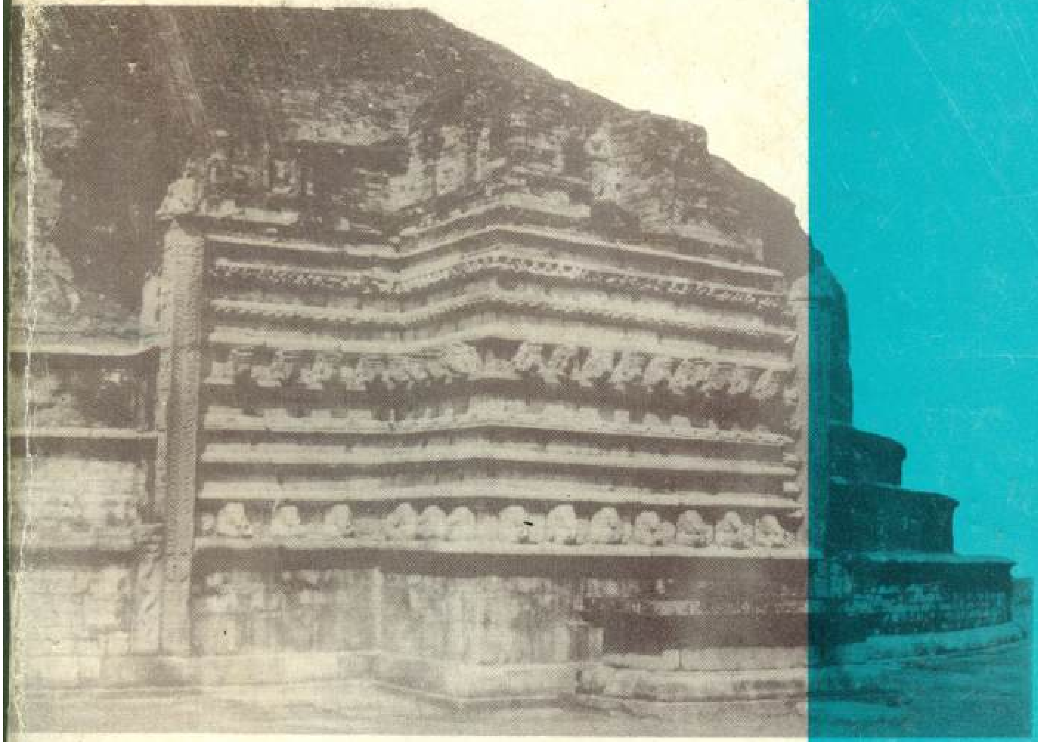
ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව



41 වන කලාපය

1992 ජූනි

පිටකවරය : මිහින්තලයේ කණ්ඨක චෛත්‍යයේ වාහල්කඩ
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි.)

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

"අංශූබෝවන්"
අධ්‍යාපන උසස් අධ්‍යාපන හා සංස්කෘතික ...
... දේශීය වෛද්‍ය අමාත්‍ය
... ප්‍ර මු ලොකුබණ්ඩාරයන්ගේ තිළිණයකි

සංස්කාරකවරු :
තෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ඩී. එම්. ගුණරත්න

41 වන
කලාපය
1992 ජූනි

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය

41 වන කලාපය
1992 ජූනි

පටුන

පිටුව

1. අවුකන විහාරයේ පෞරාණික ව්‍යවහාරය
   ආචාර්ය එම්. ඩබ්ලිව්. විමල් විජේරත්න 01
2. දඹදිවෙහි ද පිදෙන හෙළදිව දෙවිවරු
   අරිසෙන් අහුබුදු 08
3. සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්පක්‍රමය හා තාක්ෂණික පසුබිම
   කථිකාචාර්ය අනුර මනතුංග 19
4. භාරතීය භක්ති සංකල්පය හා දේවදාසිය
   සී. ද එස්. කුලතිලක 24
5. චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රයේ නව මං සොයා ගිය සත්‍යජිත් රායි
   පියසිරි නාගහවත්ත 29
6. සාම්ප්‍රදායික සිංහල බෙර වාදන කලාව
   කථිකාචාර්ය ආනන්ද ගුණසිංහ 35
7. පැරණි විහාර සිතුවම් අතර දක්වෙන මිහිඳු හිමියන්ගේ ප්‍රතිමා හා චිත්‍ර
   ඇස්. පී. චාර්ල්ස් 41
8. ශ්‍රාවස්තියේ සිටුවරයාගේ සාහිත්‍ය සේවය
   පීටර් ජයසූරිය 44

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

අවුකන විහාරයේ පෞරාණික ව්‍යවහාරය

එම්. ඩබ්ලිව්. විමල් විජේරත්න

අනුරාධපුර දිස්ත්‍රික්කයේ කලාගම් පළාතේ නාගම්පහ කෝරලේ, කලාවැවට සැතපුම් දෙකක් පමණ බටහිරින්, කලාඔයේ වම් ඉවුරේ අවුකන විහාරය පිහිටා ඇත. මේ විහාරය, එහි පිහිටි ගලේ තෙළා ඇති ආශ්චර්යවත් හිටි බුදුපිළිමය නිසා කීර්තියට පත් වූ පෞරාණික සිද්ධස්ථානයකි. මේ විහාරස්ථානයේ පෞරාණික නාමය කුමක් විය හැකි දැ යි අධ්‍යයනයක් කිරීම මේ ලිපියේ අදහස ය.

අවුකන විහාරයේ සුවිසල් බුදුපිළිමයේ නිර්මාණ සමය නිශ්චිත ව කිව නො හැකි වුව ද එම බුදුපිළිමය වටා කරවන ලද විහාර ගෙය, එහි ඇති ශිලා ලිපියකින් ක්‍රි. ව. අට වන හෝ නව වන සියවසට අයත් බව නිගමනය වන හෙයින් බුදුපිළිමය ද යටත් පිරිසෙයින් එම කාලයට අයත් විය හැකි බව ද, මෙම විහාර ගෙය ගොඩනගන ලද්දේ කලින් වෙන විහාරයක් තිබුණු තැන ම විය හැකි බව ද අදහස් කොට තිබේ. අවුකන පිළිමය, ධාතුසේන රජු ගේ රාජ්‍ය කාලය (බු. ව. 455 – 473) පිළිබඳ විස්තරයේ 'කාලසේල' යන නමින් චූළ වංසයේ[1] සඳහන් කර තිබෙන පිළිමය වෙන්නට පුළුවන් බවත් 'කාලසේල' යනු ද අවුකන පැරණි නම හැටියට මහනුවර යුගයේ ලේඛනවල සඳහන් 'කලාගල් විහාරය' යන්නේ පාලි පරිවර්තනය බවත් ප්‍රකාශ කොට ඇත.'[2]

ක්‍රි. ව. පළමුවන සියවසට පමණ අයත් ලෙන් ලිපි අවුකන විහාරස්ථානයෙන් හමුවීම නිසා[3] මේ විහාරයේ ආරම්භය ධාතුසේන රජු ගේ රාජ්‍ය කාලයේ දී සිදුවූවක් නොව, යටත් පිරිසෙයින් ලක්දිවට බුදුදහම හඳුන්වා දී වැඩි කලක් යාමට පළමු ආරම්භ වූ විහාරයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය.

තම භාවනාවට විපත් කිරීමට පැමිණි මාරයා ලවා ම නිර්මිත කරවා ගත් බුදුරුව අරමුණු කොට විදසුන් වඩා නිවන් පසක් කොට ගත් ඵුස්සදේව නම් මෙත්තාවිහාරි තෙර කෙනකුන් විසූ කටකන්ධකාර[4], කළකන්දර විහාර හා කාළකන්දර ලේණ[5], කටකන්දර විහාර[6], කළදෙර[7], කලාකඳුරු[8] කාළන්ධකාළ[9], කාළකන් නම් විහාර[10], යනුවෙන් සුළු වෙනස්කම් සහිත ව එහෙත් බොහෝ දුරට සමාන නමවලින් හැඳින්වෙන විහාරයන් පිළිබඳ ව පාලි අට්ඨකතා හා ප්‍රකරණ ග්‍රන්ථ කීපයකත්, පුරාණ සිංහල ග්‍රන්ථ කීපයකත් සඳහන් වෙයි. මේ විහාරය භාවනානුයෝගී භික්ෂූන් විසූ ආරාමයක් ('පධානිකවිහාරො') ද විය.[11]. සද්ධාතිස්ස රජු දවස (ක්‍රි. පූ. 137 – 119) මෙහි දෙළොස් දහසක් පමණ රහත්හු විසූහ.[12]

මේ විහාරය හඳුනාගත නොහැකි ස්ථානයක් ලෙස සී. ඩබ්ලිව්. නිකොලාස් මහතා සඳහන් කරයි.[13]

මෙම සිද්ධස්ථානය හා බැඳී පවතින ඵුස්සදේව තෙරුන් ගේ කථා පුවත පාලි අට්ඨකථාවල සැකෙවින් සඳහන් වුව ද සීහළවත්ථුප්පකරණය, සහස්සවත්ථුප්පකරණය, සහසරණ, සාරසංගහ, සද්ධර්මරත්නාකරය, යන ග්‍රන්ථවල[14] විස්තර වශයෙන් දැක්වෙ යි, එම කථා පුවත මෙ සේ ය:

යථොක්ත විහාරයෙහි සෑ මලුව (ඇතැම් පොත්වල සඳහන් පරිදි බෝ මලුව) හැමදූ ඵුස්ස දේව තෙරුන් වහන්සේ අතුරන ලද නිකමල් රැසක් වැනි වූ සම ව පතළා වූ වැලි ඇති දගැප් මලුව බලා බුද්ධාලම්බන ප්‍රීති උපදවා සිටි සේක. භාවනාව

සඳහා එකඟ වූ සිත් ඇති උන්වහන්සේ වික්ෂිප්ත කරනු රිසි මාර දිව්‍ය පුත්‍ර තෙම කළු වඳුරකු සේ වෙස් වලා එහි පැමිණ පවිත්‍ර වූ සෑ මලුව කසළ වැගිරවීමෙන් අපවිත්‍ර කෙළේ ය. මෙය දැකීමෙන් විසිරුණු සිත් ඇති තෙරණුවන්ට මෝක්ෂය සාධා ගත නො හැකි විය. තෙරණුවෝ දෙවන දවස් ද සෑ මලුව හැමද, ප්‍රසාදජනක වූ වැලි මලුව බලමින් යළි බුද්ධාලම්බන ප්‍රීති ඉපැද වූහ. එ දවස් ද මාර තෙම ගොනකු වෙසින් පැමිණ දගැප් මලුව ගොම්න් අපිරිසිදු කොට ගියේ ය. තෙරණුවන් ගේ සිත විසිරිණ. භාවනාවට අන්තරාය විය. තෙවෙනි දින ද පෙර පරිදි සකස් කොට දගැප් මලුව හැමදී උන්වහන්සේ සුන්දර වූ වැලි මලුව දැක එකඟ වූ සිත් ඇති සේ • බුද්ධාලම්බන ප්‍රීති ඉපැද වූ සේක. මාර තෙම එ දවස් ද කොරකු සැටියෙන් පැමිණ පා බිම ගාගෙන යාමෙන් වැලි මලුව අශෝභන කෙළේ ය. තෙරණුවන් ගේ භාවනාවට එයින් විපත් සිදු විය.

ඵුස්සදේව තෙරුන් වහන්සේ, ''මෙ බඳු පිළිකුල් කොරකු මෙහි හාත්පස යොදුනක් පමණ තැන මා දැක නැත. ඒකාන්තයෙන් ම මාගේ මෝක්ෂයට අන්තරාය කිරීමට පැමිණි මාරයා විය යුතුය'' යි සිතු සේක්, ''මේ මාරයා දැ '' යි කොරා ගෙන් විමසූ සේක. තව දුරටත් තෙරුන්ට වංචා නො කළ හැකිය යි සිතූ මාර තෙම ''මම මාරයෙමි'' යි පිළිතුරු දිණ. තෙරුන් වහන්සේ, ''බුදුන් වහන්සේ දුටුවිරුදු යි'' මාරයා ගෙන් විචාළ සේක. ''එසේ ය වහන්ස දුටුවෙමි'' යි මාරයා පිළිතුරු දුන්නේ ය. තෙරුන් වහන්සේ වදරණ සේක්, ''මාරය, තොප මහානුභාවසම්පන්න ය, එහෙයින් බුදුන් වහන්සේ වැනි රූපයක් මවව'' යි ආයාචනා කළ සේක. ''වහන්ස මම එවැනි රූපයක් මවන්ට අපොහොසත්මි. එ නමුදු එ වැනි සටහනක් මවමි'' යි තමා ගේ ආත්මභාවය හැර තථාගතයන් ගේ රූපය හා සමාන වූ ශරීරයක් මවා ගෙන සිටියේ ය. මාර නිර්මිත දෙතිස් මහා පුරුෂ ලක්ෂණයෙන් විසිතුරු වූ බුදුරුව දුටු ඵුස්සදේව තෙරහු බුද්ධාරම්මණ ප්‍රීති ඉපැද වූ සේක් විදසුන් වඩා රහත් වූහ. උන්වහන්සේ ගේ මෝක්ෂ ප්‍රතිලාභයට අන්තරාය කිරීමට පැමිණි තමා ලවා ම නිර්මිත කරවා ගත් බුදුරුව දැකීමෙන් විදසුන් වඩා රහත් වූ ඵුස්සදේව තෙරුන් දුටු මාර තෙම, තෙරුන් වහන්සේ විසින් තමා වංචා කරන ලද බව දැන දොම්නස් වූයේ එ තැන්හි ම අතුරුදහන් විය.

සහස්සවත්ථුප්පකරණයේ හැර යථෝක්ත පාලි අට්ඨකථා හා ප්‍රකරණ ග්‍රන්ථවලත් පුරාණ සිංහල ග්‍රන්ථවලත් කටකන්දර විහාරවාසී ඵුස්සදේව තෙරුන් ගේ කථා පුවත ආරම්භ වන්නේ ඉහතින් දැක් වූ පරිදි උන්වහන්සේ සෑ මලුව හැමද බුද්ධාරම්මණ ප්‍රීති ඉපැද වූ තැන් සිට ය. කට/කාළ කන්දර විහාරය හඳුනා ගැනීම සඳහා කරුණු ඇතුළත් වන එම කථාවේ පූර්ව භාගය ද සහස්ස වත්ථුප්පකරණයේ සඳහන් වෙයි.[15]. මෙ විහාරය පිහිටි ස්ථානය හඳුනා ගැනීම සඳහා කථා පුවතේ එම කොටස වැදගත් වන හෙයින් එය මෙහි දැක්වීම උචිත ය.

සද්ධාතිස්ස රජු ගේ (ක්‍රි. පූ. 137 – 119) සොහොයුරියක ගේ පුත්‍රයකු වූ ඵුස්සදේව නම් ඇමති තෙම සිය බිරිය වූ සුමනදේවී රාජිනිය ද කැඳවා ගෙන ගිරිගමට ගොස් එහි වසන්නේ හත්ථිකුච්ඡි විහාරයේ රමණීයත්වයත්, සිල්වත් භික්ෂූන් එහි වසන බවත් අසා එහි ගොස් දන් දී බුදු සස්නෙහි පැහැද, හත්ථිකුච්ඡි විහාරයේ මහාදේව නම් තෙරුන් වෙත පැවිදි ව උපසම්පදව ලැබී ය. මහා දේව තෙරුන් ගේ උපදෙස් පරිදි භාවනාවට යෝග්‍ය වූ ස්ථානයක් සොයනු පිණිස හත්ථිකුච්ඡි විහාර යෙන් නික්මුණු ඵුස්සදේව තෙරුන් වහන්සේ පිළිවෙළින් චාරිකාවෙහි හැසිරෙන සේක් කටකන්දර විහාරය පිහිටන ස්ථානයට පැමිණ එහි කටකන්දර නදී තීරයෙහි රැයක් පහන් කළ සේක. පසු දින කටකන්දරක ග්‍රාමයෙහි පිඩු පිණිස හැසුරුණු උන්වහන්සේ දුටු එ ගම්වැසියෝ තෙරුණුවන් ගේ ඊර්‍යාපථයෙහි පැහැද පිණ්ඩපාතය පිළිගන්වා තෙරුන් ගේ අනුමැතිය ගෙන කටකන්දර නදී තීරයෙහි උන්වහන්සේ ගේ වාසය පිණිස විහාරයක් කොළෝ ය. කට/කාළකන්දර විහාරය නමින් ප්‍රසිද්ධ වූයේ මේ විහාරය ය.

ගිරිගාමයට පැමිණි ඵුස්සදේව අමාත්‍යයාට හත්ථිකුච්ඡි විහාරයේ තොරතුරු ඇසීමට ලැබීමෙන් හැඟෙන්නේ ගිරිගාමයත් හත්ථිකුච්ඡි විහාරයත් එකිනෙක නුදුරෙහි වූ බව ය. හත්ථිකුච්ඡි විහාරය, හත්ථිකුච්ඡිපබ්භාරය, ඇත්කුස් ලෙණ යන නම් මේ විහාරස්ථානය සඳහා පැරණි පාලි හා සිංහල ග්‍රන්ථවල යෙදී තිබේ.[16]

කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ වන්නි හත්පත්තුවේ මී ඔයෙන් එගොඩ කෝරලේ, ගල්ගමුවට සැතපුම් හයක් පමණ වයඹ දෙසින් පිහිටි රාජාංගනේ, ක්‍රි. පූ. ලෙන් ලිපි ද සහිත නටබුන් විහාරය, එහි ඇති ක්‍රි. ව. දෙවන සියවසට අයත් ශිලා ලිපියක සඳහන් පරිදි, "අතිකු[ච්] ය "වෙහෙර", යට සඳහන් වූ හත්පීකුච්ඡි විහාරය සේ හඳුනා ගෙන තිබේ.[17] මෙහි පෙර ද සඳහන් කළ පරිදි හත්පීකුච්ඡි විහාරයත් ගිරිගාමයත් එකිනෙක නුදුරෙහි වූ බව හැඟෙන හෙයින් හත්පීකුච්ඡි විහාරය සේ හැඳින ගෙන ඇති යථෝක්ත නටබුන් විහාරයට නුදුරෙහි ගිරිගාමය පිහිටි බවට සාධක ඇත්දැ යි සෙවිය යුතු ය.

පඤ්චග්ගල ලෙණ නම් විහාරයක විසූ අභිඥා ලත් තුරුණු වියෙහි වූ භික්ෂුවක් ගිරිගාමයෙහි කට්ටාර දුවක් දැක, ඇය පිළිබඳ අදහස් ඇති ව සිවුරු හැර, ඇය සරණ කොට ගත් කථා පුවතක් පාලි අට්ඨකථා කීපයක ම සඳහන් ව ඇත.[18] පාලි අටුවාවල සඳහන් මෙම කථාවෙහි "ගිරිගාම වාසී-කම්මාරධීතාය" යන පාඨය, ".. මෙම ලක් දිව ගල්ගමුවේ හිඳිනා තැඹිරි දුවක.. වෙනුවෙන් ක්‍රි. ව. දහතුන් වන සියවසේ ලියැවුණු සද්ධර්මරත්නාවලි නම් ග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් වේ.[19] මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ පාලි අටුවාවල මේ කථාවෙහි සඳහන් ගිරිගාමය, ගල්ගමුව බව ය. කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ වන්නි හත්පත්තුවේ මී ඔයෙන් එගොඩ කෝරලේ, කලාඔයට සැතපුම් දහයක් පමණ දකුණු දෙසින් පිහිටි ගල්ගමුව, හත්පීකුච්ඡි විහාරය සේ හඳුනා ගෙන ඇති රාජාංගනේ යථොක්ත නටබුන් විහාරයෙන් සැතපුම් හයක් පමණ නුදුරින් ගිනිකොන දෙස පිහිටා තිබේ. හත්පීකුච්ඡි විහාරය සේ හැඳින ගෙන ඇති රාජාංගනේ නටබුන් විහාරයත් ගිරිගාමය සේ හැඳින ගෙන ඇති ගල්ගමුවත් අතර පරතරය සැතපුම් හයක තරමේ සුළු දුරක් වීම, හත්පීකුච්ඡි විහාරයත් ගිරිගාමයත් එකිනෙක නුදුරින් පිහිටා තිබෙන්නට ඇත යන්නත් සමඟ සැසඳෙයි. මෙයින් ගිරිගාමය, ගල්ගමුව සේ හඳුනා ගැනීම නිශ්චිත වන අතර, රාජාංගනේ නටබුන් විහාරය, හත්පීකුච්ඡි විහාරය සේ හඳුනා ගැනීම තව දුරටත් විශ්වසනීය තත්ත්වයකට පත් කර යි.

එළාර රජු හා යුද්ධයට මාගම සිට අනුරාධපුරය බලා ගිය දුටුගැමුණු රජු ගේ හමුදුව ගුත්තලින් (බුත්තලින්) නික්ම ලැඟුම් ගත් ස්ථානය වූ ගිරිගම හෝ කිරිගම[21], වර්තමාන යුදගණාව නම් ස්ථානය සේ හැඳින ගෙන ඇති හෙයින්[20] එය ඉහත කී ගිරිගාමයෙන් අන්‍ය වූ රුහුණේ පිහිටි වෙනත් ගිරිගමක් හෝ කිරිගමක් බව සිතිය හැකි ය.

මෙසේ ඵුස්සදේව අමාත්‍යයා ගිය ගිරිගාමය, ගල්ගමුව ලෙසත් හත්පීකුච්ඡි විහාරය, රාජාංගනේ නටබුන් විහාරය ලෙසත් හැඳින ගත් පසු එම අමාත්‍යයා ඵුස්සදේව නමින් පැවිදි ව උපසම්පද ව ද ලැබ හත්පීකුච්ඡි විහාරයේ මහාදේව තෙරුන් ගේ උපදෙස් පරිදි කමටහන් වැඩීමට ගිය කට/කාළකන්දර විහාරය පිහිටි ප්‍රදේශය පිළිබඳ අනුමානයක් ඇතිකර ගැනීමට අවස්ථාව සැලසෙයි. එනම් ගල්ගමුව හා රාජාංගනේ යට කී නටබුන් විහාරය පිහිටි ප්‍රදේශය ආශ්‍රිත ව කට/කාළකන්දර විහාරය පිහිටා තිබිය හැකි බව ය.

සහස්සවත්ථුප්පකරණයේ සඳහන් වන පරිදි ඵුස්සදේව තෙරුන් වහන්සේ හත්පීකුච්ඡි විහාරයෙන් නික්ම පිළිවෙළින් චාරිකාවෙහි හැසිරෙන සේක් කටකන්දර විහාරය පිහිටන්නා වූ ස්ථානයට ("ඵුස්සදෙවත්ථෙරො උපජ්ඣායං වන්දිත්වා තතො (හත්පීකුච්ඡිවිහාරතො) නික්ඛමිත්වා, අනුපුබ්බෙන චාරිකං චරන්තො කටකන්දර විහාරං පතිට්ඨාපෙතබ්බට්ඨානං සම්පාපුණිත්වා ..") පැමිණි සේක. හත්පීකුච්ඡි විහාරයත් කට/කාළකන්දර විහාරයත් එකිනෙක කිට්ටු ව පිහිටා නො තිබූ බවත් මේ ස්ථාන දෙක අතර යම්කිසි දුරක් වූ බවත් මෙහි සඳහන් පිළිවෙළින් චාරිකාවෙහි හැසිරෙන සේක් ("අනුපුබ්බෙන චාරිකං චරන්තො".) යන පාඨයෙන් හැඟ වෙයි.

කටකන්දර විහාරය පිහිටියේ කටකන්දර නදී සමීපයෙහි බව සහස්සවත්ථුප්පකරණයේ සඳහන් වෙයි.[23] විසුද්ධිමග්ගයේ සඳහන් "කටකන්දර" යන්න, විශුද්ධිමාර්ග මහා සන්නයේ "කලාකඳුරු" යනුවෙන් සිංහලට පරිවර්තනය කොට දක්වා තිබේ." කන්දර හෝ කඳුරු යනු ඇළ දෙළ හෝ නදී වාචක වෙයි. මෙ පරිදි කන්දර හෝ කඳුරු, නදී හෝ ඔය යන අරුත් හඟවන බැවින් "කලා කඳුරු" යනු කලා ඔය යන්න හා සැසඳෙන බැව් පෙනී ය යි. මේ සැසඳීම සිංහල ශබ්ද පරිණාම මූලධර්මවල්ට ද අනුකූල ය. කටකන්දර > *කඩකන්දර>කාළකන්දර>කලාකඳුරු>(කලාඔය) යනුවෙන් එහි පරිණාමය සිදු වූ සේ දක්විය

හැකි ය. පැරණි සිංහල ස්වර මධ්‍යගත ට කාරය ඩ කාරය බවට පත් ව අනතුරු ව ළ කාරය බවට පත් විය. (—ට—>—ඩ—>—ළ—) ශකට>සකට හකට>හකඩ>හයඩ>යහඩ>යහළ>යාළ යන පදයේ පරිණාමයෙන් වුව ද මෙය පැහැදිලි වේ යි.[25] කටකන්දර යන්න කාළකන්දර වීමට පළමු කඩකන්දර යන්නක් ව්‍යවහාරයේ පවතින්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. මේ බැව් තවත් කරුණකින් තහවුරු වෙයි. අවුකන විහාරයේ එක් ලෙනක් කරවා පූජා කර ඇත්තේ ''කඩපි—වපි—හමික පරුමක උවභජනකහ ලෙණෙ''[26] යනුවෙන් සඳහන් පරිදි කඩපි වැවේ අයිතිකරු වන ප්‍රමුඛ උවභජනක නමැත්තකු විසිනි. මේ ලෙන් ලිපිය ක්‍රි. ව. පළමු වන සියවසට අයත් වූවකි. මෙහි සඳහන් ''කඩපි'' යනු (ලොණවපි—ලොණපි වූ සේ) ''කඩවපි'' යන්නේ 'ව' ලොප් වීමෙන් සැදුනක් විය හැකි බවත් ''කඩවපි'' යන්නේ ඩ කාරය, පාලි ළ කාරය වෙනුවට යෙදුනක් විය හැකි බවත්, ''කඩවපි'' යන්නෙන් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ අවුකනට නුදුරින් වූ වාරිකර්මාන්තයක් විය හැකි බවත් එසේ ම එය පාලි කාළවාපි හා නූතන සිංහල කලා වැව යන්න වෙනුවට යෙදුනක් විය හැකි බවත් පවසන මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා පසු කලක දී ධාතුසේන රජු විසින් කරවන ලද විශාල කාළ වාපියේ, කුඩා වැවක් ව තිබූ යථොක්ත පෞරාණික ''කඩවපිය'' ගිලී යන්නට ඇති බවත් සඳහන් කර යි.[27]

මේ ලෙන් ලිපියේ සඳහන් වූ ''කඩපි'' නැත හොත් ''කඩවපි'', කලාවැව සේ හඳුනා ගැනීම මෙහි දී වැදගත් වේ යි. තව ද ''කඩවපි'' යන්නේ පුරාණ රූපය ''කඩවපි'' සේ කල්පනා කළ හැකි ය. කටකන්දරය (නදිය) හරස් කොට බැඳි වැව ''කටවපි'' වීමට අවකාශ ඇති හෙයිනි. මෙසේ කටවපි > කඩවපි > කඩපි > කලාවාපි > කලාවැව සේ පරිණාමය වූයේ යම් සේ ද, එසේ ම කට කන්දර>කඩකන්දර > කාළකන්දර > කළා කඳුරු >(කලාඔය) වූ සේ සැලකීම සාධාරණ ය. මෙසේ කටකන්දර නදිය හෙවත් සීහළවත්ථුප්පකරණයේ සඳහන් වන පරිදි කාළකන්දර නදිය[28], ගොණනදී හා කාලවාපිනදී යනුවෙන් මහවංසයේ ද[29] සඳහන් වූ කලා ඔය සේ සැලකිය හැකි හෙයින් කටකන්දර නදී සමීපයෙහි ''කටකන්දර විහාරය පිහිටි බව සඳහන් වන හෙයින් කලාඔය, සමීපයෙහි කට කන්දර විහාරය පිහිටි සේ සිතිය හැකි ය. කලා ඔය සැතපුම් අනූහතක් පමණ දිග වූ නදියක් බැවින් කලාඔයෙහි කවර නම් ස්ථානයක කට/කාළකන්දර විහාරය පිහිටා තිබිණිදැ යි යන සැකය අනතුරු ව පහළ වේ යි.

කටකන්දර නදිය අසල කටකන්දර විහාරය පිහිටන ස්ථානයෙහි රැය පහන් කළ ඵුස්සදේව තෙරුන්, පසු දින පිඩු පිණිස වැඩියේ කටකන්දර ගාමයට ය.[29]. එයින් හැඟෙන්නේ කටකන්දර නදී සමීපයෙහි වූ කටකන්දර විහාරය, කටකන්දර ගාමයෙහි පිහිටි බව හෝ එම විහාරයට නුදුරු ව කටකන්දර ගාමය පිහිටි බව ය. කටකන්දර ගාමය හෙවත් කාළකන්දර ගාමය කලාගම සේ හැඳින ගත හැකි ය. කටකන්දරගාමය > කඩ කන්දරගාම > කාළකන්දරගාම > කළාකඳුරුගාම> කළාගම කලාගම යනුවෙන් පරිණාමය වීමට පුළුවන.

මෙතෙක් සාකච්ඡා කළ කරුණු අනුව ගිරි ගාමය සේ හඳුනා ගත් ගල්ගමුවෙන් හා හත්ථි කුච්ඡි විහාරය සේ හඳුනා ගනු ලැබූ රාජාංගනේ නටබුන් විහාරයෙන් ද තරමක් දුරින් පිහිටි ස්ථාන යක කටකන්දර විහාරය වූ බව ද එසේ ම එම විහාරය කටකන්දර නදිය සේ හඳුනා ගත් කලාඔය අසල පිහිටා තිබිය යුතු බව ද කටකන්දර ගාමය සේ හඳුනා ගත් කලාගම හෝ කලාගමට නුදුරු ව එකී සිද්ධස්ථානය පිහිටා තිබිය යුතු බව ද පැහැදිලි ය.

කටකන්දර විහාරය පිහිටා තිබිය හැකි පරි සරය පිළිබඳ ව ඉහතින් දක් වූ කරුණු සියල්ලක් ම අවුකන විහාරය පිහිටා ඇති පරිසරය හා ගැළ පෙන බැව් පෙනී ය යි. ගිරිගාමය සේ හඳුනා ගත් ගල්ගමුවෙන් ද හත්ථිකුච්ඡි විහාරය සේ හඳුනා ගනු ලැබූ රාජාංගනේ නටබුන් විහාරයෙන් ද තරමක් දුර, එනම් ඍජු ව බැලූ විට සැතපුම් විස්සක් පමණ දුරින් අවුකන විහාරය පිහිටා තිබේ. එසේ ම එය කටකන්දර නදිය සේ හඳුනා ගත් කලාඔය අසල පිහිටියේ ය. තව ද කටකන්දර ගාමය සේ හඳුනා ගත් කලාගම, හෙවත් කලාගම් පළාතේ අවුකන විහාරය පිහිටා තිබේ.

ඒ පමණක් නොව අවුකන විහාරය හැඳින්වීම සඳහා මහනුවර යුගයේ ලේඛනවල යෙදුණු ''කලා ගල් වෙහෙර'' යන්නෙහි ද, කට / කාළකන්දර විහාර නාමය ශේෂ ව ඇතැයි සිතීමට අවකාශ තිබේ.

කටකන්දර > කඩකන්දර > කාළකන්දර > කළා කන්දර > කළා කඳුරු > කලා ඔය සමග සැසඳෙන්නේ යම් සේ ද, කටකන්දරගාම > කඩකන්දරගාම > කාළකන්දරගාම > කළාකඳුරුගම > කලාගම හා තුලනය වන්නේ යම්සේ ද, එසේ ම කටකන්දර විහාර > කඩකන්දර විහාර > කළාකන්දර විහාර > කළාකඳුරු වෙහෙර > කලා වෙහෙර > කලාගල් වෙහෙර හා සැසඳිය හැකි ය.

අවුකන විහාරයෙහි පිහිටි ගලේ නෙළා ඇති සුවිසල් හිටි බුදුපිළිමය, කට / කළාකන්දර විහාරය පිළිබඳ ව ඉහතින් දක් වූ කථා පුවතේ ඵුස්සදේව තෙරුන් ගේ මෝක්ෂ ප්‍රතිලාභයට හේතු වූ කට/ කාළකන්දර විහාරයෙහි, මාර නිර්මිත, දෙතිස් මහ පුරුෂ ලක්ෂණයෙන් සුන්දර වූ බුදුන් ගේ රුපකායය[31] මූර්තිමත් කිරීම සඳහා පසු කලෙක නිර්මාණය කරන ලද්දක් සේ ද විශ්වාස කිරීමට හැකි ය.

