සමාජ සමීක්ෂා: සමාජීය විද්‍යා ශාස්ත්‍රීය ලිපි සංග්‍රය
ISSN 2478-0472
http://www.socialaffair.org

කලා ශිල්පීන් සහ සමාජය: කලාවෙහි සමාජ සන්දර්භය

මහින්ද සෝමතිලක*
ඉතිහාස අධ්‍යයනාංශය, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය, පේරාදෙණිය

කවර හෝ අවධියක නිමකරන ලද කුමන හෝ කලා කෘතියක මතුපිටින් දක්නට ඇති ලක්ෂණවලට අමතරව ඒවා ගැඹුරින් අගය කිරීමේදී හෝ අධ්‍යයනය කිරීමේදී කාලය හා අවකාශය (Time and Space) පිළිබඳ සංකල්පයට අනුව සිදුකළ යුතු බව ශාස්ත්‍රීය පිළිගැනීම වී තිබේ. ලෝකයේ කවර රටක හෝ කලා කෘති ඒවා නිර්මාණය කළ අවධීනට සම්බන්ධ කොට, සත්‍ය වශයෙන්ම එම අවධීනට අවතීර්ණවී අර්ථකථනය කිරීම සිදුකළ යුතු බව මෙහි ඇතුළත් වන සරල අර්ථයයි. කිසියම් කලා කෘතියක් නිමකළ සමාජ, දේශපාලන සහ ආර්ථික පසුබිම විශේෂයෙන් සැලකිල්ලට ගෙන එම කලා කෘතිය අර්ථකථනය කිරීම සිදුකළ යුතු බව මෙයින් අදහස් කෙරේ. එසේ නොකළ විට එයින් කෘතීම අසාධාරණ විවේචනයක් ඉදිරිපත් වීමට ඇති ඉඩකඩ වැඩිවේ. පැරණි සමයේදී පමණක් නොව නූතන අවධියෙහිදීත් කලාව බොහෝවිට සාමූහික ප්‍රයත්නයක්ම වන බව වටහා ගැනීමෙන් මේ තත්ත්වය මැනවින් තේරුම් ගත හැකිය (Vittalmurthy, 1989:132; Apresyan 1968, p.180; Saraswati,1968, p.90; Misra 1975, p.1; Narasimhaiah, 1968, p.201) ආගමික සහ ලෞකික යනුවෙන් ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට බෙදිය හැකි එම කලාව ආගමික වූ විට නිසැක වශයෙන්ම සාමූහික ක්‍රියාවක් බවට පත්වී ඇති බවත් ලෞකික කලාවක් වූ විට පමණක් එය පුද්ගල කලාවක් බවට පත්වී ඇති බවත් දක්නට ලැබේ (Read, 1945, pp.66-67). පෙර අපර දෙදිග වෙනසකින් තොරව බෞද්ධ, ක්‍රිස්තියානි සහ හින්දු යන ආගමික භේදයකින් තොරව මෙය සිදුවී ඇති බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස බෞද්ධයින් අතර අතීතයෙහිදී සිට ජනප්‍රියව පැවති සම්මාදම් ක්‍රමයෙහිදී මෙන් ක්‍රි.ව. දහසය වැනි සියවසේ මුල් භාගයෙහිදී විසූ දහ වැනි ලියෝ පාප් වහන්සේ (1513-1521) රෝමයේ ශාන්ත පීතර දේවස්ථානයේ විශාල ශාලාව ඉදිකිරීම සඳහා සමකාලීන ජනයාගෙන් මුදල් එකතු කළේය (Swain, 1947, p.377). මෙලෙස එම කලාව ආගමික සම්ප්‍රදායයක් වූ විට කලාකරුවන්, අනුග්‍රාහකයින් සහ පූජක පක්ෂය යන තුන් පිරිසම සම්බන්ධ වන බව පෙනේ (Desai, 1989-90, p.21; Erdman, 1992, p.29). නිදසුනක් ලෙස කතෝලික ආගමෙහි එන ඉගැන්වීම්වලට අනුව පාප් වහන්සේ දෙවියන් වහන්සේගේ නියෝජිතයා යැයි කියැවෙන අදහස නිසා යුරෝපයෙහිදී එම ආගම පැතිරී තිබුණු රටවල විසූ පාලකයින්ට දෙවියන් වහන්සේගෙන් ලැබී තිබුණේ යැයි කියැවුණු “විශේෂ හිමිකම” පිළිබඳ සංකල්පයට බලවත් පහරක් එල්ල වූ

*කර්තෘ විද්‍යුත් ලිපිනය: mahindasomathilake@gmail.com
© සමාජ සමීක්ෂා. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International License.

බැවින් එම බලවේග දෙක අතර එකල ගැටුමක් ඇති වූ නමුත් එම දෙපිරිසම ආගමික කලාව සඳහා ඉතා හොඳින් අනුග්‍රහ දක්වා ඇති බව පෙනේ (Swain, 1947, p.383).

එහෙත් කවර හෝ අවධියක සිටි කෙතරම් දක්ෂ කලා ශිල්පියෙකුට වුවත් ඔහුගේ රුචිය පරිදි බෞද්ධ විහාරයක හෝ වෙනත් ආගමික සිද්ධස්ථානයක හෝ චිත්‍ර, මූර්ති, කැටයම් වැනි කලාත්මක නිර්මාණයක් බිහිකිරීමට අවශ්‍ය නම් ඒ සඳහා අදාළ ස්ථානයෙහි දායක භාරකාරාදීන්ගෙන් අවසරය අනිවාර්යයෙන්ම ලබාගත යුතුය. එම පිරිසේ අවශ්‍යතාවයද සැලකිල්ලට ගෙන අදාළ සිතුවම් ඇඳීමට හෝ අනෙක් කලා කටයුතු නිමකිරීමට මෙහිදී ඔහුට සිදුවේ. චිත්‍ර ශිල්පියකුගේ හෝ වෙනත් කලාකරුවෙකුගේ හෝ ජීවන වෘත්තිය මෙවැනි කලා කටයුතු නිම කිරීම වන බැවින් එම කටයුතු සිදුකරන ලද කාලය තුළදී ඔහුගේ නඩත්තුව වෙනුවෙන් අනුග්‍රාහකයෙකුගේ මැදිහත්වීම අත්‍යවශ්‍ය විණි. විසි වැනි සියවසේ මහා සිත්තරා ලෙසට සැලකෙන කැලණි විහාරයේ චිත්‍ර අඳින ලද සෝලියස් මැන්දිස්ගේ කටයුතු මේ තත්ත්වය තේරුම් ගැනීම සඳහා එක් නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. ඔහු කෙතරම් දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ නමුත් කැලණි විහාර චිත්‍ර ඇඳීමෙහිදී එවකට එම විහාරස්ථානයෙහි සිටි නායක තෙරුන් වහන්සේගේත්, ප්‍රධාන දායිකාව වූ හෙලේනා විජේවර්ධන මැතිණියගේත් අනුමැතිය මෙම සිත්තරාට අත්‍යවශ්‍ය විණි (රාමනායක, 2002, පි.6; ආරච්චිගේ, 2002, පි.38). එබැවින් එම විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳීම සඳහා තේමා තෝරා ගැනීමෙහිදී විහාරවාසී බුද්ධ රක්ඛිත තෙරුන්ගේ පමණක් නොව අනුග්‍රාහකයින්ගේ මෙන්ම දායක සභාවේ අනුමැතියද ශිල්පියාට ලබාගත යුතු විණි.

මෙවැනි තත්ත්වයන්ගෙන් මිදීමට තරම් ශිල්පීනට විශේෂ හැකියාවක් පැවති බව නොපෙනේ. සෝලියස් මැන්දිස් මහතා පිළිබඳවම ලැබෙන තොරතුරු මේ සඳහා නිදසුනක් ලෙසට ගත හැකිය. වරෙක ඔහු විසින් අඳින ලද චිත්‍රයක් මකා දමා ඒ මත වෙනත් චිත්‍රයක් ඇඳිය යුතු යැයි කැලණි විහාර දායක සභාව තීරණය කළ විට "මා ඇන්ද කිසිවක් මකන්නේ නැතැයි" ප්‍රකාශ කළ ඔහු එම කටයුතුවලින් ඉවත්ව ගිය බව කියැවේ (බණ්ඩාර, 2004, පි.180-183). පසුව එහි ප්‍රධාන අනුග්‍රාහිකාව වූ හෙලේනා විජේවර්ධන මැතිනියගේ ස්වාමිපුරුෂයා වූ ඩී.ඩබ්. විජේවර්ධන මහතා ඉතා අපහසුවෙන් මෙම සිත්තරා ආපසු කැලණි විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳීම සඳහා රැගෙන ඒමට සමත් වූවේය. එහෙත් 1933 සිට 1946 දක්වා වූ වසර දාහතරක පමණ කාලයක් මෙම සිත්තරා කැලණි විහාරයෙහි චිත්‍ර අඳින ලද නමුත් එහි ප්‍රධාන බුදුරුව පිටුපස හිමාල කඳුවැටියෙහි දර්ශනයක් අඳින ලෙසට අනුග්‍රාහකයින් ඉල්ලා සිටි අවස්ථාවේ ඊට විරුද්ධ වූ සෝලියස් මැන්දිස් මහතා එහි චිත්‍ර ඇඳීම නතර කළේය (අමරතුංග, 1993, පි.102-104; හේරත්, 1988; බණ්ඩාර, 2004, පි.180-183). එබැවින් ඒ සඳහා නන්දලාල් බොෂ් නැමති විදේශීය සිත්තරෙකුගේ සහය ලබාගැනීමට අනුග්‍රාහකයින් උනන්දුවෙන් කටයුතු කළ බව දක්නට ලැබේ. අනුග්‍රාහකයින්, ප්‍රභූවරු හෝ භක්තිමත් ජනයා අත කලාව සැමවිටම පැවතීම මේ තත්ත්වයට අවශ්‍ය පසුබිම සකසා ඇති බව පෙනේ. මෙය ආසියානු සමාජයෙහිදී පමණක් නොව යුරෝපයෙහිදීත් එපරිද්දෙන්ම ක්‍රියාත්මක වූ තත්ත්වයක් බව දක්නට ලැබේ (Read, 1945, pp.69-05).

එහෙත් ලෞකික කලාවෙහිදී ආගමික කලාවට සම්බන්ධ වන පූජක පක්ෂය හැර සෙසු දෙපිරිස, එනම් කලාකරුවන් සහ අනුග්‍රාහකයින් යන දෙකොටස පමණක් සම්බන්ධ වේ. නිදසුනක් ලෙස සීගිරියෙහි නිමකොට ඇති කලා කටයුතු සඳහා පූජක පක්ෂයේ අවසරයක් අවශ්‍ය වූ බව නොපෙනේ. ඒ සඳහා ප්‍රධාන අනුග්‍රාහකයින් වූ කාශ්‍යප රජු, ඔහුගේ පවුලේ සාමාජිකයින් සහ අදාළ නිලධාරීන්ගේ මැදිහත්වීම පමණක් අවශ්‍ය වූ බව පහසුවෙන් සිතිය හැකිය. මීටම සමානාකාරයකින් දහසය වැනි සියවසේ මැද භාගයෙහි සිට දහඅට වැනි සියවසේ අග භාගය දක්වා වූ කාලය තුළ ජනප්‍රියව පැවති ඉන්දියාවේ මෝගල් චිත්‍ර සම්ප්‍රදායත් රාජ සභා සහ රදල කලාවක් වූ බව පෙනේ. මුළුමනින්ම පාහේ ලෞකික වූ මෙහි පොදුජන හැඟීමෙන් පරිබාහිර කලාවක් නියෝජනය වන බව දක්නට ලැබේ. එබැවින් ආනන්ද කුමාරස්වාමිද වරක් කියා ඇති පරිදි මෙම චිත්‍ර "පුද්ගලික චරිතය හා

රාජ සභා ජීවිතයේ තේජස්වී චාරිත්‍ර ක්‍රම ගැන අත්‍යධික අභිරුචියෙන් යුක්තය" (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.199). එහෙත් මෙම ආලේඛ්‍ය චිත්‍ර සම්ප්‍රදායෙහිදී "නියම හැඩහුරුකම හෙවත් ඇති සැටියෙන් පෙන්වීම සිදු කරයි" (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.199). මෙලෙස මෝගල් කලාවෙහිදී මුළුමනින්ම ලෞකික වූ ස්වරූපයක් පෙන්වන බැවින් එය සත්‍ය වශයෙන්ම වෘත්තීයමය කලා ඉතිහාසයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. එහි කාන්තිය මුළුමනින්ම රඳා පැවතියේ රාජ සභා සහ පෞද්ගලික අනුග්‍රහය මතය" (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.199).

මෙම තත්ත්වය ආසියානු සමාජයෙහිදී පමණක් නොව බටහිර රටවලදීත් එලෙසම පැවති බව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස මධ්‍යතන යුගයෙහිදී පමණක් නොව පුනරුද සමයෙහිදීත් ක්‍රිස්තියානි පල්ලිය විසින් එම රටවල පැවති කලාව මෙහෙයවන ලද බව පෙනේ. මානසික, සදාචාරාත්මක සහ ආගමික විශ්වාසයන්හි ගුප්ත ස්වභාවය සංකේතාත්මකව විදහා දක්වන ස්වරූපය අනුව මෙලෙස කතෝලික පල්ලිය කලාවට අනුග්‍රහ දක්වන ලද බව පෙනේ (Swain, 1947, p.356). මෙයින් පුනරුද සමයේ උච්චතම අවධියෙහිදී (High Renassan) ප්‍රකට සිත්තරුන් වූ මයිකල් ආන්ජලෝ (1475-1564), රෆායෙල් (1453-1520) සහ ලියනාඩෝ ඩාවින්චි (1452-1519) වැනි ශිල්පීන්ගේ තේමා සියල්ලම ආගමික ස්වභාවයක් උසුලන ලද්දේ කතෝලික පල්ලිය ඔවුන්ගේ ප්‍රධාන අනුග්‍රාහකයා ලෙසට කටයුතු කළ බැවිනි (Swain, 1947, p.358). මොවුන් අතුරින් රෆායෙල් මරියා මවුතුමිය සහ ජේසු බිළින්දා ඇඳීම සඳහා ඔහුට සොයා ගත හැකි සුන්දරතම කාන්තාව ආදර්ශයක් ලෙසට යොදාගත් බව දක්නට ලැබීමෙන් එම ආගමික කලාව තුළ පවා ලෞකික ස්වරූපයක් පැවති බව ඉතා හොඳින් වටහාගත හැකිය (Swain 1947:358). මෙම තත්ත්වය ඉතාලි චිත්‍ර ශිල්පීන් කෙරෙහි ඉතා දැඩි ලෙස බලපෑ අතර පුනරුද සමයෙහිදී ඔවුන් කතෝලික පල්ලිය විසින් ඉගැන්වූ ආගමික කරුණු දෙසට නොව ලෞකික අංශය ගැන වැඩි අවධානයක් යොමු කළ පිරිසක් වූ බව පෙනේ (Swain, 1947, p.361). එබැවින් මෙකල ආගමික තේමා සහිත සිතුවම්වලදී පවා මිනිසුන් සහ කාන්තාවන් අතිශය සුන්දරත්වයට බර වූයේය. මෙය චිත්‍ර කලාවෙහිදී පමණක් නොව සමකාලීන මූර්ති ශිල්පය තුළදීත් හොඳින් කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය (Swain, 1947, p.364).

