කලා

සඟරාව

60 කලාපය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි

I

කලා සඟරාව

ත්‍රෛමාසිකය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයෙකි.

60වැනි කලාපය 2005 අප්‍රේල්

සංස්කාරක මණ්ඩලය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (ප්‍රධාන සංස්කාරක)

ඒ. එම්. කරුණාරත්න

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය,

ජාතික කලා භවන,

ආනන්ද කුමාරස්වාමි මාවත,

කොළඹ - 07.

මෙම සඟරාවේ ඇතුළත් ලිපිවල අන්තර්ගත අදහස් හා ප්‍රකාශ පළිබඳ වගකීම ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු වන අතර, ඒවා අවශ්‍යයෙන් ම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ අදහස් පිළිබිඹු නොකරන බව සැලැකුව මනා ය.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
චාල්ස් දයානන්ද (සභාපති)
මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (උපසභාපති)
ඒ. එම්. කරුණාරත්න
ඩී. ජේ. පී. ජෝතිපාල
වී. සදානන්දන්
කේ. ටී. ඩී. පී. සුමතිපාල (ලේකම්)

පිට කවරය සැකැසුම
චාල්ස් දයානන්ද විසිනි.

සංස්කාරකවරුන් ගෙන් . . .

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයක් වන කලා සඟරාවේ නව ප්‍රගමනයේ දෙවැනි පියවර යි මේ. අප පාඨකයන් අතට වඩාත් ඵලදායී ලිපි සංග්‍රහයක් පත් කිරීමේ වගකීම මේ වරද අපි ඉටු කෙළෙමු යැ යි තෘප්තියට පත් විය හැකි ය. එහි පූර්ණ බරපැන දැරූවෝ මෙම කලාපයට වටිනා ශාස්ත්‍රීය ලිපි සැපැයූ විද්වත්හු මැ වන්නාහ. අප ගේ මෙන් ම, ලිපි මගින් තම ඥාන කෝෂය වර්ධනය කැරගන්නා සියලු පාඨකයන් ගේ ද නොමඳ උපහාරය ඔවුන් වෙත පිරිනැමෙනු ඇත.

අප අපේක්ෂා කළ පමණට මාධ්‍ය මගින් මෙබඳු ව්‍යවසායක් ගැන කැරුණු කතාබහ ප්‍රමාණවත් නො වී ය. කාලයක් නැවැතී තුබුණු මෙම සඟරාවට යළි පණ දීම පිළිබඳ වත්, 59වැනි කලාපයේ පළ වූ ලිපි පිළිබඳ වත් බොහෝ දේ කතා කරන්නට ඇතැ යි අපි සිතුවෙමු. කෙසේ වෙතත් මුද්‍රිත මාධ්‍ය කිහිපයක් තම වගකීම ඉටු කැර ඇති බව සතුටින් පවසමු. ඔවුනට අපේ නොවක් තුති හිමි වෙයි.

බැලූබැල්මට මෙබඳු කාර්යයක් පහසු එකෙකැ යි පෙනුණ ද, පූර්ණකාලීන ව ඒ සඳහා නොයෙදුණු පිරිසකට එය එතරම් සුවපහසු කටයුත්තක් නොවන්නේ ය. එහෙත් ශාස්ත්‍රීය ලිපි-ලේඛන හැදෑරීමේ පිපාසාවෙන් පෙළෙන සමස්ත පාඨක පිරිස වෙනුවෙන් ඔවුන් ගේ එම අවශ්‍යතාව කවර දුෂ්කරතා මධ්‍යයේ වුව ද අපි ඉටු කරන්නෙමු.

අනාදිමත් කාලයක සිට අපේ මුතුන්මිත්තන් විසින් අඛණ්ඩ ව ආරක්ෂා කැරගෙන එන ලද අප මවු බිමේ ස්වාධීනත්වය විනාශ කිරීමට යටත්විජිතවාදීන් දැරූ ප්‍රථම උත්සාහය මේ වසරේ සනිටුහන් වෙයි. හරියට ම සියවස් පහකට ඉහත මෙරටට පැමිණි පුර්තුගීසීහු අප මවුබිම වැනැසීමේ කාර්යය ඇරැඹූහ. අනතුරු ව මෙහි පැමිණි ලන්දේසීහු හා ඉංග්‍රීසීහු අප රටේ ස්වාධීනත්වය මුලිනුපුටා-දමා, අපේ සමාජ හා සංස්කෘතික දායාදයන් විලෝපනය කළහ. සිය ආධිපත්‍යය රැකගනු පිණිස ඔවුන් බැඳි බැමි හා ඇටැවූ උගුල්වලට අසු වූ අපි තව මත් අප විසින්

ම විනාශය ළඟා කැරගනිමින් සිටිමු. ඔවුන් විසින් අනුගමනය කරන ලද බෙදුම්වාදී පිළිවෙතේ අනිෂ්ට විපාක හේතුවෙන්, එක පවුලේ සොහොවුරන් මෙන් සමගි ව දිවි ගෙවිය යුත්තෝ අද ජාතිවෛරක්කාරයන් බවට පත් ව ඇන-කොටාගනිමින් සිටිති.

මේ වසර ඒ විනාශය ගැන තවතවත් අධ්‍යයනය කැර, යථාර්ථය අවබෝධ කැරගෙන, මග නිවැරැදි කැරගැනීමට උචිත කාලයෙකැ යි අපි හඟිමු. අප ගේ අතීත සෞභාග්‍යය හා එය විනාශ කළ අයුරු හා එසේ ම නැවැත එය නංවාගත හැකි ආකාරය ද ගැන අධ්‍යයනයක් කිරීමට විද්වතුන් ගේ අවධානය යොමුවීම යුගයේ අවශ්‍යතාවක් වන්නේ ය. සඟරාවේ ඉදිරි කලාපවල එකී අපේක්ෂාවන් ඉටු වන ආකාරයේ ලිපි-ලේඛන සපයනු ලබන්නේ නම් මැනැවැ යි යෝජනා කරමු. ලිපි සපයන විද්වතුනටත්, ඒවා විචාරයට භාජනය කරන විචාරකයනටත්, ඒවා පරිශීලනය කිරීමෙන් අප දිරිමත් කරන අප ගේ ආදරණීය පාඨකයනටත් අපේ ශුභාශංසන මේ සමග.

පටුන

පිටුව

1 දෘශ්‍ය මාධ්‍යයෙන් බුදුදහම ඉගැන්වීම: මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාරචිත්‍රවල උපයෝගිතාව
මහාචාර්ය එම්. සෝමතිලක 01-23

2 පින්සලෙන් කවි ලියූ මහගම සේකර
ෂෙල්ටන් ආරච්චිගේ 24-33

3 සිංහල ඝව්නළු සම්ප්‍රදායේ ප්‍රභවය
මහාචාර්ය ගාමිණී දැළ බණ්ඩාර 34-55

4 ලෝක නර්තන දිනය
ස්ටැන්ලි ග්‍රේෂන් මල්ලවආරච්චි 56-59

5 ඇම්. සාර්ලිස් සහ බෞද්ධ සිතුවම් කොළ
ගාමිණී ජයන්ත මෙන්ඩිස් 60-86

6 පැරණි ශ්‍රී ලංකාවේ රාජ්‍යයේ දේශපාලන දර්ශනය
මහාචාර්ය මංගල ඉලංගසිංහ 87-93

7 නර්තන කලාව හා සමාජය
ගයානි දීපිකා මද්දුමාගේ 94-97

8 ජපන් ජන නාට්‍ය - කගුර නාට්‍ය කලාව
මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ 98-109

ලේඛකයෝ

1. ෂෙල්ටන් ආරච්චිගේ, ප්‍රවීණ ලේඛක.

2 මහාචාර්ය මංගල ඉලංගසිංහ, M.A., Ph.D., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ඉතිහාස අධ්‍යයනාංශයේ සම්මාන මහාචාර්ය.

3 මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ, M.A., Ph.D., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය.

4 මහාචාර්ය ගාමිණී දෑළ බණ්ඩාර, B.A. Hons., Ph.D., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශයේ අංශාධිපති.

5 ගයානි දීපිකා මද්දුමාගේ, B.F.A., M.Phil., කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයීය සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ නර්තන අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාරිණී.

6 ස්ටැන්ලි ශ්‍රේෂන් මල්ලවආරච්චි, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ සෞන්දර්ය අංශයේ ප්‍රධාන ව්‍යාපෘති නිලධාරී.

7 ගාමිණී ජයන්ත මෙන්ඩිස්, කැලණිය විශ්වවිද්‍යායීය සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ චිත්‍ර හා මූර්ති අධ්‍යයනාංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය.

8 මහාචාර්ය එම්. සෝමතිලක, M.A., Ph.D., පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ඉතිහාස අධ්‍යයනාංශයේ මහාචාර්ය.

දෘශ්‍ය මාධ්‍යයෙන් බුදුදහම ඉගැන්වීම

මහාචාර්ය එම්.සෝමතිලක

ක්‍රි.ව. දහසය වැනි සියවසේ අග භාගයෙහි සිට ක්‍රි.ව. දහනව වැනි සියවසේ මුල්භාගය පමණ වන තෙක් සියවස් දෙකකට අධික කාලයක් මුළුල්ලේ අඛණ්ඩ ව, ස්වාධීන රාජ්‍යයක් ලෙසට පැවති මහනුවර රාජධානි සමයේ දී සිටි පාලකයින්ගේ සහ ප්‍රභූන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් දිවයිනේ බොහෝ ප්‍රදේශවල අලුතින් ගොඩනංවන ලද හෝ ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද හෝ ආගමික සිද්ධස්ථාන විශාල සංඛ්‍යාවක් ගැන තොරතුරු අසන්නට ලැබේ.[1] මේවායින් ඇතැම් ඒවා එකල ප්‍රසිද්ධ ආගමික මධ්‍යස්ථාන ලෙසට පමණක් නො ව ප්‍රධාන අධ්‍යාපන මධ්‍යස්ථාන බවටද පත්වී තිබුණු ආකාරය හොඳින් තහවුරු වී තිබේ.[2] එවැනි බෞද්ධ සිද්ධස්ථාන අතුරින් දළඳ මැදුර, ගංගාරාමය, දෙගල්දොරුව, සිරිමල්වත්ත, මැදවල, සූරියගොඩ, දියකෙළිනාවල, හිඳගල, ලංකාතිලකය, ගඩලාදෙණිය, මාලගම්මන, බඹරගල, හගුරන්කෙත, අරත්තන, පුසුල්පිටිය, වැකිරිගල, දනගිරිගල, අම්බුලුගල, දෙඩන්තලේ, කොටවිගුල්වල, ඔමල්පේ, වලල්ගොඩ, අරමණපොළ, රිදීවිහාරය, දඹදෙණිය, කැබැල්ලෑලෙන, සැස්සේරුව, බිහල්පොළ, යාපහුව, බුදුගේකන්ද, දඹුල්ල, දූඹව, මුල්කිරිගල, දෙඩන්දූව, තෙල්වත්ත, කතලූව, සපුගස්කන්ද, කැළණිය, කරගම්පිටිය, පරමාකන්ද, කසාගල හා කුමාරකන්ද යනාදි දිවයිනේ විවිධ ප්‍රදේශවල පිහිටා ඇති අතිවිශාල විහාර සංඛ්‍යාවක් මෙකල සිතුවම්වලින් හොඳින් සැරසිලි කොට ඇති බව දක්නට ලැබේ. ක්‍රි.ව. දහඅට වැනි හා දහනව වැනි සියවස්වලට

---

1. *Culavamsa*, tr. W Geiger, Billing and sons, Great Britain, Vol.II, 1930, Chapter 100; සුළු රාජාවලිය, සංස්. ඩී. පී. ආර්. සමරනායක, ශ්‍රී ප්‍රෙස් සමාගම මරදන, 1959, පි 46-49. See also John Holt, The Religious world of kirtisri, Oxford University Press, New York, 1996.
2. මන්දාරම්පුර පුවත, සංස්. ලබුගම ලංකානන්ද හිමි, අනුල මුද්‍රණාලය, මරදාන, 1958, 644, 813 පද්‍යය, පි. 85, 103; *Culavamsa*, tr. W Geiger, Billing and sons, Great Britain, Vol.II, 1930, Chapter 100; සුළු රාජාවලිය, සංස්. ඩී. පී. ආර්. සමරනායක, ශ්‍රී ප්‍රෙස් සමාගම, මරදන, 1959, පි 46-49.

අයත් වන, ''උඩරට'' හෝ ''මහනුවර'' චිත්‍ර සම්ප්‍රදය නමින් අද හැඳින්වෙන මෙම බිතුසිතුවම් කලාව දෘශ්‍ය මාධ්‍යක් ලෙසට ගෙන එමගින් බුදුදහම ඉගැන්වීමට සමකාලීනයන් විශේෂ උනන්දුවක් දක්වා ඇති බව මේ චිත්‍ර ප්‍රවේශමෙන් විමසා බලන්නකුට පැහැදිලි වන බැවින්[3], තත් බිතුසිතුවම් සඳහා තෝරාගෙන ඇති තේමාවන් රස පිළිබඳ වත් බෞද්ධාගමික හැඟීම් උද්දීපනය කෙරෙන පරිදි ඒවා හොඳින් ඇඳ තිබෙන ආකාරය ගැනත් මෙහි දී විශේෂ අවධානයක් යොමු කිරීමට බලාපොරොත්තු වේ.

මහනුවර රාජධානියෙහි දේශපාලනික බලය පැතිරී ගිය ප්‍රදේශ-වලින් ඔබ්බේ පවා පිහිටුවා ඇති[4], එකල ඉදි කරන ලදහ යි විශ්වාස කෙරෙන මෙවැනි බෞද්ධ සිද්ධස්ථාන ලෙන් විහාර, වැම්පිට විහාර, සාමාන්‍ය විහාර සහ දෙමහල් විහාර මන්දිර යනුවෙන් ප්‍රධාන කොටස් සතරකට බෙදිය හැකි බව ඒවායෙහි ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය දෙස විමසිල්ලෙන් බලන්නකුට පැහැදිලි වේ.[5] මහනුවර සම්ප්‍රදයේ බිතුසිතුවම් ඇඳීම සඳහා භාවිතා කොට ඇති මෙම සතරාකාර ගොඩනැගිලි ඒවායෙහි ඉදිකොට ඇති විහාරාංගයකට අනුව ප්‍රධාන කොටස් දෙකකින් හෝ තුනකින් සමන්විත වන බව පෙනේ. එබඳු විහාර ගෘහයක් ප්‍රධාන කොටස් දෙකකින් යුක්ත වූ විටෙක දී ඇතුළත ම පිහිටි කුටිය හෙවත් ගර්භ ගෘහය හා ඊට පිටතින් පිහිටි කොටස හෙවත් මණ්ඩපය යනුවෙන් ඒවා ප්‍රධාන ඒකක දෙකකින් සමන්විත විණි. එහෙත් මුළු විහාර ගෘහය ම ප්‍රධාන කොටස් තුනකින් යුක්ත වූ විටෙක දී ඇතුළත ම පිහිටි කුටිය හෙවත් ගර්භ ගෘහය, මැද පිහිටි කුටිය හෙවත් අන්තරාලය හා පිටතින් පිහිටි කොටස හෙවත් මණ්ඩපය යනුවෙන් ඒවා වඩා ඉඩකඩ සහිත තැන් ලෙස නිම කොට ඇති බව දක්නට ලැබේ.

මෙවැනි විහාරයක තෝරාගත් තේමා ප්‍රතිරූපණය කොට සිතුවම් අඳින ලද විටෙක දී ඒවා නිම කළ යුතු ස්ථාන ද මුලින් නිශ්චය කොට-ගෙන ඇති බව මේ සම්ප්‍රදයේ චිත්‍ර ඇඳ ඇති බොහෝ විහාර ගෘහයන්හි

3. එම්. සෝමතිලක, මහනුවර සම්ප්‍රදයේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව, ගොඩගේ සහ සමාගම, කොළඹ, 1996, පළමුවැනි පරිච්ඡේදය.
4. එම්. සෝමතිලක, ''මහනුවර රාජධානිය'', සංස්කෘතික පුරාණය, සංස්. ඩී.ජී. කුලතුංග, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ අමාත්‍යාංශය, ශ්‍රී ලංකා රාජ්‍ය මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව, කොළඹ, කාණ්ඩ අංක 8 වෙළුම 1, ජනවාරි - මාර්තු, 1999, පි. 37-44.; එම්. සෝමතිලක, මහනුවර සම්ප්‍රදයේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව, ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 2002, තුන්වැනි පරිච්ඡේදය බලන්න.
5. මේ පිළිබඳව වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න එම්. සෝමතිලක, "මහනුවර සමයේ බෞද්ධ විහාර නිර්මාණ ශිල්පය", සාහිත්‍ය විශේෂ [illegible]පය, 2004 වර්ෂය.

ඇති සිතුවම් නිරීක්ෂණය කිරීමෙන් පැහැදිලි වේ. මෙවැනි කවර හෝ විහාරයක ඇතුළත ම බුදු පිළිමයක් පිහිටුවා ඇති අතර බොහෝ විට එය සැතපෙන පිළිමයක් ලෙසට නිම කර ඇති බව පෙනේ. දෙගල්දොරරුව, රිදීවිහාරය, දියකෙළිනාවල, දත්තුරේ, හිඳගල, හා හඟුරන්කෙත වැනි තැන් මීට නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එහෙත් සූරියගොඩ, මැදවල දඹව, ලංකාතිලකය හා ගඩලාදෙණිය වැනි කිහිප තැනක දී ප්‍රධාන බුද්ධ රූපයට පසුබිම් වී ඇති මකර තොරණ හා ඊට ඇතුළත් වන සැරසිලි රූප සියල්ලත්, සැතපෙන හෝ සිටි පිළිම සහිත තැනක දී ප්‍රධාන ප්‍රතිමාවෙහි රශ්මි මාලාවත්, විහාර ගෘහයකට ඇතුළු වන බැතිමතකුට එක් වර ම හොඳින් කැපී පෙනෙන පරිදි ගෙනහැර දක්වා ඇති බව දක්නට ලැබේ. බොහෝ විට එම ඇතුළු ගර්භයෙහි ම සදෙව් ලොව හා බඹ ලොව ද ගෙනහැර දක්වේ. මේ සියල්ලෙහිම වෙසෙන දෙව් බඹුන් හා සත්ත්වයින් බුදුන්ට වඳින අයුරින් පිරිවරාගෙන සිටින අයුරින් හෝ ඇඳ දක්වේ. බුදුන්ගේ දේවාතිදේව බව ද අති-පූජාර්හ බව ද මෙයින් හොඳින් ව්‍යංගිත බව පැහැදිලි වේ. එම ඇතුළත ම පිහිටි ගර්භ ගෘහයෙහි බොහෝ විට බුද්ධ රූප, බෝසත් රූප, ප්‍රධාන තෙරවරුන් ගේ රූප හා දේව රූප වැනි දෑ චිත්‍රණය කර තිබේ. දෙඩන්තලේ, දඹුල්ල, දියකෙළිනාවල, දනගිරිගල, දඹව හා කැලණිය වැනි විහාර ගෘහ රැස මේ සඳහා නිදසුන් ලෙස සැලකිය හැකි ය.

විහාරයක මැද කුටියෙහි දී බොහෝ විට සූවිසි විවරණය, සත්සතිය, හතළිස්පස් වසක් තිස්සේ බුදුන් වහන්සේ කළ ලෝ සසුන් සේවය, බුද්ධ චරිතය හා සම්බන්ධ වන සිද්ධීන් මෙන් ම ලාංකික බෞද්ධයනට විශේෂයෙන් වැදගත් වන අටමස්ථාන හෝ සොළොස්මස්ථාන වැනි දෑ ද නිරූපණය කොට තිබේ. ලංකාතිලකය, රිදීවිහාරය, හිඳගල, කුලුගම්මන හා දියකෙළිනාවල වැනි තැන්වල දී මෙබඳු චිත්‍රාවලීන් ගණනාවක් ම ඇඳ ඇති බවට කරුණු හමු වේ. විහාරයක පිටත මණ්ඩපයේ ඇතුළත බිත්ති පෘෂ්ඨවල බොහෝ විට ජාතක කතා හා කලාතුරෙකින් අටමස්ථානය හෝ සොළොස්මස්ථානය වැනි දෑ මෙන් ම දිව්‍ය ලෝකය පිළිබඳ ඉගැන්වීම් ද සිතුවමට නගා ඇති බව පෙනේ. මේ හැරුණු විට සූරියගොඩ, දත්තුරේ හා ගංගාරාමය වැනි කලාතුරෙකින් තැනක දී ඒවායෙහි පිටත බිත්තිවල නිරය පිළිබඳ ව එන බෞද්ධ ඉගැන්වීම් සහිත චිත්‍රාවලීන් ද ඇඳ ඇති අතර මේවා සියල්ල ම පාහේ මහනුවර සමයේ බෙහෙවින් පසුකාලීන ව අවධියකට හෝ ඇතැම් විට විසිවැනි සියවසේ මුල් භාගය පමණ කාලයකට හෝ අයත් වන චිත්‍ර ලෙසට සැලකිය හැකි බව පෙනේ.

එහෙත් ශිල්පීන් භාවිතා කොට ඇති තේමා රැස චිත්‍රණය කර තිබෙන ස්ථාන මෙපරිද්දෙන් දළ ලෙස නිශ්චය කොටගත හැකි වෙතත්, එම තේමා රැස අතර පැහැදිලි සබඳතාවක් නැතැ යි කියා හෝ මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බිතුසිතුවම් සහිත සෑම විහාරය ගෘහයක දී ම ඒවා ඇඳ ඇත්තේ මෙපරිද්දෙන් ම පමණක් බව හෝ යන්න මෙයින් අදහස් නො වේ. ඇතැම් තැන්වල දී මීට තරමක් වෙනස් ආකාරයකට ද චිත්‍ර අඳින ලද බවට කරුණු හමු වන අතර, දෙගල්දොරු විහාරයේ ඇතුළත කුටියෙහි දී හෙවත් ගර්භ ගෘහයේ දී සොළොස්මස්ථාන, ක්ෂාන්තිවාදී ජාතකය හා සත්සතිය වැනි ඉහත සඳහන් කළ ප්‍රභේද කිහිපයකට ම අයත් වන සිතුවම් රැසක් ඇඳ තිබෙනු දක්නට ලැබේ. මැදවල විහාරයේ දීත් ජාතක කතා, සත්සතිය, භික්ෂු රූප හා ආලංකාරික රූ රටා වැනි දෑ රැසක් එක ම බිත්තියක දී ඇඳ ඇති බව පෙනේ. ලංකාතිලකය, රිදීවිහාරය හා හඟුරන්කෙත වැනි අනෙකුත් බොහෝ තැන්වල දීත් මෙපරිද්දෙන් අඳින ලද චිත්‍ර රැසක් හමු වේ. ශිල්පීන් ගේ පෞද්ගලික රුචිය, සිත්තරුනට චිත්‍ර ඇඳීමේ කාර්යය පැවරූ විහාරාධිපති තෙරුවන් ගේ හා අනුග්‍රාහකයන් ගේ කැමැත්ත මෙන් ම විහාර ගෘහයක බිත්තියෙහි තිබෙන ඉඩකඩ වැනි දෑට අනුව මේ තත්ත්වය තීරණය වූ බව සිතිය හැකි ය. වෙස්සන්තර ජාතකය සිතුවමට නගා ඇති මැදවල හා දෙගල්දොරුවේ සිතුවම් පනේල්වල දී ඒවායෙහි විස්තර කෙරෙන සිද්ධීන් අතර කැපී පෙනෙන වෙනසක් දක්නට ලැබෙන්නේ ද මේ නිසා බව පැහැදිලි වේ. පනේල ගණනාවක චිත්‍ර පුවරු රැසක් භාවිතයෙන් දෙගල්දෙරුවෙහි විග්‍රහ කරන මේ ජාතක කථාව මැදවල විහාරයේ එක් සිතුවම් පනේලයකට හා චිත්‍ර පුවරු සුළු ගණනකට පමණක් සීමා කොට අතිශය සංක්ෂේපාකාරයෙන් ගෙනහැර දක්වා තිබේ.

ඉහත දැක්වූ කෙටි විස්තරයට අනුව මහනුවර සමයෙහි දී අඳින ලද බෞද්ධ විහාර චිත්‍රවල නිරූපිත තේමා රැස පහත දැක්වෙන පරිදි ප්‍රධාන කොටස් කිහිපයකට වෙන් කොටගත හැකි බව පැහැදිලි වේ. එනම්, බුදුන් වහන්සේ ගේ පූර්ව ආත්මභවයන් විදහා දැක්වෙන ජාතක කථා, සූවිසි විවරණය හා දශ පාරමිතා වැනි දෑ ඇතුළත් වන චිත්‍ර, බුදුන් වහන්සේගේ ජීවන චරිතයෙහි වැදගත් අවස්ථා ලෙසට සැලකිය හැකි මාර පරාජය, සත්සතිය හා නාලාගිරි දමනය වැනි සිද්ධීන් ඇතුළත් වන බුද්ධ චරිතය නිරූපණය කොට දැක්වෙන සිතුවම් හා ඊට ම සම්බන්ධ වන පටාචාරා පිළිබඳ කථාව, මච්ඡරිය-කෝසිය කථාව, සෝරෙය්‍ය වත, මහාකප්පින කථාව, නන්දිය වත හා තෙරසරණ වැනි විශේෂ කථා පුවත්

ඇතුළත් වන සිතුවම්, මහායානික බලපෑමක් සේ පෙනෙන බුදුවරු දහස නිරූපිත චිත්‍ර, ලක්දිව බුදුසසුන හා ඉතා සමීප සබඳතාවක් ඇති අටමස්ථානය හෝ සොළොස්මස්ථානය වැනි පූජ්‍යස්ථාන, මෙරට බුදුසමයේ ඉතිහාසය ගැන කියැවෙන සිතුවම් හා ඊට ම සම්බන්ධ වී පවත්නා රාජකීය හෝ ප්‍රභූ පැළැන්තියෙහි දායකයින්, විහාර අනුග්‍රාහකයින් හා බුදුසමය සමග බෙහෙවින් සමීප සැබැඳියාවක් තිබුණු ශක්‍ර, උපුල්වන්, සමන් හා නාථ වැනි දෙවිවරුන් නිරූපණය වන චිත්‍ර, සැරියුත් මුගලන් වැනි ප්‍රසිද්ධ භික්ෂු හා රහත් රූප, පෙර අත්භවයෙහි වැරදි ක්‍රියාවල ප්‍රතිඵලයක් ලෙස නිරයෙහි දුක්විඳින මිනිසුන් පිළිබඳ දර්ශන ඇතුළත් වන චිත්‍ර හා සමකාලීන ජනයා අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය ව පැවැති නවග්‍රහ මණ්ඩලය, ග්‍රහ රාශි චක්‍රය, නැකැත් විසිහත හා අපාය වැනි දෑ පිළිබඳ විශ්වාස නිරූපණය කරන සිතුවම් සහ අලංකාරික මල් හා ලියකම් වැනි සැරසිලි මෝස්තර අඩංගු වන චිත්‍ර යනුවෙනි.

මෙවැනි තේමා අතුරින් දීර්ඝ චිත්‍රාවලීන් ලෙස ඉදිරිපත් කොට ඇති ජාතක කථා සහ බුද්ධ චරිතයේ විශේෂිත සිදුවීම් පෙළ හැරුණු විට අනෙකුත් තේමා සියල්ල නිරූපිත සිතුවම් අඛණ්ඩ චිත්‍ර සමූහයක් ලෙස ගෙනහැර දැක්වීම වෙනුවට ඒවා එකිනෙකින් වෙන් වන චිත්‍ර රැසක් ලෙසට නිම කොට ඇති බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස මෙහි පහත විස්තර කෙරෙන සොළොස්මස්ථානය ගෙනහැර දැක්වෙන චිත්‍රවල දී ඒ සඳහා චෛත්‍ය ගණනාවක් හා ඊට ගැළපෙන වෙනත් රූප සටහන් කිහිපයක්, එනම්, දිවාගුහාව ගෙනහැර දැක්වීම සඳහා ගල් ගුහාවක රූප සටහනක් වැනි දැයක් යොදගැනීම බඳු ක්‍රමයක් සාමාන්‍යයෙන් අනුගමනය කොට ඇති බව දක්නට ලැබේ. ඒවා විශාල හතරැස් කොටු කිහිපයක් තුළට සීමා කොට ඇති අතර සූවිසි විවරණය, සත්සතිය හා බුදුවරු දහස වැනි දෑ නිරූපිත චිත්‍ර ගෙනහැර දැක්වීමෙහි දී එම ක්‍රමය අනුගමනය කොට ඇති බව පෙනේ. එහෙත් ජාතක කතා සහ බුද්ධ චරිතයේ විශේෂිත අවස්ථා ගෙනහැර දැක්වෙන චිත්‍ර මෙවැනි සරල ස්වාභාවයක් නො පෙන්වයි. දීර්ඝ කථා පුවත් වන මේවා එම කථාවෙහි හරයට හානියක් නොවන පරිදි "අඛණ්ඩ කථන සම්ප්‍රදායට" අනුව යමින් සංක්ෂේපයෙන් ගෙනහැර දක්වා ඇති බව පෙනේ. මේ අතුරින් බුද්ධ චරිතයට වඩා ජාතක කථා තරමක් සංකීර්ණ විලාසයකින් නිම කොට ඇති බැවින් ඒවාට විශේෂ වැදගත් තැනක් හිමි වන බව පෙනේ.

සත්‍ය වශයෙන් ම මහනුවර සමයෙහි දී අන්‍ය තේමාවලට වඩා ජාතක කතා බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූ බවක් දිටිය හැකි ය. මැදවල, බඹරගල, හිඳගල, දෙගල්දොරුව හඟුරන්කෙත, අරත්තන, දියකෙළිනාවල,

කොට්ටිඹුල්වල, ඕමල්පේ, මුල්කිරිගල සහ තෙල්වත්ත වැනි බොහෝ විහාරවල ඇඳ ඇති වෙස්සන්තර, සුතසෝම, සත්තුභත්ත, උරග, ක්ෂාන්තිවාදී, දේවධම්ම, මහාජනක, චුල්ල ධම්මපාල, සාම, දහම්සොඬ, තේලපත්ත හා මහාශිලව යනාදි ජාතක චිත්‍රාවලින් රසකින් මේ බව මැනවින් පැහැදිලි වේ. මේ අතුරින් දෙගල්දෙරුවේ දී පමණක් සුතසෝම, සත්තුභත්ත, වෙස්සන්තර, මහාශිලව සහ ක්ෂාන්තිවාදී යන ජාතක කථා පහක් සිතුවමට නගා ඇති බව පෙනේ. හිඳගල මෙවැනි ජාතක කථා තුනක් සහ ඉතා කුඩා විහාරයක් වන මැදවල තවත් ජාතක කතා දෙකක් ද යනාදි වශයෙන් මේවා ඇඳ තිබේ. මෙබඳු ජාතක කථා අතුරින් ගෞතම බුදුන් වහන්සේ ගේ අවසන් අත්භවයට පෙර අවස්ථාව ලෙස සැලකෙන, අතිදීර්ඝ ජාතක කථාවලින් එකක් වන වෙස්සන්තර ජාතකයට සෑම විහාරස්ථානයක දී ම පාහේ අතිවිශේෂ තැනක් හිමි වී ඇති බව දක්නට ලැබේ. දළඳ මැදුර, මැදවල, මාලගම්මන, දෙගල්දෙරුව, බඹරගල, හඟුරන්කෙත, අරත්තන, දියකෙළිනාවල, බුදුගෙහින්න, ඕමල්පේ, මුප්පනේ, මුල්කිරිගල, තෙල්වත්ත, කතලුව, කැලණිය, පරමාකන්ද, බිහල්පොළ, කුමාරකන්ද හා කොට්ටිඹුල්වල යනාදි වශයෙන් සමකාලීන විහාරස්ථාන විශාල සංඛ්‍යාවක මෙම ජාතක කථාව ඇඳ තිබීමෙන් මේ තත්ත්වය හොඳින් වටහාගත හැකි ය. සත්‍ය වශයෙන්ම එය "ජාතක කථාවකටත්" වඩා මෙකල "ජාතික කථාවක්" වන තරමට ම සිංහල බෞද්ධයින් අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය කථාවක් බවට පත් වී තිබුණි.[6]

සෑම විහාරස්ථානයක ම පාහේ බිත්තිය කුඩා තීරවලට බෙදා මේ ජාතක කථා ඇඳ ඇති අතර ඒවායෙහි සිද්ධීන් අනුපිළිවෙලින් වම්පස සිට දකුණටත්, එහි අවසානයෙහි නතර කළ තැන සිට පහළ පේළියේ දී යළි නැවතත් වමේ සිට දකුණටත් යනුවෙන් අඛණ්ඩ ලෙස කථාව කියැවෙන පරිදි ඒවා ඉදිරිපත් කොට ඇති බව පෙනේ. මේ නිසා මැදවල වැනි කුඩා පරිමාණයෙහි විහාරයක එක් කුඩා චිත්‍ර පනේලයක් පමණක් සම්පූර්ණ ජාතක කතාව ම ගෙනහැර දක්වීමට ප්‍රමාණවත් වූ නමුත් දෙගල්දෙරුව, කතලුව හා තෙල්වත්ත වැනි බොහෝ තැනෙක ඇති ජාතක කථා එම විහාර බිත්ති හරස් තීර කිහිපයකට බෙදගැනීමෙන් පසු ව ඇඳ ඇති බව දක්නට ලැබේ. මේවායින් දෙගල්දෙරුව විහාරයෙහි

6. එම්. සෝමතිලක, <u>මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව</u>, ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 2002, හතර වැනි පරිච්ඡේදය; මේ පිළිබඳව වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න Magaret Cone and Richard F Gombrich, <u>The perfect generosity of Prince Vessantara</u>, Clarendon Press, London, 1977, pp. xliv-xlvii.

ඇති චිත්‍ර තීරයක සාමාන්‍ය පළල සෙන්ටිමීටර් 26-28 (අඟල් නවය හමාරක් හෝ දහයක්) පමණ වන අතර බිත්ති පෘෂ්ඨය හරස් තීරුවලට බෙදා වෙන් කොට සකස් කරගත් පනේලවල මෙම කථාවස්තුවල විශේෂිත අවස්ථා රැසක් අඛණ්ඩ ලෙස එක දිගට ඇඳ දක්වා තිබේ. මේ නිසා යම් කිසි ජාතක කථාවක තෝරාගත් සිද්ධි සමූහයක් චිත්‍රයට නැඟීමට එක් පනේලයක් පමණක් ශිල්පීනට ප්‍රමාණවත් වූ බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස දෙගල්දෙරු විහාරයේ වෙස්සන්තර ජාතකය නිරූපිත චිත්‍රාවලියෙහි පළමුවැනි පනේලයේ පමණක් දෙළට දන්දීම, සිවිරට සඳමහ රජු රාජ්‍ය විචාරීම සහ බුදු වූ කෙණෙහි මව් දේවියන් ගෙන් දන වස්තු ඉල්ලීම යනාදි වශයෙන් අවස්ථා කිහිපයක් ම චිත්‍ර ගතකොට තිබෙනු දක්නට ලැබේ.

මෙපරිද්දෙන් බිත්ති පෘෂ්ඨය පනේලවලට බෙදා චිත්‍රණය කිරීමෙහි දී එම සිතුවම් තීර දෙකක් අතර සෙ.මී. 2ක් හෝ 3ක් පමණ වූ තවත් ඉතා කුඩා හිස් තීරයක් ද ඉතිරි කොට ඇති අතර, මේවාගෙයහි ඊට ඉහළින් පිහිටි පුළුල් පනේලයේ ඇඳ දක්වුණු චිත්‍රවලින් පිළිඹිබු වන අවස්ථාව පිළිබඳ ව අතිශය කෙටි හැඳින්වීමක් ලෙසට සැලකිය හැකි මාතෘකා පාඨ ගණනාවක් ම යොදා තිබෙනු දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස දෙගල්දෙරුව විහාරයේ වම්පස බිත්තියෙහි නිරූපිත වෙස්සන්තර ජාතකයේ දැනට ඉතිරි වී ඇති මාතෘකා පාඨ රැස මෙහි පහත දැක්වෙන පරිදි නිම කොට ඇති බව පෙනේ. දෙළට දන්දුන් වග, සිවිරට සඳමහරජාණෝ රජ කරවන වග යි, බිහිවූ කෙණෙහි මව් දේවිය ගෙන් දන වස්තු ඉල්ලු වග යි, රාජාභිෂේක කළ වග යි, වෙසතුරු රජාණෝ දශරාජ ධර්මයෙන් රජ කළ වග, ඇලි ඇතා දන්දුන් වග, නගරු කිපුණ වග අමාත්‍යයෝ සැළ කළ වග, හසුත් ගෙනවුත් සැළ කළ වග, සත සතු මහදන් දුන් වග, වංකගිරියට වඩින්නට අවසර ගත් වග, රතෙන් වඩින වග, අසු දන් දුන් වග, මුවවෙස් ගෙන දෙවියෝ රථය ඇද්ද වග, නැවත රථය දන් දුන් වග, තිස්යොදුන් මග ගෙවා චේතිය රට ජයතුරා නුවර ශාලාවට වැඩිය වග, සහ චේතිය රජ හට අමාත්‍යයෝ සැළ කළ වග[7] යනාදි වශයෙනි.

මේවායින් අද වන විට පාඨ විශාල සංඛ්‍යාවක් මැකීගොස් ඇති නමුත් එහි දකුණු පස බිත්තියෙහි නිරූපිත සුතසෝම ජාතකයේ එන මාතෘකා පාඨ රැස පහත දැක්වෙන පරිදි යොදා ඇති බව පෙනේ. කුරු රට ඉඳිපත් නුවර කෝරව්‍ය රජ්ජුරුවෝ රජ කරවන වග, සුතසෝම රජ

7. එස්.පී. චාල්ස්, "දෙගල්දෙරුව," ජයන්ත, කොළඹ, 1956 මැයි, පි.22-23.

කුමරුන් ශිල්ප පිණිස තක්ෂිලා නුවරට ගිය වග, දිසාපාමොක් ආචාරීන්ට ගුරුපඬුරු දී දක්ක වග, ආචාරීන් ළඟ ශිල්ප උගත් වග, බ්‍රහ්මදත්ත කුමාරයෝ මිනීමස් අනුභව කළ වග, මිනීමස් කෑම නොවළකන නිසා රාජ්‍යයෙන් පිරිහීගිය වග, පය උල ඇනුණ වග, යක්ෂයා මන්ත්‍රය දුන් වග, බ්‍රාහ්මණයා ඇල්ලූ වග, රුක්දෙවියාට බිලි දෙන්නට රජ කුමරුන් ගස එල්ලූ වග, සුතසෝම රජ්ජුරුවෝ උයනට වැඩිය වග, සිව්රඟ සෙනඟ වැටුණු වග, බ්‍රාහ්මණයා රාජභෝජනයෙන් සතුටු කළ වග, සත අරහ ගාථාවලින් බණ ඇසූ වග, පියමහරජාණන් ගෙන් අවසර ගත් වග, පෝරිසාදයන් ළඟට වැඩිය වග, සුතසෝම රජ්ජුරුවෝ පෝරිසාදයාට බණ වදළ වග, පෝරිසාදයා රාජ්‍යයෙහි පිහිටුවා අවවාද කොට ස්වකීය රාජ්‍යයට වැඩිය වග[8] යනුවෙනි.

මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාර චිත්‍ර සඳහා භාවිතා කොට ඇති විවිධ තේමා රස අතුරින් ජාතක කථා නිරූපණය කිරීම කෙරෙහි විහාරාධිකාරීන් විශේෂ අවධානයක් යොමු කොට ඇති බව මේ කෙටි විස්තරයෙන් හොඳින් පැහැදිලි වේ. ජාතක කථාවලින් බැහැර මතු විස්තර කරන බුද්ධ චරිතය සමග සම්බන්ධ සිදුවීම් පෙළ සහ අනෙකුත් තේමා නිරූපිත සිතුවම් රස බොහෝ විට අඛණ්ඩ චිත්‍රාවලින් ලෙස ඇඳ දැක්වීමට වඩා ඒවා එකිනෙකින් වෙන්වන ආකාරයෙහි චිත්‍ර රසක් ලෙසට නිම කොට තිබීමෙන් ජාතක සිතුවම්වලට එකල ලබාදී තිබුණු ස්ථානය හොඳින් අවබෝධ කොටගත හැකි ය. නිදසුන් ලෙස, සොළොස්මස්ථාන ගෙනහැර දක්වෙන අවස්ථාවල දී චෛත්‍ය ගණනාවක් භාවිත කොට තිබීම හා දිවා ගුහාව සඳහා ගල් ගුහාවක රූප සටහනක් යොදා තිබීම වැනි ගැළපෙන රූප මගින් ඒවා නිම කොට තිබේ. බොහෝ විට විශාල හතරැස් කොටු කිහිපයක් තුළට ඒවා සීමා කිරීමෙන් පමණක් ශිල්පීන් තෘප්තිමත් වී ඇති බව ද පෙනේ. සූවිසි විවරණය, සත්සතිය හා බුදුවරු දහස වැනි තේමා නිරූපණය කිරීමෙහි දීත් "අඛණ්ඩ කථන සම්ප්‍රදාය" වෙනුවට මීට ම සමාන ක්‍රමයක් ඔවුන් විසින් අනුගමනය කොට තිබේ. මේ හැරුණු විට විහාරානුග්‍රාහකයින් හෝ වෙනත් ප්‍රසිද්ධ තෙරවරුන් හෝ නිරූපණයෙහි දී ඒවා සාමාන්‍ය මිනිස් සිරුරේ පරිමාණුකූල තත්ත්වයට ගැළපෙන පරිදි බෙහෙවින් විශාල කොට ඇඳ ඇති බව පෙනේ. එහෙයින් මෙබඳු තේමා සහිත සිතුවම් කිසිවක් හෝ ජාතක චිත්‍රාවලින් ලෙසට තරමක් සංකීර්ණ තත්ත්වයකින් ද යුතු ව නිම කොට ඇති ජාතක කථා සිතුවම් දෙසට මෙහි දී විශේෂ අවධානයක් යොමුකිරීම යෝග්‍ය ය.

8. ඩී.එස්. විජේරත්න, ලංකා චිත්‍ර කලා ඉතිහාසය, ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට්ස්, කොළඹ, 1951, පි.113-114.

දෙගල්දෙරුව, බඹරගල, හඟුරන්කෙත, තෙල්වත්ත, කතලුව, දෙඩම්දූව, මුල්කිරිගල, සැස්සේරුව, අරත්තන හා වලල්ගොඩ වැනි විවිධ තැන්වල පිහිටි මහනුවර සම්ප්‍රදායෙහි චිත්‍ර සහිත වඩාත් ප්‍රසිද්ධ විහාර ගෘහ හතළිහකට පමණ ආසන්න සංඛ්‍යාවක යටත් පිරිසෙයින් ජාතක කථා හැටකට පමණ ආසන්න සංඛ්‍යාවක් ඇඳ ඇති බව පෙනේ. චුල්ලධම්මපාල, සස, විදුර පණ්ඩිත, ගුත්තිල, කුරුධර්ම, චුල්ලපදුම, උරග, දධිවාහ, උම්මග්ග, මච්ඡරිය කෝසිය, සුතනු, ඛන්තිවාදී, මහාජනක, ඡද්දන්ත, ධර්මධ්වජ, මහානාරද කස්සප, පදමානවක, නිමි, මහාපදුම, කණ්ඩහාල, මහාසුදස්සන, සත්තුභත්ත, අන්ධභූත, ස්වර්ණකක්කට, විසය්හ, කදිරංගාර, සුතසෝම, සිවි, තේම, චුල්ලධනුද්ධර, සච්චංකිර, දුම්මේධ, වානර, කාලිංගබෝධි, ශීලව, මණ්ඩව්‍ය, අසංක, තුණ්ඩිල, චන්දකින්නර, මෛත්‍රීබල හා මූගපක්ඛ යනාදි ජාතක කථා කිහිපය මෙලෙස සමකාලීන චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර වඩාත් හොඳින් ජනප්‍රිය වී තිබුණු ඒවා බව පෙනේ. එහෙත් පන්සිය පණහකට පමණ ආසන්න ව සම්පූර්ණ ජාතක කථා සංග්‍රහයට අනුව මේ සංඛ්‍යාව ඉතා සුළු ගණනක් ලෙස සැලකිය හැකි අතර, අනෙක් ජාතක කථා සියල්ල අබිබවා මෙම තෝරාගෙන ඇති ජාතක අතළොස්සට කිසියම් විශේෂත්වයක් හිමි වී ඇති බව හොඳින් පැහැදිලි වේ. මහනුවර සමය වන විට වෙස්සන්තර, දහම්සොඬ, දේසධම්ම, මනිචෝර, කට්ඨහාරී, තේලපත්ත, සාම, කුස, චම්පෙය්‍ය හා මහාකණ්හ වැනි ජාතක කථා ඇසුරු කොටගෙන ලියන ලද පද්‍ය රචනා ගැන ද කරුණු හමු වන බැවින් මෙලෙස එකල බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වී තිබුණු ජාතක කථා සමකාලීන චිත්‍ර ශිල්පීන් විසිනුත් භාවිතා කරන්නට ඇතැ යි සිතිය හැකිය.[9] ඉහත සඳහන් කළ පරිදි මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාර චිත්‍ර අතර වඩා ජනප්‍රිය වී ඇත්තේ මේ ජාතක කථා කිහිපය ම බව තහවුරු වී තිබීමෙන් මේ තත්ත්වය හොඳින් අවබෝධ කොටගත හැකි ය.

මහනුවර සමුප්‍රදායෙහි ජාතක කථා චිත්‍රාවලීන් ශේෂ වී තිබෙන දෙගල්දෙරුව, මැදවල, දඹුල්ල, මාලගම්මන, බඹරගල, හිඳගල, හඟුරන්කෙත, දළඳ මැදුර, අරත්තන, සැස්සේරුව, දියාකළිනාවල, ඕමල්පේ, කොට්ටිඹුල්වල, වලල්ගොඩ, බුදුගේකන්ද, සපුගස්කන්ද, බිහල්පොළ, කැලණිය, කතලුව, තෙල්වත්ත, කරගම්පිටිය, පරමාකන්ද, කසාගල, මුල්කිරිගල, දෙඩන්දූව හා කුමාරකන්ද වැනි විහාර ගෘහ එයින්

9. මේ සඳහා බලන්න පුංචිබණ්ඩාර සන්නස්ගල, සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, ලේක්හවුස් මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1964 පි.199-300, 332-9, 394-5, 405-6, 503, 544, 583-4, 614, 647, 651 සහ 686; ජෝන් හෝල්ට් මේ සම්ප්‍රදායේ චිත්‍ර සහිත විහාර ගෙවල ජාතක කථා 40 ක් පමණ ඇඳ ඇති බව කියා ඇතැත් යටත් පිරිසෙයින් ජාතක කථා 55 ක් පමණ වත් ඒවායෙහි ඇඳ ඇති බව පෙනේ. John Holt, The religious World of Kirti Sri, Oxford University Press, New York, 1996, p.74.

