වයඹ පළාත් අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
දෙවන වාර පරීක්ෂණය - 2020 - 13 ශ්‍රේණිය
චිත්‍ර කලාව I
පිළිතුරු පත්‍රය

I කොටස

01 - 3	11 - 3	21 - 4	31 - 3
02 - 5	12 - 2	22 - 1	32 - 5
03 - 4	13 - 3	23 - 3	33 - 4
04 - 2	14 - 2	24 - 1	34 - 2
05 - 1	15 - 1	25 - 3	35 - 1
06 - 4	16 - 5	26 - 5	36 - 3
07 - 2	17 - 1	27 - 1	37 - 5
08 - 1	18 - 3	28 - 3	38 - 1
09 - 3	19 - 2	29 - 4	39 - 4
10 - 5	20 - 5	30 - 2	40 - 2

චිත්‍ර කලාව I පත්‍රය
I කොටස 1 x 40 = 40
II කොටස 60 = 60 = 100

I පත්‍රය සඳහා = ලකුණු 100
II පත්‍රය = ලකුණු 100
III පත්‍රය = ලකුණු 100 = 300/3

II - පත්‍රය සඳහා පිළිතුරු
'අ' කොටස - ලංකා කලා ඉතිහාසය

01. (i) වෙස්සගිරිය, දිඹුලාගල, ගොනාගොල්ල, හිඳගල, පුල්ලිගොඩ. (ල. 4)

(ii) ක්‍රි.ව. 5 වන සියවස රාජකීය වාසස්ථානයක් බල කොටුවක් ලෙස ගොඩ නගා ඇත.
* සීගිරිය පර්වතය පාමුළ ඇති ගල්ලෙන්, ඊටත් පැරණි කාලයක සිට භාවිතා කළ බව බ්‍රාහ්මීය අක්ෂර සහිත ලේඛන වලින් පැහැදිලිය.
* සීගිරියේ අඩි 600ක් පමණ උස ඇති පර්වතයේ ඉහළ මාලිගා උද්‍යානයයි.
* පර්වතය පහළ සීගිරි පර්වතය වටා ශිලා උද්‍යානය, ජල උද්‍යානය, මාලක උද්‍යානය වශයෙන් කොටස් තුනකි.
* ශිලා උද්‍යානයේ ස්වභාවිකව පිහිටි ලොකු කුඩා ගල් කුට්ටි භාවිතා කර ආයතන හා රාජ්‍යසභා මණ්ඩප නිර්මාණය කර ඇත.
* ස්වභාවික ගල් පර්වත වලින්ම ගල් ආරුක්කු නිර්මාණය කළ අවස්ථාවද ඇත.
* ජල උද්‍යාන ඇතුළත ජල පොකුණු දිය අගල් හා දියමල් සහිතව තනා ඇත.
* දිය අගල් දෙකක් හා ප්‍රාකාර ද නිර්මාණය කර ඇත.
* පර්වතයට ළඟා වන මාර්ගයේ දකුණු පස පොකුණු හා ජලමල් උද්‍යානයක් නිර්මාණය කර ඇත.
* සුවිශේෂ ගෘහ නිර්මාණ අංගය කැටපත් පවුරයි.
* පර්වතය මුදුනේ රජ මාළිගාවේ නටඹුන් දක්නට ඇත. (ල. 5)

(iii) සීගිරි පර්වතයේ ඉහළ අවතල හැඩයෙන් ඇතුළත නෙරා ගිය කුහර ආකාරයේ අවකාශය මත සීගිරි චිත්‍ර ඇඳ ඇත. දැනට කාන්තා රූප 22ක් ඉතිරිව ඇති බව පුරා විද්‍යා අධිකාරීහු පවසති.
සීගිරි චිත්‍රවල දීර්ඝ කාලීන පැවැත්ම සඳහා යොදාගෙන ඇති තාක්ෂණය හා ශිල්ප ක්‍රම හේතු වී ඇත. පර්වතපෘෂ්ඨය කුඩා සිදුරු සහිත ඇඹරුම් ගලක ආකාරයෙන් සකසා තිබීම නිසා බදුම තට්ටුව පෘෂ්ඨයට බැඳී පවතී. එම බදාමය, පිදුරු, දහයියා, මැටි හා ශාක පත්‍ර කෙඳි, මැලියම්, හුනු ආදිය යොදා සකස් කරගෙන ඇති බවට මතයකි. සීගිරි සිතුවම් ප්‍රෙස්කෝ බුවනෝ ක්‍රමයට ඇඳ ඇති බවට පිළිගත් මතයක් පවතී. එහෙත් වර්තමානයේදී එය ප්‍රෙස්කෝසිකෝ ක්‍රමයට ඇඳ ඇති බවටද මත පහළ වී තිබේ.
සීගිරි සිතුවම් සම්භාව්‍ය කලා සම්ප්‍රදායක ශෛලිය ලක්ෂණ පෙන්වන බව පිළිගත හැකි සත්‍යයකි. ස්වභාවිකත්වය, සියුම් වර්ණ ගැන්වීම, නිශ්චිත නීති රීති මාලාකට අනුව වස්තු විෂය නිරූපණය කිරීම සම්භාව්‍ය

කලා සම්ප්‍රදායක ලක්ෂණ වේ. එසේම සංගත වූ ඒක වර්ණ ආකාරයේ වර්ණ ගැන්වීමද සම්භාව්‍ය කලාවේ විශේෂ ලක්ෂණයකි.

සීගිරි චිත්‍රවල ශෛලිය පිළිබඳ විවිධ මත ඉදිරිපත් ව ඇත. අජන්තාහි මධ්‍යම ඉන්දියානු ගුරු කුලයක බවද, දකුණු ඉන්දියාවේ සිත්තනවාසල් ගුරුකුලවල දිගුවක් බවද, දකුණු ආසියානු කලාවේ බෞද්ධ ගුරුකුලයක් ප්‍රකාශවීමක බවද, මතවාද ඇත.

බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ් මහතා ගේ අදහස නම් සීගිරි චිත්‍ර ශෛලිය වෙතින් ශ්‍රී ලංකාවේ සාම්ප්‍රදායික කලාවේ මුල්කාලීන ලක්‍ෂණ පිළිබිඹු වන බවයි.

ශ්‍රී ලාංකික කලා ඉතිහාසඥයන් වන නන්දදේව විජේසේකර, සිරි ගුණසිංහ යන අය ප්‍රකාශ කර ඇත්තේ, සීගිරි චිත්‍ර යනු පුළුල් දකුණු ඉන්දීය චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදායයන් මත පිහිටි ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රකාශනයක් ලෙසයි.

සීගිරි චිත්‍ර ශෛලිය සම්භාව්‍ය ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර ගුරු කුලයේ වඩා පරිණත අවස්ථාවක් බව සඳහන් කළ හැකිය.

සීගිරි චිත්‍රවල භාවිත කරන ලද වර්ණ වර්තමානයේදීත් දීප්තිමත්ව, ප්‍රභාවත් පැහැයෙන් යුක්තව පවතී. ඉතාම සීමිත වර්ණ මාලාවක් භාවිතා කර ඇත. රතු, කහ, නිල් සහ දුඹුරුවර්ණ බහුලව යොදාගෙන ඇත. දුඹුරු සහ කලු අඩුවෙන් යොදාගෙන ඇත. මෙම වර්ණ ස්වභාවික ඛනිජ ද්‍රව්‍යවලින් සකසා ගෙන ඇති බව සඳහන් වේ. නිල් කොළ වර්ණය සඳහා ලැජිස් ලසුලි නම් ඊසානදිග ඇෆ්ගනිස්ථානයෙන් සපයා ගත් ඛනිජ ද්‍රව්‍යයක් භාවිතා කර ඇත.

