51 { වන කලාපය / வது இதழ் / Volume

1999 { ජනවාරි / ஜனவரி / January

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ආචාර්ය ඇස්. ජී. සමරසිංහ
මහින්ද රැලපනාව
රාජේන්ද්‍ර බණ්ඩාර

இலங்கைக் கலைச் சபை

கலைச் சஞ்சிகை

ஆசிரியர்கள்:

கலாநிதி எஸ். ஜீ. சமரசிங்ஹ
திரு. மஹிந்த ரலபணவ
திரு. ராஜேந்த்ர பண்டார

Arts Council of Sri Lanka

Kala Magazine

Editors:

Dr. S.G. Samarasinghe
Mahinda Ralapanawe
Rajendra Bandara

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කේ. ජයතිලක (සභාපති)
ආචාර්ය පූජ්‍ය මාපලගම විපුලසාර නායක ස්වාමින් වහන්සේ (උප සභාපති)
ආචාර්ය ඇස්.ජී. සමරසිංහ
මහින්ද රළපනාව
කලාසූරි අරුන්දතී ශ්‍රී රංගනාදන්
රාජේන්ද්‍ර බණ්ඩාර (ලේකම්)

இலங்கைக் கலைச் சபை

கே. ஜயதிலக (தலைவர்)
கலாநிதி மாபலகம விபுலசார நாயக்க தேரோ (உபதலைவர்)
கலாநிதி எஸ். ஜீ. சமரசிங்ஹ
மஹிந்த ரலபனுவ
கலாசூரி அருந்ததி ஸ்ரீ ரங்கநாதன்
ராஜேந்த்ர பண்டார (செயலாளர்)

Arts Council of Sri Lanka

K. Jayatilake (President)
Ven. Dr. Mapalagama Vipulasara Nayaka Thero (Vice-President)
Dr. S. G. Samarasinghe
Mahinda Ralapanawe
Kalasoori Arunthathi Sri Ranganathan
Rajendra Bandara (Secretary)

පිටකවරය :

පොළොන්නරුවේ වටදාගේ දොරටුපාලක රූපයක්.
பொலனறுவ வடதாகே வாயிற்காவலர் சிலை
Guard Stone from Watadage Polonnaruwa.

පටුන

පිටුව

1. පුරාතන ලංකාවේ බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත තාක්ෂණික අංශය. 5 - 19

- එම්. සෝමතිලක

2. සඳකඩ පහණ 20 - 24

- මහාචාර්ය ජ්.ඩී.ටී.ර්. පෙරේරා

3. මොරටු දෙවියෝ 25 - 28

- සරත්චන්ද්‍ර ජයකොඩි

4. බෞද්ධ කලාව කෙරෙහි ශ්‍රී ලංකාවේ දායකත්වය 29 - 33

- ආචාර්ය සද්ධාමංගල කරුණාරත්න

5. Sri Lankan Drama in English: Metamorphosis through Migration 34 - 48

- Prof. D.C.R.A. Goonetilleke

යාපහුවේ නටඹුන්

පුරාතන ලංකාවේ බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත තාක්ෂණික අංශය

එම්.සෝමතිලක

සියවස් ගණනාවක් ඈත අතීතයකට දිවෙන ඉතිහාසයක් සහිත පැරණි ලාංකිකයින්ගේ චිත්‍ර ශිල්පය හා සැබැඳුණු තාක්ෂණික ක්‍රමයන් ගැන ලැබෙන තොරතුරුවල ප්‍රමාණය ඉතාමත්ම අඩු මට්ටමක පවතී. එහෙයින් එම පැරණි අවධින්හිදී පැවති තාක්ෂණික ක්‍රම ගැන කරුණු හැදෑරීමද අද වන විට බෙහෙවින් අසීරු කටයුත්තක් වී තිබේ. එහෙත් පුර්ව නුතන අවධිය (දහඅටවැනි හා දහනව වැනි සියවස් පමන කාලය) හා සම්බන්ධිත තොරතුරුවල තත්ත්වය මීට මදක් වෙනස් ස්වරූපයක් උසුලයි. තත් අවධියෙහිදී පැවති බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත තාක්ෂණික අංශය ගැන සැලකියයුතු තරම් තොරතුරු ප්‍රමානයක් හමුවන බැවිනි. එහෙයින් එම අවධියට අයත් වන බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත තාක්ෂණික අංශයට ප්‍රධාන තැනක් ලබාදෙමින් ඊට පෙර අවධින් දෙසටත් මදක් අවධානය යොමුකොට පැරණි ලාංකික බිතුසිතුවම් කලාව හා සම්බන්ධිත තාක්ෂණික අංශය ගැන කරුණු විමසීම මේ ලිපියෙහි මූලික අරමුණයි. එහෙත් එහිදී ශිල්පීනට අවශ්‍ය පසුබිම සකස්කර ගැනීම, ඔවුන්ගේ බදාම සංයෝග ක්‍රම හා වර්ණ පිළියෙලකර ගත් ආකාරය වැනි අංශ දෙසට පමණක් අවධානය යොමුකොට ඇති බවද වෙසෙසින් අවධාරනය කිරීමට සිදුවේ.

පමුබිම සකස්කිරීම

සිගිරිය, හිදගල හා ගෝනගොල්ල වැනි තැන්වලින් පැහැදිලි වන පරිදි පැරණි අවධියෙහිදී සිටි සිත්තරුන් විසින් ගල් ගුහාවල ඇතුළත බිත්තිවල පමණක් නොව ආවරණීත පර්වත පෘෂ්ඨවල පවා සිතුවම් ඇඳ ඇති බවක් පෙනෙන අතර මෙවැනි ආවරණීත ස්ථාන බොහෝ සැලකිල්ලෙන් තෝරාගෙන ඒවා සිතුවම් කිරීමට යෝග්‍ය වන පරිදි හොඳින් සකස් කරගෙන තිබේ. මෙවැනි තැනක් චිත්‍ර ඇඳීම සඳහා තෝරාගත් විටක අන් සියල්ලටම ප්‍රථම අනාවරණීත පර්වත මුණතෙහි පහලට ගලා බසින වැසි ජලයෙන් තත් පර්වත පෘෂ්ඨය ආරක්ෂා කිරීමට සිදුවේ. මේ සඳහා හරස් අතට විහිද යනසේ ලෙනට ඉහළින් දීර්ඝ කටාරම් පෙළක් කොටා ගනු ලැබේ. මෙයින් සිතුවම් අඳින ලද බදාමයෙහි පෘෂ්ඨය නිතරම වියලි ස්වරූපයකින් තබා ගැනීමට පැරණි සිත්තරුන් සමත් විණි. පසුව විෂම පර්වත පෘෂ්ඨය මදක් ඔප මට්ටම් කොට උල් සහිත යකඩයක ආධාරයෙන් එහි සියුම් සිදුරු පන්තියක් සකස් කරනු ලැබේ. ඒ මතුපිට යොදන ලද බදාම ස්ථරය ඉතා හොඳින් රළු ගල්තලය මත ස්ථිර ලෙසින් රැඳී සිටීමට මෙසේ කළ බවක් පෙනේ. බොහෝවිට මේ කටයුතු සියල්ලම පෙහේ දක්ෂ ගල් වඩුවකු අතින් සිදුවන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

මෙවැනි රළු ගල් තලයක් මතට යොදන ලද බදාමය සකස්කරගත් ආකාරය පිලිබඳ අගනා විස්තරයක් 1940 ගණන්වලදී සීගිරි බිතුසිතුවම් සංරක්ෂණය කිරීම සඳහා මෙහි පැමිණි සුප්‍රකට ඉන්දීය පුරාවිද්‍යා රසායනඥ ඛාන් බහදූර් මොහොමඩ් සානා උල්ලා විසින් එහි බදාම සංයෝග ක්‍රම ගැන ලබාගත හැකි වූ තොරතුරු පිලිබඳව ගෙනහැර දක්වා තිබෙන විස්තරයෙන් සපයාගත හැකිය. ඒ අනුව " ඉහත සඳහන් කරන

ලද ආකාරයට සකස් කරන ලද පර්වත පෘෂ්ඨය මත ස්ථර තුනකින් යුක්ත බදාම තට්ටුවක් යොදා තිබේ. එයින් විසම රළු ගල්තලය මත මුලින්ම පැළැටි කෙඳි හා දහයියාද අඩංගු රතු පැහැගත් දේශීය දියළු මැටි ස්ථරයක් යොදා ඇති අතර රක්ත වර්ණය ගෙන දීමට උදව් වන ෆෙරික් ඔක්සයිඩ්ද සැලකියයුතු තරම් ප්‍රමාණයක් මේවායෙහි අඩංගුවී තිබේ. දෙවන ස්ථරය ලා කළු හෝ අළු පැහැයට ආසන්න බදාම සංයුතියකින් යුක්ත බව පෙනෙන අතර රට වැලි, මැටි, හුණු හා පැලැටි කෙඳි කොටසක්ද අඩංගු වේ. ඉතා පහසුවෙන් කුඩුකළ හැකි මේවායෙහි එතරම් ශක්තිමත් බවක්ද නොපෙනේ. සියයට 2.75ක පමණ හුණු ප්‍රමාණයක් හා සියයට 5ක පමණ වූ කැල්සියම් කාබනේට් ප්‍රමාණයක්ද මෙහි අඩංගුවී තිබේ. මෙම බදාම ස්ථරය මුල් අවධියෙහිදී බෙහෙවින් ශක්තිමත් තත්වයක තිබෙන්නට ඇති නමුත් සියවස් ගණනාවක් මුළුල්ලෙහිම ස්වාභාවික පරිසරයෙහි බලපෑමට ලක් වූ හෙයින් අද පවත්නා දුර්වල මට්ටමට පත්වූ බව සිතිය හැකිය. ඇතැම්විට ගොම, ධාන්‍ය වර්ග.,මැලියම් හා ඉටි වැනි ඇලෙන සුළු ද්‍රාව්‍යද මේ සඳහා උපයෝගී කොට ගන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි නමුත් විසංයෝජනය නිසා ඒවාද කල්යන විට ක්‍රමයෙන් විනාශ වන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකිය. එ මතුපිට යොදා ඇති අවසන් තුනී ස්ථරය අගලකින් 1/8 ක් පමණ වන අතර එහි වැලි හා හුණු සියයට 17.5 ක ප්‍රමාණයක් අඩංගුවී පවතී. එම බදමය මතුපට හොඳින් චිත්‍ර ඇඳීමට හැකි වන පරිදි හුණු ස්ථරයක් යොදා මැනවින් ඔප මට්ටම් කර තිබේ. මේ සංයුක්ත බදාමයෙහි සම්පූර්ණ ඝණකම අගලකින් 3/8 සිට අගල දක්වා පර්වත පෘෂ්ඨයෙහි ආකෘතියට අනුව වෙනස් වේ.

මොහොමඩ් සානා උල්ලා විසින් සීගිරි බිතුසිතුවම් තලය සකස්කොට ඇති ආකාරය ගැන දක්වා ඇති ඉහත විස්තරය ප්‍රධාන මූලධර්ම හා ශිල්ප ක්‍රමය අතින් අනෙකුත් පැරණි අවධියට අයත් වන බිතුසිතුවම් හමුවන ස්ථාන සමගත් හොඳින් සැසඳෙන බව පෙනේ. නිදසුන් ලෙස සීගිරියට මදක් ආසන්න අවධියකදී අඳින ලද හිඳගල බිතුසිතුවම් තලය සකස් කොට ඇත්තේද මීටම සමාන ආකාරයකටය [2] බදාම සංයෝජනයෙහිදී සීගිරිය හා හිඳගල යන දෙතැන්හිදීම හුඹස් මැටිද භාවිතයට ගෙන ඇති බවක් පෙනෙන අතර වේයන්ගේ බේටය නිසා රට ඇලෙන සුළු ගුණයක්ද ලැබී තිබේ. තුලනාත්මක ලෙස බලන විට එම මතුපිට ස්ථරයෙහි පෘෂ්ඨය අනෙක් ස්ථරවලට වඩා මදක් රළුය. එ වඩාත් මුළු බදාම සංයුතියම දැඩි ශක්තිමත් බවකින් යුක්ත බවද පෙනේ. මෙලෙස යොදන ලද බදාමයෙහි ඇතුළතින් සැදුණු කුඩා විවරයන් රැසක්ම ඇති බැවින් එම බදාමය තුළදී අභ්‍යන්තර වාත සංසරණයකටත් හොඳින් ඉඩකඩ සැලසේ. එයින් බදාමය වියලී යාමෙන් හා එ හේතු කොට ගෙන විනාශවී යාමෙන්ද වැලකේ. පැරණි සිත්තරුන් විනින් ගල්කුළුණු වැනිදෑහිදී සිතුවම් අඳින විටදීත් ඒ මත ඉතා තුනී බදාම ස්ථරයක් ආලේප කොට තිබේ. පොළොන්නරු ගල්විහාරයෙහි හා රුවන්වැලි දාගැබ අසලින් හමුවූ බදාම ස්ථරයන් මේ සඳහා හොඳම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකිය. සියුම් වැලි මුසු හුණු බදාමයක් හා ඒ මත නැවත තුනී හුණු ස්ථරයක්ද යොදා තිබේ. එහෙත් එම සම්පූර්ණ බදාමයෙහිම ඝණකම අගල් භාගයකට වඩා වැඩි නොවේ.

පොළොන්නරුවෙහිදී ගඩොලින් තැනූ බිත්තිවලට යොදා තිබෙන බදාමය මෙබඳු ගල් කුළුණුවලදී හා පර්වතාශ්‍රිතව යොදා තිබෙන බදාමයට වඩා තරමක් වෙනස් ආකාරයක් පෙන්වයි. එහි ගඩොල් මතුපිට යොදා ඇති පළමුවැනි ස්ථරය යෝග්‍ය තරමට ඇලෙන සේ මුසුකළ වැලි, මැටි හා හුණු කලවම් කොට තැනූ බදාමයකින් යුක්තය. මේ සඳහා භාවිතා කළ මැටි වර්ගය අළු පැහැති දියළු නිධියකි. එම බදාමයෙහි ඝණකම අගල් භාගයෙහි සිට හතරෙන් තුන දක්වා බිත්තියේ මතුපිට පෘෂ්ඨයෙහි ස්වරූපය අනුව වෙනස් වේ. රට ඉහළින් සියුම් ලෙස යොදන ලද තුනී හුණු

ස්ථරයක් ඇති අතර එහි මතුපිට හොඳින් ඔපමට්ටම් කොට ඇත. එහෙත් දඹුලාගලින් හමුවන බදාම සංයෝගය අනෙක් තැන්වලට වඩා තරමක් වෙනස් වේ. පර්වත පෘෂ්ඨයෙහිදී අගල් කාලක් පමණ ඝණකමට හුණු අඩංගු නොවන වැලි සමග මුසුකළ රතු පැහැයට හුරු මැටි විශේෂයක් අතුරා තිබේ. එම බදාම හොඳින් වියළී ගොස් ඇතත් එහි කිසිදු ඇලෙන සුළු ගුණයක් පැවති බව නොපෙනේ. ඒ මතුපිට අගලකින් 1/16ක් පමණ වූ හුණු වැස්මක් යොදා ඇති නමුත් බොහෝ තැන්වලදී එම හුණු ස්ථරය මේවන විට හැලිගොසිනි [3].

ගල්ලෙන් හා පර්වතාශ්‍රිත බිතුසිතුවම් කලාවෙන් මදක් ඔබ්බට ගිය පසුකාලීන ශිල්පීන් පොළොන්නරු සමයෙහිදී මෙන් මේ සඳහා බොහෝ දුරට ගොඩනැංවූ විහාර ගෘහයන් රැසක් භාවිතා කළ බව පෙනේ. දළ ලෙස කෝට්ටේ රාජධානි සමයට අයත්යැයි සැලකිය හැකි ගඩලාදෙණි විහාර ශිඛරයෙන් හමුවන **වෙස්සන්තර ජාතකය** නිරූපිත චිත්‍රාවලිය මේසඳහා හොඳ නිදසුනකි. ඒය ඇඳ ඇත්තේ වැලි හා මැටි මිශ්‍රිත බදාමයක් මත වන අතර වැසි ජලය විහාරය තුළට ගලා එම නිසා එහි ඇතැම් තැන් මේ වන විට බෙහෙවින් සේදී ගොසිනි. නැතිනම් බිත්තිය හාත්පස බදාමයද විනාශ කරමින් පාසි බැඳී තිබේ. මින් අනතුරුව එළැඹෙන කාලපරිච්ජේදයෙහිදී විහාර ගොඩනැංවීමේදී ඒවායෙහි ශක්තිමත් බව හා කල් පැවැත්ම ගැන දැක්වූ අවධානය නිසාම සුවිශේෂී ආකාරයකට එම ගොඩනැගිලිවල බිත්ති සකස්කර ගැනීම කැපී පෙනෙන වැදගත් ලක්ෂණයකි. මේ කාර්යය සඳහා ඔවුන්ගල් ගඩොල් වැනි ද්‍රව්‍යයන්ද ඉඳහිට භාවිතයට ගෙන ඇතත් වඩා පුළුල් ලෙසට භාවිතා කොට ඇත්තේ වරිච්චි බිත්ති ක්‍රමයම බව පෙනේ. ගුහා විහාරයකදී පවා ලෙන් ද්වාරය වැසෙන ලෙසට සකස් කළ බිත්තිය නිම කොට ඇත්තේ මෙපරිද්දෙනි. එහෙත්සාමාන්‍ය ගැමි ජනයා අතර ප්‍රචලිතව පවත්නා වරිච්චි බිත්ති ක්‍රමය වූ කලී එක්තරා අන්දමක "නොදියුණු" ශිල්පී ක්‍රමයක ස්වරූපයක් පළ කරන නමුත් මෙකල විහාර ගෙවල බිත්ති සැකසීමෙහිදී ඔවුහු සාමාන්‍ය නිවෙස්වල බිත්ති ගොඩනැගූ ක්‍රමයටත් වඩා සැලකිලිමත් ආකාරයකට එම ශිල්ප ක්‍රමය භාවිතා කොට ඇති බවක් පෙනේ.

සාමාන්‍යයෙන් මෙවැනි වරිච්චි බිත්තියක් ගෙඩනැගීමේදී පොළවෙහි ලම්බාකාර ලෙසට සිටුවන ලද කල් පවතින ශක්තිමත් ලී කනු පද්ධතියක තිරස් (හරස්) අතට ලී රැසක් තබා බැඳ ගැනීමෙන් ඒ සඳහා අවශ්‍ය දළ දැව සැකිල්ලක් සාදා ගනු ලැබේ. එහෙත් එම දැව සැකිල්ල සාමාන්‍ය ගෘහයක පවත්නා බිත්තිවලට වඩා තරමක් පුළුල් වූ අතර ඇතැම් විට ඒවා අඩි දෙකක් හෝ දෙක හමාරක් හෝ එසේත් නොමැතිනම් ඊයත් වඩා පුළුල් කොට හෝ සාදා ගෙන තිබේ. මෙයින් පසුව අවශ්‍ය පදමට තනාගත් වැලි හා මැටි මිශ්‍රණයකින් එම දළ දැව සැකිල්ල ඇතුළත හිස් අවකාශ නොසිටින සේ හොඳින් පුරවා මේ බිත්තිය සකස් කරගන්නා ලදී. මෙලෙස සැදූ කටුමැටි බිත්තිය බොහෝ රළු විසම පෘෂ්ඨයකින් යුක්ත එකක් වූ හෙයින් ඊට පිටතින්යොදන ලද තවත් බදාමයකින් ඒ මතුපිට සිතුවම් ඇඳීමට සුදුසු වන පරිදි හොඳින් ඔප මට්ටම් කර ගැනීමටද සිදුවේ. මේ සඳහාකැඳ වතුර සමග පදමට හලාගත් වැලි හා මැටි මිශ්‍රණයක් ඔවුන් භාවිතා කොට තිබේ. පසුව ඒ මත කුරුම්බා ඇට්ටි, අරළු, කහට පොතු හා දිවුල් ලාටු යන ද්‍රව්‍යයය සම පමණ ගෙන හොඳින් වනෙහි ලා කොටා වතුර බඳුනකට දමා සතියක් පමණ පෙගෙන්නට හැර කිරිමැටි හා වැලි මිශ්‍රණයකට එම ජලය මුසුකොට හොඳින් අනා බිත්ති පෘෂ්ඨය දෙපස මැනවින් කපරාරු කරලනි [4]. එයින් කටුමැටි බිත්තියෙහි වූ දළ දැව සැකිල්ල වැසී එහි විසම පෘෂ්ඨයද ඉවත් වේ. මීට පසුව බිත්ති හොඳින් වේලෙන්නට හැර "කොවා මකුල්" නමින් හැඳින්වෙන කිරිමැටි විශේෂය දිවුල් ලාටු සමග මුසුකොට ගෙන එම බිත්තියෙහි

ආලේපකරන ලදි. මෙසේ සකස් කරන ලද බිත්ති පෘෂ්ඨය මත පහසුවෙන් සිතුවම් ඇඳීමට සුදුසු වන පරිදි. මටසිලිටි ඔපයක් ලබා ගැනීමට අවශ්‍ය වුනු බැවින් තත් ආලේපය මත හක් ගෙඩියක් හෝ පුස් ඇටයක් වැන්නකින් කිහිප වරක්හොඳින්ඔප දමනු ලැබේ.[5])

මෙලෙස සිතුවම් ඇඳීමට යොදාගත් භාවිතා කළ බිත්ති පෘෂ්ඨ සකස් කිරීමේදී අනුගමනය කරන ලද තවත් ශිල්ප ක්‍රමයන් කිහිපයක්ම පැවති බවටද තොරතුරු හමුවේ, ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වු එස්.පී. චාල්ස් මහතා මා සමග විස්තර කළ පරිදි අමු කෙසෙල් ගෙඩි වැනි තද කහට සහිත ද්‍රව්‍යයක් සමග කපු පුළුන් වැනි දැයක් හොඳින් මිශ්‍රකොට සාදාගත් බදාමයක්ද මේ සඳහා භාවිතා කොට ඇති අතර මහනුවර ගංගාරාම විහාර බිත්තියේ ඉහළ කෙළවරෙහිදී එවැනි මිශ්‍රණයකැයි සිතිය හැකි ආකාරයේ බදාමයක් ඔහුට දැකගත හැකි විණි. එහෙත් ඔහු විසින් දක්වන ලද එම සංයෝගයෙහි පවත්නා දෑ කවර ද්‍රව්‍යදැයි යන්න විද්‍යාගාර පර්යෙෂණයකින් තොරව නිශ්චිතව ලෙස හඳුනාගත නොහැකි වන නමුත් චාල්ස් මහතාගේ අදහස නිවැරදි වියහැකි බව පාරම්පරික චිත්‍ර හිල්පී පරම්පරාවන් විසින් මීට සමාන බදාම සංයෝග ක්‍රම තවමත් හොඳින් භාවිතා කරන බව පෙනියාමෙන් තහවුරු වේ. පැරණි සුප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පී පරපුරක් වු නිලගම පරම්පරාවේ නූතන ශිල්පියෙකු වු ජීවන් නයිදේ මහතා විසින් සකස් කරන ලද පාරම්පරික බදාම සංයෝග ක්‍රම මීට එක් නිදසුනකි. හෙතෙම වැලි හා මැටි මිශ්‍රණයකට කපු පුළුන් , අරළු, කහට පොතු, කුරුම්බා ඇට්ටි හා පර ලෙලි යනාදිය තම්බා සකස්කරලත් ¨බදාම වතුර¨ නමින් හඳුන්වන මිශ්‍රණයකට මී පැණිද එකතු කොට චිත්‍ර ඇඳීමට හා පිළිම තැනීමට සුදුසු බදාමයක් සකස්කර ගන්නා බ [6]

මීට අමතරව ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතාට මේ සියවස මුල් භාගයෙහිදී පමණ එස්.ඩී. මහවලතැන්න නම් පැරණි සාම්ප්‍රදායික ශිල්පියෙකුගෙන් ලැබුනු විස්තරයක ඇතුළත්ව තිබෙන බදාම සකස් කිරීම සඳහා සමකාලීන ශිල්පීන් විසින් අනුගමනය කරන ලද තවත් ශිල්පී ක්‍රමයක් මෙහි පහත දැක්වේ. ¨ලපටි කුරුම්බා ලෙලිවල කෙඳ, අරළු, නුග, කහට, බෝ හා ගොඩපර යන ගස්වල පොතු සම සමව ගෙන කුඩා කැබලිවලට කපා ලී වංගෙඩියක දමා හොඳින් කොටා එම මිශ්‍රණයෙන් රාත්තල් දහසකට වතුර ගැළුම් හතරක් පමණ එකතුකර භාජනයකට දමා පල්වනු පිණිස මසක පමණ කාලයක් තබන්න. මෙසේ සකස් කොටාගත් ජලයෙන් ගැළුමකට අරළු ගෙඩි සියයක් පමණ එකතු කොට ඉහත මිශ්‍රනය පෙරා බදාම හැනීමේදී දිය වෙනුවට භාවිතයට ගන්න¨ [7]. ඇතැම් විට මෙවැනි තවත් සාම්ප්‍රදායික බදාම සංයෝග ක්‍රම ගණනාවක්ම එකල තිබෙන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි අතර ක්‍රමයෙන් එවා භාවිතයෙන් ඉවතට යාම නිසා අද වන විට මුළුමනින්ම පාහේ ඉවත්වී ගොස් ඇතැයිද සිතිය හැකිය.