මේ අතරතුර එවකට පැරණි රෝමයේ ඉතිරිව තිබුණු ගොඩනැගිලි ආරක්ෂා කිරීමට කටයුතු කරන ලෙසට 1518 දී රෆායෙල් සමකාලීන පාප් වහන්සේගෙන් පෞද්ගලිකවම ඉල්ලා සිටි අතර ඒවා පසුකාලීන සැලසුම් සඳහාද ඔහු විසින් යොදා ගන්නා ලදී (Swain, 1947, p.364). එපමණක් නොව මධ්‍යතන අවධියෙහිදී සිට යුරෝපයේ සංගීතයද ආගමික ස්වරූපයක් දැරූ අතර එය කතෝලික පල්ලියේ අවශ්‍යතාව වෙනුවෙන් මූලික ලෙස යොදා ගත්තේය (Swain, 1947, p.363). මීට අමතරව පුනරුද සමයෙහිදී යුරෝපයේ නාට්‍ය කලාව ආරම්භ වන්නේද ආගමික පසුබිම පදනම් කොට ගෙනය (Swain, 1947, p.367). සත්‍ය වශයෙන්ම මෙය මධ්‍යතන සමයේදී පමණක් නොව පැරණි සමයෙහිදීත් එලෙසම සිදු වූ දෙයකි. නිදසුනක් ලෙස පුනරුද සමය දක්වාම යුරෝපයේ මධ්‍යතන අවධියෙහිදී පැවති නාට්‍යවල ක්‍රිස්තියානි ආගමෙහි එන නත්තල් සහ පාස්කුව හෙවත් ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ මළවුන්ගෙන් නැගිටීමේ මංගල්‍යය වැනි ජවනිකාවලට ප්‍රධාන තැනක් හිමිවී තිබුණු බැවින් තේමාව අතින් ඒවා මුළුමනින්ම ආගමික වූයේය. මේ නිසා කතෝලික ආගම ඉගැන්වීම සඳහා මෙම නාට්‍ය පහසුවෙන් භාවිත කළ හැකි තත්ත්වයකද පැවතුණි (Swain, 1947, p.367).

මෙම තත්ත්වය වෙනස් වන්නේ ඉතාමත් කලාතුරෙකින් අවස්ථාවකදී පමණක් බව පෙනේ. මෝගල් සමයෙහිදී සිටි ඖරන්ග්සෙබ් රජු සහ සමකාලීන සංගීත ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ හමුවන කරුණු මීට උදාහරණ ලෙසට සැලකිය හැකිය. මෙම රජතුමා සංගීතඥයිනට පහර දුන් බවත් සංගීත භාණ්ඩ විනාශ කළ බවත් එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට එකල සංගීත ශාස්ත්‍රය බෙහෙවින් පිරිහුණු බවත් කියැවේ (ගීතදේව සහ සෝමපාල, 1967, පි.641). ඔහුගෙන් පසුව බලයට පත්වන සාජෙහාන් රජුගේ කාලයෙහිදී සංගීත ශාස්ත්‍රය නැවත ජනප්‍රිය වන නමුත් ඖරන්ග් සෙබ්ගේ මරණින් පසු සැලකිය යුතු කාලයක් යනතුරු ඉන්දියානු සංගීත ශාස්ත්‍රය

නැවත හොඳින් වර්ධනය වනු දක්නට නොලැබේ. සංගීත ශාස්ත්‍රය අතින් පමණක් නොව අනෙකුත් කලා සම්බන්ධයෙන් පැවති තත්ත්වයත් මීට සමාන වූයේය. නිදසුනක් ලෙසට ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය සම්බන්ධයෙන් සලකන විට ඖරන්ග සෙබ් ගොඩනැගිලි ඉදිකරීමට වඩා හින්දු දේවාල හා කෝවිල් විනාශ කරීම කෙරෙහි තම සිත යෙදවූයේය. සත්‍ය වශයෙන්ම ඉන්දියාවේ මෝගල් අධිරාජ්‍යයේ විනාශයට හේතු වූ ප්‍රධාන කරුණක් වන කලා වස්තු විනාශ කිරීමේ අසහනකාරී හැඟීමක් මේ රජුට තිබුණු බව කියැවේ (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.191).

මෙවැනි කලාතුරෙකින් හමුවන තොරතුරුවලට අනුව එබඳු අවස්ථාවන්හිදී අනුග්‍රාහකයින් පිරිසකගේ ක්‍රියාකාරීත්වයක් දක්නට නොලැබෙන බැවින් සමහර විට ඒ හේතු කොට ගෙන කලාකරුවන්ගේ ක්‍රියාකාරීත්වයද එකල අකර්මන්‍ය විය හැකිය. පැරණි අවධීන්හිදී සිදුවූ විවිධ විදේශීය ආක්‍රමණ සහ අභ්‍යන්තර අවුල් වියවුල් වැනි අවස්ථාවන්හිදීත් මේ තත්ත්වයම පවතින්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. මෙය පැරණි අවධීන්හිදී පමණක් නොව මෑත අවධීන්හිදී පවා සිදුවූ තත්ත්වයක් බව දක්නට ලැබේ. විසි වැනි සියවස මුල් භාගයෙහිදී යුරෝපය තුළ අනෙක් ක්ෂේත්‍රවලදී මෙන් කලාවෙහිදීත් රාජ්‍ය මැදිහත්වීමක් පැවති බව දක්නට ලැබීම මේ සඳහා එක් නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. 1935 වර්ෂයෙහිදී හඳුන්වා දුන් The Works Progress Administrations Federl Art Project නම් ව්‍යාපෘතියෙහි ක්‍රියාකාරීත්වයෙන් කලාව කෙරෙහි ඇමරිකාවේ බලපෑම කෙබඳු වූවේදැයි මැනවින් පැහැදිලි කොට ගත හැකිය. මෙකල කලාකරුවන් දිරිමත් කිරීම සඳහා රජයෙන් අරමුදල් සපයන ලද අතර එමගින් කලාව පමණක් නොව කලාකරුවන් පිරිසද පාලනය කළ බව පෙනේ. කලා කෘතියක ආකෘතිය සහ ඇතුළත් වියයුතු දේ පවා රාජ්‍ය අධිකාරිය විසින් එකල තීරණය කළ බව දක්නට ලැබේ. එහිදී ඇතැම් කලා නිර්මාණ බෙහෙවින් වාරණයට ලක්කිරීමටද එම අධිකාරිය කිසිවිටෙකත් පසුබට නොවූයේය. කලාව මිනිසුනට කෙතරම් බලපෑම් කළ හැකි මාධ්‍යයක් දැයි යන්න ඔවුන් නිවැරදිව තේරුම් ගෙන තිබීම මීට ප්‍රධාන හේතුවක් වූයේය (Swain, 1947, p.754). මානව හිමිකම් සහ පුද්ගල නිදහස අගයන දර්ශනයක් සහිත, වඩා ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදී යැයි කියැවෙන මෑතකාලීන බටහිර ප්‍රධාන රටක තත්ත්වය මෙය නම් වැඩවසම් සමාජ රටාවක් පැවති පෙරදිග හෝ බටහිර රටක සිටි කලාකරුවනට මුහුණදීමට සිදුවූ තත්ත්වය ගැන අමුතුවෙන් සඳහන් කළ යුතු නොවේ.

මෙලෙස කලා කටයුතුවලට සහභාගී වන කලාකරුවන්, අනුග්‍රාහකයින් සහ පූජක පක්ෂය යන තුන් පිරිසට අමතරව ඒවා නරඹන පිරිසකගේ සහභාගිත්වයත් නිතර සිදුවන බව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස ආගමික කලාවකදී නම් කවර හෝ සමාජ තරාතිරමක කෙනෙකුට වුවද ඒවා නැරඹීමට හෝ වැඳුම්පිදුම් කිරීමට හොඳින් ඉඩකඩ සැලසේ. හින්දු ආගමට සම්බන්ධ ඇතැම් සිද්ධස්ථානවලට යාම සහ ඇතැම් පූජා චාරිත්‍රවලට සහභාගීවීම ආදිය සඳහා සමහර සමාජ ස්ථරවලට අයත් පුද්ගලයිනට ඉඩකඩ නොලැබිණි. කලාතුරෙකින් අවස්ථාවකදී හැර අන්‍ය ආගමික සිද්ධස්ථානවලදී මෙබඳු තත්ත්වයක් ඇති වූ බව දක්නට නොලැබේ. බටහිර කතෝලික සමාජය තුළදීත් මෙම නිදහස ඉතා හොඳින් දක්නට ලැබුණු අතර කතෝලික දේවස්ථාන දුප්පත් පොහොසත් දෙපිරිසටම එකසේ විවෘත වූ ආයතන වූයේය (Swain, 1947, p.317).

මෙබඳු ආගමික සිද්ධස්ථානවලට අමතරව ආගමික නොවන ලෞකික කලා කෘති සහිත ස්ථානවලටත් ඒවා නැරඹීම සඳහා පොදු ජනයාට යාමට ඒමට ඇතැම් අවස්ථාවන්හිදී ඉඩකඩ සැලසී තිබුණු බව පෙනේ. කලක් රාජකීය වාසස්ථානයක් ලෙසට පැවති සීගිරිය පිළිබඳ ලැබෙන තොරතුරු මේ සඳහා හොඳම උදාහරණයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. එහි කැටපත් පවුරේ දක්නට ලැබෙන සිය ගණනක් වූ කුරුටු ගීවලින් මේ බව ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ (Paranavitana, 1983, Introduction; Williams, 1997, p.63). මෙය ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙන් Viewer Response නමින් හැඳින්වෙන අතර එය සිංහල බසින් නරඹන්නාගේ, එනම් රසික ජනයාගේ හැඟීම් ප්‍රකාශනය නැමති සංකල්පයත් සමග සම්බන්ධ වනු දක්නට ලැබේ.

මෙතෙක් දැක්වූ කෙටි විස්තරයට අනුව කලා කෘතියක් බිහි කිරීමේ සිට එය රසාස්වාදනය කිරීම දක්වා වූ ක්‍රියාවලියෙහිදී අවම වශයෙන් කලාකරුවෝ, අනුග්‍රාහකයෝ, පූජක පක්ෂයේ සාමාජිකයෝ සහ නරඹන්නෝ හෙවත් කලා රසිකයෝ යන සිවු පිරිසගේවත් සහභාගිත්වයක් සිදුවනු දක්නට ලැබේ. මෙය කලාවේ සමාජ සන්දර්භය හෙවත් කලාවේ සමාජමය පාර්ශ්වය ලෙසට කෙනෙකුට පහසුවෙන් සැලකිය හැකිය. මෙම සමාජ සන්දර්භයෙහිදී මූලික වශයෙන් අවධානය යොමුකළ යුතු අංශ කිහිපයක්ම දක්නට ඇති අතර සමාජය තුළ කලාව හෙවත් කලාකරුවන් සහ ඔවුන්ගේ සමාජ තත්ත්වය ගැන එහිදී මුලින්ම අවබෝධයක් ලබාගත යුතුය. එපමණක් නොව අනුග්‍රහය පිළිබඳ සංකල්පයත් මෙහිදී විශේෂ අවධානයට ලක්විය යුතු අංශයකි. රොමිලා තාපර් විසින්ද පෙන්වාදී ඇති පරිදි "අනුග්‍රහය යනු අන්‍යෝන්‍ය හුවමාරු කර ගැනීමකි" යන අදහස වටහාගත් විට මෙම තත්ත්වය කෙනෙකුට පහසුවෙන් තේරුම්ගත හැකිය (Thapar, 1992, p.19).

මෙලෙස කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධ වූ විවිධ පිරිස් වන අනුග්‍රාහකයින්, කලාකරුවන් සහ පූජකයින් යන ප්‍රධාන පාර්ශ්වකරුවන්ගේ අපේක්ෂා එකිනෙකින් විවිධ විය හැකි බවද මෙහිදී ඉතා විශේෂයෙන් අවබෝධ කොටගත යුතුය. නිදසුනක් ලෙස අනුග්‍රාහකයෝ ආගමික කලාවකට මුදල් යෙදවීමෙන් පරලොව සුගතියත් මෙලොව කීර්තියත් යන දෙකම එකවර අපේක්ෂා කරන්නෝ වෙති (Somathilake, 2007, pp.123-148). කලාකරුවන්ගේ සේවය වෙනුවෙන් අනුග්‍රාහකයින් විසින් වැටුප් හෝ වෙනත් මාධ්‍යයකින් ගෙවීම් කරන බැවින් ඔවුන් සතුටු වන ආකාරයට කලා කෘති නිපදවීමට කලාකරුවනට නිතර සිදුවේ. මෙය කුල ක්‍රමයක් මත පදනම් වූ දකුණු ආසියානු හෝ පෙරදිග රටවල පැවති සමාජවලට පමණක් හෝ සීමා වූ දෙයක් නොව බටහිර රටවලදීත් දක්නට ලැබුණු තත්ත්වයක් බව පෙනේ. නෙදර්ලන්තයේ විසූ ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ රැම්බ්‍රන්ට් 1642 වසරෙහිදී ලැබූ කටුක අත්දැකීම මේ සඳහා අගනා නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. ජයග්‍රාහී පාපන්දු කණ්ඩායමක් නිරූපණය කෙරෙන සමූහ ආලේඛ්‍ය චිත්‍රයක් (Portrait) ඇඳීමට භාරගත් මොහු එය එළිය අඳුර දක්වමින් ශිල්පානුකූලව නිමකිරීමට සමත් වූයේය. එහෙත් "නයිට් වොච්" (Night watch) නමින් හැඳින්වූ එම චිත්‍රයට අනුග්‍රාහකයින් දාහත් දෙනාගෙන් දෙදෙනෙකු හැර ඉතිරි පහළොස් දෙනම අකමැති වූ බැවින් ඔහුගේ කීර්තිය එතැන් සිට පිරිහීමට පත්වූ බව පමණක් නොව, නොසලකා හරින ලද ඔහු දුප්පතෙකු ලෙස ඉන් වසර විසිහයකට පසුව මියගිය බව දක්නට ලැබේ (Read, 1945, pp.74-75).

සිග්මන්ඩ් ෆ්‍රොයිඩ් ඇතුළු මනෝවිද්‍යාඥයින් කිහිප දෙනෙකුම කලාවට සම්බන්ධ වන සමූහ හා පුද්ගල මනෝභාවයන් අතර වෙනස පෙන්වාදී ඇති බව මෙහිදී විශේෂයෙන් සිහිපත් කළ යුතුය (Freud, 1922, pp.314-315). නිදසුනක් ලෙස දහසය වැනි සියවසෙහිදී ප්‍රොතෙස්තන්ත ආගම අතිශය අලංකාර ගොඩනැගිලි ඉදිකිරීමටත් කතෝලික පල්ලියේ අලංකාරය සඳහා කලාව භාවිත කිරීමටත් එරෙහි වූ අතර එමඟින් ආගම පහළ තත්ත්වයකට පත්වන බව විශ්වාස කළේය (Swain, 1947, p.382). එහෙත් මෙකල විසූ රදළයින් පමණක් නොව ඉහළ සහ පහළ යන දෙකොටසටම අයත් පූජක පක්ෂයත් ඉතා සුඛෝපභෝගී ජීවිතයක් ගතකළ බව දක්නට ලැබේ (Swain, 1947, p.377). එහෙත් ඔවුන් ආගමික කටයුතු කෙරෙහි එතරම් උනන්දු වූ බවක් දක්නට නොලැබේ. එබැවින් එම අරමුණ අපේක්ෂා කළ මට්ටමකට සාර්ථක වූ බවක් නොපෙනේ. මෙම තත්ත්වය බටහිර රටවලට පමණක් නොව ලොව සෑම රටකටම සහ සෑම සමාජයකටම පාහේ පහසුවෙන් ආදේශ කළ හැකි තත්ත්වයක් බව පෙනේ.

