ගැමි ගායනා

මඩවල ඇස්. රත්නායක

නූතන දියුණු සමාජයේ උණුසුම නොලත් ඈත පිටිසර ගමක කුඩා පැල්පතකින් දුක්මුසු ගී රාවයක් ගලා එයි. මඳ වේලාවක් විමසිලි වූ අපට දැනගන්නට ලැබුණේ තරුණ කාන්තාවක විසින් යසෝදරාවත ගායනා කරන බවය. අප ඇ ගේ පැලට ගොඩ වූ විට මහත් කලබලයකට පත් වූ ඇ නිදි කරවමින් සිටි දරුවා පසෙක තබා තරමක බිය ගතියකින් අප දෙස බැලුවා ය.

''ආයෙත් ඒ කවි කියන්න. ලස්සනට කියනව ඇහිලයි මං ආවෙ.''

ලජ්ජාවෙන් සිනාසුණු ඇ කිසිවක් නොදෙඩා බිම බලා ගත්තාය.

''ඒකට කමක් නෑ, ආයෙත් ඒ කවි කියන්න.''

''දරුවට නින්ද යනකන් කවි කීවෙ. දැන් පුතා නිදි.''

''ළමයි නලවන්නෙ ඔය කවි කියල නොවෙයිනෙ.''

''ඉස්සර වෙලා නැලවිලි කවි කීව. ඊට පස්සෙ මට පාඩම් තිබුණ කවි වාගයක් නිකමට කිව්ව.''

ඇ ලවා නැවතත් ඒ කවි ගායනා කරවීමට කොතෙකුත් මා ගත් උත්සාහය සාර්ථක වූයේ නැත. ගායනය තබා අප එහි සිටීම පවා ඇයට කරදර දෙන්නක් බව ඇගේ ඉරියව් වලින් හැඟී ගිය පසු අපි එතනින් පිට වි ගියෙමු. ගෙදර අන් කිසිවකු නොමැති අතර අප එහි යාම නිසා ඇති වුනු බියකින් ඇ කවි කියන්නට මැලි කරන්නේ යැයි පසුව මට හිතෙන්නට වූයෙන් ඊළඟ ගෙදරට ගොස් ඇ ගැන තොරතුරු සෙවීමු. ඇ කනවැන්දුම්යකි. ඇගේ තරුණ ස්වාමියා මැරී තව සමසක්වත් ගත වී නො මැත. ඇ ගේ සිත තුළ වැතිරී ඇති විරහ වේදනාව, තම දරුවා නිදිකරවීමෙන් පසු යසෝදරාවත කවි අතරින් පිට කළේ මේ නිසා විය හැක.

කැලේ තිබෙන කොයි දේවත් රස වේ   වා
මලේ බමරු ලෙස පිරිවර ලැබේ   වා
අව්වේ තිබෙන රැස් මාලා අඩු වේ   වා
ගව්වෙන් ගව්ව දිවමාලිග සෑදේ   වා

(යසෝදරාවත)

ඇ ගේ ඒ ගායනයේ සෝකයත්, පාළුවත්, වේදනාවත් මතු වී තිබුණි. නියම වින්දනයකින් ඇ නොදැනුවත්ව මෙන් මතු වුනු ඒ ගායනය එහි පරමාර්ථය ඉටු කෙළේ යැයි මට සිතෙයි.

නියම වශයෙන් හැඟීම් දනවන ගායනා ගොවිතැන හා සම්බන්ධ කටයුතු වලදී ඇසිය හැක. සිංහලයා ගොවි තැනින් යැපෙන ජාතියක් නිසා ඔවුන්ගේ ගායනා ද ඒ වටා ගෙතී ඇත. මේ අතින් බලන විට ගොඩ ගොවිතැනේදී ගායනය විශෙෂ තැනක් ගන්නා බව පෙනේ. රෑ තිස්සේ නිදිමරමින්, හේනට වදින වන සතුන් එළවීමට කියන පැල්කවි ගැමියන්ගේ අහිංසක බවත්, දුක්බර ජීවිතයේ ඇති තතුත් මැනැවින් පැහැදිලි කරවයි. තම නෙතට ලක්වන දේත්, හිත තුළ පැලපදියන් වී ඇති දේත් කිසියම් විරිතක් අනුව ගායනා කරන මේ ගොවීන් උගතුන් නොවේ. සමහරවිට මළපොත අකුර පවා ඔවුන් දන්නේ නැත. ඔවුන්ගේ ගායනා මගින් පිට වූවේ හැඟීම් පමණි. කාව්‍ය අලංකාරාදිය මේ ගායනා වලට එක් වී ඇත්තේ ඒවා මුඛපරම්පරාවෙන් මුඛපරම්පරාවට පැවත ඒමේදී, උගතුන් අතරට වැදීමත් ග්‍රන්ථාරූඪ වීමත් නිසා ය.

