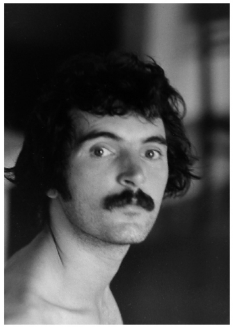
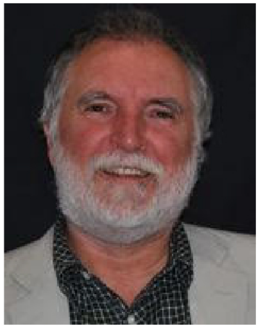
අපේ පෙරහැර

1979 ළමා ඇසින්

බොබ් සිම්ප්සන්

බොබ් සිම්ප්සන් (Bob Simpson) එක්සත් රාජධානියේ ඩර්හැම් විශ්වවිද්‍යාලයේ මානව විද්‍යාව පිළිබඳ සම්මානිත මහාචාර්යවරයෙකි. ශ්‍රී ලංකාවේ පර්යේෂණ කටයුතු සඳහා ඔහුගේ දායකත්වය ඇරඹෙන්නේ 1970 දශකයේ අගභාගයේ දී, ඔහු සිදු කළ, යාතුකර්ම සම්ප්‍රදාය සහ රඟදැක්වීම පිළිබඳ ඔහුගේ ආචාර්ය උපාධි පර්යේෂණයත් සමඟය. අනතුරුව එක්සත් රාජධානියේ දික්කසාදය සහ පවුල් ගැටුම් වැනි සමාජ-නෛතික මාතෘකා සම්බන්ධයෙන් පර්යේෂණ කටයුතුවල නිරත වූ ඔහු, පසුව දකුණු ආසියාවේ සහ එක්සත් රාජධානියේ ජෛව ආචාර ධර්ම, ජෛව වෛද්‍ය විද්‍යාව සහ ජෛව තාක්ෂණයට අදාළ මාතෘකා රාශියක් පිළිබඳව පුළුල් පර්යේෂණ කටයුතුවල නිරත විය. එහිදී ඔහු අභියෝගාත්මක තාක්ෂණික වර්ධනයන්, එබඳු සහායක ප්‍රජනන තාක්ෂණයන් සහ ශරීර, ජන්මානු, රුධිරය, අවයව සහ පටක පිළිබඳ දේශීය වටිනාකම් සහ විශ්වාස පද්ධති අතර ගැටුම ගවේෂණය කළේය. ඔහු මෙම මාතෘකා පිළිබඳව කළ පර්යේෂණ පුළුල් ලෙස ප්‍රකාශයට පත් කර ඇති අතර, ඔහුගේ ලිපි සහ රචනා එකතුවක් ශ්‍රී ලංකා සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද ‘Peripheral Visions: Anthropological Perspectives on Bioethics, Biomedicine and Biotechnologies in Sri Lanka’ නම් ග්‍රන්ථයේ පළ කර ඇත.

අපේ පෙරහැර

1979 ළමා ඇසින්

බොබ් සිම්ප්සන්

© බොබ් සිම්ප්සන්

ප්‍රථම මුද්‍රණය 2026

ISBN 978-955-0762-52-1

ජාතික පුස්තකාල හා ප්‍රලේඛන සේවා මණ්ඩලයේ අනුමැතිය ලද ප්‍රකාශනගත සුචිකරණ දත්ත

සිම්ප්සන්, බොබ්
අපේ පෙරහැරඃ 1979 ළමා ඇසින් / බොබ් සිම්ප්සන්. - කොළඹඃ සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය, 2026.
පි. x, 114ඃ වර්ණ චිත්‍ර; සෙමී. 28.

ISBN 978-955-0762-52-1

i. 704.083 ඩිවි 23 ii. කර්තෘ
iii. ග්‍රන්ථ නාමය

1. ළමා චිත්‍ර

පිටු සැකැස්ම සහ කවර නිර්මාණය
ඉෂාන් අමරවීර

ප්‍රකාශනය
සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය
380/86, සරණ පාර, කොළඹ 07, ශ්‍රී ලංකාව.
දුරකථනඃ 011 250 1339 ඊමේල්: info@ssalanka.org

Title : Apē Perahera: A Child’s Eye View from 1979
Subject : 1. Children’s art
Author : Bob Simpson (Email: robert.simpson@durham.ac.uk)
Publisher : Social Scientists’ Association 380/86, Sarana Road, Colombo 07, Sri Lanka.
Email : info@ssalanka.org
Copyright : Author
First Edition : 2026
ISBN : 978-955-0762-52-1
Price : LKR 16,600.00
Pages : 124

අපේ පෙරහැර

1979 ළමා ඇසින්

රූපය 1

රූපය 2

අන්තර්ගතය

පිළිගැන්වීම vii
දුහුවිලි වැකුණු ළමා සිතුවම් viii

පළමු කොටස: අහඹු සොයාගැනීම 1
බෙරවා කුලය 2
කපුරාළ සහ විහාරස්ථානය 4
පාසැල් ගුරුවරිය සහ චිත්‍ර තරඟය 13

දෙවන කොටස: අපේ පෙරහැර 15
1979 ඇසළ පෙරහැර 16

තුන්වන කොටස: නිර්මාණකරුවන් නිර්මාණය කිරීම 75
සුවිශේෂී ගුරුවරියක්? 76
රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය: 1970 පමණ 81
ගමගේ මහත්මිය සිහිපත් කිරීම 86

සිව්වන කොටස: නැවත හමුව 91
කොටපොළ ජාතික පාසල, 2024 මාර්තු 19 93
ළමා වියට කුරිරු අවසානයක් 96
ගැටබරු සිද්ධස්ථානය වෙත නැවත යාම 99
2024 සිතුවම් තරඟය 102

සටහන් 110
ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ 113

පිළිගැන්වීම

මෙම කෘතිය සම්පාදනය කිරීමේ දී, මට ලබා දුන් විවිධ උපකාර වෙනුවෙන් මම බොහෝ පුද්ගලයන්ට යළි කිසි දා ගෙවිය නොහැකි පරිදි ණයගැතිය. පහත දක්වන අයට මගේ අවංක ඇගයීම සහ ස්තුතිය හිමි වේ.

1979 දී, කොටපොළ ජාතික පාසලේ චිත්‍ර තරඟය සංවිධානය කිරීමට මට සහාය වූ, මේ වන විට අප අතරින් සමුගෙන සිටින මව්දාස මහතාට. කොටපොළ ජාතික පාසලේ වත්මන් කාර්යමණ්ඩලය සහ ආදි ශිෂ්‍ය චිත්‍ර ශිල්පීන් සම්බන්ධ කර ගැනීමට මට සහාය වූ ඒ.ඩී.කේ. මධුෂානි තාරකා (සංජු) මියට සහ තරින්දි උදලාගම මියට.

2024 මාර්තු මාසයේ පැවති නැවත හමුවීමේ උත්සවය සංවිධානය කිරීමට මට සහාය වීම වෙනුවෙන් කොටපොළ පාසලේ කාර්යමණ්ඩලයට සහ විශේෂයෙන් එම්. එස්. නන්දාවතී මියට, ප්‍රේමවන්ත මහතාට, ජයවර්ධන මහතාට, සෙව්වන්දි මෙනවියට සහ ඇපගේ මහතාට. එදින උපුල් වික්‍රමසිංහ මහතා සහ සිතුමිණි සුපේෂලා මිය පැමිණ සිටි බොහෝ චිත්‍ර ශිල්පීන් සමඟ සම්මුඛ සාකච්ඡා කිරීමෙන් සහාය වූහ.

සිය මව පිළිබඳ මතකයන් වෙනුවෙන්, නැවත පළකිරීමේ අවසරය ද, සහිතව, සේයා රූ පෙළක් මා සමඟ බෙදාගැනීමට කාරුණික වූ කෞශල්‍ය මහතාට (ගමගේ මහත්මියගෙ පුත්‍රයා).

සිතුවම් කලාව පිළිබඳ සිය දැනුම සහ උනන්දුව වෙනුවෙන් සෝමපාල මහතාට.

සිතුවම් ව්‍යාපෘතිය කෙරෙහි දැක්වූ උනන්දුව සහ සහයෝගය වෙනුවෙන් මුල්ලේගම කලා අද්‍යතනයේ පාල පොතුපිටිය මහතාට, මිතුරන්ට සහ ජෝර්ජ් කීට් පදනමේ මාලක තල්වත්ත සහ මහාචාර්ය ජගත් වීරසිංහ මහත්වරුන්ට.

සමකාලීන ශ්‍රී ලාංකීය කලාව පිළිබඳ සිය අදහස් බෙදාහදා ගැනීම වෙනුවෙන් සපුමල් පදනමේ රොහාන් ද සොයිසා මහතාට.

2024 වසරේ දී, මට නැවත ශ්‍රී ලංකාවේ සංචාරය කිරීම සඳහා සහාය වූ ඩර්හැම් විශ්ව විද්‍යාලයේ මානව විද්‍යා අධ්‍යනාංශයට.

2023 දී, සිතුවම් පිළිබඳව මා පැවැත්වූ දේශනයකට අදහස් දැක්වීම වෙනුවෙන්, ශ්‍රී ලංකා කියවීමේ කණ්ඩායමට (විශේෂයෙන් බෙන් හිල්ඩ්‍රඩ්, ටොම් විඩ්ජර්, උපුල් වික්‍රමසිංහ සහ වින්ධ්‍යා බුත්පිටිය මහත්මමහත්මීන්ට).

මම මෙම ව්‍යාපෘතිය පිළිබඳව මන්දෝත්සාහීව සිටින විට, තවදුරටත් මෙය ඉදිරියට ගෙන යාම සඳහා මා දිරිමත් කිරීම වෙනුවෙන් වින්ධ්‍යා බුත්පිටිය මියට, පීටර් මහතාට සහ රේචල් ෆිලිමෝර් මියට.

1952 සිට 1974 දක්වා කාලය තුළ රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය ලෙස පැවතී, පසුව, ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාල පද්ධතියේ කොටසක් බවට පත් වූ සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ නිර්මාණ පිළිබඳ සිය අගනා අවබෝධය වෙනුවෙන් දුමිත් කුලසේකර මහතාට.

මෙම කෘතියේ ඉංග්‍රීසි පිටපත සිංහලට පරිවර්තනය කිරීම වෙනුවෙන් ශ්‍යාමන් හේමකොඩි මහතාට.

මෙම ව්‍යාපෘතිය සඳහා දැක්වූ උදෙ‍්‍යාගය සහ සහයෝගය වෙනුවෙන් ශ්‍රී ලංකා සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය වෙත ද, ක්‍රිස්ටල් බේන්ස්, හසිනි ලේකම්වසම්, ශෂික් ධනුෂ්ක සහ ප්‍රදීප් පීරිස් මහත්මමහත්මීන්ට ද, මගේ විශේෂ ස්තූතිය පිරිනැමේ. කෘතියේ පිරිසැලසුම පිළිබඳ කටයුතු වෙනුවෙන් ඉෂාන් අමරවීර මහතාට ද, මම විශේෂයෙන් කෘතඥ වෙමි.

මේ වන විට බොහෝ දෙනෙකු අප අතරින් සමුගෙන ඇතත්, 1979 වසරේ දී, මෙම චිත්‍ර තරඟයට ඉතා උද්යෝගයෙන් සහභාගී වූ සියලුම චිත්‍ර ශිල්පීන් වෙත සියල්ලන්ටම වඩා මගේ කෘතඥතාවය පළ කිරීමට මම කැමැත්තෙමි. එසේම නැවත හමුවට සහභාගී වූ ආර්. අනිල්, එච්.ජී. සුජීවානි, බී.එල්. ගාමිණී, චම්පා උදානි ද සිල්වා, ජී. සෝමතිලක, සිදත් විතානගේ, ජී.ඩී.එල්. සමන්, එස්.එච්. අරවින්ද, එම්. ලතා මල්කාන්ති, ටී.එල්.පී. නන්දාවතී, ජී.එච්. ප්‍රේමසිරි, විපුල ලියනගම, ජේ.ජී. සමරසිරි, එම්. පද්මසිරි ද සිල්වා, ඩී.එම්. පේමානන්ද, එම්.ඊ. චන්ද්‍රවතී, කේ. කාන්ති, එච්.ජී. ශ්‍රීමතී මනෝහාරි, පී.ජී. චම්පා ප්‍රියන්ති සහ ආර්. බෝධිදාස මහත්මමහත්මීන් ඇතුළු සැමට මගේ විශේෂ ස්තුතිය පුද කරමි.

දුහුවිලි වැකුණු ළමා සිතුවම්

මෙම කෘතියෙන් කියැවෙන්නේ 1979 වසරේ දකුණු ශ්‍රී ලංකාවේ කොටපොළ නම් කුඩා නගරයක දී, එකතු කරගන්නා ලද ළමා සිතුවම් කිහිපයක් පිළිබඳ කතාව ය. මෙම සිතුවම්වලින් නිරූපණය කෙරෙන්නේ පෙරහැර ලෙස හැඳින්වෙන උත්සවයක විවිධ අංගය. මෙය පැවැත්වෙන්නේ මෙම දරුවන් ජීවත් වන නගරයේ දී, ය. මෙම උත්සවය දිවාරාත්‍රී කිහිපයක් පුරා, මුළු නගරයම ග්‍රහණය කර ගනී. මෙම සිතුම් නිර්මාණය කරන ලද්දේ මා විසින් මෙම ප්‍රදේශයේ පාසලක සංවිධානය කරන ලද තරඟයක කොටසක් ලෙසය. එකල මම කිසිසේත්ම නොසිතූ අයුරකින්, ළමුන් තම සංස්කෘතික ජීවිතයේ වැදගත් අංගයක් දකින ආකාරය පිළිබඳව අවබෝධයක් ලබා ගැනීමට මට අවශ්‍ය විය. මෙම සිතුවම් අවුරුදු හතළිස් පහකට ආසන්න කාලයක් පුරා උතුරු එංගලන්තයේ මගේ නිවසේ ඇඳුම් අල්මාරියක් මුදුනේ දූහුවිලි වැකෙමින් තිබිණි. 2023 දී, මා හමු වීමට පැමිණි මිතුරන් කිහිප දෙනෙකු සමඟ කලාව සහ ළමා නිර්මාණශීලීත්වය පිළිබඳව මතු වූ සාකච්ඡාවක දී, ඔවුන්ට පෙන්වීම සඳහා ඒවා පිටතට ගැනීමට මම පෙළඹුණෙමි. ඒ සිතුවම් මට ඒවා මතක තිබූ අයුරින්ම සුවිශේෂීව තිබිණි. 'ඔයා මේවයින් අනිවාර්යයෙන්ම යමක් කරන්න ඕන,' මගේ මිතුරෝ මට අවධාරණය කළහ. ඔවුන් නිවැරදි විය, වයස අවුරුදු 7 ත් 19 ත් අතර තරුණ ළමුන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද, 80 ක් හෝ ඊට ආසන්න ප්‍රමාණයක් වූ මෙම සිතුවම් සුවිශේෂී ය; ඒවා සජීවීය, වර්ණවත්ය, එමෙන්ම, සුවිශේෂී ලෙස සවිස්තරාත්මකය. මෙයින් පසු ඉදිරිපත් කිරීමට නියමිත දේවල් පිළිබඳ රසබලන්නෙකු ලෙස, මම සිතුවම් දෙකකින් මෙය ආරම්භ කරමි (1 සහ 2 රූප). මෙයින් එකක් ජී. සෝමතිලක විසින් නිර්මාණය කරන ලද අතර, අනෙක ටී.එල්.ජී. නන්දාවතී විසින් නිර්මාණය කරන ලදි. මෙම සිතුවම නිර්මාණය කරන විට මේ දෙදෙනාගේම වයස අවුරුදු 13 කි. මේ දෙදෙනා වැදගත් වන්නේ, ඔවුන් එවකට නිර්මාණය කළ මෙම සිතුවම් හේතුවෙන් පමණක් නොව, එයින් වසර හතළිස් පහකට පසු මෙම සිතුවම්වල කතාව යාවත්කාලීන කිරීමට ද, ඔවුන් දෙදෙනා දායක වූ බැවිනි.

2023 දී, මෙම සිතුවම් පිළිබඳව කල්පනා කරන විට, ශ්‍රී ලංකා ඉතිහාසයේ වැදගත් මොහොතක, එහි සංස්කෘතිය පිළිබඳ වැදගත් යමක් මෙම සිතුවම් විසින් ග්‍රහණය කර ගන්නා බව, ඒවා එකතු කරගන්නා ලද අවස්ථාවේ දී, මට නොවැටහුණු බව මම තේරුම් ගතිමි. ඒවා ජනප්‍රිය සංදර්ශනයක හුදු නිරූපණයන් පමණක්ම නොව, තමන් වැඩෙමින් සිටි ලෝකය පිළිබඳ තරුණ ජනයා තුළ පැවති අවබෝධය පිළිබඳ සේයාරුවක් ද, සපයයි. ඔවුන් සංස්කෘතික අනන්‍යතාවය, දේශපාලන බලය සහ ආර්ථිකය පිළිබඳ අදහස් මෙන්ම, ඒවා ආගමික හා ලෝකෝත්තර බලයන් සමඟ ඡේදනය වන ආකාරය අභ්‍යන්තරීකරණය කරගෙන තිබූ ආකාරය පිළිබඳ ඉඟි මෙම සිතුවම්වල ඇත. මෙම සිතුවම් ඉන්ද්‍රජාලික වන්නේ, ඒවා මීට පෙර ඒවායේ නොතිබූ කරුණු දර්ශන පථයට රැගෙන එන බැවිනි. මෙය බෙදාහදා ගැනීම සඳහා වැදගත් බව පෙනී යන එක්තරා අයුරක ඉන්ද්‍රජාලයක් විය. එබැවින් මෙම සිතුවම් පිළිබඳව කෘතියක් පළ කිරීමේ අදහස මා තුළ මතුවන්නට විය. ඒ, මට ඒවා ලැබුණු ආකාරය, ඒවායින් නිරූපණය වන කරුණු සහ ළමුන් ඒවා ඒ ආකාරයෙන් නිරූපණය කළේ මන්ද යන්න පිළිබඳ කතාව පැවසීමට මට අවශ්‍ය වීම ඊට හේතු විය.

පෙනී යන පරිදි, ස්වයං ශක්‍යතාවකින් යුතුව පහසුවෙන් වැඩුණු ව්‍යාපෘතියක් ඉක්මනින්ම ක්‍රියාත්මක විය. මම එම සිතුවම් වඩාත් සමීපව අධ්‍යයනය කිරීමත්, ඒවායේ අන්තර්ගතය සහ සෞන්දර්යාත්මක බලපෑම අනුව ඒවා සමාලෝචනය කිරීමත් ඇරඹුවෙමි. ඒ අනුව, මම 1978-80 අතර කාලය තුළ මගේ ආචාර්ය උපාධි පර්යේෂණයේ කොටසක් ලෙස එකතු කරන ලද සටහන් සහ සේයාරූ නැවත විමසා බැලුවෙමි. දශක ගණනාවක් පුරා මම ඒවා නැවත පරීක්ෂා කර නොතිබූ අතර, ඒවා ද, බෙහෙවින් දූහුවිලි වැකී තිබිණි. මෙම ලේඛන නැවත පරීක්ෂා කිරීම, එක්තරා අයුරකින් කාල තරණයක් මෙන් හැඟුණු අතර, ඒවා විසින් 1970 දශකයේ අගභාගයේ දී, ශ්‍රී ලංකාවේ දකුණු ග්‍රාමීය පෙදෙසක පළමු වරට ජීවත් වෙමින් මා අත්විඳි කුතුහලය, උද්යෝගය සහ කාංසාවේ අපූර්ව මිශ්‍රණය පිළිබඳ හැඟීම

මා තුළ නැවත මතු කරන ලදි. කුතුහලයෙන් පිබිදුණු මම, එකල මා හඳුනාගෙන සිටි පුද්ගලයන් පිළිබඳව නැවත විමසා බැලූ අතර, ඉක්මනින්ම ඔවුන් සමඟ නැවත සබඳතා ගොඩනඟාගැනීම ඇරඹුවෙමි. හිටපු ආචාර්ය උපාධි ශිෂ්‍යාවක වන තරින්දි උදලාගම මිය, මාතරින් පැමිණ සිටි, කොටපොළ ප්‍රදේශයේ සිය ඥාතීන් සිටි, ඇගේ පැරණි ආචාර්ය උපාධි මිතුරියක වන ඒ.ඩී.කේ. මධුෂානි තාරකා (සංජු) මිය මට සම්බන්ධ කර දුන්නාය. සංජුට එකල මෙම සිතුවම් මුලින්ම නිර්මාණය කරන ලද කොටපොළ ජාතික පාසලේ විදුහල්පතිවරයා වූ ප්‍රේමවන්ත මහතා සමඟ සබඳතාවයක් ගොඩනඟා ගැනීමට හැකි විය. එක්සත් රාජධානියේ විශ්‍රාමික මහාචාර්යවරයෙක් අදින් වසර 45 කට පෙර එම පාසලේ දී, නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම් පිළිබඳව විමසනවාය යන, මේ පිළිබඳ පළමු සන්නිවේදනය ඔවුන්ට ඇදහිය නොහැකි තරම් විය. එහෙත්, මෙම පළමු සබඳතාවයෙන් මතු වූ ඉතා අහඹු සබඳතාවය වූයේ, එම පාසලේම විද්‍යා ගුරුවරියක වූ ටී.එල්.ජී. නන්දාවතී මිය සමඟ ඇති වූ සබඳතාවයයි. එකල එම පාසලේම ශිෂ්‍යාවකව සිටි ඇය, වයස අවුරුදු 13 දී, මෙහි 2 වන රූපයේ පිටපත් කර ඇති සිතුවම නිම කර තිබිණි. එම පාසැලට මගේ පැමිණීම, එම තරඟය පැවැත්වූ ආකාරය සහ අදාළ ත්‍යාග ප්‍රදානෝත්සවය ඇයට මතක තිබිණි. ඇය උසස් පෙළ සඳහා විද්‍යා විෂයන් තෝරාගත්ත ද, සිය වෘත්තීය ජීවිතය පුරාම කලාව කෙරෙහි වූ සිය උනන්දුව පවත්වා ගත්තාය. ඇය සිතුවම්කරණයේ හෝ ඇඳීමේ නිරත නොවූව ද, ගුවන්විදුලිය සහ පුවත්පත් සඳහා කවි සහ කථා රචනා කළාය. නන්දාවතී මිය සමඟ ගොඩනැගුණු මෙම සබඳතාවය තීරණාත්මක විය. ඇය මෙම සිතුවම් ව්‍යාපෘතිය පිළිබඳ උද්‍යෝගීමත් වූ අතර, මගේ සතුටට හේතු වන පරිදි, ඇයට 1979 දී, ඇය සමඟ සිටි පාසල් මිතුරන් කිහිප දෙනෙකු සමඟම තවමත් සබඳතා පැවතිණි.

මා මෙම සබඳතාවය ගොඩනඟාගත් අවදියේදීම, පාසලේ විදුහල්පතිවරයා වූ ප්‍රේමවන්ත මහතා විශ්‍රාම ගිය බැවින්, මගේ විමසීම් සම්බන්ධයෙන් කටයුතු කිරීමේ වගකීම නන්දාවතී මිය වෙත පැවරුණු අතර, ඇය ඉතා උනන්දුවෙන් එම වගකීම භාර ගත්තාය. මෙම ව්‍යාපෘතිය ඉදිරියට පවත්වාගෙන යන්නේ කෙසේද යන කරුණ පිළිබඳ අදහස් මතුවෙමින් පැවති අවදියේ දී, මම ස්කොට්ලන්තයේ ශාන්ත ඇන්ඩෘ විශ්ව විද්‍යාලයේ වින්ධ්‍යා බුත්පිටිය මිය සමඟ සංවාදයක යෙදුණු අතර, ශ්‍රී ලංකාවේ දෘශ්‍ය සංස්කෘතිය පිළිබඳව බොහෝ පර්යේෂණ සිදු කර තිබූ ඇය ද, මෙම සිතුවම් කෙරෙහි ආකර්ෂණය වූවාය. පළමු චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ නැවත හමුවක් සංවිධානය කිරීමට යෝජනා කිරීම සහ පළමු තේමාව පිළිබඳ සංසන්දකයක් (comparator) ලබාගැනීම සඳහා එම තේමාව ඔස්සේම දෙවන චිත්‍ර තරඟයක් පැවැත්වීමේ අදහස යෝජනා කිරීම ගැන මම ඇයට ස්තුතිවන්ත විය යුතුය. මට නැවත ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණීමේ කිසිදු සැලසුමක් නොවූ බැවින්, එකල මේවා දිස් වූයේ සිදු විය නොහැකි දේවල් ලෙසිනි. කෙසේ වෙතත්, නන්දාවතී මිය මෙම සිතුවම් නිර්මාණය කළ, ඇගේ පන්තියේ මිතුරන් දස දෙනෙකු හඳුනාගෙන, මට ඔවුන්ගේ නම් සහ දුරකථන අංක පිළිබඳ විස්තර ලබා දුන් විට, ශ්‍රී ලංකාවට නැවත පැමිණීමේ අභිලාශයක් මා තුළ මතු විය. සංජුට මොවුන් අතුරින් ඇතැමුන්ව මේ සඳහා සම්බන්ධ කර ගැනීමට හැකි විය. ඉන්පසු සිදුවූයේ අපූරු හමුවීමකි. මට ඔවුන්ගේ නම් සිතුවම් සමඟ ගැළපිය හැකි විය. ඉන්පසු සිතුවම්වල සේයාරූ සංජුගේ දුරකථනයට යවන ලද අතර, චිත්‍ර ශිල්පීන් සතුව ස්මාර්ට් ජංගම දුරකථන තිබිණි නම්, එම රූප ඔවුන් වෙත යැවීමට ඇයට හැකි විය. දිවයින පුරා විසිරී සිටි, ඒ වන විට මැදිවියේ පසු වූ එම චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ප්‍රතිචාරය විමතිය දනවනසුලු විය. එම පින්තූර දැකීමෙන් තමන් දැඩි ලෙස සංවේදී වූ බව එයින් කිහිප දෙනෙකුම කියා සිටි අතර, ඔවුන් ද, මා මෙන්ම, යම් අයුරක කාලතරණයකට බඳුන් විය. ඔවුන්ට සිතාගත නොහැකි වූ පරිදි, ඒ සිතුවම් ඔවුන්ගේ ළමා විය කරා වූ ක්ෂණික සබඳතාවයක් විය. 'මගේ ඉස්කෝල කාලෙ ගැන මතක් කරගන්න පුළුවන් කිසිම දෙයක් මගේ ළඟ නැහැ,' යි එක් චිත්‍ර ශිල්පියෙක් සිය අදහස් දැක්වීය. 1980 ගණන්වල දකුණු පළාත් ගිල ගත් සිවිල් ගැටුම හේතුවෙන් මෙම බොහෝ චිත්‍ර ශිල්පීන්ට කුරිරු ළමා කාලයක් ගත කිරීමට සිදුව තිබීම සහ ඔවුන්ගෙන් ඇතැමුන්ට බියකරු අවසානයක් උරුම වී තිබීම, මෙම සිතුවම් වඩාත් සංවේදී වීමට හේතු වූ අතර, මම මෙම තේමාව අවසාන පරිච්ඡේදයට පෙර වඩාත් සවිස්තරාත්මකව ගවේෂණය කරමි. මුල් සිතුවම් තරඟයේ මුලසුන දැරූ චිත්‍ර ගුරුවරිය වූ (මේ වන විට අභාවප්‍රාප්තව සිටින) ගමගේගේ මහත්මියගේ පුත්‍රයා වන කෞශල්‍ය මහතා සමඟ සම්බන්ධ වීමේ අවස්ථාව ද, මට හිමි විය. කොටපොළ පාසලෙන් ලැබුණු මූලික ප්‍රතිචාරයත් සමඟම, මෙම ව්‍යාපෘතිය තවදුරටත් ඉදිරියට ගෙන යාමට මා පෙළඹුණු අතර, ශ්‍රී ලංකාවේ සංචාරයක යෙදීමේ අදහස මා තුළ දළුලෑම ඇරඹිණි. ඒ සඳහා මවිසින් කළ යුතු කාර්යයන් පිළිබඳ ලැයිස්තුවේ පහත සඳහන් කරුණු තිබිණි: සිතුවම් යම් අයුරක දේශීය ලේඛනාගාරයකට නැවත ලබාදීම තුළින් ඒවා මව්බිමායනය කිරීම (repatriate), ශ්‍රී ලංකාවේ කලාව සහ කලා අධ්‍යාපනය ගැන වැඩිදුර අධ්‍යයනය කිරීම, කොටපොළ පාසලට සහ පෙරහැර පැවැත්වුණු ඒ අසල ඇති විහාරස්ථානයට යාම, මුල් චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ නැවත හමුවක් සංවිධානය කිරීම, පාසලේ දෙවන චිත්‍ර තරඟයක් සංවිධානය කිරීම සහ අවසානයේ මා රචනා කිරීමට සැලසුම් කළ කෘතිය සඳහා දේශීය ප්‍රකාශකයෙකු තෝරාගැනීම. වින්ධ්‍යා විසින් සපයන ලද සබඳතා මඟින් ඉහත සියලු කරුණු ඉටු කරගැනීම සඳහා විශාල පිටුවහලක් සැපයිණි. මේ අතරින් විශේෂයෙන්ම කලා ශිල්පී පාල පොතුපිටිය මහතා සමඟ සබඳතාවය ඉතාමත්ම වැදගත් බව තහවුරු විය. පාලගේ ජීවිතය පිළිබඳ සිනමාපටයක් නිර්මාණය වී තිබූ අතර, තීනා කුමරගුරුනාදන් මහතා සමඟ වින්ධ්‍යා බුත්පිටිය මිය විසින් එහි කතා සන්දර්භය රචනා කරන තිබිණි. 'පාල' යන සරල නමින් යුතු මෙම සිනමාපටය, මෙම අපූරු චරිතයේ ජීවිතය පිළිබඳ තීක්ෂණ අවබෝධයක් ලබා දෙයි.[1] පාල උපත ලබා ඇත්තේ 1972 දී, සිංහරාජ වනාන්තරය මායිමේ පිහිටා ඇති ගම්මානයකය. මෙම සිතුවම් නිර්මාණය වූ කොටපොළට ආසන්නව පැවති, ඕනෑම ප්‍රමාණයක නගරයක් යැයි කිව හැකි එකම නගරය වූයේ කොටපොළ සිට පැමිණි මාර්ගයට මඳක් ඉහළින් පිහිටා තිබූ දෙනියායයි. මෙහි අදහස වූයේ ඔහුට එම පෙදෙස හුරුපුරුදු වූවා පමණක් නොව, ඔහු එම සිතුවම් නිර්මාණය කළ දරුවන්ගේ සමකාලීනයෙකු ද, වූ බවය. ඔහුගේ පවුල නවන්දන්න හෙවත් කම්මල්කාර කුලයට අයත් වූ අතර, මා එවකට අධ්‍යයනය කළ බෙරවා කුලය මෙන්ම, නවන්දන්න කුලයේ පුද්ගලයන් ද, ඉතා නිර්මාණශීලී නිර්මාණකරුවන් වුව ද, ඔවුන්ට 'ඉහළ' කුලවලට අයත් පුද්ගලයන් වෙතින් පීඩාවට පත්වීමේ, අගතිය පිළිබඳව දිගු ඉතිහාසයක් ඇත. පාලගේ පියා කට්ටඩියෙකු වූ අතර, ඔහු ලෝහ වැඩ කිරීමේ කුසලතාවයන්ට අමතරව, නැටීම, බෙර වාදනය සහ අමනුෂ්‍යයින් හා ගැටෙමින්, අමනුෂ්‍ය දෝෂ දුරු කරන, යාතුකර්ම සිදුකරන්නෙකු ද, විය. පාල සිය දැනුම හා කුසලතා බොහොමයක්ම තම පවුලෙන් උකහා ගෙන තිබූ අතර, පසුකාලීන ජීවිතයේ දී, ඒවා

යකැදුරුකම් කිරීම සඳහා නොව, ඔහුගේ කලා කටයුතු සඳහා යොදාගෙන තිබිණි. පාලගේ ජීවිතය පිළිබඳ සිනමාපටය සැකසී ඇත්තේ පූර්ණ පරිමාණයේ සූනියම් යාතුකර්මයක් වටාය. මෙම විස්තීර්ණ සහ සංකීර්ණ චාරිත්‍රවාරිත්‍ර වේදිකාගත කර ඇත්තේ ආතුරයෙකුට පීඩා කරන සූනියමක් දුරු කිරීම සඳහාය. මෙම සිනමාපටය මා තුළ ගැඹුරු බලපෑමක් ඇති කරමින්, කාලතරණය පිළිබඳ වඩා වැඩි හැඟීමක් මා තුළ මතු කළේය. එහි දී මම, බොහෝ ආකාරවලින් 1979 දී, මා දුටු යාතුකර්මවලට මුළුමනින්ම පාහේ සමාන, තවදුරටත්, මේ මට්ටමින්ම රඟ දැක්වීමට හැකියාවක් නැතැයි මා සිතා සිටි යාතුකර්මයක් නරඹමින් සිටියෙමි. මම දකුණු පළාතේ ක්ෂේත්‍ර කටයුතුවල නියැලී සිටි සමයේ දැන සිටි බෙර වාදකයෙකු පවා එහි සිටින බව හඳුනාගත් අතර, එකල මා දැන සිටි ඒ තරුණයා දැන් මා මෙන්ම මහලුව සහ පැසුණු කෙසින් යුතුව සිටියේය. පාලගේ චිත්‍රපටයේ දැක්වෙන මෙම යාතුකර්මය දශක ගණනාවකට පසු එම පෙදෙසේ සිදු කරන ලද පළමු යාතුකර්මය වූ අතර, එය එම ප්‍රදේශයේ වැදගත් සිදුවීමක් විය. වසර ගණනාවක් පුරා නිද්‍රාශීලීව පැවතුන පසුව ද, පැය 18ක් පුරා පවත්වනු ලබන, මෙතරම් විශාල පරිමාණයේ යාතුකර්මයක් තවමත් සිදු කළ හැකි වීම පිළිබඳව මම තවමත් විමතියට පත් වෙමි.

පාල බොහෝ අංශවලින් මගේ ව්‍යාපෘතියට අගනා අන්තර්දෘෂ්ටියක් සපයන පුද්ගලයෙකු වන බව පැහැදිලි විය. ඔහු සහ මගේ ව්‍යාපෘතිය අතර බොහෝ ශක්තිමත් බැඳීම් සහ සබඳතා ඇති බව දැකිය හැකි විය. අවසානයේ දී, මම 2024 මාර්තු මස ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි විට, මට පාල මුණගැසුණු අතර, ඔහු සහ මා අතර දැඩි මිත්‍රත්වයක් ගොඩනැගුණි. එහි දී, ඔහු තමන් ඇසුරු කරන කලාකරුවන්, ගුරුවරුන් සහ කලාකෘති එකතුකරන්නන්ගේ පුළුල් ජාලයක් මට හඳුන්වා දුන්නේය. මේ වන විට ඉතා සාර්ථක ජාත්‍යන්තර කලාකරුවෙකු වුව ද, පාල නිහතමානී මෙන්ම, ත්‍යාගශීලී පුද්ගලයෙකු විය. ඔහු නිසැකවම අසාමාන්‍ය පුද්ගලයෙකි. ශ්‍රී ලංකාවේ ගත කළ කාලය තුළ, මම බොහෝ විට පාලගේ අභිනවයෙන් විවෘත කිරීමට නියමිතව තිබූ කලා මධ්‍යස්ථානයේ නවාතැන් ගත් අතර, ඔහු සමඟ කිහිප වතාවක්ම සංචාරය කළෙමි. අවසානයේ කොටපොළ පාසලට යාම සඳහා අවස්ථාව සැලසුණු විට, ළමා සිතුවම් කෙරෙහි ඔහු තුළ තිබූ උනන්දුව හේතුවෙන්, ඔහු ද, මා හා ඊට එක් විය. පාසලේ පවත්වන ලද නව සිතුවම් තරඟය අප එක්ව විනිශ්චය කළ අතර, ඔහු 2024 මාර්තු 19 වන දින පැවති චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ නැවත හමුවීමේ සැමරුම්වලට ද, සහභාගී විය. අප එම පෙදෙසින් ආපසු පැමිණෙන විට, ඔහු සිය ළමා වියේ පටන්ම දැන සිටි පුද්ගලයින් එහි සිටි බව මට පැහැදිලි විය. ඔහුගේ සහභාගීත්වය, එම උත්සවය තුළ සිදුවෙමින් පැවති, මට දැකගත හැකි වූ සහ තේරුම් ගත හැකි වූ සංසිද්ධිවලට තවත් අමතර මානයක් එක් කිරීමට දායක විය.

මෙම කෘතියේ අවසන් කොටසේ මා විස්තර කරන අයුරු, මෙම නැවත හමුව අපූර්ව සංසිද්ධියක් බවට පත් විය. එය මා බෙහෙවින්ම සංවේදී කළ සිදුවීමක් බව මට හැඟිණි. ශ්‍රී ලංකාවේ නිවර්තන දේශගුණය සහ වේයන් හේතුවෙන් කඩදාසි සහ පොතපත ඉක්මනින්ම විනාශයට පත් වෙයි. වටිනා ලියකියවිලි සහ විශාල කෘති තෙත් වී, කැඩී බිඳී, සිදුරුවලින් පිරී තිබෙන අයුරු මම බොහෝ වාරයක් දැක ඇත්තෙමි. එබැවින් වසර හතළිහකට පෙර චිත්‍ර පාඩමක් සඳහා ඇඳි මෙම සිතුවම් තවමත් ඉතිරිව පැවතීම ඔවුන්ට විමතිය දනවන්නක් වීම, පුදුමයට කරුණක් නොවේ. මම මෙම සිතුවම් රැකගැනීම පිළිබඳව පමණක් නොව, මෙම නැවත හමුව වෙනුවෙන් ඒවා පාසලට රැගෙන ඒම පිළිබඳව ද, ඔවුහු බෙහෙවින් කෘතඥ වූහ. කෙසේ වුව ද, මෙම හමුවට සහභාගී වූ බොහෝ දෙනෙකු සිය ළමා වියෙන් පසු ඔවුනොවුන්ව හමු වී නොතිබීම එහි වඩාත්ම සංවේදී කරුණ විය. එය ඉතාමත්ම ප්‍රීතිමත් හමුවක් විය. මෙම නැවත හමුවීම නැවතත් මට අපේ පළමු හමුවීම සිහිගැන්වීය. 1978-80 අතර කාලය මම ගත කළේ ශ්‍රී ලංකාවේ ය. එය මගේ චරිතය, චින්තනය සහ අනාගත මාවත ගැඹුරින් හැඩගස්වන ලද කෙටි කාලපරිච්ඡේදයක් විය. 2024 දී, විශ්‍රාමික ශාස්ත්‍රාලිකයෙකු ලෙස (තවත් එබඳුම අත්දැකීමක් ලබා ගැනීම සඳහා) මම නැවත මෙහි පැමිණියෙමි. එය මෙම චිත්‍ර ශිල්පීන්ට ද, අපේ පළමු හමුව සිහිගැන්වීමට හේතු විය. මෙයින් මතු මා කියන්නට යන්නේ අපේ ජීවිත කාලය පුරා විහිදී ගිය මේ අබ්‍යානයේ ගමන් පථය පිළිබඳ කථාවය. 1978 දී ගැටබරු දේවාලයේ කපු මහතා හමු වී, එම දේවාලයේ වාර්ෂික පෙරහැර පිළිබඳව දැනගත් ආකාරය, එම පෙරහැර පිළිබඳ මගේ අත්දැකීම් සහ එය ළමා චිත්‍ර තරඟයක මාතෘකාව බවට පත් වූ ආකාරය ඇතුළත්, බෙරවා කුලයට අයත් යාතුකර්ම විශේෂඥයන් සමඟ සිදු කරන ලද මගේ පළමු හමුවීම් සමඟින් මම එය අරඹමි. මෙම සිතුවම් පිළිබඳ කතාව වඩා පුළුල් වැදගත්කමකින් යුතු ගැටලු මතු කරයි. තමන් හැදුණු වැඩුණු ලෝකය පිළිබඳව මෙම ළමුන් සිදු කර තිබූ නිරූපණයන් අවබෝධ කර ගැනීම, සිංහල සංස්කෘතිය තුළ කලාවට හිමි ස්ථානය පිළිබඳව මෙන්ම, නිදහසින් පසු ක්‍රියාත්මක කරන ලද අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්තිය සහ ජාතික අනන්‍යතාවයක් සඳහා වූ අසීරු ගවේෂණය ඔස්සේ එය වර්තනය වී ඇති ස්වරූපය පිළිබඳව ආලෝකයක් විහිදුවයි.

පළමු කොටස

අහඹු සොයාගැනීම

බෙරවා කුලය

1978 වසරේ මම මගේ ආචාර්ය උපාධිය සඳහා වූ ක්ෂේත්‍ර පර්යේෂණ කටයුතු ශ්‍රී ලංකාවේ දී, ඇරඹුවෙමි. මා මගේ අධ්‍යයන කටයුතු එහි ඇරඹීම මුළුමනින්ම පාහේ අහඹු වාසනාවක් විය. බ්‍රිතාන්‍ය යටත් විජිතයක් වීමට පෙර ශ්‍රී ලංකාව බොහෝ නම්වලින් හැඳින්වුණු අතර, ඉන් එක් නමක් වූයේ සම්භාව්‍ය පර්සියානු බසින් ව්‍යුත්පන්න වූ සෙරන්ඩිබ්ය. කලා ඉතිහාසඥයෙකු, ශාස්ත්‍රඥයෙකු සහ ලේඛකයෙකු වූ හොරස් වොල්පොල් (Horace Walpole - 1717-1797), 1754 දී, සෙරන්ඩිපිටි යන ඉංග්‍රීසි පදය නිර්මාණය කළේ මෙම වදනින්ය. නැණවත් රාජකුමාරයින් තිදෙනෙකු 'සිය ප්‍රඥාව ඇසුරින්, ඔවුන් සොයාගැනීමට අපේක්ෂා නොකළ දේවල් අහම්බෙන් සොයාගනිමින්' ලොව පුරා සංචාරය කිරීම පිළිබඳව කියැවෙන පර්සියානු සුරංගනා කථාවකින් වොල්පෝල් වශී විය (Remer, 1965:20). 1977 දී, එක්සත් රාජධානියේ සමාජ විද්‍යා පර්යේෂණ සභාවට මම මගේ පළමු අයදුම්පත ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ උතුරු ඉන්දියාවේ වන්දනා චාරිකා අධ්‍යයනය කිරීමේ ව්‍යාපෘතියක් සඳහාය. ආචාර්ය උපාධි සිසුවෙකු ලෙස මගේ පළමු අධ්‍යයන වර්ෂයේ දී, එක් උනන්දුවක් තවෙකකට මඟ පෑදූ අතර, මා තුළ වන්දනා චාරිකා හා බැඳුණු භෞතික ආම්පන්න පිළිබඳ ලැදියාවක් මතු වීමට පටන් ගත්තේය. අනතුරුව, මෙය ශ්‍රී ලංකාවේ කලා ශිල්ප සහ ඒවායේ නිරූපණය පිළිබඳ මානව විද්‍යා ව්‍යාපෘතියක් බවට පරිණාමය විය. මෙම අධ්‍යයනයේ දී, මා 'ගවේෂණය කරමින් නොසිටි' එක් දෙයක් වූයේ, වසර හතළිහකට වැඩි කාලයකට පසු මට මෙම කෘතිය රචනා කිරීම සඳහා හේතු වූ මෙම තරුණ ජනයාගේ සිතුවම් එකතුවය.

මම 1978 දී, ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි විට, පුළුල් ලෙස, සංස්කෘතික පුනරුත්පාදනය ලෙස සිතිය හැකි දේවල් පිළිබඳව උනන්දු වුණෙමි. කෙසේ වුවද, මා තුළ වඩා වැඩි කුතුහලයක් ජනිත වූයේ සංස්කෘතිකව උත්පාදනය කරන ලද වස්තූන් කෙරෙහි නොව, ඒවා පුනරුත්පාදනය වීමට ඉඩ සලසන සමාජ සම්බන්ධතා පිළිබඳවය. මම දැනුම සම්ප්‍රේෂණය කිරීම, අභ්‍යාසලාභීත්වය සහ යාතුකර්ම සිදුකිරීම පිළිබඳ වැඩි විස්තර දැන ගැනීමට

උනන්දු වුණෙමි. නැවතත්, මම හුදු අහම්බයක් ලෙස, බෙරවා හෙවත්, බෙර වාදක කුලයේ සාමාජිකයන් වෙත ආකර්ෂණය වුණෙමි.[2] දිවයිනේ යාතුකර්ම හා කලාත්මක උත්පාදනයේ සැලකිය යුතු කොටසක් සිදුවෙමින් පවතින්නේ කුල ඥාතිත්ව ජාල හරහා බව මට ඉක්මනින්ම පැහැදිලි විය. මා දැන හඳුනා ගත් පවුල්වල සාමාජිකයන් බෙර වාදනයට අමතරව, නැටුම්වලට, ජ්‍යොතිෂයට, වෙස් මුහුණු කලාවට, යාතුකර්ම සඳහා යොදා ගන්නා ගොක් කලා ව්‍යුහයන් නිර්මාණය කිරීමට, විවිධ යාතුකර්ම සඳහා දේව සහ යක්ෂ රූප නිර්මාණය කිරීමට මෙන්ම බෞද්ධ විහාරස්ථාන සඳහා ප්‍රතිමා නිර්මාණය කිරීමට ද, දක්ෂ වූහ. මෙම කුලයට අයත් පුරුෂයන් සතුව, මරණය, අයස සහ අක්‍රමිකතාව යන අනුකම්පා විරහිත සාධකවලට මුහුණ දෙන පුද්ගලයන් වෙත සහනය සහ ආරක්ෂාව සැලසීම සඳහා යාතුකර්ම සිදු කිරීම වෙනුවෙන් භාවිත කළ කවි සහ මන්ත්‍ර විශාල ප්‍රමාණයක් තිබිණි.

බෙරවා කුලයට අයත් යාතුකර්ම සිදුකරන්නන් සහ ඔවුන්ගේ පවුල්වල සාමාජිකයන් සමඟ මා ගත කළ කාලය, මට දකුණු ශ්‍රී ලංකාවේ පොහොසත් සංස්කෘතික සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳ අසාමාන්‍ය අවබෝධයක් ලබාගැනීමට උපකාරී විය. මොවුන් පරම්පරා ගණනාවක් ඔස්සේ ගලා එන යාතුකර්ම සිදු කිරීම පිළිබඳ කාර්ය සාධනයේ මෙම ජීව රුධිරය නඩත්තු කරමින් රැකගත් බවත්, තවමත් එය අනාගත පරපුර වෙනුවෙන් ඔවුන් ඉටු කළ යුතු වගකීමක් ලෙස ඔවුන්ට හැඟුණු බවත්, මා ඔවුන් අතර ගත කළ කාලය තුළ මට පැහැදිලි විය. මගේ බෙරවා කුල මිතුරන් සහ ඇසුරුකළවුන් විසින් මට ලබා දුන් දැනුම සහ ප්‍රඥාව ඔස්සේ, බුද්ධ වන්දනාව ඉහළින්ම ස්ථානගත කර ඇති, දෙවිවරුන්, දේවතාවුන් සහ යකුන්ගෙන් සැදුම්ලත් ධූරාවලියකින් සමන්විත සිංහලයන්ගේ පොහොසත් විශ්වවේදය (cosmology) ක්‍රියාත්මක වන ස්වරූපය පිළිබඳව යම් අවබෝධයක් මට ලැබිණි. බොහෝ බෙරවා කුල පුරුෂයන්ගේ දෛනික කාර්යය වන්නේ අනෙකුත් පුද්ගලයන් මෙම ධූරාවලියේ අද්භූත බලයන් සහ හැකියාවන් සමඟ සම්බන්ධ කිරීමට අත්‍යවශ්‍ය වන බෙර වාදනය, නර්තනය සහ සංකීර්ණ දැනුම් පද්ධතිය මෙන්ම, යාතුකර්ම සිදුකිරීමේ කුසලතා මඟින් මෙම ධූරාවලියට සේවය කිරීමය. එහෙත්, මෙහි යම් විසංවාදයක් ඇති බව දිස් විය. බෙරවා කුලයේ සාමාජිකයන් දිවයින පුරා සිදු කෙරෙන යාතුකර්ම හා සෞන්දර්යාත්මක නිෂ්පාදනයේ හදවත වුව ද, ශ්‍රී ලාංකික සමාජයේ සිදුවන සෑම චාරිත්‍ර වාරිත්‍රයකටම පාහේ බෙර වාදනය අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වුව ද, සිංහල කුල ධූරාවලිය තුළ ඔවුන්ට හිමි වූයේ පහත් ස්ථානයකි. 1979 වන විට, කුල අගතියේ වඩාත් දෘශ්‍යමාන අතිරික්තයන් විශාල ප්‍රමාණයක් බොහෝ දුරට සමනය වී තිබුණි. බෙරවා කුලයේ පුරුෂයන්ට ඒ වන විට තම උඩුකය වසාගෙන ප්‍රසිද්ධියේ ගමන් කළ හැකි වූ අතර, ඔවුන්ව අධ්‍යාපනයෙන් බැහැර කිරීම බොහෝ දුරට අතීතයට අයත් කරුණක් විය. කෙසේ වෙතත්, කුල අගතියේ නින්දිත සලකුණු තවමත්, සාක්ෂි සහිතව දැකිය හැකි විය. ඒ කාලය වන විටත්, පුද්ගලයාට තම කුලයට පිටතින් විවාහ වීම තහනම් කිරීම හෝ ආහාර අනුභවය සඳහා මේසයක එකට වාඩි විය හැක්කේ කාටද, වැනි ප්‍රජාව වෙන් කරන නීති දැඩි ලෙස පිළිපැදුණි. මෙම ආකල්ප, පැහැදිලිවම, පැරණි රාජසභා සහ විහාරස්ථාන සඳහා සේවය සැපයීම පදනම් කරගත් පූර්ව වැඩවසම් නිලබල ධූරාවලියක නෂ්ටාවශේෂ විය. මගේ ක්ෂේත්‍ර පර්යේෂණ කටයුතු සිදු කරන කාලය වන විට, කිසිදා බෙරයක් ස්පර්ශ නොකළ, එමෙන්ම, කිසිදු යාතුකර්මයක නිරත නොවූ බෙරවා කුලයට අයත් පුද්ගලයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් විය. කෙසේ වෙතත්, ඔවුන්ගේ වෘත්තිය හා බැඳුණු අපකීර්තිය ශක්තිමත්ව පැවතුණි. බෙරවා කුලයේ ජනයා තුළ සමාජයේ තමන්ට හිමි ස්ථානය පිළිබඳව පැවතියේ තරමක් වෙනස් දැක්මකි. තමන් සියවස් ගණනාවකට පෙර ඉන්දියාවෙන් සංක්‍රමණය වූ උසස් තරාතිරමේ බ්‍රාහ්මණයන්ගෙන් පැවත එන්නන් බවත්, ශාන්තිකර්ම සිදු කරන ආකාරය සහ ලොව සිදුවන සිදුවීම් ජ්‍යොතිෂය ඔස්සේ අරුත්ගැන්විය හැකි අයුරු පිළිබඳ ගුප්ත දැනුම ඔවුන් තමන් සමඟ රැගෙන ආ බවත්, ඔවූහු විශ්වාස කළහ.[3]

බෙරවා කුලය තුළ දැනුම හා සම්ප්‍රදාය සමාජීය වශයෙන් සංවිධානය වී ඇති අයුරු අධ්‍යයනය කරනු පිණිස, මම ගාල්ල වෙරළබඩ නගරයෙන් සැතපුම් 18 ක් පමණ ඇතුළතින් පිහිටි ප්‍රාදේශීය නගරයක් වූ අකුරැස්සේ පදිංචි වුණෙමි. විශේෂයෙන්, රෝගී සහ අමනුෂ්‍ය බලපෑම්වලින් හිරිහැරයට පත් පුද්ගලයින් සුව කිරීමට සහ අමනුෂ්‍ය ආත්ම පලවා හැරීම සඳහා සිදු කරන උත්සව පිළිබඳ වැඩි විස්තර දැන ගැනීමට මම වඩාත් උනන්දු වුණෙමි. අකුරැස්සේ ගත කළ මුල් අවධියේ දී, අමනුෂ්‍ය ආත්ම දුරු කිරීම සඳහා පවත්වන ලද තොවිලයක් දුටු මම, ඊට මුළුමනින්ම වශී වුණෙමි. මෙම සුවිශේෂී දුෂ්කර රංගනය ප්‍රායෝගිකව සංවිධානය කර, බුද්ධිමය වශයෙන් අවබෝධ කරගන්නේ කෙසේද? එබඳු රංගනයන් සඳහා අවශ්‍ය ප්‍රමාණවත් දැනුම සහ කුසලතා පරපුරෙන් පරපුරට සම්ප්‍රේෂණය වන්නේ කෙසේද? ශ්‍රී ලාංකික යාතුකර්ම සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳව බොහෝ දේ ලියැවී ඇතත්, මෙම සංකීර්ණ හා සජීවී යාතුකර්ම ඔස්සේ ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන නිර්මාණශීලිත්වය පිළිබඳව එතරම් සඳහනක් කෙරී නොමැත. මගේ නිබන්ධනය අවසන් වන විට, මම බෙරවා කුල පවුල්වල පුද්ගලයන් අතර යාතුකර්ම සිදුකිරීම පිළිබඳ දැනුම සහ කුසලතා එහාමෙහා සම්ප්‍රේෂණය වන ආකාරය විස්තර කළෙමි. මෙම දැනුම සහ කුසලතා හුවමාරුවේ හදවත වූයේ යාතුකර්ම සිදුකිරීම මෙන්ම, පුළුල් පරාසයක විහිදුණු අනෙකුත් කලාත්මක හා ශිල්පීය කුසලතා පිළිබඳ ප්‍රගුණතාවය අත්පත් කරගත් අන්තර් කුල අභ්‍යාසලාභීත්වයන්ය (intra-caste apprenticeships). පවුල් අතර පැවති මෙම සහයෝගීතා ක්‍රමය, බොහෝ විට විවාහ සන්ධාන මඟින් තහවුරු කරගන්නා ලදි. මෙහි සාමාන්‍ය රටාව වූයේ දීග විවාහය ලෙස හඳුවන ලද, විවාහයෙන් පසු බිරිඳ ස්වාමිපුරුෂයා සමඟ ඔහුගේ ගමට යාම සහ, පසුව ඇගේ දරුවන්, ඇගේ ඥාතීන් සමඟ, බොහෝ විට ඇගේ සහෝදරයෙකු (මාමා) සමඟ ඉගෙනීම සඳහා නැවත ඇගේ උපන් ගමට පැමිණීමය. විවාහයේ මෙම සමීප අන්තර්වියමන, අභ්‍යාසලාභීත්වය සහ කාර්යසාධනය මෙම යාතුකර්ම සම්ප්‍රදායේ අඛණ්ඩ ගතිකත්වය සහ පොදු ප්‍රජාව තුළ ඒ කෙරෙහි වන පිළිගැනීම සුරක්ෂිත කරන බවට මම තර්ක කළෙමි.[4]

කපුරාළ සහ විහාරස්ථානය

සුව කිරීම සහ සහනය සැලසීම සඳහා අද්භූත බලවේග ආකර්ෂණය කරගැනීමේ කලාවට අමතරව, මෙම අද්භූත බලවේග ඉතා දුෂ්ට අරමුණු සඳහා භාවිත කරන ආකාරය ද, දැන සිටි බැවින් බෙරවා කුලයේ යාතුකර්ම සිදුකරන්නන් ජනයා අතර ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ අතර, ඔවුන් ඇත්ත වශයෙන්ම මොවුන්ට තරමක බියක් දැක්වීය. එතරම් කතාබහට ලක් නොවූව ද, මෙම ප්‍රජාවේ ඇතැම් පුරුෂයෝ අනවින, කොඩිවින, හදිහූනියම් (sorcery) සහ සතුරෙකුට හානි කරන්නේ කෙසේද යන්න දැන සිටියහ. මෙම ගුප්ත ශාස්ත්‍ර පිළිබඳ නිපුණයෝ, ශාස්තුවක් අය කර, වචනාර්ථයෙන් විෂ සහිත කවි වන, වස් කවි රචනා කර දීම හෝ කිසිවෙකුගේ හිසකෙස් හෝ නියපොතු කැබලි මත මන්ත්‍ර ජප කර, ඔහුට හෝ ඇයට අවාසනාව උදාකර දීම සඳහා, හෝ යකුන් හෝ අප්‍රධාන දේවතාවන් කැඳවීම සිදු කරති. යුක්තිය පසිඳලීමේ සහ දඬුවම් දීමේ විධිමත් ක්‍රියා මාර්ග වෙත යොමුවීම බොහෝ කල්ගත වන සහ බොහෝ විට අකාර්යක්ෂම වන සමාජයක, ලෝකෝත්තර දඬුවම් සඳහා ආයාචනා කිරීම පුළුල්ව පැතිර පවතී. එක් අතකින් ආරවුල් විසඳීම සඳහා වූ සාම්ප්‍රදායික, ග්‍රාමීය ආයතන බිඳ වැටීමත්, අනෙක් අතින් යුක්තිය පසිඳලීමේ රාජ්‍ය යාන්ත්‍රණ පිළිබඳව පවත්නා ගැඹුරු අවිශ්වාසයත් හේතුවෙන්, මෙම ගුප්ත ශාස්ත්‍ර සමෘද්ධිමත් වන අවකාශයක් විවෘතව පැවතිණි. මන්ත්‍ර ගුරුකම් සහ ඒ ආශ්‍රිත ක්‍රියාකාරකම්, ග්‍රාමීය සහ නාගරික දුගීන් අතර යුක්තිය සාක්ෂාත් කර ගැනීමට සහ ඇතැම් විට පළිගැනීමට සහ දඬුවම් දීමට පැවති ස්වල්ප මාධ්‍යයන්ගෙන් එකක් විය.[5] මෙය බෙරවා කුලයේ යාතුකර්ම සිදු කරන්නන් ක්‍රියාත්මක වන බව විශ්වාස කෙරෙන අවකාශයක් විය.

ඇතැම් අය මෙබඳු ශාස්ත්‍රයන්හී දක්ෂ පුද්ගලයන් ගේ සේවාවන් ලබා ගන්නා බව පැහැදිලි වුව ද, එබඳු ප්‍රහාරයක ඉලක්කය වීමට ඔවුන් තුළ පැවති බිය, එබඳු ඕනෑම යාතුකර්මයක පැවතිය හැකි බරපතලකමට වඩා ඉතාමත්ම අධිකය විය. තවදුරටත්, ඒ වෙනුවට, ඊර්ෂ්‍යාව, සමාජ ගැටුම් සහ එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ඇතිවන ඕනෑම ද්වේෂසහගත චේතනාවක් පිළිබඳ එදිනෙදා කනස්සල්ල, අනවින, හදිහූනියම් සහ කොඩිවින පිළිබඳ බිය බවට පහසුවෙන් පරිවර්තනය වේ. ශ්‍රී ලාංකා සමාජයේ දී, මෙබඳු සැකයන් සාමාන්‍යයෙන් ඉලක්ක වන්නේ ඥාතීන්ට, මිතුරන්ට සහ අසල්වාසීන්ටය. දැන හෝ නොදැන, පුද්ගලයන් වෙනත් අයගේ සතුරුකමට හේතු වන වැරදි කර තිබිය හැක. බෙරවා කුලයේ යාතුකර්ම සිදුකරන්නන්ව, මෙම බලවේගවලින් ආරක්ෂා කිරීම සඳහා මෙන්ම, අන් අයට හානි කිරීම සඳහා ද, කැඳවනු ලබයි. ඔවුන්ට මෙබඳු අද්භූත ගනුදෙනු හුරුපුරුදු වීමට හේතුව වන්නේ ඔවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙකු යකුන්, ප්‍රේතයන්, පිසාචයන් වැනි අමනුෂ්‍ය ආත්ම කිසි විටෙක දුරස් නොවන ලෝකයක ජීවත් වීමය. මෙය හුදෙක් ඇදහීම පිළිබඳ කරුණක් නොව, පරම්පරා ගණනාවක් පුරා ඔවුන් තුළ වර්ධනය කර ඇති, වෙනත් නොපෙනෙන බලවේග සමඟ පවතින සංවේදී සම්බන්ධතාවයක් පිළිබඳ ගැඹුරු හැඟීමකි. මෙම ප්‍රවීණ ඇදුරන්, තමන්ව වෙනත් ලෝක කරා රැගෙන ගොස්, එම ලෝකවල පවතින බලවේග මෙලොවට කැඳවීමට හැකි විශේෂ වදන්, ක්‍රියාකාරකම් සහ යාතුකර්ම මෙවලම් උකහාගෙන ඇත්තේ මෙම අභ්‍යාසලාභීත්වය සහ පුහුණුව ඔස්සේය. ඇතැම් තත්වයන් යටතේ දුෂ්ට බලවේග කැඳවා, ඒවාට විරුද්ධ විය හැකි අතර, ඇතැම් අවස්ථාවක දී, යක්ෂයෙකුගේ හෝ දෙවියෙකුගේ දිස්ටිය හෝ බැල්ම පුද්ගලයෙකු තුළ ආරෝපණය කළ හැකිය. ඇදුරා හෝ ඔහුගේ රෝගියා මෙම බැල්මට හෝ දිෂ්ටියට නතු වීම යනු, ඔවුන් නරඹන්නන්ට දිස්වන, හිස්ටීරියාව (hysteria), කැටටෝනියාව (catatonia) සහ ග්ලොසලේලියා (glossalalia) වැනි නොපෙනෙන බලවේගවල බලපෑමට නතු වීමය. ඇදුරෙකුට මෙම බලපෑම් නිර්මාණය කිරීමට, ඒවාට මුහුණ දීමට මෙන්ම, ඒවා ඉවත් කිරීමට ද, හැකියාව ඇත. මා බොහෝ අවස්ථාවල දී, මෙබඳු උත්සවවලට සහභාගී වී ඇති අතර, ඒවා දැකීමට බියකරු සංසිද්ධීන්ය.

බෙරවා කුල යාතුකර්මවල මෙම අඳුරු පාර්ශවය පිළිබඳ සංවාද බොහෝ විට ආවරණය කරන ලද අතර, එබඳු සංවාද පහසු නොවීය. එබඳු ක්‍රියා අනවශ්‍ය පරිදි ශබ්ද නඟා ප්‍රචාරය කළ යුතු නොවීය. ඇත්ත වශයෙන්ම, එවැනි කරුණු පිළිබඳව විමසූ විට, ඒවාට පිළිතුරු දුන් පුද්ගලයෝ එබඳු දෑ පවතින බව පිළිගත් නමුත්, තමන් සැබැවින්ම, ඒවා කිසිදාක සිදු කර

නැති බව පවසමින් ඒවා ප්‍රතික්ෂේප කළහ. මෙම ප්‍රතිචාරයෙන් පසු, ගවේෂණශීලී මානව විද්‍යාඥයෙකු සමඟ කටයුතු කිරීම සඳහා භාවිත කරන පොදු උපාය මාර්ගයක් ලෙස, එබඳු කරුණු පිළිබඳව වඩා හොඳින් දැනුවත් වෙනත් අයෙකු වෙත ඔබව යොමු කෙරෙනු ඇත.

මෙලෙස මා යොමු කෙරුණු එක් පුද්ගලයෙකු වූයේ දෙනියාය අසල නිල්වලා නිම්නයේ වඩා ඉහළ පෙදෙසක වෙසෙමින් වැඩ කළ කපුරාළ කෙනෙකුය. කපුරාළ හෝ කපුමහතා යනු දෙවිවරුන්, ඇතැම් විට යක්ෂයන් බවට පත්වන දෙවිවරුන් (දේවතාවන්) සහ මිනිසුන් සමඟ අතරමැදියෙකු ලෙස ක්‍රියා කරන දේවගැතියෙකි. සිංහල බෞද්ධ දේවමණ්ඩලය තුළ තමන්ටම අයත් බල ප්‍රදේශ වන, දේව ලෝකවල වෙසෙන දෙවිදේවතාවියෝ සිටිති. ගුණවත් අය වන ඔවූහු, බෞද්ධ ශික්ෂා පද අනුගමනය කරමින්, අවසානයේ නිවන් අවබෝධ කරගැනීම සඳහා උත්සාහ කරන්නන් වෙති. ජනතාව තමන්ට සහනය සහ ආරක්ෂාව සලසාගැනීම සඳහා ඔවුන්ව කැඳවති. දේව ලෝකයට පහළින් යක්ෂ ලෝකය පවතී. දෙවිවරුන් කරුණාවන්ත සහ ආරක්ෂිත වන අතර, යක්ෂයෝ රෝගාබාධ සහ දුක් වේදනා ගෙන දෙති. ඔවුන් අතාර්කිකත්වයේ, කෲරත්වයේ සහ ව්‍යාකූලත්වයේ සාරය වන අතර, ඔවුන් මිනිස් ලොවට රැගෙන ආ හැකි මහත් විනාශය පිළිබඳව ජනයා දැඩි ලෙස බිය වෙති. වෙනස් කුලයකට අයත් වුවද, මා ඉහත සඳහන් කළ කපුරාළ, නිතරම පාහේ මා ඇසුරු කළ බෙරවා කුළ සගයින් බොහෝ දෙනෙකු සමඟ එක්ව වැඩ කළ අයෙකු විය. ඔවුන් මෙන්ම ඔහු ද, මිනිස්, දේව සහ යක්ෂ ලෝකවල අතුරුමුහුණතෙහි සේවය කළේය. තම සේවාදායකයින්ගේ යුක්තිය ඉටුකරවාගැනීමේ අවශ්‍යතා මෙන්ම, පළිගැනීමේ අවශ්‍යතා සඳහා වුවද, කාරුණික මෙන්ම දුෂ්ට නියෝජිතයන් සමඟ මැදිහත්ව ක්‍රියා කිරීමේ හැකියාව සඳහා ඔහු ප්‍රසිද්ධ විය. ඔහු, මම මගේ ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ලබාගැනීම සඳහා අනිවාර්යයෙන්ම හමුවිය යුතු අයෙකු බව යෝජනා විය.

මෙම කපුරාළ සේවය කළේ අවසානයේ මෙම චිත්‍ර තරඟය පවත්වන ලද පාසල අසල, කොටපොළ කුඩා නගරයට ඉහළින් තිබූ කන්දේ පිහිටි ගැටබරු විහාරස්ථානයේය. බෞද්ධ භික්ෂූන් සමඟ විහාරස්ථාන පරිශ්‍රයක සේවය කළ ද, කපුරාළ සිය දායකයින් සඳහා ඉතා වෙනස් අරමුණකින් යුතු සේවාවක්. ඉටු කළේය. මිනිසුන් බෞද්ධ භික්ෂූවක හමුවීමේ අරමුණ වූයේ අනාගත පුනර්භවයන් සඳහා ගුණධර්ම හා කුසල් රැස් කිරීම විය හැකි වුවද, ඔවුන් මා දැන සිටි බෙරවා ඇදුරන් මෙන්ම, මෙම කපුරාළ හමු වූයේ ද, මේ මොහොතේ පවතින ගැටලුවලට විසඳුම් සොයාගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන්ය. බෙරවා කුළ පුද්ගලයන් ප්‍රධාන වශයෙන් යක්ෂයන් සහ භූතයන් යොදාගනිමින් කටයුතු කරන අතර, කපුරාළ කටයුතු කරන්නේ දේවමණ්ඩලයේ වඩාත් උසස් ස්ථානයක සිටිමින්ය. ඔහු තමන්ට විශේෂ සම්බන්ධතා ඇති විවිධ දෙවිවරුන් සහ මිනිසුන් අතර අතරමැදියෙකු ලෙස ක්‍රියා කරයි. මිනිසුන් ඔහු කරා පැමිණෙන්නේ ප්‍රශ්න සමඟය: මගේ මීළඟ ව්‍යාපාර කටයුත්තට දෙවිවරුන්ගේ පිහිට ලැබේවිද? මගේ දරුවන් ඔවුන්ගේ මීළඟ අධ්‍යාපන අදියරට පිවිසෙන විට දෙවිවරු ඔවුන්ව ආරක්ෂා කරන්නේ කෙසේද? අවාසනාවන්ත තත්ත්වයක දී, 'ඇයි මට මෙහෙම වුණේ?' සහ 'මට ඒ ගැන කරන්න පුළුවන් මොනවාද?' වැනි ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ලබාගැනීම සඳහා දෙවිවරුන්ට ආරාධනා කළ හැකිය. බලවත් දේශීය දෙවියෙකු වන රජ්ජුරු බණ්ඩාරගේ උපකාරයෙන් අසාධාරණයට ලක් වූවන් වෙනුවෙන් දඬුවම් කිරීමේ හැකියාව සඳහා ගැටබරු දේවාලයේ කපුරාළ ඉතා ප්‍රසිද්ධ විය. මෙම භූමිකාවේ දී, කපුරාළ ක්‍රියා කළේ යම් ආකාරයක අධ්‍යාත්මික විස්තාරකයක් (amplifier) ලෙසය. සිංහල සමාජයේ බහුලව දක්නට ලැබෙන පෞද්ගලික දුක්ගැනවිලි සහ කාංසාවන් ඔහු වෙත ඉදිරිපත් කෙරුණු අතර, ඔහු ඒවා තමන් සේවය කළ දෙවිවරුන්ගේ සහාය ඇතිව, බලවත් දෙවියෙකු විසින් යුක්තිය ඉටු කිරීම සඳහා ලබා දෙන ප්‍රචණ්ඩ ස්වරූපයේ ශාරීරික දඬුවම් පිළිබඳ අභිලාෂයන් බවට අතිස්ථාපනය කොට, ප්‍රසිද්ධියේ ප්‍රකාශයට පත් කළේය.

මගේ ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ලබා දිය හැකි පුද්ගලයෙකු ලෙස හැඳින්වූ කපුරාළ, නමින් අන්ද්‍රිස් වූ අතර, 1979 අගෝස්තු 21 වන දින, මම විජේ සමඟ ඔහු හමු වීමට ගියෙමි. අපි අකුරැස්සේ සිට ලංකා ගමනාගමන මණ්ඩලයට අයත් බස් රථයකින් එහි ගමන් කළෙමු. ග්‍රාමීය පෙදෙස්වල දිවෙන මඟී බස් රථවලට කාලසටහන් ඇතත්, බස් නැවතුමේ සැබැවින්ම සිදු වන දෙය සහ ඒවා අතර එතරම් සමානත්වයක් නැත. සරලවම බස් නැවතුමට පැමිණෙන පුද්ගලයෙක් එදින කිසියම් මොහොතක හෝ බස්රියක් එහි ළඟා වනු ඇතැයි යන බලාපොරොත්තුවෙන් එහි සිටින වෙනත් පුද්ගලයන් සමඟ ඉවසිලිවන්තව බලා සිටියි. මෙම අබලන් මාවතෙන් ඉවතට ඇදී යන බස් රථයකට සහ එහි කාර්ය මණ්ඩලයට කුමකින් කුමක් වේදැයි යන්න කිසිවෙකුටත් කිව නොහැකිය. අනතුරු සුලභ වන අතර, මෝසම් වැසි කාලවල දී, මාවත් ඉක්මනින්ම දියබත් වීම හෝ සෝදාගෙන යාම ද, සිදු විය හැකිය. සැතපුම් දොළහකටත් අඩු ගමනකට මුළු දවසක්ම ගත විය හැකිය. දෙනියාය බසය තනි තට්ටුවකින් යුතු අපිරිසිදු ඩීසල් බසයක් විය. දිනෙන් දිනම, දුෂ්කර සේවාවකට තල්ලු කර දමා තිබෙන, නඩත්තුව මෙන්ම අලුත්වැඩියාව ද, තදින්ම අවශ්‍ය වී ඇති ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල දිවෙන ලංකා ගමනාගමන මණ්ඩල බස් රථ යනු කනගාටුදායක දසුනකි.

