සීගිරි චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය

එච්. ඇම්. සෝමරත්න

ලක්දිව පැරණි සිතුවම් හා අන් සමහර කලා කෘතීන් කෙරෙහි විමසුම් ඇස යොමු කළ විට අප රටේ චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයන් සතරක් පැවති බව පෙනේ. කාලය අනු ව මෙයින් මුල් තැන හිමි වන්නේ විජයාගමනයට පෙර මෙහි විසූ යක්ෂ, නාග, රාක්ෂස යන ගෝත්‍රිකයන්ට අයත් චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයටයි. බලි චිත්‍ර මේ සම්ප්‍රදායයේ විපරිණාමයකැයි ආචාර්ය ආනන්ද කුමාරස්වාමි කියයි. තද වර්ණ, භයංකර හැඩය හා මැටි වැනි අස්ථිර අමු ද්‍රව්‍යයන්ගේ භාවිතය මේ සම්ප්‍රදායයේ විශේෂ ලක්ෂණයි. මේ ලිපියේ මාතෘකාව වූ සීගිරි සම්ප්‍රදායය දෙ වැන්නයි. තෙ වැන්න වූකලී අඛණ්ඩ කථන චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයයි. ඇතැමුන් නම් කරන, මුඛ්‍යාර්ථ ප්‍රකාශනයට මුල් තැන දුන් විහාර චිත්‍ර ක්‍රමයයි. කැලණිය, දෙගල්දෙරුව, රිදී විහාරය, තෙල්වත්ත ආදි විහාර ස්ථානයන්හි බිතු සිතුවම් මේ ගණයට අයත්ය. සංකේතාත්මක ගැමි සැරසිලි පරිපාටිය සිවුවැන්නයි. වියන් සිත්තම් සඳහා ද මුඛ්‍යාර්ථ ප්‍රකාශන චිත්‍ර ශෝභන සමස්තයක් බවට පැමිණ වීම සඳහා ද මේ ක්‍රමය බෙහෙවින් උපයෝගී විය. ලෝහ වැඩ, ඇත් දත් වැඩ, දැව වැඩ, ලාකිරි වැඩ, මැටි වැඩ ආදි කර්මාන්ත කලා මේ සම්ප්‍රදායය පිහිට කොට ඇත්තේය. සාංචි ගල් කැටයම්වලින් සනාථ වන පරිදි මේ සම්ප්‍රදායයට දීර්ඝ ඉතිහාසයක් තිබේ.

සීගිරි චිත්‍ර අප රටේ චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ උපරිම යුගයට අයත්ය. මෙකල මෙන් පුරාණයේ දී ද මේ චිත්‍ර උසස් කොට සැලකුණු බව සීගිරි චිත්‍ර වර්ණන මුඛයෙන් සීගිරි කැඩපත් පුවරුවේ ලියා ඇති ගද්‍ය පද්‍ය නිබන්ධනයන්ගෙන් සනාථ වෙයි. එසේ වුව ද මේ චිත්‍ර, ලංකාව නිජ භූමි කොට ඇති චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයක ප්‍රතිඵල නොව භාරතයෙහි පහළ වී භාරතයේ දී අංග සම්පූර්ණත්වයට පැමිණ ලංකාව ආදි සමීප රටවලට පැතිර ගිය විශිෂ්ට චිත්‍ර සම්ප්‍රදායයක දේශීය ආකෘති වශයෙන් සැලකීම යුක්ති යුක්තය.

ඉන්දු ආර්ය ඉතිහාසයේ ඉතා වැදගත් කාල පරිච්ඡේදය අශෝක යුගයයි (ක්‍රිස්තු පූර්ව 273-232). කලාව හා ආගම පිළිබඳ විශිෂ්ට නවෝදයක් මේ යුගයෙහි දක්නට ලැබිණ. භාරතය, ඇෆ්ඝනිස්ථානය හා බලුකිස්ථානය සිය අණසකට යටත් කළ අශෝක රජතුමා ලංකාව, මධ්‍යම ආසියාව, චීනය, බුරුමය ආදි රටවලට ධර්ම දූතයන් යැවූ හෙයින් මේ රටවල් භාරතය හා එකට බැඳුණි. මේ යුගයේ කලාකෘති කොතරම් උසස් ද යන බව සාංචි ස්තූප සාරානාත් සිංහ ස්ථම්භ ආදියෙන් පිළිබිඹු වේ. මේ කලා හා ආගම පිළිබඳ නවෝදය මී ළඟ අවුරුදු දහස තුළ ද නොනැසී පැවතිණ.

