ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

40 වන කලාපය
1992 මාර්තු

පිටකවරය: අනුරාධපුර ඉචිචිකුලමෙන් හමුවූ බුදුපිළිමයේ ඡායාරූපයයි.
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි.)

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු :

කෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ඩී. ඇම්. ගුණරත්න

40 වන
කලාපය
1992 මාර්තු

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය

40 වන කලාපය
1992 මාර්තු

පටුන

පිටුව

1. බුදුපිළිමය
ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර 01

2. බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ දෘෂ්ටිය හා රංග සංකල්ප
හෙන්රි ජයසේන 04

3. සංස්කෘතිය, සමාජ විද්‍යාත්මක ප්‍රවේශයක්
කථිකාචාර්ය දයා අමරසේකර 09

4. සීගිරි චිත්‍රවලින් නිරූපිත පැරණි ස්ත්‍රීන්ගේ වස්ත්‍රාභරණ
කථිකාචාර්ය අනුර මනතුංග 14

5. බුදුසමය හා සෞන්දර්ය ආස්වාදය
කථිකාචාර්ය ආනන්ද ගුණසිංහ 19

6. මානව විද්‍යාව හා කලාව
කථිකාචාර්ය ඕ. ඒ. ටෙනිසන් පෙරේරා 27

7. ලංකාවේ හේන් ගොවිතැන් බස්වහර
ආචාර්ය පුෂ්පකුමාර වී. ප්‍රේමරත්න 31

8. කොහොඹා යක් කංකාරිය සහ කොහොඹා දෙවියෝ
මුදියන්සේ දිසානායක 35

9. අකුරු, අකුරු කීම, අකුරු ලිවීම — III
මහාචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය 43

විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි නියුතු
ප්‍රවීණ අප්‍රවීණ ලේඛකයන්ගේ
ශාස්ත්‍රීය හා පර්යේෂණාත්මක ලිපි සඳහා
කලා සඟරාව විවෘත වැ ඇත.

බුදුපිළිමය

නන්දදේව විජේසේකර

ක්‍රි. පූ. පස්වෙනි ශත වර්ෂයේ දී ශාස්තෘන් වහන්සේගේ පිළිමයක් සාදන්නේ කෙසේදැ යි ඉන්දියාවේ හා ලංකාවේ කලාකරුවෝ නො දැන සිටියහ. බුදුන් වහන්සේ ගේ ප්‍රතිමාව ශිල්පශෙද අනුව කෙසේ නිරූපණය කළ යුතු දැයි නො දැන සිටි බවට විවිධ මත ප්‍රකාශ කොට තිබේ. ශාස්තෘන් වහන්සේ හුණු බදමයෙන් ඇඹීමේ නිසි ක්‍රමය ඔව්හු නොදත්තෝ ය. ගලින් නෙළීමත් ඔව්හු නො දත්තෝ ය.

නමුත් ක්‍රි. ව. පස්වෙනි සියවසේ දී පර්සියාව, ඊජිප්තුව හා ග්‍රීසිය ප්‍රතිමා කලාව දැන සිටියෝය.[1] ඉන්දියානුවන් පිළිම වැන්ද බව ග්‍රීකයෝ කියති. මෞර්යයන් කළ ප්‍රතිමා ප්‍රදර්ශනයක් ගැන පතංජලි සඳහන් කරයි. රෝමානුවෝ ද පිළිම ගැන[2] සඳහන් කරති.

ජීවමාන කාලයේ දී ම බුදුන් වැඳුම් ලැබූ බව නිසැක ය. ශ්‍රී මහ බෝධියට ද ජනතාව වඳින්ට ඇත. නමුත් බුදුරජාණන් වහන්සේ දෙවියකු කොට සැලකුවේ නැත. වන්දනීය ස්ථාන වූයේ චෛත්‍ය මිස පිළිම ගෙවල් නො වේ. උන්වහන්සේ මනුෂ්‍ය රූපයෙන් දැක්වීමට කලාකරුවෝ බිය වූහ. එ බැවින් බුදුපිළිමය එතරම් සුදුසු නො වී ය.

ඈත අතීතයේ බුදුපිළිමය නො තිබුණු බව කනිංහම් කියයි. ක්‍රි. පූ. 150 වර්ෂයේ දී භාර්හුත්වල එය දකින්ට නැත. ක්‍රි. පූ. 100 දීත් උන්වහන්සේ ගේ රූපය දකින්ට නැති බවට සාක්ෂි ඇත.

මෙ කල බුදුරජහු දක්වන ලද්දේ සංකේත වලිනි. මේ සංකේත නම් චෛත්‍ය, බෝධිය, ස්වස්තිකය, ශ්‍රී පාදය, ඡත්‍රය, ත්‍රි රත්නය, ධර්ම චක්‍රය, සක්මන හා ඉණිමග යන මේවා ය. ශාරීරික හා පාරිභෝගික වස්තුවලට හා වෙනත් සංකේත වලට බුහුමන් දක් වූ බැවින් බුද්ධප්‍රතිමාවක් ඉන්දියාවට අවශ්‍ය නො වී ය.

ක්‍රි. පූ. 327 වර්ෂයේ දී පමණ බටහිර ඉන්දියා දිසාවේ පැතිරවූන සම්ප්‍රදය නම් ග්‍රීක් කලාව යි. මුළු ඉන්දියාවේ ම ඒ සම්ප්‍රදය බලපෑවේ ය. ආචාර්ය ෆේජ්ගල් බුද්ධ ප්‍රතිමාව ක්‍රි. ව. 50 දී පමණ ඇති වී යයි කියයි. කනිංහම්ගේ අදහස වූයේ බුදු පිළිම ක්‍රි. ව. 100 දී කනිෂ්ක නම් රජුගේ කාසිවල නිර්මිත බව යි. ෂා.ජී.කී. ඩේරි කරඬුවක් ක්‍රි. ව. 78 දී බාලා තපස්විහුගේ ප්‍රතිමාවක් ක්‍රි. ව. 100 දී බුදුපිළිමයට සාක්ෂ්‍ය[4] දරයි. එ බැවින් බුදු පිළිමය ඉන්දියාවේ නෙළන ලදැයි යන මතය බොහෝ පඬිවරු පිළිගනිත්.

විශ්වාසය නම් බුදුපිළිරුව මනුෂ්‍ය ශරීරයෙන් තැනීම අසල බෞද්ධ රටවල පහළවන්ට ඇති බව යි. දැනට ඒ බවට සාක්ෂ්‍ය තිබේ. ඉන් එක රටක් නම් ලංකාව යි. ක්‍රි. පූ. 200 දී බුද්ධ රූපයක් ගැන සාක්ෂ්‍ය ලැබෙන බැවින් බුදුරුවක් ගැන ලංකාවේ තත්වය ඉතා හොඳයි. ටීකාවල පමණක් එක වරක් සඳහන් කර තිබේ. මෙය නැවත වරක් පමණක් සඳහන් කර තිබේ. දෙ වැනි පෑතිස් රජු විසින් පෙර ථූපාරාමයෙහි ක්‍රි. පූ. 200 වර්ෂයෙහි පිහිටුවන ලද මනා දැකුම් ඇති මහගල් පිළිමය ජෙට්ඨතිස්ස රජු ක්‍රි. ව. 302 — 15 ථූපාරාමයෙන් ගෙන ගොස් පශ්චිම ආරාමයෙහි පිහිට වී ය.[5]

බලන කල බුදුපිළිමය ප්‍රථමවරට ලංකාවේ පහළ වූ බව සිතීමට කරුණු පෙනේ. ශ්‍රී ලංකාව විතරක් 3 වෙනි ක්‍රි. පූ. ශතවර්ෂයෙහි පටන් බුදුරුව අද දක්වා ම නිරූපණය කළ බවට සාක්ෂ්‍ය තිබේ. අනුරාධපුරයෙහි පිළිම හා ඉන්දියානු පිළිම අතර වෙනසක් තිබේ.

මෙතැන් පටන් පිළිම රාශියක් නෙළීම ආරම්භ විය. පිළිම ඇදහිල්ල සංවර්ධනය වූයේ මෙතැන් පටන් ය. එය වැඳීමත්, ඒ පිළිබඳ උත්සවත් නිසා පිළිමය ඉතා අවශ්‍ය ආගමික සංකේතයක් වශයෙන් තහවුරු වූයේ ය. බුදුපිළිමය ගැන පළමුවෙනි වරට දුටුගැමුණු රජ කාලයේ ක්‍රි. පූ. 167 දන සිටි බවත් එකල එය නිමවන ලද බවත් පිළිගත යුතු යි. ඊට හොඳ සාක්ෂ්‍ය තිබේ. ඒ බව මහාවංශය කියයි.

ඉතා අලංකාර බුද්ධප්‍රතිමාවක් බෝධිය යට තිබූ බව 4 වෙනි සියවසේ දී පාහියන් කියයි[6] මෙය පැරණිතම පිළිමය වෙන්ට ඇත. එය බෝධිය යට තිබූ පිළිමයක් විය. අභයගිරි විහාරයේ ද උසින් රියන් 20 ක පිළිමයක් ඔහු දැක තිබේ.[7]

රත්තරනින්, තඹවලින්, ලෝහවලින් ගල් වලින්, ''වැර කොටාවලින්'' හා 'ස්ටකෝ'වලින් සාදන ලද පිළිම ගැන සාරිපුත්ත ටීකාවෙහි කියා ඇත. මැණික්වලින් සාදන ලද බුදුපිළිම ගැන මහා වංශය සඳහන් කර ඇත.

බුද්ධප්‍රතිමාවේ වීරත්වය හා විනීතභාවය ඥනය හා කරුණා ගුණය ප්‍රකාශ කිරීමට ලංකාවේ හා ඉන්දියාවේ කලාකරුවෝ ප්‍රයත්න දැරූහ. ඉන්දියාවේ විනීතභාවය ප්‍රකාශ වූ අතර ලංකාවේ ප්‍රකාශ වූයේ වීරත්වය යි. ගුප්ත කාලයේ විනීත භාවය ඉන්දියාවේ ප්‍රකාශ විය. ඒ අතර රුවන්වැලි සෑයේ බුදුපිළිමවලින් තේජස් සම්පන්න උදාර ගුණයක් හා ශාන්ත ඉරියව්වක් ද දක්නට ලැබෙත්. කුෂාන රජවරුන් යටතේ මථුරාවේ නිපදවන ලද ප්‍රතිමාවන්හි භාරතවාසී ශ්‍රී ශෝභාවක් පෙනේ. එ බැවින් පිළිමය තැනීමේ කලාව ලංකාව මථුරාවේ දර්ශනය පදනම් කර ගන්ට ඇත.

බුදුපිළිමය සාදන්ට මැලි කමක් කලාකරුවන් අතර පැවතෙන්නට ඇත. කෙසේ වුවත් 2 වෙනි ශත වර්ෂයේ දී බුදුපිළිමය ඉන්දියාවෙන් කුෂාන් සමයෙහි මථුරා ප්‍රදේශයෙන් ලැබෙන්ට ඇතැයි යන විශ්වාසයක් පවතී.

නමුත් බුදුපිළිමය ලංකාවේ ඊට කලින් සාදන්ට ඇතැයි යන විශ්වාසයක් ද පවතියි. විශේෂයෙන් ම මෙය නම් ක්‍රි. පූ. 200 කාලයේ නිර්මාණය කළා යැයි කියන දේවානම්පියතිස්ස රජුගේ විශේෂ ඉල්ලීම[8] පරිදි කළ බුදුපිළිමය යි. තවද ශ්‍රී ලංකාවේ පමණක් හිඳි පිළිම අනුරාධපුරයෙහි හා තොලුවිල ඇත. එහෙත් මහායාන සම්ප්‍රදයට පසු කාලයක දී තනා තිබෙන මෛත්‍රී බුදුන්ගේ මහායාන පිළිම සමග මිශ්‍රකර නො ගත යුතු ය.

ඒ අනුව පුරාණ ම කාලයට අයත් අනුරාධ පුරයට අයත් හිඳි පිළිමය විශේෂ නිෂ්පාදනයක් බව සැලකිය යුතු යි. සමාධි බුදුපිළිමය ඉරියව් හතරකින් සාද තිබේ. අත්ල එකිනෙකට උඩින් තබා තිබීම (වීරාසන). නාසය අග තේජස් දැක්ම යනාදි ය යි. තොලුවිල පිළිමය ද මේ ගණයට තරමක් සමාන යි.

අවුකන හිටි පිළිමය කලා වැව අසල ගලක කොටා තිබේ. එය අඩි 38 අඟල් 10 ක් උස ය. එහි සෞන්දර්යය විශේෂ යි. රූප ශෝභාව ඉතා ප්‍රියංකර ය. එය විශේෂයෙන් තනන ලද පිළිමයක් හැටියට ගණන් ගත යුතු යි.

බුදුපිළිම සෑහෙන කාලයක් තුළ දකින්ට නැත. ඊ ළඟට පොළොන්නරු කාලයෙහි දී බුදුපිළිමය නැවතත් හොඳට ම පෙන්වා ඇත. පොළොන්නරුවේ වට ද ගෙය හතර දිශාවන් හිඳි පිළිම හතරක් තනා තිබෙත්. ඒවා විශේෂ ශෛලියකින් තනා තිබෙත්. ගල්විහාර සංකීර්ණයෙහි තිබෙන සැතපෙන පිළිමය තවත් එකකි. අනික් එක නම් ගල් විහාරයෙහි ලෙන තුළ තිබෙන හිඳි පිළිමය යි. එය විශේෂ අංග ඇතුව සාද තිබේ. ඊ ළඟට ඇලහැර ඇති සැතපෙන තවත් පිළිමයකි.

මීට පසු බුදුපිළිම රාශියක් වෛර්ණ මෝස්තරවලට හිටි, හිඳි හා සැතපෙන වශයෙන් තනා තිබේ. ඒ ගැන පහතින් බලන්න.

පාදක සටහන් :

1. Buddha Image in Ceylon 1957 D. T. Devendra p. 8
2. " " " p. 10
3. මනෝරථපූරණී, 11 — 6 පිට
4. පපඤ්චසූදනී, පිට. 878
5. මහාවංශය, පරි: 36, ගාථා : 128–129.
6. පාහියන් ගමන් විස්තර. ලැග් විසින්, පිට: 104
7. පාහියන් ගමන් විස්තර. පිට: 104
8. මහාවංශය, පරි: 36 ගාථා : 128–129

බුදුපිළිම සටහනක් :

1. අනුරාධපුරයේ පිට පාරේ ඇති හිටි බුදුරුව
2. දැනට කොළඹ කෞතුකාගාරයෙහි ඇති හිටි බුද්ධප්‍රතිමාව
3. අනුරාධපුරයෙහි රුවන්වැලි විහාරය තුළ ඇති හිටි බුද්ධප්‍රතිමාව
4. අවුකන ඇති කලා වැව අසල හිටි පිළිමය
5. පන්කුලියේ ඇති හිඳි බුදුපිළිමය
6. ලෝකඩින් කළ හිඳි බුදුපිළිමය
7. බදුල්ලෙන් ලැබුණු ලෝකඩින් කළ බුදුපිළිමය
8. සීගිරියෙන් ලැබුන කිරිගරුඬින් කළ පිළිම (3ක්)
9. මහ ඉලුප්පල්ලමින් ලැබුණු හිටි බුදුපිළිමය
10. පොළොන්නරුවේ ථූපාරාමයෙහි ඇති හිටි බුදුපිළිමය
11. පොළොන්නරුවේ පබළු විහාරයෙහි ඇති හිටි බුදුපිළිමය
12. පොළොන්නරුවේ වටදාගෙයින් ලැබුණු හිඳි බුදුපිළිමය
13. මැදිරිගිරියේ වටදාගෙයින් ලැබුණු හිඳි පිළිමය
14. පොළොන්නරුවේ ගල් විහාර සංකීර්ණයෙන් ලැබුණු සැතපෙන බුදුරුව
15. පොළොන්නරුවේ ගල් විහාරයෙන් ලැබුණු හිඳි බුදුපිළිමය
16. ඇලහැර අන්තර්ගොල්ලෑවෙන් ලැබුණු සැතපෙන බුදුපිළිමය
17. තන්ත්‍රිමලයෙන් ලැබුණු සැතපෙන බුදුපිළිමය
18. උතුරු මැද පළාතේ සස්සේරුවේ ඇති හිටි බුදුපිළිමය

බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ දෘෂ්ටිය හා රංග සංකල්ප

හෙන්රි ජයසේන

බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් වූ කලී අති සංකීර්ණ මිනිසෙක් විය. ඔහුගේ කුලුපග ම මිතුරන් අතරින් පවා ඔහු මැනැවින් තේරුම් ගත් අය ඉතා විරල වූහ. බ්‍රෙෂ්ට් පෙරළිකාරයෙක් විය. දඩබ්බර මිනිසෙක් විය. නොයෙකුත් වාද-විවාද, තර්ක-විතර්කවල පැටලී, ඒවායින් මහත් ජීවයක් හා උද්දාමයක් ලද්දෙක් විය. තමන්ට එරෙහි වූ අය විමතියට පත් කොට, ඔවුන් ව්‍යාකූල බවට පත් කොට, දඟකාරකමක් කළ තක්කඩි ළමයෙකු සේ සිනාසීමට ඔහුට හැකි විය.

සමහරු ඔහු මාක්ස්වාදියෙකු ලෙස හැඳින් වූවෝ ය. සමහරු ඔහු දුටුවේ නරුමයකු ලෙස ය. මේ එක ම ගණයකට වත් ඔහු ඇතුළත් වූයේ නැත. ඔහු අප්‍රතිහත මානව හිතවාදියෙක් විය. මිනිස් ධෛර්යය හා ඉවසීමේ සීමාවන් නිරතුරුව ම උරගා බලන්නෙක් විය. මිනිසාගේ සිතුම්-පැතුම් සමග ලොව ද වඩාත් හොඳ සාධාරණ ලොවක් බවට වෙනස් කළ යුතු යයි තරයේ විශ්වාස කළ මිනිසෙක් විය, බ්‍රෙෂ්ට්.

> ''ලෝකය වෙනස් විය යුතු ය. වෙනස් කළ යුතු ය......''

බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් උපන්නේ ජර්මනියේ ඔගස්බර්ග් නුවර, 1898 පෙබරවාරි 10 වැනිද ය. ඔහුගේ දෙමාපියෝ සාමාන්‍ය වත් පොහොසත්කම් ඇත්තෝ වූහ. තුරුණුවියට පා තබත් ම, ඔගස් බර්ග් නුවර ඒකාකාරී, හැල-හොල්මනක් නැති ජීවන රටාව ඔහුව එපා විය.

බර්ලින් නුවරට පැමිණි තරුණ බ්‍රෙෂ්ට්, එහි කවියන්, ලේඛකයින්, විශේෂයෙන් ම ක්‍රීඩකයින්, සර්කස් ශිල්පීන්, වීදි ගායකයින් ආදී 'අසම්මත' අයගේ ආශ්‍රයට වැටුණේ ය. සිය ළමා කාලය සිහි කරමින් ඔහු මෙසේ පවසා ඇත:

> '' ඉසුරුමත් විය ඔවුහු
> දෙමාපියන් මා.
> කරපටියක් මා ගෙළ වටලා
> හද වැඩුවෝය මා
> සේවක — සේවිකාවන් මැද
> (ඔවුනට)
> අණපනත් දීමට හුරු පුරුදු කරමින්
> තුරුණු ව වටපිට බැලූ විට
> නොරිස්සුම් විය මට
> මාගේ ම පෙලැන්තියේ මිනිසුන්.
> අණපනත් දීමට හුරු වූවත් නිසා ම නොව-
> සේවය ලැබීමට හුරු වූවත් නිසා ම නො වේ.
> ඉක්බිතිව,
> මගේ පෙලැන්තියේ මිනිසුන් හැර දමා
> ඇසුරු කළෙමි මම—
> නොවැදගත් මිනිසුන්......''

අප රට අය බ්‍රෙෂ්ට් වැඩි වශයෙන් හඳුන් වන්නේ නාට්‍යකරුවකු ලෙස ය. 'හුනුවටයේ කථාව', 'දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෝ', 'සෙට්සුසුවාන්හි කාරුණික ළඳ' (හිත හොඳ අම්මණ්ඩි) 'ගැලිලියෝ', 'පැන්ස තුනේ ඔපරාව' (ආඩි රැලේ නාඩගම) ආදී ඔහුගේ නාට්‍ය කිපයක් ම අප නාට්‍ය කරුවන් විසින් සිංහලයට නගා මෙහි නිෂ්පාදනය කර තිබීම මෙයට හේතු වේ.

බ්‍රෙෂ්ට් ප්‍රබල නාට්‍ය රචකයෙකු වූවා සේ ම, අද්විතීය කවියෙක් ද විය. තියුණු උපහැරණ කතා කීමෙහි ද ඔහු අති දක්ෂයෙක් විය.

ඔහුගේ ජීවන දෘෂ්ටිය ඔහුගේ නාට්‍යකෘති වලින් මෙන් ම, ඔහුගේ කාව්‍ය හා උපහැරන කතාවලින් ද නොමඳ ව පළ වේ. උදහරණ දෙක තුනක් ගෙන බලමු. කස පහරක් වැනි ඔහුගේ එක් තියුණු කවක දළ අරුත මෙසේ ය:

නැලුම් කන්නාට
ගැලවිය නොහැක අවබෝධයෙන්
අවසිහියෙන් නොව
තරයේ ම සිහි ඇති ව
කිඳා බසින්න.
බිය වන්න—
දෙයක් නොමැති බිය වීමෙහි,
එහෙත් කිඳා බසින්න!
පතුලෙහි ඇත
ඔබ උගත යුතු සත්‍යය......!

තවත් විටක ඔහු ලොව අමතන්නේ ලොව පිළිබඳ ව ඇති වූ මහත් දෙම්නසකින් යුතුව ය.

මිතුරු දම් බැඳීම සඳහා
මං පෙත් හෙළි පෙහෙළි කළ—
අපට,
අහෝ නොහැකි විය—
මිතුරන් ව සිටීමට......'

මුල් අවධියේ (තුරුණු වියේ) බ්‍රෙෂ්ට් ලියූ 'බාල්', 'මහ රැයේ බෙර', 'නාගරික වනය' ආදී නාට්‍යවලින් පළ වූයේ 'ලොව වඩාත් යහපත් කළ යුතු ය'—යන නොමේරූ සුචරිතවාදී සංකල්පයක් යැයි කිව හැකි ය. එහෙත්, ඔහු පසු කලෙක ලියූ 'මව', 'පුන්ටිලා', 'වෙළඳ බිමේ සාන්තුවරිය' ආදී නාට්‍යවලින් පළ වන්නේ සැබැවින් ම පිරිපුන් මිනිසෙකුගේ ජීවන දෘෂ්ටිය බැව් නිගමනය කළ හැකි ය. පොදුවේ ඔහුගේ නාට්‍යවල චරිත නිර්මාණයන්හි එක්තරා 'කළු-සුදු' බවක් අපට පෙනේ. මෙය, බ්‍රෙෂ්ට් ගේ අඩු-ලුහුඬුතාවක් නොව, සිතා-මතා ඔහු විසින් ම ප්‍රගුණ කර ගන්නා ලද එක්තරා නාට්‍ය න්‍යායක්, නො එසේ නම් නාට්‍ය ප්‍රයෝගයක් ලෙස හැඳින්වීම වඩාත් සාධාරණ වේ. එ පමණක් නොව, මේ සැම නාට්‍යයක ම පාහේ කථා නායකයින්, නායිකාවන් වන්නේ මිනිස් ජීවිතය නමැති ආගාධයෙහි පතුළෙහි ම ජීවත් වන්නෝ ය. නො එසේ නම්, සමාජය විසින් 'නොවැදගත්' යැයි සලකනු ලබන චරිතයෝ ය.

පැන්ස තුනේ ඔපරාවෙහි කථා නායකයා සොර දෙටුවෙකි. ගැට කපන්නෙකි. උප කථා නායකයා කුලියට ඝාතකයන් යොදවන ජාවාරම්කාරයෙකි. සෙට්සුවාන්හි කාරුණික ලඳ නාට්‍යයෙහි කථා නායිකාව වෙසඟනකි. හුනුවටයෙහි කථා නායිකාව මෙහෙකාර ස්ත්‍රියකි. කථා නායකයා සුරා සොඬෙකි. අවස්ථාවාදියෙකි. 'දිරිය මව' නාට්‍යයේ කථා නායිකාව බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ම වචනයෙන් කිවහොත්, 'යුද්ධය සුරා කන කැණහිල් දෙනකි.

ලෝකයේ ඉතිහාසය පමණක් නොව, ලෝක සිතියම පවා වෙනස් කළ යුද්ධයකට මැදිව එහි ග්‍රහණයෙන් පලා යමින්, රටින් රට 'අගිකුණ්ඩික' ජීවිතයක් ගත කළ බ්‍රෙෂ්ට්ගේ විඩාපත් දෙනෙතට ලොව පෙනුණේ බල කාමයෙන් හා වස්තු තණ්හාවෙන් පිරි උමතු දදු පිටියක් ලෙස ය. 'දිරිය මව' නාට්‍යයේ එක් තියුණු වදනකින් සිය දෙම්නස ඔහු මෙසේ පළ කරයි :

"මුළු ලෝකය ම පණ අදිනව! "

ලෝක දෙකකට මැදි ව ජීවත් වූ බ්‍රෙෂ්ට 'ලෝකය වෙනස් කළ යුතුය' යන සංකල්පය මෙසේ පළ කළේ ය :

මා සිත් තුළ සටන් වදියි
ඇපල් ගස පිබිදී ඇති සතුට
හා
ගෙයි සායම්කරුගේ
රළු පරළු කතාවෙන්
මතු වන සංවේගය.
එහෙත්,
දෙවැනි කරුණය
යමක් ලිවීමට
මා පොළඹවන්නේ......

යුද්ධය නිසා වියපත් වූ, යුද්ධය නිසා ම දෙම්නස් වූ බ්‍රෙෂ්ට් නැමැති මානව හිතවාදියාගේ බිය, සැක සංකා, සෙට්සුවාන්හි කාරුණික ලඳ වූ ෂෙන්ටෙගේ මුව තුළින් මෙසේ පළ වේ :

1. අප රට තුළ
නොතිබිමනා ය
මලානික සැඳෑ සමයයන්,
නොතිබිමනා ය
මහා ගංගා අවුරා
විසල් පාලම්.

2. නොතිබීමනා ය
උදයත් රැයත් වෙන් වන
අඳුරු කණිසම පවා.

3. අනතුරුදායක ය,
මුළු ශීත සෘතුව ම.

4. දුර්භාග්‍යමත් මිනිසුනට
ඉවත ලනු වස් සිය අසරණ ජීවිත,
සුළු උසිගැන්වීමක් වුව
සෑහෙන බැවිනි!

11 — රංග සංකල්ප

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ රංග සංකල්ප තරම් දුරාවබෝධයට පාත්‍ර වූ වෙනත් නාට්‍ය සංකල්ප නැති තරම් යැයි යමෙකුට නොබිය ව ම කිව හැකි ය. අප රටෙහි ද මෙම දුරාවබෝධය පවතින බැව් පෙනේ.

බ්‍රෙෂ්ට, 20 වන සියවසේ සිය සමකාලිනයන් ලියූ නාට්‍යවලට බෙහෙවින් ම වෙනස් නාට්‍ය කෘති නිර්මාණය කළ නාට්‍යකරුවෙකි. කුසීත ලොවක, උණුසුම් ව, කුසීත ව, සිය අසුන්වල නිදිකිරමින් හෝ සිහින මවමින් සිටි ප්‍රේක්ෂක රැලක් සිය නිද්‍රාවෙන් හා සිහිනයෙන් මුදවා, ඔවුන් කිති කවා, සොලවා, අතුල් පහරක් හෝ දී ඔවුන් පුබුදු කරවීම බ්‍රෙෂ්ට් ගේ මූලික අභිප්‍රාය විය.

මේ සඳහා සිය නාට්‍ය කරළියට ගෙන ඒමෙහි දී ඔහු නොයෙකුත් ක්‍රම, විධි, උපක්‍රම ආදිය යොදු ගත්තේ ය. ඔහු නාට්‍ය ලිවා මිස, නාට්‍ය න්‍යාය හෝ ඒ පිළිබඳ ව නීති රීති ලියා මුද්‍රා තුබූ මිනිසෙක් නො වී ය. ඔහුගේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙහි දී, ඒවායේ අසාමාන්‍ය බව නිසා ඇතැම් අසම්මත අවශ්‍යතා මතු වූ බව සැබෑ ය. ඒවා ද කලින් කල වෙනස් වූ ඒවා මිස, දැඩි නීති රීති සමුදයක් නො වී ය.

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ රංග සංකල්ප තේරුම් ගැනීමට නම්, ඔහු ජීවත් වූ කාලයේ, ඔහු ජීවත් වූ රටවල (ජර්මනිය, ස්වීඩනය, ඩෙන්මාර්කය, ඇමෙරිකාව ආදි) එතෙක් පැවති නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන් ද අප විසින් තේරුම් ගත යුතු ය. මෙම ධනවාදී රටවල පමණක් නොව, කොමියුනිස්ට්වාදී රුසියාවේ පවා, වැඩි වශයෙන් නාට්‍ය රඟ දක්වන ලද්දේ සීත සෘතුවේ දී ය. මේ රටවල බොහෝ විට දැඩි සීත සෘතුවක් පවතියි. පිටත දැඩි සීතට එරෙහි ව උණුසුම් කරන ලද ස්ථාන අතරින්, නාට්‍යශාලාව ප්‍රධාන තැනක් ගත්තේ ය. ඇත්ත වශයෙන් ම ඇතැම් මහලු අය නාට්‍ය ශාලාවලට ඇදුණේ එහි උණුසුම් ශාලාගර්භය තුළ පැය තුන හතරක් උණුසුම් ව කුසීත ව ගතකිරීමේ අභිලාෂයෙනි.

එතෙක් පැවති රංග සම්ප්‍රදායයන් ආදිය ද මෙම උණුසුම් කුසීත බව හා අත්වැල් බැඳගත් රංග සම්ප්‍රදායයෝ වූහ. ඒවා විශ්වසනීයත්වය මත පදනම් විය. එම රංගන සැබෑ ජීවිතය හා බැඳී පැවතුනි. නළු නිළියන්ගේ දුක් දොම්නස්, සිනා කඳුලු හා ආවේග ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ, ගත සිත, බුද්ධිය හා හදවත වෙළා ගනු වස් සකස් කරන ලද්දේ විය. ඔවුනොවුන් අතර වෙනසක් නො වී ය. සැබෑ ජීවිතය ම ය නළු නිළියන් ද පිළිබිඹු කළේ.

ප්‍රේක්ෂක පිරිස් ඒ ඒ චරිත තම තමන් ලෙසට නො එසේ නම්, තම නෑදෑ හිතවතුන් ලෙස පිළිගෙන ඇතැම් චරිත සමග කම්පා වූහ. ඇතැම් චරිත සමග කෝප වූහ. දුර්වල නිෂ්පාදනයක් නම්, ඔවුහු එම චරිත උදාසීනත්වයෙන් යුතු ව ඉවසා සිටියහ.

බ්‍රෙෂ්ට් හට කුද්ද ගැනීමට, පුබුදුවා ගැනීමට අවශ්‍ය වූයේ මෙවැනි වූ ප්‍රේක්ෂක රැළකි. එසේ කරනු වස්, උණුසුම් නොකරන ලද, මැසි මදුරු වන්ගෙන් ගහන, කැරපොත්තන් හැංගි මුත්තන් කෙළින, අප රට සාමාන්‍ය නාට්‍යශාලාවක් වැනි —සැප පහසුකම්වලින් තොර අමුතු නාට්‍යශාලාවක් වෙනම ම සාදවා ගැනීමට බ්‍රෙෂ්ට්ට පුළුවන් කමක් නො වී ය. පුළුවන් වුව ද ඔහු එසේ නො කරනු නිසැක ය.

