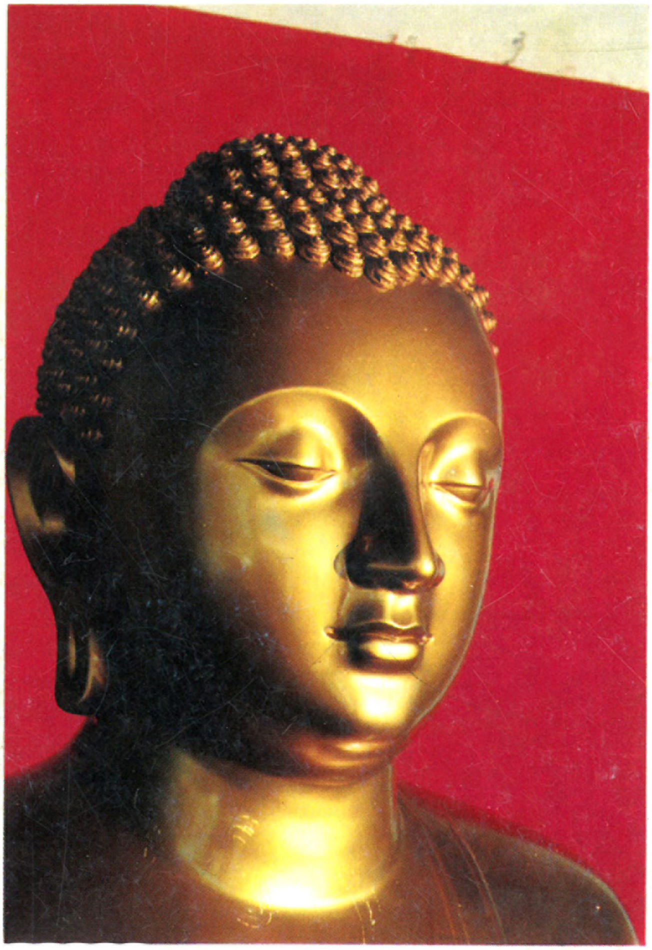

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය
ත්‍රෛමාසික
කලා සඟරාව

இலங்கைக் கலைச் சபை
காலாண்டு
கலைச் சஞ்சிகை

ARTS COUNCIL OF SRI LANKA
QUARTERLY
KALA MAGAZINE

මාර්තු
மார்ச்
March
1998

48 { වන කලාපය / வது இதழ் / Volume

1998 { මාර්තු / மார்ச் / March

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ
කලා සඟරාව

සංස්කාරකවරු:

ආචාර්ය ඇස්. ජී. සමරසිංහ
මහින්ද රැළපනාව
ඩී. එම්. ගුණරත්න

இலங்கைக் கலைச் சபை
கலைச் சஞ்சிகை

ஆசிரியர்கள்

கலாநிதி எஸ். ஜீ. சமரசிங்ஹ
திரு. மஹிந்த ரலபனுவ
திரு. டீ. எம். குணரத்ன

Arts Council of Sri Lanka
Kala Magazine

Editors

Dr. S.G. Samarasinghe
Mahinda Ralapanawe
D.M. Gunaratna

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය

කේ. ජයතිලක (සභාපති)
ආචාර්ය පූජ්‍ය මාපලගම විපුලසාර නායක ස්වාමින් වහන්සේ (උපසභාපති)
ආචාර්ය ඇස්. ජී. සමරසිංහ
මහින්ද රැළපනාව
අරුන්දති ශ්‍රී රංගනාදන්

இலங்கைக் கலைச் சபை

திரு. கே. ஜயதிலக (தலைவர்)
கலாநிதி மாபலகம விபுலசார
நாயக்க தேரோ (உப தலைவர்)
கலாநிதி எஸ். ஜீ. சமரசிங்ஹ
மஹிந்த ரலபனுவ
அருந்ததி ஸ்ரீ ரங்கநாதன்

Arts Council of Sri Lanka

K. Jayatilake - (President)
Ven. Dr. Mapalagama Vipulasara Nayaka Thero (Vice-President)
Dr. S. G. Samarasinghe
Mahinda Ralapanawe
Arundhathi Sri Renganathan

පිටකවරය: පූජ්‍යපාද මාපලගම විපුලසාර නායක ස්වාමින් වහන්සේගේ බුද්ධ ප්‍රතිමාවක් ඇසුරිනි.

කතුවැකිය

නිදහස් ස්වර්ණ ජයන්තිය දක්වා කලාවේ ප්‍රගමනය

ශ්‍රී ලංකාවේ බොහෝ දෙනෙක් වර්ෂ දෙදහස් පන්සියක ශ්‍රේෂ්ඨ ඉතිහාසයක් හා ඒ මගින් පෝෂණය වූ කලාවක් ගැන කථා කරති. එහෙත් අපේ කලාවේ පමණක් නොව ඉතිහාසයේ ආරම්භය ඊට වඩා ඈත යුගයකට දිවෙයි.

ආර්ය සංක්‍රමණයට පූර්වයෙහි ද මේ රටේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයකට අයත් ජනාවාස තිබූ බවට විවිධ ප්‍රදේශවලින් හමු වූ නටබුන් සාක්ෂි දරයි.

රාවණා යුගයේ වික්‍රමයන් පිළිබඳ මේ රටේ සිංහලයන් මෙන්ම ද්‍රවිඩ ජාතිකයෝද ආඩම්බරයෙන් කථා කරති. එමෙන්ම නාග, යක්ෂ, රාක්ෂශ ගෝත්‍රික මූලාරම්භය පිළිබඳ සිංහලයන් මෙන්ම ද්‍රවිඩ ජාතිකයෝද ප්‍රෞඪත්වයෙන් කථා කරති. විජය වෙනුවට කුවන්නාවන්ගෙන් තම පැවැත්ම ගැන කථාකරන සිංහලයෝද සමහර පෙදෙස්වල අදත් වෙසෙති.

මේ අනුව බලන කල අපේ වර්තමාන සංස්කෘතිය හා කලාව පෝෂණය වී වර්ධනය වී ඇත්තේ අපේ රටේ බහුවිධ ජාතික හා ආගමික මූලාශ්‍රයන්ගේ බලපෑම්වලින් පෝෂණය ලබමිනි.

මේ නිසාම මේ රටේ බිහි වී ඇති, සිංහල, දෙමළ හා ඉංග්‍රීසි කෘතිවල ලාංකීය පසුබිමක් දක්නට ලැබේ. මුල් කාලයේ ජාතික හැඟීමකින් යුතු කෘති බිහිවූනද පනස් වසරක වර්ධනය තුළ නව ප්‍රවණතා දක්නට ලැබේ.

කලාව සාහිත්‍යය රටක පැවතුම හා චින්තනය නිරූපණය කරයි. මේ අතින් බලන කල අනූව දශකයේ කෘති බොහොමයක ජාතික එකමුතුව වෙත ඇති නැඹුරුව රටේ ජනතාවගේ සිතුම්-පැතුම් නිරූපණය වන්නක්බව කිවයුතුය.

එහෙත් නිදහස් ස්වර්ණ ජයන්ති වසරේ දී "අපේ නිදහස" පූර්ණව මල්ඵල දරා ඇත්ද? බිහිසුණු යුද්ධයක ඝෝංකාරය ලොකු කුඩා කාගේත් සිත්හි නලියයි. එවන් පරිසරයක "නිදහස" මල්ඵල ගැන්විය හැකිද?

ජනතාවට නිදහස භුක්තිවිඳිය හැක්කේ කවුරුනුත් ප්‍රාර්ථනය කරන මේ කුරිරු යුද්ධය අවසානයක් දැකිය හැකි දාට ය. ඉදිරි දශකයේ කලාව කැපවිය යුත්තේ මේ අරමුණ අපේ රටට ළඟාකර දීම සඳහා බැව් අපි පුන පුනා කියමු.

சுதந்திர பொன்விழா

வரையான கலைத்துறைப் பயணம்

இலங்கையில் பலர் இரண்டாயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகள் வரையான புகழ்பெற்ற சரித்திரத்தைக் கொண்ட அதன் மூலம் போஷக்கப்பட்ட கலையொன்றைப் பற்றிப் பேசிக்கொள் கிறார்கள். எனினும் எமது கலை மாத்திரமல்ல சரித்திரத்தின் ஆரம்பமும் இத்னைவிட நீண்ட யுகத்தினைக் கொண்டதாகும்.

ஆரியரின் வருகைக்கு முன்னர் இந்நாட்டில் மனிதர்கள் வாழ்ந்ததற்கான ஆதாரங்கள் பல பிரதேசங்களிலிருந்து கிடைக்கப்பெற்றுள்ளன.

இராவணன் காலத்து வீரச் செயல்கள பற்றி இந்நாட்டு சிங்களவர்களும் தமிழர்களும் ஆடம்பரமாகப் பேசிக்கொளகிறார்கள். அதேபோல நாக, இராட்சத கோத்திரங் களகளின் மூலாரம்பம் பற்றியும சிங்களவரகளும் தமிழர்களும் பெருமையுடன் கறுவார்கள். விஜயனுக்குப் பதிலாகக் குவேனியின் பரம்பரை பற்றிக் கூறும் சிங்களவர்களும் இருக் கிறார்களெ.

இதன்படி பார்க்கும்போது எமது தற்கால கலாசார, கலைகள் எமது நாட்டிலிருந்த பலவித இனங்களுக்கு மத்தியிலிருந்த சமய, கலாசாரப் பின்னணிகளின் ஆரம்பத்தாக்கம் தற்போதைய நமது கலாசாரமாக இருக்கின்றது.

இதனால் எமது நாட்டில் உருவாகியுள்ள சிங்களம், தமிழ, ஆங்கில நூல்களில் இலங்கையென்ற பின்னணியைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது. ஆரம்ப காலங்களில் தேசிய உணர்வுடனான நூல்கள் உருவாக்கப பட்டாலும், ஐம்பதாண்டு விருத்தியில் புதுப் பிரவாகம் காணக் கூடியதாய் இருக்கின்றது.

கலை இலக்கியம் நாட்டின் நிலைப்பாட்டையும், சிந்தனையையும் வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாகும். இந்த வகையில் பார்க்கும்போது தசாப்தத்தின் பல நூல்கள் தேசிய ஒற்றுமையையும், மக்களின் அபிலாஷைகளையும் வெளிப்படுத்துவதாகவும் இருக்கின்றன.

எனினும் சுதந்திர பொன்விழா ஆண்டில் "எமது சுதந்திரம்" பூரண பயனைப் பெற்றுள்ளதா? பயங்கர யுத்த முழக்கம் நம் அனைவரையும் பீதி கொள்ள வைத்துள்ளது. இவ்வாறான சூழலில் "சுதந்திரத்தின்" பயனைப்பெற முடியுமா?

மக்கள் சுதந்திரத்தை அனுபவிப்பதற்கு பயங்கர யுத்தம் ஒழியும் நாள் வர வேண்டும். எதிர்வரும் தசாப்தத்தில் இந்த நோக்கத்தை நாட்டுக்கு ஈட்டிக் கொடுப்பதற்காக கலையை பயன படுத்துவோமாக கலையை பயன்படுத்துவோமாக என்று மீண்டும் மீண்டும் வேண்டிக் கொள்கிறோம்.

EDITORIAL

The Evolution of Culture Through Fifty Years of Independence

We talk of a glorious history of Two Thousand Five Hundred years and a tradition of Arts and Crafts that were nurtured by it. However, not only our Culture, but also our History extend to a much earlier period.

Ancient ruins in some parts of the Island provide ample proof of existence of prehistoric civilizations even before the arrival of the Aryans.

The Sinhalese as well as the Tamils of Sri Lanka speak with pride of the heroic deeds of Ravana. They also proudly speak of their origins from Yaksha, Naga and Raksha tribes. Sinhala people in some parts of the country still claim of their ancestry from Kuvanna's lineage instead of Wijaya's.

Our Arts and Culture has evolved to its present stage nourished by the contributions of the multi-ethnic and multi-religious roots of our country.

In this view, a distinct Sri Lankan identity is evident in the Sinhala, Tamil and English works of our country. Even though in the earlier stages of our Fifty years of Indenpendence there were ethnic distinctions in creative works, new trends have emerged through the years.

Arts and Literature reflect the aspirations and sentiments of a country. In this light, the Works created in the Nineties show a distinct tendency towards ethnic harmony - thus symbolizing the predominant hope and aspiration of the people.

But has our independence borne fruit in this Golden Jubilee year? A brutal war echoes in the hearts and minds of the people. Can Independence bear its true meaning in such an atmosphere?

People can enjoy freedom of Independence only when this brutal war comes to an end. We reiterate that Art, Literature and Culture in the next decade should be dedicated to gain this end.

පටුන

		පිටුව
1.	නාටකයෙන් ඔප නැගුණු කාලිදාසගේ කවිත්වය ජී. එස්. බී සේනානායක	5-12
2.	සිංහල සෙල්ලිපිවල කවි මහාචාර්ය මැන්ඩිස් රෝහණදීර	13-22
3.	කලාවෙහි හා සාහිත්‍යයෙහි පොදු ජන, ජනප්‍රිය හා විදග්ධ ලක්ෂණ කේ. ජයතිලක	23-26
4.	පෙරදිග කලාවේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ මහාචාර්ය එච්. ටී. බස්නායක	27-30
5.	Towards New Definitions of Literature D. C. R. A. Goonetilleke	31-35
6.	Culture & Law in Sri Lanka Mahinda Ralapanawe	36-48

නාට්‍යයෙන් ඔප නැගුණු කාලිදාසගේ කවිත්වය

ජී. එස්. බී. සේනානායක

කාව්‍යය හා නාට්‍යය කලාවේ ප්‍රභේද දෙකකි. සාහිත්‍ය කලාව යන වර්ගනාමයෙන් එය හඳුන්වා තිබෙන්නේ එහෙයිනි. රසාවේශය කලාවෙහි අනිවාර්ය අංගයක් වශයෙන් දුටු භරත මුනිවරයා කාව්‍යය හා නාට්‍යය එකක්ම යයි සඳහන් කිරීමට පවා පෙළඹුනේ එහෙයිනැයි සිතමි. භරතයේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයට හා ආනන්දවර්ධනයේ ධ්වන්‍යාලෝකයට අටුවා සපයන අභිනව ගුප්ත කාව්‍යයෙහි හා නාට්‍යයෙහි අනන්‍යතාව තව දුරටත් ස්ඵුට කරයි.

> නාට්‍යාත් සමුදායරූපාත් රසාඃ යදිවා නාට්‍යමෙව රසාඃ රසසමුදයො හි නාට්‍යම් න නාට්‍ය එව රසාඃ කාව්‍යෙපි [1]

'නාට්‍යයෙහි සමුදායාර්ථය කැටිකර ගත්කල එය රසය ය, එය බෙන වචනවලින් කීවහොත් නාට්‍යයම රසයෝ වෙති. තවත් ක්‍රමයකින් එයම කීවහොත් රසසමුදායයම නාට්‍යයය. රසයෝ නාට්‍යයෙහි මතු නොව, කාව්‍යයෙහිද ගැබ්වෙති.' මෙයට අටුවාවක් ලියන අභිනවගුප්ත එය තවදුරටත් පැහැදිලි කරයි.' කාව්‍යය ප්‍රධාන වශයෙන් දශරූපකාත්මකය .... යමෙක්හු තුමූ දර්පණ තලය මෙන් නිර්මල හදවත් ඇත්තාහු වෙද්ද ඔවුහු සසරෙහිදී මුණගැසෙන ක්‍රෝධ, මොහ, අභිලාෂ ආදියට ගැත්තෝ නොවෙති. එහෙත් ඔවුහු යම් අවස්ථාවෙක ඉහත සඳහන් කළ දශරූපකාදියට ඇහුම්කන් දෙද්ද ඒ අවස්ථාවේදී රසය ආත්මය කොට ඇති ඒ රූපකයන් චර්වණය (විකෙන් වික හපා කෑම) කිරීමෙන් විඳගන්නා රස සමූහය නාට්‍යයෙහි අනිවාර්ය ලක්ෂණත්වයට පැමිණේ. ඔවුන්ට ඒ ඒ චර්වණය ලබාගනු පිණිස නැටුම්ද ගැයුම්ද මුනිවරයා විසින් නිර්දේශකර ඇත. 'සර්වානුග්‍රාහකං හි ශාස්ත්‍රම් යන න්‍යායයට අනුව සමස්ත නාට්‍යයෙහිම රසය ව්‍යාප්තව පවතී. කාව්‍යයද නාට්‍යය හෙයින් ඒ රසස්වභාවය එසේම බලපැවැත්වේ. [2]

අභිනවගුප්තගේ මේ විස්තරයට අනුව පදාර්ථ වශයෙන් රසය වූකලී ආහාර පාන වර්ග ගැනීමේදී අප විඳගන්නා රසයමය, එහෙත් රූපකාර්ථ වශයෙන් ගන්නාකල කාව්‍යයෙන් හා නාට්‍යයෙන් ලැබෙන සෞන්දර්ය පාදකකොට ඇති භාවාත්මක අනුභූතිය වේ. මෙයින් ප්‍රේක්ෂකයා කෙරෙහි නාට්‍යය මෙන්ම පාඨකයා කෙරෙහි කාව්‍යය ද අනුභස දක්වන ආකාරය පැහැදිලි කෙරේ. මේ දෙකෙහිම යථොක්ත අනුභස් බලය ලැබී තිබෙන්නේ රසයෙනි. එසේ හෙයින් නාට්‍යකාරයා මෙන්ම සාහිත්‍යකාරයා විශේෂයෙන් කාව්‍යරචකයාද එකම අරමුණක් කරා යන දෙදෙනෙක් නොවෙද්ද?

රසසිද්ධාන්තය භරත මුනිවරයාගේ ගවේෂණයක් හැටියට ප්‍රචලිත මතයක් ඇත. එහෙත් සංස්කෘත සාහිත්‍යාන්තර සටහන් රාශියකට අනුව එය එසේ නොවන බව සනාථ කළ හැකිය. භරතගේ ප්‍රධාන පරිශ්‍රමය වූ නාට්‍ය විවරණයෙහිදී එයට අදාළ අඞ්ගෝපාඞ්ග සාකච්ඡා කිරීමේදී රස සංකල්පය ඔහු අතින් පෝෂණය වී තිබේ. රසවිග්‍රහයට වඩා රූපක (නාට්‍ය) විවරණයෙහි ලා භරතට මූලිකත්වයක් දෙතහැකි බව රාජශේඛර ස්වකීය කාව්‍යමීමාංසා වෙහි සඳහන් කරයි. බාගදා එකල පැවති සම්ප්‍රදායයකට අනුව මේ අදහස ඉදිරිපත් කරන රාජශේඛර රස සිද්ධාන්තයෙහි ආදිකර්තෘත්වය පවරන්නේ ඔහුට පෙර විසූ නන්දිකේශ්වර නැමැත්තෙකුටය. රසාංගය ඇතුළු සම්පූර්ණ නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි නිර්මාතෘත්වය භරතට පැවරීමට පෙළඹුණු එක්තරා ගුරුකුලයක් විසින් කර තිබෙන ප්‍රයත්නයක් ශෘඞ්ගාරශේඛර ස්වකීය අභිනයභූෂණයෙහි කර තිබෙන සටහනකින් පැහැදිලි වේ.