වෙසෙසින්ම ක්‍රි:ව: දහඅටවැනි හා දහනම වැනි සියවස්වලදී නිමකරන ලද බිතුසිතුවම් ශේෂව ඇති විහාර බිත්තිවල බදාම සංයෝගයන්හි තිබෙන සංයුතිය පිළිබඳව කරන ලද විද්‍යාගාර පර්යේෂණවලින්ද වැදගත් තොරතුරු කිහිපයක්ම මේ වන විට හෙළිවී තිබේ. ඒ අනුව විවිධ ද්‍රව්‍යයන් රැසක් භාවිතා කොට ස්ථර කිහිපයක් ලෙසට ඒවා යොදා ගැනීමෙන් එකල අවශ්‍ය පසුබිම සකස්කරගත් බව පෙනේ. දුඹුරු, අළු හෝ සුදු වැනි ලා පැහැති මැටි වර්ගයන් සමග වැලි හා කපු කැබලි හොඳින් මිශ්‍රකර සාදාගත් බදාමයක් මිලිමීටර් කිහිපයක ඝණ කමින් යුක්තව යෙදීමත් ඒ මත යොදන ලද හයිඩ්‍රොස් මැග්නෙසයිට් (Hydrous Magnesite) අඩංගු සුදුපැහැ මැටි බදාමයක චිත්‍ර ඇඳීමත් මෙහිදී අනුගමනය කොට තිබෙන සාමාන්‍යය පිළිවෙලය [8]. මෙබඳු ශිල්ප ක්‍රමයක් භාවිතා කොට සිතුවම් ඇඳ තිබෙන හිඳගල විහාරයෙහි පවත්නා බදාම සංයුතිය පිළිබඳව

ඉතාලි ජාතික රසායනඥයකු වූ ලුසියානෝ මරන්සී මගහා දක්වා ඇති විස්තරයක් දෙසට මදක් අවධාන යොමු කිරීම මෙහිදී ඉතා වැදගත් විය හැකිය. "නිශ්චිත පිළිවෙලකට සකස් නොවූ වියම යට ස්ථරය මිලිමීටර 5ක් පමණ ඝණකමින් යුකතය. මේ සඳහා දුඹුරු හා සුදු පැහැය ගත් වැලි මැටි මිශ්‍රණයක් කපු කෙඳි හා ස්ථිර මැලියමක් සමග යොදා තිබේ. දෙවන ස්ථරයෙහි හයිඩ්‍රොක්ස් මැග්නෙසයිට් අඩංගු සුදු පැහැ සංයෝගයක් ඇති අතර එහි සාමාන්‍ය ඝණකම මිලිමීටර් 2ක් පමණ වන බව පෙනේ. බිත්තිය මතුපිට හැන්දක් වැන්නකින් මේ බදාමය සියුම් ලෙසආලේප කොට ඇත" [9].

මේ අවධියෙහිදී චිත්‍ර අඳින ලද බොහෝ විහාර ගෙවල බිත්ති පෘෂ්ඨයන් මීට සමාන ආකාරයකින්ම නිමකොට ඇතත් ඒවායෙහි යොදන ලද බදාම ස්ථරයෙහි ප්‍රමාණයඇතැම්විට විහාරයෙන් විහාරයට වෙනස්වූ බවක්ද පෙනේ. මේ තත්ත්වය නිසා ගංගාරාම විහාර බිත්තියෙහිදී මතුපිට යොදා ඇති මකුල් ආලේපය ඉතා සියුම් ස්ථරයක් ලෙසට ඇති නමුත් දෙගල්දොරුව හා සූරියගොඩ වැනි තැන්වල ඇති බදාම ස්ථර ඊට වඩා තරමක් ඝණ කමින් යුක්ත බව පෙනේ. ගඩලාදෙණියේ හා ලංකාතිලකයෙහි ඇති බදාම ස්ථර මීටත් වඩා තරමක් ඝණකමකින් යුක්තව යොදා තිබේ. ඇතැම්විට ශිල්පී ගුරුකුලයන්හි පැවති තාක්ෂණික විධීන් අතර තිබුණු විවිධත්වය, ශිල්පීන්ගේ පෞද්ගලික රුචිය හා දිගු කාලයක් තිස්සේ එකම කටයුත්තක නියැලී සිටීමෙන් ලබාගත් විශේෂ ප්‍රාගුණ්‍යය වැනි කරුණු රැසක් නිසා මෙවැනි විවිධත්වයක් ඊට ලැබුනු බව සිතිය හැකිය.

එහෙත් ශිල්පීනට වැඩි අපහසුවකින් තොරව හුණු බදාමයක් සකස්කර ගැනීමට හැකියාව තිබියදීත් මෙසේ බොහෝ වෙහෙස මහන්සිවී විවිධ ද්‍රව්‍ය රැසක් යොදා ගෙන අළුතින් බදාම සංයෝගයක් සකස්කර ගෙන ඇත්තේ කුමන හේතුවක් නිසාදැයි යන්න ගැන දැන් මදක් කරුනු විමසා බැලීමට සිදුවේ. ආනන්ද කුමාරස්වාමි වැනි ශ්‍රේෂ්ඨ කලා විචාරකයින් පසුකාලීන අවධියෙහිදී මෙලෙස හුණු බදාමයකින් නිමැවුණු බිත්ති පෘෂ්ඨ මත සිතුවම් ඇඳ නැතැයි විශ්වාස කොට ඇතත් [10]) එම කාලපරිච්ජේදය මුළුල්ලෙහිදීම විහාර චිත්‍ර කර්මාන්තය සඳහා හුණු බදාමයක් භාවිතා කොට නැතැයි කීම නම් අසීරු බව පෙනේ. එම කාලපරිච්ජේදය තුළ ලියැවී ඇති විවිධ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍ර ගණනාවකදීම හුණු බදාමය භාවිතා කල බවට තොරතුරු කිහිපයක්ම හමුවන බැවිනි. මෙහිදී වෙසෙසින්ම රොබට් නොක්ස් හා ජෝන් ඩේවි විසින් "සාමාන්‍ය ජනයාට හුණු භාවිතය තහනම් කර තිබුණු බැවින් කිසිදු ස්වදේශිකයෙක් හෝ ඒවා භාවිතා කිරීමට නොපෙළඹුණි. ඒවා හුදෙක් රජුගේ හා විහාරාරාමවල ප්‍රයෝජනය සඳහා භාවිතා කිරීමට අවසර දී තිබුණි" [11]. යනුවෙන් ගෙනහැර දක්වන විස්තරද මදක් සිහිපත් කිරීමට සිදුවේ. මේ කාලපරිච්ජේදයෙහිදීම රචිත ග්‍රන්ථ ද්වයයක් ලෙසට සැලකෙන **ගණදෙවි හෑල්ලේ** එන විස්තරයකින් [12] හා **විධුර ජාතක** කාව්‍යයෙහි එන පැදි කිහිපයකින්ද ඵපමණක් නොව තවත් එවැනිම සාහිත්‍ය මූලාශ්‍ර ගණනාවකදීම සඳහන් වන තොරතුරුවලට අනුවත් එකල චිත්‍ර ඇඳීමේ කටයුතු සඳහා හුණු සහිත බදාමයක් යෙදූ බිත්ති පෘෂ්ඨද භාවිතා කළ බව පෙනේ.

අනෙක් අතට සිතුවම් ඇඳීම සඳහා මෙලෙස හුණු බදාමයක් සහිත බිත්ති පෘෂ්ටයක් භාවිතා කිරීම පැරණි ලාංකික සිත්තරුනට එතරම් අළුත් දෙයක්ද නොවේ. බෙහෙවින් පැරණි අවධියකට අයත් වෙතැයි සැලකෙන සීගිරි චිත්‍රවලදීත් [13] හිඳගලින් හා රුවන්වැලි දාගැබ අසලින් හමුවූ පැරණි සිතුවම් කොටස්වලදීත්, පසු කලෙක මහියංගන ධාතුගර්භ සිතුවම්වලදීත් එමෙන්ම පොළොන්නරු සමයේදී නිමකළ චිත්‍රවලදීත් [14]මෙවැනි හුණු බදාමයක් සහිත පෘෂ්ඨයන් භාවිතා කළ බව පෙනෙන බැවිනි, ඵපමණක් නොව පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ නූතන සංරක්ෂණ

කටයුතුවලදී පවා පැරණි බදාම සංයෝග ක්‍රම සමග සැසඳෙන හුණු මිශ්‍රිත බදාමයක් යොදාගනු ලබන අතර මේ සඳහා අනගි නිදසුන් දෙකක් ගඩලාදෙණි හා හිඳගල විහාර බිත්තින්හි මෑත අවධියේදී යොදා තිබුණු පර්යේෂණ බදාම ආදර්ශයෙන්ගෙන් සපයාගත හැකිය.

එහෙත් හුණු බදාමක් සහිත බිත්තියකදි අඳින ලද සිතුවමක් එතරම් දිගුකලක් යනතුරු හොඳින් ආරක්ෂාවී නොපවතී. බදාම සංයුතියෙහි අඩංගු ද්‍රව්‍යය අතර සිදුවන ස්වාභාවික ප්‍රතික්‍රියාව මීට ප්‍රධානම හේතුව බව පෙනේ. බදාම හා සායම් වර්ග අතර සිදුවන එබඳු පතික්‍රියාවන් වැලැක්වීමට නම් උත්ප්‍රේරණ (catalyst) නමින් හඳුන්වනු ලබන ද්‍රව්‍යයක් භාවිතා කළ යුතු වන අතර මෙරට විහාර චිත්‍ර කර්මාන්තයෙහි නියැලී සිටි පැරණි සිත්තරුන් බොහෝ දෙනෙකුද මෙවැනි උත්ප්‍රේරක ගැන කරුණු දැනසිටි බවක් පෙනේ ඔවුහු හුණු බදමය චිත්‍ර අඳිනු ලබන විහාර බිත්තියකට යෙදීමට පෙර මෙවැනි උත්ප්‍රේරක ද්‍රව්‍යය භාවිතයෙන් ඒවායෙහි ප්‍රතික්‍රියාවන් සිදු කොට එම ද්‍රව්‍යවල පැවති ගුණාත්මක බවද නොවෙනස්ව පවත්වා ගැනීමට සමත් වූහ. එ අනුව මෙවැනි හුණු බදාමයක් සකස්කර ගැනීමෙහිදී වඩාත්ම සුදුසු ක්‍රමය ලෙසට සඳහන් වන්නේ හුණුවැලි හා කහට පොතු යන ද්‍රව්‍යයන් දෙක ජලය සමග හොඳින් මුසු කොට ගැනීමයි [15]. බොහෝ විට සියුම් වැලි තුනකට හුණු දෙකක් හෝ වැලි දෙකකට හුණු දෙකක් යන අනුපාතයෙන් හෝ මේවා මිශ්‍රකර ගැනීමට සිදුවේ. මෙවැනි බදාමයක් භාවිතා කිරීමට පෙර දින විස්සක පමණ කාලයක් හොඳින් තෙත් කොට තැබිය යුතු වන අතර ඒවා කිතුල් පැණි, කයිප්පු,කදුරු හා තල තෙල් වැනිදෑ සමග මුසුකොට ගැනීමටද සිදුවේ [16]).එහෙත් මෙලෙස බදාමයකට යොදාගනු ලබන ද්‍රව්‍යයන් අතර සිදුවිය හැකි ප්‍රතික්‍රියා වලකන උත්ප්‍රේරක ගැන ශිල්පීන් හොඳින් කරුණු දැන සිටි බවට තොරතුරු හමුවෙතත් ඔවුන් චිත්‍ර සහිත බිත්ති පෘෂ්ඨයක් දිගු කාලයක් යනතුරු හොඳින් ආරක්ෂාකර ගැනීමෙහි බලාපොරොත්තුවෙන් හුණු බදාමයකින් නිමැවුනු බිත්තියක් මත චිත්‍ර ඇඳීමෙහි සිරිත එතරම් ලෙස භාවිතයට ගත් බවක් නොපෙනේ.

පුරාතන අවධියට අයත් වන බොහෝ විහාර ගෘහයන්හි පැවති වියන් තලයන්ද සිතුවම් ඇඳීමට සුදුසු වන පරිදි සියුම් බදාම තට්ටුවක් යොදා හොඳින් පිළියෙල කොට ගෙන ඇති බවක් පෙනේ. වෙසෙසින්ම එවායින් ලෙන් විහාරවල පැවති වියත්තල සඳහා හොඳින් ඇළෙන සුළු මැටි එකකට වැලි දෙක යන අනුපාතයෙන් සකස්කරගත් බදාමයකට කැඳ වතුරද මුසු කොට ගෙන කෙඳි සහිත බුරුසුවකින් එය ගල් තලය මත කිහිප වරක් ආලේප කරන ලදී. ඉන් පසුව ඒමත සුළු කිරිමැටි ස්ථරයක් හා මකුල් තට්ටුවක්ද යෙදීමෙන් සිතවම් ඇඳීමට සුදුසු වන පරිදි වියනෙහි පසුබිම සකස් කොට ගෙන තිබේ [17]. ඇතැම් ලෙන් විහාරවලදී මේ බදාමය ඉරිතලා ගැලවී වැටීම වලකනු, ජිණිස හා චිත්‍ර ඇඳීමේ පහසුවද සැලකිල්ලට ගෙන එම බදමය මතුපිට කපුරෙදි කැබැල්ලක්ද අලවා තිබෙන බව දිටිය හැකිය. දෙගල්දොරු විහාරයෙහි ඇති වියන් චිත්‍රය මේ සඳහා හොදම නිදසුනක් වන අතර එහි බරාදයෙහි තිබෙන ලෑලිවලින් නිමකළ වියන් තලයෙහි දැක්වෙන මල් මෝස්තරය ඇඳ ඇත්තේ මතුපිට අලවන ලද මෙවැනි කපු රෙද්දක් මත බව පනේ [18].

වර්ණාලේපනය :-

බදාම සංයෝග ක්‍රම ගැන මෙන්ම පැරණිතම අවධියට අයත් වන සිතුවම් සඳහා භාවිතයට ගත් සායම් වර්ග සකස් කොටගත් ආකාරය ගැනත් තොරතුරු හමුවන්නේ ඉතාමත්ම අඩුවශයෙනි. ඔවුන් භාවිතා කරන ලද වර්ණ සංඛ්‍යාව බෙහෙවින් සීමා සහිත වුණු අතර නිල්, කහ, රතු, කළු, සුදු, කොල හා නිල් යන අමිශ්‍ර වර්ණ කිහිපයට

එහිදී ප්‍රධාන තැනක් හිමිව් තිබේ. මේ වර්ණය අතුරින් වෙසෙසින්ම පසුකාලයෙහිදී නිතර සුලභ ලෙස භාවිතා කොට ඇති බව පෙනෙන කහ පැහැය සකස් කරගෙන ඇති ආකාරය ගැන විමසන විටක "ඔවුන් භාවිතා කරන කහ වර්ණ හිරියල් හා ගොකටු බව මම නිසැකවම දනිමි" යැයි ජෝන් ඩේවි දක්වා ඇති විස්තරයට ඉතාමත්ම වැදගත් තැනක් හිමිවේ [19]. වර්නාලේපණ කටයුතුවලදී මෙවැනි ද්‍රව්‍යයක් ශිල්පීන් විසින් භාවිතාකල බව තත් අවධියෙහිදීම ලියැවුනු දඹුළු පදවි සන්නසින්ද හොඳින් කහවුරු වන බව පෙනේ.

ගොකටු කිරිවලින් ලැබෙන පැහැයට බෙහෙවින් සමාන කහ පැහැයක් හිරියල් හෝ මඩහිරියල්වලින්ද ලබාගත හැකි වන නමුත් එහෙත් මේවා බහුල ලෙසම භාවිතා කොට ඇත්තේ ලි හෝ මැටි බඳුන් පින්තාරු කිරිම වැනි බිතුසිතුවම් කලාවෙන් බැහැර වෙනත් චිත්‍ර ඇඳීමේ කටයුතු සඳහාය [20]. මෙසේ හිරියල් (orpiment) හෝ මඩහරියල් භාවිතයට ගැනිම බෙහෙවින් රළු කටයුත්තක් වුවත් ගොකටු යෙදීම යෝග්‍ය වූ තැනෙකදී පවා ඒ වෙනුවට හිරියල් හෝ මඩහිරියල් යෙදීම බහුල විණි. ඇතැම්විට ගොකටු කිරි අවශ්‍ය තරම් ලබා ගැනිමට නොහැකිවීමෙන් මෙසේ වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

කහ පැහැය සකස් කොටගත් තවත් ආකාරයක් පැවතුනි . ඇම්බැක්කේ දේ.සු. මුහන්දිරමගෙන් ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා ලබාගත් පැරණි වට්ටෝරුවක සඳහන් වන පරිදි ගොකටු යුෂ හිරියල් හා රතු කහ සම සමව ගෙන ඊට පරණ කොහොල්ලැද, එක්කොට දොරණ තෙලින් අඹරා ගත්විට කහ පැහැය සාදා ගත හැකිය [21]. එහෙත් පැරණි අධියෙහිදී පැවති බිතුසිතුවම් කලාව පිළබඳව කරන ලද විද්‍යාගාර පර්යේෂණවලින් හෙළිවූ කරුණු වලට අනුව නම් සිත්තරුන් කහ පැහැය සඳහා ආසනික් සල්ෆයිඩ් අඩංගු හිරියල් භාවිතා කොට තිබේ [22].

පැරණි සිත්තරුන් විසින් නිතරම භාවිතා කරන ලද තවත් වර්ණයක් වූ කළු පැහැය සකස් කොටගත් ආකාරය බෙහෙවින් සිත්ගන්නා සුළුය. පිරිසිදු වියලි කොහොල්ලෑ, කැකුණ තෙල් හා හල් දුම්මල යන ආදිය සමසමව ගෙන හොඳින් කොටා අඹරා කපු රෙදි පහන්කඩ සමග එකට මිශ්‍රකර පිරිසිදු මැටි බඳුනකට දමා එවැනිම වූ තවත් මැටි බඳුනකින් හොඳින් වසා මඳ ගින්නේ තබා උණු වෙන්නට හැර එම ද්‍රව්‍ය උණුවි උඩින් වසා ඇති බඳුනෙහිදැලි ලෙස එකතු වූ විටදී එම දැලිවලින් ඔවුනට අවශ්‍ය කළු පැහැය සකස්කර ගන්නා ලදී [23]. මේ කළුපැහැය බොහෝ කල් පවත්නා එකක් වන අතර මෙහි ඇති අධික තෙල් සහිත බව නිසාම ඒවා තෙල් සායමින් දියකර ගන්නට ඇතැයිද සිතිය හැකිය.

කළු පැහැය සකස් කොටගත් තවත් ශිල්ප ක්‍රමයන් කිහිපයක්ම පැවතුණි. ඇම්බැක්කේ දේ.සු. මුහන්දිරම විසින් ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතාට සැපයූ පැරණි වට්ටෝරුවක සඳහන් වන ආකාරයට බදුල්ල කිරි, කැප්පෙටි ලාකඩ, හල්දුම්මල හා කොහොල්ලෑ යන ද්‍රව්‍යය සම සමව ගෙන අඹරා හොඳින් උණුකර ගැනීමෙන් අවශ්‍යය කළු පැහැය නිපදවා ගත හැකිය [24]. මීට අමතරව පොල්කටු අගුරු දොරණ තෙලෙන් අඹරා ගැනීමද, පරණ කොහොල්ලෑ, පහන් දැලි හා පහන් කඩ යන ද්‍රව්‍යය කිහිපය කැප්පෙටිය ලාටු සමග එකට උණුකර අඹරා ගැනීමද [25] යනුවෙන් කළු පැහැය සකස් කරගත හැකි තවත් ක්‍රම දෙකක් පැවතුනි . එසේ වතුදු විද්‍යගාර පර්යේෂණවලින් හෙළිවී තිබෙන කරුණුවලට අනුව තත් අවධියෙහිදී බිතුසිතුවම්වලට යොදා ගෙන ඇති කාල වර්ණයෙහි බහුල ලෙසට "කාබන්" අඩංගුව ඇති බව පෙනේ [26].