ඉන්දියාව සහ ශ්‍රී ලංකාව සම්බන්ධයෙන් විශේෂයෙන් සලකා බලන කල පූජක පක්ෂය සිය ආගමික ඉගැන්වීම් සඳහා බොහෝ කලා කටයුතු දෘශ්‍ය මාධ්‍යය ලෙස යොදා ගැනීමට පමණක් නොව ඒවා බැතිමතුන් සිය ආගමික සිද්ධස්ථාන වෙතට ගෙන්වා ගැනීම සඳහා ආකර්ශනයක් ලෙස භාවිත කිරීමටත් පෙළඹී ඇති බව දක්නට ලැබේ (Somathilake, 2007, p.39-325). නිදසුනක් ලෙස දුටුගැමුණු රජු මහාථූපය හෙවත් රුවන්වැලි සෑය ඉදිකිරීමෙහිදී රහසින් හෝ කෙනෙකු සිය ශ්‍රමය ඊට ලබාදීම වැළැක්වීම

සඳහා කටයුතු කරනු ලබන්නේ මෙම පරමාර්ථ දෙකම එකවර ඉටුකර ගැනීමට සහ එම අසදෘශ කර්මාන්තය කිසිවකුගේ හෝ සහායෙන් තොරව, සිය ධන පරිත්‍යාගයෙන් පමණක් සිදුකළ බව ලෝකයාට හැඟවීම පිණිසය (Mahavamsa 30, 1912, p.199; Dehejia, 1992, pp.44-45). මෙපරිද්දෙන්ම අනුග්‍රාහකයින්ගේ බලපෑම නොසලකා කැලණි විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳි සෝලියස් මැන්ඩිස් සිත්තරා එහි ප්‍රධාන බුදු පිළිමය පිටුපසින් හිමාලය කඳුවැටිය ඇඳීමට අකමැති වූ බැවින් ඔහුට එහි සිතුවම් ඇඳ අවසන් කිරීමට නොහැකි වූයේය. එමෙන්ම වෙස්සන්තර ජාතකය ජාතක කථාවකටත් වඩා "ජාතික කථාවක්" වන තරමටම ලෝක බෞද්ධයන් අතර ජනප්‍රියවී තිබෙන්නේ එහි පවත්නා දානමය වර්ණනාව නිසාය (සෝමතිලක, 2002, පි.314; Cone and Gombrich, 1977, pp. xliv-xlvii). එය ආගම ධර්මය ඉගැන්වීමට පමණක් නොව විහාරස්ථානට පැමිණෙන බැතිමතුන් තුළ මුදල් පරිත්‍යාග කිරීම සඳහාද විශාල පෙළඹවීමක් සිදු කරන බව පෙනේ (Dehejia, 1997, p.34).

මේ හැරුණු විට කලාව තුළ සමාජය හෙවත් කලා නිර්මාණ සමාජය ගැන කියැවෙන මූලාශ්‍රයක් ලෙසට කෙසේ භාවිත කළ හැකි දැයි යන අංශය ගැනත් මෙහිදී අවධානය යොමු කිරීමට සිදුවේ. එම අංග හතර අතුරින්, එනම් කලාකරුවන් සහ ඔවුන්ගේ සමාජ තත්ත්වය, අනුග්‍රහය පිළිබඳ සංකල්පය, කලාවට සෘජු ලෙස සම්බන්ධ වන අනුග්‍රාහකයින්, කලාකරුවන් සහ පූජක පක්ෂය යන සිවු පිරිසේ අපේක්ෂා සහ කලාව තුළ සමාජය හෙවත් කලා නිර්මාණ සමාජය ගැන කියැවෙන මූලාශ්‍රයක් ලෙසට භාවිත කළ හැකි ආකාරය යන අංශ හතර අතුරින් මුල් කරුණු තුන ඕනෑම කලා කෘතියක් සමඟ පහසුවෙන් සම්බන්ධ කළ හැකි නමුත් සතර වැනි කරුණ දෘශ්‍ය කලාවන්හිදී පමණක් ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කිරීමට ඉඩකඩ සැලසේ. එහිදී එක් එක් රටවලට අදාළ වන පරිදි කලාව තුළ අන්තර්ගත වන සමකාලීන තොරතුරු පිළිබිඹු කෙරෙන ආකාරය ගැන කරුණු සාකච්ඡා කිරීමට සිදුවේ. එය ඉතා අසීරු, බෙහෙවින් දුෂ්කර කාර්යයක් වන බැවින් මෙම තත්ත්වය නිවැරදි ලෙස වටහා ගැනීම සඳහා පැරණි දකුණු ආසියානු සමාජය කෙරෙහි එනම් ඉන්දියාව සහ ශ්‍රී ලංකාව කෙරෙහි පමණක් විශේෂ අවධානයක් යොමු කරමින් මෙහිදී කරුණු සාකච්ඡා කිරීමට බලාපොරොත්තු වේ. එහෙත් ලෝකයේ සෑම රටකදීම පාහේ පැරණි අවධිය සම්බන්ධයෙන් දක්නට ලැබෙන ආකාරයට මෙම දෙරටෙහිදීත් පැරණි අවධියේ සමාජය තුළ විසූ ශිල්පීන් සහ ඔවුන්ගේ සමාජ තත්ත්වය පිළිබඳ පැහැදිලි විස්තර එම කාලපරිච්ඡේදයනට අදාළ මූලාශ්‍රවලින් එතරම් හමුනොවන බැවින් (සෝමතිලක, 2001, පි.16-48). මධ්‍යතන සහ නූතන අවධිය කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොමු කොට මේ පිළිබඳව කරුණු සොයා බැලීමට සිදුවේ.

ආසියාවෙහිදී මෙන් කුල භේදයක් නොපැවති නමුත් කැපී පෙනෙන පන්ති භේදයක් ඇතැම් බටහිර රටවල පැවතියේය. ක්‍රි.ව. දාහත් වැනි සහ දහඅට වැනි සියවස්වල ප්‍රංශයෙහි පැවති තත්ත්වය මීට උදාහරණයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. එකල එහි පැවති සමාජය ප්‍රධාන ස්තර තිහිපයකින් යුක්ත වූ අතර ඉහළම ස්තරයෙහි පූජක පිරිසත්, දෙවැනි ස්තරයේ ප්‍රභූවරු පිරිසත්, තුන්වැනි ස්තරයේ සාමාන්‍ය ජනතාවත් යනුවෙන් එම තුන් පිරිස ජීවත් වූහ. මෙම සියලු දෙනා තුළම එකල පැවති තත්ත්වය ගැන එතරම් ප්‍රසාදයක් නොපැවති බව පෙනේ (Swain, 1947, p.467). ප්‍රභූවරු සහ පූජකවරු එක් පසෙකත් සාමාන්‍ය ජනයා තවත් පසෙකත් යනුවෙන් ඔවුහු වාසය කළහ. හමුදාවේ සාමාන්‍ය සෙබලෙකුට සුළු උසස්වීමක් ලැබීමට පවා බලපෑම් කළයුතු තත්ත්වයක් එකල වූයේය (Swain, 1947, p.468). ප්‍රංශයේ රජු ඔහුගේ පවුලේ සාමාජිකයින් සමඟ වර්සෙල්ස් මාළිගයේ අධිසුඛෝපභෝගි ජීවිතයක් ගතකළ අතර මාළිගයේ සිටි සේවකයින් සංඛ්‍යාව පමණක් පහළොස් දහස ඉක්ම වූයේය. එහි වියදම ඩොලර් ලක්ෂ දහසකි (100 000 000). රැජිනට සේවකයින් පන්සියයක් පමණ සිටි අතර රජමැදුරේ වාර්ෂික වියදම ඩොලර් ලක්ෂ දෙසීයක් (20 000 000) විය. මෙකල සමහර රදලයින් පවා ඉතා දුප්පත් මට්ටමක සිටි අතර සාමාන්‍ය ජනයාගේ තත්ත්වය බෙහෙවින් ශෝකජනක මට්ටමක පැවතියේය (Swain, 1947, p.468).

එපමණක් නොව ප්‍රංශයේ ඉඩම් හිමිකමෙන් සියයට විස්සක පමණ ප්‍රමාණයක් පූජකවරු අත

පැවතුණි. බොහෝවිට රදලයින්ගේ බාල පුත්‍රයින් වූ මෙම පූජක පිරිස රජු විසින් පත්කරන ලද තැනැත්තන් වූ බවද පෙනේ. මෙම තනතුරුවලට අදාළ ආදායම නිසා ඉහළ තනතුරු ලබාග ැනීමට ඔවුන් විශේෂ උනන්දුවක් දැක්වූ අතර බොහෝ විට එම ආදායම ඉතා ඉහළ මට්ටමක වූයේය. මෙකල අධිකරණය පවා ස්වාධීන තත්ත්වයක නොපැවති අතර රදලයිනට නීතිය ඉදිරියෙහි විශේෂ තැනක් ලැබී තිබුණි. මේ හැරුණු විට ප්‍රභූවරුනට එකල පැවති බදු ක්‍රමයෙහිදීත් විශේෂ වාසි සැලසුණි. එපමණක් නොව ප්‍රංශ විප්ලවය සිදුවීමට ආසන්න කාලයෙහිදී රජය සහ කතෝලික පල්ලිය අතර ඉතා සමීප සබඳතාවයක් පැවතුණු බවද පෙනේ (Swain, 1947, pp. 468, 497). ඩේවිඩ් (1748 - 1825) වැනි ප්‍රංශ චිත්‍ර ශිල්පීන් තම කලා කෘති තුළින් ප්‍රංශ විප්ලවය සම්භාව්‍යමය පසුතලයකට රැගෙන ආවේය (Swain, 1947, p.577). ඔහුගේ Coronation in Notre Dame සහ Distruction of the Eagles නම් චිත්‍රවලදී ඔහු විශේෂයෙන් නැපෝලියන් සතුටු කිරීම සඳහා රාජකීය සම්භාව්‍යමය තත්ත්වයක් ඔහුට ලබාදී ඇති බව පිළිගැනේ (Swain, 1947, p.577).

මීට සමානාකාරයකින් එංගලන්තයේ සමකාලීන ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ ලෝරන්ස් (1769 - 1830) හතර වැනි ජෝර්ජ් රජුගේ නියෝගයකට අනුව 1814 - 1815 වර්ෂයන්හිදී පැවති වියානා සමුළුවට සහභාගි වූවන්ගේ ප්‍රමුඛයින් යුරෝපා ශිෂ්ටාචාරයේ අති උත්කෘෂ්ට වීරවරයන් ලෙසට හා වංශවතුන් ලෙසට ඇඳ දැක්වූ බව පෙනේ (Swain, 1947, p.577). එපමණක් නොව ප්‍රංශ මූර්ති ශිල්පියෙකු වූ හොවුඩන් (Houdon, 1741 - 1828) යුරෝපයේ රජවරුන්ගේ, ප්‍රභූවරුන්ගේ මෙන්ම ප්‍රකට විද්‍යාඥයින්ගේද මූර්ති නිම කිරීමට උනන්දුවක් දක්වා ඇති බව පෙනේ (Swain, 1947, p.578). ඔහු පමණක් නොව ඉතාලි ජාතික කැනොවා (Canova, 1757 - 1822) නම් මූර්ති ශිල්පියාත් ආගමික පමණක් නොව රාජකීය මූර්ති නිමකිරීම සඳහා විශේෂ උනන්දුවක් දැක්වූ කෙනෙකි (Swain, 1947, p.578).

යුරෝපයේ පැවති මෙම පංති ක්‍රමයට වෙනස්ව පුරාතන ඉන්දියාවෙහිදී බ්‍රාහ්මණ, ක්ෂත්‍රිය, වෛශ්‍ය සහ ශුද්‍ර යනුවෙන් සම්පූර්ණ සමාජයම ප්‍රධාන කුල හෙවත් ස්තර හතරකින් සමන්විත වූ අතර (Raychoudhary, 1985, p.159) ඔවුන්ගෙ න් කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධ වූයේ පහත්ම ස්තරයේ සිටි පුද්ගලයින් පිරිස වූ ශුද්‍රයින් බව පෙනේ (Misra, 1990, p.261; Misra, n.d, p.69; Ray, 1986, p.191). ඉන්දියාවෙහිදී මෙන් ලංකාවෙහිදීත් කුල ක්‍රමය මත පදනම් වූ සමාජ ක්‍රමයක් පුරාතන අවධියෙහිදී සිටම පැවති බව (Raychoudhary, 1985, p.159; ගෛගර්, 1969, පි.46-47) දක්නට ලැබෙන අතර "ජනවංසය" වැනි මධ්‍යතන අවධියට අයත් වන කෘතීන්ගෙන් ඒ බව ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ (Wickramasinghe, 1900, p.886; පීරිස්, 1964, පි.366; ආරියපාල, 1962, පි.283; සන්නස්ගල, 1961, පි.743). දහනව වැනි සියවස වැනි මෑත අවධියෙහිදී පවා කුල ක්‍රමය බෙහෙවින් දරදඬු තත්ත්වයක පැවති බව පෙන්වාදීමට අවශ්‍ය තරම් සාක්ෂි තවමත් ඉතිරිව තිබේ. එකල ඇඳුම පවා සමකාලීන කුල ස්තරායනය අනුව තීරණය වූ බව දක්නට ලැබේ. රජවරුනට පවා එකල පැවති එම සම්මත නීතිරීති නොසලකා හැර කටයුතු කිරීමට ඉඩකඩ නොලැබුණි. නිදසුනක් ලෙසට මහනුවර යුගයෙහිදී සිටි අවසන් සිංහල රජු බවට සැලකෙන ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු සමකාලීන අවධියෙහිදී සිටි එක්තරා දක්ෂ හේරිවාදකයෙකුට සිය රජ ඇඳුමේ කොටසක් පරිත්‍යාග කරන ලද නමුත් සමකාලීන කුල ක්‍රමයට අනුව එම ශිල්පියාට මෙම ඇඳුම නිදහසේ ඇඳීමට නීතියෙන් ඉඩකඩ නොතිබුණි (විමලානන්ද හා සෝමරත්න, 1970, පි.462). එබැවින් මෙම රජු සම්මත නීතිරීති උල්ලංඝනය කළේ යැයි යන චෝදනාව මත මහනුවර පිහිටි විෂ්ණු දේවාලයට රිදී හතරක දඩයක් ගෙවන දඬුවමකට පවා යටත් කළ බව දක්නට ලැබේ (විමලානන්ද හා සෝමරත්න, 1970, පි.462).

"ජනවංසයට" අනුව ශ්‍රී ලාංකේය සමාජයේ පැවති විවිධ කාර්මික කුල අතුරින් කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධ පිරිස වූයේ සමාජයෙහි සිව් වැනි ස්තරයේ සිටි නවන්දන්නා කුලයට අයත් ජනයා බව පෙනේ. ඉන්දියාවෙහිදී මෙන්ම ශ්‍රී ලංකාවෙහිදීත් කලාකරුවන්ට පැවති ස්වාධීනත්වයේ ප්‍රමාණය පමණක් නොව ඉහළ සමාජ තරාතිරම්වලට ඔවුන් තුළ පැවති බැඳීමේ ප්‍රමාණයද මේ නිසා ඉතා පහසුවෙන්

කෙනෙකුට තීරණය කළ හැකිය (Somathilake 1998, p.358-380). මෙලෙස විවිධ කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධව සිටි ශිල්පීන් ඇතුළත් වුණු නවන්දන්නා කුලයට අයත් පුද්ගලයින් රජයේ සහ ප්‍රභූන්ගේ විවිධ සේවාවන් ඉටුකිරීමට පවා බැඳී සිටියහ. ඒ වෙනුවට ඔවුනට නඩත්තුව පිණිස රජයෙන් ඉඩම් කැබැල්ලක් පමණක්දී තිබුණි. එපමණක් නොව ඒ වෙනුවෙන් ශිල්පීන් තවත් විවිධ සේවාවන් ගණනාවක් ඉටුකිරීමටද බැඳී සිටියහ. නිදසුනක් ලෙස රිදී වැඩකරුවෝ රිදී කිල්ලෝට හා මුදු වැනි දෑ රාජකීය මහගබඩාවට සැපයිය යුතු විණි. ඊට අමතරව අවශ්‍ය වූ විට ගෙවීමකින් තොරව රජු වෙනුවෙන් සේවය කිරීමට පවා මොවුහු බැඳී සිටියහ (සෝමතිලක, 2002, පි.420).