ඊළඟට ඔහු කළේ කුමක් ද? සිය නාට්‍යය දිවෙන අතර තුර, ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ කුසීත බව, ඔවුනට පළපුරුදු වූ විශ්වසනීයත්වය කඩතොළු කිරීමට ඔහු නොයෙකුත් ක්‍රම—උපක්‍රම යෙදුවේ ය. ඔහු මහත් උභතෝකෝටික ප්‍රශ්නයකට මැදි විය. ප්‍රේක්ෂක අවධානය ඔහුට අවශ්‍ය ය. එහෙත් ප්‍රේක්ෂක මෝහනයක් ඔහුට අවශ්‍ය නො වේ. අවධානය රකිමින් මෝහනය බිඳින්නේ කෙ සේ ද? නිකම්ම අවධානයක් නොව, විචාර බුද්ධියෙන් හා විමසිල්ලෙන් යුතු අවධානයක් ඔහුට අවශ්‍ය විය. ඔහු ඒ සඳහා නොයෙකුත් විධික්‍රම යොදු ගත්තේ ය.

— ප්‍රධාන තිරය නොවසා එය මුල සිට ම විවෘත කර තැබීම,

— ප්‍රධාන තිරය අඩක් ඔසවා ඒ අතරින් වේදිකාව සකස් වන අයුරු ප්‍රේක්ෂක යින්ට දැක ගැනීමට ඉඩ හැරීම,

— වේදිකාව ආලෝක කරන විදුලි බුබුළු ප්‍රේක්ෂකයින්ට පෙනෙන සේ සකස් කිරීම,

— වේදිකා ආලෝකය අඩු වැඩි නො කොට එක ම මට්ටමක තැබීම,

— වාදක කණ්ඩායම ප්‍රේක්ෂකයාට මනාව පෙනෙන තැනක හිඳුවීම,

— ජවනිකා අතර වේදිකා තල (SETS) හා වේදිකා භාණ්ඩ (PROPS) ආදිය ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරියේ ම වෙනස් කිරීම.

මෙ බඳු වූ බාහිර, නො එසේ නම්, වේදිකාමය උපක්‍රම හැර, බ්‍රෙෂ්ට් ගේ නාට්‍යවලට විශේෂ වූ ආකෘතිමය වෙනස්කම් ද වූහ. ඉන් සමහරක් මෙසේ ය:

— කථාව හැඳින්වීමට, නළු නිළියන් හා සංවාද පැවැත්වීමට හා කෙළින් ම ප්‍රේක්ෂකයින් ඇමතීමට ද, පොතේ ගුරෙකු හා ගායක පිරිසක් යොද ගැනීම,

— ඇතැම් චරිත සඳහා වෙස් මුහුණු යොද ගැනීම,

— සංකේතමය වේදිකා පසුතල යෙදීම,

— ප්‍රේක්ෂකයින් මෝහනය නො වන ලෙස උපේක්ෂාවෙන් යුතු ව රඟ පෑමට නළු නිළියන්ට උපදෙස් දීම.

බ්‍රෙෂ්ට් ගේ රංග සංකල්ප ගැන කථා කරන විට, ජර්මන් බසින් VERFREMDUNG වශයෙන් ද, ඉංග්‍රීසි බසින් ALIENATION වශයෙන් ද, අප බසින් දූරස්තිකරණය, දූරස්තතාව, තදත්මක විඝ-ටනය ආදි වශයෙන් ද හැඳින්වෙන, වේදිකාව (නළු නිළියන්) හා ප්‍රේක්ෂකයින් අතර බැඳීම සිඳලීම නොහොත් ප්‍රේක්ෂක මෝහනය නිරතුරුව ම කඩතොලු කිරීම ගැන ද කථා නො කරම බැරි ය.

මෙම දූරස්තීකරණය (මෙය මවිසින් හඳුන්වා දෙන ලද යෙදුමකි) කුරුසියක් ලෙස කරපින්නාගත් බ්‍රෙෂ්ට් නාට්‍ය නිෂ්පාදකයින් මුලින් ම ඇති වූයේ (බ්‍රෙෂ්ට් ගේ අභාවයෙන් පසුව) ජර්මනියේ ම ය. ඉන් අනතුරු ව මෙම ව්‍යාධිය යුරෝපය හා ඇමෙරි-කාව ආදි බ්‍රෙෂ්ට්–නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ අනෙකුත් රටවල ද පැතිර ගියේ ය.

දැන් දැන් එම ව්‍යාධිය ලංකාවට ද බෝවී තිබීම කනගාටුවට කරුණකි. දූරස්තිකරණය නොහොත් ප්‍රේක්ෂක මෝහනය බිඳීම බ්‍රෙෂ්ට් ගේ රංග සංකල්පයක් මිස එය ඔහු විසින් අත්සන් කොට මුද්‍රා තබන ලද ආඥා පනතක් නො වන බැව් තරයේ ම කිව හැකි ය.

මෙම සංකල්පය බ්‍රෙෂ්ට් විසින් ම කිහිප වර, වෙනස් කර තිබෙන බැව් පෙනේ. 'දිරියමව' නාට්‍යය මෙයට කදිම නිදසුනකි. ඔහුට වුවමනා වූයේ නාට්‍යාවසානයේ දී දිරියමව කෙරෙහි ප්‍රේක් ෂක සිත් සතන් සම්පූර්ණයෙන් ම කුපිත කරවීම ය. එහෙත් සිදු වූයේ අනෙකකි. දිරියමව ගේ දුක්ඛිත අවසානය දුටු ප්‍රේක්ෂකයින් නාට්‍යශාලාවලින් පිටවූයේ කඳුලු පිරි දෙනෙතින් යුතුව ය. මින් මහත් සේ කිපුණු බ්‍රෙෂ්ට් නාට්‍යය කපා කොටා වෙනස් කළේ ය. 'දිරියමව' යුද්ධය සූරාකන කැණහිල් දෙනක බවට පත් කිරීම සඳහා ඔහු සිය කෘතිය කිහිප වර වෙනස් කළේ ය—විකෘති කළේ ය. එතකුදු එම ප්‍රයත්නවලින් පවා 'දිරියමව' කෙරෙහි දැක්වෙන ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරය වෙනස් කිරීමට බ්‍රෙෂ්ට් පවා අසමත් විය. 'දිරියමව' දීන චරිතයක් නොව මිනිස් ගුණාංගයන්ගෙන් සැදුම් ලත් වේද ජනක වීර චරිතයක් ලෙස ම ප්‍රේක්ෂකයෝ ඇය දුටුවෝ ය.

සිය දැඩි 'දූරස්තතා' අදහස් වෙනස් කරමින් බ්‍රෙෂ්ට් පසු කලෙක මෙසේ කියා තිබේ :

> "එම නිසා අපි කලින් කී දේ වෙනස් කරමු... ප්‍රියමනාප වාසභූමි (වේදිකාවේ) හැරයාමේ පිළිවෙත අපි වෙනස් කරමු......අපි එහි මඳක් නැවතී බලමු .....වේදිකාව වනාහි ප්‍රීති ප්‍රමෝදය රැගත් ස්ථානයක් ලෙස අපි සලකමු ..... එහෙත් අපට පිළිගත හැක්කේ කුමන විධියේ ප්‍රීති ප්‍රමෝදයක් දැයි අපි විමසා බලමු......

දූරස්තිකරණය පිළිබඳ ව අදහස් තවත් විචාරක යෙක් මෙසේ පවසයි :

"බ්‍රෙෂ්ට් ගේ ආදර්ශය එපරිදි ම ගුරුකමට ගැනීමෙහි අනර්ථකාරී වන අංශ කිහිපයක් ඇත. විශේෂයෙන් ම ජර්මන් වේදිකාවෙන් ඉවතට ගත් කල මෙය භයානක විය හැක. ස්ටැනිස්ලව්ස්කි නිෂ්පාදනයක් එපරිදි ම අනු කරණය කිරීම සතුටුදයක විය හැකි වන අතර, බ්‍රෙෂ්ට් නිෂ්පාදනයන් එපරිදි ම අනුකරණය කිරීම ආරුඪකාරී ව්‍යායාමයක් විය හැක......"

මට පෙනෙන හැටියට නම් බ්‍රෙෂ්ට් ගේ රංග සංකල්පයන්හි ඇත්තේ ඔහුගේ නාට්‍යවලට විශේෂ වූ අවශ්‍යතාවන් කිහිපයක් මිස වෙනත් කිසිදු ප්‍රාතිහාර්යයක් හෝ පෙරළියක් හෝ නො වේ. රංග සංකල්ප වශයෙන් ඔහුගේ මූලික අවශ්‍යතා ඔහු මෙසේ පවසා ඇත :

"ආලෝක ඉංජිනේරුවාණෙනි, වේදිකාව මත ආලෝකය අපට දෙන්න. එසේ නොමැති ව අඩ අඳුරේ සිට නාට්‍යකරුවන්, හා නළු නිළියන් වන අප, කෙසේ නම් ලොව පිළිබඳ ව අපේ මනෝභාව ඉදිරිපත් කරමු ද? නො පැහැදිලි අඩ අඳුර නිදි සුව කරා අප ගෙන යාවි.

නැත!

අපට නරඹන්නා ගේ අවදි බව අවශ්‍ය ය......
විමසිලිමත් බව අවශ්‍ය ය.
පැහැදිලි දිදුලන ආලෝකය යට—රුචි නම්—
ඔවුන් ගේ සිහින ඔවුහු දකිත්වා......
ඔහු මෙ සේ ද පවසා ඇත :

" මගේ තිරය
අඩවන් ව තබන්න
වේදිකාව වසා
මුද්‍රා නො තබන්න.

නරඹන්නන් සිය අසුන්වල දිග ඇදී
දුටුවාවේ......
අප ලක ලැහැස්ති වන අයුරු

ඔවුන් වෙනුවෙන් ම
ශූර ලෙස නිමවන ලද
වේදිකා මෙවලම්.........

බෙලෙක් සඳහන්
පහත්වන සැටි!

උළු පියස්සක්
ඔසවාගෙන එන අයුරු

වැඩිපුරමත් පෙන්වන්න එපා,
පෙන්වන්න
මොනවා හෝ යමක්.

මිතුරනි,
ඔවුන් දුටුවාවේ
ඔබ සැම
විජ්ජාකරුවන් නොව
කම්කරුවන් බව........."

තුමූ ජීවත් වූ, යුගයට උචිත වන ලෙස, ඒ අනුව නාට්‍ය ලියූ මිනිසෙක් විය බ්‍රෙෂ්ට්. ඔහුගේ රංග සංකල්ප එකල ද වෙනස් වුණි. දනුදු වෙනස් වෙමින් පවතී. මෙය ඔහු ගේ ම ප්‍රියතම න්‍යායට ද අනුකූල වන්නේ ය.

" ලෝකය වෙනස් විය යුතු ය—
ලෝකය වෙනස් කළ යුතු ය......"

[උපුටා ගත් කොටස්වල පරිවර්තන, දළ පරිවර්තන බැව් සැලකිය යුතු ය.]

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:

මාටින් එස්ලින්ගේ A CHOICE OF EVILS.
ජෝන් විලට්ගේ THEATRE OF BERTOLT BRECHT.

සංස්කෘතිය
සමාජ විද්‍යාත්මක ප්‍රවේශයක්

දයා අමරසේකර

සංස්කෘතිය සමාජයෙහි කැඩපතකි. සමාජය තුළ රාශිභූත වී ඇති අනේක විධ අංගෝපාංගයන් ගේ සංකලනයක් ලෙස සංස්කෘතිය හඳුනා ගැනීමට සමාජ විද්‍යාඥයෝ උත්සුක වෙති. මානව විද්‍යාව හා මානවවංශ විද්‍යාව ද දූරාතීතයේ සිට ම මිනිසුන් ගේ ජීවන රටාව හා එහි ගතික ස්වරූපය හඳුනා ගැනීමේ එළඹුමක් ලෙස සංස්කෘතිය අර්ථ දක්වා ඇත. හුදෙක් කේවල පදයක් ලෙස සලකතොත් කල්චර් (Culture) යන වචනය ලතින් භාෂාවේ කොලෙරෙ (Colere) යන වදනින් නිපන් 'කුල්ටුරා' යන්නෙන් ප්‍රභව වූවකි. ජර්මානු භාෂා වේ එන කුල්ටුර් (Kultur) යන වචනයෙන් කල්චර් යන්න උපුටා ගෙන ඇත.[1] 'කල්චර්' යන්නෙහි මුල් අරුත වගාව නැත්නම් තැඹුරුව වේ. පසු ව මේ වචනය 'වැඳීම පිදීම' යන අර්ථය සඳහා යොද ගනු ලැබිණ. මෙම අදහස ක්‍රමයෙන් විකාශනය වූ අතර එය කායික අභ්‍යාස, චිත්ත අභ්‍යාස, පාරිශුද්ධත්වය, චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ආදී විවිධ අර්ථ සඳහා දෙවනු ව ව්‍යවහාර වන්නට විය. කෙසේ වුව ද පහළොස් වන සියවසේ මුල සිට මේ සංස්කෘතික සංකල්පය වරින් වර විවිධ අරුතින් භාවිත වූ බවට සාධක ඇත. **ක්‍රෝබර් හා ක්ලක්හෝන්** යන මානව විද්‍යාඥයන්ට අනුව මේ පිළිබඳ ව දනට ඉදිරිපත් ව ඇති ප්‍රකට අර්ථ කථනයන් ගණනින් 164 තරම් වේ. කෙසේ වුව ද සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව අර්ථවත් අර්ථකථනයක් ඉදිරිපත් කරනු ලැබුවේ 1871 දී[2] **එඩ්වඩ් ටයිලර්** නම් මානව විද්‍යාඥයා විසින් යයි පිළිගැනේ. ඔහුට අනුව ''සංස්කෘතිය යනු 'දැනුම' කලා සදචාර නීති සිරිත් විරිත් සමාජයේ ජීවත්වන පුද්ගලයෙකු හැටියට ලබාගත් පුරුදු හා හැකියාවල් ඇතුළත් සංකීර්ණ සමස්තය යි.''[3]

(Culture is that Complex whole which includes knowledge belief art morals low custom and any other capabitities and habits acquired by man as a member of Society.'')

මෙම නිර්වචනයට අනුව සංස්කෘතියේ ප්‍රධාන අංග තුනක් වේ. ඉන් පළමු වැන්න කාලය පිළිබඳ හැඟීම යි. දිගු කලක් තිස්සේ ම හැඩ ගැසෙමින්, එකතු වෙමින් යථා තත්ත්වයට පත්වීම යි. දෙවනු ව සංස්කෘතිය යනු මිනිසා විසින් ඉගෙන ගනු ලබන්නකි. තෙවනු ව සංස්කෘතිය මිනිසුන් ගේ චර්යාවට මඟ පෙන්වයි. සමාජයේ මිනිසුන් හැසිරෙන්නේ සංස්කෘතිය මගින් උගන්වන නීති රීති වලට අනුව ය.

සංස්කෘතිය ශිෂ්ටාචාරයෙන් වෙනස් වූවක් ද? මෙම සංකල්ප දෙක අතර එක්තරා වෙනසක් විද්‍යමාන වෙතැයි විද්‍යාඥයෝ සිතති. මෙම වෙනස මුලින් ම ඉදිරිපත් කරනු ලැබුයේ ඇල්ෆ්‍රඩ් වෙබර් ය.[4] මූලික වශයෙන් විද්‍යාත්මක හා කාර්මික දැනීම හා ඒ අනුව ස්වභාවික උපාංගයන් පාලනය කළ හැකි බලය ශිෂ්ටාචාරය වශයෙන් ද, සමාජයේ කලාත්මක ආගමික දර්ශනික හා ඊට සමාන නිෂ්පාදන සංස්කෘතිය වශයෙන් ද ඔහු හැඳින්වී ය. මෙම සියුම් වෙනස ඇතැම් යුරෝපීය සමාජ විද්‍යාඥයින් විසින් ද අවධාරණය කරන ලදී. **මැක් අයිවර්** හා **ජෝර්ජ්** නම් සමාජ විද්‍යාඥයින් දෙදෙනා මෙහි ලා මූලික වෙති. ඔව්හු ශිෂ්ටාචාරය උපකාරණාර්ථයෙන් ද සංස්කෘතිය සාර ධර්ම අර්ථයෙන් ද දක්වති. (Our culture is what we are, Our civilization is what we use) ඇතැම්හු ශිෂ්ඨාචාරය නාගරික දෙයක් ලෙස දකිති.

ශිෂ්ටාචාරය විශ්වසාධරණීය මට්ටමකින් ද සංස්කෘතිය ඒ ඒ දේශ ජනතා විශේෂයන් වෙත ප්‍රත්‍යෙක වන්නක් ලෙස ද දක්වන නිර්වචන ද ඇත.

සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන මූලික ගුණාංග පිළිබඳ ව සමාජ මානව විද්‍යාඥයෝ සිය අවධානය යොමු කර ඇත. ජී. පී. මර්ඩොක් නම් මානව විද්‍යාඥයා එහි දී සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන ගුණාංග කොටස් සතක් වශයෙන් බෙදා වෙන්කර ඇත. එනම්[5] :

1. සංස්කෘතිය පුරුද්දෙන් හා දැනීමෙන් ලබා ගත්තකි.
   (The learned quality)
2. සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන පරපුරෙන් පරපුරට පැවතෙමින් යාමේ ගුණය,
   (The transmissive quality)
3. සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන සමාජයේ පැතිර පැවතීමේ ගුණය,
   (The Social quality)
4. සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන පරමාදර්ශී ස්වභාවය,
   (The ideational quality)
5. සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ලැබෙන සාමාජික තෘප්තිය දුන්වීමේ ගුණය,
   (The gratifying quality)
6. සංස්කෘතිය තුළ ඇති අවස්ථාවෝචිත පරිදි සකස්වීමට හැකි ගුණය,
   (The A doptive quality)
7. සංස්කෘතිය තුළ දක්නට ඇති සමෝධාන ගුණය,
   (The integrative quality)

වශයෙනි. මෙම ගුණාංග ඔස්සේ විග්‍රහ කර බලන විට සංස්කෘතිය ප්‍රධාන කොටස් තුනකට බෙදා තේරුම් ගැනීමට පුළුවන.

1. අත්දැකීම් මත බිහි වූ සංස්කෘතිය,
2. කලා රසිකත්වය මත බිහි වූ සංස්කෘතිය,
3. ප්‍රතිමානක සංස්කෘතිය යි.[6]

අත්දැකීම් මත බිහි වූ සංස්කෘතිය ගොඩ නැගෙන්නේ මූලික ව ම අත්දැකීම් ආශ්‍රය කර ගෙන යි. එයින් අපට අපේ පරිසරය හා යාන්ත්‍රික කම ඇතුළත් නුවණ ලබා දෙයි. අපගේ යම් යම් භෞතික අවශ්‍යතා ඉටු කර ගැනීමට අපට ආවේණික 'තාක්ෂණයන්' අප අතර ඇති අතර එය බොහෝ විට නගුලේ සිට යන්ත්‍රෝපකරණ තෙක් විහිද පවතී. මෙහි දී අප ලබන දැනුම් සම්භාරය කොතරම් ද, එම දැනුම ලබා ගන්නේ කෙසේ ද? යන්න අත්දැකීම් හා මත බිහි වූ සංස්කෘතිය වෙතින් ධ්වනිත වේ. මෙම කරුණ නූතන නවීකරණ සමාජය ඇසුරින් ද පැහැදිලි කර ගත හැක. අද නවීන තාක්ෂණය හා සාම්ප්‍රදායික තාක්ෂණය යන දෙක ම එක ලෙස දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් කෘෂිකාර්මික කටයුතුවල දී කෙම් ක්‍රම, අභිචාර විධි, පුද පූජා ආදිය කිරීමට අපි පුරුදු ව සිටිමු. එහෙත්, ඒ සමඟ ම නවීන තාක්ෂණයේ යම් යම් අංග ද අප අමතක කර නැත. මෙහි දී සිදුවී ඇත්තේ සාම්ප්‍රදායික තාක්ෂණය වටා නවීන තාක්ෂණය එක්තරා ආකාරයකට නවීකරණය වීම යි. අනෙක් අතට පැරණි සමාජයේ ශ්‍රමය මූලික කරගත් වැඩ කටයුතු රැසක් අද යන්ත්‍ර සූත්‍ර රැසකට පවරා ක්‍රියාත්මක වනු පෙනේ. මෙම තාක්ෂණික ප්‍රගතිය, අර්ථ ක්‍රමයට ක්ෂණික ව බලපෑමක් කරමින් සමාජ ව්‍යූහය කෙරෙහි ද බලපා ඇත. සංස්කෘතික අංග කෙරෙහි ද බලපා ඇත.

කලා රසිකත්වය මත බිහි වූ සංස්කෘතිය නිසා සිංහලයේ විවිධ කලා කෘති එනම්, ගීත, නාට්‍ය, සාහිත්‍ය නිර්මාණ ආදිය බිහි වී ඇත. විශේෂයෙන් ම ජනකවි, ජනගී, ආදිය එහි දී වැදගත් වේ. මෙම සංස්කෘතියේ යම් යම් අංග සකස් වීම කෙරෙහි බුදුසමය සිංහලයාට බලපා ඇති බව මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහතා පෙන්වා දී ඇත. ඔහු මෙම අදහස ඉදිරිපත් කරන්නේ ද එක්තරා සමාජ විද්‍යාත්මක දෘෂ්ටියකිනි. ලංකාවේ බහුල ලෙස දක්නට ඇති ධාන්‍යාකාර බුබ්බුලාකාර හා ඝණ්ඨාකාර යන චෛත්‍යය නිර්මාණ ආකාරයන් තුන ම සිංහල ජන දිවියේ ප්‍රධාන අංගයන් අතර ගොවිතැන ඇසුරින් බිහි වූ කලාත්මක නිර්මාණයන් වේ. දිය බුබුලකින් අනිත්‍යභාවය මෙන් ම ජලයේ ඇති වැදගත්කම ද පෙන්වා දේ. ඝණ්ඨාකාර දගැබ ඝණ්ඨාරයේ හැඩය ගනී. ඝණ්ඨාවෙන් සංකේතවත් වන්නේ වෙලාව දැන ගැනීමේ ක්‍රමය යි. දහවල බුද්ධපූජාවට නාද කරනු ලබන ඝණ්ඨාව කුඹුරේ

සිට ගැම්යනට වේලාව දැන ගැනීමට උපකාරී වන්නට ඇත. ධාන්‍යාකාර දගැබ් ගොඩ ගැසූ ධාන්‍ය ගොඩක ස්වරූපය ගනී.

තුන් වෙනුව ප්‍රාතිමාණක සංස්කෘතිය ද වැදගත් වේ. එනම්; හොඳ නරක හා ඒ පිළිබඳ නීති රීති චර්යා විධි කියා දෙන සංස්කෘතිය යි. මෙවැනි ඉගැන්වීමක් අපට ලබා දෙන්නේ "ප්‍රතිමාණ" හෙවත් "ධර්මතා" (Mores) මගින් බැව් අපි දනිමු. සමාජානුයෝජන ක්‍රියාවලියේ දී අපි මෙම පාඩම් ඉගෙන ගනිමු. පවුල, පාසැල, පන් සල, මිත්‍ර කණ්ඩායම් ආදිය එහිදී වැදගත් වේ. කෙටියෙන් සැලකුවොත් සමාජයේ වැඩි පිරිසක් කැමති. (ගණ—ඉච්ඡා) හැසිරීමකට අපි පුරුදු පුහුණු වෙමු. උදා : වශයෙන් යම්කිසි සාමාජික උත්සව යක් හෝ සාදයක් පවතින විට සිංහල අප එකි නෙකාට දැත් එක්කොට ආචාර කොට ඔවුන් පිළි ගැනීම දක්විය හැකි යි. මෙහි දී ආචාරය කරනු ලබන්නා ද අවස්ථාවට ගැළපෙන ප්‍රතිචාරයන් අපේක්ෂා කරයි. අවස්ථානුකූල ව එවැනි ප්‍රති ආචාර කිරීමකින් ඔවුනොවුන් අතර සුහදතාව රැකෙන්නේ කණ්ඩායම්බලාපොරොත්තුවලට නැත හොත් ගණඉච්ඡාවලට අනෙකාගේ අනුකූලතාව ලැබීම නිසා ය.

ඉහත දක් වූ ලෙස හොඳ නරක පිළිබඳ මුල් පාඩම් සංස්කෘතිය තුළින් ඉගෙනීමේ දී ඒ පිළිබඳ ව කුඩා දරුවන් හා වැඩිහිටියන් අතර පවතින සම්බන් ධතාවන් ද සඳහන් කරනු වටී. **මාග්‍රට් මීඩ්**[7] නම් මනෝ විද්‍යාඥවරිය කුඩා දරුවන් හා වැඩිහිටියන් අතර තහවුරු වන සංස්කෘතික සම්බන්ධය විස්තර කිරීමේ දී සංස්කෘතිය තුන් වර්ගයකට බෙදා, ඒවා අතර පවත්නා සම්බන්ධතාව පැහැදිලි කර ඇත. ඉන් පළමුවැන්න 'පශ්චාත් රූපික සංස්කෘතිය යි.' (Post figurative) මෙහි දී කුඩා දරුවෝ ප්‍රධාන වශයෙන් මව්පිය සහෝදරාදී වැඩිහිටියන්ගෙන් උගනිති. දෙවැන්න සමරූපික සංස්කෘතිය යි. (configurative) මෙහි දී ළදරු වැඩිහිටි දෙපිරිස ම සම වයසේ අයගෙන් උගනිති. තෙ වැන්න ප්‍රාග්රූපික සංඝෘතිය යි. (Pre figurative) මෙහි දී වැඩිහිටියෝ සිය දූ දරුවන්ගෙන් උගනිති. ම්ලේච්ඡ සමාජ, කුඩා ආගමික කණ්ඩායම් හා විවිධ දර්ශනවාදීන්ට එක් වූ කණ්ඩායම් පශ්චාත් රූපික කණ්ඩායම්වලට අයත් වෙති. මෙම කණ් ඩායම් විවිධ ඉගෙනුම් ලබන්නේ අතීතයෙනි. විවිධ වෙනස්කම්වලට ඔරොත්තු දෙන ආකාරයට ක්‍රම සකසා ගෙන මනා ශිෂ්ටාචාර විසින් ප්‍රයෝජන යට ගනු ලබන්නේ සම්රූපික සංස්කෘතිය යි. මෙහි දී මිනිස්සු සම වයස් ගත අයගෙන් යහළු යෙහෙළියන්ගෙන්, වෘත්තීය කටයුතුවල යෙදී සිටින තම සඟයන්ගෙන් ඉගෙනුම් ලබති. මේ අතර නවීන යුගයේ වෙසෙන අය තමාට වඩා අලුත් අලුත් ශාස්ත්‍රක්‍රම හදරන තම දරුවන්ගෙන් යම් යම් කාරණා ඉගෙනීමට හුරු වෙති. මෙම ප්‍රාග් රූපික සංස්කෘතිය වූ කලී ඉතා හෙමින් වෙනස් වන්නක් බැව් මීඩ් දක්වා ඇත. සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව කරනු ලබන සමාජ විද්‍යාත්මක අධ්‍යයන යන්හි දී වැදගත් වන තවත් සංකල්ප කීපයක් වේ.

එනම් :

1. විවෘත සංස්කෘතිය,
2. ආවෘත සංස්කෘතිය,
3. ද්‍රව්‍යමය සංස්කෘතිය,
4. උප සංස්කෘති,
5. සංස්කෘතික සමෝධානය,
6. විසරණය,
7. විරෝධි සංස්කෘතිය,
8. සංස්කෘතික සම්පර්කය ආදිය යි.

ද්‍රව්‍යමය සංස්කෘතිය යනු සංස්කෘතිය හා සම්බන්ධ වූ ද්‍රව්‍යමය දේවල් පිළිබඳ එක්කාසු කළ දැනුම යි. ඇඳුම්, පැළඳුම්, මෙවලම්, උපකරණ, ගේ දොර, ගෘහ උපකරණ යන්ත්‍රසූත්‍ර ආදී හැම දෙයක් ම ඊට ගැනේ. ශ්‍රී ලංකාව ගතහොත් අපට ආවේණික සංස්කෘතික උපකරණයන් ඇති බව පෙනේ. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහතා මේ පිළිබඳ මෙසේ දක්වා ඇත :

> "අපි උපකරණ රථ වාහන, පොත පත යනාදිය සැලකිය යුත්තේ සංස්කෘතික උප කරණ ලෙසිනි. ඒ උපකරණ භාවිත කිරීමේ දී අපේ සිතුම් හා ගති පැවතුම් වෙනස් වෙයි. උපකරණ නිසා වෙනස් වන ඒ ගති පැවතුම් සංස්කෘතියේ ලොකු කුඩා අංශ වෙයි. ධම්ම

පදය කියවන අයෙකුගේ සිතුම් පැතුම් වෙනස් වෙයි. ඒ නිසා ඔහුගේ හැසිරීම ද වෙනස් වේ. වෙනස් වුන ඒ හැසිරීම සංස්කෘතියේ සලකුණකි. ධම්මපදය සංස්කෘතික උපකරණයකි.''[8]

ආවෘත සංස්කෘතිය යනු සංස්කෘතියක පවත්නා වූ අදහස්, විශ්වාස පුරුෂාර්ථ ආකල්ප යනාදිය හා සම්බන්ධ වූ චර්යාවන් ය. උදා: වශයෙන් යම්කිසි ආපදාවකට මුහුණ පෑ අයෙක් දෙවියන් ඉදිරියේ ආයාචනය කිරීමේ දී මෙම ආවෘත සංස්කෘතියේ අංශයක් තේරුම් ගත හැකි ය. දෙවියන් පිළිබඳ ඔහුගේ ආකල්පය, ඔහු කරන ආයාචනය, මේ සියල්ල මතුපිටින් නො පෙනෙයි. සංස්කෘතියේ ඇති මේ ආවෘත හෙවත් වැසුණු ස්වභාවය තේරුම් ගැනීමට අවශ්‍ය කාරණා කීපයක් වේ. 1 අදහස් 2 විශ්වාස 3 ඇදහිලි 4 සාර ධර්ම 5 ආකල්ප ඒ අතර ප්‍රධාන ය. මේ එක එකක් වටහා ගත් විට ඒ සංස්කෘතියේ ජීවත්වන අයගේ හැසිරීම තේරුම් ගැනීම අපහසු නො වේ. විවෘත සංස්කෘතිය මෙසේ ආයාසයකින් තොර ව අවබෝධ කර ගත හැකි එකකි. උදා : වශයෙන් කොළඹ කුරුඳුවත්තේ මිනිසුන්ගේ ජීවන රටාව බැලූ බැල්මට හඳුනා ගත හැකි එකකි. ඔවුන්ගේ සංස්කෘතිකාංග හා බැඳී පවතින ගරුත්ව සංකේත පවතී. එ මෙන් ම රොඩී මිනිසුන්ගේ ජීවිතය දෙස බැලීමෙන් ම ඔවුන්ගේ සංස්කෘතිකාංග තේරුම් ගැනීම උගහට නො වේ. මෙවැනි තැන් විවෘත සංස්කෘතිය තේරුම් ගැනීමට ආධාරයකි.

යම් කිසි සංස්කෘතියක ජීවත් වූ පිරිසක් ප්‍රධාන සංස්කෘතියට අනුකූලතාව නො දක්වමින් එක්තරා ආකාරයක ඒ සංස්කෘතියට ප්‍රතිවිරුද්ධ සංස්කෘතියක් අනුගමනය කරනවා නම් ඔව්හු විරෝධි සංස්කෘතියක් ඇති පිරිසක් ලෙස ගැනෙති. (Counter Culture) ඇමරිකානු හිපි පිරිස මේ ගණයේ ලා ගිණිය හැකි පිරිසකි. අනෙක් අතට විශාල සංස්කෘතික කලාපයක් තුළ සුවිශේෂ සංස්කෘතික ලක්ෂණ පිළිබිඹු කරමින් යම් පිරිසක් ජීවත්වීමේ දී ඔවුන් තුළ උප සංස්කෘතීන් පැන නැගී ඇති සැටි දැකීමට පුළුවන. උදා : වශයෙන් විශ්වවිද්‍යාල තුළ පවතින තත්ත්වය දැක්විය හැකි යි. මෙම උප සංස්කෘතීන්ට ආවේණික භාෂාව, සිතුම් පැතුම්, සංකේත ආදිය ඇත්තේ ය.

සංස්කෘතික සමෝධානය (Cultural Integration) යනු සංස්කෘතියේ අංශයක් වන දක්ෂතා, ලැදියාවන්, නිර්මාණයන්, විශ්වාස, ඇදහිලි, ආදී සියල්ල ම එකට එක්කාසු වී බැඳී පැවතීම යි. තනි තනි ව ගත් කල ඒවායේ ශක්තිය හීන වී යතැ යි පිළිගැනේ.

