කලා

සඟරාව

61-62 කලාප

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි

පෘතුගීසීන් කැලණි විහාරය බිඳ හෙලීම - කැලණි විහාර බිතුසිතුවමක්

I

කලා සඟරාව

ත්‍රෛමාසිකය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයෙකි.

61-62 වැනි කලාප 2005 ජූලි-ඔක්තෝබර්

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 පිළිබඳ 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
එම්. ජේ. ජී. ජෝතිපාල
වී. සදානන්දන්
කේ. ටී. ඩී. පී. සුමතිපාල (ලේකම්)

පිට කවරය සැකැසුම
චාල්ස් දයානන්ද විසිනි.

III

සංස්කාරකවරුන් ගෙන්...........

මේ කලා සඟරාවේ 61 වන හා 62 වන කලාප යි. මෙහි 60 වන කලාපය නිකුත් කරද්දී මෙම වර්ෂයේ ඓතිහාසික වැදගත්කම සිහිගන්වමින් ඒ පිළිබඳ ව ලිපි සපයන ලෙස ඔබ ගෙන් ඉල්ලීමක් කෙළෙමු. වසර දහස් ගණනක් අප මුතුන්-මිත්තන් විසින් අඛණ්ඩ ව ආරක්ෂා කරගනු ලැබූ මව්බිමේ ස්වාධීනත්වය විනාශ කිරීමට බටහිර අධිරාජ්‍යවාදීන් දරූ ප්‍රථම උත්සාහයට වසර 500 ක් සම්පූර්ණ වීම මේ වසරේ සනිටුහන් වන බැවින් ඒ පිළිබඳ ව මෙම කලාපයේ දී වැඩි අවධානයක් යොමු කිරීමට ඒ අනුව අපේක්ෂා කෙළෙමු. මහාචාර්ය එම්. යූ. ද සිල්වා මහතා අප ගේ ඉල්ලීමට අනුකූලතාව දක්වමින් මෙම කලාපයට 'ප්‍රතිකාල් බලය යටතේ සිංහල සංස්කෘතිය හා බුද්ධාගම' පිළිබඳ ව විචාරශීලී ලිපියක් ලියා ඇත. ඒ සම්බන්ධයෙන් එතුමන් හට ද එසේ ම මෙම කලාපය වඩාත් සාරගර්භ වන ලෙසින් එක් එක් විෂය ක්ෂේත්‍ර පිළිබඳ ව ලිපි සපයා ඇති අනෙක් ලේඛකයනට ද අප ගේ ස්තුතිය පිරිනැමේ.

අප ඉතිහාසයට බෙහෙවින් වැදගත් වන්නා වූ එම සිද්ධිය පාදක කරගත් නිර්මාණ සඳහා වැඩි ඉඩක් වෙන් කිරීම උචිත යැ යි සිතමු. පුර්තුගීසීන් ගේ මෙරට ආගමනය, ඔවුන් ගේ බල ව්‍යාප්තිය හා ඔවුන්ගේ පාලන ක්‍රම, පැවැත්වූ සමාජ සම්බන්ධතා හා ඔවුන් ගෙන් මෙරටට අත් වූ සංස්කෘතික දයාදයන් පිළිබඳ ව මෙතෙක් පූර්ණ පර්යේෂණයක් සිදු වී නැතැ යි අප ගේ හැඟීම යි. බොහෝ ඉතිහාසඥයින් පෙන්වාදෙන කරුණුවල විවාදාත්මක තත්ත්ව පවතී. තවතවත් පරීක්ෂණ පවත්වා කරුණු සොයායෑමට ඇති ඉඩකඩ බොහෝ ය. කාලයේ වැලිතලාවෙන් වැසීගිය බොහෝ දේ මතු කරගැනීමට අප ගේ පර්යේෂණ ඥානයත්, ශිල්ප ඥානයත් යොදගත යුතු ව ඇත. මේ යුගය ඒ සඳහා වඩාත් උචිත ය. අඩසියවසක පමණ කාලයක් ශාස්ත්‍රීය ලෝකය තුළ මහත් මෙහෙවරක් සිදු කළ 'කලා' සඟරාවට එම කාර්යය ඉටුකිරීමට ප්‍රමාණවත් සවියක් ඇත. එබැවින් ඒ සඳහා ඔබට කෙරෙන විවෘත ආරාධනය යි මේ.

ලිපි ශාස්ත්‍රීය ඒවා වේ නම්, කලා මණ්ඩලය හෝ සංස්කාරක මණ්ඩලය එම අදහස්වලට එකඟ නොවූවත් ඕනෑ ම විවාදාත්මක ලිපියක් ලේඛකයින් ගේ අදහස්වලට ගරුකරමින් අපි ඉදිරි කලාපවල පළ කරන්නෙමු. ඒවා පළ කළ පමණින් එහි ඇති කරුණු කලාමණ්ඩලයේ හෝ සංස්කාරක මණ්ඩලයේ අදහස් යැ යි පිළිගත යුතු නැත. හුදෙක් එය ලේඛකයා ගේ විචාරශීලී ස්වාධීනත්වය පිළිගැනීමක් පමණකි; අදහස් පළ කිරීමට ඇති අයිතිය පිළිගැනීමක් පමණි. එහෙත් එබඳු විවාදාත්මක අදහස් පිළිබඳ ව ඔබ විසින් ශාස්ත්‍රීය මට්ටමින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන විවේචන ද පළ කිරීමට අපි අපේක්ෂා කරමු. මෙම කලාපයේ ද විවාදාත්මක අදහස්වලින් යුතු ලිපි පළ වෙයි. ඒවා පිළිබඳ ව දීර්ඝ වූ සංවාද පැවැත්වීමට අපි අදහස් කරමු. ඒ තුළින් බොහෝ ක්ෂේත්‍රවල සත්‍ය ගවේෂණයට අප ගේ මෙම ප්‍රකාශනය සෑහෙන දුරට හෝ අත්වැලක් වේ යැ යි අප උදක් ම විශ්වාස කරමු.

පටුන

පිටුව

1. ප්‍රතිකාල් බලය යටතේ සිංහල සංස්කෘතිය හා බුද්ධාගම
   මහාචාර්ය එම්.යූ. ද සිල්වා — 1-33

2. පැරණි කලාවේ නිරූපිත මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව
   ප්‍රශාන්ත ගුණවර්ධන — 34-54

3. පණ්ඩුකාභය යනු කවරෙක් ද?
   ඒ. එම්. කරුණාරත්න — 55-70

4. නුවර යුගයේ - දහඅටවන සියවසේ විසූ බිතුසිතුවම් කලාවේ නිපුණ දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන-හාමුදුරුවන් හා රාජ්‍ය සම්මානයට පාත්‍ර වුණු කලාකරුවෝ
   ආචාර්ය සිරි නිස්සංක පෙරේරා — 71-81

5. ශ්‍රී ලාංකාවේ රචිත සංස්කෘත ශිල්පග්‍රන්ථ දෙකක්
   පූජ්‍ය දම්පේ විජිතරතන හිමි — 82-92

6. දළඳ පෙරහැරේ අන්තර්ගත හා මධ්‍යකාලීන සමාජ ව්‍යුහය
   උදා හෙට්ටිගේ — 93-104

7. නාට්‍ය හා රංග කලාව
   චන්ද්‍රසිරි බෝගමුව — 105-121

8. ශ්‍රී ලාංකේය හා භාරතීය අවනද්ධ භාණ්ඩ
සම්බන්ධ ආගමික විශ්වාස
ඩී. චානක පීරිස් 122-131

9. ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා මූර්ති සහ ඒවා අයත්
සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව විමර්ශනයක්
ප්‍රගීත් මධුරංග අලුත්වත්ත 132-150

10. රූපණ කලාවේ රංග ප්‍රභේද පිළිබඳ විමසුමක්
ජයන්තා රණවක 151-159

11. සෙංකඩගල යුගයේ ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පී
දෙවරගම්පල සිල්වත් තැන
එස්. කේ. ජයවර්ධන 160-164

ලේඛකයෝ

1. **මහාචාර්ය එම්.යූ. ද සිල්වා,** M.A., Ph.D., ඉතිහාසය පිළිබඳ හිටපු මහාචාර්ය, රුහුණු විශ්වවිද්‍යාලය.

2. **ප්‍රියශාන්ත ගුණවර්ධන,** B.A., M.Phil (Kelaniya), Cert. in Cultural Asset (Shiga), MSLCA, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය හා අංශාධිපති, පුරාවිද්‍යා අධ්‍යයනාංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

3. **ඒ.එම්. කරුණාරත්න,** B.A., M.A., රාජ්‍ය සේවා කොමිෂන් සභා සාමාජික (බස්නාහිර පළාත), ප්‍රවීණ ලේඛක.

4. **ආචාර්ය සිරි නිශ්ශංක පෙරේරා,** Ph.D., සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුවේ විශ්‍රාමික සහකාර අධ්‍යක්ෂ.

5. **පූජ්‍ය දමපේ විජිතරතන හිමි,** B.A.(Hons), යුආන් කුආන් බෞද්ධ විද්‍යාලය, චුන්ග්ලි, තායිවානය.

6. **උදා හෙට්ටිගේ,** B.A., M.Phil.in Archaeology, MSLCA, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා අධ්‍යයන අංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාරිණී.

7. **චන්ද්‍රසිරි බෝගමුව,** B.A., M.A., කථිකාචාර්ය, ලලිතකලා අධ්‍යයනාංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

8. **ඩී. චානක පීරිස්,** B.Mus., M.Mus. ඉන්දියාවේ ඛයිරගර්හි ඉන්දිරා කලා විශ්වවිද්‍යාලය), ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය.

9. **ප්‍රගීත් මධුරංග අලුත්වත්ත,** B.A., කථිකාචාර්ය, ලලිතකලා අධ්‍යයනාංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

10. **ජයන්තා රණවක,** ප්‍රවීණ චේෂ නිරූපණ ශිල්පී.

11. **එස්. කේ. ජයවර්ධන,** වත්තේගම හිටපු කලාප අධ්‍යාපන අධ්‍යක්ෂ හා ප්‍රවීණ ලේඛක.

ප්‍රතිකාල් බලය යටතේ සිංහල සංස්කෘතිය හා බුද්ධාගම

මහාචාර්ය එම්. යූ. ද සිල්වා

ශ්‍රී ලංකාව දහසය වන සියවස ආරම්භය වන විට රාජධානි වශයෙන් කොටස් කිහිපයකට බෙදී තිබිණි. සයවන පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ යශස්කීර්තියේ උරුමය ලද කෝට්ටේ රාජධානිය මින් ප්‍රධාන වූ අතර ඊට තිරිත දිග තෙත් කලාපය ඇතුළත් විය. උතුර ද්‍රවිඩ රාජ්‍ය පාලන ප්‍රදේශය වූ අතර උඩරට අර්ධ-ස්වාධීන පාලන ප්‍රදේශයක් විය. විටක එය කෝට්ටේ අධි-ස්වාමිත්වය පිළිගත් අතර තවත් වරෙක ස්වාධීන ව කටයුතු කිරීමට උත්සාහ කළේ ය. ප්‍රධාන රාජධානි තුනේ අගනුවරවලින් ඈත් වූ ප්‍රදේශවල වන්නිවරුන් නමින් හැඳින්වුණු ප්‍රාදේශීය බලවතුන් ගේ අධිකාරියට යටත් වූ ප්‍රදේශ කිහිපයක් විය. මේවා කලින් කල ප්‍රධාන රජවරුන් ගේ බල අධිකාරය යටතේ ද, තවත් විටෙක ස්වාධීන තත්ත්වයෙන් ද පැවැතිණ.

අනාදිමත් කාලයක සිට ලාංකිකයා පාලනය වූයේ රාජාණ්ඩු ක්‍රමයක් මගිනි. හින්දු ආගමේ අභාසය මත ඉන්දියාවේ ප්‍රභවය ලද රාජාණ්ඩු ක්‍රමය ශ්‍රී ලංකාවට ද සේන්දු වූ අතර ක්‍රිස්තු පූර්ව තුන්වන සියවසේ දී බුද්ධාගමේ ඍජු බලපෑමට ලක් විය. ඉන්පසු ඇති වූ ආක්‍රමණ හා ජනසංක්‍රමණ මගින් ඇති කළ බලපෑමට ලක් වී කාලයත් සමග ඇති වූ ආක්‍රමණ හා ජනසංක්‍රමණවලින් ඇති කළ බලපෑම් ඉදිරියේ සිංහල රාජ්‍යත්වයත් සිංහල සංස්කෘතියත් ප්‍රාණවත් කරමින් පැවතියේ ය.

රජු පාලනයේ මූලිකයා විය. ඔහු කෙරෙන් විධායක, ව්‍යවස්ථාදායක හා අධිකරණ බලය ක්‍රියාත්මක විය. රාජ්‍ය සේවාව සඳහා නිලධරයන් පත් කැරුණේ ද ඔවුනට බලතල පවරාදෙනු ලැබුවේ ද

ඔවුන් ගේ කාර්ය කටයුතු සම්බන්ධ අවසාන තීරණය ගනු ලැබුවේ ද රජු විසිනි. රාජාණ්ඩුවේ පරමාධිපත්‍යය රටවැසි ජීවිතයේ සෑම අංශයක් කෙරෙහි ම බලපාන්නට වූ අතර බැලූ බැල්මට එය හිතකාමී ඒකාධිපති ක්‍රමයක් සේ පෙනිණි. එහෙත් රාජ්‍ය කටයුතු කිසි විටෙක ග්‍රන්ථාරූඪ නොවූ ප්‍රබල ශක්තියකින් ක්‍රියාත්මක වූ සිරිත් විරිත් හා සම්ප්‍රදයන් මගින් පාලනය වූයේ ය. කාලයත් සමග ඉමහත් නිහැඬියාවකින් යුතු ව මෙම සමාජ සම්මුතීහු ගොඩනැගුණහ. පෙර සිරිත නමින් නූතන ලේඛකයන් අතින් අර්ථ ගැන්වුණු මෙම සමාජ ධර්මතා පෝෂණය කොට සුරක්ෂිත ව පවත්වාගෙන යාම රජුන් ගේ ප්‍රධාන කාර්යයක් වූයේ ය.

බුද්ධාගමේ සෘජු බලපෑමට ලක් වී එමගින් පාලනය වූ රාජාණ්ඩුවක කාර්ය කටයුතු ධර්ම, අර්ථ හා කාම යනුවෙන් පෞරාණික දේශපාලන විද්‍යාඥයෝ හඳුන්වා-දුන්හ. ධර්ම යනුවෙන් සාර්වලෞකික, සාර්වදේශික, උතුම් සමාජ සිරිත් විරිත් හා හැදියාවකින් යුක්ත ජන සමාජයක් ගොඩ නැඟීමට උපස්තම්භක වන පෙර සිරිත අදහස් විය. අර්ථ යන්නෙන් වෙළඳාම හා කර්මාන්ත නගා සිටුවීම, කෘෂිකර්මය දියුණු කිරීම, ජාතික සම්පත් සංවර්ධනය කිරීම හා කළමනාකරණය අදහස් කෙරිණ. කාම යනුවෙන් සාමය, සමාදනය පවත්වා-ගැනීමෙන් ජන ජීවිතය සාරවත් කරවන සාහිත්‍යය, කලාශිල්ප ආදිය වර්ධනය කිරීම තුළින් ජනතාව ගේ චින්තන ශක්තිය වැඩිදියුණු කිරීම අපේක්ෂාව විය. මෙම ධර්මතා අනුව රජු රටේ සාමය ස්ථාපිත කර ජනතාව සමෘද්ධිමත් කිරීම තුළින් ඔවුන් ගේ භෞතික හා ආධ්‍යාත්මික ගුණය නංවන්නා වූයේ ය. මෙම උදර කාර්යයේ දී සමාජ සාරධර්ම කඩ කරන්නවුන් සමාජ විරෝධීන් සේ සලකා ඔවුන් පාලනය කිරීමේ දුවැන්ත කාර්යභාරය රජුට පැවැරිණ. ඒ සඳහා ඔහුට දණ්ඩ නීතිය ආධාර වූයේ ය. සමාජ විරෝධීන් හඳුනාගැනීම චරපුරුෂ සේවාව මගින් කරන ලදී. දණ්ඩ නීතිය යනුවෙන් නීතියේ පාලනය අදහස් කෙරුණු අතර නීතිය යනු සමාජ සම්මුතිය විය. ඉක්මනින් වෙනස් වන නීති ක්‍රමය සිංහලයනට ආගන්තුක වූවක් විය. කාලයත් සමග සමාජයේ මුල් බැසගත් සමාජ ධර්ම දෙවියන් විසින් භාෂිත සෘෂින් විසින් රැස්කර සමාජයට උරුම කරනු ලැබූ දේ ලෙස ජනතාව පිළිගත්හ. ඒවා නොසලකා හැරීම දේව නියමයනට එරෙහි ව යාමක් මෙන් ම දේව උදහසට ලක් වීම හා ස්වාභාවික ආපදාවනට ගොදුරු වීමක් සේ ද සැලැකිණ.

ජනසමාජයේ මෙලෙස ගොඩනැගුණු සමාජ සාරධර්ම

බුද්ධාගමේ හිතකාමී සද්භාවයෙන් වඩාත් පෝෂණය වූයේ ය. මේ නිසා එම කාර්යයට උර දුන් භික්ෂූන් වහන්සේලා පෝෂණය කොට සුරක්ෂිත කොට රැකබලාගත යුත්තා ද වූයේ රජ ය. එතෙකුදු වුවත් ශ්‍රී ලංකාවේ රජු මධ්‍යකාලීන යුරෝපා රජුන් මෙන් ආගමික හෝ පල්ලි නායකයා නොවූයේ ය. පාප් වහන්සේ හෝ කාලිෆ් හෝ දලෙයි ලාමා මෙන් ආගමික නායකත්වයක් දරූ ලෞකික පාලකයෙක් ද නොවූයේ ය. නොඑසේ නම් දේවවරම් වාදය අනුව පාලනය ගෙනගිය අයෙක් ද නොවී ය. ඔහු රටවැසියනට ප්‍රියමනාප අයෙක් වූහ. මැදිහත් රජුන් ලැබීම බුදුන් වහන්සේ ලැබීමක් සේ සැලකිය යුතු ය යි නිශ්ශංකමල්ල රජු (1187-1196) තම සෙල්ලිපිවල සඳහන් කළේ මේ නිසා ය.[2]

රජු මෙම භාරදූර කාර්යයන් ඉටු කිරීම සඳහා සූදනම් කෙරුණේ කුඩා කල සිට මහානායක ස්වාමීන් වහන්සේ ඇසුරෙන් ලැබූ අධ්‍යාපනයත් රාජසභාව ඇසුරෙන් ලැබූ කාර්ය කටයුතු පිළිබඳ අවබෝධයත් මගිනි. දේවානම්පිය තිස්ස රජතුමා ගේ කාලයේ සිට ඔටුන්න හිමි කුමරාට අධ්‍යාපනය ලබාදුන්නේ මහ සඟරුවන යි. යුද්ධ ශිල්ප හා අනෙක් ලෞකික කටයුතු ඒ පිළිබඳ පරිචයක් තුබූ විශේෂිත පුද්ගලයකු ලවා ලබා-දෙන ලදී. රාෂ්ට්‍ර පාලනයේ දී රජ රාජසභාවේ මෙන් ම නායක භික්ෂූන් වහන්සේලා ගේ ද උපදෙස් ලැබී ය. නව නීති පැණවීමට පෙර රජ රාජසභාවේ මෙන් ම සංඝනායකයන් වහන්සේලා ගේ ද අදහස් විමසී ය. යුධය හා සාමය පිළිබඳ කටයුතුවල දීත් ප්‍රධාන භික්ෂූන් වහන්සේලා ගේ උපදෙස් සාමූහික ව හෝ පෞද්ගලික ව ලැබී ය.

රාජකීය පාලනය ඉඩම් භුක්තිය හා රාජකාරී අනිවාර්ය සේවාව සමග එකට බැඳී පැවතියේ ය. ඉඩම හා ගේත් ජීවන මාර්ගය විය. වාණිජ භාණ්ඩයක් නොවුව ද ඉඩමක කිසියම් වටිනාකමක් විය. පවුල් වශයෙන් තම-තමන් වගා කළ ඉඩමට හිමිකමක් පැවතිය ද රජුට එහි අවසාන අධිකාරී බලයක් වූයේ ය. රටවැසියා ආරක්ෂා කොට සමාජ ධර්ම පවත්වාගෙන යාම ඇසුරෙන් අනාදිමත් කාලයක් තුළ රජුට රටවැසියා ගේ සේවාව ලබාගැනීමේ අයිතියක් ද විය. කුල වැඩවසම්[3] සමාජ චාරිත්‍රවලින් සුරක්ෂිත වූ මෙම සේවා ක්‍රමය පොදුවේ රාජකාරිය නමින් හැඳින්විණ. යථෝක්ත සේවා ඒ ඒ කුලය විසින් අයත් කරගත් නිශ්චිත කාර්ය කුශලතා මත පදනම් විය. ඒවා රාජාණ්ඩුව හා බැඳී පැවැතියේ ය. කිසියම් සංක්‍රමික ගෝත්‍රයක් සිංහල ජන සමාජයට ආබද්ධ කරගනු ලැබුවේ රාජාණ්ඩුවේ පරමාධිකාරයට යටත් ව නිශ්චිත කාර්ය කටයුත්තකට සම්බන්ධ කරගැනීමෙනි. යථෝක්ත සේවාව සමස්ත

ජනසමාජය කෙරෙහි ද විවෘත වූ අතර එකී සේවාව සඳහා කිසියම් දීමනාවක හිමිකමක් ද ලැබිණ. කලින් කල රාජ්‍ය සේවාව සඳහා කැඳවීම් කළ විට ගෘහ මූලිකයා පමණක් යථොක්ත සේවාවේ යෙදිණ.

ශ්‍රී ලංකාවේ පැවැති කුල වැඩවසම් ක්‍රමය මත පැවති ඉඩම් භුක්තිය මධ්‍යකාලීන යුරෝපා වැඩවසම් ක්‍රමයෙන් වෙනස් වූයේ ය. යුරෝපයේ සෑම ඉඩම් හිමියෙක් ම ඉඩමේ ප්‍රමාණය අනුව යුද සේවාව සඳහා රජුට යුද සෙබළුන් සංඛ්‍යාවක් සැපයිය යුතු විය. ශ්‍රී ලංකා ඉඩම් භුක්තිය අනුව සෑම පවුලක ම ජීවත්වීම සඳහා ප්‍රමාණවත් ඉඩමක් වගා කළ හැකි වූ අතර රජු රටවැසියාට සැපයෙන ආරක්ෂාව වෙනුවෙන් නිශ්චිත කාලයක් සඳහා රාජකාරි සේවාවට යා යුතු විය. යුද්ධය සඳහා කැඳවනු ලබන විශේෂිත පිරිසක් වෙන ම ජීවත් විය. රාජ්‍ය සේවාවට මෙන් ම ප්‍රජා සේවාව සඳහා ද සේවා සැපයුණේ කුල ධර්මවලට අනුකූලව ය. එවැනි සේවා සඳහා ලැබුණු ප්‍රතිලාභ මිල මුදල් මත තක්සේරු නො කෙරිණි. තමන් සමාජයේ කොටස්කරුවකු වශයෙන් අනෙකාට කළ යුතු උපකාරයක් සේ සැලැකිණ. ඒ සමග සේවාව ලබාගන්නා ද මහත් භක්තියෙන් හා සුහදතාවෙන් යුතු ව කළ සේවාව අගය කෙළේ ය.

සිංහලයෝ ඉතා කරුණාවන්ත, ආචාරශීලී, ගුණගරුක ජන කොට්ඨාශයක් වූහ. ඔවුහු කුලය හා සමාජ තරාතිරම සමග බැඳී තිබූ ඉතා සියුම් ප්‍රභේද කෙරෙහි අතිවිශේෂ අවධානය යොමු කළ ද අන්‍යොන්‍ය වශයෙන් ඔවුනොවුනට ගරු කළහ. මේ නිසා සෑම සංක්‍රමික කණ්ඩායමක් සමස්ත සිංහල සමාජයට පහසුවෙන් ඇතුළත් කරගත හැකි විය. ප්‍රථමයෙන් නව සංක්‍රමිකයන් රජුට පක්ෂපාතී විය යුතු ය. පොදුවේ ජන සමාජයේ ක්‍රියාත්මක වූ සමාජ ධර්මතාවලට ගරු කළ යුතු ය. ධර්මතාවලට අනුකූල ව කටයුතු කළ යුතු ය. නිශ්චිත වශයෙන් ම ඔවුන් සිංහල සමාජයේ කොටස් කාරයන් වූ අතර ඔවුන්ට ආවේණික වූ ආගම් හා ඇදහීම් ද සමාජ ධර්ම ද ඔවුන් අතර පවත්වාගෙන යාමට අවසර ලබිණි. තාවකාලික පදිංචියක් ලැබූ චීන කණ්ඩායම් ද මීට ඇතුළත් විය. මේ නිසා සිංහල සමාජය දිනෙන් දින පුළුල් වී ගිය අතර අන්‍යොන්‍ය වශයෙන් එක් වී ක්‍රියා කරන විවිධ සංස්කෘතික කණ්ඩායම්වලින් ද යුක්ත වූයේ ය. සිංහල සමාජයේ ඒකීය භාවය මේ නිසා පලුදු නොවූයේ ය. සමාජයේ විවිධ තරාතිරම්වල පුද්ගලයන් අතර මිත්‍රශීලී සුහද සම්බන්ධතා වර්ධනය කර පවත්වාගෙන යෑමට ආගම අනුබල දුන්නේ ය. මෙම මිත්‍රශීලී සම්බන්ධතාව කරුණාව, දයාව, අන්‍යයන් ගේ යහපත

ගැන සැලකිලිමත් වීම යනාදී ගුණාංග අවධාරණය කෙරෙන බුදු දහමේ බලපෑම නිසා වූ ඒවා ය. මේ නිසා ම ජනතාව අන්‍ය ආගම් ඉවසන, අන්‍ය සංස්කෘතීන්ට ගරුකරන, දයාව හා කරුණාවෙන් පිරි, දානමානාදියට ලැදි රාජපාක්ෂික පිරිසක් වූහ.[4]

සමාජ ක්ෂේත්‍රය දෙස බලන විට දහසයවන සියවස ආරම්භයේ දිවයින පුරා චිරාගත කෘෂි කාර්මික සමාජයක් විය. වී ගොවිතැන මූලික ජීවනෝපාය විය. එහෙත් ප්‍රතිකාල් පාලනයට පසු ව නතු වූ තෙත් කලාපයේ මුහුදු වෙරළ ආසන්නයේ සිට ක්‍රමයෙන් උස් වී යන වයඹ ගිනිකොන දිසාභිමුඛ ව විහිදුණු සමාන්තර හෙල් වැටි පංතියක් හා හෙල්වැටිවල දුර්වල තැන්වලින් ගලා බස්නා දිය පහරවලින් යුත් සංකීර්ණ වූ භූවිෂමතාව නිසා ජනාවාස පැවැති ගම්මාන කුඩා විය. ඇතැම් විට ගමක පවුල් දහයක් හෝ පසළොසක් ජීවත් විය. වෙරළාසන්න ගම්මාන බොහෝ විට පවුල් සිය ගණනකින් යුක්ත විය.

කුඹුරු අස්වැද්දීමේ දී විවිධ මාදිලියේ පස් වර්ගවලට යෝග්‍ය බීජ වර්ග හඳුනාගෙන තිබිණ. වී වගාවේ දී වැඩි අස්වැන්න ලබාගත හැකි බීජ වගා කිරීමට වඩා ධාන්‍යයේ ඖෂධීය වටිනාකම, පෝෂ්‍යදායීකම හා ගුණාත්මකභාවය ගැන ගොවියෝ උනන්දු වූහ. වී වගාවට යෝග්‍ය නොවූ ඕවිටි ඉඩම්වල අලවර්ග හා එළවලු වගා කළහ. උස් බිම්වල කුරක්කන්, මිනේරි, මුං, තල, මෑ වැනි ධාන්‍ය වර්ග ද වැවූහ. ගෙවතුවල පොල්, පුවක්, කොස්, අඹ, කෙසෙල් හා විවිධ පළතුරු වර්ග ද බුලත්, බෙහෙත් පැලෑටි, ඉඟුරු, දුරු, ගම්මිරිස් වැනි තෝරාගත් කුළුබඩු වර්ග ද වවා-ගත්හ. කුඹුරු වැඩ සඳහා ගව-මහිෂයන් යොදා ගත්තේ එවැනි සතුන් ගැවසීමෙන් කුඹුරුවලට නිරායාසයෙන් අවශ්‍ය පොහොර ද සැපැයෙන නිසා ය. ඊට අමතර ව ආහාරපානවලට අවශ්‍ය වූ කිරි, දී කිරි හා ගිතෙල් ද මෙම සතුන් ගෙන් ලැබිණ. තව ද ප්‍රවාහන කටයුතු සඳහා ද ගව-මහිෂයෝ යොදා ගන්නා ලදහ.

සී සෑම, වැපිරීම, අස්වැන්න නෙළීම පමණක් නො ව කුඹුරුවලට ජලය සපයා-ගැනීම, වල් සතුන් ගෙන් කුඹුරු ආරක්ෂා කර-ගැනීම ද ජන සමාජයේ පැවැති චිරාගත සම්ප්‍රදයන්ට අනුකූල ව ක්‍රියා කිරීමෙන් ජන සමාජයේ සාමූහිකත්වය හා සහයෝගිත්වය තව-තවත් වර්ධනය විය. ප්‍රජාව ගේ ශ්‍රම හුවමාරුව මෙන් ම කුඹුරු යාය තට්ටු මාරු ක්‍රමයට වගා කිරීමෙන්, කුඹුරු යායේ වඩා සරුසාර කොටස් වගා කිරීමේ සමාන අවස්ථා මාරුවෙන් මාරුව කට්ටිකරුවනට ලබා-ගැනීමටත් ඔවුහු

පුරුදු වී සිටියහ. මෙහි ලා බුද්ධාගමෙන් වර්ධනය කළ පරෝපකාරය හා අන්‍යෝන්‍ය සහයෝගය බෙහෙවින් වැඩදායක විය.

සමාජ සංවිධානය දෙස පුළුල් ව බලන විට එය කෘෂිකාර්මික ගැමි සමාජයක් සේ පෙනුණ ද ජනතාව ක්‍රමයෙන් වාණිජ ආර්ථිකයකට පුරුදු වෙමින් සිටියහ. මෝසම් සුළඟ ක්‍රියාත්මක වූ ඉන්දියානු සාගරයේ පෙර අපර දෙදිග ප්‍රධාන භූ ස්කන්ධ දෙක යා කළ වෙළඳ මාර්ගයේ වැදැගත් ස්ථානීය පිහිටීමක් ශ්‍රී ලංකාව සතු විය. ජාත්‍යන්තර වෙළඳුන් ගැවසීගත් ජනප්‍රිය වරාය කිහිපයක් ද ඒ සතු විය. එවන් තොටුමුණු ජාත්‍යන්තර වෙළඳුන් ගේ තාවකාලික ලැගුම් ස්ථාන වශයෙන් ද වර්ධනය වූයේ ස්ථානීය වශයෙන් ශ්‍රී ලංකාවේ අභ්‍යන්තරයේ හා ඉන්දියාවේ විවිධ පළාත් හා තොටුමුණු අතර කෙරුණු වෙළඳාමේ භාණ්ඩ එක්රැස් කෙරෙන මධ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් ද සංවර්ධනය වීම නිසා ය.

ඒ වන විට ජාත්‍යන්තර වෙළඳාමේ ප්‍රධාන වාණිජ භාණ්ඩ කිහිපයක් ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදනය කෙරිණ. මින් ප්‍රධාන තැනක් ගත්තේ කුරුඳු නිෂ්පාදනය යි. මුතු, මැණික්, ඇත් දළ හා විසිතුරු භාණ්ඩ ද, ගම්මිරිස් ඇතුළු කුළුබඩු වර්ග කිහිපයක් ද ඊට ඇතුළත් විය. කුලවැඩවසම් සමාජ ආර්ථිකය තුළ මෙම භාණ්ඩ විශාල ප්‍රමාණයක් එක් වර ලබාගත හැකි වූයේ රාජකීය ගබඩා තුළිනි. මේ නිසා ජාත්‍යන්තර වෙළඳාමේ දී ද ප්‍රධාන තැනක් රජුට හිමි විය. ගැමියන් සතු නිෂ්පාදන වෙළඳ පළට එක් රැස් වූයේ ජංගම වෙළඳ කණ්ඩායම් මගිනි. එහි ලා මුල් වූයේ ඉන්දියාවේ විවිධ පළාත්වලින් පැමිණි වෙළඳ කොටස් හා මුස්ලිම් හා චීන වෙළඳ කණ්ඩායම් ය. ඔවුහු දීර්ඝ කාලයක් මෙරට පදිංචි වූවෝ වූහ. දේශීය අවශ්‍යතා හඳුනාගෙන ඒවා පිටරටින් ගෙන්වා මිල මුදලට හෝ දේශීය භාණ්ඩවලට හුවමාරු කළේ මොවුන් ය.

නාගරික ජීවිතය ද ශ්‍රී ලාංකිකයාට මුළුමනින් ම අළුත් දෙයක් නො වී ය. රාජධානිවල අගනුවරවල රාජ-රාජ-මහාමාත්‍යාදීන් සුවිසල් මන්දිරවල ජීවත් වූ අතර සාමාන්‍ය ජනයා ද අගනුවරවල ජීවත් වූහ. තොටුමුණු ආශ්‍රිත ව විවිධ ජන කොට්ඨාශ ජීවත් වූ බහුවිධ සංස්කෘතික ලක්‍ෂණ ද ක්‍රියාත්මක විය. ඒ තුළ ඔවුනොවුන් ගේ සංස්කෘතික අනන්‍යතා පැවැතිය ද සියල්ලෝ ම රාජකීය බල අධිකාරයට අවනත වූහ; සිංහල බෞද්ධ සමාජයේ කොටස්කරුවන් සේ ක්‍රියා කළහ. මිල මුදල් සාමාන්‍ය ප්‍රමාණයකින් ප්‍රචලිත ව පැවැතිණි. මෙවැනි නාගරික මධ්‍යස්ථාන ගාල්ල, පුත්තලම, මන්නාරම, යාපනය, මඩකලපුව, හම්බන්තොට, මාතර,

වැලිගම, බේරුවල, කළුතර හා මීගමුව තොටමුණු ආශ්‍රිත ව සංවර්ධනය වෙමින් තිබිණි. වෙළඳාම තරගකාරී එකක් වුව ද ජාතීන් අතර මිත්‍රත්වය හා සාමය ආරක්ෂා කළ සදාචාරාත්මක පැවැත්මක් විය. දේශීය නිෂ්පාදන බොහෝවක පැවැති වාණිජ වටිනාකම ස්වදේශිකයන් දැන සිටි අතර ස්වයංපෝෂිත කෘෂිකර්මය කෙරෙහි නැඹුරු වූ ජනතාව බෞද්ධ සංස්කෘතික සාරධර්මවලට අනුකූල ව ලද දෙයින් තෘප්තිමත් ව සැහැල්ලු ජීවිතයක් ගත කළහ. සමාජය දෙස අතිපුළුල් රූපරාමුවෙන් නිරූපණය වූයේ ගම මුල් කොටගත් කෘෂිකාර්මික සමාජය යි.

මෙවන් සමාජ ආර්ථික පසුතලයක් මැද 1505 හෝ 1506 කිසියම් දිනක කුණාටුවකට හසු වී හෙම්බත් ව සිටි තරුණ ලොරෙන්සෝ ද අල්මේද ඇතුළු ප්‍රතිකාල් නාවික පිරිසක් ලංකා වෙරළට සේන්දු වූයේ ය. අනර්ඝ තත්ත්වයේ කුළු බඩු හා මුතු මැණික් බහුල රටක් වශයෙන් යුරෝපයේ නම් දරා තුබූ ලංකාව අනාගත ප්‍රතිකාල් ව්‍යාප්තවාදී කටයුතුවලට යොදා-ගැනීමේ මූලික අඩිතාලම දමා-ගැනීමට ලොරන්සෝ ද අල්මේද අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝජන ගත්තේ ය.

පසළොස්වන සියවස වන විට මුස්ලිම් ව්‍යාප්තවාදයට එරෙහි ව පෘතුගාලය තුළ සාර්ථක සටනක් කොට ජය ලැබූ ප්‍රතිකාල්ලු මුස්ලිම්වරුන් හඹායමින් අප්‍රිකා දේශයට ඇතුළු ව වාණිජ කටයුතු සංවර්ධනය කෙරෙමින් සිටිය දී පාප් වහන්සේලා විසින් ප්‍රදානය කළ අළුතින් සොයාගනු ලබන අප්‍රිකා ආසියා රටවල ක්‍රිස්තු ධර්මය ව්‍යාප්ත කිරීමේ ඒකාධිකාරී දේව නියමයක් ද ලදහ. මේ නිසා ආසියාවට සංක්‍රමණය වූ ප්‍රතිකාල්ලු එක් අතකින් ආසියාවේ වෙළඳ අධිකාරිය ලබාගැනීමට ද අනෙක් අතින් මිථ්‍යාදෘෂ්ටියේ ගැලී සිටි අය සම්‍යක්දෘෂ්ටියට ගෙන ඒමට ද බලාපොරොත්තු වූහ. මේ සඳහා ඔවුහු සංග්‍රාමීය බලය පාවිච්චි කළහ. ආගම ප්‍රචාරය ක්‍රිස්තියානි පූජකයන්ට පැවැරිණ. ඒ සඳහා අවශ්‍ය අරමුදල් රාජ්‍ය භාණ්ඩාගාරයෙන් සීමා රහිත ව ලබාගත හැකි විය. ආගම් ප්‍රචාරයට අවශ්‍ය ආසියාතික ආගම් හා සිද්ධස්ථාන විනාශ කරදැමීම ප්‍රතිකාල් සොල්දදුවන්ට පැවැරිණි. ඔවුන් එම කාර්යය සඳහා ධෛර්යවත් කිරීමට පූජකවරු ක්‍රියා කළහ. පෙරදිගට පැමිණි සෑම නාවික බණ්ඩයක ම ආධ්‍යාත්මික ජයග්‍රහණ ලබාදීමට ක්‍රිස්තු පූජකවරයකු එවීමට රජතුමා කටයුතු කළේ ය.

ලොරෙන්සෝ ද අල්මේද ගේ නාවික බණ්ඩයේ ආධ්‍යාත්මික කාර්යභාරය පැවැරී තුබුණේ පූජ්‍ය ප්‍රසාදි විසෙන්ති පූජකතුමාට ය.

ලොරෙන්සෝ ද අල්මේද කෝට්ටේ රජ කළ ධර්මපරාක්‍රමබාහු රජතුමා සමග ප්‍රතිකාල් සිංහල සම්බන්ධතා තහවුරු කරගැනීමට ක්‍රියා කළ අතර, පූජ්‍ය ප්‍රසාදි විසෙන්ති පූජකතුමා ප්‍රතිකාල් නාවිකයන් සම්බන්ධ කරගෙන කොළඹ තොටුපළ භූමියේ ශාන්ත ලෝරන්ස් නමින් කුඩා පල්ලියක් ගොඩනගා ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රතිකාලුන් පැවැත්වූ ප්‍රථම දේව යාඥාව ද සිදු කළේ ය.

ප්‍රතිකාලුන් ගේ ලංකාවතරණය කාලයක් තිස්සේ ඔවුන් දැරූ උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයකි. ලංකාවේ අනර්ඝතම කුරුඳු වැවෙන බව ද එය කොචින් වරායට ආසන්න බව ද ඔවුහු දැන සිටියහ. 1498 වාස්කු ද ගාමා ලංකා කුරුඳු තොගයක් කැලිකට්වලින් මිල දී ගත්තේය. 1500 දී කබ්රාල් කැම්බේ වරාය බලා ගමන් කළ මුස්ලිම් නැවකින් ලංකා ඇතුන් අල්ලා-ගත්තේය. මේ අතර පෘතුගාලයේ රජ දෙන් මනුවෙල් (1495-1521) 1505 මාර්තු මස ප්‍රථම ඉන්දියානු විසුරේ වූ ප්‍රැන්සිස්කෝ ද අල්මේදට ලංකාව ඉක්මනින් සොයා-ගැනීමට නියෝග කළේ ය.

ලොරෙන්සෝ ද අල්මේද වෙනුවෙන් ධර්මපරාක්‍රමබාහු රජතුමා හමු වූ පායෝ ද සෞසා හා ෆර්නාම් කුට්‍රිම් රජු ප්‍රතිකාල් රජු ගේ යටත් පාලකයකු බවට පත් කොට වාර්ෂික ව කුරුඳු බහාර 400 ක් පෘතුගාල් රජුට ගෙවීමට ද, ඒ වෙනුවෙන් ප්‍රතිකාල්ලු රජතුමා ගේ වෙරළ ආරක්ෂා කර-දීමකට ද ගිවිසගත් බවට ප්‍රතිකාල් ලේඛකයන් වාර්තා ඉදිරිපත් කළ ද.. ප්‍රථම අවස්ථාවේ මිත්‍ර සම්බන්ධතා ඇති කර-ගැනීමක් හා ත්‍යාග හුවමාරු කරගැනීමට වඩා වැඩි යමක් නොවූ බව පැහැදිලි ය.

ශ්‍රී ලංකාවේ ස්ථිරසාර ප්‍රතිකාල් කටයුතු ආරම්භ වන්නේ 1518 කොළඹ කොටුව ඉදි කිරීමත් සමග ය. ආරක්‍ෂක පවුරු මත ඉදි කළ මුර අට්ටාලවලින් හා කාලතුවක්කු මගින් ආරක්‍ෂිත කොටුව තුළ හමුදා බැරැක්ක, ආයුධ ගබඩා, වෙළඳ ගබඩා, පල්ලි හා නිල නිවාස ඉදි කරන ලදී. වරායට මුහුණ ලා ඉදි කළ මෙම බලකොටුව තුළ ප්‍රතිකාල් අධිකාරිය පිහිටවූ අතර එය කෝට්ටේ රජු ගේ බල අධිකාරයෙන් සම්පූර්ණයෙන් ඉවත් වූ බාහිර දේශීය බල ප්‍රදේශයක් (Extra Territorial) වූයේ ය. කොටුවෙන් පිටත වෙළහෙළඳම් කටයුතු සංවිධානය කළ අතර ඒ පිටකොටුව නමින් හැඳින්විණි. මුහුදේ ආධිපත්‍යය පිහිටුවා-ගත් ප්‍රතිකාල්ලු ඔවුන් ගේ අවසරයෙන් තොර ව සාමුද්‍රික යාත්‍රා යෙදවීමට හෝ වෙළඳාමට කිසිවකුට ඉඩ නොදුන්නේ ය. බලකොටුව මගින් ස්ථිරසාරී භෞමික ආධිපත්‍යයක් ගොඩ නගාගත් ඔවුහු මුහුදු යාත්‍රා මගින් සැපැයෙන

ආධාර නිසා ඊනෑ ම බැරෑරුම් තත්ත්වයකින් ගොඩ ඒමට සමත් වූහ. අසාමාන්‍ය සේනාධිනායකයන් වූ මායාදුන්නේ හා සීතාවක රාජසිංහ නරපතියන් මහත් සැලකිල්ලෙන් සැලසුම් කොට කොළඹ කොටුව වටලා කළ පහරදීම් ව්‍යර්ථ කිරීමට මේ නිසා හැකි විය.

කොළොම්තොට 1518 ඉදි කළ බලකොටුව හා ඒ සමග ස්ථාපනය කළ කතෝලික ආගම නිසා ප්‍රතිකාල් බලය ක්‍රමයෙන් ව්‍යාප්ත වන්නට විය. 1524 දී කොටුව අත හැර-දැමීමට ප්‍රතිකාල් විශුරේ නියෝග කළ ද කොටුව තුළ ස්ථානගත වී සිටි පූජකවරුන් ගේ පෙන්වාදීම් නිසා ප්‍රතිකාල් හමුද බලපරාක්‍රමය ගැන අනාගත බලාපොරොත්තු තැබූ බුවනෙකබාහු රජ (1521-1551) කොළඹ කොටුව ආරක්ෂා කිරීමට හා රඳවාගිය ප්‍රතිකාල් භටයන් ගේ ආරක්ෂාව තමා භාරයට ගත්තේ ය. ප්‍රතිකාල් බලය විනාශ කිරීමට උත්සාහ කළ මුස්ලිම්වරු කොටුවේ සිටි ප්‍රතිකාලුන් අල්ලා-ගැනීමට ගත් උත්සාහය අඩාල කළ බුවනෙකබාහු පසු ව ක්‍රිස්තු පූජකවරයා ගේ උපදෙස් මත මුස්ලිම්වරුන් ගේ අනාගත පහරදීම්වලින් වැළැකීම් වස් කෝට්ටේ රාජධානියෙන් මුස්ලිම් නායකයන් පලවා-හැරීමට 1526 දී තීරණය කළේ ය. අනාදිමත් කාලයක සිට සිංහල රජවරුන් සමග වාණිජ සම්බන්ධතා පැවැත්වූ මුස්ලිම්වරුන් කෝට්ටෙන් නෙරපා හැරීම කෝට්ටේ වෙළඳ ඒකාධිකාරය ප්‍රතිකාලුන් සතු කිරීමක් විය. ඒ මත කෝට්ටේ හා සීතාවක රජවරුන් අතර ඇති වූ ගැටුම ශමනය කළ හැකි වූයේ භික්ෂූන් වහන්සේලා ගේ මැදිහත් වීමෙනි.

ඉන්පසු ප්‍රතිකාල්ලු කෝට්ටේ රාජ්‍යත්වයට අනාගත හිමිකරුවන් තීරණය කිරීමේ කාර්යයේ යෙදීම නිසා 1536-1539 අතර කෝට්ටේ හා සීතාවක රාජ්‍යය අතර නැවත සටන් ඇවිලී-ගියේ ය. අපුත්‍රක බුවනෙකබාහු ගෙන් පසු මායාදුන්නේට රජකම හිමි වීම වැළැක්වීම් වස් බුවනෙකබාහු ගේ මුණුපුරු ළදරු මහා අස්ථාන කුමරු (ධර්මපාල) ගේ පිළිරුවට පෘතුගාල රජු ලවා 1543 ඔටුනු පැළැඳවීමේ ක්‍රියාවලියට උපදෙස් ලැබුණේ ද ප්‍රතිකාල් පූජකවරුන් ගෙනි.

කොළඹ කොටුවේ සිටි කතෝලික පූජකවරු ඒ වන විට බුවනෙකබාහු රජු ගේ ප්‍රියතම උපදේශකයන් බවට පත් වී තිබුණි. ඔව්හු ක්‍රමානුකූල ව සිංහලයන් කතෝලික ආගමට හරවා-ගැනීමට ක්‍රියා කිරීමත් එසේ කතෝලික ආගමට සම්බන්ධ වූවනට යම් යම් සහන ලබාදීමත් අඛණ්ඩ ව සිදු කළහ. 1541 වන විට දිවයිනේ කිතුනු භක්තික සංඛ්‍යාව 30 ක් පමණ සුළු පිරිසක් විය. ඔවුහු නොයෙක්

ප්‍රයෝග මගින් ඉඩම් ලබාගෙන චාරිත්‍රානුකූල රාජ්‍ය සේවාව නොකළහ. ගත් ඉඩම්වලට මුදල් නො ගෙවූහ. රජු ගේ අවසරය ලබා සේවා නිදහස ලැබිය යුතු වුව ද එවැනි නියෝගයක් පෘතුගාල රජු ගේ මැදිහත් වීමකින් ලැබිය යුතු බව ඔවුන් ගේ අදහස විය.[6] මේ අනුව කතෝලික ආගම ව්‍යාප්ත වීම තුළින් සිංහල රජතුමාට පක්ෂපාතී නොවූ, පෘතුගාල රජුට පක්ෂපාතීකමක් දක්වූ ජන කොටසක් සිංහල සමාජයට එක් වෙමින් තිබිණ. ඔවුහු පළමු ව ලෝකය නිර්මාණය කළ දෙවියන් වහන්සේටත් ඔහු ගේ පුත්‍රයා වූ ජේසුස් ක්‍රිස්තුස් වහන්සේටත් ඉන් ඉක්බිති ව පාප් වහන්සේටත් පෘතුගාල රජතුමාට හා ඉන්පසු සිංහල රජතුමාටත් පක්ෂපාතී පිරිසක් සේ ක්‍රියාකරන්ට වූහ. අනාදිමත් කාලයක සිට ගොඩනැගුණු සිංහල රජතුමාට පක්ෂපාතී භාවයෙන් යුතු ජන සමාජයේ ඒකීය භාවය කැඩී-ගියේ ය. කතෝලික ලබ්ධිකයෝ වෙන ම ජනසමාජයක් සේ හැඩගැසෙන්නට වූහ. වර්තමානයේ දේශපාලන කරළියේ හා මාධ්‍යය තුළ රැව් පිළිරැව් දෙන බහුවිධ සමාජය සිංහල සමාජය තුළ පිළිසිඳ ගත්තේ මෙලෙස ය. නැවත ශ්‍රී ලංකාව තුළ එකමුතුකමක් ගොඩනැගිය නොහැකි විය. මුහුදුබඩ ජනවහරේ අතරින් පතර තව මත් භාවිත වන දෙපරෙන්සිකාරයා යන වදන භාවිතයට ආවේ මෙම නව සමාජ කොටස ගැන අවඥාවෙන් සඳහන් කරන අවස්ථාවල ය. විධිමත් ආකාරයෙන් කතෝලික ආගම් ප්‍රචාරය ආරම්භ වූයේ ධර්මපාල කුමරුන් ගේ පිළිරුවට ඔටුනු පැළඳවීමෙන් පසු පෘතුගාල රජතුමා විසින් එවනු ලැබූ දෙන් ජාඕ විලා ද කොනෙඩි පියතුමා ඇතුළු පූජකවරුන් පස්දෙනා ගේ පැමිණීමත් සමග ය. බුවනෙකබාහු රජතුමා ද, රටවැසියන් ද කතෝලික ආගම වැලඳගැනීමට මහත් ආශාවෙන් පුල පුලා සිටින බව දූත පිරසේ නායක රදරාක්ෂ පණ්ඩිත ලවා ප්‍රතිකාල් රජුට සැළ කළේ කොළඹ සිටි ප්‍රතිකාල් පූජකතුමා ගේ අවශ්‍යතාවට ය. මේ වන විට යුරෝපයේ ප්‍රචලිත මතය වූයේ රටේ රජතුමා ගේ ආගම රටවැසියා ගේ ද ආගම විය යුතු ය යන සංකල්පය යි. බුවනෙකබාහු රජු කතෝලික් ආගම වැලඳ-ගැනීමට පුල-පුලා සිටින බවට කළ ප්‍රකාශය පෘතුගාල රජු ගේ අමන්දනන්දයට හේතු විය. එතුමා විසින් එවන ලද කතෝලික මිෂනාරි කණ්ඩායමේ ද තත්ත්වය එසේ විය. ලංකාවට පැමිණි විලා ද කොණෙඩි ඇතුළු පිරිස රජතුමා විසින් පිළිගෙන ඔවුනට කළ ආගන්තුක සත්කාර ද මේ අදහස තීව්‍ර කළේ ය. රජතුමා සමග විලා ද කොණෙඩි පියතුමා මුල් දින දෙක තුළ පැවැත්වූ සාකච්ඡා බෙහෙවින් ඵලදයික විය. මිෂනාරීන් අපේක්ෂා කළ සියලු දේ ඔවුනට රජු ගෙන් ලැබිණ. ක්‍රිස්තියානි ආගම ශ්‍රී ලංකාව තුළ අනාගතයේ ව්‍යාප්ත කිරීමට ඉන් ලැබුණු පිටුවහල සුළුපටු නො වී ය. රජතුමා කතෝලික භක්තියට හරවාගෙන භෞතිස්ම කිරීම පිළිබඳ ව

මාතෘකාව දෙපාර්ශ්වය අතර තුන් වන දින සාකච්ඡාවේ ප්‍රධාන කාරණය විය. ක්‍රිස්තු ලබ්ධිය මගින් මිථ්‍යා දෘෂ්ටියෙන් සම්‍යග්දෘෂ්ටියට හරවා-ගැනීම ගැන ප්‍රකාශ කරත් ම රජු සුදුමැලි වී මහත් අපහසුතාවට පත් වූ බව ප්‍රැන්සිස්කන් නිකායේ පූජකවරයකු වූ ට්‍රිනිඩේඩ් පියතුමා සිය ඓතිහාසික කෘතියේ සඳහන් කරයි.[7]

බුවනෙකබාහු රජතුමා හා ප්‍රතිකාලුන් අතර මතභේද ලියලන්නේ මේ සිද්ධිය මත ය. රජතුමා කිසි කලෙක තමා කතෝලිකයෙක් නොවන්නේ ය යන අදහස ඔවුන් බලවත් අපේක්ෂා භංගත්වයකට ඇද-දැම්මේ ය. මින් අධෛර්යවත් නොවූ මිෂනාරීහු බුවනෙකබාහු රජු ගේ යකඩදෝලීන් ගේ පුතුන් කීපදෙනෙක් කතෝලික ආගමට හරවා-ගත්හ. රජු ගෙන් ලැබූ අනුග්‍රහය මත පානදුර, මග්ගොන, බේරුවල, ගාල්ල, වැලිගම ආදී තොටමුණු ආශ්‍රිත ව කතෝලික පල්ලි ගොඩනැගුහ. ධර්මපාල කුමරු ගේ අධ්‍යාපනය ලබාදීම විලා ද කොණේඩ් පියතුමා භාරයට ගත්තේ ය. කතෝලික බැතිමතුන්ට රජු ගෙන් විවිධ සහන ලබාගත්තේ ය. මාස කීපයක් තුළ කිතුණු භක්තිකයන් 3000 ක් බිහි කිරීමට ද පල්ලි 12 ක් සෑදීමට ද ඔවුහු සමත් වූහ.[8]

1543 දී රාජ්‍ය අනුප්‍රාප්තිකයා ගේ අධ්‍යාපනය ලබාදීමේ කාර්යය මිෂනාරීන් ලබාගැනීම බෞද්ධාගමින් පිට ආචාර්යවරයකු ලැබූ ප්‍රථම අවස්ථාව වේ. මිහිඳු මාහිමියන් බුද්ධාගම ශ්‍රී ලංකාවට හඳුන්වාදීමෙන් පසු බුවනෙකබාහු රජු දක්වා රාජ්‍ය උරුමක්කාරයන් අධ්‍යාපනය ලැබූයේ රජයේ ප්‍රධාන සංඝනායක හිමියන් ගෙනි. මේ නිසා අප මුලින් හඳුන්වා-දුන් පෙර සිරිත පිළිබඳ පූර්ණ අවබෝධයක් ඒ රජවරුන්ට තිබිණ. එහෙයින් ඔවුන් ගෙන් රාජ්‍ය ධර්ම උගත් කුමරුවන් ගෙන් රාජ්‍ය ධර්මවලට පටහැනි ක්‍රියා ඇති නො වී ය. ධර්මපාල කුමරු මිෂනාරී ග්‍රහණයට පත් වූයේ දේශීයත්වයට ආගන්තුකයකු බවට පත් වෙමිනි. මේ නිසා ඔහු ගේ පාලන සමය ලංකා ඉතිහාසයේ මහත් වේදනාකාරී හා විනාශකාරී යුගයක් සනිටුහන් කළේ ය. ඔහු රජකමට පත් වී බෞතිස්මය ලබා 1557 නියෝගයක් නිකුත් කරමින් එතෙක් රජවරුන් පන්සල් හා විහාරාරාමවලට කර තිබූ ප්‍රදාන ඒවායින් ඉවත් කර ක්‍රිස්තු සංස්කෘතික අධ්‍යාපනය ලබාදීම පිණිස ක්‍රිස්තු සභාවට පැවරී ය. මේ වූ කලී සමස්ත සිංහල බෞද්ධ සංවිධානය ම විනාශ කළ නියෝගයක් වූයේ ය. පෘතුගීසීහු අවි බලයෙන් ඒ නියෝග ක්‍රියාත්මක කළහ. කෝට්ටේ රාජධානිය තුළ මෙතෙක් ජනතා වන්දනාමානයට පාත්‍ර වූ ධාතුපෙති පිළිම අසල සීතාවක රාජ්‍යයට ගෙන නොගියේ නම් විනාශ කර-දැමිණ.

පන්සල් විහාරාරාම පල්ලි බවට පරිවර්තනය කෙරිණ. නොඑසේ නම් විනාශ කර දැමිණ. කෙසේ වතු දු බෞද්ධයනට එරෙහි ව ධර්මපාල ක්‍රියා නොකළේ සීතාවක රජවරුනට තිබූ භය නිසා ය. මායාදුන්නේ රජු බෞද්ධයා ගේ නායකයා සේ බෞද්ධ සංවිධාන කටයුතුවල නිරත වූයෙන් භික්ෂූන් වහන්සේලාට එළිපිට විරුද්ධ පියවර නො ගැනිණ. එතෙකුදු වුවත් කෝට්ටේ අභ්‍යන්තරයේ වූ බෞද්ධ මධ්‍යස්ථාන කතෝලික මධ්‍යස්ථාන බවට පත් කෙරිණ.

ධර්මපාල බෞතිස්ම කිරීමේ දී ජාඕ ද විලා ද කොණෙඩ් පූජකතුමා එකල පෘතුගාලයේ වූ III වන දෙම් ජාඕ රජුට ගරු කිරීමක් වශයෙන් ඔහුට ද දොන් ජාඕ යන නාම තැබී ය. රජු ගේ බෞතිස්ම උත්සවයට සමගාමී ව ඔහුගේ රාජ සභාවේ අය ද රැජින ද රජවාසල අන් ස්ත්‍රීන් ද බෞතිස්ම කළේ ය. ඔවුන්ට යාඥා කිරීමට පල්ලියක් නොවූ හෙයින් රජවාසල අසල තිබූ ප්‍රසිද්ධ පන්සලක් (දළද මැඳුර විය හැක) පල්ලියක් බවට පරිවර්තනය කළේ ය. එහි වූ ලෝහයෙන්, ගලින් හා දැවෙන් නිර්මාණය කළ පිළිම සියල්ල ඉවත් කළේ ය. ඉන් සමහරක් පිළිස්සූ අතර අනෙක්වා කුඩු කර-දැම්මේ ය. පූජකවරු දේව ස්තෝත්‍ර ගයා ශුද්ධ වූ ජලයෙන් පල්ලි භූමිය නහවා පල්ලිය ශාන්ත අන්තෝනි මුනිවරයාට කැප කළේ ය. එදින රාත්‍රිය පුරා නරි හා බල්ලන් උඩුබුරලන්නට වූ බව ද ඒ බෞද්ධ විහාරය විනාශකර දැමීම නිසා සිදු වූවක් බවට ද නුවර වැසියෝ සිතන්නට වූහ යි ට්‍රිනිඩෙඩ් සඳහන් කරයි.[9]

මිෂනාරීන් මහත් ආයාසයෙන් ජනතාව කතෝලික ආගමට හරවා-ගත්ත ද ඔවුන්ට ආගමික වත්පිළිවෙත් කියාදීමට ප්‍රමාණවත් කාලයක් හෝ පූජකයන් සංඛ්‍යාවක් එකල ශ්‍රී ලංකාවේ නො වී ය. මේ නිසා නව කතෝලික බැතිමත්හු තමන්ට අවේණික වූ පැරණි චාරිත්‍ර තව දුරටත් අනුගමනය කරන්නට වූහ. ජේසු නිකායික මනුවෙල් ද මොරායස් 1552 නොවැම්බර් 28 වන දින කොයිම්බ්‍රාවල පූජක කණ්ඩායමට ලියා සිටියේ ප්‍රසිඩියේ ක්‍රියාත්මක වන අනාචාර බොහෝ හැසිරීම් හා බොහෝ පව් කිරීම් මෙරට කතෝලික ප්‍රජාව අතර සුලභ බව ය. ක්‍රිස්තු භක්තිකයන් මිථ්‍යා ලබ්ධිකයන් සමග හැසිරීම් සුලභ ය. සිකුරාද හා සෙනසුරාද දිනවල කපිතාන් මස් අනුභව කරයි. ඉරිද දිනවල හා උත්සව දිනවල පාන් පුළුස්සති. කම්මල් වඩුවෝ ද සාමාන්‍ය දිනවල මෙන් මෙම දිනවල ද තමතමන් ගේ කාර්යවල යෙදී සිටිති, පල්ලියේ විධානයන් සැලකිල්ලට නො ගනිති. මේවා පාපී ක්‍රියා සේ කිසිවෙක් නො සලකති"[10] යනුවෙනි. මේ අනුව කතෝලික ආගමට හැරුණු කතෝලික බැතිමතුන් වූ අයද

එක සේ ආගමික වත්-පිළිවෙත්වල නොපිහිටි බව පැහැදිලි ය. එමගින් බටහිර සිරිත් අනුගමනය කළ නාමමාත්‍රික කතෝලික පිරිසක් මෙරට ගොඩනැඟිණි. මොවුහු සෙසු සමාජයේ පිළිපදින සමාජ ධර්මතාවලින් ඈත් වූ එහෙත් ක්‍රිස්තු චාරිත්‍ර ධර්ම නොපිළිපදින කොටසක් සේ ක්‍රියා කරන්නට වූහ.

1565 කෝට්ටේ අතහැර ධර්මපාල තම හිතවතුන් ද සමග කොළඹ කොටුවේ නිත්‍ය පදිංචිය සඳහා යාමත් සමග සමස්ත කෝට්ටේ රාජ්‍යය ම සීතාවක රාජ්‍යයේ කොටසක් බවට පෙරළිණ. රාජ්‍යය තුළ බෞද්ධ හා හින්දු දේපළ හා සංවිධාන සුරක්ෂිත ව පවත්වාගෙන යාම සීතාවක රජවරුන් ගේ කාර්යයක් විය. සවැනි පැරකුම්බා රජු දවස විශිෂ්ට අධ්‍යාපනික මධ්‍යස්ථාන වූ මහ පිරිවෙන් මේ කාලය තුළ ද ශාස්ත්‍රීය කටයුතු පවත්වාගෙන ගියේ ය.

මුහුදුබඩ ප්‍රදේශයේ වූ බෞද්ධ සංවිධානවලට මහත් දුර්භාග්‍ය-සම්පන්න කාලයත් උදා වූයේ රාජසිංහ කොළඹ වටලා කළ මහ සටන් කාලවල ය. ඊට පෙර කෝට්ටේ හා සීතාවක බෞද්ධ හා හින්දු කෝවිල් 1551 දී බුවනෙකබාහු ඝාතනයෙන් පසු නොරොඤ්ඤො විසුරේවරයා ගේ හා ඇතැම් සෙන්පතිවරුන් ගේ කොල්ලකෑම්වලට ලක් විය. එහි දී ධර්මපාල එවැනි ක්‍රියාවල නොයෙදෙන ලෙස උපදෙස් දුන්න ද ඒවා ගණන් නො ගැනිණි. ප්‍රතිකාල් නායකවරු විහාරාරාම හා දේවාලය කෝවිල්වල තුබූ රන් පිළිම, මුතුමැණික් හා මිල මුදල් තමන් සතු කරගැනීමට ක්‍රියා කළහ. 1552 නොවැම්බර් 28 වන දින කොයිම්බ්‍රාහි පූජකවරුන්ට ජේසුයිට් නිකායික මනුවෙල් ද මොරායස් පියතුමා ලියමින් කෝට්ටේ ඇතැම් පන්සල් ලිස්බන් නුවර ධනවත් ම පල්ලියට වඩා පොහොසත් බව සඳහන් කළේ ඒවායේ වූ දිස්නය දනවන පිළිම වහන්සේලා ගැන සඳහන් කරමිනි. ඔහු ගේ තොරතුරු අනුව ඇතැම් පිළිම එම මොහොතේ නිර්මාණය කළ ඒවා බඳු විය.[11]

කතෝලික පූජකවරු අන්‍ය ආගමික දෙවි-දේවතාවන් ගේ පිළිම වන්දනයට විරුද්ධ වූහ. රටවැසියා ඔවුන් අදහස් කළ සම්‍යග් දෘෂ්ටියට ගෙන ඒම සඳහා ඒවා විනාශ කළ යුතු බවට අදහස් කළහ. එවැන්නක් විනාශ කර-දැමීම යහපත් ක්‍රියාවක් සේ සැලකිණි. මේ නිසා විහාර දේවාලය විනාශ කිරීමට හා වන්දනාමාන කෙරෙන බෝගස් කපා දැමීමට සාමාන්‍ය සෙබළු ධෛර්මත් කරන ලදහ.

සීතාවක සේනා කොළඹ කොටුව වැටලූ අවස්ථාවල ප්‍රතිකාලුන් ගේ තත්ත්වය ඉතා ශෝචනීය විය. හමුදාවලට ආහාරපාන හිඟ විය. පෘතුගාලයට නැව්ගත කිරීම් සඳහා කුරුඳු හා අනෙක් කුළුබඩු ලබා-ගැනීම අපහසු විය. රාජසිංහයන් ගේ අණසක යටතේ කුරුඳු වෙළඳාම කළේ සීතාවක අගනුවර දී ය. භාණ්ඩ මිල දී ගැනීම සඳහා ගැනුම්කරුවන් සීතාවකට පැමිණ වෙන්දේසියේ දී ඒවා ලබාගත යුතු විය. ඉන්දියානු හා මුස්ලිම් වෙළඳුනට මෙය පහසු කාර්යයක් වුව ද පෘතුගීසීන්ට එය අපහසු විය. රාජසිංහ කොළඹ කොටුවට අවශ්‍ය දෑ වළක්වන අටියෙන් තහංචි යොදා ආරක්ෂක මුරපළ ශක්තිමත් කර තුබූ අවස්ථාවල රාජසිංහ ගේ අවධානය කොළඹින් ඉවත් කිරීම සඳහා මුහුදින් ගොස් හදිසියේ ම පහරදීම ඔවුන් යෙදූ උපායක් විය. මේ අනුව කොළඹ ආසන්න වාණිජ මධ්‍යස්ථානවලට හදිසියේ කළ පහරදීම් මගින් පෘතුගීසීන්ට අවශ්‍ය දෑ ලබාගැනීමට පියවර ගැනිණ. හදිසියේ කළ පහරදීම් මගින් පෘතුග්‍රීසීනට හමු වූ බෞද්ධ හා හින්දු සිද්ධස්ථාන කොල්ලකා විනාශ කළහ.