ගුප්ත යුගය භාරතයේ ලලිත කලා පිළිබඳ ස්වර්ණමය යුගයයයි විචාරකයෝ පවසති. මීට



සීගිරි චිත්‍රයක්

බෙහෙවින් තුඩු දුන්නේ ගුප්ත රජුන්ගේ මනා රාජ්‍ය පාලනයයි. මේ නිසා අභ්‍යන්තර කලකෝලාහලවලින් මෙන් ම විදේශීය ආක්‍රමණවලින් ද රටට එතරම් ගැහැටක් නො වීය; රට ධන ධාන්‍යයෙන් සමෘද්ධ විය. කලාවේදීහු සුබිත මුදිත වූවාහු ආවේණික විශිෂ්ට බුද්ධි මහිමය ආධ්‍යාත්මික හැඟීම්වලින් පෝෂණය කොට ශිෂ්ට කලා සම්ප්‍රදයයන් බිහිකිරීමෙහි ලා පොහොසත්වූහ.

නියම ශිෂ්ටත්වයෙහි විශේෂ ලක්ෂණයක් වූ ආගමික නිදහස ද මෙකල භාරතය පුරා පැවැත්තේ ය. බුද්ධ, විෂ්ණු, ශිව, දේවී යන හැම දෙන ම එක සේ ගෞරව ලද්දෝය. අති පුරාණයෙහි පමන් පැවත ආ වෛදික චාරිත්‍ර චාරිත්‍ර පමණක් නොව අන්‍ය බන්ධන ද සමාජ සංවර්ධනයට පටහැනියයි සලකා බැහැර කරන ලදී. මේ නිසා ඒ ඒ ආගමට ගැළපෙන ප්‍රතිමා, චිත්‍ර, විහාර, දේවාල ආදිය කිසිදු බාධාවක් නැති ව පහළ විය. ඇල්ලෝරා ලෙන්වල බුද්ධ, විෂ්ණු, මහේශ්වරාදීන් ද අජන්තා ලෙන්වල හීනයාන, මහා යාන ආදි දර්ශන ද, පිළිබිඹු කෙරෙන ප්‍රතිමා, චිත්‍ර ආදිය ළං ළං ව දක්නට ලැබෙන්නේ මේ ආගමික නිදහස හා මැදහත් බව නිසාය.

ගුප්ත චිත්‍ර සම්ප්‍රදයය හුදෙක් ගුප්ත යුගයෙහි පහළ වූ ආශ්චර්යක්යයි නහමක් සිතිය යුතුය. ඒ වනාහි ඊට පෙර භාරතයෙහි පැවැති මෞර්ය, ආන්ධ්‍ර, කුෂාන් ආදි සම්ප්‍රදයයන්ගේ මෙන් ම ඇතැම් විදේශීය සම්ප්‍රදයයන්ගේ ද සුන්දර ලක්ෂණ සංකලනයෙන් ඉපිද සම්පූර්ණයෙන් භාරතීය මුහුණුවරක් ගත් සම්ප්‍රදයයකි. ඉන්ද්‍රිය රසාස්වාදනය හා භාව ප්‍රකාශනය එහි මූලික ලක්ෂණයි.

මේ නිසා ගුප්ත චිත්‍ර සම්ප්‍රදයය පිළිබඳ අති විශිෂ්ට ආදර්ශය වන අජන්තා චිත්‍රයන්ගෙන් වැඩි කොට පිළිබිඹු වන්නේ කාදම්බරියෙහි විස්තර වන සමෘද්ධිමත් සුන්දර තම කාම භෝගී ජීවිතයයි. චිත්‍ර කලාව රජුන් විසින් මෙන් ම බිසෝවරුන් විසින් ද පුරුදු පුහුණු කළ යුතු ආස්වාදන හා ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් සලකන ලදී. එක්තරා බිසොවක් චිත්‍රයක් දෙස බලා සිටීමෙන් භාවනාවකට පිළිපන් බව භවභූති විසින් විරචිත උත්තර රාම චරිතය කියයි. වාත්ස්‍යායන විසින් රචිත කාම සූත්‍රය, චිත්‍ර කලාව වුකලී සම්පූර්ණ අධ්‍යාපනයකට අවශ්‍ය සිවු සැට කලාවේ අංගයක් ලෙස දක්වයි. මේ යුගයේ කලාවේදීහු චිත්‍ර කලාවේ අංග සයක් දක්වති. එනම්:

රූප භෙද: නිරූපණය කරනු ලබන පුද්ගලයන්ගේ විශේෂ අංග ලක්ෂණ.

ප්‍රමාණ: තල මාන ආදී වශයෙන් දැක්වෙන පරිමාණය පිළිබඳ අංග සූත්‍ර.

භව: එක් එක් චිත්ත වේග පහළ වීම් කරන කොට ගෙන පහළ වන විශේෂතා.