භකාරො භාවනෙර් යුක්තො
රෙඵො රාගෙණ මිශ්‍රිත:
ත කාරන් කාලම්තනා හුර්
භරතාර්ථ විචක්ෂණා: [3]

(භාවනිරූපණය, රාගය හා තාලය යන ලක්ෂණයන්හි නිර්මාපකයා වූ හෙයින් භරත යයි කියනු ලැබේ.)

මොහුට පෙර විසූ නන්දිකේශ්වර විසින් ලියන ලද කිසිම කෘතියක් මෙතෙක් සොයාගෙන නැති නමුත් සෙසු ලේඛකයන් විසින් පමණක් නොව භරත විසින්ම උපුටා දක්වන ඇතැම් පද්‍යවලින් නන්දිකේශ්වරගේ රසවාදී පුරෝගාමීත්වය මැනැවින් විශදවේ. භරතගෙන් පසුව ආනන්දවර්ධන හා අභිනවගුප්ත අතින් රසයෙහි භරත නොදුටු තැන් උලුප්පා දක්වමින් එය සාහිත්‍ය කලාවේ අග්‍රඵලය හැටියට චිත්‍රණය කර තිබෙනු පෙනේ.

යථෝක්ත රසානුබද්ධ ප්‍රවේශයෙන් මා බලාපොරොත්තුවන්නේ කාලිදාසගේ කාව්‍යකුශලතාව ඔප් නැගීමට ඒ පසුබිම කොතෙක් දුරට වහල් වී තිබේදැයි විමසනු පිණිසය. කාලිදාසට පමණක් නොව මාඝ වැනි අනෙක් මහා කවියන් කෙරෙහි ද භරතගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය තරමක් දුරට හෝ බලපා තිබෙන බව ඔවුන්ගේ කෘති විමසීමෙන් පැහැදිලි වේ.

සවාද්‍යන් රසමනෙක සංස්කෘත -
ප්‍රාකෘතෙතරකෘත පාත්‍රසංකරෛ:
භාවශුද්ධි සහිතෛර්මුදං ජනො
නාටකෛරිව බභාර භොජනෛ:

(ශිශුපාලවධ, xiv 50)

මෙහි ඇතුළත් ශ්ලේෂාර්ථය වෙන්කර ගත්කල මෙවැනි අදහසක් කියැවේ.

i. දුරුම්රිස් ආදිය යෙදීමෙන් රසවත් කරගත්තා වූ හෝ ස්වභාවයෙන්ම රසවත්වූ හෝ විවිධ භාජනවලින් සමන්විත වූ ගර්හාවට භාජන නොවන්නා වූ ආහාරයෙන් රස විඳින ජනතාවට සතුටක් ලැබිණ.

ii. සංස්කෘත ප්‍රාකෘත ආදී භාෂාවන්ගෙන් රචිත විවිධ චරිත වලින්සමන්විත වූ, ස්ථායී, රති ආදිභාවයන්ගෙන් පෝෂණය වූ නාටකයෙන් රස විඳින ජනතාවට සතුටක් ලැබිණ.

මේ අයුරින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රීය උපදේශවලින් බොහෝ කවීන් ස්වීය සාහිත්‍ය නිර්මාණ කෞශල්‍යය පෝෂණය කරගෙන තිබෙන අයුරු අපට දක්නට ලැබේ.

කාලිදාසට කවිකුලගුරුත්වයට පත්වීමට වරම් ලබා ගත හැකිවූයේ ඔහුගේ නිසර්ග ප්‍රතිභා ශක්තිය පණ පෙවූ නාට්‍ය කලාඥානය නිසා යයි කීම යුක්ති යුක්තය. ඔහුගේ ශ්‍රේෂ්ඨ ග්‍රන්ථ පසද්වකය කුමාරසම්භව, රඝුවංශ, අභිඥානශාකුන්තල, මාලවිකාග්නිමිත්‍ර හා වික්‍රමෝර්වශීය යන කෘති පහය මේ කෘතිවලින් කාලිදාස පෙන්වන කාව්‍යකුශලතාව විසින් සංස්කෘත කාව්‍යය විශ්වසාහිත්‍යයෙහි මුදුන් මල්කඩ බවට පමුණුවා තිබේ. ඔහු පරිශීලනය කළ වෛදර්භී ශෛලියත් ප්‍රසාද ගුණයත්හේතුකොට ගෙන ඔහුගේ රචනයෙහි සුගමත්වය කැපී පෙනෙයි. දිග සමාස හා කෘත්‍රිම අලඞ්කාර නොයෙදීම නිසා ග්‍රාහ්‍යත්වය ක්ෂණිකය. භවභූති, මාඝ, භාරවී වැන්නවුන්ගේ රචනා ශෛලිය සමග සසඳා බලන විට කාලිදාසගේ රචනාවල දක්නට ලැබෙන නිර්ව්‍යාජ භාවය මිනිස් සමාජය හා බැඳී පවත්නා බව ඉස්මතු වී පෙනේ.

යථොක්ත ලක්ෂණ සියල්ලම අභිබවා කාලිදාසගේ සංගීත හා නාට්‍ය කලාඥානය විශදව දක්නට ලැබේ.

ස්වරෙණ තස්‍යාමමෘත ස්‍රැතෙව
ප්‍රජල්පිතායා මභිජාතිවා චි
අප්‍යන්‍යපුෂ්ටා ප්‍රතිකූල ශබ්දා
ශ්‍රොතුර්විතන්ත්‍රීරිව තාඩ්‍යමානා

(කුමාරසම්භව, I, 45)

මිහිරි තෙපුල් ඇති සේ පාර්වතී අමා වැහෙන්නාක් වැනි වූ ස්වරයෙන් කථාකරන කල්හි කෙවුලියගේ හඬ පවා තත් කැඩුණු වීණාවක නාදය මෙන් අමිහිරි විය.

කාලිදාසගේ සංගීත ශාස්ත්‍රීය ඥානය ප්‍රකට වන යෙදුම්වලින් වැදගත් නිදර්ශන කිහිපයක් කුමාර සම්භවයෙන් ලබාගත හැකිය.

ස ව්‍යබුධ්‍යත බුධස්තවොචිතඃ
ශාතකුම්භකමලාකරෙඃ සමම්
මූර්ජනාපරිගෘහිත කෛශිකෛඃ
කිංනරෛරරුණසි ගීතමඞ්ගලඃ

(viii, 85)

රන්පියුම්විල් වැනිවූ කිඳුරුකණ්ඩායම් විසින් ගයන ලද මූර්ජනා වලින් බැඳි කෛශික රාගයන්ගෙන් සමන්විත ජයමඞ්ගලගීත අසමින් ශිවදෙවි අලුයම පිබිදුණේය.

භරතගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව මෙහි ශිල්පීය වචන වශයෙන් මූර්ජනා හා කෛශිකරාග යනුවෙන් හැඳින්වෙන ලක්ෂණ දෙක දක්නට ලැබේ. ගායනයෙහිදී රාග යන්ට අනුව ශබ්දය උස්පහත් කිරීම මූරජනා වශයෙන් හැඳින්වේ. කෛශිකී යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ රාග ක්‍රමයකි.

ස්වරවර්ණ විශිෂ්ටෙන ධ්වනිභෙදෙන වා ජනඃ

රජ්‍යතෙ යෙන කථිතඃ ස රාගඃ සම්මතඃ සතාං [4]

යොදනු ලබන ස්වර හා වර්ණයන්ගේ විශිෂ්ටත්වය හෝ ධ්වනි (ශබ්දය) භේදය හෝ කරණකොටගෙන ජනතාව පිනවයිද එය රාගය නම්වේ.

මහාබෝධිවංසයට පරිකථා ලියන ගුරුළු ගෝමින්ගේ ධම්ප්‍රදීපිකාවෙහි සමපණ්ණාය මුච්ඡනාහි යන පාඨය තේරුම් කර තිබෙන්නේ පහත දැක්වෙන ගාථාවෙනි.

සත්තසරා තයො ගාමා මුච්ඡනා එකවීසති

ඨානානෙකූනපඤ්ඤාසඤ්ඤ ඉච්චෙතෙන සරමණ්ඩලං

ස්වරයෝ සතකි, ග්‍රාමයෝ තුනකි, මූර්ජනාවෝ විසිඑකකි, ස්ථානයෝ හතළිස් නවයකි - මේ සියල්ල ස්වරමණ්ඩලය වේ. 'එහෙයින් කිහ', යනුවෙන් සඳහන් කර ඉක්බිති ඉදිරිපත්කරන මේ ගාථාව කතුවරයාගේම නිපදවීමක්ද නැතහොත් උපුටාගත්තක්ද යනු දත නොහැකිය. යම් මූලාශ්‍රයකින් උපුටාගත් එකක් නම් ඒ පාලි කතුවරයා කෙරෙහි භරතගේ බලපෑම කොපමණදැයි සොයා ගැනීම අපට වැදගත් වේ.

මෙයටම සමාන සටහනක් පඤ්චතන්ත්‍රයේ කොටළු - සිවල් දෙදෙනාගේ කථාවෙහි ඇතුළත් වේ. කොටළුවා ගීයක් කියන්ට දැයි සිවලා ගෙන් අසයි. ඔහුට ගොරහැඬි කොටළු හඬ විනා කවර මිහිරි ගායනයක් කළ හැකිදැයි සිවලා සමච්චල් කරයි 'මෝඩයා, මා භරතයේ සමස්ත ගීතශාස්ත්‍රයම හදාරා ඇති බව තෝ නොදන්නෙහිදැයි' කියා පද්‍ය හතරකින් සංගීතශාස්ත්‍රයෙහි ප්‍රධාන ලක්ෂණ කිහිපය දක්වයි. එයින් පළමුවැන්න ඉහත දැක්වූ ධම්ප්‍රදීපිකා සටහනට බොහෝ දුරට සමානවෙයි.

සප්තස්වරාස්ත්‍රයොග්‍රාමා
මූර්ච්ජනාශ්චෛකවිංශතිඃ
තාලාස්ත්වෙකොන පඤ්චාශත්
තිස්‍රො මාත්‍රා ලයාස්ත්‍රයඃ

චරිත ප්‍රාගල්භ්‍යය නිරූපණය කරනු පිණිස විෂ්ණුශර්මන් භරතයේ කෘතිවලින් ලබාගෙන තිබෙන ආලෝකය මෙවැනි යෙදුම්වලින් පැහැදිලිවේ.

ඉහත් දැක්වූ මාඝ වැනි සංස්කෘත මහා කාව්‍යකාරයන් මතු නොව, සිංහලෙන් මහකව් ලියූ කව්සිළුමිණ කරුවන් වැන්නෝද ස්වකීය කාව්‍ය නිර්මාණයන්හි සමෘද්ධිය උදෙසා භාරතීය නාට්‍යකලාව උපයෝගී කරගෙන තිබෙන අයුරු මෙවැනි වැණුම්වලින් පැහැදිලි වේ.

රඟොත මතගනක ඉහිල් වසන් දෙසේ නෙත්
තහත පියො දෙම්නෙ නිරිඳු කෙළේ මිමතමැ
වෙසෙස් *(vi, 296)*

වෙණනු සලි කල් සම මදුර තර ගම්රා

ගනුන් නිසන් රහහි නරනිඳු ඇසී සෙපියන්

(vi, 306)

නැටුම් ගත් මත්වූ එක් කාන්තාවකගේ ලිහිල් වූ වස්ත්‍රය දෙස නරේන්ද්‍රයා නිරතුරුව බලමින් ම් ඕ මත් වූ ඒ කාන්තාවම අන්‍යයන්ගෙන් විශේෂ කෙළේය. (166 පිට)

දක්ෂ වූ ස්ත්‍රීන් නැටීමේදී වීණාවට අනුව, ලයට එකගව නැතහොත් ලයාන්විතව මනහර වූ සමය,

මන්ද්‍රය, තාරය යන ග්‍රාමරාගයන්ගෙන් ගී ගායනා කළ කල්හි රජතුමා ඕනෑකමින් ඇසීය. (172 පිට)

කාලිදාසගේ නාට්‍යශිල්පීය ඥානය ඉස්මතුකර පෙන්වන කෘති අතරෙන් වික්‍රමෝර්වශීයය වැදගත් තැනක් ගනී. උර්වශී අතුරුදහන් වූ කල පුරූරව ඇය සොයා යයි. මේ අවස්ථාව නිරූපණය කරන්නේ සංගීත රත්නාකරයට අදාළ රාග කිහිපයකින් බැඳ තිබෙන ප්‍රාකෘත පද්‍යවලිනි. මේ සිද්ධි නිරූපණයෙහිදී මුලින්ම දැක්වෙන ද්විපදිකං නැමැති රාගය වැඩි වශයෙන් යෙදී තිබෙන්නේ යථාස්වභාවය අන්‍යාකාරයකින් සැලකීම වැනි නාට්‍යගත පාත්‍ර වර්ගයාගේ විභ්‍රමාවස්ථා නිරූපණය කරනු පිණිසය.

(මෙසේ හෙතෙම සිහිසන් නැති ව බිම වැටෙයි. සුළු වේලාවකට පසු සිහි ලැබ නැගිට සුසුම් හෙළමින් ද්විපදිකාවක් ගයයි)

මිඋ ජාණිඅ මි අලෝඅණි ණිස අරූ කෝඉ හරේඉ
ජාව ණු ණවතලි සාමල ධාරාධරූ වරිසේඉ

මගේ මියුලැසිය පැහැරගෙන යන්නාවූ රකුසෙකැයි මම පළමුකොට සිතිමි. එහෙත් එය දිය බිඳු හෙළන්නා වූ විදුලිය වළඳනාලද වැසිවළාකුළක් බව පසුව දැනගතිමි.

ඉක්බිති චර්චරී රාගයෙන් ගීතයක් ගයයි.
ජලහර සංහාර එහු කොජ්ඉං ආඪත්තඔ
අවිරලධරාසාරදිසා මුහකනතම්
ඵ මඉං පුහවි හමන්තො ජඉ පිඅ පෙකඛිමි
තව්වෙ ජංජ කරිහසි තං තු සහිහිමි

නිතරම වහින වැහිවලන් සියලු දිශාවන් වසාගෙන සිටින්නා වූ එම්බා වලාකුළ, ඔබේ කෝපය දුරුකරගන්නා ලෙස මම ඔබට අණකරමි. මා මිහිමත ඇවිදින විට මගේ ප්‍රියාව දැකගැනීමට උපකාර කළහොත් ඔබ කරන ඕනෑම දෙයක් මම ඉවසමි.

ප්‍රියාව සොයායන අතර භින්නක රාගයෙන් ගීයක් ඇසෙයි.
ද ඉආරහිඩ අහිඅං දුහිඔ විරහාණුගඔ
පරිමන්ථරඔ
ගිරිකාණණෑඑ කුසුමුප්පලඑ ගඅජුහවර්
තහ සඬ්ඪණගර්

ස්වකීය ප්‍රියාවගෙන් වෙන්වීමේ දුකින් පෙළුණාවූ, වියෝගය නිසා උදාසීන වූ හස්තිරාජයා සුපිෂ්පිත කුසුම සඤ්චයෙන් බබළන්නා වූ අරණ්‍යයෙහි සැරිසරයි.

වනයෙහි උර්වශී සොයමින් ඇවිදින පෙම්වතාගේ සොම්නස් සහගත අවස්ථාවලදී ගායනාකරන ඛණ්ඩක රාගයෙන් බැඳි ගීයක් ගයයි.

සංපත්තවිසුරණ්ඔ කුරිඅං පරවාරණ්ඔ
පිඅදමදංසණලාලසඔ ගඅවරූ විම්හි අමාණ්සඔ

හමුවන සතුරන් වනසනසුලු තම පෙම්වතියගේ දැක්මක් නොඉවසිල්ලෙන් බලාපොරොත්තු වන ඇත්රජ ශුහුසුලු ගමනින් යමින් පුදුමයට පත්වෙයි.

උද්වේගය හා සංවේගය මිශ්‍රිත භාවයක් ප්‍රකාශ කිරීමේදී බහුල වශයෙන් උපයුක්ත ඛුරක රාගයෙන් ගීයක් ගයයි.

විජ්ජහඬසධර කාණණා ලීණ්ඔ
දුඤ්ඛවිණිග්ගහ බාහුප්පීඩඔ
දූරොසාරි අහිඅණාන්දඔ
අම්බරමාණො හමඉ ගඉන්දඔ

විද්‍යාධර අරණ්‍යයෙහි වෙසෙන, ශෝකයෙන් වැගිරෙන කඳුලු ඇති, මනසෙහි නොපිහිටි සතුට ඇති, හස්තිරාජයා අවකාශය මතින්නාක් මෙන් ඔබමොබ දිවයයි.

වේදිකාව මත මේ රාගනිරූපණයෙන් කෙරෙන්නේ ඒවාට අදාළ රඞ්ගන විලාශයන්ගෙනි. මේ රඞ්ගනයෙන් පසු එහි පරිසමාප්තියවන චලන්තිකා මුද්‍රාවෙන් දණ බිම ඔබා අහස දෙස බලාගෙන නළුනිළි දෙපිරිසම කකුභ රාගයෙන් ගීතයක් ගයති. (කකුභ රාගයට පාද සයකි. මෙයිනුදු මිශ්‍රභාවයක් ප්‍රකාශකෙරේ)

පිඅඅමවිරහකිලා මිඅ වහණ්ඔ
අවිරල බාහප්ලා උලණ්අණ්ඔ
දූසහ දුඛ්ඛ විසුංඹුලගමණ්ඔ
පසරිඅ උරුතාවදි විඅඅඞ්ගඔ
අහිඅං දුම්මිඅ මාණසඔ
කාණණ හමඉ ගඉන්දඔ

පෙම්වතියගේ වෙන්වීම හේතුවෙන් මැලැවුණු මුහුණ ඇති, නිතරම වෑහෙන කඳුලින් අවුල්වුණු ඇස් ඇති, දුක නිසා පා ගැටෙන ගමන් ඇති, දැඩිවන පීඩාවෙන් පිළිස්සෙන, තවතවත් වැඩෙන මානසික පීඩාවෙන් යුත් ඈත්රජතෙමේ වනයෙහි හැසිරෙයි.

මෙය ශිල්පීය වශයෙන් ෂඩුපභඞ්ග යනුවෙන් හැඳින්වේ. එනම් ප්‍රභේද සයකින් යුත් යන අර්ථයෙනි. ඉක්ඛිති කුට්ලිකා හා මලලෂට් යන නාට්‍යවිශේෂ දෙකට අයත් ද්විපාද ගීතයක් ගයමින් එකී රඟගණ ඉදිරිපත් කෙරේ.

කුට්ලිකා : මම්මරරණී අ මණෝහර එ

මල්ලඝට් : කුසුමිඅ තරුවරපලලවිඑ

(වියළි කොළ මත පා තබන හඬින් (මර්මර්) යුත් වනයෙහි, විහඟුන්ගේ නාදයෙන් හා සුපිපි තුරුගිසින් බබළන වනයෙහි (ඈත්රජ ඇවිද්දේය).

මෙයින් පසු ලය දෙකක් (මධ්‍ය හැර ද්‍රැත හා විලම්බිත) අනුව චර්චරී ගීතයක් ගායනා කරති.