හීලට අපේ රක්සාවකී බොලන්　　　ගේ
දෙලේ වතුර අරගෙන උණු කරන්　　　ගේ
පඳුරු කුරක්කන් උදුරා දමන්　　　නේ
ජටා වෙහෙර ලෙස උෟරා සිටින්　　　නේ

ලස්සන හිමවතේ මාවී පැයෙන්　　　නේ
දුක්දෙන අලි ඇතුන් පන්නා හරින්　　　නේ
රැක්මෙන් දෙවියනේ වෙලෙබත් බුදින්　　　නේ
දුක්පත් කම නිසයි මම පැල් රකින්　　　නේ

ඉහත සඳහන් මුල් කවියේ පද එකිනෙකට සම්බන්ධ කමක් නැත. එහෙත් ඔහුට දක්නට ලැබෙන දේ හා හැඟීම් ක්‍රමයක් නොමැතිව ඔහේ ප්‍රකාශ වී තිබේ. පැල්කවියක් හෝ එවැනි ගායනයක් අසන විට ඒ කවියේ එන අදහස ගැන හෝ අලංකාර රීති ගැන හෝ අපේ සැලකීමක් නො කෙරෙයි. අපේ සිත් පැහැරගන්නේ එම ගායනයේ ලාලිත්‍යය අනුවය. ගායන ලාලිත්‍යය වගේම අදහසත්, අලංකාරයත් එක් වී නම් ඒ ජන ගීයේ අමුතු මිහිරක් ඇති බව අපට වටහා ගත හැක.

දෙවැනි පැල් කවිය, පළමුවැනි පැල් කවියට වඩා පැහැදිලි ය. මේ නිසා එය ගායනයෙන් තොරවද රස විඳිය හැක. අනෙක් රට වල ජන ගීයේ මෙන් අර්ථවත් බවක් ගැඹුරු බවක් අපේ ජන ගී වල දැකිය හැකි නොවූවත්, හිත් තුළ මුල් බැසගෙන ඇති මතිමතාන්තර හා හැඟීම් අහිංසක ලෙස ප්‍රකාශ කිරීමට පොහොසත් බව පෙනේ.

> ''දිවා කල වැල්ල ඇත සිතිජය තෙක් දිග ඇදෙයි. හිරු රස්මියෙන් හද දව දවා පිපාසයෙන් හුහුල්ලයි. අල්ලා, දෙවියනි, අපට සෙවන දෙන්න. වැස්ස දෙන්න. අහස ඉරිතලා ගොස් ය. පොළොව කරවී ගොස් ය. වළාවේ දෙවියන් නිදගෙන ය. ඉතින් අපට වැස්ස දෙන්නේ කවුද? අල්ලා දෙවියනි, අපට සෙවනත්, වැස්සත් දෙන්න.''*

නැගෙණහිර පකිස්තානයේ ප්‍රකට ජන ගී විශෙෂයක් වූ ''ජාරි'' නමැති ගායනයක අදහසය ඉහතින් සඳහන්ව ඇත්තේ. සමූහ වශයෙන් කැරෙන ජාරි ගායනවලට බොහෝ දුරට සමාන ඇත්තේ අපේ ගොයම් කවි ගායන ය. ගොයම් කවි ගායනා කරන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් එක් ගායකයෙකු කවියේ මුල පිරීමත් අනෙක් අය අත්වැල් ගැයීමෙනුත් ය. අපේ වනිතාවන් විසින් ගයනු ලබන නෙලුම් කවි ගායනා ද මීටම සමාන ය. පකිස්තානයේ ''ජාරි'' ගායන වලට අපේ ගොයම් කවි තවත් මගෙකින් සමාන කමක් දක්වයි. ගොයම් කැපීමේදී බොහෝ විට ගායනා වන්නේ එක්තරා කවි කතාවකි. අතරින් පතර යම් යම් අවස්ථාවල ඛණ්ඩ ගායනා ඇතත් ජාරි ගායනයේ මූලික ලක්ෂණය ද කවි කතාවක් ගැයීමයි.

''ගොයම් කවි'' නෙලුම් කවි වලට වඩා ගායනා වශයෙන් ක්‍රමවත් ය. ගොයම් කැපීමටම යෝග්‍ය වූ රිද්මයක් මේ ගායනා අතරින් දැක්ක හැක. එක් වරකට කැපිය හැක්කේ ගොයම් මිටවල් තුනක් පමණි. එවිට අත පිරෙයි. අතේ ඇති ගොයම ආපසු හැරී බිම හෙලිය යුතුය, ඊළඟ කැපීම ආරම්භ කිරීමට. මේ කොටස් සම්පූර්ණ වන අයුරින්, ''ගොයම් කවි'' සකස් වී ඇත.