ලාවණ්‍ය යෝජනා: ආහාරයන් රසවත් වීමට ලුණු අවශ්‍ය වන්නේ යම් සේ ද එසේ ම චිත්‍රයක් රසවත් වීමට අවශ්‍ය ශෝභනත්වය, ලාලිත්‍යය, ආකර්ෂණය, ප්‍රමෝද්‍යය ආදි විවිධ ගුණ.

සාදෘශ්‍යය: සමානත්වය.

භාරතීය චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ උපරිම අවධියේ වාර්තාවක් වූ අජන්තා චිත්‍රවලින් වර්ණය, හැඩය හා මුද්‍රා පිළිබඳ උසස් අවබෝධයක් ඒ චිත්‍ර ශිල්පීන් තුළ පැවති බව පෙනේ. එපමණකුදු නොව භාෂාවකින් අදහස් ප්‍රකාශ කරන්නාක් මෙන් මුද්‍රා මාර්ගයෙන් සිතැඟි ප්‍රකාශ කිරීම අංග සම්පූර්ණ කලාවක් බවට පරිවර්තනය වූයේ ද මේ යුගයේ දීය. මේ නිසා අජන්තා චිත්‍රයන්හි නිරූපිත ඇස, හිස, අත, පය ආදිය පිළිබඳ හැම ඉරියව්වකින් ම යම් කිසි විශේෂ චිත්ත වේගයක් හෝ චිත්ත වේග සමූහයක් ඉදිරිපත් කෙරෙයි. සොළොස් වැනි ලෙනේ ''මරණාසන්න කුමරිය'' නම් චිත්‍රය මේ පිළිබඳ විශිෂ්ටතම නිදර්ශනයයි. කලා විවාරකයකු වූ ග්‍රිෆිත්ස් මේ බිතු සිතුවම ගැන උදන් අනන්නේ, ''සානුකම්පිකතාව, චිත්ත වේග ප්‍රකාශනය හා කථා මාර්ගය අතින් මේ චිත්‍රය ඉක්මවිය හැකි චිත්‍රයක් චිත්‍ර කලා ඉතිහාසයෙහි නොමැත්තේය. fජ්ලෝරන්ස් ශිල්පිනට මීට වඩා හොඳ චිත්‍රයක් ඇන්ද හැක. වැනිසියානු ශිල්පිනට මීට වඩා හොඳ වර්ණ යෙදිය හැක. එහෙත් ඔවුන්ට මෙය ඉක්මවා සිටින හාව ප්‍රකාශනයක් නිර්මාණය කළ නොහැකිය'' යි කියමිනි.

අජන්තාවේ පහත සඳහන් බිතු සිතුවම් හා වියන් **සිතුවම් කලාව අතින් සුන්දරයයි විචාරකයෝ පවසති.**

පළමු වැනි ලෙන: පද්මපාණි, පර්සියානු තානාපතියෝ, නන්ද කුමරු මහණ කිරීම, මහා ජනක කුමරාගේ අභිෂේකය, ගාන්ධර්ව හා අප්සරා රූප.

දෙ වැනි ලෙන: සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය, ක්ෂාන්තිවාදි ජාතකය, විධුර ජාතකය, යමා මහ පෙළහර, වියන් සිත්තම.

සොළොස් වැනි ලෙන: මරණාසන්න කුමරිය, මහාභිනිෂ්ක්‍රමණය.

සතළොස් වැනි ලෙන: සිංහල – අවදනය (විජය කුමරු ලක්දිවට පැමිණීම), කුමාරයා සහ කුමරිය, යශෝධරා දේවිය සහ රාහුල කුමරු, නාලාගිරි දමනය, වෙස්සන්තර, මහා හංස, මාතුපෝසක, සිවි හා ඡද්දන්ත යන ජාතක, බුදුන් යසෝදරාවන් දක්නට යාම.

චිත්‍ර කලාවේ සහෝදරයන් වූ ප්‍රතිමා ශිල්පය හා කැටයම් කලාව අතින් ද ගුප්ත යුගයට හිමි වන්නේ ඉතා උසස් තැනකි. ගල් කටුව හා මිටිය සහාය කොට ගෙන ජීවමාන ශෛල පර්වත



වියන් සිත්තම, අජන්තා පළමු වැනි ලෙන

කොටා දෙරටු, කවුළු, තොරන්, කණු ,දේව රූප, බුද්ධ ප්‍රතිමා, දගැබ ආදිය ඉතිරි වන සේ සාදන ලද මේ යුගයට අයත් ලෙන්වල සංඛ්‍යාව විශාලය. අජන්තා, ඇල්ලෝරා, ඇලිfපන්ටා, අයිහෝලි, බදාමි, උදයගිරි ආදි ස්ථානයන්හි දක්නට ලැබෙන කෘත්‍රිම ගල් ලෙන් සියල්ලම මේ ගණයට වැටේ.