පරිබාහිර සංස්කෘතියකින් යම් යම් අංශ තමන් ගේ සංස්කෘතියට පැමිණ එයට ඒකාබද්ධ වන්නා වූ ආකාරය සංස්කෘතික විසරණය (Diffusion) ලෙස හැඳින්වේ. රැල්ෆ් ලින්ටන් නම් මානව විද්‍යාඥයා පවසන ආකාරයට ඕනෑම සංස්කෘතියක සියයට අනූවක් අංග විසරණය නිසා ලැබුණු ඒවා ය. සිංහල සංස්කෘතිය බලන විට මේ කරුණ වඩාත් හොඳින් කැපී පෙනේ. එය ගොඩ නැගීමට ජාතීන් කීපයකගේ සංස්කෘතීන් ඉවහල් වූ බැව් අපි දනිමු. ලංකාවට මුලින් පැමිණි ආර්‍යයන් ගේ ආර්‍ය සංස්කෘතියත්, එකල මෙහි විසූ යක්ෂ, නාග, රාක්ෂ සංස්කෘතීන් මිශ්‍ර වීමෙන් සිංහල සංස්කෘතියේ පදනම සකස් විය. පසුව උතුරු ඉන්දියාව හා දකුණු ඉන්දියාවේ සිට පැමිණි ජාතීන්ගේ ආභාසය ලබා සිංහල සංස්කෘතිය තවත් පෝෂිත විය. බුදුසමය නිසා සිංහල භාෂා, සාහිත්‍යය, කලා ශිල්ප ආදියේ ද සිතුම් පැතුම්වල ද ප්‍රබෝධයක් සිදු විය. දකුණු ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ ආභාසය නිසා අපේ ඇදහිලි ආදියේත් අක්ෂර මාලාවේත් විශාල පෙරළියක් දැකිය හැකි විය. උතුරු ඉන්දීය බ්‍රාහ්මී අක්ෂර අනුව මුලින් අප යොදා ගත් අක්ෂර මාලාව පසුව පල්ලව අක්ෂර ක්‍රමය අනුව අටවන සියවසේ දී පමණ ඇතැම් වෙනස්කම්වලට භාජන විය. ඈත අතීතයේ දී අප රටත් සමඟ පැවැති ජාත්‍යන්තර වෙළෙඳකම් නිසා අපේ සංස්කෘතියට තව තවත් නවාංග එක් වූ බැව් ද පෙනේ. චීනය, සියම, ග්‍රීසිය වැනි පෙර අපර දෙදිග වැසියෝ මෙහි ආහ. වෙළෙඳුන් වශයෙන් පැමිණි මුස්ලිම් ජනයා මෙහි පැමිණ පදිංචි වූහ. ඉන්පසු මුස්ලිම් සංස්කෘතික දායාද ද අපේ සංස්කෘතියට එක් විය. පසු කාලයේ දී ප්‍රතිකාල්, ලන්දේසි හා ඉංග්‍රීසි ජාතිකයන්ගේ බලපෑම ද අපගේ සංස්කෘතිකාංග හැඩ ගැසීමට උපයෝගී විය.

සංස්කෘතික සම්පර්කය (Acculturation) නම් තවත් සංකල්පයක් ඇත. යම්කිසි දුර්වල සමූහයක් හෝ සමාජයක්, බලවත් සංස්කෘතියක හෝ සමූහයක බලපෑම යටතට ආ විට බලවත් සංස්කෘතියේ අංග ලක්ෂණ දුර්වල සංස්කෘතියට බල පා ඊට එක් වෙයි. මෙය සංස්කෘතික සම්පර්කය නමින් හැඳින් වේ. සංස්කෘතික ලැග්ම

(Cultural Lag) ද මේ හා යෙදෙන තවත් සංකල්පයකි. සංස්කෘතික සමහර අංග ඉක්මන් ව වෙනස් වී වර්ධනය වන අතර තවත් අංග වෙනස් නො වී ඒ ආකාරයෙන් ම පවතී නම් එතැන සංස්කෘතික ලැග්මක් ඇතැයි පිළිගැනේ. විශේෂයෙන් තාක්ෂණය නිසා සමහර අංග දියුණු වන අතර තවත් අංග දියුණු නොවී පවතී. ලැග්ම පවතිනුයේ මෙවැනි තැන්වල ය.

පොදුවේ සලකතොත් සංස්කෘතිය සමාජයේ අනිවාර්ය අංගයක් වේ. මිනිසාට ආහාරය සේ සමාජයේ පැවැත්මට සංස්කෘතිය ද අවශ්‍ය ය. මිනිසාට පරිසරයට අනුව සකස් වීමට අවකාශ ලබා දෙනුයේ සංස්කෘතිය විසිනි. වාසය සඳහා නිවාස තනා ගැනීම ජලය රැස් කර ගැනීමට වැව් බැඳීම, ආදී කටයුතු තුළින් මිනිසා දියුණු තත්ත්වයකට පත් වූ බැව් මානව ඉතිහාසය පෙන්නුම් කරයි. ඒ පිටුපස පැවතියේ එක්තරා ආකාරයක පෙළඹීමකි. අනෙක් අතට පුද්ගලයාට සමාජය තුළ අනෙක් පුද්ගලයන් සමඟ සුහද සබඳතා ගොඩ නංවා ගැනීමට සංස්කෘතිය නිසා පහසු වේ. විවාහය, පවුල වැනි 'සංස්ථා' මගින් එගීලා පුද්ගලයා දිරිමත් කරනුයේ සංස්කෘතිය විසිනි. මේ හැර තමාට විෂය නො වන ලෝකයක් ගැන මිනිසාට යම් අදහසක් ඇති කර ගැනීමට ද ඒ තුළින් සහනයක් ලබා ගැනීමට ද, පුද්ගලයාට සංස්කෘතිය උපකාරී වේ. මරනින් මතු ලෝකය පිළිබඳ ව මිනිසා දක්වන ආකල්පය එබන්දකි. මිනිසා තුළ මානව හිතවාදී ගුණාංග ඇති කොට පෙරලා සමාජය සුවදායී තැනක් බවට පත් කිරීමට සංස්කෘතිය අයෝමය මෙහෙවරක නියැලී සිටින බැව් මෙයින් පෙනේ.

පාදක සටහන් :

1. Merill E. Francis - Society and Culture Prentice Hall, Inc. 1957

2. Kroeber A. L. and Klvekham, Culture; A Critical Review of Concepts and Debinitions, Chicago, 1952

3. Taylor E. B. Primitive Culture, London, 1871

4. Linton, Ralph, The tree of Culture, New York, 1985

5. Murdock G. P. - "The Cross Cultural Survey" American Sociological Review, 5, 361 - 370 (June 1940)

6. රත්නපාල නන්දසේන සමාජ විද්‍යාවේ මූලධර්ම, කොළඹ, 1986

7. Mead M. Patterns of Culture

8. වික්‍රමසිංහ මාටින්, ඇත්ත යුක්ත, කොළඹ.

සීගිරි චිත්‍රවලින් නිරූපිත පැරණි ස්ත්‍රීන්ගේ වස්ත්‍රාභරණ

අනුර මනතුංග

දේශීය චිත්‍රකලාව පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලැබිය හැකි මට්ටමකින් ශේෂ ව ඇති පැරණි ම චිත්‍ර ඇත්තේ සීගිරියේ ය. සීගිරි පර්වත බෙයදයේ ඇති ස්ත්‍රීරූප දිවයිනේ පැරණි චිත්‍ර අතර ඇති වඩාත් ම කලාත්මක සහ ජනප්‍රියතම ඒවා ය. වංශවත් ස්ත්‍රියකගෙන් සහ පරිවාර ස්ත්‍රියක සහිත වංශවත් ස්ත්‍රියකගෙන් යුත් එම ස්ත්‍රීරූප පෙළින් නිරූපණය වන්නේ අප්සරාවන් බව පැහැදිලි ය. පැරණි අගනුවරක ඇතුළු නගරයේ ඇති චිත්‍ර වශයෙන් මේ ස්ත්‍රීරූපවලට සමකාලීන රාජසභා ස්ත්‍රීන්ගේ බාහිර ස්වරූපය ද බල පා ඇති බව සිතිය හැකි ය.

විසිතුරු ඇඳුම් පැළඳුම්වලින් සැරසී සිටීම අප්සරාවන්ගේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. අප්සරාවන්ට ගැළපෙනැ යි ලාංකික කලාකරුවා විශ්වාස කළ වස්ත්‍රාභරණ පිළිබඳ ව අදහසක් ලබා ගැනීමටත්, සමකාලීන ඉහළ සමාජයේ ස්ත්‍රියගේ වස්ත්‍රාභරණ පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලැබීමටත් මේ චිත්‍ර ඉවහල් කර ගත හැකි ය.

සීගිරි චිත්‍රවල දක්වෙන ස්ත්‍රීන් වැඩිදෙනෙකුගේ ම උඩුකය දිස්වන්නේ නිරාවරණ ව ඇති ලෙස ය. ඔවුන් යටිකයට විවිධ රටා සහිත ඇඳුමක් ඇඳ ඇත. සැම දෙනා ම විවිධාකාර ආභරණයන්ගෙන් සජ්ජිතය හ. ඒ සියල්ල අලංකාර ය; වටිනාකමින් ද ඉහළ ය. එහෙත්, සමකාලීන භාරතීය චිත්‍රවල මෙන් මේවායේ විච්චුරණයක් හෝ විභූෂණයක් හෝ දුටුව නො හැකි ය. සැබවින් ම සීගිරි චිත්‍ර සරල ය; චාම් ය. කිසිම ඇඳුමක් හෝ ආභරණයක් රූපයට අනුචිත යැයි කිව නො හැකි ය. බාහිර අලංකාරයෙන් රූපයේ ස්වාභාවික සෞන්දර්යය සඟවා තැබීමට වඩා එය ඉස්මතු වන ලෙස ඒවා යොදා ගැනීමට සීගිරි සිත්තරා සමත් වී ඇත.

සීගිරි චිත්‍රවල හැම අංශයක ම පාහේ පොදු බවක් මෙන් ම අනන්‍යතාවක් ද ඇත. බැලූ බැල්මට සැම ස්ත්‍රියක ම පාහේ ඇඳ පැළඳ ඇත්තේ එක ම වර්ගයේ වස්ත්‍රාභරණ යි. එහෙත්, ඒවා විග්‍රහ කර බැලීමේ දී පෙනෙන්නේ එක් ස්ත්‍රියකගේ ඇඳුම් සහ ආභරණ පද්ධතිය තවත් ස්ත්‍රියකගේ වස්ත්‍රාභරණ පද්ධතියට වඩා සුළු වශයෙන් හෝ වෙනස් වන බව ය.

මේ අතර සිටින පරිවාර ස්ත්‍රීන් අතරින් සිවු දෙනෙකු පැහැදිලි ව ම උඩුකයට ඇඳුම් (උත්තරීය) ඇඳ ඇත. ඒවා පිටුපසින් පියවනු ලබන සැට්ට හෙවත් කංචුක විශේෂයක් විය හැකි ය. ශරීරාංග විනිවිද පෙනෙන තරම් මේ උත්තරීයයන් දුහුල් වන අතර, සිරුර සහ ඇඳුම වෙන් කෙරෙන සීමාව පවා දක්වා නොමැත. ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකුගේ ම උත්තරීය හඳුනාගත හැක්කේ මහනෙල්වන් වූ ඔවුන්ගේ උඩුකය කොටස රතු පැහැයෙන් දක්වා ඇති නිසා ය. රන්වන් පැහැයෙන් යුත් අනෙක් ස්ත්‍රීන් දෙදෙනාගේ උත්තරීය හඳුනාගත හැක්කේ උඩුකය කොට සේ යෙදී ඇති කෙටි රේඛා නිසා ය. මොවුන් සිව්දෙනා අතරින් දෙදෙනෙකු ම උත්තරීයට අමතර ව තනපට හෙවත් කුචබන්ධ පැළඳ ඇත. ඒ අතරින් එකක් දික් අතට යෙදුණු රතු, කොළ, සහ කහ තීරු සහිත ය. එම තනපට පිටුපසින් ගැටගසන පිළිපට විය යුතු ය.

වංශවත් ස්ත්‍රීන් සහ අනෙකුත් පරිවාර ස්ත්‍රීන් අතරින් කීපදෙනෙකුවත් ඇතැම් විට සිරුරේ පැහැයට අනුකූල හෝ පැහැයකින් තොර දුහුල් උත්තරීයයන් ඇඳ සිටිනවා විය හැකි ය. එය එසේ වුව ද, නො වුව ද එම රූප චිත්‍රණය කර ඇත්තේ උත්තරීයය නිරූපණය වන ලෙස නොව, උත්තරීයය තුළින් විනිවිද පෙනෙන නිරුවතේ සෞන්දර්යය ඉස්මතු වන ලෙස බව පැහැදිලි ය.

සීගිරි ස්ත්‍රීන්ගේ උත්තරීය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයට බෙල්ගේ පිළිතුර වූයේ ඔවුන් අතිශයින් විනිවිද පෙනෙන සුළු දුහුල් සැට්ටයක් ඇඳ සිටින බව ය.[1] සීගිරි චිත්‍ර ප්‍රධාන නිදර්ශනය ලෙස ගෙන හැර පාන මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, පැරණි වංශවත් සිංහල ස්ත්‍රීන් උඩුකය නොවැසූ බවට තර්ක කළේ ය.[2] ඇල්බට් ධර්මසිරිගේ අදහස ද මේ ස්ත්‍රීන්ගේ උඩුකය නිරුවත් බව ය.[3]

සීගිරි ස්ත්‍රීන් යටිකයට ඇඳ ඇත්තේ (උත්තරීය) එක ම වර්ගයේ ඇඳුමක් ය. නාභියට පහතින් ඉන වටා දවටා තිබෙන එහි දකුණු පසට යෙදුණු නෙරිපටකින් ද, මැදින් පහතට එල්ලා වැටෙන පිළිපටකින් ද යුක්ත ය. මෙය පැරණි මූර්ති අතර සුලභ ව, දක්නට ලැබෙන දෝතිය නැමැති අන්තරීය විශේෂයේ ප්‍රභේදයක් බව පැහැදිලි ය.

එක ම වර්ගයේ අන්තරීයයන් ඇඳ සිටියත්, ඒවායේ යෙදී ඇති රටා සහ වර්ණ අනුව සෑම ස්ත්‍රියක ම තවකෙකුට නොමැති වර්ගයේ ඇඳුමක් ලබා ඇත. ඒවායේ රටා ලෙස යෙදී ඇත්තේ දිගට සහ හරහට යෙදුණු රේඛා, තීරු, සහ කොටු පමණ ය. රතු, කහ සහ කොළ පැහැයන් තනි ව හෝ මිශ්‍ර ව මේ රටා සඳහා යොදා ගෙන ඇත. ඇතැම් ස්ත්‍රීන්ගේ අන්තරීයයන් රටා රහිත ව තනි වර්ණයෙන් යුක්ත ව ඇත. බොහෝ අන්තරීයයන්ගේ නෙරිපට කෙළවර වාටිය රතු හෝ කොළ පැහැයෙන් යුක්ත වීම මේ ඇඳුමෙ විශේෂත්වයක් ය.

මොවුහු විවිධාකාර ශීර්ෂාභරණයන් පැළැඳිය හ. ඒවා අලංකාරයෙන් මෙන් ම වටිනාකමින් ද ඉතා ඉහළ ය. සීගිරි චිත්‍රවල දක්වෙන වඩාත් ම සංකීර්ණ ආභරණ ලෙස ද ඒවා හැඳින්විය හැකි ය. ඉදිරි පසින් බැලූ කල කෙස් කළඹ මුළුමනින් ම පාහේ මේ ආභරණයන්ගෙන් වැසී ඇත. එහෙත් පැත්තට පෙනෙන ලෙස ඇඳ ඇති රූපවලින් සහ කේශ බන්ධනයන්ගේත් ස්වරූපයෙන් පෙනෙන්නේ මේවා ඔටුණු වැනි හිස වැසෙන ලෙස පළඳින ශීර්ෂාභරණ වර්ගයක් නොව, කෙස් කළ බෙහි ගැවසූ කේශාභරණ විශේෂයක් වන බව ය.

මැණික්, රත්රන්, මල්වැල් යන පින්නපටි ආදිය කේශාලංකාරය සඳහා භාවිත කර ඇත. ඉහළට කර බඳින ලද කෙස් වැටිය විවිධාකාර ආභරණ පැළඳීම නිසා එකිනෙකට වෙනස් විලාසිතා රැසක් ම මෙහි දුටුව හැකි ය. පුළුල් ලෙස සලකා බලන විට එම විලාසිතා කේශාභරණ කොටස් තුනකට බෙදා දැක්විය හැකි ය.

මින් එක් වර්ගයක පොදු ලක්ෂණය වන්නේ කූඩ කීපයක් සහිත කේශාභරණයක් හිස මුදුනෙහි පළඳා තිබීම ය. මේ වර්ගයේ එක් ශීර්ෂාභරණයක හැරුණු විට අනෙක් සියල්ලෙහි ම මැද රතු පැහැති වටකුරු මාණික්‍යයක් සහ පච්චවර්ණ සිවුකොන් හැඩැති මාණික්‍යයක් ඔබ්බවා ඇත. එක් නිදර්ශනයක පමණක් සිවුකොන් මාණික්‍ය රහිත ව වටකුරු මාණික්‍යය පමණක් දක්වා ඇත. මේ සියල්ලේ ම කූඩයන් මත පුෂ්පයක් දුටුව හැකි ය.

අනෙක් විලාසිතාව මල්, පත්‍ර, සහ පින්නපටි ආදිය ඇසුරු කර විවිධාකාරයෙන් කෙස් කළඹ සකස් කිරීම ය. ඇතැම් ස්ත්‍රීන් පින්නපටි ඇසුරු කරගෙන ජටා මකුටයට තරමක් සමාන වන ලෙස කෙස් කලඹ බැඳ ඇත. මේ විලාසිතාව සමඟ යෙදී ඇති මල් සහ පත්‍ර ස්වාභාවික මල් සහ පත්‍ර නොව රනින් කරන ලද පුෂ්පපට සහ පත්‍රපට විය හැකි ය. ඇතැම් පුෂ්ප සහ පත්‍ර රන්වන් පැහැයෙන් දක්වා තිබීම ද මේ අදහසට රුකුලක් ය.

මේ ප්‍රධාන වර්ග දෙකට ම වඩා වෙනස් ශීර්ෂාභරණ ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකුගේ හිස සැරසී ඇත. රතු සහ කොළ පැහැති මාණික්‍යයන් ඔබ්බවා රනින් කළ එම ශීර්ෂාභරණ දේවරූපවල යෙදී ඇති "මකුට" යන් බඳු ය.

ඉහත කී කේශාභරණයන් හැරුණු විට ඇතැම් ස්ත්‍රීන්ගේ උරහිස මත විසිරී තිබෙන මල්දම් ද කේශාලංකාරයක් ලෙස හිස පිටුපස ගැවසූ මල්දම් බව පැහැදිලි ය. මේ අතරින් එක් ස්ත්‍රියක පැළඳි මල්දම ඉන දක්වා විහිදී තිබෙනු දුටුව හැකි ය.

ශීර්ෂාභරණ සමඟ සසඳා බැලීමේ දී මේ ස්ත්‍රීන්ගේ කර්ණාභරණ බෙහෙවින් සරල ය. සුළු ප්‍රභේද ඇතත්, ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකු හැරුණු

අනුග්‍රහය: පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්

විට අනෙක් සෑම ස්ත්‍රියක ම පළඳා ඇත්තේ වටකුරු විශාල කර්ණාභරණ විශේෂයක් ය. ඒවා කෙතරම් විශාල ද යත් හිස ඔසවන විට උරහිස මත පතිතවන තරම් ය. රන්වන් පැහැයෙන් යුත් මේවායින් නිරූපණය වන්නේ රනින් කළ කුණ්ඩලාභරණ විශේෂයක් විය යුතු ය. මේවා පත්‍ර කුණ්ඩල ලෙස හඳුන්වන රනින් කළ කුණ්ඩලාභරණවලට සමාන ය. සමකාලීන අජන්තා චිත්‍රවල දක්වෙන ස්ත්‍රීන්ගේ කුණ්ඩලාභරණ ද මූලික වශයෙන් මේ වර්ගයට සමාන ය.

ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකු පමණක් ඉහත කී වර්ගයට වඩා වෙනස් වර්ගයක කුණ්ඩලාභරණ පළඳා ඇත. එම ස්ත්‍රීන් දෙදෙනා ම ඉරුණු කන්පෙති සහිත ස්ත්‍රීන් වීම විශේෂත්වයක් ය. මේ කුණ්ඩලාභරණ ය පහතට එල්ලෙන කොකු හැඩයකින් යුක්ත ය. එහෙත්, මේ අතරින් එක් රූපයක් දූනට විනාශ කර තිබීමත්, අනෙක් රූපයේ කර්ණාභරණය අපැහැදිලි ව තිබීමත් නිසා ඒවායේ නියම ස්වරූපය දක්වීම අසීරු ය. කෙසේ වුව ද මේවා "රත්න කුණ්ඩල" ලෙස හඳුන්වන කුණ්ඩල විශේෂයට අයත් විය හැකි ය.

සෑම ස්ත්‍රියක ම අවම වශයෙන් මාල දෙකක්වත් පළඳා ඇත. ඒ අතරින් බොහෝ දෙනෙකු මාල තුනක් පළඳා ඇති අතර, කීප දෙනෙකු මාල හතරක් පළඳා ඇත. මේ මාල වර්ග අතර මාල තුනක් පොදු මාල ලෙස සැලකිය හැකි ය. සෑම ස්ත්‍රියක ම පාහේ එම මාලවර්ග තුනේ ප්‍රභේදයන් පළඳා ඇත.

මේ පොදු මාලවර්ග තුන අතරින් එකක් සරල පබළු දමයකි. හුයක අමුණන ලද පබළු ඇට දෙකක් හෝ තුනක් සහිත එය ගෙලෙන් පහතට නො එල්ලෙන පරිදි, ගෙළ වටා බැඳ ඇත. සුසැට ආභරණ අතර එන හෙළ මුතු මාලාව සහ ග්‍රීවාලංකාරය වැනි මාල මේ මාලයට සමාන වන්නට ඇත. හින්දු කාන්තාවන් විවාහචාරිත්‍රයක් ලෙස පළඳින තාලිපොටට මෙය සමාන කිරීමට ඇතැම් විද්වතුන් උත්සාහ දරා ඇත.[4]

පොදු මාල තුන අතර සෑම විට ම මැද පිහිටියේ වටකුරු පදක්කමක් සහිත මාලයක් ය. එම පදක්කමත්, පදක්කම දරා සිටින දමයත් රන්වන් පැහැයෙන් යුක්ත හෙයින් එය රන්දමයක් බව සිතිය හැකි ය. වටකුරු පදක්කම මැද රතු හෝ පච්ච වර්ණ මාණික්‍යයක් ඔබ්බවා ඇති අතර, ඇතැම් විට ඒ සමඟ හෝ ඒ වෙනුවට කුඩා මිණිකැට කීපයක් ඔබ්බවා තිබෙනු දුටුව හැකි ය. පදක්කම දරා සිටින දමය සරල දමයක් වන අතර ස්ත්‍රීන් කීප දෙනෙකුගේ පමණක් එය පුරුක් සහිත දමයක් වී ඇත.

සීගිරි ස්ත්‍රීන් පැළඳි ආභරණ අතර වඩාත් ම කැපී පෙනෙන සහ අලංකාර ආභරණය ලෙස මේ මාලය හැඳින්විය හැකි ය. සුසැට ආභරණ අතර එන "රන්දම" යනුවෙන් හැඳින්වෙන ආභරණ විශේෂයට මේය අයත් කළ හැකි ය. අප්සරාවන් පළඳින මාල අතර පදක්කමක් සහිත මාලයක් ද ඇත.[5]. සීගිරි ස්ත්‍රීන්ගේන් එකියක හැර අනෙක් සියලු ම දෙනා මේ වර්ගයේ මාල පළඳා ඇත.

මාල අතරින් සෑමවිට ම පහතින් ම යෙදී ඇත්තේ සරල පුළුල් මාලයකි. ගෙළ වටා විත් පියයුරු මුල හෝ පියයුරු මත පතිත ව ඇති එය සෑම ස්ත්‍රියක විසින් ම පළඳා ඇත. පොදුවේ ගත් විට විශේෂ රටාවකින් හෝ පැහැයකින් තොර මෙය සරල පිළිපටක් විය හැකි ය. ඇතැම් විට මෙහි පොටවල් දෙකක් හෝ කීපයක් ද දුටුව හැකි ය. එ මෙන් ම සමහර නිදසුන්වල කළු පැහැති කෙටි හරස් රේඛා දක්නට ඇත. එම කළු රේඛාවලින් නිරූපණය වන්නේ මුතු නම් මෙය "මුතුහරක්" විය යුතු ය.

ඉහත කී පොදු මාල වර්ග තුන හැරුණු විට තවත් මාල වර්ග කීපයක් ම සීගිරි ස්ත්‍රීන් පළඳා ඇත. සෑමවිට ම එම මාල පබළුදමයත් වටකුරු පදක්කමත් සහිත මාලයත් අතර පළඳා තිබීම විශේෂත්වයක් ලෙස දක්විය හැකි ය.

මාලවලට අමතර ව එක් ස්ත්‍රියකගේ පමණක් බඳ තවත් අමුතු ආභරණයකින් සරසා ඇත. එම ආභරණය මාණික්‍යයට ඔබ්බවන ලද ඇල චතුරශ්‍රාකාර පදක්කමකින් සහ ඊට සම්බන්ධවන සිවු පොටකින් යුක්ත ය. එහි පදක්කම පියයුරුවලට පහතින් දක්වා ඇති අතර, ඊට සම්බන්ධ වන සිවු පොටින් දෙපොටක් උරහිස් හරහා ද, දෙ පොටක් නිතඹ හරහා ද යෙදී ඇත.

සියලු ම ස්ත්‍රීන් බාහුවළලු සහ කරවළලු පළඳා ඇත. ඒ අතරින් බාහුවළලු සරල ය; ප්‍රභේද අඩු ය. පුළුල් වශයෙන් ගත් කල ඒවා වර්ග තුනකට බෙදිය හැකි ය. ඒවායින් වඩාත් ප්‍රචලිත ව ඇත්තේ වටකුරු බාහුවළලු විශේෂය යි. ඒවා බෙහෙවින් සරල ය. පුළුල් ය. ඇතැම් වළලුවල සුළු වශයෙන් ඉලිප්පුනු ස්වභාවයක් ඇතත් බොහෝ විට

මේවා පැතලි ය. බාහුව සමඟ ඇලුණු ස්වභාවයෙන් යුක්ත ය. ඒවායින් නිරූපණය වන්නේ පිළිපට හෝ එවැනි තුනී ද්‍රව්‍යයකින් නිර්මාණය කළ බාහුවළලු වර්ගයක් විය හැකි ය. මේ අතරින් ඇතැම් වළලුවල කළු පැහැති කෙටි රේඛා යෙදී ඇත. එ මෙන් ම ඇතැම් ඒවා එකට ඇලුණු වළලු කීපයක් හෝ පොටවල් කීපයක් සහිත වළල්ලක් මෙන් පුළුල් ව ද වට රේඛා දෙකක් හෝ කීපයක් සහිත ව ද දක්වා ඇත. මේ වළලු බොහෝ විට අවර්ණ ව හෝ පඬුවන් පැහැයෙන් යුක්ත ය. එහෙත් එක් ස්ත්‍රියක පැළඳි වළල්ලක් පමණක් කොළ පැහැයෙන් දක්වා ඇත.

ස්ත්‍රීන් කීපදෙනෙකුගේ අත්වල ඉහත කී වර්ගයට වඩා වෙනස් වර්ගවල බාහුවළලු දුටුව හැකි ය. එකියකගේ අතේ රන්වන් බාහුවළලුවල වටකුරු කොටසින් ඉහළට එසවුණු කූඩයක් බඳු කොටසක් දුටුව හැකි ය. එහි ඉහළට එසවුණු කොටස මුල පච්ච වර්ණ සිවුකොන් මාණික්‍යයක් ඔබ්බවා ඇත. මේ ඉහළට එසවුණු කොටස සහිත බාහු වළල්ල හඳුන්වන්නේ කෙවුර ලෙස ය. සුසැට ආභරණ අතර කේයූරාභරණය ලෙස දක්වා ඇත්තේ මෙවැනි බාහුවළලු ය.

ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකුගේ දකුණු අතේ බාහුවළලු තිබිය යුතු තැන ඇත්තේ රන්වන් පැහැයෙන් යුත් පුෂ්පයන් ය. මේ "ස්වර්ණ පුෂ්පයන්" පුෂ්පාකාර බාහුවළලු විශේෂයක් බව පැහැදිලි ය. බාහුවළලු හා සංසන්දනය කිරීමේ දී කරවළලු වඩාත් විස්තෘත ය. කරවළලු වශයෙන් සෑම ස්ත්‍රියක ම මාණික්‍ය එබ්බ වූ පුළුල් වළලු විශේෂයක් පළඳා ඇත. සුසැට ආභරණ අතර මිණිවළලු ලෙස හැඳින්වෙන්නේ මෙවැනි වළලු වර්ගයක් විය හැකි ය. මේ මිණිවළලු සමඟ බොහෝ දෙනා සිහින් වළලු පෙළක් ද පළඳා ඇත. වීදුරු වළලු හෝ පළිඟු වළලු යැයි අනුමාන කළ හැකි විනිවිද පෙනෙන වළලු දෙකක් ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකුගේ ම අත්වල දක්නට ඇත. කරවළලු වශයෙන් භාවිත වී ඇත්තේ මේ තුන් වර්ගය පමණක් වුවත් ඒවා යෙදී ඇති රටාව අනුව ප්‍රභේද කීපයක් ම දුටුව හැකි ය.

එක් ස්ත්‍රියකගේ හැරුණු විට අනෙක් සියලු ම ස්ත්‍රීන්ගේ අත්වල මිණිවළලු දෙක බැගින් දක්නට ඇත. එක් මිණිවළල්ලක් පමණක් පැළඳි ස්ත්‍රිය අනෙක් මිණිවළල්ල වෙනුවට දෝ විනිවිද පෙනෙන වළල්ලක් පැළඳියා ය. ඇය එම වළල්ල පැළඳ ඇත්තේ මැණික්කටුව අසල ය. එම විනිවිද පෙනෙන වළල්ල සහ ඉහළින් පිහිටි මිණිවළල්ල අතර ඇය සිහින් වළලු පෙළ පැළඳියා ය. මිණි වළලු පැළඳි ස්ත්‍රීන් අතරින් වැඩි දෙනෙකු ම සිහින් වළලු පෙළ පැළඳියේ මිණිවළලු දෙක අතර ය. විනිවිද පෙනෙන වළල්ලෙන් පැළඳි අනෙක් ස්ත්‍රිය එය පළඳා ඇත්තේ ඉහළින් පිහිටි මිණිවළල්ලට තරමක් ඔබ්බෙන් "අතිරේක වළල්ලක්" ලෙස ය. එක් ස්ත්‍රියක ඉහත කී රූපවල මෙන් මිණිවළලු දෙක පරතරයක් ඇතිව පළඳා ඇතත්, ඒ අතර සිහින් වළලු පෙළ නො පැළඳියා ය. ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකු ම මැණික් කටුවේ සිට ඉහළට සිහින් වළලු පෙළ පළඳා, එහි කෙළවර එක් මිණිවළල්ලක් ද අනෙක් මිණිවළල්ල ඊට තරමක් ඔබ්බෙන් පළඳා ඇත. තවත් ස්ත්‍රියක මිණි වළලු දෙක අතර සිහින් වළලු පෙළ පළඳා ඇතත් මැණික්කටුව අසල ඇති මිණිවළල්ල ඉක්මවා ද සිහින් වළලුපෙළ පළඳා ඇත.