සමයක—මහඖෂධ—පණ්ඩිත—ගෞතම—
අපෙ මුනිඳු—වේදෙහි—රට—පුරුදු—

නැමීම — කැපිම, ආ පසු හැරී බිම නෙලීම ආදී අංග සම්පූර්ණ වන අයුරින් මේ ගායන කොටස් වශයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙයි.

ඇඳලා සිහිනිහ වට රැලි　　　ගන්නා
පටලා වරලෙස මල් බැඳ　　　ගන්නා
බැසලා ගොයමට මුල සිට　　　ගන්නා
වැඳලා සුරනට ඇකැති　　　ගන්නා

---

* Cultural News from Asia — Folksong's of East Pakistan.

මුලින් සඳහන් ගී වල තරම් ක්‍රමවත් බවක් මේ ගී ගායනයේදී දකින්නට නැත. මීට සමානම වූ ගායනා නෙලුමේදී ද ඇසිය හැකි වුවත්, බොහෝ සෙයින් ඒවා ගායනා කැරෙන්නේ ඉර මුදුන් වන විට ය. ''කෙටිතාලෙ'' නමින් හැඳින්වෙන මේ ගායනා ලතාවකට ඇදී ගායනා වන ''දිගතාලෙ'' (තලමල් කවි වැනි ගායනා) කවි තරම් ක්‍රමවත් බවක් නො පෙනේ.

පැල් කවි, පාරු කවි, කරත්ත කවි මෙන්ම පතල් කවිය ද එකම මාත්‍රා ගණනකට සකස් වී ඇතත්, මේවා ගායනාවන විට එහි විවිධත්වයක් දැකිය හැක. පතල් රක්ෂාව ජීවිතයත් මරණයත් අතර සම්බන්ධ වූවකි. ඔවුන් ඒ රක්ෂාව කරන්නේ කොයි මොහොතේ හෝ අන්තරාවක් සිදුවීමට ඉඩ තිබේය යන බියකිනි. දුක, තනිකම, බිය ආදී හැඟීම් මේ ගායනා වලින් මනාව කැපී පෙනෙයි. සාමාන්‍යයෙන් ඇසට දකින දේවල් ගැන නැත්නම් තමා විඳින දුක පිළිබඳ කිසිවක් මේ ගායනා වලට ඇතුළත් වී ඇතත් මතු පිටින් නොපෙනෙන රසවත් අදහස් මේ ගායනා වලට ඇතුළත් වී තිබේ.

ඉන්නේ දුම්බරයි මහ කළු ගලක් ය ට
කන්නෙත් කරවලයි රට හාලේ බත ට
බොන්නෙත් බොර දියයි පූරුවෙ කළ පව ට
යන්නෙත් කවදද මව්පිය දකින්න ට

''ජන කවීන් නොකියා හරින දේ ඔවුන් කියන දෙයින් නිතැතින් ම ධ්වනිත වෙයි. නියම ව්‍යාංග්‍ය කාව්‍යයෙහි ඇතුළු වන්නේ එවැනි කියුම් මිස පණ්ඩිතයන් තනනා රචනා කරන ලද ප්‍රහේලිකා නොවේ. පණ්ඩිත කවීන්ගේ ඇතැම් පද්‍යයන්ට ව්‍යංග්‍යාර්ථ කිව යුත්තේ ඔවුන් හිතාමතා නොකියන ලද කරුණු හෙළි කරණු පිණිස ය. ජන කවීන්ගේ පද්‍යයන්ගේ ව්‍යංග්‍යාර්ථ ඔවුන් කිවූ කියුම් නිසා නිතැතින් නගින අමතර හැඟීම් හා අරුත් වෙයි. අපේ පැරණි කවීන්ගේ සමහර පද්‍යයන් පමණක් නොව වර්තමාන කවීන්ගේ ඇතැම් රචනයන් ද වෘතයන් අනුව ලියන ලද ගද්‍යයන්ගේ ස්වරූප ගන්නේ ඔවුන් ජන කවියෙන් ලැබිය හැකි උවදෙස් නොසැලකූ නිසා යැයි හඟිමි.''§

අපේ ජන ක්‍රීඩා වලට ද ගායනා ඇතුළත්ව තිබීමෙන් අනෙක් රට වල ජන ක්‍රීඩා වලට වඩා මෙහි වෙනසක් ඇති බව පෙනී යයි. අපේ ජන ක්‍රීඩා වලට අයත් විශෙෂයෙන් වනිතාවන් සඳහා වෙන් වූ ක්‍රීඩා වල ගායනා රසවත් ගතියකින් යුතු බව පෙනී යයි. මේවර, එළුකොටු, මී කැඩීම, හවරි සෙල්ලම වැනි ක්‍රීඩා එක්තරා කතාවක් ආශ්‍රයෙන් සකස් වූ ඒවාය. ඒවා ඉදිරිපත් කරන්නේ නාට්‍යානුසාරයෙනි. ගායනයත් සමග නාට්‍යයේ ජවනිකා පටන් ගැනෙන අතර ගායනා අවසන් වනුවාත් සමගම ක්‍රීඩාව පටන් ගැනෙයි. මී කැඩීම නමැති ක්‍රීඩාව නියම වශයෙන් ම නාට්‍යානුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කැරෙන්නකි.