ක්‍රි:ව: දහනවවැනි සියවසේ මුල් භාගයයෙහිදී පමණ මෙරට ටික කලක් වාසය කළ ඉංග්‍රීසි ජාතික ජෝන් ඩේවි මහතා විස්තර කොට ඇති පරිදි එකල බිතුසිතුවම් කලාව සඳහා අවශ්‍ය

වුණු රතු පැහැය සාදගෙන ඇත්තේ සාදිලිංගම් හෙවත් රන්හිරියල්වලිනි [27]. මෙලෙස සාදිලංගම් හා හිරියල් වැනි ද්‍රව්‍යයක් සමකාලීන චිත්‍ර කර්මාන්තය සඳහා භාවිතා කළ බව මේ අවධියටම අයත් වන වෙනත් මූලාශ්‍ර කිහිපයකින්ද හොඳින් තහවුරු වේ. එයින් දඹුළු පදවි සන්නසෙහි එන "ගොකටු මකුල් දිවුල් ලාටු නිල් හිරියල් සාදිලිංගම් මෙකී සේ බොහෝ දේ වියදම් වෙමින් සිතුවම් කර්මාන්තද නිමවා..........."[28] යනුවෙන් විස්තර කොට දැක්වෙන පාඨයට මේ අතුරින් ප්‍රධාන තැනක් හිමිවේ [29]. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයට අයත් වන බව පෙනෙන මැදවල විහාර සන්නසෙහිද මේ ගැන කරුණු සඳහන් වන අතර එහි " සත් රියන් දෙමාල් පිළිම ගෙයි දඬු කර්මාන්ත නිමවා ඉක්බිති චිත්‍ර කරමාන්තයට සිත්තරුන් ගෙන්වා,...............ආචාර්යවරුනට දුනමනා බත් බුලත් වරතිර ආදිය නොපිරිහෙලා දී ඉඹුල්, මකුල් ආදී වෙනි විට්ටයෙලත් ගෙන්වා සිතුවම් පටන්ගෙන............ලංකාවෙන් සුලභ ලෙසට හමුනොවන සාදිලිංගම් නැමති මෙම ඛනිජ ද්‍රව්‍යය බොහෝ දුරට විදේශිය රටකින්ම ලබාගන්නට ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකිය. එයින් ආදීතම අවධිවලදී රෝම හා පර්සියන් වෙළඳ සබඳතා නිසා මේවා ඔවුන්ගෙන් ලබාගන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි වන අතර පසු කාලය වන විටදී මේවා ඉන්දියානු ප්‍රදේශවලින්ද ගෙන්වා ගන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකිය. එම ඛනිජය ඉතා සියුම් ලෙසට අඹරා දියකොට ගැනීමෙන් එකල අවශ්‍ය වුණු රක්ත වර්ණය ඔවුන් සාදාගෙන තිබේ. එහෙත් බිතුසිතුවම් කර්මාන්තය සඳහා සාදිලිංගම් භාවිතයට ගනිම මෙලෙස පසු කාලයේදී සිට ඇරඹුණු ශිල්ප ක්‍රමයක් නම් නොවේ. බොහෝ ඈත අතීතයේදී සටම මේ චිත්‍ර කලාව සඳහා භාවිතා කළ බවට තොරතුරු හමුවන බැවිනි. දුට්ඨගාමිණී රජුගේ කාලයෙහිදී ලෝහ ප්‍රාසාදය තැනීම පිළිබඳව කියැවෙන විස්තරයේදී රහතුන් අට නමක් විසින් දැහිගුලෙන් හෙවත් සාදිලිංගම්වලින් එහි සැලැස්මඅඳින ලද බවට සඳහන්කර ඇති මහාවංශයෙහි එන සඳහන මේ හා සම්බන්ධිත පැරණිතම තොරතුරුවලින් එකකි. [30] පොළොන්නරු සමයෙහිදී රචිත ග්‍රන්ථයක් ලෙසට සැලකෙන බුත්සරණයෙහිද මේවා ගැන කරුණු සඳහන් වෙන අතර එහි "රන් පහැ දැ හිගුලෙන් ලියා තැබෙයි" යන විස්තරයට අනුව සදිලිංගම් හා ඒවායෙහි භවිතය ගැනද කෙටි විස්තරයක් අසන්නට ලැබේ [31]. එමෙන්ම දඹදෙණි යුගයේදී රචිත ග්‍රන්ථයකැයි සැලකෙන සද්ධර්මරත්නාවලියෙහිදීත් "රන් පිළිමයක් හිගුල් රේඛා දෙන්නා සේ" යන යෙදුමෙන් ස්වර්ණමය ප්‍රතිමාවක සාදිංගම්වලින් අඳින ලද රේඛාවක් ගැන සඳහන්වී තිබෙන බවක් පෙනේ [32]. එවැනි පැරණිතම අවධින්හිදීත් සිත්තර කටයුතු සඳහා සාදිලිංගම් භාවිතාකළ බව මේ විස්තරයෙන් හොඳින් තහවුරුවේ. එහෙත් සාදිලිංගම් භාවිතය රක්ත වර්ණය සකස්කර ගැනීමට අපයෝගී කොටගත් එකම ශිල්ප ක්‍රමය නම් නොවේ. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා විසිවැනි සියවස මුල්භාගයෙහිදී පමන ඇම්බැක්කේ ග්‍රාමයෙහි පදිංචිව සිටි දක්ෂ කලා ශිල්පියෙකු වූ දේවසුරේන්ද්‍ර මුහන්දිරම් නැමැත්තකු ගෙන් ලබාගත් පැරණි වට්ටෝරුවකට අනුව "රත්මල් පොතු යුෂයෙන් සාදිලංගම් කකාරවා ගත්විටද රත් පැහැය ලැබේ" [33]. එහෙත් සුප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ එස්. පී. චාල්ස් මහතා මේ සඳහා රත්මල් කැකුළු යුෂයෙක් සාදිලිංගම් අඹරාගත යුතු බව විශ්වාස කොට තිබේ. මීට අමතරව ලංකාවේ විවිධ ප්‍රදේශවලින් ලැබෙන ගුරුගල් වැනි ස්වභාවික ඛනිජ ද්‍රව්‍යවලිනුත් පැරණි අවධියෙහිදී සිටි සිත්තරුන් විසින් අවශ්‍ය රතු පැහැය සාදාගන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය . මේවායින් ඉතා සිත් ගන්නා සුළු පැරණි අවධියේ චිත්‍ර සඳහා භාවිතා කළ රක්ත වර්ණයට බෙහෙවින් සමානත්වයක්ම දරන රතු පැහැයක් සාදාගත හැකිය. එහෙත් පුරතන ලංකාවේ චිත්‍ර කලාව ගැන කරුණු හැදැරූ ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර මහතා එකල භාවිතා කරන ලද රතු

පැහැය සකස්කරගත් ආකාරය ගැන තොරතුරු දක්වා ඇත්තේ මීට මදක් වෙනස් ආකාරයකිනි. ඔහු විස්තර කරන පරිදි "රතු සායම ප්‍රභවය විසින් යකඩ මලය වූ අතර එය සාදිලිංගම් හෝ යකඩ ඔක්සයිඩ් වන්නට ඇත. පැරණි සම්ප්‍රදාය අනුව සායම් වර්ග සෑදීම සිත්තම් කලාව වෘත්තියක් ලෙස ප්‍රගුණ කරන ලද චිත්‍ර ශිල්පී කුල අතර තවමත් පවතී. ඔවුහු රතු පැහැය සිනබාර්-සාදිලිංගම්, යකඩ ඔක්සයිඩ්, ගුරුගල්, රුක් සායම්- කොස් හෝ පතඟි ගසෙන් ලබා ගන්නා ලදහ"යනුවෙනි [34]. බොහෝවිට මෙවැනි ද්‍රව්‍යය අතුරින් සාදිලිංගම්වලින් ලැබුණ පැහැය ඉතා දිගු කලක් තිස්සේ නොවෙනස්ව පවත්නා තද රක්ත වර්ණයක් වූ අතර ගුරුගල්වලින් ලැබුණු රතු පැහැය මීට මදක් වෙනස් වූ ගුරු පැහැයට ආසන්න වර්ණයක් බව පෙනේ. එහෙත් ඇතැම් ගුරුගල්වලින්ද ඉතා තද රතු පැහැයක් ලැබුණු හෙයින් යටත් පිරිසෙයින් ඒවා රූප සටහන්වල බාහිර රේඛාකරණයේදී හෝ භාවිතා කරන්නට ඇතැයි දිතිය හැකිය [35].

මීට අමතරව ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියෙකුවූ එස්.පී. චාල්ස් මහතාගේ විශ්වාසයට අනුව රතු පැහැය සකස්කර ගැනීමට භාවිතා කළ හැකි අනගි රතු පැහැ මැටි වෙසෙසක් පොළොන්නරුවේ තිවංක පිළිම ගෙයි අවටින් හමුවේ. මහනුවර ගංගාරාමය අවට පිහිටි තැනිතලා භූමි භාගයෙහිදීත් එවැනිම මැටි විශේෂයක් හමුවන අතර සායම් ඇඹරීමට භාවිතා කළ පැරණි සාම්ප්‍රදායික ශිල්පී ක්‍රමයන්ට අනුව යමින් එවායින්ද විශිෂ්ඨ රතු පැහැයක් ලබාගැනීමට පුළුවන. මෙපරිද්දෙන් රතු පැහැය සකස්කරගත් විවිධ ක්‍රම ගණනාවක් ගැනම තොරතුරු සපයාගත හැකි වෙනත් පැරණි ලාංකික බිතුසිතුවම් කලාව සඳහා භාවිතා කොට ඇති වර්ණ පිළිබඳව කරන ලද විද්‍යාගාර පර්යේෂණවලින් හෙළිවී ඇති කරුණුවලට අනුව නම් කාර්යය සඳහා රතු හිරියල් හා සාදිලිංගම් යන ද්‍රව්‍යය භාවිතාකර ඇති බව හොඳින් තහවුරුවී තබේ [36].

අනුරාධපුර හා පොළොන්නරු යුගවලදී මෙන්ම පසුකාලීන අවධියට අයත් බිතුසිතුවම්වලදීත් නිල්පාට භාවිතා කොට ඇත්තේ ඉතාමත්ම අඩු වශයෙන් බව පෙනේ. මේ තත්ත්වය නිසා වෙසෙසින්ම දහඅටවැනි සියවසෙහිදී පමණ අඳින ලද චිත්‍රවලදී පවා නිල්පාට දක්නට ලැබෙන්නේ ඉතාමත් කලාතුරකිනි. එහෙත් මෙලෙස විරල ලෙසට හෝ භාවිතා කළ නිල් පැහැය මෙකල සකස් කොට ගෙන ඇත්තේ ඉතා සීමිත ලෙසට වැඩුණු නිල් අවරිය නම් ශාඛයෙන් ලබාගන්නා ලද යුෂයෙනි. "අවරිය මිශ්‍රණයක් වූ ඔවුන්ගේ නිලට පස් වැනි දේ මුසුව පවතී "යැයි ජෝන් ඩේවි දක්වන විස්තරයෙන් මේ බව හොඳින් තහවුරු වේ [37]. මීට අමතරව නිල් පැහැය සකස් කොටගත් තවත් ආකාරයන් කිහිපයක් පැවති බවටද තොරතුරු හමුවේ. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතාට ඇම්බැක්කේ දේ.සු. මුහන්දිරම විසින් සපයු පැරණි වට්ටෝරුවක එන විස්තරයකට අනුව මුහුදු වැලි ගෙන බැද හලා අවශ්‍ය තැන්වල ගා දිව්දළින් ඔප් නැගූ විට නිල් පැහැය ලැබේ [38]. එස්. පී. චාල්ස් මහතා කියන පරිදි මුහුදු වැලි කබලෙන් බැද රට අරක්කු, දිවුල් මැලියම් හෝ පරණ කොහොල්ලෑ එකතුකොට අඹරා ගැනීමෙන්ද නිල් පැහැය සකස් කෙටගත හැකිය[39]. එහෙත් මෙවැනි ක්‍රමවේදයකට අනුව සකස් කරගත් වර්ණයක් බිතුසිතුවම් අඳිමේහිදී යොදාගත් බව නම් මදක් සැක සහිත කරුණකි.. චිත්‍රයක් වර්ණාලේපනය කිරීම රළු කටයුත්තක් නොව ඉතා සියුම් කටයුත්තක්ම වන බැවිනි.

සීගිරිය වැනි කලාතුරකින් හමුවන තැනක හැරුණ විට පසුකාලීන අවධියට අයත් වන බිතුසිතුවම්වලදී කොළ පැහැයත් බොහෝ අඩුවෙන් භාවිතා කළ බවක් පෙනේ. ඉතා විරල ලෙසට යොදන ලද එම පැහැය නිල් හා කහ යන වර්ණ සංයෝගයෙන් සැදිණි [40]. එහෙත් ඉහත සඳහන් කළ පරිදි එකල නිල් පැහැය පවා භාවිතා කිරීම ඉතා විරල මට්ටමක පැවති බැවින් නිල් හා

කහ වර්ණ මුසුකොට ගැනීමෙන් සකස්කරගත් කොල පැහැයද බොහෝ අඩුවෙන් භාවිතා කළ වර්ණයක් බව හොඳින් පැහැදිලි කොට ගත හැකිය.

පැරණි ලාංකික බිතුසිතුවම් කලාව සඳහා ඉතා සුලභ ලෙසට සුදු පැහැයද යොදාගෙන ඇති අතර "රටහුණු තත්වයට බොහෝ ආසන්න කාබනේට් ඔෆ් ගයිම් හා කාබනේට් මැග්නීසියා මිශ්‍රණයක් වූ දේශීය ඛනිජ ද්‍රව්‍යයකින් මේවා සාදාගත් බවට ජෝන් ඩේවි ගෙනහැර දක්වා තිබෙන විස්තරය මේ පැහැය සකස්කරගත් ආකාරය ගැන විමසන්නෙකුට ඉතා වැදගත් වේ [41]. මේ ගැන සවිස්තරව කරුණු ගෙනහැර දක්වන ඔහු "දේශීය මැග්නීසියා කාබනේට් හෙවත් මකුළු නම් බොහෝ දුර්ලභ ඛනිජ වර්ගයක් මතුරට නිම්නයෙහි වෙඩි ලුණු ලෙනක ඩොලමයිට් සමග තිබී සොයාගත හැකි වූ බවත්, එම වර්ගයෙහි විශිෂ්ඨතම ආදර්ශ හිම මෙන් සුදු වයනයෙන් මැටි වැනි අතගෑවිට රළු, සුවඳින්ද තොර, තෙත් දීමෙහි නොඇලවෙන ඛනිජ විශේෂයක් බවත්" විස්තර කොට තිබේ. ඔහු විසින් පරීක්ෂා කරන ලද ආදර්ශයෙහි සංයුතියට අනුව මේවායෙහි සියයට අසූ හයක මැග්නීසියා කාබනේට්ද, තවත් සියයට පහක ජලයද, අනෙක් ඉතිරි සියයට නවයේදී සිලිකාද අඩංගු වී තිබෙන බව විස්තර කොට ඇති හෙතෙම බොහෝවිට එම ඛනිජය යාබද පෙදෙස්වල විසූ වැසියන් විසින් තම විහාරවල ගෑම පිණිස පුරාණයෙහි සිටම භාවිතා කළ බව සඳහන් කිරීමටත් උනන්දුවී තිබේ [42]. මෙසේ විහාරාරාම සඳහා මකුළු භාවිතා කළ බව කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයට අයත් වන මැදවල විහාර සන්නසෙහිද සඳහන් වන අතර සමකාලීන අවධියකට අයත් වන දඹුළු පදවි සන්නසෙහිදීත් එකල චිත්‍ර කර්මාන්ත කටයුතු සඳහා මකුළු භාවිතා කළ බවට කරුණු සඳහන්වී තිබේ [43].

සාම්ප්‍රදායික පිළිගැනීමට අනුව දහඅටවැනි සියවස පමණ කාලයෙහිදී නිමකළ සියළුම බිතුසිතුවම් සඳහා භාවිතා කළ මකුල් ලබාගෙන ඇත්තේ එකම ස්ථානයකිනි. ඉහත සඳහන් කළ මධ්‍යම පළාතේ මතුරටට යාබද වැටැක්ගම නම් ගමෙහි පිහිටි මකුල් ගල්ලෙනෙහි තිබෙන මකුළු නිධියකින් මේවා ලබාගෙන තිබේ. එම මකුළු මැටි හොඳින් දියකර පෙරා වේලා ගැනීමෙන් මේ අවධියේ සිත්තරුනට අවශ්‍ය සුදු පැහැය සකස්කරගත් අතර වලං මැටි ලැබෙන බොහෝ ප්‍රදේශවලින්ද මේවා ලබාගත හැකිය. මේ අවධියෙහිදී බිතුසිතුවම් සඳහා මකුල් භාවිතා කොට ඇති බව විද්‍යාගාර පර්යේෂණවලින්ද හොඳින් තහවුරුවී ඇති අතර මේවා හයිඩ්‍රොස් මැග්නෙසයිට් (Hydrous Megnsite) නම් මුල ද්‍රව්‍යය අඩංගු මැටි වෙසෙසක් ලෙසට හඳුනාගෙන තිබේ [44]. එහෙත් එල්.ටී. පී. මංජු ශ්‍රී මහතා කියන පරිදි මේ අවධියෙහිදී බෙලි කටුවලින් පිළිස්සූ හුණු හෙවත් වැරටි හුණුද සදු පැහැය සකස්කර ගැනීම සඳහා භාවිතයට ගෙන තිබේ [45]. සමහරවිට මතුරට ප්‍රදේශයෙන් මකුල් ලබාගැනීම තරමක් දුෂ්කරවූ පහතරට ප්‍රදේශවලදී මෙලස බෙලි කටු හුණු භාවිතා කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

මෙතෙක් දැක්වූ විස්තරවලට අනුව පැරණි අවධියෙහිදී භාවිතා කළ වර්ණ සියල්ලම පාහේ විවිධ ඛනිජ ද්‍රව්‍යවලින් හා සුලභ වෘක්ෂ ලතාදියෙන් සාදාගෙන ඇති බව හොඳින් පැහැදිලි වේ. එහෙත් ඉතා අනර්ඝ තත්වයෙහි පැහැය නොවෙනස්වී පවත්නා විශිෂ්ඨ මට්ටමෙහි සායම් ලබාගැනීමට නම් ඔවුන් භාවිතා කරනු ලබන අමුද්‍රව්‍යය ඉතා පරෙස්සමින් හා හොඳ උනන්දුකෙින් යුතුව දිගු කලක් තිස්සේ අඹරා ගැනීමට සිදුවේ. සමහර විටක එම කාලය මාසයක් පමණ දීර්ඝ එකක් වියහැකි වන අතර මේ කාර්යය සඳහා සායම් වර්ග ජලය සමග මුසුකොට ගෙන ගල් තලයක හෝ ගල් වංගෙඩියක දමා ඉතා සියුම් හා මුදු මොලොක් වනතුරු හොඳින් ඇඹරීම

සිදුකළ යුතුය . මේ කාර්යය සඳහා භාවිතා කළ ඉතා අනර්ඝ තත්වයෙහි සායම් ඇඹරීම් ගල් කට්ටලයක් තවමත් මහනුවර ගංගාරාම විහාර භූමියෙහි දක්නට ඇති අතර පැරණි කුරහන් ගලක ක්‍රියාකාරිත්වයට සමාන වන එහි සායම් හොඳින් ඇඹරියාමට යොදා තිබෙන කාර්මික උපක්‍රම බෙහෙවින් සිත් ගන්නා සුළුමට්ටමක පවතී. බොහෝවිට මෙවැනි සායම් ඇඹරීම සිදුකළේ ගුරුවරයාගේ උපදෙස්වලට අනුව ආධුනිකයින් පිරිසක් විසින් බව සිතිය හැකිය . මේ නිසා දක්ෂ ශිල්පීන් වන විට ඔවුහු වර්ණ පිළිබඳව හොඳ දැනීමක් ලබාගත් කාර්මිකයින් පිරිසක්ද වූහ.

මෙසේ වෙහෙස මහන්සිවී අඹරාගත් සායම් වර්ග ඉතා හොඳින් සිතුවමට කාවැදී දිගු කලක් යන තුරු ආරක්ෂාවී පැවතිමට නම් ඒවා දිවුල් ලාටු, ගොකටු මැලියම් හෝ කජු මැලියම් වැනි තදින් ඇලෙන සුළු ද්‍රව්‍යයක් ලාටු වර්ගයක් සමග මුසුකොට ගැනීමටද සිදුවේ [46]. මෙලෙස දිවුල්ලාටු වැනි මැලියමක් සමග වර්ණ මුසු කරගැනීමේ තාක්ෂණය සැලකියයුතු පැරණි අවධියක් තෙක් දිවෙන එකක් වන අතර මහනුවර සමයට පමණක් සීමාවූ දෙයක් නොවේ. "දිවුල් ලාටු මුසු වයිති තරව වැදගන්නා සේ" යනුවෙන් පූජාවලියෙහි සඳහන්වී තිබෙන විස්තර පාඨයට අනුව දඹදෙණි සමයෙහිදී පවා මෙවැනි ද්‍රව්‍යයක් සායම් සමග යෙදූ බවට සාක්ෂි හමුවේ [47]. එහෙත් එස්. පී. වාල්ස් මහතාගේ අදහසට අනුව නම් වර්ණ සෑදීමට උපයෝගී කොට ගන්නා මෙබඳු ද්‍රව්‍ය සියුම් ලෙසට ඇඹරීමෙහිදී ඒවා කොහොල්ලෑ , කැප්පෙටිය ලාටු හෝ දොරණ තෙල් වැනි දැයක් සමග මිශ්‍රකරගත් අතර ඉතා පුරාණයෙහිදී පමණක් ඒ වෙනුවට කහට වතුර භාවිතා කොට තිබේ . මේ විස්තරයෙන් පැහැදිලි වන පරිදි පැරණි චිත්‍ර කලාව හා සම්බන්ධිත වර්ණාලේපන ක්‍රමයෙහිදී ලාටු වග මුසු ජලයෙන් සායම් දියකර ගැනීම හා ඒවා තෙල් වර්ගවලින් මුසු කොට ගැනීම යනුවෙන් ප්‍රධාන ක්‍රම දෙකක් පැවතුණු බව පෙනේ. මෙයින් දිවුල් ලාටු වැනි දැයක් සමග සායම් දියකොට ගැනීම වඩා උචිත ක්‍රමය වුවත් මේ කාර්යය සඳහා දොරණ තෙල්ද ඉඳහිට භාවිතා කොට තිබේ [48]. මේ නිසා බොහෝවිට විහාර ගෘහාභ්‍යන්තරයෙහි තිබෙන චිත්‍රවලට භාවිතා කළ සායම් වර්ග ජලයෙන්ද පිටත බිත්තිවල තබෙන චිත්‍ර සඳහා යොදාගත් සායම් වර්ග දොරණ තෙලින්ද දියකරගතත් බව සිතිය හැකිය.