සිය ගමන්මලු, බටපෙට්ටි, ධාන්‍ය සහ මාෂභෝග පිරි ගෝනි සමඟින් ආසනයක් අල්ලාගැනීමට පොරකමින් සිටි නොඉවසිලිවන්ත මිනිසුන් පිරිසක් සමඟින් ඇදී ගිය අපි, බසයට නැගගතිමු. දහඩියෙන් තෙත්ව, හිරිහැරයට ලක්ව සිටි කොන්දොස්තරවරයෙක්, මිනිසුන් බසයට ඇතුළුවීම වඩාත් පිළිවෙල කිරීමේ නිෂ්ඵල උත්සාහයක නිරත විය. මඟීන් තිදෙනෙකු බැගින් ආසනවල වාඩි වූ පසු, පමා වූවන්ට සිටගෙන යාමට සිදු වූ අතර, කොන්දොස්තර ගාස්තු එකතු කිරීම ඇරඹීය. ලංගම කොන්දොස්තරවරු යනු ශ්‍රී ලාංකික ජනතාවගේ සැහීමකට පත් නොවන ප්‍රවාහණ අවශ්‍යතාවය සපුරාලීමට උපකාරී වන ප්‍රශංසා නොලබන වීරයන්ය. බසය වංගු සහ වළවල් සහිත මාවත් ඔස්සේ සාහසික ලෙස ගැස්සෙමින් ගමන් කරන අතරතුර, ඔවූහු තදබද වූ පිරිස මැදින් ඇඹරෙමින් සහ දඟලමින් ගාස්තු එකතු කරමින් ගමන් කරති. විශිෂ්ට දක්ෂතාවයකින් යුතුව, මඟීන්ගෙන් මුදල් අයකර, ඉතිරි මුදල් ලබා දෙන ඔවූහු, එකල අතින් ලියන ලද, අනුපිටපත් සහිත ප්‍රවේශපත්‍ර නිකුත් කර, ප්‍රවේශපත්‍ර මුද්‍රණය කර ඇති පොතේ එක් එක් කඩදාසියක් අවසන් වූ පසු සිය කාබන් කඩදාසිය ඊළඟ පිටු අතර ප්‍රවේශමෙන් නැවත ස්ථානගත කරති. මඟීහු බොහෝ දුරට වාතය රහිත දාහයත්, සෙසු මඟීන්ගේ තදබදයත්, උදාසීන ලෙස පිළිගනිති. විටින් විට රියදුරු විසින් හදිසි නතර කිරීමක් ලෙස වරදවා වටහා ගත හැකි පරිදි, මඟීන්ට බැස යාම සඳහා බසය නතර කරනු ඇත. හදිසියේ බසය නැවැත්වීම හේතුවෙන් බසයේ ඉදිරිපසට

වන්නට සිටගෙන සිටි මගීන් බසයේ ඉදිරියටම තල්ලු වී යන අතර, ඒ හේතුවෙන් වෙනත් මගීන්ට බසයට නැගීම සඳහා වැඩි ඉඩක් ලැබෙයි. කිසිවකු පිටවීමේ දොරටුව කරා ඇදී යන අතරතුර, සිය පාද ආරක්ෂිත වියළි ඝන පොළොව කරා ළඟා වීමට පෙර, බසය හඬනඟා ඉදිරියට ඇදෙනු ඇතැයි යන බියෙන් යුතුව,"බහිනවා බහිනවා", යනුවෙන් කෑ ගසනු ඇත.

දෙනියාය දක්වා මාර්ගය නිල්වලා නිම්නය දිගේ කෙමෙන් ඉහළට නැඟෙන අතර, තදබද වූ බස්රිය තුළ වූ මුඩුගඳ තුනී කරමින්, විවෘත කවුළු ඔස්සේ සිසිල් සුළඟක් හමා එයි. එයින් මෙම ගමනේ අපහසුතාවය තුනී වන අතර, එය මුළුමනින්ම පාහේ ප්‍රසන්න වේ. පොල් ගස් සහ කුඹුරු, වනවැදුණු කඳුවලට මඟපාදන විට, හරිත වියන වෙනස් වීම ඇරඹෙයි. කුඩා මොරවක නගරය ඔස්සේ ගමන් කළ පසු, අපි බසයෙන් බැසීමට සූදානම් වෙමු. මුහුදු මට්ටමේ සිට අඩි 1400 ක් පමණ ඉහළින් ගැටබරු විහාරස්ථානය ඉදිකර ඇති කොටපොළ නගරය අසල කන්ද පාමුල බසය නතර වේ. මෙය විහාරස්ථානය නැරඹීමට කැමති වන්දනාකරුවන් සඳහා වන වැදගත් නැවතුමකි. බසය සාමාන්‍ය නැවතුමක නවතාගෙන සිටිනවාට වඩා වැඩි වේලාවක් මෙහි නවතාගෙන සිටී. වන්දනාකරුවන් බැස යයි. තවදුරටත් බසයේ ගමන් කරන මගීහු විහාරස්ථානයේ අතවැසියන් විසින් දිගුකරන විහාරයේ පිංපෙට්ටියට සුලු පරිත්‍යාගයක් හෝ පඬුරක් දමති. ඇතැම් මගීන් සංකේතාත්මක ගරුකිරීමක් ලෙස තම අසුන්වලින් මඳක් නැගී සිටින අතර, තවත් සමහරෙක්, තමන් ඇතුළු වන්නේ බලවත් දෙවියෙකුගේ බලසීමාවට බව මුළුමනින්ම නොසලකා හරිති. බසයෙන් බැස, නැවුම් සහ සිසිල් වාතය වෙත ඇතුළු වීම සහනයකි. අපට පහළ විහාරය වෙත ඇතුළු වන ස්ථානය සලකුණු කරන ආනුභාවසම්පන්න ආරුක්කු මඟක් නොහොත්, මකර තොරණක් ඉදිරිපිට රැඳී සිටීමට සිදු වෙයි. එම දොරටුව කඳුකර විහාරය කරා යන වන්දනා ගමනේ පළමු පූජනීය ස්ථානය වන දැවැන්ත බෝ ගසකින් ආවරණය වී ඇත. අධික ලෙස තදබද වූ බසයක් තුළ පැයක කාලයක් අසුන්ගෙන සිටීමේ දුෂ්කරතාවය නිමවා, සන්සුන් වූ පසු, අපි ගැටබරු කන්ද තරණය කිරීම ඇරඹුවෙමු. මෙම ආරුක්කු මඟ ඔස්සේ පහළ විහාරස්ථාන භූමිය කරා දිවෙන මාවතක් ඇත. ඉන්පසු ඉහළ විහාරස්ථානය කරා ඇදී යන කඳුමාවත සැබැවින්ම ඇරඹේ. නැග්ම නොවෙනස් වූ අතර, ඉහළට නැඟීමත් සමඟ විවර වන පුළුල් භූමි දර්ශනය නැරඹීම සඳහා අපි ඩාහය මැද නතර වීමු. අප ඉදිරිපිට හරිත සයුරක් විහිදී පැවති අතර, අවතාරමය වලා කැරලි ඒ හරහා පාවී ගියේය. උතුරු දෙසට වන්නට, පුරාණ මෙන්ම, මේ වන විට බොහෝ දුරට ක්ෂය වී ඇති සිංහරාජ වනයේ ඇරඹුම පිහිටා ඇත. එක් කලෙක, මෙම අපූරු වැසි වනාන්තරයෙන් දකුණු ශ්‍රී ලංකාවේ වැඩි භූමි ප්‍රමාණයක් ආවරණය වුව ද, නිරන්තර දැව නිස්සාරණය හේතුවෙන් එය පෙර පැවති ප්‍රමාණයට වඩා කුඩා ප්‍රමාණයකට අඩුව ඇත. ක්ෂිතිජය තවදුරටත් පරීක්ෂා කරන විට රක්වාන කඳුකරය සහ මොරවක් කන්ද හමුවෙයි. වන්දනාකරුවන්ට ඉහළට නැඟීමේ දුෂ්කරතාවය අවම කිරීම සඳහා, කන්දට නැඟෙන පියගැට පෙළ කන්දේ සමෝච්ඡයන් අනුගමනය කරමින් අක්වක් විය. මඟ දෙපස විශාල ගල් පර්වත තිබිණි. ඒවා අතර වැවී තිබූ තණකොළ හා කටු පඳුරු පිටතට නෙරා තිබිණි. අපට ඉහළින් තිබූ වියනෙහි තල් ගස්, වැල්, පලතුරු සහ මල් බහුල වූ අතර, ඒවා සියල්ලම පැවතුණේ අතුපතර විහිදුණු කොස් සහ අඹ ගස්වල සෙවණෙහිය. පියගැට පෙළ මුදුනේ, බෑවුම් සහිත සහ චමත්කාරජනක පාෂාණ මුහුණතක පිහිටි ගොඩනැගිලි සමූහයක් විය. මෙය ගැටබරු රජමහා විහාරස්ථානයේ ඉහළ විහාරය වූ අතර, එහි තිබූ පූජනීය ගල් ගුහාව විශාල සැතපෙන බුදුරුවකට නිවහන විය. ඉහළින් එල්ලෙන දැවැන්ත පාෂාණ මුහුණතෙහි ඉදිරිපස ආවරණය වන පරිදි ඉදි කර තිබූ උළු සෙවිලි කළ වහලක් සහිත දිගු, පහත් ගොඩනැගිල්ලක් ඔස්සේ ප්‍රතිමාව කරා ළඟා විය හැකිය. මෙම ගොඩනැගිල්ලට යාව සැතපෙන බුදුරුවේ ශීර්ෂය කෙලවර, විෂ්ණු සහ කතරගම දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් ඉදි කළ දේවාලයක් ඇත. බුද්ධ ප්‍රතිමාවේ පා කෙලවර, බටහිර රජ්ජුරු බණ්ඩාර හෝ බස්නාහිර දෙවියෝ ලෙස ද, හැඳින්වෙන, බලගතු ප්‍රාදේශීය දෙවියෙකු වන රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ට කැප කළ කුඩා දේවාලයක් ඇත. මෙම ගොඩනැගිලි කාලගුණයේ බලපෑමට ලක්ව තිබූ අතර, ගැලවී ගිය හුණු බදාම සහ සායම් හේතුවෙන් කිසියම් පෞරාණික බවක් පිළිබඳ හැඟීමක් ජනිත කළේය. රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය ඒ වන විටත් ඉදිවෙමින් පැවති බවක් දිස් විය.

අපි දාහයෙන් ආරක්ෂා වීම සඳහා ආලින්දයක් සෙවණේ සිටි පුද්ගලයෙකුගෙන් කපුරාළ පිළිබඳව විමසුවෙමු. ඔහු වෙනත් ගොඩනැගිල්ලකට ගැටූ අතර, ටික වේලාවකට පසු විශාල වට ප්‍රමාණයකින් යුතු මිටි පුරුෂයෙකු මතුවිය. ඔහු ලේ-රතු කමිසයක්, විශාල ඇට මාලයක් සහ සුදු සරමක් ඇඳ සිටියේය. මේ රත්නායක කපු මහතා යන වඩාත් ගෞරවනීය පදවියෙන් හඳුන්වනු ලබන අන්දිරිස්ය. ඔහු අප වෙත පැමිණි අතර, මගේ පළමු හැඟීම වූයේ ඔහු තරමක් තර්ජනාත්මක පුද්ගලයෙකු විය හැකි බවය. ඔහුගේ කොණ්ඩය සාම්ප්‍රදායික ලෙස පිටුපසට ගුලි කර, තදින් බැඳ තිබිණි. ඔහුගේ පුළුල් මුහුණ සිනහවෙන් තොර විය. ඔහුට මුව දෙපසින් පහළට එල්ලා වැටුණු, ඝන, කළු, උඩු රැවුලක් තිබුණි. ඔහුගේ ඇස් අඳුරු සහ විනිවිද දකිනසුලු විය. අප ඔහුගේ දහවල් නින්දකට බාධා කළා දැයි මම කල්පනා කළෙමි. අපි ඔහුට දේවාලය සහ එහි ඔහුගේ වැඩ කටයුතු ගැන දැනගැනීමට අපට තිබූ උනන්දුව පිළිබඳව පැහැදිලි කළෙමු. ඉන්පසු කිසියම් සතුරු හැඟීමක් ඔහු වෙත පැවතියේ නම් එය ඉවත් වූ අතර, රත්නායක කපුමහතා ප්‍රියජනක සහ උපකාරී පුද්ගලයෙකු බවට පත් විය. ඇත්ත වශයෙන්ම, අපි ඔහු සමඟ තවත් හමුවීම් කිහිපයක්ම පැවැත්වූයෙමු.

රත්නායක කපු මහතා වසර විසිපහක් තිස්සේ මෙම විහාරස්ථානයේම පදිංචිව සිටි අයුරු අපට පැවසීය. ඔහු 1950 ගණන්වල මැද භාගයේ දී, භික්ෂුවකට තොවිලයක් කිරීම සඳහා, තම පියා සමඟ මෙම විහාරස්ථානය පැමිණ තිබිණි. ඔවුන්ගේ වැඩ ගැන පැහැදුණු භික්ෂුව, ඔවුන්ට කපුවන් ලෙස විහාරස්ථානයේ ස්ථිර තනතුරු පිරිනමන ලදී. එම භූමිකාව සඳහා වන ඔහුගේ සුදුසුකම් විස්තර කිරීමට ද, ඔහු උනන්දු විය ඔහු තම ශිෂ්‍ය අනුප්‍රාප්තික පෙළපතේ විසිවැන්නා නොහොත්, විසිවන මුත්තා (පරම්පරා විස්සක් කපුරාළ කෙනෙක්) විය. එය වසර දහසකට වඩා වැඩි කාලයක් පුරා ගලා යන පරම්පරාවක් බව ඔහු කියා සිටියේය. එවැනි ප්‍රකාශයක් කිරීම යනු, ඔහු පියාගෙන් පුතාට උරුම වූ පුරාණ ජනප්‍රවාද සහ යාතුකර්මවල සැලකිය යුතු බලය උපයෝගී කර ගැනීමකි. මෙම ප්‍රකාශය මඟින්, ඔහු දෙවිවරුන් හා සමීපව විසූ බවටත්, මිථ්‍යා කථා හා පුරාවෘත්තවල සමරනු ලබන විශිෂ්ට වික්‍රමයන් සිදු කිරීමට හැකියාව තිබූ බවටත්, විශ්වාස කෙරෙන සිය මුතුන් මිත්තන් සමඟ තමාව ද, සම්බන්ධ කරගත්තේය. එසේ වුව ද, බෞද්ධ විශ්වවේදයේ දැක්වෙන අනෙකුත් සියලුම සත්වයින්ගේ මෙන්ම, ඔවුන්ගේ බලතල ද, දිව්‍යමය මූලාශ්‍ර සමඟ ඔවුන්ගේ සබඳතාවය දුර්වල කරන ප්‍රලයකට (entropy) යටත් වේ. කාලය ගෙවී යාමත් සමඟ කවි, මන්ත්‍ර සහ

දෙවිවරුන්ට කන්නලව් කරන යාඥාවල බලය බිඳී යයි. යාතුකර්ම සිදු කිරීම පිළිබඳ දැනුම දූෂිත වී, විකෘති වී, එහි කාර්යක්ෂමතාව අඩපණ වේ. අද කපුරාළ කෙනෙකුගේ ක්‍රියාවන්, ඇතැමුන් තුළ විස්මයක් ඇති කරන නමුත්, ඒවා තවත් අයගේ සැකයට පාත්‍ර වේ. අසනීප සහ අවාසනාව පහසුවෙන් විසඳිය නොහැකි ගැටලු මතු කරන බැවින්, නූතනත්වයේ නැගී එන සංකීර්ණතාවයන් තුළ, ලෞකික, දෘශ්‍යමාන ලෝක සහ නොපෙනෙන, අද්භූත ලෝක අතර මැදිහත්කරුවන් ලෙස කටයුතු කරන පුද්ගලයන්ව බොහෝ විට වංචාකරුවන් සහ බොරුකාරයන් ලෙස සලකා අතහැර දමනු ලැබේ. කෙසේ වෙතත්, රත්නායක කපුමහතා විවේචනවලින් කරදරයට පත් නොවීය. ඔහු තමන්ගේ ජීවන තත්වය පිළිබඳව සතුටු වන බවත්, තමන් සිදු කරන කාර්යයට කැපවී සිටින බවත් පැහැදිලි කළේය. ඔහුට කුඹුරු ඉඩම් හිමි නොවූ නමුත් ඔහු දේවාලයෙන් සැලකිය යුතු ජීවනෝපායක් උපයා ගත් අතර, රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් සමඟ විශේෂ ලෙසත්, වෙනත් දෙවිවරුන් සමඟත්, විශේෂයෙන්ම, පුර පසළොස්වක පොහොය දිනවල දී, ඔහුගේ සබඳතාවය භක්තිවන්ත මෙන්ම, ගැඹුරු ලෙස පෞද්ගලික විය. ඔහුට දෙවිවරුන් යනු හුදු පින්තාරු කරන ලද හුණු බදාම ගොඩවල් පමණක් නොව, ඔහු කෙළින්ම සහ පහසුවෙන් අදහස් හුවමාරු කරගත් සජීවී භූතාර්ථ විය ඔහුගේ අවංකත්වය මෙන්ම, දෙවිදේවතාවුන් සමඟ මැදිහත් වී මිනිසුන්ට ඔහු ලබා දෙන ප්‍රතිඵල පිළිබඳ කීර්තිය ද, බොහෝ දුර පැතිරී තිබිණි. ඔහු ප්‍රතිඵල ලබා දෙන බවට ප්‍රසිද්ධ පුද්ගලයෙකි. තම කීර්ති නාමයට සාක්ෂියක් ලෙස ඔහු නිතිපතා තමන්ව හමුවීමට පැමිණි ශ්‍රී ලංකාවේ බලවත්ම දේවාලවල කපුමහත්වරුන්ව ලැයිස්තුගත කළේය.

ගැටබරු දේවාලය එතරම්ම වැදගත් පූජනීය ස්ථානයක් වූයේ මන්දැයි රත්නායක කපුමහතා පැහැදිලි කළේය. ඔහු පැවසූ කතාව ඔස්සේ එම ස්ථානය සිංහල ජනවාර්ගික ඉතිහාසයේ සහ ජාතිකවාදයේ ප්‍රමුඛ තේමාවන් සමඟ ශක්තිමත් ලෙස අනුනාද වන, ශ්‍රේෂ්ඨ පෞරාණික සිදුවීම් සමඟ සම්බන්ධ විය. දෙමළ ආක්‍රමණිකයන් විසින් පරාජයට පත් කිරීමෙන් පසු, වළගම්බා නම් රජෙක් ශ්‍රී ලංකාවේ දකුණට පලා ගිය අතර, එහිදී ඔහු සිහසුන නැවත ලබා ගැනීමට පෙර වසර දහහතරක පමණ කාලයක් වනගතව ජීවත් විය. එම කාලය තුළ, ඔහු කන්දක් මුදුනේ තිබූ ගුහාවක ජීවත් වූ අතර, පසුව ගැටබරු කන්දේ පිහිටි එම ස්ථානය සිද්ධස්ථානයක් බවට පත්විය. රජු තම පිටුවහල් ජීවිතය ගත කරමින් සිටිය දී, බෞද්ධ භික්ෂුවක් විසින් තමන් ලද පිණ්ඩපාතයෙන් රජුව පෝෂණය කරමින් ඔහුට උපකාර කරන ලදි. භික්ෂුව තමන්ට දැක්වූ කරුණාව වෙනුවෙන්, රජු එම භික්ෂුවට ගුහාව අසල පන්සලක් හෝ විහාරයක් ඉදි කර දුන්නේය. මෙම සිදුවීම් සිදු වූ බවට කිසිදු සාක්ෂියක් නොතිබුණ ද, රජු සමඟ පැවති සම්බන්ධය තවමත් පවතින අතර, එය ඓතිහාසික වැදගත්කමක් ඇති ස්ථානයක් ලෙස, ගැටබරු සිද්ධස්ථානයේ සමස්ත ආකර්ෂණය ඉහළ නංවයි.[6] එසේම, එය බුද්ධාගම තර්ජනයට ලක් වූ විට, එය ආරක්ෂා කර සංරක්ෂණය කරන ලද ප්‍රදේශයක් ලෙස ද, හඳුනා ගැනේ. ඇත්ත වශයෙන්ම, ගැටබරු සිද්ධස්ථානයේ කතාව යනු, පුළුල් සිංහල බෞද්ධ, ඓතිහාසික හා විශ්වවේදී විඥානයක් තුළ නිරන්තරයෙන්ම දක්නට ලැබෙන, බුද්ධාගම අනතුරකට ලක්ව ඇතැයි යන මිථ්‍යාවේ ඛණ්ඩිත අනුරුවකි.[7] මෙම පළමු විහාරය බොහෝ කලකට පෙර අතුරුදහන් වී ඇති නමුත්, ගැටබරු රජමහා විහාරය සියවස් ගණනාවක් පුරා සමෘද්ධිමත් සිද්ධස්ථානයක් ලෙස වර්ධනය වී ඇති අතර, වර්තමානයේ ද, එය එලෙසම සිදු වෙයි. 1979 දී, කඳු මුදුනේ තිබූ ගුහාවට යන මාර්ගය දෙපස පුදපූජා සිදු කරන ස්ථාන, භික්ෂූන්ගේ ආවාස සහ බෝ ගස් මෙන්ම, කඳු මුදුනට දුෂ්කර ගමනක යෙදෙමින් සිටි වන්දනාකරුවන්ගේ අනවරත ප්‍රවාහයක් ද, පැවතිණි.

රත්නායක කපුමහතා ගැටබරු සිද්ධස්ථානය අසාමාන්‍ය ස්ථානයක් ලෙස සනිටුහන් කළ තවත් කථා කිහිපයක්ම පැවසීය. එයින් එක් කථාවකින් දහනව වන සියවසේ මුල් භාගයේ යම් අවස්ථාවක දී, ගැටබරු කන්දේ ජීවත් වූ බව කියන සුදු ගෝනෙකු හඹා ගිය දඩයක්කාරයෙකු පිළිබඳව කියැවේ. එයට අනුව, ඔහු කඳු බෑවුමේ ඉහළින් පිහිටි ගුහාවක් දක්වා ගෝනාව ලුහුබැඳ ගියේය. ඔහු ගෝනාට වෙඩි තැබූ නමුත්, ඉලක්කය වැරදුණු අතර, පසුව ඔහුට උගේ පා සටහන් මඟහැරුණි. පසුව ඔහු ගෝනුන් යන එන යන අයුරු නිරීක්ෂණය කිරීම සඳහා එම ගුහාව වටා වැවී තිබූ කැලෑ පඳුරු ඉවත් කිරීමට පටන් ගත්තේය. දඩයක්කරුවාට ගුහාව තුළ තිබී විශාල සහ පැරණි බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් හමු විය. වර්තමාන ගැටබරු සිද්ධස්ථාන සංකීර්ණයේ කේන්ද්‍රස්ථානය වන්නේ මෙම ගුහාව සහ එම ප්‍රතිමාව ය. ප්‍රතිමාව පිළිබඳ කථාවේ අවසන් කොටස ලෙස, දඩයක්කරු ගෝනාව අල්ලා ගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් ගුහාවෙන් පිටත පොරොත්තුව සිටි අයුරු ඔහු පැවසීය. වැස්සක් වහින්නට පටන් ගත් අතර, ඔහු සීතලෙන් සහ තෙතමනයෙන් යුතු ගුහාව තුළ ලැගුම් ගත්තේය. සීතල මඟහරවා ගැනීම සඳහා ඔහුට බුලත් විටක අවශ්‍යතාවය දැනිණි. ඒ මොහොතේම කක්කුට්ටෙක් ඔහු අසලට පැමිණ, ඔහුගේ පාද අසල පුවක් ගෙඩියක් තැබීය. එය ඔහු ප්‍රාර්ථනා කළ දෙයමය. කෙටියෙන් කියන්නේ නම් මෙම කන්ද යනු පුද්ගලයන්ගේ අභ්‍යන්තර අපේක්ෂාවන් සහ ආශාවන් තෘප්තිමත් කිරීමට බලය ඇති පූජනීය ස්ථානයකි.

රත්නායක කපුමහතා එම ස්ථානයේ කීර්තිය වඩාත් ඉහළ නැංවීම සඳහා කී තවත් කථාවක වූයේ රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ බලයයි. එයින් කියැවුණේ අපූරු කෙසෙල් කැනක් ගැනය. අසල පිහිටි ඌරුමුත්ත ගම්මානයේ කෙසෙල් ගසක දැවැන්ත කෙසෙල් කැනක් වැඩෙමින් තිබූ අතර, එහි දැවැන්ත ප්‍රමාණය හා ස්වභාවය පිළිබඳ පුවත හාත්පස පැතිර ගියේය. කෙසේ වෙතත්, දිනක් මෙම කෙසෙල් කැන කපා, බිම හෙළා විනාශ කර තිබිණි. මේ පිළිබඳව කෝපයට පත් වූ ගම්වැසියෝ එය හිමිකරුගේ වාසනාවට ඊර්ෂ්‍යා කළ පුද්ගලයෙකුගේ ද්වේෂ සහගත ක්‍රියාවක් බව විශ්වාස කළහ. ගම්වැසි පිරිසක් දුෂ්ටයාට දඬුවම් කරන ලෙස ඉල්ලා රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ට කන්නලව්වක් කිරීමට ගියහ. ඔවුන්ගේ කන්නලව්ව හේතුවෙන් කිසිවක් සිදු නොවූ අතර, මේ නිසා දෙවියන් කෙරෙහි ඔවුන්ගේ කලකිරීම වර්ධනය විය. කෙසේ වෙතත්, ටික දිනකට පසු, කෙසෙල් ගස අසල වේවැලක් තිබෙන බවත්, එහි කෙලවර ගින්නෙන් පිච්චී තිබෙන බවත් කිසිවෙක් දුටුවේය. අනතුරුව, කෙසෙල් ගස වටා වැවුණු වේවැල සුළඟට එහා මෙහා වැනීම හේතුවෙන් කෙසෙල් කැනේ නටුව කැපී ඇති බව තහවුරු විය. කිසිවෙකුත් දෙවියන්ගේ කෝපයට බඳුන් නොවූ නමුත්, වේවැලට එය දැනී තිබිණි. මෙම කථාවෙන් පසු වැරදිකරුවන් හඳුනාගෙන ඔවුන්ට දඬුවම් කිරීමට දෙවියන්ට ඇති හැකියාව පිළිබඳ ජනතාවගේ විශ්වාසය තවත් වැඩි විය.

රත්නායක කපුමහතා අපට කථාන්දරවලට අමතරව, කළු තේ සහ කේක්වලින් මෙන්ම, ඔහුගේ මඟපෙන්වීම යටතේ දේවාලයේ සිදු කළ චාරිකාවකින් ද, සංග්‍රහ කළේය. රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ ප්‍රතිමාව තවමත් ඉදිවෙමින් පවතින බව දිස් වූ චාම් ගොඩනැගිල්ලක

රූපය 3

තබා තිබිණි. බිම වැඳ වැටී කන්නලව් කිරීමෙන් පසු, ඔහු රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ව පෙන්වීම සඳහා සෙමෙන් තිරය ඉවත් කළේය. රත්නායක කපුමහතා තමන්ට මෙම දෙවියන් සමඟ විශේෂ සබඳතාවයක් පවතින බව ප්‍රකාශ කළේය. දෙවියන් පිළිබඳ ඔහුගේ ආවතේව හේතුවෙන් දෙවියන් කෙරෙහි ඔහුගේ උපරිම භක්තිය හා ගෞරවය දැක්වීම අවශ්‍ය විය. දෙවියන් සමඟ සන්නිවේදනය කරන විට ඔහු සැමවිටම සුදු පැහැයෙන් සැරසී සිටි අතර, විශේෂයෙන් ඔහුගේ නිවසේ වෙසෙන කාන්තාවන් හේතුවෙන් ඒවා දූෂිත වේ යැයි බියෙන් කිසි විටෙකත් එම ඇඳුම් නිවසට ගෙන යාමෙන් වැලකුනේය. මෙම විශේෂ සම්බන්ධතාවය හේතුවෙන් ඔහුට පුළුල් පරාසයක රෝගාබාධ සහ අවාසනාවන්ගෙන් පෙළෙන පුද්ගලයින්ට උපකාර කිරීම සඳහා දෙවියන්ව වැඩමවීමට හැකි විය. ඔහු කියා සිටියේ ඔහුට අණ කළ හැකි බලය කෙතරම්ද යත්, පුද්ගලයෙකුගේ ක්‍රියාවන් ප්‍රමාණවත් තරම් භයානක නම් ඔහුට ඔහුව මරණයට පත් කළ හැකි බවය. එවැනි ක්‍රියාවක් සඳහා වන කන්නලව්ව ඔහුගේම රුධිරයෙන් අත්සන් කළ යුතු විය.

රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් සහ ඔහුගේ නියෝජිත රත්නායක කපුමහතා, පළිගැනීම සඳහා දෙවිවරුන්ට කන්නලව් කිරීමේ ක්‍රියාව වන අවලාද කීමේ පිළිවෙත සඳහා ප්‍රසිද්ධය. විජේ සහ මම එහි ගිය දිනයේ ද, සිය ගැටලු ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා පුද්ගලයෝ සමූහයක්ම පැමිණ සිටියහ. අපි දේවාලයේ අඳුරු කොනක වාඩි වී එක් එක් ආයාචකයෙකු රත්නායක කපුරාළට තම අවනඩුව ඉදිරිපත් කරන අයුරු අසා සිටියෙමු. වයස අවුරුදු 91 ක් වූ ස්ත්‍රියක් තම අපේක්ෂා විරහිත තත්වය පැවසීම සඳහා අසීරුවෙන් කන්ද තරණය කර තිබිණි. සිය ජීවිත කාලයම සිඟන්නියක ලෙස ගෙවා තිබූ ඇය, ජීවිකාව සලසාගෙන තිබුණේ රජයේ මහජන ආධාරයෙනි. මාසයේ මුල එළඹි මහ පෝය දිනයේ දී, ඇයගෙන් රු. 1350/50 ක් සොරකම් කර, ඇගේ නිවස ගිනිබත් කර තිබුණි. තමාට මෙතරම් කරදරයක් හා දුෂ්කරතාවක් සිදුකළ අයව විනාශ කරන ලෙස ඇය දෙවියන්ට කන්නලව් කළාය. මැදිවියේ කාන්තාවක් දෙවියන්ගේ පාමුල දණ ගසාගෙන රන් කරාබු ජෝඩු තුනක් දමා තිබූ මුදල් පසුම්බියක් සොරකම් කර ඇති අයුරු විස්තර කළාය. ඇයට ඊට එරෙහිව පියවර ගත හැකි වන පරිදි, වැරදිකරු කවුද යන්න පිළිබඳ යම් සලකුණක් ලබා දෙන්නැයි ඇය දෙවියන්ට කන්නලව් කළාය. ධනවත් පෙනුමැති කාන්තාවක් තරුණයෙකු සිය දකුණු කනේ පැළඳ සිටි කරාබුව පැහැරගත් බවට පැමිණිලි කළාය. ඇගේ කරාබුව අහිමි වී තිබුණා පමණක් නොව, ඇගේ කන් පෙත්තට ද, දැඩි ලෙස හානි වී තිබුණි. සොරාට දඬුවම් ලබා දීමට ඇයට අවශ්‍ය විය. පාසල් ගුරුවරයෙක් තම සගයන් අතර ගැටුමක් ඇති වූ අයුරු විස්තර කළේය. ඔහු තමන් සහ තමන්ගේ සගයන් අතරත්, විශේෂයෙන්ම තමන් සහ පාසැලේ විදුහල්පතිවරයා අතරත් වඩා හොඳ සබඳතාවයක් ඇති කර දෙන ලෙස දෙවියන්ට කන්නලව් කළේය. මෙම ආයාචකයා කලිසමක් ඇඳගෙන පැමිණිය ද, පූජාව සිදු කරන අතරතුර වඩා සාම්ප්‍රදායික සරමක් ඇඳගත් අතර, කන්නලව්ව අවසන් වූ පසු නැවත කලිසමට මාරු වීම කැපී පෙනෙන කරුණක් විය. ශ්‍රේෂ්ඨාධිකරණ විනිසුරුවරයෙකුගේ ලඝු ලේඛකයෙකු නිතරම කිසිවෙකු තම ඉඩමේ ගස් කපා ඉවත් කරන බවට පැමිණිලි කළේය. මෙම සොරකම් සම්බන්ධයෙන් වැරදිකරුවන් වන පුද්ගලයන්ට දැඩි දඬුවම් ලබා දීමට ඔහුට අවශ්‍ය විය. තවත් පුද්ගලයෙකු, ඔහු විශේෂයෙන්ම නම් කළ අයෙකු, දිගින්දිගටම තමන්ට එරෙහිව බොරු පැමිණිලි කර ඇති බවට පැමිණිලි කළේය. මෙය නතර කර ඊට වන්දි ලබා දෙන ලෙස ඔහු ඉල්ලා සිටියේය. සමාජ සේවා ආයතනයක සේවකයෙකු තම සහෝදරයාව ඝාතනය කර තිබූ ආකාරය පිළිබඳ කතාව පැවසීමට පැමිණ සිටියේය. කිසිවෙකු ඔහු පානය කළ රාවලට වස දමා තිබුණි. ආයාචකයා මිනීමරුවාට ද, එම ඉරණමම ලබා දෙන ලෙස දෙවියන්ට කන්නලව් කළේය. කුඩා දරුවෙකු වඩාගෙන පැමිණි තරුණ මවක් විෂ්ණු සහ කතරගම දෙවිවරුන්ගේ ආශිර්වාද ලබා දෙන ලෙස කපුරාළගෙන් ඉල්ලා සිටියාය. ඇගේ දරුවා අසනීපව තිබූ අතර, එය සිදුව ඇත්තේ අපල කාලයක් නිසා මෙන්ම ඇස්වහ සහ කටවහ නිසා යැයි ඇය විශ්වාස කළාය. අන්ධ ස්ත්‍රියක් ද, දෙවියන් යැද්දාය. ඇය ඇසිඩ් ප්‍රහාරයකට ගොදුරු වී සිටි අතර, එය ඇගේ සැමියා සමඟ මිතුරු වී සිටි ස්ත්‍රියක් හේතුවෙන් සිදුව ඇති බව ඇය විශ්වාස කළාය. ඉහත සෑම අවස්ථාවකදීම රත්නායක කපුරාළ විසින් දෙවියන්ට කන්නලව්ව ඉදිරිපත් කළ නමුත් එක් අවස්ථාවක දී, ආයාචකයා සෘජුවම දෙවියන් වෙත ගියේය. ඒ වස්කවියක් කියවූ ගාල්ලේ බෞද්ධ භික්ෂුවකි. ඔහුගේ දුක්ගැනවිල්ල වූයේ ඔහු සමඟ වෙසෙන වෙනත් භික්ෂුවක් අනර්ථකාරී ලෙස හැසිරෙන බවත්, ඔහු කිසිසේත්ම ශික්ෂා පද අනුගමනය නොකරන, දුසිල් මහණෙකු බවත්ය. භික්ෂුවකට නුසුදුසු වචනවලින් කියන්නේ නම්, අනෙක් භික්ෂුව වෙත යක් පිල්ලියක් යවන ලෙස ඔහු දෙවියන්ට කන්නලව් කළේය. ඔහු යමරජුට කන්නලව් කරමින්, වැරදි භික්ෂුව ගින්නෙන් විනාශ කිරීම සඳහා තම සේනාව එවන ලෙස ඉල්ලා සිටියේය. මේ කටයුත්ත අවසන් වූ පසු භික්ෂුව තවත් වස් කවියක් කියෙව්වේය. ඒ කපටියෙකු සමඟ පලා ගිය තරුණ ගැහැණු ළමයෙකු පිළිබඳවය. ඇයව ගෙදර යැවීමට උදව් කරන ලෙස භික්ෂුව දෙවියන්ට කන්නලව් කළේය මෙම හෘදයාංගම කන්නලව් සියල්ලක්ම අවසානයේ, කපුරාළ දෙවියන්ට ක්‍රියා කරන ලෙස අයැදිමින් මෙසේ කන්නලව් කරයිඃ 'උගේ අත මැණික් කටුවෙන් කැඩීල යන්ඩ ඕන, ඌට බත් කන්ඩ බැරි වෙන්ඩ ඕන, නොපෙනෙන බලවේග ඌව විනාශ කරන්ඩ ඕන, උගේ පවුල හැඳිගෑවිලා යන්ඩ ඕන.' රහසින් පවසන ලද උපදෙස් සමඟ, සෑම පැමිණිලිකරුවෙකුටම කපුරු දුම අතරින් පොල් ගෙඩියක් ලබා දෙන ලදී. දේවාලයට පිටතින්, යුක්තිය සඳහා වූ දවසේ අපේක්ෂාවන්ගේ සුන්බුන්වලින් පිරුණු විශාල ගලක් මත ගසා මේ පොල් බිඳ දමන ලදි. තම වධකයන්ට අත්වන ඉරණම ගැන කෙටි වේලාවක් මෙනෙහි කිරීමෙන් පසු, ආයාචකයා විවිධ කෝප මට්ටම්වලින් යුතුව, පොල් ගෙඩිය ගල මත ගසනු ඇත. අවස්ථා කිහිපයකදීම, නැමී, පොල් ගෙඩිය බිඳී ඇති අයුරු පරීක්ෂා කරන රත්නායක කපුමහතා, මෙයින් ඔවුන්ගේ උත්සාහය සාර්ථක වේද, නැති ද, යන්න පිළිබඳව ඔවුන්ටදැනුම් දෙනු ඇත.

1979 දී, රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් ශ්‍රී ලංකාවේ එතරම් ප්‍රසිද්ධ නොවීය. කෙසේ වෙතත්, දිවයිනේ දකුණේ, මෙම දෙවියන්ගේ බලය පුළුල් ලෙස ප්‍රසිද්ධියට හා ගෞරවයට පාත්‍ර විය. ගැටබරු කන්ද පිහිටා ඇති ප්‍රදේශය මොරවක් කෝරළය ලෙස හැඳින්වෙන අතර, කලක් එය උඩරට රාජධානියේ පරිපාලන දිස්ත්‍රික්කයක් ලෙස පැවතුනේය. බණ්ඩාරවරු යනු, රජුගේ භාණ්ඩාගාර පාලකයන් වූ, එමෙන්ම රජුට ඉහළම මට්ටමේ සේවා සැපයූ නිලධාරීන්ගේ පෙළපතක් විය. බණ්ඩාරවරු උඩරට කඳුකරය වටා ඇති දිස්ත්‍රික්කවල ප්‍රාදේශීය ප්‍රධානීන් ලෙස ද, සේවය කළහ. කාලයාගේ ඇවෑමෙන්, බණ්ඩාරවරු රාජ්‍යත්වයේ බලය සහ අධිකාරීත්වය ලබා ගත් අතර, ඔවුන්ගේ අභාවයෙන් පසු දෙවිවරුන් ලෙස ගෞරවයට පාත්‍ර වූහ. බණ්ඩාර දෙවිවරුන් බොහෝ දෙනෙකු සිටින අතර, ඔවුන්ව වන්දනාමාන කිරීම

කන්ද උඩරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රමුඛ වේ. රජ්ජුරු බණ්ඩාර දිවයිනේ නිරිතදිග ප්‍රදේශයේ ප්‍රාදේශීය දෙවියන් බවට පත් වූ අතර, ඔහුගේ පාලන බලය බටහිර දෙවිඳු සහ බස්නාහිර දෙවියන් වැනි පදවි නාම ඔස්සේ නොනැසී පවතී. දකුණු පළාත තුළ වන්දනාමාන කරන එකම බණ්ඩාර දෙවියන් රජ්ජුරු බණ්ඩාර වන අතර, එය දකුණු පළාත උඩරට සම්ප්‍රදායට සම්බන්ධව පැවතීම පිළිබඳ වැදගත් සාධකයක් සපයයි.[8] ගැටබරු කන්දට රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් සමඟ ඇති සම්බන්ධය දිවයිනේ සෑම දෙසකින්ම එහි පැමිණෙන වන්දනාකරුවන්ව එහි කැඳවන ප්‍රධාන ආකර්ෂණයක් වේ.

ගැටබරු සිද්ධස්ථානයට පැමිණෙන බැතිමතුන්ගේ ප්‍රධාන උත්සවය වාර්ෂික පෙරහැර උත්සවය වන අතර, එහි දී, බුදුන් වහන්සේට සහ දෙවිවරුන්ට සම්බන්ධ පූජනීය වස්තූන් නගරය සහ ඒ අවට ප්‍රදේශ වටා පෙරහැරින් වඩම්මවනු ලැබේ. සෙනඟ විශේෂයෙන්ම රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ ආශීර්වාද ලබාගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් එහි පැමිණෙති. ඇත්ත වශයෙන්ම, මෙම දෙවියන් සහ මෙම උත්සවය යන දෙකම ප්‍රමුඛත්වයට පත්වීම නැවත ශක්තිමත් වන්නේ, අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් මේ දෙකටම මූලික වන රත්නායක කපුමහතාගේ උත්සාහයන් හේතුවෙනි. පෙරහැර යනු වසරකට වරක් සිදුවන මහා, චාරිත්‍රානුකූල මංගල්‍යයකි. එය ආදර්ශයට ගෙන ඇත්තේ වඩාත් ප්‍රසිද්ධ සහ විසිතුරු, මහනුවර ඇසළ පෙරහැරයි.[9] මෙම පෙරහැරවල් සුලභ වන අතර, ඒවා විවිධ පරිමාණයන්ගෙන් යුතුව පවත්වනු ලැබේ. සෑම අවස්ථාවකදීම ඒවා බුදුන් වහන්සේගෙන් සහ දෙවිවරුන්ගෙන් සමන්විත විශ්වීය ධූරාවලිය පිළිබඳ ප්‍රබල නාට්‍යමය නිරූපණයක් ඉදිරිපත් කරයි. පෙරහැර රාජ්‍යයේ වැදගත් චාරිත්‍රයකි. එය දේශපාලන ධූරාවලිය සිතියම්ගත කර ඇති අයුරු සහ එමඟින් සිංහල බෞද්ධ දේවමණ්ඩලයට ජීවය සපයන බලගතු චරිතවලින් අධිකාරිය ලබා ගන්නා අයුරු නිරූපණය කරයි. 1885 ජූලි 18 වන දින දි ගුරික් සඟරාවෙන් ලබාගත් මෙම රූපය මහනුවර පෙරහැරේ මුල් නිරූපණයක් පෙන්වයි (3 රූපය).[10]

මෙම රූපයේ ඇති කැපී පෙනෙන කරුණ වන්නේ, මහජන දර්ශනයක් ලෙස පෙරහැරේ ඇති කල්පවත්නා ස්වරූපයයි. දෙවන කොටසේ දී, දැකිය හැකි පරිදි, වසර සියයකට වැඩි කාලයකට පසුව ද, පෙරහැරේ බොහෝ අංග මෙන්ම, ඒවා දිස්වන අනුපිළිවෙල ද, තවමත් එලෙසම පවතී. 19 වන සියවසේ දී, මෙම උත්සවය සඳහා ගෙනෙන ලද බොහෝ අලි ඇතුන් පිටුපසින් ගමන් කළාක් මෙන්ම, උත්සවශ්‍රීයෙන් සැරසුණු දේශපාලනඥයින් සහ රාජ්‍ය නිලධාරීන් අදත්, මෙම පෙරහැරේ ධාවන අනුපිළිවෙලෙහි ප්‍රධාන ස්ථාන හොබවති. මුලදී, මෙම උත්සවය වැසි සහතික කිරීමේ අවශ්‍යතාවය සහ එමඟින් වාර්ෂික සහල් අස්වැන්න සුරක්ෂිත කරගැනීම සමඟ සමීප ලෙස සම්බන්ධ වී තිබිණි. ගැටබරු ඇසළ පෙරහැර බොහෝ ආකාරවලින් මහනුවර ඇසළ පෙරහැර ආදර්ශයට ගත් අතර, එය ළමා චිත්‍ර තරඟයේ තේමාව බවට පත්වීමට නියමිතව තිබිණි.

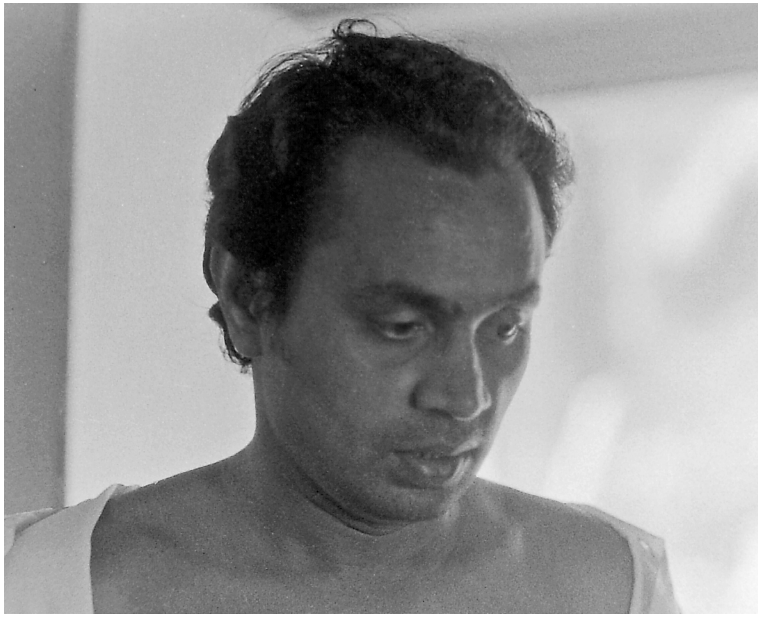
ගැටබරු කන්ද සියවස් ගණනාවක් පුරා පැවතී ඇත්තේ ආගමික වැදගත්කමක් සහිත ස්ථානයක් ලෙසය. කෙසේ වෙතත්, 19 වන සියවස මැද භාගයේ දී, භික්ෂු ප්‍රජාවක් එහි වාසය කිරීම ඇරඹූ අතර, අනතුරුව, වර්තමාන ගැටබරු රජමහා විහාරයේ ආගමික ප්‍රජාව හැඩගැසීම ඇරඹුණේය. 1834 දී පූජ්‍ය වීරසිංහ කන්දේ සුමංගල හිමියන් මෙම විහාරස්ථානයේ විහාරාධිපති ධූරයට පත් වූ අතර, උන්වහන්සේ විසින් එහි ශිෂ්‍ය අනුප්‍රාප්තික දාමයක් ස්ථාපිත කරන ලදී. මේ යුගය පුරා මෙම විහාරස්ථානය සහ පුරාණ රජවරුන්ගේ යුග සමඟ එයට ඇතැයි කියන මිථ්‍යාමතික සබඳතා පුළුල් ලෙස ප්‍රසිද්ධියට පත් නොවූ අතර, සැමරීමට ද, ලක් නොවීය. 1955 දී, තමන් සහ තම පියා තොවිලයක් කිරීම සඳහා පැමිණෙන විට, මෙම විහාරස්ථානය දුගීව හා නොදියුණුව පැවති බව රත්නායක කපුමහතා පැහැදිලි කළේය. එකල ඇසළ සැමරුම් කුඩා පරිමාණයෙන් සිදු වූ අතර, ඊට සහභාගී වූයේ එම පෙදෙසේ ජනතාව පමණි. රත්නායක කපුමහතා විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද පෙරහැර සංවර්ධනය පිළිබඳ විස්තරයට අනුව ඔහු පැවසුවේ, පසු වසරවලදී මෙම උත්සවය ලැබූ සාර්ථකත්වයේ වැඩි ප්‍රශංසාව හිමි විය යුත්තේ තමන්ට බවය. කෙසේ වෙතත්, ඔහුගේ විස්තරයෙන් පෙරහැර සාර්ථක ලෙස සංවිධානය කිරීම සඳහා වූ සංකීර්ණ හා දුෂ්කර සූදානම පිළිබඳව ඉඟි කෙරිණි. සෑම වසරකම මෙම උත්සවය සැලසුම් කරන ලද්දේ ඒ පිළිබඳ ලැදියාවක් දක්වන පාර්ශ්වයන්ගෙන් සැදුම් ලත් කමිටුවක් විසිනි. එහි දී, ඉහළ විහාරස්ථානයේ භික්ෂූන් සහ පහළ විහාරස්ථානයේ භික්ෂූන් අතර ආරවුල් ඇති විය. උත්සවයේ අනුග්‍රාහකයන් වූ ප්‍රාදේශීය දේශපාලනඥයන් අතර පක්ෂ දේශපාලන වෙනස්කම් - ශ්‍රී ලංකා නිදහස් පක්ෂය (ශ්‍රීලනිප) එදිරිව එක්සත් ජාතික පක්ෂය (එජාප) - උද්ගත විය. ඇසළ පෙරහැර ජූලි මාසයේ දී, පැවැත්විය යුතු වුවද, 1970 දශකයේ මුල් භාගයේ ඇති වූ කැරැල්ල හේතුවෙන් එය අගෝස්තු මාසයට කල් දමා තිබිණි. මෑත වසරවල දී, එහි සංවිධානය පිළිබඳ ඇති වූ ගැටුම් හේතුවෙන් නැවත එය ඔක්තෝබර් මාසයට කල් දමා තිබූ අතර, අවස්ථා කිහිපයක දී, එය සම්පූර්ණයෙන්ම අවලංගු කර ඇති බවක් පෙනෙන්නට තිබිණි. මුල් සංකේතවාදය සහ චාරිත්‍රානුකූල පැවතුම් බොහොමයක් වෙනස් නොවී පැවතුන ද, වැසි ආරම්භය සහ හොඳ සහල් අස්වැන්නක් සහතික කිරීම සමඟ එහි තිබූ දින දසුන් සම්බන්ධය මෙලෙස බිඳ වැටී තිබිණි. පෙරහැර පැවැත්වීමේ දී, ආරවුල් ඇති කරගන්නා පූජකවරුන් සහ පෙරහැරට මැදිහත් වූ ප්‍රාදේශීය දේශපාලනඥයන් හසුරුවා ගැනීම ප්‍රධාන අභියෝගයක් වූ අතර, ඊට අමතරව, පොලිස් නිලධාරීන්, නොතාරිස්වරුන් සහ රජයේ නිලධාරීන් සමඟ ගනුදෙනු කිරීම තවත් අභියෝගයක් වූ බව පැහැදිලි විය. රත්නායක කපුමහතා වරක් කොමියුනිස්ට් පක්ෂයේ අපේක්ෂකයෙකු ලෙස මැතිවරණයකට ඉදිරිපත් වී පසුව ස්වාධීන අපේක්ෂකයෙකු ලෙස ද, ඉදිරිපත්ව තිබූ බැවින් එය තවත් දුෂ්කර වූවා විය හැකිය.

දේශපාලනයට අමතරව, මුදල් ද, ගැටුම්වලට මූලාශ්‍රයක් වීම පිළිබඳව රත්නායක කපුමහතා ශෝක විය. සෑම වසරකදීම එළඹෙන වසරේ පෙරහැර සඳහා අවශ්‍ය අරමුදල් සැපයීමට තරම් ප්‍රමාණවත් මුදලක් උපයා ගැනීම ඔහුගේ ඉලක්කය විය. මෙම විධිවිධානය වසර ගණනාවක් පුරා හොඳින් ක්‍රියාත්මක විය. කෙසේ වෙතත්, 1977 දී ශ්‍රීලනිපයෙන් එක්සත් ජාතික පක්ෂයට රජය වෙනස් වීමත් සමඟ පන්සලේ ප්‍රධාන දායකයෙකු (ශ්‍රීලනිප දේශපාලනඥයෙකු සහ ප්‍රමුඛ දේශීය ව්‍යාපාරිකයෙකු) එක්සත් රාජධානියට සංක්‍රමණය විය. ඔහුගේ අනුග්‍රහය සහ රත්නායක කපුමහතාගේ සමීප සහයෝගය යටතේ, පෙරහැර කෙතරම් වර්ධනය විද යත්, එහි පවත්වන ලද වඩාත්ම උත්කර්ෂවත් පෙරහැර 1970-77 කාලය තුළ පැවැත්විණි. මෙම පෙරහැරේ අලි ඇතුන් 24ක් පමණ සිටි අතර, අලි ඇතුන් යනු උත්සවයේ පරිමාණය හා උත්කර්ෂවත් බව පිළිබඳ නිශ්චිත දර්ශකයක් විය. රත්නායක කපුමහතා සහ දේශපාලනඥයා එකට එක්ව හොඳින් වැඩ කළ අතර, ඔහු රට හැර යාම

විශාල පාඩුවක් විය. ඔහු වෙත වූ කෘතඥතාවය සහ ගෞරවය හේතුවෙන්, රත්නායක කපුමහතා ඒ වන විටත්, ඔහුට ආශිර්වාද කිරීම සඳහා නිතිපතා පූජා පැවැත්වීය. මෙම ව්‍යාපාරිකයා එක්සත් රාජධානියේ වෙසෙමින් අඛණ්ඩව සිය සහයෝගය ලබා දුන්න ද, උත්සවය සඳහා මුදල් සපයා ගැනීම වඩාත් දුෂ්කර විය. 1979 පෙරහැරට පෙර තත්වය විශේෂයෙන් දුෂ්කර වී තිබිණි. පසුගිය වසරේ ඉපැයීම් සටහන් කරන පොත්වලින් සැලකිය යුතු මුදලක් අතුරුදහන් වී තිබිණි. අතුරුදහන් වූ අරමුදල් සොයා ගැනීමේ කටයුත්තට පොලිසිය සහ ප්‍රදේශයේ පාර්ලිමේන්තු මන්ත්‍රීවරයා සම්බන්ධ වූ අතර, මෙම වංචාව හේතුවෙන් සෑම පුද්ගලයෙකු සම්බන්ධයෙන්ම සැක මතු විය. තම මූල්‍ය තත්ත්වය පරීක්ෂාවට ලක් වීම පිළිබඳව රත්නායක කපුමහතා විශේෂයෙන් කනගාටුවට පත් විය. ඔහු විහාරස්ථානයට නිත්‍ය මුදලක් ගෙවූව ද, උත්සව සමයේ දී, දේවාලයෙන් ලැබෙන සැලකිය යුතු මට්ටමේ ආදායම තමාගේම ආදායමක් ලෙස සැලකුවේය. අනාගතයේ දී, එය පොදුවේ විහාරස්ථාන අරමුදලට යා යුතු බවට මෙහි දී, යෝජනා විය. තමන්ගේ ක්‍රියාකාරීත්වය නොවී නම්, විහාරස්ථානය සහ වාර්ෂික පෙරහැර මෙලෙස දියුණු නොවනු ඇති බව ඔහු දැඩි ලෙස විශ්වාස කළේය. එපමණක් නොව, රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් සමඟ ඔහුගේ මැදිහත්වීම කලාපයේ ග්‍රාමීය සංවර්ධන කටයුතුවලට උපකාරී වූ අතර, එමඟින් ප්‍රාදේශීය අමාත්‍යවරුන්ට රජයේ තනතුරු ලබා ගැනීමට පවා හැකි විය. අමනාපකම් සහ පැසවන එදිරිවාදීකම් තිබියදීත්, 1979 පෙරහැර ඇත්ත වශයෙන්ම පැවැත්වුණු අතර, මම රත්නායක කපු මහතාගේ අමුත්තෙකු ලෙස එයට සහභාගී වුණෙමි. මේ අසාමාන්‍ය පුරුෂයා සමඟ සිදු වූ මගේ හමුවීම ඇත්තෙන්ම අහම්බයක් විය. ඔහු මට අනාගතයේ දී, ළමා චිත්‍ර තරඟය සඳහා විෂය කරුණු සපයන සිදුවීම පිළිබඳ වැදගත් අවබෝධයක් ලබා දුන්නේය.

පාසැල් ගුරුවරිය සහ චිත්‍ර තරඟය

1979 ගැටබරු සිද්ධස්ථානයේ සැමරුම්වලින් සති කිහිපයකට පසු, මම මගේ නිවාස හිමියාගේ මස්සිනා වූ මව්දාස මහතා සමඟ කතාබහ කරමින් සිටියෙමි. මව්දාස මහතා මොරවක නගරයට ආසන්න නිල්වලා නිම්නයේ වඩාත් ඉහළින් ජීවත් වූ අතර, අසල පිහිටි කොටපොළ මහා විද්‍යාලයේ නියෝජ්‍ය විදුහල්පතිවරයා විය. ඔහු අකුරැස්සේ විසූ ඔහුගේ නැන්දම්මා දැකීම සඳහා නිතිපතා එහි පැමිණියේය. ඔහුගේ බිරිඳ පවුලේ ඕපාදූප සොයමින් සිටින අතරතුර, මගේ කාමරයට පැමිණ වාඩි වන ඔහු, නිහඬව තම පුවත්පත කියවයි. පවුල් ජීවිතයේ දෛනික කටයුතුවලින් මිදීමට කොහේ හෝ තැනක් තමන්ට තිබීම ගැන ඔහු සතුටු වන බවක් පෙනෙන්නට තිබිණි. මව්දාස මහතා කඩවසම් පිරිමියෙකි (4 රූපය). ඔහුගේ එක් ශිෂ්‍යයෙකු පසුව ඔහුව සිහිපත් කළේ 'හින්දි නළුවෙකු' ලෙසය. එසේම, ඔහු අවංක හා කල්පනාකාරී පුද්ගලයෙකු ද, විය. ඔහු වැඩි යමක් පැවසුවේ නැත, එහෙත්, අපි ඉඳහිට ශ්‍රී ලාංකික ජීවිතයේ ප්‍රධාන කරුණු, එනම් දේශපාලනය සහ ආගම පිළිබඳව කෙටියෙන් කතාබහ කළෙමු. ඔහු යම්යම් දේවල් පිළිබඳව කුමක් සිතන්නේ දැයි දැන ගැනීමට මම උනන්දු වූ අතර, මම යම්යම් දේවල් පිළිබඳව කුමක් සිතන්නේ දැයි දැන ගැනීමට ඔහු, උනන්දු විය. විදේශිකයෙකු අකුරැස්සට පැමිණ සමාජයෙන් කොන්කර සිටින, පහත් කුලවලට අයත් පුද්ගලයින් සමඟ මිතුරුකම් වඩාගනිමින් සුව කිරීමේ යාතුකර්ම අධ්‍යයනය කිරීමේ අරුත තේරුම් ගැනීම තරමක් අපහසු වුවද, ඔහු මගේ පර්යේෂණය ගැන විශේෂ කුතුහලයකින් පසුවිය. අප දෙදෙනා අතර ඇති වූ එක් සංවාදයක දී, අපි ළමයින් සහ ඔවුන් ලෝකය දකින ආකාරය පිළිබඳව සාකච්ඡා කළෙමු. චිත්‍ර තරඟයක් පිළිබඳ අදහස මතු වූයේ අප මෙම ප්‍රශ්නය පිළිබඳව කල්පනා කරන විටය. අප අවධානය යොමු කළ තේමාව වූයේ ඔහුගේ පාසැලේ සියලුම දරුවන්ට හුරුපුරුදු තේමාවක් විය



රූපය 4

හැකි, මෑතක පැවති ගැටබරු පෙරහැර සැමරුම් උත්සවයයි. 'අපේ ගමේ උත්සවයේ' දර්ශන සිතුවමට නඟන ලෙස මෙම ළමුන්ගෙන් ඉල්ලා සිටිනු ඇත. මෙහි අදහස වූයේ මා පාසලට ගොස් ළමුන් පන්ති කාමරයකට වී සිතුවම් අඳින ආකාරය නිරීක්ෂණය කිරීමය. ඉන්පසු සියලුම සහභාගිකයන්ට මවිසින් සපයන සායම්, කඩදාසි හෝ පැන්සල්වලින් සමන්විත ත්‍යාගයක් ලබා දෙනු ඇත. අනතුරුව, සුදුසු අවසර ලබාගෙන මෙම සැලැස්ම ක්‍රියාත්මක කිරීම සඳහා මව්දාස මහතා පිටත්ව ගියේය. කෙසේ වෙතත්, මට කිසිදා තේරුම් ගත නොහැකි වූ හේතු නිසා, සමස්ථ පාසැලේම සිසුසිසුවියන්ගේ සහභාගීත්වය ඇතිව තරඟය පැවැත්විණි. මෙම සිතුවම් අඳින අවස්ථාවේ මා එහි නොසිටි අතර, සති කිහිපයකට පසු මට විශාල සිතුවම් මිටියක් ලබා දෙන ලදී. වයස අවුරුදු හයක තරම් කුඩා ළමුන්ගේ සිට වයස අවුරුදු දහනවයක් දක්වා වන තරුණ වැඩිහිටියන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද, විවිධ ප්‍රමාණවලින් සහ විවිධ මාධ්‍යවලින් (දියසායම්, පෝස්ටර් තීන්ත සහ පැන්සල්) යුතු සිතුවම් දැකීමෙන් මම සතුටට පත් වුණෙමි. කෙසේ වෙතත්, ඒවා නිර්මාණය කරන ලද්දේ කුමන කොන්දේසි යටතේ ද, යන්න හෝ සිතුවම් ඇඳි ළමුන් පිළිබඳව කිසිදු හැඟීමක් මට නොලැබීම ගැන මම කලකිරීමට පත් වීමි. අවසානයේ පාසල් ක්‍රීඩා උත්සව දිනයක දී, ත්‍යාග බෙදා දෙන ලද නමුත්, මෙය තරමක් අහඹු සිදුවීමක් වූ අතර, එහි චිත්‍ර තරඟයට කිසිදු සබඳතාවයක් නොතිබිණි. මෙම සන්දර්භයක් නොමැතිකම, මා එක්සත් රාජධානියට ආපසු පැමිණි පසු මෙම සිතුවම් අරබයා කිසිවක් නොකිරීමට එක් හේතුවක් විය හැකිය.

කෙසේ වුවද, 1979 දී, කොටපොළ මහා විද්‍යාලයේ තරුණ ජනයා විසින් නිර්මාණය කරන ලද මෙම සිතුවම් ඔවුන්ගේ සංස්කෘතික ජීවිතය පිළිබඳව වැදගත් අහඹු සේයාරුවක් ලබා දුන්නේය.[11] සිතුවම්වලට පාදක වූ එම උත්සවය මෑතක දී, පවත්වා තිබූ අතර, ඔවුන් එය සියැසින් දැක තිබෙන්නට ඇත. ඇත්ත වශයෙන්ම, ඔවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙකු සහායකයින් ලෙසත්, සහභාගිකයන් ලෙසත්, එයට සෘජුවම සහභාගී වන්නට ඇත. එපමණක් නොව, ඉතා කුඩා කාලයේ පටන්, සෑම වසරකදීම ඔවුන් එය නරඹා තිබෙන්නට ඇත. තනි සිදුවීමක් වුව ද, පෙරහැර පුළුල් පරාසයක විහිදුණු අංගවලින් සමන්විත වන අතර, ළමයි ඒවා විශ්මයජනක නිරවද්‍යතාවයකින් යුතුව මතකයේ රඳවාගත්හ. කෙසේ වෙතත්, මා සඳහන් කරන මතකය හුදෙක් මානසික මතකයට අදාළ කරුණක් නොවන අතර, මා තවදුරටත් පෙන්වා දෙන පරිදි, එය ඔවුන්ගේම චලනය හා රිද්මය පිළිබඳ අත්දැකීම මතින් ශරීරය ඔස්සේ පැමිණෙන මතකයකි. මේ බොහෝ ළමුන් හුදෙක් නරඹන්නන් පමණක් නොව, චලනයන් හා නර්තනයන් සඳහා වූ ඔවුන්ගේ සැබෑ සහභාගීත්වයෙන් ලැබුණු දැනුවත් හෝ නිපුණ දැක්මක් යැයි සිතිය හැකි යමක් ඔස්සේ මෙම සිදුවීම් නැරඹූවන් වූහ. මෙම තරුණ ජනයාගේ සිතුවම් අන්තර්ගතය තුළින්, ඔවුන්ගේ සංස්කෘතික ජීවිතය පිළිබඳව යම්යම් කරුණු පමණක් නොව, ඔවුන් ඉතා පහසුවෙන් උකහාගන්නා බව පෙනෙන එහි ශෛලීය හා සෞන්දර්යාත්මක සම්මුතීන් ද, ප්‍රකාශයට පත් වේ. ඔවුන්ගේ සිතුවම්වල ඇති මෙම අංගයන් එකල සමාජය පිළිබඳව තියුණු අවබෝධයක් ලබා දෙන වැදගත් ප්‍රලේඛන බවට පත් වන අතරම, ඒවා සංස්කෘතිය, දේශපාලනය සහ තරුණ ජනයාගේ නැඟී එන අනන්‍යතාවයන් එකට මුණගැසෙන අද්විතීය හමුවීමේ ස්ථානයක් නියෝජනය කරයි. අවසාන වශයෙන්, සහ ඇතැම් විට වඩාත්ම වැදගත් කරුණ ලෙස, ඒවා පිළිබඳව කෙරෙන ඕනෑම සරල වර්ගීකරණයකට, ඒවා අභියෝග කරයි. ඒවා විවිධ බලපෑම්වල බහුරූපේක්ෂ (kaleidoscope) දර්ශනයක් දක්වන අතර, මම තුන්වන කොටසේ දී, එම අවුල ලෙහීමට උත්සාහ කරමි.

ඉතින්, බෙරවා කුලයේ යාතුකර්ම කරන්නන්, ප්‍රදේශයේ දේවාලයක කපුවෙකු සහ මට උපකාර කළ අසල පාසලක පාසල් ගුරුවරයෙකු සමඟ වූ මගේ අහඹු හමුවීම් හේතුවෙන් ගැටබරු සිද්ධස්ථානයේ වාර්ෂික ඇසළ පෙරහැරේ සිතුවම් 80 ක් පමණ ලබා ගැනීමට මට හැකි විය. මීළඟ කොටසේ දී, 1979 පෙරහැර පිළිබඳ මගේම අත්දැකීම, එම උත්සවය පිළිබඳව ළමුන් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම් සමඟ විස්තර කරමි. මෙම සිතුවම්, පෙරහැරේ දී මා දුටු පෙරහැර අංගවලට අනුරූප වන අතර, චිත්‍රශිල්පීන්ගේ නම්, ඔවුන්ගේ වයස සහ ස්ත්‍රී පුරුෂ භාවය ද, දක්වා ඇත. සිතුවම් අනුපිළිවෙල තේමාත්මකව කාණ්ඩගත කර ඇති අතර, එය 1979 දී, එම ක්‍රියාදාමය සිදු වූ අනුපිළිවෙලම පුළුල් ලෙස අනුගමනය කරයි.

දෙවන කොටස

අපේ පෙරහැර

1979 ඇසළ පෙරහැර

වාර්ෂික ගැටබරු ඇසළ පෙරහැර දින තුනක් පුරා පැවැත්වෙන අතර, දකුණු පළාතේ සිට විශාල ජනකායක් ඊට සහභාගී වෙති. ආගම, වාණිජ්‍යය සහ සැණකෙළිය එකට එකතු වූ විට නිර්මාණය වන මේ සංවේදී විචිත්‍ර නිර්මාණය උකහා ගැනීමට උත්සාහ කරමින්, මම වෙහෙසකර දින තුනක් සහ රාත්‍රීන් තුනක් මෙම උත්සවයේ ගත කළෙමි. මෙම සැමරුමේ කේන්ද්‍රය වන්නේ ගැටබරු කන්ද පාමුල ප්‍රධාන මාර්ගය දිගේ රාත්‍රි කාලයේ ඉහළට සහ පහළට ගමන් කරන පෙරහැරේ අනුපිළිවෙලයි. මෙම පෙරහැරවල කේන්ද්‍රීය අංගය වන්නේ විහාරස්ථානයේ ඇති ධාතු අඩංගු අලංකාර කරඬු තම පිට මත තබාගෙන යන අලංකාර අලි ඇතුන්ය. මේවා බුදුන් වහන්සේගේ හා දෙවිවරුන්ගේ පූජනීය වස්තූන් හා සම්බන්ධ භාණ්ඩ වේ. මෙම රාත්‍රී තුනේ දී, හැරුණු විට, මෙම ධාතු වසර පුරාම විහාරස්ථානයේ ප්‍රතිමා ගෘහ තුළ තැන්පත් කර ඇත. ගැටබරු පෙරහැර වන්දනාවට, පෙරහැර නැරඹීම සහ කඳු මුදුනේ ඇති විවිධ සිද්ධස්ථාන නැමදීම ද, ඇතුළත් වේ. මෙය විශේෂයෙන්ම, කුසල්, වාසනාව සහ අධ්‍යාත්මික පුනර්ජීවනය පිළිබඳ හැඟීම ප්‍රතිලාභ ලෙස ලැබෙන, නමස්කාරය සහ ගෞරවය පුද කරන ක්‍රියාවකි. කෙසේ වෙතත්, මෙය හුදු භක්තිය පළ කිරීමේ උත්සවයක් පමණක්ම නොවේ. එය, මිනිසුන්ට ඔවුන්ගේ සුපුරුදු එදිනෙදා අත්දැකීම්වලින් බොහෝ දුරස් දේවල් දැකීමට සහ කිරීමට ලැබෙන අවස්ථාවකි. එය ශුද්ධ වූ දින නිවාඩු දින බවට පත් කරගැනීමට ලැබෙන අවස්ථාවකි.

රූපය 5

රූපය 6

**සෝමසිරි ගමගේ,
අ:14, පිරිමි (5 රූපය)
කේ.බී. බන්දුල
පත්මානන්ද,
අ:13 පිරිමි (6 රූපය)**

මෙම සිතුවම ඇසට පෙනෙන තාක් දුරට විශාල ජනකායක් පසුපසට විහිදී යන හැඟීම ඉතා සාර්ථක ලෙස ග්‍රහණය කරයි. ජනතාව කඩදාසියේ දෙපස මායිම්වලින් ඔබ්බට විහිදී යන ආකාරය මඟින් ජන සමූහයක් පිළිබඳ හැඟීම තවදුරටත් ශක්තිමත් වේ. ජන සමූහයේ සිටින සෑම පුද්ගලයෙකුටම වෙනස් මුහුණක් ලබා දීමට චිත්‍ර ශිල්පියා සැලකිය යුතු උත්සාහයක් දරා ඇත. සමූහයා ඉදිරියට තල්ලු වන බවට හැඟීමක් ඇතිවන අතර, බැටන් පොල්ලක් අතැතිව ඉදිරියෙන් සිටින පොලිස් නිලධාරියෙකු ඔවුන්ව පසුපසින් තබා ගැනීමට උත්සාහ කරයි. දෙවන පොලිස් නිලධාරියෙකු තරුණ ගැහැණු ළමයෙකු ඉවතට කැඳවාගෙන යන බව දිස් වේ. ඉදිරිපස සිටින තරුණයා අලංකාර කමිස සහ ඩෙනිම් ජීන්ස්වලින් සමන්විත නවීන ඇඳුම්වලින් සැරසී සිටී. ඔවුන්ගෙන් එක් අයෙකු ඒ යුගයේ ආර්ථික තත්ත්වය පිළිබඳ, කුඩා නමුත් වැදගත් සලකුණක් වූ අත් ඔරලෝසුවක් පැළඳ සිටී. දෙවන සිතුවම ද, ඊට සමාන දර්ශනයක් පළ කරයි. මෙහිදී, සමූහයා පෙරහැර නැරඹීම වෙනුවට, නිසැකවම පෙරහැරේ විවිධ අංග අතර එහා මෙහා ගමන් කරයි. මෙවැනි උත්සව අවස්ථාවල දී, තෙරපීම සහ තදබදය බහුලව දක්නට ලැබෙන අතර 'ගැටකපන්නන්' (හෝර කැටියෝ ඉන්නවා) පිළිබඳව සැලකිලිමත් වන ලෙස දැනුම් දීම නිරන්තරයෙන් සිදු කෙරෙන අනතුරු ඇඟවීමක් වෙයි. මෙම සිතුවම තුළ දිග හැරෙන කුඩා නාට්‍යයක් වන්නේ, දකුණු පසින් දෙවැනියට සිටින තරුණයා තමා ඉදිරියෙන් සිටින පුද්ගලයාගේ සාක්කුවට අත තබාගෙන මුදල් පසුම්බියක් ඉස්සීමට තැත් කිරීමය. ඔහු පිටුපසින් සිටින පොලිස් භටයා ඒ කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමට මෙන් තම සැරයටිය ඔසවමින් සිටී. චිත්‍ර ශිල්පියා ගැටකපන්නාගේ අපගාමීත්වය පොදු සලකුණු කිහිපයක් ඇසුරින් සංඥා කරයි: දුම්වැටියක් සහ රැවුලක්. මෙහි ද, පෙර සිතුවමේ මෙන්ම, 1970 ගණන්වල විලාසිතා දැකිය හැකිය. වඩාත් සාම්ප්‍රදායික සරොම් සහ සාරිවලට අමතරව, විසිතුරු කමිස, ඉතා අලංකාර කලිසම් සහ කොටකලිසම් ද, ඇත.

ඔක්තෝබර් 6 වන දින උත්සවය ආරම්භ වීමට සතියකට පෙර දුර බැහැර පෙදෙස්වලින් වෙළෙන්දෝ පැමිණෙමින් සිටියහ. විහාරස්ථානයට ඇතුළු වන දොරටුවේ දෙපස සිට සැතපුම් භාගයක් දුරට යන තෙක් මාර්ගය, අඩි හයේ හයේ පරතරවලින් යුතුව උණ බම්බුවලින් සලකුණු කර තිබිණි. රු. 100-125 ක ගාස්තුවක් ගෙවා, වෙළෙන්දන්ට ඒවායේ තම වෙළඳ කුටි ඉදිකර ගැනීමට හෝ බිම ඉටි රෙද්දක් එළාගෙන තම භාණ්ඩ විකිණීමට හැකිය. මාර්ගයේ එක් පැත්තක වෙළඳ කුටි 140 ක් පමණ සහ අනෙක් පැත්තේ වෙළඳ කුටි 50 ක් පමණ ඇති බව මම ගණන් කළෙමි. ඇතැම් වෙළෙන්දන් සමඟ මා කළ සංවාදවලින් පැහැදිලි වූයේ ඔවුන් වෙත වසර පුරා සංචාරය කළ හැකි ආගමික උත්සව කාලසටහනක් ඇති බවය. බුලත් විටක් ශත 25 කට විකුණමින් සිටි එක් පිරිමියෙක් ඔහු මෑතක දී වෙළඳාමේ ගිය උත්සව ස්ථාන ලෙස, සංබපාල, ඇඹිලිටිය, දෙවුන්දර, කතරගම, තිහගොඩ, තංගල්ල සහ තිස්සමහාරාමය ලැයිස්තුගත කළේය. එසේම, තමන් ඉතා සරු වෙළඳාමක් කරමින් සිටි බව ඔහු පෙන්වා දුන්නේය! මෙම වෙළඳ කුටි බොහෝ දුරට සුළු ව්‍යාපාර ගණයට අයත් වූ අතර, ඒවා ගෘහ පාදක සහ බොහෝ විට කුල පාදක කර්මාන්තවලින් නිෂ්පාදිත භාණ්ඩ අලෙවිකරුවන් හෝ පවුල් කණ්ඩායම් විසින් පවත්වාගෙන යනු ලැබීය.