සීගිරි කාන්තා රූප වටා ඇති බාහිර රේඛා කරණය වේගවත් හා රිද්මානුකූල ලෙස යොදා ඇත. බාහිර රේඛා කීපයක් එක මත එක භාවිතා කර ඇති අයුරු දැකිය හැක. එමගින් රූපයේ ත්‍රිමාණ බව දක්වා ඇත. කෙටි රේඛා භාවිතයද කරතිබේ. සමස්තයක් ලෙස සීගිරි ශිල්පියා භාවිතා කළ රේඛාව ත්‍රිමාණත්වය, නම්‍යශීලී බව සනත්වය ආදී රේඛාවේ විවිධ ශක්තීන් මතුකළ බව සඳහන් කළ යුතුය. පියයුරු වල පූර්ණබව දැක්වීමට රතු වක්‍ර යොදාගනිමින් රේඛාවේ ප්‍රාණ පූර්ණ බව දැක්වීමට ශිල්පියා සමත්ව ඇත.

සීගිරි චිත්‍රවල භාව ප්‍රකාශනය ඇත්තේ සමස්ත දෘශ්‍යමාන ශරීර කොටසම තුළයත දෙඇස්හි ගැඹුරු ශෝබී බැල්ම, සිටගෙන සිටින ඉරියව්ව, දෙඅත්වල ඇඟිලි වලින් පවසන හැඟීම්බර අභිනය, වචන දහසකින් කිව නොහැකි හැඟීම් දනවා ඇත. සිනාවක් නොමැති පියවුන දෙතොල් පවා පෙන්වන්නේ අභිනයයි. එක් එක් රූපයන්ට අනන්‍යවූ භාව ප්‍රකාශනයක් සීගිරි චිත්‍රවල ඇත. (ල. 8)

02. (i) ඝන වාත්තු ක්‍රමය සුසිර වාත්තු ක්‍රමය (ල. 2)

(ii) * ශ්‍රී ලංකාවේ ලෝශ ප්‍රතිමා නිර්මාණ අතර මුලින්ම හමුවන්නේ බුද්ධ ප්‍රතිමා නිර්මාණ
* ක්‍රි.ව. 2 හා 3 සියවස්වලට අයත් බුද්ධ ප්‍රතිමා ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වූ බවට අනුමාන කිරීම.
* මහාවංශයට අනුව ශ්‍රී ලංකාවේ ලෝහ ප්‍රතිමා නිර්මාණ පිළිබඳව මුල්ම ඓතිහාසික සාධක දුටුගැමුණු රාජ්‍ය කාලයට අයත්.
* මහාවංශයේ සඳහන් පරිදි දුටුගැමුණු රජු (ක්‍රි.පූ. 161 - 137) රුවන්වැලි මහ සෑ ගර්භයේ රන්බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් සමඟ දිශා වලට අධිගෘහිත දේවරූප 4ක් තැන්පත් කළ බව.
* ක්‍රි.පූ. කාලයට අයත් බ්‍රාහ්මී ශිලාලේඛනවල ලෝහකරුවන් පිළිබඳව සඳහන්ය.
* 'කම්මාරදේව' නම් වූ කම්මල්කරුවකුගේ දෙව්යෙකු සිටි බවට ලිඛිත සාක්ෂි.
* සංඝමිත්තා තෙරණිය ශ්‍රී මහා බෝධියවැඩම කරද්දී පැමිණි දහ අට කුලයක ශිල්පීන් අතර ලෝහ කරු කරුවන් සිටිනන්ට ඇත.
* ක්‍රි.පූ. 700ට පෙර සිට ලෝහ තාක්ෂණය පිළිබඳ දැණුම ඇති අය සිටින්නට ඇති බව.
* අනුරාධපුර යුගයේ සිට පැවති ලෝකඩ ප්‍රතිමා ශ්‍රී ලංකාවේ මහායාන සම්ප්‍රදාය ප්‍රචලිත වීමත් සමග වඩාත් දියුණුවට පත්ව වර්ධනය වන්නට ඇත.
* අනුරාධපුර හින්දු වාස්තු විද්‍යා නටඹුන් අතර, බුද්ධ ප්‍රතිමා බෝධිසත්ව හා හින්දු දේව ප්‍රතිමා හමුවීම නිසා අප රටට ආවේණික ඉතා විශිෂ්ට ලෝහ ප්‍රතිමා නිර්මාණ කලාවක් පැවති බවට සාක්ෂි දැක්විය හැක.

(ල. 5)

(iii) ක්‍රි.ව. 7 - 8 සියවසට අයත්වන ලෝකඩ ඝන වාත්තු ක්‍රමයට සැකසූ අර්ධනාරිශ්වර රුව වම් අර්ධය පිරිමි සහ දකුණු අර්ධය ස්ත්‍රී පාර්ශවයකින් යුතුව සකසා ඇත. නෘත්‍යමය ආකාරයකි. ස්ත්‍රී පාර්ශවයේ දක්වා ඇති ස්ත්‍රී ලාලිත්‍ය ඉතා විශිෂ්ට ලෙස දක්වා තිබේ.

සිරුරේ බර දකුණු පාදයට යොදමින් වම් පාදය මඳක් ඔසවාගෙන නර්තන ඉරියව්වකින් යුතුව සකස් කර ඇත.

අවලෝකිතේශ්වර බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාව යනු දිව්‍යමය භාවය හා දයාලු බව පිළිබඳ අසමසම මානයකි. මහායාන විශ්වාසය එයයි.

අවලෝකිතේශ්වර බෝධිසත්වයන්ට අයත් විවිධාකාර ස්වරූපයක් කලාකෘතිවල දක්නට ලැබේ.

ශ්‍රී ලංකාවෙන් හමුවූ අවලෝකිතේශ්වර ප්‍රතිමා වර්ග දෙකකි. නිර්භූෂණ හා රාජකුමාර ලීලා ප්‍රතිමාය. දෙවන වර්ගයේ ප්‍රතිමා රාශියක් ශ්‍රී ලංකාවෙන් හමු වී ඇතත්, ඉන් විශිෂ්ට ගණයේ ප්‍රතිමාව ලෙස සැලකෙන්නේ ක්‍රි.ව. 9 වන සියවසට අයත් රන් ආලේපිත ලෝකඩ අවලෝකිතේශ්වර ප්‍රතිමාවයි. එය වෙහෙරගලින් හමුවී ඇත. මෙය ලාලිත්‍යයෙන් හා කලාත්මක භාවයෙන් උසස්ම ප්‍රතිමාවකි. බෝධිසත්වවරයා 'මහාරාජ ලීලාසන' නම් වූ මහානුභාවසම්පන්න ඉරියව්වකින් වැඩ වී සිටින ආකාරය දක්වා ඇත. දකුණු අතෙහි කටක හස්ත මුද්‍රාවයි.

උඩුකය නිරාවරණය වන පරිදි යටිකය දුහුල් වස්ත්‍රයකින් සරසා ඇත. හිසෙහි පැළඳි ජටා මකුටය අලංකාර කැටයමින් යුක්තය. මකුටයේ ඉදිරිපස අමිතාභ බුදුන් වහන්සේ තැන්පත් කර ඇති කුහරයකි.

මෙම ප්‍රතිමාව ක්‍රි.ව. 7 හා 9 සියවස්වල දකුණු ඉන්දියාවේ පැවති ප්‍රතිමා ශෛලියට සමාන බවත් මෘදු මතුපිට, නිමා හා වස්ත්‍රයේ රැළි විශේෂයෙන් චාලුක්‍ය ශෛලිය ලක්ෂණවලට සමාන බව සඳහන් වේ. මෙම ප්‍රතිමාවෙන් යම් තාක් දුරකට මුල් කාලීන චෝල ශෛලියේ ලක්ෂණ වූ සංවේදී හා සුකොමළ බව දැක්වෙතැයි ද අදහස් කෙරේ.