කුල පදනමක් අනුව සකස්වී තිබූ නමුත් පුරාතන ඉන්දියානු සමාජයෙහිදී කලා ශිල්පීන් ශ්‍රේණි ලෙසට සංවිධානයවී සිටි බව පෙනේ (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.27)). ඊට සමානාකාරයකින් මහනුවර යුගය වන විටදී ශ්‍රී ලංකාවේද වෘත්තීය කුල රැසක් රජයේ පාලනය යටතේ පැවති බද්දකට හෙවත් කිසියම් කාර්යාංශයකට අනුයුක්ත කොට තිබුණු බව දක්නට ලැබේ (පීරිස්, 1964, පි.192). මෙවැනි කාර්යාංශ දාහතරක් මහනුවර රාජධානිය තුළ පැවතුණි. අතපත්තු වසම, ගම්වසම, මුහන්දිරම් වසම, කොට්ටල් බද්ද, බඩහැල බද්ද, කුරුෑවේ සහ මඩිගේ යනාදි වශයෙන් ඒවා නම් කොට තිබුණි (Bell, 1904, pp.109-114; කුමාරස්වාමි, 1962, පි.54; ඩොයිලි, 1966, පි.8-19). මේ අතුරින් කොට්ටල් බද්ද කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධ අමාත්‍යාංශය ලෙසට කටයුතු කළ අතර මුලදී කොට්ටල් බද්දේ නිළමේ හෝ පසු කාලයෙහිදී කොට්ටල් බද්දේ විදානේ නමින් හැඳින්වූ තැනැත්තෙකු යටතේ එම අමාත්‍යාංශය පාලනය වූ බව දක්නට ලැබේ (Bell 1904: 111). මෙම කොට්ටල් බද්ද රන්කඩු, සිංහාසන, ඔටුනු සහ ආභරණ යනුවෙන් පට්ටල් හතරකට හෙවත් දෙපාර්තමේන්තු සතරකට බෙදා තිබුණු අතර (Codrington, 1909, pp.227-229; කුමාරස්වාමි, 1962, පි.55-56) එවකට සිටි දක්ෂ ශිල්පීන් සියලු දෙනාම පාහේ මෙම පට්ටල් හතරට සම්බන්ධ කොට සිටි බව දක්නට ලැබේ. එබැවින් මහනුවර සමයෙහිදී සිටි ශිල්පීන් ගැන අද ඇතැම් තොරතුරු සපයාගත හැකි වෙතත් පැරණි ශිල්පීන් ගැන කරුණු සෙවීම කිසිසේත් පහසු කාර්යයක් වන බව නොපෙනේ (සෝමතිලක, 2001, පි.16-48). මේ පිළිබඳ කරුණු සඳහන් කොට ඇති ඉතා දුර්ලභ අවස්ථාවලදී පවා නිලධාරීන් හෝ අනුග්‍රාහකයින් ගැන වාර්තා කිරීම හැරුණු විට ශිල්පීන් ගැන වාර්තා කිරීමෙන් බොහෝ විට වැළකී ඇති බව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස දුටුගැමුණු රජුගේ කාලයෙහිදී ඉදිකරන ලද මහාථූපය හෙවත් රුවන්වැලි සෑය ගැන "මහාවංසයෙහි" පරිච්ඡේද හතරක් මුළුල්ලේ ගාථා හාරසිය විසිතුනකින් විස්තර කොට ඇති නමුත් එම අසදෘශ නිර්මාණය නිමකිරීමට සහභාගී වූ ශිල්පියාගේ සහ එහි ධාතු ගර්භයේ චිත්‍ර අඳින ලද ශිල්පියාගේ නම සඳහන් කිරීමට මෙම ග්‍රන්ථයෙහි කතුවරයා උනන්දුවී ඇති බවක් නොපෙනේ (Mahavamsa, 1912, chap 28-32).

මේ තත්ත්වය වෙනස් වී තිබෙන්නේ ඉතා කලාතුරෙකින් අවස්ථාවකදී පමණි. නිදසුනක් ලෙසට මහාවංසයට වඩා බෙහෙවින් පසුකාලීන අවධියකට අයත් වන "ධාතුවංසයෙහි" දී කාවන්තිස්ස රජු සේරු නගරයෙහි ඉදිකරන ලද මංගල චෛතියට මුල්ගල් තැබූ උත්සවය ගැන කරන විස්තරයේදී මේ රජු "සියලු උලුවඩුවන් රැස්කරවා ඒ අතුරින් ජයසේන නැමති වඩුවා, ප්‍රධානියා ලෙසට තෝරාගෙන ඔහුට ලක්ෂයක් අගනා වස්ත්‍ර දෙකක් කහවනු ලක්ෂයක් සහ රන් කුණ්ඩලාභරණාදිය දී ඔහුගේ සහායක උලුවඩුවන්ටත් අලුත් වස්ත්‍ර හා සියලු උපකරණ ලබාදුන් බවත් චෛත්‍ය කර්මාන්තයට වරදේව, සංඛ, විජ්ජ, චුස්සදේව හා මහාදේව යන පස්දෙනා යොදාගත් බවත්" සඳහන් කොට තිබීම විශේෂ අවස්ථාවක් ලෙසට සැලකිය හැකිය (ධාතුවංසය, 1984, පි.49). එහෙත් එම විස්තරයෙහිදී පවා රජු ශිල්පීනට දැක්වූ අනුග්‍රහය පිළිබඳ කරුණු ගෙනහැර දැක්වීම මූලික අරමුණ වී ඇති බව එහි ඇතුළත් වන ප්‍රශස්ත්‍යාත්මක විස්තරයෙන් පැහැදිලි වේ. මෙවැනි ඉතා කලාතුරෙකින් අවස්ථාවක හමුවන තොරතුරක් හැරුණු විට වර්තමාන අවධියෙහිදී පවා දක්නට ලැබෙන්නේ අදාළ ශිල්පීන් පිළිබඳ තොරතුරු වාර්තා කොට තැබීමේ සිරිතක් එකල භාවිතයෙහි නොපැවති බවයි. මෑත අවධියෙහිදී පවා අලුතින් සාදන ලද විවිධ ගොඩනැගිලි

උත්සවාකාරයෙන් විවෘත කරනු ලබන අවස්ථාවල අදාළ සිහිවටන ඵලකයන්හි ඒවා විවෘත කිරීමට සම්බන්ධ වූ පුද්ගලයන්ගේ නම් සඳහන් කරනු මිස අදාළ ගෘහනිර්මාණ ශිල්පීන්ගේ නම් සඳහන් කිරීමට හෝ පෙළඹෙනු දක්නට නොලැබෙන්නේ මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි.

සිතුල්පව්වෙන් හමුවී ඇති බ්‍රාහ්මී අභිලේඛන දෙකක සඳහන් වන වඩුවන් ගැන කියැවෙන තොරතුරු සහ අනුරාධපුරයේ බිල්ලවගලින් හමුවූ බ්‍රාහ්මී අභිලේඛනයක එන චිත්‍ර ශිල්පියෙකු ගැන කියැවෙන විස්තරය වැනි ඉතා කලාතුරෙකින් අවස්ථාවකදී හැර පැරණි කලා ශිල්පීන් පිළිබඳ තොරතුරු එම කාලයට අයත් වන මූලාශ්‍ර කිසිවක හෝ සඳහන්වී ඇති බව නොපෙනේ (Nicholas, 1957, pp.131-132). එහෙත් එවැනි අවස්ථාවක පවා ඔවුන් විසින් නිමකරන ලද කලා කෘති කිසිවක් හෝ අද වන විට නිවැරදි ලෙස හඳුනා ගැනීමට ඉඩකඩ නොසැලසේ (සෝමතිලක, 2001, පි.16-48). එබැවින් පැරණි අවධියට අයත් වන කලා නිර්මාණ සියල්ලක්ම පාහේ අද වන විට කර්තෘ අඥාත තත්ත්වයකට පත්වී ඇති බව පෙනේ.

මෙය පැරණි ශ්‍රී ලංකාවට පමණක් නොව ලෝකයේ කවර රටකට වුවද පහසුවෙන් ආදේශ කළ හැකි වන තත්ත්වයකි. ඉන්දියානු කලා ශිල්පීන් කෙරෙහි මඳක් අවධානය යොමු කළ විට ක්‍රි.පූ. 200 - 150 පමණ කාලයෙහිදී රචනා කරන ලද බවට පිළිගැනෙන සාංචි ශිලාලේඛනයක එන විස්තරයකට අනුව එහි දකුණු තොරණේ කණුවලින් එකක් භිල්සා නගරයේ විසූ ඇත්දත් කැටයම්කරුවන් විසින් නිමකළ බව පමණක් වාර්තා වේ (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.155). මෙතරම් ඈත අවධියකදී නොව ඊට බොහෝ මෑත අවධියකදී ඉන්දියාවේ පැවති මෝගල් යුගයෙහිදී ඉදිකළ සුප්‍රකට තාජ්මහල්හි ප්‍රධාන හෝ මූලික සැලසුම්කරු ඉතාලි ජාතිකයෙකුද නැතිනම් තුර්කි ජාතිකයෙකුද යනුවෙන් බොහෝ වාදවිවාද පැවතියේද ඒ පිළිබඳ නිශ්චිත තොරතුරු කිසිවක් හමු නොවූ බැවිනි (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.190). එහෙත් ඊට මඳක් වෙනස්ව මේ අවධියෙහිදීම ජනප්‍රිය වන මෝගල් චිත්‍ර කලාවෙහිදී ඊට සම්බන්ධ වූ ශිල්පීන්ගේ නම් අදාළ චිත්‍රවල සඳහන්වී තිබෙනු දක්නට ලැබේ. දහසය වැනි සියවසේ අග භාගයෙහිදී සහ දාහත් වැනි සියවසේ මුල් භාගයෙහිදී සිටි එබඳු ශිල්පීන් අතුරින් කිහිප දෙනෙකු මෙසේ වර්ගීකරණය කොට ගෙනහැර දැක්විය හැකිය. අක්බර් ගුරුකුලයේ ශිල්පීන්: භගවතී, දස්වන්ත්, නන්හා, බසාවන්, අබ්දුල්සමද්, ෆරුක්, තිර්රිය්යා, සර්වන්, මිස්කින්, ජගන්නාථ සහ ජහාන්ගීර් හා ෂාජහාන් ගුරුකුලයේ ශිල්පීන්: හුන්හාර්, සමන්ද්, අනුප්චිතර්, චිතර්මන්, මනෝහර්සිං සහ මන්සූරි යනුවෙනි (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.205-205).

ආසියාවෙන් බැහැර යුරෝපා රටවල් දෙසට මඳක් අවධානය යෙමුකළ විටද නූතන අවධියට ආසන්න සමයෙහිදී පමණක් ඇතැම් කලා ශිල්පීන් පිළිබඳ තොරතුරු හමුවන බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙස රෝමයේ ශාන්ත පීතර දේවස්ථානයේ ඉදිරිපස කුලුනු පෙළ බර්නිනි (Bernini 1598 – 1680) නැමති සුප්‍රකට බැරොක් ගෘහනිර්මාණ ශිල්පියාගේ කාර්යයක් බව පෙනේ (Swain, 1947, p.428). මීට සමානාකාරයකින් දාහත් වැනි සහ දහඅට වැනි සියවස්වල යුරෝපයේ සිටි සංගීතඥයින් රැසක් ගැනත් තොරතුරු හමුවේ (Swain, 1947, p.434). එපමණක් නොව ඊට සමානාකාරයකට ශ්‍රී ලංකාවෙහිදීත් ඉතා කලාතුරෙකින් ගඩලාදෙණි විහාරය සහ ලංකාතිලක විහාරය වැනි තැන් ඇසුරින් හමුවන සෙල්ලිපි සහ සන්නස්වලට අනුව ඒවා නිමකළ ශිල්පීන් ඉතා නිවැරදි ලෙස හඳුනාගැනීමට ඉඩකඩ සැලසී තිබේ. ඒවායෙහි වැඩ නිමකළ ශිල්පීන් බවට තත් සෙල්ලිපිවල කියැවෙන ගණේශ්වරාචාරි සහ ස්ථපතිරායර යන ශිල්පීන් දෙදෙනා ගැන සඳහන් විස්තර මීට නිදසුන් ලෙසට සැලකිය හැකිය (Paranavitana, 1943, p.90-110; Gunasekara, 1897, p.83-86). මෙවැනි කලාතුරෙකින් හමුවන තොරතුරු හැරුණුවිට කලාකරුවන් පිළිබඳ කරුණු කියැවෙන අවස්ථා ඉතා අඩු බව පෙනේ. ශිල්පීන්ද ඔවුන් නිමකළ කලා කෘතියක සිය නම ලියා තැබීමට වඩා එම කාර්යය ඔවුනට පැවරූ පුද්ගලයින්ගේ මනදොළ හොඳින් සැපිරීමට පමණක් උත්සාහ කළ බව දක්නට ලැබේ. එබැවින් පැරණි ශිල්පීන් ගැන කරුණු දැනගැනීමට අද එතරම් ඉඩකඩ සැලසී ඇති බවක් නොපෙනේ. අදාළ කලා ශිල්පීන් අභිබවා ඔවුන්ගේ අනුග්‍රාහකයන් ඉදිරියට පැමිණීම මීට

ප්‍රධාන හේතුව ලෙසට සැලකිය හැකිය. පැරණි අවධියෙහිදී පමණක් නොව වර්තමානයෙහි පවා දක්නට ලැබෙන්නේ මෙබඳුම වූ තත්ත්වයකි.

පුරාතන ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ බුදු දහම හොඳින් මුල්බැස ගෙන තිබුණු බැවින් රජුන් සහ ප්‍රභූන් ආගමික සිද්ධස්ථානවල සේවාවන් පවත්වා ගෙන යාම සඳහා විශාල ලෙස ඉඩකඩම් පූජා කළහ. ඒවා අද විහාරගම් සහ දේවාල ගම් ලෙසට හැඳින්වේ (විමලරත්න, 1991, පි.1). බ්‍රිතාන්‍යයින් විසින් උඩරට රාජධානිය අල්ලා ගැනීමෙන් පසුව රාජකාරී ක්‍රමය අවලංගු කරන ලද නමුත් විහාරගම් හා දේවාලගම් හා සම්බන්ධ රාජකාරී ක්‍රමය අවලංගු නොකිරීමෙන් එහි වැදගත්කම ඔවුන් පවා හොඳින් අවබෝධ කොට ගෙන තිබුණු බව පෙනේ. මෙම ඉඩකඩම් හා සම්බන්ධ වූ නිලපංගු ක්‍රමයක් පැවති අතර ඒවා එම ආගමික ආයතනවලට විවිධ සේවා හෝ භාණ්ඩ සැපයූ අයට පාරම්පරික ලෙස භුක්ති විඳිය හැකි විණි. ගොම මැටි ගාන පංගුව, පිදුරු වහන පංගුව, සුදු හකුරු දෙන පංගුව, පැණිදෙන පංගුව, හොරණෑ පංගුව, හේවිසි පංගුව සහ හිත්තර පංගුව වැනි නිලපංගු මේ සඳහා උදාහරණ ලෙසට සැලකිය හැකිය (Lawrie Vol. I, 1898, p.289; Vol.II, 1898, p.845-6, 812, 829, 813, 846). දහනව වැනි සියවසේ අග භාගයෙහිදී රචනා කරන ලද ඒ.සී. ලෝරිගේ ආකාරාදියෙහි (A Gazetteer of the Central Province of Ceylon) මධ්‍යම පළාතේ පමණක් පිහිටා තිබුණු මෙබඳු නිලපංගු විශාල සංඛ්‍යාවක් පැවති බව වාර්තා කොට තිබේ. මෙබඳු විහාර සහ දේවාල සන්තක ඉඩකඩම් භුක්ති විඳින ලද පුද්ගලයෝ හෙවත් නිලපංගු කරුවෝ එම ආයතන සඳහා විවිධ පෞද්ගලික සේවාවන් රැසක් ඉටුකිරීමට බැඳී සිටියහ. නැතිනම් භවභෝග මගින් කිසියම් ගෙවීමක් මෙම ස්ථානවලට කිරීමට බැඳී සිටියහ. එබැවින් නිලපංගු යනු සේවා ඉඩම් ලෙසද කෙනෙකුට සැලකිය හැකිය (ධර්බන්ධු, 1962, පි.476). මෙම නිලපංගුවල ප්‍රමාණය කෙතරම් විශාල මට්ටමක පැවතියේද යත් 1815 දී බ්‍රිතාන්‍යයන් විසින් උඩරට අල්ලා ගන්නා ලද අවස්ථාවෙහි මෙරට විහාර හා දේවාලගම් ප්‍රමාණය අක්කර හයලක්ෂ හැත්තෑ පන්දහස් දෙසිය තිස්හතක් වූ බව කියැවේ (විමලරත්න, 1991, පි.7). මේවායින් වැඩි ප්‍රමාණයක් එකල සිටි කලා ශිල්පීන් විසින් භුක්ති විඳින ලද ඒවා වන බවද පෙනේ.

