මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්

සිරි ගුනසිංහ

මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් වශයෙන් ගැනෙන සිතුවම් කලාව චිත්‍රකලා මූලධර්මානුසාරයෙන් විචාරයට භාජන කල හොත් එයට ලැබිය යුත්තේ උසස් තැනකි. සීගිරිය, පොලොන්නරුව ආදී ප්‍රසිද්ධ ස්ථානවල ඇති බිතුසිතුවම් පමනක් අගය කිරීමට ඇබ්බැහි වී සිටින කලා රසිකයන් හා පුරා විද්‍යාඥයන් මහනුවර යුගයේ සිතුවම් උසස් කොට නොසලකන්නේ එය නූගත් ජනයාගේ අනුභූතිය සඳහා නූගත් ජනයා විසින් අඳින ලද ඒවායැයි සිතා විය හැක. නැතහොත් බුද්ධිගොචර චිත්‍රයන්ට පමනක් හුරුවී සිටින නිසා විය හැක. මහනුවර යුගයේ බිතු සිතුවම් විවේචනය කල යුත්තේ බුද්ධිගොචර චිත්‍ර හැටියට නොව අක්ෂිගොචර චිත්‍ර හැටියටයි. මහනුවර යුගයේ චිත්‍රයන්ගෙන් රසවිඳිය හැක්කේ ඒවායින් ප්‍රකාශවන අදහස් වත් කියවෙන කතන්දර වත් ඇසුරෙන් නොවේ: ඒ චිත්‍ර කොතෙක් දුරට ඇසට ප්‍රියද යන්න මතය. බුද්ධිය වෙහෙසවා රසවින්දනයකට තුඩු නොදෙන නිසා මේ සිතුවම් නූගත් සිත්තරුන් විසින් අඳිනලද ජන සිතුවම් හැටියට සැලකීමටය අපි පුරුදුව සිටින්නේ. එහෙත් එය සාවද්‍ය සිතීමක් බව එකහෙලාම කිව යුතුය. සීගිරිය, පොලොන්නරුව, දිඹුලාගල ආදී තැන්වල සිතුවම් පවා සාමාන්‍ය සිත්තරුන්ගේ කෘති නොවේ යැයි කිය නොහැක. **චිත්‍රකලාකාරයන්** සහ **සිත්තරුන්** යයි කොටස් දෙකක් පැරනි යුගයන්හි සිටිය බවට සාධකයක් කිසිම රටකින් සොයාගත නොහැක. පුරානයෙහි ගෘහ නිර්මානය, මූර්ති කලාව, චිත්‍රකලාව, සංගීතය ආදී හැම කලාවක්ම ප්‍රගුන කලේ අපි දන් සිත්තරු යන නමින් හඳුන්වන කලාකාරයින් හැර වෙන කිසිවෙක් නොවේ. එහෙත් ඔවුන් නූගත් ජනයා හැටියට සලකා කරුනාව පමනක් පෙරදැරි කරගෙන ඔවුන්ට සැලකීම යුක්ති යුක්ත නොවේ. මේ කරුනාව අපේ උගත්කම නිසා උපන් ආඩම්බරයේ සේයාවක් පමනකි. හැම කලාවක් ම ඊට ආවේනික විධිනියම ඇසුරින් ගොඩ නැංවුනු සම්ප්‍රදයක පිහිටා තිබෙන්නකි. මේ විධිනියම නොදත් කෙනෙකුට ඒ කලාව පුහුනු කල නොහැක. සාහිත්‍යය වැනි බුද්ධිගෝචර දෙයට පමනක් පන්ඩිත සමාජය ඇබ්බැහි වූ අතර චිත්‍ර ශිල්පය වැනි ''අතේ පයේ වැඩ'' සාමාන්‍ය ගැමි කලාකාරයන්ට පමනක් සීමා විය. එහෙත් ඒ ගැමි කලාකාරයා නූගතෙක් විය නොහැක. දෙගල්දෙරුව, රිදී විහාරය, දඹුල්ල, මැදවෙල ආදී විහාර බිත්ති සිතුවම් කල සිත්තරුන්—දෙවරගම්පොල සිල්වත්තැන, දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් ආදීන්-නූගතුන් යැයි සිතීම අපහසුය. අභිධර්මය වැනි ගැඹුරේ දේ කෙසේ වෙතත් තම තමන් ප්‍රගුන කල කලාවන්ට ආවේනික සම්ප්‍රදයගත විධිනියම පිලිබඳ මනා දැනීමක් ඔවුන්ට තිබුනු බවට කිසිම සැකක් නැත. **මය මතය, වෛජයන්තිය, සාරිපුත්‍රය, රූපාවලිය** ආදී අත්පොත් පමනක් නොව ගනිතය, ජ්‍යොතිශ්ශාස්ත්‍රය වැනි ශාස්ත්‍ර විෂයයන්ද ඔවුන්ගේ අධ්‍යාපනයට ඇතුලත් වී යැයි සිතිය හැක. කෙසේ වෙතත්, උගත් භික්ෂූන් වහන්සේ හැරුනු විට, ගිහි සමාජයේ උගතුන් වශයෙන් ගිනිය යුත්තේ මේ සිත්තර සංඛ්‍යාවට අයත් අය පමනි. තමන්ගේ නමවත් පිරිසිදුව අත්සන් කිරීමට

අසමත් රදල වරුන් පවා ජීවත් වුනු මේ මහනුවර යුගයේ උගතුන් හැටියට සිටියේ දෙවරගම්පල සිල්වත්තැන වැනි සිත්තරුන් පමනි.[1]

මහනුවර යුගයේ බිතු සිතුවම් පිලිබඳව බොහො විට සිතෙන්නකි ඒ සිතුවම් **ජන චිත්‍ර සම්ප්‍රදයකට** අයත් ඒවාය යන්න. ඒ සිතුවම් විවරනය කිරිමේදී විශේෂයෙන් දිටිය හැක්කේ ඒවායේ අගය කටයුතු රසය රඳා පවත්නේ මේ **ජනගතිය** මත ය යනුයි. චිත්‍ර කලාවේ මූලධර්ම අතින් බලන විට මේ **ජනගතිය** පහත් දෙයක් නොව ඉතාමත් උසස් දෙයක් හැටියට පෙනී යා යුතුය. ඒ ජනගතිය සිත්තරුන්ගේ නූගත්කම නිසා වත් බොලඳ ගතිය නිසාවත් ඇති වූවක් නොව මහත් පරිශ්‍රමයක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සිදු වූවකි. මෙහි සත්‍යය අවබෝධ කර ගැනීමට නම් මැදවෙල, දෙගල්දෙරුව, රිදී විහාරය, ගංගාරාමය වැනි විහාරයක ඇති බිතුසිතුවම් සමග කොකුන්නෑවේ[2] විහාරයෙහි බිතුසිතුවම් සසඳා බැලිය යුතුය. දෙගල් දෙරුවේ සිතුවම් දෙවරගම් පොල සිල්වත් තැනගේ කෘතිය. දෙවරගම්පොල සිල්වත්තැන හොඳින් දූන උගත් කෙනෙකි. ගනින්නාන්සේ කෙනෙකු වශයෙන් ජීවත් වූ දෙවරගම්පල උගතෙකු වූවා පමනක් නොව උගතුන් ආශ්‍රය කල කෙනෙකු ද වූවාට සැකයක් නැත. දෙවරගම්පල ජීවත් වූයේ අගනුවර අසලම විය හැක. මේ නිසා දකුනු ඉන්දියාවේ නායක්කර් වරුන් සමග මෙහි ආ ශිල්පීන් හා වෙනත් ප්‍රදෙශවලින් පැමිනි ශිල්පීන් සමග ආශ්‍රය කර ඔවුන්ගෙන් චිත්‍ර සම්ප්‍රදය හා ඒ පිලිබඳ විධිනියම ඉගෙන ගන්නට අවසර ලැබුනු බවද විශ්වාස කල හැක. දෙවරගම්පලගේ සිතුවම් වල පෙනෙන චමත්කාරයට හේතුව වෙන කිසිවක් නොව චිත්‍ර ශිල්පය පිලිබඳ ඔහුට තිබුනු දැනීමත් පලපුරුද්දත්ය. එහෙත් කොකුන්නෑවේ විහාරයේ සිතුවම් කල ශිල්පියාට මෙවැනි වරප්‍රසාදයක් තිබුනා දැයි කිව නොහැක. ඔහු කවරෙක් වුවත් දෙවරගම්පල තරම් චිත්‍ර ශිල්පය පිලිබඳ උගතෙක් විය නොහැක. අගනුවරින් බැහැර පිටිසරක ඇති දැඩිවුනු ඔහුට අගනුවර අසල විහාරවල සිතුවම් දැක බලා ඉගෙන ගැනීමට වත් අවසරයක් තිබුනා දැයි සිතිය නොහැක. ඔහු උසස් ගුරු පරම්පරාවකට අයත් වූවෙක්ද විය නොහැක. මෙ හැම මදිපාඩුවකටත් වඩා ඉස්මතු වී පෙනෙන්නේ ඔහු සහජයෙන් දක්ෂ ශිල්පියෙක් නොවුනු බවයි. ඔහු මුලුමනින්ම, නූගත්, පලපුරුද්දක් නැති, ගැමියෙකි. මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර ශිල්පයේ අගය මැනීමට ඉතාමත්ම හොඳ ක්‍රමය දෙගල්දෙරුව වැනි සිතුවම් සමග කොකුන්නෑවේ වැනි තැන්වල සිතුවම් සැසඳීමයි. එසේ සැසඳීමේදී මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර ක්‍රමයට අයත් විධිනියම මොනවා දැයි අවබෝධකර ගත හැක.

මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් කොයි විහාරයේ වුවත්, එකම සම්ප්‍රදයකට අයත් එකම විධිනියම අනුව, එකම ශෛලියකින් අඳින ලද ඒවා බව නිතැතින්ම පෙනෙන්නකි. දෙගල්-දෙරුවේ හෝ වේවා මැදවෙල හෝ වේවා සිතුවම් බොහෝ දුරට එක සමානය. ඒ විහාරස්ථාන දෙකේ සිතුවම් වලට වඩා වෙනස් වුවත් ඕමල්පේ[3] සිතුවම් සහ කැබැල්ලෑ ලෙනේ[4] සිතුවම් මේ මහනුවර සම්ප්‍රදයටම අයත් බව පැහැදිලිය. යම් යම් කරුනු සම්බන්ධව සිතන විට මහනුවර, කුරුනෑගල,ඌව, සබරගමුව, දකුනු පලාත් ආදී පලාත්වල විහාර බිතු සිතුවම් එකිනෙකට වෙනස් වුවත්, ඒ ප්‍රාදෙශික හා පාරම්පරික වෙනස්කම් අභිභවා දිටිය හැක්කේ සම්ප්‍රදගත ශෛලිය නිසා ඇති වී තිබෙන සාම්‍යයයි. මේ සාම්‍යයට තුඩුදුන් මූලධර්ම වශයෙන් සඳහන් කල හැකි ප්‍රධානම දෙය හැටියට ගිනිය හැක්කේ චිත්‍රය අක්ෂිගොචර කලාවක්ය යන විශ්වාසයයි. සීගිරි චිත්‍ර හා පොලොන්නරුවේ චිත්‍රත් අක්ෂිගොචර කලා බව සැබවි. එහෙත් මිනිස් රූප ආදියෙහි

---

1. මහනුවර සමයේ සිත්තරුන් පිලිබඳ විස්තරයක් ආනන්ද කුමාරස්වාමිගේ Mediaeval Sinhalese Art නමැති පොතෙන් ලබාගත හැක. මහනුවර යුගයේ සංස්කෘතික තත්වය පිලිබඳ විස්තරයක් කොටගම වාචිස්සර හිමියන්ගේ ''**සරණංකර සඞ්ඝරාජ සමය**''නමැති පොතෙන් ලබා ගත හැක.
2. බිබිලේ සිට නිල්ගල පාරේ හැතැප්ම පහක් පමන දුර මේ විහාරය ඇත.
3. ඇඹිලි පිටියේ සිට සැතැප්ම 13 පමන දුර යා යුතුයි.
4. ඉබ්බාගමුවේ සිට පොල්පිතිගම පාරේ හැතැප්ම 12 පමන දුර යා යුතුයි.

මුහුනු වලින් සිතුම් පැතුම් ප්‍රකාශ කරවීමට වත්, මුද්‍රා, ස්ථාන[1] ගති,[2] ආදී උපක්‍රම අනුසාරයෙන් පාත්‍ර ජනයා කෙරෙහි ක්‍රියා[3] ආරෝපනය කිරීමටවත් ලාවන්‍ය යෝජනයෙන්[4] රසිකයා ආකර්ෂනය කිරීමටවත් මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර ශෛලිය තුඩු නොදෙයි. වර්තනා[5], ශ්‍යාමොජ්වල[6], ක්ෂයවෘද්ධි[7] ආදියෙහි උපයෝගිත්වයෙන් සිතුවම ස්වාභාවික නොහොත් තාත්වික කිරීමක් ද මහනුවර චිත්‍ර ශෛලියෙන් නොකෙරෙයි. මේ සඳහන් කල විධිනියම නිසාය චිත්‍රයක බුද්ධි ගෝචර බව ඇති වන්නේ. මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් විශෙෂයෙන්ම අක්ෂිගෝචර සිතුවම් යැයි ඉහත සඳහන් කලෙමු. මේ නිසා මහනුවර සම්ප්‍රදය ප්‍රගුන කල ශිල්පියා උපයෝගී කරගත්තේ ප්‍රධාන වශයෙන් විධි නියම දෙකක් පමනි: රේඛා කර්මය[8] හා වර්නපූරනයයි[9]. ජාතක කථාවක් කීමෙන් හෝ බුදුරුව නිරූපනය කිරීමෙන් හෝ ජනිත වන ශ්‍රද්ධාව හා බුද්ධාලම්බන ප්‍රීතිය වැනි ප්‍රයෝජනත් ඒ චිත්‍ර වලින් බලාපොරොත්තු වූ බව නිසැකය. එහෙත් සිතුවම් වශයෙන් එයින් ලබන රසය නිපද වීමට ශිල්පියා උපයෝගී කරගත්තේ මේ විධි දෙක පමනක්ම නිසා සීගිරි චිත්‍රවල හෝ පොලොන්නරුවේ චිත්‍රවල නැති රසයක් මේ චිත්‍රවල දක්නට හැක. චිත්‍ර ශිල්පයේ ප්‍රධානම අංග දෙක රේඛාව සහ වර්නයත්ය යනු ප්‍රසිද්ධ සිද්ධාන්තයකි. රේඛා සංකලනයෙන් ඇතිවන රටාව දුර්වල වුවහොත් චිත්‍රයේ පදනම සහමුලින්ම බිඳ වැටෙයි. එසේම වර්නාලෙපය දුර්වල වුවහොත් චිත්‍රය නීරස වෙයි. අවසානයෙදී ඇති වන චිත්‍රය බුද්ධි ගොචර වුවත් එය ඇස පිනවීමෙන් රසයක් ඇතිකිරීමට සමත් නොවෙයි. ඇස පිනවීමට ශක්තියක් නැති චිත්‍රය චිත්‍රයක් හැටියට ගිනිය යුතු නැත. මහනුවර සමයේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය රේඛාවට සහ වර්නයට ප්‍රධාන තැන දුන්නේ මේ නිසාය. යම්කිසි සිදුවීමක් හෝ අවස්ථාවක් තාත්විකව, ඡායාරූපයක ආකාරයෙන්, චිත්‍රයට නඟනු වෙනුවට මහනුවර සමයේ සිත්තරා කලේ රේඛා සහ වර්න යන අංග දෙකේ උපයෝගිත්වයෙන් අභූත පූර්ව වස්තුවක් නිර්මානය කිරීමයි. මේ චිත්‍රවල එන මිනිසුන් වත් සතුන් වත් සාමාන්‍යයෙන් දක්නට ලැබෙන මිනිසුන්ට සහ සතුන්ට සමාන නැත: අඟපසඟ පිළිබඳ මානප්‍රමාන ආදිය සාමාන්‍ය මිනිසුන්ගේ වත් සතුන්ගේ වත් අඟපසඟ පිළිබඳ මානප්‍රමාන වලට සම කල නොහැක. ඔවුන්ගේ උස මහත සාමාන්‍යයෙන් හැඩ ඇති මිනිසුන්ගේ උසමහතට සමාන කල නොහැක. පැත්තකින් පෙනෙන මෙන් (පාර්ශ්වගත) ඇඳ තිබෙන මුහුනෙහි ඇස පෙන්වන්නේ ඉදිරිපසින් පෙනෙන්නා (ඍජ්වායත) මෙනි. පපුව ඉදිරි පසින් පෙනෙන සේ ඇඳ ඇති නමුත් දෙපා පෙන්වන්නේ පැත්තකින් පෙනෙන හැටියට යි. සාමාන්‍යයෙන් මිනිසුන්ගේ අඟපසඟවල දක්නට ඇති රැලි, වල ගොඩලි (නිම්නෝන්නත භෙද) නැත. අඟපසඟවල වටකුරුවක් (වර්තනා) නැති නිසා මේ රූපවල ද්විමානික බවක්, ඝන බවක්, නැත. ඉදිරිපසින් පෙනෙන සේ ඇඳ ඇති (ඍජ්වායත) මිනිස් රූපවලත් ද්විමානික බවක් නැත. මේ නිසා මේ රූපවලින් නැඟෙන්නේ තාත්වික බවක් නොව, චිත්‍රයට පමනක් යොග්‍ය රටාවක් පමනි: ඇස පිනවිය හැකි රටාවක් පමනි.