දියෝගු ද මෙලෝ කොළඹ කොටුවේ කපිතාන්වරයාට රාජසිංහ ගේ පෙරමුණු බලඇණියේ කපිතාන් වික්‍රමසිංහ කැලණියේ ලැගුම්ලා සිටින බව දැනගන්නට ලැබී ඔහු පලවා-හැරීමට 400 ක ප්‍රතිකාල් හමුදාවක්ද 600 ක ලස්කරින් භට පිරිසක්ද සමග කැලණිය බලා යාමට නියෝග කළේ ය. එහෙත් වික්‍රමසිංහ ගේ හමුදාව එහි නොසිටි හෙයින් එහි වූ පාළු හමුදා කුටි ගිනි තබා කැලණි විහාරය මුළුමනින් ම බිමට සමතලා කළේ ය. බෝ ගස් කපාදැමී ය. බුදු පිළිම කඩා බිඳ-දැමී ය. මෙය 1574 දී සිදු කෙරිණි. එහි දී සිරභාරයට ගත් අයකු ගෙන් ලැබුණු තොරතුරක් අනුව මීගමුව බලාගිය මෙලෝ මීගමුවේ දී භාණ්ඩ පුරවාගත් නැව් රාශියක් විනාශ කර 700 කට අධික පිරිසක් අත්අඩංගුවට ගත්තේය. රන් රිදී විශාල ප්‍රමාණයක් අත්අඩංගුවට ගත් ප්‍රතිකාල් හමුදාව හරකුන් 600 කට වැඩි සංඛ්‍යාවක් ද අල්ලාගත්තේය. සැතපුම් කිහිපයක් ඈතින් පිහිටි හල්පේ නම් ගමට ඉන් ඉක්බිති ව කඩා-වැදුණු ප්‍රතිකාල් සේනා ජනතාව අතර මහත් ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වූ ඒ අසල වූ විහාර දෙකක් විනාශ කළේ ය. ආපසු එන ගමනේ දී කළුතර, මග්ගොන, බේරුවල හා අළුත්ගම තොටමුණුවලට පහර දී ඒ අසල වූ කුරුඳු, ගම්මිරිස්, පතැඟි හා කොප්පරා පැටවූ යාත්‍රා කිහිපයක් ද අල්ලාගෙන සිරකරුවන් 700 දෙනකු ද ගෙන ආපසු කොළඹට පැමිණියේ ය.[12]

මෙවැනි හිටිහැටියේ කළ පහරදීම් නිසා ප්‍රතිකාලුන්ට අවශ්‍ය ආහාර ද්‍රව්‍ය මෙන් ම යුරෝපයට යැවීමට අවශ්‍ය කුරුඳු, ගම්මිරිස් වැනි

වාණිජ භාණ්ඩ ද ලබා ගත හැකි විය. මෙකල රාජසිංහ රජු ගොඩබිම වැටලීමෙන් ප්‍රතිකාලු භට අවශ්‍ය දෑ සැපයීම වළක්වා සිටියේ ය. ගෝවෙන් හෝ කොච්චින්වලින් ආධාර නොලැබුණු අවස්ථාවල කුසගින්නෙන් පෙළුණු ප්‍රතිකාලුනට මෙවැනි පහරදීම්වලින් අවශ්‍ය ද්‍රව්‍ය ලබා-ගන්නට පමණක් නො ව රාජසිංහ රජු ගේ අතිශය සරුසාර ප්‍රදේශ විනාශ කර-දැමීමට ද හැකි විය.

මේලෝ ගේ උපදෙස් මත යාත්‍රා 22 කින් ප්‍රතිකාල් සේනා හලාවත බලා ගෙනගිය ලුසී කුච්චිසෙදෙෂෝ 1576 දී රතු මුහුදු ප්‍රදේශයට ප්‍රවාහනය කිරීමට තුබූ විශාල කුරුඳු තොගයක් පැටවූ නැව් කිහිපයක් අල්ලා-ගත්තේ ය. තව ද එහි දී විශාල රෙදි තොගයක් හා පුවක් තොගයක් අත් අඩංගුවට ගත්තේ ය. අනතුරු ව මුන්නේස්වරම් දේවාලය ආරක්ෂා කළ අතපත්තු මුදලි ඇතුළු සිංහල සේනා විනාශ කළ මෙම හමුද මුන්නේස්වරම් දේවාලය කොල්ලකා ගොඩනැගිලි කඩා බිඳ-දැමූහ. මීගමුව තුන්වන වරටත් විනාශ කර-දැමූ ඔව්හු කම්මල වරාය ද කොල්ල කෑහ. ඉන්පසු කොළඹින් දකුණට යාත්‍රා කොට රයිගම විහාරය ද විනාශ කොට අවට ගම් කොල්ලකා ගිනි තැබූහ. ඉන්පසු සිරකරුවන් 300 ක් හා හරකුන් 500 ක් ද රැගෙන කොළඹට ළඟා වූහ.[13]

බෞද්ධ විහාරාරාම විනාශ කොට දේපොළ කොල්ලකෑ මෙම හදිසි පහරදීම් 1578 දී පර්නාඕ ද ඇල්බර්කරක් ගේ නියෝගයෙන් ප්‍රැන්සිස් කෝ ගෝමස් ලෙයිටාඕ විසින් වඩාත් ප්‍රබල අන්දමින් දියත් කරනු ලැබී ය. ප්‍රතිකාල් සොල්දාදුවන් 50 ක් හා ලස්කරින් භටයන් 300 ක් සමඟ කොළඹින් පිටත් වූ ලෙයිටාඕ මීගමුව, කම්මල, හලාවත හා මාදම්පේ ප්‍රදේශ විනාශ කර-දැමී ය.[14] නැව් මගින් මුහුදින් පැමිණෙන මොවුන් හදිසියේ කරන පහරදීම් වළක්වාලීම අපොහොසත් වූයේ කුඩා නාගරික මධ්‍යස්ථානවල ආරක්ෂාවට යොදවා තුබූ සිංහල සේනාවල මදිකම ය. තව ද එවැනි මුහුදින් කෙරෙන පහරදීමක් ඉක්මනින් වළක්වාලීමට රාජසිංහ රජුට විශාල ජංගම හමුදවක් පවත්වාගෙන යාම දුෂ්කර විය. ඔහු සියලු ශක්තිය යොද කොළඹ කොටුවට පහර දුන්නේ එය ලංකාවේ ප්‍රතිකාල් බලයේ කේන්ද්‍රස්ථානය නිසා ය. මෙම හදිසි පහරදීමේ දී රටවැසියන් 300 කට අධික පිරිසක් සිරකරුවන් සේ අල්ලාගත් අතර ඒ ප්‍රදේශවල ඇති කළ ගවයන් විශාල ප්‍රමාණයක්ද අල්ලා-ගත්තේය. වරායවල අපනයනය සඳහා නැව් හා යාත්‍රාවලට පටවමින් තුබූ කුරඳු ඇතුළු ද්‍රව්‍ය විශාල ප්‍රමාණයක් අල්ලා-ගැනිණි. මේ සියල්ලට වඩා ඒ ප්‍රදේශයේ පැවැති විහාරාරාම කොල්ලකා විනාශ කර-දමනු ලැබී ය.

ඒවා සතු මිලමුදල් හා රන් පැහැරගනු ලැබීය. පසු ව අගොස්තිනෝ නුනේස් සෙනෙවි යටතේ තවත් නැව් 12 ක් ප්‍රතිකාල් භටයන් 60 ක් හා ලන්කරින් භටයන් 80 දෙනකු සමඟ කොළඹින් දකුණු ප්‍රදේශ යවා කළුතර, මග්ගොන, බේරුවල, අළුත්ගම හා වැලිසර තොටමුණු කොල්ල කෑවේ ය. සේනාංක ගමන් කළ මාර්ගයේ වූ සියලු බෞද්ධ පන්සල් හා හින්දු දේවාලය කොල්ලකා අනතුරු ව ඒවා ගිනි තබා විනාශ කර-දැමී ය.

මුහුදුබඩ ප්‍රදේශවල වූ මහපිරිවෙන් ඇතුළු බෞද්ධ අධ්‍යාපනික විද්‍යාපීඨ ක්‍රමානුකූල විනාශයකට ලක් කළේ 1588 තෝමේ ද සොඃසා අරෝන්චේස් යටතේ ය. මේ අවධිය වන විට රාජසිංහ රජු ගේ සේනා ලංකාවේ ප්‍රතිකාල් කටයුතු සීමා කොට ඔවුන් ගේ පැවතීම අවදානම් තත්ත්වයකට පත් කළේ ය. එවකට කොළඹ සිටි ප්‍රතිකාල් සෙන්පතියා ගේ උපදෙස් මත ලොකු නැව් 6 ක් හා කුඩා යාත්‍රා 4 ක සෙනග ගෙන කොළඹින් දකුණට යාත්‍රා කළ අරන්චේස් දකුණු පළාතේ වෙරළාසන්න ව තුබූ සමස්ත වෙහෙර විහාර විනාශ කළේ ය. කොස්ගොඩ දූවේ මෝදරින් ගොඩබට එකී සේනාංකය කොස්ගොඩ දී මහ සටනක් කර විහාර ආරාම විනාශ කර 11 දෙනකු ජීවග්‍රාහයෙන් අල්ලා-ගත්තේ ය. ඉන් ඔබ්බට ගමන් කළ මොවුන් මාදම්පේ හා ඒ අසල වූ දහස් ගණනක ගේ වන්දනාමානවලට ලක් වූ මහා විහාරස්ථාන දෙකක් විනාශ කළ බව කූටෝ සඳහන් කරයි.[15] මින් එක් මධ්‍යස්ථානයක් වූයේ චිරප්‍රසිඩ තොටගමු විජයබා පිරිවෙන යි. 15 වන සියවසේ ශ්‍රී ලංකාවට ජගත් කීර්තියක් ලබාදුන් පිරිවෙන් අතර ශ්‍රේෂ්ඨතම විද්‍යායතනය වූයේ තොටගමු විජයබා පිරිවෙන ය. හදිසියේ එහි කඩා වැදුණු ප්‍රතිකාල්ලු එහි අධ්‍යාපනය ලැබූ භික්ෂූන් වහන්සේලා මරා-දැමූහ. එහි වූ මාහැඟි පුස්තකාලය ගිනිබත් කළහ. ඒ අවස්ථාවේ ගිනි තැබූ අගනා පුස්තකාල පොත් දින ගණනක් දැවුණු බව දැනුදු කටවචනේ පවතී. විජයබා පිරිවෙන ග්‍රාමවාසී මධ්‍යස්ථානයක් වූයේ ය. ඒ අසල වර්තමාන කුලීගොඩ ප්‍රදේශයේ දී ප්‍රතිකාලුන් විනාශ කළ දෙවන බෞද්ධ මධ්‍යස්ථානය වූයේ ආරණ්‍යවාසී භික්ෂූන් විශාල ප්‍රමාණයක් භාවනායෝගී ව ගත කළ සෙනසුනකි. ප්‍රතිකාල් සොල්දාදුවනට රිසිසේ කඩු හා තුවක්කු හරඹයට කදිම අවස්ථාවක් උද වූයේ මෙහි දී ය. දහස් ගණන් භික්ෂූන් වහන්සේලා ඝාතනය කැරුණහ. භාවනායෝගී ව හුන් භික්ෂූන් වහන්සේලා ආපද හඬින් නැගිට ජීවිත ගලවා-ගැනීමට උත්සාහ නොකළහ. මේ නිසා බෞද්ධ ශාසන ඉතිහාසයේ අතිශයින් කෲර වූ ඝාතන රැල්ලක් ඔවුනට දියත් කළ හැකි විය.

තොටගමුවෙන් ඉදිරියට ඇදුණු අරොන්චේස් සේනාංක හික්කඩුවේ හා ඒ අවට තුබූ බෞද්ධාගමික මධ්‍යස්ථාන කොල්ලකා කඩා-බිඳ දමා නැවත නැව්ගත වී ගිංතොටින් නැවත ගොඩබිමට ගොඩ බැස්සේ ය. රාජසිංහ රජු ගේ ප්‍රධාන වරායක් වූ පෙර අපර දෙදිග වෙළඳාමේ ප්‍රධාන මධ්‍යස්ථානය ද වූ ගාල්ල නගරය දින 3 ක් පුරා කොල්ල කෑවේ ය. වරායේ භාණ්ඩ පටවමින් තුබූ යාත්‍රා විශාල සංඛ්‍යාවක් විනාශ කළේ ය. ගබඩාවල වූ කුරුඳු වැනි දෑ හැකි පමණ නැව්වල පටවා ගත් ඔහු අනෙක්වා ගිනි තැබී ය. ගාල්ල අවට වූ පොල් ගස් විශාල ප්‍රමාණයක් කපා බිම හෙළීය. මේ සියල්ල කළේ ගාල්ල නගරය විනාශ කරනු සඳහා ය. ගාල්ල අවට වූ විහාරාරාම ද මේ සංහාරයට ගොදුරු විය.

සෙන්පති අරොන්චේස් ගේ සොහොවුරු මිගෙල් පෙරේරා හමුද කණ්ඩයක් සමග ගාල්ලෙන් ඔබ්බට ගොඩබිමින් යවා අරොන්චේස් මුහුදින් වැලිගමට ගියේ ය. වැලිගම මෙකල ප්‍රධාන වරායක් විය. පුවක් වැනි දෑ විශාල වශයෙන් අපනයනය කළේ වැලිගමිනි. වැලිගම නගරය මුස්ලිම් හා සිංහල වෙළඳුන් ගෙන් පිරී තිබිණ. මිගෙල් පෙරේරා ගේ හා අරොන්චේස් ගේ ඒකාබද්ධ හමුද පහරට වැලිගම ලක් විය. එහි වූ වෙඩි බෙහෙත් ගබඩාවක් ගිනි තැබූ ප්‍රතිකාල් හමුදව තවත් ගබඩාවක වූ යකඩ තොගයක් මුහුදට දැම්මේ ය. මුස්ලිම්වරුන් ගේ ප්‍රතිප්‍රහාර මධ්‍යයේ නගරය ගිනිබත් කළ ප්‍රතිකාල් හමුදව නගර ආසන්නයේ වූ ජනප්‍රිය බෞද්ධ සිද්ධස්ථානය ද විනාශ කළේ ය.

ඉන් අනතුරු ව මාතර බලා ගමන් කළ සේනාංක නගරය කොල්ලකා විහාර තුනක් මුළුමනින් ම විනාශ කළේ ය. මාතර තොටමුණේ තුබූ කුරුඳු ගබඩාවක් අල්ලාගත් මොව්හු ඒවා නැව්වල පටවා-ගත්හ. ගං මුවදෙරේ නවතා තුබූ වාණිජ යාත්‍රා විශාල ප්‍රමාණයක් විනාශ කර මහත් ධනයක් කොල්ලකා-ගත්හ.

මාතරට සැතපුම් දෙකක් ඔබ්බෙන් දෙවුන්දර උපුල්වන් දේවාලය පිහිටා තිබුණේ ය. අරොන්චේස්ට නියම කළ මෙහෙයුම මාතර දක්වා වුව ද, ශ්‍රී පාද ස්ථානයට පමණක් පූජනීය බවෙන් දෙවැනි වූ දෙවුන්දර ආක්‍රමණය කළේ දෙවුන්දර විනාශ කළ නොහැකි පුද බිමක් සේ රටවැසියා තුළ පැවැති විශ්වාසය බිඳීමට ය. දෙවුන්දර දේවාලය පද්ධතියක් මැද පිහිටි මහ දේවාලය තට්ටු කිහිපයකින් යුත් කඹ තහඩුවලින් ආවරණය

කරන ලද්දක් විය. ඈත මුහුදේ ගමන් කළ යාත්‍රිකයන් ඒ මග සලකුණක් සේ භාවිතා කළහ. දෙවුන්දරට පහරදීම තමාට පැවරුණු රාජකාරියෙන් පරිබාහිර වුව ද ඒ සඳහා අරන්චේස් යොමු වූයේ කරුණු කිහිපයක් නිසා ය. ඉන් ප්‍රධාන ම අරමුණ වූයේ ලාංකිකයන් අතර පැවති විශ්වාසය පළුදු කිරීම ය. මායාදුන්නේ හා රාජසිංහ රජවරුන් ජනතා ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වූ හා වැදගත් වූ සිද්ධස්ථාන ආරක්ෂා කිරීම සඳහා සේනාංක යොදවා තිබුණි. මුන්නේස්වරම් කෝවිල විනාශ කිරීමට පෙර ප්‍රතිකාල් සෙන්පතියාට දේවාලය ආරක්ෂා කළ අතපත්තු මුදලි ගේ සේනාංකය විනාශ කළ යුතු විය. අතපත්තු මුදලි ගේ කඩින් කපා කළ ශීර්ෂය සෙන්පතියා විසින් කෝටුවක ගසා තබා ආපසු එන ගමනේ දී කොළඹට ගෙනආවේ එවන් ස්ථාන රැකබලාගන්නා අයට කෙරෙන දඬුවමක් ලෙස ය.

ප්‍රතිකාල් සේනාංක සංවරයක් නැති කොටසක් විය. යුද සෙබළුන් වශයෙන් පිටත් කර එවනු ලැබූවෝ බොහෝ විට යුරෝපා රටවල අපරාධකරුවෝ ය. ඔවුන්ට ගෙවූ වැටුප ප්‍රමාණවත් නො වී ය. එය ද කලට වේලාවට නො ගෙවිණ. මේ නිසා සටන්වල දී වස්තුව උදුරාගැනීමට ඔව්හු පෙළඹුණහ. රාජසිංහ ගේ යුද්ධ ක්‍රියාකලාපය නිසා ලංකාවේ වූ සොල්දාදුවන්ට ඉස්පාසුවක් තිබුණේ නැත. මෙවැනි පීඩාවලින් දුක් විඳි හමුදා කාණ්ඩ ස්වදේශිනට එරෙහි ව අවදානම් මැද මෙහෙයවිය හැකි වූයේ යුද්ධවල දී ඔවුන්ට ලබාගත හැකි වස්තුව පදනම් කරගෙන ය. අරොන්චේස් සමග දකුණට පැමිණි සේනාංක කොස්ගොඩ සිට සති ගණනක් තිස්සේ ගමන් කොට පීඩාවට පත් ව තිබිණි. මෙම ආක්‍රමණයන් ගැන සඳහන් කරන ප්‍රතිකාල් ලේඛකවරු සිංහලයන් ගෙන් එම ආක්‍රමණවල දී ඔවුනට මුහුණ දීමට සිදු වූ ප්‍රතිප්‍රහාර ගැන වැඩි යමක් සඳහන් නො කරති. එහෙත් ඔවුන් විනාශ කළ වෙහෙර විහාර සම්බන්ධයෙන් ජනතාව තුළ වූ බැඳීම නිසා එක් විහාරයක් විනාශ කර අනෙක දෙසට ගමන් කරන අවස්ථාවේ ඔවුන් ප්‍රතිප්‍රහාරවලට ලක් නො වූහ යි සිතිය නො හැක. විශේෂයෙන් මෙම ප්‍රදේශයේ පදිංචිකරුවන් වැඩිදෙනා ආගමික විශ්වාසය නිසා තවත් බලවත් වූ ජාතික හැඟීම්වලින් යුක්ත වූවෝ වූහ. ඒ නිසා ආක්‍රමිකයා පහසුවෙන් සිය කාර්යය ඉටුකිරීමට අපොහොසත් වන්නට ඇත. ඔවුන් පසු කළ ස්ථාන ගිනිතැබීම හා පොල් කොස් වැනි එල දරන ගස් කපා-දැමීමෙන් මේ තත්ත්වය වඩාත් පැහැදිලි වේ. සිංහලයන්ට එරෙහි ව ජාතික හා ආගමික හැඟීම්වලින් කුලප්පු කරනු ලැබ ඔවුන් ගේ ජීවිත කෙරෙහි ඇති අවිනිශ්චිතභාවය පාදක කර සෙන්පතියාට හා පූජකවරුන්ට අවිනීත සොල්දාදුවන්

ආත්මලාභය හා දෙවියන් කෙරෙහි විශ්වාසයෙන් උද්දාම කර මෙවැනි විනාශයන් කළ හැකි වූයේ ය. මෙකල යුරෝපයේ කතෝලික පූජකවරුන් රෙපරමාදුවාදීන් සමඟ බිහිසුණු සටන් වැදී සිටි කොටසක් විය. ඉන් ආභාසය ලබා ශ්‍රී ලංකාවේ ක්‍රියා කළ කතෝලික පූජකවරුන් බොහෝ අවස්ථාවල ආගමික සංයමයකින් තොර ව සොල්දාදුවන් ධෛර්යමත් කළ බව පෙනේ. අසවේදූ සෙන්පතියා යටතේ සීතාවක රාජ්‍යයේ ඇතිවූ කැරලි කෝලහල මැඩලීමේ දී පූජකවරුන් ක්‍රියා කළ ආකාරය ගැන සලකා-බලන විට ආරම්භක කතෝලික පූජකවරුන් කෙලෙස ක්‍රියාකරන්නට ඇති දැ යි සිතාගත හැක.

ආගමික සිද්ධස්ථාන මෙලෙස විනාශ කරදැමීම එම ආගම්වලට සම්බන්ධ ව පැවැති ඇතැම් විශ්වාස බිඳ-දැමීම තවත් සාධකයක් විය. දෙවිනුවර දේවාලය කිසිවකුට විනාශ කළ නොහැකි දේව බලයක් සහිත ස්ථානයක් වශයෙන් ලාංකිකයන් තුළ විශ්වාසයක් පැවතිණි. මේ නිසා එම ස්ථානය විනාශ කිරීමෙන් හා විශ්වාසයට පාදක වූ පවිත්‍රතාව නැති කිරීමෙන් පොදු ජනතාව ගේ ආගමික භක්තිය නැති කිරීම මේ වන විට සොල්දාදුවන් ගේ ඇසුරෙන් පූජකයන් ව්‍යාප්ත කළ ක්‍රියාදාමයකි. ලෝක නිර්මාතෘ දෙවියන් නො අදහන මිථ්‍යා දෘෂ්ටික සිද්ධස්ථාන විනාශ කර දමා නිර්මල වූ ක්‍රිස්තු දහම කෙරෙහි ඇද-ගැනීමට ක්‍රියාකරන සෙබළා දෙවියන් ගේ ආශීර්වාද ලබන්නේ ය යන අදහස ක්‍රිස්තියානි පූජකයන් නිතර යුද්ධවල දී ප්‍රකාශ කළ දෙයකි. ආගම උදෙසා කෙරෙන කෲරකම්වලට දෙවියෝ සමාව දෙති යන්න යුද පෙරමුණේ දී පූජකවරු නිතර දේශනා කළහ.[16]

දෙවිනුවරට කඩාවැදුණු සේනාංකවලට තමනට රිසි සේ වස්තුව කොල්ලකා-ගැනීමට අරොන්චේස් ඉඩ දුන්නේ ය. ඉන් අනතුරු ව ඔවුන් ලවා උද්දාමයෙන් යුතු ව සුවිසල් ගොඩනැගිලි එකිනෙක කඩාබිඳ-දැමී ය. ගලෙන්, දැවයෙන් හා විවිධ ලෝහවලින් ඉදි කළ විවිධ මාදිලියේ දේව රූප හා පිළිම විනාශ කර-දැමී ය. අවසානයේ දී මෙම ශුද්ධ භූමිය තුළ ගවයන් කිහිප දෙනකු ගේ බෙලි සිඳ ගලා වැටුණු ලෙසින් ඒ අපවිත්‍ර කළේ එවැනි සිදුවීමකින් පසු එම ස්ථානය නැවත පවිත්‍ර තත්ත්වයට ගෙනඒමට පුද පූජා රාශියක් කළ යුතු බවට ජනයා තුළ පැවැති විශ්වාසය බිඳලීමට ය. කතෝලික ආගමේ ව්‍යාප්තියට මෙවැනි තදින් එල්බගත් විශ්වාස අවහිරයක් ව පැවතිණි.

ධර්මපාල බෞතිස්ම කිරීමත් සීතාවක රාජසිංහයන් ප්‍රතිකාලුනට

එරෙහි ව කොළඹ කොටුව වටලා කළ දෙවැනි මහා සංග්‍රාමයත් අතර කාලය (1557-1588) තුළ ප්‍රතිකාල්ලු හදිස්සියේ කළ කඩාවැදීම් මගින් පුත්තලමේ සිට වලවේ ගඟ දක්වා වූ ප්‍රදේශයේ සියලු බෞද්ධ හා හින්දු ආගමික සිද්ධස්ථාන විනාශ කළහ. ඒ ඒ අවස්ථාවල අනිවාර්යයෙන් ම සිදු විය යුතු ජනතා ප්‍රතිප්‍රහාරයන් මර්දනය කළ ප්‍රතිකාල්ලු ඔවුන් අනුන් ගේ පරපණ නසා ලැබූ තෘප්තිය නිසා අහිංසක ජනතාව ඝාතනය කළහ. ආක්‍රමණයක් ඇති වූ පසු ඒ පළාත ජනශූන්‍ය ප්‍රදේශයක් බවට පෙරළිණ. ඒවා පුනරුත්ථාපනය කිරීම සඳහා ලැබිය යුතු රාජ්‍ය අනුග්‍රහය 1592 අවසාන කාලයේ රාසිංහ ගේ අකල් මරණයත් සමග නොලැබී-ගියේ ය. පීතෘ ඝාතකයකු හා සංඝ ඝාතකයකු යන විරුදවලිය එතුමාට ආරෝපණය කර එතුමා නොරිස්සූ අයට ඒත්තු ගැන්වීමට ප්‍රතිකාල්ලු ක්‍රියා කළහ. විනාශ කළ බෞද්ධ හා හින්දු ආගමික සිද්ධස්ථාන කඩිනමින් පිළිසකර කිරීමක් නොවූයේ ය. නගරාසන්න ව පිහිටි විනාශ කළ පූජනීය ගොඩනැගිලි ශේෂ නාගරික නිවාස හා අනෙක් අවශ්‍යතා සම්පූර්ණ කිරීම සඳහා යොදා-ගැනිණි. ඝර්මකලාපීය දේශගුණ හා තද වැසි නිසා කාලයත් සමග එසේ විනාශ කළ පූජනීය ස්ථාන ළඳු කැලෑවෙන් වැසීගත් අතර ශේෂ වූ බෞද්ධ ආයතන හා සංඝයා රැකගැනීමක යෙදුණු සටන්කාමී භික්ෂු පරපුරක් ඒ ප්‍රදේශවල අනුක්‍රමයෙන් බිහි වන්නට විය.[17]

ප්‍රතිකාලුනට සැකයෙන් හා බියෙන් තොර ව කෝට්ටේ රාජධානිය තුළ බෞද්ධ විරෝධී සාහසික ක්‍රියාවල යෙදිය හැකි වූයේ ධර්මපාල රජු 1557 දී බෞතිස්ම කිරීමත් සමග ය. රජතුමා අනුගමනය කරමින් රජවාසල ඇමතිවරු කිහිපදෙනෙක්ද කොළඹින් උතුරු හා දකුණු ප්‍රදේශවල වූ කරාව කුලයේ ධීවරයන් සැලකිය යුතු පිරිසක් ද කතෝලික ආගම වැළඳගත්හ.[18] රජු අනුගමනය නොකළ අන් ඇමතිවරු සීතාවක රාජධානියට පක්ෂපාතී වූහ.

මෙම සිද්ධිය කෝට්ටේවාසීන් බෙහෙවින් සසල කරවූ එකක් විය. අනාගතයේ දී මින් ඇති විය හැකි භයානක තත්ත්වය ජනතාවට පැහැදිලි කරදුන්නෝ බුද්ධවංශ හිමියෝ ය.[19] ධර්මපාල රජතුමා සමග සාකච්ඡාවක යෙදුණු මූන්වහන්සේ ඉන් සිදු විය හැකි අනාගත භයානක තත්ත්වය රජතුමාට ඒත්තු ගැන්වීමට උත්සාහ කළ ද ක්‍රිස්තු ලබ්දියෙන් උද්දම වී සිටි රජ ඒ නොපිළිගත්තේය. ඉන්පසු උන්වහන්සේ බුද්ධ ශාසනයත් සිංහලයාත් බේරාගැනීම සඳහා මායාදුන්නේ රජුට එක් වන ලෙස ජනතාව ගෙන් ඉල්ලා-සිටියහ. සිංහල ජාතියත් ආගමත් අති-භයානක අවාසනාවන්ත තත්ත්වයකට මුහුණ දී අතැ යි පෙන්වූ

උන්වහන්සේ රට පරාධීන කොට හිතුවක්කාර පාලකයන්ට පැවරෙනු දක සිංහලයන් වශයෙන් ඔබ වහන්සේලා දුක් වන බව සැබෑ නම් ඇහැ කන පියාගෙන සිටින්නේ කෙසේ ද? නූගත් ගොවියාත් හැඩි දැඩි සෙබළාත් අවිචාරවත් රදළයාත් මුළා වීම පුදුමයක් නො වේ. තම-තමන් සතු වැඩපළ නිසා හෝ නිලය නිසා හෝ ආත්මාර්ථකාමීකම නිසා හෝ ඔවුන් මේවා ගැන සිතන්නේ නැත. මේ තත්ත්වය නැති කිරීමට මායාදුන්නේ රජුට සහාය දෙන්න යනුවෙන් ඉල්ලා-සිටියහ. මින් කෝපයට පත් නුවරවාසීහු රජවාසලට කඩා වැදී රජුට ද පහර දුන්හ. ඇති වූ කලබලය සංසිඳුවීමට පැමිණි ප්‍රතිකාල් සොල්දදුවෝ රජවාසල අසල රැස්වී සිටි පිරිස් අතුරින් භික්ෂූන් වහන්සේලා 30 නමක් අල්ලාගෙන ඔවුන් ගේ හිස් ගසා-දැමූහ.[20] මෙය ලංකා ඉතිහාසයේ ඔටුනු පලන් රජකු වාසය කළ ස්ථානයක දී අසාධාරණ පදනමක් මත බෞද්ධ භික්ෂූන් වහන්සේලා ඝාතනය කිරීමේ ප්‍රථම අවස්ථාව විය.

මෙතැන් සිට ඇරඹෙන කාලය තුළ ධර්මපාල රජතුමා සිංහල බෞද්ධයා ගේ රජ යන තත්ත්වයෙන් පසෙකට තල්ලු වී ගියේ ය. ඔහුට පක්ෂපාතී වූ භික්ෂූන්වහන්සේ කෙනෙක් කෝට්ටේ රාජධානිය තුළ නොවූහ. ජනතාව විශාල වශයෙන් සීතාවක ප්‍රදේශවලට සංක්‍රමණය වන්නට විය. 1557 දී එතෙක් රජවරුන් හා බැතිමතුන් විසින් විවිධ වෙහෙර-විහාරවලට කළ ඉඩම් ඇතුළු අනෙක් ප්‍රදානයන් ප්‍රැන්සිස්කන් නිකායේ ක්‍රිස්තු අධ්‍යාපනික කටයුතු ගෙනයාම උදෙසා ධර්මපාල රජු විසින් ඔප්පුවක මාර්ගයෙන් පවරා-දෙනු ලැබී ය. මෙම ඔප්පුව මත කළ දීමනාවට ධර්මපාල සතු රාජ්‍යයේ සියලු විහාර-දේවාලගම් ඇතුළත් විය. මෙම දීමනාව 1562 දීත් 1591 දීත් 1595 දීත් අළුත් කරන ලදී. ප්‍රතිකාලුන් වාර්තා කරන පරිදි මෙම දීමනාවෙන් ලැබූ ප්‍රතිදානය කසාදෝ 70000 ඉක්මවා ගියේය.[21]

මෙම තත්ත්වයෙන් ප්‍රයෝජන ගත් මායාදුන්නේ තමාත් තම පුත් රාජසිංහත් පනාපිටිය රාළත් යටතේ සංවිධානය කළ සේනාංක තුනක් ගෙන කෝට්ටේ වැටලී ය. ධර්මපාල ගේ රැකවරණ සඳහා ප්‍රතිකාල්ලු ඉදිරිපත් වූහ. කෝට්ටේ සේනාව හා ප්‍රතිකාල් සේනාව එක් වී මායාදුන්නේ-රාජසිංහ සේනාංක පසුබැස්වූ අතර, පනාපිටිය රාළ යුද්ධයේ දී මරණයට පත් විය. මෙම ජයග්‍රහණයෙන් පසු දෙවියනට ස්තුති කිරීම උදෙසා මහ පෙරහැරක් පවත්වන ලදී. පෙරහැරේ ශාන්තුවරයන් ගේ කොඩි ගෙන-යන් ලදී. මේවා අතර ශාන්ත ප්‍රැන්සිස්, ශාන්ත ජේම්ස්, ශාන්ත බර්නාඩ්, ශාන්ත ලොරෙන්ස්, ශාන්ත තෝමස්,

ශාන්ත ප්‍රැන්සිස්, ශාන්ත ක්ෂේවියර් (එතුමා ස්වර්ගයට ගිය බව ප්‍රකාශ කිරීමට පෙරත්) ශාන්ත පීටර්, ශාන්ත අන්තෝනි, ශාන්ත ජේම්ස්, ශාන්ත ඔගස්ටීන් හා ශාන්ත ඩොමිනික් ගේ ද කොඩි ගෙන යන ලදී.

මිසදිටුවන් පලවා හැර කෝට්ටේ රාජ්‍යය නැවත එක් කිරීමේ අභිප්‍රායෙන් මායාදුන්නේ රජ 1558 සිට 1565 දක්වා වර්ෂයට දෙවරක් කොට්ටේ අගනුවර වැටලී ය. සෑම අවස්ථාවක දී ම නව ප්‍රතිකාල් සේනාංක ඉන්දියාවෙන් පැමිණීමත් සමග ඔවුන්ට පසු බහින්නට සිදු විය. මේ අතර ඇති විය හැකි භයානක තත්ත්වය තේරුම්ගත් දෙන් ඇන්ටෝනියෝ ද නොරොඤ්ඤ නම් විසුරේවරයා ප්‍රතිකාල් ආධාර නිරන්තරයෙන් ලබාදිය නොහැකි හෙයින් ද, එකවර රාජසිංහ හා මායාදුන්නේ කොළඹ කොටුවට හා කෝට්ටේට පහර දීම නිසා දෙපළ ම අවදනම් තත්ත්වයකට පත් වී ඇති හෙයින් ද කෝට්ටේ අතහැර ධර්මපාල ඇතුළු රාජසභාවත් ඔවුන් ගේ සමීප ඥාතීන් ද කොළඹ කොටුව තුළට ගෙන ඒමට පියවර ගත්තේ ය. මේ අනුව 1965 ජූලි මස කෝට්ටේ අගනුවර අතහැර-දමනු ලැබී ය. ජල දුර්ගයෙන් හා කොටු තාප්පයෙන් ආරක්ෂිත අගනුවර අතහැර තම-තමන් සතු අතේ ගෙන යා හැකි භාණ්ඩ ද රැගෙන කොළොම්තොට බලා නගරවාසීන් ගමන් කළේ දුක්මුසු මුහුණුවලින් යුතු ව ය. ඒ ගැන සඳහන් කරන කීරෝස් වන්දනා නඩයක් ගමන් කරන්නා සේ නගරයෙන් ඈතට ඇදෙන නුවරුන්ට තමන් ගේ දුක්මුසු ප්‍රතිචාරය දඩාවතේ යන බල්ලන් ගේ බිරුම් හඬින් ප්‍රකාශිත වී යැ යි දක්වයි.[22]

පාළු කළ අගනුවර අවට ඉඩම් මායාදුන්නේට ආර්ථික ලාභයක් ලැබෙන සේ පත්වීමට ඉඩ නොදුන් කොළඹ කපිතාන් දියාගෝ ද මෙලෝ හදිසියේ කළ පහරදීම් මගින් අත්තිඩිය, කළුබෝවිල, මොරටුව, මාපාන, පානදුරේ, මුල්ලේරියාව කොළොන්නාව, පෑලියගොඩ, තෙලඟපාත, මත්තුමගල, හැඳල ආදී සශ්‍රීක ගම්මාන විනාශ කර-දැමී ය.

මායාදුන්නේ හා රාජසිංහ ගේ ප්‍රහාරයන් නිසා ප්‍රතිකාල්චූ 1565 සිට 1593 දක්වා ම කොළඹ කොටුවට සීමා කැරුණහ. එනමුත් ඔව්හු කතෝලික පූජකවරුනට අවහිර නොකළහ. ලංකාවේ සිටි කතෝලික පූජකවරුන් ගේ සංඛ්‍යාව ද එතරම් විශාල නො වී ය. ඔව්හු ඒ ඒ පළාත්වල ආගම් ප්‍රචාරක කටයුතු කරමින් ජනතාව සමග මිත්‍රශීලී සම්බන්ධතා ගොඩනගා-ගත්හ. පල්ලි පාසල්වල අධ්‍යාපන කටයුතු ඔවුන් විසින් මෙහෙයවනු ලැබූ අතර, අධ්‍යාපනය ගැන උනන්දු වූ පූජකවරු

ජන සමාජයේ ගැවසෙමින් ඔවුන් ගේ සමාජ සිරිත්-විරිත් හා ගතිපැවතුම් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබමින් ජනතාව සමග ජීවත් වීමට උත්සාහ ගත්හ. එහෙත් මෙම තත්ත්වය කොළඹ කොටුවේ හා යුද පරෙමුණුවලට ගිය පූජකවරුන් තුළ දක්නට නො ලැබුණි.

කොළඹ කොටුවේ හුන් ප්‍රතිකාල් පූජකවරු අපුත්‍රක ව සිටි ධර්මපාල ගෙන් කෝට්ටේ රාජ්‍යය ඔහු ගේ ඇවෑමෙන් පෘතුගාල රජු වෙත පවරන තෑගි ඔප්පුවක් 1580 අගෝස්තු මස 12 වන දින ලබාගෙන තිබිණ. ප්‍රැන්සිස්කියානු පූජකයන් විසින් සකස් කරන ලදුව අන්තෝනියෝ රිබෙයිරෝ නම් නොතාරිස් විසින් සහතික කරනු ලැබූ මෙම ඔප්පුවේ සාක්ෂි කරුවන් ලෙස සෙබස්තියන් වාචින්, මනුවෙල් ලුයිස් යන පූජකවරුන් දෙදෙනකු ද දෙන් සිටීවන්, දෙන් ඇන්ටන් අන්ද්‍රිබාජෝම් හා දෙන් ප්‍රැන්සිස්කු යන රාජසභිකයන් අත්සන් කර තිබිණ. අන් රජවරුන් බෞද්ධ ආරාමවලට කර තුබූ ප්‍රතිදනයන් 1557 දී ආරාමවලින් ඉවත් කොට ප්‍රැන්සිස්කානු පූජක නිකායට පූජා කළා සේ තමන් විසින් පාලනය කළ බිම් අඟලක් හෝ නැති ව ප්‍රතිකාලුන් ගේ පිං පඩි ලබන්නකු ගේ තත්ත්වයෙන් සිටි ධර්මපාල ලංකා රාජ්‍යය මෙලෙස පෘතුගාල රජුට තෑගි කළේ ය.

සිංහලයට හා බුද්ධාගමට ද්‍රෝහී වී ක්‍රියා කරන ප්‍රතිකාලුන් ශ්‍රී ලංකාවෙන් නෙරපීමේ මහත් වෑයමක යෙදී සිටි රාජසිංහ රජු කොළඹට කරන දුවැන්ත පහරදීම් වළක්වා-ගැනීමේ වස් රාජසිංහ ගේ අවධානය කන්ද උඩරටට යොමුකිරීමේ උපායක් වශයෙන් හා උඩරට රාජ්‍යයෙන් නෙරපා දමූ කරලියද්දේ බණ්ඩාර ගේ බෑණනුවන් වූ යමසිංහ බණ්ඩාර උඩරට රාජ්‍යයේ කතෝලික හා ප්‍රතිකාල් හිතවතකු ලෙස පත් කරගැනීමේ උපායෙන් 1590 දී ප්‍රතිකාල්ලු උඩරටට සේනාවක් යැවූහ. ජාඕ ද මෙලෝ යටතේ යැවුණු මෙම සේනාව වහකෝට්ටේ දී යමසිංහ බණ්ඩාර උඩරට රාජ්‍යයේ රජු ලෙස අභිෂේක කළහ. ඉතා සුළු කලකින් ඔහු මරණයට පත් විය. අනතුරු ව උඩරට රාජ්‍යයේ රජකමට පත් වූයේ රාජසිංහ රජුට උඩරට අල්ලා-ගැනීමට ආධාර කළ ගම්පොළ පෙළපතේ වීරසුන්දර බණ්ඩාර ගේ පුත් කොනප්පු බණ්ඩාර යි. ඔහු ප්‍රතිකාලුන් යටතේ යුද්ධ ශිල්ප හදාළ කතොලික බැතිමතකු වුව ද දෙවනගල රතනාලංකාර හිමි ගේ උපදෙස් මත ක්‍රියා කොට විමලධර්මසූරිය (1591-1603) රජු නමින් බෞද්ධයකු ලෙස රාජ්‍යය භාර ගත්තේ ය. විමලධර්මසූරිය රජුට එරෙහි ව සටන් මෙහෙයවූ රාජසිංහ එම යුද්ධයෙන් පැරදී ආපසු යද්දී ඇනුණු

සීතාවක රාජසිංහ රජු ගේ අකල් මරණයෙන් පසු සීතාවක රාජධානියේ අවුල් ඇති විය. මේ අතර වයස්ගත ධර්මපාල ද රැගෙන ධර්මපාල ගේ නාමයෙන් කෝට්ටේ හා සීතාවක පළාත් දිනාගැනීමක ප්‍රතිකාල්ලු ක්‍රියා කළහ. එතෙක් ඔවුනට ඒ කාර්යය පහසුවෙන් කළ නොහැකි විය. ජනතාව අතර නිරන්තර කැරලි කෝලාහල ඇති විය. 1597 දී ධර්මපාල මියයාමෙන් පසු ප්‍රතිකාල්ලු ඔහු ගේ අන්තිම කැමති පත්‍රයට අනුව කෝට්ටේ රාජ්‍යයේ නිල අයිතිකරුවන් බවට පත් වූහ. ඒ වනවිට ප්‍රතිකාල් ආණ්ඩුකාර ධූරයට පත්වූයේ ප්‍රතිකාල් ආසියාතික රාජ්‍යයේ ප්‍රබලතම සෙන්පතියකු සේ පිළිගැනෙන දොන් ජෙරනිමෝ ද අසවේදු ය. ජනතාවට වධහිංසා පැමිණවීම අතින් ද ඔහුට පළමු ස්ථානයක් හිමි වේ.

මෙ වන විට සිංහල බෞද්ධයන් අතර පිටදේශක්කාරයින් හා ඔවුනට පක්ෂපාතතිත්වය දක්වූ දෙපරෙංසිකාරයන්ට විරුද්ධ ව එක්සත් විරෝධතාවක් පැවතිණි. සිංහලකම හා බෞද්ධ සංස්කෘතිය අනුව හැඩගැන්වුණ පෙර සිරිත් මඟින් ශ්‍රී ලාංකිකයන් තුළ පැළපදියම් කර තිබූ සමාජීය ආචාරධර්ම ක්‍රිස්තු සමාජය මගින් කෙලසෙමින් තිබිණි. ලාංකිකයාට හුරුපුරුදු වූ ආගන්තකයකු තම සමාජයේ කොටස්කරුවකු ලෙසින් රැකබලාගැනීමේ ක්‍රමය හා සමාජ සාරධර්ම ආරක්ෂා කළ රජතුමා කෙරෙහි වූ භක්ත්‍යාදරය කතෝලික වූවන් කෙරෙහි විද්‍යමාන නො වී ය. කතෝලික බැතිමත්තු ශ්‍රී ලංකාවේ රජතුමාට වඩා වැඩි පක්ෂපාතීත්වයක් පෘතුගාලයේ රජුට දක්වූහ. සිංහල සමාජධර්මවලට වඩා ප්‍රතිකාල් හා යුරෝපීය සමාජ ධර්ම පිළිපැදීමට කැමැත්තක් දක්වූහ. ඔවුහු සමාජයේ පැහැදිළි ව ම වෙන් ව ජීවත් වන කොටසක් වූහ. ඔවුන් ගේ ප්‍රධාන ගාමක බලවේගය වූ හමුදාවේ ක්‍රියාමාර්ග ජනතාව ගේ පිළිකුලට පාත්‍ර විය. ඒ එසේ වුව ද සීතාවක රජවරුන් යටතේ ප්‍රතිකාල් ආධිපත්‍යයට එරෙහි ව කළ සටන් නිසා යථොක්ත ජාතිකත්වය ප්‍රබල ලෙස ඉස්මතු නො වී ය. බෞද්ධයන් ගේ විහාරාරාම විනාශ කොට හරකබාන හා දේපළ කොල්ලකෑම් හා සොල්දාදුවන් ගේ සල්ලාල ක්‍රියාකලාපය ප්‍රතිකාල් විරෝධීකම වඩාත් මුවහත් කළේ ය. රාජසිංහ ගේ මරණයෙන් සුළු කලකට පසු තමනට ශක්තිමත් නායකත්වයක් අහිමි වී ගිය නිසා තාවකාලික ව මෙම විරෝධතාව යටපත් විය.

බෞද්ධයකු බවට යළි පත්වී සිටි විමලධර්මසූරිය රජු ගේ නායකත්වය යටතේ 1594 ඔක්තෝබර් මස 6 වන දින දන්තුරේ දී

ප්‍රතිකාල් සේනාව සමූල ඝාතනය වීම නිසා යටපත් වෙමින් තිබූ සිංහල - බෞද්ධ බලවේගය වඩාත් ප්‍රාණවත් ව නැඟී-සිටියේ ය. පහතරට ප්‍රදේශ පුරා ප්‍රතිකාල් විරෝධීකම නැඟී සටන් මාලාවක් ජනිත කළේ ය. පරදේශක්කාරයන්ට එරෙහි ව ජනිත වූ මෙම විරෝධතාව එක්සත් විරෝධතාවක් බවට පෙරළීමට සමත් නායකයෙක් මේ වන විට පහතරට ප්‍රදේශවල නො වී ය. අඩ සියවසකට වඩා පැවැති සටන් නිසා රාජවංශ විනාශ වී-ගිය අතර ජනතාව එක් පෙරමුණකට ගෙන ඒමට සමත් භික්ෂූන් වහන්සේලා ද නොවූහ. කුලවැඩවසම් ක්‍රමය තුළ රාජකීය ප්‍රභූ නායකයෙක් අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් විය. එහෙත් මුහුදුබඩ ප්‍රදේශවල වූ රාජකීය ප්‍රභූන් වැඩිපිරිසක් ඒ වන විට ප්‍රතිකාල් පක්ෂයට එක් වී කතෝලික ආගම වැළඳගෙන සිටියහ. ඇති වූ ජනතා සටන්වල ආරම්භය හා ඉතිහාසය බොහෝ දුරට එක ම මුහුණුවරක් ගත්තේ ය. බොහෝ විට සිංහල රාජකීය හමුදාවේ උසස් නිලයක් දරූ අය ප්‍රතිකාල් පීඩනයට එරෙහි ව සටන් වැදුණහ. නැතහොත් ප්‍රතිකාල් පක්ෂය ගෙන කතෝලික වී සිටි සිංහල නායකයෙක් ඔහුට කළ බලවත් වැරැද්දක් හෝ අසාධාරණයක් හේතු කොටගෙන ප්‍රතිකාල් විරෝධී ව සටන් ආරම්භ කළේ ය. සටන් නායකයා රටේ ප්‍රධාන පෙළේ නායකයෙක් වී නම් සටනේ ප්‍රබලකම වැඩි ය. වැඩි ප්‍රදේශයක නොසන්සුන්තාව පැතිරිණි. ප්‍රතිකාලුනට භයානක සටනකට මුහුණ දිය යුතු විය.

මෙම ජනතා නැගිටීම්වල පළමුවැන්න වූයේ වඩාත් පුළුල් ප්‍රදේශයක පැතිරීගිය සීතාවක රජ පෙළපතට නෑකම් කී අකරගම අප්පුහාමි නැමැත්තා ආරම්භ කළ නැගිටීම ය.[23] සටන් ප්‍රදේශ වූයේ ප්‍රධාන වශයෙන් සීතාවක රාජසිංහ විසින් ධෛර්මත් කරන ලද ප්‍රතිකාල් විරෝධී හැඟීම් ප්‍රබල ව පැවති සීතාවක රාජධානි ප්‍රදේශයේ ය. කෝට්ටේ සීතාවක සටන් ඇලලී-ගිය කාලයේ සිට මේ ප්‍රදේශයට වරින් වර ප්‍රතිකාල් ආක්‍රමණ එල්ල විය. සටන් බිමේ දී හා ගමන් මාර්ගයේ දී ද ප්‍රතිකාලුන් කළ සාහසික ක්‍රියාත් එම ක්‍රියාවන් කළ සොල්දාදුවනුත් ධෛර්යමත් කිරීමට ප්‍රතිකාල් පූජකවරුන් ක්‍රියාකළ ආකාරයත් දිවයින පුරා පැවති පෞරාණික වෙහෙර-විහාර කඩා විනාශ කර ඒවායේ වස්තූන් කොල්ල කෑ බැවින් ඊට සිංහල බෞද්ධයා දක්වූ ප්‍රතිචාරත් සීතාවක වැසියෝ දැන සිටියහ..

ඇවිලී-ගිය සටන් රැල්ල මැඩලීමට ප්‍රතිකාල්ලු ප්‍රදේශය තුළ තැනතැන තාවකාලික බලකොටු ඉදි කළහ. මෙවා සටන් ඇවිලී-ගිය කටුගම්පළ කෝරළේ සබරගමුව, හේවාගම් හා සියනෑකෝරළවල ඉදි

කළහ. කොළඹින් එපිට රට අභ්‍යන්තරයේ ප්‍රධාන බලකොටුව මැණික්කඩවර පිහිටුවූහ. චතුරශ්‍රාකාර හැඩයක් ගත් මෙම බලකොටුව එක් දිනකින් දූවයෙන් ගොඩනගා මාස 4කින් නිම කළහ. ආරම්භක බැම්ම ගලින් ඉදිකරන ලදී. කොටු පවුර මත සිවු කොණේ පස්මුලු හැඩයෙන් යුත් අට්ටාල පිහිටුවන ලදී. ඒවායින් අවට පරිසරය හොඳින් නිරීක්ෂණය කළ හැකි විය. බලකොටුව මැද අවිගබඩාව විය. ඒ මත ඉදි කළ උස ගොඩනැගිල්ලෙන් අවට සේනා ගමන් පහසුවෙන් නිරීක්ෂණය කළ හැකිවිය. මීට කුඩා බලකොටු දූවයෙන් හෝ ගලින්, සටන් පැවති ප්‍රදේශවල ඉදි කරනු ලැබී ය.

මෙවන් තාවකාලික නැවතුම්පළවල රැඳවූ හමුදාවෝ හදිසියේ ම ගම්මානවලට කඩාවැදුණහ. දුටුදුටු සෑම මනුෂ්‍යයකු ම ඝාතනය කර ඔවුන් ගේ හිස් ගොඩ ගැසීම ප්‍රතිකාල් විනෝද ක්‍රීඩාවක් විය. ගව මහිෂයන් අල්ලා-ගැනීම, වටිනා දේ මංකොල්ල කෑම හා අන් සියල්ල ගිනිබත් කිරීම සටන්කාමීන් මැඩපැවැත්වීමට ගත් ක්‍රියාමාර්ග විය. රටවැසියා ප්‍රතිකාල් හමුදාව එනු දුටුවිට කැලෑවට වැදීම සාමාන්‍ය සිරිත ය. ඔවුන් කැලෑවෙන් එළියට එන තෙක් පාළු ගෙවල්වල රැඳී සිටි සොල්දාදුවෝ සිය නිවෙස් කරා ආ ජනතාව මරා-දැමූහ.

ප්‍රතිකාල් ආධිපත්‍යයට එරෙහි ව අකරගම අප්පුහාමි මූලික ව ඇති වූ සටන ප්‍රතිකාල් කෲර ක්‍රියාවලට එරෙහි වූ හා කතෝලික ව්‍යාප්තිවාදය නිසා සිංහල බෞද්ධකම විනාශ වී යාමෙන් රටවැසියා මුදාගැනීමට ගත් උත්සහයක් විය. එය එසේ වුව ද ආයුධවලින් සන්නද්ධ වූ ඕනෑ ම දුෂ්කරතාවකට ම මුහුණ දීමට සූදානම් කතෝලික පූජකවරුන් විසින් ධෛර්යමත් කරන ලද විනාශකාරී පිළිවෙත් අනුගමනය කළ පිරිසක් ඉදිරියේ අසංවිධානාත්මක හා ආයුධ රහිත ජනතාවට ප්‍රබල සටනක් පවත්වා-ගත නොහැකි විය. ඒ අතර ප්‍රතිකාලුනට සිංහල කතෝලික නායකයන් දෙදෙනකු ගේ ආධාර ද ලැබිණි. ඒ සත්කෝරළ ප්‍රදේශයේ බලවතකු වූ එදිරිල්ලේ රාළ සහ මාතර දිසාවනිය කරවූ සමරකෝන් මුදලි යන දෙදෙනා ය. මොවුන් දෙදෙනා සටන් ප්‍රදේශය දෙපාර්ශ්වයකින් වට කළ අතර මහලු ධර්මපාල රජතුමා ද රැගත් අසවේදු අනෙක් බලසේනාව මෙහෙයැවී ය. ඔවුන් සාමූහික ව දියත් කළ මහා මිනිස් සංහාරයක් දේපළ කොල්ල කෑම හා ගිනිබත් කිරීමත් ඉදිරියේ නිදහස් සටන්කාමීහු පසු බැස්සහ.

ඊළඟට ඇතිවූ මහ සටන අකරගම අප්පුහාමි ගේ

නායකත්වයෙන් වූ නැගිටීම් යටපත් කිරීමට දායක වූ දූමිංගු ද කොරයා හෙවත් එදිරිල්ලේරාළ ප්‍රමුඛත්වයෙන් ඇති වූවකි. උපතින් කතෝලිකයකු වූ එදිරිල්ලේරාළ කෝට්ටේ රාජ්‍යයේ සෙන්පතිකම ද ඉසිලී ය. ඔහුට ප්‍රතිකාලුන් ගෙන් සිදු වුණු අසාධාරණයක් නිසා ප්‍රතිකාල් විරෝධී පියවර ගැනීමට බල කෙරුණු බව පෙනේ.[26] 7000 කින් සමන්විත හමුදාවක් ගොඩනගා-ගත් එදිරිල්ලේ ''ජාතියේ විමුක්තිදායකයා''නමින් 1595 නොවැම්බර් 17 වන දින සටන ආරම්භ කළේ ය. ඔහුට ප්‍රබල සහායක් සොහොවුරු සිමන් කුරේ ගෙන් හා හේවාගම වීරසේකර මුදලි ගෙන් ලැබිණි. ආරම්භක සටන් මූලස්ථානය වූයේ පස්දුන්, රයිගම් හා හේවාගම් කෝරළයි. එහෙත් ඉතා සුළු කලකින් ගාල්ල හා කොළඹ කොටුව හැර අන් සියලු ප්‍රදේශවල සටන් පැතිරගියේය. මේ අනුව 1505 සිට 1593 කාලය තුළ සෙමින් වර්ධනය වූ ප්‍රතිකාල් කතෝලික විරෝධතාවේ බලවත්කම පැහැදිලි වේ.

ක්‍රමයෙන් සේනාශක්තිය 15000 දක්වා වර්ධනය කරගත් එදිරිල්ලේ සටන් පෙරමුණට ප්‍රතිකාල් සේනාංකවලට පැමිණීම අඩාල කරමින් ගමන් මග අවුරාලී ය. ලැබෙන තොරතුරු අනුව මහලු ධර්මපාල ගේ උපදෙස් මත කළුගඟ මාර්ගය ඒ සඳහා යොදාගත් අසවේදු මාතර සමරකෝන් මුදලි ගේ ආධාර ලැබ සටන් දියත් කිරීමට පියවර ගත්තේ ය. සටනේ දී තුවාල ලැබූ එදිරිල්ලේ රාළ ප්‍රතිකාලුන් අතට පත් ව මැරුම් කෑවේ ය. සටන් පැවති අවස්ථාවේ සෑම අතින් ම පහර කෑ ප්‍රතිකාලුනට එක් අවස්ථාවක ආහාරපාන සඳහා තිබුණේ මතු බලාපොරොත්තුවත් ඇල්වතුරත් පමණක් යැ යි කේරෝස් සඳහන් කරයි.[27]

අකරගම හා එදිරිල්ලේරාළ මූලික ව ක්‍රියාත්මක වූ ප්‍රතිකාල් විරෝධී සටන්වලට උඩරට රාජ්‍යයෙන් ප්‍රමාණවත් ආධාරයක් නො ලැබුණි.[28] ඒවා ප්‍රධාන වශයෙන් ම ප්‍රතිකාල් ක්‍රියාකලාපය නිසා ඇති වූ ජනතා අවරෝධය හා පිළිකුළ නිසා ඇති වූ ප්‍රතිප්‍රහාරයක් විය. නවීනතම අවි-ආයුධ හා මනුෂ්‍යත්වයෙන් වෙන් වී ක්‍රියා කළ හමුදා ක්‍රියාකාරීත්වයක් ඉදිරියේ අමුඅමුවේ ඝාතනය කෙරෙන සිය සහෝදර ජනතාව වෙනුවෙන් අනෙකා වේදනාවෙන් පෙරමුණ ගැනීමකි. බුද්ධාගම හා සිංහලකම රැකීම සඳහා මොවුහු සටන් වැදුණහ. අවස්ථාවට ලැබුණු නායකත්වය අඟේ කළ ජනතාව සටන් නායකයන් ගේ ඝාතනයෙන් පසු ව වුව ද සිය සටන අත් නොහළහ. මේ නිසා ප්‍රතිකාල් ඍජු පාලනය ආරම්භ වූ 1597න් පසු ව වුව ද පහතරට සිංහලයා අවස්ථාව ලැබුණු තැන ප්‍රතිකාල් විරෝධී ව ක්‍රියා කළේ ය. එහෙත් කතෝලික බැතිමත්තු ප්‍රතිකාල් විමුක්තිය සඳහා ක්‍රියා කළහ.

දහත්වන සියවස ආරම්භයත් සමග ප්‍රතිකාලූන් සතු වූ පහතරට භූමි ප්‍රදේශයේ කතෝලික ආගම ව්‍යාප්ත කිරීම ප්‍රැන්සිස්කානු කතෝලික පූජකවරුනට පමණක් කළ නොහැකි බව පෙනී-ගියේ ය. මේ නිසා ඒ වන විට ඉන්දියාවේ කතෝලික ව්‍යාප්තියේ විශිෂ්ට ප්‍රතිඵල ලබා සිටි වඩා සටන්කාමී හා ක්‍රමවත් අධ්‍යාපන ක්‍රමයක් ගෙන-ගිය ජේසුයිට් නිකායට ද ශ්‍රී ලංකාව 1603 දී විවෘත කෙරිණි. ඒ පිටුපස ඩොමිනිකන් හා අගෝස්තීනු නිකායිකයෝ ද ලංකාවට පැමිණියහ. ප්‍රතිකාල් ආයුධ ශක්තිය යටතේ ඔවුන්ට වෙරළාසන්න ප්‍රදේශවල කතෝලික ආගම පතුරවාලීමට අවස්ථාව ලැබුණි. ආගමික හා සංස්කෘතිමය අංශයෙන් සංකර වූ පිරිස් සංඛ්‍යාව වැඩි වන්නට විය. ඒ සමඟ අධ්‍යාපන කටයුතු ව්‍යාප්ත කළ මිෂනාරීහු පල්ලි පාසල් ක්ෂේත්‍ර කොටගෙන බටහිර සංස්කෘතිය ප්‍රිය කළ සමාජයක් ගොඩනඟා-ගැනීමට සමත් වූහ. ඔවුන් ගේ දක්ෂයනට ප්‍රතිකාල් පාලනයේ කොටස් කරුවන් වශයෙන් සුළු තනතුරු ප්‍රදානය කිරීමෙන් ශක්තිමත් සමාජීය බල කඳවුරක් ගොඩනඟා-ගැනීමට සමත් වූහ.

දහසයවන සියවසේ සෑම වැදගත් ස්ථානයක ම පන්සල් හා බෞද්ධ ආගමික සිද්ධස්ථාන පැවතිය ද ඒවා කාලයත් සමඟ විනාශ කොට කතෝලික පල්ලි ඉදි කෙරිණි. පන්සල් විහාර දේපොළ ප්‍රතිකාල් ආගමිකයන් හා කතෝලික ප්‍රභූන් සතු කෙරිණි. 1599 අල්මේදා සකස් කළ ප්‍රථම ප්‍රතිකාල් තෝම්බුව අනුව කලින් බෞද්ධ විහාරාරාම සතු ව පැවති ඉඩම් පල්ලි අධිකාරියෙන් ඉවත් කොට ඒවායේ ආදායම් රාජ්‍යය අධිකාරයට ගෙන ඇත. මෙලෙස පුද්ගලයන් වෙත සීමිත කාලයක් බදු දුන් සල්පිටි හා සියනෑ කෝරළවළ විහාර දේවාලගම් කිහිපයක් පිළිබඳ විස්තර මෙසේය.

කෝරළය	ගම	ඉඩම්බද්ද ලැබූඅය	ගෙවියයුතු මුදල	බදු කාලය
අළුත්කුරු කෝරළය	සල්පේ	ගස්පාර් වෙලාසෝ	130	1599.12.1 සිට වසරක්
සියනෑ කෝරළය සල්පිටි කෝරළය	කැලණිගම යාලගල කොස්හින්න වෙනිවැල්	අන්තෝනියෝ ඩයස් (ස්ව දේශකයෙකි)	56	1599.12.1 වසර දෙකක්
සල්පිටි කෝරළය	පොල්පිතිගම අරුගුර	සිමන්පෙරේස් (ස්ව දේශකයෙකි)	20	1599.11.29 වසර දෙකකට

සියනෑ කෝරළය	දොම්පෙ දෙකටන	ප්‍රැන්සිස්කො කොරයා	175	1599.11.29 වසර දෙකකට
සල්පිටි කෝරළය	පැපිලියාන නැදිමාලේ එනිකාපේ	ප්‍රැන්සිස්කො සූසා (ස්ව දේශකයෙකි)	20	1600.1.1 වසර දෙකකට
සල්පිටි කෝරළය	වෙරාල්	දොමිංගෝස් අලිමාම්	20	1600.1.1 වසර දෙකකට
සල්පිටි කෝරළය	නවගමුව	වනිකසාල පනික්කි මුදලි	250	1600.1.1 වසරකට

ප්‍රතිකාල්ලු මුල් කාලයේ කතෝලික බැතිමතුන් ඇති කිරීමේ දී ආගමික සංවරයකින් යුත් පිරිසක් බලාපොරොත්තු නො වූහ. එලෙස කිතුනු ආගමට හරවාගත්තවුන් වැඩිදෙනා වැඩිමහල්ලෝ වූහ. එහෙත් ඔවුන් එවැනි ආගමික නැඹුරුවක් ඇති පිරිසක් බලාපොරොත්තු වූයේ ඔවුන් ගේ දරු මල්ලන් අතරින් බව 1546 දෙසැම්බර් මස 25 වන දින ප්‍රැන්සිස්කන් පූජක වරයකු වූ එස්. සීමායෝ ද කොයිම්බ්‍රා පෘතුගාල රජුට ලියා ඇත.[30] ඒ අනුව මුල් කාල පරිච්ඡේදයේ කතෝලික ආගම වැළඳගත්තවුන් අතුරින් ආගමික සංවරයක් පිහිටන්නට ඇත්තේ ස්වල්ප දෙනකු ළඟ පමණි. සෙස්සන් ගේ කටයුතු පොදු සිංහල සමාජයේ පිළිකුලට භාජනය වූ අතර ඔවුන් වෙන ම සමාජ පන්තියක් වශයෙන් යුද කලකෝලහල පැවැති සමයේ ක්‍රියාකර ඇත. මේ නිසා මෙම සමාජ පන්ති දෙක වෙන වෙන ම බල කණ්ඩායම් සේ ගොඩනැගෙන්නට විය. කිසියම් ස්ථාවර තත්ත්වයකින් ප්‍රතිකාල් පූජකවරුනට තම ආගමික කටයුතු කළ හැකි වූයේ 17 වන සියවසේ දී ය. ඒ වන විට සමාජ එකමුතුකම ඉරිතළා වෙන් වී තිබූ අතර පැහැදිලි ව වෙන් වූ සංස්කෘතික කඳවුරු දෙකක් බිහි වී තිබිණි. මෙය ක්‍රිස්තු භක්තිකයන් සංවිධානය කළ ප්‍රතිකාල් රජු ගේ රාජ නියෝගයට (Royal Padroado) අනුකූල ව යාමේ ප්‍රතිඵලයකි. යථෝක්ත රාජ නියෝගය මත ක්‍රියාත්මක වූ බලමණ්ඩල තුනක් වූයේ ය. එනම් I. රජු, II. බිෂොප් හා III. කොළඹ වෙකාර්-ජනරාල් වේ. රජ ක්‍රිස්තු භක්තිකයන් ගේ අනුග්‍රාහකයා විය; මිෂනාරී කටයුතු පවත්වාගෙන යන්නා ද විය; ඒ සංවර්ධනය කරමින් ගැටලු නිරාකරණය කරන්නා ද විය. බිෂොප් රාජකීය ආඥා ක්‍රියාත්මක කරවන්නා වූයේ ය. එතුමා පූජක පන්තියේ ප්‍රධානියා ද විය. කොචින්හි ස්ථානගත කර සිටි බිෂොප්තුමා ලංකා කතෝලික සභාවේ කටයුතු අධීක්ෂණය කළේ ය. වෙකාර්-ජෙනරාල් කොළඹ මහාපල්ලිය ප්‍රධාන කොට ලංකා

කතෝලික සභා කටයුතු මෙහෙයවී ය.[31] කතෝලික ආගම ව්‍යාප්ත කළ පූජකවරු විවිධ කතෝලික ආගමික නිකායවල සාමාජිකයෝ වූහ.

විමලධර්මසූරිය රජතුමා බෞද්ධාගම වැළඳගෙන උඩරට රාජ්‍යයේ චිරස්ථිතිය උදෙසා දීර්ඝකාලීන සටනක යෙදුණ ද නූතන ඉතිහාසකරුවන් පෙන්නීමට උත්සාහ කරන පහතරට බෞද්ධයන් ගේ අභිවෘද්ධිය උදෙසා වෙහෙසී ක්‍රියා කළ අයෙක් නො වේ. ඔහු තමා ගේ පැවැත්ම සඳහා පහතරටින් ලැබිය හැකි ආරක්ෂාව නිරන්තරයෙන් ලැබී ය. එහෙත් පහතරට බෞද්ධයන් ගෙනගිය අරගලයේ ඔහු කොටස්කාරයෙක් නො වූයේ ය. එහෙත් ලන්දේසීන් ගිවිසුම් කඩකර පහතරට ප්‍රදේශවල බල අධිකාරිය අත් කරගෙන කටයුතු කරගෙන යාමත් සමග දෙවන රාජසිංහ ගේ සිට උඩරට රාජ්‍යයට පත් රජවරු පහතරට ජනතාව ගේ හිතසුව උදෙසා කිසියම් පියවර ගත්හ.