එසේ වතුදු ජෝන් ඩේවි කියා ඇති පරිදි "සිහළුන් තෙල් සායම් චිත්‍ර ගැන කිසිවක් නොදත්තේය" [50].එහෙත් ඔහුගේ එම තීරණය එතරම් විශ්වසනීය ප්‍රකාශණයක් නොවන බව පැහැදිලි වන්නේ මේ අවධියෙහිදී භාවිතා කළ සායම් වර්ග පැලැටි යුෂ හෝ වියලි තෙල්වලින් යුක්ත බව විද්‍යාගාර පර්යේෂණවලින් පවා හෙළිවී ඇති බැවිනි [51]. බොහෝ විට වසර සිය ගණනක් තරම් අතිදීර්ඝ කාලයක් පැරණි බිතුසිතුවම් ගණනාවකටම යොදා ඇති වර්ණවල පැහැය තවමත් විස්මය ජනක ලෙසට වෙනස් නොවී ඇත්තේද එම වර්ණ භාවිතයෙහිදී උපයෝගී කොටගත් මෙවැනි ශිල්ප ක්‍රමයන්හි පැවති උසස් බව නිසා වියහැකිය.මේ විස්තර සියල්ලටම අනුව චිත්‍ර කර්මාන්තය සඳහා පැරණි අවධියෙහිදී අවශ්‍ය වූ බදාම සංයෝග ක්‍රම හා සායම් වර්ග වැනිදෑ සියල්ලක්ම පාහේ මෙරටින් හමුවන ද්‍රව්‍ය ඇදුරින්ම තනාගත් බව හොඳින්පැහැදිලිවේ. එහෙයින් ඒවා මෙරට දේශගුණයටද හොඳින් ඔරොත්තු දුනි. ඉතා දිගු කාලයක් යන තුරු එම බදාම සංයෝග ක්‍රම හා වර්ණ හොඳින් සුරැකී ඇත්තේද මේ නිසයි.

අවසන් නිමැවුම :-

වර්ණ යොදා චිත්‍රයක් අලංකාර කිරීමෙන් එවායෙහි මැවුම අවසන් වියැයි පැරණි අවධියෙහිදී සිටි සිත්තරුන් විසින් සැලකූ බවක් නොපෙනේ. චිත්‍රයක අවසන් නිමැවුම ලෙසට

¨වලිච්චි¨ නමින් හැඳින්වූ වාර්නිෂ් (varnish) ආලේපයක් වර්ණාලේපනයෙන් පසුව සම්පූර්ණ බිතුසිතුවම් තලය පුරාම විසිරී යන පරිද්දෙන් යෙදීමට ඔවුන් පුරුදු පුහුණු වී තිබුණු බැවිනි . තුනී පාරදෘශ්‍ය ආලේපනයක් වූ වලච්චි හෙවත් වාර්නිෂ් වැස්ම වෙසෙසින්ම දහඅටවැනි සියවසෙහිදී පමණ ජනප්‍රිය වුණු චිත්‍ර කලාව සඳහා භාවිතයට ගත් අළුත් ශිල්ප ක්‍රමයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. මීට පෙර ලක්දිව පැරණි අවධීන්හිදී නිමැවුණු බිතුසිතුවම්වලදී මෙවැනි වලිච්චියක් හෝ වෙනත් තුනී පාරදෘශ්‍ය වැස්මක් යෙදූ බවට පැහැදිලි සාක්ෂි හමුනොවන බැවිනි.

ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා සඳහන් කොට ඇති පරිදි මේ අවධියෙහි චිත්‍ර සඳහා යොදා තිබෙන වලිච්චිය සකස්කරගෙන ඇත්තේ මෙපරිද්දෙනි. පිරිසිදු දුම්මල කුඩුකර, සම පමණ ගත් දොරණ තෙල් සමග හොඳින් අනා පැය භාගයක් පමණ උණුකොට නැවත සිසිල් වෙන්නට හැරීමෙනි [52]. එහෙත් වලච්චි සකස්කරගත් ආකාරය ගැන එස්.පී. චාල්ස් මහතා දක්වා ඇති විස්තරය මීට මඳක් වෙනස් වේ. ඔහු කියන පරදි ¨දුම්මල සිනිඳුවට අඹරා පිරිසිදු දොරණ තෙල් සමග හොඳට දියකර අළුත් වළඳක ලිප තබා හොඳින් හැඳිගාමින් ඒවා කැටි නොගැසෙන සේ අවශ්‍ය පදමට උණුකර ගැනීමෙන් පසුව සිසිල් කර පිරිසිදු රෙදි කඩකින් පෙරා ගැනීමෙන් පසුව ප්‍රයෝජනයට ගත හැකිය¨ [53]. මෙසේ සාදාගත් වලිච්චි ටර්පන්ටයින් සුවඳින් යුක්ත වන අතර වහා වියැලෙන සුළු ස්වරූපයක්ද උසුලයි. එහෙත් මෙවැනි විශේෂ වලිච්චියක් වෙනුවට ෂැලැක් (Shellac යන ලාකඩ වෙනුවට භාවිතා කරන කෘමි සතකුගෙන් ලබාගන්නා ද්‍රව්‍යයකි) හා මධ්‍යසාර මිශ්‍රණයක්ද පහසුවෙන් යෙදිය හැකිය. එවායින් ලැබෙන ප්‍රතිඵලය අළුතෙන් ගෑ දුම්මල වාර්නිෂ්වල දීප්තියටද වඩා යහපත් බව කියැවේ [54]. එපමණක් නොව කහ පැහැය ලබා ගැනීම සඳහා යොදාගත් ගොකටු කිරි සායමද අගනා වලිච්චියක් වන බැවින් එහෙයින් වෙනත් විශේෂ වලිච්චියක් මේ චිත්‍ර සඳහා අනවශ්‍ය බවත් කුමාරස්වාමි මහතාගේ විශ්වාසයවී තිබේ.

වර්ණ පූර්ණිත චිත්‍රයක් මතුපිට එහි අවසන් නිමැවුම ලෙසට මෙවැනි වලිච්චි වැස්මක් යෙදීමෙන් ඉටුවුණු ප්‍රධාන මෙහෙයයන් කිහිපයකි ස්වාභාවික පරිසරයෙහි වූ කාලගුණික තත්වයන්ගෙන් හා අවට ගැවසෙන කෘමි සතුන්ගෙන් චිත්‍රවලට සිදුවිය හැකි හානි වලකන වැස්මක් ලෙසට එය ක්‍රියා කිරීම මෙහිදී ප්‍රධාන තැනක් ගිම්කරගනී. මෙවැනි වලිච්චි ආලේපයක් නිසා වර්ණ මත දීප්තිමත් බවක්ද ඇතිවුන අතර එයින් සිතුවමට අළුත් ඔපයක් හා නව පීවයක් මෙන්ම නැවුම් මටසිලිටි බවක්ද ඇතිවුණි. ඇතැම්විට රිදීවිහාරය වැනි අනාවරණිත තැන්වලපිහිටි චිත්‍ර සටහන්වල ආරක්ෂාවට මෙම වලිච්චි ආලේපනයද එක් ප්‍රධාන හේතුවක් වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

පාදක සටහන්

1. Mohomad Sana Ulla, Ceylon Sessional Paper, Government Publication, Colombo, Vol. XXI, 1943, p.3.

2. සීගිරිය, හිඳගල හා අනෙකුත් පැරණි තැන්වල තිබෙන සිතුවම්වල කාලනිර්ණය සඳහා බලන්න එම් . සෝමතිලක, ¨පුරාතන අවධියෙහි සිට දොළොස්වැනි සියවස දක්වා කාලය තුළ ලංකාවේ බිතුසිතුවම් කලාව කාලනිර්ණය හා වස්තු විෂයය, ¨සමාජවිමසුම, සංස් අබේ රත්නායන හා එම්.තෙන්නකෝන්, සමාජ විද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය, බ්‍රාව් මුද්‍රණාලය, මහනුවර, 1996, පි,87-121. එම්. සෝමතිලක, ¨සීගිරි බිතුසිතුවම් හා ඒවායෙහි වස්තු විෂයය,¨ සාහිත්‍යය 1995 විශේෂ කලාපය, සංස්. ඇස්.පී. සමරසිංහ, ශ්‍රී ලංකා සාහිත්‍ය මණ්ඩලය, දීපානි, නුගේගොඩ, 1995.

3 නන්දදේව විජේසේකර, පැරණි සිංහල බිතුසිතුවම්, පරි . එස්.ඩී.ටී. ක්‍රිසැන්තස්, සමන් මුද්‍රණාලය, මහරගම, 1964, 94 පිට, තවද මේ සඳහා බලන්න R.H.De Silva, "The Technique of Ancient Sinhalese Wall Paintings; Sigiriya,"Paranavitana Filicitation Volume, ed. N.A. Jayawickrama, Gunasena &co.Colombo, 1965, pp. 89-121. L. Maranzi, Preservation of Mural Painting, UNESCO, Paris, 1972, p.2. Nimal deSilva, "Studies in the Technlogy of Ancient Paintings in Sri Lanka, " Perspectives in Archaeology, Lelananda Prematilaka Festschrift, ed. Sudharsana Senavirathna, Moira thampo, J.F & I Printers, Colombo, 1990, pp 127-132.

4. ටී. බී. කරුණාරත්න, ¨උඩරට සිතුවම් කලාව,¨ සිංහල විශ්ව කෝෂය, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 4වැනි කාණ්ඩය, 1970, 519 සිට.

5. එම, 519 සිට. ටී.යූ. ද සිල්වා, පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර, එක්සත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර සමාගම, කොළඹ, 4වන සංස්, 1957,13 පිට.

6. ඩී. එම්.ආර්. දිසානායක, ¨මාතලේ චිත්‍ර හා මූර්ති ශිල්පී පරම්පරා,¨ ඓතිහාසික මාතලේ, මාතලේ දිසා සංස්කෘතික මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනය. රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1984,190 පිට.

7. ආනන්ද කුමාරස්වාම, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, පරි.ඇල්ලේපොල සෝමරත්න, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමෙන්තුව,කොළඹ. 1962, 118-119 පිටු.

8. R.H. De Silva, Rock Painting in Sri Lanka, Archaeological, Department Colombo, 1970.p.70.

9. L.Maranzi, Preservation of Mural Painting, p.2 මරන්සි මහතා සූරියගොඩ, හිඳගල,අනුරාධපුරය,පොළොන්නරුව, සීගිරිය, දොඩම්දූව,මුල්කිරිගල හා අරමානපොල යනාදී තැන්වල පවත්නා බිතුසිතුවම් සංරක්ෂණ කටයුතුවල නියැළුණු තැනැත්තෙකි.

10. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 118 පිට.

11. ජෝන් ඩේවි, ඩේවි දුටු ලංකාව, පරි. ඇල්ලේපොල සෝමරත්න , ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1966, 130 පිට. Robert Knox , An Historical Relation of Ceylon , Tisara Prakasakayo, Colombo, 3rd ed. 1981, p.310.

12. ගණදෙවි හැල්ල හා වදන් කවිපොත, ගුණසේන ප්‍රකාශකයෝ, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1986, 13-14 පද්‍ය

13. H.C.P. Bell, " Interim Report on the Operations of the Archaeological Survey at Sigiriya," Journal of the Royal Asiatic Society (C.B), Vol.XV, No. 48, 1897, pp. 93-117:

14. නන්දදේව විජේසේකර, පැරණි සිංහල බිතුසිතුවම් , 93-94 පිටු

15. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 118 පිට.

16. එම. 119 පිට.

17. එම,165 පිට.බී.එස්. විජේරත්න , ලංකා චිත්‍ර කලා ඉතිහාසය, ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්, කොළඹ, 1951, 114 පිට.

18. ජ්.ඩී. පී. කරුණාතිලක, සෙංකඩගලපුර ඉතිහාසය, කැන්ඩි ප්‍රින්ටර්ස්, මහනුවර, 1955, 83 පිට. එස්. පී.වාල්ස්, ¨දෙගල්දොරුව¨, ජයන්ති.(මුද්‍රන තොරතුරු නොමැත) 24 පිට.

19. ජෝන් ඩේවි, **ඩේවි දුටු ලංකාව**, 128 පිට.

20. ටී. බී. කරුණාරත්න, "උඩරට සිතුවම් කලාව," සිංහල විශ්වකොෂය, 4 වැනි කාණ්ඩය, 519 පිට. ටියු. ද සිල්වා, පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර , 12 පිට.

21. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා,179 පිට. ප්‍රැන්සිස් ඇස්. කාලිංග, ලංකා කලා ඉතිහාසය, ගාමිණී මුද්‍රණාලය, මහනුවර,1953, 111 පිට.

22. R.H. De Silva Rock Painting in Sri Lanka, p. 80.

23. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා,163 පිට. ටී.බී. කරුණාරත්න, "උඩරට සිතුවම් කලාව" සිංහල විශ්ව කෝෂය, 4වැනි කාණ්ඩය, 519 පිට. ටී.යු.ද සිල්වා, පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර, 12 පිට.

24. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 179 පිට.

25. එස්.පී.වාල්ස්, සීගිරි බිතුසිතුවම්, එක්සත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර සමාගම, කොළඹ, 1958, 61 පිට.

26. R.H. De Silva, Rock Painting IN Sri Lanka p.70.

27. ජෝන් ඩේවි, ඩේවි දුටු ලංකාව, 128 පිට.

28. දඹුළු පදවි සත්තස, නාවුල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි, මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1969, 306-316 පිටු.

29. C.E. Goeakumbure, "Madavala Vihara Copper Plate,"Epigraphia Zwylanica, Government Press, Colombo, Vol.V,1966,P.472 Administrative Report of the Archaeological Commissioner for 1959, pp. 16-18.

30. Mahavamsa, tr. W.Geiger, Pali Text Society, Oxford University Press, London, 1912, 27; 10-18vv.

31. බුත්සරණ සංස්. ලබුගම ලංකානන්ද හිමි, ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1968, 150, 249 පිටු.

32. සද්ධර්මරත්නාවලිය, සංස්.ඩී.බී. ජයතිලක, ලංකාභිනව විශ්‍රැත මුද්‍රණාලය,කොළඹ, 1936, 1010 පිට.

33. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 179 පිට, එහෙත් දේ.සු. මුහන්දිරම ගෙන් ලබාගෙන ඇති වර්ණ සාදන ක්‍රමය "පාට" ලෙසට වහරණ වර්ණ නොව සංයෝග බවද පෙනේ.

34. නන්දදේව විජේසේකර, පැරණි සිංහල බිතුසිතුවම්, 97 පිට හා එහි 1 අධෝ ලිපිය බලන්න.

35. ටී.යු. ද සිල්වා, පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර, 12 පිට.

36. R.H. De Silva, Rock Painting in Sri Lanka, p. 70.

37. ජෝන් ඩේවි, ඩේවි දුටු ලංකාව, 128 පිට.

38. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 179 පිට.

39. එස්. පී. වාල්ස්, සීගිරි බිතුසිතුවම්, 61 පිට.

40. ආනන්ද කුමාරස්වාමි, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 163 පිට.ටී.යු.ද සිල්වා, පැරණි සිංහල චිත්‍ර සැරසිලි මෝස්තර,12 පිට.

41. ජෝන් ඩේවි, ඩේවි දුටු ලංකාව, 128 පිට.

42. එම. 14 පිට.

43. මෙහි අංක 29 හා 28 වැනි පාදක සටහන් බලන්න.

44. R.H. De Silva, Rock Painting in Sri Lanka, p.70.

45. එල්.ටී.පී. මංජු ශ්‍රී. ලංකා බිතුසිතුවම් සටහන්. ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා සංගමය. කොළඹ. 1977. 11 පිට.

46. ජෝන් ඩේවි. ඩේවි දුටු ලංකාව. 128-129 පිටු .

47. පූජාවලිය. සංස් බී. සද්ධාතිස්ස. පානදුර මුද්‍රණාලය. පානදුර. 1935. 137. 139 පිටු බලන්න.

48. ආනන්ද කුමාරස්වාමි. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා. 164 පිට.

49. එම. 164 පිට.

50. ජෝන් ඩේවි. ඩේවි දුටු ලංකාව. 128-129 පිටු.

51. R.H. De Silva, Rock Painting in Sri Lanka, p. 70.

52. ආනන්ද කුමාරස්වාමි. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා. 164 පිට.

53. එස්.පී. වාල්ස්. සීගිරි බිතුසිතුවම්. 62 පිට.

54. ආනන්ද කුමාරස්වාමි. මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා. 166 පිට අඩෝ ලිපිය බලන්න.

සඳකඩ පහණ

මහාචාර්ය ජ්.ඞ.ඊ.ර්. පෙරේරා.

පැරැණි සිංහල කලාකරුවාගේ ශ්‍රේෂ්ඨතම නිර්මාණයක් වන සඳකඩ පහණින් කුමක් අදහස් කරන්නේ දැයි කලා විචාරකයින් විසින් බොහෝ අවස්ථාවන්හිදී නානා මත පළකර තිබේ. සමහරෙක් සඳකඩ පහණින් එක්තරා සංකේතාත්මක අදහසක් ජනිත වන්නේ යැයි ප්‍රකාශ කරන ලද්දේ මුත් තවත් කෙනෙක් එය හුදෙක් කලාකරුවා විසින් තම කුසලතාව පෙන්විමට කරනලද කැටයම් විලාසයක ප්‍රතිඵලයක් පමණක් බව අදහස් කළහ.

මේ සියලු අදහස් අභිභවා ලක්දිව ශ්‍රේෂ්ඨතම පුරාවිදු ඉතිහාසඥ මහාචාර්ය සෙනරත් පරණ විතාන සූරීන් විසින් සඳකඩපහණ ගැන දැක්වූ මතය උගතුන්ගේ (මෙරට, පිටරට) වැඩි සැලකිල්ලට හේතුවිය. සඳකඩපහණ මුලදී හුදෙක් පාපිස්නක් ලෙස භාවිතා වුයේ වී නමුත්, පසු කලෙක සිංහල කලා කරුවා, එය සංකේතාත්මකව නිරූපණය කළේය යන නව මතය ඉදිරිපත් කළ පරනවිතාණයෝ සඳකඩපහණේ සංකේතාර්ථය ¨භවචක්‍රය¨ හෙවත් ¨සංසාරචක්‍රය¨ ආශ්‍රිතව ගොඩනැගුණක් බව ප්‍රකාශ කළහ.

මහැදුරු පරණවිතානයන් අදහස් කරන පරිදි කැටයම් කරන ලද පැරැණි සඳකඩපහණ සෑම විටම යොද ඇත්තේ ¨බුදුමැදුරට¨ පිවිසෙන ප්‍රධාන දේරටුව අබියසය. එසේ කරන ලද්දේ සඳකඩපණින් ජනිතවන ¨භවචක්‍රමය¨ සංකේතය තහවුරු කිරීමට බව ඔහු තරයේම පවසයි. [බලන්නS. Paranavitana, Signifiance of Sinhalese Moonstones, Artibus Asiae, Ascona, Switzerland, vol.17, 1954, පිටු 197- 231].

ඔහුගේ මතය සැකෙවින් ගතහොත් සඳකඩපහනේ කෙළවරින් ඇති පලාපෙතිවන් කැටයමින් දැක්වෙන්නේ ගිනිසිලුය. ඒවා භවචක්‍රය වටා සඳහටම පවතින තණ්හා, ක්‍රෝධ, ආදී පව්වු අදහස් පිළිබිඹු කරණ අග්ණී ජාලයන්ය.

ඉන්පසු එන ඇත්, අස්,සිහ, ගව යන සතර සිව්පාවන්ගෙන් - ජාති (ඇත්), ජරා (ගව),ව්‍යාධි (සිංහ) සහ මරණ (ඇස්) යන සංසාර චක්‍රය වටා දිවෙන සදතනික සිව්සතර බිය සංකේත වන්නේය. ඉන් පසු එන ලියවැල් කැටයමින් සත්ත්වයා සංසාරයේ අලවා තබන තෘෂ්ණාව - ¨තණ්හාලතා¨ වශයෙන් ලතාවක සවරූපයෙන් දැක්වෙන්නේය. ඉන්පසු ඇති හංස පෙරහැරින් කිරෙන් දිය වෙන්කළ හැකි, නරකින් හොඳ ලබා ගැනීමට දක්ෂ ¨මහාබ්‍රහ්ම¨ ලංජනය වූ රාජහංස පක්ෂියා නිරූපණය කර ඇත්තේ නිවන් මගට වන් ¨අනාගාමී¨ භාවය නිරූපණය කිරීමටය. සමහර පැරැණි සඳකඩ පහන්වල මේ හංස පේළියෙන් පසු නිරූපිත කුඩා ලියවැලින් අදහස් කරනුයේ අනාගාමීත්වයෙන් පසු එක්වර නිවන් පසක් නොකොට ලබන්නාවූ දේවාත්ම භාවයක් (ශුධාවාසයන්හි ඉපදීම වැනි) වැන්න විය හැකිය. ඉන්පසුව ඇති පියුම් කැටයමින් පරම පාරිශුධියෙන් යුතු ¨නිර්වාණය¨ සංකේත වන බවද යන මේ අයුරුන් සඳකඩ පහණේ සංකේතය ගැන සවිස්තරව ලියූ ලිපියෙන් සෙනරත් පරණවිතාණ සූරිහු තම නව මතය ගෙන හැර පෑහ.

පරණ විතාණ මහතුන් දැක්වූ අදහස ගැන විරුද්ධ මතයක් දක්වා ¨සඳකඩපහණේ¨ සංකේතය කුමක්දැයි සෙවීමට කිසිවෙකු යත්න දැරූ බවෙක් නම් අපට දැන ගන්නට නැත. කෙනෙක් පරණවිතාණ මතය නිරවද්‍යයැයි හිස් මුදුනින් පිළිගත් අතර තවකෙනෙක් සඳකඩපහණ පැරණි කලා කරුවාගේ සිතුවම් නිරූපණයේ ඇති කුසලතාව දැක්වීමට ගත් ප්‍රයත්නයක් මිස එහි ඇති සංකේතයක් නැති බවත් එය හුදෙක් පාපිස්නක් පමණක් වියහැකි බවත් ප්‍රකාශ කළහ.

සෑම පැරණි පෙරදිග කලා කෘතියකම සංකේතාර්ථයන් ගැබ්ව ඇතිබැවි විමසීමෙන් අවබෝධ කරගත් අපට පරණවිතාණ ශූරීන්ගේ මතය පහසුවෙන් අහක දැමීම නොකළ හැකි බව පෙනී ගියේය.

කෙසේමුත් ඔහු ඇදැගූ පරිදි ඉතා ගැඹුරු සංකල්පයක් ඇතිව ¨නිර්වාණය¨ ද නිරූපණය වනසේ නිරූපිත ¨සඳකඩපහණ¨ බුදුමැදුරට හෝ දගැබට හෝ වෙනයම් ආරාමයකට හෝ ඇතුළුවන්නාට පාපිස්නක් වන්නට සැලැස්වීමෙන් පැරැණි කලාකරුවා බෞද්ධ පරමාර්ථය වන ¨නිවණ¨ නිගාවට ලක්කර ඇති බව් අපට පෙනී ගියේය.