දිවා කාලයේ දී, විහාරස්ථානය ඉදිරිපිට මාර්ගය වෙනත් ඕනෑම ප්‍රධාන වීදියක් මෙන් දිස් විය. එහෙත්, රාත්‍රිය උදාවන විට සෑම තැනකම විදුලි පහන් දිස් වූ අතර, ආලෝකකරණය සඳහා භාවිත කළ හැකි යැයි සිතිය හැකි සෑම මාධ්‍යයක් ඔස්සේම රාත්‍රිය පසුපසට තල්ලු විය. එහි මාර්ගය දිගේ අදින ලද විදුලි බුබුළු වැල්, වර්ණවත් විදුලි පහන්, ඒක්ෂණාලෝක විදුලි පහන්, ස්ථානාලෝක විදුලි පහන් සහ ඊට අමතරව මල් සංදර්ශන ලෙස සකස් කරන ලද විදුලි පහන්, පොල්තෙල් පහන් සහ ඒ ඒ ස්ථාන වටා එල්ලා තිබූ පීඩන පහන් ද, තිබිණි. පහන් දල්වා මුළුමනින්ම ආලෝකවත් කර තිබූ කන්ද ඔස්සේ විහාරස්ථානයට දිවෙන මාර්ගය සඳ කරා දිවෙන නැමුණු ඉනිමඟක් මෙන් දිස් විය. කන්ද පාමුල බුද්ධ චරිතයට අයත් දර්ශන මාලාවක් තිබිණි. ඒ විශාල ව්‍යුහයන්, බැබළෙන, වර්ණවත් විදුලි පහන් සිය ගණනකින් ආලෝකවත් විය. විශාල පිරිසක් රැස්ව සිටියහ. සිය දෙනෙත් ඉදිරිපිට විදුලි පහන් නිවිනිවී දැල්වෙන විට ජනතාව විස්මයෙන් ගල්ගැසී නෙත් අයා ඒ දෙස බලා සිටියහ.

ආහාර, උත්සව සඳහා අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. මම කොළඹ පාදක කරගත් ඇලරික්ස් සමාගමේ අයිස්ක්‍රීම් වෑන්රථ 11 ක් පමණ ගණන් කළෙමි. දොදොල්, කැවුම්, පුහුල් දෝසි, බූන්දි සහ පැණිවළලු වැනි සාම්ප්‍රදායික රසකැවිලි අලෙවි කුටි නිරන්තරයෙන්ම දක්නට ලැබිණි. දීප්තිමත් වර්ණවලින් සහ අමුතු හැඩතලවලින් යුතු මෙම රසකැවිලි, ඇලෙන සුළු ගොඩවල් ලෙස අට්ටි ගසා තිබිණි. පෙර දා පුවත්පත්වලින් සාදන ලද පිළිවෙළට නැමූ කඩදාසි කවරවල ඇසිරූ රසකැවිලි ගනුදෙනුකරුවන්ට ලබා දීමත් සමඟ වෙළඳාම කඩිනම් විය. මේ මුළු කාලය පුරාම, බිම ඇන තබාගෙන සිටි කාන්තාවෝ මීළඟ රසකැවිලි තොගය උණුසුම් තෙල් භාජනවල ඔබමින්, අඛණ්ඩ රසකැවිලි සැපයුමක් පවතින බවට වග බලා ගත්හ. මෙම කුටි වටා වූ වාතය පුරා, දර දුම්, පොල්තෙල් සහ කර වූ සීනි සුවඳ පැතිර ගියේය. ප්‍රධාන මාවත දිගේ පිහිටි නිවෙස්වල සිටි ජනයා ඔවුන්ගේ ආලින්ද සහ ඉදිරිපස උයන්, තේ, සිසිල් බීම, කෙසෙල් සහ කේක් අලෙවි කරන තාවකාලික කඩ ලෙස පවත්වාගෙන යාමට අවස්ථාව ලබාගෙන තිබිණි. නගරයේ තිබූ කඩය උත්සව කාලය පුරා දිවා රෑ දෙකේදීම ආහාර පාන අලෙවි කළේය.

එබඳු උත්සවයක් නැරඹීම සඳහා යන ගමනක් යනු නිවසට අත්‍යවශ්‍ය භාණ්ඩ මිලදී ගැනීමට ද, අවස්ථාවකි. ඒවා අතර, හට්ටි, මුට්ටි, තාච්චි, භාජන, දීසි පිඟන්, හැඳි ගෑරොප්පු, පිහි, පොරෝ සහ අගුල් විකුණන වෙළඳකුටි ද, විය. ඇතැම් වෙළඳ කුටිවල සාම්ප්‍රදායිකව ලෝහ කර්මාන්තයේ නියැලෙන නවන්දන්න කුලයේ සාමාජිකයින් විසින් නිපදවන ලද පිත්තල භාණ්ඩ ප්‍රදර්ශනය කර තිබිණි. එම කුටිවල විකිණීමට තිබූ ප්‍රධාන භාණ්ඩය වූයේ ශුභ මංගල්‍ය සහ විශේෂයෙන් අලුත් අවුරුදු සැමරුම් අරඹන විට ගෘහණියන් විසින් භාවිත කරන තට්ටු සහිත සම්ප්‍රදායික පොල්තෙල් පහන්ය. මේවා ප්‍රමාණයෙන් උස අඟල් කිහිපයක සිට විශිෂ්ට කැටයම් සහිත මෝස්තරවලින් අලංකාර කර තිබූ අති විශාල පහන් දක්වා පරාසයක විහිදිණි. පෙහෙකාරයන්ගේ නිෂ්පාදන ද, දැකිය හැකි විය. ඔවුන්ගේ වෙළඳ කුටි තොප්පි, ගමන්මලු, පැදුරු, කුළු, වේවැල් කූඩ, ගොටු, මලු සහ වට්ටිවලින් පිරී තිබිණි. ඇඳුම් අලෙවිකරුවන්ගේ වෙළඳ කුටි තුළ සාරි සහ සරොම් සඳහා ගැනෙන විවිධාකාර වර්ණවලින් යුතු රෙදි රෝල් විශාල ප්‍රමාණයක් ප්‍රදර්ශනය විය. තවත් සමහරු, තුවා, බැනියම්, ළදරු රෙදි සහ නවතම විලාසිතාවල 'බටහිර' කලිසම් සහ කමිස අලෙවි කළහ. එක් ස්ථානයක තිබූ වෑන් රියක් එහි විවෘත කරන ලද පිටුපස කොටසේ තබාගෙන, කොළඹ සමාගමක් වූ සීපා සමාගම විසින් නිපදවන ලද සෙරෙප්පු අලෙවි කළේය.

විශාලතම වෙළඳ කුටි කාණ්ඩය වූයේ සිහිවටන සහ විසිතුරු භාණ්ඩ අලෙවි කුටිය. මේ විසිතුරු භාණ්ඩ අලෙවිකරුවන්ගේ කුටි ප්ලාස්ටික් සහ කෘතිම රන්රිදීවලින් තැනූ මුදු, වළලු සහ මාලවලින් පිරී තිබිණි. තවත් සමහරු ප්ලාස්ටික් මල් සහ බැලූන් අලෙවි කළහ. හුණු බදාමයෙන් කළ ඉතාමත්ම නරක තත්ත්වයේ විසිතුරු භාණ්ඩ සෑම තැනකම දක්නට ලැබිණි. බල්ලන්, බළලුන්, වතුර කල ඉණ තබාගෙන යන කාන්තාවන් සහ මල් මෝස්තර ඒවා අතර අලෙවියට තබා තිබූ භාණ්ඩ කිහිපයක් පමණි. ඉතාමත් දීප්තිමත් වර්ණවලින් පින්තාරු කර තිබූ මේවා, කැඩී බිඳී යාමට පෙර, නිවසට යන බස් ගමනේ දී, නොබිඳී ඉතිරි වනු ඇතැයි සිතිය නොහැක. තවත් වෙළෙන්දෙකු බෙර සහ රබන් වැනි විසිතුරු සංගීත භාණ්ඩ පෙළක් ප්‍රදර්ශනය පිණිස තබා තිබිණි. එක් පිරිමියෙක් තම ඉටිරෙද්ද මත වාඩි වී බැලූන්වලින් සොසේජස් බල්ලන් සහ ජිරාෆ්ලා සාදමින් සිටියේය.

ඉහත සඳහන් බොහෝ වෙළඳ කුටි තම වෙළඳාම කළේ කාන්තාවන් සමඟ බව දිස් විය. බොහෝ මිලදී ගැනීම් ගෘහ කටයුතුවලට සම්බන්ධ බැවින් මෙය එතරම් පුදුමයක් නොවේ. කෙසේ වෙතත්, මෙවැනි උත්සවයක්, වැඩි කාලයක් සිය නිවෙස්වලම කාලය ගත කරන කාන්තාවන්ට අත්‍යවශ්‍ය දේවලට වඩා වැඩි යමක් යම් අයුරකින් පිරික්සීමේ හා පරිභෝජනය කිරීමේ නිදහසක් ලබා දෙන බව මට හැඟිණි. 1979 දී, මගේ නිවෙස් හිමියාගේ බිරිඳ දෙවුන්දර මහා දේවාලයේ උත්සවයට සහභාගී වී ආපසු පැමිණි අවස්ථාවක් මගේ මතකයේ ඇත. කිසි විටෙකත් මුදල් නාස්ති කිරීමට අකමැති වූ මගේ නිවෙස් හිමියාගේ කෝපයට හේතු වන පරිදි, ඇය දරුවන්ට විවිධ රසකැවිලි වර්ග සහ ක්‍රීඩා භාණ්ඩ, මුළුතැන්ගෙට අලුත් වතුර ජෝගුවක්, විවිධ අරුමෝසම් මෙන්ම, තමන් සඳහා කෘතිම ආභරණ ද, රැගෙන ආවාය.

කේ කාන්ති,
ඈ:15, ගැහැනු (7 රූපය)

මෙම සිතුවමෙන් දැක්වෙන පරිදි, පිරිමි සහ ගැහැනු ළමා ඇඳුම් විකිණීමට ඇති වෙළඳ කුටියක් කරා ඇදෙමින් සිටිති. එක් වෙළෙන්දෙක් රෙදි යාරයක් කපයි. මෙහි ශෛලිය තරමක් ඝනිකවාදී (cubist) වන අතර, එහි රූප ඒකවර්ණ ලෙස පින්තාරු කර, සරල තලවලට බෙදා ඇත. මෙම ක්‍රමය අනුව සිදුවීම් ග්‍රහණය කර ගැනීම මින් පසු විමසුමට ලක් වන සිතුවම් බොහොමයකම දක්නට ලැබේ. මෙම සිතුවමේ විශේෂයෙන් කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් වන්නේ දකුණු පසින් සිටින කාන්තාවගේ රූපයයි. ඇය අපට පිටුපා සිටින නමුත්, ළමා ඇඳුමක් තෝරාගැනීම සඳහා අත දිගු කරන විට, ඇගේ කොණ්ඩ සැකසුමේ සහ සාරියේ දෘශ්‍යමය නිරූපණය, යම් අලංකාරයක් දනවයි.

රූපය 7

කොටපොළ සිට පැමිණි ඡායාරූප සේවා ආයතනය විසින් හදිසි ඡායාරූප මැදිරියක් පිහිටුවා තිබිණි. වන්දනාකරුවන්ට එයින් විදේශ ගමන් බලපත්‍ර ප්‍රමාණයේ සේයාරුවක් ලබාගත හැකි විය. අනාගතයේ දී, මෙම සේයා රූ ඔවුන් එම උත්සවයට සහභාගී වූ බව නිසැකවම ඔවුන්ට සිහිපත් කරවන අතර, ඇතැම් විට එයින් ඔවුන් ලද ඇතැම් උද්‍යෝගයන් නැවතත් ඔවුන් තුළ දල්වනු ඇත. මෝටර් රථ බැටරියක් සහ තමන් විසින්ම සකස් කරගත් සැකසහිත සහ බරපතල ලෙස සනීපාරක්ෂාවට අහිතකර උපකරණයක් භාවිත කරමින් තම වෙළඳාමේ යෙදුණු පච්ච කොටන්නෙකුගෙන් උත්සවයට සහභාගී වීම පිළිබඳ තරමක් වෙනස් මතකයක් ජනිත විය හැකිය. මේ පච්චකොටන්නා තමාව හඳුන්වා දුන්නේ මේ වන විට මියගොස් සිටි, කොළඹ ප්‍රසිද්ධ පච්චකොටන්නෙකු වූ ජෙරමිස්ගේ ශිෂ්‍යයෙකු වන, ඇඹිලිපිටියේ ජී.ඊ. ෂෙල්ටන් ලෙසය. ෂෙල්ටන් යනු, ශ්‍රී ලංකාවේ විශිෂ්ටතම පච්ච කොටන්නා බව ඔහු සියලු දෙනාටම ඇසෙන පරිදි නිවේදනය කළේය. ෂෙල්ටන්ට තිබුණේ තර්ජනාත්මක ස්වරූපයක් බැවින් මම මෙය අභියෝගයට ලක් කිරීමට නොගියෙමි. ඔහුගේ සිරුර පච්චවලින් වැසී තිබුණු අතර, වන සතුන්, මකරෙකු, සිංහයෙකු, කොටියෙකු සහ ඉඳහිට ශිලා ලේඛන කිහිපයක් ඔහුගේ කකුල්, අත් සහ පපුව අලංකාර කළේය. අපි කතා කරන අතර, ඔහු තම ඇනුම් යන්ත්‍රය භාවිත කරමින්, තමා විඳිමින් සිටි වේදනාවට යටත් නොවී සිටීමට අරගල කළ පුද්ගලයෙකුගේ සිරුරේ පච්චයක් කොටමින් සිටියේය. ෂෙල්ටන් ඒ පුද්ගලයාගේ ලේ තැවරුණු බාහුව බොහෝ වාර ගණනක් පාවිච්චි කරන ලද කඩමාල්ලකින් විටින් විට, පිස දැමීය. ඔහු ඉදිරිපත් කර තිබූ පච්ච රූප එකතුව බටහිරයෙකුට ඉතා හුරුපුරුදු බව පෙනී ගිය අතර, පෙනෙන පරිදි ඒවා මෙම දිවයින බ්‍රිතාන්‍ය යටත් විජිතයක් ලෙස පැවති සමයේ ඒ හරහා ගමන් කළ සොල්දාදුවන් සහ නාවිකයන් කරා පසු ගමන් කළේය. සාමාන්‍යයෙන් මෙම රූප පීඩිතයන් වෙනුවෙන් නිදහස සහ ප්‍රතිවිරෝධය දැක්වීම ඇඟවූ අතර, ඒවා සැමවිටම පාහේ පුරුෂාධිපත්‍ය සහ ඇතැම් විට අපගාමී අන්‍යතා සමඟ බැඳී තිබිණි. ෂෙල්ටන් ප්‍රදර්ශනය කළ පච්ච රූප එකතුවේ වන සතුන්, සිංහයන්, කොටියන්, ගෝණුස්සන්, සර්පයන්, දියකිඳුරියන් සහ යම්තමින් ඇඳුම් ඇඳගත්, විශාල පියයුරු සහිත කාන්තාවන් ඇතුළත් විය. දෙමව්පියන්ට, භාර්යාවන්ට සහ සමහර විට ජාතියට කැප වූ, දිගහැරීමට හැකි බව දැක්වෙන බැනර් වටා කිරිච්චි සහ කඩු ද, තිබිණි. මා එහි සිටිය දී, කිහිප දෙනෙකුම තම වම් අතේ හෝ වම් පියයුරේ 'එක හිත' යන ආඛ්‍යානය පච්ච කොටාගෙන තිබුණි. මෙම හැඟීම ඉංග්‍රීසියෙන් 'කරනු, නැතිනම් මියයනු' යන අදහසට අනුරූප වන බව කිසිවෙක් මට පැහැදිලි කළේය. ශ්‍රී ලංකාවේ දකුණේ ජනතාව ඔවුන්ගේ සටන්කාමී ජීවගුණය සහ ප්‍රචණ්ඩකාරීත්වය සඳහා ප්‍රසිද්ධය. මෙහිදී, තරුණ පිරිමි මෙම චරිතලක්ෂණ තම සිරුරු මත ස්ථිරවම පවතින ලෙස කොටා ගත් අතර, එමගින් මිනිසුන්ට ඔවුන් කා සමඟ කටයුතු කරනවා ද, යන්න පමණක් නොව, ඔවුන් කුමක් සමඟ කටයුතු කරනවා ද, යන කරුණ ද, දැනගත හැකි වන්නට ඇත. ෂෙල්ටන්ගේ කූඩාරමේ සිටි සියලු දෙනාම පිරිමිය. ඔවුන් සරොම් සහ ලාභ කමිස ඇඳ, බොහෝ විට පාවහන් නොමැතිව සිටි බැවින්, ග්‍රාමීය කම්කරු පන්තියට අයත් වූවන් බව හඳුනාගත හැකි විය. ෂෙල්ටන් මගේ කම්මුලේ සොඳුරු ලපයක් නොමිලේ පච්ච කෙටීමට ඉදිරිපත් වීම සමූහයා තුළ සිනහවක් ඇති කළේය. මම එය කාරුණිකව ප්‍රතික්ෂේප කළෙමි.

ඇතැම් කුටි පිහිටුවා තිබුණේ විවිධ පුණ්‍යායතන සඳහා අරමුදල් රැස් කිරීමටය. එවැනි එක් කුටියක් පවත්වාගෙන ගියේ පසුව චිත්‍ර තරඟය පවත්වන ලද කොටපොළ මහා විද්‍යාලයේ ගුරුවරුන් සහ ස්වේච්ඡා සේවකයින් විසිනි. ඔවුහු නව පාසල් ගොඩනැගිල්ලක් ඉදි කිරීම සඳහා අරමුදල් රැස් කිරීමට ලක්ස්ප්‍රේ කිරිපිටි, ටින් කළ භාණ්ඩ සහ සබන් වැනි පරිත්‍යාග කරන ලද භාණ්ඩ රාශියක් අලෙවි කරමින් සිටියහ. එහි තිබූ කාර්යබහුලම අසරණසරණ කුටිය තිබුණේ විහාරස්ථානය සහ දේවාලය අසලින් කන්ද මුදුනේය. මෙහි පාසලෙන් පැමිණි බොහෝ දෙනෙක් ස්වේච්ඡා සේවකයින් ලෙස සේවය කළේය. ඔවුහු විහාරස්ථානයට පැමිණෙන වන්දනාකරුවන්ට පින්පත් විකුණමින් සිටියහ. ශත 50 කින් හෝ ඊට වැඩි මුදලකින් දිගු කාලීන පිනක් රැස්කරගත හැකි වූ අතර, එම පින මියගිය ඥාතියෙකුට අනුමෝදන් කළ හැකි විය. පිංපත් මිලදී ගන්නන් ඔවුන්ගේ නම, ලිපිනය සහ පින අනුමෝදන් කළ යුතු තැනැත්තාගේ නම කඩදාසි කැබැල්ලක ලියා දෙන අතර, පසුව අදාළ විස්තර ශබ්ද විකාශන යන්ත්‍රයකින් ශබ්ද නඟා විකාශනය කර, දේවාශීර්වාද ලබා දීම සහ පිං අනුමෝදන් කිරීම සිදු කෙරේ. පුන්‍යානුමෝදනාව ලබන්නන් බොහෝ විට මියගිය දෙමාපියන් විය. කෙසේ වෙතත්, 1947 දී, සිලෝන් නමින් හැඳින්වූ ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රථම අග්‍රාමාත්‍ය ඩී.එස්. සේනානායක මහතාට පුන්‍යානුමෝදනා කෙරෙන එක් පණිවුඩයක් වටහා ගැනීමට මට හැකි විය. මා කඳු මුදුනේ ගත කළ රාත්‍රියේ පෙරහැර අවසන්ව ධාතූන්වහන්සේලා නැවත විහාරස්ථානය වෙත වඩම්මන තෙක් අලුයම 3.00 දක්වා මෙම කුටිය ඝෝෂාකාරී ලෙස සිය ව්‍යාපාර කටයුතුවල නිරත විය.

මාර්ගය පසෙක ඒ පෙදෙසේ ශක්තිමත් අනුගාමික පිරිසක් සිටි මාක්ස්-ලෙනින්වාදී දේශපාලන පක්ෂයක් වූ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ (ජේවීපී) විසින් පවත්වාගෙන යනු ලැබූ කුඩා පොත්හලක් තිබිණි. එම කුටියේ මාක්ස් සහ එංගල්ස්ගේ සියලුම සම්භාව්‍ය කෘතිවල සිංහල පරිවර්තන මෙන්ම, ජවිපෙ සහ ජාතිය වෙනුවෙන් එය ක්‍රියාත්මක කිරීමට අපේක්ෂා කරන පරමාදර්ශ ප්‍රවර්ධනය කරන පත්‍රිකා සහ පුවත්පත් අලෙවි කරන ලදී. 1971 කැරැල්ලට වගකිව යුතු වූයේ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණය. දෙනියාය පොලිස් ස්ථානයට ප්‍රහාරයක් එල්ල කිරීමත් සමඟ, අප්‍රේල් 5 සිට 24 දක්වා කාලය තුළ අසල පිහිටි දෙනියාය නගරය කැරලිකරුවන්ගේ ග්‍රහණයට නතුව තිබිණි.[12] අවසානයේ නගරයේ පාලනය නැවත අත්පත් කරගත් පසු, ජවිපෙ ක්‍රියාකාරීන්ට සහ හිතවතුන්ට දැඩි දඬුවම් පමුණුවන ලදී. 1980 ගණන්වල අගභාගයේ දී, මෙම ප්‍රදේශයේ නැවතත් කැරැල්ලක් ඇති වූ අතර, දෙපාර්ශ්වයම සිදු කළ බොහෝ ප්‍රචණ්ඩ ක්‍රියාවලින් පසුව කැරැල්ල නැවතත් අසාර්ථක විය. මා මෙම උත්සවයට සහභාගී වූ රෑ කාලවල දී, කාර්යබහුල වූ ජවිපෙ කුටිය, බොහෝ දුරට තරුණයන්ගෙන් පිරී තිබිණි. වසර කිහිපයකට පසු මෙම තරුණයන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙකු අත්අඩංගුවට පත් වූ බවත්, වධහිංසාවලට ලක් වූ බවත්, නීති විරෝධී ඝාතනවලට ලක් වූ බවත් දැන් සිතන විට, එය වේදනාකාරීය. මොවුන්, 'භීෂණය' ලෙස හඳුන්වන ලද මෙම ව්‍යසනය සමයේ දී, ම්ලේච්ඡ ක්‍රියා සිදු කළ අපරාධකරුවන් වීමට ද, හැකිය.

මාක්ස්වාදී මූලධර්ම සහ ඓතිහාසික භෞතිකවාදය, සමූහයා අතර පැතිර පැවති සැණකෙළි වාතාවරණය මධ්‍යයේ, මුලින් බැලූ බැල්මට අසංගත හෝ අනුචිත බව පෙනී යා

හැකිය. එහෙත්, එවැනි උත්සවවල සාරය නම්, මිනිසුන්ව ලෞකික යථාර්ථයෙන් පිටතට ගෙන ගොස් අනාගතය පිළිබඳ සැනදසුනක් දැකිය හැකි සහ ඔවුන්ගේ අපේක්ෂා නැවත තහවුරු කළ හැකි කාලයක සහ අවකාශයක ඔවුන්ව නැවත ගොඩබැස්වීමය. ජීවිතයේ මේ අවස්ථාවලට අනුකූල, අසම්භාව්‍ය නිමේෂයක ජීවත් වූ මම, හස්ත රේඛා ශාස්ත්‍රඥයන් හය දෙනෙකු ගණන් කළෙමි. ඔවුන් වෙත සිය දෑත් දිගු කිරීමට උනන්දු වන පුද්ගලයින්ගේ හිඟයක් නොවීය. ජනයා තම ගැටලු ද, හස්ත රේඛා ශාස්ත්‍රඥයින් ඔවුන්ට කී අනාවැකි සහ විසඳුම් ද, සිහින් හඬින් එකිනෙකා සමඟ බෙදාගත්හ. හස්ත රේඛා ශාස්ත්‍රඥයෝ පීඩන පහන්වල සැලෙන කහ ආලෝකයට යටින්, සමෙන් අනාවරණය වූ දෛවයේ මංපෙත් පරීක්ෂා කළහ. පහන් නොතිබූ, දුගී හස්ත රේඛා ශාස්ත්‍රඥයන්ගෙන් ඇතැමෙකු, අඳුරේම හස්ත රේඛා කියවන බවක් දිස් විය. හස්ත රේඛා ශාස්ත්‍රඥයින්ගෙන් එක් අයෙකු ඕවිටිගමුවේ දී, මා දැන සිටි පුරුෂයෙකු විය. ඔහු අවපැහැ ගැන්වුණු සුදු පැහැති ලෝගුවකින් සැරසී, දේවාලයට යන මාවතේ ඉහළ බෑවුමේ සිටියේය. ඔහු කුඩා ගාස්තුවකට අත්ලක් හෝ සෙත් කවියක් කියවා වන්දනාකරුගේ නළලේ රතු පොට්ටුවක් තබනු ඇති අතර, එවිට ඔවුන්ගේ ආශිර්වාද ලත් තත්ත්වය පිළිබඳව අන් අයට දැනගත හැකිය. තම සේවාවන් පිරිනමමින් සිටි ශාස්ත්‍ර කියන්නියන් දෙදෙනෙක් ද, කඳු බෑවුම්වල වූහ. සුළු ගාස්තුවක් සහ වන්දනාකරුවන්ගෙන් ලබාගන්නා වචන කිහිපයක පැහැදිලි කිරීමකින් අනතුරුව, ආවේශ වන මෙම කාන්තාවන් ඔවුන්ගේ අනාගතය කෙබඳු වේ දැයි ඔවුන්ට දැනුම් දෙනු ඇත. වෙනස් අනාගතයක් පිළිබඳ සැනදසුනක් දැකගත හැකි තවත් ක්‍රමයක් වූයේ ජාතික ලොතරැයි ටිකට්පතක් මිලදී ගැනීමය. ලොතරැයි අලෙවි කරන වෑන් රියක් සෙනඟ අතරින් ඉතා සෙමෙන් ගමන් කළේය. එහි වහලය මත සවිකර තිබූ විශාල, හොරණෑ වැනි ශබ්ද විකාශන යන්ත්‍ර ටිකට්පත් මිලදී ගන්නැයි, නොපැහැදිලි මහ හඬකින් බෙරිහන් දුන්නේය. රුපියලක ලොතරැයි ටිකට් පතකින් ජීවිතය වෙනස් කරන රු. 100,000 ක් දිනා ගත හැකිය. ජයග්‍රාහී ටිකට් පතකින් දැක්වෙන හඳුනාගත හැකි සලකුණු සොයන්නාක් මෙන්, ලොතරැයි මිලදී ගන්නන් වෑන් රියේ පැත්තක ඇති පුවරුවලින් සැලකිලිමත්ව තම ටිකට්පත් තෝරා ගත්හ.

සැණකෙළි භූමිය සඳහා වෙන් කර තිබූ ප්‍රදේශයේ දී, වන්දනාකරුවන්ට ඔවුන්ගේ ලෞකික යථාර්ථයන්ගෙන් තවත් ඈතට ගුවන්ගත විය හැකිය. මෙහි කුඩා හා තදින් වැනෙන කතුරු ඔන්චිල්ලාවක් තිබිණි. එක් කණ්ඩායමක් ක්ලැරිනට් සහ බෙර වාදනය කරමින්, කිසියම් ඝෝෂාකාරී සහ අවුල් සහගත බයිලා රිද්මයන් වාදනය කරන අතරතුර, කතුරු ඔන්චිල්ලාවට නැඟුණු පවුල්, එක පොදියට පොර කන ජනකායෙන් ඉහළට එසවිණි. 'වශීකෘත මායාවක්' (මායා මොහොත) ප්‍රචාරණය කරන ලද අතුරු සංදර්ශනයකින් යථාර්ථය තවදුරටත් ඉහිල් කරන ලදි. මෙය, කැඩපත් හතරක් ඇතුළත සවි කර තිබූ ටකරන් මඩුවකි. විනෝදකාමීහූ, හිසක් රහිතව හෝ වෙනත් කෙනෙකුගේ සිරුරක් සහිතව තමන් විකෘති වී සිටින අයුරු දැකගැනීම සඳහා මෙම කැඩපත් ඉදිරිපිට සිටගෙන සිටීමට රුපියල් කිහිපයක මුදලක් ගෙවුවෝය. සැණකෙළි බිමේ තවත් කොටසක 'මාරක ළිඳ' තිබිණි. මෙම විචිත්‍රාංගය පොල් කඳන් සහ ලෑලි, කොහු කඹවලින් එකට බැඳ ඇති සෙලවෙන රවුම් ඉදිකිරීමකි. තරුණයෙකු අමතර කොටස් ඉවත් කර තිබූ ඉතා පැරණි යතුරුපැදියක්, නරඹන්නන් රැඳී සිටි වේදිකාවට අඩි කිහිපයක් පහළින් තිබූ සමානව සෙලවෙන සිලින්ඩරයේ ඇතුළු බිත්ති වටා වේගයෙන් ධාවනය කරවන විට, මවිතයට පත් නරඹන්නෝ පහළ බැලූහ. පොන්නයින් ලෙස අවඥා සහගතව හඳුන්වන සංක්‍රාන්ති ලිංගිකයන් පස් දෙනෙකුගෙන් යුත් කණ්ඩායමක්, සෙනඟ මැදින් අත් වනමින්, ලැසි ගමනින් පැමිණි විට ලෝකය තවදුරටත් උඩු යටිකුරු විය. පොලීසිය මැදිහත්ව පොලු වනා ඔවුන්ව පලවා හරින තෙක්ම, ඔවුහු, සමූහයාගෙන් කාසි ඉල්ලා සිටියහ.

නගරයට මෙතරම් මුදල් ගලා එන විට, සියලු වර්ගවලට අයත් යාචකයින් එහි පැමිණීම පුදුමයක් විය නොහැක. අන්ධයන්, බිහිරන්, අබ්බගාතයන්, මහලු අය සහ නිදන්ගත දුගීහූ කන්ද ඔස්සේ විහාරස්ථානයට දිවෙන මාවතේ තැනින්තැන ස්ථානගතව සිටියහ. මේ ඉහළ පෙදෙස වීදි තරම් කාර්යබහුල නොවූ අතර, එහිදී යාචකයෙකුගේ දිගු කළ අත දැකීමට වඩා තෙරපෙන ජන සමූහයෙන් ගැලවී සිටීමට සෙනඟ වැඩි කැමැත්තක් දක්වනු ඇත. කන්ද නගින පුද්ගලයන්ගේ මනසේ උත්සව හා වාණිජ්‍යයට වඩා වැඩි යමක් තිබීම ද, මීට හේතු විය හැකිය. විහාරස්ථානයට පැමිණෙන වන්දනාකරුවන් පින් රැස් කර ගැනීමට මෙන්ම, අතරමඟදී සුළු පරිත්‍යාගයක් කිරීමට බලාපොරොත්තු වන බවට සැකයක් නැත.

කන්ද මුදුනේ දී, මට රත්නායක කපුමහතා මුණගැසිණි. ඔහු ඉතා කාර්යබහුල බව පැහැදිලි විය. ආචාරශීලී හිස ඇලකිරීමකින් සහ සිනහවකින් ඔහු මා සමඟ කතා කළ නොහැකි බව ඇඟවීය. විහාරස්ථානයේ මිදුලේ කුඩා ටකරන් මඩුවක් ඉදිකර තිබිණි. ඊට මෙහෙයුම් මූලස්ථානයකැයි කිව හැකි නම්, මෙය ඔහුගේ මෙහෙයුම් මූලස්ථානය විය. දෙවියන්ට පිදීම සඳහා ආහාර පිළියෙල කරන, එමෙන්ම, සෑම රැයකම පෙරහැර අවසන් වූ පසු දේවාභරණ තැන්පත් කරන ස්ථානය මෙය බව, ඔහු පසුව පැහැදිලි කළේය. මඩුව තුළ, පිරිසිදුකම ඉතා වැදගත් වූ අතර, ශල්‍යාගාරයක සනීපාරක්ෂාව හා සමාන පිරිසිදුකමක් එහි ක්‍රියාත්මක විය. එහි සිටි පුද්ගලයන්ගේ මුවවල් සහ හිසකෙස් ආවරණය කර තිබූ අතර, ඒ තුළට පැමිණිය හැකි සහ එයින් පිටව යා හැකි පුද්ගලයින් සම්බන්ධයෙන් සීමාවන් පනවා තිබිණි.

පළමු රාත්‍රියේ 7.40 වන විට සම්භාවනීය අමුත්තන් එක්රැස් වීම ඇරඹිණි. ගෞරවනීය ආරාධිත අමුත්තා වූයේ මාතර දිසා ඇමති කීර්ති අබේවික්‍රම මහතාය. අබේවික්‍රම මහතාව මෙම තනතුරට පත් කරන ලද්දේ 1977 දී, ජේ.ආර්. ජයවර්ධනගේ එක්සත් ජාතික පක්ෂ රජය බලයට පත් වූ පසුය.[13] පළමු රාත්‍රියේ පැමිණ සිටි තවත් ප්‍රභූවරයෙකු වූයේ රත්නපුර දේවාලයේ බස්නායක නිලමේ වූ හැරී විජේරත්නය. රත්නපුර දේවාලය සබරගමු පළාතටම බලය ඇති බවට විශ්වාස කෙරෙන බලවත් දෙවියෙකු වන සමන් දෙවියන් සමඟ සම්බන්ධ බැවින්, ඔහුගේ පැමිණීම මහත් උනන්දුවක් ඇති කළේය. එම දේවාලය කලක් ශ්‍රී ලංකාවේ ධනවත්ම දේවාලය ලෙස ප්‍රසිද්ධියට පත්ව තිබූ බැවින් මෙය වැදගත් විය.[14] ඇමතිවරයා, බස්නායක නිලමේ සහ අනෙකුත් ප්‍රාදේශීය දේවාලවල කපුමහතුන් තිදෙනෙකුගේ සහභාගීත්වය උත්සවයට ගාම්භීර දේශපාලන නීත්‍යානුකූලභාවයක් රැගෙන ආවේය. ශ්‍රී

ලංකාවේ ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය තුළ, ආගම සහ දේශපාලනය බොහෝ විට තනි රූහැනකට ගෙතී ඇති ආකාරය ද, එමඟින් දිස් විය.

සුදු පැහැති සාම්ප්‍රදායික ඇඳුමින් සැරසී සිටි ඇමතිවරයා සාම්ප්‍රදායික පොල්තෙල් පහන දැල්වීමෙන් පසු උත්සවය ආරම්භ විය. පොල්තෙල් පහනක් දැල්වීම අලුත් අවුරුදු සැමරුම් සමඟ සම්බන්ධ වුවද, ප්‍රසිද්ධියේ සනිටුහන් කළ යුතු විවෘත කිරීමක් හෝ සමාරම්භක උත්සවයක් වැනි ඕනෑම උත්සවයකදී ද, එය බහුලව දැකිය හැකිය. මෙම පහන දැල්වීම සුබ කටයුත්තක් වන අතර, එය දැල්වීමේ අවස්ථාව සාමාන්‍යයෙන් වැඩිහිටියන්ට හෝ සම්භාවනීය අමුත්තන්ට පිරිනමනු ලැබේ. පහන දැල්වීමෙන් පසු ප්‍රධාන සිද්ධස්ථානයේ ඇති බුද්ධ ප්‍රතිමාවට මල් පූජා කිරීම සිදු කරන ලදී. අනතුරුව, බස්නායක නිලමේ ද, අනෙකුත් සම්භාවනීය අමුත්තන් ද, එයම අනුගමනය කළහ.

බී.එල්. ගාමිණී, ඇ:16, පිරිමි (8 රූපය)

උත්සවය ආරම්භයේ දී, පොල්තෙල් පහන දැල්වීම පිළිබඳව පැහැදිලිව දැක්වෙන්නේ මෙම සිතුවමේ පමණි. නැවත හමුවේ දී, මෙහි චිත්‍ර ශිල්පියා වන ගාමිණී සිහිපත් කළේ චිත්‍ර ගුරුවරිය වූ ගමගේ මහත්මිය තමාට තරඟය සඳහා චිත්‍රයක් ඇඳීමට උපදෙස් දුන්න ද, තම මිතුරන් සමඟ සෙල්ලම් කිරීමට වැඩි උනන්දුවක් දැක්වූ බැවින් ඔහු එය ප්‍රතික්ෂේප කළ බවය. ඔහු ගැටබරු දේවාලය ඉදිරිපිට ජීවත් වන බැවින්, සෑම වසරකම එය දකින බවත්, එබැවින් සියලු දෙනා අතරින් ඔහු සිතුවමක් ඇඳිය යුතුම බවත් පවසමින් ගමගේ මහත්මිය ඔහුට බැණ වැදී තිබුණාය. ඔහු පෙන්වා දුන් පරිදි, කුඩා කල පටන්ම සියලුම විවෘත කිරීමේ උත්සවවලට සහභාගී වී තිබූ බැවින් ඔහු විවෘත කිරීමේ උත්සවය සිතුවමට නැඟුවේය.

ගාමිණීගේ සිතුවමේ පහන දල්වන්නේ ඇත්ත වශයෙන්ම පැමිණ සිටි සම්භාවනීය අමුත්තන් විසින් නොව, තරුණයින් විසිනි. රූපයේ දැක්වෙන්නේ පොල්තෙල් පහන කොටස් දෙකකට වෙන් කර ඇති ආකාරයයි. පහණේ එක් පැත්තක් කළු පැහැතිව අන්ධකාරයේ පවතින අතර, අනෙක් පැත්ත සුදුපැහැතිව ආලෝකයේ පවතී. එය අපගේ අවධානයට යොමු කරවන සංකේත භාවිතයේ සහසම්බන්ධතාවය කුතුහලාත්මකය. දකුණු පැත්ත, තරුණ පුද්ගලයන් තිදෙනෙකු - පිරිමි ළමුන් දෙදෙනෙකු සහ ගැහැණු ළමයෙකු - පහන දල්වන ආකාරය දක්වයි. ඔවුහු දිග කලිසම්, අරුමෝසම් කමිස, ටයි පටි සහ සපත්තුවලින් සමන්විත නවීන ඇඳුම්වලින් සැරසී සිටිති. පහන දල්වන තැනැත්තා අත් ඔරලෝසුවක් පැළඳ සිටී. පිරිමි ළමුන්ට විසිතුරු කොණ්ඩා මෝස්තර ඇත. මෙහි සිටින ගැහැණු ළමයා ද, නවීන විලාසිතාවෙන් සැරසී සපත්තු පැළඳ සිටී. පහන දල්වන තරුණයා ප්‍රධාන ආරාධිතයා වූ බවත්, තමන් ඔහුව ගමේ ධනවත් තරුණයෙකු ලෙස විස්තර කළ බවත්, ගාමිණී පෙන්වා දුන්නේය. බෙල් බොටම් කලිසම් සහ මුද්‍රිත කමිස සිතුවමට ඇතුළත් කර ඇත්තේ, ඒවා ඒ දිනවල ප්‍රවණතාවය සහ බොහෝ තරුණයින් අනුකරණය කිරීමට කැමති විලාසිතාවක් වූ නිසා බවත්, ඔහු පැහැදිලි කළේය.

පොල්තෙල් පහනට ප්‍රතිවිරුද්ධ පැත්තේ බෙර වාදකයෙකු සහ තරුණයෙකු සිටී. ඔවුහු දකුණු පස සිටින විලාසිතාමය ජේත්තුකාරයින්ට වෙනස්ව, සරෝම් ඇඳ, පාවහන් නොමැතිව සිටිති. ආලෝකය, සිංහල සංස්කෘතියේ බලවත් සංකේතයක් වන අතර, එය දැක්ම, නිර්මලත්වය සහ බලය පිළිබඳ සංකල්ප සමඟ සම්බන්ධ වේ. ආලෝකය සහ අන්ධකාරය පිළිවෙලින් ජනප්‍රිය චින්තනයේ වර්තමාන දැනුම සහ අතීත නොදැනුවත්කම සමඟ සම්බන්ධ වේ. මෙම සිතුවම නිර්මාණය කරන ලද යුගයේ දී, ළමුන් තේරුම් ගැනීමට උත්සාහ කළ බව සිතිය හැකි, ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල පැවති බව පෙනී යන වටිනාකම්, සමාජ

පන්තිය සහ සුජාතභාවය පිළිබඳ ඉතා වෙනස් සංකල්ප, පැහැදිලිව වෙන් කිරීමක්, මෙම සිතුවම මඟින් ඉදිරිපත් කරයි. තරුණ ජනයාගේ වින්‍යාසය සහ ඔවුන් නියෝජනය කරන දේවල්, ඒ යුගයේ දී, මතුවීමට පටන් ගත් ගැඹුරු ආර්ථික ආතතීන් කිහිපයක් පිළිබඳව ඔවුන් තුළ පැවති දැනුවත්භාවයක් ගැන අපට අඟවයි. මේ යුගයේ ශ්‍රී ලංකාව සිරිමාවෝ බණ්ඩාරනායක අගමැතිනියගේ නායකත්වය යටතේ මුහුණ දී තිබූ බරපතල ආර්ථික දුෂ්කරතාවයකින් ගොඩ එමින් සිටියේය. මෑතක දී, තේරී පත් වූ ජේ.ආර්. ජයවර්ධනගේ රජය යටතේ යහපත් යුගයක් ආසන්න බවට ප්‍රතිඥාවක් දී තිබිණි. ජාතිය ඉදිරියට ගෙන යාම සඳහා සංවර්ධනය (දියුණුව) ක්‍රියාවට නැංවීම පසුග ාමීත්වය (නොදියුණු බව) සහ අත්‍යවශ්‍යයෙන්ම අතහැර දැමිය යුතු දේවල් හේතුවෙන් ආතතියට පත් වීම, සිතුවම මඟින් ග්‍රහණය කරගනී. ජයවර්ධනගේ එක්සත් ජාතික පක්ෂ රජයේ නව ලිබරල්වාදී, දක්ෂිණාංශික විතැන් වීම හේතුවෙන්, ව්‍යාපාර, පරිභෝජනය සහ සමෘද්ධිය සෙවීම මහජන චින්තනයේ ප්‍රමුඛස්ථානය බවට පත් වූ, දැඩි ලෙස වෙළඳපොළ නැඹුරු සමාජයක් ඒ වන විට නිර්මාණය වෙමින් පැවතිණි. කෙසේ වෙතත්, දියුණු/නොදියුණු යන සහසම්බන්ධ ප්‍රතිපක්ෂය (binary opposition) දෙපස දිස්වන පුවක් මල් අඩංගු බඳුන්වල සමමිතිය මඟින් සම්බන්ධ කර ඇති බව අවධානයට ගැනීම සිත්ගන්නාසුලු කරුණකි. මෙම බඳුන් පුන් කලස් වන අතර, ඒවා යම් අයුරකින් සශ්‍රීකත්වයේ සංකේත වන සමෘද්ධිශෘංගවලට (cornucopia) හෝ ප්‍රංශ බසින් (vase d'abondance) ලෙස හඳුන්වන සමෘද්ධියේ බඳුන්වලට සමාන වේ. අනාගත සමෘද්ධිය ඉලක්කය වුව ද, එය අත්පත් කරගැනීම සඳහා සම්ප්‍රදායට ගරු කිරීම තවදුරටත් අවශ්‍ය වේ.

රූපය 8

හඳුනාගත් නැකත එළඹී 7.40 ට, සර්වඥ ධාතූන්වහන්සේලා ප්‍රතිමා ගෘහයෙන් පිටතට වැඩමවන ලදී. මෙම කටයුත්ත සිදුකිරීමට පෙර මඟුල් බෙර වාදනයක් සිදු කෙරේ. මඟුල් බෙරය යනු වචනාර්ථයට අනුව, ප්‍රීතිමත් හෝ ශුභ බෙරය වේ. කෙසේ වෙතත්, 'මඟුල්' යන මෙම යෙදුමෙන් බෙරය නොව ඒ මොහොතේ එයින් වාදනය කෙරෙන බෙරපදවල තාලය හැඳින්වේ. වෙනස් පද අනුපිළිවෙලක් වාදනය කිරීම බුදුන්වහන්සේට කෙරෙන ශබ්ද පූජාවකි. මෙම බෙර පද නිර්මාණය කර ඇත්තේ යම් අවස්ථාවකට වාසනාව සහ ශුභසිද්ධිය ගෙන දෙන ආකාරයට බව විශ්වාස කෙරේ. මේ හේතුව නිසා, පදවිප්‍රාප්ති, විවෘත කිරීමේ උත්සව සහ විවාහ මංගල්‍ය වැනි චාරිත්‍රානුකූල උත්සවවල අංගයක් ලෙස මඟුල් බෙර වැයීම දක්නට ලැබේ. දෙවන කපුරාළ සිය පූජනීය පොදිය සමඟ ගොඩනැගිල්ලෙන් පිටතට පැමිණියේය. ඔහු සුදු තලප්පාවකින් සැරසී සිටි අතර, ඔහුගේ වටිනා පොදිය, කෙළවලින් හෝ වෙනත් අපිරිසිදු ද්‍රව්‍යයකින් අපවිත්‍ර වීම වැළැක්වීම සඳහා ඔහුගේ මුඛය රතු රෙද්දකින් ආවරණය කර තිබිණි. ඔහුගේ යටිකය බහු-වර්ණ රෙද්දකින් ආවරණය කර තිබිණි. බන්දි වළලු (armlets) සහ දූවිලි හැර, ඔහුගේ උඩුකය නිරුවත්ව තිබිණි. ඔහු ප්‍රතිමා ගෘහයට ඇතුළු වීමට පෙර, එය ඉදිරිපිට මුණින්තලා වැඳ වැටුණු මොහොතේ ඔහුගේ උඩුකයේ දූවිලි ගෑවී තිබිණි. නැවත එකට එක් වූ පෙරහරරේ දේවාභරණ වැඩමවන කණ්ඩායම, බුද්ධ ප්‍රතිමා ගෘහයෙන් නික්ම, කතරගම දෙවියන්ට සහ පසුව විෂ්ණු දෙවින්ට වැඳ වැටී, ඔවුන්ගේ දේව ආභරණ පිටතට ගෙන ඒමට ගියෝය. මෙම මුලුකාලය පුරා බෙරවාදකයෝ බෙර වාදනය කළහ. විහාරස්ථාන චාරිත්‍ර, විවෘත කිරීමේ උත්සවය, පෙරහැර සහ විනෝදාස්වාදය යන මෙම උත්සවයේ සෑම අංගයක්ම බෙරවාදනය සමඟ බැඳී තිබිණි.[15]

අමරදාස පනාගොඩ අ:18 (9 රූපය)
එච්.ජී. සුජිවානි අ:11 (10 රූපය)

පළමු පින්තූරයේ, බෙර වාදකයින් සිව්දෙනෙක් උත්සව ඇඳුමින් සැරසී සිටිති. ඔවුන්ගේ ඇඳුම් - තලප්පා, විසිතුරු හැට්ට සහ රතු ඉණ පටි - ඔවුන් චාරිත්‍රානුකූල පොල්තෙල් පහන දැල්වීම වැනි ශුභ උත්සවයක් සඳහා බෙර වාදනය කිරීමට යන බෙර වාදකයින් බව සලකුණු කරයි. ඔවුන්ගේ ඇඳුම අයත් වන්නේ උඩරට නර්තන විලාසිතාවටය. කේතුකාකාර ගැට බෙරවලට වඩා වෙනස්, වඩාත් නළාකාර පහතරට යක් බෙර මෙම සම්ප්‍රදායේම සමාන නියෝජනයකි. මෙම සිතුවමේ චිත්‍ර ශිල්පියා මඟුල් බෙර වාදනයේ විස්තර සරලවත්, ප්‍රබල ලෙසත්, ග්‍රහණය කර ගෙන ඇත. තලප්පාවල සහ ඉණ පටිවල රතු පැහැය අත්හල විට, සිතුවම ඒකතානමය වේ. එක් එක් බෙර වාදකයාගේ සිරුර ඔස්සේ ඉහළට දිවෙන තරමක් ලිහිල් පටිය, ඔවුන්ගේ වෙනස් රූපාකාරයන් සහ ඔවුන් එහි සිටීම පිළිබඳ හැඟීමක් දනවයි. ඔවුන්ගේ මුහුණුවල ස්වභාවයන් සිතුවම් කිරීම සරල වුවද, එය එක් එක් බෙර වාදකයා සඳහා වෙනස් චරිත ලක්ෂණ පළ කිරීමට සමත්ය. සිතුවමේ වමට සහ දකුණට, බෙර වාදකයින්ගේ ඉරියව් සියුම් ලෙස නිරීක්ෂණය කර ඇත. බෙර වාදකයින්ගේ දෙපස සශ්‍රීකත්වය සහ සමෘද්ධිය සංකේතවත් කරන පුන්කලස් ඇත.

දෙවන සිතුවම ද, මඟුල් බෙර ආඛ්‍යානයම නිරූපණය කරයි. එහිදී ද, මොවුන් උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් බෙර වාදකයින් බව නැවතත් හැඟවෙයි. බෙරයේ කේතුකාකාර හැඩය සහ පපුවේ ඇති අලංකාර අවුල්හැරය ඒ සඳහා වන පැහැදිලි දර්ශක වේ. බෙරවාදකයින්ගේ සමාන්තර ශරීර ඉරියව්වලින් ඇඟවෙන්නේ ඔවුන් බෙර වාදනය කරමින් සිටින අතරම, එකට එක්ව චලනය වන බවය. පෙර සිතුවමේ මෙන්ම, මඟුල් බෙර වාදනයේ අත්‍යවශ්‍ය අනුපූරකයක් ලෙස පුන්කලස ඇතුළත් කර ඇත.

රූපය 9

රූපය 10

ඒ.ටී. ගාමිණී ප්‍රියන්ත අ:18 (11 රූපය), චම්පා උදානි ද සිල්වා, අ:10 (12 රූපය)
බී.එල්. සරත්, අ:13 (13 රූපය), ජී. ඩී. එල්. සමන්, අ:13 (14 රූපය)

මීළඟ සිතුවම් හතර තුළම දැක්වෙන්නේ බෙර වාදකයින් පෙරහැරේ පෙනී සිටින ආකාරයයි. පළමු සිතුවම, සරොම් ඇඳගත් පුද්ගලයින් තිදෙනෙකු සාමාන්‍යයෙන් පහත රට නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් බෙරයක් වන, යක් බෙර අල්ලාගෙන සිටින අයුරු දක්වයි. මෙම සිතුවමේ සැලකිය යුතු නිරීක්ෂණයක් වන්නේ වැඩිහිටියන් දෙදෙනා අතර ළමයෙකු ද, සිටීමය. උපදෙස් මඟින් ලබා නොදෙන, බෙර වාදනය වැනි සාම්ප්‍රදායික කුසලතා වර්ධනය කරගන්නේ ‘ස්ථානගත පුහුණුව’ ඔස්සේය.[16] කුඩා කල පටන්ම දක්ෂ වැඩිහිටියන් සමඟ ගොස් ඔවුන්ගේ වැඩ කටයුතුවලට සහභාගී වන ළමුන්, දිගු ආධුනික කාලයක් ඔස්සේ කෙමෙන් සිය විශේෂඥතාව වර්ධනය කර ගනී. බෙර වාදකයින්ගේ පෙළගැස්මට ළමයෙකු ඇතුළත් කරගැනීම තුළින්, දැනුම හා කුසලතා පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ජීවමානව සම්ප්‍රේෂණය වීම හඳුනාගත හැකිය. සිතුවමේ දැක්වෙන පුද්ගලයන් බෙරවා කුලයට අයත් දැයි කිව නොහැකි වුව ද, යක් බෙර, ඔවුන්ගේ සරොම් සහ වහන් රහිත පාද, ඔවුන් පහත් තත්වවලට අයත් පුද්ගලයන් ලෙස දක්වා ඇති බව අපට අඟවයි.

කුල අනන්‍යතාවය පිළිබඳ තවත් ඉඟියක් චම්පා උදානිගේ සිතුවමෙන් දැකිය හැකිය. මෙහි බෙර වාදකයෝ තිදෙනෙක් එක්ව වාදනය කරති. ඔවුහු සරොම් සහ තලප්පා පැළඳ සිටිති. ඔවුහු බෙරවා කුලයේ පුද්ගලයන්ට විශේෂ වැදගත්කමකින් සහ සංවේදීතාවයකින් යුතු ඇඳුමක් වන බැනියම් ඇඳ සිටිති.[17]

තුන්වන සිතුවම වර්ණවත් ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් සැරසුණු බෙර වාදකයින් තිදෙනෙකු දක්වයි. මෙහි අරමුණ බොහෝ විට පෙරහැරේ එක් කොටසක බෙර වාදකයින්, නිදසුනක් ලෙස, හේවිසි කණ්ඩායමක කොටසක් සිතුවමට නැඟීම විය හැකිය. මෙම සිතුවමේ ඇති සිත්ගන්නාසුලු විස්තරයක් වන්නේ ඔවුන් වාදනය කරන විට, බෙර වාදකයින් අතර පවතින සම්බන්ධීකරණය පිළිබඳ හැඟීමක් මතු කරමින්, ඔවුන්ගේ දෑත් අතිච්ඡාදනය වන ආකාරයයි.

මෙම සිතුවම් මාලාවේ සිව්වැන්නෙහි, බෙර වාදකයින් තිදෙනෙක් විසිතුරු ලෙස සැරසී සිටිති. පිටතින් සිටින දෙදෙනා දවුල් බෙර වාදනය කරන අතර, මැද සිටින පුද්ගලයා තම්මැට්ටම ලෙස හැඳින්වෙන කුඩා බෙර යුගලය වාදනය කරයි. මෙම සිතුවමේ කැපී පෙනෙන කරුණක් වන්නේ රැලි සහිත තම්මැට්ටමේ කූරු පින්තාරු කර ඇති නිරවද්‍යතාවයයි. මෙම නර්තන ශිල්පීන්ගේ පෙළ පිටුපස පිරිමි ළමුන් දෙදෙනෙක් සිටිති. ඔවුන් බොහෝ දුරට බෙර වාදකයින්ට වැසී සිටිය ද, ඉහළට ඔසවා ඇති බෞද්ධ කොඩිය සහ සේසත මඟින් ද, බෙර වාදකයින්ගේ රූප අතරින් පෙනෙන පිරිමි ළමයින්ගේ කකුල්වලින් ද, ඔවුන්ගේ එහි සිටීම පැහැදිලි වේ.

රූපය 11

රූපය 12

රූපය 13

රූපය 14

ඒ.ජී.එච්.සී. කාරියවසන්, අ:16, පිරිමි (15 රූපය)

මෙම සිතුවමෙන් බෙර වාදනය කරන තරුණ පිරිසක් නිරූපණය කෙරේ. ඔවුන්ට පෙරහැරේ සාම්ප්‍රදායික අංගයක වාදනය කිරීමට ඇති හැකියාව අඩු වුවද, නගරයේ බොහෝ තරුණයින් මෙන්ම ඔවුහු ද, 'හුදෙක් විනෝදය සඳහා' ඊට එක්වෙති. ඔවුන් තරුණ හා කලහකාරී බව, කොට කලිසම් ඇඳ සිටීමෙන් සහ වම් පස සිටින තරුණයා සිගරට්ටුවක් අල්ලාගෙන සිටීමෙන් ඇඟවෙයි. මේ දෙකෙන් එකක්වත් පෙරහැරේ ප්‍රධාන කොටසට ඇතුළත් බව පිළිගත නොහැක. පසුබිමේ සිටින පිරිස තමන් ඉදිරියේ ඇති දේවල් කෙරෙහි පමණක් අවධානය යොමු නොකර, සිදු වූ දේවල් සහ ඉදිරියේ දී, සිදුවීමට නියමිත දේවල් දෙස ද, බලති. සිතුවමේ කේන්ද්‍රීය විෂය ලෙස බෙර වාදකයින් කණ්ඩායම පමණක් නොව, නරඹන්නන්ව පසුකර පෙරහැරක් ගමන් කිරීම පිළිබඳ හැඟීමක් ද, පවතී. බෙර වාදකයින්ගේ මුහුණු මෙන්ම සමූහයාගේ මුහුණු ද, රෝස පැහැයෙන් යුතු වන අතර, එය ඔවුන් පැහැපත් සමකින් යුතු බව අඟවයි. සිතුවමේ දකුණු පස සිටින ළමයා වැඩිහිටියන්ගේ ප්‍රමාණය හා සසඳන විට ප්‍රමාණයෙන් අසමාන වන අතර, ඇත්ත වශයෙන්ම කුඩා වැඩිහිටියෙකු මෙන් පෙනේ.

රූපය 15

ජී.එච්. ප්‍රේමසිරි,
අ:15, පිරිමි (16 රූපය)
ඒ එස් ජයසේකර,
අ:17, පිරිමි (17 රූපය)

මීළඟ සිතුවම් දෙක මඟින් බෙර වාදකයින් වාදනය කරන අයුරු දක්වයි. මෙය වැඩිහිටි ළමුන් විසින් බහුලව භාවිත කර ඇති ශිල්පීය ක්‍රමයක් වන අතර, තවත් බොහෝ සිතුවම්වල ද, දක්නට ලැබේ. මෙම ශෛලිය 1940 ගණන්වල ශ්‍රී ලංකාවේ මතුවූ නූතනවාදී කලාවේ (Modernist art) දැඩි බලපෑමට නතුව ඇති අතර, යුරෝපීය නූතනවාදයෙන් (Modernism) සහ විශේෂයෙන් ඝනිකවාදයෙන් (Cubism) ආභාෂය ලබා ඇත. ඔවුන් භාවිත කරන මෙම ශිල්පීය ක්‍රමයට, විෂය තලවලට කැඩීම සහ තනි වර්ණයක් යොදාගැනීම ඇතුළත් වන අතර, ආලෝකය සහ අඳුරු සෙවනැලි භාවිත කරමින් පරිමාව පිළිබඳ හැඟීමක් දැනවීම ද, ඇතුළත් වේ. ප්‍රේමසිරිගේ සිතුවමේ හිස් සහ අත් ස්ථානගත කිරීම, චලනය පිළිබඳ ගතික හැඟීමක් දනවයි. ජයසේකරගේ සිතුවම ද, චලනය පිළිබඳ සමාන හැඟීමක් දනවන මුත්, එයින් අවධාරණය කෙරෙන්නේ පුනරාවර්තනයයි. මෙම නර්තන ශිල්පීන් ඉරියව්වෙන් සහ පෙනුමෙන් සැබැවින්ම සමාන වේ. සිතුවම් දෙකෙහිම රූපවල දාර සායම් ආලේප නොකර තබා ඇති ආකාරය මඟින්, බලපෑම වැඩි දියුණු කර ඇති අතර, ඒවා සුදු පැහැයෙන් මායිම් කර ඇති බවට හැඟීමක් මතු කරයි.

රූපය 16

රූපය 17

සෑම දේවාලයකදීම, ඇමතිවරයා, බස්නායක නිලමේ සහ ඉතා වයස්ගත කපුවන් දෙදෙනෙක් ඇතුළට ගියහ. දෙවන කපුරාළ වේලය ලෙස හඳුන්වන, කතරගම දෙවියන්ගේ පූජනීය හෙල්ලය සහ විෂ්ණු දෙවියන්ගේ පූජනීය ත්‍රිශූලය රැගෙන ගියේය. මෙම සෑම දෙවිකෙනෙකුගේම අභ්‍යන්තර දේවාලවල දී, කණ්ඩායම විනාඩි පහළොවක් පමණ ඒවායේ තිර පිටුපස රැඳී සිටියහ. මේ කාලය තුළ සංගීතය නැවැත්වීමට උපදෙස් ලබා දෙන ලද අතර, මෙම බලගතු දෙවිවරුන්ගේ ආශිර්වාද ඉල්ලා සිටීමේ බැරෑරුම් කාර්යය (අබරණ සහ කන්නලව්ව) සිදු කරන ලදී. අවසානයේ දී, කණ්ඩායම බටහිර රජ්ජුරුවන්ගේ සිද්ධස්ථානයට ගමන් කළ අතර, එහිදී නැවතත් කන්නලව් කරන ලදී. සියලු දේවාලවලින් දෙවන වටයක් සාදන ලද අතර, ඉන්පසු පෙරහැර ආරම්භ කිරීමට නියමිත විය. මේ අවස්ථාවේ දී, ඡායාරූපයක් ගන්නා ලෙස මගෙන් ඉල්ලීමක් කෙරිණි. බුදුන් වහන්සේ ඉහළින්ම ස්ථානගත කර ඇති විශ්වීය ධූරාවලිය, මෙම චාරිත්‍රයේ ප්‍රධාන කාරකයින් ස්ථානගත කිරීමේ දී, ප්‍රතිරාවය විය. උසස්ම සහභාගිකයා ලෙස, දිස්ත්‍රික් ඇමතිවරයා සර්වඥ ධාතු තැන්පත් කර තිබූ කුඩා ස්තූපය සිය හිස මත තබා ගත්තේය. සිය මුඛය රෙදි කඩකින් බැඳගෙන සිටි රත්නායක කපුමහතා, අලුත උපන් බිළිඳෙකුට කිරි පොවන්නාක් මෙන්, බටහිර රජ්ජුරුවන්ගේ ආභරණ සිය පපුවට තද කරගෙන සිටියේය. අනෙක් කපුමහත්වරු සතුව ද, ඒ හා සමාන පොදි තිබූ අතර, ඔවුන් ඒවා මහත් ගෞරවයෙන් විහාර පරිශ්‍රය කරා ගෙන ගියහ. පිරිස මැද සුදු රෙදි වියනක් ඉහළට ඔසවාගත් තරුණ පිරිසක් සිටියහ. පිරිස උඩුවියන යට රැස්ව, පෙරහැර ආරම්භ වන කන්දේ පහළ මට්ටම්වලට බැසීමට සූදානමින් සිටියහ. එක් කපුරාළ කෙනෙක් සිය පූජනීය ආභරණ කණුවක එල්ලා තිබූ කූඩවලට මාරු කර, එය සිය උරහිස මත තබාගෙන ගියේය. මෙම කූඩ බෞද්ධ කොඩිවලින් ඔතා තිබිණි. පිරිස බෑවුම් සහිත පිගැටපෙළ ඔස්සේ ඊළඟ මට්ටම කරා සෙමින් ගමන් කළහ. පූජනීය මෙවලම් තමන් ඉදිරියෙන් ගමන් කරන විට, මඟ දෙපස පෙළ ගැසී සිටි ජනකාය ඒවාට වැඳනමස්කාර කළහ. ඊළඟ මට්ටමේ දී, පෙරහැර පිටත්වීමට සූදානම් කරන විට විශාල ප්‍රමාදයක් ඇති විය. මෙහිදී, සෙනඟ නොසන්සුන් වෙමින් සිටි අතර, සියල්ලම කොතරම් ප්‍රමාද වේද යන්න පිළිබඳව බොහෝ පැමිණිලි මතු විණි. එක් පුද්ගලයෙකු පැවසුවේ, පහළ වීදිවල රැස්ව සිටි ජනයා අතර වෙළෙන්දන්ට වැඩිපුර වෙළඳාම් කිරීමට හැකි වන පරිදි, එම ප්‍රමාදය හිතාමතා සිදු කළ කළ බවය. අලි ඇතුන් පිට තිබූ චෛත්‍ය වැනි ව්‍යූහයන් මත ධාතූන් වහන්සේලා ප්‍රවේශමෙන් තැන්පත් කරන ලද අතර, පෙරහැර ගමන් කිරීමට සූදානම් විය. අවසානයේ දී, පහළ විහාරස්ථානයෙන් ගමන් ඇරඹූ පෙරහැර, ප්‍රධාන මාර්ගයට බැස, වමට හැරී, මඟ දෙපස තිබූ සියලුම වෙළඳ කුටි අසලින් ගමන් කළේය. මෙම රාත්‍රියේ සිට එළඹෙන රාත්‍රී දෙක දක්වා, දේවාලයේ පවිත්‍රතාවය ඇතුළතින් පිටතට හරවනු ලැබේ. පොදු පවිත්‍රකරණ සහ ආශිර්වාද කිරීමේ ක්‍රියාවක් ලෙස එමඟින් එම පෙදෙසට සහ එහි වැසියන්ට වාසනාව සහ සමෘද්ධිය උදා වනු ඇතැයි විශ්වාස කෙරිණි. එක් කලෙක දී, ඔවුන් අපේක්ෂා කළ මෙම වාසනාව, වී වැපිරීම, එළඹෙන වැසි සහ සරු අස්වැන්නක් පිළිබඳ බලාපොරොත්තුව සමඟ සම්බන්ධ වන්නට ඇත. 1979 දී, දෙවිවරුන්ගෙන් අපේක්ෂා කරන ලද ප්‍රතිලාභ වඩාත් සම්බන්ධ වූයේ වෙළඳාමට සහ දේශපාලන කැළඹිලි සහිත කාලවලදී ආරක්ෂාව ලබා ගැනීම කෙරෙහිය. තම පාර්ශවයෙන් රැස්ව සිටි බැතිමතුන්ගේ සමූහ භක්ති ක්‍රියා ලද දෙවිවරු, එයින් තම බලය ලබා ගත්හ. කෙටියෙන් කිවහොත්, ජනයාට දෙවිවරුන් අවශ්‍ය වන තරමටම, දෙවිවරුන්ට ද, ජනයා අවශ්‍ය වන අතර, දේශපාලනඥයන්ට මේ දෙපාර්ශවයම අවශ්‍ය වේ.

1979 ඔක්තෝබර් මාසයේ දී, කොටපොළ ප්‍රධාන වීදියෙන් ඇරඹුණු පෙරහැර යාර 300 ක් පමණ දිගු විය. එහි මුළු දිගම ආලෝකවත් වූයේ ලොරියක පිටුපස තිබූ විදුලි ජනක යන්ත්‍රයකින් බල ගන්වා, වයර් රෝලකින් සම්බන්ධ කර තිබූ ප්‍රතිදීප්ත විදුලිපහන් වැලකිණි. සෑම ප්‍රතිදීප්ත විදුලි පහණක්ම කණුවක් මුදුනේ රඳවා තිබිණි. ව්‍යසනයකට මුහුණ දුන් මේ සමස්ත පද්ධතියම, පෙරහැරේ දෙවන රාත්‍රියේ දී, තදින් වැසි ඇද හැළුණු පසු නොදැල්විණි. පෙරහැර ඉදිරියෙන් පොලිස් ලෑන්ඩ් රෝවර් රථයක් ගමන් කරමින් තිබූ අතර, එය ජනතාවට මඟ ඉඩ දෙන්නැයි, හඬ නඟා උපදෙස් දුන්නේය. උණ බම්බු ලති අතින් ගත්, කාකි ඇඳගත් කොස්තාපල්වරු, ජනකාය පසුපසට තල්ලු කළහ. ඔවුන්ගේ උපදෙස්වලට අවනත නොවීම යනු, කකුල් දෙකට පොලු පහරක් වැදීමේ අවදානම දැරීමක් විය. ලෑන්ඩ් රෝවරයට පිටුපසින් පෙරහැරේ සැබෑ පළමු අංගය පැමිණියේය. ඒ කසකාරයන්ය. හැඩිදැඩි තරුණයන් දුසිමක පමණ පිරිසක් දිගු, බර කස ලෙලවමින්, ඇවිද යන අතර, එම කස පිපිරවූහ. එය සෙනඟ පසුපසට ඇදීයාමට බලපෑ තවත් හේතුවක් විය. කෙසේ වෙතත්, කස පුපුරුවන දර්ශනයේ සහ ශබ්දයේ අර්ථාන්විත බව පැවතියේ වෙනත් තැනකය. කස කාරයන් අනුකරණය කරන්නේ ගිගුරුම්වලට පෙර ඇති වන අකුණු සහ ඉන් පසුව වැසි ඇති වන ආකාරයයි. මෝසම් වැසි සමඟ ඇති මේ සබඳතාවය පුරාකෘතික මහනුවර ඇසළ පෙරහැර තුළ නොනැසී ඉතිරිව පවතින්නක් වන අතර, එහි හේතුකාරක සබැඳිය වන්නේ සාර්ථක වී අස්වැන්නක් සඳහා වැසි ගෙන ඒමය.[18]

කස කාරයන් පසුපස තවත් එබඳුම හැඩිදැඩි තරුණයින් පිරිසක් පැමිණියහ. මොවුන් ගිනි බෝලකාරයන් නොහොත් ගිනිබෝල රැගෙන යන්නන්ය. මෙම කණ්ඩායම බරැති, අඩි හතරක විෂ්කම්භයකින් යුත් ලෝහ රෝද රැගෙන ගියෝය. රෝදවල පරිමිතිය වටා තෙල් පෙඟවූ රෙදිවලින් තනන ලද දැල්වෙන ගිනිබෝල විය. ඔවුන් කරණම්කාරී කුසලතාවයකින් යුතුව, අස්ථායී ලෙස ඇලවෙමින්, පැද්දෙමින්, කැරකෙමින් සහ ඇඹරෙමින් පොළොව මත රෝල් වන අතරතුර, සිය රෝද සෑම විටම කැරකෙමින් තබා ගත්හ. ඔවුන් ඒවා ඉහළට විසි කර, ඉදිරියට යන විට ඒවා අල්ලා ගත්හ. මෙම ගිනි රෝද නැවතත් එළඹෙන කුණාටුව පිළිබඳ මතකය අවදි කරයි.

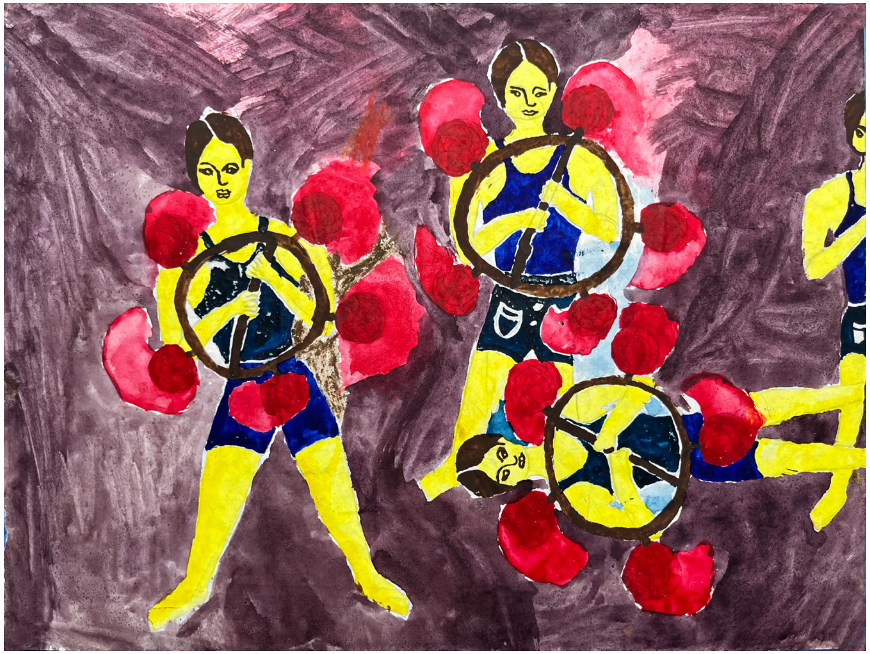
එස්.එන්. සුමිත්, ඇ:13, පිරිමි (18 රූපය)

සිතුවමේ සිටින පිරිමි ළමුන් හැඩිදැඩි වන අතර, ඔවුන්ගේ ඉරියව්, ව්‍යූහ විද්‍යාත්මකව ප්‍රායෝගික නොවූව ද, එවැනි බර කස ඉරිතලා යාමට අවශ්‍ය ඇඹරීමේ සහ නැමීමේ චලනයන් ග්‍රහණය කරගනියි. මෙම සිතුවමේ විලාසය තරමක් මැටිස්ව (Henri Émile Benoît Matisse 1869-1954) (නිදසුනක් ලෙස, ඔහුගේ 1910 නර්තනය කෘතිය) සිහිපත් කරයි. අනෙකුත් බොහෝ සිතුවම්වල මෙන්ම, මෙහි ද, පිරිමි ළමුන්ගේ කොණ්ඩා මෝස්තර බොහෝ දුරට එම යුගයේ විලාසිතාවට අයත් වේ. කන් වැසෙන සේ වවා සිටින දිගු කොණ්ඩය කැරලි සහිතය.

ජී.ජී. ආනන්ද, ඇ:13, පිරිමි (19 රූපය)

මෙම සිතුවමෙන් දැක්වෙන්නේ ගිනිබෝලකාරයන් හෙවත් ගිනි බෝල රැගෙන යන්නන් තිදෙනෙකු මෙම දක්ෂ හා ඉතා අනතුරුදායක උපක්‍රමයේ නියැලී සිටින ආකාරයයි. සුමිත්ගේ සිතුවමේ දී මෙන්, ආනන්දට ද, මෙම දක්ෂ චලනයන් මාලාවේ දෛහිකත්වයෙන් යම් ප්‍රමාණයක් ග්‍රහණය කර ගැනීමට හැකි වේ.