මුහුදුබඩ පළාත්වල ජනතාව අතරින් පැනනැගී මහ සටන් මහත් මිනිස් ඝාතන හා දේපළ විනාශ කිරීම් හරහා යටපත් කළ හැකි වුව ද ජනතාව ප්‍රතිකාලුන් සමස්තයක් වශයෙන් ප්‍රතික්ෂේප කිරීම ඒ ආකාරයෙන් ම පැවැතිණි. එනමුදු රාජ්‍ය බලය යොදා රජයට හිතවත් පිරිසක් ඇති කර-ගැනීම මගින් ද ජනතාව ආගමට හරවාගෙන පාසල් මගින් ක්‍රිස්තු සංස්කෘතියට අවශෝෂණය කර-ගැනීම තුළින් ද සැලකිය යුතු ජන කොටසක් ප්‍රතිකාල් පක්ෂයට දිනාගත හැකි විය. රාජ්‍ය පාලනයේ පළාත් මට්ටමේ පරිපාලන කටයුතුවලට යොදගත් මුදලි, මුහන්දිරම්, විදානේ හා දූරයා වැනි මූලාදෑනින් කතෝලික ආගමට හරවාගෙන ඔවුනට විශේෂ සැලකිලි හා ප්‍රතිදන මගින් ප්‍රතිකාල් පාක්ෂික පිරිස වැඩි කරගත හැකි විය. කුල වැඩ වසම් සමාජ සංවිධානය තුළ මූලාදෑනීහු සමාජ ධර්මතා කඩමින් ඔවුන් ගේ ධනය හා බලය වැඩි කිරීමක යෙදුණහ. ඔවුහු බටහිර කතෝලික සිරිත් අනුගමනය කරමින් යුරෝපීය මාදිලියේ සුඛෝපභෝගී නිවාස ගොඩනගා-ගන්නට වූහ. රාජකාරී අනිවාර්ය සේවාව තම ඉඩකඩම් සංශෝධනයට යොද-ගනිමින් බලවත් දේපොළ හිමි මිලමුදල් සහිත පන්තියක් බවට පත් වූහ. ප්‍රතිකාල් නිලධාරී ඇසුරෙන් ලබාගත් වංචා හා දූෂණ ක්‍රම ස්වදේශිකයනට ද හුරු කර-දුන්හ. මේ අනුව ප්‍රතිකාල් බලය අවසාන වන 1656-58 කාලය වන විට සිංහල සමාජය ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට බෙදී තිබිණි.

පැවැති තත්ත්වය තුළ මිෂනාරීහු සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලබාගත්හ. 1628-30 අතර කාලය වන විට ප්‍රැන්සිස්කන් නිකායේ බලය වලංචි

ගඟේ සිට මහඔය දක්වා වෙරළබඩ ව්‍යාප්ත වී තිබිණි. මීට අතිරේක ව මැණික්කඩවර හා සබරගමු ප්‍රදේශයේ ද බලය පිහිටුවා-ගනු ලැබී ය. වෙරළාසන්න ප්‍රදේශයේ දික්වැල්ලේ සිට බෙන්තර අළුත්ගම දක්වා ප්‍රදේශයේ පල්ලි 20 ක් ඉදි කෙරිණ. බෙන්තොට සිට මොරටුව දක්වා පල්ලි 11 ක් ද කොළඹ නගරයේ හා ඊට ආසන්නව පල්ලි 10ක් දණ්ඩගමුව හා මහඔය අතර පල්ලි 12ක් විය. ඔවුන් ගේ සංඛ්‍යාලේඛන අනුව ප්‍රැන්සිස්කන් නිකාය මගින් සංවිධානය වූ කතෝලික පිරිස 71174 ක් වූහ. මේ අතර ජේසුයිට් නිකාය භාරයේ 11149 ක් ද ඔගස්ටීනියන්වරුන් යටතේ බැතිමත්තු 29700 ක් ද වූහ.[32] ඩොමිනිකන් බැතිමතුන් සංඛ්‍යාව පිළිබඳ සටහන් නැති වුව ද ඔවුනට ද සැලකිය යුතු බැතිමතුන් පිරිසක් සිටින්නට ඇත.

ප්‍රැන්සිස්කානු වංශකථාකරුවූ ට්‍රිනිඩෙඩ් පෙන්වා-දෙන පරිදි කතෝලික පල්ලිවලින් වැඩි කොටසක් ඉදි කරනු ලැබුවේ බෞද්ධ හා හින්දු විහාරාරාම තුබූ ස්ථානවල ය. ඒ අනුව නවගමුව දේවාලය පැවැති තැන ශාන්ත ජෙරෝම් පල්ලිය විය. ඊට ක්‍රිස්තු භක්තිකයෝ 2123ක් සම්බන්ධ වී සිටියහ. ඒ අසල මාපිටිගම ප්‍රදේශයේ විශාල බෞද්ධ ආරාමයන් තුබූ තැන මාද්‍රි ද දියොස් ගේ පල්ලිය ඉදි කර තිබිණි. ඊට සම්බන්ධ බැතිමතුන් සංඛ්‍යාව 1278 ක් විය. කැලණියේ රජතුමා විශ්‍රාම සුවයෙන් සිටි මාලිගා භූමියේ බැතිමතුන් 1107ක් උදෙසා වත්පිළිවෙත් කළ ශාන්ත බර්තලොමියස් පල්ලිය ඉදි කරන ලදී. වත්තල බෞද්ධ ආරාමයක් විනාශ කළ භූමියේ ශාන්ත ජේම්ස් පල්ලිය ඉදිකර තිබිණි. ඊට බැතිමතුන් 730ක පමණ පිරිසක් එක් ව සිටියහ. විසිදගම බෞද්ධ සිද්ධස්ථාන බිඳහෙළූ භූමියේ ජපමාලේ දේව ස්වාමීන් ගේ පල්ලිය ඉදි කොට 1300 ක් බැතිමතුන් ගේ ආගමික සිරිත්වලට මධ්‍යස්ථානය කෙරිණ. මුන්නේස්වරම් පල්ලිය අසල 1606 දී ශාන්ත පෝල් පල්ලියක් ගොඩනගා තිබිණ. දෙවුන්දර දේවාලය භූමියේ පල්ලිය ඉදි කෙරිණි. දික්වැල්ලේ බැතිමතුන් 2000 කට පමණ ශාන්ත ලූසී පල්ලිය තුළ ආගමික වතාවත්වලට ඉඩ ලැබිණි.[33]

මේ අනුව සමස්ත සිංහල සමාජ සංවිධානය උඩු යටිකුරු වී ගිය අතර අළුත් සමාජ පන්ති, චින්තන ක්‍රම හා මිශ්‍ර සංස්කෘතියක් ප්‍රතිකාල් පාලනය අවසාන වන විට මුහුදුබඩ පළාත්වල ගොඩනැගී තිබිණි.

සටහන්

01. විවිධ සාහිත්‍ය හා පුරා විද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රයන් මගින් තහවුරු කෙරෙන මෙම රාජධර්ම බෞද්ධ සාහිත්‍යයට අමතර ව කෞටිලීය අර්ථශාස්ත්‍ර, මහාභාරත රාජධර්ම පර්වන් හා මනුස්මෘතියේ සවිස්තර ව ඇතුළත් වේ.
02. Epigraphia zeylanica, Vol. 11, P. 121
03. කුලවැඩවසම් ක්‍රමය ගැන කියවන්න. ද සිල්වා. එම්.යූ. ශ්‍රී ලංකාවේ කුලවැඩවසම් ක්‍රමය, 1998.
04. ගුණවර්ධන, කේ.ඩබ්ලිව්, දහසයවන සියවසේ සිට දහඅටවන සියවසේ අවසානය දක්වා ආර්ථික හා සමාජ ඉතිහාසය, ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතිහාසය, තුන්වන කොටස, 1997, පිටු 268-308
05. Queyroz, Fernando de, The Conquest Temporal and Spiritual of Ceylon, Tr. by S.G Perera. 1930, P. 182
06. Cosmo, de Silva O.M, Sri Lanka and Portuguese, P. 12-14
07. Trinidade, Paul da, Conquita Eopiritral de Colombo, Tr. Rev Edmond Pieris, Chapters on the Introduction of Christianity to Ceylon, Colombo, 1972. P. 41.
08. Queyroz, P. 714.
09. Trinidade, P. 52.
10. Cosmo de Silva, P. 91.
11. Cosmo de Silva P. 109.
12. Queyroz, P. 423-24
13. Cosmo de Silva P. 91.
14. Queyroz, P. 430.
15. Couto P. 430.
16. Couto, P. 217.
17. ද සිල්වා, එම්.යූ. 17-18 වන සියවස්හි ශ්‍රී ලංකාවේ මුහුදුබඩ පළාත්වල විසූ ගණින්නාන්සේලා හා ඔවුන් ගෙන් බුද්ධ ශාසනයට හා දේශීය සංස්කෘතියට වූ සේවාව, Rohana Research Journal of the Universityof Ruhuna, No 5, 1994 , PP. 23-48
18. Queyroz, Martin, Christanity in Sri Lanka under the Portuguese, 1597-1658, 1995, P. 19.
19. Queyroz, 342-45.
20. Quereoz , M, 1995, P. 19.

21. Queyroz, P. 330.
22. Queyroz, P. 420-25.
23. Queyroz, P. 494-500.
24. Queyroz, P. 551.
25. Ibid, P. 494-500.
26. Baldaeus, P. A True and Exact Description of The Island of Ceylon Tr, P. Brohier, 1960, P. 30.
27. Queyroz, P. 507.
28. ටිකිරි අබයසිංහ, පරංගි කෝට්ටේ, 1966, පිටු 16-17.
29. De Silva, Chandra Richard; "The First Potuguese Reveneu Register of the Kingdom of Kotte. 1599" Ceylon Journal of Historical and Social Studies, Vol. V. 1975, P. 150.
30. Queyroz, M. P. 201.
31. Ibid. P. 64-66
32. Tennent, J.E. Christanity in Ceylon, P. 50.
33. Trinidade, P. 137.

පැරණි කලාවේ නිරූපිත මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව

ප්‍රශාන්ත ගුණවර්ධන

හැඳින්වීම

පුරාණ ලංකාවේ සමාජීය තත්ත්වය තේරුම් ගැනීමට ඉවහල් වන තොරතුරු රාශියක් කලා නිර්මාණ මගින් විශද කැරේ. භයානක සටන් ක්‍රම අනුසාරයෙන් ප්‍රචලිත ව පැවැති ක්‍රීඩා පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගැනීමට මෙම කලා නිර්මාණ ප්‍රයෝජනවත් කාර්යයක් ඉටු කරයි. මෙම ලිපියේ අරමුණ වන්නේ කලා නිර්මාණ මගින් හෙළි වන මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව පිළිබඳ පුරාවිද්‍යාත්මක විමසීමක් කිරීමට ය. එහි දී රාජ්‍ය පාලකයා ක්‍රීඩාව මෙහෙයවීම සම්බන්ධයෙන් මැදිහත් වූ ආකාරය, ක්‍රීඩාවේ ප්‍රධාන ඉරියව් සහ ක්‍රීඩාවේ නීති රීති පිළිබඳ මූලික කරුණු සාකච්ඡා කරනු ලැබේ.

ක්‍රීඩා ආයතන

ත්‍රාසජනක අන්දමින් තරග වැදුණු ක්‍රීඩා ඈත අතීතයේ සිට ම පෙර-අපරදිග බොහෝ සමාජවල පැවැති බව පෙනේ. විශේෂයෙන් ග්‍රීසිය, ඉන්දියාව ආදී රටවල මීට සමාන ක්‍රීඩා පැවැති බවට සාධක ඇත. ශ්‍රී ලංකාවේ ඓතිහාසික යුගයේ මුල් කාලවල සිට ම ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩාවල තරගකරුවන් නිරත ව සිටී බව සියම් වාර්තාවල සඳහන් වේ. ක්‍රි.ව. අටවන සියවසේ දී මුහුදු ගමනාගමනයේ යෙදී සිටි අරාබි, පර්සියන් හා චීන ජාතිකයින් මෙම ක්‍රීඩා අගය කළ බව වාර්තා වීමෙන් පෙනී යන්නේ එය විදේශීය රටවල පවා ජනප්‍රියත්වයක් ලබා සිටි බව යි.

පැරණි ලංකාවේ ක්‍රීඩාව ප්‍රධාන කොටස් හතරකින් සමන්විත ය. ඒවා නම් ආගමික. එළිමහන්, නිපුණත්වය පරීක්ෂා කරන හා අවස්ථානුකූල ක්‍රීඩා වශයෙනි (Ludovic, 1873: 74). පැරණි සමාජයේ

පැවති ක්‍රීඩාවන් ගේ තත්ත්වය තේරුම් ගත හැකි කැටයම්, චිත්‍ර, පරම්පරාගත කථා, සාහිත්‍ය කෘති බොහොමයක් අයත් වන්නේ ක්‍රි.ව. දහසයවන සියවසෙන් පසු කාලයට ය. මහනුවර අවධියේ පවා ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩා විශේෂ පිළිගැනීමකට ලක් ව තිබුණි. මෙම සමයේ දී ලංකාව සුදලිය හා මරුවලිය නමින් හැඳින්වූ ප්‍රධාන අභ්‍යාස ආයතන දෙවර්ගයකට අයත් වන සේ මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව බෙදා තිබුණි. (Deraniyagala, 1945: 55, පීරිස්, 1964, 15). මෙහි දී සෑම විට ම එක් අභ්‍යාස ආයතනයක් නියෝජනය කළ රණශූරයෝ අනෙක් අභ්‍යාස ආයතනයේ රණශූරයනට එරෙහි ව ක්‍රීඩා තරගවලට සහභාගි වූහ.

මෙම යුද්ධ අභ්‍යාස ආයතන දෙවර්ගය අතරේ පසු කාලයේ භයානක අන්දමින් සටන් ඇති වූ බැවින් මහා ජනයා අතර කලකෝලාහල හා අසමගිකම් රාශියක් සමාජයේ මතුවීමේ ප්‍රවණතාව හේතු කොටගෙන මෙම සටන් අහෝසි කළ බව සිතිය හැක. මේ එක් එක් ආයතනවලට අයත් වූ ක්‍රීඩා පුහුණු කරවන ශිල්ප ආයතන දහයක් මහනුවර අවධියේ පැවති බව රැල්ෆ් පීරිස් (1964 : 15) සඳහන් කරයි. තවද මේ සමයේ දී අදාළ අභ්‍යාස ආයතනයේ රණශූරයින් වාසය කළ විශේෂ කලාප පැවති බව පෙනේ. එහි දී හේවාහැට හා උඩ පළාත ආශ්‍රිත දෙල්තොට ඇතුළු රත්මලේකරත කලාපය මරුවලිය ආයතනයට අයත් වූ අතර මාතලේ, හාරිස්පත්තුව, සිඳුරුවන් රට, උඩුනුවර, යටිනුවර සුධලිය රණශූරයින් ගේ පාරාදීසයක් විය.

මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව මෙම අභ්‍යාස ආයතන දෙවර්ගයේ ප්‍රගුණ කළ ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩාවක් බව පැහැදිලි ය. මාංස පේශීන් වර්ධනය කොට මනුෂ්‍ය ශරීරයේ විවිධ ස්ථානවලට පහරදෙන ස්වභාවය අනුව මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව දෙවර්ගයකට අයත් ය. ඉන් පළමුවැන්න වූයේ මිටිගුලියෙන් තදින් පහරදීම හෙවත් ගුටිහරඹ ය. පුරාණයේ පැවති මල්ලව පොර ක්‍රීඩාවට සමාන ක්‍රීඩාවක් වජ්‍ර මුෂ්ටි හෙවත් නාකිනාගුස්ති නමින් ඉන්දියාවේ තෙළිඟු ගෝත්‍රිකයින් අතර වූ බව සඳහන් වේ. (Deraniyagala, 1926 : gff)

ප්‍රධාන අනුග්‍රාහකයා

ප්‍රධාන අභ්‍යාස ආයතන දෙවර්ගයේ පුහුණ වූ රණශූරයිනට අමතර ව රාජ සභාවේ ද මල්ලව පොර ශූරයෝ සිටියහ. ඔවුන් නඩත්තු කිරීම හා අනුග්‍රහය දැක්වීම රජතුමා ගේ කාර්යයක් විය. තව ද සුධලිය හා මරුවලිය අභ්‍යාස ආයතනවල පුහුණු වූ රණශූරයින් ද රජතුමා

ඉදිරියේ ක්‍රීඩා තරගිවල යෙදීම සම්ප්‍රදායක් වශයෙන් සිදු විය. විශේෂයෙන් රාජ්‍ය බලයට පත් වූ නව පාලකයා ඉදිරියේ ක්‍රීඩාවේ යෙදීමෙන් ඔහු ප්‍රමෝදයට පත් කිරීම මෙම ආයතන මගින් ඉටු කැරුණු බව පෙනේ. එහි දී ජයග්‍රහණය කරන රණශූරයින් සඳහා ගම්බිම් ආදිය ප්‍රදානය කිරීම ඇතුළු තෑගි බෝග පිරිනැමීම රාජ්‍ය පාලකයා අතින් සිදු විය. එක් අවස්ථාවක සුධලිය අභ්‍යාස අයාතනයේ අංගම්පොර ක්‍රීඩාව ප්‍රගුණ කළ කාන්තාවක සඳහා ඇත්තු පහක් ද, හතර කෝරළේ දිසාව තනතුර ඇතුළු ගම්වර ප්‍රදානයක් ද සිදු කළ බව දක්වේ (Bell, 1892). මේ අනුව අනුමාන කළ හැකි වැදගත් කරුණ වන්නේ ක්‍රීඩා තරඟ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය යටතේ පැවැත්වූ බව යි. විශේෂයෙන් භාරතයේ සිට තරගකරුවන් පැමිණ, මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව රජු ඉදිරියේ ඉදිරිපත් කිරීම මගින් (Doyly, 1975) ජයග්‍රාහකයනට ත්‍යාග ලාබාදීමේ සිද්ධිය හා දෙරට අතර මෙම ක්‍රීඩාව සම්බන්ධයෙන් පැවති සබඳතා හෙළිදරව් කරයි.

කළමනාකරණ මණ්ඩලය

ශ්‍රී ලංකාවේ පැරණි ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩාවන් පාරම්පරික වශයෙන් පවත්වාගෙන යාම සඳහා රාජ්‍ය පාලකයා ගේ අධීක්ෂණය යටතේ විශේෂ මණ්ඩලයක් පත් කර තිබුණි. එහි දී ප්‍රධානියා ලෙස කටයුතු කර ඇත්තේ ගජනායක නිලමේ ය. ඔහු ගේ අධිකාරිය යටතේ මුහන්දිරම්වරුන් හා මොහොට්ටාලවරුන් ද ඔවුන් යටතේ වෙඩික්කාර, බොන්ඩිකුලා, කොඩිතුවක්කු, දුනුකාරයන්, අශ්ව පන්තිය, ඇත් පන්තිය, රාජකීය හරක් පන්තිය ද එහි අනුකාණ්ඩ වශයෙන් සුදු හරක් පන්තිය, දඩගොමින් පන්තිය, (හෙට්ටිආරච්චි, 1963 සෝමරත්න, 1965) ඔටු පන්තිය, දඩයක්කරුවන්, කුක්කන් මඩුව, කුරුල්ලන් මඩුව, රණ ආයුධ මඩුවේ ලේකම් ඇතුළු සහායක නිලධාරීහු හතළිස් අට දෙනෙක් නිලධාරී ක්‍රීඩා කටයුතු මෙහෙයවීමේ කාර්යයෙහි නියුක්ත ව සිටියහ. ජෝන් ඩොයිලි (1975) පවසන විස්තර මගින් ක්‍රීඩාවේ පැවති තවත් සංවිධාත්මක කළමනාකරණ අංගයක් හෙළිදරව් වේ. එනම් සුධලිය හා මරුවලිය ප්‍රධාන අභ්‍යාස ආයතන දෙකෙහි ප්‍රධානීන් ලෙස කටයුතු කර ඇත්තේ මුහන්දිරම් නමින් හැඳින්වුණු නිලධාරි දෙදෙනෙකි. මහනුවර යුගයේ දී ඉංග්‍රීසීනට සිදු කළ උපකාරවලට සැලකීමක් වශයෙන් මොල්ලිගොඩ හා පලිපාන යන අධිකාරම්වරු මෙම තනතුරු තමනට පවරා-දෙන ලෙස ආයාචනා කළ බැවින් ඒවා ඔවුනට පැවැරූ බව ඩොයිලි (1975) සඳහන් කරයි. ඒ ඒ අභ්‍යාස අයතනයේ සටන් පුහුණුව ලැබීමෙන් විශේෂඥතාවක් ඔවුන් අත්පත් කරගෙන සිටි බව මේ අනුව සිතිය හැකි අතර, පැරණි ලංකාව තුළ පැවති සියලු අභ්‍යාස අයාතනයන්හි පරිපාලනය

පවත්වා-ගෙන යාම ඔවුන්ගේ ප්‍රධාන කාර්යයක් වූ බව සිතිය හැකි ය.

රණශූරත්වය පරීක්ෂා කිරීම

ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩා සටන් නැරඹීමට උනන්දුවක් දක්වූ රජතුමා සමහර අවස්ථාවල සටන්කරුවන් රජවාසල වෙත කැඳවා ඔවුන් ගේ රණශූරත්වය විදහා-දක්වීමට අවස්ථාව සලසා තිබිණි. මෙම ද්වන්ද්ව මල්ලව පොර ක්‍රීඩා තරගයකට ම වඩා මල්ලවපොර තරගය සඳහා තමාට ඇති ශක්තිය ප්‍රදර්ශනය කිරීමක් ලෙස සැලකිණි. මෙහි දී මල්ලවපොරකරුවන් රණශූරත්වය ප්‍රදර්ශනය කිරීම සඳහා කාලීන සමාජයේ පැවති ක්‍රීඩා ක්‍රම ගණනාවක් අතරින් තමාට ආවේනික එක් ක්‍රීඩාවක් තෝරා-ගත්හ. ඒවා නම්,

1. කොප්පරා පොල් ගෙඩියක් අතේ මිට කොටසින් කුඩුකොට ඇඟිලි තුඩු මගින් කිරි බින්දු වැටීමට සැලැස්වීම.

2. ලෙලි නොගසන ලද පොල් ගෙඩියක්, කටුව කිසි දු ආවරණයක් නොමැති එක් අතින් පොඩි කිරීම

3. මී හරක් අං තට්ටුවෙන් දැඩි ලෙස අල්ලා පොළොවට විසි කිරීම

4. ඉතා බරැති පර්වතයක් වේගයෙන් ඈතට විසි කිරීම

5. අතිවිශාල ආහාර ප්‍රමාණයක් අනුභව කිරීම

6. යාබද වෘක්ෂ දෙකක් දැඩිකොට එකට සම්බන්ධකොට මුලින් උදුරාදැමීම

මෙම තෝරා-ගැනීමේ ක්‍රීඩා තරගවලට අමතර ව රජවාසල මගින් ද සංවිධානය කළ එක් ක්‍රීඩාවක් විය. එය වූ කලී ඇතකු ගේ දළ ඉදිරියේ හරස් අතට බඳින ලද කණු දෙක තනි අතින් ඇඳීම යි. ඉක්බිති රජතුමා විසින් ජයග්‍රාහකයා තෝරාගෙන ඔහුට අභියෝග සටන්කරුවා ද මල්ලව පොර පවැත්වෙන දිනය දක්වා වාසස්ථාන පිළිවෙළකොට ආහාර පාන ආදියෙන් සංග්‍රහ කිරීම රාජකීය අනුග්‍රහයෙන් සිදු කරයි.

ක්‍රීඩාවේ නිරූපිත කලා නිර්මාණ

පැරණි කලා ශිල්පීහු මල්ලවපොර ක්‍රීඩාව උසස් අයුරින් අගේ කොට ක්‍රීඩාවේ විවිධ හැඩතල විවිධ කලා මාධ්‍ය මගින් නිරූපණය කිරීමට උත්සාහ කළහ. විශේෂයෙන් ගල් කැටයම්, දැව කැටයම් හා සිතුවම් මගින් තත්කාලීන ව පැවති ක්‍රීඩාව පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබා-ගැනීමට හැකි වේ.

1. ක්‍රි. ව. හත්වෙනි සියවසට අයත් මිහින්තලේ සිංහ පොකුණ අසල ඇති ගල් කැටයම (ඡායාරූපය 1)

2. පහළොස්වැනි සියවසට අයත් ගඩලාදෙණිය විහාරයේ ඇති ගල් කැටයම් ද්වය (ඡායාරූපය 2)

3. හියු නෙවිල් (1887) අනුව මල්ලවපොර ක්‍රීඩාව කැටයමට යෙදූ ගල් පුවරු කුඹුක් කණුවක් අසල දේශ සීමා නිර්ණය කරන සලකුණු වශයෙන් තිබිණ.

4. දහහතරවැනි සියවසට අයත් ඇම්බැක්ක දේවාලයේ දැව කැටයම් (ඡායාරූපය 3)

5. උතුරු මැද පළාතේ මහඇලගමුව විහාරයේ ඇම්බැක්කේ කැටයම් හා සමාන දැව කැටයම

6. දහහත්වැනි සියවසට අයත් බලංගොඩ උග්ගල අලුත් නුවර දේවාලයේ දැව කැටයම් (කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ ප්‍රදර්ශන එකතුව) (ඡායාරූපය 4a 4b)

7. දහනවවැනි සියවසට අයත් කුරුණෑගල කොළඹගමුව විහාරයේ බණ මඩුවේ දැව කැටයම (කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ ප්‍රදර්ශන එකතුව) (ඡායාරූපය 1)

8. ක්‍රි.ව. දහහත්වැනි හෝ දහඅටවැනි සියවසේ මුල් සමයට අයත් මාතලේ කයිකාවලින් සොයාගත් ස්තූප සැරසිල්ලක භාවිතා වූ ඇත් දත් පනාවේ කැටයම (ඡායාරූපය 6)

9. ක්‍රි.ව. දහසයවැනි සියවසට අයත් හඟුරන්කෙත දේවාලයේ දේව අංගම් රෙදි කඩේ සිතුවම (ඡායාරූපය 7)

10. දහඅටවැනි සියවසට අයත් සලාගම කොඩියේ හඟුරන්කෙත මහ දේවාලයේ දේව අංගම් රෙදිකඩේ දක්වෙන පරිදි ඇති සිතුවම

11. දාහත්වැනි සියවසට අයත් සූරියගොඩ ශ්‍රී නරේන්ද්‍රාරාමය විහාරයේ සිතුවම (ඡායාරූපය 8)

12. දහනවවැනි සියවසට අයත් දෝලාවක් සැරසිලි කිරීම සඳහා භාවිතා වූ ලාකඩ කැටයම (මහනුවර කෞතුකාගාරයේ ප්‍රදර්ශන එකතුව) (ඡායාරූපය 9)

13. දහනවවැනි සියවසට අයත් දෝලා සැරසිල්ලක ඇති මහනුවර දළදා මාළිගාවේ සිතුවම (ඡායාරූපය 10).

14. දහනවවැනි සියවසට අයත් රථ රෝද සැරසිල්ලක ඇති මහුනවර දළදා මාළිගාවේ සිතුවම (ඡායාරූපය 11)

15. නව කැලණි විහාරයේ සෝලියස් මැන්දිස් මහතා විසින් අඳින ලද සිතුවම

සටන් ක්‍රමය

කලා නිර්මාණයන් ගේ විවිධ ඉරියව් අනුසාරයෙන් මල්ලව පොර ක්‍රීඩාවේ සටන් ක්‍රමය පිළිබඳ ව ප්‍රමාණවත් දැනුමක් ලබා-ගත හැකි ය. ඒ අනුව ප්‍රහාර එල්ල කිරීම හා වැළැක්වීම, පොරබැදීම මගින් බිම දැමීම හා අල්ලා හිර කිරීම ආදී ඉරියව් ප්‍රධාන වශයෙන් මෙම කලා නිර්මාණ මගින් පෙන්නුම් කරයි.

ප්‍රහාර වැළැක්වීම

1. එක් අයෙකු විසින් වම් කකුලේ දනහිස මගින් හා දකුණ'තින් එල්ල කරන ප්‍රහාරය ප්‍රතිවාදියා විසින් වම් කකුල හා වම් අතේ බාහු මගින් වැළැක්වීම.

(ඡායා රූපය 1)

2. දකුණ'තින් ප්‍රතිවාදියා ගේ බෙල්ල අල්ලා පහත් කොට වම් කකුලේ විලුඹ කොටසින් දකුණු කකුලට හා වම් අතේ ඇඟිලි තුඩු මගින් ප්‍රතිවාදියා ගේ පිටට ප්‍රහාර එල්ල කිරීම.

(ඡායාරූපය 4a)

පොර බැඳීම මගින් බිම දැමීම

1. සිය වම්පස ප්‍රතිවාදියා ගේ දකුණු පස වෙත හා වම් අතේ උරහිස වටා හා දකුණු අතින් ප්‍රතිවාදියා ගේ වම් අත අල්ලා පොර බැඳීම.

(ඡායාරූප 2)

2. පහත නැවී ප්‍රතිවාදියා ගේ කකුල පහතට ඇද, බිම දැමීමට උත්සාහ කිරීම.

(ඡායාරූප 6)

3. පහතට නැමී තම වම් අතින් ප්‍රතිවාදියා ගේ වම් කකුල උස්සා තම දකුණු අත උරහිස වටා යවා පොර බදිමින් බිම දැමීමට උත්සාහ කිරීම.

(ඡායාරූප 3)

හිර කොට ඇල්ලීම

1. එක් අයකු ගේ වම් කකුලේ ඇඟිලි ප්‍රතිවාදියා ගේ දකුණු කකුලේ ඇඟිලි මඟින් ද වම් අතේ වැලමිට දකුණතේ වැලමිට මගින් ද දකුණු කකුල ප්‍රතිවාදියා විසින් කලව හා වම් අත මගින් හිර කොට අල්ලා සිටීම.

(ඡායාරූප 6)

2. එකිනෙකා ගේ දෙඅත් මගින් ඉණ පෙදෙස, දනහිස් හා විලුඹ මගින් හිර කිරීම.

ඡායාරූප 5)

3. දනහිසට අතක් යවා වැලමිට පෙදෙස හා එක් අතකින් දිගු වරලස පාදයේ ඇඟිලි මගින් එකිනෙකා විසින් හිර කොට ඇල්ලීම.

(ඡායාරූප 6)

4. ප්‍රතිවාදියා බිම දමා ඇති නමුදු එකිනෙකා ගේ එක් කකුලකින් මුහුණ හා දෙඅත් මඟින් කකුල් හිරකිරීම.

(ඡායාරූපය 4b)

5. එකිනෙකා ගේ කලව මඟින් ඔලුව හා බෙල්ල හිර කොට ඇල්ලීම.

(ඡායාරූප 7)

6. දෙදෙනා ම වම් කකුලේ යටි පතුල මගින් වළලුකර පෙදෙස හිර කොට ඇල්ලීම.

(ඡායාරූපය 9)

මල්ලව පොර සටනේ දි තරගකරුවන් විසින් භාවිත කළ ප්‍රහාර හා වැළැක්වීමේ ක්‍රම කිහිපයක් හෙට්ටිආරච්චි (1963) විසින් විස්තර කොට ඇත.

ඒවා නම්,

1. දිග් ගුටිය- උරහිස දෙපසේ සිට ඍජු ව එල්ල කරන ප්‍රහාරය.
2. හරස් ගුටිය- ප්‍රහාර එල්ල කිරිමේ දි ප්‍රතිවාදියා බාහු හිර කිරීම.
3. ඉස් ගුටිය - ප්‍රතිවාදියා ගේ හිස මත බාහු පැද්දෙන සේ එල්ලීම.
4. කපුවා- විලුඹ, සුලැගිල්ල, මගින් නාසයට යටින් පිහිටි ස්නායු මණ්ඩලයට ප්‍රහාර එල්ල කිරීම.

මෙම ක්‍රීඩා ආයතනයන්හි පුහුණු කළ තරගකරුවන් විසින් භාවිතා කළ පහර දීමේ ක්‍රම කිහිපයක් ලෙව්කේ දිසාව හා මීගස්තැන්න දිසාව විසින් ලියන ලද සන්නසක දැක්වේ. එහි දී ප්‍රහාර එල්ල කර පහර කිරීමේ දි අත දිගු කොට සුලැගිල්ල මගින් ද ඇඟිලි එකක් හෝ දෙකක්

නොනැමෙන සේ භාවිත කොට වේගයෙන් තල්ලු කිරීම. දනහිස, වැලමිට ආදිය යොදාගත් බව සඳහන් වේ. තව ද කණ, ඇස, නාස් පුඩු, උගුරු ඇටය, හෘදයවස්තුව, අක්මාව, නාභිය යට පිහිටි ස්නායු පද්ධතියට ඇඟිලි තුඩු මගින් වේගයෙන් පහර දී ස්වල්ප වේලාවකට පසු සිහිසන් නොමැති ව හෝ මරණයට ලක් වීම සිදු වේ. උගුරට ප්‍රහාර එල්ල කිරීම මගින් සිහිසන් නොමැති වන පුද්ගලයකු නැවත යථා තත්ත්වයට පත් කිරීමට අවශ්‍ය වූ විටෙක ඉතා මෘදු ලෙස බෙල්ල පිටුපස හා විලුඹ පෙදෙසට තට්ටු කිරීම සිදු කළ යුතු ය.

ක්‍රීඩාවේ නීති රීති

මල්ලව පොර ක්‍රීඩාවල නිරත වූ තරගකරුවන් සමාන ඇඳුම් පැළඳුම්, ආභරණ, වරලස ආදියෙන් සැකසීම තත්කාලීන සමාජයේ කැපී-පෙනෙන මෝස්තර ආදිය හෙළි කරයි. විශේෂයෙන් ම ඇඳුම් සමාන වුවත් ඒවා විවිධ වර්ණාලේපයෙන් සිතුවමට නැගීමෙන් සුධලිය හා මරුවලිය ප්‍රධාන අභ්‍යාස ආයතන ද්වයේ සටන්කරුවන් ලෙස පෙන්වීමට උත්සාහ කර ඇති බව සිතිය හැකි ය.

1. **වරලස**

1. දිගු වරලස ඉහළට ඔසවා ගැටගසා ඇති විටෙක එය ස්පර්ශ කළ නොහැකි වීම. (ඡායාරූපය 1,2,3,4,4,9)

11. දිගු වරලස මුදාහැර සිටින අවස්ථාවල දී එය හිර කොට ඇල්ලීම. (ඡායාරූපය 5,8)

111. කොණ්ඩය කොටට කපා සිටීම. (ඡායාරූපය 6,7)

2. **යටිකය ඇඳුම.**

1. එල්ලාවැටෙන කලව දක්වා වූ ඇඳුම. (ඡායාරූපය 1,4a,4b,7)

11. එල්ලා වැටෙන දනහිස දක්වා වූ කලිසම. (ඡායාරූපය 6,8,9,10,11)

111. දනහිසින් පහළට වූ ඇඳුම. (ඡායාරූපය 4,5)

3. උඩුකයට ඇඳුම් රහිත ව පෙනී-සිටීම.

4. ආභරණ

1. මාල, අත්පා, වළලු, උරහිස බඳ පටිය පැළඳීම. (ඡායාරූපය 1,3,6,7,9,10)

11. කිසිඳු ආභරණයක් නොපැළඳීම. (ඡායාරූපය 2,4a,4b,5,8,9)

5. රවුල

1. උඩු රවුල අලංකාර කිරීම. (ඡායාරූපය 10,11)

11. සම්පූර්ණ රවුල අලංකාර කිරීම. (ඡායාරූපය 8)

111. රවුල නොමැති වීම. (ඡායාරූපය 1,2,3,5,6,7,9)

6. පාවහන් හා අත් වැසුම් නොපැළදීම.

7. සෑම තරගකරුවකු ම තමා ගේ පරාක්‍රමය පිළිබඳ ව පුරසාරම් දොඩා ප්‍රතිවාදියගේ මානසික මට්ටම බිඳ වැටීමට තුඩු හැකියාව.

8. කාන්තාවන් සටන් බිමට නොපැමිණීම.

9. විනිශ්චයකරුවන් පෙනී නොසිටීම.

දූතට ශේෂ ව ඇති කැටයම් මගින් හා වංශකථා විස්තරවලින් පෙනී-යන්නේ මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව සඳහා කාන්තාවන් ගේ සහභාගිත්වයක් නොතිබූ බවයි. එහෙත් අංගම්පොර ක්‍රීඩාවට සම්බන්ධ වී සිටි කාන්තාවක පිළිබඳ එච්,සී,පී බෙල් ගේ (1892) විස්තරයක් පහත පෙන්වා දී ඇත. එහෙත් මල්ලවපොර ක්‍රීඩාව කාන්තාවන් අතර එතරම් ජනප්‍රිය ව තුබූ ක්‍රීඩාවක් ලෙස සැලකීම අපහසු ය.

නිගමන

මල්ලව පොර ක්‍රීඩාව රාජ්‍ය පාලකයින් ආකර්ෂණය වූ ප්‍රධාන ක්‍රීඩාවක් වූ අතර ඒ සඳහා විශාල වශයෙන් රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලැබුණි. ක්‍රීඩාවට සම්බන්ධ සටන්කරුවන් නිරූපිත සිතුම්වල ප්‍රධාන වර්ණාලේපයන් ගෙන් අවබෝධ වන්නේ මෙම ක්‍රීඩාව ද ප්‍රධාන අභ්‍යාස ආයතන දෙවර්ගයකට වෙන් වී තුබූ බව යි. මල්ලවපොර ක්‍රීඩාව දෙඅත් දෙපා භාවිත කර පොර බැදීම මගින් ත්‍රාසජනක ප්‍රහාර එල්ල කිරීම

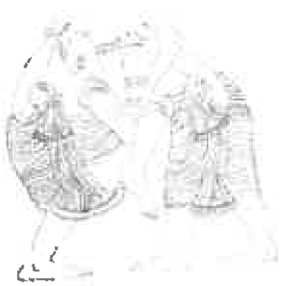
වැලැක්වීම හිර කොට ඇල්ලීම ආදිය මෙහි ප්‍රධාන අංග විය. පැරණි ශ්‍රී ලංකාව තුළ අභ්‍යන්තරයේ මෙන් ම භාරතයේ සිට පැමිණි තරගකරුවන් අතරින් පවා දක්ෂ ක්‍රීඩකයින් තේරීම පැවති බවට සඳහන් ව ඇති වාර්තා මගින් අවබෝධ වන්නේ මෙම ක්‍රීඩාව සම්බන්ධයෙන් දෙරට අතර පැවති සමීප සබඳතා යි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Bell, H,C,P	1892	Archaeological Survey of CeylnAnnual Report, on the Kegalle, District, Sessional Papers xxix
Bell, H,C,P	1903	Gladiatorical fight, Battle of Mulleriyawa, JRAS No. xxxv pl vii, fig 4
DeraniyagalaP.E.P	1926	Some Sinhala Combating Field and Aquatic Sports and Games, Memoirs of the Archaeological Survey of Ceylon, vol II
DeraniyagalaP.E.P	1942	Sinhala Weapons and Armour, JRAS (CB), xxxv No. 45-97 fig.
DeraniyagalaP.E.P	1945	Medieval Sinhala Wrestling, Spolia Zeylanica, Vol. 24 Part, 2, 15-56
Doyly, J	1975	A Sketch of Contribution of the Kandyan Kingdom, Tisara publications, Colombo
Ludovic, L	1873	The Sports and Games of the Singhalese, JRAS, 17, fig.
Nevill, H	1887	Social Rites of the Sinhalese, The Taprobanian II, 47-51
පීරිස්, ආර්.	1964	සිංහල සමාජ සංවිධානය, සමන් ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ.
සිංහල විශ්වකෝෂය	1963	හෙට්ටිආරච්චි, ඩී,ඊ.(සංස්) සංස්කෘතික දෙපාර්තුමේන්තුව, කොළඹ 15
සෝමරත්න, ඩබ්.ආර්,පී	1965	සිංහල ත්‍රාසජනක ක්‍රීඩා, ඇම්,ඩී ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ.

ඡායාරූපය 01

ඡායාරූපය 02



ඡායාරූපය 03

ඡායාරූපය 4 a

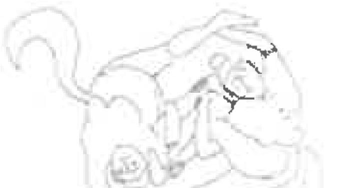
ඡායාරූපය 4 b

ඡායාරූපය 05

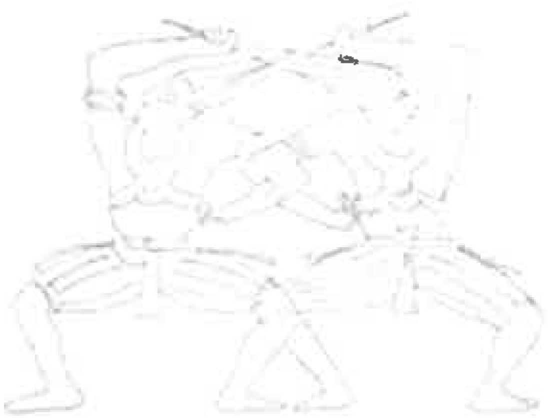
ඡායාරූපය 06

ඡායාරූපය 07

ඡායාරූපය 08



ඡායාරූපය 09



ඡායාරූපය 10

ඡායාරූපය 11

පණ්ඩුකාභය කවරෙක් ද?

ඒ.එම්. කරුණාරත්න

පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව අසිරිමත් කතාවක් නිර්මාණය කර ඇති මහාවංස කර්තෘ මහානාම හිමියන් තම කෘතියේ පරිච්ඡේද දෙකක් ඒ සඳහා වැය කර ඇත.[1] ඒ පරිච්ඡේද දෙක පුරා කියැවෙන පණ්ඩුකාභය ගේ ජීවන කථාව ඉතිහාස කථාවකට වඩා සමීප වන්නේ සුරංගනා කතාවකට ය. මේ නිසා පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ සත්‍ය කථාව ඒ සැරසිලිවලට ම යට වී හීන වී ගොස් ඇති බව පෙනේ. මහාවංසය රචනා කළ මහානාම හිමියන් එය රචනා කළේ ක්‍රි.ව. 5 වන සියවසේ බව පිළිගත් මතයකි.[2] ගයිගර් ගේ කාලනිර්ණය අනුව ගත් කල එය ලියා ඇත්තේ පණ්ඩුකාභය ගේ රාජ්‍ය කාලයෙන් වසර 900 යකට පමණ පසු ව ය.[3] පණ්ඩුකාභය ගැන විස්තර සඳහන් අනෙක් මූලාශ්‍රය ඊටත් පසු ව ලියූ ඒවා ය. එබැවින් ඒ යුගය පිළිබඳ කිසියම් නිගමනයක් කිරීමේ දී ඒ මූලාශ්‍රයවල ඇති කරුණු මැනවින් තෝරා-බේරාගෙන අවධානයට ගත යුතු ව ඇත.

පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව ලියැවී ඇති පැරණි මූලාශ්‍රය මෙන් ම පසුකාලීන ලංකා ඉතිහාසය පිළිබඳ ව ගවේෂණාත්මක කරුණු ඉදිරිපත් කළ ග්‍රන්ථ ද පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව මහාවංසයේ දක්වා ඇති තොරතුරුවලින් ම පෝෂණය වී ඇත.[4] මහාවංසයේ ම පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් කරන කරුණුවල ඇති පරස්පරතා ගැන මේ බොහෝ ග්‍රන්ථවල අවධානයක් යොමුකර ඇති බවක් නො පෙනේ. මහාවංසය සැබැවින් ම ඉතිහාස ග්‍රන්ථයක් ලෙස සලකා ලියන ලද්දක් නො වේ. දුටුගැමුණු වීර චරිතය කියාපෑමට කළ කාව්‍ය ග්‍රන්ථයක් විනා එය ඉතිහාස ග්‍රන්ථයක් නො වේ. එහෙත් කිසියම් ආකාරයක ඉතිහාසගත තොරතුරු වාර්තා කිරීමක් ද ඒ අතර දක්නට ඇති බව ද කිව යුතු ය.[5] එහෙත් ඒවා දුටුගැමුණු වීර චරිතය ගොඩනැගීමට අදළ ව පෙළගස්වා ඇති බව පෙනේ. ථෙරවාදී බෞද්ධ සම්ප්‍රදය අනුව බෞද්ධ භික්ෂුවකට "ඉතිහාසය" කැප වූ විෂයක්

නො වී ය.[6] ඉතිහාස කථාවක් ලිවීමේ මූලික අභිප්‍රායකින් තොර ව මහාවංසය රචනය කරන්නට මහානාම හිමියන් පෙළෙඹෙන්නට ඇතැ යි ඒ අනුව සිතා ගැනීම අපහසු නො වේ. දුටුගැමුණු රජකුමා ඉන්දියාවේ ආර්යයන්ට සම්බන්ධ සූර්ය වංශික රජ පෙළපතකට බද්ධ වූ උභය කුල පරිශුද්ධ අයකු ලෙස දක්වීමට මහානාම හිමියනට අවශ්‍ය වන්නට ඇත. ඒ සඳහා දුටුගැමුණු දක්වා වන රාජ පරම්පරාව කුමන ආකාරයකින් හෝ එකට ගළපා ඉන්දියාවේ සූර්ය වංශික රජ පෙළපතකට ඈඳීමට මහානාම හිමියන් උත්සාහ ගෙන ඇත. එය අවසානයේ සිද්ධාර්ථ කුමාරයන් උපන් ශාක්‍ය වංශයට ඈඳුණේ ඒ අනුව ය. විජය වැනි ඉන්දීය ශාක්‍ය වංශික රජපෙළපතකට බොහෝ ආයාසයෙන් සම්බන්ධ කළ කුමාරයකු ලංකාවේ රජ පෙළපතේ ආරම්භකයා ලෙසට එක් කර-ගත්තේ එැබිවිනි. විජයාගමනය ඓතිහාසික වූවා හෝ නොවූවා ඒ ප්‍රයත්නය තුළින් මහානාම හිමියන් ගේ අභිලාෂය ඉටු වී ඇත. එහෙත් ඒ ආයාසය නිසා ම පසු රාජ පරම්පරාවේ ඇති හිඩැස් මැකීමට ඇතැම් රජවරුන් ගේ කලාවකවානු ඇදහිය නොහැකි ලෙස දීර්ඝ කිරීමට මහානාම හිමියනට සිදු ව ඇත. බැලූ බැල්මට ම මහාවංසයේ මුල් කාලයේ රජ පරම්පරාව කිසියම් අවශ්‍යතාවක් සඳහා සකස් කළ ලැයිස්තුවක් බව නම් ඉතාමත් ම පැහැදිලි ය. ඒ අනුව විජය 38 වසරක් ද පණ්ඩුවාසුදේව 30 වසරක් ද අභය 20 වසරක්ද පණ්ඩුකාභය 78 වසරක් ද රාජ්‍ය විචාරා ඇත. ඒ අතර වසර දෙකක අරාජික කලා පරිච්ඡේදයක් ද වේ.[7] මේවා බැලූබැල්මට ම යථාර්ථවාදී නොවන සංඛ්‍යාලේඛන බව පෙනේ. ඇතැම් මූලාශ්‍රයවල පණ්ඩුකාභයවරුන් දෙදෙනකු ගැන සඳහන් වන්නේ ඒ නිසා විය හැකි ය.[8] මහාවංසය ලියන අවස්ථාව වන විට මෙම සිද්ධීන් සිදු වී සියවස් නවයක් පමණ ඉක්මවා තුබුණු බැවින් මුල් පුවත්වල නිවැරදිතාව එතරම් සැලකිය යුතු තත්ත්වයක තිබෙන්නට නැති බැව් සිතාගත හැකි ය. මේ පිළිබඳ ව කරුණු පැහැදිලි කරන්නකු මහාවංසයේ ආරම්භයේ දී ම සඳහන් කරන, පැරණි කථා නිවැරදි ව පෙළගැස්වීම සඳහා මහාවංසය කරන බවට මහානාම හිමියන් සඳහන් කර ඇති සඳහන් පෙන්වීමට පුළුවන.[9] ඒ අනුව මහාවංසය ලිවීමට පෙර ලියා තුබූ බවට වෙනත් සාධක මගින් තහවුරු වන සීහලට්ඨ කථා, විනයට්ඨ කථා, කුරුන්දිඅට්ඨ කථා හා මහාපච්චරි අට්ඨ කථා වැනි ඇතැම් ඓතිහාසික කරුණු ඇතුළත් වී යැ යි උපකල්පනය කරනු ලබන ලේඛන මහානාම හිමියන් තම කෘතිය සැකසීමේ දී උපයෝගී කරගන්නට ඇතැ යි තර්ක කළ හැකි ය. එහෙත් එම ලේඛනවල මහානාම හිමියන් මහාවංසය ලියන අවධිය දක්වා ඉතිහාසයේ කුමන කාලවකවානු ගැන සඳහන් වී තිබුණේ ද, විශේෂයෙන් අප අවධානයට යොමු කරන පණ්ඩුකාභය ගැන

කිසියම් තොරතුරුක් ලියා තිබුණේ ද යන්න පිළිබඳ ව සාධක නැත. එබැවින් පැරණි මූලාශ්‍රය භාවිතා කළ බව කීමෙන් පමණක් ම එම කාල වකවානු පිළිබඳ ව ම වාර්තා වූ ලේඛන මහානාම හිමියන් උපයෝගී කරගත්තා යැ යි උපකල්පනය කළ නො හැකි ය. විජය ගේ පැමිණීමේ සිට පණ්ඩුකාභය දක්වා මහාවංස තොරතුරු පරිශීලනය කළ යුත්තේ එම පදනම මත පිහිටා සිට ය.

මහාවංසයේ මෙන් ම අනෙකුත් වංසකථාවල එන ද්විතීයික කරුණු ද වෙනත් ඓතිහාසික සාධක හා පුරාවිද්‍යාත්මක සාධකවලින් හෙළි වන තොරතුරු ද සැලකිල්ලට ගන්නා විට විජය හා පිරිස මෙහි පැමිණෙන විට මෙරට දියුණු සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියූ ස්වදේශිකයින් ගේ ජනාවාස තිබූ බවත් රටපුරා ඒවා විසිර තිබූ බවත් අනාවරණය වේ. මහාවංසයේ මුඛ්‍ය කථාවේ කියවෙන පරිදි යක්ෂ, නාග වැනි නොදියුණු ගෝත්‍රිකයින් පමණක් මෙම දිවයිනේ සිටියා යැ යි කීම ඒ අනුව නිවැරදි නො වේ. දැනට ලැබෙන සාධක අනුව වසර විසි ලක්ෂයක් පුරා ප්‍රාග්-මානව ජනාවාස ලංකාවේ තිබූ බවට විශ්වාස කරනු ලැබේ. වසර තිස්හත්දහසක් පැරණි මධ්‍යම ශිලා මානවයන් ලංකාවේ සිටි බවට පුරාවිද්‍යා සාක්ෂිවලින් සනාථ වී තිබේ. ක්‍රි.පූ. 1000 - 900 අතර පටන්ගන්නා යකඩ යුගයට පෙර වූ මෙගලිතික යුගයට අයත් වූ ශිෂ්ටාචාරයක් පැවති බවට පුරාණ සාධක ලැබීමත්[10] වංසකථා ම කියන පරිදි විජය රජු පැමිණි දවසේ නොයෙකුත් වාද්‍ය භාණ්ඩ සහිත මංගල උත්සවයක් පැවැත්වීමට තරම් දියුණු සංස්කෘතියක් හිමි ස්වදේශීහු මෙහි සිටියහ යි සැලකිල්ලට ගන්නා විටත්[11] මහාවංසයේ මුලින් ස්වදේශිකයන් ගැන කියූ කරුණු ගැන නැවත සිතන්නට සිදු වේ. මේ වන විට ලැබෙමින් පවතින පුරාවිද්‍යා සාධක අනුව දකුණු ආසියාවේ විසූ නවීන මානවයා ගේ කේන්ද්‍රස්ථානය ලංකාවේ වූ බවට ඇතැම් මානවවිද්‍යාඥයෝ සැක පහළ කරති. මෑතක දී කරන ලද කැනීම්වලින් අනුරාධපුරයේ ඇතුළුනුවර වශයෙන් හැඳින්වෙන ප්‍රදේශයේ පූර්ව-ඓතිහාසික යුගයේ මුල් කාලයේ එහි දියුණු මට්ටමේ නාගරික සංස්කෘතියක් පැවති බවට පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක ලැබී ඇත. එය හෙක්ටෙයාර් 12 ක පමණ විශාල ජනාවාසයක් වූ බව දැනට ලැබී ඇති තොරතුරු අනුව අනාවරණය වේ. බොහෝ නාගරික ලක්ෂණවලින් යුතු වූ ද කෘත්‍රිම වාරිමාර්ග ක්‍රම උපයෝගී කරගෙන කෘෂි වගාව කළා වූ ද අශ්වයින් හීලෑ කරගෙන සේවයට යොදු-ගත් මිනිසුන් සිටියා වූ ද එම ජනාවාසය විජය ලංකාවට පැමිණෙන්නට වසර 200 කට පමණ (ක්‍රි.පූ. 8 වන සියවසේ) පෙර පැවති එකක් බව තහවුරු වෙයි.[12] එබැවින් මහාවංසයේ කියන පරිදි විජය ගේ පිරිසේ අනුරාධ නම් අයකු හා භද්‍රකච්චානා ගේ

අනුරාධ නම් සහෝදරයා විසින් අනුරාධ නගරය මුලින් ම ගොඩනගන ලද්ද යි යන කියමන ගැන නැවත සිතුන්නට අප පොළොඹවයි. මෙම කරුණු සියල්ල සැලකිල්ලට ගන්නා විට විජය ලංකාවට එන අවධියේ දී ලංකාව පුරා ජනාවාස කරගත් දියුණු ස්වදේශිකයින් පිරිසක් සිටි බව ප්‍රැහැදිලි වේ. එසේ නැති ව විජය සමග හා භද්‍රකත්‍යානා කුමරිය සමග පැමිණි ආර්ය පිරිස් විසින් ම රටපුරා ජනාවාස කළ බවට මහාවංස කියන කතාව ඒ අයුරින් ම පිළිගැනීමට ඉඩක් ඇද්ද යි නැවත සිතා-බැලිය යුතුව ඇත. (මෙම ස්වදේශිකයින් ඇතැම් වර්තමාන ද්‍රවිඩ ඉතිහාසඥයින් කියන පරිදි[13] ද්‍රවිඩ මූලයකට අයත් වන්නා වූ මානව සමාජයක් නොවන බව ද මෙහි දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු ය.)

ලංකාව, ඉන්දියාව වැනි විශාල රටකට යාබද ව පිහිටි කුඩා දිවයිනක් වූ බැවින් ඉන්දීය ආධිපත්‍යයට බොහෝ විට ගොදුරු වූ බව පෙනේ. එය දේශපාලනික, සාමාජීය හා සංස්කෘතික යන හැම අංශයකටම පොදු විය. ඈත අතීතයේ සිට බලය ව්‍යාප්ත කිරීමට හෝ වාණිජ අපේක්ෂාවන් මත ඉන්දියාවෙන් ලංකාවට බෙහෝ පිරිස් පැමිණියහ. සේන ගුත්තික, එළාර, පුලහත්ථ හා දෙමළ පස් රජුන් මෙන් ම විජය ද මග සලකුණු දූන හෝ නොදූන ලංකාවට පැමිණි ආක්‍රමණිකයෙකි. අනෙක් අයට වඩා ඔහු ගේ විශේෂත්වය වූයේ ඉතා ම උපක්‍රමශීලී ව දේශීය කාන්තාවක සහායට ගෙන දේශීය නායකයන් විනාශ කර තම ආධිපත්‍යය සෑහෙන කාලයක් මෙම බිමේ ස්ථාවර කිරීම ය. එපමණක් නො ව, තමා ගෙන් පසු ව පණ්ඩුවාසුදේව වැනි ඥාති සහෝදරයකු ද ඉන්දියාවෙන් ආනයනය කර ලංකාවේ රජකමට පත් කර-ගත්තේ ය.[14] ඉන් පසු ඔහු ගේ පුතුන් ගේ ආධිපත්‍යය පණ්ඩුකාභය බලයට එන තෙක් පැවතිණි. විජය හා පිරිස කුවේණිය නම් වූ ස්වදේශීය කාන්තාව ගේ අනුග්‍රහය ලැබ ස්වදේශික ප්‍රධානීන්ට කළ විනාශය සෑහෙන කාලයක් යන තුරු ස්වදේශිකයිනට දරාගන්නට නොහැකි වන්නට ඇත. එසේ ම තමන් ගේ නායක පන්තියේ කාන්තාවක විජය සමග විවාහ වී සිටිය දී ස්වදේශිකයිනට විජය ඇතුළු පිරිසට විරුද්ධ ව විශාල විරෝධතාවක් ගොඩනගන්නට නොහැකි වන්නට ද ඇත. එබැවින් සෑහෙන කාලයක් ඔවුන් නිශ්ශබ්ද ව සිටිනන්ට ඇතැ යි උපකල්පනය කරන්නට පිළිවන. එහෙත් විදේශීය ආධිපත්‍යයෙන් නිදහස් වීමට ඔවුන් ගේ අපේක්ෂා කොයි ආකාරයෙන් වැඩෙමින් තිබුණේ ද යන්න පණ්ඩුකාභය කුමාරයා ගේ ආරම්භක කාල වකවානුවේ දී ස්වදේශිකයන් ගන්නා වූ ක්‍රියාමාර්ගවලින් පෙනේ. මේ අතර පඬුවස්දෙව් රජුගේ රාජ්‍ය කාලයේ දී ස්වදේශීකයින් ගේ ප්‍රබල කැරැල්ලක් ගොඩනැගුණු බව පරණවිතාන කියයි.[15] මහාවංසය කියන

පරිදි විජය කුවේණිය අතහැරීමෙන් පසු ඇය දරුවන් දෙදෙනාත් සමග තම ඥාතීන් වෙත යාමෙන් අනතුරු ව ස්වදේශීන් ඇය මරාදමන අතර, දරුවන් වූ ජීවහත්ත හා දිසාලා වනාන්තරයට ගොස් වනචාරී ව විසූ බවත්, වැද්දන් ගේ පරපුර ඔවුන් ගෙන් ඇරඹි බවත් මහාවංසය වැඩිදුරටත් කියයි.[16] ඉහත සාකච්ඡා කළ පරිදි වසර දහස් ගණනක දියුණු සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියූ, රට පුරා ව්‍යාප්ත ව සිටි ස්වදේශිකයින් එසේ කුඩා වනචාරී ගෝත්‍රයක් බවට පත් වී ගියේ යැ යි මෙහොතකට වත් සිතීමට ඉඩක් ඇත් ද?

මහාවංසයේ පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව ප්‍රබන්ධ ව ඇති සුරංගනා කථාව පිළිබඳ ව ඊළඟට සලකා බලමු. මහාවංසයේ ඒ කථාව ඇරඹෙන්නේ මෙසේ ය. පණ්ඩුවාසුදේව ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වාගත් භද්‍රකත්‍යානා කුමරිය මෙහෙසිය කොට විසිමෙන් ඕ පුතුන් දස දෙනකු හා දුවක වැදුවා ය.[17] දුව උපන් අවස්ථාවේ ඇය දුටු පෙරවි බමුණෝ ඇය ගේ පුතකු රාජ්‍ය පතා තම මාමාවරුන් මරණ බව කිවූහ. සහෝදරයෝ ඇය මරාදමීමට සූදනම් වුව ද වැඩුමහල් සොහොවුරු අභය කුමාරයා ඇයට අභය දනය දී එක්ටැම් මාලිගයක සිරකර තබා පිරිමින් ගෙන් ඇය දුරස් කළේ ය. එහෙත් භද්‍රකත්‍යායනා කුමරිය ගේ සොහොයරකු වූ දීඝායු කුමරු ගේ පුත්‍රයකු වූ දීඝගාමිණී "චිත්‍රා"ව ගේ රූප සම්පත්තිය ගැන අසා පැමිණ රහසින් එක්ටැම් මාලිගයට ගොස් චිත්‍රා සමග එක් විය. ඒ නිසා චිත්‍රාට දරුවෙක් ලැබේ. පෙරවි බමුණන් ගේ අනාගත වාක්‍ය ගැන සිහි කළ චිත්‍රා තම දසිය ලවා කුමාරයා කැවුම් පෙට්ටියක බහා පිටතට යවයි.[18] මහාවංසයේ එන පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ මෙම මුල් කොටස බොහෝ රටවල ඇති ජනකථාවලට නෑකම් කියයි. එමෙන් ම ඒ සිද්ධි පෙළ යථාර්ථයෙන් ද බැහැර ය. දීඝගාමිණී හා උන්මාදචිත්‍රා ප්‍රේම කථාව මහාභාරතය, ඉලියඩ් ඔඩිසි ග්‍රීක කාව්‍ය[19] ඝත ජාතකය, උන්මදන්ති ජාතකය,[20] හරිවංශය වැනි කථා ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය කරන ලද හිතළු කථාවකි.[21]

මෑතකාලීන පර්යේෂණ මගින් සොයාගත් බෙහෝ කරුණු අවධානයට යොමුකරන මහචාර්ය ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර මහතා පණ්ඩුකාභයගේ මුල් කාලවකවානු සම්බන්ධ මහාවංසයේ එන කථා, ඝත ජාතකයේත්, මහාභාරතයේත්, හරිවංශ නම් කෘතියේත් දැක්වෙන පුවත්වලට සමාන බවත්, පසුකාලීන කථා මහාභාරතයේ හා හරිවංශයේ ක්‍රිෂ්ණ කුමරා පිළිබඳව එන පුවත්වලට සමාන බවත්, විවාහ ගිවිස ගැනීම උම්මග්ග ජාතකයේ එන මහෞෂධ පඬිතුමන් හා අමරා දේවිය අතර වූ කථාපුවතට සමාන බවත් කියයි. එහෙත් අනෙක් බොහෝ ඉතිහාසඥයන් පිළිගන්නා

පරිදි ම අවසානයේ පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව මහාවංසයේ එන කථාව ම ඔහු ද පිළිගනී. මහාවංස කතුවරයා කියන ඒ කථා ඊට කලින් පැවති වෙනත් කථාවලින් උපුටාගෙන පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ වෘත්තාන්තය ගොඩනගා ඇති බව පිළිගන්නේ නම් සැබෑ පණ්ඩුකාභය කවරෙක් ද යන්න ගැන සොයාබැලීමක් එහි ද කර නැත. කෙසේ වෙතත් ඔහු ගේ අවසන් නිගමනය "පණ්ඩුකාභය ඓතිහාසික පුද්ගලයකු වූවා වන්නට ද පිළිවන." යනුවෙන් සඳහන් කරයි. කෙසේ වෙතත් ඔහු ද පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව මහාවංසයේ යටපත් කර ඇති සත්‍ය තොරතුරු අනාවරණය නො කරයි.[22]

ඊළඟට පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව එන සියලු ම තොරතුරු ඔහු ස්වදේශිකයින් විසින් ආරක්ෂා කරනු ලැබීම පිළිබඳ ව ය. චිත්‍රාව ගේ දසිය කුමාරයා කැවුම් පෙට්ටියක දමාගෙන ඇගේ ගම වූ දෙරමඩලාවට යාමට මගට බසියි.[23] ඕ ස්වදේශික කාන්තාවකි. මග දී මුව දඩයමේ යන රාජකුමාරවරු ඇය දක සැක කොට කැවුම් පෙට්ටිය පරීක්ෂා කිරීමට සූදනම් වෙති. එහෙත් කුමාරයා ආරක්ෂා කරමින් පැමිණි "චිත්‍ර" හා " කාලවේල" යක්ෂයෝ දෙදෙනා ඌරකු මවාපෑමෙන් රජකුමාරවරුන් ගේ අවධානය ඒ දෙසට යොමු කරවූහ. දසිය ඔවුන් ගෙන් ගැලවී ළදරුවා ද රැගෙන තම ගමට යන්නී ය. මේ 'චිත්‍ර' හා 'කාලවේල' මහාවංසය යක්ෂයන් වශයෙන් හැඳින්වුව ද ඔවුන් ස්වදේශිකයින් බව අමුතුවෙන් කිව යුතු නො වේ. ළදරුවා ද්වාරමණ්ඩල ගමේ නියුක්තයාට භාරදෙන ලදු ව ඔහු තම බිරිඳට එදින ම ලැබුණු දරුවා සමග මේ ළදරුවා ද හදා වඩා-ගනී. මේ ගම්නායකයා ද ස්වදේශිකයකි. පණ්ඩුකාභය කුමාරයා වැඩුණු අවස්ථාවේ දී ඒ පිළිබඳ තොරතුරු ලැබෙන චිත්‍රා ගේ සහෝදරවරුන් තෙවරක් ම මෙම දරුවා මැරීමට ක්‍රියා කළ ද ඔහු එයින් ආරක්ෂා වෙයි. මේ අවස්ථා තුනේ දී ම ඝාතකයින් අතින් මැරුම් කන්නෝ පණ්ඩුකාභය කුමාරයන් සමග සිටි ස්වදේශික දරුවෝ ය. ස්වදේශිකයින් නායකත්වයට පුහුණු කරන අයකු ගැන අසන රජකුමාරවරුන් ස්වදේශිකයින් මරා මෙබඳු විලෝපනයක් කරන්නට ඇත. මේ අවස්ථාවල දී පණ්ඩුකාභය රැකගන්නෝ ස්වදේශිකයෝ ය. සොළොස් වයස් ගත වන පණ්ඩුකාභයට ශිල්ප ශාස්ත්‍රය ප්‍රගුණ කරවන්නේ ද "පණ්ඩුල" නැමැති ස්වදේශිකයෙකි.[24] මේ දක්වා මහාවංසයේ එන තොරතුරු දෙස විචාරශීලී ව බලන විට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් නම් ස්වදේශිකයින් දක්ෂතා හා හැකියාවන් ඇති දරුවකු තෝරාගෙන විජය විසින් ස්ථාපිත කළ විදේශ ආධිපත්‍යයෙන් මෙම රට මුදගැනීමට කටයුතු කළ බව යි. අධිරාජ්‍යයක් ගොඩනැංවූ මෞර්ය වංශික

චන්ද්‍රගුප්ත, චාණක්‍ය හෙවත් කෞටිල්‍ය විසින් බලයට ගෙනඑනු ලබන්නේ ද එපරිද්දෙනි.[25] විදේශ ආධිපත්‍ය කලක් පැවතුණු රටවල මෙබඳු සංවිධාන ක්‍රම මගින් ස්වදේශිකයින් බලයට පැමිණීම සමානුරූපී ලෙසින් ලෝකයේ බෙහෝ රටවල සිදු ව ඇති බැව් පෙනේ.[26]

පණ්ඩුකාභය තම හමුද ගොඩනගන්නේ ස්වදේශිකයින් අතරේ ය. එම හමුදව සන්නද්ධ කිරීමට ඔහුට උපකාරී වන්නේ පණ්ඩුල ගුරුවරයා ගේ පුත් "චන්ද්‍ර" නැමැති ස්වදේශිකයා ය. යුද්ධයේ දී පණ්ඩුකාභයට මහත් සේ උපකාරී වන "චේතියා" නැමැති යක්ෂිණිය පිළිබඳ ව ද මහාවංසයේ තොරතුරු එයි.[27] පණ්ඩුකාභය හා චන්ද්‍ර නම් සෙනෙවියා තම හමුද සංවිධානය කරන්නේ "ගඟට" දකුණු දිසා භාගයෙහි ය. ඒ එකල ස්වදේශිකයින් ගේ බලය පැතිරී පැවතුණු ප්‍රදේශය යි. මහාවංසයේ ම එන තොරතුරු අනුව මේ වන විට "ගඟින්" දකුණු ප්‍රදේශයේ විජය ගේ හෝ භද්‍රකත්‍යායනා ගේ අනුගාමිකයින් විසින් ජනපද පිහිටුවා-ගත් බවක් නො පෙනේ. එසේ ම තමන් ගේ වාසභූමිය උදුරාගත් ඉන්දියානු ආක්‍රමණික අධිපත්‍යයට එරෙහි ව ගඟින් දකුණුදිග ප්‍රදේශයේ ගොඩනැගෙමින් තිබෙන ස්වදේශික බලමුළු විධිමත් පරිදි පෙළගැස්වීමට නායකත්වය දෙන ලද්දේ පණ්ඩුකාභය විසිනි. පණ්ඩුකාභය සේනා සංවිධානය කළ මුල් කාලයේ ඔහු සැරිසැරූ ප්‍රදේශවල නම් පෙළක් මහාවංසයේ එයි.[28] ඒවා අතර, දෙරමඬලාව, පණ්ඩුලගම, ගිරිකඩපව්ව, කසාගල, කලහනගර, දූම්රග්ගල, ගල්කඩරට, උපතිස්සගම, දෙළුගල යන ස්ථාන ජනප්‍රවාද අනුව ගඟින් දකුණුදිග වර්තමාන කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ පිහිටා ඇත. තිස්ස කුමාරයා තම අගනුවර කරගෙන සිටි උපතිස්ස නුවර වර්තමාන තිස්සව බවටත්, ගිරිකඩපව්ව වර්තමාන නිකවැගම් කෝරළේ ප්‍රදේශය බවටත්, තාම්‍රපර්ණිය, වර්තමාන බිංගිරිය ප්‍රදේශයේ වූ බවටත් පණ්ඩුකාභය කුඩා කල වැඩුණු දෙරමඬලාව වර්තමාන දෙරබාවිල බවටත් ජනප්‍රවාද ඇත. එකල "ගඟ" වශයෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ කලා ඔය බවට හඳුනාගෙන ඇත. එබැවින් ගඟින් දකුණු ප්‍රදේශයේ ස්වදේශිකන් ගේ ජනපද බහුල ව තිබුණු බව ඒ අනුව සිතා-ගත හැක. පණ්ඩුකාභය දකුණු ප්‍රදේශයේ ගොඩනගාගත් බලය හමුවේ දුර්වල වූ අභය රජ පණ්ඩුකාභයට ගඟින් දකුණු ප්‍රදේශයේ පාලනය බාරදීමට ද එක් අවස්ථාවක දී යෝජනා කළේ ය.[29]

මේ වන විට ලංකාවේ ආධිපත්‍යය පිහිටුවාගෙන සිටි විජය ගේ පරම්පරාවේ උරුමකරුවන් මරා විදේශීය ආධිපත්‍යය පිහිටුවාගෙන සිටි පිරිස් විනාශ කර රට නිදහස් කර-ගන්නා පණ්ඩුකාභය රජවීමෙන් අනතුරු ව ගත් ක්‍රියාමාර්ග ගැන ද අවධානය යොමුකිරීම මෙහි දී වැදගත් වේ. ඔහු

අනුරාධපුර නගරය අංග සම්පූර්ණ නගරයක් ලෙස ගොඩනැගී ය. එය මහාවංසයේ කියැවෙන පරිදි "අනුරාධ" නැමැති තම මුත්තා සිටි තැන සොයා යැමක් නො ව[30] ස්වදේශිකයින් විජය පැමිණීමටත් වසර 200 කට පමණ කලින් විධිමත් ව ගොඩනගාගෙන තිබුණු ජනාවාසයක් මුල් කරගෙන අනුරාධපුර නගරය ගොඩනගාගැනීමක් ලෙස සිතීම වඩා උචිත ය. මෙහි කලින් සඳහන් කර ඇති පරිදි අශ්වයින් හීලෑ කර ඔවුන් තම කාර්යයන්ට යොදගත්, ජලවහන පද්ධතීන් කෘෂිකර්මාන්තය සඳහාත් පරිභෝජනය සඳහා යොදගත්, දියුණු කරන ලද මැටි බඳුන් පාවිච්චි කළ ස්වදේශිකයන් ගොඩනගාගෙන සිටි ජනාවාසයක් පදනම් කොටගන පණ්ඩුකාභය තම අගනුවර පිහිටුවා ගත් බව පිළිගැනීමට මෑතක දී සොයාගත් පුරාවිද්‍යා සාධක ඉවහල් වේ. අනුරාධපුර යුගයට අයත් නටඹුන්වලට යටින් ඒ ජනවාසයට අයත් පුරාවිද්‍යා සාධක අළුතින් කැනීම්වලින් මතු කරගෙන ඇත.[31] එය "අනුරාධවරුන්" ඉදිකොට ගෙනසිටි නගරය ලෙසින් හඳුනා-ගැනීමට කිසි දු පුරා විද්‍යා සාධකයක් ලැබී නැත.