මන්නාරම් දිස්ත්‍රික්කයේ මන්නාරම නැව්තොට අසලින් හමුවූ ක්‍රි.ව. 10 වන සියවසට අයත් සෙ.මී. 5-4ක් උස කාන්තා දේව රූපයකි. එය මාලාතාරා නමින් හැඳින්වේ. වීරාසනයෙන් හිඳගෙන ශරීරය හා හිස වම්පසට ඇලකරගෙන සිටින ආකාරයක් දක්වා ඇත. දකුණු දෙසට නෙත් යොමා සිටී.

හිසෙහි ජටා මකුටයකි. කර මාලය නළල් පටට අනුරූප වන ලෙස නිර්මාණය කර ඇත. අත්වල හා පාදවල ආභරණ පාද ජාලා පැළඳ සිටී.

දැදිගම කොටවෙහෙරින් හමුවන ඇත් පහන ක්‍රි.ව. 12 වන සියවසට අයත් යයි සැලකේ. අචල ජල විද්‍යාව අනුව පාලනය වන තෙල් ධාරකයක් අඩංගු පහන අති විශිෂ්ට නිර්මාණයකි. එය කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේතැන්පත් කර ප්‍රදර්ශනය කරනු ලැබේ. මෙම ඇත් පහන ලෝකඩ මාධ්‍යයෙන් කුහාර සහිත ඝන වාත්තු කොටස් එකතු කිරීමෙන් සකසන ලද අති විශිෂ්ට ලාංකේය නිර්මාණයකි. මෙම පහනේ ඇතකු, හෙප්පුවක් හා දම්වැලක්ද සහිතය.

ඇතාගේ ශරීරයෙන් දක්වා ඇත්තේ පහනේ ප්‍රධාන කොටස වන තෙල් ධාරකයයිත ඇත් ශරීරය තුළ තිබෙන තෙල් පහනට පිවිසෙන්නේ ඇතාගේ ලිංගය හරහාය. එම තෙල් වැටෙනකොටස බුලත් හෙප්පුවකි. ඇතා සිටින්නේ ඒ මතය. ඇතාගේ හොඬෙහි උක් ගසකි. පිටෙහි ඇත් ගොවුවෝ දෙදෙනෙකි. ඔවුන් වටා විසිතුරු මකර තොරණකි. පහන එල්ලා තැබීම සඳහා නිර්මාණය කර ඇති දම්වැල මකර තොරණේ මුදුනට සම්බන්ධකර ඇත. මෙම දම්වැල අවස්ථා තුනකදී මිනිස් රූප තුනකින් සම්බන්ධ කර ඇත. සෙ.මී. 24 ක දිගකින් පසුව සෙ.මී. 6ක උසින් යුත් නැට්ටුවකු බෙරකරුවකු තාලම්පට වාදකයෙකු වශයෙන් ඔවුන් සම්බන්ධ කර ඇත. දම්වැල අවසානයේ විශාල පෙණයක් සහිත නාගයකු යොදා පහන එල්ලා තැබිය හැකි ලෙසින් නිර්මාණය කර ඇත.

පරාක්‍රමබාහු රාජ සමයේශ්‍රී ලාංකේය වාස්තු විද්‍යා හා ඉංජිනේරු ශිල්පයේ පැවති නිපුණත්වය මෙන්ම කලාත්මකව භාණ්ඩ නිමකිරීමේ විශිෂ්ට කුසලතාවය මෙම නිර්මාණයෙන් හොඳින් පැහැදිලි වේ.

හිස කෙහෙරැළි විදාහරිමින් රංගනයක යෙදී සිටින නටරාජ මූර්තිය ශිව දෙවියන්ගේ එක් ස්වරූපයකි. පාදමට වෙන් වශයෙන් සම්බන්ධ කළ ප්‍රභා මණ්ඩලයකි. එය අග්නි මාලාවක් ලෙස දක්වා ඇත. ප්‍රතිමාවේ දක්වා ඇති සියලු අඟ පසඟවලින් සංකේත හා අර්ථ නිරූපණය කරයි. මෙම මූර්තිය ලෝකඩ මූර්ති කලාවේ අග්‍රඵලයයි. ලෝකඩ හා ඝන වාත්තු ශිල්ප ක්‍රමය යොදා ඇත. සමබරතාව රැකෙන සේ මූර්ති සිද්ධාන්ත යොදා ගෙන ඇත.

ශිව පාර්වතී මූර්තියද ගිනිදැල් සහිත ප්‍රභා මණ්ඩලයකින් යුතු වේ. ශිව දෙවියන් ලලිතාසන ලීලාවෙන් දක්වා ඇත. අත් සතරක මුද්‍රාවන් විවිධය.

මෙම පිළිම ද්විත්වය මුදු මගින් ආසනයට සම්බන්ධ කරනු ලැබ ඇත. මෙවැනි අසාමාන්‍ය අංග ලක්ෂණ කීපයක් සහිත මෙම පිළිම වල සාම්ප්‍රදායික දකුණු ඉන්දියානු ප්‍රතිමා ලක්ෂණ අතහැර ශ්‍රී ලාංකේය අනන්‍යතාවයකින් යුක්තව සකස් කර ඇත. (ල. 8)

03. (i) නිල්ලක්ගම, හත්ථිකුච්ඡිය, පඩිකෙම්පල, සිතුල්පව්ව. (ල. 2)

(ii) * වනවාසී භික්ෂූන් වහන්සේලා වෙනුවෙන් ඉදිකරන ලද විශේෂිත ගෘහනිර්මාණ අංගයකි.
* HCP බෙල් මහතා විමින් ප්‍රථමයෙන් හඳුනාගෙන ඇත.
* පිඬු සිගා යා හැකි දුරක පිහිටුවා ඇතිනිසා ජනාවාස ආශ්‍රිතව ඉදිකර ඇත.
* භාවනානුයෝගී භික්ෂූන් වහන්සේලාට සිය ආධ්‍යාත්මික ගුණ වගාව දියුණුකරගැනීමට හා භාවනාව ප්‍රගුණ කිරීමටත් නිර්මාණය කරන ලදී.
* පධානඝරය උස් භූමියක වේදිකා දෙකකින් යුතුව නිමකර ඇත.
* මෙහි සක්මන් මළු, කුටි හා ගලින් බඳින ලද පොකුණු ද නිර්මාණය කර ඇත.
* මෙම ස්ථානය වටා ඇස් මට්ටමින් ඉහළ ප්‍රදේශය ආරක්ෂිත බැම්මකින් වටකර, බාහිර ලෝකයෙන් වෙන්කර හුදකලා නිහඬ පරිසරයක නිර්මාණය කර තිබීම විශේෂයකි.
* මීට අමතරව ආරක්ෂාව සඳහා දිය අගලකි.
* භික්ෂූන් වහන්සේලා සඳහා රැගෙන එන දානය වෙනුවෙන් දාන ශාලාවක් ඉදිකර ඇත.
* සක්මන් මළුව හෙවත් භාවනා පථයක්ද ඇත. එහිදිග යාර 22ක් පමණ වේ.
* අරන්කැලේ හා රිටිගල මෙවැනි පධානඝර තිබී ඇත.

(iii) බෞද්ධ විහාරස්ථාන වල පිවිසුම් දොරටුවක හෝ පඩි පෙළ පාමුල හෝ දකින්ට ඇති අර්ධකවාකාරකැටයම් සහිත ගල් පුවරුව සඳකඩ පහණයිත මෙය කැටයම් තීරු 6කින් යුක්ත වේ.
1 තීරුව - පලාපෙති හෝ ගිනිදැල්ල
2 තීරුව - ඇත්, අස්, ගව, සිංහ නම් වූ සත්වාවලිය
3 තීරුව - ලියවැල
4 තීරුව - හංසාවලිය
5 තීරුව - කුඩා ලියවැල
6 තීරුව අර්ධ පද්මය
අනුරාධපුර, පොළොන්නරු හා මහනුවර යුගවලදී විවිධ වෙනස්කම් වලට භාජනය වෙමින් විකාශනය වී ඇත. පොළොන්නරු සඳකඩපහණේ තේමාවලියෙන් ගව රූපය ඉවත්ව ඇත්තේ ගවයා ශිව දෙවියන්ගේ වාහනය බැවිනි. මහනුවර යුගයේ සඳකඩපහණ, අර්ධ පද්මය නොව පූර්ණ පද්මය සහිතව නෙලා ඇත.