හෝපාලයේ බෙසන්ගර් අසල පිහිටි උදයගිරි ලෙන්වලට අයත් චන්ද්‍රගුප්ත ලෙනෙහි වරාහ අවතාරය ගත් විෂ්ණු පෘථිවිය ජලයෙන් ඔසවන හැටි හා ගංගා දේවිය නිරූපණය කරන අති මනෝහර කැටයමක් ඇත්තේය. අයිහෝලිහි දුර්ග දේවාලය කැටයම් කලාවේ මනහර නිර්මාණයකි. ඇල්ලෝරාහි සොළොස් වැනි ලෙනේ පිහිටි රාවණා රජ කෛලාස කූටය සොලවනු දක්වෙන කැටයම් අප රටට ද නෑ සබඳකම් ඇති විශිෂ්ට කලා කෘතියකි. බුද්ධගයා මහා විහාරයේ ඇතැම් ගල් තොරන් හා පිළිම ගුප්ත යුගයට අයත්ය. මථුරා පුරයේ මනෝහර උදර බුදු පිළිමය ගුප්ත සම්ප්‍රදායයේ විශේෂ නිර්මාණයක් වූ සිරස්චක්‍රයෙන් අලංකෘතය. දැනට බොස්ටන් කෞතුකාගාරයෙහි ඇති බුරුම් බුදු පිළිමය ද අනුරාධපුරයේ සමාධි ප්‍රතිමාව ද බර්මින්හැම් කෞතුකාගාරයේ ඇති, සුල්තාන්ගන්ජ් නම් ස්ථානයෙන් ලබා ගත් විශාල පිත්තල බුදු පිළිමය ද මේ යුගයේ ප්‍රතිමා කලාවේ ආශ්චර්යය ලොවට කියා පාන කලා කෘතීන් වශයෙන් සලකනු ලැබේ.

කලාව යම් කිසි රටකට, ජාතියකට හෝ ආගමකට සීමාවූවක් නො වේ. එය හැම කලා රසිකයකුට ම සාධාරණ පැන් තොටකි. රට, ජාතිය, ආගම් කුමක් හෝ වේවා, කලාරසිකයෝ එහි බැස පැන් බී කලා පවස නිවා ගනිති. නැවත සිය රටට පැමිණ තම ප්‍රකාශන මාධ්‍යය උපයෝගී කොට ගෙන තමන් විනෝද සාගරයේ ගිලෙනු පමණක් නොව අනුනට ද එහි ගිලී සැනසීමට අවස්ථාව ලබා දෙති. සීගිරි චිත්‍ර සම්බන්ධයෙනුදු මෙය සාධාරණය.

සීගිරිය කලා භවනයක් කළ කාශ්‍යපයන්ට හයින් මොග්ගල්ලාන භාරතය බලා ගිය බැව් මහාවංශය කියයි. මෙයින් පැවසෙන සත්‍යය නම් එකල භාරතය හා අප රට අතර යාම් ඒම් ආදියෙන් ඉතා කිට්ටු සම්බන්ධත්වයක් පැවති බවයි. විජයාගමනයෙන් ආරම්භ වූ මේ සම්බන්ධත්වය මහින්දාගමනයෙන් ශක්තිමත් වී නො කඩ වා දිගට ම පැවති බවට බොහෝ සාධක තිබේ. කාශ්‍යපයෝ මොග්ගල්ලාන මරවනු පිණිස තම අස් ගොව්වා හා අරක්කැමියා භාරතයට යැවූහ යි ද මහාවංශයේ සඳහන් වෙයි. සිරිමෙවන් රජු විසින් කරවන ලද ලංකාරාමය නම් විහාරයක නටබුන් බුද්ධගයාවේ ද, ලාංකික බිසෝවරුන් විසින් කරවන ලද විහාර, ප්‍රතිමා ගෘහ ආදියේ නෂ්ටාවශේෂ නාගාර්ජුනකොණ්ඩයේ ද තිබේ. මේ ඓතිහාසික සත්‍යයන්ගෙන් ඔප්පු වන්නේ ගුප්ත කලා සම්ප්‍රදායයේ ආභාසය අප රටට පැමිණීමට හොඳට ම ඉඩකඩ තිබුණු බවයි. මේ සාධක පසක තිබියේවා. ශිල්ප ක්‍රමය, වර්ණය, හැඩය, මුද්‍රා ආදියෙනුදු අජන්තා චිත්‍ර හා සීගිරි චිත්‍ර අතරේ ඇත්තේ විශාල සමානත්වයකි.

