ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

46 වන කලාපය

1994 ජනවාරි - මාර්තු

[illegible] විශ්වවිද්‍යාලය [illegible]
[illegible] අධ්‍යයන ආයතන [illegible]
1 [illegible]

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:
තෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ඩී. එම්. ගුණරත්න

STOCK VERIFICATION
11
18
19
23

46 වන කලාපය
1994 ජනවාරි - මාර්තු

UVPA - Lib. Main
P599
P 599

705
599
12/09/194

පිටකවරය
මහනුවර ගංගාරාමයේ බිතු සිතුවමක්
අනුග්‍රහය: මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල

46 වැනි කලාපය
1994 ජනවාරි - මාර්තු

පටුන

පිටුව

1. සිංහල භාෂා දිනය හා මුනිදස කුමාරතුංග
මහාචාර්ය විනී විතාරණ 01

2. රුහුනු නැටුමෙහි හෙළ ඌරුව
අරිසෙන් අහුබුදු 05

3. පුළුටු මැටි රූප
කථිකාචාර්ය ප්‍රියශාන්ත ගුණවර්ධන 12

4. කුමාරතුංග අසම සම භාෂා මෙහෙය
මහාචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය 16

5. සාංචි තොරණෙහි කලාත්මක හා ඓතිහාසික ඇගැයුම්
කථිකාචාර්ය ධම්මිකා කුමාරි මනතුංග 20

6. ශිවමස්තු
මුනිදස කුමාරණතුංග 24

7. සඳහමු
ඊ. තෙන්නකෝන් 24

8. ප්‍රාථමික කලාව
ඒ. ලගමුව 25

9. මා යන තැන
කුමරතුඟු මුනිදස් 28

10. දහතුන් වැනි හා දාහත්වැනි සියවස් අතර
ලංකාවේ බිතුසිතුවම් කලාව
කථිකාචාර්ය එම්. සෝමතිලක 29

iv. සිංහලයේ ධාතු ශුද්ධ, නාම සහ භාව යනුවෙන් තුන් වැදෑරුම් ව වාක්‍යාවසානයෙහි යෙදෙන බව.

v. සිංහලයේ ("සිදත් සඟරාවෙහි" දැක්වෙන සේ) විභක්ති නවයක් නැති බව, ප්‍රාණවාචී විභක්ති හතරක් ද, අප්‍රාණවාචී විභක්ති (ඒ හතර ද ඇතුළු ව) හයක් ද පමණක් පවතින බව.

vi. සිංහලයේ පද සිද්ධියෙහි ඇතැම් තැන අනම්‍යාදේශයක්, අඝෝෂාදේශයක්, වර්ගාන්ත්‍යාදේශයක්, ස්වරාගමයක් සහ ස්වරසමීකරණයක් ක්‍රියාත්මක වන බව.

vii. "ඇ" ශබ්දය සිංහලයට ආවේණික වූ විශේෂ ලක්ෂණයක් බව හා එය, විශේෂයෙන් පුරාණ සිංහල ලිඛිත ව්‍යවහාරයෙහි ව්‍යාකරණ විධි හයක් හා ඇසුරෙහි යෙදෙන බව.

තව ද, ප්‍රමාණාතික්‍රාන්ත ගෞරවය හේතු කොට ගෙන සේ වනපොත් කිරීමට විනා විවේචනාත්මක දෘෂ්ටියට භාජන නො වී පැවතුණු "සිදත් සඟරාව" කෙරෙහි කාලීන වශයෙන් අවශ්‍ය ව පැවති එ වන් ආකල්පයකින් යුක්ත ව ඒ කෘතිය ගැඹුරු අධ්‍යයනයක් පළමු වරට කොළෝ කුමාරතුංගයෝ ය. 1934 දී එළි දුටු (සමාසාධිකාරය තෙක් කරුණු විවේචනයෙන් යුක්ත) "සිදත් සඟරා විවරණයෙන්" ද සිංහල ව්‍යාකරණය ක්ෂේත්‍රයට වූයේ ඉමහත් පෝෂණයකි.

පද බෙදීම පිළිබඳ ව ද නූතන කල්හි විශේෂ අවධානයක් යොමු කොළෝ කුමාරතුංගයෝ ය. ලිඛිත භාෂාවක් මඟින් අර්ථප්‍රකාශනය සඳහා පද බෙදී පැවතීම අත්‍යවශ්‍ය ය. ඒ සඳහා මුල් පියවර වනුයේ පද නිරවුල් ව හඳුනා ගැන්ම ය. "පද" යනු කිමෙක් ද? එහි මුල රූප පවතී ද සිංහලයෙහි පද වර්ග කියක් පවතී ද ඒකක වශයෙන් එකිනෙක සම්බන්ධ ව පවත්නා පද සමූහ වේ ද, මූල රූපවලට පෙර ව සහ පර ව ඇදෙන කොටස් පවතී ද ආදි ප්‍රශ්න සරල වෙතත්, නිරාකරණය කර ගනු සුදුසු වී ය. එසේ පහදා ගත් රීති අනු ව සිංහලයෙහි නාම, ක්‍රියා සහ නිපාත යනුවෙන් විනා අන් අයුරින් නම් කළ හැකි පද වර්ගයක් නැති බව ඉඳුරා වටහා ගත් එතුමෝ, පදයක් තනි අකුරකින් යුක්ත වෙතත් එය අන් පදයකට ඇඳ නො ව, වෙන් ව (පද බෙදා) ලිවීමේ වටිනාකම පෙන්නා දුන් හ.

පද බෙදීම ද ඇතුළු නිවැරදි ව්‍යාකරණය භාවිතයෙන් කුමාරතුංගයන් අපේක්ෂා කෙළේ ලිඛිත සිංහලය මඟින් අදහස් නිරවුල් ව ප්‍රකාශ කිරීම යි. ලේඛනය කටවහර සේ තාවකාලික නො වේ. එය අනාගතය සඳහා ය. එසේ ම, එහි කතෘ අභිමුඛයෙහි නොසිටින අවස්ථා සඳහා ය. ඒ නිසා, කතෘ අපේක්ෂා කළ අදහස ම ස්වකීය ලේඛනයෙන් පාඨකයන් වෙත වැටහී යා යුතු ය. නැති නම් ඒ ලේඛනය අනර්ථකර ය. අනර්ථකර ලේඛනයෙන් යටයුතු රිසි සේත් නිසි සේත් ඉටු නො වේ. අයහපතක් වුව සිදු විය හැකි යි, ඒ නිසා යි, නිරවුල් ව්‍යවහාරය. එ නිසා යි, නිවරද පද බෙදීම ද ඇතුළු නිවරද ව්‍යාකරණය.

භාෂා ව්‍යාවහාරයෙහි ලා අත්‍යවශ්‍ය ව පවතින මේ මූලික අවබෝධය පිළිබඳ අධ්‍යයනය නූතන සිංහලයනට මුලින් ම දුන්නෝ කුමාරතුංගයෝ ය.

පද පිළිබඳ අවබෝධයෙන් එ තුමන් ස්වාමීත්වයක් දරන්නට වූයේ පද සාධනය පිළිබඳ ව ය. ඒ සඳහා අවශ්‍ය වූයේ (ඉහත සඳහන් කැරුණු) "මූල රූපවලට පෙර ව සහ පර ව යෙදෙන කොටස්" එ නම්, උපසර්ග සහ ප්‍රත්‍යය යන ඈ ය. සංස්කෘතය හා සමීප සම්බන්ධතාවක් පවතින සිංහලයෙහි ඒ භාෂාවට අයත් "කොටස්" ද පිළිගැනෙන හෙයින් අදාළ පරිදි ඒ භාවිතය හා සම්බන්ධ ලක්ෂණ ද වටහා ගත යුතු ය. සංස්කෘත සාහිත්‍යය ද සම්භාව්‍ය සිංහල සාහිත්‍යය ද මනා සේ හදාළ එතුමන් ඒ කවර බසකින් හෝ ගෙන යෙදූ හැම පදය ම, හැම වහර ම, මෙම ගැඹුරු අවබොධය හේතු කොට ගෙන "ව්‍යක්ත" හෙවත් "වියත්" යනුවෙන් හැඳින්විය හැකි ය. ඒ යෙදුම් අර්ථයෙන් අතිශයින් සරු ය. (අක්ෂර වින්‍යාසය ඇතුළු) රූපයෙන් නිවරද ය - ව්‍යක්ත ය.

එතුමන් අනුනට ඉගැන්වූ මේ ව්‍යවහාර ලක්‍ෂණ, 1922 සිට ම සේ, තමන් ම ස්වකීය ලේඛනයෙහි ලා ආරක්‍ෂා කළ බව ප්‍රත්‍යක්‍ෂ ය. වෙනසකට පත් කළ හැකි තැන් වේ නම්, ඒ ඉතා අල්ප ය.

වියත් බව, නිවරද බව, නිරවුල් බව සහ පැහැදිලි බව යන උදර ලේඛන ලක්‍ෂණ එකිනෙකින් ඉදුරා වෙන් කොට දැක්විය හැකි නො වෙතත්, ඒ සියල්ල මත පිහිටා එතුමන් විසින් කරන ලද පැබැඳුම්වල පෙනෙන්නේ එක ම රීතියක් නො වේ. ළමා කියවන පොත් අතරින් පළමු සහ දෙවැනි කාණ්ඩවල සහ ළමා කතා ග්‍රන්ථවල පෙනෙන්නේ ඉතා සරල පද වහරක් වෙයි. උසස්තර පන්ති සඳහා ලියන ලද කියවනවල එයට වඩා සංකීර්ණ ලක්‍ෂණ පද භාවිතයෙහි ද , වාක්‍ය ව්‍යූහයෙහි ද පෙනේ. අර්ථ නිරූපණ, පෙරවදන් කතුවැකි ඇතුළු පුවත්පත් ලිපි ආදිය සපයන ලද්දේ උගත් පාඨක පිරිසකට වේ නම්, ඔවුනට ගැළපෙන සේ එහි රීතිය සැකසී පවතී. විශේෂයෙන් හෙළ හවුලේ ඇතුළතුන් සඳහා එළිදැක්වුණු "සුබස" සහරාවේ ලිපි ඔවුනට ගැළපෙන සේ - එහෙත් ඒ ද සරල හා සංකීර්ණ වශයෙන් බෙදා දැක්විය හැකි වන සේ පිරිසුදු සිංහලයෙන් - හෙළයෙන් ම සැකසූ හ. මෙසේ ප්‍රබන්ධ රීති බහුල සංඛ්‍යාවෙකින් සාර්ථක ව රචනයෙහි යෙදුණු කුමාරතුංගයෝ ගුරුළුගෝමීනට පසු ව ඒ ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි දක්ෂකමින් යුක්ත ව පහළ වූ ලේඛකයාණෝ යි සැලකිය හැකි වෙයි.

නූතන සමයෙහි සිංහලයනට "කාව්‍යය" යන්නෙහි අරුත පළමු වරට පැහැදිලි ව වටහා දුන්නේත්, කාව්‍යකරණය සඳහා මාර්ගෝපදේශ සැපයුවේත්, කවි පරපුරක් ඇති කොට පෝෂණය කෙළේත් කුමාරතුංගයන් ය. ළමා පිරිස හා සෙස්සන් වෙනුවෙන් එතුමන් ම පැබඳූ කාව්‍ය නිර්මාණ රැසක් වෙයි. ඒ තමන් ම එළි දැක්වූ ලොකු කුඩා කාව්‍ය නිර්මාණවලට වැඩිපුර ව ය.

පද්‍ය ප්‍රබන්ධ පමණක් නොව, ගද්‍ය ප්‍රබන්ධ කෙරෙහි ද කුමාරතුංගයෝ අවධානය යොමු කළ හ. වාක්‍ය ඛණ්ඩ, වාක්‍ය සහ ඡේද මනා සේ සැකැසීම, විරාම ලක්‍ෂණ යෙදීම, අලංකාර භාවිතය ආදි අවශ්‍යතා පිළිබඳ පැහැදිලි සරල උපදේශ ද, ආදර්ශ රචනා ද සැපයූ එතුමෝ කරුණු වාර්තා කිරීම පමණක් නො ව ඒ කරුණු පාඨක සිත්හි රස ජනනය වන අයුරින් ප්‍රකාශ කිරීම ද කෙරෙහි තිසි අවධානය යොමු කළ හ.

සිංහල භාෂාවෙහිත් සිංහල රැසෙහිත් අනාගතය ද දෙස නෙත් හෙළූ එ තුමෝ, විවිධ විද්‍යා, ශිල්ප, කර්මාන්ත ආදි කටයුතු සඳහා අවශ්‍ය විය හැකි ව පැවතුණු වඩු වදන් හෙවත් පාරිභාෂික ශබ්ද සම්පාදනයෙහි වැඩදායක විය හැකි ක්‍රම ද, නිදර්ශන සහිත ව, පහදා දුන් හ.

මේ සියලු කටයුතු හා සම්බන්ධ නුවණ හා පෙර - දැක්ම කුමාරතුංගයන් ලබා ගත්තේ ස්වදේශීය ධී ශක්තිය ඇසුරිනි. එ තුමන් විශ්ව විද්‍යාලයෙක සිප් හදරා 'උසස් අධ්‍යාපනයක් ලද්දේ නැත, විශිෂ්ට ආචාර්ය වරයකු ගේ පා සෙවණේ සිට නුවණ ලැබීමේ වාසනාව ලද්දේ නැත. විදේශ ආයතනයෙක මහැදුරන් ගේ ඥනාභාසයෙන් පෝෂණය ලද්දේ නැත. ලෝ පුරා සේ පැතිරෙමින් පැවති බටහිර නුවණ සම්භාරයේ ස්පර්ශය ලද්දේ නැත. එතුමන් ලද්දේ උපන් ගමෙහි සහ උපන් දිවයිනෙහි ආධ්‍යාත්මික ආභාසය යි. විශේෂයෙන් එහි ශ්‍රේෂ්ඨ ඓතිහාසික ඥාන සම්භාරයේ ආභාසය යි. ස්වකීය සමුදයෙහි වැදගත්කම ද, වර්තමානය වටහා ගැන්මේ හා අනාගතය සලසා ගැන්මේ ලා එයින් ගත හැකි ව පැවති මාර්ගෝපදේශයෙහි උදරත්වය ද වටහා ගත් එතුමෝ හැබෑ "සිංහල" බවකුත් "ලාංකික" බවකුත් දිවි පුරා ඉසිලූ හ. එ තුමෝ, පුහු උද්‍යෝගපාඨ අනු ව, "ජාත්‍යන්තර" වූවෝ නො වෙති. පළමු ව "ජාතික" වීමෙන් "ජාත්‍යන්තරවාදීනට" මහඟු ආදර්ශ පාත්‍රනට වන් හ.

විදේශික නුවණේ අභාසය නොලැබීම එ තුමනට වාසනාවක් ම වී ය. සිංහල භාෂාව පෝෂණය කරනු වස් එ තුමන් සාධක සෙව්වේ ඒ භාෂාව වියත් පොහොසත් තත්වයක් ඉසිලූ ඓතිහාසික යුගවල පැවති ලක්‍ෂණ වටහා ගැනීමෙනි, විග්‍රහ කිරීමෙනි, අදට වැඩ සඳහා පහදා දීමෙනි. එහි ව්‍යාකරණයේ ප්‍රධාන- අප්‍රධාන ලක්‍ෂණ පහද දුන්නේ එයින් ම සොයා ගත් න්‍යාය අනුව විනා, (නිදසුන් වශයෙන්) බටහිර වෙසරදුන් ස්වභාෂා ද,

විශේෂයෙන්, අක්ෂරයෙන් පවා තොර ප්‍රාථමික ගෝත්‍ර සමාජවල භාෂා ද අධ්‍යයනයෙන් සොයා ගත් න්‍යාය අනු ව නො වේ. එ තුමන් ගේ ප්‍රකාශන සිංහල භාෂාවේ ආවේණික ලක්ෂණ හා ආශ්‍රිත ය. ඒවා අවබෝධ කර ගත හැක්කේ ඒ ලක්ෂණ ම හඳුනා ගෙන විනා (නිදසුන් වශයෙන්) ස - අක්ෂරතාවෙන් පවා තොර රතු ඉන්දියානුවන් ගේ කටවහරට ආවේණික ව පවත්නා ලක්ෂණ අනුව නො වේ. ඒ ප්‍රකාශන, ද්විතීය වටිනාකමින් යුත් ඇතැම් සංශෝධනවලට පත් කළ හැකි වෙතත්, තාවකාලික අදාලතාවෙන් යුක්ත නැත. ඒවා පූර්-විනිශ්චයෙන් තොර විචක්ෂණ බුද්ධියෙන් යුත් තැන්පත් උගතුන් ගේ ගැඹුරු අවධානය සඳහා ය. විදේශික නුවණින් මොළයත් හදවතත් පැහැර නොගැනුණා වූ ද, ස්වදේශික ඥානාලෝකයෙන් ම සිය නෙත් පාද ගත්තාවූ ද තැනැත්තකු ගේ ප්‍රකාශන වන ඒවා නූතන සමයෙහි වඩා උනන්දුවෙන් විමර්ශනයට පත් වුව මනා ය.

භාෂාව - එ නම් සිංහලය, හෙළය, දෙස කුමාරතුංගයන් හෙළූ අසමාන්‍ය දෘෂ්ටිය ම විශේෂ අවධානයට යොමු වීම වටනේ ය. භාෂවක් යනු අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යයක් වෙතැයි යන ප්‍රකට ප්‍රකාශනයෙන් ම එතුමන් කවර ද වත් සෑහී සිටියේ නැත. එසේ උගත්වන ගුරුවරයෙක් ද, ඒ ඉගැන්වීම පිළිගත්තා ගෝලයෙක් ද භාෂාව දෙස බලන්නට පුරුදු වන්නේ තමන් පාවහනක්, මොල්ගසක් නොහොත් සැරයටියක් දෙස නෙත් හෙළන ආකල්පයෙන් යුත්ත ව ය. ඒ අනු ව, ඒ සඳහන් සාමාන්‍ය භාණ්ඩ සේ භාෂාව ද හුදෙක් ප්‍රායෝගික උපකරණයක් පමණි. එහෙත් භාෂාව එසේ ම නො වේ.

'සංස්කෘතිය' සහ 'ශිෂ්ටාචාරය' යන දෙ පදයෙහි සියලු අර්ථ අනු ව, කවර මනුෂ්‍ය ප්‍රජාවක වෙතත්, එහි සියලු ජයග්‍රහණ හා ජයප්‍රාප්ති අත්පත් කර ගනු සඳහා ඒ ප්‍රජාවෙහි භාෂාවෙන් ඉටු වී ඇති අසහාය සේවය පිළිබඳ අවබෝධය නූතන මානව විද්‍යාව මඟින් ශ්‍රී ලංකාවාසීනට අවබෝධ වීමට දශක ගණනකට පෙර කල්හි කුමාරතුංගයෝ ඒ සත්‍යය වටහා ගෙන සිටිය හ. තමන් පිහිටැවූ "හෙළ හවුල" නම් සංස්කෘතික ව්‍යාපාරයෙහි තේමා ගීතය සේ ගත් "හෙළ ගීය" හෙවත් "හෙළ තෙරුවන් ගීය" මඟින් හඳුන්වා දුන් බස, දෙස සහ රුස යන "හෙළ තෙරුවන" අතරින් මුල් තැන ලද්දේ "අප හෙළ බස" යි. ඒ බසෙහිත්, දෙසෙහිත්, "ඔපේ රුක්ම" පරමාත්ථ සේ ගෙන යි, ඒ "හෙළ හවුල" අරඹන ලද්දේ.

"ඔපේ රුක්ම" යන වහර ද ගැඹුරු විග්‍රහයකට පත් විය යුතු සේ පෙනේ. "ඔපය" යන "දීප්තිය" යි. නැති දීප්තියක් ගෙන දීම නො වෙයි. මෙයින් අදහස් වන්නේ ඇති දීප්තිය රැක්ම යි.

කෙසේ ද, ඒ දීප්තිය ඇති වූයේ? ඓතිහාසික ශ්‍රේෂ්ඨත්වයෙනි. හෙළ බස, හෙළ පිරිස, හෙළ රට එද බැබළුණු භාෂාවක්, බැබළුණු ප්‍රජාවක්, බැබළුණු දිවයිනක් වූ හ. ඒ බැබළුම නො සිඳී කෙසේ ද අදත් හෙටත් පවත්වා ගන්නේ? "හෙළයා" ඒ ඓතිහාසික පරිසරය වටහා ගෙන, එහි උදාරත්වය සිය හෙළ හදවත් තුළට උකහා ගෙන, ඒ තෙරුවන පිළිබඳ හැබෑ අභිමානයෙන් යුක්ත ව, සියලු කටයුත්තෙහි ලා පරාජිත චිත්තනයෙන් සඳ තොර ව ජීවත් වීමෙනි.

එ වන් ශ්‍රේෂ්ඨ අරමුණක් සහිත අන් මහාර්ඝ සාධනීය සංස්කෘතික ව්‍යාපාරයක් බිහි වී පවතී ද? ඒ කුමාරතුංගයන් ගෙනි, මේ "සිංහල භාෂා දිනය" බුහුමන් ලබන්නේ. එතුමන් ඉටු කළ මේ සියලු කාර්‍ය්‍ය අතරින් යම් එකක් - දෙකක් එ තුමනට වඩා ප්‍රමාණාත්මක ව ද ගුණාත්මක ව ද ඉටු කළ යම් ස්වදේශික ශ්‍රේෂ්ඨයකු සිටියා වන්නට පිළිවනි. එහෙත් මේ කටයුතු සම්භාරය ම, නො එසේ නම්, සම අරමුණින් යුත් එවන් අන් කටයුතු සම්භාරයක් ඉටු කළ තැනැත්තෙක් නැත් මැයි නිගමන කරනු නොහැකි නො වේ.

මෙ " සිංහල භාෂා දින" සංකල්පයෙන් "අපේ හෙළ බසෙහි ඔපය" සුරැක්මට නැඟී එන නව පරපුරක් බිහි වතොත්, ඒ සංකල්පයේ අරමුණ ද ක්ෂාත් ක්ෂාත් වනු නොඅනුමාන ය.

රුහුනු නැටුමෙහි හෙළ ඌරුව

අරිසෙන් අහුබුදු

හෙල රුහුනු නැටුමෙහි "ඌරුව" ගැන කරුණු දැක්වීමට පෙරාතු වැ, ඉපැරණි රුහුන ගැන අප ගේ සිත් යොමු කරනු වටී. රෝහණ, රුහුණ, රුණ යනුවෙන් ද හැඳින්වෙන මේ විසල් බිම් පෙදෙස ඒ නම ලැබුයේ කවර හෙයින් ද?

රුහුනු

මෙහි මා රුහුනු යනු ලියා ඇත්තේ මෙ රටේ බොහෝ වියතුන් ලියන්නා සේ නොවන බව බැලු බැල්මට මැ පෙනෙයි. එයට හේතු දැක්වීම රුහුනේ සියත් බව රැකදීමෙක් ද වෙයි.[1]

"රෝහණ" යන්න "ණ" අන්ත කොට ලිවීම සකු බසෙහි වදන් තියරට ගැළැපෙන්නෙකි. පාලියෙහි ද එ සේ යි. එහෙත් හෙළ දිවෙහි හෙළ ගම් පෙදෙස්හි නම් පරතෙරින් ගොඩ බැ නම් සේ නො සිතා හෙළ බසේ වදන් තියරින් තැනුණු හෙළ වදන් සේ සැලැකීමට තරම් අපේ වියතුන් විමැසිලිමත් වෙනවා නම් රුහුනු යනු රුහුණු යැ යි ලිවීම හෙළ උරුමය පාවාදීමක් කොටැ සැලකිය හැකි යි.

රෝ[2] නම් හිරු යි. සොන්[3] නම් පුතා යි. හිරු පුත් (රෝසොන්) සේ සැලැකෙන්නා වූ ද, හිරු දැයේ (රෝදැයේ - හෙළ දැයේ) මුල් රජු සේ සැලැකෙන්නා වූ ද මනු[4] නම් නායකයා පහළ කළ දනවුව හෙයින් ඒ රෝහන හෙවත් රුහුනු (රුනු) වී දැ යි විමසන්නකුට සැහෙන තරම් කරුණු රුහුනු නැටුම් කවි - තොවිල් කවි[5] ඇසුරින් ද ලබාගනු බැරි නො වෙයි.

රෝහණ දනවුව පඬුවස් දෙව් රජුගේ මෙහෙසන වූ හද්‍රකත්‍යායනාවන් ගේ සොහොවුරෙකු වූ රෝහණ දඹදිවින් මෙහි විත් ඇති කළ ජනපදයක් කොටැ සලකන්නෝ ද වෙති. එහෙත් විජයාවතරණයටත් (ක්‍රි. පෙ. 483) පෙර වූ සේ සැලැකිය යුතු සහදේවාවතරණය සඳහන් කරන බාලභාරතයෙහි කතරගම සඳහන් වනුයේ රෝහණාශ්‍රම[6] නමිනි. රෝහණය ඔහුට මැණික් දුන් බව ද එහි මැ සඳහන් වෙයි.[7]

එ සේ මැ බාල රාමායණයෙහි මැණික් බෙහෙවින් ලැබෙන සමනොළ අඩවිය රෝහණ[8] නමින් මැ සඳහන් කොටැ ඇති බව ද අප සැලකිය යුතු වෙයි.

රුහුනු පැරණි තිසිංහළයට අයත් එක් රටෙකි. එ මැ පැරැණි බෙදුම අනුව සමනොළින් ඇරැඹී තිරිකුණාමලයෙන් මුද දකින මහවැලි ගඟ රුහුනේ උතුරු මායිම යි. එ මැ කඳුවැටියෙන් ඇරැඹී කලුතොටින් මුහුද හමු වන කළු ගඟ බටහිර මායිම යි. නැගෙනහිර දකුණු දෙ දිගින් 'ගොළු'[9] මුහුද මැ රුහුනේ වෙරළ වෙයි.

මේ අනුව ඌව සබරගමු පෙදෙස් හා 'රෝහණ පබ්බත' නම් වූ සමනොළ කඳු බිම අයත් මලයරටද රුහුනෙහි මැ ඇතුළත් වෙයි.

මේ අනුව රුහුනු නැටුම පාත රට නැටුම් පමණක් මැ කොටැ සැලැකීමට හේතුවෙක් නො පෙනේ. උඩ රට, පාත රට බෙදුම වනාහි රටක් ජාතියක් බෙදීම පාලන පිළිවෙතක් කැරැගත් ඉංග්‍රිසි

පාලකයන් විසින් පාලන පහසුව සඳහා මැන දී ඇති කැරුණු රට බෙදුමෙකි.

නැටුම් සුළමුල

අපට අපේ මැ යැ යි කිව හැකි ගී නැටුම් වෙසෙස් පැවති බවට දෙස් මහාවංසයෙන් මැ ලැබේ. විජය හෙළදිවට ගොඩ බට දා රැයෙහි ම ඒ පෙදෙසේ පැවති ගී නැටුම් කෙළි රැවු අසා ඒ ගැන කුවේණිය[10] අතින් විමසූ පුවතත්[11], මහා කාලසේන නම් යක් රජු ගේ මඟුල් උලෙළෙහි රැස් වූ රජ පිරිස ගී කෙළි නැටුම් රස විඳිමින් ම පරලෝ ගිය පුවතත්[12] පඬු අබා මහ රජු චිත්තරාජ නම් යක් දෙටුවා සමඟ සම අස්නේ සිට දෙව් මිනිස් නාටක නැරඹූ පුවතත්[13] මෙයට නිදසුන් කොටැ දැක්විය හැකි ය.

නැටුම් කලාව මේ යුගය, ඒ නම් කිතු වසින් පෙර 5 සියවස වන විට හෙළදිවේ පමණක් නො වැ දඹදිවේ ද පුළුල් පැතිරීමෙකින් යුතු වූ බව සිතාගත හැක්කේ නැටුම සිව දෙවවියාගෙන් පහළ වූ සේ සලකන්නට දඹදිව වැසියන් බැති මතින් යුතු ව බැඳී සිටීම යි.

නටරාජ

නටරාජ නමින් ගැනෙන සිවදෙවියා බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, මහේශ්වර යන හින්දු ත්‍රිමූර්තියෙහි ඇතුළත් වන පශුපති නමින් ද හැඳින්වෙන මහදෙවියා යි.

ඔහු මහදෙවියා වූයේ කතරගම දෙවිඳු ගේ පියා වූ හෙයින් වන. මේ සිව ගේ පත්නිය උමා ය. කතරගම මහසෙන් දෙවිඳුන් ගේ මව වූ හෙයින් උසස් මව යැ යන තේරුම ඇති උමා යන්න හෙළ වදනෙකි. උමා පති මහදෙවියා ගේ පරසිදු නම වූ සිව යන්න ද ආදි හෙළ රජ වැලේ පොදු නමෙකි.[14]

රාවන යුගය (කි. පෙ. 2554 - 2537) තරම් ඈත අවදියෙක ද සිව දෙවියා මෙ රටේ වැඳුම් පිදුම් ලද බවට රාවන කළහ යි සැලැකෙන ශිව තාණ්ඩය ස්තෝත්‍රය දෙස් දෙයි.

සමනොල,[15] සීගිරි[16] ආදී නම්වල සුළමුල සලකා බලතොත් පෙනෙන්නේ ආදි හෙළයන් අතර සිව සමය ම ගරු කළ ඇත්තන් ද වූ බව යි.