වංගෙඩියක් එළිමහන් තැනකට ගෙන පොල්ලෙලි පොල්මුඩු ආදී දේවලින් වංගෙඩි කට පුරවනු ලැබේ. ඉන්පසු කොළ අතු දෙකක් අනගත් දෙදෙනෙක් ඒ මත වාඩිවෙති. වාඩිගෙන සිටින්නේ මී මැස්සන් ය. මී මැස්සන් ගෙන් පහර නොලැබ මීවද කඩාගත යුතු ය. දිනුම අත්වන්නේ එවිටය. මේ ක්‍රීඩාවේදී ඉදිරිපත් වන්නේ දෙපිලකට බෙදුන ගායන ය.

1. කොයි බ සිටන් බඹරිඳු නොපි ආවේ
2. වෙලේ මඩමෙ ඉඳලයි අපි ආ වේ.
1. මක්කද බඹරිඳු නොපි රොන් ගන්නේ
2. වලුමල් නොතලයි අපි රොන් ගන්නේ.
1. මන්දැයි බඹරිඳු මේ රට ආවේ
2. යුදකින් පැරදීලයි අපි ආ වේ.

මීවද කැඩීමට එන අය හිසකෙස් මුහුණ වැසෙන සේ දමාගෙන හතර ගාතයෙන් එතැනට. ඇදෙන්නේ මීවද කැමට පැමිණෙන වළසකු සිහියට නගවමිනි. මේ ක්‍රීඩාව නරඹන විටත්,

---

§ මාටින් වික්‍රමසිංහ—සාහිත්‍ය කලාව

එයට සම්බන්ධ ගායනා අසන විටත් ජනකවියාගේ අහිංසක බව ඒ වචන මාලාවන්හි සංකලනයන් ගෙන් මොනවට පැහැදිලි වෙයි.

ඔලිඳ කෙළිය, යකඩ හැලිම, ඔන්චිල්ලා වාරම් වැනි ක්‍රීඩා වල ද මෙවැනි ම රසවත් ගායනා අපට ඇසිය හැක. ඔලිඳ කෙළිය, යකඩ හැලිම වැනි ක්‍රීඩා අද දැකීමට නො හැකි තරම් අභාවයට ගොස් ඇත ද, ඔන්චිලි පැදීම තවමත් ඈත පිටිසර පළාත්වල දී විශේෂයෙන් සිංහල අවුරුදු සමයේදී දක්නට පුළුවන. එළුකොටු බැඳීම, මෙවර, ගොන්වැට පෙරලීම, ඔන්චිල්ලා පැදීම, වැනි ක්‍රීඩා තවමත් පිටිසර පළාත් වලින් තුරන් නොවූයේ, නූතන ක්‍රීඩා ගම්බද ජනයා අතරට නොවැදීම හේතු කොට ගෙන විය හැක. ඊටත් වඩා අවුරුදු සමය විනෝදයෙන් ගත කිරීමට ගම්මු වෙන් වී සිටින නිසාය. තුන්සිය හැටපස් දිනක් තිස්සේ බර වැඩෙහි යෙදෙන මොවුනට ප්‍රීති වීමට ඇත්තේ මේ වකවානුව පමණි.

උඩම උඩම උඩ මක්කම වැල් ලේ
වසින වසින වැසි ඒ ගල පල් ලේ
දුවන දුවන හැව් සමුදුර එල් ලේ
අපිත් පදිමු දූන් රන් ඔන්චිල් ලේ

උඩ යන රවුමට පපුවයි දන් නේ
පාතට එනකොට තිවලයි එන් නේ
පොල්ලක් පැන්නට බය නොසිතන් නේ
පත්තිනි දෙවිඳුට පිං දීපන් නේ

දෙයදර විලිකුත් බිඹුපල යුව ලී
පිය කරවන දුටු සලෙලුන් කොම ලී
සිය සලෙලුන් වෙත නොබලා කුදු ලී
ලිය අද ඔන්චිල්ලා පදු නොමැ ලී