සඳකඩ පහණ පිළිබඳ විවිධ අදහස් හා විවිධ මත ඇතත් සත්ව හැඩ හා මල් ලියකම් ද බොරදම් තීරුද ඉතා අලංකාරවත් ස්වභාවිකවත් නිමවා ඇති අතර, සමහර කැටයම් වල (හංසාවලිය වැනි) ස්වභාවිකත්වය ඉක්මවූ ලාලිත්‍යමය අලංකාරයක් ගැබ්ව ඇත. මෙම කැටයම්පුවරුවේ පරිපූර්ණ බව හා සුන්දරත්වය පැරණි කලාකරුවාගේ නිසග නිර්මාණශීලී බවට කදිම නිදසුනකි. කැටයම් වල සියුම් බව විශ්මය දනවන සුළුය.

ශ්‍රී ලාංකේය සඳකඩපහණේ විකාශනය දිගු හතරැස් කැටයම් රහිත ගල් පුවරුවේ සිට කලාත්මක අංගයන්ගෙන් පිරිපුන් නිමැවුක් දක්වා සැලසුම් කර ඇත.
පළමු අවස්ථාව - දිගු හතරැස් ගල් පුවරුව.
දෙවන අවස්ථාව - දිග හතරැස් ගල් පුවරුවේ ඉදිරි කෙළවර දෙක මද වශයෙන් හැඩගැන්වීම
තෙවනඅවස්ථාව- ගල් පුවරුව අර්ධ ලෙස හැඩගැන්වීම.
සිව්වන අවස්ථාව - තීරු වෙන්කරමින් කැටයම්කිරීම.
පස්වනඅවස්ථාව- ද්විත්ව රේඛා කරණය සහිත දාර යෙදීම හා එම දාර සඳහා සංකේත මෝස්තර යෙදීම.
හයවන අවස්ථාව - තීරු හයකින් යුක්තව කැටයම් භාවිතය
ක්‍රි.ව. 5 වන සියවස වනවිට සකස් වන මෙවැනි ලක්ෂණ සහිත සඳකඩ පහණ් කීපයක්ම අනුරාධපුර යුගයෙන් හමුව ඇත. අනුරාධපුර ශ්‍රී මහා බෝධියේ උතුරු දොරටුව, බිසෝ මාලිගය යන ස්ථානවලින් ද හමුවේ.

(විකාශන අවස්ථා පිළිබඳ වෙනත් අදහස් සහිත නිවැරදි පිළිතුරුද තිබිය හැකිය. ඒ සඳහා ලකුණු ප්‍රදානය කරන්න.)
ගොඩනැගිල්ලක පඩිපෙළ පාමුල දිස්වන මෙම කැටයම් පුවරුව නිසා ගොඩනැගිල්ලේ පෙනුමට පරිපූර්ණ බවක් සහිත අලංකාරයක් එක්වන බවද සඳහන් කළ හැකිය.

B කොටස

04. (i) මහා කපි ජාතකය, ඡද්දන්ත ජාතකය, ඒරපත්ත ජාතකය, කුක්කුට ජාතකය, රූරුමිග ජාතකය.

(ii) භාරුත් ස්ථූපය දැනට දක්නට නොමැති වුවත්, ඒ වටා වූ ගල්වැට දැනටත් හොඳින් සුරක්ෂිතව ඇති බැවින් එම යුගයේ කැටයම් කලාව පිළිබඳ වැටහීමක් ලබාගත හැක.
* ජාතක කතා කැටයම් කිරීමේ සිද්ධි කීපයක් එකම තලයක් තුළ පෙන්වීමට කලාකරුවා ගත් උත්සාහය සාර්ථකය.
* කුරුංග මිග ජාතකයේ බෝසත් මුවා පිළිබඳ කතා පුවත, කැටයම් කිරීමේදී බෝසත් මුවා විශාලව කැටයම් කර ඇත. පසුබිමේ ඇති ගස් ශෛලිගත ආකාරයට දක්වා ඇත.
* මහා කපි ජාතකය ද සම්පූර්ණ තලය පුරා කැටයම් කර ඇත. විශිෂ්ඨ සම්පිණ්ඩනයකි.
* වානරයන්ගේ ක්‍රියාකාරී ඉරියව් හොඳින් දක්වා ඇත.
* ජේතවන පූජාවද අවස්ථා කීපයක් එකම තලයක සම්පිණ්ඩනය කළ නිර්මාණයකි. බුදුන් වහන්සේ සංකේතවත්කර ඇත්තේ බෝධි වෘක්ෂයකිනි. අනේපිඬුසිටුතුමා බෝධිවෘක්ෂය වෙත පැන් කෙණ්ඩියකින් ජලය වත්කරන ආකාරය මගින් සංකේතවත් කර ඇත්තේ ජේතවන පූජාකිරීමයි.
* මායාදේවියගේ සිහිනය වෘත්තාකාර තලයක සම්පිණ්ඩනය කර ඇත. ක්‍රියාකාරීබවින් අඩු කැටයමකි. කැටයමේ ඉහළ කොටසේ සිටින ඇත්පැටවාගේ හිස ඉහළින් කිසියම් මෝස්තරයක් නිර්මාණය කර ඇත. ඇත්පැටවාගේ පාද වල ක්‍රියාකාරී බව පෙන්වමින් දේවියගේ කුසතුළට ඇතුළුවීම කැටයමට නඟා ඇත.
* භාරුත් ගල්වැට ස්ථම්භ සැරසීමට යොදා ඇති යක්ෂ රූපද අගනා නිර්මාණ වේ. සිරිමා දේවතාවිය සහ සල්ගසක් කකුලෙන් බඳගෙන සිටින ස්ත්‍රී රූපය විශිෂ්ට නිර්මාණ ලෙස සැලකේ. එම රූපවල ක්‍රියාකාරීබව හා කාන්තා ශරීර ලාලිත්‍ය දක්වා ඇත.

(iii) භාරුත් චෛත්‍ය වටා ඇති ප්‍රාකාරයෙහි ස්ථම්භ 80 කි. ඒවා සම්බන්ධකරන තිරස් ගස් මාවර 'සූචි' නම් වේ. ප්‍රාකාර ශීර්ෂ ශිලාව භාරුත් කැටයම් අධ්‍යයනයේදී වැදගත් තැනක් ගනී. මල්කම්, ලියවැල්, පලතුරු ආදී සැරසිලිවලට අමතරව ජාතික කතා හා බුදු සිරිතේ සිද්ධි කැටයම් කර ඇත.

මෙම නිර්මාණ වලද සාන්චි ශිල්පියා මෙන්ම බුදුන් වහන්සේ දැක්වීමට සංකේත යොදා ඇත. ජාතක කතා කැටයම් කර ඇත්තේ වෘත්තාකාර අවකාශයකයි. ජාතක කතාවල සත්ව රූ ජීවමානව ස්වභාවයෙන් යුතුව, ක්‍රියාකාරී ඉරියව් සහිතව කැටයම්කර ඇත. වෘත්තාකාර තලය මත රූප සම්පිණ්ඩනය සාර්ථකව කර ඇත.

භාරුත් ගල්වැටේ ඇති යක්ෂණී රූප සාර්ථක නිර්මාණ ලෙස කිව හැකිය. ඉරියව් හා නාරි ලාලිත්‍ය ඉස්මතුවන අයුරින් කැටයම් කර ඇත.

භාරුත් කැටයම් අතර අවස්ථා කීපයක් එකම තලයක සම්පිණ්ඩනය කර ඇති අවස්ථා දක්නට ඇත.

දකුණු ඉන්දියාවේ ක්‍රිෂ්ණා ගඟ අසබඩ සර්වකෝලම් හා ධර්මීකොටා යන නගර දෙක මූලික කොට අමරාවතී කලා සම්ප්‍රදාය බිහිවී ඇත.