රාවන සොහොයුරු කුවේර රාජයා ද එ වැන්නෙකි. හෙළදිවින් දඹදිවට නටරාජ හෙවත් සිව ගෙන ගියේ ද හේ ය. සිව පෙරළා ගෙන එන්නට ගිය රාවන කෛලාශය සෙලැවූ පුවත රාමායණයෙහි අතිශයෝක්තියෙන් දැක්වේ.

මේ කරුණු පමණක් සැලකුව ද නටරාජ ලොවට දුන් හ යි පැවැසෙන නැටුමට රුහුණු උරුමයක් ඇතැ යි සිතිය හැකි ය.

දඹදිව් බසක් වන සකුවේ 'නට' හුදු කිරිය මුලක් (ධාතුවක්) පමණකි. එහෙත් අපේ ඒ විබෙදා දැක්විය හැකි වීමෙන් පෙනෙන්නේ දඹදිව් නැටුමෙහි ද මුල රුහුණු වියැ හැකි බව ය. යම් වදනක් යම් බසෙකින් අරුතට අදාළ ව විබෙදා දැක්විය හැකි නම් ඒ එබසේ නිපන් වදනෙකි. එ වදන මෙන් ම ඉන් ගැනෙන දෙයකි මුල් උරුමය එ බසත් එ බස වහරවන ජන රැසත් සතු ය.

න + අට යනු නට වෙයි. නට යනු නට, නටති, නැටී, නැටූ යන සැටියෙන් වරනැහෙයි. නට + උම් - නැටුම් ය.

නැටුමෙහි කැරෙන්නේ දැනුමෙන් යුතු ව - විනයෙන් යුතු ව කරන අංග වලනයෙකි. මින් තොර හුදු අංග වලන නැටුම් නො වේ.

මී මැස්සා, මකුළුවා ඈ කුරුම් සතුන් ද අඬු පඬු දික් කිරීමෙන් යම් යම් විට එක්තරා නැටුමක් නටන බව සතුන් ගැන හැදැරූ වියත්හු පවසති. වෙසෙසින් මැ මකුළුවා තමා වෙත නම්මා කැන්දා ගැනීමට මැකිළිය තම අඬු අමුතු ලතාවකට දික් කරමින් රඟනු ඇතැම් විට ඔබ දැක ඇති. සතුන් ගේ අඬු එ නම් වූයේ ද අටන[17] හෙයිනැ යි කිව හැකි ය.

න + අට නට වෙයි. මේ 'න'නැටුමෙහි ධාතු යි. නා, නති - නී, නූ යනු වරනැඟීම යි.

ගණ දෙවියා විනා වූයේ ද වෙසෙසින් දන්නා (විශේෂඥ) නිසා යි.[18] විස්නු දෙවියා එ නම ලදුයේ ද සියල්ල (විස්) දත් තැනැත්තා යන අරුතිනි.[19]

රුහුනු බෙර වග

රුහුනු මාගම් පුරයෙන් පිටත් වී ගැමුණු බළ මුළ හා මහවැලි ගහින් එ තෙර උතුර බලා ගිය බෙර රැස නම් විසින් මැ ථූපවංසයේ සඳහන් වේ. එ මැ බෙර නම් සද්ධර්මාලංකාරය, කුවේණි අස්න, දඹදෙණි අස්න ඈ පොත්වල ද මද මද වෙනස්කමින් යුතු වැ සඳහන් ලබයි.

වග විසින් සැට හතරක් වූ හ යි සැලැකෙන එ මැ බෙර මෙ සේ නම් විසින් හෝ හඳුනාගන්නට ලැබීම රුහුණු බෙර ගැන සොයන්නට ලැබීම රුහුණු බෙර ගැන සොයන්නන් දිරිගන්වන සුලු ය.

ගැට, පනා, එකැස්, මිහිඟු, පොකුරු, නාද, වයන, ගුරුළු, පටා, යුවළ, ලොහෙ, මහ, දැදුරු, යක්, මහුමකුඩ, කැරැලි, ඩයර, තත්සර, ඩෙංඩිම, තිමිළිවි, බොම්බිලි, ගැට, පෙරටු, විරන්දම්, තම්මැට, රෝද, කැරඩි, ඝෝෂා, තුඩි, දුදු, මද්දල, දවුල, තල, ටක, රණරංග, ඝෝෂා, සමුදු ඝෝෂා, මහා යන මේ බෙර පරපුර කෝට්ටේ යුගය ඇරැඹෙද්දී ද පැවති බවට **තිසර සඳෙසෙහි** එන මේ කවිය (169) වුව ද සෑහෙන දෙසකි.

"තහළම්, කළ බෙර, තම්මැට, පට තත්තිරි, ඩමරු
තඹමේ, ටක බෙර, බොම් බිලි, විහිණා, මිණි සුසිරු
බෙර මද්දල, තහළම්, රසු, නිගළම් බඳ සොඳුරු
මෙ සියල් මහ ගිගුමෙන් පළ කෙරෙමින් සිඳු අයුරු"

මෙ තරම් මහත් වග බෙදුම් ඇති බෙර පරපුරේ ආදිමයා කවරෙක් ද? අන් හැටියෙකින් කියවනවා නම් මුල් ම බෙරය කෙ සේ වී ද?

මේ සෙවීමට අපට ඉවහල් වනුයේ ද ආදී හෙළ බස මැ යි. බස වනාහි අපේ ආදි මුතුන්මිත්තන් ගේ සිතුම් පැතුම් නමැති කුරුටු ගීවලට කදිම කැටපත් පවුරෙකිඃ එ මැ සිතුම් පැතුම්, ජිවත් වූ පරිසරයේ හා දිවිපෙවෙතේ ලකුණු නිදහත් කොට ඇති අනැගි නිදසුනෙකි.

වැදි (දඩයම්) යුගය, එඬේර යුගය, ගොවි යුගය ඈ විසින් යුගයෙන් යුගය හෙළයන් මෙ දිවේ ම හැදී වැඩී ආ අයුරු දක්වන වදන් සමුදාවෙක් ම අපට අදත් වෙයි. ගස්, වැල්, බලු, බළල්, ගෙරි, සරක්, වැව්, කුඹුරු ආදිය එ ම යුග නිදහත් වදන් අතරින් කිහිපයෙකි. කලා, සරසවි, කෙරළි, කොහොළම්, තොවිල්, වන්නම්, සුරල්, සව්දම්, තානම්, ආදිය ද කලා කෙතෙහි හෙළයා ගේ සියත්කම් විදහා දක්වන අපේ ම වදන් ය. බෙර යන්න ද එ වන් එක් වදනෙකි.

ආදි හෙළයන් මුදේ රජ කළ නැවියන් හා වෙළෙන්දන් ව උන් බව දක්වන මාරේ, මරක්කළැ හේ, මාළිමා, නැව්, නාග සල්, සලාවත, හෙළෙඳ, වෙළෙඳ ආදි වදන් මෙන් ම ගොවිපළේ, කම්මලේ, පට්ටලේ, රණ බිමේ ඈ නන් නන් අතේ අපේ මුතු මිත්තන් මතු කරන සිප් වදන් කො තෙක් ද? මෙ හැම නිරුත් හා මතු කරතොත් සිතුම් පැතුම් කියුම් කැරුම් හැම එහි ගැප් වී ඇති අයුරු දැකිය හැකි.

බෙර

බෙරයෙහි බේ (බේද) බොහෝ බව් පෙරින් ද දැක්විණි. මේ බේ සහිත වූයේ ද බෙර යි. එවිට බෙර යනු අස්ත්‍යාර්ථ තද්ධිත නාමයෙකි. බේ යන්න ම වුව ද බෙර වෙයි. එවිට බෙර යනු ස්වාර්ථ තද්ධිත නාමයෙකි. දියර, මිහිර, පොහොර ආදි නාම ද අස්ත්‍යාර්ථ හා ස්වාර්ථ හා යන දෙ සැටියෙන් ම වන මෙ බඳු තව ද තද්ධිත නාම යි.

අදත් අප බෙන්, බෙන, යන වදන් යොදන්නේ ඇතුළේ බේ (කුහර) සහිත ගුල් හැඳින්වීමට යි. ගිරි ගුහා (බෙන්) ගිරි බෙය ද වූයේත් මේ බේ යන්නෙහි ම පෙරැළි වදනක් ලෙසට යි.

ලියා හෙවත් කපා (කොටා) තැනූ ගිරි බෙය ද ලෙන් වුවා සේ නො කපා ම, සොබා දමින් ඉබේ වූ කුහර බෙන වීම මේ බසේ තව එ වදන් බඳු තැනෙන නියාවන් හා සසඳන විට පුරා මැ ගැළැපෙන්නෙකි.

මුලින් ම, ඇතැම් විට වැදි යුගයේ ම අපේ මුතුන් රුක් බෙරයක් ම බෙර කිරිය සඳහා යෙදුවා විය හැකි. බෙර ඇස් සමින් බැඳී, බෙර කඳ වර පටින් සැරැහී, නියම බෙරය ආයේ ඉක්බිති ව ය. සිවු සැටක් බේ (බේද) යුතු රුහුණු බෙර පවුල බෙදී විහිදී ගියේ තව බොහෝ කල් පසු වී, වසර දහස් ගණන් ලද අත්දැකුම් සමුදාව ඔස්සේ.

බෙර යනු භේරි යන සකු වදනින් ආ ලෙස දකින්නෝ ද වෙති. එ සේ සලකා අදත් භේරි යැ යි ඉඳහිට යොදන්නෝ ද වෙති. බෙරගෙඩි යනු 'හෙරසෙයි' යැ මහප්පරාණ කොටැ යෙදීමෙන් ලැබෙන මහා මානයෙක් නම් නැත්තේ යි. ඉන් හෙළි වනුයේ අපේ මැ හීන මානය යි.

බෙර යනු භේරි ය යි සංස්කෘත කැරගනු ලැබුවේත් බහිරව යනු හෛරව වූවා සේ මැ යි. අරුත් යුත් හෙළ වදන් සකු වීමෙන් පසු බෙහෙවින් ම අරුත් බොල් බර වදන් වන බවට මේ බෙර භේරි එක් නිදසුන වුව ද ඇති.

ඩමරු

සිව තමා ගේ තාංඩව නැටුමේ දි වයන බෙරය ඩමරු නමින් හැඳින්වේ. පැහැයෙන් පමණක් නො වැ ජාති විසින් ද හෙළ වගෙහි ගැනෙන ආදි රුහුණු නරවිරුවකු වූ සිවයා එ දා වැයූ බෙරය ඩමරු වූයේ හෙළ බසේ වදන් නියර අනුව යි.

ඩම් නම් ඒ බෙරයෙන් නැගි හඩ යි. ඩම් නහනුයේ - ඩම්, අරනුයේ ඉදිරිපත් කරනුයේ, ඩම් + අරු = ඩමරු යි. තිසර අස්නෙහි ඩමරු යනු ඩමුරු යි හැඳින්වේ (169 පැදිය) එහි නිරුත ඩම් කරනුයේ ඩම් + කුරු ඩමරු යි.

තජ් ජිත් තොත්තම් තා

සිව දෙවියා ගෙන් පැහැදීම ලබාගනු රිසියෙන් වැයෙන පදය "තජ් ජිත් තොත්තම් තා තකුඳ තකුඳ තා" යනුවෙන් සඳහන් වේ.

මෙහි මුලින් ඇත්තේ ද අගින් ඇත්තේ ද ත යන්න යි.

තත්, තරිකිට, තාතම, තාල, තෙයි, තිත, ආදි බෙර පද හා බැඳෙන වදන් වැළෙහි එන "තා" යන්න තනි අකුරක් වුව ද අරුත් බර තනි වදනෙකි.

සම දෙයක් ඉල්ලීමේ දී අදත් අපි මේ තා යන්නෙන් තැනුණු තව, තවත්, තවතවත්, යන වදන් යොදමු.

ඇත්තට ම තා නම් සම බවයි. සම උසින් අණන - පැතිරෙන පැළැටි වෙසෙස අප හඳුන්වන්නේ තණ නමිනි. තා + අණ = තණ (සකු තෘණ)

සම බැවින් පැතිරෙන බිම් කඩ ද අප හඳුන්වන්නේ තල නමිනි. තා ම තාල, තල වෙයි. සම මහතින් උඩට විහිදෙන කඳ ඇති රුක් තල් ය. තා + අල් = තල්.

මේ අනුව සම නාද මාලාවක් සම පමණට පැතිරීම දක්වන පෙර පද තානම නමට නිසි වෙ යි.

තිත

මේ හෙළ බසේ පැවතීම, (විරාමය) හඟවන වදනෙකි. වනසතුන් ගේ නවාතැන් තිප්පොළ (තිත් + පළ) වූයේ ද එ ම අරුතිනි.

නැටුමෙහි දී මේ තිත යෙදෙයි.

රුහුණු නැටුම් වග

රුහුණු නැටුම්, වග-බෙදුමකට ලක් කරතොත් එහි මේ මුල් බෙදුම් තුන දැකියැ හැකි.

1. තොවිල් 2. කෝලම් 3. වන්නම්

තොවිල්

තොවිල් නම් බලි තොවිල් නමින් ද ගැනෙන සාන්ති කර්ම වෙසෙසෙකි. සූනියම, රට යකුම, මහ සොහොන් සමයම, ගරා යක්කම, දහ අට පාලිය අද රෝගාතුරයනට සෙත් පතා කරන සෙත් නැටුම් ය. ස්තෝත්‍ර ගායනය මෙහි මුල් වෙයි. තොවිල් යන

නම ආයේ ද තොහ (ස්තෝත්‍ර) කවි ගැයුම මුල් කොටගෙන වෙයි. තොහු + ඉලි - තොහිල් - තොවිල්. තොහ ධාතුව තොහා - තොහති, තෙහී - තෙහු යනුයෙන් වර නැඟෙයි.

මාතර තාලය යැ යි රුහුනේ ද පතළ ව ඇති එළිසම පියුම් විරිත මෙ සේ වෙනස් යතියෙකින් ගැයීම මෙහි දී බෙහෙවින් තැන් ලබයි.

මේ එයට නිදසුනකි.

පළමු බුදු / සර / ණේ
දෙ වනු සදහම් / සර / ණේ
තෙ වනු සඟ / සර / ණේ
මෙ සේ නම කොට මෙ තුන් / සර / ණේ

බලි යනු නිතර තොවිල් යන්න හා බැඳි, බලි තොවිල් යැ යි යුගල පදයක් ලෙස ද කියැවෙන්නෙකි.

බලි තොවිල් නම් බලියක් මුල් කොටැ පවත්වන තොවිල් ය. බලියෙහි දි ඒ බලිය දෙනු ලබන යකා ගේ හෙවත් දෙවියා ගේ රුව ද මනහර ලෙස අඹා, සුනිසි පිදේනි ද තබනු පිරිති.

මහ සොහොන් බලිය මෙ සේ ඇඹෙන තනි බලියෙකි. නව ග්‍රහ බලිය නව ග්‍රහයන් සඳහා ම ඇඹෙන ගිරහ දෙවි රූ නවයෙන් ම යුතු කොට ඇඹෙයි.

අප ළමා අවදියේ (මෙයට 60 වසරකට පමණ පෙර) අප දුටු පන්තිස් බලිය, අසූ ගැබේ මල් බලිය ආදිය අපේ අනාගත පරපුරට ගැමුණු බළ කායේ ඇතැම් බෙර මෙන් නාමශේෂ වීම රුහුනු නැටුම් කලාවේ ඇතැම් අහ පසහ අපවත් වීමක් කොට සැලැකිය හැකි ය.

කෝලම්

කෝලම් යන්න ද අපේ ම වදන් මුලින් නිපන් වදනෙකි.

කර නම් හෙළ බසෙහි නැටුම් සඳහා යෙදෙන වදනෙකි.

සිදත් සඟරාව නිපන් සද පියෙවියට නිදසුනක් කොට දක්වා ඇති කරළු නම් කර සළු හෙවත් නළු රෙදි (නාට්‍ය වස්ත්‍ර) යි. කරෙළිය නම් නළුව හෙළි කරන බිම යිː වේදිකාව යි.

කර + එළි - කරෙළි

මේ නියරින් කළු කම යන අරුත් ඇති කරකම් යන වදන ලැබෙයි. මේ කරකම් - කළකම් - කළහම් - කහළම් - කොහොළම් - කෝළම් යන සැටියෙන් නං වහරේ වෙනස් වී ආ සැටි හෙළ වදන් නියර දක්වයි.

රුහුනේ ඇති, මී කිරිවලට ඉතා පිරිසිදු ව පැවති "කොහොළම් කල" එන මේ නිරුත ඇනුව එහි පැරණි යුගයෙක නළු හලක් වූ බව පවසයි.

කොහොලම් හල - කොහොලම් කල වෙයි. අකුරු තුනෙකින් එහා ඇති ක යන්නේ අනු පැහැසියාව (අනුප්‍රාසය) සලකා යි. ඉඩ පහසු - ඉඩ පාඩු වන්නේ එ ම ඉඩ පහසු-ඉස්පාසු වන්නේත් මෙසේ අනුපැහැසියාවේ බල පැමෙනි.

විහිඩෝර (වී කරල් සොරා) යැ යි මහාවංසය පාලි කොටැ ඇති (38 පරි. 4) මිත්සෙන් රජු ගේ පටබැඳි නමේ මුල් අරුත මේ අනුව නළුහල්වලට ගිජු තැනැත්තා (කර හල් සොඩා) වියැ හැකි ය.

කරහල්සොඩ යනු "ර" යන්නෙහි අනුපැහැ සියාවට නතුව කරහල් සොර වී පසු ව කරල්සොර වීම නොබැරි යැ (කරහල්සොඩ කරහල්සොර - කරාල්සොර - කරල්සොර)

වත්තම්

මෙ ද ඉපැරණි හෙළ වදනක් ලෙස හඳුනා ගත හැකි ය. අද දහ අට වත්තමක් ගැන අප කතා කරතත් අපේ වන්නම් ගණන ද බෙර ගණන මෙන් සූසැටක් වැ පැවති ලකුණු වෙයි.

අපේ ඇතැම් වත්තමෙක වදන් වැළ මෙන් ම නම ද උඩ රට රජ දහන වඩුග බලයට යට වැ

පැවති යුගයෙහි පෙරළී ගොස් ඇති බවට වයිරෝඩි, මුසලඩි වත්තම් දෙස් දෙයි.

වයිරෝඩි යනු දැඩි හිරු ගේ දිප්තය යන අරුත දෙ යි. වයි + රෝ + දී යන වදන් තුනෙහි පිලිවෙළින් දැඩි හිරු දිප්තය යන අරුත වෙයි. වයිරෝදි යනු වයිරෝඩි වෙයි. මේ දෙමළ වදනෙක් නො වේ. මෙහි පෙළෙහි එන ඉසුරු දෙවිඳු යනු ඒ හිරි දෙවිඳු යැ යි ගැනීමෙන් කේතු විමන ගැන කියන කතාව ද ඒ හා ම බැඳි මේ වත්තම හිරු රැස් විහිදීම දක්වන වත්තමක් බවට හැරේ.

වත්තම යනු අපේ ම වදනක් බවත් එය ඒ ඒ තැනැත්තන් ගේ වත් (අයුරු) පාමින් කරන රංගනයක් බවත් දක්වන කොග්ගල වෙල්ලාල ජයමහ සූරිහු ආකාර රංගන යන අරුත් ඇති වත් - රඟ යන වත්රං වී පසු වැ වත්තං හෙවත් වත්තම් වූ බව දක්වති. (සැරය පෙරවදන 64 පිට)

වත්රං යනු වත්තං (වත්තම්) වත්තේ පර රූප සන්දි නියරිනි. පත්කම්-පත්තම්, විස්කම් ආදිය වත්තේ ද වත්රඟ - වත්තම් වූ සැටියට යි.

රුහුනු නැටුම් කලාව රැකගත යුතු

බුදුන් මුලින් ම වැඩි බිමත් රුහුනේ ය. මියුගුණේ සිටැ කතරගමට බුදුන් පා ගමනින් වැඩි බවට බදුලු (බුදුලු) බුත්තල, බුත්පිටිය, බුදුන්දර (බුන්දල) ඈ ගම් අදත් දෙස් සපයයි. එසේ වැඩි බුදුන් කතරගම මහසෙන් රජ ගේ කිහිරි අරනේ සතියක් දැහැන් සුවයෙන් ගෙවූ බව අපේ වංසකතා හා සාහිත පතපොත හා පවසයි. එදා රුහුනු බිමේ පා ගමනින් වඩනා බුදු පෙරහැරේ රුහුනු නැටුම් නො වී යැ යි කාට කිව හැකි ද?

සිරිසවත් පුරයේ මහා කාළසේන මැඳුරට රුහුනින් රජ මනාළිය කැඳවාගෙන පොලිමිනා නම් මව් රජ මෙහෙසන ගිය රජ මඟුල් පෙරහැරේ ගී නැටුම් රැවු නොවිය හැකි ද?

උතුරු බිමට යන ගැමුණු බළකායේ වාදන මඩුල්ලට එතරම් මහත් බෙර ගණනක් වීමෙන් ම වැටැහෙන්නේ රුහුනු නැටුම් අනුරපුර යුගයෙහි කොතෙක් දියුණු තතුවෙකින් පැවැතිණි ද යන්න යි.[20]

පාදක සටහන:

1. හිරු පුත් අරුත් ඇති රෝසොන් - රොහොන් වෙයි. සකු, පාළි බස්හි නියරින් රෝහණ වූයේ අපේ මේ රොහොන් යන්නයි.
   රෝසුනු - රුසුනු - රුහුනු - රුනු ද වෙයි.
2. හිරු බැස යන විට පෙනෙන සුරත් එළිය රෝබා එළිය යි. හිරු ගෙන් දැනුණු බිම් පෙදෙස රෝදංකරය යි. වයිරෝඩි, රෝග, රෝජ, රෝ දැ ඈ තන්හි ද හිරු අරුත්හි රෝ යෙදුනු පෙනේ.
3. සත් නම් නම යි. පියා ගේ සත හෙවත් සනුවරේ ගෙනැ යන හෙයින් පුතා සත් නම ලබයි. සත් යනු සොත් වෙයි. සත් යනු සනු - සුනු යන රුවින් ද සිටී. ස-වැනි පැරැකුම්බාවෝ සුනු, සුත දෙක ම පුත් අරුත්හි යොදති. (රුවන් මල)
4. මනු නා (නායකයා) වුසු නුවර මන්නාරම - මන්නාරම වෙයි. ඉපැරණි හිරු දෙවි ඉසුරු (තිරුක්කෝනීස්වරම) හිරු දෙවොල එහි පුදකල (පුත්තලම) මනුවන් තිදෙනා සිහි කරවන මන්තායි (මනුතියා - මත්තියා - මන්තායි) මනුතොට - මාතොට (දෙමල මාන්තොට්ටම්) ආදිය හෙළ බසේ වදන් ඔස්සේ යමින් කරනුයේ පැරැණි හෙළ උරුමය යි.
5. "මහ සම්මත රජුට
   මැණික් පාලි බිසවට
   වසවතු කළ විනට
   දොළොස් වසරක් දරු නො ලැබ සිට"
   - තොවිල් කවි

6. යත්‍ර රෝහණාශ්‍රමාගත්‍ය - සේවාර්ථං තත්‍රසංස්ථිතම්. බාලභාරත (සහදේව දික්විජය)

7. තසෙමහියේව භූරිණි දදෙ රත්නානි රෝහණඃ (බාල භාරත, සභා පර්ව)

8. ජනශ්ච වාග් සුධා සූතිඃ
මණී සූතිශ්ච රෝහණඃ
නාන්යත්‍ර සිංහල ද්වීපාත්
මුක්තා සූතිශ්ච සාගරඃ (බාල රාමායණය)

9. ගොළතුයේ - ගොස නංවතුයේ, ගොළු යි. ගොස් අළු - ගොසළු - ගොහළු ගොළු - ගොහොළු - ගොළු

10. කු නම් පොළොව යිඃ කු විදිනුයේ - පොළොව පාලනය කරනුයේ කුවිනි > කුවෙනි යි. ඉංග්‍රි. Queen.

11. 'රත්තිං තුරිය සද්දං ච සුත්වා ගීත රවංච සො' (ම. ව. 7 පිරි. 30)

12. 'ආවාහමංගලෙ තත්ථ ඉධාපි උස්සවෝ මහා' (ම. ව. 7 බරි. 34)

13. දාපෙසි ජන කාලෙ තු චිත්තරාජේන සො සභා - සමාසනේ නිසීදිත්වා දිබ්බමානුස නාටකං - කාරෙන්තෝහිරමී රාජා රතිඛිඩ්ඩා සමප්පිතෝ (ම. ව. 10 පිරි. 87, 88)

14. මුටසීව (ක්‍රි. ව. 367 - 307)
මහසීව (ක්‍රි. ව. 257 - 247)
චන්ද්‍රමුඛ සිව (ක්‍රි. ව. 39 - 47)

15. සිවතොල - සවතොල - සමතොලඃ නිවාතැන - නවාතැන වූ තන්හි මෙන් මෙහි ද, ඉ හට අ වනු පෙනේ.

16. සිවගිරි - සීගිරි. මැදකුර හැළෙත් ම ඉදිරි ස්වරය ඇදී සිටී. නුගපේ - නූපේ - මූල් ගිරිගල - මූගිරිගල, සිව්පද - සීපද ඈ සස.

17. අඩු - අට ධාතු කෘදන්ත නාම යි. අටනුයේ (සලනුයේ) අටු යි. අටු - අඩු - අඩු අටව යනු අට ධාතු ප්‍රයෝජ්‍ය රූප යි.
ගාට යන තන්හි ද මේ අටනයේ අට පෙනේ. ගා + අට - ගාට.
ග නම් ගමන යි. ගමනේ කරන ඇටුම යි, ගැටුම.
ගාටා - ගාටති, ගැටි - ගැටු යනු වර නැහුම යි.

18. වෙසෙසින් තුනුයේ - දනුයේ, විනා (වි+නා)සකුයෙහි විනායක යි. එහෙත් වෙසෙසි නුවණැති ගණ දෙවිඳුට සුනිසි වනුයේ මේ හෙළ නම යි. කඳ මෙන් ගණ ද ඉපැරණි හෙළයෝ යි.

19. විස් (විශ්ව) නම් සියල්ල යි. විස් (සියල්) දතුයේ විස්+නු - විස්නු යි. ආදි යුගයෙහි දඹදිව ඇක්මූ අසුර නයකයෙකැ යි සැලැකිය හැකි විස්නු දඹදිවේ දී විෂ්ණු වූ සැටියකි. පසු වැ දඹදිවි ඇදුරෝ විස්නු යන මුල් අරුත විෂ්ණු යන්නෙහි නැතියෙන් ඔහුට සියල්ල දත් යන තේරුම ඇති සර්වඥ යන නම දුන් හ. පුර වනසන්නා යැ යන අරුත් ඇති නමෙකින් යුතු පුරන්ධර හෙවත් ඉන්ද්‍රයාත් එ සේ ම විෂ්ණුත් ආදි දඹදිවේ ආක්‍රමික පාලකයන් විය යුතු බවට ඉන්දීය පුරාවිද්‍යාඥ ජෝන් මාර්ෂල් දක්වා ඇති කරුණු ද සැලකිල්ලට ගැනීම සුදුසු යැ.

20. ථූපවංසයේ සඳහන් වන ඒ හැම වැයි (වාද්‍ය), බෙර ම නොවන බවත් පැහැදිලි ය. බෙර වග 33 ක් එ දා පැවැති සේ ගණන් ගත හැකි යැ යි පියාසාර ශිල්පාධිපති සූරීහු පවසති. ඔවුන් පවසන හැටියට පැරණි බෙර මේ වෙයි.

1. ගැට බෙර, 2. පනා බෙර, 3. මිහිඟු බෙර, 4. පටහ බෙර, 5. රණ, 6. ඩවුර, 7. මද්දල, 8. එකැස් බෙර, 9. ලොහො බෙර, 10. මහ බෙර, 11. දැදුරු, 12. රැන්ද, 13. කැරඩි, 14. ඝෝෂ, 15. ගුරුළු, 16. තලප්පර, 17. නිසාන, 18. විරුදම්, 19. තත්සර ඩැක්කි, 20. ඩමරු, 21. උඩැක්කි, 22. දවුල්, 23. තිඹිළිච, 24. යුවළ බෙර, 25. සමුද්‍ර ඝෝෂ, 26. රංග ඝෝෂ, 27. මොරසු, 28. ලොහො දවුල්, 29. ගැටපහට, 30. තුණ්ඩි බෙර, 31. දුන්දුගු, 32. කුම්භ, 33. ආඩිකෙයි.

පුළුටු මැටි රූප

ප්‍රශාන්ත ගුණවර්ධන

ගල්, තඹ ලෝකඩ හා ඇත්දත් යන මාධ්‍යයන්ගෙන් නිර්මාණය කර ඇති කලාකෘති මෙන් ම මැටියෙන් හැඩගැන් වූ රූකම්වලට ද වැදගත් තැනක් හිමි වේ. මැටි රූප යන්න 'ටෙරාකොටා' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ මැටි හා වැලි මිශ්‍ර දුඹුරුවන් බදාම විශේෂයක් ඒවා නිර්මාණය කිරීමට යොදාගෙන ඇති බැවිනි.