මෙකල පැවති එම ඉඩම් භුක්ති ක්‍රමය යටතේ කලා ශිල්පීනට විවිධ කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධව සිටීමට සිදුවීමට අමතරව මෙම විහාර සහ දේවාලගම් සතු ඉඩකඩම් හෙවත් ඔවුනට පවරාදී තිබුණු ඉඩම් කැබලි වගාකර ගැනීමටත් රදල ජනයා සතු ඉඩකඩම් වගා කොට දීමටත් සිදුවිණි. ඒ වෙනුවට මුත්තෙට්ටුව නමින් හඳුන්වන ලද වෙනම ඉඩම් කැබැල්ලක් මෙම ශිල්පීන්ගේ නඩත්තුව සඳහා වෙන් කොට තිබුණි. මේ නිසා දවුල් පංගුව, හේවිසි පංගුව සහ හිත්තර පංගුව වැනි විවිධ නිලපංගු භුක්ති විඳින ලද පුද්ගලයෝ ඒවාට අදාළ කලා කටයුතු නිමකිරීමටද බැඳී සිටියහ (ගුණසිංහ, 1985, පි.146). මෙම ඉඩම් භුක්ති ක්‍රමය මඟින් ශිල්පීන්ගේ නඩත්තුව හොඳින් සිදුවූ බැවින් වැඩි කාලයක් කලාකරුවන් ලෙස නිදහසේ කටයුතු කිරීමට ඔවුනට ඉඩකඩ සැලසී තිබුණු බවත් වෘත්තීයමය කලාකරුවන් ලෙස කටයුතු කිරීමට එමගින් හොඳින් ඉඩකඩ සැලසුණු බවත් දක්නට ලැබේ. කුල ක්‍රමය මත පදනම් වූ සමාජ ක්‍රමයක් තිබුණු ඉන්දියාවෙහිදීත් මෙබඳුම තත්ත්වයක් පැවතුණු බව පෙනේ. මේ සඳහා අදාළ කරගත හැකි දකුණු ඉන්දියාවේ තන්ජෝරයේ පිහිටි චෝළ සමයට අයත් වන සුබ්‍රමානියා කෝවිලට සම්බන්ධ එක්තරා කථා පුවතක් තිබේ. ආනන්ද කුමාරස්වාමි මහතා මෙම සිද්ධිය වාර්තා කොට ඇති පරිදි මෙම කෝවිලෙහි ඉදිකිරීම් සිදුකරන ආකාරය බැලීමට පැමිණි සමකාලීන චෝළ අධිරජු නායක ගෘහනිර්මාණ ශිල්පියාට පිටුපසින් සිට ඔහුගේ වැඩ නරඹමින් සිටියේය. ඒ අවස්ථාවෙහි ශිල්පියා තම පසුපස නොබලාම සහායකයාගෙන් බුලත් විටක් ඉල්ලීමට අත දිගු කළේය. එවිට රජු රාජකීය බුලත් විටක් මෙම ශිල්පියාට ලබාදුනි. එහි පැවති මිහිරි රසයෙන්ම කරුණු තේරුම් ගත් ශිල්පියා රජුගෙන් සමාව ඉල්ලූ විට රජු මෙසේ කී බව සඳහන් වේ. "මම මිනිසුන්ගේ රජු වෙමි. ඔබ ශිල්පීන්ගේ රජුය. එබැවින් ඔබ රාජකීය ප්‍රනීත ආහාර පානාදිය ලැබීමට සුදුස්සෙහිය" (කුමාරස්වාමි, 1993, පි.166). යටත් පිරිසෙයින් ආගමික කටයුතුවලට සම්බන්ධ වූ ශිල්පියෙකුට වුවත් පැවති ඉහළ සමාජ තත්ත්වය ඉන් ඉතා හොඳින් වටහාගත

හැකිය.

ආසියානු සමාජයෙහිදී මෙන් කුල ක්‍රමයක් නොපැවති නමුත් පංති ක්‍රමයක් පැවති යුරෝපා සමාජයෙහිදීත් කලාකරුවනට මෙබඳුම විශේෂ තත්ත්වයක් පැවති බව දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස යුරෝපා පුනරුද කලාවෙහිදී ධනවතුන් සහ ක්‍රිස්තියානි පල්ලිය කලාවට අනුග්‍රහ දැක්වූ අතර එයින් පල්ලිය දෙවියන්ගේ විශිෂ්ටත්වය හුවා දැක්වීමටත් ප්‍රභූවරු සිය අලංකාරය පෙන්වනු පිණිසත් කලාව භාවිත කිරීමෙහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට කලාකරුවනට එකල ඉතා වැදගත් තැනක් හිමිවී තිබුණි (Swain, 1947, p.316). අනෙක් කලාශිල්පවලට වඩා මෙකල ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය ප්‍රධාන තැනෙක ලා සැලකූ බැවින් ඒවායින් වැසියාගේ ප්‍රෞඪත්වය, ආගමික හැඟීම සහ කලා කෞතුකාගාරයක සිරිය යනාදි සියල්ලම එකට එකතුව ප්‍රදර්ශනය වුණු බව දක්නට ලැබේ (Swain, 1947, p.316). එබැවින් මේවා ඉදිකරන ලද ශිල්පීනට සමාජයේ ප්‍රමුඛ තැනක් එකල ලැබී තිබුණු බවද පෙනේ.

පුරාතන අවධියෙහි පැවති සමාජයන්හි පමණක් නොව නූතන සමාජයන්හිත් පවත්නා මෙම තත්ත්වය එක්තරා ආකාරයකට රජවරු සහ ප්‍රභූවරු හෙවත් පාලකයින් විසින් කලාකරුවන් නඩත්තු කළ ආකාරයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. එහෙත් තවත් පැත්තකින් බලන විට මෙම තත්ත්වය කලාකරුවන් අනිසි ලෙස පාලනය කිරීමට සහ මෙහෙයවීමට දරන ලද ප්‍රයත්නයක් ලෙසටද සැලකිය හැකිය. ශිල්පීන්ගේ නඩත්තුව ප්‍රභූ ජනයා අත පවත්නා විට ශිල්පීන්ගේ ස්වාධීනත්වය දැඩි ලෙස සීමාවීම මීට ප්‍රධාන හේතුව ලෙසට සැලකිය හැකිය. මහනුවර රජ වාසල සහ තත් රාජධානියෙහි ඇතැම් විශේෂ අවශ්‍යතා සඳහා පැවති කොට්ටල් බද්දේ සහ ඊට සම්බන්ධ පට්ටල් හතරේ සිටි ශිල්පීනට රාජකීය කාර්මිකයින් පිරිසක් ලෙසට විශේෂ තත්ත්වයක් තිබුණු නමුත් (කුමාරස්වාමි, 1962, පි.33). සමකාලීන අවධියෙහිදී සිටි සෑම කලා ශිල්පියෙකුගේම තත්ත්වය මෙබඳු මට්ටමක පැවතියේ නැත. නිදසුනක් ලෙසට මහනුවර සමයෙහිදී ඉතා ප්‍රකට සිත්තරෙකුව සිටි දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන භික්ෂුත්වයට පත්ව සිටි කෙනෙකු වුවත් සමකාලීන අවධියෙහිදී පැවති කුල ක්‍රමයට අනුව එතරම් ඉහළ සමාජ තත්ත්වයක් ඔහුට ලැබී තිබුණු බව නොපෙනේ (මන්දාරම්පුර පුවත, 1958, පි.826-866 පද්‍යය සහ xiii-xv; වාචිස්සර හිමි, 1960, පි.61). බෞද්ධ සමාජයේ ඉහළම තැනක් ඉසිලූ, භික්ෂුත්වයට පත් අයෙකුගේ තත්ත්වය මෙය නම් ඇඳුම පවා කුල ක්‍රමය අනුව තීරණය වී තිබුණු සමාජයකදී ගම්බද කලා ශිල්පීන්ගේ තත්ත්වය කෙබඳු මට්ටමක පැවතියේ දැයි යන්න ඉතා පහසුවෙන් වටහාගත හැකිය.

ඇතැම් කාර්මික ශිල්පීන්ට කොට්ටල් බද්දේ හා පට්ටල් හතරේ තනතුරු ලැබීමත් ඔවුන්ගේ කලා කුසලතාවය නිසා මුහන්දිරම් වැනි තනතුරු නාම හිමිවීමත් සිදුවූ නමුත් ඔවුන් පවා ඊට ඉහළින් සිටි අදිකාරම් සහ දිසාවේ වැනි විවිධ රාජ්‍ය නිලධාරීන්ගේ නියෝගවලට අනුව කටයුතු කරන පිරිසක් බවට පත්වී සිටියහ (සෝමතිලක, 2002, පි.450-452). එහෙත් මෙම ශිල්පීන් ග්‍රාමීය මට්ටමෙහි පුද්ගලයින් වුවද ඔවුහු නූගතුන් පිරිසක් ලෙස සැලකීමට කිසිසේත් ඉඩකඩ නොසැලසේ. මොවුන්ගෙන් ඇතැමෙකු කවීන් වූ අතර තවත් කෙනෙකු ලේඛකාධිකාරී වැනි තනතුරු දැරූ පුද්ගලයින් වූ බව පෙනේ (Wickramasinghe, 1900, p.223; මිරැන්ඩෝ, 1988, පි.17, 50, 69, 109; සෝමතිලක, 2002, පි.459-460; Lawrie, 1898, p.289). තවත් ඇතැම් ශිල්පියෙකු ශ්‍රී වික්‍රම රාජගුරු වැනි විශේෂ ගරු නම්බු නාම පවා දැරූ පුද්ගලයින් වූයේය. මේ හැරුණුවිට විවිධ නීති රීති අඩංගු කලාවට සම්බන්ධ සඬගුම්විධිය, බිම්බමාන, ශාරිපුත්‍රය, මයිමතය, ගෙබිම් ශාස්ත්‍රය, සර්ජෝතිමාලය සහ වෛජයන්ත තන්ත්‍රය වැනි නීති රීති අඩංගු පොත්පත් භාවිත කිරීමටද ඔවුන් හුරුපුරුදුව සිටි පිරිසක් වූහ (සෝමතිලක, 2002, පි. 459-460). ඒවායෙහි ඇතුළත් වන නීතිරීතිවලින් ඉවත්වීමට මෙම අත්පොත්වලින් කිසිවිටකත් ශිල්පීනට ඉඩකඩ සලසාදී නොමැති බව මෙහිදී ඉතා විශේෂයෙන් සිහිපත් කළ යුතුය.

ඊට අමතරව අදාළ බොහෝ අවස්ථාවන්හිදී කලා කටයුතුවලට අවශ්‍ය ජ්‍යොතිශය වැනි විෂයයන්ට අනුකූලව කටයුතු කිරීමටද ඔවුනට සිදුවී තිබුණි. නිදසුනක් ලෙස බුද්ධ හෝ දේව ප්‍රතිමාවක නෙත් තැබීම, විහාර ගෘහයකට

මුල්ගල් තැබීම සහ නර්තන ශිල්පියෙකුට වෙස්බැඳීම වැනිදෑ මෙලෙස ජ්‍යොතිෂය හා සමඟ සම්බන්ධ වන අවස්ථා කිහිපයක් ලෙසට සැලකිය හැකිය. තවත් සමහර අවස්ථාවන්හිදි ජ්‍යොතිශයට සම්බන්ධ සිද්ධි ඇඳ දැක්වීමට පවා ඔවුනට සිදුවිණි. වියන් චිත්‍රවල ගෙනහැර දැක්වෙන නැකැත් විසිහත, ග්‍රහරාශී චක්‍රය හෝ නවග්‍රහයෝ වැනි දෑ මේ සඳහා උදාහරණ ලෙසට සැලකිය හැකිය. එපමණක් නොව ඇතැම් අවස්ථාවලදී ශිල්පීනට ගණිතය හා ජ්‍යාමිතිය වැනි විෂයයන් පිළිබඳ විශේෂ දැනුමක්ද අවශ්‍ය විණි. නිදසුනක් ලෙස වියන් චිත්‍ර සඳහා භාවිත කරන ලද නෙළුම් මල් මෝස්තරවලදී වෘත්ත බෙදීම පිළිබඳ දැනුමක් ශිල්පීනට අත්‍යවශ්‍ය විණි. එකම නෙළුම් මල තුළ විවිධාකාර නෙළුම් මල් ගණනාවක් ඇතුළත් වන පරිදි වෘත්ත ඇඳීමට තරම් එම ශිල්පීන්ගේ වෘත්ත බෙදීම සහ ජ්‍යාමිතිය පිළිබඳ දැනුම ඉතා ඉහළ මට්ටමක පැවතියේය. එබැවින් මෙකල සිටි කලා ශිල්පීන් නූගතුන් පිරිසක් ලෙසට නොව, සැලකිය යුතු වෘත්තීය අධ්‍යාපනයක්ද ලද බුද්ධිමත් පිරිසක් වූ බව පහසුවෙන් වටහාගත හැකිය.

නින්දගම් සහ විහාර සන්තක ඉඩකඩම් ලබාදීම මඟින් ශිල්පීන්ගේ නඩත්තුව සලසාදී තිබුණු නමුත් කලා ශිල්පීන්ගේ විශිෂ්ටත්වය අනුව ඔවුනට තවත් විවිධ අමතර තෑගිබෝග රැසක් ලබාදී තිබුණු බව දක්නට ලැබේ (සෝමතිලක, 2002, පි.461-462). බෞද්ධ මෙන්ම හින්දු ආගමික ප්‍රතිමා කලාවෙහිදී නේත්‍ර ප්‍රතිෂ්ඨාපන කටයුතුවලට සම්බන්ධ වූ ශිල්පීනට මේ අතුරින් ඉතා විශේෂ තැනක් හිමිවී තිබුණු බව පෙනේ. බෞද්ධාගමික විශ්වාසයට අනුව බරපැන් ඇරීමේ ක්‍රමය මේ තත්ත්වය තවදුරටත් තීව්‍ර කරන ලද බව පෙනේ. විහාර ගෘහයක වැඩ අවසන් කළ ශිල්පියෙකුට ගෙවියයුතු වැටුප් ප්‍රමාණය මෙතෙකැයි කියා තීරණය කළ නොහැකි බවට මතයක් තිබේ. මහාථූපය ඉදිකිරීමෙහිදී දුටුගැමුණු රජු අනුගමනය කළ ක්‍රියා මාර්ගය මේ සඳහා එක් වැදගත් නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය (Mahavamsa, 1950, p.30, 17-18). ස්වකීය ධන පරිත්‍යාගයෙන් පමණක් ඉදිකළ යුතු යැයි සිතූ මෙම ස්තූපයට කවරෙකු හෝ රහසින් වත් සිය දායකත්වය ලබාදුනහොත් රජුට ලැබිය යුතු සම්පූර්ණ පිනෙන් කොටසක් නැතිවෙතැයි යන විශ්වාසයෙන් එම තත්ත්වය වැළැක්වීම සඳහා විශේෂ මුරකාවල් පවා යොදා තිබුණු බව කියැවේ. එහෙත් එම රැකවලුන් පිරිස නොමඟ යවා එහි වූ ගඩොලක් මාරුකළ භික්ෂුවකට ඒ වෙනුවෙන් කළ ගෙවීම ඉතා ඉහළ මට්ටමක වූයේය (Mahavamsa, 1950, p.30: 199).