ගඟින් දකුණුදිග ගිරිකඩපව්ව, කලහගාම දූම්රක්ගල, ලේවාකඩ, ප්‍රදේශවල දී ඉන්දීය ආක්‍රමිකයන්ට විරුද්ධ ව සටන් කළ පණ්ඩුකාභය අවසාන වූත්, ප්‍රබල වූත් සටන කළේ රිටිගල දී ය. මහාවංසයේ සඳහන් පරිදි රිටිගල සටනින් ආක්‍රමණිකයින් සමූලඝාතනය කර පණ්ඩුකාභය නිරුපද්‍රිත ව අනුරාධපුරයට පැමිණෙයි.[32]

මහාවංසයේ කියැවෙන පරිදි ඉන්දීය නායකයින් දෙදෙනකු ගේ ම නගරයක් වූ[33] අනුරාධපුරය කිසි දු විරුද්ධත්වයක් නොදක්වා පණ්ඩුකාභය පිළිගනී. එසේ වන්නට ඇත්තේ දැනට කැනීම් මගින් පාදගෙන ඇති විජය පැමිණීමටත් වසර 200 කටත් වඩා කලින් ඉදි කළ එම ජනාවාසය ස්වදේශීන් ගෙන් යුක්ත වීම නිසා විය යුතු ය. විදේශ ආධිපත්‍යය සුන් කර පැමිණි තම නායකයා එම ජනාවාසයේ වැස්සන් බැතිබර ව පිළිගන්නට ඇත. විජය පණ්ඩුවාසුදේව හා අභය වැනි ඉන්දීය පාලකයින් අගනුවර කොට ගෙන සිටි තාම්‍රපණ්ණිය ඔහු නොසලකා හැර ඇත. එහි සිටි ඉන්දීය ප්‍රධානීන් විනාශ වුව ද ඔවුන් සමග පැමිණි සෙසු ඉන්දීය ජනයා ඒ ප්‍රදේශයේ වාසය කරන්නට ඇති හෙයින් පණ්ඩුකාභය තාම්‍රපර්ණිය අතහැර තම ජනතාව දියුණු මට්ටමට ගොඩනගාගෙන සිටි අනුරාධපුර නගරය අගනගරය ලෙස තෝරාගන්නට ඇත.

පණ්ඩුකාභය අභිෂේක කිරීම හා ඉන් අනතුරු ව ගත් ක්‍රියාමාර්ග ගැන ද තව දුරටත් විමසීම අප ගේ අදහස් සනාථ කිරීමට හේතු කාරක

වෙතැ යි සිතමි. පණ්ඩුකාභයට කලින් මහාවංසයේ සඳහන් පරිදි රජවරුන් තිදෙනෙක් එනම්, විජය පණ්ඩුවාසුදේව හා අභය අභිෂේක ලබා ඇත.[34] ඔවුන් ඉන්දීය ප්‍රභවයකින් යුක්ත අයවලුන් වූ බැවින් ඉන්දීය සම්ප්‍රදායන්ට අනුකූල ව අභිෂේක ලබන්නට ඇත. එහෙත් පණ්ඩුකාභය රජු එම සම්ප්‍රදායන්ට අනුව අභිෂේක නොකර දේශීය වූ ක්‍රමයකට අභිෂේක ලැබූ බැවින් "ඒ රජු මාමාවරුන් ගේ ඡත්‍රය ගෙන්වාගෙන මෙහි (අනුරාධපුරයෙහි) වූ විලෙක ජලයෙන් දෝවනය කරවා තමා ගේ අභිෂේකය කරවූ" බව මහාවංසය කියයි.[35] මහාවංස ටීකාව "මයිලන් ගේ ඡත්‍රය" උපතිස්ස ගමින් අනුරාධපුරයට ගෙන්වා ජයවැවට අයත් ඉම් ඇතුළත පිහිටි විලෙක්හි ඒ විලෙහි ම ජලයෙන් දෝවනය කර වූ බවත් එහි ම අභිෂේකයක් කරවූ බවත් කියයි.[36] මහාවංසයත්, වංසත්තප්පකාසිනියත් මෙසේ පණ්ඩුකාභය ගේ අභිෂේකය ගැන පමණක් විශේෂ සඳහනක් කරන්නේ එහි වූ විශේෂත්වයක් නිසා ය. ඒ විශේෂත්වය වූ කලී දේශීයත්වය යි. රාජ්‍යත්වය දේව නිර්මාණයක් ය යන මතය පැවතුණා වූ[37] ඉන්දියාවේ රාජ පරම්පරාවකින් පැවතුණු විජය, පණ්ඩුවාසුදේව හා අභය ඉන්දීය ආකාරයට අභිෂේකය ලැබූ අතර, පණ්ඩුකාභය ඒ සම්ප්‍රදායයන් ගෙන් මිදී දේශීය විධි ක්‍රම අනුව අභිෂේක ලැබූ බව ඒ අනුව සිතාගත හැකි ය. තමන්ට පෙර වසර 100ක් පමණ රජ කළ රජවරුන් තිදෙනකු නොකළ ආකාරයේ අමුතු ම වැඩ කොටසක් පණ්ඩුකාභය රජ කළේ ය. විධිමත් නගර සැලැස්මක් මත අගනගරය ඉදි කළේ ය. දියුණු නගරයකට අවශ්‍ය සියලු ම අංගෝපාංග එහි විය.[38] "නගර පාලනය සඳහා 'නගර ගුත්තික' තනතුරක් ඇති කොට අභය රජ එහි පිහිටුවන ලදී.[39]" මෙතෙක් සොයාගෙන ඇති තොරතුරු අනුව ලෝකයේ ප්‍රථම වතාවට පළාත් පාලන ක්‍රියාවලියක් සිදු වන්නේ මෙහි දී ය.

ඊළඟට පණ්ඩුකාභය රජු ගෙන් උපහාර ලබන්නේ ස්වදේශික නායිකයින් පිරිසකි. හේ චන්ද්‍ර සෙනෙවියාට "පෙරවි" තනතුර දුන්නේ ය;[40] නුවරට නැගෙනහිර "කාලවේල" යක්ෂයා පිහිටුවී ය.[41] "චිත්‍රරාජ" අභයවාපි යටබායෙහි වාසය කරවී;[42] දසිය දකුණු දිග් දෙර ද[43] "වළවාමුඛී" රජ ගෙවුයන ඇතුළ ද[44] වාසය කරවී ය. කාලවේල හා චිත්‍රරාජ අතර සමග සම අසුන්හි හිඳ පණ්ඩුකාභය රජතුමා දෙව් මිනිස් නැටුම් නැරඹූ බව ද මහාවංසයේ මෙන් ම මහාවංස ටීකාවේ ද සඳහන් වේ.[45] ථූපාරාමය ඉදි කළ ස්ථානයේ කලින් තිබී ඇත්තේ පණ්ඩුකාභය රජු විසින් "මහේජ" නම් යක්ෂයකු වෙනුවෙන් ඉදි කළ දේවාලයකි.[46] අභයගිරිය භූමියේ ජෛන ආරාම ද ලංකාරාමය පිහිටි බිමේ "ජෝතිය" නිගණ්ඨයාට ද ආරාමයක් පණ්ඩුකාභය රජු විසින් ඉදිකරන ලදී. වැදි දෙවියා (ව්‍යාධ දේව) සඳහා

කැප කළ නුග රුකක් සහිත පූජාසනයක් ඇත් පොකුණට නිරිත දිග ඇති උස් වේදිකාවක් වැනි ස්ථානයේ වූ බව සැලකේ.[47] මහාවංසයේ හා වංසත්තප්පකාසිනියේ මොවුන් යක්ෂයින් වශයෙන් හඳුන්වා තිබූ අතර ඔවුන් දේශීය ජනනායකයින් ලෙස පිළිගැනීමට එය බාධාවක් නො වේ. පණ්ඩුකාභය රජු අභය රජු හැර වෙනත් කිසියම් ඉන්දීය සම්භවයක් ඇති ව සිටියකු තමන්ට ළංකර නොගත් බව එයින් ම පැහැදිලි වේ.[48]

වසර 100 ක පමණ දීර්ඝ වූ තම පාලන කාලය තුළ වාරි කර්මාන්තයක් ඉදි නොකළ ඉන්දීය පාලකයන්ට අරුමයක් වූ තවත් නිර්මාණයක් පණ්ඩුකාභය රජු විසින් කරවන ලදී. එනම් ජය වැව යි.[49] වංශකථාවල මුලින්ම සඳහන් වන කෘත්‍රිම වාරිකර්මාන්තය එය යි. සැබැවින් ම දේශීය තාක්ෂණයේ පරිපූර්ණ අංගයක් වූ වාරි කර්මාන්තය දේශීය රජකු විසින් ම කළ යුතු කාර්යයක් විය. පණ්ඩුකාභය විසින් කරන ලද තවත් කාර්යයක් නම් ග්‍රාමසීමා නියම කිරීම යි.[50] එයද ඉන්දීය පාලකයින් සිහිනෙන් වත් නොසිතූ දෙයක් බව පසු කාලයේ හෝ එවැනි උත්සාහයක් ගත් රජකු ඉතිහාසයේ නොවීමෙන් පෙනේ. සැලසුම් සහගත නගර නිර්මාණය, විශිෂ්ට තාක්ෂණයෙන් යුත් වාරිමාර්ග ගොඩනැගීම, ග්‍රාමසීමා නියම කිරීම වැනි පෙර සිටි ඉන්දීය පාලකයින් නොදත් කාර්යයන් පණ්ඩුකාභය රජු විසින් ඉටු කරන ලද්දේ ඔහු හා ඔහු ගේ දේශීය උපදේශකයින් ප්‍රගුණකර සිටි දේශීය ශිල්ප ඥානය උපයෝගී කරගෙන බව සිතාගැනීම අසීරු නො වේ.

මහාවංසයේ මෙන් ම අනෙකුත් වංශකතාවල එන ද්විතීයික කරුණු ද වෙනත් ඓතිහාසික සාධක හා පුරාවිද්‍යාත්මක සාධකවලින් හෙළි වන තොරතුරු ද සැලකිල්ලට ගත්තා විට විජය හා පිරිස මෙහි පැමිණෙන විට මෙරට දියුණු සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියූ ස්වදේශිකයින් ගේ ජනාවාස තිබූ බවත් රටපුරා ඒවා ව්‍යාප්ත ව තිබුණු බවත් අනාවරණය වෙයි. විජය සුළු කලකට මෙහි තම ආධිපත්‍යය පිහිටුවා-ගත්තේ නොයෙකුත් උපක්‍රම යොදා ඒ දියුණු ස්වදේශිකයින් අභිභවනය කිරීමෙනි. විජය හා පණ්ඩුකාභය දක්වා ඔහු ගේ පිරිස විසින් අවුරුදු 100 පමණ කාලයක් මෙරට තම ආධිපත්‍යයට ගෙන තිබුණ ද ඔවුන් විසින් මෙරට ගොඩනැගූ කිසි දු ගොඩනැගිල්ලක හෝ වාරිමාර්ගයක පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක මෙතෙක් ලැබී නැත. දැනට ලැබී ඇති පැරණි ම සාධක පණ්ඩුකාභය සමයත් සමග ඇරඹුණු ඒවා බව පෙනේ. ඒ අනුව පණ්ඩුකාභය අලුත් ම යුගයක් ඇරඹූ අයකු බව නිරායාසයෙන් ම පිළිගැනීමට සිදු වේ. ඒ සඳහා ඔහුට හේතුකාරක වන්නට ඇත්තේ දේශීය තාක්ෂණය හා දේශීය ශිල්පීය ක්‍රම බව පෙනේ.

මහාවංසයෙන් ම ඉස්මතු වන කරුණු අනුව පණ්ඩුකාභය විජය පරම්පරාවේ අයකු නොවන බව පිළිගැනීම අසීරු වෙතැ යි නො සිතමි. එහෙත් මේ පිළිබඳ ව ඇති වෙනත් ඓතිහාසික සාධක ද පරීක්ෂා කර බලා මෙම නිගමනයට බැසීම වඩාත් යුක්තියුක්ත යැ යි සිතමි. වසර දහස් ගණනක් පිළිගත් කරුණක් වෙනස් කිරීමට ඒ සඳහා ඉතා ප්‍රබල සාධක තිබිය යුතු ම ය. "ඈත අතීතයේ පටන් ලක්දිව මිනිසුන් ගේ වාස භූමියක් විය. ඒ අනුව ලක්දිව වරදීප, ඕජදීප, ආදි කාලවල සිටම මනුෂ්‍යයෝ ජීවත් වූහ.[51] දීපවංසයේ එන මෙම තොරතුරු අනුව බුදුන් ජීවමාන කාලයේ ද ලංකාවේ මනුෂ්‍ය වාසයක් තිබුණු බව පෙනේ. ඒ විජය පැමිණ ජනාවාස පිහිටුවීමට කලින් ය. සමන්තකූටවාසී මහා සුමන දිව්‍ය රාජයා ලංකාවට වැඩම කළ බුදුරජාණන් වහන්සේ ගෙන් බණ අසා සෝවාන් වුණු බව දීපවංසයේ මෙන් ම[52] මහාවංසයේ ද වාර්තා වේ.[53] බෞද්ධ දර්ශනයට අනුව සෝවාන් වැනි ඵලයකට පැමිණීමට බොහෝ සේ දියුණු කළ සිතක් ඇත්තකු විය යුතුය. ඒ අනුව බුදුරජාණන් වහන්සේ ලංකාවට වඩින අවධියේ ද බොහෝ සෙයින් සිත දියුණු කරගත් මිනිසුන් මෙහි සිටි බව එයින් තහවුරු වේ. සුමන දිව්‍යරාජයා සෝවාන් ඵලයට පැමිණි පසු මිනිසුන් දේවත්වයෙන් සැලකුව ද ඔහු සැබවින් ම ඒ ප්‍රදේශයේ විසූ දේශීය ප්‍රධානියකු වන්නට ඇත.

දීපවංසයේ එක් තැනක පණ්ඩුකාභය හඳුන්වා ඇත්තේ "හොරා" යන අර්ථය ඇති "පකුණ්ඩක" නමිනි.[54] එසේ ම දීඝගාමිණී හා චිත්‍රා (රහසින්) එක් වීමෙන් පණ්ඩුකාභය කුමරා ලැබුණු බව එහි සඳහන් වෙතත් මහාවංසය මෙන් එක්ටැම්ගෙයක් ගැන හෝ ළදරුවා රහසින් රැගෙන යන දාසියක ගැන වත් කුමාරයා රැකගන්නා වූ යකුන් ගැන වත් එහි සඳහන් නො වේ. එහෙත් පණ්ඩුකාභය අභය රජුගේ විසිවන රාජවර්ෂයේ දී "හොරෙක්" වී යැ යි එහි සඳහන් වී ඇත.[55] මේ අනුව පණ්ඩුකාභය මහාවංසකතාකරු පිළිගන්නා මට්ටමේ රාජ්වංසයක සාමාජිකයකු නොවූ බව පෙනේ. දෙවන පෑතිස් රජු දක්වා ලංකාවේ රාජපරම්පරාව කෙටියෙන් සඳහන් කරන සමන්තපාසාදිකාවේ ද පණ්ඩුකාභය හඳුන්වන්නේ "පකුණ්ඩක" නම් දාමරිකයා ලෙස ය. "අථ අභයස්ස වීසතී මේ වස්සේ පකුණ්ඩකාභයෝනාම දාමරිකෝ රජ්ජං අග්ගහේසි. තත්ථ කාලාසොකස්ස සොළසමෙ වස්ස ඉධ පකුණ්ඩස්ස සත්තරස වස්සානි පරිපූරිංසු"[56] දීපවංසයේ එන කරුණු තවත් සනාථ කරමින් සමන්තපාසාදිකාවේ සඳහන් මේ විස්තරය අනුව පණ්ඩුකාභය හුදකලා ව සිට රාජ්‍යත්වයට පත් වූ දාමරිකයෙකි. පසුකාලීන ලේඛනයක් වන රාජාවලියේ පණ්ඩුකාභයවරුන් දෙදෙනකු ගැන සඳහන් වෙයි. "ඔහු නං තම මයිල් කුමාරයන් කෙරේ ඉඳ පණ්ඩුකාභය කුමාරයා

වැදූවා ඒ කුමාරයා වැඩිවිය පැමිණ ඇවැස්ස මයිල් නව දෙනෙකු මරා දමා 'හැරිකුඩ' රජුගේ දුව 'පල්ලවතී' බිසව ගෙන තිස් අවුරුද්දක් රාජ්‍ය කළේය. ඔහු පුත් පණ්ඩුකාභය රජ රජ කරන අවධියේදී දිගින් සතර ගව්වක් පළලින් සතර ගව්වක් මුල් උදුරා විදි ආදී සියල්ලක් කරවා අටළොස් ගව්වක් පහුරු කරවා සිංහල ලකුණු කොටවා තිසා වැව බඳවා නුවර සිංහයාගේ ආකාර කොටා ගල් වැඹ ඉඳුවා සැත්තෑ අවුරුද්දක් රාජ්‍ය කළේය".[57] මේ අනුව රාජාවලී කතුවරයාට ද ඒ පිළිබඳ ව ඇත්තේ අවිනිශ්චිත දැනුමකි. බොහෝ දුරට මහාවංසය ගුරු කොට රචනා කරන ලද රාජාවලියේ කතුවරයාට පණ්ඩුකාභය රජු ගැන එබඳු අවිනිශ්චිත තත්ත්වයක් ඇතිවන්නට ඇත්තේ තමන් ආශ්‍රය කොට-ගත් වෙනත් මූලාශ්‍ර වල තිබූ කරුණු නිසා විය හැක. පූජාවලියේ ද රාජවලියේ මෙන් පණ්ඩුකාභය නමින් රජවරුන් දෙදෙනකු ගැන සඳහන් වෙයි.[58]

රාජවංශ පුස්තකය අනුව අනුරාධපුර නගරය ගොඩනගා ඇත්තේ මූරුණ්ඩ සිව ගේ පුත්‍ර "පුණ්ඩුක අභය" විසිනි.[59] යවන රාජ්‍ය වෘත්තාන්තයේ දැක්වෙන ආකාරයට ද පුණ්ඩුක අභය මුරුණ්ඩ සිව ගේ පුත්‍රයෙකි. පණ්ඩුවාසුදෙව් රජුට විරුද්ධ ව ස්වදේශික ජනයා බලවත් ව නැගී සිටියා යැ යි එම වෘත්තාන්තයේ දැක්වෙයි. එම ස්වදේශීය බලවේගයට නායකත්වය දෙන ලද්දේ "පකුණ්ඩ විසින් බව පිළිගැනීම අපහසු නො වේ. පරම්පරා පුස්තකයේ විස්තරය අනුව පරණවිතාන මහතා මුරුණ්ඩ සිව ඉන්දීය රජපෙළපතකට ඈඳීමට උත්සාහ කර ඇතත්[60] (මහාවංසයේ සඳහන් පරිදි විජය පරම්පරාවට නො ව) ඊට වඩා යථාර්ථවාදී වන්නේ පකුණ්ඩ දේශීය පරම්පරාවකින් ඉස්මතු වූ අයකු ලෙස සැලකීම ය.

ලංකා ඉතිහාසය ගොඩනැගීමට ආධාරක වූ මහාවංසය වැනි ඇතැම් මූලාශ්‍ර වල ද, එම මූලාශ්‍රයවල පිහිටෙන් ලංකා ඉතිහාසය ගැන පර්යේෂණ කළ බොහෝ දෙනකු ගේ ශාස්ත්‍රීය ලේඛනවල ද පණ්ඩුකාභය පිළිබඳ ව ගොඩනැගී ඇති කථාව සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් වන ආකාරයේ වන මෙම කථාව කියවන පාඨකයා තව දුරටත් මෙම කරුණු ගැන සොයාබැලීමට පෙළඹෙනු ඇතැ යි සිතමි. "හුදී ජන පහන් සංවේගය පිණිස" ඉදිරිපත් කළ මෙම කරුණු ඉතිහාසයේ සිද්ධියක් පිළිබඳ හුදු උපකල්පනයක් පමණකැ යි කියා බැහැරලන්නට ද කෙනකු පෙළෙඹෙනු ඇත. එහෙත් උපකල්පන මත ගොඩනැගුණු කරුණු පසු කලෙක සොයාගත් වෙනත් මූලාශ්‍රය මත සත්‍ය වූ අවස්ථා ලෝක ඉතිහාසයේ කොතෙකුත් දක්නට ඇත. මහා කවි හෝමර්ගේ ඉලියඩ් මහා කාව්‍යයේ එන "ට්‍රෝයි" නගරය ඔහු විසින් නිර්මාණය කළ කාව්‍ය සංකල්පයක් පමණකැ යි

මැතක් වන තුරු බොහෝ දෙනෙක් සිතූහ. එහෙත් "ට්‍රෝයි" නගරය කැනීම් මගින් හෙළිපෙහෙළි කෙරෙද්දී හෝමර්ගේ "ට්‍රෝයි" නගරය යථාර්ථයක් බවට ඉතිහාසඥයින්ට පිළිගැනීමට සිදු ව ඇත.

ඉතා පැරණි සංස්කෘතීන් පැවති ඊජිප්තුවේ හා ලංකාවේ එවක අහසේ පියාඹන යන්ත්‍ර තිබූ බවට ඒ ඒ රටවල ඇතැම් සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල සඳහන් වී ඇත. මේවා හුදෙක් මනඃකල්පිත ඒවා බව ඒවා ගැන පරීක්ෂණ කළ බොහෝ දෙනෙක් සඳහන් කළහ. එහෙත් ඊජිප්තුවේ මෑතක දී කළ කැනීම්වල දී ලැබී ඇති තොරතුරු අනුව එබඳු නිර්මාණ තිබූ බවට පැහැදලි සාක්ෂි ලැබී ඇත.[61]

මහාවංස කතුවරයා තම අපේක්ෂාවන් ඉටු කරගැනීම පිණිස තමන් ජීවත් වන කාලයෙන් අවුරුදු 900 කට පමණ පෙර සිදුවූ සිද්ධි දමයක් පෙළගස්වා ඇත. ඔහු තම නිර්මාණය සඳහා පාදක කර-ගත් මූලාශ්‍රයවල එම පැරණි කාලපරිච්ඡේදයේ තොරතුරු ඇතැම් විට නොවූ බැවින් ද, මෙතරම් පැරණි කලාපරිච්ඡේදයක සිද්ධීන් මිනිසුන් ගේ ජනවහරින් බැහැර ව ගොස් තිබූ බැවින් ද මහවංස කතුවරයා කිසි දු පැකළීමක් නොමැති ව තම කථාවේ කථානායකයා ඉන්දියාවේ පැවතුණු උභයකුල පරිශුද්ධ ශාක්‍ය වංශයට බද්ධ කළේය. ඒ සඳහා ඇතැම් ඓතිහාසික සිද්ධි තමන්ට අවශ්‍ය පරිදි පෙළගස්වන ලදී. වෙනකක් තබා පණ්ඩුකාභය යන නම පවා ඒ කථාවට සුදුසු ආකාරයට සකස් කළ එකකි. එවකට ඉන්දියාවේ සිට පැමිණි ප්‍රධානීන් ගේ නම්වලට අනුරූප ව යන සේ මේ නම සකස් වී ඇත. මහාවංසය හා චූලවංසය ඉංග්‍රීසියට නැගූ වංසකථා පිළිබඳ ප්‍රමාණික උගතකු වන විල්හෙල්ම් ගයිගර් "සිංහල ඉතිහාසයේ අමාරු ම කොටස කියූ දෙය නොව නොකියා හළ දෙය යැයි" සඳහන් කළේ වංසකථාවල සඳහන් මෙබඳු කරුණු සැලකිල්ලට ගෙන ය.[62]

මහාවංස කථාකරු ගේ ඕනෑ එපාකම් අනුව මෙම පණ්ඩුකාභය ගේ චරිත කථාව පෙළගැස්වීම නිසා ලංකාවේ පහළ වූ අග්‍රගණ්‍ය රජ කෙනකුගේ විශිෂ්ටත්වය හීන වී ගොස් ඇත. ලංකා ඉතිහාසයේ මුල් ම අවස්ථාවේ මේ රට විදේශ ආධිපත්‍යයෙන් මුදගෙන දේශීය තාක්ෂණය හා දේශීය ශිල්පීය ක්‍රම උපයෝගී කරගනිමින් සැලසුම් සහගත නගර නිර්මාණය, ගම් සංවිධානය කිරීම හා වාරිමාර්ග ඉදිකිරීම ආදී රටේ දේශපාලන ස්ථාවරත්වයට, ආර්ථික සමාජීය හා සංස්කෘතික දියුණුවට හේතුකාරක වූ බොහෝ ක්‍රියාමාර්ග ඔහු විසින් ගනු ලැබ ඇත. තමන්ට

පසු වසර දහසක් පමණ ලංකාවේ අගනුවර ලෙසින් පැවති අනුරාධපුර නගරය ඉදි කිරීමෙන් ද පසුකාලීන ව මහා වාරිමාර්ග ඉදි කළ රජවරුන්ට එම නිර්මාණ අතිශය සාර්ථක ව ඉදි කර ජාතියට දයාද කිරීමට හැකි වන ලෙසින් දේශීය වාරි තාක්ෂණය ඉදි කිරීම් මගින් ම ආරක්ෂා කර තැබීමෙන් ද පණ්ඩුකාභය කර ඇත්තේ ලංකා ඉතිහාසයේ තවත් රජකෙනකුට නොදෙවැනි කාර්යයකි. එහෙත් මහවංසකථාකරු අයාසයෙන් පණ්ඩුකාභයට ඇඳන ලද ඥාති සම්බන්ධතාව නිසා ලංකා ඉතිහාසයේ ඔහුට හිමි සුවිශේෂ ස්ථානය නොලැබී ගොස් ඇතැ යි මම විශ්වාස කරමි.

පාදක සටහන්

01. මහාවංසය ප්‍රථම භාගය. ශ්‍රී සුමංගල නාහිමි හා බටුවන්තුඩාවේ පරිවර්තනය 9 හා 10 පරි.
02. University of Ceylon, History of Ceylon Vol. 1 Part 1 P. 48.
03. The Deepawansha & Mahawansha & their historical development in Ceylon - Wilhelm Geiger P. 14
04. i. University of Ceylon, History of Ceylon - Vol 1. Part 1. P. 110.
    ii. අනුරාධපුර යුගය - අමරදස ලියනගමගේ, රණවීර ගුණවර්ධන. පිට 62.
05. ම.ව. 1 පරි. 1,2,3 ගාථාග
06. මහාවංසය හා ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතිහාස සම්ප්‍රදය - මංගල ඉලංගසිංහ. පිට. 5.
07. ම.ව. 8 පරි. 6 ගාථාව.
08. පූජාවලිය (පණ්ඩිත කිරිඇල්ලේ ඥාණවිමල නාහිමි සංස්කරණය) 33 පරි. 367 පිටුව.
09. ම.ව. 1 පරි 1, 2, 3 ගාථා.
10. Pre-historic basis for the rise of civilization in Sri Lanka. Southern India, Dr. Siran Upendra Deraniyagala. p. 18.
11. ම.ව. 7 පරි. 33-34 ගාථාග
12. Radio carbon choronology of iron & early historic Anuradhapura in Sri Lanka. P. 186.
13. The Colas - K.A. Nilakantha Sastri.
14. ම.ව. 8 පරි 11-28 ගාථා.
15. The Greeks & the Mouriya - Senerath Paranavitana, P. 68.

16. ම.ව 7 පරි. 68 ගාථාව.
17. ම.ව. 9 පරි. 1-2 ගාථා.
18. ම.ව. 10 පරි. 1, 2, 3 ගාථා.
19. The story of princess dance.
20. ජාතක පොත් - පණ්ඩිත නාඋල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි සංස්කරණය 1959 - පිටු 897, 1959.
21. University of Ceylon, History of Ceylon Vol. 1 Part 1. P. 109-110u
22. රජරට ශිෂ්ටාචාරය සහ නිරිතදිග රාජධානිය - ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර. 43 පිටුව.
23. ම.ව. 10 පරි. 1-6 ගාථා.
24. ම.ව. 10 පරි. 19-23 ගාථා.
25. Cambridge history of India. Vol 1, Chap xviii, xx
26. Cambridge ancient history, Vol 2, P 85.
27. ම.ව. 10 පරි. 53-61 ගාථා.
28. ම.ව. 10 පරි. 44-72 ගාථා.
29. ම.ව. 10 පරි. 48-49 ගාථා.
30. ම.ව. 10 පරි. 73, 74 ගාථා.
31. Radio carbon choronology of iron & early historic Anuradhapura in Sri Lanka. P. 187.
32. ම.ව. 10 පරි. 73-74 ගාථා.
33. ම.ව. 10 පරි. 76-77 ගාථා.
34. ම.ව. 7, 8, 9 පරි.
35. ම.ව. 10 පරි. 77-78 ගාථා.
36. වංශත්ථප්පකාසිනී (මහාවංස ටීකාව) අකුරැටියේ අමරවංශ නාහිමි (සිංහල පරිවර්තනය) 220-224 පිටු.
37. "බාලෝපිනාම මන්තව්‍යා - මනුෂ්‍ය ඉති භූමිපඃ
මහතී දේවතා හ්‍යේෂා - නරරූපේණ තිෂ්ඨති"
මනුස්මෘතිය.
38. පඬුවස්දෙව්, මුටසිව යුගය - ගාමිණී මෛත්‍රී වර්ධන, 48,39 පිටු.
39. ම.ව. 10 පරි. 80 ගාථාව.
40. ම.ව. 10 පරි. 79 ගාථාව.
41. ම.ව. 10 පරි. 84 ගාථාව.
42. ම.ව. 10 පරි. 85 ගාථාව.
43. ම.ව. 10 පරි. 85 ගාථාව.
44. ම.ව. 10 පරි. 86 ගාථාව.
45. Vansatthappakasini (MT) G.P. Malalasekara (1935) P.420.
46. අනුරපුර අභයගිරිය විහාරය - මහාචාර්ය ටී.ජී. කුලතුංග.
47. Vansatthappakasini (M.T) G.P. Malalasekara (1935) P.420.
48. ම.ව. 10 පරි. 80 ගාථාව.

49. ම.ව. 10 පරි. 83 ගාථාව.

50. ම.ව. 10 පරි. 104 ගාථාව.

51. සිංහල දීපවංශය - චන්ද්‍රදස කහඳව ආරච්චි සංස්. 41 පිට.

52. සිංහල දීපවංශය - " " " " 42 පිට.

53. ම.ව. 1 පරි. 33 ගාථාව.

54. සිං.දී.ව. 71 පිට.

55. සිං.දී.ව. 108 පිට.

56. සමන්තපාසාදිකා - විමලධර්ම හේවාවිතාරණ සංස්. පළමු කොටස (බාහිර නිධාන කථා-1) 42 පිටු.

57. රාජාවලිය - ඒ.වී. සුරවීර සංස්. 167 පිටු.

58. පූජාවලිය - පණ්ඩිත කිරිඇල්ලේ ඥාණවිමල නාහිමි සංස්. 769 පිටු.

59. The Greeks & the Mouryias - Senarath Paranawitana - P. 173.

60. The history of Sigiri - Parampara Pustaka - S. Parana vitana (SKT Text) P. 2-3.

61. Alien mystreries in Sri Lanka. & Egypt - M. Susantha Fernando. P. 142.

62. Chulawasmsa. Tr Wilhelm Geiger P. v.

නුවර යුගයේ - දහඅටවන සියවසේ විසූ බිතුසිතුවම් කලාවේ නිපුණ දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන - හාමුදුරුවන් හා රාජ්‍ය සම්මානයට පාත්‍ර වුණු කලාකරුවෝ

ආචාර්ය සිරි නිස්සංක පෙරේරා

මහනුවර - සෙංකඩගල කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ (1747-1782) රාජ්‍ය සමයෙහි විසූ දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන නමින් අතිශය ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පී හිමියෝ ලක් මැණියන් ගේ උත්තරීතර පුත්‍ර රත්නය යි. උන්වහන්සේ චිත්‍ර ශිල්පයෙහි මෙන් ම ප්‍රතිමා හා මූර්ති කලා නිර්මාණකරණයෙහි ද අති ශූරයෙක් වූහ. එතුමන් ප්‍රකට ව සිටියේ දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන හෙවත් දෙවරගම්පළ සිත්තර උන්නාන්සේ ලෙස ය.

දෙවරගම්පළ ගම්මානය පිහිටියේ කන්ද උඩරට මාවනැල්ලට නුදුරිනි. එනිසා ගම්මානයේ නාමයෙන් දෙවරගම්පළ ශිල්පී පුරපුර ද ප්‍රසිද්ධියට පත් විය. "පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පී ගම"[1] යනුවෙන් පර්යේෂණ කෘතියක් ලියූ පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සේවාර්ජිත මහාචාර්ය ජයදේව තිලකසිරි මහතා පවසන්නේ දෙවරගම්පළ ශිල්පාචාරි පරපුර චිත්‍රකර්මය, සවර්ණාභරණ තාක්ෂණ ශිල්පය, ඇත්දත් කැටයම් කලාව හා මූර්ති ශිල්පය ආදි වූ සෞන්දර්යාත්මක කලාවන්හි නිපුණත්වයට පත් ව සිටි විශිෂ්ට වූ රාජකාරි කුලයකට අයත් ව සිටි අය බව ය. මොවුහු උඩ - පහත රට ශිල්ප කලා පරම්පරා සමගින් සාධනීය සබඳතාවන් ද පැවැත්වූ ප්‍රභූ කොට්ඨාසයක් විය. මෙකී කුශලතා, දක්ෂතා, පාරම්පරික උරුමයන් ද සමගින් පැවිදි ව සිටි උන්වහන්සේ හඳුන්වනු ලැබුවේ දෙවරගම්පළ සිල්වත්තැන

(සිල්වතුන් වහන්සේ) නමිනි. දෙවරගම්පළ ගමේ , දෙවරගම්පළ පරපුරෙන් පැවිදිභාවයට පත් දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන සිය උපන්ගම හා පරපුරේ නාමයෙන් ම ජීවිතාන්තය දක්වා ම ප්‍රචලිත ව විශිෂ්ට මෙහෙවරයන්හි නිරත වෙමින් වැඩ වාසය කළේ ය. මෙහි දී අපට සිහි වන්නේ කෝට්ටේ යුගයෙහි "ගුත්තිල කාව්‍යය" නම් වූ විශිෂ්ට කාව්‍ය ග්‍රන්ථය ලියූ වෑත්තෑවේ හිමියන් ද කිසි දු තැනෙක පැවිදි නාමයකින් පෙනී නොසිටි අතර, උන්වහන්සේ ද ගමේ නමින් ම ප්‍රසිද්ධව සිටි සේක. මහනුවර කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ නරේන්ද්‍රතුමා, එදවස විසූ වැලිවිට ශ්‍රී සරණංකර සඟරාජ හිමිපාණනට මෙන් ම, එවක නොයෙක් ශිල්ප කලාවන්හි විශිෂ්ට කුශලතා හා නිපුණත්වයන් උපතින් ම ලබාගෙන සිටි දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන හෙවත් සිත්තර හාමුදුරුවන් වහන්සේ වෙත ද ඉහළ ම බුහුමන් දැක්වූයේ ය.[2] මහැදුරු ජයදේව තිලකසිරි පවසන්නේ බටඇල්ල නම් ගමේ ශිල්පීහු දෙවරගම්පළ ශිල්පි පරපුර සමග අවාහ - විවාහ ගනුදෙනු මගින් සම්බන්ධ ව සිටි බව ය. සීගිරි යුගය දක්වා ද දඹුලු විහාරයේ මූර්ති බිතුසිතුවම් කරලීම සිදු වූ යුගයන් දක්වා ද, විහිදුණු නිලගම චිත්‍රකලා පරපුරේ නිලගම පටබැන්ද සිත්තර නෛදේ ඇතුළු ප්‍රවීණයින් සමග ද, මේ පරපුරේ සමීප ඥාති සබඳතා පැවති බවට කරුණු හෙළි වේ. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රාජ්‍ය සමය සෙංකඩගල රාජධානිය ඇතුළු අනෙකුත් ප්‍රදේශයන්හි ද බෞද්ධ සංස්කෘතික නවෝදයක් හා ප්‍රබෝධයක් උදා කැරවුණු අවධියක් ම විය.

උඩරට රාජධානි සමයෙහි රජු විසින් මූලාචාරීන් ලෙස කිසියම් ශිල්පාචාරී කොටසකට බුහුමන් දක්වනු ලැබුවේ, එකී පුද්ගලයින් ශිල්පකලා කිහිපයකට ම අප්‍රමාණ ප්‍රාගුණ්‍ය කුශලතා, සුවිශේෂතා, දක්ෂතා පිළිඹිබු කරලීම නිසා ය. දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන හිමි සෞන්දර්ය කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි සුවිශේෂ හැකියාවන් ගෙන් සපිරුණු ප්‍රවීණයෙක් විය. මේ කාල පරිච්ඡේදයට ම අයත් "දඹුලු විහාරස්ථානයේ බිතුසිතුවම් කරනු ලැබුවේ හේරත්ගම රත්නපාල තෙරුන් විසිනි. උන්වහන්සේ පෙතිකඩෙහි සිතුවම් ඇඳීමෙහි ද දක්ෂයකු වූහ. පහතරට විසූ උපසපන් තොටූ කිරිඅප්පු ගතින්නාන්සේ ද චිත්‍රකලා කැටයම් ශිල්පියෙකි. දෙවරගම්පළ සිල්වතැන ගේ කාලයෙහි ම චිත්‍රකලාවෙහි ප්‍රවීණ වෑත්තෑවේ හාමුදුරුවන්, කටුවන හාමුදුරුවෝ ආදී වූ හිමිවරුන් ද වැඩ විසූ බැව් හෙළි වේ. දෙවරගම්පළ හිමිට සමකාලීන ව ගන්නෝරුවේ මුහන්දිරම් දේවසුරේන්ද්‍ර නවරත්න පටබැඳි, සේරුලොක්කේ සිත්තර නෛදේ, දෙල්දෙනියේ සිත්තර නෛදේ, හයිවත්තේ උක්කු නෛදේ පටබැඳි විදනෙ නෛදේ හා තවත් දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පීන් විසූ බැව් චිත්‍රකලාගුරු එස්.පී. චාර්ල්ස් මහතා[3] ලියූ "මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම්" නම් ලේඛනයෙන් සනාථ වේ. දෙවරගම්පළ

හිමිට සමකාලීන ව උඩරට චිත්‍ර ශිල්පී ප්‍රවීණයින් විසූ බැව් පෙනේ. ඇතැම් උගතුන් සිල්වත්තැන හිමි ගේ සමකාලිකයකු ලෙස හඳුන්වනු ලැබුව ද, මහනුවර යුගයේ විවිධ වූ විශිෂ්ට සෞන්දර්ය කලාකුශලතාවන් ගෙන් පිරුණු ශිල්පාචාරි දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් කලා ක්ෂේත්‍රයට පිවිසි ආරම්භක අවස්ථාවක් ලෙස ද එම අවධියේ තොරතුරු අනුව සිතිය හැක. එතුමන් ගේ කලා ජීවිතයේ ආරම්භය ඇතැම් විට සිල්වත් තැන හිමි ගේ දිවිගමනේ මැද භාගයේ දී සිදු වන්නට ඇත. දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් පිළිබඳ අදාළ තොරතුරු ස්වල්පයක් මෙහි අවසනැ බහාලමි.

දෙවරගම්පළ සිල්වත්තැන හිමි ගේ විශිෂ්ට කලා නිර්මාණ - නිමැවුණු සංකීර්ණ

ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි ගේ[4] අදහස අනුව දෙවරගම්පළ සිල්වත්තැන හිමි විසින් අඳින ලද මහනුවර යුගයට අයත් සිතුවම්වලින් පෝෂිත අතිශය කලාත්මක අංගසම්පූර්ණ සුපතළ විහාර දෙක දෙගල්දෙරුව හා රිදී විහාරය යි. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා "ඉන්දියාව හා ඉන්දුනීසියාවේ චිත්‍රකලා ඉතිහාසය" නම් ඉංග්‍රීසි කෘතියෙහි සඳහන් කර ඇති පරිදි "දෙවරගම්පළ - සිල්වත්තැන හිමි ගේ ම කෘතීන් වන ගනේගොඩ විහාරය, දනගිරිගල, ලංකාතිලකය, දොඩම්තලේ ආදී විහාරස්ථානවල චිත්‍ර ද අගය කළ යුතු ව ඇත.[5] එස් පී. චාර්ල්ස් මහතා ප්‍රකාශ කරන පරිදි සත් කෝරළයේ බොහෝ වෙහෙර විහාර සිත්තම් කළෙත්, ප්‍රතිමා බැන්දෙත් සිල්වතැන්න හිමි ම ය. දෙගල්දෙරුව, කැබැල්ලලෙන, දනගිරිගල, වාකිරිගල, බැද්දෙපොළ, රිදී විහාරය මුන් වහන්සේ ගේ කලා කෘතීන් - බිතුසිතුවම් ඇති විශිෂට ස්ථානය. "ලංකාවේ චිත්‍රකලා කතන්දරය" නමින් ඉංග්‍රීසි මාධ්‍ය චිත්‍රකලා කෘතියක් ලියූ ඩී.බී. ධනපාල[6] පවසන්නේ මහනුවර යුගයේ කීර්තිධර සුවිශේෂ චිත්‍ර ශිල්පියා දෙවරගම්පළ සිල්වතැන හිමි බව ය. ආචාර්ය තොටගම වාචිස්සර හිමි "සරණංකර සංඝරාජ හිමි කෘතියෙන් ද මහාචාර්ය[7] ජේ.බී. දිසානායක ගේ "දෙගල්දෙරුව" ලේඛනයෙන් ද දෙගල්දෙරුවේ චිත්‍ර ඇඳි සිල්වත්තැන හිමි ගේ සේවය විශිෂ්ට ලෙස අගය කොට ඇත.

අනුරපුර, සීගිරි, පොළොන්නරු බිතුසිතුවම්වල සම්භාවනීයත්වය නිසා ඒවා බුද්ධිගෝචර සිතුවම් වශයෙන් උගතුන් විසින් හඳුන්වා-දෙන ලද අතර, මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් ජනචිත්‍ර සම්ප්‍රදායට අයත් අක්ෂි ගෝචර සිතුවම් ලෙස සැලකේ.[8] කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු සමයේ දී

විල්බාගෙදර නයිදේ මන්ත්‍රීශ්වරයාණන් ගේ නායකත්වයෙන් සියමෙන් ලක්දිවට වැඩම කරවූ ථෙරවාදී උපසම්පද ක්‍රමය සමගින්, සියමේ බෞද්ධ විහාරස්ථානයන්හි ජනප්‍රිය චිත්‍ර කලා - මකර කැටයම් කලා - ප්‍රතිමා කලා ආදී අංශයන් ගෙන් ද අනියම් ලෙස ඇතැම් විට සිල්වතැන හිමි ඇතුළු ශිල්පාචාරීන් කෙරෙහි ද බලපාන්නට ඇතැ යි අනුමානයක් තිබේ.[9]

දෙගල්දෙරුව මහා විහාරය

දෙගල්දෙරුව රජමහාවිහාරයේ ඇත්තේ උඩරට බිතුසිතුවම් සම්ප්‍රදය නිසා එය කලාත්මක බවින් ඉමහත් ප්‍රසිද්ධ ස්ථානයක් බවට පත් වී ඇත.[10] උඩරට බිතුසිතුවම් කලාවෙහි රමණීය සිතුවම් දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර සංකීර්ණයෙහි දක්නට ලැබෙන්නේ ය යි මංජුශ්‍රී විසින් වරක් පවසා ඇත. දෙගල්දෙරුවේ ඇති බිතුසිතුවම් පළමු ව දෙවරගම්පළ සිල්වතැන හිමි විසින් ද, ඊට පසු දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් ඇතුළු සිත්තරුන් තුන්හතර දෙනකු විසින් ද කරනු ලැබ ඇත. දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර පිළිබඳ ව ජේ.බී. දිසානායක[11] පවසන්නේ මේ චිත්‍ර හරියට "පෙළ" නමින් හඳුන්වන පොත් කොටස ලෙස හැඳින්විය හැකි බව ය. එහි නිර්මාණය කොට ඇති වෙස්සන්තර ජාතකය නිමවා ඇත්තේ "පෙළ" පරිදි ය. එහි එක සිතුවම් කැබැල්ලක් වත් ඉවත් කරන්න බැරි විදිහට උසස් ලෙස සකස් කර ඇති බැව් ඉහතෙම නිගමනය කර ඇත. අම්බලන්ගොඩ තෙල්වත්තේ වෙස්සන්තර ජාතකය නිර්මාණය කොට ඇත්තේ, එහි ම "අටුවා" ලෙස ය යි එතුමා පෙන්වා-දී ඇත.

එදවස සිත්තරුනට රජ කොයිතරම් ගෞරව, බුහුමන් දක්වූයේ ද යත්, දිනක් දෙගල්දෙරුව බිතුසිතුවම් අඳිමින් සිටි ප්‍රවීණ සිත්තරකු ඒ කාර්යයෙහි ම - භාවනාවකට සමවැදුණකු ලෙස යොමු වී සිටිමින්, තම මුඛයේ එවෙලෙහි තිබුණු ඉතුරු වුණු බුලත් හපය, අසල හිටගෙන උන් තැනැත්තකු ගේ අතෙහි තැන්පත් කළේ ය. ඔහු ද බොහෝ ගරුසරු ඇති ව එය දෑතින් ම මිට මොළවාගෙන ඉවතට ගොස් විසි කළේ ය. මේ පුද්ගලයා අනෙකකු නොව රජතුමා බැව් ඔහුට සිහි වූයේ පසු ව ය. ඔහුට දෙවියන් සිහි වන්නට ඇත. එහෙත් රජතුමා ගෙන් නම් ඔහුට කිසි දු දඬුවමක් විඳීමට සිදු වූයේ නැත. රජු කලාවෙහි ප්‍රවීණ ශිල්පාචාරීනට දක්වූ අසීමිත ගෞරවය - භක්තිය එයින් ම සනාථ වන්නේ ය.

රිදීවිහාරය[12]

භික්ෂූන්වහන්සේ නමක ලෙස උපසම්පදා ලැබීමක් අපේක්ෂා නොකළ දෙවරගම්පල සිල්වත්තැන හිමි කලා ක්ෂේත්‍රයට ම ඇපකැප වී සේවය කළ අතර උන්වහන්සේ පුරුද්දක් ලෙස හැමදක ම හැඳ සිටියේ සුදුපාට සියම් සිවුරකි. දිනක් කුරුණෑගල රිදී විහාරයේ සිතුවම් අඳිමින් සිටිය දී එහි පැමිණි කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමා සිල්වතැන හිමි ගෙන් සෘජු ව ම මෙසේ විචාළේය. "ඔබ වහන්සේට උපසම්පදාව ඕනෑ ද? ගම ඕනෑ ද?" සිල්වත් තැන හිමි ගත් කටට ම පිළිතුරු දුන්නේ "දේවයන් වහන්ස, මට ගම හොඳ යි" කියා ය. මේ හේතු කොට උන්වහන්සේට "ගම්වරයක්" ලැබුණු බව ජනප්‍රවාදයෙහි සඳහන් වේ.

රිදී විහාරයෙහි මහාවිහාරය, උඩවිහාරය, වරකා වැළඳූ විහාරය වශයෙන් සංකීර්ණ ඇතුළත් වන්නේය. මහාවිහාරයට ඇතුළු වන නැගෙනහිර පැත්තේ දෙරටුව උළුවස්ස ඇත් දතින් නිමවා, පංචනාරියට කැටයමින් විශිෂ්ට ලෙස ඔපවත් වී ඇත. මහාවිහාරය විශාල ගල්ලෙනක් තුළ බිතුසිතුවමින් සම්පූර්ණ වී ඇති අකර මකර තොරණක් ද, දෙළොස් රියන් බුදු පිළිමයක් ද ඇතුළත් වී තිබේ. මෙහි ඇතුළත් බිතුසිතුවම් අතර සොළොස්මස්ථාන, සූවිසි විවරණ, හංස පූට්ටුව, නවනාරි කුංජරය, ගජනරසිංහ රූප ද දක්වේ.

රිදී විහාරයේ මුල් ම සිතුවම් ඇඳීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ දෙවරගම්පළ සිල්වත්තැන හිමි හට ම ය. රිදී විහාරයේ ඇති තවත් සුවිශේෂ ලක්ෂණයෙන් යුත් බුදු පිළිමයේ දෑත් සිරස් අතට තබාගෙන ඇත. මෙය පොළොන්නරුවේ ගල්විහාරයේ ආනන්ද ප්‍රතිමාව ලෙස වරදවා හැඳින්වූ හිටි බුදුපිළිමයට බෙහෙවින් සමාන ය. රිදීවිහාර කන්දට අධිපති කුමාර බණ්ඩාර දෙවියන් මේ විහාරයේ නිර්මාණය කොට දක්වේ. එහි ම පත්තිනි දේව ප්‍රතිමා සහිත දෙවොලක් ද ඉදිකර පුද පූජා පැවැත්වේ. රිදී විහාරයේ බුද්ධ ප්‍රතිමාවන් ඇතුළු අනෙකුත් ප්‍රතිමා නිර්මාණය කරලීමේ දී සිල්වත්තැන සිත්තර හාමුදුරුවන් ගේ සෘජු බලපෑම - ඇතැම් විට සියතින් ම එකී විශිෂ්ට කාර්යයන් නිමා වන්නට ඇතැ යි සිතිය හැක. මහනුවර යුගයට අයත් චිත්‍ර සම්ප්‍රදයක් ලෙස හැඳින්වෙන අපේ ගම්බද සිත්තර ක්‍රමය පොළොන්නරු යුගයේ දීත් තුබුණ බැව් තිවංක ප්‍රතිමා යුගයේ බිතුසිතුවම්වලින් සනාථ වේ. බොහෝ උගතුන් ප්‍රකාශ කරන මතයක් නම්

කලාව යනු පාරම්පරික උරුම මත ගොඩනැගෙන්නක් බව ය. මුලු ජාතියක් අනාදිමත් කාලපරිච්ඡේදයක් තුළ ක්‍රමක්‍රමයෙන් ඇති කරගත් සමාජීය කලාත්මක වර්ධනයෙහි සංකේතය කලාකරුවා ලෙස හැඳින්වේ. සංයමයෙන් කලාත්මක කාර්යයෙහි නිරත වන කලාකරුවාණන් මගින් විශිෂ්ට කලාකෘති බිහි වේ. ඒ සඳහා කලාව ජීවය හා මුසු විය යුතු ය. දෙවරගම්පළ සිල්වත්තැන හිමි එයට කදිම නිදසුනක් කොටගත හැක්කේ ම ය.

රාජ්‍ය සම්මානයට පාත්‍ර වුණු විශිෂ්ට කලාකරුවෝ

"එකල පැරණි සමාජයෙහි ද පාලන බලය සතු උසස් තනතුරු දරූ සමාජයට නොදෙවෙනි තැනක් ශිල්පාචාරීන් බිහි කළ පාරම්පරික ශිල්පි සමාජයට ද හිමි ව තුබූ බව, පැහැදිලි වේ. එවන් සමාජමය ස්ථානයක් එදවස ඔවුනට හිමි වූයේ රාජඥා මගින් ලැබුණු, ප්‍රදානය කරන ලද කෙත්වතු, ධන-ධාන්‍ය ආදී සම්පත් නිසා ම නො වේ. ඉතා උදාර කාර්මික හා කලාත්මක සේවාවන් රාශියක් උසස් මට්ටමින් නිමා කොට ඉදිරිපත් කරලීම නිසා ම ඔවුන් රාජ ගෞරවයට හා බුහුමනට පාත්‍ර වූ නිසා ය."[13]

"ශිල්පි පවුල් එකල ධනවත් වී යස ඉසුරු ලබමින් වර්තමාන සමාජ ධනපති පන්තියට සමාන උසස් තත්ත්වයක් ඉසිලූහ."[14]

මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ කැගල්ල මංගලගම ද එබඳු විශිෂ්ට වූ ශිල්පාචාරීන් ගේ දක්ෂතා ඇසුරින් ස්ථාපිත වූ ගමක් බැව් හෙළි වේ.[15]

දේවේන්ද්‍ර ශිල්පාචාරීන් ගේ උසස් කාර්යභාරය කලා අංශයෙන් ඔහු ලබා සිටි පරිණත කෞශල්‍යය නිසා ඔහුට රජතුමා විසින් "රන්පත් තහඩුව" පළමු ව ප්‍රදානය කරන ලද්දේ ය. දෙවුන්දර සිට මහනුවරට පැමිණ ඔහු රජතුමා ගේ රාජාභිෂේක මංගල්‍යයට සහභාගී වී සම්මාන හා ගම්වර ලබාගෙන ජීවත් වූහ.

"මෙ ශිල්පීනට එදා සමාජයේ උසස් තැනක් හිමි වී තිබිණ."[16] රාජ්‍ය සම්මාන පමණක් නො ව ධනය ද ලැබී තිබිණ. මෙවන් සමහර අය ගේ ගෙවල් "වලව්" වශයෙන් හැඳින්විණි.[17] ඒ පිළිබඳ වූ ලියවිල්ලක මෙසේ සඳහන් වේ.

"උඩුනුවර ඇම්බැක්කේ සියඹලාගොඩ රාජකරුණා දේවසුරේන්ද්‍ර මනුවීරවික්‍රම සිරිත් කරල්නා ශ්‍රී ධන්තධාතු මකරද්වජ භුවනෙකබාහු අභිසෙෂක දේවානාරායන විචිත්‍ර චිත්‍ර කර්මාන්ත නෛර්මිත සකල ශිල්ප තිලක නවරත්න මුදලි හට දවුන්ඩ ශිල්පචාරී භාගෝත්‍ර චිත්‍ර 'මොහොට්ටාල වලව්වේ' ලොකු "මනුවීර" යනුවෙන් ඇම්බැක්කේ ශිල්පාචාරීන් වෙත, උඩරට රජතුමන් ගේ පරිත්‍යාගය සනිටුහන් ව ඇති පරම්පරා ලියවිල්ලේ සඳහන් වේ.[17]

එදවස මහනුවර යුගයේ දී පරිහානි මුඛයට පත් වී තුබුණු ශ්‍රී ලංකාවේ ථෙරවාදී බෞද්ධ උපසම්පදාව, සියම (වත්මන් තායිලන්තය), බෞද්ධ රාජධානියෙන් රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික ව මෙහි ගෙනවුත් නැවත ස්ථාපිත කරවූයේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු දවස වැලිවිට ශ්‍රී සරණංකර සාමණේර (පසු ව සඟරජහිමි බවට පත් වූ) හිමිපාණන් ගේ බලවත් උනන්දුව, උත්සාහය නිසා ය. එහෙත් මේ සඳහා පැවති බරපතළ ම දුෂ්කරතාව වූයේ එවක රුවල් නැව්වලින් රටවල් අතර ගමනාගමනය කළ යුගයක් වූ බැවිණි. එවන් නාවික යාත්‍රාවලින් ගමන් කරලීම තරමක් අනතුරුදායක විය. අනෙක් අතට සිංහල රජුට මෙකල නාවික යාත්‍රා සේවයක් නො තිබිණ. මෙදවස ලංකාවේ මුහුදු තීරයේත්, පෙරදිග ගමනා-ගමනයේත් කිසියම් ස්ථානයක් අත්පත් කරගෙන සිටියේ ඕලන්ද නාවික යාත්‍රා යි. මේ කාර්යයන් සාර්ථක කරගැනීමට නම් ඕලන්ද ප්‍රතිරාජයින්, නාවික කපිතාන්වරුන් මෙන් ම සියම් රාජ්‍යයේ රජු සංඝනායකයින් සමග හරිහැටි කතාබස් කරගැනීමට රාජ්‍යය තාන්ත්‍රික ව ගනුදෙනු කරලීමට ශ්‍රී ලාංකික උගතකු හෝ උගතුන් සිටිය යුතු විය. මේ සියලු කාර්යයන් පිළිබඳ- උඩරට රාජධානියේ රාජ්‍යය තාන්ත්‍රික නායකත්වය උසුලා ඇත්තේ, උඩරට කලා පරපුරේ සිල්වතැන්න සිත්තර හාමුදුරුවන් ගේ ඥාතිවරයෙක්ම වන්නේ ය. ඔහු සිංහල, පාලි, සංස්කෘත, සියම්, හින්දි ඇතුළත් තවත් පෙරදිග භාෂාවන් මෙන් ම ඕලන්ද ආදි වූ අපරදිග භෂාවන් පිළිබඳ ව ද හසළ දැනුමෙන් යුතු විද්වතකු වූ "විල්බා ගෙදර නයිදේ මුහන්දිරම්- මන්ත්‍රීශ්වර (පසු ව රාළ-මොහොට්ටාල) නම් වූ දේශ-හිතෙෂී බෞද්ධ ප්‍රභුවරයාණන්ට ය. ඕලන්ද ප්‍රතිරාජයින් නාවික කපිතාන්වරුන් සමග වඩාත් සුහදශිලී ව, සංයමයෙන් යුතු ව රජු වෙනුවෙන් සාකච්ඡා කර-ගැනීම් සඳහා මෙතුමා ගේ අනුග්‍රහය බෙහෙවින් උඩරට රජතුමා වෙත ලැබී ඇත. තුන් වරක් ඕලන්ද නාවික යාත්‍රාවකින් සියමට ගොස් සියම් රජු සමග, සංඝරාජ හිමි හා ප්‍රභුවරුන් සමග රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික ව ඉමහත් පැසසුම් ලබමින් සාකච්ඡා පවත්වා අවසන සියම් උපසම්පදා භික්ෂූන් අප දේශයට වැඩම කරවා

දෙන ලද්දේ ය. විල්බා මන්ත්‍රීශ්වරයා ගේ භාෂා ප්‍රවීණත්වය කැත්තෙපොළ කිවිඳුන්[18] මෙලෙස සටහන් කර ඇත.

"දසට බාසා එළුද සංස්කෘත තියනාවූ වෑ කරන දනිති". කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමා ඇතුළු අමාත්‍යවරුන් රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික ව සියම් රජු දූත ගමන සඳහා නායකත්වය පැවරූ තීක්ෂණ බුද්ධියෙන් භාෂාන්තර දැනුමෙන්, අවස්ථෝචිත ව කටයුතු කරන හා දැඩි බෞද්ධ පිළිවෙත් සුරකින විද්වත් විල්බාවේ මන්ත්‍රීශවරයාණන් යැවීමෙන් එකී කාර්යය සර්වප්‍රකාරයෙන් ම සාර්ථකත්වයට පත් විය. ඉක්බිති ව රජතුමා රජ මාලිගයේ රාජ සභාව ඉදිරියේ ඔහු මහත් හරසරින් හා ගෞරවාදරයෙන් පිළිගෙන ඔහුට භවභෝග ඉඩකඩම් දැසිදස් ආදි මහේෂාදි සම්පත් ඇතුළු ව ඇතකු බරට වස්තුව හා ''තුම්පනේ රටේ රාළ'' දිසාපති කට්ටු රදළ පදවිය ප්‍රදානය කරන ලද බව ලියකියවිලි මඟින් සනාථ වේ . වැලිවිට සරණංකර හිමි ගේ පියතුමා ද පෙර ''තුම්පනේ රටේ රාළ''පදවිය හෙබවිය සියම් දේශයත් සමග ඇති වූ මේ බෞද්ධාගමික විශේෂ සබඳතාවන්, දිගු කලක් විල්බාවේ මන්ත්‍රීවරයාණන් සියම් දේශයේ බෞද්ධ විහාර-ආරාම ආශ්‍රිත ව සිටීමත් නිසා එකී කලා අභාසය ලංකාවේ පන්සල්වල කලාත්මක අංශයන්හි අනුගාමික වීමට බලපාන්නට ද ඇතැ යි අනුමාන කළ හැක.

දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා[19] විසින් ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු සමයේ දී මඟුල් මඩුව, පත්තිරිප්පුව, බෝගම්බර කිරි මුහුද හා දිය අගල යන විශිෂ්ට කාර්යයන් කරනු ලැබුවේය.[20] ඔහු දෙගල්දොරුවේ බිතුසිතුවම් කරණයේ දි සිල්වත්තැන හිමි ළඟට ප්‍රමුඛත්වය උසුලා ඇත. එම කාර්යයේ දී ඔහු සමග හිරියාගල සිත්තර නායිදේ හා තිලගම පටබැන්ද එකට කටයුතු කර ඇත. මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් කරණයේ දී විශේෂයෙන් ම දළදා මාළිගයේ සිතුවම් කරණයේ දීත් දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරි ගේ විශේෂ අනුග්‍රහයක් ඒ සඳහා ලැබී ඇත. දෙගල්දොරුව, මුල්කිරිගල, තෙල්වත්ත විහාර බිතුසිතුවම් කරණයේ දීත් එතුමා ගේ අනුග්‍රහය ලැබී ඇත. ''හඟුරන්කෙත මාළිගාවේ විසූ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජතුමා වෙස් වෙළාගෙන රාත්‍රි ගමන් යන විට ඇතැම් දිනවල කිරින්ගප්පු නම් (රාජ්‍ය සම්මාන ලත් ආභරණ පට්ටලේ) රන්කරු ගේ (ස්වර්ණකාර) උඩ නිවසේ (රාත්‍රියට) නතර වී සිටිමට පුරුදු වී සිට බැව් පැරැන්නෝ කියති. වෙස් වෙළාගෙන පැමිණි තැනැත්තා රජතුමා බව ඔහු සතු ව තිබූ කඩුවෙන් දැනගෙන ඉක්බිති ව රන්කරු නිදන රජතුමා ගේ කකුලේ තියපොත්තට රන් තහඩු මැණික් සමගින් එබ්බවී ය. උදේ ම පිබිදුණු රජතුමා මෙය දැක පුදුමයට පත් විය. තමාට නොදැනෙන සේ තිය පොත්තෙහි මැණික් ගල් එබ්බවූ

ආභරණයක් සවිකොට ඇති බැව් දුටු රජු ප්‍රීතියෙන් උද්දාමයට පත් වී උඩුගෙදර පදිංචි රන්කරු වහා මාළිගයට කැඳවාගෙන එන ලෙස සැළකර සිටියේ ය. ඔහු ගේ අපූරු නිර්මාණ කුශලතා හා දස්කම් ගැන පැහැදුණු රජු ශිල්පාචාරියා පිළිබඳ ව කඩවත් සතර අණබෙර ගස්වා ඔහුට අක්කර 9990ක භූමි පෙදෙසක් ගම්වරයක් ලෙස ප්‍රදානය කිරීමට නියෝග කළේ ය.[21]

පාදක සටහන්

1. එස්.පී චාල්ස් - මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම් හා පාරම්පරික සිත්තරු - පිටු 283-288
   අපේ සංස්කෘතික උරුමය - ද්විතීය භාගය - 1988
   සංස්කෘතික හා ආගමික කටයුතු අමාත්‍යාංශය

2. ජයදේව තිලකසිරි - ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික ශිල්පීන් හා පාරම්පරික ශිල්පීන්ගෙන් පැවත එන පවුල් පිළිබඳ සමීක්ෂණයක් 1994

3. I එස්.පී. චාල්ස් - මහනුවර යු.චි.චි. පිටු284-287
   II එස්.පී. චාල්ස් - ලංකාවේ පාරම්පරික චිත්‍ර ශිල්පී පරපුර 1986 - සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශ ප්‍රකාශන
   III සිරි නිශ්සංක පෙරේරා - 18 වන සියවසේ විසූ සිත්තර භාමුරුවෝ - පිටු 23-27 "සිව්දෙස" 2004 ජූලි කාලාපය, කැමිලස් ප්‍රකාශන

4. ආනන්ද කුමාරස්වාමි-මධ්‍ය කාලීන සිංහල කලාව - පිටු 59
5. එස්.පී. චාල්ස් - මහනුවර යු.චි.චි. පිටු 288
6. D.B. Dhanapala - "Story of Art - Sri Lanka"
7. ජේ. බී. දිසානායක - "දෙගල්දොරුව" පිටු 49
   සිංහල වෙහෙර විහාර - 1988 -ගොඩගේ ප්‍රකාශන
8. සිරි නිශ්සංක පෙරේරා - බෞද්ධ සිතුවම් කලාව හා සිත්තරු - පිටු - 64 - 66
   සංස්කෘතික ලිපි සංග්‍රහය - 1995 - සංස්කාරකවරු - සිරි නිශ්සංක පෙරේරා හා උදේනි පද්මානන්ද දිසානායක
9. ඇල්. ඒ. ජයරත්න හා එස්. එම්. ජයරත්න - "බුදු සසුන ලක්දිව නැවත පිහිටුවීම හා විල්බාගෙදර මුහන්දිරම්ගේ සියම් දූත ගමන" පිටු 78
10. I එස්. ඒ. වික්‍රමසිංහ - මහනුවර සමය චිත්‍ර ශිල්පය - පිටු 237 - 243
    හෙළ කලා ඉතිහාසය කෘතිය - 1962
    II විජේසිරි අමරතුංග - දෙගල්දොරුව - පිටු 95
    ශ්‍රී ලංකාවේ චිත්‍ර කලා - 1997
11. ජේ. බී. දිසානායක - දෙගල්දොරුව - පිටු 54-61
    සිංහල වෙහෙර විහාර කෘතිය
12. ජේ. බී. දිසානායක - රිදී විහාරය - පිටු 29
    සී.චේ.චී. කෘතිය
13. ජයදේව තිලකසිර - ශ්‍රී ලංකා. පා. ශි. ගම්. පාරම්පරික කලා - පිටු 4
14. Ceylon National Review - Janury 1998/Sir Poul/Pieris
    "දෙව්නුවර" - දෙවුන්දර විනාශ කෘතිය නම් වූ ඉංග්‍රීසි මාධ්‍ය ලිපිය

15. ජයදේව තිලකසිරි - ශ්‍රී ලංකා. පා. ශි. ගම්. - පිටු 7
16. ජයදේව තිලකසිරි - ශ්‍රී ලංකා. පා. ශි. ගම්. - පිටු 12
17. කලාශූරි එස්.පී. චාල්ස් - ලංකා. පා. ශි. පරපුර. - පිටු 15
18. කැන්කොල කිවිඳුන්ගේ "සසරජ විත්තිය" පිටු 67- 71
19. එස්. කේ. ජයවර්ධන - මහනුවර මඟුල් මඩුව හා පත්තිරිප්පුව කළ
දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරි - පිටු අංක 88 - 89
කලා සඟරාව 59 කලාපය 2005 ජනවාරි .
20. සිරි නිශ්සංක පෙරේරා - දළදා මාළිගය "සිසු බිම ළමා
පත්‍රය 2004 සුමති ප්‍රකාශන කොළඹ.
21. ජයදේව තිලකසිරි - ශ්‍රී ලංකා. පා. ශි. ගම්. - පිටු 184.

ශ්‍රී ලාංකාවේ රචිත සංස්කෘත ශිල්පග්‍රන්ථ දෙකක්

පූජ්‍ය දම්පේ විජිතරතන හිමි

"ශිල්ප ශාස්ත්‍ර" යනු වාස්තුවිද්‍යාව, ප්‍රතිමා ශිල්පය, චිත්‍ර ශිල්පය වැනි විෂයන් පිළිබඳ ව සංස්කෘතයෙන් ලියැවී ඇති තාක්ෂණික ග්‍රන්ථ සඳහා ව්‍යවහාර වන පොදු නාමය යි. ශිල්පශාස්ත්‍ර ඉතිහාසය පිළිබඳ ව විමර්ශනයක දී එම ග්‍රන්ථ මුලින් ම බිහි වූයේ කිනම් දේශයක ද යන්න සලකා-බැලීම ඉතා වැදගත් වේ. බොහෝ විට වෙනත් කලාවන්හි මෙන් ම ශිල්පශාස්ත්‍රයෙහි ද ආරම්භය භාරතය තුළ සිදු වූ බව සිතීමට හැකියාව තිබේ. කාශ්‍යපශිල්ප හා මයමත වැනි ග්‍රන්ථ ඉන්දියාවේ රචනා වී ඇති වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයට අයත් ඒවා ලෙස පිළිගැනේ. මෙම ග්‍රන්ථයන්හි අඩංගු විස්තර වන්නේ හින්දු දේවාලය නිර්මාණය හා හින්දු දේවප්‍රතිමා නිර්මාණය පිළිබඳ තොරතුරු ය. බෞද්ධ ප්‍රතිමා පිළිබඳ ව භාරතීය ශිල්පග්‍රන්ථවල සඳහන් වන්නේ ඉතා අල්ප වශයෙනි.[1] එය ද බුදුන්වහන්සේ විෂ්ණු ගේ නව වන අවතාරය ලෙස හින්දූන් සලකන නිසා විය හැකි ය. සෑම සංස්කෘත ග්‍රන්ථයකට ම ඉන්දීය සම්භවයක් දීමට විශේෂයෙන් භාරතීය හා බටහිර විද්වත්හු උත්සාහ දරති. ඒ අනුව බෞද්ධ ආගමික වාස්තුශාස්ත්‍රය හා ප්‍රතිමා නිර්මාණය පිළිබඳ අතිශයින් වැදගත් ශිල්පග්‍රන්ථයක් වන මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර යන ග්‍රන්ථය ද ඉන්දියාවේ ම රචනා වූ කෘතියක් විය හැකි බවට ජර්මන් පඬිවරුන් දෙදෙනකු වන මහාචාර්ය හෙන්ස් බෙබර්ට් හා හැන්ස් රුවෙලියස් අදහස් පළ කොට ඇත. එසේ ම ශාරිපුත්‍ර හෙවත් බිම්බමානය ද භාරතයේ දී රැසැයුණු බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි අදහස් කරයි.[2] මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර යන කෘතිය[2a] ද භාරතයේ ම රචනා වූ බව ප්‍රකාශ කරන බොහෝ දෙනා කාශ්‍යපශිල්ප හා මයමත යන කෘතීන්හි ඇතුළත් කරුණු හා මෙහි සඳහන් වන ඇතැම් කරුණුවල සාම්‍යය ගෙනහැර දක්වති. ශිල්ප ශාස්ත්‍ර සම්බන්ධයෙන් මෙතෙක් හමු වී ඇති බොහෝ කෘති අයත් වන්නේ දක්ෂිණ භාරතයට ය. ඒ අතර කාශ්‍යපශිල්ප

හා මයමතයට අමතර ව, මානසාර, සමරාංගණසූත්‍රාධාර, අපරාජිතපෘච්ඡා, අංශුමද්භේදගම හා වෛඛානසාගම යන කෘතීහු ප්‍රධාන වෙති. මෙම ග්‍රන්ථ අතර මානසාරය ගුප්ත යුගය තුළ රචනා වී ඇති බව එම කෘතිය මුල් වරට සංස්කරණය කොට ඒ පිළිබඳ ග්‍රන්ථ කිහිපයක් ම සකස් කළ පී.කේ. ආචාර්ය ගේ මතය යි. එහෙත් බොහෝ වියතුන් පසු ව පෙන්වා දී ඇති පරිදි එය රචනා වූයේ ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසට ද පසු ව යි. ක්‍රි.ව. 11 වෙනි සියවසේ දී සමරාංගණසූත්‍රාධාර නම් කෘතිය රචනා වීමෙන් අනතුරු ව මෙය රචනා වූ බව තාරාපද භට්ටාචාර්ය ගේ මතය යි.[3] වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය මයමතයට හා කාශ්‍යපශිල්පයට ණයගැති බව ඇතැමුන් ගේ අදහස යි. එසේ අදහස් කිරීමට හේතු වී ඇත්තේ වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි හා එම ශිල්පග්‍රන්ථ දෙකෙහි එන ඇතැම් කරුණුවල ඇති සාම්‍යය යි. එහෙත් එම මතය පිළිගනු ලබන්නේ නම්, මයමතය රචනා වූ කාලය ක්‍රි.ව. දහවෙනි සියවසට ඈත කාලයට අයත් වේ. එහෙත් මෙතෙක් හමු වී ඇති භාරතීය ශිල්පග්‍රන්ථ සියල්ල ම ක්‍රි.ව. දහවෙනි සියවසට මෙහා කාලයට අයත් වන බැවින් එම මතය පිළිගැනීමට අසීරු ය. කෙසේ නමුත් මයමතය ලංකාවේ බෙහෙවින් ම ජනප්‍රිය ශිල්ප ග්‍රන්ථයක් වූ බව පැහැදිලි ය. 13 වන සියවසේ දී පමණ රැසැයුණු සිංහල මයමතය එම ජනප්‍රියත්වය කියා-පාන්නකි. මෙවැනි ග්‍රන්ථ රැසක් ම දක්ෂිණ භාරතයෙන් ලැබී ඇති හෙයින් මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර යන ග්‍රන්ථය ද ඊට ම අදාළ කරන්නට බොහෝ දෙනා පෙළැඹී ඇති බවත් පෙනේ. කෙසේ වුව ද, ඉහත සඳහන් ග්‍රන්ථද්වය හා මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය අතර ඇති සමානතාවනට වඩා අසමානතා බොහෝ බව සැලැකිල්ලට ගනු වටී.

බිම්බමාන හෙවත් ශාරිපුත්‍රය හා මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර යන කෘති ලංකාවේ ම රචනා කරන ලද ඒවා බව ඔප්පු කිරීම සඳහා බොහෝ සාධක ඇත.[4] බිම්බමානය හෙවත් ශාරිපුත්‍රය රචනා වූ කාලය ලෙස සඳහන් වන්නේ ක්‍රි.ව. 11-12 සියවස් අතර කාලය යි. මෙම කාලය භාරතය බෙහෙවින් අවුල් වියවුල්වලින් ගහන වූ කාල පරිච්ඡේදයක් විය. විශේෂයෙන් උත්තර භාරතය නිතර නිතර මුස්ලිම්වරුන් ගේ ආක්‍රමණාදියට පවා ලක් විය.[5] එසේ ම ඒ මුස්ලිම් ආක්‍රමණ නිසා බුදු දහම ද අවනතිය කරා ගමන් කරමින් තුබූ යුගයක් විය. මෙවැනි කාල වකවානුවල දී විශේෂයෙන් බෞද්ධ ප්‍රතිමා නිර්මාණය පිළිබඳ ව ග්‍රන්ථයක් රචනා වීමට තරම් වාතාවරණයක් භාරතයේ තිබිණි ද යි යනු සැක සහිත ය.

බිම්බමානය උත්තම දශතාල මානය අනුව බුද්ධ ප්‍රතිමා නෙළීම පිළිබඳ ව ඉතා ගැඹුරින් සලකා-බලන ශිල්පශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථයකි. භාරතයේ රැසැයුණු කාමිකාගම, අංශුමද්භේදගම, වෛඛානසාගම, අජිතාගම, ශිල්පරත්න, කාශ්‍යපශිල්ප ආදී ග්‍රන්ථවල පෙන්වා-දෙන පරිදි උත්තම දශතාල මානයට අනුව ඉදි වන්නේ බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, ශිව ආදී උසස් ගණයේ හින්දු දෙවිවරුන් ගේ ප්‍රතිමා පමණකි. එසේ ම මංජුශ්‍රීභාෂිත චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රයෙහි හිඳි පිළිම හා හිටි පිළිම පිළිබඳ විස්තර වන අතර බිම්බමානයෙහි ඔත් පිළිම ද ඇතුළු ව පිළිම වර්ග තුනක් පිළිබඳ ව විස්තර වේ. චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රයෙහි හා බිම්බමානයෙහි විස්තර කැරෙන හිඳි පිළිම වීරාසන ක්‍රමයට අයත් වීම ද එම කෘති ලංකාවේ රැසැයුණු බවට ප්‍රබල සාධකයකි. මෙතෙක් ලංකාවේ හමු වී ඇති හිඳි පිළිම වීරාසන ක්‍රමයට අයත් වීමත් භාරතයෙන් හමු වී ඇති හිඳි පිළිම පද්මාසන ක්‍රමයට අයත් වීමත් ඊට හේතුව යි.

එසේ ම, මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රය ද ලංකාවේ ම රැසයුණු බවට බොහෝ සාධක ගෙනහැර දැක්විය හැකි ය. සංස්කෘතයේ සතරවරම් දෙවිවරුන් ලෙස සඳහන් වෙන ධෘතරාෂ්ට්‍ර, විරූඪ, විරූපාක්ෂ හා වෛශ්‍රවණ යන දෙවිවරුන් වෙනුවට සිංහලයන් විසින් ඉන්ද්‍ර, යම, වරුණ හා කුවේර යන දෙවිවරුන් සලකන ලද බව එච්.සී.පී. බෙල් සඳහන් කරයි.[6] මෙහි දක්වන ලද ඉන්ද්‍රාදි දෙවියන් සතර දෙනා ලෝකපාල දෙවිවරුන් ලෙස මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වෙති. එහෙත් ධෘතරාෂ්ට්‍ර, විරූඪ, විරූපාක්ෂ හා වෛශ්‍රවණ යන දෙවිවරුන් සතර දෙනා පිළිබඳ ව එහි කිසි දු ආකාරයක සඳහනක් නො එයි.

හින්දු ප්‍රතිමා ප්‍රමාණ මූලධර්මවලට අනුව සමමිතිය පිළිබඳ සමාන උස හා පළල එනම් දික් කරන ලද දෑතෙහි දුරත් ප්‍රතිමාවෙහි පාදයේ සිට හිස දක්වා උසත් සමාන වීම අනුගමනය කර ඇති අතර, එය බෞද්ධ හා ජෛන සම්ප්‍රදාය දෙක ම පිළිගන්නා බවට චන්ද්‍රා වික්‍රමගමගේ පවසයි[7]. මෙම මතය පිළිගත හැකි නම්, මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යශාස්ත්‍රය දක්ෂිණ භාරතීය කෘතියක් නොවන බව තව දුරටත් සනාථ කළ හැකි ය. සමමිතිය පිළිබඳ සමාන උස හා පළල දක්ෂිණ භාරතය තුළ අනුගමනය කළ බව ඉහත සඳහනෙන් පැහැදිලි වෙයි. මංජුශ්‍රීභාෂිත වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රය දක්ෂිණ භාරතයේ රචනා වූයේ නම් ඉහත සඳහන් ලක්ෂණය ඊට ද ඇතුළත් විය යුතු ව තිබිණි.

ශ්‍රී ලංකාවේ පමණක් සුලභ ව දක්නට ලැබෙන චෛත්‍ය වර්ග පිළිබඳ ව සඳහන් කිරීමත්, භාරතයේ දක්නට ලැබෙන ඇතැම් චෛත්‍ය වර්ග මෙහි සඳහන් නොවීමත්, මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වන පාරිභාෂික වචන රාශියක් භාරතීය ශිල්පශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථවල දක්නට නොමැති වීමත් මෙහි භාරතීය සම්භවය පිළිබඳ මතය පිළිකෙව් කිරීමට ඉවහල් වෙයි.[8] එමෙන් ම චෛත්‍ය ඉදිකිරීමට සුදුසු භූමින් දහයක් පිළිබඳ තොරතුරු මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වෙයි.[9] එකී භූමි ප්‍රදේශ අනූප, ජාංගල, භද්‍රක, පූර්ණ(ක), චෛමක, ධූම්‍රක, සාධාරණ, පද්ම(ක), සචිම හා පුරිම ලෙස දැක්වේ. භාරතයෙහි රචනා වී ඇති ශිල්පග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වන්නේ මෙවැනි භූමි ප්‍රභේද තුනක් හෝ හතරක් පිළිබඳ ව පමණි.

ඉන්දියාව තුළ මෙහි විස්තර වන ආකාරයේ පබ්බතාරාම දක්නට නැත. එහෙත් හින්දු හා ජෛන ආරාමයන් ගේ ආභාසය ලබමින් ඉදි වූ විශේෂ ආරාම රැසක් දක්නට ලැබේ. මේවා ලෙන් විහාර (cave temples) නමින් හඳුන්වනු ලබන අතර පබ්බතාරාම ලෙස හඳුන්වා ඇති බවක් නො පෙනේ.[10] මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි පෙන්වාදෙනු ලබන පබ්බතාරාම නමින් හැඳින්වෙන ආරාම වූ කලි විශේෂිත වූ භූමියක් තුළ වෙන ම සකසන ලද භූමිභාගයක (උපපීඨ හෝ පීඨ වාස්තුමණ්ඩලයක) ඉදි කරනු ලබන ආරාම විශේෂයකි.[11] එහෙත් ලෙන් විහාර සකස් කිරීමේ දී මෙවැනි වාස්තුමණ්ඩලයකට අනුව කළ බවක් දක්නට නැත. පර්වතයක් හෝ විශාල ගලක් හාරා එහි ලෙන් විහාර ඉදි කරන ලදී. "අසිරිමත් ඉන්දියාව" නම් කෘතියේ බොහෝ ආරාම හා ඒවායේ සැලසුම් පිළිබඳ ව ඉතා දීර්ඝ විස්තරයක් කරන ඒ.එල්. බෂාම් ද මෙවැනි ආරාම විශේෂයක් පිළිබඳ ව කිසි දු ආකාරයක සඳහනක් නො කරයි.[12] මෙහි දක්වන ලද සැලසුම්වලට අනුකූල එක දු ආරාමයක් වූයේ නම් ඒ පිළිබඳ විස්තර එහි අනිවාර්යයෙන් සටහන් විය යුතු ව තිබිණි. මෙවැනි වැදගත් ආරාම විශේෂයක් පිළිබඳ ව කිසි දු ආකාරයක සඳහනක් නො කර සිටීමට නොහැකි හෙයිනි.

ඉහත දක්වන ලද තොරතුරු අනුව මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය පමණක් නො ව බිම්බමාන හෙවත් ශාරිපුත්‍රය ද ලංකාවේ ම රචනා වූ කෘති බව පැහැදිලි වේ. මී ළඟට සාකච්ඡා කළ යුතු අනෙක් කරුණ නම් මෙම ශිල්ප ග්‍රන්ථ රචනා වූ කාලය යි. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය මහායාන සම්ප්‍රදයට අයත් වූවක් බව පැහැදිලිව ම දක්නට ලැබෙන කරුණකි. මේ ග්‍රන්ථ නාමයට මහායාන බෝසත්වරයකු

වන 'මංජුශ්‍රී' යන නම ඇතුළත් කොට තිබේ. මහායානිකයන් ගේ මතයට අනුව මංජුශ්‍රී බුද්ධියට හා ශාස්ත්‍රයට අධිපති බෝසත්වරයකු ලෙස පිළිගැනීමට ලක් වෙයි. එසේ ම ඔහු ගේ ශක්තිය සරස්වතිය බව ද මහායානිකයන් ගේ පිළිගැනීම යි. ඇතැම් විට මෙම මංජුශ්‍රී බෝසතුන් තත්කාලීන ව විසූ පුද්ගලයකු ද විය හැකි ය. ඉත්සිං ගේ දේශාටන වාර්තාවලට අනුව ක්‍රි.ව. 7 වැනි සියවස පමණ වන විට මොහු චීනයේ උගන්වමින් සිටි බව සඳහන් වේ. එසේ ම ලංකාවේ චිරප්‍රසිද්ධ තිරියාය ශිලා ලිපියේ හයවන ශ්ලෝකයෙන් කියැවෙන්නේ ගිරිබණ්ඩි චෛත්‍යය වෙතට නියත වශයෙන් ම මංජුශ්‍රී බෝසතුන් එළඹෙන බව යි.[13] මෙම තොරතුරුවලට අනුව නම් මංජුශ්‍රී යනු තත්කාලීන ව විසූ සුවිශේෂී පුද්ගලයකු ද විය හැකි ය. එසේ ම හේ මහායාන සම්ප්‍රදය තුළ බෙහෙවින් ගෞරවයට පාත්‍ර වූවෙක් ද විය. එම මංජුශ්‍රී බෝසතුන් විසින් පවසන ලද යන අරුතින් 'මංජුශ්‍රීභාෂිත' යනුවෙන් ග්‍රන්ථ නාමයේ මුලට යොද තිබීමෙන් ම මෙය මහායාන සම්ප්‍රදයට අයත් ග්‍රන්ථයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. ඊට අමතර ව, ප්‍රතිමාගෘහයේ ගර්භගෘහය තුළ ප්‍රතිමා පිහිටුවීමේ දී සම්භෝගකාය බුදුවරුන් පස්නම හා අෂ්ට මහා බෝධිසත්ත්වයන් පිළිබඳ කරුණු සඳහන් වේ. ප්‍රතිමා නිර්මාණය කිරීම වෙනුවෙන් ඉදි වූ කොටසෙහි බුදුවරුන් ගේ ශක්තීන්, මහායානික දෙවිවරුන් හා සුළු දේවතාවන් පිළිබඳ ව විස්තර වේ. චෛත්‍යය ගොඩනැංවන භූමියෙහි ද බුදු පිළිමය යට ද සම්භෝගකාය බුදුවරුන් පස් දෙනා ගේ කුඩා ප්‍රතිමා තිදන් කළ යුතු බව ද මෙහි දක්වා තිබේ. එපමණක් නො ව, චෛත්‍යයක ධාතු ගර්භය තුළ මහායාන මන්ත්‍රයක් ලියා තැන්පත් කළ යුතු බව ද මෙහි සඳහන් වේ. මෙම තොරතුරු අනුව ද ඉහත දක්වන ලද මතය සනාථ කළ හැකි ය. ලංකාවට මහායාන බුදුදහමේ බලපෑම එල්ල වන්නට පටන් ගත්තේ ක්‍රි.ව. 1 වන සියවසෙන් අනතුරු කාලයේ දී බැවින් මෙම ග්‍රන්ථය රැසැවුණු කාලය නියත වශයෙන් ම ක්‍රි.ව. 1 වන සියවසින් මෙහා කාලයට අයත් විය යුතු ය.

ඉන් අනතුරු ව බැලිය යුත්තේ මෙය කුමන කාලවකවානුවකට පෙර රචනා වූයේ ද යන්න යි. ඒ සඳහා පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක මූලාශ්‍රය කොට ගත හැකිය. ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසේ දී හතරවන මහින්ද රජු විසින් ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද පන්කුලිය විහාරය මීට කදි ම නිදසුනකි. මෙහි අද ද දක්නට ලැබෙන ගෝකුලාරාම වික්‍රාන්ත සැලැස්ම මෙහි මූලික සැලැස්ම ද වූ බව සිතිය හැකි ය. වෝල්ටර් මාරසිංහ විසින් මුලින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ මෙම මතය දැන් රෝලන්ඩ් සිල්වා විසින් ද පිළිගනු ලැබ

ඇත.[14] මෙම ආරාමය සැලසුම් කර ඇති ආකාරයෙන් පෙනීයන්නේ ක්‍රි.ව. 10 වන සියවස පමණ වන විට මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය රචනා වී තිබූ බව යි. චන්ද්‍රා වික්‍රමගමගේ මෙම ආරාමය පිළිබඳ මත දෙකක් ඉදිරිපත් කරයි. එනම් ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසේ දී IV වැනි මහින්ද රජු විසින් මෙය ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද හෝ සංරක්ෂණය කරන ලද බව යි.[15] මෙය ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද නම් ආරාම ගොඩනැගිලි ඇතැම් විට වෙනස් වීමට ඉඩ තිබුණි. එහෙත් එසේ වෙනස් වූ බවක් නො පෙනේ. ඒ අනුව සිතිය හැක්කේ IV වැනි මහින්ද රජු විසින් මෙය සංරක්ෂණය කරන ලද බව යි. යම් නිර්මාණයක ප්‍රතිසංස්කරණයක් කිරීමට නම් එය යටත් පිරිසෙයින් වසර දෙසීයක් වත් පැරණි විය යුතු ය. ඒ අනුව ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසේ එවැන්නක් කිරීමට නම් එය ක්‍රි.ව. 8 වන සියවසට පසු ව ඉදි වූ සේ සැලකිය නොහැකි ය.

ස්තූප සැලසුම් පිළිබඳ ව සඳහන් කරන අවස්ථාවේ දී එහි උඩ කොටසෙහි දැවයෙන් කරන ලද ගජස්තම්භයක්[16] හා ඡත්‍රයක් කළ යුතු බව මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වේ.[17] ඊට අදාළ දැව වර්ග පිළිබඳ ව ද මෙහි විස්තර ඉදිරිපත් කෙරේ. වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වන ආරාම ගොඩනැගිලි සඳහා උපයෝගී කරගන්නා ලද ද්‍රව්‍යවලින් ද එම ආරාම පිළිබඳ කාලය නිර්ණය කළ හැකි ය. වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි ආරාම ගොඩනැගිලිවල ඉහළ කොටස සඳහා උළු ගඩොළු සහ දැව පමණක් භාවිත කළ යුතු බව දක්වා තිබේ. ප්‍රතිමාගෘහය සඳහා ද දැව කණු භාවිතා කිරීමට උපදෙස් දී ඇත. සභා ශාලාවේ අභ්‍යන්තරයේ දැව කණු යෙදිය යුතු බව දක්වා ඇති අතර එම කිසි දු තැනක ගල් කණු භාවිතා කිරීමට අවසර දුන් බවක් නො පෙනෙයි. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි මෙසේ සඳහන් වුව ද දැවයෙන් නිමවන ලද ගජස්තම්භය හා ඡත්‍ර සහිත ස්තූප ලංකාවෙන් මෙතෙක් හමු වී නැත. දැවයෙන් කරන ලද ඒවා වෙනුවට ගලින් නිමවන ලද ගජස්තම්භ හා ඡත්‍ර සහිත ස්තූප දූනට ලංකාවෙන් හමු වී ඇත. මෙම ස්තූප ක්‍රි.ව. 2 වන සියවසට මෙහා කාලයට අයත් බව සිතිය හැකි ය. ලංකාවේ ගොඩනැගිලි ඉදි කිරීම සඳහා ශිලා භාවිතා කිරීම ක්‍රි.ව. 5 වන සියවසේ දී පමණ ආරම්භ වූ බව සේනක බණ්ඩාරනායක පවසයි.[18] මේ අනුව සිතිය හැක්කේ එම යුගයට පෙර ඉදි වූ ස්තූප සඳහා දැව භාවිතා කරන්නට ඇති බව යි. පසු ව කාලයා ගේ ඇවෑමෙන්, විශේෂයෙන් ම අවු වැසි ආදී ස්වභාව ධර්මයා ගේ පීඩාවන්ට යටත් ව, ඒවා විනාශ වී යන්නට ඇති බව සිතිය හැකි ය. එසේ ම ප්‍රාථමික අවධියේ දාගැබ් සඳහා දැව භාවිතා කළ බවට කදිම නිදසුනක් දඹදිවෙන් සොයා ගත හැකි ය. අජන්තා ගුහාවක (Karli Cave) දැවයෙන් කළ ඡත්‍රයක් සහිත

දගැබක් තව ම දක්නට ඇත. එම ඡත්‍රය ඇකිලී ඇති ස්වරූපයක් දක්නට ලැබේ. ගුහාවක් තුළ පිහිටි හෙයින් ම එය ඉකිරී වන්නට ඇති බව සිතිය හැකි ය. මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ ස්තූපයන් ගේ උපරිව්‍යුහය සඳහා දැව භාවිතා කිරීම ලංකාවේ මතු නො ව භාරතයේ ද සිදු වූ බව යි.

එසේ ම, ගොඩනැගිලි සඳහා ගඩොළු හා දැව භාවිතා කළ යුතු බව මෙහි සඳහන් කළ ද දැනට හමු වී ඇති ආරාමවල ගඩොළු හා ගල් භාවිතයට ගැනුණු බව දක්නට ලැබේ. එය කාල නිර්ණයට බාධාවක් බව ඇතැම්හු පවසති. එහෙත් එයින් එළඹිය හැකි එක් නිගමනයක් නම් එම ආරාම පසුකාලීන ව ප්‍රතිසංස්කරණයන්ට ලක් වන්නට ඇති බව යි. ප්‍රතිසංස්කරණ කිරීමේ දී දැව කුළුණු ආදිය ඉවත් කොට ඒ වෙනුවට ගල් කුළුණු ආදිය යොදන්නට ඇතැ යි සිතීමට පුළුවන. එසේ නම් ගල් කුළුණු භාවිතා කිරීමට සියවස් දෙකකට පමණ පෙර දැව භාවිතා කරමින් මෙම ආරාම ඉදි වන්නට ඇත.

මෙහි පෙන්වාදෙනු ලබන පරිදි රත්නන්‍යාසය හෙවත් යන්ත්‍රගල ගර්භගෘහයට ඉහළින් හා හර්මිකාවට පහළින් තැන්පත් කළ යුතු ය. එසේ කිරීමට මූලික ම හේතුව වූයේ ස්තූපයේ ඉහළ කොටසේ ධාතු නිදන් කිරීම හර්මිකාව තුළ ම සිදු වූ හෙයින් එම රුවන් තැන්පතුව ඊට යටින් තැන්පත් කිරීමට අවශ්‍ය බව ය. මෙයින් ද ග්‍රන්ථයේ පැරණි බව සිතාගත හැකි ය.

භික්ෂුණ්‍යාරාම නම් වූ ආරාම විශේෂයක් පිළිබඳ ව ද වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් වෙයි. මේවා භික්ෂුණීන් ගේ වාසය සඳහා ම ඉදි විය. ක්‍රි.ව. 10 වන සියවස පමණ වන විට ලංකාවේ මෙහෙණි සසුන අභාවයට ගිය අතර භික්ෂුණීන් ගේ වාසය සඳහා ඉන් පසු ව ආරාම ඉදිවීමක් සිදුවිය නොහැක. එහෙයින් මෙම ග්‍රන්ථය ද නිසැක ව ම ක්‍රි.ව. 10 වැනි සියවසට පෙර රචනා වී ඇති බව සිතිය හැකි ය.

පාචීනතිස්සපබ්බත විහාරය ක්‍රි.ව. 263-273 අතර කාලය තුළ රජ කළ ජෙට්ඨතිස්ස රජු විසින් කරවන ලද බව සඳහන් වේ. ථූපාරාමයේ සිට මහා සෙල් පිළිමයක් ගෙන'වුත් මෙහි පිහිටවූ බව මහාවංසයේ සඳහන් වෙයි.[19] එසේ නම් මෙම ආරාම සැලසුම් ක්‍රම ක්‍රි.ව. 2 වැනි සියවසේ දී පමණ සැකැසෙන්නට ඇතැ යි නිගමනය කළ හැකි ය.

Ulrich von Shroeder ගේ නිගමනයට අනුව ලංකාවේ බුදුපිළිම

නිර්මාණය වූයේ ක්‍රි.ව. 3 වැනි සියවසේ දී පමණ ය.[20] මෙම නිගමනයට එළඹීමට හේතු වූ ප්‍රධාන ම කරුණ නම් මෙතෙක් ලංකාවේ හමු වී ඇති පැරණි ම ප්‍රතිමාව ක්‍රි.ව. 3 වැනි සියවසට අයත් වීම යි. ක්‍රි.ව 3 වැනි සියවසට අයත් එම ප්‍රතිමාව ගලෙන් නිමවන ලද්දකි. මංජුශ්‍රීභාෂිත-චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් අන්දමට ප්‍රතිමා තෙළීම මැටිවලින් කළ යුතු ය. ප්‍රාථමික අවධියේ දී මැටියෙන් නිමවන ලද ප්‍රතිමා, තාක්ෂණික දියුණුවත් සමග ම ගලින් නිමවන්නට ඇත. ලෝහ උපයෝගී කොටගනිමින් ප්‍රතිමා සෑදීමට පෙර ලීවලින් හෝ මැටිවලින් හෝ ගලින් ප්‍රතිමා තෙළන්නට ඇති බව Shroeder කල්පනා කරයි.[21] මෙම මතය තරමක් සංශෝධනය කළ යුතු ය. එනම් ප්‍රාථමික බුදු පිළිම මැටියෙන් ම තෙළා ඇති අතර අනෙක් සියලු ම වර්ගවල ප්‍රතිමා ඉන් අනතුරු ව නිමවන ලද ඒවා බව යි. කෙසේ නමුත් ක්‍රි.ව. 3 වැනි සියවසේ දී සෙල් පිළිම නිමවී ඇත් නම් අවම වශයෙන් ඊට සියවස් දෙකකට හෝ පෙර මැටි උපයෝගී කොටගෙන පිළිම ඉදි වන්නට ඇත. ක්‍රි.ව. 414 දී පමණ ලංකාවට පැමිණි ෆාහියන් හිමියන් ගේ වාර්තාවල ද අභයගිරියේ තිබූ පිළිමයක් පිළිබඳ ව සඳහන් වෙයි. එය අඩි 22 ක් උස වැඩහිඳිනා බුදුපිළිමයක් වන අතර හරිත වර්ණ මැටි විශේෂයකින් කරවන ලද්දකි.[22] සෙල් පිළිම ඉදි කළ කාලය තුළ ද මැටි පිළිමවල ආභාසය ලැබෙන්නට ඇති බව සිතීමට සාධක තිබේ. ප්‍රතිමා ගලින් නිමවීමෙන් පසු එහි රළු බව නැති කිරීම සඳහා මැටි ආලේප කළ බවට සාධක හමු වේ. මහමෙවුනාවේ ඇති ලෝකප්‍රකට සමාධි පිළිමයේ ඉතිරි වූ මැටි ආලේපයේ කොටස් අද ද දක්නට ලැබේ. එසේ ම අවුකන ප්‍රතිමාවේ ද මැටි ආලේපයක් වූ බව සිතීමට පුළුවන. කෙසේ නමුත් Shroeder පවසන්නේ දැනට හමු වී ඇති ප්‍රතිමා පිළිබඳ ව ය. එහෙත් ලිඛිත මූලාශ්‍රයවල ඊට පෙර ද ප්‍රතිමා තිබූ බව සඳහන් වේ. මහාවංසයේ සඳහන් වන අන්දමට දෙවනපෑතිස් රජු විසින් ථූපාරාමයෙහි ඉදි කර තිබූ වැඩ හිඳින ශිලා ප්‍රතිමාවක් ජෙට්ඨතිස්ස (ක්‍රි.ව. 263-273) රජු විසින් පාචීනතිස්සපබ්බත විහාරයට ගෙන යන ලදී. පසු කාලයේ දී මෙම ප්‍රතිමාව මහසෙන් (ක්‍රි.ව. 274-301) රජු විසින් අභයගිරියට වැඩමවන ලදී. ඉන් අනතුරු ව අවස්ථා කීපයක දී ම රජවරුන් විසින් මෙම ප්‍රතිමාව පිළිසකර කරන ලද බව ද මහාවංසයෙහි සඳහන් වෙයි. එසේ ම මෙම පිළිමය උරුසිලා පටිමා,[23] මහාසිලා පටිමා,[24] සිලා සත්ථු,[25] සිලා සම්බුද්ධ,[26] සිලාමය බුද්ධ,[27] සිලාමය මුනින්ද,[28] සිලාමය මහෙසි,[29] ආදී නම් වලින් නිතර හඳුන්වා ඇත. මෙම පිළිමය හඳුන්වන සෑම අවස්ථාවක දී ම සිලා (සෙල්) යන වචනය භාවිතා කර තිබේ. මේ අනුව මහත් ගෞරවයෙන් පුද පූජාවන්ට ලක් වූ සෙල් පිළිම ඉදි වී තිබූ බව පැහැදිලි ය. දුටුගැමුණු රජතුමා (ක්‍රි.පූ. 161-137) සුවර්ණමය බුදු පිළිමයක් රුවන්වැලි සෑයේ නිදන් කළ බව

මහාවංසය කියයි.[30] වසභ රජු විසින් (ක්‍රි.ව. 67-111) ශ්‍රී මහා බෝධිය වටා පිළිම සතරක් කරවා ඒවාට ආවරණ කරවූ බව මහාවංසයෙහි එක් තැනක සඳහන් වෙයි. එසේ ම වොහාරිකතිස්ස රජතුමා (ක්‍රි.ව. 269-291) මහා බෝධියෙහි බෝධිඝරයෙහි පෙර දිග ලෝකඩ පිළිම දෙකක් කර වූ බව ද සඳහන් වෙයි.[31] මේ අනුව ක්‍රි.ව. 3 වැනි සියවසට පෙර ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රතිමා ඉදි වන්නට ඇති බව සිතිය හැකි ය. ඒවා ද කාලයා ගේ ඇවෑමෙන් විනාශ වන්නට ඇත.

අනුරාධපුරයට ඊශාන දෙසින් අනුරාධපුර-යාපනය ප්‍රධාන මාර්ගයට ආසන්නයේ පිහිටා ඇති පුලියන්කුලම ආරාමය ද වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයෙහි සඳහන් කැරෙන ආකාරයේ පබ්බතාරාමවලට අයත් වන්නකි. මෙය ක්‍රි.ව. 301-326 අතර කාලයට අයත් වූවකි මෙය ශ්‍රී මේඝවර්ණ රජු විසින් කරවන ලද සොත්ථියාකර විහාරය ලෙසට ගයිගර් සැක කරයි.[32] වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රයේ විස්තර වන සැලැසුම්වලට අනුකූල ව ඉදි කරනු ලැබ ඇති සෙසු මහායාන ආරාම නම් අනුරාධපුර නගරයට උතුරු දෙසින් පිහිටි විජයාරාමයත්, නිරිත දෙසින් පිහිටි වෙස්සගිරි පබ්බත විහාරයත් (මෙය දුන් කුඹුරකට යට වී ඇත.), අනුරාධපුර නගර සමීපයේ ම පිහිටි තොලුවිලත්, මාතලේ දිස්ත්‍රික්කයේ කලුදියපොකුණ හා මැණික්දෙන, ඔකක්කම්පිටියේ දෙමටමල් විහාරය, ලාහුගල මගුල්මහාවිහාරය හා මඩකලපුවේ පුලුකුනාවි යන ආරාමත් ය. කෙසේ වුව ද මෙකී ආරාම සියල්ල ම පසු කාලවල දී ථෙරවාදී බලපෑම යටතේ විවිධ නරපතියන් අතින් පිළිසකර වූ හෙයින්, එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් එම සැලසුම්වල යම්යම් ව්‍යුහාත්මක වෙනස්කම් සිදු වී ඇත. ඒවා අතුරින් ඉතාමත් ප්‍රකාශ ව පෙනෙන්නේ මුල් සැලැස්මේ සියලු ම ගොඩනැගිලි පිහිටා තුබුණු චතුරශ්‍රයෙන් චෛත්‍යය, බෝධිවේශ්මය, ප්‍රතිමාලය හා සභා හෙවත් පෝයගේ යන පූජනීය ගොඩනැගිලි සතර හැරෙන්නට ප්‍රාසාදය (මුනිවාසය) ඇතුළු භක්තාලය, භෝජනාලය, ධර්මණ්ඩපය, උදකශාලා, භෝරිගෘහ ආදි සියලු ගොඩනැගිලි ඉවත් කොට එය වටා පිහිටි පහත් බිම් තීරුවට ගෙනගොස් තිබීම යි. මධ්‍යයේ වූ බ්‍රහ්ම කෝෂ්ඨයේ පිහිටි සභා ගොඩනැගිල්ල ප්‍රාසාදය ඉවත් කිරීමෙන් හිස් වූ අදිති කෝෂ්ඨයට ගෙනයනු ලැබ ඇත.

කෙසේ නමුත් ශිල්පශාස්ත්‍ර සාහිත්‍යයට ක්‍රිස්තුවර්ෂාරම්භක කාලයට ආසන්න ඉතිහාසයක් තිබිය හැකි ය. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර නම් වූ ග්‍රන්ථය මෙසේ මූලික අවධිය තුළ රැසයුණු ග්‍රන්ථ අතරට එක් කළ හැකි ය. වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍ර නම්

ග්‍රන්ථයත් බිම්බමාන හෙවත් ශාරිපුත්‍රයත් යන ශිල්ප ග්‍රන්ථ දෙක ම ලාංකික අනන්‍යතාවකින් යුතු ව රසැයුණු බව ද ඉහත සාධක මගින් පෙන්වා-දිය හැකි ය.[33]

සටහන්

1. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර, සංස්. හා පරි. වෝල්ටර් මාරසිංහ, නුගේගොඩ (1993) xvii පිටුව.
2. ඒ.කේ. කුමාරස්වාමි - මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා - කොළඹ (1997) 163 පිටුව
2a. මෙම අතිශයින් දුර්ලභ ශිල්පග්‍රන්ථය වෝල්ටර් මාරසිංහ විසින් මුල් වරට සංස්කරණය කොට ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනයක් ද සමග වෙළුම් දෙකකින් පළ කරන ලදී.
The Vāstuvidyāœāstra Ascribed to Manjuœri, ed. & tr. by E.W.Marasinghe, Delhi, 1989, The Citrakarmaœāœtra Ascribed to Manjuœri, ed. & tr. by E.W. Marasinghe, Delhi, 1991.
3. Bhattacharya, Tarapada - A study on Vastuvidya or Canons of Indian Archutecture, Patna, (1947).
4. බලන්න, E.W.Marasinghe, 'Silpasastra literature in Sri Lanka with special reference to Manjuœribhāºita-Vātuvidyāœāœtra' කඹුරුපිටියේ මහරතන මාහිමි අභිස්නව සංග්‍රහය, සංස්. ගතාරේ ධම්මපාල හිමි හා රත්නසිරි අරංගල, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 1996, පිටු 79-109.
5. භාරත ලංකා ඉතිහාස විමර්ශන - 12, සංස්. නිමල් ආරියවංශ, 'බල්ජි පරපුර', 209-216 පිටු
6. Arachaological Survey of Ceylon, Annual Report, 1955, Paragraph, 63
7. වික්‍රමගමගේ, චන්ද්‍රා, - ප්‍රතිමා ප්‍රමාණ මූලධර්ම - නුගේගොඩ, (1977), 10 පිටුව
8. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර, වෝල්ටර් මාරසිංහ, නුගේගොඩ, (1993) xvi පිටුව.
9. අනුපංජාංගලක්ඛෙච - හදකංපූර්ණමෙවමකම්/ ධූම්‍රකම් සාධාරණම් පද්මං සටිමං පුරිමමේව ච// (3 vi)
10. Kali, Owen C, Buddhist Cave Temples of India.
11. උපපීඨ වාස්තු මණ්ඩලයෙහි කෝෂ්ඨ (5x5) 25ක් ද, පීඨ වාස්තු මණ්ඩලයෙහි කෝෂ්ඨ (3x3) 9ක් ද වේ.
12. බෂාම්, ඒ.එල්, අසිරිමත් ඉන්දියාව, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, (1995), 446-462 පිටු.
13. Epigraphia Zeylanica, Vol iv, p.312

14. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර, සංස්. හා පරි. වෝල්ටර් මාරසිංහ, (1993), xiv පිටුව, Manjuœri-Văstuvidyăœăstra: Romanized transcript with a tentative edition, English translation and studies, The archaeological Survey of Sri Lanka & Central Cultural Fund, 1995, p.219.
15. චන්ද්‍රා වික්‍රමගමගේ 'මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍රය හා චිත්‍රකර්මශාස්ත්‍රය 'සංවාදී'' සංස්. මහරනුගේගොඩ සුජාත හිමි, සුභාෂිණී අමරදේව, 1993.
16. පරණවිතාන මහත්මා ගේ මතයට අනුව මෙය ථූපගල නමින් හැදින්වේ. එසේ ම මෙය ථූප යෂ්ටි නමින් ද හැදින්වෙන අතර එම විස්තරය ඇතුළත් වන්නේ දිව්‍යාවදානයේ ය.
17. මංජුශ්‍රීභාෂිත-වාස්තුවිද්‍යාශාස්ත්‍ර 3 පරි. 9, 91-92.
18. S. Bandaranayake, Sinhalese Monastic Architecture, -- Viharas of Anuradhapura, Leiden, 1974, p. 25.
19. මහාවංසය. xxxvi, 128-129.
20. von Shroeder, Ulrich - Golden Age of Buddhist Sculpture in Sri Lanka.
21. Op.cit.
22. බෞද්ධ රාජධානි පිළිබඳ තොරතුරු නම් වූ ෆාහියන් ගේ දේශාටන වාර්තාව, සිංහල අනුවාදය, විමල් ජී. බලගල්ලේ, 1999, කොළ, 93 පිටුව.
23. මහාවංසය. පරි 36. ගාථා 128.
24. මහාවංසය. පරි 37. ගාථා 123.
25. මහාවංසය. පරි 38. ගාථා 61.
26. මහාවංසය. පරි 39. ගාථා 7.
27. මහාවංසය. පරි 44. ගාථා 68.
28. මහාවංසය. පරි 51. ගාථා 77.
29. මහාවංසය. පරි 51. ගාථා 87..
30. මහාවංසය. පරි 30. ගාථා 72.
31. මහාවංසය. පරි 36. ගාථා 31.
32. Culavamsa, Part, 1, translated by Wilhelm Geiger, Colombo, (1953), footnote 1 on p. 6.
33. මේ මතය දත් මහාචාර්ය හෙන්ස් බෙබර්ට විසින් ද නිහතමානී ව පිළිගනු ලැබ ඇත.

දළදා පෙරහැරේ අන්තර්ගත හා මධ්‍යකාලීන සමාජ ව්‍යුහය

උදය හෙට්ටිගේ

මානව සමාජ අධ්‍යනයේ දී නිසැකයෙන් ම ''සංස්කෘතිය'' යන සංකල්පයට අද්විතීය ස්ථානයක් හිමි වේ. සමාජ සංකීර්ණත්වය තීව්‍රවත් ම මෙය තව දුරටත් විකාශනය වී ආකල්ප, සංකල්ප, ක්‍රියාකාරකම් ආදී වශයෙන් පුළුල් පරාසයක ගලා-යනු පෙනේ. මානව විද්‍යාඥයකු වූ ඊ. බී. ටයිලර් ගේ අදහසට අනුව ''සමාජයේ කොටස්කරුවකු වශයෙන් මිනිසා විසින් ඇති කරගන්නා වූත්, ලබාගන්නා වූත්, දැනුම, විශ්වාස, කලා, ඥානයත්, සදාචාර ධර්ම ආශ්‍රිත දැනුම හා වෙනත් එබඳු බොහෝ හැකියාවන් ගේ සමස්ත සංස්කෘතිය ඔහු ගේ අදහසට අනුව සංස්කෘතිය යන්න සමාජමය උරුමයක් ලෙස තවත් ලෙසකින් අර්ථ නිරූපණය කළ හැකි ය.

සංස්කෘතිය හා සමාජය අතර හැම විට ම සහසම්බන්ධතාවක් පෙන්නුම් කරයි. මෙය සෑම සංස්කෘතියකට ම පොදු ධර්මතාවකි. විවිධ මානව සමාජ සතු සංකල්ප, සාරධර්ම හා ක්‍රියාකාරිත්වයන් දෙස බලන විට සංස්කෘතික අනන්‍යතාවන් පවතින බව පැහැදිළි ව පෙනේ. එසේ ම ඕනෑ ම සමාජයක අඛණ්ඩ ගලායෑම සිදු වනුයේ ඒ ඒ සමාජයට ආවේනික වූ සංස්කෘතික රටාව රඳවාගත හැක්කේ එම සමාජයට ආවේනික සංස්කෘතික රටාව තුළ යි. ඒ නිසා ම සංස්කෘතිය යන සංකල්පය පිළිබඳ ව විවිධ වූ නිර්වචන ඉදිරිපත් වී තිබේ. මේ හැම අර්ථ නිරූපණයක ම කුමන හෝ සුවිශේෂිතාවක් ගැබ් වී පවතී. මෙහි දී මා වඩාත් අවධානය යොමු කරනුයේ භෞතික සංස්කෘතිය කෙරෙහි ය. අදහස්, උදහස්, සාරධර්ම ජනවිශ්වාස බැහැර කිරීමක් මෙයින් අදහස් නො කෙරේ. සාරධර්ම, අදහස්, උදහස් ආදිය අතර බොහෝ විට දක්නට ලැබෙනුයේ සංස්කෘතික ගැටීම්වලට වඩා වෙනස්වීම් හා

නවීකරණය. මෙසේ දේශීය හෝ කලාපීය වශයෙන් බිහි වන්නාවූ මූලික සංස්කෘතික හර පද්ධතීන් සහමුලින් ම වෙනස් වන්නේ කලාතුරකිනි. එහෙත් එකී මූලික සංස්කෘතික හරය තුළ හට ගන්නාවූ නව සංස්කෘතිකාංග ඒ සමග සම්මිශ්‍රණය විය හැකි වුවත්, එහි මුල් ස්වරූපය හෝ ආකෘතිය පිළිබඳ ව යම් අදහසක් ලබාගත හැකි ය. සමාජානුයෝජනය, සමාජ සංයෝජනය, නව ආකල්ප හා විවිධාකාර වූ සමාජ ආක්‍රමණ, මෙකී සංස්කෘතික හර පද්ධතීන් ගේ දෙදිරීම් හෝ විචල්‍යතාවන් කෙරෙහි දැඩි බලපෑම් ඇති කළ හැකි ය. මෙය තවත් විධියකින් කිව හොත් සංස්කෘතික සම්කර්ෂණයයි.

මෙහි දී අවධාරණය කරනුයේ ඉහත දක්වූ පරිදි මූලික සංස්කෘතික රාමුවක් තුළ වෙනස්කම් හා නවීකරණයන් දක්නට ලැබෙන්නා වූ, එහෙත් මූලික ගුණාංග තව මත් සුරැකි ව පවතින වැදගත් සංස්කෘතිකාංගයක් වන දළදා පෙරහැර හා තත්කාලීන සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව යි. මේ කාරණයේ දී ප්‍රධාන අරමුණ ලෙස තිව්‍ර කොට දක්වීමට උත්සාහ කරනුයේ මහනුවර රාජධානි සමයේ ඇති වූ බෞද්ධාගමික ප්‍රබෝධය තුළ සහ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය තුළින් බිහි වූ තත්කාලීන දළදා මහ පෙරහර හා බැඳී පැවති සමකාලීන සංස්කෘතික හා සමාජීය ලක්ෂණයන් කෙතෙක් දුරට එතුළින් නිරූපණය වී ද යන්න අවධාරණය කිරීම යි. මෙය වඩාත් වැදගත් වන්නේ දීර්ඝ කාලයක් තුළ අඛණ්ඩ ව පැවතෙන්නාවූ මෙම උත්සවය තුළ තත්කාලීන සංස්කෘතික හර පද්ධතීන් යම්තාක් දුරට තව මත් ආරක්ෂා වී පැවතීම නිසා ය.

''පෙරහැර'' යනු "පරිහාර" ශබ්දයෙන් ජනිත වූවෙකි. අවධානය, රැකබලා-ගැනීම, සැලකිල්ල, වරප්‍රසාදය, උදාරත්වය යන අර්ථ ඉන් ගම්‍ය වන බව පෙනේ. එනම් ''ආභරණයක්''සැරසීමට ගන්නා, ද්වජ, කලස් ආදි භාණ්ඩ පිරිවර යන අර්ථයෙන් ඉදිරිපත් කරනු පිණිස, පැරණි සිංහල ප්‍රකරණයන්හි යෙදී ඇති බව සුමංගල ශබ්ද කෝෂයෙහි පෙන්වා දී ඇත. (සුමංගල ශබ්දකෝෂය ; 1963, 601) මේ අරුතින් පූජනීය උතුමකු හෝ වස්තුවක් සඳහා කෙරෙන කවර පූජාවක් හෝ සත්කාර්යයක් වුව ද ''පෙරහැරක්'' ලෙස අර්ථ නිරූපණය කළ හැකි ය. පෙළට යාම යන අර්ථය ද මීට යෙදී ඇත. කොඩි සේසත් ආදිය රැගෙන නැට්ටුවන් ඇතුන් ආදීන් පෙළට ගොස් විදි සංචාරය කරවීම පෙරහැර යනුවෙන් පැවැත්වූ පූජා විධිය යි. අපේ වංශකථාවලට අනුව විජය රජ සමයේ සිට ම පෙරහැර පැවැත්වීමේ සිරිත පැවති බව ප්‍රකට කරුණකි. විජය

රජු විසින් පඬු රජු ගේ දුව, පෙරහැරින් රැගෙනවුත්, අභිෂේක කළ බව මහාවංසයේ සඳහන් වේ. (මහාවංසය, 1959 7: 72), දන්ත ධාතූන්වහන්සේ ක්‍රි.ව. 4 වන සියවසේ දී මෙරටට වැඩම කරවීමෙන් පසු එහි පූජනීයත්වය ජනතාවට ප්‍රදර්ශනය කිරීම සඳහා පෙරහැර පැවැත්වීමට හුරුපුරුදු වූ බව නිගමනය කළ හැකි ය. බාහිර ආමිස පුදපූජා විධිවලට වඩා ප්‍රතිපත්තියට මුල් තැනක් දිය යුතු ය යන සංකල්පය බෞද්ධ මූලාශ්‍රයවල දක්වා තිබුණ ද (අංගුත්තර නිකාය, 1, 1906, 55) බුදුසමයේ පැවැත්ම උදෙසා පුදපූජා, වත්පිළිවෙත්, පෙරහැර, උත්සව ආදිය අවශ්‍ය වූ බව කාලීන ජන විඥානය තුළින් පැහැදිලි වේ. ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවසේ ඉන්දියාවේ රජ කළ ධර්මාශෝක රජතුමා ද, සර්වඥ ධාතූන් වෙනුවෙන් පෙරහැර පැවැත්වූ බවට එතුමා ගේ ලෙන් ලිපිවලින් සාධක ලැබේ. පාටලීපුත්‍ර, ඉසිපතන, ලුම්බිණි, කුසිනාරා, ප්‍රයාග, සාංචි වැනි ස්ථානවල ඇසළ මාසයේ දී පෙරහැර පැවැත්වූ බවට සාධක ඇත. (තෙන්නකෝන්, විමලානන්ද, 1964, 72). මේ අනුව ඉන්දියාවේ මෙන් ම ලංකාවේ ද පෙරහැර පැවැත්වීමේ සංකල්පය අඛණ්ඩ ව පවත්වාගෙන ආ බවට සාධක තිබේ. ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් 5 වන සියවසේ දී ඉන්දියාවට පැමිණි චීන ජාතික ෆාහියන් හිමි ද, ඔහු දුටු දළදා පෙරහැර පිළිබඳ විස්තරයක් දක්වා ඇත. (Fa-hi-EN; 1886) අනුරාධපුර යුගයෙන් පසු ව ද දළදා පෙරහැර පැවැත්වීමේ චාරිත්‍රය සමාජයේ මුල් බැසගෙන තිබූ බව අප ගේ වංශකථාවලින් පැහැදිලි වේ. පොළොන්නරුවේ රජ කළ මහා පරාක්‍රමබාහු යුගයේ දී ද දළදා පෙරහැර පැවති බව සඳහන් වේ. (මහාවංසය. 1959, LXXII; 200-206) ශ්‍රී ලංකාවට කීර්ති ශ්‍රී මේඝ රජු සමයේ දී, ඉන්දියාවෙන් වැඩම කළ දළදාව කිසිදු සංඝාරාමයක විසූ භික්ෂූන් වහන්සේලාට භාර නොදී රජ මාළිගයට සම්බන්ධ ගොඩනැගිල්ලක තැන්පත් කොට තුබූ බව නොරහසකි. අනුරාධපුර යුගය අවසාන වන විට දළදා වහන්සේ රාජ්‍යත්වයේ සංකේතය බවට පත් ව තිබිණි. මේ නිසා මහනුවර යුගය දක්වා ම දළදාව රජතුමා ගේ මාළිගාවට සම්බන්ධ ගොඩනැගිල්ලක තැන්පත් කොට තුබූ බව පැහැදිලි ය. පොළොන්නරු සමයේ දී පළමුවැනි විජයබාහු, පළමුවැනි පරක්‍රමබාහු, නිශ්ශංකමල්ල යන රජවරුන් දළදා පෙරහැරවල් පවත්වා ඇත. දඹදෙණි යුගයේ දෙවැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමා ද දළදා මැදුරක් තනවා, දළදා පෙරහැර පැවැත්වූ බව දඹදෙණි අස්නෙන් පැහැදිලි වේ. (දඹදෙණි අස්න; 1971,8) එසේ ම කුරුණෑගල රාජ්‍ය සමයේ දී හතරවන පරාක්‍රමබාහු රජු දළදා පෙරහැර පැවැත්වූ බව පැහැදිලි ය. (දළදා සිරිත ; 1949. 50-52) මේ අනුව දේශපාලන අස්ථාවරභාවයක් පැවති යුගවල හැරුණු විට අඛණ්ඩ ව දළදා පෙරහැර පවත්වාගෙන ආ බවට සාධක තිබේ. ලංකාවේ

අවසාන රාජධානිය වන මහනුවර සමයේ දී ද ඇසළ පෙරහැර ඉතා දියුණු අන්දමින් පැවති බව පැහැදිළි ය.

මහනුවර ඇසළ පෙරහැර පිළිබඳ ව තොරතුරු දක්වෙන සාධක කිහිපයකි. විශේෂයෙන් ම රොබට් නොක්ස්, ජෝන් ඩේවි යන විද්වතුන් මෙහි අරමුණ හා ස්භාවය පිළිබඳ ඔවුන් ගේ පර්යේෂන කෘතිවලින් කරුණු දක්වා තිබේ. කෙසේ වුව ද සමස්තයක් ලෙස ගත් කල එය ආරම්භ වනුයේ සතර දේවාලයන්හි කප් සිටුවීමෙන් අනතුරු ව ය. කප් සිටුවීම යනු කිරිගසක අත්තක් කපා එය පවිත්‍ර කොට දෙරියන බැගින් වූ කැබලි 4 ක් කපා එහි කැබැල්ලක් බැගින් නාථ, විෂ්ණු, කතරගම හා පත්තිනි දේවාලයවල සිටවනු ලැබීම යි. මෙසේ කප් සිටුවීමට පෙර දළදා මාලිගයේ දෙවණැවරයා ලවා ඒ සම්බන්ධයෙන් වන ශුභ වේලාව සොයා ගනු ලැබේ. මේ සඳහා දියවඩන නිලමේ මූලිකත්වය ගනී. ඉන් අනතුරු ව දියවඩන නිලමේ ගම් දහසේ ගම්පතිවරුන්ට පෙරහැර පැවැත්වීමට නියමිත ශුභ වේලවන් දන්වා යවනු ලැබේ. ඒ අනුව ඉහත සඳහන් කළ කප් සිටුවීම කරනු ලැබේ. "කප" යනුවෙන් අදහස් කරනුයේ සශ්‍රීකත්වය, සමෘද්ධිය ළඟා කරගනීමට කරනු ලබන සංකේතාත්මක උත්සවයකි කප් සිටුවීම් සිංහල සමාජය තුළ "කිරිවලින්" සංකේතවත් වනුයේ ශුභ නැකත හා සශ්‍රීකත්වය පිළිබඳ අදහසකි. මෙසේ කප් සිටුවීමෙන් අනතුරු ව දින පහක් කුඹල් පෙරහැර නමින් දේවාලය පෙරහැරවල් ද, තවත් දින පහක් රන්දෝලි පෙරහැර නමින් දක්වන පෙරහැර ද සිදු කෙරේ. කුඹල් පෙරහැරේ දේවාභරණ ගෙන යන අතර රන්දෝලි පෙරහැරේ දළදා කරඩුවේ අනුරූපයක් ගෙනයනු ලැබේ.

මේ අනුව ආරම්භ වන ස්ථානයේ සිට අවසානය දක්වා ම වන ක්‍රියාදාමයන් පිළිබඳ පර්යේෂණ කරන විට පැහැදිළි ලෙස ම මෙම සමාජ ක්‍රමය තුළ පැවති පූජා සංකල්ප පිළිබඳ අදහසක් ලබාගත හැකි ය. විශේෂයෙන් ම සෞභාග්‍යය හා සත්කාරය බලා පොරොත්තුවෙන් සතරවරම් දෙවිවරුන් වන්දනය කිරීමෙන් දැඩි දේව භක්තිය හා දේව විශ්වාසය හා ඇදහිලි ක්‍රම පිළිබඳ ව ප්‍රභූ පන්තිය තුළ පැවති ගෞරවය පැහැදිළි ව පෙනේ. දියවඩන නිලමේ විසින් පෙරහැරේ මූලිකත්වය ගනු ලැබේ. ඒ සඳහා ඔහු තුළ තිබෙන දැඩි විශ්වාසය මෙම කාර්යන්ගෙන් වඩා තිව්‍ර වේ. එසේ ම නැකැත් බැලීම, දළදා මාලිගය පිරිසිදු කිරීම, එහි වියන් බැඳීම ආදී මූලික අවස්ථා මෙන් ම, කප් සිටවීම, දිය කැපිල්ල, කුඹල් පෙරහැර, රන් දෝලි පෙරහැර ආදිය ඊට ප්‍රථමයෙන් සිදු සිදු කිරීමෙන් සංස්කෘතිකමය සාරධර්ම හා වත් පිළිවෙත් නිසි ලෙස සිදු

කිරීමෙන් ලබන ආධ්‍යාත්මික තෘප්තිය ඔවුන් ගේ ඇදහිලි හා විශ්වාස තව දුරටත් පූර්ණය කරයි. සාම්ප්‍රදායික ජන ඇදහිලි වලට ගරු කිරීමේ ක්‍රමය උඩරට සමාජයේ ප්‍රභූ පිරිස් විසින් අඛණ්ඩ ව සිදු කරනු ලැබූ බව, නැකැත් බැලීම, කප් සිටුවීම ඒ සඳහා කිරි ගසක අතු සොයා-ගැනීම (විශේෂයෙන් ළපටි කිරි ගසක) දිය කැපිල්ල යන සාම්ප්‍රදායික සිරිත් විරිත්වලින් පැහැදිලි වේ. විශේෂයෙන් වර්ෂාව ලබාගැනීමේ අරමුණින් මෙය සිදු වේ. එසේ ම මල් පූජා කිරීම, නගරය හා මඟ දෙපස අලංකාර කිරීම, දළදා කරඬුව කිලිවලින් තොර වූ උස් ස්ථානයක තැන්පත් කිරීම, සරසන ලද රථයක් ශුභ ලක්ෂණ ඇති ඇතකු ලවා ඇදගෙන යාම, ආදිය ද මහනුවර රාජධානිය තුළ සලසා පෙරහැර සම්බන්ධයෙන් පැවති සාම්ප්‍රදායික වත්-පිළිවෙත් ලෙස සඳහන් කළ යුතු ය. දළදා කරඬුව ගෙනයන අසලින් පිරිත් දේශනා කිරීම, කරඬුවට පිරිත් පැන් ඉසීම ආදියත් බුදු දහමට පැවති දැඩි බැඳීම හා විශ්වාසය තහවුරු කරයි.

දළදා පෙරහැරෙහි සැකැස්ම හෝ ස්වරූපය පිළිබඳ ව සලකන විට දේව සංකල්පයට වැදගත් තැනක් ලබා දී ඇත්තේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු දවස ප්‍රථමයෙන් ම දේවාලය පෙරහැරට දළදා පෙරහැර එක්වීම නිසා විය හැක. නොක්ස් විස්තර කරන අන්දමත්, ඩේවි විස්තර කරන අන්දමත් වර්තමාන තත්ත්වයත් අතර එතරම් ම වෙනසක් දක්නට නොලැබෙන බව සංසන්දනාත්මක ව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පැහැදිලි වේ.