ඓතිහාසික හා පුරාවිද්‍යාත්මක වටිනාකමින් යුක්ත ටෙරාකොටා රූප දැනට සොයාගෙන ඇති ස්ථාන, ව්‍යාප්ත වී ඇති ආකාරය, ලැබෙන භූමි ප්‍රදේශ, පොළොව මත පිහිටි පිළිවෙළ හා පසේ ස්වභාවය යන අංග අනු ව එම කලාව ඊට ම විශේෂ වූ භූගෝල විද්‍යාත්මක පසුබිමක් පෙන්නුම් කර තිබේ.

පළමුවෙන් ම, ඒවායේ ව්‍යාප්තිය සලකා බැලීමේ දී උතුරු, උතුරු මැද, හා නැගෙනහිර යන වියලි කලාපීය ප්‍රදේශවලින් ප්‍රධාන වශයෙන් දැනට හමු වී ඇත. දෙවනු ව, ග්‍රාමීය වැව්, වාරිමාර්ග, කුඹුරු වැනි ප්‍රදේශවලින් හමු වී තිබීම ය. තුන්වෙනු ව දැකිය හැකි විශේෂතාව වන්නේ, බොරළු සහිත පසකින් ලැබීම හා පොළොවේ ඉතා ගැඹුරු මට්ටමකින් හමු නො වීම ය. ඒවා පොළොව මතු පිට සිට සෙ.මී. 3-8 පමණ දක්වා ගැඹුරකින් ලැබීම පොදු ලක්ෂණය වී තිබේ එසේ වුවත් මෙතෙක් සොයාගෙන ඇති ස්ථාන කිසිවක් ස්ථරායාතුකූල ව කැණීම් කොට නොමැති බැවින් රූප ලැබීමට ඉඩ තිබිය හැකි ය.

ටෙරාකොටා සංස්කෘතියේ විශේෂ ලක්ෂණය වී ඇත්තේ ඒවා සියල්ල ම පාහේ කිසියම් ස්ථානයක කැඩී බිඳී ගිය ස්වරූපයක් පිළිබිඹු කිරීම ය. සෙ.මී. 3-4 කුඩා ප්‍රමාණයේ සිට අඩි එකක් දක්වා උසට නිර්මාණය වී ඇති මැටි රූප නිරීක්ෂණ කිරීමෙන් මෙය අවබෝධ කර ගත හැකි ය. අනෙක් අතට ඒවා බොහොමයක ම ඉහළ ශක්තිමත් බවක් හා පහළ කොටස කිසියම් කුහරයක ලක්ෂණයත් හැඩගන්වා තිබීම දැකිය හැකි ය. මුහුණු සකස් කිරීමේ ක්‍රියාවලිය ප්‍රාථමික සමාජයක පැවති තාක්ෂණික රටාවන් වඩා හොඳින් පෙන්නුම් කෙරේ. මෙන මැටි රූපයේ ශාරීරික අංග වූ පපුව, බෙල්ල, දෙ ඇස්, ඇස් බැමි, කට, කන් සඳහා වෙන ම ප්‍රධාන කොටස පළමුවෙන් නිර්මාණය කර ගැනීමෙන් අනතුරුව රූපයේ තනාගත් මැටිබෝල හෝ පතුරු ප්‍රධාන කොටසට එකතු කොට ඇත.

ටෙරාකොටා කලාව සඳහා කේන්ද්‍රගත වී තිබුණු සමාජ සංස්කෘතික සාධක පිළිබඳ ව දැනට දශක ගණනක පමණ සිට විද්වතුන් සිය අවධානය යොමු කොට තිබුණි.

ප්‍රථම වරට මේ සම්බන්ධයෙන් අධ්‍යයනය කොට අදහසක් පළ කළේ 1920 ගණන්වල දී ඒ. ඇම්. හෝකාට් විසිනි. පළමුවෙන් පුත්තලමින් ද[1] ඉන් පසුව අරිප්පු වලින්[2] ලැබුණු රූප පිළිබඳ ව නිරීක්ෂණය කිරීමෙන්, පැහැදිලි චිත්‍රයක් නො පෙන්වන මෙම රූපවලින් යක්කු නිරූපණය වෙන බව පැවසී ය[3]. හෝර්කාට් ගේ අර්ථනිරූපණයේ වැදගත් ම කරුණ වන්නේ මෙම කලාව සඳහා ක්‍රි.ව. පෙර පැවති සංස්කෘතික අංගයක් බව පෙන්වාදීම ය. ඒ හැරෙන්නට පුරාණ ලංකාවේ

පැවති කෘෂිකාර්මික ආර්ථික සමඟ සම්බන්ධ කිරීමට උත්සාහ කර තිබේ.

තබ්බෝව අසලින් ටෙරාකොටා රූප කීපයක් 1943 දී **පී.ඊ.පී. දැරණියගල** විසින් සොයා ගැනිණ. පසුව **මරදන්මඩුව**[4] ඇතුළු ප්‍රදේශ කීපයකින් සොයාගත් මැටි රූප ආශ්‍රය කොටගෙන, පුරාණ සමාජයේ එක්තරා සංස්කෘතික අවධියක් පිළිබිඹු කෙරෙන බව පෙන්වා දුනි. මෙම අදහස තවදුරටත් වර්ධනය කළ දැරණියගල එය තබ්බෝව-මරදන්මඩුව සංස්කෘතිය ලෙස හැඳින්විය හැකි බව නිගමනය කළේ ය[5]. එම පර්යේෂණවල වැදගත් අංගයක් වූයේ ඉන්දියානු, අප්‍රිකානු, හා අග්නිදිග ආසියානු රටවල මැටිරූප සමඟ සැසැඳීම් තුළින් මෙම කලාව සඳහා දින වකවානුවක් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ කළ බැවිනි. ප්‍රාග් හා මූල ඓතිහාසික යුගයෙන් පසුකාලීන ව පැවති විශේෂ සමාජ සංස්කෘතියට ටෙරාකොටා රූප අයත්වෙන බවත්, ඔහු මුල දී සොයා ගත් තබ්බෝව එකතුව තුළ තිබූ ක්‍රි.ව. 2 සියවසට අයත්[6] **රෝම** කාසිය මූලික පදනමක පිහිටා මෙම කලාව එම යුගයට අයත් බව පැවසී ය.

සී.ඊ. ගොඩකුඹුර, මේ පිළිබඳව සිය අවධානය මුලින් ම යොමු කොට ඇත්තේ 1965 දී පමණ ය. පසුව 1980 ගණන්වල දී, මේ පිළිබඳ ඉදිරිපත් කළ ලිපියක් මඟින් මැටි රූප නිර්මාණය අවධි දෙකකට වර්ගීකරණය කොට තිබේ[7]. පළමුවෙනි අවධිය ප්‍රාග්-ඓතිහාසික මිනිසා තම ආගමික වතාවත් සඳහා කළ නිර්මාණ ය. ඓතිහාසික අවධියේ දී කළ ජන ආගමට සම්බන්ධ නිර්මාණ දෙවැනි අවධිය වශයෙනි[8]. එසේකුදු වුවත්, වියලි කලාපයෙන් විශේෂයෙන් ලැබෙන මැටි රූප කුමන කාලයකට අයත් ද යන්න ගොඩකුඹුර විසින් ස්ථිර වශයෙන් පවසා නැත. ඒවා නිර්මාණය කිරීමේ අරමුණ වන්නට ඇත්තේ, මිනිසා ආගමට හුරුපුරුදු වීමට පෙර තම හිතට දැනුන භීතිය, ආශාව, අප්‍රිය බව ව්‍යංග්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා බව ඔහු පෙන්වා දී තිබේ[9]. ප්‍රාග් හා මූල ඓතිහාසික යුගයේ මානව සමාජවලින් ටෙරාකොටා රූප හමු නො වන බව[10] 1972 දී **ශිරාන් දැරණියගල** පැවසී ය. මෙම මතය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ද ඉන්දියානු මැටි රූප කලාව සැසඳීම සඳහා සම්බන්ධකොට ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා කලාව ක්‍රි.ව. 3-10 දක්වා කාලය ඔහු විසින් යෝජනා කොට තිබේ[11].

භයානක රෝගයක් හෝ අස්ථියක කැඩුම්-බිඳුම් ඇති වූ විටෙක යම්කිසි රූපයක් පරිත්‍යාග කිරීමේ පුරුද්ද අද පවා සමාජයේ දැකිය හැකි බවත්, එ මඟින් ඔවුන් බලාපොරොත්තු වූයේ, තම අරමුණු ඉටුකර ගැනීම සඳහා වත්පිළිවෙත්වල යෙදීම ය. මෙම අදහස පිළිගනු ලබන දැරණියගල, සිංහල ගම්මානවල වර්තමානයේ දැකිය හැකි ගම්මඩු උත්සවය තුළ දැකිය හැකි ක්‍රියාවලිය ක්‍රි.ව. 3-10 අතර පැවති සමාජ සංස්කෘතික කරුණු සමඟ සම්බන්ධ කිරීමට පෙළඹී තිබේ.

1983 දී **කේ. එච්. ජයතිලක** විසින් ඔහු ගේ ශාස්ත්‍රපති නිබන්ධය තුළින්, කෘෂිකර්මාන්තයේ සශ්‍රීකත්වය උදෙසා මෙම රූප නිර්මාණය කළ බවත්, පුරාණ සමාජයේ මවු දෙවඟන සංකල්පය තදින් ම පැතිරී තිබූ බව පවසයි. මෙම කරුණු පදනම් කරගෙන සමෘද්ධිය, නිෂ්පාදනය, වැඩිකිරීමේ අරමුණින්, ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයේ[12] පැවති ජන ඇදහීමේ ක්‍රමයක් ටෙරාකොටා කලාව විද්‍යමාන වෙන බව පෙන්වා දී ඇත.

කැබිතිගොල්ලෑව, ඊතල විද්ද වැව ගම්මානයේ වැව් කණ්ඩිය අසල අලියෙකුගේ රූපයක් ඇතුළු ව ටෙරාකොටා රූප තිබූ බව 1977 දී **සේනක බණ්ඩාරනායක** ලේඛනගත කොට තිබුණි[13]. මේවා පශ්චාත් පොළොන්නරු යුගයේ ක්‍රි.ව. 1250 හෝ ඊට පසු කාලයකට අයත් විය හැකි බව යෝජනා කොට තිබේ.

1990 දී **බී.ඩී. නන්දදේව** විසින් පොළොන්නරු රාජධානිය බිඳවැටීම වාරිමාර්ග සංස්කෘතිය අභාවයට යෑම හා ජනාවාස පද්ධතිය තෙත් කලාපයට සංක්‍රමණය වීම[14] වැනි සමාජ විපර්යාස අතර මෙම කලාව සම්බන්ධතාවක් තිබිය හැකි බව අවධාරණය කොට ඇත.

1983 දී, සීගිරිය මානාවැව ගම්මානයෙන් සොයාගත් ටෙරාකොටා රූප පිළිබඳව 1990 දී ලිපියක් පළ කරන අනුර මනතුංග, ඒවා කෘෂිකාර්මික සමාජයකට අයත්විය හැකි බවත් අලියා සහිත රූපය මෙම ජනතාවට සමීප බවක් තිබිය හැකි බව පැවසී ය.[15] ස්ථරායානුකූලව සිදුකරන අධ්‍යයනයකින් මෙම සංස්කෘතිය සඳහා නිශ්චිත දින වකවානුවක් ඉදිරිපත් කළ හැකි බව මනතුංග යෝජනා කර ඇත.[16]

ප්‍රාග් - හා ඓතිහාසික යුගයට අයත් ගල් ආයුධ හෝ වළං කැබලිති කිසිවක් ටෙරාකොටා සමහ හමු නො වීම නිසා මෙම කලාව ඓතිහාසික යුගයට පෙර පැවති එකක් යැයි සිතිය නො හැකි ය. අනෙක් අතට ප්‍රාග් - බෞද්ධ කලාවක් ලෙස පැවති නම්, ප්‍රාග් - බෞද්ධ යුගය අවසාන කාලයේ දී හා බෞද්ධ යුගය ආරම්භක සීමාවේ දි එක ම බුද්ධප්‍රතිමාවක් හෝ මේ සඳහා එකතුවීමට ඉඩක් තිබිය යුතු බව අමතක නො කළ යුතු ය.

අප, ලිපිය ආරම්භයේ දී, මෙම කලාවට සුවිශේෂ වූ භූගෝල විද්‍යාත්මක පසුබිම පෙන්නා දී තිබේ. එයින් තහවුරු වෙන ප්‍රධාන සාධකය වන්නේ මෙම කලාව පශ්චාත් පොළොන්නරු යුගය සමග සම්පතාවක් පවතින බවකි.

පළමුවන පරාක්‍රමබාහුගේ අභාවයට පසු ව එළැඹෙන කාලපරිච්ඡේදයේ සිට රට ආර්ථික වශයෙන් පරිහානියට ගමන් කළ බැවින්[17] තෙත් කලාපයට සිදු වූ ජන සංක්‍රමණය, කාලිංග මාඝගේ ආක්‍රමණ නිසා වේගවත් ව සිදු වූ බව සිතිය හැක ය. එසේ නමුත්, එය කිසිසේත් ම වියලි කලාපය ජනශූන්‍ය තත්ත්වයකට ඇද දැමීම දක්වා වර්ධනය නො වූ බවට කරුණු ඉදිරිපත් වී තිබේ.[18]

ජනාවාස විකේන්ද්‍රණය, වියලි කලාපය මුළුමනින් ම ජනශූන්‍ය බවට පත් නොවීම වැනි පශ්චාත් කාලීන සමාජ විපර්යාස ටෙරාකොටා රූප හමුවෙන ප්‍රදේශ සමහ සසඳා බලන විට, වියලි කලාපය අත හැර නො ගිය ජන කණ්ඩායම විසින් විනාශ වී ගිය කෘෂි ආර්ථිකය නැවත පුනරුත්ථාපනය කිරීමේ අරමුණින් මැටි රූප නිර්මාණය කොට වත් පිළිවෙත් සිදු කළ බව සිතීමට ඉඩක් ඇත. ඒ ඒ ප්‍රදේශවලින් ලැබී ඇති ටෙරාකොටා අතර වූ මිනිස් හා සත්ව රූපයකට සමාජීය වශයෙන් ඒකරාශී වූ ජන කණ්ඩායම විසින් ඔවුන්ගේ වත් පිළිවෙත්වල දී ප්‍රමුඛතාව දී ඇති බව පෙනේ.

ටෙරාකොටා කලාව සඳහා මෙතෙක් ඉදිරිපත් වී ඇති මත කිසිවක් පුරාවිද්‍යාත්මක ස්ථරායානුකූල පදනමක පිහිටා ඉදිරිපත් නො වූවකි. මෙය ස්ථිර කිරීම සඳහා එවැන්නක් අත්‍යවශ්‍ය වී පවතී.

ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා හමු වී ඇති ස්ථාන 21 ක් 1990 දී වාර්තාගත කොට තිබුණි.[19] මීට අමතර ව කැකිරාව ප්‍රදේශයේ මඩාටුගම ගම්මානයේ කුඹුරකින් ද, වී. පී. උනම්බුව මහතාගේ පෞද්ගලික එකතුව සකස්කර ගැනීමට උපකාරී වූ නැගෙනහිර ප්‍රදේශයේ කෝමාරි හා ශාස්ත්‍රවිල යන ස්ථාන දෙක ද[20] පිළිවෙලින් මීට එකතු කළ හැකි ය.

මෙම ස්ථාන 24 ට අමතර ව ටෙරාකොටා ලැබී ඇති නමුත් නිසියාකාර ව වර්තාගත වී නොමැති ස්ථාන මෙන් ම ඉදිරි පර්යේෂණවල දී සොයාගෙන වාර්තාගත කළහැකි ස්ථාන යන කරුණු දෙක අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මෙම කලාවේ ව්‍යාප්තිය තව පුළුල් විය හැකි බව පැවසිය හැකි ය.

පාදක සටහන්

1. Hocart, A. M. (1924) - Archaeological Survey of Ceylon, Annual Report for 1921-22 p. 8
2. Hocart, A. M. (1924) - Archaeological Summary, Ceylon Journal of Science, 1-p. 10
3. ibid

4. Deraniyagala, P. E. P. (1953) Ferrolithic or Early Historic Terracotta Stationary and a list from Ceylon. Spolia. Zeylanica 27 (1) P. 8-16

5. ibid

6. Deraniyagala P. E. P. (1961) Some New Records of the Tabbova Maradanmaduva Culture of Ceylon. Spolia Zeylanica 29 (2) p. 264

7. Godakumbura, C. E. (1980) Terracotta Heads, Archaeological Department, Colombo. p. 22

8. Ibid

9. Ibid

10. Deraniyagala, S.U.(1972) The age of the Terracotta objects of the Maradanmaduva Phallic Cult, Ancient Ceylon p.165

11. Ibid

12. ජයතිලක, කේ. එච්. ලංකාවේ ටෙරාකොටා කර්මාන්ත, අමුද්‍රිත ශාස්ත්‍රපති නිබන්ධය. පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

13. සේනක බන්ඩාරනායක 1977 දී මේ සම්බන්ධව යෝජනා කොට ඇති, අදහස් සහිත ලිපිය බී. ඩී. නන්දදේව 1990 දී සටහන් කොට ඇත.

14. Nandadeva, B.D. (1990) The Ilukvava Terra-cotta Figurines The Setlement Archaeology of the Sigiriya Dambulls Rrgion. Post - gradute Institute at Archaeology, Colombo (E.) Bandaranayake, Senaka,p.222.

15. Manatunga, A. (1990) The Maradanmaduva. Tabbova Culture Terracotta Found at Mahavava in the vicinity of Inamaluva, The Settlement Archaeology of the Sigiriya - Dambulla Region, The post - gradute Institute of Archaeology, Colombo. p. 240.

16. Ibid.

17. ලියනගමගේ, අමරදාස. (1989) මධ්‍යකාලීන ලංකා ඉතිහාසය, පොළොන්නරු රාජධානියේ පරිහානිය හා දඹදෙණි රාජධානියේ නැගීම. අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ. පිට. 109

18. එම

19. Nandadeva B. D. (1990) - p. 222

20. ගුණවර්ධන, ප්‍රිශාන්ත, (1993) කෝමාරි සහ ශාස්ත්‍රුවිල ටෙරාකොටා පිළිබඳ සටහනක්. හෙට්ටිගේ, උදානි අමුද්‍රිත යතුරු ලියනය, පුරාවිද්‍යා පශ්චාත් උපාධි ආයතනය. කොළඹ.

කුමාරතුංග අසමසම භාෂා මෙහෙය

ආනන්ද කුලසූරිය

1. යුද බිමට පිවිස සටන් වැද ජය ගෙන මිනිසුන් අතර පෙරළි කළවුන් ගැන හැම රටක ම යට ගිය පවතින් අසන්නට ලැබෙයි. ප්‍රජාවගේ කැමැත්ත අනුව රාෂ්ට්‍ර පාලන බලය අල්ලා ගෙන රටේ නායකත්වයට පැමිණි රට වැසියන් අතර මහත් පෙරළි කළවුන් ගැන ද අසන්නට ලැබෙයි. මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ දෙ ලෝ වැඩ සඳහා ධර්ම ප්‍රචාරයෙහි යෙදී අභිනව ජීවිත දර්ශන, චර්යා පද්ධති හා විමුක්ති මාර්ග ඉදිරිපත් කළ ආගමික ශාස්තෲහු ද ඉතිහාසයෙහි සඳහන් ලබති. එහෙත් හුදෙක් බස මුල් කොට ගෙන, ඒ බස උපන් රටෙහි, එ රටටත් බසටත් හිමි කම් කී මිනිසුන් අතර පෙරළි ඇති කළ නායකයකු ගැන අසන්නට ලැබෙතොත් ඒ ඉතා කලාතුරකිනි. එ වැනි අතිශය දුර්ලභ ගණයේ වියතෙකි මුනිදාස කුමාරතුංග.

2. කුමාරතුංග වියතුන් ගේ නිපුණත්වය භාෂා විෂයයෙහි වෙසෙසින් බැබැළෙන්නට වූ බව සැබැවි. එහෙත් ඒ දස් කම් එයට ම සීමා වූවකැයි සිතීම වැරැදි ය. එය භාෂා ශාස්ත්‍ර විෂය ඉක්මවා නානාවිධ අන්‍ය ක්‍ෂෙත්‍රයන් කරා විහිදුණේ වේ. කුමාරතුංග පඬිවරු, කුමාරතුංග ගත්කරු, කිවිවර, වියරණ ඇදුරු, ශාබ්දික දේශක, ශික්‍ෂක යන විවිධ අංශ ඔවුන්ගේ චරිතයෙන් නිරූපිත වේ. සම්භාව්‍ය සිංහල ග්‍රන්ථ අරභයා ඔවුන් ලියූ විචාර පූර්වක නිබන්ධ අද ද උගතුන්ගේ ගෞරවයට හා විමැසිල්ලට පාත්‍ර වෙයි. ඔවුන් සැපැයූ ග්‍රන්ථ සංස්කරණ, ගද්‍ය පද්‍ය දෙ අංශයෙන් ම ලියූ කාව්‍ය නිර්මාණ, භාෂාව, සාහිත්‍යය හා ව්‍යාකරණය විෂය කොට ගෙන කළ විචාර ලිපි, භාෂාව හදාරන්නවුන්ගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස අභිනවයෙන් ලියූ ව්‍යාකරණ ග්‍රන්ථ, භාෂා - සාහිත්‍යය ක්‍ෂෙත්‍රයෙහි විවිධ මාතෘකා අනුව පැවැත්වූ වියත් දෙසුම්, ගුරු-සිසු පිරිස් හමුයෙහි කළ ශාස්ත්‍රීය සාකච්ඡා එ තුමන්ගේ වියත් කමේ විසිතුරු බව පිළිබිඹු කරයි. එසේ නානා අංශවලින් ඔවුන් කෙරෙන් ඉටු වුණු මෙහෙය සිංහල උගන්වන ගුරුවරුන්හටත් එය උගන්නා සිසු දරුවන්හටත් සිංහල පොත පත කියවන පාඨක ජනයාටත් වෙසෙසින්, වැඩදායක වෙතත් එය සිංහලයේ දියුණුව පතන කාගෙත් යහපත පිණිස පවත්නේ ය.

3. ඒ මතු ද නො වේ. ඔවුන්ගේ ප්‍රතිභානය අගනා මැණිකකින් හැම අතට ම නිකුත් වන රශ්මිය සේ දීප්තිමත් ව විහිදෙන අන් තැන් ද ඇත. නොයෙක් කටයුතුවල නිරත වන ජනයන්ගේ බහුවිධ අවශ්‍යතාවනට යෝග්‍ය වූ අභිනව පද මාලා, වියතුන්ගේ කුහුල අවුස්සන සියුම් සිතිවිලි, දරු දැරියනට පමණක් නොව වැඩිහිටියනට ද විනෝදය ගෙන දෙන රස කතා, කිවි සිත් පුබුදුවන කවි බැඳුම් - මෙ හැම කරුණක් ම ඔවුන්ගේ පරිණත බුද්ධියට ගෝචර විය. අංක ගණිතය ගැන පොතක් ඔවුන් අතින් නොලිවීම කණගාටුවට කරුණකැ යි වරක් ජයන්ත වීරසේකර සිරිමතුන් කියූවා මේ ලියුම්කරුට මතක යි.

4. භාෂාව හා සාහිත්‍ය පිළිබඳ කුමාරතුංගයන් දැරූ අදහස් කිහිපයක් වෙසෙසින් සලකා, භාෂා සාහිත්‍ය විෂයයෙහි නිවහල් කල්පනාව වගා කිරීමේ මාර්ගයත් විචාරය පිළිබඳ ඔවුන් පැවැසූ අදහස් කිහිපයකුත් විමසා බැලීම ඒ විශාරදයන්ගේ ගුණ සමරන මේ අවස්ථාවෙහි යෝග්‍ය යැ යි සිතේ.

5. කුමාරතුංග සූරීහු දේශක ශක්තියට ගරු කළ කෙනෙකි. තම ජීවිතය එයට තිදසුන් කොට දැක්වූහ. එහෙත් ස්වභාෂාභිවර්ධනයට තිකම් ම දේශනා ශක්තිය නොසෑහෙන බව ඔහු පැවැසූහ. දැනට අවුරුදු පනස් දෙකකට පමණ පෙර (එ නම් 2478 දුරුතු පුර 05 අහහරුවා දා **ලක්මිණි පහන** සංස්කාරක පදවියෙහි කටයුතු කරද්දී) එ තුමන් කළ ප්‍රකාශයක් මෙහි ලා ගෙන හැර දැක්වීම කාලෝචිත වෙයි. සංවාදයෙහි ද දෙසුම් පැවැත්වීමෙහි ද බසේ වටිනාකම මැනැවින් දත් කුමාරතුංගයෝ "ස්වභාෂායෙන් සංවාදය කැරෙන සභාවෙකැ ස්වභාෂාව රිසි පරිදි නොයොදන්නට ද දෙසන්නට අවසර ලැබෙන තාක් මැ ස්වභාෂාභිවෘද්ධියක් නොවන බව අපට පෙනෙයි" කීහ.

6. දේශනා ශක්තිය පිළිබඳ ව කුමාරතුංගයන් පැවැසූ ඒ අදහස ලිවීමෙහි ද ග්‍රන්ථකරණ විෂයයෙහි ද එක සේ වැදගත් වේ. දොඩන බස ඕනෑකමින්, කල්පනාකාරී ව, විචාරශීලී ව යොදන ලද නම්, ලියන බස ද ඒ සමහ හැඩ ගැසෙයි. අනාගත පරපුර වෙනුවෙන් විශේෂ වගකීම් භාරය උසුලන ගුරුවර, ගත්කරු පිරිසගේ අවධානය යොමු වුව මනා තැනකි, මේ. වියරණය අතින් නිදොස් බව පමණක් නො වෙයි මෙයින් කියැවෙන්නේ. අරුත් විසින් ද හැඟුම් විසින් ද බස රසවත් විය යුතු යි, ගුණවත් විය යුතු යි.

7. කුමාරතුංග මහතාණන්ගේ ලියැවිලි සහ කියමන් බසටත් වියරණයටත් සීමා වූවාකැයි සිතීම මුළාවකි. බස ගැන නොඑක් තැන දී කතා කළ බවත්, එය තිසි අතට හැරවීමට කළ හැකි හැම දෙයක් ම කළ බවක් ඇත්තයි. එසේ ම වියරණය කෙලෙසන්නවුන් තරයේ දොෂ දර්ශනයට භාජන කළ වගත් ඇත්තයි. සිංහල පත පොත වෙසෙසින් කුලවත් සාහිත්‍යයට අයත් වන පැරැණි පොත් පෙළ හැදෑරීමට එතුමන් සොයාගත් මාවත බසයි. බසේ වහලින් ඒ පොත් හැදෑරීමට මතු නොව ඒවා තිසි අයුරින් තේරුම් ගෙන එහි රස විඳින්නටත් එතුමනට හැකි විය. ඔවුන්ගෙන් සාහිත්‍යයට ඉටු වූණු ඉතා වටිනා මෙහෙයක් නම් ඒ පොත පත කියැවීමෙන් ලත් දැනුම් හා විඳි රසය අනුනටත් බෙදා දීමයි. පුරාණ සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවලට ඔවුන් සැපැයූ නානාවිධ විවරණ සිංහල සාහිත්‍යය පිළිබඳ ඔවුන්ගේ පුෂ්ටිමත් දැනුමට දෙස් කියයි.

8. සිංහල භාෂා සම්ප්‍රදායය හැදෑරීමට ගද්‍ය රචනවලට වැඩියෙන් පද්‍ය රචනා ඉවහල් වන බව කුමාරතුංග මතය වී. භාෂා සම්ප්‍රදායයට ගුරුඑගෝමින්ගේ අමාවතුරත් විද්‍යා චක්‍රවර්තීන්ගේ බුත්සරණත් කල්ප වෘක්ෂ මෙන් සැලැකිය හැකි වුව ද, එබැවින් ම ඒ ග්‍රන්ථයන් ආදරයෙන් පරිශීලනය කළ යුතු වුව ද, ඒ රචනාවලට වඩා පද්‍ය බන්ධන වැඩදායක වෙති යි වරක් මෙතුමෝ ශිෂ්‍ය භික්ෂු සමිතියක් ඉදිරියේ කියා සිටියහ.

9. සාහිත්‍ය රචනාවන් අතුරින් පද්‍යයට ඔවුන්ගේ හද මැදුරෙහි වෙසෙසි තැනක් ලැබුණේ නම් පද්‍යය අතුරින් **කව්සිළුමිණට** එතරම් ම වෙසෙසි තැනක් හිමි වුණේ ය. එයට ඔවුන්ගේ අවංක ආදරය නොඅඩුව ලැබුණේ ය. එහි වූ කවි ශක්තියත් කාව්‍ය රසයත් නොදත්තවුනට ඔවුන්ගෙන් ලැබුණේ මඳ සැලැකිලි ය. එහි කවිත්වයක් නො හැඳින එයට වඩා කවිත්වයෙන් හීන වූ කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයන් උත්කර්ෂයෙන් වර්ණනා කළවුන් එතුමෝ සාවඥ ගර්හාවෙන් සැලැකූහ. කවියෙක බාහිර ඔපයට රැවැටෙන්නවුනට ඔහු නිගා කළහ. විරිතට නැඟූ වාක්‍යය කවිය යි සලකන්නට පුරුදු වී සිටි අවදියෙක ඒ දුබුල් සිරිතත් වැරැදි මතයත් පිටු දකිමින් එය අවිචාරයෙන් පිළිපැදියවුන් හෙළා දුටුවේ සෝපහාස බැල්මෙනි. 1929 අප්‍රේල් 20-22 තෙදින දඹදෙණියට තුදුරු කොළොම්ගස්යාය වත්තේ පවත්වන්නට යෙදුණු ශාස්ත්‍රීය සම්මේලනයේ අට වන සභා වාරය අමතා මුනිදාස කුමාරතුංගයෝ මෙසේ කීහ.