විවිධාර්ථවත් 'කාල' ශබ්දයෙහි මාරයා යන අර්ථයක් ද අන්තර්ගත ය. අවුකන විහාරයේ හිටි බුදුපිළිමය චූළවංසයේ හැඳින් වෙතැ යි අදහස් කරන ''කාලසෙලසත්ථු''[32] යන යෙදුමෙහි, මාරයා විසින් නිර්මිත බුදුන් ගේ රුපකායය වැනි බුදුරුව සහිත පර්වතය යන අර්ථයක් ගැප් ව ඇති දැ යි සැක සිතෙන තරම් ය.

ඵුස්සදේව තෙරුන් සද්ධාතිස්ස රජුගේ සහෝදරියක ගේ පුතකු බව මෙහි කලින් සඳහන් විය. දුටුගැමුණු රජුට හා සද්ධාතිස්ස රජුට සහෝදරියක සිටි බවට සඳහනක් සහස්සවත්ථුප්පකරණයේ[33] හැර අන් තැනක නො දක්නා ලැබේ. ඇය දුටුගැමුණු රජු ගේ හා සද්ධාතිස්ස රජු ගේ වෛමාතික සහෝදරියක සේ සිතිය හැකි ය. සද්ධාතිස්ස රජු ගේ රාජ්‍ය සමය ක්‍රි. පූ. 137 – 119 අතර කාලය සේ අදහස් කරන බැවින් ඵුස්සදේව තෙරුන් ගේ ජීවන සමය ක්‍රි. පූ. දෙවන ශතකයේ අවසාන භාගය බව නිශ්චිත ය. කට/කාළකන්දර විහාරයේ ආරම්භක නේවාසික භික්ෂුව උන්වහන්සේ බැවින් මේ විහාරය ක්‍රි. පූ. දෙ වන සියවසේ අවසාන භාගයේ දී පමණ ආරම්භ කරන ලද්දක් බව එයින් පැහැදිලි වෙයි. ක්‍රි. ව. පළමුවන සියවසට පමණ අයත් බ්‍රාහ්මී අක්ෂරයෙන් ලියූ ලෙන් ලිපි අවුකන විහාරයෙන් හමුවී තිබේ.[34] බුදුසමය ලක්දිවට හඳුන්වා දී වැඩි කලක් යාමට ප්‍රථම අවුකන විහාරය ආරම්භ වන්නට ඇති බව ද ක්‍රි. ව. පළමුවන සිය වස පමණ වන විට ලෙන් කරවා පිදීමට තරම් වැදගත් තත්ත්වයකට එම විහාරය පත් ව පැවති බව ද මෙයින් ප්‍රකට වෙයි.

මෙ පරිදි, අනුරාධපුර දිස්ත්‍රික්කයේ කලාගම් පළාතේ නාගම්පහ කෝරලේ, කලාවැවට සැතපුම් දෙකක් පමණ බටහිරින්, කලාඔයේ වම් ඉවුරේ පිහිටා ඇති අවුකන විහාරය, පෞරාණික කට/ කාළකන්දර විහාරය සේ හැඳින ගැනීමට හැකි බව පෙනී යයි.

කෝට්ටේ යුගයේ ලියැවුණු සද්ධර්මරත්නාකරයෙහි, කටකන්දර විහාරය රුහුණේ පිහිටියක් බව සඳහන් වෙ යි.[35]. සද්ධර්මරත්නාකරයේ ප්‍රධාන මූලාශ්‍රය වූ සාරසංගහවෙහි හෝ එසේ ම කිසිදු පාලි හෝ අනෙක් සිංහල ග්‍රන්ථයක කට/ කාළකන්දර විහාරය රුහුණේ පිහිටියක් බවට අල්පමාත්‍ර වූ ද සඳහනක් නැති බැවින් සද්ධර්ම රත්නාකරයෙහි යථෝක්ත කියමන විශ්වසනීය තත්වයක නො පවත්නා බව කිව හැකි ය. දෙවන කසුප් රජු විසින් (ක්‍රි. ව. 650–659) අනුරාධපුර රාජධානිය තුළ කරවන ලද ආගමික කර්තව්‍යයන් අතර කටකන්දර විහාරය හා සම්බන්ධ ඇතැම් තොරතුරු මහාවංසයේ සඳහන් වන හෙයින්[36] කටකන්දර විහාරය රුහුණේ පිහිටියක් නොව අනුරාධපුර රාජධානිය තුළ පිහිටියක් බව හැඟෙයි. පෞරාණික කට/කාළකන්දර විහාරය, අවුකන විහාරය සේ හඳුනා ගැනීමට ඇති ඉහතින් දක් වූ සාධක මත ද එය රුහුණේ පිහිටියක් නො වන බව නිගමනය වෙයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:

1. මහාවංසො. (මව.), බුද්ධදත්ත සංස්කරණය, කොළඹ මුද්‍රණය, 1959, xxxviii. 65.

2. A. S. C. A. R., 1955, p. 24; University of Ceylon: History of Ceylon (UHC.), Colombo, 1959, Vol. 1. Part 1. p. 405.

3. *Inscriptions of Ceylon* (I.C.), 1970, Vol. 1. Nos. 1149-1154.

4. සමන්තපාසාදිකා, චතුත්ථො භාගො, හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ, 1948 පි. 986–987; ජාතකට්ඨ කථා, පඤ්චමොභාගො, හේව්වාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ 1935, පි. 163; විසුද්ධිමග්ගො (විසු.), හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ 1920 පි. 168,

5. සීහලවත්ථුප්පකරණං, (සීව.) බුද්ධදත්ත සංස්කරණය, කොළඹ, 2502/1959, පි. 20, 21, 24, 24, 25, 145.

6. සහස්සවත්ථුප්පකරණය (සව.), බුද්ධදත්ත සංස්කරණය, කොළඹ, 1959, පි. 115.

7. සහ සරණ (සහ.), ජී. තෙන්නකෝන් සංස්කරණය, කොළඹ, 1962, පි. 34.

8. විශුද්ධිමාර්ග මහා සන්නය (විශු.), ද්විතීය භාගය, ශ්‍රද්ධාතිශ්‍ය සංස්කරණය, කළුතර, 2494/1950. පි. 556 – 557.

9. සාරසංගහො (සාර.) සෝමානන්ද සංස්කරණය, විද්‍යාසාගර මුද්‍රණාලය, 2441/1898 පි. 33.

10. සද්ධර්මරත්නාකරය (සර.), සෝරත සංස්කරණය, විද්‍යාර්ථප්‍රකාශ යන්ත්‍රාලය, 1930, පි. 352.

11. සීව., පි. 20.

12. සීව., පි. 145.

13. Nicholas C. W., J. R. A. S., (CB) (NS), Vol. VI. Special Number, 1959, p. 197.

14. සීව., පි. 20 – 26; සව., පි. 115 – 117; සහ., පි. 34–35; සාර., පි. 33; සර., පි. 351–355.

15. සව., පි. 115 – 117.

16. විසු., පි. 82, 89,, මව., xLi. 21, xLi. 65; විශු., 1. පි. 264, 265, 289.

17. Nicholas C. W., J. R. A. S., (CB) (NS), Vol. VI. Special Number, 1959, p. 93; ත්‍රෛමාසික ශිලාලිපි සංග්‍රහය, 1 කාණ්ඩය, 1 කලාපය, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ 7, පි. 16 – 17.

18. අපදානට්ඨකථා, පඨමො භාගො, හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ, 1930 පි. 128; චූළනිද්දේසඅට්ඨකථා, හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ, 1923, පි. 78; පපංචසූදනී දුතියො භාගො, හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ, 1943. පි. 119; පරමත්ථජෝතිකා, හේවාවිතාරණ සංස්කරණය, ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, කොළඹ, 1920, පි. 47.

19. සද්ධර්මරත්නාවලිය, ඤාණවිමල සංස්කරණය, කොළඹ, 2504/1961, පි. 287.

20. සිංහල ථූපවංසය, ප්‍රඥාසාර සංස්කරණය, සදලංකා සමුපකාර යන්ත්‍රාලය, 2500/1957, පි. 163 සද්ධර්මාලංකාරය, ඤාණවිමල සංස්කරණය, කොළඹ, 1954, පි. 487.

21. A.S.C.A.R., 1955, pp. 27-28; UHC., Vol. 1. Part. 1. p. 156.

22 සව. පි. 115.

23. සව., පි. 116.

24. විසු., පි. 168; විසු., II. පි. 556 – 557.

25. Geiger W., A grammar of the Sinhalese Language, Ceylon, 1938, Para. 50.

26. I.C. Vol. 1. No. 1151.

27. I.C. Vol. I. p. cxxviii.

28. සිව., පි. 144.

29. මව., xxxv, 13, Lxviii. 126.

30. සව., පි. 115.

31. සිව., පි. 23 - 24; සර. පි. 354,

32. මව., xxxviii. 65.

33. සව., පි. 115.

34. IC. Vol. I. Nos. 1149-1154.

35. සර., පි. 352.

36. මව. xLiii, 3.

දඹදිවෙහි ද පිදෙන හෙළදිවැ දෙවිවරු

අරිසෙන් අහුබුදු

ආදම් ගේ උයන, සිමංඩු (=සිමන්දු)[1], පලේ-සිමංඩු (=පලේසිමන්දු)[2], දිල්මුන්[3], පන් (ඩ)[4], පන්හෙයි[5] ටැප්රබේන්[6], සිරන්ඩිබ්[7] සළිකේ[8], සිළ-දිබ්[9], සෙයිලාන්[10], සිලාන්, ඊළාම් (=සිහළම්)[11], ලංකා (=හෙළන්කා)[12], ඉළන්මෙක[13] ආදී නම් රැසෙකින් අනාදි කාලයක් තිස්සේ ලෝ පතළ වූ රටෙකි ලංකාව.

ලංකාව පිළිබඳ හැම නමක් ම සිංහළ මුලින් නැඟුණු හෙයින් මේ රටෙහි මෙන් ම මෙ දිව වැසි සිංහළයන් ගේ ද මූල ඉතා යටට ඇදුණක් බව පෙනේ. මෙ කියන සිංහළයෝ නම් කවුරු ද? ආදියේ සිට ම හෙළ නමින් පළ වූ ද, අසුර, රකුස්, නා, යක් නමින් විටින් විට රටේ බලයට පත් වූ ද සිව්හෙළ ජනයා යි. අදත් සිංහළ භාෂාවට හෙළ බස යනු ද පරියාය නාමයෙකි. මේ හෙළ බස වේද සකුව හැඩ ගැසෙන අවදියේ ද ලොවේ ජීවත් වූ බසක් බවට වේද සකුයෙහි තිබෙන හුදු හෙළ වදන් දෙස් දෙයි. වේද සකුව දකුණු ආසියාතු කිහිප බසෙකින් වදන් ණයට ගෙන ඇති බව පුවසුරු ටී. **බරෝස්** ඔහු ගේ පොතින් දක්වයි.[14]. වේද සකුවට පමණක් නොව සකු බස සැකැසීමෙහි ද හෙළ වදන් පදනම් වී ඇති සැටියෙන් පෙනෙන්නේ හෙළ බසත් එ බස හිමි හෙළ රැසත් (සිංහළ වර්ගයාත්) ඉතා පැරැණි යටගියාවකට හිමි කම් ඇත්තන් බව යි.

'හෙළයන් ගේ බීම' යැ යන අරුතින් ලංකා (හෙළන්-කා) වූ මේ බිම ද ආදියේ මහ දිවයිනක් ව තිබී පසු ව මුහුදු ගිලුම් කිහිපයක් නිසා මැදගස්කර, කොමරෝ, සෙවිලිස්, මුරුසි, කොකෝස් ආදි දිවයින් රැසක් ඉතිරි කොට කඩින් කඩ ඉන්දීය සයුරේ ගිලීගිය බවත් මිනිස් සැබියාවේ මුල මෙය විය හැකි බවත් **ඇලෙක්සැන්ඩර් කොන්ඩරටෝව්** පවසයි[15].

කොන්ඩරටෝව් ගේ මේ කල්පිතය ගොඩ නැගී ඇත්තේ ඔහුට කලින් විසූ ජර්මන් විද්‍යාඥ **වැගනර්** පළ කළ එ බඳු ම කල්පිතයක් මත ය[16]. එයින් දක්වෙන්නේ අද පවත්නා මහාද්වීප පහ ම කලින් තනි ගොඩ බිමක් ව තිබී හිරු ගේත් සඳු ගේත් ඇදුම් කැමක් නිසා උතුරු දකුණු මහ දිවයින් දෙකකට කැඩී ගොස් මේ තතුවට පත් වූ බව යි.

මිනිස් පරිණාමය ගැන කරුණු දක් වූ **ඩාර්වින් හක්ස්ලි** ආදී වියතුන් ගේ මත විමසන **පෙඩ්රික් ඒන්ජල්ස්**, ඒ පිළිබඳ ව සමාන මතයක් පළ කළ **පිලිප් ස්ක්ලැටර්** හට එකඟතාව පළ කරමින් දනට ඉන්දිය සයුරු පත්ලේ වැඩී හරිය යට වී ඇති මේ මහ බිම් කඩ මානව වර්ගයා ගේ මුල් බිම වූ බවට ඉඟියක් කරයි.[17]

දනට බලංගොඩ පෙදෙසේ කැණීමෙකින් **ශිරාන් දැරණියගල** සූරින් මතු කොට ඇති මිනිස්ඇට සැකිලි අනුව මෙයට අවුරුදු 30,000 කට පෙර ද මෙ බිමේ ජනාවාස වූ බව පැහැදිලි වේ. ගංගා නිම්න සභ්‍යත්වය අතින් ද ලංකාව සුමේරිය, මිසරය ආදී රටවල් හා උරින් උර පැහැසී හෝ ඇතැම් විට ඒ රටවලට වඩා පෙරමුණෙන් හෝ සිටි සැටියෙකි. ශිෂ්ට ලෝකයේ ආදිම රජු ලෙස සැලැකෙන මහා **සම්මත** රජු අයත් මනු (අසුර) යුගය අපේ ගොවි යුගයේ මුල් අවදිය විය හැකි ය. සිව, කතරගම, ගණ, උමා, සරසවි ආදි අපේ පැරණි ම දෙවිවරුන් මේ යුගයට අයත් සේ සැලැකිය හැකි ය.

ලක රැකි සතර දෙවිවරු :

ලක රකිනා සතර වරම් දෙව් කෙනකුන් ගැන ලංකාතිලක සෙල් ලිපිය සඳහන් කරයි.[18] ඔහු නම් සමන්, බොක්සැල්, උපුල්වන්, විබීසන, කතරගම යන සිවු මහ දෙවිවරු යි.

මෙ ඇත්තන් දෙව් බවට පැමිණෙන්නට පෙරාතුව ද, දෙව් නමින් ම හැඳින්වුණු අපේ පැරණි රජවරුන් යැ යි ගැනීමට කරුණු ලැබෙයි.

මී ළඟට නැඟෙන පැනය නම් සමන්, උපුල්වන් විබීසන, කතරගම යන සිවු දෙව්වරුන් මෙහි රජුන් ලෙස ජීවත් වූයේ කවර යුගයේ ද යන්න යි. සමන්, උපුල්වන් දෙ පළ බුදුන් මෙහි වඩින යුගය හා ඈඳා ලබන සඳහන් අනුවැ ඔවුන් එ කල මෙහි වූ පාලකයන් ලෙස ගත හැකි ය.

බුදුන් කතරගම වැඩි පුවතත්, කිරිවෙහර බැඳීමේ පුවතත් හා බැඳුණු මහසෙන් නම් රජකු ගැන අපේ වංස කතා කියතත් ලංකාරක්ෂක ගණයෙහි වැටෙන කතරගම මහසෙන් දෙවිඳු වඩා ම පැරණියාවට යන්නෙකි. විබීසන දෙවිඳුන් නරදෙව් වැ මෙහි උන් අවදිය රාවන යුගයට එ නම් (කිතු වසින් පෙර 2500) යෙයි. කතරගම දෙවිඳුන් ගේ පියා – එ නම් සිව දෙවියා, දෙවියකු ලෙස රාවන යුගයෙහි ද ඇදහීම් ලද සැටියෙන් පෙනීයන්නේ කතරගම දෙවියන් නර කයින් මෙහි රජ කළ යුගය රාවන යුගයට ද එහා යන බව යි.

සිව දෙව් රජ පවුල :

සිව දෙවියා ගැන ද අද අපේ බොහෝ දෙනා සිතීමට පුරුදු ව ඇත්තේ ඔහු දඹදිවින් මෙහි ආවකු ලෙසට යි. එහෙත් සිව දෙවියා ද ආදිම හෙළ රජකු ලෙස ගැනීමට තරම් කරුණු වෙයි. සිව ඇදූහීම පවා දඹදිවට ගියේ හෙළදිවිනි. මෙය වූයේ රාවන බියෙන් ලංකාව හැර උතුරු දඹදිවට ගිය කුවෙර රජු සමඟ වූ බවට රාමායණයෙන් දෙස් ලැබේ.

ලක්දිවින් කුවෙර රජු පැහැරගෙන ගොස් කයිලාසයේ පිහිටැවූ හ යි කියන සිව දෙවියා (ඇතැම් විට ලිංගය) පෙරළා ගෙන ඒමට ගිය රාවන කෙලෙස් කුළ සෙලැවූ පුවත රාමායණයේ සඳහන් වනුයේ අතිශයෝක්තියෙන් බව ඇත්ත ය. එහෙත් එයින් කියැවෙන්නේ හෙළදිවින් රාවන යුගයෙහි සිව ඇදූහිය උතුරු දඹදිවට යැමේ කතා පුවත මිස අනෙකක් නො විය හැකි ය.

දෙවන පැතිස් රජු ගේ පිය නිරිඳා ද සිව නම ඇත්තෙකි. මේ සිව යන්නෙහි තේරුම සුබ හෙවත් යහපත යන්න යි. සිව දෙවිඳු ගේ විරුදු නම වන 'නටරාජ' යන්නෙහි එන 'නට' යනු 'නට –නැටුමහි' සිංහල කිරිය මුලින් මිස දඹදිව් බසෙකින් ලැබිය හැක්කෙක් නො වේ. දෙමළ බසට නඩරාස වූයේ ද අපේ නැටුම් රජ්ජුරුවෝ යන තේරුම ඇති මේ නටරාජ යන්න යි.

ඩම හඩ අරනුයේ – නහනුයේ, ඩමරු යි. සිව දෙවියා ගේ ඩමරුව නම් වූ ඒ බෙර ගෙඩිය අපේ ම උඩැක්කිය මිස දඹදිව් බෙරයක් නොවන බව මේ ඩමරු නමත් සිව දෙවියන් ගේ පැහැදීම සඳහා අදත් අප වයන උඩැක්කි පදයත් පවසයි.

සිව පත්නිය උමාව යි. උමා යන්නෙහි සිංහල තේරුම උතුම මව යන්න යි. පසු කලෙක දෙව් බවට ගිය කඳ කුමරු, ගණිසුරු යන පින්වත් දරුවන් ගේ මව වූ හෙයින් – දේව මාතා වූ හෙයින්, ඇත්තට ම ඕ උමා (උ—මා) වූවා ය. මේ අරුත සිංහලයෙන් විනා අන් බසෙකින් ලැබිය හැක්කෙක් නො වේ. සකු බසෙහි උමාපති (ඊශ්වර), උමාසුත (ගණිසුරු), උමාගුරු, උමාජනක (හිමවත්) ආදී හැම නමකට මුල් වූයේ අපේ මේ සිංහල උමා නම යි.

උමාවට ගිරිදූ යැ යි ද නමෙකි. එය කන්දෙහි දුව යැ යි ගෙන ඇය හිමාලය පර්වතයා ගේ දූ පාර්වතී යැ යි දඹදිව් ඇදූරෝ දක්වති. එහෙත් දඹදිවට ගියේ පණ පිටින් ම සිව නො ව මළ පසු දෙව් බවට ගිය සිව යි. හෙවත් සිව ඇදූහිය යි. එ හෙයින් මේ ගිරි දුව හෙවත් සිව පත්නිය සිව රජ කළ මේ රටේ කඳු රටේ රජ දුවක ලෙස ගැනීම කවර වරද ද? මෙහි ඇය දක්වෙනුයේ සමනොළ පෙදෙසේ ගිරි නම් යක් රජු ගේ දුව ලෙස යි.

මේ සමනොළ යන්න ද නිරුත් විසින් සිව දෙවොල ලක් කොට තැනුණු නමෙකි[19]. මේ නම ද රාවන යුගය තරම් ම පැරණි ය.

මෑත කලෙක දෙමළ බසට හැරවීමෙන් විරූ වූ නම් ඇති ආදි සිංහල හිරු දෙවොල් හා ඉසුරු නම් ඇඳි ඇති සැටියෙන් පෙනෙන්නේ හිරු ඇදහීමට අනතුරු ව මේ ඉසුරු ඇදහීම ද එයට ම මුසු වූ බව යි[20].

හිරු දෙවිඳු ගේ මවන රකින වනසන තෙ බලය බඹ, විස්නු, සිව නමින් පසු කලෙක ගත් බවට දෙස් අපේ ඉපැරණි හිරු මතුරු ඇසුරින් ලැබේ.[21].

අපේ හීරු මතුරු, හිරු තොහු, ගී ආදියෙන් ද හෙළි වී පෙනෙන ඇත්තෙකි. එ නම් දඹදිව ඇදූරන් ගේ ඍග් වේදයට මුල් වූ ඉරු වේදයක් මෙහි පැවැති බව යි[22].

ඍග් වේදයෙහි එන ඇතැම් වදන් එ ද දිවමන් ව පැවැති දකුණු දඹදිව් බස් ඇසුරින් ගැනුණු බව පුවසුරු බරෝස් ඔහු ගේ පොතෙහි පවසා ඇති බව පෙරින් ද කියැවිණ.

මේ කියනු සකු බසට ගුරු වූ වදන්වලින් රැසක් ම හෙළ වදන් ය. මෙයින් පෙනෙන තව කරුණෙක් නම් උතුරු දඹදිවට අපේ වදන් පමණක් ම නොගිය බව යි; අපේ දෙවියන් ද ගිය බව යි. බඹ, විස්නු, ඉසුරු ඈ අපේ ම වදන් බ්‍ර්හ්ම, විෂ්ණු, ඊශ්වර යන වචන්වලට වඩා අරුත් බර බව මෙයට නිදසුනෙකි[23].

ඊශ්වර යන්න සකු බසෙහි නායකයා යන අරුත දෙයි. සිංහල ඉසුරු යන්න ඒ අරුත ද දෙන අතර තව අරුත් කිහිපයක් ද දෙයි. සකුයෙහි ඊශ්වර යන්නට වඩා සිංහල ඉසුරු යනු නිරුත් කිපයකට වැටෙන වඩා පුළුල් වදනෙකි. වදනෙහි මුල් අයිතිය සෙවීමේ දී මේ විබෙදු ගුණය පිහිටට වැටෙන්නෙකි.

පඬෙරහ යනු සිව දෙවියාගේ පැහැය සලකා දෙවුණු නමෙකි. පඬෙර නම් හෙළ නෙලුම් ය. අහ නම් ඇහ යි. සිවයා හෙළ දෙවියකු බවට මේ ද දෙසෙකි.

දැන් සිව දෙවිඳු ගේ පුතු සේ සැලැකෙන කතරගම දෙවිඳු ගේ වතගොත මඳක් විමසා බලමු. ආදි ලක් රජකු වූ මොහු කතරගම රජ පෙළේ කෙනෙකු වූ බවට වාද නැති. තාරක පත්ම රජු හා කළ සටනින් පැවැසෙන්නේ මෙ රජ අසුර යුගයේ වූවකු බව යි. මේ කියන අසුර යුගය නම් රාවන රජු ගෙන් ඇරැඹි රකුස් යුගයට (ක්‍රි. පෙ. 2500) පෙරාතු ව මෙහි පැවැති හෙළ රජ යුගයෙකි. ගොව් යුගයෙන් ඇරැඹෙන්නාවූ මේ අසුර යුගය මෙයට අවුරුදු හත් අට දහසකට පෙරැ ඇරඹුණක් බවට දඹදිව දේව කතා ඇසුරින් වෙසෙසින් විස්නු ගේ අවතාර කතා ඇසුරින් කරුණු ලැබේ. ලොවේ ආදි ම වෙද්දු ද රන් නම් ලෝහය ලොවට දුන්නෝ ද, රටවල් සොය ගිය මුල් ම මනු රජවරු ද මේ අසුර හෙළයෝ ම වෙති.

සිව පෙළෙහි කන්දේ මහසෙන් කුමරා අයත් වනුයේ ද තාරක පත්ම අසුර රාජයා අයත් වූ අසුර පෙළපතට ම වෙයි.

සකු බසින් මේ දෙවියා හැඳින් වෙනුයේ ස්කන්ධ නමිනි. දෙමළ බසින් කන්දසාමි යනු වෙනි. මේ දෙකට ම මුල් වූයේ 'කන්දේ දෙයියෝ, යන්න යි. කන්ද යනු කඳ යන සිංහල මුලින් නැඟුණු වදනෙකි. කඳු යන්න ද කඳ යන වදන් මුලින් නැඟුණෙකි. කඳනුයේ – කඳක් ඇතියේ කඳු යි. පොළොවින් මතු වී පස් කඳින් කැපී පෙනෙන බිම් කඩට කඳු යැ යි අපේ මුත්තෝ කීහ. මේ නිපන් හෙළ වදනෙකි. වැඩහිටි කන්දේ වෙසෙමින් කන්දේ දෙවි බවට ගිය කතරගම දෙවිඳුන් ගේ සිංහලත්වයට මෙ කඳ දෙවි නම මැ හොඳ නිදසුනෙකි.

මහසෙන්, සෙන්කඳ (හෙණකඳ, සෙංකඩ) සෙන්නා (හෙන්නා)[24] යනු ද කතරගම දෙවියන් ගේ සිංහල කම හඳුන්වන තව ද නම් ය.

''කාර්තිකේය'' යනු කතරගම දෙවිඳුට ද 'කාර්තිකේයප්‍රභු' යනු කතරගම දෙවි මවට ද සකු නම් වෙයි. කාර්තිකේය යන්නෙහි තේරුමක් දීමට යතන සකු ඇදුරෝ අපා බොරුවක් ඇද බාති. එහෙත් 'කතරගම' යන ආදී නම සකු බසට කාර්තිකේය වී යැ යනු ඇත්තට හුරු ය.

'වේල්' යනු ද කතරගම දෙවිඳුට නමෙකි. වේල් පෙරහැර, වේල් උත්සවය ඈ තන්හි ඒ යෙදෙයි.

මේ 'වේල්' යන්න සකු බසෙහි ගමන් කරයි යන තේරුම ඇති ''වේලති'' (යයි) යන ක්‍රියා පදයට මුල් වූ ද පියෙවියෙකි.

සිංහලයෙහි 'වේල්' යනු තව ද කැඩිය හැකි වදනෙකි. වේ නම් වෙය (වේගය) යි. වේ ලනුයේ වේග දනවනුයේ වේලු හෙවත් වේල් ය. ගැමුණු සෙබළ මුළෙහි සුමනයා වේලු (වේල්) වූයේත් අසු පිට නැඟී වේගය ගත් හෙයිනි. එ හෙයින් දේව කථාවේ හැටියට උපන් සත් දිනෙන් කෙසේ වෙතත් ඇත්ත කතාවේ හැටියට නම් සත් දිනක් තරම් වන ඉතා සුළු කලෙකින් වේග දනවා ලද මහ ජය නිසා මේ රජු වේල් නම් වී යැ යි ගැනීම කවර වරද ද?

සවත නම :

කතරගම දෙවිඳුන් ගේ මුණු සය සංකේතයක් බව අනුරපුර මුල් යුගයේ විසූ අපේ කවියෝ ද දත් හ. පළමු වන අග්බෝ (ක්‍රි. ව. 568 – 631) රජු දවස විසූ දෙළොස් මහ කිවියන් අතරේ වූ දළසල කුමර කිවියාණන් කතරගම දෙවියනට එවූ අසුන් කව වන සැරයෙහි,

> " කතර්ගමෙ කඳ දෙව
> රදමෙණි, ලද් ස – මලින්
> කිරුළෙනි සැදි සවනැ යි
> පළ දෙව් සෙනෙවි තන් පත්." (16)

යනුයෙන් පැවැසෙන්නේ කතරගම දෙවියනට කතරගම කඳු හයින් ලද වොටුනු හයක් නිසා ස–මුහුණු නම වූ බව යි. එහෙත් මේ කුඩා කවෙන් දැක්වෙන්නේ රාවනයන් දසිස් වූ නියාවෙන් ම මහාසේනයන් ද ස–වත් වූ බවයි.

මේ රට දෙවිවරුන්
රට දෙවිවරුන් වීම :

සිංහළ දෙවිවරුන් ගේ නම් පාලි, සකු, දෙමළ ඈ පර බසට හැරැවීමේ දී ඒ නම් මුල් අරුතින් පිට පැනගිය සැටි සංවේග දනවයි.

විස්නු දෙවියන් අප අද හඳුනන්නේ ලංකාවෙහි ද පුද ලබන උත්තර භාරතීය දේවතා කෙනකුන් ලෙස යි. එහෙත් සකු බසින් මේ දෙවියන් හඳුන්වන "විෂ්ණු" යන නමට වඩා සිංහළ ගැමියන් ගේ කටට ආදියේ සිට හුරු වූ "විස්නු" යන නම වඩා ම අරුත් බර බව පෙරින් දැක්විණි.

මෙයින් පෙනෙන්නේ විස්නු නමෙහි නියම අරුත ඇත්තේ හෙළ බසෙහි බව යි. මේ අනුව විෂ්ණු සුරයකුට වඩා අසුරයකු සේ ගැන්මත් ගැම්මක් ඇති කතාවෙකි. වෙසවුණු (වෛශ්‍රවණ) විබිසන (විභීෂණ) උපුල්වන් (උත්පලවර්ණ) ආදීහු ද මෙ සේ සුර බවට හරවා ගැනුණු අසුරයෝ ය.

උපුල්වන් පවත :

උපුල්වන් දෙවිඳුන් විස්නු දෙවිඳුන් එක් දෙවියකු ලෙස සිතන්නෝත් වෙති. එහෙත් දෙ දෙනා දෙ දෙදෙනෙකු බවට ලංකාතිලක සෙල් ලිපිය පැහැදිලි ලෙස ම දක්වයි. තිසර සඳෙස් කරුවෝ ද උපුල්වන් දෙවියන් විස්නු දෙවියන් මෙන් කළු නොවන බව පවසයි. (තිසර: 23). සිරිමත් සෙනරත් පරණවිතාන සූරින් උපුල්වන් යන හෙළ නම පිට රට බසෙකින් පාස්සන්නට බලතත් එ ද විය යුත්තේ එහි ම අනෙක් පැත්තට යි. විස්නු යන නම සේ ම කිහිරැලි උපුල්වන්, සමන් බොක්සැල් ආදි නම් ද සිංහලයෙහි වූ නිපන් නම් බව පෙනෙයි.

දෙවුන්දර පන්සල අදත් හැඳින්වෙන්නේ ඉරුගල් තිලක නමිනි. ඉරුගල් නුවර ආදියේ දෙවුන්දරට වූ නමෙකි. ඉරුගල් යන්නෙහි ද වඩා පැරැණි රුව හිරුගල් යන්න යි.

හිරුගල් – හිරිගල් – ගිරිහල් – කිරිහල් – කිහිරල් යැ යි අනාදි කලක් තිස්සේ වූ වෙනසින් පෙනෙන්නේ ද මේ වදනේ සිංහල බව යි.

කිහිරැලි උපුල්වන් යනු මෙ දෙවියා හට නම් වූයේ හිරුගල් නුවර වූ හෙයිනි. හිරුගල් – කිහිරල් වීම හෙල කටවහරට හුරුයි. කිහිරල් නුවර වූයේ. කිහිරල්හි විසූයේ කිහිරැලි (කිහිරල් + ඉ) යි. මෙහි 'ඉ' යනු ගමහි වූයේ ගැමි (ගම් + ඉ නුවරෙහි වූයේ නියැරි (නුවර + ඉ) ආදී තන්හි) එන එහි වූයේ ය යන තේරුම දෙන තද්ධිත ප්‍රත්‍යයයෙකි.

කිහිරැලි උපුල්වන් යන මෙ නම අනුව පෙනෙන්නේ උපුල්වන් දෙවියන් ආදියේ ගිරිහෙල පුර විසූ අපේ රජකු බව යි.

කිහිරැලි උපුල්වන් නම පාලි ඇදුරෝ ඛදිර දේහලි උප්පලවන්න යන්නෙන් බිඳගනිති. ඛදිර නම් කිහිරි ලී වෙයි. දේහලි නම් එළිපත්ත යි.