සෑම ස්ත්‍රියක ම ශීර්ෂාභරණ, කුණ්ඩලාභරණ, වළලු සහ මාල පළඳා ඇතත්, මුදු පළඳා ඇත්තේ ස්ත්‍රීන් සිවු දෙනෙකු පමණ ය. ඒවා ද ඉතාමත් සරල කුඩා මුදු ය. එමෙන් ම එම ස්ත්‍රීන් සිවු දෙනා ම වම් අතේ සුලඟිල්ල මුල මුදු පළඳා තිබීම ද විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

පාදක සටහන් :

1. Bell, H. C. P (1909). *Archaeological Survey of Ceylon Annual Report for* 1905. *CSP*. XX)1909)
2. වික්‍රමසිංහ, මාර්ටින් (1960) පුරාණ සිංහල ස්ත්‍රීන්ගේ ඇඳුම්, මහරගම, සමන් මුද්‍රණාලය.
3. Dharmasiri, A. (1983). The Painters and the Paintings of the School of Sigiriya. *Sigiriya Seminar Papers*. Central Cultural Fund.
4. Raghavan, M. D. (1948). Sigiri Frescoes. *Spolia Zeylanica*. Vol. 25, pt. 2.
5. Stutler, M. and J. (1977). *A Dictionary of Hinduism*. Lohdon, Routledge and Kegan Paul.

බුදුසමය හා සෞන්දර්ය ආස්වාදය

ආනන්ද ගුණසිංහ

සෞන්දර්යය පිළිබඳ ව බුදුසමයේ දැක්වෙන සංකල්පනා හා සෞන්දර්යය පිළිබඳ ව භාරතීය හා බටහිර කාව්‍යවිචාර ග්‍රන්ථයන්හි දැක්වෙන සංකල්පනා විමර්ශනය කරමින් බුදුසමය හා සෞන්දර්ය ආස්වාදනය අතර ඇති සම්බන්ධය පිළිබඳ විමර්ශනයක් කිරීම මෙම ලිපියෙහි අභිප්‍රාය වෙයි.

එක් අතකින් බලන කල බුදුසමය අනිත්‍යය, දුක්ඛ, අනාත්ම යන ත්‍රිලක්ෂණය පෙරටු කොට ගත් ආගමක් ලෙස සලකනු ලැබෙයි. එහෙයින් ලෞකික විෂයයක් වන සෞන්දර්යය හා බුදුසමය අතර ඇති සම්බන්ධය කුමක් දැ යි කෙනෙකුට මෙහි දී තර්ක කිරීමට පුළුවන.

එහෙත්, බුදුසමයෙහි දැක්වෙන ඇතැම් ඉගැන්වීම්වලට අනුව බලන කල බෞද්ධයාට සුන්දරත්වය පිළිබඳ හැඟීම්වලින් ඉවත් වීමට හෝ ඒවා කෙරෙන් පලා යාමට හෝ වුවමනාවක් නොමැති බව පැහැදිලිව ම පෙනේ. බෞද්ධයාට සුන්දරත්වය පිළිබඳ හැඟීම් පාලනය කර ගෙන ඒ කෙරෙහි ඇලී ගැලී නො සිට එහි ඇති විපරිණාම ස්වභාවය හා විනාශ වන ස්වභාවය පිළිබඳ අවිපරීත අවබෝධයක් ඇති කර ගෙන සෞන්දර්යය ආස්වාදනය කිරීමට බුදුසමයෙන් ඉඩ කඩ සැලසී තිබේ. මේ හේතුව නිසා ඇතැම් බෞද්ධ කාව්‍යසංග්‍රහවල ලෝකයේ පවත්නා විචිත්‍ර වස්තූන්හි ඇති සුන්දරත්වය අරබයා පහළ වූ චමත්කාර ජනක හැඟීම් පිළිබිඹු කෙරෙන ප්‍රකාශන රැසක් අන්තර්ගත ව තිබේ. එහි විචිත්‍ර වස්තූන්හි ඇති සුන්දරත්වය හා ඒවාහි ඇති විපරිණාම ස්වභාවය පිළිබඳ අවිපරීත අවබෝධය ඇති කර ගෙන බෞද්ධයන් සෞන්දර්ය රසාස්වාදනයෙහි නියැලුණු ආකාරයත් ඒ තුළින් ඔවුන් විමුක්ති සුඛය සාක්ෂාත් කර ගත් ආකාරයත් එම ප්‍රකාශනවලින් හෙළි වේ. මෙම කරුණු හෙළි කර ගැනීමට පසුබිමක් වශයෙන් අපි මෙහි ලා මුලින් ම සෞන්දර්යය හෙවත් සුන්දරත්වය ගැන කාව්‍යවිචාර ග්‍රන්ථවල දැක්වෙන කරුණු කිහිපයක් විමසා බලමු.

සෞන්දර්යය යනු ස්වභාව ලෝකයේ අපූර්ව වස්තූන්හි ඇති සුන්දරත්වය පිළිබඳ හැඟීම් ය. මෙම හැඟීම්වලින් ප්‍රමුදිත වූ ද, ප්‍රබුද්ධ වූ ද, මනසක් ඇති කවීන් විසින් හා කලාකරුවන් විසින් තම තමන් තුළ පහළ වූ හැඟීම් නොයෙක් කලාමාධ්‍ය මගින් ප්‍රකාශ කර ඇත. එම හැඟීම් ඇතැම් විට ගද්‍යය හෝ පද්‍යය වැනි ප්‍රකාශන මාර්ගවලින් ද එළිදැක් වී ඇත. නාට්‍යයේ මාර්ගයෙන් ද සංගීතයේ හෝ චිත්‍රයේ මාර්ගයෙන් ද ඒ හැඟීම් පළ කොට ඇත. මේ අනුව සෞන්දර්යය යනු කාව්‍ය, නෘත්‍ය, නාට්‍ය හා සංගීතය ආදී විවිධ මාධ්‍ය තුළින් කවීන් විසින් හා කලාකරුවන් විසින් සහෘදයන් තුළ සුන්දරත්වය පිළිබඳ සියුම් හැඟුම් ජනනය කිරීමට තැත් කරනු ලබන ආස්වාද ජනක හැඟීම් සමුදයයක් බව පැවසිය හැක.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ විවිධ මතිමතාන්තර හා ප්‍රකාශන මාර්ග ද විවිධ සිද්ධාන්ත ද ලෝකයේ දියුණු කාව්‍ය ග්‍රන්ථවල සඳහන් ව තිබේ. මේ සම්බන්ධ තොරතුරු වැඩිපුර ම දක්නට ලැබෙන්නේ භාරතීය කාව්‍යවිචාර ග්‍රන්ථවල හා බටහිර ග්‍රීක කාව්‍ය විචාර ග්‍රන්ථවල ය. මෙම ග්‍රන්ථවල සෞන්දර්යය සම්බන්ධයෙන් දැක්වෙන අදහස් බුදු සමයෙහි සෞන්දර්යය සම්බන්ධයෙන් දැක්වෙන අදහස් සමඟ සසඳා බලන විට ඒවා අතර පැහැදිලි වෙනසක් ඇති බව දක්නට ලැබෙයි. එහෙයින් සෞන්දර්යය පිළිබඳ ව බුදුසමයෙහි දැක්වෙන අදහස් විමර්ශනය කර බැලීමේ දී භාරතීය හා බටහිර ග්‍රීක කාව්‍යවිචාර ග්‍රන්ථවල ඒ සම්බන්ධයෙන් දැක්වෙන අදහස් තේරුම් ගැනීම ද අවශ්‍ය ය.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා භාරතීය කවීන් විසින් ඉයාද ගන්නා ලද එක් සංකල්පයක් නම් රසවාදය යි. රසවාදයට අනුව භාරතීය කවීන් රස ජනනය කිරීම යනුවෙන් සිදු කිරීමට උත්සාහ කර තිබෙන්නේ රසිකයාගේ හදවතෙහි ජනිත වන හැඟීම් සමුදය අරමුණු කොට ගෙන වචන පිළිබඳ සංවිධානයක් කිරීම ය. එකී රස ජනනය වීම භාව, විභාව, අනුභාව හා ව්‍යභිචාරි භාව යන ප්‍රකාශන මාර්ගවලින් සිදු වන බව පෙන්නුම් කිරීමට භාරතීය රසවාදීන් උත්සාහ කොට ඇත.

සෞන්දර්යය හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා භාරතීය කවීන් යොද ගත් තවත් කාව්‍යවිචාර මාර්ගයක් වන්නේ අලංකාර වාදය යි. අලංකාර වාදීන්ගේ එක් ප්‍රකාශනයක් වූයේ අව්‍යාජමය සුන්දරත්වය ආශ්‍රයෙන් රස-ජනනය කිරීම ස්වභාවෝක්තිය වශයෙන් සැලකිය හැකි බව ය. ඒ අනුව භාරතීය රසවාදය ගණන් ගත හැක්කේ ස්වභාවෝක්තියේ ම එක් විකාශනයක් හැටියට ය. ක්‍රි. ව. 5 සිය වසෙහි භාරතයෙහි විසූ ආචාර්ය දණ්ඩින් නම් ආලංකාරිකයා කාව්‍යයක ගැබ් විය යුතු අලංකාර වර්ග කොට දක්වමින් ඒ සියලු අලංකාර වර්ග සහෘදයා ගේ සන්තානය තුළ රසාස්වාදය ජනිත කර වීමට සමත් උපක්‍රම හැටියට දක්වා ඇත. ඔහු උපමාලංකාර විස්තර කළ ආකාරය මෙයට නිදසුනක් ලෙස ගත හැකි ය. අලංකාර වාදයට අනුව කථා නායකයාගේ තේජස නිසා අවරගිර වලාකුළු රත් පැහැ ගැන්වේ යැයි ද සමුද්‍රයේ වඩවාග්නිය මතු වේ යැයි ද කවියාට ප්‍රකාශ කිරීමට නිදහස ඇත. එහෙත් එබඳු ප්‍රකාශනවලින් වැඩි හරියක් සැලකිය හැක්කේ අභෞතික වූ ද අස්පෘෂ්ට වූ ද මනෝභාවයක් පදනම් කර ගත් සංකල්පනා හැටියට මිස ස්වභාව සුන්දරත්වය පිළිබඳ හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන සංකල්පනා හැටියට නො වේ. ඒ නිසා සංස්කෘත අලංකාරවාදීන් දක්නා කථානායකයාගේ තේජස හා වඩවාග්නිය යන සංකල්ප දෙක සැලකිය හැක්කේ කාව්‍ය නිර්මාණයක් හැටියට ය. අවර ගිර නැගෙන වලාකුළු රත් පැහැ ගැන්වෙන්නේ කථානායකයාගේ තේජස නිසා යැයි දැක්වීමට තැත් කිරීම සැලකිය හැක්කේ හුදු අලංකාරවාදයට බර වූ කාව්‍ය සංකල්පනා හැටියට ය. මෙම ප්‍රකාශනවල උපමා පමණක් නොව අතිශයෝක්ති හා සම්භාවනා වැනි අලංකාර ද ගැබ් ව ඇති බව දක්නට ලැබේ. මේවා කාව්‍යමය සංකල්පනා වශයෙන් සැලකිල්ලට ගත් විට එක් අතකින් මේවා සැලකිය හැක්කේ කවියාගේ මනෝවිකාර හැටියට ය. මන්ද යත්, කවියාගේ මනඃකල්පිතය ඒ ආකාරයෙන් ම සහෘදයා තුළ ද ජනනය කරවා ඒ තුළින් ඔහු ද තාවකාලික මනෝලෝකයකට ප්‍රවිෂ්ට කරවීමට කවියා අපේක්ෂා කළ බව පෙනෙන හෙයිනි.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ භාරතීය අදහස් අපට හෙළි කරන තවත් අවස්ථාවක් නම් සංස්කෘත අලංකාරවාදයේ අංගයක් වන කවිසමය යි. කවි සමයට අනුව ඕනෑ ම පර්වතයක රත්න තිබේ. සියලු ජලාශවල හංසයෝ සිටිති. ඕනෑ ම ජලාශයක නෙළුම් මල් පිපේ. අහස් ගඟෙහි දිය තිබේ. නදීන්හි ද මුහුදෙහි ද පියුම් පිපේ. අඳුර මිටින් ගත හැක. කීර්තිය හා සත්‍යය සුදු පාට ය. අපකීර්තිය හා පාපය කළු පාට ය. තේජස රතු ය. ඇටිකුකුළෝ සඳරැස් බොති. අශෝක වෘක්ෂයෝ කාන්තා පා පහර ලත් විට පිබිදෙති. හිරු නැගෙන්නේ උදය පර්වතයෙනි. බැස යන්නේ අස්ත පර්වතයෙනි. කවි සමයෙහි එන මෙබඳු සිද්ධාන්ත මනෝලෝකයෙහි දක්නට ලැබෙන සංකල්පනා මිස සැබෑ ලෝකයෙහි දැක්ක හැකි සංකල්පනා නො වේ. එසේ වුව ද, ඒවා සැබෑ ලෝකයෙහි සිදු වෙමින් පවතින දේ වශයෙන් කවිසමය විසින් තීරණය කර ඇත. මෙබඳු අදහස් භාරතීය අලංකාරවාදීන් විසින් සිය කාව්‍යග්‍රන්ථවල අන්තර්ගත කිරීමෙන් අදහස් කරන්නට ඇත්තේ ඒ තුළින් සත්‍ය ලෝකයට වඩා සුන්දර ලෝකයක් මවා පෑම කවියාගේ පරමාර්ථය විය යුතු යැයි ඔවුන් තුළ පහළ ව තිබූ කල්පනාවක් අනුව විය හැක.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ භාරතීය රසවාදීන් විසින් හා අලංකාරවාදීන් විසින් දක්වන ලද ඉහත සඳහන් කළ අදහස්වලට වඩා වෙනස් අදහස් දක්නට ලැබෙන්නේ බටහිර ග්‍රීක සාහිත්‍යයෙහි එන කාව්‍ය විචාර ග්‍රන්ථවල ය. ඇරිස්ටෝටල්ගේ ''පොයටික්ස්'' නම් කාව්‍ය මෙහි දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු ය. ග්‍රීක සාහිත්‍ය විචාර වාදවල ආභාසයෙන් සංවර්ධනය වූ බටහිර රටවල සෞන්දර්යය සංකල්පය හඳුන්වා ඇත්තේ ජීවිතයේ සුන්දරත්වය නිරූපණය කරන්නක් හැටියට ම නො වේ. ජීවිතයේ සැබෑ ස්වරූපය නිරූපණය කොට දැක්වීම ද එකී කාව්‍ය ග්‍රන්ථවල අරමුණ වූ බව පෙනේ. මෑත අතීතයේ කවීන් ලෙස ප්‍රසිද්ධියට පත්ව සිටි ''ෂෙලී'' වැනි විචාරකයන් විසින් සුන්දරත්වය යනුවෙන් දක්වන ලද්දේ හුදු මනඃකල්පිත ස්වභාව

යන් ම නො වේ. ඒ වෙනුවට ඔවුන් සුන්දර හෝ අසුන්දර හෝ අත්දැකීම් පදනම් කර ගත් මනෝභාවයන් ද කාව්‍යමාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශයට පත් කිරීමට උත්සාහ කොට ඇත. භාරතීය කාව්‍ය ග්‍රන්ථවලට වඩා වෙනස් ආකාරයක් දක්වන මෙම බටහිර කාව්‍යයන් හැඳින්වෙන්නේ "ලිරික්ස්" හෙවත් භාවගීත නමිනි. යුරෝපීය භාවගීතවලට පදනම් වූ කලාත්මක සංකල්පනා වෙනත් සෞන්දර්යය කලා මාධ්‍යයන් කෙරෙහි ද විහිද ගිය ආකාරය ග්‍රීක් ප්‍රතිමා කලාව දෙස හා ලෙනාඩෝ ඩාවින් ආදීන්ගේ චිත්‍ර කලාව හා නාට්‍ය කලාව දෙස විමසිලි ව බලන විට පෙනේ.

මේ අතර නවතම ශිල්පීන් හැටියට සැලකෙන "පිකාසෝ" වැන්නවුන් ද සුන්දරත්වය පිළිබඳ එබඳු ම හැඟීම් නිරූපණය කරන ගමන් රසිකයන් මනෝ ලෝකයට කැඳවා ගෙන යාමේ ක්‍රමයන් ද නිරූපණය කිරීමට උත්සාහ කර ඇත. සෞන්දර්යය පිළිබඳ භාරතීය හා බටහිර රටවල කාව්‍ය සංග්‍රහවල දක්නට ලැබෙන මෙ බඳු අදහස් මෙහි දී විශේෂයෙන් අවබෝධ කර ගත යුත්තේ බුදුසමය විසින් සෞන්දර්යය සම්බන්ධයෙන් දක්වා ඇති අදහස් එකී කාව්‍යග්‍රන්ථවල දැක්වෙන අදහස්වලට වඩා වෙනස් ආකාරයක් ගන්නේ කවර ආකාරයකට දැයි යන්න තේරුම් ගැනීම පිණිස එම අවබෝධය හොඳ පසුබිමක් සපයන බැවිනි.

භාරතීය හෝ බටහිර කාව්‍යවිචාර ග්‍රන්ථවල හෝ දක්නට නැති යථා ස්වභාවවාදී ලක්ෂණ ඇති සෞන්දර්යය සංකල්පනා රාශියක් බෞද්ධ කාව්‍ය සංග්‍රහවල දක්නට ලැබේ. එම සංකල්පනාවල විශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ ව්‍යාජ අලංකාරවලට හෝ කවිසමය වැනි මනඃකල්පිත චින්තන ක්‍රමවලට හෝ සම්බන්ධයක් නො දැක්වීම යි. මෙම ලක්ෂණ ඇති සෞන්දර්යාත්මක අදහස් වැඩි වශයෙන් අපට හමු වන්නේ ඛුද්දකනිකායට අයත් ථෙරගාථා හා ථෙරිගාථා වැනි බෞද්ධ සංග්‍රහ ග්‍රන්ථවල ය. මෙම ග්‍රන්ථයන්හි ගෘහ ජීවිතයේ දී තමන්ට විඳින්නට ලැබුණු නොයෙක් කම්කටොලු වලින් කලකිරීමට පත් ව විමුක්තිය ලබා ගැනීම සඳහා බුදුසසුනෙහි පැවිදි ව රහත්බව ලබා ගත් ස්ථවිර ස්ථවිරාවන්ගේ මුවින් ගිලිහුණු භාවාත්මක හැඟීම් අන්තර්ගත ව තිබේ. මෙම ස්ථවිරවරුන් හා ස්ථවිරාවරියන් ගෘහ ජීවිතයේ දී තමන් ලැබූ අත්දැකීම් සහ හැඟීම් හෙළිදරව් කරන ප්‍රකාශන මෙම ග්‍රන්ථයන්හි දක්නට ලැබෙන අතර පැවිද් දෙන් පසු තමන් ලැබූ ශාන්ත සුඛය ආනන්දමය ස්වරූපයකින් එළි දැක්වෙන අයුරු ද දැක්ක හැක. මෙයින් ථෙරගාථා වැඩි වශයෙන් ම වැදගත් වන්නේ ස්වභාවධර්මය පිළිබඳ සෞන්දර්යාත්මක හැඟීම් ඒ ගීවලින් ප්‍රකට වන නිසා ය. භාවනාව සඳහා වනයට පිවිසි සබ්බක තෙරුන් වහන්සේ වනයේ සුන්දරත්වය, ගලා යන ඇල දෙළ හා අවට ඇති තුරු පෙළ දැකීමෙන් තමන් විරාගී දර්ශනය තුළ ම පිහිටා ඒ ස්වභාවධර්මයට අයත් අපූර්ව වස්තුවල සුන්දරත්වය ආස්වාදනය කළ යුරු ථෙරගාථායෙහි එන මතු දැක්වෙන ගීතයෙන් හෙළි වේ:

> " යදා බලාකා සුචිපණ්ඩරච්ඡදා
> කාලස්ස මෙඝස්ස භයෙන තජ්ජිතා
> පලෙහිති ආලයමාලයෙසිනී
> තදා නදී අජකරනී රමෙති මං."

අජකරනී නදිය දැකීමෙන් සබ්බක තෙරුන් තුළ ජනිත වූ සුන්දර හැඟීම් පිළිබඳ මනෝභාවයන් එළිදැක් වූ සැටි මෙම ගීතයෙන් හෙළි වේ. උන් වහන්සේගේ සෞන්දර්යාත්මක මනෝභාවයන් ප්‍රබුද්ධ වී ගියේ ගලා යන ජලයෙන් පිරී ඉතිරී ගිය අජකරනී නදිය දැකීමෙනි. ස්වභාව සෞන්දර්යය පිළිබඳ හැඟීම් ප්‍රබුද්ධ කිරීමෙහි ලා සමත් වන මෙ බඳු වර්ණනා කාව්‍ය පිළිබඳ ව කෙරෙන කවර තරමේ මිනුම් දණ්ඩක් වුව ද උපයෝගී කර ගෙන විමසතත් මේවා ශ්‍රේෂ්ඨ නිර්මාණ වශයෙන් අගය කළ හැක. ජීවිතය ගැන කලකිරී වනයට ගිය පබ්බත තෙරුන්ගේ උද්දීප්ත මනෝභාවයන් විසින් ඇති කරනු ලැබ චමත්කාර ජනක සුන්දර හැඟීම් ජීවිතයේ සුබ පක්ෂය විසින් තරයේ අල්ලා ගනු ලබන පොදු මිනිසාගේ සෞන්දර්යාත්මය සිතිවිලි ප්‍රබුද්ධ කිරිමෙහි ලා කොතරම් සමත් වී ඇද්ද? ස්වභාව සෞන්දර්යය පිළිබඳ සිය සිතැඟි එළි දැක්වීම සඳහා සබ්බක තෙරුන් විසින් උපයෝගී කර ගන්නා ලද වාංමාලාව වුව ද අපූර්ව කවි සංකල්පනාවක් මත ගොඩ නැඟුණක් බව කිව යුතු ය. ජීවිතයේ දුක් කම්කටොලු නැමැති බිහි සුණු සැඩ පහරට හසුව ඔබිනොබ ගලා ගිය සබ්බක තෙරුන්ගේ චිත්ත සන්තානය සන්තර්පනය කිරිමෙහි ලා නිසසල ව ගලා ගිය අජකරනී නදිය කොතරම් චමත්කාර ජනක ලෙස සමත් වී තිබේ ද? බාහිර අලංකාරවලින් තොර ව රසිකයාගේ භාව ප්‍රබෝධනයෙහි ලා සමත් වන අයුරින් ප්‍රකාශ වී ඇති මේ බඳු සෞන්දර්යය සංකල්පනා සිය ගණනක්

වුව ද ථෙරගාථාවෙන් සොයා ගැනීම අසීරු නැත. වනවච්ඡ, කාළුදයී, සුමංගල ආදී ස්ථවිරවරුන්ගේ ප්‍රකාශන ඒවා අතර කැපී පෙනෙන වර්ණනා ලෙස ගත හැක.

සෞන්දර්යාත්මක ලක්ෂණ අතින් අනූන වූ ථෙරගාථාවලට වඩා රසවත් වර්ණනා දක්නට ලැබෙන්නේ ථෙරිගාථාවල ය. පැවිදි ජීවිතය සඳහා තමන් මෙහෙයවනු ලැබූ කරුණු ද, ගෘහ ජීවිතයේ දී තමන්ට විඳින්නට ලැබුණු දුක් ගැහැට ද, සමාජයෙන් විඳින්නට සිදුවුණු අපහාස ද, සැමියා ගෙන් එල්ල වුනු පීඩා ආදිය ද, එයින් මිදීමෙන් තමන් ලැබූ නිරාමිස ප්‍රීතිය ද පැවිසීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් බිහි වී ඇති ථෙරිගාථා විශ්වසාහිත්‍යයෙහි එන කවර කාව්‍යමය සංකල්පනාවන් සමග වුව ද සමාන කළ හැක. උදහරණයක් වශයෙන් මුත්තා නම් ථෙරියගේ එක් ප්‍රකාශනයක් ද දක්විය හැක :

"සුමුත්තා සාධු මුත්තාම්හි
තීහි ඛුජ්ජෙහි මුත්තියා
උදුක්ඛලෙන මුසලෙන
පතිනා ඛුජ්ජකෙන ච
මුත්තාම්හි ජාති මරණා
භවනෙත්ති සමූහතා."

පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශනයෙන් මුත්තා ථෙරිය තමන්ට ගිහි ජීවිතයේ දී විඳින්නට සිදු වුණු දුක් ගැහැටත් එයින් මිදී නිරාමිශ ප්‍රීතිය ලැබූ සතුටින් එළි දක්වන්නේ රසිකයා තුළ හාස්‍ය රසය ද කුළු ගන්වන ආකාරයට ය. කුදු සැමියා, වංගෙඩිය, මෝල්ගහ යන මේ ගැහැටවලින් තමන් මිදුණු සැටි මුත්තා ථෙරිය ප්‍රකාශ කරන්නේ කොතරම් සෞන් දර්යාත්මක ආකාරයකින් ද? ඇයට ජීවිතය අත් හැර යාමට තුඩු දුන් මෙම ගැහැටවලින් මිදීමට පැවිද්ද ඉවහල් වූ ආකාරයත් ඒ තුළින් ලැබූ සැනසීම හා දැඩි ප්‍රීතියත් මෙම ගාථාවෙහි " මුත්තා " "සුමුත්තා" යන වචන නැවත නැවත යෙදීමෙන් ම අවබෝධ කර ගත හැක.

ථෙරිගාථාවේ එන පුණ්ණා නම් දසියගේ කාව්‍ය සංකල්පනා ද සෞන්දර්යාත්මක ලක්ෂණ අතින් රසවත් වර්ණනා ය. පුණ්ණා වැඩකාරියකි. පැවිද්දට කලින් ඇගේ දුක්බර ජීවිතය පැවිද්දෙන් පසු ඇය ලොවට කියා පාන ආකාරය මෙහි දී සැලකිල්ලට ගත හැක :

"උදකමාහරිං සීතෙ
සදා උදකමොතරිං
අය්‍යානං දණ්ඩභයභීතා
වාචාදෙස භයට්ටිතා."

පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශනයෙන් පුණ්ණා දසිය ප්‍රකාශ කරන්නේ ස්වාමියාගේ දඬුවමටත් තමන් අතින් සිදු වුණු වරදටත් බියෙන් හා සැකයෙන් ඇය ගේ දුක්බර ජීවිතය ගෙවාගිය ආකාරය යි. මෙබඳු ම දුක්ඛදායක හැඟීම් ප්‍රකාශ කෙරෙන කාව්‍ය සංකල්පනා ථෙරි ගීවල කොතෙකුත් දක්නට ඇත. එක් දසියක් ගෙදර දී තමන්ට මුහුණ පාන්නට සිදු වූ දුක් ගැහැට නිසා ගෙළ වැල ලා ගන්නට ගිය ආකාරය රජ්ජුමාලා ථෙරියගේ කාව්‍ය සංකල්පනා වලින් තේරුම් ගත හැක.

සංවාද ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන සෞන් දර්යය සංකල්පනා ද බෞද්ධ කාව්‍යසංග්‍රහවල දක්නට ලැබේ. ථෙරිගාථාවල එන සුභා ජීවකම්බ වනිකාව ගේ ගීතය එබන්දකි. එහි සඳහන් වන අන්දමට, සුභා ථෙරිය දිනක් ජීවකගේ අඹවනයට ගියා ය. අතර මඟ දී ඇගේ රූප ශෝභාවෙන් වසඟයට පත් සලෙළුවෙක් ඇගේ ගමන නැවැත්වීම සඳහා ඉදිරියට ආවේ ය. මෙහි දී සලෙළුවා සිය සිතැඟි මුදුන් පමුණුවා ගැනීම සඳහා සුභා ගේ තුනු සපුවත් වනයේ සුන්දරත්වයත් වර්ණනාවට ලක් කොට ඇති ආකාරය ආස්වාදජනක ය.

"දහරා ච අපාපිකා ච'සි
කිං තෙ පබ්බජ්ජා කරිස්සසි
නික්ඛිප කසාය චීවරං
එහි රමාමසෙ පුප්ඵිතෙ වනෙ"

මධුරං ච පවන්ති සබ්බසො
කුසුමරජෙන සමුට්ඨිතා දුමා
පඨම වසන්තො සුඛො උතු
එහි රමාමසෙ පුප්ඵිතෙ වනෙ."

සුභාථෙරිය තුළ රාග නිශ්‍රිත හැඟීම් පහළ කිරීමෙහි ලා සලෙළුවා විසින් වර්ණනා කරන ලද සෞන්දර්යාත්මක පසුබිම කොතරම් අවස්ථානුකූල දැයි මෙම ගීතවලින් පහසුවෙන් අවබෝධ කර ගත හැක. තම අදහසට අවනත නො වූ සුභා ගේ හදවතෙහි පරිසරය පිළිබඳ බිහිසුණු ස්වරූපයක් මවා තම හැඟීම් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම පිණිස ඇය

අවනත කර ගැනීමට යත්න දරමින් සලෙළුවා ප්‍රකාශ කරන සමහර ගීතවල මෙසේ දක්වේ. "වාලමිගසංඝ සෙවිතං — කුංජරමත්තකරේනු ලොලිතං" මෙහි යෙදී ඇති ශබ්ද ධ්වනිය තුළින් සලෙළුවා විසින් පසුබිම පිළිබඳ බිහිසුනු ස්වරූපය කොතරම් තාත්වික ආකාරයකින් ඉදිරිපත් කර තිබේ ද? හැඟීම පුබුදුවා සිය ආශාවන් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම පිණිස කරනු ලබන මෙබඳු සංකල්පනා සෞන්දර්යමය අතින් අගය කළ හැකි උසස් ගණයේ ගීත වශයෙන් සැලකිය හැක. මෙම ගීතයන්හි දක්ක හැකි එක් විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් භාරතීය හෝ බටහිර ග්‍රීකසාහිත්‍යයේ එන ව්‍යාජ කවිත්වයේ මූලික අංගයක් වන අලංකාරවාදයට හෝ කවිසමයට ගැති නොවී ඒවා නිර්මාණය වී තිබීම යි. එහෙයින් මෙම ගීත එක් අතකින් සංස්කෘත කාව්‍ය වර්ණනාවන්හි එන බාහිර අලංකාරවලට ගැති නොවී අභ්‍යන්තර හැඟීම් මතු කර දක්වන අව්‍යාජ වර්ණනා වශයෙන් සැලකීමට පුළුවන.

සෞන්දර්යය පිළිබඳ ව බුදුසමයෙහි දක්වෙන අදහස් විමසා බලන කෙනෙකුට බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි එන උසස් රචනා ලෙස සැලකෙන **සුත්ත නිපාතය** වැනි කෘතීන්හි එන සංකල්පනා සැලකිල්ලට ගැනීම ද ප්‍රයෝජනවත් ය. කලින් සඳහන් කළ ථෙරගාථාවල හා ථෙරිගාථාවල වැඩි වශයෙන් අපට හමු වන්නේ ලෞකික පසුබිමක් අනුව නිර්මාණය වුනු සෞන්දර්යය සංකල්පනා ය. එහෙත් සුත්තනිපාතය හා උදානය වැනි කාව්‍ය සංග්‍රහවල අපට වැඩිපුර ම හමු වන්නේ ආගමික වශයෙන් සැලකිය හැකි උදානගීතයන් ය. උදාන ගීත යනු බුදුන් විසින් හෝ රහතුන් විසින් යම් යම් විශේෂ සිද්ධීන් මුල් කර ගෙන ප්‍රකාශ කරන ලද ප්‍රීති වාක්‍යයන් ය. ප්‍රීතිවේගයෙන් පැන නැගී ඇති එකී ගීත උසස් ගණයේ භාවාත්මක හැඟීම් ප්‍රකාශ කෙරෙන ගීත වශයෙන් ද සැලකිය හැකි ය. උදාහරණයක් වශයෙන් උදානපාලියෙහි එන සංගාමජි තෙරුන් හා සම්බන්ධ පුවතක් මෙහි ලා දක්විය හැක. දිනක් සංගාමජි තෙරුන් වහන්සේ බුදුන් වහන්සේ දකීමට දෙව්රම් වෙහෙරට ගියහ. මෙම ගමන ගැන දැන ගත් සංගාමජී තෙරුන් ගේ පුරාණ දුතියිකාව සිය දරුවාත් රැගෙන දෙව්රමට ගොස් දරුවා පෝෂණය කරන ලෙස තෙරුන්ගෙන් ඉල්ලා සිටියා ය. එහෙත් තෙරුන් එම ඉල්ලීම ගණන් නො ගත් බව තේරුම් ගත් ඕ තෝමෝ සිය දරුවා තෙරුන් ඉදිරියේ දමා ගියා ය. එයිනු දු සිය අදහස ඉටු කර ගැනීමට අසමත් වූ ඇයට සිදු වූයේ දරුවා ආපසු රැගෙන යාමට ය. මෙය දුටු බුදුන්වහන්සේ විසින් ප්‍රකාශ කරන ලද මතු දක්වෙන ගාථාව භාවාත්මක හැඟීම් අතින් කොතරම් උසස් දැයි සිතා ගත හැක :

" ආයන්තිං නාභිනන්දති
ඡක්කවන්තිං න සොචති
සංගා සංගාමජිං මුත්තං
තමහං බ්‍රෑමි බ්‍රාහ්මණං."