අජන්තා චිත්‍ර ඇඳීම සඳහා ගල් තලය පිළියෙල කිරීමේ දී රළු ගල මත මැටි, ගොම හා දහයියා මිශ්‍රණයක් ආලේප කරන ලදි. ඇතැම් විට ගඩොල් කුඩු හා කෙඳි (කොහු) මිශ්‍රණයක් ද යොදන ලද්දේය. මේ මත සුදු හුණු බදමයක් ගා වර්ණ



ගාන්ධර්ව රූප, අජන්තා පළමු වැනි ලෙන

යොදන තෙක් තෙත් ව තබන ලදි. බාහිර ආකෘති මාත්‍රය සටහන් කරන ලද්දේ රතු පැහැයෙනි. චිත්‍ර සඳහා ගත් සායම්වලින් නිල හැර අන් සියල්ල ම අසල කඳු වැටිවලින් ලබා ගත් අමු ද්‍රව්‍යයන්ගෙන් පිළියෙල කැරිණි. චිත්‍රයනට විෂය වූයේ ඉතිහාස, පුරාණ ජාතක ආදියෙන් ලබා ගත් සිද්ධියි.

සීගිරි චිත්‍ර ඇඳීම පිණිස ගල් තලය පිළියෙල කරන ලද්දේ ද මැටි, කිරි මැටි, දහයියා, කොහු යන මෙයින් සාදා ගත් මිශ්‍රණයක් ආලේප කිරීමෙනි. ඒ මත සුදු හුණු ගා හැන්දකින් පිරිමැද රතු පැහැ-

යෙන් ආකෘති මාත්‍රය සටහන් කොට වණ් යෙදීමෙන් චිත්‍ර සම්පූර්ණ කරන ලදී. අජන්තා චිත්‍රයන්හි මෙන් මේ චිත්‍රයන්හි ද වැඩි වශයෙන් යොදන ලද්දේ කහ, රතු, පව්ව යන වර්ණත්‍රය හා ඒවායේ ප්‍රභේදයි. මෙසේ සීගිරි චිත්‍ර ශිල්ප ක්‍රමයෙන් අජන්තා චිත්‍රයන්ට සමානය.

සීගිරි කලාවේදීන් ද අජන්තා කලාවේදීන් මෙන් ම මනුෂ්‍ය ශරීරයේ ව්‍යූහනය පිළිබඳ උසස් දැනුමකින් ආශීර්වාද ලබා සිටිබව සීගිරි චිත්‍රයන් ගෙන් අනාවරණය වෙයි. අප රටේ කවර තැනක වුව ද මෙතරම් ලාලිත්‍යයෙන් සුන්දර කමනීය චිත්‍ර දක්නට නො ලැබේ. ඔවුන්ට මුද්‍රා පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් තිබුණු බව ද පෙනේ. ඉහත සඳහන් පද්මපාණි, පර්සියානු තානාපතියෝ, සිද්ධාර්ථ කුමාරෝත්පත්තිය යන අජන්තා චිත්‍ර සීගිරි චිත්‍ර හා සංසන්දනය කරන්නකුට එක්වරම පෙනෙන කරුණක් නම් හැඩය හා මුද්‍රා අතින් ඇති සමානකමයි. පද්මපාණි චිත්‍රයෙහි කාන්තා රූපය සීගිරි චිත්‍රයක පිටපතක් වැනිය. එපමණකුදු නොව අජන්තා චිත්‍රයන්හි ප්‍රභාවිකව පෙණෙන වර්ණ ප්‍රභේද යෙදීම ද අප රටේ සීගිරි චිත්‍ර සම්ප්‍රදායේ පමණක් දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයකි.

සීගිරි චිත්‍ර හා අජන්තා මෙසේ ශිල්ප ක්‍රමය, වර්ණය, හැඩය, මුද්‍රා ආදි අංගයන්ගෙන් සමාන නිසා සීගිරි චිත්‍ර අඳින ලද්දේ භාරත දේශීය ශිල්පීන් විසිනැයි කලා විශාරදයකු වූ ආනන්ද කුමාරස්වාමි (මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා, 256 පිටුව) කියයි. අජන්තා චිත්‍ර පර්සියානුන්ගේ කෘතියයි වින්සන්ට් ස්මිත් (භාරතීය රාජකීය ආකාරාදිය, 121 පිටුව) අදහස් කරයි. එහෙත් සීගිරි චිත්‍ර, ගුප්ත සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ලත් සිංහල කලාවේදීන්ගේ කෘතීන්යයි නිගමනය කිරීම වඩා උචිතය. මක්නිසාද යත් සිව් වැනි, පස් වැනි යන සියවස් තුන අප රටේ ලලිත කලා පිළිබඳ උපරිම යුගය බවට සාධක ඇති හෙයිනි. සීගිරියෙහි දැනට ශේෂව පවත්නේ රූප එක් විස්සක් වුව ද පුරාණයේ දී මේ ගල් තලය වසා රූප පන් සියයක් පමණ තිබුණේයයි කැඩපත් පුවරුවේ නිබන්ධන කියයි. වීණා ආදි තූර්ය භාණ්ඩ ගත් කාන්තාවන් ගැන ද කියැවෙන හෙයින් එකල සංගීත කලාව ද උසස් තත්ත්වයක පැවති බව නිශ්චය කළ හැක.