මේ ගැන වඩාත් විමසූ අපට සඳකඩපහණින් එක්තරා සංකේතාර්ථයක් ජනිතවන බව සත්‍යයක් වුවත් එය පරණ විතාණ සූරීන් ඇදැගූ බවචක්‍රය (සංසාර චක්‍රය) නොවන බවත් පෙනී ගියෙන් එහි සංකෙතාරථය ගැන අපගේ විමසීමෙන් ලද ප්‍රතිඵල ගැබ්කොට නව මතයක් මීට වසර ගණනාවකට කලින් (1972) අප විසින් ඉංග්‍රීසියෙන් ලියා පළකරණ ලද ලිපිදෙකකින් ඉදිරිපත් තෙරිණි [A.D.T.E. Perera Buddha on the Sacred Seat of Brahma, **World' Buddhism**, Vesak Annual 1973 පිටු 38-14, සහ A.D.T.E. Perera, The Buddha Enthroned on the Sacred Peak Kailasa, **The Buddhist** Vol. XL 111,1972 - Nos. 2 - 5. පිටු. 132 - 135] අපගේ මේ නව මතය සැකෙවින් හෝ සිංහල පාඨකයාටත් ඉදිරිපත් කළ යුතු යැයි බොහෝ දෙනෙකුන් විසින් ඉල්ලා සිටියෙන් මේ ලිපියෙන් එය එළිදක්වමු.

විසිතුරු කැටයම්න් හෙබි ඉපැරණි සිංහල ¨සඳකඩ පහණ¨ අනුරපුර හා ඒ අබියසින් සොයාගත් සෑම අවසථාවක දීම පුරාවිද්‍යාඥයින් විසින් වටහාගත් තවත් තරුණක්විය. එනම් මේ කොයි සඳකඩ පහණක්ම වුවත් බෝහෝ විට පැරැණි බුදුමැදුරක පියගැට පෙළ අබියසම තිබුණ බව එළිදරව් විමය. (බලන්න A.D.T.E. Perera, The Integral nature of Buddha Worship, **The Buddhist**. Vol. XLIV. No. 2 -1973,

එසේනම් එයින් අදහස් කරනුයේ කැටයම් සහිත අඩසඳවන් මේ ගල්ලැල්ල බුදුමැදුරේ ගෘහ නිර්මාණයට අවශ්‍යයෙන්ම එක් කිරීමට සිංහල කලාකරුවාට ඕනෑ වූ බවය.

කලින් මිනිස් සිරුරෙන් තොරව සංකේත මාත්‍රයෙන් පමණක් පුදනු ලැබූ බුදු රදුන් පසු කලෙක ප්‍රතිමා විලාසයෙන් නිරූපණය කොට ¨පද්මාසනාරූඪ¨ කිරීමෙන් බුධත්වයේ ලෝකෝත්තර ස්වභාවය වඩා හොඳින් පැහැදිලි වන්නට විය.

මුල් අවධියේ සිටම දේවාතිදේව, බ්‍රහ්මාතිබ්‍රහ්ම, යන විරුදවලින් ගෙන් හැඳින්වූ බුදුරදුන්ගේ බුද්ධ ශරීරය ප්‍රතිමා විලාසයෙන් ඉදිරිපත් වූ පසු මේ බ්‍රහ්මාති බ්‍රහ්ම, දේවාතිදේව ස්වභාවය වඩාත් ඉස්මතු කොට පෙන්වන්නට සිංහල බෞධයාට ඕනෑවූ බවට සාධක තිබේ.

අවුකන මහ බුදු පිළිමයේ පාද යුග්මය යටින් මහ බඹා ප්‍රමුඛ හින්දු භක්තිකයින්ගේ දික්පාලක දෙවිවරුන් වැළලීමෙන් මේ බව ස්ඵුට කරගත හැකිය. පැරණි බෞධ පොත පතේද මේ මතය ඉස්මතු කොට ඇති බවට සාධක් අපමණය.

හින්දුන්ගේ මහදෙවි බ්‍රහ්මේශ්වරගේ හෝ මහේශ්වරගේ තැන බුදුරදුන් හට දීමට පැරැණි බෞධයා ගත් තැත ඔහුගේ පොත පතේ පමණක්

නොව කැටයම් කලාවෙන්ද නිරූපණයවේ හින්දුන්ගේ මහදෙවියා නිවසන කෛලාසය හෙවත් මහ මේරුව මේ හේතුවෙන් බුදුරදුන් හට නිවාස විය.

මේ බව දක්වමින් "එළු සඳැස් ලකුණෝ" මෙසේ එයි.

බඹා යදුන් ගෙන - හිස් අගේ සිතින් පිළිපන්
දියට සතට සැහැසි - මහබා තට දිය දෙනේ
[**එළුසඳැස් ලකුණ** වැලිපට ශ්‍රී නිවාස සංස්කරණය පිට. 6]

කව්සිළුමිණේ එන පරිදි බෝ සතුනට නිවැසි කුසාවතී පුරය බ්‍රහ්ම ලෝකයේ මහ බඹාගේ පද්මාසනයට සමානවිය [කව් සිළුමිණ . සඟී 1 කව. 7] **සද්ධර්මරත්නාවලියේ** එන විස්තරයකද ක්ෂීණාශ්‍රවයින්, එනම් බුදු, පසේබුදු, මහරහත් ආදීන් විසින් "මහමේරුව" (**කෛලාස කූටය** පාලියෙන් දක්වා ඇති පරිදි) තම ප්‍රඥවෙන් තරණය කරණ බව සඳහන් වේ.
[**සධර්මරත්නාවලිය** ,කොළඹ සංස්කරණය , පිට 276]

හින්දු ඇදහිලි අනුව මහදෙවිවිමන වන කෛලාස පර්වතය මස්තකයේ ඊශවරගේ (බ්‍රහ්මේශ්‍ර හෝ මහේශ්‍ර) ගේ සද්මාසනය ඇත. එම මුදුනට යන මාවත යක්ෂාගණ , බවහිරවයින් විසින් මනාව ආරක්ෂිත වේ.

එහි පාමුල **මානස** නම් රමණීය විලකි. එම විලේ සිව්දිගින් ගලා බස්නා ගංගාවෝ සතරකි. එම ගංගාවල් සතර ගලා බැසීමට මානස විලේ ද්වාරයෝ සතරක් වෙති. ඒවා ඇත්, අස්, සිහ සහ ගව යන සිව්පාවන් සතර දෙනාගේ විලාසයක් දරයි මේ දිව්‍යමය විල ආරක්ෂාකරමින් නිතර සිටින "අනන්ත " නම් නාගරාජයෙකි.

මේ හිනදු මතයම බෝහෝ පැරැණි බෞධ පොත පතේද නම් වශයෙන් යම් යම් වෙනස් කම් ඇතිව සඳහන් වේ. මෙහිදී "**කෛලාසය**" පාලිගත් කරු දක්වන්නේ "**මහමේරුව**" යන නමිනි. එහිවන් "මානස" විල "අනෝතත්ත" නමින් බෞධ සාහිත්‍යයේ දැක්වේ. අන්සියලුවිස්තර පිළිබදව හිනදු මතයත් බෞධ මතයත් එකහා සමාන වන්නේය [බලන්නා **Encyclopaedia of Buddhism** ed G.P Malalasekara . Vol. I. Falie . 4 පිටු.716.].

සඳකඩ පහනේ සංකේතාත්මක අදහස සෙවීමේදී පැරැණි බෞධ සාහිත්‍යයේ මහමේරු සංකල්පයට දී ඇති තැන අපගේ විමසිල්ලට ලකවිය.

බුදුරදුන්ගේ මානව ස්වරූපය ප්‍රතිමා ස්වරූපයෙන් දක්වීමේදී එයට මහා පුරුෂ ලක්ෂණ වන දේවාතිදේවා, බ්‍රහ්මාතිබ්‍රහ්ම තත්වයන් ගැබ් කිරීමට කලා කරුවා උත්සාහ ගත් බවක් අප විසින් ඉහතින් සඳහන් කරණ ලදී. එසේ නම් "**බුදුමැදුර**" හෙවත් "බුදුගේ " නිර්මාණයේදී පැරණි කලාකරුවාට දේවාතිදේව සංකල්පය නිතැතින්ම සිහියට නැගුණ බව සිතිය හැකියි. මේ සංකල්පයේ පිහිටා නිමවූ පැරුණි සංහලයාගේ බුද්ධ මන්දිරයේ කොටසක් වන "සඳකඩපහණද" මහදෙව් ඊශවර නොහොත් බ්‍රහ්මයාගේ කෛලාස (මේරු, භවනයේ කොටසක් විය යන්න සිතීම යෝග්‍ය බව මෙහිදී දැක්විය හැකිය.

කෛලාසකූට පද්මාසනයේ වැඩසිටින බුදුරදුන් වැඩීමට "බුදුමැදුරට" පියන ගන සැදැහැ වතුනට කෛලාස අඩවියේදී හමුවිය හැකි අන්‍ය භූගෝලීය ලක්ෂණද නිරූපණය කළයුතු වන්නේය. මේ අදහසින් සඳකඩපහණ කැටයම් නිරූපණය කළේ නම් එහි සංකේතය කෛලාසකූට ප්‍රාන්තයේ ඇති "මානස" හෙවත් "අනෝතත්ත" විල ඉතාමත් සාධාරණව ගැලපේ. සඳකඩපහණ අන්තයේ ඇති පලාපෙති (පරණවිතාණ සූරින්ගේ ගිනිදළු) මේ දිව්‍යමය විලේ විල්තෙරේ වැදී විසිරියෙන රළපතරේ විලාසය විදහාපාන දියවැලකි. ඉන්පසු එන ඇත්, අස්, සිහ, ගව යන සිව්පාවුන් ගෙන් හත්ථි මුඛ, අස්සමුඛ, සීහමුඛ සහ උසභමුඛ යන සිව්පාමුඛ ස්වරූපපයෙන් අනෝතත්ත (මානස) විලේ සිව්දිගින් ඇදී ගලාබස්නා සතර මහ ගංගාවෝ නිරූපණය වෙති. ලක්දිව අපූර්ව පුරා විද්‍යාඥයා වන එච්.සී.පී. බෙල් මහතා විසින්ද

මේ සිව්පාවන් සතර දෙනා ගෙන් සිව් දිසාවන් හගවන්නේ යැයි මුලින්ම අදහස් දක්වන ලදී. [බලන්න. H.C.P Bell, **Archaeological Survey of Ceylon** - Annual Report 1919- 11 - පිටු 42 - 50.]

බෙල් මහතා විසින් පිළිගත් මේ දිශාමය සංකේතය පැරණි කැටයම් කලාවන් හි එන මේ සතර සිව්පාවන්ගෙන් පිළිඹිබු වන්නේ යැයි අපි ස්ථිරවම අදහමු.

ඉන් පසුව සඳකඩපහනේ කැටයම් කර ඇති ලියකමින් මේ විලේ ජනිතවන නානා ජලාශ්‍රිත මල්වැල් නිරූපණය වේ.

ඉන් පසුව කැටයම් කර ඇති හංස සමූහයා මානස විලේ නිසග උරුමක්කාරයන් වන රාජ හංසයෝය. මහා කවි කාලිදසයන් තම "**මේඝදූත**" කාව්‍යයෙන් මේ හංසරාජයන් වනන්තේ "මානස විල කරා තුඩින් ගත් නෙළුම් පොට්ටු ඇතිව යන අයුරිනි". (**මේඝදූත කාව්‍යය**. සර්ග .1. කවි 11) "සඳකඩපහණේ" දැක්වෙන හංස පෝතකයෝද මේ අයුරින්ම තුඩගින්ගත් නෙළුම් පොට්ටු ඇතිව ඉදිරියට දිවෙනා විලාසයක් දක්වති.

ඉන්පසු එන "පද්මය" මූළමනින්ම ජලජ සංකේතයක් හෙයින් එමගින් නිරූපණය වන්නේ මේ හිමවත් "මානස" (අනෝතත්ත) පොකුණමය.

බුද්ධ කාලයේ පවා යම් මන්දිරයකට ගොඩවිමේදී දෙපා දෙවනය කිරීමේ සිරිතක් තිබුණු බවත් එම කාර්යයට පියගැට පෙළ පාමුලවන් මෙවන් ගල් පුවරුවක් තිබුණ බවත් පැරැණි බෞධ සාහිත්‍ය කෘතීන්හි සඳන්වේ. (බලන්න, **කලාපෙල** අංක 8, ආචාර්ය සී. ඊ. ගොඩකුඹුර සංස්කරණය. පිටු. 8.). මෙම පැරණි චාරිත්‍රය ලක්දිව බෞඩයා අතරක් තිබිණි නම් ඔවුන්ද තම දෙපා දේවනය කරනුයේ සඳකඩ පහණ වශයෙන් අප දන්නා, "භවචක්‍ර" සංකෙතය වශයෙන් මහාචාර්ය සෙනරත් පරණ විතාන සුරිහු සැලකූ මේ අඩරවුම් ගල්පුවරුව මතමය. එසේනම් එය ජලාශ්‍රිත සංකේතයක් වන "මානස"(අනෝතත්ත) විලේ අදහස ගැබ්වනායුරු කැටයමින් නිරූපණය කිරීම සිංහල කලා කරුවාගේ නෛපුණත්වය පෙන්වන්නකි.

සඳකඩපහණ දෙපස උදර රාජකීය ලීලාවෙන්, සැදැහැවතුන් පිළිගැනීමට සැරසෙනා යුරු පුන්කලසක් එක අතකින් දරා සිටිනා ආකාරයෙන් නිරූපිත "කැටයමින් කුමක් අදහස් කරන්නේද? ඔහු ගැන මෙතෙක් කිසිවකුටත් පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබා ගැනමට හැකිවී ඇති බවක් නොපෙනේ. එහෙත් "මානස" - "අනෝතත්ත" සංකල්පය ගත්කල මේ අභිමානවත් නාරජු අන් කවරකුවත් නොව මේ හිමවත් විලට අධිපති "අනෝතත්ත නාරජු" නමින් පැරැණි බෞඩ සාහිත්‍යයේ එන "අනන්ත" නම් නාරජු ලෙස හින්දු ග්‍රන්ථයන්හි එන නාගරාජයාය. බුදුරදුන් ගෙන් සදහම් අසාපැහැදුනු, ඔහු බුදුන්සරණ ගිය බෞඩෝපාසකයකු බවට පත්වී තිබේ. දැන් ඔහු බුදුන් හමුවට එන සැදැහැවතුනට තම විලේ ජලය ලබාදෙන අයුරින් කලාකරු විසින් මේ නාගරාජ කැටයම නිමවා ඇත්තේය.

සඳකඩපහණ පසුකොට එන සැදැහැවතාට හමුවන පියගැට පෙළින්ද ජනිත වන්නේ අප අදහස් කරන "කෛලාස - මේරු" සංකල්පය වඩාත් තහවුරු කරන අදහසකි. මේ පියගැට නිමවා ඇති ගල්පාදයන්හි බර උසුලනාකාරයෙන් නිරූපිත "වාමන රූප" කෛලාසයේ නිවැසි උතුමන් තම කරින් උසුලගෙන යැමට යෙදී සිටිනා යක්ෂගණ බහිරවයෝය.

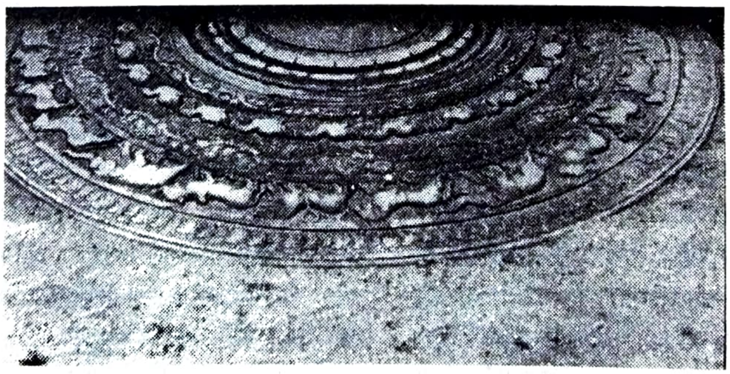
දෙපසවත් "මකර කොරවක් ගලින්ද" පිළබිඹු වන්නේ කෛලාස මස්තකයේ වැඩසිටිනා මහදෙව් "මහේශ්වර" සිරසින් ගලාබස්නා ගංගාවය. එම ගංගාව "අනෝත්ත" විලට වැටී ගංගා සතරක් වී සිව් දිගින් මහාවිප සතරකට ගලායන බවක් පැරැණි පොතපතේ සඳහන් වේ.(බලන්න.ඒ.ඩී.ටී.ඊ. පෙරේරා, "කොරවක් ගල", **සිංහල විශ්වකෝෂය**.). "මකරා" ජලාශ්‍රිත සතත්වයෙකි. එහෙයින් කොරවක් ගලින් "මකරා" නිරූපණය කර ඇත්තේ එයට ජලාශ්‍රිත සංකේතයක් ආරූඪ කිරීමටය. මේ අනුව ගත්කල

¨මකර කොරවක්¨ ගල පවා අපගේ ¨කෛලාස-අනෝතත්ත¨ මතය වඩාත් තහවුරු කිරීමට ඉවහල් වේ.

ඉන්පසු විමාන මස්තකයේ බ්‍රහ්මේශ්වර හෝ මහේශ්වර දෙවියන්ගේ පස්මාසනයේ වැජඹෙන බුදුරදුන්, දේවාතිදේව, බ්‍රහ්මාතිබ්‍රහ්මතාව පෙන්වයි. පැරණි අනුරාධපුර රාජධානි සමයේ සිංහල කලාකරුවා විසින් නිරූපිත බුදු මැදුරේ සංකේතාර්ථය අප කලින් පළ කර ඇති අයුරු සම්පිණ්ඩනය කොට දැක්වූ පරිදිය මේ. පැරැණි බුදුමැදුරු සහ බෞඬ විහාරයන් සමතලා පොළවේ පිහිටා සාද ඇතිකල්හිදු එවා ගිරි, පබ්බත යනනමින් හැඳින් වීමෙන් ¨බුදුගෙය¨ හෙවත් ¨බුද්ධ මන්දිරය¨ සංකේතාත්මක පර්වතයක් ලෙස පැරැණි සංහල කලා කරුවා පිළිගත් බව පෙනේ [බලන්න. **Epigraphia Zeylanica** Vol I, පිටු 188. උදකිතග් බෝ පවු. පිට 47, සලමෙවන් පවු, **චූලවංශය**. ගයිගර් සංස්කරණය පරි. 52 ගාථා 58, සිලා මේඝ පබ්බත, පරි. 49. ගාථා 30. දප්පුල, පබ්බත, පරි. 49, ගා.33. සෙනග්ග බෝ පබ්බත.]

සඳකඩපහණ, නාගරාජ දෙරටුපාල රූපය, මකර කොරවක් ගල්, වාමන රූප සහිත පියගැටපෙළ සහ මස්තකයේ පද්මාසනාරූඪ බුදු පිළිමය ආදී මේ සියල්ල සංකලනයෙන් පැරැණි සිංහල කලාකරුවා විසින් හින්දුන්ගේ කෛලාස (මගමේරු) සංකල්පය බෞඬ රටාවකින් නිරූපණය කර ඇති අයුරුය අපගේ මේ ලේඛන්යේ සංකෂිප්තාර්ථය.

අති ශ්‍රේෂඨ පුරා විද්‍යාඥ සහ භාරත කලා විචාරකයකු වු ඊ.බී. හවෙල් නම් පඬිවරයාද මේ සියවස මුලදී තමා සොයාගත් අදහසක් අනුව ගන්ධාර බෞඬ රාජ්‍යයෙන් හමුවූ ඉපැරණි ධාතු කරඬුවකින් මේ¨ කෛලාස සංකල්පය¨බෞඬ කලාකරුවා බුදු සිරිත නිරූපණය කිරීමේදී උපයෝගී කරගත් බවට පිළිගත හැකි සාක්‍ෂින්ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ¨සඳකඩපහණ¨ ආදී මේ පැරැණිසිංහල කලාකෘතින් ගැන අප ඉහතින් දක්වන ලද අදහස වඩාත් තහවුරු වේ .(E.B. Havell, **Himalayas in Indian Art** London, 1924.පිට 50, චිත්‍ර එලක.XII). අග්නිදිග ආසියාවේ පැරැණි බෞඬ රාජ්‍යයක් වන ¨අංකෝර තොම්¨ නම් අගනුවර ඇති ¨නියක් පියන්¨ විහාරයේද ¨කෛලාසය¨ බෞඬ විහාර නිරූපණයේදී යොදගත් සංකේතයක් බව බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් පඬිවරයා පෙන්වා දෙයි (B' Rowland' **Art and Architechture of India** පිට .229). මේ අදහසම පැරැණි සියම්දේශ බෞඬයින් අතරද වු බව ඒ.බී. ග්‍රිස්වෝල්ඩ් පෙන්වාදෙයි (Towwds History of Ayodhya)



සඳකඩ පහණක්

මොරටු දෙවියෝ

සරත්චන්ද්‍ර ජයකොඩි

මළවුන් කෙරෙහි දක්වන බිය, ගෞරවය, ආදරය හෝ විශ්වාසය හේතුකොට ගෙන ජීවත්ව සිටින ඥාතින් හෝ අසල්වැසියන් හෝ ජන සමූහයක් විසින් හෝ පුද පූජා ලබන දෙවියන්, යකුන්, මළගිය ප්‍රාණ කාරයන් භූතයන් පිළිබඳව අසන්නට ලැබේ. මින්නේරි දෙවියෝ, රන්වල දෙවියෝ, අයියනායක දෙවියෝ,මංගර දෙවියෝ සූනියම් දෙවියෝ ගම්භාර දෙවියෝ ආදී වශයෙන් මෙරට ගැමි ජනතාව විසින් මහත් විශ්වාසයෙන් පුද පූජාලබන දේව සමූහයක් වෙති. ඔවුන් හැම දෙනාම පාහේ කෘෂිකාර්මික පරිසරය හා කෘෂි සංස්කෘතිය විසින් දෙවත්වය ආරෝපණය කරන ලදැයිද කෘෂි සංස්කෘතිය විසින්හික්මවනු ලැබූ ජනතාව කෙරෙන් පුදපූජා ලබන්නේයයිද පිළිගැනීමක් පවතී.මොරටු යකා මොරටුවේ අප්පුහාමි මොරටුවේ රාලහාමි මොරටු දෙවියෝ යන නමින් හඳුන්වනු ලබනු දෙවියන්ද තත් ප්‍රදේශවාසී ජනතාව විසින් මහත් ගෞරවයෙන් පුදනු ලැබේ. මොරටුව පුරාණ කාලයෙහි ගවසම්පතින් ගහන අතිශය සශ්‍රීක ප්‍රදේශයකි.

මොරටුවැල්ල - දිගරොල්ල මයියොක්කා වත්ත - මොරටුපිටිය ආදි ප්‍රදේශ වල මේ දෙවියන් භක්තියෙන් සලකන අතර යථොක්ත අඩවිය මොහුගේ බල මහිමයට අඩංගු සේ සැලකේ. විශේෂයෙන් මොරටුවේ ගම්ගොඩක් - මොරටුවේ කුරුඳු වත්තෙහිත් එවක මොරටුදෙවියන් උදෙසා පුද පූජා නබඳ පැවැත්වී.