10. 'සාමාන්‍යයෙන් වාක්‍යයක් විරිතකට නැඟූ කල කාව්‍යත්වයට පැමිණෙති යි සිතන වර්තමාන කාලයෙහි, **කව්සිළුමිණ** සුදුසු තරම් ආදරයෙන් පරිශීලනය කරන්නන් විරල වීම ආශ්චර්යයට හේතු නො වේ. චිත්‍රයක් බලා "වර්ණය යහපතැ, ප්‍රමාණය යහපතැ" යනාදීන් විනිශ්චය කරන්නෝ ගිය ගිය අතැ වෙති. "මේ මෙබඳු සිතිවිල්ලෙකින් ඉන්නේ යැ. මෙබඳු කාර්යයෙකින් මේ චිත්තාවස්ථාවට පැමිණියේ යැ.

599

මින් පසු මෙබන්දක් කරන්නේ යැ" යනාදින් විනිශ්වය කරන්නට සැරැසෙන්නෝ අප රටෙහි සැබැවින් මැ විරලයෝ යැ. පද්‍යයක් අසා එහි ශ්‍රවණ මාධුර්යයට රුවැටී "මේ යැ කාව්‍ය නමැ" යි සිතීම මුත් අර්ථ පරීක්ෂණයෙන් කාව්‍යත්වය මනන්නට බොහෝ අය නො සැරසෙති. මෙබඳු අයට **කව්සිළුමිණ** අතිශයින් නීරස යැ.

"එ පුර කතන දහ
　　කළ හසුන් හස් නැහමට
රිසි බඳ බඳ රිසි තමා
　　නොසිදු සිදු කත් නුබෙහි"
(**කව්සිළුමිණ** 1, 21)

යනු සාමාන්‍යයනට :

"තොලතුල් පතුල් පලු
හසමල් කැතින් සිත්ක ලු
පියොවුරු පල ඉසුලු
ලියෝ ලිය වැනි පුර සරන සුලු"
(කා. 11, 8)

යන්න පමණ රසවත් නො වේ. කවර හෙයින් ද? මෙහි අර්ථ ප්‍රකට යැ. එහි මිරිකා ගත යුත්තේ යැ. ඒ පුරයෙහි සිත්‍රිහු හංසයන් සිර කොටැ ගෙන යිටිති. අසිද්ධභිලාෂ ඇති සිද්ධයෝ ආකාශයෙහි සිටැ, "හංසයෝ අහසට නැහෙත්ව" යි සිතුහ. නියම කාව්‍ය තත්ත්වය නොහඳුනන්නහුට මේ විහිළුවෙකි. එ නමුත් රසිකයාට මෙය අමෘත ඵලයකි. සිද්ධයන්ගේ අසිද්ධ වූ අභිලාෂය කිම? හංසයන් සිර කැරැ ගැනීම අභිලාෂයාගේ අසිද්ධයට කෙසේ හේතු වී ද? මේ රස සොයන්නහුට නැඟෙන ප්‍රශ්න පරම්පරාව යි. 'තොලතුල් පතුල් පලු' ඈ පද්‍යයාගේ අර්ථාවබෝධයට මෙබඳු ප්‍රීත්‍යුත්පාදක වූ විචාරයෙක් අනවශ්‍යයැ.'

11. පනස් හත් වසරකට පෙර කී මේ කියමන අදත් කාලෝචිත වෙයි. අරුතක් හැඟීමක් නොතකා, විරිත, එළිසමය, ශ්‍රවණ මාධූර්යය ඔස්සේ යමින් කව් රස විඳින්නෝ කී දෙනෙක් ද? ශ්‍රවණ මාධූර්යය යන එකක ද වරදෙක් නැත. ඒ දෝෂයෝ නො වෙති. සුදුසු තන්හි යෙදුණු කල්හි එය සැබැවින් ම ගුණයෝ වෙත්. එහෙත් කවි රස විඳුමට හෝ උසස් කවි බැඳුමට හෝ එපමණක් නො සැහෙයි. එයින් ම කවි මිනිමේ ගතිය අප ඉක්මවා යා යුතුයි. හොඳ කවියත් නරක කරවියත් වෙන් කොට ගැනීමේ විවේක බුද්ධිය කී දෙනෙකු සතුවේ ද? නිබොරු, නිවහල් කවි කල්පනාව බොරු ආටෝපයෙන් වෙන් කිරීමට කී දෙනෙක් සමර්ථ වෙද්ද? කාව්‍ය රස වින්දනයට අවශ්‍ය කල්පනා ක්‍රමයකට කුමාරතුංග විද්වතුන් මහ පැදූ එක් තැනෙකි ඒ.

12. සාහිත්‍යයේ නිර්මාණ අංශය ද කුමාරතුංග සූරීහු නත් අයුරින් බැබැළවූහ. **ලක්මිණි පහනට** ලියූ සංස්කාරක ප්‍රබන්ධ සහ වෙනත් ලිපි එකල පාඨක ජනයා පිනැවූයේ පමණක් නොව ඔවුන්ගේ කියැවීමේ රුචිය ද වැඩූ බව එහි ම පළවුණු ඇතැම් පුවත්වලින් හෙළි වේ. කලාතුරකින් සහරාවල විශේෂ කලාපවලට ගද්‍යයෙන් නිර්මාණ රචනා එතුමෝ සැපැයූහ. ගද්‍යයෙහි එ තැන දැක්වූ රචන ශක්තිය පසු කලෙක සුබසින් ඔප් නැංවිණි. **ශික්ෂා මාර්ගය** පොත් පෙළින් හා **කියවන නුවණ** පොත් පෙළින් හා ගද්‍ය සාහිත්‍යය - වෙසෙසින් ළමයින් උදෙසා ලියැවුණු සාහිත්‍යය - පුෂ්ටිමත් විය. **හත් පණ, මහල් කැම, හීන් සැරය** යන රසායනය පොත් පෙළට අයත් කතන්දර නොදන්නා පාසල් ශිෂ්‍යයකු අද සෙවීම අමාරු ය. **ප්‍රබන්ධ සංග්‍රහය, ප්‍රබන්ධෝපදේශය** යන ග්‍රන්ථවලින් ගුරු සිසු දෙපසට රසවත් ප්‍රබන්ධ ලැබුණේ පමණක් නොව ඒ සඳහා අවශ්‍ය ව පැවැති ආදර්ශයත් උපදේශයත් ලැබුණේ ය.

13. පද්‍ය රචනයට සුබස ද රුවන් වැළ ද පිහිට විය. තමන්ගේ රචනා සුබසෙහි වරින් වර පළ කරන ලද නමුදු එහි වැඩියෙන් ම ඉඩ ලැබුවෝ තරුණ කිවියෝ ය. කුමාරතුංග කිවියන්ගේ රචන අතුරින් රුවන් වැළෙහි පළ වූණේ **පියසමර** පමණි. රුවන් වැළ ද එවකට වැජැඹුණු කිවිවරුන් කිහිප දෙනකුට සිය කිවි කමේ පල තෙළා ගැන්මට සරු කෙතක් විය. අනාගත ගත්කරු පරපුරට මහඟු ආදර්ශයක් ද විය. **විරිත් වැකිය** පද්‍ය බඳින්නවුනට නිසි උපදෙස් දෙන ග්‍රන්ථයක් වන අතර ගත්

කතුවරයන්ගේ උත්පාදක ශක්තිය සහ විචාර බුද්ධිය හෙළි කරන රචනයක් ද වේ.

14. කුමාරතුංගයන් සිංහලය පිළිබඳ පැවැසූ හැම අදහසක්, ලියූ හැම වදනක් සියල්ලන්ගේ ම පැසැසුමට ලක් වුණේ නො වෙයි. තමන් ඇසුරට පැමිණි සියල්ලනට ම ඔහු සෘජු ව සැලැකූහ. ප්‍රතිවාදීන්හට එරෙහි ව නැඟී සිටි අවස්ථාවල දී ද ඔහු විරුද්ධ මත සෘජු ව විවේචනය කළහ. එ බැවින් සෘජු ගති ඇති සතුරු පිරිස් ද ඔවුන් කෙරෙහි අමනාප නො වූහ. ඔවුන් සියබසට දැක්වූ සැලැකිල්ලෙන් වැඩක් ම සිදුවිණ. බස මගින් එ තුමන් සිංහල සාහිත්‍යයට ඉටුකළ මෙහෙය අදත් ආදර්ශයට ගත හැකි වේ.

15. එසේ හෙයින් පනස් වන වරටත් ඒ විශාරද පඬිවරයාණන්ගේ ගුණ සමරන මේ දිනවල ඔවුන් කෙරෙත් ඉටු වුණු අගනා සේවාව සිහිපත් කිරීම කෘතවේදී, දේශමාමක, ජාතිහිතෛෂී ජනතාවගේ යුතුකම වේ.

කුමරතුඟු මුනිඳසුන්ගේ අවසන් පැදි පෙල

1. වූ වන වියැ යුතු - දෙයකට තුමට තැවෙමු ද
අමුත්තකටෙ වි මදක් - සොවට ඉඩ දී සැනැසෙමු

2. මුහුණු බලා ගෙනැ - සිතැ වූ දැ පැවැති සේ
අහෝ! කියා සැනැසිලි - ලබන පින් මට මද වී

3. ඔබ ගෙ පියාණෝ - දක්වා ලති උවදෙසක්
අප දෙ පළත් දවසෙකැ - හොවුනේ මෙ වැනි ලෙසකිනි

4. ඔබ ගෙ පියාණන් - ඉහළ මැ යැ යි පතන තැන්
උනට ලැබේවා! අපට - කොහි හෙළයට වැඩි තැනෙක්.

මාලමුල්ලේ සිරිසේන මලලසේකරයන් ගේ පියාණන් ගේ අභාවය නිමිත්තෙන් සිරිසේනයනට යැවුණකි.
1943. 12. 18

සාංචි තොරණෙහි කලාත්මක හා ඓතිහාසික ඇගැයුම්

ධම්මිකා කුමාරි මනතුංග

ලෝකයේ දැනට දක්නට ඇති බෞද්ධ ස්තූප අතරින් වඩාත් පූර්ණ, අර්ථවත් අධ්‍යයනයකට මහ සලසන පැරණි ම ස්තූප සංකීර්ණය දක්නට ලැබෙන්නේ සාංචියෙනි. දැනට හමු වී ඇති පුරා විද්‍යා නටබුන් අතර, බුදුදහමින් උරුම කළ, වඩාත් හොඳින් ආරක්ෂා වූ සිත්ගන්නා සුලු ස්මාරක රැසක් මෙහි දක්නට ඇත.[1] සාංචි තොරණ මේ අතර ඇති අගනා ම සුවිශේෂ කලා නිර්මාණ ලෙස සැලකිය හැකි ය. මේ සම්බන්ධයෙන් විමසා බැලීමට පෙර, පොදුවේ සාංචි ස්මාරක පිළිබඳ ඉතිහාසය කෙටියෙන් හෝ සඳහන් කිරීම වැදගත් විය හැකි ය.

සාංචිය බුදුන්වහන්සේගේ ජීවිතය හා සම්බන්ධ නො වූ, එ මෙන් ම උන්වහන්සේ පරිභෝග කළ ස්ථානයක් ද නො වීම විශේෂත්වයකි. මෙහි ස්මාරක සම්බන්ධ ඉතිහාසය, ක්‍රි. පූ. 3 වන සියවස දක්වා ඈතට දිවෙන අතර, ක්‍රි. ව. 11 වන සියවස දක්වා පමණ කාලයක් නො කඩවා බෞද්ධ මධ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් පැවති බව මේ කාලය අතරතුර කරන ලද ගොඩනැගිලි හා කලා නිර්මාණවලින් පැහැදිලි වේ.[2] මෙහි නටබුන් අතර ඉතා වැදගත් කොට සැලකිය හැකි අංක 1 දරණ මහා ස්තූපය අශෝක රජු විසින් (ක්‍රි. පූ. 273 - 236) කරවන ලදැයි සඳහන් වේ. මහා වංසයේ සඳහන් වන අන්දමට සාංචි පිළිබඳ අශෝක රජුගේ සම්බන්ධතාව ඇතිවන්නේ ඔහු යුවරජ පදවිය දැරූ අවධියේ සිට ය.[3] මේ අනුව උප්ජෙයිනී (උදේනී) නුවර සිට සාංචිය අවට වූ මාල්වා රාජ්‍ය පාලනය කළ අශෝක, මේ කාලයේ දී සාංචියට නුදුරින් වූ 'විදිසා' නුවර සිටුවරයෙකු ගේ 'දේවි' නම් වූ කුමරියක ආවාහ කොට ගෙන ඇත. අශෝක සමඟ බුදුසමය වැළඳගත් ඇය සිය ජන්ම භූමියෙහි විහාරයක් ද කරවා ඇත. මිහිඳු හිමියන් ලංකාවට වැඩම කිරීමට පෙර, වැඩ වාසය කළ බව සඳහන්වන්නේත් මේ විහාරයේ ය.

අංක 1 දරණ මහා ස්තූපය හැරුණු විට තවත් ස්තූප කීපයක් ද මෙහි දක්නට ලැබේ. මේවා අතර, සැරියුත් - මුගලන් මහරහතන් වහන්සේලාගේ ධාතූන්, තුන්වැනි ධර්ම සංගායනාවෙහි මූලිකත්වය දැරූ මොග්ගලීපුත්තතිස්ස මහරහතන් වහන්සේගේ සහ අශෝක රජුගේ ඉල්ලීම මත විදෙස් රටවල බෞද්ධ ධර්මදූත ව්‍යාපාරයේ නියැලුණු තෙරුවන් වහන්සේලාගේ ධාතූන් ද තැන්පත් කොට සාදන ලද ස්තූප දක්නට ඇත.[4] මේ හැරුණු විට කුඩා ස්තූප කීපයක් ද අශෝක ස්තම්භයක නටබුන් ද පසු කාලයක පිහිටුවන ලද ස්තම්භ 3 ක් ද, විහාර කීපයක නටබුන් ද දැකිය හැකි ය. මෙම ගොඩනැගිලි හා කලා කෘතීන් අතර ඇති අගනා විශිෂ්ට කලා කෘතීන් ලෙස සැලකිය හැක්කේ මෙහි දක්නට ඇති තොරණ කීපය යි. එනම් අංක 1 දරන මහා ස්තූපය වටා ඇති තොරණ හතර හා අංක 3 දරන ස්තූපය අසල වූ වූ තොරණ ය. මෙයින් මහා ස්තූපය වටා ඇති තොරණ සතර ක්‍රි. පූ. 1 වෙනි සියවසේ දීත්, අංක 3 දරන ස්තූපය අසල ඇති තොරණ ක්‍රි.පූ. 1 වෙනි හෝ ක්‍රි. ව. 1 වෙනි සියවසේ දීත් ඉදිකරන්නට ඇතැයි සැලකේ.[5]

ක්‍රි. පූ. 1 වෙනි සියවසේ ගොඩනහන ලද තොරණ අතරින් වඩාත් පැරණි මහා ස්තූපයට

දකුණු පසින් ඇති තොරණ යැ යි සැලකේ. එයට හේතුව පැරණි ප්‍රධාන ප්‍රවේශ මාර්ගය දකුණු දිශාවේ පිහිටීම යි. උතුරු නැගෙනහිර හා බස්නාහිර දෙසින් ප්‍රවේශ තොරණ ඉදි වූයේ ඊට පසු ව යැයි සැලකේ.[6]

පොදුවේ ගත් කල මේ තොරණ පහ ම එක ම ආකෘතියකින් යුක්ත වන බව පෙනේ. එ මෙන් ම මේවායින් පිළිබිඹු කරන විෂයයන් ප්‍රධාන වශයෙන් මෙසේ ගොනුකර දැක්විය හැකි ය.

1. ජාතක කථාවල එන දර්ශනඃ
   - i. ඡද්දන්ත ජාතකය
   - ii. මහාකපි ,,
   - iii. වෙස්සන්තර ,,
   - iv. සාම ,,

2. ගෞතම බුදුන්වහන්සේ පිළිබඳ සිදුවීම් නිරූපණය කෙරෙන දර්ශනඃ
   - i. ඉපදීම (මායා දේවියගේ සිහිනය)
   - ii. සතර පෙරනිමිති දැකීම
   - iii. ගිහිගෙයින් නික්මීම
   - iv. සුජාතාවගේ කිරිපිඩු දනය
   - v. කුස තණ පූජාව ලැබීම
   - vi. මාර යුද්ධය
   - v. වඳුරකු බුදුන්වහන්සේට මී පැණි පිදීම.

3. බුදුදහම පිළිබඳ පසුකාලීන ඉතිහාසය හුවා දක්වන දර්ශනඃ
   - i. බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් පසු සර්වඥධාතූන් බෙදා ගැනීමට මල්ල රජවරුන් හා අන්‍ය රජවරුන් අතර වූ කෝලාහලය
   - ii. අශෝක රජු බුද්ධගයාවට පැමිණ ශ්‍රී මහා බෝධියට පුදසත්කාර කරන අයුරු.[7]

මෙම තොරණ කැටයම්වල ජාතක කථා නිරූපණය කර ඇති අවස්ථාවල දී බෝධිසත්වයන් පුද්ගල ස්වරූපයෙන් දක්වා ඇතත්, බුද්ධචරිතය හා සම්බන්ධ ප්‍රවෘත්තීන්හි දී උන්වහන්සේ පුද්ගල ස්වරූපයෙන් දක්වා නො තිබීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. සාංචි හැරුණු විට මේ ලක්ෂණය සුංග හා ආදි ආන්ධ්‍ර යුගයට අයත් භාර්හුත්, බුද්ධගයා වැනි බෞද්ධ මධ්‍යස්ථානයන්හි කැටයම්වල ද දක්නට ලැබේ.

බෞද්ධ කථා නිරූපණය කරන සෑම අවස්ථාවක දී ම වාගේ බුදුන්වහන්සේ වෙනුවට දක්වා ඇත්තේ බෝධිය, ඡත්‍රය, වජ්‍රාසනය, ශ්‍රීපාදය, ස්තූපය, ධර්ම චක්‍රය වැනි සංකේත යි.[8] බුද්ධ චරිතයෙහි සිවු මහාප්‍රාතිහාර්ය වශයෙන් සැලකෙන උප්පත්තිය පද්මයකින් ද, බුදුවීම ධර්ම චක්‍රයෙන් ද පිරිනිවන්පෑම ථූපයකින් ද මූර්තිමත් කිරීමට උත්සාහ ගත් බවත් පැහැදිලි ව පෙනේ. බුද්ධත්වය ලැබීමට පෙර සිදුහත් කුමරු වශයෙන් ගතකළ කාලය නිරූපණය කිරීමේ දී ද ඒ රූපය මූර්තිමත් නො කළ බව සාංචියේ නැගෙනහිර තොරණේ අභිනිෂ්ක්‍රමණය දක්වා ඇති කැටයමින් පැහැදිලි වේ.

මෙ සේ මෙම කැටයම්වල බුදුන්වහන්සේගේ රූපය මූර්තිමත් නො කෙළේ මන්ද යන්න පිළිබඳ විවිධ අදහස් පවතී. උන්වහන්සේ විශ්වයෙහි උපන ලද කිසිදු සත්වයෙකුට සමාන නො වන බැවින් මිනිසුන්ට බුද්ධරූපය නිරූපණය කළ නො හැකි ය යන්න මේ සම්බන්ධ ව ඇති එක් අදහසකි. එ මෙන් ම අසංඛ්‍ය කල්ප කාලයක් පුරා පුරන ලද මෛත්‍රී, කරුණා, ප්‍රඥා වැනි ගුණධර්මයන් මූර්තිමත් කෙරෙන බුද්ධප්‍රතිමාවක් පෘථග්ජන පුද්ගලයෙකුට නිරූපණය කළ නො හැකි ය යන්න තවත් අදහසකි.[9]

ආකෘතිය අතින් ගත් කල සාංචි තොරණ සියල්ලම එක ම ආකෘතියකින් යුක්ත වන බව පැහැදිලි ව පෙනේ. විශාල හතරැස් ගල් කුළුණු දෙකක් මත සත්ත්වරූප කැටයම් කළ කුළුණු හිස් දෙකක් ද, ඒ මත හරහට දමන ලද විශාල ගල් පුවරු තුනක් ද මේවායේ දක්නට ලැබේ.

මේ තොරණෙහි වඩාත් හොඳින් තොරණ ලෙස සැලකෙන්නේ මහා ස්තූපය වටා ඇති තොරණෙවලින් උතුරු දිශාවෙහි ඇති තොරණ ය. එහි කැටයම් සහිත කිරිගල නිසා මෙය වඩාත් සුරක්ෂිතව ඇත. සාංචි සොයාගැනීමේදී මේ තොරණ සෑම අංගයකින් ම ඇත. උතුරු තොරණෙහි මුදුන් උඩෙලිපත උතුරු දෙසින් පිපුණු මල් රැසක් මත නැගසිටි ආසනස්ථ ලෙස හිඳගෙන සිටින මායා දේවියගේ රූප ද මෙහි නැගෙනහිර කුළුණේ සිදුහත් කුමරු පිළිසිඳ ගැනීම ද කැටයම් කර ඇත. උතුරු තොරණේ යටි උඩෙලිපතෙහි කැටයම් කර ඇති වෙස්සන්තර ජාතකය සාංචියේ විශිෂ්ට කලා නිර්මාණයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. අනෙක් ජාතක කථාවලට වඩා සවිස්තර ලෙස දක්වා ඇති මේ කථා පුවත නගරවාසීන්ගේ ගෞරවාදරය ලබමින් නගරයෙන් නික්ම යන වෙස්සන්තර රජු හා පවුල දක්වන සිතුවමකින් ආරම්භ කර ඇත. අසපුවේ විසූ අයුරු, දරුවන් දන්දීම, දේවිය දන්දීම හා පෙරලා පැමිණීම ආදි වශයෙන් කොස් 4 කට බෙදා මේ කතා පුවත නිර්මාණය කර ඇත.

මෙහි මුදුන් හා මැද උඩෙලිපතෙහි පෙර බුදුවරුන් සත් නමකගේ බෝරුක් දක්වා ඇත. එහෙත් දැනට ඉතිරි ව ඇත්තේ මෙයින් පහක් පමණි. උතුරු තොරණේ වම්පස කුළුණේ පිටපැත්තේ බුදුන්වහන්සේ පිළිබිඹු කිරීමට දැරූ උත්සාහයක් දක්නට ලැබේ. උන්වහන්සේ දැක්වීම සඳහා මෙහි යොදා ඇත්තේ සිරිපා යුගල හා සේසත යන සංකේතයන් ය.

මේ තොරණේ බටහිර පැත්තට වන්නට පිහිටි කුළුණෙහි බුදුන්වහන්සේට වඳුරකු කළ පූජාවක් පිළිබිඹු කර ඇති අතර, මුදුන් පතේලයේ බුදුන්වහන්සේ මාතෘ දිව්‍යරාජයාට අභිධර්මය දේශනා කළ අන්දම පිළිබිඹු කර ඇත. මෙහි දී ද සිරිත් පරිදි බුදුන්වහන්සේ හඟවා ඇත්තේ සංකේත මගිනි. මේ තොරණෙහි පිටුපස සම්පූර්ණ උඩෙලිපතෙහි ඡද්දන්ත ජාතකය පිළිබිඹු කර ඇත. ඇත් කුලයෙහි උපන් බෝධිසත්වයන් වෙන්කර දැක්වීම සඳහා ඡද්දන්ත ඇත් රජුට පිරිවර ඇතකු ඡත්‍රයක් ඔසවා සිටින ආකාරය දක්වා ඇත. අතුරු තොරණෙහි මැද උඩෙලිපත බුදුන්වහන්සේ මාර සේනා පරාජය කළ අන්දම දක්වා ඇති අතර, මෙහි බුදුන්වහන්සේ නිරූපණය කර ඇත්තේ බෝගසක සංකේතයකිනි.

කලාත්මක අංශයෙන් වඩාත් වැදගත් තොරණ ලෙස සැලකෙන්නේ සාංචියේ නැගෙනහිර තොරණ යි. නිර්මාණ ක්‍රමය සහ කැටයම් කරන ලද රූප ආදිය අතින් සෙසු තොරණවලට සමාන මෙම තොරණෙහි ද සංකේතාත්මක කැටයම් දැකිය හැකි ය. මෙහි මුදුන් උඩෙලිපතෙහි ආදි බුදුවරුන් සත්නමක් ද උන්වහන්සේලාට වැඳුම් පිදුම් කරන දෙව් මිනිස් පිරිසක් ද දක්වා ඇත. බුදුවරුන් සත්නම නිරූපණය කර ඇත්තේ ආදාහන ස්තූපය හා බෝධිවෘක්ෂ මගිනි. සිදුහත් කුමරාගේ මහ බිනික්මන මැද උඩෙලිපතින් පිළිබිඹු කර ඇති අතර, මෙහි සිදුහත් කුමරු දක්වා ඇත්තේ චාමර හා සේසත් මගිනි. අශෝක රජු ශ්‍රී මහා බෝධිය වදින්නට පැමිණි අයුරු යටි උඩෙලිපතෙහි ද නැගෙනහිර තොරණේ උතුරු කුළුණේ ඇතුළු පය මුදුන් පතේලයේ සිදුහත් කුමරාගේ පිළිසිඳ ගැනීම ද දක්වා ඇත. මේ පිළිසිඳ ගැනීමේ සිදුවීම නැගෙනහිර තොරණේ පිළිබිඹු කර ඇති අප්‍රධාන සිද්ධිවලින් එකක් ලෙස සැලකේ. මෙහි දකුණු කුළුණෙහි පිළිබිඹු කර ඇත්තේ ජටිල දමනය යි. නැගෙනහිර තොරණෙහි දක්නට ඇති තවත් විශිෂ්ට ලක්ෂණයක් වන්නේ උඩෙලිපත් අතර නෙළා ඇති රූපය යි. මැනවින් නෙළා ඇති රූප යි. ඒ සේ නෙළා ඇති මේ රූපවලින් පළවන නිර්මාණ ශක්තිය ඉතා උසස් ය. සාලභඤ්ජිතාරූපය නිදසුනක් වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි යි.

සාංචියේ බටහිර තොරණ නැගෙනහිර තොරණ මෙන් කලා විචාරකයන්ගේ ප්‍රශංසාවට ලක් වී නැත. මෙහි නිර්මාණ එ තරම් උසස් තත්ත්වයක නො පවතින බව ඔවුන්ගේ අදහස යි. බටහිර තොරණෙහි ඉදිරිපස කෙටි අත් ද, ඇඳ පා ද ඇති තරබාරු වාමන රූප දක්වා ඇත. උඩෙලිපත

උසුලා ගෙන සිටීම හෝ මල්දම් අල්ලා ගෙන සිටීම ඔවුන්ගේ කාර්යය සේ දක්වා ැඅත. මේ තොරණෙහි පිටපසු වැදගත් සිදුවීම් තුනක් කැටයම් කර ඇත. එනම් පෙරහැරකින් ධාතූන් වහන්සේ වැඩම කිරීම, මුදුන් උඩෙලිපතෙහි ද පෙරහැරක අයුරින් ම දක්වා ඇති ධාතු කොල්ලය මැදි උඩෙලිපතෙහි ද බෝරුකක් පැදකුණු කරන පෙරහැරක් යටි උඩෙලිපතෙහි ද දක්වා ඇත. '

බටහිර තොරණේ දකුණු කුළුණේ ඉදිරි පස කැටයම් කර ඇත්තේ මහා කපි ජාතකය යි. එ නම් බුදුන්වහන්සේ පෙර ජන්මයක වඳුරකු වී උපත ලැබූ කථා පුවත යි.

අංක 1 දරණ මහා ස්තූපය වටා ඇති මේ තොරණ 4 හැරුණු විට අංක 3 දරන ස්තූපය ඉදිරි පස ඇති තොරණ ද වැදගත් වේ. මේ තොරණෙහි ඉදිරිපස යටි උඩෙලිපතෙහි දක්වා ඇති පෙණ හයක් සහිත නාගයකුගේ දරන වැළ පිට හිඳගත් නාගරාජයා හා බිසොව පිළිබඳ කැටයම ඉතා සිත්ගන්නා සුළු ය. සුරලොව මන්දකිනි නදිය ඉදිරියෙන් දක්වා ඇත.