පෙරහැර චාරිත්‍ර පිළිබඳ ව පොදුවේ දක්විය හැකි පරිදි ප්‍රථමයෙන් පෙරමුණේ රාළ ලේකම් මිටියත් රැගෙන ඇතු පිට ගමන් කරයි. ඉන් පසු ව ගජනායක නිලමේ ඇත් කොඩියත් රැගෙන රජු ගේ ඇත් බල සේනාවේ ශක්තිය විදහා-පාමින් ගමන් කරයි. තෙවනුව තුවක්කු නිලමේ ඔහුට අයත් මහ කොඩියක් සමඟ ගමන් ගනී. අනතුරු ව සතරකෝරළයේ දිසාවේවරුන් හා එම කෝරළයට අයත් ඉරහඳ කොඩියක් සමඟ නැට්වුවන් හා ගයන්නන් ඇතුළු පිරිසකි. ඒ සමඟ ම නුවර රාජධානියේ විවිධ ප්‍රදේශවලට අයත් කොඩි ද, විවිධ ප්‍රධානීන් ද ගමන් කරනු ඇත. සිංහ සමඟ සත් කෝරළයේ වැසියෝද, සිල්ක් කොඩිය සමඟ සබරගමුව වැසියෝද, හංස කොඩිය සමඟ ඌවේ වැසියන්ද, සුදු කොඩිය සමඟ මාතලේ වැසියෝද, භේරුණ්ඩ පක්ෂියා ඇතුළත් කොඩිය සමඟ කුම්පනේ වැසියෝද, මයුර කොඩිය සමඟ වලපනේ වැසියෝද, නෙලුම් මල් කොඩිය සමඟ උඩපාලාත වැසියෝද, ගජසිංහ කොඩිය සමඟ

නුවර කලාවිය වැසියෝද,කොටියා කොඩිය සහිත වෙල්ලස්සේ වැසියෝද, ගිරවා ගේ කොඩිය සහිත බිංතැන්නේ වැසියෝද, වලහාගෙ කොඩිය සහිත තමන් කඩුවේ වැසියෝද, ඉන් පසු ව දළදා වහන්සේ දිය වඩන නිලමේ සහිතව දළදා මාළිගාවේ පිරිවර ද, මල්වතු අස්ගිරි භික්ෂූන් වහන්සේලා ද ගමන් කරති. ඉන් පසු ව නාථ දේවාභරණ සහිත නාථ දේවාලයේ පෙරහැර ද, විෂ්ණු දෙවියන් ගේ ආභරණ සහිත ව විෂ්ණු දේවාලයේ පෙරහැර ද, කතරගම දෙවිඳු ගේ ආභරණ සහිත කතරගම පෙරහැර ද, පත්තිනි දෙවියන් ගේ ආභරණ සහිත ව පත්තිනි දේවාලයේ පෙරහැර ද පමන් ගනී, පසු ව රට නමින් හඳුන්වන ප්‍රදෙශවල රටේ මහත්වරුන් සමඟ වැසියන්ද ප්‍රධාන මධ්‍යස්ථානය නියෝජනය වන පරිදි ඇත්කඳ ලිහිණියා දරන කොඩිය සහිතව මහ ලේකම් සහ ඔහු ගේ පෙරහැර ද, නිල් සිල්ක් කොඩිය සහිත ව නානායක්කාර නිලමේ ගේ පිරිසක් ද, අතපත්තු නිලමේ ගේ, වෙඩික්කාර නිලමේ ගේ, වඩන තුවක්කු නිලමේ ගේ පරිවර හා සමඟ පෙරහැරේ ගමන් ගන්නා අතර, අවසාන වශයෙන් රාජ සභාවේ ඇමතිවරුන් දෙදෙනකු ඇතුළු යටත් නිලධාරින් හා ඔවුන් ගේ පිරිවර ද ගමන් කරනු ඇත. මේ පෙරහැර තුළ සමස්ත උඩරට රාජධානියේ කීර්තිය, ඓශ්වර්යය, බලය හා ශක්තිය ප්‍රදර්ශනය කිරීමක් සිදු වේ. මුලින් ම ගමන් කරන පෙරමුණේ රාළ නුවර රාජධානියේ ලේකම් මිටිය ගෙනයාමෙන් අර්ථවත් වනුයේ රාජධානිය තුළ නීතිය ක්‍රියාත්මක කිරීමේ ක්‍රමය මෙන් ම ඉඩකඩම් පරිහරණය කිරීමේ ක්‍රමය හඳුන්වා දීම යි. එම ලේකම් මිටියෙහි නිලමෙවරුන්ට, රඳළවරුන්ට, රටේ මහත්වරුන්ට ප්‍රදානය කරන ලද නින්දගම් හා වෙනත් අන්තර්ගතයන් ඇතුළත් වේ. එසේම වෙහෙර විහාර සඳහා වෙන් ව තිබූ විහාරගම්, දේවාලගම් හා ගබඩාගම් පිළිබඳ විස්තරයක් ද මෙයට අයත් ය. එසේ ම අර්ථක්‍රමය බෙදී පැවති ආකාරය ද, එහි අයිතිය රජතුමා වෙත පැවරී තුබූ අකාරය ද මෙසේ ප්‍රදර්ශනය කිරීමට කටයුතු සංවිධානය වී තිබුණි. තවද දේශපාලන වශයෙන් ඒ ඒ ප්‍රදේශවල බලශක්තිය පෙරහැරේ දී ජනතාවට ප්‍රදර්ශනය කිරීම අනිවාර්ය කාර්යයක් විය. නුවර රාජධානිය තුළ රජු ගේ ආධිපත්‍ය ව්‍යාප්ත වූ ප්‍රදේශ ප්‍රදර්ශනය කිරීම සඳහා ඒ ඒ පළාත්වල ප්‍රධානීන් ද රට වැසියන් ද ඇතුළු ව ගමන් කිරීම උඩරට රාජ්‍යයේ බලය ව්‍යාප්ත වූ ආකාරය පිළිබිඹු කරන්නකි. දේශපාලනික ක්‍රියාවලිය තුළ ආර්ථික ක්‍රියාදාමයේ සුවිශේෂී ලක්ෂණ හොඳින් කැපී පෙනේ. පෙරහැර මඟින් සශ්‍රීකත්වය සංකේතවත් කිරීම මෙයට ම ආවේණික වූවකි. විශේෂයෙන් ම දිය කැපීමේ මංගල්‍යයෙන් සංකේතවත් කරන්නේ ජලය සමඟ සමෘද්ධිය ළඟා කරගැනීමයි. මෙය සාම්ප්‍රදායික ක්‍රමයක් වුව ද, ආර්ථිකමය

පෝෂණයක් උදෙසා ජලය අත්‍යවශ්‍ය වන බව අමතක නොකළ යුතු ය. ඇතැම්හු දිය කැපීමේ මංගල්‍යය විවිධ ජනප්‍රවාද අනුස්මරණය කිරීම සඳහා යෙදාගත් බව පෙන්වා දෙති. සුර අසුර යුද්ධයේ දී අසුරයන් පරදවා සුරයන් ජය ගැනීමෙන් අනතුරු ව විෂ්ණු දෙවියා ඔහු ගේ කඩුව සේදීම දියකැපීමෙන් අනුස්මරණය වේ යැ යි සමහරු විශ්වාස කරති. ගජබාහු රජතුමා සොළී රජු පරාජය කිරීමට මුහුදේ දිය දෙබෑ කරගෙන ගිය කථාපුවත අනුස්මරණය කිරීම පිණිස සිදු කරන්නක් බව තවත් විශ්වාසයකි. ඍග් වේදයේ දැක්වෙන ඉන්ද්‍ර දෙවියා විසින් වෘත්‍ර නම් යක්ෂයා විසින් අවහිර කොට තිබූ ජලය මුදා හැරීම මෙයින් සංකේතවත් කෙරෙන බව තවත් මතයකි. කෙසේ වෙතත් මේ දිය කැපීම සම්බන්ධයෙන් දෙන ආදර්ශය වනුයේ යහපත් බලවේග හා අයහපත් බලවේග අතර ගැටුම් ඇති වන අවස්ථාවල දී යහපත් බලවේග ජයගන්නා ආකාරය පෙන්නුම් කරයි.

ඇසළ පෙරහැර යනු ජාතික උත්සවයකි. සමස්ත ජාතියේ ම ව්‍යුහාත්මක ලක්ෂණ මේ පෙරහැරින් පෙන්නුම් කිරීමට උත්සහ දරා ඇත. උඩරට රාජධානියේ සුවිශේෂී ලක්ෂණය වූයේ සමාජය කුල භේදයෙන් කොටස් කර තැබීම යි. මෙම කුල විෂමතා සංකල්පය ඇසළ පෙරහැර තුළින් ප්‍රදර්ශනය වීම ද විශේෂයකි. මෙය ආගමික උත්සවයක් වුව ද සමස්ත සමාජයේ සංස්කෘතික ව්‍යුහය ප්‍රබල ලෙස අන්තර්ගත වී තිබේ. ඒ අනුව සමාජයේ විවිධ කාර්යයන්හී නියුක්ත වූ ප්‍රභූපන්තින් හා කුලීන ජනතාව මෙකී පෙරහැරට සම්බන්ධ කරනුයේ තමන්ගේ කුලය අනාවරණය වන පරිද්දෙනි. මේ අනුව රජු, රදළවරුන්, නිලමෙවරුන්, රටේ මහත්වරුන්, විදානේවරුන්, ගම්පතීන් හා පහත් කුලවලට අයත් ජන්යා අතර පැහැදිලි වෙනසක් නිරූපණය වේ. බෙරකරුවන්, තම්මැට්ටම් කරුවන්, නැට්ටුවන්, පාවඩකරුවන්, පන්දම්කරුවන්, කසකරුවන් ආදීහු ද සාමාන්‍ය ජන සමාජය නියෝජනය කරති. රදළවරුන් ගේ බලය ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ අවස්ථාවක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැක. දියවඩන නිලමේ හා බස්නායක නිලමේ ඉතා උදාර ඇඳුමෙන් සැරසී, ඓශ්වර්යවත් ලෙස ගමන් ගනිති. පෙරහැරේ රාජකාරි කිරීම සඳහා බෙරවා, පනික්කි ආදි නම්වලින් හැඳින්වූ පිරිසක් වෙති. බෙරවා නමින් හැඳින්වූ කුලයෙහි වගකීම්භාරය වනුයේ පෙරහැරට බෙරවාදනය සැපයීම යි. දළදා මාළිගාවට සේවය කිරීම සඳහා, මහා පනික්කියා නම් පුද්ගලයකු යටතේ බෙර ගැසීම සඳහා වෙන්වූ පිරිසක් මාලගම්මන් නම් ගමේ විසූ බව සඳහන් වේ. ඔවුහු පෙරහැර නොපවත්වන කාලවල් ද දළදා මාළිගයේ සේවය කිරීමට බැඳී සිටියහ.

දළදා මාළිගයේ පාරම්පරික රාජකාරිය කිරීම සඳහා ගම් දහයක් වෙන් කර තුබූ බවට සාධක ඇත. එනම් කිතුල්පේ, මුංවතුගොඩ, කළුගමුව, පිල්ලිගල්ල, අලපලාවල, රදගොඩ, ඒදඩුවාව, අලදෙණිය, පිටිගොඩ හා අංගොඩ යි. ගුරුදෙණිය ද මේ සඳහා සම්බන්ධ වී තිබුණි. මෙම ගම් දහයේ සාමාජිකයන් ගේ කාර්යයන් නිසිපරිදි ඉටු කිරීම සඳහා විදානේවරයකු පත් කර තිබුණි. එසේ ම මාළිගාවේ රෙදි සේදීම සඳහා රදු කුලයට අයත් පිරිසක් වෙන්ව සිටියහ. පෙරහරේ පාවඩ එළීම ද මේ කුලයට අයත් විය. මේ කාර්යයන් සඳහා වර්තමාන තත්ත්වය ද මෙසේ ය. මේ අනුව නිගමනය කළ හැක්කේ උඩරට සමාජය කුල භේදයෙන් වෙන් ව පැවති ස්ථරායනයක් මත පදනම් වූ එකක් බව යි. වාර්ෂික ඇසළ පෙරහැරෙන් එදා වගේ ම අදත් එහි ලක්ෂණය මනා ලෙස ප්‍රදර්ශනය වීම විශේෂත්වයකි.

ආගමික වශයෙන් බුද්ධ සංකල්පය හා දේව සංකල්පයත්, රාජ සංකල්පයත් සම්මිශ්‍රණය වූ ජාතික උත්සවයක් ලෙස මෙය හැඳින්වීමට තරම් වූ සාධක ඇසළ පෙරහැර තුළ පවතින බව පෙන්වාදිය හැක. බුදුන්ගේ ශාරීරික වස්තුවක් වූ දන්ත ධාතූන් වහනසේට පුද පූජා පැවැත්වීම සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් මේ පෙරහැර පවත්වනු ලැබේ. පෙරහැරේ ප්‍රකාශිත තේමාව එය බව සත්‍යයකි. එහෙත් එහි අන්තර්ගතය දෙස විමර්ශනාත්මක ව බලන විට මූලික වශයෙන් රජු ගේ බලය ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ එක් අවස්ථාවක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැක. මුල් කාලයේ රජතුමා සිය පිරිවරක් සමග ගමන් කළ බවට සාධක තිබේ. ඔහුට සම්බන්ධ භික්ෂූන් වහන්සේලා හා රදළවරුන් ද මෙහි ගමන් කොට ඇත. ඉන් පිළිබිඹු වන්නේ රාජ්‍ය පාලනය සඳහා වෙන්වූ පිරිස් මේ පෙරහැරේ ම මහ ජනතාවට ප්‍රදර්ශනය කිරීමට ගත් ආයාසයක් ද යි සිතේ. අලි ඇතුන් යොදා ගැනීම ද, පෙරහැරේ උදාරත්වය හා ඓශ්චර්ය පෙන්නුම් කිරීමට ගත් ප්‍රයත්නයක් බව පැහැදිලි ය. බුදුන්වහන්සේ ගේ පූජනීයත්වය විදහා-පාමින්, රජු ගේ බලය ඊට ඇතුළත් කර-ගනිමින් සකස් වන මේ පෙරහැර් දේව සංකල්පය ද සංකලනය කොට තිබේ. දේව වන්දනාව අනිවාර්ය කරුණක් බව මෙයින් පැහැදිලි වේ. මෙරට ආරක්ෂා කරන්නේ යැ යි විශ්වාස කරනු ලබන නාථ, විෂ්ණු, කතරගම, පත්තිනි යන දෙවිවරුන් මේ පෙරහැරට එක් කරගැනීමෙන් ගම්‍ය වන්නේ බුද්ධ ශාසනයත්, රාජ්‍ය පාලනයත්, රැක ගැනීමට දේව අනුග්‍රහය අනිවාර්යයෙන් ම අවශ්‍ය බව රටවැසි ජනතාවට ඒත්තු ගැන්වීම යි. නුවර යුගයේදී අවලෝකිතේශ්වර වන්දනාව නාථ වන්දනයත් සමග සම්මිශ්‍රණය වී පැවති බවට සාධක තිබේ. එබැවින්

මේ පෙරහැර සංකීර්ණයේ පළමු ව දළදා වහන්සේ ගේ පෙරහැර ගමන් ගන්නා අතර, දෙවනුව නාථ දෙවිඳුන් ගේ පෙරහැර ගමන් කිරීමට සකස් කිරීම වැදගත්කොට සැලකිය හැකි ය. නාථ දෙවිඳු මතු බුදු වන අවලෝකිතේශ්වර බෝධිසත්වරයා වශයෙන් පිළිගෙන තිබුණු නිසා බුදුන් වහන්සේ ගේ පෙරහැරට දෙවැනි ව සම්බන්ධ කර තිබණි. ඉහත පරිච්ඡේදයක සඳහන් කරන ලද අන්දමට රොබට් නොක්ස් ඔහුගේ විස්තරයෙහි පෙරහැර ආරම්භයේ දී දේව වන්දනාවට ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් දී තිබුණ ද, එය ක්‍රමයෙන් මේ ආකාරයට පරිවර්තනය වූ ආකාරයක් දක්නට හැකි ය. ලෝක ආරක්ෂක දෙවියා වශයෙන් විෂ්ණු දෙවිඳු ගේ පෙරහැර තෙවනුව සම්බන්ධ කර තිබේ. ලක්දිව බුදු සසුන ආරකෂා කරන විෂ්ණු දෙවිඳු හා උපුල්වන් දෙවිඳු මහනුවර අවධිය වනවිට එකම දෙවියෙකු වශයෙන් පිළිගැනිමට ලක්වී තිබේ. උපුල්වන් දෙවිඳු සතරවරම් දෙවිවරුන්ගෙන් කෙනෙකි. එම නිසා විශ්ණු ද බුදු සමයට සෘජු ව ම සම්බන්ධ කරගෙන තිබිණි. කතරගම හා පත්තිනි දෙවිඳු ද බුදු සසුන ආරක්ෂා කරන්නන් වශයෙන් පිළිගෙන තිබුණු නිසා පෙරහැරේ අවසාන කොටසේ එකී දෙවිවරු සම්බන්ධ පෙරහැරවල් ද ගමන් කිරීමට සලසා තිබුණි. මේ අනුව බලන විට නුවර අවධියේ පැවති දේව සංකල්පය හා බුද්ධ හා රාජ්‍ය සංකල්පයත් සමග සම්මිශ්‍රණය වී පැවති බව මේ පෙරහැරෙන් අනාවරණය වේ.

එසේ ම නුවර යුගයේ දී රජවරුන්, රදළවරුන් හා වෙනත් කුලවල ජනයා භාවිතා කළ ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් ද බොහෝ විට ඔවුන් ගේ කුලය නිරූපණය වන බව පැහැදිලි ය. ඒ අනුව සිංහල රජවරුන් ගේ සළුපිළි හා ආභරණ දනට ලැබී ඇති සාධකවලට අනුව මේජර් ජෝන් ඩේවිගේ පර්යේෂණ කෘතියේ එන විස්තරවලට බෙහෙවින් ම සමාන ය. විශේෂයෙන් රජු ගේ ඇඳුම මැණික්කටුව තෙක් දිග ඇති ලොව්ච්චිය හා මන්තය සහිත හැට්ටයකින් හා වළලුකර තෙක් දිග ඇති අගින් රැළි කරන ලද බුරුල් කලිසමකින් ද යුක්ත වන අතර බඳ වෙලුම් පටියකින් හා අටමුළු ඔටුන්නකින් ද අලංකාරවත් පාදුකාවලින් ද යුක්ත වේ. මීට අමතර ව මගුල් කඩුව මුතුකුඩය ද මීටම බොහෝවිට සම්බන්ධ ය. එසේම නිලමේවරුන් සුදු හා නිල් හැට්ටයකින් උඩුකය වසා සිටී අතර සුදු වස්ත්‍රයක්, රතු හෝ නිල් බඳ වෙලුමක් රිදී සිරියක් ඉනෙහි ගසා සිත්තම් කළ සැරයටිය ද අතැති ව සිටි බව නොක්ස් විස්තර කරයි. අදිකාරීවරු තුප්පොට්ටිය හා විසිතුරු හවඩි පටකින් ඉන සරසා මන්තය සහිත හැට්ටයකින් හැඩවූහ. එසේ ම නිලමේවරුන් ද මීට සුළු වෙනස්කම් සහිත ඇඳුමක් ඇන්ද බවත්, සුළු නිලධාරීන් තුප්පොට්ටිය

ඇඳ රෙදි කඩකින් ඉන වෙලා උඩුකය නග්නව තබා වට තොප්පිය ලා ගත් බ්ව සඳහන් ය. තව ද ඉදිරියට බොත්තම් යෙදූ හැට්ටයක් රවුම් හෝ හතරමුළු තොප්පියක් ද නිලමේවරුන් භාවිතා කර තිබේ. බොහෝ විට ඇඳුම් එක සමාන වුව ද සුළු හැඳිනගැනීමෙන් ආවේනික ලක්ෂණ තිබුණ බව හිස් පළඳනා ආදියෙන් පෙනේ. විශේෂයෙන් මල්ගස වෙනුවට බොරලය යොදන ලද හතරමුළු තොප්පියක් නිළමේවරුන් හා රජ මාළිගාවේ නිලධාරීන් විසින් පළඳන ලදි. ලෝච්චිය සහිත (මුදුනෙහි) තොප්පිය අදිකාරම්වරුන්ට ද, මල් ගස යෙදූ තොප්පි මාම් පිටියේ බණ්ඩාරලාට ද පමණක් සීමා විය. එසේ ම සාමාන්‍ය පුරුෂයන් ගේ උඩුකය ඇඳුම සරල හැට්ටයකට හා යටි කය සරුවාලයකට සමාන වස්ත්‍රයකි. කුලවත් වැසියන් ගේ හිසෙහි රතු හිස් පළඳනාවක් පළඳින ලදී. කර්ණාභරණවලින් සැරසේ. ඇත්දත්, රිදී හෝ රන්වන් මිටියක් සහිත සිරි ඉනෙහි ගසා සිටී. පහත් කුලවල ජනයා හැඳගත්තේ ඉඟටිය ඔස්සේ දවටු කුඩා රෙදි කඩක් පමණි. බඩල්, වඩු වැනි සමහර කුලවල ජනයා සමහර විට උඩුකය වසාසිටී. එහෙත් බඩහැල, රදා, හකුරු, බෙරවා, පදු, කින්නර යන කුලවල ජනයාට උඩුකය වැසීම තහනම් විය. බොහෝ විට අසනීප තත්ත්වයක දී හැර ඔවුන් මේ ස්වරූපයෙන් ම සිටිය යුතු විය. කාන්තාවන් ද කුලීන හා කුලහීන වශයෙන් ආභරණ හා වස්ත්‍ර සඳහා ආවේණික ගුණාංගයන් ගෙන් සැරසීම අත්‍යවශ්‍ය විය.

සමකාලීන සංස්කෘතික ක්‍රියාදාමය ඔපවත් කරන ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් යුක්ත වූ පිරිස් සාම්ප්‍රදායික ජන සමාජයන්ට ආවේණික වූ පරිද්දෙන් ම සැරසී සිටිය අතර මෙවැනි ජාතික උත්සවයක දී පවා එම නීති රීති වෙනස් නොකළ බවක්, දළදා පෙරහැර සම්බන්ධ ඇඳුම් පැළඳුම් අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි වේ. ඇඳුම් ආයිත්තම් පිළිබඳ විස්තරය හා පෙරහැර ආශ්‍රිත ඇඳුම් පැළඳුම් පිළිබඳ සාපේක්ෂ අධ්‍යයනයේ දී සාම්‍යත්වයක් දක්වන බවක් පෙනේ. විවිධ කුල තරාතිරම් පැහැදිළි ව ම, නියෝජනය වීමක් හා ප්‍රදර්ශනයක් සිදු වන බව පැහැදිළි ය.

තව ද, දළදා පෙරහැර ආශ්‍රිත ක්‍රියාකාරකම් තුළින් සමාජීය විවිධත්වය හා විෂමතාව පිළිබිඹු කරයි. විශේෂයෙන් ම සාම්ප්‍රදායික නර්තන ශිල්පීන්, ශිල්පිනියන් හා බෙර වයන්නන් ගේ දායකත්වය ඒ සඳහා ම සුවිශේෂිවූ කුලවලට හැර සෙසු ඒවාට හිමි නො වී ය. පාවඩ දැමීම ආදිය රදා කුලවල වැසියන් සඳහා ම වෙන් විය. කොඩි, සේසත් ගෙනයාම ආදියත් සාමාන්‍ය ජනයාට ම ආවේණික වූ අතර මූලිකත්වය ගෙන කටවුතු කිරීම වෙනුවෙන් නිලමෙවරුන්, අදිකාරම්වරුන් ආදීන්

ඇපකැප වූ බව ද පෙනේ. කෙසේ වෙතත් නොක්ස් ගේ විස්තරයට අනුවත්, රැල්ෆ් පීරිස් ගේ විග්‍රහයට අනුවත් වර්තමාන ක්‍රමය තුළත් මෙම අනන්‍යතාවන් බොහෝ දුරට දැකිය හැකි ය.

ඉහතින් දක්වන ලද ඇසළ පෙරහැර හා සම්බන්ධ සාම්ප්‍රදායික සිරිත් විරිත් ජන ඇදහිලි, විශ්වාස ආදී සාධක අනුවත් දේශපාලන, ආගමික, සංස්කෘතිකමය ආදී සාධක කෙරෙහි අවධානය යොමු කරන කල්හිත් දළදා පෙරහැර උඩරට රාජධානිය තුළ පැවති සමාජ ව්‍යූහික ලක්ෂණ සියල්ල ම පාහේ හෙළිදරව් කරන අවස්ථාවක් ලෙස අර්ථ නිරූපණය කළ හැකි ය.

මෙය වඩාත් වැදගත් වන්නේ; ඇඳුම් පැළඳුම්, සිරිත් විරිත්, දේව ඇදහීම, කුල ක්‍රමය හා කාර්යමය සාපලාපයන් ආදිය බොහෝ දුරට ඒ අකාරයෙන් මේ දක්වාත් රැකී පැවතීම යි. තත්කාලීන සංස්කෘතික ලක්ෂණ හා ව්‍යූහික ස්වරූපයන් මෙතෙක් දුරට හෝ රැකී පැවතීම පිළිබඳ ව සලකා-බැලීමේ දී ශීඝ්‍රයෙන් විතැන් වන්නාවූ නවීකරණය සමාජ සංකීර්ණයකට සුවිශේෂ වූවක් සේ සැලකිය හැකිය. සංකීර්ණ වූ සංස්කෘතික රටාවක් ඔස්සේ ගමන් කරන්නා වූ වර්තමාන සමාජ රටාවට හා එකී ක්‍රමවේදයට මෙවන් වූ සංස්කෘතිකාංග අතිශය වැදගත් වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

1. අංගුත්තර නිකාය, 1906, I කාණ්ඩය, කොළඹ.

2. කරුණාතිලක, ඒ.ඩී.පී. 1995, සෙංකඩගලපුර ඉතිහාසය, මහනුවර.

3. කුමාරස්වාමි, ආනන්ද. 1962, මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, කොළඹ.

4. කුඹුරුගමුවේ වජිර හිමි, 1983, දළදා ඉතිහාසය හා සංස්කෘතිය, කොළඹ.

5. දඹදෙණිය අස්න, 1971 (සංස්). ඩී.ඩී.රණසිංහ, දෙල්කොට.

6. පීරිස්, රැල්ෆ්, 1964, සිංහල සමාජ සංවිධානය, කොළඹ.

7. මහාවංසය, 1959 (සංස්) ඒ.පී. බුද්ධදත්ත හිමි, කොළඹ.

8 විමලානන්ද, තෙන්නකෝන්. 1964, පුරාවිද්‍යාව හා ඉතිහාසය, කොළඹ.

9. සන්නස්ගල, පුංචිබණ්ඩාර, 1954, දළදා පූජාවලිය, කොළඹ.

10. සෝමරත්න, එච්.ඇම්., 1967, ඩේවි දුටු ලංකාව, කොළඹ.

11. සම්පාදක වැලිවිටියේ සෝරත හිමි, සුමංගල ශබ්ද කෝෂය I වන හා II කාණ්ඩය, කොළඹ.

1. Knox,R. 1681, An Historical Relation Island of Ceylon, Glasgow.

2. Steward Julian. 1955, The theory Culture Change, Urbana.

3. Senaviratne, H.L., 1978, Rituals of the Kandyan State, New york.

4.Tylor, E.B., 1971 (Originally Published 1873), Primitive Culture, London.

නාට්‍ය කලාව සහ රංග කලාව

විෂය ප්‍රසරය, සීමා හා පර්යන්ත පිළිබඳ විමසුමක්

චන්ද්‍රසිරි බෝගමුව

නාට්‍ය සහ රංග කලාව යනුවෙන් භාවිතා වන පාරිභාෂික යෙදුමක් ශාස්ත්‍රීය ව්‍යවහාරයේ දී අපට හමු වේ. මෙයින් අදහස් කරන්නේ විශේෂ වූ කලා මාධ්‍යයකි.

නාට්‍යය, නාට්‍ය කලාව, රංග කලාව යන අර්ථ ගෙන දීමට drama, play, theatre වැනි වචන ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙහි භාවිතා කෙරේ. කලා විචාර, සංස්කෘත නාට්‍ය, සාහිත්‍යයෙහි **'රූපක'** , **'දෘශ්‍ය කාව්‍ය'** යන වචන මෙකී සංකල්ප හැඳින්වීම සඳහා යෙදේ.

පළමුව මෙකී වචන හා යෙදුම්වල අර්ථ පැහැදිලි කිරීම නාට්‍ය යනු කෙබඳු කලා මාධ්‍යයක් ද යන්න වටහා-ගැනීමට මූලික වශයෙන් ප්‍රයෝජනවත් වේ.

නාට්‍යය 'රූපක' ය යි හඳුන්වන්නේ එයින් සාමාන්‍යයෙන් කෙනකු විසින් දැකිය හැකි 'නිරූපණයක්' සිදු වෙතැ යි යන අදහසිනි.[1] සංස්කෘත නාට්‍ය රචනා හැඳින්වුණේ කාව්‍ය ප්‍රභේදයක්, එනම් දෘශ්‍ය කාව්‍ය වශයෙනි. 'දෘශ්‍යකාව්‍ය' යන්නෙහි තේරුම ඇසින් දැකිය යුතු කාව්‍ය යනු යි. එය ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ඉදිරියේ රඟ දැක්වීම සඳහා ලියැවුණු කෘති විශේෂයක් බව මින් පැහැදිලි වේ.[2]

වත්මන් සිංහල විද්වත්හු නාට්‍ය, චිත්‍රපට සහ ටෙලිනාට්‍ය යන අංග තුන ම ඇතුළත් වන පරිදි 'දෘශ්‍ය සාහිත්‍යාංගය' යන වචනය යොදති.[3]

Drama යන ඉංග්‍රීසි වචනය 'කරනවා' (to do) නැතිනම් 'රඟ දක්වනවා' (to act) යන තේරුම දෙන dran යන ග්‍රීක වචනයෙන් නිෂ්පන්න වී ඇත.[4]

වත්මන් ව්‍යවහාරය අනුව drama යන වචනයට තවත් අර්ථ ආරෝපණය වී ඇත. රංග කලාව පිළිබඳ ඔක්ස්ෆර්ඩ් සංක්ෂිප්ත ශබ්දකෝෂයෙහි Drama යන පදයට අර්ථ දෙකක් දක්වයි.

එයින් පළමු අර්ථය ඉතාමත් ලිහිල් අදහසක් ගෙන දෙන්නකි. ඒ අනුව රඟ දැක්වීම උදෙසා ලියැවී ඇති කෘතීන් සියල්ල පොදුවේ හැඳින්වීමට නාට්‍ය (drama) යන යෙදුම භාවිතා කෙරේ. උදාහරණ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය, ප්‍රංශ නාට්‍ය නැතිනම් අන්තර්ගතය වශයෙන් හෝ ශෛලිය අනුව හෝ ඥාතිත්වයක් දරන එක ම වර්ගයේ නාට්‍ය කාණ්ඩයක් (a group of plays) හැඳින්වීමට ද drama යන යෙදුම භාවිතා කෙරේ. උදාහරණ ፡ යථාර්ථවාදී නාට්‍ය.[5]

දෙවන අර්ථය වශයෙන් උක්ත ශබ්දකෝෂයෙහි දැක්වෙන්නේ 'රඟ දැක්වීම අරමුණු කරගත්, චරිතාන්තර ගැටුමක් සහ එකී ගැටුමේ නිරාකරණය දක්වන ඕනෑ ම අවස්ථාවක්' හඳුන්වා-දීමට drama යන යෙදුම අදාළ වන බව යි.[6]

සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස සලකන කල්හි drama යන වචනය උසස් මනෝභාව අන්තර්ගත විශිෂ්ට කෘති මෙන් ම ගුණාත්මක ව පිරිහුණු භාවාතිශය අධම කෘති හැඳින්වීමට ද යෙදෙන බව රංග කලාව පිළිබඳ ඔක්ස්ෆර්ඩ් සංක්ෂිප්ත ශබ්දකෝෂයෙහි සඳහන් වේ.[7]

සාහිත්‍යික යෙදුම් පිළිබඳ ඔක්ස්ෆර්ඩ් සංක්ෂිප්ත ශබ්දකෝෂයෙහි Drama යන්න අර්ථ දක්වන්නේ මෙසේ ය.

'The general term for performances in which actors impersonate the actions and speech of fictional or historical characters (or non-human entities) for the entertainment of an

audience, either on a stage or by means of a broadcast : or a particular example of this art, i. e., a play.'[8]

මෙම අර්ථ දැක්වීමට අනුව නාට්‍ය යනු සමාරෝපය වූ නළුවන් විසින් ඓතිහාසික චරිත හෝ ප්‍රබන්ධිත චරිත (හෝ මිනිස් නොවන චරිත ස්වරූප) සංවාද හා ක්‍රියාව මගින් වේදිකාවක් මත හෝ විකාශන මාධ්‍ය (ගුවන් විදුලිය, රූපවාහිනිය වැනි) ඔස්සේ හෝ ප්‍රේක්ෂක විනෝදාස්වාදය පතා ඉදිරිපත් කෙරෙන රඟ දැක්වීමකට යෙදෙන පොදු යෙදුමකි.

එම ශබ්දකෝෂයෙහි, drama යන්න තවදුරටත් මෙසේ පැහැදිලි කරයි.

'Drama is usually expected to represent stories showing situations of conflict between characters........ Drama is a major 'genre' of literature, but includes non - literary forms (in mime) and has several dimensions that lie beyond the domain of the literary dramatist or playwright'.[9]

උක්ත ඡේදයෙහි අදහස අනුව චරිතාන්තර ගැටුම්කාරී අවස්ථා මගින් කථාවක් නිරූපණය කර දැක්වීම නාට්‍යයෙන් අපේක්ෂා කෙරේ. ප්‍රධාන සාහිත්‍ය ප්‍රභේදයක් ලෙස නාට්‍ය සැලකුණත් ඊට සාහිත්‍යික නොවන අංග (අනුරූපණ) ඇතුළත් ය. නාට්‍ය රචකයා ගේ විෂය පථයෙන් ඔබ්බට ගිය මාන කීපයක් එහි ඇත.

මේ අනුව බලන විට නාට්‍යයක වචන භාවිතා වුව ද, පිටපතක් ලෙස රචනා වූ කල්හි සාහිත්‍ය කෘතියක් ලෙස සැලකිය හැකි වුව ද නාට්‍ය යනු මූලික වශයෙන් සාහිත්‍යාංගයක් නොවේ.

නාට්‍යය සැබවින් ම නාට්‍යයක් බවට පත් වන්නේ කෙසේ ද? වචනවලින් බාහිර වත් ඉන් ඔබ්බෙහිත් පැතිරී ඇත්තා වූ මූලික අරුත් රංගනමය කාර්යයක් ලෙස දකින්නට සැලැස්වීමෙනි. නළුවන් ශ්‍රේෂ්ඨ මාර්ගයෙන් රඟ දක්වා පෙන්වනු ලැබීමෙනි. රචකයා ගේ සංකල්පනාවන්හි සම්පූර්ණ වටිනාකම් ඉස්මතු වන්නේ එවිට යි.[10]

මෙකී අර්ථයෙන් drama යන වචනයට play යන යෙදුම ද ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙහි භාවිතා කෙරේ. මාර්ටින් එස්ලින් නමැති ප්‍රකට ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය විචාරකයා 'නාට්‍ය' යන අදහස ගෙන හැර පෑමට drama සහ play යන වචන දෙක සමාන අර්ථයෙන් සිය ග්‍රන්ථවල යොදා ඇත. ඔහු Television drama, Television play යන යෙදුම් එක ම කාරණය පැහැදිලි කිරීමට එක ම ඡේදය තුළ භාවිතා කරයි.[11] ඔක්ස්ෆර්ඩ් ශබ්දකෝෂයෙහි drama යන වචනයට අර්ථ දක්වන තැන 'a play for the theatre, television or radio'[12] යනුවෙන් සඳහන් කරයි. මින් සනාථ වන්නේ drama හා play යන වචන දෙක ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙහි සමාන අර්ථයෙන් යෙදෙන බව යි.

රංග කලාව යන අර්ථය සඳහා ඉංග්‍රීසියෙන් theatre යන වචනය භාවිතා කෙරේ. නරඹන තැන (seeing place) යන අර්ථය ඇති තියට්‍රෝන් (theatron) යන ග්‍රීක වචනයෙන් theatre යන පදය සෑදී ඇත.[13]

ඔක්ස්ෆර්ඩ් ශබ්දකෝෂයෙහි තියටර් (Theatre) යන වචනයට අර්ථ කීපයක් දක්වයි. නාට්‍ය හෝ ඊට සමාන විනෝදාත්මක අංග රඟ දක්වන ගොඩනැගිල්ල හෝ එළිමහන් ස්ථානය යන්න ඉන් එක් අර්ථයකි. උදාහරණ බ්‍රෝඩ්වේ රඟහල, එළිමහන් රංග පීඨය යි.[14]

මේ අනුව රඟහල, රංගශාලාව, නාට්‍යගෘහ, නෘත්‍යශාලා ප්‍රේක්ෂාගෘහ, නාට්‍යශාලා යන අර්ථයෙන් තියටර් යන වචනය භාවිතා කෙරේ.

තියටර් යන්නෙහි අනෙක් අර්ථය වන්නේ රචනය, නිෂ්පාදනය සහ රඟපෑම යන නාට්‍ය නිෂ්පාදනයක ඇතුළත් කාර්යයන් සියල්ල යි.[15] එනම් 'රංග කලාව' යන අදහස යි.

රංග කලාව යනු නාටකය, නළුවන්, ශිල්පීන්, නිෂ්පාදක / අධ්‍යක්ෂ සහ ප්‍රේක්ෂකයා යන අංග පහක එකමුතුවකින් නිර්මාණය වන්නකි.[16]

නාට්‍ය හා රංග කලාව සම්බන්ධ ඉහත කී වචනවල කෝශගත අර්ථ හා ව්‍යවහාරාත්මක අර්ථ විස්තරාත්මක ව විමසා බැලුවේ එම වචන විවිධ සන්දර්භයන් තුළ විවිධ අර්ථ ගෙන දෙන බැවිනි.

නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ නිර්වචන

නාට්‍ය යනු කෙබඳු කලා මාධ්‍යයක් ද යන්න හඳුන්වා-දීමට ඉදිරිපත් කරන ලද නිර්වචන රාශියක් ඇත. මෙම නිර්වචන සියල්ල මූලික වශයෙන් පෙරදිග හා අපරදිග ලෙසිනුත්, පුරාතන හා නූතන ලෙසිනුත් බෙදා දැක්විය හැකි ය.

කාලානුරූප ව වෙනස් වෙමින් පැවත එන නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධයෙන් නොයෙක් සිද්ධාන්තවාදීන්, ශාස්ත්‍රඥයන්, විද්වතුන් හා විචාරකයන් විසින් විවිධ නිර්වචන, අර්ථ නිරූපණ සහ මතවාද ඉදිරිපත් කර ඇති නාට්‍ය කලාවේ ස්වරූපය හා එහි විශේෂත්වය හඳුනා-ගැනීමට මෙහි පෙර අපර දෙදිග පැරණි හා නූතන නිර්වචන විමසා බැලීම වටනේ ය.

නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව ලියැවුණු ප්‍රථම ග්‍රන්ථය සේ සැලැකෙන ඇරිස්ටෝටල් ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි (Poetics) ට්‍රැජඩි නාට්‍යය ගැන කරුණු දැක්වෙන්නේ මෙසේ ය.

'ශෝකාන්තය වූ කලී .... ක්‍රියාවක අනුකරණයකි.[17]

ක්‍රියා අනුකරණය ශෝකාන්ත නාට්‍යයක ලක්ෂණය බව මින් හැඟවේ.

නාට්‍ය යන සංකල්පයට සංස්කෘත නාට්‍ය විචාරකයන් දී ඇති නිර්වචන ඇරිස්ටෝටල් ගේ අනුකරණවාදයට බෙහෙවින් සමාන ය.

'ලෝකවෘත්තානුකරණං නාට්‍යම්'

නාට්‍යය යනු ලෝකයාගේ පැවැත්ම අනුකරණය කිරීම යැ යි භරත පවසයි. ධනංජය (10 වැනි සියවස) පවසන්නේ

'අවස්ථානුකෘතිර් නාට්‍යම්'

අවස්ථාවන් අනුකරණය කිරීම නාට්‍යය යනුවෙනි.[18]

ඉහත දැක්වුණේ නාට්‍ය පිළිබඳ ව පළ වී ඇති ප්‍රකට සාම්ප්‍රදායික නිර්වචන කීපයකි. එමගින් නාට්‍ය හා අනුකරණය අතර ඇති සම්බන්ධය පැහැදිලි වේ. එහෙත් එමගින් නාට්‍ය කලාවේ මූලික ලක්ෂණ පිළිබඳ සැබෑ ස්වරූපය හෙළිදරව් නො වේ.

'නාට්‍යය' යන නාමයෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ කවර අන්දමේ කලාංගයක් ද? නෘත්ත, නෘත්‍ය, නාට්‍ය යනුවෙන් තෙවැදෑරුම් රඟුම් විශේෂයක් ගැන සංස්කෘත නාට්‍ය විචාර ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වේ.

මෙම තෙවැදෑරුම් රඟුම් විශේෂය විග්‍රහ කරන මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ පවසයි.

'පොදු ව්‍යවහාරයෙහි වෙනසක් නැත්තා සේ යෙදෙන නමුදු එක ම නෘත් හෝ නට් යන ධාතුවෙන් පැන නඟින නෘත්ත, නෘත්‍ය හා නාට්‍ය යන වචන තුන විශේෂ අරුත්වලින් නාට්‍යශාස්ත්‍ර විෂයෙහි යෙදී ඇති බව පෙනේ. ''නෘත්ත'' වසයෙන් හැඳින්වෙන්නේ හුදු නැටුමයි. හෙවත් රිද්මයානුකූලව කෙරෙන ගාත්‍ර වික්ෂේපය ය (අංග චලනය ය). එහි අභිනය මාර්ගයෙන් කියවෙන කිසිදු අර්ථයක් නැත. 'නෘත්‍ය' යි කියන්නේ ආංගිකාභිනය මාර්ගයෙන් කිසියම් භාවයක් ප්‍රකාශ වන නැටුමටයි. නෘත්‍යයෙහි, ශරීරය ගීතයෙහි එල්බේ. හස්තයෙන් අර්ථය ප්‍රකාශ වේ. නේත්‍රයන් ගෙන් භාවය කියැවේ. දෙපා තාලයට අනුව නැටවේ. නැටුම චතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වූ කලට ය 'නාට්‍ය' වසයෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ, ඉංග්‍රීසියෙන් 'ඩ්‍රාමා' යි කියන්නේ මීට ය. නෘත්ත හා නෘත්‍ය 'ඩාන්ස්' යන ගණයෙහි වැටේ.[19]

මෙම විග්‍රහයට අනුව නැටුම චතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වූ කල්හි නාට්‍ය වශයෙන් හැඳින්වෙන බව පෙනේ. නාට්‍යයෙහි නැටුම ඇතුළත් විය හැකි වුව ද නාට්‍ය යනු නැටුම ම නො වේ. එබැවින් මෙම විග්‍රහයෙන් නාට්‍ය නැමති කලාංගයේ සැබෑ ස්වරූපය පිළිබඳ චිත්‍රයක් මවා ගැනීමට අසීරු ය.

නාට්‍ය පිළිබඳ භරතමුනි ගේ නිර්වචනය මෙසේ ය.

යො'යං ස්වභාවො ලොකස්‍ය සුඛදුඃඛසමන්විතඃ
සොඞ්ගාද්‍යභිනයොපෙතො නාට්‍යමිත්‍යභිධීයතෙ

(සුඛ දුඃඛ යන දෙකෙන් යුක්ත වූ යම් ස්වභාවයක් ලෝකයෙහි ඇත් ද එය අංග (ආඞ්ගික) ආදී අභිනයෙන් ප්‍රකාශිත වූ කල නාට්‍යය නමින් හැඳින්වේ.[20]

මෙහි සඳහන් 'අභිනය' යනු කිමෙක් ද?

නාට්‍යයේ එන විවිධ කරුණු ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ මවා පෑමේ දී නළුවන් විසින් උපයෝගී කොට-ගනු ලබන විවිධ උපක්‍රම හැඳින්වීමට සංස්කෘත නාට්‍යයේ භාවිතා වන පොදු වචනය 'අභිනය' යන්න යි.[21]

''අභි' පූර්ව 'නී' (ගෙන යාමෙහි, පැමිණැවීමෙහි, මග පෙන්වීමෙහි) ධාතුවෙන් නිපන් මෙම 'අභිනය' යන්නෙන් අදහස් කැරෙන්නේ ඉහත කී අර්ථයන් ප්‍රේක්ෂකයන් වෙතට (අභි) ගෙන - යාම (නය) යි. අභිනය ප්‍රභේද සතරෙකි. එනම්,

1. වාචික අභිනය
2. ආංගික අභිනය
3. සාත්ත්වික අභිනය
4. ආහාර්ය අභිනය.

නළුවන් විසින් උච්චාරණය කරනු ලබන සියලු දෙබස් හා ගීත ආදිය වාචික අභිනයට අයත් වේ. දෙබස් මගින් ප්‍රකාශ වන අදහස් අත් පා වැනි අංගයන් ගේ චලන මගින් තීව්‍ර කිරීම ආංගික අභිනය යි. සාත්ත්වික අභිනය යනු සිරුරින් හා මුහුණින් කැරෙන සියුම් භාව ප්‍රකාශනය යි. නළුවා ගේ වේෂ භූෂණය හා අංග රචනාව ආහාර්යාභිනය හෙවත් 'බැහැරින් ගෙනා' අභිනය ලෙස හැඳින්වේ.[22]

නාට්‍යයේ මූලික ලක්ෂණය වටහා ගැනීමට භරතමුනි ගේ ඉහත කී නිර්වචනය ප්‍රයෝජනවත් ය යි සඳහන් කරන මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා නාට්‍ය කලාවත්, කථා කලාවත් අතර පවත්නා වෙනස එමගින් පැහැදිලි වන බව පවසයි.

නාට්‍ය කලාවත්, කථා කලාවත් අතර ඇති වෙනස මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර පැහැදිලි කරන්නේ මෙසේ යි. 'කථාවක් වූ කලී කිසියම් සිද්ධියක් හෝ කල්පිතයක් වචන මාර්ගයෙන් විස්තර කරන්නකි. එහෙත් නාට්‍යයෙහි එබඳු විස්තර කිරීමක් හෝ වර්ණනාවක් නැත. එහි දී එම සිද්ධිය හෝ කල්පිතය ඇස් ඉදිරියෙහි දැක්වේ. කථාව ඇසීමට තිබෙන්නකි. නාට්‍යය දැකීමට පිළියෙල කරන ලද්දකි. කථාව ශ්‍රව්‍ය ය. නාට්‍යය දෘශ්‍ය ය.

මේ අර්ථයෙන් නාට්‍යයට දෘශ්‍ය කාව්‍යය කියාත්, රූප හෝ රූපක කියාත් ව්‍යවහාර කරනු ලැබේ. කථාවෙහි කථනයෙන් පවසන දේ නාට්‍යයෙහි නිරූපණයෙන් දක්වේ.[23]

භරතමුනි ගේ ඉහත කී නිර්වචනය නාට්‍යයෙන් නිරූපණය කරන දෙය (සුඛ දුඃඛ යන දෙකෙන් යුක්ත වූ යම් ස්වභාවයක් ලෝකයෙහි ඇත් ද එය) සහ නිරූපණය කරන ආකාරය (අංග ආදී අභිනයෙන් ප්‍රකාශිත වූ කල) පැහැදිලි කරයි. එනම් නාට්‍ය පෙළ (Text) සහ එය අභිනය මගින් ප්‍රකාශ කරන නළු කැළ පිළිබඳ අදහස ධ්වනිත කරයි. එහෙත් නාට්‍ය කලාවේ අවශ්‍යයෙන් ම සිටිය යුතු ප්‍රේක්ෂක සමූහයා ගැන කිසි ද සඳහනක් එයින් නොහැඟෑ වේ.

නාට්‍ය යනු හුදෙක් නාට්‍ය පෙළ පමණක් නො වේ. නළුනිළි පිරිසක් විසින් නාට්‍ය පෙළ සතර අභිනය උපයෝගී කරගෙන ඉදිරිපත් කළ පමණින් නාට්‍යය සම්පූර්ණත්වයට පත් නො වේ. නාට්‍ය නැමති කලාංගය පරිපූර්ණත්වයට පත් වන්නේ ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියෙහි එය රංගගත වූ කල්හි ය.

නාට්‍ය පෙළ වනාහි නාට්‍ය නිර්මාණයන් අපේක්ෂා කරන්නා වූ කළලයක් පමණකි. නාට්‍ය නිර්මාණයක් බිහි වන්නේ එම පෙළ වාචික, සාත්ත්වික, ආංගික හා ආහාර්ය යන චතුර්විධ අභිනය මගින් රංගගත වන අවස්ථාවෙහි ය. ඒ රංගගත වීම සම්පූර්ණ වන්නට නම් ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ද අවශ්‍ය ය. නාට්‍යය නැමති කලා කෘතිය ප්‍රාදුර්භූත වන්නේ ඒ මොහොතේ දී යැ යි කිව හැකි යි.[24]

උක්ත අදහස අපරදිග නාට්‍ය විචාරකයන් ගේ නිර්වචනවලින් ද තහවුරු වන කාරණයකි. ක්ලේටන් හැමිල්ටන් සඳහන් කළ ආකාරයට, 'නාට්‍යය යනු නළු-නිළියන් ගේ මාර්ගයෙන් වේදිකාව මත ප්‍රේක්ෂකයන්ට ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා සකස් කරන ලද කථාන්තර යි.[25]

නාට්‍යය අවශ්‍යයෙන් ම අත්දැකීමකි. නාට්‍ය පෙළ ලෙස රචිත වචනත් රංගන ශිල්පියා ගේ ජීවමාන ක්‍රියාවන් සහ සංවාදක් එකතු වීමේ ප්‍රතිඵලයක් වන එය රඟහලක ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියේ රඟ දක්වේ.[26]

පූර්වෝක්ත නිර්වචන අනුව නාට්‍ය කලාවේ තිබිය යුතු අවශ්‍ය ම අංග තුනක් ගැන සඳහන් වේ. එනම් නාට්‍ය පෙළ, නළුනිළි, ප්‍රේක්ෂක යන අංග තුන යි. එහෙත් නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ පූර්ණ අදහසක් ගෙන දීමට මේ කිසි දු නිර්වචනයක් සමත් නො වේ.

නාට්‍ය පිළිබඳ ව කාණ්ඩ දහස් ගණනක් ලියැවී ඇතත් ඒ එක දු ග්‍රන්ථයකින් වත් 'නාට්‍ය' යන යෙදුම ගැන පොදුවේ පිළිගත හැකි නිර්වචනයක් ඉදිරිපත් වී නැති බව පවසන විද්වතකු හා ප්‍රකට නාට්‍ය විචාරකයකු වන මාර්ටින් එස්ලින් තමා ඔක්ස්ෆර්ඩ් ශබ්දකෝෂයට සැකසූ නිර්වචනය මෙසේ ඉදිරිපත් කරයි.

'A composition in prose or verse adapted to be acted on the stage, in which a story is related by means of dialogue and action, and is represented, with accompanying gesture, costume and scenery, as in real life; a play.'[27]

උක්ත නිර්වචනයෙහි අදහස මෙසේ යි.

'නාට්‍ය යනු සංවාද හා ක්‍රියාව මාර්ගයෙන් කථාන්තරයක් කියැවෙන පරිදි, ගද්‍යයෙන් හෝ පද්‍යයෙන් රචනා කළ; අංග චලනය, රංග වස්ත්‍රාභරණ, පසුතල දර්ශන සහිත ව සැබෑ ජීවිතය නිරූපණය වන පරිදි වේදිකාවක් මත රඟ දැක්විය හැකි ආකාරයට සකසා ගත්තකි'

ස්වකීය නිර්වචනය පවා සර්වසම්පූර්ණ නිරවද්‍ය ප්‍රකාශයක් නොවන බව පෙන්වා දෙන මාර්ටින් එස්ලින් උක්ත නිර්වචනයේ අඩංගු යෙදුම් එකිනෙක ගෙන ඒවායින් නොකියැවෙන කාරණා පිළිබඳ විග්‍රහයක යෙදෙයි. එම විග්‍රහය පරීක්ෂා කර-බැලීමෙන් නාට්‍ය කලාවේ විවිධ පැති හා මාන පිළිබඳ අවබෝධයක් අපට ලබා ගත හැකි ය.

'ගද්‍යයෙන් හෝ පද්‍යයෙන් රචනා කළ' (a composition in prose or verse) යනුවෙන් කියැවෙන විට පූර්වයෙන් රචනා කළ පෙළක් හැඟැවේ. එවිට ක්ෂණික ව නිර්මාණය කොට රඟ දක්වන නාට්‍යමය දර්ශන (improvised dramatic performance) සඳහා මෙම නිර්වචනය අදාළ කරගත නොහැකි ය.

'**සංවාද මාර්ගයෙන් කථාන්තරයක් කියැවෙන පරිදි**' (in which a story is related **by means of dialogue**......) යනුවෙන් සඳහන් කරන විට 19 වන සියවසේ දී පැරිස් ජනතාව පිනවූ විශිෂ්ට ගණයේ නිහඬ අනුරූපණ නාට්‍ය (mime drama) සහ ප්‍රංශයේ මාෂල් මාෂෝ වැනි ශිල්පීන් ඉදිරිපත් කරන අභිරූපණ රංග ගැන කිව හැක්කේ කුමක් ද? ඒවා නාට්‍ය ලෙස නො ගැනේ ද?

'**වේදිකාවක් මත රඟ දැක්විය හැකි අයුරින් සකසා ගත්**' (...... adapted to be **acted on the stage**.......) ය යි කියන විට රූපවාහිනී, ගුවන්විදුලිය හෝ චිත්‍රපටයේ ඇති නාට්‍ය ගැන කිව හැක්කේ කුමක් ද?

'අංග චලනය, **රංගවස්ත්‍රාභරණ, පසුතල දර්ශන සහිත ව**' (........ represented with accompanying gesture, **costume and scenery**.....) යැ යි පැවසෙන විට අංගචලනය තිබීම හරි. එහෙත් රංගවස්ත්‍රාභරණ නැති, ඇත්ත වශයෙන් ම පසුතල දර්ශන නොමැති හොඳ නාට්‍ය තමා නරඹා ඇති බව මාර්ටින් එස්ලින් පවසයි.

'**සැබෑ ජීවිතය නිරූපණය වන පරිදි** (...... as in real life....) ය යි පැවැසෙන විට සියලු ම නාට්‍ය තාත්ත්වික (ලෝක ධර්මී) නාට්‍ය විය යුතු වැනි අදහසක් පහළ වේ. එහෙත් Waiting for Godot, the Merry Widow වැනි අභූතරූපී නාට්‍යවලින් දැක්වෙන්නේ ජීවිතයේ ප්‍රකෘති ස්වරූපය ම ද? නැත. එහෙත් එම නාට්‍ය දෙක ම සැකයකින් තොර ව නාට්‍ය ලෙස ගැනේ.[28]

මෙසේ ස්වකීය නිර්වචනය පවා දැඩි විග්‍රහයකට ලක් කරමින් එහි අඩුපාඩු දක්වන මාර්ටින් එස්ලින් නාට්‍ය ගැන වෙනත් ශබ්දකෝෂයන්හි දැක්වෙන නිර්වචන සාවද්‍ය හා නොමග යවන සුළු බව පවසයි. නාට්‍ය යනු සැබවින් ම කුමක් දැ යි විමසා-බලන ඔහු නාට්‍ය හා සමාන මිනිස් ක්‍රියාකාරකම් හා සැබෑ නාට්‍ය අතර බෙදීම දක්වන රේඛාව කුමක් දැ යි සොයා බැලීමට උත්සුක වේ.

මිනිස් සන්තානයේ ගැඹුරට කාවැදී ඇති රංගනය පිළිබඳ සහජ ඇල්ම හේතු කොට-ගෙන සාමාන්‍ය මිනිස් ක්‍රියා මේවා ය නාට්‍යය ඇරඹෙන්නේ මෙන්න මේ අවස්ථාවේ දී ය කියා පැහැදිලි ව බෙදා දැක්විය නොහැකි යි.

කෙනෙක් නාට්‍ය යනු සහජ මිනිස් ආශාවක් ලෙස දකිති. ඔවුනට අනුව කුඩා ළමුන් මව හා පියා ගේ භූමිකා අනුකරණය කරමින් පාන රංගනය එක්තරා ආකාරයක ක්ෂණික රඟපෑමක් සහිත නාට්‍යයකි. තවත් අයෙක් නාට්‍ය යනු මිනිසුන් ගේ මූලික සමාජ අවශ්‍යතාවන් අතර එක් ප්‍රකාශනයක් ලෙස දකිති. ඒ අනුව යාතුකර්ම, ගෝත්‍රික නැටුම්, ආගමික වත්පිළිවෙත්, රාජ්‍ය උත්සව යන මේ සියල්ලෙහි ප්‍රබල නාට්‍යමය මූලිකාංග දිස් වේ.[29]

නාට්‍ය යනු සංවිධානය කොට පෙන්වනු ලබන දෙයක් බැවින් විශේෂ තැනකට ගොස් නැරඹිය යුතු ප්‍රේක්ෂාවක් ලෙස එය තවත් සමහරු දකිති. ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය ඇති සියලු ම ක්‍රීඩා තරගවල නාට්‍යමය ලක්ෂණ ඇත. එහෙත් මෙකී ක්‍රියාකාරකම් කිසිවක් සැබෑ අර්ථයෙන් නාට්‍ය ලෙස ගිණිය නොහැකි ය. එසේ වුව ද එබඳු ක්‍රියාවන් සහ නාට්‍ය අතර ඇති බෙදුම් රේඛාව මේ ය යි දැක්වීම ඉතාමත් අසීරු බව මාර්ටින් එස්ලින් වැඩි දුරටත් පෙන්වා-දෙයි.[30]

නාට්‍ය මෙන් පෙනෙන මිනිස් ජීවන ක්‍රියාකාරකම් බොහෝ ය. ඒවායෙහි නාට්‍යමය ස්වරූපය දරන ක්‍රියාකාරකම් හා ලක්ෂණ දක්නට ඇත. යුද්ධමය ක්‍රීඩා සහ ඇතැම් පුහුණු අභ්‍යාස ක්‍රම, ප්‍රාසංගික කලා හා සිද්ධි රංග, මහජන ක්‍රීඩා උත්සව යනාදිය යම් යම් නාට්‍යමය ගති ලක්ෂණ පිළිබිඹු කළ ද නාට්‍යයක ඇති සියලු ම අංග ඒවායෙහි දක්නට නැත.[31]

නාට්‍ය පෙළ, නළුනිළි, ප්‍රේක්ෂක යන අංග තුන නාට්‍යය සඳහා තිබිය යුතු අවශ්‍ය ම අංග ලෙස දැක්වේ. එසේ නම් නළු-නිළියන් නොමැති කල්හි නාට්‍යයක් නැද්ද? රඟ දක්වන චරිත මනුෂ්‍ය ප්‍රාණීන් විසින් නිරූපණය නොකරන දර්ශන නාට්‍ය ගණයට නොවැටෙන්නේ ද? එහෙත් සප්‍රාණික නළුනිළියන් නැති නාට්‍ය වර්ග ඇත. රූකඩ නාට්‍ය (puppet theatre) හා ජාවා රටේ ඇති ඡායා නාටක (shadow plays) වැනි දර්ශන සහ නළුවන් හුදු චිත්‍රවලින් පමණක් නිරූපිත කාටූන් චිත්‍රපට ගැන කිව හැක්කේ කුමක් ද?

ලෙයින් මසින් සැදුණු නළුවන් මගින් හෝ වේවා තිරයක් මත ප්‍රක්ෂේපණය කෙරෙන සෙවනැලි මගින් හෝ රූකඩ මගින් හෝ වේවා නළුවන් නැති නම් නාට්‍යයක් නැත යන තර්කය මුල් කරගෙන කෙනකුට නිර්වචනයක් ගොඩ නැගිය හැකි ය.[32]

නාට්‍යය යනු රඟ දක්වනු ලබන ප්‍රබන්ධයක් (fiction) යනුවෙන් පැවැසීම ද නාට්‍ය පිළිබඳ නිර්වචනය සීමිත අර්ථයකට පටු කිරීමකි. එවිට සත්‍ය සිද්ධි නිරූපණය කරන වාර්තා රංගය (documentary drama) නොසලකා හැරීමක් සිදු වේ. දයානන්ද ගුණවර්ධන විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද ගජමන් පුවත, ආනන්ද ජවනිකා වැනි සත්‍ය සිද්ධි පසුබිම් කරගත් වාර්තා රංග අවිවාදයෙන් ම නාට්‍ය ලෙස පිළිගැනේ.

ඉහත කී අර්ථකථන එකක් වත් නාට්‍ය කලාවේ විවිධත්වය මුළුමනින් ම හකුළුවා දක්වන සර්වසම්පූර්ණ නිර්වචන ලෙස සැලකිය නොහැකි ය. නාට්‍ය දර්ශනයක් නැරඹීමෙන් අනතුරු ව 'මේකත් නාට්‍යයක් ද?' යනුවෙන් ප්‍රශ්න කරන ප්‍රේක්ෂකයන් අපට දක්නට ලැබේ. ඇතැම් නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන්, රචකයන්, නිෂ්පාදකවරුන්, විචාරකයන් මෙන් ම ඇගයීම් මණ්ඩල ජූරි සභිකයින් විසින් "මොකක් ද මේ, මේකත් නාට්‍යයක් ද? යනුවෙන් ප්‍රශ්න මතු කළ අවස්ථා ගණනාවක් පසුගිය වකවානුවෙහි නාට්‍ය උත්සව හා සම්බන්ධ ව අපට අත් දකින්නට ලැබුණි.

නාට්‍ය පෙළ, නළුනිළි, ප්‍රේක්ෂක යන කාරණා තුන නාට්‍ය කලාවේ තිබිය යුතු අවශ්‍ය ම අංග තුනකි. නාට්‍ය පෙළ රචනා කරන්නේ රචකයා විසිනි. එම පෙළ රංගයක් බවට පත් කරන්නේ නළුනිළි පිරිසක් විසිනි. නළුනිළියන් විසින් රඟ දක්වනු ලබන දෙය නරඹා අර්ථය සහ රසය විඳගනු ලබන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා විසිනි. මෙසේ නාට්‍ය කලාවට සම්බන්ධ පාර්ශ්වයන් තුනක් ඇති නිසා නාට්‍යය යනු කුමන අවස්ථාවක කුමන ආකාරයෙන් බිහිවන දෙයක් ද යන ප්‍රශ්නය පැන නඟී.

නාට්‍යය යනු කෙබඳු කලාවක් ද යන්න විමසා බලන බ්‍රිටනිකා විශ්වකෝෂය පහත දැක්වෙන ප්‍රශ්න මතු කරයි.

නාට්‍යය යනු රචකයා ලියන අවස්ථාවේ සිතූ දෙය ද? නැති නම් ඔහු ලියූ වචන ද? එම වචන මගින් මූර්තිමත් කොට පෙන්වීමට අදහස් කළ දෙය ද? නැතිනම් නාට්‍ය යනු පෙළෙහි ඇතුළත් වචන අධ්‍යක්ෂකවරයා සහ නළුනිළියන් විසින් කිසියම් වේදිකාවක් මත අර්ථකථනය කොට ඉදිරිපත් කරන ආකාරය ද? තවත් අතකට නාට්‍යය යනු ප්‍රේක්ෂකයා

රඟහලට කැඳවනු ලබන අපේක්ෂාව ද? නැතිනම් වේදිකාව මත අසන දකින රංගය මූලික කොට ගෙන ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි පහළ වන්නා වූ සැබෑ ප්‍රතිචාරය ද?[33] මෙම නිර්වචනයට අනුව් පෙනී-යන්නේ නාට්‍ය කලාව සාපේක්ෂ වශයෙන් ප්‍රවෛගික (dynamic) කලාවක් බව යි.

පූර්වෝක්ත සියලු නිර්වචන හා අර්ථ කථන විමසා බලා **'නාට්‍යය වනාහි කිසියම් කතා පුවතක් සංවාද හා / හෝ අනුරූපණ ක්‍රියා ඇසුරු කොට-ගෙන කලා මාධ්‍ය හා ශිල්ප ක්‍රම කීපයක් උපයෝගී කරගෙන ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය ඇති ව රඟ දක්වෙන, වේදිකාවක් මත හෝ ජන මාධ්‍යයකින් (ගුවන් විදුලිය, සිනමාව, රූපවාහිනිය) ඉදිරිපත් කෙරෙන සාපේක්ෂක වශයෙන් ගතික වූ සාමූහික කලාවක්'** ලෙස හඳුන්වා-දිය හැකිය.

'නාට්‍ය කලාව' යන යෙදුමට අමතර ව 'රංග කලාව' යනුවෙන් භාවිතා වන ව්‍යවහාරයක් ද අප අතර ඇත. සමහර විටෙක මෙම යෙදුම් දෙකින් ම එකම අදහස ගම්‍ය වේ. එහෙත් ඇත්ත වශයෙන් ම නාට්‍ය කලාව හා රංග කලාව අතර පැහැදිලි වෙනසක් සමහර විද්වත්හු දකිති.

රංග කලාව යනු නාටකය, නළුවන්, ශිල්පීන්, නිෂ්පාදක / අධ්‍යක්ෂ සහ ප්‍රේක්ෂකයා යන අංග පහක එකමුතුවකින් නිර්මාණය වන්නකි. නාට්‍ය වාච්‍යය හෝ පිටපත රංග කලාවෙහි එක් අංශයක් පමණි. ඒ හැරුණු විට සාහිත්‍යාත්මක නොවන නාට්‍යය හා සම්බන්ධ තවත් අංගයන් ද දක්නට ලැබේ. කලාව මෙන්ම ශිල්පයනුත්, නළුවන් මෙන් ම ශිල්පීනුත්, නිෂ්පාදන / අධ්‍යක්ෂ මෙන් ම ප්‍රේක්ෂක ජනයාත් රංග කලාවේ දී වැදගත් වෙයි. රංගයක් ගොඩ නැගෙන්නේ මේ සෑම අංගයක ම එකමුතුවෙනි.[34]

උක්ත අදහසට අනුව 'නාට්‍ය' යන්න සාහිත්‍යාංගයක් වන පිටපතට පමණක් සීමා කොට සිතන්නේ නම් රංග කලාව යනු ඊට වඩා පුළුල් අර්ථයක් ගෙන දෙන්නකි.

සුප්‍රකට ජර්මන් ජාතික විචාරකයකු වූ ඔගස්ටස් විලියම් ශෙලිජෙල් රංග කලාව ගැන පහත සඳහන් පුළුල් නිර්වචනය සපයා ඇත.

'රංග කලාව (The Theatre)' වනාහි කිසියම් ඉන්ද්‍රජාලික සංකර්ෂණයක් ඇති කිරීම පිණිස කලා මාධ්‍ය රැසක සංකලනයෙන් ද,

වාක් චාතුර්යය හා පෙළෙහි ඇති සුවිශේෂ වූ කාව්‍යමය ගුණය අර්ථ කථනය කිරීමට ඉඩ සැලැස්වීමෙන් ද, ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයෙහි පවතින ශ්‍රේෂ්ඨ අංගෝපාංගයන් උපයෝගී කර-ගනිමින් ද, චිත්‍ර වස්ත්‍රවලින් දෘශ්‍යමය මායාවේ පර්යාලෝකයන් පුළුල් කරන්නා වූ ද, සංගීතයේ ආධාරයෙන් ප්‍රේක්ෂක සිත නාට්‍යයේ අත්දැකීම හා සුසර කිරීමෙන් හා එසේ නැතහොත් නාට්‍ය තුළින් මතුවන රස භාවයන් තව දුරටත් තීව්‍ර කිරීමෙන් ද, ශත වර්ෂාධික කාලයක් තිස්සේ වැඩෙමින් ආ ජාතියක් සතුවන සාමාජික හා කලාත්මක ඥානයේ අග්‍රඵලයන් කෙටි වූ පැය ගණනක් තුළට කැටි කරමින් සෑම වයසකට ම හා තරාතිරමකට ම අයත් ස්ත්‍රීන් හා පුරුෂයන්ට සුවිශේෂ වූ රසයක් ලබා දෙන්නා වූ රසඥතාව වර්ධනය කරගත් ජනතාවක ගේ ළෙන්ගතු ම මාධ්‍යය වේ.[35]

උක්ත අර්ථ කථනය 19 වැනි සියවසේ නාට්‍ය කලාව ලබා තිබූ ශ්‍රී විභූතිය මත කරන ලද නිර්වචනයකි.