''සතර වැනි හා පස් වැනි සියවස්වල දී සිංහල ප්‍රතිමා ශිල්පීන්ගෙන් ලබා ගත් පිළිම සම්බන්ධයෙන් පුරාණ චීන ඉතිහාසඥයෝ ප්‍රහර්ෂයෙන් කියා පාති''යි ටෙනන්ට් සඳහන් කරයි (ලංකාව, 476 පිටුව.) මෙයින් සිංහල ශිල්පීන්ගේ දක්ෂතාව පැහැදිලි වන හෙයින් සීගිරි චිත්‍ර ද ඔවුන්ගේ කෘතියයි සැලකීම යුක්ති යුක්තය. එමතු ද නො ව



අජන්තා චිත්‍රයක්

අජන්තා චෛත්‍ය ලෙනක්



අජන්තා (ගුප්ත) සම්ප්‍රදයය ලංකාවේ අනුගාමිකයන් සිටීමට තරම් ප්‍රබල වූ බව ද සැලකිය යුතුය.

මේ සම්ප්‍රදයයට ම, අයත්, මීට අනතුරු ව අඳින ලද, චිත්‍රයන්ගේ නෂ්ටාවශේෂ අප රටේ තවත් කීප පළක ම ඇත්තේ ය. මෙයින් හිඳගල ලෙනෙහි චිත්‍ර සත් වැනි සියවසට අයත්ය යනු හෝකාර්ට් මහතාගේ මතයයි. නුදුරු අතීතයෙහි මිහින්තලේ ස්තූපයක ධාතු ගර්භය විවෘත කිරීමේ දී අට වැනි සියවසට අයත්යයි සිතිය හැකි චිත්‍රවල නටබුන් දක්නට ලැබුණි. කණ්ඨක චෛත්‍යයට නැකම් කියන මේ ස්තූපයේ ධාතු ගර්භයේ බිත්ති අලංකාර කොට තිබුණේ සීගිරි සම්ප්‍රදයයට අයත් චිත්‍රවලිනි. මෙහි මේ රූපවල ශරීරයේ පහළ කොටස සීගිරි රූපවල මෙන් වළාකුළුවලින් වැසී තිබේ. මෙහි කණුවක ගල් වඩුවකුගේ සලකුණක් වශයෙන් සිංහල අකුරක් යොදා ඇති හෙයින් මෙය ඒ අකුරු භාවිතය පැවති කාලයෙහි කරන ලදැයි නිශ්චිතයි.

1950 දී මහ පිරිසක් බලා සිටියදී මහියංගණයේ ධාතු ගර්භය විවෘත කළ විට එහි බිත්ති කලාත්මක චිත්‍රයන්ගෙන් අලංකෘත බව දක්නට ලැබුණි. ධාතු ගර්භයෙහි තැන්පත් කොට තිබුණු භාණ්ඩ අතු ව මෙය එකොළොස් වැනි සියවසට අයත් යයි නිශ්චය කළ හැකි වුව ද මේ චිත්‍ර ඊට පැරණියයි සමහරෙක් කියති. කෙසේ හෝ වේවා, මේ චිත්‍රයන්ගෙනුදු සීගිරි සම්ප්‍රදයය අඛණ්ඩ ව පැවති බව පෙනේ.