මහනුවර රජ සමයේදී අපේ ජන ගී අතරට වැදුන වන්නම් සහ ප්‍රසස්ති ගී අනෙක් ගායනා වලට වඩා ක්‍රමවත් ය. විශේෂයෙන් වෙස් නැටුම හා සම්බන්ධ මේ ගී තාලයක් අනුව ගායනා කළ හැක. දේශියමය වූ ලක්ෂණ මේ ගායනා වලට ඇතත් මේවා දකුණු ඉන්දියානු ගායනා ක්‍රම අනුව සකස් වූ ඒවා ය. නරේන්ද්‍රසිංහ රජතුමා ඉන්දියාවෙන් ඇදුරෙකු ගෙන්වා බැඳ වූ යැයි සඳහන් වන ගායනා මේවාට අයත් ය. විශේෂයෙන් සතුන්ගේ ඉරියව් බලා ඒ අනුව විරිත් සාද ඇති මේ ගායනා වලට බොහෝ සෙයින් සමාන ඇති ගායනා විශේෂයක් මන්නාරම් පෙදෙසේ පිටිසර පළාත් බඳ ජනයා අතර ''වර්ණම්'' නමින් අදත් පවතී.

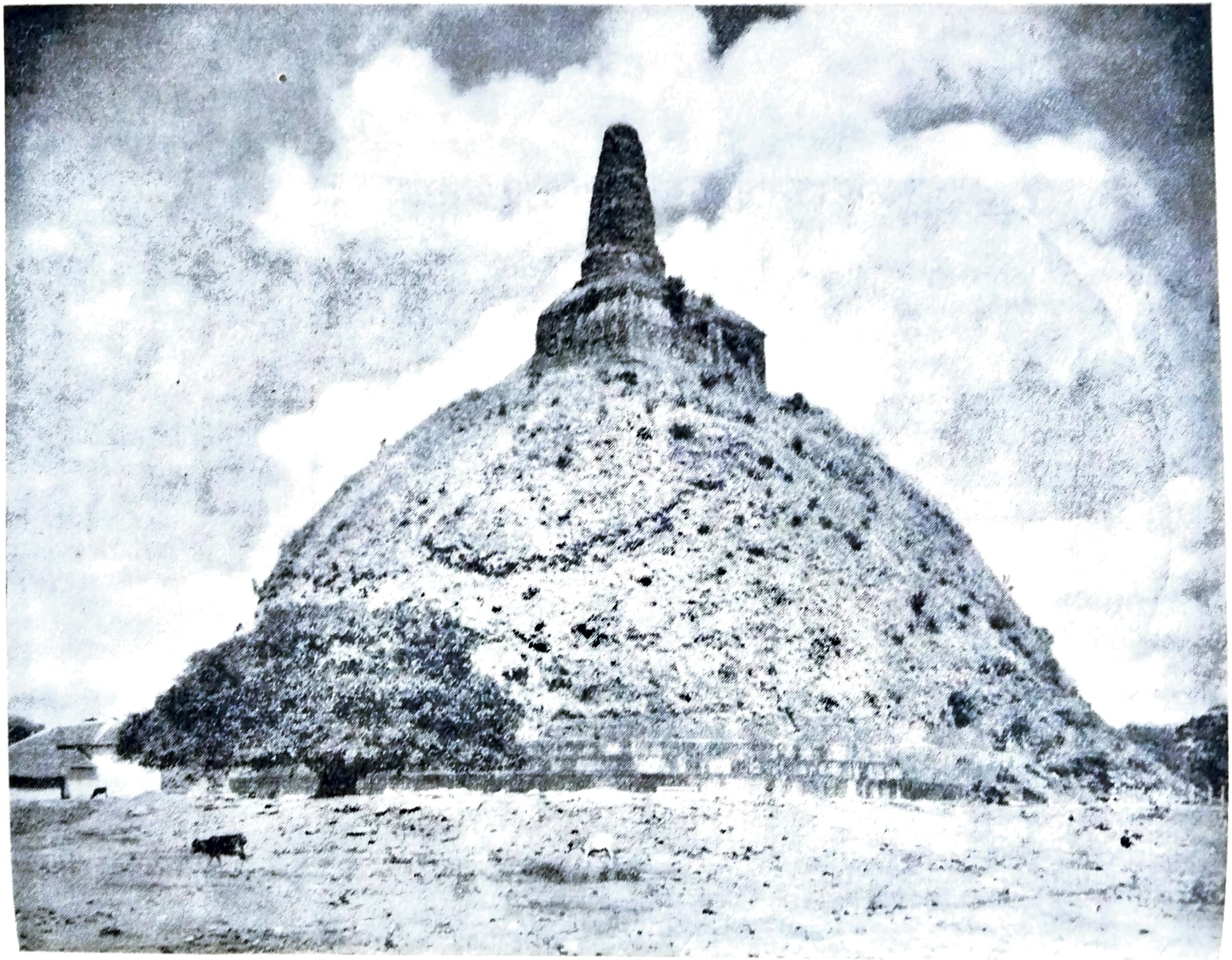
පළමුව ගාහක ගජගා වන්නම
තෙවනුව අනිලා උරගා වන්නම
පස්වෙනි කිරලා මයුරා වන්නම
හත්වෙනි උකුසා තිසරා වන්නම