සංගාමජී තෙරණුවෝ ක්ලේශයන්ගෙන් විනිර්මුක්ත කෙනෙක් වූ හ. ඒ නිසා උන් වහන්සේට පුරාණ දුතියිකාව ගැන හෝ දරුවා ගැන හෝ ආශාවක් උපන්නේ නැත. ලොව ආශා කළ යුතු ලෞකික වස්තූන් බැහැර කොට සිටි සංගාමජී තෙරුන්ගේ චයඨාව දුටු බුදුන්වහන්සේට පහළ වුණු ප්‍රීතිවේගය කොතරම් උදාර එකක් ද යන්න උක්ත ප්‍රකාශයෙන් හෙළි වේ. එම ප්‍රීතිවේගය උන් වහන්සේ වෙතින් උදාන ගීතයක් ප්‍රකාශ කිරීමට තරම් ප්‍රබල නො වී ද? මෙම උදානවල දක්ක හැකි විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් ඒවා තුළින් අව්‍යාජත්වය පිළිබිඹු වීම යි. ලෞකික වස්තූන් විෂය කර ගෙන ප්‍රකාශ වී ඇති මෙවන් උදාන තුළින් යම් කිසි සුන්දර හැඟීමක් පිළිබිඹු වෙතොත් සැබවින් ම එය තමන් විසින් විඳ ගන්නා ලද වේදයිත සුඛයේ ම ආවිකරණයක් බව කිව හැක. මේ අනුව කවියාගේ අව්‍යාජ හැඟීම් ඒ තුළින් පළ වෙතැයි කීම යම් කිසි ප්‍රමාණයක අල්පෝක්තියක් බවට ද පත් වේ. මෙම කාරණය බුදුන්වහන්සේගේ ප්‍රථම උදාන වාක්‍යය ලෙස සැලකෙන මතු සඳහන් ගාථාව විමසා බැලීමෙන් තව දුරට තේරුම් ගත හැක :

"අනෙක ජාති සංසාරං
සන්ධාවිස්සං අනිබ්බිසං
ගහකාරකං ගවෙසන්තො
දුක්ඛා ජාති පුනප්පුනං

ගහකාරක දිට්ඨොසි
පුන ගෙහං න කාහසි
සබ්බා තෙ ඵසුකා භග්ගා
ගහකූටං විසංඛිතං
විසංඛාරගතං චිත්තං
තණ්හානං ඛයමජ්ඣගා."

ඉහත සඳහන් උදානය ගෙයක් තනනා වඩුවකු සොයා ගැනීමත් ඒ ගෙයි කැණිමඩල කඩා දැමීමත් ධ්වනිතාකාරයෙන් දක්වා තම සන්තානගත කෙලෙස් සමූහය තමන් තුළ නැවත ඇති නොවන ආකාරයට මූලෝත්පාධනය කළ බව ප්‍රකාශ කෙරෙන ප්‍රීති වාක්‍යයකි. මෙම උදානයෙන් කියවන්නා ගේ මනස තුළ නිරායාසයෙන් ම ගෙයක් තැනීම පිළිබඳ චිත්‍රයක් මැවේ. ගෙයි කැණිමඩල කඩා දැමීම යනු කෙනෙකුට ගේ තුළ රැඳී සිටීමට ඇති ඉඩ-කඩ නැති කර දැමීමකි. ගෙය තුළ රැඳී සිටීම යනු කෙනෙක් ආරක්ෂා සහිත ව එහි වාසය කිරීම හඟවන සංකේතවාචී ප්‍රකාශනයකි. මෙයින් ඇඟවෙන්නේ කෙලෙස් සැඟ වී සන්තානගත ව පවතින බව ය. ඒ අතර ම මින් පසු එබඳු ගූඪ මානසික තත්ත්වයක් ඇති නො වන ආකාරයට කෙළෙස් මුල් සිඳ බිඳ දැමීමට තමන් වහන්සේට හැකි වූ බව ද බුදුන්වහන්සේ ගේ මෙම ප්‍රකාශනයෙන් ධ්වනිත ය.

ක්ලේශයන්ගෙන් විනිර්මුක්ත වීම යනු ශුද්ධ මානසික වූවක් බව බෞද්ධයාට පහසුවෙන් ම අවබෝධ කර ගත හැකි දෙයකි. කෙලෙස් සිඳ බිඳ දැමීම යනු ආශාවලින් හා ලෞකික හැඟීම්වලින් සිත මුදවා ගෙන විවෘත මානසික ස්වභාවයකින් යුක්ත වීමකි. එහෙයින් එය සාමාන්‍ය ස්වභාවයෙන් වෙනස් වූවක් වෙයි. සැබවින් ම එය ලෝකෝත්තර වූවක් වෙයි. එහි ලෞකික වශයෙන් ගත හැකි සංවේදී ස්වභාවයක් නැත. එහි ඇත්තේ ලෝකෝත්තර ප්‍රභාව පමණි. මෙම ප්‍රභාවට පදනම් වන්නේ ක්ලේශයන්ගෙන් විනිර්මුක්ත වීම නිසා ඇති වන්නා වූ ලෝකෝත්තර ප්‍රීතිය යි. ඉහත කී උදානවල දක්නට ලැබෙන්නේ මෙකී ලෝකෝත්තර ප්‍රීතියට පදනම් වූ ක්ලේශ විනිර්මුක්තභාවයේ ස්වභාවය ය. බෞද්ධ සෞන්දර්යය යනුවෙන් අප හඳුන්වන්නේ මෙබඳු ලෝකෝත්තර ප්‍රීතියට බර වූ හැඟීම් ප්‍රකාශ කරන කියමන් ය.

කාව්‍යවිකාශයේ දී සංවාදය උපයෝගී කර ගැනීම ද විශේෂ ලක්ෂණයක් වේ. එබඳු සංවාදවලින් යුත් කාව්‍යයක් පාඨකයා තුළ භාව ප්‍රබෝධනයෙහි ලා බෙහෙවින් සමත් වේ. සංවාද ස්වරූපී කාව්‍යමය වර්ණනා උදානයෙහි පමණක් නොව සුත්තනිපාතයෙහි ද සඳහන් ව ඇත. ධනිය හා කසිභාරද්වජ සූත්‍ර දෙක එබඳු වර්ණනා දෙකක් ලෙස ගිණිය හැකි ය. මෙහි දී ධනිය සූත්‍රයෙන් පමණක් නිදසුන් දැක්වීම ප්‍රමාණවත් වෙයි. ධනිය හා බුදුන් අතර ඇති වූ සංවාදයේ දී ධනිය ප්‍රකාශ කළ එක් ගීතයක් මෙසේ ය:

"පක්කොධනො දුද්ධ ඛීරොහමස්මි
අනුතීරෙ මහියා සමාන වාසො
ඡන්නා කුටි ආහිතො ගිනි
අථ මෙ පත්ථයසි පවස්ස දෙව."

පූර්වෝක්ත ගීතයෙන් ධනියගේ ජීවිතය කොතරම් සුන්දර ලෙස ගෙවී ගියේ ද යන්න මැනවින් ප්‍රකාශ නොවන්නේ ද? එහි සඳහන් "අථ මෙ පත්ථයසි පවස්ස දෙව" යන්න ධනිය ගේ ජීවිතය සැහැල්ලු බව හා සුන්දර බව ප්‍රකාශ කරන අතර එයින් ඔහු බලාපොරොත්තු වූ යථාර්ථය කුමක් ද යන වග නිරූපණය වෙයි.

සෞන්දර්යය ගැන බුදුසමයෙහි දැක්වෙන අදහස් හඳුනා ගැනීමේ දී බෞද්ධ විමුක්තිමාර්ගය සැලකිල්ලට ගැනීම ද වැදගත් වේ. බුද්ධදේශනා වේ හැටියට සියලු ම පෘථජ්ජන පුද්ගලයෝ විකෘති මානසික තත්ත්වයකින් යුක්තවූවෝ වෙති. (සබ්බේ පුථුජ්ජනා උම්මත්තකා) පෘථජ්ජන පුද්ගලයන්ට කිසිම කරුණක් පිළිබඳ ව යථාස්වභාව දැක්මක් ඇති කර ගැනීම දුෂ්කර ය. එයින් අදහස් කරන්නේ පෘථජ්ජන මනස කල්පනා භ්‍රාන්තවලින් හා විකල්පවලින් පිරී ඇති බව ය. (කල්පනා ප්‍රෞඪමභ්‍රාන්තං ප්‍රත්‍යක්ෂං නිර්විකල්පනං) බෞද්ධ විමුක්තිමාර්ගයේ අරමුණ වන්නේ මෙම තත්වයෙන් මිදී සම්‍යක් ඥානය ලබා ගැනීම ය. මෙම ඥානය ලෞකික කාව්‍යමාධ්‍යවලින් හෝ වෙනත් කලා මාධ්‍යවලින් ලබා ගැනීමට නුපුළුවන. ඒ නිසා ලෞකික කලාමාධ්‍ය සෞන්දර්යාත්මක ලක්ෂණවලින් කෙතරම් පෝෂිත වුව ද ඒවා තුළින් බෞද්ධ කාව්‍යවලින් පිළිබිඹු වන ආධ්‍යාත්මක ලක්ෂණ පිළිබිඹු නො වේ. කෙළෙස් කුප්පන සුළු කලාත්මක සැරසිලි භික්ෂු විනයේ ඇතැම් ශික්ෂාපදවලින් බැහැර කොට තිබීම සිහිපත් කළ විට මෙය පැහැදිලි ය. එසේ ම විහාරවල ඇති සිතුවම් හා ලියකම් වැනි කලාවන්ට ස්ත්‍රීරූප බෞද්ධ කලාකරුවන් යොදා නොගන්නේ ද මෙම හේතුව නිසා ය. මේ අනුව චිත්‍ර, මූර්ති, කැටයම් ආදී බෞද්ධ කලාකෘතිවල කෙලෙස් කුප්පන සුළු හැඟීම කිසිවක් දක්නට නැත. සාංචි හා භාරුත් වැනි ස්ථානවල දක්නට

ලැබෙන කැටයම් එක්කෝ බෞද්ධ ස්මාරකවලට පමණක් සීමා වී ඇත. නො එසේ නම් හුදු පරිශුද්ධ භාවය මූර්තිමත් කරන පුද්ගලරූපවලට පමණක් සීමා වී ඇත.

මේ අනුව බලන විට, බෞද්ධ සෞන්දර්ය කලාව ලෝකයේ පවත්නා සුන්දර වස්තූන්හි ඇති අනිත්‍ය ස්වභාවය අවිපරීත ව අවබෝධ කර ගෙන ඒ තුළින් වින්දනයක් ලබා ගැනීම අරමුණු කරන්නක් මිස ඒ වස්තූන්හි ඇති සුන්දරත්වය කෙරෙහි ඇලුම් කරමින් ආස්වාදනය කිරීම අරමුණු කරන්නක් නොවන බව අප තේරුම් ගත යුතු ය. බුදු සමය විරාග දර්ශනය පසුබිම් කර ගෙන බිහි වූ ආගමක් බව සිහිපත් කළ විට මෙය පැහැදිලි ය.

බෞද්ධ සෞන්දර්ය කලාවේ ස්වභාවය හෙළි කරන වැදගත් කලා කෘතියක් නම් ලංකාවේ සඳකඩ පහන යි. මෙම කලානිර්මාණයේ කැටයම් කොට ඇති වස්තු සියල්ල මහාචාර්ය පරණවිතාන විසින් විමර්ශනයට ලක් කොට ඇත. ඔහු දක්වන පරිදි, සඳකඩ පහණේ අර්ධකවයේ මැද ඇති නෙළුම් මල නිර්වාණය සංකේතවත් කරයි. එම කවයේ වටේට දිව යන හස්ති, අශ්ව, ගව, සිංහ යන රූප සතර ජාති, ජරා, ව්‍යාධි, මරණ යන සංසාරික ගති ලක්ෂණ මූර්තිමත් කරයි. එහි ලියවැල තෘෂ්ණා ලතාව නිරූපණය කරයි. හංස පේළිය ශුද්ධාවාස බ්‍රහ්ම ලෝකවල සිටින ජීවීන් දක්වයි. මේ අනුව සත්ත්වයන් තෘෂ්ණාව නිසා සංසාරික ගමන් මාර්ගයේ යෙදී සිටින සැටි එයින් නිරූපණය වෙයි. ඒ තත්ත්වයෙන් මිදීමට ඔවුන් කළ යුත්තේ තෘෂ්ණාව නැති කරන බෞද්ධ ප්‍රතිපත්ති මාර්ගය අවබෝධ කර ගැනීම ය. ඒ මාර්ගයෙහි ගමන් කිරීමෙන් ඔහුට සදාකාලික පාරිශුද්ධියට පත් විය හැක.

මෙම මතය මත හෙදවලට තුඩු දුන් එකක් වුව ද, සඳකඩ පහන ශ්‍රෙෂ්ඨ බෞද්ධ කලානිර්මාණයක් කිරීමට තරම් සියුම් ප්‍රතිභා ශක්තියක් බෞද්ධ කලාකරුවා ලැබුවේ ඔහු ආගමෙන් ලත් පෝෂණය නිසා බව කිව හැක. අනුරාධපුර යුගයට අයත් මුරගල් රූප, කොරවක් ගල් රූප, ප්‍රතිමාඝර රූප, හා බුද්ධ ප්‍රතිමා රූප පදනම් කර ගෙන මහාචාර්ය පරණවිතාන ගොඩ නගා ඇති මෙම මතයට අනුව සඳකඩ පහනින් සංසාරයේ දී දුක් විඳින සත්වයන් නිරූපණය වන ආකාරයත්, බුද්ධ ප්‍රතිමාවේ නෙත්‍ර දෘෂ්ටිය දුක් විඳින ඒ සත්වයන් කරා යොමු වී පවත්නා ආකාරයත්, ඒ නෙත්‍ර දෘෂ්ටිය තුළින් බුදුන් සසර දුක් විඳිනෘ සත්වයන් දෙස බලා සිටින ආකාරයත් පෙන්නුම් කෙරෙන බව පවසයි. මෙම මතය තහවුරු කිරීමට ධම්මපදයේ එන ''පබ්බතට්ඨොව භුම්මට්ඨෙ‍ා ධීරො බාලේ අවෙක්ඛති'' යන්න ද පරණවිතාන ගෙන හැර දක්වයි.

අශ්වඝෝෂ හිමියන්ගේ **සෞන්දරනන්ද** මහා කාව්‍යයේ දී'' ඉත්‍යාෂා ව්‍යුපශාන්තයෙ න රතයෙ මොක්ෂාර්ථ ගර්භා කෘතිඃ'' යන්නෙන් රාග නිශ්‍රිත හැඟුම හා බෞද්ධ සෞන්දර්යය මිශ්‍ර කළ නො හැකි අංග දෙකක් බව පැහැදිලි කර ඇත. තොට ගමුවේ ශ්‍රී රාහුල හිමියන් කාව්‍යශේඛරයේ දී;

'' රජ රුවන මන   රහ
සිවු සැට බරණ ලා   ඇහ
තේරී පෙනෙන   රහ
දනේ කවි ලකර හා බණ   මඟ'' යනුවෙන් දක්වා ඇත්තේ ද මෙබඳු ම දෙයකි.

ඉහත දක්වන ලද සියලු කරුණු එක් රැස් කර බලන විට බෞද්ධ සෞන්දර්ය කලා සම්ප්‍රදය අනිත් කලාසම්ප්‍රදයවලින් වෙනස් වන ආකාරය පෙනෙයි. පළමු කොට ම ලෞකික සෞන්දර්යය කලාවේ පදනම වන රසිකයා ආස්වාද ජනක කලා රසයෙන් මුස පත් කිරීමේ ස්වභාවය බෞද්ධ සෞන්දර්යය කලාවේ දක්නට නො ලැබෙයි. මේ නිසා පුද්ගලයා සංකල්පය සහ ඒ හා බැඳුණු ක්ලේශ සහගත හැඟීම් බෞද්ධ සෞන්දර්ය කලාවෙන් බැහැර කොට ඇත. විහාර චිත්‍රවල හා කැටයම්වල පුද්ගල රූප යොදා ගෙන ඇත ද ඒවා නිරූපණය කරන්නේ පාරමිතා වැනි ගුණ ධර්ම කුළු ගැන්වීම පිළිබඳ කරුණු මිස පුද්ගල සංකල්ප පිළිබඳ කරුණු නොවන බව මෙහි ලා සඳහන් කළ යුතු ය. ස්වභාව සෞන්දර්යය පිළිබඳ චමත්කාර ජනක අවස්ථා දැක්වීමේ දී වුව ද ඒවා පුද්ගලයාගේ මනස ප්‍රකෝප නො කරන ආකාරයෙන් නිරූපණය කිරීමට බෞද්ධ කවීන් වග බලා ගෙන ඇත. ථෙරගාථාවේ එන කාළුදායි තෙරුන්ගේ ස්වභාව සෞන්දර්යය පිළිබඳ වර්ණනා මෙයට එක් නිදසුනකි. සුත්තනිපාතයේ එන ධනිය කථා වස්තුවෙන් ද මෙම ලක්ෂණය ම නිරූපණය වේ. මෙබඳු වර්ණනාවලින් සක්ලේශී පුද්ගලයෙකුගේ වින්දනය වඩාත් සියුම් තත්වයට පෙරළා ගැනීමේ පිරිසිදු මාවතක් හෙළි වේ. ධනියගේ

ප්‍රකාශය අඹු දරුවන් හා ගේ දෙර රැක ගනිමින් නිදහස් ව ජීවත් වන පුද්ගලයෙකුගේ ලෞකික උදානයක් වශයෙන් ගිණිය හැකි ය. ලද දෙයින් තෘප්තිමත් ව එය භුක්ති විඳින සන්තුෂ්ටිය ඔහුගේ කාව්‍යමය වර්ණනාවලින් හෙළි වෙයි. මෙහි දී බුදුන්වහන්සේ ධනියට පෙන්වා දෙන්නේ සැබෑ උදානයක් පළ කළ හැක්කේ ක්ලේශවලින් විනිර්මුක්ත මානසික තත්වයක් ලබා ගත් අයට පමණක් බව ය. ඔවුන් ප්‍රකාශ කරන උදානවල සෞන්දර්යමය මුස පත් වීමක් නැත. ඒවා යථාර්ථවාදී දෘෂ්ටියක් පදනම් කර ගෙන ඇත.

අවසාන වශයෙන් සඳහන් කළ යුතු වැදගත් කරුණ නම් බෞද්ධ දර්ශනය විසින් ලෝකය අනිත්‍ය, දුක්ඛ, අනාත්ම වශයෙන් සලකන ලද නමුදු එය මුහුකුරා යන්නේ විරාගී භාවය පදනම් කර ගත් මානසික තත්වයන් කරා බවයි. ශීලයෙහි පිහිටා සමාධිය වඩා, ප්‍රඥාව අත්පත් කර ගැනීම බෞද්ධ දර්ශනයේ මූලික අරමුණ ය. මේ වූ කලී කෙලෙස්වලින් මනස ඉවත් කර ගැනීමේ මාර්ගය වෙයි. එම මාර්ගය කරා ගමන් කරන පුද්ගලයාගේ මනසෙහි රැඳෙන්නේ දුක් දෞමනස් හෝ කලකිරීම පිළිබඳ සිතිවිලි නො වේ. මේ බව පැහැදිලි වන එක් අවස්ථාවක් ශීලයේ ඵලයක් වන ප්‍රථම ධ්‍යානයේ ලක්ෂණ වශයෙන් විතක්ක, විචාර, පීති-සුඛ, එකග්ගතා යන මානසික ස්වභාවයෙන් දැක්වෙයි. සමාධිය, දියුණුවත් ම චතුර්ථ ධ්‍යානයේ දී ශේෂ වන්නේ සුඛ සහ එකග්ගතා යන ලක්ෂණ දෙක පමණි. ඒ අනුව ප්‍රීති නම් වන පිනා යන ස්වභාවය ලෞකිකත්වයට බෙහෙවින් බර වූවක් වේ. සිත සම්පූර්ණයෙන් ම කෙලෙසුන්ගෙන් මුදවා ගෙන ආර්ය තත්වයට පැමිණි පුද්ගලයාගේ මනසෙහි රැඳෙන්නේ විමුක්ති සුඛය පමණි. එය සුඛයක් බව බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙන් ගෙන හැර දක්වන ලද පූර්වෝක්ත උදානවලින් පැහැදිලි ය. මේ අනුව සෞන්දර්යය පිළිබඳ බෞද්ධ මතය කුමක් දැ යි නැගෙන ප්‍රශ්නයට දිය හැකි හොඳ ම පිළිතුර නම් එය බෞද්ධ විමුක්ති මාර්ගයේ දී විවිධ ස්වරූප ගන්නා බව ය. ලෞකික සෞන්දර්යය පිළිබඳ අදහස්වලින් කම්පා නො වී අධ්‍යාත්මික සුඛය පදනම කර ගෙන නිරාමිස ප්‍රීතිය ලබා ගැනීම එහි උපරිම ඵලය ලෙස දැක්විය හැකි බව ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ :

1. ථෙරීගාථා පාලි.
2. ථෙරගාථා පාලි.
3. සුත්තනිපාත පාලි.
4. උදානපාලි.
5. ථෙරගාථා ව්‍යාඛ්‍යා (ජයවික්‍රම—කාන්ගහආරච්චි).
6. ථේරිගී—ප්‍රස්තාවනා (මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ).
7. History of Indian Literature, (M. Winteniz)
8. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts.
9. Randal Sr. J. H. & Buchler, Justus, Philosophy. An Introduction Barnes & Nobel, New York, 1942.
10. Hunter Mead, An Introduction to Aesthetics 1952.
11. Dhirasekera, Prof. J. D., Buddhism and Beauty Kandy B.P.S.P. 1.

මානව විද්‍යාව හා කලාව

බී. ඒ. ටෙනිසන් පෙරේරා

භෞතික මානව විද්‍යාඥයින්ට හා ජීව විද්‍යාඥයින්ට අනුව මිනිසාගේ මූලික අවශ්‍යතා (Frimary Needs) වනුයේ ආහාර, ලිංගික තෘප්තිය හා රැකවරණය යි. මෙකී මූලික අවශ්‍යතාවලට අමතර ව ඔහු විසින් ලබාගත යුතු ද්විතීයික අවශ්‍යතා ගණනාවක් (Secondary Needs) ඇත. අධ්‍යාපනය, ආගමික ක්‍රියා, චාරිත්‍ර, දේශපාලනය යනාදී වශයෙන් මේවා විවිධ වේ. ඇත්තෙන් ම කලාව ද ද්විතීයික අවශ්‍යතාවකි. මානව සමාජය තුළ කලාව විශ්වීය ලෙස ව්‍යාප්ත වී තිබේ. ආදි සමාජවලත්, නූතන සමාජවලත්, ප්‍රාථමික හා ග්‍රාමීය සමාජවලත් නොයෙකුත් මුහුණුවරින් හා තත්ත්වයන්ගෙන් අපට කලා නිර්මාණ දැක ගත හැකි ය.

කලාව බිහිවී ඇත්තේ මිනිසාගේ චින්තනයේ හා බුද්ධියේ ඵලයක් වශයෙනි. එ සේ ම එය සංස්කෘතික අංගයකි. මානව විද්‍යාඥයා සංස්කෘතිය අධ්‍යයනය කරන විට කලාව ද සැලකිල්ලට ගනී. ඇත්තෙන් ම ඕනෑ ම මානව විද්‍යා නිර්දිෂ්ඨ ග්‍රන්ථයක කලා පිළිබඳ විග්‍රහයක් නැත්තේ නො වේ. මිනිසාගේ ප්‍රභවය තරම් ම ඈතට කලාවේ ඉතිහාසය දිව යන බව කිව යුතු ය. ඒ ඒ සමාජ හා සංස්කෘති අනුව පමණක් නො ව, භූගෝලීය හා පාරිසරික පදනම අනුව ද කලාව විවිධත්වයක් ගෙන ඇති අයුරු අමුතුවෙන් කිව යුතු නො වේ.

මානව විද්‍යාත්මක ව විශ්ලේෂණය කරන විට සංස්කෘතියේ මෙන් ම, සංස්කෘතියට අයත් කලා ක්ෂේත්‍රවල ද උසස් පහත් බවක් දැකිය නො හැකි ය. ප්‍රාථමික කලා පිළිබඳ හදරණ විට ඒවා නූතන සමාජයේ කලා මෙන් හුරුබුහුටි නො වූවත්, තාක්ෂණික වශයෙන් වෙනස් මුහුණුවරක් ගෙන තිබුණත්, අපට අවතක්සේරු කළ නො හැකි ය. එහෙත්, කලා ඇගැයීමේ දී විචාරකයා යම් යම් මත ප්‍රකාශ කිරීම වැළැක්විය නො හැකි ය. එවිට ඔහු ප්‍රාථමික ජනතාවගේ කලා සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකමක් නැතැයි කියනු ඇත. මානව විද්‍යාඥයා ඇතැම් විට කලා විචාරකයාගේ අදහස් ප්‍රතික්ෂේප කරන්නට ද බැරිකමක් නැත.

ප්‍රාථමික කලාකරුවා (Primitive Artist) ඇත්තෙන් ම ශිල්පියෙකි. ඔහුගේ නිර්මාණවල ප්‍රායෝගික වශයෙන් උපයෝගිතාවක් තිබේ. ඒ මගින් ඔහු ප්‍රීතියක් ද ලබාගනී. ඒහෙත්, ප්‍රාථමික කලාකරුවා හුදු සෞන්දර්යාත්මක තෘප්තිය උදෙසා ම සිය නිර්මාණ කර ඇතැයි යන්න පිළිගැනීම දුෂ්කර ය. නූතන සමාජයේ කලා නිර්මාණ ප්‍රදර්ශනයට පමණක් සීමා වේ. මෙය නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම් ගැන පමණක් නො ව, වෙනත් කලා ක්ෂේත්‍ර ගැන සිතන විට ද එ සේ ය. එහෙත්, ප්‍රාථමික සමාජයේ ගීත පවා නිර්මාණය කර ඇත්තේ සතුටින් සවන් දීමට පමණක් නො වේ. ඒවා තුළින් කිසියම් ප්‍රායෝගික ප්‍රතිඵලයක් ලබා ගැනීමට ඔවුන් වෙහෙසේ.

මානව විද්‍යාඥයින් අවධාරණය කර ඇති පරිදි බොහෝ ප්‍රාථමික හා ගැමි සමාජවල මිනිසුන් තම මූලික අවශ්‍යතා සපුරා ගැනීම සඳහා ද්විතීයික අවශ්‍යතා ප්‍රයෝජනයට ගනී. ආහාර හිඟ වූ විට ඒවා ලබා ගැනීමට යථාර්ථ උපක්‍රමවලට අමතර අධිස්වාභාවික බලවේග කරා යොමුවන්නේ අභිචාරාත්මක ගීතිකා, නැටුම්, හා වෙනත් ද්විතීයික අවශ්‍යතා තුළිනි. ශ්‍රීමත් **ජේම්ස් ෆ්‍රේසර්** නම් මානව විද්‍යාඥයා සඳහන් කරන පරිදි ප්‍රාථමික සමාජවල මෙවැනි ද්විතීයික අවශ්‍යතා අතර, අනුකරණාත්මක නැටුම් ප්‍රධාන වේ. මී හරක් තම

ආහාරය සඳහා හිඟ වූ විට මීහරක් නැටුමක් අනුකරණාත්මක ව ඉදිරිපත් කරන ඇතැම් ප්‍රාථමික සමාජ පිළිබඳ ව ෆ්‍රෙසර් වාර්තා කොට ඇත.

නූතන ශිෂ්ටාචාරයෙන් ඈත් ව හුදෙකලා ව ජීවත්වන ප්‍රාථමික ජනතාව සතු කලා නිර්මාණ හා ක්‍රියා පිළිබඳ මෙසේ මානව විද්‍යාඥයින් දක්වා ඇති උනන්දුව නිසා ඒවායේ යථා තත්වය අපට තේරුම් ගත හැකි ය. ඇත්තෙන් ම ප්‍රාථමික කලා ගෝත්‍රික මිනිසුන්ගේ ජීවන දුෂ්කරතා වල ස්වභාවය සිහි ගන්වයි. අප්‍රිකාවේ කලහාරි කාන්තාරවාසී බුෂ්මන්වරුන්ගේ ගල් චිත්‍ර අතර කිසියම් සරල බවක් තිබුණ ද ඒවායේ පැහැදිලි රටාවක් හුවා දක්වන බව මානව විද්‍යාඥයන්ගේ අදහස යි. පීජියානු මිනිසුන් ගස්වල පොතුවලින් නිර්මාණය කර ඇති රෙදි පින්තාරු කර ඇත්තේ ද, නව ගිනියාවේ මිනිසුන් තම මුතුන් මිත්තන්ගේ හිස් කබල් පාටවලින් අලංකාර කර ඇත්තේ ද, එක්තරා කලාත්මක රටාවක් අනුව යි. ඔස්ට්‍රේලියානු ආදි පදිංචිකවාසීන් තමන් වනයේ දඩයම් කරද්දී ලැබූ අත්දැකීම් හා වෙනත් අවස්ථාවල සිද්ධීන් චිත්‍රවලට පරිවර්තනය කර ඇත්තේ කිසියම් අර්ථයක් ඇතුව ය. තමන්ගේ යැපුම් මට්ටමේ ජීවන ක්‍රමය ආරක්ෂා කර ගන්නට, ස්වාභාවික බලවේගවලට ආගමික ජීවයක් කවන්නට ප්‍රාථමික මිනිසා මෙම සිතුවම් නිර්මාණය කළා විය හැකි ය.

නූතන සංගීතය කලාවක් වශයෙන් අගය කළ හැකි ක්ෂේත්‍රයක් වී තිබෙන බව අපි දනිමු. නව තාක්ෂණයේ බල මහිමය නිසා විදුලි නාදයෙන් යුත් රසාලිප්ත සංගීතවලට අපට සවන් දිය හැකි ය. ඇත්තෙන් ම අනෙකුත් සියලු ම කලාවන්ට වඩා සංගීතය විවිධ අරමුණු ඉටු කරයි. සියලුම සංස්කෘති වල මෙය ප්‍රකට ව විද්‍යමාන කෙරේ. සාමාන්‍ය යෙන් සෑම ප්‍රාථමික සමාජයක ම පාහේ සංගීතය ආගමික චර්යා හා හැඟීම්වලට සම්බන්ධ වේ. උතුරු ඇමරිකානු ගෝත්‍ර අතර පවතින අදහසක් වන්නේ යම් පුරුෂයෙකුට ගීතයක් අභිචාරාත්මක වශයෙන් භාවිත කළ හැකි නම් ඔහුට එම සමාජයේ වැඩිහිටි ස්ථානයක් ලැබෙන බවයි. විනැයුම් මාර්ගයක් ලෙස ද ඇතැම් ප්‍රාථමික සමාජවල සංගීතය ව්‍යවහාර වේ. නිදසුනක් ගතහොත් ඇතැම් අප්‍රිකානු ගෝත්‍රවල බෙර ගායනා මගින් කථා කරන භාෂාවක ශබ්දය හා අරුත් ගෙන ඒ.

ගීතවල කිසියම් ගුප්ත බලවේගයක් ඇතැයි ප්‍රාථමික මිනිස්සුත් කල්පනා කරති. අපේ ඉන්දියානුවෝ සංගීතය ලෙඩ සුවකර ගැනීම සඳහා අපූරු බලයක් ඇතැයි විශ්වාස කරති. මෙම මිනිසුන් එය ආගමික කාර්‍යයකට සම්බන්ධ කර ඇත. ජන කොට්ඨාශයේ සියලු දෙනාගේ ම සහභාගිත්වය ඇතුව බෙර වයමින් මේ ලෙඩ සුවකිරීමේ ගීතිකා ගායනා කරන බව පෙනේ. එක් එක් වර්ගයේ ගීතිකාවල ලෙඩ සුව කිරීමේ බලයක් ඇතැයි යන විශ්වාසයක් ද මොවුන් තුළ පවතී. මෙය එක්තරා අන්දමක අභිචාරාත්මක ක්‍රියාවක් ලෙස ද මානව විද්‍යාඥයන් හඳුන්වා දේ.