පුරාණයෙහි මොරටුපිටියේ ගවයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් රැකබලාගත් දක්ෂ ගොවියකු සිටියේය.

මේ ගොවියා මරණයෙන් පසු යකකු දෙවියකු ලෙස අදහන්නට ප්‍රදේශවාසීන් පුරුදු වූ බව පෙනේ. මොරටු දෙවියන් නමින් වෙන්කළ දෙවොලක් කඩුවෙල ප්‍රදේශයෙහි පිහිටා තිබිණි. විශාල ගොවිපලක් මැද කුඩා පැලක් තනාගෙන ගවයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් රැකබලාගනිමින් ජීවත්වූ මේ පුද්ගලයා රහසිගතව ප්‍රදේශයේ බරපතල සොරකම්වල යෙදුනි. බොහෝ විට නිව පහත් සොරකම්වල රහසිගතව යෙදුණ මොහු ගවයන් ගව පැටවුන් පමණක් නොව ඇතැම්විට කුඩාදරුවන් පවා රහසින් ගෙනවුත් කැලෑ රොදවල සඟවා තැබී. මෙසේ පහත් සොරකම් වල යෙදුණු මොහු රාත්‍රියේ ගම්වාසීන් දොරවල් වැසූ පසු පැමිණ අසුවල් ගස යට මොරටු දෙවියන් හට අසවල් ගසයට අසවල් පූජා ද්‍රව්‍ය සහිතව බත් පංගුවක් තැබීමට නියෝග කරයි. මේ නින්දිත ක්‍රමයෙන් බලිබිලි ආහාර පාන ලාභ සත්කාර ලබා ගැනීමෙන් පසු නැතිවූ දරුවා - වසු පැටවා හෝ ගවයා ඉබේම ගම් වැසියන්ට ලැබෙන පරිදි ඉඩකඩ සලසයි පුරාණ ඇමරිකාවේ හා චීනයේද මෙවැනි "රහසිගත"සොරකම් ක්‍රමයක් පැවැති බවට වාර්තා පවතී - දඬුවම් දීමට වඩා මේ "ගුප්ත චෞරයාට" අහාර පාන බලිබිලි දීමෙන් ප්‍රශ්න විසදා ගැනීමට මේ යුගයේ ජනයා පුරුදුව සිටි බව පෙනේ. ස්වකීය නම්බුවද රැකගනිමින් ජීවිකාව උදෙසා සොරකම් කිරීමේ මේ ක්‍රමය අනුසාරයෙන් මොරටු දෙවියන් බිහිවූ බවට සාධක හමුවේ.

මොරටුවේ දෙවියන්ට බාර වීමට පුරුදුව සිටි පැරණි යුගයේ මොරටු වැසියෝ දෙවියන්ට

කොටස වෙන්කරනතුරු අලුත් බත් නොකත්. මංගල උත්සවයන් ආදියෙහි දී මොරටු දෙවියන්ට බාරවී ඡ් බාර නිදහස් කරනතුරු පිට්කෙට්ම කිරිබත් ආදිය පිසීම නොකිරීමේ චාරිත්‍රයක්ද පවතී.

කැස්බෑවේ මීගස මොරටු දෙවියන් පිළිබඳ පුරාවෘත්තයේ වැදගත් ස්ථානයකි. ඉහතකී හුදෙකලා ගොවියා සියගොවිපලෙහි පැලේ මිය ගිය බව ඔහුගේ අඹුදරුවන් හට ආරංචි වූයේ දෙදිනක් පමණ පසුවය. නෑදෑයන් හා අඹුදරුවන් පැමිණ ඔහුගේ සිරුර ඡ් අසල ස්ථානයක දමා දිගුකලක් සිටි පැලෙහි ආහාර පාන ද තබා පහනක්ද දල්වා ගියහ. එතැන් සිට මෙය ක්‍රමක්‍රමයෙන් පුරුද්දක් බවට පත් විය. ගව රෝග ගව වසංගත සම්බන්ධයෙන්ද කුඩාදරුවන්ගේ අසනීප පිළිබඳවද කල්යැමේදී මොරටු දෙවියන් උදෙසා පහනක් දල්වා පිහිට පැතීමේ පුරුද්ද පැතිර යන්නට වන. වසු පැටවකු උපන්විටද ගව සම්පතෙහි වර්ධනය පතා බාර ගැටගැසීමේ පුරුද්ද මෑතක් වනතුරුම මොරටු ප්‍රදේශයේ ගම් වැසියන්ගේ සිරිතක්ව තිබිණ.

කෘෂිකාර්මික කටයුතු ආරම්භයේදීත් අස්වනු නෙළා ගැනීමේදීත් මොරටු යකා හට පඬුරක් ගැටගසා පොල්ගසක් ගොබ් බැඳ බාරවීම නිසා අත්දුටු ප්‍රතිඵල ලත් ගැමියෝ මොරටු පෙදෙසෙහි වෙසෙත්. හරකුන්ගේ ගෙලෙහි මොරටු දෙවියන් සිහිකර තඹ සතයක් බැදීමද කලින් කලට බෝවී පැතිරෙන ගව වසංගත සඳහා අත්දුටු ශාන්තිකර්මයක් වේ.

මොරටු කන්නලව්ව විමසා බැලීමේදී මොරටුයකාගේ නැතහොත් මොරටු දෙවියන් ගේ බලමහිමයත් බලප්‍රදේශයත් පිළබඳ කිසියම් අවබෝධයක් ලබා ගත හැකිවේ.

තෙදවරන් පස්වාන් දහසක් - පස්වාන් දහසක් - පස්වාන්දහසකට දොළහබාගේ විසි හතරකට්ටුවක් සමාගම් පිරිවැරු සිද්ද මොරටුවේ කළු උඩගෙ රාලහාමිට කියනා කන්නලව්ව දිවැස් කරුණාවට ගෙන වදාරා - තවද මෙකියන දෙවියන් වහන්සේලා නැගු අතින් - දාස් වැන්දෙන් හුරු අත් නුහුරු කර වැන්දෙත් - නුහුරු අතින් හුරුකර වැන්දෙන් හුරු අතින් දස් වැන්දෙන් නුහුරු අතින් දස් වැන්දෙන්- දස් නගා දස් වැන්දෙන් - දෙහොත්මුදුනේ තබා වැන්දෙන් - මේ කියනා ආතුර මහත්මයලා විසින් බොහෝ කාලයක පටන් ආර වෙලා බාරවෙලා තිබුනාවූ හැල්ලුම් මඩුවක් සාමාන්න පිදුම් මඩුව අද වූ දිනේදී ඔප්පු දී සිටින්නේ නම් මේ කියනා දෙවියන් වහන්සේලා කැස්බැවේ මීරුකේට දිවස්ලුවක් හුලුවා සමාන්න - අං මඩු දහසකට - ගිනි මඩු දහසකට දිවස් ලුවත් හුලුවා හා සාමාන්න දහසක් කෝඩු කට්ටාඩි මඩුව සිනා තැනකට දිමස්ලුවක් හුලුවා හා සාමාන්න මෙකියන ගැත්තන්ගේ ගව මාල්ලෝ තණ බලා යන තැනකදී දියවලා යන තැනකදී වටින් බයක් - පිටින් බයක් - දියෙන් බයක් - ගොඩින් බයක් හතුරු බයක් කුර රෝගයක් අඩප්පර රෝගයක් ගෙරි වහන් ගතියක් වැද්ද සිද්ද නොදී හතර සීමා අතාරක්‍ෂා දීපුවාම මෙකියනා දෙවියන් වහන්සේලාට හොඳාකාර ආතුර මහත් මයින් විසින් ඔප්පුකර දෙන හැල්ලුම් මඩුව ඔප්පුකර සිටින්නේ නම් මෙකියනා ආතුරයන්ගේ ලමාබිලින්දන්ට රට එන වඳුරු වසංගත රෝග වැද්ද සිද්ද නොදුන්නාට මේ කියනා දෙවියන් වහන්සේලා මුදුන්පත් කරන්නේ නම් තෙදවරන් පස්වාන් දහසකට ආයු බොහෝ වේවා! ආයු බොහෝ වේවා ! ආයුබොහෝ වේවා !!.

මේ හැරුණුවිට මොරටු දෙවියන් වෙනුවෙන් පුද පූජා පවත්වන විට ද බාරහාර වන විටද කියනු ලබන යාදින්නක් ඇත. එය මෙසේය.

පස්වාන් දහසක් - පස්වාන් දහසක් පස්වාන් දහසකට ඔහෝ සාදු - ඔහෝ සාදු හිට වැන්දෙන් - බැස වැන්දෙන් - නැගු අතින් වැන්දෙත්

- දාස් නගා වැන්දෙත් - එසක්වලේ මෙසක්වලේ පුන් පණස් දඹදිව තාරුකා දිව්‍ය ලෝකයේ වැඩ සිටිනා කළු උඩගේ මන්ත්‍රීශ්වරයාණන් වහන්සේට කියන කන්නලව්ව දිවැස් කරුණාවට ගෙන වදාරා මේ ගැත්තන් විසින් ගොඩින් වල් අත්ත කෙටුදා පටන් - මඩින් මඩ පිඩැල්ල ගැසූදා පටන් ආරවෙලා බාරවෙලා තවද උයන්ගස් නගා තියාගෙන අහස් අලුත් සහල් හත්නගා තියාගෙන දළුමුර හගල හුරුලු ඇතුව දින කීපයක පටන් ආරවෙලා බාරවෙලා තවද අද වූ දිනේදී උඩට උඩුවියන් ඇතුව වටට වටතිර ඇතුව, යටට පාවාඩ ඇතුව පුස්පා පුස්ප පහන් මාලාවක් ඇතුව මෙ කියන ගැත්තන් පාසින් ඔප්පුකර සිටින හතලිස් හගල හුරුල්ල මෙද වූ දිනේදී සිද්දමොරටුවේ සිද්ද උඩගේ මැති මන්ත්‍රීශ්වරයාණන් වහන්සේට කියනා කන්නලව්ව දිවස් කරුණාවට ගෙන දාහතර කට්ටුවක්, විනාඩි හතර කට්ටුවක් සමාගම් පිරිවැරු මංගල බණ්ඩාර, කීර්ති බණ්ඩාර, ගලේ බණ්ඩාර මේකියන දිව්‍ය සමුහයන් වහන්සේලා පොරග රත්ගල් පරුවතේ දිවස්ලුවත් නුලුවා සාමාන්න ගබඩාවකට කුනමකට දිවස් ලුවත් නුලුවා සාමාන්ත දින කීපයක පටන් ජේව් සිට අද වූ දිනේදී ඔලියල් ඇඳ ගෙන මල් බුලත් සුරත තබාගෙන පිරුවට පිට තබාගෙන මේ කියනා දෙවියන් වහන්සේලාට ඔප්පුකර සිටින්නේ නම් පස්වාන් දහසක් ආයු බෝහෝ වේවා ආයුබොහෝ වේවා ! ආයු බොහෝ වේවා !.

ඉහත සඳහන් කන්නලව්වත් යාදින්නත් පරීක්ෂාකර බලන කල්හි මොරටු දෙවියන් කෘෂිකර්මාන්තයටත් කෘෂි සංස්කෘතියටත් සම්බන්ධ ඇඳහීමක් බව පෙනේ. ගිරා සන්දේශයෙහි එන

පළ පළ පොරන යන
ගවම්රල ගිගිරියෙන්
ගවපල් කෙලින කෙලියෙන්
යව ඉටු මොරටු එලියෙන්

පද්‍යයෙන් පැවසෙන පරිදි මේ දෙවියන් අධිපති වූ අඩවිය සේ සැලකෙන මොරටුව කෝට්ටේ රාජධානි සමය වන විටද කෘෂිකර්මාන්තය හා ගවපාලනය මහත්සේ දියුණුව පැවතිනි. මොරටු දෙවියන් බිහිවූයේ මේ කෘෂිකාර්මීක සශ්‍රික පරිසරයෙනි.

මොරටු දෙවියන් සම්බන්ධ මල් යහන් කවි රැසක්වෙයි. මේ කවි මගින්ද හෙළිපෙහෙළිවනුයේ මොරටු දෙවියන්ගේ ජිවන ප්‍රවෘත්තියයි.

මේ ගෙටත් දොරට ත්
ගහ කොළ වැලද වැලට ත්
ගෙවතුද කුඹුරට ත්
යදින් පලදා බොහෝ වෙන්ට ත්

සිරිලකට අගප ත්
මොරටුවේ දෙවියහප ත්
සමග දෙව් දොළස ත්
වදිම් අදරින් තබා මුදුන ත්

කැස්බෑ වැවේ සි ට
යන එන යකුන් දුටු වි ට
මරමැයි සරු නොකො ට
වැජඹි මිගස යකෙක් එම වි ට

මිගස යකු එවි ට
වැද සිට උඩගෙ මැතිඳු ට
ගැති වම් ඔබ නම ට
දෙවන් වරමක් මෙමටහනික ට

මේ කවි වලින් මොරටු දෙවියන් පළිබඳව කියැවෙනනේ යැදින්නෙහි එන පවතට වඩා වෙනස් කථාවකි. එසේම රයිගම් හේවාගම් සල්පිටි තුන් කෝරලේට මේ දෙවියන් අධිපති බව පහත

සඳහන් කවි මගින් කියැවේ.

පුන්සඳපායන ලෙස කවිසම ගේ
රන්දොර විසිතුරු මැතිදෙකි උඩ ගේ
බිම්බරසෙනගක් පත්විය මෙර ගේ
දෙන් සිරි සැප අද සලසා මෙර ගේ

මයියම් දැනගෙන යන්ඩ ලසේ යා
රයිගම් කෝරලෙ මැද වඩී නේ යා
එයියම් කෙලිපුද ගන්ඩ මෙසේ යා
දෙයියන් තෙද අණසක පැතිරේ යා

හේවායන් පිරිවරට සැදී ලා
ආවායින් රට දිවස් බලා ලා
හේවාගම් කොරලේ පුරා ලා
පැවා තෙද අණසක නොවලී ලා

මෙබඳු විශාල බලප්‍රදේශයක මෙයට වසර පන් සියයක තෙද අණ පතළ මොරටු දෙවි ඇදහීම අද ක්‍රමයෙන් අභාවයට යමින් පවති.

බෞද්ධ කලාව කෙරෙහි ශ්‍රී ලංකාවේ දායකත්වය

අචාර්ය සද්ධාමංගල කරුණාරත්න

කලාව හා සංස්කෘතිය අනුව සළකන විට අපගේ සංස්කෘතික උරුමය ප්‍රධාන වශයෙන් බෞද්ධ පසුබිමකට සම්බන්ධ වන හෙයින් එහි ප්‍රභවය ගැන කරුණු දැන ගැනිම සඳහා ඉන්දියාව දෙසට යොමුවිය යුතුය. ක්‍රි.පු. සවන සියවසේ බුදුන් වහන්සේ ඉන්දියාවේ දී දේශනා කරන ලද ධර්මය එකළ එහි පැවැති විශ්වාස හා පරිචයන් සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් කිරීමට හේතුවිය. බුද්ධාගමට, කලා භක්තිකයන්ගේ සිත් සතන් තුළ ප්‍රබල සංස්කෘතික බලපෑමක් ඇති කිරීමට හැකි වුයේ ශත වර්ෂ 3 කට පමණ පසවය, මහාචාර්ය වොගෙල් ගේ මතය අනුව බෞදධ කලාව සැබවින්ම ආරම්භ වී ඇත්තේ අශෝක මෞර්ය කාලයේදීය. එම ශ්‍රේෂ්ඨ අධිරාජයාගේ අනුග්‍රහය යටතේ ඉන්දියානු කලාවට සත්‍ය ලෙසින්ම බෞද්ධ යැයි හැඳින්විය හැකි විශේෂ ලක්ෂණ ඇතුළත් විය.

මෞර්ය කුලුනු (ටැම්) වල කලාත්මක අංග පරීක්ෂා කිරීමේදී, එවායින් දීර්ඝ සංවර්ධන ඉතිහාසයක් දක්නට ලැබේ. එහෙත් මෞර්ය යුගය, ඉතා ඉක්මණින් පිළිගත් මෝස්තරය බවට පත්වූ නව නැම්මක් ඇති කළ බවද සත්‍යයකි. මෞර්ය යුගයේදී කලා නිර්මාණ සඳහා මාධ්‍ය ලෙස ශිලා හඳුන්වා දුන්හ.

අශෝක අධිරාජයාගේ ධර්මදූත මෙහෙවර ඇරඹීමෙන් අනතුරුව, බුද්ධාගමේ සංස්කෘතික බලපෑම, එහි ආගමික පණිවුඩයද සමග ඉන්දියාවෙන් එපිට දේශයන් කරා ව්‍යාප්ත විය. ධර්ම දූත ව්‍යාපාරයෙහි සෘජු ප්‍රතිඵලයක් ලෙස බෞදධ කලාව, ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය, මූර්ති ශිල්පය හා චිත්‍ර කලාව ආරම්භ වූ රටවල් අතර ශ්‍රී ලංකාවද වේ. දේවානම්පියතිස්ස රාජ්‍ය සමයට පෙර යුගයකට ආරෝපණය කළ හැකි කිසිදු ආගමික ව්‍යාපාරයක් පිළිබඳ සටහනක් මෙතෙක් ලංකාවෙන් සොයාගෙන නොමැති අතර, පවත්නා නෂ්ටාවශේෂ නිසැකයෙන්ම බුද්ධාගමට සම්බන්ධ වේ.

කෙසේවද, මොහෙන්දෝජාරෝ සහ හරප්පා වැනි නගර යන්හි කරන ලද කැණීම් වලින් ඉන්දියාවේ කලා ඉතිහාසය බුදධාගම බිහිවීමට පෙර යුගයකින් ආරම්භ වන බව පෙන්වා දී ඇත. බුද්ධාගම ව්‍යාප්තවීමට පෙර පැවැති යුගයේ උතුරු ඉන්දියාවේ මාර්ගදේශක බලවේගය ව පැවතියේ වෛදික සංස්කෘතියයි. බ්‍රාහමණ ආගම වෙතින් බැහැරව සිදුවූ බුද්ධිමය සංක්‍රාන්තිය සහ අශෝක අධිරාජයාගේ ප්‍රයත්නය ඉන්දියාවේ සංස්කෘතික නැඹුරුව කෙරෙහි බලපෑම් ඇතිකිරීමට සමත් වූහ. බෞද්ධාගමික අනුගාමිකයෝ තමන් අලුතෙන් උගත් ආගම කෙරෙහි දැක්වූ උද්යෝගය කලා මාධ්‍ය මගින් ප්‍රදර්ශනය කළහ.

ඒ අනුව ඉන්දියාවේ මුල් බෞද්ධයන් අතර ප්‍රචලිත වූ ප්‍රධාන ගෘහ නිර්මාණ ආකෘති හා කලා මාතිකා අශෝක යුගයේදී අඳුන්වා දෙන ලදහ. මේවා ලංකාවේ මධ්‍යසථ ලෙස සංවර්ධනය වූ අතර, ඉන්දියාවේ අභාවයට ගොස් බොහෝ කල් ගතවන තුරු ද මෙහි නොනැසී පැවතිණි. උදහරණයක් ලෙස, බුද්ධාගමේ ආවේනිකලක්ෂණ ඇතුළත් ස්මාරකයක් වන ස්තූපය, ඉන්දියාවේ සාංචි ස්තූපයෙන් විදහා දැක්වෙන පරිදි එහි මුල්

ස්වරූපය. ඉතා සුළු වෙනස් කම් සහිතව ලංකාවේ පොලොන්නරු යුගය දක්වා රැක ගත්හ. ස්තූපයේ ඇතිවූ වැදගත්ම වෙනස, එහි මුදුනේ වූ චිත්‍රාවලිය ගඩොලින් කළ කේතුරූපී කොතකට සංවර්ධනය වීමය.

ඒ අතර ලංකාවේ විශේෂ ස්තූප වර්ගද ඇත. මිහින්තලේ ඉඳිකටුසෑය මේ සඳහා දැක්විය හැකි ඉතාම අනගි උදහරණයයි. අනුරාධපුරයේ බුජ්ජ තිස්ස චෛත්‍යයත්, අනුරාධපුරයට උතුරින් පිහිටි විජයාරාම ආශ්‍රමයේ ස්තූපයත්, මිහින්තලේ කටුසෑයත් එම වර්ගයට අයත් චෛත්‍ය නිර්මාණයන්ය. මෙම ස්තූප චතුරශ්‍රාකාර ගල් පදනමක් මත ගොඩනගනු ලැබේ. ස්තූපය කරා ළඟාවීම සඳහා මුරගල් හා ගරාදි වැට සහිත ගල් පඩි පෙළක් තිබේ. අඩස්ථල, ගලින් සකස් කර ඇත. මෙම ස්තූප වල උපරි ව්‍යුහයන් විද්‍යාමාන නුවූද, ඒවා ඉන්දියාවේ මුල් ස්තූප වලට සමාන බව අනුමාන කළ හැකිය. මෑත කාලවලදී උපරි ව්‍යුහය, එනම් ගෝලාර්ධයට ඉහළ කොටස සැළකිය යුතු වෙනසකට ලක් වී ඇත.

සාංචි හා භාරුට් හි මන්ද උන්නත වලින් නියෝජනය වන, ස්තූප වටා ගොඩ නගා ඇති වෘත්තාකාර පිළිමගේ. 15 වන සියවස දක්වා ලංකාවේ පැවැති අතර, ඉන්දියාවේ එම චෛත්‍ය ගෘහ මුල් කාලයේ සිටම චෛත්‍යයට අදල අංගයක් ලෙස සංවර්ධනය විය. ලංකාවේ, වටදාගෙය නමින් හැඳින්වෙන මෙම වෘත්තාකාර චෛත්‍ය ගෘහ, පැරණි සිංහලයන්ගේ උසස් ගෘහනිර්මාණ දක්ෂතා විදහා දක්වති. මැදිරිගිරිය, පොලොන්නරුව හා තිරියායේ වටදා ගෙවල් දැනට නටඹුන්ව පැවතියද, ඉතා සිත්ගන්නා සුළුය. මධ්‍ය ස්තූපය වටා වෘත්තාකාරව සකස් කර ඇති සිහින් අටපට්ටම් කුලුනු ඉතා විශිෂ්ටය, එයෙත් මුලින් මෙම කුලුනු පේළියට රඳවා තිබූ ගෝලාකාර ලීවහල අද දක්නට නැත.