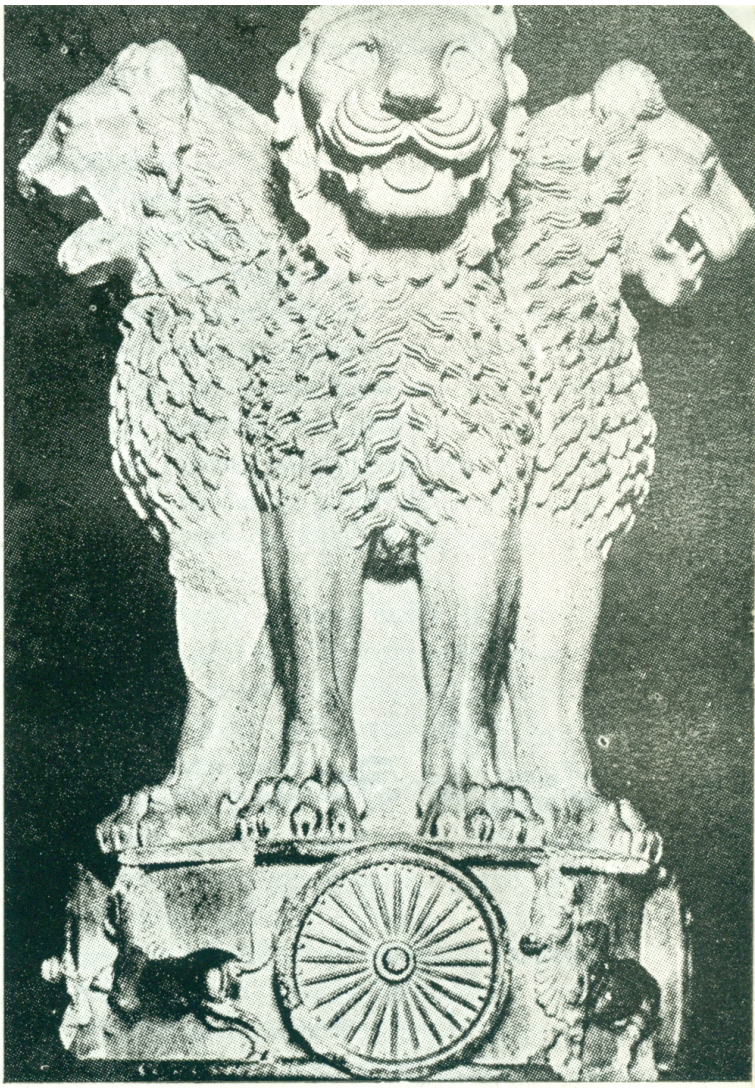
තමන්කඩු දිසාවේ දිඹුලාගල (උදුම්බරගිරි), කන්දේ ඇති දෙළොස් වැනි සියවසේ මුල් භාගයට අයිති චිත්‍ර කීපයක නටබුන් 1897 දී බෙල් විසින් සොයා ගන්නා ලදි. මේ චිත්‍ර බෙහෙවින් මැකී ගොස් තිබුණි. තම කාය ශක්තිය විදහා පාන පිණිස දේවදත්ත ස්ථවිරයන් ඇතකුගේ හොඬ වමතින් අල්ලා ගෙන දකුණතින් පහරක් ගසා ඌ මැරීම දක්වන චිත්‍රයක් මෙහි වෙයි. හීනයාන ග්‍රන්ථයන්හි නොඑන මේ සිද්ධිය මහායාන ග්‍රන්ථයක් වූ ලලිත විස්තරයෙහි එයි. අජන්තාවෙහි මෙන් මෙහි ද මහා යාන අදහස් බල පැවැත් වූ බවට මෙය හොඳ නිදසුනකි.

දෙළොස් වැනි සියවසට අයිති බිතු සිතුවම් රැසක නටබුන් පොළොන්නරුවෙහි දක්නට ලැබේ. මෙයින් තිවංක පිළිම ගෙයි සිතුවම් වණ්ණයෙන් හා ශිල්ප ක්‍රමයෙන් උසස්ය. පොළොන්නරුවේ බිතු සිතුවම් ගැන ශ්‍රේෂ්ඨ ප්‍රාචීන භාෂා විශාරදයකු වූ වික්ටර් කොලෝබ්ව් මෙසේ කියයි. ''භාරතීය චිත්‍ර ගණයට අයිතියයි සැලකෙන සීගිරි චිත්‍ර හා සමග කහ, රතු යන වණ්ණ ප්‍රභෙද යෙදීම නිසා ඉතා කිට්ටු නෑ සබඳකමක් පොළොන්නරුවේ බිතු සිතුවම්වලට ඇති නමුත් පච්ච පැහැය යෙදුණේ



මථුරාපුරයේ බුදු පිළිමය

ඉතා මඳ වශයෙනි. නිල් පැහැය මුළුමනින් නොයෙදිණි. පශ්චාත් කාලීන සිංහල චිත්‍ර සම්බන්ධයෙන් යම් කිසි මෝඩුල් බලපෑමක් පැවතිය හැකි නමුදු නිශ්චිත ලාංකික සම්ප්‍රදයයක් පැවැති