ගොරොඅණ්චඛාණා චක්කා හමඉ මඉං

මහුවාසර කීලන්ති ධණිඅ ණ දීට්ඨි පඉං

ගෝරෝචණ පාට ඇති සක්වාළිහිණිය, වසන්ත සෘතු වෙහි කෙළිදෙළෙන් හැසිරෙන ඒ මගේ ප්‍රියාව ඔබ දුටුවෙහි නම් කරුණාකර මට කියන්න.

පුරුරව හා උර්වශීගේ ප්‍රේමවෘත්තාන්තය දෘශ්‍යකාව්‍යය කට නගන කාලිදාස නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි කුදුමහත්තැන් උපයෝගී කරගනිමින් ස්වකීය කෘතිය පෝෂණය කර ගෙන තිබෙන අයුරු අපට මෙයින් දත හැකිය.[6] මෙයින් හැඳින්වෙන්නේ ඇතින්න සොයා යන ඇතෙකුගේ භාවනිරූපණයකි. එහෙත් ප්‍රේක්ෂකයාගේ මනසට ඇතුළු කරවන්නේ පුරුරව හා උර්වශීය.

අග්නිමිත්‍ර හා මාලවිකාගේ ප්‍රේමවෘත්තාන්තය රසවත් අන්දමින් නිරූපණය කිරීම සඳහා ආරම්භයේ ම කාලිදාස නාට්‍යශාස්ත්‍රය බෙහෙවින් වහල් කරගෙන තිබෙන අයුරු මාලවිකාග්නිමිත්‍ර නමැති දෘශ්‍යකාව්‍යයෙන් දත හැකිය. ප්‍රථමඅංකයෙන් පටන්ගෙන දෙවන අංකය දක්වා විකාශනය කෙරෙන නාට්‍යතරංග චරිත නිරූපණයට පිටුබලයක් කරගනී. ගණදාස හා හරදත්ත යන නාට්‍යශිල්පීන් දෙදෙනාගේ ශිෂ්‍යාවන් දෙදෙනෙකු වන මාලවිකා හා ඉරාවතී යන දෙදෙනා අතර පැවැත්වෙන නාට්‍යකරංගය කාලිදාසගේ නාට්‍යශිල්පීය ඥානය, ඇතැම් කතුවරුන් කරන්නාක් මෙන් අලෞකික බලයකින් නොව ස්වභාව සිද්ධියක මාර්ගයෙන් ගැටළු විසඳා ගැනීම සඳහා නැතහොත් අවශ්‍යතා සපුරාගැනීම සඳහා යොදාගෙන තිබෙන අයුරු දක්නට ලැබේ.

ගණදාස: - දේව, ශර්මිෂ්ඨායා: කෘතිර්ලයමධ්‍යා
චතුෂ්පාදා.තස්‍යාස්තු ඡලිකප්‍රයොගමෙකමනා:
ශ්‍රොතු මර්හති දෙව:

දේවයන්වහන්ස, මධ්‍යලයට අනුව ගායනා කළයුතු ශර්මිශ්ඨාගේ චතුශ්පදී ගීතයක් දක්නට ලැබේ. ඒ ගීතයට අනුව ඉදිරිපත් කෙරෙන ඡලිකප්‍රයෝගය ඔබවහන්සේ විසින් නැරඹිය යුතුය.

නාට්‍යයෙන් නිරූපණය කෙරෙන මේ අවස්ථාව නාට්‍ය තරංගයකට වඩා රජතුමාගේ ප්‍රේමාභිලාෂයන් ඉටුකර ගැනීමට අවස්ථාවක් සලසා ගැනීම බලාපොරොත්තු වේ. ශර්මිෂ්ඨාගේ චතුෂ්පදී ගීතය මධ්‍යලයෙන් ගැයීමට නිර්දේශ කරන්නේ එහෙයිනි. ශර්මිශ්ඨා හා යයාතිගේ කථාව සංස්කෘත සාහිත්‍යයෙහි එන අසමසම ප්‍රේමවෘත්තාන්තයකි. මෙහි මධ්‍යලය යනු 'ශෘංගාරහාස්‍යයෝ: මධ්‍යලය' යන භරත නියමයට අනුව මේ අවස්ථාව මධ්‍යලයට අනුව මැනවින් නිරූපණය වේ. එක් අතකින් මාලවිකාට ප්‍රේමය ප්‍රකාශකිරීමේ ශෘඞ්ගාරමය අවස්ථාවත් අනෙක් අතින් විසොව රැවටීමේ හාස්‍යජනක උපායත් මෙයින් ධ්වනිත කෙරේ. මෙහි සඳහන් ඡලිත (ඡලික) නාට්‍ය විශේෂය මධ්‍යලයෙන් ගැයෙන ගීයක් සමග එකතු වූ විට අවස්ථා නිරූපණය පූර්ණත්වයට පැමිණේ. මෙහිලා ඡලිත නැමැති රංගනයද වහල්වේ. ප්‍රංනෘත්‍යං ඡලිතං විදු:" යන ශාස්ත්‍රීය නියමයට අනුව ඡලිතනෘත්‍යය පිරිමින් විසින් කළයුත්තක් නමුදු මෙහි එය ඉදිරිපත් කරන්නී මාලාවිකාය. බාගදා කාලිදාස මෙය කරතිබෙන්නේ එතවිච නෘත්‍ය මන්‍ය දියාවසථා භනියවිජලෙනාත් මනො, වස්ථා සුවයිතුං පුයුජ්‍යත ඉති ඡලික මිත්‍රසුවෘතෙ යන උපදේශයට

අනුව විය හැකිය. මෙයින් කියැවෙන්නේ අනෙකෙකුගේ භාවයන් ප්‍රකාශ කිරීමේ ව්‍යාජයෙන් ස්වකීය භාවයන් අදාළ පුද්ගලයාට හෝ පුද්ගලයන්ට වැටහෙන අන්දමින් අභිනය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමය. මාලවිකා චතුෂ්පදී ගීතය ගායනා කරමින් ඡලික අභිනය රඟයෙහි යෙදෙයි.

දුල්ලහො පිඅ මෙ හස්සිං හව හිඅඅ ණිරාසං
අම්හො අපඞ්ගඔ මෙ පප්ඵුරඉ කිං වි වාමඔ
එසො සො චිරදිට්ඨො කහං උවණෛඉදව්වො
ණාහ මං පරාහිණං තුඉ ගණ අ සතිණ්හම්

මගේ පෙම්වතා මට අල්වාගත හැකි ප්‍රමාණය ඉක්මවා සිටී. හදවත, ඔහු ගැන තිබෙන බලාපොරොත්තු අත්හරින්න.

අපොයි! මගේ වම්ඇස එකක් සැලෙයි. බොහෝ කලකට පසු ඔහු මට දැන් පෙනෙයි. නැවත වරක් ඔහු හමුන්නේ කෙසේද? නාථය, මා පරාධීන තැනැත්තියක බවත් ඔබ කෙරෙහි ප්‍රේමයෙන් අනාථ වී සිටින බවත් දැනගනු මැනවි.

රජු හා බිසොවද සෙස්සෝද ප්‍රේක්ෂාගාරයෙහි වාඩි වී මෙය නරඹති. මේ අවස්ථාව අන්කිසිවෙකුගේ භාවනිරූපනයකැයි බිසොව ඇතුළු සෙසු අයට වැටහෙයි. එහෙත් එය වක්‍රාකාරයකින් තමාට ප්‍රේමය ප්‍රකාශකරන බව රජුට වැටහෙයි. ඒ වැටහීම තහවුරු කෙරෙන්නේ "මිත්‍රය, මේ චතුෂ්පදී ගීතයෙහි ව්‍යාජයෙන් ඇය ඔබ කෙරෙහි පවත්නා ප්‍රේමයේ අන්තයටම ගොස් සිටින බව අගවනවා නොවේද?" යනුවෙන් රඟසෙන් රජුගේ කණට කොඳුරා කියන ප්‍රකාශයෙනි. [7]

අභිඥානශාකුන්තලයෙහි ආරම්භයෙහිදීම නිළියගේ කටට දී තිබෙන්නේ ද්විපදී නම් වූ ලයභෙදයකින් බැඳුණු ගීතයකි.

ඊසීසිචුම්බිආඉං හමරෙහිං සුඋමාරකෙසරසිහාඉං
ඔදංසඅන්ති ද අමාණා පමදාඔ සිරීසකුසුමාඉං

දයාබරවූ තරුණ කාන්තාවෝ මී මැස්සන් විසින් මඳින් මද සිපගනු ලැබූවාවූ සියුමැලි රේණුවලින් ගැවසුණා වූ කිණිහිරි මල් කොඬොල් මෙන් පළඳිති.

ද්විපදී ලය භේදය යොදා තිබෙන්නේ බොහෝවිට ගීතයෙහි එන එක වචනයකින් හෝ වචන දෙකකින් ඉඟි දෙකක් සූචනය කිරීමටය. එය සූත්‍රධාරගේ මේ කියමනෙන් ප්‍රකට වේ.

ආර්යෙ සාධු ගීතම්, රාගබද්ධ චිත්තවෘත්ති රාලිඛිත

ඉව සර්වතො රඞ්ගඃ

(ආර්යාව, මෙහි ඇතුළත් රාගයෙන් බැඳුණු සිත්පැවතුම් ඇති සම්පූර්ණ රඟහුම්ය සිතුවමක ඇන්දාක් මෙන් දක්නට ලැබෙයි, එහෙයින් මැනවින් ගැයිණ) මෙහි රාග පදාර්ථයෙන් සිත්පිනවීම හා රජතුමා යන දෙවැදෑරුම් අරුත සූචනය කෙරේ. [8]

මොහුගේ කුමාරසම්භව නමැති මහාකාව්‍යයෙහි ද භරත නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙන් පෝෂණය වුණු වර්ණනා දක්නට ලැබේ.

යඃ පූරයන්කීචකරන්ධ්‍රභාගාන්
දරීමුඛොත්ථෙන සමීරණෙන
උද්ගාස්‍යතාමිච්ඡති කින්නරාණං
තාන ප්‍රදායිත්ව මිවොපගන්තුම්.

I, 8

යම් තැනැත්තෙක් (හිමාලය පර්වතය) තමාගේ ගුහාවල දොරවල් ඇසුරෙන් හමන සුළඟින් උණගස්වල සිදුරු තැන් පුරවමින් ගායනා කරන්නාවූ කිඳුරන්ට තානම දෙන්නෙකු බවට පැමිණීමට කැමැතිවේද,

හිමාලය පර්වතයෙහි බොහෝ ගුහා ඇත. මේ ගුහාවල දෙරවල් ඇසුරෙන් හමන සුළඟ කැඩිබිඳී ගියා වූ, උණගස්වල සිදුරුවලට පිවිසෙන විට නාදයක් නිපදවයි. මේ නාදය තත්තන්හි ගීත ගායනාකරන්නා වූ කිඳුරඟනන්ට තානම දෙන්නාක් වැනියයි ඒ අවස්ථාව මනහර උත්ප්‍රේක්ෂාවකට නගයි. මෙහි උද්ගාස්‍යතා යනුවෙන් ගැනේනේ ගන්ධාරග්‍රාමයට අනුව ගැයීමය.

ෂඩ්ජමධ්‍යමනාමනෞ ග්‍රාමෞ ගායන්ති මානවාඃ
නතු ගාන්ධාරනා මානං සෙ ලභතෙ දේවයොනිභිඃ

යනුවෙන් නාරදසංහිතාව එය පැහැදිලි කරයි. ෂඩ්ජ හා මධ්‍යම නමින් හැඳින්වෙන ග්‍රාම දෙක මනුෂ්‍යයෝද ගාන්ධාර නම් ග්‍රාමය දෙවිවරුද ගායනා කරති. මෙහි කින්නරයෝ දේවයෝනියකට අයත් හෙයින් ඔවුහු ගාන්ධාර ග්‍රාමයෙන් ගායනා කරති. අභිනවගුප්තට අනුව, නාසය, බොටුව, මුදුන, තල්ල, දිව හා දත් යන ස්ථාන සය ස්පර්ශකරමින් හඬවන ස්වරය ෂඩ්ජ නමින් හැඳින්වේ. මේ ෂඩ්ජ ස්වරය හා මධ්‍යලය මිශ්‍රකිරීමෙන් කරන ගායනය උද්ගායනය යනුවෙන් මෙහි හැඳින්වේ. ෂඩ්ජග්‍රාමය, මධ්‍යම ග්‍රාමය, සාධාරණ ග්‍රාම යනුවෙන් ධර්මප්‍රදීපිකාවෙහි සඳහන් වන හෙයිනි. මේ අනුව ෂඩ්ජ හා මධ්‍යමග්‍රාම තුන මිශ්‍රණයෙන් කෙරෙන ගායනයකැයි ගත හැකිය.[9] තානම (තානය) අංශස්වර නමින් අභිනවගුප්ත හඳුන්වයි. ගාතා යං යං ස්වරං ගච්ඡේත් තං තං වංශෙන තානයෙත් යනුවෙන් සජ්ත ස්වරයෙන් ගායකයා යම් ස්වරයක් මුඛ්‍යත්වයෙන් ගනිද එය වීණාවෙන් උද්දීපනය කළ යුතුය යනු භාරතශාස්ත්‍රීය නියමය වේ. මේ සියල්ලම කැටිකොට එකම පද්‍යයකින් කාලිදාස ඒ අවස්ථාව නිරූපණය කර තිබේ. [10]

යථෝක්ත සිද්ධිනිරූපණයම කාලිදාස රඝුවංශයෙහි වෙනත් වචන කිහිපයකින් ප්‍රකාශ කර තිබෙන අයුරු අපට දක්නට ලැබේ. දිලීප රජ හා සුදක්ෂිණා බිසොව තම ගුරුවරයා වන වසිෂ්ඨ සෘෂිවරයා බැහැදැකීමට වනයෙහි වෙසෙන ඔහුගේ අසපුව කරා යාමට පිටත්වෙති. එසේ යන අතරමග ඔවුනට විවිධ දේවල් දක්නට හා අසන්නට ලැබෙයි. මේ එවැනි එක් අවස්ථාවකි.

මනොහිරාමා: ශ්‍රැණාවන්තො රතනෙමි
, ස්වනොන්මුඛෙ:

ෂඩ්ජසංවාදිනි: කෙකා ද්විධාභින්නා:

ශිඛණ්ඩිභි:

(I,39)

රථයෙහි නේමිශබ්දය ඇසී මුහුණ උඩට හරවාගත් මොනරුන් විසින් පවත්වන ලද ශුද්ධ හා විකෘත යන ද්විභේදයෙන් යුත් ෂඩ්ජ ස්වරයෙන් මනහර වූ මයුරනාදයන් අසමින් (ඒ දෙදෙන ගියහ)

ඉහත දැක් වූ ෂඩ්ජස්වරය මෙහි ශුද්ධ හා විකෘත යනුවෙන් කොටස් දෙකකට බෙදා දැක්වේ. මෙහි එන ෂඩ්ජස්වරයෙහි ශුද්ධ හා විකෘති යන භේද දෙක වපුත හා අවපුත වශයෙන් හඳුන්වන අභිනවගුප්ත එහි දී ස්වරයෙහි උස්පහත් බවක් තිබිය යුතු යයි උපදෙස් දෙයි. [11]

ශාකුන්තලයෙහි ස්වරසංයෝග හා වර්ණපරිචය යන ශිල්පීය වචන දෙකෙන් සප්තස්වරයන් මිශ්‍රකරගන්නා අයුරුද ගීතයට පෙර එයට අදාළ ස්වරයෙන් ගායනය කිරීමට පුරුදුවන අයුරුද අදහස් කෙරේ. වස්තු ගායති යනුවෙන් මාලවිකාවෙහි දැක්වෙන්නේ ස්වරාභ්‍යාසයෙන් පසු ගීතය ගායනය කිරීමය.

භාරතීය සංස්කෘත සාහිත්‍යය පුරාම ව්‍යාප්ත වී ඇති දේවකථා හා නන්දිකේශ්වර, භරත ආදීන්ගේ කතෘත්වයෙන් ආරම්භ වී ප්‍රචලිත වූ නාට්‍යශිල්පය කාලිදාසගේ නෛසර්ගික ප්‍රතිභා ශක්තිය සමග මුසුවී ඔහුට විශ්ව සාහිත්‍යයෙහි අසමසම කවියෙකු, මානව කලාරසඥයෙකු බවට පත්වීමට අවස්ථාව සැලසී ඇත. ප්‍රයොගවිදුෂං යනු වැනි පාඨවලින් ඔහු නාට්‍ය රචකයකු පමණක් නොව, නාට්‍ය ක්‍රියාවට නගන්නකු බවටද පත් වූ බව නිසැකය. ඔහුට සිය බිරිඳත් වීණාවත් අතර වෙනසක් නොවූ බව ඔහුගේ ඇතැම් අවස්ථා නිරූපණයකින් අනාවරණය වී ඇත.

ප්‍රතියොපිතව්‍ය වලලකි
සමවස්ථාමථ සත්ව විප්ලවාත්
ස නිනාය නිතාන්තවත්සලා
පරිගෘහෙත්‍යාචිත මඞ්කමඞ්ගනාම්

(රඝුවංශ, viii 42)

භාවයෙහි වෙනස්වීම හේතුකොටගෙන එයට අදාල පරිදි පිළියෙල කළයුතු වූ තත් ඇති වීණාව හා සමාන පැවතුම් ඇති කාන්තාව (ඉන්දුමතී) අතිශයින් ප්‍රේමවන්ත වූ ඒ රජතෙමේ (අජ) තම උකුල මත හිඳුවා ගත්තේය. (කලාරසිකයාට සුන්දර වස්තූන්හි වෙනසක් නොමැති බව කාලිදාසගේ මේ නිරූපණයෙන් පැහැදිලි වේ.

ගායන වාදන හා නර්තන යන ත්‍රිවිධාංගයෙහිම අද්විතිය භාවිතයක් ඔහු තුළ තිබුණු බවට ඔහුගේ හැම කෘතියකින්ම පාහේ සාක්ෂ්‍ය සොයාගත හැකිය.

ස ස්වයං ප්‍රහත පුෂ්කරඃ කෘති

ලෝලමාල්‍යවලයො හරන් මනඃ

නර්තකීරභිනයා තිලඞ්ඝිනීඃ

පාර්ශ්ව වර්තිෂු ගුරුෂ්වලජ්ජයත්

(රඝු. xix, 14)

නිළියන් නටන කල්හි වාදනයෙහි ප්‍රවීණයකු වූ රජතුමා පුෂ්කර නමැති වාද්‍ය විශේෂය තමාම වැයීමට පටන්ගති. එයින් ඔහු පැළඳ සිටි මල්දම් හා වළලු දැඩි ලෙස සැලෙන්නට විය. මෙයින් වශී වූ නිළියන්ට රඟවිලාශය අමතක වී වරදවා රැඟුම් පෑමෙන් තම ගුරුවරුන් ඉදිරියෙහි ලජ්ජාවට පත් වූහ.

රජවාසල රැඟුම් හා රජු අතර මෙවැනි සිදුවීම් පැරණි කවීන්ගේ කාව්‍යපෝෂණයට බොහෙවින් වහල් වී තිබෙන අයුරු සාහිත්‍යාන්තරයෙහි කොතෙකුත් සඳහන් වී ඇත. දෙවන පැරකුම්බාවන්ට ද මෙවැනි අවස්ථාවක් මුණු ගැසී තිබේ.