---

1. ස්ථාන— චිත්‍රයක මිනිස් රූප ආදිය හිටගෙන සිටින ආකාරය පෙන්වීම.
2. ගති— චිත්‍රයක මිනිස් රූප ආදිය ගමනෙහි යෙදී සිටින ආකාරය පෙන්වීම.
3. ක්‍රියා— චිත්‍රයක මිනිස් රූප ආදිය යම්කිසි ක්‍රියාවක් කරමින් සිටින ආකාරය පෙන්වීම.
4. ලාවන්‍ය යෝජන— චිත්‍රයක මිනිස් රූප ආදිය සිත්කලු, චමත්කාර ජනක දේ වශයෙන් පෙන්වීම. අජන්තා, සීගිරි ආදියෙහි දක්නා ලැබෙන ස්ත්‍රී රූප වල දික් ඇස්, මනාව වැඩුනු නාසා වැනි දේ සහ නියම ප්‍රමාන අනුකූලව සිතුවම් කරන ලද අඟපසඟ වල දක්නා ලැබෙන චමත්කාරය මෙයයි.
5. වර්තනා— අඟපසඟවල වටකුරු බව පෙන්වීමට අඳුරු කර පෙන්වීම.
6. ශ්‍යාමොජ්වල— රූපයක එලිය ඇති කොටස් සහ අඳුරු කොටස් වෙන්කර පෙන්වීම.
7. ක්ෂය වෘද්ධි— පර්යාලොකය අනුව රූපයක අඟපසඟ කෙටිකර පෙන්වීම.
8. රේඛා කර්මය— රේඛා වලින් කටු සටහන ඇඳීම.
9. වර්න පූරනය— කටුසටහන සායම් කිරීම.

මේ විධිනියම පිලිබඳ විස්තර විෂ්ණුධර්මොත්තර පුරාණ, ශිල්පශාස්ත්‍ර, අභිලෂිතාර්ථචින්තාමණි ආදී ශිල්ප ග්‍රන්ථයන්ගෙන් බලා ගත හැක.

මිනිසුන් හා සතුන් මෙන් ගස්වැල් ආදියත් සාම්ප්‍රදායෙන් දක්වා ලැබෙන ස්වභාවික ගස්වැල් නොවේ. සිතුවමට යෝජ්‍ය පරිදි සංවිධානය කොට සකස් කරගත් රටා පමණි. ක්‍රාමු චිත්‍ර සම්ප්‍රදායේ බෝගස් ස්වභාවික බෝගස් වලට සමානකමක් නොමැත. නෙළුම් මල් සහ කිඳුරුවන් ඇඳ සුදු වී ඇත. කඳේ කිසිදු හැඩයක් නුවුලෙයක් වී ඇත. කොළොලොව සිට ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ලංවන සෘජු රේඛා දෙකකින් වැඩිවන පටිය බෝගසේ කඳයි. එය කොළොවට මුදුන් අන්ත සමග දෙපසට බරට විහිදී ගිය අතු දෙකක් හෝ හතරක් තිබිය හැක. ඒ අතුත් කඳ මෙන්ම ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ලංවන සෘජු රේඛා දෙකකින් හෝ යන්තම්ත් වක්‍රවූ කිසිම කැළැල්ලක් නැති රේඛා දෙකකින් සීමිත වී ඇත. මේ සියල්ලේ මුදුනෙහි පොකුරුවශයෙන් මුදුන් අන්ත දෙපසට සමමිතව සිටින සේ බෝකොළ මාලා කීපයක් සකස් කර ඇත. අධික කැපීමෙන් සිටින එකම කොළයක් වත් නොපෙනේ. ස්වභාවයෙහි ඇතිවන රූපය ගසකට වඩා සම්මතයෙන් ගෙසකට යැයි කිව හැක. එහෙත් මේ ප්‍රාකෘතික රූපය බෝගසක්යැයි නොසිතන කිසිවෙක් නැත. එසේම සාමාන්‍ය ස්වභාවික බෝගසක තාත්වික නිරූපණයට වඩා සිය දහස් වරක් මේ අනුරූ නිරූපණය ඇස පිනවයි. එයට හේතුව ලෙන කිසිවක් නොව එහි ඇති වෛචිත්‍ර්‍ය රටාමය ශක්තියයි. මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය ලාක්ෂණික උසස්කොට සලකන්නේ මේ නිසාය. චිත්‍රයට අන්තර්ගතවන හැම දෙයක්ම ස්වරූපය කර ඇත්තේ තාත්වික බව අපේක්ෂා කරන අදහසින් නොව චිත්‍රයේ රටාවට උචිතව කරන හැටියටයි. එසේ කිරීමේදී ශිල්පියා අත්තනෝමතිකව ක්‍රියා නොකරයි. ඔහුගේ ගුරුපරම්පරාවෙන් පැවත එන විධි නියම අනුවමය ඔහු ක්‍රියා කරන්නේ. මේ නිසා තාත්වික චිත්‍රවල නැති සාධාරණ බවක් හා කල්පනීය බවක් මේ සිතුවම් වල ඇත. මේ චිත්‍ර ශෛලියේ පරමාර්ථය මේ කල්පනීක බව ඇතිකිරීම පමණි.