හතළිහකට පමණ ආසන්න සංඛ්‍යාවක ඒවා ඇඳ තිබෙන ආකාරය විමසා බලා එකල භාවිතා කොට තිබෙන ජාතක කථා පිළිබඳ සංක්ෂිප්ත විස්තරයක් පහත දක්වෙන පරිදි ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. මේ විහාර හතළිහකට පමණ ආසන්න ප්‍රමාණයක ඇඳ තිබෙන ජාතක කථාවලින් යටත් පිරිසෙයින් ස්ථාන විස්සක වත් වෙස්සන්තර ජාතකය ඇඳ ඇති අතර, ඊළඟට වැදගත් තැන හිමි වී ඇත්තේ දහම්සොඬ කථාවට බව පෙනේ. යටත් පිරිසෙයින් විහාරස්ථාන පහළොවක වත් මේ ජාතකය ඇඳ තිබේ. චුල්ලධම්මපාල ජාතකය විහාර එකොළහක පමණ ඇඳ ඇති අතර, සස හා දේවධම්ම යන ජාතක කථා දෙක යටත් පිරිසෙයින් ස්ථාන නවයක වත් ඇඳ ඇති බව දිටිය හැකි ය. මීට අමතර ව ඛන්තිවාදී ජාතකය ස්ථාන අටකත්, තේලපත්ත ජාතකය ස්ථාන හතකත්, සාම මනිචෝර හා මහාකණ්හ යන ජාතක කථා තුන ස්ථාන හයකත්, කදිරංගාර හා ක්ටියහාරී යන ජාතක කථා යුගලය ස්ථාන පහකත් යනුවෙන් විහාරස්ථාන ගණනාවක ම ඇඳ තිබේ. අනෙක් ජාතක කථාවලට මීට වඩා තරමක් නොවැදගත් තැනක් හිමි වී ඇති බව ඒවා ස්ථාන සුලු ගණනාවකදී පමණක් ඇඳ තිබීමෙන් හොඳින් පැහැදිලි වේ. එහෙයින් මහනුවර සමයේ විහාර චිත්‍ර කලාවෙහි ඉතා හොඳින් ජනප්‍රිය වී ඇත්තේ පිළිවෙළින් වෙස්සන්තර, දහම්සොඬ, චුල්ලධම්මපාල, දේවධම්ම, සස, ඛන්තිවාදී, තේලපත්ත, සාම, මණිචෝර, මහාකණ්හ, කදිරංගාර හා කටියහාරී යන ජාතක කථා කිහිපය බව පෙනේ.

මහනුවර සමයෙහි සිටි චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් මෙසේ සුලභ ලෙසට භාවිතා කළ ජාතක කථා කිහිපය ප්‍රභූ පෙළැන්තියෙහි ජනයා ගේ විශිෂ්ටත්වය ගැන හා ඔවුන් ගේ දානපතිත්වය ගැන මහ ඉහළින් වර්ණනා කෙරෙන ආකාරයේ ඒවා බව වෙස්සන්තර, චුල්ලධම්පොල, කදිරංගාර, දේවධම්ම හා දහම්සොඬ වැනි ජාතක කථා කියවන කවරකුට වුවත් හොඳින් පැහැදිලි වේ.[10] දෙගල්දෙරුව, මැදවල, අරත්තන, හඟුරන්කෙත, දඹුල්ල, මුල්කිරිගල, කතලුව හා තෙල්වත්ත වැනි තැන්වල ඇති මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාර චිත්‍ර සඳහා ඉතා සුලභ ලෙස භාවිතා කොට ඇති ප්‍රධාන ජාතක කථාව වන වෙස්සන්තර ජාතකය මේ අතුරින් කැපී පෙනෙන අතර, බුද්ධත්වය ලැබීමට පෙර අවසන් අත්භවය සේ සැලකෙන

10. මේ ජාතක කථා කිහිපය සඳහා බලන්න, ජාතක පොත් වහන්සේ, සංස්. චතුවත්තේ 271-77, 435-43, 639-41, 916-18, 926-29, 1023-4, 1385-88 සහ The Jatakas or Stories of the Buddha's Former Births, ed. E B Cowell, (Vol I, tr. Robert Chalmers and

306.

රජකු තුළ පැවති මහා දානපතිත්වය ගැන මැනෙවින් කරුණු විග්‍රහ කොට දැක්වේ. එහෙයින් ඉහත සඳහන් කළ පරිදි මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බිතුසිතුවම් කලාවෙහි වෙසතුරු කථාව ජාතක කථාවකටත් වඩා ජාතික කථාවක් වන තරමට ම සමකාලීන බෞද්ධ ජනයා අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වී ඇති බව පෙනේ. සමකාලීන විහාර සිතුවම් කලාවට පමණක් සීමා නොවුණු මේ ජාතක කථාව එකල පෙතිකඩ චිත්‍ර කලාවෙහි දීත් පුස්කොළ පොත් කම්බ අලංකරණයෙහි දීත් ප්‍රමුඛස්ථානයක් ලබාගත් එකකි.[11]

මෙපමණක් නොව තවත් පැත්තකින් බලන විට රජුන් ගේ දුෂ්ට බව හා අන් සතු වස්තූන් කෙරෙහි පවත්නා තෘෂ්ණාධික බව වැනි දුර්ගුණ විදහා දක්වන ජාතක කථා ගණනාවක් ද මෙකල සිටි චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් සිය චිත්‍ර ඇඳීමේ කාර්යය සඳහා භාවිත කොට ඇති බව පෙනේ. මණිචෝර, චුල්ලධම්මපාල, ඛන්තිවාදී හා තේලපත්ත වැනි ජාතක කථා සම්බන්ධයෙන් මේ තත්ත්වය වඩාත් හොඳින් දැකිය හැකි ය. ජාතක කථා නිරූපණයෙහි දී බොහෝ විට ශිල්පීන් ගේ පෞද්ගලික දර්ශනය ද ඒ සඳහා හොඳින් බලපා ඇති බැවින්, මේවා ඔවුන් විසින් තෝරාගත් තේමා නො වී නම්, තද් විහාරාධිපති තෙරවරුන් ගේ හෝ විහාරානුග්‍රාහකයින්ගේ හෝ අනුදැනුම ඇති ව තෝරාගන්නා ලද ජාතක කථා ලෙසට ද සැලකිය හැකි ය.

ජාතක කථා මෙතරම් වැදගත් තැනක් මේ අවධියෙහි දී හිමි කරගත් නමුත් සූරියගොඩ, ගංගාරාමය, රිදීවිහාරය, දනගිරිගල, දෑඹව හා ලංකාතිලකය වැනි සමකාලීන විහාරස්ථාන කිහිපයක ම ඒවා නිරූපණය කොට නොතිබීම විශේෂ සිද්ධියක් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මේ ස්ථාන කිහිපයෙහි බුද්ධ චරිතය පමණක් සිත්තමට නගා තිබේ. එහෙත් දඹුල්ල හා මැදවල වැනි බොහෝ තැනක දී මෙලෙස බුද්ධ චරිතය නිරූපණය කොට ඇති නමුත්, ඒවාට අමතර ව ඇතැම් ජාතක කථා ද චිත්‍රණය කොට ඇති බව පෙනේ. මේ නිසා මහනුවර සම්ප්‍රදායේ චිත්‍ර සහිත

11. නන්දදේව විජේසේකර, තෝරාගත් ලිපි සංග්‍රහය, සමයවර්ධන මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1987, පි. 189. වෙස්සන්තර ජාතකය පැරණි අවධීන්හි දීත් බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූ කථාවකි. මේ ජාතක කථාව මහනුවර සමයේ බිතුසිතුවම් කලාවෙහි දී කෙතරම් සුලභ ලෙසට සමකාලීනයන් විසින් භාවිතයට ගෙන තිබේ ද යත් The perfect generosity of prince Vessantara නමින් සවිස්තර කෘතියක් කළ මාගරට් කෝන් සහ රිචඩ් ගොම්බ්‍රිච් යන දෙදෙනා ගෙනහැර දක්වන තොරතුරුවලින් බොහොමයක් මහනුවර සම්ප්‍රදායේ විහාර චිත්‍රවලට සම්බන්ධ වන ඒවා බව පෙනේ. Margaret Cone and Richard F Gombrich,

විහාර විශාල සංඛ්‍යාවකින් ඉතා සුලු ගණනක දී පමණක් මෙලෙස ජාතක කථා සිතුවමට නගා නොතිබෙන්නේ කුමන හේතුවක් නිසා ද යි යන්න අපැහැදිලි ය. මැදවල වැනි ඉතා කුඩා විහාර ගෙවල පටු බිත්තිවල පවා වෙස්සන්තර ජාතකය බඳු අතිදීර්ඝ කථා පුවත් චිත්‍රණය කොට තිබෙන බැවින් විහාර බිත්තීන්හි පැවැති ඉඩකඩ ද මීට බලපා ඇති බවක් නො පෙනේ. එහෙත් මේ වෙනුවට එබඳු විහාර ගෙවල බුද්ධ චරිතය විදහා දක්වෙන චිත්‍ර ඇඳීම කෙරෙහි අතිවිශේෂ උනන්දුවක් දක්වා ඇති බව දිටිය හැකි ය. විශේෂයෙන් ම ගංගාරාමය, ලංකාතිලකය, රිදීවිහාරය, දඹව සහ සූරියගොඩ වැනි තැනක දී බුද්ධ චරිතය පමණක් ඉතා විශේෂයෙන් සවිස්තර ව චිත්‍රයට නගා ඇති අතර, ජාතක කතාවල දී මෙන් ම අඛණ්ඩ ලෙස කථාව ඉදිරිපත් කෙරෙන පරිදි බුද්ධ චරිතයේ විශේෂ අවස්ථා රැසක් එක දිගට මේ චිත්‍ර පනේලවල ගෙනහැර දක්වා ඇති බව පෙනේ..

ලංකාතිලකය, රිදීවිහාරය, හිඳගල, මැදවල සහ දෙගල්දෙරුව වැනි ඇතැම් තැනක සත්සතිය හා සම්බන්ධ සිදුවීම් පෙළට මේ චිත්‍ර සීමා කොට ඇති නමුත්[12], බොහෝ විහාරවල සිද්ධාර්ථෝත්පත්තියෙහි සිට බුද්ධත්වයට පත් වී, එතැන් සිට පරිනිර්වාණය සිදු වන තෙක් උන්වහන්සේ ගේ සම්පූර්ණ ජීවිත කාලය තුළ දී සිදු වුණු ලෝ සතුන් සේවය ඇතුළත් වන වැදගත් සිදුවීම් පෙළක් ගෙනහැර දක්වා තිබේ. සවිස්තර ලෙසට බුද්ධ චරිතය ගෙනහැර දක්වා ඇති මහනුවර ගංගාරාමයේ නිරූපිත චිත්‍රවලට මේ අතුරින් ඉතා වැදගත් තැනක් හිමි වේ. එබඳු දීර්ඝ සිද්ධි මාලාවක් වෙනුවට අනෝතත්ත විලෙහි ජලස්නානය කිරීමෙන් පසු ව මායා දේවිය දකින සිහිනයෙන් ආරම්භ වන බුදුසිරිත මාරපරාජය සහිත බුද්ධත්වය දක්වෙන ජවනිකා රැසකින් දඹව විහාරයෙහි චිත්‍රාවලිය අවසන් කොට තිබේ. සූරියගොඩ විහාරයේ නිරූපිත බුද්ධ චරිතාපදානය මීටත් වඩා ඉතා කෙටි ය.

ජාතක කථා නිරූපණයෙහි දී මෙන් බුද්ධ චරිතය ගෙනහැර දක්වීමෙහි දීත් මේ සෑම තැනක දී ම පාහේ බිත්තිය කුඩා හරස් තීර

12. නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් ලංකාතිලකය, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.14; එම්. සෝමතිලක, "ජාතක කතා දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් බවට පෙරලූ දෙගල්දෙරුව රජමහා විහාරය," අනුමෝදනා: අනුරාධ සෙනෙවිරත්න උපහාර ලිපි සංග්‍රහය, සංස්. එම්. සෝමතිලක සහ එච්.එම්.ඩී.ආර්. හේරත්, ගොඩගේ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 2004, පි. 705-729.

කිහිපයකට හෙවත් පනේල්වලට බෙදා, ඒවායෙහි වම්පස කෙළවර සිට දකුණටත්, එහි අවසානයෙහි නතර කළ තැන සිට අනෙක් පේළියෙහි දී නැවත වමේ සිට දකුණටත් කථාව අඛණ්ඩ ලෙස කියැවෙන ආකාරයකට මේ සිදුවීම් පෙළ ගෙනහැර දක්වා ඇති බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස ගංගාරාමයෙහි දී නැගෙනහිර බිත්තියේ පහළ ම චිත්‍ර තීරයේ උතුරු කෙළවරින් කථාව ආරම්භ කොට, සිදුහත් කුමරු ගේ ළමා කාලයේ ජීවන තොරතුරු, බුද්ධත්වයට පත්වීම, සත්සතිය හා ප්‍රථම ධර්ම දේශනාව යනාදි සිදුවීම් පෙළ ඇඳ තිබේ. මේ සම්ප්‍රදායේ චිත්‍ර සහිත වෙනත් තැනක දී දක්නට නොලැබෙන සිදුහත් කුමරු ගේ සරණ මංගල්‍යය, රම්‍ය, සුරම්‍ය සහ සුභ යන කාලත්‍රයට අදාළ මාළිගා තුනෙහි ඔහු ගත කළ සැපවත් දිවි පෙවෙත වැනි දුර්ලභ අවස්ථා රැසක් විශේෂයෙන් ඇඳ තිබෙනු දක්නට ලැබේ. මෙහි බටහිර බිත්තියේ පහළ ම චිත්‍ර තීරයෙහි දී කථාව ඉදිරිපත් කිරීමට පටන්ගෙන ඇත්තේ ඉහත සඳහන් කළ නැගෙනහිර බිත්තියෙහි අවසාන ජවනිකාව ලෙසට ඇඳ ඇති ප්‍රථම ධර්ම දේශනාව පිළිබඳ සිද්ධිය ම නැවත ගෙනහැර දක්වමිනි. එබැවින් අන්‍ය විහාරයක දී මෙන් නොව, පහළ සිට ක්‍රමයෙන් ඉහළ චිත්‍ර තීරවලට කථාව විකාශය වන පරිදි මේවා ඇඳ ඇති බව පෙනේ. දඹව විහාරයෙහි බුද්ධ චරිතය නිරූපිත චිත්‍රාවලියෙහිත් මෙපරිද්දෙන් පහළ ම සිතුවම් තීරයෙහි සිට ඉහළට කථාව ගෙනහැර දැක්වෙන පරිදි එය විකාශය කොට ඇති බව පෙනේ. මෙහි ගෙනහැර දැක්වෙන සම්පූර්ණ චිත්‍ර තීර සංඛ්‍යාව හයක් වන නමුත් දිගින් මෙන් ම පළලින්ද ඒවා බෙහෙවින් කුඩා වන පරිදි නිම කොට තිබේ.

මෙපරිද්දෙන් බිත්ති පෘෂ්ඨය පනේල්වලට බෙද චිත්‍රණය කිරීමෙහි දී ජාතක කතාවල දී මෙන් ම එම සිතුවම්වලින් පිළිබිඹු වන අවස්ථාව පිළිබඳ අතිශය කෙටි හැඳින්වීමක් ලෙසට සැලකිය හැකි මාතෘකා පාඨ ගණනාවක් එම චිත්‍ර තීර දෙකක් අතර ඉතිරි කොට තැබූ ඉතා පටු හිස් තීරයක හෝ චිත්‍රයෙහි ම පසෙක ඉඩ ඇති තැනක් කොටුකර ගැනීමෙන් හෝ සඳහන් කොට තිබීම මේ සම්ප්‍රදායේ චිත්‍ර ඇති සෑම විහාරස්ථානයක දී ම පාහේ දක්නට ලැබෙන සාමාන්‍ය ලක්ෂණය බව පෙනේ. සමස්තයක් ලෙසට ගෙන බලන විට මෙබඳු ජාතක කථා හෝ බුද්ධ චරිතය හෝ වෙනත් තේමාවක් හෝ ගෙනහැර දක්වෙන චිත්‍රවල දී ඒවායෙහි එන කථා නායකයා, එනම්, බොහෝවිට බෝධිසත්ව හෝ බුද්ධ චරිතය, හොඳින් කැපීපෙනෙන පරිදි චිත්‍රය මධ්‍යයේ, අනෙක් චරිතවලට වඩා මඳක් ප්‍රමාණයෙන් විශාල කොට විශේෂයෙන් ගෙනහැර

දක්වා ඇති බව පෙනේ. එම රූප සඳහා අවශ්‍ය වර්ණ යෙදීමෙහි දීත් කහ හෝ සුදු පාට වැනි අධික දීප්තිමත් පැහැයක් යොදගැනීමෙන් මේ රූප විශේෂ කොට දක්වීමට ශිල්පීන් හොඳින් උත්සුක වී ඇති බව ද පෙනේ. එපමණක් නො ව නිදහස් අතින් හසුරුවන ලද ස්ථිර කලු හෝ රතු පැහැ රේඛාවලින් අතිශය සියුම් ලෙස හා ඉතා උනන්දුවෙන් මේ රූප සටහන් සියල්ලේ අංගෝපාංග රැස ද සලකුණු කොට තිබේ. මෙබඳු රේඛාකරණ කටයුතු නිසා සිත්තමට චිත්තාකර්ෂණීය බවක් පමණක් නොව කලාත්මක වූ ස්වරූපයක් ද හොඳින් ඇතුළත් වී ඇති අතර, එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට රූප එකිනෙක හොඳින් කැපී පෙනීම ද, තද් රූප සටහන් තුළ තිබෙන මූලිකාංග සියල්ල ප්‍රේක්ෂක සිත්සතන් තුළට කාවැදීම ද යන කරුණු දෙක ම එක වර ඉටු වේ.[13] තත් චිත්‍රවලින් ගෙනහැර දක්වෙන ප්‍රධාන චරිත අනෙකුත් රූප සටහන්වලින් වෙන් කොට දැඩි විශේෂත්වයකින් යුතු ව ගෙනහැර දක්වීමට ශිල්පීනට අවශ්‍ය වූ බවක් මෙයින් පෙන්වයි.

මෙබඳු ජාතක කථා හා බුද්ධ චරිතය ගෙනහැර දක්වෙන චිත්‍රවලට අමතර ව දඹුල්ල හා හඟුරන්කෙත වැනි ඇතැම් තැනක දී ඉතා කලාතුරෙකින් ලාංකික වංසකථාවල දක්වෙන මෙරට බුදුසමය හා සම්බන්ධ වන ඓතිහාසික සිද්ධීන් ද නිරූපණය කර තිබෙන බව පෙනේ. එයින් දඹුල්ලේ දෙවන හා තෙවන ලෙන් විහාරවල ඇඳ තිබෙන ලක්දිව බුදුසමයේ ඉතිහාසය ගැන කියැවෙන චිත්‍රාවලිය මේ අතුරින් කැපී පෙනේ. විජයාවතරණය, දෙවනපෑතිස් රජු මුව දඩයමේ යෑම, මහමෙවුනා උයනේ සීමා සලකුණු කිරීම, ජයශ්‍රීමහාබෝධි රෝපණය, ථූපාරාම චෛත්‍යයේ ධාතු නිධානෝත්සවය, එළාර හා දුටුගැමුණු අතර ඇති වුණු බව කියැවෙන යුද්ධය වැනි සිදුවීම එහි බිත්ති පෘෂ්ඨවල චිත්‍රණය කොට තිබේ. හඟුරන්කෙත විහාරයෙහිත් මෙවැනි ම ඓතිහාසික සිද්ධීන් කිහිපයක් චිත්‍රයට නගා ඇති අතර එහි තිබෙන පළමු බුද්ධාගමනය, මහියංගනය හා සම්බන්ධ සිදුවීම් පෙළ, විජයාවතරණය, කුවේණිය හා සම්බන්ධ සිද්ධිය මෙන් ම එළාර දුටුගැමුණු යුද්ධය වැනි අවස්ථා දක්වෙන චිත්‍ර රැස මීට නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මේ අතුරින් පළමුවැනි බුද්ධාගමනය හෙවත් බුදුන් මහියංගනයට වැඩම කිරීම ගැන කියැවෙන සිද්ධිය කැලණියෙහිත් චිත්‍රණය කොට ඇති අතර, දෙඩම්දූව ගෙශලබිම්බාරාමයෙහි දී ජය ශ්‍රී මහා බෝධිය වැඩම කරවීම හා එය රෝපණය කිරීම පිළිබඳ සිද්ධීන් ද සිතුවමට නගා තිබේ.

13. මේ පිළිබඳ වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න, එම්. සෝමතිලක, <u>මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව</u>, ගොඩගේ සහ සමාගම, කොළඹ, 1996, තුන්වැනි පරිච්ඡේදය.

ලක්දිව බුදුසමය හා සම්බන්ධ වන ඓතිහාසික සිද්ධීන් නිරූපණය කෙරෙන අවස්ථාවල දී සොළොස්මස්ථාන පිළිඹිබු කෙරෙන චිත්‍රාවලියක් ගෙනහැර දක්වීමත් මේ සම්ප්‍රදයේ චිත්‍ර ඇති බොහෝ තැනෙක දී අනුගමනය කොට ඇති සාමාන්‍ය ක්‍රමය බව පෙනේ. මහියංගනය, නාගදීපය, කැලණිය, ශ්‍රීපාදස්ථානය, දිවාගුහාව, දීඝවාපිය, මුතියංගනය, තිස්සමහාරාමය, ශ්‍රී මහාබෝධිය, මිරිසවැටිය, රුවන්වැලි සෑය, ථූපාරාමය, අභයගිරිය, ජේතවනාරාමය, සේල චෛත්‍යය හා කතරගම කිරිවෙහෙර යනු මේ සිද්ධස්ථාන දහසය යි. එම සොළොස්මස්ථාන අතුරින් ඇතැමෙක් බුද්ධ පාද ස්පර්ශයට ලක් වූ තැන් බවට පවත්නා විශ්වාසය නිසා ද, තවත් ඇතැමකු අතර සර්වඥ ධාතූන් වහන්සේලා තැන්පත් කොට සාදවන ලද ස්තූප පිහිටා තිබෙන තැන් බවට පවත්නා සම්මතය නිසා ද වැදගත් පූජ්‍යස්ථාන බවට පත් වී ඇති බව පෙනේ. ගංගාරාමය, රිදීවිහාරය, මැදවල, හිඳගල, බඹරගල, ලංකාතිලකය සහ දෙගල්දෙරුව වැනි බොහෝ තැනක දී එම සොළොස්මස්ථාන පිළිඹිබු කෙරෙන චිත්‍ර ඇඳ තිබෙනු දිටිය හැකි ය.

මෙම සොළොස්මස්ථාන සියල්ල ම පොදු සාම්ප්‍රදයික විලාසයකට නිම කොට ඇති අතර මහනුවර ගංගාරාම රජමහා විහාරයෙහි දී ඒවා පෙළකට අට බැගින් වූ චිත්‍ර පේළි දෙකක් දෙර දෙපසෘ ගෙනහැර දැක්වීමෙන් ඇඳ තිබේ. එහි මුලින් ම මහියංගන ථූපය ගෙනහැර දක්වා ඇති අතර, එකක් මත එකක් ලෙසට අඳින ලද චෛත්‍ය හතරක රූප සටහනක් මෙහි නිරූපණය කොට ඇති බව පෙනේ. අවස්ථා හතරක දී මේ ස්ථානය පිළිසකර කරවූ බව ඒවායින් හොඳින් ගෙනහැර දැක්වේ. රිදීවිහාරයෙහි දීත් මහියංගනය මෙපරිද්දෙන් ම ගෙනහැර දක්වා තිබේ. ඉන් අනතුරු ව නාගදීපය හා කැලණිය සහ ස්ථාන දෙක ගෙනහැර දැක්වෙන අතර ඒ සඳහා භාවිතා කොට ඇති ස්තූප දෙක අනුරපුරයේ පිහිටි රුවන්වැලි සෑය, ථූපාරාමය, සිලා චෛතිය හා ජේතවනාරාමය යන චෛත්‍යවලට පමණක් නො ව දීඝවාපී චෛත්‍යයට ද සමාන වන පරිදි ඇඳ ඇති බව පෙනේ. ඉතිරි ස්ථාන කිහිපය වුණු අභයගිරිය, මිරිසවැටිය, තිස්සමහාරාමය, මුතියංගනය සහ කතරගම කිරිවෙහෙර යන ස්තූප ද එතරම් වෙනසකින් තොර ව ඇඳ තිබේ. ඒ හැරුණු විට, අනුරපුරයේ පිහිටි ජයශ්‍රීමහාබෝධිය, ශ්‍රී පාදස්ථානය සහ දිවාගුහාව යන ස්ථාන තුන එම ශෛලිගත ක්‍රමයෙන් මඳක් වෙනස් ව ඇඳ ඇතිබව පෙනේ. එහෙත් මේ ස්ථාන සොළොස ජාතක කතාවල දී හෝ බුද්ධ චරිතයේ විශේෂ සිදුවීම් පෙළෙහි දී මෙන්

නම් කොට නැති බැවින් ඒවායෙහි අනුපිළිවෙළ හා එක් එක් ස්ථාන අතර පවත්නා වෙනස දැනගැනීමට නම් සොළොස්මස්ථාන වැඳීම පිණිස බෞද්ධ බැතිමතුන් අතර භාවිතයේ පවත්නා "මහියංගනං නාගදීපං කල්‍යාණං පදලාංඡනං" යනාදී පාලි ගාථාවේ සඳහන් විස්තරය දැනගැනීමට අවශ්‍ය ය.

බුද්ධ චරිතය හා සොළොස්මස්ථාන හැරුණු විට ලංකාතිලකය, හිඳගල සහ රිදීවිහාරය වැනි විහාරවල දී සූවිසි විවරණය නිරූපිත චිත්‍ර හෝ සූවිසි බුදුවරුන් ගෙනහැර දැක්වීම හෝ බෙහෙවින් ජනප්‍රිය තේමාවක් බවට පත්වී ඇති බව පෙනේ.[14] මේ වෙනුවට ලංකාතිලකය හා හඟුරන්කෙත වැනි ඇතැම් විහාරවල දී බුද්ධ රූප ගණනාවක් ඇඳ දැක්වීම කෙරෙහි ශිල්පීන් තම අවධානය යොමු කොට ඇති බව දක්නට ලැබේ. එපමණක් නො ව ලංකාතිලකය, මැදවල, හඟුරන්කෙත සහ හිඳගල වැනි තවත් ඇතැම් තැනක දී බෞද්ධ බැතිමතුන් ගේ ශ්‍රද්ධාව වැඩි දියුණු කිරීම පිණිස රහත් රූප රැසක් පවා සිතුවමට නගා ඇති බව පෙනේ. එහෙත් ථේරවාදී බුදුදහම සමග සෘජු ලෙස සම්බන්ධ වන මෙවැනි තේමා හැරුණු විට "බුදුවරු දහස" නමින් හැඳින්වෙන මහායාන සංකල්පයක් මේ සම්ප්‍රදායේ විහාර චිත්‍ර අතර දී නිතර ඇඳ ඇති බව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස ගංගාරාමයෙහි හා රිදීවිහාරයෙහි මේ තේමාව ඉතාමත් ම හොඳින් කැපී පෙනෙන පරිදි ඇඳ ඇති බව දිටිය හැකි ය. එම ස්ථාන දෙකෙහි ම විහාර ගෘහාභ්‍යන්තරයේ බිත්ති පෘෂ්ඨවල ඉහළ කොටස් සියල්ල මෙම ශෛලිගත බුද්ධ රූපවලින් අලංකාර කොට තිබේ. මෙයින් ගංගාරාම විහාර බිත්තියේ ඉහළ කොටසේ ඇඳ ඇති හතරැස් කොටු තුළට සීමා කළ බුද්ධ රූප රැසක් දක්නට ඇති අතර එහි හිඳි පිළිම 350 ක් සහ හිටි පිළිම 25 ක් යනුවෙන් බුද්ධ රූප 375 ක චිත්‍රාවලියක් ඇඳ තිබේ. රිදීවිහාරයෙහිත් අන්‍ය තේමාවනට වඩා බුදුවරු

14. නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් ලංකාතිලකය, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.15; නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් හිඳගල, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.16; නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් රිදීවිහාරය, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.14;
15. නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් ගංගාරාමය, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.12;

දහස නැමැති මේ ශෛලිගත සිතුවම්වලින් බහුගුණික බුද්ධ සංකල්පයක් ගෙනහැර දක්වේ. එමගින් කාලය සහ අවකාශය පිළිබඳ වූ බුද්ධ සංකල්පය පිළිඹිබු කෙරෙන බව කෙනකුගේ විශ්වාසය වී ඇති නමුත්[15] එක් පිළිමයකට වැඳීමට වඩා පිළිම දහසක්ට එක්වර වැඳීමෙන් පින් වැඩියෙන් ලබාගත හැකිවෙතැ යි යන සරල ගැමි අදහසක 'ද මෙයින් පළ කෙරෙන බව පෙනේ. මෙපරිද්දෙන් විහාර මන්දිරය තුළ බුද්ධ රූපය පුනප්පුන යෝගයට අනුව නැවත නැවතත් ගෙනහැර දක්වීමෙන් බුදුන් කෙරෙහි බැතිමතා තුළ විශේෂ ගෞරවයක් ඇති කරලීමට ද සමත් ව තිබේ.

විහාර ගෙවල බිත්ති පෘෂ්ඨ පමණක් නො ව ඒවායෙහි වියන්තල සියල්ල ද මේ අවධියෙහි දී ඉතා හොඳින් සිතුවමින් සැරසිලි කොට ඇති බව පෙනේ. විශේෂයෙන් ම ගුහා විහාරයක නම් ගල් වියන්තලයෙහි හා ගොඩනගන ලද සාමාන්‍ය විහාර ගෘහයක නම් දැවයෙන් නිම කළ වියන්තලයෙහිත් එම සිතුවම් ඇඳ ඇති බව දක්නට ලැබේ. මෙවැනි වියන්තල අලංකරණයෙහි දී ලෝක විෂයය හෝ දිව්‍යමය දෑ හෝ ග්‍රහ රාශි චක්‍රය, නැකැත් විසිහත හා නවග්‍රහ මණ්ඩලය වැනි දෑ පිළිබඳ හෝ සතර හෝ අට දිසා භාර දෙවිවරුන 'ගේ රූප හෝ ජ්‍යාමිතික රූ රටා වැනි දෑ පිළිබඳ සිතුවම්වලින් හෝ ඒවා සැරසිලි කොට ඇති බව පෙනේ. විශේෂයෙන් කෝට්ටේ රජමහා විහාරය, අම්බලන්ගොඩ සුනන්දරාමය, මහබෙල්ලන වීරගන විහාරය, මිරිස්ස සමුද්‍රගිරි විහාරය, ගාල්ලේ බෝගහගොඩැල්ල හා කැලණිය වැනි මුහුදුබඩ පෙදෙස් බොහෝ විහාරවල වියන්තලයන්හි නැකැත් විසිහත, ග්‍රහරාශි චක්‍රය, නවග්‍රහ මණ්ඩලය හා අට දිශා භාර දෙවිවරුන් ගේ රූප වැනි දෑ සුලභ ලෙස සිතුවමට නගා තිබේ. එහෙත් මහනුවර පෙදෙස්හි බොහෝ විහාරවල වියන්තල අලංකරණයෙහි දී මාර පරාජය පිළිබඳ චිත්‍රවලට හා නෙලුම් මල් මෝස්තර රටාවට ප්‍රමුඛත්වය ලබාදී ඇති බව පෙනේ.[16] දෙගල්දොරුව,

16. සිරිමා කිරිබමුණේ මහත්මිය මාර පරාජය හා තුසිත දිව්‍ය ලෝකයේ හිඳින මෛත්‍රී බෝසත් යන තේමා දෙක වියන් සිතුවම්වල දී ප්‍රධාන ලෙස ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇති බව කියා ඇති නමුත් විහාර බැඩි ගණනාවක මෛත්‍රී බෝසතුන්ගේ රූප ඇඳ ඇති බව නො පෙනේ. Sirima Kiribamine," Sri Lanka art and architecture during the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries,"Universiry of Peradeniya History of Sri Lanka, ed. K.M. De Silva, Sri Devi , Dehivala, Vol II, 1995,pp.525-526 බොහෝ විට වියන් තලයේ ඇති චිත්‍ර ප්‍රධාන සිත්තරා විසින් අඳින්නට ඇති බව ද පවසා ඇති නමුත් ඒ පිළිබඳ වත් පැහැදිලි සාක්ෂි කිසිවක් හමු නො වේ. Ibid, p.525.

දනගිරිගල, කැබැල්ලෑලෙන, දඹුල්ල හා හිඳගල යන තැන්වල ඇති

වියන් සිතුවම්වල දක්වෙන මාර පරාජය සහිත චිත්‍ර මේ සඳහා කදිම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මේවායින් දඹුලු විහාර වියන් තලයේ ගෙනහැර දක්වෙන මාර පරාජය නිරූපිත චිත්‍රය එහි අතිවිශාල කොටසක් වසා සිටින අතර එය තත් සම්ප්‍රදයේ බිතුසිතුවම් අතර ඇති විශාලතම වියන් චිත්‍රවලින් එකක් ලෙසට ද සැලකිය හැකි ය.[17]

එහෙත් ඇතැම් විටෙක මාර පරාජය කිරීම දක්වෙන චිත්‍රයකින් පමණක් තෘප්තිමත් නොවූණු සමකාලීන චිත්‍ර ශිල්පීහු බුද්ධත්වය ලබාගැනීම නිරූපණය කෙරෙන විශාල චිත්‍රයක් ද මෙම වියන්තලවල ඇඳ දක්වූහ.[18] දඹුල්ලේ හා දෙගල්දෙරුවේ වියන් තලවල ඇඳ ඇති බුදුවීම දක්වෙන අවස්ථා දෙක මීට කදිම නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකි යි.[19] මේ අතුරින් විශේෂයෙන් ම දෙගල්දෙරුවෙහි මාර පරාජය නිරූපිත චිත්‍රයෙහි ඇඳ ඇති මාරසේනා භටයින් ගෙන් ඇතැමකු අත මහනුවර සමයෙහි භාවිතා කළ බව පෙනෙන තුවක්කු කිහිපයක් යොදා තිබීම ද කෙනකු ගේ විශේෂ අවධානයයට ලක් විය යුතු කරුණක් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. සමකාලීන අවිආයුධවල පැවැති භයානකකම පමණක් නො ව ඒවා භාවිතා කළෝ කවරහු ද යන සැඟවුණු පණිවිඩයක් පවා මෙයින් ලබා දෙන බව පෙනේ.

මේ හැරුණු විට සදිව්‍යලෝක හෝ තුෂිත දෙව්ලොව වැනි ඒවායින් එක් දෙව් ලොවක් හෝ නිරූපණය කිරීම ද තත් සම්ප්‍රදයේ වියන්තල අලංකරණයෙහි දී අනුගමනය කොට ඇති තවත් එක් ක්‍රමයක් බව පෙනේ. මැදවල, දනගිරිගල, බඹරගල, හඟුරන්කෙත, දෙගල්දොරුව, මිරිස්ස හා තෙල්වත්ත වැනි තැන්වල ඇති චිත්‍ර මේ සඳහා හොඳ ම උදහරණ ලෙසට සැලකිය හැකි ය. දෙමහල් හෝ තුන්මහල් ලෙසට අඳින ලද ඉතා දර්ශනීය ගෘහනිර්මාණාත්මක රූ රටා කිහිපයක් ම මේ ස්ථානවල දී දකිය හැකි අතර, ඒවායෙහි නිරූපිත දොර ජනෙල්, උලුවහු, පේකඩ, පියස්ස හා පදනම සියල්ල පවා ඉතා සුන්දර හා අලංකාර ලෙස නිමකොට තිබෙනු පෙනේ. ඊට අමතර ව කොට්ටිඹුල්වල වැනි කලාතුරෙකින් තැනෙක දී දිව්‍ය ලෝක පමණක් නො ව අපාය දර්ශන

17. ප්‍රේමරත්න වනිගතුංග, "මාතලේ දිශාවේ බිතුසිතුවම්", ඓතිහාසික මාතලේ, මාතලේ දිශා සංස්කෘතික මණ්ඩලය, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ 1984, පි. 195.
18. Senaka Bandaranayake, Rock and wall paintings of Sri Lanka, Lake House, Colombo, 1986, p. 115.
19. Ibid, p. 115.

ද සිතුවමට නගා තිබේ.

එහෙත් මහනුවර ගංගාරාමය සහ ලංකාතිලකය වැනි ඇතැම් තැනක දී ඒ වෙනුවට නෙළුම් මල් සහ වෙනත් මෝස්තරවලට ප්‍රමුඛත්වය ලබාදී ඇති බව පෙනේ. වියන්තල අලංකරණය සඳහා යොදාගත් මෙබඳු නෙළුම් මල් රටා බොහෝ විවිධත්වයකින් යුක්ත වූ අතර සැරසිලි කලාවක් ලෙසට ඒවා යෙදීම මෙකල විශේෂ ලක්ෂණයක් වූ බව ද පෙනේ. මෙවැනි නෙළුම් මල් රැසක් භාවිතා කොට වියන් තලයෙහි මෝස්තර ගණනාවක් නිම කොට තිබීම හැරුණු විට, එකම නෙළුම් මල තුළ මෝස්තර රැසක් නිම කොට තිබීම ද හොඳින් කැපී පෙනේ.[20] නෙළුම් මල තුළ යනු පාරිශුද්ධත්වය සඳහා පමණක් නෙ ව බෞද්ධයින් අවසානයෙහි සාක්ෂාත් කරගැනීමට අපේක්ෂා කරන නිර්වාණය සඳහා ද බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ නිතර ගෙනහැර දැක්වෙන උපමාවක් බව මෙහි දී විශේෂයෙන් සිහිපත් කටයුතු ය. වියන්තලයක බොහෝ ඉඩකඩ සහිත තැන් පිරවීම සඳහා මෙබඳු නෙළුම් මල් මෝස්තර නිතර භාවිතා කෙරුණු අතර ඒවායෙහි වාටිය සහිත කොටස අලංකාර කිරීම සඳහා පලාපෙති හෝ වෙනත් ජ්‍යාමිතික රූ රටා රැසක් යොදා ගෙන තිබේ. දියකෙළිනාවල විහාර වියන්තලයෙහි දී ලක්දිව අන්‍ය තැනෙක දක්නට නොලැබෙන තරමේ අතිවිශිෂ්ට ජ්‍යාමිතික මෝස්තර රැසක් මුළු විතානය පුරා ම ඇඳ තිබෙනු දක්නට ලැබේ.

මීට අමතර ව මෙකල වියන්තල අලංකරණයේ දී මිනිස් හෝ සත්ත්ව රූප ඇසුරින් සකස් කොටගත් නිරූඪ මෝස්තර රැසක් භාවිතා කොට ඇති බව පෙනේ. පුසුල්පිටිය විහාරයෙහි හංසයින් තිදෙනකු යොදා කළ අලංකාර හංස චක්‍රයත්, දියකෙළිනාවල විහාරයෙහි දක්නට ඇති හංසපූට්ටුවත් මේ සඳහා වැදගත් උදාහරණ ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මෙයින් දියකෙළිනාවල විහාරයෙහි දී ඉත් අලංකාර හංසයින් සතර දෙනකු ස්වස්තිකාකාරයකට සංයුක්ත රූපයක් ලෙස ඇඳ ඇති බව පෙනේ. දන්තුරේ විහාරයෙහි ඉහළ හා පහළ යන දෙමාලයෙහි ම මෙවැනි හංසයින් සතර දෙනකු හා පස් දෙනකු බැගින් යොදා කළ

20. නන්දන චූටිවොංග්ස්, ලීලානන්ද ප්‍රේමතිලක හා රෝලන්ඩ් සිල්වා, ශ්‍රී ලංකා බිතුසිතුවම් ගංගාරාමය, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා අධිකාරිය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, රජයේ මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1990, පි.13;

21. Siri Gunasinghe, An album of Buddhist paimings of Sri Lanka (Kandy

Colombo, 1978, p.30.

තවත් හංස චක්‍ර දක්නට ලැබේ.[21] ලංකාතිලක විහාර වියන්තලයෙහිත් මෙවැනි අලංකාර හංස චක්‍රයක් ඇඳ තිබෙනු දැකිය හැකි යි. මේ හැරුණු විට තවත් ඇතැම් තැනක දී පංචනාරී ඝටය, නවනාරී කුංජරය හා සප්තනාරී තොරණ වැනි කල්පිත ප්‍රහේලිකාකාර චිත්‍ර ගණනාවක් ද වියන්තල අලංකරණය සඳහා යොදාගෙන ඇති බව පෙනේ. දළඳ මැඳුරෙහි ඇති පසුකාලීන අවධියට අයත් වන නවනාරී කුංජරය සහ රිදීවිහාර වියන්තලයෙහි ඇඳ ඇති වෘෂභ කුංජරය මේ සඳහා හොඳ ම උදහරණය ලෙසට සැලකිය හැකි ය. එපමණක් නො ව, විවිධ මල් හා ලියකම්, වෘක්ෂ රූප, ජ්‍යාමිතික හැඩතල, සත්ත්ව හා කුරුලු රූප වැනි දෑත් මෙකල වියන් චිත්‍ර සඳහා භාවිතා කොට ඇති බව දියකෙළිනාවල, බූද්දම හා කසාගල වැනි තැන්වලින් ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ.

මේ හැරුණු විට මෙකල විහාරයක දෙරටු හා කුලුණු වැනි දෑ ලතාකර්ම, මාලාකර්ම හා වෙනත් කල්පිත පුෂ්ප වැනි දෑයින් ද, එසේත් නොමැති නම්, කින්නර හා තවත් අද්භූත සත්ත්වයින් ගෙන් ද යනාදී වශයෙන් අලංකාර කොට ඇති බව දක්නට ලැබේ. මෙපරිද්දෙන් විහාරයේ ඇතුළත බිත්ති පෘෂ්ඨ ඒවායෙහි අන්තරාවකාශ සියල්ල සහ වියන්තල අලංකාර කොට ඇඳ ඇති සිතුවම් වලට අමතර ව ඒවායෙහි පිටත බිත්තිවල දී සරල ව එහෙත් ප්‍රාණවත් රීතියෙන් නොයෙකුත් වැරදි වැඩකටයුතු කළ මිනිසුන් වසන නිරයේ දුක්ගැහැට විඳින ආකාරය ගැන කියවෙන බෞද්ධ ඉගැන්වීම් .ගණනාවක් ද චිත්‍රණය කොට ඇති බව පෙනේ. ගංගාරාමය, සූරියගොඩ, කතලුව, හඟුරන්කෙත, සහ දන්තුරේ වැනි තැන්වල දී මේ තේමා සහිත චිත්‍ර කෙනකුට පහසුවෙන් දිටිය හැකි ය. මහනුවර සමය තරම් පැරණි අවධියකට අයත් බව නොපෙනෙන මේවා විසිවැනි සියවස මුල්භාගයෙහි දී හෝ ඇතැම්විට ඊටත් ·මදක් පසුකාලයෙහි දී හෝ අඳින ලද සිතුවම් ලෙසට සැලකිය හැකි ය. මේවායින් බොහෝ තැනක දී එම චිත්‍ර මත පසු කලෙක දී සුදු හුණු පිරියම් කොට ඇති බැවින් අද වන විට ඒවා හොඳින් නැරඹිය හැකි තත්ත්වයක නොපවත්නා නමුත් කලාතුරෙකින් ඇතැම් තැනක දී එම හුණු ආලේපයට යටින් තත් චිත්‍ර තව මත් හොඳින් විනිවිද දිටිය හැකි ව තිබේ. දහැමි දිවි පෙවෙතින් තොර පව්ටු දිවියක් ගෙවීමෙන් අපාය දුකක් ඇති වන ආකාරය සැදැහැවත් බොදු ජනයාට මේවායින් ඉතා හොඳින් කියා දෙන බව එම විනිවිද පෙනෙන චිත්‍රවලින් මැනවින් පැහැදිලි වේ.

මහනුවර රාජධානි සමයෙහි දී මෙපරිද්දෙන් බෞද්ධ වෙහෙර විහාර විශාල සංඛ්‍යාවක් ඇසුරු කොටගෙන ප්‍රචලිත වුණු මෙම චිත්‍ර සම්ප්‍රදය සාකල්‍යයෙන් ම බෞද්ධාගමික සිතුවම් කලාවක් බවට පත් වී තිබුණු ආකාරය ඉහත සඳහන් කළ විස්තරයෙන් ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ. එහෙත් ඇතැම් ජාතක කථා නිරූපණයෙහි දී ඒවායෙහි ඇතුළත් වන සමහර සිද්ධීන් නිසා වක්‍ර ලෙසට හෝ ලෞකික සිද්ධීන් ද තත් චිත්‍රවලට ඇතුළත් කිරීමට මෙකල සිටි ශිල්පීනට සිදුවී ඇති බව පෙනේ. මේ තත්ත්වය නිසා ඇතැම් විට රජමැදුරේ හෝ එහි මුලුතැන්ගෙයි දර්ශනයක් හෝ නැතිනම් ගම්බද ළිඳ ළඟ දර්ශනයක් වැනි දෑයක් හෝ මේ චිත්‍ර තුළට ඇතුළු කොට තිබේ. එහෙත් ඒවා සියල්ල ප්‍රධාන බෞද්ධ කථාවේ ම ඇතුළත් වන අතුරු සිද්ධීන් ලෙසට හෝ ප්‍රධාන සිද්ධියෙහි සවිස්තරාත්මක විග්‍රහයක් ලෙසට හෝ මිස ලෞකිකත්වයට ගැඹුරු වුණු වෙන ම සිද්ධීන් රැසක් ලෙසට සැලකීමට කිසි දු ඉඩකඩක් නොමැති බව එම කථාවල සන්දර්භයෙන් ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ.

සමස්තයක් ලෙසට ගෙන බලන විට, මෙපරිද්දෙන් සිත්තමකින් ධර්ම කථා හා ධර්මෝපදේශ ඉගැන්වීම සඳහා ජාතක කථා, බුද්ධ චරිතය, සත්සතිය හා සොළොස්මස්ථානය වැනි තේමාවන් ගණනාවක් ම මෙකල හොඳින් ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇති ආකාරය දක්නට ලැබේ. බොහෝ විට මේ කථා ප්‍රවෘත්ති මිනිස් මනසට හසුවන ප්‍රමාණයෙන් ඔබ්බට නොයන අතර සදාචාරාත්මක දෑ ඉතාමත් ම සරල ලෙසට මේවායෙහි පැහැදිලි කොට දී තිබෙණු දැකිය හැකි ය. ඒවා තුළ දිව්‍යමය තත්ත්වයක් හෝ ප්‍රාතිහාර්යමය කරුණු වැනි දෑ හෝ ඇත්තේ ඉතාමත් අල්ප වශයෙනි. එබැවින් මේවා නරඹන්නකුට තමා වෙසෙන සමාජයෙන් ඔබ්බෙහි පවත්නා දෑ ගැන තත් චිත්‍රවලින් දැනගත හැකි වන්නේ ද ඉතාමත් අඩු වශයෙන් බව පෙනේ.[22] මෙවැනි චිත්‍ර සහිත විහාර බිත්ති බුදුන් වහන්සේ ගේ පෙර ආත්ම භවයන් විදහා දක්වන ජාතක කථා, බුද්ධත්වයට පත් වීම සඳහා විවරණ ලැබීම, දශපාරමිතා පිරීම හා උන්වහන්සේ ගේ අවසන් ජීවන චරිතය හා සම්බන්ධ විශේෂ අවස්ථාවන් වූ සම්බුද්ධත්වයට පත්වීම, එතැන් සිට පිනිවන් පානා තෙක් සකල ලෝකවාසී සත්ත්වයින් ගේ හිතසුව පිණිස අර්ථයෙන් ධර්මයෙන් අනුශාසනා කිරීම වැනි දෑ චිත්‍ර මගින් විදහාපාන මහානර්ඝ දහම් පොතක තත්ත්වයකට පත්ව ඇති සැටියෙන් මේවා දෙස විමසිල්ලෙන්

22.
ity," <u>Spolia Zeylanica</u>, Vol XXXV, No. 122, 1980, p.486.