මානව විද්‍යාඥයින් වඩා මෑතක දී අධ්‍යයනය කරන ලද ගැමි ජනතාව අතර ද විවිධ කලා නිර්මාණ සමුදයයක් දැකිය හැකි ය. ජන නැටුම්, ජන ගායනා, ජන කවි, ආගමික චාරිත්‍ර සම්බන්ධ ගැමි නැටුම් හා ගැමි කලාශිල්ප අපේ ගැමි සමාජයේ ද විද්‍යමාන වේ. මේ සියලුම ජන කලාවන්හි ඇති මානව විද්‍යාත්මක පදනම අතිශයින් ම වැදගත් ය. ඒවා ගොඩ නැගී ඇත්තේ සමාජ ඉල්ලුම් හා අවශ්‍යතා අනුව යි. දෙවොල් මඩුව, ගම් මඩුව, පූනා මඩුව වැනි යාතුකර්ම ගම්මට්ටමේ සශ්‍රීකත්වය හා මිනිසුන්ගේ ආරක්ෂාව ද ලබා දෙන ශාන්ති කර්ම වන අතර ඒවායේ කලාත්මක වටිනාකම ද අවතක්සේරු කළ නො හැකි ය. එහෙත්, මේ ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ මානව විද්‍යාඥයින් අධ්‍යයන කර ඇත්තේ අල්ප වශයෙනි.

කිසියම් ජන කොටසකට තම කලා නිර්මාණය කළ හැක්කේ ඔවුන් ජීවත්වන පරිසරය ආශ්‍රය කොටගෙන ය. එ සේ ම එවන් ජන කොටසක නිර්මාණ පිටස්තර අයෙකුට අවබෝධ කර ගැනීමට නම් ඔවුන්ගේ සමස්ත ජන ජීවන රටාව හෝ පොදුවේ සංස්කෘතිය අධ්‍යයනය කළ යුතු වේ. සාම්ප්‍රදායික ජපන් හෝ චීන නැටුමක යථා තත්වය අපට අවබෝධ කර ගත හැක්කේ ඒවා නියෝජනය කරන සංස්කෘතීන්වල මූලික සන්දර්භය තේරුම් ගැනීමෙනි.

භූගෝලීය තත්වය, ආර්ථික හා සමාජ පරිසරය අධ්‍යාපනය, ලිංගික තත්වය, හා ලෝක දෘෂ්ටිය අනුව ඒ ඒ ජන කොටස් නිර්මාණය කරන සෑම කලාවක් ම එකිනෙකට වෙනස් වේ. එක් රටක කලා නිර්මාණ සංස්කෘතික විසරණයේ (Cultural Diffusion) ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් තවත් රටකට ව්‍යාප්ත වූ විට ඒ රටේ දේශීය සම්ප්‍රදායන් අනුව

එම කලා නිර්මාණය වෙනස් වීම ස්වාභාවික ය. මෙයට ඉතා හොඳ නිදසුනක් ලෙස බුදුපිළිමය අපට පෙන්වා දිය හැකි ය. භාරතයේ නිර්මාණය වූවා යැයි සැලකෙන බුදුපිළිමය කාලයාගේ ඇවෑමෙන් භාරතීය චිත්‍ර හා මූර්ති සම්ප්‍රදාය මනාව පිළිබිඹු කර තිබුණත් ශ්‍රී ලංකාවේ බුදුපිළිම කලාව අපේ රටේ සාම්ප්‍රදායයට ඌරුවට අනුව සකස් වී ඇති බව සත්‍යයකි. ඒ නිසා කලාත්මක නිර්මාණ හැම දෙයක් විවිධත්වයෙන් යුතු වීම පරිසරය හා සංස්කෘතිය මගින් නිශ්චය කරනු ලබන්නකි.

ස්වාභාවික ලෝකයේ විවිධ අවස්ථා හා සිද්ධීන්, මිනිසුන්ගේ ජීවන රටා හා ඔවුන්ගේ දුක් කම්කටොළු, සුබ ජීවිතය, ආගමික, ආර්ථික හා දේශපාලන සම්ප්‍රදායයන් නොයෙකුත් කලා මාධ්‍යයන් මගින් සමාජයට ඉදිරිපත් වේ. චිත්‍ර, නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම්, ගද්‍ය-පද්‍ය ආදි ක්ෂේත්‍ර පදනම් කරගෙන රටක බිහි වී ඇති කලානිර්මාණ මෙතෙකැ යි කිව නො හැකි ය. ඒ සියලු ම නිර්මාණ කාලීන අවශ්‍යතා වශයෙන් ඇති වූවක් බව සක්සුදක් සේ පැහැදිලි ය. රට සාමයෙන් පවතින විට, ආර්ථික සමෘද්ධිය ඇතිවන විට ඒ සමාජය නිර්මාණය කරන කලාව ද උසස් ප්‍රමිතීන් ගෙන් යුක්ත වීම අරුමයක් නො වේ.

මිනිස් ජීවිතය නිතැතින් ම කලාව හා බැඳී ඇත. කලාවෙන් තොර මිනිස් ජීවිතයක් ගැන කිසිම ලෝක සංස්කෘතියක් ආශ්‍රයෙන් කතා කළ නො හැකි ය. කලානිර්මාණ ඒ ඒ ජන කොටස් පාරම්පරික ව ගෙන යනු ලබයි. එහෙත්, නවීකරණය වැනි සාධක නිසා ඇතිවන සමාජ—සංස්කෘතික වෙනස්වීම් මුළු සමාජ ජීවිතයට ම බලපාන නිසා කලා නිර්මාණයට ද එයින් ගැලවිය නො හැකි ය. අපේ දේශීය සංගීතය එක් නිදසුනක් වශයෙන් ගතහොත් බටහිර සංගීතය හේතු කොට ගෙන එහි ස්වාධීනත්වයට ද බලපෑම් ඇති වී තිබේ.

මිනිසුන්ගේ අදහස් හා මතිමතාන්තර සෑම කලාවක් තුළ ම අඩු වැඩි වශයෙන් නියෝජනය වේ. අදහස් සංස්කෘතියේ එක් ප්‍රධාන කොටසක් ලෙස මානව විද්‍යාඥයින් විසින් හඳුන්වා තිබෙනු පෙනේ. එක් සමාජයක පවතින අදහස් තවත් සමාජයක වෙනස් වේ. ඒ වෙනස් වන තත්ව අනුව කලා නිර්මාණ ද වෙනස් වේ. ආක්‍රමණකාරී අදහස් ප්‍රචලිත ව ඇති සංස්කෘතියක, කලා නිර්මාණයේ ද ගතික හෝ ආක්‍රමණකාරී විලාසයක් තිබෙන්නට පුළුවන. එ සේ ම ආධ්‍යාත්මික පදනමක් ඇති සමාජවල චිත්‍රකලාවේ හෝ වෙනත් කලා මාධ්‍ය තුළින් එම නැඹුරුව නියෝජනය වේ.

කලාව පෞද්ගලික මෙන් ම සාමූහික අභ්‍යාසයක ප්‍රතිඵලයකි. එ සේ ම කලා ආස්වාදය මානසික අභ්‍යාසයක් ද වේ. කිසියම් සමාජයක සාම්ප්‍රදායිකත්වය හා සංකීර්ණත්වය ඒවා නියෝජනය කර ඇති කලාත්මක නිර්මාණ අනුව තීරණය කළ හැකි ය. නොයෙකුත් කලා නිර්මාණ සඳහා භාවිත කර ගන්නා ද්‍රව්‍ය හා උපකරණ ද මෙහි ලා බලපාන බව රහසක් නො වේ. අද අප ජීවත්වන ලෝකයේ නව තාක්ෂණක්‍රම කලාවට ද ඇතුළු වී තිබේ. ප්‍රාථමික-මිනිසා ගල් ලෙනේ ස්වාභාවික පාට භාවිත කර ගෙන ඇඳි චිත්‍රයකත්, කාර්මික මිනිසා හුරුබුහුටි තාක්ෂණ ද්‍රව්‍ය උපයෝගී කර ගෙන රෙදි කඩක අඳිනු ලබන චිත්‍රයකත් වෙනස මේ සාම්ප්‍රදායිකත්වය හා නවීනත්වය අතර වෙනස ස්ඵුට කරවයි.

කලාත්මක නිර්මාණ හා එ සේ නො වන නිර්මාණ අතර වෙනස ද අප හඳුනාගත යුතු වේ. මූලික අවශ්‍යතා සපුරා ගැනීමට අවශ්‍ය යන්ත්‍රසූත්‍ර කලාත්මක නිර්මාණ නො වේ. කර්මාන්ත ආයතනයක නිෂ්පාදන උපකරණ තනා ඇත්තේ කලාත්මක අවශ්‍යතා සඳහා නො ව, ජීවන පැවැත්ම ගෙන යාමට අවශ්‍ය කරන ද්‍රව්‍ය වශයෙනි. අනෙකුත් නිර්මාණ මෙන් ම කලාත්මක නිර්මාණ පිළිගැනීම, අගය කිරීම හා ප්‍රයෝජනයට ගැනීම මත ඒවායේ පැවැත්ම තීරණය වේ. ඇත්තෙන් ම මේ හැම නිර්මාණයක් ම භෞතික සංස්කෘතියට අයත් හෝ අභෞතික සංස්කෘතියට අයත්වන්නේ ඉහතින් දක් වූ පරිදි පිළිගැනීම, අගය කිරීම හා ප්‍රයෝජනයට ගැනීම යන මූලධර්ම අනුව යි. අප කිසියම් නිර්මාණයක් පිළිගන්නේ, අගය කරන්නේ ප්‍රයෝජනයට ගන්නේ, නැත්නම් ඒවා භෞතික හෝ අභෞතික සංස්කෘතියට අයත් නො වේ.

සීගිරි සිතුවම් පිළිගන්නා කොටසකුත් අගය කරන කොටසකුත්, ප්‍රයෝජනයට ගන්නා කොටසකුත් නැත්නම් ඒ චිත්‍ර සදනනික සංස්කෘතික අගයකින් යුතු යයි කිව නො හැකි ය.

වර්තමාන කලා නිර්මාණ පෞද්ගලික මෙන් ම සාමූහික පදනමක් ගනී. ගීතයක්, චිත්‍රයක් හෝ ගද්‍ය කෘතියක් තනිව ම නිර්මාණය කළත් එය ප්‍රසිද්ධ කිරීම සඳහා සංවිධානාත්මක පදනමක් අවශ්‍ය වේ. ප්‍රාථමික කලා හා සසඳන විට නූතන කලා නිර්මාණවල දැකිය හැකි විශේෂ ලක්ෂණය එහි සංවිධානාත්මක පදනමක් මෙන් ම වාණිජ පදනමක් ද දක්නට ලැබීම යි. ඇත්තෙන් ම නූතන කලා නිර්මාණ පිළිබඳ මානව විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක් කිරීම යුගයේ අවශ්‍යතාවක් ලෙස ද සැලකිය හැකි ය. ඊට හේතුව වත්මන් කලා නිර්මාණ සංකීර්ණ සමාජ—සංස්කෘතික සන්දර්භයක් තුළ ඉටු කෙරෙන කාර්යභාර මොනවා ද යන්න තේරුම් ගැනීමට යි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:

Aceves Joseph H. Gill King—Cultural Anthropology, New Jersy, 1978.

Conrad Jack—The many worlds of man, London, 1967.

Firth Raymond—Elements of Social Organization, London, 1951.

Frazer James—The Golden Bough, London, 1964.

Hammond Peter B. (ed)—Social and Cultural Anthropology, New York, 1964.

ලංකාවේ හේන් ගොවිතැන් බස්වහර

පුෂ්පකුමාර වී. ප්‍රේමරත්න

ලංකාවේ ගොවිතැන ගොඩ ගොවිතැන හා මඩ ගොවිතැන යනුවෙන් දෙවගයකට බෙදේ. වැව් දියෙන් (''වැව් යටතේ'') හෝ අහස් වැස්සෙන් දිය ලබාගෙන එයින් පස මඩකර එහි වී වැවීම මඩ ගොවිතැන යි. ගෙවත්තේ එළවළු හෝ හේනක් කොටා එහි භෝග වැවීම ගොඩ ගොවිතැනට අයත් විය. අද උසස් කොට සලකනු ලබන ''කන්තෝරු යෑම'' ඇරඹෙන්නට කලින් ගැමියාගේ ජීවිතය ගොඩනැගී තිබුණේ මේ දෙ ගොවිතැන වටා යි. ඔහුගේ මුළු කාලය ම ගෙවුනේ කුඹුරේ, ගෙවත්තේ හෝ හේනේ යි. ගැමියෙක් ගමනක් යනවිට, ඉදිරියට හමුවන්නෙක් ''බැහැරක් ද?'' (පිටතට යනවා ද'') කියා අසන්නේ ඒ නිසා යි.

කුඹුරු ගොවිතැන ඇතැම් විට වැව් දියෙන් කෙරුණත්, හේන් ගොවිතැන අහස් වැස්සෙන් ම කළ යුතු එකකි. එබැවින් හේන් කෙටීම කල්යල් බලා කළ යුතු කටයුත්තකි. බොහෝ කටයුතු සුබ නැකතකින් ම ඇරැඹීම පැරැන්නන්ගේ සිරිත වූ හෙයින්, හේනක් කෙටීමත් ගමේ නැකැත් රාළ සාද දුන් නැකතකින් ම ඇරඹේ. පෝද හේන් කෙටීම නො ඇරැඹෙන්නේ, ඒ ක්‍රියාවේ දී යම් යම් ප්‍රාණඝාත අකුසල් සිදුවිය හැකි බැවිනි. සාමාන්‍ය යෙන් ගැමියෝ ගොවිතැන පමණක් නොව අකුස-ලයක් සිදුවිය හැකි කිසිත් පෝද නො කරත්. කැලේ කැපීම ඇරැඹීම ''වල් ඇල්ලීම'' නමින් හැඳින්වේ. හේන් යායක් සඳහා අවුරුදු 20–25 තරම් කාලයක් මේරූ මූකලානක්[1] තෝරාගැනේ. තෝරාගත් ප්‍රදේශයේ හේන් පිළියෙළ කිරීමට බලාපොරොත්තු වන සියලු ම ගොවිහු වල් ඇල්ලී මේ දී මූලික කටයුතුවලට සහභාගි වෙති. මාස් කන්නයේ පළමු වැස්ස ('අක් වැස්ස') ඇරඹීමට කලින්, ඇහැළ (ජූනි-ජූලි) මාසයේ දී බිජුවට දැමීමට හේන් ගොවියාගේ බලාපොරොත්තුව ය. සැම ගොවියා ම තම අතැති වල් කැත්තකින්[2], ඉදිරියේ ඇති අත්තක්, දෙවියන් බුදුන් සිහිකර කපා හෙළන්නේ, කණ්ඩායමේ නායකයා, ''හා –පූරා''[3] යනුවෙන් දෙන සංඥවක් අනුව ය. ''පළමුවෙන් ම යමක් ඇරඹීම' හැඟවීමට ''හා–හා පූරා කියල'' යනුවෙන් ඇතැම් පළාත්වල වැවහර වන්නේ, මේ 'හා–පූරා' පාඨයෙහි 'හා' ශබ්දය ද්විත්ව කිරීමෙනි. හේන් යායක් කෙටීම සඳහා ගොවීන් කීප දෙනෙකු ම එක් වන්නේ වනසතුන්ගෙන් තමන්ගේ ආරක්ෂාවත්, භෝග රැකගැනීමත් සඳහා ය. පළමුකොට ම ප්‍රදේශයේ ගහක් තෝරාගෙන එම ගහ යට එළිපෙහෙළි කර, එතැන 'මුල් කැටේ' නම් කණුවක් සිටුවේ. ඉන් පසු ඒ කණුවේ සිට ඒ ඒ අතට 'කැටා කණු' නම් කණු සිටුවේ. කැටා කණු සිටුවෙන්නේ යායට හවුල් වන ගොවියන් ගණන අනුව ය. 'වල් කැපීම' හෙවත් 'හේන් කෙටීම' ඇරඹෙන්නේ ඉන් පසුව ය. මෙය ඉතා දුෂ්කර කාරියකි. කකුලේ කටු ඇනීම වැලැක්වීමට හේන් ගොවීහු මුව හමින් හෝ ගෝන හමින් සාදගත් 'වාංහම්' නම් පාවහන් පළඳිති.

කැලෑවේ ඝනත්වය අනුව එයට වැවහර වන නම වෙනස් වේ. පහත දැක්වෙන්නේ හේන් ගොවිතැන බහුල වශයෙන් කෙරෙන වන්නි ප්‍රදේශයේ වැවහර වන පද ය.[4]

කනත්ත — ගිය වසරේ හෝ වසර දෙක තුනක් පිට පිට වගා කොට අත්හැර දමනු ලැබූ යම්තම් කැලෑව වැවුන ප්‍රදේශය. සාමාන්‍ය යෙන් උපරිම වශයෙන් පිටපිට තුන් වරකට වඩා එක ම හේන ගොවිතැන් නො කෙරේ.

බූටාව — කනත්තට වඩා ටිකක් ගස් හා පඳුරු වැවී ඇති ප්‍රදේශය.

ලන්ද — බූටැවටත් වඩා ටිකක් ගස් හා පඳුරු වැඩී ඇති ප්‍රදේශය.

අත්දඬුවාව — අත් තරම් වැඩුන දඬු ඇති කැලෑව.

මූකලාන — ලොකු ගස් ඇති කැලෑව.

කැලෑව කැපීම සාමාන්‍යයෙන් කෙරෙන්නේ සාමූහිකව ම ය. කැපූ කැලයට ගිනි තැබීම සඳහා හේන් ගොවීහු ගිනිපෙට්ටි පාවිච්චි නො කරත්. ඒ සඳහා වියළුණු පොල් කටු හෝ හනසු මිටි බැඳ සාදගත් 'කණෑහුල' නමින් හැඳින් වෙන, නො නිමි අඟුරු ඇතිමුත් ගිනි දැල් නො නගින හුලක් පාවිච්චි කරති. එය කටින් පිඹ දල්වා අකුලට ගිනි තබති.

බෞද්ධයින් වූ හේන් ගොවීන්ට, හේන් ගිනිතැබීම පහසු කාරියක් නො වේ. මන්ද? ඒ ගිනි තැබීම නිසා කැලේ ජීවත්වන සතුන්ට හානි පැමිණිය හැකි නිසා ය. ඒ නිසා ඇතැම් පළාත්වල හේන් ගොවීහු ගිනිතැබීමට යන හේනෙන් ඉවත් වන මෙන් සතුන්ට ඉල්ලීමක් කරති. ඒ :

> "කුරගානා සත්තුනේ, බඩගානා සත්තුනේ, තොපි අහක් වෙයව්. අපි අපේ බඩ වියත රැකගැනීමට මේ ගොවිපළ ගිනි ලනවා. තොපි අහක් වෙයව්. ඔන්න කීවා. අප අත පව් නෑ,"
>
> යනුවෙනි.

සතුන්ට මේ ඉල්ලීම ඇසුනත් නෑසුනත්, වැටහුනත් නො වැටහුනත්, ගින්න ඇරඹෙන විට උන් කැලයෙන් එළියට පැන දුවති. එහෙත්, කුරුළු 'ගෝටා' (කූඩු) වල සිටින පැටවුන් දැවී යන බව ගොවීහු දනිති. ඔවුන්ගේ නො සතුට ඒ නිසා ය. මේ ගිනි තැබීම කරන්නේ ඒ ඒ පැතිවලිනි. එසේ ඇවිලී ගොස් දෙපැත්තකින් ආ ගිනි දැල් මැද දී එකතු වේ. එය 'දෙගිනි හා වීම' නමින් හැඳින් වේ.

වල් කොටා ගිනි ලෑ හේනේ, ගිනි නිවී ගිය පසු මුල් එකතු කිරීම 'මුල්[5] කරු ගෑම' යනුවෙන් හැඳින් වේ. මේ මුල් පසුව පැල් රකිනා කාලයේ දී ගිනි ගොඩවල් දැල්වීම සඳහා පසෙක ගොඩ ගසා තබනු ලැබේ. කුඩා මුල් හා රොඩු එකතු කරන්නේ 'ගේදැල්ල කරුව' නම් උපකරණයකිනි. මෙය අප භාවිත කරන රේක්කයට සමාන ය. එසේ ගොවිපොළ පිළියෙළ කළ පසු, 'ඉං දැමිල්ල' නම් ඒ ඒ හේන්වල මායිම් වෙන්කරගැනීම ඇරඹේ. 'මුල් කැටේ' සිට ඒ ඒ අතට දිවෙන පරිද්දෙන් මේ හේන් වෙන් වේ.

"වල් ඇදිලිල්ලේ' සිට 'ඉං දැමිල්ල' දක්වා සියලු ම කටයුතු සාමූහික ව ම කිරීම ගොවියන්ගේ සිරිත ය. ඒ ඒ ගොවියා තමන්ගේ හේන වගා කිරීමේ පුද්ගලික කටයුත්ත ඇරඹෙන්නේ මින් පසුව ය. කැලෑව පිළිස්සීම නිසා අළු සහිත වූ බිමේ ගොවියාට කැමති බිජුවටක් ඉසිය හැක. ගෙවත්තේ මෙන් ඇට සිටුවීමක් හේනේ නැත; ඇත්තේ ඉසීම ය. සමහර ඇට වර්ග ඉසින විට පැල දෙකක් හෝ පේළි දෙකක් අතර පරතරය සලකා ගැනීම අවශ්‍ය ය. ඒ සඳහා ඉරි ඇඳ ඇති බැවින් 'ඉරි ලීය' යැයි නම් ලීයක් පාවිච්චි වේ. දකුණේ ගිරුවා පත්තුවේ හේන් ගොවීහු හේනේ වී වර්ගත් ඉසිති. ආදියේ දී ගොඩ ගොවිතැන සඳහා ඉතා ජනප්‍රිය ව තිබූ 'ඇල් වී' අදත් සමහර ගොවීහු වවති. වී වර්ගවලට අමතර ව කුරක්කන්, අමු, මුං, මෙනේරි, තල හා බඩඉරිඟු ආදී ඇට වර්ගත්, ඒවාට ම කලවම් කර බටු, මිරිස්, ලබු, පුහුල් හා කැකිරි ආදී ඇටත් ඉසිති. මේ ඇට අළු මත නිකම්ම ඉසීමෙන් ඒවා පැල නො වේ. අළු මත ඇති ඇට උදැල්ලකින් යම්තම් පසට යට කිරීම කළ යුතු ය. වන්නියේ මේ ක්‍රියාව හැඳින්වෙන්නේ 'වැපිරිල්ල'[6] යනුවෙනි. මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ සිට උතුරේ වව්නියාවේ දෙමළ, ආදයම් දිස්ත්‍රික්කය පටන්ගන්නා තෙක් ම ඇති මුළු ප්‍රදේශයේ ම ඕනෑ ම භෝගයක් වැවීමට කියන්නේ 'හැදීම' කියා යි: "බඩිඉරිඟු හදනවා", "මිරිස් හදනවා" ආදී වශයෙනි.

බිජු වපුළාට පසු හේන් ගොවියා කල්පනා කරන්නේ වැට තැනීම පිළිබඳ ව ය. අනිත්, ප්‍රදේශවල මෙන් කම්බි වැටවල් නැති මේ හේන් ප්‍රදේශවල ලීයෙන් ම තනා ගන්නා වැට කීප වර්ගයක් තිබේ. පහත දැක්වෙන්නේ ඉන් තුන් වර්ගයකි.:

කටුවලමං වැට — ගේකට ඇති පාර දෙපස තනාගන්නා වැට.

ඉනි වැට — ඉනි සිටුවා හරහට මාවර බැඳ තනා ඇති වැට.

දඬුවැට — දඬුවැටේ ලම්බාකාර ලී නැත: ඇත්තේ පොළවට සමාන්තර ව අතුරනු ලබන ලී පමණකි.

හේනක් වටා තනනු ලබන්නේ මෙහි අන්තිමට කී දඬුවැට ය. නමුත් එය ඉතා උසට හා ශක්තිමත් ව තැනිය යුත්තේ වන සතුන් හේනට ඇතුළු වීම වැළැක්වීම සඳහා ය. වල්ඌරන්, මුවන් හා ගෝනුන් ආදී සතුන්ගේ ඇතුළුවීම සමහර විට දඬු වැටින් වැළැක්විය හැකි නමුත් වල්අලියා වැළැක්වීම උගහට ය.

හේනක භෝග වැවීගෙන එන විට විශේෂ යෙන් ම කරල් කිරි වැදීගෙන එන හෝ අල මෙරී[7] ඇති විට ඒවා කෙරෙහි වන සතුන්ගේ ආකර්ෂණය ඉතා තද ය.

''ඌරෙක් ඇවිත් එහි ගසනා මලක්කං
අනේ මගේ කිරිවදිනා කුරක්කං''

ආදී වශයෙන් ඇරඹෙන ජන කවිය ආදී ගීවලින් පිළිබිඹු වන්නේ තමන්ගේ භෝගවලට සතුන්ගෙන් වන හානිය දැක ගොවීන් නඟන අඳෝනාව ය. වල් ඌරන් මෙන් අනික් සත්තු ද පලදාව විනාශ කරති. එය වැළැක්වීමට සඳහා ගොවීහු හේනේ පැල් සාද ඒවාට වී කැගැසීමෙන් හා ''ටක'' ආදී දේ ශබ්ද කිරීමෙන් සතුන් පලවා හරිති. මෙ ක්‍රියාව 'පැල් රැකීම' නමින් හැඳින් වේ.[8] සමහර යායක ගොවීහු එක් හේනකට එක් පැල බැගින් නොව හේන් දෙකකට හෝ තුනකට එක් පැල බැගින් තනා ඒ ගොවීන් එකතු වී මාරුවෙන් මාරුවට පැල් රකිති. එක් කෙනෙකුගේ පැල් රැකීමේ වාරය 'පැල් මුරේ' නමින් හැඳින් වේ. එවිට තමන්ගේ වාරයට පැල් රැකීම ඉතාමත් ම වගකීම් සහිත කාරියක් වේ. මන්ද? තමන්ගේ අනපසුවීමක් නිසා තමන්ගේ හේන පමණක් නොව අනුන්ගේ හේනුත් විනාශ විය හැකි බැවිනි. ''වාසල මුරේ ඇරියත්, පැල් මුරේ අරින්න එපා'' යනුවෙන් කියමනක් වන්නියේ පවතින්නේ එහෙයිනි. කුඹුරේ පැල මෙන් නොව හේනේ පැල සාමාන්‍යයෙන් තනන්නේ ගහක් උඩ ය. ඒ වල් අලින්ගෙන් බේරීම සඳහා ය. කුරහන් අස්වැන්න නෙළා ගැනීමට සාමාන්‍යයෙන් මාස හතරක් පමණ ගත වේ. ඒ වන විට අනිත් සියලු ම අස්වැන්න නෙළාගෙන හමාර ය. එහෙත්, සියලු ම අස්වැන්න නෙළාගන්නා තුරු 'පැල් රැකීම' නො නවත්වා කළ යුතු ය. කුරහන් අස්වැන්න නෙළීම සාමාන්‍යයෙන් කරන්නේ කාන්තාවන් ය. දැඩි අව්වක් පවතින නවම් (ජනවාරි—පෙබරවාරි) මහේ කුරහන් කැපීම කාන්තාවන් දැඩි වෙහෙසට පත්කරන ක්‍රියාවකි.

''ගෑනුන් මරන පලදු කිරි කුරක්කන්'' යන් නෙන් ඇරඹෙන ජනකවියෙන් ඒ බව පැහැදිලි ය.

වී අස්වැන්න ගෙට ගත් කල්හි මෙන් ම, කුරහන් අස්වැන්න ගෙට ගත් කල්හි ද ඉටු කළ යුතු සිරිත් ඇත. සමහරු කිරි උතුරුවා අලුත් තලප, අලුත් රොටි වඩා[9] පුස්සා[10] දෙවියන් බුදුන් පුද තම දෙමාපියන්, නෑදැයින් හා මිතුරන්ට සංග්‍රහ කළ පසු, තමන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා අස්වැන්න ගනිති. බොහෝ දෙනා මෙය ඉටුකළ යුතු ම සිරිතක් ලෙස සලකති.

– 1971 දී දිවයිනේ ඒ ඒ පළාත්වල කළ ප්‍රාදේශීය භාෂා සමීක්ෂණයක් අනුව සකස් කරන ලදී.

පාදක සටහන් :

1. 'මූකලාන' යන පදයෙහි අරුත සඳහා මෙහි පහත බලන්න.

2. කුස්සියේ පාවිච්චි වෙන කැත්ත 'ඇඹුල් කැත්ත' යනුවෙන් ද, හේන් ගොවිතැන සඳහා පාවිච්චි වෙන කැත්ත 'වල්කැත්ත' යනුවෙන් ද බොහෝ පළාත්වල වැවහර වේ.

3. ''හොඳයි, අරඹව්'' යනු අරුති.

4. මුහුද යන ජාතියක් වූ ඉංග්‍රීසින්ගේ ඒ ඒ ප්‍රමාණයේ මුහුදු යාත්‍රාවලට ඇති වචන ද, අසුන් පිට යන ජාතියක් වූ අරාබීන්ගේ ඒ ඒ ප්‍රමාණයේ අසුන්ට යොදන පද ද, හිමෙහි ජීවත්වන ජාතියක් වූ ඇස්කිමෝවරුන්ගේ ඒ ඒ ප්‍රමාණයේ තට්ටුවලින් යුත් හිම සඳහා යෙදෙන පද ද මෙන්, කැලෑව ආශ්‍රිත ව ඒ නිසා ජීවත්වන හේන් ගොවීහු ද කැලෑවේ ඒ ඒ සනත්වය සඳහා ඒ ඒ පද යොදති.

5. ''මුල්'' යන පදයේ බහු වචන රූපය වන්නියේ වැවහර වන්නේ ''මුලන්'' යනුවෙනි. බටහිර හා දකුණු ප්‍රදේශවල බහුවචනය හැඟවීමට '-අන්' ප්‍රත්‍යය යෙදෙන්නේ 'ඇඳන්' හා 'කොටන්' ආදී පදවල පමණක් වුව ද, වන්නියේ 'මුලන්' ට අමතරව 'ලිඳන්' හා 'දෙරන්' ආදී රූප ද අසන්නට ලැබෙ.

6. බටහිර ප්‍රදේශයේ හා දකුණේ 'වැපිරිල්ල' යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ සකස් කළ කුඹුරේ වී ඉසීම ය: සමහර ප්‍රදේශවල හැම හෝ හා වී ඉසීම ය.

7. වන්නියේ 'අල එරෙනවා' යන්න සෙසු ප්‍රදේශවල 'අල බහිනවා' යනුවෙන් වැවහර වේ.

8. පැලට යෑමත් දෛනික ජීවිතයේ අංගයක් බව පහත දැක්වෙන වයඹ පළාතේ පැතිරී ඇති සීපදයෙන් පෙනේ :

අඹුවට බයේ ගෙදරින් යයි පැල	උඩට
ඌරට බයේ නො බයියි මැරුණත්	බිමට
ඒකට මොක ද තව පුරසාරම්	එමට
මූලට හොඳයි කැඳ නැතුව ම	පටවන්ට.

9. තනා.

10. තැනූ රොටී කබලක බහා පුච්චා.

කොහොඹා යක් කංකාරිය සහ කොහොඹා දෙවියෝ

මුදියන්සේ දිසානායක

කොහොඹා යක් කංකාරිය ශ්‍රී ලංකාවේ උඩ රට යනුවෙන් හැඳින්වෙන ප්‍රදේශයට සුවිශේෂ වූ ශාන්තිකර්මයකි. ඒ පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් සහ එහි ප්‍රධාන දෙවියන්සේ සැලකෙන කොහොඹා දෙවි පිළිබඳ විමර්ශනයක් කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණ වේ. දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ ලාංකිය සමාජයේ විශේෂයෙන් ම උඩරට ප්‍රදේශයේ පැවත එන සිරිත් විරිත්, ඇදහිලි, විශ්වාස, ආකල්ප සහ සාරධර්ම ඇසුරින් ප්‍රභවය වූ මෙම ශාන්ති කර්මය උඩරට නැටුම (Kandyan Dance) යනුවෙන් වර්තමානයේ හඳුන්වන නැටුම් සම්ප්‍රදයයේ කෝෂ්ඨාගාරය සේ සැලකේ.