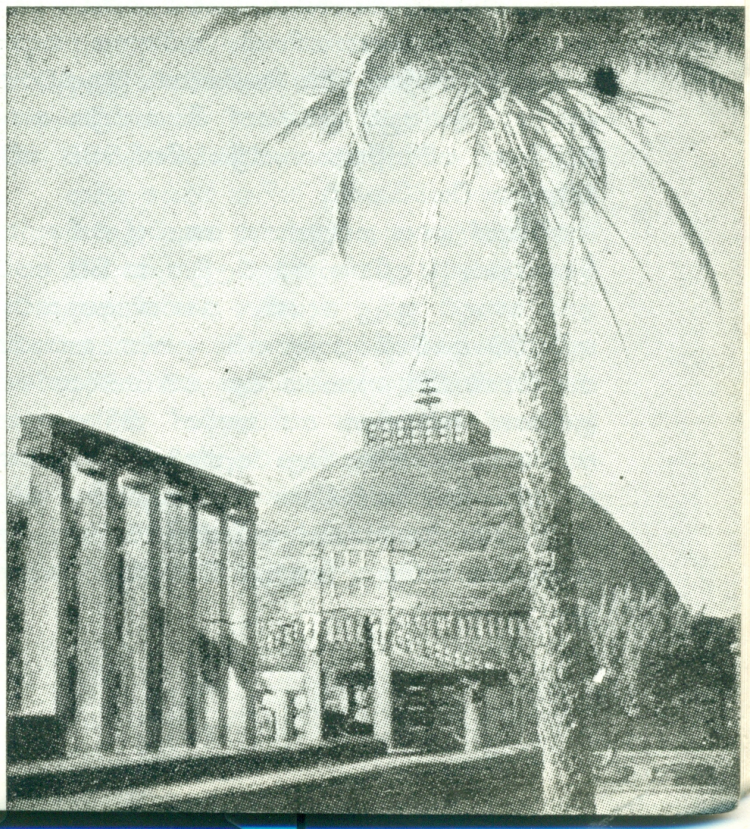
සාරානාථයේ සිංහ ස්ථම්භය

බව මට නොබිය ව පිළිගත හැක.'' මෙසේ පොළොන්නරුවේ චිත්‍ර, සිගිරි චිත්‍රයන්ට වඩා අවුරුදු හත් සියයක් බාල නමුදු සිගිරි සම්ප්‍රදායය නොනැසී, එහෙත් දේශීය ලක්ෂණ එකතු වී හැඩ ගැසෙමින්, පැවැත්තේයයි සිතිය හැක.

සිගිරි සම්ප්‍රදායයේ විශේෂ ලක්ෂණ තෙළෙස් වැනි සියවසට අයත් චිත්‍රයන්හි ද දක්නට ලැබිණ. රුවන්වැලි සෑය අවසන් වරට ප්‍රතිසංස්කරණය කරවන ලද්දේ තෙළෙස් වැනි සියවසේ මුල් භාගයේ දී රජ බවට පැමිණි බෝසත් විජයබා රජතුමන් විසිනි. මෙයට හවුරුදු හැත්තෑවකට පමණ පෙර, සර් ආතර් හැමිල්ටන් ගෝර්ඩන් ආණ්ඩුකාර තැනගේ කාලයේ දී, ගරා වැටුණු මේ සෑයේ සුන්බුන් ඇද දමා එළිපහලි කරන විට වාහල්කඩ හතරෙහි ඇඳ තිබුණු චිත්‍රවල නටබුන් අනාවරණය විය. මේ චිත්‍ර ද බොහෝ කරුණු වලින් සිගිරි සම්ප්‍රදායට නැකම් කියන සුලු විය.

සිගිරි චිත්‍රයන්ගෙන් නිරූපණය කෙරුණේ මල් ගත් අතැතිව විහාරය කරා යන රාජ කාන්තාවන් යයි එච්. සී. වී. බෙල් කියයි. එහෙත්, ''එහි දැකුම් කටයුතු සිත්කලු රජ ගෙයක් දෙවෙනි අලවිමදුවක් සේ කොට වෙසවුණු මහ රජහු සෙයින් එහි විසිය''යි මහාවංශයෙහි සඳහන් වන හෙයින් ද රූපවල පහළ කොටස වළාකුළුවලින් වැසී තිබෙන සේ දක්වෙන හෙයින් ද මේ චිත්‍රයන්ගෙන් පිළිබිඹු වන්නේ අප්සරාවන්යයි සිතීම මැනැවි. සිගිරි සම්ප්‍රදායයේ ගුරුවරයා අජන්තා සම්ප්‍රදායය හෙයින් ද අජන්තා ලෙන් මහායාන භික්ෂූන්ගේ කෘති හෙයින් ද මහායානිකයන් ජීවිතයේ සුන්දර පක්ෂය මහත් අභිරුචියකින් වර්ණනා කළ හෙයින් ද එසේ සැලකීම යුක්තියුක්තය.

මේ කරුණු අනුව සලකන කල සිගිරි චිත්‍ර සම්ප්‍රදායය, අජන්තා චිත්‍රයන්ගෙන් පිළිබිඹු වන සමාන සම්ප්‍රදායයක් බවත් එය ලංකාවේ දිගු කලක් නොනැසී පැවැති බවත් නිශ්චය කළ හැක.



සාංචි ස්තූපයක්