පාදක සටහන්

1 Dhavalikar, M. K. (1965) Sanchi: a Cultural Study, Building Centenary and Centernary and Silver Jubilee Series no: 42 Deccan Poona P. 3

2. ගුරුගේ, ආනන්ද (1962) දඹදිව බෞද්ධ කලාව, මහරගම, සමන් ප්‍රකාශකයේ, 22 පිටුව

3. මහාවංශය (1957 සංස්කරණය) හික්කඩුවේ සුමංගල, බටුවන්තුඩාවේ, කොළඹ රත්න ප්‍රකාශකයේ, 65 පිටුව

4. Mitra, Debala (1984) Sanchi, Fifth Edition, Calcutta, pp. 43-65

5. විමලසාර, එන්. සහ ඩබ්. ධම්මරක්ඛිත, (සංස්:) 1988 ස්තූප පුරාණය, කොළඹ, 98 පිටුව.

6. Mitra, (1984) p. 18

7. Mitra (1984) pp. 25 - 35

8. Gangoly, O. C. (1965) Antguty of The Buddha Image, Calcutta, p. 1

9. වත්තල ශරත් (1963) භාරතීය බෞද්ධ කලා ශිල්ප, ලේක් හවුස්, කොළඹ. 65 පිටුව

10. විස්තර සඳහා බලන්න, සාංචියේ ශ්‍රී විභූතිය (1958) සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය, කොළඹ.

මෙයට දෙ අසූ වසරකට පෙර සිය ඇදුරුවර
මහපඬි විදුරුපොළ පියතිස්ස මාහිමියනට
මුනිදස කුමාණතුංගයන් ගේ කවි පෙළක්:

ශිවමස්තු

වාසර පවර මුවසර සිරි සර උර ගේ
සේසර කරන රිසි තිසි නඳනඳනැම ගේ
තීසර විදුරුපොළ පියතිස්ස සමිඳු ගේ
පාසර වදිම් සිහිකර ගුණගණ අන ගේ

පරද වන ගණිඳු අපමණ නැණ බෙලෙ නී
නරද රුදු මුවර දද මිණිකවස වැ නී
වරද නොව කිසිම පියතිස් සිමිතුම නී
සැරද දද රදේව් දිසි සසුනඹර මු නී

සිය බස් සමහ දැන තිසි ලෙස සකු මග ද
ලිය දෙස් ගෙලෙහි කළ යස මුතුහර තිබ ද
පිය තිස් නමැති වන හිමි සඳ සිතු පැහ ද
සිය වස් දිනේ තෙද අනුහසිනි මුනි ර ද

රුදුරු වන කුදිටු මතගජ හරි හර ණ
දැදුරු දප ඇදුරු කිවි විදුරු සෙ වර ණ
ඇදුරු අප සොඳුරු බබළණ ගුණබර ණ
විදුරු පොළ සමිඳු දින හිමි හිම කිර ණ

රත් වනඹර පදසර ලොව මත කර නා
බුත් තම කඳ දදරද සසලප දර නා
හත් සුපුබුදු වන තිසයුරු කුමුදු ව නා
මත් ලෙස දිනු පියතිස් සමි සොමි සොබ නා

මුනිදස කුමාරණතුංග
1912. 10. 06 දින
කඩුගන්නාවේ දී.

සඳහමු

සඳහමු ඔබ මුනිදසුනි කුමරතුඟු
හෙළි කළ හෙළ බස නැණ එළියෙන්

වූ නම් ඔබ දිගු රුහුණේ මානා
නොවනු තියති දෙමළුන් හෙළ දිවි නා
බස රුස දෙස මැඬැ මැඬැ බඩ රක් නා
සත නැණ ඇසැ ඔබ ලනුයෙනි දක් නා

ගැමුණු නිරිඳු කලැ සලමේවනබා
ඔබ වූ නම් අද වමු අපි මහ බා
ඔබ වන්නට දිනැ මහ පැරැකුම්බා
කලිඟු විනය දුරුවේ පුහු නම් බා

වැලිවිට සරණංකර මා හිමියන්
පිනැති විනම් දක්නට ඔබ දැමියන්
බස රුස දෙස කත දන වැති දිමියන්
වනු ඇති අද රුයැ දිලියෙන කිමියන්

පස් යට සැහැවුණ සුර පුර තිත වේ
පාදන ලෙසැ පැ පොත් ගුල් මහ වේ
හෙළි කළ හෙළ බස් නය හෙළ මෙදි වේ
ඔබ නැණ පසසත එ බසද මඳ වේ

රු. තෙන්නකෝන්
1969. 03. 03

ප්‍රාථමික කලාව

ඒ. ලගමුව

කලා ශිල්ප (Arts Craft) යන වචන ද්වය එකිනෙකට බැඳී පවතින වචන යුගලයක් සේ ම කලාවන්ගේ ප්‍රධාන වර්ගීකරණයක් ද වෙයි. ඉංග්‍රීසි භාෂාවේ Art නම් වචනයෙන් හැඳින්වෙන්නේ ලතින් සහ ජර්මන් භාෂාවේ පිළිවෙළින් Ars හා Kunst යන වචනවලින් හැඳින්වෙන අර්ථය වේ. මෙම වන වචන තුනේ ම ප්‍රධානතම අර්ථය වන්නේ "කුසලතාව යි". මේ නයින් සලකන විට කලාව යනු කුසලතාව වශයෙන් ද කලාකරුවා යනු කුසලතාව ඇති පුද්ගලයා වශයෙන් ද හැඳින්වීම උචිත ය. වාත්ස්‍යායනගේ කාම සූත්‍රයේ ගීතවාද්‍යාදි බාහිර ක්‍රියා සහ සිප වැළඳ ගැනීම් ආදී ශාරීරික ක්‍රියා කලාව ලෙස හඳුන්වා තිබේ. කෙසේ වුව ද මෙම කලාවන් නොයෙක් ලක්ෂණ අනුව විවිධ අංගවලට බෙදා තිබේ.

ගුණාත්මක ලක්ෂණ අනුව කලාව: 1. ජනප්‍රිය කලා, 2. ව්‍යවහාරික කලා, 3. ලලිත කලා වශයෙන් තෙකොටසකට දක්වනු ලැබේ.

එසේම කලාවන්ගේ බාහිර ලක්ෂණ අනුව:
1. ලලිත කලා, 2. ගැමි කලා සහ 3. ප්‍රාකෘතික කලා යනුවෙන් අංග තුනකට වෙන්කර දක්වයි.

ප්‍රාථමික කලාව (Primitive Art) හෙවත් ප්‍රකෘතික කලාව "ප්‍රාග් ඓතිහාසික කලාව" යනුවෙන් ද විචාරකයෝ හඳුන්වති. ප්‍රාථමික යන වචනයට අර්ථ කිහිපයක් තිබේ. ඒ අනුව ප්‍රධාන වශයෙන් "මූලික", "පැරණි", "සරල", "පහත්" යන තේරුම් දී ඇත. එබැවින් මෙම වචනයේ අර්ථය විෂයයට අනුකූල වන අයුරින් සලකා ගත යුතු ව පවතී. වර්තමාන බොහෝ සමාජ මානව විද්‍යාඥයන් යොදනා වචනයක් ලෙස "ප්‍රාථමික සංස්කෘතික රටාවන්" යන්න භාවිතා වෙයි. මෙහි දී විෂයානුබද්ධ අර්ථය විය. හැක්කේ නූගත්, නොදියුණු, දේශීය, පහත් යන අර්ථ ය. එහෙත් මෙම අර්ථය සෑම අවස්ථාවේ ම නො ගැලපෙනු ඇත. අප්‍රිකා ගෝත්‍රික ජනයා වැනි ගෝත්‍රික ජන කොටස් වර්තමානයේ දී පවා හඳුන්වන්නේ "ප්‍රාථමික සමාජ සංවිධාන" ලෙසයි. මෙය කොතෙක් සාධාරණ දැයි නො දනිමු. එහෙත් බොහෝ විචාරකයෝ ගෝත්‍රික ජනතාව නොදියුණු ජන කොටසක් ලෙසත්, හඳුන්වා දෙති. ඒ අතර මහාචාර්ය ඇල්ෆ්‍රඩ් හැඩන් ගෝත්‍රික ජනයාගේ කලාව නොදියුණු බව පවසයි. කුඩා සංස්කෘතියක ජීවත්වන දහස් සංඛ්‍යාත ජනයා සතු සම්ප්‍රදායික කලාව ආදිකල්පිත කලාව හෝ ප්‍රාකෘතික කලාව හෝ වශයෙන් සැළකීම සුදුසු ය යනු තවත් අදහසකි. ගෝත්‍රික ජනයා ප්‍රාථමික සමාජයක් ලෙස සැලකීම සාධාරණ වුවත් ඔවුන්ගේ කලා කෘති ප්‍රාථමික කලා කෘති ලෙස හැඳින්වීම නම් එතරම් සාධාරණ වන්නක් නො වේ. ඊට හේතු කීපයක් ම ඇත. පළමුවෙන් ම බුද්ධිමය හා කලාත්මක ඇසකින් සමකාලීන තත්ත්වයන් යටතේ සලකා බලන විට සමහර ගෝත්‍රික කලාත්මක නිර්මාණ ඉතා ප්‍රබල වෙයි. 20 වන ශත වර්ෂයේ සමහර දියුණු කලා සම්ප්‍රදායයන් බිහි කිරීමට අප්‍රිකාවේ ගෝත්‍රික නිර්මාණ උපයෝගී කර ගෙන තිබේ.

දියුණු හා නො දියුණු සංස්කෘතීන් තුලනාත්මක ව සංසන්දනය කරන විට ශ්‍රේෂ්ඨ ශිෂ්ටාචාරයන්

බිහි කිරීමට ඉවහල් වූ ලක්ෂණ හා සංස්ථා ගණනාවක් ම නොදියුණු සමාජවල විද්‍යමාන වන බව පැහැදිලි ය. මේ අනුව කුමන සමාජයක වුව ද නොදියුණු අංශ දියුණු කරගැනීමෙහි ලා කුමන සමාජයකින් වුව ද ආදර්ශයන් ලබාගත හැකි ය. ලෝකප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ ස්පාඤ්ඤ ජාතික පැබ්ලෝ පිකාසෝ ප්‍රාථමික ගෝත්‍රික චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කිරීමෙන් තම ශ්‍රේෂ්ඨ සම්ප්‍රදාය නිපද විය. ඔහුගේ එම සම්ප්‍රදාය උසස් ම සම්ප්‍රදායක් ලෙස කලා විචාරකයෝ අවිවාදයෙන් පිළිගනිති. එම කලාකරුගේ උසස් ම නිර්මාණ බිහි වූ 1901-04 දක්වා කාලයේ බිහි වූ "නිලවර්ණ අවදියේ" වැදගත් චිත්‍රයක් වූ "ලේබලාඩින්" කෘතිය ඩොලර් 3500000 කට අලෙවි විය. ඔහුගේ සමහර චිත්‍ර තේරුම් ගැනීමට වර්තමාන බොහෝ කලාකරුවන්ට අපහසු විය. ඔවුන්ට පැබ්ලෝ පැවසුවේ "ඇයි ඔබ චිත්‍රයක් බැලීමෙන් ප්‍රීති වෙනවා වෙනුවට චිත්‍රයක ඇති අර්ථය තේරුම් ගැනීමට වෙහෙසෙන්නේ" යනුවෙනි. මේ නිදසුන් සියල්ලෙන් ම ඔප්පු වන්නේ කලාව කාල, දේශ, ජාති භේදයකින් තොර ව සාර්වභෞම වූවක් බව යි.

"කලාව රසාස්වාදය පිණිස ය" බ්‍රාහ්මණයෝ පැවසූහ. "කලාව බුද්ධි වර්ධනයටත් ජීවන දර්ශනය පුළුල් කිරීමටත් උපයෝගී වේ" යයි බටහිර පඬුවෝ පැවසූහ. මේ කුමන අපේක්ෂාවක් වුව ද මුදුන්පත් කරගැනීමට කලා කෘතියක් හොඳින් තේරුම් ගත යුතුය. ගෝත්‍රික කලාවන් ප්‍රාථමික යැයි අප පවසන්නේ වර්තමානයේ සිට වර්තමානයේ මිනුම් අනුව ය. එහෙත් එසේ තේරුම් ගත නොහැකි ය. කලා කෘතියක් කලාකරුවකුගේ හදවතින් බිහිවන සැටි විචාරකයකුට තබා කලාකරුවාගේ නිර්මාණය ඔහු ජීවත් වන සමාජ රටාවේ පිළිබිඹුවකි. කලාව තුළින් මිනිසාගේ ජීවනක්‍රමය ප්‍රකාශ වෙයි. ඇලන් බී. මේරියම් ගේ "කලාව මිනිස් චරියාවේ ලක්ෂණයකි" යි යන කියමන වැදගත් අදහසකි. මේ අනුව හුදකලාව කලාකෘතියක් විවේචනය කිරීම සාධාරණ නො වෙයි. එම කලාකෘතිය සම්බන්ධ සමාජ රටාව තුළින් එම කෘතිය විවේචනය කළ මනා ය. එසේ වුවොත් ගෝත්‍රික කෘති ප්‍රාථමික නො වේ.

ප්‍රාථමික යන අදහස නො දියුණු හෝ පහත් හෝ යන අර්ථයෙන් කලාවේ දී කිසිසේත් ගත නොහැක. ඊට හේතු රාශියක් ඇත. දියුණුවක් නැති විටක නැති තැනක කලාකෘතියක් බිහිවිය නො හැක. ප්‍රාථමික කලාකෘතියයි හඳුන්වන අංග බොහෝ දෙනා අගය කරති. එම කෘති අනුව නවීන අනුරූ නිපදවති. එ සේ ම ප්‍රාථමික කලාකෘති ආරක්ෂා කරන කෞතුකාගාර පවත්වාගෙන යති. සොළොස්වන සියවසේ පටන් යුරෝපීය කෞතුකාගාරවල මානව විද්‍යාත්මක කලාකෘති ප්‍රදර්ශනයට තබා තිබූ බව හර්මා හසෙල්බර්ගර් විසින් පෙන්වා දෙනු ලැබෙයි. ඉහත කරුණු අනුව ප්‍රාථමික කලාව යනු පහත්, නොදියුණු එකක් නම් ඒවා ආරක්ෂා කිරීමේ හෝ ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ හෝ කෙටියෙන් පවසනොත් අගය කිරීමේ අවශ්‍යතාවක් නැත. මේ නිසා ගෝත්‍රික කලා කෘති පහත් යැයි කීම නුසුදුසු ය.

ප්‍රාථමික කලා සම්ප්‍රදාය යන්න පැරණි කලා සම්ප්‍රදාය වශයෙන් සැළකීම ද තරමක් අසීරු ය. ඊට හේතුව කලා නිර්මාණයක් පැරණි හෝ නූතන යැයි බෙදීමෙන් අගය කළ නො හැකිවීමයි. කලා කෘතියක් කුමන යුගයක වුව ද එය උසස් නිර්මාණාත්මක අගයෙන් යුක්ත වන්නේ නම් එය විශිෂ්ට කෘතියකි. කලාව සංකේතාත්මක නිර්මාණයකි. එම නිර්මාණය පැරණි වූ තරමින් හෙලා දැකීම යුක්ති යුක්ත නො වේ. කලාව සංකේතාත්මක ය. එ සේ වන්නේ මිනිසාගේ චිත්ත වේගවල පරාවර්තනයක් එහි පිළිබිඹු වන බැවිනි. මෙම පිළිබිඹුව චින්දනාත්මක හෝ සංස්කෘතික හෝ අරූප යැයි ව්‍යවහාර කළ හැක. එපමණක් නොව මැක් ඇලිස්ටර් ගේ අදහස ද මීට සමාන ය. ඔහු "කලාව සංකේතාත්මක වන්නේ කිසියම් සංස්කෘතියකට සීමා නො වී මිනිස් චින්තනයේ හා චරියාවේ ගම්භීර ක්‍රියාවලිය සාර්වත්‍රික වශයෙන් ප්‍රකාශ කරන බැවිනි" යනුවෙන් ප්‍රකාශ කරයි. මේ අනුව පැරණි නූතන වශයෙන් නිර්මාණාත්මක කලා කෘතියක් වර්ග කළ නො හැක. පැරැන්නන් වර්තමාන කලාකාමීන් සේ ම නැතහොත් ඊටත් වඩා කලා රසඥතායෙන් යුක්ත වූවාට සැකයක්

නැත. එසේ නොවූයේ නම් මායා, ඉන්කා, ඇස්තෙක්, ඉන්දියා වැනි සංස්කෘතීන්හි උසස් කලා නිර්මාණ බිහි නොවන්නට ඉඩ තිබුණි. මෙම කලාකෘති පැරණි යැයි හමස් පෙට්ටියට දැමිය නො හැක්කේ ඒවා නිර්මාණාත්මක අගයෙන් අනූන වන බැවිනි. එ සේ ම එම කෘතීන් පැරණි ශිෂ්ටාචාරයන්ට හෝ සංස්කෘතීන්ට හෝ පමණක් සීමා වී පවතින්නේ නො වේ. ලොව වටා ව්‍යාප්ත ව ඇත. මේ නිසා ආදි කල්පිත කලාශිල්පීන්ගේ නිර්මාණවල දක්නට ලැබෙන ශිල්පීය ප්‍රවණතාව විශේෂ ලක්ෂණයකි. එහෙත් බොහෝ දෙනාගේ විශ්වාසය වී ඇත්තේ මෙ වැනි කලාවන්හි රළු ගතියක් ශිල්පීය අදක්ෂතාවක් පිළිබිඹු වන බව යි. එවැනි ලක්ෂණ ඇති කලා කෘති ද තිබිය හැක. එහෙත් සත්‍ය එය නො වේ. නූතන දියුණු කලාවල ද මේ ලක්ෂණ දැකිය හැක.

මානවවිද්‍යාඥයන් එක් එක් සමාජය වනචාරී, ම්ලේච්ඡ හා සංස්කෘතික හා ශිෂ්ටාචාර වශයෙන් බෙදා දක්වනු ලැබේ. එකිනෙකට වෙනස් සංස්කෘතීන් තිබිය හැක. එහෙත් කලා නිර්මාණ එ සේ බෙදීම යෝග්‍ය නො වේ. සරල සමාජ හා සංකීර්ණ සමාජ මේ බෙදීමේ පදනම විය හැක. එහෙත් එම සංස්කෘතීන්ගේ කලාකෘති උසස් නම් ඒවා බෙදීමට පදනමක් නැත. එබැවින් සංස්කෘතියේ සරල බව හෝ සංකීර්ණ බව හෝ කලාකෘතියක් මැනීමට සාක්ෂ්‍යයක් නො වේ. එ සේ ම සංස්කෘතියකට අයත් කලා නිර්මාණ ප්‍රාථමික කලා නිර්මාණ ලෙස හැඳින්විය නොහැක්කේ සංස්කෘතියක් යනු සමාජයේ දියුණු අවස්ථාවක් වන බැවිනි. එවැනි සමාජයක බිහිවන නිර්මාණ අනිවාර්යයෙන් ම උසස් නිර්මාණය යි. "සංස්කෘතිය හෝ සභ්‍යත්වය යනු දැනුම, ඇදහිලි, කලා, නීති, සදාචාර සිරිත් විරිත් හා මිනිසා සමාජයේ ජීවත්වන පුද්ගලයකු වශයෙන් ලබාගත් කුමන විදිහක හෝ පුරුදු හා හැකියාවන් ඇතුළත් සංකීර්ණ සමස්තය" යි. ටයිලර් සංස්කෘතිය යන්න විග්‍රහ කරමින් පවසා ඇත. එමෙන් පූළුල් වශයෙන් ගත් කළ භාෂාව, විවාහය, අයිතිය පිළිබඳ ක්‍රම, ආචාර සමාචාර, කර්මාන්ත, කලාව ආදී සියල්ල සංස්කෘතිය" බව යි. මේ අනුව සංස්කෘතියක් යනු සියලු අංගයන්ගෙන් දියුණු යයි සමාජ මට්ටමකට පවතින සමූහයකි. මෙහි දී කලාකෘති ප්‍රාථමික වීමටත් අනෙකුත් නිෂ්පාදනයන්, සිතුම් පැතුම්, චාරිත්‍රවාරිත්‍ර, ද්විතීයික වීමට කිසිදු හේතුවක් නැත. අනිත් කාරණය නම් සංස්කෘතිය හැඳින්වූ සියල්ලෝ ම සංස්කෘතියේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් ලෙස කලාව දැක්වූහ. එ සේ නම් එම සංස්කෘතික අංගය දියුණු සමාජයක දියුණු අංගයකි. එහෙයින් එය ප්‍රාථමික යැයි හැඳින්විය නො හැක. ශිෂ්ටාචාරයක වුව ද මෙම ලක්ෂණ සාධාරණ ය. ශිෂ්ට සම්පන්න ජාතීන් අතර සංගීතය, චිත්‍ර කර්මය ආදී කලාශිල්ප ස්වභාවයෙන් ම වර්ධනය වන්නේ ය. ස්වභාවික වස්තුවල පිහිටි කල්‍යාණ දර්ශනය නිසි ලෙස බලා එහි රසය භුක්ති විඳීමට හැකිවන්නේ ශිෂ්ටාචාරවත් අංග ඇති ජාතීන්ට පමණි මෙහි යම් සත්‍යයක් තිබෙන බව පෙනේ. මේ අනුව ශිෂ්ටාචාරයක හෝ සංස්කෘතියක කලා කෘතීන් ප්‍රාථමික කලාකෘතීන් ලෙස හැඳින්වීම අපහසු ය. කුඩා සංස්කෘතියක නිර්මාණය කරන කලාත්මක නිර්මාණය මුළු මහත් ලෝකයේ කුමන සංස්කෘතියකට වුව ද සාධාරණ වන්නේ ය. ඔවුන් නොයෙකුත් ශිල්පීය අංග ලක්ෂණ හා උපකරණ භාවිතා කරන්නට ඇත්තේ වර්තමානයේ භාවිත කරන අයුරින් වන්නට ඇත.

මානව ශිෂ්ටාචාරයේ ඉතා ම ඈත යුගලවල දී එනම් ප්‍රාකෘතික ජන සමාජ පැවති කාලවල දී ඔවුන්ට අයත් ව තිබූ කලාව ප්‍රාකෘතික කලාව නම්, එහිදී තවදුරටත් චිත්‍ර, මූර්ති, නැටුම්, ගැයුම් වැයුම් ආදිය අභිචාරමය අරුතින් (In Magical Sense) ගැනෙන බවත් සංස්කෘතික වශයෙන් පශ්චාත් පැලියොලිතික යුගයට එනම් ක්‍රි.පූ. 20,000 සිට 10,000 දක්වා ආසන්න යුගයට අයත් බවත් ස්පාඤ්ඤයේ අල්ටාමීරා, ප්‍රංශයේ ලැස්කෝ, ලංකාවේ ගණේගම, කදුරුපොකුණ, ඕස්ට්‍රේලියාවේ දේශික චිත්‍ර, අප්‍රිකාවේ බුෂ්මාන් කලාකෘති මෙම ප්‍රාථමික කලා ගණයට ගැනෙන කෘති බවත් සඳහන් කර තිබේ.

මෙම විස්තරයෙන් පෙනෙන්නේ කලාවන්ගේ ආරම්භක අවස්ථාව හෙවත් මූලික අවස්ථාව ප්‍රාථමික කලාව යනුවෙන් හැඳින්වෙන බව යි. එය සත්‍යයට ළං වෙන්නකි. ඊට හේතුව ප්‍රාථමික යන්නේ සාමාන්‍ය අර්ථයක් ලෙස මූලික හෝ ආරම්භ හෝ යන වචන භාවිත කිරීම යෝග්‍ය යැයි සිතෙන බැවිනි. එසේ නැතහොත් කලාව හැඳින් වීමේ දී පහත් නොදියුණු, ගෝත්‍රික, ස්වදේශිය, රළු වැනි අර්ථ යෙදීම උචිත නො වේ. ඊට හේතුව එවැනි ලක්ෂණ හොඳ කලාකෘතිවලින් අපේක්ෂා කිරීමට අපහසු වීම යි. මෙසේ ඇත යුගයේ ආරම්භයේ මූලික කලාව ක්‍රමානුකූල ව පරිණාමය වී වර්තමාන තත්ත්වයට පත්වී ඇත. මේ අනුව නොයෙකුත් කලාංග වර්ගීකරණය කර තිබේ. එම කලාංග ප්‍රධාන වශයෙන් කලා හා ශිල්ප ලෙස දක්වා ඇත. කලාවේ පරිණාමය හොඳින් හෝ නරකින් හෝ බලපානු ඇත. "ජාතීන් පැරණි වන විට කලාව පිරිහී යයි. වර්ණක්‍රමය හැම තැන ම මුල් බැස ගනී" යි බ්ලේක් පවසා තිබේ. මෙයින් පෙනෙන්නේ සමහර අවස්ථාවල දී පරිණාමයට පත්වීම විනාශකාරී ලෙස බලපාන බවයි. එසේ වුව ද කුමන දෙයක් වුව ද ආරම්භයේ දී ම සර්වප්‍රකාරයෙන් සාර්ථක නොවනු ඇත. ඒ අනුව කලාවේ මූලික අවස්ථාව ලෙස සැලැකෙන ප්‍රාථමික කලාවේ ද නොයෙකුත් අඩුපාඩු තිබෙන්නට ඇත. එම අඩුපාඩු කාලයාගේ ඇවෑමෙන් පරිපූර්ණ වන්නට පුළුවන.

මා යන තැන

1. සලක න සලකවන ගුණ දෙස් දෙයෙහි සැම
විමස න විමස වන ලොවැ යුතු අයුතු ද ම
දුරල න ලවන සත් මගැ නැ මිතුරු කම
මහ ද න යන අතැමැ යන්නට පතම් මම

2. විමැසු වයි යමෙක් යා නම් නරකාදී
මට සු වයි එහි මැ යනු වෙනතක නැදී
ඉවැසු වයි බොරුව සගැ යා නම් පැදී
සුදුසු වයි රඳනු මෙහි ඔහු එහි යාදී

3. නො පා බිය ඇත්ත ඇති ලෙස කියන දන
අ පා ය නම් මරනින් මතු වඩින තැන
සැ පා 'රෙකැයි කියුවත් සුරපුර ගලන
එ පා මට එපා මැයි එතැන සැබැවින

කුමරතුඟු මුනිදස්

දහතුන් වැනි හා දාහත්වැනි සියවස් අතර ලංකාවේ බිතුසිතුවම් කලාව

එම්. සෝමතිලක

ක්‍රි: ව: දහතුන් වැනි හා දාහත් වැනි සියවස් අතර කාලපරිච්ඡේදය යනු දළ ලෙස දඹදෙණි සමයේ සිට මහනුවර සමයෙහි මධ්‍ය භාගය පමණ දක්වා වූ කාලය ලෙසට සැලැකිය හැකි ය. එහෙත් ඉතිහාසය විෂය ක්ෂේත්‍රයෙහි දි බෙහෙවින් සම්භාවිත අනුරපුර, පොළොන්නරු හා දඹදෙණි ආදි අවධීන් ලෙසට කරන යුගකරණය චිත්‍ර කලාව වැනි කලාත්මක ක්ෂේත්‍රයෙහි විෂයක අවධිකරණය සඳහා යොදා ගැනීම එතරම් උචිත වූවක් නො වන බව පෙනේ. එක් රාජධානි සමයක දී චිත්‍ර අඳින ලද ශිල්පි පරපුරක් ඉන් පසුව එළැඹෙන රාජධානි සමයෙහි දීත් ඔවුන් මුල් අවධියෙහි දී භාවිත කළ ශෛලියට අනුව ම සිය සිත්තර කටයුතු නිම කිරීමට බෙහෙවින් ඉඩකඩ ඇති බැවිණි.[1] එහෙයින් මෙවැනි විෂයක දී ශෛලිය, ශිල්පක්‍රමය ආදී අංශවල තිබෙන විවිධතාව සැලැකිල්ලට ගෙන මීට වඩා වෙනස් ආකාරයක අවධිකරණයක් භාවිත කිරීමට සිදු වේ. මෙවැනි නව්‍ය අවධිකරණයක් ගැන මෙහි දී සැලැකිල්ලට ගෙන තිබුණ ද, ඇතැම් තැනක දී දේශපාලනික අවධිකරණය හා විවිධ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රයන් රචනා වූ අවධීන් ගැන ද අවධානය යොමු කෙරෙන බැවින්, එම යුගකරණයන් දෙක එකිනෙක ගළපා ගැනීමට බෙහෙවින් අපහසුතාවක් ද පැන නැඟේ. එවැනි අවධිකරණයක් සකස් කර ගැනීමට තරම් ප්‍රමාණවත් වන සිතුවම් කොටසක් ද ශේෂ වී නැති බැවිනි. එ හෙයින් එම අවධිකරණයන් දෙක ම අවස්ථානුචිත ව මෙහි දී සැලැකිල්ලට ගෙන ඇති බව වෙසෙසින් සඳහන් කළ යුතු කරුණකි.