රූපය 18



රූපය 19

මීළඟට පෙරහැරේ ගමන් කළේ කොටපොළ පාසැල නියෝජනය කළ කණ්ඩායමකි. සිය රැලි සහිත සුදු නිල ඇඳුමින් සහ පිළිවෙලින් යුතු පාසල් ටයි පටිවලින් සැරසී සිටි සිසුවියෝ බෞද්ධ කොඩි රැගෙන ගියහ. බුදුන්වහන්සේ බුද්ධත්වයට පත් වූ විට උන්වහන්සේගේ ශරීරයෙන් නිකුත් වූ බවට විශ්වාස කෙරෙන වර්ණ, සෑම තැනකම දැකිය හැකි මෙම පටු කොඩියේ දක්වා ඇත. පාසැල් ළමෝ සේසත් ද, රැගෙන ගියහ. අලංකාර තැටියක ස්වරූපයෙන් යුතු මෙය, කණුවක් මුදුනේ සවි කර ඇති සාම්ප්‍රදායික සූර්යාවරණයකි. සේසත යනු ඉතා ශුභ වස්තුවකි. බුදුන්වහන්සේ බුද්ධත්වයට පත් වන විට සෙවන දුන් බෝ ගසේ අංකුරය පළමුවරට ශ්‍රී ලංකාවට රැගෙන එන විට, එය ඊට සෙවන දුන් බව විශ්වාස කෙරේ. පසුව එය රජවරුන්ගේ සහ ප්‍රභූවරුන්ගේ කීර්තිය සමඟ සම්බන්ධ විය. පෙරහැරේ පවතින වැසි වස්සන තර්කණය තුළ, පූර්ව මෝසම් අහසේ වලාකුළු සමඟ ද, සේසත සම්බන්ධ වේ. පෙරහැරේ දිස් වූ වෙනත් ස්වරූපවල සූර්යාවරණ වන්නේ හිරු සහ සඳු නිරූපණය කරන සූර්යාවරණයි. චන්ද්‍ර රූපයේ සෑම විටම හාවෙකු සිටී. මෙමගින් බුදුන්වහන්සේගේ පෙර ජීවිතවලින් එකක් පිළිබඳ කථාවක් වන සස ජාතකය අනුස්මරණය කෙරේ. මෙම කථාවේ දී, හාවෙකු තම ජීවිතය පූජා කිරීමට ප්‍රතිඥා දෙන අතර, ශක්‍ර දෙවියන් ඌව පරීක්ෂා කරයි. බ්‍රාහ්මණයෙකු ලෙස වෙස්වලාගත් ශක්‍ර දෙවියන් ආහාර ඉල්ලා සිටින අතර, හාවා ආහාර සඳහා තම මස් පිසෙනු පිණිස ගිනිදැල් මතට පැනීමට සූදානම්ව සිටී. මෙම පූද ක්‍රියාව දෙවියන් විසින් පිළිගත් අතර, එය පිළිගැනීමක් ලෙස ඔහු සියල්ලන්ටම එම ක්‍රියාව මතක තබා ගත හැකි වන පරිදි සඳ මත හාවාගේ රූපයක් පින්තාරු කරයි. 'අහෝ නැණවත් සාවානනි, ඔබේ ගුණවත්කම මුළු යුගයක් පුරා පතල වේවා.' මෙසේ කන්ද මිරිකමින් උපුටා ගත් සාරයෙන් ඔහු (සක්ක) සඳෙහි කක්ෂය මත හාවාගේ සලකුණ තැවරුවේය (Cowell 1895:34-37). පාසල් ළමුන් පසුපසින් බෙර වාදක කණ්ඩායමක් පැමිණි අතර, ඔවුන් තම බෙර වාදනයට අනුව, සමමුහුර්ත නර්තන පියවරයන් අනුගමනය කරමින්, ඇඹරෙමින් සහ හැරෙමින් ඉදිරියට ගමන් කළහ.

පී. ආරියරත්න, අ:19, පිරිමි (20 රූපය)

මෙම සිතුවමේ ඉදිරිපස කොටසේ කසකාරයන් ගිනි සහ ගිනිබෝලකාරයන් සිටී. සිතුවමෙන් පෝගෝ කෝටුවක් (Pogo stick) මත සිටින අයෙකු ද, නිරූපණය කෙරේ. පෙරහැරේ පිටුපස විවිධාකාරයේ සූර්යාවරණ රැගෙන යන සේසත්කාරයෝ සිටිති. ළමයි අනෙකුත් සිතුවම් බොහොමයකම, බෞද්ධ කොඩිය සහ පෙරහැර පුරා ඇති සේසත් මත දිස්වන විවිධ සංකේත ඇතුළත් කිරීමට යම් උත්සාහයක් දරති. පෙරහැරේ ගමන් මඟ දෙපස තදබදව තෙරපෙමින් සිටින පිරිස ද, ආරියරත්න විසින් ග්‍රහණය කර ගනී.

රූපය 20

රූපය 21

ඩී.ඩී. ඔල්සි, අ:8, ගැහැනු (21 රූපය)

විස්මයට සහ විනෝදයට පත් කිරීමේ මූලිකාංග ද, පෙරහරේ අංගයන්ය. පෙර සිතුවමේ පෝගෝ සැරයටියක් මත සිටින පිරිමියා එබඳු අංගයක්ය. මෙහි සිටින බොරු කකුල්කාරියෝ කණ්ඩායම ද, එබඳු අංගයකි. බොරු යන සංකල්පය බොරු කීම සහ වංචාව කෙරෙහි අවධානය යොමු කළ ද, එහි අරුත ඊට වඩා තරමක් පුළුල් ය. බොරු ක්‍රියාවක් හෝ ප්‍රකාශයක් සෑම විටම, අනිවාර්යයෙන්ම නිෂේධාත්මක නොවේ. ඇතැම් තත්වයන් යටතේ යථාර්ථය පරීක්ෂා කිරීමේ හෝ එයට උසුළු විසුළු කිරීමේ ක්‍රමයක් ලෙස ප්‍රතිජනනාත්මකව භාවිත කරනු ලබන එය, ගැටබරු සැමරුම්වල බොහෝ අංග ඔස්සේ දිවෙන තේමාවකි.[19] බහු-වර්ණ හිරකලිසම් (leggings) සහ රැළි සායවල් ඇඳගත් බොරු කකුල්කාරයන් ගැහැනුන් මෙන් දිස් වුවද, ඔවුන් බොරු ස්වරූපයන් තුළ ගැහැනුන් ලෙස සැරසුණු පිරිමින් විය හැකිය. පෙරහැර පුරා දැකිය හැකි සේසත් මෙන්ම, බොරුකකුල්කාරියෝ ද, වලාකුළු අතර අහසේ සිටිති. මෙම සිතුවමේ ඇති අපූරු විස්තරයක් වන්නේ එහි ඉහළ දකුණු කෙළවරේ දැක්වෙන බෙර වාදකයාය. සමස්ථ පෙරහැරම ගමන් කරන්නේ බෙරයේ රිද්මයට අනුවය.

පෙරහැරේ පළමු අලියා වූයේ සීක්වින් අල්ලන ලද රෙදිවලින් ආවරණය කරන ලද මහානුභාවසම්පන්න දළ ඇතෙකි. දකුණු ආසියාව පුරා ගෞරවයට පාත්‍ර වන අලි ඇතුන්ට, ආගම් සහ මිථ්‍යා කථා සමඟ බහුවිධ සබඳතා පවතී. හින්දු ආගමේ අලියා වන්දනාමාන කරනු ලබන්නේ බාධක ඉවත් කර වාසනාව උදා කිරීමට හැකියාව ඇතැයි සලකන අර්ධ-මිනිස් අර්ධ-අලි දෙවියන් වන ගන දෙවියන්ගේ ස්වරූපයෙන්ය. අනෙකුත් දෙවිවරුන්ට ගුරුවරයෙකු වන ප්‍රඥාවන්තයා ද, ගන දෙවියන්ය. බුද්ධාගමේ දී, අලියා බුදුන් වහන්සේගේ දිව්‍යමය ඉගැන්වීම්වල වාහනය ලෙස ඒ හා සමාන අරුතක් දරයි. බුදුන්වහන්සේ ද, පෙර ආත්මවල අලියෙකුගේ ස්වරූපය ගත් බව විශ්වාස කෙරෙන අතර, බොහෝ ජාතකවල එබඳු කතා දක්නට ලැබේ. අලි ඇතුන් නිතරම පාහේ මෙම උපමාවල දැක්වෙන බෞද්ධ වටිනාකම්වලට නිදසුනක් ලෙස දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් වශයෙන්, නෙළුම් සූත්‍රය මෙම වටිනාකම් අලියාගේ චරිතයට සහ පෙනුමට සම්බන්ධ කරමින් 'ධර්මය ඔහුගේ උදරයේ ඇත' යනුවෙන් සඳහන් කරයි. තවත් ප්‍රධාන බෞද්ධ ග්‍රන්ථයක් වන ධම්මපදයේ බුදුන් වහන්සේ මෙසේ උපදෙස් දුන්හ: "අඥානයන් සමඟ ඇසුරු නොකළ යුතු අතර, කෙනෙකු වනයේ වෙසෙන ඇතෙකු මෙන් නපුරක් නොකර, නිදහස්ව, තනිව ජීවත් විය යුතුය" (Narada Thera, 2000: 256). මේ අනුව අලියා යනු, අනුකරණය කළ යුතු ජීවියෙකි. ඌ ප්‍රඥාවන්ත, සන්සුන්, ඉවසිලිවන්ත සතෙකු වන අතර, සියල්ලන්ම දන්නා පරිදි, කලාතුරකින් පාදයක් වැරදියට තබයි. අලියා බුදුන්වහන්සේගේ ජීවිතයේ ඇරඹුම සහ අවසානය සමඟ ද, සම්බන්ධ වේ. බුදුන්ගේ මව වන මහාමායා දේවිය ගැබ්ගත් විට, සුදු අලියෙකු ඇගේ සිරුරේ පසෙකට ඇතුළු වනු සිහිනෙන් දුටු බව විශ්වාස කෙරේ. මේ පසුව ගෞතම බුදුන් බවට පත් වූ සිද්ධාර්ථ කුමරුය. පාලි ග්‍රන්ථවල මෙසේ ද, සඳහන් වේ:

> බුදුන් වහන්සේ අවසන් වරට පොළොවට පහළ වන ස්වරූපය, විවෘත හකු සහිත දීප්තිමත් රතුපැහැයෙන් යුතු හිසක් ඇති, රිදී මෙන් දිදුලන ඇත් දළ ඇති, මැණික්වලින් දිදුලන, අලංකාර රන් දැලකින් ආවරණය වූ අවයව හා අත් පාවලින් පිරිපුන්, තේජාන්විත පෙනුමකින් යුතු තරුණ සුදු අලියෙකුගේ මෙන් වනු ඇත. Holder:1888.

කෙටියෙන් කිවහොත්, සිංහල බෞද්ධයින්ට අලියා යනු බුදුන්ගේ දර්ශනය, චරිතාපදානය සහ උතුම් තත්ත්වය සමඟ බහුවිධ අනුනාදයන් සහිත බලවත් නිරූපකයකි.

ගැටබරු පෙරහැරේ පළමු අලියා අලංකාර ලෙස ගමන් කරන විට, සමූහයා නිහඬව, විස්මයෙන් බලා සිටියහ. අලියාගේ හිස වසා තිබූ අලංකාර වස්ත්‍රයේ සිදුරකින් දිස් වූ අඳුරු සහ විචක්ෂණශීලී ඇසක්, අවට පැවති උද්‍යෝගය සන්සුන්ව භුක්ති වින්දේය. අලියෙකු පෙරහැරක ගමන් කරන්නේ බෙර වාදනයට අනුව පා තබමින් බවට නරඹන්නන් තුළ ඇති විශ්වාසය හේතුවෙන්, පෙරහැරක ගමන් කරන අලියෙකුගේ තේජස සහ මායාව තවදුරටත් වර්ධනය වේ (Seneviratne 1981:8). උගේ පිට මත සර්වඥ ධාතු තැන්පත් කර ඇති කුඩා රන් ස්තූපය සහිත විස්තීර්ණ චෛත්‍ය ව්‍යුහයකින් යුතු ධාතු කරඬුව තිබිණි. කරඬුව පිරිස ඉදිරිපිටින් ගමන් කරන විට ඔවූහු ඊට දොහොත් මුදුන් දී, හිස නමා වැඳ, ගෞරව කළහ.

ඉතා දීප්තිමත් රිදී ආභරණ සහ හිස් පළඳනා පැළඳ සිටි උඩරට නර්තන ශිල්පීන් කණ්ඩායමක් අලියා පසුපසින් ගමන් කළහ. ඒ සමඟම, ඔවුන් පරිපූර්ණ සම්බන්ධීකරණයකින් යුතුව, කැරකෙමින්, එකට එක්ව තදින් පා තබමින්, එක හඬින්, සම්භාව්‍ය නර්තන ඉරියව් සහ චර්යාවන් දක්වමින් ඉදිරියට ගමන් කළහ. නර්තන ශිල්පීන් පසුපසින් උඩරට වංශාධිපතියන්ගේ සාමාන්‍ය ඇඳුමින් සැරසුණු බස්නායක නිලමේ පැමිණියේය. ජාතික ඇඳුමින් සැරසුණු දිස්ත්‍රික් අමාත්‍යවරයා සහ ප්‍රාදේශීය මන්ත්‍රීවරුන් කිහිප දෙනෙකු ඔහු පසුපසින් ගමන් කළේය. යම් පූජනීය ධාතුවක් හෝ ආභරණයක් අඩංගු කරඬුවක් පිට මත තබාගත් තවත් අලි ඇත්තු ඔවුන් පසුපසින් ගමන් කළහ. කපුමහත්වරු සහ වඩා අඩු සම්භාවනීයත්වයක් සහිත අමුත්තෝ ඔවුන්ව අනුගමනය කළහ.

පී ඒ විජිත, අ:7, (22 රූපය)

ළාබාලතම කලාකරුවෙකු විසින් නිර්මාණය කරන ලද මෙම සිතුවමෙන් පෙරහැරේ ඇති අනුපිළිවෙලවල් කිහිපයක් දැක්වෙයි. එහි නර්තන ශිල්පීන්, බෙර වාදකයින් සහ අලි ඇත්තු සිටිති. මෙම මට්ටමේ දී, පවා මෙම සිතුවම තුළ යම් යම් වැදගත් තොරතුරු සාක්ෂි සහිතව දැකගත හැකිය. ඉහළ පේළියේ වර්ණවත් ඇඳුම් ඇඳගත් නර්තන ශිල්පීන්, බෙර වාදකයෙකු, බොරු කකුල්කාරියක සහ පිටමත ධාතු කරඬුවක් සහිත අලියෙකු සිටී. දෙවන සහ තුන්වන පේළියේ තවත් බොරු කකුල්කාරියක, කොඩි රැගෙන යන්නන් කිහිප දෙනෙකු සහ එකම මල් මෝස්තර සහිත ඇඳුමින් සැරසුණු නර්තන ශිල්පීනියන් කිහිප දෙනෙකු එක පෙළට නටන බව පෙනේ. සිව්වන පේළියේ අලියෙකු ඉදිරියෙන් ගමන් කරයි.

රූපය 22

නාමලී වික්‍රමසිංහ,
ඇ:11, ගැහැනු (23 රූපය).

යූ.එස්. ප්‍රියන්ත ජයනාත්,
ඇ:10, පිරිමි (24 රූපය)

එස්.එච්. අරවින්ද,
ඇ:13, පිරිමි, (25 රූපය).

ශාමිනී මල්ලිකා හේවරන්න,
ඇ:13, ගැහැනු (26 රූපය).

ටී.එල්.පී. නන්දාවතී,
ඇ:13, ගැහුනු (27 රූපය).

පී.ජී. චම්පා ප්‍රියන්ති,
ඇ:15, ගැහැනු (28 රූපය).

කේ. නිමල්,
ඇ:13, පිරිමි (29 රූපය).

මවිසින් එකට කාණ්ඩගත කර ඇති මීළඟ සිතුවම් හතම, අලියා සහ ධාතු කරඬුව කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොමු කරමින් පෙරහැර ගමන් කරන අයුරු දක්වයි. නාමලී විසින් ක්‍රේයොන් භාවිතයෙන් අඳින ලද චිත්‍රය අලියෙකු පිළිබඳව අවුරුදු 11 ක දැරියකගේ විශිෂ්ට නිරූපණයක් දක්වයි. සිතුවම මධ්‍යයේ ඇතා පාලනය කිරීමට භාවිත කරන හෙණ්ඩුව සහිත ඇත් ගොව්වා සිටී. පසුබිමේ විශාල පිරිසක් බලා සිටිති. ප්‍රියන්ත විසින් අඳින ලද සිතුවම ද, අන්තර්ගතයෙන් සමාන වුව ද, එය පෙරහැරේ සිටින බෙර වාදකයින් සහ නර්තන ශිල්පීන් කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් යොමු කරයි. එහි සමූහයා ගැන කිසිදු සඳහනක් නොමැත. ඇතා නිල් පැහැති රෙද්දකින් සරසා ඇති අතර, උගේ පිට මත ඇති කරඬුව සැලකිලිමත් ලෙස විස්තර කර ඇත. එය ධාතු වඩම්මවන වියන් සහිත චෛත්‍යය දක්වයි. සෙලවෙන බෞද්ධ කොඩිය සහ සේසත මඟින්, අනෙක් පුද්ගලයින් ඊට පසුපසින් ගමන් කරන බව අඟවයි.

අරවින්ද, ශාමිනී සහ නන්දාවතී යන අයගේ සිතුවම්වල සංයුතිය ද, සමානය. පෙරහැර ඉදිරියෙන් අලි ඇතුන් සිටින අතර, නර්තන කණ්ඩායම් සිටින්නේ උන්ට පිටුපසිනි. සෑම සිතුවමක්ම, ධාතු කරඬුව කෙරෙහි සැලකිලිමත් අවධානයක් යොමු කර ඇත. කරඬුව සහිත අලියෙකු පිට නැගී යන පුද්ගලයෙකු ද, සිටී. කරඬුව පූජනීය යැයි සලකනු ලබන බැවින් මෙය තරමක් අසාමාන්‍ය විස්තරයක් වන අතර, පුද්ගලයෙකුගේ තරාතිරම කුමක් වුවද, ඒ අසල වාඩි වී සිටීම දේව අපහාසයක් වනු ඇත. අරවින්ද විසින් නිමවන ලද සිතුවම අලියාගේ අලංකාරය සවිස්තරාත්මකව දක්වයි. උඩරට නර්තන ශිල්පීන් පිරිසක් ඒ පසුපසින් ගමන් කරන අතර, ඔවුන් පිටුපසින් කොඩි සහ බැනර් රැගත්, සුදු නිල ඇඳුම් ඇඳගත් පාසල් ළමෝ සිටිති. පසුබිම විස්තාරණය කර නොමැති අතර, එමඟින් සිතුවමේ වර්ණ වඩාත් විචිත්‍රවත් ලෙස ඉස්මතු වෙයි. ශාමිනී විසින් අඳින ලද සිතුවමේ ඇතාව සරසා නැති නමුත්, ඌ ධාතු කරඬුවක් රැගෙන යයි. බෙර වාදකයින් දෙදෙනෙකු සමඟ ගමන් කරන තරුණ කාන්තාවක් ඉහළට ඔසවා ගත් කළගෙඩි දෙකක් සහිතව කළගෙඩි නැටුමක් නටයි. මාරුවෙන් මාරුවට සිදු වන බෙර වාදකයින්ගේ චලනයන් සහ නර්තන ශිල්පිනියන් ඔවුන්ට පිටුපසින් පින්තාරු කර තිබීමෙන් පෙනී යන්නේ චිත්‍ර ශිල්පිනියට මෙම සිදුවීමේ තාවකාලික දිගහැරීම පිළිබඳව අදහසක් ඇති බවයි. විශාල පිරිසක් පිටුපසින් බලා සිටිති. තුන්වන සිතුවමේ දී, නන්දාවතී අලියාගේ සහ ඌ වටා රඟදැක්වෙමින් පවතින නර්තනවල වර්ණවත් නිරූපණයක් දක්වා ඇත. මෙම පින්තූරයේ ඇති සිත්ගන්නාසුලු විස්තරයක් වන්නේ පෙරහැර ආලෝකමත් කිරීම සඳහා එහි පසෙකින් ඇදී යන විදුලිපහන් වැලය. නන්දාවතී විවිධ ප්‍රමාණයේ රූප භාවිත කරමින් ඈසට පෙනෙන දසුන ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ දරා ඇත.

චම්පා ප්‍රියන්තා විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම පෙරහැර පිළිබඳව අසාමාන්‍ය දසුනක් දක්වයි. මෙහිදී නර්තන ශිල්පීන් සහ බෙර වාදකයින් පිරිවරාගෙන සිටින අලියා නරඹන්නා සමඟ මුහුණට මුහුණලාගෙන සිටිනු දක්නට ලැබේ. වර්ණවත් ලෙස සරසා ඇති අලියා, උගේ පිට මත ධාතු කරඬුවක් රැගෙන යයි. සේසත් සහ චාමර පසුබිමින් සැලෙන අතර, අනෙකුත් සිතුවම්වල මෙන්ම, මේවා රැගෙන යන සැබෑ පුද්ගලයන් අලියාට වම් පසින් සිරුරු රහිත කකුල් දෙකකින් දැක්වෙයි. එසේම, මෙම චිත්‍ර ශිල්පිනිය නර්තකයින්ගේ සමමුහුර්ත චලනය ඔවුන්ගේ කකුල්වල සමාන්තර ඉරියව් ඔස්සේ සිතුවමේ පහළ දකුණට ගෙනැවිත් ඇත. පෙරහැර පිළිබඳ අනෙකුත් සිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන බොහෝ අංග නිමල්ගේ සිතුවමේ ද, ඇත. කෙසේ වෙතත්, ඔහුගේ උත්සාහයන් වඩාත් කෙලිලොල්ය. මෙහි ඇති රූප දිස් වන්නේ, පොළ භූමියේ දක්නට ලැබුණු කැඩපත් ශාලාවේ තිබූ කැඩපත්වලින් මෙම රූප දෙස බැලූ විට ඒවා පෙනෙන අයුරින්ය. එහි දැක්වෙන නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ සායවලින් එබී බලන මුහුණුවල පවතින තරමක් අධිතාත්විකවාදී (Surreal) බලපෑම එය තවදුරටත් පැහැදිලි කරයි.

රූපය 23

රූපය 24

රූපය 25

රූපය 26

රූපය 27

රූපය 28

රූපය 29

පී. සිරිපාල, අ:14, පිරිමි (30 රූපය)
සහ බීචල් රංජිත්, අ:13, පිරිමි (31 රූපය)

මෙම සිතුවම් දෙකෙන්ම උකහාගෙන ඇති දර්ශන, පෙරහැර ගමන් කරන විට එහි ඇති කාර්යබහුලත්වය පිළිබඳ හැඟීමක් පළ කරයි. නර්තන ශිල්පීන්, බෙර වාදකයින්, පාසල් සිසුන්, කොඩි රැගෙන යන්නන් සහ නරඹන්නන් විශාල පිරිසක් එහි සිටිති. එහි ඇති, පෙරහැරේ විස්තර කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම කැපී පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස, රංජිත් විසින් නිමවන ලද සිතුවමේ ගැට බෙර, තම්මැට්ටම් සහ යක් බෙර ලෙස, විවිධ බෙර වර්ග තුනක් දක්නට ලැබේ.

රූපය 30

රූපය 31

නිහාල් වීරසේකර,
අ:18, පිරිමි (32 රූපය)
ඩබ්ලිව් ජී රත්නසිරි,
අ:18, පිරිමි (33 රූපය)

මෙම කොටසේ ඇති අවසාන සිතුවම් දෙක වැඩිහිටි සිසුන්ගේ නිර්මාණ වේ. ඔවුන් දෙදෙනාගේම සිතුවම් වැඩිහිටි සිසුන් විසින් කළ තවත් නිර්මාණ කිහිපයක දක්නට ලැබෙන අර්ධ-වියුක්ත (Semi-abstract) තාක්ෂණය සමඟ සම්බන්ධ බව පෙනී යයි. සිසුසිසුවියන්ට මෙම බලපෑම ලබා ගන්නේ කෙසේද යන්න පිළිබඳව මූලික උපදෙස් ලැබී ඇති බව පැහැදිලිය. පසුබිම් විස්තාරණය කර නැත - මෙම සිතුවම් දෙකේම පසුබිම් කළු ය. වර්ණ භාවිතය සීමිතය, ඇත්ත වශයෙන්ම මෙම ස්වරූපයේ සිතුවම් බොහොමයක තනි වර්ණයක් ඇති අතර, පරිමාව පිළිබඳ හැඟීම සාක්ෂාත් කරගනු ලබන්නේ එකම වර්ණයේ විවිධ පැහැයන් (shades) භාවිත කරමින්ය. වඩාත්ම කැපී පෙනෙන කරුණ වන්නේ, සිසුසිසුවින් තම විෂයයන් තල සහ කොටස්වලට බෙදා ඇති ආකාරයයි. මේවා කැපී පෙනෙන ලෙස, කහ, සුදු සහ කළු පැහැ දාර සහිතව දක්වා ඇත. මෙහි බලපෑම වන්නේ, නරඹන්නා පළමුව හැඩය සහ රටාව ග්‍රහණය කර ගන්නා අතර, සංකේතාත්මක අන්තර්ගතය දෙවනුව ග්‍රහණය කර ගැනීමය. රත්නසිරි විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම පෙරහැරේ සාරය සැහැල්ලුවෙන් ග්‍රහණය කර ගන්නා ස්වරූපය අනුව එය සුවිශේෂී වේ. පෙරහැරේ ඉදිරිපස තිබෙන ඡත්‍රය යට සිටින බස්නායක නිලමේ රූපය විශේෂ ආකර්ෂණයකින් යුතුය.

රූපය 32

රූපය 33

පෙරහැර නතර වී, මා ඉදිරිපිටින් නැවත ආරම්භ වන විට, නර්තන කණ්ඩායම් සහ පාසල් තූර්යවාදක කණ්ඩායම් විසින් පෙරහැර දිගේ විරාම සලකුණු කර තිබිණි. මෙම කණ්ඩායම් බොහොමයක් කොටපොළ පාසලේ ළමුන්ගෙන් සමන්විත වන අතර, සති කිහිපයකට පසු ඔවුන් චිත්‍ර තරඟයට සහභාගී වන බැවින් මෙය වැදගත් විස්තරයකි. මේවායින් කිහිපයක් හේවිසි කණ්ඩායම් වූ අතරෙ, ඒවාට දවුල් බෙර, තම්මැට්ටම්, හොරණෑව, තාලම්පොට සහ හක්ගෙඩිය ඇතුළත් විය. මෙම උපකරණ මඟින් ශබ්ද ඝෝෂාවක් ඇති කරයි. ඒවා බොහෝ බෞද්ධ උත්සවවල දක්නට ලැබුණ ද, පෙරහැරේ දී, ඒවාට විශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ. සමස්ත පෙරහැරම ගමන් ගන්නා තාලය සපයන්නේ ඔවුන්ගේ රිද්මයන්, විශේෂයෙන්ම අත්තාලම්ය. දක්ෂ වාද්‍ය වෘන්දයන්ට සම්මත පෙළපාලි ගමන් පාදවල සිට දෙවිවරුන්ට ගෞරව කිරීමට සුදුසු ශුභ අනුපිළිවෙළකින් යුතු මාත්‍රා සහිත පූජා පාද දක්වා ඔවුන්ගේ රිද්මයන් වෙනස් කළ හැකිය.[20]

පෙරහැර යනු ශ්‍රී ලංකාවේ පවතින පුළුල් පරාසයක නර්තන සම්ප්‍රදායන් ප්‍රදර්ශනය කිරීමට ඉඩ ලැබෙන අවස්ථාවකි. මෙම නර්තන, වැඩිහිටි කණ්ඩායම් මෙන්ම දේශීය පාසල්වල ළමුන් විසින් ද, ඉදිරිපත් කරයි. එම සම්ප්‍රදායන් තුන වන්නේ උඩරට සම්ප්‍රදායට අයත් උඩ රට නැටුම්, දිවයිනේ දකුණේ පහතරට සම්ප්‍රදායට අයත් පහත රට නැටුම් සහ නිරිතදිග සබරගමුව සම්ප්‍රදායට අයත් සබරගමු නැටුම්ය.

පෙරහැරේ දක්නට ලැබෙන පරිදි, උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධානම අංගය වන්නම් ලෙස හඳුන්වන නර්තන දහඅටකින් සමන්විත වේ. වන්නම් යන වචනයේ අරුත වන්නේ 'විස්තරාත්මක ප්‍රශංසා' යන්නයි. වන්නම්වල පියවර සහ රිද්මයන් විවිධ ජීවීන් සහ වස්තූන් සමඟ සම්බන්ධ මනෝභාවයන් සහ හැඟීම් පළ කරයි. වඩාත් ප්‍රසිද්ධ වන්නම් වන්නේ වඳුරා වෙනුවෙන් කැප කර ඇති හනුමා වන්නම, රාජාලියා වෙනුවෙන් කැප කර ඇති උකුසා වන්නම සහ අලියා වෙනුවෙන් කැප කර ඇති ගජගා වන්නමයි.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය කෝලම් ලෙස හඳුන්වන පිළිවෙත් මාලාවක් මත පදනම් වේ. මේවාට මිථ්‍යා කථා සහ ජනප්‍රවාදවල දැක්වෙන චරිත මෙන්ම, බුදුන්වහන්සේගේ පෙර ආත්මවල කථාංග නිරූපණයන් ද, ඇතුළත් වේ. පහතරට සහ සබරගමුව සම්ප්‍රදායන් දෙකේම යක්ෂයන් (තොවිල්) සහ සුළු දෙවිවරුන් (දෙවොල් මඩුව සහ ගම් මඩුව) සතුටු කිරීමේ යාතුකර්ම හා සම්බන්ධ නර්තන ශිල්පීන්ගේ එකතුවක් ඇත. මෙම සම්ප්‍රදායන් විවිධ යාතුකර්ම සඳහා පළඳින වෙස් මුහුණු සඳහා ප්‍රසිද්ධය. සබරගමු පළාත සමන් දෙවියන්ට ගරු කිරීම සඳහා කාන්තාවන් විසින් රඟදක්වන නැටුම් සඳහා ද, ප්‍රසිද්ධය.[21]

එකම ඇඳුම් පැළඳුම්, වේශ නිරූපණ සහ කොණ්ඩා මෝස්තරවලින් සැරසුණු නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ කණ්ඩායම් පෙරහැර පුරාම සිටිනු දක්නට ලැබිණි. වර්ණවත් වූ ඔවුන්ගේ සාරි, රන් ගෙත්තම්වලින් සහ සීක්වින්ස්වලින් අලංකාර කර තිබිණි. එක් නර්තන ශිල්පිනියන් කණ්ඩායමක් දීප්තිමත් නිල් සමනලියන් ලෙස සැරසී සිටි අතර, තවත් නර්තන ශිල්පිනියන් කණ්ඩායමක් සිය අත් මත පාත්‍ර සහ හිස් මත මල් බඳුන් තබාගෙන නැටූහ. දීප්තිමත් වර්ණ ඇඳුම් ඇඳගත් බොරු කකුල්කාරියන් පිරිසක් සෙනඟට අත වනමින්. පෙරහැරට ඉහළින් ගමන් කළෝය. මැහැල්ලක ලෙස සැරසුණු පිරිමියෙක් සමූහයාගෙන් මුදල් ලබා ගනිමින්, ඔහුගේ අපහාසවලින් ඔවුන්ව අපහසුතාවයට පත් කළේය. හිරියල් පැහැ ඇඳුම්පැළඳුම් සහ තලප්පාවලින් සැරසුණු තරුණ පිරිමි ළමුන් පිරිසක් පැද්දි පැද්දී ගමන් කළහ. ඔවුන්ගේ සුදුපැහැ ගැන්වූ මුහුණු, ඉතා දිගු කලු රැවුල් සහ ඉටි දැමූ උඩු රැවුල්වලින් සරසා තිබිණි. මෙය කොඩිවින සහ සූනියම් කැපීම සඳහා පවත්වන සූනියම් යාතුකර්මයේ කථාංගයක් වන වඩිග පටුන අනුකරණය කිරීමකි. මෙම කථාංගයේ දී, දේශීය භාෂා කතා කිරීමට හෝ දේශීය සිරිත් විරිත් තේරුම් ගැනීමට නොහැකි බමුණන් යාතුකර්ම වේදිකාව මත හාස්‍යජනක ලෙස ඇවිද යන රංගනයක් මඟින්, යාතුකර්ම පූජාවිධි පිළිබඳ දැනුම ඉන්දියාවෙන් මෙහි පැමිණීම සමරනු ලබයි. වයස අවුරුදු 10 ට නොඅඩු පිරිමි ළමයි මෙම කථාංගයේ හාස්‍යය මනාව ග්‍රහණය කර ගත්හ.

එම්. ඊ. චන්ද්‍රවතී, අ:15, ගැහැනු, (34 රූපය)

රූපය 34

මෙම සිතුවම පසුව සාකච්ඡා කරන සිතුවම්වල දිස්වන දෘශ්‍ය තේමාවන් කිහිපයක් වන, විචිත්‍රවත් වර්ණ, රිද්මය සහ චලනය පිළිබඳ ප්‍රබල හැඟීම්, කණ්ඩායම පිළිබඳ අවකාශීය දැනුවත්භාවය, ඒකවර්ණ පසුබිම සහ ඉරියව් පුනරාවර්තනය හඳුන්වා දෙයි. එය කළගෙඩි නැටුම නටන කාන්තාවන් කණ්ඩායමක් නිරූපණය කරයි. මැටියෙන් සාදන ලද ජල බඳුනක් වන කලස, සශ්‍රීකත්වය සහ සමෘද්ධිය හා සම්බන්ධ වන අතර, එය මෙම සුප්‍රසිද්ධ ජන නැටුමේ කේන්ද්‍රය බවට පත් වෙයි. එය පාසැල් නර්තන විෂය මාලාවට අයත් නැටුම් එකතුවට ඇතුළත් වන නර්තනයකි. සිතුවමේ සිටින නර්තන ශිල්පිනියන් සිය බඳ කොටස නිරාවරණය වන සාම්ප්‍රදායික හැට්ට ඇඳ සිටී. ඔවුන්ගේ ඇඳුම්වල අලංකාර ඉනහෙන්දයන් (apron) ඇති අතර, ඔවුන්ගේ හිසකෙස් සාම්ප්‍රදායික ශෛලියට අනුව ගැට ගසා ඇත. නර්තන ශිල්පිනියන් තිදෙනෙකු නරඹන්නාට මුහුණ ලා සිටින අතර, තිදෙනෙකු නරඹන්නාට පිටුපා සිටී. ඔවුන්ගේ දෑත් ඉහළට එසවී ඇති අතර, ඒ සෑම දෑතක්ම කලසයක් අල්ලාගෙන සිටින අයුරු සමාන්තරව දක්වා ඇත. මෙය මෙම නර්තන ශිල්පිනියන් කණ්ඩායම පෙරහැරේ ගමන් කරන විට මෙම නර්තනය තුළ නිරන්තරයෙන් පුනරාවර්තනය වන චලනයකි. මෙම සිතුවමේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් වන්නේ නරඹන්නාව නර්තන කණ්ඩායමේ චලනය කරා ඇද ගන්නා ආකාරයයි. මෙය සක්‍රීය කරන උපක්‍රමයක් වන්නේ නරඹන්නාට පිටුපා සිටින නර්තන ශිල්පිනියන්ව ද, සිතුවමට ඇතුළත් කිරීමය. චන්ද්‍රවතී නර්තන ශිල්පිනියන් ඉදිරිපසින් පමණක් නොව පිටුපසින් පෙනෙන්නේ කෙසේ ද, යන්නත්, හොඳින් දනී. නර්තන ශිල්පීන්ගේ දෑත් සමාන්තරව පිහිටා ඇති ස්වරූපය මඟින් සමමුහුර්ත රිද්මය පිළිබඳ හැඟීම තවදුරටත් ශක්තිමත් වන අතර, එමඟින් සිරස් ගලායාමක හැඟීමක් මතු කරයි. එක් එක් නර්තන ශිල්පිනියකගේ නර්තන ඉරියව්ව ඇය නතර කළ තැන් පටන් අනෙක් නර්තන ශිල්පිනිය කරා විහිදී ගොස් තවත් ඉරියව්වකින් ඇය කෙරෙන් පළ වේ. මෙහිදී නර්තන ශිල්පිනියන් හුදෙක් එක්ව නටන තනි තනි පුද්ගලයන් ලෙස නොව, කණ්ඩායමක් ලෙස එක්ව නර්තනයේ යෙදෙන ස්වරූපයකින් නිරූපණය කෙරේ.

ප්‍රේමසිරිගේ සිතුවමෙහි ද, එවැනිම රිද්මයක් දක්නට ලැබේ. මෙහිදී, කාන්තා හේවිසි සංගීතඥයන් පිරිසක් නරඹන්නා දෙසට ගමන් කරති. සංගීතය සපයනු ලබන්නේ මෙම පින්තූරයේ මැද සිටින ගැහැණු ළමයා විසින් වාදනය කරන දිගු හොරණෑවක් (කොම්බුව) මඟිනි. අනෙකුත් උපකරණ වාදනය කරනු ලබන්නේ පසුපසින් පැමිනෙන්නියන් විසිනි. ඔවුන් අත, දවුල් බෙර, හොරණෑව සහ රබාන තිබෙනු දැකිය හැකිය. මෙබඳු වාද්‍ය වෘන්ද මුලින්ම බෞද්ධ විහාරස්ථානවල චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර සමඟ දක්නට ලැබුණු නමුත්, පසුව ඒවා පෙළපාලිවලට සංගීතය සපයන පෙළපාලි සංගීත කණ්ඩායම් දක්වා වර්ධනය විය. මෙම වෘන්දය පිරිමි සහ ගැහැණු ළමුන්ගෙන් සමන්විත වන අතර, ගැහැණු ළමුන් නර්තන ඉරියව් සහිතව ඉදිරියෙන් සිටින අතර, පිරිමි ළමයි පසුපසින් සංගීත භාණ්ඩ වාදනය කරති. සිතුවමේ දී, නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ සමමිතිය කැපී පෙනෙන බලපෑමක් ඇති කිරීම සඳහා භාවිත කෙරෙන අතර, රූප එකිනෙකට සම්බන්ධ වන ස්වරූපය අනුව රිද්මය නිර්මාණය වේ. එහි අප දකින්නේ තනිතනි පුද්ගලයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් නොව, එක්ව ඇදී යන කණ්ඩායමකි. ගැහැණු ළමුන්ගේ අත් ස්ථානගත කිරීමෙන් නිර්මාණය වන රැල්ල මඟින් සහ ඔවුන්ගේ රටා සහිත සායවල ශක්තිමත් රේඛා මඟින්, නරඹන්නාගේ ඇස සිතුවම ඔස්සේ ඉහළට සහ පහළට ඇදී යයි. පින්තූරය ඇඳි සිත්තරා පිරිමි ළමයෙකු වීම මඟින් ඇඟවෙන්නේ මෙම නර්තන චලනයන් සහ ඉරියව් පිළිබඳ මූර්තිමත් කෙරෙන දැනුවත්භාවය කාන්තාමය ස්වභාවයක් පමණක්ම නොවන බවය. සැලකිලිමත් ලෙස නිරූපණය කරන ලද නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ සමමිතියට ප්‍රතිවිරුද්ධ ලෙස, පෙරහැරේ ඉතිරි කොටසේ ඇති අහඹු බව, ධාතු වඩම්මවන අලි ඇතුන්ගේ පිටවල් සහ ඉදිරිපසින් සිටින සමූහයට පිටුපසින් සෙලවෙන සේසත මඟින් ඇඟවේ.

ජී.එච්. ප්‍රේමසිරි, ඇ:15, පිරිමි (35 රූපය)

රූපය 35

එම්.ජී. මල්ලිකා,
අ:14, ගැහැනු (36 රූපය).

මෙම නිර්මාණයේ දී, චිත්‍ර ශිල්පිනිය නැවතත් නර්තනයේ ගතිකත්වය ග්‍රහණය කර ගනී. ගැහැණු ළමයින් හත් දෙනෙකු අතරින්, හතර දෙනෙකු ඉදිරි පෙළට සහ තිදෙනෙක් පසුපසට වන ලෙස එකමුතුව නටති. ඔවුන් අතර ඇති එකමුතුකම සහ සම්බන්ධීකරණය පිළිබඳ හැඟීම, ඔවුන්ගේ දෑත් සමාන්තරව අල්ලාගෙන සිටින ආකාරයෙන් අවබෝධ වේ. නර්තන ශිල්පිනියකට ආවේණික ඉරියව්වෙන් ඔසවාගෙන සිටින දෑත් ද, රූප පුරා පුනරාවර්තනය වේ. ඔවුන්ගේ හිස් ද, ඒ හා සමානව සමාන්තරව දක්වා ඇති නමුත්, දකුණේ සිට තුන්වන රූපයෙන් දක්වා ඇති නර්තන ශිල්පිනිය අනෙක් අනෙක් අයට වඩා ආවේණික ඉරියව්වකින් නර්තනයට නැඹුරු වී ඇති බව පෙනේ. ඊට වෙනස්ව, නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ කකුල් සහ පාද වෙන් කිරීමට අපහසු වන අතර, ඒවා ඕනෑම මොහොතක වෙනත් වින්‍යාසයකට මාරු විය හැකිය යන සේයාරූමය හැඟීමක් ජනනය කරයි. සිතුවම ඔස්සේ නරඹන්නාගේ ඇස චලනය වන විට දෝලනය වන ගැහැණු ළමයින්ගේ සායවල ඇති වර්ණවත් පටි මඟින්, චලනය පිළිබඳ තවත් හැඟීමක් ලබා දෙයි. නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ කොළ, කහ, නිල්, කොළ, නිල්, කහ සහ කොළ පැහැති හැට්ට ද, ඒ හා සමාන බලපෑමක් ඇති කරමින්, මේ අවස්ථාවේ දී පමණක්, වෙනස් වර්ණ ඇසුරින් ගැඹුර සහ ඉදිරිපසින් පසුපසට චලනය වීම අඟවයි.

රූපය 36

රූපය 37

ජී.ජී. චම්පා ප්‍රියන්ති,
අ:15, ගැහැනු (37 රූපය).

මෙම සිතුවමේ සිටින කාන්තාවන්ගේ පෙනුම අසාමාන්‍ය වන අතර, ඇත්ත වශයෙන්ම ඔවුන් ස්පාඤ්ඤ ෆ්ලෙමෙන්කෝ නර්තිකාවන් (Spanish flamenco dancers) ලෙස වරදවා වටහා ගත හැකිය. මෙම විලාසිතාව ඇතැම් දෙමළ කාන්තාවන් අඳින අති විචිත්‍රවත් ඇඳුම් විලාසිතා සිහිගන්වයි. නිසැකවම, මෙම චිත්‍ර ශිල්පිනිය ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ පෙරහැරක දක්නට ලැබෙන විවිධාකාර නර්තන කණ්ඩායම් සහ විලාසිතාවන් අතුරින් කිසිවකි. ඇය සිතුවමෙන් පළ කරන්නේ පෙරහැර පිළිබඳ හුදු සිංහල බෞද්ධ සංකල්පයකට වඩා ජාතිය පිළිබඳ පුළුල් සංකල්පයකින් යුතු, සාර්වභෞමික දැක්මක් විය හැකිය. කෙසේ වුවද, අනෙකුත් සිතුවම්වල දී මෙන්ම, මෙහිදී ද, චිත්‍ර ශිල්පිනිය නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ සමබරතාවය සහ සාමූහික සම්බන්ධීකරණය ඔවුන්ගේ සමාන්තර අත් සහ ඌණකාය මඟින් අලංකාර ලෙස ග්‍රහණය කර ගෙන ඇත. නර්තන ශිල්පිනියන් වේගවත් භ්‍රමණයක් මැද සිටින බව පෙනී ගිය ද, ඔවුහු තනි ඒකකයක් ලෙස සිය නර්තනය ඉදිරිපත් කරති.

**ඩබ්ලිව්. රොෂාන් නිශාන්ත,
අ:10, පිරිමි (38 රූපය).**

මෙහි කාන්තාවන් දෙදෙනෙකු නටමින් සිටින අතර, තුන්වන කාන්තාවක් තම්මැට්ටමක් වාදනය කරයි. පසුබිමේ බෞද්ධ කොඩියක් ලෙළ දෙයි. ශෛලියෙන් සරල වුව ද, මෙම සිතුවම නර්තන ශිල්පිනියන් දෙදෙනාගේ අන්තර්ක්‍රියාව මනාව ග්‍රහණය කරගනියි. නර්තන ශිල්පිනියන් එකිනෙකියකට ප්‍රතිවිරුද්ධ ලෙස ස්ථානගත කර ඇති අතර, චිත්‍ර ශිල්පිනිය එක් නර්තිකාවක් සිහියේ තබාගනිමින් අනෙක් නර්තිකාව ගොඩනඟා ඇත. මෙම සිතුවම නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ රූපවල ඇති සමීපත්වය ඔස්සේ නිර්මාණය කෙරෙන රටාව පිළිබඳ ප්‍රබල හැඟීමක් ඉස්මතු කරයි.

රූපය 38

රන්වලගේ අනිල්, අ:9, පිරිමි (39 රූපය)
බන්දු කුමාර කළුආරච්චි, අ:12, පිරිමි (40 රූපය)
ඊ. තිලකසිරි, අ:13, පිරිමි (41 රූපය)

මෙම සිතුවම් තුන නර්තන ශිල්පීන්ගේ ඇඳුම් පැළඳුම් සහ ආභරණ ග්‍රහණය කරගෙන ඇති නිරවද්‍යතාවය අනුව ක්‍රමයෙන් ඉදිරියට යාමක් නියෝජනය කරයි.

පළමු සිතුවම අවුරුදු නවයක ළමයෙකුගේය. එහි නර්තන ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු සහ බෙර වාදකයින් දෙදෙනෙකු නිරූපණය කර ඇති අතර, තරමක් බළලෙකු වැනි තුන්වන රූපය, නර්තනය අධීක්ෂණය කරන සහ මෙහෙයවන ගුරුන්නාන්සේ යැයි අපට උපකල්පනය කළ හැකිය. නර්තන ශිල්පීන්ගේ භ්‍රමණය ඔවුන්ගේ ඉණෙන් සහ හිස් පළඳනාවේ ඉහළ කොටසෙන් පිටතට විහිදෙන රැහැන් මඟින් ඇඟවේ. ඔවුන් කරාබු සහ මාල පැළඳ සිටින අතර ඔවුන්ගේ යටිකය ඇඳුම්, අලංකාර කරන ලද ඉනහෙන්දයන්ගෙන් ආවරණය කර ඇත. බෙර වාදකයින්ගෙන් එක් අයෙකු යක් බෙරයක් වාදනය කරන අතර, අනෙකා තම්මැට්ටමක් වාදනය කරයි. වයස අවුරුදු 12 ක් වූ බන්දු කුමාර විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවමේ නර්තන ශිල්පීන් සිව්දෙනෙකු දැක්වෙන අතර, එය පෙර සිතුවමට වඩා විස්තරාත්මකය. විශේෂයෙන් ඔවුන්ගේ යටිකය ඇඳුම් අධික ලෙස විස්තරාත්මකය. නර්තන ශිල්පීන් පාද සළඹ පැළඳ සිටින අතර, එක් එක් නර්තන ශිල්පියා තරමක් වෙනස් හිස් ආවරණයක් පැළඳ සිටී. වමේ සිට දකුණට යන විට, එක සහ තුන රූපවලින් පහළට නමාගෙන සිටින සමාන්තර අත් දක්වා ඇති අතර, දෙක සහ හතර රූපවලින් සම්භාව්‍ය නර්තන ඉරියව්වක් දක්වමින් ඉහළට නමාගෙන සිටින අත් දක්වයි. තිලකසිරි විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවමේ බෙර වාදකයින් දෙදෙනෙකු සහ නර්තන ශිල්පීන් සිව් දෙනෙකු නිරූපණය කෙරේ. සිතුවමට රේඛා සහිත පසුබිමක් තිබීම එහි ඇති අසාමාන්‍යතාවය වන අතර, ඒ හේතුවෙන් නර්තන ශිල්පීන් වෙස් පුවරුවක රඟ දක්වන්නාක් වැනි හැඟීමක් ජනිත කරයි. එසේම, සම්පූර්ණයෙන්ම පාහේ ඉණෙන් චලනය වන විට සිරුරු නුහුරු ලෙස දිස් වේ. කෙසේ වෙතත්, සිය මුහුණුවල සන්සුන් තෘප්තිමත් පෙනුමක් රඳවාගනිමින්, එකිනෙකාගෙන් ස්වාධීනව නර්තන ශිල්පීන් චලනය වන ආකාරය මෙම සිතුවමෙන් ග්‍රහණය කරගනී.

රූපය 39

රූපය 40

රූපය 41

එම්. ලතා මල්කාන්ති,
අ:14, ගැහැනු (42 රූපය).
සිදත් විතානගේ,
අ:13, පිරිමි (43 රූපය).
ජී. සෝමතිලක,
අ:13, පිරිමි (44 රූපය).

මෙම සිතුවම් තුනෙන්ම සිය නර්තනයේ උච්චතම අවස්ථාවේ සිටින, විසිතුරු ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් සැරසුණු නර්තන ශිල්පීන් නිරූපණය කෙරේ. ශෛලියෙන් සහ ආකෘතියෙන් සමාන වන මේ සිතුවම්වල, විෂයයන් නරඹන්නාට මුහුණ ලා සිටින අතර, පසුබිම විස්තර නොකර, ඉරියව් කෙරෙහි සැලකිල්ලෙන් යුතුව අවධානය යොමු කර ඇත. නර්තන ශිල්පීන් එකමුතුව චලනය වන ආකාරය ඒ සෑම සිතුවමක්ම හොඳින් නිරූපණය කරයි. නර්තන ශිල්පීන්ගේ හිස්, අත් සහ කකුල් සමාන්තරව ඇත. ලතා සහ සිදත්ගේ සිතුවම්, දසුන වඩාත් යථාර්ථවාදී ලෙස නිරූපණය කිරීමට තැත් කරන අතර, සෝමතිලකගේ සිතුවම වඩාත් වියුක්ත කියවීමක සලකුණු පෙන්නුම් කරයි. සිරුරු වඩාත් ස්වාභාවික ලෙස චලනය වෙමින් පවතින අතර, මුහුණුවල ලක්ෂණ තරමක් දුරට සම රටාවකින් යුතුය. සිතුවමේ සමස්ත සංයුතිය අවුරුදු 13 ක ළමයෙකුගේ නිර්මාණයක් වීම බෙහෙවින් කැපී පෙනෙන අතර, ඔහු වෘත්තීය කලාකරුවෙකු සහ මූර්ති ශිල්පියෙකු බවට පත් වීම පුදුමයක් නොවේ. සාපේක්ෂව ගත් කළ, ඔහු නර්තන ශිල්පීන්ගේ ප්‍රසන්න නර්තතනය පින්සල් පහරවල් කිහිපයකින් ග්‍රහණය කර ගනී.

රූපය 42

රූපය 43

රූපය 44

මහින්ද රත්න විජයසිංහ, අ:11, පිරිමි (45 රූපය).
ආර්.ජී. කාන්ති, අ: 16, ගැහැනු (46 රූපය).

පෙර සිතුවම් සමූහයේ මෙන්ම මෙහි ද, විෂය නරඹන්නා සමඟ මුහුණට මුහුණ ලා සිටින සේ තබා ඇති අතර, පසුබිම විස්තර කර නොමැත. සිතුවම කාන්තා හේවිසි කණ්ඩායමක් නිරූපණය කරයි. කාන්තිගේ සිතුවම බෙහෙවින් විස්තරාත්මකය. සිතුවමේ ඉහළින් රාමුවෙන් පිටතට වැටෙන රූප, පෙරහැරක් ඉදිරියට ගමන් කිරීමේ හැඟීම දනවයි. සිතුවමේ ඉහළ වම් කෙළවරේ ඇති මඩ සහිත මඩ වගුර මෙහි ඇති අපූරු විස්තර කිරීමකි. 1979 පෙරහැර යම් අයුරකින් වැස්සෙන් සේදුණු බව කීම සත්‍යයකි! මහින්දගේ සිතුවම නිර්මාණය කර ඇත්තේ නර්තන ශිල්පිනියන් එතරම් සංවිධානාත්මක ලෙස නොදැක්වෙන අයුරිනි. තරුණ පිරිමියෙකු ලෙස, කාන්තා නර්තන සහ සංගීත කණ්ඩායමකට සහභාගී වීමේ අත්දැකීමක් ඔහුට නොතිබිය හැකි අතර, කාන්තිගේ සිතුවමේ සංකීර්ණත්වය පවතින්නේ මෙතැන විය හැකිය.

රූපය 45

රූපය 46

එම්.එච්. සුනිල්,
අ:12, පිරිමි (47 රූපය).
එච්.ජී. ශ්‍රීමතී මනෝහාරි,
අ:16, ගැහැනු (48 රූපය).

මෙම සිතුවම් දෙක එකට එකතු කර ඇත්තේ, ඒවායින් එක් එක් කණ්ඩායම් චලනය වන ආකාරය පිළිබඳ ප්‍රබල හැඟීමක් දනවන බැවිනි. සුනිල් විසින් අඳින ලද සිතුවමේ දැක්වෙන නර්තන ශිල්පිනියන් එකිනෙකා දෙසට කැරකෙන විට, හැරෙන විට සහ ඉරියව් දක්වන විට තරමක් අහඹු චලිතයක සිටින බව දිස් වේ. ඔවුන්ගෙන් ඇතැමෙක් දැල්වෙන පන්දම් අතින් ගෙන නටන අතර, අනෙක් අය මුට්ටි සහ පුවක් මල් (පුන් කලස්) සමඟ නටති. ඉහළ වම් කෙළවරේ අලංකාර අලියෙකු නර්තන කණ්ඩායම පසුපස ගමන් කරයි. ශ්‍රීමතී විසින් අඳින ලද සිතුවමෙන්, බෙර වාදකයෙකුගේ තාලයට නර්තන ශිල්පිනියන් ජෝඩු දෙකක් ප්‍රතිවිරුද්ධ දිශාවලට ගමන් කරවීමෙන්, චලනය පිළිබඳ අපූරු හැඟීමක් දනවයි. නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ ඉරියව් සමාන්තරව පිහිටා ඇති අතර, පසුපස පේළිය, ඉදිරිපස පේළියේ සිටින අයගේ කැඩපත් ප්‍රතිබිම්බයකි. සුනිල්ගේ සිතුවමේ රූප ආවරණය කරන ශක්තිමත් රේඛාව ශ්‍රීමතීගේ සිතුවමේ දී, බෙහෙවින් වැඩි කර දක්වා ඇත. ඇගේ සිතුවමේ රූප මුළුමනින්ම පාහේ සජීවීව පවතින බව දිස් වේ. ශක්තිමත් සුදු මායිම් රේඛාව නර්තන ශිල්පිනියන් අතර රටා සහිත අවකාශයන් නිර්මාණය කිරීමට තැත් කරමින්, රූපයට ද්විතියික ගතිකත්වයක් ලබා දෙයි. නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ හැඩතලවලට පමණක් නොව, නර්තනය තුළ ඔවුන්ගේ සමීපත්වය හේතුවෙන් නිර්මාණය වන රටාවලට ද, නරඹන්නාගේ ඇස ආකර්ෂණය වේ. මෙම සිතුවමේ ඇති සිත්ගන්නාසුලු විස්තරයක් වන්නේ පසුබිමේ දැක්වෙන විදුලිබුබුලු වැලයි. රාත්‍රිය පුරා පෙරහැර ගමන් කරන විට, එය ආලෝකමත් කිරීමට මේවා භාවිත කෙරේ.

රූපය 47

රූපය 48

කේ. ශ්‍රියාවතී,
අ:13, ගැහැනු (49 රූපය).

ශ්‍රියාවතීගේ සිතුවම නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ චලනයන් විශිෂ්ට ලෙස ග්‍රහණය කරයි. මෙහි කාන්තාවන් හතර දෙනෙකු සාම්ප්‍රදායික ග්‍රාමීය නර්තන රටාවක නිරත වේ. චිත්‍ර ශිල්පිනිය මෙම නර්තනයේ නාරි පරමාදර්ශ දැඩි විශ්වාසයෙන් යුතුව දක්වා ඇත. මෙම චලනයන් බෙහෙවින් ආකර්ෂණීය (ලලිතිය) වන අතර, මෙම කාන්තාවෝ නිහතමානී හැඟීමක් දනවති. මේවා නර්තන ශිල්පිනියන් පුහුණු කිරීමේ දී, අවධාරණය කරන ලක්ෂණ වේ. ඒවා ස්ත්‍රීත්වය පිළිබඳ පරමාදර්ශී සංකල්ප සමඟ සම්බන්ධ වන අතර, ජාතිකවාදී කතිකාවල දී, පැසසුමට ලක් කරනු ලැබේ (Reed 2010:200). වම් පස සිටින කාන්තාවන් දෙදෙනාගේ උකුල් පිරී ඇති අතර ඒවා හොඳින් කැපී පෙනේ. දකුණු පස සිටින කාන්තාවන් දෙදෙනාගේ උකුල් එතරම් පිරී ඇති බවක් නොපෙනේ, කාන්තාවන් ඉදිරියෙන් පසුපසට ගමන් කරන බවක් පෙන්නුම් කරයි. මෙම පින්තූරයේ ඇති සුවිශේෂී විස්තරයක් වන්නේ නර්තන ශිල්පිනියන්ගේ අත් සහ පාද ස්ථානගත කර ඇති නිරවද්‍යතාවයයි.

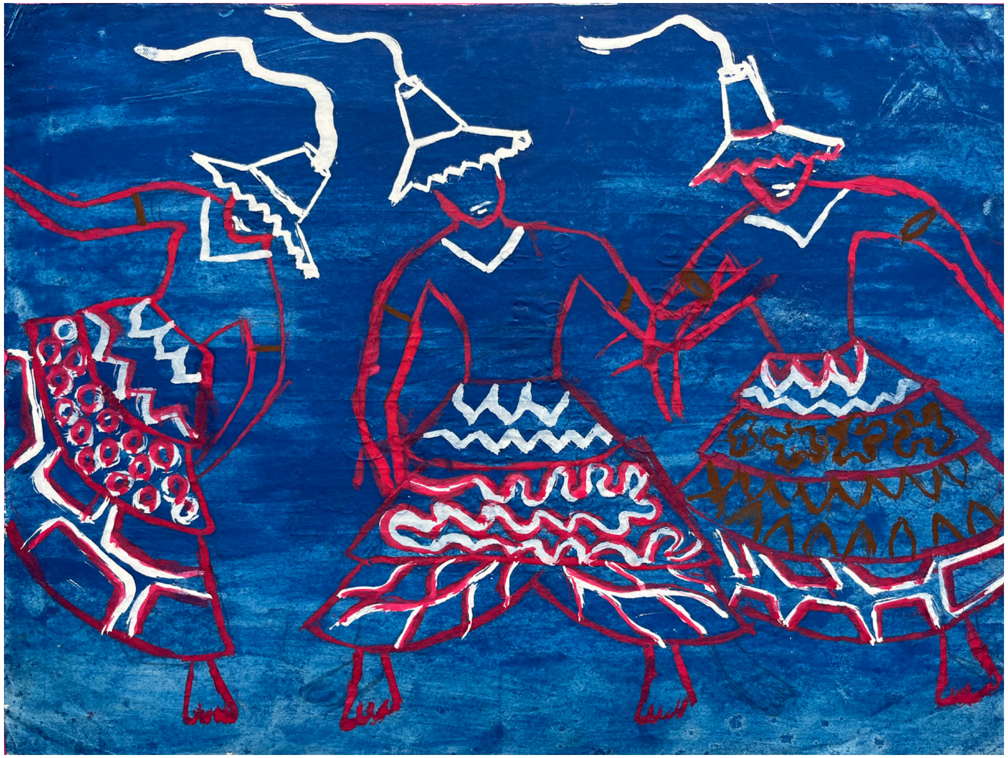
රූපය 49

වී.ඒ. බන්දුසේන, අ:15, පිරිමි (50 රූපය), ආර්. බෝධිදාස, අ:19, පිරිමි (51 රූපය),
ජේ. ඩී. තිලක් ප්‍රසන්න, අ:13, පිරිමි (52 රූපය), ඒ. බී. කුසුමජීව, අ:17, පිරිමි (53 රූපය),
උපසේන, අ:15, පිරිමි (54 රූපය).

මෙම කොටසේ ඇති අවසාන සිතුවම් සියල්ලම උක්ත විෂය කරුණ උදෙසා වඩාත් වියුක්ත ශිල්පීය ක්‍රම යොදාගැනීම විදහා දක්වයි. බන්දුසේන විසින් නිර්මාණය කරන ලද පළමු සිතුවම අසාමාන්‍ය වේ. එය සරල නිල්පැහැ පසුබිමක නටන උඩරට නර්තන ශිල්පීන් තිදෙනෙකු දක්වයි. මෙම රූප අවම විස්තර එක් කරන ලද සරල දළ සටහන්ය. කෙසේ වෙතත්, දකුණු පසින් සිටින නර්තන ශිල්පීන් දෙදෙනාගේ අත් සහ හිස් පළඳනාවල පිහිටීම අනුව, ඔවුන් එකමුතුව නටන බව හඟවයි. ආර්. බෝධිදාස තරඟයට දායක වූ වැඩිමහල්ම තරඟකරුවන්ගෙන් කෙනෙකි. ඔහුගේ සිතුවමෙන් පසුබිමෙහි බෙර වාදකයෙකු සහ අං වාදකයෙකු දැක්වෙන අතර, ඉදිරිපසින් නර්තන ශිල්පියෙකු දැක්වෙයි. සූර්ය ලාංඡනයක් සහිත සේසතක් කණ්ඩායමට ඉහළින් දැක්වෙන අතර, එය නරඹන්නාට කේන්ද්‍රීය නාභීය ලක්ෂ්‍යයක් ලබා දෙයි. රූපවල නිරූපණය අතිශයින් සංකීර්ණ වේ. රඟදක්වන්නන්ගේ සිරුරු සහ ඉරියව් අලංකාර ලෙස අතිශයෝක්තියට නඟා ඇත. නිදසුනක් ලෙස, අං වාදකයාගේ කොඳු ඇට පෙළ වක්ව සහ සර්පයෙකුට සමාන ලෙස දක්වා ඇත. එය ඔහු වාද්‍ය භාණ්ඩය වටා එතෙන්නාක් වැනිය. නර්තන ශිල්පියාගේ අතින් ඔහුගේ මුහුණ අර්ධ වශයෙන් ආවරණය කර ඇති අතර, ඔහුගේ බැල්ම පටු කර ඇත. එමඟින්, නර්තන ශිල්පියෙකු තම ඇස්වලින් කරන අභිනයන් නර්තනයේ අත්‍යවශ්‍ය ලක්ෂණයක් බව අපට සිහිගන්වයි.

තිලක් ප්‍රසන්න සහ කුසුමජීව විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම්, විසංයෝගය (Abstraction) කරා වන වෙනස් ප්‍රවේශයක් දක්වයි. තිලක් ප්‍රසන්න සරල කහ පසුබිමක නටන නර්තන කණ්ඩායමක් ඉදිරිපත් කරයි. ඔහු රංගන ශිල්පීන්ගේ ඇඳුම්වල සැලකිය යුතු තරම් විස්තර නිර්මාණය කිරීම සඳහා සරල කළු රේඛා භාවිත කරයි. රූප ඒකතානමය වන අතර, පැහැයේ සරල වෙනස්කම් ඇති කිරීම මඟින් පරිමාව සහ ඇසට පෙනෙන දර්ශනය අත්පත් කර ගනී. නර්තන ශිල්පීන්ගේ දකුණු අත් මුළුමනින්ම සමාන්තර වේ. කුසුමජීව විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම විසංයෝගය තවත් මට්ටමකට රැගෙන යයි. එහි දී, රූප වටා සුදු දළ සටහන් සහිත නිල් පැහැයන් දෙකක් පමණක් භාවිත කරමින්, පෙරහැරේ දසුනක් නිර්මාණය කරයි. පසුබිමින් වැනෙන සේසත් සමඟ බෙර වාදකයින් සහ නර්තන ශිල්පීන් ළඟා වේ. පළමුව දිස් වන පූර්ණ විසංයෝගය තුළින්, සිරුර, අත් පා, ඇඳුම් පැළඳුම් සහ බෙර දෘශ්‍යමය අර්ථයක් අත්පත් කර ගැනීම අරඹයි.

මගේ අදහස අනුව, උපසේන විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම තරමක් සුවිශේෂීය. එහි දී, නර්තන ශිල්පීන් පිරිසක් සහ බෙර වාදකයෙක් නරඹන්නා කරා ඉදිරියට එති. සිතුවම් නිරූපණය සරලය. වර්ණ පැල්ලම් නිරූපණය කිරීම සඳහා තද කළු දළ සටහන් භාවිත කරයි. පිකාසෝට පවා ඊර්ෂ්‍යා හිතෙන තරම් නිදහසකින් තැනින් තැන සායම් ආලේප කර ඇත.



රූපය 50

රූපය 51

රූපය 52

රූපය 53

රූපය 54

පෙරහැරේ ස්ථාන කිහිපයකදීම, කාවඩි නර්තන ශිල්පීන් පෙනී සිටියහ. මොවුහු මල් සහ මොනර පිහාටුවලින් සරසා ඇති, කතරගම දේව වන්දනාව හා සම්බන්ධ අර්ධ වෘත්තාකාර ව්‍යුහයන් සිය උරහිස් මත රැගෙන යන තරුණයන්ය. කාවඩි යන වචනයේ අරුත 'වේදනාව දරාගැනීම' වන අතර එය රෝගී ඥාතියෙකු වෙනුවෙන් දෙවියන්ගෙන් උපකාර පැතීම සඳහා හෝ අනාගත කටයුත්තකදී වාසනාව උදා කර ගැනීමටට බැතිමතුන් දැරිය යුතු අධ්‍යාත්මික යුතුකම නියෝජනය කරයි. 'වේදනාව දරාගැනීමේ' ආන්තික අනුවාදයන් කතරගම සිද්ධස්ථානයෙන්ම දැකගත හැකි අතර, එහිදී ඉදිකටු සහ කුඩා හෙල්ලවලින් තම කම්මුල් සහ දිව සිදුරු කරගැනීමෙන් හෝ සිය ඇඟ මසට කොකු සවි කර සිරුරු එල්ලා තැබීමෙන් වන්දනාකරුවෝ තම භක්තිය ප්‍රදර්ශනය කරති.[22] කතරගම දෙවියන් ඔහුගේ නිර්භීතකම සහ බාධක ජය ගැනීමේ හැකියාව සඳහා ප්‍රසිද්ධ වුව ද, රජ්ජුරු බණ්ඩාරට මෙන්ම ඔහුට ද, ඇත්තේ ද්විත්ව චරිතයකි. කෙටියෙන් කිවහොත්, මොවුන් නූතනත්වයේ අවිනිශ්චිතතාවයන්ට සහ විශේෂයෙන් ජේ.ආර්. ජයවර්ධන 1977 දී, ලද ඔහුගේ අතිවිශිෂ්ට ජයග්‍රහණයෙන් පසු හඳුන්වා දීමට උත්සාහ කළ නව ලිබරල් මාරුවත් සමඟ බිහි වූ ව්‍යාපාරික සහ අධ්‍යාපනික අවස්ථා තරණය කරගැනීම සඳහා උපකාර කරන්නන් පමණි. විපත් ජය ගැනීමට උපකාර කළ හැකි දෙවියෙකු ලෙසත්, වැරදිකරුවන්ගෙන් පළිගැනීමට අකමැති නොවන දෙවියෙකු ලෙසත්, කතරගම දෙවියන්ගේ නැඟීම, රජ්ජුරු බණ්ඩාරගේ නැඟීම සමඟ සමපාත වේ. තරුණයින් තම පිහාටු මල් බර දෙපසට වනමින් සතුටින් වීදියේ නටන විට, ඔවුන් මෙම මෑත කාලීන ප්‍රවණතා පිළිබඳව කෙතරම් දැනුවත්දැයි මම කල්පනා කළෙමි. මෙම නර්තකයන් සමඟ ඝෝෂාකාරී සහ කිසිදු පිළිවෙළක් රහිත සංගීතඥයන් කණ්ඩායමක් ද, ගමන් කළහ. පෙරහැරේ අවසාන භාගයේ දී, යක්ෂ වෙස් මුහුණුවලින් සැරසුණු තරුණ පිරිසක් සාමාන්‍යයෙන් තොවිල්වල දී, දක්නට ලැබෙන නර්තන ක්‍රියාවන් කිහිපයක් රඟ දක්වමින් පෙරහැර තුළ සිය නියමිත ස්ථානය ලබා ගත්හ. පෙරහැර නැවත විහාරස්ථානය වෙත ළඟා වූ අතර, රාත්‍රී කාලයේ දී, ධාතු සහ දේවාභරණ ආරක්ෂිතව තබා ගැනීම සඳහා නැවතත් ගෞරවාන්විතව, කන්ද මුදුනට ගෙන යන ලදී.

ඩබ්ලිව්. එම්. පද්මසිරි ද සිල්වා, අ:14, පිරිමි (55 රූපය).

මෙම සිතුවමේ දැක්වෙන කණ්ඩායමේ සිටින සියලු දෙනාම ගැලපෙන වර්ණවලින් යුතු කොට කලිසම් සහ බැනියම් ඇඳ සිටින අතර, එයින් ඇඟවෙන්නේ ඔවුන් සංවිධානාත්මක කණ්ඩායමක් බවය. ඔවුන් මනා සම්බන්ධීකරණයකින් යුතුව ගමන් කරන බව ද, දිස් වේ. කණ්ඩායමේ ඉදිරිපස සිටින නර්තන ශිල්පියා කතරගම දෙවියන්ගේ (වේලායුධය) ආයුධය වන හෙල්ලයක් රැගෙන යයි. නර්තන ශිල්පීන්ගේ මුහුණුවලින් මෙන්ම, ඔවුන්ගේ ඇඳුම්වලින් ද, හෙල්ලයේ හැඩය අනුකරණය වන බව දිස් වේ. මෙම දාහතර හැවිරිදි ළමයාගේ සිතුවමේ විලාසය වැඩිහිටි සිසුන් විසින් අඳින ලද ඇතැම් සිතුවම්වල දැක්වුණු, වඩාත් පාලනය කරන ලද ශෛලියක් අත්හදා බැලීමට ගත් උත්සාහයක් ලෙස දිස් වේ. නිදසුනක් ලෙස, නර්තන ශිල්පීන්ව යථාර්ථවාදී ලෙස නිරූපණය කිරීමට උත්සාහ කරන අතරතුරම, ඔවුන්ගේ කකුල් සහ අත්, තලවලට කඩා, විලාස දෙකකින් ඉදිරිපත් කරයි.

රූපය 55

අයි.ජී. සමරසිරි,
ඇ:15, පිරිමි (56 රූපය).

මෙහි දී, කාවඩි නර්තන ශිල්පීහු බෙල්බොටම් කලිසම්වලින් සහ බටහිර කමිසවලින් සැරසී සිටිති. මෙම තරුණයන්, පෙර කාවඩි නර්තකයන් මෙන් බැරෑරුම් භාර ඉටු කිරීමට නොව, සෙල්ලම සහ විනෝදාස්වාදය සඳහා එක්ව කටයුතු කරන අවිධිමත් කණ්ඩායමකි. පෙරහැරේදී, එබඳු කණ්ඩායම් බොහෝ විට සිය නර්තනය කෙරෙහි අතිශයින් උද්‍යෝගීමත්ය. ඔවුන් සමඟ රබන් වාදකයෙක් සහ නළා වාදකයෙක් ද, ගමන් කරති.

රූපය 56

සී.එන්. තිලකසිරි, අ:12, පිරිමි (57 රූපය)
එල්. ආරියරත්න, අ:15, පිරිමි (58 රූපය)

මෙම සිතුවම් දෙකේදීම, කාවඩි නර්තන ශිල්පීන්ව දැක්වෙන්නේ සමස්ත පෙරහැරේම කොටසක් ලෙසය. ඔවුහු සාමාන්‍ය ඇඳුමින් සැරසී සිටිති (විධිමත් නර්තන කණ්ඩායමක් ලෙස හෝ අහඹු තරුණ කණ්ඩායමක් ලෙස නර්තනයේ යෙදෙනවා වෙනුවට). ආරියරත්න විසින් ඇඳින ලද සිතුවමේ නර්තන ශිල්පීන් අලියෙකුගේ දෙපසින් සිටින ආකාරය දැක්වේ. අලියාගේ පිට මත, කතරගම දෙවියන්ගේ පූජනීය ආයුධය වඩම්මවන බව අපට උපකල්පනය කළ හැකි ධාතු කරඬුවක් ඇත.