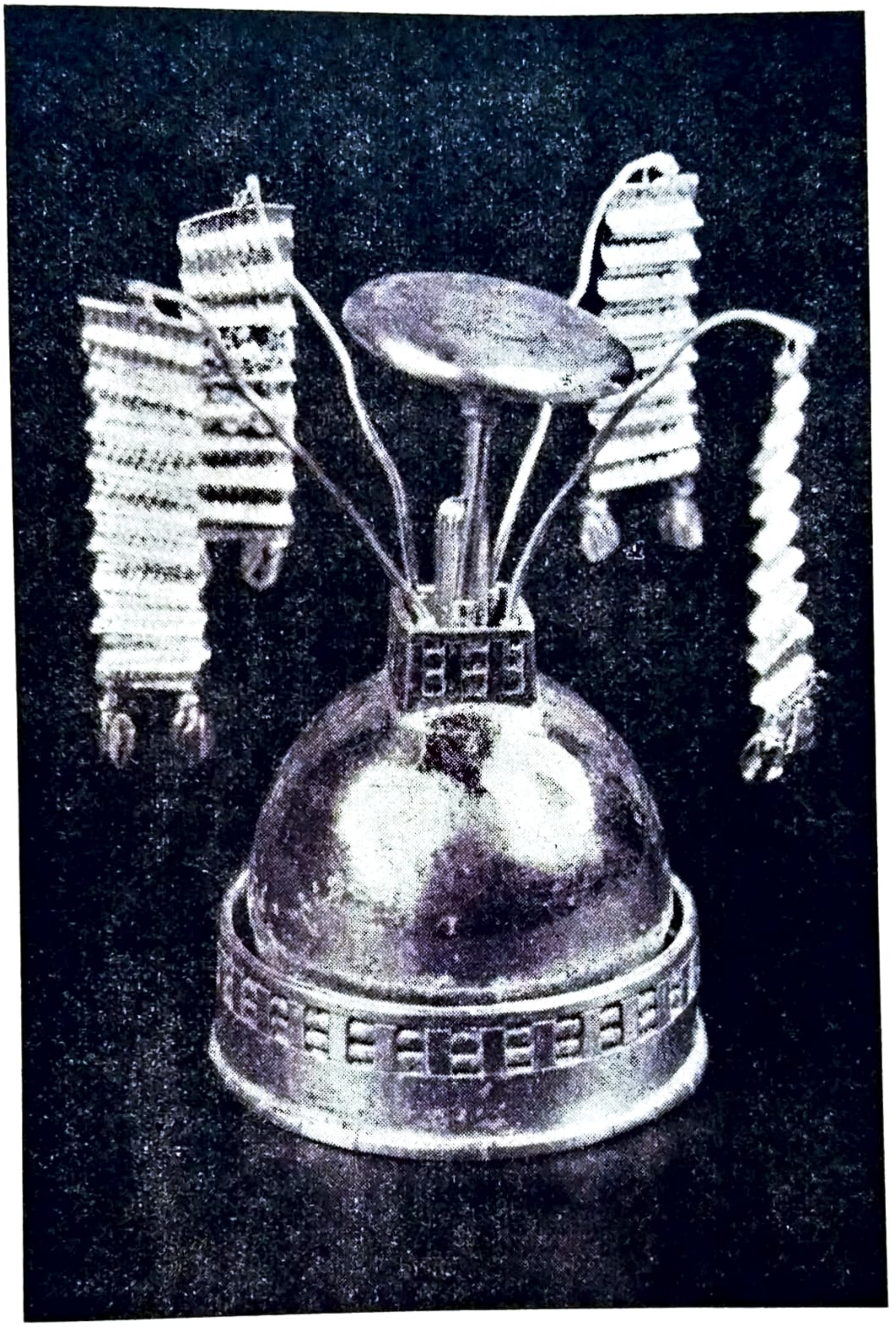
නවයට මුසලා දස කුදිරා ඩී
එකොළස සැවුලා දොළස විරා ඩී
තෙලෙස කොවුල් තුදුසට සිංහනා ඩී
පසලොස් හනුමා දෙමළ විරා ඩී

දහහත් වෙනුවට වන්නම කිඳුරු ය
දහඅට වෙනුවට කියම් උදර ය
මෙලෙසට පිළිවෙළ දූන කියලා ග ය
සබයට බැසලා හරිමුය දෝස ය§

---

§ ඊ. ඒ. දෙල්ගොඩ—සබරගමු නාට්‍ය කලාව.