රේඛා කරණයේදී මෙන් වර්ණාලේපනයේදී ද මේ චිත්‍ර ශෛලිය අනුගමනය කරන්නේ පරම්පරාගත විධිනියම පද්ධතියකි. රේඛා සංකලනය මෙන් වර්ණාලේපයද සකස් කරගෙන ඇත්තේ චිත්‍රීය චමත්කාරය උත්පාදනය කරන අදහසිනි. මේ ශෛලියට නියමිත වර්ණ පද්ධති-යක් ඇත. එහි ඇත්තේ රතු, සුදු, කහ සහ කලු යන මූලවර්ණ හතරක් පමණි. ඉතාමත් කලාතුරකින් නිල් සහ කොළ පාට බිඳක් දකිය හැක. ගස්වල කොළවල පමණකි කොළපාට යොදන්නේ. එසේම ගෙක හෝ විලක වතුර පෙන්වීමටත්, සමහර විට වලාකුල් පෙන්වීමටත් නිල්පාට මඳ වශයෙන් භාවිතකර ඇත. මේ හැරුනු විට අනික් හැම තැනම යොද ඇත්තේ රතුපාට සහ කහපාටයි. මේ වර්ණ යෝජනය හිතුමතයේ කරන්නක් නොවේ. නියම ක්‍රමයක් අනුව කරන්නකි. හැම චිත්‍රයකම පසුබිම් ප්‍රබල රතුපැහැයකින් වැසී ඇත. රතු සහ කලු හැර වෙන කිසිම පැහැයකින් පසුබිම පාට කිරීම ශෛලියට උචිත නැත. වැඩිපුරම පසුබිම සඳහා භාවිතා කරන්නේ රතු පැහැයයි. උඩ සබරගමුව ආදී පලාත්වල ඉඳහිට කලුපැහැය යොද ඇත. එහෙත් එසේ කරන්නේ එකාබද්ධ සිතුවම් තීරු දෙකක් එකිනෙක වෙන් කර දක්වීම පිණිස විය හැක. එහෙත් රතු සහ කලු මාරුවෙන් මාරුව යෙදීම නිසා ඇති වන මනහර රටාව කෙරෙහි සිත්තරාගේ ඇස යොමු නොවුනේයැයිද සිතිය නොහැක. මෙවැනි වර්ණ සංකලනයක ඇති චමත්කාරය වටහා ගැනීමට තරම් අවබෝධයක් නැති වර්තමාන විහාර සිත්තරුන්ගේ සිතුවම් චිත්‍රීය චමත්කාරයෙන් කොතෙක් හීනවී ඇද්දැයි කිය නොහැක. නූතන සිත්තරුන්ගේ සිතුවම් වල පසුබිම ඇත්තේ යුරෝපීය සම්ප්‍රදාය වරදවා වටහා ගැනීම නිසා ඇතුල්කල ගස්වැල්, කඳු, සහ වලාකුල් සහිත අහස ය. එයින් වන්නේ සිතුවමෙහි වර්ණ සංකලනයෙන් ඇතිවන වර්ණ රටාව කෙලෙසීම පමණකි. එහෙයින් බිතුසිතුවම් වල පසුබිම රතු පාට කිරීමෙන් වැදගත් සේවා දෙකක් කෙරේ. පසුබිම තනි රතු පැහැය නිසා වෙනත් වර්ණවලින් නිමවන රූප මනාව ඉස්මතුවී පෙනීම එයින් සිදුවන ප්‍රධාන සේවයයි. බුදුරුව හෝ කථාවක නම්, ඒ කථාවෙහි එන පාත්‍රපනයාගේ රූප හෝ අවට පරිසරය සමග මිශ්‍රවී ඒ පරිසරයෙහි නිමග්න නොවී පිරිසිදුව නැගී සිටින්නේ මේ කලබල රහිත පසුබිම නිසා යැයි කියහැක. හැම කෙනෙකුගේම නැත්නම් හැම වස්තුවකම විශිෂ්ට බව නොනැසී තියෙන්-නේ මේ නිසාය. එසේම යම් කිසි අවස්ථාවක් නිරූපනය කිරීමේදී චිත්‍රයෙහි අන්තර්ගත රූප වල සංඝට්ටනය නිසා ඇතිවන රටාව නොබිඳී සිටීමට මේ රතු පසුබිම විශෙෂයෙන්ම ප්‍රයෝජන-වත් වෙයි. රතු පසුබිම නිසා සිදුවන අනික් වැදගත් සේවය හැටියට සඳහන් කල යුත්තේ රතු පැහැයේ ඇති නිසර්ග සිද්ධ චිත්තාකර්ෂණ ශක්තිය නිසා චිත්‍රපට ඉබේම මෙන් ආරෝපනය

වන චමත්කාරයයි. මහනුවර ශිල්පියා පසුබිම රතු පැහැකිරීමේදී පමන ඉක්මවා විශාල ප්‍රදේශයක් තනිකර රතෙන් වයාදැමීමට ප්‍රිය කලේ නැත. විශාල තනි රතු ප්‍රදෙශයක් ඇසට පිදුමක් විය හැක. ඒ නිසා ඉඳහිට කඩුපුල් මල්, නෙලුම් මල් යහ සපු මල් ආදියෙන් පසුබිමෙහි ඇතිවිය හැකි හිස්බව නැති කිරීමට ඔහුට අවසර තිබින. ඒ මල් වුවත් යොද ඇත්තේ මූලික රටාවට අවහිරයක් නොවන අයුරිනි. මේ මල් දෙසම වෙනම නොබලා සිතුවමෙහි ප්‍රධාන වස්තුව දෙස බලා සිටීමට පුරුදු වුවහොත්, මේ මල්වලින් කෙරෙන සේවය හොඳින් අවබෝධ කරගත හැක. මහනුවර චිත්‍ර ශෛලියට අනුව බලනවිට හැඟෙන්නේ පසුබිම රතත්, එහි ඇති මලුත්, බිත්තියෙහි සුදු මැකීමට යොදගත් දේවල් නොව, රටාවට ම අයත්, එයින් ඉවත් කල නොහැකි දේවල්ය යනුයි. පසුබිම නිර්මානය කිරීමට සිත්තරා විශෙෂයෙන් මහන්සි වී ඇත්තේ මේ නිසාය. බුදුරුව හා අනික් මිනිස් රූප කහපාටින් හෝ සුදු පාටින් නිම කිරීම මේ ශෛලියේ වර්නාලෙපය පිලිබඳ ශාස්ත්‍රිය ක්‍රමයයි. ස්වාභාවික මිනිසුන් කහපාට නැත. සිතුවම් කරනු ලබන රූපය ස්වාභාවික විය යුතු නැත. එහි යෙදිය යුතු පාට නියම කරන්නේ ශෛලියට අයත් සංයමයයි. ඒ සංයමය හැඩගැහී ඇත්තේ චිත්‍රයේ අලංකාරය ආරක්ෂා කරගැනීමට අදාලවන හැටියටයි. රතුපාට පසුබිමේ කහපාටින් රූප අඳින්නේ මේ නිසාය. වෙන පාටකින් මිනිස් රූප ආදිය ඇන්දහොත් කුමක් වේදැයි කිව නොහැක. එහෙත් රතුපාට පසුබිමේ නිල් පාටින් අඳිනු ලබන මහාමොග්ගල්ලාන රූපයත්, විෂ්ණු රූපයත් ඉස්මතුව නොපෙනී පසුබිමත් අඳුරුකර එහිම නිමග්න වී ඇති සැටි දිටිය හැක. මිනිස් රූප කපහාටින් නිමකරන්නේ මේ නිසාය.

මේ සිතුවම් පාට කිරීමේදී ඝන බව පෙන්වීමට වර්තනා වැනි උපක්‍රම උපයෝගී කර නොගන්නා බව ඉහත සඳහන් විය. මිනිස් රූප ආදියෙහි ඝන කමවත් වටකුරු බවවත් නො පෙන්වන නිසා මේ සිතුවම් වල දක්නට ඇත්තේ එක්තරා පැතලි බවකි. මේ වර්නාලෙප ක්‍රමය සාමාන්‍යයෙන් හඳුන්වන්නේ වර්නපූරනය යනුවෙනි. එයින් අදහස් කරන්නේ වර්නවල ආධාරයෙන් රූපයක් මැවීම නොව, රේඛාවලින් නිමකරන ලද කටුසටහන වර්නවලින් පිරවීම යනුයි. මේ නිසා සමහර විට මේ සිතුවම් සායම් කල රේඛාචිත්‍ර යැයි සිතේ. එසේ සිතීම යුක්ති සහගත නැත. එසේ සිතීමට ප්‍රධාන හේතුව වශයෙන් සඳහන් කල හැක්කේ රෙඛා කර්මය කටු සටහනක් වශයෙන් සිතාගැනීමය යන්නයි. වර්න සංකලනයට ප්‍රධාන තැනදී රේඛාව වර්නාලේපයට ආධාරයක් පමනක් කරගත් නූතන චිත්‍ර ශිල්ප ක්‍රමයට පුරුදු වීම නිසා එසේ සිතෙනවා විය හැක. එහෙත් මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය රේඛාවටත්, වර්නයටත් දුන්නේ එක හා සමාන තැනකි. මින් එකකට වැඩි සැලකිල්ලක් කලේ නම් ඒ රේඛාවටයි. චිත්‍ර ශිල්පය ඉගෙන ගන්නා ශිෂ්‍යයා රේඛා කර්මය ඉගෙන ගැනීමට බොහෝ සේ මහන්සිවීමම මෙයට සාධකයකි.[1] රේඛා කර්මය නොදත් ශිල්පියා දක්ෂයෙක් හැටියට ගිනිය නොහැක. රේඛා ඇඳීමෙහිදී, කොතරම් ප්‍රවේසමෙන් සහ මහන්සියෙන් ඒ කාර්යය කර ඇද්ද යනු දෙගල්දෙරුවේ හෝ මැදවල හෝ සිතුවම් වලින් දැකගත හැක. විශෙෂයෙන්ම මැදවල විහාරයෙහි රේඛා කරනය දෙගල්දෙරුවේ සිතුවම් වල රෙඛාවන්ටත් වඩා සූක්ෂ්ම ලෙස හා අලංකාරවත් ලෙස කර ඇතැයි කිය හැක.මහනුවරසම්ප්‍රදයේචිත්‍රසිතුවම්වල මිනිස්රූප ආදිය ඉතා කුඩාය එවැනි කුඩා රූපවල විස්තර පිලිබිඹු කිරීම ඉතාමත් සියුම් අන්දමින් කල යුත්තකි. ඇස්, කන්, නාස් ආදිය සහ ඇඳුම් පැලඳුම්වල මල්වැඩ රැලි ආදිය පෙන්වීමේදී උපයෝගී කරගන්නා ඉරි ඇඳීම විශෙෂයෙන්ම දුෂ්කර කාර්යයකි. එය දුෂ්කර කාර්යයක් පමනක් නොව චිත්‍රයේ අලංකාරය ඇති කිරීමට තිබෙන විශෙෂ උපක්‍රමයකි. මෙවැනි රේඛා වෙනුවට නූතන විහාර චිත්‍රකාරයන් භාවිතා කරන්නේ මහත තෙලිකූරු පහරවල් ය. මේ කිසිම ප්‍රානවත් ගතියක් නැති මොට වූ තෙලිකූරු පහරවලට වඩා මහනුවර යුගයේ සිතුවම්වල ඇති රේඛාවන් අගනේ දැයි යනු රසිකයාට නොරහසකි. මහනුවර සමයේ සිතුවම්වල රේඛාව උපයෝගී කරගත්තේ චිත්‍රයේ රටාව නිර්මානය කිරීමට පමනක් නොව අන්තර්ගත වස්තුවල රූප හෙදය දක්වා ඒ රූප ප්‍රානවත් කිරීමට ය. මේ රේඛා නැත්නම් ඒ සිතුවම්, රසයෙන් හීන වන බව නිසැකයෙන්