එළිපත්ත දෙර උළුවස්සේ පයට නිතර ම පෑගෙන යටි කඳ බව අපි දනිමු. මේ කිහිරි එළිපත්තත් (ඛදිර දේහලියත්) රට බඩුවෙකි. රටින් එන කොයි වහංගතයත් අපට ඉහළ හෙයින්, වඳින පුදන දේව රූපයක් තැනීමට මෙ තරම් කිහිරි ගස් ඇති මේ රටේ රටින් ආ කිහිරි එළිපත්තක් ම නිසි වීම කවර පුදුමයෙක් ද? ඇත්තට ම පුදුමය නම් ලොවට පරම ඇත්ත වදළ මහතාණන් ද

ඈඳාගෙන මෙ රට දෙවියකු වන උපුල්වනුත් රට දෙවියකු කළ පුවත යි. මෙ පුවත පැරැකුම්බා සිරිතෙහි (24) මෙ සේ දැක්වෙයි:

"යමල් හල මුනි ලෙසින් වදහළ මෙ රට රකිනුව
මෙත් සිතින්
උපුල්වන් දෙව් මහ රදණන් වඩිනු දැකැ මහ
සයුරතින්
විමල් ගුණ යුත් නමින් දපුලු සෙන් රජෙක් ආ
එ මොහොතින්
විපුල් සිරි දෙව් නුවර කරවා පිහිට කැරැවී යහපතින්"

කෝට්ටෙ යුගයෙහි විසූ පැරැකුම්බා සිරිත් කරුවන් මේ දක්වන උපුල්වන් දෙව් පවතට පදනම් වී ඇත්තේ කපුරාලලා ගේ ප්‍රබන්ධය යි. වාසල මුදලි **ගුණවර්ධන** සූරිහු ඒ ප්‍රබන්ධය මෙ සේ දක්වති, විසිතුරින්.[25]

"කිහිරි කඳක් වශයෙන් මුහුදෙහි පාවී එන්නා වූ දිව්‍ය රාජ තෙමේ, සුළඟින් හා දියපහරින් ද ඔබ මොබ ගෙන යන ලද්දේ දක්ෂිණ ලංකාවට ළඟා වී ගිරිහෙල පුර කිරළ වැල්ල වේලාන්තයට රළින් ගොඩගසන ලදී. දිව්‍ය රාජයා ගේ ආගමනය හික්කඩුවට සමීප වූ සීනිගම කෝවිලෙහි කපුරාලට සිහිනෙන් දන්වා තිබුණ නමුත්, දිව්‍ය රාජයා පිළි ගැනීම පිණිස පෙරහැරින් එන්නා වූ කපුරාල ගේ ගමන මඳක් ප්‍රමාද විය. එයින් දිව්‍ය රාජයා අනාථ ලීලායෙන් වෙරළෙහි පතිත ව සිටීම අයෝග්‍ය හෙයින් නැවැතත් රළයෙකින් දියට බැස පෙර සේ ගමන් කරනුයේ සිංහාසන නම් තුඩුව පසු කොට ගොස් ගිරිහෙළ පුර බටහිර සීමාව අසල වෙරළට සමීප ව පාවෙමින් සිටියේ ය. එ කල පෙරහරින් එන්නා වූ කපුරාල ඒ දැක අතවැසි පිරිවරින් වහා දියට බැස මහත් භක්ත්‍යාදරයෙන් දිව්‍ය රාජයා ගොඩට වඩා ගෙනවුත් එ තන් සිට මහත් උත්සව යෙන් කර පිටින් ගිරිහෙළ පුරයට වැඩම කරවා ගෙන ගියේ ය."

දපුලුසෙන් රජු දවසැ මුදින් ආ කිහිරි කොට යෙකින් තැනුණු උපුල්වන් රුවක් දෙවුන්දර දෙවොලේ පිහිටුවාලීමෙ පුවත සැබෑ විය හැකි වුවත් උපුල්වනුත් පිටරැටියකු කොටැ දැක්වීම නම් විහිළුවෙකි. උපුල්වන් ඇත්තට ම දඹදිවැ දෙවි යෙක් නම් ඔහු ගැන එ රටේ සඳහන් විය යුතු ය. එහෙත් එ වැන්නක් නොවන හෙයින් ද් පෙනෙනු යේ ඔහු මෙ රැටියෙකු බව යි. ලංකාරක්ෂක දෙවියන් සතර දෙනා අතරෙහි ලා සැලකීමෙන් පෙනෙන්නේ අනෙක් තිදෙනා මෙන් ම උපුල්වන් ද මෙ රටේ ආදි රජකු බව යි.

සමන් බොක්සැල් :

ලක් රැකි දෙව් ගණයෙහි ම ඇතුළත සමන් බොක්සැල් නමින් ගැනෙන දෙවියා ගේ බොක් සැල් නම ම ඔහු ද ආදියේ මෙහි රජ කළ සිංහළ නරපතියකු බවට හොඳ නිදසුනකි. මෙහි සිංහළ නම යෙදුණේ අසුර, රකුස්, යක්, නාග යන සිව් හෙළයන් ම සිංහළයන් ලෙස සලකා යි.

බොක්සැල් යන්නට මුල් වූයේ බොක්කැස් යන්න යි. බොක්කැස් නම් බොකු ඇස් ය. බොකු ඇස් නම් වක් ඇස් හෙවත් වපර ඇස් ය. වක්කැස්-බක්කැස්-බොක්කැස්-බොක්සැල් වීමට හෙළ වදන් නියරින් පිහිට ලැබේ. මේ අනුව සමන් රජු වමරැසියකු වූ බව පෙනේ. වකු නැහැ (වංකනාසික), මහදැළියා (මහ රැවුළා) මහ කළු සිංහළයා, ද සෙන් කැළි (කළු) ආදි වීකට නම් සිංහල රජුනට වූ බව ද සැලැකිය යුත්තෙකි.

මේ කියන සමන් බොක්සැල් දෙවියා නම් බුදුන් බින්තැන්නට වඩිද්දී මෙහි වූ කඳු රටේ යක් නිරිඳා යි.

විබිසන :

විබිසන දෙවියා ලංකාරක්ෂක සිවු දෙවියන් අතරේ ගැනෙන හෙයින් ද ඔහු ලංකාපති රාවන රජු සොහොයුරු හෙයින් ද ඔහු මෙ රැටියකු බව ඉඳුරා පැහැදිලි යි.

නොපැහැදිලි කරුණකට ඇත්තේ ඔහු ගේ විහිෂණ නමට යට වූ සිංහළ නම යි.

විභීෂණ යන්න රාමායණය ඔහු හඳුන්වන නම යි. එහි අරුත ඉතා බිහිසුණු යන්න යි. මෙයත් සිංහළ රජකු ගේ පටබැඳි නමෙක සකු මුහුණුවර විය හැකි යි.

සොන් යනු හෙළ බසෙහි පුතා සඳහා යෙදුණු අදත් යෙදෙන වදනෙකි. මෙ පුත් අරුත්හි 'සන්' යන්න ම පදනම් කොට නැඟුණු වදනෙකි. පියා ගේ සන (සංඥ) ම ඇතියෙන් පුතා සන් නම ලබයි. මේ සන් යනු සුන් සොන් සුත යනුවෙන් ද සිටී. අදත් නියම පියකු නැති ව හොරට උපදනා පුත් අපේ ගැමියෝ හොරපුතා යන අරුතැති ඔරිසොන් (හොරසොන්) නමින් හඳුන්වති. හිරු පුත් මහ සම්මත රජ රෝ සොන් (රොහොන්) ය. හිරු පුතු හට උපත දුන් දනවුව රුහුනු (රෝ+සුනු) ය. මේ අනුව පවුලින් බැහැර කළ-අයින් කළ, පුතා බිහිසොන් ය. වෙසෙසින් ම බැහැර කැරුණු පුතා විබිහිසොන් වෙයි. පුලතිසි සනුහරේ ම නැසුමට ආවකු හෙයින් ඇතැම් විට රාවන කනිටු මල් කුමරාට විබිහිසොන් හෝ බිහිසුනු හෝ අපර නාමයක් වීම නො බැරි ය. ඇතැම් විට සකු බසට විභීෂණ වූයේ මෙ සිංහළ විබිහිසොන් යන්නෙන් නැතෙන, විබිහිසන යන්නෙන් නැතෙනවි බිහිසන හෝ විබිසන හෝ යන්න වැන්නක් විය හැකි ය.

මිනිස් පිරිනමුවෙහි (පරිණාමයෙහි) අග මුල සෙවූ **ඩාර්වින් ඒංජල්ස්** යන වියතුන් ගේ අදහස් තවද දුරට විමැසුමකට ලක් කළ **හක්ස්ලි** ගේ මතය වනුයේ නර වගෙහි මුල ඉන්දියා සයුරේ ගිලීගිය ලිමුරියා (මැඩගස්කරයෙහි සිට සෙවිලිස් මුරුසි, ළංකා ඈ දූපත් ඉතිරි කෙරෙමින් ගිලීගිය හෙළන්කා) මහ දිවයින විය හැකි බව යි. හක්ස්ලි ගේ මේ මතය තව දුරටත් වගා කරන අර්නස්ට් හැකල් (19 සියවස) පවසන ලෙසට, මිනිස් දම්වැලේ අග (මුල්) පුරුක් (=ආදම්) මානවයා මේ මහ දිවයිනේ සිට වයඹින් ඉන්දියාවටත් ගිනි කොනින් ආසියාවටත් බටහිරින් අප්රිකාවටත් පැතිරී ගොස් ඇති බව යි.[26]

නර වගෙහි මුල යම් බිමෙක වී ද, නරදෙව් (රජ) වරුන් ගේ මුලත් දෙවිවරුන් ගේ මුලත් එ බිම ඇසුරින් ම වී යැ යි ගැනීම වරදෙක් නො වේ. ඉන්දියා සයුරේ දකුණු දිවයිනෙකින් එහි ගොස් පැළපදියම් වූ හ යි කියන දකුණු සුමේරිය මිනිසුන් අදහන දිය ගොඩ දෙකට අදිපති 'ඇංකි, (ඇංකි) දෙවියා ගේ නමෙහි හෙළ නිරුත වනුයේ දිය (ඇම) ගොඩ (ක) යන්න යි. ඈත යුගයෙහි (ක්‍රි. ව. පෙ. 3000?) ඉන්දිය සයුරේ දකුණු දිවයිනෙකින් ගොස් අදත් හෙළ බයින් නිල් දියවැල ය, යන අරුත් ඇති නිල්-නා-හර්, යන නමින් හැඳින් වෙන නිල් (නයිල්) ගං දෙණියේ පාරාවෝ (උප හිරු ගොත) පිහිටෑ වූ නරවර නමැත්තා හා ම අපේ රා (හිරු) දෙවියන් ද එහි ගිය සැටියෙකි. දඹදිවේ ආදි දෙවියකු වූ විෂ්ණුහු ගේ නම අනුරුත් නමක් වන්නේ අපේ විස්නු (=සර්වඥ) යන්නෙන් ඒ නම සංස්කෘත කැරුණ බව සලකා තොත් පමණි. මූදු ගිලුමෙකින් පත් (ළංකා දූපත්) නමින් හැඳින්වෙන සිය මවු බිම වැනැසෙද්දී උතුරු අප්රිකාවේ දනවු පිහිටෑවීමට ගිය ආදි පිනිසිය ජනයා ගේ දෙවිවරුන් ගේ මුල ද ළංකාවේ බවට ඒ දෙවිවරුන් ගේ නම්හි නිරුතින් ම දෙස් ලැබේ. සුමේරියාවත් ඉරානයත් අතර ඇති කුසිස්තානය සිංහළයන් ගේ රට ය යන තේරුම ඇති ඊළාම් නම වීම ද මෙ රටින් හෙළයන් එහි ගොස් විසුම් ගත් බවට නිදසුනෙකි.

මෝහාන්ජෝදර (සත්ගිරිනාර්) හාරප්පා බිම් කැණීමේ දී ලැබුණු මුද්‍රාවලින් පෙනෙන පරිදි ආදි සිව දෙවියාත් උමා මවු දෙවඟනත් එහි පුද ලද ලෙසෙක් ද පැවැසෙයි. මොහාන්ජෝදර කැණීමෙහි දී ලද මී හරක් අං තට්ටුවක් සහිත අවානේ හැඩයේ කිරුළෙකින් යුතුව එරමිණිය ගොතා ගෙන යෝග මුද්‍රායෙන් සිංහාසනයෙහි හිඳගෙන ඉන්නා රූපය පශුපති හෙවත් ශිව බව එම කැණීම් කළ **ජෝන් මාර්ෂල්** පවසයි. පශුපති යනු ශිව ගේ පර්යාය නාමයෙකි. එහි තේරුම සතුන් ගේ අදිපතියා යන්න යි. මේ රුව වටා දක්වා ඇති ඇතා, ව්‍යාඝ්‍ර ධෙනුව, මුව යුගලය කඟවේණා හා මී හරකා යන සතුන් නිසා මේ පශුපති විය හැකි බව **ජෝන් මාර්ෂල්** පවසයි[27].

ශිව පත්නිය උමා යි. මේ උමා යන්න ම උතුම් මව යැ යන අරුත් ඇති උ+මා යන දෙ වදනින් වූ නමෙකි. කාළි යනු ද ඇයට පර්යාය නාමයෙකි. කාළ, මහා කාළ, කාළ සේන (කහල් සෙන්) ආදිය ආදි සිංහළ රජුන් ගේ පොදු නම් වූ අතර කාළි යන්න රජ පවුලේ කාන්තාවන් හට වෙසෙසින් යක් හෙළ කතුන් හට ගරු නමක් වූ සැටියෙකි. රූ සිරින් හෙබි උමා රුව මව් දෙවිය ගේ භද්‍ර වේශය වන අතර මිනී හිස් කබල් මාලාවක් පැළැඳි කාළි රූපය අභද්‍ර අවතාරය වෙයි. මේ මව

දෙවිහන පිදුම මොහාන්ජෝදර කැණීම් අනුව ක්‍රි. ව. පෙ. 3,000 සරියේ උතුරු දඹදිවේ ද පැතිර පැවැති බවට දෙස් ලැබේ.

සරසවිය :

කලාවට අදිපති – දෙවිහන සරස්වතිය ලෙස සැලැකේ. ඇය ද දඹදිවින් අපට පහළ වූ දෙවඟනක ලෙස අපේ ඇතැම්හු සිතති. එහෙත් කලා යන්න සේ ම ඇගේ සරසවි නම ද දක්වන්නේ නිරුත් විසින් කලාවේත් සරසවිය ගේත් මුල් උරුමය ඇත්තේ හෙළ දිවේ බව යි.

කලා යන්න සකු බසේ තනි වදනෙක් පමණෙකි. එහෙත් අපට නම් එය කල් යන මුල් වදනෙන් වූ තද්ධිත නාමයකි. කල් බව–මනහර බව, ඇත්තේ කල් + ආ—කලා යි. නිලා (නිල් + ආ), දුලා (දුල් + ආ). වලා (වල් + ආ) මේ නියරින් ම වන තව ද හෙළ වදනි.

සරසවියට අත් හතරෙකි. ඒ අත් සතරේ ඇති පොත දැනුම ද ඇටවැල සිහිය ද, ගිරවා බස් බිණීමේ සවිය ද, වෙණ රස දැනුම හෙවත් ලලිත කලා නිපුණතාව ද පිළිබිඹු කරන සංකේත යි. මේ සතර සවි යන්න සාරසවි වී සරසවි වීම හෙළ වදන් නියරට එකඟ වෙයි. සරස්වතී යන්න මේ හෙළ සරසවි යන වදනේ සකු පෙරැළියෙක් පමණෙකි. එහි අරුත පොකුණු ඇත්තිය (සරස්වතී) යන්න යි.

මේ සරසවි යන නමින් ද පෙනෙන්නේ ඇය සිංහළ බව යි. හෙළ් (හෙළ) දේවි යනු ද ඉපැරණි සරසවි තොනු ගීයෙක එන සරසවියගේ විරුදු නමෙකි.

රුවන්මලී (වල්ලි අම්මා) දේවිය :

කතරගම දෙවිඳුට බිරියන් දෙ දෙනකු බවත්, ඉන් වල්ලි අම්මා මෙ රට වැදි ගැහැනියක බවත් දේවානි (තේවානි) අම්මා පසු ව දඹදිවින් මෙහි ආ අන් ගැහැනියක බවත් ඉනා මැතෙක දී ඇටැවුණු කතාවෙකි. ලංකා ඇරැකි ගණයෙහි වූ කතරගම දෙවිඳුන් පිට රටින් ගොඩ බැවකු කළෙත් මෙ බඳු බින්න ඇදබෑ කපුවෝ යි.

කතරගම දෙවිඳුන් නර කයින් විසූ අවදිය අයත් වනුයේ අසුර යුගයට යි. ඒ යුගයෙහි මෙ රට පැවැත්තේ එක් බිරියක රැකීමේ සිරිත යි. බහු භාර්යා සේවනය සිංහළයට බෝ වූයේ වඩා ම පසු කලෙක ය.

කතරගම සිව රජ එක් බිරියක (උමා ව) පමණක් රැකියෙකි. ඔහු ගේ අන්තඃපුරයක් ගැන කිසි තැනෙක සඳහන් නො වෙයි.

එළාර හටන දිනූ ගැමුණු රජු බාරයක් ඔප්පු කිරීම සඳහා ඌවේ මහ දේවාලය කැරැවූ බව සඳහන් වෙයි. එහෙත් ඒ සමඟ ම අප සිතා බැලිය යුතු තව කරුණකි. එ නම් එ රජු අනුර පුරයෙහි නැංවූ මහ සැය රුවන්මැලි නමින් පළ වූයේ කෙසේ ද යන්න යි. ස්වර්ණමාලි, සුවණ්ණ මාලි යනුවෙන් සකුවට පාලියට පෙරැළුණු මේ මහ සැයේ මුල් නම රුවන්වැලි නො විය හැකි ය. ඉදින් එහි මුල් නම රුවන්වැලි වී නම් එය සකු පාලි බසට හැරෙන්නේ ස්වර්ණවාලුකා හෝ සුවණ්ණවාලුකා නමිනි. එහෙත් රුවන්මැලි වූයේ එහි මුල් නම රුවන්මලී වූ හෙයිනි, රුවන්මැලි සැය පිහිටි බිමෙහි මුලින් තෙලඹු ගහක් ලක් කොට ස්වර්ණමාලි දෙව් දුව ගේ දෙවොලක් වූ බවත් දෙවොල අරවා එ නමින් සැය නංවාලූ බවත් අද ද අප අතර ඇති ස්වර්ණමාලි දෙව් දූ පිළිබඳ කවි වලින් පෙනේ.

අනුරපුර මහ සැය පමණක් නො ව කැළණි මහ සැය ද රුවන්මලී නමින් ම ආදියේ සඳහන් වූ බව දැනට කැළණි බිමෙහි ම ඇති සෙල් ලිපියෙකින් පෙනේ. මෙයින් පෙනෙන එක් කරුණෙකි. එ නම් රුවන්මලී නමින් දෙව් දුවක ඈත අවදියේ සිට මෙ රට පුරා පුද සත්කාර ලද බව යි. රත්න වල්ලි, ස්වර්ණමාලි ඈ නම්වලින් හැඳින්වුණේත් එක ම දෙව්දුව බවට සැකයෙක් නැති. අද වල්ලි අම්මා යැ යි ගෙන නොයෙක් කතා ගොතා ඇත්තේ ද කතරගම කන්දේ රජු ගේ බිසෝ වූ මේ රුවන්මලී දේවිය සඳහා ය.

කතරගම දෙව් පුදෙහි මස් මාළු වැරීම වෙසෙසි සිරිතෙකි. කතරගම දෙවිඳුන් ගේ මඟුල් උළෙළෙහි නන්ද නම් වැද්දකු එළැ වූ මස් පවා ඉවත් කැරැ වූ දේව කතාවෙක් ද අප අතරේ වෙයි. මෙ

කතා ඇසුරින් අප ද සිතා බැලිය යුතු කරුණෙකි. එ නම් තම විවා මඟුල් ද මස් වැද්දන් පිළිකුල් කළ කන්දේ කුමර රජ මනාළිය ලෙස මස් වැද්දියක වැද්දගනී ද යන්න යි. මෙහි ඇත්ත නම් රුවන්මලි දේව පත්නිය ගේ නම වල්ලි අම්මා කැරගත්තවුන් ඒ නමට ගැලපෙන වැදි කතාවක් ද පටබැඳි බව යි.

කතරගම රජ පෙළ :

කතරගම දෙවියන් මෙන් ම ඉපැරැණි නගර යෙකි කතරගම. මිහිඳු හිමියන් මෙහි එන්නට පෙරාතුව සිට ම කතරගම පෙදෙස බුදුනු දනවුවෙකි.

විජයාවතරණයට පෙර ම වූ සේ සැලැකිය හැකි සහදේව නම් රජකු ගේ ලංකාවතරණයක් ගැන බාල භාරතයෙහි සඳහන් වේ.

" සහදේවෝපි චතුරඃ
චතුරංග චමූවෘතඃ
වීරෝ දක්ෂිණ දිග් දේශ
ජෙත්‍රිං යාත්‍රාම 'සූත්‍රයත්'. (15 පර්ව.)

ජයදේව කිවියා බාල භාරතයෙහි සඳහන් කරන මෙ පුවත අනුර පුර යුගයෙහි (6 සි. ව.) විසූ දළ සල කුමර කිවියා

" රණ රිස්නි මිහි බට
සහදෙව් රද් කුරුර් හිද්
මෙත්තෙනි දපා යල්
සෙමෙනෙ'තෙරෙ ලූ දෙනෙ වැයි
කතර්ගමෙ . . . ."

යනුවෙන් (සැරය, 16, 17) සඳහන් කරන්නේ කතරගම දිනන්නට ආ සහදෙවූ රජු මෙහි දී මෙත්තෙන් දමනය වී සාමයෙන් එ තෙර ගිය බව යි. ඇතැම් විට ඔහු කතරගම දී බුදුනුවකු වූවා ද විය හැකි යි.

දෙවන පැතිස් යුගයෙහි සිරි මහ බෝ වඩමවන උලෙළට කතරගමින් ද හඳුන්ගමින් ද බුදුනු රජුන් හවුල් වූ බව අපේ වංසකතා පවසයි. මෙ කියන කතරගම වැසි බුදුනුවන් නම් මිහිඳු හිමියන් නිසා බුදුනු බව ලැබුවන් නො ව, බුදුන් කිරි වෙහෙරට වැඩි ගමනේ ම බුදුනු බව ලදවුන් බවට සැකයෙක් නැති.

බුදුන් කතරගම වැඩි පුවත අනුරපුර යුගයට අයත් සැරයෙහි සඳහන් වන්නේ මෙ සේ ය:

" සවනා රහතනි' හි
ලද සුව පතා පත් වරෙ
සෙය් දුන් එ රද් මහසෙන්
ඉසුද් කිහිර් වලානෙනි." (14)

සැරයෙහි දක්වෙන ලෙසට බුදුන් කත්රගමට වැඩියේ රහතන් ද සමඟ ය. එ සේ වැඩ බුදුහු කිහිරි වෙහෙර බිමෙහි දහැන් සුවයෙන් ද ගෙවූ හ, කල්.

කතරගම රජ පෙළ උතුරේ රජ පෙළට කිසි සේත් ඇඳුම් නො ලබන ඉපැරැණි පරපුරෙකි. ගැමුණු රජ පෙළ උතුරේ දෙවන පැතිස් රජ පෙළට ඇඳීමට මහවස්කරුවන් ගසන ගැටය ද බොරු වී ලිබී යන්නෙකි.

ගැමුණු පෙළ :

මහාවංශය කියන ලෙසට මහානාගත් අසේලත් යන දෙපළ ම දෙවන පැතිස් රජු ගේ සොහොවුරෝ යි. මෙයින් අසේල, එළාර නම් විදේශික ආක්‍රමික යකු ගෙන් මැරුම් කයි. ජයග්‍රාහක වූ මේ එළාර මැරුම් කන්නේ ඔහු අතින් මළ අසේල රජුගේ ම පස් වැනි පරපුරේ වූ මුනුපුරා ගෙනි.

මෙ පුවත දුරට විනර කරණතාත් දෙවන පැතිස් රජු මල් අසේල රජු මැරූ එළාර මැරම් කන්නේ දෙවන පැතිස් රජු සෝවුරු (විස අභයක් නිසා රුහුනට පලාගීය) මහානාග ගේ පුත් යටාළ තිස් රජු ගේ පුත් (රුහුණේ දස බෑ රජුන් නැසූ) ගෝඨා භය රජු ගේ පුත් කාවන්තිස් රජු ගේ (මෙ රජු අවුරුදු හැට හතරක් ම රජ කළ බව සඳහන් වෙයි) පුත් දුටුගැමුණු රජු අතිනි. මේත් විය හැක්කෙක් ද? අනුරාධපුර එක් පරපුරකට රුහුණෙන් පරපුරවල් පහයි.

මෙයින් පෙනෙන ඇත්තෙකි. එ නම් උතුරේ සිංහල රජ පෙළ එකක් බව යි: දකුණේ සිංහල රජ පෙළ අනෙකක් ම බව යි.

දුටුගැමුණු අයත් රුහුනු රජ පෙළ අනුරපුරින් පලා ආ මහානාග ගෙන් නො ව රුහුණේ මානා කෙනකු ගෙන් වූ වෙන ම පරපුරෙකි.

දූනට පාෂාණ පත්තුවෙන් මතු වී ඇති සෙල් ලිපියෙකින් ද මේ ගැමුණු පරපුරේ සුළමුල හෙළි වෙ. (බෝවත්තගම සෙල් ලිපිය)

විජය කුමරා හෝ එයටත් පෙරාතුව එ රටින් ම මෙහි ආ සිංහලයා හෝ පුත්තලම් වෙරළට ගොඩ බසිද්දී කතරගම පමණක් නො ව කැලැණිය පවා ශාලනය කෙළේ කතරගම රජපෙළේ වූ ගැමුණු වරුන් බව සැලැකීම ආදි සිංහල ඉතිහාසයට ඇත්තේ එළිය වැටෙන්නට සැලැස්වීමෙනි.

කාවන්තිස් රජු ගේ පියා වූ ගෝඨාභය රජු ගේ දස බෑ හටන (දසභාතුක සංග්‍රාමය) කතරගම රජ පෙළෙහි ම රජුන් අතර ඇති වූ සටනක් සේ සැලකිය හැක්කෙකි. ජය ගත් ගොළු අබා රජු තමා අතින් වූ මහ පව මැකෙන්නට මහවිලි ගඟ දෙ පස දගප් පන්සියක් කැරැ වූ බව ධාතුවංසයෙහි එයි.

කෙසේ වුව ද කතරගම රජ පෙළ උතුරු ලක රජ පෙළට අයත් වන්නෙක් නො වෙ. මේ අසුර යුගයේ සිට ම අතු බෙදිබෙදී ආ දකුණේ ම රජ පෙළෙකි.

අද කතරගම දෙවියන් ලෙස සැලැකෙන මහසෙන් නිරිඳා මෙ රජ පෙළේ ආදිමයකු ලෙස සැලැකීම වටී. කතරගම කන්දේ දෙවිඳුන් දඹ දිවට ඇදගැනීමට පසු කලෙක කළ තැතෙකි. 'ස්කන්ධ පුරාණය', පරණ විතාන සූරින් ගෙන් ද මේ මතයට පිටුබල ලැබේ.

දස අවතාරය :

විස්නුහු ගේ දස අවතාරය. 1. මත්ස්‍ය, 2. කූර්ම 3. වරාහ 4. නාරසිංහ 5. වාමන 6. පරශුරාම 7. රාම 8. කෘෂ්ණ 9· බුද්ධ 10. කල්කි නමින් සඳහන් වේ. මෙය සත්ව පරිණාමය සංකේතයකින් දක්වීමෙකැ යි මාටින් **වික්‍රමසිංහ** සූරිහු පවසති. (සත්ව සන්තතිය පෙරවදන) වික්‍රමසිංහසූරින් ගේ මේ මතයට පදනම් වී ඇත්තේ තෙල්වත්තේ ශ්‍රී **අමරවංශ** නා හිමියන් සාහිත්‍ය තරංගනී සඟරාවට ලියූ ලිපියෙකි. **එහි** මෙ සේ සඳහන් වෙයි.

"විෂ්ණු යනු ශාස්ත්‍රීය ලෙසින් ප්‍රවෘත්තිය හෙවත් ස්ථිතිය යි......... මත්ස්‍යාවතාරයෙන් ස්ථිතිය ජලමය බව ප්‍රකාශ වෙ. ද්විතීය අවතාරය කූර්මයෙකි. (ඉදිබුවෙකි.) ජලචර වූ ද ස්ථලචර වූ ද ප්‍රාණීහු මේ අවතාර යෙන් හටගත් බව..............පෙනේ. තෘතීය අවතාරය වරාහයෙකි. (ඌරෙකි) මේ අවතාර යෙහි දී දන්ත ජීවීන්ගේ හා ශෘංගීන් ගේ සම්භවය වී යැ යි...........සලකති. නෘසිංහ අවතාරයෙහි දී පෘථිවිය මනුෂ්‍ය වාසයට යෝග්‍ය විය.......... එහෙත් නෘසිංහ යනුවෙන් අර්ධ මනුෂ්‍ය අර්ධ පශු ස්වභාව ඇති මනුෂ්‍යයන් ගේ උත්පත්තිය ලැබේ. වාමන යනු මිටයෙකි. මෙයින් පශු භාවයෙන් සම්පූර්ණයෙන් වෙන් වූ මනුෂ්‍ය භාවයෙන් උසස් නොවූවන් ගේ ජන්මය ප්‍රකාශ වේ. ස-වැනි පරශුරාම අවතාරය යි. පරශු නම් පොරොව යි. රාම නම් ඇලීම යි. මේ කාල යෙහි මනුෂ්‍ය වර්ගයා බලයෙන් වික්‍රමයෙන් ඇලී සිටි බව පෙන් ....රාමාවතාරය වනාහි නීතියෙන් ජනරංජනය ප්‍රකට කෙරේ......... කෘෂ්ණ අවතාරයෙහි පරලෝක බුද්ධිය බලවත් විය. .... බුද්ධ අවතාරය වනාහි තත්ත්වඥ නයෙන් සම්පූර්ණත්වය ප්‍රකාශ කෙරේ. කල්කි අවතාරය මතු ලැබේ.".

විස්නුහු ගේ දස අවතාරය පිළිබඳ ව අප දන්නා පරිදි මහ වෙනෙසක් දක්වයි.

විස්නු ආදියේ දඹදිව පාලනය කළ අසුර රජෙකි. පසු ව සුර බවට නැඟිණි. විස්නු පෙළේ බොහෝ සුර රජවරු පසු කල්හි දඹදිව විසූ හ.

හිරු ගේ මවන රකින වනසන තුන් බලය නම කළ පැරැණියෝ මවන හෙවත් අඹන බලය බඹ (බරහ්ම) නමින් ද රකින බලය විස්නු (විෂ්ණු) නමින් ද වනසන බලය ඊස්වර (ඊශ්වර) නමින් ද ගත් හ.

පසු කලෙක මේ දෙ වැදැරුම් විස්නුන් ම එකක් කොටගෙන දඹදිව ජනයා පතපොත ලියූ බව පෙනේ.

විස්නු ගේ නරසිංහ අවතාරයෙන් මෙ කවෙහි දක්වෙනුයේ හෙළදිව රජ කළ හිරුණිය කසුබු (හිරණ්‍ය කශිපු) රජුට වන් විස්නු උවදුරෙකි.

මෙහි සඳහන් වන විස්නු, සුර අසුර සංග්‍රාමයෙහි සඳහන් වන මහා විෂ්ණු නරපතියා නො ව එ නම ගත් අන් රජකු විය හැකි ය.

වාමන අවතාරය ද මහ බලි නම් අසුර රජු හා විස්නු නම් රජකු හා අතරේ වූ දේශපාලන දබරයක් සැටියෙන් සැලැකිය හැකි ය.

රාම අවතාරයෙන් ද විස්නු දෙවියා රාවන සංහාරය කළ බව දේව කතාව පවසයි. එහෙත් එහි ද ඇත්තේ පවත නම් උතුරු දඹදිවින් මෙහි ආ රාම කුමරා හා මෙහි රජ කළ රාවන මහ රජු හා අතර හටගත් දබරයක් දේශපාලන වාසියකට හරවා ගැනීමට රාවන පවුලේ ම විබීසන කුමරා සමත් වීමේ කතා පුවත යි.

දඹදිව දේවකතා ඇසුරින් ලියැවුණු ජානකී හරණය, රාමායණය, රඝුවංශය, ශිශුපාලවධය, ගීතගෝවින්දය, කුමාරසම්භවය, ස්කන්ධ පුරාණය, වෛෂ්ණව පුරාණය ආදි සකු කව් ගත් ඇසුරින් ද අපේ ඈත යටගියාවට සැහෙන එළියක් ලබාගත හැකි ය.