මාඝ ආක්‍රමණය, අභ්‍යන්තර අවුල් වියවුල්, යුධ කෝලාහල, වාරිමාර්ග පද්ධතියෙහි බිඳ වැටීම, දේශගුණික විපර්යාස, මැලේරියා වසංගතය හා වාණිජමය හේතුන් වැනි විවිධ කරුණු රැසක් නිසා[2] පැරැණි ලක්දිව අගනුවර (රාජධානිය) පොළොන්නරුවෙහි සිට නිරිතදිග පෙදෙසට අයත් ආරක්ෂිත මධ්‍යස්ථානවලට මාරුවීමට පටන් ගත් අතර එය පිළිවෙළින් දඹදෙණිය, යාපහුව, කුරුණෑගල, ගම්පොළ, කෝට්ටේ හා මහනුවර යන තැන්වලට විතැන්වූ ,බව මේ අවධියෙහි ඉතිහාසයෙන් පැහැදිලි වේ.[3] එහෙත් එම සංක්‍රමික අවධීන්ගෙන් මහනුවර සමය හැරුණු විට අනෙකුත් සෑම අවධියක දී ම වාගේ පැරණි අනුරපුර හා පොළොන්නරු යුගවල දී මෙන් සමාජ ආර්ථික හා සංස්කෘතික අංශවල එ තරම් විශිෂ්ට වර්ධනයක් නැත.

බොහෝ විට පැරණි ලංකාවෙහි කලාශිල්පවලින් වැඩි ප්‍රමාණයක් ම හොඳින් වර්ධනය වී ඇත්තේ බෞද්ධාගමික වෙහෙර විහාර රැසක් ඇසුරෙන් ම වන අතර, ඒවාට ඉතා හොඳින් රාජ අනුග්‍රහය ද ලැබුණු බවක් පෙනේ. එහෙත් පොළොන්නරු සමයෙන් පසු ව ඇති වූ අස්ථාවර දේශපාලනික තත්ත්වයත්, විවිධ අවුල් වියවුල් වැනි දෑත් නිසා ආගමික හා කලා කටයුතුවලට රජුන්ගේ හා ප්‍රභූන්ගේ අනුග්‍රහය ද එතරම් පුළුල් මට්ටමකින් නො ලැබුණි. කලාශිල්පීනට ද වඩාත් යහපත් වන්නේ අවුල් වියවුල්වලින් තොර, සමෘධිමත් කාලපරිච්ඡේදයන් වන අතර මේ අවධියේ පැවැති

දුෂ්කරතා නිසා ශිල්පීන්ගේ තත්ත්වය ද සැහෙන දුරකට පහත වැටුණු බවක් පෙනේ. එම තත්ත්වය කලාත්මක ක්ෂේත්‍රයෙහි විශාල පරිහානියකටත් තුඩුදුන් අතර දඹදෙණි සමයේ සිට මහනුවර සමයේ මධ්‍ය භාගය පමණ තෙක් අවධිය තුළ දී කරන ලද කලා කටයුතු බෙහෙවින් අඩු සංඛ්‍යාවකට සීමා වී ඇත්තේ ද මේ නිසා බව සිතිය හැකි ය.

මෙවැනි තත්ත්වයක් දක්නට ඇති නිසා ම මේ අවධියෙහි පැවති කලාශිල්ප ගැන අවධානය යොමු කළ ඇතැම් විචාරකයෝ එම කාලපරිච්ඡේදය තුළ කලාක්ෂේත්‍රයෙහි වැදගත් අංග පිළිබඳ පැහැදිලි සාක්ෂි නැති තරමැයි[3] කීමට පවා මැලි නො වෙති. එබැවින් ම එම කාලපරිච්ඡේදය තුළ දී අනෙක් අවධීනට සාපේක්ෂ ව කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි විශාල අවනතියක් සිදු වූ බව දක්නට ඇති අතර වාස්තු විද්‍යාව හෝ මූර්ති කලාව ආදි අංශවලින් බොහෝ වැදගත් වූ තැනක් දඹදෙණිය, යාපහුව හා කුරුණෑගල වැනි තැන්වලින් හමු නො වේ. මහාචාර්ය **ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීරයන්** ද කියා ඇති පරිදි රජරට දී මෙන් විශාල වෙහෙර විහාර හෝ රජමාලිගා ආදිය ද මෙ කල ගොඩ නැගූ බවක් නො පෙනේ.[4]

එහෙත් කලාක්ෂේත්‍රයෙහි දී මෙවැනි සාපේක්ෂ පිරිහීමක් දක්නට ලැබුණත්, එය සෑම කලා අංශයකින් ම පාහේ සිදු වූ පරිහානියක් ලෙසට සැලකීම නම් යුක්ති සහගත නො වේ. වෙසෙසින් ම ගම්පොළ රාජධානි සමයෙහි දී ඇති වන සාහිත්‍යමය ක්ෂේත්‍රයෙහි දියුණුවත් අමතක කළ නො හැකි ආකාරයෙහි කලාකටයුතු වන බැවිනි.

එහෙත් මෙයින් ගම්පළ සමයෙහි දී කරන ලදැයි සැලකෙන විශාලතම හා දැකුම්කලු වූ සිද්ධස්ථාන ලෙස ඇත්තේ ද ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය හා ඇම්බැක්කේ යන ස්ථාන තුන පමණි. සිරිවීර මහතා ද පෙන්වාදී ඇති පරිදි "ඒවා ද දකුණු ඉන්දිය ලක්ෂණ පෙන්වයි. කෑගලු දිස්ත්‍රික්කයෙහි ගණේගොඩ විහාරය හා ගම්පළ අසල නියංගම්පාය විහාරය මේ කාලයට අයත්යැයි සැලකිය හැකි අතර, ඇම්බැක්ක දේවාලයත් දාහතර වැනි සියවස අග දී ඉදිකරන ලද්දකැයි අනුමාන කළ හැකි ය. එහෙත් මෙහි ඇති කැටයම් නිශ්චිත ව කාලනිර්ණය කළ නො හැකිය".[5] එහෙයින් සමස්තයක් ලෙසට ගත් විට මේ අවධියට අයත් ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය හා ඇම්බැක්ක වැනි දෙතුන් පළක හැර අන් බොහෝ තැන්වල නිර්මාණශිල්පයේ හෝ චිත්‍රකලාවෙහි සාපේක්ෂ පරිහානියක් මිස, දියුණුවක් දක්නට නො ලැබේ. මේ නිසා තත් අවධියේ කලාක්ෂේත්‍රයෙහි ඇති මෙවැනි විරල සාක්ෂි කිහිපයක් හැරුණු විට, අනුරපුර හා පොළොන්නරු ආදි යුගවල දී මෙන් නො ව, දහතුන් වැනි සියවසේ සිට දාහත් වැනි සියවස අග භාගය පමණ තෙක් වූ දීර්ඝ කාලපරිච්ඡේදය තුළ කලාවෙහි සාපේක්ෂ පිරිහීමක් ම දක්නට ලැබේ.

එහෙත් මේ කාලපරිච්ඡේදයට ම අයත්යැයි සැලකෙන ඇතැම් සාහිත්‍යමය කෘතීන්හි දී විවිධ ආගමික ගොඩනැගිලි ඉදි කළ බව සඳහන් වී ඇති බව ද අමතක නො කළ යුතු වුවත්, එ වැනි ගොඩනැගිලි පවා අද දක්නට නො ලැබේ. කෙටි කලකින් විනාශ වී යන තාවකාලික ද්‍රව්‍යවලින් ඒවා නිම කිරීම වැනි තාක්ෂණික අංශයෙහි පැවැති දුර්වලතා නිසා හෝ සතුරු කරදර හා දේශපාලනික අවුල් වියවුල් වැනි දෑ නිසා විනාශ වී යැමෙන් හෝ මෙසේ වූ බව සිතිය හැකි ය.

දැනට ශේෂ වී ඇති බිතුසිතුවම් හා ඒවායෙහි කාලනිර්ණය

සෑම කලා අංශයක ම පාහේ සාපේක්ෂ පිරිහීමක් සිදු වී තිබේ නම් එහි එක් ප්‍රභේදයක් ව පැවති බිතුසිතුවම් කලාවෙහි තත්වය ගැන පමණක් යමක් අමුතුවෙන් කිව යුතු නො වේ. මේ තත්ත්වය නිසා පොළොන්නරු සමයෙන් පසු මෙ රට බිතුසිතුවම් කලාව පිරිහීමකට පත්වූවා පමණක් නො ව, දහතුන් වැනි සියවසින් පමණ පසු කාලයෙහි දී පැරණි සම්භාව්‍යමය ශෛලියට අයත් වූ බිතුසිතුවම් කලාව අභාවයට ගිය බවක් ද

පෙනේ.[6] මේ තත්ත්වය නිසා දහතුන්වැනි සියවසේ සිට දාහත්වැනි සියවසේ අගභාගය පමණ දක්වා වූ වසර පන්සියයකට ආසන්න අති දීර්ඝ කාලපරිච්ඡේදයක් තුළ පැවති බිතුසිතුවම් කලාව ගැන හැදෑරීමකට තබා, එහි දළ ස්වරූපය අවබෝධ කරගැනීමකට තරම් වත් ප්‍රමාණ වත් වන සාක්ෂි කොටසක් ඉතිරි වී නැතිබව ද වෙසෙසින් සඳහන් කළයුතු කරුණකි.

එහෙත් මේ අවධියේ කලා කටයුතු ගැන අවධානය යොමු කළ ඇතැම් විචාරකයින් දක්වන තොරතුරුවල දී බොහෝ සාවද්‍ය නිගමනවලට ද එළඹී ඇති බවක් පෙනේ. ගාල්ල දිස්ත්‍රික්කයේ යටගල රජමහා විහාරයෙහි දඹදෙණි සමයට අයත් පැරැණි චිත්‍ර තවමත් ශේෂ වී තිබේ යැ යි[7] අතුරලියේ ඉන්දරතන හිමි කියා ඇති අදහසත්, දඹදෙණි සමයේ චිත්‍රවලින් උපුටා ගත්තේ යැයි කියන මෝස්තර රටා ගැන[8] වී.යූ.ද සිල්වා දක්වා ඇති විස්තරයක් මීට හොඳ ම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මීට අමතරව අකුරැස්සේ තලහගම අහඩකඩ පුරාණ විහාරයේ ඇති චිත්‍ර සටහන් ද අවුරුදු හාරසියයකට වඩා පැණියැ යි[9] කියැවෙන අදහස හා මිරිස්ස වෙහෙරගොල්ල සමුද්‍රතීර විහාරයේ ඇති චිත්‍ර සටහන් ද මෙ තරම් පැරණි අවධියකට අයත් වේ යැ යි[10] කියවෙන මතය ද තවත් එවැනි ම සාවද්‍යය නිගමනවලින් කිහිපයකි.

තව ද එන්. බී. එම්. සෙනෙවිරත්න මහතා කියන ලෙස ක්‍රි: වː 1150 හා 1840 අතර කාලයෙහි දී පැවති චිත්‍රශිල්පයෙහි ශෛලීන් අටක් හෝ නවයක් පමණ දැකිය හැකි වන අතර, දනගිරිගල දක්නට ලැබෙන වෘක්ෂ සටහන් පහළොස්වැනි සියවස පමණ තරම් ඈතකට දිවෙන බවත්, තිඹිරිය චිත්‍ර දහසයවැනි සියවස පමණ කාලයට අයත් වියහැකි බවත් විශ්වාස කරන අතර, ඒවායෙහි ඇති ඇඳුම් පැළඳුම්වල විලාසය, මෝස්තර විධිය හා රීතිය වැනි දෑට අනුව මෙවැනි නිගමනයකට බැසගත හැකි බවට[11] කරුණු දක්වා තිබීම ද සැලකිල්ලට ගතයුතු වුවත් එවැනි තැන්වල දක්නට ඇති චිත්‍රවල කාලනිර්ණය මෙ තරම් ඈතට දිවෙන බවක් නො පෙනේ. ඒවා දහඅටවැනි හා දහනවවැනි සියවස්වලට අයත් චිත්‍ර ලෙසට සැලකිය හැකි බැවිනි.

වෙසෙසින් ම දඹදෙණිය, යාපහුව හා කුරුණෑගල යන රාජධානි සමයන්හි දී පැවති චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ පැහැදිලි නිශ්චිත සාක්ෂි කිසිවක් මේ වන විට ශේෂ වී නැතත්, ගම්පළ සමයට ආසන්න කාලයෙහි දි නම් සිතුවම් කලාව හොඳින් භාවිතයේ පැවති බව තහවුරු කරන සාක්ෂි කිහිපයක් හමු වේ. මෙහි දී ඩී.ටී. දේවේන්ද්‍ර කියන ලෙසට පොළොන්නරු සමයෙන් පසු චිත්‍රකලාව ගම්පළට පැමිණ ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය හා කුරුණෑගල කැබැල්ලලෙණට ද පැතිරුණි.[12] ඒවායින් ගඩලාදෙණි විහාර ශිඛරයෙහි ඇති සිතුවම් කැබලි ගැන අවධානය යොමු කළ නන්දසේන මුදියන්සේ (1963) ආර්.එච්. ද සිල්වා (1975) හා අනුරාධ සෙනෙවිරත්න (1972), (1983) යන තිදෙන ඒවා දාහතරවැනි සියවසේ ගම්පොළ යුගයට අයත් යැයි[13] විශ්වාස කොට තිබේ. බොහෝ විට මෙය සෙනරත් පරණවිතාන මහතා විසින් කලින් ඉදිරිපත්කරන ලද විස්තරයක් අනුව යාමක් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එම විහාර ශිඛරයෙහි අති චිත්‍ර සටහන් විහාරය ගොඩ නැංවූ මුල් කාලයෙහිදී ම අඳින ලද ඒවා යැයි [14] ඔහු මීට පෙර කාලයක දී (1960 දී) සඳහන් කර ඇති බැවිනි.

එහෙත් ගඩලාදෙණි විහාර සන්නස් රෝලයෙහි සඳහන් පහත විස්තරය දෙසට මඳක් අවධානය යොමු කරන්න.

> "සිඳුරුවාන දෙනුවර මධ්‍යයේ දිග්ගල් අතලේ
> තුන්මාල් පිළිම ගෙය කරවන සේක් පල්ලේ
> මාලේ ශක්‍ර බ්‍රහ්ම සුයාම සන්තුෂිත නාථ
> මෛත්‍රි ආදී දෙවියන් විසින් පිරිවරන ලද
> වජ්‍රාසනාරූඪව බෝධීන් වහන්සේලා පිටලා
> වැඩහුන් සධාතුක මහ පිළිම සාමින්ද
> අනුපිළිම දෙදෙනා වහන්සේත්, නොයෙක්
> චිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් විචිත්‍ර කොට කරවා,

මුදුන්මාලේ චෛත්‍ය ගර්භයෙහි පරිච්ඡත්තක වෘක්ෂ මූලයෙහි පඹු කබල ආසනාරූඪ වූ මාතෘදේව පුත්‍ර ප්‍රමුඛ ශක්‍ර බ්‍රහ්මාදී දෙවියන් පිරිවරා විජම් බණ දේශනාවට වැඩහුන් විලාශයට වැඩහිඳිනා බුද්ධ රූපයද කරවා විහාරයට ආරක්ෂාවකුත් වුව මැනැවයි සිතා දෙව් රජ ගෙයකුත් කරවා..............” [15]

මෙම විස්තරය ම විහාරය ගොඩනැංවූ මුල් කාලයෙහි දී කළ (ක්‍රි: ව: 1344) **ධර්මකීර්ති ස්ථවිරයන්**ගේ ගඩලාදෙණි සෙල්ලිපියෙහිත් සඳහන් වී ඇති අතර,[16] එහි නො සැලකියයුතු තරම් ඉතා සුළු වෙනසක් පමණක් දක්නට ලැබේ. එහෙත් එයින් අර්ථ හානියක් පැන නො නඟී. මේ නිසා එම සෙල්ලපියෙන් ම තත් විස්තරය උපුටා ගත්තට ඇතැයි සිතිය හැකි වන බැවින්, එම කෘතීන් දෙක ම බෙහෙවින් විශ්වාසනීය මූලාශ්‍ර ලෙස භාවිත කිරීමට ඉඩකඩ සැලසේ.

මේවායෙහි දැක්වෙන විස්තරවලට අනුව පහළ මාලයෙහි තිබුණු පිළිමවලටත් අමතර ව එහි බිත්ති නොයෙක් චිත්‍ර කර්මයන්ගෙන් විසිතුරු කළ බව වෙසෙසින් සඳහන් කොට ඇතත්, චෛත්‍ය ගර්භයෙහි (විහාර ශිඛරයේ) නිම කළ බුදුරුව ගැන පමණක් විස්තර කරමින් එහි චිත්‍ර අඳින ලද බවක් සඳහන් නො කරයි. එහි පැවැති බුදුරුව වටා පරිවාර දේවරූප පිහිටුවා තිබුණු බව වෙසෙසින් සඳහන් කොට ඇතත්, අද දක්නට ඇත්තේ ප්‍රධාන බුදු පිළිමය පිහිටුවා තිබුණු ආසනය පමණි. පෘතුගීසි යුධ සමයෙහි දී එම වටිනා පිළිමය නැති වූ බව ජනප්‍රවාදයෙහි පවතී.[17] මේ පිළිම කිහිපය චිත්‍ර ලෙසට සැලකුව ද ඒවා පවා අද දක්නට නො ලැබෙන අතර, සෙල්ලිපියෙහි කියැවෙන දේව රූප වෙනුවට දැනට භික්ෂු රූපාවලියක් දක්නට ලැබේ. මතු විස්තර කෙරෙන පරිදි මෙහි වෙස්සන්තර ජාතකයෙහි සිද්ධීන් ගණනාවක් ම දැනට චිත්‍රණය කොට ඇති බැවින්, විහාරය ගොඩනැංවූ මුල් කාලයෙහි දී ම මේවා එහි අඳින ලද නම් එය වෙසෙසින් සෙල්ලිපියෙහිත් සඳහන් කළ යුතු කරුණක් විය යුතු ය. මීට පෙර හා පසු කාලයන්හිදීත් ජාතක කථා නිරූපිත චිත්‍ර ගැන සාහිත්‍ය මූලාශ්‍ර හා සන්නස් ගණනාවක ම මහත් අභිරුචියකින් සඳහන් කොට ඇති බැවිණි. එහෙයින් මෙහි දැක්වෙන වෙස්සන්තර ජාතකය නිරූපිත චිත්‍රාවලිය මීට පසුකලක දී අඳින ලද බවට සැකයක් නො පවතී.

අනෙක් අතට ගඩලාදෙණියෙහි ඇති බුදුපිළිම පවා වරින් වර සායම් කර ඇති නිසා ඒවායෙහි පැවති මුල් ස්වරූපය ද තරමක් වෙනස් වී[18] ඇති අතර, සෙල්ලිපියේ සඳහන් වන පහළ මාලයේ පැවති අනුපිළිම දෙදෙනා වහන්සේ පවා අද දක්නට නො ලැබේ. එහෙයින් මෙවැනි තැන්වල තිබූ පැරණි චිත්‍ර සටහන් ආදියත් පසුකාලීන නවකම්වලට ගොදුරු වන්ට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

එහෙයින් ගඩලාදෙණි විහාර ශිඛරයෙහි දැනට ශේෂ වී ඇති සිතුවම් කොටස් විහාරය ගොඩනැංවූ මුල් සමයෙහි දී ම හෝ ගම්පළ සමය තුළ දී ම හෝ කරණු ලැබීයැයි තහවුරු කරන නිශ්චිත සාක්ෂි කිසිවක් නැති බැවින් ඒවා විහාර ගොඩනැංවූ කාලයට තරමක් පසු කලක දී සිදු වූ ප්‍රතිසංස්කරණයක දී අඳින ලද්දකැ යි සිතීම වඩා සාධාරණ ය. එම පූර්ව නිගමනය හොඳින් තහවුරු කර සාහිත්‍යමය මූලාශ්‍රවලින් ලැබෙන තොරතුරු ද හමු වේ. එහි දී විශේෂයෙන් ම හය වැනි පැරකුම් රජුගේ කාලයෙහි දී (1412 - 1467) ගඩලාදෙණි හා ලංකාතිලක විහාරයන් දෙකෙහි ජරාවාස හැර බොහෝ වස්තූන් ද පරිත්‍යාග කර, හුණු කර්මාන්තයන් කළ බවට[19] සද්ධර්මරත්නාකරයෙහි හා චූලවංශයෙහි සඳහන් විස්තර ප්‍රධාන තැනක ලා සැලකිය හැකි ය.

හුණු පිරියම් කිරීමකින් පසුව ගඩලාදෙණියෙහි චිත්‍ර අඳින ලද බව ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වන අතර, එබඳු සිතුවම් කොටසක් අද පවා විහාරය හාත්පසම දක්නට ලැබේ. මේවා වර්ණ පූර්ණයෙන් තොර, රේඛාකරණ චිත්‍රවලට පමණක් සීමා වී ඇති බැවින් හුණු පිරියම් කිරීමෙන් පසු ඇති වූ ශූන්‍යත්වය (හිස් බව) ඉවත් කිරීම ම අරමුණු

කොටගෙන ඇඳ ඇති බව සිතීමට අසීරු නැත. එහෙයින් මේ චිත්‍ර කොටස් කෝට්ටේ සමයෙහි දී කරන ලද සුණු පිරියම් මත අඳින ලද ඒවායැයි සැලකීම වඩාත් සාධාරණ ය. මීට සමාන රූප සටහන් කෝට්ටේ සමයට අයත් වෙනත් කලා නිර්මාණවලිනුත් හමුවන අතර, දැනට ජර්මනියේ මියුනික්හි ස්කාට්ස් කාමර් රෙසිඩන්ස් (schatzkammer Residance) කෞතුකාගාරයෙහි ඇති[20] ක්‍රි: ව: 1540 ගණන්වලට අයත්යැයි සැලකෙන ඇත්දත් කැටයම් මඤ්ජුසා දෙක[21] මේ සඳහා හොඳ ම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මෙහි තිරු වෙන්කර කථාව දක්වන ආකාරය මානව රූපයන් ද බෙහෙවින් ගඩලාදෙණි චිත්‍රවලට සමාන බවක් පළකරන අතර, මානව රූපවල පාර්ශ්ව දර්ශී ලෙසට පාද දැක්වීමෙහි දී මේ බව ඉතා හොඳින් කැපී පෙනේ. මේවායෙහි දැක්වෙන ඇත් රූප යුගලය හා ඔවුන්ගේ සැරසිලි ලක්ෂණ ගඩලාදෙණි විහාර ශිඛරයෙහි ඇති ඇත් රූප හා ඒවායෙහි සැරසිලිවලට සාකල්‍යයෙන් ම වාගේ සමාන වන අතර මේවා එක ම ශිල්පියෙකුගේ නිර්මාණ වෙතැ යි කිවහැකි තරමට ම සර්ව සාමාන්‍යයක් දක්නට ලැබේ. එහෙයින් ගඩලාදෙණි ශිඛරයේ ඇති චිත්‍රවල දැක්වෙන අංග රචනය, රූප වින්‍යාසය ආදී ලක්ෂණවලට අනුවත් ඒවා කෝට්ටේ අවධියෙහි දී අඳින ලද චිත්‍ර බව පැහැදිලි කරගත හැකි ය. වැඩිදෙනාගේ ඇස නො ගැටෙන තැනෙක මේවා පිහිටා තිබීම ම ඒවායෙහි දිගුකල් පැවැත්මට ද හේතුවක් වී තිබේ.

ගඩලාදෙණියෙහි දැනට මඳක් මැකීගොස් ඇති උක්ත චිත්‍ර සටහන්වලින් වෙසතුරු රජු ඇලි ඇතා දන් දීමේ කථා පුවත නිරූපණය කෙරෙතැ යි සෙනරත් පරණවිතාන, නන්දසේන මුදියන්සේ, හා අනුරාධ සෙනවිරත්න යන තිදෙනාගේ අදහස වී ඇතත්,[22] එහි වෙස්සන්තර ජාතකයට අයත් සිද්ධීන් ගණනාවක් ම ඇතුළත් වී තිබෙන බව ද පෙනේ. වැලි මැටි මිශ්‍ර බදාමයක් මතුපිට කුඩා හුණු ස්ථරයක් ආලේප කොට ඒ මත චිත්‍ර ඇඳ ඇති මෙහි අද පවා හොඳින් දක්නට ඇති පරිදි වම් කෙළවරෙහි ඉහළ සිට දකුණුපසට කථාව චිත්‍රණය කිරීමට පටන්ගෙන තිබේ. මෙහි මුල් ජවනිකාවෙන් මැදුරක් තුළ හිඳ සිටින පුරුෂයෙකුගේ යැ යි පෙනෙන පාදයක් පමණක් ඉතිරි වී ඇත. ඒ ඉදිරියෙහි වූ මානව රූපයක් අතෙහි ඇඟිල්ලක් ඔසවා කථාකරන අභිනයකින් දක්වා ඇත්තේ මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දී මෙනි. ඊළඟ චිත්‍ර පුවරුවෙන් ඇලි ඇතා දැක් වේ. ඉතාමත් දක්ෂ ශිල්පියෙකුගේ කෘතියක් බවට සැක නැති මෙය අඳුරු රක්ත වර්ණයකින් යුත් බාහිර රේඛාවකින් පමණක් ඇඳ තිබේ. එම රේඛා සටහන් සියල්ල මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල යෙදෙන රේඛාවලට වඩා බෙහෙවින් පුළුල් වුවත්, රේඛාව විශ්වසනීයත්වයකින් හා රිද්මානුකූල බවකින් යුතුව නිදහස් හැසිරවීමකින් ද යුක්ත ව ඇඳ තිබෙනු පෙනේ. පින්සලය හසුරුවා ඇති ආකාරය බෙහෙවින් ප්‍රශස්ත මට්ටමක ඇති අතර, වටකුරු හා සජීවී බව එම රේඛා සටහන් තුළින් ම මතුකොට දැක් වේ. සිරුරෙහි වූ පුස්ටිමත් බව නිසා මස්පිඩු පිටතට නෙරාගිය ආකාරය පවා හොඳින් දක්වා ඇති අතර, වෙසෙසින් ම පාදවල ඇති මස්පිඩු ඉතා කදිම ලෙසට චිත්‍රණය කොට තිබේ.

මීට පසුව දැක්වෙන චිත්‍ර පුවරුවක ඇලි ඇතා රැගෙන යන දර්ශනයක් පෙනේ. පසුපස පාදයක් හා ඉදිරිපස පාදයක් ඔසවා ඇතා ගමන් කරන විලාසය දක්වා ඇත්තේ මහනුවර සමයට අයත් දෙගල්දොරුවේ නිරූපිත ඇලි ඇතා දැක්වීමෙහි දී මෙනි. ඉරියව් සියල්ල ද හොඳින් තාත්වික ව දක්වා ඇත. චමත්කාර ජනකය, ආභරණවලින් තරමක් දුරට සැරසිලි කොට ඇති අතර, ඇතා පිට හිඳ සිටින මානව රූප ගණනාවකි. මුහුණුවලින් ප්‍රීතිය හා සතුට මෙන්ම විනෝද ජනක බව ද ඉතා හොඳින් දැක් වේ. නිදහස් ලෙස හසුරුවා ඇති රේඛාවෙහි රිද්මය පොළොන්නරු අවධියේ චිත්‍ර සිහිපත් කරවයි. චමේ සිට පටන්ගන්නා ඊළඟ චිත්‍ර පුවරුවෙහි දී මද්‍රී දේවිය දැක් වේ. ඇය පලවැල නෙළා ගෙන එන්නී ය. පළතුරු නෙළු කෙක්ක ද කරපිට තබාගෙන ගමන්කරමින් සිටින විලාසය ද හොඳින් තාත්වික ලෙසට දක්වා ඇති බවක් පෙනේ. ඒ අසල දැක්වෙන වෘක්ෂ රූපයකි. එහෙත් එය

මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල එන වෘක්ෂ රූප මෙන් මුළුමනින් ම ශෛලිගත ලෙසට දක්වා නැත. ගසේ කඳ හා ඊට සම්බන්ධ අතු ඉති සියල්ල සුදු පැහැයෙන් දක්වා තිබේ. එහෙත් ඒවායෙහි අතුපතර ආදිය ගැන සැලකිල්ලක් දැක්වූ බවක් නො පෙනේ.

වෙසතුරු රජු දරුවන් දෙදෙන දන්දීම සේ ම ජූජක බමුණා ඔවුන් රැගෙන යාමත් එක ම චිත්‍ර පුවරුවෙහි දී සංකීර්ණ ලෙසට දක්වා ඇත්තේ මහනුවර සමයේ ඇතැම් විහාර චිත්‍රවල දී මෙනි. දරුවන් රැගෙන යන විට රෑබෝ වූ නිසා ජූජක තෙමේ කලේ ගසක අතු දෙකක් මත හොඳින් නිදා සිටින ආකාරය පෙන්වන්නේ මහනුවර සමයට අයත් මැඳවල විහාරයෙහි එම අවස්ථාව ම චිත්‍රගත කොට ඇති අයුරු සිහියට නංවමිනි. ළමයින් දෙදෙනා එම ගසමුල හිඳ සිටී. පසු දා එතැනදී ම නැවතත් ළමයින් රැගෙන යන ආකාරය දක්වා ඇත්තේ මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දී මෙන් තරමක් සංකීර්ණ ලෙසට අඛණ්ඩ කථන මාධ්‍යයට ද අනුරූපී වන පරිද්දෙනි.