1. ආනන්ද කුමාරස්වාමිගේ “Mediaeval Sinhalese Art” නමැති පොතින් මහනුවර සමයේ චිත්‍ර ශිල්පය හැදෑරීම පිලිබඳ විස්තර ලබාගත හැක.

කිය හැක. දැනට අවුරුදු විසිපහකට තිහකට පෙර අලුත් වැඩියා කරන ලද නුවර සම්ප්‍රදයේ සිතුවම් සමග පැරනි සිතුවම් සසඳා බලන විට මේ රහස හොඳින් අවබෝධ වෙයි: අලුත්වැඩියා කරන ලද සිතුවම් වර්නාලෙප පමනි. මහනුවර අසල පිහිටි කුලුගම්මන විහාරයේ අලුත්වැඩියා කරන ලද සිතුවම් හොඳ නිදර්ශනයකි!.[1] රේඛාකර්මයත්, වර්නපූරනයත් පමනි මහනුවර චිත්‍ර ශෛලියේ විශෙෂ අංග දෙක. මෙයින් බාහිර යමක් ඒ සිතුවම්වල සෙවීම නිෂ්ප්‍රයෝජන වැඩකි. මෙයින් බාහිර යමක් ඒ සිතුවම්වල නැති නිසා ඒවා රසයෙන් හීනයැයි සිතීම චිත්‍ර රසය ගැන නොදැනීම නිසා සිදුවන්නකි. මධ්‍යතන යුරෝපය, පැරනි ඉන්දියාව, ඊජිප්තුව, ග්‍රීසිය, චීනය ආදියෙහි චිත්‍ර සම්ප්‍රදායනුත් මූලික වශයෙන් වර්න හා රේඛා යන දෙක පමනක් මාධ්‍යය වශයෙන් සලකා ඇති බව නොරහසකි. මේ චිත්‍ර ක්‍රමය අති පුරාන චිත්‍ර ක්‍රමයක් බව සැබැවි. එසේම කිසිම දිනක පරන නොවන චිත්‍ර ක්‍රමයක් බවත් පිලිගත යුත්තකි.

මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය යැයි හඳුන්වන්නේ ඒ යුගයෙන් පෙර නොතිබුනු මේ ශෛලිය මහනුවර රාජ්‍ය යුගයේදී ජනප්‍රිය වූ නිසා විය හැක. මහනුවර යුගයේ යැයි සාමාන්‍යයෙන් මේ චිත්‍ර හැඳින්වුවත්, මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය ලංකාවේ ප්‍රචලිත වූයේ කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ රාජ්‍ය කාලයේදීය. ඇත්ත වශයෙන් මේ චිත්‍ර ක්‍රමය ලංකාවට පැමිනියේත් කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමාගේ රාජ්‍ය කාලයේ යැයි සිතිය හැක. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමාගේ රාජ්‍යානුශාසන පරිච්ඡෙදයට පෙර මෙවැනි චිත්‍ර සම්ප්‍රදයක් තිබුනු බවට එකම සාධකයක් වත් සොයාගත නොහැක. මේ ශෛලියට අයත් දැනට ඉතිරි වී තිබෙන පැරනිම සිතුවම් ඇත්තේ ඒ රජතුමා විසින්ම කරන ලද විහාරවලත් ඒ අවධියේම වෙනත් ප්‍රාදේශික නායකයින් විසින් ආරම්භ කරන ලද විහාරවලත් පමනි. පොලොන්නරු යුගයෙන් පසු කීර්ති ශ්‍රී රාජ්යෝදය දක්වා ප්‍රචලිතව තිබුනු චිත්‍ර සම්ප්‍රදය කුමක් දැයි කියා සිතාගත නොහැක. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ රාජ්යෝදයත් සමගම මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය බිහි වී යැයි සිතිය හැක්කේ මේ නිසාය. මේ චිත්‍ර ක්‍රමයේ ආරාම්භය කවදා සිදු වුවත් එය මීට පෙර ලංකාවේ ජනප්‍රිය වී තිබුනු හැම ශෛලියක-ටම වඩා බෙහෙවින් වෙනස් නිසා එය මහනුවර ශෛලිය යන නමින් හැඳින්වීම නිවරදය. මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් වලට පෙර තිබුනු බිතු සිතුවම්වලින් දැනට ඉතිරිව ඇති අන්තිම චිත්‍ර පරම්පරාව පොලොන්නරුවේ බිතු සිතුවම්ය. මේ සිතුවම් දෙකොටස අතර පාරම්පරික සම්බන්ධයක් ඇතැයි මතයක් ඇතත් එය තහවුරු කිරීමට කිසිම සාධකයක් පෙන්විය නොහැක. පොලොන්නරු යුගයේ සිතුවම් හා මහනුවර යුගයේ සිතුවම් එකම ශෛලියක අවධි දෙකක් යැයි සමහරු සිතන්නේ ඒ දෙක අතර දිටිය හැකි සාම්‍යයක් නිසාය. එහෙත් එය සාම්‍යයක් පමනක් මිස පාරම්පරික සම්බන්ධයක් නොවේයැයි කිය යුතුය. පොලොන්නරු යුගයේ සිතුවම් කාගේ කෘතිදැයි නිරාකරනය කල නොහැක. ඒ සිතුවම් කල සිත්තර පරම්-පරාවේ සිත්තරුන් මහනුවර යුගය දක්වා ජීවත් වූ බවට එකද සාධකයක් නැත. පොලොන්නරු යුගයෙන් පසු මහනුවර කීර්ති ශ්‍රී රජුගේ කාලය තෙක් වූ ශත වර්ෂ පහ ඇතුලත ලංකාවේ චිත්‍ර ශිල්පය හැඩගැසී තිබුනේ කෙසේ දැයි සිතාගැනීමට වහල් වන කිසිම සිතුවමක් ඇත්දැයි සැක සහිතය. චිත්‍ර කලාව අභාවයට පත්වීයැයි කිය නොහැක. එහෙත්, කුරුනෑගල කෝට්ටේ, ගම්පල ආදී එකම යුගයකට අයත් එකම සිතුවමක් වත් ඉතිරි වී නැත. පොලොන්නරු යුගයෙන් පසු සිංහල රාජ්‍යය සහමුලින්ම කැඩී බිඳී විසිරී ගිය නිසා රජවරුන්ට වත් සාමන්තයින්ට වත් වෙහෙර විහාර තැනීමට අවසරයක් නොලැබින. මේ කලබල සහිත කාලපරිච්ඡෙදයෙහිදී වෙහෙර විහාර නොසෑදුනේ යැයි අපි නොකියමු. කුරුනෑගල, දඹදෙනිය, කෝට්ටේ, ගම්පල ආදී හැම යුගයකම වෙහෙර විහාර කීපයක් බිහි විය. එහෙත් ඒ එකම විහාරයක වත් තිබුනු බිතුසිතුවමක් අද ඉතිරි වී නැත. මේ නිසා පොලොන්නරු ශෛලිය මහනුවර යුගය තෙක් අවිච්ඡින්නව පැවත ආ බවක් විශ්වාස කල නොහැක. ඇරත්, ඉහත සඳහන් කල පරිදි, පොලොන්නරු—මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදයන් අතර ඇත්තේ සාම්‍යයක් මිසක් ඥති සම්බන්ධකමක් නොවේ. මේ සාම්‍යයත් මතුපිටට පමනක් සීමාවූ සාම්‍යය යැයි කිය හැක. බිත්තිය තීරුවලට බෙදා තීරුවෙන් තීරුවට ජාතක කථාව නිරූපනය කරගෙන යෑම ශිල්ප ක්‍රමය අතින් පොලොන්නරුවේ සිතුවම් සහ මහනුවර සිතුවම් අතර ඇති එකම සමාන කමයි. වෙස්සන්තර