ලියමදන් අන්තලිරා නගන මතකතත නිරිඳු

නුපුපුලේ අග නුවනින් ශුලුදෙලේ නොහිලිමත්

(කව්සිළුමිණ, vi, 307)

මත් වූ කාන්තාවක ලය දෙකින් අන්තලිරාගය නගන කල්හි නරේන්ද්‍රයා (සතුටින්) ඊට කාලය තැබීමෙන් අංගදාභරණය (වළල්ල) කඩා නොගත්තා පමණි. (එසේම) ඇසින් ගැලූ (සතුටු) කඳුළෙහි නොගිලුණා පමණය.

පද්‍යක්ෂෙත්‍රයට මේ අයුරින් නාට්‍යය සම්බන්ධ වී තිබෙන්නේ මේ දෙකම කලාවේ අපේක්ෂාවන් ඉටුකරන ප්‍රධාන අංග දෙකක් වන බැවිනැයි සිතමි. ඒ සමගම, ගීතය රසාත්මක වශයෙන් එකම කාර්යක් කරන බවද අප විසින් සිහිකට යුත්තකි. පැරණියා නාට්‍යය දෘශ්‍යකාව්‍යය වශයෙන් හැඳින්වූයේ ද මේ නිසාමයයි සිතිය හැකිය.

පද්‍යයක ගීතවත් භාවයත් ගායනයෙහි මාධුර්යයත් අන්තර්ගතයෙහි උදාරත්වයත් යන අඞ්ගත්‍රයය උසස් කාව්‍යයකින් බලාපොරොත්තු වේ. එවැනි කාව්‍යයක් නිර්මාණය කිරීමට කවියා තුළ පැවතියයුතු ගුණතුනක් දණ්ඩී නමැති ආචාර්යවරයා පෙන්වා දෙයි. නිසර්ගයෙන් පිහිටි ප්‍රතිභා ශක්තිය, බොහෝ සෙයින් පතපොත කියවා ඇති බව හා සතතාභ්‍යාසය යන සුදුසුකම් තුනය. මේ ගුණත්‍රයයට අතිරේක වශයෙන් ස්වභාව සිද්ධ වර්ණනයෙහි කුශලතාව යනුවෙන් තවත් ගුණයක් ගෙන බුදුන්වහන්සේ කවීන් කොටස් හතරකට බෙදා පෙන්වති. පටිභාන කවි, සුතකවි, චින්තාකවි හා අත්ථකවි යන හතරදෙනය[12] මෙයින් චින්තාකවි යනුවෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ කල්පනා ලෝකයෙන් කාව්‍යය පෝෂණය කරගන්නා කවියාය. කෝල්රිජ්ට අනුව බටහිර කාව්‍යක්ෂෙත්‍රයෙහි මොහු Romantic Poet. යනුවෙන් හැඳින්වෙන කවියා හැටියට හැඳිනගත හැකිය. කවීන් වර්ගකරන රාජශේඛර ස්වකීය කාව්‍යමීමාංසාවෙහි අර්ථකවියාට මුල් තැනක් දී තිබේ. ඉන්ද්‍රියගෝචර ලෝකයෙහි යම් අවස්ථාවක් අර්ථවත් කිරීමෙන් නිර්මාණය කිරීම අර්ථකවියාගේ කාර්යය. මෙකී කරුණු විමසා බලන විට යථෝක්ත ගුණාංගයන් එකම කවියෙකු තුළ පිහිටීම අතිශය දුර්ලභ සිද්ධියකි. එහෙත් කාලිදාස් ඒ සියල්ලෙන්ම පරිපූර්ණවූවෙකු බව පිළිගැනීම සාධාරණය.

පාදක සටහන්

1. නාට්‍යශාස්ත්‍ර, vi, G.O.S Bombay, 1932, p.291
2. ලෝචන, I කාණ්ඩය, 292 පිට
3. Catalogue of Manuscripts in the Palace Library Tanjore by P. P. S. Sastri
4. සාර්ඞ්ගදේව සංගීත රත්නාකරය, II, I
5. කව්සිළුමිණ, එම්. ඩී. ආරියපාල සංස්කරණය, 1965
6. විකුමෝර්වශීය: එච්. ආර්. කර්ණික් හා එස්. පී. දේසායි සංස්කරණය, බොම්බාය, 1959, 4වන අංකය
7. මාලවිකාග්නිමිත්‍ර, ශංකර රාම ශාස්ත්‍රී සංස්කරණයා මද්‍රාසි මුද්‍රණය, 1935, අංක I, II
8. අභිඥානශාකුන්තල, එම්. ආර්. කාලේ සංස්කරණය, අටවන මුද්‍රණය; බොම්බාය, 1957, අංකය I
9. ධම්පද්දීපිකා, වද්දේගම විමලවංස සංස්කරණය, ගුණසේන 1967
10. කුමාරසම්භව, වාසුදේව ලක්ෂ්මන් ශාස්ත්‍රී සංස්කරණය, දසවන මුද්‍රණය, බොම්බාය, 1927
11. රඝුවංශ, මෝරේශ්වර රාමචන්ද්‍ර කාලේ සංස්කරණය බොම්බාය, 1947
12. අඞ්ගුත්තරනිකාය, (P.T.S) II 230 පිට

සිංහල සෙල්ලිපිවල කවි

මහාචාර්ය මැන්දිස් රෝහණධීර

අප හමුවේ ඇති පැරණිම සිංහල කාව්‍ය ග්‍රන්ථය දහවන සියවසේ ලියැවුණැයි සැලකෙන **සියබස්ලකරයි.** එය දණ්ඩින් නැමැති ආලංකාරික යාගෙ **කාව්‍යාදර්ශය** නම් වූ සංස්කෘත අලංකාර ග්‍රන්ථය ඇසුරින් ලියැවුණකි. එට පළමු හත්වැනි සියවසේ අග්බෝ රජ සමයේ සිව් දොළොස් මහ කවින් ගැන සඳහන් වෙයි. එහෙත් ඔවුන්ගේ යැයි නිශ්චිතව හඳුනාගත හැකි කෘතියක් මෙතෙක් හමු වී නැත.

"දහමට සරිකොට එළුවෙන් පෙර කී, කවියට සිත පහදාගෙන නිසැකී, සිහි කොට කඳ පිළිවෙල දෙස් නොයෙකී නිවනට සපැමිණි සහ සැටනමක් ගැන. ලෝ වැඩ සඟරාවේ" කියැවේ. තවද ඇල් ගෙවිලියක් බුදුගුණ සඳහන් කවි කියමින් ඇල්කෙත් රැකි බව කියැවෙන පුවතක් පස්වන සියවසේ අටුවා ලියූ බුද්ධඝෝෂ හිමියන් පෙන්වා දී ඇත.

බුදුගොස් හිමියන් ප්‍රමුඛ අටුවාචාරීන් විසින් පස්වන සියවසේ පාලි භාෂාවට නගන ලද්දේ මිහිඳු මා හිමියන් විසින් එට වසර අටසියයකට පමණ පෙර මෙරට තෙරවරුන්ට හෙළබසින් කියා දුන් ත්‍රිපිටක අටුවා කතාය. ඒ හෙළ අටුවාවලට අමතරව මෙරට හෙළ බසින් පැවත ආ යම් යම් කතා වස්තු ක්‍රි පූ පළමුවන සියවසේ වළගම්බා සමයේ ලේඛන ගතව පැවත වුත්, ක්‍රි. ව. හතරවන හා පස්වන සියවස්වල පාලි භාෂාවට පරිවර්තනය කොට ඇත. ක්‍රි. ව. හතරවන සියවස තරමේ ලියැවුණැයි සැලකෙන දීපවංසයටද වඩා පැරණි සේ පිළිගැනෙන සහස්ස වත්ථු සීහළ වත්ථු, යන පාලි ග්‍රන්ථ දෙක එබඳු කතාවස්තු සංග්‍රහ කොට රචිත ඒවාය. යටත් පිරිසෙයින් සද්ධාතිස්ස යුගය තෙක් තොරතුරු කියන ලක්දිව කතා වස්තූද සමකාලීන දකුණු ඉන්දිය කතා වස්තූද මේ සහස්ස වත්ථු සහ සීහළ වත්ථු ග්‍රන්ථවල අඩංගු වෙයි.

මේ ග්‍රන්ථ දෙක සංස්කරණය කළ පොල්වත්තේ ශ්‍රී බුද්ධදත්ත ස්ථවිරපාදයෝ මේවායේ භාෂා ලක්ෂණ විමසා බලා ඒ බස්වහර නිසැක වශයෙන්ම පැරණි හෙළ බස් වහර පාලියට නගා සකස් කරගත්තක් බව පෙන්වා දෙති. ත්‍රිපිටක පාලි භාෂා ව්‍යවහාරයේ නැති "මහානෙල" යන පදය මෙරට ඈත අතීතයේ පැවති 'මානෙල්' යන හෙළ වදන බලා සාදාගත් පාලි වචනයකැයි උන්වහන්සේ පෙන්වා දෙති. "පිඹුරා" යන්නට යෙදුණු පිම්බර යන පාලි වදනද එවැන්නක් බව එතුමෝ පෙන්වා දෙති.[1]

සහස්ස වත්ථුවේ සහ සීහළ වත්ථුවේ ගද්‍ය පාඨ අතර පද්‍ය පාඨද දක්නා ලැබේ. කිසියම් චරිතයක භාව සිතුවිලි කියන බොහෝ තන්හි පද්‍යයෙන් එය දී ඇත. මේ ගද්‍ය පද්‍ය මිශ්‍ර රචනා රීතිය චම්පූ කාව්‍ය රීතිය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. මේ තොරතුරු වලින් පැහැදිලි වන්නේ ක්‍රි. ව. පස්වන සියවසට පෙර යුගවල හෙළ බසින් රචිත කතා වස්තුවල අතරින් පතර කවිද තුබූ බවය.

ක්‍රි. ව. හතරවන සියවසේ කිත්සිරි මෙවන් රජතුමා දළදා සිරිතක් ලිය වූ බව මහාවංසයේ ද දළදා සිරිතේද සඳහන් වෙයි. මේ දළදා සිරිත සිංහල කාව්‍යයක් බව දොළොස්වන සියවසේ දාඨාවංස කතුවරයා විසින්ම දාඨාවංසයට ලියන ලද සිංහල

1. සහස්සවත්ථු පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත ස්ථවිර සංස්කරණය සංඥාපනය

සන්නයෙහි සඳහන් වෙයි. මෙබඳු කරුණු සලකා බලන විට අනුරාධපුර යුගයේ මුල් කාලයේ සිටම හෙළ බසින් ලියැවුණු කාව්‍ය සාහිත්‍යයක් මෙරට පැවති බව පැහැදිලිවම පෙනියයි.

මුල්ම යුගයේ මේ හෙළ කව්වල ස්වරූපය ආකෘතිය සපුරා වටහා ගන්නට තරම් ග්‍රන්ථාගත කාව්‍ය අපට හමු වී නැත. දහවන සියවසේ ලියැවුණු ඉහත සඳහන් සියබස්ලකර එවක පැවැති සිංහල කව්වල ඇතැම් විරිත් නම් වශයෙන් සඳහන් කරයි. 13 වන සියවසේ හඳ ස්ථවිරයන් විසින් රචිත එළුසඳැස් ලකුණ හෙළ කව් විරිත් රාශියක් හඳුන්වා දෙයි. එළුසඳැස් ලකුණට සමකාලීන සිදත් සඟරාවද මුල් යුගයේ වූ ඇතැම් කව් ගැන සඳහන් කරන අතර එහෙක් පැවැති විරිත් හා කාව්‍ය රීති ගැනද සඳහන් කරයි. මෙසේ දහවන සියවසේ සියබස් ලකර කරුද දහතුන්වන සියවසේ එළුසඳැස් ලකුණු කරුද සිදත් සඟරා කරුද දක්වා ඇත්තේ මුල්ම කාලයේ සිට මෙරට පැවත ආ සිංහල කවියට ආවේණික වූ විරිත් සඳැස් හා කාව්‍ය රීති බව පිළිගත හැකිය.

කෙළ සුවහස් විරිත් -
සඳැස් ලකුණු එළුයේ
එබඳුත් නොත් කිවියරන් -
නොවිරිත් නමැයි කොවිරිත්
ඇතහොතුදු රුවන් -
ගන අඳුරේ කොටාරේ
රිවි රැසින්, සක් දක්නේ -
පළුට නැත ඉතිරියන්[2]

එළු සඳැස් ලකුණු කරු මෙසේ හෙළ කවියට ආවේණික වූ විරිත් හා සඳැස් ලකුණු කෙළ සුවහස් ගණනක් ඇතැයි පවසති. එහෙයින් කවින් නො විරිතැයි සලකන විරිතක් ඇද්දැයි ඔහු අසයි. අඳුරු නිදන් ගැබට හිරු රැස් වැටුණු කල්හි පෙනෙන්නේ මැණික් කිහිපයකි. ඉතිරි මැණික් ප්‍රකට නො වෙයි' යනුවෙන් උපමාවක් ද දක්වා එසේම තමා පෙන්වා දී ඇත්තේ කෙළ සුවහස් හෙළ විරිත්වලින් අංශු මාත්‍රයක් බව ද අගවයි.

ඉහත සඳහන් පසුබිමින් මා අදහස් කෙළේ දහවන සියවසේ සියබස් ලකරට පෙර ග්‍රන්ථාගත හෙළ කව් අප හමුවේ නැතද එවන් කව් පොත් හා කව් ආරක් අප සතුව පැවැති බව පැහැදිලි කිරීමටය. එම පැහැදිලි කිරීම මගේ මාතෘකාව වන සෙල්ලිපිවල සිංහල කවි යන්නට පූර්විකාවක් ලෙස ඉදිරිපත් කෙළෙමි. දහවන සියවසින් ඔබ්බෙහි සිංහල සෙල්ලිපි කව් වටහා ගැනීමට එම පූර්විකාව අවශ්‍ය වනු ඇත. දහවන සියවසෙන් පසු ග්‍රන්ථාගත සිංහල පද්‍යයට අමතරව ඇති සිංහල සෙල්ලිපි කව්ද මෙම ලිපියෙන් සලකා බැලේ.

අනුරාධපුර දිස්ත්‍රික්කයේ මරදන් කඩවල අසළ කොස්ගම කන්ද පුරාණ විහාරයේ ගලක කොටා ඇති ක්‍රි. පූ. යුගයට අයත් සෙල්ලිපියක් එවක පැවති ගී වලට නිදසුනක් සේ මහාචාර්ය පරණවිතාන මහතා පෙන්වා දෙයි. එය මෙසේය.

මහරසධහ ගමණි/
අබයහ දෙවන පියග //
රමණි බරිය මිළක තිශ/-
විහරෙ කරිතෙ කතිය//

මෙය යා ගී විරිතින් ඇද පැද කියවිය හැකි ගීයකි.

ගද්‍ය රීතියට අනුව මෙහි පද පිළිවෙල විය යුත්තේ "දෙවන පියග ගමණි අබයහ මහරසධහ රමණි බරිය කතිය මිලක තිශ විහරෙ කරිතෙ" යනුවෙනි. 'දෙවන පිය ගාමිණී අබය' මහ රජුගේ රමණීය භාර්යාව වූ කතියා විසින් මිලකතිශ විහාරය කරවන ලදී ' යනු එහි අරුතය. මහරසධහ, දෙවන පිය, කතිය - යන වචන වෙනත් තන්හි

2 එළු සඳැස් ලකුණු

පිහිටවූමයේ යාගී වෘත්තට අනුව මාත්‍රා හා සඤ්ඤස් හිටවනු සඳහා යැයි පරණවිතාන මහතා පෙන්වා දෙයි.[2] මෙහි එන දෙවන පිය ගමණි අබය මහරජ ක්‍රි. පූ. 161-137 අතර රජ කළ දුටුගැමුණු රජතුමා හෝ ඊට සියවසකට පසු රජ තන් ඊත් වළගම්බා රජතුමා හෝ විය හැකිය. මින් පැහැදිලි වන්නේ මෙයට අවුරුදු දෙදහස් දෙසීයයට. පෙර පවා යා ගී වෘත්තින් බැඳුණු කවි අප රටේ පැවති බවයි.

හම්බන්තොට දිස්ත්‍රික්කයේ තිස්සමහා රාමය අසළ කිරින්දේ වර්තමාන විහාරය පිටුපස ගලේ උතුරු බෑවුමේ අඩි පහළොවක් තරම් උසින් පේළි හතරකින් යුත් විශාල සෙල් ලිපියක් දක්නට ලැබේ. පේළි හතර ඉදිරියෙන් අඩි 1 1/2 x 2 1/2 සාවියක උඩට නෙරා සිටින සේ චක්‍ර ලක්ෂණ සහිත යටි සිරිපතුල් සටහන් දෙකක මූර්තියක් ඇත. ඒ සිරිපතුල් දෙකේ උසට සෙල් ලිපි පේළි හතර දකුණට විහිදේ. සෙල් ලිපියෙන් කියවෙන්නේ බුදුරජාණන් වහන්සේගේ අපරිමිත ගුණ දැනගත් උපරාජ නාග නැමැත්තෙකු ඒ ගලේ විහාරයේ දී මිථ්‍යා දෘෂ්ටිය බිඳ දමා බුදුන් සරණ ගිය බවය. ක්‍රි. ව. පළමුවන සියවස වනතෙක් ලක්දිව බුදු පිළිම බැවහර නො වීනැයිද ඒ වන තෙක් බුදුරජාණන් වහන්සේ මූර්තිමත් කරන ලද්දේ සිරිපතුල් යුවළින් හෝ වජ්‍රාසනයෙනැයිද කලා ඉතිහාසඥයෝ විශ්වාස කරති. බුදුන්වහන්සේගේ අපරිමිත ගුණ ගැයෙන සෙල්ලිපිය ඉදිරිපිට සිරිපතුල් යුවළ මූර්තිමත් කොට ඇති ආකාරයෙන්. මේ මතයට රුකුලක් ලැබේ. මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතානයන් මේ ලිපියද පැරණි සිංහල සෙල්ලිපි ගී සඳහා නිදසුනක් සේ පෙන්වා දී ඇත. [3]

1. සිද්ධම් අපරිමිතෙ ලොකහි බුධ සමෙ නති අධාන පරම දුලබෙ
2. සවනසුත පතෙ අනුතර සථෙ මහ සරණෙ ලොකචක බුධ නම
3. සය භු මෙ ගලහි විහරෙ නක උවරජෙනමෙ බුධ සරණ ගතෙ
4. මිචිය දිටික බිදිය යහ මග පරයණ හුතෙ

මෙහි අර්ථය ඉතා පැහැදිලිය. වර්තමාන මිශ්‍ර සිංහල භාෂාවෙන් කියතොත් මෙසේය.

"අපරිමිත වූ ලෝකයෙහි බුදුන් සමානයෙක් නැත්තේය. පරම දුර්ලභ ආශ්චර්යයකි (චරිතයකි) උන්වහන්සේ සර්වඥතාවට පත්සේක. අනුත්තර වූ ශාස්තෘ සේක. මහාසරණයහ. ලෝක චක්ෂුසයහ. බුදුන් වහන්සේ වනාහි සවයම්භූ සේක."