පැරැණි කල සිට පැවැති දිගු ඉතිහාසයක් ලොප් කොට මහාවංශය ලියැවුණු බවට ඉඟියෙක් එහි පළමු වැනි පිරිසිදියෙහි මෙ වැනි ගාථාවෙන් ම ලැබේ.

"පොරාණේහි කතොපෙසො
අතිවිත්ථාරිතො ක්වචි
අතීව ක්වචි සංඛිත්තො
අනෙක පුනරුත්තකො."
වජ්ජෙත්වා තේහි දෝසේහි......"

යන්නෙන් ම අපේ අසුර, රකුස්, යක් නාග සිව්හෙළ යුගයන් ම විජයාගමනයෙන් වසර දස දෙලොස් දහසකට ද එහාට නිසැකයෙන් ම දිව යන බව පෙනේ. අපේ මේ ඉපැරැණි හෙළ යටගියාව වසර දෙදහස් ගණනකට ලොප් වූ සැටියෙකි. බුදුන් වහන්සේ ගේ පිරිනිවනත්, ජාතියේ ඇරැඹුමත් එක ද නු වූවත් එ සේ ඇත්නම් මැනැවැ යි බුදුනු පැවිද්දකු හට සිතීම ඇතැම් විට සහේතුක විය හැකි ය. එහෙත් නියම සිංහල ඉතිහාසයට ඉන් වැදුණේ මරු පහරකි. මේ පහරේ පිළිවිපා අද ද අපි විඳිමු.

දැන් අප ඉදිරියේ ඇති බලවත් යුතුකම වනුයේ අනාගත පරපුර සඳහා වත් ඉපැරැණි හෙළ යටගියාවේ සැබෑ තතු මතු කිරීම යි.

අංක විසිතුර :

1. සිමංඩු – (ඉසි + මනු + දූ) = නායක මනුහු ගේ දූපත.
2. පලේ සිමංඩු — (පළ + ඉසි + මනු + දූ) = පරසිදු මනු රජු ගේ දූපත.
3. දිල්මුන් — (දිව + ඉල් + මනු + දිල්මනු = දිල්මුන්) = මනු ගේ දූපත් බිම.
4. පන්(ඩ) — බිම (උලපන, මාරපන, යාපන ඈ සස).
5. පන්හෙයිය — (පන් + සහව් — පන්සහයි—පන්හෙයි) = දූපත් සාවිය (සමූහය).
6. වැප්රබෙන් — (දීප් + රාවන්) = රාවන දූව.
7. සිරෙන්ඩිප් — (සිව + හෙළන් + දිප්—සිහෙළන් දිප් සිළන්දිප් සිරන්ඩිබ) = සිව්හෙළයන් (සිංහලයන්) ගේ දූව.
8. සළිකේ — (සිහළ + කේ — සහළිකේ — සළිකේ) = සිංහල බිම.

9. සිළදිව් — (සිහළ + දිව — සිළදිව — සිළදිබ) = සිංහළ දිපය.

10. සෙයිලාන් — (සිංහල + ආන්-සිංහලාන්-සෙහිලාන්-සෙයිළාන්) = සිංහළ බිම.

11. ඊළාම් — (සිහළම්—ඊළම්) = සිංහළයන් ගේ රට.

12. ළංකා — (හෙළන් + කා—ළන්කා—ළංකා) = හෙළයන් ගේ බිම, හෙළ බිම.

13. ඉළංකෛ — (ළංකා යනු දෙමළ බසට ගත් සැටි යි. සකු—ලංකා).

14. Vedic Sanskrit by T. Burrows.

15. The Riddles of the Three Oceans by Alexender Kondratov.

16. එහි ම 126 පිටුව.

17. එහි ම 128 පිටුව.

18. 4 වැනි බුවනෙකබා රජු ගේ සෙල් ලිපිය.

19. සිවයන් ගේ ගෙය (දෙවොල) = සිවන් + ඕල — සිවනොල — සවනොල — සමනොල.

20. හිරු දෙව් ඉසුරු – තිරුකේතීස්වරම්; හිරු ගණ ඉසුරු–තිරුකෝණේස්වරම.

21. "...ලෝ අරබ බලාම්, ලෝ පවත බලාම්, ලෝ විනස් බලාම් ත්‍රිබලාම්...ඉති යු බඹු විස්නු ඊස්වර බලාම...

22. සරණමිද් සදහ් අක් ඕං බිරාඩි බ්‍රහ්මෝ
සරණමිද් සදහ් නිල් මහා රක්කු විස්නු
සරණ මිද් වනහස් ඕං බුස්සි ඊස්වර්
සරණ මිද් පුනා තින් ඕං සද් වජාමෝ.

23. වෙසෙසින් අඹනුයේ බි + අඹ – බඹ; සියල්ල (විස්) දත්තේ (නු) — විස් + නු — විස්නු.

24. දෙඩන්දූවේ හෙන්නා (සෙන්නා) තොට, කළුතර තරු රජු හා හටනට යන සෙන්නා: (මහසෙන්) කුමරා නවාතන් ගත් තොටක් බව පැවැසෙයි.

25. කෝකිල සන්දේශ වර්ණනාව.

26. The Ribbles of the Three Oceans by Alexender Kondratov (pgs. 127–131)

27. The Penguin Book of Lost Worlds by Leonard Cottrell (pgs. 222)

සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්පක්‍රමය හා තාක්ෂණික පසුබිම

අනුර මනතුංග

කලා කෘතියක් අධ්‍යයනය කිරීමේ දී එහි කලාත්මකබව පමණක් නො ව, ඒ සඳහා යොද ගත් ශිල්පක්‍රමය සහ තාක්ෂණය පිළිබඳව ද අවධානය යොමු කළ යුතු ය. විශේෂයෙන් ම පැරණි කලාකෘතියක් අධ්‍යයනය කිරීමේ දී මේ අංශය ගැන දැක්විය යුතු අවධානය අති විශාල ය. පැරණි කලාකෘති මේ දක්වා ආරක්ෂා වී පවතින් නේත්, ඒවායේ විද්‍යමාන ස්වරූපය රඳාපවතින් නේත්, බොහෝ විට ඒ සඳහා යොදගත් ශිල්පක්‍රම සහ තාක්ෂණය මත වීම ඊට හේතුව යි.

සීගිරි චිත්‍ර ශතවර්ෂ පහළොවක කාලයක් ආරක්ෂා වී පැවතීමට ඉවහල් වූ සාධක අතර මුල් තැනක් හිමිවන්නේ ඒවායේ ශිල්පීය සහ තාක් ෂණික විශිෂ්ටත්වයට ය. චිත්‍රකර්මය සඳහා පර්වත පෘෂ්ඨය සකස්කර ඇති ආකාරය, බදම තට්ටුවේ සංයුතිය, චිත්‍රණය කළ ක්‍රමය, සහ වර්ණ නිෂ්පාදනය වැනි කාර්යයන්හි දී සීගිරි ශිල්පියා අනුගමනය කළ ක්‍රියා මාර්ග විමසා බැලීමෙන් මේ විශිෂ්ටත්වයට හේතු සොයා ගත හැකි ය.

සීගිරි පර්වතයේ බටහිර බෙයදයේ විශාල කොටසක් පුරා එකල චිත්‍ර ඇඳ තිබුණු බවට සාධක ඇත. චිත්‍රකර්මය සඳහාත්, කැටපත් පවුර ආශ්‍රිත ප්‍රවේශ මාර්ගය ඉදිකිරීම සඳහාත් මෙම කොටසේ ස්වාභාවික පර්වත පෘෂ්ඨයෙන් සැලකිය යුතු ප්‍රමාණයක් ඉවත් කොට ඇත. එහෙත් මතුකර ගත් නව පෘෂ්ඨය මට්ටම කිරීමට හෝ ක්‍රමවත් කිරීමට ශිල්පියා උත්සාහ දරා නොමැත. විශාල කුළුගෙඩි සහ ගල්කටු වැනි රළු උපකරණ මේ සඳහා භාවිත කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

පර්වත බෙයදයේ ඉහළ මට්ටමකින් යොද ඇති කටාරම් මගින් මෙම කොටසට වර්ෂා ජලය ගලා ඒම වැලැක්වීමට කටයුතු කර ඇත. එහෙත් දීර්ඝ කාලයක් මුළුල්ලේ බලපෑ විවිධාකාර උපද්‍රව යන්ගෙන් චිත්‍ර ආරක්ෂා කර ගැනීමට එම කටාරම් ප්‍රමාණවත් වී නොමැති සේ ය. මේ බව දැනට ඉතිරි ව ඇති චිත්‍ර සියල්ල ම එහි පර්වත කෙවණි වලට පමණක් සීමාවී තිබීමෙන් පැහැදිලි ය. කැටපත් පවුරට අඩි 40 ක් පමණ ඉහළින් පිහිටි 'ඒ' සහ 'බී' යනුවෙන් හඳුන්වන එකට යාවූ කෙවණි දෙකක ස්ත්‍රී රූප 23 ක් දක්නට ඇති අතර 'සීගිරි චිත්‍ර' ලෙස වඩාත් ප්‍රකට ව ඇත්තේ එම ස්ත්‍රීරූප ය.[1]

මෙම කෙවණි, චිත්‍රකර්මය සඳහා ම නිර්මාණය කරන ලද ඒවා නො ව, පර්වතයේ ස්වාභාවික ව පිහිටා තිබුණු ඒවා බව පැහැදිලි ය. පර්වත බෙයදයේ මතුපිට පෘෂ්ඨය ඉවත් කිරීමේ දී මෙම කෙවණිවල හැඩය සහ ප්‍රමාණය යම් තරමක් වෙනස් වන්නට ඇතත්, ඒවා සැලකිය යුතු සකස් කිරීමකට ලක් වූ බවක් දුටුව නො හැකි ය. එහෙත්, මෙම කෙවණි තුළ සහ ඒ ආශ්‍රිත ව පර්වත පෘෂ්ඨය ඇබරුම් ගලක මෙන් කුඩා සිදුරු විදීමෙන් (කටු ගැසීමෙන්) රළුබවට පත්කර තිබීම විශේෂත්වයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙය, බදම තට්ටුව, පර්වත පෘෂ්ඨයට තදින් බැඳී පැවතී ම සඳහා කරන ලද්දක් විය යුතු ය.

පර්වත පෘෂ්ඨය මත බදම තට්ටුව යොද ඇත්තේ තල තුනක් ලෙස ය.[2] එම තල එකට බැඳී ඇතත් විශ්ලේෂණයක දී පහසුවෙන් වෙන් කොට හඳුනාගත හැකි ය. පාදම තලය,

මධ්‍ය තලය, සහ මතුපිට තලය යනුවෙන් ඒවා මෙහි පහත විස්තර කොට ඇත.

පාදම තලය සඳහා යොද ගෙන ඇත්තේ රතට හුරු දුඹුරු පැහැති මැටටකි. මෙය හුඹස් මැටි විය හැකි ය. දහයියා, කැබලි කරන ලද ශාඛපත්‍ර, පිදුරු කෙඳි කැබලි සහ නො ගෙවුණු වැලි කැට යන ද්‍රව්‍යයන් එහි අඩංගු ය. ඒ අතර හුණු දක්නට නො ලැබීම විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකි ය. මෙය අතින් මට්ටම් කර තනාගත් තලයක් බව බෙල් සඳහන් කොට ඇත.[3] පර්වත පෘෂ්ඨයේ වළ ගොඩැලිවලට අනුව මෙහි තැන තැන ඝනකම විවිධ ය. ආර්. එච්. ද සිල්වා පරීක්ෂා කළ නියැදිවලට අනුව එහි සාමාන්‍ය ඝනකම සෙන්ටි මීටර් 1.25 ක් පමණ ය.

මධ්‍ය තලය සඳහා ද බහුල ව මැටි යෙදී ඇත. මඳ පඬුවන් පැහැයෙන් යුත් එම මැටට කිරිමැටි විය හැකි ය. හුණු, කුඩාවට කැපූ ශාඛ කෙඳි (පිදුරු විය හැකි ය.) ශාඛපත්‍ර හා නො ගෙවුණු වැලි කැට යන ද්‍රව්‍ය මේ තලයේ අඩංගු ව ඇත. මේ තලය බදම තලයේ සැම තැනක ම දක්නට නො ලැබීම විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

නිදසුනක් ලෙස 'ඒ' කෙවණියේ උතුරු කෙළවර ගතහොත් එහි ඇත්තේ පාදම තලය සහ මතුපිට තලය පමණ ය. මෙහි සාමාන්‍ය ඝනකම මිලි මීටර් 5.6 – 5.8 අතර ය.

මේ තලය ගැන සඳහන් කරන සානාඋල්ලා මෙය ඇඟිලි තුඩගින් තද කළ විට කුඩුවන තරම් දුර්වල යැයි සඳහන් කොට ඇත. 'මෙ තරම් දුර්වල තලයක් බදම තට්ටුවේ අඩංගුවීමට දිය හැකි එක ම සාධාරණ පිළිතුර ලෙස ඔහු දක්වන්නේ අතීතයේ දී ශක්තිමත් ව තිබුණු එම බදම තලය කාලයේ පීඩාවෙන් දුර්වලත්වයට පත් ව ඇතිබව ය.

මතුපිට තලය චිත්‍රකර්මයට සුදුසු තරමට සියුම් ය. මෙය සුදු පැහැයෙන් යුක්ත ය. මෙහි හුණු බහුල අතර මැටි සැලකිය යුතු නැති තරම් සුළු ය. එනම් හුණු 33.3% ක් ද, මැටි 0.43% ක් ද වශයෙනි. මෙම දෙවර්ගය හැරුණු විට වැලි. නොගෙවුණු වැලි කැට, මනා ව කැපූ ශාඛ කෙඳි (පිදුරු විය හැකි ය) වැනි ද්‍රව්‍යය ද මෙහි අඩංගු ය.

බෙල් සඳහන් කරන අංකාරයට බදම හැන්දක් උපයෝගී කරගෙන මෙම තලය මනාව මට්ටම් කර ඇත.[5] තුනී තලයක් වන මෙහි ඝනකම මිලි මීටර් 4 – 4.6 ත් අතර ය.

ඉහත කී තල තුනේ ම බැඳියම් මාධ්‍යය ලෙස ශාඛා මැලියම් සහ වියලි තෙල් අඩංගු ය. තල තුන ම එක් ව ගත් විට බදම තට්ටුවේ සාමාන්‍ය ඝනකම සෙන්ටි මීටර් 2.5 ක් පමණ ය.

නියම වශයෙන් ම සිත්තරුන් අතින් කෙරුණු කටයුත්ත හෙවත් චිත්‍රණය කිරීම ඇරඹුණේ පර්වත පෘෂ්ඨය මත බදම තට්ටුව යෙදීමෙන් අනතුරු ව ය, මේ කාර්යයේ දී සිත්තරුන් අනුගමනය කළ ශිල්ප ක්‍රම මෙහි දී සොයා බැලිය යුතු ය. බදමයක් මත චිත්‍රණය කිරීමේ දී මූලික ශිල්පක්‍රම දෙකක් ඇත. ෆ්‍රෙස්කෝ ක්‍රමය සහ ටෙම්පරා ක්‍රමය යනු එම ක්‍රම දෙක ය. මීට අමතර ව ප්‍රෙස්කෝ සෙකෝ නැමැති ක්‍රමයක් ද ඇත. මේ එකිනෙක ක්‍රමවල ලක්ෂණ මෙහි පහත සම්පිණ්ඩනය කොට දක්වා ඇත.

ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයේ දී චිත්‍රණය කෙරෙන්නේ තෙත් බදම තට්ටුවක ය. බදමය වියලීමට පෙර චිත්‍රණය නිම කළ යුතු බැවින් මෙහි දී සිත්තරාගේ කටයුතු වඩාත් ඉක්මන් විය යුතු ය. බොහෝ වෙලාවක් බදමය තුළ තෙතමනය රඳවා තැබීමේ උපක්‍රමයක් ලෙස මේ ක්‍රමයේ දී ඝනකම් බදමයක් යොදනු දුටුව හැකි ය. මෙම බදම තට්ටුව යොදන්නේ දිනකට චිත්‍රණය කිරීමට ප්‍රමාණවත් කොටස කට පමණ ය. මේ හෙයින් එදිනට නියමිත කොටස චිත්‍රණය කිරීමට නො හැකි වුවහොත් ඉතිරි වූ බදම කොටස ඊළඟ දිනයට ප්‍රයෝජනයට ගත නො හැකි ය. මේ නිසා ප්‍රෙක්ස්කෝ ක්‍රමයට අනුව විශාල චිත්‍ර කර්මාන්තයක් කෙරෙන්නේ නම් බදම තට්ටුව එකවර නොව, විටින් විට යෙදිය යුතු ය. එම බදම තට්ටු සම්බන්ධ වන ස්ථානවල සලකුණු සැම ද නොමැකී පවතිනු ඇත.

මේ ක්‍රමයේ දී වර්ණ දියකර ගැනීම සඳහා යොදගන්නේ ජලය පමණ ය. තෙත බදමයට වර්ණාලේපය මනාව උරාගන්නා බැවින් වර්ණාලේපයට විශේෂ බැඳියම් මාධ්‍යයක් යෙදිය යුතු

නැත. වර්ණාලේපය බදාමය තුළට ම කාවැදී ඇති බැවින් බදාමය ආරක්ෂා වී පවතින තාක් කල් මේ ක්‍රමයට අඳින චිත්‍ර ද ආරක්ෂා වී පවතින්නේ ය.

ටෙම්පරා ක්‍රමයේ දී චිත්‍රණය කෙරෙන්නේ වියලි බදාමයක් මත ය. මේ නිසා වර්ණාලේපය බදාමය තුළට උරා ගැනීමක් මේ ක්‍රමයේ දී සිදු වන්නේ නැත. ටෙම්පරා ක්‍රමයට අඳින ලද චිත්‍ර සහිත බදාමයක හරස් කඩක් පරීක්ෂා කළ විට එම බදාමය මත තට්ටු වශයෙන් වර්ණාලේපය රැඳී තිබෙනු දුටුව හැකි ය. එලෙස වර්ණාලේපය බදාමය මත රැඳී තිබීම සඳහා වර්ණාලේපයට බැඳියම් මාධ්‍යයක් එක් කළ යුතු ය. මෙම බැඳියම් මාධ්‍යය දුර්වල වන විට වර්ණාලේපය පතුරු ගැලවීම මගින් ගිලිහී යාමට පටන් ගැනීම, මේ ක්‍රමයේ ඇති දුර්වලතාව යි. එහෙත්, ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයේ දී මෙන් හදිසියකින් තොර ව හිමින් සීරුවේ චිත්‍රණය කිරීමේ හැකියාව මෙහි දී සිත්තරාට ඇත. එ මෙන් ම වර්ණාලේපය බදාමය සමඟ ප්‍රතික්‍රියා නො කරන බැවින් ඕනෑම වර්ගයක වර්ණයක් මේ ක්‍රමයේ දී යොද ගත හැකි ය.

ඉහත කී ක්‍රම දෙකේ ම සංකලනයක් වශයෙන් ප්‍රෙස්කෝ සෙකෝ ක්‍රමය හඳුන්වාදිය හැකි ය. මේ ක්‍රමයේ දී ද චිත්‍රණය කරණු ලබන්නේ වියලි බදාමයක ය. එහෙත්, එය චිත්‍රණයට පෙර තෙත් කර ගත යුතු ය. එ මෙන් ම වර්ණ වර්ග ද හුණු දියරයක බහා තෙම්පරාදු කරගත යුතු ය. වර්ණාලේපය බදාමය සමඟ බැඳී තිබෙන්නේ මෙම හුණු දියරය නිසා ය.

එහෙයින් මේ සඳහා බැඳියම් මාධ්‍යයක් යෙදිය යුතු නැත. එහෙත් ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයේ දී මෙන් බදාමයට වර්ණාලේපය උරා නො ගැනීම නිසා මේ ක්‍රමයේ දී ද ටෙම්පරා චිත්‍රවල මෙන් පතුරු ගැළවීමේ දුර්වලතාව ඇත.

මෙම ක්‍රම අතරින් සීගිරි සිත්තරා අනුගමනය කළ ක්‍රමය කුමක් ද යන්න මතභෙදයට තුඩු දී ඇත. බෙල් මුලින් අදහස් කළේ සීගිරි චිත්‍ර ටෙම්පරා ක්‍රමයට අයත්බව යි.[6] එහෙත්, මේවා ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයට අයත් බව පසුව ඔහු සඳහන් කළේ ය.[7] හැවල් ගේ අදහස මේ චිත්‍ර නවීකරණය කරන ලද ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයට අයත්බව ය.[8] සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්පක්‍රමය ටෙම්පරා ක්‍රමය විය හැකි බව පෙනෙන්නේ යැ යි **සානාඋල්ලා** සඳහන් කර ඇත.[9] **ඩී. බී. ධනපාල** සහ **මහානාම දිසානායක** මේවා නියම ප්‍රෙස්කෝ බවට තර්ක කළහ.[10] ඉන්දියානු අර්ධ ද්වීපයට වඩා ප්‍රෙස්කෝ මූල ධර්ම සීගිරියේ යෙදී ඇති බවත්, එහෙත්, එය දේශීය ක්‍රමයකට හැඩ ගසා ගෙන ඇති බවත් **නන්දදේව විජේසේකරගේ** අදහස ය.[11] සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්පක්‍රමය ටෙම්පරා ක්‍රමයක් බවට **ආර්. එච්. ද සිල්වා** අදහස් දක්වා ඇත.

ඉහත කී විද්වතුන් දක්වා ඇති කරුණු තුලනාත්මක ව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් සහ සීගිරි චිත්‍ර බදාමය නිරීක්ෂණය කිරීමෙන් ලත් දැනුමින් මා විශ්වාස කරන්නේ සීගිරි චිත්‍ර ටෙම්පරා ක්‍රමයට අයත්බව ය. මේවා ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයට අයත් බවට ඉදිරිපත් වී ඇති අදහස් සහ ටෙම්පරා ක්‍රමයට අයත් බවට පෙන්වා දිය හැකි කරුණු විග්‍රහ කිරීමෙන් මෙය පැහැදිලි කරගත හැකි ය.

සීගිරි චිත්‍ර ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයට අයත් බව විශ්වාස කළ විද්වතුන් අතරින් ඒ ගැන සවිස්තර ව හේතු දක්වා ඇත්තේ ධනපාල සහ දිසානායක පමණ ය. ඔවුන් දක්වන කරුණුවලට අනුව සීගිරි චිත්‍රවල සීමිත වර්ණ සංඛ්‍යාවක් යෙදී ඇත්තේ ප්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයේ දී වැඩි වර්ණ සංඛ්‍යාවක් ආලේප කිරීමට ඇති අපහසුතාව නිසා ය. එ මෙන් ම එම වර්ණ මාලාව පොළොවෙන් ලබා ගන්නා ද්‍රව්‍යවලට පමණක් සීමා වී ඇත්තේ ශාකවලින් ලබා ගන්නා ද්‍රව්‍ය තෙත් බදාමය සමඟ ප්‍රතික්‍රියා කරන නිසා ය. ශාක ද්‍රව්‍යවලින් සකස්කර ගන්නා නිල් පැහැය සීගිරියේ භාවිත වී නැති අතර කොළ පැහැය ආලේප කොට ඇත්තේ පසු කලෙක ටෙම්පරා ක්‍රමයට අනුව ය. කොළ පැහැය යෙදුණු තැන්වල හැරුණු විට වෙනත් තැන්වල පතුරු ගැලවී යෑමක් දුටුව නො හැකි ය. සීගිරියේ බදාම තට්ටුව ඝනකමට තනා ඇත්තේ බොහෝ වේලාවක් එහි තෙතමනය රඳවා ගනු සඳහා ය. තවද දෙවන සෙල් විවරයේ සී. බී කෙවණියේ 8 රූපයේ වැරදුණු හස්තය මකා දැමීමට සිතත්රා අපොහොසත් වූයේ එය මැකීමට පෙර බදාමය වියළීම නිසා ය.

ධනපාල හා දිසානායකයන්ගේ ඉහත දැක්වෙන අදහස් අතරින් වැඩි කොටසක් සාවද්‍ය බව ද සිල්වා විසින් ලියන ලද ලිපි දෙකෙන් පෙන්වා දී ඇත. මා විශ්වාස කරන ආකාරයට ඔවුන් දක්වන සෑම තර්කයක් ම පදනම් විරහිත ය. සීගිරි චිත්‍රවල භාවිත වී ඇති වර්ණ සීමා වී ඇත්තේ ශිල්ප ක්‍රමයෙන් පැන නැගුණු ගැටලුවක් නිසා නොව ශෛලිය හා සම්බන්ධ වැදගත් ලක්ෂණයක් නිසා ය.'' නිල් සහ කොළ පැහැය ශාක ද්‍රව්‍යවලින් ලබා ගන්නා පැහැයක් නොව පොළොවෙන් ලබාගන්නා ද්‍රව්‍යයන්ගෙන් තනා ගන්නා වර්ණ දෙකකි. තවද නිල් පැහැය සීගිරි පර්වත බෙයදයේ යෙදී ඇතත් පර්වතය පාමුල පිහිටි ගල් ලෙන්වළ එය බහුල ව දුටුව හැකි ය. එක් රූපයක යටිකයට ඇඳ ඇති ඇඳුම සඳහා යෙදුණු කොළ පැහැය ද්විතීයික ආලේපයක් බව කිව හැකි වුවත් අනෙකුත් රූපවල යෙදී ඇති කොළ පැහැය අනෙකුත් වර්ණ හා සමකාලීන ය. සීගිරි චිත්‍රවල පතුරු ගැළවෙන්නේ කොළ පැහැය යෙදුණු ස්ථානවල පමණක් නො වන බව මනාව සීගිරි චිත්‍ර නිරීක්ෂණය කිරීමේ දී පැහැදිලි වන කරුණකි.'' සෘතකම් බදමයක් සීගිරියේ යෙදී ඇත්නම් තෙතමනය රැඳී පැවතීමට නොව පර්වත පෘෂ්ඨය සමඟ බදම තට්ටුව රඳා පැවතීමට පහසුවන පිණිස යැ යි සිතීම සහේතුක ය. 'බී' කෙවණියේ 8 වැනි රූපයේ අත් වැරදීම මකා දැමීමට සිත්තරාට නොහැකි වූයේ බදමය වියළීම නිසා නම් නිවැරදි කළ අත චිත්‍රණය කිරීමට බදමය තෙත් ව පැවතියේ කෙසේ ද? යන ප්‍රශ්නය පැන නගින්නේ ය. සැබැවින් ම සිත්තරාට එය කළ යුතු වී නම් තෙත් රෙදි කඩකින් ඇතිල්ලීමෙන් පහසුවෙන් ම මකා දැමිය හැකි ය. ඔහු එසේ එය මකා දමා නැත්තේ සැබැවින් ම එවැන්නක් කිරීම අනවශ්‍ය නිසා ය. එම අත් වැරදීම නිරීක්ෂණය කළ හැක්කේ පර්වත කෙවණි වලට ගොස් ඒවා පරීක්ෂා කරන විට පමණි.

එහෙත්, නූතන යුගයට පෙර කිසිවෙකුත් චිත්‍ර නැරඹීම් සඳහා පර්වත කෙවණිවලට පැමිණි බවට සාධක නොමැත.

සීගිරි චිත්‍ර ෆ්‍රෙස්කෝ ක්‍රමයට කරන ලද්දේ නම් අනිවාර්යයෙන් ම බදම තට්ටු සම්බන්ධ වන සටහන් විද්‍යමාන විය යුතු ය. එහෙත්, සීගිරි චිත්‍ර බදමයේ එවැනි සටහන් දුටුව නො හැකි ය. එ මෙන් ම ටෙම්පරා ක්‍රමයේ දී පමණක් වර්ණාලේපයට යොදන බැඳියම් මාධ්‍යය සීගිරි වර්ණාලේපයට යොද ඇති බව සොයා ගෙන ඇත. තවද ටෙම්පරා ක්‍රමයේ ලක්ෂණයක් වන වර්ණ තට්ටු අන්වීක්ෂයකින් බදමයක හරස් කඩයක් පරීක්ෂා කළ විට බදමය මත තිබෙනු දුටුව හැකි ය. මේ නිසා පැහැදිලි ව ම සීගිරි චිත්‍රවල ශිල්පක්‍රමය ටෙම්පරා ක්‍රමයක් බව කිව හැකි ය.

පර්වත බෙයදය සකස් කළ ආකාරය බදම තට්ටුවේ සංයුතිය, සිතුවම් කළ ක්‍රමය වැනි ශිල්පීය කරුණු ඉහත සාකච්ඡා විය. සීගිරි සිත්තරා වර්ණ නිෂ්පාදනය කරගත් ආකාරය ද ඒවායේ ශිල්පක්‍රමය විග්‍රහ කිරීමේ දී දැනගත යුතු ය. සීගිරි පර්වත බෙයදයේ භාවිත වී ඇත්තේ රතු, කහ, තැඹිලි, කොළ, සුදු සහ කළු යන පැහැයන් පමණ ය. මෙම සියලු ම පැහැයන් ස්වාභාවික ද්‍රව්‍යවලින් සකස් කරගත් ඒවා ය. එනම් රතු, කහ සහ කොළ පොළොවෙන් ලබා ගන්නා මැටි වර්ගවලින් ද, සුදු පැහැය හුණුවලින් ද, කළු පැහැය කාබන් (අඟුරු) වලින් ද සකස් කර ඇත. රතු පැහැය නිපදවා ගැනීමේ දී භාවිතයට ගෙන ඇත්තේ රත්හිරියල් ය. එ මෙන් ම කහ පැහැය සඳහා කහහිරියල් යොදා ගෙන ඇත. කොළ පැහැය සඳහා ''ටෙරාවර්ටා'' නැමැති පාෂාණ වර්ගයක් භාවිත කර ඇත. සුදු පැහැය ලබාගත් හුණු ඇතැම් විට පොළොවෙන් ලබාගත් ඒවා ද ඇතැම් විට බෙලිකටු පිළිස්සීමෙන් ලබාගත් ඒවා ද විය හැකි ය. කළු පැහැය නිපදවාගත් කාබන් දැලි අඟුරුවලින් ලබාගත් බව සිතිය හැකි ය.

පාදක සටහන්:

1. Bell, H.C.P. (1904) *Archaeological Survey of Ceylon Annual Report for* 1896. CSP. XLI (1904).

2, බදම තට්ටුවේ සංයුතිය, චිත්‍රණය කිරීමේ ශිල්පක්‍රම සහ වර්ණ නිෂ්පාදනය පිළිබඳ ව මූලාශ්‍රය වෙසෙසා නො දක්වා ඇති ස්ථානවල කරුණු ලබාගෙන ඇත්තේ පහත සඳහන් ලිපි දෙකෙනි.

   (a) de Silva, R. H. (1965) The Technique of Ancient Sinhalese Wall Painting Sigiri. *Paranavitana Felicitation Volume*. Colombo, Gunasena.

   (b) de Silva, R.H. (1971), The Evolution of the technique of Sinhalese Wall Printing and comparison with Indian painting Methods. *Ancient Ceylon*, No. 1, Department of Archaeology.

3. Bell, H.C.P. (1898) Interim Report on the operations of the Archaeological survey at Sigiriya 1897. *Journal of the Royal Asiatic Society* (*Ceylon Branch*) Vol. XV, No. 48, 1897.

4. Sanaulla, M.K.B. (1943) *Report on the Treatment of the Sigiriya Frescoes and suggestions for the preservation of paintings in the various shrines and old monuments in Ceylon*. Ceylon sessional papers, XXI, 1943.

5. Bell, H.C.P. (1898) p. 114.

6. Ibid.

7. Bell, H.C.P. (1909) *Archaeological Survey of Ceylon Annual Report for* 1905. Ceylon Sessional papers, 1909.

8. Havell, E. B. (1908) *Indian Sculpture and Paintings*. London, John Murray.

9. sanaulla, M.K.D. (1943) p. 3.

10. ධනපාල ඩී. බී. සහ දිසානායක, මහානාම (1958) **සිංහල සිතුවම් කථාව**, මහරගම, සමන් මුද්‍රණාලය.

11. විජේසේකර, එන්, ඩී. (1964) **පැරණි සිංහල බිතුසිතුවම්**, රාජ්‍ය භාෂා දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රකාශන අංශය.

12. මනතුංග, අනුර (1984) **සීගිරි චිත්‍ර** ශාස්ත්‍රවේදී උපාධි නිබන්ධය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයය.

13. මනතුංග, අනුර (1989) සීගිරියේ ලෙන් චිත්‍ර, **විද්‍යෝදය ධර්ම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය**, විද්‍යෝදය පිරිවෙන, මාලිගාකන්ද, 41–51.

14. de Silva, R.H. (1954) Chemical Treatment of Antiquities. *Report on Archaeological Survey of Ceylon*. Edt. S. Paranavitana CAR. pt. 11/.