බලන්නකුට අවබෝධ කොටගත හැකි ය. මෙම චිත්‍ර නිරූපණය කොට ඇති සරල විලාසයට අනුව අදාළ ආගමික තොරතුරු දැනගැනීමට ඒවා නරඹන කාහට වුවත් එතරම් ගැඹුරු ආගමික දැනුමක් අවශ්‍ය වූ බවද නො පෙනේ. බොහෝ අවස්ථාවල දී එම සිදුවීම් පෙළ හැඳින්වීම සඳහා කෙටි මාතෘකා පාඨ රැසක්ද යොදා තිබුණු බැවින් නරඹන්නාට පහසුවෙන් ඒවා අවබෝධ කොටගත හැකි තත්ත්වයක පැවතුණි.

මේ චිත්‍ර සියල්ල ම අතිමනෝහර වූ සදාචාරාත්මක හා උපදේශාත්මක උපමා කථා විශේෂයක් ලෙසට සැලකිය හැකි අතර, එම සිදුවීම් පෙළ චිත්‍රණය කිරීමෙන් පාරම්පරික ලෙසට පැවතෙන සදාචාරාත්මක ප්‍රතිපත්තීන් රැසක් මිනිසුන් තුළ හොඳින් පුරුදු පුහුණු කරලීම මෙම විහාරවාසී භික්ෂූන්ගේ ද, අනුග්‍රාහකයින්ගේ ද, එමෙන් ම ඒවා අඳින ලද චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ද මූලික අරමුණු වී ඇති බව පෙනේ. මේවායින් ප්‍රධාන ලෙස බුද්ධිමය වශයෙන් හෝ ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් හෝ කවර පුද්ගලයකු තුළ වුව ද ශ්‍රද්ධාව හෝ භක්තිය දියුණු තියුණු කරවන බැවින් එය අවසානයෙහි දී ලැබෙන විමුක්තියට තබන ලද මුල් පියවරක් ලෙසට ද කෙනකුට සැලකිය හැකි ය. එබැවින් මේ චිත්‍ර නරඹන්නාට තාවකාලික ව හෝ තමා බෝධිසත්ත්වයකු වන බව සිත තුළ පහළ කරවීමට ද සමත් වී ඇති බව පෙනේ. මෙපරිද්දෙන් නරඹන්නා තුළ ශ්‍රද්ධාව ඇති වීම නිසා ගැමි විශ්වාසයනට අනුව නිරායාසයෙන් ම පුණ්‍ය කර්මයක් ද මෙහි දී සිදු වේ.[23] එපමණක් නො ව විහාර බිත්තිවල සහ වියන්තලයන්හි ඇඳ ඇති මේ සිතුවම් මගින් බුදුදහමේ අවසාන අරමුණ වන නිර්වාණය ලබාගැනීමේ මාර්ගයෙහි ගමන් කළ යුතු ආකාරය ද හොඳින් පෙන්වාදීමට උත්සහකොට ඇති බව පෙනේ.

ඒ හැරුණු විට, ලාංකික ථේරවාදී බුදුදහම තුළ බුදුන් ගේ චරිතය තේරුම්ගෙන තිබුණු ආකාරයත් මේවායින් මැනවින් වටහාගත හැකි ය. විහාර ගෙය තුළට යන බැතිමතා මෙසේ චිත්‍ර ගතකොට ඇති බුද්ධ චරිතයෙන් හා එයින් ඉගැන්වෙන ගුණදහම හෝ ආචාර ධර්මවලින් මනා අවබෝධයක් ලබාගනී. බුදුදහමේ සහ බුදුසසුනේ ඉතිහාසය ගැන කියැවෙන මේ සිතුවම් මගින් මහනුවර සමාජය තුළ සිටි විවිධ බැඳීම්වලින් පීඩා විඳි එතරම් උගත්කමක් ද නොතිබුණු ගැමි ජනයාට ඒවා නැරඹීමෙන් විශේෂ අනුභූතියක් ලබාගත හැකිවුණු බව පෙනේ.

23.
ity," Spolia Zeylanica, Vol XXXV, No. 122, 1980, p.486.

බුදුන් වැඳීම යහපත් පුනරුත්පත්තියක් ලබාගැනීමට හේතුවන කරුණක් ලෙසට පමණක් නො ව විහාරයට ඇතුළු වීම පවා බුදුදහම පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගැනීමට හේතු වුණු කරුණක් ලෙසට සැලකූ බව මෙයින් පැහැදිලි වේ. මෙකල සාක්ෂරතාව එතරම් දියුණු තත්ත්වයක නොපැවති බැවින් බුදුදහම පිළිබඳ දැනුමක් ලබාගත හැකි ප්‍රධානතම මාධ්‍යය වූයේ ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය මාධ්‍ය දෙක බව වටහාගැනීමෙන් මෙම සිතුවම්වලින් ඉටුවූ කාර්යය පිළිබඳ නිවැරදි අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය. මෙම තේමාවලට අදාළ ආඛ්‍යාන රටාවෙහි දී ඒවා බෙහෙවින් ශෛලිගත ලෙස නිරූපණය කොට දැක්වීමෙන් දෘශ්‍ය පරිකල්පනා අනුභූතියට දයක වී ඇති ආකාරය ද හොඳින් වටහාගත හැකි ය.

මෙපරිද්දෙන් විහාර බිත්තිවල සහ වියන්තලවල ඇඳීමට තෝරාගත් බෞද්ධ කථා වස්තූන් වූ ජාතක කතා, බුද්ධ චරිතය හා වෙනත් තේමා ප්‍රතිරූපණය කොට ඒවා දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් ලෙසට යොදාගෙන කලාව මගින් ආගම ධර්මය ඉගැන්වීමටත්, එමගින් යහපත් සමාජයක් බිහි කරලීමටත් මෙබඳු චිත්‍ර ඇඳ ඇති තැන්වල විහාරාධිකාරීන්, අනුග්‍රාහකයින් මෙන් ම චිත්‍ර ශිල්පීන් ද ගෙන ඇති උත්සහය අතිශයින් ම ප්‍රශස්ත මට්ටමක පවත්නා බව මේවා ප්‍රවේශමෙන් නැරඹන කාහට වුවත් ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ. ඉගැන්වීමේ නූතන විද්‍යාත්මක ක්‍රම-වලට අනුව ගුරුවරයකු තම පාඨමාලා සඳහා දෘශ්‍යාධාර (visual aids) භාවිතා කිරීම ඒවා පහසුවෙන් ශිෂ්‍යයිනට තේරුම් කොට දීමෙහි දියුණු ක්‍රමයක් ලෙසට සලකන අතර, මීට සියවස් දෙකකට පමණ පෙර මහනුවර සමයෙහි දී සිටි සිත්තරුන් විසින් මෙම විද්‍යාත්මක ක්‍රමය මෙරට බෞද්ධ විහාර චිත්‍ර ශිල්පය සඳහා ඉතා හොඳින් ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇති බව මෙහි ඉහත ගෙනහැර දැක්වූ විස්තරයෙන් හොඳින් පැහැදිලි වේ.[24] එබැවින් ශ්‍රී ලාංකික ගැමි බෞද්ධ බැතිමතකුට මේ චිත්‍රවල ඉතා ඉහළ උපයෝගීතාවක් පවත්නා බව එම විහාර සිතුවම් කලාව පිළිබඳ ව ප්‍රවේශමෙන් අවධානය යොමුකරන කෙනකුට මැනවින් අවබෝධ කොටගත හැකි ය.

24. එම්. සෝමතිලක, "මල්වතු මහා විහාරය තුළින් බිහිවූ ලක්දිව බිතුසිතුවම් කලාව" මල්වතු මහාවිහාරය සහ මහපදවිය, තිබ්බටුවාවේ ශ්‍රී සිද්ධාර්ථ සුමංගල මහානාහිමි උපහාර ලිපි සංග්‍රහය, සංස්. වල්ගොව්වාගොඩ ශ්‍රී මේධංකර විමලබුද්ධි ස්ථවිර හා තවත් අය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, 2004, පි. 248-261.

පින්සලෙන් කවි ලියූ මහගම සේකර

ෂෙල්ටන් ආරච්චිගේ

මහගම සේකරයෝ ප්‍රබල නිර්මාණ ධාරා රැසක උල්පතක් බඳු ය. හෙතෙම වර්තමාන ලෝකයේ රළු පරළු බව විදහාදැක්වීමට චිරාගත සෞන්දර්ය ප්‍රඥප්ති ඉවහල් කරගනී. සමකාලීන විඥානය ඇසුරින් නිපන් අගනා කලා පරිඥානයක් පළ කරන ඔහු ගේ ප්‍රබන්ධ වපසරිය සියුම් අවබෝධයකින් හා වින්දනයකින් යුක්ත ගවේෂණයක ප්‍රතිඵලයකි. පෞද්ගලික අත්දැකීම් කෙරෙන් ද නොමිදුණු මහගම සේකරයන් සිය නිර්මාණ ක්ෂේත්‍රයෙහි වෙසෙසන්නේ කවියකු සහ ගීත රචකයකු හැටියට ය. ඔහු ගේ කවි සහ ගීත චිත්‍ර කලාවේ අතුරු ඵලයකි. ඔහු මුලින් ම රැකියාවකට ය කියා ගියේ ද චිත්‍ර කලා ගුරු වෘත්තියට ය. (ඒ රාජගිරියේ "හේවාවිතාරණ" රජයේ කනිටු විද්‍යාලයට' ය. මහගමසේකර පෞරුෂයේ හැංගී සිටින ගායකයා වෙන ම පරිච්ඡේදයක ආරම්භයකි. එතුළ ජීවත් ව සිටින සිත්තරා කරළියට කැන්දවීම මෙම ලිපියේ අභිප්‍රායය යි.

මහගම සේකරයන් ගේ පද්‍ය සහ ගීත තුළින් චිත්‍ර ශිල්පියා ඉස්මතු වී එයි. මහගම සේකරයන් ගේ පැදි සහ ගී සාවධානයෙන් වින්දනය කරන අවදිමත් රසිකයකු හට මෙය වහා හඳුනාගන්නට හැකි වනු නිසැක ය.

ඔහු ගේ කලා කුශලතා පුබුදු වූයේ ඉතා කුඩා කල සිට ම ය. කලා නිශ්‍රයක ශ්වාසය ආඝ්‍රාණය කළ සේකර චිත්‍ර මූර්ති, සංගීත, නර්තන යනාදී කලා විඥානය සම්කරණය කරගති. එබඳු වාතාවරණයකි, එකල 'රදවාන' ගමේ තිබුණේ. මේ බවට සේකරයන් ගේ අද්දැකීම් ගැබ් වුණු 'තුංමං හංදිය', 'මනෝමන්දිර' යන නවකතා සාධක සපයනු ඇත.

ගමේ පාසලෙන් ද මීට අනියම් අනුග්‍රහයක් ලැබුණි. කුඩා සේකර ගොලෑ (ළපටි පුවක් ගැට) ගෙඩියකින් බිත්තියේ ද, දෙර ජනෙල් ආදී හැම තැනක ම ද එක එක රූ රටා ඇන්ද බව මහගම සේකරයන් ගේ පියා පත්තරයකට කියා තිබුණි. මෑ කොළ කොටා පඑච පාට සායම හදගත්තේ ද ඔහු ම ය. අතට අහුවුණු හැම දෙයක් ම සායම් හැටියට පාවිච්චි කළ බව ද ටෝච් බැටරි කුරු, මල්පෙති, අමුකහ, රෙදි වලට දමන නිල්, පත්වලට පොවන කුකුල් සායම් ආදිය ද ඔහුගේ වර්ණක විය. ඇළට දිය නෑමට ගොස් ගෙනා කිරි මැටිවෙන් විවිධ රූප ඇඹූ බව ද සඳහනි. ගමේ නාට්‍යාදියේ සහභාගික කලාකරුවකු වූ පියා ගේ නිසග සංගීත රසඥතාව ද, ගමේ මාස්ටර්ලා ගේ සාජ්ජ ද, ඔහුට මනා පිටුවහලක් සැපැයී ය. මෙසේ ලබා ගත් අත්දැකීම් සිය චිත්‍ර කර්ම සඳහා ඔහු උපයෝගී කරගත් අයුරු ඔහු ගේ චිත්‍ර සංචිතය පිරික්සන කල පෙනේ. එය ප්‍රයෝගයෙහි යෙදුණු අවස්ථාවක් මහැදුරු තිස්ස කාරියවසම් මෙසේ විස්තර කරයි. '......ලොකු දුව ගේ වෝටර් කලර්ස් පෙට්ටිය ඉල්ලාගෙන අනික් දුවගේ පින්තූර පොතින් කඩාගත් කොලයක් ගෙන ඔහු සිතුවම අඳින්නට පටන් ගත්තේ ය. ඔහුට සියුම් බුරුසුවක් තිබුණේ නැත. .... බෝඹු කෝටුවක් කපා ගෙනැවිත් එය දතින් හපා පිහි මිටෙන් තලා බුරුසුවක් තනාගත්තේය. සායම් වේළෙනු පිණිස ඔහු වතුර වීදුරුවකින් ඇඟිලි තුඩකින් ගත් දිය බිංදු චිත්‍රයට ඉස පත්තර කැබැල්ලක් ගිනිකූරකින් අවුළුවා සිතුවම යටින් ඇල්ලුවේය. පැයකට ආසන්න කාලයක් තුළ දී ප්‍රාථමික අවශ්‍යතාවන් ගෙන් උපරිම ප්‍රයෝජන ගෙන මට අවශ්‍ය වූ චිත්‍රය ඇඳ දුන්නේ ය. ....'[1]

යට විස්තර කරන ලද පසුබිමින් ලැබුණු පන්නරය, ඔහු ගේ කලා විඥානයේ අත්තිවාරම විය. මහගම සේකරයන් ගේ හැම සාහිත්‍ය ප්‍රබන්ධයක ම ආත්මය ව සිටින්නේ මෙම චිත්‍ර කලා ප්‍රවේශයේ අනුභාවය යි. එහි සැලසුම, නවකතා ආදියේ පරිච්ඡේද බෙදීම්, ඡේද වෙන් කිරීම්, පද්‍ය පාද ගොනු කිරීම්, එහි අනුපිළිවෙළ සැකසීම් ආදියේ ඇත්තේ වර්ණ රේඛා හැඩතල සංරචනයක පවතින සැලකිලිමත් දෘෂ්ටිගෝචර දෘශ්‍යමානය යි.

'තට්ටු' යන වචනය කීප වාරයක් පහළට පහළට සංවිධානය කිරීමෙන් තට්ටු බිල්ඩිමක දෘශ්‍යොක්තියක් මානසික ව ගොඩනැගෙයි. යළි ඒ වචනය ම සිරස් අතට යෙදීමෙන් නිවාස හෝ සාප්පු සංකීර්ණයක් පිළිබඳ චමත්කාරජනක හැඟීම් ඇති වෙයි.[2]

කාව්‍යයක හෝ පද්‍ය සංග්‍රහයක පැදි දෙකක් අතර පවතින හිඩැස මූර්තියක හැඩතල දෙකක් අතර පිහිටන ශූන්‍ය (හිස්) ප්‍රදේශ කිසිවක් ධ්වනිත නො කරන්නේ ද ? මූර්තියක සුන්දරත්වය රඳා පවතින්නේ හැඩතල සමග ඇති ගිලීම්, නෙරීම් මෙන් ම ඉන් මිදුණු අවකාශ කොටස් ද ඒකාබද්ධ වීමෙන් බව මෙහි දී සිහි තබාගත යුතු වෙයි.

කලා නිර්මාණය ද රසවත් අත්දැකීමකි. චිත්තජ රූප විලාසයකින්

පියාසර කරමින් තිබුණි. ....කවුළුවෙන් පිටත බලා සිටි මට ඇස ගැසෙන තෙක් මානයේ දුරට පුළුන් අතුරාලූවාක් වැනි සුදු පැහැ වලාකුළු තට්ටුවක් පමණි දිස් වූයේ. මේ සුන්දර දර්ශනයෙන් වශීකෘත වූ මා සිතෙහි නිකෙලෙස් හැඟීමක් ඇති විය........'

කෙලෙස් මලින් මිදී
සිත සුවපත් වී
පා වී යයි නිසංසලේ
වලා අතුළ කඳු මුදුනේ"[3]

භාෂාවේ ශ්‍රව්‍ය රූපය නාට්‍යමය නිරූපණයකින් මූර්තිමත් වන අවස්ථා ඇති වේ. එය ඔබ ගේ මනඃප්‍රවේගය තුළ ක්‍රියාත්මක සිත්තමක් බවට පත් වෙයි.

'ගැඹුරු සත් සමුදුර පතුළ බිඳ
ඇඹරි ඇඹරී වියරු දළ රළ'[4]

'තොම්යෙම්' කාව්‍යය පටන් ගන්නේ රාත්‍රී අන්ධකාරය මවාපාන පද චිත්‍රයකින් ය.

'....................
ගන නිල් කරුවල තුළ
....
මිටියාවත දිගේ ගලන
ඔබෙ මිහිරි ගී රාවය'[5]

මේ මැදියම රාත්‍රියේ එය කණට ඇසෙයි, ඇසට දැනෙයි. එයට වැඩි චෛතසික ශබ්දයකින් රවි ශංකර් ගේ සිතාර් වාදනය ඔබ ගේ සවනේ නින්නාද වෙයි.

රංග රාග ගෙන
. . . .
මන නන්දන
හද බන්දන
. . . .
ගංගා සේ නව නීල මහීතල[6]

'.........පද්‍ය කාව්‍ය සැකසෙන්නේ සාමාන්‍ය භාෂණයේ රිද්ම තීව්‍ර කරගැනීමෙනි, උකු කරගැනීමෙනි.

ස්වර මනාව සංකලනයෙන් ඇති කරගන්නා වූ සංගීතය මාධූර්යය කරා ගමන් කරයි. කාව්‍යයට සංගීතය අතවැසි ය. කාව්‍යයේ අර්ථය ප්‍රමුඛ යි. එහෙත් එහි සංගීතය, අරුතෙන් වෙන් කරගැනීම දුෂ්කර ය.....'[7]

'මෙහෙට ඉරක් පායයි'හි පද්‍ය සඳහා චිත්‍ර ශිල්පය උපයෝගී කරගත් ආකාරය කැපීපෙනෙන ප්‍රවණතාවකි. පුංචි ම අකුරු, පොඩි අකුරු, ලොකු අකුරු, අකුරුවල විශාලත්වය, ඉරි කැබලි, තරංග රේඛා, පුනරාවර්තිත අක්ෂර, අකුරු තිරස් ව, අකුරු සිරස් ව හා පහළට යෙදීම, අක්ෂරමය රේඛා, අකුරු විකෘතිතා, විවිධ ස්වරූප ගත් විරාම ලක්ෂණ, ආදී මෙකී සහ නොකී උපකාරයන් ශිල්පෝපක්‍රම වශයෙන් ඔහු භාවිතා කරගෙන තිබේ. මේවා පෙනීසිටින්නේ මෙවැනි සංනිදර්ශන දක්වමිනි.

'කුසලානේ ලූ මිදියුෂ කුසලානේ හැඩය ගනී
කුසලානේ ලූ විෂ වුව කුසලානේ හැඩය ගනී'[8]

යන පද්‍යයෙහි වචන සම්පිණ්ඩනය කර ඇත්තේ කුසලානක හැඩයට ය. සමස්තයක් වශයෙන් කුසලානක් දර්ශනය වෙයි. 49 වන පද්‍යය මහපාරක සිදු වූ රිය ගැටුමක් වස්තුව කරගත්තකි. මෙතැන දී කවියා එයට අදාළ වන වචන, විරාම ලකුණු සාමාන්‍ය අකුරින් හා තද කලු අකුරින් යොදයි. ඒවා විවිධ ප්‍රමාණ වන අතර පුනරුක්තිය ද ඉවහල් කරගනී. ඇතැම් අකුරු හා විරාම සංකේත නොපිට පෙරළා ඇත. පද්‍ය පාද පෙළගස්සා ඇත්තේ ද හුවූ විරූ ආකාරයකට ය. මෙයින් ඔහු වෑයම් කරන්නේ රිය ගැටුමේ ක්ෂෝභී මුහුණුවර, චිත්තප්‍රකෝපකාරික

55 වන පද්‍යය නයකු මැරීම පිළිබඳ සිද්ධියක් වස්තු කොටගත්තකි. මෙහි දී 'නයෙක් නේද' යන පද්‍ය පාදය මුද්‍රණය කර ඇත්තේ පෙණය පුම්බා ගත් නයකු ගේ ස්වරූපය රසිකයා වෙත සමීප කරවනු පිණිස 'ඒ නයෙක් නේද?' යනුවෙන් ප්‍රශ්න කරමිනි. එතැන දී ප්‍රශ්නාර්ථ විරාම ලකුණු ටිකක් ලොකුවට අවධාරිත අන්දමින් යොදයි. 'ගුලි ගැසී ලා වී පෙට්ටියේ' යන පද්‍ය පාදයට අයත් 'ගු' අක්ෂරය විශාල ලෙස හා තද කලු අකුරින් යෙදීමෙන් දරන ගහගෙන ඉන්න නාගයා ගේ ස්වරූපය ඔබට සජීවී කරනු පිණිස ලොකු උත්සාහයක යෙදෙයි. එසේ කරන්නේ චිත්‍ර කලාවට නෑකම් ඇති දෘශ්‍යමානය උපයෝගී කරගනිමිනි.

මේ එක්තරා, අත්හදා බැලීමකි. මහගමසේකරයෝ තමන්ට මුල හිට ම ගැන්වී පවතින චිත්‍ර කලාව තම උපකාරකය කොටගනිති.

ඉතා ම කෙටියෙන් කියනව නම්, මහගම සේකරයන් ගේ 'මෙහෙට ඉරක් පායයි' පද්‍ය සංග්‍රහය පෙනී සිටින්නේ චිත්‍ර කලාවට ආදේශගත ව ය. නැතහොත් චිත්‍රකලා මාධ්‍යයක් හැටියට ආදේශක ව ය. ඒවා

පැදි 72ක් අතරෙන් ය. එහි 49 වන පැදියත් E. E. කමිංස් කවියා ගේ Grasshopper නිර්මාණයක් සසඳන විට ඔහු ගේ දෘශ්‍යගෝචර සංයුක්ත කාව්‍ය අත්හදා බැලීම පෙනෙන බවත්, සංයුක්ත කවියේ ස්වභාවය මුලින් ම හඳුනාගත්තේ සේකර බවත් රත්න ශ්‍රී විජේසිංහ කවියා පවසයි.[9]

කවියේ ජීවය ඇත්තේ එහි ගැබ් අනුභූතියේ නො ව වාච්‍ය රූපයේ බව 'තලමලේ සිංදුව' අපට කියාදෙයි.

'රිදී කඳන් මෙන්
බෙදී තැනින් තැන
රිදී තොරණ ලෙසිනේ'[10]

'සක්වා ළිහිණි'යේ ම ඉන්න 'කොත්ත නෝනා','නොංචි අක්කා' වගේ තරුණියක ගේ හාව භාව ලීලා හා අප ඉදිරියට එයි. ඕ පෙරහැරේ යන 'රෝස නෝනා ය'. ඇගේ අත්තන මල් සාය, බුරුල්ල පිටිය පල්ලියේ මංගල්ලයට තෙරොම්බල් කඩවල එල්ලී සිටින 'බෝනික්කි නෝනලා' සිහි ගන්වයි.

'ගේ වට රුං දං
බැද්දට රිං ගං
කොල්ලො කොලොප්පන්
මේ මළ හොල්මං'[11]

ඒත් ඕ හොල්මනක් නො ව, ඇසක් සිතත් ප්‍රීති කරන රූපවතියකි.!

මහගමසේකරයෝ 70 දශකයේ ආරම්භයේ සිට ම 'මහායාන බුදු සමය' පිළිබඳ ග්‍රන්ථ පරිශීලනයෙන් 'හයිකු කවිය, සෙන් භාවනා ක්‍රම, සෙන් චිත්‍ර අයුරුව' ආදිය කෙරේ දැඩි උපාදාන ඇත්තෙක් වූහ. එහි ප්‍රතිඵල සාක්ෂාත් වන්නේ ඔහු ගේ කවිත්වයට වඩා චිත්‍ර කලාවේ ය. ඔහුගේ 'තරුණ බිරිඳ' චිත්‍රයත්, අමරදාස ගුණවර්ධනයන් ගේ 'ජපන් කෙටිකතා' පරිවර්තනයේ එන සංනිදර්ශනත් එයට නිදසුන් කීපයක් පමණි.

මහගම සේකරයන් ගේ පරිකල්පන ප්‍රථමයෙන් උත්පාද වන්නේ දෘශ්‍යොක්ති හැටියට ය. ඒවා චිත්‍ර මූර්ති, පද්‍ය ගීත, තිර රචනා වන්නේ ඉන් පසු ව ය.

'ඉහළ තිල්වන් අහස විනිවිද
නැගෙන ඔබගේ යෝධ බුදු බඳ
මගේ නෙත සිත මෝහනය කර
මගේ කුඩු බව පසක් කොට ඇත.'[12]

මීට පාදක වන්නේ සේද පටක තීන්ත මාරමින් නිමි චීන සිත්තමකි. මහ උස් කන්දක් පාමුල ඉතා කුඩා මිනිස් හැඩයකි. මෙය 'සෙන්' දහමේ ව්‍යවහාරයෙන් නිපන්නෙකි.

'........ මැඩුවන් කන්දේ ම ඇළ වී අහස දිහා බලා සිටීමු. මල් වට්ටියක් විසුරුවාක් මෙන් අහස පුරා තාරකා පායා ඇත. තාරකා නිවි-නිවී දිලෙයි. මම නිශ්ශබ්ද ව ඒ දිහා බලා සිටිමි.....'[13]

ඒ අත්දුටුවෙන් කලු මැරෙන මනස තුළ නිපන් සිත්තම පැදි බසට නැංවෙයි.

'නිසාවන් ඉණ පැළඳි මෙවුල් මිණි කැට සෙයින්

නිල් අහස් පියන යට තාරකා පිරී ඇත.'[14]

'අස්වැන්න පැඟීම' පද්‍යය ද තලු මැරෙන මතකයේ සටහන් වූවකි.

'අම්බරුවෝ අපි කමතේ
කැරකි කැරකි යනවා
. . . .
රන්වන් බැත පැගි පැගි
. . . .
මැඩුවන් මතු වෙනවා'[15]

'.......මමත් උක්කුනුත් කොළයේ බැන්ද ගොනුන් මෙන් ඉවරයක් නැතුව කොච්චරවත් කමතේ කරකැවෙමු........හරක් ඇඳුත්ත කම්මැලිකමේ ගාට ගාට යනවිට තාත්තා..............මහ හඬින් ඕසේ කියන්ට පටන් ගනී. '[16]

මෙය දර්ශනික විකල්පනයක් හැටියට විග්‍රහ වනු ද ඇසේ.

මහගම සේකර ගේ බොහෝ චිත්‍ර භාවාත්මක හැටියට ගැනේ. 'තුං මං හංදිය' කෘතිය රූපගත කරන්ට පෙර තම සිත්හි මැවුණු රූප රාමු චිත්‍රණය කළ අයුරු පිටපතෙහි දක්වේ. මෙය චිත්‍රපටකරණයෙහි යෙදෙන චිත්‍ර ශිල්පීන් ගේ පුරුද්ද යි. සිත්තරුන් වන සත්‍යජිත් රායි ද, අකිරකුරසෝවා ද මෙසේ කළ බව සඳහිනි.[17]

මේ තවත් වාච්‍යරූපී ස්වරූපයෙන් මතු වූ චෛතසික රූප රාමුවකි.

'මගේ ඇසේ කළු ඉංගිරියාවේ
ඔබේ මුහුණ සිතුවම් ව තිබේ.
මගේ මුහුණ කැටපතින් බලන විට
ඔබේ මුහුණ ඒ මගින් පෙනේ'[18]

කැටපතත් ඇසත් මනෝන්ද්‍රියේ ජාත වාච්‍ය සිත්තමක් බවට පත්වෙන්නේ නිරායාසයෙනි. චිත්‍ර කලාවේ අඟුවෙන් එය ශ්‍රව්‍ය රූපයක් වෙයි. ඔව්හු යළි යළි පුනරුක්ත වෙවී අඛණ්ඩ ව ගමන් කරති.

'පිටකර රැලි වැටුණු
කඳ බඩ හොඳින් ආරපු
. . . .
පීරා ඇතින් කෙස් ගෙනත්
තට්ටය යන්තමින් වසාගත්'
. . . .
සිටියෝ මෝරපු ගෑනු
බැන්ද උස් කොණ්ඩා හා ගන දෙතොල් තිය ඇති _
. . . .
ඉඟ දෙපසින් එල්ලෙන මස්
. . . .'[19]

සෞභාග්‍යවත් මැද පන්තියේ සශ්‍රීකත්වය හා හර නැති අධ්‍යාත්මයක හිස්කම සංක්ෂිප්ත ව නිරූපණය කිරීමට තවත් මෙවැනි ජංගම චිත්‍ර කර්මයක් තිබේ ද!

කෙළවරක් නැති මහා අහස යට
මා
තනියම හිඳිනා විට
මේ විශාල විශ්වය තුළ
මම කෙතරම් අල්පයෙක් ද
නොයෙක් විටදී මට සිතුනෙය[20]

මෙම පද්‍යයේ 'මා' පද්‍ය පාදයක් හැටියට වෙන් කර ලියා තිබෙන්නේ අර්ථ රසෝද්දීපනය පිණිස උපාය මාර්ගයක් වශයෙනි. එනම් මිනිසා ගේ තනිකම දනවීම යි.

එම දෘෂ්ටිගෝචර රටාව ඉටු කරන සේවාව සුළුපටු නො වේ. ඒ ළඟ පද්‍ය පාද දෙකින් තමා වැනි ම මිනිසකු ගේ හයියක් නැති වීම ගැන මිනිස් සිතක ඇති වන අසරණකම ධ්වනිත වෙයි.

එම පැදියේ එම පද්‍ය පාදය එවන් අයුරුවකින් පිහිටුවා ඇත්තේ හිතාමතා ම ය. එහෙයින් මිනිසා පත් ව සිටින 'ඊනියා හුදෙකලාව' ගැන පළ කළ හැකි මීට වැඩි සංරචනයක් තිබේ දැ යි නො දනිමි.

මහගමසේකරයන් ගේ කෙලිතුඩ සාහිත්‍යයේ සැඟව ගියා වන.

මෝරා පරිපාකයට පත් විය හැකි ප්‍රතිභා සහ අනන්‍යතා උරුමය සේකරට ඇති බව නූතන සිත්තරෙක් කියාසිටියි. ඒ අනන්‍යතාව හා ප්‍රතිභාව සාහිත්‍යයේ තබා අළලන සඳ කෙලි පහරේ අනුභාවය මතු විය. එය නො ව සාහිත්‍ය මෙහෙවර තක්සේරුකාරක පෙර වදන ඉදිරිපත් කරන්ට අවසර යි.

'......සමස්තයක් වශයෙන් ගත්තාම සේකර ගේ කෘති තුළින් (චිත්‍ර කලා කෘති තුළින් පවා) ප්‍රකාශයට පත් වෙන්නේ එක ම එක කාරණාවයි. මොකක් ද?

ධනපති සමාජය ජරාව පෙරෙන මළ කුණක්. සේකර ඒක හෙළිදරව් කළා. ඒක සෑම කලාකරුවකු ගේ ම ඓතිහාසික මෙහෙවරක් නොවැ?

කලාකරුවා ගේ පරත්වාරෝපණ ශ්‍රමය ධනපති දඩු අඬුවෙන් මුදගත යුතු ව තිබෙනවා. ඒ කියන්නේ කම්කරු පන්තිය.

කලාකරුවා අපේ ඥාන මණ්ඩලයේ නිම් වළලු ප්‍රසාරණය කරනව කියන්නෙ මේක යි.

සේකර ලංකාවේ එළඹෙන විප්ලවයේ කැටපත කියලා මට කියන්ට පුළුවන් මේ අර්ථයෙන්.'[21]

සටහන්

1. ඒ.එම්.මොරටුවගම, මහගමසේකර සහ කලා නිර්මාණ, ගම්පහ, 1978.පිට 137.
2. බෝධිම, පිට 12 සහ 29, කොළඹ, 1978.
3. මහගමසේකර ගේ ගීත, පිට 8, කොළඹ, 1972.
4. මහගමසේකර ගේ ගීත, පිට 23.
5. නොමියෙමි, පිට 2, කොළඹ, 1973.
6. හෙට ඉරක් පායය, පිට 7.
7. බන්ධුල ජයවර්ධන, භූමිකා, පිට 108.
8. හෙට ඉරක් පායයි, පද්‍ය 3, පිට 3.
9. මහගම සේකර සහ සමාජයථාර්ථය, පිට 73.
10. සක්වා ලිහිණි, පිට 21, 1962.
11. සක්වා ලිහිණි, පිට 62.
12. සක්වා ලිහිණි, පිට 57.
13. තුං මං හංදිය, පිට 31.
14. රසවාහිනී, 1957 ජූනි, පිට 17.
15. සක්වා ලිහිණි, පිට 12, ගම්පහ, 1962.
16. තුං මං හංදිය, පිට 30, රදවාන 1967.
17. තුං මං හංදිය - විමසීමක්, පිට 18
18. සක්වා ලංහිණි, කැටපත, පිට 38.
19. ප්‍රබුද්ධ, පිට 10, කොළඹ, 1977.
20. මක්නිසාදයත්, පිට 18, 1964
21. සුචරිත ගම්ලත්, රත්න ශ්‍රී විජේසිංහ, මහගම සේකර සහ සමාජ යථාර්ථය, පිටු 40-42 අනුව කළ සංස්කරණයෙන් සැකැසිණි.

ආශ්‍රිත ලේඛන

1. මහගම සේකර කලා නිර්මාණ,
   නව සංස්කරණය : එච්.එම්.මොරටුවගම, 1978.
2. මහගම සේකර, සිංහල ගද්‍ය පද්‍ය නිර්මාණයන්හි විද්ම ලක්ෂණ.
3. මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත් හා රත්න ශ්‍රී විජේසිංහ, මහගම සේකර හා සමාජ යථාර්ථය, 1994.
4. මහගම සේකර චිත්‍ර ප්‍රදර්ශන උත්ප්‍රේරකයට (Catalog) අයත් එල්.පී.ගුණතිලකයන් ගේ MAHAGAMASEKERA - A brief introduction ලිපිය.
5. ගුණසිරි සිල්වා, පිහාටු පැන.
6. The Times Annual - 1969.
7. මැන්ඩිස් රෝහණධීර, ප්‍රබුද්ධ කාව්‍ය සේවනය.
8. සුනිල් මිහිඳුකුල, තුං මං හංදිය චිත්‍රපටිය - විමසීමක්.
9. මහගමසේකර, තුං මං හංදිය තිර නාටකය.
10. මහගමසේකරයන් ගේ සියලුම ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍ය කෘති.

සිංහල කවිනළු සම්ප්‍රදායේ ප්‍රභවය

මහාචාර්ය ගාමිණී දැළ බණ්ඩාර

සාම්ප්‍රදායික සිංහල නාටක අතර ප්‍රමුඛත්වයක් හිමි කරගන්නා කවිනළුව හෙවත් නාඩගම අතීතයේ පටන් සිංහලයන් අතර ඉමහත් ජනප්‍රිය භාවයට පැමිණි රංග විශේෂයකි. එහි ප්‍රභවය පිළිබඳ ඉදිරිපත් ව ඇති විවිධ මතවාද අරභයා ශාස්ත්‍රීය වශයෙන් අවධානය යොමු කර ඇත්තේ මඳ වශයෙනි. ඇතැම් මානව විද්‍යාඥයින් විසින් කරන ලද පර්යේෂණ මගින් මේ රංගකලාව ලංකාවේ බටහිර වෙරළබඩ තීරයේ වාසය කරන ජනතාවකගේ උරුමයක් ලෙසින් හඳුන්වා දී ඇත ද[1] ඒ පිළිබඳ මේ පර්යේෂණ ක්ෂේත්‍රයෙහි නියුක්ත වූවන්ගේ අවධානය කෙලෙසකින් හෝ යොමු වී ඇති බවක් නොපෙනේ.

සිංහල කවිනළුව අතීතයෙහි දී සම්භාව්‍ය ගණයේ ලා සැලකිය හැකි රංග විශේෂයක් ව පැවැති බවට සාධක ඇත. කෙසේ වෙතත් නූතන බොහෝ ලේඛකයින් විසින් කවිනළුව සලකනු ලබන්නේ ගැමි නාටක විශේෂයක් ලෙසිනි. එසේ නම් එබඳු ජනශ්‍රැතියක් පිළිබඳ ව කෙරෙන අධ්‍යයනයක දී ඒ කලාව පිළිබඳ ව බැඳුණු සමාජ, ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම පිළිබඳ ගැඹුරින් සලකා බැලිය යුතු වේ. එසේ වුව ද ඒ පිළිබඳ ව පර්යේෂණ කළ බොහෝ දෙනා පූර්වෝක්ත සමාජ පරිසර පිළිබඳ ව නිසි අවධානයක් යොමු නොකළාහු වෙත්. මේ කරුණ කවිනළුවෙහි ප්‍රභවය අරභයා විවිධ සඳෙස් මත පහළ වීමට හේතු වී ඇත.

කවිනළුව පිළිබඳ ව පුරෝගාමී අධ්‍යයනයක යෙදුණු එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර එය උතුරින් හලාවත සිට දකුණෙහි වැලිගම, මාතර හා තංගල්ල දක්වා අතර වූ බටහිර මුහුදුබඩ තීරයේ ප්‍රචලිත ව පැවැති බව පවසයි.[2] මේ නාට්‍ය විශේෂය ලක්දිව මධ්‍ය ප්‍රදේශයට හෝ කඳුකරයට පිවිසි

1. කියවන්න, Raghavan MD, (1961) **The Karava of Ceylon, Society and Culture,** Colombo.
2. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, (1968), සිංහල ගැමිනාටකය, කොළඹ, 137 පිටුව.
3. එම, 136 පිටුව.

බවක් නොපෙනෙතැයි ඇතැමෙකු ඇදහුව ද[3] සීතාවක රාජසිංහ රජතුමන් දවස නාරසිංහ නම් වූ කර්ණාටක සංගීතඥවේදියෙකු විසින් කවිනළු නිර්මාණය කළ බව ජනප්‍රවාදයෙහි සඳහන් වේ.[4] මේ හැරෙන්නට නරේන්ද්‍රසිංහ රජතුමාගේ රාජ්‍ය සභාවෙහි දක්ෂිණ භාරතීය සංගීතවේදීන් වූ බවත්, ඒ අතරින් අලගනායිදු නම් වූ සංගීතඥයා ප්‍රථමයෙන් ම සිංහල රාජ්‍ය සභාවේ කවිනළු ඉදිරිපත් කර සිංහල රජවරුන් සතුටට පත් කළ බවක් තවත් ජනප්‍රවාදයෙක සඳහන් ය.[5]

සිංහල කවිනළුව පිළිබඳ ව අදහස් දක්වන තවත් ලේඛකයෙක් අලගනායිදු නමැති ශිල්පියකු විසින් දක්ෂිණ භාරතයේ එවකට ජනප්‍රිය ව පැවති හරිච්චන්ද්‍ර නාටකය සිංහල රාජ සභාවෙහි රඟ දක්වනු ලැබූ බව පවසයි. තත් ලේඛකයා විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද කරුණු අතර හරිච්චන්ද්‍ර නාටකය මුල් ම සිංහල කවි නළුව බවත්, නරේන්ද්‍රසිංහ රජු දවස රඟදැක්වුණු ද්‍රවිඩ නාටකය හෙළ බසට නගා හඟුරන්කෙත විසූ පේද්‍රුරු සිංඤෝ නම් කම්මල්කරුවකු විසින් රඟ දැක්වූ බවත්, මොහු ඇතමකුගේ මතය අනුව මුල් ම කවිනළු ශිල්පියා යැයි සැලකෙන පිලිප්පු සිංඤෝගේ පියා බවත් සඳහන් වන්නේ ය.[6] තව ද අලගනායිදු විසින් ද්‍රවිඩ බසකින් සිංහල රාජ සභාවේ ප්‍රයුංජනය කරන ලද හරිච්චන්ද්‍ර නාටකය මුලින්ම සිංහලයෙන් නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ පිලිප්පු සිඤ්ඤෝගේ පියා වූ හඟුරන්කෙත විසූ දන්චි සිඤ්ඤෝ විසිනැයි ද මතයෙක් වේ.[7]

සිංහල කවිනළු සම්ප්‍රදයේ ආරම්භය පිළිබඳ ව වර්තමානයේ පිළිගැනීමට පත් ව ඇති තවත් මතයක් වන්නේ විදේශයන්හි සිට ලංකාවේ මුහුදුබඩ පෙදෙස්හි කවිනළු සම්ප්‍රදය ව්‍යාප්ත වූ බව යි. මේ මතය පහළ වූයේ එයට පෙර කවිනළුවෙහි ආදි කර්තෘ ලෙසින් සැලකුණු පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ නම් වූ කලාකරුවා විසින් කවිනළුව ඇරඹූ බවට වූ විශ්වාසය යටපත් කරමිනි.

සිංහල කවිනළු සම්ප්‍රදයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කෙරෙන කෘති නිර්මාණය කළ වැඩි දෙනාගේ මතය වන්නේ උතුරු ලංකාවේ පැවති කතෝලික ආගමික කථා පුවත් පදනම් කොටගත් නාට්ටුකූත්තු සම්ප්‍රදය අනුකරණය කරමින් සිංහල කවිනළුව ඇති වූ බව යි. මේ මතය මුලින් ම ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ එඩ්මන්ඩ් පීරිස් රදගුරුතුමන් විසින් 1949

4. පු.සි.කා., ප්‍රථම භාගය, (1966), කොළඹ, 14 පිටුව.
5. විජයතුංග, විල්මට් පී., (1996), ස්වර ලිපි සහිත සිංහල නෘත්‍ය ගීත, කොළඹ, xi පිටුව
6. සන්නස්ගල, පුඤ්චිබණ්ඩාර, (1964), සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, කොළඹ, 610 පිටුව.
7. විජයතුංග, (1996), xi පිටුව.

වර්ෂයේ දී ය.[8] මුල් ම සිංහල කවිනළු රචකයා ලෙසින් මිහිඳුකුලසූරිය ගේබ්‍රියල් ප්‍රනාන්දු නමැත්තාගේ නම පීරිස් රදගුරුතුමන් විසින් තහවුරු කිරීමට උත්සාහ ගනු ලැබ ඇත.[9]

Studies, Historical and Cultural නම් වූ කෘතිය මගින් එඩ්මන්ඩ් පීරිස් රදගුරුතුමා ලංකාවේ පැවති කතෝලික ආගමික දෙමළ නාට්ටුකුත්තු ආභාසයෙන් සිංහල කවිනළුව ප්‍රචලිත වූ බව පවසයි. පැරණි ම සිංහල නාඩගම දෙමළ මූවිරාසකල් නම් වූ නාඩගම අනුකරණය කරමින් ලියැවුණු රජතුන්කට්ටුව ලෙසින් ඔහු හඳුන්වයි.[10]

යථෝක්ත ප්‍රකාශය අනුව පැහැදිලි වන්නේ පීරිස් රදගුරුතුමා තමන් දුටු පැරණි ම කවිනළු කෘතිය ආශ්‍රයෙන් පූර්වෝක්ත මතය එළි දක්වා ඇති බව ය. මෙහි දී අපට මතු වන මූලික ම ගැටලුව වන්නේ පීරිස් රදගුරුතුමා දුටු පැරණි ම කවිනළුව මුල් ම කවිනළුව ලෙසින් හඳුන්වන්නේ කුමන පදනමක් මත පිහිටා ද යන්න යි. තමන් දුටු පැරණි ම කවිනළු අත්පිටපත් මුල් ම කවිනළුව ලෙස සැලකීම කිසිසේත් විද්‍යානුකූල වූ නිගමනයක් නො වන අතර එතුමෝ කිසිදු සාධකයක් මගින් එය තහවුරු නො කරති.

තව ද, කවිනළුව ජන නාට්‍ය විශේෂයක් සේ සලකනු ලබන්නේ නම්, ශ්‍රැති පරම්පරාවෙන් පැවත ආ ජන සම්ප්‍රදයයක් අරභයා පසු කලෙක ලියැවුණු අත්පිටපතක් දුටු පමණින් ම තත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ඒ පිටපතෙන් පටන් ගත්තා යැයි පැවසීම ඥානාන්විත නොවන්නේ ය.

පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ වැනි නාට්‍ය ශිල්පීන් කවිනළුවේ ආරම්භකයින් ලෙස හැඳින්වෙන්නට ඇත්තේ මේ නව විපර්යාසයන් ගේ බලපෑමෙන් ශ්‍රැති පරම්පරාවෙන් පැවත ආ නාට්‍ය කෘති ලේඛනගත කළ බැවින් විය හැකි ය. මේ අනුව බලන විට රදගුරුතුමා ඉදිරිපත් කළ මතය හුදු මතිමාත්‍රයක් මත පදනම් වූ අතාර්කික නිගමනයක් ලෙසින් සැලකිය යුතු ව ඇත. රදගුරුතුමා තම මතය තහවුරු කිරීම සඳහා යොදා ගෙන ඇත්තේ රජතුන්කට්ටුවේත්, මූවිරාසකල් නාටකයේත් කථා වස්තුවේ වූ සාම්‍යය

8. **Ceylon Fortnight Review**, (1949) Peiris Edmund, **A Sinhalese Nativity Play**, p.95.

9. Peiris, Edmund,(1978),**Studies Historical and Cultural**, Colombo, pp.232-247.

10. Peiris, (1978), pp. 239-240

යි. ක්‍රිස්තියානි කථා ප්‍රවෘත්ති මුල් කර ගත් මේ කවිනළු දෙකෙහි ම සමාන ලක්ෂණ තිබූ පමණකින් එකකින් අනෙක ප්‍රභවය ලැබී ය යි සැලකීම තර්කානුකූල නො වේ. එක ම මූලාශ්‍රයක් භාවිතා කිරීම නිසා මේ කෘති දෙකෙහි සමාන ලක්ෂණ පිළිබිඹු වීම අනිවාර්ය වේ. එබැවින් මුවිරාසකල් නම් වූ නාට්ටුකූත්තුව ආශ්‍රයෙන් සිංහල කවිනළුව ප්‍රභවය වූයේ යැයි පිළිගැනීමට වෙනත් ආකාරයක සාක්ෂ්‍ය එළවිය යුතු ව තිබුණි.