චිත්‍ර පනේල දෙකෙහි දී ම පසුබිමෙහි ඉඩ ඇති තැන්වලට නෙළුම් මල් මෝස්තර සටහන් යොදා ඇති අතර ඒවා ඇතැම්විට ප්‍රමාණයෙන් හා අංග රචනයෙන් ද එකිනෙකට වෙනස් වේ. මහනුවර සමයේ දී යෙදුණු නෙළුම්මල් මෝස්තරවලට වඩා මේවා වෙනස් ආකාරයක් පෙන්වන අතර, තත් අවධියෙහි දී මෙන් දැඩි ලෙස අලංකාර කිරීමට උත්සහ කළ බවක් ද නො පෙනේ. වර්ණ පූර්ණයෙන් තොර මේවායෙහි මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දක්නට ඇති සියුම් රේඛාකරණ රටාව හා අලංකාර විස්තර විභාගාදිය ද දක්නට නො ලැබේ. එහෙයින් සුණු පිරියම් කිරීම නිසා පසුබිමෙහි වූ හිස් අවකාශය ඉවත් කිරීමට පමණක් අවශ්‍ය වූ සෙයක් පළ කෙරේ.

තිරු බෙදීමෙහි දී ඒවා පොළොන්නරු තිවංක පිළිමගෙහි දී මෙන් ම අඩි දෙකක් හෝ දෙක හමාරක් පමණ පුළුලකින් යුක්ත වූ අතර, දැනට ශේෂ වී ඇති චිත්‍ර තිර දෙක අතර වූ කුඩා හිස් තීරය අඟලකට හෝ අඟල් එකහමාරකට වඩා මඳක් විශාල ලෙසට දක්වා තිබේ. මෙසේ චිත්‍ර පනේල දෙක අතර ඇති කුඩා හිස් තීරය පමණක් නො ව, එම චිත්‍ර සීමාවුණු පනේලය වටා ම සතරැස් ලෙසට අඳින ලද තවත් එවැනි ම කුඩා හිස් තීරයක් දක්වා තිබේ. මහනුවර සමයෙහි දී මෙන් මේවායෙහි මාතෘකා පාඨ හෝ ඒවා යෙදීමට උත්සහ කළබවක් හෝ දක්නට නැත.

පරණවිතාන මහතාගේ තවත් අදහසකට අනුව මේවා මහනුවර සමයට අයත් චිත්‍ර ලෙස ද සලකා තිබේ.[23] එහෙත් ඉහත තොරතුරුවලට අනුව එම චිත්‍ර කොටස්වලින් මහනුවර සමයේ චිත්‍ර ශෛලියට මඳක් වෙනස් වූ, එහෙත් පොළොන්නරු යුගයේ චිත්‍ර හා කිසියම් ආකාර සාම්‍යයක් පෙන්වන බව ද පැහැදිලි වනු ඇත. එහෙයින් මේ තොරතුරු සියල්ල අනුව ඒවා කෝට්ටේ යුගයට ම අයත් චිත්‍රදැයි යන්න අවිනිශ්චිත වුවත්, යටත් පිරිසෙයින් පොළොන්නරු හා මහනුවර සමයන් අතර කිසියම් කාල පරිච්ඡේදයක දී කරන ලද ඒවා ලෙසට නම් සැලකිය හැකි ය. එහෙයින් ගඩලාදෙණියෙහි ශේෂ වී ඇති මෙම පැරණි චිත්‍ර කොටස්වලින් දිවයිනේ පැරණි චිත්‍ර කලාව පොළොන්නරු යුගයෙන් පසුවත් අඛණ්ඩ ව පැවත ආ බව සිතීමට මෙන් ම, තත් අවධියෙහි චිත්‍ර කලාවෙහි දළ ස්වරූපය වටහා ගැනීමටත් මහඟු පිටු වහලක් ලබා දෙයි.

මෙවැනි පැරණි චිත්‍ර සටහන් එම විහාරයෙහි ප්‍රධාන විහාර ගෙයට සම්බන්ධ කොටස් සියල්ලෙහි දී ම වාගේ ඉතා තුනී බදාම තට්ටුවක් මත ඇඳ තිබුණු බවට සාක්ෂි ඇතත් එවායින් කිසිවක් අද වන විට හොඳින් ශේෂ වී නැත. බදාම ස්ථරයක් යොදා තිබුණු බවට හා ඒ මත චිත්‍ර අඳින ලද බවට පමණක් වර්ණ රේඛා සාක්ෂි ඉතිරි කරමින් සෑම තැනක ම පාහේ බදාම ස්ථර පිටින් ම හැලී ගොසිනි. එහි දී වෙසෙසින් ම විහාරයට ඇතුළු වන තැන ම වූ පිය ගැට පෙළට ඉහළින් ඇති වියන් තලයේ වම් පස දක්නට ලැබෙන පලාපෙති මෝස්තරය ඉහත විස්තර කරන ලද විහාර ස්තූපිකාවහි ඇති රේඛා සටහන් සිහිපත් කරවයි.

බොහෝ දුරට ඒවායෙහි රේඛා සටහන් ද භාවිතා වර්ණය හා අඳිනු ලැබ ඇති ආකාරය ද, රේඛාවන් හැසිරවීම පමණක් නොව වර්ණ සංයෝජනය ආදිය ද එකිනෙකට බෙහෙවින් සමානාකාරයක් ගනී. එහෙත් ඒවා මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දී දක්නට ඇති රේඛාකරණ තරම් සියුම් ලෙසට ඇඳ ඇති බවක් දක්නට නැතත් නිදහස් අතින් දක්ෂ ලෙසට ඇඳ තිබේ. රේඛාවෙන් එහි එළිය අඳුර වැනි දෑ හොඳින් දැක්වීමට සමත් වී ඇති අතර මහනුවර සමයේ භාවිත වර්ණවල පැහැයට අසමාන වූ අඳුරු ගුරු පැහැයකට හුරු සායමකින් ඇඳ ඇත. රේඛාව බෙහෙවින් පුළුල් කොට තිබේ. ස්තූපිකාකාර කොටසෙහි දැක්වෙන රේඛාකරණ කටයුතු ඇඳ ඇත්තේ ද මෙ පරිද්දෙනි. එහෙයින් එම වියන්තලයේ ඇති පලාපෙති මෝස්තරය ද විහාර ශිඛරයෙහි ඇති චිත්‍ර ඇඳි සමයෙහි දී ම කරන ලද්දකැ යි සිතිය හැකිවන අතර, මේවායින් හුණු පිරියම් කිරීමෙන් ඇති වූ හිස් බව ඉවත්කිරීම ප්‍රධාන අරමුණ වී තිබුණු බව නැවතත් අවධාරණය කළයුතු කරුණක් සේ පෙනේ. විහාර ගෘහාභ්‍යන්තරය තුළ දැනට දක්නට ඇති සිතුවම් මීට වඩා බොහෝ පසු කාලයකට අයත්වන අතර, ඒවා 1927 වසරෙහි දීත් නැවත අඳින ලද බව[24] කියැවේ.

ගඩලාදෙණියෙහි හැරුණු විට මෙම කාලපරිච්ඡේදය අයත් බිතුසිතුවම් කලාව පිළිබඳ වෙනත් නිදසුන් කිසිවක් ශේෂ වී නැතත්, මේ සම්බන්ධයෙන් ඉතා වැදගත් චිත්‍ර නිදසුන් තුනක් දහතුන්වැනි හා දාහතරවැනි සියවස්වල දී කරන ලදැ යි සැලකෙන චූල්ලවග්ග හා සාරත්ථදීපනී පුස්කොළ පොත් කම්බවලින් පිළිවෙළින් එක හා දෙක බැගින් හමුවේ. මේවායින් දඹදෙණියේ දෙවැනි පරාක්‍රමබාහු රජුගේ (1920 - 70) කාලයේ දී කරණු ලැබී යැ යි සැලකෙන චූල්ලවග්ගයෙහි අත්පිටපත කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි[25] ඇති අතර මෙහි පශ්චාත් පොළොන්නරු සමයට අයත් යැ යි සැලකිය හැකි[26] බහුවර්ණිත රූප සටහන් කිහිපයක් දක්නට ලැබේ. එහි නැට්ටුවන් නිරූපිත රූප රාමු කිහිපයක් දක්නට ඇතත්, ඊට වඩා වැදගත් තැනක් ලියවැල් රටාවට ලබා දී ඇති බවක් පෙනේ. අංග රචනය සාරත්ථදීපනියෙහි ඇති චිත්‍රවල දී මෙනි. එහෙත් මෙහි රේඛාව සාරත්ථදීපනියෙහි රේඛාවලට වඩා තරමක් සියුම් ලෙස දැඩි උනන්දුවකින් යුක්තව ද ඇඳ ඇති අතර, ප්‍රකාශන ශක්තිය ද ඊට වඩා වැඩි බවක් පළ කරයි.

මේ කාලයෙහි දී ම කරනලදැ යි සිතියහැකි එහෙත් කාලය පිළිබඳව නිශ්චිත තොරතුරු හමු නොවන දැනට බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි ඇති සාරත්ථදීපනී විනයටීකා පුස්කොළ පොත් කතම්බයකින්[27] හමු වන චිත්‍ර සටහන් ඒක වර්ණිත බාහිර රේඛා සටහන්වලින් පමණක් නිම කොට තිබේ. මෙහි පසුබිම දක්වා ඇත්තේ මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දී මෙන් ඒක වර්ණිත ස්වරූපයකිනි. කම්බයෙහි දෙපැත්ත ම හතරැස් පතේල දහසකින් සැරසිලි කර ඇති අතර, එයින් තීර අටක දී ම සංගීත කාරයෙකුගේ හෝ නැට්ටුවකුගේ රූප සටහන් දක්වා තිබේ. මේ කාලපරිච්ඡේදයට ම අයත් යැ යි සැලකියහැකි සාරත්ථදීපනියට අයත් අනෙක් පුස්කොළ පොත් කම්බය පැරීසියේ ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි[28] දක්නට ඇති අතර, එහි ද නැට්ටුවන් හා සංගීතකාරයන් කිහිප දෙනෙකු ඒක වර්ණයෙන් ඉතා දර්ශනීය ලෙසට නිම කොට තිබේ. එම රූප සටහන් ද මනා ලාලිත්‍යයකින් යුක්ත වන අතර, රේඛාව චමත්කාර ජනක මෙන් ම ප්‍රාණපූර්ව ලෙසටත් දැක්වේ. බොහෝ දුරට මේවායෙහි අංග රචනය ද පොළොන්නරු සමයේ චිත්‍රවල දී මෙනි. විශේෂයෙන් ම රේඛාව හා මානව රූපවල හැඩය වැනි දෑ මෙහි දී කැපී පෙනේ. එහෙත් මේ රූප සටහන් වටා ඇති අලංකාරික රූ රටා සියල්ල මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල දී දක්නට ලැබෙන ඒවාට බොහෝ සමානාකාරයක් ද ගනී. ඇතැම් තැනෙක දී මේ රූ රටාව ම මහනුවර සමයේ චිත්‍රවලදීත් දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් ම එම රූපවල මුහුණු දක්වන ආකාරය මහනුවර සමයේ චිත්‍ර ඇති බොහෝ තැන්වල නිරූපිත මාර විජය දැක්වෙන චිත්‍රයන්හි දී භාවිත විසුළු පෙනුමක් ඇති මාර සේනාවන්ගේ මුහුණු සිහිපත් කරවයි. දෙගල්දොරුව, සිරිමල්වත්ත හා හිඳගල වැනි

තැන්වලින් මේ සඳහා අනගි නිදසුන් හමුවේ. මේ නිසා සාරත්ථදීපනී පුස්කොළ පොත් කම්බයෙහි දී පොළොන්නරු යුගයේ චිත්‍රවල ඇති ලක්ෂණ පමණක් නොව, මහනුවර සමයේ සිතුවම් කලාවෙහි දක්නට ඇති සමහර ලක්ෂණත් තිබෙන බව පෙනේ. එහෙයින් ඒවා එම සම්ප්‍රදායන් දෙකට අතර මැදි කාලපරිච්ඡේදයකට අයත් නිර්මාණයන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය.

මීට අමතර ව කුරුණෑගල ගිනිමාන්න නම් ගමෙහි රත්දෙණිය පන්සලට ඉහළින් ගල්ලෙනක වියනෙහි ශේෂ වී ඇති නෙළුම් මලක් හා ලියවැලක් දැක්වෙන චිත්‍ර කොටසක් ද මහනුවර සමයට වඩා පැරණි විය හැකි බවත්, ඒවායෙහි පොළොන්නරු යුගයේ චිත්‍රවල තරම් සියුම් වැඩ දක්නට නැති බවත්,[29] ගොඩකුඹුරේ මහතාගේ අදහස වී ඇතත්, ඒවායෙහි කාලනිර්ණය නිශ්චිත ලෙස තීරණය කළ නො හැකි වී තිබේ. ඇතැම්විට මේවා ද එම අතරමැදි කාලපරිච්ඡේදයට ම අයත් සිතුවම් කොටස් වියහැකි ය. මේ අනුව ගඩලාදෙණි සිතුවම්, චුල්ලවග්ග හා සාරත්ථදීපනී පුස්කොළ පොත් කම්බවලින් හමුවන චිත්‍ර හැරුණු විට, තත් අවධියට ම අයත් යැ යි නිශ්චිත ව සැලකිය හැකි වෙනත් සිතුවම් කිසිවක් ශේෂ වී නැතත්, එම කාලපරිච්ඡේදයට ම අයත් සාහිත්‍යමය හා අභිලේඛන සාක්ෂි රැසකට අනුව මේ අවධියෙහි දීත් සිතුවම් කලාව බෙහෙවින් ප්‍රචලිත ව පැවැති බවක් පෙනේ. එහෙයින් මේ අවධියෙහි සිතුවම් කලාව ගැන පුළුල් ලෙස විමසීමට තරම් ප්‍රමාණවත් වන නිදසුන් රැසක් අද ශේෂ වී නැතත්, එහි දළ ස්වරූපය හෝ අවබෝධ කර ගැනීමට සමකාලීන අනෙකුත් ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රයනගෙන් ලැබෙන තොරතුරු දෙසට අවධානය යොමු කිරීම බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් ය.

ප්‍රථමික මූලාශ්‍රවලින් ලැබෙන තොරතුරු

මේ කාලපරිච්ඡේදයට අයත් යැ යි සැලකෙන ග්‍රන්ථ රැසක ම තත් අවධියෙහි පැවති බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත යැ යි සිතිය හැකි තොරතුරු අඩංගු වී තිබෙන බව ඉහත දැක්විණි. එම තොරතුරු සියල්ල කාලනිර්ණයානුකූල අනුපිළිවෙළකට ගලපා ගැනීමෙහි දී දඹදෙණි සමයෙහි දී රචිත ග්‍රන්ථයන් ලෙසට සැලකෙන[30] සද්ධර්මරත්නාවලිය, පූජාවලිය, හා හත්ථවනගල්ල විහාර වංශය යන කෘතීන්හි සඳහන් තොරතුරුවලට ප්‍රධාන තැනක් හිමි වේ. ඒවායින් සද්ධර්මරත්නාවලියෙහි සඳහන් තොරතුරු කිහිපය ඉතා වැදගත් කමක් උසුලයි. "යහපත් පැයක් ගන්නට වයිති හනන්නා සේ" "සිත්තම් කොට හකුලුවා තිබූ පෙත්තක් විදහා පාන කලක් පරිද්දෙන්" "අමුතු පැයක් එන්නට නොයෙක් පැ ඇති වයිති යොදන්නා සේ" "අසුචි පුරාලූ කල පිට සිත්තම් කරනා සේ" "පිළිම ගෙයක සිත්තම් කරන්නවුන් අනිත් සිත්තම් හැරලා රහත් කැල හා බුදු රුව මැ අඳනා සේ" "වයිති බිත කළ සිත්තමක් සේ"[31] යනුවෙන් සඳහන් කොට ඇති උපමා පාඨවලට අනුව සද්ධර්මරත්නාවලී කතුවරයා චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ ව ඉතා හොඳින් දැන සිටි බව තහවුරු වන අතර, එයින් තත් අවධියේ දී චිත්‍ර කලාව මැනවින් භාවිතයෙහි පැවති බව ද පැහැදිලි කොටගත හැකි ය.

මේ අවධියේ දී ම ලියැවුනු පූජාවලියෙහි ද චිත්‍ර කලාව හ සම්බන්ධිත විස්තර කිහිපයක් ඇතුළත් වී තිබේ. "දිවුල් ලාටු මුසු වයිති තරව වැද ගන්නා සේ" "බැඳැවුන් බිසොවුන් කියාලූ බස් නැමැති වයිති පෙම් ලාටු මුසු කොට සිත් නැමති බිතක ඇඳ ලූ හෙයින්" "නොයෙක් චිත්‍රකාරයන් ලබා පෙතිකඩක සිතුවම් කරවා"[32] යනාදී පාඨයන් මීට කදිම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එම විස්තරවලට අනුව තත් ග්‍රන්ථයන්හි සිතුවම් කලාව ගැන පමණක් නො ව එහි ඇතැම් ශිල්ප ක්‍රමයන් ගැන ද කරුණු සඳහන් වී තිබීම මේ අවධියෙහි දී චිත්‍ර කලාව හොඳින් භාවිතයේ පැවති බව තහවුරු කරන්නකි. මීට අමතර ව පූජාවලියෙහි ම කර්මාන්තකරුවන් සුවහස් ගණනක් ගැන ද කියැවේ. ඔවුන් අතර ස්වර්ණකාර, කුම්භකාර, චර්මකාර, උළුවඩුකාර හා චිත්‍රකාර[33] යනාදී ලෙසට කොටස් කිහිපයක් ගැන ම සඳහන් වෙන

අතර, චිත්‍රකාර යනුවෙන් හැඳින් වූ කර්මාන්තකරුවන් පිරිසක් ගැන වෙනම ම සඳහන් කොට තිබීමෙන් ඔවුන් චිත්‍රකලාව වෘත්තියක් සේ ප්‍රගුණ කළ පිරිසක් ලෙස හඳුනාගැනීමට අපහසු නො වේ.

දඹදෙණි සමයෙහි දී ම රචිත යැ යි සැලකෙන හත්ථවනගල්ල විහාර වංශයේ ද[34] බිතුසිතුවම් කලාව පිළිබඳ විස්තරයක් අඩංගු වී තිබේ. "ඒ භූමි ප්‍රදේශයෙහි පස් මහල් සංඝාවාසයක් කරවා අනේක ප්‍රකාරවූ විචිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් සමලංකෘත කොට ..." අෂ්ට්‍රාංග ප්‍රාකාර වූ බිත්ති භාගයන්ගේ මත්තෙහි බැලුවන්ට කෙලි සිනා රස උපදවන්නා වූ නානා ප්‍රකාර වේග විලාශයෙන් විභූෂිත වූ බොහෝ භූත කිංකර රූප වලින් වට කරන ලද කොබෝ ගෙඩි වලල්ලකින් ප්‍රතිමන්ඩිත වූ ප්‍රමුඛ පර්යන්තයෙහි විවිධ චිත්‍ර රූපයෙන් මනෝහර වූ කර්මාන්තයෙන් ශෝභමාන වූ"[35] යනාදි විස්තර මීට නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එම ග්‍රන්ථ කර්තෘවරයාට චිත්‍රකලාව පිළිබඳ මෙ වැනි සවිස්තර අවබෝධයක් ලැබෙන්නට ඇත්තේ තත් අවධියෙහි දීත් එය හොඳින් ප්‍රචලිත ව පැවති කලා මාධ්‍යයක් වූ නිසා විය හැකි ය. මීට අමතර ව දහතුන් වැනි සියවසේ දී කළ කෘතියක් ලෙසට සැලකෙන ජිනචරිත සන්නයෙහි දීත් සිත්තරකලාව අටළොස් ශිල්ප හා සුසැට කලා අතරට වැටෙන්නක් බව[36] සඳහන් කර තිබේ.

මේ කාලපරිච්ඡේදය ගැන චූලවංශයෙහි සඳහන් තොරතුරුවලට අනුව පණ්ඩිත පරාක්‍රමබාහු හෙවත් දෙවැනි පැරකුම් රජුට පසුව බලයට පත් වූ හතරවැනි විජයබාහු රජු හෙතෙම ද ඊට බෙහෙවින් කැමති වී නගර ප්‍රතිසංස්කරණයට අවශ්‍ය සියල්ල ම සපයාදී එම කටයුතු නිමකිරීමට යකඩ වැඩකරුවන්, ලියන වඩුවන් සිත්තරුන් හා තළකරුවන් ආදීන් ද යොදවූ බව කියැවේ.[37] මෙහිදීත් කර්මාන්ත කරුවන් පිරිසක් ලෙස සිත්තරුන් ගැන වෙනම සඳහන් කොට තිබීමෙන් ම තත් අවධියෙහි දී ඔවුන් චිත්‍ර කර්මාන්ත කටයුතුවල නියැලී සිටි පිරිසක් ලෙස හඳුනා ගැනීමට හැකි වී තිබේ.

මෙවැනි ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රවල සඳහන් තොරතුරුවලට අමතර ව පොළොන්නරුවේ තිවංක පිළිම ගෙයි ඇති චිත්‍ර සටහන් ඊස ද දඹදෙණි සමයෙහි විසූ දෙවැනි පරාක්‍රමබාහු රජුගේ කාලයෙන් මොබ්බට අයත් වියහැකි යැ යි[38] පරණවිතාන මහතා දක්වා ඇති අදහස ද සලකා බැලිය යුතු කරුණක් ලෙසට පෙනේ. පළමුවැනි පැරකුම් රජුගේ කාලයෙහි දී ගොඩනංවන ලද තැනක් ලෙසට චූලවංශයෙහි එන මෙහි චිත්‍ර අඳින ලද කාලය ගැන තොරතුරු කිසිවක් සඳහන් නො වන[39] අතර, බෙල් මහතාගේ විශ්වාසයට අනුව මේ ගොඩනැගිල්ල පළමුවැනි විජයබාහු රජුගේ කාලයටත් අයත් ලෙස[40] සැලකිය හැකි ය. බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් හා ආනන්ද කුමාරස්වාමි යන දෙදෙනා මේ චිත්‍ර දොළොස්වැනි සියවසට අයත් යැ යි විශ්වාස කළ ද[41] හෝකාර්ට් මෙහි දැනට ඇති චිත්‍රවලට යටින් ඊට වඩා පැරණි අවධියකට අයත් යැ යි සැලකිය හැකි චිත්‍ර සටහන් ද සොයා ගන්නා ලදි.[42] මේ නිසා තිවංක පිළිමගෙයි චිත්‍රවල නිවැරදි කාලනිර්ණයක් ඉදිරිපත් කළ නො හැකිවන අතර, එහි සම්භාව්‍යමය හා ජනප්‍රිය යන ශෛලීන් දෙකෙන් ම අඳින ලද චිත්‍ර සටහන් දක්නට ලැබේ.[43]

දඹදෙණි සමයෙන් පසු මෙරට රාජ්‍ය මධ්‍යස්ථානය තුදුරින් පිහිටි යාපහුවට විතැන් විනි. මේ අවධිය පිළිබඳ සඳහන් කරන යාපහු නුවර විස්තරය නම් ග්‍රන්ථයෙහි දී පරාක්‍රමබාහු නම් රජ කෙනෙකු යාපහු නුවර පිහිටුවීමෙහි දී නව මහල් මාලිගා සතරක් හා තවත් කුඩා ගෙවල් පන්සියක් සැරසීම සඳහා සිත්තරුන් තුන්දහසක් යොද වූ බව[44]. කියැවේ. එහෙත් මෙහි සඳහන් සිත්තරුන් තුන්දහසක් යෙදවීම පිළිබඳ ව කියැවෙන විස්තරය අතිශෝක්තියක ස්වරූපයක් දැරුව ද එම කරුණ සම්පූර්ණ අසත්‍යයකැ යි සිතා බැහැර කළ නො හැකි ය. සිත්තරුන්ගේ සංඛ්‍යාව මීට වඩා අඩු විය හැකිවුවත්, ඔවුන් යෙදවූ කාර්යය පිළිබඳ ව මෙහි සඳහන් විස්තරය ඉවත ලියනො හැකි එකක් වන බැවිනි. එහෙයින් තත් අවධියෙහි දීත් චිත්‍රකලාව

[illegible library stamp]

පිළිබඳ කිසියම් දැනීමක් සමකාලීනයන් තුළ පැවති බව සිතීමට අසීරු නො වේ. යාපහුවේ පැවැති පැරණි රාජ්‍ය මධ්‍යස්ථානය පසු කලක දී කුරුණෑගලට විතැන් විනි. රජවරුන් සිව් දෙනෙකුගේ පාලන කාලයන් අයත් වන මුළු කුරුණෑගල සමය ම අවුරුදු හැටකට වඩා අඩු කාලපරිච්ඡේදයකට සීමා වේ. මෙ රට පැරණි රජධානිවලින් ඉතා කෙටි කලක් පැවතියේ කුරුණෑගල රාජධානිය බව මෙයින් පැහැදිළි කරගත හැකි ය. එහෙත් මේ රාජධානිය පැවතියේ බෙහෙවින් සුළු කාලපරිච්ඡේදයක් වුවත් එම අවධියෙහි දී පවා සිතුවම් කලාව හොඳින් භාවිතයේ පැවති බවට කරුණු හමු වේ. කුරුණෑගල රජ කළ සතර වැනි පැරකුම් රජු ඉදි කළ දළදා මැඳුරෙහි සිතුවම් අඳින ලද බව[45] කියැවෙන චූලවංශ විස්තරය මීට එක් නිදසුනකි. තව ද ඔහු සිත්තරුන් බෙහෙවින් සතුටු කර බුද්ධ රූපයක් රුවන් සක්මනෙහි යෙදෙන ආකාරයකින් රෙදි කඩක සිත්තම් කර වූ බව[46] පූජාවලියෙහි ද සඳහන් කර තිබේ.

ගම්පළ සමය ද සාහිත්‍යය, ගෘහ නිර්මාණය, ප්‍රතිමා ශිල්පය, කැටයම් කලාව, චිත්‍ර ශිල්පය, සංගීතය හා නැටුම් කලාව ආදී විවිධ අංශවලින් ලංකා ඉතිහාසයෙහි ඉතා වැදගත් අවධියක් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මෙයින් තත් අවධියේ පැවති චිත්‍ර කලාව ගැන මූලාශ්‍ර කිහිපයක ම සඳහන් වී තිබේ. "නොයෙක් චිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් විචිත්‍ර කොට කරවා"[47] යැයි ගඩලාදෙණි සෙල්ලිපියෙහි එන සඳහන මීට එක් නිදසුනකි. මේ කාලයෙහි දී ම ලියවුනු ලංකාතිලක විහාර සන්නයෙහි එන "......... සිද්ධ විද්‍යාධර, හස්ත, වෘෂභ, සිංහ, ව්‍යාඝ්‍ර, කිඹිසි, මකර යනාදී චිත්‍ර කර්මාන්තයෙහි සමලංකෘත කොට......... සම්පූර්ණ වන ලද චිත්‍ර කරවූ නායක පිළිම අට විස්සක් හා පිළිම සහශ්‍රයකින් සම්පූර්ණ වූත් ...... වියන් සිත්තම් භිත්ති සිත්තම් දෙක්හි පන්සිය පනස් ජාතකාදීත් කරවා ...."[48] යනාදී විස්තරයත්, ගම්පළ සතරවන භුවනෙකබාහු රජුගේ ලංකාතිලක සිංහල ශිලා ලිපියෙහි එන "........... ධාතු රූපයක් පිහිටුවා කළ නායක පිළිම සාමීනුත්, සිතියම් පිළිම තිසහශ්‍රයක් දෙදෙනා වහන්සේත්, මෛත්‍රී බෝධිසත්වයන් වහන්සේත් සුයාම සංතුෂිත ශක්‍ර බ්‍රහ්ම විෂ්ණු මහේශ්වර ආදී වූ දිව්‍ය රූපත් මෙකී ඇම දෙනාගේ දිව්‍ය ස්ත්‍රී රූපත් පිළිබඳ තවත් නිදසුන් කිහිපයක් සපයා ගැනීමට හැකි වේ.

මෙ සේ ගඩලාදෙණිය හා ලංකාතිලක විහාර සෙල්ලිපිවල එම විහාර ද්වයේ තිබුණු බිතුසිතුවම් ගැන වෙසෙසින් සඳහන් කොට ඇතත්, හයවැනි පැරකුම් රජුගේ කාලයෙහි දී හා දහ අට වැනි සියවසෙහි දීත් එම විහාරවල අලුතින් සුණු පිරියම් කළ බැවින් ඒවායෙහි පැවති පැරණි සිතුවම් මකා හෝ ඒවා මත ම හෝ අලුතින් චිත්‍ර අඳින්නට ඇතැයි සිතිය හැකි බව ඉහත දක්විනි.

පරණවිතාන මතයට අනුව ගඩලාදෙණි විහාර ශිඛරයෙහි ශේෂ වුණු සිතුවම් කැබලිවල මහනුවර සමයේ චිත්‍රවල තිබෙන ලක්ෂණ දක්නට නැතැ යි [50] කියවුනත් පසු කලෙක ඔහු ම දැක් වූ වෙනත් විස්තරයක දී ඒවා මහනුවර සමයට අයත් චිත්‍ර ලෙසට ද සලකා තිබෙන බව ඉහත සඳහන් විණි.[51] දැනට විද්‍යාමාන සලකුණුවලට අනුව මේවායෙහි මහනුවර යුගයේ චිත්‍රවල තරම් විසිතුරු බවක් දක්නට නො ලැබුණත් පොළොන්නරු යුගයෙහි චිත්‍රවල ආභාසය ද සැහෙන ප්‍රමාණයකට අඩංගුවී තිබෙන බව දිටිය හැකි ය. එහෙයින් ඒවා මීට පෙර සිට පැවති චිත්‍ර කලාවෙහි අංග ලක්ෂණවලින් ම යුක්ත බව නිහඬ ව ප්‍රකට කරන අතර, දොළොස්වැනි සියවසෙන් පමණ පසුව මෙරට පැවති චිත්‍ර කලාවෙහි විකාශය කෙ සේ විදැයි යන්න විමසීමට ද ඉතා හොඳ නිඳසුන් සපයයි.