ලංකාතිලක විහාර සෙල්ලිපිය සහ ගංගාරාම විහාර සෙල්ලිපිය වැනි තවත් මූලාශ්‍ර රැසකින්ද ශිල්පීනට ගෙවන ලද දෑහි වටිනාකම කෙබඳු ඉහළ මට්ටමක පැවතියේ දැයි යන්න හොඳින් වටහාගත හැකිය (Dias, 1991, pp.9-10; Epigraphical Notes, 1972, pp.1-5; Devaraja, 1972, p.8; Lawrie Vol.II, 1898, p.817). නිදසුනක් ලෙස ලංකාතිලක විහාර පූජාවෙහිදී මසුරන් තුන්කෙළ හැට ලක්ෂයක් වැයකළ බව එම විහාර සෙල්ලිපියේ කියැවේ (Gunasekara, 1897, pp. 83-86; කුමාරස්වාමි 1962: 56). ගංගාරාම විහාර සෙල්ලිපියෙහිදී "උදාරතර පූජෝත්සවයෙන් එහි නයනෝන්මීලනය කොට චිත්‍රකාරාදීන්ට දුනමනා සවිඤ්ඤාණික අවිඤ්ඤාණික වස්තු ප්‍රදානයෙන් සිත් සතුටු කරවා සිත් ගෙන" යනුවෙන් සඳහන් කොට ඇති අතර (සෝමතිලක, 2006, පි.72-74) එම සිද්ධිය පිළිබඳ "චූලවංසයෙහිත්" මෙසේ විස්තරයක් ගෙනහැර දක්වා තිබේ. "...... එහි විසිතුරු සිත්තම් කළවුන්ට රිසිසේත් වස්ත්‍රාභරණාදී බොහෝ දෑ දී නොයෙක් පරිද්දෙන් උන් සතුටු කරවා ..... බුදුපිළිරූකරු ආදීන්ට ඇතුන් ගෙරින් ආදිවූ සවිඤ්ඤාණක අවිඤ්ඤාණක නානා වස්තූන් ප්‍රදානයෙන් ඔවුන් සතුටු කළේය (Culavamsa, 1930, p.100: 180-215; මහාවංසය, 1931, 100: 182-217 ගාථා). ඊට අමතරව "චිත්‍රකාරාදීන්ට හස්ති රත්න ප්‍රදානයෙන් රන්රිදී වස්ත්‍රාභරණ ගෝමහිෂාදී ගණන් දුටු දෙයින් දොළොස්දහස් එක්සිය පණහක දේ බරපැන්දී ඔවුන් සතුටුකරවා ..." යනුවෙන් "සුළු රාජාවලියෙහිදීත්" එම විස්තරයම ගෙනහැර දක්වා තිබේ (සුළු රාජාවලිය, 1959, පි.47-48). ශ්‍රී ලාංකේය ශිල්පීනට පමණක් නොව ඉන්දියානු ශිල්පීනටත් මෙබඳුම විශේෂ තත්ත්වයක් පැරණි අවධියෙහිදී තිබුණු බව එක් ඉන්දියානු ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථයක සඳහන් වන විස්තරයකින් පැහැදිලි වේ. එහි "ශිල්පියෙකු හැර අන් කවරෙකු හෝ දේවාල, නගර, තොටමුණු, වැව්

හෝ ළිං වැනි දෑ ඉදිකළ හොත් එය මිනිසෙකු මැරීම තරම් දරුණු පාප කර්මයක් වන බව" කියා තිබේ. මෙම ප්‍රකාශනයෙන් පැරණි ඉන්දීය කාර්මික ශිල්පියෙකුගේ තත්ත්වය කෙබඳු මට්ටමක වූවේ දැයි හොඳින් වටහාගත හැකිය.

ඉඩකඩම්, කුඹුරු, මිලමුදල්, අලිඇතුන්, ගවයින් සහ පැදුරු කොට්ට වැනි නිශ්චල මෙන්ම චංචල වස්තු බොහෝ ප්‍රමාණයක් ශිල්පීන්ට ප්‍රදානය කරන ලද බව පෙනේ (හෙට්ටිආරච්චි, 1979, පි.106). ඇතැම් කාර්මික ශිල්පීන්ට රජ ඇඳුමේ කොටස් පවා පරිත්‍යාග කරන ලද බවට තොරතුරු හමුවේ (කුමාරස්වාමි, 1962, පි.60; Codrington, 1909, pp.250-251). එවැනි විශේෂ ඇඳුම් පැළඳුම් සාමාන්‍ය ජනයාට ඇඳීම තහනම් වූ නමුත් නේත්‍ර ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වැනි අවස්ථාවන්හිදී භාවිත කළ කුමාර ඇඳුම සඳහා ඒවා යොදාගත හැකි විණි. ඊට අමතරව වර්තමාන කලාශූරී සහ කලාභූෂණ වැනි සම්මාන හෝ නිලනාම ප්‍රදානය කෙරෙන උත්සවයන්හිදී මෙන් මුදු, බණ්ඩි පළඳනා, කසාව පටිය සහ තුප්පොට්ටිය පමණක් නොව පටබැඳි ආයිත්තම් නමින් හැඳින්වූ ගරු සම්මාන ගණනාවක්ද ශිල්පීනට උත්සවශ්‍රීයෙන් පැළඳූහ (සෝමතිලක, 2002, පි.466) එහිදී ශිල්පීන්ගේ විශිෂ්ඨත්වය ගැන කරුණු හුවා දැක්වෙන පරිදි ඔවුනට නම්බුනාම පිරිනමා ඇති බව දක්නට ලැබේ (කුමාරස්වාමි, 1962, පි.60; Codrington, 1909:, pp.230-242). නිදසුනක් ලෙස පට්ටල් හතරෙන් එකක් වූ රන්කඩු පට්ටලයට සම්බන්ධ ඇල්දෙණියේ සිටි දක්ෂ කාර්මික ශිල්පියෙකු විසින් රජුගේ රන්කඩු අභරණය සාදන ලද නිසා ශකවර්ෂ 1685, 1694, 1712 සහ 1725 යන වර්ෂවලදී ඒ වෙනුවෙන් රජු විසින් පරිනැමූ පටබැඳි නාමයක මෙසේ සඳහන් කොට තිබේ; "රාජකරුණා දේවසුරේන්ද්‍ර මනුවීර වික්‍රම සිරිත් කරල්නා අරසරණ විචිත්‍ර චිත්‍ර කර්මාන්ත නෙර්මිත සකල ශිල්ප තිලක නවරත්න මුදලි දවුණ්ඩ සිප්පාචාරියා" යනුවෙන් එය විස්තර කොට තිබේ (Codrington, 1909, pp.229-230). තවත් තැනෙක "ඇල්දෙණියේ රාජකරුණා දේව සුරේන්ද්‍ර මනුවීර වික්‍රම සිරිත් කරල්නා අරසරණ ශ්‍රී දන්තධාතු මකරද්වජ භුවනෙකබාහු දේවනාරායන අභිෂේක විජයසිංහ විචිත්‍ර චිත්‍ර කර්මාන්ත නෙර්මිත සකල ශිල්ප තිලක නවරත්න මුදලි දවුණ්ඩ සිප්පාචාරියා" යනුවෙන් එම නම්බු නාමය ගැන සඳහන් කොට තිබේ (Codrington, 1909, p.230).

මේ හැරුණු විට ශිල්පීන් පිළිබඳ ඇතැම් ප්‍රශස්තිමය කටයුතු පවා මෙකල සිදුකළ බව දක්නට ලැබේ. දැනට බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික කෞතුකාගාරයෙහි දක්නට ඇති ක්‍රි.ව. 1758 වසරෙහිදී රචනා කරන ලද "ඇල්දෙණියේ අලංකාරය" නැමති පුස්කොළ පොත මේ සඳහා එක් වැදගත් නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය (Wickramasinghe, 1900; මිරැන්ඩෝ, 1988, පි.127; Codrington, 1909, p.230). එහි අදාළ ශිල්පියා පිළිබඳ ප්‍රශස්තිමය ආකාරයකට පද්‍යයෙන් දීර්ඝ වර්ණනාවක් ගෙනහැර දක්වා ඇති බව පෙනේ. පැරණි ශිල්පීන්ට මැනවින් අනුග්‍රහ දක්වා ඇති බව මෙම කරුණු සියල්ලෙන් පැහැදිලි වේ. වෘත්තීයමය කලාකරුවන් පිරිසක් ලෙස කටයුතු කිරීමට මේ නිසා ඔවුනට හැකි විය. එබැවින් එම අනුග්‍රහය කලාව දියුණු කිරීම සඳහා රජවරු සහ ප්‍රභූවරු ගත් ක්‍රියා මාර්ග යක් ලෙසද කෙනෙකුට පහසුවෙන් සැලකිය හැකිය. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට ශිල්පීන් ඉතා උනන්දුවෙන් සිය කටයුතු ඉටුකළ බවද පෙනේ. පැරණි අවධියෙහිදී පමණක් නොව මෑත අවධියෙහිදීත් මෙබඳුම තත්ත්වයක් ක්‍රියාත්මක වන බව පෙනේ. නිදසුනක් ලෙසට විසි වැනි සියවසේ මහා ලාංකේය සිත්තරා ලෙසට සැලකෙන සෝලියස් මැන්දිස් මහතාටත් මෙපරිද්දෙන්ම අදාළ ගෙවීම් සිදු කොට තිබේ. කැලණි විහාර චිත්‍ර ඇඳීමෙන් පසුව ඔහුට කළ ගෙවීම් නිසා පොල් අක්කර අසූපහක පමණ ඉඩමක් මිලදී ගැනීමට සමත් වූයේය. උඩුබැද්ද ටැම්පිට විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳීමෙන් පසුව තවත් අක්කර හතක ප්‍රමාණයක් ඔහුට ලැබුණු බව පෙනේ (බණ්ඩාර, 2004, පි.179). එහෙත් මෙවැනි අනුග්‍රහයක් දිවයින මුළුල්ලෙහිම සිටි ශිල්පීනට එකසේ නොලැබුණු අතර එය රාජකීය හා ප්‍රභූ ජනයා ඇසුරෙහි සිටි නාගරික ශිල්පීනට පමණක් ලැබුණු ප්‍රදානයක් බව පෙනේ. දුරබැහැර ප්‍රදේශවල සිටි ගම්බද ශිල්පීනට මෙවැනි අනුග්‍රහවලින් එතරම් ප්‍රයෝජන අත්වූ බව දක්නට නොලැබේ.

එහෙත් කලාකරුවනට ලැබුණු මෙම අනුග්‍රහය

ඇතැම් අවස්ථාවලදී ඉතා අයහපත් ලෙස ඔවුනට බලපෑම් කරන ලද තත්ත්වයක් වන බව පෙනේ. ශිල්පීන් ප්‍රශස්තිමය කාර්යයකට නැඹුරුවීම හෙවත් ප්‍රභූ ජනයා වර්ණනය කෙරෙන ආකාරයෙහි කලා කටයුතු නිම කිරීමට පෙළඹීම මෙමගින් සිදුවිණි. ඔවුනට අනුග්‍රහ දැක්වූ පිරිස සතුටු කිරීමට සිදුවීම මීට ප්‍රධානතම හේතුව වූයේය. සමකාලීන අවධියෙහි දැඩි ලෙස පැවති කුල ක්‍රමය සහ දඬුවම් ක්‍රම වැනි දෑ මේ තත්ත්වය තවත් තීව්‍ර කළේය. එහෙත් මෙම තත්ත්වය රාජකීය සහ ප්‍රභූ අනුග්‍රහය නොලැබුණු කලා ශිල්පීන් කෙරෙහි එතරම් බලපෑ බවක් දක්නට නොලැබේ. නිදසුනක් ලෙස දහඅට වැනි හා දහනව වැනි සියවස්වලදී මෙරට ජනප්‍රිය වන සොකරි හා නාඩගම් වැනි නාටකවලදී මෙම තත්ත්වය සිදු වූ බව නොපෙනේ (සෝමතිලක, 2002, පි.470; සෝමතිලක, 1998, පි.292-306). එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට එම කලා මාධ්‍යවලදී රජුන් සහ ප්‍රභූන් නිර්දය ලෙස විවේචනය කළ බව දක්නට ලැබේ (සරච්චන්ද්‍ර, 1968, පි.97-98). සඳකිඳුරු ජාතක නාඩගමෙහිදී කිඳුරාට ඊයෙන් විද මරා දමන ලද බඹදත් රජු සඳකිඳුරියට සිය අග මෙහෙසිය වන ලෙසට ආරාධනා කළ අවස්ථාවෙහි "නිම්මා නැති දුකයි අද පත් උනේ මට - පෙම්මා වඩන හිමිසඳ නැගිටින් සොඳට - දැන්මා කියන්නේ කාටද මෙදුක සිට - අම්මා තබාගනු අගමෙහෙසුන් කමට" යනුවෙන් ඇය පැදියෙන් දෙන පිළිතුරෙන් සහ ඉන් පසුව "දුෂ්ට හතුර යනුය යන්ට දැන් මෙතැන නොසිට දුෂ්ට හතුර යනුය යන්ට දැන් අගබිසව කර මෙමාව ගන්ට තට නොලැබේ" සහ "පුරට ගොස් මෙදැන් අම්මාව බිසට ගන්" යනුවෙන් ගෙනහැර දැක්වෙන විස්තරයෙන් පමණක් වුවත් මෙම තත්ත්වය මැනවින් වටහාගත හැකිය (සරච්චන්ද්‍ර, 1968, පි.116-117).