භාරුත් කැටයම් අතර බුදු පිළිම වෙනුවට සංකේත භාවිතා කළත්, අමරාවතී කලා සම්ප්‍රදායේදී බුදුරුව මෙන්ම සංකේතද යොදා ඇත.

අමරාවතී සම්ප්‍රදායට අයත් කැටයම් හමුවන්නේ ස්ථූප කැණීම් වලදීය. බිම කැටයම් ගල්පුවරු හා ගල්වැටෙහි නිර්මාණ ක්‍රි.ව. 2 වන සියවසේදී පමණ නිර්මාණය කර ඇත. මෙහිදී හමුවූ කැටයම් පුවරුවක් මධුරාසි කෞතුකාගාරයේ දක්නට ඇත. එම කැටයම් පුවරුවෙහි ඇති චෛත්‍යයේ ගර්භය මත බුද්ධ චරිතය හා ජාතක කතා දැක්වෙන ගල් කැටයම් පුවරු සවිකර තිබූ ආකාරය පැහැදිලි වේ.

මෙම චෛත්‍යයේ භාරුත් හි මෙන් නොව ස්ථූපයට යාබඳව ස්ථම්භ 5ක් දක්වා ඇත. භාරුත් කැටයම් හි මාධ්‍ය කළුගල් වනඅතර, අමරාවතී කැටයම් නිර්මාණය කර ඇත්තේ ලා කොළ පැහැයට හුරු හුණුගල් විශේෂයකිනි.

අවස්ථා නිරූපණයේදී අමරාවතී ශිල්පී භාරුත් කැටයම් ශිල්පීන්ට වඩා ස්වභාවික ආකාරය හා හැඟීම් ප්‍රකාශනය අතින් ඉදිරියෙන් සිටී. කැටයම් අල්ප උන්නත වුවත්, රූපයකට රූපයක් මුවාවෙන ආකාරය, ක්ෂයවෘද්ධි ලක්ෂණ, පර්යාලෝක ලක්ෂණ, ගොඩනැගිලිවල වාස්තුවිද්‍යා ලක්ෂණ ආදිය සාර්ථක ලෙස නිරූපණය කර තිබේ.

භාරුත් කැටයම්වලට වඩා අමරාවතී කැටයම් ඉතා සජීවී ආකාරයෙන් නෙලා ඇත. සෑම මානව රූපයක්ම ක්‍රියාකාරී අයුරින් නෙළා ඇත. එම චරිත ප්‍රධාන සිදුවීම හා සම්බන්ධව නාට්‍යානුරූපීව දැක්වීමට ශිල්පීන් සමත්ව ඇත. එය භාරුත් කැටයම්වලට වඩා ඉදිරි පියවරක් ලෙස හැඳින්විය හැකිය.

භාරුත් කැටයම්වලට වඩා අමරාවතී කැටයම්හි සුමට බව හා ලාලිත්‍යය මැනවින් නිරූපණය කර ඇත.

අභිනිෂ්ක්‍රමණය නම් වූ අමරාවතී කැටයමේ සුවිශේෂී ලක්ෂණ වඩාත් කැපී පෙනේ. ඉතාම ක්‍රියාකාරී ඉරියව් සහිත මෙම කැටයමේ අසුගේ ජංගමශීලී ඉරියව් භාරුත් කැටයම් වල සත්ව රූප වලට වඩා හොඳින් කැටයම් කර ඇත.

භාරුත් කැටයම්වලට වඩා සාර්ථක කැටයමක් ලෙස 'නාලාගිරි දමනය' කැටයම හැඳින්විය හැකිය. කරුණාව, මෛත්‍රිය, භීතිය හා කුතුහලය එකම ගල් පුවරුවට කැටයම් කිරීමට මෙහිදී ශිල්පියා සමත්ව ඇත. මෙම කැටයමේ බුදුන් වහන්සේ පුද්ගලරූපීව කැටයම් කර ඇත.

05. (i) අබනින්ද්‍රනාත්ථාගෝර්, නන්දලාල් බෝස්, මුකුල් ඡන්ද්, ගංගේන්ද්‍රනාත් තාගෝර්.

(ii) * රාජා රවි වර්මා 19 වන සියවසේ අග භාගයේදී සහ 20 වැනි සියවසේ මුල භාගයේදී නිර්මාණකරණයේ නියැළි වැදගත් ඉන්දීය සිත්තරෙකි.

* දකුණු ඉන්දීය ප්‍රභූ පැලැන්තියක් නිර්මාණයකළ අයෙකි. ඔහුගේ ප්‍රධාන සිතුවම් මාධ්‍යය තෙල් සායම්ය. එම ශිල්ප ක්‍රමය ප්‍රගුණකළ ප්‍රථම ඉන්දියානු ශිල්පියාය.

ඉන්දීය වංශවතුන්ගේ ආලේඛ්‍ය රූප ඇඳීමට ඔහු සමත්විය. ඒ සඳහා පාදකවූයේ වීර කාව්‍ය හා සාහිත්‍ය කෘතීන්ය.

* රවි වර්මාගේ සිතුවම්වල වස්තු විෂය පුළුල් පරාසයක පැතිරේ. ඉන්දීය දෙවිවරුන්, ඉන්දීය පුරාණෝක්තිවල සිදුවීම්, ආලේඛ්‍ය සිතුවම්, ඉන්දීය ජන ජීවිතය සහ පීඩිත පාන්තික පිරිස්ද ඔහුට වස්තු විෂය වී ඇත.

රවි වර්මා ප්‍රභූ පන්තියෙන් පැවත ආ අයෙකු වුවද චිත්‍ර කලාව පොදු ජනතාව අතර ජනප්‍රිය කිරීමට සැලකිය යුතු දායකත්වයක් දැරූ ශිල්පියෙකි.

(iii) නන්දලාල් බෝස් යනු නූතන ඉන්දීය කලාව නව දිශානතියකට හැරවීමට තීරණාත්මක බලපෑමක් සිදුකළ සිත්තරෙකි. අබනින්ද්‍රනාත් තාගෝර් ශිල්පියාගේ ශිෂ්‍යයෙකි. 1920 වර්ෂයේදී නන්දලාල් බෝස් ප්‍රධාන ගුරුවරයා ලෙස ශාන්ති නිකේතනයට පත්විය. ශාන්ති නිකේතනයේදී 1927 වර්ෂයේ ආරම්භ කළ කලාභවනේ වගකීම ඔහුට පැවරුන අතර, චිත්‍ර ශිල්පීන්ට තමා කලා කටයුතු හොඳින් හා නිදහස්ව කරගෙන යාමටත්, එම කටයුතු දියුණුකර ගැනීමටත් අවස්ථාව උදාකර දුනි.

මොහු ඉන්දීය කලා ව්‍යාපාරයේ අභිලාෂයන්ට සමගාමීව නිර්මාණකරණයේ නියැලී සිටි අයෙකි. ශ්‍රී ලාංකික චිත්‍ර ශිල්පී සෝලියස් මෙන්ඩිස්ගේ කැළණි විහාර සිතුවම් විහාර වලටද ඔහුගේ බලපෑම ඇතිවූ අතර, සෝලියම් මෙන්ඩිස් ශිල්පියා ඉන්දීය සංචාරයේදී බෝස් මහතා යටතේ කෙටිකලක් ශාන්ති නිකේතනයේදී පුහුණුව ලැබීය.