මේවාට අමතරව මැදවල විහාර සන්නසෙහිදීත් කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු එම විහාරය ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමට පෙර ගම්පළ සමයෙහි දී ඇඳ තිබූ චිත්‍ර ගැන විස්තරයක් ඉදිරිපත් කොට ඇති අතර එම විස්තර මෙසේ සඳහන් වී තිබේ. "දෙමාල් පිළිම ගෙයි දඬු කර්මාන්ත, ඉක්බිති චිත්‍ර කර්මාන්තයට සිත්තරුන්

ගෙන්වා........ ඉඟුල් මකුල් ආදී වෛති විටියෙලත් ගෙන්වා සිතුවම් පටන් ගෙන උඩුමාලේ වැඩ සිටි පිළිම තුන් නමක් හා වියත් සිත්තම් හා භිත්තියේ එක් දහස් එකසිය අසූ නමක් පිළිම අඳවා......... යට මාලේ විජයාවතාර දේශනා දම්සක් පැවතුම් සූත්‍රාදී නොයෙක් දේශනා කළ තැන් හා නාලා ගිරි දමන හා අට ජතකාදි නොයෙක් ජාතක හා සත්සති ඉන්ද්‍රගාලා ගුහාදී නොයෙක් අපූර්ව වූ චිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් සමූර්ධ වූ පසු............" [52] යනුවෙනි. එහෙත් මේ චිත්‍ර කිසිවක් අද දක්නට නො ලැබේ.

තව ද ගම්පළ සමයෙහි දී ම රචිත කෘතියක් ලෙසට සැලෙකෙන[53] තිසර සංදේශයෙහිදීත් චිත්‍රකලාව හා සම්බන්ධ තොරතුරු කිහිපයක් සඳහන්වී තිබේ, ඒ පහත දැක්වෙන ලෙසිනි.

"මනරම් මෙ අප සුර රද හට පටන් පෙර
බැතිපෙම් දියුණු කර දිවසල එසුර වර
රිසියම් ලෙසක වැද එසෙයින් මන් නො කර
සිතියම් ලකල එහි මැඳුරත ලැහුම කර

ඇතියම් සිරි තැනෙක වූලෙසිනි බබළනා
සිතියම් ඇති නොයෙක රැදි සොඳුරු විමනිනා
බැති පෙම් තුණු රුවනැති සත තිතොර වනා
දැතිගම් පුරවරට වදූ මිතුර සිතු මෙනා"[54]

යනුවෙන් කැලණිය අවට තැනෙක හා දැදිගම පුරයෙහ ද චිත්‍ර පැවති තැන් දෙකක් ගැන සඳහන් කර තිබේ.

කෝට්ටේ රාජධානි සමයෙහි දීත් චිත්‍රකලාව හොඳින් භාවිතයේ පැවති බව සමකාලීන සාහිත්‍යමය කෘතින්හි සඳහන් තොරතුරුවලින් හෙළි වේ. මේ යුගයෙහි දී ලියැවුණු ශ්‍රේෂ්ඨ සන්දේශ කාව්‍ය ග්‍රන්ථ ද්වයක් වූ ගිරා හා සැළලිහිණි සන්දේශයන්හි විස්තර කෙරෙන පැදි කිහිපයක් මෙහි දී ඉතා වැදගත්කමක් හිමිකරගනී. එච්. ගුන්තර් ගේ කාලනීර්ණයට අනුව කර්තෘ අවිනිශ්චිත ගිරා සන්දේශය ක්‍රිː වː 1420 ට මඳක් පසුවත්, තොටගමුවේ ශ්‍රී රාහුල හිමියන් විසින් රචිත සැළලිහිණි සන්දේශය ක්‍රිː වː 1440 පමණ දීත් ලියවුණු බව[55] විශ්වාස කරේ. එයින් ගිරා සන්දේශයෙහි ː

"බිතුසිතුවම් ඇඳි පෙලෙනුදුල අඹ තුරු
අතු අතැ රැඳි ගිරවුන් සැටි දැක සොඳුර
තතු නොම දැනැ ලොබ බැඳ නොව තිසරු
සිතු තුටු කැරැ දැක එහි නොයෙක විසිතුරු

මනරම් වෙහෙර තුළ තැන තැන සපැමිණිය
සිතියම් බණ වසුන් විදහා අපමණය
සිතු සොම්නසින් සිහිකර බුදු බණය
අබිදම් පෙළ අරුත් විමසන සහ ගණය"[56]

යනුවෙන් කෙරෙන විස්තරවලට අනුව බිතුසිතුවම් කලාව ගැන පමණක් නොව, චිත්‍රවලින් අලංකාර කරන ලද පොත් වසුන් දිග හැර, අභිධර්ම ග්‍රන්ථයන් කියවන භික්ෂූන් වහන්සේලා පිරිසක් ගැන ද සඳහන් වී තිබේ.

සැළලිහිණි සන්දේශයෙහිදීත් බිතුසිතුවම් පිළිබඳව හා එහි ඇති ස්පීරසාර ගුණයක් ගැන කියැවෙන්නේ මෙසේ ය.

"මිතරු තුමෝ දුක සැප දෙකෙහිම පැවති
බිතුසිතුවම් රූ මෙන් පිටු නොපාවිති" [57]
යනුවෙනි.

සමහර විට මෙයින් කියැවෙන්නේ පිටු පස නොපෙනෙන සේ රූප ඇඳිමෙහි සිත්තර සම්මතයක්[58] ගැන විය හැකි යැ යි ඩී.බී, ධනපාල හා මහානාම දිසානායකගේ අදහස වී තිබේ. මීට පසු කලක දී නිමකළ මහනුවර සමයේ චිත්‍රවලදීත් මානව රූපවල පිටුපස පෙනෙන ලෙසට හෝ ඒවා පිටුපසට හැරුණු විලාසයෙන් හෝ ඇඳ නො තිබීම විශේෂ ලක්ෂණයක් වන හෙයින්, එය ද සලකා බැලිය යුතු අදහසකි. මෙයින් සැළලිහිණි සන්දේශ කතුවරයා අදහස් කෙළේ පිටු පස නො පෙනෙන සේ රූප ඇඳීමෙහි සිත්තර සම්ප්‍රදායක් ගැන ම නම්, මහනුවර සමයේ චිත්‍රකලාවට ද මෙ රට පැරණි චිත්‍රකලා සම්ප්‍රදායයෙන් කිසියම් බලපෑමක් ලැබී තිබෙන බව පැහැදිලි කරගත හැකි ය.

කෝට්ටේ සමයට ම අයත් යැ යි සැලකෙන[59] කෝකිල සන්දේශයෙහි හා කාව්‍යශේඛරයෙහි ද සිතුවම් කලාව පිළිබඳ තවත් තොරතුරු කොටසක් අඩංගු වී තිබේ. එයින් කොවුල් සන්දේශයෙහි එන :

සිතියම්වලින් විසිතුරු මුණි මැඳුරුවල
මනරම් ලෙසින් බබලන මුණි රූ නිමල
සිතැ පෙම් වඩා වැඳ සිරිපා යුග කමල
බව ගිම් නිවන නිවනත්කර සැපවිපුල"[60]

යනුවෙන් විස්තර කෙරෙන පැදියට අනුව නොයෙක් චිත්‍ර කර්මාන්තයෙන් විසිතුරු කළ බුදු මැඳුරු ගැන කියැවේ. කාව්‍යශේඛරයෙහි දී:

"පැහැදුම් රහවත්නම් නුදුලාහා
සිවු සස් නිමහම් යුත නිමලාහා
සිතියම් වන මේ රස නෙපලාහා
එළවී සවනා බස සිය ලාහා"[61]

යන පදයෙන් චිත්‍ර කර්මයක් වැනි වූ මේ රසවත් භාෂිතය සාර්වජනිත මූල භාෂාවෙන් සර්වඥ තෙම ගෙන හැර දැක් වූ බව විස්තර කොට දක්වයි. තව ද සද්ධර්මරත්නාකරයෙහි දීත් හයවැනි පැරකුම් රජුගේ කාලයෙහි දි කරන ලද දළදා මැඳුරෙහි "ගෘහාභ්‍යන්තරයෙහි ද දන්ත ලෝහාදී විචිත්‍ර චිත්‍රකර්මාන්තයෙන් ශෝභමාන කොට සජ්ජිත කරවා"[62] යනුවෙන් සඳහන් කොට තිබීමෙන් මේ අවධියෙහිදීත් චිත්‍ර ඇඳීම භාවිතයෙහි පැවති බව සිතීමට ඉඩකඩ සලසයි. මීට අමතර ව කෝට්ටේ සමයේ රජමාලිගාවට අයත් මහල් මඩුව චිත්‍රකූට මණ්ඩපය නමින්[63] හඳුන්වා ඇති අතර, එම නමින් අර්ථවත් වන පරිදි තත් ගොඩනැගිල්ලෙහි ද චිත්‍ර ඇඳ තිබුණු බවක් සිතිය හැකි ය.

මේ අවධියට අයත් මෙවැනි සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රවල සඳහන් තොරතුරුවලට අමතර ව මහනුවරට ආසන්න සූරියගොඩ විහාර බිත්තියෙහි පහළ ම චිත්‍ර තීරුවල තිබී පහළොස් වැනි සියවසෙහි කෝට්ටේ සමයට අයත් ආභරණයක චිත්‍ර සොයාගත් බව[64] ඉතාලි ජාතික ලූසියානෝ මරන්සි මහතා සඳහන් කොට තිබේ. එහෙත් මේ බව නිශ්චිත ව සනාථ කරන වෙනත් සාක්ෂි කිසිවක් නැති බැවින් ඒවා තත් අවධියට ම අයත් චිත්‍ර දැ යි යන්න අවිනිශ්චිත ය. **නන්දදේව විජේසේකර** මහතාත් දඹුල්ල, දෙගල්දොරුව, රිදී විහාරය හා තෙල්වත්ත පැරණි විහාරය වැනි තැන්වල ඇති චිත්‍ර දහසය වැනි සියවසට අයත් යැ යි[65] සලකා ඇතත්, මේවා ද පැහැදිලි ලෙස ම දහඅට වැනි හා දහනව වැනි සියවස් තුළ දී කරන ලද කෘතීන් බව පෙනේ. යටත් පිරිසෙයින් දහසය වැනි හා දහඅට වැනි සියවස් අතර කාලපරිච්ඡේදයට අයත් කෘතීන් යැයි නිශ්චිත ව කාලනිර්ණය කළ හැකි චිත්‍ර කිසිවක් ගැන තබා, දොළොස්වැනි සියවසින් පසු හා ක්‍රි. ව. 1750 ට පමණ පෙර කාලයෙහි දී අඳින ලදැයි සැලකිය හැකි චිත්‍ර කිසිවක් පිළිබඳ ව හෝ නිශ්චිත සාක්ෂි හමු නො වේ. සාහිත්‍ය කෘතින්හි පවා බිතුසිතුවම් කලාව පිළිබඳ ඇතැම් තොරතුරු ඇතුළත් වී තිබේ. මේ කාලයෙහි දී ලියැවුණු සාහිත්‍ය කෘතීන් දෙකක් ලෙසට සැලකෙන[66] සැවුල් සන්දේශයෙහි හා කුසජාතක කාව්‍යයෙහි එන තොරතුරු මීට හොඳම උදාහරණ ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එයින් සැවුල් සන්දේශයෙහි දී:

"බස නව රුවන් තුඟු ගණ රන් මැටි මුදුන
රන් කලදෝ දැව ජේකඩිති බබළන
මන් පිනවන කටහම් රූ යුතු නොමින
නන් විසිතුරු බිතුසිතුවමින වොරඳන

දිඃරම් රවුලු යුද මහ භාරත යුද ද
මනරම් කඳ පොරණ හර කළ දික් යුද ද
ඇති නිම් කොට ඇඳ සිතියම් රූ නො මඳ
නොව හිමි සතොස් 'පිරිලෙන් දැක ගොස් සබඳ"[67]

යනුවෙන් දැනට බැරැන්ඩි කෝවිල යැ යි හඳුන්වන සීතාවක හින්දු කෝවිලෙහි රාමායණය, මහාභාරතය හා ස්කන්ධපුරාණය වැනි ග්‍රන්ථවල එන කථා පුවත් විස්තර කෙරුණු චිත්‍ර පැවති බව කියැවේ. එම කෝවිල පළමු රාජසිංහ රජුගේ කාලයට ද වඩා පැරණි බවක් පෙනුනත්[68] එහි ඇඳ තිබුණු බව කියැවෙන චිත්‍ර සහිත බිත්ති අද වන විට ශේෂ වී ඇති බවක් නො පෙනේ.

ඉතිරිය ඉදිරි කලාපේ

පාදක සටහන්

1. වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න එම්. සෝමතිලක, "උඩරට විහාරාශ්‍රිත මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බිතුසිතුවම් කලාව පිළිබඳ පුරාවිද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක්", Annual Research Sessions, 1992, Faculty of Arts, University of Peradeniya, 4th November, 1992.

2. See The Collaps of the Rajarata civilization in Ceylon and the Drift to the South West, ed. K. Indrapala, Supra Printers, Peradeniya, 1971.

3. S. Bandaranayaka, Rock and wall Paintings of Sri Lanka, Lake house, Colombo, 1986, p. 15, D. B. Dhanapala, Buddhist Paintings from Shrines and Temples in Ceylon, collins, UNESCO, Amilcare Pizzi, SPA. millano, Italy, 1964, p. 20. Siri Gunasinghe, "Art and architecture", Modern Sri Lanka; a Society in Transition, ed: Tissa Fernando, and Robert N. Kearney, syracuse university, New york, 1979, p. 257. එස්. ජී. වාල්ස්, ලංකාවේ පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පි පරපුර, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 1986, 9 පිට. අඹරැන්දේ සිරි සීවලී හිමි, ලංකා බෞද්ධ සංස්කෘතිය, විද්‍යාලංකාර විශ්ව විද්‍යාල මුද්‍රණාලය, කැලණිය, 1960. 230 පිට.

4. ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර, මධ්‍යතන ලංකාව, සුප්‍රා මුද්‍රණාලය, පේරාදෙණිය, 1972, 200 පිට.

5. එම. 201 පිට

6. නන්දේව විජේසේකර, **තෝරාගත් ලිපි සංග්‍රහය**, සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1987, 188 පිට.

7. අතුරලියේ ඉන්දරතන, "යටගල රජමහ විහාරය", බෞද්ධ සංග්‍රහය, දිනමිණ, 1990 නොවැ: 30 සිකුරාද 13 පිට.

8. ඩී. ජූ. ද සිල්වා, **පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර**, ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්, කොළඹ, 5 වැනි සංස්: 1971, p. චිත්‍රපිට.

9. Akuressa corr: "Ancient Paintings Allowed to Decay," The Island, Monday, 11th November, 1991, p. 2.

10. කෝට්ටේගොඩ වාර්තාකරු, "වෙහෙරගොල්ල විහාරයේ බිතුසිතුවම් විනාශයේ" දිවයින, 1991, සැප්තැම්බර් 21 සෙනසුරාද, 3 පිට.

11. N. B. M. Senavirathna, "Medieval Sinhalese Paintings 1150 - 1840, Journal of the National Musiums of Ceylon, 1965, 1. (1) pp. 1 - 6.

12. D. T. Dewendra, "Temple Painting", International Exhibition of Paintings, Colombo Exhibition, Art Gallery, Greenpath, Colombo, 1950, p. 45.

13. R. H. De Silva, Rock Painting in Sri Lanka, Archaeological Department Colombo, Reprints of the Contributions to the Stockholm Congress, 2-6 June, 1975, London, pp. 60 - 73, p. 70. Anuradha Senevirathna, KANDY, Govt: Press, Colombo, 1983, p. 175. අනුරාධ සෙනෙවිරත්න, ගම්පළ යුගයේ කලාශිල්ප, ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1972, 20 පිට. Nandasena Mudiyanse, The Art And Architecture of The Gampola Period, 1341 - 1415, Gunasena co; Colombo, 1963, p. 109.

14. S. Paranavitana, "Architecture Sculpture and Paintings", History of Ceylon, Colombo, 1960, vol. I, Pt II, P 792. ගඩලාදෙණි විහාර සන්නස් රෝලයට අනුව මෙම විහාරය ශත වර්ෂයෙන් එක්වා දහස් දෙසිය සශට අවුරුද්දේ ශ්‍රී සිංහලාධීශ්වර භුවනෙකබාහු නරේන්ද්‍රයන් දවස ගනාධිපති ගනේෂ්වරාචාරීන් ප්‍රධාන ආචාර්යයන් ලවා කරවා ඇත.

15. ගඩලාදෙණි විහාර සන්නස් රෝලය, ප්‍රධාන පුස්තකාලය, පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලය, එහි ප්‍රමාණය 2×54 1/2 කි.

16. S. Paranavitana, "Gadaladeniya Rock Inscription of Dharmmakirtti Sthavira", EZ, Vol. IV, PP. 100 - 103.

17. බරම්මනේ විපස්සි හිමි, ගඩලාදෙණි සද්ධර්මතිලක රජමහා විහාර ඉතිහාසය, ගාමිණී යන්ත්‍රාලය, මහනුවර. 1940, 2 පිට.

18. එස්. පරණවිතාන, "වාස්තු විද්‍යාව මූර්ති ශිල්පය හා චිත්‍ර ශිල්පය" ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය, විද්‍යාලංකාර විශ්ව විද්‍යාලයීය මුද්‍රණාලය, කැලණිය I කාණ්ඩය II කොටස, 1972, 733 - 44 පිටු හා විශේෂයෙන් 743 පිට බලන්න.

19. සද්ධර්මරත්නාකරය, සංස්. සුගුණසාර හිමි. විද්‍යාර්ථ ප්‍රකාශ යන්ත්‍රාලය, කොළඹ, 1923, 298 පිට Culavamsa, tr. W. Geiger, PTS, Oxford University Press, London, Vol. II, 1927, 90; 30 verse.

20. J. Tilakasiri, "Ivary Carvings of Sri Lanka Ornamantal Carvings in Ivary Made in the 18th Century", Collection, National Musiums, Art of Asia, July - Augest, 1974, p. 45 P. H. D. H. De Sliva, A Catalogue of Antiques and Ather Cultural Objects from Sri Lanka, Abroad, National Musiums, Govt. Press, Colombo, 1975, Plates 18-19, 20-28.

21. S. Bandaranayake, The Rock and Wall Paintings of Sri Lanka, P. 111.

22. S. Paranavitana, "Architecture Sculpture And Paintings", History Of Ceylon University Press, Colombo, vol. I, Pt. II, 1960, p. 793, අනුරාධ සෙනෙවිරත්න, ගම්පළ යුගයේ කලාශිල්ප, 20 පිට. Nandasena Mudiyanse, The Art and Architecture of the Gampo!a Period, 1341 - 1415, P. 100.

23. S. Paranavitana, "Gadaladeniya Rock Inscription of Dharmmakirti Sthavira", EZ, Vol. IV, p. 98.

24. Margart Cone and Richard F. Gombrich, The Perfict Generosity of Prince Vessantara, Oxford University Press, Great Britain, 1977, XI, XIII, XIV, see Plates also.

25. ශ්‍රීමති ද සොයිසා, "ජාතික කෞතුකාගාර පුස්තකාලයේ තිබෙන දුර්ලභ ග්‍රන්ථ අතුරින් කිහිපයක්", කෞතුකාගාර, සංස්. සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ, එච්. ඒ. ඒකනායක, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, දෙවන කලාපය, 37 පිට.

26. බලන්න. එස්. පරණවිතාන, "වාස්තුවිද්‍යාව මූර්ති ශිල්පය හා චිත්‍ර ශිල්පය", ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය, 747 පිට. See also Senaka bandaranayake, Rock and Wall Paintings of Sri Lanka, p. 15.

27. Ibid, P. 17, 112.

28. Ibid, p. 17 and See also Nandasena Mudiyanse, The Art and Architecture of the Gampala Period, 1341 - 1415, pp. 109 - 110.

29. Administration Report of the Archaeological Coommissioner for 1963 - 64, C. E. Godkumbure, Ediucation Science and Art" (G) Govt. Pubilcation, Colombo, Part IV, 1965, P. G. 35.

30. මැදඋයන්ගොඩ විමලකිත්ති හිමි හා කඩවැද්දුවේ සුමංගල හිමි, සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1965, 172 - 173 පිටු. අත්තනගලුවංසය, සංස්: මකුළුදූවේ පිරතන හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1955, සංඥාපනය බලන්න.

31. සද්ධර්මරත්නාවලිය, සංස්: ඩී. බී. ජයතිලක, ලංකාභිනව විශ්‍රැත මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1930, 55, 299, 444, 624, 810, 934 පිටු.

32. පූජාවලිය, සංස්: බී. සද්ධාතිස්ස, පානදුර මුද්‍රණාලය, පානදුර, 1935, 137, 139, 744 පිටු.

33. එම. 752 පිට.

34. මෙහිදි පාළි හත්ථවනගල්ල විහාර වංශය, වෙනුවට එහි සිංහල පරිවර්තනයක් වූ එළු අත්තනගලුවංශය, භාවිතකොට ඇත. සංස්: මකුළුදුවේ පියරතන හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1955, සංඥාපනය බලන්න. එහෙත් මැඳඋයන්ගොඩ විමලකීර්ති හිමි හා කඩවැද්දුවේ සුමංගල හිමි සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය ග්‍රන්ථයෙහි දි එළු අත්තනගලු වංශය ගම්පළ යුගයේ කෘතියකැ යි ද එහි ම තවත් තැනක දී කෝට්ටේ යුගයට අයත් ග්‍රන්ථයක් ලෙස ද සලකා තිබේ. (205 හා 206 පිටු). එහෙත් ග්‍රන්ථයෙහි ඇතුළත් තොරතුරු අනුව මෙය දඹදෙණි යුගයට අයත් කෘතියකැයි මකුළුදුවේ පියරතන හිමියන් එම ග්‍රන්ථ සඥාපනයෙහි දී පෙන්වා දී තිබේ. එම විස්තරය වඩා විශ්වසනීය ය.

35. එළු අත්තනගලුවංශය, සංස්: මකුළුදුවේ පියරතන හිමි, 56, 72, 73, පිටු.

36. ජිනචරිත සන්නය, ශෝධකඃ වලානේ ධම්මානන්ද ස්ථවිර, 1886, 411 පිට.

37. Culavamsa, tr; W. Geiger, PTS, Oxford University Press, London, Vol. II, 1927, 88; 103 - 110 vv පූජාවලිය, සංස්: කිරිඇල්ලේ ඥාණවිමල හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1965, 803 පිට.

38. එස්. පරණවිතාන, "වාස්තුවිද්‍යාව, මූර්ති ශිල්පය හා චිත්‍ර ශිල්පය", ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය, I කාණ්ඩය, II කාටස, 579 පිට හා 747 පිට බලන්න.

39. Culavamsa, tr. W. Geiger, Vol. II, 78;

40. H. C. P. Bell, Archaeological Survey of Ceylon Annual Reports, 1909, P. 16.

41. B. Rowland and A. K. Coomaraswamy, The wall Paintings of India, Centraal Asia and Ceylon, Delhi, Vol. I, 1938, p. 83.

42. A. M. Hocart, Archaeological Survey of Ceylon Annual Reports, 1920 - 21, p. 7.

43. නන්දදේව විජේසේකර, තෝරාගත් ලිපි, සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය, කොළඹ , 1987, 186 පිට.

44. යාපහු විස්තරය, පුස්කොළ පොතකි. පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ ප්‍රධාන පුස්තකාලය, 15 වැනි පත් ඉරුව බලන්න. Culavamsa, 90; 35 මෙහි අලංකාර නගරයෙක් කළ බව සඳහන් වේ.

45. Culavamsa, tr; W. Geiger, Vol. II, 1930, 95; 66 verse.

47. පූජාවලිය, සංස්. කිරිඇල්ලේ ඤාණවිමල හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ. 1965, 794 පිට.

47. S. Paranavitana, "Gadaladeniya Rock Inscription," EZ, vol. IV, 1934 - 42, P. 101.

48. S. Paranavitana, "Gadaladeniya Inscriptions,," University of Ceylon Review, Vol. 18, No. I, II, 1960, p. 25.

49. Ibid. pp. 4 - 5

50. එස්. පරණවිතාන, "වාස්තු විද්‍යාව මූර්ති ශිල්පය හා චිත්‍ර ශිල්පය", ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ලංකා ඉතිහාසය, I කාණ්ඩය, II කොටස‍ළ 1972ළ 747 පිට.

51. මෙහි 23 වැනි අධෝලිපියට සම්බන්ධ විස්තරය කියවන්න.

52. C. E. Godakumbure, "Madawala Copper Plate", EZ, ed. S. Paranavitana C. E. Godakumbura, Govt. Press, Colombo, vol. V, P. 472. Administrative Report of the Archaeological Commissioner for 1959, ed. C. E. Godakumbure, Govt. Publication, Colombo. 1961, pp. 16 - 18.

53. මැදඋයන්ගොඩ විමලකිත්ති හිමි හා කඩවැද්දුවේ සුමංගල හිමි, සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය, 205 - 206 පිටු. තිසර සන්දේශය ව්‍යාඛ්‍යා, සංස්. පලන්නොරුවේ විමලධර්ම හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1936, සංස්ථාපනය III පිට.

54. තිසර සන්දේශය ව්‍යාඛ්‍යානය, සංස්. පලන්නොරුවේ විමලධර්ම හිමි, 1936, 105, 140 පද්‍ය බලන්න. 14 හා 19 පිට. තිසර සන්දේශය, සංස්. මුනිදස කුමාරතුංග, රත්නාකර පොත් වෙළඳ සැල. කොළඹ, 1955, 105, 144 පද්‍ය.

55. විල්හෙල්ම් ගෛගර්, මධ්‍යකාලීන ලංකා සංස්කෘතිය, පරි. එම්. බි. ආරියපාල, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1969, 109 පිට, මැදඋයන්ගොඩ විමලකිත්ති හිමි හා කඩවැදද්දුවේ සුමංගල හිමි, සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය, 212 - 213 පිටු ද බලන්න.

56. ගිරා සන්දේශය, සංස්. කුමාරංතුග මුනිදස, අනුල යන්ත්‍රාලය, මරදන, 1963, 66 හා 219 පද්‍යය.

57. සැළලිහිණි සන්දේශය, සංස්. රැපියෙල් තෙන්නකෝන්, ගුණසේන සමාගම කොළඹ, 1956, 4 වැනි පද්‍යය 1 හා 32 - 33 පිටු.

58. ඩී. බී. ධනපාල හා මහනාම දිසානායක, සිංහල සිතුවම් කථාව, සමන් මුද්‍රණාලය, මහරගම, 42 පිට. D. B. Dhanapala, The Story of Sinhalese Paintings, Saman Press, Maharagama, 1957 p. 41

59. මැදඋයන්ගොඩ විමලකීර්ති හිමි හා කඩවැද්දුවේ සුමංගල හිමි, සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය, 212 - 213 පිටු.

60. කොවුල් සඳෙස් විවරණය, අලවු ඉසි සැබිහෙළ, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ 1961, 34 පද්‍ය 6 පිට හා එහි හැඳින්වීම xii පිට ද බලන්න.

61. කාව්‍යශේඛරය, සංස්. රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම හිමි, විද්‍යාලංකාර පිරිවෙන් ප්‍රකාශනය, කැලණිය, ද්විතීය මුද්‍රණය, 1947, 5 පරි. 128. පද්‍යය.

62. සද්ධර්මරත්නාකරය, සංස්. සුගුණසාර හිමි, 296 පිට.

63. See C. E. Godakumbure, "Veragama Sannasa", EZ, Vol. V, P. 451

64. Senaka Banaranayake, Rock and wall Paintings of Sri Lanka, p. III.

65. N. Wijesekara, Selected Writings, Tisara Press, Dehiwala, 1983, P 281

66. මැදඋයන්ගොඩ විමලකිත්ති හිමි හා කඩවැද්දුවේ සුමංගල හිමි, සිංහල භාෂාවේ ඉතිහාසය, 219 පිට.

67. සැවුල් සන්දේශය, සංස්. රැපියෙල් තෙන්නකෝන්, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1969, 74 හා 94 පද්‍යය.

68 එන්. එල්. සාර්ලිස් අමරසිරි, "සීතාවක පුර යුගයේ ජන සංස්කෘතිය," සීතාවක පුර යුගය, සං: වේරහැර අරියවංශ හිමි, 1991, පිටු 118 හා 121.

සෞන්දර්ය
අධ්‍යයන ආයතන
පුස්තකාලය

වර්ග අංකය: 705

ප්‍රතිග්‍රහණාංකය: P-599

රු: 25.00

මුද්‍රණය : තරංග ප්‍රින්ටර්ස්, 506 හයිලෙවල් පාර, නාවින්න, මහරගම.