රූපය 57

රූපය 58

7 වන දින රාත්‍රියේ දී, මුළු උත්සව'යම නැවත වරක් පවත්වන ලදී. සම්භාවනීය අමුත්තෝ පැමිණ සිටියහ. පූජනීය ධාතු සහ දේවාභරණ විහාරස්ථානයෙන් පිටතට රැගෙන පෙරහැර වෙත ගෙන යන ලදි. පෙරහැර ආරම්භ කිරීමේ පමාව පෙර දා රාත්‍රියට වඩා වැඩි වූ බැවින් කලකිරීමක් ඇති විය. තද වැසි ඇද හැලෙන්නට පටන් ගත් අතර, විවාදසම්පන්න ලෙස එය ඇසළ පෙරහැරේ අපේක්ෂිත බලපෑමක් විය හැකිය. කෙසේ වෙතත්, එය දෙවන රාත්‍රියේ පෙරහැර ආරම්භයට අභාග්‍යසම්පන්න බවක් එක් කළේය. බොහෝ නර්තන කණ්ඩායම් සහභාගී නොවූ අතර, වැසි ඇද හැළුණු පසු විශාල ජනකායක් සැලකිය යුතු පරිදි අඩු වී ගියේය. 'ඊළඟ වතාවේ මම මේ පාර පූජා කරපු ගානෙන් බාගයයි දාන්නේ, දෙයියන්ට පේන්නේ නැද්ද මිනිස්සු කොච්චර තෙමෙනව ද, කියලා, වැස්ස නවත්තන්න බැරිද,' එක් පුද්ගලයෙක් සිනාසෙමින් පැවසීය. නැවතත්, දෙවිවරුන්ගේ අනුග්‍රහය මත මිනිසුන් යැපෙන්නාක් මෙන්ම, දෙවිවරුන් රඳා පවතින්නේ ද, මිනිසුන්ගේ අනුග්‍රහය මත බව පෙනේ. තවත් පුද්ගලයෙකු යෝජනා කළ පරිදි, ගැටලුව ඇති වීමට හේතුව වූයේ අද කාලයේ වන්දනාකරුවන්ට ගැටබරු කන්ද වෙත ප්‍රවේශ වීම පහසු වීමය. මෙහි තර්කය වූයේ වන්දනාකරුවන්ට දෙවිවරුන් වෙත භෞතිකව ළඟා වීම දුෂ්කර වන තරමට, දෙවිවරුන් තම භක්තිකයන් කෙරෙහි දක්වන ගෞරවය ද, වැඩි වන බවය. එසේ වී නම්, ආශීර්වාද ලබා දීමට, ප්‍රාතිහාර්ය පෑමට සහ වැසි නැවැත්වීමට දෙවිවරුන් වැඩි කැමැත්තක් දක්වන්නට ඉඩ තිබිණි! අසම්පූර්ණ ලෙස සංවිධානය කළ පෙරහැර, වැස්සෙන් සේදී ගිය වෙළෙන්දන් සහ තෙතබරිත වූ නරඹන්නන් පිළිබඳව මේ පුද්ගලයාට කල්පනා නොවීය. අවසානයේ දී, පෙරහැර ආරම්භ වූ විට, නගරයේ දකුණු කොටසට ආශීර්වාද කිරීම සඳහා එය නව වෙළෙඳුන් පිරිසක් ඉදිරියෙන් විහාරස්ථානයෙන් දකුණට හැරවීමක් සිදු කළේය. පෙරහැර මාර්ගය ඔස්සේ සැතපුමක් පමණ ගමන් කළේය. එය නැවත විහාරස්ථාන පරිශ්‍රයට පැමිණෙන විට අලුයම 3.00 ට ආසන්න විය. ඒ වන විට, සෙනඟ බොහෝ සෙයින් විසිරී ගොස් තිබූ අතර, තත්වයෙන් වඩා පහළ නිලධාරීන් විසින් ධාතු ආපසු තැන්පත් කිරීම කඩිමුඩියේ සිදු කරන ලදී. සාමාන්‍ය හැඟීම වූයේ, සෑම කෙනෙකුම වෙහෙසට පත්ව සිටි බැවින්, නින්දට යාම අවශ්‍ය වූ බවය.

සැමරුම් උත්සවයේ අවසාන රාත්‍රිය කොහොඹා කංකාරියක් රඟදැක්වීමත් සමඟ අවසන් වීමට නියමිතව තිබිණි. මෙම ශාන්තිකර්මයට විශාල වැදගත්කමක් හිමි විය. මහනුවර සිට නර්තන ශිල්පීන් සහ බෙර වාදකයින් විසි දෙනෙකු පමණ පැමිණීමට ද, ශාන්තිකර්මය මහා පරිමාණයෙන් සිදු කිරීමට ද, නියමිතව තිබිණි. මෙම ශාන්තිකර්මය සැබෑ ලෙසම ජනයාව ආකර්ෂණය කරගනු ඇතැයි යන්න සංවිධායකයන්ගේ අපේක්ෂාව විය. කෙසේ වෙතත්, එය සැලසුම් කළ පරිදි සිදු නොවීය. මෙයට හේතු පසුව පැහැදිලි කරනු ඇත. එහෙත්, ඊට පෙර සිංහල සංස්කෘතිය තුළ කොහොඹා කංකාරියට ඇති වැදගත්කම පිළිබඳ යම් හැඳින්වීමක් ලබා දීම අවශ්‍ය වේ.[23] මෙම ශාන්තිකර්මයට ඇතුළත් වන නැටුම් සහ බෙර වාදන දැන් මංගල උත්සව, පොදු උත්සව, ව්‍යාපාර විවෘත කිරීම්, ක්‍රීඩා උත්සව සහ සම්ප්‍රදායේ අනුමැතිය අපේක්ෂා කෙරෙන තවත් බොහෝ උත්සව අවස්ථාවල දී, දැකිය හැකිය. ඇත්ත වශයෙන්ම, ආශිර්වාද කිරීමේ සහ සමාව දීමේ චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර මත පදනම් වූ උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය, මේ වන විට අව්‍යාජ සිංහල උරුමයක අත්‍යවශ්‍ය ප්‍රකාශනයක් ලෙස බැලූ බැල්මට සලකනු ලැබේ. කොහොඹා කංකාරිය සිංහල ජාතික විඥානය තුළ මෙතරම් වැදගත් ස්ථානයක් හිමි කර ගැනීමට එක් හේතුවක් වන්නේ සිංහල ජාතියේ මිථ්‍යා සම්භවය සමඟ එයට ඇති සම්බන්ධතාවයයි. මෙම චාරිත්‍රයේ ආරම්භක මිථ්‍යා කථාවෙන් ක්‍රි.පූ. පස්වන සියවසේ දී, පඬුවස් රජු ස්වදේශික යක්ෂණියක් වූ කුවේණි රැජිනගේ සාපයක් හේතුවෙන් රෝගාතුර වූ අයුරු විස්තර කෙරෙයි. මෙහි දී, සුව කිරීමේ ශාන්තිකර්මයක් සිදු කිරීම සඳහා ඉන්දියාවෙන් මලය රජුව ශ්‍රී ලංකාවට රැගෙ එන ලදි. කොහොඹා කංකාරිය යනු, මූලික වශයෙන්ම, යුග ගණනාවක් පුරා දෝංකාර දුන් මෙම සුව කිරීමේ සහ ආශිර්වාද කිරීමේ පුරාකෘතික ක්‍රියාව නැවත නිරූපණය කිරීමකි. පණ්ඩුවාස රජු ඉන්දියාවෙන් පිටුවහල් කරන ලද විජයගේ බෑණනුවන් වූ අතර, දිවයිනේ සිංහල ජාතිය ස්ථාපිත කළේ ඔහුය. කුවේණි විජයගේ අගමෙහෙසිය විය. මෙම චරිතවලට කොහොඹා කංකාරියේ ඇති සම්බන්ධය සහ රාජකීය සුවපත් කිරීමක් නැවත නිරූපණය කිරීම මඟින්, මෙම චාරිත්‍රය සිංහල ජාතියේ මිථ්‍යා සම්භවය සමඟ සම්බන්ධ වෙයි. විවිධ දෙවිවරුන් ඊට ඇතුළත් කරගනිමින් ද, සුව කිරීමේ ශාන්තිකර්මයක්, භාරයක් ඉටු කිරීමේ ක්‍රමයක්, කෘෂිකාර්මික චාරිත්‍රයක් මෙන්ම, සරලවම, සමාව දීමේ සහ ප්‍රජා සහයෝගීතාවය වර්ධනය කර ගැනීම සඳහා දිරි දීමේ චාරිත්‍රයක් ලෙස ද, විවිධ කාර්යයන් ඉටු කරමින් සියවස් ගණනාවක් පුරා, එය පරිණාමය වී ඇත. කොහොඹා කංකාරිය (පහතරට සහ සබරගමුව සම්ප්‍රදායන්ට වඩා වෙනස්ව යමින්). තීරණාත්මක ලෙස, උඩරට හෝ මහනුවර නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් වේ. විසිවන සියවසේ මුල් භාගයේ දී, කොහොඹා කංකාරියට අයත් නර්තන ශිල්පීන් සහ බෙර වාදකයන්, දළදා මාලිගාව කේන්ද්‍ර කරගත් චාරිත්‍ර වාරිත්‍රවල සහ ඇසළ පෙරහැරේ කොටසක් ලෙස පෙනී සිටීම ඇරඹූහ. 1979 ගැටබරු සැමරුමට කොහොඹා කංකාරියක් ඇතුළත් කිරීම තරමක නවතාවයක් විය. එක්සත් ජාතික පක්ෂ අනුගාමිකයින් විසින් ආධිපත්‍යය දරන සංවිධායක කමිටුවක් විසින් කොහොඹා කංකාරිය දර්ශනයක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම, එකල දිවයිනේ සිදුවෙමින් පැවති පුළුල් දේශපාලනික විපරිවර්තනය සමඟ මුළුමනින්ම අනුකූල විය. නිදහස් වෙළඳපොළ ආර්ථික ප්‍රතිපත්තිවලට අමතරව, සංකේතාත්මක සහ ජාතිකවාදී සංස්කෘතික ආකෘතීන් ප්‍රවර්ධනය කිරීම තුළින් දිවයිනේ කලාත්මක සම්ප්‍රදායන් නැවත පණ ගැන්වීමේ ආයාචනයක් ද, ඒ සමඟම විය. කෙසේ වෙතත්, ප්‍රාදේශීය මට්ටමේ දී, මෙබඳු සිදුවීම් සුමටව සිදු නොවීය.

රාත්‍රිය යහපත් ලෙස ඇරඹී තිබිණි. දේවාභරණ තැන්පත් කර තිබූ කුටිය තුළ සිටි කපුමහත්වරු, පසුව දෙවිවරුන්ට පූජා කිරීම සඳහා ආහාර (මුරුතැන්) සකස් කිරීම ඇරඹූහ. කපුමහත්වරු කුටියට ඇතුළු වූයේ ඔවුන්ගේ කටවල් ආවරණය කරගෙන, ඔවුන්ගේ හිස් තලප්පාවලින් තදින් බැඳගෙනය. ඔවුන් පසුපස විවිධ ප්‍රභූන් සහ සම්භාවනීය පුද්ගලයෝ පැමිණියහ. ආහාර අපිරිසිදු වේ යැයි බියෙන් කිසිදු කාන්තාවකට ආහාර සූදානම් කිරීම් අසලට යාමට අවසර නොලැබිණි. දෙවිවරුන්ට සුදුසු පරිදි පිළියෙල කරන ලද ආහාර

ඉතා උසස් තත්වයෙන් පැවතිණි. කොටපොළ ප්‍රදේශයේ අනුග්‍රාහකයෙකු විසින් සැලකිය යුතු වියදමක් දරමින් එය සපයා තිබිණි. ආහාර අඩංගු භාජන හිස මත තබාගෙන කුටියෙන් පිටතට පැමිණි පිරිස, ඔවුන් පැමිණෙන තෙක් රැඳී තිබූ උඩුවියනක් යටින් පේළියට සිටගත්හ. බෙර වාදක කණ්ඩායමක් සහ හොරණෑ වාදකයෙකු පෙරහැරට කන්ද උඩ දේවාලය කරා මඟ පෙන්වීය. මෙම දසුන නැරඹීමට පොරකමින් සිටි ජනයා මාර්ගය දෙපස පෙළ ගැසී සිටියහ. එය ඔවුන්ව පසු කළ පසු, සමූහයා පෝලිමට වැටී ඒ පසුපසින් ගමන් කළහ. කඳු මුදුනේ පළමු නැවතුම වූයේ බුදු මැදුරය. එහි පැමිණි කපුරාළ කෙනෙක් බුද්ධ පූජාව, එනම්, නැවුම් මල් එකතුවක් බුදුපිළිමය ඉදිරිපිට තබා පූජා කිරීමට ඉදිරිපත් විය. පූජාව තැබීමට පෙර, බිම වැඳ වැටීමට කලින් ඔහු පූර්ව නර්තන චලන මාලාවක් සිදු කළේය. මෙම ක්‍රියාවන් සම්බන්ධයෙන් යම් නොසන්සුන්තාවයක් පවතින බව මම පසුව දැන ගතිමි. ඇතැමුන්, නැටුම් සහ වැඳ වැටීම අගෞරවයක් ලෙස සලකනු ලැබීය. 'මේ විදියට නමස්කාර කරන්නේ 'අපේ' බුදුහාමුදුරුවන්ට නෙමෙයි දෙවිවරුන්ට.' පැමිණ සිටි එක් බෞද්ධ භික්ෂුවක් පැහැදිලි කළේය. දේවමණ්ඩලයේ ප්‍රධානියාට නමස්කාර කිරීමෙන් පසු, ඊළඟට සිටින අයට පිළිවෙළින් නමස්කාර කරන ලදි. පිරිවර කතරගම දේවාලය වෙත ගොස් පූජා සිදු කිරීම සඳහා තිරය පිටුපසින් අතුරුදහන් විය. මේ අවස්ථාවේ දී, උද්දීපනය වූ විහාරස්ථාන පරිශ්‍රයේ වාතාවරණය උද්වේගකර සිදුවීමකට පරිවර්තනය විය. කාන්තාවන් තිදෙනෙකු සහ තරුණ ගැහැණු ළමයින් දෙදෙනෙකු බෙර පද තාලයට පැද්දෙමින් නැටීමට පටන් ගැනීම නිසා සමූහයා අතරින් අවකාශයක් විවෘත විය. මෙයින් එක් කාන්තාවක් ඉමදූවේ ප්‍රසිද්ධ කපුඅම්මා කෙනෙකු විය. කිරුළපොනෙන් පැමිණ සිටි තවත් කාන්තාවක්, ආවේශ වීමේ හැකියාව නිසා ප්‍රසිද්ධියට පත් අයෙකු විය. ඇය ගැටබරු දේවාලය වෙත පැමිණ ඇත්තේ භාරයක් වීමට බව මට පසුව දැනගන්නට ලැබුණි. කාන්තාවන්ගේ චලනයන් වඩාත් ප්‍රචණ්ඩකාරී වූ අතර, අවට සිදුවෙමින් පැවති දේවල් ඔවුන්ගේ අවධානයට ලක් නොවන බවක් පෙනෙන්නට තිබුණි. කපුමහත්වරු අතරින් එක් අයෙක් ඔවුන් මැදට කඩා වැදී, එක් කාන්තාවකගේ කොණ්ඩයෙන් ඇද, ඇගේ මුහුණට පහර දීමට පටන් ගත්තේය. කාන්තාවන්ව යම් ආකාරයක පාලනයකට යටත් කිරීමට ඔහු උත්සාහ කළ ද, ඔවුන් උඩ පහළ පනිමින් උමතු ලෙස හිස් වනන විට, ඔවුන්ගේ චලනයන් වඩාත් වියරු විය. මෙය සිදුවන අතරතුර, පිරිවර කතරගම දේවාලයේ සිට විෂ්ණු දේවාලය දක්වාත්, පසුව රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය දක්වාත් ගමන් කරමින් සිටියහ. ඔවුන් රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය තුළ සිටියදී, තවත් තරුණියක් ඉදිරියට පැමිණියාය. ඇය තමන් තුළින් කිසිවක් මතුව එන්නාක් මෙන් ගැඹුරින් හුස්ම ගනිමින්, දේවාලය ඉදිරිපිට නිශ්චලව සිටගෙන සිටියාය. ඉන්පසු, හදිසියේම ඇය මා මෙතෙක් අසා ඇති බියකරුම ස්වරූපයෙන් බිරුසන් දුන්නාය. ඉන්පසු තවත් බිරුසන් දීමක් සහ තවත් බිරුසන් දීමක්. මේ වඩාත්ම ප්‍රාථමික ස්වරූපයේ කෑගැසීම් මිනිත්තු හතරක් හෝ පහක් පැවතිණි. කෑගැසීම නතර වූ විට, වෙහෙසට පත්ව බිම ඇද වැටුණු ඇය, පාලනය කරගත නොහැකි ලෙස මොහොතක් හඬා වැටී, ඊළඟ මොහොතේ උමතු ලෙස සිනාසුණාය. සමූහයා පුදුමයෙන් ගල්ගැසී බලා සිටි අතර, ඊළඟට කුමක් සිදුවේදැයි මම කල්පනා කළෙමි. මොහොතක විරාමයකින් පසු වේගයෙන් මුණින්තලා වැටුණු ඇය, බිමට පහර දෙන අතරතුර, වේදනාවෙන් ඇඹරෙමින් සහ පෙරළෙමින්, දේවාලයේ දොරටුව දෙසට අඟලෙන් අඟල ඇදී යන්නට වූවාය. සිද්ධස්ථානයේ දොරටුවෙන් පිටත දී, නැඟී සිටි ඇය, වියරුවෙන් මෙන්, වේගයෙන් වැඳනමස්කාර කිරීමට පටන් ගත්තාය. සිය සිරුර ඉදිරියට සහ පසුපසට වීසි කර, එක් මොහොතක සිය අත්වලින් කලවාවලට ගසාගත් ඇය, ඊළඟ මොහොතේ දී, හිසට ගසාගත්තාය. මේ මුලු කාලය පුරාම ඇය තේරුම්ගත නොහැකි ලෙස කෑ ගැසුවාය. ඇගේ දෙඩවිල්ලෙන් මට වැටහුණු එකම දෙය වූයේ, ඇය නැවත නැවතත් පැවසූ පරිදි, යමෙකු දේවාලයට පැමිණිය යුත්තේ පවිත්‍රව බවත්, ඇය ඉතා පවිත්‍ර බවත්ය. එම කාන්තාවට දෙවියෙකු සහ යක්ෂයෙකු වන සූනියම් දේවතාවා ආවේශ වී ඇති බව පසුව මට පවසන ලදි.

කපුරාළ කෙනෙක් රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලයේ තිරය පිටුපසින් එබී බලා මට අඬගැසුවේ මේ අවුල් සහගත සංධ්වනිය මධ්‍යයේය. මට තිරය පිටුපස සිදු වූ දේවල් දැකබලා ගැනීමේ දුර්ලභ අවස්ථාවක් ලබා දීමට නියමිතව තිබිණි. පිළිමගෙය ඇතුළත කුඩා සහ අඳුරු වූ අතර, සුවඳ දුම්වල දැඩි සුගන්ධයෙන් යම්තමින් වැසී ගිය අඳුරු බවක් එහි තිබිණි. තෙල් පහන් රාශියක ආලෝකයෙන් ආලෝකමත් වූ එහි පැවති දේවරූපය සිටගෙන සිටියේය. උඩරට වංශාධිපතියෙකුගේ ඇඳුමින් සරසා තිබූ, අතේ ගමන් සැරයටියක් සහිත, අඩි හතරක් පමණ උසැති එම රුව පිටුපස ඔහුගේ වාහනය වන මැණික් එබ්බවූ කුකුළා සිටියේය. පොතු ගැලවෙන තීන්ත විශ්වාසදායක ඉඟියක් නම්, එය ඉතා පැරණි රුවකි. සැතපෙන බුදු පිළිමය පිහිටා තිබූ ප්‍රධාන කුටිය දේවාලයට සම්බන්ධ වන බිත්තියේ තිබූ සිරස් සිදුරක් මගේ අවධානය තදින් පැහැරගත්තේය. කිසිවෙකු එම සිදුර ඔස්සේ බැලූ විට, ඍජුවම දිස් වූයේ බුදුන්වහන්සේගේ පාදවල අලංකාර කරන ලද ඇඟිලි සහ යටි පතුල්ය. බුදුන් වහන්සේගේ පාදවල, බුද්ධපාද ලෙස හඳුන්වන බොහෝ ගෞරවනීය සංකේත සමූහයක් ඇත. බුදුන් වහන්සේගේ භෞමික පැවැත්ම අවසන්ව, උන්වහන්සේ නිවන අවබෝධ කළ පසු ඉතිරිව පවතින දෑ බැතිමතුන්ට මතක් කර දෙන්නේ මෙම පා සටහන්ය. ඇතැම් විට, රජ්ජුරු බණ්ඩාර වැනි ලෞකික දෙවියෙකු ස්ථානගත කිරීමට සුදුසු වන්නේ බුදුන් වහන්සේගේ පා අසල විය හැකිය. මම දේවාලයේ සිටි සෑම මොහොතකම රත්නායක කපුමහතා දෙවියන් ඉදිරියේ උක්කුටික වී සිටි අතර, ඔහු මවිතයෙන් ඇළලී සිටි බවක් පෙනෙන්නට තිබිණි. මඳ වේලාවකට පසු, ඔහු දෙවියන්ගේ පාද ස්පර්ශ කර, පසුව පොල්තෙල් පහනක් ඔහුගේ පාදවල සිට හිස දක්වා, සිරුර පුරා සෙමින් රැගෙන ගොස්, එහි සැලෙන කහ පැහැ ආලෝකයෙන් දෙවියන්ව ආලෝකවත් කළේය. මෙම ක්‍රියාවලිය අවසන් වූ පසු මෙම ශුද්ධ වූ තෛලය අපගේ නළල් මත ආලේප කර ගැනීම සඳහා ඉදිරියට පැමිණෙන ලෙස රත්නායක කපුමත්තයා සියලු දෙනාටම ආරාධනා කළේය. ඉන්පසු පිරිස දේවාලයෙන් පිටව යාමට පටන් ගත්හ. දේවාලයෙන් පිටතට යන විට අපි සියල්ලෝම උක්කුටිකව නැමී වැඳ වැටෙමින් පසුපසට ගමන් කළෙමු. දෙවියන් කෝප වේය යන බිය හේතුවෙන් කිසිවෙකුත් දෙවියන්ට පිටු පා නොසිටීම වැදගත් විය. පිටත, දේවාල පරිශ්‍රය පෙර සිදු නොවූ පරිදි කලබලයට පත් විය. සෙනඟ පොරකෑ අතර, බෙර වාදකයෝ වඩා වැඩි හඬකින් වැයූහ, කාන්තාවන් කිහිප දෙනෙකුම වියරුවෙන් නැටූහ.

කපුමහත්වරු රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය ඉදිරිපිට නටමින් දොරටුව කරා දිවෙන පඩිපෙළේ පොල් ගසමින් සිටියහ. එක් මොහොතක දී, ඔහු පාලනයෙන් මිදීමට පටන් ගත් අතර, දෙවියන්ගේ දිෂ්ටිය හෝ බැල්ම ඔහු මතට වැටුණි. පිරිමින් කිහිප දෙනෙකු ඉදිරියට පැමිණ ඔහුව දේවාලය තුළට තල්ලු කළහ. මිනිත්තු කිහිපයකට පසු නැවත මතු වූ ඔහු, නිසි සිහියට පැමිණ, නැවත සිය නැටීම ආරම්භ කළේය. මා පසුකර යන විට, ඔහු සිය මුඛය වසාගත් රෙදිකඩ පිටුපසින් මට පුළුල් සිනහවක් පෑ බව මට විශ්වාසය. පොල් ගැසීමේ චාරිත්‍රය සඳහා භාවිත කළ පොල් කැබැල්ලක් ද, ඔහු මට දුන්නේය; පැහැදිලිවම, දෙවිපිහිට සහිත පොල් කැබැල්ලක්. බුදුන්වහන්සේට සහ දෙවිවරුන්ට පුදනමස්කාර කළ පසු, පිරිවර නැවත කුටියට ගියහ. එය ඉතා උණුසුම් හා තීව්‍ර පැය කිහිපයක් විය. එහෙත්, තත්වය සමනය වන විටම තවත් උද්වේගකර ප්‍රීතියක් සමූහයා අතර පැතිර ගියේය. නිල් පැහැ සළුවක් පැළඳ, දිගු සැරයටියක් රැගත් උස පිරිමියෙකු සමූහයා මැදින් ගමන් කළේය. මුළුමනින්ම පාහේ උතුරු යුරෝපීය පෙනුමකින් යුතු වූ ඔහු, ඉතා ගරුකටයුතු ලෙස දිස් විය. මේ කතරගම වැඩහිටිකන්ද දේවාලයේ ප්‍රසිද්ධ කපුරාළ කෙනෙකු වන කන්දසාමි බව කියනු ලැබීය. ඔහු තම මිතුරු රත්නායක කපුමහතාගෙ විශේෂ දිනයේ දී, ඔහුව බැහැදැකීමට පැමිණ සිටියේය.

කොහොඹා කංකාරිය ඇරඹෙන විට සවස් කාලය ගෙවී ගොස් තිබිණි. කෙසේ වෙතත්, මහනුවරින් පැමිණෙන බව පොරොන්දු වී තිබූ විසි දෙනෙකුගෙන් යුත් කණ්ඩායම එයින් අඩකටත් වඩා අඩු වූ අතර, ඔවුන් පැමිණ තිබුණේ ද, දළදා වහන්සේ තැන්පත් කර ඇති පූජනීය ස්ථානයෙන් නොව කැප්පෙටිපොළ නගරයෙනි. එපමණක් නොව, කැප්පෙටිපොළ දී, ඔවුන්ගේ ප්‍රධාන කටයුත්ත වී තිබුණේ සංචාරකයින් වෙනුවෙන් දිනපතා ප්‍රසංග පැවැත්වීමය. මොවුන් ජනයා අපේක්ෂා කළ ඉහළම මට්ටමේ රංගන ශිල්පීන් නොවීය. ප්‍රාදේශීය සංවිධායකයින්ගෙන් තමන්ට එතරම් සහයෝගයක් නොලැබුණු බවට, රංගන ශිල්පීන් තමන්ගේ පාර්ශවයෙන් පැමිණිලි කළහ. දුර්වල ලෙස ඉදිකර තිබූ ඔවුන් රඟ දැක්වූ මඩුව තුළ මල්යහන් තිබුණේ දෙකක් පමණි. අස්වැන්නේ සරු බව නියෝජනය කිරීම සඳහා විශාල ලෙස සැරසිය යුතු වූ යාතුකර්ම පිටිය සරසා තිබුණේ එකමඑක කෙසෙල් කැනකින් පමණි. රත්නායක කපුමහතා පසුව පැහැදිලි කළේ, ගැටබරු පෙරහැරට කොහොඹා කංකාරියක් රැගෙන ඒමට තමා විරුද්ධ බවය. සම්ප්‍රදාය බිඳදැමීමක් වූ එයින්, රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් කෝප වනු ඇතැයි ඔහු බිය විය. පැමිණ සිටි බොහෝ දෙනෙකු මෙම නවීකරණය පිළිබඳව නොපැහැදුණු බව ද, පැහැදිලි විය. සාමාන්‍ය ක්‍රමය වූයේ, දකුණු පළාතේ යහපැවැත්ම සහ සශ්‍රීකත්වය උදා කිරීම සඳහා ගම් මඩුව නමින් හැඳින්වෙන ශාන්තිකර්මයක් පැවැත්වීමය. දකුණේ වැසියන් වෙනුවෙන් මෙම ශාන්තිකර්මයට, විශේෂයෙන්ම පත්තිනි දේවතාවිය ඇතුළු, වඩාත් හුරුපුරුදු දෙවිදේවතාවන් සමූහයක් කැඳවයි. දිගින්දිගටම විදුලිය විසන්ධි වීම නිසා ශාන්තිකර්ම භූමිය අඳුරේ ගිලී ගිය අතර, උත්සවය නවතනවතා නැවත ආරම්භ කිරීමට සිදුවිය. විදුලිය විසන්ධි වීම අශුභ පෙර නිමිත්තක් ලෙස සලකනු ලැබීය. එක් යෝජනාවක් වූයේ උත්සවයේ ආකෘතිය වෙනස් කිරීම ගැන දෙවිවරුන් අප්‍රසාදයට පත් වූ බවය. තවත් යෝජනාවක් වූයේ විදුලිය විසන්ධි වීම කඩාකප්පල්කාරී ක්‍රියාවක් බවය. කන්දෙන් පහළ කොතැනක හෝ රැඳී සිටි, උත්සවයට අයහපතක් ප්‍රාර්ථනා කළ අයෙකු, දුෂ්ට ලෙස, විදුලි රැහැන අමුණමින් සහ ගලවමින් සිටියේය. ඇතැම්විට ඒ දේශපාලන ප්‍රභූන් එහි සිටීම ගැන අප්‍රසාදයට පත් වූ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණේ සාමාජිකයෙකු විය හැකිද? තවත් න්‍යායක් වූයේ, එය සිදු කළේ පෙරහැරට උඩරට ශාන්තිකර්ම සහ නැටුම් රැගෙන ඒම හේතුවෙන් කෝපයට පත් ප්‍රාදේශීය යාතුකර්ම විශේෂඥයෙකු බවත්, එය ඔහුට සහ ඔහුගේ ඥාතීන්ට ආදායමක් අහිමි වීමට හේතු වූ බවත්ය. කොහොඹා කංකාරිය පැවති රැයේ, මැදියම එළඹෙන විට, සෙනඟ සැලකිය යුතු ලෙස අඩු වී තිබිණි. මෙය සිදු වූයේ ඔවුන් ඉදිරියේ නිරූපණය කරන ලද දෙවිවරුන්, නැටුම්, කවි සහ පිළිවෙත් ඔවුන්ට නුහුරු වූ නිසාද, නැතහොත්, බිඳුණු රංගනයන් සහ විදුලිය විසන්ධි කිරීම නිසාද, එසේත් නැතිනම් නිරන්තර පොද වැස්සෙන් ඔවුන් තෙමුණු නිසාද යන්න පැහැදිලි නැත. හේතුව කුමක් වුවද, මෙය 1979 ඇසළ පෙරහැරට යහපත් අවසානයක් නොගෙනාවේය. විශේෂයෙන් මට ද, එය යහපත් රාත්‍රියක් නොවීය. මගේ සටහන් දෙස ආපසු හැරී බලන විට, තුන්වන රාත්‍රියේ කොහොඹා කංකාරිය ආරම්භ වන විට, නින්ද නැතිකම සහ වෙහෙසට පත්ව සිටීම හේතුවෙන් මට බොහෝ දේ ඉගෙන ගැනීමට තිබූ හැකියාව අවසන් වී තිබිණි. නැටුම් සහ චාරිත්‍රානුකූල කථාංග රාශියක් මා ඉදිරිපිටින් ගමන් කළ අතර, මට ඒවා මොනවාදැයි යන්න පිළිබඳව විස්තර මතක තබා ගැනීමට ක්‍රමයක් නොමැති වීම කනගාටුවට කරුණකි.

කෙසේ වෙතත්, නර්තන ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් සිය දීප්තිමත් වෙස් ඇඳුම්වලින් සැරසී මුලින්ම පෙනී සිටි විට එය අපූරු දසුනක් විය. ඔවුන්ගේ නර්තනයන් අලංකාර ලෙස මලල ක්‍රීඩාමය ලෙස සහ නිරවද්‍ය ලෙසම දර්ශනීය විය. කෙසේ වෙතත්, සමූහයාගේ ආකර්ෂණය දිනාගැනීම සඳහා වැඩි යමක් නොකළ නර්තන ශිල්පීන්, අඩවි ඇල්ලීම නැවත නැවතත් සිදු කළේය. මෙම නර්තනාංගයෙන් නරඹන්නන් වෙත දර්ශනීය නර්තන පියවරයන් ඉදිරිපත් කරන අතර, අනතුරුව මුදල් ඉල්ලීම් සිදු කරයි. නර්තන ශිල්පීන් සංචාරකයින් වෙනුවෙන් නර්තන ඉදිරිපත් කිරීමේ දී, දැන් එය ඉතා සුලභ පුරුද්දකි. සවස් කාලයේ කොටසක් මම බෙරවා කුල මිතුරෙකු සමඟ සිටගෙන සිටි අතර, ඔහු පහත රට තොවිල් පිළිබඳව ඉතා පළපුරුදු නර්තන ශිල්පියෙකු විය. ඔහු තමන් දුටු දෙයින් පැහැදීමට පත් නොවීය. නර්තන ශිල්පීන් පිළිබඳ ඔහුගේ තක්සේරුව වූයේ: 'එයාලගේ ඇඟවල් හොඳයි, ඒත් එයාලා හුඟාක් දේවල් දන්නේ නැහැ,' යන්නයි. ඔහුට මෙම සමස්තයම අර්ථවත් චාරිත්‍රයක් නොව, තරමක් නොගැඹුරු දසුනක් විය.

නර්තන ශිල්පීහු අලුයම 5.30 වන තෙක්ම හැකි උපරිමයෙන්ම චාරිත්‍රයේ ප්‍රධාන නර්තනාංග රඟදැක්වූ අතර, පසුව කිසිදු ගරුසරුවකින් තොරව එය අතහැර දැමූහ. කොහොඹා කංකාරියේ ප්‍රධාන ප්‍රවර්ධකයින් වී තිබුණේ විහාරාධිපති භික්ෂුව සහ ප්‍රදේශයේ උපදිසාපතිවරයාය. ඒ දෙදෙනාම, සන්ධ්‍යාව ගෙවී ගිය ආකාරය පිළිබඳව තමන් ඉතා සතුටු වන බව ප්‍රකාශ කළහ. මෙය රංගන ශිල්පීන් ද, ඇතුළුව තවත් බොහෝ දෙනෙකුට ඒ පිළිබඳව තිබූ පොදු හැඟීම නොවීය.

ඩී.එච්. ජේමානන්ද, අ:17, පිරිමි (59 රූපය), රංජිත් කළුආරච්චි, අ:15, පිරිමි (60 රූපය), ඞබ්.ජී. ජයවීර, අ:17, පිරිමි (61 රූපය), යූ.ඩී.බී. කමල්, අ:12, පිරිමි (62 රූපය), විපුල ලියනගම, අ:14, පිරිමි (63 රූපය), ජී.එච්. ප්‍රේමසිරි, අ:15, (64 රූපය).

මෙහි පළමු සිතුවම් තුන කොහොඹා කංකාරිය නිරූපණය කරයි. ජේමානන්ද විසින් නිර්මාණය කරන ලද පළමු සිතුවමේ, බෙර වාදකයින් දෙදෙනෙකු සහ නර්තන ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු මල් ආරුක්කුවක් ඉදිරිපිට රඟ දක්වන අයුරු දැක්වේ. ආරුක්කුව පොල් සහ පුවක් අතු වලින් සරසා ඇති අතර දෙපස සශ්‍රීකත්වය සහ සමෘද්ධිය සංකේතවත් කරන පුන්කලස් ඇත. රංජිත් විසින් අඳින ලද සිතුවම ද, ඒ හා සමාන දර්ශනයක් දක්වන නමුත්, එහි තවත් බොහෝ විස්තර ඇත. පසුබිමේ ඇති පූජාසන වෙත විශේෂ අවධානයක් යොමු කර ඇත. මේවා ඉතා සවිස්තරාත්මක වන අතර, මෙම ව්‍යුහයන් ආලෝකමත් කිරීමට මෙන්ම, දෙවිවරුන්ට පූජා පිණිස ද, තබන ලද මැටියෙන් කළ පොල්තෙල් පහන් රාශියක් එහි දැක්වෙයි. ජයවීරගේ සිතුවමේ ප්‍රධාන විෂය වන්නේ පූජා පිරිනැමීමය. මෙහි නර්තන ශිල්පීන් කණ්ඩායම ගෞරවාන්විත ලෙස දෙවිවරුන්ට පූජා සිදු කරන අතර, විශාල පිරිසක් පිටුපසින් බලා සිටිති. මෙම සිතුවමේ කැපී පෙනෙන විස්තරයක් වන්නේ දෙවිවරුන්ට පූජා ඔප්පු කිරීම සමඟම දක්වා ඇති, සුවඳ දුම් පිදීම සඳහා, සාමාන්‍යයෙන් සඳුන් පිළිස්සීමට භාවිත කරන ගිනිඅඟුරු බඳුනයි. කමල් විසින් සිතුවම් කරන ලද සිව්වන සිතුවමේ දී, මඩුවක් තුළ ශාන්තිකර්මයක් සිදු කරන ආකාරය පැහැදිලිවම නිරූපණය කරන අතර, විශාල පිරිසක් එය නරඹමින් සිටිති. කෙසේ වුවද, කොහොඹා කංකාරියක රංගනයක් නොවන මෙයින් නිරූපණය කෙරෙන්නේ පහතරට ශාන්තිකර්මයක කිසියම් දර්ශනයකි. නර්තන ශිල්පීන්ගේ ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් සහ ඔවුන් යක්ෂ මුහුණු පැළඳ සිටීමෙන් මෙය පැහැදිලි වේ. එසේම, බෙර වාදකයන් පහතරට යාතුකර්ම හා සම්බන්ධ බෙරය වන යක් බෙර වාදනය කරති. සිත්ගන්නා කරුණ නම්, මෙහි නිරූපණය කර ඇත්තේ පෙරහැරේ දී, සැබවින්ම සිදු වූ දෙයට වඩා සිදුවිය යුතුව තිබූ දෙයයි.

විපුල විසින් අඳින ලද සිතුවමෙන් උඩරට නර්තන ශිල්පීන් කණ්ඩායමක් කොහොඹා කංකාරිය රඟ දක්වන අයුරු දැක්වේ. ඔවුහු උඩරට නර්තනයේ ලක්ෂණයක් වන විසිතුරු කුඩා ඔටුන්නක් වැනි හිස් පළඳනා ඇතුළු වෙස් ඇඳුම්වලින් සැරසී සිටිති. නර්තන ශිල්පීහු මල් යහනාව සහ පොල්තෙල් පහන ඉදිරිපිට රඟ දක්වති. ශක්තිමත් කළු පැහැගැන්වීම නර්තන ශිල්පීන්ව පසුබිමෙන් පිටතට ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමේ බලපෑමක් ඇති කරයි. නර්තකයන්ගේ ඉරියව්, පූර්ණ නර්තනයක නිරත වන උඩරට නර්තන ශිල්පීන් කණ්ඩායමක් පිළිබඳ බලවත් හැඟීම් උපදවයි.

අවසාන රූපයේ, ප්‍රේමසිරි තෝරාගෙන ඇත්තේ දින තුනක සැමරුම අවසන් වීමෙන් පසු ධාතූන් වහන්සේලා කන්ද උඩ සිද්ධස්ථානයට ආපසු වැඩමවන අවස්ථාවයි. පූජනීය වස්තූන් භාජනවල සහ තැටියක බහා පිරිමින්ගේ හිස් මතින් ගෙන යනු ලබයි. ඒවා තවදුරටත් ආරක්ෂා කිරීම සඳහා තරුණයන් කිහිප දෙනෙක් උඩු වියනක් ඔසවාගෙන සිටිති. පිරිවර කඳුකර සිද්ධස්ථානය කරා වන බෑවුම් සහිත පියගැට පෙළ තරණය කිරීම සඳහා ගමන් කරති. දුරින්, ගෝලාකාර චෛත්‍යය සහ විහාරස්ථානයේ ඝාන්ඨාරය කරා දිවෙන තවත් පියගැට පෙළක් දැකිය හැකිය. කන්දට නඟින පියගැටපෙළ පුන් කලස්වලින් සරසා ඇත. පූජනීය වස්තූන් ඒ ඒ සිද්ධස්ථානවල තැන්පත් කිරීමෙන් අනතුරුව පෙරහැරේ අවසානය සනිටුහන් වේ.

රූපය 59

රූපය 60

රූපය 61

රූපය 62

රූපය 63

රූපය 64

තුන්වන කොටස

නිර්මාණකරුවන් නිර්මාණය කිරීම

පිංතූරය: උපසේන ගුණවර්ධන

සුවිශේෂී ගුරුවරියක්?

සුන්දර දේවල් දැකීමෙන් අත්විඳින සතුට ප්‍රකාශ කිරීමේ වාචික කුසලතාවයක් දරුවන්ට තිබුණා නම්, ඔවුන් තම නිරායාස බවින් කවියන් අභිබවා ජය ගනු ඇත.

මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ. අපේ ගම

පෙර පරිච්ඡේදයේ දී, පෙරහැර සහ එම සිදුවීම පිළිබඳ ළමුන්ගේ නිරූපණ කෙරෙහි අවධානය යොමු කෙරිණි. එහිදී වැඩි අවධානය යොමු වූයේ සිතුවම්වල අන්තර්ගතය සහ ඒවායින් ප්‍රකාශ වන තොරතුරු කෙරෙහිය. මෙහි ක්‍රියාත්මක වන්නේ ඍජු නිරූපණයක් බවට උපකල්පනයක් තිබේ. සිසුසිසුවියන් දකින, අසන, සහ ඔවුන් හැඟෙන දේවල් පසුව උත්සවයේ මතකයන් ලෙස, ඔවුන්ගේ මතකයට නැඟේ. එහෙත්, ප්‍රපංච විද්‍යාත්මක (phenomenological) වදනකින් කියන කල, එහි ඉතා සංකීර්ණ මෙහෙයුමක් ක්‍රියාත්මක වේ. දෙන ලද තේමාව ඔස්සේ සිතුවම් තරඟයට සහභාගී වීම මඟින් සිසුසිසුවියන් වෙතින් අපේක්ෂා කරන ලද්දේ මර්ලියෝ-පොන්ටි (Maurice Jean Jacques Merleau Ponty 1908 - 1961) ගේ පූර්ව ආවර්ජක (pre-reflective) යන යෙදුමෙන් දැක්වෙන අත්දැකීම භාවිත කිරීමය. වෙනත් වචනවලින් කිවහොත්, කොටස් වශයෙන් නොව, සමස්තයක් වශයෙන් නිසඟවම අභ්‍යන්තරීකරණය කරගත් අත්දැකීමක් නැවත සිහි කර ගැනීමය. එවැනි අත්දැකීම් 'ආවර්ජක' බවට, එනම්, සිදුවීමෙන් පසු ඉදිරියට විකාශනය වී, යම් අයුරක ප්‍රස්තුත දැනුමක් (propositional knowledge) බවට පත්වේ. පරිවර්තන අධ්‍යයනයන්ගෙන් ණයට ගත් විට, මෙහි සිදුවන දේ ග්‍රහණය කර ගැනීමට අපට 'සුපැහැදිලි කිරීම' යන යෙදුම භාවිත කළ හැකිය. පින්තූර ඒවා වෙත දෘශ්‍යමය වශයෙන් අවධානය යොමු කරවාගැනීම මඟින් වචනාර්ථයෙන් කරුණු පැහැදිලි කරයි. මෙම මතකය අවදි වීම්, එක් එක් ශිෂ්‍යශිෂ්‍යාව විසින් උකහාගෙන ඇති ඔවුන්ගේ අත්දැකීම්, පෞද්ගලික ඉතිහාසය සහ චිත්ත ස්වභාවය ඇතුළත් ඔවුන්ගේ ස්වීය ප්‍රකාශන ස්වරූපයන් මඟින් හැඩගැසී ඇත. ද්විමාන රූප නිර්මාණය කිරීමේ දී, ඔවුන්ගේ තාක්ෂණික හැකියාවන් මඟින් මෙම සංවේදනයන් සන්නිවේදනය කිරීමේ හැකියාව, සක්‍රීය කිරීම මෙන්ම, සීමා කිරීම ද, සිදු කරයි. මේ සම්බන්ධයෙන් ගත් කළ, මෙම සිතුවම් වයස අනුව, පැහැදිලි ගමන් පථයක්

පෙන්නුම් කරයි. කුඩා ළමුන්ගේ සිතුවම් ඕනෑම ස්ථානයක කුඩා ළමුන් විසින් නිමවන ලද නිරූපණයන්හි දැකිය හැකි සම්මුතීන් භාවිත කරයි. නිදසුනක් ලෙස, හිස් සඳහා අසමානුපාතික ලෙස විශාල කව සහ අත් සහ කකුල් සඳහා කූරු භාවිතය. කෙසේ වෙතත්, ළමුන් වයසින් වැඩෙත්ම, ඔවුන්ගේ සංකල්ප රූප, සිතුවම් පිළිබඳ විශේෂ ඉගැන්වීම් සහ පුළුල් සංස්කෘතික සංවේදීතාවයකින්ම පමණක් ලැබිය හැකි ශෛලිය හා ශිල්පීය ක්‍රම සමඟ වඩවඩාත් මුසු වෙයි. කෙසේ වෙතත්, මෙයින් අදහස් කෙරෙන්නේ ප්‍රමිතිකරණයක් ඇති බවක් නොවේ. මෙම සිතුවම්වල කැපී පෙනෙන කරුණ වන්නේ ඒවා ඔස්සේ නිරූපණය කෙරෙන තාක්ෂණය, වර්ණය සහ සම්ප්‍රදායික විවිධත්වයයි. එක්එක් සිතුවමක් විවිධ මට්ටම් සහ ක්‍රියා විපරිවර්තනය පිළිබඳ කිසියම් අයුරක සංකීර්ණතාවයක් (පූර්ව ආවර්ජක අත්දැකීම් නිරාවරණය කිරීම), මෙන්ම, සංරක්ෂණ ක්‍රියාවක් බවට ද, පත් වන බව (ඇඳීමෙන් සහ පවතින සලකුණු අතර සුසංයෝගී සම්බන්ධතා සම්ප්‍රදායක් උපයෝගී කරගැනීම සවිබල ගැන්වීමෙන්) ප්‍රදර්ශනය කරයි. එබැවින්, නිර්මාණ ක්‍රියාවක් ලෙස සෑම ළමා සිතුවමක්ම ප්‍රතිනිර්මාණයක් ද, වන අතර, එහිදී චිත්‍ර ශිල්පියා සහ ප්‍රේක්ෂකයා යන දෙදෙනාම ලෝකය අලුතින් දකී. එසේ වුව ද, මෙම නිර්මාණ ක්‍රියාවන් ඇරඹෙන්නේ කිසියම් අද්භූත නිර්ගමයකින් නොවේ. අප නරඹමින් සිටින්නේ සමාජානුයෝජනය, අනුසංස්කෘත්‍යායනය (enculturation) සහ අධ්‍යාපනය යන ක්‍රියාවලීන් ඔස්සේ දැනුම්වත් වූ නියෝජනයන්ය. ළමුන්, වැඩිහිටියන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද ලෝකයක, තම තත්වයන් පිළිබඳව අවබෝධයක් ලබා ගත යුතුය. අනෙක් අතට, මෙම ක්‍රියාවලීන් ළමුන් තමන් වැඩෙන ලෝකය තේරුම් ගැනීමට භාවිත කරන දේවල් සඳහා පදනම බවට පත්වේ. සෞන්දර්යයක පදනම බවට පත් වන්නේ මෙම අත්දැකීමේ සහ දැනුම්වත් වීමේ ක්‍රියාවලියයි. මෙයින් මම සුන්දරත්වය සහ එය ඇගයීමට ලක් කරන ස්වරූපය පිළිබඳ කතිකාවන් අදහස් නොකරමි. මෙහිදී, මට දැක්වීමට අවශ්‍ය වන්නේ සෞන්දර්යයේ හැඟීම, සබඳතා පිළිබඳ දෘෂ්‍ය ප්‍රස්තුතයන්, වර්ගීකරණය, අවකාශය සහ හේතුඵල සම්බන්ධතාවය සමඟ සම්බන්ධ වී, බලය, ධූරාවලිය, ස්ත්‍රීපුරුෂ සමාජභාවය, අනන්‍යතාවය සහ විශ්වවේදය පිළිබඳ ස්වභාවිකකරණය වූ අවබෝධයන් ලෙස ක්‍රියාත්මක වන ආකාරයයි.

2023 දී, මම මෙම ළමා සිතුවම් සමීපව විමසීම ඇරඹූ විට, මට මෙම සෞන්දර්යය වඩාත් පැහැදිලි විය. ඒවා උද්‍යෝගීමත්, පරිකල්පනීය සහ වර්ණවත් වූවා පමණක් නොව, චලනය හා අවකාශීය සංවිධානය පිළිබඳ සංකීර්ණ හැඟීමක් ද, පළ කළේය. ඇත්ත වශයෙන්ම, පුළුල් යුරෝපීය සෞන්දර්යාත්මක සංවේදීතාවයකින් යුතුව වැඩුණු පුද්ගලයෙකු ලෙස, මෙම සිතුවම්වල පැවති අවකාශය, වර්ණය සහ පර්යාලෝකය පිළිබඳ සුවිශේෂී දෘශ්‍ය ව්‍යාකරණ සැණෙකින් මගේ අවධානයට ලක් විය. මෙම බොහෝ සිතුවම්වල දක්නට ලැබෙන මෙම ව්‍යාකරණයේ ලක්ෂණ පහත පරිදිය:

- දෘශ්‍ය මතකය: පෙරහැරෙන් සති කිහිපයකට පසු සිසුන් විසින් සිතුවම් නිර්මාණය කරන ලද අතර, මගේ දැනුමට අනුව, ඔවුන්ට පෙරහැර පිටපත් කරගැනීම සඳහා දෘශ්‍යාධාරක නොවීය. ඒවා නිර්මාණය කර ඇති ආකාරය අනුව, ඒවායේ දැක්වෙන විස්තර කෙරෙහි වන ඔවුන්ගේ අවධානය අසාමාන්‍යය. ඇඳුම් පැළඳුම්, සංගීත භාණ්ඩ, චාරිත්‍රානුකූල මෙවලම් සහ පිරිස්, ඔවුන් සිය මතකයන් ඇසුරින් ඉතා නිරවද්‍ය ලෙස පරිවර්තනය කර ඇත. ළමුන් උත්සවයේ විස්තර පමණක් නොව එහි අංග අතර පැවති ව්‍යූහාත්මක සබඳතා ද, අභ්‍යන්තරීකරණය කරගෙන තිබිණි. නිදසුනක් ලෙස, පෙරහැරේ ධාවන අනුපිළිවෙල හෝ පූජනීය මෙවලම් කෙරෙහි අනුගමනය කළ යුතු ඉරියව් සහ ආකල්ප දැක්විය හැකිය.

- ශරීරගතභාවය (Embodiment): ළමුන් නර්තන ශිල්පීන්ව නිරූපණය කර ඇති ආකාරය අනුව, ඔවුන්ගේ දෘශ්‍ය මතකයේ විශේෂයෙන් වැදගත් අංගයක් දැකිය හැකිය. බොහෝ වැඩිහිටි ළමුන් ඉරියව් සහ චලනයන් ග්‍රහණය කර ගන්නා නිරවද්‍යතාවය සුවිශේෂී වේ. ළමුන් තම නිර්මාණ තුළින් දැක්වීමට උත්සාහ කරන චර්යාවන් සහ චලනයන් පිළිබඳව ගැඹුරින් ශරීරගත වූ හැඟීමක් ඔවුන් තුළම නොමැති නම්, එවැනි රූප නිර්මාණය වන්නේ කෙසේදැයි සිතා ගැනීම දුෂ්කරය. සිතුවම තුළින් මතු වන දෘෂ්‍ය තොරතුරුවලට තවත් පසෙකින් මතුවන චලනය සහ සිරුර පිළිබඳ සංවේදීතාවය මුණගැසේ.

- කාලිකභාවය (Temporality): සිතුවම් කරන ලද රූපයක් අකාලික වුවද, සිතුවම් කටයුතු කරන විෂය කරුණ බොහෝ දුරට ගතිකය. සිතුවම් මඟින් ග්‍රහණය කරගන්නේ නියමිත කාලයක් තුළ සිදුවන සිදුවීම්ය. බොහෝ සිතුවම් නර්තනය, පෙරහැර සහ ඒවායේ සංගීතමය සහායනය නිරූපණය කරයි. රිද්මය, චලනය සහ ඇත්ත වශයෙන්ම සංගීතමය බව පිළිබඳ ප්‍රබල හැඟීම බොහෝ සිතුවම්වල ප්‍රබල ලක්ෂණයක් බවට පත් වෙයි. බොහෝ සිතුවම් නරඹන විට, ඇසට නොනටා සිටිය නොහැක. නරඹන්නාට චලනය නතර කළ රාමුවක් ඉදිරිපත් කළ ද, එයට පෙර යමක් සිදු වූ බවත්, ඊට පසුව තවත් යමක් සිදුවනු ඇති බවටත් හැඟීමක් මතු වෙයි.

- රාමු කිරීම: ළමුන් විසින් භාවිත කරන සමහර රාමු සම්මුතීන් තුළ ද, කාලිකත්වය පිළිබඳ ක්‍රියාවලිය පැහැදිලිව දිස් වේ. පින්තූර රාමුව සහ රූප ඒ තුළ සීමා කිරීම, බටහිර කලාවේ සහ ඡායාරූපකරණයේ ප්‍රබල උපක්‍රමයකි. මෙම තරුණ ජනයාගේ සිතුවම්වල දැක්වෙන ක්‍රියාවන්, සිතුවම් රාමුවේ දාරවලින් පිටත විසිරී යාම අසාමාන්‍ය දෙයක් නොවේ. නිදසුනක් ලෙස, ඇතැම් සිතුවම්වල අර්ධ සිරුරු දක්නට ලැබෙන අතර, එමඟින් අප තුළ මිනිසුන් දර්ශන පරාසයට ඇතුළු වීමට හෝ පිටවීමට ආසන්න බවට හැඟීමක් මතු කරයි. රාමු කිරීමේ සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳ මෙම පැහැදිලි නොසලකා හැරීම, බටහිර කලාවේ සහ ඡායාරූපකරණයේ බහුලව දක්නට ලැබෙන පරිදි, නිරූපණය කරන ලද සිදුවීම්, කඩදාසියේ සීමාවන්ගෙන් හෝ රාමුවේ දාරවලින් සීමා නොවී, වඩා නිශ්චිත මොහොතක දී, අප පසුකර යන බවට හැඟීමක් දනවයි.

- අවකාශීය දැනුවත්භාවය: සිතුවම රාමුවෙන් පිටතට විහිදී යාම සම්බන්ධයෙන් විස්තර කර ඇති තාක්ෂණයට සමාන තාක්ෂණයක් වන්නේ, චිත්‍ර ශිල්පියා අනිවාර්යයෙන්ම දර්ශනයේ නොමැති දේවල් කෙරෙහි අවධානය යොමු කරන බව අඟවන අයුරින්, පුද්ගලයින්ගේ හෝ වස්තූන්ගේ කොටස් දර්ශනයට ඇතුළත් කිරීමට සැලකිලිමත් වීමය. මේ අනුව, පෙරබිමෙහි සිටින පුද්ගලයන්ට අර්ධ වශයෙන් ආවරණය වන පරිදි

පුද්ගලයින් හෝ වස්තූන් ඇතුළත් කිරීමෙන් අවකාශය පිළිබඳ හැඟීමක් නිර්මාණය කරයි. මේ අනුව, දර්ශනය යනු, මතුපිට පමණක් නොව, යටින් සහ පිටුපසින් ඇතැයි පරිකල්පනය කරන දේවල් ද, වන අතර, එය නර්තන ශිල්පීන්ගේ පිටුපස පේළිය, විශාල ජනකායක් පිළිබඳ ඇඟවුම හෝ පෙරහැරක් පිටුපසින් කොඩි සහ සේසත් රැගෙන යන පුද්ගලයින් ඇතුළත් කිරීම විය හැකිය. ඇතැම් රූපවල, දසුනින් බැහැරව තිබීම යනු මනසින් බැහැරව තිබීමට සමාන නොවේ. ඒවායේ හුදු මතුපිට තලයන් විදහා දැක්වීමක් පමණක් නොව, ත්‍රිමාණ අවකාශය පිළිබඳ හැඟීමක් ද, ඇත.

- මායිම් රේඛා: බටහිර චිත්‍රකලා අධ්‍යාපනයේ බොහෝ විට අධෛර්යමත් කරන ලද සම්මුතියක් වන්නේ, රූප සහ වස්තූන් අන්තර්ගත කිරීම සඳහා ඝන මායිම් රේඛා සහ දාර භාවිත කිරීමය. මෙහිදී, නූතනවාදී කලාවේ සහ පුරාණ බෞද්ධ විහාර කලාවේ බොහෝ විට දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයක් වන, රූප කැපී පෙනෙන ලෙස සකස් කිරීම සඳහා වඩාත් කැපී පෙනෙන මායිම් රේඛා බහුලව භාවිත වේ.

- හිස් පසුබිම්: නිරූපණය කරන ලද රූපවලට බලය සහ ප්‍රමුඛත්වය ලබා දෙන තවත් සම්ප්‍රදායක් වන්නේ හිස්, ඒකවර්ණ පසුබිම් භාවිතයයි. බොහෝ සිතුවම්වල විෂයයන් ස්ථානයක හෝ තත්වයක රැඳවීමේ උත්සාහයක් නොමැති අතර, බොහෝ විට රූප නිදහසේ පාවෙන ස්වරූපයක් ඇත. මෙම තාක්ෂණය බටහිර මධ්‍යතන කලාවේ මෙන්ම ශ්‍රී ලාංකික විහාරස්ථාන බිතුසිතුවම්වල ද, දක්නට ලැබේ. මේ දෙකේම අභිප්‍රාය වන්නේ සිතුවමේ ප්‍රධාන විෂය කෙරෙහි අවධානය යොමු කරවීමය.

- ප්‍රතිවර්තනය (Repetition): නර්තන ශිල්පීන් නිරූපණය කරන රූපවල, අංග වින්‍යාසයන් සහ ශරීර ඉරියව් නැවත නැවතත් ඇතුළත් කිරීමෙන් රිද්මය පිළිබඳ හැඟීම වර්ධනය වේ. වෙන් වෙන් පුද්ගලයින් එකම ඒකකයක් මෙන් චලනය වන බවට හැඟීමක් ඇති කිරීම සැබෑ නර්තන කණ්ඩායමක සෞන්දර්යාත්මක බලපෑම වන්නාක් මෙන්, චිත්‍ර ශිල්පීන් මෙම සෞන්දර්යය ග්‍රහණය කරගන්නේ, කණ්ඩායම් සාමාජිකයන් අතර අවයව, අභිනයන් සහ ශරීර ඉරියව් සමාන්තරව ප්‍රතිනිර්මාණය වන ආකාරය කෙරෙහි ප්‍රවේශමෙන් අවධානය යොමු කිරීමෙනි. මෙම ප්‍රතිවර්තනයේ අවශේෂ බලපෑමක් වන්නේ එකට චලනය වන සිරුරු අතර අවකාශවල රටා නිර්මාණය කිරීමය.

- සම්බන්ධතාවය: ඇතැම් සිතුවම්වල වෙනස් සමාජීයත්වයක් පිළිබඳ ක්‍රියාකාරීව පවතින සැනදසුනක් දැකිය හැකිය. බොහෝ සිතුවම් නටමින් සිටින නර්තන කණ්ඩායම් නිරූපණය කළ ද, බොහෝ විට ඒවායින් රූප අතර සම්බන්ධතාවය ද, අවධාරණය කෙරේ. බොහෝ විට, අත් සහ කකුල් අතිච්ඡාදනය වී එකිනෙකට බැඳී ඇති පරිදි ඉදිරිපත් කෙරේ. ඇතැම් සිතුවම්වල අත් සහ පාද රේඛාව ඔස්සේ සමස්ත සිතුවමම නැරඹිය හැකිය. සමීපත්වය පිළිබඳව වන මෙම අවධාරණය, ශ්‍රී ලාංකික සමාජීයත්වය තුළ කැපී පෙනෙන පරිදි දක්නට ලැබෙන අවකාශීය දැනුවත්භාවය පිළිබඳ හැඟීමක් සමඟින් ප්‍රබල ලෙස අනුනාද වේ. මගේ තර්කය වන්නේ, බොහෝ සිතුවම්වල අප දකින්නේ තනි තනි පුද්ගලයන්ගේ සිතුවම් සමූහයක් නොව, එකිනෙකා හා සම්බන්ධ පුද්ගලයන් සමූහයකගේ සිතුවම් බවයි. ශ්‍රී ලාංකික සමාජය තුළ, තමන්ට සාපේක්ෂව වෙනත් අය සිටින්නේ කුමන ස්ථානයක ද, යන්න පිළිබඳව දැනුවත් වීමට මිනිසුන් කැමැත්තක් දක්වන අතර, විශේෂයෙන් ඥාතිත්ව සන්දර්භයන් තුළ, සන්නිවේදනය සහ අන්‍යෝන්‍ය පිළිගැනීම සඳහා භෞතික සමීපත්වය සහ ස්පර්ශය අත්‍යවශ්‍ය වේ.

- ආසියානු රූපලාවන්‍ය පරමාදර්ශ: චිත්‍ර ශිල්පීන් බොහෝ විට පුරුෂයන් සහ කාන්තාවන් නිරූපණය කරන්නේ ආසියානු රූපලාවන්‍ය පරමාදර්ශවලට අනුරූප වන අයුරිනි. මෙහි ඇති බොහෝ සිතුවම්වල නිරූපණය කර ඇති පුද්ගලයන්ගේ සම පැහැපත්ය. කාන්තාවන්ට බොහෝ විට ලබා දී ඇත්තේ ආමන්ඩ් හැඩැති ඇස්ය. යාතුකර්ම රංගන, සම්භාව්‍ය නාට්‍ය හෝ මෑත කාලීන අභිරුචියක් වන ටෙලිනාට්‍ය වැනි දේවල භාවිත කර ඇති වේශ නිරූපණ ඔස්සේ මෙම ලක්ෂණ සාමාන්‍යයෙන් උකහාගනු ලැබේ. 'කලාව' දෘශ්‍ය නිරූපණයක් ලෙස නිර්මාණය කිරීමේ දී, බොහෝ ළමුන් ඊට මෙම පරමාදර්ශී ලක්ෂණ ඇතුළත් කරන බව සැලකිය යුතු කරුණකි.

මෙම සිතුවම් අධ්‍යයනය කිරීමේදී සැණෙකින් මතකයට නැඟෙන ප්‍රශ්නය වන්නේ, ළමුන් මේ දෘශ්‍ය ව්‍යාකරණ පිළිබඳ ඔවුන්ගේ සුවිශේෂී භාවිතය අත්පත් කරගත්තේ කෙසේද යන්නය. මෙම නිර්මාණකරුවන්ව නිර්මාණය කිරීම සඳහා මැදිහත් වී ඇත්තේ කුමක්ද?

1970 දශකයේ අග භාගයේ දී, ළමුන් දෘශ්‍ය සංස්කෘතියට ප්‍රවේශ වීම එතරම් හොඳින් වර්ධනය වී නොතිබිණි. රූපවාහිනිය තවමත් සැලකිය යුතු ප්‍රමාණයක් කරා ළඟා වී නොතිබිණි. සිනමාව තුළ ළමා චිත්‍රපට දුර්ලභ විය. බණ්ඩාරනායක සමයේ වසර ගණනාවක දැඩි අරපිරිමැස්මෙන් පසු, පොත් සහ දෘශ්‍ය ද්‍රව්‍ය, විශේෂයෙන් ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල සාමාන්‍යයෙන් හිඟ විය. කෙසේ වෙතත්, එකල බහුල ලෙස ව්‍යාප්තව තිබූ වූ එක් ඡානරයක් වූයේ චිත්‍රකතාය. මේවා පුවත්පත් සහ ලාභ සඟරාවල පළ වූ අතර, ගොඩනැගිලි, බස් රථ සහ ගොන් කරත්තවල පවා සවි කර තිබූ දැන්වීම් පුවරු ඔස්සේ පුළුල් ලෙස ප්‍රචාරය විය. විලාසිතා සහ ආකල්ප සන්නිවේදනය කිරීමේ දී, මෙම චිත්‍රකතාවල ශෛලිය ඒ සඳහා බලපෑම් කළේය. සිතුවම් ගැන ආවර්ජනය කරමින්, නැවත එක්වීමේ අවස්ථාවට සහභාගී වූ කලාකරුවෙකු අදහස් දක්වමින්, ඒ යුගයේ බොහෝ තරුණ ජනයා බලංගොඩ සරත් මධු නම් කලාකරුවෙකුගේ නිර්මාණවලින් ආභාෂය ලැබූ බව පැවසීය. 1970 ගණන්වල දී, ඔහු චිත්‍රකතා පුවත්පත්වල (උදාඃ සිත්තර, සිතුවම සහ දසුන) ශෘංගාරාත්මක චිත්‍රකතා පළ කළ සිත්තරෙකු විය. ඔහුගේ වඩාත් ජනප්‍රිය ශෘංගාරාත්මක චිත්‍රකතාවක් වූයේ 'ඉතින් ඊට පස්සේ' නම් ආදර කතාවකි. 1970 දශකයේ අග භාගයේ දී, මෙම ජනප්‍රිය ප්‍රතිරූපයේ බලපෑම් වැඩිහිටි ළමුන්ගේ සිතුවම්වල පැහැදිලිව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් වශයෙන්, තරුණියින්ගේ කොණ්ඩා මෝස්තර (දිගු, සම්පූර්ණ, රැලි සහිත සහ කන්වලට ඉහළින්) සහ ඔවුන් අඳින පළඳින ආකාරය (විචිත්‍රවත් කමිස, දීප්තිමත් කලිසම් සහ බටහිර විලාසිතාවේ සාය). කෙසේ වුවද, මෙම බලපෑම් සිතුවම්වල ඇතැම් අංග සඳහා හේතු විය හැකි වුවද, සිතිය යුතු තවත් බොහෝ කරුණු තිබේ.

ඔවුන්ගේ දෘශ්‍ය සාක්ෂරතාවයට වඩාත්ම වැදගත් බලපෑම් ඇති වූයේ, පාසලේ ඔවුන්ගේ චිත්‍ර පන්තිවලින් බව මට හැඟිණි. තවද, මෙම සිතුවම්වල විවිධත්වය සහ ගුණාත්මකභාවය අනුව, ළමුන්ට සුවිශේෂී චිත්‍ර ගුරුවරයෙකු සිටින්නට ඇතැයි මම අනුමාන කළෙමි. 2023 දී, පාසලෙන් කරන ලද විමසීම්වලින් පෙනී ගියේ එය සැබවින්ම එසේ බවය. අදාළ චිත්‍ර ගුරුවරිය ගමගේ මහත්මිය වූ අතර, සියලුම විස්තරවලට අනුව, ඇය ඉතා ගෞරවනීය ගුරුවරියක් විය. 1979 දී, ඇය චිත්‍ර තරඟය සම්බන්ධයෙන් මෙන්ම, ඒ සඳහා ළමුන් නිර්මාණය කළ සිතුවම් සම්බන්ධයෙන් ද, වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කළාය.

රූපය 65

රූපය 66

රූපය 67

1943 දී උපත ලද ශාන්තා කමලා ගමගේ මෙනවිය, 2024 දී, මා නැවත පාසලට පැමිණීමට බොහෝ කලකට පෙර, 2008 දී, පරලෝ සැපත්ව තිබුණාය. නැවත හමුවේ දී, මට ඇගේ පුත් කෞශල්‍ය මහතා මුණගැසිණි. ඔහු මෙහි තම මව පිළිබඳ මතකයන් මෙන්ම, ඇය කොටපොළ පාසලේ සේවය කළ යුගයට අයත්, ඇගේ ඡායාරූප කිහිපයක් බෙදා ගනී (රූප 65, 66 සහ 67). ඇය ඇගේ මුල් පාසල් අධ්‍යාපනය ලබා තිබුණේ ගාල්ලේ සංඝමිත්තා විද්‍යාලයෙනි. 1970 දී, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයට ඇතුළත් වූ ඇය, 1975 දී, උපාධිය ලබා ගත්තාය. ඇය පළමු ගුරුපත්වීම ලැබ තිබුණේ ගාල්ල දිස්ත්‍රික්කයේ ඇල්පිටිය ආනන්ද විද්‍යාලයටය. 1977 දී, කොටපොළ මහා විද්‍යාලයේ චිත්‍රකලා ගුරුවරියක ලෙස පත් වූ ඇය, වසර දහයකට වැඩි කාලයක් එහි ඉගැන්වූවාය. 1988 දී, දෙනියාය මධ්‍ය මහා විද්‍යාලයට ස්ථාන මාරු ලද ඇය, 2004 වසරේ දී, විශ්‍රාම ලබන තෙක්ම එහි සේවය කළාය. 1974 දී, විවාහ වූ ඇය, දරුවන් දෙදෙනෙකුගේ මවකි. මෙම සරල චරිතාපදානය ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල දරුවන්ට අධ්‍යාපනය ලබා දීම සඳහා තම ජීවිතය කැප කළ බොහෝ ගුරුවරුන්ගේ පොදු ජීවිත කථාවය. මැතිවරණ කාලවල දී, අනාගතය ගොඩනැඟීමේ දී, ඔවුන්ගේ කාර්යභාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කරන දේශපාලනඥයන්ගේ නිෂ්ඵල කථාවල දී, හැර, බොහෝ දුරට, ඔවුන්ගේ ව්‍යායාමයන් ඇගයීමට ලක් නොවේ. කෙසේ වෙතත්, ඔවුන්ගේ කාර්යභාරය ඉතා වැදගත් එකක් වන අතර, එය කලාතුරකින් සමීප අවධානයට ලක්වන විෂයයකි. මූලික වශයෙන්, සංස්කෘතික ප්‍රතිනිෂ්පාදනය සහ මෙම ක්‍රියාවලිය තුළ පුද්ගලයින් නිර්මාණය කිරීම අවබෝධ කර ගැනීමේ දී, කලාවන්හි දැනුම හා කුසලතා සම්ප්‍රේෂණය විශේෂයෙන් වැදගත් වේ. කලා ගුරුවරයාගේ කාර්යභාරය, සමාජයක ජීවත් වන ළමයෙකු තුළ තම පුද්ගලභාවය පිළිබඳව හැඟීම වර්ධනය කිරීම සඳහා උපකාරී වන බොහෝ සාධක අතුරින් එකකි. කෙසේ වුවද, මෙම සිතුවම් හැසිරීම්, සංජානන මනෝරථා, වර්ගීකරණය, හැඟීම්, සහ ක්‍රියාව මෙන්ම, අභිප්‍රාය ස්වභාවිකකරණය කිරීම පිළිබඳ ඉඟි ලබා දෙන බැවින්, එය ඉතා වැදගත් සාධකයකැයි මම තර්ක කරමි. අනුමානාත්මක වුවද, 1970 දශකයේ මුල් භාගයේ රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ ඉගෙනුම ලැබූ කාලය තුළ, ගමගේ මහත්මිය කෙබඳු ආභාසයන්ට බඳුන්වන්නට ඇති ද, යන කරුණ පිළිබඳ දළ සටහනක්, මීළඟ කොටස්වල දී, ඉදිරිපත් කිරීමට මම උත්සාහ කරමි. මෙහිදී මා ගෙනහැර දක්වන්නේ, 'නිර්මාණකරුවන් නිර්මාණය කිරීම' සඳහා කැප වූ ගුරුවරියක ලෙස, ඇය තම කාර්යයන් ඉටු කිරීම සඳහා උකහාගන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි වටිනාකම් සහ සංකල්පනාවන් පිළිබඳ බහුරූපේක්ෂ දර්ශනයයි. විසිවන සියවසේ ශ්‍රී ලාංකික කලාව නිර්මාණය කර නිර්වචනය කිරීමේ අරගලයට සහභාගී වූ කලාකරුවන් ගැන බොහෝ දේ ලියැවී ඇතත්, ඒවා අතර, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයෙන් බිහි වූ කලා ගුරුවරුන්ට ලැබී ඇත්තේ ඉතා අල්ප අවධානයකි.

රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය: 1970 පමණ

ගමගේ මහත්මිය 1970 දී, එවකට රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයට ඇතුළත් වූවාය. මෙම කාලය තුළ, මූර්ති ශිල්පී තිස්ස රණසිංහ (1969-71) සහ විවිධ දක්ෂතා සහිත කලාකරුවෙකු, කවියෙකු සහ චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයෙකු වූ මහගමසේකර මෙම විද්‍යාලයේ විදුහල්පතිවරු වූහ. මෙහි කාර්ය මණ්ඩලය තුළ ඇල්බට් ධර්මසිරි (චිත්‍රකලාව), එච්.ඒ. කරුණාරත්න (චිත්‍රකලාව), පොල්පිටිය මහත්මිය (සම් නිර්මාණ), විජේසේකර (මූර්ති ශිල්පය), ධර්මතිලක ද සිල්වා (මූර්ති ශිල්පය), එස්.පී. චාල්ස් (සාම්ප්‍රදායික චිත්‍රකලාව), කියු.වී. සැල්ඩින් (චිත්‍රකලාව), ඩබ්ලිව්.ඒ. ආරියසේන (චිත්‍රකලාව) සහ ආර්.එම්. ධර්මසේන ආදීන් විය. චිත්‍රශිල්පී ජෙෆ්රි බෙලිං (William James Geoffrey Beling 1907-1992) මෙම යුගයේ යම් කාලයක් මෙහි ආගන්තුක ගුරුවරයෙකු ලෙස සේවය කළේය.මෙහි ඉගැන්වූ ප්‍රධාන විෂයයන් වූයේ: චිත්‍රකලාව සහ මූර්තිය. අනුබද්ධ විෂයයන් අතරට ඡායාරූපකරණය, මුද්‍රණ නිර්මාණය, ග්‍රැෆික් නිර්මාණය, සන්නිදර්ශන සහ රෙදිපිළි, ලෝහ වැඩ, සම් වැඩ, පිඟන් මැටිවැඩ, මැටිවැඩ සහ ලී කැටයම් වැනි ශිල්ප විෂයයන් ඇතුළත් විය.[24]

මෙම විද්‍යාලය නගරයේ කීර්තිමත් පෙදෙසක් වූ, කොළඹ 7, හෝර්ටන් පෙදෙසේ පිහිටා තිබිණි. 'හේවුඩ්' නමැති පැරණි යටත් විජිත නිවසක පිහිටුවා තිබූ බැවින් විද්‍යාලය එනමින් ද, හැඳින්විණි. 1952 ජූලි 1 වන දින රජයේ කලා විද්‍යාලය (Government College of Arts - GCA) එහි පළමු විදුහල්පතිවරයා වූ ජේ.ඩී.ඒ. පෙරේරා සමඟ හේවුඩ් හි දී, ආරම්භ විය. 1940 ගණන්වල අගභාගයේ දී, ලංකා කාර්මික විද්‍යාලයේ කලා හා ශිල්ප අධ්‍යනාංශය භාරගත් පෙරේරා, 1952 දී, එය අහෝසි කරමින්, ඇඳීම, පින්තාරු කිරීම, කලා, අත්කම්, මූර්ති, සංගීතය සහ නැටුම් ඉගැන්වීමේ විෂය පථයන් සහිතව එය රජයේ කලා විද්‍යාලය ලෙස බිහි වීම අධීක්ෂණය කළේය. 1953 දී, රජයේ කලා විද්‍යාලය, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය (Government College of Fine Arts-GCFA) ලෙස නැවත නම් කරන ලදි.[25] පෙරේරා විදුහල්පති ලෙස අඛණ්ඩව කටයුතු කළ අතර, එම තනතුරෙන් වසර කිහිපයකට පසු, 1956 දී, ඔහු විශ්‍රාම ගියේය. ස්වාධීන විද්‍යාලයක ප්‍රධානියා ලෙස මෙන්ම, නිදහසින් පසු බිහිවෙමින් පැවති සංස්කෘතික පුනරුදයක පසුබිමේ වෙසෙමින්, ඇතැම් සැලකිය යුතු නවෝත්පාදන හඳුන්වා දීමට පෙරේරාට හැකි විය. ඔහු සාම්ප්‍රදායික නැටුම් සහ උතුරු ඉන්දියානු සංගීත පාඨමාලා හඳුන්වා දුන් අතර, එමගින් ඒවාට ශාස්ත්‍රීය පිළිගැනීමක් ලැබිණි. නව පාසල ඒ වන විට, අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය යටතේ පැවති අධ්‍යනාංශයක් වූ අතර, එය ජාතික සංස්කෘතික ප්‍රතිපත්තිය සහ අධ්‍යාපනය අතර වැදගත් දෘෂ්ටිවාදාත්මක පෙළගැස්මක් සනිටුහන් කළේය. එය සංස්කෘතික ප්‍රභූන් වෙනුවට, සාම්ප්‍රදායික කලාකරුවන් සහ රංගන ශිල්පීන් විසින් ඉදිරිපත් කළ යුතු ඇඳීම, පින්තාරු කිරීම, මූර්ති, සංගීතය සහ නර්තනය පිළිබඳ පාඨමාලා ඉදිරිපත් කළේය. 1952 දී, පෙරේරා විසින් කෑගල්ලේ විසූ ප්‍රසිද්ධ බෙරවා කුල නර්තන ශිල්පියෙකු වූ පනී භාරත (1920-2005), රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ නැටුම් අංශයේ ප්‍රධානියා ලෙස පත් කරන ලදී. 1940 ගණන්වලදී, පානි භාරත, ලංකාවේ වඩාත්ම කීර්තිමත් නර්තන ශිල්පිනියක් පමණක් නොව, පෙරේරාගේ බිරිඳ ද, වූ චන්ද්‍රලේඛා සමඟ ඉගැන්වීම සහ රංගනය සිදු කළ අතර, එමගින් නර්තන රංගන ලෝකය සහ අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රය අතර වැදගත් සම්බන්ධතාවයක් ඇති කර ගත්තේය.[26] පෙරේරා සිංහල මාධ්‍යයෙන් කලා පාඨමාලා ඉදිරිපත් කළ පළමු පුද්ගලයා ද, විය. උද්‍යෝගිමත් නාට්‍යකරුවෙකු ලෙස ඔහු, වෙස්සන්තර, සිරි සඟබෝ සහ හරිස්චන්ද්‍ර

වැනි සම්භාව්‍ය සිංහල නාට්‍ය රංගනයන් ද, නිෂ්පාදනය කළේය. මෙම ජනප්‍රිය නිෂ්පාදන, ඊ.ආර්. සරච්චන්ද්‍ර සහ අනෙකුත් පුද්ගලයන්ගේ උත්සාහයන් තුළින් ක්‍රියාත්මක වෙමින් පැවති සිංහල නාට්‍ය කලාවේ පුනර්ජීවනයට බෙහෙවින් දායක විය. පෙරේරාගේ කලාව ඉගැන්වීමේ ප්‍රවේශය සාරසංග්‍රාහක වූ අතර, එය සිතුවම් ඇඳීම සහ ප්‍රදර්ශනය පිළිබඳ ඔහුගේ පූර්ව යුරෝපීය අත්දැකීම්වල මූලිකාංග සහ දේශීය සම්ප්‍රදායන්ගේ වටිනාකම පිළිබඳ තියුණු හැඟීමකින් ඒකාබද්ධ වී තිබිණි. කලා අධ්‍යාපනය පිළිබඳ ඔහුගේ දර්ශනය ඔහු විස්තර කළේ, 'මූලික නිර්මාණය, රූපමය සංයුතිය සහ වර්ණ අත්හදා බැලීම් සඳහා සම්පූර්ණ නිදහස ලබා දුන්' දර්ශනයක් ලෙසය (Bandaranayake and Dharmasiri 2016:40). මෙම නිදහසේ ජීවගුණය රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ කාර්ය මණ්ඩලය තුළට පමණක් නොව, එහි දොරටු හරහා ගමන් කිරීමට නියමිතව සිටි බොහෝ සිසුසිසුවියන් තුළට ද, ඇතුළු විය.

1950 ගණන්වල දී, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය ශ්‍රී ලංකාවේ කලා අධ්‍යාපනය සඳහා වූ ප්‍රමුඛතම ආයතනය ලෙස ඉක්මනින්ම ස්ථාපිත විය. 1958 දී, විද්‍යාලය පිළිබඳ නිකුත් කරන ලද රජයේ වාර්තාවක් මඟින් අවධාරණය කරන ආකාරයට, දිවයිනේ රජයේ පාසල් අංශය සඳහා කලාව පිළිබඳ අධ්‍යාපනඥයින් සහ ගුරුවරුන් නිර්මාණය කිරීම එහි එක් අරමුණක් විය.[27] මෙම අරමුණ පිටුපස තිබූ දෘෂ්ටිවාදාත්මක තෙරපුම පැමිණියේ 1960 දී, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය යටතට පත් කිරීමත් සමඟය. 1956 දී, සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය නිර්මාණය කරන ලද්දේ, ජාතිකවාදී ටිකට් පතක් ඔස්සේ එස්. ඩබ්ලිව්.ආර්.ඩී. බණ්ඩාරනායකව ජයග්‍රහණය කරා රැගෙන ගිය එම වසරේදීම ය. මේ කාලයේ දී, සිංහල සංස්කෘතිය අවදානමට ලක්ව ඇති බැවින්, එය සංරක්ෂණය කිරීමට හා ආරක්ෂා කිරීමට අවශ්‍ය බව දක්වා සිටි දෘෂ්ටිය දෙසට තීරණාත්මක විතැන් වීමක් සිදුවිය. පූර්ව යටත් විජිත යුගයේ පැවති බවට විශ්වාස කළ සංස්කෘතිය යථා තත්ත්වයට පත් කිරීම කෙරෙහි ද, අවධාරණයක් තිබුණි. මෙම අරමුණු මුදුන්පත් කර ගැනීම සඳහා ශ්‍රී ලංකා නිදහස් පක්ෂ රජය කලාවන් ප්‍රවර්ධනය කිරීමට සහ ඒවා ඇතුළත් කරගැනීම සඳහා විශාල වශයෙන් ආයෝජනය කළේය. නිදසුනක් ලෙස, 1958 දී රජයේ නර්තන ගුරුවරුන් අට දෙනෙකු පමණක් සිටි බව පෙන්වා දෙන රීඩ්, 1959-60 දී, රජය නව තනතුරු හයසියයක් නිර්මාණය කළ බව පෙන්වා දෙයි (Reed 2010:140). මෙම මුලාරම්භයත් සමඟම, කලා ක්ෂේත්‍රයට ප්‍රමිතිගත විෂයමාලා හඳුන්වා දීමත්, ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික පාසල්වල නර්තනය ඉගැන්වීම සහ ජාතික විභාග සහ සම්මාන ක්‍රමයක් හඳුන්වා දීමත් සිදු විය.

1965 දී රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය නැවතත් අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය යටතට පත්විය. ගමගේ මහත්මිය එහි අධ්‍යාපනය ලබන විට එම ආයතනය තවත් පරිපාලන පරිවර්තනයකට භාජනය වෙමින් පැවතුණි. 1974, ඇය උපාධිය ලද වසරේ දී, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය ලංකා විශ්ව විද්‍යාලය යටතේ සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය (Institute of Aesthetic Studies-IAS) ලෙස ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය යටතේ විශ්ව විද්‍යාල පද්ධතියට ඇතුළත් කරන ලද අතර, පසුව කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයට අනුබද්ධ කරන ලදි. (Lanka, U,o , 1987). විද්‍යාලය විවිධ කලා විෂයයන් සඳහා කලාවේදී උපාධි පිරිනමන පූර්ණ විශ්ව විද්‍යාල පීඨයක් බවට පරිවර්තනය කිරීම සඳහා සාම්ප්‍රදායික චිත්‍රාගාර සහ ශිල්ප පාදක පුහුණුවීම්වලින් බැහැරව, කලාවන් සඳහා වඩාත් විෂයමාලා පාදක ප්‍රවේශයකට විතැන් වීමක් මීට ඇතුළත් විය. 2005 දී, සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන ආයතනයේ දෘෂ්‍ය කලා අංශය, සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන ආයතනය වෙනුවට අලුතින් පිහිටුවන ලද සෞන්දර්යය කලා විශ්ව විද්‍යාලයේ (University of Visual and Performing Arts-UVPA) දෘශ්‍ය කලා පීඨය බවට පත්විය.

කලා අධ්‍යාපනය ලබා දීමේ දී, සිදු වූ එකම වෙනස පරිපාලනමය වෙනස පමණක් නොවීය. පසුගිය සියවස පුරා, යටත් විජිත බලයේ සෙවණැල්ල සහ එය විසින් මූර්තිමත් කර තිබූ බලපෑම්වලට එරෙහිව සටන් කළ ජාතික අනන්‍යතාවයේ සහ වටිනාකම්වල තරඟකාරී අනුවාදයන් අතර අරගලයේ දී, දෘශ්‍ය සංස්කෘතිය ඒ සඳහා අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් විය. එක් අතකින්, සම්ප්‍රදාය නැවත සොයාගැනීමට සහ සැමරීමට තැත් කරමින්, ප්‍රතිපත්ති සහ නිලධාරිවාදී යටි අරමුණු ඔස්සේ ඊට ස්ථාවරත්වයක් ලබා දීමට උත්සාහ කරන ලද අතර, අනෙක් අතින්, නව පරම්පරාවේ කලාකරුවෝ පිළිගත් මූලධර්ම සහ කලාව තුළ පිළිගත හැකි බවට නියමිත සම්මතවල සීමාවන් තල්ලු කරමින් සිටියහ. කලාව ඉගැන්වීමේ සහ භාවිතයේ ඉතිහාසය පුරාම, සාම්ප්‍රදායික ආකෘතීන් නූතනවාදී සහ ප්‍රගතිශීලී බලපෑම් සමඟ සංසන්දනය කිරීමේ මෙම අරගලය, ශ්‍රී ලාංකික කලාවට එහි පවතින ගතිකත්වය සහ සුවිශේෂීත්වය ලබා දී ඇත. මේ සම්බන්ධයෙන් සැලකිය යුතු චරිතයක් වූයේ චාල්ස් ෆ්‍රීග්‍රෝව් වින්සර් (Charles Freegrove Winzer 1886 - 1940) ය. වින්සර් වෝර්සෝ නගරයේ දී, ඇන්ග්ලෝ-ජර්මානු දෙමව්පියන්ට දාව උපත ලැබීය. ඔහු පිකාසෝගේ (Pablo Picasso 1881-1973) සහ මොඩිග්ලියානිගේ (Amedeo Clemente Modigliani 1884-1920) සමකාලීනයෙකු වූ අතර, මැටිස්ගේ සමීප මිතුරෙකු වූ මුද්‍රණකරුවෙකු, ශිලා මුද්‍රණ ශිල්පියෙකු සහ චිත්‍ර ශිල්පියෙකු විය. 1920 දී, ඔහු අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුවේ කලා පරීක්ෂක ලෙස ලංකාවට පැමිණියේය. වින්සර් ඉතා බැරෑරුම් ලෙස තම රාජකාරි භාර ගත්තේය. සිංහල සහ දෙමළ යන භාෂා දෙකෙන්ම පාසල්වල ඉගැන්වීම ප්‍රවර්ධනය කිරීමේ ගෞරවය හිමි කර ගන්නා ඔහු, චිත්‍ර ඇඳීම පිළිබඳ අත්පොතක් ද, නිර්මාණය කළේය. ඔහුගේ කෘති එකල බොහෝ දුරට ප්‍රධාන ධාරාවට අයත් වුවද, ශ්‍රී ලංකාවේ නූතන කලාව වර්ධනය වීමට අවශ්‍ය තත්වයන් ස්ථාපිත කිරීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ වින්සර්ටය. ඔහු ශ්‍රී ලංකාවේ කලා සංවර්ධනයට ප්‍රධාන දායකත්වයක් ලබා දීමට නියමිතව සිටි ලයනල් වෙන්ඩ්ට්ගේ ද, සමීප සගයෙකි. ඔහු පසුව රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය පිහිටුවීමේ දී, වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කිරීමට නියමිතව සිටි ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා (1897-1967) ගේ ද, ගුරුවරයෙකු විය. වින්සර් සමඟ එක් වූ පෙරේරා සහ වෙන්ඩ්ට්, ප්‍රගතිශීලීන්ට තම කෘති ප්‍රදර්ශනය කිරීමට සහ අදහස් හුවමාරු කර ගැනීමට සංසදයක් ලෙස ලංකා කලා සමාජය ආරම්භ කළහ. මෙම සමාජය වඩාත් ගතානුගතික ලංකා කලා සංගමයට විකල්පයක් සැපයුවා පමණක් නොව, මැටිස් සහ පිකාසෝ වැනි සමකාලීන යුරෝපීය කලාකරුවන්ගේ කෘති පිළිබඳ දැනුවත්භාවය ප්‍රචලිත කළ හැකි මඟක් බවට ද, පත් විය. කොළඹ කලා සමාජය වටා එක් වූ මෙම කලාකරුවන්ගේ ජාලය පසුව බලපෑම්සහගත වූ 43 කණ්ඩායමේ ආරම්භක සාමාජිකයන් බවට පත්විය. ඉන්දියානු කලා ඉතිහාසඥ යසෝදරා ඩල්මියා (Yasodhara Dalmia) ඇතුළු තවත් බොහෝ අය, වින්සර් ශ්‍රී ලංකාවේ නූතන කලාවේ දියුණුව සඳහා වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කරන බව දකිති. කලාව පිළිබඳ ඔහුගේ දැනුම සහ කලා පරීක්ෂක තනතුර, හේතුවෙන් 'පවතින යාන්ත්‍රික අනුකාරක කලාවෙන් ඈත් වී, කලාවේ

නූතනවාදයට අනුගත වූ බව ඔහුට හැඟුණු දේශීය සම්ප්‍රදායන් ලේඛනගත කිරීම දෙසට ගමන් කරන, වඩාත් වැදගත් ව්‍යාපාරයකට අඩිතාලම දැමීමට' ඔහුට හැකි විය (Dalmia 2017:11). ඇත්ත වශයෙන්ම, වින්සර් බොහෝ විට බටහිර ශාස්ත්‍රීය කලාව එහි 'යථාර්ථවාදී ජීවිතයට ගැලපෙන සුන්දරත්වය සහ ලාභ සුසංයෝගයන්' හේතුවෙන් දැඩි ලෙස අවඥාවට ලක් කළේය. බ්‍රිතාන්‍ය ප්‍රධාන ධාරාවේ කලාව කෙරෙහි වූ වින්සර්ගේ පිළිකුලට හේතු වූයේ ඔහුගේ ජීවන පසුබිම විය හැකිය. මිශ්‍ර දෙමාපිය පවුලක දරුවෙකු ලෙස, ඔහු සිටින්නට ඇත්තේ තමන් කොටසක් වීමට අපේක්ෂා කළ බ්‍රිතාන්‍ය සංස්කෘතියෙන් පිටතය. බටහිර ශාස්ත්‍රාලය කෙරෙහි පැවති ඔහුගේ සතුරුකම, නූතනවාදය සමඟ වැදගත් අඛණ්ඩතාවයක් පෙන්නුම් කළ අතීත පරම්පරාවල ශ්‍රී ලාංකික කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණ කෙරෙහි ඔහු තුළ තිබූ උද්‍යෝගය සමඟ සැසඳිණි. බටහිර ශාස්ත්‍රාලයෙන් ඉවත් වී, දේශීය සම්ප්‍රදායන් තුළ මුල් බැසගත් ප්‍රයත්නයන් කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමේ දී, වින්සර් ශ්‍රී ලංකාවේ කලා හා කලා අධ්‍යාපනයේ දිශාවට කෙටි නමුත් සැලකිය යුතු බලපෑමක් ඇති කළේය.

වින්සර් ලංකාවෙන් පිටව ගිය පසු, ඔහුගේ ශිෂ්‍යයෙකු වූ ජෙෆ්රි බෙලිං, 1932 දී ඔහු වෙනුවට බස්නාහිර පළාතේ ප්‍රධාන කලා පරීක්ෂක ලෙස පත් විය. බෙලිං යුරෝපයෙන් සහ ඉන්දියාවෙන් ගෙන ආ විශාල මුද්‍රිත සිතුවම් රැගෙන පුළුල් ලෙස සංචාරය කළ අතර, ඔහු ඒවා පාසැල්වල ප්‍රදර්ශනය කළේය. ඔහු මිෂනාරි උද්‍යෝගයකින් යුතුව, දරුවන් තුළ කලාව පිළිබඳ අගයක් ඇති කිරීම සඳහා අනෙකුත් කලා පරීක්ෂකවරුන්ව දිරිමත් කළේය. නෙවිල් වීරරත්නට අනුව, ඔහු ළමුන්ව 'නිදහස් ප්‍රකාශනය' අභ්‍යාස කිරීම සඳහා මෙන්ම, සිතුවම්කරණයේ සතුට අත්විඳීම සඳහා දිරිමත් කළේය (1993:56). ඔහු ළමුන්ව යථාදර්ශනය (Perspective) වැනි යාන්ත්‍රික මෙවලම්වලින් ඉවතට ගෙන, ඔවුන්ගේම සෞන්දර්යාත්මක සංවේදීතාව පිළිබඳ ඇගයීමක් ලබා දීමට කැමැත්තක් දැක්වීය. මෙම සෞන්දර්යාත්මක සංවේදීතාවයේ කොටසක් වූයේ, දෘශ්‍ය නිරූපණයේ දේශීය සම්ප්‍රදායන් සහ විශේෂයෙන් දිවයිනේ බිතුසිතුවම් සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳ දැනුවත්භාවයයි.

රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය පිහිටුවීමේ දී, දේශීය සම්ප්‍රදායන් සහ ආනයනික බලපෑම් දෙමුහුන් වීම ද, පැහැදිලිව දැකගත හැකිය. ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා වින්සර්ගේ සමීප සහකරුවෙකු වූ අතර ඔහු යුරෝපයේ ද, පුහුණුව ලබා තිබිණි. මෙම බලපෑම් හේතුවෙන් විද්‍යාලය බ්‍රිතාන්‍ය ආයතන ආදර්ශයට ගෙන, බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීය ඇකඩමියේ ආකාරයට ලලිත කලා වැඩසටහන් ඉගැන්වීය. නිදසුනක් ලෙස, කුලසේකර මෙම විද්‍යාලයේ තිබූ ග්‍රීක-රෝම වාත්තු එකතුවේ වැදගත්කම සහ චිත්‍ර ඇඳීම ඉගැන්වීමේ දී, එහි භාවිතය කෙරෙහි අවධානය යොමු කර ඇත.[28] රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ මුල් දිනවල පෙරේරා සමඟ වැඩ කළ වැදගත් චරිතයක් වූයේ ඩේවිඩ් පේන්ටර් (David Paynter 1900-1975) ය. ඔහු රාජකීය ඇකඩමියේ ලද පුහුණුව ඔහුගේ නිර්මාණවලට සාරසංග්‍රාහක (Eclectic) හැඟීමක් ලබා දුන් අතර, ඔහු පුනරුද (Renaissance) උපස්ථිතිවාදී (Impressionist), පශ්චාත් උපස්ථිතිවාදී (Post-impressionist) සහ නූතනවාදී (Modernist) සම්ප්‍රදායන් මෙන්ම ආසියානු බලපෑම් ද, ඇඳ දැක්වීය. මේ කාලයේ සේවය කළ තවත් ප්‍රධාන කලාකරුවෙක් වූයේ ස්ටැන්ලි අබේසිංහ (Stanley Abeyesinghe 1914-1993) ය. පෙරේරා සහ පේන්ටර් මෙන්ම ඔහු ද, යම් කාලයක් බ්‍රිතාන්‍යයේ පුහුණුව ලැබූ දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පියෙකි. කෙසේ වෙතත්, නූතන කලාවේ ශිල්පීය ක්‍රම පිළිබඳ පුළුල් දැනුමක් වර්ධනය කරගෙන තිබූ ඔහු, එය තම නිර්මාණවල දී මෙන්ම ඉගැන්වීම්වලදී ද, භාවිත කළේය. 1953 දී, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ ඉගැන්වීම ආරම්භ කළ ඔහු, 1965-1969 අතර කාලයේ දී, එහි ප්‍රධානියා විය. ඔහුගේ ශෛලිය බොහෝ විට කාව්‍යමය වන අතර, එමඟින් සම්භාව්‍ය සිංහල කලාවේ අංග නූතන නිරූපණ ශෛලීන් සමඟ ඒකාබද්ධ කරයි.

කලා ගුරුවරුන් සහ සිසුසිසුවියන් පරම්පරා කිහිපයකටම නූතන කලාව හඳුන්වා දීමේ ගෞරවය අබේසිංහට හිමි වේ. පසුව රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ ගුරුවරුන් බවට පත් වූ තරුණ කලාකරුවන් පිරිසකගේ ප්‍රධාන ආභාසය බවට පත් වූයේ අබේසිංහය. මෙම කණ්ඩායමට තිස්ස රණසිංහ, ඩබ්. ඒ. ආරියසේන, එච්. ඒ. කරුණාරත්න, ඇල්බට් ධර්මසිරි සහ කිව්. වී. සැල්ඩින් වැනි ජාතික හා ජාත්‍යන්තර කීර්තියක් සහිත කලාකරුවන් ඇතුළත් විය. මෙම කලාකරුවන් එක් අවධියක දී, යටත් විජිතවාදයේ සහ යුරෝපීය බලපෑම්වල සෙවණැල්ල තුළ අධ්‍යාපනය ලබා පුහුණු වූ කලාකරුවන්ගේ පරපුරෙන් ඉවත් කරන ලදි. මෙම කොටසේ ආරම්භයේ දී, සඳහන් කළ පරිදි, මෙම කලාකරුවෝ ගමගේ මහත්මිය එහි අධ්‍යාපනය ලබන සමයේ රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ කාර්ය මණ්ඩලයේ සේවය කරමින් සිටියහ. ඔවුන් නිර්මාණය කළ කලාව ස්ථිරව හා විශ්වාසවන්ත ලෙස පදනම් වූයේ නැගී එන ශ්‍රී ලාංකික කලා සම්ප්‍රදායක්, එනම්, සාම්ප්‍රදායික මාතෘකා සහ ශිල්පීය ක්‍රම මත පදනම් වූ නමුත්, නූතනවාදයේ හැකියාවන් වැළඳ ගැනීමට සූදානම් සම්ප්‍රදායක් මතය. තිස්ස රණසිංහ ජාත්‍යන්තර වශයෙන් පිළිගත් මූර්ති ශිල්පියෙකි. ඔහු විසින් නිර්මාණය කරන ලද ලෝකඩ ප්‍රතිමා ජියාකොමෙටි (Alberto Giacometti 1901-1966) ගේ ප්‍රතිමා සමඟ සංසන්දනය කරන ලද අතර, අගමැතිවරුන් තිදෙනෙකුගේ ප්‍රතිමා සෑදීමට ඔහුට ආරාධනා කරන ලදි.[29] 1970-71 අතර කාලය තුළ ඔහු රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ විදුහල්පති විය. පෙරේරා සහ පේන්ටර් යන දෙදෙනාගෙන්ම උගත් ඩබ්ලිව්.ඒ. ආරියසේන, 1951 දී උපදේශකයෙකු ලෙස විද්‍යාලයට බඳවා ගන්නා ලදී. ඔහු 1985 දී, විශ්‍රාම ගිය නමුත්, ආගන්තුක කථිකාචාර්යවරයෙකු ලෙස 2015 දක්වා දිගටම කටයුතු කළේය. ඔහුගේ සමකාලීනයන් බොහෝ දෙනෙකුගේ නිර්මාණ මෙන්ම, ඔහුගේ නිර්මාණ ද, සාම්ප්‍රදායික සිතුවම් හා මූර්ති නූතනවාදය සමඟ ඒකාබද්ධ කළේය. ලංකා රජයේ ලාංඡනය වැනි ජාතිය නිර්වචනය කරන සංකේත, හමුදාව සහ නාවික හමුදාව සඳහා ලාංඡන සහ අනුස්මරණ මුද්දර මාලාවක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා ද, විවිධ අවස්ථාවලදී ඔහුට ආරාධනා කරන ලදී.[30] Abeysinghe. එච්.ඒ. කරුණාරත්න පෙරේරා සහ පේන්ටර් යටතේ මෙන්ම, අබේසිංහ යටතේ ද, පුහුණුව ලැබීය. ඔහුගේ මුල් නිර්මාණවල අබේසිංහගේ ප්‍රබල ආභාශය දැකිය හැකිය. කෙසේ වෙතත්, 1960 ගණන්වල නිව්යෝර්ක් සහ ටෝකියෝ කරා ගිය සංචාරවලින් පසුව, ඔහුගේ නිර්මාණ අවම රූපික බවකින් යුතු වූ අතර, ඔහු ශ්‍රී ලංකාවේ මුල්ම වියුක්ත කලාකරුවෙකු ලෙස සැලකේ. ඔහු බොහෝ විට සිසුන්ට කියා දුන් උපමාවක් වූයේ: 'සිතුවම සිතුවම් නොකරන්න, සිතුවමටම සිතුවම සිතුවම් කර ගැනීමට ඉඩ දෙන්න' යන්නයි.[31] කරුණාරත්න මෙන් නොව, ඇල්බට් ධර්මසිරි සාම්ප්‍රදායික හා නූතනවාදී තේමාවන් සහ ශිල්පීය ක්‍රම ඒකාබද්ධ කිරීම අඛණ්ඩව කරගෙන ගියේය. වසර තිහකට වැඩි කාලයක් රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ ඉගැන්වූ ඔහු, එහි පසුකාලීන

ආත්මභාවය වූ සෞන්දර්යය කලා විශ්ව විද්‍යාලයේ සිතුවම්කරණය, ග්‍රැෆික් නිර්මාණය සහ කලා ඉතිහාසය ඉගැන්වීය. රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ සහ 43 කණ්ඩායමේ ඉතිරි වූ අය අතර සබඳතා පවත්වා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් ද, ගෞරවය හිමි වන්නේ ඔහුටය. මේ සම්බන්ධයෙන්, 1970 දශකයේ මුල් භාගයේ සිට සිහිපත් කරන ලද කාර්ය මණ්ඩලය අතර, එවකට 60 ගණන්වල මැද භාගයේ පසුවූ, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ ආගන්තුක කලාකරුවෙකු ලෙස සේවය කළ ජෙෆ්රි බෙලිං ද, සිටින බව සටහන් කිරීම සිත්ගන්නාසුලු කරුණකි. බෙලිං 43 කණ්ඩායමේ ආරම්භක සාමාජිකයෙකු වූ අතර, 1932 දී, බස්නාහිර පළාතේ ප්‍රධාන කලා පරීක්ෂක ලෙස සී. එෆ්. වින්සර් වෙනුවට පත් විය. ධර්මසිරිගේ නිර්මාණවලට විශේෂයෙන්ම ජෝර්ජ් කීට්ගේ ආභාසය ලැබුණු අතර, ධර්මසිරි ජෝජ් කීට් පිළිබඳව වැදගත් ශාස්ත්‍රීය නිබන්ධනයක් ද, ලිවීය.[32]

රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය සහ එහි පූර්වගාමීන්ගේ පරිණාමය සමඟ සෘජුව සම්බන්ධ නොවූව ද, 43 කණ්ඩායම දේශීය වශයෙන් පදනම් වූ නූතනවාදී කලා ව්‍යාපාරයක් වර්ධනය කිරීම සඳහා බෙහෙවින් බලපෑම්සහගත විය. 43 කණ්ඩායමට, 1943 අගෝස්තු 29 වන දින කුරුඳු වත්තේ, අංක 18, ගිල්ඩ්ෆර්ඩ් ක්‍රෙසන්ට් හි පිහිටි ලයනල් වෙන්ඩ්ට්ගේ නිවසේ දී, විධිමත් ලෙස එක්රැස් වූ කලාකරුවන්ගේ එකතුවක් ඇතුළත් විය. යම් කලෙක නීතිඥයෙකු ලෙස ද, සංගීතඥයෙකු සහ ඡායාරූප ශිල්පියෙකු ලෙද ද, කටයුතු කළ ලයනල් වෙන්ඩ්ට්, එකල ශ්‍රී ලංකාවේ දෘශ්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයේ පුරෝගාමියා බවට පත්විය. ඔහුගේ නිවසේ පැවති මෙම කුප්‍රකට හමුවට ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්, ජෝර්ජ් කීට්, ජස්ටින් දැරණියගල, ජෙෆ්රි බෙලිං සහ පූජක සහ චිත්‍ර ශිල්පී මංජු ශ්‍රී වැනි ප්‍රමුඛ කලාකරුවෝ සහභාගී වූහ. එය ශ්‍රී ලංකාවේ සමකාලීන කලාවේ දිශානතියට වැදගත් වූ හමුවක් බව තහවුරු විය. මධ්‍යම පාන්තික සහ ධනවත් පසුබිම්වලින් පැමිණිය ද, ගතානුගතික සහ යටත් විජිත ආභාෂය ලැබූ ලංකා කලා සංගමයේ සෙවණැල්ලෙන් මිදීමට මෙම ආරම්භක කණ්ඩායමට පොදු අභිලාෂයක් තිබිණි. මෙම ප්‍රේරණ දේශපාලනික මෙන්ම සෞන්දර්යාත්මක විය. අයිතිවාසිකම් සහ වරප්‍රසාද සහිත ස්ථාවරයක සිට, අනාගත ලංකාව කෙබඳු විය හැකිද යන්න පිළිබඳව තමන්ටම අනන්‍ය වූ දැක්මක් මෙම කලාකරුවන්ට තිබිණි. මෙම කණ්ඩායම ශෛලියෙන් සහ චිත්ත ස්වභාවයෙන් විවිධ විය. කිසිසේත්ම ගුරුකුලයක් නොවන, සමීපව සම්බන්ධ වූ මිතුරන් පිරිසක් වූ ඔවුහු, ඔවුන්ගේ පෞද්ගලික නිර්මාණාත්මක ආවේශයන් වර්ධනය කිරීමට කැපවී සිටි අතර, තවත් පුද්ගලයෙකුගේ කලාව විනිශ්චය කිරීමෙන් වැළකී සිටියහ. මෙම කණ්ඩායමේ ගමන් දිශාව පවතින සමාජ හා සංස්කෘතික සම්ප්‍රදාය අභියෝගයට ලක් කළේය. 43 කණ්ඩායම ගත් හැරවුම නියත වශයෙන්ම නූතනවාදී වුව ද, එය දේශීය කලා සම්ප්‍රදායන් විසින් සැමරූ හැරවුමක් ද, විය. 1993 දී, නෙවිල් වීරරත්න විසින් රචිත 43 කණ්ඩායම පිළිබඳ වංශකථාවේ පෙරවදනේ විචාරක එච්.ඒ.අයි. ගුණතිලක විසින් සඳහන් කළ පරිදි, එය 'විශිෂ්ට සම්භවයක් සහ අව්‍යාජත්වයක් සහිත දේශීයකරණය කරන ලද නවීකරණයක් විය.' නැගෙනහිර සහ බටහිර බලපෑම් පිළිබඳ මෙම මුසුව ප්‍රකාශ කළ කලාකරුවන් අතර ප්‍රමුඛ ප්‍රකාශකයෙකු වූයේ ජෝර්ජ් කීට් (George Keyt 1901-1993) ය. 43 කණ්ඩායමේ ආරම්භක සාමාජිකයෙකු ද, වූ කීට්, ශ්‍රී ලංකාවේ වඩාත්ම ප්‍රසිද්ධ හා වඩාත්ම සාර්ථක කලාකරුවෙකු ද, විය. ඔහු ශ්‍රී ලාංකික කලාවට හඳුන්වා දුන් නවීකරණය යුරෝපීය නූතනවාදයේ, විශේෂයෙන් ඝනිකවාදයේ, දකුණු ආසියානු බිතුසිතුවම් ශිල්පීය ක්‍රමවල සහ දේශීය තේමාවන් සහ සැකසුම්වල සංකලනයක් විය. ඔහු ළමුන් සඳහා ශ්‍රී ලංකාවේ ජනකතා සිතුවම් කළ කෘති මාලාවක් සම්පාදනය කළේය.[33] බුද්ධාගමෙන් සහ හින්දු ආගමෙන් දැඩි ආභාසයක් ලැබූ ඔහු, ජීවිතයේ වැඩි කාලයක්ම ප්‍රායෝගික බෞද්ධයෙකු විය.[34] ජාතක ලෙස හැඳින්වෙන බුදුන්ගේ පෙර ආත්ම පිළිබඳ කථා ඔහුගේ කලා නිර්මාණවල බහුලව දක්නට ලැබිණි. මේ අයුරින්, ඔහුගේ වඩාත් ප්‍රසිද්ධ නිර්මාණ අතුරින් එකක් වන්නේ 1939 සහ 1942 අතර කාලය තුළ කොළඹ බොරැල්ල ගෝතමී විහාරයේ අඳින ලද බිතුසිතුවම් එකතුවයි. බුදුන් වහන්සේගේ ජීවිත කතාව පිළිබඳ අසාමාන්‍ය පුනර්පරිකල්පනයක් මෙහි දී, දැකිය හැකිය. සංවේදී වුව ද, ආකර්ෂණීය වන මෙම රූප, සියවස් ගණනාවක් පුරා දිවෙන ආසියානු කලාත්මක හා දාර්ශනික සම්ප්‍රදාය මුළුමනින්ම නවීන සංවේදීතාවයක් සමඟ ඒකාබද්ධ කරයි. ඔහුගේ අනෙකුත් බොහෝ නිරූපණ ද, ශ්‍රී ලංකාවේ සංස්කෘතික සම්ප්‍රදායන් තුළ තදින් මුල් බැසගත් ඒවාය. බුදුදහම ආශ්‍රිත තේමාවන්ට අමතරව ඔහු, නර්තන රූප, සංගීතඥයන් සහ දෙවිවරු වැනි එදිනෙදා සමාජ හා ස්වදේශීය ජීවිතයට අයත් දර්ශන පින්තාරු කළේය. ඔහුගේ බොහෝ නිර්මාණ පැහැදිලිවම ඝනිකවාදී බලපෑමේ ප්‍රබල සලකුණු සහිත නූතනවාදී ප්‍රකාශන මාත්‍රයක පිහිටා ඇත. ඔහුගේ නිර්මාණ, ජස්ටින් දැරණියගල සහ අයිවන් පීරිස් වැනි කලාකරුවන් සමඟ එක්ව ගත් කළ, ඒවායේ රූප, තල සහ පරිමාවන් බවට ස්වභාවිකව ඛණ්ඩනය වීම, අස්ථායී පර්යාවලෝක, අතිශයෝක්තියට නංන ලද මුහුණු, ශරීර ලක්ෂණ සහ අවකාශය හා කාලය පිළිබඳ විවර්තිත හැඟීමක් මතු කරන බවක් හැඟී යන, චලනය හා වෙනස් වීම පිළිබඳ හැඟීමක් ඇති කෙරෙන ආකෘතික විස්ථාපනයකින් යුතුය. පසුගිය සියවසේ මුල් භාගයේ දී, ලෝකය මත පතිත වූ නූතනවාදයෙන් මෙම කලාකරුවන් ඉදිරියට ගෙන ගියේ බාහිර බලපෑම පිළිබඳ සරල අනුකරණයකට වඩා, 'බහුත්වකරණය' (Pluralisation) සහ 'දෙමුහුන්කරණය' (Hybridisation) පිළිබඳ ජීවගුණයකි. (Dalmia 2917:190). ඔවුන් සාමාන්‍යයෙන් ආසියානු කලා සම්ප්‍රදායන්ගෙන් සහ විශේෂයෙන් ශ්‍රී ලාංකික කලාවෙන් ලෞකිකත්වය සහ මිථ්‍යාව නිරූපණය කිරීම පිළිබඳ ඇතැම් සුවිශේෂී දේශීය ක්‍රම කිහිපයක් උකහාගන්නා ලදි. කීට් මෙම ව්‍යාපාරයේ කැපී පෙනෙන චරිතයක් විය. ඔහුගේ නිමැවුම අතිවිශිෂ්ට වූ අතර, ඔහුගේ නිර්මාණ ක්ෂණිකව හඳුනාගත හැකි විය. ඔහුගේ ශෛලිය, රේඛාවල නිර්භීතකම, වර්ණවල ප්‍රබලත්වය සහ ස්වරූපය සහ හැඩයට පක්ෂව යථාර්ථවාදය ප්‍රතික්ෂේප කිරීම මඟින් සංලක්ෂිත වේ. ඔහු නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම්, ඍජුවම ආමන්ත්‍රණය කරන්නේ පසුව ධර්මසිරිගේ නිර්මාණවල දී, අනුකරණය කරන ලද මනෝභාවයන් වූ ලාලසාවන්ට සහ සංවේදනයන්ටය. කීට්ගේ නිර්මාණ නූතන ශ්‍රී ලාංකික කලාවේ ලාංඡනික බවට පත්ව ඇත. දෘශ්‍ය නිරූපණය පිළිබඳ ඔහුගේ ප්‍රවේශය ධර්මසිරි සහ වෙනත් පුද්ගලයන් ඔස්සේ රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ කලා අධ්‍යාපනයට පිවිසියේය. කීට්ගේ නිර්මාණවල මුඛ්‍ය ලක්ෂණ බොහෝ විට, නිදසුනක් ලෙස, බතික් සහ ආභරණවල සැරසිලි සඳහා භාවිත වේ. ජෝර්ජ් කීට්ගේ සිතුවම් සමරමින් ශ්‍රී ලංකා රජය මුද්දර කිහිපයක් ද, නිකුත් කර ඇත. කොටපොළ ළමුන් ජෝර්ජ් කීට් සහ 43 කණ්ඩායම ගැන අසා ඇති බවක් සිතිය නොහැක. කෙසේ වෙතත්, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ උපදේශකයන් විසින් ස්පර්ශ කරන ලද, කීට් සහ 43 කණ්ඩායම හා සම්බන්ධිත කලාකරුවන් විසින් ප්‍රවේශනය කරන ලද නිදහසේ සහ නව නිර්මාණවල ජීවගුණය, ගමගේ මහත්මිය

ඔස්සේ ගමන් කර, කොටපොළ පාසැලේ ඇගේ ඉගැන්වීම් කටයුතුවලට ද, පිවිසෙන්නට ඇත. ඇත්ත වශයෙන්ම, වැඩිහිටි ළමුන්ගේ සිතුවම් කිහිපයක්, කීට්ගේ මෙන්ම ධර්මසිරිගේ, ආරියසේනගේ සහ අනෙකුත් කලාකරුවන්ගේ නූතනවාදී නිර්මාණවල ශෛලිය හා තාක්ෂණය පිළිබඳ පැහැදිලි සලකුණු දක්වයි. (නිදසුනක් ලෙස 16, 33, 53, සහ 54 රූප).

අවසාන වශයෙන්, සිංහල බෞද්ධ බිතුසිතුවම් සහ ආසියානු කලාව පිළිබඳ පාඨමාලාවක් ඉගැන්වූ එස්.පී. චාල්ස් ගැන සඳහන් කළ යුතුය. ඔහුට ඔහුගේ සමහර සගයන්ට මෙන් ජාත්‍යන්තර කීර්තියක් නොතිබුණ ද, බුදුන්ගේ ජීවිතය සහ පූර්ව ආත්ම පිළිබඳව පැවසෙන ජාතක කථාවල ශෛලීගත නිරූපණ ඔස්සේ, ඔහු ශ්‍රී ලංකාව තුළ සිත්තර කලාවේ ප්‍රමුඛයා ලෙස ප්‍රසිද්ධියට පත් විය. ශ්‍රී ලංකාව පුරා විහාරස්ථානවල බිතුසිතුවම් ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමේ කාර්යයේ දී, ඔහු වැදගත් භූමිකාවක් ඉටු කළේය. ඔහුගේ ඇතැම් සගයන් මෙන්ම, චාල්ස් ද, ජාතිය සංකේතවත් කිරීමේ කාර්යයට ඔහුගේ කලාත්මක කුසලතා දායාද කළේය. අභිනවයෙන් ස්වාධීන වූ පාර්ලිමේන්තුව සඳහා සෙංකෝලය නිර්මාණය කිරීම සහ ජේ.ඩී.ඒ. පෙරේරාගේ මඟපෙන්වීම යටතේ අභිනවයෙන් නිර්මාණය කරන ලද ශ්‍රී ලංකාවේ ජාතික ධජය චිත්‍රණය කිරීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ ඔහුටය.[35] නූතනවාදී කලාවේ මිශ්‍රණයට එක්වෙමින්, ගමගේ මහත්මිය ද, කලාව පිළිබඳව වූ මේ සාම්ප්‍රදායික සහ ජාතිකවාදී ප්‍රවේශවල නිමග්න වී සිටියා විය හැකිය.

ඉහත සඳහන් කළ විස්තරය තුළ බොහෝ සමපේක්ෂණ ඇත. එය පදනම් වී ඇත්තේ 1970 ගණන්වල රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය විසින් එක් අතකින් ශ්‍රී ලාංකික කලාවේ ඉතාමත්ම නිර්මාණාත්මක, අනේකවිධ මෙන්ම, වේගයෙන් පරිණාමය වන සම්ප්‍රදායක් සම්පාදනය කරන අතරතුරම, අනෙක් අතින්, දිවයින පුරා පැවති පාසල් කරා විසිරී ගිය කලා ගුරු පරපුරකට අභ්‍යාසය ලබා දුන් කලා අධ්‍යාපන වැඩසටහන් සම්පාදනය කරමින් සපයන ලද වැදගත් අතුරු මුහුණත නමැති සාධකය මතය. ගමගේ මහත්මිය, නිසැකවම මෙම සජීවී පරිසරයෙන් ප්‍රතිලාභ ලබන්නට ඇති අතර, මේ පුළුල් අදහස් සහ ශිල්පීය ක්‍රම පිළිබඳ සමාහාරය ඉදිරියට ගෙන යන්නට ඇත. එපමණක් නොව, ඇය එහි උගත් වකවානුව ජාතික වශයෙන් මහත් උද්යෝගයක් ජනිත වූ යුගයක් විය. කෘතහස්ත එක්සත් ජාතික පක්ෂ (එජාප) දේශපාලනඥයෙකු වූ, ඩඩ්ලි සේනානායක 1970 දී, සමගි පෙරමුණ (සපෙ) විසින් අතිවිශිෂ්ට ජයග්‍රහණයකින් පරාජය කරන ලදි. සමගි පෙරමුණ සිරිමාවෝ බණ්ඩාරනායක (ශ්‍රීලනිප), ට්‍රොට්ස්කිවාදී ලංකා සම සමාජ පක්ෂය (ලසසප) සහ කොමියුනිස්ට් පක්ෂය (කොප) විසින් නායකත්වය දුන් ශ්‍රී ලංකා නිදහස් පක්ෂ සන්ධානයකි. සමගි පෙරමුණට බලය ලබා දුන් ශුභවාදී හැඟීම කෙටි කාලීන වූ අතර, සිය පාලනයේ පළමු වසර තුළ සමගි පෙරමුණ තම මැතිවරණ ව්‍යාපාරයේ දී, එක්සත් ජාතික පක්ෂය එතෙක් නොවිසඳූ බවට චෝදනා කළ ගැටලු විසඳීම පිළිබඳව, සුළු බලපෑමක් හෝ කිසිදු බලපෑමක් සිදු කළේ නැත. අඛණ්ඩව ඉහළ යන විරැකියාවෙන්, මිල ඉහළ යාමෙන් සහ ආහාර හිඟයකට මුහුණ දීමෙන් ජාතිය පීඩාවට පත් විය. මෙම ගැටලු ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල, විශේෂයෙන්ම ගමගේ මහත්මිය ජීවත් වූ ප්‍රදේශය තුළ දැඩි බලපෑමක් ඇති කළේය. 1971 දී ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ රජය පෙරළා දැමීමේ උත්සාහයක් දියත් කිරීමත් සමඟ මහජන අතෘප්තිය සෘජු ක්‍රියාකාරීත්වයක් බවට පරිවර්තනය විය. දෙනියාය සහ කොටපොළ අවට ප්‍රදේශ තුළ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ ලද සහයෝගය ප්‍රබල වූ අතර, 1979 දී, මෙම සිතුවම් නිර්මාණය කළ ළමුන්ගේ දෙමව්පියන් මෙන්ම, ආච්චිලා සහ සීයලා බොහෝ දෙනෙකු ද, කැරලි ගසන්නට දැරූ උත්සාහයට සම්බන්ධ වන්නට ඇත. කෙසේ වෙතත්, මෙම උත්සාහය අසාර්ථක වුවද, රජය දුර්වල විය. එයට දක්වන ලද ප්‍රතිචාරය වූයේ බලය සහ පාලනය පවත්වා ගැනීම සඳහා ආණ්ඩුව වඩාත් ඒකාධිපති ක්‍රමවේදයන් කරා විතැන් වීමය. 1972 දී, ශ්‍රී ලංකාව ජනරජයක් බවට පත් වූ අතර, නව ව්‍යවස්ථාවක් හඳුන්වා දෙන ලදි. ජාතික රාජ්‍ය සභාවක් තුළ බලය තවදුරටත් මධ්‍යගත කරන ලද අතර, ඒ සමඟම රාජ්‍ය බලය පරීක්ෂා කිරීමට අධිකරණයට ඇති හැකියාව සීමා කරන ලදී. 1971 කැරැල්ල අතරතුර දී, හඳුන්වා දෙන ලද හදිසි නීතිය එලෙසම පැවති අතර, මාධ්‍ය නිදහස සීමා කර, මහජන රැස්වීම් පැවැත්වීම සීමා කරන ලදි. බලය මධ්‍යගත කිරීම නව මට්ටම්වල ගජමිතුරු සබඳතා බිහි කළ අතර, ඒ අනුව අකාර්යක්ෂමතාව සහ දූෂණය ඉහළ ගියේය. රජයේ ප්‍රතිපත්ති හේතුවෙන් වාර්ගික ප්‍රතිවිරෝධතා සහ දෙමළ ජනයා සඳහා වඩා යහපත් අයිතිවාසිකම් ඉල්ලා උද්ඝෝෂණය කරන නව අවධියක් ද, ආරම්භ විය.[36]

ඉහත සඳහන් කිසිවක් ගමගේ මහත්මියට සෘජුවම බලපෑ ආකාරය පිළිබඳ සාක්ෂි මා සතුව නොමැති වුව ද, ඇය යටතේ අධ්‍යාපනය ලැබූ සහ 1979 දී, මට එකතු කර ගැනීමට වාසනාව ලැබුණු සිතුවම් නිර්මාණය කළ පුද්ගලයන්ගේ මතකයන් පමණක් මා සතුව ඇත. 1970 දශකයේ මුල් භාගයේ දී, ජාතිය පීඩාවට පත් කළ අර්බුද එසේම තිබියදීත්, ඇය කලා නිර්මාණකරණයේ දී, මෙන්ම, කලාව ඉගැන්වීමේදීත් ප්‍රදර්ශනය කර තිබූ ඒ ජීවගුණය විසින් පළ කරන ලද්දේ රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලය තම සිසුසිසුවියන්ගේ සිත් තුළට කාවද්දා තිබූ ජීව ශක්තිය, නිර්මාණශීලිත්වය සහ විවෘතභාවය පිළිබඳ යම් කිසිවක් බව පෙනෙන්නට තිබිණි.

ගමගේ මහත්මිය සිහිපත් කිරීම

2024 දී පැවති නැවත හමුවේ දී, ආදි ශිෂ්‍ය චිත්‍ර ශිල්පීහු සහ ශිල්පිනියෝ ගමගේ මහත්මිය ඇගේ වැඩ කටයුතු කෙරෙහි දැක්වූ දැඩි ආශාව සිහිපත් කළහ. ඔවුහු පාසල් කාලය තුළ හමු වූ වඩාත්ම ආශ්වාදජනක සහ කැපවූ ගුරුවරියක් ලෙස ඇයව විශේෂයෙන් හඳුනාගත්හ. ඇය ඔවුන්ට පරිකල්පනය සහ කලාව ඔස්සේ එය ප්‍රකාශ කිරීමේ වැදගත්කම අවධාරණය කළ තැනැත්තියක ලෙස සිහිපත් කෙරිණි. 'අපි කලාව රසවිඳින්න පුළුවන් ජීවිතයක් ගතකරන එක අත්‍යවශ්‍යයි කියලා ඇය කිවුවා, ඒ වගේ ජීවිතයක් ගත නොකිරීම කියන්නේ දුප්පත් ජීවිතයක් ගතකිරීම කියලා ඇය තදින්ම කිවුවා,' යැයි එක් චිත්‍ර ශිල්පිනියක් පැවසුවාය. ඇගේ උපදේශකයින් මෙන්ම, ඇය ද, ඇගේ සිසුසිසුවියන් තුළ නිර්මාණශීලීත්වය සහ පරීක්ෂණයෙහි යෙදීම දිරිමත් කළාය.

'ඇය කිසිම වෙලාවක අපට බල කළේ නැහැ. ඇය අපිට අපි කැමති විදියට චිත්‍ර අඳින්න උපරිම නිදහස දුන්නා. අපි හුගාක් චිත්‍ර තරඟවලට චිත්‍ර ඇන්දා. මම උසස් පෙළ විභාගෙට සිංහල, දේශපාලන විද්‍යාව සහ ආර්ථික විද්‍යාව සමඟ චිත්‍රකලා විෂය හැදෑරුවා. චිත්‍ර කලාව තමයි ඒ කාලේ මගේ ප්‍රියතම විෂය'

බුද්ධදාස රූපගේ

'ඇය අපට දිය සායම් සහ පාටකුරු කියන මාධ්‍ය දෙකම පාවිච්චි කරලා චිත්‍ර අඳින්න ඉගැන්නුවා. ඒ වුණාට, ඇය පාටකුරුවලින් අඳින්න අකමැති වුණ නිසා දියසායම් භාවිතය සඳහා අපිව දිරිමත් කළා. සමහර විට ඇය අපට බ්ලේඩ්තල, මැච්කොක්කා කෑලි වගේම, පාවිච්චි කරපු සිගරට් ෆිල්ටර් භාවිත කරල චිත්‍ර අඳින එක වගේ විවිධ ශිල්පීය ක්‍රම ඉගැන්නුවා.'

චන්ද්‍රාවතී

'මට ඇයව හොඳින් මතකයි. ඇය හුගාක් දක්ෂ කලාකාරිනියක්. ඇය අපේ දක්ෂතා අඳුනගෙන ඒවා වර්ධනය කරගන්න අපට උදව් කළා. ඇයට මිනිස්සු වගේම, කුරුල්ලොත් අඳින්න පුළුවන්. ඔයා ඇය ළඟ වාඩි වුණොත්, ඇය ඔයාව පණපිටින් ඉන්න කෙනෙක් වගේ අඳිනවා. ඇය ඒ තරම්ම දක්ෂ කෙනෙක්. ඇයව ලැබුණ එක අපේ භාග්‍යයක්.'

සිදත් විතානගේ

'ඇය අපිව නිතරම දිරිගැනුවේ නිදහස් අතින් චිත්‍ර අඳින්නයි. අපේම මනසින් දකින දෙයක් අඳින්න, වස්තුවක් දිහා නොබලා නිර්මාණයක් කරන්න ඇය අපට ඉගැන්නුවා. ඇය අපිව පැන්සලක් පාවිච්චි නොකර චිත්‍ර අඳින්න දිරිගැන්නුවා.....

.... ඇය අපිව කෙළින්ම පින්සලකින්ම චිත්‍ර අඳින්න දිරිගැන්නුවා. ඇය හැඩතලවලට අනුව මිනිස් රූපයක් අඳින්නේ කොහොමද කියලා අපට ඉගැන්නුවා. ඒක ජෝර්ජ් කීට් විලාසිතාව කියලා ඇය කිසිම වෙලාවක කීවෙ නැහැ. ඒක චිත්‍ර අඳින කලාත්මක ක්‍රමයක් කියලා කිව්වා. ඇය මිනිස් රූපවල සෙවනැලි පාට කරන්නෙ කොහොමද කියලා අපට ඉගැන්නුවා. චිත්‍ර නිර්මාණය කරන විධිය, චිත්‍රයට වැඩි විස්තර ඇතුළු කරන විධිය, ඇය අපට ඉගැන්නුවා. හොඳ වුණත් නරක වුණත් ඇය හැම වෙලාවෙම අපේ නිර්මාණ අගය කළා. හැම සිසුසිසුවියක්ම තමන්ගේ නිර්මාණශීලීත්වය වැඩි දියුණු කරගන්න යමක් අඳින්න ඕන කියලා ඇය කිවුවා.'

බී.කේ. කළුආරච්චි

මෙම උපුටා දැක්වීම්වලින් පෙනී යන්නේ නිර්මාණශීලීත්වය සහ ප්‍රකාශනයේ නිදහස පිළිබඳ ගමගේ මියගේ පොදු අවධාරණයයි. වඩාත් නිශ්චිතවම, රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයේ දී, ඇය ලද අධ්‍යාපනය ඇගේ ඉගැන්වීම්වලට ඇතුළත් වූ ආකාරය පිළිබඳ ඉඟි මෙහි තිබේ. පවතින වර්ණ භාවිත කරමින් රූප ඉක්මනින් ග්‍රහණය කර ගැනීමේ හැකියාව වර්ධනය කරගැනීමට, ස්ටැන්ලි අබේසිංහ ඔහුගේ සිසුසිසුවියන්ව සහ කාර්ය මණ්ඩලය දිරිමත් කළේය. මෙය වඩාත් විධිමත් ප්‍රවේශයක් භාවිත කළ ඩේවිඩ් පේන්ටර්ට වඩා වෙනස් විය. වර්ණ ආලේප කිරීම සඳහා සිගරට් ෆිල්ටර් භාවිත කිරීම පිළිබඳ සඳහන, අබේසිංහ විසින් ඉක්මන් රූප සටහන් නිරූපණය කිරීම සඳහා භාවිත කරන ලද ශිල්ප ක්‍රමයකි.[37] ගමගේ මහත්මිය රජයේ ලලිත කලා විද්‍යාලයට ඇතුළත් වීමට ටික කලකට පෙර අබේසිංහ විශ්‍රාම ගිය ද, හදිසියේ සූදානම් කරගත් ද්‍රව්‍ය භාවිත කරමින් සංවේදී ප්‍රකාශන කිරීම පිළිබඳ ඔහුගේ උද්යෝගය අනෙකුත් කාර්ය මණ්ඩල සාමාජිකයින් ඔස්සේ සම්ප්‍රේෂණය වූ බව පෙනී යයි.

ගමගේ මහත්මිය කැපී පෙනෙන හා කැපවූ චිත්‍රකලා ගුරුවරියක් වුව ද, ඇය දායකත්වය දැක්වූයේ අධ්‍යාපනික කටයුතු සඳහා පමණක්ම නොවීය. කලාකාරිනියක් ලෙස ඇයගේම කුසලතාවන්ට අමතරව, ඇය ළමුන්ට අතිශයින්ම කරුණාව සහ සහයෝගය දැක්වූ අයෙකු ලෙස ද, ආදරයෙන් සිහිපත් කෙරේ. ජාතික හා දිස්ත්‍රික් මට්ටමේ චිත්‍රකලා තරඟවලට සහභාගී වීමට ළමුන්ව දිරිමත් කළ ඇය, පොදුවේ චිත්‍රකලාව පිළිබඳ විශ්ෂ්ට උපදේශකවරියක් වූවාය. ඇගේ පුත් කෞශල්‍ය ගමගේ මහතා, තම මව උදෑසන හයට පාසල වෙත ගොස්, සවස හයත් හතත් අතර නැවත පැමිණෙන අයුරුය සිහිපත් කළේය. ඔහු සහ ඔහුගේ සොහොයුරා සවස හය වන විට නින්දට ගිය බැවින්, බොහෝ විට, ඔවුන්ට දිගු වේලාවක් තම මව දැකීමේ අවස්ථාවක් නොවීය. තවත් අවස්ථාවලදී, ඔහුගේ මව ඔහුව පාසැලට ගෙන යන අතර, ඇය උගන්වන අතරතුර, ඔහු බංකුවක නිදා ගනු ඇත.

ආදි ශිෂ්‍ය චිත්‍ර ශිල්පීන් අතර නිරන්තරයෙන් මතු වූ තේමාවක් වූයේ ඇය තම සිසුන් වෙනුවෙන් කලා ද්‍රව්‍ය මිලදී ගැනීමය. කොටපොළ පාසලේ සිසු පෝෂක ප්‍රදේශය බොහෝ දුරස්ථ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශ ආවරණය කළේය. මෙම ප්‍රදේශවල ළමුන්ගේ දෙමව්පියන්ට කලා ද්‍රව්‍ය මිලදී ගැනීමට තබා තම දරුවන්ව පාසලට යැවීමේ හැකියාවක් පවා නොවීය. ගමගේ මහත්මිය මේවා සැපයූ අතර, බොහෝ විට ඇගේම මුදලින් ඒවාට ගෙවනු ලැබීය.

දරිද්‍රතාවය, චිත්‍රකලාව ප්‍රවර්ධනය කිරීමට ඇය දැරූ උත්සාහයන් කෙරෙහි තරමක අහිතකර බලපෑමක් ඇති කළේය. නැවත හමුවීමේ උත්සවයට සහභාගී වූ කලාකරුවන් කිහිප දෙනෙකුම, ගමගේ මහත්මිය චිත්‍රකලාව වෘත්තියක් ලෙස දියුණු කර ගැනීමට තමන්ව දිරිමත් කළ ආකාරය පිළිබඳවත්, එහෙත්, වඩාත් ව්‍යවහාරික කරුණු ඊට අභියෝග යක් වූ ආකාරය පිළිබඳවත් කතා කළහ.

'මම සාමාන්‍ය පෙළ විභාගයට විතරයි චිත්‍රකලාව කළේ. ඒ නිසා ගමගේ මිස් එක්ක වැඩ කරන්න මට වැඩි අවස්ථාවක් ලැබුණේ නැහැ. මගේ පවුල දුප්පත්. ඒ නිසා අපිට චිත්‍රකලාව වගේ විෂයයන් දිගටම කරගෙන යන්න පහසුකම් තිබුණේ නැහැ. සායම් සහ කඩදාසි මිලදී ගන්න අපිට සල්ලි තිබුණේ නැහැ.'

අනිල් රණවක

'ඇය පුදුමාකාර කෙනෙක්. ඇය දන්නා සියල්ලම අපට ඉගැන්නුවා. අපි උසස් පෙළ පන්තියේ දී, අවුරුදු 4 කට ආසන්න කාලයක් ඇය සමඟ ගත කළා. අපේ කාලයේ විෂය නිර්දේශය වෙනස් වීම නිසා අපට උසස් පෙළ පන්තියේ අවුරුදු 4 ක් ඉන්න සිද්ධ වුණා. ඒ පාසල් කාලය හරිම සුන්දරයි. අවාසනාවකට, මට විශ්ව විද්‍යාල ප්‍රවේශ විභාගය සමත් වෙන්න බැරි වුණා, මොකද මට ලකුණු පහක් මදි වුණා. ගමගේ මිස් කොළඹ අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශයට ගිහින් මගේ ප්‍රතිඵල දෙපාරක් බැලුවා. ඊට පස්සේ ඇය ආපහු ඇවිත් කිව්වා ලබන අවුරුද්දේ ආයෙමත් විභාගය කරන්න කියලා. ඊළඟ අවුරුද්දේ මම අනිවාර්යයෙන්ම විශ්ව විද්‍යාලයට යයි කියලා ඇයට ලොකු බලාපොරොත්තුවක් තිබුණා. නමුත් මට රැකියාවක් කරන්න ඕන වුණා. ඒ නිසා මම ඇයට කිව්වා මම ආයෙමත් උසස් පෙළට පෙනී ඉන්නේ නැහැ කියලා. ඇයට ගොඩක් තරහ ගිහින් මට බැන්නා. ඇය කිව්වා "ගිහින් ඔයා කැමති දෙයක් කරගන්න" කියලා. ඒ සිද්ධියේදී ඇය ගුරුවරියකගේ සීමාවෙන් ඔබ්බට ගියා. ඇය මා ගැන සහ මගේ අනාගතය ගැන ඇත්තටම කරදර වුණා. වරක් ඇය කිව්වා, මම දිගටම මගේ උසස් අධ්‍යාපන කටයුතු කරගෙන ගියොත්, කවදා හරි දවසක මම හොඳ කලාකරුවෙක් වෙයි කියලා. අපි ඇයට ගොඩක් ආදරය කළා.'

බෝධිදාස රූපගේ

'ඒ කාලේ අපේ අම්මලා දුප්පත්. ඒගොල්ලන්ට දිය සායම් පෙට්ටි සහ චිත්‍ර පොත් ගන්න සල්ලි තිබුණේ නැහැ. මම හිතන්නේ ගමගේ මිස් ඒවා ගෙනාවේ එයාගේම සල්ලිවලින්. අද කාලේ අපිට එහෙම ගුරුවරියක් හම්බවෙන්නේ කලාතුරකින්. උසස් පෙළ විභාගයට කලා විෂයයන් තෝරා ගන්න කියලා ඇය මට උපදෙස් දුන්නා. ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී සංස්ථාව ආරම්භ වෙන බවත්, උසස් පෙළට කලා විෂයයන් කරන සිසුසිසුවියන්ට එහි රැකියා අවස්ථා ගොඩක් සොයා ගත හැකි බවත් ඇය කිව්වා. නමුත් මම කලා විෂයයන් ප්‍රතික්ෂේප කරලා කෘෂිකර්ම විෂයයන් කළා. විද්‍යාව තෝරා ගත්ත එකට ගමගේ මිස් මට බැන්නා.'

සිදත් විතානගේ

'ගමගේ මිස් අඳුරු සමක් තිබුණු තරමක් මහත කාන්තාවක්. ඇය අපට ගොඩක් ආදරය කළා. හුගක් ප්‍රසන්න කෙනෙක් වුණ ඇය, හමුවන ඕනෑම කෙනෙක් එක්ක හිනාවුණා. ඇය කිසිම වෙලාවක රැලි තියෙන සාරි ඇන්දේ නැහැ. ඇය සාරියේ කෙළවර ඇගේ එක් අතක් වැහෙන විදියට තියාගත්තා (එකල ප්‍රමුඛ නිළියක් වූ මාලිනී ෆොන්සේකා විසින් අනුගමනය කරන ලද නවීන විලාසිතාවකි).'

ඩබ්ලිව්.එම්. මල්ලිකා

ගමගේ මහත්මියගේ බොහෝ ගෝලයින්ට චිත්‍රකලාව විනෝදාංශයක් ලෙස හෝ වෘත්තියක් ලෙස කරගෙන යාමට නොහැකි වුවද, ඇයට සැලකිය යුතු සාර්ථකත්වයන් කිහිපයක් ද, හිමි වූවාය.

බන්දු කුමාර කළුආරච්චි චිත්‍ර කලාවට එළඹෙන විට ඔහුගේ වයස අවුරුදු 12 කි (40 රූපය). දුගී පවුලකින් පැමිණි බන්දුට, පාසල සහ විශේෂයෙන් ඔහුගේ චිත්‍රකලා පාඩම් ඉතා වැදගත් විය. තම පාසලට ඇවිද ගිය ආකාරයත්, පාසල ජීවන අවස්ථාවන් සලසන ස්ථානයක් බව ඔහුට හැඟුණු ආකාරයත්, ඔහු සිහිපත් කළේය. කරදරවලින් දැඩි ලෙස පීඩාවට පත් වූ ඔහුව, 1989 දී හමුදාව විසින් යම් කාලයක් රඳවා ගනු ලැබීය. කෙසේ වෙතත්, අවසානයේ ඔහුට හොරණ ශ්‍රීපාලි මණ්ඩපයට ඇතුළු වීමට හැකි විය. පසුව චිත්‍රකලා ගුරුවරයෙකු බවට පත් වූ ඔහු, ගමගේ මහත්මියට ඇති තම ණයගැතිභාවය පහසුවෙන් පිළිගනී.

'ඇය අපූරු ගුරුවරියක්. මම දැනට දෙනියාය රාජපක්ෂ විද්‍යාලයේ චිත්‍රකලා ගුරුවරියක් ලෙස සේවය කරනවා. මම ඇගෙන් ආභාෂය ලබනවා. ඇය සමහර විට අපට දඬුවම් කළා. අපි ගෙදර වැඩ කළේ නැත්නම්, ඇය අඩිරූලක් අරගෙන අපේ අත්වලට පොඩි පාරක් ගැහුවා. ඒක රිදුණේ නැහැ. නමුත් සමහර වෙලාවල්වලට ඇය අපට බැන්නා. ඇය අපිට ආදරය කළා, ඇය අපට දීප්තිමත් අනාගතයක් ලැබෙනවාට ඇත්තටම කැමති වුණා.

ගමගේ මිස් මට විශ්වවිද්‍යාලයට යන්න කියලා කීප වතාවක්ම කිව්වා. නමුත් මම ඒක ප්‍රතික්ෂේප කළා. දැන් මම ඒ තීරණය ගැන කනගාටු වෙනවා. මට ඇයට ඇහුම්කන් දීලා විශ්වවිද්‍යාල උපාධිය කරන්න තිබුණා. මට ගුරුවරියක් වෙනවාට වඩා සැබෑ කලාකාරියක් වෙන්න තිබුණා.'

බී.එච්. කළුආරච්චි

ඩබ්ලිව්.එම්. පද්මසිරි ද සිල්වා තම සිතුවම (රූපය 55) සිතුවම් කරන විට ඔහුගේ වයස අවුරුදු 14 කි. ඔහුගේ වෘත්තීය ජීවිතය ඔහුව චිත්‍රකලාවෙන් ඈත් කළද, ඔහු එයට දැඩි උනන්දුවක් දැක්වීය. 1980 දී ඔහු කීර්තිමත් ජපන් චිත්‍ර තරඟයකට සිතුවමක් ඉදිරිපත් කළේය. ඒ සඳහා පාපන්දු කණ්ඩායමක් සිතුවම් කළ ඔහු, රිදී පදක්කමක් දිනාගත් අයුරු සහ කොළඹ රාජකීය විද්‍යාලයේ පැවති උත්සවයක දී, එය ප්‍රදානය කළ අයුරු සිහිපත් කළේය. මට පෙන්වීම සඳහා ඔහු තම වටිනා සහතිකය පවා නැවත හමුවට රැගෙන ආවේය. චිත්‍ර තරඟයෙන් සහ තවත් බොහෝ දේවලින් ඔහු ලැබූ සාර්ථකත්වයට හේතුව ලෙස ඔහු සඳහන් කළේ, පාසලෙන්, විශේෂයෙන් ගමගේ මහත්මියගෙන් ලද සහයෝගයයි.

පළමු පරිච්ඡේදයේ දැක්වෙන ගීතාරච්චි සෝමතිලකගේ සිතුවම ඔහු නිර්මාණය කරන ලද්දේ ඔහුට වයස අවුරුදු 13 දීය (රූපය 44). ඔහුගේ සිතුවමේ වර්ණය හා සංයුතිය 13 හැවිරිදි දරුවෙකුගේ සිතුවමක් ලෙස බෙහෙවින් සුවිශේෂී වන අතර, පසුව ඔහු වෘත්තීය කලාකරුවෙකු වීම විමතියක් නොවේ. ඔහු උසස් පෙළ කලාව හැදෑරූ අතර හේවුඩ් විද්‍යාලයෙන් ඩිප්ලෝමාවක් ලබා ගත්තේය. කෙසේ වෙතත්, චිත්‍රකලාව කරා වූ ඔහුගේ ගමන සෘජු ගමනක් නොවීය. ඔහුගේ පන්තියේ බොහෝ මිතුරන්ගේ මෙන්ම, ඔහුගේ තරුණ වැඩිහිටි විය ද, 1980 ගණන්වල භීෂණය විසින් යටපත් කරන ලදී. ඔහු මාවත්වල, හන්දිවල, සෑම තැනකම බොහෝ මරණ දුටුවේය. පසුව ශ්‍රී ලංකා ගුවන් හමුදාවට බැඳුණු ඔහු, එල්ටීටීඊයට එරෙහි යුද්ධයේ දී, උතුරේ ක්‍රියාකාරී සේවයේ නිරත වූ අතර, අතර නැවතත් සන්නද්ධ ගැටුමේ භීෂණය අත්වින්දේය. මෙම සිදුවීම් ඔහු තුළ දුෂ්කර හා නොමැකෙන මතකයන් කිහිපයක් සහ දේශපාලනය හා ගැටුම් පිළිබඳ පිළිකුලක් ඉතිරි කළේය. කෙසේ වුවද, ගුවන් හමුදාවේ ගත කළ කාලය පුරාම චිත්‍රකලාව කෙරෙහි උනන්දුවක් දැක්වූ ඔහු, සිය නිවාඩු කාලයේ දී, පන්සල් කලාකරුවෙකු ලෙස සේවය කළේය. වසර දොළහකට පසු ගුවන් හමුදාවෙන් විශ්‍රාම ගිය ඔහු, දෙනියාය පෙදෙසේ පාසල්වල ගුරුවරයෙකු ලෙස සේවය කළේය. 2006 දී, ඔහු මාතර දිස්ත්‍රික්කයේ හොඳම විහාරස්ථාන කලාකරුවාට හිමි සම්මානය දිනා ගත්තේය. 2012 දී, මූර්ති හා චිත්‍ර කලාව පූර්ණ කාලීන වෘත්තියක් ලෙස තෝරාගැනීමට ඔහු සමත් විය. මෙය ඔහුට ඉතා සුදුසු යැයි හැඟෙන සහ ඔහුට ඉතා සාර්ථක ලෙස නිරත විය හැකි රැකියාවක් විය. ඔහු කතරගම, මාළිගාවිල, රුවන්වැලිසෑය සහ කැලණිය ඇතුළු ශ්‍රී ලංකාවේ වැදගත්ම විහාරස්ථාන බොහොමයක රාජකාරි ඉටු කර ඇත. ඔහු බෞද්ධ විහාරස්ථානයක කලා නිර්මාණ සම්පූර්ණ කිරීම සඳහා ජපානයේ හිරෝෂිමා නගරයේ වසරක කාලයක් ගත කළේය. ඔහු ගමගේ මියගෙන් ඔහු ලද ආභාසයට සහ සහයෝගයට ඇති සිය ණයගැතිභාවය පහසුවෙන් පිළිගනී.

'ඇය මට අම්මා කෙනෙක් වගේ. මම මගේ පාසල් කාලයෙන් වැඩි කොටසක් ගත කළේ ඇගේ චිත්‍රකලා පන්තියේ. මගේ ළමා කාලයේ දී, ඇගේ පියාපත් සෙවණේ රැඳෙන්න ලැබීම මට මහත් භාග්‍යයක්. ගමගේ මිස් හැම වෙලේම කැමති වුණේ දියසායම්වලටයි. ඇය පැස්ටල්කූරුවලට කැමති වුණේ නැහැ. හැබෑ කලාකාරයෝ පාටකූරුවලට වඩා පින්සල් පාවිච්චි කරන බව එකපාරක් ඇය මට කිවුවා. ඇය ඇගේ කාර්යයට කැප වෙලා හිටියා. අපි අපේ චිත්‍ර ගොඩාක් චිත්‍රකලා තරඟවලට ඉදිරිපත් කළා. ඇයට පුදුමාකාර පෞරුෂයක් තිබුණා. ඇයට නිවන් සුව ලැබෙන්න ඕන! මගේ ජීවිත කාලෙ මම කවදාවත්ම ඇය වගේ ගුරුවරියක්ව දැකලා නැහැ. මම දැන් කලාකරුවෙක්.'