මේ ගලේ විහාරයේදී නාග උපරාජ තෙමේ බුදුන් සරණ ගියේය. මිථ්‍යාදෘෂ්ටිය බිඳ යහමගට පත් විය'

'සිද්ධම්' යන්න හැරෙන විට මෙය ගී දෙකක් ලෙස ඇද පැද හඬ නගා කියවිය හැකිය.

අපරිමිතේ ලෝකහි/ - බුධ සමෙනති/

අධාන පරම දුලබෙ/ - සවනසුතපතෙ
අනුතරසථෙ/

මහසරණෙ ලොක චක. / - බුධනම සයභු

මෙගලහි විහරෙ නක/උවරජ බුධ සරණ ගතෙ

මිචිය දිටික බිදිය/ - යහ මග පරයණ හුතෙ

මෙහි දෙවන ගිය පැහැදිලිවම යාගී වෘත්තින් බැඳුණකි. පාද තුනකින් යුත් පළමුවැන්නද යා ගියට බොහෙවින් සමානය. එහෙත් එළු සදැස් ලකුණ ආදියේ නිර්වචන කොට ඇති නිශ්චිත වෘත්තකට අයත් නැත. හෙළුවේ කෙළ සුවහස් වෘත් ඇතද නම නියම කොට ඇත්තේ අංශු මාත්‍රයෙකැයි එළුසදැස් ලකුණුකරු පැවසුයේ එහෙයිනි.

නාග උපරාජයන් කිරින්දේ ගලේ විහාරයේ දී මිසදුටු බිඳ බුදුන් සරණ යාම පිළිබඳ මේ සුවිශේෂ සිද්ධිය. තිස්සමහාරාමයේ අකුරු ගොඩ ස්මාරක ස්ථම්භයකද කොටා ඇත.[4] තිස්ස වැ කණ්ඩිය අවසන් වූ තැන දකුණට වැටී ඇති පාරේ යාර පණහක් තරම් ගිය විට හමුවන පුරා විද්‍යා ඉඩමේ සිටුවා ඇති ඒ අටපට්ටම් වැඹ හතරරියන් පුරුෂයකුට බැදිය නෝ හැකි තරම් විශාල වූවකි. කාලාන්තරයක් තිස්සේ දෙකඩකට කැඩී බිම වැටී තිබූ වැඹ මෑතකදී පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව විසින් දෙකඩ පුරුද්දා කෙළින් කොට සිටුවා තිබේ. අඩි විස්සක් තරම්වත් උස ඇත. අගල් හයක් තරම් උස මහත අකුරින්

3. Paranavitana, මුල්ලිපිය 6500 JCBRAS,XXX1, p.61

4. Paranavitana, මුල්ලිපිය 65 පිට

වැඹේ පහළ සිට ඉහළට පේළි තුනකින් කොටා ඇති ලිපිය කිරින්දේ විහාරයේදී උපරාජ නාග මිසදිටු බිඳ බුදුන් සරණ ගිය බව වෙනත් වචනවලින් කියන්නකි. ඒ වචන පහත දැක්වෙන සේ පෙළ ගැසූ කල්හි තාලයට ගඩනගා කිව හැකි අගනා ගී දෙකක් මතු වෙයි.

ය ගෙධම සෙහයෙ නාම/

සගවඩමනෙ නාමමිවදිටික/

ජන අවතය න හකියෙසග ආසාතිය/

සොහ රජකිය ගාමෙ/

මිව දිටී බිනක අවි / මටිම බුධ සරණ ගතෙ

නාග උවරාජ නාම / - කඩ උවරාජ කාලහි

මේ වදන්වල ඇති එ, ඔ, ස්වර ඒ, ඕ, යනුවෙන්ද පදවල අග අකුරු දීර්ඝවද ගඩ නගා තාලයට කියවෙන විට ගිය මතුව එයි. ය ගේ ධම සේ / හයේ නාම --- යනුවෙනි

මෙහි තේරුම ඉතා පැහැදිලිය. ගීවල වචන අනු පිළිවෙලින්ම වත්මන් බසින් කියතොත් මෙසේය.[5]

ය ගෙධම සේ හයේ නාම

යම් තෘෂ්ණාවක් ඇද්ද එය හය නම් වේ.

සගවඩමනෙ නාම මිවදිටික

ඇලීම වැඩීම නොවේද මිථ්‍යා දෘෂ්ටිය නම්,

ජන අවතය න හකියෙ සග ආසාති

ජනයාට ඉවත් විය නොහැකි ද ඇලීම් ආශාවලින්

සො හ රජකිය ගාමෙ

මෙසේ සිතා ඒ මම රාජකිය ග්‍රාමයේදී

මිවදිටී බිනක අවි මටිම බුධ සරණ ගතෙ

මිසදිටු බිඳින් අටියෙන් ප්‍රඥාවන්ත බුදුන් සරණ ගියෙමි

නාග උවරාජ නාම කඩ උවරාජ කාලහි

නාග උපරාජනම් (මෙය) කෙළේ උපරාජ කාලයේය.

මෙහි කියවෙන 'රජකිය ගාමය' මහාගාම හෙවත් මාගමයි. මිට අවුරුදු දෙදහසකට පෙර වර්තමාන තිස්සමහාරාම ප්‍රදේශය රුහුණු අගනුවර විය. බටහිරින් හා දකුණින් කිරිදි ඔයෙන් ද නැගෙනහිරින් මුහුදින්ද වර්තමාන යෝධකණ්ඩිය වැවේ ඉස්මත්ත හා තිස්ස වැවේ ඉස්මත්ත සීමා කොටද පැවති මුළු මහත් ප්‍රදේශයම එවක රාජකිය ග්‍රාමය හෙවත් මාගම් අගනුවරයි. තමා මිසදුටු බිඳ බුදුන් සරණ ගිය බව රුහුණේ ජනතාවට සන්නිවේදනය කරනු සඳහා මේ ගී දෙක ප්‍රකාශ කිරීමට උපරාජ මහානාගයන් තොරාගත ඇත්තේ මහජනයා නිතර යන එන වැදගත් ස්ථාන දෙකකි. කිරින්ද මාගම නැව් තොටය. එසේම විහාර මහා දේවිය හා කාවන්තිස්ස මුණගැසුණ ස්ථානයේ කළ විහාරය මෙහි ඇත. අනෙක් අතින් අකුරුගොඩ අද මෙන්ම එදාද කතරගම රාජධානියට පිවිසෙන කඩවතයි. මහජනයා නිතර නිතර යන එන ගැවසෙන වැදගත් ස්ථාන දෙකක මේ සුවිශේෂ සිද්ධිය කවියට නගා ගලෙහි කොටවා ඇති අයුරින් මිට අවුරුදු දෙදහසකට පෙර ද අපේ මුතුන් මිත්තන් ජන මාධ්‍ය කලාව මැනෙවින් වටහාගත සිටි බව පැහැදිලි වෙයි.

මේ දෙපළෙහිම ඇති ලිපි දෙකේ එන්නේ ක්‍රි. ව. පළමුවන සියවසට අයත් සිංහල අකුරු සහ බස් වහරයි. මේ සෙල්ලිපි දෙකෙහි එන උපරාජ මහානාග ක්‍රි. ව. 35-43 අතර අනුරාධපුර රජ කළ ඉළනාග රජු බවට ඇම්. බී. ආරියපාල උපහාර ග්‍රන්ථයට "මිසදිටු බිඳ බුදු සරණ ගිය රුහුණේ උපරාජ මහානාග" යන ලිපියෙන් ම විසින් කරුණු දක්වා ඇත.[6]

ඉළනාගට වසර 24 කට පසු රජ වූ වසභ පාලන සමයේ (ක්‍රි. ව. 67 - 100) යාපන අර්ධ ද්වීපය පාලන කළ ඉසිගිර ඇමතිවරයා විසින් වර්තමාන වල්ලිපුරම්හි පිහිටුවන ලද විහාරයක් පිළිබඳ කියැවෙන සුප්‍රකට වල්ලිපුරම් රන්පත ලිපිය සුපරීක්ෂාවෙන් කියවන විට එය තුළින් ගියක් මතුව එයි. මේ වල්ලිපුරම් රන්පත පසුගිය වකවානුවේ ජනමාධ්‍ය තුළින් බොහෝ සෙයින් ප්‍රචාරය වූවකි. පැහැදිලිවම ක්‍රි. ව. පළමුවන සියවසේ සිංහල අකුරුවලින් හා සිංහල බස්වහරින් ලියැවුණු මේ ලිපිය සතරපෙළකින් යුක්තය.

5. මැන්දිස් රෝහණදීර., පුරාතන ශ්‍රී ලංකාවේ පාදවන්දනාව හා ශ්‍රී පාද ලාංඡන වන්දනාව, කඹුරුපිටියේ වනරතන අභිස්තවග්‍රන්ථය සංස්. ගතාරේ ධීපාල හිමි, රත්නසිරි අරංගල 1966, 55-73.

6. සිංහල සංස්කෘතිය හා කලාශිල්ප. ඇම්.බී. ආරියපාල උපහාර අංකය. සිංහල අවිධපද ප්‍රකාශන කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලය - 1991. 136-148 පිට.

"සිධ/ මහරජ වහයහ රජහි / අමෙණෙ
ඉසිගිරයෙ නකද්ව/ බුජමෙනි
බදකර අතනහි/ පියගුක තිස
විහරෙ කරිතෙ"[7]

මේ සතර පෙළ 'සිධ' යන්න හැර මෙසේ පෙළ ගසා ගී විරිතින් හඬ නගා කිය විය හැකිය.

මහරජ වහයහ රජහි/ මාත්‍රා 11 + 1
අමෙණෙ ඉසිගිරයෙ නකද්ව/ මාත්‍රා 12
බුජමෙනි බද කර අතනහි/ මාත්‍රා 12
පියගුක තිස විහරෙ කරිතෙ/ මාත්‍රා 12

මෙහි මාත්‍රා 11 කින් යුත් පළමුවන පදය හැරෙන විට අනෙක් පද තුනම හ්‍රස්ව මාත්‍රා 12 කින් සෑදී ඇත. පළමුවන පාදයේ අග අකුර 'හි' 'හී' යනුවෙන් දීර්ඝව හැඬ වූ කල එයද මාත්‍රා 12 ක් වෙයි. අනෙක් අතට එහි වහයහ යන්න "වහබයහ" වෙනුවට ලේඛකයා අතින් 'බ' යන්න අමතකව ලියැවුණැයි ද සිතිය හැකිය. වහබ රජුගේ අන් හැම ලිපියකම නම ඇත්තේ වහබ යනුවෙන් නිසාද ලියන්නන් අතින් එසේ අකුරු අමතක වීම සෙල්ලිපිවල නොයෙක් තැන්හි දක්නට ඇති නිසා ද 'වහබයහ' යන්න 'වහයහ' යනුවෙන් වැරදීමකින් ලියැවුණා ම විය හැකිය. එවිට මාත්‍රා 12 සමපාද ඇති මනහර ගියක් රන්පතින් මතුවෙයි.

ගී යෙහි අරුත පැහැදිලිය. "වසභ මහරජුගේ, රාජ්‍ය කාලයේ ඉසිගිරි ඇමති තුමා නාගදීපය (යාපනය) පාලන කරද්දී, බද කර අතනයේ, හෙවත් උතුරුකරයේ අයස්ථානයේ හෙවත් ආදායම් පාලක කොට්ඨාශයේ පියගුක තිස්ස විහාරය කරවීය" යනු එහි අරුතයි.

මෙම රන්පත වල්ලිපුරම් හි පැරණි බෞද්ධ විහාරයේ පාදම යට තිබී හමු වූවකි. මේ පිළිබඳව කරුණු දක්වන පරණවිතාන මහතා පාදම් යට එය නිදන් කොට ඇත්තේ එය මහජනයාට ඇස ගැසෙනු සදහා නොව මෙ ලොව පින් කිරිය වත් බලනු සදහා පුන් පොහෝ දිනවල මනුලොවට එන දහසක් නෙත් ඇති ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයාට ඇස ගැසෙනු සදහා විය හැකියයි කියයි.[8] එසේ නිදන් කෙරෙන රන් පතක ගද්‍යයෙන් නොව පද්‍යයෙන් යමක් ලියා තැබීම ගුප්ත බලය දනවන චිරාගත චාරිත්‍රයකි.

ඇතැම් ස්ථානවල ගින්නෙන් ආරක්ෂා වනු සදහා තඹ පතක ලියා ඇති වට්ටක ජාතක පද්‍ය නිදසුනක් සේ සැලකිය හැකිය. බෝ සතුන් වටු පැටියකුව සිටියදී කුරුලු කැදැල්ල වටා සිවු දෙසින් වල්ගිනි ඇවිලිගෙන එද්දී මවුපිය කුරුල්ලන් ඉගිලගොස් අනාථව අසරණ වූ වටුපැටියා කළ සත්‍ය ක්‍රියාව මෙසේය.

පාලි පද්‍යය — සිංහල තේරුම
සන්ති පක්ඛා අපතනා - නොසැලේ පියාපත්
සන්නිපාදා අවඤ්චනා - නො හැසිරේ මදපා
මාතාපිතාච නික්ඛන්තා - මවුපියෝ ද නික්මුණාහ
ජාතවේද පටික්කඹම - ගින්න ආපසු යන්න

මේ සත්‍ය ක්‍රියාව සමගම සිවුදෙසින් බුර බුරා ඇවිලෙමින් ආ ගින්න නිවුණා. මේ වටු කුරුලු කැදැල්ල වටාවූ බිම් කොටස කල්පාන්තය තෙක් ගින්නෙන් නොදැවී පවතින බව වට්ටක ජාතකයේ එයි දැදිගම කොට වෙහෙරේ ධාතු ගර්භයේ මුදුන් පියන යටී පැත්තේ මේ පාළි පද්‍යය කොට තුබූ බව සඳහන් කරන අචාර්ය සී. ඊ. ගොඩකුඹුර එය චෛත්‍යය ගින්නෙන් ආරක්ෂාවනු සදහා යොදෙන ගුප්ත මන්ත්‍රයක් සේ අතීතයේ ව්‍යවහාර වී ඇති බව පෙන්වා දෙයි.[9]

සීගිරි කැටපත් පවුරේ කොටා ඇති කුරුටු ගී සිංහල සෙල්ලිපි කවි භාණ්ඩාගාරය සේ සැලකිය හැකිය. මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන මහතා මේ ගී 685 ක් කියවා අර්ථ විවරණද ඡායාරූපද සහිතව සුවිශාල ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ දෙකක් ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙන් පළ කොට තිබේ. මේ ගීවල පිළිබිඹුවන කාව්‍ය ආකෘති, විරිත්, ඡන්දස්, අලංකාර, විෂය කරුණු ආදී සෑම අංශයක්ම එතුමාගේ සුවිශද පාණ්ඩිත්‍යයට ගසු වී

7. Inscription of Ceylon, Vol. II I.P. 81.
8. පරණවිතාන, ඉහත ලිපිය 81 පිට
9. The Kotavehera at Dadigama C. E. Godakumbura pp. 40 - 41

තිබේ. මහාචාර්ය නන්දදේන මුදියන්සේ, කේ. ජයතිලක ඇතුළු තවද වියත්හු මේ ගී සිංහලෙන් අර්ථ විවරණ සහිතව පළ කොට තිබේ. වී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර මේ ගීවල ප්‍රකට තේමා කිහිපයකින් නිදසුන් උපුටාගෙන අගනා රස විවරණ කරමින් සීගිරි ගී සිරි නම් ග්‍රන්ථයක්ද පළ කොට ඇත. එහෙයින් සෙල්ලිපිවල සිංහල කවි නම වූ මේ ලිපියේ සීගිරි ගී ගැන දීගින් දිගට විස්තර කෙරෙන්නේ නැත. ඇතැම් සුවිශේෂ විරිත් කිහිපයක් සඳහා නිදසුන් කිහිපයක් පමණක් සාකච්ඡා කිරීම සෑහේ.

සීගිරි ගී 8, 9, සියවස්වලට අයත් සේ පරණවිතාන මහතා සලකා ඇත.

එසේ වුවද ගත්වන සියවසට අයත් ගී ද ඒවා අතර ඇති බව පෙන්වා දිය හැකිය. 463 වැනි ගිය එවැන්නකි.

කිහි නොදෙම් දැයිනදිලි - මන ඇදෙත් එක්නවි

ජිවි තබය් මමන පිරිබුන්හ - එය මතු කියන්නෙය් .

උතුරොළ් පිරිවන කරයු ලෙ රියන් දළ්මි

යහපත්මි අය්හ නැත් - උකට ලි ම දෙමෙ නැත්කිය

එය්හි අය්හ නැත්වද - යහ කැත්තෙයිම් මත්තෙ [10]

මෙහි කියැවෙන උතුරොළ් පිරිවෙන අනුරාධපුරයේ අභයගිරියේ ප්‍රධාන පිරිවෙනයි. සීගිරි කැටපත් පවුරේ ගී දෙක ලියා ඇත්තේ ඒ උතුරොළ පිරිවෙන කර වූ 'ලේඛක රියෙන් දළ' නැමැත්තා බව මෙහි කියැවෙයි. මේ 'රියන් දළ' වනාහි මානවම්ම රජ වන්නට පළමු හයමාසයේ අනුරාධපුර රජකළ 'උණ්හ නාගර සම්භව හත්‍ථදාඨ' හෙවත් 'හුනන්නරු රියන්දළය.[11] මානවම්ම පල්ලව රටින් හමුදා ගෙනවුත් හත්‍ථදාඨ හෙවත් රියන්දළ මරා ක්‍රි.ව. 684 දී රජවිය. ඒ අනුව රියන්දළ ඉහත සඳහන් ගී දෙක ලියා ඇත්තේ නිසැක වශයෙන් ක්‍රි. ව. 684 පළමු හය මස තුළය. එහෙයින් ඒ ගී හත්වන සියවස අග භාගයේ සිංහල ගී ලෙස පිළිගත හැකිය.

මේ ගී දෙකින් කවියා සීගිරි ළඳුන් අමතයි. "එක් ළඳකට මගේ සිත ඇදෙයි, මම දිය දෝතක් නො නොදෙමි දැයි ඔබ කියන්නෙහිද. මගේ ජිවිතය ඉතිරි කොට හදවත බිඳ දමා ඇත. එය තවදුරටත් පැහැදිලි කළ යුතුය"

"මම සතුටින් සිටිමි. අසතුටක් නැත. මා තුළ කළකිරීමක්ද නැත. ඇය තුළ (අයහපතක්) අසතුටක් නැතුවා වත්ද මම නම් මතු කල්හි සතුටින් ජිවත් වන්නෙක් මි."

මෙය සැබැවින්ම ඨවනි පූර්ණ කවියෙකි. යා ගී විරිතින් බැඳුණු ගී දෙකකි.