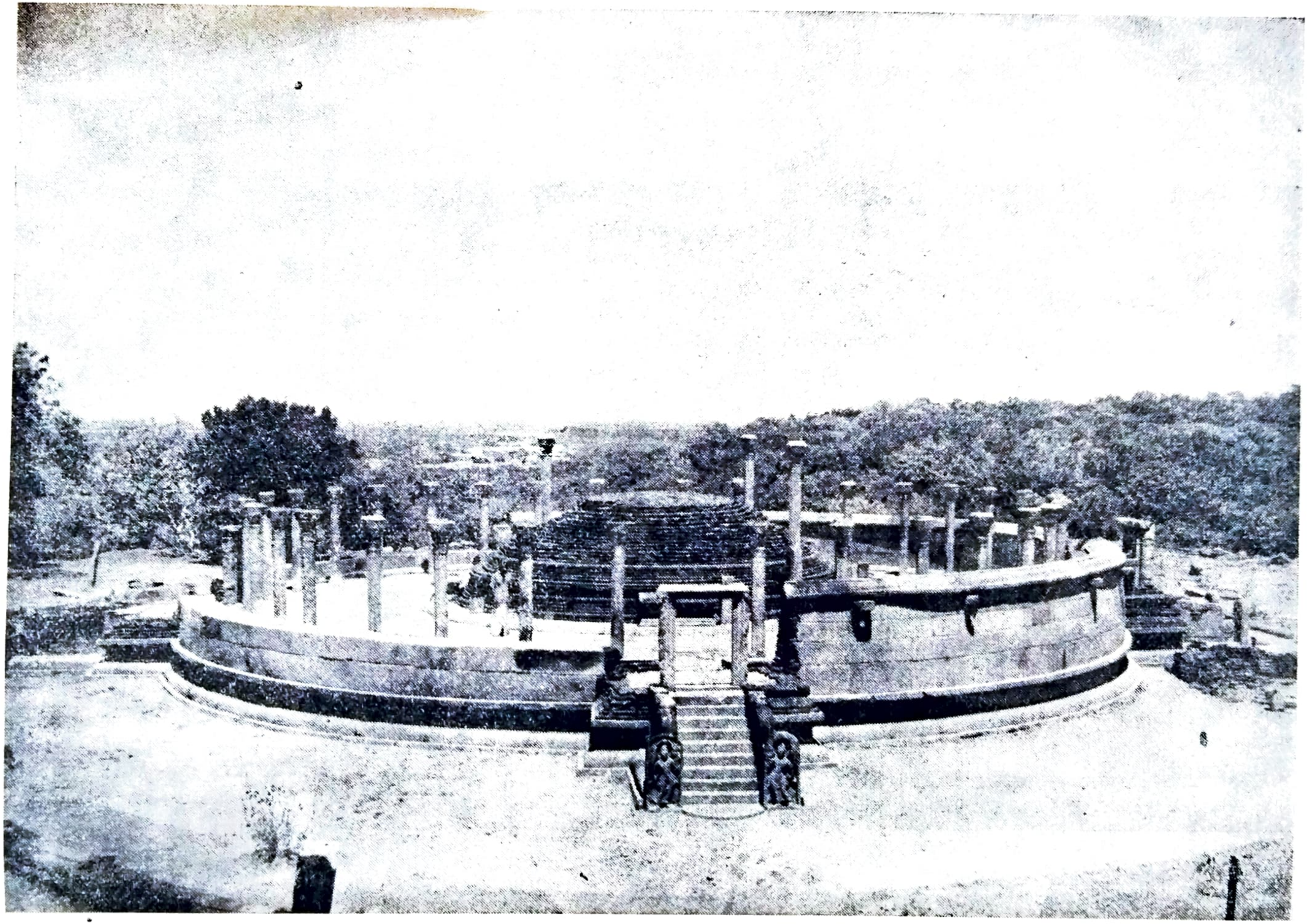




ධාතු කරඬුවක්

රට ව්‍යාප්තවී ගියේය. මේ ප්‍රභාවේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය, ප්‍රතිමා කලාව, චිත්‍රකර්මය ආදී සෑම අංශයකින්ම දියුණුවූ බෞද්ධ කලාව ව්‍යාප්තියට පත් රටවල් අතුරෙන් ලංකාවද එකකි.

මෙතෙක් සොයාගත හැකිවී තිබෙන කිසිම කලා කෘතියක් දෙවානම්පිය තිස්ස රජුට පෙර කරන ලද්දකැයි කිව නොහැක. එසේ කීමට තුඩුදෙන අංගලක්ෂණවත් කිසිම කලා කෘතියක නැත. දැනට සොයාගෙන තිබෙන කලා කෘතීන්වල වැඩිවශයෙන්ම දක්නට ලැබෙන්නේ බෞද්ධ ලක්ෂණයන්ය.