කෝලම් නාටකවල එන අණබෙර කෝලම, හේවාරාල සහ ආරච්චි කෝලම වැනි ජවනිකාවන්හිදීත් මේ තත්ත්වයම දක්නට ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස ආරච්චි කෝලමෙහි එන ප්‍රධාන චරිතය වන ආරච්චිල ගැන "නසා දුපපත් හැම - අසාධාරණ කරයි මෙලෙසම - ගසා කෙත්වත් හැම - මෙසා එයි ආරච්චි කෝලම" යනුවෙන් පැදියෙන් වර්ණනා කොට තිබේ (සරච්චන්ද්‍ර, 1968, පි.97-98). මෙවැනි කලා මාධ්‍යයන්හිදී භාවිත භාෂාව සහ වචන කෝෂය ඉතා නිර්දය විවේචන සහිත කර්කශ භාෂාවක් වන අතර බොහෝ චරිතවල හැසිරීම සහ අභිනය වැනි සියල්ලත් හාස්‍ය ජනක විලාසයෙන්ම ගෙනහැර දැක්වේ. විශේෂයෙන්ම ප්‍රභූ චරිත ඉතා නිර්දය ලෙස විවේචනය කිරීම එමගින් සිදු කෙරේ. ආරච්චි කෝලමෙහි එන ආරච්චිලගේ සහායකයාගේ හැසිරීම මෙම තත්ත්වය ඉතා හොඳින් පැහැදිලි කොට දෙන අවස්ථාවක් බව පෙනේ. ආරච්චිලට පෙනෙන අවස්ථාවන්හිදී පමණක් සහායක ඔහුට ගරුසරු දක්වන නමුත් නොපෙනෙන අවස්ථාවන්හිදී සිය රුචිය පරිදි ආරච්චිලට අපහාස වන අයුරින් හැසිරෙන ආකාරය පෙන්වන්නේ බෙහෙවින් උපහාසාත්මක ආකාරයකිනි. මෙවැනි නිර්දය විවේචනයක් ඊට සම්බන්ධ කලාකරුවන් පිරිසට ඉදිරිපත් කළ හැකි වූයේ ප්‍රේක්ෂකයින් පිරිසක් මිස විශේෂ අනුග්‍රාහකයින් පිරිසක් මෙහිදී ඔවුනට නොසිටි බැවිනි. එසේත් නොමැති නම් ප්‍රභූ අනුග්‍රාහකයින් පිරිසක් පිනවීමට තරම් විශේෂ අවශ්‍යතාවයක් ඔවුන් තුළ නොපැවති බැවිනි. එහෙත් රාජකීය කලාකරුවනට සහ ප්‍රභූ අනුග්‍රහය ලබාගත් ශිල්පීනට මෙබඳු නිදහසක් සිය කලා කටයුතුවලදී පැවති බව දක්නට නොලැබේ. එපමණක් නොව ඇතැම් කලාකරුවන් නිලපංගුකරුවන් ලෙස රජුගේ, රාජ්‍යයේ සහ ප්‍රභූන්ගේ විවිධ බැඳීම්වලට හසුවී සිටි පිරිසක් වූ බවත් තවත් ශිල්පීන් පිරිසක් රදල ඉඩම් භුක්ති ක්‍රමය තුළ කොටුවී සිටි කණ්ඩායමක් වන බවත් පෙනේ. මීට අමතරව තවත් ඇතැම් ශිල්පියෙකු රාජකාරි කලා කටයුතු ඉටුකිරීමෙන් සිය ස්වාධීනත්වයද බෙහෙවින් සීමාකර ගෙන සිටියේය. එබැවින් රජවරු සහ ප්‍රභූවරු විසින් ශිල්පීනට දෙන ලද අනුග්‍රහය එක්තරා ආකාරයකට ඔවුනට ලබා දුන් මානසික අල්ලසක ස්වරූපයක් ඉසිලූ බවද පෙනේ. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට ශිල්පීන් කිසියම් ප්‍රශස්තිමය කටයුත්තකට නැඹුරුවීම නොවැළැක්විය හැකිවිණි. රජුන් සහ ප්‍රභූන් වැනි සමාජයේ ඉහළ පැළන්තියේ ජනයා වර්ණනා කිරීමේ කලාවක් බිහිවීමට මෙමගින් ඉඩකඩ සැලසුණි.

එහෙත් මෙම තත්ත්වයට වෙනස් ආකාරයකින්

ශිල්පීන් කටයුතු කළ ආකාරය පිළිබඳවත් ඉතා කලාතුරකින් නමුත් තොරතුරු හමුවන බව පෙනේ. මහනුවර දළදා මැඳුරේ පත්තිරිප්පුව සෑදීමට මුල් වූ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරීන් සහ එම කාර්යය භාරදී තිබුණු මීගස්තැන්නේ අදිකාරම අතර ඇතිවූ අරගලය මේ සඳහා එක් නිදසුනක් ලෙසට සැලකිය හැකිය (Codrington, 1909, p.230; සෝමතිලක, 2002, පි.472). අදිකාරම විසින් සපයන ලද දැව දඬු මෙම ශිල්පියා විසින් වුවමනාවෙන්ම කුඩා කැබලිවලට කපාදමා ඒවා කිසිදු ප්‍රයෝජනයකට ගත හැකි ඒවා නොවන බවට රජුට පැමිණිලි කළ බැවින් අවසානයෙහි මෙම ශිල්පියාට සිය ජීවිතයෙන් පවා වන්දි ගෙවීමට සිදු වූ බව කියැවෙන කථා පුවතක් උඩරට ප්‍රදේශයෙහි තවමත් ප්‍රචලිතව තිබේ. දෙවැනි රජු ලෙසට හැඳින්වූ අදිකාරම්වරයා පවා අපහසුතාවයකට පත්වන අයුරින් මෙම ශිල්පියාට මෙලෙස කටයුතු කළ හැකි වූයේ ඔහු රජු සමඟ පැවැත්වූ සමීප පෞද්ගලික සබඳතාවයෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. එහෙත් එවැනි තත්ත්වයක් දුරබැහැර ගම්දනව්වල සිටි සාමාන්‍ය ගැමි කලා ශිල්පීන් සතුව පැවති බව නොපෙනේ. මීට අමතරව මහනුවර බෝග ම්බර වැව සෑදීමෙහිදී එහි පඩිමාව ඉදිකිරීමට නියමිතව සිටි පරකත්වල (පරකොටවැල්ල) නම් ගමේ සිටි ටිකිරිගම්මහේ නැමැත්තා නියමිත කාලයෙහිදී සිය වැඩකටයුතු අවසන් කිරීමට අසමත් වූ බැවින් රජතුමා විසින් සිර අඩස්සියට පත්කළ බව පවා කියැවේ (Coomaraswamy, 1956, p.60; Codrington, 1909, p.241).

එබැවින් සමකාලීන අවධියෙහි පැවති සමාජ තත්ත්වයට හා කුල රටාවට අනුව රජු හා ප්‍රභූවරු සතුටු කිරීමට ශිල්පීනට සිදුවී තිබුණු බව දක්නට ලැබීමෙන් කලාකරුවන්ගේ ස්වාධීනත්වය කෙතෙක් දුරට මෙකල සීමාවී පැවතියේ දැයි යන්න වටහා ගත හැකිය. ඉහත සඳහන් කළ පරිදි මහනුවර සමයෙහිදී භික්ෂූත්වයට පත්ව සිටි චිර ප්‍රසිද්ධ සිත්තරෙකු වූ දෙවරගම්පළ සිල්වත් තැන වැනි පහත් යැයි සම්මත කුලවලට අයත් පුද්ගලයිනට සමකාලීන කුල ක්‍රමයෙන් ලැබුණු බලපෑම කෙතරම් දරුණු වූවේද යත් උන්වහන්සේට සියම් මහා නිකායේ උපසම්පදාව ලබාගැනීමට පවා නොහැකිවූ බව දක්නට ලැබේ (සෝමතිලක, 2002, පි.57, 481). ඇතැම් උගතුන් විසින් පෙන්වාදී ඇති පරිදි භික්ෂු ශාසනයේ පැවති ඉහළ තනතුරු සියල්ල ප්‍රභූ පවුල්වලට අයත් භික්ෂූන් අත තබා ගැනීම සඳහා ගත් පියවරක් ලෙසට මෙය සැලකිය හැකි නමුත් (දේවරාජ, 1997, පි.140), භික්ෂූන් කෙරෙහි පවා මෙබඳු තත්ත්වයක් පැවතියේ නම් රාජකීය කලාකරුවන් පිරිසක් ලෙස විවිධ සේවා ඉටුකළ සමාජයේ පහළ කුල ස්තරයක සිටි ගම්බද ශිල්පීන්ගේ තත්ත්වය කෙබඳු මට්ටමක වූවේ දැයි යන්න ගැන අමුතුවෙන් සඳහන් කළයුතු නොවේ.

එහෙත් ඉතා කලාතුරෙකින් හෝ ඇතැම් කලා නිර්මාණවලදී රජු හා ප්‍රභූවරු නිර්දය ලෙස විවේචනය කෙරෙන ආකාරයකුත් දක්නට ලැබේ. විහාර බිත්තිවල ඇඳීම සඳහා චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් තෝරා ගෙන ඇති තේමාවලින් මේ බව ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ. සිග්මන්ඩ් ෆ්‍රොයිඩ්ද වරක් සඳහන් කොට ඇති පරිදි හොඳ කලා නිර්මාණයකටත් වඩා හොඳ තේමාවක් කෙනෙකුට රසවත් විය හැකි වන්නේ මෙවැනි පසුබිමක් මතය (Read, 1945, p.87). වෙස්සන්තර හා සුතසෝම වැනි ජාතක කථා ඇඳ දැක්වීමෙහිදී මෙම විවේචන ක්‍රමය ඇතැම් ශිල්පීන් විසින් හොඳින් අනුගමනය කොට ඇති බව පෙනේ. ඒවායින් වෙස්සන්තර ජාතකය ඇඳ දැක්වීමෙහිදී වෙස්සන්තර කුමරු ඇලි ඇතා දන්දීමෙන් පසුව ඔහුගේ පියා වූ සඳමහ රජුට එරෙහි වන මහජනයා පිළිබඳ කථා පුවතින් "මහජන සංකල්පයෙහි" පවත්නා වැදගත්කම ඉතා හොඳින් පැහැදිලි කොට දීමට ශිල්පීන් සමත්ව තිබේ (සෝමතිලක, 2002, පි.472-473). රජුගේ පුත්‍රයා වුවත් මහජන කැමැත්තට අනුව කටයතු කළයුතු බවත් එසේ නොමැති වූ විට එවැන්නකු රටින් පිටුවහල් කළ යුතු බවත් මින් හැඟවේ. දෙගල්දොරුව වැනි ඇතැම් විහාරයක මෙය "නගරු කිපුණ වගයි" යනුවෙන් විශේෂයෙන් නම් කොට තිබීමෙන්ම මෙම තත්ත්වය හොඳින් වටහාගත හැකිය. සුතසෝම ජාතකයෙහිදීත් මීටම සමාන ආකාරයකින් රජෙකුට වුවත් දීර්ඝ කාලීනව හුරුපුරුදු වූ කටයුතුවලින් ඉවත්වීම ඉතා අසීරු කරුණක් බව පෙන්වා තිබේ. මෙම සම්පූර්ණ කථා ප්‍රවෘත්තියෙන්ම රජු අවස්ථාව ලද විට මහජනයා සිය ආහාරය පිණිස ගැනීමට වුවත්

පසුබට නොවන බව මිනීමස් කෑමට හුරුපුරුදු වූ පෝරිසාද කථාවෙන් පැහැදිලි කෙරේ. මෙම කරුණු සියල්ල සංකේතාත්මකව ගෙනහැර දක්වා ඇති නමුත් එම සිද්ධි ප්‍රතිරූපණය කොට ඇති ආකාරයට අනුව මේ අදහස ඉතා හොඳින් උද්දීපනය වන ආකාරයට හා මැනවින් කුළුග උන්වෙන විලාශයකට නිමකර ඇති බව පෙනේ.

පන්සිය පනස් ජාතක කථා පොතෙහි ඇති ජාතක කතාවලින් තිහකට හෝ හතලිකට පමණ ආසන්න වූ ඉතා සීමා සහිත ජාතක කථා ප්‍රමාණයක් පමණක් කලා ශිල්පීන් විසින් චිත්‍ර, මූර්ති සහ කැටයම් වැනි කලා මාධ්‍ය සඳහා තෝරා ගෙන ඇති බව දක්නට ලැබීමෙන් මෙම තත්ත්වය හොඳින් වටහාගත හැකිය (සෝමතිලක, 2002, පි.473-474; Somathilake, 2008, pp.97-124). අදාළ ජාතක කථාවල ගෙනහැර දැක්වෙන ආගමික අදහස් පමණක් නොව ඒවායෙහි ඇතුළත් වන වෙනත් සමාජීය කරුණුත් එම තෝරා ගැනීම සඳහා ඔවුනට ප්‍රධාන හේතුවක් වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. දඹුල්ල, දෙගල්දොරුව සහ දනගිරිගල යන ස්ථාන තුනෙහි මාර පරාජය නිරූපිත සිතුවම්වල මාරසේනා භටයින් අත දුනු, හී, කඩු සහ කෙටේරි වැනි සාම්ප්‍රදායික අවිආයුධ වෙනුවට එම සිතුවම් අඳින ලද සමයේ භාවිත කරන ලද තුවක්තු යොදා තිබෙන්නේද මෙවැනිම අදහසකිනි. තුවක්කු භාවිත කරන්නෝ මාරසේනා භටයින් හා සමානය යන අදහසක් මෙමඟින් ගෙනහැර දැක්වෙන බව සිහිපත් කළ විට මෙහි යථාර්ථය හොඳින් වටහා ගත හැකිය. එබැවින් ඇතැම් පැරණි කලා මාධ්‍යය තුළ සමාජයේ ඉහළ පෙලැන්තියේ ජනයා නිර්දය ලෙස විවේචනය කිරීම වක්‍රාකාරයකට හෝ සිදු කරන බව මින් පැහැදිලි වේ.

එහෙත් බොහෝ අවස්ථාවලදී ශිල්පීන් රජු සහ ප්‍රභූ ජනයා වර්ණනා කෙරෙන ආකාරයෙහි කලාකෘති නිපදවා ඇති බවත් දක්නට ලැබේ. වෘත්තීයමය කලාකරුවන් ලෙස අනුග්‍රහය ලැබීම ඔවුන්ගේ ප්‍රධානතම අරමුණ වූ නිසා මෙසේ සිදුවූ බව සිතිය හැකිය. අනුග්‍රාහකයා තෘප්තියට පත්කිරීම කලා ශිල්පියාගේ මූලික අරමුණවී ඇති බව මින් පැහැදිලි වේ. එබැවින් පැරණි කලාකරුවන් එක්තරා අන්දමකට ප්‍රභූවරු වර්ණනා කෙරෙන, කිසියම් ප්‍රශස්තිමය කාර්යයක නියැලී සිටි බව දක්නට ලැබේ. කුල ක්‍රමය මත පදනම් වූ සමාජ ක්‍රමය, සමකාලීන අවධියෙහිදී පැවති ඉඩම් භුක්ති ක්‍රමය, බලය පිළිබඳ පැවති සංකල්පය සහ දේපළ පිළිබඳ හැකියාව වැනි දෑ මෙලෙස ප්‍රභූ පෙළැන්තිය වර්ණනා කිරීම සඳහා ශිල්පීනට අනිසි ආකාරයකට බලපෑ හේතු ලෙසට සැලකිය හැකිය. පැරණි අවධියෙහිදී ඉතා දැඩි නීති රීති පද්ධතියක් ක්‍රියාත්මක වූ බැවින් රජු සහ ප්‍රභූවරු විවේචනය කිරීමට ශිල්පීන් තුළ පැවති බිය මෙම සියල්ලටම වඩා තීරණාත්මක කරුණක් වූයේය.

මෙම තත්ත්වයෙහි අවසන් ප්‍රතිඵලය වන්නේ රජු සහ ප්‍රභූවරු වර්ණනා කෙරෙන තේමා සිය කලා නිර්මාණ සඳහා ශිල්පීන් විසින් ඉමහත් අභිරුචියකින් යුතුව භාවිත කිරීමයි. තෝරා ගෙන ඇති ජාතක කථාවලින් පමණක් වුවත් මේ බව ඉතා හොඳින් පැහැදිලි වේ. ප්‍රභූවරු කෙරෙහි පැවති බිය මීට ප්‍රධාන හේතුවක් වූයේය. පූජ්‍ය පක්ෂයත් මීට හොඳින් අනුකූලව කටයුතු කරන ලද්දේ සිය ආගමික සිද්ධස්ථානවලට රාජකීය සහ ප්‍රභූ අනග්‍රහය එමඟින් පහසුවෙන් ලබාගත හැකි වන බැවිනි. එමෙන්ම ඔවුන් පෞද්ගලිකවත් එම ප්‍රභූ සමාජය නියෝජනය කළ පිරිසක්ම විය. එහෙයින් එබඳු වර්ණනාත්මක හෝ ප්‍රශස්යාත්මක කාර්යයකට පූජ්‍ය පක්ෂයත් බලවත් ලෙස කැමති වූයේය. මෙම දෘෂ්ටිය නිසා පැරණි අවදියෙහිදී නිතරම රජු සහ ප්‍රභූවරු නිරූපණය කොට දක්වන්නේ දෙවියන් හා සමාන විලාසයකිනි. බාහිර රූපාකාරයෙන්, ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් සහ වර්ණයෙන් වැනි විවිධාංගවලින් මේ බව හොඳින් හැඟවූවේය. අන්‍යයන්ගේ මෙන් නොව ඔවුන්ගේ කුදු මහත් කටයුතු සියල්ලද ඉතා උනන්දුවෙන් ඇඳ දැක්වූවේය (සෝමතිලක, 2002, පි.477-478). මෙම දෘෂ්ටිය නිසා ඔවුන්ගේ ඇඳුමේ නැමුණු රැළි වැටුණු තැන් පවා හොඳින් ගෙනහැර දක්වා තිබේ. රජු සහ දෙවියන් සමාන බව මෙම සියලු විස්තරවලින් පැහැදිලි වේ. රජු යනු මිහිබට දෙවියෙකැයි යන හින්දු සම්ප්‍රදායේ බලපෑම බෞද්ධයිනට ලැබුණු ආකාරය මින් පැහැදිලි කෙරේ. ලෝකයේ කවර රටක හෝ කුමන හෝ කලා කෘතියක් තුළින් ඉතා පහසුවෙන් කෙනෙකුට මෙවැනි කරුණු පිළිබඳ තොරතුරු රැසක් ලබාගත හැකි බව පෙනේ.