තව ද බිෂොප් පීරිස් විසින් මුල් ම සිංහල කවිනළුව වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබූ රජතුන්කට්ටුවත් එයට පාදක වූ දෙමළ නාට්ටුකූත්තුවත් අතර ආකෘතික වශයෙන් අසමානතා දැකිය හැකි ය. ද්‍රවිඩ නාටක සම්ප්‍රදයය පිළිබඳ ව කරුණු ගෙන හැර දක්වන බිෂොප් පීරිස් කතෝලික නාට්ටුකූත්තුවෙහි, විශේෂයෙන් ම මුවිරාසකල් නාටකයෙහි, සෙල්ලපිල්ලේ හෙවත් සෙල්ලම්ළමා චරිතය නොමැති බව පවසයි.[11] එසේ වුව ද ඔහු පවසන පරිදි එය අනුකරණය කරමින් නිර්මාණය කරන ලද රජතුන්කට්ටුව නම් වූ ප්‍රථම සිංහල කවිනළුවෙහි සෙල්ලම්ළමා භූමිකාව දැකිය හැකි ය. සිංහල කවිනළුවෙහි ඉතා ජනප්‍රිය ස්ථාවර පාත්‍රයකු ලෙසින් භාවිත වූ මේ භූමිකාව දක්ෂිණ භාරතීය තෙරුක්කූත්තුවෙහි ද දක්නට ලැබෙන චරිතයකි. උතුරු ප්‍රදේශයේ කතෝලික නාට්‍යයෙහි දක්නට නොලැබෙන මේ ලක්ෂණය සිංහල කවිනළුවට ඇතුළු වූයේ කෙසේ ද යන්න අවධානයට යොමු විය යුතු මූලික කරුණකි.

බිෂොප් පීරිස් පැවසූ අන්දමට මුවිරාසකල් නාටකය අනුකරණය කරමින් රජතුන්කට්ටුව නිර්මාණය වූවා නම්, එහි නො වූ සෙල්ලම්ළමා භූමිකාව එයට ඇතුළු විය නොහැකි ය. එයින් පෙනී යන්නේ කතෝලික නාට්ටුකූත්තුවට පරිබාහිර වෙනත් ආකාරයකින් සිංහල කවිනළුව ප්‍රභවය වී ඇති ආකාරය යි. සිංහල කතෝලික කවිනළුව කෙරෙහි බලපා ඇත්තේ මෙහි වූ දීර්ඝකාලීන නාටක සම්ප්‍රදයය යි. මෙහි දී අපට කවිනළුවේ ආරම්භය යාපනය ප්‍රදේශයේ කතෝලික නාට්ටුකූත්තුවට වඩා වෙනත් මූලාශ්‍රයක් ආශ්‍රයෙන් ප්‍රචලිත වූවා ය යන්න පිළිගැනීමට සිදු වේ. එසේ නම්, ඉන් පැහැදිලි වන්නේ දක්ෂිණ භාරතීය තෙරුක්කූත්තු සම්ප්‍රදය යම් ආකාරයකින් සිංහල කවිනළුවට බලපෑම් ඇති කළ බවකි.

පීරිස් පවසන පරිදි මුවිරාසකල් නාටකයෙහි සෙල්ලම් ළමා

11. Peris, (1978), p.241.

චරිතයට අමතර ව කෝනංගියා හෙවත් කෝලන්දනාගේ භූමිකාව ද ඇත්තේ නැත. එසේ වුව ද දක්ෂිණ භාරතීය තෙරුක්කුත්තු වීථි නාටක සම්ප්‍රදායයන්හි මෙන් ම සිංහල කවිනාළු සම්ප්‍රදායයෙහි ද අවියෝජනීය අංගයක් ලෙස මේ ස්ථාවර භූමිකාව ද හැඳින්විය හැකි ය. ගේබ්‍රියල් ප්‍රනාන්දුගේ රජතුන්කට්ටුවෙහ ද මේ භූමිකාව ඇතුළත් කොට තිබේ.

මෙහි දී මතුවන මූලික ගැටලුව නම්, සිංහල කවිනාළුව අභාසය ලැබුවේ යාපන ප්‍රදේශයේ පැවති නාට්ටුකූත්තුවෙන් නම්, එසේ ම මූවිරාසකල් නාටකය සිංහල කවිනාළු සම්ප්‍රදයට මුල් වූයේ නම් ඒ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන්හි නො වූ භූමිකා දෙකක් සිංහල කවිනාළුවට නැතහොත් පීරිස් පවසන ආරම්භක කවිනාළුව වූ රජතුන්කට්ටුවට ඇතුළු වූයේ කෙසේ ද? යන්න ය. පීරිස් දක්වන තවත් කරුණක් වන්නේ, මූවිරාසකල් නාටකයෙහි ඇතුළත් නොවූ සීසර් ඔගස්ටස් හා ලූසිපර් නම් වූ චරිත ද රජතුන්කට්ටුවට ඇතුළු වී ඇති බව යි. එසේ නම් අප මෙහි දී එළඹිය යුතු නිගමනය වන්නේ එක ම කථා පුවතක් පාදක කොටගත් බැවින් පූර්වෝක්ත නාටක දෙකෙහි යම් යම් සමානතා දැකිය හැකි වුවත් කතෝලික ද්‍රවිඩ නාටකයෙන් සිංහල කවිනාළුව ඇති නො වූ බව ය.

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර තම සිංහල ගැමිනාටකය නම් වූ කෘතියෙහි රදගුරුතුමන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මතය උපුටා දක්වා ඇති අතර, එය තව දුරටත් තහවුරු වන අන්දමින් කරුණු දක්වන්නේ පළමු කවිනාළු රචකයා කවරෙක් ද යන්න පිළිබඳ වැඩි මනත් අවධානයක් නොමැති ව ය. පළමු කවිනාළු රචකයා කවරෙක් ද යන්න තීරණය කළ නොහැකි එමෙන් ම එය ප්‍රතිඵල රහිත වූත් කාර්යයක් බැවින් සරච්චන්ද්‍ර කවිනාළුවේ ආරම්භය පිළිබඳ ව පාඨකයාගේ විශ්වාසය වර්ධනය වන අන්දමේ උපකල්පනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සහ දරුවේ ය:

> 'සිංහල නාඩගම ප්‍රභවය ලැබුවේ දක්ෂිණ භාරතයෙහි තෙරුක්කුත්තු හෙවත් වීථි නාටක වශයෙන් හැඳින්වෙන ගැමි නාටක විශේෂයෙන් යයි මේ නාටක වර්ග දෙකේ රංග ශෛලිය හා සංගීතය ද සංසන්දනය කිරීමෙන් ස්ඵුට වේ......
>
> සිංහල නාඩගම ආදර්ශ කොට ගෙන ඇත්තේ යාපනයෙහි ඇතැම් ප්‍රදේශවල කතෝලික ජනතාව විසින් මුල් ද්‍රවිඩ තෙරුක්කුත්තු ඇසුරු කොට ගෙන සකස් කරගන්නා ලද නාටක විශේෂයක් සේ හැගේ......

මුල දී යාපනයෙහි දෙමළෙන් රචනා කොට රඟ දක්වන්නට වූ කතෝලික නාඩගම පසු කලක දී සිංහල බසට පෙරළා සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියෙහි රඟ දක්වන්නට යෙදිණැයි සිතිය හැකි ය. යාපනයෙහි පිහිටි කතෝලික දියෝකීසිය මහඹය සීමා කොට ඇති වීමත්, ඒ සිංහල පෙදෙස්වල විසූ කතෝලික ජනතාව දෙමළ මැනවින් දැන සිටීමත් දෙමළ නාඩගම සිංහල ප්‍රේක්ෂකයින් වෙතට පැමිණවීමට රුකුල් දුන් කරුණු ලෙස සැලකිය හැකි ය. අනුක්‍රමයෙන් සිංහල නාඩගම දකුණු පළාතට සංක්‍රමණය වී එහි විසූ බෞද්ධ ජනතාව අතට පත් විය. සිංහල සංස්කෘතියට අනුව හැඩගැසී ඒවා නියම දේශීය ස්වරූපයක් ආරූඪ වූයේ පසු ව ය.'[12]

පූර්වෝක්ත දක්ෂිණ භාරතීය නාටක සම්ප්‍රදාය උතුරු ලංකාවේ හැඳින්වූයේ තෙරුක්කූත්තු හා නාඩ්ඩුකූත්ත නමිනි. දක්ෂිණ භාරතයේ තෙරුක්කූත්තු නමින් හඳුන්වන ලද්දේ හින්දු ආගමික වෘත්තාන්තයන් මුල් කර ගත් නාටක සම්ප්‍රදාය ය. නාඩ්ඩුකූත්තු නමින් හැඳින්වූයේ හින්දු ආගමික නො වූ කථා ප්‍රවෘත්ති ඇතුළත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ය. කෙසේ වුව ද, සරච්චන්ද්‍ර පවසන පරිදි කතෝලික දෙමළ නාඩ්ඩුකූත්තුවෙන් සිංහල කවිනළුව ප්‍රභවය වූවා යැ යි පිළිගත නොහැකි ය. එසේ ම සරච්චන්ද්‍ර තම මතය සනාථ කිරීම සඳහා අවශ්‍ය ප්‍රමාණවත් සාධක ඉදිරිපත් කර නැති බව ද කිව යුතු ය.

තම මතය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ලේඛකයා උතුරු ප්‍රදේශයේ තිබූ ද්‍රවිඩ නාටක දකුණු වෙරළබඩ තීරයට පැමිණියේ කවර කලක දැ යි පැහැදිලි ව සඳහන් නොකරන අතර, ඔහුගේ අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ඉතා වැදගත් මූලාශ්‍රය කිහිපයක් නොසලකා හැර ඇත. සමකාලීන ව මේ යුගයේ උතුරුකරයේ වූයේ කතෝලික නාඩගම් පමණක් නො වේ. සරච්චන්ද්‍ර පවසන පරිදි ම කන්ඩිරාජ නාටකය ද,[13] ඒ හැරෙන්නට හරිශ්චන්ද්‍ර,[14] රාමායණ[15] හා අලෙලියරසානි නාටකය[16] වැනි හින්දු ආගමික පසුබිමෙහි වූ වෙනත් ද්‍රවිඩ නාටක ද තිබූ බවට සාක්ෂ්‍ය දැකිය හැකි ය. මෙ කෘතීන්ගෙන් සිංහල කවිනළු වර්ධනයට සේවයක් වූයේ ද යන්න සලකා බැලිය යුතු ව

12. සරච්චන්ද්‍ර, (1968), 156, 158 සහ 160 පිටු.
13. සරච්චන්ද්‍ර, (1968), 157 පිටුව.
14. Cumming, CF. Gordon, (1893), **Two Happy Years in Ceylon**, London, p.261
15. Hugh Nevill, (1887), **The Taprobanian, A Dravidian Journal of Oriental Studies**, Bombay, p.150
16. Peiris, P.E. (1911), **Notes On Some Sinhalese Families**, Part iii, Colombo, p.121

තිබිණි. කන්ඩිරාජ නාටකම ආශ්‍රයෙන් පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ තම ඇහැලේපොල නාටකය නිර්මාණය කරන්නට ඇති බව සරච්චන්ද්‍ර ම පිළිගන්නා බැවින්[17] කතෝලික නො වූ නාටක ද සිංහල කවිනළුවට බලපෑ බව එයින් ම පැහැදිලි ය. (කන්ඩිරාජ නාටකම පලිප්පු සිඤ්ඤෝගේ ඇහැලේපොල හෙවත් සිංහලේ නාටකයේ අනුකරණයක් වූවා වන්ට ද හැකි ය.) එබැවින් ද්‍රවිඩ කතෝලික නාටක පමණක් ම සිංහල කවිනළුවට බලපෑම් ඇති කළේ ය යන්න සදෙස් නිගමනයකි.

පූර්වෝක්ත ලේඛකයින් දෙදෙනාගෙන් අනතුරු ව සිංහල කවිනළුව පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ ලේඛකයින් අතර එම්.එච්.ගුණතිලක ද එක් අයෙකි. සිංහල කවිනළු පිළිබඳ ඔහු විසින් ලියන ලද Nadagama, The First Sri Lankan Theatre සහ සිංහල නාඩගම් හා දමිළ කූත්තු නම් වූ කෘතිවලින් පූර්වෝක්ත ලේඛකයින් පළ කළ අදහස්හි එල්බ ගනිමින් සිංහල කවිනළුවේ ආරම්භය 16, 17, 18 සියවස්හි ලංකාවට පැමිණි කතෝලික-මිෂනාරීන්ගේ ආගම් ව්‍යාප්ත කිරීමේ ක්‍රියා කලාපයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසින් හුවා දක්වා ඇත. මෙහි දී ඔහු උපකල්පනය කරන්නේ තත් මිෂනාරිවරුන් විසින් මෙරට භාවිත කරන ලද ක්‍රිස්තියානි ජනවන්දනා ක්‍රමය කවිනළු ව්‍යාප්තියට හේතු වූ බව ය.[18]

කාලීන ඓතිහාසික, සාමාජික හා ආගමික පදනම සලකා බලන විටත්, මේ යුගයේ ලිඛිත සාක්ෂ්‍ය අනුවත් ගුණතිලක විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද කතෝලික බලපෑම පිළිබඳ මතය පිළිගැනීමට සාධක නොමැති බව පැහැදිලි ව පෙනේ. ඔහුගේ උපකල්පනය අනුව ක්‍රිස්තියානි ජන වන්දනා ක්‍රමය පාදක කොට ගත් නාට්‍ය දර්ශන තත් මිෂනාරීන් තම දේවස්ථානයන්හි රංගගත කළ බවට ඇති සාක්ෂ්‍ය මගින් කවිනළුව වැනි සාම්ප්‍රදායික දේශීය නාට්‍ය කලාවක් හඳුන්වා දීමට ඒ පූජකවරුනට අවශ්‍යතාවක් හෝ පරිචයක් වූ බවට කිසිදු සාධකයක් මතු වන්නේ නැත.

පෘතුගීසින් විසින් ලක්දිව මුහුදුබඩ පෙදෙස් තම බලයට නතු කර සිටි අවධියේ අධ්‍යාපනයෙහි අනිවාර්ය අංගයක් ලෙසින් නාට්‍ය භාවිත කරන ලද බව (සාධක රහිත ව) ඔහු සඳහන් කරයි. ඔහුගේ ම තොරතුරු-වලට අනුව තත් පාඨශාලාවන්හි ඉගැන්වීමේ මාධ්‍යය වී ඇත්තේ පෘතුගීසි සහ ලතින් භාෂා ය. එහි ඉගෙනීම ලබා ඇත්තේ පෘතුගීසි ළමුන් වන

17. සරච්චන්ද්‍ර, (1968), 143 පිටුව,
18. Goonatilleka, MH, (1984), **Nadagama, The First Sri Lankan Theatre**, Delhi, p.26.

අතර එයට අමතර ව වූවෝ නම් පෘතුගීසීන් අනුකරණයට ලැදි වූ සිංහල ප්‍රභූ පවුල්වලට අයත් දරුවෝ ය.[19] ලතින් බසින් ඉගැන්වීම් කළ ඒ පාසල්හි කවිනළුව හඳුන්වා දීම සිදුවී යැයි තහවුරු කෙරෙන සාධක ඔහු ඉදිරිපත් නොකරයි. එසේම මොහුගේ පිළිගැනීම අනුව නාඩගම ජන සම්ප්‍රදයක් වන හෙයින් නාගරික සංස්කෘතියකට අයත් පෘතුගීසි හෝ වංශවත් පවුල්වල දරුවන් එවැනි සම්ප්‍රදයකට යොමු වූයේ යැයි උපකල්පනය කළ නොහැකි ය.

තම මතය තහවුරු කිරීම උදෙසා ගුණතිලක ඉදිරිපත් කරන තවත් සාධකයක් වන්නේ තද් යුගයේ මිෂනාරීන්ගේ එදිනෙද ආගමික කටයුතු පිළිබඳ තොරතුරු ය. එවක සිංහල පිළිබඳ දැනුමක් ලබා තිබූ පෘතුගීසි පූජකවරුන් සිටි බව සඳහන් කරන ගුණතිලක තත් සිංහල දැනුමෙන් ප්‍රයෝජනය ගෙන සිංහල රංග කලාවට විශේෂයෙනුත් සිංහල සාහිත්‍යයට පොදුවේත් සේවයක් වන ලෙස ක්‍රියා කළ පූජකවරුන් අතළොස්සකට වැඩිය නැති බවක් සඳහන් කරමින් පූජකවරුන් දෙදෙනෙකු පමණක් විශේෂිත කොට දක්වන්නේ[20] සඳහන් කිරීමට තරම් වූ සේවයක් සිදු වී ඇත්තේ ඔවුන් දෙදෙනාගෙන් පමණක් වීම නිසා විය යුතු ය. ගුණතිලක ඉදිරිපත් කරන මූලික සාධකය වන මාතර පල්ලියේ අධිපති ව කටයුතු කළ ෆ්‍රැන්සිස්කානු පූජකවරයකුගේ කාර්ය භාරය පිළිබඳ වූ සටහනෙහි මෙසේ පැවසෙයි:

> 'මාතර කොටවත පල්ලියෙහි රඟ දක්වූ එවැනි නාට්‍යයක් ගැන ත්‍රින්දද් පියතුමාගේ ග්‍රන්ථයෙහි විස්තරයක් එයි. පෙයිශෝතු පියතුමා සිංහල භාෂාවෙන් රචනා කරන ලද කොමැදීය වර්ගයේ නාට්‍යයක් අවගාහන දිනයට කලින් ද පෙන්වන ලදී. නොයෙක් අලංකාර දර්ශනයෙන් යුක්ත වූ ඒ නාට්‍යය, ප්‍රදේශ වාසීන්ට පුරුදු පරිදි රාත්‍රිය මුළුල්ලේ ම පෙන්වනු ලැබී ය.....ත්‍රින්දද් පියතුමා ගේ වාර්තාව අනුව හෙළි වන තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් තිබේ. එනම්, යථෝක්ත අන්දමේ රැ පුරා පැවැත්වෙන රැඟුම්වලට ප්‍රදේශ වාසීන් ඇබ්බැහි ව සිටි බව යි. එයින් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ රාත්‍රිය මුළුල්ලේ පැවැත්වුණු බලිතොවිල් යනාදී රැඟුම්විය හැකි ය.[21]

19. ගුණතිලක එම්.එච්., (1999), සිංහල නාඩගම් සහ දමිළ කූත්තු, 1 වන කාණ්ඩය, කොළඹ, 59 පිටුව
20. ගුණතිලක, (1999), 62 පිටුව.
21. ගුණතිලක, (1999), 62 පිටුව.

සිංහල කවිනළු ප්‍රභවය සඳහා ඉහත දක්වූ නාට්‍යය පාදක වන්නට ඇතැයි ඔහු සඳහන් කළ ද එක් පූජකවරයෙකු විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද එක් රැඟුමකින් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් පැනනැඟිය හැකි වන්නේ ද යන්න සලකා බැලිය යුතු ව ඇත. තව ද ඔහු සඳහන් කරන ආකාරයට පෙයිශෝතු විසින් රචිත නාට්‍ය පිටපතක් ද සොයා ගැනීමට නොහැකි බැවින් එය කවිනළුවේ ආරම්භයට හේතු වූ නාට්‍යයක් ලෙසින් සැලකීම කිසිසේත් ශාස්ත්‍රානුකූල නො වේ.

ගුණතිලක ඉදිරිපත් කරන කරුණු අතර පරස්පරතා ද ඇත. කවිනළුව රාත්‍රි කිහිපයක් මුළුල්ලේ රංග ගත වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙකි. පෙයිශෝතු විසින් එක් රාත්‍රියක් මුළුල්ලේ රඟ දක්වන ලද නාට්‍යය කාණ්ඩ වශයෙන් රාත්‍රි කිහිපයක් මුළුල්ලේ රඟ දක්වී යයි ගුණතිලක සඳහන් කරන්නේ ද කිසිදු සාධකයක් නැති ව ය.[22] එහි අදහස වන්නේ ඒ නාටකය කවිනළුවට සම්බන්ධ කිරීමේ අවශ්‍යතාව විය හැකි ය.

පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශය අරභයා ගුණතිලක විසින් කරනු ලබන නිගමනය වන්නේ 'ප්‍රදේශ වාසීන්ගේ සහජ ලැදිකම් හා ඔවුන්ගේ හුරුපුරුදුකම් තම වාසියට හරවාගෙන ක්‍රිස්තියානි ධර්මය අඩංගු තේමා පූර්ණ නාට්‍ය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට පෙයිශෝතු පියතුමා සමත් වූ බව ඉන් වටහා ගත හැකිය' යනුවෙනි.[23] ගුණතිලක පවසන පරිදි පූර්වෝක්ත පූජකවරයා තම නාට්‍ය හඳුන්වාදීම සඳහා ගුරු කොටගත් දේශීය සම්ප්‍රදයයක් පිළිබඳ ව සඳහන් කරයි. ක්‍රින්දද්ගේ වාර්තාවට අනුව පෙයිශෝතු තම රංගනය ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ 'යථෝක්ත අන්දමේ රෑ පුරා පැවැත්වෙන රැඟුම්වලට ප්‍රදේශ වාසීන් ඇබ්බැහි වී සිටි බැවින්' බව පෙනේ. එයින් පැහැදිලි වන්නේ එකල පෙයිශෝතුට ආදර්ශයට ගැනීමට සුදුසු රංග සම්ප්‍රදයයක් මෙහි පැවැති බව යි. එය ඔහු ගේ කාර්යයට පහසුවක් වී ඇත. සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් පැවති බවට එය මනා සාධකයක් වේ. මෙවැනි රංගනයන් වූ බවට ජාකොබ් ගොන්සල්වේස් විසින් ද තම දේවනීති විසර්ජනයෙහි දක්වා ඇත.[24] තත්ත්වය එසේ තිබිය දීත් ගුණතිලක යථාර්ථය වසන්කර මිථ්‍යා මත ඉදිරිපත් කරයි. පෙයිශෝතුට ආදර්ශයක් වූ නාට්‍ය පිළිබඳ ගුණතිලක දක්වන්නේ 'එයින් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ රාත්‍රිය මුළුල්ලේ පැවැත්වුණු බලිතොවිල් යනාදී රැඟුම් විය

22. ගුණතිලක, (1999), 63, 64 පිටු.
23. ගුණතිලක, (1999), 69 පිටුව.
24. ගොන්සල්වේස් පාඨාවලි, (1950), සංස්කරණය - දෙන් පීටර්, ඩබ්ලිව්.එල්.ඒ., කොළඹ, 03 පිටුව.

ය' යනුවෙන් විකෘති අර්ථ කථනයකි. බලිතොවිල් පැවැත්වූයේ විනෝදය සඳහා නො ව කිසියම් අපල උපද්‍රවයක් වූයේ නම් එයින් මිදීමේ ශාන්තිකර්ම ලෙසිනි. ඒවා විනෝදය සඳහා නිරන්තරයෙන් රඟදැක්වූයේ නැත; අවශ්‍යතාව උදෙසා මහත් වූ භක්තියකින් හා ඇපකැප වීමකින් සිදුකරනු ලැබූ ඒවා ය. එබැවින් තත් පූජකවරයා ආදර්ශයට ගත්තේ එවක තිබූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන් බවට කිසිදු සැකයෙක් නැත. තව ද තත් පූජකවරයා හා දක්ෂිණ භාරතීය සම්බන්ධයක් දැකිය නොහැකි බැවින් සිංහල කවිනළුව ආරම්භ කිරීම සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන මේ කරුණ නිකැතින් ම බැහැර කළ හැකි ව ඇත.

එපමණක් නොව බලිතොවිල් පිළිබඳ ව මිෂනාරීන් විසින් දක්වන ලද්දේ දැඩි විරෝධයකි'.[25] බලිතොවිල් යක්ෂයා සමඟ කෙරෙන ගනුදෙනු ලෙසින් සලකා තම භක්තිකයනට ඒ මිථ්‍යා දෘෂ්ටියෙන් බැහැර වෙන ලෙස දේශනා කළ ඔවුන් විසින් ඒ ශාන්තිකර්මවලින් ආදර්ශය ලබා තම නාට්‍ය සම්ප්‍රදය නිර්මාණය කරගනු ලැබිණැයි පිළිගත නොහැකි ය. සමකාලීන මිෂනාරිවරයකු වූ ජාකොබ් ගොන්සල්වේස් යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර හා යක්ෂයින් පිළිබඳ තම අඥාන ඖෂධයෙහි අධර්මය නොදන්නා අඥාන පහදන ලදී නම් වූ සය වැනි පරිච්ඡේදයෙහි දී ද දේශීය ඇදහීම් ප්‍රතික්ෂේප කර ඇත.

> 'පළමුවෙන් එකම දෙවියන් හැර වෙන දෙවියන් ඇදහුවොත් එක්වෙනි අධර්මය වේය. තවද යක්ෂයින් පිදුවොත් යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර කීවොත් නිවිති ශාස්ත්‍ර බැලුවොත් පේන ඇසුවොත් පිල්ලි සූනියම් කළොත් ඒ වර්ගයටම අඩුත්තු වෙයි.'[26]

මෙපමණක් නො ව මෙයට පසු කාලයේ දී ජන සංස්කෘතියේ අංගයන් වූ ජනනාට්‍ය හා ජනසාහිත්‍යය පවා ස්වදේශිකයනට තහනම් කරන අවස්ථා දක්වා කතෝලික පල්ලිය තම අනුගාමිකයනට තරවටු කරන ආකාරය 19 සියවසේ අවසාන භාගයට පැමිණෙන විට දක්නට ඇත.[27]

මේ අනුව සලකා බලන විට බලි තොවිල් ආශ්‍රයෙන් මිෂනාරීන් විසින් තම නාට්‍යය සඳහා ආදර්ශය ලබා ගත්තේ යැයි පැවසීමත්, ඒ

25. ගොන්සල්වේස්, ජාකොබ්, (1950), අඥාන ඖෂධය, කොළඹ, 8-9 පිටු.
26. අඥාන ඖෂධය, (1950), 18 පිටුව.
27. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1895 පෙබරවාරි 11.

ආශ්‍රයෙන් කවිනළු සම්ප්‍රදය හඳුන්වා දුන්නේ යයි පැවසීමත් පිළිගත නොහැකි යෝජනාවක් සේ සලකා බැහැර කළ යුතු ව ඇත.

කවිනළුව මිෂනාරීන්ගේ ධර්ම ප්‍රචාරයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසින් හැඳින්වීම සඳහා ඇතැම් විටෙක ගුණතිලක විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන සාධක සත්‍යයෙන් තොර ය. නොඑසේ නම් මූලාශ්‍රය භාවිතයෙන් තොර ය. ඔහු විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන ඇතැම් ප්‍රකාශ මගින් පාඨකයින් නොමග යාමට අවස්ථා උදාකරයි. ඔහු සිතාමතා සත්‍යය විකෘති කරන්නට දරූ උත්සහයන් අතර පහත සඳහන් ප්‍රකාශය ද වේ:

> 'සිංහල නාඩගමෙහි හා ද්‍රවිඩ නාඩගමෙහි අභිප්‍රාය බෞද්ධාගමික අදහස් හෝ හින්දු අදහස් හෝ ප්‍රචාරය කිරීම නො ව ක්‍රිස්තු ධර්මය ප්‍රචාරය කිරීමයි. 'අන්‍ය සිවාගමවල් අරවන්නෙමි දේව අනුහසින්' යි හරිශ්චන්ද්‍ර නාඩගමෙහි සඳහන් වන්නේ එබැවිනි.'[28]

මේ ප්‍රකාශය සම්පූර්ණයෙන් ම සත්‍යයෙන් තොර ය. හරිශ්චන්ද්‍ර නාටකය හින්දු ආගමික කථා පුවතක් අන්තර්ගත නාට්‍යයකි.

ගුණතිලකගේ ප්‍රකාශය අනුව කවිනළුවේ අභිප්‍රාය කතෝලික ධර්මය ප්‍රචාරය පිණිස බව දැක්වීම සඳහා උපුටා දක්වන්නේ ද සාවද්‍ය වූ තොරතුරු ය. හරිශ්චන්ද්‍ර නාටකය වනාහි හින්දු දේව මණ්ඩලයට අයත් දෙවියන් හා සත්‍යය ගරු කළ රජකු පිළිබඳ ව කියැවෙන කථා පුවතකි. මේ සත්‍යගරුක භාවය පිළිබඳ ව කියැවෙන සිද්ධි හා හින්දු මතවාද සිංහල බෞද්ධයන්ට ආගන්තුක වූ සංකල්ප නො වී ය. එබැවින් මේ කථා පුවත හින්දු, බෞද්ධ කාගේත් ජනප්‍රසාදයට පත්වන්නට ඇත. එසේ වූ කථා පුවතක් පවා ක්‍රිස්තියානි ධර්ම ප්‍රචාරය සඳහා යොදු ගැනිණැයි ඔහු සාවද්‍ය ප්‍රකාශයක් ඉදිරිපත් කරයි. එමගින් කවිනළුව හුදෙක් කතෝලික ආගමික අවශ්‍යතා සඳහා නිපදවා ගත්තක් සේ හඳුන්වා දීමට තැත් දරයි. එසේ ද වුව හරිශ්චන්ද්‍ර නාටකය රචනා කළ කතුවරයාගේ එවැනි අදහසක් තිබූ බවක් නොපෙනෙනවා පමණක් නො ව ඔහු බෞද්ධ කවිනළු රචකයෙකුවූ බව ද හරිශ්චන්ද්‍ර නාටකයේ පහත සඳහන් ප්‍රාරම්භ ගීතයෙන් පැහැදිලි වේ:

ශ්‍රී පවර ගුණගණාලංකාර ත්‍රෛලෝක්‍ය රාජේස්වර

28. සාහිත්‍යය, (වර්ෂයක් සඳහන් නොවේ) නාට්‍ය සාහිත්‍ය විශේෂ කලාපය, ගුණතිලක, එම්,එච්., දේශීය රංග සම්ප්‍රදායෙහි දිස්වෙන කෝලම හා නාඩගම්, කොළඹ, 17 පිටුව.

සවනමුනි සරණ මම නිතර මුදුනත රැගෙ න
වී අදර පෙම්බැතින් ඒ පසැස්තුමන් දෙසූ
ත්‍රිපිටක සද්දහම් පෙමැති සිත්හි රැගෙ න
එසකල මොක් ඇදුරු සමිඳු පුත් සඟ සරණ ගෙන
සකල සිත් බැතින් පැළඳ ගත බරණ මෙ න
මා කිවිඳු කරන කිවිනළු බසින් දුටු දෝස සැම
සුරතේ මුදුනු මෙතුන් සරණේ බෙලෙ න[29]

මේ හැරෙන්නට බෞද්ධ කථා ප්‍රවෘත්ති මුල් කරගත් කවිනළු ලියැවී ඇති අතර කුස, විදුර හා වෙස්සන්තර නාටක ඉන් ප්‍රධාන වේ. එයිනුත් කුස නාටකය ලියා ඇත්තේ ජෝන් මර්තීනුස් පවුලුස් සමරසිංහ ශ්‍රීවර්ධන නම් වූ කතෝලික බැතිමතෙකු විසිනි. පූර්වෝක්ත කරුණු සලකා බැලීමේ දී පැහැදිලි වන සත්‍යය වන්නේ ගුණතිලක තමන් ගත් පූර්වවිනිශ්චය තහවුරු කිරීම සඳහා යම් යම් සාධක විකෘති අර්ථ කථනයකට භාජනය කර ඇති බව යි.

කවිනළුව වනාහි සම්භාව්‍ය නාට්‍යයක් ව පැවති එසේ ම සාමාන්‍ය ජනයා අතරට ද පැමිණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකි. තම කෘති මගින් ගුණතිලක හා සරච්චන්ද්‍ර වැනි ලේඛකයින් විසින් එය ජන සම්ප්‍රදයයක් ලෙසින් හඳුන්වා දෙනු ලැබ ඇත. ඔවුන්ගේ තර්කයට අනුව නූගත් ගැමියන්ගේ සම්ප්‍රදයයක් අගය කිරීමට හෝ එවැනි සම්ප්‍රදයයක් බිහි කිරීමට අපරදිග නාගරික සංස්කෘතික ආකල්පයන්ගෙන් පරිපූර්ණ වූ බටහිර ජාතික පූජකවරුනට අවශ්‍යතාවක් හෝ හැකියාවක් ඇති විය නොහැකි ය. සම්භාව්‍ය සම්ප්‍රදයයක් පිළිබඳ හැඟීම අත්හැර දැමුව ද ගැමි සම්ප්‍රදයයක් යනු ක්ෂණික ව ප්‍රචලිත කළ හැක්කක් නො ව පරම්පරා ගණනාවක් තිස්සේ වර්ධනය විය යුතු විෂය ක්ෂේත්‍රයකි. රාජ්‍ය බලය, ආයුධ බලය හා වෙනත් නොයෙකුත් බලපෑම් මගින් ක්‍රිස්තියානිය ප්‍රචාරය කිරීමට මිෂනාරීන්ට හැකි වුව ද ජන සම්ප්‍රදයයක් එසේ ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කළ නොහැක්කේ ය.

විශේෂයෙන් මේ යුගයේ ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි විදේශීය පූජකවරුන් අතින් දේශීය පූජකවරුන් පුහුණු කිරීමක් හෝ සිදු වී නැති බව පෙනේ. එපමණක් නො ව ඔවුහු දේශීය ජන ජීවිතය පිළිබඳ අල්ප වූ දැනුම

29. හරිච්චන්ද්‍ර නාටකය, (සිතියම් සහිත), සංස්. ද සිල්වා, ඩබ්.ජී.එම්.ජේ., (1901), කොළඹ, 1 පිටුව.

වූහ. ඔවුනට දේශීය භාෂා පිළිබඳ වූ දැනුම රංග කලාව වැනි ගැඹුරු කලා මාධ්‍යයක් හඳුන්වා දීමට ප්‍රමාණවත් නො වී ය. මේ මිෂනාරීන්ට ස්වදේශීය භාෂා ඉගෙනීමට සිදු වූයේ ඉතා දුෂ්කර අන්දමිනි. භාෂා ඉගෙනීමට අවශ්‍ය වූ පතපොත නො වී ය. පෘතුගීසි බස දන්නා සිංහල උගතුන් නො වූ විට සිංහලයෙන් ම ඉගෙනීමේ දුෂ්කරතාවට ඔවුනට මුහුණ පෑමට සිදු විය. එපමණක් නො ව මොවුහු දේශීය සංස්කෘතිය පිළිබඳ තම ඥානය මෙහෙය වීමට උත්සහාවත් නොවූ අතර ඔවුන් එය දුටුවේ මිථ්‍යාදෘෂ්ටික ම්ලේච්ඡ සංස්කෘතියක් ලෙසිනි. තද් යුගයේ මිෂනාරි ව්‍යාපාරය පිළිබඳ එඩ්මන්ඩ් පීරිස් රදගුරුතුමා ඉදිරිපත් කරන තොරතුරු මේ කරුණ පැහැදිලි කරගැනීම සඳහා ඉතා ප්‍රයෝජනවත් යඃ

> '(ශ්‍රී ලංකාවේ) මිෂනාරි ක්ෂේත්‍රයේ මුලින් ම වූයේ ප්‍රැන්සිස්කානු පූජකවරුන් ය. ඔවුන්ගෙන් අනතුරු ව ජෙසුයිට්, ඩොමිනිකන් සහ ඔගස්ටීනියන් පූජකවරු පැමිණියහ. ඔවුන් මෙහි පැමිණි මුල් අවධියෙහි අප භාෂා අධ්‍යයනය සඳහා ආධුනිකයනට අවශ්‍ය පතපොත නො වී ය. මොවුනට සිංහල හා දෙමළ භාෂා හැදෑරීමට සිදු වූයේ අසීරු එමෙන් ම සෘජු ආකාරයකට ය. (ස්වදේශීය භාෂා තත් භාෂා මාධ්‍ය මගින් ම හඳුනාගත යුතු විය.) එසේ වුව ද සංස්කෘතිය සහ විවේචනාත්මක අධ්‍යයනයන්හි හරය හඳුනාගැනීමට හෝ විද්‍යාත්මක පර්යේෂණ ඥානය, දේශීය භාෂා ග්‍රහණය කරගැනීම සඳහා පෙළඹීමට උත්සාහ ගත් ඉතා සුළු පිරිසක් හෝ මේ ආරම්භක මිෂනාරීන් අතරෙහි නො වූහ.[30]

මේ නයින් බලන විට ආරම්භක මිෂනාරීන් දේශීය සංස්කෘතිය පිළිබඳ එතරම් අවධානයක් යොමු නොකළ බව පෙනේ. එපමණක් නො ව දේශීය ජන සම්ප්‍රදය සහ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයත් පහත් ග්‍රාම්‍ය ව්‍යවහාර ලෙසින් සලකා ගර්හාවට සහ අවඥාවට පත් කළ ආකාරය ද අවධානයට යොමු කළ මනා ය.[31] එඩ්මන්ඩ් පීරිස් රදගුරු තුමාගේ පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශයෙන් ආරම්භක මිෂනාරි ව්‍යාපාරයෙහි යථාරූපී භාවය ප්‍රකට කරන අතර ග්‍රාමීය හෝ සම්භාව්‍ය නාටක සම්ප්‍රදායයක් බිහිකිරීමට අවශ්‍ය සාමාජික සහ සංස්කෘතික විඥානය මොවුන් සතු ව නොතිබූ බව එයින් මැනවින් පැහැදිලි වේ. තව ද ගුණතිලක සඳහන් කරන පරිදි නො ව සිංහල ජන

30. Peiris, (1978), pp.60-61

31. බලන්න, දෑළ බණ්ඩාර, ගාමිණී (1983), සාමාජික, සංස්කෘතික හා සාහිත්‍යයික චින්තනය වෙනස් කිරීමෙහි ලා ආරම්භක සිංහල පුවත්පත් බලපෑ අයුරු (1862-1900), අමුද්‍රිත ශාස්ත්‍රපති උපාධි නිබන්ධනය, කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලය.

ජීවිතය හා තදින් බැඳුණු එසේ ම සමාජයේ මුල් බැසගත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් හඳුන්වා දීමට අවශ්‍ය ශක්‍යතාව හෝ උවමනාවක් හෝ තත් පූජකවරුන්ට නොතිබූ බව ද මනා ව ප්‍රකට වන්නේ ය.

ඓතිහාසික සාධක අනුව වුව ද ගුණතිලක විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන මතය පිළිගැනීම අසීරු වේ. කුමක්නිසා ද යත්, පෘතුගීසින්ගෙන් පසුව මුහුදුබඩ බලය තහවුරු කරගත් ලන්දේසිහු පූර්වෝක්ත කතෝලික පූජකවරුනට නිදහසේ තම ආගමික කටුයතු පවා කරගෙන යාමට ඉඩ නොදුන්හ. ලන්දේසි පාලනය යටතේ කතෝලිකාගම සහ කතෝලික මිෂනාරීන් ඉතා දැඩි මර්දනයට හසු වූ අතර එදිනෙද අවශ්‍යතා අනුව ආගමික කාර්යයෙහි පවා යෙදීමට ඔවුනට ඉඩක් නොලැබිණි. පීරිස් රදගුරුතුමන් පවසන අන්දමට දේශපාලනික හා සාමාජික හේතූන් මත ලන්දේසි ආණ්ඩුව ශ්‍රී ලංකාවේ කතෝලිකයනට විරුද්ධ වූ අතර කතෝලික සමය මුලිනුපුටා දැමීම සඳහා දැඩි ක්‍රියා කලාපයක් අනුගමනය කළේ ය. කොළඹ නගරය තම අණසකට පත්වූ වහා ම ලන්දේසිහු කතෝලික පූජකවරුන් දිවයිනෙන් නෙරපා හැරීමටත් දඬුවම් වශයෙන් කතෝලික දේවස්ථාන ලන්දේසි ආණ්ඩුව සන්තකයට පවරා ගැනීමටත්, තත් පූජකවරුන් විසින් පවත්වා ගෙන ආ අධ්‍යාපනය යටපත් කිරීමටත්, කන්‍යාරාම කඩාබිඳ දැමීමටත් කටයුතු කළහ. පෘතුගීසින් දිවයිනෙන් පළවා හැරීමෙන් අනතුරු ව ලන්දේසීන් විසින් පහත රට මුහුදුබඩ තීරයේ තම බලය තහවුරු කරගනු ලැබීමෙන් අනතුරු ව අවුරුදු 30ක් පමණ වනතුරු මුහුදුබඩ තීරයේ එක ද කතෝලික දේවස්ථානයක් හෝ පූජකවරයකු නො වූ බව පීරිස් රදගුරුතුමන් විසින් සඳහන් කරනු ලැබ ඇත.[32]

යථෝක්ත සාධක පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමෙන් තත් සමයෙහි කතෝලික පූජකවරුනට ලන්දේසි සමයේ පහත රට ප්‍රදේශයෙහි නිදහසේ ජීවත් වීමට පවා ඉඩක් නොලැබුණු බව පැහැදිලි වේ. එසේ වූ කල මාස ගණනාවක් තිස්සේ ජන උත්සවයක් ලෙසින් පැවැත්වූ මේ රංග සම්ප්‍රදය හඳුන්වා දීමට 17, 18, ශත වර්ෂයන් හි මෙහි විසූ කතෝලික මිෂනාරිහු කෙසේ උපස්තම්භක වූවෝ ද යන්න පැන නැගෙන ගැටලුවකි. එදිනෙද ජීවිතයෙහි අත්‍යවශ්‍ය වූ ආගමික කටයුතු පවා ප්‍රසිද්ධියේ හෝ රහසින් පවා කළ නොහැකි වූ පූජකවරුන් සංගීත නාටක විශේෂයක් හඳුන්වා දීමට උත්සුක වීම විමතියට කරුණකි.

---

32. Peiris, (1978), p. 89.
33. Peiris, (1978), p. 90.

සිංහල කතෝලික සාහිත්‍යයේ පුරෝගාමියෙකු වූ ජාකොබ් ගොන්සල්වේස් නම් වූ කොංකානි ජාතික බ්‍රාහ්මණ වංශික පූජකවරයා ලක්දිවට පැමිණියේ භාරතයේ ගෝව ප්‍රදේශයෙනි. මෙහි පැමිණි ගොන්සල්වේස් සිංහල සහ දෙමළ භාෂා ඉගෙන කතෝලික ආගමික කෘති 22ක් ලියූ බව පැවසේ.[33] මොහු විසින් නිර්මාණය කරන ලද කෘති පසුකාලීන කවිනළු රචකයන් විසින් තම නාට්‍ය කෘති සඳහා භාවිතයට ගෙන ඇත. මේ කරුණ සාවද්‍ය ලෙස අර්ථකථනය කරමින් ගුණතිලක ගොන්සල්වේස් සිංහල කවිනළුවේ ආරම්භයට හේතු විණැයි සඳහන් කරයි. එය සාවද්‍ය වන්නේ ය. ගොන්සල්වේස් සෘජු ව නාට්‍ය කලාවට සම්බන්ධ වූයේ නැත.

පසුකාලීන කතෝලික කවිනළු රචකයන්ට තම නිර්මාණ අරභයා මූලාශ්‍රය සපයා ගැනීම සඳහා පහසු ම මාර්ගය වූයේ තත් ලේඛකයාගේ නිර්මාණ පරිශීලනය කිරීම යි. ගොන්සල්වේස්ට ආගම් ප්‍රචාරය සඳහා ඉමහත් වෙහෙසක් විඳින්නට සිදු වූයේ ලන්දේසීන්ගේ බලවත් විරෝධයට මුහුණ දෙමිනි. වැඩිවශයෙන් රාත්‍රි කාලයේ හෝ රහසේ ය. එබැවින් නාට්‍යකරණය කෙරෙහි ඔහුගේ උනන්දුවක් හෝ අවශ්‍යතාවක් වූ බවට කිසිදු සාධකයක් නොමැති විටෙක මොහු නාට්‍ය කලාවේ පුරෝගාමියකු ලෙස සැලකීම ද විමතියට හේතුවකි.

16, 17, 18 ශතවර්ෂයන්හි දී මෙරට කතෝලික සමය පතළ කර හැරියෝ විදේශික මිෂනාරීහු ය. මේ මිෂනාරීන් අතරින් ජාකොබ් ගොන්සල්වේස් වැනි අයකු හැරෙන්නට අන් සියල්ලන් ම පාහේ සිංහල බස පිළිබඳ මනා දැනුමක් ඇත්තෝ ද නො වූ හ. සම්භාව්‍ය හෝ ජන සම්ප්‍රදයක් බිහි කිරීම පිණිස අදාළ සාමාජික, සංස්කෘතික පසුබිම පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් අත්‍යවශ්‍ය වේ.

විශේෂයෙන් ම නාට්‍ය කලාව වැනි මාධ්‍යයක්, එය ද ගැමි නාටකයක් වූ කල දේශීය බස, සංස්කෘතිය හෝ ගැමි ජීවිතය පිළිබඳ කිසිදු අත්දැකීමක් නැති විදේශිකයන් විසින් හඳුන්වා දෙනු ලැබිණැයි පැවසීම මනෝඥ නො වන්නේ ය. කෙසේ වුව ද ගොන්සල්වේස්ගේ සාහිත්‍ය කටයුතු පිළිබඳ ව වැඩි අවධානයක් යොමු කරමින් කවිනළුවේ උන්නතියට අතහිත දුන්නා යැයි ඔහුගේ සේවය අගයන ඇතැම් ලේඛකයින් ගොන්සල්වේස් විසින් රචනා කරන ලද පතපොත කෙරෙහි තම විමර්ශනාත්මිය නිසි පරිදි යොමු කරන ලද බවක් ද නොපෙනේ.

34. ගොන්සාල්වේස් පායාවලී, (1950), පෙරවදන, xviii-xix පිටු.

ගොන්සල්වේස් විසින් රචිත, දහඅට වන ශත වර්ෂයේ මුල්භාගයට අයත්

පර්යේෂණය කරන්නකුට මහා ආලෝකයක් සැපයෙන බව විද්වතුන්ගේ පිළිගැනීම යි.[34] ගොන්සල්වේස් විසින් රචිත **දේවනීති විසර්ජනය** නම් කෘතිය කාලීන සමාජය පිළිබඳ වැදගත් තොරතුරු සපයන මූලාශ්‍රයක් ලෙසින් හැඳින්විය හැකි ය. **දේවනීති විසර්ජනය** 1730 වර්ෂයේ දී පමණ ලියැවුණකි. මේ කෘතිය ලියැවී ඇත්තේ කතෝලික භක්තිකයන්ගේ ගිහි ජීවිතය සාක්ෂාත් කරගැනීම සඳහා වූ අවවාද අනුශාසනා ලබා දීම සඳහා ය. ඒ කෘතියෙහි ගිහියන් විසින් නොකටයුතු අසද්ධර්මයන් ලෙසින් දක්වා ඇති සුරාපානය, ස්ත්‍රී ධූර්තය, සූදුව, හොරකම, මංපැහැරීම වැනි දුශ්චරිත අතරට නාටක බැලීම ද එක්කොට ඇත. දෙවියන්ට යාච්ඤා කිරීම නොසලකා හැරීමත් නාටක බැලීමත් පිළිබඳ ඔහු තම අසතුට මෙසේ පළ කළේ ය.