ස්තූපයක් සතර පස ඉදිරිකර ඇති ප්‍රක්ෂේපනය නොහොත් වාහල්කඩ ලංකාවට ආවේණික නිර්මාණයකි. කණ්ඨක චෛත්‍යයේ නැගෙනහිර වාහල්කඩ අපට ඉපැරණි මූර්තිමය අලංකරණ ඉතිරි කර ඇත. වෙනත් ප්‍රසිද්ධ අලංකරණ වර්ග අතර මුල් හා පසුකාලීන කාලපරිච්ඡේදවලට අයත් සඳකඩපහන් සහ මුරගල් ද වෙති. කෙසේවුවද, මුල් යුගයට අයත් නිර්මාණ වල මනා සංයමයක් හා ලාලිත්‍යයක් දක්නට ඇත.

අනුරාධපුර දිස්ත්‍රික්කයේ මහ ඉලුප්පලමෙහි ඇති හිටි බුදු පිළිමය ඉන්දියාවේ අමරාවති සම්ප්‍රදායට ඉතා සමීප බවක් දක්වයි. අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන කාලයට අයත් යැයි සැළකිය හැකි ඉදි පිළිමය ඉන්දියාවේ මථුර සම්ප්‍රදායේ ගති ලක්ෂණ දක්වයි. පොළොන්නරු යුගය වැනි නිශ්චිත දින වකවානු දැක්විය හැක්කේ ඉතාම මැතදී නිමකරන ලද මූර්ති සම්බන්ධයෙන් පමණකි. කෙසේවුවද, අනුරාධපුර යුගයෙන් සොයාගත් උසස් නිර්මාණවල දින දැක්වීමේදී, කාල නිර්ණය කළ හැකි ඉන්දියාවේ මූර්ති වල විකාශනයට අදල ශෛලීන් සැළකිල්ලට ගත යුතුය.

ක්‍රි.ව. 4 වන හා 5 වන සියවස් වල ඉතා ප්‍රකටව පැවැති ගුප්ත ශෛලියේ ලක්ෂණිකයන් ඉසුරුමුණි පෙම් යුවල නමින් ප්‍රසිද්ධව ඇති උන්නත කැටයමින් මනාව ප්‍රකාශ වේ. ක්‍රි. ව. 7 වන සියවසේ පල්ලව සම්ප්‍රදයට සාදෘශ්‍ය ලක්ෂණ ඉසුරුමුණියේ 'මිනිසා සහ අශ්ව හිස' නැමැති කැටයමේ දක්නට ඇත. මහාචාර්ය පරණවිතානයන්ගේ මතය අනුව, මෙම මූර්තියෙන් හරිජන්‍ය, වම්මවිලාහක දෙවියා, සහ අග්නි, (ගිනි) දෙවියාත් නිරූපණය කෙරේ.

ලංකාවේ කලාව කෙරෙහි බලපෑම් ඇති කරන ලද්දේ ථෙරවාද බුද්ධාගම පමණක් නොවේ. මහායාන බුද්ධාගමේ බලපෑම පිළිබඳවද උදහරන කොතෙකුත් දැක්විය හැකිය. දිවයිනේ ස්ථාන කිහිපයක දක්නට ඇති බෝධිසත්ව රූප සහ

වැල්ලවාය අසල බුදුරුම්ගල පිළිම සමූහයද මහායාන ශිල්පක්‍රමයෙහි නිපුණතාව පිළිබඳ කදිම උදාහරණ වෙති. මෙම නිර්මාණ, ථෙරවාද බුද්ධාගමට නොකඩවා අනුග්‍රහ දැක්වූ රජවරුන්ගේ හා සම්‍යක් ව්‍යවහාරික සංඝයා වහන්සේලාගේත් තදබල විරෝධය එල්ලවී තියෙද්දිත්, මහායාන බලපෑම ව්‍යප්තව පැවැති 7 වන හා 10 වන සිය වස් අතර කාලයට අයත් යැයි සැළකිය හැකිය.

පොලොන්නරුව යුගයේ ඉතා සුලභ විශිෂ්ට වාස්තුවිද්‍යාත්මක නිර්මාණ ලෙස, විශාල බිත්ති හා බොකු වහල සහිත, ගඩොල් පිළිම ගෙවල් සළකනු ලබන නිසා, පොළොන්නරුව ථූපාරාමය, ප්‍රතණයෙන් විශාලම ගොඩනැගිල්ල නුමාවද, ඒ සඳහා ඇති හොඳම උදාහරණය ලෙස සඳහන් කළ හැකිය. එය 12 වන සියවසට අයත් යැයි සැළකේ.

සාමාන්‍යයෙන් චිත්‍ර, ගොඩනැගිලි වලට වඩා පහසුවෙන් විනාශ වී යාමේ ශක්‍යතාව වැඩි නිසා දැනට ආරක්ෂාවී පවතින පැරණිම නිර්මාන ලෙස ක්‍රි. ව. 5 වන සියවසට අයත් සීගිරි බිතු සිතුවම් සඳහන් කළ හැකිය.

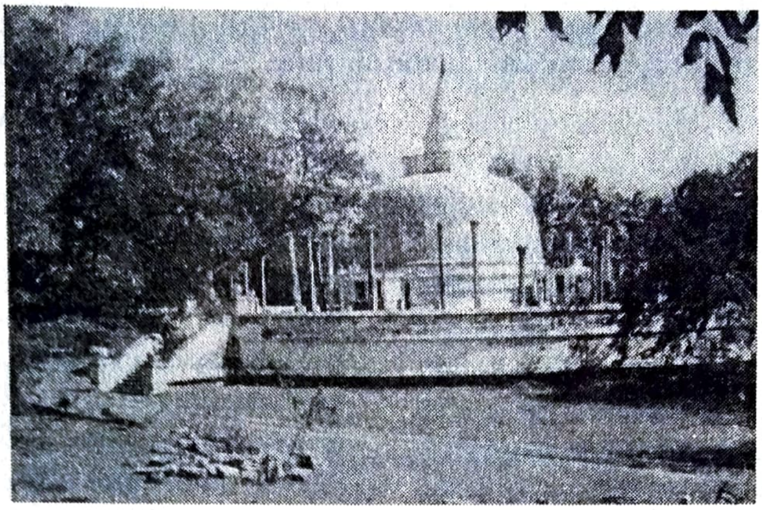
බෙන්ජමින් රෝලන්ස් ගේ මතය අනුව, "සීගිරි චිත්‍ර වල ඇති සංක්ෂෝභක, නෛසර්ගික අලංකාරයට අමතරව, කලාව, අලංකාරය පිළිබඳ දැඩි න්‍යායමය රාමුවක් තුළ සිරකර තැබීමේ ප්‍රවණතාවක් පැවැති අවදියක, අතිශය අගනා ස්වාධීනත්වයක් පිළිබිඹු කරන හෙයින් ඉතා වැදගත් වේ. ඉන්දියානු චිත්‍ර කාලවේ අග්‍රකෘති අභිභවා යාමේ ශක්තියක් සීගිරි අප්සරාවන් තුල ඇත".

සීගිරි බිතු සිතුවම් නිර්මාණයේදී ආගමික පුරාණ ප්‍රවාද මගින් කිසියම් බලපෑමක් සිදුවිය හැකිව තිබුණද, ඒවා අනාගාමික ලක්ෂණ වලින් යුක්ත වේ. කෙසේ වුවද, එම යුගයට අයත්වන හිඳගල බිතු සිතුවම් හා ඊට පසු කාලයකට අයත්වන මිහින්තලේ හා මහියංගන බිතුසිතුවම් ආගමික ලක්ෂණ වලින් යුක්තය. එම ආගමික බලපෑම වර්තමානය දක්වාම දැකිය හැකිවේ.

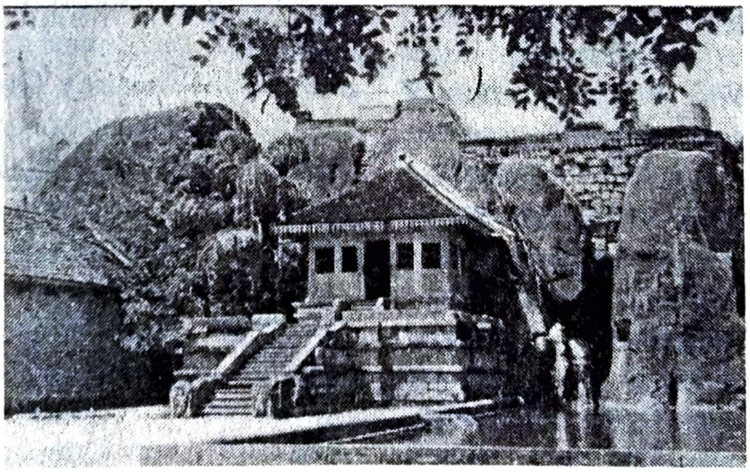
ලංකාවේ මිනිසුන් මෙන්ම, ඔවුන්ගේ භාෂාව හා ආගමත්, වාස්තුවිද්‍යාව හා කලාවත් ඉන්දියාවෙන් ආරම්භ විය. ඒසේ වුවද, එම හේතුව නිසාම, පැරණි සිංහල කලාකරුවන්ගේ කලා නිර්මාණ ඉන්දියාවේ කලා කෘති වල හුදු පිටපත් බවක් අදහස් නොකරේ. ලංකාවේ පැරණි වාස්තු විද්‍යාවට හා කලාවට අදල උසස් නිර්මාණ, ඒවායේ ප්‍රභවය දැක්වෙන ගති ලක්ෂණ ආරක්ෂා කරන අතරම, තම භූමියේ පෞද්ගලිකත්වය හා ඒවා තුළ ගැබ් කර ඇති මිනිසුන්ගේ ආධ්‍යාත්මික ප්‍රණිධියද විදහා දක්වති. ශ්‍රී ලංකාව කුඩා රටක් වුවද, එය ඉන්දියානු හා ආසියානු කලාවේ පූර්ණ සාධනයට වැදගත් දයකත්වයක් සපයා ඇත.

මිනිසා සහ අශ්වයා කැටයම
ඉසුරුමුනිය

ඉසුරු මුණියේ කැටයම්



ලංකාරාම වටදාගෙය



ඉසුරුමුනිය

Sri Lankan Drama in English: Metamorphosis through Migration

Prof. D. C. R. A. GOONETILLEKE

"Ceylon, from whatever direction it is approached, unfolds a scene of loveliness and grandeur unsurpassed, if it be rivalled, by any land in the universe." -Sir James Emerson Tennent, **Ceylon** (1859), p. 26

Sri Lanka or Ceylon as it was known till 1972, has been regarded as virtually Paradise by those who have sojourned here. But despite the shrinking of the world into a global village brought about by the communications revolution in recent times, Sri Lanka remains to most outsiders a vague speck. It is an island situated off the south-east tip of the Indian sub-continent in the equatorial belt. It has a land area of 25,300 square miles or 16.2 million acres (about the size of Greece) and an estimated population of over 15 million. If outsiders have paid attention to the media, whose emphasis is naturally on the sensational, the paradise will appear, literally and metaphorically, tattered.

If the country which achieved political independence in 1948 after 450 years of colonial domination by the Portuguese, the Dutch and , finally, the British, seems an amorphous, (perhaps now turbulent) spot, its literature is generally a blank space on the literary map. It is considered as an extension of the literature of India or as of no consequence, artistic merit being equated with the island's physical diminutiveness and political and economic insignificance -- if it is considered at all! Sri Lankan fiction and poetry in English have been occasionally published outside the region, but drama not at all.

Sri Lankan drama in English is a product of a metamouphosis through migration. England exported the histories of Shakespeare, drawing-room comedies and 'popular' literature **via** P and O both through texts and travelling troupes. The staging of British and American plays in Sri Lanka by British touring companies still continues. Performances range from memorable experiences and lessons in serious professionl production such as the Oxford Playhouse's **The Tempest** in the 1960s: the clever, hilarious, modern-dress version of **A Midsummer Night's Dream** presented by Cheek-by-Jowl in 1986; to the merely competent such as The London Shakespeare Group's **Twelfth Night** in 1983 and even the downright poor such as The Watermill Theatre's **The Merchant of Venice** in 1984. Expatriate groups stage imported (British and American) plays for a mixed audience of fellow expatriates and Sri Lankans, and usually purvey light entertainment. The performances of **And so to Bed** (1959) and **A Little Bit of Fluff** (1969) by the Ceylon Amateur Dramatic Club are typical of this trend. It persists today with the Colombo Amateur Dramatic Society, preoccupied with American drama yet not having gone beyond Neil Simon's comedies. The International Theatre Group, which was as important as the Ceylon Amateur Dramatic

Club in the 1950s, 60s and early 70s, does not quite fit this category in that its key membership consisted of both expatriates and Ceylonese and in that, while much of its fare was of the same kind, it did venture at times to put on serious drama. Thus, its productions included, on the one hand, **Charley's Aunt** (1953), **Black Chiffon** (1955), **Blithe Spirit** (1957), and, on the other, Anouilh's **Ring Round the Moon** (1954) and **The Waltz of the Toreadors** (1959), and Tennessee Williams' **A Streetcar Named Desire** (1968).

Local groups too perform British, American and other foreign plays. The hey-day of this trend was in the 1930s, 40s and early 50s, when the Ceylon University Dramatic Society under the guidance of Professor E.F.C. Ludowyk dominated the theatre scene. The Society was the creation of Leigh Smith, Ludowyk's predecessor as Professor of English at the University College (affiliated to the University of London), and founded in 1920, but when Smith retired in 1932 and Ludowyk took over, the latter established the tradition of performing plays "in public for the benefit of an audience not confined to the university."The outstanding productions were Ludowyk's of **Marco Millions** by Eugene O'Neill (1942) and Jubal's of **Lower Depths** by Maxim Gorki (1953), yet the general level was high and the productions (not all directed by Ludowyk) spanned an impressive range from Sheridan's **The Rivals** (1934) and Moliere's **The Imaginary Invalid** (1935) to Ibsen's **The Pillars of Society** (1946), Brecht's **The Good Woman of Setzuan** (1949), Anouilh's **Antigone** (1950) and **The Insect Play** by the Capeks (1953). The Government Training College also performed such plays, though its range was narrower, as from the 1920s. Its annual Shakespeare productions directed by Augustine Tambimuttu were an event but, after his death, the trainees have found no live-wire. This trend was continued in the 1960s and 70s by a host of theatre groups such as the short-lived Little Theatre Group with its presentations of Anouilh's **The Lark** (1962), giraudoux's **Tiger at the Gates** (1962), Shakespeare's **Macbeth** and Sophocles' **Oedipus Rex**; by the Aquinas Dramatic society with its productions of Moliere's **Tartuffe** (1963), Ibsen's **The Wild Duck** (1964), Chekov's **The Three Sisters** (1967) and Brecht's **Galileo** (1969); and above all by Stage and Set with its productions of Brecht's **The Caucasian Chalk Circle** (1966), arthur Miller's **Death of a Salesman** (1966) and **The Crucible** (1967), Shakespeare's **Othello** (1968), **Hamlet** (1973) and **Julius Caesar** (1979), This trend extends to the 1980s, with productions such as Strindberg's **Miss Julie** (1982), Brecht's **Mother Courage** (1982), Beckett's **Waiting for Godot** (1985) and Shakespeare's **The Merchant of Venice** (1987), but the unsettled state of the country drastically reduced theatrical production/for well overe a dacade.

It is important to observe that Stage and Set is larger than the category to which I have assigned it . This group made possible Ernest MacIntyre's achievement as a thoroughly local playwright and brought about a creative collaboration between the English and Sinhalese language theatres in its time. It presented the Chitrasena Dance Ensemble in a splendid festival of oriental dance and bal-

let in 1966, sponsored Chandrasena Dassanayake's successful satirical piece in Sinhala on the United Nations Organisation, **Andi Tikai Ambalamai**, in 1968; its actors participated in both Henry Jayasena's enormously successfuly adaptation into Sinhala of Brecht's **The Caucasian Chalk Circle** titled **Hunuwataye Kathawa** and MacIntyre's production in English of the same play. In fact, in May 1967, the Sinhala and English productions of Brecht's play were staged on alternate days, providing a rare feast for play-goers. In the 1980s, this kind of collaboration was attempted only by a solitary individual, Richard de Zoysa, whose shocking murder in 1990 brought his promising career to an untimely end. Stage and Set also performed original local plays in English -- Gamini Gunawardena's **Rama and Sita** in 1965, MacIntyre's own plays, **The Full Circle of Caucasian Chalk** in 1967, **The President of the O. B. A**. in 1970 and **The Education of Miss Asia** in 1971.

Locals wrote ' imitations' or adaptations of English plays and these were performed. The I.T.G.'s presentation of **Mr. Nidikumba** (1957), an adaptation of Pinero's **Dandy Dick** by Professor Ludowyk, was a rare instance when this group 'went native'. Ludowyk's other adaptation, Sidney Grundy's **A Pair of Spectacles** as **He Comes from Jaffna** (1934), has proved far more popular and enduring, and is still a favourite among local players and audiences. It was staged most recently in 1991.

However, the most important trend from the point of view of the progress of Sri Lankan drama in English is that of local playwrights writing original plays in English and having them performed by locals -- as from the 1930s. Under the influence of an aspect of the English 'thriller' which presented the East as exotic, mysterious and sinister, Dick Dias in the 1940s wrote plays of the 'popular' sort, melodramas, **The Red Dragon** and **Kali's Daughter**. **The Red Dragon** was perhaps based on an obscure 'thriller' of the Edgar Wallace-Sexton Blake type but was substantially his own creation, while **Kali's Daughter** appears more unquestionably his own. Dias also acted in his plays and saw to all aspects of their production. He was notable for persuading 'respectable' ladies to appear on the stage, something regarded as disreputable according to the morals of the time -- for instance, Lady Susanta de Fonseka in **The Red Dragon**, and for his technical cleverness and elaborate stage machinery. "Dick thrilled audiences when he sent on stage two hundred gallons of gushing water to destroy a rock cave in his production of **Kali**, the ruthless goddess of war. Huge tanks fitted with valves collected the water at the bottom and sand-bags on the stage absorbed the water that sprinkled on the floor."[2]

Yet the real growth as such of Sri Lankan drama took place under a different set of British influences -- Shakespeare's histories and English drawing-room comedies. It led to the development of two main genres -- one, the dramatisation of history and legend, and the other, a blend of farce and mild social satire,[3] that is, until MacIntyre burst upon the scene. It is likely that Oscar Wilde and Noel Coward strongly influenced the latter, while Sheridan too made an

impact. Wilde's comedies were universally admired and even studied in the schools. Coward was much read in the1930s; the few who went abroad, probably, saw and spoke about his 'comedies of modern manners'. Wilde. Coward and Sheridan, a school favourite, may have influenced our writers especially in their focus on polished and witty lines to evoke laughter.

The historical strain begins with Sri Nissanka's **Our Lanka** (1939), celebrating the hero-king Dutugemunu who vanquished a foreign invader, relevant in the colonial situation in which Sri Lanka was placed at that time but without value as drama. Much less pardonable are V. Ariyaratnam's completely abortive attempts to write drama in this vein - **Christopher Columbus** (1969) and **The Sigirian King** (1973). Lucien de Zoysa's sheer experience in acting and directing plays helped him, in writing his own plays of this kind, to give them a certain effectiveness in staging and a certain skill in characterisation. His works include **Princess of the Lonely Days** (1957), **Fire and Storm Wind** (1958), **Put Out the Light** (1964) and, his best **Fortress in the Sky**, (1956), **Fortress in the Sky** is based on the life of the parricide-king Kasyapa (5th century A. D.) who chose a rock-fortress Sigiriya to be his capital as a defence against the possible return of his younger brother, Moggallana, who had escaped to India. While the recreation of the past is stilted, De Zoysa invests his main characters with a psychological depth which has a human relevance even today. Prince Kasyapa appears a Hamlet-like hero who is compelled to involve himself in politics and deteriorates from an idealistic individualist to an inhuman tyrant, driven by delusions of divinity. Migara, his Commander-in-Chief, is the Machiavellian with a cause.

Sri Nissanka and Lucien de Zoysa were probably inspired by the colonial Bard-of-Lanka syndrome, by the grandeur of our history and legend, and by national pride as against British dominance. In regard to De Zoysa, It is also likely that he saw his plays partly as a vehicle for his own histrionic bent. But Gamini Gunawardena's motivation in writing **Rama and Sita** (1964) is different, an attempt to place the legend in "proper perspective" and as universally relevant, not to write a historical play in the orthodox sense;[4] to render ancient myth in contemporary terms -- like Cocteau and Anouilh. Gunawardena bases himself on the most interesting section of the **Ramayana**: Sita's immolation signifies Rama placing his public role, even political expedience, above personal considerations, even love, and deals with the kind of conflict that has given rise to great literature like some of Shakespeare's plays. The Sri Lankan version, influenced by Eliot's the **Four Quartets**, is couched in an idiom that is poetic but not dramatic. It tends to be abstract and appears even pretentious. It does not convey much point or meaning and generates some emotion only at the climax. Gunawardena's attempt, however,is interesting because he has aimed at a level more sophisticated and more expressive than realism.

The Sri Lankan audience, however, is much more fond of the other genre, the blend

of farce and social comedy. C. H. Gunasekera's **The Blind Eye** (1933) -- the first original play written and published by a Sri Lankan in English -- is in thes vein, but its pioneer was H. C. N. de Lanerolle with his first 'Ralahamy' skit, **A Wife or Two,** in 1927, and its main exponents were Lanerolle himself and E. M. W. Joseph. They wrote a clutch of such plays in the 1930s and 40s -- **The Dictator, Well, Mudaliyar, The Senator, Fifty-Fifty, The Return of Ralahamy, Ralahamy Rides Again.** These plays are highly topical and are now dated, needing a knowledge of the Sri Lankan context at that time for their appreciation, but some of the character-types are universal. Characteristically, these playwrights adopt the position of the snobbish highly Westernized upper class laughing at the less fortunate, less Westernized Ceylonese lower down the social ladder. These plays, from one important aspect, are of a masochistic sort during which Ceylonese laugh at their own use of the English language. In **The Senator** (1948), Dionysius Sumanasekera's and Hadjiar's 'broken English' is a source of comedy and identified with the uneducated, like Shakespeare's Dogberry in **Much Ado About Nothing** and Chaucer's carpenter in **The Miller's Tale** who thinks of "Novelis flood", confusing 'Noe' (Noah) 'Nou vel' (Chistmas).

Dionysius Sumanasekera's 'broken English' is very much in evidence in"Fifty - Fifty". In this play,De Lanerolle treats pleasantly and humorously the 'ethnic' conflict (between the majouity community, the Sinhalese, and the minority, Tamils) which has assumed today acrimonious,evan fearful and intractable dimensions. To understand his satire on the (Ceylon) Tamil demand for as much representation as the Sinhalese in Parliament, one needs to know the ethnic composition of the island's population. It has remained more or less the same during the last 50 years and the 1981 census had it as 73.98% Sinhalese, 12.6% Tamils, 7.12% Moors, 5.56% Indian Tamils, 0.29% Malays, 0.26% Burghers (descendants of the Portuguese and the Dutch), 0.20% others. Of the 12.6% Tamils, less than half live in the North of Sri Lanka; the majority live among the Sinhalese and usually at peace. It is in this context that De Lanerolle is able to advocate inter - marriage as his solution to ethnic problems!