කොහොඹා කංකාරිය, කොහොඹා යක්කම, කංකාරිය, කොහොඹා යක් කංකාරිය යන විවිධ නම්වලින් හඳුන්වනු ලබන මෙකී ශාන්තිකර්මය පවත්වනු ලබන්නේ කොහොඹා නමැති දෙවියන්ට පූජෝපහාර පිණිස ය. සතර කෝරළය, උඩුනුවර, යටිනුවර, හාරිස්පත්තුව, තුම්පනේ, සහ දුම්බර උඩ පළාත කොහොඹා යක් කංකාරිය පවත්වන ප්‍රදේශ ලෙස චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ සඳහන් කරයි.[1] ගොඩකුඹුරේ සඳහන් නො කළ ද සත් කෝරළ ප්‍රදේශයේ ද මෙම ශාන්තිකර්මය අවිශේෂයෙන් ම පවත්වනු ලැබේ.

අතීතයේ සත් දවසක් පුරා පැවැත් වූ බව කියන මෙකී ශාන්තිකර්මය වර්තමානයේ දින තුනක් හෝ ඊට අඩු කාලයකින් නිමා කෙරේ. එහි දී ලංකාවේ ශාන්තිකර්මවල දී, පුදපූජා ලබන්නට වරම් ලබා ඇතැයි සැලකෙන භාරතීය සම්භවයකින් යුතු වූ සහ දේශීය සම්භවයකින් යුතු වූ දෙවිදේවතාවුන් රාශියක් පුදනු ලැබේ. කොහොඹා තුන් කට්ටුව, වලියක් තුන්කට්ටුව, බණ්ඩාර 'හත්කට්ටුව, බණ්ඩාර හැටහත්කට්ටුව, විරමුණ්ඩ පස්කට්ටුව, කළුකුමාර, වැදියක් කඩවර, වැදියක් බණ්ඩාර, කන්දේ පන්තිස් කට්ටුව, මැණිමැණියන් (පත්තිනි) පුදන වැදියක් තුන්දෙළොස, මෙලෙයි සත්දෙන, කුඩාගුරු, මහගුරු සහ දෙතිසක් කඩවර යනාදීහු ඒ යක් දෙවි අතර සඳහන් වෙති.

කොහොඹා යක් කංකාරිය පැවත්වීමේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථය :

කොහොඹා යක් කංකාරිය පැවැත්වීමේ මූලික අභිලාෂය වන්නේ ධන ධාන්‍ය, ගව මහිෂාදී භව භෝග සම්පත් වැඩිදියුණු කර ගැනීම ය. වර්තමානයේ රජයේ අනුග්‍රහයෙන් හෝ විශාල පිරිසක ගේ සංවිධායකත්වයෙන් හෝ පවත්වනු ලබන ඇතැම් කංකාරිවල අරමුණ ද මෙය බව පෙනේ. පුද්ගලයෙකු කෙරෙහි බලපා ඇති යම් රෝගාබාධයක් සුව කර ගැනීමේ අවස්ථාවල දී මෙන් ම ගමකට, ප්‍රදේශයකට හෝ මුළු රටට ම පැමිණ ඇති ව්‍යවසනයකින් මිදී සෙත් ශාන්තියක් ලබා ගැනීමේ අභිලාෂයෙන් වර්තමානයේ පවත්වනු ලබන කොහොඹා යක් කංකාරිය සශ්‍රීක වර්ධන ශාන්තිකර්මයක් ලෙස බොහෝ දෙනා හඳුන්වති.

ඉහත සඳහන් කළ අන්දමේ විශාල පිරිසකගේ සංවිධායකත්වයෙන් හෝ රජයේ අනුග්‍රහයෙන් හෝ පවත්වනු ලබන කොහොඹා යක් කංකාරි එතරම් සුලභ නො වේ. එවැන්නක් පැවැත්වෙතොත් වසරකට එකක් හෝ දෙකක් පමණි. එහෙත්, රෝග පීඩාදී ව්‍යසනයකින් මිදීම පිණිස පෞද්ගලික ව පවත්වනු ලබන කංකාරි ඇතැම් විට එක ම ගමක එක ම මාසයක් ඇතුළත කිහිප යක් ම පැවැත් වූ අවස්ථා අප දැක තිබේ.

කොහොඹා යක් කංකාරියට මුල් වූ කතා ප්‍රවෘත්තිය:

සත් සියයක් පිරිවර සමඟ ලංකාවට පැමිණි **විජය** මෙරට ආධිපත්‍යය දූරු යක්ෂයන් පරාජය කොට බලය ලබා ගත්තේ **කුවේණිය** ගේ සහාය ඇතිව ය.[2] විජය රජු කුවේණිය ආවාහ කර ගැනීමෙන් ඔහුට දුව ඇය දිසාල හා ජීවහත්ථ නම් දරු දෙදෙනෙකු වැදූවා ය. ඉක්බිති විජය රජු කුවේණිය පලවා හැර මදුරා පුරයෙන් සම කුල කුමාරියක් ගෙන්වා පාවා ගති. මෙයින් කෝපයට පත් කුවේණිය විජය රජුට ශාප කළා ය. විජයගේ ඇවෑමෙන් රජකමට පත් **පඬුවස්දෙව්** රාජ්‍ය කරන සමයෙහි විජය රජුට කරන ලද ශාපය පඬුවස්දෙව්ට වැදිණි. සිහිනෙන් දිවි වෙසක් දුක රෝගාතුර වූ රජුගේ රෝගී බව දුරු කළ හැක්කේ මවු කුසින් නූපන් මලෙන් උපන් කෙනෙකුට බවත්, එවැන්නකු සොයා යාග කරන ලෙසත් රජුගේ සේසතෙහි වෙසෙන දේවතා දුවට ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයා සැල කළේ ය.[3] **මල** රජු ගෙන්වීමේ කාර්යය දේව සභාව වෙත දන්වන ලදුව පළමුවෙන් ම ඊශ්වර දෙවියා ඉදිරිපත් වූ අතර ඔහු ඊට සුදුසුකම් නො ලැබුවෙන් රාහු අසුරේන්ද්‍ර තෙමේ එම භාරදූර කාර්යය භාර ගත්තේ විෂ්ණු දෙවියන්ගේ වරාග (ඌරු) අවතාරය ගැනීමට අවසර ලබා ගැනීමෙන් අනතුරුව ය. මලය අරජුගේ නන්දන නම් උයනට ගිය ඌරා එය විනාශ කළ අතර ඔහු විද හෙළීමට පැමිණි සියලු දෙනා ඊට අපොහොසත් වූයෙන් මල රජු, කිත්සිරි, සඳළිඳු යන තුන්දෙනා දුනු හී ගත් සේනාවක් සමග පැමිණ ඌරා ඇල්ලීමට තැත් කළ ද රජු වෙතින් ඌරා පැන ගියේ ය. මෙයින් කෝපයට පත් මල රජු කිත්සිරු, සඳළිඳු තුන්දෙනා ඌරා පාරේ එළවා ගෙන විත් තුත්තු කුඩියෙන් මුහුදට පැන ලංකාවට පැමිණියේ ය. ලංකාවේ නොයෙක් ප්‍රදේශ පුරා දිව ගිය ඌරා අවසානයේ හන්තාන අසල දී ගලක් බවට පත් විය. මේ අරුමය කුමක් දැයි බැලූ මලය රජු ඉදිරියට පැමිණි සක්දෙව් තෙමේ සියලු පවත් විස්තර කළේ ය.[4] ඔහු ඇතුළු පිරිස විසින් පඬුවස්දෙව් රජු වෙනුවෙන් යාගයක් කිරීමට ප්‍රථමයෙන් ගන්නොරු තැන්නට ගිය නමුත් එහි දිග පළල ප්‍රමාණවත් නො වූයෙන්[5] අනුරාධපුරයේ මහ මෙවුනා උයනේ එකී ශාන්තිකර්මය කරන ලදී. එහිදී නොයෙකුත් උසුළු විසුළු කර රජුට සිනහ උපදවා රජුගේ දිවි දෝෂය සුවපත් කර ආපසු ගියේ ය.[6] එතැන් පටන් කොහොඹා යක් කංකාරිය පැවත එන බව පුරාවෘත්තවල සඳහන් වේ.

ඉහත දැක්වූයේ **කුවේණි අස්න**[8] **රාජාවලිය**[9] සහ මල රජ කතාව[10] ආදියෙහිත් මුල් යක්දෙස්සන් අතර ව්‍යවහාරයෙහි පවතින කොහොඹා යක් කංකාරියේ සංක්ෂිප්ත උත්පත්ති කතාව යි.

ගායනා සහිත නැටුම් මෙන් ම ගායනා රහිත නැටුම් අංග රාශියක් විද්‍යමාන වන කොහොඹා යක් කංකාරිය ආරම්භ වන්නේ අගහස් වෙන් කිරීමේ චාරිත්‍රයෙනි.[11] අවසාන වන්නේ මාරාව සහ යාතිකාවකින් ය. නාට්‍යමය ලක්ෂණ දැකිය හැකි ඌරා යක්කම, නයා යක්කම, වැදි යක්කම, සීතා යක්කම සහ දර්ශන යක්කම නම් යක්කම් පහකි. විවිධ ඓතිහාසික කතා ප්‍රවෘත්ති ඇතුළත් විජේරාජ කතාව, පඬුවස් කතාව, සීතාපති කතාව, සිංහවල්ලි කතාව සහ මලය රාජ කතාව යනුවෙන් හැඳින්වෙන කතා පහකි. ඌරු දනය, දිවි දනය, සුරබි දනය, පලවැළ දනය, වැදි දනය යයි දන පහකි. මඟුල් බෙර, යක් ඇණවුම්/ඇණුම, කෝල් පාඩුව[12] කුවේණි අස්න, ආවැංදුම, හත්පදය, දුනුමාලප්පුව, මඩුපුරය, කොහොඹා හැල්ල, යක්තුං පදය, ගුරුගෙ මාලාව ආදී විවිධ නැටුම් හා පෙළ පාලි රාශියක් අන්තර්ගත මේ මහා ශාන්තිකර්මය මුළුමනින් ම රඟ දක්වා අවසාන කිරීමට දින ගණනාවක් ගත වන බව නිරනුමාන ය.

කොහොඹා දෙවියෝ :

'කොහොඹා' යනු මෙම ශාන්තිකර්මයේ දී පළමුවෙන් ම ආරාධනා ලබන දෙවියන්ගේ නම වේ. කොහොඹා යක් කංකාරිය පවත්වනු ලබන්නේ අලුත් කොහොඹා, පරණ කොහොඹා සහ මහ කොහොඹා යන කොහොඹා දෙවි තුන් කට්ටුව ප්‍රධාන කොට සලකා ගෙන ය. **පඬුවස් දෙව්** රජුගේ දිවි දෝෂය සුවපත් කළ මලය රජු ආපසු යන අවස්ථාවේ දී වැලිහෙළ නම් ග්‍රාමයේ කොහොඹ ගසක් යට දී නොමර යක් කළ කුමාරයා අලුත් කොහොඹය නමින් හඳුන්වා ඔහුට එම ශාන්තිකර්මයේ දෙවිවරුන් අතර ප්‍රධාන ස්ථානය දුන් බව කංකාරියේ කොහොඹා දෙවි කෝල්මුර කවිවලින් කියැවේ.[13]

විජය රජු පඬුවස්දෙව් රජු සහ කුවේණිය සම්බන්ධ කොට ගෙන කොහොඹා යක් කංකාරියේ විස්තර වන කථා ප්‍රවෘත්තිය කුවේණි අස්න,[14] සිහබා අස්න,[15] සහ රාජාවලිය[16] යන සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල දැක්වෙයි. එම කෘතිවල එන

විස්තරවලට වඩා තොරතුරු දහහත්වැනි සහ දහඅටවැනි ශතවර්ෂවල දී ලියැවුණු සේ සැලකෙන විජේරාජ කතාව,[17] මලරජ කතාව,[18] හා දිවර ද කව[19] යන පොත්වල තිබේ. එසේ වුවත් කුවේණි අස්න, සිහබා අස්න සහ රාජාවලියෙහි අද කොහොඹා කංකාරියෙහි පුද ලබන ප්‍රධාන දෙවියන් වන කොහොඹා දෙවියන් ගැන කිසිදු සඳහනක් නැත. ඉන් කලකට පසුව ලියැවුණු, අද කංකාරියේ දී ගැයෙන කොහොඹා හැල්ල,[20] කොහොඹා දෙවියන්ගේ කවි,[21] ආදී කෝල්මුර කවි සහ මහයාතිකාව සහ දේවාරධනාව[22] ආදි ගද්‍ය සැහැලිවල ද කොහොඹා දෙවියන් ගැන වාර්තා ඇතුළත් වී තිබේ. මෙම කරුණින් පෙනී යන්නේ මෙම ශාන්තිකර්මයට කොහොඹා දෙවියන්ගේ සම්බන්ධයක් මුල් යුගයේ දී නො තිබුණු බවයි. එම සම්බන්ධය ඇති වූයේ දහහත් වැනි සියවසට පසුව බව ද පෙනී යයි.

කොහොඹා හා කෘෂිකර්මාන්තය අතර ප්‍රබල සබඳතාවක් ඇති අතර කොහොඹා දෙවි කෘෂිකර්මාන්තයට සම්බන්ධ කර ගත් ඉහත සඳහන් කළ ප්‍රදේශවල වැසියෝ ගොයම් පූදින අවස්ථාවෙහි එම දෙවියන් වෙනුවෙන් පේ කරන ලද පොල් ගෙඩියක් කුඹුරේ උස් තැනක එල්ලා තබති. කමත මැද කොහොඹා ලැල්ල හෙවත් පෝරුවක් තැබීම සිදු කෙරේ. මේ නිසා අස්වැන්න වැඩි වන බවක් ඔව්හු අදහති. වර්තමානයෙහි මෙම කරුණු හේතු කොට ගෙන දෝ කොහොඹා යක් කංකාරිය කෘෂිකර්ම කටයුතු සම්බන්ධ කර ගෙන පවත්වන අවස්ථා ඇත. වී ගොවිතැන සම්බන්ධ කොට ගෙන රචිත කෝල්මුර කවි කොහොඹා යක් කංකාරියේ දී ගයනු ලැබීම ද මෙම අදහස ස්ඵුට කරන්නකි.

> " සාර ලියෙහි තද වතුර දුවන්   නෝ
> ගෝරුව මඩ කර බිජු වපුරන්   නේ
> සීරුව දුන පේනටයි වඩින්   නේ
> රාජවන්ස කොහොඹා දෙවියන් නේ"

කොහොඹා දෙවියන් කෘෂිකර්මාන්තය හා සම්බන්ධ දෙවියකු ලෙස විශේෂයෙන් උඩරට පළාත්වල පැවැති විශ්වාසය තහවුරු වත් ම, එම භක්තිය පදනම් කර ගෙන ඔහු උසස් දෙවියකු බවට පත් කර ගත් බව අතීතයේ දී මල රජු විසින් නොමරා යක් කරන ලද දෙවියකු වශයෙන් කොහොඹා දෙවියන් හඳුන්වා තිබීමෙන් පෙනී යයි. එම නිසා කොහොඹා දෙවි මලය රජු විසින් නොමරා යක් කරන ලද දෙවියකු බව පමණක් නො ව මලය රජු විසින් පඬුවස්දෙව් රජු උදෙසා කරවන ලද බව කියවෙන දිවිදෙස් මුද හැරීමේ ශාන්තිකර්මය හා සම්බන්ධ දෙවියා බවට ද පත් කරන අදහස කෝල්මුර රචකයින් තුළ පැවැති බව පෙනී යයි.

කොහොඹා දෙවියන් පිළිබඳ භක්තිය වැඩි වත් ම එතෙක් දිවිදෙස් ඇතුළු රෝග පීඩාදිය සුවපත් කර ගැනීමට පැවැති ශාන්තිකර්මය කෘෂිකර්මය ද සම්බන්ධ කොට වර්ධනය කරන ලද බව සිතේ. මෙම එකතුව නිසා කංකාරිය ආකෘතිමය පක්ෂයෙන් පූර්ණ වෙනස්කමකට භාජනය නො වී ය. දිවිදෙස් සුවපත් කර ගැනීමේ මූලික අපේක්ෂාව සමග සශ්‍රීකත්ව ශාන්තිකර්මයක් ලෙස එය හැඩගැසුණු බව පෙනේ. ඒ සමග ම ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන දෙවියන් වූ කොහොඹා දෙවියන් නමින් මුළු ශාන්තිකර්මය ද හැඳින්වීම ආරම්භ වූ ලෙස සැලකිය හැකි ය.

අලුත් කොහොඹා දෙවි හෙවත් කොහොඹා මල රජු :

කොහොඹා යක් කංකාරියේ කොහොඹා තුන් කට්ටුවට අයත් අලුත් කොහොඹා දෙවි බලහෙල්ගල කන්දේ වැලිහෙළ භාර වූ මන්ත්‍රීශ්වරයා බව මහ යාතිකාවෙන් කියැවේ. කොහොඹා දෙවියන්ගේ කෝල්මුර කවි සහ දේවාරධනාව ද අලුත් කොහොඹා වැලිහෙළ කන්ද භාර ව සිටින බව සඳහන් කරයි. එහෙත්, මහ යාතිකාවේ සඳහන් වන බලහෙල්ගල කන්ද යන්න දේවාරාධනාවේ නො දක්වේ. කොහොඹා තුන් කට්ටුව පිළිබඳ විස්තර සඳහන් ව ඇති කොහොඹා හැල්ල[25] නම් කෝල්මුර කවි පන්තියෙන් සහ කොසබෑවල දෙවියන්ගේ කවි[26] නමැති පුස්කොළ පිටපතින් කියැවෙන්නේ වැලිහෙළ ප්‍රදේශයේ වෙළඳ මාතාවක වූ ලෝකබුද්ධි බිසව ගේ කුසින් උපන් කුමරු මලය රජු සමග බල්ලාහෙල්ගලට ගිය බවත් අනතුරු ව ඔහු මලය රජුගෙන් වරම් ලබා අලුත් කොහොඹා නමින් ප්‍රසිද්ධ වූ බවත් ය. මෙහි අලුත් කොහොඹා මලය රජුගෙන් වරම් ගත්තකු සේ දක්වා ඇත්තේ ඔහු කංකාරියේ ආරම්භක යුගය දක්වා සම්බන්ධ කිරීමේ අරමුණින් විය හැකි ය.

මේ සියලු විස්තර සැලකීමෙන් අලුත් කොහොඹා දෙවි වැලිහෙළ/බලහෙල්ගල/බල්ලාහෙල්ගල යන ප්‍රදේශයන්ට හා සම්බන්ධ වූ අයෙකු බව පෙනේ.

තේජා ගුණවර්ධන[27] සහ ජේ. ඊ. සේදරමන්[28] දඬු මොනර යන්ත්‍රය හෙවත් මලේ රාජ කතාව[29] කෘතියෙහි සඳහන් වන සුරඹා කුමරු අලුත් කොහොඹා දෙවි බව සනාථ කිරීමට උත්සාහ කරති. අලුත් කොහොඹා දෙවියන් කාලිංග පුර කුමාරයකු බවත්, ඔහුගේ මවුපිය දෙපොළ දඬු මොනර කතාවේ දැක්වෙන කීරදර රජු සහ මායා දේවිය බවත්, පවසන තේජා ගුණවර්ධන දඬු මොනර කතාවේ දැක්වෙන චන්ද්‍රවතී යනු අලුත් කොහොඹා විසින් සරණ පාවා ගන්නා ලද කුමරිය බවත් වැඩි දුරටත් සඳහන් කරයි. එහෙත්, දඬුමොනර කතාවේ කීරදර රජු සහ මායා දේවිය පිළිබඳ විස්තර දක්වා තිබුණ ද අලුත් කොහොඹා දෙවි, කීරදර රජු සහ මායා දේවිය අතර ඇති කිසි ම ආකාරයක සම්බන්ධතාවක් පිළිබඳ ව එහි සඳහන් වී නො මැත.

කොහොඹා යක් කංකාරියේ මලය රජ තුන් කට්ටුව වෙනුවට පසු කාලයේ දී කොහොඹා තුන් කට්ටුව පත් ව ඇති බව මහ යාතිකාව අනුව පෙනී යයි.[30] මේ අනුව අලුත් කොහොඹා, පරණ කොහොඹා සහ මහ කොහොඹා යන දෙවියන් තිදෙන අතරින් කෙනෙකු අවස්ථානුකූල ව මලය රජු වෙනුවෙන් පත්වී ඇත. මේ අතරින් කොහොඹා දෙවි යන විශේෂ පදයෙන් හඳුන්වන දෙවියන් 'කොහොඹා මල රජු' යැයි හැඳින්වෙන අවස්ථා හමු වන හෙයින් ඔහු මල රජු වෙනුවෙන් පත්වූ දෙවියන් බවට අනුමාන කළ හැකි ය. කංකාරියේ දී භාවිත වන ඇතැම් කෝල්මුර කවිවලින් මේ බව පැහැදිලි වේ.

" කොසඹ තුරේ යට වැඩ සිට රුවටා
වෙසඟ දෙපෝද පෑ පුන් සඳටා
මෙලෙස සතුන් එළවති දස අතටා
මෙ අප වඳිමු කොසඹා මල රජුටා

එතනම කෝවිල මොරපතනේයා
ඊළඟ කෝවිල ඔකඳගලේයා
දහසක් දුනු දඬු කොන්තගලේයා
කොසඹා මල රජු තොසිතපුරේයා[31]

මලය රජු යන නාමය කොහොඹා දෙවි යන නාමයට ආරෝපණය කර තිබීම විමසිය යුතු ය. වැලිහෙල නම් ග්‍රාමයේ වෙළෙඳ මාතාවක වූ ලෝකබුද්ධි බිසවගේ කුසින් උපන් කුමරු කොහොඹා නම් වූ බවත්, ඔහු මල රජුගෙන් වරම් ලබා කොහොඹා දෙවි වූ බවත් කියැවේ.[32] කංකාරියේ කොහොඹා යන විශේෂ පදයෙන් හඳුන්වන මොහු අලුත් කොහොඹා නමින් මෙන් ම කොහොඹා මල රජු යනුවෙන් ද හැඳින් වේ.

කුවේණි අස්න, රාජාවලිය ආදී ලේඛන විසින් ප්‍රථම වරට හඳුන්වා දෙන ලද මලය රජ සංකල්පයට පසුව බිහි විණැයි අනුමාන කළ හැකි කොහොඹා දෙවි සංකල්පය 'කොහොඹා මල රජ' යන විශේෂිත පදයෙන් හැඳින්වීමට තුඩු දුන් හේතු විමසිය යුතු ය. කුවේණි අස්න සහ රාජාවලිය ආදී ලේඛන විසින් මලය රජු ක්‍රි. පූ. පස්වැනි සියවස දක්වා අතීතයට සම්බන්ධ කරනු ලැබ ඇත. එම ඓතිහාසිකත්වය, ගෞරවය සහ මෙම ශාන්තිකර්මය සම්බන්ධයෙන් මලය රජුට ඇති අයිතිය කොහොඹා දෙවියන්ට (අලුත් කොහොඹා) ලබා දීම, කොහොඹා දෙවි, කොහොඹා මල රජු යනුවෙන් හැඳින්වීමේ අරමුණ බව පෙනේ.

කොහොඹා දෙවියන් පිළිබඳව ඇති භක්තිය වැඩිවත් ම කොහොඹා දෙවි සංකල්පය කොහොඹා තුන් කට්ටුව දක්වා වර්ධනය වූ අතර, මලය රජ තුන් කට්ටුව වෙනුවට එම කොහොඹා දෙවි තුන් කට්ටුව පත් වී ඇති බව පෙනේ. කොහොඹා දෙවි තුන් කට්ටුවේ වර්තමාන තත්වය ස්ථාවර කිරීම පිණිස කංකාරියට සම්බන්ධ දෙවියන් අතර ප්‍රධානත්වය අලුත් කොහොඹා දෙවියන්ට ලබා දීමත්, ඔහු මලය රජු වෙනුවෙන් පත් වූ දෙවියකු ලෙස හැඳින්වෙන කෝල්මුර ප්‍රබන්ධ කිරීමත් යන කරුණු අලුත් කොහොඹා දෙවි කොහොඹා මල රජු යනුවෙන් හැඳින්නීමට හේතු වී ඇත. මේ අනුව අතීතයේ දී පඬුවස්දෙව් රජු වෙනුවෙන් ප්‍රථම වතාවට පැවැත්වී යැයි පැවසෙන ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රධානත්වය මලය රජුට හිමි වූ ආකාරයට ම ඔහුගෙන් පසු එම තත්වය අලුත් කොහොඹා දෙවියන්ට හිමි කර හෙතෙම කොහොඹා මල රජු යන විශේෂ පදයෙන් හඳුන්වා ඇති බව නිගමනය කළ හැකි ය.

අලුත් කොහොඹා දෙවි හෙවත් කොහොඹා මල රජු හින්දු දෙවියකු වූ විෂ්ණුගේ සිරුරු වර්ණයට සමාන පැහැ ඇති දෙවියකු ලෙස දක්වා ඇත. ඉහත දැක්වූ මලය රජ උපත් කතාවට අනුව මලය රජු රාමායණයෙන් රාම හෙවත් විෂ්ණුගේ බිසව වූ සීතා බිසවට වාල්මිකී ඍෂිවරයා විසින් මහනෙල් මලින් උපදවා දුන් කුමාරයා ය. විෂ්ණු නිල්

මහනෙල් පැහැති අයෙකු බව **සෙනරත් පරණවිතාන** සඳහන් කරයි.[33] මහනෙල් මලෙන් උපන් බව කියන මලය රජු නිල් පැහැ සිරුරක් ඇති අයෙකු බවට අනුමාන කළ හැකි ය. අලුත් කොහොඹා හෙවත් කොහොඹා මල රජු මහනෙල් මල් වර්ණයෙන් යුතු, මහනෙල් මල් පළඳිනා අයෙකු බව පැවසෙන කෝල්මුර කවි තිබේ. හෙතෙම මවු කුස පිළිසිඳ ගත් අවස්ථා වේ දී මව දුටු බව කියන සිහිනයට ද මහනෙල් මල සම්බන්ධ කර තිබේ. පඬුවස්දෙව් රජුගේ දිවි දෝෂය සුවපත් කරනු පිණිස ගෙන්වා ගත් බව කියන මලය රජු සහ කොහොඹා මල රජු දෙදෙනෙකු නොව එක් අයෙකු ම බව සඳහන් කිරීම කෝල්මුර ප්‍රබන්ධකයන්ගේ උත්සාහය වී ඇති අතර කොහොඹා මල රජු නිල් මහනෙල් පැහැති විෂ්ණුගේ දරුවකු බව ඒත්තු ගැන්වීම එහි ම අතුරු ඵලයක් බව ද පෙනේ.

"මහනෙල් මල සේ සැටි ඇති මගෙ කොසඹනි
කිණිහිරි මල සේ පැහැ ඇති කොසඹ ― නි
බඳු වද මල් සේ උවනත රතු ව ― නි
මගෙ කුස ඉපදුනු රුබර කුමරු ― නි

සළුත් එකංගං සළු පළඳින ― වා
දලුත් මුරත් දෙවියන්ට පුදන ― වා
මලුත් එමානෙල් මල් පළඳින ― වා
අලුත් මෙ කොහොඹා දෙවියො වඩින ― වා[34]

රුසිරු කුල නිමල ― යි
පනවන් ලියෝ මනකල ― යි
පනවන් නිලුපුල ― යි
පියං ඉඳිනා ගමකි වැලිහෙළ ― යි

මහනෙල් මලක් න ― ම
වෙත සිට දික් කලොත් න ― ම
සුරතට ගත්තු න ― ම
බලා ගනිතිං ඇර ගත්තු න ― ම

වාදිය දස සිරි ලද ― දෝ
මා ඇති නිලිපුල් දෙදෙ ― දෝ
වාල් සුනෙර පර සිදෙ ― දෝ
වං කොසඹං කං විදෙ ― දෝ"[35]

මහ කොහොඹා දෙවි :

මහ කොහොඹා, කොහොඹා සත් කංකාරියේ කොහොඹා තුන් කට්ටුවට අයත් දෙවි කෙනෙකි. කංකාරියේ මහ යාතිකාව මහ කොහොඹා මෙසේ හඳුන්වයි.

> " ....පායිංගමුවෙන් ඉරුගල් අප්පුහාමි යන මන්ත්‍රීශ්වරයා ගෙන්වා නොමර, යක් කර ඉරුගල් බණ්ඩාර යයි වදරා මහ කොහොඹා කියා නම් තබා..............."

මහ යාතිකා පාඨයට අනුව **ඉරුගල් බණ්ඩාර** සහ මහ කොහොඹා යන නම් දෙකින් ම හැඳින්වෙන්නේ එක් අයෙකි; හේ පායිංගමුවේ **ඉරුගල් අප්පුහාමි** නමැති මන්ත්‍රීශ්වරයෙකි. **ගම්පොළ** යුගයේ ජනාවාසව තිබූ උඩුනුවරට ආසන්නයේ පිහිටි **සිදුරුවාන** රාජ්‍යයේ පාලනය ගෙන ගිය බණ්ඩාරවරු දහඅට දෙනෙක් වූහ. ඉන් එක් අයෙක් පායිංගමුවේ ඉරුගල් බණ්ඩාර නම් විය. කොහොඹා යක් කංකාරියේ දී පායිංගමුවේ ඉරුගල් බණ්ඩාර හෝ මහ කොහොඹා දෙවි හෝ යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ ඉහත සඳහන් කළ සිදුරුවාන රාජ්‍යයේ[36] පාලකයා ව සිටි ඉරුගල් බණ්ඩාර නමැත්තා ම බව පෙනේ. ඉරුගල් බණ්ඩාර පිළිබඳ ව කියැවෙන කෝල්මුර කවිවල ද ඔහු පායිංගමුවේ උපන්නකු බවත්, ගම්පොළ, හන්තාන ඇතුළු කඳුකර ප්‍රදේශවලට අධිපතියකු බවත් කියැවේ.

" මුදුන් නමැති පායිංගමුවේ ― මුල
සඳුන් මඩල සන්තානා ගල ― මුල
නුදුන් ඉඩම් කෙනකුට කෝවිල් ― වල
සතුන්ට නායක ඉරුගල් දෙවි ― මුල

සළු නිල් සළු ආභරණ පැළඳ වේවැල අතකින්
දූරුවේ
තුරුපල් රවි හෝරා ගැන මොහොතින් නැකැත්
බලාලයි වැඩමෙව් ― වේ
ඉරුගල් ඔය මාවැලි ගඟ තලාව රිදී හෙළ ද
ගං තැනු ― වේ
ඉරුගල් බණ්ඩාර උපන් පියස පවසමි
පාසිංගමු ― වේ

ගම්පොළ යටිහෙල දෙකිඳ නානුඹය සබරගමුව
ගෙත්තම් පානේ
රංගල වැලිහෙළ මුතුකෙළිනාගල හුන්නස්ගිරියේ
වැඩ උන්නා නේ
සිංහල සම තැන හිමි කර මුළු රට සඳුන් මඩල
දක සන්තා නේ
පින්බර පරසිදු ඉරුගල් බණ්ඩර කැපු සතුන්
බිම වැලි ගානේ[37]

උඩුනුවර ගෙලිඹය නගරාසන්නයේ පිහිටි පායිැ ගමුවේ ගැමි ගෙදරක විසූ දරුවකු හදිසියේ අතුරං දහන් වී පසුව එක් දිනක රාත්‍රියක පැමිණි ඔහු තමා ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවියන් බව ප්‍රකාශ කළ වගත් පසු කාලයේ ඔහු වෙනුවෙන් හන්තානයේ දේවාලයක් කරවන ලද බවත් ජනප්‍රවාදයේ එයි. මේ බව කෝල්මුර කවිවලින් ද තහවුරු වේ. මේ සිද්ධියට මුල් වූ නිවස වර්තමානයේ පවා 'ඉරුගල් ගෙදර' නමින් හැඳින්වෙන බවත් මෙහි නිවැසියන් පසු කාලයේ ගම්පොළ කහටපිටියේ 'වශ්‍රාකන්ද වලව්ව' මුල් කර ගෙන විසූ බවත් වර්තමානිකයෝ පවසති.[38] ඉරුගල් බණ්ඩාර හන්තාන කඳුවැටිය අසළ උඩුනුවර පායිංගමුවේ අඹන්වෙල වලව්වේ කුමාරයෙකු බව **පූංචිබණ්ඩාර සන්නස්ගල** ගේ මතය යි.[39]

මේ අනුව කොහොඹා කන් කාරියේ සඳහන් වන ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවි මෙහි සඳහන් වුණු තැනැත්තා ම බව පෙනේ. ප්‍රාදේශීය නායකයන් ගේ මරනයෙන් පසුව ඔවුන් දේවත්වයෙහි ලා සැලකීම මහනුවර යුගයේ ප්‍රචලිත සම්ප්‍රදයයක් ව තිබීම ද මීට සාධකයකි.