'සූදු කෙළියටත්, නාටක බැලීමටත් රෑ තිස්පැය නිදිමරා සිටියහු නම් දෙවියන් සිහි කිරීමට පැයක් දෙපැයක් ඇස් ඇර සිටින්නට බැරි යයි කීවේ කින් ද?[35]

මෙයින් ප්‍රකට වන්නේ ගොන්සල්වේස් දේවනීතිවිසර්ජනය රචනා කරන අවධියෙහි ලංකාවේ රෑ එළි වෙනතුරු නාටක රංගනය වූ බව නො වේ ද? ගිහි කතෝලිකයන්ගේ ආගමික භක්තිය වර්ධනය කිරීම උදෙසා රචනා කරන ලද පූර්වෝක්ත කෘතියේ එකල රාත්‍රිය මුළුල්ලෙහි නාට්‍ය රඟ දැක්වූ බවත්, තත්කාලීන ව පැවැති මේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායය කෙරෙහි ආරම්භක යුගයේ මිෂනාරීන් දැක්වූ ආකල්පය කෙසේ ද යන්නත් මෙයින් මනා ව පැහැදිලි වේ. කාලීන සමාජයේ ජනප්‍රිය ව පැවති නාටක බැලීමට එරෙහි වූ කතෝලික පූජකවරු කවිනළු හඳුන්වා දීමට පුරෝගාමී වූයේ යැයි පැවසීමෙහි කවර ශාස්ත්‍රීය පදනමක් වන්නේ ද?

මේ මතය තහවුරු කිරීමට ඓතිහාසික සහ සාමාජික වශයෙන් වූ කරුණු බොහෝ ය. ලන්දේසි පාලන සමයේ දී කතෝලික පූජකවරුන් ආරක්ෂාව ලැබුවේ කන්ද උඩරට සිංහල රජවරුන්ගෙනි. ලන්දේසීන්ගේ තාඩන පීඩනයන්ට ගොදුරු වූ කතෝලික පූජකවරුන් කන්ද උඩරට රාජ්‍ය පාලකයන්ගේ කුළුපග මිතුරන් බවට පත් වූවා පමණක් නො ව රජ මාලිගයේ උපදේශකයන් බවට ද පත් වූ බව ජී.එස්. පෙරේරා විසින් සඳහන් කරනු

35. ගොන්සාල්වේස් පාඨාවලී, (1950) 03 පිටුව.

තිබේ. සෙනරත් රජුගේ බාල පුත්‍ර රාජ්‍ය අනුප්‍රාප්තික රාජසිංහ කුමරු ෆ්‍රැන්සිස්කානු, ඔගස්තීනියානු හා ඩොමිනිකන් පූජකවරුන්ට තම ආගමික කටයුතු කරගෙන යාමට උඩරට රාජ්‍යයෙහි සම්පූර්ණ නිදහස දී තිබුණි. ඇතැම් අවස්ථාවක ලන්දේසීන්ගේ අත්අඩංගුවෙහි පසු වූ කතෝලික පූජකයන් නරේන්ද්‍රසිංහ රජතුමා විසින් තම තානාපති නිලධාරීන් යවා නිදහස් කරවා උඩරට රාජ්‍යයට ගෙන්වා ගෙන ඇති අතර, විමලධර්මසූරිය රජතුමා ජාකොබ් ගොන්සල්වේස්ට පෙර ගෝවේ සිට පැමිණි කොංකානි බ්‍රාහ්මණ වංශිකයෙකු වූ ජෝසප් වාස් පූජකවරයාට රාජකීය අනුග්‍රහයෙන් ආගම් ප්‍රචාරයට අවසර දුන් බව ද කියැවේ.[36]

ඒ අනුව තත් පූජකවරුනට තම ධර්ම ප්‍රචාරය සඳහා උඩරට රාජධානිය ක්ෂේමස්ථානයක් ම වූයේ ය. එසේ නම් ලන්දේසීන්ගේ පීඩනයට පත් වූ කතෝලික පූජකවරුනට කවිනළු හඳුන්වා දීමට ඉතා සුදුසු පරිසරය වූයේ කන්ද උඩරට ප්‍රදේශය මිස පහතරට මුහුදුබඩ තීරය නො වේ. එසේ වුව ද තත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදය උඩරට ප්‍රදේශයේ ආවේණික නාට්‍ය කලාවක් ලෙසින් ව්‍යාප්ත වූ බවට සාධක නොමැත. පූර්වෝක්ත පූජකවරුන් තත් ප්‍රදේශයෙහි මේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය පිළිබඳ කිසිදු කටයුත්තක යෙදුණු බවට හෝ වාර්තා වී නොමැත. මේ කරුණු අනුව සලකා බලන විට පීඩනයට පත් ව තම මූලික කාර්යයන් පවා සාක්ෂාත් කරගත නොහැකි ව සිටි පහතරට ප්‍රදේශයේ කතෝලික පූජකවරු කවිනළු සම්ප්‍රදය ප්‍රචලිත කළෝ ය යන්න නිෂ්ප්‍රභ කළ යුතු උපකල්පනයක් ම පමණි.

මෙයට අමතර ව දැකිය හැකි තවත් විශේෂතා ද වේ. 19 වන සියවස අවසාන භාගයේ දී පවා කතෝලික පල්ලිය මුහුණපෑ ඇතැම් සිද්ධි සලකා බලන විට කවිනළුව වැනි සම්භාවිත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් බිහි කිරීම සඳහා ආධාර උපකාර කිරීමට ඔවුනට ශක්තියක් නො වූ බව පැහැදිලි වේ. ඒ යුගයේ කතෝලික පල්ලියේ ප්‍රධාන ම සන්නිවේදන මාධ්‍යය වූ **ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය** නම් වූ ප්‍රවෘත්ති පත්‍රය සඳහන් කරන අන්දමට 19 වන සියවස අවසාන භාගයේ දී පවා පල්ලිය මුහුණ පෑ ප්‍රධානතම ගැටලුවක් වූයේ අවශ්‍ය තරමේ දේශීය පූජකවරුන් නොසිටීම ය. විදේශික පූජකවරුන්

36. Perera, SG., (1962), **Historical Sketches (Ceylon Church History)**, Colombo, p. 130.

36. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1896 ජූනි 17.

36. Perera, SG., (1962), **Historical Sketches (Ceylon Church History)**, Colombo, p. 130.

37. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1896 ජූනි 17.

විසින් පවත්වන ලද පූජාවන්ගෙන් පමණක් කිතු දහම ස්ථාවරත්වයකට පත් කරගත නොහැකි බවටත්, දේශීය පූජක පන්තියක් ඇති කර ගත යුතු බවටත් උද්ඝෝෂණයක් පූර්වෝක්ත පුවත්පත මගින් ගෙන යන ලදී.[37] ස්වදේශීය භාෂාවන්ගෙන් එදිනෙද ආගමික කටයුතු පවා පවත්වාගෙන යා හැකි ස්වදේශීය භාෂා දත් පූජකවරුන් නොවීමෙන් පල්ලිය අසීරුවට පත් ව තිබිණ. එබැවින් 20 වන සියවස ආරම්භයේ දී පවා තම එදිනෙද කටයුතු ස්වදේශීය භාෂාවන්ගෙන් ගෙන යාමට පවා නොහැකි ව අර්බුදයට මුහුණ පා සිටි කතෝලික පල්ලිය දේශීය සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කළේ යයි කෙසේ තහවුරු කළ හැකි වන්නේ ද?

පූර්වෝක්ත ලේඛකයන් විසින් කවිනාළුව ජනනාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් ලෙසින් හඳුන්වා ඇති බැවින් හා සාමාන්‍ය ජනයා විසිනුදු මේ සම්ප්‍රදයය භාවිත කළ බැවිනුත් ජන සම්ප්‍රදයයන් අරභයා මිෂනාරීන් දක්වූ ආකල්පයත්, තත් සම්ප්‍රදයය කෙරෙහි දක්වූ ආකල්පයත් සලකා බලන විට යථාර්ථය මනා ව පැහැදිලි කරගත හැකි වේ. යුරෝපයේ සිට මෙහි පැමිණි මිෂනාරීහු නාගරික සංස්කෘතියක සාමාජිකයෝ වූහ. ඔවුහු ලාංකේය සංස්කෘතිය කෙරෙහි පහත් ආකල්පයක් දක්වූහ. විශේෂයෙන් නාගරික සංස්කෘතිය ගැමි සංස්කෘතිය අභිභවනය කරන ආකාරය පසු කාලයේ දී කතෝලික මිෂනාරි බලපෑම යටතේ කවිනාළු සම්ප්‍රදය බිඳ වැටීම පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී පැහැදිලි වේ. ප්‍රතිපත්තියක් ලෙසින් තත් මිෂනාරීහු ජන සම්ප්‍රදයයන් කෙරෙහි විරෝධී ආකල්පයක් දක්වූහ.

දහනව වන සියවස මැදභාගයේ පටන් ඇති වූ කතෝලික පුවත් පත් සඟරා මගින් දේශීය ජන සාහිත්‍යය මෙන් ම සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යය ද අධම ගණයේ වූ ඒවා ලෙසින් සලකා මිෂනාරීහු තම භක්තිකයනට ඒ කෘති පරිහරණය කිරීම පවා තහනම් කළහ. නිදසුනක් ලෙසින් ස්වදේශීය භාෂා ඉගෙනීම නම් වූ මාතෘකාව යටතේ කර්තෘ වාක්‍යයක් පළ කළ ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය පුවත්පත පෙරදිග භාෂා අධ්‍යයනය සාමාන්‍ය ජනතාවට සුදුසු නො වූ කාර්යයක් ලෙසින් හඳුන්වා දුන්නේ ය. තව ද ගිහි ජනයා සිංහල භාෂාව වැඩිදුර ඉගෙනීම භයානක ප්‍රතිඵල ගෙනදෙන්නක් ලෙසින්

38. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1878 අගෝස්තු 07.
39. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1897 ජූනි 03.
40. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1875 පෙබරවාරි 11.

ද හඳුන්වා ඇත.[38] ථූපවංසය වැනි සම්භාව්‍ය ආගමික සාහිත්‍ය කෘතියක් පවා කුණුසරුප පොතක් ලෙසින් හැඳින්වීමට තරම් ඔවුහු සාහසික වූහ.[39] ජන සාහිත්‍යයෙහි ඇතුළත් පත්තිනි හෑල්ල, සද්දන්ත හෑල්ල, පැදුරු මාලය, පාරු මාලය වැනි පද්‍ය නිර්මාණ පහත් කෘති සේ හඳුන්වා සිංහල ජනයා එයින් ඈත් කිරීමට කරන ලද උත්සාහ ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය පුවත්පතෙහි නිරන්තරයෙන් දක්නට ලැබිණි.[40]

කවිනළුව පිළිබඳ කතෝලික පල්ලිය දැක්වූ විරෝධය පැහැදිලි වන අවස්ථා රාශියක් ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය පුවත්පතෙන් පැහැදිලි වේ. තත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍රය එක් අවස්ථාවක පයියාගල රඟ දැක්වූ කවිනළුවක් පිළිබඳ තම අමනාපය පළ කරන්නේ මෙසේ ය:

පියියාගල නටන නාඩගම ගැන
ගබා සහ ජුවා අතරෙත් දෙබසක්

ගබා	-	අපි නටන නාඩගම කොපමණ මහිම ද?
ජුවා	-	මහිමෙ හැටි කොහොම නුමුත් මායියලාගෙ කනේ කරේ ආබරණ උකස් තියලා අපට දූන් ගෙවල්වල ඉන්ඩ බැරි තරම් කෝලහල වෙලා තියෙන්නා.
ගබා	-	ඒ කෝලාහලවලට අපි බය නෑ. අපිට විඳින්ඩ බැරි පල්ලියෙදි වෙන්ඩ තියෙන කෝලහලවලටයි.
ජුවා	-	ඒ පල්ලියෙදි වෙන්ඩ තියෙන කෝලාහල මොනවාද බන්?
ගබා	-	හරකුන් වගෙ අපෙ කරේ බාන් දමාලා පොල්පිති කුරිසි කරේ තියාගෙන පූජාව වෙලාවට අපෙ රැජාව යන තරම් කරන නෙයියාඩමටයි.
ගබා	-	ඒ බාන් අපෙ නාඩගම ගැන මිනිස්සුන්ගෙ කල්පනාව කොයි හැටි ද?
ජුවා	-	නාකි මිනිස්සු අපි කොළුකමක් කරනවාය කියා අපට බැනවැදෙන්නන් ....අපෙ ගුරුප්‍රසාදීන් වහන්සෙ අපට විරුද්ධව දේශනා කරන්නන්.....[41]

කවිනළු ශිල්පීන්ට පල්ලිය විසින් දෙන ලද මෙවැනි දඬුවම් මගින් පැහැදිලි වන්නේ තත් නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි සමකාලීන පූජකවරුන්

41. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1866 නොවැම්බර් 22.

දැක්වූ විරෝධී ආකල්පය යි. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය තවත් අවස්ථාවක දී නාඩගම පිළිබඳ ව මෙසේ අදහස් දක්වා ඇතः

'බැලීමට එන අයට වාඩි වී බැලීමට වෙන සීලාචාර රටවල්වල වාගේ සෑහෙන ලෙස ඉඳුන් හිටුන් පශාර්තුවක් නැතුවායින් ගෑනුන් පිරිමින් එක ගොඩේ ම වාඩි ව රැයක් මුළුද ඉඳීමෙන් අසත්පුර්ෂයින්ට පාප ක්‍රියාවලට ලැබෙන අවකාශ බෙහෝ නිසාත්, අපරට නාඩගම් නටන්නෝ එදින් එද උත්සාහයෙන් රැකෙන දිලින්දෝ නිසා ඔවුන් මේ ගැන කරන නිශ්ඵල වියදමෙන් නාස්තියට පැමිණෙන නිසාත්ය.'[42]

කතෝලික මිෂනාරි ව්‍යාපාරය විසින් කවිනළුව හඳුන්වා දෙන ලද්දේ නම් මෙවැනි විරෝධයක් ඇති වීමට හේතුවක් නොවන්නට ඉඩ තිබුණි. මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ තම ආගම පතුරුවා හැරීමේ පහසු මාර්ගයක් ලෙසින් සිංහලයන් ඔවුන්ගේ සම්භාව්‍ය මෙන් ම ජන සම්ප්‍රදයයන්ගෙන් ඉවත් කිරීමට මිෂනාරීන් පෙළඹී සිටි බව යි. එමගින් සාම්ප්‍රදයික ඥානයෙන් ජනයා වියුක්ත කොට ස්වදේශිකයන්ට ආගන්තුක වූ තම ආගමික ආකල්ප තහවුරු කරවීම ඔවුන්ගේ අභිමතාර්ථය විය.

එමතු නො ව ස්වදේශිකයන්ගේ බස පවා හරිහැටි නොදත් මිෂනාරීන් විසින් දක්ෂිණ භාරතීය ජනරංග ක්‍රමයක් බටහිර රංග විධීන්ගෙන් තොර ව පූර්ණ භාරතීය ශිල්ප ක්‍රම නොඉක්මවා සිංහල ජනතාව වෙතට සමීප කිරීම පිළිබඳ ව ද සලකා බැලිය යුතු ය. කවිනළුවෙහි ඇත්තේ දක්ෂිණ භාරතීය නාට්‍ය ලක්ෂණ විනා අපරදිග රංග සම්ප්‍රදය නො වේ. තත් මිෂනාරීහු තම උරුමය සෑම විටක දී ම ස්වදේශිකයන් මත ආරෝපණය කිරීමට නොමද උත්සහයක් ගෙන ඇති ආකාරය සලකා බලන විට හුදු භාරතීය සම්ප්‍රදයයක් ස්වදේශිකයන්ට ඉගැන්වීමට වෙහෙස වූවාහු යැයි සැලකීමෙහි ශාස්ත්‍ර යුක්තියක් වේ දැයි ප්‍රශ්න කළ යුතු ව ඇත.

කවිනළුව වූ කලි ගීත නාටක හෙවත් ඔපෙරා ගණයට ඇතුළත් කළ හැකි වූ නාට්‍ය විශේෂයකි. යුරෝපයේ ගීත නාටකය ඉතා ජනප්‍රිය අංගයක් ව පැවතුණි. යුරෝපීයයන්ගේ අභාසයක් කවිනළුවෙහි වූයේ නම් ආකෘතික ලක්ෂණ අතරට බටහිර නාට්‍ය හෝ සංගීත සම්ප්‍රදයයන්ගේ බලපෑමක් ඇති වීම අනිවාර්ය වේ. නිදසුනක් ලෙසින් පෘතුගීසින්ගෙන්

42. ඥානාර්ථ ප්‍රදීපය, 1869 අප්‍රියෙල් 16.

ලද උරුමයක් වශයෙන් සිංහල සමාජයේ නාගරික ව මෙන් ම වර්තමානයේ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල පවා ජනප්‍රිය සංගීතයක් ව පවත්නා බයිලා නොහොත්

කපිරිඤ්ඤ නැටුමක් හෝ තනුවක් හෝ පැරණි කවිනාළු අතර තිබිය යුතු ය. කවිනාළුවෙහි එවැන්නක් දැකිය නොහැකි අතර එහි දක්ෂිණ භාරතීය රාගධාරී කර්ණාටක සංගීත ක්‍රමය භාවිතය එය සම්පූර්ණයෙන්ම පෙරදිග අනන්‍යතාවකින් වර්ධනය වූ එමෙන් ම යුරෝපීය සබඳතාවක් නො වූ දේශීය නාට්‍ය ක්‍රමයක් බවට දෙස් දෙයි. ඔපෙරා ගණයට අයත් ගීත නාටක විශේෂයක් වූ ගායනය හා රංගනය එක් ව ගත්තා වූ මේ රංග ක්‍රමය දේශීය භාෂා හෝ රංග ක්‍රම නොදත් විශේෂයෙන් ම පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ ව නොදත් මිෂනාරීන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් ඇති විය හැකි දැයි නැවත නැවතත් ප්‍රශ්න කළ යුතු නැත.

සිංහල කවිනාළුවත්, යාපනයේ වූ නාට්ටුකුත්තුවත් එක ම මූලයකින් ඇති වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය දෙකකි. තත් සම්ප්‍රදාය දෙක වෙන වෙන ම භාවිතයේ වූ අතර කතෝලික කවිනාළු ක්‍රමය ඇති වීමට පෙර යුගයන්හි සිට සිංහල කවිනාළුව හෝ දක්ෂිණ භාරතීය තෙරුක්කූත්තු සම්ප්‍රදාය ශ්‍රී ලංකාවේ දකුණු වෙරළබඩ තීරයෙහි ප්‍රචලිත ව තිබූ බවට සාක්ෂ්‍ය දැකිය හැකි ය. එසේම කතෝලික නාටක සම්ප්‍රදායයට අයත් නො වූ රාමායණ, අලලියරසාන, කන්ඩිරාජ නාටකම්, සහ හරිච්චන්ද්‍ර නාටකය වැනි ද්‍රවිඩ නාටක උතුරු නැගෙනහිර ප්‍රදේශවල භාවිතයේ වූ බව අප විසින් අමතක නො කළ යුතු ය. රාමායණය නාටකයේ දර්ශනයක් පිළිබඳ හියු නෙවිල් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන විස්තරය මෙහි දී වැදගත් වේ.[43]

මේ කරුණු අනුව අපට එළඹිය හැකි නිගමනය වන්නේ කතෝලික මිෂනාරීන් මෙහි පැමිණීමට පෙර අවදියේ පටන් ප්‍රචලිත ව තිබූ කවිනාළු සම්ප්‍රදාය පසුකාලයේ දී කතෝලික භක්තිමතුන් තම ආගමික කථාවස්තු රංගගත කිරීම සඳහා යොදා ගත් බව යි.

මේ හැරෙන්නට සිංහල කවිනාළුව පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කළ පුරෝගාමී ලේඛකයන් විසින් ජන සම්ප්‍රදායයන් හැදෑරීමේ දී අවධානය යොමු කළ පුරෝගාමී ලේඛකයන් විසින් ජන සම්ප්‍රදායයන් හැදෑරීමේ දී

43. Nevill, Hugh, (1887), p.150.

අවධානය යොමු කරනු ලැබිය යුතු ඉතා වැදගත් වූ දෙඅංශයක් පිළිබඳ ව තම අවධානය යොමු නොකිරීම මෙවැනි දුර්මත පහළ වීමට හේතු වී ඇත. ජනශ්‍රැති පිළිබඳ ව හැදෑරීමේ දී වැදගත් වන සාමාජික සංස්කෘතික මූල පිළිබඳ ව දැඩි අවධානයක් යොමු විය යුතු අතර කවිනළුව පිළිබඳ පර්යේෂණ කළ පූර්වෝක්ත ලේඛකයන් විසින් නොසලකා හරින ලද සාමාජික, සංස්කෘතික හා භෞමික පසුබිම සලකා බලන විට ඉහතින් දැක්වූ දුර්මත පහසුවෙන් ඉවත් කළ හැකි වනු ඇත.

ලෝක නර්තන දිනය

ස්ටැන්ලි ශ්‍රේෂන් මල්ලවආරච්චි

අප්‍රේල් මස 29 වන දින "ලෝක නර්තන දිනය" වශයෙන් 1982 සිට යුනෙස්කෝ සංවිධානය මගින් නම් කරනු ලැබ ඇත්තේ, නර්තනයේ මුත්තා යන විරුදුවලිය ලත් ප්‍රංශ ජාතික Gean Georges Noverre ෂෝන් ජෝර්ජ් නොවේර් (ජීන් ජෝජස් නුරේ) ගේ උපන් දිනය යි. යුරෝපය විසින් පසු කරන ලද්ද වූ අධිවේගී ධාවන යුගයේ දී නර්තනය තුළින් බිහි ව, මෙද පවා බැලේ නර්තනය කෙරෙහි මහත් බලපෑම් ගණනාවක් ඇති කළ ශ්‍රේෂ්ඨතම පුද්ගලයා වශයෙන් මොහු හඳුන්වනු ලබයි. මොහු ගේ ලිඛිත කෘති තත්කාලීන බැලේ නර්තනය පිළිබඳ වූ ගැටළු සියල්ල ම පාහේ නිරාකරණය කිරීමට පමණක් නො ව, එහි අන්තර්ගතය ද වෙනස් කිරීමට සමත් විය.

La Camargo (ල කැමර්ගෝ) නර්තනය හා සම්බන්ධ යන්ත්‍රණය සංවර්ධනය කොට නර්තන රචකයාට අදත් අත්හද බැලීම් සඳහා ඉඩ ප්‍රස්ථාව ලබා දුන්නා සේ ම, ඇගේ සමකාලීනයකු වූ නොවේර් බටහිර බැලේ හා සම්බන්ධ සෞන්දර්ය ප්‍රායෝගික ක්‍රියාකාරිත්වයෙන් හා මුද්‍රිත වචනයෙන් කොතෙක් දුරට සංවර්ධනය කළා ද යත්, ප්‍රකාශයට පත් වූ ඔහු ගේ ලිපි නර්තන රචකයා ගේ බයිබලය සේ සලකනු ලැබුවේ ය.

1727 අප්‍රේල් 29 වන දින පැරීසියේ උපත ලැබූ අතර, ඔහුගේ පියා XII වන චාල්ස් රජුගේ ලේකම්වරයකු වශයෙන් කටයුතු කළේ ය. ඉතා කුඩා වයසේ සිට නොවේර් රංග පීඨය කෙරෙහි දැඩි ඇල්මක් දක්වූ හෙයින් පියා සිය පුතු බැලේ නර්තකයකු වූ 'ඩුප්රේ' ගේ (Dupres) ශිෂ්‍යයකු වශයෙන් නර්තනය හැදෑරීමට යොමු කළේ ය. පසු ව ඔහු වයස අවුරුදු දහසයේ දී XV වන ලුවී රජු ඉදිරියේ සිය කලඑළි රංගනය ඉදිරිපත් කළ ද, එය එතරම් සාර්ථක නො වී ය. ඒ හෙයින් පසු ව

ප්‍රශියාවේ "පෝස්ඩෑම්" නගරයට ගිය නොර්වේ මහා පෙඩ්රික් රජුගේ රාජසභාවේ ප්‍රියතම නර්තන ශිල්පියා බවට පත් විය. එහෙත් රජු ගෙන් ඔහුට එතරම් සරිලන වැටුපක් නොලැබුණෙන්, පෙරළා ප්‍රංශයට පැමිණ "බැලේ චීනුආ" (Ballet Chinois) නම් බැලේ නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළේය. මෙහි වේදිකා අලංකරණය පැන්සෝවා බුචර් අතින් සිදු වූ අතර එය අතිශයින් සාර්ථක කෘතියක් බවට පත් විය. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ලන්ඩනයේ ප්‍රකට ව සිටි ගැරික් නම් වූ (Garrick) නම් වූ වේදිකා නළුවා නොවේර් ලන්ඩනයට කැඳවා අභිරූපණ රංගනය (mime) පිළිබඳ වූ රංගන කුශලතා තව දුරටත් වැඩි දියුණු කළේ ය. මෙහි දී ගැරික් ගේ උපදෙස් මත තනි බැලේ රංගනය දර්ශන පහකින් යුත් රංගනයක් සේ දීර්ඝ කිරීමට නොර්වේ සමත් විය. මේ අවස්ථාවේ මොහු කෙතරම් ප්‍රසාදයට ලක් වූයේ ද යත්, "නර්තනයේ ෂේක්ස්පියර්" යන නමින් ගැරික් අමතනු ලබන්නට විය.

අවාසනාවකට මෙන් මෙකල ප්‍රංශය හා එංගලන්තය අතර යුද්ධය ආරම්භ වූයෙන් නොවේර්ට නැවත ප්‍රංශයට ඒමට සිදු විය. බැලේ සම්බන්ධයෙන් ඔහු ගේ බලපෑම මුළු මහත් ප්‍රංශය පුරා ව්‍යාප්ත වූයෙන් ෂෙතෙම සමකාලිකයින් ගේ ඊර්ෂ්‍යාවට පවා ලක් විය. විවිධ ප්‍රදේශවල සංචාරය කළ මොහුට ජර්මනියේ "ස්ටුඩ්ගාඩ්" නගරයේ කලා ලැදි වර්ටෙම්බර් ආදිපාද තුමා ගේ ආරාධනය පරිදි එහි බැලේ මාස්ටර් (Maiter de Ballet) වශයෙන් කටයුතු කිරීමට අවස්ථාව ලැබුණි. මේ වන විට ස්ටුඩ්ගාඩ් නගරය බැලේ සම්බන්ධයෙන් ප්‍රධාන කේන්ද්‍රස්ථානයක් වූ අතර වෙස්ත්‍රි (Vestri) නම් බැලේ නර්තකයා සහ හයිනල් (Heinal) නම් නර්තකිය එහි ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමි කරගෙන සිටියෝ ය. මෙම වකවානුවේ ඔපෙරා බැලේ (Opera Ballet) ශෛලියට අනතුරු ව පැන්ටොමයිම් (Pantomime) ශෛලිය විශාල වශයෙන් ස්ටුඩ්ගාඩ්හි වර්ධනය වීම සිදු වූ අතර, මේ සඳහා මොහු ගෙන් ද මහත් ආලෝකයක් ලැබුණි.

අනතුරු ව ග්ලක් (Gluck) සහ මොසාට් (Mozart) ගේ සහය ඇතිව මොහු ගේ බැලේ කෘති ස්ටුඩ්ගාඩ්, ලන්ඩන් හා වියනාහි ප්‍රදර්ශනය විය. 1778 දී අයිෆිජිනි එන් ටවුරිඩ් Iphigenie en Touride) නම් වූ බැලේ නාට්‍යය නිර්මාණය කොට ස්ටුඩ්ගාඩ් හි රංග ගත කිරීම ද සිදු කළේ ය. ඒ අතර "ලෙස් පෙටීස් රියන්ස්" (Les Peties Rien) නම් වූ මොසොට් ගේ සංගීත ඛණ්ඩයට අනුව නර්තන රචනා කරමින්, ඒකීය නාට්‍ය තේමාවක් මත පෙළ ගැසුණු බැලේ රංගනයක් සේ අනාගත බැලේ

ලෝකයට ආදර්ශනයක් වශයෙන් උරුම කර-දුන්නේය.

1760 දී බැලේ සම්බන්ධයෙන් ප්‍රසිද්ධියට පත් කරන ලද ලිපි ලේඛන මගින් මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති කිරීමට නොවේර් සමත් විය. ප්‍රංශයේ ප්‍රකට ලේඛකයකු වූ "වෝල්ටෙයා" ඒ සම්බන්ධයෙන් එක් අවස්ථාවක මෙසේ ප්‍රකාශ කර ඇත, "එය සුබගයකු ගේ කෘතියකි. කවින් හා සිත්තරුන් ඔවුන්ට ගෞරවයක් ලබාගනු වස් නොවේර් සමග ඇසුරු කිරීමට මහත් සේ ප්‍රිය කළෝ ය."

මොහු ප්‍රචලිත වෙමින් පවතින යුගය වන විට බැලේ නර්තනය ළදරු අවස්ථාවක විය. මේ වන විට ශතවර්ෂ භාගයකටත් වැඩි කාලයක් එක ම හීයක ගමන් කරන්නාක් මෙන් පැවති බැලේ නර්තනය ඒකාකාරී තත්ත්වයෙන් මිදී නොවේර් ගේ බැලේ පිළිබඳ නව අදහස් බටහිර නර්තන අධ්‍යක්ෂවරුන් ගේ අවධානය කෙරෙහි වෙසෙසින් ලක් වී තිබුණි. ලන්දේසි ජාතික වාග් විද්‍යාඥයෙකු වූ "අයිසෙස් වෝසියස්" (Isaac Vossius) 1673 දී ඔක්ස්පඩ්හි ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද "රිද්මය" (Rhythm) නම් ග්‍රන්ථයේ මෙසේ දක්වා ඇත. "යුරෝපයේ විශාල මුදලක් නර්තන සංදර්ශන සඳහා වැය වේ. නමුත් එහි ඇති ගාම්භීරත්වයත් වස්ත්‍රාභරණත් ඉවත් කළ විට නර්තකයින් තුළ කිසි ම ආකර්ෂණීය බවක් දක්නට නොමැත. සුසංවාදයෙන් හා අර්ථයෙන් තොර වූ චලන පමණක් වේ. කථිකයකු වචනවලින් තම හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන අන්දමට සිය ඉරියව්වලින් ප්‍රකාශ කළ හැකි නර්තකයකු සොයාගැනීමට හැකිවන්නේ කොහෙන් ද?" මෙයින් පෙනීයන්නේ නොවේර්ට පෙර යුගයේ පැවති නර්තනය ගැන පමණක් නො ව, ඒ පිළිබඳ විචාරයේ යෙදුණු පුද්ගලයින් ගැන ද අනාවරණය වීමකි.

බැලේ පිළිබඳ නොවේර් ගේ විප්ලවකාරී අදහස් සමූහය අතරින් එවකට මහත්සේ බලපෑ කරුණු ගණනාවක් විය. හුදෙක් රාජකීයන් ගේ හා රදළයින් ගේ විනෝදස්වාදය සඳහා වූ බැලේ රංගනවල පැවති සාම්ප්‍රදායික මෙන් ම නොගැළපෙන ගතානුගතික ස්වභාවය කණපිට හැරවීම කෙරෙහි උනන්දුවක් දැක්වීම මෙහි ලා සුවිශේෂ සිද්ධියකි. එමෙන් ම නවතාවකින් තොර ව පැවති වේදිකා ශිල්ප ක්‍රම හා නර්තන පද (steps) හැඟීම් ප්‍රකාශනයෙන් සම්මිශ්‍ර වූ අලංකාර වූ සම්බන්ධීකරණයකට යොමු කිරීමත්, රංග වස්ත්‍රාභරණ සම්පූර්ණයෙන් ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමත්, විකාර බොරු කොණ්ඩා සහ වෙස් මුහුණු කඩාබිඳ ඉවත් කිරීමට නර්තකයින් පෙළඹවීමත්, එවකට නර්තනයේ පැවති යාන්ත්‍රික වූ ක්‍රමශිල්ප

වෙනස් කොට සජීවී බවින් යුතු ලක්ෂණ ඉස්මතු කිරීමත්, සෑම බැලේ රංගනායක ම පොදුවේ දක්නට තිබූ කථා වස්තුවේ කේන්ද්‍රගත තේමාවට අමතර ව අනවශ්‍ය නර්තන අංග ඉදිරිපත් කරමින් ප්‍රේක්ෂක අවධානය කඩා බිඳ දැමූ ස්වභාවය මහත්සේ විවේචනයට ලක් කිරීමත් ඒ අතර වූ සුවිශේෂතා වේ.

මොහු ගේ ම වචනවලින් කියනවා නම්, "නර්තන පද (steps) හා බැඳි නිරවද්‍යතාව, ආත්ම විශ්වාසය, වේගය, සැහැල්ලු බව යන මේවාට ය නර්තනයේ යන්ත්‍රණය යනුවෙන් මා සඳහන් කරන්නේ. මෙම අංග සියල්ල ම බුද්ධියෙන් පාලනය නොවන අවස්ථාවන්හි මා අත්පොළසන් දෙන්නේ මිනිස් යන්ත්‍රණයට පමණි. එහෙත් මගේ සිතේ සංවේදීතාවක් ඇති නො වේ."

මොහු නර්තන ශිල්පියකු, බැලේ අධ්‍යක්ෂවරයකු හා රංග රචකයකු වශයෙන් ද, රාජකීය බැලේ නර්තකයකු හා නර්තන ගුරුවරයකු මෙන් ම විචාරකයකු වශයෙන් ද ජර්මනිය, එංගලන්තය, වියානාව, මිලානය, නේපාලය, ලිස්බන් ආදී ස්ථානයන්හි සංචාරය කර ඇත. අවසානයේ මාරි ඇන්ටොයිනට් නම් ප්‍රංශ බිසව ගේ මැදිහත් වීමෙන් ඔහු ගේ අධිෂ්ඨානය මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට හැකි විය. ඇය විසින් මොහුට ප්‍රධාන බැලේ මාස්ටර් (Maiter de Ballet en Chep) තනතුර පිරිනමන ලදී.

කෙසේ වෙතත් මොහු ගේ මුළු මහත් ජීවිත කාලය ම පචා බේදවාචක ස්වරූපයක් ගෙන ඇත. නර්තනය සම්බන්ධයෙන් විශාල සංශෝධන ගණනාවක් ඇති කළ ද, ඇතැම් විට ප්‍රංශයේ පවා ඔහු සමකාලීනයන් ගේ විවේචනයට හා ඊර්ෂ්‍යාවට ලක් වූහ. මොහු ගේ ප්‍රබල අදහස් එම යුගයේ එතරම් මල්පල නොදැරුව ද, හේ පසුකාලීන බැලේ ලෝකයේ මහත් ගෞරවාදරයට පාත්‍ර විය.

ඇම් සාර්ලිස් සහ "බෞද්ධ සිතියම් කොළ"

ගාමිනී ජයන්ත මෙන්ඩිස්

විසිවැනි සියවස මුල් භාගයේ දී ශ්‍රී ලංකාව පුරා පැතිරීගිය බෞද්ධ බලවේගයට සමගාමී ව සිදු වූ බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්‍රියාවලිය-විවිධ අංග ඔස්සේ වර්ධනය වී ඇති බව පෙනී-යයි. බ්‍රිතාන්‍ය පාලනය යටතේ සිරිලක බුදු සසුනට හා බෞද්ධයනට අහිමි ව තුබූ වරප්‍රසාද දහනවවැනි සියවස් අගභාගයෙන් ඇරඹෙන බෞද්ධ ප්‍රබෝධයත් සමග ක්‍රමක්‍රමයෙන් ලැබෙන්නට වූයෙන්, භික්ෂූන් වහන්සේලා බෞද්ධ ජනතාවගේ ද සහයෝගය ලබමින් ජාතික ආගමික කාර්යයන්හි නිරත වූහ. ලක්දිව විවිධ ප්‍රදේශයන්හි නව වෙහෙර විහාර ඇති වීමත් සමග බෞද්ධ කලා ශිල්පවලට ද නව මුහුණුවරක් ලබාදී ඇති බව පෙනේ. බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රබල අංගයක් වූ විහාර සිතුවම් කලාවේ වුව ද බටහිර සිතුවම් ශෛලීන් මත පිහිටා ගත් නව සම්ප්‍රදයක ලක්ෂණ දක්නට ලැබෙයි.

ජාතික ආගමික ප්‍රබෝධයක් උදෙසා එක් පිරිසක් සටන් කළේ වුව ද තවත් පිරිසක් බටහිර සිරිත් විරිත් අනුකරණය කරමින් ඉංග්‍රීසීන් ගේ සිත් දිනාගනිමින් තනතුරු, ලාභ, තිලතල ආදිය ද ලබමින් ගැතිකම් කරන්නට වූහ. ඇතමුන් බුදු දහම අතහැර ක්‍රිස්තු ධර්මය වැළඳගනිමින් වරප්‍රසාද ලැබූ බව පෙනේ.

එම යුගයේ සිංහල බෞද්ධ නිවෙස්වල බිත්ති සැරසිලි අංග වශයෙන් භාවිතා කරණ ලද්දේ විදේශීය භූමි දර්ශන, වික්ටෝරියා රජ පවුලේ පින්තූර සහ විදෙස් රටවලින් ගෙන්වන ලද සතුන් ගේ සහ

එම ආගමට සම්බන්ධ පින්තූර බිත්ති සැරසිලි අංග වශයෙන් භාවිතා කරන ලැබූ අතර, බෞද්ධ ගෙදරකට සුදුසු එවැනි සැරසිලි වශයෙන් යොදගත හැකි චිත්‍රයක් නො තිබිණි. විසිවැනි සියවස් මුල් භාගයේ

ලක්දිව සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පියකුව සිටි ඇම්. සාර්ලිස් විසින් නිර්මාණය කරන ලද "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" නමින් ප්‍රකට චිත්‍ර සමූහය, උක්ත කාරණය සම්බන්ධයෙන් එකල තුබූ සමාජ අවශ්‍යතාව සඳහා ඉටු කළ මනා පිළියමක් ලෙස හැඳින්විය හැක. එකල පැවැති බෞද්ධ බලවේගයට සුවිශේෂ දායකත්වයක් දැක්වූ කොළඹ ඩී. විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම විසින් සාර්ලිස් ගේ මෙම "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ජර්මනියට යවා ලිතෝ ක්‍රමයට මුද්‍රණය කර ගෙන්වා දිවයින පුරා අලෙවි කරන ලදී. ජාතික ආගමික ප්‍රබෝධය කෙරෙහි මහත් උනන්දුවක් දැක්වූ විලියම් පේද්‍රිස් මහතා ගේත් චිත්‍ර ශිල්පී ඇම්. සාර්ලිස් ගේත් සුසංයෝගයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස මෙම බිත්ති සැරසිලි අංගය මෙසේ පොදුජනතාව අතරට පත් විය. සිංහල බෞද්ධ ජනතාව ගේ ගෙදරට ම ගොස් බුදු සිරිතෙන් හා බෝසත් සිරිතෙන් බණ කී සාර්ලිස් ගේ මෙම සිතුවම් එතෙක් සිංහල ගෙදර දෙර බිත්තියේ රජ කළ රාජකීය යුවලගේ පින්තූරය බිමට බැස්සවීමට ද සමත් විය. මෙම චිත්‍ර සමූහය තුළින් සාර්ලිස් පොදු ජනතාව වෙත වඩාත් සමීප වූ අතර මෙහි දී ඔහු විසින් නිර්මාණය කරන ලද "සීවලී මහරහතන් වහන්සේ" ගේ චිත්‍රය අතිශයින් ජනප්‍රිය විය.

මෙම ලිතෝ මුද්‍රිත චිත්‍ර සමූහය ප්‍රචාරයට පත් කිරීම සඳහා විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම විසින් 1923 දී "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍ය" නමින් සිතුවම් සහිත කුඩා ග්‍රන්ථයක් (නාමාවලියක්) ද ප්‍රකාශයට පත් කරන ලදී.[1] මෙම නාමාවලිය හෙවත් "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" සම්පාදනය කරන ලද්දේ "සිංහල ජාතිය" පුවත් පතෙහි කර්තෘ පියදාස සිරිසේන මහතා විසිනි. ඓතිහාසික වටිනාකමකින් යුතු මෙම සිතුවම් පිළිබඳ වත් චිත්‍ර ශිල්පී ඇම්. සාර්ලිස් සහ බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදනය ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ වත් අධ්‍යයනයක යෙදෙන පර්යේෂකයනට "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" නැමැති මෙම කුඩා ග්‍රන්ථය ඉතා අගනා මූලාශ්‍රයක් වනු ඇත. මෙම ග්‍රන්ථයට කාව්‍යමය ප්‍රාරම්භයක් සපයන විලියම් පේද්‍රිස් විසින් බෞද්ධ සිතියම් කොළ ප්‍රකාශයට පත් කිරීමේ කාලීන අවශ්‍යතාව මෙන් ම එහි අරමුණු පිළිබඳ වත් පැහැදිලි කිරීම විශේෂ වෙයි.[2]

මෙම නාමාවලියට අනුව 1923 දී ප්‍රථම වරට මුද්‍රිත චිත්‍ර 36ක් ප්‍රකාශයට පත් කර තිබෙන බව තහවුරු වෙයි. "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" ග්‍රන්ථයේ පිටකවරය ද නිර්මාණය කරනු ලැබ ඇත්තේ ඇම්. සාර්ලිස් විසින් ම ය. කලු, සුදු සහ රතු වර්ණ භාවිතා කොට භාෆ්

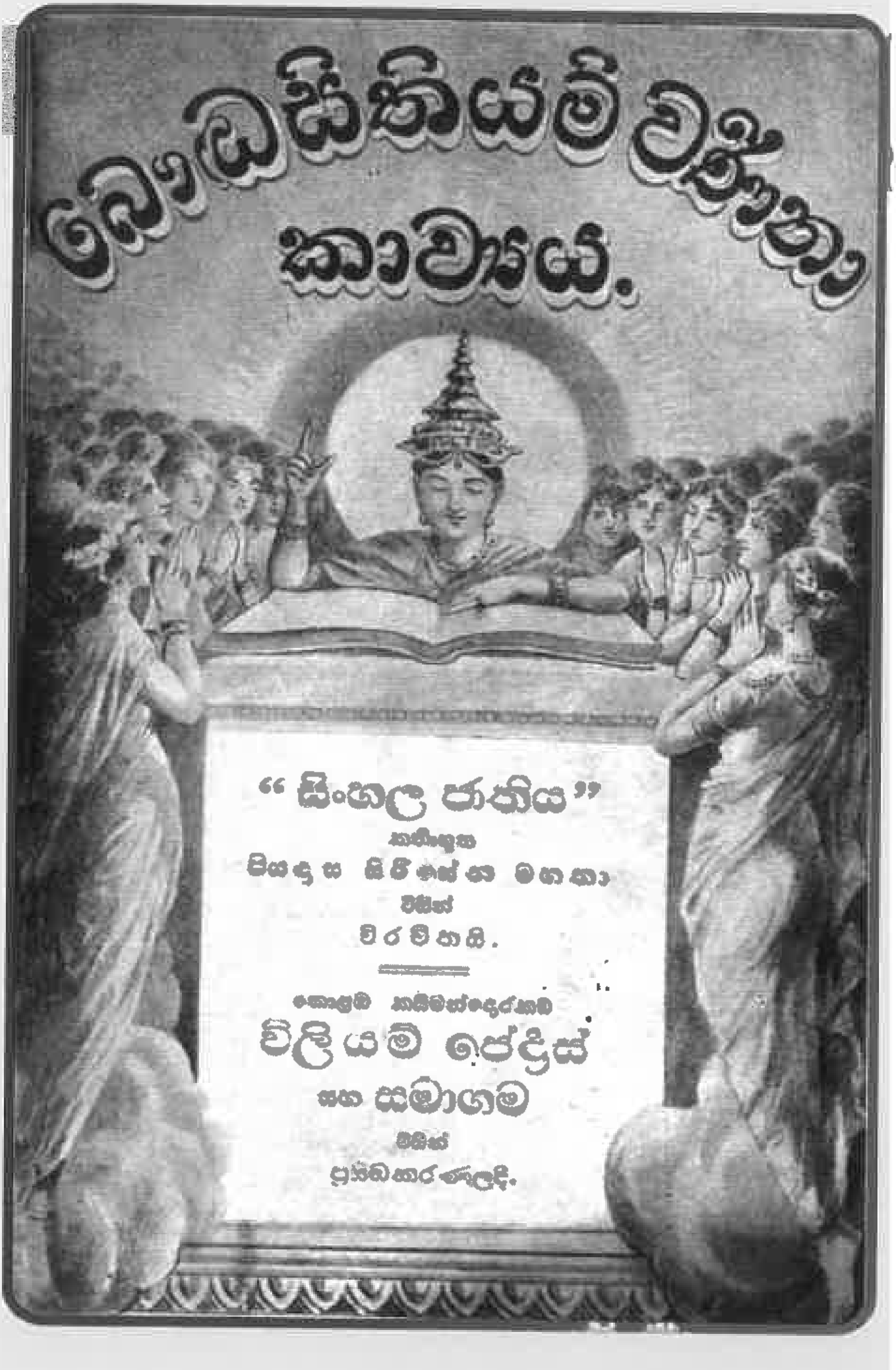
ටෝන් (Half-tone) මුද්‍රණයෙන් නිමවී ඇති මෙම පිටකවර සැලසුම තුළින්, ද සාර්ලිස් නම නිර්මාණ කුශලතාවක් පෙන්නුම් කර ඇත.