In 1979, E.M.W. Joseph wrote yet another play in the same vein, **The Foreign Expert,** which illustrates very markedly the tendency of Sri Lankan playwrights to concentrate on biting and pointed dialogue at the expense of constructing a coherent and meaningful play, to rely on lines, not on plot or very complicated plot with (improbale) intrigue, a la Sheridan's **School for Scandal** and **The Rivals** or Oscar Wilde's **Importance of Being Earnest** and Lady **Windermere's Fan**. Joseph's play exposes Westernized urban Sri Lankan society, focusing on the impact of British imperialism and showing up especially "the brown sahib".

From one aspect, Ernest MacIntyre

wrote in the tradition of social satire he inherited. But his departure from it is more important. In the Lanerolle - Joseph plays, Sri Lankan English was a target for ridicule, but by the 1960s it was taken seriously, as a medium for serious imaginative literature too. MacIntyre said:

> "It slowly began to dawn on me that a meaningful use could be made of English culturaly only if it is used in leiterature, and the theatre to recreate in art the people who use it in Sri Lanka and derived from the way in which they use it............. With "Miss Asia" and "Grotesque Comedy" I kenw I was getting somewhere in recreating in the world of art a people from a sub-culture without trivializing them."

It is important to emphasize though that, , in MacIntyre's plays themselves, language is not an issue and does not draw attention to itself; the language is a medium, as more recently in Nedra Vittachchi's plays. The local language helped the audience, when the plays were performed, to identify with the experience and the identification was unconscious, as it ideally should be; the audience was unaware of the localness as such of the language. MacIntyre's use of language draws attention to itself only in his last published play, **Let's Give Them Curry** (1985), in which the situation of immigrants in Australia is defined through their variety of speech and partly in terms of it.

Post-colonial playwrights also utilise formal experimentation imported from Europe and America. Influenced by Absurd Drama, MacIntyre adopted this then innovative form-- in **The Loneliness of the Short - distance Traveller** (1971) and **A Somewhat Mad and Grotesque Comedy** (1973). Lakshmi de Silva has identifed three of his characteristic qualities --' stagecraft, energy, wit'.[6] **The Loneliness of the Short-Distance Traveller** is emotionally gripping too. It dramatizes the theme of loneliness with characters who are representative of average humanity, not indeviduals. MacIntyre himself provided a true guide to the play in his brief preface to it when it was originally published:

> If it is true that one of the things that Ionesco was saying was that all the chatter between human beings did not amount to communication, it is equally true that it would be tragic and suicidal to assume that you can do without the warmth and companionship of people, however meaningless and nonsensical they appear to be.[7]

Perera, the main character, is aware that the polite social conversation in his railway carriage does not mount to communication with his fellow travellers and, this having got under his skin, spurns it. But when they, as a consequence, take a different train (though with a bad conscience), he finds that he cannot do without them, is driven to talking to an im-

aginary companion and,finally, to suicide. The railway carriage is a microcosm of the modern world. MacIntyre is able to dramatize, within a one- act play, nothing less than a tragic aspect of the situation of modern man.

A Somewhat Mad and Grotesque Comedy registers a development in his command of Absurd Drama. Again a one-act play, yet it is both more local and more universal -- on the theme of violence, seen as something eternal and evil, starting from the murder of Abel by Cain, but more prominent and widespread in recent times. The play also provides insights into family structures and priorities in contemporary life and is critical of these. The grotesque is the convention and framework for the play. It is most effective when the absurd, the bizarre, the fantastic are presented in a matter -of-fact way; the concluding serious section is a little heavy, but has had an impact on audiences during actual performances. The characters, again, are representative of average humanity today, not individuals. It is a telling irony that it is the crazy grandmother who expresses the sane commentary on the action.

That both these plays occupy only one act indicates a limitation in MacIntyre's creative powers at this stage, but their significance is not narrowly Sri Lankan and they have a value as literature and as drama. In **Let's Give Them Curry**, written and set in Australia where he migrated to in 1974, MacIntyre is in control of three acts. The play evolves out of his Sri Lankan dramas. Its intention is serious, to present the problems of immigrants (his specific example is a Sri Lankan family in Australia), and his mode is characteristic, comedy.

The satirical trend in Sri Lankan drama persists till the present day. It is evident in Nedra Vittachchi's flair for sophisticated comedy which is revealed in her (realistic but flippant) sketch of the physical problems of marital life in **Bed and Bored** (1986), But really Vittachchi is MacIntyre's successor in that, like him, she is equally fond of experimental theatre. **Breakfast Table** (1986), a serious play revealing human insight, dramatizes the failure of a couple to communicate the love they genuinely feel for each other -- a failure which sours their marriage. It is an inability to communicate rather than a failure to do so which figures more characteristically in Absurd Drama, but the situation in Vittachchi's play is akin to the latter.The wife is quite bright and capable of breaking down the barrier between herself and her husband, but he suffers from a sense of insecurity (he is more the guilty party) which makes him misunderstand her. Her speech conveys one thing to him, but her thoughts are different, fixed on him, and she is bored with her would-be lover. The husband and wife take things at cross purposes. Vittachchi's technique of verbalising thougt is reminiscent of Eugene O'Neill. The play is a mini-tragedy.

Start Cave Walk (1986) is wider in scope and more deeply serious. It is realistic in its dialogue and psychology, yet the total presentation amounts to a symbolic dramatization of how romantic love breaks up in the face of the demands and pressures of life. The play begins in a forest which provides shelter for the lovers, but once they leave it and enter the cave, they are disturbed outwardly and inwardly. whereas racial difference, social and family problems do not act as barriers to their romance and unsettle them, the walk in the cave does. The boy has tended to live on a day-to-day basis without decisively committing himself to a future together with the girl, while the girl seems more adventurous and more deeply in love. Thrown together and their own resources, the pressures during the walk in the cave lead to a mounting hysteria on the part of the girl and growing exasperation on the part of the boy. The situation recalls Andre Maurois' view: 'two people...........together are like two ships anchored side by side.........their hulls meet and groan.' The echo in the cave is disquieting, while the walk itself conveys to the audience a real sense of the two going round in circles. After their experience in the cave, they become maturer and wiser, arrive at an understanding of the superficiality of their love.

In Vittachchi's plays, women tend to appear in a better light than men, but whether we can connect this conclusively with the author's sex is debatable. After all, women appear so in Jane Austen's or George Eliot's novels as well as in those of men too, Thomas Hardy's or Ediriwira Sarachchandra's. The selected plays of Vittachchi bring out the range of her talent. Her more ambitious efforts -- **The Smart Ass** (1978) and **Pasteboard Crown** (1980) -- do not quite come off as texts though piquant and entertaining in performance.

Rasika Abeysinghe's play **Family Bonds** (1989) focuses on youthful romance and parental inhibition. At one level, it is funny, farcical, in the vein of Lanerolle and Joseph, while, at another level, it is black, in its treatment of family emotional fetters, and expressed in a non-realistic mode. In Sri Lankan society, despite women's liberation in certain spheres -- equal pay for men and women in the same profession, these fetters are shown as being imposed on women more than on men. The play is heartening evidence of creative potential in English drama among the young.

Reggie Siriwardena enriches Sri Lankan drama by writing a different sort of play --**Prometheus** (1989). It is an argumentative, intellectual play. It is set in new York, yet connected to Sri Lanka and is topical **via** the characters: Susil, a Sinhalese and Rohan, a Tamil, who was rescued by his Sinhalese friend from a burning building in Colombo in July 1983 during the ethnic disturbances. But the issue the play examines is not Sri Lankan as such but one important for the

whole of modern civilization --the permissible limits of technological development and its danger to human society. The issue is orchestrated through a symbolic use of chess and the computer. Rohan, a computer programmer, explains to Susil, a chess enthusiast: "what we"re doing is to tade chess from men and give it to machines."However, a virus is introdrced into the computer which could play chess beter than the most skillend human beings, and the human spirit finally triumphs. Rohan conceives himself as Prometheus (the legendary Prometheus stole fire from the heavens) -- an appropriate name for one who favours advanced scientific ideas. He is finally found wanting. Though the dialogue is light, the play is more serious than a **jeu d' esprit**. It is not humorous but there is a point in the author calling it a 'comedy' : it is positive in its drift and conclusion. Yet the game of chess is too narrow a field to scrutinize the large and momentous issue the play raises and this is a limitation in an effective drama.

Ediriwira Sarachchandra's **The Golden Swan or Beyond the Curtain** (1989) and bandula Jayawardhana's **The Tragedy of Musila** (1984) are Based on the Jataka tales, stories of the many births of the Buddha before Enlightenment. This ancient collection has proved an inexhaustible source of nourishment for Sihalese literature and Sinhalese culture, and has shown itself to be perenially relevant. Sarachchandra's immediate sourc, The **Swarnahansa Jataka**, inspired his Sinhalese play **Bhava Kadathurawa**.The English play, like his novels in English **Curfew and a Full Moon** (1978) and **Foam Upon the Stream** (1987), is not a 'transcreation' but seems to me an original effort, somewhat like Beckett's French and English versions of his plays. It is written in crisp prose dialogue, yet the main burden of meaning is expressed by the songs placed at a few yet climactic points in the development of the action. As in NOH drama, the chorus occasionally voices the thoughts of the characters. Sarachchandra blends Western and Eastern forms.

This play is Sarachchandra's first in the English language. Written in his 75th year, it reveals that the creative energies of our greatest man of letters at the present time (winner of the Asan World Prize in 1983 and the Ramon Magsaysay Award in 1988) are far from spent. It embodies his basic convictions about drama and society. Referring to his Sinhalese plays,. he said :

> I have not used theatre for any 'ulterior' purpose:
> I've used it only with aesthetic ends in view. What I wanted in theatre was to give the spectators a deeper experience of life, a closer understanding of the human condition, a better grasp of complicated human relationships, and to move them in a way that would open their eyes to more things than they are aware of ordinarily.................Practically all

> my plays are based on legends and deal with basic human relationships such as those between father and son, husband and wife. This material is capable of infinite variation; you never exhaust it.[8]

The Golden Swan is based on legend and does focus on 'basic human relationships', the relationships within a family of a Brahmin widow and her daughters with the deceased father a veritable presence. The father, in derect line with the Lion of Sarachchandra's Sinhalese play **Sinhabahu**, embodies parental affection and responsibility. He tries to provide for his family, destitute after his death, by returning to it in his present form of a golden swan and leaving behind for them his golden feathers, one by lone. The mother has the same parental qualities, but has been transformed by the pressures of life into a coarser worldly character. Through her,Sarachchandra orchestrates his main theme, acquisitiveness. Her daughters Nandavati and Sundarinanda, in their tenderness and sensitivity, act as a foil to her, while they themselves are differentiated as distinct individuals, Nandavati being practical. It is a reflection of their respective characters that the daughters can express themselves in song whereas their mother cannot. The widow decides to capture the swan to ensure a permanent source of income and, after an all too brief strugte of conscience, she even allows the two merchants to pluck all the feathers of the swan in one fell swoop. Her deed is horrifying in that this will cause the death of the swan who, it must be remembered, is her dead and caring husband in a new form of being. The swan's golden feathers are works of art to the daughters but, to the mother and the merchants, they are a mere commodity. It is the latter who have their way. The tragic death of the swan is the culmination of the many layers of meaning generated by the text.

Sarachchandra is dealing with 'the human condition',But he also obliquely performs 'the task of social criticism.'[9] In contrast to Bandula Jayawardhana in his play **Musila**, Sarachchandra is interested in the social and cultural critique made possible by the Jataka story. Sarachchandra believes that, at the present time, moral and aesthetic values have declined, that society has become consumerist and art commercialised, that capitalist development has overturned the traditional value system. He said :

> Greed and the attachment to worldly possessions have been condemned in all religions, but in the Buddhist sytem of values which guided Sinhalese society in the past they acquired special emphasis. Today such values are despised.[10]

Sarachchandra, in this play, is able to suggest powerfully and in wholly dramatic terms that acquisitiveness and a commercial view of the individuals but social evils, to suggest a tragic view of the individual and society.

The Tragedy of Musila is the Eng-

lish version of Bandula Jayawardhana's Sinhalese play, **The Musila Nadagama**, which has a source in the Classical Sinhalese poem, **Guttila Kavya** of Wetteve, and still further back, in a Jataka story (Guttila is a **bodhisat**).It is a Buddhist Morality play which, like an effective Christian Morality play, **Everyman**, injects a human interest into religious doctrine. Yet **Musila** is different from **Everyman** in that it works, not in terms of the interplay of personifications of abstract qualities such as Fellowship, Good Deeds, Knowledge, Beauty, Strength and Discretion, but in terms of the interplay of human characters (with Sakka, the king of the Gods, figuring as a **deus ex machina**). Guttila's father makes the moral of the play explicit :

> That virtue is the key to true success And discipline and character is triumph.

Jayawardhana, however,shows more interest in character than in doctrine -- a considerable interest in the psychological and moral aspects of character, especially of the 'villain', Musila, the man who wishes to supplant his teacher, Guttila, the King's musician and musician **par excellence**, Musila who had been nurtured in the teacher's own houschold as was the custom in ancient Indian culture. Jayawardhana's retention of the conventions of historical verse drama in no way disguises the relevance of the them: the 16th century poem identifies Musila's fault as a lack of reverence and gratitude towards his teacher, but the 20th century play emphasizes aesthetic rather than moral failure : Musila, motivated by a desire for success, can only master as much of as can be taught.

> Sakka : O Guru be assured, this is no contest
>
> 'Twixt Age and Youth, but art and craftmanship. Guttila had taught, and Musila had learnt, the grammar of music, literally, the entire grammar of music, but Guttila was a selfless genius whereas Musila could acquire only mere craftmanship. Symbolically through the intervention of the King of Gods, Jayawardhana suggests that, when challenged, Guttila though aged relies on inspiration and his genius to compete and to be innovative, to create a new kind of music. Guttila snapping the strings of his instrument symbolically indicates his breaking with tradition. Jayawardhana suggests throughout the play through Guttila an aesthetic of the transcendence of the self in the act of creativity. The formal style of this play, its use of poetry, its language resonant with echoes of the classical idiom of the **Guttila Kavya**, is a contrast to the style of plays such a those by MacIntyre, Vittachchi and Abeysinghe, but is appropriate to its elevated subject, a dramatisation of a story of the Buddha. This play is also different in that it is an example of a radio play (originally broadcast by the Sri Lanka Broadcasting Corporation with a distinguished cast including Richard de Zoysa and Iranganie

Goonesinghe),[11] though it lends itself to stage presentation too.

The several trends discerned in Sri Lankan drama in English in the last 60 years take place concurrently, though in Australia they tended to succeed one another. Sri Lankan drama in English emerges as the product of a complex process of a metamorphosis. It has lagged behind poetry and fiction in English and behind drama in Sinhalese. G.N. Devi describes a parallel situation in India: "Marathi, Hindi and Bengali have highly developed drama and theatre to their credit. Drama is conspicuous for its almot total absence in Indian English."[12] In Sri Lanka, in earlier ages, there was no drama in Sinhala except rituals -- only rudimentary impersonation such as the costume and dialogue in **thovil**, a parade of characters who 'walk' or dance in **kolam** or simple bawdy comedy in **sokari**; whereas the record of sophisticated poetry in Sinhala goes back at least as early as the 8th century and there is a literature of prose narrative in Sinhala from the 12th - 13th century onwards. Of course, **thovil, kolam** and **sokari** need to be more carefully distinguished from one another. **Thovil** is an exorcistic ceremony where the devils of disease and **Maha Sona** (Death, The Grave) are summoned, appeased by offerings and dismissed. **Kolam** is pure masked mimic entertainment, rather like Medieval Estates Satire, based on the appearance, costume and weaknesses of certain professions and officials, nothing exorcistic or ritualistic (though bears and lions appear too -- just for mimicry). **Sokari**, though comic, has deep ritual roots. In ancient times, there was Sanskrit court drama in India, but in Sri Lanka no-one **saw** it and so found no inspiration to follow even if they read it; therefore, even court entertainment was limited to dance, lyric and epic. Interestingly, Sarachchandra saw **Noh** and **Kabuki** before he visualised the possibility of reviving native (stylised) forms. He personally realized why Sanskrit drama was only read, never performed, here. Yet in the last 40 years a drama in Sinhala has been abundant and has included numerous exciting efforts.

The comparative dearth of Sri Lankan drama in English requires a complex explanation. In the 1930s and 40s, Sri Lanka was a colony and the colonized mind unconsciously devalued the local to a level of mild comedy : Ludowyk's adaptations' **Mr. Nidikumba** and **He Comes from Jaffna**, were in this vein whereas his serious attempts at drama were productions of European plays. There has never been commercial drama in English as such. The function of university drama seemed to be essentially intellectual, to interpret distinguished Western drama--an academic 'trip' to the West. Professor Ludowyk defended his position in later life in these terms: "Perhaps there was some snobbery, some arrogance and some narcissism involved, but I still think that it is worth while keeping the lines open for

internationalism. After all, that is , by definition, one of the functions of a university, and we were a University socieety."[13] But he did admit in the same article: "I remember Robert Nicholl Cadell telling me, as we talked on the lawns of King George's Hall [of the University College] after a performance of **Lady Precious Stream**, that he'd have been better pleased at seeing something written by a contemporary playwright in Ceylon. He was right. I remember his remark with keen regret, because our friendship was so short, and I learned to value it all too late. I think this was something the Dram Soc should have tried to do . It has, I think, to be put down to the debit side."[14] Amateur theatre outside the university tended to be the production of plays by groups of friends for the fun of it -- for example,the staging of the Lanerolle plays. There was hence no demand for good scripts. Morever, given theatre conditions in Sri Lanka, the average playwright could entertain little hope of having his plays performed. MacIntyre had the backing of, and could rely on, a serious, committed, talented group, Stage and Set, with a history of stage successes, but it has had no successors as yet. A common ambivalent attitude to the British --one may reject them, but never their standards of art and drama -- breeds a secret lack of confidence which perhaps leads to light comedy. Until recently, Sri Lankans were generally not quite abreast of contemporary drama in the West and things from the West reached the island somewhat belatedly. Professor Ludowyk got onto Brecht quite early ("**The Good Woman of Setzuan** was memoravle as the first Brecht play to be put on the boards in Ceylon."[15]), but this was exceptional even in his record. Drama and theatre in English is controlled by the Westernized elite in Colombo and, unless they produce among themselves people strong enough to rebel against their class, they will be unable to hold an honest mirror to themelves and society and write original plays of value. Nedra Vittachchi is limited by her class affiliations, whereas MacIntyre possessed the strength to rebel, It was significant that in his later years in Sri Lanka he and Stage and Set were collaborating with Sinhalese theatre folk. Reggie Siriwardena is a remarkable creative individualist who is deeply versed in things Western and transcends this elite. Ediriwira Sarachchandr and Bandula Jayawardhana are deeply rooted in Sinhalese culture. It is important that sections of society, apart from the Westernized elite, and thereby a wider pool of talent, should enter the English theatre scene. Translations into English of Sinhalese and Tamil plays would be useful, though stylized plays are difficult to translate into actable versions. There is , however, no substitute for plays originally written in English. Given the circumstances in which Sri Lankan drama in English has been placed in the last seventy years, the burst of creativity in recent times in this field is indeed remarkable.

NOTES

1. E.F.C.Ludowyk,TheUniversit Dram Soc :A Letter from London', in **New Ceylon Writing**, 1971, p.2
2. E.Mannaperuma, 'The Return to the Red Dragon', in **The Ceylon Observer : Magazine Edition**, 18 January 1967.
3. **Vide** Lakshmi de Silva, 'Ernest MacIntyre: Potential and Performance', in **New Literature Review**, No. 13, 1983, p.33.
4. Gamini Gunawardena, prefatory matter. in **Rama and Sita** (Colombo:Privately published, 1964).
5. Quoted from Lakshmi de Silva, 'Eunest MacIntyre',p.31.
6. Ibid., p.32.
7. Ernest MacIntyre, note to **The Loneliness of the Short - Distance Traveller**, in **New Ceylon Writing**, 1971, p.23.
8. Quoted from A.J. Gunawardena, 'Sarachchandra's Latest Play' in **The Island**, 15 September 1988.
9. Ediriwira Sarachchandra, ' In Search of an Indigenous Theatrical Idiom -- the Role of the University and the University Dramatic Societies' (The E.F.C. Ludowyk Memorial Lecture 1989 : University of Peradeniya, Sri Lanka),p.14.
10. Ediriwira Sarachchandra, 'Development and Traditional Values: Moral an Aesthetic' (ThePunitham Tiruchelvam Memorial Lecture 1989: Sri Lanka Tamil Women's Union),pp.5-6.
11. Radio Drama should not be underrated. As Gordon House, Head of Drama of the B.B.C. World Service has said, "Radio is a ruthless medium for revealing insencerity or formula acting" -- **London calling**, November 1991,p.12. Therefore, the play itself must ring true.
12. G.N. Devi, ' The Commonwealth Literature Period: A Note Towards the History of Indian English Literature', in **A Shaping of Connections: Commonwealth Literature Studies -- Then and now ed**.Hena Maes-Jelinek, Kirsten Holst Petersen & Anna Rutherford (Denmark: Dangaroo Press, 1989),p.60.
13. Ludowyk, 'The University Drama Soc: A Letter from London', p.7.
14. Ibid., p.6.
15. Ibid., p.5.

Translations and explanations :

Andi Tiki Ambalamai - The vagabonds' Shelter (The title alludes to a folk tale of some vagabonds who hoped to make soup, each banking on the other's generosity. Here the "shelter" is the U.N.O.)

Hunuwataye Kathawa - The Tale of the Chalk Circle

Swarnahansa Jataka - The Golden Swan - A Birth-tale of the Bodhisatva (an aspirat Buddha)

Bhava Kadathurawa - The Curtain of Being (a dramatised version of the same story)

Sinhabahu - a stylized drama with mime, dance and song. The title is the name of an important character in the play. It tells of the slaying of the Lion by his son, Sinhabahu, the father of Vijaya, the founder of the Sinhala nation. Literally, **Sinha** is the Sinhala for 'Lion' and **bahu** the Sinhala for 'arm'. which. as in the Sanskrit of the **Dasakumaracarita** where "great armgreat strength", signifies power, and is later found in the names of kings (e.g. Vijayabahu, Jayabahu=Victorious Power; Gajabahu=Elephant Strength).

The Musila Nadagama - The Drama of Musila, Drama here, as in Greek theatre, implying stylization, song, dance and dialogue.

Guttila kavya - The Epic of Guttila (the poem relates the birthtale of the Bodhisatva as a Master Musician, Guttila, whose position is contested by his ungrateful pupil, Musila).

thovil - devil-dancing.

kolam - masked dance.

sokari - meaning of the word unknown; Ediriwira Sarachchandra guesses at chokri, the Hindi for young girl. A ritual dance drama with mime and song; very comic involving the cinceiving of a child by a barren woman and the facts behind this pointing to fertility; a fertility ritual performed on a threshing floor.

මිල: රු. 35/-

මුද්‍රණය : සමයවර්ධන කොළඹ 10.