අජන්තා සිතුවම් වල ආභාෂය ලබා එහි ලක්ෂණ නූතනවාදී ප්‍රකාශනයන් උදෙසා භාවිතා කිරීම ඔහුගේ චිත්‍රවල වැදගත්ම ලක්ෂණය වේ. විශේෂයෙන්ම ඔහුගේ සිතුවම්වල වර්ණ මාලාව, වර්ණාලේප ක්‍රම, රූප සංරක්ෂණය, මානව ඉරියව් ආදියේ අජන්තා ඇතුළු ඉන්දීය පැරණි සම්භාව්‍ය කලාවේ ආභාෂයන් හඳුනාගත හැකිය. නන්දලාස් බෝස්ගේ සිතුවම් වල වර්ණ ප්‍රභේද කිරීම රූපවල එළිය අඳුර දැක්වීම සහ දුර ළඟ අවකාශය පෙන්වීම දක්නට ලැබුණද එය යුරෝපීය කලාවේ නීතිවලට අනුරූපව කරඇත. රේඛාව මොහුගේ චිත්‍රවල ප්‍රබලතම දෘශ්‍ය මූලිකාංගයකි. වර්ණාලේපය අතහැර රේඛාවෙන් මතුකරන සිතුවම් ද තිබේ.

ඉන්දීය චිත්‍රකලාව තුළ දිය සායම් මාධ්‍ය දියුණු කිරීමට බෝස්ගේ සිතුවම් විසින් මගපාදන ලදී. විශේෂයෙන්ම සිතුවම් ඇඳ තලය සෝදා නිර්මාණය කිරීමේ සම්ප්‍රදාය දියුණුවීමටද හේතුවක් විය.

ජපන් චිත්‍ර කලාවේ ආබාෂයෙන් සොබාදහමේ මල්, පැළෑටි, විවිධ සතුන්, භූමි දර්ශණ ආදියද ඔහු විසින් නිර්මාණය කර ඇත. ඔහු බොහෝ නිර්මාණ සඳහා ඇසට මෘදු එකම වර්ණයේ ප්‍රභේද මාලාවක් භාවිතා කර ඇත.

ඉන්දීය සම්භාව්‍ය කලාවේ මෙන්ම ගැමි කලාවේ ලක්ෂණද උකහාගෙන ඇත.

ශිව වස බීම චිත්‍රයේ මෘදු වර්ණ මාලාවක් භාවිතා කර ඇත. සමස්ත චිත්‍රයේ අවකාශයම පිරී යන පරිදි ශිව ගේ රුව වාඩිවී සිටින අයුරින දක්වා ඇත. යුරෝපීය කාය ව්‍යුහ ලක්ෂණ වෙනුවට පැරණි සම්භාව්‍ය ඉන්දීය කලාවේ ලක්ෂණ ඇසුරින් සුන්දර ශරීර විලාශයක් ශිල්පියා විසින් ශිව ට ලබාදීම මෙම චිත්‍රයේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. රූපයේ භාහිර සීමාව පැහැදිලි රේඛාවකින් සලකුණු කර ඇත.

'රාධාගේ විරහව' චිත්‍රයේ ප්‍රධාන තල තුනක් හඳුනාගත හැක. පෙරබිමෙහි ගස්, මැදබිමෙහි කාන්තා රූප ද, පසුබිමෙහිනැවත ගස්ද යොදා ඇත. ගස් ශෛලිගතය. සමස්ත සංරචනයෙහිම ජ්‍යාමිතික හැඩතල අවධාරණය කෙරෙන දෘශ්‍ය භාෂාවකි. පැතලි වර්ණ ආලේපයක් භාවිතා කර ඇත. රාධා ඇඳ මත වැතිර සිටී. ඇය ඉහළ සිට බලන කුරුළු දෘශ්ටියෙන් ඇඳ ඇති බව පෙනේ. යෙහෙළියන් පැති පෙනුමැතිය. මෙය යුරෝපීය ශාස්ත්‍රාලීය පර්යාලෝක මූලධර්මයෙන් වෙනස් භාවිතයකි.

06. (i) නැටුම් පන්තිය, නාන බේසම, හිස පීරණ ස්ත්‍රිය

(ii) එඩ්ගා ඩෙගා ප්‍රංශ ජාතික චිත්‍ර ශිල්පියෙකි. මුද්‍රණ කලා ශිල්පියෙක්, මූර්ති ශිල්පියෙක් සහ සැලසුම් ශිල්පියෙක්ද වේ. ඔහු සිය කලා ජීවිතය ආරම්භ කළේ ප්‍රංශයේ ලුවර් කලා කෞතුකාගාරයේදී සහ ඉතාලියේ පැරණි ජ්‍යෙෂ්ඨ චිත්‍ර ශිල්පීන්ගේ කෘති අධ්‍යයනයෙනි.
ඩෙගාව උපස්ථිතිවාදී ශිල්පීන්ට හඳුන්වාදෙන ලද්දේ 'ක්ලෝඩ් මොනේ' විසිනි. ඉන්පසු ඔහුගේ මුල්කාලීන චිත්‍ර භාවිතය වු ආලේඛ්‍ය ඇඳීම නතරවී සමකාලීන විෂය ඇඳීම ආරම්භ විය.

විශේෂයෙන්ම ඩෙගා අවකාශය තුළ වස්තුවක් ආලෝකය හමුවේ දක්වන වෙනස්වීම් චිත්‍රයට නැගීමට උත්සාහ නොකළේය. ඔහු බාහිර දර්ශණ චිත්‍රයට නැගුවද වර්ණ කරන ලද්දේ චිත්‍රාගාරය තුළදීය. ඔහු තමා වටා ලෝකය ඉතාම නැවුම්ව සහ අවිධිමත් ආකාරයට විස්තර කරමින් අසංවිධානාත්මක චිත්‍රයක් ගොඩනගයි. ඔහුගේ චිත්‍ර කිසියම් ආකාරයක හදිසියේ ගත් ඡායාරූප වැනි යැයි අදහසක් පවතී.

නාන බේසම චිත්‍රයේ කොටස් දෙකකි. බේසම තුළ සිටින කාන්තාව ශක්තිමත් බාහිර රේඛා වලින් පෙන්වා ඇත. චිත්‍රයේ එම කොටස ත්‍රිමාණය. අනෙක් කොටස ද්විමානය.

'නැටුම් පන්තිය' චිත්‍රය ඉතාම ප්‍රසිද්ධ චිත්‍රාවලියකි. මෙම චිත්‍රාවලියේ පූර්වයෙන් සැලසුම්කරන ලද සංරචනයක් නැත. ඔහුගේ චිත්‍ර තුළ විටෙක නාටිකාවෝ විවේක ගනිති. විටෙක පුහුණුවීම් කරති. තවත් අවස්ථාවක නර්තනයේ යෙදෙති. පෙරහුරුව සහ පරිසමාප්තිය අතර ඉතා අර්ථවත් දේ සිදුවිය හැකි බව ඩෙගා මෙහිදී ප්‍රකාශ කරයි.

'හිස පීරන ස්ත්‍රිය' චිත්‍රය ඉතා තියුණු යථාර්ථවාදී ක්‍රමයකින් ඉදිරිපත් කර ඇත. ස්ත්‍රියගේ මුහුණ පෙන්වීමට වෑයම් නොකරයි. මුහුණේ අනන්‍යතා සියල්ල හිසකෙස්වලින් වසන්කර ඇත. පහළ සිට ඉහළට විහිදී යන කෝණයකින් චිත්‍රය නිමකර ඇත.

(iii) චිත්‍ර සහ මුද්‍රණ ශිල්පිණියක වූ මේරි කසාට් 1877 - 1886 දශකවල උපස්ථිතිවාදී කලා ප්‍රවණතාවෙහිලා ඉතා සක්‍රීයව සිටි ශිල්පිණියකි. උපතින් ඇමරිකානු ජාතිකයෙකි. උපස්ථිතිවාදී ශිල්පියෙකු වූ එඩ්ගාර් ඩෙගාගේ කලාත්මක ප්‍රයෝග වෙතින් ආවේශය ලැබූ ඇය ඩෙගාගේ සමීපතම මිතුරියකි.

පසුකලකදී ශාස්ත්‍රාලයීය අධ්‍යාපනය නතර කර ප්‍රංශයට පැමිණ උපස්ථිතිවාදී ප්‍රවණතාව හා එක්වූ අයෙකි.