1. මේ විහාරය 1904 දී අලුත් වැඩියා කර ඇත.

වැනි සුප්‍රසිද්ධ ජාතක නිරූපනය කිරීම විෂය අතින් ඇති එකම සමානකමයි. මේ සමාන කම් දෙක හැරුනු විට සඳහන් කල යුතු වෙන කිසිවක් ඇතැයි කිව නොහැක. මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය දෙකේ සම්බන්ධයක් ඇතැයි පෙන්වීමට සමානකම් දෙක කිසියේත් ප්‍රමාණවත් නොවේ. නිරූපනය තීරුවට කථාව කියාගෙන යෑමත්, ජාතක කථා නිරූපනය කිරීමත්, භාරතයේ හා ලංකාවේ පුරාණයේ පටන් අද දක්වාම හැම බෞද්ධ රටකම දිටිය හැක්කකි. චිත්‍ර කලාවේ පමනක් නොව මූර්ති කලාවේ හා කැටයම් කලාවේත් දිටිය හැක්කකි. ඇත්ත වශයෙන් එහි ප්‍රභවය සෙවිය යුත්තේ භාරතීය බෞද්ධ මූර්ති කලාවේය. චිත්‍ර කලාව මූර්ති කලාවේ ආභාසයක් වීම නිසා සිත්තරුන්ද එය එලෙසම නො-කඩවා ප්‍රගුන කලේ යැයි සිතිය හැක. මේ සාම්‍යයෙන් ප්‍රකාශවන්නේ අපි දැනී සම්ප්‍රදාය නො-කඩවා ගෙන යෑම මිසක් නුවර චිත්‍ර හා පොලොන්නරු චිත්‍ර අතර ඇති සම්බන්ධයක් නොවේ.

අනික් අතින් බලන විට මහනුවර යුගයේ සිතුවම් හා පොලොන්නරුවේ සිතුවම් අතර ඇත්තේ විශාල පරතරයකි. මහනුවර සිතුවම් හැම අතින්ම පොලොන්නරු සිතුවම්වලට වෙනස්ය. මේ වෙනස රේඛා කර්මය, රූපභේදය, වර්නාලේපය ආදී හැම දෙයකම දිටිය හැක්කකි. මහනුවර ශෛලියට අනුව රේඛා කර්මය වර්නාපූරනය තරම් වැදගත් අංගයක් බව යට කීවෙමු. එහෙත් පොලොන්නරුවේ සිතුවම්වල රේඛා සටහන උපයෝගී කරගෙන ඇත්තේ වර්නාලේපයට මගපෙන්වීමට පමනය. ඒ සිතුවම්වල වර්නාලේපය හැම විටම රේඛාව යටපත් වෙයි. රේඛාවන්ගෙන් නිර්මිත වන රටාවට පොලොන්නරු ශෛලියෙහි වැදගත් තැනක් ලැබී නැත. / පොලොන්නරුවෙහි භාවිතා කර ඇති වර්න පද්ධතියද මහනුවර සිතුවම්වල වර්න පද්ධතියට වඩා වෙනසි. මහනුවර සිතුවම්වල ඇත්තේ ප්‍රධාන වශයෙන් සුදු, රතු, කහ, කලු යන මූල වර්න හතරත් මඳ වශයෙන් භාවිතා කර ඇති නිල් සහ කොල පාටත් බව යට සඳහන් කෙලෙමු. එහෙත් පොලොන්නරුවේ වැඩි වශයෙන් භාවිතා කර ඇත්තේ මිශ්‍ර වර්නයි. මහනුවර මෙන් රතුපාට හෝ කලු පාට පසුබිමක් පොලොන්නරුවෙහි නැත. පොලොන්නරු සිතුවම්වල පසුබිම් බෙහෙවින් ව්‍යාකූල යැයි කිව හැක. ඒ සිතුවම්වල මිනිස් රූප ආදිය පාර්ශ්වගතව නිරූපනය කර නැත. පාර්ශ්වගත මුහුනුවල සාජ්වායන ඇස් නිරූපනය කර නැත. පැරනි ඉන්දියානු සම්ප්‍රදයේ ප්‍රධාන අංග වන ස්ථාන, ක්‍රියායෝජන, ලාවන්‍යයෝජන, [illegible]වල භේද, නිම්නෝන්නත භේද, ක්ෂයවෘද්ධි හා වර්තනා ආදී හැම දෙයක්ම පොලොන්නරුවේ බිතුසිතුවම්වල දිටිය හැක. මේ කිසිවක් මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්වල දිටිය නොහැක. මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්වල ඇති කාල්පනික ගතිය වෙනුවට පොලොන්නරුවේ සිතුවම්වල මඳ වශයෙන් හෝ ඇත්තේ තාත්වික ගතියකි. එය සහමුලින්ම තාත්විකයැයි නොකියමු. එහෙත් මහනුවර යුගයේ සිතුවම් හා සසඳා බලන විට පොලොන්නරු යුගයේ සිතුවම් මඳක් හෝ තාත්වික යැයි සිතිය හැක. මෙයින් පෙනෙන්නේ මහනුවර යුගයේ සිතුවම් අලුතම සම්ප්‍රදයකට අයත් සිතුවම් බවයි.

මේ අලුත් සම්ප්‍රදය දකුනු ඉන්දියාවෙන් මෙහි පැමිනියැයි සාමාන්‍ය විශ්වාසයයි. මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් පිලිබඳ ඉතිහාසය ගැන ලියා ඇති හැම තැනකම පාහේ ඇත්තේ මේ මතයයි[1]. එහෙත් මේ මතය සැකයට භාජන නොවෙතැයි සිතිය නොහැක. ලංකාවත් ඉන්දියාවත් අතර සම්බන්ධය අලුතුවෙන් සඳහන් කල යුත්තක් නොවේ. අති පුරානයේ සිටම ඉන්දියාවේ සිට ශිල්පීන් මෙහි ආ බව මහා වංශයෙහි වුවද සඳහන් වී ඇත. ඉන්දියානු ශිල්පීන්ගේ උපකාරය අනුරාධපුර යුගයේදී නොලැබුනා යැයි සිතිය නොහැක. පොලොන්නරු යුගයේ සමහර කෘතිවල හොඳින් දිටිය හැක්කකි ඉන්දියානු ශිල්පීන්ගේ ආභාසය. ඉන්දියාවෙන් ශිල්පීන් ගෙන්වීම අනුරාධපුර, පොලොන්නරු යුගයන්හි කොතෙක් දුරට ජනප්‍රිය වී තිබුනිදැයි කිය නොහැක. එහෙත් මහනුවර රාජ්‍ය සමයෙහි දකුනු ඉන්දියාවෙන් ශිල්පීන් මෙහි ආ බවට සාක්ෂි එමට ඇත. එවකට ප්‍රසිද්ධව සිටි නිලවල සිත්තර පවුලේ ආරම්භය කෝට්ටේ රාජධානි කාලයේ ඉන්දියාවෙන් මෙහි පැමිනි ශිල්පියෙකුගෙන් වී යැයි එම පවුලට අයත් විත්ති-වට්ටෝරු-වක ඇත[2]. දකුනු ඉන්දියාව සමග එතරම් දැඩි සම්බන්ධයක් නොතිබුනු කෝට්ටේ යුගයේදී

---

1. ආනන්ද කුමාරස්වාමි 'Mediaeval Sinhalese Art'; තොටගමු වාචිස්සර හිමි, 'සරණංකර සංඝරාජ සමය', පී. බී. ධනපාල, 'සිංහල සිතුවම් කතාව.'
2. එච්. සී. පී. බෙල් 'Report on the Kagalle District,' 98 පිට.