පරණ කොහොඹා දෙවි :

පරණ කොහොඹා ද කංකාරියේ එන කොහොඹා තුන් කට්ටුවට අයත් වූවෙකි. කංකාරියේ මහ යාතිකාව පරණ කොහොඹා හඳුන්වන්නේ මෙසේ ය:

"............අඹන්වෙල සෙට්ටි අප්පුහාමි යන මන්ත්‍රීශ්වරයා ගෙන්වා නොමර යක් කර කන්දේ බණ්ඩාර යයි වදරා පරණ කොහොඹා දෙවියෝ කියා නම තබා............

මහ යාතිකාව අනුව කන්දේ බණ්ඩාර සහ පරණ කොහොඹා යනු එක ම තැනැත්තෙකු බව හෙළි වේ. එහෙත්, කංකාරිය පවත්වන යක්දෙස්සෝ මේ නම් දෙක දෙදෙනෙකු සඳහා ව්‍යවහාර කරන බව සලකා කටයුතු කරති. දඹ මොනර කතාව හෙවත් මලේ රාජ කතාවෙහි[40] සඳහන් වන ඉන්දර භූපති (සුරඹා කුමරු ආවාහ කර ගත් චන්ද්‍රවතී කුමරියගේ පියා) පරණ කොහොඹ ම බව **තේජා ගුණවර්ධන** පවසයි[40]. පරණ කොහොඹා දෙවියන් ද මිය ගිය ජන ප්‍රධානියකු බව මහ යාතිකාවෙන් පෙන්නුම් කෙරේ. එහි කන්දේ බණ්ඩාර යනුවෙන් සඳහන් වී තිබීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ ඔහු කඳුරට ප්‍රදේශයේ බණ්ඩාර වංශික ජන ප්‍රධානියකු බව ය. කන්දේ බණ්ඩාර දෙවි යන්න සඳහන් කරන චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ අඹන්වෙල ප්‍රදේශයේ හෙට්ටිනයිදේ නම් ඇති කුමාරයෙකු කන්දේ බණ්ඩාර නමින් යක් කර වූ බව පවසා ඇත.[32]

" කඳන් කපා රුවලුත් බන්දන්නේ
අල්ලි මඩන්වල තෙද පතුරන්නේ
සල්ලි පණන් පට පඩුරු යදින්නේ
අඹන් ඉඩම කන්දේ දෙවියන්නේ"[43]

මහ කොහොඹා බවට පත් වූ කන්දේ බණ්ඩාර අඹන්වෙල ප්‍රදේශයේ හෙට්ටි අප්පුහාමි පිළිබඳ ව ඉහත කවියෙහි දක්වෙන කරුණුවලින් පැහැදිලි වන්නේ ඔහු නයා යක්කමෙහි සහ ගුරුගෙ මාලාවෙහි විස්තර කෙරෙන 'යෝගි' හෝ 'ආඩි' වර්ගයාට සම්බන්ධකම් ඇති අයෙකු යැයි අනුමාන කළ හැකි බව ය.

පාදක සටහන්:

1. කොහොඹා කන්කාරිය, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, 1963, හැඳින්වීම 12 පිටුව.
2. විස්තර සඳහා බලන්න, **කොහොඹා යක් කංකාරිය සහ සමාජය**; මුදියන්සේ දිසානායක, 1988, 33–36 පිටු.
3. –එම– 33–36 පිටු. සහ රාජාවලිය, (සංස්.) ඒ. වී. සුරවීර, 1976, 165 පිටුව.
4. කොහොඹා යක් කංකාරිය සහ සමාජය; මුදියන්සේ දිසානායක, 34–35 පිටු.
5. —එම – 35 පිටුව.
6. —එම—
7. —එම—36 පිටුව.
8. **කුවේණි සිහබා සහ දඹදෙණි අස්න**; (සංස්.) කිරිඇල්ලේ ඤාණවිමල හිමි, 1960, 3 පිටුව.
9. **රාජාවලිය**, (සංස්.) ඒ. වී. සුරවීර, 1976, 165–166 පිටු.
10. **මලරජ කතාව**; කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයේ 137 / WADS අංක දරණ පුස්කොළ අත් පිටපත.
11. කොහොඹා **යක් කංකාරිය සහ සමාජය**; මුදියන්සේ දිසානායක, 1988, 122 පිටුව.
12. —එම— 140 පිටුව.
13. සත්කෝරළය සහ සතර කෝරළය උඩරට නැටුම් සම්ප්‍රදයයන්හි ප්‍රවීණ මුල් යක්දෙස්සකු සේ පිළි ගැණෙන සෙල්ලන්මුල්ලේගෙදර රම්බරණා (මහකෙහෙල්වල) ගුරුතුමාගේ අත්පිටපත: කොහොඹා දෙවි කෝල්මුර කවි.
14. **කුවේණි සිහබා සහ දඹදෙණි අස්න**, 5 – 12 පිටු.
15. –එම– 26 – 29 පිටු
16. **රාජාවලිය**, 163 – 166 පිටු
17. **කොහොඹා යක්කම හෙවත් විජේරාජ කතාව**, (සංස්:) ඇම්. ඩී. කරුණාතිලක, I, II කාණ්ඩ, 1926 සහ III කාණ්ඩය, 1932.
18. **මලරජ කතාව**, ජා. කෞ. පු. 137/
19. **SINHALA VERSE**, Hugh Neville, No. 3 P—1.
20. මහකෙහෙල්වල අත්පිටපත: කොහොඹා හෑල්ල.
21. – එම – කොහොඹා දෙවියන්ගෙ කවි.

22. 1986.10.12. දින කෑගල්ල අරණායක නිකපිටිය ගමේ පැවැත්වූ කොහොඹා යක් කංකාරියේ මුල් යක්දෙස්සා ලෙස කටයුතු කළ දෙවනගල සයිමන් යක්දෙස්සා විසින් ගායනා කරන ලදී.

23. **TAPROBANIAN,** Hugh Neville, 1887 pp 93—175
J. R. A. S. (CB), 1880, Vol/ 6, pp 46—51 **J. R. A. S. (CB)** 1889, Vol. XI pp 17—21.

24. මහකෙහෙල්වල අත්පිටපත, කොහොඹා දෙවි.

25. සත්කෝරළ නැටුම් සම්ප්‍රදයයේ ප්‍රවීනයකු වූ අභාවප්‍රාප්ත දෙරටියාවේ සොමලියා ගුරු තුමාගේ අත්පිටපත; කොහොඹා හෑල්ල.

26. කොසඹැවල දෙවී, ජා.කෞ.පු. 82 11.

27. කොහොඹා කංකාරිය, තේජා ගුණවර්ධන, 1979, 114 පිට.

28. ජේ. ඊ. සේදරමන්, ‘කොහොඹා කංකාරි උපත’, රිවිදින, 1965.04.03.

29. දඹුමොනර යන්ත්‍රය හෙවත් මලේ රාජ කතාව, (සංස්:) ඇම්. ඩී. කරුණාතිලක, 1924,

30. ඉහත සඳහන් කළ මහයාතිකාව.

31. මහකෙහෙල්වල අත්පිටපත, කොහොඹා දෙවියන්ගෙ කවි.

32. කොසඹවැල දෙවියන්ගෙ කවි, ජා.කෞ.පු. 82 11.

33. **THE SHRINE UPULUAN AT DEUNDARA** S. paranavitana, 1953, p. 19

34. ඉහත මහකෙහෙල්වල අත්පිටපත.

35. ඉහත 82 11.

36. සිදුරුවාන රට, කහවත්දල පඤ්ඤාවංස හිමි. 1972, 136 – 137 පිටු.

37. මහකෙහෙල්වල අත්පිටපත, ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවියන්ගෙ කවි.

38. ගම්පල යුගයේ ජනප්‍රවාද, බී. පී. හින්කෙන්ද, 1972, 64 පිට.

39. සිංහල සාහිත්‍යවංශය පී. බී. සන්නස්ගල, 1964, 689 පිට.

40. ඉහත සඳහන් කළ දඹුමොනර යන්ත්‍රය හෙවත් මලේරාජ කතාව.

41. කොහොඹා කංකාරිය, තේජා ගුණවර්ධන, 114 පිට.

42. කොහොඹා කංකාරිය, චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ, 71 පිට.

43. දෙරටියාව අත්පිටපත: කන්දේ දෙවියන්ගෙ කවි.

අකුරු, අකුරු කිම, අකුරු ලිවීම – III

ආනන්ද කුලසූරිය

ගිය කලඹින් ඉතිරිය :

4. ලිවීමට ගත් ද්‍රව්‍ය—පුස්කොළ පිළියෙළ කිරීම

පුස්කොළ විස්තර :

ලිවීම සඳහා පුස්කොළ පිළියෙළ කිරීම පිළිබඳ විස්තර දැක්වීමේ දී කරුණු තුනක් වෙසෙසින් සලකා බැලීම ඒ සම්බන්ධයෙන් අදහස් පැහැදිලි කර ගැන්මට පිහිට වෙයි.

1. පුස්කොළ වර්ග :

   ලිවීම සඳහා ගැනුණු ද්‍රව්‍ය, ඒවා ලිවීම ලිවීම සඳහා ගැනුණු ද්‍රව්‍ය, ඒවා ලිවීම සඳහා සකසා පිළියෙළ කිරීම සිංහල පුස්කොළ පොත් ගෙඩි, එහු ස්වරූපය, ගැප් කොට ගත් කරුණු, ආරම්භය හා අවසානය ''පුස්කොළය'' පිළියෙළ කිරීම යනාදිය මේ යටතේ සලකනු ලැබේ.

2. සිංහල පුස්කොළ :

   පොත් ගෙඩි, එහි බැහැරි හා ඇතුළු ලකුණු, හැඩරුව, කම්බ පිළිබඳ විස්තර; සැරසිලි, මෝස්තර, කම්බා බැඳීම, ලකුණු, සලකුණු ඈ කරුණු මේ යටතේ විමසනු ලැබේ.

3. පුස්කොළ කාල නිර්ණය :

   පුස්කොළවල කාලය—කෙතරම් පැරැණි දැයි විමසන්සේ කෙසේ ද? පැරැණි බව තීරණය කිරීමට යොද ගැනුණු ක්‍රම; පත්ඉරු ගිණුම, අංකණය, පත්ඉරු ගිංකී මේ ක්‍රම, යන කරුණු මෙහි ලා සලකනු ලැබේ.

තල (තල්, තාල) නොමේරූ පත් (පත්‍ර) ගෙවත් ළා දළුව, ලිවීම සඳහා ඉතා ම සුදුසු ද්‍රව්‍යය යි. එය තම්බා, වේලා නිසි පරිදි පිසදමා පිරිසිදු කොට සකසා ගත් කල්හි පන්හිඳෙන් (උල් කටුවෙන්) ලිවීමට ඉතා සුදුසු ද්‍රව්‍යය වෙයි. 'පුස්කොළය' නමින් දන්නේ එයයි. පිස දැමූ කොළය පුස් කොළය යි. තරමක් මේරූ නොපිසුම් පත් (පත්‍ර) ඉර අව්වේ වේලා, පිළියෙළ කොට ගත් පසු සුළු ලියැවිලි ලියා තැබීමට ගනු ලැබේ. බෙහෙත් වට්ටෝරු තුඩපත්, පණිවිඩ පතක් (පහිඩ) වැනි තාවකාලික වටිනාකමක් ඇති සුළු ලියැවිලි එහි ලියනු ලැබේ.

කම්බා යුවළක් අතර බැඳි පුස්කොළ පත්ඉරු මිටිය සවිමත් හුයකින් වෙළා සකසා ගත් කල පුස්කොළ පොතක් සැදෙයි. ඊට ''පොත් ගෙඩිය'' යන නම වහරවනු ලැබේ.

පුස්කොළ පත් ඉරුවේ මතුපිට උල්කටුවෙන් (පන්හිඳෙන්) තදට අකුරු කපනු ඇත. එය එක්තරා විදියක අකුරු සිරීමකි. (ලිඛ් ධාතුවෙන් සිද්ධ ලිඛිත්, ලේඛ, ලේඛන, ''ලේඛං ලිඛාපයුං'' වැනි යෙදුම්-කියයුම්වලින් අදහස් කැරෙන්නේ එවැනි කර්තව්‍යයකි. ගල් තලයක, ගල් පෝරු වක හෝ උල්කටුවෙන් කැරුණේත් රන් පතෙක තඹ තහඩුවක හෝ ලෝකුරෙන් පන්හිඳෙන් හෝ කැරුණේත් එක ම ලෙඛ, ලේඛන කර්තව්‍යය යි. පත්ඉරුවේ එසේ කැපූ හෝ සීරූ හෝ අකුරු පියෙවි ඇසින් කියවීම දුෂ්කර ය. එහෙයින් පළමු පියවර ඉක්ම වූ කල්හි, සාමාන්‍යයෙන් ගැඩුඹ පොතු පුලුස්සා පිළියෙළ කොට ගත් අඟුරු කුඩක් සකසා ගනු ලැබෙයි. ඒ කුඩ පත්ඉරුවේ ඉස අත් ඇඟිල් ලෙන් පත්ඉරුව පුරා පරිස්සමින් අතුල්ලනු ලැබෙයි. ඉන්පසු දුම්මල තෙල් මඳක් පත්ඉරුවේ වත් කොට

එය ක්‍රමයෙන් පත්ඉරුවට කාවදිනා ලෙස ඇඟිල්ලෙන් අතුල්ලනු ලැබෙයි. එසේ කළ කල්හි, ඒ දූලි අඟුරු උල්කටුවෙන් කැරුණු අකුරු සිදුරු අතරට කාවදී. එවිට උල්තුඩ පත්හිදෙන් ලියූ අකුරු මතු වී පැහැදිලි ලෙස දිස්වේ. ඔසු පැළෑටියෙන් සකසා පිළියෙළ කොට ගැනුණු තෙල් වර්ග ලෙඩ නසන, විස පහ කරන ඔසුවක් ද විය හැකි; පත්ඉරු වෙයන්, කුඹියන්, කාවන් වැනි සතුන් ගෙන් පැමිණිය හැකි උවදුරින් රැක ගෙන දිගු කලක් පවත්වා ගැන්මට ද එය හේතු වේ.

ලිවීමට පත්ඉරු මෙසේ සකසා ගත් කල්හි එහි දෙ කෙළවර සිදුරු දෙකක් විදීමට දෙතැනක් ලකුණු කැරෙනු ඇත. ඉන් එක් සිදුරක් පත්ඉරු තරයේ ගෙන ඉන් හුය යවා පත්ඉරු මිටිය සුරැකි ව බැඳ ගැනීමට පිහිට වෙයි. අනෙක සම පමණ (සමතාව, සමප්‍රමාණතාව Symmentry) රැක ගැන්මට උපකාර වේ. නූලකින් එක එකට ඇමුණු පත්ඉරු ගොන්න කම්බ නමින් ඇඳින්වුණු ලී පතුරු දෙක අතර තබා, පත් ඇමුණු නූලෙන් තද කැර වෙලා ගත් කල්හි පොත් ගෙඩිය සැකැසෙයි. මෙසේ පොත් තැනීමේ කලාව පෙරදිග වැසියන් වෙතින් අපරදිග සියවස් ගණනාවකට උඩ දී අපර දිගට යන්නට ඇතැයි සිතෙයි. බටහිර දිග ජනයා ආදියෙහි ලියූවේ පැපිරස් පත්වල ය. ඒ රටවල පැපිරස් භාවිතය වූ කල පොත වෙළුම නම් විය. බටහිර බස්හි ඇති "වොල්‍යූම" (Volume) යන වදන සිංහලයේ වෙළුම යන්න සේ එතීමේ වෙලීමේ අරුත් ඇති වොල්වො වොල්වරෙ (Volvo, Volvere) යන දූයින් නිපන් ශබ්දයක්. වොල්‍යූම්, වොල්‍යූමෙන්—(Volume, Volumen) යන ශබ්ද ද ඊට නෑ කම් පායි. ඒ පොත් හෙවත් වෙළුම කෝටුවක් හෝ කෝටු කිහිපයක් හෝ වට වෙළන ලද පැපිරස් පත් ගොන්නකි. පැරැණියෝ පැපිරස් පොත්හි අකුරු පමණක් නොව නානා විධ සිතුවම්, සිරිත්විරිත්, ආගමික තොරතුරු, පැවිද්දන් පිළිබඳ පෞර හා ශාස්ත්‍රීය තොරතුරු ද ඇතුළු කළහ.

බටහිර රටවල පොත් තැනීම :

පොත් බැඳීම හා පොත් තැනීම බටහිර රටවල ඇති වූයේ කිතු වසරින් මුල් සියවස්වල ය. දිග පැපිරස් පටය වෙනුවට පළමුව තුනී හම් ඉරු ද පසු කලක කඩදසි ඉරු ද ගෙන එකට තබා පොත් බඳනා ලදී. සිව් වන සියවසේ පමණ පොත්පත් නිපැයීම ශිල්පයක් විය; පොත් විසිතුරු ලෙස සරසන ලද්දේ ද විය. පෙරදිගින් අපරදිගට කඩදසි භාවිතය ගිය පසු යුරෝපයේ රටවල් කිහිපයක කඩදසි කම්හල් පිහිටුවනු ලැබී ය. දෙළොස් වන සියවස වන විට පොත් නිපැදවීම සඳහා කඩදසි භාවිතය බහුල විය. පහළොස් වන සියවසේ මැද හරියේ පටන් යුරෝපයේ මුද්‍රණ ශිල්පයේ දියුණුවත් සමග පොත් නිපැයීම ඉක්මනින් වැඩෙන්නට විය. පැවිදි අරම්වල කැරුණු පොත් තැනීමත් බැඳීමත් මුද්‍රණ ශිල්පීන්ගේ ද පොත් බඳින්නන්ගේ වැඩපොළෙහි කැරෙන්නට වී.

පැරැණි දඹදිව ලේඛන මාලාව ගැන රිස් ඩේවිඩ්ස් පඬිතුමා කියන පරිදි :

"ගස් පට්ටාවල හෝ තල්පත්වල හෝ ලියන ලදුව සන්නසෙහි (දඹදිව) සොයා ගෙන ඇති පැරැණිතම අත්පිටපත් අයත් වන්නේත් ගලෙහි හෝ ලොහ තහඩුවල හෝ ලියැවී ඇති පැරැණිතම ලේඛන අයත් වන්නේත් දහම් පොත් පවත්වා තැබීම සඳහා ලේඛන කලාව පළමුවෙන් ම යොද ගැනීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේත් බෞද්ධයනට ය යි අප පුදුම නොවිය යුතු ය."

පුස්කොළය පිළියෙළ කිරීමට ගන්නේ තල ගොබය යි. පත් අසූවක් සීයක් පමණ ඇති තල ගොබයක් අඩි දහයක් විස්සක් (10–20) තරම් දිග ය. එක් එක් පතක් ඉරටු ඉවත් කොට කර කොළය ඔතනු ලැබේ. එසේ එතූ 'වට්ටු' නම් වූ කර කොළ දිය හැළියක ලා පැ කිහිපයක් මඳ ගින්නේ තම්බනු ලැබේ. ඉන්පසු එය ඉවතට ගෙන දින තුනක් එළිමහනේ තබනු ලැබ, මෝල් ගහක් වැනි සිනිඳු මතුපිටක් ඇති ලියක් වටා නිතර නිතර මදිමින් තල කොළය මැද මට්ටම් කිරීම යි. එසේ මැදීමේ දී තල කොළයේ කෙළවරට බරක් යොදනු ඇත. ඔප මට්ටම් කිරීමේ,—පිසදමා සකසා ගැනීමෙන් පසු ඒ කොළය වුවමනා පමණට කපා ගනු ලැබෙයි. ඒ කොටස්වල දිග අඟල් 6' — 32' දක්වා ද පළල අඟල් 2' — 2 3/4' දක්වා ද විය හැකි ය. පොත් හුය (නූල, ලණුව හෝ) යැවීම සඳහා රත් කළ යකඩ කූරකින් සිදුරු දෙකක් එක් එක් පත් ඉරුවේ විදිනු ලැබේ. ඒ විස්තර පැරැණි සිලොවකින් මෙසේ කියැවේ :

"ආයාමෙන චතුර්භාගම්— ත්‍රිභාගං පුනරෙව ච
උභයඃ සූත්‍රමධ්‍යෙන — තථා කුර්යාත්ඡිද්‍ර
ලක්ෂණම්"

තලපත් පිළියෙළ කිරීමේ ඊළඟ පියවර නම් විදි පත්ඉරු එකට තබා තදින් හිර කොට පත් ඉරු එක සමාන වන පරිදි පැති හා දර රත් යවයකින් පිළිස්සීමත් ය. ඉන් කොළවල පූස් බැඳීම හා පොත් කාවන්ගෙන් විය හැකි උපද්‍රව වැළැකෙයි. එක් වෙළුමකට අයත් සියලු පත් ඉරු පොත් වසුන් (කම්බ) දෙකක් අතර හිර කොට පත් ඉරු දෙකෙළවර ඇති සිදුරු තුළින් ලනුවක් යවා ඒවා කම්බා සමග හිර කොට එම ලනුවෙන් වෙළනු ලැබෙයි. පොත් කම්බ ලී දඬුයෙන් හෝ ලෝ තහඩුයෙන් හෝ පිළියෙළ කැරිණි. ලී කම්බ බොහෝ විට වර්ණවත් රටා යොද සරසනු ලැබෙයි. ලෝ කම්බ කැටයම් කපා සරසා, ඇතැම් විට දීප්තිමත් මැණික් ද ඔබ්බනු ලැබේ. පහත දැක්වෙන පැරැණි සකු සිලොවින් පෙනෙන අයුරු පුස්කොළ පොතක් බැඳීමේ නියමිත පිළිවෙළක් තුබූ බව පෙනේ.

" ප්‍රථමෙ දශ සූත්‍රානි (ණි) — පංච සූත්‍රානි (ණි)
මධ්‍යමෙ
ත්‍රිපණම් ත්‍රිපණම් බන්ධම් — මාතා මාත
විධියතෙ "

ලියන යකඩ කූර සාමාන්‍යයෙන් පන්හිඳ නමින් ඇඳින් වෙයි. (අ) උල්කටුව (ආ) පන්හිඳ යන නම්වලින් ඇඳින්වෙන දෙ වගක කූරු මේ සඳහා යොද ගැනෙයි. එක් කෙළවරක් තියුණු වානේ තුඩකින් යුත් මොනවට සරසන ලද වානේ කූරක් වූ මෙහි අනෙක් කොන බර වන ලෙස තුඩ හැඩයෙන් යුත් 'ඡත්‍රයක්' යෙදී තිබෙයි. පන්හිඳ උල් තුඩ තෙල් ගලක උලා වරින් වර මුවහත් කැරෙයි. ලියන්නාට තම කාරිය පහසුවෙන් කළ හැකි පරිදි පන්හිඳේ හැඩය දිග හා බර නිසි පරිදි සකස් කරනු ලැබෙයි. සාමාන්‍ය පන්හිඳක දිග අඟල් 10' සිට 20' තෙක් විය හැකි. පන්හිඳක ප්‍රමුඛ ලක්ෂණ පහකි. එනම් :

(1) ඡත්‍රය
(2) පත්‍රය හෙවත් තලය
(3) නළය හෙවත් කඳ
(4) ගණ්ඩය හෙවත් පොහොට්ටුව
(5) ලේඛනිය හෙවත් ලියන තුඩ

නම් වේ. පන්හිඳ කිහිපයක් ඇති නිලකාර ලියන්නෝ ඒවා කොපුවෙක බහා ගෙන යති. පත් ඉරු කපා සකසා ගනු පිණිස පිහියක් ද එම කොපුවෙහි ඇත.

ලියන්නකු විසින් අනුයා යුතු පිළිවෙත් රැසකි. අප දැනට නව පන්නයේ පෑනක් අල්ලන්නා සේ පන්හිඳ දකුණතින් අල්ලා ගත යුතු වෙයි. එහෙත් ලියන විට ලියන තුඩ (ලෙඛනිය) වමතේ මා පටැඟිල්ල මත රඳවා ගත යුතු ය. පත් ඉරුවේ දෙ පසින් අඟලක හෝ අඟල් එක හමාරක හෝ පමණ තීරයක් ඉඩ හැරීම සම්මත සිරිත යි. සිදුරු වට ද සෑහෙන පමණ ඉඩක් තැබිය යුතු ය. පේළි වමේ සිට දකුණට ඇද නැති ව තිබිය යුතු ය. පත් ඉරුවේ දෙ පැත්ත ම ලිවීම සඳහා යොද ගනු ලැබේ.

පුස්කොළ අත් පිටපතක අකුරු ගැණෙන්නේ සිංහල හෝඩියේ ව්‍යංජනාක්ෂරවලිනි. පත් ඉරුවක ඉදිරි පස පමණක් ලකුණු කැරෙයි; පිටු පස අංකයක් නො යෙදෙයි. සාමාන්‍යයෙන් මුල් පිටුවේ "ස්වස්ති" යන මංගල වචනය ලියා පිටු ගිනීම විසින්, 'ක' යන පළමු ව්‍යංජනය ලියැවෙයි. ඉන්පසු එන පත්ඉරු පිළිවෙළින් "ක, කා, කි, කී" ආදි වශයෙන් ගැණෙයි. මේ ලෙස සකු හෝඩියේ ව්‍යංජන තිස් හතර (34) යෙදෙයි; ස්වර දහ හතරක් (14), අනුස්වර (ං), විසර්ග (ඃ), හා සංයෝජනය වූ විට එක් එක් ව්‍යංජනය සොළොස් (16) ආකාර යෙන් දැක්විය හැකි. එවිට තිස්හතර දහසයෙන් ගුණ කළ කල්හි (34 × 16), පන්සිය හතළිස් හතරක් (544) ලැබෙයි. පත්ඉරු ගණන 544 ඉක්මැ වූ කල්හි නැවැත 'ක' යන්නෙන් පටන් ගෙන ඒ පිළිවෙත ම අනුයෙයි. මෙවර 'ක' යන්නට පසු 'ද්ව' යන්න යොදනු ලැබෙයි. එයින් ඇඟෙන්නේ දෙවෙනි ශ්‍රෙණිය බවයි; දෙ වන ශ්‍රෙණියත් ඉක්ම ගිය කල්හි ද යළි 'ක' යන්නෙන් ගිංණීම ඇරැඹෙයි.; ඒ බව ඇඟැවීමට "ත්‍රි" යන්න යෙදෙයි. මේ නයින් පළමු ශ්‍රෙණිය 'ක' යන්නෙන් ද දෙ වන ශ්‍රෙණිය "කද්ව" යන්නෙන් ද තෙ වන ශ්‍රෙණිය කත්‍රි" යන්නෙන් ද ලකුණු කරනු ලැබේ.

ලියූ අකුරු කියැවිය හැක්කේ කළු මැදීමෙන් පසු ය. ගැඩුඹ ලී දවා ලබා ගත් අඟුරු සියුම් ව කුඩු කැර දුම්මල තෙලින් අනා පිළියෙළ කැරගත් (ආලේපයක්) මිශ්‍රණයක් කොළයේ තවරනු ලැබෙයි. තෙල් පිළියෙළ කැර ගැණෙන්නේ කුඹුරු හා දෙණි හාරා ලබා ගත් තෙල් වැක් කිරීමෙනි. කළු මැදීමේ මිශ්‍රණයෙන් පිරියම් කළ පසු පත්ඉරු දහයියායෙන් මදිනු ලැබේ; දහයියා නැති නම්, සුදු රෙදි කැබැල්ලකින් පිස දමනු ලැබේ.

රූ සටහන් ඇතුළු පුස්කොළ සැරසිලි :

බලි, තොවිල්, කවි, යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර ඇතුළත් පුස්කොළ පොත්වල නවග්‍රහ රූප, යක්ෂ රූප වැනි රූ සටහන් කළුවෙන් ඇඳීම සිරිත යි. ඒ හැර පුස්කොළවල රූ සටහන් දක්නට ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි. කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයයේ ඇති වෙස්සන්තර ජාතකය ඇතුළත් පොත් ගෙඩියෙහි හැම පත් ඉරුවක ම පාහේ ජාතක කතාවේ එන නන් වැදෑරුම් සිද්ධි විසිතුරු ව දක්වෙන රූප සටහන් රැසක් ම ඇඳ ඇත. කතාව වඩාත් හොඳින් වටහා ගනු පිණිස ඒ වෙනුවෙන් අඳිනා ලද මනහර චිත්‍ර තිස් එකක් (31) එහි ඇතුළත් ය. ඒ සිතුවම් ඇඳි ශිල්පියා විවිධ හැඩ ඇති රේඛාවලින් තම අදහස් හා හැඟීම් මොනවට පිළිබිඹු කිරීමට තැත් කොට ඇති බව පෙනෙයි. රූපවල සාමාන්‍ය ප්‍රමාණය දිගින් අඟල් දෙකේ සිට පහ (2''—5'') පමණ වේ.

පුස්කොළ පොත්වලින් කෞතුකාගාරයෙහි ඇති පුස්කොළ පොත්වලින් ඉතා වැඩි හරියක් සිංහල අකුරින් ලියැවුණු පාළි ත්‍රිපිටකයට අයත් පොත් ය. බුදු දහම ඇසුරු කොට ගත් මේ ලියැවිලි දිවයින් වැසියන් විසින් මහත් ආදර බැතියෙන් සියවස් ගණනක් මුළුල්ලේ රැක ගෙන ආ මහඟු ජාතික-ආගමික-සංස්කෘතික දායාදයකි. එ මගින් රටවැසි ජනතාවට සදචාර ධර්ම හා උසස් දිවි පැවැතුම් දායාද කොට දෙවුණා පමණක් නොව, මෙම දිවයින පරම පවිත්‍ර පුණ්‍ය භූමියක් කර ලීම සඳහා එම දායාදය නොමඳ ව ඉවහල් විණ. සිංහල සාහිත්‍යයට අයත් ග්‍රන්ථ සම්භාරය පෙරදිග පඬිවරුන්ගේ පිරියෙසුම් කටයුතු සඳහා මහාර්ඝ ශාස්ත්‍රීය නිදහනකි. ඒ අතුරින් අත් පිටපත් විශාල ගණනක් තව ම මුද්‍රණ ද්වාරයෙන් නිකුත් වී නැත. දෙමළ, තෙළිඟු බසින් ලියැවුණු ආයුර්වේද වෙද පොත් එකතුවක් ද ඇත.

වෛද්‍ය විද්‍යාව (වෙදකම), ශල්‍යකර්ම, සූතිකර්ම ආදි සැත්කම්, ගව රෝග, සර්ප වෙදකම, පිස්සු බල්ලු වෙදකම, කුර ලෙඩ, බෙහෙත් තෙල් හිඳීම, කෂාය සංග්‍රහය යනාදි විවිධ විෂයයන් අළලා ලියැවුණු දෙසීයකට (200 කට) වැඩි ඉතා වටිනා පුස්කොළ පොත් එකතුවක් කොළඹ කෞතුකාගාර පුස්තකාලයයෙහි ඇත. මෙම පුස්කොළ පොත් අතර, භෙසජ්ජ කල්කය, යෝගරත්නාකරය, ස්ත්‍රී රෝග චිකිත්සාව, ගර්භ චිකිත්සාව, නාඩි ලක්ෂණය, වරයෝගසාරය, රසයෝගරත්නාකරය, යෝගධාරණය, රෝග ලක්ෂණය යනාදි පොත් ද බෙහෙත් වට්ටෝරු වැනි සිහිති වෙද පොත් රැසක් ද ඇත. පශු වෛද්‍ය විද්‍යා ග්‍රන්ථ අතර, ගව වෙද පොත්, ගව-රත්නය, හරක් වෙද පොත් වේ.