උපස්ථිතිවාදීහු ප්‍රංශයේ පැරිස් නුවර අවන්හල් සහ එලිමහන් දර්ශන චිත්‍රයට නගද්දී මේරි කසාට් කුටුම්භ ජීවිතය හා බැඳි අවස්ථා චිත්‍රයට නැගුවාය. ඇයගේ බොහෝ චිත්‍ර ගෘහස්ථ දර්ශන විය. මෙම ක්‍රියාවලිය යුරෝපීය චිත්‍ර කලා ඉතිහාසයට ආදර්ශවත් විය.

මේරි කසාට් ඉතාම පැහැදිලිව යුරෝපීය චිත්‍රකලාව හා බැඳි සම්භාව්‍ය හා ශාස්ත්‍රාලයීය කලා පුරුෂාර්ථ බැහැර කළාය. උපස්ථිතිවාදී ක්‍රමය වූ වර්ණ තැවරීමේදී වර්ණ පදාස ක්‍රමය භාවිතා කළාය. එඩ්ගා ඩෙගා ගේ චිත්‍රවල දක්නට ලැබෙන හිතුවක්කාරී ලෙස වර්ණ හා හැඩ ගැළපීමේ ලක්ෂණ කසාට් ගේ චිත්‍රවලින්ද නිරීක්ෂණය කළ හැකිය.

'ස්නානය' චිත්‍රයේ සංචරනාත්මක අංග ප්‍රධාන කොටම සකස්ව ඇත්තේ එඩ්ගා ඩෙගාවෙතින් ලත් ආවේශ අනුවය. සරල කරන ලද වර්ණමය හැඩ, පැතලි සංරචන උපක්‍රම, සිදුවීමක් ලෙස බලන කෝණය යන මේ සියල්ල සංරචනය කරන ආකාරය එඩ්ගා ඩෙගාගේ කලාත්මක එළඹීම් මත පිහිටා තිබෙයැයි කිව හැක.

මේරි කසාට් ගේ මෙම චිත්‍රයේ මාතෘකාව 17 වන සියවසේ අවසාන කාල පරිච්ඡේදයේ ජනප්‍රිය වූ චිත්‍ර ලක්ෂණ ද පෙන්වයි. චිත්‍රය කුඩා වුවත් එහි ඇති මානව රූ විශාලව ඇඳීමයි. මුලු චිත්‍රය පුරාම මිනිස් රුව ඇඳීමයි.

'හිසකෙස් සකසන ගැහැණු ළමයා' වැනි මාතෘකා වෙතට කසාට්ගේ කැමැත්ත ඇතිවන්නේ ඩෙගාගේ චිත්‍රවලින් ලත් පෙළඹවීම මතයැයි අදහස් කෙරේ. සීමිත වර්ණ පදාස, සිදුවීම දෙස බලන කෝණය, පිටස්තරයෙකුගේ ඇසින් බලා ඇඳීම, සිහිගන්වන ස්වරූපය ආදිය සංරචනයේ කලාත්මක උපක්‍රම ඩෙගා ශිල්පියා තුළද දක්නට තිබුණි.

හිස් පුටුව මත ගැහැණු ළමයා චිත්‍රයෙහි ඩෙගා ගේ හදිසියේ ගත් ඡායාරූප විලාශය දක්නට ඇතත්, 'ස්නානය' සහ 'හිසකෙස් සකසන ගැහැණු ළමයා' චිත්‍රවල ඉන් අත්මිදුණු ස්වාධීන බවක් දක්නට ඇත.

07. (i) පීඩියස්, කැලික්‍රෙටිස්, ඉක්තිනස්.

(ii) ග්‍රීක ගොඩනැගිලි අතර සම්භාව්‍ය අවධියේ නිර්මාණය වූ විශිෂ්ට ඩොරික් ගොඩනැගිල්ල වශයෙන් සැලකෙන්නේ පාතිනොන් දේවස්ථානයයි. මෙම දේවස්ථානය ප්‍රෞඪත්වය හා සෞන්දර්ය එකට කැටි වූ නිර්මාණයකි.

මෙම දේවස්ථානය කාමර දෙකකින් යුක්තය. දේව රූප සහිත ගර්භ ගෘහය හා දෙවොලට අයත් වස්තුව තැන්පත් කර ඇති කුටිය යනුවෙන් දැක්විය හැක. විශාල ගර්භ ගෘහයේ රනින්, ඇත්දළින් ඔපවත් කළ ඇතීනා දෙවඟනගේ රුව තැන්පත් කර ඇත. දේවස්ථානය නිමකිරීම සඳහා සම්පූර්ණ කිරිගරුඬ භාවිත කර තිබීම විශේෂත්වයකි.

සමස්ත ගොඩනැගිල්ලේ දිග අඩි 28 කි. පළල අඩි 101 ක් පමණ වේ. උස අඩි 45ක් පමණ ඇතැයි සැලකේ. මෙය ඇතැන්හි ඉදිවූ විශාලම ගොඩනැගිල්ල ලෙස සලකයි. එමෙන්ම මෙම දේවස්ථානය ග්‍රීක ගෘහනිර්මාණ සම්ප්‍රදායේ අද්විතීය සංකේතයක් බවට පත්ව ඇත.

(iii) එක් එක් කාල වකවානුවලදී විවිධ වෙනස්කම් වලට භාජනය වෙමින් නිර්මාණය වූ ග්‍රීක මැටි බඳුන්වල ඉතිහාසය ක්‍රිස්තු පූර්ව 1000 පමණ ඈත අතීතයකට අයත්ය. මෙම මැටි බඳුන් උපයෝගීතා හා කලාත්මක අගයෙන් ඉතා උසස් මට්ටමක විය. ඒවා විසිතුරු ලෙස සැරසිලි මෝස්තර යොදා අලංකරණය කිරීමට ග්‍රීක ශිල්පීහු දක්ෂ වූහ. මෙම මැටි බඳුන් අලංකරණය සඳහා මුල් කාලීනව ජ්‍යාමිතික හැඩතල සහිත මෝස්තර රටා බහුලව යෙදුනු බැවින් ඒවා ජ්‍යාමිතික ශෛලියේ බඳුන් ලෙස ව්‍යවහාර විය. මුල්කාලයේදී මොස්තර සඳහා සමාන්තර රේඛා, චතුරස්‍ර, ත්‍රිකෝණ, වෘත්ත ආදී ජ්‍යාමිතික රටා යොදාගත්හ. ක්‍රි.පූ. 800 පමණ වන විට ජ්‍යාමිතික මෝස්තර අතරට මිනිස් සහ සත්ව රූපද එක්වීම සිදුවිය.

මිනිස් රූප සහිත මැටි බඳුන් මත මිථ්‍යාකතා සිතුවම් කිරීමේ සම්ප්‍රදාය ඉන්පසුව ගොඩනැගුණු අතර ඒ සඳහා වීර කාව්‍ය වල විස්තර වන දෙවිවරු හා වීරවරයන් පිළිබඳ කතා ඇතුළත්ව ඇත.

මුල්කාලීන මැටිබඳුන්වල රූප කාලවර්ණයෙන් නිරූපණය කර තිබුණි. පසුව කාලවර්ණ රූපී ශෛලිය නමින් හැඳින්වූ නව ශිල්ප ක්‍රමයේදී කලු වර්ණය ආලේපිත මැටි බඳුනේ මතුපිට අනවශ්‍ය කොටස් තෝරාගෙන පිළිස්සූ මැටිවල වර්ණය වූ අඳුරු රතු පැහැය පසුබිමෙන් මතුවන සේ පෙන්වන ලදී. එහිදී රූප සියල්ල කලු වර්ණයෙන් ඉතිරිවන සේ පසුබිම ඉවත්කරයි. කලුපැහැති රූප වල සියුම් විස්තර උල් තුඩකින් සූරා මතුතර ගනී. කලාතුරකින් ඒ මත සුදු හෝ දම් වර්ණය යෙදූ අවස්ථාද ඇත. එය කාලවර්ණ රූපී ශෛලියයි.