සීගිරි ගී අතර බෙහෙවින් ඇත්තේ යා ගී විරිතින් බැඳුණු ගීය. එහෙත් වෙනත් බොහෝ ගී විරිත් ද සමුදුරු ගොස් විරිත බඳු සමපාද හා අග එළි සම ඇති කව්ද එහි වෙයි. මහාචාර්ය පරණවිතානයන් මේවායේ විරිත් සදැස් හා කාව්‍ය රස ආදිය පිළිබඳ සවිස්තර විවරණ දී තිබේ. ඉහත සඳහන් වෙනත් වියත්හුද සීගිරි ගී පිළිබඳව බොහෝ දේ කියා තිබේ. සීගිරි ගී වනාහි කොතෙක් ගත ද අඩු නොවන ගැඹුරු සයුර බඳු කවි සයුරක් වුවද මේ ලිපියෙන් දීගින් දිගට සීගිරි ගී ගැන විවරණ කරන්නට ඉඩ නැත. එහෙත් සුවිශේෂ විරිත් දෙක තුනකට නිදසුන් කිහිපයක් පමණක් පෙන්වා දිය යුතුය.

' කොමළ කැකිරි දසන් සැගවි සිනා ඇතිව එහි මද බඳු රසින් පිරිණු වදන් ඇතිව/ එහි පිට ඇති රවා බඳු වූ දිගැස් ඇතිව මන ගිනිලා සිත නො මුදා සිටින ළඳට/ කවියෙකු කි මේ ගියෙහි විරිත බලමු.

10. S. Paranavitana Sigiri Grafiti, vol 1. Introduction Clxxv - ccii

11. Sigiri Graffti Vd. II p 83

"කොමුල් අමඩ් ලෙඩ් ලින සී
එබොන්ද් මියුර් යහ බැ සී
එකොපොල් දල වන් දිගැ සී
මන ජල්වය් සිත් නො මු සී" (103)

මෙය යොන්මත් වෘත්තින් බැඳුණු කවකැයි පරණවිතානයෝ පවසති.

පැණි කොමඩුවක් තලු මරමින් රස විඳින්නාක් මෙන් ඩී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාරයන් තම සීගිරි ගී සිරි පොතෙහි මේ ගිය තන් අයුරින් රස විවරණ කොට ඇත.[12] සැබැවින්ම සීගිරි ළඳ දැක ආදරයෙන් මුසපත් වූ කවියාගේ හර්ෂෝද්ගමනය කීමට වෙසෙසින් උචිත වෘත්තකි.

මීට සියවස් හතකට තරම් පසු කලෙක තොටගමුවේ ශ්‍රී රාහුල හිමියන් මෙවන් හර්ෂ ජනක අවස්ථාවකට මේ වෘත්තම යොදා ගත් සැටි බලන්න.

කවිසේකරයේ සේනක පඬිතුමා 'අස බමුණ ගම් වැසි, මග රැඳුණ අද තෝ නසී, ගෙට ගිය, අඹුව නසී' යනුවෙන් රුක් දෙවියකු කී ප්‍රහේලිකාවෙන් බිය පත් බමුණාගේ පැණය විසඳමින් අග්ගලා මල්ලේ කට විවර කර වූ කල්හි 'සූ සූ' හඬින් මහ පෙණ නගා එළියට වන් නාගයා දුටු මහ සෙනග තුළ එවෙලෙහි හටගත් කුතුහලය හා හර්ෂය ධ්වනිත කරනු සඳහා රහල් හිමියන් තෝරාගත් මේ වෘත්ත හා සසඳන්න.

කෙසේ මෙ හිමි වදාළ හා
කිව්හු උනුන් විතාළ හා
ගෙන සළු හිස සිසා ළ හා

"කොමුල් අමඩ් ලෙඩ් ලින සී" පදය සමග "කෙසේ මෙ හිමි වදාළහා" පදය කියවන්න. මන ජල්වය් සිත් නො මුසී සමග "ගෙන සළු හිස සිසාළහා" කියවන්න. අවස්ථාව හා භාවයට උචිත අයුරු වෘත් අටවන සියවසේ කවින් පවා දැන සිටි අයුරු' කොමුල් අමඩ් ගීයෙන් මොනවට පැහැදිලි වෙයි.

නො මඳ ලොලින් කුසුම දල උගුලෙහි හිරව සිටින මත් බමරා මල් කෙසුරු හපා කද්දී සරා සඳ රැසින් කුමුදු වන විදැහෙද්දී ඇයගේ අනුකූලතාවක්ද නැති නිසා බමරා මෙන් උගුලෙහි හසු නොවී මෙන්න අප යනවා යී සීගිරි රසිකයකු වියන් නම් වෘත්තෙන් කියන මේ කව[12] විමසන්න.

මත් බමරුගුල ඇවිලි/ නොමනද් ලොළවී
කිහුමු/
ගුමම්නි මල් කෙසුරු/ නොසුකසු කළැයි
හැමු/
කුමුන්ද්වන විද් හෙ වී / සරා සිසි රැස්
හමු/
නොයුළ වී ඇය නැති යි/ එය් නොවී අපි
යමු/

තරුණියක පිළිබඳ ව තරුණයකු තුළ හටගන්නා බොළඳ හැඟීම් වලින් බිඳක් කියනු සඳහා වත්මන් කවියකු මේ වෘත්ත උපයෝගී කොට ගෙන ඇති ආකාරය ගුණදාස අමරසේකරගේ 'ඔබේ සුදු මල් එක්ක රතු ගවුම ඇඳ එන්න' යන කවි පෙළේ මේ කවියෙන් පැහැදිලි වෙයි.

රත් පැහැති ඔබගෙ සුදු/ දෙපා පෙති බිම
තබා/
සුදු නිමල සාරියෙන් / සැදී ඔබ ඇවිදිතිය/
චමත්කාරෙන් බැඳුණු/ මගෙ බොළඳ වූ
සිතට
ඔබ පැගු දූලි වුව/ සිඹින්නට හැකි තරම්/

ඉහත ද සඳහන් කළාක් මෙන් සීගිරි සෙල්ලිපි කවි නිධානයකි. එහෙත් දිගින් දිගට තව දුරටත් සීගිරි ගී තුළ නො රැඳී සමකාලීන වෙනත් සෙල්ලිපි කවි වෙතට හැරෙන්නට සිදුව තිබේ.

තිස්සමහාරාමයේ රණකෙළිය ගමේ තිබී හමු වූ ගල් වැඹක් දැන් කොළඹ කෞතුකාගාරයේ පිහිටුවා තිබේ. එහි හතරවන මිහිඳු රජතුමා (ක්‍රි. ව. 954-970)

12. ඩී. ජ. මු. ලොකුබණ්ඩාර, සීගිරි ගී සිරි, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, 1990,36,37 පිටු

ඇපා කාලයේ කෙට වූ සෙල්ලිපියක් ඇත. මෙය කරුණු තුනක් නිසා සුවිශේෂ වැදගත් කමක් ඇති ලිපියකි. පළමුව සිරිලක් රජ පරපුර සුදොවුන් මහරජුන් අයත් ශාක්‍ය කුලයෙන් පැවත ආ පණ්ඩුකාභය රජුගෙන් ඇරඹී පැවතෙන බව සඳහන් කරන නිසාය. දෙවනුව තිස්සමහාරාම විහාරය තුන්සිය. හැට තුනක් පිරිවෙන් සහිත කොට කාවන්තිස්ස රජතුමා විසින් කරවන ලද බව සඳහන් වන නිසාය. තුන් වැනුව තිස්සමහාරාම චෛත්‍යය කාවන්තිස්ස රජතුමා විසින් බුදුරජාණන් වහන්සේගේ යටි වම් දළදාව නිදන්කොට කර වූ බව සඳහන් වන නිසාය. යටි වම් දළදා වහන්සේ තිස්සමහාරාම චෛත්‍යයේ නිදන් කොට ඇති බවට එන එකම සාක්ෂිය ලිපියේ එන සඳහනය. මුල මනහර කවි බසින් යා ගී වීරිතින් ලියැවුණු ගීයක් ඇත. මේ ගීයෙන් නන් සිරි ලකළ ලක්දිව, දඹදිව් නැමැති අග මෙහෙසිය හිසෙහි පළන් මිණි ඔටුන්නකට උපමා කොට තිබේ. දඹ දිව් අග මෙහෙසිය තරග වැළ නැමති රැළි ඇති මුහුද නැමැති නිල් සාරිය හැද සිටියි. ඇය ගෙළෙහි ලෙළන මුතුහර අහස්ගඟය. උදය ගිර හා අවරගිර ඇය දෙසවන පැළඳි මිණි කෙඬොල් දෙකය. එවන් දඹදිව් අග මෙහෙසිය පැළඳි මිණි ඔටුන්න නන්සිරි ලකළ ලක්දිවය. ගිය මෙසේය.[13]

"තරඟ වැළ රැළි ඔත් - මහ මුහුන්ද් මෙ නිල් දියුල්

හන් නුබ ගඟ මෙදළ - ලෙළ මුත් හරින් හොබනා"

තිස්ස මහාරාමයට සැතපුම් දොළහක් පමණ උතුරින් කතරගම දෙව ගමුවේ හමු වූ iv දප්පුළ යුගයට (ක්‍රි. ව. 918) අයත් සෙල්ලිපියක ද සුදොවුන් රජ පරපුරෙන් පැවත ආ පඬුඅබා රජුගෙන් සිංහල රජපරපුර ඇරඹුණා බව පැවසෙන අතර ඒ ලිපියේ ද මුල තරඟ වැළ රැළිඔත්" යන ගිය යොදා තිබේ.[14]

ශ්‍රී ජයවර්ධන පුර විශ්ව විද්‍යාලයේ පුරාවිද්‍යා විශේෂ උපාධි අපේක්ෂක ශිෂ්‍යයන් අභයගිරි ආශ්‍රම භූමියේ කැණීම්, පුහුණු වේ යෙදී සිටියදී 1989 වර්ෂයේ දී ආශ්‍රම භූමියේ දකුණු ප්‍රදේශයේ බිම පෙරළී තුබූ සෙල් පුවරුවක පෙනෙන නො පෙනෙන තත්වයෙන් වියැ කි තිබූ අකුරු සහිත සෙල්ලිපියක් එම ව්‍යාපෘතියේ වර්තමාන පුරාවිද්‍යා අධ්‍යක්ෂ සහාය මහාචාර්ය ඒ පී. කුලතුංග මහතා විසින් මගේ අවධානයට යොමු කරන ලදී. කවිකාචාර්ය හබරකඩ වජිර හිමියන් විසින් පිළියෙල කර දෙන ලද ලිපියේ පිටපතක් මාස දෙක තුනක් තිස්සේ අකුරු ගළපමින් ම විසින් කියවන ලදී. ලිපියේ මුල් කොටස මකා දමා ඇත. දැනට ඇත්තේ අගපේළි හතරක් පමණි. අකුරු හතරවන මහින්ද රජුගේ සෙල්ලිපිවල දැක්වෙන අකුරුය. එහෙයින් ලිපිය නියත වශයෙන්ම දහවන සියවසට අයත් වූවකි. කිසියම් යතිවරයකු මෙලොව සැපතෙහි හා ජීවිතයෙහි අනියත බව මෙනෙහි කරමින් යහගුණ පුරමින් බුදු බව පතන අධිෂ්ඨානයක් ගැන කියැවෙයි. එය කවියක ස්වරූපය උසුලයි. අදාළ කොටස මෙසේ පෙළගැසිය හැකිය.

පියුම් පතැදිය බිඳු

සෙයින් සක්විති ඇ සැපතුදු / සසිලිල් සෙ සිතා/

ලැව්ගිනි හමු ඉඳුවූ මලක්/

සෙයින් දිවි මරණ හමුවන / සඳ එසෙද් සිතා/

පෙඳ් පත් සිත්වමක්/

සෙයින් යොවුන් වර් වුලුඹින/ ලද, සේද් සිතා/

මෙලොව පරලොව ගුණ/ මුත් වහල් නැතිසේ සිතා/

හැලින් මැ හැල්වන/ සෙයින් ගුණ බුඹ පොහොම්

13. Vol. V.pt .1 p. 62

14. EZ 11 p. 88

යති නැවතුම් දක්වන ලද්දේ ම විසිනි. ඒ අනුව පද කොටස් අග නවතා හඬ නගා කියවන විට මෙය අගනා කවක් සේ කියැවෙයි. මෙහි කිසියම් නිශ්චිත වෘත්තක් පෙන්විය නොහැක. කෙළ සුවහස් වෘත්ත් හෙළුවේ ඇතාත් හැඳිනගෙන ඇත්තේ කිහිපයක් පමණක් බව එළු සඳැස් ලකුණු කරු කියේ මැ නො !

දහවන සියවසෙන් දොළොස් වන සියවසට එන විට මහ පැරකුම්බාවන් පදවිය වැ කණ්ඩියේ සිටු වූ ගල්කණුවල කොටා ඇති සරල ගීයක් අපට හමු වෙයි. මට මතක හැටියට එය මෙසේය.

බැඳි නි ගං ඉවුරු/

සුලබ කරවා කෙත්වත්/

සිරිලක ලොඳුර් කරවූ

පැරකුම් නිරිඳු කෙළෙ මේ/

මහපැරකුම්බාවන්ගෙන් පසු සිහසුන් පත් නිශ්ශංක මල්ල රජතුමා ශ්‍රී ලංකාවේ වැඩිම සෙල්ලිපි ගණනක් -හතළිහක් තරම් ප්‍රචාරාත්මක දිග සෙල්ලිපි පිහිට වූ රජු ලෙස වාර්තාගත වී ඇත. ඔහුගේ ඇතැම් සෙල්ලිපි වල මුල හා අග සංස්කෘත ශ්ලෝක හෝ සිංහල කවි එකක් දෙකක් දක්නට ලැබේ. පොළොන්නරුවේ ගල්පොත ලිපිය එවැන්නකි. අති දීර්ඝ වූ මේ ලිපියෙන් රජතුමාගේ කාර්ය සාධන එකින් එක විස්තර කර දී රට පාලනය කිරීමට සුදුසු තමන් බඳු ක්ෂත්‍රිය යනැයි පවසයි.

ගෘහපතීන්ට හෙවත් ගොවිකුල ඇත්තවුනට රජ කිරීමට උරුමය නැත. ඔවුන් රජවීමට උත්සාහ කිරීම කැණහිලුන් සිංහයන් විටටද, කණාමැදිරියන් සූර්යයන් වීමටද, ගැඩවිලුන් නාගයන් වීමටද කාකයන් හංසයන් වීමටද තැත් කිරීමක් බඳුය. රජදරුවන්ට එරෙහිව කුමන්ත්‍රණ කිරීම මාරයා සමග රහස් දෙඩීම බඳුය' යනා දී අවවාද දී පහත සඳහන් කවියෙන් රටවැසියාට අවවාද කරයි.

දහම් නමේ මේ මුළු ලෝ සගන්නෙයැ/

සිතා දෙලො සැපත් අදැරින් රක් නෙයැ/

මතුවන රජවරුන් මෙසේ අයද නෙයැ/

කලිඟු ලකිඳු නිසක රජ ගුණ නඳ නෙයැ/ [15]

මෙය වියත් කවියක් නොවේ. එහෙත් බෙහෙවින් හුරු පුරුදු ප්‍රකට වෘත්තකි. අග අකුර දීර්ඝ කොට හඬවන කල් හී දෙසෙත් අටෙන් යති. එන අටළොස්මත් සමුදුරුගොස් වෘත්ත පැහැදිලි වෙයි. නිශ්ශංක මල්ල රජුගේ හැටදාගේ ලිපියේ ද මේ කවිය එයි.[17] මීට වඩා නුහුරු වෘත්තකින් බැඳි කවි තුනක් එම රජතුමාගේ පොළොන්නරු වාන්ඇළ ලිපියේ ආරම්භ එයි. ඉන් පළමු වැකියේ ඉතිරිව ඇත්තේ අගපදයේ අග කොටස පමණකි.

'කළිඟු නිරිඳු, සි මේ දිය සෙතා' යන කොටස පමණකි. දෙවැන්නේද පළමුවන පදයේ මුල කොටස අඩුය. තුන්වැන්න මුළුමනින් රැකී තිබේ.

ඒ කවි දෙක මෙසේය. [16]

තමුන්ම ඇත ප--න්හි දැයැයි දිය -- ආ නා/

මුසුන් සේ පුරවන්/ 9 ගොනැනොයෙදෙ
පෙරැලි කර නා[12]

නො වැ පමා අයවැය/ 9 දැනැලෙකම් සකස්
කර නා[12]

අනුන් නො එ කව වූ/ 9 උවදෙසි කලිඟු හිමි
නිරිඳු නා[14]

මිණි මුතු නිල් මරා/9 පුස්රා ගොමේද වෙරළු
වදුරා/14

පබළු නන් අබරණ/9 සළු සුවඳු මල් බුලත්
කපුරා/14

මෙයින් යෙදී හුණ ද/9 අහර නොලද හේ
නොමනහරා /14

බතුපයා කලිඟු නිරිඳු/9 නුවණින් විදු ඉසු
රා/14

15. EZ 11 p. 88

16. EZ 111 p. 151

මේ කවි වලින් පසුව පහත සඳහන් උපදෙස් දෙයි. 'භාණ්ඩාර පොතුන් භාණ්ඩාරයට සැක ඉපැද්දූ හෙයින් උන් පිණිස කළ ශිලා ලේඛන හස්නයයි. භාණ්ඩාර රක්ෂාවෙ. සිටින යම් මෑ කෙනෙකුන් තමන්ගෙ වර්ග පරම්පරා සිතා දීර්ඝ දර්ශී වැ දීග බලා, තමහට වුවමනා රත්රන් රිදී මසුරන් යකඩ දීවෙල් වහල් සරක් ආදී වූ යම් මෑ දෙයක් කියා ඉල්වා ගෙන අමුතු වළඳත් මුන් ආගාමෙවන් නො කියා භාණ්ඩාර ගෙනෑ පශ්චාත්තාප නැමැති ශෝක ගින්නෙන් තැවෙන බව'

මේ කොටස කියෑ වූ විට ඉහත සඳහන් කවි තුනෙන් රජතුමා භාණ්ඩාගාරයට සොරකම් කළ නිලධාරීන්ට කරන සිහින් තරවටුව පැහැදිලි වෙයි.

දෙවන හා තුන්වන කවි හඬ නගා තාලයට කියවීමට පහසු වන සේ යති ලකුණු කොට ඇත්තේ ම විසිනි. මෙහි එන විරිත එළු සැදැස් ලකුණු ආදීයේ සඳහන් වේ දැයි විමසා බැලිය යුතුය. එසේ වූවද එහි ස්වයං ජනිත මනහර විරිතක් ඇත. පදය මුල මාත්‍රා 9 යක් ගිය තැන යතියකි. ඉක්බිති මාත්‍රා 14 ගිය තැන යතියකි. මේ මාත්‍රා 23 කින් යුත් පද සතරකි. නිශ්ශංක මල්ල යුගයෙන් පසු එනම් 13 වන සියවසේ සිට එන සෙල්ලිපිවල සිංහල කවි හමු වී නැත.

ම විසින් මෙතෙක් සඳහන් කරන ලද්දේ ක්‍රි. පු සියවස්වල සිට 12 සියවසතෙක් වන සෙල්ලිපිවල ඇතැම් තන්හි දක්නට ලැබෙන සිංහල ගී සී පදයි. අති විශාල සිගිරි ගීත ස්කන්ධයෙන් විමසුමට ලක්කරන ලද්දේ බිඳක් පමණි. විවිධ වකවානුවල දිවයිනේ විවිධ පැති වලින් හමු වූ විවිධ විරිත් ගත් ගී සිවුපද ඉහත සමාලෝචනයට භාජනය විය. ක්‍රි පූ. සියවස්වල සිට පළමුවන දෙවන හත්වන අටවන නවවන දහවන එකොළොස්වන සියවස් හරහා දොළොස්වන සියවස තෙක් වූ ගී සිව්පද ඉහත සලකා බැලිණි. අනුරාධපුර මරදන් කඩවල යාපන වල්ලිපුරම් කිරින්ද තිස්සමහාරාමය කතරගම සීගිරිය පදවිය හරහා පොළොන්නරුව තෙක් විවිධ තන්හි හමු වූ ගී සිවුපද ඒ අතර විය.