පුරාතන යුගයේ සිට දහනව වැනි සියවසේ මුල් භාගය පමණ වන තෙක් පැවති රංග කලාවෙහි ලක්ෂණයක් වූයේ එය ප්‍රේක්ෂකයා අරමුණු කොට-ගෙන පැවැ තීම ය. විශාල ප්‍රේක්ෂක පිරිස්, එළිමහන් රංග භූමි වැනි දේ නිසා රංග කලාව තද් යුගයට ආවේණික ලෙස හැඩ ගැසුණි. රංග කලාව සෘජු ව ම ඉදිරිපත් කෙරුණේ ප්‍රේක්ෂකයාට සුවිශේෂ වූ රසයක් ලබාදීම අරමුණු කරගෙන ය. මෙම තත්ත්වය යටතේ නළුවා සහ ප්‍රේක්ෂකයා අතර සෘජු සම්බන්ධයක් තිබුණි.

එහෙත් රංග කලාව ගෘහාභ්‍යන්තර රංග ශාලාවකට පිවිසීමත් සමග තිරවලින් වට වූ වේදිකාවක විශේෂ වූ ආලෝක ක්‍රම භාවිතා කරමින් තත්ත්වානුරූපී මායාවක් මවන රංගයක් බවට එය පත් විය. වේදිකාව ම අරමුණු කරගත් රූපණ රීතියක් මේ නිසා ආරම්භ වූ අතර නළුවා සහ ප්‍රේක්ෂකයා අතර තුබූ සෘජු සම්බන්ධතාව දුරස්ථ විය.

රංගය එළිමහන් විවෘත රංග භූමියක සිදු කෙරුණත්, ගෘහාභ්‍යන්තර රංගශාලාවක් තුළ සිදු කෙරුණත් ඒ සඳහා කලා මාධ්‍ය හා ශිල්පීය ක්‍රම රැසක සහය අවශ්‍ය වේ. විවිධ කලාකරුවන් ගේ, සැලසුම්කරුවන් ගේ හා ශිල්පීන් රාශියක ගේ දායකත්වයෙන් රංග කලාව පෝෂණය වේ.

කරුණු කෙසේ වෙතත් බොහෝ විට නාට්‍ය කලාව හා රංග

කලාව යන යෙදුම් දෙකින් ම එක සමාන අදහසක් ගම්‍ය වේ. එබැවින් එම යෙදුම් දෙක අවිශේෂයෙන් යුතු ව එක සමාන අරුතකින් භාවිතා කෙරෙනු දක්නට ලැබේ.

සටහන්

1. තිලකසිරි, ජයදේව, සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යය පී/ස ලේක්හවුස් සමාගම, කොළඹ, 1971, පි. 167.
2. මාරසිංහ, වෝල්ටර්, සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා රත්නාවලී, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 1998, පි.21.
3. බලන්න, පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි, යථාර්ථය සහ නිර්මාණය, කතෘ ප්‍රකාශන, කඩවත, 1993, පි.12.
4. 'Drama', **Britannica's Concise Pictured Encyclopaedia,** vol. 4, 1963, p.169.
5. 'Drama', **The Concise Oxford Companion to the Theatre,** ed. Phyllis Hartnoll, 1990, p.143.
6. Op. cit., p.143.
7. Ibid., p.143.
8. 'Drama', **Oxford Concise Dictionary of Literary terms,** (compiled by) Chris Baldick, Oxford University Press, Great Britain, 1996, pp.61-63.
9. Op. cit., p.62.
10. Esslin, Martin, **An Anatomy of Drama,** Abacus edition, London, 1983, p.14.
11. බලන්න Esslin, Martin, **An Anatomy of Drama,** p.26.
12. බලන්න **Oxford Advanced Learner's Dictionary** ed. by Sally Wehmeier, sixth ed., 2000, p.
13. Brockett, Oscar G., **The Theatre : An Introdction,** Holt Rinehart and Winston, Inc., New York, 1974, p.75.
14. 'Theatre', **Oxford Advanced Learner's Dictionary,** ed. by Sally Wehmeier, 6th edition, 2000, p.1345.
15. බලන්න **Oxford Advacced Learner's Dictionary,** p.1345.

16. පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි, **යථාර්ථය සහ නිර්මාණය,** 37 පිටුව.
17. බලන්න, සුරවීර ඒ. වී. **ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය,** සී/ස ලේක්හවුස් සමාගම, කොළඹ, 1984, 45 පිටුව.
18. බලන්න. මාරසිංහ වෝල්ටර්, **සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා රත්නාවලී,** 2 හා 6 පිටු.
19. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, **සිංහල ගැමි නාටකය,** පි. 01ග.
20. - එම, පි. 02.
21. මාරසිංහ, වෝල්ටර්, **සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා රත්නාවලී,** ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10. 1998, පි. 61.
22. මාරසිංහ වෝල්ටර්, **සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා රත්නාවලී,** පිටු 61-62.
23. සරච්චන්ද්‍ර, **සිංහල ගැමි නාටකය,** පි 02ග
24. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර,'**කොයිබ තිබෙන්නක් ද නාට්‍යය' රූපණ 1**, 1969, පි. 02.
25. Hamilton, Clayton, **Theory of the theatre,** Henry Holt & Co., New York, 1939 p.
26. Hatlen, Theodore, **Orientation to the theatre,** USA, 1962, p.11.
27. Esslin, Martin, **An Anatomy of Drama**, p. 09.
28. Op. cit, p.9-10.
29. Ibid.
30. Ibid.
31. O' Toole, John., **The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning,** Routledge, London, 1992, p.5.
32. බලන්න Esslin Martin, **An Anatomy of Drama,** p.11.
33. 'Dramatic Literature' , **The New Encyclopaedia Britannica,** Macropaedia, vol. 5., Chicago, 1976, pp. 980 - 81.
34. පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි, **යථාර්ථය සහ නිර්මාණය** 38 පිටුව.
35. Schlegel, Augustus william, **Course of Lectures on Dramatic Art and Literature**, Bohn's Standard Library, London, 1974, p.41.

ශ්‍රී ලාංකේය හා භාරතීය අවනද්ධ භාණ්ඩ සම්බන්ධ ආගමික විශ්වාස

ඩී. චානක පීරිස්

ගායනයත්, වාදනයත් නර්තනයත් එකිනෙකට වෙන් කළ නොහැකි සේ බද්ධ වී ඇත. මේ සම්බන්ධතාව හේතුවෙන් භාව, රාග, තාල යන ත්‍රිත්වය අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් සංකලනය වී බිහි වන කලා නිර්මාණයෙන් උපදින රසය චමත්කාරජනක ය. සංගීතයෙන් ලැබෙන ආස්වාදය අලෞකික චමත්කාරයක් වශයෙන් පැරණි පඬුවෝ හැඳින්වූහ. සංගීත කලාව මිනිස් සන්තානයන්හි ගැඹුරු තැන් සියුම් ස්ථානයන් ස්පර්ශ කිරීමෙහි සමත් කමක් දක්වයි. මේ නිසා ම සංගීත කලාවට අනෙකුත් කලාවන් පරයමින් ඉදිරියට ම පැමිණීමේ අවකාශය ලැබී ඇත.

ආදි මිනිසාට ස්වාභාවික උවදුරු හා සත්ත්ව ආක්‍රමණ මගහරවා-ගනිමින් ද, පරිසරය හා සට්ටනය වෙමින් ද, ස්වකීය ජීවිකාව ගෙන-යැමට විශාල පරිශ්‍රමයක් දැරීමට සිදු විය. ස්වාභාවික මෙන් ම බාහිර උපද්‍රවයන් ගේ ඍජු ග්‍රහණයන්ට හසු වෙමින් ජීවත් වන්නට සිදු වූ ඔවුනට තමා අවට පරිසරයේ සිදු වන ස්වාභාවික සිදු වීම් තේරුම් ගැනීමට හෝ විසඳා-ගැනීමට හෝ නො හැකි විය. මේ නිසා ම සූර්යයා, ගින්දර, වර්ෂාව, සුළඟ, ජලය ආදී ස්වාභාවික දේ පිළිබඳ ව ඔවුන් තුළ වූයේ ගුප්ත හැඟීමකි. තම ජීවිතයත්, ජීවත් වීමත් පාලනය කරන්නා වූ කිසියම් උත්තරීතර බලවේගයන් කෙරෙහි ඇති වුණු ගුප්ත හැඟීම් නිසාත්, ස්වභාවධර්මයා ගේ මෙබඳු බලවේගයන් ගෙන් මිනිසා අත් කර-ගත් ප්‍රයෝජනය නිසා මේවායේ පිහිට පැතීම පිණිසත්, ඒවාට දේවත්වයක් ආරූඪ කර ඒවාට වැඳුම් පිදුම් කළහ; යාඥා කළහ. යාග ආකාරයෙන් සිදු කළ මේ යාඥා හැම විට ම ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ගායනා විලාසයකිනි. මේ ආකාරයට ස්වභාවධර්මයා ගේ ක්‍රියාකාරිත්වයනට හා බලවේගයනට දේවත්වයක් ආරෝපණය කොට වැඳුම් පිදුම් කිරීම සෘග්වේද ඇදහිලිවල සමාරම්භය

බව සඳහන් වෙයි.[1] ලෝකයේ ආදි ශිෂ්ටාචාරයන් සියල්ලේ ම පාහේ මෙවැනි දෙවිවරුන් ඇදහීම සඳහා ගායනා පැවැත්වීම සිරිතක් ව පැවති බව සඳහන් වෙයි.[2] තමා ජීවත් වන පරිසරයේ සිදු වන ස්වාභාවික සිදු වීම් කිසියම් වූ අදෘශ්‍යමාන බලවේගයක මෙහෙයවීමෙන් ක්‍රියාත්මක වන්නක් ලෙස සිතන්නට පෙළඹුණු ආදි මානවයා විවිධ අභිචාර විධි හරහා තම ආරක්ෂාව සලසා-ගැනීමට උත්සුක විය. මේ අභිචාර විධි ක්‍රියාවට නංවනු ලැබුවේ කලාවේ මාර්ගයෙනි.

භාෂාව දියුණු වන්නටත් පෙර මිනිසා ගායනයෙහි යෙදුණු බව සුප්‍රකට මානව විද්‍යාඥයකු වූ **කර්ට් සැක්ස්** පවසා ඇත. වනචාරී යුගයේ බිහිසුණු වනාන්තරවල ගැවසුණු ආදි මානවයා උස් ස්වරයේ සිට පහත් ස්වරය දක්වා විහිදෙන නාද පිට කරමින් තම සිතේ ඇති වුණු බිය හා ආතතිය තුනී කර-ගත්තේ ය. මේ නාදයන් ඉතා සරල හා රටාවක් නොමැති ඒකාකාරී වූ ඒවා විය. මේ නාද රටාවන් ඇති කිරීම සඳහා ඇතැම් විට ඔවුහු එක් ස්වරයක් හෝ දෙකක් හෝ යොදා-ගත්තෝ ය. සංගීත ස්වරයන්ට හසු වන එවැනි නාද රටා ලෝකයේ නොයෙක් තැන්වල වෙසෙන ගෝත්‍රික ජනයා අතර අද ද පවතියි. ලාංකේය වැදි ජනයා ගේ ගායනා තුළින් ද මේ ලක්ෂණ දැකිය හැක.[3] ආදි මිනිසා තමාට ස්වභාවයෙන් ම ලත් අංග චලනය කිරීමේ හා කටහඬ උස් පහත් කිරීමේ හැකියාව උපයෝගී කර-ගනිමින් ක්‍රමයෙන් කලාවට අවතීර්ණ විය. කටහඬ උස් පහත් කරමින් විවිධ නාද නිපදවීම හා ඊ අනුව අංග චලනය කිරීමෙන් සිය මනසේ ඇති වූ මුල් ම කලාකාමී හැඟීම ප්‍රදර්ශනය කළේ ය. මිනිසා තුළ මුලින් ම පහළ වූයේ ස්වර ඥානය ද තාල ඥානය ද යන්න පිළිබඳ ව ස්ථිර ව ම පැවසීමට තරම් කරුණු හමු වී නැත. කෙසේ වෙතත් **රිද්මය** යන්න විශ්වය ඇති වූ ද සිට ම ක්‍රියාත්මක වන්නක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. ස්වභාවධර්මය රිද්මය වැළඳ-ගෙන සිටියි. මිනිසා ගේ ගමන-බිමන, කථාව, සිනහව, හෘදය ස්පන්දනය වැනි මිනිස් ක්‍රියාකාරකම් තුළ ඇත්තේ ද රිද්මය යි. ගලන ජලය, හමන සුළඟ, වර්ෂාව වැනි ස්වාභාවික ක්‍රියාවලීන් තුළ ඇත්තේ ද රිද්මය යි. සෞර ග්‍රහ මණ්ඩලවල ක්‍රියාකාරිත්වය සිදු වන්නේ ද එක්තරා රිද්මයකට අනුව ය. සමස්තයක් ලෙස ගත් කල මුළු විශ්වය පුරා ම රිද්මය සදාකාලික ව පවතියි. ආදි මිනිසා විශ්වයේ පවතින රිද්ම රටාවන් දුටුව ද ඒවා කිනම් ආකාරයකට ග්‍රහණය කළේ ද, ඒ තුළින් ඔවුන් ලැබූ ආස්වාදය කුමක් ද යන්න පිළිබඳ ව සිතීම උගහට ය. කල් යත් ම මේවායේ සැබෑ තත්ත්වය වටහා-ගත් මිනිසා තම සිතෙහි හට-ගත් කලාත්මක හැඟීම් පිළිබිඹු කිරීමට මේ රිද්ම රටාවන් උපයෝගී කර-ගත් බව පෙනෙයි. ආදි

මිනිසා ගේ තාල ඥානය තමා අවට පරිසරයේ රිද්මයානුකූල සිදු වීම් හරහා ලබා-ගත්තකි.

ශ්‍රේරුම් ගැනීමට අපහසු බොහෝ දේ සඳහා දේවත්වයක් ආරෝපණය කිරීම පැරණි පෙරදිග වැසියන් තුළ දක්නට ලැබුණු ලක්ෂණයකි. අනෙකුත් පැරණි කලා සේ ම සංගීත කලාව ද දෙවියන් කෙරෙන් මනුෂ්‍යයාට ලැබුණු දයාදයකැ යි භාරතීයන් සේ ම ශ්‍රී ලාංකිකයෝ ද විශ්වාස කරති. ගයනා දේව ඇදහීම් හා සම්බන්ධ ව තිබුණා සේ ම, පුරාණ සංගීත භාණ්ඩ ද දේව සංකල්පයන් හා බැඳී පැවති බව පැහැදිලි වෙයි. භාරතයේ මෙන් ම ශ්‍රී ලංකාවේ බොහෝ සංගීත භාණ්ඩ ද දේව කථාවන්ට සම්බන්ධ කර ඇත. දේව රූප කැටයම් කිරීමේ දී එවැනි සංගීත භාණ්ඩ දරා සිටින සේ ඒවා නිර්මාණය කිරීමෙන් සංගීත භාණ්ඩ හා දේව සංකල්පයන් අතර පවතින අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාව මනා ව පිළිඹිබු වෙයි. ශිව හා ඩමරුව අතර සබඳතාව ද, සරස්වතී හා වීණාව අතර සබඳතාව ද, ක්‍රිෂ්ණ හා මුරලිය අතර සබඳතාව ද භාරතයේ අනාදිමත් කාලයක් සිට පැවත එයි. භරතමුනි විසින් රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ පුෂ්කර වාද්‍යවල උපත සම්බන්ධ ව ලියැවී ඇති විස්තර ද මේ ආකාරයේ දේව සංකල්පයන් පාදක කොට ගෙන ඇත.

භාරතීය විශ්වාසය අනුව සරස්වතී දෙවඟන සංගීතයේ ආධිපත්‍යය දරයි. මෙය සංකේතවත් කිරීමට සරස්වතී දේව රූපය වීණාවක් දරා සිටින ආකාරයට නිර්මාණය කිරීමට භාරතීය ජනයා පෙලඹී ඇත. හින්දූන් විසින් මහත් භක්තියෙන් වන්දනාමාන කරනු ලබන ශිව දෙවියන් හා ඩමරුව අතර ද මේ ආකාරයේ වෙන් කළ නොහැකි සබඳතාවක් ගොඩ නැගී ඇත. භාරතීයයන් විශ්වාස කරන අන්දමට ශිව ගේ සුප්‍රසිද්ධ නර්තනය වූ තාණ්ඩව නර්තන අවස්ථාවේ දී වාදනය කර ඇත්තේ ඩමරුවකි. මේ හේතුව නිසා ම ඩමරුව පූජනීයත්වයෙන් සැලකීමට භාරතීයයෝ පෙලඹී ඇත්තාහ. ශිව ප්‍රමෝදයෙන් යුතු ව කෛලාස කන්ද මත නටමින් සිටින විට මේ දිව්‍ය නර්තන ශිල්පියා ගේ නර්තනය දැකීමෙන් කුල්මත් වූ මුනිවරයන් නර්තනය අවසානයේ දී ශිව ගේ පාමුල වැටී මනුෂ්‍යාට ලබාගත හැකි නාදය පිළිබඳ ව විමසා සිටියෙන්, ශිව තම අත වූ ඩමරුව 14 වරක් වාදනය කොට සියලු ම නාදයන්ට පාදක වූ ව්‍යාකරණ 14ක් ඔවුන් හමුවේ තැබී යැ යි[4] විශ්වාසයක් ද භාරතීයයන් තුළ ඇත. ශිව ගේ නර්තන විලාසය දක්වෙන සුප්‍රසිද්ධ නටරාජ රූපයේ එක් අතකට දී ඇත්තේ ඩමරුවකි. ඩමරුව යනු පෑ ගෝල හැඩය ගත් අවනද්ධ භාණ්ඩයකි. විශ්ව වස්තූන් සියල්ල එක් රිද්මයක් අනුව චලනය වීම මෙයින් සංකේතවත් වේ

යැ යි විද්වත්හු පවසති. පැරණි ජනයා කාලය මැනීම සඳහා යොද-ගෙන ඇත්තේ ද පෑ ගෝලයකි. හින්දු දේව සභාව ගැන විවරණයක් කරන **එඩ්වඩ් මුවර්** පෑ ගෝලයක ස්වරූපය දරන ඩමරුව ශිව අතට දී ඇත්තේ කාලය ගෙවී යෑම පෙන්වන සංකේතයක් වශයෙන් යැ යි පවසයි.[5] මේ ආකාරයට සංගීත කලාවත්, සංගීත භාණ්ඩත් දේව සංකල්පයන් හා මුහු කිරීමෙන් ඒවාට සමාජය තුළ කිසියම් උසස් ස්ථානයක් ලබා-දීමට හා ඒ පිළිබඳ ව කිසියම් භක්තියක් මුසු වූ ගෞරවයක් ලබා-දීමට පැරැන්නන් ක්‍රියා කර ඇති බව පෙනෙයි.

පැරණි සමාජයේ පැවති ආගමික සබඳතාව නිසා අවනද්ධ භාණ්ඩවලට අපූර්ව වටිනාකමක් ලැබී ඇත. අවනද්ධ භාණ්ඩවල ප්‍රභවය සම්බන්ධ ව ද ඉන්දීය සමාජය දේවත්වයක් ආරූඪ කර ඇත. ඉන්දීය විශ්වාසයන්ට අනුව ශිව දෙවි පුත් ගණේශ අවනද්ධ භාණ්ඩයේ නිර්මාතෘවරයා ය. ශිව සිය සුප්‍රසිද්ධ තාණ්ඩව නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ඔහු ගේ පාද පොළොවේ ගැටීම අනුකරණය කරමින් ගණේශ ඩමරුව නිර්මාණය කර අවනද්ධ භාණ්ඩ වාදන ක්‍රමයක් බිහි කළේ යැ යි විශ්වාසයක් ඉන්දියානුවන් අතර පවතියි.[6] ශිව ගේ තාණ්ඩව නර්තනයට සහාය වීම උදෙසා ගණේශ පොළොවේ වළක් හාරා ඒ මත සමක් සවිකර භාණ්ඩයක් නිර්මාණය කළේ යැ යි ද විශ්වාසයක් භාරතීයයන් තුළ පවතී.[7] මේ සිද්ධි භූමිදුන්දුභිය බිහි වීමට පදනම් වූ **stamping pit** යන සංකල්පයට ම දේවත්වයක් ආරූඪ කර ඉදිරිපත් කිරීමක් ලෙස පෙනී-යයි. **stamping pit** යනු ඉතා සරල නිර්මාණයකි. මෙය පොළොව මත හෑරූ වළක් වන අතර පාද ඝට්ටනය කරමින් ධ්වනියක් උත්පාදනය කළ හැකි ආකාරයට එය මත ලී පතුරු අතුරා ගනු ලැබේ. මෙබඳු උපක්‍රමයක් මගින් විවිධ ශබ්ද උත්පාදනය කිරීම පිළිබඳ අවබෝධයකින් ආදි මිනිසා සිටි අතර ඉන්දුනීසියාව, මලයාසියාව හා ඇතැම් ඈත පෙරදිග රටවල්වල මේ ආකාරයේ **stamping pit** ඇතැ යි සඳහන් වෙයි.[8] ශිව ගේ පුත්‍රයකු වශයෙන් සිටින ගණේශ සංගීත භාණ්ඩ වයන හා නෘත්‍ය දක්වන වාමන පිරිසක ගේ නායකයා ලෙස පෙනී-සිටියි. ගණේශ මෙන් ම වාමනයෝ ද අසුර ගණයට අයත් ය. ගණේශ මෙන් ම ඔහු ගේ අසුර වාමන පිරිස ද මහත් වූ උදර ඇති අන්දමට ගල් කැටයම්වල නිරූපණය කරනු ලැබ ඇත.[9]

අවනද්ධ භාණ්ඩ උත්පත්තිය සම්බන්ධ ව භරතමුනි විසින් රචිත නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ද පුරාවෘත්තයක් දැක්වෙයි. පුෂ්කර යනු අවනද්ධ භාණ්ඩ සඳහා යෙදෙන පුරාණ සංස්කෘත වචනයකි. නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව, ස්වාති නම් මුනිවරයා පොකුණකින් වතුර ගෙන-ඒමට ගිය විට වර්ෂාවට

අධිපති **ඉන්ද්‍ර** දෙවියන් වේගයෙන් ඇද හැළෙන වර්ෂාවක් ඇති කර-ඇත. පොකුණෙහි තිබූ නෙලුම් පත් මත වේගයෙන් ඇද හැළෙන වැහි බිඳු හේතුවෙන් එයින් සියුම් මධුර නාදයක් ධ්වනිත විය. මේ නාදයන් හොඳින් කන් යොමා සිටි ස්වාති ආපසු තම අසපුවට පැමිණ **විශ්වකර්ම** ගේ ද සහාය ඇති ව පුෂ්කරත්‍රය වශයෙන් හැඳින්වෙන මෘදංගය ද, පණව හා දර්දුර යන භාණ්ඩ ද්වය ද නිර්මාණය කොට ඇත: මේ ආකාරයට පුෂ්කර වාද්‍ය ලොව පහළ වූ යේ යැ යි නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වෙයි.[10] පුෂ්කර ලෙස මෘදංගය හැඳින්වීමට හේතු පාදක වී ඇත්තේ ද පොකුණක තුබූ නෙලුම් පත් කරණ කොට මේ අවනද්ධ භාණ්ඩයන් බිහි වූ නිසා ය. පුෂ්කර යන්නෙන් 'පොකුණ' හා 'නෙලුම්' යන අර්ථ ලැබේ". මේ වෘත්තාන්තය තුළින් විවිධ ප්‍රමාණයේ නෙලුම් පත් මතට වැටුණු වැහි බිඳු නිසා ධ්වනිත නාදයේ විවිධත්වය විස්තර කළ භරතමුනි විසින් විවිධ ප්‍රමාණයන් ගෙන් යුත් අනුනාදක ආධාරයෙන් විවිධ නාදයන් උත්පාදනය කළ හැකි ය යන අදහස ලොවට ඉදිරි පත් කරනු ලැබ ඇත.

ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ භාණ්ඩ ඉතිහාසය ද බෞද්ධ සංකල්පය හා ගුප්ත සංකල්ප ඔස්සේ ගොඩ නැගී ඇත. දේශීය අවනද්ධ භාණ්ඩයන් ගේ පුරාවෘත්ත පිළිබඳ විමසීමේ දී දක්නට ලැබෙන එක් විශේෂ කරුණක් වන්නේ ගන්ධර්ව නමින් හැඳින්වෙන දිව්‍ය සංගීතඥයකු සෑම කථාවකට ම සම්බන්ධ වී සිටීම යි. බෙර උපත පිළිබඳ ව පුරාවෘත්ත බොහෝ ය. මේ කල්පයේ පළමු ව බුදු වූ **කකුසඳ** බුදු හිමියන් බුද්ධත්වයට පැමිණි ද **පංචශිඛ** නම් ගන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා තුන් ගව් දිග බෙරයක් ඉන දරා-ගෙන විත් බුදුන්ට උපහාර වශයෙන් වාදනය කළ බවත් **විශ්වකර්ම** දිව්‍ය පුත්‍රයා බෙරය මවා-දුන් බවත් පුරාවෘත්තයන්හි කියැවේ.[12] බෙර උත්පත්තිය ගැන කියැවෙන පහත කව ඊට නිදසුනකි.

පතර තම තිස් පෙරුම් සපුරා බුදු ව වැඩ සිටි විදුරසුන් පිට
සතර නොව දෙන එතුන් කෝටිය දෙවියො වැඩිය යි එබුදු මඟලට
පතර ගඳඹය එතුන් වැඩ සිටි තිගව් බෙරයක් ඉන දරා සි ට
සතර අත පළමුවෙන් ගැසුවයි මෙ අප මුනිදු ගෙ නමස්කාරෙ ට

උඩැක්කි උපත පිළිබඳ ව ගායනා කෙරෙන සාම්ප්‍රදායික උපත් කව්වල ද මෙසේ ගන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයකු ගැන සඳහන් වෙයි.

මහමුනි ඉසිව රා
නෙර්ත පළ කර ඇදූ රා
ඩැක්කිය අත ද රා
ගාන්ධර්වය තාල පතු රා

වරයෙන් බිඳ එ ද
බුදු වූ සඳෙහි මුනි ද
ගඳඹුන් ගැසූ එ ද
ඩැක්කි උපතක් කියමි පහ ද

සිංහල බෙර උපත් කථා හා සම්බන්ධ ගන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා දෙව් ලොව වෙසෙන සංගීතඥයා ලෙස සැලකෙයි. මේ පුරාවෘත්ත තුළින් හෙළි වන්නේ ලාංකේය අවනද්ධ භාණ්ඩ ඉතිහාසය බුදුන් අවධිය දක්වා ඈතට ගෙන-ගොස් ඇති බව හා බෞද්ධ පූජා භාණ්ඩයක් ලෙස එය සැලකීමට යොමු ව ඇති බව ය. පහතරට බෙර උපත් කවිවල සඳහන් අන්දමට ගන්ධර්වයා වාදනය කළ තුන් ගවු දිග බෙරය පිළිබඳ ව විමසීමේ දී එය අතිශයෝක්ති වර්ණනා මුඛයෙන් කථා කිරීමක් ද යන්න පිළිබඳ ව විමසීමට භාජනය කළ යුතු කරුණකි. ඇතැම් විට උත්තුංග දේහධාරී දෙවියකු බුදුන් වහන්සේට පූජා පිණිස වාදනය කළ වාද්‍ය භාණ්ඩයට පොදු ජනයා ගේ ගෞරවය හා පූජනීයත්වය යොමු කරවා-ගැනීමේ පරමාර්ථයෙන් පුරාවෘත්ත කථාකරුවා මෙවන් අතිශයෝක්ති වර්ණනාවන් සිදු කළා විය හැක. කෙසේ වෙතත් 'යෝධ' යන සංකල්පය බැහැර නො කරමින් අතීතයේ දී දැනට වඩා විශාල සිරුරකින් යුත් මිනිස්සු මෙලොව වාසය කළහ යන මතයේ ඇතැම් විද්වතුන් සිටින බව ද සැලකිය යුතු ය. බෙරයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී එහි සම්මත දිග වශයෙන් ගැනෙනුයේ තුන් වියත් තුනඟුලකි. බෙරය වඩාත් උසස් තලයක තබා ඒ පිළිබඳ ව දේව භක්තියකින් කථා කිරීමේ දී මෙම 'තුන් වියත් තුනඟුල' යන්න 'තුන් ගව්ව' ලෙස පරිවර්තනය වූයේ යැ යි සිතිය හැකි බව පාරම්පරික ශිල්පී සිරි අහුගොඩ පවසයි.[13]

ශ්‍රී ලාංකේය සංගීත භාණ්ඩයන් ගේ ප්‍රභවය මෙන් ම ඒවා බොහොමයක ගේ භාවිතාව ද ආගමික මෙන් ම වෙනත් ගුප්ත කාරණා හා සම්බන්ධ කර ඇත. යක් නැටුම්වල දී බොහෝ කොට වාදනය වන්නේ යක් බෙරයත්, වස්දණ්ඩත්, ගිගිරි වැලුත් ය. පුරාණ සිංහල ශිල්පීන් යක් බෙරයේත්, වස්දණ්ඩේත්, ගිගිරිවලත් නාදය යක්ෂ සංකල්පය හා සම්බන්ධ

කිරීමට උත්සාහ ගෙන ඇත. මහසෝනා, රීරි යකා, මෝහිනී වැනි යක්ෂයින් හා බැඳුණු කථා ප්‍රවෘත්ති වස්දණ්ඩ හා ගිගිරි වැනි භාණ්ඩයන් ගේ නාදය ද සම්බන්ධ කරමින් ඉදිරිපත් කිරීම බොහෝ විට දක්නට ලැබෙන්නකි. පුරාණ ශ්‍රී ලාංකේය ගැමි ජනයා වස්දණ්ඩ හෝ ගිගිරි වැනි භාණ්ඩ රාත්‍රී කාලයේ දී නිවෙස් තුළ වාදනය කිරීමට මහත් බියක් දැක්වීම ඔවුන් මේ භාණ්ඩයන් ගේ නාදයන් හා යක්ෂ සංකල්පයන් පිළිබඳ සම්බන්ධතාවක් ඇතැ යි යන විශ්වාසයේ සිටි බවට සාධකයකි. මේ ආකාරයට ම කොහොඹා කංකාරි පූජා උත්සව සඳහා ගැට බෙරයේ භාවිතාව ද දැක්විය හැක. මෙහි දී ගැට බෙරයේ නාදය දෙවියන් හා සම්බන්ධ කර ඇත. ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ භාණ්ඩ භාරතීය අවනද්ධ භාණ්ඩ මෙන් පොදු ජන රසාස්වාදය පිණිස එතරම් භාවිතා වන බව නො පෙනෙයි. වර්තමානයේ ශ්‍රී ලංකාව තුළ භාවිතා වන අවනද්ධ භාණ්ඩ බොහෝවක් විවිධ ශාන්ති කර්මයන් හා ආගමික පුද පූජාවන් සඳහා ම වැඩි වශයෙන් භාවිතා වනු දක්නට ලැබෙයි.

ස්වාභාවික සිදුවීම් බොහෝවක් ම දේව පසුබිමක සිට විග්‍රහ කිරීමක් ඉන්දීය මෙන් ම ලාංකේය සංස්කෘතික ඉතිහාසය තුළ බොහෝ විට දැක-ගත හැකි වෙයි. පෙරදිග සංගීතයේත් සංගීත භාණ්ඩවලත් ප්‍රභවය හා විකාසය ආගමික සංකල්පයන් මත සිට ආගමික පසුබිමක් හරහා ගමන් කරවීමට පෙරදිග වැසියන් ගෙන ඇති උත්සාහයෙන් ඔවුන් අපේක්ෂා කළ දෙය කුමක් ද යන්න මධ්‍යස්ථ ව සිට ඒ පිළිබඳ ව විග්‍රහ කිරීමෙන් මනා ව පැහැදිලි වෙයි. ශ්‍රී ලාංකීයයන් මෙන් ම භාරතීයයන් ද මේ ආකාරයට සංගීතය හා සංගීත භාණ්ඩ බෞද්ධාගමික මෙන් ම දේව සංකල්පයන් හා සම්බන්ධ කිරීමෙන් ඒවාට සමාජය තුළ උසස් ස්ථානයකුත්, භය මිශ්‍ර ගෞරවයකුත් ලබා දීමට ක්‍රියා කොට ඇති බව පෙනෙයි. එසේ ම එමගින් අවනද්ධ භාණ්ඩ පූජනීයත්වයට පත් කිරීමට ද ගෙන ඇති උත්සාහයක් මෙමගින් පිළිබිඹු වෙයි.

අනෙකුත් භාණ්ඩවලට සාපේක්ෂ ව අවනද්ධ භාණ්ඩ අතීතයේ සිට ම බහුල ලෙස ආගමික කටයුතු සඳහා මෙන් ම යාග හෝමාදිය සඳහා ද භාවිතා කරනු ලැබ ඇත. මෙය භාරතයේත් ශ්‍රී ලංකාවේත් සෑම ජන කොට්ඨාශයක ම පාහේ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. එසේ ම අවනද්ධ භාණ්ඩ ද ප්‍රජනනය හා සම්බන්ධ ආගමික වත් පිළිවෙත් ක්‍රමයකට සම්බන්ධතාවක් තුබූ බවට විශ්වාස කළ හැක. අවනද්ධ භාණ්ඩ සත්ත්ව හම්වලින් නිර්මාණය වී ඇති නිසා මෑතක් වන තුරු ම භාරතයේ [illegible] බ්‍රාහ්මණයින් අවනද්ධ භාණ්ඩ වාදනයෙන් ඉවත් ව සිටි

බව සඳහන් වෙයි.[14] පුරාණයේ ඇතැම් සමාජයන් අවනද්ධ භාණ්ඩ ස්ත්‍රීත්වයෙන් ද එය වාදනය කිරීමට ගන්නා දණ්ඩ පුරුෂත්වයෙන් ද සලකා ඇති බව සඳහන් වෙයි. මේ හේතුව නිසා ම භාරතයේ ඇතැම් සමාජයන් තුළ දණ්ඩකින් බෙර වාදනය ස්ත්‍රීන් සඳහා අනුමත නොකළ දෙයක් වී ඇත. දඬු භාවිතයෙන් තොර ව අතින් පමණක් බෙර වාදනය කිරීමේ ක්‍රමය පමණක් ස්ත්‍රීන් සඳහා එකල සමාජය අනුමත කර තිබිණ.[15] කෙසේ වුව ද ඉන්දීය ඉතිහාසය තුළ බෙර වාදක කාන්තාවෝ දුලබ දසුනක් නො වූහ. බුද්ධ කාලයටත් පෙර සිට ම භාරතීය රාජකීය සංගීත කණ්ඩායම් තුළ බෙර වාදක කාන්තාවන් සිටි බවට තොරතුරු ඇත.

අවනද්ධ භාණ්ඩ මෙන් ම අවනද්ධ භාණ්ඩ නිර්මාණය ද යම් යම් ආගමික මෙන් ම ගුප්ත විද්‍යාව මත ගොඩ නැඟුණු විශ්වාසයන් පදනම් කර-ගෙන සිදු කොට ඇති බව පෙනෙයි. විශේෂයෙන් ම ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ භාණ්ඩ නිර්මාණයෙහි මේ තත්ත්වය වඩාත් කැපී පෙනෙයි. පැරැන්නන් බෙරය නිර්මාණය කළේ ශුභ මොහොතකිනි. උත්‍රසල හා පුනාවස නැකතෙන් අවශ්‍ය ගස කපා අවුරුදු දහයකට වරක් උදා වන **රෙහෙණ** යෝගයෙන් බෙරය සාද-ගැනීමෙන් මනා ශබ්ද මාධුර්යයක් ඊට ලැබෙන බව පැරැන්නෝ විශ්වාස කළහ. ඇසළ මාසයේ පසළොස්වක බුද දින පුවසල් නැකතේ බුද හෝරාවෙහි හෙන යෝගය යෙදෙයි.[16] හෙන යෝගය සියලු ම දේශීය අවනද්ධ භාණ්ඩ සාද-ගැනීමට යෝග්‍ය ශුභ මූර්තියක් ලෙස පැරැන්නෝ විශ්වාස කළහ.

මේ ආකාරයට අවනද්ධ භාණ්ඩයක් සෑදීම පිණිස ගසක් තෝරා-ගෙන ගස කැපීමට ප්‍රථමයෙන් හා පසු ව ද සිදු කෙරෙන පිළිවෙත් ආදිය[17] මගින් පුරාණ ශ්‍රී ලාංකිකයා ගේ දේව භක්තිය හා ගුප්ත විද්‍යාව සම්බන්ධ ව පැවති විශ්වාසය කදිමට නිරූපණය කරයි. මේ ඇතැම් චාරිත්‍ර වර්තමානයේ දී අභාවයට ගොස් ඇතත් අතීතයේ බෙර වාදකයින් මේ පිළිවෙත් මහත් භක්තියකින් යුතු ව පිළිපැද ඇත. මෙවැනි චාරිත්‍රයන්ට අනුකූල ව අවනද්ධ භාණ්ඩ නිර්මාණයේ දී එහි මූලික කාර්යය වන නාද නිෂ්පාදනය කෙරෙහි විද්‍යාත්මක පැත්ත කෙසේ වෙතත් පුරාණ ජනයා තුළ වෘක්ෂයන් කෙරෙහි පැවති භක්තිය මෙයින් පිළිබිඹු වන බව පැහැදිලි වෙයි.

බෙර උපත් ගැන කියැවෙන පත-පොතෙහි සඳහන් අන්දමට බෙර වාදකයා ගේ හිසෙහි ශ්‍රී දේවිය ද, නළලතෙහි උමයංගනාවෝ ද, දෙකෙණ්ඩෙහි අංගුලිමාලයෝ ද, දෙපතුලෙහි මහී කාන්තාවෝ ද වෙසෙති.

මේ ආකාරයට බෙර වයන්නෝ දේවාශ්‍රිතයෙහි යැ යි පැරැන්නෝ සැලකූහ. මේ හෙයින් මිච්ඡෝ ද, මච්චයෝ ද, ගොළුවෝ ද, විස්කලෝ ද, බිහිරෝ ද, ඉස පපුරැටියෝ ද බෙර වාදනයට නුසුදුස්සන් ලෙස සලකා ඔවුහු බෙර වාදනය නොකළ යුත්තන් ලෙස නම් කෙරුණහ.[18]

සංගීතය දෙවියන් විසින් මනුෂ්‍යයා ගේ වින්දනය වෙනුවෙන් ලොවට දයාද කළ කලාවක් බව පෙරදිග රටවල ජනයා ගේ විශ්වාසය යි. අප කළ මෙම පර්යේෂණ කාර්යයෙහි දී දක්නට ලැබුණු එක් විශේෂ කාරණාවක් නම් වර්තමානයේ පවා භාරතීය මෙන් ම ශ්‍රී ලාංකේය බොහෝ කලා ශිල්පීන් සංගීතය හා නර්තනය දෙවියන් ගෙන් මනුෂ්‍යයා වෙත ලැබුණු මහඟු ශිල්පයක් යැ යි කල්පනා කරමින් ඒ පිළිබඳ වූ ගෞරවයක් මිශ්‍ර භක්තියකින් පසුවීමට රුචිකත්වයක් දක්වීම යි. එවැනි අදහසක් ඇති සාධාරණත්වය කෙසේ වෙතත් එම මානසිකත්වය තුළ හිඳිමින් ඒ පිළිබඳ ව අපූර්ව චිත්ත රූපයක් ගොඩ නැඟීම මගින් තම නිර්මාණ කාර්යය වඩාත් සාර්ථක ව හා වින්දනාත්මක ව ගොඩ නැඟීම පහසු වන බව ඔවුහු පවසති. මේ ආකාරයට ශ්‍රී ලාංකේය හා භාරතීය සංගීත කලාව සේ ම අවනද්ධ භාණ්ඩ වටා ද දේව සංකල්ප හා ආගමික සංකල්ප ගොඩ නැඟී ඇත. එද මෙද තුර ඔවුන් මෙම සංකල්පයන් ගෙන් බැහැර වීමට කිසි දු ලෙසකින් අවශ්‍යතාවක් හෝ උත්සාහයක් හෝ ප්‍රදර්ශනය කර නොමැති බව පැහැදිලි වන කරුණකි.

පාදක සටහන්

1. බස්නායක, එච්.ඒ., පුරාතන ඉන්දීය ශිෂ්ටාචාරය - 1, ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, 1998, පි. 64
2. කුලතිලක සී ද එස්., ලංකාවේ සංගීත සම්භවය, ඇස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 1974, පි. 2
3. සෙනෙවිරත්න, අනුරාධ, සංස්කෘතිය හා කලා ශිල්ප, ප්‍රදීප් ප්‍රකාශකයෝ 1981, පි. 145
4. Deva, B.C., An Introduction to Indian Music, New Delhi, 1973, p.57
5. Edward Moor : Hindu Pantheon, 1864 p. 33
6. උස්තාද් සකීර් හුසේන් 1997 වසරේ දී සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ දී කළ දේශනයක් ඇසුරෙනි.
7. භාරතයේ ෛකරගර්හි ඉන්දිරා කලා සංගීත් විශ්ව විද්‍යාලයේ මහාචාර්ය මුකුන්ද නාරායන් භාලේ මහතා සමග කළ සම්මුඛ සාකච්ඡාවක් ඇසුරෙනි.
8. Deva, B.C., Musical Instrument, National Book Trust, New Delhi, 1977, p.28
9. කුලතිලක සී ද එස්., ලංකාවේ සංගීත සම්භවය, ඇස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 1974, පි. 21
10. The Natyasastva : xxxiv. 2-9.
11. මලල්ගොඩ, සුගතදාස, හෙළ කලා උරුමය, 1991 පි. 14
12. පාරම්පරික බෙර වාදන ශිල්පී සිරි අහුගොඩ මහතා සමග සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ දී කළ සම්මුඛ සාකච්ඡාවක් ඇසුරෙනි.
13. Deva, B.C., Musical Instruments of India, Second revised, Munshiram manoharlal Publishers. 1987, p.61
14. Deva, B.C., Musical Instruments of India, 1987, p.60
15. සිල්වා, එස්.එච්. සචිරිස්, පහතරට නැටුම් (ප්‍රථම භාගය), ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. කොළඹ, 1965, පි. 36
16. i. බණ්ඩාර, කරුණාරත්න, උඩරට බෙර වාදන කලාව, රාජගිරිය, 2000, පි. 61-62
    ii. ජෝන්, ජී.පී., හේවිසි වාදන ගුරුවරයා, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 1993, පි. 31-32
17. සිල්වා, එස්.එච්. සචිරිස් , පහතරට නැටුම් (ප්‍රථම භාගය), ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගගම. කොළඹ, 1965, පි. 36

ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා මූර්ති සහ ඒවා අයත් සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව විමර්ශනයක්

ප්‍රගීත් මධුරංග අලුත්වත්ත

ශ්‍රී ලංකාවේ උතුරු නැගෙනහිර සහ උතුරු මැද ප්‍රමුඛ වියළි කලාපීය ප්‍රදේශවල ගම්මාන අසල පිහිටි කුඩා වැව්, කුඹුරු හෝ වෙනත් එවැනි ජලාශ්‍රිත ස්ථාන ආශ්‍රිත ව බහුල වශයෙන් හමු වන මැටියෙන් කර පුළුස්සන ලද කුඩා ප්‍රමාණයේ විවිධ ටෙරාකොටා වස්තු කැබලිති (fragmented terractta objects) පිළිබඳ ව පුරාවිද්‍යාඥයින් ගේ අවධානය යොමු වී ඇත්තේ ඉතා අඩුවෙනි. මෙම මූර්ති බොහෝ විට පුරාවිද්‍යාත්මක ඇසුරකින් (archaeological context) තොර ව හමු වීම ඒවා කෙරෙහි අඩු අවධානයක් යොමු වීමට එක් හේතුවකි. ශිරාන් දැරණියගලට (1972:164) අනුව කිසි දු අවස්ථාවක මිනිස් පරිභෝජනය පිළිබඳ සාක්ෂි හමු වන කැනීම් ස්තරයකින් (occupational strata) ටෙරාකොටා මූර්ති ගවේෂණය කොට නැත. මෙම මූර්ති ලංකාවේ මහා සම්ප්‍රදාය වූ බෞද්ධ කලාවෙන් වෙනස් වන ප්‍රාකෘතික (Primitive) ලක්ෂණ පැහැදිලි ව ම ප්‍රකට කිරීම ඒවා කෙරෙහි අඩු අවධානයක් යොමු වීමට තවත් හේතුවකි.

මෙ දක්වා ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා මූර්ති හමු වන ස්ථාන 21 ක් පමණ වර්තාගත කොට ඇතැ යි නන්දදේව (1990:221) පවසයි. පී.ඊ.පී. දැරණියගල විසින් කිරිඔය ද්‍රෝණියෙන් සොයාගනු ලැබූ ඉලුක්වැව ටෙරාකොටා මූර්ති එකතු ව අනුරාධපුර පුරාවිද්‍යා කෞතුකාගාරයෙහි ආරක්ෂා කොට තිබේ. කෞතුකාගාරවල තිබෙන ටෙරාකොටා මූර්තිවලට අමතර ව කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා අධ්‍යයන අංශයෙහි ද, ඡායාරූප ශිල්පී එන්. ප්‍රනාන්දු ගේ සහ ගම්පොළ දිස්ත්‍රික් මහේස්ත්‍රාත්

ටී.පී. උනම්බුව ගේ පෞද්ගලික එකතුවල ද තවත් ටෙරාකොටා මූර්ති ප්‍රමාණයක් ඇත. තෙළුම්කණ්ඩිය ප්‍රදේශයෙන් හමු වූ ටෙරාකොටා මූර්ති කේ.එච්. ජයතිලක විසින් පෞද්ගලික එකතුවක් ලෙස පවත්වාගෙන යනු ලැබේ. මේවාට අමතර ව වාර්තාගත නොවූ වෙනත් ගවේෂණ ද සිදු කර තිබීමට ඉඩ ඇත.

මෙතෙක් හමු වී ඇති ටෙරාකොටා මූර්ති සියල්ල මානවරූපී මූර්ති (anthropomorphic figurines) සහ නිර්මානව රූපී වස්තු (non - anthropomorphic objects) යනුවෙන් මූලික කාණ්ඩ දෙකකට වර්ග කළ හැකි අතර ඒවා නැවත පහත දැක්වෙන පරිදි උපකාණ්ඩ කිහිපයකට ද බෙදා දැක්විය හැකි වේ.

ලිංගරූපී මානව මූර්ති
මිනිස් හිස් සහ උඩුකය මූර්ති
කවන්ධ මිනිස් මූර්ති
අත් පා ආදී මිනිස් අවයව කැබලි
පුරුෂ ලිංග මූර්ති
අර්ධමාන ව රූපී මූර්ති
සත්ත්ව මූර්ති
අජීවී වස්තු
වෙනත් හඳුනාගත නොහැකි වස්තු

පූර්ව අධ්‍යයන :-

ටෙරාකොටා මූර්තිවලට ආවේණික කලාත්මක ආකෘතිය (art form) පිළිබඳ විග්‍රහයක් ඉදිරිපත් කරන ප්‍රථම පුරා විද්‍යාඥයා ඒ.එම්. හෝකාර්ට් (A.M.Hocart) ය. 1924 දී සිලෝන් ජර්නල් ඔෆ් සයන්ස් (Ceylon Journal of Science) ලිපි එකතුවට කෙටි ලිපියක් ලියමින්, ටෙරාකොටා මූර්ති අතර ඇති සමහර විකෘතාකාර රූප (grotesque figures) වලින් යක්ෂයින් මූර්තිමත් කරන්නේ යැ යි ඔහු පවසයි. එසේ ම මේවා එම අවධියට ම අයත් යැ යි සම්මත වෙනත් කලාකෘති සමග ඥාතිත්වයක් ඒළ නොකරන බව ද ඔහු නිගමනය කරයි. ජේ. ස්ටිල් (J. Still) විසින් 1921 දී පුත්තලම සහ තල්ගස්වැව ප්‍රදේශවලිනුත් තමා විසින් ම අරිප්පු නමැති ප්‍රදේශයෙනුත් සොයා ගන්නා ලද, ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව හෝකාර්ට් තම ලිපියෙහි සඳහන් කොට තිබේ.

ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව හමු වන ඊළඟ ප්‍රකාශනය වන්නේ

පී.ඊ.පී. දැරණියගල විසින් 1953 දී ස්පොලියා සිලනිකා (Spolia Zeylanica) 27 වැනි වෙළුම සඳහා ඉදිරිපත් කරනු ලැබ ඇති "ලංකාවේ ෆෙරොලිතික හෝ පූර්ව-ඓතිහාසික ටෙරාකොටා මූර්ති (Ferrolithic or early historic terracotta stratuary of Ceylon) නම් වාර්තාව යි. මෙම වාර්තාවට පදනම් කොටගෙන ඇත්තේ 1943 දී තබ්බෝව නම් ස්ථානයෙන් සොයා-ගන්නා ලද ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුවකි. එසේ ම මරදන්මඩුව හා තවත් ස්ථාන කිහිපයකින් හමු වූ ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව ද මෙම ලිපියේ ඔහු අවධානය යොමු කොට ඇත. ඔහු පෙන්වා-දෙන්නේ මෙම සියලු ම ටෙරාකොටා වස්තු විශේෂ සංස්කෘතික ස්තරයකට (distinct cultural phase) අයත් බව සහ එම සංස්කෘතික ස්තරය මරදන්මඩුව-තබ්බෝව සංස්කෘතිය ලෙස සමස්තයක් වශයෙන් හඳුන්වා-දිය හැකි බව යි. දැරණියගල විසින් 1957 දී ශ්‍රී ලංකාවේ පුරා විද්‍යා ගවේෂණ පිළිබඳ වාර්ෂික වාර්තාවෙහි (Annual Report) ඉලුක්වැව ප්‍රදේශයෙන් සොයාගන්නා ලද ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව සඳහන් කර තිබේ. 1960 දී ඔහු ස්පොලියා සිලනිකා (Spolia Zeylanica) 29 වැනි වෙළුම සඳහා "ශ්‍රී ලංකාවේ මරදන්මඩුව-තබ්බෝව සංස්කෘතිය" (The Maradanmaduva - Thabbova Culture of Ceylon) නමින් ලිපියක් සම්පාදනය කරමින් ඉලුක්වැව ටෙරාකොටා එකතුව ද මරදන්මඩුව-තබ්බෝව සංස්කෘතික ස්ථරයට ම අයත් බව පෙන්වා දෙයි.

නැවත 1961 දී දැරණියගල විසින් ම මරදන්මඩුව-තබ්බෝව සංස්කෘතිය ඇතුළු ව අලුතින් වාර්තාගත කොට ඇති ටෙරාකොටා මූර්ති හමු වූ ස්ථාන කිහිපයක් ඇසුරු කරගනිමින් මෙම විෂය පිළිබඳ වඩාත් පෘථුල අධ්‍යාපනයක් සිදු කොට තිබේ. ස්පොලියා සිලනිකා (Spolia Zeylanica) 29 වැනි වෙළුමෙහි පළ වූ එම වාර්තාවෙහි ටෙරාකොටා මූර්ති නිෂ්පාදිත ශිල්පක්‍රමය (Manufacturing Techniwues), ඒවායේ මානව විද්‍යාත්මක අංශය (Ethnological Aspect), මිනිස් සහ සත්ත්ව රූපවල විස්තර ඉදිරිපත් කොට ඇති ආකාරය (Details of Human and Animal Representation) ආදි අංශ කිහිපයක් පිළිබඳ ව විග්‍රහ කෙරේ. එසේ ම මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති කුමන කාර්යයක් සඳහා නිපදවනු ලැබුවේ ද යන්න පිළිබඳ ව වඩාත් විස්තරාත්මක ව සාකච්ඡා කොට තිබේ. මෙම විග්‍රහය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී දැරණියගල විසින් ඉන්දියානු, අප්‍රිකානු, අග්නිදිග ආසියානු හා ලතින් ඇමෙරිකානු වැනි සමරූපී සංස්කෘතීන්ට (Similar Cultutes) අයත් ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව ද සිය අවධානය යොමු කොට ඇත.

සී.ඊ. ගොඩකුඹුරේ විසින් 1965 දී කොළඹ පැවැත්වුණු ජාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා "ටෙරාකොටා මූර්ති ශීර්ෂ" (Terracotta Heads) නමින් ඉදිරිපත් කරන ලද පර්යේෂණ වාර්තාවක ද ඉලුක්වැව, උරුතිරුපුරම් යන ස්ථානවලින් සහ තක්ක, අදම්පන් (Tacca - Adampan) නමින් හැඳින්වෙන වැව් බැම්ම අසලින් හමු වූ ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව කරුණු ඇතුළත් ය. 1972 දී ශිරාන් දැරණියගල විසින් ඔහු ගේ ගවේෂණ පිළිබඳ ව ඒන්ෂන්ට් සිලෝන් (Anciant Ceylon) කලාපය සඳහා ලියන ලද කෙටි ලිපියක ප්‍රථම වරට "මරදන්මඩුව-තබ්බෝව සංස්කෘතියට අයත් ටෙරාකොටා මූර්ති විද්‍යාත්මක ව කාල නිර්ණය කිරීමට උත්සාහ ගෙන ඇත.

කේ.එච්. ජයතිලක විසින් 1983 දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට ඉදිරිපත් කරන ලද "ලංකාවේ ටෙරාකොටා කර්මාන්තය (Terracotta Industry of Sri Lanka) නම් ශාස්ත්‍රපති නිබන්ධයෙහි පෞරාණික හා මධ්‍යකාලීන ශ්‍රී ලංකාවේ ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව වැදගත් කරුණු රැසක් සඳහන් කර ඇත. මෙම අධ්‍යයනයේ දී ඔහු ටෙරාකොටා කෘතිවල ප්‍රභවය හා ව්‍යාප්තිය මෙන් ම, ශ්‍රී ලංකාවේ කුඹල් කර්මාන්තයේ වර්ධනය හා පරිණාමය යන අංශ පිළිබඳව ව පෘථුල ලෙස සාකච්ඡා කරයි. එසේ වුව ද ඔහු තම අධ්‍යයනයේ දී වඩාත් අවධානය යොමු කොට ඇත්තේ මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති මගින් ඉටු කෙරුණු කාර්යය සහ ඒවායේ මානවවිද්‍යාත්මක අංශය (functional and ethnological aspects) කෙරෙහි නො ව භාවිතා කර ඇති තාක්ෂණික ක්‍රම සහ ඒවායේ නිෂ්පාදන ක්‍රමවේදය පිළිබඳ ව ය.

ඒ. මනතුංග විසින් 1986 දී කොළඹ පැවැත්වුණු ජාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා ඉනාමළුව අසල මානවැව ප්‍රදේශයෙන් සොයාගත් ටෙරාකොටා මූර්ති (Some terracotta objects discovered at Manaveva near Inamaluva) නමින් පර්යේෂණ වාර්තාවක් ඉදිරිපත් කොට තිබේ. මෙම වාර්තාව සඳහා පදනම් වී ඇත්තේ ඔහු විසින් 1983 දී සොයාගන්නා ලද ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුවකි. 1987 දී ජයතිලක විසින් දෙවැනි දකුණු ආසියාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා නෙළුම්කණ්ඩිය ප්‍රදේශයෙන් ඔහු විසින් සොයාගනු ලැබූ ටෙරාකොටා මූර්ති පිළිබඳ ව පර්යේෂණ වාර්තාවක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. 1990 දී පුරාවිද්‍යා පශ්චාද් උපාධි ආයතනය මගින් සීගිරිය සහ දඹුල්ල ප්‍රදේශවල සිදු කෙරුණු පුරාවිද්‍යා ගවේෂණ පිළිබඳ ව ප්‍රකාශයට පත් කළ ලිපි සංග්‍රහයෙහි මනතුංග විසින් මානවැව

ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුව පිළිබඳ ව ලියන ලද ලිපියක් ඇතුළත් වී තිබේ. එම ලිපි සංග්‍රහය සඳහා බී.ඩී. නන්දදේව විසින් ඉලුක්වැව ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුව පිළිබඳ එක් ලිපියක් ද මානවැව ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුව පිළිබඳ තවත් ලිපියක් ද සම්පාදනය කොට තිබේ. එම ලිපි දෙකෙහි ටෙරාකොටා රූප ක්‍රමානුකූල ව වර්ගීකරණයකට (methodical classification) ලක් කිරීමට ද, කාල නිර්ණය සහ මෙම මූර්ති මගින් ඉටු කෙරුණු කාර්යය පිළිබඳ ව පැවැති ගැටළු කිහිපයක් නිරාකරණය කිරීමට ද ඔහුට හැකි වී තිබේ.

කාලනිර්ණය :-

හුදෙක් ශෛලිය පදනම් කොටගෙන පමණක් තල්ගස්වැව ටෙරාකොටා මූර්ති එකතුව ක්‍රිස්තු වර්ෂයට වඩා තරමක් පැරණි අවධියකට අයත් ලෙස සැලකිය හැකි යැ යි ගොඩකාර්ට් (1942:10) අනුමාන කරයි. කෙසේ වුව ද, මෙම උපකල්පනය ඔහු ඉදිරිපත් කරන්නේ තල්ගස්වැව සහ අරිප්පු යන ප්‍රදේශවලින් හමු වූ ටෙරාකොටා මූර්ති පමණක් පරීක්ෂා කිරීමෙනි. තඹබෝව ප්‍රදේශයෙන් ක්‍රි.පූ. 2 වැනි සියවසට අයත් රෝම කාසි රාශියක් හමුවීම හේතුවෙන් මරදන්මඩුව-තඹබෝව සංස්කෘතියට අයත් ටෙරාකොටා මූර්ති ද ක්‍රි.පූ 2 වැනි සියවසට ම අයත් විය හැකි යැ යි දැරණියගල (1961:264) නිගමනය කරයි. ශිරාන් දැරණියගල (1972:165) පවසන්නේ ශ්‍රී ලංකාවෙන් හා දකුණු ඉන්දියාවෙන් ප්‍රාග් හෝ මූල ඓතිහාසික යුගවලට (Pre-or-Proto Historic ages) අයත් ටෙරාකොටා මූර්ති හමු වී නොමැති බවත් ලංකාවේ ටෙරාකොටා මූර්ති ක්‍රි.ව. 300 ට පෙර හෝ ඉන්පසු කාලයකට අයත් විය නොහැකි බවත් ය. මරදන්මඩුව ප්‍රදේශයෙන් සොයාගනු ලැබූ ටෙරාකොටා මූර්ති ක්‍රි.ව. 500-800 අතර කාලයට අයත් විය යුතු බව ඔහු ගේ නිගමනය යි.

ජයතිලක (1982:160) පවසන්නේ "ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයට අයත් අභිචාර විධීන් සමග මෙම ටෙරාකොටා මූර්තිවල සබඳතාවක් ඇති බවත්, බුද්ධාගම රාජ්‍ය ආගම ලෙස ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වීමෙන් පසු ව පවා මෙම අභිචාර ක්‍රම සම්පූර්ණයෙන් ම අභාවයට නොගොස් ජන ඇදහිලිවල අංගයක් වශයෙන් ව්‍යවහාරයේ පැවැති බවත්, එසේ වුව ද පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු රාජධානි නිරිතදිග ප්‍රදේශවලට සංක්‍රමණය වීමේ දී මෙවැනි අභිචාර විධීන් ද අභාවයට යන්නට ඇති බවත්" ය.

ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයට අයත් කෘති (ක්‍රි.පූ. 3 වැනි සියවසට පෙර)

බුදු දහම හඳුන්වාදුන් කාලයත් පොළොන්නරු රාජධානියේ අවසාන කාලයත් අතර යුගයට අයත් කෘති (ක්‍රි.පූ. 3 වැනි සියවසේ සිට ක්‍රි.ව. 12 වැනි සියවස දක්වා) යනුවෙන් ටෙරාකොටා මූර්ති අයත් විය හැකි යුග දෙකක් ඔහු බෙදා දක්වයි. එසේ වුව ද පොළොන්නරු රාජධානියේ බිඳවැටීමෙන් පසු ව ටෙරාකොටා මූර්ති භාවිතා කළා යැ යි සැලකෙන අභිචාර ක්‍රම අභාවයට යාමට හේතුව කුමක් ද යන්න පිළිබඳ ව ජයතිලක පැහැදිලි නිගමනයකට එළැඹී නැත.

ටෙරාකොටා කෘතිවල කාලනිර්ණය පිළිබඳ ව බණ්ඩාරනායක (1990:236) මෙයට වඩා වෙනස් මතයක් ගෙන හැර දක්වයි. ටෙරාකොටා මූර්ති බොහොමයක් ම වියළි කලාපයේ උතුරු නැගෙනහිර ප්‍රදේශවල පිහිටි පෞරාණික වැව් හා කුඹුරු ආශ්‍රිත ව හමුවීමත්, ඒවා එතරම් ගැඹුරට වැළලී නොතිබීමත් යන සාධක සැලකිල්ලට ගනිමින් "මේවා පශ්චාත් පොළොන්නරු අවධියෙහි (එනම්, ක්‍රි.ව. 1250 ට පසු) එම ප්‍රදේශවල වාසය කළ උප-සංස්කෘතික ස්තරයකට (sub-stratum culture) අයත් ජන කණ්ඩායමක නිර්මාණ විය හැකි බවට ඔහු නිගමනය කරයි. ටෙරාකොටා මූර්තිවල කාල නිර්ණය පිළිබඳ ව බණ්ඩාරනායක ගේ අදහසට එකඟ වෙමින් නන්දදේව (1990:222-223) ප්‍රකාශ කරන්නේ පොළොන්නරු රාජධානිය පිරිහී-ගොස් ප්‍රධාන ජල සම්පාදන පද්ධතිය බිඳ වැටීමෙන් පසු ව ජනාවාසවලින් බහුතරය නිරිත දිශාවට සංක්‍රමණය වුව ද කුඩා වැව් වටා සැදුණු ගම්මානයන්හි හුදෙකලා ජන කණ්ඩායම් තැනින් තැන ජීවත් වූ බවත්, කුඩා වැව් කේන්ද්‍ර කොටගත් එවැනි හුදෙකලා ජන කණ්ඩායම් පශ්චාත්-පොළොන්නරු අවධියේ සිට යටත්විජිත අවධිය දක්වා ම රටේ ප්‍රධාන සමාජීය, ආර්ථික, දේශපාලනික, ආගමික හා සංස්කෘතික ප්‍රවාහයෙහි ඇසුරින් මුළුමනින් ම පාහේ වෙන් වී වියළි කලාපයේ තැනින් තැන හුදෙකලාව වාසය කර ඇති බවත්" ය. සංවිහිත ජල සම්පාදන ක්‍රමය බිඳ වැටී තිබීම නිසා ප්‍රාකෘතික යුගයන්හි භාවිත වූ කෘෂිකාර්මික ක්‍රමෝපායයන් නැවත භාවිතයට ගැනීමටත්, බෞද්ධ සංස්කෘතිය සමග පැවති ඍජු සම්බන්ධතා ඇනහිටීම නිසා ගුප්ත ඇදහිලි හා විශ්වාසවලට සම්බන්ධ පැරණි අභිචාර ක්‍රම කෙරෙහි නැවත නැඹුරු වීමටත් මෙම ජන කණ්ඩායම් ක්‍රියා කරන්නට ඇතැ යි ඔහු අනුමාන කරන අතර එවැනි අභිචාර විධීන් සඳහා ටෙරාකොටා මූර්ති යොදා-ගන්නට ඇතැ යි විශ්වාස කරයි.

කාර්යය :

මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති නිර්මාණය කර ඇත්තේ කුමන කාර්යයක් සඳහා ද යන්න පිළිබඳ ව නිශ්චිත අදහසක් හෝකාර්ට් (1924:11) සතු ව නොතිබූ බව පෙනේ. මේවා නිම නොකරන ලද (Incomplete) හෝ ඉවත දමන ලද (Unfurnished) ද්‍රව්‍ය විය හැකි යෑ එසේ ම තමා ඒවා සොයාගත් ස්ථානය කුඹල් කරුවකු විසින් සුන්බුන් එක්රැස් කෙරුණ ස්ථානයක් විය හැකි ය යන්න ඔහු ගේ නිගමනය යි. මානවරූපී මූර්ති මගින් යක්ෂයින් නිරූපණය වන බවටත්, ගවයින් ගේ මූර්තිවලින් සත්ත්ව වන්දනය සංකේතවත් වන බවටත් ඔහු ඉදිරිපත් කරන උපකල්පනය පිළිගත හැකි අන්දමේ සාධක හමු වී නැත.

ගොඩකුඹුරේ (1965:14) සහ ජයතිලක (1983:51-52) යන දෙදෙනා ම මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති ප්‍රජනනය සහ සශ්‍රීකත්වය සමග සම්බන්ධ අභිචාර ක්‍රමවලට අයත් යෑ යි සලකති. ජයතිලක පවසන්නේ ටෙරාකොටා මූර්ති අතර දක්නට ඇති ලිංග රූප මගින් පිතෘ දේව (Father-God) වන්දනය සංකේතවත් වන බව යි. කෙසේ වුව ද ගොඩකුඹුරේ හෝ ජයතිලක විසින් එවැනි අභිචාර විධිවල ස්වරූපය හෝ ඒවායේ දී ටෙරාකොටා මූර්ති සඳහා හිමි වී තිබූ වැදගත්කම කෙබඳු ද යන්න විග්‍රහ කොට නැත.

ටෙරාකොටා මූර්තිවලින් ඉටු වූ කාර්යය පිළිබඳ ව දැරණියගල (1961:249-261) විසින් වඩාත් පිළිගත හැකි ආකාරයේ නිගමනයක් ඉදිරිපත් කරනු ලැබ ඇත. වර්තමානයේ පවා සිංහල ගම්මානවල ව්‍යාවහාරයේ පවතින සශ්‍රීකත්වය පතා සිදු කෙරෙන මඩු ශාන්තිකර්මවලට සමාන ශාන්තිකර්ම විශේෂයක් සඳහා මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති උපයෝගී කරගන්නට ඇතැ යි අනුමාන කරන දැරණියගල තව දුරටත් ප්‍රකාශ කරන්නේ මෙම ශාන්තිකර්මයේ දී මිනිසුන්, සතුන් හා ශාක නිරූපණය කෙරෙන ටෙරාකොටා මූර්ති ද එමෙන් ම සුවය පතා දෙවියන් වෙත බාරහාර වශයෙන් ඔප්පු කරන ලද පූජාභාණ්ඩ ඇතුළු ආබාධයන්ට ලක් වූ පුද්ගල අවයවයන්හි ආදර්ශ මූර්ති ද, උත්සවයට සහභාගි වන්නන් විසින් කපුරාළට දෙන ලදුව ඔහු විසින් ඒවා ශාන්තිකර්මය අවසානයේ දෙළ පහරක් හෝ ගංගාවක් අසළට ගෙනගොස් එකවර ම කඩා බිඳ-දමා වස්දොස් දුරු කිරීමේ චාරිත්‍රයක් පවතින්නට ඇති බව යි.