පෞරාණික යුගයේ අගභාගයේදී රක්තවර්ණ රූපී ශෛලිය ඇතිවිය. පෙර පැවති කාලවර්ණ රූපී ශෛලියේ ප්‍රතිවිරුද්ධ ක්‍රියාවලිය මෙවැනි නිර්මාණ අතර ක්‍රි.පූ. 490 - 480 අයත් කයිලිස් වර්ගයේ බඳුන විශිෂ්ඨ නිමවුමක් ලෙස දැක්විය හැක.

දෙවන වාර පරීක්ෂණය - 2020 - 13 ශ්‍රේණිය
චිත්‍ර කලාව II - ආදර්ශ චිත්‍රය පිළිතුරු පත්‍රය

- සුදු කඩදාසියක් ඔතන ලද හිස් බිස්කට් පෙට්ටියක්
- අඟල් 8 ක් පමණ විෂ්කම්භය ඇති වීදුරු බෝල් එකක් (Glas Bowl)
- පාන් කපන / එළවළු කපන පිහියක්
- ඇන්තූරියම් කොළ 02 ක් හා මලක්
- වීදුරු බෝතලයක් (අඩක් ජලය පුරවන ලද)
- කොමඩු ගෙඩියක් (⅓ ක පමණ කොටසක් ඉවත් කළ)
- කෑම කන පිඟානක්
- වර්ණවත් කොටු සහිත සර්වියට් එකක්
- ද්‍රව්‍ය තැබීමට ආධාරකයක් (ඩ්‍රෝවින් බෝඩ්)

දෙවන වාර පරීක්ෂණය - 2020 - 13 ශ්‍රේණිය

චිත්‍ර කලාව II - ලකුණු දීමේ නිර්ණායක
නිදහස් රේඛාමය ඇඳීම හා වර්ණ චිත්‍ර සම්පිණ්ඩනය

අභිමාතාර්ථ

1. ස්වභාවික හා නිර්මිත වස්තූන්ගේ ස්වභාවය හා හැඩය තේරුම් ගැනීමේ හැකියාව හා සිද්ධාන්ත භාවිතය පිළිබඳ කුසලතාව හා ක්‍රම ශිල්ප භාවිතය මැන බැලිම.
2. රේඛා මාධ්‍ය භාවිතයෙන් වස්තූන් ගේ ගති ලක්ෂණ නිරූපණය වනසේ ප්‍රකාශ කිරීමේ හැකියාව හා සම්පිණ්ඩනය කිරීමේ හැකියාව මැන බැලීම.
3. වර්ණ භාවිතා කිරීමේ ක්‍රම ශිල්ප හා වස්තූන්ගේ ගති ලක්ෂණ මතුවන සේ වර්ණ භාවිතාය පිළිබඳ හැකියාව මැන බැලීම

II වන පත්‍රය සඳහා අපේක්ෂකයන් ඇඳ ඇත්තේ එක් වර්ණ චිත්‍රයක් පමණි. මෙයන් ද්‍රව්‍ය සමූහය ඇසුරින් යථාරූවී චිත්‍රයක් ඇද වර්ණ කර නිම කිරිම අපේක්ෂා කෙරේ. මේ සඳහා ලකුණු තීරණය කල යුතුවේ. එකිනෙක නිර්ණායකන් යටතේ තීරණයකට එළඹ ලකුණු තීරණය කළ මැනවි. මෙහිදී තම රුචිය අනුව චිත්‍රය ඇගයීමට භාජනය නොකළ යුතු අතර අපේක්ෂකයා ප්‍රදර්ශනය කර ඇති කුසලතා තේරුම් ගෙන එය පදනම් කරගෙන ඇගයීමෙ කල යුතුවේ.

ලකුණු දීමේ නිර්ණායක :-

01. ද්‍රව්‍ය සමූහය තලය මත අර්ථවත් ව සංරචනය කිරිමේ හැකියාව	(ල. 20)
02. ද්‍රව්‍යයක්ගේ පරිමාණ හා ස්වභාවය ප්‍රකාශ කිරිමේ හැකියාව	(ල. 20)
03. සිද්ධාන්ත භාවිතය පිළිබඳ අවබෝධය (පර්යාන්තලෝකය,ත්‍රිමාණ ලක්ෂණ, ඇස්මට්ටම, අවකාශ භාවිතය)	(ල. 20)
04. වර්ණ භාවිතය හා ගති ලක්ෂණ දැක්වීම.	(ල. 20)
05. චිත්‍රයේ පසුතලය ඇතුළු සමස්ථ නිමාව	(ල. 20)

II වන ප්‍රශ්න පත්‍රය සඳහා හිමිවන මුළු ලකුණු 100

දෙවන වාර පරීක්ෂණය - 2020 - 13 ශ්‍රේණිය
චිත්‍ර කලාව III - ලකුණු දීමේ නිර්ණායක
"අ" කොටස - චිත්‍ර සංරචනය

ලකුණු දීමේ පටිපාටිය:-

III - පත්‍රය 'අ' චිත්‍ර සම්පිණ්ඩනය

1. තොරාගත් මාතෘකාව ප්‍රකාශ කිරීමේ දී ඊට උචිත වාතාවරණය හා පරිසරය ප්‍රකාශ කර ඇති අයුරුව (ලකුණු 20)
2. රේඛා හැඩතල ඇසුරින් මානව රූ ඇතුළු සියලු හැඩතල තලය මත සම්පිණ්ඩනය කර ඇති අයුරුව(ලකුණු 20)
3. සිද්ධාන්ත භාවිතය පිළිබඳ අවබෝධය (පරිමාණ, පර්යාලෝකය, ත්‍රිමාණ ලක්ෂණ, ඇස්මට්ටම හා අවකාශ භාවිතය (ලකුණු 20)
4. වර්ණ භාවිතයේ දක්වා ඇති කුසලතාව (ලකුණු 20)
5. අනුගමනය කර ඇති ශෛලීය හා සමස්ත නිමාව (ලකුණු 20)

(ප්‍රශ්න පත්‍රයට හිමි මුළු ලකුණු 100)

III - පත්‍රය 'ආ' මෝස්තර හා සැරසිලි නිර්මාණය

1. මාතෘකාවට අදාල නිර්මාණ කාර්යයට උචිත අයුරින් (ලකුණු 20)
2. පාරිභාරික අවශ්‍යතාවයන්ට ගැලපෙන බව හා කර්මාන්තයට (ලකුණු 20)
3. රේඛා හැඩතල අර්ථවත්ව යොදා ගැනීමේ හැකියාව (ලකුණු 20)

4. උචිත වර්ණ තෝරා ගැනීමේ හා භාවිත කිරීමේ කුසලතාව (ලකුණු 20)
5. විචිත්‍රත්වය, චමත්කාරය හා නිර්මාණයේ සාර්ථකත්වය (ලකුණු 20)
(ප්‍රශ්න පත්‍රයට හිමි මුළු ලකුණු 100)

III - පත්‍රය 'ඉ' ග්‍රැෆික් නිර්මාණය

1. මාතෘකාවට අදාළ නිර්මාණ කාර්යයට උචිත අයුරින් නවතාවයකින් යුතුව සැලසුම් කිරීමේ හැකියාව (ලකුණු 20)
2. වාණිජමය හා සන්නිවේදන අවශ්‍යතාවන්ට ගැලපෙන බව හා කර්මාන්තයට උචිත බව. (ලකුණු 20)
3. රේඛා හැඩතල අර්ථවත්ව යොදාගැනීමේ හැකියාව (ලකුණු 20)
4. උචිත වර්ණ තෝරා ගැනීමේ හා භාවිත කිරීමේ කුසලතාව (ලකුණු 20)
5. විචිත්‍රත්වය, චමත්කාරය හා නිර්මාණයේ සාර්ථකත්වය (ලකුණු 20)
(ප්‍රශ්න පත්‍රයට හිමි මුළු ලකුණු 100)