පවා මෙහි වීත් පදිංචි වීමට පුරුදුව සිටි ඉන්දියානු ශිල්පීන් නායක්කර්වරුන් බලයට පත් වූ පසු වඩ වඩාත් මෙහි ආවාට සැකයක් නැත. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමාගේ කාලය වනවිට නායක්කර් ගොත්‍රිකයන් සිය දහසක් මහනුවර අසල පදිංචි වී සිටියේ නැතැයි සිතිය නොහැක. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහගේ කාලය වන විට නායක්කාර් බලය තහවුරු වී අවසානය. නායක්කාර්-වරුන් මෙහි පැමිනියේ තනි තනිව නොවේ. පවුල් පිටින්ය. මේ නිසා ඔවුන්ගේ පදිංචියට ගෙවල් දෙරවල් සහ පුද පූජා පැවැත්වීමට දේවාල ආදිය ඉදිකිරීමටත් එවා සිතුවම් ආදියෙන් අලංකාර කිරිමටත් ශිල්පින් දකුනු ඉන්දියාවේ තමන්ගේ ගමරටවලින් මෙහි ගෙන්වා ගත් බව සිතිය හැක. මේ වන විට සිංහල ශිල්පීන් පිරිහී ගොස් සිටියාද විය හැක. කෙසේ වුවත් දකුනු ඉන්දියාවේ බලපෑම මහනුවර යුගයේ ගෘහ නිර්මානයෙහි හා ඒ පිලිබඳ කැටයම් වැඩවල එමට දිටිය හැක. එකල ජනප්‍රිය වී ගිය දේව පූජාවිධි පවා බොහෝ දුරට දකුනු ඉන්දියාව හා දැඩි සබඳ කම් නොපෙන්වන්නේ නොවේ. කුමාරස්වාමි සඳහන් කරන අයුරු බෙහෙවින් ප්‍රචලිතව ඇති නේත්‍රා මංගලය පවා දකුනු ඉන්දියාවෙන් මෙහි ආවකැයි සිතිය හැක. ඇරත් මහනුවර සමයේ සිතුවම්වල දිටිය හැකි බොහෝ මෝස්තර දකුනු ඉන්දියාවේ සිතුවම්වල හා කැටයම්වල දිටිය හැක. වකදෙක, තිරිහිතලේ, සැරපේන්දියා, පංචනාරිඝට, නවනාරි කුංජර, උසබ-කුංජර, අෂ්ටනාරි රථ, චතුර්නාරි පල්ලැක්කි ආදී විවිධ ගැටලු මෝස්තර දකුනු ඉන්දියාවේ මෝස්තර බව නිසැකව කිය හැක. මේ හැර තවත් නොයෙක් මල්කම් ලියකම් ආදිය මීට පෙර ලංකාවේ සිතුවම් කලාවට අයත් නැති අලුතෙන් ඇතුලත් වූ දේ බව සිතිය හැක. කුමාරස්වාමි විසින් සඳහන් කර ඇති පරිදි මොට්ටක් කරුප්පුව, තිරිහිතලේ, සර්පේන්දිය, කුන්ඩිරක්කන්, ආදි වචන පවා පෙන්වන්නේ දකුනු ඉන්දියානු ආභාසයකි. මේ අතින් බලන විට මහනුවර යුගයේ චිත්‍ර හා කැටයම් කලාව කෙරෙහි දකුනු ඉන්දියාවේ බලපෑම තදින් තිබී ඇති බවට වාදයක් නැත. එහෙත් මේ මෝස්තර තිබුන පමනින්ම මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදය දකුනු ඉන්දියාවේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදයකින් ඇති වී යැයි කිය නොහැක. එසේ එකහෙලා කිය නොහැක්කේ දකුනු ඉන්දියාවේ බිතු සිතුවම්වල දිටිය නොහැකි බොහෝ දේ මේ සිතුවම්වල ඇති නිසාය. මේවා සිංහල චිත්‍ර සම්ප්‍රදයේම පාරම්පරික ලක්ෂනයැයි කිය නොහැක්කේ ඒ ලක්ෂන ඊට පෙර ජනප්‍රියව තුබුනු චිත්‍ර සම්ප්‍රදයක දිටිය නොහැකි නිසාය.

මේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදය දකුනු ඉන්දියාවෙන් මෙහි සම්ප්‍රාප්ත වී යැයි සිතීමට ඇති ප්‍රධානම බාධකය මෙන් ගිනිය හැක්කේ මේ අවධියෙහි දකුනු ඉන්දියානු බෞද්ධ චිත්‍ර කලාවක් නොතිබීමයි. මේ චිත්‍ර ක්‍රමයට සමාන යැයි සිතිය හැකි චිත්‍ර ක්‍රමයක් දකුනු ඉන්දියාවේ ජෛන භක්තිකයන් සහ හින්දු භක්තිකයන් අතර ප්‍රචලිතව තිබුනු බව සිතිය හැක. කොන්ජිවරම්හි තිරුපරුත්ති-කුන්ඩ්‍රම් නම් ජෛන විහාර වල[1] ඇති බිතුසිතුවම් මහනුවර සම්ප්‍රදයට සමාන යැයි කිය හැක. එහෙත් ඒ දල වශයෙන් සලකා බලන විට පමනි. මෙවැනි සමාන කම් ඇති බිතු සිතුවම් කොචින් හී මට්ටන්චේරි මාලිගාව, තන්ජෝර්හි බෘහදීශ්වර දේවාලය ආදී කීප තැනක දිටිය හැක. ජෛන හා හින්දු ධර්ම පුස්තකයන් අලංකාර කිරීමටත් මීට සමාන චිත්‍ර ක්‍රමයක් උපයෝගි කරගෙන ඇති බව සිතිය හැක. එහෙත් මතුපිටින් පෙනෙන මේ සමානතාව නිසා මහනුවර යුගයේ සිතුවම් මේ දකුනු ඉන්දියානු සිතුවම්වලින් බිඳී ආවකැයි සිතිය නොහැක. පරික්ෂාකාරිව බලන විට හැහෙන්නේ මේ සාම්‍යය සම්ප්‍රදගත විධිනියම කීපයකට සීමාවී ඇති බවයි. බිත්තිය තීරුවලට බෙදු කථාව කියාගෙන යෑම, මිනිස් රූප පාර්ශ්වගතව නිරූපනය කිරීම, ගස් නිරූපනය කිරීමේදී භාවිතා කරන ශෛලිගත ක්‍රමය ආදිය මේ විධිනියම කීපයකි. එහෙත් ඒවා දකුනු ඉන්දියාවට පමනක් සීමාවී නැත. මේවා මුලු අග්නිදිග ආසියාවේම පැතිර ගිය භාරතීය කලා අධිරාජ්‍යයේ මුල්බැසගත් දේය. මහනුවර බිතු සිතුවම්වල දිටිය හැකි ලක්ෂන බොහොමයක් මේ ජෛන සිතුවම්වලවත් හින්දු සිතුවම්වලවත් දිටිය නොහැක. මහනුවර සිතුවම්වල තරම් සියුම්, එසේම ප්‍රානවත් රේඛා කර්මයක්වත් පිරිසිදු රත්පැහැ පසුබිමක්වත් මේ සිතුවම්වල නැත. ජෛන හා හින්දු සිතුවම්වල වර්න පද්ධතියත් බෙහෙවින් මිශ්‍ර වර්න පද්ධතියකි. මිනිස් රූප ආදිය නිරූපනය කිරීමේදීත් ඉන්දියානු චිත්‍ර අනුගමනය කර ඇති ක්‍රමය නුවර ක්‍රමයට වෙනස් යැයි සිතිය හැක. යම් යම් සමානකම් ඇතත් එසේම වැදගත් අසමාන කම් නැත්තේ