වටදගෙය, තිරියායි. වටදගෙවල් ලංකා කලාවේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. (පුරාවිද්‍යා අධිකාරීගේ අනුග්‍රහයෙනි)

එසේද වුවත් මොහෙන්ජොදරෝවෙන් හා හරප්පාවෙන්ද සොයාගෙන තිබෙන පුරාවස්තු කෙරේ විද්‍යමාන වන ලක්ෂණයන් අනුව සලකා බලන විට ඉන්දියාවේ කලා ඉතිහාසය බුදුසමයට පෙරදී ඇරැඹුනු බව පෙනියයි. බුඩාගම පහළවීමට කලින් ඉන්දියාවේ බලපැවැත්වූයේ වෛදික සංස්කෘතියයි. එයින් බිහිවුණු බ්‍රහ්මාගම කෙරෙන් බෞඩ දර්ශනය කරා යොමුවූ බුඩිමය විප්ලවය ඉන්දියාවේ සංස්කෘතික ව්‍යාපාරයන් කෙරේ බලපැවැත්වූයේය. අශෝක අධිරාජයන්ගේ ව්‍යායාමයත් අනුග්‍රහයත් නිසා බෞඩයෝ ඔවුන්ගේ ආගම කෙරෙහි පැවැති භක්තිය හා ගෞරවය කලාවන් මාර්ගයෙන් ප්‍රකාශයට පමුණුවන්ට පටන් ගත්හ.

ඉන්දියාවේ මුල් බෞඩයන් අතර පැවති ප්‍රධාන කලාත්මක ගොඩනැගිලි හා කෘතීන්ද නිර්මාණය කරන ලද්දේ අශෝක යුගයේදීය. මෙ නිර්මාණ ක්‍රම එහි මුලදී පැවති අංගලක්ෂණයනට අනුකූලව ලංකාවේද ව්‍යාප්තවිය. සමහර ක්‍රම ටික කලකට පසු ඉන්දියාවේදී අභාවයට ගියත් ඒවා ලංකාවේදී වැඩි දියුණුවට පත් අවස්ථාද තිබේ.

බෞඩ ස්තූප බුඩාගම පිළිබඳව හැඩගැසුනු විශෙෂ නිර්මාණයක් හැටියට සැලකිය හැක. සුළු වශයෙන් වෙනස්කම් ඇතිවුවද, ඉන්දියාවේදී මුල් කාලයේදී පැවැති ආකාරයට මෙන්ම ලංකාවේදී ද ස්තූප නිර්මාණය කරන ලදී. ලංකාවේ පැවැති මුල් ස්තූපවල හැඩය දූලිවල කොටවෙහෙරින් ලැබුණු රන්කරඬුව විදහා දක්වයි. පසුකලෙක සිදුවූ විශෙෂ වෙනස නම් මුදුනේ ඡත්‍ර කිපයක් එකම බැම්මක් බවට පත් වී කොත්කැරැල්ල වශයෙන් ප්‍රකට වීමයි. ස්තූපවල සතර කොනේ ඇති වාහල්කඩද ලංකාවේ විශෙෂ ලක්ෂණයකි.

ස්තූපයක් සිසාරා පිහිටුවන ලද ගල්කණු මත වහලක් සවිකිරීමෙන් කරන ලද ගෘහය වටදගෙය යනුවෙන් හැඳින්වේ. අදත් පොළොන්නරුව, මැදිරිගිරිය, තිරියායි යන තැන්වල ඇති වටදගෙවල් නෙත් සිත් පැහැරගන්නා සුළුය. සාංචි භාරුත් ආදී තැන්වල ඉන්දියාවේ මෙවැනි චෛත්‍යගෘහ කැටයම් කර ඇති නමුත් නියම වටදගෙවල් එහි දක්නට නැත. සඳකඩ පහණ ද ලංකාවට ම විශෙෂවූ කලාකෘතියකි.

ලංකාවේ කලාකෘති ඉන්දියාවේ කලාකෘතිවල පිටපත් නොවේ. ඒ කෘතිවල මූලික අංග ආරක්ෂා කරන අතරම සිංහල ශිල්පියා ස්වකීය මාතෘභූමිය පිළිබඳ විශෙෂ ඕනෑකම් හා ජනතාවගේ ආධ්‍යාත්මික අපෙක්ෂාවන් තමන්ගේ කෘතිවලට ආරූඪ කෙළේය. ලංකාව කුඩා රටක් වුව ද, ඉන්දීය හා ආසියා කලාශිල්ප පොෂණය පිණිස වැදගත් මෙහෙයක් ඉටුකර ඇත. සිංහල ශිල්පීන්ගේ කෘතීන් වෙනත් බෞඩ රටවල ජනයා විසින් ඉතා අගේ කොට සලකනු ලැබේ. ලෝකයේ උසස් බුඩිමත් කලාවිචාරකයෝ ලංකාවේ අනුරාධපුර හා පොළොන්නරු යුගවල කරන ලද කලාකෘතීන් ආසියා කලාවේ අවිතීය ස්ථානයක ලා අගය කරති.