ජී සෝමතිලක

රූපය 68

මට සෝමතිලක මහතා මුණගැසුණු විට, ඔහු තම වෘත්තිය පිළිබඳව බරපතල උනන්දුවක් සහ වෘත්තීය කැපවීමක් ඇති අයෙකු බව පැහැදිලි විය (68 රූපය). කැපවූ නිර්මාණකරුවෙකු ලෙස, වර්තමානයේ දී ඔහු ගමගේ මහත්මියගේ භූමිකාව අනුකරණය කිරීම කෙරෙහි උනන්දු වෙයි. ඔහුගේ බිරිඳ ගායිකාවක් සහ ගුරුවරියක් වන අතර, ඔහුගේ දරුවන් තිදෙනාම නිර්මාණශීලී කලාකරුවන්ය. තවද, ඔහු, මූර්ති, ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය සහ සාම්ප්‍රදායික කැටයම් ශිල්ප උගන්වන ආයතනයක් පවත්වාගෙන යාමට අපේක්ෂා කරයි. ඉගෙනීමට නැඹුරුවක් දක්වන ඕනෑම අයෙකුට සිය සේවාවන් නොමිලේ සපයන බව ඔහු උනන්දුවෙන් අවධාරණය කරයි.

සිව්වන කොටස

නැවත හමුව

රූපය 69

රූපය 70

රූපය 71

රූපය 72

රූපය 73

රූපය 74

කොටපොළ ජාතික පාසල, 2024 මාර්තු 19

සෑම ළමයෙකුම කලාකරුවෙකි. ගැටලුව වන්නේ අප වැඩුණු පසුව ද, කලාකරුවෙකු ලෙසම පවතින්නේ කෙසේද යන්නය.

පැබ්ලෝ පිකාසෝ

පෙබරවාරි 13 වන දින, මම කොටපොළ පාසලේ කාර්ය මණ්ඩලය සමඟ සූම් රැස්වීමක් පැවැත්වූයෙමි. මෙම රැස්වීමට සීවන්දි මෙනවිය (එවකට වැඩබලන විදුහල්පති), ඇපගේ මහතා (නියෝජ්‍ය විදුහල්පති), නන්දාවතී මෙනවිය (මුල් චිත්‍ර ශිල්පිනියන්ගෙන් කෙනෙකු වූ විද්‍යා ගුරුවරිය) සහ තරින්දි උදලාගම මිය (මගේ වැරදි සිංහල නිවැරදි කිරීම සඳහා එයට සහභාගී වූ මගේ පැරණි ශිෂ්‍යයාව) සහභාගී වූහ. මෙය කරුණු කාරණාවලට සම්බන්ධ වෘත්තීයමය හමුවක් වුව ද, නන්දාවතී මිය ඉතා උද්යෝගීමත්ව පසුවන බව පැහැදිලි විය. එංගලන්තයේ ඊසාන දෙසින් පිහිටි මගේ නිවසේ වාඩි වී කොටපොළ පාසලේ කාර්ය මණ්ඩලය සමඟ තිරය මතින් කතා කළ හැකිය යන අදහස තරමක් මනස කළඹවනසුලු විය. කෙසේ වුව ද, රැස්වීමේ අරමුණු තුන සම්බන්ධයෙන් ඉක්මන් එකඟතාවයක් ඇති විය. පළමුව, මම මුල් සිතුවම් එකතුව සමඟ මාර්තු 18 වන දින නැවත පාසල වෙත පැමිණෙමි. දෙවනුව, මාර්තු 19 වන දින මුල් චිත්‍ර

ශිල්පීන් කිහිප දෙනෙකුට ද, ආරාධනා කෙරෙන උත්සවයක් පැවැත්වෙනු ඇත. තෙවනුව, පාසල විසින් පළමු තේමාවට සමානව 'අපේ ගමේ උත්සවය' නමින් තවත් චිත්‍ර තරඟයක් සංවිධානය කරනු ඇත. උත්සවය පසුගිය වසරේ පෙරහැරය. සූම් රැස්වීම අවසන් වූ අතර, සියල්ලෝම ඒ සඳහා කාර්යබහුල වූහ.

මාර්තු 17 වන දින මම මගේ මිතුරු කලාකරුවකු වන පාල පොතුපිටිය සමඟ කොටපොළට ළඟා වූ අතර, ඉදිරි දින කිහිපය තුළ කුමක් සිදුවේ ද, යන්න පිළිබඳව මට කිසිදු නිශ්චිතතාවයක් නොවීය. 18 වන දින විදුහල්පතිවරයා හමුවූ මම, ප්‍රදර්ශනය කිරීම සඳහා මුල් සිතුවම් භාර දුනිමි. එහි දී, පාසලේ කාර්ය මණ්ඩලයට සහ වර්තමාන චිත්‍රකලා පංතිය භාර ගුරුවරයාට ද, මාව හඳුන්වා දෙන ලදි. එහි තිබූ පහසුකම් එතරම්ම වෙනසකට ලක් වී නොමැති බව පෙනෙන්නට තිබිණි. පන්ති කාමර දූවිලි සහිත වූ අතර, මේස සහ පුටු ගමගේ මහත්මිය එහි සිටි සමයේ තිබූ ඒවාම විය හැකිය. වත්මන් සිතුවම් තරඟය සඳහා සිය සිසුසිසුවියන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම් අපට පෙන්වීමට චිත්‍ර ගුරුවරයා උනන්දු විය. වයස සහ ශ්‍රේණිය අනුව පෙළගස්වන ලද සිතුවම් 100 කට වඩා මේස මත තබා තිබිණි. අපි සිතුවම් පරීක්ෂා කිරී ඇරඹූ නමුත්, කාර්ය මණ්ඩලයේ සහ සිසුසිසුවියන්ගේ කුතුහලය කෙතරම්ද යත්, ඒවා නැරඹීමට පැමිණ සිටි ඔවුන්ගේ අමුත්තන්ට ඒවා කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමට නොහැකි බව පැහැදිලි විය. පාසලේ සිටි සියල්ලන්ම පාහේ මුණගැසීමෙන් පසු, නිසල පරිසරයක හිඳිමින් මේ ආකර්ෂණීය නව සිතුවම් සමූහය අධ්‍යයනය කිරීම සඳහා අපි අපේ හෝටලය කරා ආපසු පැමිණියෙමු.

පාසල් කාර්ය මණ්ඩලය උත්සවයේ ජීව ගුණය වැළඳගෙන, එය විශේෂිත කිරීම සඳහා අසාමාන්‍ය ලෙස වෙහෙස මහන්සි වී ඇති බව පසුදා පැහැදිලි විය. පාසලේ ශිෂ්‍ය නායකනායිකාවන්ට පුටු සකස් කිරීම සහ මල් කළඹක් ලබා දීම වැනි කාර්යයන් පවරා තිබිණි. ඇතැම් ශිෂ්‍ය නායකනායිකාවන් විසින් ආදි ශිෂ්‍යශිෂ්‍යාවන් පාසලේ ගේට්ටුව අසල දී පිළිගෙන, විදුහල්පති කාර්යාලය වෙත කැඳවාගෙන යාමට නියමිත වූ අතර, විදුහල්පති ඔවුන්ව පිළිගෙන උත්සවය පිළිබඳව ඔහු තුළ පැවති උද්‍යෝගය පිළිබඳව කතා කළේය. ඉන්පසු ඔවුන්ව ප්‍රධාන ශාලාව වෙත කැඳවාගෙන යාමට නියමිතව තිබිණි. වත්මන් තරඟය සඳහා සිසුන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම් සහ වසර 45 කට පෙර ඔවුන් නිර්මාණය කරන ලද සිතුවම් ශාලාව තුළ ප්‍රදර්ශනය කර තිබිණි. කාර්ය මණ්ඩලය විසින් කටයුතු ආරම්භ කිරීම සඳහා අසාමාන්‍ය පොල්තෙල් පහණක් ද, සකස් කර තිබිණි. මෙය උත්සව විවෘත කිරීම සඳහා සාමාන්‍යයෙන් භාවිත කරන සාම්ප්‍රදායික පිත්තල පොල්තෙල් තෙල් පහන වෙනුවට, අතින් සාදන ලද, තරමක් නූතනවාදී පහණක් විය. එහි කොහු ලණුවකින් බැඳ තිබූ සිරස් කුළුණු කිහිපයක් තිබූ අතර, සමස්ත ව්‍යුහයම නැවුම් මල්වලින් සරසා තිබිණි. කුළුණු වටා විවිධ ස්ථානවල පොල්තෙල් පහන් රාශියක් තිබිණි. (රූපය 69). නියෝජ්‍ය විදුහල්පති ඇපගේ මහතා උත්සවයේ ප්‍රධාන සංවිධායකයෙකු වූ අතර, ඔහු උත්සවය වෙනුවෙන් ශාලාව සූදානම් කිරීම සඳහා එදින අලුයම 4.00 වන තෙක් වැඩ කළ බව මට දැනගන්නට ලැබිණි. උදෑසන 9.30 ට පාසලට පැමිණි අපව විදුහල්පති කාර්යාලය වෙත කැඳවාගෙන යන ලදි. කාර්ය මණ්ඩලය සහ සිසුසිසුවියන් පැහැදිලිව දිස්වන ප්‍රබෝධමත් හැඟීමකින් පසු විය. ඉන්පසු, අපව නැවතත් පාසල් ගේට්ටුව කරා කැඳවාගෙන යන ලද අතර, පෙරහැරක් අප එන තෙක් එහි බලා සිටියේය. අපට දෙපසින් පාසලේ ජ්‍යෙෂ්ඨ කාර්ය මණ්ඩලය රැඳී සිටියහ. පාසලේ උඩරට නර්තන කණ්ඩායම, ඔවුන්ගේ පිරිසිදු නර්තන ඇඳුම්වලින් දීප්තිමත් ලෙස සැරසී අප ඉදිරිපිටින් සිටියහ. අප පිටුපසින් 1979 දී, සිතුවම් නිර්මාණය කළ චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් තිස් දෙනෙක් පමණ සිටියහ. පාසල් සිසුසිසුවියන් විසින් මට මල් කළඹ කිහිපයක්ම පිරිනමන ලදි. චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් බොහෝ දෙනෙකුට ළමුන් මල් කළඹ පිරිනැමීම ඔවුන්ව විමතියට පත් කළ ක්‍රියාවක් විය. අලංකාර ලෙස සකස් කරන ලද නැවුම් මල් කළඹ විස්සකට අධික සංඛ්‍යාවක් පිරිනමන ලදි. මෙම සරල ක්‍රියාව හේතුවෙන් බොහෝ ආදි ශිෂ්‍යශිෂ්‍යාවන්ගේ දෙනෙත්වලට කඳුළු පිරුණි. ඔවුන්ගේ පැරණි පාසල මේ අයුරින් ඔවුන්ව නැවත පිළිගැනීම ඔවුන්ට සිතාගත නොහැකි දෙයක් විය. ඔවුන්ගෙන් එක් අයෙකු තරමක් විමතියට පත්ව, තමන්ට මල් කළඹක් පිරිනැමීමට සිටි පාසල් ශිෂ්‍ය නායකයෙකුගෙන් මෙසේ ඇසීය: 'ඔයාලා අපටත් මල් දෙනවාද' (70 රූපය).

බෙර වාදකයින් සිය වාදනය ඇරඹීමත් සමඟම, නර්තන ශිල්පීන්ට සිය නර්තන දක්ෂතා ප්‍රදර්ශනය කිරීම සඳහා ස්ථාන කිහිපයක නවතිමින්, පෙරහැර පාසල් බිම ඔස්සේ සෙමින් ඉදිරියට ගමන් කළේය. උණුසුමින් දැවෙමින් තිබූ සූර්යාලෝකයේ නර්තන ශිල්පීන් තදින් පා ගටමින් සහ විභ්‍රමණය වෙමින් ප්‍රධාන ගොඩනැගිල්ල දෙසට ගමන් කරන විට, ඔවුන්ගේ සිරුරු දහඩියෙන් දිලිසෙමින් තිබිණි. ශාලාවට ඇතුළු වූ පසු, අපව අපගේ ආසන වෙත යොමු කරන ලදි. පාසලේ විදුහල්පතිවරයා සහ පාසලේ බුද්ධාගම ඉගැන්වූ ගුරුවරයා වූ කසාවතින් සැරසුණු භික්ෂුව අතර ඉදිරි පෙළ අසුනක් මට පිරිනමන ලදි. අපට පසුපස පේළිවල චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් සිටි අතර, ඔවුන්ට පිටුපසින්, පිරිසිදු, සුදු, පාසල් නිල ඇඳුමින් සැරසුණු සිසුසිසුවියෝ පෙළින් පෙළ සිටියහ. කාමරයේ පිටුපස පැරණි හා නව සිතුවම් ප්‍රදර්ශනය කර තිබිණි. අප ඉදිරිපස වේදිකාව 'මහාචාර්ය බොබ් සාදරයෙන් පිළිගනිමු' යනුවෙන් ලියා තිබූ විශාල බැනරයකින් සරසා තිබූ අතර, වේදිකාවේ පිටුපස 'පැරණි චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ සහ චිත්‍රශිල්පිනියන්ගේ මතකයන් - 1979-2024' යනුවෙන් විශාල තිරයක් මත ප්‍රක්ෂේපණය කර තිබුණි. මගේ විමතියටට කරුණක් වූයේ, දේශක ආධාරක පුවරුව විවිධ රූපවාහිනී නාලිකාවල මයික්‍රෆෝනවලින් විචිත්‍ර ලෙස සරසා තිබීමය. මෙම උත්සවය ඇසුරින් ඉහළම ප්‍රචාරයක් ලබා ගැනීම සඳහා පාසල උනන්දු විය. 71-74 රූපවල දැකිය හැකි පරිදි නිල ඡායාරූප ශිල්පියෙකු ද, එහි සිටියේය.

මට එම උත්සවය ඉතා සංවේදීව දැනුණු අතර, එබඳු උත්සවයක් පැවැත්වෙනු ඇතැයි මම අපේක්ෂා නොකළෙමි. කෙසේ වෙතත්, මාව වඩාත්ම සසල කළේ චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් ඊට දැක්වූ ප්‍රතිචාරයයි. පාසල් වියේ පටන්ම හමු වී නොතිබුණු මිතුරුමිතුරියන් නැවත හමු වනු දැකීම ඉතාමත්ම සංවේදී දසුනක් විය. කාන්තාවන් එකිනෙකාව වැළඳ ගත් අතර, පිරිමින් අතට අත දී, එකිනෙකාව වැළඳ ගත්හ. පිරිමින් තම පන්තියේ පැරණි මිතුරියන්ව සමීප මිත්‍රශීලී සෙනෙහසකින් ස්පර්ශ කළ විට, ඔවුන් අතර පැවති විධිමත් සමාජීය හැසිරීම් රටා තාවකාලිකව නැවතිණි. චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් සිය මතකයන් අවදි කළ සෑම තැනකම සජීවී සංවාද ඇති වෙමින් තිබිණි. ඔවූහු සිය වර්තමාන වේදනාවන්, ඔවුන්ගේ කලත්‍රයන්, දරුවන්ගේ ජයග්‍රහණ, පැරණි මිතුරුමිතුරියන් සහ අද ඔවුන් සිටින ස්ථාන පිළිබඳව කතා කළහ. ඔවූහූ බොහෝසෙයින් සිනාසුනුහ. මට ඇසුණු සංවාදයකින් උපුටා ගත් කොටසක් ඒ අවස්ථාවේ පැවති ජීවගුණය පිළිබඳ හැඟීමක් ලබා

දෙනු ඇත: 'එම් දිහා බලන්නකෝ!, මට ඇයව අඳුනගන්නවත් බැහැ ඇය මහත් වෙලා. ඒ කාලේ ඇය හරිම පොඩියි' සහ ප්‍රතිචාර වශයෙන්: 'නැහැ, අපට ඇයව අඳුනගන්න පුළුවන්. ඇය මහත් වෙලා විතරයි. බලන්නකෝ, තාමත් ඉස්කෝල කාලේ මූණමයි. බලන්නකෝ කාලෙ ගෙවිල තියෙන හැටි නේ. අපි ආපහු මුණගැහුණු එක හරිම හොඳයි. මේ වගේ දෙයක් වෙයි කියලා කවුද හිතන්නේ? අපේ චිත්‍ර අවුරුදු 45කට පස්සේ දකියි කියලා? මට නම් හිතාගන්නවත් බෑ.'

චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් සියලු දෙනම අලංකාර ලෙස ඇඳ පැළඳ සිටියහ. උත්සවයේ දී, සටහන් තබා ගැනීමෙන් මට උදව් කළ සිතුමිණි නිරීක්ෂණය කළ පරිදි, සියලුම කාන්තාවෝ (එක් අයෙකු හැර) ඔවුන්ගේ හොඳම සාරිවලින්, ආභරණවලින් සහ අංගරාගවලින් සැරසී සිටියහ. ඔවුහූ සාමාන්‍යයෙන් විවාහ මංගල්‍යයක් වැනි විධිමත් උත්සවයකට සහභාගී වන අයුරින් සැරසී සිටියහ. ඔවුන්ට එය පැහැදිලිවම ඉතා වැදගත් සිදුවීමක් විය. සියල්ලන්ම අසුන්ගත් පසු කතා ආරම්භ විය. විදුහල්පති, නියෝජ්‍ය විදුහල්පතිවරු සහ ඉංග්‍රීසි ගුරුවරයා යන සියලු දෙනා අපව පිළිගෙන, චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් නැවත පාසල වෙත කැඳවීමට හේතු වූ මෙම උත්සවය පිළිබඳව ඔවුන්ට ඇති වූ සතුට ගැන කතා කළහ. ඉන්පසු, පිරිමි සහ ගැහැණු ළමුන්ගෙන් සමන්විත පාසලේ උඩරට නර්තන කණ්ඩායම ඉදිරිපත් කළ අතරමැදි නර්තනාංගයක් රඟදැක්විණි. ඇඳුම් පැළඳුම් සුපිරිසිදු වූ අතර, නර්තනයේ ප්‍රමිතිය ඉතා ඉහළ විය. එය ප්‍රබල දසුනක් විය. එක් පුද්ගලයෙක් අදහස් දක්වමින් කියා සිටියේ ඔවුන් ප්‍රවීණයන් මෙන් නැටූ බවත්, ඒ ඔවුන් මේ වනවිටත් නර්තන සම්ප්‍රදායන්ට අයත් පවුල්වලින් පැමිණි නිසා විය හැකි බවත්ය. අනතුරුව, පාසලට තිබූ එකම සංගීත භාණ්ඩ වූ විදුලි ඕගනයක් සහ ගිටාරයක් ද, සමඟින් පාසල් ගායන කණ්ඩායම ගීත කිහිපයක් ඉදිරිපත් කළේය. ඉන්පසු වේදිකාවට අවතීර්ණ වූයේ ගමගේ මහත්මියගේ පුත්‍රයා වූ කෞශල්‍ය මහතාය. ඔහු චිත්‍රකලාව ඉගැන්වීම කෙරෙහි මෙන්ම, පාසල කෙරෙහි ද, වූ සිය මවගේ කැපවීම පිළිබඳව කතා කළේය. අනතුරුව, ත්‍යාග ප්‍රදානෝත්සවයක් පැවති අතර, එහිදී පාසල් ප්‍රධානියා විසින් පාසල් ත්‍යාග ප්‍රදානය කරන ලද අතර, පසුව චිත්‍ර තරඟය සඳහා ත්‍යාග ප්‍රදානය කිරීමට මට ආරාධනා කරන ලදි. සෑම වසරක් වෙනුවෙන්ම, පාල සහ මා විසින් තෝරාගත් නිර්මාණ සඳහා ත්‍යාග දෙකක් හෝ තුනක් ප්‍රදානය කරන ලදි. ත්‍යාගලාභීන්ගෙන් බහුතරයක් ගැහැණු ළමුන් විය. ඔවුන් එකිනෙකා ලැජ්ජාවෙන් වේදිකාවට පැමිණ, සිය දියසායම් සහ පැන්සල් පාර්සලය ලබාගෙන, හිස නමා, අතට අත දී ආචාර කර, ඉක්මනින් තම අසුන වෙත ගියහ.

විධිමත් උත්සවය අවසන් වීමෙන් පසු, සිතුවම් නැරඹීම සඳහා ශාලාවේ පිටුපසට පැමිණෙන ලෙස සියලු දෙනාටම ආරාධනා කරන ලදි. එය ඇතැම් චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් සිය සිතුවම් දුටු පළමු අවස්ථාව වූ අතර, එහි බලපෑම ප්‍රබල විය. එහි අදාහාගත නොහැකි බව, කඳුළු මෙන්ම, මතකයන් ද, විය. මිනිත්තුවකට සිතුවම් දෙස බලමින්, අනතුරුව, සංවාදයට එක්වෙමින්, ඉන්පසු, බොහෝ කලකට පසු හමු වූ මිතුරෙකු හෝ මිතුරියක සමඟ සෙල්ෆියක් ගනිමින් එහා මෙහා ඇවිද ගිය පිරිසට එය යම් අයුරක නිදහසක් හිමි වුවාක් වැනි විය. චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් ක්‍රීඩා පිටියක සිටින ළමුන් මෙන් හැසිරුණු අතර, ඔවුන්ගේ කාල තරණය දෙස බලා සිටීම සතුටක් විය. ඔවුන්ගෙන් එක් අයෙකු පසුව ඔවුන්ගේ පාසල් අවධිය සිහිපත් කරමින් මෙසේ අදහස් දැක්වීය: 'අපිට වගකීම් තිබුණෙ නෑ, අපි කුරුල්ලො වගේ නිදහසේ හිටියා' සහ තවත් අයෙකු අදහස් දැක්වූ පරිදි, 'අද මගේ ජීවිතයේ ප්‍රීතිමත්ම දවස. මගේ පරණ යාළුවෝ ආපහු හම්බ වෙයි කියලා මම කවදාවත්ම හිතුවෙ නෑ. අවුරුදු 45 කට පස්සෙ එයාලව හම්බ වුණ එක මට නිකම් හීනයක් වගේ'. එය ඔවුන්ව ඔවුන්ගේ ජීවිත මත අඳුරු සෙවනැලි පතිත වීමට පෙර යුගය කරා රැගෙන ගොස් තිබූ බැවින් එහි බලපෑම වඩාත් ප්‍රබල විය. තරුණ වැඩිහිටි වියට එළඹෙන විට ඔවුන් සියල්ලෝම, 1988-89 දී ත්‍රස්තවාදය නැතිනම් භීෂණය ලෙස හඳුන්වන ලද, දශකයක කාලයක් පුරා උත්සන්න වූ ප්‍රචණ්ඩත්වය සහ කෲරත්වය අත්විඳ තිබිණි.

ළමා වියට කුරිරු අවසානයක්

1977 දී එක්සත් ජාතික පක්ෂයට (එජාප) ලැබුණු අතිවිශිෂ්ට මැතිවරණ ජයග්‍රහණයකින් පසු ජේ. ආර්. ජයවර්ධන මහතා ජනාධිපති ධුරයට පත් විය. ශක්තිමත් ජනවරමක් සහ ඉතා දුර්වල විරුද්ධ පක්ෂයක් සහිතව, ඔහු නව ලිබරල්වාදී පරිවර්තනයකට මුල පිරුවේය. ඔහු බෞද්ධ සදාචාරයේ තුනී ආවරණය සහ ධර්මිෂ්ඨ සමාජයක් නිර්මාණය කිරීම පිළිබඳ සිය උත්සාහය යටතේ, විවෘත හා නියාමනය නොකළ වෙළඳපොළ මත පදනම් වූ ස්වාර්ථකාමී ව්‍යවසායකත්වයට සහ ධනෝත්පාදනයට මඟ පාදන ඉතා ශක්තිමත් පදනමක් දැමීය. 'බණ්ඩාරනායක මැතිනිගේ කාලෙ කඩවල්වල බඩු තිබුණේ ටිකක් වුණාට, අඩු ගානේ අපට ඒවා සල්ලි දීලා ගන්න පුළුවන්කම තිබුණා,' යි එකල කිසිවෙකු මට පැවසීය. 'දැන් කඩවල්වල ආනයනය කරපු බඩු පිරිල තිබුණට, කාටවත් ඒව ගන්න සල්ලි නැහැ.' රටේ මෙම ආර්ථික පරිවර්තනය සිදු වූයේ ළමුන් සිය සිතුවම් සම්පූර්ණ කිරීමට වසර දෙකකට පෙර වුව ද, මෙම වෙනස්කම්වල බලපෑම් ඒ වනවිටත් ඔවුන්ගේ හිස් වටා කැරකෙමින් තිබිණි. 1980 දශකයේ මුල් භාගය වන විට ජයවර්ධන පාලනය ඉදිරියේ දී, මුහුණ දීමට නියමිත වූ කරදර පිළිබඳව පෙර නිමිති පහළ වීම ඇරඹී තිබිණි. පොරොන්දු වූ ආර්ථික ප්‍රාතිහාර්යයන් රටේ ග්‍රාමීය ජනතාව විෂයෙහි සැබෑ වූයේ නැත. දෙමළ ප්‍රජාව අතර ද, නොසන්සුන්තාව වර්ධනය විය. අතෘප්තිය පළ කිරීමේ මේ ප්‍රකාශයන් දෙකටම රජය දැක්වූ ප්‍රතිචාරය වූයේ ඒකාධිපතිවාදය වර්ධනය කිරීමය. 1983 දී යාපනයේ දෙමළ පාසල් සිසුවියන් තිදෙනෙකු දූෂණය කිරීම, දෙමළ ඊළාම් විමුක්ති කොටි (LTTE) විසින් ශ්‍රී ලංකා සොල්දාදුවන් 13 දෙනෙකු ඝාතනය කිරීම සමඟ ඇති වූ සංහාරයකින් පසු බරපතල ලෙස අස්ථාවර වූ කාල පරිච්ඡේදයක් ආරම්භ වූ අතර, එමඟින් දෙමළ ජාතිකයින් 3000 ක් පමණ මිය ගොස් 150,000 ක් පමණ අවතැන් විය. 1987 දී, තම සමීපතම අසල්වැසි රටක වර්ධනය වූ අස්ථාවරත්වය හේතුවෙන් ඉන්දීය සාම සාධක හමුදාවක් (Indian Peace Keeping Force-IPKF) පිළිගන්නා ලෙස ශ්‍රී ලංකා රජයට බල කිරීමට ඉන්දීය රජයට සිදුවිය. මෙම මැදිහත්වීම ව්‍යසනකාරී බව තහවුරු වූ අතර, කලාපය සම්පූර්ණ යුද්ධයකට ඇද වැටිණි. දැඩි හානිවලින් පසු, 1990 දී, ඉන්දීය සාමසාධක හමුදා ඉවත් විය. ඉන්දීය සාමසාධක හමුදා ශ්‍රී ලංකාවට එවීම සහ එමඟින් නියෝජනය වන බව පෙනෙන ශ්‍රී ලංකාවේ ස්වෛරීභාවය උල්ලංඝනය කිරීම, සමාජවාදී ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ (ජවිපෙ) ට සාමාජිකයන් බඳවාගැනීම ප්‍රවර්ධනය කෙරෙන බලගතු මෙවලමක් බවට පත් විය. 1971 කැරැල්ලේ දී, පරාජයට පත් වූ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ, ග්‍රාමීය හා අයිතිවාසිකම් අහිමි තරුණ ජනයාට ආයාචනා කරන, එමෙන්ම, බුද්ධාගම සහ සිංහල දේශප්‍රේමය වෙනුවෙන් පෙනී සිටින ජාතිකවාදී ව්‍යාපාරයක් ලෙස නැවත මතු විය. බොහෝ තරුණ ජනයා ජවිපෙ වැඩවර්ජනවලට, කඩාකප්පල් කිරීම්වලට සහ ගරිල්ලා සටන් ව්‍යාපාරයට එක් විය. ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ මාතෘ භූමියේ ආරක්ෂකයින්ගේ සහ විමුක්තිදායකයින්ගේ භූමිකාව භාර ගත්තේය.[38] කෙසේ වෙතත්, මෙම රාජ්‍යය පෙරළා දැමීමේ ව්‍යාපාරය බලවත් සහ වේගවත් වීමත් සමඟම, ඔවුන්ගේ ක්‍රමවේදයන් වඩාත් ප්‍රචණ්ඩකාරී මෙන්ම, වගවිභාගයකින් තොර විය. ඔවුන්ගේ උපායමාර්ගයේ පැවති මෙම අංගය ජනතා විමුක්ති පෙරමුණේ දෙවන කැරැල්ලේ බිඳවැටීම සඳහා වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කළේය. 1989 දී, ජවිපෙ හමුදා

සෙබළුන්ගේ සහ පොලිස් නිලධාරීන්ගේ පවුල්වලට එරෙහිව දඬුවම් ප්‍රහාර දියත් කළේය. මෙම ප්‍රහාර ප්‍රචණ්ඩකාරී ප්‍රති-කැරලි ව්‍යාපාරයක් බිහි කළේය. ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ විසින් නායකත්වය දීමට සහ විමුක්තිය උදා කර දීමට නියමිත වූ ජනතාව වඩ වඩාත් දුක් විඳීමට පටන් ගත් අතර, අවසානයේ දී, ඔවුහු ජනතා විමුක්ති පෙරමුණට එරෙහි වූහ. මෙම මාරාන්තික මුසුව තුළට ප්‍රසිද්ධියේ හෙළා දැකීම සහ චෝදනා කිරීම ද, කාවැදුනු අතර, ජනතාව තම අසල්වැසියන්ට එරෙහිව බලධාරීන්ට හෝ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණට පැමිණිලි කිරීම ඔස්සේ කඩිනම්, ලඝු සහ කුරිරු ලෙස යුක්තිය ඉටු කරවා ගැනීම් ද, ක්‍රියාත්මක විය. මේවායින් බහුතරයක් කිසිසේත්ම දේශපාලනික නොවූ, එහෙත්, පෙර පටන් පැවති ප්‍රජා ආරවුල් සහ දුක්ගැනවිලි මඟින් පොළඹවනු ලැබූ චෝදනා විය. විශේෂයෙන්, කොටපොළ අවට ප්‍රදේශය මෙබඳු සිදුවීම්වලින් සහ ඒවායින් ඇති වූ සමාජ ආතතීන්ගෙන් දරුණු ලෙස පීඩාවට පත් විය. සරලව කිවහොත්, එහි කිසිදු ආරක්ෂිත ස්ථානයක් නොවීය. එකල දකුණු පළාතේ ගාල්ල නගරය අසල ගත් මා දුටු ඡායාරූපයක් මට මතකය. එය ඇතැම් පළාත් පාලන මැතිවරණ පැවැත්වීමට පෙර ගන්නා ලද සේයාරුවකි. එහි බිත්තියක් සහ එහි ලියා තිබූ වැකි කිහිපයක් දර්ශනය විය. එහි ඉහළ පේළියේ 'ඡන්දය දෙන්නන්ට මරණය' යනුවෙන් ලියා තිබිණි. යටින් අකුරු කර ඇති පේළියට 'ඡන්දය නොදෙන්නන්ට මරණය' යනුවෙන් ලියා තිබූ පේළියක් එකතු කර තිබිණි.

පාල සමඟ නැවත හමුවට යන අතරතුර, නිල්වලා නිම්නය ඔස්සේ රිය පදවමින් සිටියදී, අහඹු ලෙස ඔහු මට වදකඳවුරු තිබූ ස්ථාන කිහිපයක් පෙන්වීය. මේවා සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රජා සහ නිවාඩු නිකේතන වූ අතර, කැරලි මර්දන මෙහෙයුම්වල දී, ආරක්ෂක හමුදා විසින් බලෙන් පවරාගත් ඒවා විය. තරුණ තරුණියන් විශාල සංඛ්‍යාවක් පැහැරගෙන ගොස් මෙම කඳවුරු තුළ රඳවාගෙන ප්‍රශ්න කරන ලදි. රඳවා තබා ගැනීම සහ වධහිංසා පැමිණවීම සාමාන්‍ය දෙයක් වූ අතර, මෙම කඳවුරුවලට රැගෙන ගිය බොහෝ දෙනෙක් කිසි විටෙකත් පණපිටින් පිටතට පැමිණියේ නැත. ඔවුන්ගේ සිරුරු කිසි විටෙකත් සොයාගත නොහැකි විය. පාල වරක් සවස් කාලයේ සංග්‍රහ සහ බැඩ්මින්ටන් ක්‍රීඩා කිරීම සඳහා වැවිලිකරුවන් රැස් වූ ස්ථාන සහ පිට පළාත්වල වැඩ කිරීමේ දී, ඔවුන්ට මුහුණ දීමට සිදු වූ අභියෝග සහ දුෂ්කරතා පිළිබඳව ඔවුන් සෙසු වැවිලිකරුවන් සමඟ කෙඳිරිලි ස්වරයෙන් කළ චෝදනා පිළිබඳව කතා කළේය. භීෂණය අතරතුර එවැනි ස්ථාන සැකකරුවන් රැගෙන එන ස්ථාන බවට පත් වූ අතර, ඔවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙකු තරුණයින් වුවද, ඇතැමෙකු හුදෙක් ළමයින් විය. නවයෞවනයෙකු ලෙස, පාලව මාස කිහිපයක්ම කඳවුරක රඳවා තබාගෙන තිබිණි. ඔහුට අයහපත් ලෙස සලකා තිබුණ ද, අවසානයේ දී, ඔහුව නිදහස් කර තිබිණි. එහෙත්, ඊට පෙර ඔහු බොහෝ නින්දිත ක්‍රියා මෙන්ම, බොහෝ තරුණයින්ගේ මරණ ද, දැක තිබිණි. කඳවුර භාර නිලධාරියා කුරිරු පරපීඩකයෙකු වූ බැවින්, පළමු මාස නරකම මාස වූ බව ඔහු සිහිපත් කළේය. නව නිලධාරියෙකු වැඩ බාරගෙන, රඳවාගෙන සිටි තරුණයින්ට පන්ති පැවැත්වීම සඳහා ගුරුවරුන්ට කඳවුර තුළට පැමිණීමට අවසර දුන් පසු, තත්වය වැඩිදියුණු විය. මෙම කම්පන සහගත කාල පරිච්ඡේදයේ මතක පාලගේ කලාකෘති පුරා දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස, හිස ගසා දැමූ මිනිස් රූප, නවහැවිරිදි වියේ දී, ඔහු පාසලට යන අතරමඟ පාර හරහා දමා තිබූ හිස නැති මළ සිරුරු දෙකක් මතින් ගමන් කිරීමට සිදු වූ යුගය නැවත නැවතත් දැක්වීමේ නිත්‍ය චේතනාවක් විය. මෙම බියකරු කාල පරිච්ඡේදය 2000 දී, ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද මයිකල් ඔන්ඩච්චිගේ (Philip Michael Ondaatje) 'Anil's Ghost' නම් අඳුරු සහ සියුම් නවකතාව මඟින් විශිෂ්ට ලෙස ග්‍රහණය කරගෙන ඇත. වඩාත් මෑතකදී, එය ෂෙහාන් කරුණාතිලකගේ (Shehan Karunatilaka) 'The Seven Moons of Maali Almeida' හි මාතෘකාව විය. මා ඒ පිළිබඳව සිතන සෑම විටකම මගේ උදරයේ වේදනාවක් ඇති කරන මෙම නවකතාවේ එන එක් වාක්‍ය ඛණ්ඩයක් වන්නේ, තරුණ කාන්තාවක් කරා යැවෙන වධකයෙකු තමන් යැවීමේ අරමුණ වන්නේ දඬුවම් කිරීම ද, තොරතුරු දැනගැනීමදැයි තම ප්‍රධානියාගෙන් විමසීමය.

1979 පෙරහැරේ දීප්තිමත් හා ප්‍රීතිමත් සිතුවම් නිර්මාණය කළ සියලුම ළමුන්ට, අනතුරුව නිෂ්ක්‍රීය සහ අන්ධකාරයෙන් පිරුණු කාලයක් උදා විය. හිරු බැස යන විට සෑම රාත්‍රියකම අන්ධකාරය ඇති විය. විදුලි සැපයුම් නිතිපතා කපා හැරිය බැවින් බොහෝ විට රාත්‍රීන් දිගු වූ අතර, බියෙන් පිරී තිබිණි. ඇතැම් විට, පොලිසියේ සහ හමුදාවේ ගමන්බිමන්වලට සහ සන්නිවේදනයට බාධා කිරීමේ ක්‍රමයක් ලෙස කැරලිකරුවන් විසින් විදුලිය විසන්ධි කරන ලද අතර, ඇතැම් විට කැරලිකරුවන්ට ද, එයම කිරීමට අපේක්ෂා කළ ආරක්ෂක හමුදා විසින් විදුලිය කපා හරින ලදී. ඇඳිරි නීතිය නිසා තම නිවෙස්වල සිරවී සිටි අයට, අන්ධකාරය වළක්වා ගැනීමට තිබුණේ සරල තෙල් පහනක් පමණක් විය හැකිය. එහෙත්, මෙම කාල පරිච්ඡේදය තුළ පතිත වූ රූපක (metaphorical) අන්ධකාරය ඊටත් වඩා භයානක විය. සමාජීය හා ප්‍රජා ජීවිතය පුරෝකථනය කිරීමේ හැකියාව අතුරුදහන් වී, නීතිය හා සාමය බිඳ වැටුණු අතර, ජනතාවගේ ආරක්ෂාව සහ සුරක්ෂිතභාවය පිළිබඳ හැඟීම බිඳවැටිණි.

නැවත හමුවේ දී, අපි, 1979 න් පසු චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ජීවිත පිළිබඳව ප්‍රශ්න ඇසුවෙමු. ඔවුන්ගේ කථාවල භීෂණයේ අත්දැකීම් සැලකිය යුතු පරිදි දක්නට ලැබිණි. බොහෝ දෙනෙකු එම යුගය පිළිබඳව සඳහන් කළ ද, එය විස්තර කිරීමට අකමැති විය. එසේ විස්තර නොකළ අය, 1980 ගණන්වල සිදුවීම් එකල මෙන්ම, ඉන් පසුව ද, ඔවුන්ගේ ජීවිත මත පතිත කළ සෙවනැල්ල පිළිබඳ යම් හැඟීමක් දැනවූහ. ඔවුන් විවිධ ස්වරූපයේ කඩාකප්පල් වීම්වලට මුහුණ දී තිබිණි. පාසල් සහ විද්‍යාල නිතර වසා දැමුණු බැවින් විභාග පැවැත්විය නොහැකි වූ අතර, වැඩිදුර සහ උසස් අධ්‍යාපන සැලසුම් ඇනහිට තිබූ බව එයින් අදහස් කෙරිණි. තවත් සමහරුන්ට රැකියා සහ වෘත්තීන් රැකගත නොහැකි වූ අතර, එමඟින් ඔවුන්ගේ පවුල්වලට බරපතල ආර්ථික දුෂ්කරතා ඇති විය. නිතිපතා ඇඳිරි නීතිය ද, පැවති අතර, ඒ හේතුවෙන් පවුල්වල සාමාජිකයන් දිගු කලක් පුරා තම නිවෙස්වලින් පිටතට යාමට බිය විය. සිය ඥාතීන් කිසිදා ආපසු නොඑන්නටම තම නිවෙස් අතහැර ගිය අයුරු කිහිප දෙනෙක් වාර්තා කළහ.

චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ ඇතැම් කථාන්දර ඔවුන්ගේ වැඩිහිටි තරුණ වියේ දී, ඔවුන්ට මඟ හසුරුවා ගැනීමට සිදු වූ දේශපාලන ආතතීන් පිළිබඳ ඉඟි පළ කළේය. එක් අයෙකු 'අපි දෙපැත්තෙන්ම තැලුනා,'යි පැවසීය. රජයට හෝ ජනතා විමුක්ති පෙරමුණට සහයෝගය දැක්වීමේ සුළු ඇඟවීමක් පවා පැහැර ගැනීමට, පසුව වධහිංසා පැමිණවීමට සහ/හෝ

ලසු මරණ දඬුවම ලබා දීමට හේතු වූ බව පැහැදිලි විය. ඇත්ත වශයෙන්ම, බොහෝ තරුණතරුණියන්, ඔවුන් ක්‍රියාකාරීන් වීම හෝ නොවීම නොතකා ප්‍රශ්න කිරීමට මෙන්ම, ඊටත් වඩා දරුණු තත්වයන්ට බඳුන් කිරීම පිණිස පුරුද්දක් වශයෙන් රැගෙන යන ලදී. පැහැරගෙන යාමෙන් වැළකීම සඳහා තමන් සහ තම පියා දිගු කලක් පුරා නිවසින් බැහැරව ඈත කුඹුරක සැඟවී සිටි අයුරු එක් තැනැත්තෙකු විස්තර කළේය. කෙසේ හෝ, කිසියම් ජවිපෙ ක්‍රියාකාරීන් පිරිසක් මාර්ගයක් අවහිර කිරීම සඳහා පොල් ගසක් කපා දැමූහ. හමුදාව එම ස්ථානයට පැමිණි විට, යමෙක් සොල්දාදුවන්ට පැවසුවේ ඊට වගකිව යුත්තේ ඔහු බවත්, ඔවුන් පැමිණියේ ඔහුව රැගෙන යාමට බවත්ය. දෙමව්පියන් සහ අසල්වැසියන් සියලු දෙනාම ඔහු නිර්දෝෂී බව පවසමින් ඊට විරෝධය පළ කළ අතර, ඔවුන්ගෙන් ඔහුව රැගෙන නොයන මෙන් අයැද සිටියහ. මහත් සහනයක් ගෙන දෙමින් ඔවුහු ඔහුව අතහැර ගියහ. තවත් අයෙක්, ආරක්ෂක අංශ විසින් ඔහුව ප්‍රශ්න කිරීම සඳහා රැගෙන ගිය නමුත් හානියක් නොමැතිව නිදහස් කළ ආකාරය පිළිබඳව කතා කළේය. කෙසේ වෙතත්, ඔහු තුළ පැවති විශාලම බිය වූයේ ඔහුගේ බාල සොහොයුරා ආරක්ෂක දෙපාර්තමේන්තුවේ සේවය කිරීමත්, ජවිපෙ රජයට සම්බන්ධතා ඇති ඕනෑම අයෙකුගේ ඥාතීන් මරා දැමීමත්ය. ජනතා විමුක්ති පෙරමුණේ අවධානයෙන් වැළකී සිටීම සඳහා ඔහුව ඔහුගේ මාමාගේ නිවස කරා යවන ලදී. 1979 වසරේ පාසලේ සිටි එක් ළමයෙකු හමුදා නිලධාරියෙකු විය. මෙම නිලධාරියා සමඟ ඔහුට සහ අනෙක් අයට පැවති මිත්‍රත්වය ඔවුන්ට ජවිපෙන් ගැලවී සිටීමට යම් ආරක්ෂාවක් ලබා දුන් ආකාරය එක් අයෙක් සිහිපත් කළේය. ඔහු පෙන්වා දුන් පරිදි, ප්‍රධාන වශයෙන් 1980 ගණන්වල ජවිපෙ ක්‍රියාකාරීන් ලෙස බඳවා ගනු ලැබුවේ 1970 ගණන්වල පාසලේ පහළ ශ්‍රේණිවල සිටි සිසුසිසුවියන්ය. එක් චිත්‍ර ශිල්පියෙක් පාසලෙන් ඉවත් වූ පසු බන්ධනාගාර නියාමකයෙකු වීම නිසා ඔහුට ගත කිරීමට සිදු වූ විශේෂ දුෂ්කර කාල පරිච්ඡේදයක් පිළිබඳව කතා කළේය. ඔහුගේ දොම්නස ඇති වූයේ ඔහු බන්ධනාගාරය තුළ දුටු දේවලින් පමණක් නොව, ඔහුගේ වෘත්තිය හේතුවෙන් ඇති වූ කරදර අතරතුර, ඔහුගේ සමීපතම ඥාතීන් කිහිප දෙනෙකු ඝාතනය වීම හේතුවෙනි. ඔහුට මෙම අත්දැකීම් පිළිබඳව විස්තර කිරීමේ කිසිදු කැමැත්තක් නොවීය. ඔවුන් අතර සිටි ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ සමඟ එක්වූ කිහිප දෙනෙකුට ද, මේ යුගය නැවත සිහි කිරීමට අවශ්‍ය නොවූ නමුත්, කාමරයේ සිටි සියල්ලෝම ඔවුන් කවුරුන්දැයි දැන සිටියහ.

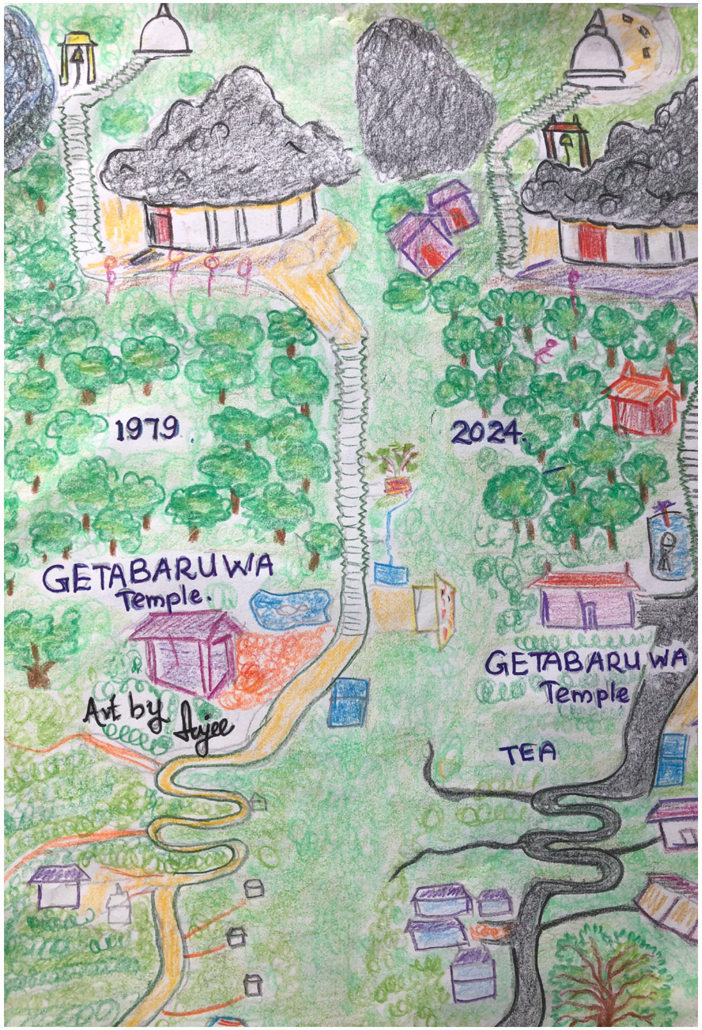
නැවත හමුවේ විශේෂ සංවේදී මොහොතක් වූයේ චිත්‍ර ශිල්පියෙකු තම පාසල් සමයේ දී, සමීප මිතුරෙකු විසින් ගන්නා ලද ඡායාරූපයක් දුටු මොහොතය. පාසලෙන් ඉවත් වූ පසු හමුදාවට බැඳීමට උත්සාහ කළ ඔහුගේ මිතුරා හොඳ පිරිමි ළමයෙකු වුව ද, ප්‍රාදේශීය දේශපාලනඥයෙකු විසින් තුන් වතාවක් ඔහුගේ අයදුම්පත අවහිර කළ බව, ඔහු කඳුළු පිරුණු නෙතින් යුතුව සිතුම්ණිට පැවසීය. පසුව ඔහු ජනතා විමුක්ති පෙරමුණට සම්බන්ධ වූ අතර, හමුදාව විසින් ඔහුව අල්ලාගෙන ඝාතනය කිරීමට පෙර ඔහු මිනීමැරුම් කිහිපයකටම වගකිව යුතු විය. 'ඔහුත් මෙතන ඉන්න තිබුණා,' යන්න සිතුවම දෙස බලා ඔහු කළ අවසාන ප්‍රකාශය විය. සිය සිතුවම් නැරඹීමේ සහ පන්තියේ මිතුරුමිතුරියන් හමු වීමේ සතුට භුක්ති විඳිය යුතු වූ තවත් බොහෝ දෙනෙකු, මෙම 1979 කණ්ඩායමේ සිටිය යුතු වූ බවට සැකයක් නොවීය. 1980 ගණන්වල සිවිල් ගැටුම අතරතුර මිය ගිය පිරිස සම්ප්‍රදායික ගණනය කිරීම්වලට අනුව, 40,000 සිට 100,000 වූ ඉහළ අගයක් දක්වා පරාසයක විචලනය වේ.[39]

කෙසේ වෙතත්, නැවත හමුව සිදු වූ දිනයේ දී, ඔවුන්ගේ මතකයන් 1980 ගණන්වල ඔවුන් විඳි වේදනාවන්, ශෝකයන් සහ කැලඹීම්වලින් එහා පසුපස යුගයකට තල්ලු විය. ඒ සිතුවම්වල පැවති මායාව, ඔවුන්ගේ ළමාවියේ අහිංසකත්වය සහ අභිලාෂ නිශ්චිතවම බිඳ වැටීමට පෙර යුගයක් කරා, මොහොතකට ඔවුන්ව ආපසු රැගෙන ගියේය. ඒ සිතුවම් සහ ඒවායින් අවදි වූ මතකයන්, අභිමිව ගොස්, නැවත හමු වූ කාලයකට අයත් වූ අතර, ඒ පිළිබඳව ඔවුන් ඉතා සතුටු විය.

ගැටබරු සිද්ධස්ථානය වෙත නැවත යාම

මම මුලින්ම ගැටබාරු විහාරස්ථානය වෙත ගියේ 1979 දීය. 2023 දී, මම නැවතත් එහි ගියද, ඒ අතථ්‍ය (virtually) ලෙසය. දැන් මුහුණුපොතේ සහ ගූගල් හී, මෙම විහාරස්ථානයේ රූප දුසිම් ගණනක් තිබේ. ගූගල් සිතියම්වල ආධාරයෙන්, එහි ආකර්ෂණීය ද්වාරය වූ මකර තොරණ ඉදිරිපිට සිටගෙන, මගේම කැමරාවෙන් ඒ දෙස බලා සිටින්නාක් මෙන්, මගේ පරිගණක තිරයෙන් ඒ දෙස බලා සිටීමට මට හැකි විය. මට දෙනියාය මාර්ගය ඔස්සේ ඉහළ සහ පහළ බැලීමට හැකි වන පරිදි මගේ දර්ශනය වෙනස් කිරීමට ද, හැකි විය. කන්ද දෙපස දැන් තාර පාරක් ඇති බවත්, මුදුනේ වාහන නැවැත්වීම සඳහා වෙන් කරන ලද ස්ථානයක් ඇති බවත් යූ ටියුබ් වීඩියෝවලින් පැහැදිලි විය. වන්දනාකරුවන්ට තවදුරටත් දාහය සහ වෙහෙස දරා ගනිමින් ගල් පඩිපෙළ නැගීමට අවශ්‍ය නොවේ. ඇත්ත වශයෙන්ම, වන්දනා ගමන බොහෝ ආකාරවලින් සංචාරක ව්‍යාපාරයක් බවට පරිවර්තනය වී ඇති අතර, දකුණු පළාත පුරා ඇති එක් එක් පුරාණ ස්ථාන සහ පූජනීය ස්ථාන නැරඹීමට පැමිණෙන තරුණ ජනයාට ඒ සඳහා ගත කිරීමට සිදු වන්නේ දින කිහිපයක් පමණි. සංචාරකයන්ගේ පැමිණීම ඉහළ යාමත් සමඟ ගැටබාරු විහාරස්ථානය සැලකිය යුතු ලෙසත්, ප්‍රදර්ශනාත්මක ලෙසත්, පොහොසත් වී ඇති බව අමුතුවෙන් කිව යුතු නැත.

මාර්තු 19 වන දින නැවත හමුව සඳහා කොටපොළ පාසලට ගිය ගමනේ දී, මම විහාරස්ථානය වෙතත් ගියෙමි. මෙවර, නිමක් නැති පියගැට පෙළක් ඔස්සේ සිදු කළ යුතු වූ වෙහෙසකර නැගීමක් නොවීය. මෙවර මම එහි ගියේ තද බෑවුම් සහ වැළමිටි වංගු සහිත තාර පාර ඔස්සේ වාහනයකිනි. විහාරය සහ දේවාලය පිහිටි ස්ථානය බොහෝ වෙනස්කම්වලට ලක්ව තිබිණි. එම භූමියට නව ගොඩනැගිලි මෙන්ම අලංකාර එකතු කිරීම් රාශියක් සිදු කර තිබිණි. ප්‍රතිමා සහ බිතුසිතුවම් ප්‍රතිසංස්කරණය කර තිබූ අතර, මුළු සිසද්ධස්ථානයම පෞරාණික, උදාර සහ ආනුභාවසම්පන්න ලෙස දිස් විය. නැවත හමුවට සහභාගී වූ 1979 ළමා චිත්‍ර ශිල්පිනියක් වූ එච්.ජී. සුජීවානි, ඇය විසින් අඳින ලද සිතුවමක් මට ලබා දුන්නාය (75 රූපය). ඇය 1979 දී සහ 2024 දී ගැටබාරු සංකීර්ණය දිස් වන



රූපය 75

ආකාරය දෙපසින් දැක්වෙන පරිදි, කඳු මුදුනේ ඇති විහාරස්ථානය කරා දිවෙන මාර්ගයේ දිස් වන නව ගොඩනැගිලි ද, දක්වමින් එය සකස් කර තිබුණාය. මෑත වසරවල දී, විහාරස්ථානය සංවර්ධනය වී ඇති ආකාරය පිළිබඳව ඇගේ නොකැමැත්ත ඇය පැහැදිලි කළාය. මාර්ග, ගොඩනැගිලි සහ වැඩි වූ වාහන තදබදය විසින්, එම සිද්ධස්ථානයේ ස්වභාවයට අයත් බොහෝ දේ ඊට අහිමි කර තිබිණි.

මා එහි ගිය මොහොතේ, දෛනික පූජා උත්සවය ආරම්භ වීමට ආසන්නව තිබූ බැවින් රථවාහන තදබදය තරමක් අවුල් සහගත විය. හමුදා නිල ඇඳුමින් සැරසුණු පිරිමි රථගාගාල්වල ඉතිරිව පැවති සීමිත අවකාශවලට රථවාහන යොමු කළහ. පූජාව පැවැත්වීමට නියමිතව තිබුණේ 1979 දී, මා දැන සිටි රත්නායක කපුමහතාගේ ඥාතියෙකු වූ වයස හැත්තෑ ගණන්වල පසු වූ තැනැත්තෙකු විසිනි. රත්නායක කපුමහතා වසර කිහිපයකට පෙර අභාවප්‍රාප්තව සිටි අතර, ඔහුගේ පුත්‍රයා කෙටි කලකට එම තනතුර බාරගෙන තිබිණි. පුත්‍රයාගේ අභාවයෙන් පසු, රත්නායක කපුමහතාගේ සොහොයුරියගේ සැමියා රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ නිලධාරී භූමිකාව බාරගෙන තිබිණි. පූජාව ආරම්භ වීමට මොහොතකට පෙර මම ඔහුව මුණගැසුණෙමි. මම කවුදැයි ඔහුට පැහැදිලි කළ මම, 1979 දී මා ගත් රත්නායක කපුමහතාගේ සේයාරුවක් ඔහුට පෙන්වූයෙමි. එය හොඳින් අධ්‍යයනය කළ ඔහු, දුක්බර සිනහවක් පාමින්, එය ආපසු ලබා දී, ඉවත ගියේය. 1950 ගණන්වල පටන් ඔහුගේ පවුලේ සාමාජිකයන් සේවය සැපයූ රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ට පූජා ඔප්පු කිරීම සඳහා බැතිමතුන් 150 ක් පමණ බලා සිටි බැවින්, ඔහු ඉටු කළ යුතු වූ රාජකාරි තිබිණි. දෙවියන් සහ සමූහයා ඉදිරියේ පෙනී සිටීමට නම් ඔහු තම මුහුණ සෝදා, පියර තවරා, දත් පිරිසිදු කර, හිස පීරා, තෙල් ආලේප කරගත යුතු විය. නව රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය 1970 ගණන්වල මගේ මතකයේ තිබූ කුඩා දේවාලය නොව, සැලකිය යුතු තරම් විශාල ගොඩනැගිල්ලක් විය. එදින පැමිණ සිටි බැතිමතුන්, සිය පලතුරු වට්ටි, මල්, හඳුන්කූරු, මුදල් සහ දෙවියන් විසින් නිවැරදි කරනු ඇතැයි ඔවුන් අපේක්ෂා කළ වැරදි, විස්තරාත්මකව සඳහන් කළ එම වැදගත් කඩදාසි කැබැල්ල ද, රැගෙන එහි රැස්කමින් සිටියහ. සැලකිලිමත් ලෙස එකලස් කරන ලද පූජා වට්ටි, දෙවියන් ඉදිරිපිට මේසය මත තරමක් නොසැලකිලිමත් ලෙස ගොඩගසා තිබිණි. තරමක් විශාල ලෝහ දැල් කවුළුවක් ඉලෙක්ට්‍රොනිකව එසවීමෙන් පසු, එක් පසෙකින් විෂ්ණු දෙවියන් සහ අනෙක් පසින් කතරගම දෙවියන් සහිතව සිටින රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ පින්තූරයක් දර්ශනය විය. දෙවිවරුන් තවදුරටත් පිළිම නොව පර්ස්පෙක්ස් තහඩු මත දිස් වන දීප්තිමත් වර්ණවලින් යුතු රූප විය. මේවා නිර්මාණය කර ඇත්තේ පරිගණකයෙන් බව මට පවසන ලදි (ඒවා නිර්මාණය කළ වෙළඳ දැන්වීම් ආයතනයේ ලාංඡනය රූපයේ පහළින් ප්‍රදර්ශනය කර තිබිණි!). මෙම පූජාවේ කේන්ද්‍රය වූ රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ රූපය, මා කලින් දුටු උඩරට වංශාධිපතියාගේ රූපය නොවීය. මෙහි නිරූපණය කර තිබූ දෙවියන්ට මැණික් ඔබ්බවන ලද ඇඳුමක්, හිස් පළඳනාවක් සහ රැස්වළල්ලක් සහිත උසස් දෙවියෙකුගේ පෙනුමක් තිබිණි. ඔහු තවමත් තම වාහනය සඳහා කුකුළෙකු ද, ආයුධය ලෙස සැරයටියක් ද, තබාගෙන සිටි නමුත්, මේ දෙවියන් යම් ඉහළ විශ්වීය සංචලනයක් අත්විඳ ඇති අයෙකු විය. ඇත්ත වශයෙන්ම ඔහු, දේවාලය තුළ ඔහුගේ රුව දෙපස සිටි දෙවිවරුන්ට වඩා තරමක් විශාල විය.

සිය මස්සිනා සැමවිටම කළාක් මෙන් රතු කමිසයකින් සැරසී සිටි කපු මහතා, දෙවියන් ඉදිරිපිට තම ස්ථානය ගෙන සජ්ඣායනය ආරම්භ කළේය. බුදුන්වහන්සේට ගෞරව කරමින් සහ රැස්ව සිටි පිරිසට අවාසනාව හා රෝගාබාධ ඇති කළ සියලු දෙනාටම හානි කිරීම සඳහා රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ දඬුවම් කිරීමේ බලයට ආරාධනා කරමින්, ඔහු පැයකට අධික කාලයක් විශිෂ්ට මතකයකින් යුතුව වේගයෙන් සජ්ඣායනය කළේය. මගේ පූර්ව දේවාල සංචාරවල දී, මෙන් නොව, දැන් අපරාධකරුවන්ට ලැබෙන දඬුවම් සහ වධහිංසා සැලකිය යුතු තරම් විස්තරාත්මක ලෙස ලැයිස්තුගත කර ඇත. කෙසේ වෙතත්, මෙදින තනි තනි පුද්ගලයන් වෙනුවෙන් පූජා නොපැවැත්වුණු අතර, ඒ වෙනුවට, පොදුවේ සෑම දෙනෙකුගේම අවශ්‍යතා සපුරාලන පොදු පූජාවක් පැවැත්විණි. පැය කිහිපයකට පසු, උත්සවය අවසන් වූ අතර, සමූහයා විසිර ගියහ. පූජාසනය මත තබා තිබූ පලතුරු සහ මල් කන්දට කුමක් සිදුවේදැයි මම කල්පනා කළෙමි - එය වඳුරු රංචුවලට සහ ගැටබරු කන්දේ සිටිනවා යැයි විශ්වාස කෙරෙන දැවැන්ත සුදු නාගයාට විශාල භෝජන සංග්‍රහයක් වේවිද?

සෙනඟ විසිර යන විට, මම විහාරස්ථාන භූමියේ ඉතා ඉහළින් වූ පිටතට නෙරා ගිය පුරාණ ගල් ගුහාවක පිහිටි සැතපෙන බුදුපිළිමය කරා ඇවිද ගියෙමි. බුදුන්වහන්සේගේ පාමුල, මුල් රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලය තිබූ ස්ථානයේ, ඒ වන විට එම දෙවියන්ගේ තවත් පර්ස්පෙක්ස් රුවක් තබා තිබුණි. මම ගුහා බිත්තියේ තිබූ රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ මුල් සහ තරමක් මැකී ගිය බිතුසිතුවම සොයා ගැනීම සඳහා මෙම රූපය පිටුපසට එබිකම් කර බැලුවෙමි. ඔහු බණ්ඩාර දෙවිවරුන් සමඟ මට හුරුපුරුදු වූ උඩරට වංශාධිපතියාගේ ඇඳුම ඇඳ සිටියේය. පසුව මම මෙම රූපය විහාර බිතුසිතුවම් පිළිබඳ විශේෂඥයෙකු වන මහාචාර්ය ජගත් වීරසිංහට පෙන්වූ අතර, ඔහුගේ අදහස වූයේ එය 20 වන සියවසේ මුල් භාගයට අයත් බවය. ඔහුගේ උපකල්පනය එහි තීන්ත දිරාපත්ව තිබූ ස්වරූපය මත පදනම් වූ අතර, එයින් ඇඟවුණේ එය එකල ආනයනය කරන ලද ලැකර් භාවිතයෙන් නිර්මාණය කර තිබූ බවය. රූපයේ හිස් වැස්ම ද, එහි වයස පිළිබඳ ඉඟි සැපයීය. මෙය ජනප්‍රිය විහාර චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ එම්. සාර්ලිස්ගේ ශෛලියෙන් පින්තාරු කර තිබිණි. පසුගිය සියවස ආරම්භයේ දී, ශ්‍රී ලංකාවේ ශ්‍රේෂ්ඨ විහාර කලා කෘති අහිමි වීම ගැන ආනන්ද කුමාරස්වාමි (Ananda Coomaraswamy 1877-1947) මහතා ශෝක විය. 'නගරවලින් සහ පහත රටින් පැමිණි පුද්ගලයන්' විසින් 'දුර්වල හා අකාර්යක්ෂම යථාර්ථවාදය' මත පදනම්ව ඒවා විෂයෙහි සිදු කරන ලද ප්‍රතිසංස්කරණ පිළිබඳව ද, ඔහු වික්ෂිප්තියට පත් විය.[40] බෞද්ධ පුනර්ජීවනයේ නාමයෙන් පැමිණි ජනප්‍රියවාදී විනාශකාරී රැල්ලකට අයත් වූ, රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ මෙම ප්‍රතිරූපය, කුමාරස්වාමි කනස්සල්ල පළ කළ කරුණ පිළිබඳ හොඳ නිදසුනක් බව මහාචාර්ය වීරසිංහ පෙන්වා දුන්නේය.

මේ වන විට කපු මහත්වරු තුන් දෙනෙක් ගැටබරු දේවාලයේ සේවය කරමින් සිටියහ. තවත් රජ්ජුරු බණ්ඩාර දේවාලයක දී, මට ඔවුන්ගෙන් එක් අයෙකු මුණගැසිණි. ඔහු දීප්තිමත් සමකින් සහ විශාල හිසකින් යුතු අයෙකි. සුදු කමිසයක් සහ රෙද්දක් ඇඳ සිටි ඔහු, ගෙල වටා රන් පැහැති බාපනයක් පැළඳ සිටියේය. ඔහු කැපී පෙනෙන පරිදි, විශාල රන්පැහැ අත් ඔරලෝසුවක් ද, පැළඳ සිටියේය. ඔහුගේ සහායකයා වූ බණ්ඩාර මහතෙකු, ඔහු මහනුවරින් පැමිණි බවත්, ඔහුගේ නමින්ම කියැවෙන පරිදි, ඔහුට බණ්ඩාර

අභිපූජකත්වයන් (cults) සමඟ සමීප සම්බන්ධයක් ඇති බවත් පෙන්වා දීමට උත්සුක විය. මේ දිනවල ඉහළ දේවාලයට එතරම් පිරිසක් නොපැමිණෙන බවටත්, ඔවුන් සියල්ලන්ම පහළින් ඇති විශාල දේවාලයට යන බවටත් ඔහු පැමිණිලි කළේය. මම එහි සිටියදී, කිහිප දෙනෙකුම දේවාලයට පැමිණියහ. මෙය පහත සිදු වූ මහා පූජාව මෙන් නොව, දශක ගණනාවකට පෙර මා දුටු ආකාරයේ දෙවියෙකු සමඟ වූ වඩාත් පෞද්ගලික හමුවක් විය. කපුරාළ ඔවුන් වෙනුවෙන් නිහඬව පූජා ඔප්පු කළේය. මේ මොහොතේ දී, ඔවුන්ගේ අවධානය යොමුව තිබුණේ අඩක් පින්තාරු කර, අඩක් එම්බ්‍රොයිඩර් කර, සීකුවින්ස් සහ මැණික්වලින් අලංකාර කර තිබූ රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන්ගේ රූපයක් වෙතය. බැතිමත්හු නව ග්‍රහ දෙවිවරුන් සඳහා කැප කරන ලද කුඩා සිද්ධස්ථානයකට පූජා ඔප්පු කිරීම සඳහා ද, මෙම කපුරාළ වෙත පැමිණියහ. රජ්ජුරු බණ්ඩාර දෙවියන් සමඟ මෙන්ම, මෙහිදී ද, අවධාරණය කෙරෙන්නේ අවාසනාව වර්තමානයේ දී, වළක්වා ගන්නා ආකාරය හෝ අවිනිශ්චිත අනාගතයක දී, එය සමනය කරගන්නා ආකාරයයි.

ගැටබරු වාර්ෂික පෙරහැර තවමත් දේවාලයේ මෙන්ම කොටපොළ නගරයේ ද, ප්‍රධාන සිදුවීමකි. ඇත්ත වශයෙන්ම, මෙම උත්සවය 1979 සිට මේ වන විට සැලකිය යුතු ලෙස වර්ධනය වී ඇත. මේ වන විට, දින තුනක් වෙනුවට දින පහක් පුරා පැවැත්වෙන උත්සවයක් වන එය, පෙරට වඩා විශාල ජනකායක් ආකර්ෂණය කරගනියි. මෙම වාර්ෂික පෙරහැර මහජන වන්දනා ආඥා පනත යටතේ රජයේ ගැසට් පත්‍රය මඟින් රාජ්‍ය මට්ටමින් ද, පිළිගෙන ඇත. එය දැන් ජාතික උත්සවයක් ලෙස පිළිගෙන, මහජන පුණ්‍ය කටයුත්තක් ලෙස නම් කර ඇත. අද වන විට උත්සවය සඳහා අරමුදල් සැපයීම සිදුවන්නේ රුපියල් මිලියන ගණන්වලිනි. 2023 උත්සවය මුළුමනින්ම පටිගත කර යූටියුබ් වෙත උඩුගත කර ඇත. එම උත්සවය දෙස බලන විට, එය නර්තන ශිල්පීන්, සංගීතඥයන්, අලි ඇතුන් ආදී අංගවලින් පමණක් නොව, ප්‍රදර්ශනය හා වෘත්තීය මට්ටමින් සංවිධානය කිරීම අතින් ද, විශාල බව පැහැදිලිය. එය සංස්කෘතියේ සහ ආගමේ ආධිපත්‍යය පැතිරවීම සඳහා තරඟ කරන ප්‍රධාන සංදර්ශනයකි. බ්‍රසීලියානු සැණකෙළියට තරමක් සමාන වන මෙම උත්සවය, එක් අතකින් සිංහල බෞද්ධයන්ගේ පූජනීය චාරිත්‍රයක් වන අතර, අනෙක් අතින් ජාතිය පිළිබඳ විශ්වීය සැමරුමකි. ගැටබරු සිද්ධස්ථානයේ සිදුවී ඇති වර්ධනයන්, අනුරූප වන්නේ යුද්ධයෙන් හා අභ්‍යන්තර ගැටුමකින් පසුව නැවත හිස ඔසවන බුද්ධාගමකටය. මට රත්නායක කපුමහතා තම ගරාවැටුණු කඳුකර සිද්ධස්ථානයට සිදු කර ඇති මේ සංවර්ධන කටයුතු පිළිබඳව කුමන ප්‍රතිචාරයක් දක්වනු ඇතැයි ද, යන්න නොසිතා සිටිය නොහැකි විය.

රූපය 76

2024 සිතුවම් තරඟය

2024 දී, කොටපොළ පැවති උත්සවයේ අංගයක් ලෙස, 'අපේ ගමේ උත්සවය' මැයෙන් නැවත වරක් සිතුවම් අඳින ලෙස පාසලේ චිත්‍ර පන්තිවලින් ඉල්ලා සිටින ලදි. 2023 දී, පැවති මෑත පෙරහැර පිළිබඳ මතකයන් ඇසුරින් සිතුවම් අඳින ලෙස ඔවුන්ගෙන් ඉල්ලා සිටින ලදි. ළමුන්ගේ ප්‍රතිචාරය පෙර මෙන්ම, උද්‍යෝගීමත් වූ අතර, දින කිහිපයක් ඇතුළත වයස අවුරුදු 6 ත් 17 ත් අතර ළමුන් විසින් සිතුවම් 100 කට වැඩි ප්‍රමාණයක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. මෙවර මාධ්‍යය සම්පූර්ණයෙන්ම පාහේ වැක්ස් ක්‍රේයොන් සහ පැස්ටල් වූ අතර එමඟින් එම සිතුවම්වලට පෙර සිතුවම්වලට වඩා වැඩි සියුම් වර්ණවලින් යුතු වඩාත් සජීවී පෙනුමක් ලබා දී තිබිණි. සෑම ශ්‍රේණියකම හොඳම සිතුවම් සඳහා මම ත්‍යාග 22 ක් (දියසායම්, පින්සල්, පැන්සල් සහ පැස්ටල් පෙට්ටි) රැගෙන ගියෙමි. සහභාගී වූ සෑම ළමයෙකුටම මෙම සිදුවීම මතකයේ රැඳෙන කිසිවක් ලැබෙනු පිණිස මම සහතික පත් 130 කට වඩා සකස් කර තිබිණි (තවත් වසර 45 කට පසු, මෙම ළමුන් නැවත හමු වීම සඳහා මා මෙහි නොඑනු ඇතැයි කෙසේ හෝ මා සිතූ බැවින්!). ඝන කඩදාසියක මුද්‍රණය කළ සහතිකපත්වල දාරය වටා දීප්තිමත් රන්පැහැ මෝස්තරයක් තිබූ අතර, පාල පොතුපිටිය සහ මම, ඒවා තනි තනිව අත්සන් කර තිබිණි (රූපය 76). මගේ අදහස වූයේ දැනටමත් ප්‍රසිද්ධ කලාකරුවෙකු වන පාල තවත් ප්‍රසිද්ධ විය හැකි බවය. කවුරු දනීද, පිකාසෝ අත්සන් කළ අත්පිස්නාවක් මෙන්, පාල අත්සන් කළ සහතිකයක ද, යම් වටිනාකමක් තවත් වසර 20 කින් පසු තිබිය හැකිය. පාල පොතුපිටිය සහ මම, නැවත හමුවීමේ උත්සවයට පෙර දින, සිතුවම් පරීක්ෂා කර විනිශ්චය කිරීම සඳහා ඒවා රැගෙන ගියෙමු.