දෙවඟනන් පිරිවරාගෙන සිටින දිව්‍ය රාජයකු විසින් ක්‍රිසියම් ග්‍රන්ථයක සිටු පෙරළමින් එහි ඇති කරුණු ඉදිරිපත් කරන ආකාරය දක්වෙන චිත්‍රයකින් මෙහි කවරය සැලසුම් කර ඇත. දෙවඟනන් සාධුකාර දෙන ආකාරයෙන් දෑත් එකතු කර එම දිව්‍ය රාජයා දෙස බලා සිටින අයුරුද මෙම සිතුවමින් නිරූපණය වෙයි. මෙම කලු සුදු චිත්‍රයෙහි චතුරාශ්‍රාකාර අවකාශය මත රතු වර්ණයෙන් කර්තෘ ගේ සහ ප්‍රකාශක ගේ නම් මුද්‍රණය කර ඇත. "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" නම් ග්‍රන්ථ නාමය චිත්‍රයේ ඉහළ අර්ධකවාකාර ව තද කලු වර්ණයෙන් දක්වෙන අතර සාර්ලිස් ඔහු ගේ සුපුරුදු යුරෝපීය චිත්‍ර ශෛලිය භාවිතා කරමින් මෙම පිටකවරය දක්ෂ ලෙස සිතුවම් කර තිබේ. මෙම ග්‍රන්ථ කවරයේ පසු පිටෙහි "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" පිළිබඳ වෙළඳ දැන්වීම් ඉදකක් පළ කර ඇත.[3] මෙයින් පළමු දැන්වීම පළ කර ඇත්තේ ඉංග්‍රීසි බසිනි. එහි සඳහන් ව ඇත්තේ "Buddhist Historical Pictures" යනුවෙනි. සිංහලෙන් පළ කර ඇති දැන්වීමෙහි "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" යනුවෙන් සඳහන් කර ඇති අතර එම මුද්‍රිත සිතුවම්වල ප්‍රමාණය සහ අදල මිල ගණන් ද දක්වා ඇත. එම දැන්වීමට අනුව අඟල් 20½" x27" ප්‍රමාණයේ එකක මිල රු. 1.25 කි. අඟල් 19x15 ප්‍රමාණයේ එකක මිල ශත 85 කි. ඒ හැරුණු විට සෑම චිත්‍රයක් ම එකක් ශත 10 බැගින් පෝස්ට් කාඩ් ප්‍රමාණයෙන් ද මුද්‍රණය කර අලෙවි කරන ලද බව සඳහන් වේ. මෙම ග්‍රන්ථයේ ප්‍රාරම්භය සඳහා ඩී. විලියම් පේද්‍රිස් මහතා විසින් රචිත කවිපෙළ මගින් චිත්‍ර සැරසිලි අංගයක් වශයෙන් මෙම සිතුවම් පෙළ ඉදිරිපත් කිරීමේ අරමාර්ථ මෙසේ දක්වා ඇත.

Introduction

ප්‍රාරම්භය

සිරිලක වැසි දන ට
ගෙදරදොර සැරසීම ට
බුදුසමය විලස ට
නැති වූ සිතියම් බෞ කලක සි ට...


බෝධිසිහියම් වන්දනා
කාව්‍යය.
" සිංහල ජාතිය "
කර්තෘවූ
පියදාස සිරිසේන මහතා
විසින්
විරචිතයි.
කොළඹ කයිමන්දොරඅසල
විලියම් පේද්‍රිස්
සහ සමාගම
විසින්
ප්‍රසිද්ධකරණලදී.

පිටරට ලියන්   ගෙද
රජ සහ ඇමතියන්   ගෙද
කිරිසත් සතුන්   ගෙද
නොයෙක් නළු වෙස්ගත් දනන්   ගෙද

සිතියම් ගරු ලෙස   ට
සිහල ගේවල තැබුම   ට
පටන් ගත් දින සි   ට
ජාතිමානය ගියයි ඉවත   ට

මෙ ගැන සිත තැවි   ලා
උගත් ඇදුරෙකු මුණ   ලා
බණ පොත් පත් බ   ලා
පොරණ ආරිය සිරිත් සොය   ලා

බුදු රජුගෙ සිරිත   ද
මහ බෝසතුන් සිරිත   ද
විසිතුරු ලෙසින් ඇ   ද
නොයෙක් උගතුන් ද විමසා සො   ද

බටහිර දෙස රටි   නි
අච්චු ගස්වා වෙසෙසි   නි
ගෙන්වාලා පෙම්   නි
තැබිමු සිය දන වෙත අදරයෙ   නි

විකර වෙස් යුතුව   න
අනාරිය සිතුවම් ගැ   න
පිළිකුල් වඩවමි   න
තබනු මෙම සිතියම් සුදුසු තැ   න

සිත සැදුහැ වැඩුම   ට
නැණ ගුණ දියුණු වීම   ට
ආගම ඉගෙනුම   ට
මෙ සිතියම් හොඳ මගකි දනහ   ට

සිය සිරිතට අද ර
පරසිරිත් කෙරුමට දූ ර
දූ දරු හට නිත ර
මෙ සිතියම් ගුරුකමකි මනහ ර

ජාතිය ආගම ද
කෙරෙහි තද ආදරය ද
නැණ ගුණ වැඩීම ද
කෙරෙයි මෙම සිතියම් නිසා සොද

එබැවින් මෙත් සිති නි
සිහල ජාතියෙ මහතු නි
සිය රටට අදරි නි
ඇතත් සුළු දෙස් මෙහි නොසිතමිනි

සිය ජාතිය නි සා
ගෙන්නු සිතියම් මෙලෙ සා
ගෙණ ගෙදර සර සා
සැලසූ මැන මුළු රටට යස සා

මුදලට ගරු නොකො ට
සිය රට වැඩට පෙම් කො ට
අප කළ මේ තැත ට
ඉසිවතුන් හැර කව්ද නොසතු ට

සසුන දූල් වේවා
ජාතිය දිවුණු වේවා
ගුණ දම් වැ වේවා
සියළු සතහට සැපත වේවා

මේ වගට, හිතෛෂි
ඩී. විලියම් පේද්‍රිස්.

බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය නාමාවලියට අනුව ඇම් සාර්ලිස් විසින් සිතුවම් 36 ක් නිර්මාණය කරනු ලැබ ඇති බව පෙනේ.

1. දේවාරාධනාව
2. සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය
3. මහ බෝසතාණන් සත් බුමු පියුම් පිට වැඩීම
4. ප්‍රථම වන්දනාව
5. සිදුහත් කුමරු හා මව් බිසව
6. සිදුහත් කුමරු වප් මංගල දින අහස් කුස වැඩ සිටීම.
7. සිදුහත් කුමරු ධනු ශිල්ප දැක්වීම.
8. සිද්ධාර්ථ සරණ මංගල්‍ය පෙළහර
9. මහ බෝසතාණන් අන්තිම නිමිත්ත දැකීම.
10.සිදුහත් කුමරු ගිහිගෙයින් නික්මීම හා රහල් පුත් දැකීම.
11.සිදුහත් කුමරු මහබිනික්මන් පිණිස අසු පිටින් නික්මීම.
12.සීවලී මහරහතන් වහන්සේ
13.මහබෝසතාණන් සසර කලකිරීම.
14.කේශච්ඡේදනය
15.මරඟනන් පරදවා අජපල් රුක මුල වැඩ හිඳීම.
16.ක්ෂීර පායාස දානය
17.රජගහනුවර පිඬුසිඟා වැඩීම.
18.පරිලෙයිය වනයෙහි වස් විසීම.
19.අංගුලිමාල දමනය.
20.බෝසතාණන් මව් ගලවා-ගැනීම.
21.දීපංකර විවරණය.
22.දෙව්දත් ගේ මුල් වෛරය.
23.මද්‍රි බිසව පලවැල නෙළා ඒම.
24.වෙස්සන්තර රජතුමා දරුවන් දන් දීම.
25.වෙස්සන්තර රජතුමා බිසව දන් දීම.
26.කුස රජතුමා පබාවතී දේවිය ගේ අත ඇල්ලීම.
27.පබාවතී බිසව ඇත්හල බැලීමට පැමිණීම.
28.උදුම්බරා දේවිය ගෙන් සස්වාමික බැව් ඇසීම.
29.මහෞෂධ පඬිතුමා උකුස්සා ගෙන් මස් කැබැල්ල හෙළීම
30.මහෞෂධ පඬිතුමා අමරාදේවිය සමග කථා කිරීම.
31.සොර සැමියා ලවා ස්වාමිපුරුෂයාට පහර දීම.
32.සුමේධ පඬිතුමා වස්තු පරිත්‍යාග කිරීම.
33.දහම්සොඬ රජතුමා රකුසාගේ කටට පැනීම.
34.රණ කුකුළු ජාතකය.
35.මසුරු සිටාණන් මුගලන් මහ තෙරිඳුන්ට කුඩා කැවුමක් දීමට තැත් කිරීම.

36.මිහිඳු මහතෙර ලක්දිව බුදුසසුන පිහිටු වීම.

මෙම නාමාවලියට අයත් සිතුවම් හැරුණු විට පසු කලෙක දී වෙනත් මාතෘකා යටතේ ද සාර්ලිස් විසින් සිතුවම් කරන ලද ලිතෝ මුද්‍රිත බෞද්ධ චිත්‍ර ගණනාවක් ද විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම මඟින් ප්‍රකාශයට පත් කර ඇත. එම චිත්‍ර අතර විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු චිත්‍ර මෙසේ ය.

1. සිදුහත් කුමරු හා ප්‍රජාපතී බිසව
2. සිදුහත් කුමරු කන්ථක අසු පිටින් අනෝමා ගඟින් පැනීම.
3. මහාමායා දේවිය පෙරහැරින් දෙව්දහ නුවරට පිටත්වීම.
4. ඉසිපතනාරාමයෙහි පළමු කොට දම්සක්පැවතුම් සූත්‍රය දේශනා කිරීම.
5. ප්‍රථම වන්දනාව
6. සිදුහත් කුමරු ගේ සරණ මංගල්‍යය.
7. මහාමායා දේවිය දුටු සිහිනය.

"බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ප්‍රකාශයට පත් කිරීමේ මූඛ්‍ය පරමාර්ථය ජාතික ආගමික හැඟීම් පුබුදුවමින් කාලීන අවශ්‍යතා සපුරාලීම වුව ද විලියම් පේද්‍රිස් සමාගමට ඒ පිළිබඳ වෙනත් පූර්වාදර්ශ ද තිබිණි. මෙවැනි මුද්‍රිත වර්ණ චිත්‍ර එකල ඉන්දියාවේ ද ප්‍රචලිතව තුබූ බව සඳහන් වේ.[5] හින්දු දේවකථා ඇතුළත් එම මුද්‍රිත සිතුවම් එකල ලංකාවට ද ගෙන්වන ලද අතර, ඒවා ද ඇතැම් නිවෙස්වල බිත්ති සැරසිලි අංග වශයෙන් භාවිතා විය. ඉන්දියානු චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ රවි වර්මා විසින් සිතුවම් කළ

කොළ" සැලසුම් කර ඇත්තේ මෙම සිතුවම්වල ප්‍රමාණ, වර්ණ භාවිතය හා චිත්‍ර ශෛලිය ද අනුකරණය කරමින් විය හැක. මේ ආකාරයෙන් ම එකල ලක්දිව ප්‍රවීණ චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ මුදලිඳු ඒ.සී.ජී.එස්. අමරසේකර විසින් නිර්මාණය කරන ලද "දුටුගැමුණු රජ පවුල" චිත්‍රය ද සිංහල බෞද්ධයන් වෙනුවෙන් සැලසුම් කළ මුද්‍රිත චිත්‍රයක් බව පෙනේ. එය ද නිර්මාණය කර ඇත්තේ 'වික්ටෝරියා රජ පවුල' පින්තූරයට විකල්පයක් වශයෙන් විය හැක.

සාර්ලිස් ගේ සිතුවම් පෙළට පසු එම අවධියේ ම තවත් මුද්‍රිත බෞද්ධ සිතුවම් ප්‍රකාශයට පත් වී තිබේ. "බෞද්ධ පින්තූර කොළ" නමින් වර්ණයෙන් මුද්‍රිත සිතුවම් පෙළක් පිළිබඳ තොරතුරු කොළඹ 1

වැනි හරස් වීදියේ අංක 56 දරන ස්ථානයේ ජී.ඊ. නානායක්කාර නැමැති වෙළඳ මහතකු ගේ නමින් 1923 දී පළවූ පුවත්පත් දැන්වීමකින් අනාවරණය වෙයි.[6] එය මෙසේයි.

බෞද්ධ පින්තූර කොළ

ආට් පේපර් නැමැති ඉතා හොඳ ඔප කඩදසිවල නා නා පාට වර්ගවලින් මුද්‍රණය කරවා එංගලන්තයේ සිට ගෙන්වන ලද ගෞතම බෝධිසත්වයන් වහන්සේ පිළිබඳ මාහැඟි පින්තූර කොළ නොයෙක් වර්ග ඇත. බෞද්ධ ගෙවල් අලංකාර කළ යුත්තේ මේවායින් ය.

මහත 13"x19" ආට් පේපර් පින්තූර

කොලයක් ශත 50.

එලිය කුඩුවල අලවන	ශත 07
පෝසට්කාඩ් 1 ක්	ශත 07

25 ක් හෝ වැඩියෙන් ගන්නා විට විශේෂ මිලකට දෙනු ලැබේ.

ජී.ඊ. නානායක්කාර
G.E.Nanayakkara
56, පළමුවැනි හරස් වීදිය,
කොළඹ.

සාර්ලිස් විසින් නිර්මාණය කරන ලද "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" සඳහා තවත් ආදර්ශයක් වූයේ එවකට සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පියකු ව සිටි රිචඩ් හෙන්රිකස් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබ තිබූ බෞද්ධ චිත්‍ර විය හැක.[7] විශේෂයෙන් ම සාර්ලිස් තම සිතුවම් නිර්මාණය කිරීමේ දී ගුරුකොට ගත්තේ රිචඩ් හෙන්රික්ස් ගේ බෞද්ධ සිතුවම් බව පැහැදිලි ව ම පෙනේ. එකල බොහෝ දෙනා විසින් හෙන්රිකස් ගේ මෙම යුරෝපීය සම්ප්‍රදායට අඳින ලද සිතුවම් අගය කරන ලදී. ඔහු විසින් නිදර්ශන චිත්‍ර නිර්මාණය කරන ලද සම්බුද්ධ චරිතය, ජිනරාජවංශය කුස ජාතක කාව්‍යය වැනි ධර්ම ග්‍රන්ථ මේ අතුරින් විශේෂයෙන් ම සඳහන් කළ හැකි ය.[8] එම සිතුවම් ඉතා උසස් චිත්‍ර වශයෙන් එකල ගිහි පැවිදි ප්‍රභූ සමාජය විසින් පිළිගනු ලැබීම නිසා දේශීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ අවබෝධයක් සහ හැකියාවක් තිබූ සාර්ලිස් වැනි ශිල්පීන්ට සිදු වූයේ ඔවුන් ගේ වෘත්තිය ආරක්ෂා කරගැනීම සඳහා බටහිර චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය

ම ඉදිරියට ගෙන යාම ය.[9] 1911 දී සාර්ලිස් විසින් ප්‍රථම වරට සිතුවම් කළ කොළඹ මාලිගාකන්ද විහාරය ද සිතුවම් කරන ලද්දේ මෙම යුරෝපීය තාත්ත්වික චිත්‍ර සම්ප්‍රදායට ය. බටහිර රටවලින් ගෙන්වන ලද දිළිසෙන වර්ණයන් ගෙන් අඳින ලද මෙම විහාර සිතුවම් කලාව බැලීමට මහජනයා වැල නොකැඩී පැමිණි අතර, එම විහාරවලට විශාල ලෙස ආදායම් ද ලැබෙන්නට විය. විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම ප්‍රකාශයට පත් කළ "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ජනප්‍රියත්වයට පත් වූයේ ද මෙම සිතුවම් ශෛලියට ජනතාව හුරු වී තිබුණු අවධියක බව පෙනේ.

ඉහත සඳහන් කළ නාමාවලියෙන් හෙළි වන පරිදි "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ප්‍රකාශකයින් ගේ අභිප්‍රාය වූයේ පරසිරිත් දුරු කරවීමත්, විදේශීය සිතුවම් හා ක්‍රිස්තියානි ආගමික සිතුවම් ආදී සැරසිලි අංගයන්ට එරෙහි ව සිංහල ගේදොර සැරසීමට සුදුසු, ජාතිකාභිමානය ඇතිකරවන සුළු බොදු සිතුවම් සමූහයක් හඳුන්වා-දීමත් ය. එහෙත් එම සිතුවම්හි අන්තර්ගත තේමාවන් ජාතික ආගමික ප්‍රබෝධයකට හේතු වුව ද එම චිත්‍ර ශෛලිය බටහිරින් ගත් එකක් විය. මෙම සිතුවම් කොළ සඳහා නිර්මාණය කරන ලද ඇතැම් චිත්‍ර ක්‍රිස්තු ආගමික චිත්‍ර ආකෘතීන් ගෙන් ලබාගත් සංරචනාවෝ ය.

"බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" යේ සෑම සිතුවමක් සමග ම ඒ පිළිබඳ කාව්‍යමය වර්ණනාවක් පියදස සිරිසේනයන් විසින් රචනා කොට ඉදිරිපත් කරන ලද අතර, සෑම කවි පන්තියක් ම අවසන් කර ඇත්තේ අදාළ සිතුවම ගෙදරක තබාගැනීමේ වැදගත්කම අවධාරණය කරමිනි. සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය චිත්‍රය සමග පළ කර ඇති කවි පෙළෙහි අවසාන කවිය මෙසේ ය.

මුළුතුන් ලොව එකම සුමඟුල් ගෙයක්   ක   ර
කුසයෙන් දිනිති දිනුවග මුනි රජ   පව   ර
සිහිවන්නට නිතර හොඳ සලකුණක්   යු   ර
සතුටින් තබනු මැන මෙම සිතියම   ගෙද   ර[10]

සිදුහත් කුමරු ධනු ශිල්ප දක්වීම චිත්‍රය සමඟ ඉදිරිපත් කර ඇති කවි පන්තිය සිතුවමෙන් දක්වෙන සිද්ධියට අදාළ කථා පුවත ද සිහිපත් කරවයි.

කුමරුට උතුම් සිදුහත් සරණ ගැනුම ට
ඇසූ විට එසක රජකුල රජහු විගස ට
අසතුට පැවසූ බැරියෙන් ශිල්ප කුමරු ට
එම විට එබසසා හිමි නුවර මැදසි ට

මන්නා ලුව නොහැකි තම පින්කඳ අන ත
දන්නා කෙනෙක් නැතියෙන් මේ මුළු දිය ත
ගෙන්නා තමන් නෑයන් සියලු සිවි ස ත
පෙන්නාලූ අයුර සිහිකෙරුම යහප ත

දස පෙරුමන් ගුරුන් දුන් සියලු ඉගැනු ම
දසබල තිලෝ ගුරු මුනිඳුගෙ ගුණ මහි ම
තොස වෙයි සිත්ට දුටු කල මහරු සිතිය ම
වසනා නිවෙස තැබුවොත් වැඩ වේ බොහොම[11]

එකල විශේෂයෙන් බොහෝ නිවෙස්වල ආලින්දයේ උළුවස්සට ඉහළින් "සිද්ධාර්ථ සරණ මංගල්‍යය" චිත්‍රය දක්නට ලැබිණි. එම සිතුවම පිළිබඳ කවි පෙළෙහි අවසානය මෙසේ සඳහන් වෙයි.

පරසිඳු මෙ සිතියම තැබූ සඟෙහි අදරි න
වරදිනු නැතිව ගෙදරට සැප ඇතිකර න[12]

අදත් එම අදහසින් ම ඇතැම් ගම්බද නිවෙස්වල මෙම සිතුවම තිබෙනු පෙනේ.

සාර්ලිස් මෙම සිතුවම්හි නිරූපිත චිත්‍ර සඳහා තෝරාගත් වස්තු විෂය සහ එය ඉදිරිපත් කළ ආකාරයන් පිළිබඳ විමසා බැලීම උචිත වෙයි. බොහෝ සංරචනා තුළ මිනිසුන් එක් රැස් වී හෝ විසිරී සිටින ස්ථානවලට අදාළ පරිසරයට ද, වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග ආදියට ද මෙහි දී අවධානය යොමු කළ යුතු ය. ඔහු සිතාමතා ම අවශ්‍ය පරිසරයට යාමට උත්සහ කර ඇතත් ඒ සඳහා උපයෝගී කරගත් ද්‍රව්‍ය කිනම් සංස්කෘතිකයකට අයත් වූයේ ද යන්න ඔහු ගේ අවධානයට ලක් වී ඇති බව නො පෙනේ. එසේ ම ජනප්‍රිය ක්‍රිස්තියානි චිත්‍රවල දක්නට ලැබෙන වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග, මාබල් අතුරන ලද ගෙබිම්, විශාල කුලුනු, කර

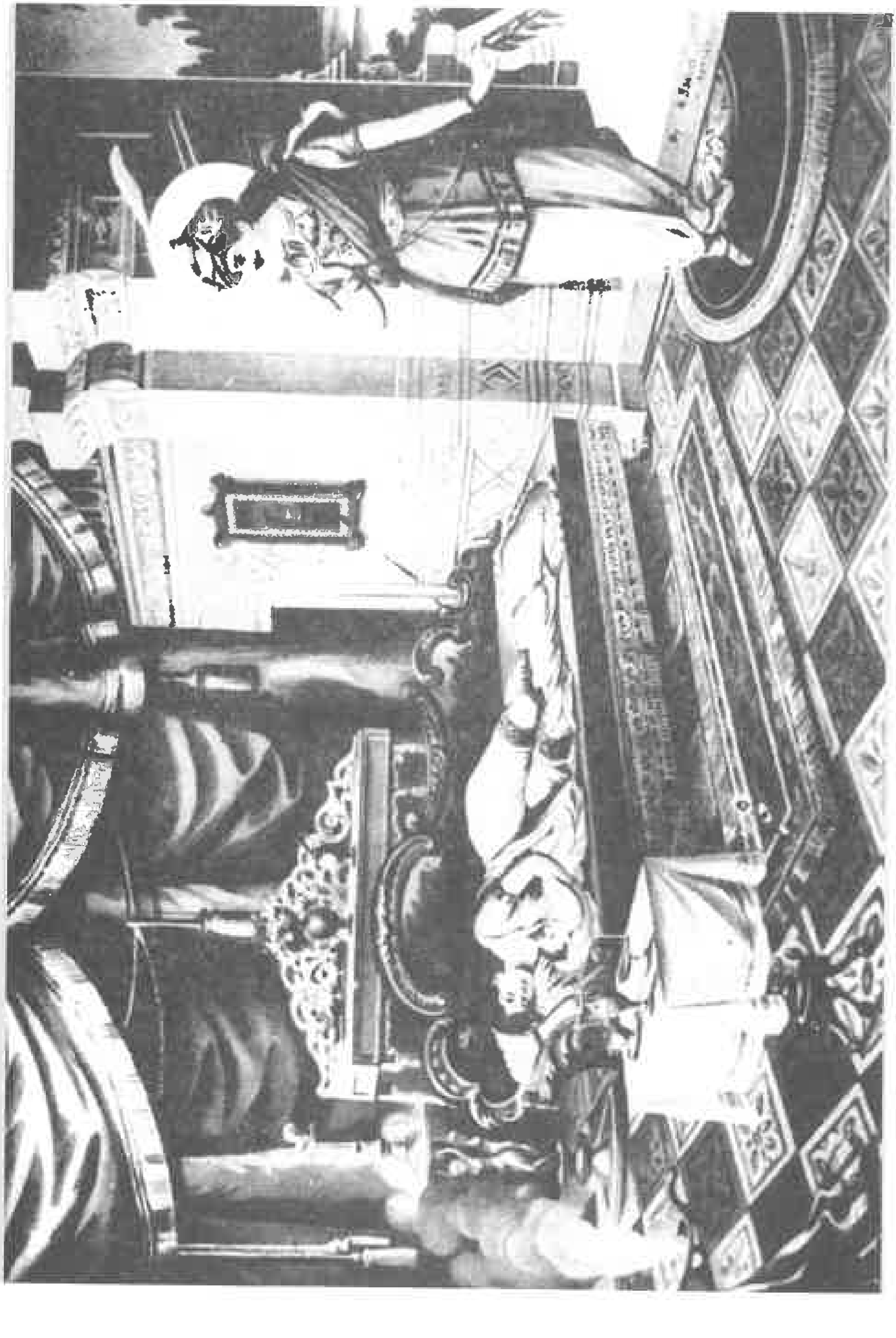
විල්ලුද සහිත තිර රෙදි හා අනෙකුත් ඉන්දියානු ගෘහභාණ්ඩ යනාදියෙන් අඩුවක් නැත. නියත වශයෙන් ම සාර්ලිස් ද යුරෝපීය සංස්කෘතියේ දෘශ්‍යමය අංග පිළිබඳ ආශාවක් දක්වා ඇති බව මෙම චිත්‍ර කර්ම තුළින් දිස් වෙයි. ඔහු ගේ චිත්‍ර ශෛලිය විමසීමේ දී පැහැදිළි වන්නේ ඔහු යථාවබෝධයකින් තොර ව යුරෝපීය චිත්‍ර අනුකරණය කළ බව ය. එසේ ම පර්යාලෝක රීතිය ඇතැම් අවස්ථාවල දී නිවැරදි ව භාවිතා කර නැත. ඔහු අනුගමනය කර ඇත්තේ ක්‍රිස්තියානි චිත්‍ර ක්‍රම මගින් මෙරටට පැමිණි පිරිහුණු රෝමානු යථාර්ථවාදී කලා ආරකි. ඔහු රිචඩ් හෙන්රිකස් ගේ ග්‍රන්ථ චිත්‍ර ඉදිරියෙන් තබාගෙන තම සිතුවම් කර ඇති බව බොහෝ චිත්‍ර සංසන්දනය කර බැලීමෙන් ඔප්පු වෙයි.

උදහරණයක වශයෙන්, සාර්ලිස්ගේ "සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය" චිත්‍රය ජිනරාජවංශය ග්‍රන්ථයෙහි එන රිචඩ් හෙන්රිකස් ගේ නිදර්ශන චිත්‍රයට සමාන ය.[13] මේ චිත්‍රවල දක්වෙන වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග 16 වැනි සියවසේ මෝගල් අධිරාජ්‍ය සමයේ කරන ලද ගොඩනැගිලි ආදියට සමාන වෙයි. එහෙත් ඒවා කිසි ලෙසකින්-වත් ක්‍රි.පූ.6 වැනි සියවසට අයත් ලුම්බිණි උයන සමග ගැළපීමක් නැත. එවැනි කාල විරෝධී පසුබිම් දර්ශන සාර්ලිස්ට ලැබුණේ හෙන්රිකස් ගේ නිසරු කෘතීන් අනුකරණයෙන් බව පෙනේ. හෙන්රිකස් ද මේ ආකාරයෙන් ම රෆායල් ගේ සිත්තමක් අනුව "යසෝධරා දේවිය හා රහල් කුමරු" සිතුවම කර ඇත. පෙරළා ඇම්.සාර්ලිස් ද හෙන්රිකස් ගේ එම සිතුවම අනුව යමින් සිදුහත් කුමරු හා මව් බිසව චිත්‍රය ඇඳ ඇත. එසේ ම සාර්ලිස් ගේ "සිදුහත් කුමරු වප්මංගල දින අභස්කුස වැඩ සිටීම" චිත්‍රය ද ජිනරාජවංශයේ හෙන්රිකස් ගේ නිදර්ශන චිත්‍රයට සමාන ය. "සිදුහත් කුමරු ගිහිගෙයින් නික්මීම සහ රහල් පුතු දකීම" චිත්‍රය මේ පිළිබඳ ව තවත් උදහරණයකි. මෙම චිත්‍රය ජිනරාජවංශයෙහි හෙන්රිකස් විසින් අඳින ලද "මහාභිනිෂ්ක්‍රමණය[14] චිත්‍රය ඉදිරියෙන් තබාගෙන කළ පිටපතකි. මෙහි සාර්ලිස් සිතුවම් කර ඇති සිදුහත් කුමරු ගේ රූපයත් හෙන්රිකස් ගේ සිතුවමෙහි සිදුහත් කුමරුගේ රූපයත් එක සමාන ය. සිතුවම් දෙකෙහි ම මුහුණ, රැස් වළල්ල සහිත හිස, හිස් වැසුම, ඇඳුම්, පාවහන් ආදියෙහි කිසි දු වෙනසක් නැත. සිදුහත් කුමරු සිටගෙන සිටින ඉරියව්ව සහ අත්පා නමා ඇති පිළිවෙළ අනුව සම්පූර්ණයෙන් ම හෙන්රිකස් ගේ සිතුවම අනුකරණය කොට ඇති බව පෙනෙන්නට තිබේ. චිත්‍ර දෙකෙහි ම යශෝධරා දේවිය නිදන යහන දක්වා ඇත්තේ එක ම අකාරයට ය. යහන පිටුපස පහනක් තබා ඇති අතර, පසුබිම තිර රෙදිවලින් සරසා ඇත්තේ ද එක ම පිළිවෙළට ය. එසේ ම දේවිය නිදන

ඉරියව්ව ද සිදුහත් කුමරු පිටවී යාමට සැරසෙන දොරටුවට පිටතින් ඇති වෘක්ෂ-ලතා ද අඳුරු පැහැයෙන් දක්වා ඇති හැඩතල ද එසේ ම ය. එහෙත් හෙන්රිකස් ගේ චිත්‍රයෙහි පෘයා එන පුන්සඳ දක්වා ඇතත් සාර්ලිස් ගේ සිතුවමෙහි එය අතහැර තිබේ. හෙන්රිකස් ගේ සිතුවමෙහි දොරටුවට පිටතින් චන්න ඇමති කන්ථක අසු සූදනම් කොට කුමරු ගේ පැමිණීම බලාපොරොත්තු වෙමින් සිටින ආකාරය පෙනේ. සාර්ලිස් ගේ සිතුවමෙහි එය නැත. හෙන්රිකස් ගේ සිතුවමෙහි පහනට පිටුපසින් ඇති මේසය සාර්ලිස් ගේ චිත්‍රයෙහි යහනට ඉදිරියෙන් තබා ඇත. විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම විසින් මෙම මාතෘකාව යටතේ පසු අවස්ථාවක ප්‍රකාශයට පත්කරන ලද සිතුවමක් ද තිබේ. එහි වෙනසකට ඇත්තේ දේවිය නිදා සිටින යහන උඩුවියනකින් සරසා තිබීම යි. එහෙත් මූලික වශයෙන් චිත්‍රයේ රූප රචනාව එකක් ම වේ.

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල, සාර්ලිස්ට මෙම සිතුවම් නිර්මාණය සඳහා රිචඩ් හෙන්රිකස් ගේ ග්‍රන්ථ චිත්‍ර තදින් ම බලපා ඇති බව මැනවින් පෙනේ. හෙන්රිකස් ගේ සිතුවම් වැඩි කොටසක් කලුසුදු හා හාෆ්ටෝන් ක්‍රමයට මුද්‍රිත ඒවා ය. සාර්ලිස් ගේ "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ඉතා ප්‍රසන්න ලෙස ජර්මනියේ දී ලිතෝ ක්‍රමයට මුද්‍රණය කිරීම නිසා පොදු ජනතාවගේ සිත් ඇදගැනීමට සමත් විය. චිත්‍ර ඇඳීමේදී දිය සායම් හා පෝස්ටර් සායම් භාවිතා කර ඇත. ඇතැම් සිතුවම්වල මානව රූප පරිමාණයන් පිළිබඳ දුර්වලතා තිබුණ ද ඉතාමත් ඉවසීමෙන් නිමකර ඇති මෙම සිතුවම් තුළ කිසියම් අගයක් නැතැ යි ද කිව නොහේ.

මෙම සිතුවම් පෙළෙහි පළමුවැන්න ලෙස දක්වා ඇති "දේවාරාධනාව" නම් සිත්තමෙහි තුසිත දිව්‍යලෝකයෙහි බෝසතාණන් වැඩ හිඳින ආකාරය පෙන්නුම් කරයි. සියලු දෙවිවරුන් බෝසතාණන්ට බුදු වන්නට සුදුසු කාලය බවට දොහොත්මුදුන් දී වඳිමින් ආරාධනා කරන ආකාරය දැක්වීමට උත්සාහ කර ඇති බව පෙනේ. මානව රූප ආශ්‍රයෙන් ම ගොඩනගාගත් දිව්‍යාංගනාවන් ගේ රූපවලින් සාර්ලිස් ගේ ඇඳීමේ (Drawing) දුර්වලතාවක් මතු කෙරෙන චිත්‍රයක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැක. වලාකුළු සහිත ආකාශය හැර ඔහු දක්වන දිව්‍යලෝකයේ වෙන කිසිවක් නැත. හෙන්රිකස් ගේ සිතුවම්වල ආභාසය ලබමින් සාර්ලිස් මෙහි දී දිව්‍ය රූප සහ සළුපිළි ආභරණ ඒ සැටියෙන් ම ඉදිරිපත් කර ඇත. නීල වර්ණය වැඩි වශයෙන් භාවිතා කර ඇති අතර සුදු සහ කහ වර්ණ ද ඊට අමතර ව යොදා තිබේ! ඇතැම් දිව්‍යාංගනාවන්



ගේ මුහුණු සහ කොණ්ඩා සැරසිලි ඉතාලි චිත්‍ර ශිල්පීන් ගේ නාරි රූපවල දක්වෙන කොණ්ඩා මෝස්තර සිහිපත් කරවයි.

සාර්ලිස් ගේ "මහබෝසතාණන් සත්බුමු පිට වැඩීම" නම් චිත්‍රයට පසුබිම් කර ඇත්තේ සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය සිතුවමට දක්වා ඇති පරිසරය ම ය. චිත්‍ර දෙකෙහි ම එක ම සල්ගස පසුබිමෙහි පෙනෙන අතර, වාස්තු විද්‍යාත්මක අංගයන් ගේ වෙනසක් නොමැති ව ඉදිරිපත් කිරීමට ප්‍රවේශම් වී තිබෙන බව පෙනේ. මහාමායා දේවිය ගේ රූවෙහි වෙනසකට ඇත්තේ "සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය" චිත්‍රයේ ඇය එක් අතකින් සල් අත්ත අල්ලාගෙන සිටීම පමණි. මෙම චිත්‍ර දෙකට ම ආවේණික වර්ණ පද්ධතිය සල් මලකින් දක්නට ලැබෙන වර්ණයන්ට බොහෝ සෙයින් සමාන වීම සාර්ලිස් විසින් සිතාමතා ම කළ දෙයක් ද යන්න ඉඳුරා ම කිව නොහැක. රතු සුදු කහ සහ රෝස වැනි වර්ණ ප්‍රභේද මෙහි බහුල ව යොදා ඇත. මලින් සුපිෂ්පිත සල් උයනකට උචිත වර්ණ භාවිතය නිසා මෙහි වෙසක් පොහෝ දිනයක යෙදුණු ප්‍රීති උත්සවශ්‍රීයක පරිසරයක් මවා පාන්නේ ය.

"ප්‍රථම වන්දනාව" නම් සිතුවම සඳහා සාර්ලිස් ඉදිරිපත් කර ඇති කාලදේවල තවුසා හෙන්රිකස් විසින් චිත්‍රවත් කරන ලද "ජිනරාජවංශය" හි දක්වෙන තවුසාට සමාන ය. චිත්‍ර දෙකෙහි ම මාළිගාවේ අභ්‍යන්තර සැරසිලි අංග වශයෙන් කිර රෙදි දක්වෙන ආකාරය ද එක සමාන ය. සාර්ලිස් ගේ චිත්‍රයෙහි මාළිගාව දක්වා ඇත්තේ ගොතික් ගෘහනිර්මාණ සම්ප්‍රදය ඇසුරු කිරීමෙන් බව පෙනේ.

"සිදුහත් කුමරු සහ මව් බිසව" චිත්‍රයේ සිදුහත් කුමරු සහ ප්‍රජාපතී ගෝතමීය බටහිර සිත්තරුන් ගේ ජනප්‍රිය සිතුවමක් වන මරිය මව්තුමිය සහ බිළිඳු ජේසුතුමා ගේ චිත්‍ර සිහිපත් කරවයි. මෙම චිත්‍ර දෙකෙහි ම විශේෂ වෙනසකට ඇත්තේ "සිදුහත් කුමරු සහ මව් බිසව" චිත්‍රයේ මහාමායා දේවිය හිසෙහි ඔටුන්නක් පැළඳ සිටිනු දක්වා තිබීම ය. නියම රජබිසව හඳුනාගැනීම සඳහා සාර්ලිස් විසින් මෙය චුවමනාවෙන් ම ඇතුළත් කරන ලද බව පෙනේ.[15]

"සිදුහත් කුමරු ධනු ශිල්ප දක්වීම" චිත්‍රය ද සාර්ලිස් විසින් දෙවරක් සිතුවම් කර ඇති අතර, සංරචන දෙයාකාර වේ. මෙම චිත්‍රය සඳහා ආදර්ශයක් වශයෙන් සුදුසු චිත්‍රයක් ජිනරාජවංශයේ නොතිබූ නිසා ම සාර්ලිස් මෙම සිතුවම ස්වාධීන නිර්මාණයක් ලෙස ඉදිරිපත්

ඇති බව සිතිය හැක. එහෙත් මාලිගා සහිත පසුබිම් දර්ශන තුළින් ඔහු මෙහි දී ද මෝගල් චිත්‍ර සම්ප්‍රදයෙහි ඇති වාස්තු විද්‍යාත්මක ලක්ෂණ පෙන්නුම් කර ඇත.

සිද්ධාර්ථ සරණ මංගල්‍යය සම්බන්ධ පුවත ද සාර්ලිස් විසින් දෙවරක් ම සිතුවමට නගා තිබේ. එක් චිත්‍රයකින් සරණ මංගල්‍යයේ අත පැන් වැඩීම පිළිබිඹු වන අතර අනෙක් චිත්‍රය "සරණ මංගල්‍යය පෙළහර" යනුවෙන් සඳහන් කර තිබේ. අතපැන් වැඩීම දක්වෙන චිත්‍රය විසිතුරු ලෙස ඇඳ පැළඳ සිටින විශාල පිරිසක් සහිත වූ මාළිගයේ ඇතුලත දර්ශනයක් ද අනෙක් චිත්‍රයෙන් එළිමහන් දර්ශනයක් ද ඉදිරිපත් කර ඇත. එහි සිදුහත් කුමරු සහ යශෝධරා කුමරිය පිරිසක් සමග පියගැට පෙළ බැසයන අවස්ථාව චිත්‍රවත් කර ඇත. විශාල ලියකම් කළ කුලුණු ද විල්ලුද තිර රෙදි ද පොළොවෙහි අතුරණ ලද පලස් ද යොද ඇත්තේ රාජකීය තත්ත්වය පෙන්වීම සඳහා ගත් උත්සාහයක් ලෙසිනි.

"මහබෝසතාණෝ අන්තිම නිමිත්ත දකීම" චිත්‍රය ද එළිමහන් දර්ශනයකින් සමන්විත ය. සිදුහත් කුමරු අශ්ව රථයකින් වතුර මල් සහිත අලංකාර උයනක් හරහා ගමන් කිරීම මෙහි දක්වේ. රථාචාර්යවරයා අශ්වයින් මෙහෙයවන අතර කුමරු රිය තුළ අසුන් ගෙන ඉදිරිපස බලා සිටී. මාර්ගයේ ඈතින් ශ්‍රමණ රූපයකි. මල් පාත්ති, රිය සක ආදිය දක්වීමේ දී පර්යාවලෝක රීතීන් පිළිබඳ නිසි ලෙස සැලකිලිමත් වී නැති බව පෙනී යයි... "සිදුහත් කුමරු මහබිනික්මන් පිණිස අසුපිටින් නික්මීම" චිත්‍රය ද සාර්ලිස් දෙවරක් ම චිත්‍රවත් කර ඇත. වසවත් මාරයා විසින් මෙම අභිනික්මන වැළැක්වීමට ගන්නා ලද උත්සහය මෙම සිතුවම් දෙකෙහි ම ගැබ් වී තිබේ. "මාරයා" දක්වා ඇත්තේ අහසේ පෙනී සිටින දේව රූපයක් පරිදි ය. මාළිගය සිතුවම් කර ඇත්තේ මෝගල් චිත්‍ර සම්ප්‍රදයට අනුවය.

"සීවලී මහරහතන් වහන්සේ" චිත්‍රය බෞද්ධ සිතියම් කොළ සමූහය අතර ජනප්‍රිය ම සිතුවම වේ. සීවලී චිත්‍ර කීපයක් ම සාර්ලිස් විසින් ම කීපවතාවක් නිර්මාණය කර ඇති වුව ද ඒ සෑම සිතුවමක ම මූලික සම්පිණ්ඩනයෙහි එතරම් වෙනසක් නො පෙනේ. "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍යය" හෙවත් නාමාවලියට අදළ සිතුවමෙහි සීවලී මහ රහතන් වහන්සේ පාත්‍රයට අත දමා දනය වළඳන ආකාරයෙන් නිරූපණය කෙරෙයි. ස්වර්ණ වර්ණාලේපිත විසිතුරු ලියකම්වලින් අලංකෘත, සුව

පහසුව පිණිස විල්ලුද මෙට්ට අතුරා ඇති විශේෂ වූ ආසනයක සීවලී මහරහතන් වහන්සේ වැඩහිඳින අකාරය මෙහි දිස් වේ. ආසනය ඉදිරිපස මේසය මත ප්‍රණීත ආහාරපාන වර්ග හා අතුරුපස ද දක්වා තිබේ. සීවලී මහරහතන් වහන්සේ ප්‍රත්‍යයලාභී භික්ෂූන් අතරින් අගතැන්පත් වූ බව දැක්වීම සඳහා මෙබඳු රූප රචනාවක් ඉදිරිපත් කර ඇති බව පෙනේ. රහතන් වහන්සේ නමක ගේ සුවිශේෂභාවය දැක්වීමට හිස වටා රශ්මි මාලාවක් ද යොදා තිබේ. මෙම සිතුවම කහ, කොළ සහ රතු වර්ණ ප්‍රභේදයන් මනා ලෙස සංයෝජනය කරමින් චිත්‍රණය කර ඇත. දන් දීමේ අනුහස් බොදු ජනතාවට මතක් කර දීම මෙම චිත්‍රයේ ප්‍රධාන අරමුණ වී ඇත. බෞද්ධ සිතුවම් වර්ණනා කාව්‍යයේ සීවලී සිතුවමට අදාළ කවි පන්තියෙන් මේ බව සනාථ වෙයි.[16]

හිමයක් මැදෙහි සිටියත් රසහර ලැබෙ න
කුසලක්මය දුණෙනාත් දන් සැදැහැති සිති න
එ බවක් සිතට හැඟුමට සහ සියලු දි න
පමණක් නැති යසස් ගෙදරට වැඩෙන ම න

සේ තුලී සසල යස පරසිදු දිය ත
පෑ බලී කුසල් කඳ පෙර කළ මහ ත
සීවලී රහත් හිමි සිතියම දිමූ ත
ගේතුලී තබනු මැන පැහැද කුන්සි ත

බොදු සිත් සතන් තුළට මෙබඳු පණිවිඩයක් ගෙනයාමට ඇම්.සාර්ලිස් ගේ නිර්මාණ දයකත්වය ඉතා ප්‍රබල අත්වැලක් විය. සාර්ලිස් ගෙන් පසු ව වෙනත් චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් ද විවිධ "සීවලී" චිත්‍ර නිර්මාණය කර මුද්‍රණය කරන ලදී. එහෙත් ඒවා සාර්ලිස් ගේ සිතුවම තරම් බොදු ජනතාවගේ මනසට කිඳා බැස නැති බව පෙනේ. එකල සෑම බොදු නිවසක ම බිත්තියෙහි "සීවලී" රූපයක් දක්නට ලැබුණු අතර, අදත් එම රූපයට ඇති ගෞරවය බොදු ජනතාව තුළින් ගිලිහී ගොස් නැති බව පෙනේ.

"මහබෝසතාණෝ සසර කලකිරීම", "කේසච්ඡේදනය", "මරඟනන් පරදවා අජපල් නුගරුක වැඩහිඳීම", "රජගහනුවර පිඬුසිගා වැඩීම", "පාරිලෙය්‍යය වනය", "අංගුලිමාල දමනය", "බෝසතාණෝ මව් ගලවා ගැනීම" වැනි සංරචනා කිසි දු විශේෂත්වයක් නො පෙන්වයි. සේරිවාණිජ ජාතකය පිළිබිඹුවන "දෙව්දත් ගේ මුල් වෛරය" සිතුවමේ

ශ්‍රී ලංකාවේ ගංගාවක් සහිත තොටුපළක පරිසරය සිහිපත් කරවයි. " වෙස්සන්තර රජතුමා දරුවන් දන්දීම" චිත්‍රය බොදු ජනතාව අතර ඉතාමත් ජනප්‍රිය විය. මෙහි වර්ණ සංයෝජනයෙහි නිල්, කොළල, වැනි අඳුරු පැහැති වර්ණ කෙරෙහි විශේෂත්වයක් දක්වා ඇත. මෙම කථා පුවතට වනාන්තරය පසුබිම් වන නිසා එසේ යෙදීමට කල්පනා කළා විය හැක. "ක්ෂීර පායස දනය" ජිනරාජවංශයේ හෙන්රිකස් ගේ "ක්ෂීර පායාස දනය" සිතුවමට ඉතා සමීප වන අතර "උදුම්බරා දේවිය සස්වාමික බව ඇසීම", "මහෞෂධ පඬිතුමා අමරා දේවිය සමග කථා කිරීම", " දහම් සොඬ රජතුමා රකුසාගේ කටට පැනීම" වැනි චිත්‍ර තුළින් ස්වාධීන සංරචනා නිර්මාණය කිරීමට සාර්ලිස් ගත් උත්සාහය ද පෙන්නුම් කරයි.

චිත්‍රමය ගුණාංගවලින් අඩුපාඩුකම් ගහන වුව ද බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන අංගයක් වශයෙන් මෙම චිත්‍ර කාලීන වශයෙන් වැදගත් මෙහෙයවරක් ඉටු කර ඇතැ යි සිතිය හැක. එකල ගැමි හා නාගරික බෞද්ධයන් ගේ ගෘහ අලංකාරය පිණිස පමණක් නො ව, පොදු ජනතාව හා කලාව පිළිබඳ කථා කිරීමේ දී වුව ද ඉතා වැදගත් මූලාශ්‍රය වශයෙන් මෙම කෘතීන් දක්විය හැකි ය. බෞද්ධ ප්‍රබෝධය ව්‍යාපාරය කෙරෙහි මෙම සිතුවම් ඉතා ප්‍රබල බලපෑමක් ඇති කළ අතර ඇම්.සාර්ලිස් නාමය බොදු ජනතාව අතර මුල්බැස ගත්තේ මෙම සිතුවම් නිසා ම බව සඳහන් කිරීම නිවැරදි ය.

මෙම "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" මුද්‍රණය කර ප්‍රකාශයට පත් කිරීම සඳහා සාර්ලිස් ගේ අනුග්‍රාහකයා වූයේ කොළඹ කයිමන් දොරකඩ සී.විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම ය. විලියම් මහතා බෞද්ධ ප්‍රබෝධය ව්‍යාපාරයට සම්බන්ධ වූයේ තමා ගේ ව්‍යාපාරික ක්ෂේත්‍රය තුළිනි. එකල වෙළඳ ක්ෂේත්‍රයේ කීර්තිමත් නාමයක් හිමි කරගෙන සිටි විලියම් පේද්‍රිස් මහතා බෞද්ධ කටයුතුවලට අවශ්‍ය බොහෝ ද්‍රව්‍ය අලෙවි කළ ව්‍යාපාරිකයෙකි. බිත්ති සැරසිලි අංගයක් වශයෙන් එද සිංහල ජාතියට අවශ්‍ය ව තිබූ බොදු සිතුවම් පෙළක් හඳුන්වාදීම තුළින් විලියම් පේද්‍රිස් මහතා පරමාර්ථ කීපයක් ම අපේක්ෂා කර ඇති බව පෙනේ. විදේශීය පින්තූරවලින් ගෙදර දොර අලංකාර කිරීමෙන් ජනතාව වෙතින් ඉවත් වී ගිය ජාතිකාභිමානය නැවත ඇති කරවීමත්, ශ්‍රද්ධාව වඩවා ගුණ නැණ දියුණු කරවීම මගින් ජාතික ආගමික මෙහෙවරක යෙදීමත් විලියම් පේද්‍රිස් මහතාගේ අභිප්‍රාය විය. එවැනි යහපත් පරමාර්ථ පෙරදැරි කරගනිමින් ඔහු විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද මෙම "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" ඉතා ඉක්මනින් ජනප්‍රිය විය.