1. Ramacandran — Tiruparuttikunram and its Temples.

නොවේ. බෞද්ධ චිත්‍ර කලාවක් ගොඩනැංවීමට දකුනු ඉන්දියාවේ සිත්තරුන්ගෙන් ආභාසයක් ලැබුනි දැයි සිතීම අපහසුය. දකුනු ඉන්දියානු සිත්තරුන්ගෙන් ඉගෙනගත් සිංහල සිත්තරුන් එවකට සිටි බව ට සැකක් නැත. නමුත් බුද්ධාගම නැත්තටම නැතිවී යැමට කරුනු සැලසී තිබුනු අවධියක ඔවුන්ට බෞද්ධ චිත්‍ර කලාවක් ප්‍රගුන කිරීමට අවසර තිබුනු බවක් සිතිය නො හැක. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමාගේ රාජ්‍යොදය සමග එකවරම පුනරුත්ථානයට පැමිනි බුද්ධාගමත් සමගම ජනප්‍රිය වූ මේ චිත්‍ර ක්‍රමය බිහිවීමට වෙනයම් බලපැවැත්මක් ඇති වූනායයි සිතිය යුතුය. අපේ අදහසේ හැටියට මේ අලුත් චිත්‍ර ක්‍රමය මෙහි සම්ප්‍රාප්ත වූයේ සියමෙන්ය. සියම් උපාලි ස්වාමීන් වහන්සේ සමග මෙහි ආවේ උපසම්පදව පමනක් නොවේ. සියමෙහි ප්‍රචලිත බෞද්ධ කලාවත් පැමිනි බව තහවුරු කිරීමට සාක්ෂි එමට ඇත.

ලංකාවත් සියමත් අතර ආගමික සම්බන්ධකම් පොලොන්නරු යුගය තෙක් දික්කල හැක. පොලොන්නරු යුගයේ සිංහල චිත්‍ර කලාව සියමට සංක්‍රමනය වූ හැටියටම කීර්ති ශ්‍රී කාලයේ මෙහි ආ උපසම්පදව සමග සියම් චිත්‍ර කලාව පැමිනීම පුදුමයට කරුනක් නොවේ. උපාලි ස්වාමීන් වහන්සේ සමග මෙහි පැමිනි පිරිස අතර සිත්තරුන් සිටියාද නැද්ද යන්න සඳහන් වී ඇති බවක් දැනගැනීමට නැත. සියමට ගිය ලංකා දූත පිරිස සියමෙහි අවුරුදු කීපයක් ගතකරය ආ පසු පැමිනියේ. එහි සිටියදී එරට ප්‍රචලිත ජනප්‍රිය සිතුවම් පිලිබඳ අවබෝධයක් ඒ දූත පිරිස සමග ආ පසු පැමිනියා නම් එයත් පුදුමයට කරුනක් නොවේ. එය කෙසේ වුවත් සියමේ බෞද්ධ කලාව මෙහි පැමිනි බවට සාධක ඇත. මහනුවර සමයෙහි රට පුරාම පැතිරී ගිය සිරස්පත හා කේතුමාලාව සහිත ලෝකඩ බුදුපිලිම මෙහි පැමිනියේ සියමෙන් යයි කිසිම සැකයක් නැතිව කිය හැක. ඒ පිලිමවල අංග ලක්ෂන සහ සිවුර නිරූපනය කරන ක්‍රමය ලක්දිව එතෙක් නොතිබුනු දෙයකි. එහෙත් එය සියමෙහි ජනප්‍රිය ක්‍රමයයි. මහනුවර යුගයේ ජනප්‍රිය වූ මකර තොරන ඉන්දියාවෙන් නොව සියමෙන් පැමිනි මෝස්තරයක් යැයි සිතිය හැක. ලංකා දූත පිරිස ආ පසු එද්දී බුදුපිලිමයක් රැගෙන ආ බව සඳහන්වී ඇත. සියමෙන් මෙහි පැමිනි තවත් නොයෙක් මෝස්තර ඇත. එහෙත් අපේ සිත් යොමු කල යුත්තේ කොතෙක් දුරට සියම් බිතුසිතුවම් කලාව මහනුවර බිතුසිතුවම් කලාව කෙරෙහි බල පා ඇද්ද නැද්ද යන්න කෙරෙහිය.

සියම් උපසම්පදව සමග බෞද්ධ චිත්‍ර කලාවක් බිහිවුනායැයි සිතීම පමනක් සාධකයක් නොවේ. උපාලි ස්වාමීන් වහන්සේ ඇතුලු සියම් භික්ෂූන් වහන්සේලා අවුරුදු ගනනාවක්ම මෙහි නැවතී සිටි බව ඉතිහාසගතය. උන්වහන්සේලා නැවතී සිටි විහාරාරාම පුරුදු සියම් ක්‍රමයට අනුව සකස් කරගැනීමට උන්වහන්සේලා පෙලඹෙන්ට ඇත. එසේ සකස් කිරීමේදී සියම් චිත්‍ර ක්‍රමය උපයෝගි කරගන්ට ඇත. මහනුවර යුගයේ සිතුවම් සියමේ අයුධ්‍යා නගරයෙහි රාජපුරන[1] නම් විහාරයෙහි සිතුවම් සසඳා බලන විට සියමෙන් ලැබුනු ආභාසය පිලිබඳ සාධක සපයා ගත හැක. බැංකොක් නුවර සිට සැතැපුම් 50 ක් පමන ඇත පිහිටි මේ විහාරය දෙවන රාම රජතුමාගේ කෘතියකි. එම විහාරයෙහි සිතුවම් බොහෝ දුරට නුවර කාලයේ සිතුවම්වලට සමානය.

එතෙක් ලංකාවේ සිතුවම්වල දිටිය නොහැකි, සූවිසි විවරනය, අටවිසි බුදුන්, සත් සතිය, මාර යුද්ධය, රහත් පෙරහර ආදිය සියම් බිතුසිතුවම්වල ඇත. සියම් සිතුවම්වල බෝගස් බෙහෙවින්ම නුවර සිතුවම්වල බෝගස්වලට සමානය. වලාකුල් නිරූපනය කිරීමත් සමානයැයි සිතිය හැක. පසුබිම තනි රත්පැහැයෙන් නිමවීමත්, ඉඩකඩ ඇති තැන්වල නෙලුම් මල්, කඩු-පුල් මල් ආදිය ඇඳීමත් සියමේ සිතුවම්වල ඇති දෙයකි. අනික් හැමකටමවඩා අමතක නොකල හැකි සාම්‍යය දිටිය හැක්කේ බුදුරුව නිරූපනය කිරීමෙහිය. නුවර බිතුසිතුවම්වල එන පද්මා-සනාරූඪ, ධ්‍යානී බුදු රූ හැම අතින්ම සියම් බුදු රූවලට සමානය. නුවර කාලයට පෙර ලංකාවේ නොතිබුනු ආකාරයට නෙලුම් පෙති, පලාපෙති ආදියෙන් නිමකරන ලද කේතු මාලාව විශෙෂ-යෙන්ම සියම් සම්බන්ධය ප්‍රකාශ කරන්නකි. බුදුන් වහන්සේගේ ශරීරය කහ පාටින් හෝ

---

1. ''චිත්තකම් ලැ සිල්පවඩු නයි ක්‍රැ ප්‍රා ප්‍රං නයි වට් රාජපුරන'' නම් සියම් සහරාවේ මේ විහාරයෙ සිතුවම් කීපයක් ඇත.

රත්රන් පැහැයෙන් නිමවිය යුතුය යන්න සියම් නියමයයි. මහනුවර යුගයේ සිතුවම්වල එය එසේම පිලිපැද ඇත. සම්පූර්න පර්යෙෂනයක් කලහොත් මෙවැනි සමාන කම් රාශියක් සොයාගත හැකැයි කිය හැක. එහෙත් මහනුවර චිත්‍ර සම්ප්‍රදය මෙහි ආවේ දකුනු ඉන්දියාවෙන් නොව සියමෙන් යැයි කීමට මේ සාධක වුවද ප්‍රමානවත් ය. වැලිවිට සරනංකර සංඝරාජ තුමාගේත් කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජතුමාගේත් පරිශ්‍රමය නිසා උදවුනු සංස්කෘතික පරිසරයේ ඉතාමත් වැදගත් අංගයකි සියම් බලපෑම. නුවර යුගයේ බිතුසිතුවම් විශෙෂයෙන් එහිලා සඳහන් කල යුතුය.