ටෙරාකොටා රූපවලින් ඉටු කෙරුණු කාර්යය පිළිබඳ ව දැරණියගල

සමග එකඟ වෙමින් නන්දදේව (1990:223) පවසන්නේ "පුද්ගලයකු බරපතල රෝගාබාධයකට ලක් වූ විට හෝ අතක් හෝ පාදයක් බිඳුණු විට එම ආබාධිත අවයවයේ හෝ රෝගී වූ පුද්ගලයා ගේ ශරීරයේ අනුරුවක් තනා දෙවියනට පූජා කොට ඔහු සුව කරදෙන මෙන් දේව පිහිට පතා දේවාලයට බාරහාර වීම වර්තමානයේ පවා දැකගත හැකි" බව යි. දුරණියගල ගේ උපකල්පනය තහවුරු කිරීම සඳහා පහත දැක්වෙන සාධක ද උපයෝගී කරගත හැකි බව ඔහු තව දුරටත් පවසයි.

- සොයාගන්නා ලද ටෙරාකොටා මූර්ති සමූහ වශයෙන් එක ම ස්ථානයක එක්රැස් වී තිබීම.
- ඒවා පොළොවේ ගැඹුරු ස්ථානවල වැළලී නොතිබීම.
- සෑම අවස්ථාවක ම වැව් හෝ කුඹුරු ආශ්‍රිත ව හමු වී තිබීම.
- විවිධ වර්ගවල මූර්ති කොටස් එකට මිශ්‍ර ව තිබීම.
- සියලු ම වස්තු කැඩී බිඳී-ගිය ස්වභාවයකින් යුක්ත වීම.
- දළ නිමාවකින් යුක්ත බැවින් ශිල්පීය දක්ෂතාවෙන් තොර පුද්ගලයින් විසින් නිර්මාණය කරන්නට ඇති බව පැහැදිලි ව ම ප්‍රකට වීම.

ශිල්ප ක්‍රමය :

ටෙරාකොටා මූර්ති නිෂ්පාදනය කරන ලද ශිල්ප ක්‍රමය පිළිබඳ ව පැහැදිලි සාධක කිසිවක් වාර්තාගත වී නැත. එහෙත් මෙම කෘතීන් සුපරීක්ෂාකාරී ව අධ්‍යයනය කිරීම මගින් ඒවා නිපදවූ ශිල්පීන් විසින් අනුගමනය කරන ලද නිෂ්පාදන විධික්‍රම පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය. ටෙරාකොටා මූර්ති නිෂ්පාදනය කර ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව පැහැදිලි විග්‍රහයක් ගොඩකුඹුරේ (1965:13)සහ දුරණියගල (1961:250) විසින් ද සපයා තිබේ. සාමාන්‍ය වශයෙන් මැටි කර්මාන්තයේ සියලු ම අංශ පිළිබඳ සවිස්තරාත්මක තොරතුරු ජයතිලක (1983:70-152) විසින් වාර්තා-ගත කොට ඇත.

ටෙරාකොටා මූර්ති අතරින් සමහර ඒවා ඝන ව (solid) ද, තවත් සමහර ඒවා ඇතුළත කුහරය සහිත ව (hollowed) ද නිෂ්පාදනය කොට තිබේ. හිස කොටස ඝන වන් ශරීරය කොටස ඇතුළත කුහරය සහිත වන් නිපදවන ලද මූර්ති ද දක්නට ලැබේ. ඝන ව සෑදූ මූර්තියෙන් මැටි සාරා ඉවත් කිරීම මගින් හෝ මැටි තහඩුවක් සිලින්ඩරාකාර හැඩය අනුව නැවීම මගින් කුහර සහිත මූර්ති නිර්මාණය කර ඇත. මුහුණෙහි අවයව අඹා ඇත්තේ තෙත් මැටි, ඇඟිලි තුඩුවලින් ඇතුළට තෙරපීමෙන් නැතහොත්

වෙන් වෙන් වශයෙන් සෑදූ තෙත් මැටි බෝල හෝ තුනී මැටි තීරු මූර්තිය මත ඇලවීමෙනි. ඇස්, ඇහිබැම, කන්, නාසය, මුඛය, පියයුරු සහ ආභරණ ආදිය බොහෝ විට ඉහත ක්‍රමයට නිර්මාණය කර තිබේ. මුඛය සහ ඇස් ඇඹීමේ විකල්ප ක්‍රමයක් ලෙස මූර්තියේ ඒ ඒ ස්ථානවල පටු කැපුම් විවරයක් යෙදීම ද දැකගත හැකි ය. තෙත මැටි මත ඇඟිලි තුඩුවලින් කඩතොළු කිරීම මගින් ඇස් සටහන් කරන ලද අවස්ථා ද දක්නට ඇත.

ටෙරාකොටා මූර්තිවල නිෂ්පාදන ගුණාත්මක භාවය (Production Quality) පිළිබඳ ව සැලකිල්ලක් දක්වා නොතිබීමෙන් පෙනීයන්නේ මේවා නිර්මාණය කරන ලද්දේ වෘත්තීයමය මූර්ති ශිල්පීන් විසින් නොවන බව යි. වර්තමානයේ බලි ශාන්තිකර්මවල දී සිදු කෙරෙන ආකාරයෙන් අභිචාර කර්මය භාර ව සිටි ගම්වාසී යකැදුරන් විසින් ම මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති නිර්මාණය කරනු ලබන්නට ඇත. එසේ වුව ද ටෙරාකොටා මූර්ති නිෂ්පාදනයට අදාළ සම්මත නීති රීති සම්ප්‍රදයයක් පැවැති බවට මුඛපරම්පරාගත ව හෝ ලිඛිත සාධක කිසිවක් හමු වී නැත.

සමාලෝචනය :

ඉතා පැහැදිලි ව ම ප්‍රාකෘතික (primitive) ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන බැවින් මෙම ටෙරාකොටා මූර්ති ශ්‍රී ලංකාවේ සම්භාවනීය බෞද්ධ කලාවට හෝ ප්‍රභූ සංස්කෘතියට අයත් නිර්මාණ විය නොහැකි ය. කෘෂිකාර්මික කටයුතුවල දී සශ්‍රීකත්වය වර්ධනය කිරීම, රෝගාබාධවල දී සුවය පතා දෙවියන් ගේ ආශීර්වාදය ලබා-ගැනීම හෝ වෙනත් ගුප්ත බලවේගවල පිහිට සෙවීම අරමුණු කොටගත් අභිචාර විධි සඳහා මෙම මූර්ති භාවිත වන්නට ඇතැ යි අනුමාන කළ හැකි ය. එවැනි යම් අභිචාර ක්‍රමයක දී මෙම කුඩා මූර්ති සමූහ වශයෙන් කඩාබිඳ-දැමීම, වළ දැමීම හෝ ඉවත දැමීම සිදු කිරීමෙන් අනතුරු ව කල් ගතවීමේ දී පසට යට වන්නට ඇත. මෙම අභිචාර විධිය වර්තමානයේ පවා සිංහල ගම්වල ව්‍යවහාරයේ පවතින "පූනාමඩුව" නම් ශාන්තිකර්මයට සමාන එකක් හෝ එහි ම පැරණි අවස්ථාවක් විය හැකි ය. පූනාමඩුව ශාන්තිකර්මයේ දී ද චාරිත්‍රාංගයක් ලෙස පූනාව සහ තවත් එවැනි පූජා භාණ්ඩ කඩාබිඳ-දැමීමෙන් පසු ජලාශයක් හෝ කුඹුරක් අසල වළ දැමීම හෝ අතහැර දැමීම සිදු වේ.

මෙවැනි අභිචාර විධීන් ප්‍රාග්-බෞද්ධ යුගයේ ප්‍රභවය ලැබ අඛණ්ඩ ව පැවත එන්නට ඇත. එසේ වුව ද සම්භාවනීය බෞද්ධ කලාව සහ ප්‍රභූ සංස්කෘතිය තදින් ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වී තුබූ අනුරාධපුර හෝ පොළොන්නරු

යුගවල දී එවැනි අභිචාර විධීන් සඳහා වැදගත් සමාජ පිළිගැනීමක් නොතිබෙන්නට ඇත. පොළොන්නරු යුගයෙන් පසු එම උසස් ශිෂ්ටාචාරය පිරිහීගොස් සංවිහිත ජල සම්පාදන ක්‍රමය බිඳවැටී එම ප්‍රදේශවල වාසය කළ ජනයා හුදෙකලා වීම නිසා නැවත ප්‍රාකෘතික අභිචාර විධි දෙසට නැඹුරු වන්නට ඇත. මේවා පිළිබඳ ව ලිඛිත මූලාශ්‍රය හමු නොවීමට හේතු වන්නට ඇත්තේ සමකාලීන ව ලියැවුණු සියලු ම ග්‍රන්ථ ආගමික පඬිවරුන් හෝ ප්‍රභුජනයා විසින් ලියන ලද බැවින් ඔවුන් විසින් මෙවැනි සංස්කෘතික අංග අවමානයෙන් සලකන ලද නිසා ද විය හැකි ය.

මේ අනුව ටෙරාකොටා මූර්තිවල කාලනිර්ණය පිළිබඳ ව බණ්ඩාරණායක සහ නන්දදේව ඉදිරිපත් කර ඇති මතය සමග ද, ඒවායින් ඉටු වූ කාර්යය පිළිබඳ ව දූරණියගල සහ නන්දදේව ප්‍රකාශ කොට තිබෙන අදහස සමග ද එකඟ විය හැකි වන අතර අනෙක් විද්වතුන් ගේ උපකල්පන නිෂ්ප්‍රභ වේ.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Bandaranayake, S. 1990. Annexure 1
The Ilukveva terracotta figurines, Settlement Archaeology of the Sigiriya and Dambulla Region. Post-Graduate Institute of Archaeology, University of Kelaniya. Colombo.

1924. Ceylon Jounal of science (Section G). 1924.

Deraniyagala, P.E.P. 1953. Ferrolithic or Early Historic Terracotta Stratuary of Ceylon, Spolia Zeylanica, 27 (1).

Deraniyagala, P.E.P. 1957. Annual Report of the Archaeological Survey of Ceylon, 1957, G 19.

Deraniyagala, P.E.P. 1960. The Maradanmaduva-Tabbova Culture of Ceylon, Spolia Zeylanica, 29 (1)

Deraniyagala, P.E.P. 1961. Some New Records of the Tabbova-Maradanmaduva Cultutre of Ceylon, Spolia, Zelanica, 29 (2)

Deraniyagala, S. 1972. The age of the terracotta objects of the Maradanmaduva Phallic Cult. Ancient Ceylon (2)

Godakumbura C.E. 1982 (මුල්කෘතිය 1965) Terracotta Heads, Colombo (Reprint). කොළඹ පැවති ජාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද පර්යේෂණ වාර්තාව.

Jayathilake, K.H. 1983. The terracotta industry of Sri Lanka. පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට ඉදිරිපත් කරන ලද ශාස්ත්‍රපති නිබන්ධය.

Jayathilake, K.H. 1986. Some Terracotta figures from Nelumkandiya, Sri Lanka, කොළඹ පැවති දෙවැනි දකුණු ආසියාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද් පර්යේෂණ වාර්තාව.

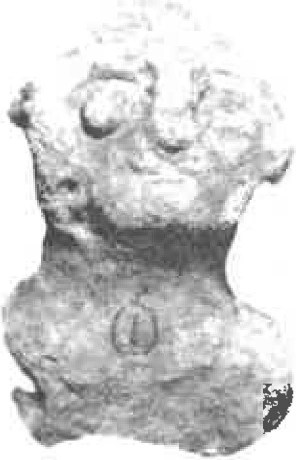
Manathunga, A. 1986. Some Terracotta objects discoverd at Manaveva near Inamaluva. කොළඹ පැවති ජාතික පුරාවිද්‍යා සම්මේලනය සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද පර්යේෂණ වාර්තාව

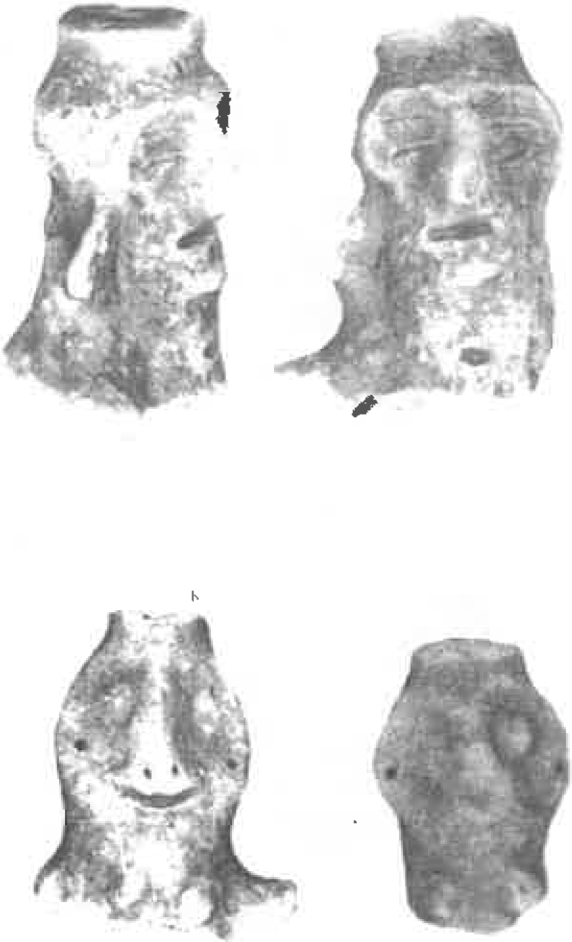
Manathunga, A. 1990. The Maradanmaduva-Tabbova Culture Terracottas found at Manaveva in the Vicinity of Inamaluva, Settlement Archaeology of the Sigiriya and Dambulla Region. Post-Graduate Institue of Archaeology - University of Kalaniya.

Nandadeva, B.D. 1990. The Illukveva terracotta figurines. Settlement Archaeology of the Sigiriya and Dambulla Region. Post-Graduate Institute of Archaeology, University of Kelaniya. Colombo.

Nandadeva, B.D. 1990, A Catalogue of some selected terracotta objects from Manaveva, Settlement Archaeology of the Sigiriya and Dambulla Region. Post-Graduate Institute of Archaeology. University of Kelaniya. Colombo.

ශ්‍රී ලංකාවේ [illegible] හමු වූ ස්ථාන කිහිපයක්





රූපණ කලාවේ රංග ප්‍රභේද පිළිබඳ විමසුමක්

ජයන්තා රණවක

නාට්‍ය හා රංග කලා ඉතිහාසය දෙස බැලීමේ දී ලෝකධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මත ස්වාභාවික වාදය (Naturalism) සහ යථාර්ථවාදය (Realism) පැටලී ඇති බවක් පෙනේ. මෙම ගැටළුවට වඩාත් මුහුණ දී සිටින ශිල්පියා, රංගධාරියා යැ යි සිතිය හැකි ය. මෙම රීතීන් නාට්‍ය නිර්මාණකරුවා ගේ රීතීන් ලෙස සලකා රංගධාරීන් හෝ රූපණ ශිල්පීන් දැනුවත් වී නොසිටීම සාධාරණ ද? ලෝකධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුළ රූපණය ප්‍රගුණ කරන ශිල්පි-ශිල්පිනීන් ගේ අවධානය ඊට යොමු විය යුතු නැද්ද? වේදිකා රඟපෑම සහ සිනමා රඟපෑම අතර පවතින්නා වූ අන්තරයන්, වගකීම් සහ අභියෝගයෝ කවරහු ද ? මේ පිළිබඳ ව රූපණ ශිල්පි-ශිල්පිනියෝ සිතා බලා කටයුතු කරත්ද ?

ලෝකධර්මී නාට්‍ය කලාව තුළ රූපණ විධි ක්‍රමය ගෙන එමින් රූපණයේ මූලධර්ම සියුම් ලෙස විග්‍රහ කළ මොස්කව් රංග කලා මන්දිරයේ නිර්මාතෘ වන කොන්ස්ටන්ටයින් ස්ටැනිස්ලව්ස්කි ගේ අදහස් පිළිබඳ ව යළි විග්‍රහ කර බැලීමේ දී පෙර නොදුටු ඉසව් මතුවෙමින් පවතින බව නිව්යෝර්ක් නළු ශාලිකාවේ විදුහල්පති වන ලී ස්ට්‍රාස්බර්ග් පවසා ඇත. ඔහු ස්ටැනිස්ලව්ස්කි ගේ රූපණ විධි ක්‍රම ප්‍රගුණ කරන, එමෙන් ම ඇමරිකාවට විධිමත් ලෙස රූපණ විධි ක්‍රම හඳුන්වාදුන් පුද්ගලයා යි.

රූපණ විධි ක්‍රමයක් ඔස්සේ වැඩි දියුණු වූ මූලධර්ම පාදක වූ අභිනය රංග කලාව (Art of Mime) අනුරූපණය (Mimic) හා අභිරූපණය (Pantomime) වේදිකා රූපණ කලාවේ වැඩිමහල් තුන් නිවුන් සොහොවුරන් ලෙස සැලකේ. ලෝකධර්මී සහ නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය

සම්ප්‍රදායන් තුළ 'acting' යන විෂය ධාරාවේ අන්තර්ජාලයක් ලෙස එකිනෙකට බැඳී පවතින්නා වූ තුන් නිවුන් විෂය කට්ටලය පිළිබඳ සොයා බැලීම රූපණ ශිල්පියා ගේ වගකීමක් නොවන්නේ ද? ලෝකධර්මී රඟපෑම, නොඑසේ නම් අපි සැවොම දන්නා තාත්ත්වික රඟපෑම නොහොත් ස්වාභාවික (Naturalistic) රූපණය හා පොත-පතේ සඳහන් යථාර්ථවාදී (Realistic) රූපණය මූලික කොට කිසියම් විග්‍රහයක් කර බැලීම වටී.

රූපණය යන්නෙන් අප අදහස් කරන්නේ රඟපෑම යි. රඟපෑම යන වචනය යෙදූ සැණින් ගම්‍ය වන්නා වූ අර්ථය ''සත්‍ය නොවන'' බව නො වේ ද? සත්‍ය සමාජයේ සිදු වූ දෙයක් ඒ ආකාරයට ම නැවත කර පෙන්වීමට අපි අනුකරණය (Imitation) යැ යි කියමු. එසේ නම් රූපණය අනුකරණයෙන් වෙනස් වන්නේ කෙසේ ද? අනුකරණය යනු රූපණයේ දී සිදු වන එක් කොටසකි. අනුකරණයේ දී අප දකින්නේ ඔහු ගේ බාහිර ක්‍රියාකාරකම්, හඬ හැසිරවීම්, හඬ රිද්මය ආදී දෙය පිළිබඳ මූලික අදහසක් පමණි. අප වෙනත් අයකු හැසිරෙන හා කථා කරන ආකාරය අනුකරණය කළ හැක. යම් අයකු ගේ බාහිර ලක්ෂණ ද අනුකරණය කරමින් කිසියම් වූ චරිතයක් නිරූපණය කිරීමේදී අප භාවිතා කරන්නේ රූපණය නැති නම් රඟපෑම යන්න යි. රූපණය යනු කලාවකි. ප්‍රගුණ කළ යුතු විෂයකි. එය හැමෝට ම කළ හැකි බවක් නො පෙනේ. තවත් අයකුට තර්කයක් ගොඩනැගිය හැකි ය. ''මොකද? හැමෝට ම රඟපාන්න බැරි?'' ඇත්තට ම හැමෝට ම රඟපාන්න පුළුවන්. ඒත් අප හොඳ රඟපෑමක් ලෙස සලකන දෙය සැමට ම කළ හැකි ද? අප හොඳ යැ යි පවසන්නේ කුමක් ද? ප්‍රේක්ෂකයාට එය සත්‍යයක් ලෙසට ම හැඟීයන අයුරින් කරන්නා වූ නිරූපණය යි. ව්‍යාජයක් කරන බව දැනෙන්නා වූ නිරූපණයට අපි ඔහු රඟපානවා යැ යි කියමු. මෙහි දී වැටහෙන දෙය නම් හොඳ රඟපෑමක දී ඔහු රඟපානා බවක් නොදැනෙන බව නේද? රඟපානා බවක් දැනේ නම් අපි එයට අසාර්ථක රඟපෑමක් යැ යි පවසමු.

අප ජීවත් වන සමාජයේ බොහෝ මිනිස්සු රඟපාති. අප ගේ මාතෘකාව තේරුම් ගැනීමට සරල උදාහරණයක් ගනිමු. සත්‍ය සමාජය තුළ රඟපානා සැබෑ මිනිසුන් වන ''හිඟන්නන්'' දෙසට හැරී බලමු. ඔබ හිඟන්නකුට සත්‍ය සිතින් ආධාරයක් කරන්නේ ඔබට ඔහු පිළිබඳ අනුකම්පාවක් හා විශ්වාසයක් ඇති වූ විට නේද? ඔබට ඔහු බොරුවට හිඟාකන බවක් දැනුණොත් අසතුටින් වෙනතක හැරෙනවා නේද? යළි හොරැහින් ඔහු දෙස බලා ඔබ හරි යැ යි නිගමනයකට ඒමට උත්සාහ කරනවා නේද? විපරමින් සිටින ඔබට ඔහු ගේ සත්‍ය බව දැනුණු විටෙක

නේද කීයක් හරි දෙන්න හිතෙන්නේ ? ඔබ මෙතෙක් වේලා හිඟන්නා පරීක්ෂාවට භාජනය කළ විපරමේ දී ඔබ ඒකකයක් ලෙස ගත්තේ ඔබ ගේ සාමාජීය සත්‍යතාව පිළිබඳ ඔබ උකහාගෙන තිබූ සත්‍යතා ඒකකය නේද? ඉතා සරල ව සලකා බැලීමේ දී ඔබට ඔහු බොරු හිඟන්නකු ලෙස දැනෙන්නේ ඔහු රඟපානා බව දැනුණු නිසා ය. ඔබ හඳුනන යථාර්ථය, ස්වාභාවිකත්වය, සත්‍ය ස්වරූපය ජය ගැනීමට ඔහු අපොහොසත් වූ නිසා ය. ඒ හිඟන්නාට එම ලෝකධර්මී තත්ත්වයට ළං වීමට අපහසු වූ විට අපි ඔහු ගේ හිඟාකෑම ව්‍යාජයක් ලෙසට දකිමු. ඔහු රඟපානා බව පවසමු. බොරු හිඟන්නෙක් යැ යි පවසමු. ඔහු ලෝකධර්මී තත්ත්වය යථාර්ථවාදී ව නිරූපණය කළා නම් අප ඔහුට අහුවනවා නේද? ඒ කියන්නේ අප ගේ අනුකම්පාව හා විශ්වාසය දිනා යම් ආධාරයක් සතුටු සිතින් පිළිගන්නවා සේ ම ඔබ යම් හොඳ දෙයක් කළ බවට සතුටකුත් ලබනවා නේද? ඇත්තට ම තවත් විධියකින් බැලුවොත් ඔහු ඔබ ග්‍රහණය කරගත්තා සේ ම ඔබ ඔහුට අහුවුණා නේද? සමාජයේ දී නම් අප මෙයට කියන්නේ මුළා වූ බවත්, එසේ ම වේදිකා නාට්‍යයක දී හෝ සිනමා කෘතියක දී නම් කියන්නේ රසඥතාවක් දිනූ බවත්, ආනන්දයක් ලද බවක් නේද? ඔබ එම රසය ලැබුවේ ඔබ ගේ විශ්වසනියත්වය දිනූ නිසා නේද? අප විකට්වුවේ මිල ගැන හිතලා පසුතැවෙනවා ද? හරියට හිඟන්නාට දුන් මුදල වගේ ඔබ ගේ විස්වසනීයත්වය දිනා ආනන්දයක් ලැබූ බව පවසත් දීත් එය නිරූපණ ශිල්පියකු හෝ ශිල්පිනියක විසින් කළ බව ඔබ දනිති. නැත්තම් එය ඔබ ගේ ජනප්‍රිය ම නළුවා හෝ නිළිය ම කරන්නට ඇති. මේ බව දැන දැනත් ඔබ රසවින්දේ කෙසේ ද? බැරිවෙලාවත් අර හිඟන්නා බොරුකාරයකු බව ඔබ සත්‍ය වශයෙන් ම දන්නවා නම් පැත්ත පළාත වත් බලනවා ද? හැකි නම් ළඟ සිටින කෙනකුටත් කියනවා නේද ඒ හිඟන්නා හොර හිඟන්නකු බව. එහෙත් රූපණ ශිල්පියා දෙස ඔබ බලන්නේ ඔබ ආනන්දයට පත් කළ දක්ෂයකු ලෙස නේද?

ගමට විදුහල්පතිවරයකු ලෙස රඟපාමින්, කොළඹ ඇවිත් හිඟා කෑම වෘත්තීය ලෙස ගෙනගිය පුද්ගලයකු මම දනිමි. ඔහු වෘත්තීය රූපණ ශිල්පියකු නොවුණත් හොඳ දක්ෂ නළුවෙක්. ඒ විදිහට ඔහු ගේ දොර වතුපිටි යාන වාහන හා ධත්කම් රැස් කරගත්තේ ඉතාමත් දක්ෂ ලෙස හිඟන්නා ගේ චරිතය නිරූපණය කළ නිසයි. බහුතර මහජනතාව ගේ විශ්වසනීයත්වය දිනාගත් නිසයි. මෙන්න මේක යි ස්වභාවය. රූපණය හිතන තරම් පහසු නැත. එය මනා ව ඉටු කිරීමට පුරුදු පුහුණු කළ සිතක් කයක් අවශ්‍ය යි. අන්න ඒක යි අප රූපණය කලාවක් ලෙසත්,

විෂයක් ලෙසත් සලකන්නේ. එතකොට මේ කලා විෂය විවිධ මාධ්‍ය හරහා භාවිතා කරනවා. වේදිකාව, සිනමාව, රූපවාහිනිය ඉන් ප්‍රධාන තැනක් ගන්නවා. සිනමාව, රූපවාහිනිය, සංනිවේදන මාධ්‍ය ලෙස දෙයාකාරයකින් භාවිතා වුවත් රූපණ විෂය මූල් කොට බැලීමේ දී එක ම මාධ්‍යයක්. වේදිකාව නම් එම මාධ්‍යයෙන් සෑම පැත්තෙන් ම පුළුල් ක්ෂේත්‍ර ධාරිතාවක් ඔස්සේ විෂය කාණ්ඩ වී ඇති ක්ෂේත්‍රයක්.

මෙන්න මේ හේතුව නිසයි වේදිකා නාට්‍ය කලාව තුළ ලෝක-ධාර්මී රූපණ කලාවේ ප්‍රබල විෂය අංශ ලෙසට අභිනව රංග කලාව පාදක වූ රූපණය, අනුරූපණය සහ අභිරූපණය ප්‍රධාන තැනක් ගන්නේ.

නාට්‍යය යනු සතර අභිනයෙන් ම සැදුම් ලද්දකි. එසේ ම නළුවාට පිටින් එක් කළ නොහැකි ප්‍රධාන අභිනය ද්වය යි සාත්ත්විකය හා ආංගිකය. මේ අභිනය ප්‍රකාර ද්වය වේදිකාව මත ඇති අවකාශයට ජීවයක් ලබාදෙමින් ආහාර්ය අභිනයේත් කොටසක්, හඬින් අරුත් සපයන්නා වූ වාචික අභිනයේත් ප්‍රකාශන ගුණයට ජීවය ලබා දෙමින් ලෝකධර්මී ජාත්‍යන්තර භාෂාවක් ලෙසට පත් වේ. විෂයමූලධර්ම වූ අභිනය රංග කලාව (art of mime) ලෝකධර්මී රංග කලාව තුළ හැදෑරිය යුතු රූපණ මූලධර්ම ගැබ් වූ කලා විෂයකි. මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ වෙස් මුහුණ‍ද සැබෑ මුහුණද යන පොතේ "මයිම්" (mime) යන වචනය අනුරූපණය ලෙස හඳුන්වා ඇත. "පැන්ටෝමයිම්" (pantomime) කියා වචනයක් ඇති බව පවසා ඇත. එහෙත් ඊට සිංහලයෙන් වචනයක් සපයා නැත. 60 දශකය අවසාන වීමත් සමගින් අභිනය රංග කලා ලෝකය ජයගත් ශිල්පියා ලෙසට සැලකෙන මාෂල් මාසෝව් (Marcel Marceau) ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණීමත් සමග ම (Pantomime) යැ යි නව වචනයක් අප අතරට පැමිණියේ ය. රංග කලා ක්ෂේත්‍ර විද්වතුන් විසින් ඊට "අභිරූපණ" යන නාමය යොදා-ගන්නා ලදි. යුරෝපීය රටවල "Pantomime" යැ යි හඳුන්වන ලද්දේ නාට්‍ය විශේෂයකි. ඊට අභිනය රංග කලාව මූලධර්ම වූ අනුරූපණයන්ට මුල මැද අග සහිත සුසාධිත නාට්‍ය සන්දර්භ ලක්ෂණ එක් වීමෙන් පෝෂණ වූ අභිනය නාට්‍ය කලාවක් විය. වාචිකය වෙනුවට විවිධ භාවානුරූපී හඬ භාවිතා කරමින් ඇතැම් විට අදාළ ඇඳුම්-ආයිත්තම් හා වෙස් මුහුණු භාවිතයට ගනිමින් වාචිකයෙන් තොර ව අනුරූපණ මූලධර්ම මගින් ඉදිරිපත් කරන්නා වූ විශේෂ වූ නාට්‍ය කලාවට "පැන්ටෝමයිම්" (Pantomime) යන නාමය භාවිතා කෙරේ. හිස් අවකාශයට ජීවයක් දෙමින් චක්ෂුණු ආලේපිත මුහුණකින් සැරසී කැපී පෙනීම මූලික අවශ්‍යතාව

ලෙස සලකා සැකසුණු එක ම ඇඳුමකින් සැරසී කෙරෙන රංගනය අභිරූපණයේ ආරම්භක අවධිය වන "අනුරූපණ"(mimic) අවධිය ලෙස සැලකිය හැක. අභිනය රංග කලාව (Art of mime) නම් අනුරූපණය (mimic) සහ අභිරූපණයේ (Pantomime) මූලධර්ම විෂය යි. එසේ ම රූපණ විෂයේ ප්‍රධාන අනුවිෂය යි.

රඟපෑමේ දී හෝ රූපණයේ දී මතු වන තවත් ගැටළුවක් වන ස්වාභාවිකත්වය (Naturalism) සහ යථාරූපී බව (Realism) පිළිබඳ ව මඳක් සිත යොමු කර බලමු. රංග කලාව උඩු යටිකුරු කළ මිනිසා ලෙසට සැලකෙන රුසියානු ජාතික මහා රංග ප්‍රයෝක්තෘවරයකු හා අධ්‍යක්ෂවරයකු ලෙසට සැලකෙන රූපණ විධි ක්‍රමය (Method Acting) ඉදිරිපත් කරමින් රූපණයේ මූලධර්ම පිළිබඳ අර්ථ විග්‍රහයක් කළ කොන්ස්ටන්ටයින් ස්ටැනිස්ලව්ස්කි (1863-1938) ස්වාභාවික වාදය, යථාර්ථවාදය හා සමාජවාදී යථාර්ථවාදය යන රීතීන් මත වේදිකා පර්යේෂණ රාශියක් කරමින් නාට්‍ය රාශියකින් අත්හදා බැලීම් කළ රූපණ කලාවේ පුරෝගාමියෙකි.

අතිනාට්‍ය යුගයේ අවසානයත් සමගින් ප්‍රංශ ජාතික බල්සක් එමිල් සෝලා (1840-1902) යථාර්ථය අවබෝධ කර ගනිමින් විද්‍යාත්මක යුගයට සරිලන සාහිත්‍ය හා නාට්‍ය කලාවක් බිහි විය යුතු බව තරයේ ම ප්‍රකාශ කළේ ය. ඔහු ස්වාභාවික වාදය පිළිබඳ මූලධර්මවාදී අදහස් ඉදිරිපත් කළ නාට්‍යකරුවෙකි. රොමැන්ටික් වාදයට එරෙහි ව නැගී සිටි නව රැල්ල 'ස්වාභාවික වාදය' ලෙස සැලකේ. ස්වාභාවිකවාදී රීතියෙහි පිහිටා නිර්මාණ බිහි කරන නිර්මාණකරුවා ස්වාභාවික ලෝකය තත්ත්වාකාරයෙන් ම ප්‍රක්ෂේපණය කරන බවත් එහි දී ජීවිතයේ හෝ ලෝකයේ ඡායාරූපිත පැතලි ස්භාවයක් ගෙනහැර දක්වන බවත් ප්‍රකාශ කළේ ය.

"මිනිසා දේශපාලන සත්ත්වයෙකි" යන ඇරිස්ටෝටල් ගේ කියමන ප්‍රකාර මිනිසා සමාජය සමග බද්ධ වූවෙක් නම් සමාජයේ පවතින සත්‍යතාවන් සැබෑ ලෙස නිරූපණය කිරීම නිර්මාණකරුවා ගේ වගකීම බව එවක සිටි නාට්‍යකරුවන් ගේ මතය විය. ස්වාභාවිකවාදී නාට්‍යයේ පදනම වන සත්‍යය, තාර්කික බව මත නිගමනවලට එළඹීමේ විදුහුරු බව, බුද්ධිගෝචර බව, තර්කානුකූල භාවය, විශ්වසනීයත්වය, කාලය හා කාර්ය ඒකීයත්වය, ඇරිස්ටෝටලියානු සුසාධිත නාට්‍ය සන්දර්භය ස්වාභාවිකවාදී නාට්‍යයේ මූලික ලක්ෂණ බවත්, මෙම කලාව

යථාර්ථවාදී නාට්‍ය කලාව ලෙසට වර්ධනය වීමේ ආරම්භය ලෙසත් නූතන නාට්‍යයේ (Morden play) ආරම්භය ලෙසත් සැලකේ. එහෙත් මෙම රීතීන් දෙක ඉදුරා ම වෙනස් ව පවතින බව වටහාගත යුතු ව ඇත.

යථාර්ථවාදී නාට්‍යය (Realistic Play) සමාජ සත්‍යතාව පිළිබඳ ව දෘශ්‍යමාන ප්‍රතිරූපයක් නොව එහි යථාර්ථය පිළිබඳ සත්‍යය පාදක කොටගෙන ප්‍රතිනිර්මිත නිර්මාණ විශේෂයක් බවට අර්ථකථනය කර ඇත.

මනෝවිද්‍යාත්මක චර්යාවන් හා සංකීර්ණ මිනිස් ස්වභාවයන් පිළිබඳ සත්‍යය ඉස්මතු වන ලෙසට චරිත හා නාට්‍ය වින්‍යාසය හා සන්දර්භය ගොඩනැගෙන ලෙසට නිර්මාණය වීම යථාර්ථවාදී ස්වරූපය ලෙස සැලකේ. හෙන්රික් ඉබ්සන් (1828-1906) ස්වාභාවිකත්වය (Naturalistic) පිළවකු ලෙසත් ඉන් බිහි වන සමනලයා යථාර්ථවාදී (Realistic) රීතිය ලෙසත් හඳුන්වා දී ඇත. යථාර්ථවාදී ස්වරූපය යනු මිනිස් ස්වභාවය ගැඹුරින් වටහාගැනීමේ කැටපතක් බවට ප්‍රකාශ කර ඇත. පසු කලෙක ප්‍රකාශනවාදය (Expressionism) ඔස්සේ ද රංග කලාව විවිධ ශෛලීන් එක් වෙමින් ලියලමින් නාට්‍යධර්මී (ශෛලිගත) ක්ෂේත්‍ර ධාරිතාව ඔස්සේ ලියලා වැඩෙන්නට විය. ජාත්‍යන්තර වශයෙන් විවිධ මතවාද අදහස් පැතිර යමින් තිබූ මේ අවධියේ ඊට එරෙහි ව සිටි ප්‍රංශ ජාතික නාට්‍යකරුවකු වන ආතර් ඇඩමොව් (1908) පසු කලෙක පාපොච්චාරණයක් කරමින් "මහා යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදාය කලාවේ නිවැරදි මඟ ලෙසට" පිළිගෙන ඇත.

රංග කලාව දෙස වඩාත් විමසිලිමත් ව බැලීමේ දී මාධ්‍ය අන්තර අනුව රූපණය වර්ගීකරණයකට හසු වන බවක් දැකිය හැකි ය. සිනමා හා රූපවාහිනී මාධ්‍ය ද්වයක් වුවත් රූපණය විෂය මූලික ව බැලීමේ දී ලෝකය ඇති සැටියෙන් ම නිරූපණය කරන එක් තත්ත්වාකාරයක් ලෙසත්, වේදිකා නාට්‍ය මාධ්‍යය තුළ වඩාත් සංකීර්ණ වූ රූපණ ශෛලීන් රසක හා රූපණ තාක්ෂණ රසක සංකලනයක් ලෙසත් සැලකිය හැක. එසේ නම් මෙකී මාධ්‍යයන් තුළ ශිල්ප දක්වීම අරභයා පුහුණුව ලබන රූපණ ශිල්පියා මනා වූ මානසික හා කායික පුහුණුවකින් හෙබි අයකු විය යුතු ය. සිනමාව හා රූපවාහිනී මාධ්‍ය සඳහා ලෝකය ඇති සැටියෙන් ම නිරූපණය කිරීමට සමත් සත්‍ය ලෝකධර්මී තත්ත්වය දක්වා ළංවී ඇති බවට දැනෙන ශිථිලීකාරණයක්

(Relaxation) ප්‍රගුණ කර ඇති අයකු විය යුතු ය.

වේදිකා රංගනයේ දී එම සීමාව ඉන් ඔබ්බට පුරුදු පුහුණු කර, පාලනයකට, මෙහෙයවීමකට යටත් කළ හැකි කායික හා මානසික පුහුණුවක් ලැබිය යුතු බව තේරුම් ගත යුතු ව ඇත.

වේදිකා නාට්‍ය රංගනයේ දී රූපණ ශිල්පියා විසින් ම ජීවමාන ව හසුරුවා-ගත යුතු දෑ බොහෝ ය. නාට්‍යමය ගුණය හා සිද්ධි සට්ටනය, ඊට අදාළ භූමිකාව, රංග ක්ෂේත්‍රය හා අවකාශය අදාළ නිර්මාණය සඳහා සැකසුණු ඇඳුම්-ආයිත්තම් නිර්මිත වූ සංවාදාත්මක ශෛලිය හා සංවාද එසේ ම ඊට අදාළ ව සිය ආංගිකය සහ සාත්ත්වීකය සකසා පාලනය කර-ගැනීමට ද සිදු වනු ඇත. අප උදහරණය කර බලන්නේ ලෝකධර්මී තත්ත්වය යි. අපි හිතා බලමු ශිල්පියකුට, සිනමාව හා රූපවාහිනී රඟපෑමක දී ළඟා වූ ලෝකධර්මී ස්වාභාවිකත්වය දක්වා ම වේදිකා රංගයක දී වේදිකාව මත සියල්ල නිරූපිත යි. වේදිකාවේ සිට ප්‍රේක්ෂකාගාරය දක්වා ම සියල්ල සජීවී යි. සිනමාවේ දී තාක්ෂණික උපකරණ සඳහා කරන දෙය වේදිකාව මත සිට සජීවී ව මිනිසුන්ට ඉදිරිපත් කළ යුතු යි. එක් අයකුට නො වේ. සමාන ප්‍රතිඵල අපේක්ෂාවෙන් දැහැන්ගත වී අවසාන පෙළ දක්වා සිටින සැමට. මෙය ද වේදිකා රංගන ශිල්පියාට එකතු වන්නා වූ අභියෝගයකි. මෙම අභියෝගය ඔහු ජය ගත යුතු ව ඇත. වේදිකාවේ කාලය හා අවකාශය භාවිතයේ දී ප්‍රේක්ෂකයා ගේ විශ්වසනීයත්වය දියාරු නොවන ලෙසට සියල්ල පාලනය කරගත යුතු ව ඇත. රූපණ ශිල්පියා ගේ වගකීම් ලෙසට පත් වී ඇති මෙම තත්ත්වය සිනමා රූපණ නම් ඉතා සරල කටයුත්තකි. තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම රූපණ ශිල්පියා ගේ සහායට සිටී. කාලය අවකාශය තුළ සීමා පැණවීමකින් තොර ය. සැබෑ ඇඳුම්, ආයිත්තම්, පසු කල ඔහු ගේ සහායට සිටී. එසේ නම් ඔහු සතු ව ඇත්තේ කිනම් අභියෝගයක් ද? වේදිකා රංගන ශිල්පියා ලෙසට පත්නරය ලබන්නට රූපණ ශිල්පියා මනා වූ ශිල්පීය ක්‍රම නිපුණ කළ දක්ෂතා පිරිපුන් රූපණය සඳහා ම පදම් වූ නම්‍යශීලී මනසක් හා කයක් තිබිය යුතු ම ය.

මඳක් ප්‍රේක්ෂකාගාරය දෙසට හැරෙමු. ප්‍රේක්ෂකයින් ලෙසට අප වේදිකාව මත සැබෑ ලෝකධර්මී තත්ත්වය ම අපේක්ෂා කරනවා ද? එය එසේ කළ හැකි ද? එසේ කළ හොත් වේදිකා නාට්‍යයකින් ලබන හැකි ආනන්දය ලැබිය හැකි ද? මෙන්න මේ හේතුව නිසා ම තමයි විශේෂයෙන් ම ශිල්පීන්, වේදිකා ස්වාභාවිකත්වය හෙවත් යථාර්ථය (stage realitiy) සහ ලෝකධර්මී යථාර්ථය (realitiy) නිවැරදි ලෙසින්

හඳුනාගත යුතු ව ඇත්තේ. එවිට ශිල්පීන් ලෙසට රූපණ මාධ්‍ය ද්වයේ ම ශිල්ප දක්වීම අභියෝගයක් නොවනු ඇත. එසේ ම රූපණ ශිල්පීන් හා නිර්මාණ පිළිබඳ තීන්දු ගෙනදෙන විචාරක, හා විනිසුරු භවතුන් ද එකී කඩඉම් පිළිබඳ ව දැනුමක් අවබෝධයක් ලබා තිබිය යුතු සේ ම නිර්මාණ ශිල්පීන් ද රූපණ මාධ්‍ය ද්වය හරිහැටි හඳුනා පරිශීලනය කළ යුතු ව ඇත.

වේදිකාව යනු කෘත්‍රිම වූත්, නිර්මාපිත වූත් තෝතැන්නකි. එසේ වුව ද එය ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සජීවී මායාකාරී යථාර්ථයක් නිරූපණය කිරීම නිර්මාණ අධ්‍යක්ෂකවරයාත් රූපණ ශිල්පියාත් ආනුෂංගික නිර්මාණ ශිල්පීන් ගේත් උත්සාහය වනු ඇත. එය පෙර කී පරිදි විශ්වසනීයත්වය සමගින් අපූර්වත්වයකින් හෙබි ආනන්දයක් ජනිත කිරීම සඳහා ය. නිර්මාණ ශිල්පියා (අධ්‍යක්ෂවරයා) මේ සඳහා මාධ්‍ය ලෙස භාවිතා කරන්නේ රූපණ ශිල්පියා (නළුවා) යි. මේ සඳහා මාධ්‍ය ලෙසට භාවිතා කරන්නේ අභිනය යි. නළුවා චරිතයක් නිරූපණය කරන අතරතුර කාලය සහ අවකාශය භාවිතයට ගනිමින් ආයාසයකින් තොර ව නිර්මාණයක් කරයි. දක්ෂ නළුවා කිසි දු ආවේගයක් නොදැනෙන ලෙසට ව්‍යාජයක් ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සත්‍ය ලෙසට මවා-පායි. නළුවා මෙය කරන්නේ කෙසේ ද? සිත කය මනා ලෙස පාලනය කරගනිමින් තමා තමා දෙස නිරීක්ෂණය කරමින් ම තත්ත්වානුරූපී මයාවක් ජීවමාන කර මායාරූපී රංගකලාව (theare of illusion) ආනන්දයක් උපදවයි. මෙය එතරම් පහසු කාර්යයක් නොවනු ඇත.

නළුවාට කිසි සේත් ම පිටින් එක් කළ නොහැකි සාත්ත්විකය හා ආංගිකය පාලනය කරගැනීම පිළිබඳ පුහුණුවක් හා පරිකල්පන අන්තර් ඥානයක් ලබාදෙන අභිනය රංග කලාව වේදිකා රූපණ ශිල්පියා ගේ පෞරුෂය සමගින් ඉදිරිපත් කිරීමේ ශක්තිය වැඩි දියුණු කරන රංග ශිල්පයකි.

මිනිස් ශිෂ්ටාචාරයේ ආරම්භයත් සමගින් විවිධ ජන සමාජයන් තුළ පොදු වූ සන්නිවේදන මාධ්‍යයන් ලෙසට අප ලත් අභිනය රංග කලාව ඈත අතීතයේ සිට නොපෙනෙන දෙවියන් සමගින් ද අදහස් හුවමාරු කරගත් ප්‍රබල මාධ්‍යයක් ලෙසත් සියුම් වූ කලාවක් ලෙසත් වර්ධනය වූවකි. මධ්‍යතන යුගය, පුනරුද යුගය වන විට මෙම කලාවට සංවාද එකතු වීමෙන් නාට්‍ය කලාව බිහි වුවත්, අභිනය රංග කලාව අරටුව කොට ඒ හා සමාන්තර ව සුවිශේෂ වූ රසවින්දන අභිනය නාට්‍ය

කූලාවක් (Pantomime) ලෙසට වර්ධනය වී ඇත.

ශිෂ්ටාචාරය තුළ විවිධ ජන සංස්කෘතීන් බිහි වීමත් සමගින් අප හෙළ සංස්කෘතියට අයත් බලි, තොවිල්, කෝලම්, සොකරිවලට ද ඉන්දීය සංස්කෘතිය තුළ දේව පූජා, නෘත්‍ය රංග, භරත නාට්‍ය, කතකලී නැටුම් ශිල්පයන්ට මෙන් ම විවිධ සංස්කෘතීන් තුළ රටා, වාචිකය, ආහාර්ය, මුද්‍රා, ඉරියව්, හැඟීම්, භාවාතිශය ඇතුළත් නැටුම් ශිල්පයන් ගොඩනැගීමේදීත් පාදක කරගෙන ඇත්තේ මිනිස් හදවතට සමීප වඩාත් සරල අයුරින් වටහාගත හැකි ආංගික හා සාත්ත්වික අභිනය පෙරටු කොට ඇති අභිනය රංග කලාව ම ය.

බටහිර ප්‍රහසන වේදිකාව දෙස බැලීමේ දී බහුතර ප්‍රේක්ෂකයා අතර වඩාත් ජනප්‍රිය බවට පත් වී ඇති කවටයා, බහුබූතයා, මෝඩයා, නපුංසකයා වැනි චරිතවල ද රූපණ ශිල්පය භාවිතයේ දී ප්‍රධාන තැනක් දී ඇත්තේ සාත්ත්වික හා ආංගික අභිනය එක්තැන් කළ අභිනය රංග කලාවට ම ය.

නූතන රංග කලා ක්ෂේත්‍රය තුළ ප්‍රාසංගික රංග කලාව හා රූපණය උගන්වන පාසල් (Performing Art and Acting Schools) වල නවීන අධ්‍යාපන සැලසුම යටතේ අභිනය රංග කලාව ප්‍රධාන විෂයක් ලෙසට ඇතුළත් කර ඇත්තේ, සාත්ත්වික හා ආංගික අභිනය මනා පාලනයකට (නතු) ඇතුළත් කර නිරීක්ෂණය හා පරිකල්පනය පුබුදුවා ගනිමින් නම්‍යශීලී ස්වාභාවිකවාදී රංග රටාවක් නළුවා තුළ ප්‍රගුණ කරගත හැකි හෙයිනි.

සෙංකඩගල යුගයේ ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පී දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන

එස්.කේ. ජයවර්ධන

සෙංකඩගලා කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු (1747 - 1782) අවදියේ සෙංකඩගල විසූ දෙවරගම්පල සිල්වත් උන්නාන්සේ නම් ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියා-ඇත්දත් ශිල්පියා-පිළිම හා මූර්ති ශිල්පියා ගැන කෙටි ඓතිහාසික විවරණයක් මෙහි එයි. දෙවරගම්පල යනු කොළඹ මහනුවර පාරේ මාවනැල්ලට යාබද ව පිහිටි ගම්මානයකි. මේ ගම්මානයේ ප්‍රකට පාරම්පරික චිත්‍ර, ඇත්දත් හා මූර්ති ශිල්පී ගුරුකුලයකට අයිති වූ එතුමා රාජකාරියෙන් එ ශිල්ප ඉටු කළ කුලයකට අයිති විය. ජයදේව තිලකසිරි ලියූ "ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික ශිල්පි ගම්" ග්‍රන්ථය අනුව දෙවරගම්පල පරපුර චිත්‍ර කලාව ස්වර්ණාභරණ නිෂ්පාදනය, ඇත්දත් කැටයම් කළ පරපුරකි. දෙවරගම්පල හිමි පැවිද්ද ලැබ සිවුරේ සිටිය දී ම තම පාරම්පරික ශිල්පයේ යෙදුණේ ය. දෙවරගම්පල යනු එතුමා ගේ ගමේ නම යි. පැවිදි නාමය නො වේ. එතුමා ගේ ගමේ නම විනා පැවිදි නාමය අප්‍රකට ය. කෝට්ටේ කල ගුත්තිල කව ලියූ වෑත්තෑවේ හිමි ද පැවිදි නම අප්‍රකට ව ගමේ නමින් ප්‍රකට වූවා මෙනි. ආනන්ද කුමාරස්වාමි ලියූ"මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා" ග්‍රන්ථය පවසන පරිදි දෙවරගම්පල හිමි ජීවිත කාලය පුරා ම සුදු සිවුර දැරී ය. වැලිවිට සරණංකර මාහිමි ගේ උනන්දුව මත කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු කල ක්‍රි.ව. 1753 සියම් උපසම්පදාව ලංකාවට ලැබී උපසම්පදාව පැතිරවූවත් කුල හේතු මත දෙවරගම්පල හිමිට සියම් උපසම්පදාව ලැබුණේ නැත. එනිසා සුදු සිවුර අඳිමින් සාමණේර සීලයේ ගණින්නාන්සේ කෙනකු ලෙස එතුමා දිගට ම කලා කටයුතුවල නියැළුණේ ය. සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව පළ කළ "පැරණි ස්මාරක නාමාවලිය" ග්‍රන්ථයේ මෙතුමා ගේ නම සිල්වතැන්න ලෙස එයි. නන්දසේන මුදියන්සේ ලියූ "ඇම්බැක්කේ

වර්ණනාව හා තවත් ලිපි" ග්‍රන්ථය අනුව 18 වැනි සියවස සිටි ශිල්පීන් සිල්වතැන්ගේ ප්‍රසිද්ධ ශිල්පියකු බව දක්වයි. අනුරාධ සෙනෙවිරත්න ලියූ "රන්ගිරි දඹුලු රජමහා විහාරය" ග්‍රන්ථය අනුව දෙවරගම්පල හිමි නිලගම පටබැන්ද ගේ අනුගාමිකයකු ලෙස දක්වයි.

එතුමා ගේ ශිල්පීය දක්ෂතා නිසා කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු එතුමාට වැලිවිට සරණංකර සංඝරාජ හිමිට දක්වන ගෞරවය තරම් ම ගෞරවයක් දක්වා ඇත. "ද හිස්ටරි ඔෆ් සිංහලීස් පේන්ටිං" ග්‍රන්ථයේ ඩී.බී. ධනපාල කියනුයේ මහනුවර යුගයේ සිටි දක්ෂම චිත්‍රශිල්පියා දෙවරගම්පල හිමි බව යි. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු කල දෙවරගම්පල හිමි ඇතුළු පැවිදි භික්ෂූන් හය නමක් චිත්‍ර ශිල්පී කටයුතුවල නියැළුණු බව "සිංහල විශ්වකෝෂය උද්ධෘති - උඩරට" නමැති ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරයි. දෙවරගම්පල පරපුර තවත් කුල පවුල් කීපයක් හා විවාහ ගනුදෙනු මගින් සම්බන්ධකම් පැවැත්විය. "පාරම්පරික ශිල්පි ගම්" ග්‍රන්ථයේ ජයදේව තිලකසිරි කියන පරිදි දෙවරගම්පල පෙළපත බටඇල්ල ගමේ පාරම්පරික ඇත්දත් ශිල්පීන් හා විවාහ ගනුදෙනුවලින් මිශ්‍ර විය. ගලේවෙල නුදුරු නිලගම ඉතා ප්‍රකට නිලගම චිත්‍ර ශිල්පී පරපුර හා දෙවරගම්පල පරපුර අතර ඥාති සබඳතා තිබූ බව "ඓතිහාසික මාතලේ" ග්‍රන්ථය කියයි.

මේ යුගය වන විට පාරම්පරික ශිල්පීන් ලෙස ඉහළින් ම වැජඹුණු කිහිප දෙනෙක් වූහ. මහනුවර මඟුල් මඩුව - පත්තිරිප්පුව - මීදෙණිය විහාරය - තිරිවානාගොඩ අම්බලම - කොත්මලේ මඩකුඹුර - පේකඩල කම්හල - පත්තිරිප්පුව අසල දිය අගල - බෝගම්බර කිරි මුහුද - කළ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර්යයා ඉන් ප්‍රධාන විය. චිත්‍ර මූර්ති, ඇත්දත්, ස්වර්ණාභරණ අංශයෙන් දෙවරගම්පල සිල්වත් තැන ප්‍රකට විය. චිත්‍ර ශිල්පය අතින් සීගිරි යුගය දක්වා අතීතයට පරපුර විහිදෙන බව කියන නිලගම හිත්තර නායිදේ හා තවත් ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියකු වූ කොස්වතත්තේ හිත්තර නායිදේ තව දෙදෙනෙකි. "මහනුවර යුගයේ විහාර බිතු සිතුවම්" ග්‍රන්ථයේ එස්.පී. චාල්ස් පෙන්වා දෙන පරිදි දෙවරගම්පල හිමි සමකාලීන ව උඩරට චිත්‍ර ශිල්පීන් 15 හා පහතරට 09 සිටි බව දක්වේ. මේ අවධියේ උඩරට සිටි වෙනත් චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර පෙති කඩ චිත්‍ර ඇඳීමේ හපනකු වූ දඹව හා කොස්වත්ත විහාරවල චිත්‍ර ඇඳි හේරත්ගම රත්නපාල හිමි එක් අයෙකි. "මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත" ග්‍රන්ථයේ නාවුල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි පවසන පරිදි වැලිවිට සරණංකර හිමි සූර්යගොඩ විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳීමට යෙදවූයේ දෙල්දෙණියේ හිත්තර නායිදේ ය. ඒ හැර පහළ වත්තේ උක්කු නායිදේ - කුඹෙපිටියේ

පටබැඳි විදුන නයිදේ - නෙත්ති නයිදේ - සේරුගොල්ලේ හිත්තර නයිදේ - දේවසුරේද්‍ර නවරත්න පටබැඳි - ඇඹුල් මුරේ කිරිහාමි - ගන්නෝරුව මුහම්දිරම් - උපාසක ගෙදර කිරිහාමි - මංගල තිරියේ සිරියා - උඩරට සිට චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර වෙති. පහතරට මෙකල සිටි චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර කඩොල්ගල්ලේ හිංඅප්පු - දෙවුන්දර අන්දිරිස් - අහංගම ඩිංගිරිස් - වැලිතර හිංඅප්පු - කිරිඅප්පු ගණින්නාසේ නැමැති උපසම්පදව නොලද භික්ෂුව - ගරාඩුවේ බටුවිට හිත්තරේ - දෙවුන්දර හුංචප්පු - දෙවුන්දර සංකිත්ත හිත්තරා - ඒ පහතරට චිත්‍ර ශිල්පී පරපුර යි.

දෙවරගම්පල සිල්වත් තැන හෙවත් දෙවරගම්පල උන්නාන්සේ චිත්‍ර ඇඳි ප්‍රසිද්ධ ම විහාර දෙක දෙගල්දොරුව හා රිදී විහාරය බව ආනන්ද කුමාරස්වාමි තම "මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා" හා "ද හිස්ටරි ඔෆ් ඉන්දියන් ඇන්ඩ් ඉන්දුනීසියන් ආර්ට්" (1965 - නිව්යෝක් මුද්‍රණය පිටුව 65) කියයි. දෙගල්දෙරුවේ චිත්‍ර ඇඳි දෙවරගම්පල හිමි ම රිදී විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳි බව සේනක බණ්ඩාරනායක තම "ද රොක් ඇන්ඩ් වෝල් පේන්ටිංස් ඔෆ් ශ්‍රී ලංකා" ග්‍රන්ථයේ කියයි. "2001 සාහිත්‍ය" සඟරාවට ලිපියක් සපයමින් එම්. සෝමතිලක කියනුයේ රිදී විහාරයේ චිත්‍ර දෙවරගම්පල හිමි කළ බවට ඇති සාධක මදි බව යි. "මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම්" කෘතියේ එස්.සී. චාර්ල්ස් කියනුයේ දෙවරගම්පල හිමි චිත්‍ර ඇඳි වෙනත් විහාර අතර දනකිරිගල - කබල්ලැලෙන - වාගිරිගල - හා ගිරිඋල්ල නොදුරු මැද්දේපොල විහාරය වෙයි. හත් කෝරළයේ විහාර රැසක එහි ම ඇඳි චිත්‍ර ඇත. ඉන්ඩියන් ඇන්ඩ් ඉන්දුනීසියන් ආර්ට්" (ඩෝවර් මුද්‍රණය - නිව්යෝක් 1965 පිටුව 168) පරිදි දෙවරගම්පල හිමි චිත්‍ර ඇඳි වෙනත් විහාර අතර දනගිරිගල - ලංකාතිලක විහාරය - දෙඩම්තලේ හා ගණේගොඩ විහාරය දක්වයි. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු කල ආයිත්තා ලියද්දේ මුහම්දිරම් ලියූ "සංඝරාජ සාධු චර්යාව" ග්‍රන්ථයේ සඳහන් පරිදි වැලිවිට සඟරජු ගේ ශිෂ්‍ය මාලිම්බඩ උන්නාන්සේ හත්කෝරළයේ දඹුලුලෙණේ බුද්ධ රූප හා චිත්‍ර කරවූයේ දෙවරගම්පල හිමි ලවා ය.

මහාචාර්ය ජේ.බී. දිසානායක ගේ "රිදී විහාරය" ග්‍රන්ථය අනුව රිදී විහාරයේ මුල් චිත්‍ර ඇන්දේ දෙවරගම්පල හිමි ය. රිදී විහාරයේ ඉන් පසු චිත්‍ර තිලගම හිත්කර නයිදේ ඇඳ ඇත. රිදී විහාරය අවට අදත් දෙවරගම්පල හා තිලගම චිත්‍ර පරපුරේ අය පදිංචිව සිටින බව ජේ.බී. දිසානායක කියයි. "මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා" ග්‍රන්ථයේ ආනන්ද කුමාරස්වාමි කියන පරිදි ගෞචිකුල නොවූ නිසා සියම් උපසම්පදව නොලද එහිමි සුදුසිවුර අඳිමින්

ජීවිත කාලය ම ගණින්නාසේ කෙනකු ලෙස කල් ගෙවූ අතර එතුමා ගේ චිත්‍ර අතරින් රිදීවිහාරය හා දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර වඩාත් කැපීපෙනෙයි. කුමාරස්වාමි පරිදි දෙගල්දෙරුව විහාරයේ චිත්‍ර අතර වෙස්සන්තර - සත්තුභත්ත - සුතසෝම -මහාසීලව - යන ජාතක කථා හතර හා මාරපරාජය චිත්‍ර එයි. මේ ජාතක කථා හතර සිත්තරුන් හතර දෙනකු ඇඳි බව කුමාරස්වාමි කියයි. 1771-1786 අතර දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර ඇඳ ඇති බව "ද හිස්ටරි ඔෆ් ඉන්දියන් ඇන්ඩ් ඉන්දුනීසියන් ආර්ට්" ග්‍රන්ථයේදී කුමාරස්වාමි කියයි. කුමාරස්වාමි ගේ අදහස අනුව දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර ඇන්දේ නිලගම හිත්තර නායිදේ - දෙවරගම්පල හිමි - කොස්ගම හිත්තර නායිදේ - (සුතසෝම ජාතකය ඇන්දේ කොස්ගම හිත්තර නායිදේ ය) හා තවත් අප්‍රකට එක් ශිල්පියෙකි. දෙගල්දෙරුව චිත්‍ර ශිල්පීන් මහාචාර්ය ජේ.බී. දිසානායක "දෙගල්දෙරුව" ග්‍රන්ථයේ මෙසේ දක්වයි.

01. දකුණු ඉන්දියාවේ සිට දෙවුන්දර උපුල්වන් දේවාලයේ රාජකාරියට හා පෙළපතකින් පැවත එන දේවේන්ද්‍ර මූලාචාර්යා
02. දෙවරගම්පල හිමි - දෙගල්දෙරුවේ චිත්‍ර සඳහා රජු ගෙන් ඔහු උපසම්පදාව වෙනුවට ගම්වරයක් ලැබූ බව ජනප්‍රවාදය යි.
03. හිරියාලේ හිත්තර නායිදේ
04. සුතසෝම ජාතකය ඇඳි නිලගම පටබැඳි හිත්තර නායිදේ

"සංඝරාජ සාදු චරියාව" අනුව දෙගල්දෙරුව විහාරය කීර්ති ශ්‍රී රජු ගෙන් ලැබුණේ සඟරජු ගේ ශිෂ්‍ය දූනුවිල ශීලවංශ හිමිට යි. මුංකොටුවේ රාළ ගේ සඟරාජ වත "දූනුවිල ශීලවංශ හිමි වර්ණනා කරයි. 1786 දෙන ලද රාජධිරාසිංහ රජු ගේ දෙගල්දෙරුව සන්නස රජු විහාරයට පිදූ ඉඩකඩම් පූද සත්කාර විස්තර කරයි.

දෙවරගම්පල හිමි ගේ පරපුරෙන් පැවත එන ඒ.පී. ස්වර්ණතිලක 1965 කොළඹ පැවති කර්මාන්ත ප්‍රදර්ශනයට දෙවරගම්පල හිමි එදා ඉතා සියුම් රේඛාවලින් කඩදාසි මත ඇඳි රජ රූප - දේවරූප චිත්‍ර මෝස්තර ඇතුළත් දෙවරගම්පල පරම්පරාවෙන් පැවත ආ වටිනා අත් චිත්‍ර ගණනාවක් ප්‍රදර්ශනයට තැබුවේ ය. පසු ව පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව මගින් මේ චිත්‍ර සංරක්ෂණය කරන ලදී. කඩදාසි මත සියුම් රේඛා හා ගැළපෙන බව එස්.පී. චාර්ල්ස් "මහනුවර යුගයේ විහාර බිතුසිතුවම්" ග්‍රන්ථයේ කියයි. දෙවරගම්පල හිමි ඇති කළ චිත්‍ර ශෛලිය හා සම්ප්‍රදාය දෙල්දෙණිය හිත්තර නායිදේ - කොස්වත්ත හිත්තර නායිදේ - පහළවත්තේ උක්කු නායිදේ - ඉදිරියට ගෙන ගියහ.

දෙවරගම්පල හිමිගේ ශිෂ්‍ය පරපුර :

01. පොලොන්නරුව පැරණි විහාරයේ චිත්‍ර හා ප්‍රතිමා කළ වැත්තෑවේ හිමි

02. "ඓතිහාසික මාතලේ" ග්‍රන්ථය අනුව දෙවරගම්පල හිමිගේ ශිෂ්‍ය කටුවන හිමි දකුණු ලංකාවේ චිත්‍ර කලා ප්‍රබෝධයට මුල පිරුවේ ය. දකුණේ කටුවන චිත්‍ර පරපුර දෙවරගම්පල හිමි ගේ ශිෂ්‍ය කටුවන හිමි ගෙන් ඇති විය. දකුණු ලංකාව පුරා පසු කල කටුවන චිත්‍ර පරපුර ප්‍රකට විය. මෙම කටුවන හිමි ගේ ශිෂ්‍ය දෙපළකි. එනම් අන්දිරිස් හා හීටප්පු ය. ඒ දෙදෙන හඟුරන්කෙත - කෝට්ටේ - කැලණිය - දෙවුන්දර හා පෙතංගහ වත්ත චිත්‍ර ඇඳ ඇත. (ඩී.බී. ධනපාල ලිවූ යුනෙස්කෝ ප්‍රකාශනයක් වූ "ද බුඩිස්ට් පේන්ටිංස් ඔෆ් ශ්‍රයින්ස් ඇන්ඩ් ටෙම්පල්ස් ඉන් සිලෝන්" ග්‍රන්ථය අනුව දෙගල්දෙරුව ශිල්පීන් ම තෙල්වත්ත විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳ ඇත. පහතරට තෙල්වත්ත චිත්‍ර දෙවරගම්පල හිමි ම හෝ එතුමා ගේ ශිෂ්‍ය පරපුර ඇන්ද විය යුතු ය.

03. දෙහිපාගම විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳි සේරුගල්ලේ හිත්තර නයිදේ

04. ජයදේව තිලකසිරි ගේ "ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික ශිල්පි ගම්" ග්‍රන්ථය අනුව ප්‍රකට ඇත් දත් ශිල්පියකු වූ රාජගුරු ඔටුනු පණ්ඩිත ස්වර්ණතිලක ශාක්‍ය සෙනෙවිරත්න මූලාචාර්යා දෙවරගම්පල පරපුරට අයිති ය.

05. මේ හිමිගේ පරපුරේ අය හිත්තර ගෙදර - හිත්තර නයිදේ ආදී වාසගම් භාවිතා කරති. දෙවරගම්පල පරපුරේ අය මාවනැල්ල දෙවරගම්පල පරපුරේ අය මාවනැල්ල දෙවරගම්පල ගමේ තව ම ඇත.

06. අඹුගොඩ හා දුම්බර චිත්‍ර ශිල්පී පරම්පරාවල මේ පරපුරේ අය ඇත. රිදී විහාරය අවට පිරිසක් ද තව ම ඇත.

07. මාතර කරගොඩ උයන්ගොඩ සිට මාතලේට අවුත් පදිංචිව සිටි ලිවේරිස් කටුවන පරපුරට අයත් හිමප්පු ගේ ශිෂ්‍යයෙකි.

08. දෙවරගම්පල හිමි විසින් කඩදසි මත සියුම් රේඛාවලින් අඳින ලද චිත්‍ර ආරක්ෂා කරන ඒ.පී. ස්වර්ණතිලක දෙවරගම්පල පරපුරට අයිති ය.

බෙදාහැරීම - සී/ස විජය ප්‍රකාශන

මිල රු. 100/-

Lak Printers 011552731

පෘතුගීසීන් කැලණි විහාරය බිඳ හෙලීම - කැලණි විහාර බිතුසිතුවමක්