චිත්‍ර පුවරු: මහනුවර යුගයේ බිතුසිතුවම්

උරග ජාතකය - මැදවල විහාරය

රාජකීය මුළුතැන්ගේ - සුතසෝම ජාතකය - දෙගල්දොරුව විහාරය

මහියංගන දාගැබ - මැදවල විහාරය

දිවා ගුහාව - මැදවල විහාරය

විවිධ වෘක්ෂලතා - දනගිරිගල විහාරය

තේලපත්ත ජාතකය - මුල්කිරිගල විහාරය

මහමෙව්නාවේ සීමා සළකුණු කිරීම - දඹුල්ල විහාරය

මාරපරාජය - දෙගල්දොරුව විහාරය

තැබෑරුමක දර්ශනයක් - මහධන සිටාණෝ කථාව - කතළුව පූර්වාරාමය

පෙරහැර දර්ශනයක් - මහධන සිටාණෝ කථාව - කතළුව පූර්වාරාමය

උරග ජාතකය - මැදවල විහාරය

බෝධි වෘක්ෂයක් - සූරියගොඩ විහාරය

ග්‍රහරාශි චක්‍රය - කැලණි පුරාණ විහාරය

බණ්ඩහාල ජාතකය- කතළුව පූර්වාරාමය

කඩපිලක දර්ශනයක් - නිමි ජාතකය
දෙහිවල කරගම්පිටිය විහාරය

තැබෑරුමක් - නිමි ජාතකය
දෙහිවල කරගම්පිටිය විහාරය

සමාජ සමීක්ෂා, වෙළුම 1, කලාපය 1, පිටු අංක 7-32, 2015

ඛණ්ඩහාල ජාතකය - කතළුව පූර්වාරාමය

සුතසෝම ජාතකය - කතළුව පූර්වාරාමය

මහධන සිටාණෝ කථාව -
කතළුව පූර්වාරාමය

මහාකණ්හ ජාතකය -
කැලණි පුරාණ විහාරය

මණිචෝර ජාතකය - දෙහිවල කරගම්පිටිය

පටාචාරා කථාව - කතළුව පූර්වාරාමය

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ හා ලිපි:

අමරතුංග, ජයසිරි (1993). *ශ්‍රී ලංකාවේ චිත්‍ර හා මූර්ති කලාව*. වරකාපොළ: ආරිය ප්‍රකාශකයෝ.

ආරච්චිගේ, ෂෙල්ටන් (2002). සොඳුරු සිත්තරා. ගාමිණී දැල බණ්ඩාර, චාල්ස් දයානන්ද සහ ඩී. එම්. ගුණරත්න (සංස්.), *සෝලියස් මැන්දිස්* (පි. 38). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

ආරියපාල, එම් බී. (1962). *මධ්‍යකාලීන ලංකා සමාජය*. කොළඹ: ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

කුමාරස්වාමි, ආනන්ද (1962). *මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා*. එච් ඇම් සෝමරත්න (පරි.). කොළඹ: ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

කුමාරස්වාමි, ආනන්ද (1993). *ඉන්දියාවේ සහ ශ්‍රී ලංකාවේ කලා හා ශිල්ප*. එච්. ඇම්. සෝමරත්න (පරි.). කොළඹ: ජාතික කෞතුකාගාර දෙපාර්තමේන්තුව.

ගුණසිංහ, නිව්ටන් (1985). මහනුවර යුගයේ සංස්කෘතිය හා කලාව. *සමාජ විමසුම*, 3, (පි.146). සමාජ විද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව: පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ගීතදේව, ශාන්ති සහ සෝමපාල, වින්සන්ට් (1967). ඉන්දියානු සංගීතය. ඩී. ඊ. හෙට්ටිආරච්චි (සංස්.), *සිංහල විශ්වකෝෂය* (3 කාණ්ඩය, පි. 641). කොළඹ: රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව.

ගෛගර්, විල්හෙල්ම් (1969.) *මධ්‍යකාලීන ලංකා සංස්කෘතිය*. එම්. බී. ආරියපාල (පරි.). කොළඹ: ගුණසේන සමාගම.

ඩොයිලි, ජෝන් (1966). *සිංහලේ ආණ්ඩුක්‍රමය*. ඇල්ලේපොල සෝමරත්න (පරි.). කොළඹ: ගුණසේන සමාගම.

දේවරාජ්, ලෝනා ශ්‍රීමතී (1997). *උඩරට රාජධානිය*. කුසුම් දිසානායක (පරි.). කොළඹ: රජයේ මුද්‍රණ නීතිගත සංස්ථාව.

ධර්බන්ධු, ටී. ඇස්. (1962). *ගුණසේන සිංහල මහා අකාරාදිය*. කොළඹ: ගුණසේන සමාගම.

නන්දරතන, කඹුරුපිටියේ (සංස්.). (1984). *ධාතුවංසය*. කොළඹ: සීමාසහිත සංස්කෘතික ප්‍රකාශන සමාගම.

පීරිස්, රැල්ෆ් (1964). *සිංහල සමාජ සංවිධානය*. මහරගම: සමන් මුද්‍රණාලය.

බණ්ඩාර, සුදර්ශන (2004). *සෝලියස් මෙන්දිස්ගේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව*. කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මිරැන්ඩෝ, ඒ. එච්. (1988). *17-18 සියවස්හි සිංහල සාහිත්‍යය*. කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රාමනායක, සෝමරත්න (2002). වෙසතුරු සිත්තරා. ගාමිණි දෑල බණ්ඩාර, චාල්ස් දයානන්ද සහ ඩී. එම්. ගුණරත්න (සංස්.), *සෝලියස් මැන්දිස්* (පි. 6). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

ලංකානන්ද, ලබුගම (සංස්.). (1958). *මන්දාරම්පුර පුවත*. මරදාන: අනුල මුද්‍රණාලය.

වාචිස්සර, කොටගම (1960). *සරණංකර සංඝරාජ සමය*. කොළඹ: වයි දොන් ඇඩ්වින් සමාගම.

විමලානන්ද, තෙන්නකෝන් හා සෝමරත්න, ඇල්ලේපොල (1970). උඩරට රාජ්‍යයේ පාලන තන්ත්‍රය. ඩී. ඊ. හෙට්ටිආරච්චි (සංස්.), *සිංහල විශ්වකෝෂය*, 5 කාණ්ඩය (පි. 462). කොළඹ. රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව.

විමලරත්න, කේ. ඩී. ජී. (1991). *බ්‍රිතාන්‍යයන් යටතේ ලංකාවේ විහාර ඉඩම් පාලනය*. දෙහිවල: ස්වර්ණලේඛා මුද්‍රණාලය.

සන්නස්ගල, පුංචිබණ්ඩාර (1961). *සිංහල සාහිත්‍ය වංශය*. කොළඹ: ලේක්හවුස් මුද්‍රණාලය.

සමරනායක, ඩී. පී. ආර්. (සංස්.). (1959). *සුළු රාජාවලිය*. මරදාන: ශ්‍රී ප්‍රෙස් සමාගම.

සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර (1968). *සිංහල ගැමි නාටක*. කොළඹ: ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

සුමංගල, හික්කඩුවේ ශ්‍රී හා බටුවන්තුඩාවේ, ඩී. ඒ. එස්. (සංස්.). (1931). *මහාවංසය*. කොළඹ, රාජ්‍ය මුද්‍රණාලය.

සෝමතිලක, එම්. (1998). මහනුවර රාජධානි සමයෙහි කලාශිල්පීන් හා දේශපාලනික බලපෑම්. විජිත වෙලගෙදර (සංස්.), *සම්භාෂා* (වෙළුම IX, පි. 292-306). කොළඹ: අධ්‍යාපන හා උසස් අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය.

සෝමතිලක, එම්. (2001). පැරණි ලාංකික කලාශිල්පයන්හි කර්තෘත්වය පිළිබඳ විමසුමක්. අනුර වික්‍රමසිංහ සහ තවත් අය (සංස්.), *සාහිත්‍ය 2001 විශේෂ කලාපය* (පි. 16-48). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ අමාත්‍යාංශය.

සෝමතිලක, එම්. (2002). *මහනුවර සම්ප්‍රදායේ බෞද්ධ බිතුසිතුවම් කලාව*. කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සෝමතිලක, මහින්ද (2006). මහනුවර ගංගාරාම විහාර සෙල්ලිපිය. රංජිත් ඇල් අබේවික්‍රම (සංස්.), *දිනමිණ වෙසක් කලාපය* (වෙළුම IX, පි. 72-74). කොළඹ: එක්සත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර සමාගම.

හෙට්ටිආරච්චි, ඩී. ඊ. (1979). *සිංහල සිරිත් සංග්‍රහය*. වැල්ලවත්ත: වෙස්ලි මුද්‍රණාලය.

හේරත්, ශාන්ත කේ. (1988 මැයි 23). *කැලණි විහාරයට ජීවය දුන් සෝලියස් මෙන්දිස්*. දිවයින පුවත්පත.

Apresyan, Z. (1968). *Freedom and the artist*. Moscow: Progress Publishers.

Bell, H.C.P. (1904). *Report on the Kegalla district of the province of Sabaragamuva*,

George J.A Skeen. Colombo: Government Printing Press.

Codrington, H.W. (1909). The Kandyan Navandanno. *Journal of the Royal Asiatic Society* (Ceylon Branch), 21(62), 227-229.

Cone, Magaret and Gombrich, Richard F. (1977). T*he perfect generosity of Prince Vessantara*. London: Clarendon Press.

Coomaraswamy, A.K. (1956). *Medieval Sinhalese art*. New York: Pantheon Books.

Dehejia, Vidya. (1992). The collective and popular basis of early Buddhist patronage: Sacred monuments 100 BC-AD 250. Barbara Stoler Miller (Ed.), *The powers of art: Patronage in Indian culture* (pp. 44-45). New York: Oxford University Press.

Dehejia, Vidya. (1997). *Discourse in early Buddhist art: Visual narratives of India*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Desai, Devangana. (1989-90). Social dimensions of art in early India. *Presidential Address*, Proceedings of the Indian Historical Congress Golden Jubilee Sessions. Gorakpur: Gorakpur University.

Devaraja, L.S. (1972). *The Kandyan kingdom in 1707-1760*. Colombo: Lake House Investments.

Dias, Malani (1991). Gangaramaya Inscription of Kirti Sri Rajasimha. *Epigraphical Notes*. Colombo: Department of Archaeology.

Epigraphical Notes (1972). Colombo: Archaeological Department.

Erdman, Joan L. (1992). The patronage of cultural performances in India. Joan L Erdman (Ed.), *Arts patronage in India: Methods, motives and market* (p. 9). New Delhi: Manohar Publications.

Freud, Sigmund (1992). *Introductory lectures on Psycho-analysis*. Joan Riviere (Tr.) London. (pp. 314-315).

Geiger, W. (Tr.). (1930). *Culavamsa* (Vol. 2). Great Britain: Billing and sons.

Gunasekara, Mudliyar B. (1897). Three Sinhalese inscriptions. *Journal of the Royal Asiatic Society* (Ceylon Branch), 10(34), 83-86.

Lawrie, A.C. (1898). *A gazetteer of the Central Province of Ceylon* (Vol. I & II). Colombo: Government Printing Press.

Misra, R.N. (1975). *Ancient artists and art activity*. Simla: Indian Institute of Advanced Study.

Misra, R.N. (1990). Silpa in Indian tradition: Concept and connotations. Amita Ray and Samir Mukherjee (Eds.), *Historical archaeology of India: A dialogue between archaeologists and historians* (p. 261). New Delhi: Books and Books.

Misra, R.N. (n.d.). Artists in the early middle ages. Amita Ray and others (Eds.), *Indian studies: Essays presented in memory of Prof. Niharranjan Ray* (p. 69). Delhi: Caxton Publications.

Narasimhaiah, C.D. (1968). Indian aesthetics and art activity. *Indian Aesthetics and art activity, Proceedings of a seminar*. Simla: Indian Institute of Advanced Study.

Nicholas, C.W. (1957). Professions and occupations in the early Sinhalese kingdom. *Journal of the Royal Asatic Society* (Ceylon Branch), 5, 131-132.

Paranavitana, S. (1943). Gadaladeniya rock inscription of Dharmakeerti Stavira. *Epigraphia Zeylanica*, 4.

Paranavitana, S. (1983). *Sigiri Graffiti*. Colombo: Government Press.

Prabha Ray, Himanshu. (1986). *Monastery and guild: Commerce under the Satavahanas*. Delhi: Oxford University Press.

Raychoudhary, S. (1985). *Social, cultural and economic history of India (Ancient times)*. Delhi: Surjeet Publications.

Read, Herbert. (1945). *Art and society*. London: Faber and Faber.

Saraswati, S.K. (1968). Indian art: Artist's point of view. *Indian aesthetics and art activity, Proceedings of a seminar*. Simla: Indian Institute of Advanced Study.

Somathilake, M. (1998). The caste system during the kandyan period: Service castes and the field of art. Pollamure Soratha and others (Eds.), *Memorial volume in honour of Dr. Labuduve Siridhamma maha thero* (pp.358-380). Kandy: Labuduve Siridamma Memorial Foundation.

Somathilake, M. (2007). Patronage provided for a religious site: An analysis of inscriptional evidences at Ajanta. Daya Amarasekara and Rohitha Dassanayake (Eds.), *Essays in history and sociology in honour of professor W.M Sirisena* (pp. 123-148). Warakapola: Ariya Publishers.

Somathilake, M. (2007). Understanding the painted Jatakas in ancient India and Sri Lanka. Himanshu Prabha Ray (Ed.), *Sacred landscapes in Asia: Shared traditions multiple histories* (pp 39-325). New Delhi: India International Centre, Manohar.

Somathilake, M. (2008). The aspirations of the Jatakas represented at Ajanta. C.S.M. Wickramasinghe (Ed.), *Philologos: Essays presented in felicitation of Prof. Merlin Peris* (pp. 97-124). Colombo: Godage International Publishers.

Swain, James Edgar (1947). *A history of world civilization*. New York:, Mcgraw-hill Book Company.

Thapar, Romila (1992). Patronage and the community. Barbara Stoler Miller (Ed.), *The powers of art: Patronage in Indian culture* (p.19). Delhi: Oxford University Press.

Vittalmurthy, I.M. (1989). The patronage of art: Some recent trends. Josef James (Ed.), *Art and life in India the last four decades* (p.132). Simla: Indian Institute of Advanced Study.

Wickramasinghe, D.M. de Z. (1900). *Catalogue of the Sinhalese manuscripts in the British museum*. London, No.76.6, p.886.

Williams, Joanna (1997). The construction of gender in the paintings and graffiti of Sigiriya. Vidya Dehijia (Ed.), *Representing the body: Gender issues in Indian art* (p.63). New Delhi: The Book Review Literary Trust.