භාරතීය භක්ති සංකල්පය හා දේවදාසිය

සී. ද එස්. කුලතිලක

සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ භක්ති පදය **භජ්** යන මූලයෙන් නිපන් වචනයකි. භජ් – භජනය යන්න ඇසුරු කිරීම, පක්ෂපාතිත්වය හා කැපවීම වැනි අරුත් සපයයි. ඉන්දීය ආගමික චින්තන ඉතිහාස යේ සාහිත්‍යමය වශයෙන් ප්‍රචලිත කොටස් දෙකක් තිබේ. වෛදික සාහිත්‍යය ම එහි ප්‍රයෝජනය සලකා කොටස් දෙකකට බෙදී යයි. බ්‍රාහ්මණ ග්‍රන්ථ ද ඇතුළත් එහි එක් කොටසක් කර්ම කාණ්ඩය ලෙස හැඳින්වෙන අතර, වෛදික සාහිත්‍යයේ අවසාන භාගයට අදළ උපනිෂද් කොටස ඥාන කාණ්ඩය වශයෙන් සැලකිය හැක. කර්මකාණ්ඩය යාග පූජාකර්මයන්ගේ අගය විස්තර කරන අතර ඥාන කාණ්ඩය සම්‍යක් දර්ශනයේ අගය විස්තර කරයි. මේවාට අදළ ආගමික ඇදහිලි ක්‍රම කර්ම මාර්ගය හා ඥාන මාර්ගය නමින් ප්‍රකට වූයේ ය.

මෙම මාර්ග දෙකට ම සම්බන්ධයක් නැති ව වර්ධනය වූ තවත් මාර්ගයක් ඇත. එය නම් **භක්ති මාර්ගය** යි. එය පශ්චාත් වෛදික හා පශ්චාත් බෞද්ධ යුගවල ඉන්දීය චින්තනයේ නව ආකල්ප ඇති කළ ශක්තිමත් බලවේගයක් බවට පත් වූයේ ය. භක්තිමාර්ගය වර්ධනය කිරීමට ලියන ලද ග්‍රන්ථ සාහිත්‍යයක් ද, ගීත සාහිත්‍යයක් ද නිර්මාණය වී තිබේ. 12 සහ 13 වෙනි ශතවර්ෂවල ඉන්දියාවේ ව්‍යාප්ත වූ භක්ති ගීත (භජන්) සම්භාරය ඉන්දීය සංගීතයේ ද ප්‍රබල වර්ධනයක් ඇති කෙළේ ය. ඒවා දෙවියන් ඉදිරියේ දී වුව ද ගායනයට යෝග්‍ය වූයේ ය. ලෝකාධිපති භගවත් කෙරෙහි අපරිමිත භක්තිය වැඩීම මගින් මෙම ආත්මයෙන් මිදී එකී භගවත් සමඟ සහභාවයට පත්වීම එම ගීත වලට පාදක වූ මූලික තේමාව යි. භක්ති ගීතය බොහෝ විට ස්ත්‍රී මුඛයෙන් ගැයීම සඳහා රචනය වූයේ මේ නිසා යි.

8 වැනි ශතවර්ෂයේ දකුණු ඉන්දියාවේ විසූ **පෙරියල්වාර්** සහ ඔහුගේ දූව **ආන්දල්** විරහ ශෘංගාර යෙන් පිරුණු භක්ති ගීත රාශියක් ප්‍රබන්ධ කළහ. අද දේවත්වයෙන් පවා පුදනු ලබන ආන්දල් වරක් භගවත්හු (දෙවියන්) සමඟ සහවාසයේ යෙදෙනවා සිහිනෙන් දුටු බව පවසා තිබේ. ආන්දල් විසින් ලියන ලද **නාලායිර දිව්‍ය ප්‍රබන්ධම** නමැති භක්තිගීත සංග්‍රහයෙන් උපුටාගත් එක ගීතයක සිංහල අනුවාදය :

> " ක්‍රිෂ්ණ දේවයාණනි, මම ඔබගේ නම, කොඩි සහ තුරඟ සලකුණු සෑම බිත්තියක ම ඇඳ ඇත. ඔබගේ දේවාභරණය වන උක්දඬු දුන්න ද ඇඳ ඇත. මා වැඩිවිය පැමිණි ද සිට මාගේ පියයුරු වැඩෙමින් පවතී. ක්‍රිෂ්ණ දේවයාණනි, මාගේ පියයුරු ඔබ මිස වෙන කිසිවෙක් ස්පර්ශ නොකළ යුතු බවට මම අධිෂ්ඨාන කරගෙන සිටිමි."

මෙයට බොහෝ සේ සමාන අදහස් ජයදේව ගේ **ගීතගෝවින්දයේ** ද දැක්වේ. ජයදේව තුළ ක්‍රිෂ්ණ දේවයා කෙරෙහි පැවති දැඩි භක්තිය, ක්‍රිෂ්ණ කෙරෙහි රාධා තුළ පැවති අනුරාගය සමඟ ඉතා දක්ෂ ලෙස මිශ්‍ර කිරීමට ගීතගෝවින්දය උත්සාහ කරයි. ප්‍රබල ලිංගික මනෝවේග ගැඹුරු ආගමික භාවයන්ට මෙහි දී පරිවර්තනය කර ඇති බව විචාරකයන් ගේ මතය යි. ගීතගෝවින්දය සංස් කෘත පද්‍ය සාහිත්‍යයේ උසස්තම කෘතියක් වුව ද,

එය ආගමික පූජෝපහාරයක් ලෙස පිළිගැනීමට බෞද්ධයෝ මැලිවෙති. භක්තිගීතය දේවාලය තුළට ගොස් දෙවියන් ඉදිරියේ ගායනා කිරීම උතුම් ක්‍රියාවක් ලෙස හින්දුවරු සලකති. හින්දු ආගමේ ලිංගික පූජාවිධි ගැන **මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ** මහතා මෙසේ කියයි.

> "Theravada Buddhism exterminated all traces of phallic worship from the religious practices of the Sinhalese, whereas in India the cult of wine and women was turned into a fine art under the guise of secret religion. Knowledge of ultimate reality cannot be attained except by drinking Wine......Brahma is the nectar of the Gods, but wine is the nectar of the mortals. Wine is called Sura because it confers divinity (Suratva)
>
> —page 54: Landmark of Sinhala Literature, 1963.

භක්තියෙහි අනුරාගය තෙක් වර්ධනය වූ කාමාසාව ද අන්තර්ගත බව ගුන්ටාර්ට් වැනි විචාරකයෝ පවසති. එහෙත් ධවමනි වැනි ලේඛකයන් විස්තර කරන අන්දමට භක්තිය කරුණු පහකින් සමන්විත වන්නේ ය. භගවත්හු අයත් කරගැනීම, ඔහු වෙත දක්වන අභිරුචිය, ඔහුට කරන සම්මානය, ඔහු වෙනුවෙන් කරන කැපවීම, සහ ඔහු වෙත දක්වන අනුරාගය යන්නයි. (Love of God) මෙහි අනුරාගය යනු විරහ ශෘංගාරය මිස කාමාසාව නොවන බව ධවමනි පඬිවරයා පවසයි.

ගීතගෝවින්දයේ දක්වෙන පරිදි රාධා තුළ කෘෂ්ණ දේවයා කෙරෙහි පැවති අනුරාගය වූ කලී කාමාසාව නොව මනුෂ්‍යත්වය ජගදධිපති කෙරෙහි දක්වන භක්තියේ සංකේතයක් බව සමහර විචාරකයෝ පවසති. ආචාර්ය සම්භමූර්ති ඉන්දීය බජන් ගීත ගැන පවසන අන්දමට භක්ති රසය ගීතවලට කැවීමේ දී ප්‍රථම කොට විරහ වියෝව ඇතිකිරීම චාරිත්‍රයක් ව පැවති බව පවසයි. භක්ති රසය ගීතයකට දිය හැකි උජ්වල රසය වශයෙන් දක්වා තිබේ.

Bhakti rasa is Ujjvala rasa, supreme emotion and songs containing this element are meant for the female who is the most capable of creating the highest Sringara.—South Indian Music Book, IV.

මහනුවර යුගයේ සිංහල රාජසභා සාහිත්‍යයට ද බලපෑ විරහ සංකල්පය මෙම භාරතීය භක්ති වාදයේ බලපෑමකි. විරහ රසය ඇතිකිරීම සඳහා ජගදධිපති හා ප්‍රියාම්බිකාව අතර ප්‍රථමයෙන් වෙන්වීමක් ඇතිකරනු ලැබේ. පසුව දෙවියන් ලබාගැනීමට ඇය දරන උත්සාහය විරහ වියෝවක් වනු ඇත. එය දේවාත්මය ඇසුරු කිරීමට මිනිසා ගන්නා උත්සාහයකි. කෙසේ වුව ද මෙම විරහ වියෝව ප්‍රාණවත් කිරීම සඳහා භාරතීය භක්ති ව්‍යාපාරයේ කවීහු අශ්ශීලත්වයේ සීමාව ද ඉක්මවා ගිය බව පෙනේ.

භක්ති යන්න තවදුරටත් විග්‍රහ කරන **බෙට් හයිමන්** මැතිනිය එය එක් දෙවියෙකු කෙරෙහි පවතින පක්ෂපාතීත්වය හෝ ඇදහීම නොව, දෙවියන් හා මිනිසා අතර ආදි යුගයේ පැවති පූජාත්මක සම්බන්ධය දක්වීම සඳහා යොදගත් මාර්ගයක් බව සඳහන් කරයි. (Indian and Western Philosophy).

හින්දු ආගමේ සහ මහායානික චින්තන නිතර ඇසුරු කළ ථේරවාදික බෞද්ධ සාහිත්‍යයට ද භක්ති වාදය පිවිසගත් ආකාරය ලංකාවේ ලියැවුණු සිංහල පාළි හා වෙනත් සංස්කෘත ග්‍රන්ථවලින් පැහැදිලි වන්නේ ය. මහායානික කවීන් විසින් ගෞරවයෙන් පිළිගන්නා ලද භාරතීය ස්තොත්‍ර සාහිත්‍යය මෙහි දී වැදගත් වන්නේ ය. **අනුරුද්ධ ශතකය**, **භක්ති ශතකය**, **ප්‍රාතිහාර්ය ශතකය**, **බුත්සරණ**, **බුදුගුණ අලංකාරය**, වැනි කෘතීන්ගෙන් එය පැහැදිලි වන්නකි. භාරතීය භක්ති ගීතය තරම් ශෘංගාරයෙන් නොපිරුණ ද, බුදුරදුන් ජීව මානව සිටින දෙවියකු වශයෙන් සලකා ඇති බවක් මෙහි පෙනේ. අනුරුද්ධ ශතකයේ 95 සහ 97 සංස්කෘත පද්‍යවලින් නැගෙන සාමාන්‍ය අර්ථය :

''යමෙක් බුදුන්ගේ සදහම් මිණිරුවන කනේ නොපළඳී ද, එතුමන්ගේ රුසිරු නැරඹීමෙන් දෙනෙත් පිනවා නොගන්නේ ද ඔහුගේ කන කනක් නො වේ. ඔහුගේ නෙත නෙතක් නොවේ.''

''ස්වාමීනි, ඔබ මගේ මුදුණෙහි කිරුළකි, මුදුන් මල් කඩකි. නෙත් දෙකට සඳරැස් ද අමාව ද ඔබ ම ය. ජීවිතය ද ඔබ ම ය.''

මෙහි බුදුරදුන් හා බැතිමතා අතර දැඩි සම්පත්ව යක් ඇතිකිරීමට කවියා උත්සාහ දරයි. බුදුන්ගේ ගුණ වර්ණනා කිරීමට වඩා ගායන – වාදන – නර්තනයෙන් බුදුන් පිදීම කෙරෙහි කර්තෘගේ සැලකිල්ල යොමු වී ඇති බුදුගුණ අලංකාරයේ පද්‍යා ඛිපයක් :

'' අතින් රඟන් කුසුම් දමින්
සිතින් රඟන් මුනි සදමින්
බැතින් අයෙක් ඇති පදමින්
නිතින් මුනිඳු යෙති පුදමින්

නැවති ගහක් සේ සිඳු වැද
කැමති ව සිට රජ සෙන් මැද
රුවැති ලියන් සහ ළඳ සොඳ
නටති අයෙක් බහුරු බැඳ.''

භක්තිමාර්ගය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා වර්ධනය වී ඇති ආයතන අතුරින් දේවදාසි වෘත්තිය ප්‍රධාන ස්ථානයක් ගනියි. එය හින්දු කෝවිල මධ්‍යස්ථාන කරගත් ස්ත්‍රී ආයතනයකි. දෙවියන්ගේ සියලු කාර්යයන් සඳහා කැපවුණු ස්ත්‍රී ආයතනයකි. තම මුළු ජීවිතය ම දෙවියන් වෙනුවෙන් කැප කරමින්, ඒ හා සම්බන්ධ උසස් නැටුම් ක්‍රමයක් ද පෝෂණය කරන මෙවැනි ස්ත්‍රී ආයතනයක් ලොව මොන ම පෙදෙසෙකින්වත් සොයාගැනීමට නො හැක.

නැටුමෙන් හා ගැයුමෙන් දෙවියන් අභියස දී භක්තිය ප්‍රකාශ කළ හැකි ප්‍රධානතම පුද්ගලයා ස්ත්‍රිය යි. දෙවියන්ගේ රූපකාය වර්ණනා කරමින් දෙවියන්ට සමීප වී දෙවියන් තමනට අයත්කර ගැනීමෙන් මෝක්ෂය කරා යෑමට උත්සාහ දරන ඇය ශෘංගාරාත්මක ගීතයෙන් හා නැටුමෙන් දෙවියන් ප්‍රබෝධමත් කරයි. මෙම ක්‍රියාවලිය දේවස්ථානයේ දෛනික ක්‍රියාවලියක් ලෙස පවත්වා ගැනීම සඳහා සම්භවය වූ ආයතනය දේවදාසි වෘත්තිය යි. ගීතගෝවින්දය රචනා කළේ ජය දේවය. එහෙත් එහි ගීත සියල්ල ම රචනා කොට ඇත්තේ ක්‍රිෂ්ණ වෙත රාධා දක්වන අදහස් ප්‍රකාශන යට ය. භක්ති ගීතය සැමවිට ම ස්ත්‍රීමුඛයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම විශේෂ යි.

දේවදාසීන්ගේ භරත නාට්‍ය රංගනයේ ''වර්-ණම්'' යන කොටසට අයත්, අද වුව ද ''වර්ණම්'' සඳහා ගයනු ලබන ''අන්නමේ අරවාභරණනෙයි'' යන ගීතයේ සිංහල අනුවාදය :

''හංස ගමනින් යුත් දසිය,
නාගාභරණයෙන් සැදි ඔහු මා වෙත ගෙන එව
පොන්නම්බලම් කෝවිලේ ප්‍රියාම්බිකා කාලි සමග,
නටමින් සිටින ඔහු. කෙසේ ඉවසා සිටිම් ද, මට නො තේරේ.''

(තමලිංගෙයි වර්ණංගල්)

දේවදාසි ආයතනය :

එඩ්ගා තර්ස්ටන් දේවදාසීන් 7 වර්ගයකට බෙදා වෙන් කරයි.

දත්තා : තමන් විසින් ම කෝවිලට ගොස් කැපවන ස්ත්‍රිය.

විකෘත : දේවදාසි වෘත්තියට බැඳී ඒ සඳහා මුදලක් ලබාගන්නා ස්ත්‍රිය. මෙසේ වේතන ලබාගන්නා දේවදාසීන්ගේ සංඛ්‍යාව කෝවිල්වල වත්කම් අනුව සීමා කෙරේ.

භ්‍රත්‍ය : තම පවුලේ අභිවෘද්ධිය සඳහා පිරිමි දරුවන් නොමැති පවුල්වලින් දේව දාසි වෘත්තිය සඳහා බැඳෙන ස්ත්‍රිය.

භක්ත : භක්තිය පෙරදැරි කොටගෙන, බොහෝ විට පොහොසත් පවුල් වලින් දේවදාසි වෘත්තියට බැඳෙන ස්ත්‍රිය.

අලංකාර :රජවරුන් හා රදළවරුන් විසින් රවටා ගෙන ගොස් කෝවිල්වල සේවය සඳහා රඳවනු ලබන ස්ත්‍රිය.

රුද්‍රගණිකා හෙවත් ගෝපිකා: කෝවිල්වල නැටීමට සහ ගී කීමට බඳවාගනු ලබන ස්ත්‍රිය. මේ :සඳහා සමහරු වේතනයක් ද ලබාගනිති.

Castes & Tribes of S. India. Vol: II.

දේවදාසි වෘත්තිය ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් **සපයන තර්ස්ටන්** මහතා ගී කීමෙන් හා නැටීමෙන් ඔවුන් පිහිටුවාගෙන ඇති, එමෙන් ම ඉතා දීර්ඝ **පසුතලයක්** මත ගොඩනගා ගෙන ඇති මෙම ආයතනය සංස්කෘතික වශයෙන් භාරතයට ඉතා වැදගත් ආයතනයකි. ලොව පැරණිතම වෘත්ති යෙහි ඔවුන් විශාල පුහුණුවක් ලබා සිටින පිරිසක් වශයෙන් ද හඳුන්වා තිබේ.

දේවදාසි වෘත්තිය පමණක් නොව, ගෝපුරම් සිද්ධස්ථාන සැලසුම් පවා සුමේරියානු ඇදහීම් ක්‍රම මත වර්ධනය කරගත් අංග බව නිලබ **නීල කණ්ඨ ශාස්ත්‍රී** මහතා පවසයි (දකුනු ඉන්දියානු ඉතිහාසය. 1962 පිටු: 66) සබරගමු මහා සමන් දේවාලය හා දෙවුන්දර විෂ්ණු දේවාලය හා සම්බන්ධ පැරණි සටහන් අනුව, දේවදාසී ක්‍රමය ලංකාවට ද බලපා ඇති බව පෙනේ. එහෙත් එය **භාරතීය** කෝවිල්වල පවතින තත්ත්වයෙන් ම නොව, **මාණික්ක මහගෙලා** යන නමින් පැවති ක්‍රමයකි. 1350 දී පමණ ලංකාවට පැමිණි **ඉබන් බතුතා** සපයන විස්තරයක දෙවුන්දර මහ දේවාලයේ බමුණන් හා යෝගීන් 1000 ක් පමණ සිටි බව කියැවේ. රාත්‍රිය මුළුල්ලේ ම දේව රූපය අභියස නැටුම් සංගීත පැවැත්වූ ස්ත්‍රීන් 500 ක් සිටි බව ද හේ පවසයි. (Rehla of Ibn Battuta 1953. p. 223) දේවදාසීන් විශාල ප්‍රමාණයක් මහ සමන් දේවාලයට ද සේවය කළ බව පැරණි සන්නස් පත්‍රයක සඳහන් වේ. (Ceylon Antiquary Vol: II, Part I) දේවදාසීන් මෙතරම් විශාල සංඛ්‍යාවක් මෙම සිද්ධස්ථාන සඳහා අනවශ්‍ය වුව ද රාජ කුමාරවරුන් සහ වෙනත් රදළවරුන් විසින් බලෙන් හෝ ප්‍රයෝගයෙන් රඳවන ලද ස්ත්‍රීන් මේ අතර වූ බව විශ්වාස කළ හැක.

දේවදාසියක වශයෙන් බැඳෙන හෝ බඳවනු ලබන ස්ත්‍රිය වයස 16 ට පෙර එසේ කළ යුතු වන්නේ ය. එවිට ආගමික උත්සවයකින් ඇය දෙවියන්ට විවාහ කර දෙනු ලැබේ. මෙහි දී ඇය විවාහ වන්නේ දේවාභරණ සමග යි. ඇය දූන් විවාහක ස්ත්‍රියකි. එසේ වුව ද වෙන කිසි ම පුරුෂ යෙකු සමඟ විවාහ වීම ඇයට තහනම් ය. දෙවියන් විවාහ වූ දින පටන් ඇය තම ගෙලෙහි තාලිය පැළඳ සිටිය යුතුයි. ඉන්දීය විවාහ මංගල්‍ය උත් සවයකට කුමන අවස්ථාවක දී වත් කණවැන්දුම් ස්ත්‍රියක වැද්ද නො ගැනේ. එහෙත් ගෙලවටා තාලිය පැළඳ සිටින දේවදාසියට එවැනි තහංචියක් නො මැත.

දේවදාසී වෘත්තිය ගී කීමට හා නැටීමට පමණක් සීමා වූවක් නො වේ. කෝවිල ශුද්ධ පවිත්‍ර කිරීම, දෙවියන්ට ආහාර පිළියෙළ කිරීම, දෙවියන්ට චාමර සැලීම, හා කුම්බකර්ති පහන්වලින් ආලත්ති බැම වැනි කාර්‍ය්‍යයන් කීපයක් ම ඔවුනට පැවරේ. දේවදාසි වෘත්තිය තුළින් සම්භවය වූ නැටුම් ක්‍රමය, එනම් **භරත නාට්‍ය** ක්‍රමය අද ලොව පවත්නා ඉතා උසස් එලෙසින් ම දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇති නැටුම් ක්‍රමයකි. මෙම නැටුම් ක්‍රමය භරත නාට්‍ය නමින් ප්‍රචලිත වූයේ භරත මුනි විසින් එය විග්‍රහකර දක්වන ලද හෙයින් විය යුතුයි. ''භරත'' යන්නෙහි භාව, රාග, තාල යන සංගීත–නෘත්‍ය අංග අදහස් වෙතැයි සමහරු දෙන විග්‍රහය පිළිගත නො හේ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ලියන වකවානුවේ 'රාග' නමින් එන සංගීතාංගය ප්‍රගුණ වී නො තිබුණි.

ඉන්දියාවට පැමිණි මුස්ලිම් පාලකවරුන් මෙන් ම නොයෙකුත් හින්දු උගතුන් ද දේවදාසි ක්‍රමය තහනම් කිරීමට විටින් විට පියවර ගත් නමුත් එය ආගමික අවශ්‍යතාවක් බව කියමින් පූජක බ්‍රාහ්මණයෝ එයට ඉඩ නුදුන්හ. දූප්පත් පවුල් වල දැවැදි ප්‍රශ්නයෙන් මිදීමට ද එය රුකුලක් වූ හෙයින් බොහෝ මැණිවරු ද එය තවදුරටත් රැක ගැනීමට ඉදිරිපත් වූහ. දේවදාසි වෘත්තිය නිසා

ස්ත්‍රීන්ට නිදල්ලේ ගණිකා වෘත්තියේ යෙදීමට නීතියෙන් ඉඩකඩ සැලසීම අශිෂ්ට ක්‍රියාවක් ලෙස උගත් පක්ෂය නිතර කියා සිටියේ ය. තම දූවරුන් දෙදෙන දේවදාසි වෘත්තියට ඇතුළු කිරීම සඳහා එක් මවක විසින් ශ්‍රේෂ්ඨාධිකරණයට ඉදිරිපත් කරන ලද ආයාචනයක් තර්ස්ටන් මහතා පෙන්වයි. එය නීත්‍යානුකූල කරගැනීම සඳහා ඉදිරිපත් කළ පෙත්සමකි.

> "I have got two daughters aged 15 and 16 respectively. As I have no male issues I have got to necessarily celebrate in the Temple in connection with the tying of the Goddess' Tali to my two daughters, under the orders of the Guru. I therefore submit this petition for fear that the authorities may raise objection (Under The Age of Consent Act). I therefore request that the Honourable Court may be pleased to give me permission to the tying of the Tali to my two daughters."
>
> —Castes and Tribes of South India, Vol: II.

මාමූඩ ගස්නි නම් මුස්ලිම් ආක්‍රමනිකයා ඉන්දියාවට පැමිණ (ක්‍රි. ව. 1000) මුළු පන්ජාබය ම අත්පත් කරගෙන ගංගා නදිය තෙක් යමින් සිටිය දි සෝමනාථයේ පිහිටි ශිව මහ දෙවොල ගිනි තබා පොළොවට සමතලා කෙළේ ය. එහි රැකවරණයට සිටි බ්‍රාහ්මණයන් 1000 ක් පමණ, දේවදාසි නාට්‍යාංගනාවන් 600 ක් පමණ ද මරන භයින් පලාගිය බව ඉතිහාසය කියයි. පිත්තල සෙම්බු රැගත් දේවදාසීන් ගංගා නදියට දුව ගිය බව තවදුරටත් සඳහන් වේ. ක්‍රි. ව. 1004 ට අයත් චෝළ නරපති රාජරාජගේ සෙල්ලිපියෙහි තාන්ජෝර් මහා දේවාලයට දේවදාසීන් 400 ක් බඳවා ගෙන සිටි බව ද, එකියකට ගෙයක් සහ වර්ෂයකට වී කලම් 100 ක ආදයමක් ලැබෙන බිම් වෙලිය බැගින් ද දිය යුතු බව සඳහන් වේ. දේවදාසියක ලෙස යම් ස්ත්‍රියක් කෝවිලට බාරදීමේ දී ඇයගේ යැපීමට ප්‍රමාණවත් නිශ්චල දේපල හෝ මුදල් ප්‍රමාණයක් ද කෝවිලට පැවරිය යුතු වේ.

නො දියුණු ගමක දේවදාසීන් ලෙස බැඳෙන කාන්තාවන්ට ගම්වැසියන්ගේ ගෞරව බුහුමන් නො මඳ ව ලැබේ. ඔවුන් දෙවියන් හා විවාහ වී සිටින දෙවඹුවන් නිසා දෙවියන් වෙනුවෙන් කරන ගෞරවය ඔවුන්ට ද ලැබේ. ගමේ අන් ස්ත්‍රීන්ට වඩා රූ සපුව වර්ධනය කරගන්නා ඔවුහු වටිනා වස්ත්‍රාභරණ පැළඳ සිටිති. තමන් කැමති පරිදි 'ගණිකා වෘත්තියෙහි යෙදෙන නමුත් ඒ නිසා ඔවුන් සමාජයේ පිළිකුලට භාජන නො වෙති. වෙනත් කෙනෙකු සමඟ විවාහ වීම තහනම් වුව ද ඔවුන් කණවැන්දුම් ස්ත්‍රීන් වශයෙන් නො ගැණේ.

දෙවියන් හා විවාහ වී සිටින දේවදාසීන්ට විශෙෂ වරප්‍රසාද කීපයක් ම තිබේ. ඔවුන්ට ලැබෙන පිරිමි දරුවන් කෝවිල් ආදයමෙන් ම රැකගත යුතුයි. සමහර පිරිමි දරුවෝ නට්ටුවනාර් තත්ත්ව යෙන් සිට නැටුම් උගන්වති. තවත් සමහරු මේලක්කාරන් තත්ත්වය ලැබගෙන දේවාල සංගීතය ප්‍රගුණ කරති. දේවදාසියක මළ විට ඒ සියලු වියදම් කෝවිලෙන් ම කළ යුතු වේ. කෙ සේ වුව ද අද දේවදාසි වෘත්තිය එද තරම් අශිෂ්ට නැත. එඩ්ගා තර්ස්ටන් මහතා ඉහත කී විස්තර ගවේශණය කළ වකවානුවේ, ආගම දඩමීමා කරගෙන සිටි නො දියුණු ගම්වල පූජකයන් මෙවන් ලිංගික අභිචාර ක්‍රම පවත්වාගෙන සිටි බව පෙනේ. දේවදාසි ක්‍රමය මගින් වර්ධනය වී ඇති භරත නාට්‍ය ක්‍රමය භාරතීය සංස්කෘතියේ ප්‍රබල අංගයක් ලෙස පවතින බව ද මෙහෙහි කළ යුතුයි.

චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රයේ නව මං සොයා ගිය සත්‍යජිත් රායි

පියසිරි නාගහවත්ත

දෙවැනි ලෝක යුද්ධයේ යුදෙව් රැඳවීම් කඳවුරු ජීවිතය පසුබිම් කරගත් **ජාග් කදර්** හා **එල්මාර් ක්ලොස්** නමැති අධ්‍යක්ෂවරුන් විසින් තනන ලද 'ද ෂොප් ඔන් ද හයි ස්ට්‍රීට්' **THE SHOP ON THE HIGH STREET** නම් චිත්‍රපටය 60 දශකයේ තැනූ චිත්‍රපටවලින් වැදගත් තැනක් ඉසිලූ බව විචාරක මතය යි. යුද්ධයේ බිහිසුණුකමත් ජර්මන් ජාති වාදයේ අමානුෂික ක්‍රියාවලියත් මෙම හිට්ලර් විරෝධි චිත්‍රපටයේ මැනවින් පිළිබිඹු විය. මෙය මා නැරඹූ මෙම මෝස්තරයේ චිත්‍රපට අතුරින් වඩාලාත් සිත් ගත් චිත්‍රපටයකි. ප්‍රේක්ෂකයා, මානසික වශයෙන් පමණක් නොව ශාරීරික වශයෙන් ඇද බැඳ තැබීමට චිත්‍රපටකරුවෝ මෙහි දී සමත් වූහ.

'පිල්මස් ඇන්ඩ පිල්මිං' **FILMS AND FILMING** 1965 ජූනි සහරාවට ප්‍රකාශයක් කළ **කදර්** හා **ක්ලොස්** මෙසේ කළ සඳහන තුළින් මෙම ලිපියට ප්‍රවේශයක් සම්පාදනය කර ගැනීම මගේ මුඛ්‍ය අදහස ය. එම ප්‍රකාශයේ උද්ධෘතයක් මෙ සේ වේ :

" චිත්‍රපට තැනීමට හිතක් ඇතිවූ විට පමණි අප චිත්‍රපට තනන්නේ. එක්කෝ යමක් කීමට, නැතිනම් යම් වැදගත් ප්‍රශ්නයක් හා පොර බැදීමට. එසේ වූ විට අපේ ආකෘතිය තැනෙන්නේත් ප්‍රශ්නයේ ස්වරූපයට ම යි. .... නාට්‍යෝත්පාදනය — ඒ සඳහා වූ වැඩ සටහන තියුණු නිර්වචනයකට යොමු කරයි.........මෙහි පසුබිම් කතාව දෙවැනි ලෝක යුද්ධය හා සම්බන්ධ වුණත් එය කාලෝචිත කිරීමට අපි මං සැලැසීමු. එසේ කළේ කතාවේ පදනම වූ අමානුෂික ගති ලක්ෂණ කෙතරම් කෲර වියහැකි ද යි දක්වීමට ඉතා දක්ෂ නළු නිළියන් සිටි නිසා ය. අප ඔවුන් 'තරු' හැටියට හැඳින්වූයේ නැත.' 'තරු ක්‍රමය හැදුවේ වාණිජ රැල්ල විසිනුයි. වියදම් කරන්න මුදල් ඇත්නම්, අවශ්‍ය ප්‍රචාරය ලබා දෙන්න හැකි නම් ඕනෑ ම ලක්ෂණ මුහුණකින් 'තරු' හදන්න පුළුවන්. ශ්‍රේෂ්ඨ නළු නිළියන් බිහිවෙනව මිස හදන්නෙ නැහැ."

නව දුරටත් කරුණු ඉදිරිපත් කළ අධ්‍යක්ෂවරු මෙසේ තම ආකල්ප පැහැදිලි කිරීමක යෙදූහ :

" අත්‍යන්තයෙන් ම විරුද්ධ සංකල්ප දෙකක් වූ සුඛ දුඃඛ ආවේග සෞන්දර්යාත්මක ව ඒකරාශී කිරීමෙන් තෘප්තිකර පරිසමාප්තයකට යොමු කිරීමට ඉඩ සැලැසීම නිසා අපි ප්‍රමුදම සහගත වින්දනයක් ලැබීමු. කතාවේ සුඛ දුඃඛ දෙපක්ෂය ම එම තේමාවට ආවේණික ව බද්ධ වී තිබුණි. භීෂණය ඇති කළේ අවිගත් මිනිසුන් පමණක් නොව, අපරාධකරුවන්ට ඇති බිය නිසා ඔවුන්ට උදවු උපකාර කළ හොඳ යයි සම්මත සමාජයේ වැජඹුණ ලොකු අය මෙන් ම සාමාන්‍ය මිනිසා ය."

මීට තරමක් සමාන අදහස් ගොන්නක් අපට ඉතා සමීප චිත්‍රපටකරුවකු වන **සත්‍යජිත් රායි** දරු බව පෙනේ. ශ්‍රේෂ්ඨයකු ලෙස මා හඳුන්වා දීමට යත්න දරන ඔහු තුළ පැහැදිලි 'නිදහස් නිරවුල් චින්තන රටාවක් විය. ඔහු තම ප්‍රථම චිත්‍රපටය වූ පාතර් පංචාලි ආශ්‍රිත ව ප්‍රකාශිත අදහස් කීපයක් දක්වීම යෝග්‍ය වේ.

* වේදිකා නාට්‍යය අනුව නොව චිත්‍රපට මාධ්‍යය අනුව බලන කල පාතර් පංචාලි නාට්‍යමය ස්වරූපයෙන් යුත් විෂයයක් විය.