මෙම කාර්යය දුෂ්කර වනු ඇතැයි අප සිතුව ද, එය විස්මයජනක ලෙස සරල වූ අතර, ඒවායේ ශෛලිය, අන්තර්ගතය සහ නිර්මාණශීලීත්වය පිළිබඳව අප දෙදෙනා බොහෝ දුරට එකඟ වුණෙමු. නැවතත්, ළමයින්ගේ කුසලතා සිත් ඇදගන්නා සුළු විය. අලංකාර රූප විශාල ප්‍රමාණයක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා ඔවුහු දැඩි සැලකිල්ලක් සහ වෑයමක් දරා

තිබූහ. කෙසේ වෙතත්, පළමු බැල්මටම අනුවම මෙම සිතුවම්වල 1979 සිතුවම්වලට වඩා බොහෝ සූත්‍රගත බවක් දිස් වූ අතර, ඒවා නරඹන්නාට මෙනෙහි කිරීම සඳහා වෙනස් ස්වරූපයක ගතිකත්වයක් ඉදිරිපත් කළේය. 1979 සිතුවම් පිළිබඳව සාකච්ඡා කරන දෙවන කොටසේ දී, මම ඒවායේ තිබෙන සෞන්දර්යාත්මක බව තුළ ඇති කැපී පෙනෙන කරුණු දහයක් හඳුනා ගතිමි (85-86 පිටුව බලන්න). එම පූර්ව කරුණු දහය භාවිත කරමින් ඍජු සංසන්දනයක් කිරීම උපදේශාත්මකය:

- දෘශ්‍ය මතකය: 1979 සිතුවම්වල දී, ළමුන් විස්තර කෙරෙහි දක්වා තිබූ අවධානය අසාමාන්‍ය විය. නව සිතුවම්වල ද, ඇඳුම් පැළඳුම්, සංගීත භාණ්ඩ, චාරිත්‍රානුකූල මෙවලම් සහ පිරිස් පිළිබඳව ඒ හා සමානම ආකර්ෂණීය නිරූපණයක් තිබිණි. කෙසේ වෙතත්, ළමුන් තෝරාගෙන තිබූ විෂය කරුණු බෙහෙවින් පටු වීම ඒවා අතර තිබූ ප්‍රධාන වෙනසක් විය. 1979 දී, ළමුන් පෙරහැරේ විවිධ අංශ කෙරෙහි අවධානය යොමු කර තිබිණි (නිදසුනක් ලෙස, බෙර වාදකයින්, කස-රතිඤ්ඤා, පොල් තෙල් පහන දැල්වීම ආදිය). එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ සියලුම සිතුවම් එකට එකතු කර නැරඹූ විට එය සමස්ත උත්සවයම මුළුමනින්ම ග්‍රහණය කරගෙන තිබීමය. නව සිතුවම්වල, පැවතියේ පෙරහැර සජීවී සිතුවමක් ලෙස ප්‍රතිනිෂ්පාදනය කිරීමේ ප්‍රවණතාවයකි. ඇත්ත වශයෙන්ම, පැරණි සිතුවම්වලින් නව සිතුවම් වෙනස් කරන එක් සාධකයක් වන්නේ ඒවා පෙරහැරේ විවිධ කොටස් කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම වෙනුවට, සියලු කොටස් එක රාමුවකට ඇතුළත් කිරීම කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම බව, මුල් ළමා චිත්‍ර ශිල්පියෙකුගේ අදහස විය. රූපය කිසියම් අයුරක චිත්‍රාභිනයක් (tableau) ලෙස සංවිධානය කිරීමේ ප්‍රවණතාවය, පෙරහැර පිළිබඳ මතකයක් නොව, මේ වන විට සෑම තැනකම දක්නට ලැබෙන පෙරහැරේ නිරූපකාත්මක රූපවලින් පැමිණෙන බව (රූපය 77 සහ 78 බලන්න) මගේ යෝජනාවය. 1979 දී, ළමුන් උත්සවය පිළිබඳ තමන්ගේම අත්දැකීම්වලට ප්‍රතිචාර දක්වමින් සිටි අතර, ඇතැම් විට, ගමගේ මහත්මියගේ ගුරුවරයෙකු වූ එච්.ඒ. කරුණාරත්න මහතාගේ 'සිතුවම සිතුවම් කිරීමෙන් වැළකෙන්න, සිතුවමටම සිතුවම සිතුවම් කර ගැනීමට ඉඩ දෙන්න' යන ආදර්ශ පාඨයට ප්‍රතිචාර දක්වමින් සිටියහ. 1979 චිත්‍ර ශිල්පීන්ට නර්තනය, ජන කලාව සහ සිතුවම් ශෛලීන් පිළිබඳව පැවති මිශ්‍ර දැනුම හේතුවෙන් ඔවුන්ට දෘශ්‍ය කලාවන් තුළ නර්තන චලනයන් ව්‍යක්ත ලෙස දැක්වීමේ හැකියාවක් තිබිණි. කෙටියෙන් කිවහොත්, ආරම්භයේ පටන්ම, ඔවුන් උත්සවයේ ශෝභාලංකාරය සහ චාරිත්‍රවාරිත්‍ර නියෝජනය කළා පමණක් නොව, සංස්කෘතික නිපුණතාවයක් සහිත කුසලතාවයකින් යුතුව එය අවබෝධ කරගැනීමේ හැකියාවක් ද, ප්‍රදර්ශනය කළහ. ඇත්ත වශයෙන්ම, ඔවූහු එය පිටතින් පමණක් නොව ඇතුළතින් ද, දුටුවෝය. ඇත්ත වශයෙන්ම, පෙරහැරට සහභාගී වන එහි සාක්ෂිකරුවන් ලෙස (නිදසුනක් ලෙස, හේවිසි කණ්ඩායම් සහ නර්තන කණ්ඩායම් ලෙස) ඔවුන්ගේ අත්දැකීම් සහ ප්‍රකාශනය තුළ කිසියම් අවිඥානික පෙළගැස්මක් විය. 2024 පාසල් ළමුන් ද, පෙරහැර පිළිබඳව හොඳින් දැනසිටි නමුත්, එක් චිත්‍ර ශිල්පියෙකුගේ අදහස වූයේ,ඇතැම් විට ඔවුන් එය

රූපය 77

රූපය 78

මාර්ගය දෙපස සිට නරඹන්නට ඇති බවත්, එය ද, පැය කිහිපයක් පමණක් විය හැකි බවත්ය. තම බාල වියේ දී, ඔවුන් සෑම දිනකම සහ බොහෝ විට රාත්‍රිය ගෙවී යන තෙක්ම පෙරහැර නරඹන බව ඔහු සිහිපත් කළේය. ඔවුන් පෙරහැරට අදාළ සියලු සූදානම් කිරීම් දෙස අවධානයෙන් යුතුව බලා සිටින්නට ඇති අතර, ඔවුන්ගේ ඥාතීන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙක් එම උත්සවය සංවිධානය කිරීම සඳහා සම්බන්ධ වන්නට ඇත. ආලෝකය සැපයීම, මෙන්ම නර්තන ශිල්පීන් සහ බෙර වාදකයින් ලෙස සැබෑ පෙරහැරට සහභාගී වීම පිළිබඳව ද, ඔහු සඳහන් කළේය. පෙරහැර සම්ප්‍රදාය ඔවුන්ගේ වර්ධනයේ විශාල කොටසක් වූ බවත්, එබැවින්, නව චිත්‍ර ශිල්පීන්ට කළ නොහැකි අයුරකින් එය සිතුවම් කිරීමට ඔවුන්ට හැකි වූ බවත්, ඔහු නිගමනය කළේය. අද චිත්‍ර අඳින ළමුන්, ජනප්‍රිය නිරූපණ, තමත් ජීවත් වීමෙන් ලද අත්දැකීමට වඩා සැබෑ සහ අව්‍යාජ ලෙස සලකන බව පෙනේ. ඇත්ත වශයෙන්ම, රූපවාහිනිය, සිනමාව සහ ප්‍රමිතිගත සංකල්පරූවල වර්ධනය වන විනිවිදීම හමුවේ අත්දැකීම පසුබසින බව පෙනේ. නව සිතුවම්වල නිරූපණය කර ඇති පෙරහැර, ගැටබරු පෙරහැරට වඩා මහනුවර පෙරහැරට සමාන බවත්, එය සම්මත හෝ සංකේතාත්මක සංදර්ශනයකට සමාන බවටත් අදහස් පළ කළ මුල් චිත්‍ර ශිල්පියෙකු විසින් මෙම කරුණ නැවතත් සනාථ කරන ලදි (රූප 79,80 සහ 81). 80 වන රූපය පිළිබඳව සඳහන් කළ යුතු කරුණක් වන්නේ, සාමාන්‍යයෙන් දේශපාලන නායකයෙකු හෝ ප්‍රමුඛ දේශීය චරිතයක් වන, ධාතු සහ පූජනීය වස්තූන්ගේ භාරකරු ලෙස සැලකෙන බස්නායක නිලමේගේ ප්‍රමුඛත්වයයි. නව සිතුවම්වල, පැරණි සිතුවම්වල නොතිබූ අයුරින් බස්නායක නිලමේ දක්නට ලැබේ. නව චිත්‍ර ශිල්පීන් මෙම රූපය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමෙන් ඇඟවෙන්නේ ඇතැම් විට විට මෑත කාලය තුළ දේශපාලනික-සහ-ජනප්‍රිය චරිතයක් ලෙස බස්නායක නිලමේගේ නැඟීම විය හැකිය.

- ළමුන් ගැටබරු පෙරහැර වෙතින් තවදුරටත් ඈත් වීමට හේතු විය හැක්කේ, නිසැකවම, ජංගම දුරකථනය කැමරාවක් ලෙස බහුලව භාවිතා කිරීම (බොහෝ ළමුන් තරඟය සඳහා ඉදිරිපත් කළ සිතුවම් පිටුපස ජංගම දුරකථන අංකයක් සඳහන් කර ඇත!) බව නිසැකය. දුරකථනයක් මඟින්, පහසුවෙන් රූප ලබාගෙන ඒවා සමාජ මාධ්‍ය වේදිකාවල හුවමාරු කර ගත හැකිය. අනතුරුව, මෙම රූප, මතකයේ නිපුණ කාර්යභාරයකින් තොරව, නිරූපණයන්හි පදනම සකස් කළ හැකිය. ළමුන් කිහිප දෙනෙකු තම රූප ජනනය කිරීම සඳහා බාහිර මතකයක් මත විශ්වාසය තැබූ බවක් දිස් නොවූව ද, බොහෝ දෙනෙකු එසේ කර ඇති බව දැකිය හැකි විය. 1979 දී, සමාජ මාධ්‍ය තබා රූපවාහිනිය හෝ නොතිබූ බව සඳහන් කිරීම වැදගත්ය. එකල ළමුන්ට, සිය ආභාසයේ මූලාශ්‍ර ලෙස, පොත්, චිත්‍රකතා සහ සිනමාපට භාවිත කළ හැකි වුව ද, ඔවුන් අද මෙන්, ප්‍රතිනිෂ්පාද්‍ය රූප ඉතිරුණු ලෝකයක හැදී වැඩුණේ නැත. මෙම මුල් දෘශ්‍ය අත්දැකීම්වල ඇති වෙනස, සිතුවම් කට්ටල දෙක අතර පවතින වැදගත් වෙනස්කම් දෙකකට හේතු විය හැක. මෙයින් පළමුවැන්න පෙරහැර පිළිබඳ සිතුවම්වල සෙනඟ ස්ථානගත කිරීම පිළිබඳව සැලකිලිමත් වේ. 1979 සිතුවම්වල, තමන්ව පසුකර යන පෙරහැර නරඹන

රූපය 79

රූපය 80

රූපය 81

රූපය 82

ජනකාය සෑම විටම සිටින්නේ සිතුවම නරඹන්නාට ඈත පැත්තේය. වෙනත් වචනවලින් කිවහොත්, චිත්‍රශිල්පියාගේ ස්ථානය පවතින බවට පරිකල්පනය කර ඇත්තේ සිදුවෙමින් පැවති ක්‍රියාව තුළය. නව සිතුවම්වල, සමූහයා සෑම විටම පාහේ ස්ථානගත කර ඇත්තේ පෙරහැර ඉදිරිපිටමය (23 සහ 26 රූප සමඟ 82 සහ 83 රූප සසඳන්න). පසුකාලීන සිතුවම්වල, සිතුවම නරඹන්නාගේ ස්ථානය පවතින්නේ දර්ශනය නරඹන පිරිස අතරය. මුල් සිතුවම්වල, සිතුවම නරඹන්නාගේ ස්ථානය පවතින්නේ සමූහයා නරඹන දර්ශනයේම කොටසක් ලෙසය. මෙම ස්ථානගත කිරීමේ තවත් ප්‍රතිඵලයක් වූයේ, චිත්‍රශිල්පියාට දර්ශනය සම්පූර්ණ කිරීම සඳහා පසුතලයක් සැපයීමේ අවශ්‍යතාවය දැනීමය (නිදසුනක් ලෙස, භූ දර්ශන හෝ ගොඩනැගිලි වැනි විස්තර සැපයීමෙන්). එවැනි විස්තර, 1979 සිතුවම්වල බොහෝ දුරට නොතිබූ ලක්ෂණයකි. දෙවනුව, කුඩා ළමුන්ගේ සිතුවම්වල කාටුන්වලට සමාන ඇතැම් ගතිලක්ෂණ පවතින අතර, එය ගෝලීය වශයෙන් සංසරණය වන පෙර පාසල් කාටූන් රාශියක බලපෑම අඟවයි (නිදසුනක් ලෙස, පෙපා-පිග් සහ ජපන් ඇනිමේ කාටූන්). මෙම සජීවිකරණ කාටූන් කථාවල අමුතු හැඩැති, මානවරූපී චරිත දක්නට ලැබේ. ඔවුන්ගේ මුහුණු අතිශයෝක්තියට නංවා ඇති නමුත් ඒවා අවම ලක්ෂණ සහිත ඒක මානිත මුහුණුය. ළමුන් වයසින් වැඩෙත්ම කාටූන් වැනි රූප ඇසුරු කිරීම අඩු වන නමුත්, නමුත් නිරූපණය සහ සංයුතිය සම්බන්ධයෙන් ගත් කළ එහි බලපෑම ප්‍රබල වේ (84, 85 සහ 86 රූප සටහන් බලන්න).

- විසිවන සියවසේ දී, ශ්‍රී ලාංකේය කලාවෙන් වැඩිම කොටසක් අරගල කළේ 'යටත් විජිතකරණය කර තිබූ දැක්ම' ජය ගැනීම සඳහාය. වර්තමාන තරුණ චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ පරපුර නව ස්වරූපයක යටත් විජිතකරණය වූ දැක්මක් ප්‍රදර්ශනය කිරීම තරමක් උත්ප්‍රාසාත්මකය. මෙවර එය පැමිණෙන්නේ ජංගම දුරකථනය සහ අනෙකුත් තාක්ෂණයන් ඔස්සේ ප්‍රාථමික අත්දැකීම් සහ පරිකල්පනය සංජානනයන්ට වඩා ද්විතියික කිරීම සඳහා මැදිහත් වන ඩිජිටල් තාක්ෂණයන් පිළිබඳ ගෝලීය ගංවතුර සමඟිනි.

- ශරීරගතභාවය (Embodiment)፡ 1979 ළමුන්ට නර්තන ශිල්පීන් සිහිකර ගැනීමට සහ නියෝජනය කිරීමට තිබූ හැකියාව මූලික වශයෙන්ම, ශරීරගත වූ සහ ගැඹුරු ලෙස හැඟුණු චලනය පිළිබඳ හැඟීමක් බව මම කලින් තර්ක කළෙමි. ඔවුන් ඉරියව් සහ විලාස නිරූපණය කර ඇති ස්වරූපයේ නිරවද්‍යතාවය සුවිශේෂී විය. නව සිතුවම්වල එබඳු ශරීරගත වූ හඳුනාගැනීමක් පිළිබඳ සාක්ෂි ඉතා අල්පය. නර්තන ශිල්පීන් නටමින් සිටින බව සහ බෙර වාදකයින් බෙර වාදනය කරන බව පැහැදිලි වුව ද, නිරූපණයන් බොහෝ විට අමුය. එය හරියටම 1979 ළමුන්ට එක් පසෙකින් ඔවුන් වෙත ගලා ආ දෘෂ්‍ය තොරතුරු සහ අනෙක් පසින් සිය සිරුරු තුළින් ඔවුන් වෙත ගලා ආ චලනය පිළිබඳ සංවේදීතාවය එකට මුසුව ඇතුළතින් පිටතට සිතුවම් ඇඳීමට හැකි වූවාක් වැනි විය. මෙහි ප්‍රතිඵලය වන්නේ ශාරීරික චලනයන් ආකර්ෂණීය ද්විමාන නිරූපණයන් ලෙස කඩදාසි මතට ග්‍රහණය කර ගැනීමට හැකි වීමය. නව චිත්‍ර ශිල්පීන් ප්‍රධාන වශයෙන් පිටත සිට සිතුවම්

අඳින අතර, නර්තන ශිල්පීන්ගේ චලනයන් පිළිබඳ සංවේදීතාව ඔවුන්ට එතරම් දැනෙන්නේ නැත. ඔවුන් තමන් දකින දේ චිත්‍රණය කිරීමට උත්සාහ කරන්නේ, තමන්ට දැනෙන දේ පිළිබඳ හැඟීමක් සිතුවමට ඇතුළත් කිරීමට අසමත් වෙමිනි. මෙහි පවතින කිසියම් විරුද්ධාභාසයක් (paradox) වන්නේ අතීතයේ නොතිබූ අයුරින් නර්තනය අද වන විට විෂය මාලාවේ විධිමත් කොටසක් බවට පත්වීම හේතුවෙන් විවිධ කලා ආකෘති අතර කිසියම්ම හෝ අන්තර් ගලනයක් පැවතියේ නම්, එමගින් එය සීමා වී ඇති බව පෙනී යාමය. මෙය මම පසුව නැවතත් මතු කරන කරුණකි.

- කාලිකභාවය (Temporality)፡ 1979 සිතුවම් මෙන්ම නව සිතුවම් ද, චලනය හා අභිනය පිළිබඳ සජීවී හැඟීමක් දනවයි. කෙසේ වෙතත්, ඒවායේ සියුම් වෙනස්කම් පවතී. විෂය පිළිබඳ ශරීරගත වූ හැඟීමක් නොමැති වීම නිසාවෙන් රූපවල පවතින නිදහසේ ගලා යාම සහ රිද්මයානුකූල බව අඩු වේ. ඉහත සඳහන් කළ පරිදි, ඒවා වඩාත් සමාන වන්නේ චේදිකා දසුන්වලටය. ඒවායේ රූප කාලය තුළ ස්ථානගත කර ඇති නමුත්, කාලය පිළිබඳ හැඟීමක් ඒවා තුළින්ම පළ නොවේ. ඇතැම් ව්‍යතිරේක හැර, සිරුරු වඩාත් දැඩි හා ස්ථිතික ලෙස දිස් වේ.

- රාමු කිරීම፡ මුල් සිතුවම්වල, බොහෝ ළමුන් රූප රඳවා තබා ගැනීමේ උපක්‍රමයක් ලෙස රාමුව නොසලකා හරින අයුරු මම අවධානයට ලක් කළෙමි. නව සිතුවම්වල ද, ඒ හා සමාන බලපෑමක් ක්‍රියාත්මක වේ. බොහෝ සිතුවම්, රාමුවේ දාරවලින් පිටතට ගලා යන අභිනයන් මගින්, පෙරහැරක් ගමන් කරන බවට හැඟීමක් දනවයි. කෙසේ වෙතත්, එමගින් ඔවුන් කරන්නේ රාමුවෙන් පිටත ක්‍රියාකාරකම් පිළිබඳ ඔවුන්ගේ දැනුවත්භාවය හෝ ඔවුන් භාවිත කරන කඩදාසි අවකාශයට එය හසු වන ස්වරූපය දැක්වීමට වඩා ඔවුන්ගේ ඡායාරූප මූලාශ්‍රය ඔවුන්ට කරන්නැයි පවසන දෙය ඉටු කිරීම බව කෙනෙකුට සැක කළ හැකිය.

- අවකාශීය දැනුවත්භාවය፡ ඒ හා සමානවම, කැමරාව මගින් දැනුවත් කරන ලද දෘශ්‍ය සංවේදීතාවය, පිටුපස ඇත්තේ මොනවාද යන්න පිළිබඳව දැනුවත් වීමට චිත්‍රශිල්පියාට බලපෑම් නොකරයි. චිත්‍ර ශිල්පීන් සිය දර්ශනයේ අවශ්‍යයෙන්ම නොතිබූ දේවල් පිළිබඳව දැනුවත්ව සිටි බව පෙනෙන්නට තිබූ පෙර සිතුවම්වලට වෙනස්ව යමින්, නව සිතුවම්, මිනිසුන් එකිනෙකාට සාපේක්ෂව චලනය වෙමින් සිටින අවකාශයකට වඩා මතුපිට පිළිබඳව උනන්දුව දක්වා ඇත.

- මායිම් රේඛාව፡ නව සිතුවම් රේඛා භාවිතය සම්බන්ධයෙන් විවිධ සම්මුතීන් අනුගමනය කරයි. ඒවා කිසිවක දක්නට නොලැබෙන දෙය නම්, රූප කැපී පෙනෙන ලෙස දැක්වීම සඳහා ඒවා වටා ඇති වාටි හෝ අවකාශ මතු වී පෙනෙන ලෙස භාවිත කිරීමයි. නව සිතුවම් නැඹුරු වන්නේ රේඛාව වර්ණ සඳහා බහාලුමක් ලෙස භාවිත කිරීමටය (නිදසුනක් ලෙස, 87 සහ 88 රූප බලන්න). වෘත්තීය කලාකරුවෙකු බවට පත්, ළමා චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ සෝමතිලක මහතා පෙන්වා දුන්නේ ගමගේ මහත්මිය ඒ අයුරින් පැන්සල භාවිත කිරීමට ඉඩ නොදෙන බවය. ඇතැම් ළමුන් පැහැදිලිවම, පැන්සල භාවිත කර මුලින්ම රූපය ඇඳගෙන පසුව

රූපය 83

රූපය 84

රූපය 85

රූපය 86

එය පිරවීම අරඹා ඇත. හැඩය සහ පරිමාව පිළිබඳ හැඟීමක් දැනවීම සඳහා ළමුන්ට පින්සලක් හෝ ක්‍රේයොන් භාවිත කිරීමට සිදු විය. ඔහු පැවසුවේ අද පවා, ඔහු කිසි විටෙකත් තම නිර්මාණ ඇරඹීම සඳහා පැන්සල භාවිත නොකරන බවය.

- හිස් පසුබිම්: පෙර සිතුවම්වල මෙන්, ළමයින් බොහෝ විට පසුබිම් හිස්ව තබන අතර එමඟින් රූපවලට වැඩි බලපෑමක් ලබා දෙයි. සිතුවම් කිහිපයක මෙම ශිල්පීය ක්‍රමය ඉහළ මට්ටමකට ගෙන ගොස් ඇති අතර, ඇතැම් වැඩිහිටි ළමයි පෙරහැර රතු හෝ කළු පසුබිමක් සහිත විහාරස්ථාන ගොඩනැගිලිවල සිවිලිමට පහළින් ඇති බිත්ති තීරු සැරසිල්ලක් හෝ බිතුසිතුවමක් ලෙස ඉදිරිපත් කරති (රූපය 79). නැවතත්, මෙය පෙරහැරේ සංකේතාත්මක රූපවලින් උකහාගත් සම්මුතියකි. සෑම අවස්ථාවකම සිතුවමක පසුබිම විස්තාරණය නොකිරීම මඟින් සිදු කෙරෙන්නේ එහි ප්‍රධාන විෂය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමයි. ඇතැම් අවස්ථාවලදී, 2024 චිත්‍ර ශිල්පීන් සර්පිල මඟින් පසුබිම අලංකාර කිරීමේ තාක්ෂණයක් භාවිත කරයි. කෙසේ වෙතත්, ඡායාරූපකරණයේ බලපෑම පිළිබඳව ඉදිරිපත් කරන ලද තර්කයට අනුකූලව, නව සිතුවම් පෙරහැර ගමන් කරන සැබෑ පසුබිමම සිතුවමේ පසුබිම සඳහා යොදාගැනීමේ වැඩි ප්‍රවණතාවයක් දක්වයි. එය ඡායාරූපය එලෙසම ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට දරන ලද උත්සාහයකි.
- පුනරුක්තිය (Repetition): පෙර සිතුවම්වල දී, අංග වින්‍යාසය සහ ඉරියව් පුනරාවර්තනය කිරීමෙන් රිද්මය පිළිබඳ හැඟීම වැඩි දියුණු වන බව මම තර්ක කළෙමි. මෙම පුනරුක්තියේ අවශේෂ බලපෑමක් වූයේ එකට එක්ව චලනය වන සිරුරු අතර ඇති අවකාශවල රටාවක් නිර්මාණය කිරීමයි. නව සිතුවම්වල මේ කරුණ පිළිබඳව එතරම් හැඟීමක් නොමැත. නර්තන ශිල්පීන් හඳුනාගත හැකි ඉරියව් දරමින් එකම ඇඳුම් අඳින නමුත්, චිත්‍රශිල්පියා ඔවුන් ඉතා හොඳින් සම්බන්ධීකරණය කරන ලද නර්තන කණ්ඩායමක කොටසක් ලෙස නර්තනයේ යෙදෙන බවට හැඟීමක් පළ කරන්නේ ඉතා කලාතුරකිනි.
- සබඳතාවය: සිතුවම් කට්ටල දෙක අතර සැලකිය යුතු වෙනසක් ඇත්තේ එක් එක් රූප එකිනෙකාට සම්බන්ධ වන ආකාරය තුළය. ළමයින් පැහැදිලි සමාජීයත්වයක් ප්‍රකාශ කරන බව පෙර සිතුවම්වල මම යෝජනා කළෙමි. ඒවායේ රූප බොහෝ විට අතිච්ඡාදනය වන සහ ස්පර්ශ වන අයුරින් ඉදිරිපත් කර ඇති අතර, එමඟින් ඒවා පුද්ගලයන්ගේ සිතුවම් පමණක් නොව, එකිනෙකාට සම්බන්ධ පුද්ගලයන්ගේ සිතුවම් බවට ද, පත් වෙමින්, පුද්ගලයන් අතර අවකාශයන්හි රටා මවයි. පෙනී යන අයුරු, මෙම සම්බන්ධතා හැඟීම නව සිතුවම්වල මුළුමනින්ම පාහේ අවිද්‍යාමානය. ඇත්ත වශයෙන්ම, පවතින්නේ ඒවායේ රූප වෙන් වෙන් ක්‍රියාවන් සමඟ, එකිනෙකාට සම්බන්ධ නොවන පරිදි ඉදිරිපත් කිරීමේ නැඹුරුවකි.
- ආසියානු රූපලාවන්‍ය පරමාදර්ශ: නැවතත්, චිත්‍රශිල්පීහු ආසියානු රූපලාවන්‍ය පරමාදර්ශවලට අනුරූප වන පරිදි පිරිමින් සහ ගැහැනුන් නිරූපණය කිරීමට නැඹුරු වෙති. කැපී පෙනෙන පරිදි බොහෝ කේන්ද්‍රීය විෂයයන්ට ඇත්තේ පැහැපත් සමකි.

- වර්ණ භාවිතයඃ නැවත හමුවීමේ දිනයේදී මුල් චිත්‍ර ශිල්පියෙකු විසින් වර්ණ භාවිතය සම්බන්ධයෙන් පෙන්වා දුන් අමතර වෙනසක් ද, ඇත. පැන්සලකින් හෝ සායම් පෙට්ටියකින් ලබා ගන්නා වර්ණ යොදනවාට වඩා මිශ්‍ර කරන ලද වර්ණ යොදන ආකාරය ගමගේ මහත්මිය ඔවුන්ට ඉගැන්වූ අයුරු ඔහු සිහිපත් කළේය. එකල, ප්‍රාථමික වර්ණ පමණක් ලබාගත හැකි වූ අතර, ද්විතියික වර්ණ සකස් කර ගැනීම සඳහා වර්ණ මිශ්‍ර කරන ආකාරය පිළිබඳ දැනුමක් තිබිය යුතු විය. ඔහු පෙන්වා දුන්නේ, වර්තමානයේ, වර්ණ රාශියක් අඩංගු වන සායම් පෙට්ටියකින්, ඒවා කෙළින්ම තෝරා ගන්නා බැවින්, වර්ණ සාදන අයුරු තේරුම් ගැනීම තවදුරටත් අවශ්‍ය නොවන බවය. සිතුවම් කට්ටල දෙක සංසන්දනය කරමින් ඔහු නිගමනය කළේ, පැරණි සිතුවම්වල බොහෝ වෙනස් හා සුවිශේෂී වර්ණ ඇති බවත්, නව සිතුවම් වඩා දීප්තිමත් වුව ද, සුවිශේෂී වර්ණ භාවිතය බෙහෙවින් අඩු බවය.

පැරණි සහ නව සිතුවම් කට්ටල දෙකෙහිම, විවිධ වයස් කාණ්ඩ ඔස්සේ සිදුවන කලාත්මක හැකියාවේ ශක්තිමත් වර්ධනයක් පිළිබඳ ප්‍රබල ඇඟවීම් තිබේ. ළමුන්ගේ ජීවිතවල සිදු වූ වැදගත් සිදුවීමක නිරායාස හා සජීවී මතකයන් ලෙස, සිතුවම් කට්ටල දෙකම සිත් ඇදගන්නා සුළුය. මේ අවස්ථා දෙකේදීම, එහි ගෞරවය ඒ හා සම්බන්ධ චිත්‍ර ගුරුවරුන්ට හිමි වේ. කෙසේ වෙතත්, මේ ගමන් දිසාවේ සියුම් වෙනස්කම් තිබේ. ඔවුන්ගේ නිර්මාණ අතර වසර හතළිස් පහක පරතරයක් පවතින විට එය පුදුමයක් නොවේ. මෙම වෙනස ඇසුරින්, නිරූපාත්මක නිර්මාණශීලීත්වය තුළ පරිකල්පනය සහ අනුකරණය ඉටු කරන කාර්යභාරය පිළිබඳව දළ සාරාංශකරණයක් සිදු කළ හැකිය. ගමගේ මහත්මිය විසින් උගන්වන ලද ළමුන්ගේ සිතුවම් තුළ, ඔවුන් අත්විඳි යථාර්ථයකට නිදහස්ව සහ ප්‍රකාශනාත්මකව ප්‍රතිචාර දැක්වීමේ සහ, ඇත්ත වශයෙන්ම, යථාර්ථනිරූපණයෙන් ඈත් වීමේ අවධාරණයක් තිබූ බවක් දිස් විය. 1979 සිතුවම් කිහිපයකම දක්නට ලැබෙන නූතනවාදී අත්හදා බැලීම්වලට සමාන කිසිවක් අත්හදා බැලීමට 2024 චිත්‍ර ශිල්පීන්ගෙන් කිසිවෙකු උත්සාහ නොකිරීම කැපී පෙනේ. වර්තමාන නිර්මාණවල චිත්‍ර ශිල්පීන් හොඳ සිතුවම්වල තීරකයා ලෙස ක්‍රියාත්මක වන ඩිජිටල් රූප සමඟින් වැඩි යථාර්ථවාදයක් අපේක්ෂා කරන බව පෙනේ. මෙය ඔවුන්ගේ ඉගැන්වීම්වලින් පැමිණෙනවා ද, නැතිනම් ඩිජිටල් ප්‍රතිරූපවල පවතින බලයේ සහ සර්වත්‍රතාවයේ ප්‍රතිවිපාකයක් ද, යන්න අපැහැදිලිය. එහෙත්, මෙම වෙනස, මෙම වෙනස් යුග දෙකකට අයත් නිර්මාපකයන් නිර්මාණය කිරීමේ යතුර බව මම විශ්වාස කරමි.

කෙටි නිගමනයක් ලෙස, අධ්‍යාපනය තුළ පරිකල්පනය සහ අත්හදා බැලීම ඉටු කරන කාර්යභාරය සහ සමකාලීන ප්‍රතිපත්ති සහ භාවිතයන් ළමා සංවර්ධනයේ මෙම වැදගත්ම අංගය දියාරු කර ඇති ආකාරය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමට මම කැමැත්තෙමි. ගමගේ මිය ගුරු පුහුණුව ලබමින් සිටි යුගයේ දී, වැදගත් ප්‍රතිසංස්කරණ හඳුන්වා දී තිබිණි. 1970 දශකයේ මුල් භාගයේදී අධ්‍යාපන ප්‍රතිසංස්කරණ මෙහෙයවනු ලැබුවේ 1971 දී, ජනතා විමුක්ති පෙරමුණේ ක්‍රියාමාර්ග හේතුවෙන් පුපුරා ගිය ග්‍රාමීය සිංහල තරුණයින් අතර ගොඩනැගුණු නොසන්සුන්තාවය පාලනය කිරීමට තිබූ අවශ්‍යතාවය මඟිනි.[41] ශ්‍රී ලංකාවේ නිදහස් අධ්‍යාපනයේ පියා ලෙස සැලකෙන සී.ඩබ්ලිව්.ඩබ්ලිව්. කන්නන්ගර

රූපය 87

රූපය 88

(අහුඹු ලෙස, ඔහුගේ විශාල ප්‍රතිමූර්තියක්, කොටපොළ ජාතික පාසලේ ගොඩනැගිල්ලක කුරින්චියේ පින්තාරු කර තිබිණි) විසින් 1940 ගණන්වල හඳුනාගෙන තිබූ අරමුණු සාක්ෂාත් කර ගැනීම මෙහි අපේක්ෂාව විය. කෙසේ වෙතත්, නිදහසින් පසු වසරවල දී, අනුප්‍රාප්තික රජයන් ඔහු එතරම් පැහැදිලිව දක්වා තිබූ, ප්‍රවේශය පුළුල් කිරීම, විෂමතා ඉවත් කිරීම සහ පාසල් හැර යන අය සඳහා රැකියා අපේක්ෂාවන් වැඩිදියුණු කිරීම යන එම අරමුණු සාක්ෂාත් කර ගැනීමට බොහෝ දුරට අසමත් විය. 1970 ගණන්වල දී, මෙම ගැටලු විසඳීම සඳහා නව උත්සාහයක් දරන ලදි. මෙකල, වෘත්තීය හා ප්‍රායෝගික අධ්‍යාපනය සහ ක්‍රියාපාදක සහ ළමා කේන්ද්‍රීය ඉගැන්වීමේ ක්‍රම අවධාරණ කිරීමේ නැඹුරුවක් ඇති විය. මෙම වෙනස්කම් පිළිබඳ අංග නිසැකවම ගමගේ මහත්මියගේ නිර්මාණාත්මක ජීවගුණයට සහ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල අධ්‍යාපනයේ වැදගත්කම පිළිබඳ ඇයගේ පිළිගැනීමට ආමන්ත්‍රණය කරන්නට ඇත. කෙසේ වුව ද, සැලකිල්ලට ගත යුතු වැදගත් කරුණ වන්නේ, අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්තිය මඟින් සාක්ෂාත් කරගත යුත්තේ මොනවාද යන්න පිළිබඳව පුළුල් දළ සටහන් තිබුණ ද, පන්ති කාමරය තුළ එය ක්‍රියාත්මක කිරීමේ දී, සැලකිය යුතු නිදහසක් පැවතීම යථාර්ථය වූ බවය. වෙනත් වචනවලින් කිවහොත්, නිර්මාණශීලී පුද්ගලයෙකුට, නිර්මාණාත්මක කලාවන් වෙත අඩු ප්‍රවේශයක් තිබූ ළමුන්ට අධ්‍යාපනය ලබා දීමට සහ ඔවුන්ව ප්‍රබෝධමත් කිරීමට අවකාශය තිබිණි.

පසුකාලීන දශක කිහිපය තුළ රැකියා, පුරවැසිභාවය සහ ජාතිකත්වය පිළිබඳ ජාතික සංවර්ධන අරමුණු සමඟ අධ්‍යාපනඥයින්ගේ කාර්යයන් අනුකූල කිරීමේ අඛණ්ඩ උත්සාහයන් පැවතිණි. මෙම අරමුණු ලෝක බැංකුව වැනි දැඩි බාහිර ධාවකයන්ට සහ සහස්‍ර සංවර්ධන ඉලක්ක වැනි මෘදු ධාවකයන්ට සම්බන්ධ කරන ලදී. 1985 දී ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය නිර්මාණය කරන ලද අතර, එහි කාර්යය වූයේ විෂයමාලා ප්‍රතිසංස්කරණ සහ ගුරුවරුන්ගේ අධ්‍යාපනය පිළිබඳව අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශයට උපදෙස් ලබා දීමය. අධ්‍යාපනය සම්පාදනය කිරීම දළ ප්‍රමාණාත්මක බවින්, ඉලක්කගත ගුණාත්මකභාවයට විතැන් කිරීම පිළිබඳ උත්සාහයේ දී, අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්තිය ළමුන් සහ ඔවුන්ගේ ගුරුවරුන් සම්බන්ධයෙන් වඩාත් තාක්ෂණික හා කළමණාකාරී වීම ඇරඹිණි. එක්සත් රාජධානියේ සහ අනෙකුත් රටවල සිදු වූවාක් මෙන්, අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්තිය පිළිබඳ භාෂාව කාලයත් සමඟම, නිපුණතා, ප්‍රතිඵල, කොටස්කරුවන්, ප්‍රායෝගිකත්වය, මූල්‍ය සීමාවන් සහ තාක්ෂණය සමඟ ක්‍රියාකාරී සම්බන්ධතාවයක අවශ්‍යතාවය මත පදනම් වූ නව වචන මාලාවක් අනුගමනය කිරීම ඇරඹීය. ළමා කේන්ද්‍රීය අධ්‍යාපනය, ළමුන් සංවර්ධනය කිරීම පිළිබඳ කේවල ඉගෙනුම් විලාසයන් සහ හැකියාවන් හඳුනා ගැනීම, විෂයමාලා ප්‍රමිතිකරණයට හා බණ්ඩනයට මඟ පෑදීය. නව අධ්‍යාපනික සුසමාදර්ශයන් තුළ, ගුරුවරුන් සහ ළමුන් යන දෙපාර්ශවයම මනිනු ලබන්නේ එකම මිනුම් දඬු ඇසුරින්ය. මෙහි දී, කාර්යසාධනය යනු ගුරුවරුන්ගේ නිර්මාණශීලිත්වය, දරුවන්ගේ පුද්ගල ස්වරූපකරණය (individuation) සහ යහපැවැත්ම සාක්ෂාත් කරගැනීම නොව, ළමුන් ශ්‍රේණි සහ සුදුසුකම් ලබාගැනීමත්, ඒවා ලබා ගැනීම සඳහා ළමුන්ට උපකාර කිරීමේ දී, ගුරුවරුන් කෙතරම් සාර්ථක ද, යන්නත්ය. සමාජය තුළ අධ්‍යාපනය මෙලෙස වඩවඩාත් උපකරණීයකරණය වීම තුළ, කලාවන්වල කාර්යභාරය වඩ වඩාත් අස්ථිර වේ. මෙලෙස වැඩි වැඩියෙන් නිර්මාණය වන පද්ධතිවල කාර්යභාරය අනුකූලතාව මැනීම වන විට, එහි නිර්මාණශීලීත්වයට ඇති ස්ථානය කුමක්ද? සමකාලීන ශ්‍රී ලංකාවේ කලා අධ්‍යාපනයට ලබා දී ඇති ස්ථානය සහ එහි ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳව ගමගේ මහත්මිය කෙලෙස ක්‍රියා කරනු ඇතිදැයි අපිට කිසි දාක දැනගත නොහැක. කෙසේ වෙතත්, නැවත හමුවීමේ උත්සවයට අදාළ අධ්‍යාපන කලාපයේ කලා පරීක්ෂකවරයෙකු ද, සහභාගී වූ බව සටහන් කිරීම සිත්ගන්නාසුළු කරුණකි. සංවාදය අතරතුර, චිත්‍රකලාව උසස් පෙළ විෂය මාලාවෙන් ඉවත් කිරීමට පියවර ගනිමින් සිටින බවට ඔහු කනස්සල්ල පළ කළේය. කනගාටුවට කරුණක් වන්නේ, මෙබඳු ප්‍රතිපත්තියකට නොවැළැක්විය හැකි තර්කයක් තිබීමය - සියල්ලටම පසු, චිත්‍රකලාව යනු චිත්‍ර ඇඳීම පමණක් වන බැවින්, එයින් ආර්ථිකයට ඇති යහපත කුමක්ද!

සටහන්

1. https://thepalafilm.com/

2. බෙරවා කුල ජනයා, නැකති කුලය ලෙස ද, හඳුන්වන අතර, එම නාමය ඔවුන් ජ්‍යොතිෂය නම් වඩාත් උසස් වෘත්තිය සමඟ සම්බන්ධ කරයි. මම මෙහි 'බෙරවා' යන යෙදුම භාවිත කළේ එය වඩාත් පුළුල් ලෙස දන්නා සහ භාවිත කරන යෙදුම වන බැවිනි.

3. මධ්‍යතන යුගයේ ඉන්දියාවේ සිට ශ්‍රී ලංකාවට සංක්‍රමණය වූ බ්‍රාහ්මණයන් කවුරුන් බවට පත් වන්නට ඇතැයි ද, යන්න පිළිබඳව සමපේක්ෂණය කරන ගණනාත් ඔබේසේකර, බ්‍රාහ්මණයන් 'කුල ඉණිමඟෙන් බැස එන්නට ඇති' බවටත්, බෙර වාදකයන් සමඟ සම්බන්ධතා ගොඩනඟාගන්නට ඇති බවටත්, සිය රචනාවක සමාලොචන සටහන්වල දී, කරුණු ඉදිරිපත් කරයි (Obeyesekere 2015:30).

4. මගේ ආචාර්ය උපාධි නිබන්ධනය 1984 දී, අවසන් කරන ලද අතර, එය http://etheses.dur.ac.uk/1213/ වෙබ් අඩවියෙන් මාර්ගගතව ලබා ගත හැකිය. බෙරවා කුල යාතුකර්ම සම්ප්‍රදායන් පිළිබඳ අධ්‍යයනය කෙරෙන අනෙකුත් ප්‍රකාශන නම් Possession, dispossession and social distribution of knowledge among Sri Lankan ritual specialists (1997) සහ On the impossibility of invariant repetition: Ritual, tradition and creativity among Sri Lankan ritual specialists (2004) Anthropology and History, වෙළුම 13:3 පිටු 301-316

5. බලන්න, මෙම තර්කය පිළිබඳ වඩාත් සවිස්තරාත්මක ගවේෂණයක් සඳහා Obeyesekere, 1975: 17.

6. අනුරාධපුර යුගයේ (ක්‍රි.පූ. 377-ක්‍රි.ව. 1017) රජකම් කළ වළගම්බා නම් රජෙකු විසීය. ඔහුගේ පාලනය ආරම්භ වූයේ ක්‍රි.පූ. 103 දී, වුවද, රජ වීමෙන් ටික කලකට පසු, ඔහුගේ රාජ සභාව තුළ ඇති වූ කැරැල්ලක් සහ දකුණු ඉන්දියානු දෙමළ හමුදාවන්ගේ ආක්‍රමණයක් හේතුවෙන් ඔහු බලයෙන් පහ කරන ලදී. රජු පලා ගිය අතර, මුල් ශ්‍රී ලංකා ඉතිහාසයේ මහා වංශකථාව වන මහාවංසයට අනුව, ඔහු අනුරාධපුරයට දකුණින් වෙස්සගිරි වනාන්තරයේ සැඟවී සිටියේය. එහිදී, භික්ෂුවක් විසින් ඔහුව රැකබලා ගන්නා ලද අතර, පසුව ඔහු අදාළ භික්ෂුව වෙත ඉඩම් මෙන්ම අනුරාධපුර මහා අභයගිරි විහාරය සහ ආරාමය ඉදිකර පූජා කරන ලදී. මුල් ශ්‍රී ලංකා ඉතිහාසයේ මහා වංසකථාවල සිංහරාජ වනාන්තරයේ දකුණු කඳුකරය, වළගම්බා රජු පලා ගිය ස්ථානයක් ලෙස සඳහන් නොවන අතර, ඔහුට සහාය වූ භික්ෂුවක් එහි සිටි බව ද, සඳහන් නොකරයි.

7. තවත් නිදසුනක් වන්නේ ගැටබරු විහාරස්ථානයේ සිට කෙටි දුරකින් පිහිටි කොලවේනිගම විහාරස්ථානයයි. මෙම විහාරස්ථානය ප්‍රදේශවාසීන් විසින් දන්ත ධාතුව ආරක්ෂා කිරීම අගය කිරීම සඳහා 16 වන සියවසේ දී, vii වන බුවනෙකබාහු රජු විසින් ඉදිකරන ලද බව විශ්වාස කෙරේ. මෙය දේශපාලන අස්ථාවරත්වයක් පැවති සමයක සිදු වූ අතර, එම කාලය තුළ දන්තධාතූන් වහන්සේ ආරක්ෂිතව තබා ගැනීම සඳහා එය කෝට්ටේ රාජධානියෙන් ඉවත ගෙන යාමට සිදුවිය. (Ranaweera 2015: 33-37).

8. බණ්ඩාර දෙවිවරුන් අතරින් වඩාත් කැපී පෙනෙන තැනැත්තා දේවතා බණ්ඩාරය. මෙම දෙවියන්ට අන්වර්ථ නාම තුනක් ඇති බව ඔබේසේකර පවසයි. එනම්, අලුත්නුවර දෙවියෝ, වාහල දෙවියෝ සහ දැඩිමුණ්ඩ දෙවියෝ යන අන්වර්ථ නාමයන්ය. මිථ්‍යා කථාවලට අනුව, දැඩිමුණ්ඩ දෙවින් මෙම පදවිය ලබා ගත්තේ මාර සේනා විසින් බුදුන් වහන්සේට පහර දෙන විට උන්වහන්සේව ආරක්ෂා කරගැනීම නිසාය. (Obeyesekere 1984:70). දේවතා බණ්ඩාර පූර්ණක නම් යක්ෂයෙකුගේ පුත්‍රයෙකු වූ අතර, එම නිසා ඔහු සහ අනෙකුත් සමීපව සම්බන්ධ දෙවිවරුන්ගේ චරිත තුළ යක්ෂයාගේ අංග ඇති බව විශ්වාස කෙරේ (එම 66). ඔවුන් අර්ධ-දිව්‍යමය වන්නේ ඔවුන් යක්ෂ සේනා සමඟ සම්බන්ධ වුවද, ඒවා මෙහෙයවීමට සහ පාලනය කිරීමට ඔවුන්ට බලය ඇති නිසාය. රජ්ජුරු බණ්ඩාර සහ දැඩිමුණ්ඩ යන දෙවිවරු (දැඩිමුණ්ඩ දේවතා බණ්ඩාර ලෙස ද, හැඳින්වේ) ඔවුන්ගේ පෙනුම සහ ක්‍රියා අනුව එකිනෙකාට දැඩි සමානකමක් දක්වයි. රජ්ජුරු බණ්ඩාර සහ දැඩිමුණ්ඩ යන දෙදෙනාම රෝගාබාධ සහ දුක් වේදනා සමනය කිරීම හා සම්බන්ධ වන අතර, මිනිසුන්ගේ දුෂ්ටකම් හේතුවෙන් ඒවා සිදු වන විට ඉක්මනින් පළිගැනීම් සිදු කර දෙන බවට විශ්වාස කෙරේ.

9. පුරාකෘතික ඇසළ පෙරහැර ජූලි හෝ අගෝස්තු මාසවලදී මහනුවර දී, පැවැත්වේ. එහි ආරම්භය, බුදුන් වහන්සේගේ ආදාහනයෙන් පසු ලබාගත් දතක කොටසක් දිවයිනට ගෙන එන ලද ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවස දක්වා දිවෙන බව විශ්වාස කෙරේ (Seneviratne 1978).. මෙම පෙරහැර බොහෝ විට කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ (ක්‍රි.ව. 1747-82) රජුගේ පාලන සමයේ දී, ඔහුගේ රාජ්‍යත්වය සැමරීමක් ලෙස වර්තමාන ස්වරූපයෙන් හැඩගැසුණා විය හැකිය. (Obeyesekere 1984:370). දන්ත ධාතුව සිංහල බෞද්ධයන්ගේ ශුද්ධස්ථානය වන දළදා මාළිගාවේ තැන්පත් කර ඇත. වසරකට වරක් ධාතුව දළදා මාළිගාවෙන් පිටතට වඩම්මවනු ලැබේ. එය කරඬුවක බහා අලංකාර කරන ලද මහානුභාවසම්පන්න, දළ ඇතෙකුගේ පිට මත තබනු ලැබේ. මාළිගා පෙරහැර ලෙස හැඳින්වෙන දන්ත ධාතුව රැගෙන යන පෙරහැර, දේවාලවලින් ආරම්භ වන තවත් පෙරහැර ගණනාවක්

සමඟ ඒකාබද්ධ වේ. මේවා දේවාල පෙරහැර ලෙස හැඳින්වෙන අතර කතරගම, පත්තිනි, විෂ්ණු සහ නාථ යන දේවාල නියෝජනය කරයි. අතිවිශිෂ්ට පෙරහැරක ප්‍රධාන පූජනීය වස්තුව ලෙස, දන්තධාතූන් වහන්සේ මහනුවර නගරය වටා පෙරහැරකින් වැඩම කරවනු ලබන අතර, එය අතිවිශාල ජනකායක් විසින් නරඹනු ලැබේ.

10. මෙම රූපය මට හඳුන්වා දී, එය මෙහි පළකිරීමට කිරීමට අවසර දුන් වින්ධ්‍යා බුත්පිටිය මියට මම කෘතඥ වෙමි.

11. 1984 දී ජොනතන් ස්පෙන්සර් ද, ඒ හා සමාන අභ්‍යාසයක් සිදු කළේය. ඔහු ක්ෂේත්‍ර කටයුතුවල නියැලුණු ගමේ පාසල් සිසුන්ගෙන් අපේ ගම යන තේමාව යටතේ රචනාවක් ලියන ලෙස ඉල්ලා සිටියේය. බාල දරුවන් රචනා නොලියූව ද, සිතුවම් ඇන්දේය. ඒ සෑම සිතුවමකම ගමේ ජීවිතයේ සංකේතාත්මක අයිතම තුනක රූප අඩංගු බව ස්පෙන්සර් සටහන් කරයි. ඒවා නම්, ඔවුන්ගේ ගමේ පන්සලක් හෝ වැවක් නොතිබුණ ද, වැව හෝ වාරිමාර්ග වැව, චෛත්‍යයකින් නිරූපණය වන පන්සල සහ කුඹුරය (Spencer 1990:287). ස්පෙන්සර් දක්වන ආකාරයට, නිදහසින් පසු යුගයේ බුද්ධිමතෙකු වූ මාටින් වික්‍රමසිංහ (1891-1976) බොහෝ විට ඔහුගේ කෘතිවල සාම්ප්‍රදායික ගැමි ජීවිතය ජනප්‍රියවාදී, අතිශයෝක්ති සහගත පරමාදර්ශී බවකින් යුතුව නිරූපණය කර ඇත. ස්පෙන්සර්ගේ කලා තරඟයේ තේමාව වූ අපේ ගම, වික්‍රමසිංහගේ වඩාත් ප්‍රසිද්ධ නවකතාවල ද, මාතෘකාව වීම අහම්බයක් නොවීය. 1940 දී ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද, අර්ධ ස්වයං චරිතාපදාන කෘතියක් වන අපේ ගම, නූතනත්වය විසින් අතුගා දමමින් පවතින බව වික්‍රමසිංහ විශ්වාස කළ අහිංසකත්වය සහ සරල බව නැවත අත්පත් කරගැනීමට උත්සාහ කරයි.

12. කැරලිකරුවන්ට මෙන්ම රජයේ හමුදාවලට ද, ජීවිත හානි සිදුවිය. රජයේ හමුදාවන්ට උදව් කිරීම හේතුවෙන්, ස්වදේශීය වෛද්‍යවරයෙකු වූ රෙක්ස් ද කොස්තා ඔහුගේ දොරකඩදීම ප්‍රසිද්ධියේ ඝාතනය කරන ලදී (Alles 1976, 167-179). කැරැල්ල පිළිබඳ Dhana Hughes ගේ සවිස්තරාත්මක වාර්තාව (2013) ද, බලන්න.

13. 1980 ගණන්වල කලාපය තුළ පුපුරා ගිය නොසන්සුන්තාව අතරතුර, 1987 දී, ජනතා විමුක්ති පෙරමුණ විසින් ශ්‍රී ලංකා පාර්ලිමේන්තුවට එල්ල කරන ලද අත්බෝම්බ ප්‍රහාරයකින් කීර්ති අබේවික්‍රම ඝාතනය විය.

14. සබරගමුව දේවාලයේ ධනවත් බව හා බලපෑම්සහගත බව පිළිබඳ ප්‍රධාන මූලාශ්‍රයක් වන්නේ වරක් බුදුන් වහන්සේගේ පා සටහන තැබූ කන්ද ලෙස සැලකෙන ශ්‍රී පාදය සමඟ ඊට ඇති සම්බන්ධතාවයයි. සමන් යනු මෙම අති පූජනීය වන්දනා ස්ථානයේ ආරක්ෂක දෙවියාය. ශ්‍රීපාදය එක් කලෙක, බෞද්ධ, හින්දු, මුස්ලිම් සහ කතෝලික බැතිමතුන් විසින් ද, වන්දනාමාන කරන ලද නමුත්, මෙම ස්ථානය ක්‍රමයෙන් සිංහල ප්‍රජාවේ අවශ්‍යතා සපුරාලීම සඳහා බෞද්ධ පූජනීය අවකාශයක් බවට පත් කර ඇත. ශ්‍රී පාදය පිළිබඳ සිය සවිස්තරාත්මක ජනවාර්ගික-ඓතිහාසික අධ්‍යයනයේ දී, ද සිල්වා තර්ක කරන පරිදි, සිංහල බෞද්ධ ජාතිකවාදී දෘෂ්ටිවාදයන්ට ආවේණික වූ ආධිපත්‍ය සම්බන්ධතා, කාලයත් සමඟම වඩ වඩාත් ස්ථාපිත වී නීත්‍යානුකූල වී ඇත (De Silva 2015).

15. පළමු කොටසේ සඳහන් කළ පරිදි, බෙර වාදනයේ චාරිත්‍රානුකූල හා තාක්ෂණික අංශ සාම්ප්‍රදායිකව බෙරවා කුල පුරුෂයන්ගේ උරුමයකි. බෙර සාදන ආකාරය සහ විවිධ සන්දර්භයන් තුළ ඒවා වාදනය කරන්නේ කෙසේද යන්න පිළිබඳ දැනුම සම්ප්‍රේෂණය වන්නේ කුලය තුළය. එක් යුගයක, බෙරවා කුලයට අයත් නොවන පුද්ගලයෙකු බෙරයක් ස්පර්ශ කිරීම පවා නොකරනු ඇතැයි සිතිය හැකි වුවද, 1979 වන විට බෙරය කුල තත්ත්වය පිළිබඳ එතරම් ප්‍රබල නොවන සංකේතයක් බවට පත් විය.

16. මෙම පර්යායපදය ලාව් සහ වෙන්ගර් (1991) වෙතින් ලබාගෙන ඇති අතර, ඔවුන්ගේ විස්තරයට අනුව, කාලය ගත වීමත් සමඟ දැනුම සහ කුසලතාවය 'පර්යන්ත භාවිතයක- peripheral practice' සිට 'පූර්ණ පුහුණු විශේෂඥතාව- accomplished expertise' දක්වා සංක්‍රමණය වේ.

17. 'බැනියම් සටන' යනු මේ වන විට ප්‍රසිද්ධ සිදුවීමක් වන අතර, එහිදී තම පිරිමි දරුවන්ට ප්‍රසිද්ධියේ බැනියම් ඇඳීමට ඇති අයිතිය සම්බන්ධයෙන් ගොවිගම සහ බෙරවා පිරිමින් අතර ප්‍රචණ්ඩ ගැටුමක් හටගත්තේය.. 1949 දී, තංගල්ල අසල සිදු වූ සිදුවීම් රයන් වාර්තා කරයි (Ryan 1953: 292-3). 1960 ගණන්වල සිදු වූ සමාන සිදුවීම් පිළිබඳව මගේම තොරතුරු සපයන්නන් විස්තර කළ අතර, බැනියමක් ඇඳගෙන පාසල් යාම නිසා බෙරවා කුල දරුවෙකුට වීදියේ දී පහර දුන් පසු, නැවතත් එම ගැටුම ඇති විය. ගැටුමට භෞතිකව මැදිහත් වුණු එවකට අකුරැස්සේ කොමියුනිස්ට් පක්ෂ මන්ත්‍රී එස්.ඒ. වික්‍රමසිංහ, සිය අගතීන් අසාධාරණ සහ පදනම් විරහිත බව ගොවිගම කණ්ඩායම්වලට ඒත්තු ගැන්වූ බව වාර්තා විය.

18. 1815 දී, උඩරට රාජධානිය බිඳ වැටීමෙන් පසු, බ්‍රිතාන්‍ය රජය වාර්ෂික උඩරට පෙරහැර තහනම් කළ ආකාරය සෙනෙවිරත්න පවසයි. ඉන්පසු නියඟයක් ඇති වූ අතර, එය පෙරහැර සහ ඒ ආශ්‍රිත චාරිත්‍ර ඉටු නොකිරීම නිසා ඇති වූවක් යැයි කියනු ලැබේ. බොහෝ උද්ඝෝෂණ ඇති වූ අතර, අවසානයේ බ්‍රිතාන්‍යයෝ නම්‍යශීලී වූහ. පසුව ප්‍රධාන උත්සවයක් පවත්වන ලද අතර, චාරිත්‍රයේ බලය සහ එමඟින් සමරනු ලබන ධාතු පිළිබඳ පැහැදිලි ලකුණ ලෙස, ඉන් පසු ධාරානිපාත වැසි සහ ගංවතුර ඇති විය; (Seneviratne 1978:101).

19. ආජෙන්ටි-පිලන් (Argenti-Pillen) යෝජනා කරන්නේ බොරුවල ප්‍රාථමික රසවින්දනය පවතින්නේ එයට 'පැහැදිලි මවාපෑම්- illusory realities' හරහා 'පැහැදිලි මවාපෑම්- obvious pretence' නිර්මාණය කිරීමට ඇති හැකියාව තුළ බවය (2007:323).

20. 1964 දී ශ්‍රී ලංකාවේ පාසල්වලට පළමු හේවිසි වාදක කණ්ඩායම හඳුන්වා දුන් සංගීතඥයා ලෙස ලයනල් රංවල මහතා ගෞරවයට පාත්‍ර වේ. (Vanniarachchy 2022). පාසල්වල ජන සංගීතය ස්ථාපිත කිරීමට රංවල දැරූ උත්සාහයන්ට 1960 ගණන්වල සංගීතය හා නැටුම් පිළිබඳ ප්‍රධාන පරීක්ෂක සහ පසුව සංස්කෘතික කටයුතු අමාත්‍යාංශයේ පර්යේෂණ අධ්‍යක්ෂ ලෙස කටයුතු කළ ඩබ්ලිව්.බී. මකුලොලුව මහතා බෙහෙවින් සහාය විය (Reed 2010: 133). පාසල් කලා විෂයමාලා බටහිර බලපෑම්වලින් ඈත් කර, සැබෑ ලෙසම ස්වදේශික යැයි සැලකෙන අංග දෙසට මෙහෙයවීම සඳහා මෙම පුරුෂයන් දෙදෙනා එක්ව වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කළහ.

21. Mantillake (2022) ට අනුව, මෙම විවිධ සම්ප්‍රදායන්ගෙන් උකහා ගත් නැටුම් 1950 ගණන්වල දී, පාසල්වල ජාතික විෂය මාලාවේ කොටසක් බවට පත්විය. සිංහල ජාතික අනන්‍යතාවය පිළිබඳ වර්ධනය වන හැඟීමක් ශක්තිමත් කරන නර්තන අංග රාශියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී, බෙරවා කුල නර්තන ශිල්පියෙකු සහ බෙර වාදකයෙකු වන පනීභාරත සැලකිය යුතු කාර්යභාරයක් ඉටු කළ බව ඔහු හඳුනා ගනී. අව්‍යාජ සහ පූර්ව යටත් විජිත නිර්මාණ ලෙස ඉදිරිපත් කළ ද, දෛනික ග්‍රාමීය කටයුතු සැමරූ මෙම නැටුම් බොහෝ දුරට නව නිපැයුම් වන අතර, ඒවා සකසන ලද්දේ නිදහසින් පසු ඇති වූ සංස්කෘතික පුනර්ජීවනය පිළිබඳ කලබගෑනිය තුළ බව මන්තිලක තර්ක කරයි.

22. ඔබේසේකර තර්ක කරන්නේ මෙම පිළිවෙත් සාපේක්ෂව මෑත කාලීන බවත්, එය කතරගම දෙවියන්ගේ (ස්කන්ධ හෙවත් හින්දු දෙවි මුරුගන්) නැඟීම පෙන්නුම් කරන බවත්ය. ඔහු කතරගම දෙවියන් 'නැඟී එන ජාතික දෙවියෙකු' ලෙස මතු වීම (1977: 392), ආර්ථිකයේ සහ අධ්‍යාපනයේ සිදු වූ වෙනස්කම් සහ ග්‍රාමීය ප්‍රදේශවල සිදු වූ ආගමික පිළිවෙත්වල පරිවර්තනය සමඟ සම්බන්ධ කරයි. කතරගම දෙවියන්ගේ මිථ්‍යා චරිතාපදානය ඔහුව ශිවගේ පුත්‍රයා සහ යුද්ධයේ දෙවියා ලෙසත්, ඇතැමුන්ට 'සොරුන්ගේ අනුග්‍රාහකයා' ලෙසත් ඉදිරිපත් කරයි (එම).

23. කොහොඹා කංකාරිය පිළිබඳ මෙම නිශ්චිත විස්තරය සූසන් රීඩ් (Susan Reed) විසින් ඇගේ 'Dance and the Nation: Performance Ritual and Politics in Sri Lanka (2010, නමුත් Amunugama 2021 ද බලන්න)' නම් ග්‍රන්ථයේ දක්වා ඇත. එහිදී ඇය, කොහොඹා කංකාරිය කුඩා පරිමාණයේ ගැමි චාරිත්‍රයක සිට සිංහල ජාතික අනන්‍යතාවයේ සර්වසම්පූර්ණ හා අත්‍යවශ්‍ය ප්‍රකාශනයක් දක්වා වූ වර්ධනය වීම ලේඛනගත කරයි.

24. 1970 දශකයේ මුල් භාගයේදී කාර්ය මණ්ඩලය සහ පවත්වන ලද පාඨමාලා පිළිබඳ තොරතුරු විද්‍යාලයේ ආදි සිසුන්ගෙන් ලබා ගැනීමට හැකි වූ දුමිත් කුලසේකරට මම කෘතඥ වෙමි.

25. බලන්න, ධර්මසිරි, 2010.

26. වඩාත් සවිස්තරාත්මක විස්තරයක් සඳහා ඒබඑද්‍යකක්නැ (2022) බලන්න.

27. GCFA, 1958:9 බලන්න.

28. සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ (UVPA) නළු නිළියන්ගේ එකතුව (The Praying Boy) සංරක්ෂණය කර ඇති අතර, දුමිත් කුලසේකර විසින් නළු නිළියන් හඳුනාගෙන, දිවයිනේ සංස්කෘතික ඉතිහාසය තුළ ඔවුන් ස්ථානගත කිරීම සඳහා පර්යේෂණ සිදු කර ඇත (Kulasekera 2023).

29. බලන්න, හැඇද්‍යකකැ උැර්ර්එබැ (2023). ඇගයීමක් සඳහා 2007 අගෝස්තු 12 වන දින The Sunday Observer ද, බලන්න.

30. බලන්න, A pioneer of Heywood and guide, mentor and role model to me' සහ කේ.එන්.ඕ. ධර්මදාස විසින් රචිත අගය කිරීම බලන්න. The Sunday Times, 2022 ඔක්තෝබර් 30. දුමිත් කුලසේකරගේ 2020 බ්ලොගය වන 'The Red Youth: A Modern Painting in Sri Lanka. https://dumithkulasekara.blogspot.com/2020/07/the-red-youth-modern-painting-of-sri.html (ප්‍රවේශය 2024 සැප්තැම්බර් 2) ද බලන්න.

31. බලන්න, බණ්ඩාරනායක සහ ධර්මසිරි (2010:75). කරුණාරත්නගේ 60 වසරක ක්‍රියාකාරකම් පිළිබඳ අනෝලි පෙරේරාගේ චරිතාපදාන සහ සංකල්පීය ගවේෂණය (2018) ද, බලන්න.

32. බලන්න, ධර්මසිරි 2020. දුමිත් කුලසේකරගේ බ්ලොග් අඩවිය ද, බලන්න: 'Sri Lankan Modern Art: George Keyt: A Portrait of the Artist by Albert Dharmasiri'. https://dumithkulasekara.blogspot.com/2021/08/sri-lankan-modern-art-george-keyt.html (ප්‍රවේශය 2024 සැප්තැම්බර් 2)

33. බලන්න, George Keyt Folk Stories of Sri Lanka (1974)

34. Yasodhara Dalmia විසින් රචිත Buddha to Krishna: Life and Times of George Keyt (2017) නම් ග්‍රන්ථයේ ජෝර්ජ් කීට් පිළිබඳ සවිස්තරාත්මක චරිතාපදානයක් සපයයි.

35. බලන්න. 'The Mace and the Man'. 2004 පෙබරවාරි 8 වන දින The Sunday Observer.

36. බලන්න K.M. de Silva, 2005: 661-677

37. මෙම තොරතුරු (පුද්ගලික සන්නිවේදනය) බෙදා ගැනීම ගැන මම දුමිත් කුලස්කෙරට කෘතඥ වෙමි. ජ්‍යෙෂ්ඨ පීඨ සාමාජිකයෙකු විසින් අබේසිංහගේ කාර්යභාරයේ මෙම අංග පිළිබඳව ඔහුට පවසා ඇත.

38. බලන්න, Uyangoda, 2003:43.

39. බලන්න, Hughes, 2013:2.

40. කුමාරස්වාමි උඩරට ප්‍රධානීන්ට ප්‍රසිද්ධ ආයාචනයක් කළේය. 1905 දී ඔහු the Ceylon Observer මඟින් පළ කරන ලද විවෘත ලිපියක් ලිවීය, එහිදී ඔහු ලංකාවේ විහාරස්ථානවල තත්වය සහ ගොඩනැගිලි සහ කෞතුක වස්තු 'නොසලකා හැරීම සහ අයුතු ලෙස ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීම' පිළිබඳ ඔහුගේ ගැඹුරු කනස්සල්ල පළ කළේය. විශේෂයෙන් විහාර සිතුවම් පිළිබඳව කතා කරමින් ඔහු පහත සඳහන් කරුණු ලැයිස්තුගත කළේය: ... වැරදි ලෙස දෘෂ්ටිකෝණය හඳුන්වාදීමට දැරූ උත්සාහයන්; නොසැලකිලිමත්, නූගත් සහ බොහෝ විට අගෞරවණීය නිර්මාණ සහ නුසුදුසු වස්තූන් හඳුන්වාදීම; මා අයෝග්‍ය වර්ණ ලෙස හඳුන්වන්නේ පැරණි වර්ණ සකස් කිරීමේ ක්‍රමය සහ වර්ණ භාවිතයේ සියලුම සංයමයන් අතහැර දමා ඇති බැවින් සහ ඒ සමඟම වරක් වර්ණ කිහිපයක් පමණක් භාවිත කළ (ප්‍රධාන වශයෙන් රතු, කහ, කළු, සුදු සහ අළු පැහැති කොළ) සිතුවම් දැන් දේදුන්නෙහි සියලු වර්ණ ප්‍රදර්ශනය කරන බැවිනි. ඒ සමඟම, දුර්වල හා අකාර්යක්ෂම යථාර්ථවාදයක් වෙනුවෙන් අලංකාර ලෙස සාම්ප්‍රදායික හා විචේකී සාම්ප්‍රදායික ශෛලිය අතහැර දමනු ලැබ ඇති අතර, එම නිසා වරක් වටිනා සහ අලංකාර සිතුවම්වලින් බිත්ති ආවරණය කර තිබූ විහාරයක ඇතුළත දැන් අවලක්ෂණට ඇඳ ඇති නත්තල් කාඩ්පතක් වැනිය (Coomaraswamy 1905:5).

41. බලන්න, ශ්‍රී ලංකාවේ අධ්‍යාපන ප්‍රතිපත්තිය සහ විශේෂයෙන් 1970 ගණන්වල සිදු වූ වෙනස්කම් පිළිබඳ දළ විශ්ලේෂණයක් සඳහා, Ranepura (2021:11)

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Alles, A.C. 1976. **Insurgency**. Colombo: The Colombo Apothecaries Co Ltd.

Amunugama, S. 2021. **Kohomba Kankariya: The Sociology of a Kandyan Ritual**. Colombo: Vijitha Yapa.

Argenti-Pillen, A. 2007. Obvious Pretence: For Fun or for Real? Cross-Cousin and International Relationships in Sri Lanka. **The Journal of the Royal Anthropological Institute** Vol.13, 313–329.

Bandaranayake, S. and A. Dharmasiri. 2016. **Sri Lankan Painting in the 20th Century**. Colombo: The National Trust of Sri Lanka.

Coomaraswamy 1905 An Open Letter to the Kandyan Chiefs. **Ceylon Observer** 17th February 1905 https://library.si.edu/digital-library/book/openletterkandy00coom [accessed 10th May 2024]

Cowell, E.B. 1895 (1990) **The Jataka**. Vols. I-IV. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

Dalmia, Y. 2017**. Buddha to Krishna: The Life and times of George Keyt**. London and New York: Routledge.

De Silva, K.M. 2005. **A History of Sri Lanka.** Colombo: Vijitha Yapa.

Dharmasiri, A. 2010. **JDA Perera Gallery Opening Art Exhibition (Catalogue)**. Colombo: University of the Visual and Performing Arts.

Dharmasiri, A. 2020. **George Keyt: A Portrait of the Artist**. Colombo: The National Trust Sri Lanka.

GCFA. (1958). Council Report:1958. Colombo: Government Press.

Holder, C.F. 2016[1888]. **The Ivory King. New A Popular History of the Elephant and its Allies** Berkeley: Palala Press.

Hughes, D. 2013. **Violence, Torture and Memory in Sri Lanka: Life After Terror**. Oxford: Routledge.

Karunaratne, P.M., G.M.Ranathunga and S. V. De Silva. 2019. Preserving and Sustaining Culture: Traditional Clothing in the UNESCO World Cultural Heritage Site Kandy in Sri Lanka **Journal of Advanced Research in Social Sciences and Humanities**. Volume 4, Issue 1 (01-08).

Keyt, G. 1974 **Folk Tales of Sri Lanka.** Colombo: Lake House Investments.

Kulasekera, D. 2023. **Colonialism and Cast Collections: The Ashmolean Museum and The Institutions in the Indian Subcontinent**. The Ashmolean Museum, University of Oxford.

Lanka, U.o 1987. **Director's Annual Reports : 1987, Institute of Aesthetic Studies**. Colombo 10: Samayawardana.

Lave J, & E. Wenger 1991. **Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation**. Cambridge University press: Cambridge.

Mantillake, S. 2022. Panibharata and the Invention of Sinhala Folk Dance Repertoires in Post-Colonial Sri Lanka. **The Sri Lanka Journal of the Humanities**. Vol.43:2, 40-57.

Narada Thera, 2000. **The Dhammapada: Pali Text and Translation with Stories and Brief Notes.** Colombo: Buddhist Cultural Centre.

Obeyesekere, G**.** 1977. Social Change and the Deities: Rise of the Kataragama Cult in Modern Sri Lanka. **Man**, Vol.12 (3/4), p.377-396.

Obeyesekere, G. 1984. **The Cult of the Goddess Pattini**. New Delhi: Motilal Banarsidass.

Obeyesekere, G. 2015 The Coming of Brahmin Migrants: The Śudra Fate of an Indian Elite in Sri Lanka. **Society and Culture in South Asia** Volume I(I), pp 1–32.

Perera, A, 2018. **H.A. Karunarathne**. Colombo: Taprobane Collection.

Ranepura, P. 2021. Education Policy Reforms and Implementation of Sri Lanka. **Sri Lanka Journal of Development Administration.** Vol. 6. Pp1-17.

Reed, S. 2010. **Dance and the Nation: Performance, Ritual and Politics in Sri Lanka**. Madison: University of Wisconsin Press.

Remer, T.G. 1965 **Serendipity and the Three Princes: From Peregrinaggio of 1557**. Norman, OK: University of Oklahoma Press.

Ryan, B. 1953. **Caste in Modern Ceylon: The Sinhalese System in Transition**. New Brunswick: Rutgers University Press.

Seneviratne, A 1981. Some notes on *gaman hevisi* [march beats]: An aspect of Sinhala drum music in Sri Lanka. **Sangeet Natak Akadami**. New Delhi pp5-13.

Seneviratne, H.L. 1978. **Rituals of the Kandyan State**. Cambridge: Cambridge University Press.

Simpson, B. 1984 - **Ritual Tradition and Performance: The Berava Caste of Southern Sri Lanka**. PhD University of Durham, UK.

Simpson, B. 1997 Possession, dispossession and social distribution of knowledge among Sri Lankan ritual specialists. **Journal of the Royal Anthropological Institute** Volume 3, number 1, pp 43-59.

Simpson, B. 2004 On the impossibility of invariant repetition: Ritual, tradition and creativity among Sri Lankan ritual specialists. **Anthropology and History**, Vol 13:3 pp 301-316.

Uyangoda J. 2003. Social Conflict, Radical Resistance and Projects of State Power. In Markus Mayer, Dharini Rajasingham-Sennanayake, Yuvi Thangarajah (eds), **Building Local Capacities for Peace-Re-thinking Conflict and Development in Sri Lanka**. New Delhi: Macmillan India Lt.

Vanniarachchy, A.H. 2022. **Remembering Ranwala**. Ceylon Today. Nov 26th.

Weeraratne, N. 1993. **The 43 Group: A chronicle of 50 years**. Melbourne: Lantana.

Weeraratne, N. 2013. **The Sculpture of Tissa Ranasinghe**. Colombo: National Trust of Sri Lanka.

SOCIAL SCIENTISTS' ASSOCIATION

සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය
380/86, සරණ පාර, කොළඹ 07
0112501339
info@ssalanka.org

ISBN 978-955-0762-52-1

9 789550 762521

රු. 16,600/-