මෙම සිතුවම් ඉතා ගරුත්වයෙන් යුතු ව එකල ජනතාව විසින් පිළිගැනීමට එක් හේතුවක් වූයේ එම සිතුවම් ඇඳි ශෛලිය යි. බටහිර අනුකාරකවාදී චිත්‍ර ශෛලියක් තුළින් මෙම පණිවුඩය නොදුන්නේ නම් මෙතරම් සාර්ථක නොවීමට ද ඉඩතිබිණි. බටහිර සිරිත් විරිත් ගෞරවයෙන් වැළඳගෙන සිටි සමාජයකට පහන් සංවේගය දනවන බොදු සිතුවමක් වුව ද දිය යුතු ව තිබුණේ එවැනි ශෛලියකින් ම බව සාර්ලිස් දන සිටින්නට ඇත. එම නිසා අදාළ ශෛලිය කාලෝචිත සන්නිවේදනාත්මක ගුණාංගයක් බවට පත් වූයේ ය. බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්ෂේත්‍රය තුළ සාර්ලිස් ගේ දයකත්වයෙහි උපරිම ප්‍රතිඵල ගෙන දුන්නේ ද මෙම "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" බව කිව හැකි ය. විලියම් පේද්‍රිස් මහතා විසින් මෙම සිතුවම් ප්‍රකාශයට පත් කිරීමෙන් බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්ෂේත්‍රයට අගනා මෙහෙවරක් ඉටු කළ අතර ම සාර්ලිස් වැනි ගැමි සිත්තරකුට දක්වන ලද අනුග්‍රහයක් ලෙස ද සැලකිය හැකිය. කෙසේ වෙතත් මෙම දෙපළ විසින් ම එකල තිබූ සමාජ අවශ්‍යතාවන් හඳුනාගනිමින් ඒ සඳහා චිත්‍ර මාධ්‍යය තුළින් මෙවන් කාර්යභාරයක් මනා ලෙස ඉටුකිරීම අගය කළ යුතු ය. දිවයිනේ ඈත පිටිසර දිළිඳු පැල්පතක පවා සාර්ලිස් ගේ බොදු සිතුවමකින් බෞද්ධත්වය සංකේතවත් විය. සාර්ලිස්ගේ සිතුවම් තුළින් ගෙන ගිය දහම් පණිවිඩය නිසා ජනතාව ගේ සිතුම් පැතුම්වල පරිවර්තනයක් ඇති වීම පමණක් නො ව ඔවුහු නොදැනුවත් ව ම බොදු පිළිවෙත්වලට යොමු වෙමින් දැහැමි ජීවන රටාවකට ද හුරු පුරුදු වූහ.

බෞද්ධ ප්‍රබෝධයක් උදෙසා සාර්ලිස් මෙබඳු ජාතික මෙහෙවරක යෙදුණ ද ඔහුට එල්ල වූ අභියෝග ද නොතිබුණා නො වේ. පොදු ජනතාව විසින් ඔහු ගේ බෞද්ධ චිත්‍ර අගය කරනු ලැබුව ද එකල ඇතැම් කලා විචාරකයන් විසින් එම සිතුවම් නිර්දය ලෙස විවේචනය කරන ලදී. එවකට සුප්‍රසිද්ධ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයකු වූ නීතිඥ චාල්ස් ඩයස් විසින් 1925 වසරේ දී පූර්වදිග චිත්‍ර ශිල්පය යන හිසින් ස්වදේශ මිත්‍රයා පුවත් පතට ලිපියක් ලියමින් සාර්ලිස් ගේ චිත්‍ර කලාව විවේචනය කරන ලදී. එසේ වුව ද චිත්‍ර ශිල්පියකු මෙන් ම කවියකු හා දක්ෂ ලේඛකයකු වූ සාර්ලිස් විසින් ද එම විවේචනයනට එරෙහිව පිළිතුරු ලිපි ලියන ලදී.[17]

සාර්ලිස් තම සිතුවම් ශෛලිය යුරෝපීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය ඇසුරෙන් ගොඩනගාගත්තේ වුව ද දේශීය සාම්ප්‍රදායික චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ ව ද

ඔහු තුළ මනා දැනුමක් තිබිණි. ඔහු ගේ විහාර සිතුවම්වලින් ම ඒ බව තහවුරු කර ඇත. සාර්ලිස් සිතුවම් කළ සෑම විහාර මන්දිරයක් ම සුපුරුදු තා!ත්වික ශෛලියට අනුව සිතුවම් කළ ද ඒ සෑම අවස්ථාවක දී ම දේශීය සාම්ප්‍රදායික මෝස්තර ලියකම් ආදියෙන් අලංකාර කිරීමටද ඔහු උනන්දු වී ඇති බව පෙනී යයි.[18]

ශ්‍රී ලංකාවේ බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්ෂේත්‍රයෙහි සුවිශේෂී සලකුණක් වන "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" නමින් හඳුන්වනු ලැබූ මෙම මුද්‍රිත සිතුවම් පෙළ සංරක්ෂණය කිරීමේ අවශ්‍යතාව අද මතු වී තිබේ. පැරණි කෞතුක භාණ්ඩ අලෙවි කරන වෙළඳුන් ගේ වෙළඳ භාණ්ඩයක් බවට පත් වී තිබෙන මෙම සිතුවම් ජාතික කෞතුකාගාරයේ හෝ ජාතික ලේඛනාරක්ෂක දෙපාර්තමේන්තුව මගින් එකතු කොට සංරක්ෂණය කර තැබීම සුදුසු වේ. එසේ කිරීම බෞද්ධ දෘශ්‍ය සන්නිවේදන ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ පර්යේෂණ හා අධ්‍යයන කටයුතුවල යෙදෙන විද්‍යාර්ථීන් මෙන් ම අනාගත පරපුර වෙනුවෙන් ද කළ හැකි උදර මෙහෙවරක් වනු ඇත.

සටහන්

1. පියදස සිරිසේන, "බෞද්ධ සිතියම් වර්ණනා කාව්‍ය", 1923 කොළඹ කයිමන් දොරකඩ. ඩී. විලියම් පේද්‍රිස් සමාගම.
2. විලියම් පේද්‍රිස්, ප්‍රාරම්භය - බෞ.සි.ව කාව්‍යය, 1923, 1-2 පිටු.
3. පියදස සිරිසේන - බෞ.සි.ව.කා 1923
4. ඇස්.පී.චාර්ල්ස්, 'ලංකාවේ පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පී පරපුර', සංස්. වියුරින් අබේවික්‍රම, චන්ද්‍රසෝම ගිනිගේ, 1986, 16 පිටුව (සංස්කෘතික අමාත්‍යංශය - ප්‍රකාශනය).
5. 'සිංහල ජාතිය', 1923 පෙබරවාරි 13.
6. ඇස්.පී.චාර්ල්ස්, ලංකාවේ පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පී පරපුර', 1986, 16 පිටුව.
7. එම.
8. සී.එම්.ස්ටීවන් අභයරත්න, ජිනරාජවංශය 1914, කුස ජාතකය 1914.
9. ඇස්.පී.චාර්ල්ස්, එම, 17 පිටුව.
10. පියදස සිරිසේන, බෞ.සි.ව.කා. 1923. 4 පිටුව.
11. එම, 9 පිටුව.
12. එම, 10 පිටුව.
13. ඩී.එම්.ස්ටීවන් අභයරත්න, ජිනරාජවංශය, 1914
14. ඩී.එම්.ස්ටීවන් අභයරත්න, එම, 35 පිටුව.
15. i. රිචඩ් හෙන්රික්ස් විසින් ජිනරාජවංශය සඳහා සිතුවම් කළ වප්මඟුල සහ ප්‍රාතිහාර්ය චිත්‍රයෙහි සිදුහත් කුමරු අහසට නැගී පලක් මැද වැඩ සිටින ආකාරය දක්වා ඇත්තේ එම ග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් පරිදි බව පෙනී යයි. ජිනරාජවංශය, 1914 මුද්‍රණය, 25 පිටුව.

    ii. නම් පිළිබඳව මහා සච්චක සූත්‍රයෙහි හා බුද්ධවංශ අටුවාවෙහි දක්වෙන්නේ "වප් මඟුල් දිනයේ වූ ප්‍රාතිහාර්ය නම්, සිදුහත් කුමරු ප්‍රථම ධ්‍යානය

උපදවා යහන මත වැඩසිටීම හා දඹගසේ සෙවනැල්ල ඉවතට නොගොස් බෝසතුන් වටා තිබීම යි."

රේරුකානේ චන්ද්‍රවිමල ස්ථවිර - ධර්ම විනිශ්චය 1996 - ප්‍රකාශක ශ්‍රී චන්ද්‍රවිමල ධර්ම පුස්තක සංරක්ෂණ මණ්ඩලය, 280-281-282 පිටු.

iii. සාර්ලිස් "බෞද්ධ සිතියම් කොළ" නිර්මාණයේ දී ජිනරාජවංශයෙහි සිතුවම්වල අභාසය ලබාගන්නේ වුව ද එහි ඇති වැරදි නිවැරදි කර ඉදිරිපත් කිරීමට අපොහොසත් වී ඇති බව පෙනේ.

පැරණි ශ්‍රී ලංකාවේ රාජ්‍යයේ දේශපාලන දර්ශනය

මහාචාර්ය මංගල ඉලංගසිංහ

ශ්‍රී ලංකාවේ බොහෝ දේශපාලන හා සමාජ සංස්ථාවන්ට ප්‍රභවස්ථානය වූ භාරතයේ මෙන් දේශපාලන හා සමාජ සංස්ථා පිළිබඳ න්‍යාය ධර්ම අඩංගු ග්‍රන්ථ දක්නට නො ලැබීම මෙරට ඉතිහාසයේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. එහෙත් ශිලා ලේඛන, වංසකථා හා වෙනත් සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ ඇසුරින් අනුරාධපුර යුගයේ මුල් භාගයේ සිටම මෙරට පැවති පාලන තන්ත්‍රයේ දේශපාලන දර්ශනය පිළිබඳ ව කිසියම් අවබෝධයක් ලැබිය හැකි ය.

මහාවංසයෙහි දෙවැනි පරිච්ඡේදය අරඹන්නේ පැරණි ලංකාවේ රාජ්‍ය පාලනයට මුල් වූ දේශපාලන දර්ශනය පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලබාදීමෙනි. එම දේශපාලන දර්ශනය වඩාත් පැහැදිලි කරන මහාවංසටීකාව මෙසේ කියයි. "ආදි කල්පයෙහි උපන් මෙ රජ තෙමේ වනාහි, මහජනයා විසින් ව්‍යවස්ථා කොට පත් කරන ලද හෙයින් සමාන්‍ය නාම වශයෙන් මහාසම්මත නම් වී ය". මෙම විවරණය වඩාත් වැදගත් වන්නේ සමකාලීන භාරතයේ රාජ්‍යත්වය සම්බන්ධයෙන් වූ මතවාද සමීක්ෂණයට ලක් කිරීමේ දී ය. එම මතවාද වඩාත් පැහැදිලි ව දක්නට ලැබෙන්නේ මහාභාරතයේ ශාන්තිපර්වන් නම් කාණ්ඩයේ ය. ඒ අනුව ප්‍රීතියෙන් හා සෞභාග්‍යයෙන් පිරි ආදිකාලීන සාමාජය බිඳ වැටීමෙන් බිහි වූයේ "කැලේ නීතිය" රජ කළ සමාජයකි. එහි බල පෑ එක ම න්‍යාය ධර්මය වූයේ ලොකු මාළුවා විසින් කුඩා මාළුවා ගිල දමන මත්ස්‍ය න්‍යාය යි. මේ තත්ත්වයෙන් මුද ගැනීම සඳහා විරජස් නම් වූ පාලකයකු ද පත් කළේ ය.

'රාජ්‍යයේ ප්‍රභවය මානව සමාජයේ දුර්වලතා නිසා දෙවියන්ගේ මැදිහත් වීමෙන් සිදු වූවක් ය' යන ඉහත කී මතවාදය වෙනත් භාරතීය මූලාශ්‍රයවල ද සුළු සුළු වෙනස්කම් සහිත ව දක්නට ලැබේ. එය පසුකාලීන ව කොතරම් විකාශයට පත් වී ද යත්, රජු නම් මිනිසකු නොව මනුෂ්‍ය රූපයෙන් සිටින දෙවියකු ම ය යන අන්තය දක්වා ගමන් කළේ ය.

රාජ්‍යය දේව නිර්මාණයක් ය යන මතවාදය පැරණි ශ්‍රී ලංකාවේ කිසි විටෙකත් පිළිගැනීමක් ලැබූ බවක් නො පෙනේ. මහාවංසය විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන මහාසම්මත න්‍යාය මෙරට පිළිගැනීමක් ලැබුවේ දේවානම්පිය තිස්ස රාජ්‍ය යුගයේ සිට බව ඉතා පැහැදිලි ය. මෙරට ආදි ආර්ය ජනාවාස ඇති කිරීමට මුල් වූ ජන කණ්ඩායම් භාරතයේ දී පවා පුරුදු ව සිටියේ රාජ්‍යත්වය පිළිබඳ දේව නිර්මාණවාදය නොපිළිගත් දේශපාලන චින්තනයකට ය. ඒ නිසා ම දේවානම්පිය තිස්ස රජුගේ කාලයට පෙර පවා "රජ නම් දෙවියෙක් ය", නැතිනම් "දෙවියන්ගේ අවතාරයක් ය", යන පිළිගැනීම ඔවුන්ගේ දේශපාලන සංස්ථාවල ද දක්නට නො ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස පණ්ඩුකාභය රාජ්‍ය කාලය ගත හැකි ය. පණ්ඩුකාභය කුමාරයා සිය මාමාවරුන් සමග කළ සටන්වල දී දේශීය ජන කණ්ඩායම්වල නායකයන් වූ චිත්තරාජ, කාලවේල වැනි අයගේ සහයෝගය ඔහුට ලැබුණි. ඔහු චිත්තරාජ සමග සම අසුන් ගෙන නාට්‍ය නැරඹූ බවත්, කාලවේල හා චිත්තරාජ ඉසුරු සම්පත් විඳි බවත් වංසකථාවෙහි සඳහන් වීමෙන් පෙනෙන්නේ ද රාජ්‍යත්වයට දේවත්වාරෝපණයක් නොව සමාජයේ සෙසු නායකයන් හා එක් ව පාලනය ගෙන යා යුතු ය යන දේශපාලන චින්තනයක් එකල ද පැවති බව ය.

මහාවංසයෙහි මෙන් ම එහි ටීකාවෙහි ද සඳහන් වන මහාසම්මත න්‍යාය මෙරට රාජ්‍යත්වය කෙරෙහි ඇති කළ බලපෑම අපට අංශ කීපයකින් සලකා බැලිය හැකි ය. විජය මෙරට ප්‍රථම රජු ලෙස සැලකුණ ද දිගින් දිගට පැවත ආ රාජවංශයෙහි ආරම්භකයා ලෙස සැලකුණේ පණ්ඩුවාසුදේව

භාරතයේ පැවති වර්ණ භේදය අනුව ඒ රටේ ක්ෂත්‍රිය නමින් හැඳින්වුණු වෙන ම ජන කොට්ඨාශයක් විය. මේ රටේ එබඳු ජන කොට්ඨාශයක් නො තිබුණ ද ක්ෂත්‍රිය නමින් හැඳින්වුණ වෙන ම වංශයක් පැවතුණු බව වංසකථාවේ එන විවිධ තොරතුරු විමසා බැලීමෙන් පෙනේ. එම වංශයෙහි ද විවිධ ශාඛා තිබුණි. නිදසුනක් ලෙස ධාතුසේන කුමාරයා පිළිබඳ විස්තරයෙහි දී ඔහු ක්ෂත්‍රිය කුලයට අයත් මෞර්ය වංශයෙන් පැවත එන බව මහාවංසයෙහි සඳහන් වීමෙන් පෙනේ. මෙලෙස ධාතුසේන කුමරු

මෝරිය වංශයට අයත් බව විශේෂයෙන් කීමට වංශකථා කතුවරයාට සිදුවීම වැදගත් කරුණකි. කෙමෙන් පරිහානියට පත්වෙමින් තිබුණු පළමුවැනි මෝරිය රජ පෙළපත අවසන් වූයේ යසලාලක තිස්ස (ක්‍රි.ව. 59-65) රජුගෙනි. එනම්, හරියට ම ධාතුසේන රාජ්‍ය කාලයට (459-477) ශතවර්ෂ හතරකට පෙර ය. ක්ෂත්‍රිය කුලයේ මෝරිය වංශයට අයත් මේ කුමාරයා බේරා ගැනීමට ඔහුගේ මාමා වූ මහතෙරණු කෙනෙකු විසින් කොතරම් උත්සාහයක් දරන ලද්දේ ද යන්න වංසකථාවේ විස්තර වී ඇත.[1]

මහාවංසයේ මුල් කොටස අවසන් වන්නේ මහසෙන් රාජ්‍ය කාලයෙනි. ඒ නිසා ම එම රජුගේ රාජ්‍ය කාලයෙන් (276-303) මහාවංස නම් රාජවංශය අවසන් වූ බවත් එතැන් සිට සුළු වංශය නම් රජ පරපුරක් පටන් ගත්තා බවත් පසුකාලීන සිංහල වංසකථාකරුවන් විශ්වාස කළ බව රාජාවලිය වැනි කෘති කියවන විට පෙනේ. මේ වැරදි විශ්වාසය අනුව යන සමහර උගත්තු ප්‍රධාන වංසකථාව ද මහාවංස, චූලවංස යනුවෙන් කොටස් දෙකකට බෙදති. මේ අතිශයින් අසාර්ථක නිගමනයට කිසිදු පදනමක් නැති බව පැහැදිලි වන්නේ මහසෙන් රජු මහාවංසයටත් ඔහුගේ පුතා වූ කිත්සිරි මේඝවර්ණ රජු (303-331) චූලවංසය (සුළුවස)ටත් අයිති ය, යි කීමෙනි. වංසකථාව මහාවංස හා චූලවංස වශයෙන් බෙදීමේ තත්ත්වය ද මෙය මැ යි.

මෝරිය, ලම්බකර්ණ හා මානවම්ම වැනි රාජ පරම්පරාවලින් කවර එකකට අයත් වූව ද සිංහල රජවරුන් පොදුවේ සැලකුණේ සූර්යවංශයට අයත් ලෙස ය. එමගින් ඔවුහු බුදුන් වහන්සේ අයත් ශාක්‍ය කුලයට සම්බන්ධ කරන ලදහ. ශාක්‍ය කුලයේ මුතුන්මිත්තන් වූයේ මහාසම්මත හා ඔක්කාක (ඉක්ෂ්වාකු) පරම්පරාවල රජවරුන් ය. රාමායණයෙහි හා සමහර පුරාණ ග්‍රන්ථවල විස්තර කර ඇත්තේ මහාසම්මත හා ඉක්ෂ්වාකු පරම්පරාවල මුල් රජවරුන් වූයේ මනු වෛවස්වත හා ඉක්ෂ්වාකු බව ය. බෞද්ධ සම්ප්‍රදය අනුව වෛවස්වත යනු මහාසම්මත ය. මධ්‍යකාලීන යුගයට අයත් සිංහල සන්නස්වල මහා සම්මත හඳුන්වා ඇත්තේ වෛවස්වත මනු නමිනි.

තමන් ඔකාවස් පරපුරට අයත් ක්ෂත්‍රියයන් බව කියා ගැනීම අනුරාධපුර යුගයේ අවසාන භාගයේ රජවරුන්ගේ සාමාන්‍ය සිරිතක් වූ බව එම යුගයේ ශිලාලේඛන රාශියකින් ම දැක ගත හැකි ය. හතරවැනි කාශ්‍යප රජුගේ ලිපිවල තමා, "කැත්කුල කොත් ඔකාවස් පරපුරෙන් බට්"

යනුවෙන් සඳහන් වන අතර, හතරවැනි මහින්ද රජුගේ ජේතවනාරාම පුවරු ලිපි අංක 1 හා 2 යන දෙකෙහි ම ඔකාවස් පරපුරට ඇති සම්බන්ධය දීර්ඝ වශයෙන් දක්වා ඇත. එයින් එක් පාඨයක් මෙසේ ය. "මුළු දඹදිව්හි අන්කැත්කුල පාමිලි කළ ඔකාවස් ර(ජ්) පරපුරෙන් බට්" ශ්‍රී ලංකාවේ රජවරුන් මෙසේ ඔකාවස් රජ පරපුරෙන් තමන් පැවත එන බවත්, එසේ ම ක්ෂත්‍රියයන් බවත් කියා ගැනීම පොළොන්නරු යුගයේ වුව ද සුලභ ලක්ෂණයක් වූ බව පළමුවැනි විජයබාහු රජුගේ (1070-1110) පනාකඩුව තඹ සන්නස, පළමුවැනි පරාක්‍රමබාහු රජුගේ (1153-1186) ගල්විහාර ලිපිය හා නිශ්ශංකමල්ල (1187-96) සහ සාහසමල්ල (1200-02) යන රජවරුන් ගේ ලිපිවලින් ද මනා ව පැහැදිලි වේ.

සූර්යවංශ මෙන් ම චන්ද්‍රවංශය ද ශ්‍රී ලංකාවේ රජවරුන් සම්බන්ධකම් කී ප්‍රකට පරම්පරාවකි. චන්ද්‍රවංශයට නෑකම් කී අනුරාධපුර යුගයේ රජවරුන් නැතත් මහා පරාක්‍රමබාහු රජුගේ පියා වූ මානාභරණ ගේ පියා වූයේ දකුණු ඉන්දියාවේ පණ්ඩුවංශයෙහි කුමාරයෙකි. ලංකාවේ රාජවංශයට අයත් අය මින් පෙර පාණ්ඩ්‍ය දේශයෙන් විවාහයක් කර ගත් බව සඳහන් වෙන්නේ විජය රජුගේ විවාහය අවස්ථාවේ දී පමණකි. පණ්ඩුවාසුදේව රජුගෙන් පසු ඔකාවස් රජ පරපුරට අයත් ක්ෂත්‍රියයන් බව කියා ගැනීම නිසා දකුණු ඉන්දියාව හා ඥාති සම්බන්ධකම් ඉස්මතු කර දැක්වීමට අනුරාධපුර යුගයේ රජවරුන් උනන්දු නො වූවා විය යුතු ය.

රජවරුන් මව් පාර්ශ්වයෙන් මෙන් ම පිය පාර්ශ්වයෙන් ද මහා සම්මත රජුගෙන් ආරම්භ වූ ඔක්කාක වංශයටත් ක්ෂත්‍රිය කුලයටත් අයත් බව කීම හුදෙක් වගාඩම්බරයට පමණක් හේතු වූ කරුණක් නො වේ. එම වංශ පරම්පරාවලට අයත් වූවන්ගේ මහාසම්මත පාලනක්‍රමය පවත්වා ගෙන යාමට ඇති වූ අනුල්ලංඝනීය වූ වගකීමක් ද එ මගින් ගම්‍ය විය. කිසියම් ශාරීරික දුබලතාවක් නො වී නම් මියගිය රජුගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ සහෝදරයා සිහසුනේ උරුමකරුවා ලෙස සැලකුණි. සහෝදරයන් නොමැති නම් පමණක් මියගිය රජුගේ වැඩිමහල් පුතාට රජකම හිමි විය. රජු සමග ම බිසොවක ද අභිෂේක කිරීම අවශ්‍ය විය. වංශකථාවේ මේ කරුණ නිතර සඳහන් වන අතර, නවවැනි, දහවැනි ශතවර්ෂවලට අයත් ශිලාලිපිවල එය දක්වා ඇත්තේ "එම කුලෙන් සමදෑ.....රැජන කුසැ ඉපදැ" ආදි වශයෙනි.

පැරණි ශ්‍රී ලංකාවේ රජවරුන්ගේ අභිෂේකය රාජ්‍ය පාලනය ගෙන යා යුත්තේ කවර ආකාරයෙන් ද යන්න මතක් කර දෙන මහඟු අවස්ථාවක් විය. භාරතයේ රජවරුන් ගේ අභිෂේක විධිය. 'රාජසූය' හා 'වාජපේය'

යන යාඥ විධිවලින් අලංකෘත වූ එකක් විය. එහි දී රජු දෙන ප්‍රතිඥාව විවිධ අයුරින් මූලාශ්‍රයවල දක්වා ඇතත් එහි මූලික තේමාව චතුර්වර්ණ හා චතුර් ආශ්‍රම අඛණ්ඩ ව ආරක්ෂා කරන බවට දෙන ප්‍රතිඥාව ය. ශ්‍රී ලංකාවේ කිසි ම රජකුගේ අභිෂේකය දී මෙබඳු ප්‍රතිඥාවක් දුන් බවක් සඳහන් නො වේ.

මුටසීව රජු ඇවෑමෙන් අනුරාධපුර රාජ්‍යයේ පාලකයා වූ තිස්ස රජුගේ අභිෂේකය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය වැදගත් වන්නේ මේ අවස්ථාවේ දී ය. මේ රජුගේ ප්‍රථම අභිෂේකය පිළිබඳ ව විස්තර කරන මහාවංසටීකාව දැනට තිබෙන සියලු ම මූලාශ්‍රයවලට වඩා පැරණි මූලාශ්‍රයක් වූ සීහළට්ඨකථාවෙහි එන විස්තරයක් උපුටා දක්වමින් ලංකාවේ රජවරුන් රාජබලය ක්‍රියාවේ යෙදීම ආරම්භ කළේ නව යෂ්ටියක් අතට ගැනීමෙන් බවත් ඒ හැර වෙනත් අභිෂේක පරිහාර විධියක් නො වූ බවත් කියයි.

තිස්ස රජු විසින් අශෝක අධිරාජයා වෙත යවන ලද දූතයන් ආපසු පැමිණියේ භාරතයේ එවකට පැවති රාජාභිෂේක විධි පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලබා, එම කාර්යය සඳහා අවශ්‍ය භාණ්ඩ ද අභිෂේක ජල සිඤ්චනය සඳහා ක්ෂත්‍රිය කන්‍යාවක ද සමග ය. තිස්ස රජුගේ දෙවන අභිෂේකය සිදු වූයේ ඉහත කී භාණ්ඩ ප්‍රයෝජනයට ගෙන පාටලීපුත්‍රයේ අධිරාජයා විසින් එවන ලද ක්ෂත්‍රිය කන්‍යාව විසින් අභිසිඤ්චන ජලය ඉසීමෙන් ය යි සිතිය හැකි ය. අධිරාජයා තම බොහෝ ශිලාලේඛනවල තමන් හැඳින්වීමට යොදා ගන්නා 'දෙවනපිය' විරුදය ද තිස්ස රජුට ප්‍රදානය කළේය. තිස්ස රජුගේ මෙම දෙවැනි අභිෂේකය ලංකාවේ රජු ඉන්දියානු අධිරාජයාගේ ආධිපත්‍ය පිළිගැනීමක් ලෙස මහාචාර්ය පරණවිතාන වැනි වියතුන් දකිතත් එම මතය කරුණු කීපයක් නිසා ම බැහැර කළ හැකි ය. එයින් එක් කරුණක් නම්, කිසි ම අධිරාජයකු තමාගේ අවනත රජකුට තමා වඩාත් ම ප්‍රියකළ හා ගෞරව සම්මානයට හේතු වූ විරුදය ඉසිලීමට ඉඩ දුන්නේ ය, යන්න ඉන්දියාවෙන් තබා වෙනත් කිසි ම රටකින් හෝ දැක්වීමට නිදසුනක් සොයාගත නො හැකිවීම යි. තමා ප්‍රිය කරන, එසේ ම දේශපාලන චින්තනයෙන් හෝ ආගමික චින්තනයෙන් හෝ සමාන තත්ත්වයක් ඇති අයකුට පමණක් එබඳු ගෞරවාන්විත විරුදයක් ඉසිලීමට ඉඩ දීම ආශ්චර්යජනක නොවන්නා සේ ම අශෝක අධිරාජයා ගේ නිහතමානී චින්තනය නිසි ලෙස හැඳින ගන්නේ නම් නොවිය හැකි දෙයක් ද විය නො හැකි ය.

තවත් සඳහන් කළ යුතු කරුණක් නම්, අවනත රජකු විසින්

අධිරාජයා වෙත වාර්ෂික ව පුද පඬුරු යැවීමේ චාරිත්‍රය දෙවනපෑතිස් රජු හෝ ඔහුගේ පරපුරේ පසුකාලීන රජවරුන් හෝ කළ බවට නිදසුනක් දක්විය නොහැකි වීම ය. පැරණි ඉන්දියානු අධිරාජ්‍යවල දිග්විජය ප්‍රතිපත්තියේ අනිවාර්ය අංගයක් වූයේ මෙලෙස පුද පඬුරු යැවීම ය. බුද්ධගයාවේ සිංහල වන්දනාකරුවන් සඳහා විශ්‍රාම ශාලාවක් තැනීමට අවසර ඉල්ලා මෙරට රජු වූ කිත්සිරිමෙවන් රජු විසින් දූත පිරිසක් යැවීම පවා ගුප්ත අධිරාජ සමුද්‍රගුප්ත ගේ අලහබාද් ප්‍රශස්තියේ සඳහන් වන්නේ ලංකාවේ රජ එම අධිරාජයාට අවනත භාවය දක්වීමක් වශයෙනි. අධිරාජයන්ගේ මානසිකත්වය එබඳු ය.

එහෙත් මහාවංසටීකාවෙහි එන තිස්ස රජුට පෙර රජවරුන්ගේ අභිෂේකය පිළිබඳ කියමන මහාවංසයෙහි හා ටීකාවෙහි එන තවත් විස්තරයක් නිසා විමසිල්ලට ලක් විය යුතු ව ඇත. පණ්ඩුකාභය රජුගේ අභිෂේකය ගැන සඳහන් කරන මහාවංසය (10.77-78) 'ඒ රජු මාමාවරුන් ගේ ඡත්‍රය ගෙන්වා ගෙන මෙහි (අනුරාධපුරයෙහි) වූ විලක ජලයෙන් ධෝවනය කරවා තමාගේ අභිෂේකය කරවූ බව කියයි.' මෙය විස්තර කරන ටීකාව 'මයිලන්ගේ ඡත්‍රය උපතිස්ස නමින් අනුරාධපුරයට ගෙන්වා ජය වැවට අයත් ඉම් ඇතුළත පිහිටි විලෙක්හි ඒ විලෙහි ම ජලයෙන් ධෝවනය කරවූ බවත් එහි ම අභිෂේකයක් කරවූ බවත් කියයි. තව දුරටත් එය විස්තර කරන ටීකාව 'යම් විලෙක්හි ජලයෙන් ඡත්‍රය ධෝවනය කරවූයේ ද, යම් විලෙක්හි ජලය අභිෂේක පිණිස ගෙන්වූයේ ද එම විල කනවා ජලබහුල බවට පත් කරවී ය යි කියයි. මේ අනුව පෙනෙන්නේ හුදෙක් නව යෂ්ටියක් දැරීම ම අභිෂේක විධිය නොවූ බව යි. මෙලෙස අභිෂේක ලබා නව යෂ්ටියක් දැරීම තමාගේ රාජ්‍යත්වය ප්‍රකාශ කිරීම වූ බව මේ අනුව සිතිය හැකි ය.

අශෝක අධිරාජයා විසින් එවන ලද අභිෂේක පරිහාර භාණ්ඩවලින් නළල්පට, රන් මිරිවැඩි සඟල, මුහුල් පළඳනාව, රන්දම්වැල, දවමුවා කොඩිය හැර අනෙක් ඒවා කල් තබාගත නො හැකි සළුපිළි, අරළු, නෙල්ලි, ඇඟ ගල්වන සුණු වැනි දෑ ය. මෙම ද්‍රව්‍ය ප්‍රයෝජනයට ගෙන අභිෂේක ලැබූ තිස්ස රජු ඉන් පසු දේවානම්පිය තිස්ස යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නට ඇතැ යි සිතිය හැකි ය. මෙහි දී වැදගත් වන්නේ අභිෂේකාපේක්ෂක අභිජාත ක්ෂත්‍රියයා හිඳුවා ඔහුට සිහිපත් කරවන ලදැ යි ටීකාවෙහි දක්වා ඇති ප්‍රතිඥා ය. මෙම ප්‍රතිඥා ටීකාව උපුටා දක්වන්නේ චූලසීහනාද සූත්‍ර වර්ණනාවෙහි හෙළ අටුවාවෙහි එන අයුරිනි. ඒ අනුව ක්ෂත්‍රිය කන්‍යාව අභිෂේක ජලය ඉසිමින් මෙසේ කියයි. "දේවියන්, සියලු ක්ෂත්‍රිය ගණයා

ලෙස පත්කොට ගන්නාහ. රජ ධර්මයෙහි පිහිටා දැහැමෙන් සෙමෙන් රාජ්‍යය කරනු මැන. මේ ක්ෂත්‍රිය ගණයා වෙත පුත්‍රස්නේහය අනුව ගිය අනුකම්පා සහගත සිත් ඇති ව, හිත කැමති ව, මෙත් සිත් ඇති ව පවතිනු මැන, ඔවුන් රැකවරණ යොදා ආරක්ෂා කරනු මැන," මෙයින් අනතුරු ව බ්‍රාහ්මණ ගණයා වෙනුවෙන් පුරෝහිත ද, ගෘහපති ගණයා වෙනුවෙන් සිටු තෙමේ ද ඉහත කී අයුරින් ම ඒ ඒ ජන කොට්ඨාශ වෙනුවෙන් අභිෂේක ජලය ඉසිමින් ඒ ජන කොට්ඨාශ ආරක්ෂා කරනු මැනවැ, යි මතක් කර සිටින බව කියා ඇත. චූලසිහනාද සූත්‍රයට අටුවා සපයමින් කෙරෙන මේ අභිෂේක විවරණය ලංකාව සම්බන්ධයෙන් කෙතරම් දුරට ප්‍රායෝගික වී ද යන්න ප්‍රශ්නයකි.

ඉහත කී සැකය වඩාත් තහවුරු වන්නේ ටීකාව දෙවානම්පිය තිස්ස රජුගේ කාලයෙහි පටන් මෙරට පැවති අභිෂේක ක්‍රමය පිළිබඳව හෙළ අටුවාවෙහි එන මේ විස්තරය උපුටා දක්වන නිසා ය. එතැන් පටන් මේ දිවයිනෙහි අභිෂේක ලබන රජ දරුවන්ගේ අභිෂේක මංගල වස්තූන් බහාලීම පිණිස ගනු ලබන බඳුන් තැනීමේ දී සත් තැනෙකින් මැටි ගත යුතු යැ යි කියන ලදී; එනම්, මහබෝ ගෙහි උතුරු පියගැට පෙළට පහළින් ද, නීල පොකුණෙහි උතුරු පියගැට පෙළට පහළින් ද, පගොම්ප මාලකයෙහි උතුරු පියගැට පෙළට පහළින් ද, චතුශ්ශාලායෙහි උතුරු එළිපතට පහළින් ද, මහාසෑයෙහි උතුරු පියගැට පෙළට පහළින් ද, භික්ෂූන් සිවුරු පෙරවන තන්හි සමුජ්ජවන නම් උතුරු එළිපත පියගැට පෙළට පහළින් ද යි යන මේ සත් තනින් මැටි ගෙන අභිෂේක මංගල්‍ය වස්තූන් බහාලන බඳුන් සපයා ගත යුතු ය යි කියන ලදී. අශෝක අධිරාජයා විසින් හඳුන්වා දෙන ලද අභිෂේකය මෙරටට උචිත බෞද්ධ ස්වරූපයක් ගත් බවත් මෙයින් පැහැදිලි වේ.

හෙළ අටුවායෙහි ඉහත විස්තර කෙරුණු අභිෂේකය පිළිබඳ විස්තරයෙහි අඩංගු ප්‍රතිඥා අවසානයෙහි ටීකාව මෙම ප්‍රකාශය ඉදිරිපත් කරයි. 'ඔවුන්ගේ මේ ප්‍රකාශය වූ කලී, 'ඉදින් ඔබ අපගේ වචනයට අනුරූප වන පරිදි රාජ්‍ය කළ හොත් යෙහෙකි. එසේ නො කළ හොත් ඔබගේ හිස සත්කඩක් ව පැළීයේවා යි සාපකරනු හා සමවන්නේ ය යි දත යුතු යි.'

පැරණි ශ්‍රී ලංකාවේ රජවරුන්ගේ දේශපාලන දර්ශනය බෞද්ධ මහසම්මත දේශපාලන දර්ශනයට අනුකූල ව සැකැසුණු බව ඉහත කරුණුවලින් පැහැදිලි වේ.

නර්තන කලාව හා සමාජය

ගයානි දීපිකා මද්දුමාගේ

ජනතාව ජීවිකාවෘත්තිය සඳහා විවිධ ක්‍රියාවන්හි නියැලෙන බව අපි දනිමු. ජීවිත කාලයෙන් වැඩි කොටසක් ඒ සඳහා ගත වන බැවින් අනුගමනය කරන උපක්‍රම සොයා බැලීම වැදගත් ය. යම් පුද්ගල සමූහයක් යම් පෙදෙසක ජීවත් වී එහි දී ඔවුන් ගේ ජීවනෝපාය සලසා-ගනිත් නම් ඔවුන් අතර නොයෙකුත් සම්බන්ධතා වර්ධනය වේ. ගොවිතැන අතින් වුවත් ඔවුහු එකිනෙකාට උදව් උපකාර කරගනිති. ගම්වාසීන් මෙසේ අන්‍යෝන්‍ය සබඳකම් දක්වනුයේ හුදෙක් ගොවි කර්මාන්තය සම්බන්ධ ව පමණක් නො වේ. ඔවුහු ලෙඩ-දුක්වල දී පවා එකිනෙකාට පිහිට වෙති. ගමෙහි මංගල හා අවමංගල අවස්ථාවල දී ද ඔවුහු එක් වෙති. ගම්වාසීන් ගේ පොදු අවශ්‍යතා එළිදක්වන බෙහෝ දෑ තිබේ. පැරණි කාලයේ ගැමි ජනතාව සහභාගී වූ ප්‍රධාන උත්සව වශයෙන් ගමේ විහාරස්ථානයේ පිංකම් ආදී පොදු කටයුතු සඳහන් කළ හැකි ය.

අවුරුදු බෙහෝ ගණනක සිට ගම්වාසීන් විසින් අනුගමනය කරනු ලබන එක්තරා පැවතුම් සමූහයක් ඇත. ඒවාට සිරිත් යැ යි කියනු ලැබේ. ගමෙහි ගම්වාසීන් අතර පැනනැගි මෙවැනි සිරිත් බෙහෝ ය. කෙනකු තවත් අයකු හමු වූ විට ආචාර සමාචාර කෙරෙන අන්දම මීට නිදර්ශනයකි. කෙනකුට බුලත් විටක් හෝ යම්කිසි පානයක් හෝ සංග්‍රහකිරීම සිංහල සිරිතකි. මෙම එකමුතුකම සමග වර්ධනය වූ සිරිත් අතීතයේ ගම්වල තිබූ මනා සබඳතාව විදහා-දක්වයි.[1]

කෘෂිකර්මය ජීවනෝපාය කරගත් වැඩි ජනගහනයක් වෙසෙන අප රටෙහි වී වගාව ආශ්‍රිත ගොඩනැගුණු සිරිත් අනුව සැකසුණු පුදපූජා සමූහයක් පවතී. වී වැපිරීමේ සිට කුඹුරු ආරක්ෂා කිරීම, අස්වනු නෙළීම හා කොළ පාගා-ගැනීම, නෙළාගත් අස්වනු දෙවියන් උදෙසා පූජා

ආදී විවිධ අවස්ථා මුල් කොට සකස් වූ ශාන්තිකර්ම ලක්දිව විවිධ ප්‍රදේශවල සිදු කෙරේ. එහෙත් ප්‍රදේශබද ව ඒවායේ සුළු සුළු වෙනස්කම් ඇති බව දැකිය හැක. එසේ වුව ද ඒ පූජාකර්මයන්හි අරමුණු අතර සමානතාවක් ඇති බව නොරහසකි.[2] ප්‍රාථමික ඇදහිලි වශයෙන් බිහි වූ එකී පුදපූජා පසුකලෙක මහා පූජාකර්ම ලෙස සකස් වී තිබේ. යාතුකර්ම යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ එකී පූජාකර්ම ය.

ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයේ ශ්‍රී ලාංකික ජනසමාජය තුළ විවිධ ගැමි ආගමික ඇදහීම් බෙහෙවින් පැවති බව අපේ වංසකථා සාහිත්‍යයෙන් අනාවරණය වේ. මළවුන් ඇදහීම, ගස්, ගල්, කඳු, පර්වත ආදී අචේතනික වස්තු වන්දනය, ඉර, හඳ, තාරකාදී ග්‍රහ වස්තු පිදීම ඉන් සමහරකි.[3] මෙකී ඇදහීම් පිළිබඳ ව නාමික සටහන් මිස ඒ හා බැඳුනු පුදපූජා විධි කෙබඳු ස්වරූපයක පැවතියේ ද යන කාරණය ගැන කොතැනක වත් සටහන් නො වේ.[4]

ක්‍රි.පූ. තෙවැනි සියවසේ මහින්දගමනයෙන් පසු ශ්‍රී මහාබෝධීන් වහන්සේ පිහිටුවීම,[5] ක්‍රි.ව. හතරවැනි සියවසේ දළදා වහන්සේ මෙරටට වැඩමවීම[6] ආදිය නිසා බුදු දහම මෙරට ව්‍යාප්ත වීමත් සමග එය සිංහලයන් ගේ ප්‍රධාන ආගම බවට පත් විය. නර්තනය හා බැඳි ඉතිහාසය සොයා-බැලීමේ දී ඉතා වැදගත් කාල පරිච්ඡේදයක් ලෙස අනුරාධපුර යුගය දැක්විය හැකි ය. මිහිඳු මා හිමියන් ප්‍රමුඛ සංඝයාවහන්සේලා ගේ ප්‍රථම ධර්මදේශන අවස්ථාවෙහි මිහින්තලය හා අනුරාධපුරය අතර මග දෙපස නර්තන පැවැත්වූ බව මහාවංස කතුවරයා කියයි.[7] ථූපාරාමයේ තැන්පත් කිරීම සඳහා සුමන සාමණේරයන් වහන්සේ විසින් අකුධාතුව වැඩමවන අවස්ථාවේ දී මහානාගවනයේ නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම්, සහිත මහා පෙරහැරක් පවත්වා ඇත. මහාථූපයට උපහාර පිණිස නන් අයුරින් තූර්ය නාද සහිත නොයෙක් නර්තනයන් ගෙන් යුත් උත්සවයකින් මහා සංඝයා වැඩම කළ බවත්, නොයෙක් ආකාර නර්තකයන් විසින් කරන ලද විවිධාකාර නැටුම් සහ තූර්යවාදන පූජා වශයෙන් කළ බව වංසකථාවලින් සනාථ වේ.[8]

මේ කරුණු අනුව බලන විට නර්තන කලාව බිහි වී ඇති පදනමට පුදපූජා ඇදහිලි හා විශ්වාස මුල් වී බව පෙනේ. මෙම කලාව නිර්මාණය කරගෙන තිබෙන්නේ ද තෙරුවන් පිදීම සඳහා බව පැහැදිලි වේ.

මේ අන්දමින් බලන කල භව භෝග විනාශය, ලෙඩ රෝග, ස්වභාව ධර්මයේ අහිතකර බලපෑම් ආදී සාධක පිටු දැකීම සඳහා ඇදහිලි

හා බැඳි පුදපූජා පැවැත්වුව ද, පසු-කාලීන ව බුදුසමයේ ව්‍යාප්තියත් සමග ඒවා බෞද්ධ මුහුණුවර අනුව වෙනස් වූ බව දක්නට ලැබේ. උදහරණ වශයෙන් ගත හොත්, බුදුදහම පැමිණීම නිසා ලාංකිකයන් අතර පැවති යක්ෂ ඇදහිලි හා දකුණු ඉන්දියානු බලපෑම නිසා සංක්‍රමණය වූ දේව ඇදහිලි ද මෙහි ගෝත්‍රික ඇදහිලි හා සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් වෙනස් ස්වරූපයක් දරන බව පෙණේ. මෙම සියලු ශාන්තිකර්මවල පදනම ජීවන වෘත්තිය හා බැඳී පවතී.

ශ්‍රී ලංකාවේ ඇදහිලි හා විශ්වාස පද්ධතිය යම් නිශ්චිත අවධියක බිහි වූයේ යැ යි කිව නො හැක. කාලාන්තරයක සිට සිදු ව ආ ක්‍රමික විකාශය තුළින් වත්මන් ස්වරූපය අනුව සකස් වී ඇත. මෙම ශාන්තිකර්ම හා බැඳි නර්තන කලාව ඉතා වැදගත් සංස්කෘතික ලක්ෂණවලින් හෙබි කලාංගයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය.

ශ්‍රී ලංකාවේ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය රටේ භූගෝලීය හා දේශගුණික විවිධතා අනුව උඩරට, පහතරට හා සබරගමු යනුවෙන් ගොඩනැගුණු නර්තන සම්ප්‍රදයයන් තුනකින් යුක්ත ය. මෙකී යාතුකර්ම ප්‍රධාන වශයෙන් වර්ග තුනක් යටතේ බෙද දක්විය හැකි ය.

I) දේව ඇදහීම පාදක කොට පැවැත්වෙන දේව තොවිල
II) යක් ඇදහීම පාදක කොට පැවැත්වෙන යක් තොවිල
III) ග්‍රහ ඇදහීම පාදක කොට පැවැත්වෙන ග්‍රහ තොවිල [10]

ශ්‍රී ලාංකික ජන ජීවිතය පදනම කරගත් ශාන්තිකර්ම අතර උඩරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිත ප්‍රධාන ශාන්තිකර්මය ලෙස කොහොඹා යක් කංකාරිය හඳුන්වා-දිය හැකි ය. පහතරට ප්‍රදේශයේ දෙවොල් මඩුව ද, සබරගමු ප්‍රදේශයේ පහන්මඩුව ද මේ ගණයෙහිලා සැලකිය හැකි වේ. මෙම ශාන්තිකර්මයන් ගේ ක්‍රමානුකූල සැකැස්ම ගායන, වාදන, නර්තන, මඩු සැරසිලි, රංග භාණ්ඩ, වස්ත්‍රාභරණ ආදී කලාත්මක අංගයන් ගෙන් පරිපෝෂිත උසස් සංස්කෘතික අංග ලෙස පිළිගැනේ. දේශීය අනන්‍යතාව ප්‍රකට වන්නේ ද මෙම කලා කෘති නිසා යැ යි කිව හොත් එය නිවැරදි ය.