* චිත්‍රපටයක් සඳහා මූලික වශයෙන් අවශ්‍ය වන්නේ කතා විෂයයක්, අදහසක්, අවස්ථාවක්, නැත්නම් චරිතයක් හෝ චරිත කීපයකි. මේවා රූප මගින් ප්‍රබල ලෙස ගෙන හැර පෑ හැකි ය.

* විභූති භූෂාන් බන්දෝපාද්‍යා ගේ කතාවක් වූ පාතර් පංචාලි එවැනි, සියුම් මානුෂීය ගුණයෙන් යුක්ත කෘතියකි.

* එහි එන මිනිස් සබඳතා ක්‍රියාශීලී ගුණයෙන් යුක්ත ය.

* කතාව තිරයේ දිග හැරෙන විට චරිත සම්බන්ධතාවත්, නාට්‍යමය වර්ධනයත් රකිත හැක.

* මෙම අන්‍යොන්‍ය සබඳකමත්, නාට්‍යමය ස්වරූපයත්, සියුම් ලෙස ජනිත වන්නකි. එය චිත්‍රපට මාධ්‍යයට අනුකූල වූවක් මෙන් ම මානුෂීය වීම ද නිසා ප්‍රබල ද වේ.

''බෙංගාලයේ ගම්බද පරිසරය දිනෙන් දින ඍතුවෙන් ඍතුව වෙනස් වන නිසා ක්‍රියාශීලී ගුණයෙන් යුක්ත ය. මෙම ක්‍රියාශීලී පසුබිම විභූති භූෂාන් විසින් තම කතා විෂයයෙහි අවශ්‍ය අංගයක් බවට පත්කොට තිබේ. ඒ නිසා මෙම පසුබිම නාට්‍යමය ස්වරූපය තියුණු කරන බැවින් කෙසේ හෝ චිත්‍රපටයට කාවැද්දීමට සුදුසුබව මට හැඟිණ. සහන් එළියේත්, ගොම්මන් වේලාවේත්, මෝසම් වැස්සට පෙරාතුව තෙත්බව පරිසරයේ ඇති නිහැඬියාවේත්, පවතින නාට්‍යමය ස්වරූපය කෙසේ හෝ නිරූපණය කොට දක්වීමට වුවමනා විය. උදාහරණයක් වශයෙන් මෝසම් වැස්සට අසුවීම නිසා දුරිය ලෙඩවුණු සිද්ධිය හා ඉන් පසුව එන හැම දර්ශනයක් ම ඡායාරූප ශිල්පයේ ශාස්ත්‍රීය විධි නො සලකා වැහිබර දිනවල චිත්‍රපට ගත කරන ලදී.'' (සංස්කෘති)

රායි අග්‍රගණ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පියෙකු හැටියට ද පිළිගන්නට හැකි ය. චරිතයට අවශ්‍ය පසුබිම, මනෝභාවය, පරිසරාලෝකය, ඇඳුම් ආයිත්තම් මෙන් ම ඒ සියල්ල මුළු මහත් තේමාවට ඒකාබද්ධ වන අන්දම කවරේ ද යන්නත්, එසේ තෝරාගත් 'අගයන්ගේ උචිතානුචිතභාවයත්, නිරවද්‍යතාවත් රැකීම ඡායාරූප ශිල්පියා සතු වගකීම ය. දක්ෂ ශිල්පියා 'ශාස්ත්‍රීය විධි' නියමයන් උල්ලංඝනය කිරීමට නො පැකිලේ. නව මං නව පෙත් ගවේෂණයෙන් නව 'විධි නියම' සොයා ගනී. චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයෙකු වශයෙන් වල ඡායාරූප ආධාර කර, කතාව දිගහරිමින්, ප්‍රේක්ෂක මනදෙළ සනසාලීමට හැකි නම් හේ සාර්ථක ශිල්පී ගණයට වැටේ. රායි එවැනි තත්ත්වයකට පත් වූවෙකු බව මුල් චිත්‍රපටයේ සිට ම ඔහුගේ 35 වැනි කෘතිය දක්වා විග්‍රහයෙන් අවබෝධ කරගත හැක.

කැමරා යොමු කිරීමේ සාම්ප්‍රදායික ක්‍රමයෙන් බැහැර ගිය අධ්‍යක්ෂවරයෙකු හැටියට ජපානයේ **යශුජිරෝ ඔශු** හඳුන්වා දිය හැකි ය. සම්පූර්ණයෙන් ම වාගේ එක ම කෝණයකින් ක්‍රියාත්මක කිරීම සඳහා කැමරාව පිහිටුවා තැබීමට ඔශු අන දෙන බව ඔහුගේ කැමරා ශිල්පී **යුෂුන් අත්සුටා** සඳහන් කරයි. ඔශු චිත්‍රපටවල විශේෂ ලක්ෂණයක් වූ මිටි කෝණ රූප භාවිතය තම අදහස උපරිමයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමට උපකාරී වීමක් අහවයි.

මෙ සේ විපරම් කරන විට චිත්‍රපට කරණයේ දී අධ්‍යක්ෂවරුන් අතර ඇති විය හැකි වෙනස්කම් බොහෝ ය. තම අනන්‍යතාව ආරක්ෂා කර ගැනීමට වඩාලාත් ප්‍රියමනාප ව තම මෙවලම වූ කැමරාව කෙ සේ හසුරුවා ගන්නේ දැ යි තීරණය කිරීමට නිදහස ලබා ගත යුතු ය. මෙය කළ හැක්කේ පරිචයෙන් ලද අත්දැකීමෙන් හා මෙවලම පිළිබඳ හසළ දැනුමෙනි. රායි මුල සිට ම මෙම කුසලතාව අත්පත් කරගෙන සිටියෙකි. (ඡායා) රූප නිර්මාණයට රායි තුළ වූ හැකියාව කුළු ගැන්වීමට තවත් රුකුලක් වූයේ චිත්‍රයට තිබූ නැඹුරුව යි.

"මගේ තිර රචනා කිරීමට මා විශේෂ ක්‍රමයක් සොයා ගෙන තිබෙනව. මං හිතනව තිර රචනා ලිවීම සාහිත්‍යමය කටයුත්තක් නො වෙයි කියල. එම නිසා මං ඒ සඳහා සාහිත්‍ය අංශයෙන් වෙහෙස වෙන්නෙ නැහැ. ලුහුඩු විස්තර සමහරක් පමණක් සටහන් කරනව. ප්‍රධාන වශයෙන් රූප රාමු දැක්වෙන කටු චිත්‍ර අඳිමින්, දෙබස් හා ඉරියව් කවරේ දැයි පැත්තකින් දක්වනවා."

ඡායාරූප ශිල්පයේ මෙන් ම චිත්‍ර ශිල්පයේ ද එක සේ වර්ධනය වූ දක්ෂතාව තුළින් චිත්‍රපට කරුවකු ලෙස ප්‍රබල අත්තිවාරමක් තැනීමට රායිට හැකි විය. ඒ සමග ම සමාන්තර ව මෙන් ජනිත සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයට වූ නැඹුරුව මේ මහා කලාකාරයාගේ අගය වැඩි කිරීමට සමත් විය.

කෙටි නවකතා හතරකින් සමන්විත 'පෙලුඩා ගේ වීර ක්‍රියා' නම් රායි ගේ ග්‍රන්ථයට ඔහු විසින් ම ලියූ පෙර වදනේ ඇති අදහස් ඔහුගේ සාහිත්‍ය ලැදියාව ඉස්මතු කර පෙන්වයි:

"දිගු කාලයක සිට මම අපරාධ ගැන වූ නවකතා කියවීමට ඇලුම් කෙළෙමි. ෂර්ලොක් හෝම්ස් කතා නිම කළේ පාසල් වියේ දී ම ය. මගේ සීයා ගේ 'සන්දේශ්' නමැති ළමා සඟරාව ම විසින් යළිත් පටන් ගැනීමේ දී ඒ සඳහා කථා ලිවීමට අවස්ථාවක් මට ලැබුණි."

ළමා මනස තුළට කුතුහලය මෙන් ම දැනුම හා අවබෝධය ලබා දීම සඳහා රචිත මෙම කතා වැඩිහිටි සාහිත්‍යකාමීන් අතරට ද ගිය හෙයින් දෝ රායි ආදරයෙන් හැඳින්වූයේ 'මැණික්දා' (ලොකු අයියා) යන නාමයෙනි. තමා තුළ වූ කතා කීමේ හැකියාව කතා වස්තුවක් තෝරා ගැනීමට මෙන් ම එය සිනමාවට උචිත ලෙස හසුරුවා ගැනීමට ද රායිට උපකාරී විය. බොහෝ චිත්‍රපටයකට ම ව්‍යාධියක් වූ කතා ශරීරයේ දුබලතාව රායිගේ චිත්‍රපටවල දක්නට නැත්වූයේ මේ හේතුවෙනි. එහෙත් 'සකුරා' නමැති චිත්‍රපටයේ කතා ශරීරය ගැන යම් විවේචනයක ඉඟියක් ක්‍රිස්ටියන් බාර්ඩ තොම්සන් නමැති විවේචකයා දී ඇත:

"අධ්‍යක්ෂණය කුමක් දැයි නො දැන තිර රචනය සම්බන්ධ කාර්යයේ යෙදීම, චිත්‍රපට ගත කිරීම, සංස්කරණය ආදී දේවල නිරත වීම මෝඩ ක්‍රියාවකි...... චිත්‍රපට ගත කිරීම සඳහා තිර රචනා සම්පාදනය කළ හැක්කේ තිරය මඟින් ප්‍රේක්ෂකයාට යම් බලපෑමක් කළ හැක්කෙකුට පමණකි."

"සංගීතය මගේ මුල්ම ප්‍රේමය යි. මගේ පාසල් අවධියේ සිට ම බටහිර ශාස්ත්‍රීය සංගීතය කෙරෙහි දැඩි ආශාවක් ඇතිවුණා. මෙය ක්‍රමෙන් වර්ධනය වුණා. ඊට පසු අපේ ශාස්ත්‍රීය සංගීතය කෙරෙහි මගේ නැඹුරුවක් ඇති වුණා. මේ නිසා තැටි එකතුවක් හදන්න පටන් ගත්තා. පාසල් දරුවකු වශයෙන් මට ලැබෙන සුළු මුදලෙන් තමයි තැටි මිලයට ගන්න සල්ලි සොයා ගත්තේ." SIGHT AND SOUND—SUMMER: 1970.

මේ අනුව බලන විට පරිසමාප්ත චිත්‍රපටයක් තැනීමට අවශ්‍ය කැමරා කරණය, චිත්‍රණය, සංගීතය, සාහිත්‍යය ආදී ශිල්ප කීපයක ම නිරත විය හැකි, හැකියාව සමග දේශීය අන්‍යනතාව කුමක් දැ යි නිරවුල් සිතුවිලි පරම්පරාවකට උරුමකම් කියමින් ආ ජන්ම උරුමයක් ද සත්‍යජිත් රායි සතු විය.

රායි තම 13 වැනි චිත්‍රපටය අවසාන කළ කාලයේ ලියූ 'මගේ ශිල්පීය දෘෂ්ටිය' නම් රචනය චිත්‍රපට 35 ක් නිර්මාණය කර ඔහු තම අවසන් ගමන ගිය පසුව වුව අධ්‍යයනය කිරීම ප්‍රයෝජනවත් වන බව පෙනේ. ඔහුගේ අවසාන චිත්‍රපටය 'ආගන්තුක් (ආගන්තුකයා) නම් වී ය.

කතාව හා චිත්‍රපට පිටපත :

මගේ කතාවක් සකස් කිරීමේ දී මා දන්නා චරිත, පරිසරය ආදිය යොදා ගැනීම සිරිතක්. වෙන අයෙකුගේ කතාවක් ලබා ගන්නේ නම් මා කැමති දේ ගනිමින් අනික්වා වෙනස් කරමින් හෝ ඉවතලමින් අවසාන පිටපත සකස් කර ගන්නවා.

දැවැන්ත පෞරුෂයකින් හෙබි රායි තම සෙවණැල්ලෙන්
චිත්‍රපට මාධ්‍යයේ හැම අංශයක් ම වසාලුයේ ඉතා
පහසුවෙනි.

කවිත්වය, සුන්දරත්වය හා ජීවිත පරිඥානය රායිගේ හැම
රූප රාමුවකින්ම මැනවින් ඉදිරිපත් කෙරේ.

නළු නිළියන් තේරීම :

මේ අංශයේ දී හොලිවුඩ් වැනි ආයතනවල (එවක) සිරිත වූයේ සුප්‍රසිද්ධ 'තරු' යොදු ගැනීමට හැකි වන පරිදි කතන රචනය යි. මෙම ක්‍රමය කලා ලෝකයේ ප්‍රචලිත ක්‍රමය යි. මගේ 'අපූ ත්‍රිත්වය' එවැනි සංකල්පයක් මත ගොඩ නැගුණේ නො වේ. එම නිසා ම එහි රඟපෑම සඳහා ආධුනික යින් තෝරා ගැනීමට මට හැකි විය.

නළු නිළියන් හැසිරවීම :

අවම පුහුණුව මගේ ක්‍රමය යි. චරිත ගැන විස්තර සහිත පැහැදිලි කිරීම අවශ්‍ය නො වේ. එහෙත්, එවැනි ඉල්ලීමක් ඇති නම් එය සලකා බැලේ. සමහර විට අවම මග පෙන්වීමකින් නළුවා රඟයි. නියමිත උපදෙස් පිළිපැදිය යුතු වන අවස්ථා ද ඇත. ළමා නළුවන් සම්බන්ධ ව එසේ විය හැකි ය.

කලා අධ්‍යක්ෂණය :

සැලසුම හෝ කලා අධ්‍යක්ෂණය අංශ දෙක කින් වේ. ඒ ශිල්පීය පක්ෂය හා සෞන්දර්යාත්මක පක්ෂය යි. කතාව අනුව කාලය, ස්ථානය, පාත්‍ර වර්ගයාගේ සමාජ තත්ත්වය හා උපකරණ තීරණය කළ හැක. පසුතල නිර්මාණය, අධ්‍යක්ෂ හා කලා අධ්‍යක්ෂ එකතුව කළ යුත්තකි. එළිමහන් අවස්ථා එළිමහනේත්, අනික්වා රූපාගාරයේ හෝ ඇතුළත පසුතලයන්හි කළ හැක.

කැමරා කරණය :

මෙහි දී චිත්‍රශිල්පය හා රසඥානය, ශෛලිය හා ශිල්පයෙන් පහසුවෙන් වෙන්කර ගත හැකි නො වේ. කාච, දල සේයා පට, ආවරණ, පෙරන, ආලෝක පද්ධති, ආදිය ඡායාරූප ශිල්පයේ භෞතික හා රසායනික පාර්ශවවලට බෙදේ. ඒ සමඟ ම චිත්‍රපටයේ මනෝභාවය හා ආකෘතිය තීරණය කරන අවයව ද වේ. ඡායාරූප ශෛලිය කතා වෙන් එළිවිය යුත්තකි. එය කවරේ දැ යි අධ්‍යක්ෂ කැමරාකරුට දැක්විය යුතු ය.

ඡායාරූප ශිල්පය ගැන අධ්‍යක්ෂ දැනුම් තේරුම් ඇත්තකු වන්නේ නම් වැදගත් වේ. ඔහු ම කැමරාකරු නම්, එය කදිම තත්ත්වයක් වේ. උද : **ජ්ලැහාර්ට්** තම කැමරාව මෙහෙය වූ අතර **ඕසන් වෙල්ස් 'සිටිසන් කේන්'** චිත්‍රපටයේ ඡායා රූප ශිල්පය පිළිබඳ තම නිපුණත්වය ප්‍රදර්ශනය කෙළේ ය.

කැමරාකරු හා අධ්‍යක්ෂ අතර සම්බන්ධයත්, අන්‍යෝන්‍ය හැඟීමත් අනුව බොහෝ දේ තීරණය වේ. කර්තෘ සිනමා ආකල්ප දරන අධ්‍යක්ෂ වරයෙකු සමග සිනමා කරණයේ දී කැමරාකරු ව්‍යාඛ්‍යානකරුවෙකු පමණක් වේ. 'චාරුලතා, චිත්‍රපටයේ සිට මගේ කැමරාව ම විසින් මෙහෙය වන ලද්දේ ය.

සංස්කරණය :

මගේ සංස්කරණශිල්පී **දුලාල්** සමග මුල් වටයේ දල පට සංස්කරණය සඳහා සෑහෙන වේලාවක් මිඩංගු කරන අතර අවසාන ඡේදන අවස්ථාවේ දී සියුම් සිඳලැම් පමණක් අපේ අවධාන යට ලක් වන්නේ ය. කැමරාව තුළ ම ඡේදන අවස්ථා සලසා ගත හැක. ඉන් ආර්ථික වාසි ද ලැබේ.

සංස්කරණයේ දී අභියෝග එල්ලවන්නේ දෙබස් සමඟ ගැටුණු විට යි. අනන්ත වූ වෙනස්කම් හැඟීම් දැනවිය හැකි සීමා රහිත තත්ත්වයන් මෙහි දී උද්ගත වේ. එහෙත්, නිර්මාණශීලී සංස්කාරක වරයෙකුට මෙම අවස්ථාවේ දී කළ හැකි දේ බොහෝ ය.

සංගීතය :

'තීන් කන්‍යා' චිත්‍රපටයේ සිට මගේ චිත්‍රපට වල සංගීතය ම විසින් ම කරන ලදී. ඊට පෙර සිවු වරක් **රවි ශන්කර්** සමග ද, **අලි අක්බාර්** ඛාන් සහ **විලයට්** ඛාන් සමග එක් වරක් බැගින් ද සංගීතය සඳහා දයකත්ව ලබා ගෙන ඇත. සංගීත නිර්මාණය පිළිබඳ සනිටුහනක්, දර්ශන පියවරේ දී පවා සමහර විට මට ලැබෙන බැවින් මෙ සේ

මගේ ම සංගීත නිර්මාණ ගොඩ නැංවීම යෝග්‍ය යයි මට සිතේ. එහෙත්, නියම සංගීත සම්පාදනය අවසාන ඡේදනයෙන් අනතුරු ව කළ යුත්තකි.

චිත්‍රපටකරණයේ සෑම පියවරකට ම වඩා සංගීත සම්පාදනයේ දී සමාධියකට සම වැදුණ වැනි තත්ත්වයට පත් විය යුතු ය. එනෙකුදු වුවත් අවසානයේ දී අප ලබන නිම් සුව මෙතෙකැ යි කිව නො හැක. OUR FILMS, THEIR FILMS — SATYAGITH RAY.

චිත්‍රපටකරණයේ දී රායි අනුගමනය කළේ සරල ශෛලියක්. ජන කතාවක ඇති නිරවුල් ගලායාම චිත්‍රපට කරණයේ දී ඔහු යොදගත් බව පැහැදිලි ය. රූප සංයෝජනයේ දී දර්ශනයක් සංරචනා කිරීම මෙන් ම, දර්ශන බිම, නළු නිළි පසුතල හා පෙරතල ආදිය ගැන ඉතා වාම් අත්දමින් නිමාව රැකගැනීමට යත්න දැරීම ඔහුගේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. දර්ශන බිමේ සැලැස්ම හෝ රටාව හෝ සංකල්පය ගැන ඇති කර ගන්නා ක්ෂණික තීරණ ඔහුගේ දෙවැනි විශේෂ ලක්ෂණය ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. තුන්වැන්න නම් පූර්ණත්ව ලබා ගැනීමේ පුරුද්ද යි. මේ සඳහා අවසාන මොහොතේ දීත් පාත්‍ර ජනයාගෙන් හෝ කාර්මික ශිල්පීන් ගෙන් වෙනත් අලුත් අදහසක් ඉදිරිපත් වුවහොත් රායි තම මුල් සැකිල්ල හෝ ප්‍රවේශය හෝ වෙනස් කිරීමට නො පැකිළි වන්නේ ය.

චිත්‍රපටය ජාත්‍යන්තර කලාවක් ලෙස සැලකීමේ ආකල්පය මත 1963 දී සමස්ත ලෝක චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරුන්ගෙන් 11 දෙනෙකු තෝරනු ලැබී ය. ඔවුනතුරෙන් ආසියානුවෝ දෙදෙනෙක් වූහ. ඔවුන් නම් ජපානයේ අකිර කුරොසවා හා ඉන්දියාවේ සත්‍යජිත් රායි. මෙම ගෞරවය අරබයා මදුරාසි චිත්‍රපට සංගමය පැවැත් වූ උත්සව යක් විය. පළමු කොට මෙතුමා මට මුණ ගැහුණේ මෙහි දී ය.

අඩි හයකුත් අඟල් හතරක් උසැති රායි මහතා අසල මා සිටි කල මට ඔහු හා කතා කිරීමට සිදු වූයේ මහත් අපහසු වෙනි. මෙය වටහාගත් රායි මහතා 'අපි ඉඳගෙන කතා කරමු' යි කීවේ ය. මොහුගේ අධිපෞරුෂය සමග බැඳී තිබුණු තේජාන්විත භාවයත්, වැජඹෙන සුලු පෙනුමත් කාට අමතක කළ හැකි ද? ඔහු 'මගේ රට' ගැන එතරම් දෙයක් කීවේ නැත. එහෙත් 'එය රමනීය දිවයිනක්, වැන්නක් කී බව මතක ය.

සාම්ප්‍රදායික සිංහල බෙර වාදන කලාව

ආනන්ද ගුණසිංහ

දියුණු හා නො දියුණු රටවල ජනතාවගේ සංස්කෘතික උරුමයක් වන සංගීතය සිංහල ජනතාව ගේ ද සංස්කෘතික උරුමයක් වේ. සිංහල ජනතාවට ශත වර්ෂ විස්සකට අධික ඉතිහාසයක් ඇත. ඔවුන් ගේ සංගීතමය ජීවිතයේ විවිධ අංග ද එහි සටහන් ව ඇත. අටුවාවලට හා වංස කථාවලට අනුව, ආදි කාලීන ආර්යයන් මෙ දිවයිනට සංක්‍රමණය වී, ඔවුන් ගේ සංගීත සංස්කෘතිය අනිකුත් සමාජීය ජීවිතය සමග ම මෙරට වැසියන්ට හඳුන්වා දී ඇත. මෙම ජනතා දෙ කොටස ගේ ම සංගීත සංස්කෘතීන් එක් ව මුසු වීමෙන් සිංහල සංගීතය ජනිත විය. තව ද, ආසියානු රටවල ජනතාව ගේ සංස්කෘතික දයාදයන් එක්වී ම නිසා ද සිංහල සංගීත කලාව පෝෂණය වී ය.

සිංහලයන් ගේ මධ්‍යකාලීන සාහිත්‍ය කෘතීන්හි (මහාවංසය, ථූපවංසය, දළද සිරිත, සංදේශ කාව්‍ය ආදි) සංගීත භාණ්ඩ සිය ගණනක් සඳහන් ව තිබේ. සාම්ප්‍රදායික ව, මෙම සියලු භාණ්ඩ පංචතූර්ය භාණ්ඩ වශයෙන් බෙදා දක්වා තිබේ. එනම් ආතත–එකැස් බෙරය, විතත–දෙ ඇස් බෙරය, විතතාතත–තත් වර්ග, ඝණ–ලාක්ෂා වර්ගයේ බෙර, සුසිර– පිඹින වර්ගය වශයෙනි. ඇතැම් විට, මෙම පංචතූර්යයන් වෙනත් අර්ථකථනවලින් ද දක්නට ලැබේ. අතින් වැයෙන බෙර, කෝටුවකින් වැයෙන බෙර, අතින් හා කෝටුවකින් වැයෙන බෙර, ලාකඩ වර්ගවලින් වැයෙන බෙර සහ පිඹින වර්ගවල බෙර යනුවෙනි.

සංගීත භාණ්ඩ මිනිසා තරම් ම පැරණි ය. ප්‍රාථමික මිනිසා ගේ භාවාත්මක ඉරියව් එනම් අඩි පොළොවේ ගැසීම, අත්පුඩි ගැසීම, පපුවට ගසා ගැනීම, බඩට ගසා ගැනීම ආදිය තුළින් බෙර වාදනයට අදහස ලැබුණේ ය. ඒ අතර ස්වභාව ධර්මයේ විවිධ ශබ්ද ද ඔවුන් විසින් අනුකරණය කරන ලදී. එමෙන් ම, දිග හරිනු ලැබූ සතුන් ගේ සම්වලින් නැඟුණු නාදය විසින් ද, සුළඟට සෙලවෙන අතු පතරේ නාදය විසින් ද, ඔවුන්ට නාද රටා ලබා දුන් හෙයින් එය නවීන බෙරයට උපත දුන්නා විය හැකි ය. තව ද, ප්‍රාථමික මිනිසා දුන්නෙන් සතුන් දඩයම් කිරීමේ දී භාවිත කළ ඊ තලයේ නාදය වීණාවට උපත දුන්නා විය හැකි ය.

ප්‍රාථමික මිනිසා ගෙඩිවල කටුවලින් ද ඇට සහ ගල්වලින් ද භාණ්ඩ නිපදවී ය. ඒවා හිස් පුහුල් ගෙඩියක් වැනි දෘයක බහා ඔහු යම් යම් නාද ජනිත කළේ ය. ඉන් පසු ඒ ඇසුරෙන් සීනු ආදියත් නිපදවී ය. සිදුරු සහිත උණගස්, මී හරක් අං, ආදියෙන් ද සීනුවලට අදහස ජනිත වන්නට ඇත. සංගීත සංස්කෘතියේ උපත අපට දක්ක හැක්කේ එලෙස ය. එය මිනිසාගේ දිගු ඉතිහාසය තුළ වර්ධනය වෙමින් පැවතිණි.

බෙර වර්ග සහ එහි භාවිතය :

සිංහලයන් අතර ඇති සංගීත භාණ්ඩ විවිධ ය. ඒවා ගණනින් විශාල ය. සිංහල හා පාළි සාහිත්‍යයේ සඳහන් සංගීත භාණ්ඩවල ප්‍රමාණය සියයකට වැඩි ය. ඉන් තිහකට වඩා බෙර ය. එනම්, ගැටබෙර, පනා බෙර, එකැස් බෙර, මිහිඟු බෙර, මහ බෙර, රෞද්‍ර බෙර, කරණ්ඩි බෙර, ඝෝෂ බෙර, තලප්පර, විරණ්ඩම්, තම්මැට්ටම, තිඹුලුව, දවුල්, මොරකු, මල්ලරි, සිරිවිරි, තප්පු, තත්සර, දක්කි, උඩැක්කි, මංසල, දමරු, සින්දි, මද්වනි, ප්‍රතිබිම්බ, දුන්දුභි, අඩ බෙර, ගැට පහටු ආදි වශයෙනි.

සී. ද එස්. කුලතිලක මහතා ගේ මතයේ හැටියට මේ සියලු භාණ්ඩ එකවර එක ම ස්ථානයේ වැයුණු අවස්ථා විරල ය. එහෙත් ශ්‍රී ලංකාවේ

බිතු සිතුවම්වල මේ භාණ්ඩ ඇඳ තිබෙනු දක්ක හැකි ය. මෙයින් සමහර භාණ්ඩ, වර්තමානයේ වාදනය කෙරේ. මේවාහි ආදර්ශයන් කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තබා ඇත.

ගැට බෙර, උඩරට බෙරය ලෙස ද හැඳින් වේ. උඩරට නැටුම්වල දී භාවිත වන ගැට බෙරය ඇතැම් විට මඟුල් බෙරය යනුවෙන් ද හැඳින් වේ. එය මඟුල් බෙරය ලෙස හැඳින්වෙන්නේ මංගල අවස්ථාවන්හි දී වැයෙන නිසා විය හැකි ය. එහෙත් දවුල් හා යක් බෙරය පහත රට ප්‍රදේශවල මඟුල් බෙරය ලෙස වැයෙන බව සැලකිය යුතු ය.

ගැට බෙර කඳේ මුළු දිග අඟල් 27 ක් පමණ වේ. බෙර කඳ මැද ගැටයක් ඇත. ගැටයේ දිග අඟල් තුනක් ඇත. ගැට බෙරය යන නම ලැබෙන්නේ ඒ නිසා ය. වරකා වර්ගයේ කොස්, කොහොඹ, ඇහැළ, ද කලාතුරකින් රත් සඳුන් දැව වර්ග ද බෙර කඳ සඳහා යොදු ගැනේ. බොහෝ විට ගව සම බෙරයේ වම් පැත්තට ද වඳුරු සම දකුණු පැත්තට ද යොදු ගැනේ. බෙරය වාදනය කෙරෙන්නේ අත්වලින් පමණි.

මෘදංග බෙරය ඉන්දියාවේ අජන්තා සිතුවම්වල පවා නිරූපණය වේ. එය අද ද ඉන්දියාවේ භාවිත වේ. එය ගැට බෙරයට සමාන ය. ප්‍රධාන වෙනස නම් මෘදංග බෙරයෙහි වම් ඇසේ බඳම තට්ටුවක් තිබීම ය. ශ්‍රී ලංකාවේ ගැට බෙරය යාපහුවේ ගඩලාදෙණි විහාරයේ සහ නියම්ගම් පාය විහාරයේ නිරූපිත ය. ගලපට විහාරයේ සහ පනාපිටිය අම්බලමේ ලී කැටයම්වල ද එය නිරූපිත වේ. පොළොන්නරුවේ අංක 2 දරණ විෂ්ණු දේවාලයේ සහ මුල්කිරිගල, කැලණිය, කරගම්පිටිය යන විහාරවල ද මෙය නිරූපිත ය. **සී. ද එස්. කුලතිලක** මහතාගේ මතය නම් පනා බෙරය, උඩැක්කියට තවත් නමක් බව යි. එහෙත් **එස්. පණ්ඩාරත** ගේ අදහස පනා බෙරය යයි විශේෂ බෙරයක් නොමැති බවත් රජු හෝ ප්‍රභූ වරයෙකු ඉදිරියේ ප්‍රවීණයන් විසින් ඕනෑම බෙරයක් වාදනය කරන විට එය පනා බෙරය යයි හැඳින්වෙන බව යි.

පටහ නමැති බෙරය අවමඟුල්වල දී හා යුද්ධයේ දී භාවිත විය. විශේෂයෙන්, සිරිමා බෝ සමිඳු ගේ මල ශාඛාවක් ආදහනය කරද්දී පටහ අත්‍යවශ්‍ය බෙරයක් විය. එස්. පංණ්ඩාරත ගේ මතයේ හැටියට පටහ, ගැට බෙරයේ පෙනුමට සමාන වුව ද, හිස වඩා විශාල වන අතර එහි ගැටයක් නැත. එයට යොදු ගෙන ඇත්තේ වසු පැටියෙකු ගේ සම ය. උත්සව ආරම්භයේ දී එය වාදනය විය. වර්තමාන ශ්‍රී ලංකාවේ එය භාවිත නො වේ. පැරණි පටහ බෙර කඳක් පංණ්ඩාරත මහතා තම නිවසේ තැන්පත් කර ඇත. **එම්. ඩී. රාඝවන්** කියන්නේ පටහ යොදු ගෙන ඇත්තේ ස්ත්‍රීන් නැටුම් දක්වන විට දී බව ය. එයට එක හිසක් ද හිසේ කම්පනය හීන කිරීමට කළු ලපයක් සහිත බැමක් ද තිබිණි.

මද්දලය, මීහිඳු බෙරය සහ මොරහු වෙනස් බෙර වර්ග ලෙස හැඳින් වේ. සී. ද එස්. කුලතිලක මහතා ගේ මතය නම් ඒවා එක ම ගණයට වැටෙන බව ය. ඔහු ගේ මතයට අනුව අනුරාධපුර යුගයේ ලෝවාමහාපායේ දක්වෙන සමහර වාමන රූප වයන්නේ මීහිඳු බෙර හෝ හරස් බෙර ය. මද්දලය මැටි සහ දැවවලින් කැපුවා යයි සිතිය හැකි ය. එස්. පංණ්ඩාරත ගේ මතයට අනුව මද්දලයට දෙමළ බෙරය යයි හැඳින්විණි. මුහුදු බඩ ප්‍රදේශවල නාඩගම්වල වැයිණි.

තවත් බෙර වර්ග දෙකකි. දෙමළ බෙර, සහ සිංහල මෘදංග බෙර, එම්. ඩී. රාඝවන් ගේ මතය නම් දෙමළ බෙරය ශ්‍රී ලංකාවට මෑත දී අවතීර්ණ ව පසු ව භාරතයෙන් ඇත් වී ගිය බව ය. එය ගැට බෙරයට වඩා මඳක් කෙටි ය. එය නාඩගම්වල ද ජෝඩු වශයෙන් වැයිණි. ඉන්දියාවේ ඌර්ධ්ව මෘදංග බෙරය ද ජෝඩු වශයෙන් වැයේ. හෝරා යන්ත්‍රය හැඩය ගත් දමරු බෙරය ශිව දෙවියන්ට පිදේ. ශිව දෙවියන් නටරාජා ලෙස නර්තනය කරන විට දමරු වැයේ. එම නර්තනයෙන් සංකේතවත් වන්නේ ලෝකයේ අස්ථිර බව සහ විනාශය යි. පොළොන්නරුවෙන් (12 වෙනි ශත වර්ෂය) සොයා ගත් තඹ රූපවලින් (කොළඹ කෞතුකාගාරය) දමරු වැයෙන අයුරු නිරූපිත ය. ඒ සියලු දමරු එක සමාන ය. එක ම වෙනස නම් බෙර අල්ලා සිටින ඉරියව්ව යි. එනම් ඇඟිලිවලින්, අල්ලෙන් ගෙන සිටීම යි.