කලාවෙහි හා සාහිත්‍යයෙහි පොදු ජන, ජනප්‍රිය හා විදග්ධ ලක්ෂණ

කේ. ජයතිලක

සාමාන්‍යයෙන් කලාව වුවත්, සාහිත්‍යය වුවත් පොදුවේ කොටස් තුනකට බෙදිය හැකිය. ඒ, ජනකලා හා සාහිත්‍යය, ජනප්‍රිය කලාව හා සාහිත්‍යය, විදග්ධ කලාව හා සාහිත්‍යය යනුවෙනි.

අද රට පුරා-ඇතැම් විට ලෝකය පුරා වුවද විය හැකිය-දක්නට ලැබෙන ප්‍රවණතාවක් වනුයේ සෙසු අංශ යටපත් කරගෙන ජනප්‍රිය කලාව හා සාහිත්‍යය ඉස්මතු වී තිබීමයි. මෙය කවර අවස්ථාවක වුවද පවත්නා ප්‍රපංචයක්යැයි තර්ක කිරීමට කෙනෙකුට ඉඩ ඇතත් ඒ හැමදාටම වඩා අද එය ප්‍රබල තත්වයක ඇති බව නම් අභේද්‍යනිය සාධකයකි. විශේෂයෙන් මෙය ජනමාධ්‍යයන්හි වර්ධනය මත රැඳී පවතී. මුද්‍රිත මෙන්ම විද්‍යුත් ජනමාධ්‍ය අතරද අද ඇත්තේ ඉතා තියුණු තරගයකි. එකිනෙකා අභිභවා මුල් තැන ලබා ගැනීමට, ජනප්‍රිය වීමට ඔවුහු බලවත් සටනක යෙදෙති. මේ ජනප්‍රියතාව හා පැතිරීම ලබා ගැනීමට ජනප්‍රිය කලාව හා සාහිත්‍යයද මහත් රැකුලකි.

ජනමාධ්‍යයන්හි පැතිරීම හා බලය මේ තරම් ප්‍රබල නොවූ පණහේ හා හැටේ දශකයන්හි ප්‍රතිබිම්බය මෙසේ නොවීය. ජනප්‍රිය කලාව හා සාහිත්‍යය එදාද පැවතුණත් ජනමාධ්‍යයන්හි ආධාරයක් එයට නොලැබුණු තරම්ය. අද තත්වය මීට ඉදුරාම වෙනස්ය. රටේ අනාගත සිතුම් පැතුම් හා ගමන් මාර්ගය සෙසු ජනතාවට පෙන්වා දිය යුතු විශ්වවිද්‍යාල මහාචාර්යවරුන් පවා ජනප්‍රිය කලා සාහිත්‍යයන්හි ආධාරකරුවන් වී සිටින බව කනගාටුවෙන් වුවද සඳහන් කළ යුතුව ඇත. රටට හානිදායක චිත්‍රපටයකට පවා විරුද්ධ වීමට ඔවුහු පසු බාති. එයින් චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රය බිඳ වැටෙනු ඇතැයි පවසති. ඔවුන්ගේ මතය අනුව මාරක කතා හා ත්‍රාසජනක කතා පැතිරීමෙන් පවා සාහිත්‍ය රුචියෙහි පෘථුලතාවක් මෙන්ම වර්ධනයක්ද සිදු වෙයි.! මේ වනාහි නොදැන කරන ප්‍රකාශයන්ද නොවිය හැකිය. ජනමාධ්‍යයන්හි හා තමන්ගේ අන්‍යෝන්‍ය ස්ථිතිය සඳහාම කෙරෙන ප්‍රකාශයන් වුවද විය හැකිය. උසස් අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයන්හි පවත්නා පරිහානිය ගැන සලකන විට මෙවැනි නිගමනයකට එළඹීම එතරම්ම අසාධාරණයැයි නොසිතේ.

කලාවෙහි මෙන්ම සාහිත්‍යයේත් නිජබිම (නිජබිම යන්නෙහි කෝෂාර්ථය 'තමන්ගේ බිම' යනුයි. එහෙත් මා එය මෙහි භාවිතා කර ඇත්තේ ව්‍යවහාරයෙහි පවත්නා පරිදි 'උපන් බිම' හැඳින්වීම සඳහාය) පොදු ජනතාව, විශේෂයෙන්ම ගම්බද ජනතාව, කවර ක්ෂෙත්‍රයක වුවත් මුල්ම කලා කෘතියත් සාහිත්‍ය කෘතියත් ඔවුන් අතර පහළ වුවාක් මෙන්ම අද දක්වාමත් එහි නව කෘති පහළ වෙමින් වැඩෙමින් පවතී. පොදු ජනතාව මෙන්ම ඔවුන් ඇසුරෙන් උපන් මේ සාහිත්‍ය හා කලා කෘතිද ප්‍රාකෘතිකය. එමෙන්ම අව්‍යාජය. බැලූ බැල්මට ඒවා අසංකීර්ණ ලෙස පෙනුණත් කිසිසේත්ම අසංකීර්ණ නොවේ. ප්‍රාථමික මිනිසා අසංකීර්ණ ලෙස පෙනෙතත් ඔහු අසංකීර්ණ නැත. සංකීර්ණ මිනිසා සතු ගති ලක්ෂණ සියල්ල ඔහු තුළද බීජමය වශයෙන් තැන්පත්ව පවතී. සමහරුන් තුළ ඒවා සඳහටම නිද්‍රෝපගත අවස්ථාවක පැවතියත් සමහරුන් විෂයෙහි පරිසරයට හා කාලයට අවශ්‍ය පරිදි සංකීර්ණත්වයට පත් කිරීමට සුදුසු තත්වයක පවතී. කලා හා සාහිත්‍ය ලක්ෂණ වුවද මෙසේමය.

කලාව මෙන්ම සාහිත්‍යයද රසය හා වින්දනය පදනම් කරගෙන පවතී. මේ දෙවදනද පෙනෙන තරම් සරල නොවේ, කවර අන්දමේ සුඛ වින්දනයක් වුවද

රසය නිසා ඇති වෙතියි කිව හැකි අතර ' උසස් ' රසයක් හැටියට හැඳින්වෙනුයේ ඊට වඩා ප්‍රබල වේදයිතයකි. වැඩි සංයත බවක් 'උසස් රසය සතුව පවත්නා අතර කෙනෙකුගේ වින්දනය මෙන්ම සිතුම් පැතුම්ද පෝෂණය කිරීමේ හා හැඩ ගැස්වීමේ ශක්තියද එයට ඇත. සංස්කෘත ශාබ්දිකයන් 'හැම දෙයකම සාරය' යන අර්ථයද 'රස' යන පදයට දී ඇත්තේ මේ හේතුවෙනි. වින්දනයද මීට සමගාමීව පෘෂ්ඨමය අවස්ථාවක සිට ගැඹුරු අවස්ථාවක් දක්වා විසිර පැතිර පවතී.

විදග්ධ කලාකරුවා, ජනතාව තුළින් පැන නගින කලාවෙන් හා සාහිත්‍යයෙන් රසයේ සරල ලක්ෂණ හෙවත් විනෝදජනක අංගෝපාංග පමණක් උකහා ගනී. අනතුරුව ඊට තම ශක්තියද එකතු කර සිය ප්‍රේක්ෂක, ශ්‍රාවක හෝ පාඨක පිරිසට අවශ්‍ය පරිදි අභිවර්ධනය කොට ඉදිරිපත් කරයි. මෙය උත්තේජනයට පත් කරනුයේ ජන කලාකරුවා සතුව නොතිබුණු ගති ලක්ෂණයක් විසිනි. තම සහෘදයන්ට විනෝදය සැපයීමේ අභිලාෂයක් ජනකලාකරුවා අතර තිබෙන්නට ඇති අතර එමගින් මුදල් ඉපයීමේ අභිමතාර්ථයක් ඔහු තුළ නොවීය. මීට ප්‍රතිවිරුද්ධව ජනප්‍රිය කලාකරුවා තුළත් සාහිත්‍යකරුවා තුළත් බලපාන ප්‍රධාන සාධකය මුදල් ඉපයීමයි. මුදල් යනු අවට ලෝකයට ඇසුත් කනුත් වසාගෙන ස්වකීය ඉලක්කය කරා ගමන් කරන දූතයෙකි. මේ පසුපස යන ජනප්‍රිය කලාකරුවා ක්‍රියා කරන්නේද ඒ ආකාරයටමය. ඇතැම් විට සිය සහෘද ජනතාවගේ ආදරය දිනා ගැනීමේ කැමැත්ත ඔහු තුළ, පැවතියත් එය නිතරම ප්‍රධාන අභිප්‍රායට, මුදලට, අනුගතවම පවතී.

ජනකලා හා ජනසාහිත්‍ය නිර්මාණවලට ජනප්‍රිය ලක්ෂණ ඇදාගන්නට ප්‍රයත්නයක් දැරිණි යැයි කෙනෙකුට චෝදනා කිරීමට ඉඩක් ලැබෙතොත් ලැබෙන්නේ ඒවාට ශෘංගාරාත්මක ලක්ෂණ ඇතුළත් කර තිබීමේදී පමණකි. නමුත් මෙහි ඇති විශේෂත්වය අප විසින් අමතක කළ යුතු නොවේ. ආදී වැසියා විෂයෙහි ශෘංගාරය හෝ ලිංගික හැසිරීම ආශ්චර්යක් නොවීය. එය ආශ්චර්යක් වී ඇත්තේ ශෘංගාරය වෙළඳ භාණ්ඩයක් බවට පත් වී ඇති වර්තමාන සමාජයෙහිය. වර්තමාන වාණිජ සමාජයෙහි වෙළෙන්දා භාණ්ඩ ගිගයක් මවා පා ඒවා සගවා තබාගෙන ආශ්චර්යන් ලෙස ග්‍රාහකයන්ට පෙන්වයි. එයින් වර්තමාන සමාජයෙහි කලා හා සාහිත්‍ය වෙළෙන්දා ශෘංගාරය සදාචාරය නැමැති කඩතුරාවට මුවා කර සගවා තබාගෙන එය ආශ්චර්යමත් දෙයක් හැටියට සිය ග්‍රාහකයන්ට පෙන්වයි. නූතන සමාජයේ ශෘංගාරාත්මක භාණ්ඩයන්ට ඔහු අධික ඉල්ලුමක් ඇති කොට ඇත්තේ මේ ආකාරයෙනි. ඒ වනාහි ප්‍රාකෘතික සමාජයේ නොපැවති ප්‍රපංචයක් බව අවධාරණය කළ යුතු වෙයි.

විදග්ධ හෙවත් ප්‍රබුද්ධ කලා හා සාහිත්‍යකරුවා ජනප්‍රිය කලාකරුවාට වඩා විචක්ෂණ චාරකයෙක් හෙවත් තොරා ගන්නෙක් වේ. ඔහුට විදග්ධ යන විශේෂණය ලැබී ඇත්තේ නිසගයෙන්ම ඔහු තුළ පිහිටා ඇති ඒ විචක්ෂණ භාවය නිසාය. මේ විචක්ෂණ භාවය ඔහුට ලැබී ඇත්තේ ඔහු ජාන මගින් ගෙන ආ ශක්තිය මෙන්ම සවිඥානක ලෙස එක් රැස් කර ගත් ඥාන සම්භාරයද හේතුකොට ගෙනය. මිනිසාගේ එක් එක් ජානයක් තුළ පිටු දහසකින් විස්තර කිරීමට තරම් ප්‍රවෘත්තියක් ඇතැයි විද්‍යාඥයෝ කියති. මේ ජාන එකිනෙකක් ස්වකීය දීර්ඝ පරිසරයෙන් උකහාගත් කරුණුද පිටු දහසක පොතකට ප්‍රමාණවත්යැයි මට සිතේ. මේ ජාන සමුදාය ඊට නිසි කිති කැවීම ලැබෙන තුරු අවශ්‍ය අයුරු ක්‍රියා කරන්නේ නැත. ඒ පොළව යට පිහිටි මහා ජල ප්‍රවාහයක් සතු විදුලි බලයක් මෙන් අක්‍රියව පවතී. විදග්ධ කලාකරුවා යනු මේ දැන හැඳිනගෙන ක්‍රියා කරන්නෙකි.

මහා ජනකායක් තුළ දීර්ඝ කාලයක් මුළුල්ලේ ජීවත් වූ පරම්පරාවක උරුමක්කරුවෙකු ජන්මයෙන් ලබාගත් ශක්ති සම්භාරය නොඑසේ වූවෙකුට ලබා ගැනීමේ දුෂ්කරතාවක් ඇතැයි මට පෞද්ගලිකව සිතේ. මේ නිසා ප්‍රචණ්ඩකාරී යුද්ධමය මානසිකත්වයකට උරුමකම් කී ප්‍රංශ කැටයම්කරුවෙකුට තරම් ප්‍රාණවත් යුදු කැටයමක් සිංහල ශිල්පියෙකුට කළ හැකියැයි නොසිතේ.

(බැස්විලය අල්ලා ගැනීම වැනි මෙවැනි කැටයම් පැරිසිය පුරා ඇත.) මේ අතර අපේ ශිලාමය බුදු පිළිමයකින් වහනය වන කරුණා ගුණය ලෝකයේ සිටි ශ්‍රේෂ්ඨ චිත්‍රශිල්පීන්ට පවා ලබාගත හැකිව ඇත්තේ කලාතුරකින් බව පෙනේ.

විදග්ධ කලාකරුවා හා සාහිත්‍යකරුවාද ජන නිර්මාණයන්ගෙන් ඒවා සතු ජීව ගුණය උකහා ගනී. ඔවුන් ඒ පෝෂණය කරනුයේ ඉහත විස්තර කළ ශක්තීන් ආශ්‍රයෙනි. ජන කලාකරුවාට වඩා විදග්ධ කලාකරුවා බුද්ධිමතෙකි, උගතෙකි. සමාජ ප්‍රගතියට කුමක් ඉවහල් වේද? කුමක් බාධාකරද? යන්න දැන ගැනීමේ ශක්තිය ඔහුට ඇත. ඒ කලා හෝ සාහිත්‍ය නිර්මාණයක අන්තර්ගතය අතීනි.

කලා හෝ සාහිත්‍ය නිර්මාණයක අන්තර්ගතය සේම වැදගත් තවත් අංගයක්ද වෙයි. කොතරම් වටිනා අදහසක් උදහසක්, මති මතාන්තරයක්, හැඟීමක් වුවද හුදු නිවේදනයක හෝ ප්‍රකාශනයක ස්වභාවයෙන් මිදී කලා කෘතියක් බවට පත් වන්නේ ඒ අංගය නිසාය. මෙය අමුතු දෙයක් නොව අප කවුරුත් දන්නා ආකෘතියයි.

කොතරම් වැදගත්, කොතරම් අපූර්ව අත්දැකීමක් වුවද ගතානුගතික ආකෘතියකින් ඉදිරිපත් වන විට ඉන් සහෘදයා ඇති විමකට නැතහොත් හෙම්බත් විමකට පත් වෙයි. මේ නිසා කලා හා සාහිත්‍ය නිර්මාණයන්හි ආරම්භයේ පටන්ම ඒවායේ රසික ජනයා මෙන්ම නිර්මාතෘවරුද විවිධ ආකෘතීන් අපේක්ෂා කළහ. කවර සාහිත්‍ය කලා මාධ්‍යයක වුවද වර්තමාන ආකෘතියක පරිසමාප්තිය එහි ප්‍රතිඵලයකි. පරිසමාපත්ති යැයි කීවත් මේ කිසි ආකෘතියක අත්හදා බැලීම් තවම කෙළවරකට පැමිණ නැත. ඒවා අතීතයේ මෙන්ම අදත් සිදු වෙයි. අනාගතයේදීත් සිදු වනු ඇත.

ආකෘතිය ගැන කීමේදී ප්‍රධාන මාතෘකාවෙන් පිට පැන හෝ තවත් අදහසක් ප්‍රකාශ කළ යුතු වෙයි. මෙහිදී සාහිත්‍යයේ හෝ කලාවේ ගමන් මාර්ගය ගංගාවකට උපමා කළ හැකිය. එක් එක් අය විසින් කරනු ලබන අත්හදා බැලීම් මේ ගංගාවට තැන තැනින් එක් වන අතුරු දිය පරගවල් වැනිය. මේ අතුරු මාර්ග සමහරකින් ඉතා පිරිසිදු, නැවුම් සුවද වහනය වන ජල ධාරා එක් වනු විය හැකිය. තවත් සමහරකින් එක් වනු ඇත්තේ කිලුටු, දුගඳ වහනය වන දිය දහරාය. මේ සියල්ල සාහිත්‍ය හෝ කලා නදිය දිගේ කාලය තුළින් නොනැවති ඉදිරියට ගලා යයි. මෙය වඩාත් විස්තර කරතහොත් මෙසේ පැවසිය හැකිය. කලාවෙහි මෙන්ම සාහිත්‍යයේද චිරාගත සම්භාව්‍ය සම්ප්‍රදාය වනුයේ තාත්විකත්වයයි. වරින් වර මෙයට අද්භූත, රොමාන්තික, විකාර රූපී, අධිතාත්වික ආදී නොයෙකුත් නව නිර්මාණ උපක්‍රම එක් වී ඇත. එහෙත් ඒ කිසිවකට ප්‍රධාන සම්ප්‍රදායේ ස්වරූපය සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් කිරීමට පුළුවන් වී නැත. තවත් පැහැදිලි කරතොත් විකාර රූපී, අධිතාත්වික ආදී උපක්‍රම නාට්‍යය, මූර්ති කලාව, නවකතාව ආදී විවිධ කලාවන්ට එක් වී ඇතත් කිසිවකින් ඒ ඒ කලාවන්හි මූලික ලක්ෂණවලට කිසිදු තර්ජනයක් එල්ල වී නැත. සාහිත්‍යයෙන් නිදසුනක් ඉදිරිපත් කරතොත් ජේම්ස් ජොයිස් නමැති නවකතාකරුවාගේ යුලිසස් නමැති නවකතාව විඥානධාරා සන්දගයනය නමැති නවකතා රීතිය පිළිබඳ දැවැන්ත අත්හදා බැලීමකි. මෙයින් යම් කිසිවක් පොදු නවකතා රීතියට එක් වී ඇත. මෙය කොතරම් අල්පද යතහොත් කිසිදු වැදගත් නවකතාවක් සාකච්ඡා කිරීමේදී උලුප්පා දැක්වීමට තරම් වැදගත් නොවේ. ඒ නිසා විඥානධාරා සන්දර්භය සාකච්ඡා කිරීමේදී තවමත් අප යා යුත්තේ නවකතා ප්‍රවාහයේ අතුරු ජලධාරාවක් වූ යුලිසස් නමැති නවකතාව වෙතටමය. එය ඒ රීතිය ප්‍රිය කරන්නවුන්ට අපූරු ආස්වාදයක් ගෙන දෙනු විය හැකිය.