එසේ වුව ද වර්තමානයේ දී ශාන්තිකර්මයන්හි පුද්ගල සහභාගිත්වයේ ඌනතාවක් දක්නට ලැබේ. යාතුකර්ම ක්‍රමය ඉගෙනීමට කාලය කැපකිරීමේ ඇති අකමැත්ත, පැරණි සමාජ ව්‍යුහය විපරිණාමයට භාජනය වීම, විද්‍යාත්මක ඥාන සම්භාරයේ ව්‍යාප්තිය, අදෘශ්‍යමාන බලවේග කෙරෙහි විශ්වාසය හීන වීම ආදී කරුණු හේතු කොටගෙන යාතුකර්මයන්හි

වත්පිළිවෙත් ක්‍රමක්‍රමයෙන් පරිහානිය කරා ගමන් කරන බව පෙනේ.

මෙය දුටු විද්වතුන් යාතුකර්ම හා බැඳි කලාශිල්ප ජනතාව ගේ සෞන්දර්ය අපේක්ෂා වර්ධනය සඳහා යොදු ගත යුතු ය යි අදහස් කළෙන් දේශීය කලාශිල්ප නූතන සමාජයේ ඇසුරට මඟ පෙළි වූ බව කිව හැකි ය.

පාදක සටහන්

1. වීරවර්ධන, අයි.ඩී.ඇස්. සහ වීරවර්ධන, මාගරට්, ලංකාව සහ රටවැසියා, සීමාසහිත සමන් ප්‍රකාශකයෝ, මහරගම. නවවැනි මුද්‍රණය, 1964. 16 පිටුව.
2. විජේසූරිය එස්.එන්. -ඓතිහාසික මාතලේ- 1984 මාතලේ දිසා සංස්කෘතික මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි. ශ්‍රී ලංකා රජයේ මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව 83 පිටුව.
3. මහාවංසය, 10 පරිච්ඡේද, 84, 104 ගාථා.
4. "සංඛ" 2004 දෙසැම්බර් කලාපය පංචාංගික තූර්ය සංකල්පය. සරත් විජේවර්ධන, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, 16 පි.
5. වල්පොළ ශ්‍රී රාහුල ස්ථවිර, දළඳ ඉතිහාසය ප්‍රකාශනය, ඇස්. ගොඩගේ, කොළඹ - 1991
6. වජිර කඹුරුගමුවේ ස්ථවිර, දළඳ ඉතිහාසය, ප්‍රකාශනය තිසර දෙහිවල - 1983 21/22
7. මහාවංසය 34 පරි, 59, 60 ගාථා.
8. මහාවංසය, 34 පරි, 59, 60 ගාථා.
9. දිසානායක, මුදියන්සේ - කොහොඹයක් කංකාරිය සහ සමාජය, - ඇස්. ගොඩගේ, 2004, 50, 51 පි.

ජපන් ජන නාට්‍ය - කගුර නාට්‍ය කලාව

මහාචාර්ය කුලතිලක කුමාරසිංහ

දහතර වන සියවසේ දී නෝ-නාට්‍ය කලාව බිහිවීමට පෙර ජපානයේ ගැමි ජන ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ රසිකත්වය වර්ධනය කළ ගැමි නාට්‍ය රැසක් රඟ දක්වනු ලැබිණි. ක්‍රි.ව. තුන්වන සියවසේ සිට ජපන් ගැමි ප්‍රේක්ෂකයන් පිනවූ එබඳු ජන නාට්‍ය අතර කගුර, ගියකු, බුගකු, නව සරුගකු, එන්නෙන් නෝ, සරුගකු නෝ හා දෙන්ගකු නෝ යන නාට්‍ය විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතුය. මෙකී ජන නාට්‍යවල ක්‍රමික විකාසනයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නෝ නාට්‍ය කලාව ගොඩ නැඟුණු බැව් පෙනේ. නෝගකු නොහොත් නෝ නැමැති සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවට අමතර ව, මෙකී ජන නාට්‍යවලින් සමහරක් අද ද ඇතැම් ගම් පියෙස්වල විද්‍යමාන වීම, පුදුමයට තරම් කරුණකි. ජපානයේ බොහෝ ප්‍රදේශවල කගුර යනුවෙන් හැඳින්වෙන ජන නාට්‍ය විශේෂය ප්‍රකට රංග කලා මාධ්‍යය බවට පත් ව ඇත. කගුරවල විවිධ ප්‍රභේද ජපානයේ විවිධ ප්‍රදේශ වල අද ද රඟ දැක්වේ.

හොන්ද යසුජි නමැති නාට්‍ය කලා විචාරකයා ප්‍රකාශ කරන ආකාරයට ප්‍රධාන ජන නාට්‍ය වර්ග තුනක් දැකිය හැකි ය.

1. මානව හා දිව්‍යමය ජීවිතයට නව ජීවයක් හා ප්‍රාණවත් භාවයක් ඇති කර ලීමේ ඇමුණෙන් රඟදක්වන ලද කගුර නාට්‍ය,
2. කෘෂි කාර්මික සංවර්ධනය වැඩි දියුණු කිරීම අරමුණු කර ගත් දෙන්ගක නාට්‍ය හා
3. ව්‍යසන හා රෝගාබාධ වැළැක්වීමේ අරමුණෙන් රඟදක්වන ලද ෆූර්යූ නාට්‍ය යනුවෙනි.

කගුර යන වචනයේ අර්ථය නම් පූජනීය වූ සංගීතයෙන් හා නර්තනයෙන් යුතු රංගන ක්‍රියාවලිය යනු ය. ෂින්තෝ ආගමික දෙවිවරුන්

උදෙසා රඟදක්වනු ලැබූ සංගීතයෙන් හා නර්තනයෙන් මුසු වූ රංග විශේෂයක් ලෙස කගුර සැලකිය හැකි ය. කගුර අමෙනො උශුමෙනො මිකොතො නම් තළඟනගේ මුල් නර්තන විශේෂය හා බොහෝ දුරට බැඳී පැවතුණු ස්වරූපයකි. මෙය මූලික වශයෙන් සූර්ය දෙවඟන ගේ කෝපය සංසිඳුවනු වස් රඟ දක්වන ලද රංගනයකි. ගී ගායනා, නැටුම් හා ජපන් වයින් ලෙස සැලකෙන සකෙ පානය කගුර පූජා කර්මයට අත්‍යවශ්‍ය වූ අංගෝපාංග ය. වෙස් මුහුණු පැළැඳගෙන නර්තනයේ යෙදීම මෙහි විශේෂ ලක්ෂණයක් ලෙස හොෆ් නැමැති බටහිර කලා විචාරකයා පවසයි. ගී ගායනා හෝ නර්තන යන අංගවලින් එකක් හෝ දෙකම යොදා ගෙන දෙවියන් යැදීම මේ රංග විශේෂයේ ස්වරූපය යි.

කගුර ප්‍රභවය හා බැඳුණු පුවත මෙහෙහි වන අයුරින් සෑම කගුර නාට්‍යයක ම පර්වත ගුහා දෙර විවෘත කිරීම හා බැඳුණු නැටුම් දර්ශනයක් ඉදිරිපත් කෙරේ.

කගුර රංගනය සැඳෑ විනෝද සංග්‍රහයක් ලෙස සැලකේ. මළ හිරු බැස යන ඇඳිරියේ නාට්‍යය ආරම්භ කරන අතර පසු දින කාක්කන් හඬලන තෙක් රඟ දක්වේ. සරත් සෘතුවේ අවසාන භාගයේ දී හෝ ශීත සෘතුවේ ආරම්භයේ දී මේ නාට්‍ය විශේෂය රඟ දක්වනු ලැබේ.

නාට්‍ය රඟ දැක්වීමට පෙර ෂින්තෝ ආශ්‍රමය ඉදිරිපිට වූ ගෙවත්තෙහි දර ගොඩක් ගසනු ලැබේ. එය නිවබි යනුවෙන් නම් කෙරේ. නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භවීමට පෙර ගායකයෝ සංගීතඥයෝ හා නාට්‍යය මෙහෙයවන්නා ආශ්‍රමයේ දකුණු පැත්තෙහි අසුන් ගත්හ. වම් පැත්තෙහි බටනලාවාදකයෝ හා වීණා වාදකයෝ හිඳගත්හ. වම් පැත්තෙහි හිඳගත්තා ප්‍රධාන ගායකයෝ මොතො කත යනුවෙන් නම් කෙරුණහ. දකුණු පැත්තෙහි හිඳගන්නා අත්වැල් ගායකයෝ සුයිකත යනුවෙන් හැඳින්වුණහ. සියලු ම රංග දර්ශනයට සම්බන්ධ වන අය හිඳ ගත් පසු අධ්‍යක්ෂ හෙවත් මෙහෙයවන්නා නැගිට දරගොඩ ළඟට ගොස් එය ගිනි දල්වන ලෙස අණ කරයි. මේ කගුර රංගන ප්‍රවේශය යි. ඇතැම් නාට්‍ය කලා විචාරකයෝ මෙය කගුර නාට්‍යයේ සන්ධ්‍යා දර්ශනය ලෙස ද හඳුන්වති.

උත්සව දර්ශනයක් ලෙස සංවිධානය වූ කගුර නාට්‍යයක පුහුණු නර්තන ශිල්පීහු, නළුවෝ හා ගායකයෝ ඇතුළත් වූහ. ඔවුහු විශේෂ කණ්ඩායමක් ලෙස සලකනු ලැබූහ.

කගුර රංග දර්ශනය දෙඅංශයකින් යුක්ත විය. ඒ මයිකො හා කගුර ම යනුවෙනි. යහපත් ජීවන පැවැත්මකින් යුත් තරුණ කාන්තාවෝ මයිකොවලට සම්බන්ධ වූහ. පිරිමි රංගන ශිල්පීහු කගුර මවලට සම්බන්ධ වූහ.

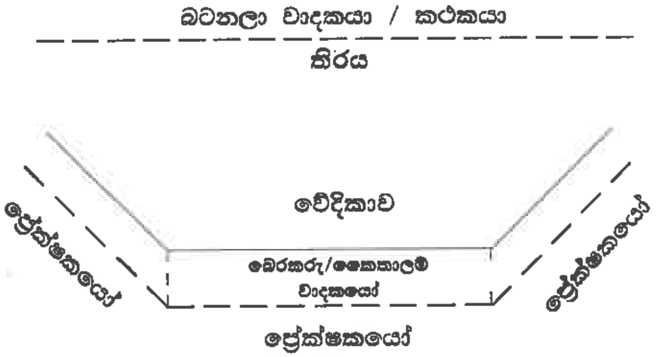
කගුර දෙවැනි කාණ්ඩය ගී පිළිගැන්වීම යන අරුත් ඇති කොර්මොනො උත යනුවෙන් නම් කෙරිණි. මෙහි දී ගී පිළිගැන්වීම සිදු වූයේ දෙවියන්ට ය. ශ්ලෝක දෙකකින් යුත් ගී මයිකො නෘත්‍ය දර්ශනයට ඇතුළත් විය.

කගුර උත්සවශීලී රංගනයක් වන අතර සතුට හා විනෝදය ලබා දෙයි. එහි ආධ්‍යාපනික හා කලාත්මක අගය වඩාත් ජනතාව අතර ප්‍රචලිත වීමට ද තුඩුදුන් සේ ය. රූපවාහිණිය, සිනමාව හා බේස් බෝල් ක්‍රීඩාව ආරම්භ වීමට පෙර ජපන් ජාතිකයන් ගේ විනෝදාත්මක මාධ්‍යය වූයේ ද කගුර නැරඹීම ය. කගුර රංගනය හා සකෙ මත්පැන් පානය එකට බැඳී පවතී. දෙවියන් සඳහා සිදු කෙරෙන පූජනීය කාර්යයක් ලෙස සකෙ පානය සලකනු ලැබීය. බොහෝවිට සකෙ පානය කළේ ද උත්සව දිනවල ය. බීමත්කම දිව්‍යමය ස්වරූපයක් ලෙස සලකනු ලැබී ය. විවිධ විනෝදාත්මක ක්‍රියාකාරකම් කගුර මගින් ප්‍රදනය කෙරිණි. සංගීතය, ගායනය, ප්‍රකම්පනශීලිත්වය, බෙරවාදනය, සන්දේහය (suspense) කාංසාවෙන් බලා සිටීම, වීරාත්මක යුද නැටුම්, ප්‍රලය කිරීම (exorcism) එමගින් ඉදිරිපත් කෙරිණි.

කගුර රංග ශාලාවේ වේදිකාවේ තුන් පැත්තක් ම, ප්‍රේක්ෂකයන්ට විවෘත ය. බෙරකරු හා කෛතාලම් වාදකයන් (cymbals) දෙදෙනා වේදිකාවේ ඉදිරිපසින් හිඳගත්හ. ඔවුහු ප්‍රේක්ෂකයන්ට පිටුපා හිඳ ගෙන සිටිති. බෙරකරුට නැඹුරු වූ කෝණයෙන් වේදිකාව වමට හා දකුණට බෙදනු ලැබේ. වම්පස වේදිකාව හිදරිබචි හෙවත් වම්පස කඩිප්පුව (drum-stick) ලෙස නම් කෙරේ. දකුණු පස වේදිකාව මගි බචි හෙවත් දකුණු පස කඩිප්පුව ලෙස හැඳින්වේ. තිරය පිටුපසින් නොපෙනෙන ලෙස බටනලා වාදකයා හා කථකයා (Narrator) රැඳී සිටිති.

කගුර වේදිකාව ද පූජනීය චාරිත්‍රවාරිත්‍රවලින් යුක්ත වූයේ වෙයි. ඊට දේව බැල්ම තිබුණේ යැයි විශ්වාස කෙරිණි. ස්ථානය කිලිටි වේ ය යන සැකය හේතු කොටගෙන කාන්තාවන්ට ඊට ඇතුළු වීමට අවසරයක් නො වී ය. වේදිකාවෙන් සංකේතවත් කෙරුණේ මොලොව ජීවිතය යි. දෙවියෝ එම ස්ථානයට පැමිණෙති. වේදිකා උපකරණ නිර්මාණය වූයේ

ද සංකේතාත්මක ලෙස විශ්වාස තහවුරු කෙරෙන ලෙසිනි.



කගුර රංග දර්ශනවල සංගීතයට ප්‍රමුඛත්වයක් හිමි විය. දේවතාවන් ධෛර්යමත් කර නෘත්‍යයෙහි ඔවුන්ට යෙදෙන්නට ඉඩකඩ සැලසෙන ලෙස සංගීතය භාවිත කෙරිණි. කගුර සංගීතය සංගීත භාණ්ඩවලින් හා වාචක ක්‍රියාවලියෙන් යුක්ත ය. නැට්ටුවෝ සංගීත ක්‍රියාකාරීත්වය ඇති කිරීම සඳහා සීනුව හැඬවීම්, අඩි තැබීම් යොදා ගත්හ. කගුර සංගීතයේ හා නර්තනයේ කේන්ද්‍රගත අංශය වූයේ බෙරය යි. පූර්ණ රංගනය භ්‍රමණය වූයේ ඒ වටා ය. බෙරකරු බෙරය ඉදිරිපිට දන නමයි. දෙපැත්තෙන් ම බෙරය වාදනය කෙරේ. ඒ සඳහා ඔහු විසින් කඩිප්පු දෙකක් භාවිතා කරනු ලැබේ. බෙරකරු වූයේ සාමාන්‍යයෙන් කගුර නාට්‍යය මෙහෙයවන්නා ය. බෙර ගසමින් බෙරකරු ඉන්ද්‍රජාලික දැනුමක් භාවිත කෙරේ. බෙරගසමින් බෙරකරු දේව ගීතිකා ගායනා කරයි. සමහර ගීතිකා ඇතැම් නැටුම් දර්ශන සඳහා ම විශේෂ වූයේ ය. එහෙත් බොහෝ විට භාවිත කළ යුතු ගීතිකාව බෙරකරු විසින් තීරණය කෙරිණි. කගුර-බටනලාව කගුර ඉදිරිපත් කළ යුතු රිද්මය යෝජනා කෙරිණි. එය සිදුරු හයකින් යුත් පැති බටනලාවකි. ඉන් කගුර සංගීතය සඳහා භාවිතා කෙරුණේ හතරක් පමණි. සරල කෛතාලම් දෙකක් ද භාවිත කෙරිණි. කගුර සංගීතය පළාත්බද ආගමික වන්දනාමානයකි.

රංග දර්ශනයට පෙර කගුර රඟ දක්වන ප්‍රදේශයේ තිබෙන සියලු ම ෂින්තෝ ආශ්‍රම වන්දනාමාන කිරීමට කගුර රංග කණ්ඩායම පෙළෙඹෙයි. හයචිනෙ කගුරවල කථනය ෂමොන් යනුවෙන් නම් කෙරේ. මේ වචනය ප්‍රභවය වූයේ කෙසේ ද යනු අපහැදිලි ය. එය සයිමොන්

(චාරිත්‍ර) යන වචනයේ විකෘතියක් ලෙස සැලකේ. මහාචාර්ය හොන්ද පවසන ආකාරයට එය සයිමොන් යන වචනය ඇසුරෙන් ගොඩනැගෙන්නට ඇත. එහි අර්ථය බෞද්ධ පූජකවරයා යනු ය. කථන ශෛලිය කිසියම් ගායනා ක්‍රමයකි. මෙය එකල වර්ග කළේ ගායනය යනුවෙනි. කථකයා හැම විට ම රැඳී සිටියේ ද තිරය පිටුපසින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට නොපෙනෙන ලෙසිනි. නාට්‍යය ආරම්භ කිරීමට මොහොතකට පෙර, ඔහු සාමාන්‍යයෙන් පෙනී සිටීමට අපේක්ෂිත දෙවියා කවුරු ද යි හඳුන්වා දෙයි. කගුර නර්තනයේ දී භාවිතා කරන එක් කගුර උපකරණයක් නම් කඩුව ය. හයච්නෙ කගුරවල සාමාන්‍යයෙන් කඩුව වේදිකා මත තිබුණු අතර අතිබිහිසුණු (අරමයි) රැඟුම්වල දී භාවිත කෙරිණි. පෙර සැබෑ කඩු භාවිතා කෙරුණ ද දූන් ව්‍යාජ කඩු යොදා ගැනේ. ඒ සඳහා ලී කඩු යොදා ගැනේ. ඉන්ද්‍රජාලීය බලයක් ඇතැයි සැලකෙන යෂ්ටිය ද තවත් උපකරණයකි. සමහර උපකරණ සුවිශේෂ වූ දෙවිවරුන් සඳහා වෙන් වූයේ ය. යමබුෂි කගුරවල දී දුනු හා හීතල වැදගත් වේදිකා උපකරණ වූයේ ය.

හත්වන අටවන සියවස්වල සෑම ෂින්තෝ ආශ්‍රමයක ම කගුර කණ්ඩායමක් සූදානම් කර ගෙන තිබුණි. මහාචාර්ය හොන්දගේ විමර්ශනයට අනුව කගුර නාට්‍යවල ප්‍රධාන වර්ග හතරක් දැකිය හැකි ය. එනම්,

(i). මිකො කගුර,
(ii). ඉසෙ කගුර,
(iii). ඉශුමෙ කගුර හා
(iv). ෂිෂි කගුර යනුවෙනි.

මිකො කගුර හැරුණු විට, සෙසු කගුර වර්ගවලට ඝුගෙන්දොවල සමීප බලපෑමක් දැකිය හැකි ය. මෙකල ද මේ කගුර විශේෂය ජන උත්සවවල දී හා ෂින්තෝ ආශ්‍රමවල දී කාන්තාවන් විසින් රඟ දක්වනු ලැබේ. මේ ගණයේ කගුර රංගනය මන්දගාමී ය. එහෙත් අලංකාරවත් ය.

විවිධ සිරිත් විරිත් පද්ධතියකින් යුත් කගුර විශේෂයක් ලෙස ඉසෙ කගුර දැක්විය හැකි ය. මෙය යුදතෙ කගුර යනුවෙන් ද නම් කෙරේ. මෙයිජි පුරුත්ථාපනය වන තෙක් ම, මේ කගුර විශේෂය ඉසෙ ආශ්‍රමය වන්දනාමාන කළ සැදැහැවතුන්ට අනුග්‍රහයක් ලෙස රඟදක්වන ලදී. එයට සියලු චාරිත්‍ර විධි ක්‍රම ඇතුළත් විය. වතුර උණු කිරීම හා බැඳුණු

සිරිත් විරිත් ද එයට අන්තර්ගත ය. මහාචාර්ය හොන්ද විසින් මේ කගුර විශේෂය ෂිමොක්සුකි කගුර යනුවෙන් ද නම් කෙරිණි. එහි අර්ථය මාස එකොළහේ කගුර යනු ය. මෙය රඟදක්වනු ලබන්නේ අවුරුද්ද අවසානයේ දී ය.

ඉශොමොවල සද ආශ්‍රමයේ රඟ දක්වන ලද කගුර ඉශොමො කගුර යනුවෙන් නම් කෙරිණි. වඩාත් ප්‍රචලිත ව පවත්නේ මේ කගුර විශේෂය යි.

සිංහ වෙස් මුහුණු පැළඳගත් නළුවන් විසින් රඟ දක්වන ලද කගුර ෂිෂි කගුර යනුවෙන් නම් කෙරේ. මෙහි දී චීන සිංහ හිසක වෙස් මුහුණක් පැළඳිය යුතු විය. එහි කන් සෙලවිය හැකි ය.

යමබුෂි කගුරවල විශේෂත්වය වූයේ එය චාරිත්‍ර විධිවලින් යුක්ත වීම හා ආගමික ස්වරූපයක් ගැනීම ය. මෙහි ගුරුකුල කීපයක් දැකිය හැකි ය. එනම් :

(i). කුරොමොරි කගුර,
(ii). කෝනෝ කගුර,
(iii). එස්මන්ජි කගුර හා
(iv). හයචිනෙ කගුර යනුවෙනි.

ස්වාභාවික ළැව්ගිනි හා ව්‍යසන හට ගැනීම වැළැක්වීමත්, ජනතාවට සෙත් ශාන්තිය හා ආශිර්වාදය ලබාදීමත්, සමෘද්ධිය වැඩි වර්ධනය කිරීමත් යන අරමුණු ජය ගැනීම සඳහා මේ යමබුෂි කගුර රඟ දැක්වූ බැව් පෙනේ. සිංහ වෙස් ගත් ආරක්ෂක දේව ස්වරූපයෙන් ගැමි ජනතාවට දේවාශිර්වාදය ලබාදීම මේ කගුරවලින් සිදු වූයේ ය.

ජපන් ආගමික හා සංස්කෘතික සම්ප්‍රදය පිළිබඳ අවබෝධයෙන් තොර ව, කගුර නැටුම් අවබෝධ කරගත නොහැකි ය. හයචිනෙ කගුර නාට්‍යවල වර්තමාන ව්‍යුහය ගොඩනැගී ඇත්තේ එදෝ අවධිය ආරම්භයේ දී යැ යි ඇතැම් ශාස්ත්‍රවේදීහු පවසති. ඊසාන දිග ජපානයේ 'ඉවතෙ' දිස්ත්‍රික්කයේ හයචිනෙ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන කඳුවැටියක් ඇත. එම කඳුවැටියේ නමින් මේ කගුර නම් කෙරිණි. නෝ නාට්‍යය රංග කලාවක් ලෙස වැඩි වර්ධනය වීමේ දී මෙබඳු කගුර නාට්‍යවල බලපෑම තිබෙන්නට ඇත. ෂෝව පාලන අවධියේ මධ්‍ය භාගය වන තෙක් කගුර නාට්‍ය රඟ දක්වා ඇත්තේ නොවැම්බර් හා පෙබරවාරි මාස අතර ය.

නළුවෝ කගුර රඟ දක්වමින් ගෙන් ගෙට ගියහ. අද දවසේ ද විද්‍යමාන මේ කගුර නාට්‍ය, උත්සව අවස්ථාවල දී රඟ දක්වනු පෙනේ. රංග ශෛලිය හා නාට්‍ය පමාර්ථය අතින් හයිච්නෙ කගුරවලට ෂුගෙන්දෙව් බලපෑම් (බෞද්ධ බලපෑම) ඇති වී තිබේ. හයිච්නෙ කඳුවැටිය වටේට වූ කිලෝ මීටර් හතළිහක (40) පණහක (50) වපසරියක් තුළ මේ කගුර ජනප්‍රිය වී පැවතුණි.

කගුරවල දී ජලයට ආශිර්වාද කිරීම ද සිදු කෙරේ. ජලය කෘෂි කර්මාන්තයට අවශ්‍ය දෙයක් වන හෙයිනි. මානව සමෘද්ධිය ද හයිච්නෙ කගුරවලින් අපේක්ෂා කෙරේ. ගැමි කාන්තාවෝ නිතර ම, කිමොනො හා ඔබි ඇඳුම් ඇඳගෙන රංගනයෙහි යෙදෙන ලෙස නර්තන ශිල්පීන්ගෙන් අයැද සිටිති. කාන්තාවන්ගේ අනාගත අභිවෘද්ධිය හා දරු උපත් පහසු කිරීම එමගින් ඉටු වේ යැ යි ඔවුහු අපේක්ෂා කරති. පවුලේ සමගිය හා සමාදනය තහවුරු කරගැනීමට ද එය ඉවහල් වේ යැ යි ඔවුහු විශ්වාස කරති. පවුලේ සමෘද්ධිය ද ඒ අනුව අපේක්ෂා කෙරේ.

ඉහත කගුර වර්ගීකරණ හැරුණු විට, විවිධ පළාත් වල රඟ දැක්වෙන කගුර නාට්‍ය රැසක් දැකිය හැකි ය. දිව්‍යමය ගුහා ආශ්‍රිත කගුර, කගුර ගණ අතර කැපී පෙනෙන කගුර විශේෂයකි. අමතෙරසු නමැති සූර්ය දෙවඟන දිව්‍යමය තැනි බිමෙහි පාලිකාව ලෙස සැලකිණි. සිය සොහොයුරා වූ සුසනොඹ ගේ නොකල් හැසිරීමෙන් කලකිරුණු දෙවඟන අමතො ඉවතො නමැති දිව්‍යමය ගල් ගුහාවෙහි සැඟවුණා ය. ඉන්පසු ලෝකය අඳුරින් වැසී ගියේ ය. දෙවියෝ සියලු දෙනා එකතු ව දෙවඟන හමුවට ගොස් පුද පූජා පිළිගන්වමින් එළියට එන ලෙස හඬා වැලපුණාහ. අමනො උශුමෙනො මිකතො නමැති දෙවඟන අඩ නිරුවත් සිරුරෙන් හාස්‍යමය නැටුමක් ඉදිරිපත් කර සූරිය දෙවඟනගේ කෝපය අඩු කිරීමට උත්සාහ ගත්තාය. පසුව සූරිය දෙවඟන පිටතට පැමිණ පෙනී සිට අඳුර දුරලීමට ක්‍රියා කළා ය. මේ කතාව ගොඩ නැගී ඇත්තේ ස්වභාවධර්මය හා බැඳුණු දේව සංකල්පය පදනම් කරගෙන ය. ක්‍රි.ව. 712 දී පමණ රචනා කරන ලද කොජිකි නමැති ඓතිහාසික වාර්තාවෙහි සඳහන් වන ආකාරයට අගමෙනො උශුමෙ ගේ නැටුම් දර්ශනය නරඹා සියලු දෙවිවරු සිනාසුණහ. කොජිකි වාර්තා කථනයෙහි සඳහන් වන ආකාරයට දිව්‍යමය ගල්ගුහාව පිළිබඳ මිථ්‍යා කතාවෙහි මූලික ආකෘතිය වන්නේ කගුර නාට්‍යය යි. මන්ත්‍ර-ශාස්ත්‍රවලට සම්බන්ධ වී සිටි සරුමෙ නොකිමි පරපුරෙන් පැවතෙන අය විසින් දිව්‍යමය ගල්ගුහාවෙහි ඇති වූ පුවත රඟ දැක්වීමට නැඹුරු වූ සේ ය. ප්‍රාථමික කගුර නාට්‍යය විකාසනය වන්නට වූයේ ඔවුන් අතිනි.

මේ ගණයේ කගුර දිව්‍යමය ගල්ගුහා කගුර හෙවත් ඉවතො කගුර යනුවෙන් ද, චිරන්තන අවධියේ කගුර හෙවත් ජිදයි කගුර යනුවෙන් ද හඳුන්වනු ලැබී ය.

තව ද කගුර විශේෂයක් ලෙස සාගර වාසනා කගුර හා කඳුවැටි වාසනා කගුර දක්විය හැකි ය. හොහො හිකොදෙමි තරුණ දෙවියෙකි. යමසචි මිනිසා ලෙස සැලකෙන්නේ ඔහු ය. යමසචි යනු කඳුවලින් ලැබෙන අස්වැන්න යන අර්ථය යි. ඔහුගේ වැඩිමහල් සහෝදරයා වූ හොනාසුසොරි - උමි සචි මිනිසා ලෙස නම් කෙරිණි. එහි අරුත මුහුදෙන් ලැබෙන එලදාව යනු ය. ඔහු විසින් මුහුදු දෙවියාගේ දියණියන් ගෙන් ලබාගත් කචිජු හා මත්ජු නමින් යුත් වටිනා මැණික් බෝල දෙක නැවත දෙන තුරු ඔහුට කායික හා මානසික වධ හිංසා පමුණුවනු ලැබී ය. ඔහු අවසානයේ දී යටත් වී සිය සොහොයුරා ගේ ආරක්ෂකයා ලෙස ක්‍රියා කරන බවට පොරොන්දු වූයේ ය. ඉන් පසු හේ වශඩහි මිනිසා ලෙස නම් කෙරිණි. එනම් අනුකරණය කරන්නා යනු ය. ඔහු අනුකරණ ක්‍රියා රඟ දක්වීමේ දී මුහුදේ ගිලී ගියේ ය. මේ අනුකරණ ක්‍රියා, දෙවිවරුන් දෙදෙනකුගේ සංවාදයක් අනුසාරයෙන් වේදිකාවට ප්‍රවිෂ්ට වේ. එහි දී වේදිකා උපකරණ ලෙස මැජික් බෝල දෙකක් උපයෝගී කර ගැනේ. සතුන්ගේ හා පැළෑටිවල ස්වාභාවික වර්ණ යොදාගෙන නළුවන්ගේ මුහුණු හැඩවැඩ ගන්වන ලදී. දිවිරැම් දීම තහවුරු කෙරෙන මේ මිථ්‍යා කථාවට පදනම් වූයේ කඳුරට ජනතාවගේ සම්ප්‍රදය යි. වශඩහි මිනිසාගෙන් පැවත එන අය හයතො යනුවෙන් හැඳින්වෙති. මේ කාලපරිච්ඡේදය දෙවියන් ගේ අවධිය ලෙස නම් කෙරිණි. මේ ස්වරූපය ගත් පූජා විධි කර්මය කගුර ලෙස නම් කෙරේ. ඉන්පසු එය උමි සචි කගුර හා යම සචි කගුර යනුවෙන් වර්ග කෙරිණි. මෙහි තිබෙන විශේෂත්වය නම් ආගමික ස්වරූපයෙන් ඈත් වී සාමාන්‍ය ජන ජීවිත ක්‍රියාකාරකම්වලට සමීප වීම ය.

රාජකීය මාළිගයේ උත්සව අවස්ථාවල දී රඟ දක්වූ නාට්‍යය මිකගුර යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. වැදගත් හා ඉමහත් ගරුත්වයකින් සලකනු ලැබූ මෙය සම්භාව්‍ය ස්වරූපයක් ගත් නාට්‍ය විශේෂයක් විය. හචිමන් දෙවියන් පිදීම සඳහා මේ නාට්‍යය රඟ දක්වුණු බව පෙනේ. එය රඟ දක්වූයේ රාජසභාවේ ය. හාස්‍යමය ජවනිකා ඇතුළත් කර මේ නාට්‍ය මුලින් ම රඟ දක්වනු ලැබුයේ ශළනො ඩනොකො විසිනි. පසුව හාස්‍යමය ස්වරූපය නැති ව ගොස් ගීත හා නැටුම්වලින් යුක්ත වූයේ ය. මුල දී මේ නාට්‍යය රඟ දක්වූයේ මැදියම් රැයේ දී නයිෂි දෙකොරො

ශාලාවේ ය. වැඩි වශයෙන් මේ නාට්‍යය රඟ දැක්වූයේ දෙසැම්බර් මස මළවුන් පුදන උත්සවයේ දී ය. බුසකු නාට්‍යවලට සම්බන්ධ නළුවෝ මේ නාට්‍යවල ද රඟපෑහ. නිවකී යනුවෙන් හැඳින්වූ ගී ද, නින්ජෝ යනුවෙන් හැඳින්වූ නැටුම් ද නාට්‍ය වැඩ සටහනට ඇතුළත් වූයේ ය. කතිකම් යනුවෙන් හැඳින්වූ ගී ද, සංගීත භාණ්ඩ ද එයට ඇතුළත් විය. රාජකීය කගුරුවලට නිවකීසහෝ, අචිමෙසහෝ, කොරිමොනො, ඔසයිබරි හා කොසයිබරි ඇතුළත් ය. කොරිමොනො යනු චාරිත්‍රානුකූල උපකරණ ය. එයට සක්කි, මිතෙගුර, ත්සුළු සස, සුමී, ත්සුරුගි, හොකො හිසගෙ හා කගුර ඇතුළත් ය. කරකම් යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබුයේ කොරියානු දෙවියකි. අචිමෙ යනු පූජනීය සිරිත් ය. මොදෙක යනු ස්වාධීනත්වයක් ප්‍රකට කළ අනුකරණාත්මක කලා ය. මේ නාට්‍ය විශේෂයට සයිබරි, සෙත්ශය, හය උත හා හොෂි යනුවෙන් නම් කෙරුණු ගී ඇතුළත් විය. මළවුන් පිදීම බඳු ආගමික අවස්ථාවල දී මේ ගී උපයෝගී කර ගැනිණි. එකල මෙබඳු ගීත අසූවත් පමණ ඇතුළත් විය. එකල මේ රංගනය දෙතුන් දිනක් රඟදැක්විණි. එහෙත් මෙකල මීකගුර සඳහා ගත වන්නේ පැය හතරක් පමණි.

මෙලෙස රාජසභා ආශ්‍රිත ව මිකගුරු රඟ දැක්වුණු අතර සාමාන්‍ය ජනතාව අතර ප්‍රකට වූයේ සතො කගුර හෙවත් මුර කගුර ය. ඒවායෙහි තනෙමකි හෙවත් වී ඉසීමෙහි දර්ශනයක් ඇතුළත් විය. සෙසු ගොවි ජන ක්‍රියාකාරකම් හා බැඳුණු ජප කිරීම් ස්වරූපය ගත් දර්ශනවලින් ද, ඔකින නැටුම්වලින් ද යුක්ත විය.

සාගර දෙවියන් ගේ දසයන් වූ කන්ජු හා මන්ජු යනුවෙන් හැඳින්වූ මැජික් බෝල රැගෙන රඟදැක්වූ නැටුම් ඉසොර යනුවෙන් නම් කෙරේ. තුන්වන සියවසේ පමණ ජීවත් වූ ජින්ග අධිරාජිනියගේ කොරියන් ගවේෂණ කණ්ඩායමට ඇතුළත් වූ නාවික හමුදාවට සහාය දැක්වීම සඳහා මේ නාට්‍ය රඟදැක්වූ බැව් පෙනේ. මුල දී ඉසොර යන සංඥා නාමයෙන් හැඳින්වූයේ චිකුශෙන් ප්‍රාන්තයේ අමබෙ ගෝත්‍රික අශුමි පවුලේ මුතුන්මිත්තෙකි. ඒ යුගයේ දෙවිවරුන් ගේ ස්වරූපය එකල රඟදැක්වූ කගුරවලින් පිළිබිඹු වූයේ ය. සාගර දෙවියන්ගේ දියණියන් වූ තොයොතුම-හිමෙ එයට සමරූපී වේ. ඇය යමසචිට මැජික් බෝල දෙකක් දුන්නා ය. එමගින් කගුර නාට්‍යවල නාට්‍යමය ගුණය ඉස්මතු කෙරේ. එය සෙයිනො නාමය සමඟ බැඳී පවතී. අශුමි පරපුර නියෝජනය කළ සම්ප්‍රදායෙන් ප්‍රභවය වූ එය තවමත් රඟ දක්වනු ලැබේ. උස හචිමන් ආශ්‍රමයේ සරල රළු බෝනික්කන් හා කපුග

වකමියා ආශ්‍රමයේ බුගකු නැටුම්වල ශෝමෙන් නැට්ටුවන් සුදු ඇඳුම් හා වෙස් මුහුණු පරිහරණය කෙරේ.

කගුර නළුවෝ ඇතැම් විට වෙස්මුහුණු පළඳිති. එහෙත් මිකගුර ශිල්පීහු වෙස්මුහුණු නො පළඳිති. අතිපෞරාණික හා ස්වභාවයෙන් චාරිත්‍රානුකූල කගුර ලෙස සැලකෙන්නේ වෙස්මුහුණු නොපළඳින කගුර ය. එහෙත් වඩාත් නූතන හා වඩාත් නාට්‍යානුරූපී කගුර ලෙස සැලකෙන්නේ වෙස්මුහුණු පැළඳි කගුර ය. ප්‍රාථමික යුගවල සිට වෙස් මුහුණු භාවිතය දක්නට ලැබුණි. ගිගකු හා බුගකු නාට්‍යවලින් ලද අභ්‍යාසය හා විවිධ ස්වරූපයේ නෝ නාට්‍යවල බලපෑම හේතු කොටගෙන මධ්‍යතන අවධිවල දී බොහෝ කගුර නාට්‍ය - එනම් මාධ්‍ය හා පළාත්බද ආශ්‍රම-වල වෙස්මුහුණු පැළැඳි නාට්‍ය රඟදක්වනු ලැබී ය. මිථ්‍යා කථා හා බැඳුණු ආධ්‍යාත්මිකතාව හා දේවත්වය නිරූපණය කිරීමට වෙස්මුහුණු භාවිත කිරීම තුඩු දුන්නේ ය. යථාර්ථවාදය කරා වර්ධනය වීමේ ප්‍රවණතාව වැඩි වූ අතර නාට්‍යමය ප්‍රතිඵලය චිරන්තන නාට්‍යවලින් මධ්‍යතන අවධියේ නාට්‍යවලට නැඹුරුවීමේ ලක්ෂණ ප්‍රකට කළේ ය. මූලික වශයෙන් පුරාතන ස්වරූපයේ කගුර කාලීන විහිළු හා සංගීතය ඇතුළත් විනෝද නළුවක ස්වරූපය ගත්තේ ය. ඒවා සමඟ සංගීතය, ගී වාදනය හා ගායනය ඇතුළත් විණි. කොකුගාව අවධියේ දී නෝගකු හා එදෙ නාට්‍යවල බලපෑම හේතු කොටගෙන නැට්ටුවෝ ගායනය මෙන් ම කථනය කිරීම ද කළහ. මේ වූ කලී අමරණීය වූ ලෝකය, මරණීය ලෝකයක් බවට පහත හෙළීමට ගෙනෙන ලද උත්සාහයක් ලෙස සැලකේ. ලෝකායත තත්ත්වයට ගෙන ඒමෙන් මිථ්‍යා පසුබිම් වාතාවරණය එයට අහිමි වී ගියේ ය. ඇතැම් ප්‍රාදේශීය ප්‍රදේශවල තවමත් ඉහත සඳහන් කළ විවිධ කගුර නාට්‍ය දැකිය හැකි ය.

උදාහරණ :	නගනො ප්‍රාන්තයේ	තොගකුෂි කගුර
	මියශකි ප්‍රාන්තයේ	තකචිගො කගුර
	ෂිමනෙ ප්‍රාන්තයේ	සද කගුර
	සයිතම ප්‍රාන්තයේ	චිචිබු කගුර
	ෂිග ප්‍රාන්තයේ	තග කගුර
	ඩකයම ප්‍රාන්තයේ	බිච්චූ කගුර
	අඩමොරි ප්‍රාන්තයේ	ත්සුගුරු කගුර

ආශ්‍රම ඉදිරිපිට හෝ කගුරදෙන යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන ශාලාවේ හෝ හයිදෙන් යනුවෙන් හැඳින්වෙන වැඳුම් පිදුම් කරන ශාලාවේ කගුර වේදිකාව ගොඩනගනු ලැබී ය. රඟපෑම ශෛලීගත ය. නර්තන

භූමිය කුඩා ය. අඩු වශයෙන් මීටර් දෙකක් හෝ තුනක් විය. මධ්‍ය වශයෙන් මීටර් තුනක් හෝ පහක් විය. වැඩිම වශයෙන් මීටර් හයක් හෝ අටක් විය.

13 වන සියවසේ දී මධ්‍යතන අවධියේ නාට්‍ය ගොඩ නැඟුණි. මෙකල කඟුරවල නාට්‍යමය ගුණය වැඩි වූ සේ ය. එසේ ම නැවුම් බවකින් යුත් මිථ්‍යා කඟුර නාට්‍ය හඳුන්වාදීමත් සිදු කෙරිණි. ඒවායෙහි මිථ්‍යා කථාන්තර හා දිව්‍යමය භූතාත්මවලින් යුත් මිථ්‍යා ක්‍රියා ඇතුළත් ය. මේවායින් ෂින්තො හා බෞද්ධ ආගම් හා බැඳුණු විශ්වාසවල සංකලනයක් ප්‍රකට වූයේය. 17 වන සියවසේ දී මේ කඟුරවල ගුණාත්මක භාවය හීන වූ බැව් පෙනේ. එකල කඟුර විකට නාට්‍ය ස්වරූපයක් ගත්තේ ය. විකට ස්වරූපය ගත් කඟුර දයිකඟුර යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබීය. එසේ වුව ද ඇතැම් ප්‍රදේශවල ජනතාව සම්ප්‍රදායවිරෝධී නාට්‍ය රඟ දක්වීමට කැමැත්තක් නොදක්වූහ. මෙකල ද මිකඟුර හැරුණු විට විවිධ සංකල්ප පසුබිම් කරගත් සදාචාරාත්මක ස්වරූපයේ කඟුර නාට්‍ය රඟ දක්වනු ලැබේ. විශේෂයෙන් ඒවා ඉසෙ ඇතුළු විවිධ ආශ්‍රමවල රඟ දක්වනු ලැබී ය. බුදුන් හා දෙවියන් පිළිබඳ ව විශ්වාසය පවත්නා තාක් කඟුර නාට්‍ය ජනතාවගෙන් ඈත් නො වේ යැ යි විශ්වාස කෙරේ.

කඟුර හා අපේ ගැමි පූජාකර්මයක් වන ගම්මඩුව අතර යම් සමානත්වයක් දක්නට පුළුවන. ගම්මඩුව යනු පොදුවේ ගත් කල ගමට හා පළාතට සෙත් ශාන්තිය, ආරක්ෂාව හා සෞභාග්‍යය ප්‍රාර්ථනය කර දෙවි-දේවතාවුන් වෙනුවෙන් පවත්වනු ලබන පූජා කර්මයකි. කඟුර ද ෂින්තෝ ආගම ඇසුරින් බිහි වූ, යථෝක්ත අභිලාෂ පෙරදැරි කර ගත් පූජනීය සංගීතයෙන් හා නර්තනයෙන් හෙබි ගැමි ශාන්ති කර්මයකි. ගම්මඩුවට සමාන ලක්ෂණ වැඩි වශයෙන් දක්නට ලැබෙන්නේ කඟුර ප්‍රභේදයක් ලෙස සැලකෙන යමබුෂි කඟුරවල ය. ගම්මඩුවට අයත් පන්තිස් කෝල්මුර මෙන් කඟුරවල දී ද දෙවි-දේවතාවුන් සම්බන්ධ කතා පුවත්වලින් තෝරාගත් පුවත්, නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම් මගින් රඟ දක්වනු ලැබේ. බෙරය, තාලම්පට හා බටනලාව කඟුරවල මූලික සංගීත භාණ්ඩ වන අතර, එම සංගීතයට අනුකූල ව ගැයන ස්තෝත්‍ර ගීතිකා සමග දෙවියන් ගේ රැඟුම් ළයාන්විත ව ඉදිරිපත් කෙරේ. කඟුරවල දී මෙන් ම, ගම්මඩුවේ දී ද ඒ ඒ ක්‍රියාකාරකම් හා බැඳුණු කතා පුවත් රඟ දක්වීම සිදු කෙරේ. ගම්මඩුවල පාළං වැඩීම සිත්ගන්නාසුලු පූජා කර්මයකි. මෙහි දී පත්තිනි දෙවඟනගේ රන් ආභරණ යහන් තොරණ මස්තකයට වැඩම කර ඒවා නාද කර, සාත්තු කර ආතුරයන්ටත්, ගම්වාසීන්ටත් සෙත් ශාන්ති කෙරේ.

මරා ඉපැද්දීම ගම්මඩුවල රඟ දක්වනු ලබ නිරූපණාත්මක ජවනිකාවකි. මෙහි නිරූපණය වන්නේ පත් සැමියා වන පාලඟ කුමරු මැරුණු පසු නැවත පණ උපද්දවා ලද කතා පුවතයි. රාම මැරීම ජවනිකාව ද ඇතැම් ගම්මඩුව දක්වනු ලබන්නෙකි. මීට සමාන විවිධ ජවනිකා කගුර නාට්‍යවල දී දක්වනු ලැබේ. දිව්‍යමය ගල්ගුහා ආශ්‍රිත කගුර. කඳුවැටි වාසනා හා සාගර වාසනා කගුර හා බැඳුණු රඟ දක්වෙන කතා පුවත් නිරීක්ෂ කිරීමෙන් මේ පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලද හැකි ය.

කගුරවලදී විනාඩි 10 සිට විනාඩි 20 දක්වා කාලයක් තුළ රඟ දක්වෙන ජවනිකා අවසානයේ දෙවියන් නියෝජනය කරන නැට්ටුව ප්‍රේක්ෂකයන්ට සෙත් ශාන්තිය ප්‍රාර්ථනා කර රඟමඩලෙන් පිට වී යයි. කගුර රඟමඩල දෙවිදේවතාවුන් ගුවනින් බැස මනුෂ්‍යයන් සමඟ සතුටු වන මහඟු අවස්ථාවක් ලෙස ගම්වැසියෝ සලකති.

ගම්මඩුවල ද අවසානයේ පාන්දර රට ගරායකා නැටීම සිදු කෙරේ. මෙහි දී ගොරකා අතු දෙකක් සිටුවා එහි හරහට මෝල්ගසක් බැඳ අයිලයක් සාදනු ලබන අතර, ගරායකා එහි නැග අතු පද්දමින් ගොරකා අත්තක් කැඩෙන තුරු නටයි. ගරායකා අපිරිසිදු ස්ථාන පිරිසිදු කිරීමේ සංකේතයක් ලෙස සැලකේ.

ගමට රටට සෙත් ශාන්තිය අපේක්ෂා කරන ඇදහීමෙන් යුත් පූජා කර්මයක් ලෙසත්, දේශීය අනන්‍යතාව විදහා දක්වෙන සම්ප්‍රදායික සංස්කෘතික අංගයක් ලෙසත් වර්තමාන ජපානයේ කගුර ජන නාට්‍ය රඟ දක්වනු ලැබේ.

බෙදා හැරීම :-

විජය ප්‍රකාශකයෝ
හුණු පිටිය හරස් පාර,
කොළඹ 02.

මෙජෙස්ටික් ග්‍රැෆික්ස් සිස්ටම්ස් - 0777 360780