උඩැක්කි, දක්කි, දකා යන බෙර වර්ග දමරු බෙර වර්ගයට ම අයත් ය. උඩැක්කි හා දක්කි අතින් වැයෙන අතර, දමරු එහි මැද දැව කැල්ලකින් එල්ලෙමින් ඇත. වාදකයා දමරුව වේගයෙන්

සොලවන විට එහි හිස්වල ඒවා වැදෙන විට නාදය උපදී. අනුරාධපුරයේ ලෝවාමහාපායේ වාමන රූප අතර උඩැක්කි වාදකයන් ඇත. වාමනයන් යනු අසුරයන් ය. ඔවුන්ගේ නායකයා වනාහි ශිව ගේ පුත්‍රයා වන ගණේෂ ය. යාපහුව, නියම ගම්පාය ආදී ස්ථානවල උඩැක්කි වයමින් නටන භරත නැටුම් ශිල්පීන් දක්වේ. දෑදිගම කොට සෙහෙර හස්ති පහණ අලංකාර කර ඇත්තේ උඩැක්කි වාදකයෙකුගෙනි.

උඩරට නැටුම්වල සහ හින්දු උත්සවවල උඩැක්කි පුළුල් වශයෙන් වැයේ. කොවිල්වල භාවිත වන ප්‍රධාන සංගීත භාණ්ඩය යක් බෙරය යි. ඇතැම් විට උඩැක්කිය ද සහායට ගැනේ. දක්කිය උඩැක්කියට සමාන වුව ද ඊට වඩා විශාල වන අතර එය එල්ලන්නට පටියක් ද ඇත. සාමාන්‍යයෙන් උඩැක්කිය සහ දක්කිය සූරිය ලියෙන් සහ ඇසළ ලියෙන් සාද ඇසට තලගොයි හමක් හෝ වඳුරු හමක් යොද ඇත.

සි. ද එස්. කුලතිලක කියන හැටියට දවුලේ, ඉතිහාසය පැරණි පර්සියාව දක්වා දිව යයි. එය ඩුහුල් දෝලි, ඩොලැක්, ඩොල්කි ආදි වශයෙන් ඉන්දියාවට පැමිණි විට හැඳින්වෙන්නට විය. දවුල සබරගමුවේ යක් බෙරය වශයෙන් ප්‍රසිද්ධ වුව ද එය තම්මැට්ටම හොරණෑව හා හේවිසි සමඟ අවමඟුල්වල දී දිවයින පුරා වැයේ. අවමඟුල්වල දී බෙරය සුදු රෙදි කඩකින් වහන්නේ නාදය ගිත කරනු පිණිස ය.

උඩරට රාජධානි සමයේ දී ගහලයන් විසින් මළ බෙරය ලෙස තම කාර්ය කරන විට දවුල, වාදනය කරන ලදී. එස්. පණීභාරත දක්වන අන්දමට, සාහිත්‍ය කෘතීන්හි සඳහන් ලොහෝ දවුල් යනු ලෝහයෙන් තැනූ බෙර කඳක් හා එක හිසක් සහිත බෙරයකි. එය තඹ කලයක හැඩය ගන්නට ඇත. සාමාන්‍යයෙන් අඩ බෙරය (පණී වුඩකරුවා ගේ බෙරය) ලෙස ද දවුල වැයිණි. බිතුසිතුවම්වල දක්වෙන ආගමික හා රාජකීය පෙරහැරවල දී දවුල අනිවාර්යයෙන් ම නිරූපිත සංගීත භාණ්ඩයකි. දවුලේ බෙර කඳ දිගින් අඟල් 16 – 18 තරම් වේ. අඩ බෙරයේ දිග අඟල් 12 තරම් වේ. ඇහැළ, කොහොඹ, කොස්, කිතුල්, ලීවලින් මෙහි කඳ සාද ඇති අතර, බෙර කඳ පිඳී පට්ටවලින් අලංකෘත ය. හිස ගව සමින් නිමා වී ඇත. පැරණි දවුල් බෙර කඳක් ඇස්. පණීභාරත සතුව ඇත. ඔහු කියන්නේ, එය මහනුවර දළද මාලිගාවේ හේවිසියට ඔහු ගේ මීමුත්තන් වැයූ බව ය. එය රත් ඇහැළ ලියෙන් තනා ලාකඩවලින් අලංකාර කර ඇත. මෙය උඩ රට රජවරු පවා ඉතා ගෞරවයෙන් සලකනු ලැබූ එකකි. එහි අයිතිකරුවන්ට අමුණු හැට පහක කුඹුරක් ඉර හඳ පවතින තුරු පරිහරණයට පවරා දී ඇත. එම්. ඩී. රාඝවන් ප්‍රකාශ කරන හැටියට, දවුලේ හැඩය ගත් තම්බෝරුව නමැති විශාල බෙරයක් ඇත. එහෙත් එහි දවුලේ මෙන් ඇස තදින් බැඳ නැත. තම්බෝරුව දළද මාලිගාවේ සහ වෙනත් රජ මහා විහාරවල ද භාවිත කර ඇත. එයින් නිකුත් වන හඬ සිහින් ය. තම්බෝරුව පෘතුගීසීන් විසින් ලංකාවට හඳුන්වා දුන් බව සි. ද එස්. කුලතිලක පවසයි. කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ (නො. 57) (19.3) පැරණි සිංහල තම්බෝරුවක් ඇත. එය විශාල සිලින්ඩරයක හැඩය ගනී.

තම්මැට්ටම හෙවත් පොකුරු බෙරය එක හිසක් ඇති බෙර ජෝඩුවකි. එය වාදනය කරන්නේ කදිප්පු දෙකකිනි. සි. ද එස්. කුලතිලක කියන්නේ, එහි මූලය බැබිලෝනියාවේ බව ය. සාමාන්‍යයෙන් බෙර කඳට කිතුල් ලීය ද, හිස් ඇස් දෙකට ගව සම ද යොද ඇත. එහි වම් ඇස නිකුත් කරන්නේ සිහින් හඬකි. තම්මැට්ටම විවිධ උත්සව අවස්ථාවන්හි දී වාදනය කරන අතර එය පුරප්පට්ටු සහ සුරප්පට්ටු යන නමින් ද හැඳින්වේ. **සී. ඊ. ගොඩකුඹුර** කියන්නේ, තම්මැට්ටම ශ්‍රී ලංකාවට නව ප්‍රවේශකයක් විය හැකි බව ය. බොහෝ පන්සල් බිතු සිතුවම්වල මෙම භාණ්ඩය නිරූපිත ය.

දෙවොල් බෙරය හෙවත් යක් බෙරය පහත රට බෙරය ලෙස ද හැඳින් වේ. එය ලංකාවේ දිගු කාලයක සිට භාවිත වේ. එය ඝෝෂ බෙරය යනුවෙන් ද හැඳින්විණ. දෙඩන්දූව විහාරයේ යක් බෙරය නිරූපිත කර ඇත. මුල්කිරිගල විහාරයේ බිතුසිතුවම්වල යක් බෙරයට සමාන බෙර නිරූපිත ය. යක් බෙරය අත්වලින් වයන අතර ඇස් සඳහා හරක් බොක්ක යොද ගනී. සි ද එස්. කුලතිලක කියන්නේ, ඉන්දියාවේ සංගීත සංස් කෘතියෙන් යක් බෙරය වැනි බෙරයක් සොයා

ගැනීම කොහෙත් ම කළ නොහැකි බව ය. මන්ද, එය හරක් බොක්ක යොදා ගෙන තිබීම නිසා ය. එයට ඇතැම් විට මැලේසියානු මූලයක් ඇත. දෙවොල් නැටුම්, සන්නි, රට යකුම්, කෝලම් නැටුම් වැනි සාම්ප්‍රදායික පහතරට ශාන්ති කර්ම උත්සවවල දී යක් බෙරය වැයේ.

බොහෝ පර්යේෂකයන් ගේ අදහස වන්නේ පැරණි බෙර වර්ග මැටියෙන් තනන්නට ඇති බව ය. නූතන ශ්‍රී ලංකාවේ බුම්මන්දිය (කුම්භ බෙර) මැටි බෙරයකි. බුම්මන්දියට ඇත්තේ එක් ඇසකි. එය වැයෙන්නේ අස්වැන්න නෙළන උළෙලක දී ය. ඇසට තලගොයි සම යොදා ගැනේ. වර්තමානයේ බුම්මන්දිය ඉතා දුර බැහැර ප්‍රදේශවල භාවිත වේ. රාඝවන් කියන්නේ, බුම්මන්දිය දකුණු ඉන්දියාවේ සුලබ බව ය. බුම්මන්දිය රූප අනුරාධපුරයේ ලෝවාමහාපායෙන් සොයා ගෙන ඇත.

රබාන එක ඇසක් ඇති බෙරයකි. එය ලී රාමුවක් වටා ගව සමකින් වැසී ඇත. ලිය බොහෝ විට සූරිය වේ. සම ලී රාමුවට සවිකර ඇත්තේ ඇණවලිනි. රබාන මුළු ශ්‍රී ලංකාව පුරා ම දක්නට ඇත. අත් රබාන, දැතින් ම වයනු ලබයි. වීරංදම් නමැති බෙරය ද රබානකි. එය විරුදවලි (රජුන් පැසසීම) හි දී වැයේ. නූතන ශ්‍රී ලංකාවේ රබාන වැඩි පුර වැයෙන්නේ විරුදු ගැයීමේ දී ය. වර්තමානයේ රබාන ජන නැටුම්, මඟුල්, කොටහළු, අලුත් අවුරුදු උත්සවවල ද රබන් නැටුම්වල ද වයනු ලැබේ. රබාන වයමින් රඟන නැටුම් යාපහුව, නියංගම්පාය, ගඩලාදෙණි විහාරයන්හි නිරූපිත ය. අම්බැක්කේ, දඹුලුගල ලී කැටයම්වල ද එය නිරූපිත වේ. දඬු බෙරය ඉතා කුඩා සරල ළමා බෙරයකි. එය උණ ලියෙන් සාදා පිටිවලින් වාදනය කෙරේ.

යථෝක්ත කෘතීන්හි සඳහන් බෙර ලැයිස්තුව ඉතා විශාල ය. එහෙත්, ඉන් බොහෝ බෙර වෙනස් වෙනස් බෙර වර්ග ම නොව විවිධ අවස්ථාවන්හි දී වැයෙන නිසා ඒවාට ලැබෙන විවිධ නාමයන් ය. නිදසුනක් නම් (එස්. පණිභාරත කියයි) මහ බෙරය උත්සවවල දී වාදකයන් කිහිප දෙනෙකුන් සාමූහික ව වයන බෙරයකි. දූදුරු බෙරය යනු දැඩි හඬකින් වැයෙන ඕනෑම බෙරයක් විය හැකි ය.

බෙර වාදනයේ දෘෂ්ටිමය අංශය :

සංගීතය යනු, භක්තිය, විනෝදය, වින්දනය ප්‍රකාශ කරන මාධ්‍යයකි. ඉතිහාසය පුරා ම සිංහල රාජවංශය සංගීතයට අනුග්‍රහ දක්වා ඇත. දේවානම්පියතිස්ස රජු ගේ තූර්යවාදක පිරිස, දුටු ගැමුණු රජු ගේ තූර්ය වාදක පිරිස, මධ්‍යකාලීන යුගයේ සරස්වතී මණ්ඩපය, ශෘංගාර මණ්ඩපය, නුවර යුගයේ කවිකාර මණ්ඩපය, නැටුම් ඉලංගම, වාහල් ඉලංගම යනාදිය නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය. යුධ හමුදා පෙරමුණේ දී සංගීතඥයන් ද බෙර වාදකයන් ද වාදන කළ බව කියැවේ. මේ අනුව සාමයේ ද, යුද්ධයේ දී ද සංගීතය වැදගත් කාර්යයක් ඉටු කළ බව පෙනේ.

සාම්ප්‍රදායික ව, සංගීතය දිව්‍යමය බව ද, මහා බ්‍රහ්මයා විසින් එය භරත මුනිවරයාට පස් වන වේදය ලෙස දෙවි මිනිසුන් ගේ යහපත පිණිස දුන් බව ද විශ්වාස කෙරේ. සංගීත කලාව වේද ගායන ක්‍රමවලට සම්බන්ධ වී ඇත. බොහෝ හින්දු හා බෞද්ධ උත්සවයන්හි සංගීතය වැදගත් කාර්යයක් ඉටු කර ඇත. ලෞකික කලාවන් කෙරෙහි බුදු දහමෙහි නිෂේධනීය ආකල්පය විශාල බලපෑමක් කර නැත. ඒ අනුව බෞද්ධයන්ට ද සංගීත කලාව සකස් කර ගැනීමට ඉඩ කඩ ලැබී ඇත. සාංචි, භාරුත්, ගන්ධාර, අමරාවතී, නාගාර්ජුනකොණ්ඩ ආදී ස්ථානවල මේ නිදසුන් දක්නට ඇත. ශ්‍රී ලංකාවේ කන්ථක ස්තූපය, ගඩලාදෙණිය, දඹුල්ල, නියම්ගම්පාය, යාපහුව යන ස්ථානවල ඊට නිදසුන් දක්නට ඇත. වෙනත් බොහෝ පන්සල් වල ද සිංහල ජනතාවගේ සංගීත ජීවිතයේ විවිධ අංශ දක්වා ඇත. තව ද, ඒ පිළිබඳ බොහෝ කෞතුක වස්තූන් ද ඇත. එනම් පිත්තල බන්දේසි දෙකක කැටයම් කර ඇති දළදා පෙරහැර කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කර ඇත. එයින් සිංහල ජනතාව ගේ සංගීත ජීවිතයේ ලක්ෂණ මැනැවින් දැක්ක හැක. ආලත්ති දිග් ගේ නැටුම් වැනි ස්ත්‍රීන් විසින් ආගමික පරමාර්ථ ඇතුව රඟන නැටුම් ද දක්වා ඇත.

බෞද්ධ, හින්දු ආගම් හා ජන ඇදහිලි ද සාම්ප්‍රදායික සිංහල සංගීත ශිල්පීන් ගේ දෘෂ්ටිමය අංශය පෝෂණය කර ඇත. බෙර වාදකයන් තම වෘත්තිය කෙරෙහි දක්වන ආකල්පය යථාර්ථයට බොහෝ දුරස්ථ ය. බෙරයක් හැදීමට සුදුසු ගසක් තෝරා ගැනීමේ දී ඇසළ වැනි ගසක් තෝරා

ගනී. එසේ තෝරා ගන්නා ගස කපන්නේ නැකතක් අනුව ය. බුධ නැකත, පුවසල නැකත, ආදී වශයෙනි. ගස කපා ගැනීමට පෙර දෙවියන්ට පුද සත්කාර කර අවශ්‍ය ආගමික කටයුතු ඉටු කෙරේ. තව ද, බෙර වාදකයන් නැකති කුලයට අයත් යයි ව්‍යවහාර වීම ද මෙහි දී සැලකිය යුතු ය. බෙරකරුවා ගේ හිස ශ්‍රී දේවියගේ වාසභවනය වන බව ද නළල උමයංගනාවිය ගේ වාසභවනය වන බව ද, දෙපා අංගුලිමාල ගේ වාසභවනය වන බව ද, අඩි මිහිකත ගේ වාසභවනය වන බව ද සැලකේ. බෙර වාදනය කළ යුත්තේ ඒයට නිසි පුද්ගලයන් ය. අභුටු මීටටන්ට, බිහිරන්ට, ගොළුවන්ට බෙර වාදනය තහනම් ය. බෙරය හා සම්බන්ධ දෙවියන් සමූහයකි. එනම්, හිරු, සඳු, භෛරව ආදී වශයෙනි. සිංහල ජනශ්‍රැතිය තුළ සංගීතය හා බෙරය ඉතා පොහොසත් බව මෙයින් පෙනේ :

"සිද්ධ කරන ලෙසට සුවිසි අසන්කයක්
සතුන් නිවනට
සුද්ධ කර වසවතුන් පරදී ඉන්ට බැරි වී
ගියේ එම විට
සද්ධ කරනා දවුල් නාදය වයන්නට ඔහු
සැරසෙනා විට
සුද්ධ ලෙස හෙළුවේ දකුම් ඇත එම
මුනිඳු ගේ බුද්ධ මඟුලට"

බුදුරදුන් වසවර්ති මාරයා පරදවා බුදුබව ලැබීමේ දී උන් වහන්සේට ගෞරව පිණිස බෙරය වාදනය කෙරිණි. තම්මැට්ටම සාද ඇත්තේ මහා මුනි ගේ සිරුරෙනි. කඩිප්පු සාද ඇත්තේ ඔහුගේ නහරවලිනි. උඩැක්කිය ද මුලින් ම වාදනය කෙළේ බුදුරජුන් බුද්ධත්වයට පත්වීමෙ දී ය. උඩැක්කියට අවශ්‍ය බෙර කඳ පූජා කෙළේ කතරගම දෙවිඳුන් විසිනි. ගැටය, උරපට, වරපට සහ වළලු පුදනු ලැබුවේ විෂ්ණු ශක්‍ර නාථ හා ගණ දෙවිවරුන් ය. රබාන නිර්මාණය කළේ ශිව දෙවියන් ය. රබාන සාදන හැටි සිහිනෙන් දුටු ඔහු සිහිනෙන් තමන්ට ලැබුණු උපදෙස් අනුව වනයට ගොස් රත් හඳුන් ගසක් කපා එයින් රවුම් රාමුවක් සාද රන් ඇණ යොද රබානට සමක් සවි කළේ ය.

සිංහල තාල ශාස්ත්‍රයට අනුව සියලු බෙර පද (තාලම්), සව්දම්, වන්නම්, අඩවු, සුරල්, කස්තිරම්) සංයුක්ත වන්නේ තත්, දිත්, තොන්, නන් සහ තා යන ස්වරවලිනි. මෙයින් මුල් ස්වර සතර අහස ගෙරවීම, සිංහ නාදය, ගව නාදය සහ හේෂාරවය අනුකරණය කෙරේ. මෙකී ස්වර සතර මෙම ගැමි ගීය පැහැදිලි කරයි:

"තත් කි අකුරු මුනිඳුට නමස්කාරෙ කි
දිත්කි අකුරු දෙවිඳුට නමස්කාරෙ කි
තොන් කි අකුරු ගුරු හට නමස්කාරෙ කි
නන් කි අකුරු සබයට නමස්කාරෙ කි"

බෙර වාදනයෙහි නාද මාලා සහ තාල රටාවන් පිළිබඳ කෘතීන් කිහිපයක් රචනා කර ඇත. එහෙයින් මෙම ලිපියෙහි දී බෙර නාද මාලා ගැන හෝ රිද්ම රටාවන් ගැන විස්තර ඉදිරිපත් නො කරමු. මෙහි ඉදිරිපත් කරන ලද කරුණු අනුව සාම්ප්‍රදායික සිංහල හෙවිවාදන කලාව අනිකුත් සිංහල කලා සම්ප්‍රදායයන් මෙන් ම මෙරට සමාජ සංවිධානය තුළ හැඩ ගැසී ඇති ආකාරය පැහැදිලි වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:

1. මෙම ලිපිය Vidyodaya J., Arts, Sci., & Lett., Vol. 14 No. 1-Jan. 1986 ශාස්ත්‍රීය සඟරාවේ Sinhalese Traditional Art of Drums යන ලිපියෙහි ඡායානුගත සිංහල අනුවාදයකි. මෙහි ඉංග්‍රීසි ලිපියට ආශ්‍රය කරගෙන ඇති ග්‍රන්ථ නාමාවලිය මෙ සේ ය :

1. Ariyapala, M.B., 1956, Society in Mediaeval Ceylon. The State in Ceylon as depicted in the Saddharmaratnavaliya and other Literature of the XIII Century. Colombo, K. V. G. de Silva and Sons.

2. Coomaraswamy, A. K. 1956 (second ed.) Mediaeval Sinhalese Art. New York. Pantheon Books Inc.

3. Godakumbura, C.E., 1970. Sinhalese Dance and Music, Colombo Archaeological Department.

4. Gunasinghe, Siri., An album of Buddhist paintings from Sri Lanka, Colombo. Colombo National Museum.

5. Krisnaswami, S., 1965. Musical Instruments of India. Ministry of information and Broadcasting, Government of India.

6. Kulatillake, C. de S., 1974, Lankawe Sangita Sambhawaya, (Sinhala) Colombo, Lake House.

7. Manjusri, L. T. A., 1977. Bitusituwam Satahan (Sinhala), Colombo, Archaeological Society of Sri Lanka.

8. Mudiyanse, N., 1963. The Art and architecture of the Gampola Period. Colombo, M. D. Gunasena & Co. Ltd.

9. Pertold, O., 1973, Ceremonial Dances of The Sinhalese. The Historical Journal. Vol. 20, Dehiwala. Thisara Prakasakayo.

10. Raghavan, M.D., 1967. Sinhala Natum: Dances of Sinhalese. Colombo, M. D. Gunasena & Co. Ltd.

11. Raghavan, M.D., 1958. Traditions and Chronicles of the Dance in Ceylon. Spolia Zey-INICA. Part II: 205-216.

12. Saratchandra, E.R., 1953. The Sinhalese Folk Play and Modern Stage. Colombo. The Ceylon University Press Board.

13. Sedaraman, J.E., 1962. Udarata Natum Kalawa (Sinhala). Colombo, M. D. Gunasena & Co. Ltd.

14. Silva, S. H. S., 1965, Pahataratanatum (Sinhala). Colombo.

15. Soratha Thero, W., 1955, Dalada Sirita (Sinhala). Colombo.

16. Suryasena, D., 1974. Music of Sri Lanka, Introduction, Colombo.

17. Wickramasinhe, M., 1971. Buddhism and Art. Colombo, M. D. Gunasena & Co. Ltd.

පැරණි විහාර සිතුවම් අතර දක්වෙන මිහිඳු හිමියන්ගේ ප්‍රතිමා හා චිත්‍ර

ඇස්. පී. චාර්ල්ස්

අපේ පාරම්පරික කලා උරුමය අවුරුදු 2500ත් වඩා ඈතට විහිදී ගිය එකක්. පාරම්පරික උරුමයේ හැටි පාට දකගත හැකි යි, සීගිරිය, පොළොන්නරුව හා මහනුවර යුගවලට අයත් බිතුසිතුවම් මූර්ති කැටයම් ආදියෙන්.

මුළු පෙරදිග ම ඇති විශිෂ්ට කර්මාන්තයක් වූ අවුකන පිළිමයෙන් පෙනේවි, අපේ ගල්වඩුවන් ගේ ඇති විශිෂ්ට දක්ෂකම. පිළිමය මහගලට අසු වී ඇත්තේ ඝන අඩි 3 ක් පමණ ඉතා කුඩා ගල් කුට්ටියකින්.

මාලිගාවිල බුදුපිළිමය දෙඹෑවල බෝසත් පිළිමය නෙළුවේ පිට වටේට සම්බන්ධකමක් ඇති ව නො වෙයි. සම්පූර්ණයෙන් වට බව පොත්වල තියෙනව. සැස්සේරුව, බුදුරුවගල, වැලිගම කුෂ්ඨ රාජගල, වගේ නො වෙයි, පිළිම නෙළීමේ මහ දක්ෂ කමයි ඒ.

රුහුණේ මුහුදු මහ වෙහෙර ආදියේ ඇති බෝසත් පිළිම දක්කත් මේ හපන්කම පෙනේවි.

පාරම්පරික ශිල්පීන් ආදියේ සිට ම බැඳීමට වඩා නෙළීම පිළිබඳ හපන්කම් ඇති ව සිටි ශිල්පීන් පිරිසක්.

බැඳීම දියුණු වී මෑත කාලයේ, රුහුණේ පාරම්පරික ශිල්පීන් නිසා වැඩිදියුණු වෙමින ගිය මේ කලාව දකුණේ විහාරවලින් ඉස්මතු වෙගෙන ආවා. දැන් එහෙම නම් පොළොන්නරුවේ ඇති බැඳිලි වැඩ ගැන පරීක්ෂා කර බලන්න කාලය යි.

වර්තමාන පාරම්පරික විහාර බිතුසිතුවම් කලාවට නව ආලෝකයක් ලැබුණේ සෝලියස් මැන්දිස් මහතා විසින් අඳින ලද බිතුසිතුවම්වලින් හා මූර්ති කැටයම් ආදියෙන්.

මේ රටට බුද්ධාගම පැමිණීමත්, එය මේ රටේ වර්ධනය වී ගිය ආකාරයත් පැහැදිලි කරණ චිත්‍රයන් ගෙන් යුක්ත යි. මේ අතර මිහිඳු හිමියන් මිහින්තලාවට අනෙක් රහතන් වහන්සේලා සමග පැමිණීමේ සිද්ධියත්, අනුරාධපුර සීමාව ලකුණු කිරීමත් ඉතා විශාල චිත්‍රයකින් ඇඳ දක්වා තියෙනවා. අනුරාධපුර සීමාව ලකුණු කිරීම තරම් විශාල චිත්‍රයක් බිතුසිතුවම් අතර දකින්න ලැබෙන්නෙ කලාතුරෙකිනි.

මිහිඳු හිමියන් මහමෙවුනාවේ සීමාව පෙන්වා ගෙන ඉදිරියෙන් වඩිනවා. ඒ පසු පස ඇතුන් දෙදෙනෙකු බඳින ලද රන් නඟුලකින් දෙවන පෑතිස් රජ සීමාව ලකුණු කරගෙන යන ආකාරය පෙන්වන මේ විශාල චිත්‍රයෙන් සෝලියස් මැන්දිස් මහතාගේ නිර්මාණ ශක්තියත්, උසස් ශිල්පීය ඥානයත් පෙන්වනවා.

පහත රට රුහුණේ විහාර ගණනාවක මේ සිදුවීම මූර්තියට නඟා ඇතත් චිත්‍රයට නඟා ඇති තැනක් හමුවන්නේ කලාතුරෙකින්. දෙඩන්දූවේ කුමාරකන්දේ මිහිඳු හිමියන්ගේ ලංකාවට වැඩීම දක්වෙන චිත්‍රය මහනුවර සම්ප්‍රදායයෙන් ඇඳ ඇති තරමක් පැරණි චිත්‍රයක්. එහෙම වුණත් දැනට සොයාගෙන ඇති පැරණි ම චිත්‍රය ඇත්තේ දඹුලු රජමහා විහාරයේ ය. එය කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයට අයත් වේ.

කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමා රන්ගිරි දඹුලු විහාරයේ බිතුසිතුවම් චිත්‍රණය කරවන ලද්දේ නිලගම පාරම්පරික සිත්තරුන් ලවා ය. ඔවුන්ගේ පරපුර මිහිඳු හිමියන්ගේ ලංකා ගමන තරම් පැරැණි ය. සංඝමිත්තා මෙහෙණින් වහන්සේ බෝධිය වැඩමවා ගෙන එන ගමනේ දී සොළොස් කුලයෙක ශිල්පීන් මෙහි පැමිණි බව සඳහන් වේ.

ඒ මුල් පරපුරට අයත් ශිල්පීන්ගෙන් පැවැත එන සිත්තරුන් අදත් නිලගම වෙසේ.

දඹුලු විහාරයේ දකුණු පැත්තේ බිත්තියේ විජයගේ පැමිණීම දැක්වෙන කොටසේ ම මිහිඳු හිමියන්ගේ සිරිලකට වැඩම වීමත්, සංඝමිත්තා මෙහෙණින් වහන්සේ ජයසිරි මහා බෝධි ශාඛාවත් ගෙන වැඩීම දැක්වෙන විශාල චිත්‍රයකි.

මිහිඳු හිමියන් රහතන් වහන්සේලා සමඟ මිහින්තලා කඳු මුදුනේ වැඩ සිටී. මෙතන දී දඩ කෙළියේ ගිය දෙවන පෑතිස් රජතුමා හමු වේ. අඹගස රජු ඉදිරියේ සැරැසිල්ලක් මෙන් අලංකාර ලෙස චිත්‍රයට නගා ඇත. මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයේ මූලික ලක්ෂණ ගැන කරුණු සොයන ශිල්පීන් විශේෂයෙන් මේ බිත්තියේ ඇති චිත්‍ර පරීක්ෂාකර බැලිය යුතු වේ.

කඳු පාමුල දේවානම්පියතිස්ස රජු සහ පිරිවර සෙනඟ දුනු ඊතල ගෙන දඩයමේ ගිය රජු පිටිපස යයි. රජු පිරිවර සෙනඟ මෙන් ඉතා චාම් ඇඳුමක් ඇඳ ඇත. රජු දුන්නක් අතැති ව ඔටුන්නක් පැළඳ සිටී. ඔටුන්න දඹුලු චිත්‍රයට විශේෂ ය. දූවන මුවා පසු ව අහසට නගී. එතන ම දෙවියෙකුගේ රුවක් ද වේ. මුව වෙස්ගෙන පැමිණියේ දෙවියකු බව හැඟවීම සඳහා ය.

එතන ම ඉහළ මිහිඳු ගුහාවේ වැඩ සිටින මිහිඳු හිමියන් රජුට සහ පිරිවර සෙනඟට ධර්ම දේශනා කරන ආකාරය චිත්‍රයට නගා ඇත. මෙහි ඇඳ ඇති ගල් ගුහා, ගස් ආදිය ඉතා විසිතුරු ලෙස චිත්‍රයට නගා ඇත. ඒ වගේ ම මිහිඳු හිමියන් ප්‍රධාන රහතන් වහන්සේ රථයෙන් අනුරාධපුරයට වැඩම වීමත් ඇඳ ඇත. රථය ඉතා අලංකාර ලෙස චිත්‍රයට නගා ඇත.

එහි ඇඳ ඇති විශේෂ චිත්‍රයෙකි මිහිඳු හිමියන් විසින් අනුරාධපුර සීමාව ලකුණු කරවීම. චිත්‍රයේ මුලින් ම මිහිඳු හිමියන් සහ තවත් රහතන් වහන්සේ නමක් වඩී. අහසේ අනන්ත අප්‍රමාණ රහතන් වහන්සේලා ය. ඉතා අලංකාර ලෙස සරසන ලද ඇතුන් දෙදෙනෙකු රන් නඟුලේ බැඳ සීමාව ලකුණු කරයි. රජු සර්වාභරණයෙන් සැරැසී නඟුල අතින් ගෙන සිටී. ඊළඟට වඩන තලත්ත සේසත් හා පළිහ ගත් සේනාව ය.

ඊළඟට සංඝමිත්තා මෙහෙණින් වහන්සේ දඹදිව සිට ගෙනා බෝධීන් වහන්සේ රෝපණය කිරීම යි. බෝධීන් වහන්සේ දෙවන පෑතිස් රජුට පිළිගැන්වීමත්, එය සත් දිනක් අහසේ වැඩ සිටීමත්, දඹදිවින් මෙහි පැමිණි පිරිවර ජනයාත් රජ පිරිසත් ඒ චිත්‍රයෙන් දැක් වේ.

මේ චිත්‍ර පේළි යටින් කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයට පෙර කරන ලද චිත්‍රවල සමහර කොටස් දැකිය හැකි වේ. සමහර විට යටින් ඇඳි චිත්‍රයත් මේ සිද්ධිය ම විය හැකි වේ.

පාරම්පරික සම්ප්‍රදායයට අනුව පැරැණි ශිල්පීන් විසින් අඳින ලද චිත්‍රයක් සම්පූර්ණයෙන් මකා වෙනත් චිත්‍රයක් ඒ උඩ ඇඳීම සම්පූර්ණයෙන් තහනම් ය. අලුත් ශිල්පියාට කළ හැක්කේ රේඛා කර්මයත් වර්ණ සංයෝජනයත් පමණි.

පාරම්පරික ශිල්පීන් ආදියේ සිට ම බැඳීමට වඩා තෙළිමට දක්ෂකම් ඇති ව සිටි ශිල්පීන් ය. රූප බැඳීම දියුණු වී ගියේ මෑත කාලයේ. රුහුණේ පාරම්පරික ශිල්පීන් දහනව වැනි සියවසේ අග භාගයේ දී එය ගන සැරේට පටන් ගත්තා.

මේ කාලයට අයත් මිහිඳු හිමියන්ගේ ශරීර ප්‍රමාණයෙන් යුත් රූපයක් දකින්න තියෙ-න්නෙ වැලිගම රාජකුල වඩන විහාරයේ. එතන පෙන්වන්නේ, මිහින්තලාවේ දී දඩ කෙළියේ යන දෙවන පෑතිස් රජුට මිහිඳු හිමියන් හමුවීම යි.

මිහින්තලා කන්දේ කඳු මුදුනේ වැඩ සිටින මිහිඳු හිමියන් හා රහතන් වහන්සේලාත් උපාසක යාත් බදමයෙන් අඹා ඇත. කඳු පාමුල දේවානම් පියතිස්ස රජතුමා දුන්නක් අතින් ගෙන මුවා පස්සේ එලවාගෙන යයි. විහාරයේ පිට මාලයේ අඹා ඇති මේ සිද්ධිය ටිකක් ඈත සිට බලන කෙනෙකුට හැබෑ සිද්ධියක් මෙන් පෙනේ.

මීට ස්වල්ප කලකට පසුව වැලිගම අග්‍ර බෝධි විහාරයේ අඹන ලද මිහිඳු මහ රහතන් වහන්සේ ගේ මිහින්තලාවට වැඩීම දක්වෙන සිද්ධිය පෙන්වන මූර්ති කාණ්ඩය අතිශයින් ම උසස් කලාත්මක නිර්මාණයකි. ඇම්. සාර්ලිස් මහතාට සමකාලීන ව වැලිගම වල්ලිවල විලියම් ඩබ්ලිව්. ජේ. ජයෝරිස් චිත්‍රශිල්පියා විසින් මේ රූප නිර්මාණය කරන ලදී. ඔහු බැඳීමට මෙන් ම ඇඳීමට ද හපනෙකි.

මීට කලින් රාජකුලවඩන විහාරයේ රූප පෙළ නිර්මාණය කරන ලද්දේ ඒ. ඇස්. සෝදිරිස් චිත්‍ර ශිල්පියා විසිනි. ඔහු ඇම්. සාර්ලිස් මහතා සමඟ එකට වැඩ කළ ශිල්පියෙකි.

මේ ගස්වල මල් පිපෙන්නට නම් :

> "ස්ත්‍රීණාං ස්පර්ශාත් ප්‍රියංගුර් විකසති වකුලඃ සීධුගණ්ඩූෂසේකාත්
> පාදාඝාතාදශොකස්තිලකකුරවකෞ වීක්ෂණාලිංගනාභ්‍යාම්
> මන්දාරො නර්මවාක්‍යාත් පටුමෘදුහසනාච්චම්පකො වක්ත්‍රවාතාත්
> චූතොගීතාන්නමෙරුර් විකසති චර්පුරොනතර්නාත් කර්ණිකාරඃ."

ස්ත්‍රීන්ගේ ස්පර්ශයෙන් පුවඟු ගසේ ද, උක්රසය පැසවා සෑදූ "සීධු" නම මද්‍ය විශේෂයෙන් කට සෝදා ඉසීමෙන් මූනමල් ගසේ ද, ස්ත්‍රීන් විසින් පයින් ඇනීමෙන් අශෝක ගසේ ද, ස්ත්‍රීන්ගේ නිරීක්ෂණයෙන් මඳට ගසේ ද, ස්ත්‍රීන් විසින් වැළඳගැනීමෙන් රතු ගිරිහිල්ල හෝ රතු කටුකරඬු ගසේ ද, කවට වචන කීමෙන් මදාරා ගසේ ද, ව්‍යක්ත වූ ස්ත්‍රීන්ගේ මෘදු සිනහවෙන් සපු ගසේ ද, ස්ත්‍රීන්ගේ මුවෙන් නිකුත් වන වාත ස්පර්ශයෙන් අඹ ගසේ ද, ස්ත්‍රීන්ගේ ගායනා ඇසීමෙන් නාමෙරු ගසේ ද, ස්ත්‍රීන්ගේ නෘත්‍ය දර්ශනයෙන් කිණිහිරි ගසේ ද, මල් පිපෙයි.

සංකලනය වී ද යත් ස්වභාව ධර්මයා නැගිට මුළු මහත් ලෝකයට ඇසෙන සේ මෙ සේ කිව හැක. **මොහු වනාහි නියම මිනිසෙකි.**"

වෛද්‍ය ද සිල්වා ගේ පියා රුහුණු ජනපදයේ ගන්දර නම් ග්‍රාමයේ පැරණි වංශවත් පෙළපතකින් පහළ වූ ජුවානිස් ද සිල්වා විය. ඔහු එවකට ලංකා පොලිස් දෙපාර්තමේන්තුවේ ලාංකිකයෙකුට දැරිය හැකි උසස් ම නිලය වූ සාර්ජන්ට් මේජර් වරයෙක් විය. ගාල්ලේ රාජකාරියෙහි යෙදී සිටිය දී උණවටුනේ ධනවත් කුලවත් පවුලක කාන්තාවක හා විවාහ විය. ඔවුන් ගේ බාල පුත්‍රයා වන ආතර් 1869 මාර්තු 15 වෙනිද උපත ලදී.

තම පියා විසින් ම අත් පොත් තබන ලද කුඩා ආතර් පැරණි පන්සල් අධ්‍යාපන ක්‍රමය අනුව ශතක පොත් ආදිය කියා හමාර කර ධාරණ ශක්තියක් ඇති ව උපන් දක්ෂකම පෑවේ ය. ඔහු කුඩා කළ සිට ම "ලොවින් එකෙක් එක දේකට වෙයි සමත" යන වහර වැරදි බව ඔප්පු කරමින් සෑම ක්ෂේත්‍රයක ම නිපුණත්වය දැක්වී ය. මෙය බාල පරපුරට ගත හැකි හොඳම ආදර්ශයකි. ඔහු ගාල්ලේ "බෝනවිස්ටා" නම් පාසලෙන් ළදරු අධ්‍යාපනය ලද්දේ ය. පසුව "රිච්මන්ඩ්" විද්‍යාලයෙන් හා කොළඹ ඇඩකමියට (රාජකීය විද්‍යාලයට) ඇතුළු ව පාඨශාලීය පාඨමාලාව අවසන් කලේ ය. හෙතෙම මේ කල තුළ දී ලැබුණු සෑම අවස්ථාවක දී ම පොත්පත් කියවීම හා ප්‍රගුණ කිරීම නො කඩවා තම අන්තිම අවස්ථාවේ ඇස් පෙනීම දුර්වල වන තෙක් ම කර ගෙන ගියේ ය. කියවීමෙන් සම්පූර්ණ මිනිසෙක් විය. 1884 දී ප්‍රථම කෘෂිකාර්මික විද්‍යාලය (කොළඹ දැනට තර්ස්ටන් විද්‍යාලය හා කොළඹ සරසවිය තිබෙන භූමියේ දී) ආරම්භ කරනවාත් සමග එයට ඇතුළත් වී එහි දක්ෂ ම ශිෂ්‍යයා වශයෙන් පාඨමාලාව හදාරා එහි කථිකාචාර්යවරයකු ද වීමෙන් සිය ජීවිතය ආරම්භ කලේ ය.

එම අවුරුද්දේ දී ම **ඩේවිඩ් හේවාවිතාරණ** (අනගාරික ධර්මපාල) පී. බී. ආබෲ සමග පරම විඥානාර්ථ බෞද්ධ සමාගමට බැඳුණු මේ තුන් යහළුවන්ගෙන් වූ සමාජ සහ ශාසනික සේවය නිම කළ නො හැකි තරම් විය.

ඔහු කෘෂිකාර්මික විද්‍යාලයයෙන් ලත් වැටුපෙන් වැඩි කොටසක් මිඩංගු කලේ නා නා පොත් පත් එකතු කර ඒවාට විශේෂ අවධානය යොමු කොට ප්‍රගුණ කිරීමට ය. මේ අවධියේ දී දීප ව්‍යාප්ත තරඟයකින් පළමු පශුවෛද්‍ය ශිෂ්‍යත්වය දිනීමෙන් බොම්බායට ගොස් පෙරලා පැමිණ කෘෂිකාර්මික ගුරුවරුන් පුහුණු කිරීම සඳහා වෙහෙසුණේ ය. පසු ව 1896 දී කොළඹ මහ නගර සභාවේ ප්‍රථම පශුවෛද්‍යවරයා වී 1912 තෙක් සේවය කර විශ්‍රාම ලැබුයේ සෘජු ව මහජන සේවයේ නිරත වීම පිණිස ය.

මෙම වකවානුවේ දී විශාල වෙළෙඳ ව්‍යාපාරිකයෙකු මෙන් ම ධන කුවේරයකු ද වූ මොරටුවේ **ශ්‍රී චන්ද්‍රසේකර** මුදලිතුමාගේ දුව කැතරින් ප්‍රනාන්දු මෙණෙවිය හා විවාහ විය. ඇගෙන් ලත් විශාල දායාදයෙන් කොටසකින් ඉඩම් මිල දී ගෙන පළමු වෙනි පන්තියේ ඉඩම් හිමි වැවිලිකරුවෙක් විය. එම වතු අතර අක්කර 400 ක් වූ කුරුණෑගල සඳගල පොල් වත්ත ද සබරගමුවේ වග පිහිටි අක්කර 910 ක් වූ රබර් හා කළුතර මීගම පිහිටි අක්කර 449 ක් වූ රබර් වතු ද නුවරඑළියේ පිහිටි සිසිර නමැති තේ වත්ත ද විය.

තමා උගත් කෘෂිකර්ම විද්‍යාව හා තාක්ෂණික දැනුම උපයෝගී කරගෙන ඉතා දක්ෂ ලෙස තම වතු සශ්‍රීක කර අති විශාල ධනස්කන්ධයක් රැස් කර ගැනීමෙන් පුරාණයේ සිටි සිටුවරයෙකු හා සමාන විය.

1924 සිට 1931 දක්වා අභිනව ව්‍යවස්ථාදායක සභාව යටතේ මධ්‍යම පළාතේ ගරු නාගරික මන්ත්‍රීවරයා ලෙස ද, 1931 සිට 1942 දක්වා මොරටු ආසනය නියෝජනය කළ රාජ්‍ය මන්ත්‍රීවරයා ලෙස ද, 1936 සිට එම සභාවේ සෞඛ්‍ය ඇමැතිවරය වශයෙන් ද පැසුණු දේශපාලනඥයකු ලෙස අධ්‍යාපන හා සාහිත්‍යාදී කලාවන්ට කෙරුණු සේවය අතිශයින් ම උදර ය. එමෙන් ම කීර්තිමත් ය.

ශ්‍රාවස්තියේ සිටුවරයාගේ සාහිත්‍ය සේවය නිසා ම ඔහු ඉසිවරයෙකු ලෙසට චිර ප්‍රසිද්ධ වූයේ ය. හැකි පමණකට සිංහල ජාතියත්, බෞද්ධ අධ්‍යාපනයත්, බෞද්ධ සභ්‍යත්වයත් ත්‍රිවිධ රත්නය කොට පරමවිඥානාර්ථ බෞද්ධ සමාගම ඒ පිළිබඳ දෙව්රම් වෙහෙර වශයෙන් ගණන් ගෙන පුරාතන අනේපිඬු මහ සිටාණන් මෙන් ම සිය ධනය එය උදෙසා කැප කිරීමෙන් අවසානයේ අනේපිඬු මහ සිටාණන් මෙන් ම වස්තු භංගත්වයට පත් වුවත් මේ වීරෝදර පුරුෂයා කිසි දිනෙක හිතෙන් දුප්පත් වූයේ නැත.

ශ්‍රාවස්ති මන්දිරය :

තෙමහල් ශ්‍රාවස්ති මන්දිරය නිර්මාණය කළේ ස්කොට්ලන්තයේ අබර්ඩීන් ෆෝඩිහි පිහිටි ශ්‍රීමත් **වෝල්ටර් ස්කොට්** මහ ගත්කරු ගේ මාලිගාව අනුව ය. එහි විශේෂ අංගයක් වූයේ පුස්තකාලය යි. එවකට ලංකාවේ තිබුණු ප්‍රධාන ම පුද්ගලික පුස්තකාලය එය විය. එහි එක කොටසක අනඟි පුස්කොළ පත පොත රැසක් විය.

මේ කාලයේ දී ලංකාවේ තිබූ දුර්ලභ පුස්කොළ පොත් යුරෝපාකරයට ගෙන යැම වැළැක්වීමට විදේශිකයන් දෙනු ලබන මුදලට වඩා මුදලක් ගෙවා ඒවා මෙහි රඳවා ගත්තේ ය. 1929 දී ප්‍රථමයෙන් ආයුර්වෙද විද්‍යාලය ඇරඹූ යුගයේ දී ම තමා රැස්කර ගත් ගම්බද වට්ටෝරු වෙදකමට අයත් පුස්කොළ පොත් පත් රැසක් ආයුර්වේද වෛද්‍ය සිසුන්ගේ ප්‍රයෝජන පිණිස පරිත්‍යාග කළේ ය. පසු කාලයේ දී ඉතුරු ව තුබුණු පුස්කොළ පොත් 1,200 පමණ කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්ත කාලයට පරිත්‍යාග කර වෙනත් බහු කාර්‍ය මධ්‍යයෙහි කොළඹ කෞතුකාගාරය සතු පුස්කොළ පොත් හඳරා එම පොත් 2456 ක නම්, ප්‍රමාණය, ඇතුලත් කරුණු, ආදිය සංක්ෂේපයෙන් හඳුන් වමින් පුස්කොළ පොත් නාමාවලියේ පළමු කාණ්ඩය ප්‍රසිද්ධ කෙළේ ය. මේ නිසා දෝ මෙතුමා ශ්‍රාවස්තියේ සෘෂිවරයා යන අපර නාමයකින් සම්මානයට පාත්‍ර වූයේ ය. මෙහි දෙවෙනි කොටස අවුරුදු 55 ගෙවී යැමෙන් පසුවත් තව ම එළි දැක්වීමට නොහැකි වී තිබේ. එයට හේතුව මෙවැන්නක් කිරීමට සමත් කෙනෙකු තව ම අප රටේ ඉපදී නැති වීම යැයි හැඟේ.

එකල උගත් යැයි සම්මත සමාජයේ ඉංග්‍රීසි බස රජ කළ බවත්, මවු බස පහත් යැයි සලකනු ලැබූ බවත්, නො දන්නා කෙනෙකු නැත. එහෙත්, ඉංග්‍රීසි භාෂාව ඉතා ඉහළ මට්ටමකට ඔහු ප්‍රගුණ කොට තිබුණ ද එබඳු නිපුණත්වයක් සිංහල හා පාලි භාෂා ආදිය පිළිබඳ ව අයිති කර ගැනීමට ඔහු නො දුරු උත්සාහයක් නැත.

එසේ ම මවු බසේ වටිනාකම දත් ඔහු එය ඉංග්‍රීසි උගතුන් අතර ද ප්‍රගුණ කරවීම සඳහා බොහෝ වෙහෙස දරා ඉතා ශාස්ත්‍රීය වූත්, පර්යේෂණාත්මක වූත් ලිපි සපයමින් ඒවාහි රමණීයත්වය හා කාව්‍ය තත්වය පෙන්වීමට ඉංග්‍රීසියෙන් පරිවර්තනයන් ද ඉදිරි පත් කෙළේ ය.

1889 දී බස්නාහිර පළාතේ විහාර දේවාල කොමිටියේ සභාපති ධුරයට පත් විය. එම අවුරුද්දේ ම මොහුගේ ශාසනික ආදී කටයුතු ගැන පැහැදුණු චූළාලංකාර සියම් රජු මොහුට "රාජරුචි" උසස් ම රාජ සම්මානය ප්‍රදානය කෙළේ ය.

ඔහු අතිමහත් පරිශ්‍රමයක් දරා ගැමි කවි, ගැමි කතා, ගැමි කලා, ගැමි ඇදහිලි, ගැමි විශ්වාස හා ගැමි මිථ්‍යා කතා ලියා තිබූ පුස්කොළ පත පොත, අත් ලියවිලි හා 19 ශත වර්ෂයේ ප්‍රසිද්ධ වූ කුඩා පොත් හා පත්‍රිකා එකතු කොට තම දේශන සඳහා ඒවායින් උපරිම ප්‍රයෝජනය ගත්තේ ය.

1890 දී රාජකීය ආසියාතික සමාජයේ ලංකා ශාඛාවේ සාමාජිකයෙකු වශයෙන් පත් වී පසු ව එහි උපසභාපතිකම ද හෙබ වී ය. මේ කාලය තුළ දී එම සමිතියේ අනුශාසක වූ ලංකාවේ ආණ්ඩුකාර උතුමා මූලාසනය දරූ වාර්ෂික රැස්වීම්වල දී ඉතා වැදගත් දෙසුම් පැවැත් වී ය.

එම අවුරුද්දේ ම ගවයන්ට වැළඳෙන රෝග ගැන ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙදකම් ගැන පුස්කොළ පොතක් සොයා ගෙන එම රෝග නිවාරණය ගැන ඉංග්‍රීසියෙන් පොත් පිංචක් ප්‍රසිද්ධ කළේ ය. එය තිරිසනුන්ට වධ හිංසා වැලැක්වීමේ සංගමයේ එස්. පී. සී. ඒ. සභාපති ව සිටි රජයේ ප්‍රාදේශික ලේකම් ශ්‍රීමත් **ජී.** නොයෙල් වෝකර්ට පිළිගන්වනු ලද්දේ එම සමිතියේ ම ක්‍රියාකාරික සාමාජිකයෙකු වශයෙනි.

1891 දී Plant lore — වෘක්ෂ ලතා දිය ගැන පාරම්පරික මත යන මැයෙන් රා, ආ. ස. (ලං. ශා) දී බොහෝ කරුණු ඇතුළත් අනඟි දේශනයක්[1] කෙළේ ය. එහි පහත සඳහන් කරුණු ඇතුළත් ය :

1. නම් කිරීමේ මූලධර්ම 2. සම්භවය 3. ගතිය (පරිචිතිය) 4. තිබෙන ප්‍රදේශ 5. ස්වභාවය 6. ස්වරූපය 7. පිළිවෙළ 8. නියම ගුණය 10. පූජනීය ගස් 11. දේවත්වයට අදළ විශ්වාස 12. ඒ පිළිබඳ මිථ්‍යා ජන කථා 13. පොල්ගසේ උපත 14. බතල උපත 15. හෙරලි ගසේ උපත 16. කෝපි උපත 17. උද්භිද නාම 18. වෘක්ෂලතාදිය ගැන සම්මත ජන කථා 19. සමහර වෘක්ෂලතාදිය ගැන වෘතාන්ත 20. නමින් හැඳින්වීමෙන් වැළකීම 21. කැලෑ පිළිබඳ මිථ්‍යා විශ්වාස 22. සත්ව ලෝකය කෙරෙහි සමහර වෘක්ෂලතාදියෙහි බල

පැමි 23. භූත ලෝකයට බලපාන ගස් කොළන් 24. වෘක්ෂලතාදිය පිළිබඳ අපූර්ව වූ සංකල්ප 25. ගස් කොළන් ගැන කියැවෙන ගැමි කවි 26. සෞභාග්‍යය ගෙන දෙන වෘක්ෂලතා 27. දුර්භාග්‍යය ගෙන දෙන වෘක්ෂලතා 28. ඒ පිළිබඳ සාහිත්‍ය පොත් වූ කාව්‍යශේඛරය කුස ජාතකය සැළලිහිණි සන්දේශාදියෙන් නිදසුන් 29. වෘක්ෂ ලතාදිය ගැන කියැවෙන තේරවිලි හෝ ප්‍රහේලිකා ගැමි කවි 30. ගස් කොළන් සම්බන්ධ ප්‍රස්තාව පිරුළු ආදිය යි.

1903 පෙබරවාරි මාසයේ සිට දෙඩන්දූවේ ආචාර්‍ය පණ්ඩිත ධර්මසේන විසින් සම්පාදිත සිද්ධාන්ත දර්ශනය නැමැති සාහිත්‍ය මාසික සඟරාව සිය වියදමින් ප්‍රසිද්ධ කළේ ය.

1903 අගෝස්තු 1 ද රා. ආ. ස. (ලං. ශා) දී කෝලම් කවි, නාඩගම් ගී හා සිංහල සාහිත්‍යය යන මැයෙන් දේශනයක් පැවැත් විය. එයින් සිංහල සාහිත්‍යය පෝෂණය වූ හැටි උදාහරණ සහිත ව ගෙන හැර දැක්විය. ක්‍රි. ව. 414 චීන ෆාහියන් හිමි අනුරාධපුරයට පැමිණි අවස්ථාවේ දී දළදා පෙරහැරේ අංගයක් වශයෙන් කෝලම් නාඩගම් නාට්‍යමය ස්වභාවයක් ගත් බව ඔහුගේ ගමන් මඟ යන පොතෙන් උපුටා දක්වා ඇති. තවද උතුරු ඉන්දියාවේ නාට්‍යය ලංකාවේ නෘර්ති වශයෙන් ද ද්‍රවිඩ නාට්‍ය නාඩගම් වශයෙන් ද බලපෑ අයුරුත් විශේෂයෙන් පිලිප්පු සිංඤෝ ආදීන්ගෙන් වූ සේවය සඳහන් කර ඇත.[2]

1904 දී ආරම්භ වූ ලංකා කෘෂිකර්මාන්ත සමිතියේ ගරු ලේකම් වශයෙන් එම වර්ෂයේ සිට ගොවිකම් සඟරාව නො කඩවා ප්‍රසිද්ධ කරමින් ගොවිකම්, ආහාර බෝග, වෙළඳ බෝග, ගව පාලනය ආදී කරුණු ගැන මහජනයාට ගුරු උපදෙස් ලබා දුන්නේ ය. 1919 එම සඟරාව කෘෂි කර්මාන්ත දෙපාර්තමේන්තුවට ගෙන රජය මඟින් ප්‍රසිද්ධ කැරුණි.

1905 දී මෙතුමා The Ceylon Social Reform Society නමින් ලාංකික සමාජ ප්‍රතිසංස්කරණ සමිතිය අරඹන ලදි. එම ප්‍රකාශනයේ පරමාර්ථය වූයේ අපරීක්ෂාකාරී ව අනුවණකමින් යුරෝපීය චාරිත්‍ර චාරිත්‍ර අනුගමනය කරන ලාංකිකයන් එයින් වළක්වා දේශීය සිරිත් විරිත් භාවිතයට උනන්දු කිරීම ය. එම සඟරාව The Ceylon National Review (ලංකා ජාතික සමීක්ෂණය) යි. එය ආචාර්‍ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි හා ද සිල්වා අතින් සංස්කරණය විය.

1907 ජනවාරි කලාපයේ පිටු 342 – 352 දක්වා ගජබා රජුගේ කථාව යයි පරීක්ෂණාත්මක ලිපියක් ද සිල්වා අතින් පළ විණ. එහි කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයේ ඇති පුස්කොළ පොතක එන කවි 76 ක් ඉංග්‍රීසියට පරිවර්තන කර ඇත. එහි නීල යෝධයා, වළවේ ගඟ, රිදියගම, පත්තිනි දෙවියන් ගේ සළඹ, එම දෙවියන් ඇදහීම, දෙළහ දෙවි යන්නෙ කවි පොත, කළුකුමාර දෙවි, දළුමුර ආදිය ගැනත් සඳහන් වන අතර 1899 දී මුද්‍රණය කරන ලද ගජබා කථාව ගැනත් සඳහන් කරයි. 1895 දී මාතර උයන්වත්තේ කරෝලිස් වීරසිංහ විසින් මුද්‍රණය කරවා ප්‍රසිද්ධ කරවන ලද වීදගම මහාස්ථවිරයන් වහන්සේ විසින් රචනා කරන ලද නීල මහා යෝධයාගේ සහ ගජබා නරේන්ද්‍රයාගේ ජීවිත කතාව – කවි 179 යුත් අත් පිටපතක් සොයා ගෙන ඇති බව ද වැඩිදුරටත් මෙහි සඳහන් වෙයි.

1908 එහි ම මැයි කලාපයේ පිටු 201 – 207 Sinhalese Black Magic සිංහලයන් අතර සෙත් ශාන්තියක්–ඒවාගේ ම අනුන්ට කොඩිවින කිරීමටත් යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර අංගම් පිල්ලි ආදිය ගැමියන් අතර තිබුණ බව ද නමුත් දැනට යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර, ගුරුකම් ආදියට පමණක් සීමා වී ඇති බවත් කවි 165 කින් යුත් යම කාලය ගැන පමණක් විස්තර කරයි.

1908 ඩෙන්මාර්ක් රටේ කෝපන්හේගන් නගරයේ දී පවත්වන ලද පෙර දිග ශාස්ත්‍රීය සම්මේලනයේ ලේකම් ධුරයට එතුමා පත් කරගන්නා ලදී. එහි එතුමා පැවැත් වූ කතාව එයට සහභාගිවූවන් ගේ ඉමහත් ප්‍රසාදයට ලක් වූවා මෙන් ම සිය රටට විශේෂ කීර්තියක් ලබාදීමට ද සමත් විය.

එම වසරේ ඔක්ස්පර්ඩ් විශ්වවිද්‍යාලයේ පවත්වන ලද ජාත්‍යන්තර ආෂ්ටිසම්මේලනයේ දී බෞද්ධ දර්ශනය පිළිබඳ ඔහු ඉදිරිපත් කළ සාරවත් ලිපිය එයට සහභාගි වූවන්ගේ විශේෂ සැලකිල්ලට පාත්‍ර

විය. ඔහු බ්‍රිතාන්‍යයේ සහ අයර්ලන්තයේ බෞද්ධ සංගමයේ සභාපති වශයෙන් තේරී පත් විය. එංගලන්තයේ පාළි පොත් සමාගමේ ලංකා නියෝජිතයා වශයෙන් පත් වී ඉංග්‍රීසියෙන් ප්‍රසිද්ධ කිරීම සඳහා දුර්ලභ පොත් රාශියක් එයට සපයා දුන්නේ ය.

1911 දී Notes on the Bali Ceremonies of the Sinhalese සිංහලයන් අතර පවත්නා බලි යාග ශාන්තිකර්ම ගැන ලුහුඬු සටහන් මැයින් දේශනයක් රා. අ. ස. (ලං. ශා) වේ දී පවත්වන ලදී.[3]

එයට අයත් අන විත, මායම්, මන්ත්‍ර ආදියෙන් යුත් බලි වර්ග හයක් ගැන සඳහන් කර ඇත.

1. ශුභ වේලාව හා නැකත්,
2. ජප කරපු යන්ත්‍ර සූරවල ද පැළඳීම,
3. යක්ෂ ප්‍රේතාදීන්හට පුළුටු දී කන්නලව් කිරීම,
4. දෙවියනට පුද පූජා දී පින් පැමිණවීම,
5. ග්‍රහයන්ට පඬුරු පූජා දී අපල වැළැක්වීමට,

ස්තොත්‍ර ආදිය කීම ද යන ඇදහිලි පහක් සඳහන් කරයි. ග්‍රහ බලි, දේව බලි, රාක්ෂ බලි, යක්ෂ බලි, නාග බලි, රූප බලි, කල්‍යාණ බලි, කන්‍යා බලි, හා සාන්ති බලි ගැන ද එහි සඳහන් වේ.

එච්. සී. පී. බෑල් මහතා උතුරු මැද පළාතේ හුරුළු ප්‍රදේශයේ උළුගාල්ලේ ලොකුබණ්ඩා නික වැවේ රටේ මහත්තයා ළඟ තිබී සොයා ගන්නා ලද අත් පිටපතක් දැනට කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයේ තැන්පත් කර තිබෙන බවත්, එහි බලි ක්‍රම 35 ක් සඳහන් කර තිබීම නිසා එය වඩා සම්පූර්ණ බවත් කියයි. මේ දේශන යේ විශේෂයක් වන්නේ සමහර අවස්ථා රඟ දක්වීමෙන් ද තෝරා ගත් බලිකවි, නැකත් කවි, රාගිකවි සිරස පාද කවි ආදිය ද, සඳහන් කරමින් ඒවායේ තේරුම ඉංග්‍රීසියෙන් දීමෙන් ද, ඒ අයුරින් ම සමහර මන්ත්‍ර ද සඳහන් කිරීම ය. 1912 සිට මිය යන තෙක් කොළඹ ප්‍රධාන අමද්‍යප ව්‍යාපාර සංගමයේ සභාපති ධුරය ද ඉසුලුවේ ය.

1913 දී The Medical Literature of the Sinhalese (සිංහලයන් අතර පවත්නා වෛද්‍ය සාහිත්‍යය) යනුවෙන් දේශනයක් රා. ආ. ස. (ලං. ශා.) වේ දී පවත්වන ලදී.[4]

සිංහලයන්ට ඉතා ඈත අතීතයේ සිට බෞද්ධ සාහිත්‍යයක් හා දේශීය වෛද්‍ය සාහිත්‍යයක් තිබුණේ ය. ආගමික සාහිත්‍ය පාළියෙන් ද වෛද්‍ය විද්‍යා ආදිය සංස්කෘත භාෂාවෙන් ද ලියා තිබුණි. සිංහලයන්ගේ වෛද්‍ය ක්‍රමයට ඉන්දියාවේ ආයුර්වේද ක්‍රමයෙන් ආභාසය ලැබුණි. රජකම ළඟට වෙදකමට උසස් ගෞරව ස්ථානයක් හිමි විය. ක්‍රි. ව. 5 වන ශත වර්ෂයේ අනුරාධපුර රජ කළ බුද්ධදාස රජතුමා සාරාර්ථ සංග්‍රහය සංස්කෘතයෙන් කළ බවත්, ඔහු ඉතා දක්ෂ වෛද්‍යවරයෙකු බවත් නොයෙක් කථාවලින් පැහැදිලි වේ. සරණංකර සංඝරාජ හිමි එයට සිංහල භාව සන්නයක් ලියා තිබේ.

භෙසජ්ජමංජූසාව දඹදෙණි යුගයේ දී කෙරුණු කෘතියකැ යි කියැවේ. එහි ප්‍රධාන කොටස් හැටකට වෙන් කර ඇත.

යෝගාර්ණවය සාරාර්ථ සංග්‍රහයේ සංක්ෂේප කෘතියකි. එය බුවනෙකබාහු රජ දවස මයූරපාද පරිවෙණාධිපති මාහිමිගේ ය.

යෝගරත්නාකරය හතරවෙනි බුවනෙකබාහු රජ දවස මොරගම්මන මා හිමි ගේ කෘතියකි.

වෛද්‍ය චින්තමාණි භෙසජ්ජ සංග්‍රහය කෝට්ටේ යුගයේ දී ද්‍රවිඩ බසින් තිබූ පොතකින් සකස් කරන ලද්දකැ යි කියැවේ.

චරායෝගසාරය සිංහලෙන් ලියන ලද ගද්‍ය පොතකි. එය සාරාර්ථ සංග්‍රව නැමැති සංස්කෘත පොතෙන් ආභාසය ලබා ඇත.

1914 දී The Buddhist Era (බුද්ධ වර්ෂය) පිළිබඳ සංවාදයේ දී ඔහු ගෙන හැර පෑ සාධකය බුද්ධ වර්ෂය ගණන් ගත යුත්තේ බුද්ධත්වයට පත් වූ ද සිට බව ය.[5]

1915 සිංහල මුස්ලිම් කෝලාහල අඳුරු සමයේ දී අබමල් රේණුවක තරම් වත් සැකයට භාජන වන කරුණක් නොමැති ව තිබිය දී අනිකුත් ජනනායකයන් සමඟ ඔහු වැලිකඩ සිරකර තබන ලදී.

ඔහු නිදහස් කිරීමට එංගලන්තයේ සිටි ඔහු ගේ මිත්‍රයෝ යුහුසුලු ව ක්‍රියා කළහ.[6] මෙය නිදහස් සටනේ වැදගත් ම සන්ධිස්ථානය විය.

(ඉතිරිය ඉදිරි කලාපයේ)

පාදක සටහන් :

1. *The Journal of The Royal Asiatic Society, Ceylon Branch,* Vol. XVI No: 42, 1891, pp. 113-144.
2. *JRAS, CB.* Vol: XVIII No: 54, 1903, pp: 90-97.
3. Ibid Vol: XXII No: 64, 1911. pp: 140-162.
4. Ibid: Vol: XXIII No: 66, 1913. pp: 34-50.
5. Ibid: Vol: XXIII No: 67, 1914. N & Q. XXIX-XXXI.
6. ශ්‍රීමත් පොන්නම්බලම් රාමනාදන්, *Riots and Martial Law in Ceylon,* p. 99.
   ආමන්ඩ් ද සූසා, *Hundred Days in Ceylon Under The Martial Law,* pp. 312-316.

රු. 25.00

මුද්‍රණය :
ශ්‍රීදේවි ප්‍රින්ටර්ස් (ප්‍රයිවේට්) ලිමිටඩ්, 27, පැපිලියාන පාර, නැදිමාල, දෙහිවල. ටෙලි : 716709