දැන් අපි යළිත් අපේ මාතෘකාවේ මුඛ්‍යාර්ථය දෙසට යොමු වෙමු. ශ්‍රී ලංකාවේ පමණක් නොව ලෝකයේ හැම රටකම පාහේ ගම්බද පොදු ජනතාවගේ ප්‍රතිශතය පිරිහෙමින් පවතී. එයින් ඉතිරි වන පිරිසෙහි බුද්ධි මට්ටමද අඩුය. නාගරීකරණය වන පිරිසෙන් වැඩි කොටස ගම්බද බුද්ධිමතුන් වන බැවිනි. මෙසේ ඉතිරි වන කොටසෙහි වුවද ජීවන අරගලය උග්‍රය. පෙර, කුඹුරුවල අස්වැන්න කපා ගන්නා තුරු ලැබෙන අන්දමේ විවේකයක් අද ඔවුන්ට ලැබෙන්නේ නැත. මෙසේ නිර්මාණ ශක්තියෙන් හීන, ඇති ශක්තියෙන්

වැඩ ගැනිමට පවා විවේකයක් නැති, පොදු ජනතාවකට ස්වකීය විනෝදාස්වාදය වෙනුවෙන් කළ හැක්කේ කුමක්ද? තමන්ගෙන් ණයට ගෙන තමන්වම ලංච දිදුලන ජනප්‍රිය කලාව හා සාහිත්‍යය වෙත යොමු වීමය. කුට වාණිජ උපක්‍රමයන්හි කෙළ පැමිණි ජනප්‍රිය කලා ව්‍යාපාරිකයෝ ඉන් උපරිම ප්‍රයෝජනය ලබති. කුඹුරුවල අස්වැන්න නෙලන කාලවල දී අනුරාධපුරය පොළොන්නරුව වැනි ප්‍රදේශවලට සංක්‍රමණය වන ඔවුහු පගත් පෙළේ සංදර්ශන ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ගොවීන්ට වඩා හොඳ අස්වැන්නක් නෙලා ගනිති.

මෙය ජාතික ව්‍යසනයක් බවට පත් වී ඇත්තේ මුලින් සඳහන් කරන ලද පරිදි ජන මාධ්‍ය මගින් මේවාට අධික ප්‍රසිද්ධියක් ලැබෙන බැවිනි. හොඳ සාහිත්‍ය කෘතියකට කවදාවත් නොලැබෙන අන්දමේ ප්‍රචාරයක් බල සාහිත්‍ය කෘතින්ට ලැබෙන සැටි අපට දිනපතාම ප්‍රත්‍යක්ෂ කළ හැකි සාධකයකි.

මෙවන් අභියෝගයක් ඉදිරියේ උන්මුඛ වීම විදග්ධ කලාකරුවන්ට ලේඛකයන්ට සුදුසු නොවේ. විදග්ධ කලාව යනු බොහෝ දෙනෙකුට ගෝචර වන්නක් නොවේ. ඒ නිසාම එය හෙළා දැකීම්වලටද භාජනය වේ.

ධනය, බලය, කීර්තිය යන මේවා අඩු තරමින් ප්‍රබුද්ධ කලාකරුවන්ගේ ජීවිත කාලයේදී වත් ඔවුන්ට කිකරු වන සේවක සේවිකාවෝ නොවෙති. එහෙත් සමාජය ගමන් කරනුයේ ඔවුන් පෙන්වන මාර්ගය ඔස්සේය. පළමුකොට ඔවුන් මේ සත්‍යය තේරුම් ගත යුතුය දෙවනුව තමන් සතු ශක්තිය යොදවා සමාජයට මෙහෙයක් කිරීම සිය යුතුකම බව කොතරම් බාධක මධ්‍යයේ වුවත් අමාරුවෙන් හෝ ජීවිතයට කාවද්දා ගත යුතුය. එකල්හි තමන් කරන හැම දෙයකින්ම ලොව උත්කෘෂ්ටම සැපත වූ සතුට ඔවුන්ට ළඟා කර ගත හැකි වෙයි.

විදග්ධ කලාව වත් සාහිත්‍යය වත් සමාජීය වශයෙන් ක්ෂණික ප්‍රතිඵල ගෙන දෙන්නේ නොවේ. නාට්‍යය, සංගීතය ආදි ක්ෂේත්‍රයන්හි මෙහිද වෙනසක් ඇතත් සාහිත්‍යයේ දී නම් මෙය සිදු වන්නේම නැතැයි කිව යුතු තරම්ය. කොතරම් වැදගත් කොතරම් හරවත් නවකතාවක, කෙටිකතා සංග්‍රහයක් නිතුක් වුවත් පොදු පාඨකයාට එය තවත් එක් පොතක් පමණකි. මෙය ඉක්මවා යෑමක් සිදු වී නම් ඒ ගම්පෙරළිය හෝ විරාගය වැනි කෘතියක් දෙකක් සම්බන්ධයෙන් පමණකි. එය බාහිර බලවේග මගින් ඒවා ගුවා තැබීමෙන් සිදු වූවකි.

මුලින් කී පරිදි පොදු ගම්බද සමාජයේ ප්‍රතිශතය අඩු වීම යනු වෙනත් වචනවලින් කියතහොත් නිර්මාණ නිඨය සිදී යෑමකි. මෙයද විදග්ධ කලාකරුවාගේ අවධානය යොමු විය යුතු අංශයකි. මිනිසා පිළිබඳව ඉදිරිපත් වන බොහෝ ගැටලුවලින් මිදීමට ඔහුට පාඩම් උගන්වන්නේ ඔහුගේම ඉතිහාසයයි. මෙහිදීද ඒ පාඩම ඉතිහාසයෙන් උගත යුතුය. මිනිසාට වනයෙන් ස්වාභාවිකව ලැබෙන ආහාර ද්‍රව්‍ය හිඟ වන්නට වූ කල ඔහු කෙළේ කුමක්ද? ඒවා වඩාත් විද්‍යානුකූල ලෙස තමන්ගේ ගෙවල් දොරවල් අසලම වගා දියුණු කිරීමයි. අද සාහිත්‍ය කලා නිර්මාණයන්හි යෙදෙන්නවුන් විසින් කළ යුත්තේද මෙයම වෙයි.

අපේ කලා හා සාහිත්‍ය නිර්මාණ විශාල ප්‍රමාණයකට පසුබිම් වී ඇත්තේ ගම්බද සමාජය බව අමුතුවෙන් කිව යුතු නොවේ. කලා හෝ සාහිත්‍ය නිර්මාණයකට ගම්බද ජීවිතය පසුබිම් කර ගන්නා විට ඒ ජීවිතයට ආවේණික වූ සිතුම් පැතුම්, ගති සිරිත් අවිඥානකවම ඒ කෘතින්ට ප්‍රවිෂ්ට වෙයි. සමාජයෙහි මුල් බැස ගන්නේ එසේ ඒ බීමෙන් ම ප්‍රාදුර්භූත වුණු දේශීය කලා කෘතීන්ය. ඇපල් හෝ මිදි වගාවක් වැවිලි කර්මාන්තයක් හැටියට මෙහි දියුණු කළ නොහැක්කාක් මෙන් සිතින් ආනයනය කළ සමාජයක් මතද අපට සාහිත්‍ය කලා කෘති නිර්මාණය කළ නොහැකිය.

මේ නිසා කලා හා සාහිත්‍ය කෘති නිර්මාණය කරන්නන් විසින් මුලින්ම කළ යුත්තේ දේශීයත්වය ග්‍රහණය කිරීමයි. කලා කෘතියකට හෝ සාහිත්‍ය කෘතියකට මේ මේ සමාජයන් පමණක් පසුබිම් විය යුතු යැයි නම නියම කොට දැක්වීමක් නොකළ හැකිය. එසේ වුවත් ඊට පසුබිම් වන අත්දැකීම් සමුදාය නිර්මාපකයාගේ අතෙහි මැටි පිඩක් මෙන් නම්‍යශීලී විය යුතු වේ. ඉවත්ව යන ගම්බද සමාජයෙන් හෝ කෘත්‍රිම නාගරික සමාජයෙන් හෝ නොලද හැකි ඒ ක්ෂේම භූමිය අද සිටින කලා හා සාහිත්‍යකරුවන් විසින්ම නිර්මාණය කර ගත යුතු වේ.

පෙරදිග කලාවේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ

මහාචාර්ය එච්: ටී. බස්නායක

කලාව යනු චිත්ත සන්තානයෙහි පහළවන අදහසක් දෘශ්‍ය හෝ ශ්‍රව්‍ය මාධ්‍යයෙන් එළි දැක්වීමට කරනු ලබන උත්සාහයයි. කලාකෘතියක කාර්යභාරය වන්නේ ප්‍රීති ප්‍රමෝදය සිත්සතන් තුළ පහළ කිරීමට ඇති ආශාවයි. එය ඵල ගැන්වෙන්නේ සන්තෝෂයට හේතුවන සුන්දරත්වයක් හෝ රමණීයත්වයක් එහි ගැබ් වී තිබුණහොත් පමණි. යම්කිසි කලා කෘතියක සුන්දරත්වය අන්තර්ගත වන්නේ රිද්මය, ලාලිත්‍ය, සමබරගතිය, තත්ව ප්‍රමාණුකූලත්වය, සෝගතත්වය ආදී ස්වභාව ධර්මයා විසින් අපට හුරුපුරුදු කොට ඇති සුන්ද්‍රර ගුණාංගවලින් සමන්විත වුවහොත් පමණි. ප්‍රසන්න ආනන්දජනක ගුණාංග සමබරව අන්තර්ගත වීම කලාකෘතියක් වීමට බෙහෙවින් අවශ්‍යය. කලාකෘතිය සමාජ භාණ්ඩයකි. එය නිෂ්පාදනය වන්නේ සමාජයක් උදෙසාය. එහෙයින් එම සමාජය තුළ පවතින රුචි අරුචිකම්වලට අනුකූලව එය නිෂ්පාදනය නො වන්නේ නම් එම සමාජය විසින් එය ප්‍රතික්ෂේප කරනු ඇත.

මෙම ලිපියේ අරමුණ වන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් ඉන්දීය මූර්ති හා චිත්‍ර කලා සම්ප්‍රදායයේ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණ කීපයක් ඉදිරිපත් කිරීමයි. විවිධ කලා සම්ප්‍රදායයන්හි රටම ආවේණික වූ නානාප්‍රකාර සුවිශේෂ ලක්ෂණ තිබේ. ග්‍රීක කලාකෘති ගෙන බලනවිට අපට පැහැදිලිවම පෙනියන්නේ ග්‍රීක කලාකරුවා තාත්විකත්වයට අනුව ඔහුගේ නිර්මාණ කර තිබෙන බවයි. මිනිස් සිරුරේ දක්නට ලැබෙන විවිධාකාර හැඩයන් ඒ ආකාරයෙන්ම නිර්මාණය කිරීමට ඔහු උත්සුක වී ඇත. එහෙත් ඉන්දීය කලා ශිල්පියා සිය නිර්මාණයන්හි රට වඩා වෙනස් ප්‍රතිපත්තියක් අනුගමනයකොට ඇත. ඉන්දීය කලාකරුවා දේව ප්‍රතිමා නිර්මාණය කිරීමේදී, දෙවියන් මිනිස් සිරුරකින් හෙබි අය වුවද, මිනිස් සිරුරේ පවතින ලක්ෂණාවලටම සීමාකොට ඒ අනුකූලව නිර්මාණයකොට ඇත. නිදසුන් වශයෙන් දක්වතොත් දුර්ගා දේවතාවිය අත් දහයකින් යුක්තවද, ශිව දෙවියා මුහුණු පහකින් යුක්තවද, බ්‍රහ්ම මුහුණු සතරකින් යුක්තවද තනා ඇත. ඉන්දීය කලා ශිල්පියා කලා නිර්මාණයක් කිරීමට පෙර ධ්‍යානය මගින් සමාධියට සමවැද තමා නිර්මාණය කරන වස්තුවත් සමග ඒකීකරණයක් වීමට උත්සාහ දරයි. සිත තුළ පැවති බාහිර සිතුවිලි සියල්ලම ඉවත්කොට සිත සිය නිර්මාණ සඳහා පමණක් එක එල්ලේම යොමුකරනු ලැබේ. එවිට කලාකරුවාගේ සිත් තුළ පවතින චිත්තරූපය තමා නිර්මාණය කරනු ලබන වස්තුවේ පවතින්නක්ම වේ. මේ වස්තුවේ දෘශ්‍ය ස්වරූපය පිළිබඳ ඉන්දීය පොත්වල සඳහන්වේ. එබැවින් රට අනුකූලව කලාකෘතිය කලාකරුවාට නිර්මාණය කළහැකිවේ. නිදසුනක් වශයෙන් සිව දෙවියාගේ රූපය තැනීම විස්තර කර ඇත්තේ මෙසේය. සිවගේ රූපය අඩ සඳකින් විභූෂිත වූ රිදීමය කඳු ශිඛරයක් මෙන් සිතාගත යුතු වේ. අවයව දිලිසෙන මැණික් මෙන්ද, අත්වල පොරවක් සහ සත්වයෙක් ද, වරයක් දෙනු ලබන මුද්‍රාවෙන් හා බිය තුරන් කරන ලීලාවෙන්ද ප්‍රතිමාව තැනිය යුතු වන අතර, අතිශයින් ප්‍රීතිමත් ලීලාවකින් පද්මයක් මත වාඩි වී සිටී. අමරණීය සත්වයන් විසින් පරිවරාගෙන සිටින මේ දෙවියා කොටිහමක් ඇඳගෙන සිටී. ඔහුගේ පෙනුමේ ආකාරයෙන් විශ්වය නැමැති වෘක්ෂයේ බීජය ලෙසත් විශ්වයේ පරම සත්‍යය ලෙසත් සලකනු ලැබේ. ඔහුගේ හුදු දර්ශනයෙන් අප සැමොමගේ භීතිය දුරලනු ඇත, මේ දෙවියාට මුහුණු පහක් හා ඇස් තුනක් තිබේ.

මේ විස්තරයෙන් පැහැදිලිවනුයේ ශිව දෙවියාගේ රූව මානවරූපී වුවද, ඔහුට මානවරූපී අංගෝපාංගවලට වැඩියෙන් අංගොපාංග ඇති බවයි. එසේම දේවරූපය තුළ ආධ්‍යාත්මික හරයක් පිළිබඳ අදහස් ඇත. ඒ අධ්‍යාත්මික හරය අඩංගු අදහස දේවරූපයේ භෞතික ස්වරූපයෙන් නිරූපණය විය යුතුවේ. එබැවින් දේවරූපය මානවරූපී වුවද, අධ්‍යාත්මික හරය රූපයේ භෞතික ස්වරූපයෙන් එළිදැක්වීම ඉන්දීය කලාකරුවාගේ විශේෂ ලක්ෂණයක් වේ. මේ අනුව නිගමනය කළ හැක්කේ ඉන්දීය කලා ශිල්පියා දේවරූපයක් නිර්මාණය කිරීමේදී මානව රූපී ලක්ෂණ අනුකරණය නොකොට ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් එළි දැක්විය හැකි පණිවුඩය ගම්‍යවන අයුරින් එම රූපය නිරූපණය කිරීමයි. එසේම මානව රූපයේ සුන්දරත්වය නිරූපණය කිරීමේදී මානව රූපයේ දක්නට ලැබෙන සිත්ගන්නා සුළු ලක්ෂණ උකහා නොගෙන ස්වභාව ධර්මයාගේ රමණීය ලක්ෂණ උපයෝගී කරගෙන සුන්දරත්වය විචිත්‍රවත් කිරීමට ප්‍රයත්න දරයි. කාලිදාස පඬිවරයා පාර්වතීගේ සුන්දරත්වය නිරූපණය කිරීමේදී ඇයගේ ශාරීරික අවයව ස්වභාවධර්මයාගේ සුන්දර ලක්ෂණ උපයෝගී කරගෙන නිර්මාණය කළ බව දැක්වේ. මේ අනුව ඉන්දීය ශිල්පියා සුන්දරත්වය එළිදැක්වීමේ දී ස්වභාවධර්මයාගේ නිර්මල ලක්ෂණ උකහා ගැනීම ඉන්දීය කලා සම්ප්‍රදායේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. එපමණක් නොව කාලිදාස පඬිවරයාගේ මේඝදූත කාව්‍යයෙන් සිය ආදරණීය වියෝවූ බිරිඳ ගැන මේඝයට අමතන්නේ මෙසේය. ! මගේ සුන්දර බිරිඳගේ ශාරීරික අවයවයන්හි ලක්ෂණ කෙබඳුදැයි විස්තර කිරීමට මම ස්වභාවධර්මයාගේ සුන්දර ලක්ෂණ සොයා ගියෙමි. එහෙත් ඇගේ රමණීයත්වයට සමකළ හැකි කිසිවක් සොයාගත නොහැකි විය. ඇගේ හැඩියන්හි හා චලනයේ ලාලිත්‍යය සෙවීමට මම වෘක්ෂලතා පසුපස ගියෙමි. ඇගේ සුන්දර බැල්ම සමාන කිරීමට තැතිගත් මුවෙකුගේ නෙත් දෙස බැලිමි. ඇගේ සුසිනිඳු වතෙහි රමණීයත්වය සෙවීමට චන්ද්‍රයා දෙස බැලිමි. ඇගේ කේශකලාපයට සමකිරීමට මොනරපිල් දෙසත්, ඇගේ සලිතවන නෙත් සගලෙහි ලක්ෂණ සෙවීමට ගංගාවේ දියරැළි දෙසත් බැලිමි. එහෙත් ඒ සියල්ලම ඇගේ සුන්දරත්වයට සමාන කළ නොහැකිය. එබැවින් ඇගේ සුන්දර ලක්ෂණ වලට ස්වභාවධර්මයාගේ ලක්ෂණ සමකළ නොහැකි බව මට පෙනිණ.

පාර්වතීගේ සුන්දරත්වය විස්තර කිරීමේදී ස්වභාවධර්මයේ විශිෂ්ට සුන්ද රූලක්ෂණ උපයෝගී කරගෙන තිබෙන බව කුමාරසම්භවයෙහිද දක්වා ඇත. ඉන්දීය සාහිත්‍ය තුළ මානව රූපයේ සුන්දරත්වය පිළිබඳ උත්කෘෂ්ට ආර්ශය දක්නට ලැබෙනුයේ ස්වභාව ධර්මයේ සුන්දර ලක්ෂණ තුළ නිසා ඉන්දීය ශිල්පයා සැලකුවේ ස්වභාවධර්මයා ගෙන් ලබාගන්නා රිද්මය, ලාලිත්‍යය, සමබර ගතිය ආදී සුන්දර ලක්ෂණවේ. මානව ආකෘති නිර්මාණය කළේ ස්වභාව ධර්මයා ගේ සුන්දර ලක්ෂණ වලිනි. එබැවින් උත්කෘෂ්ටම සුන්දර ලක්ෂණ පොදු මිම්ම වශයෙන් සැලකුවද දේවරූප නිර්මාණයේදී ඒ ඒ දෙවියන්ට වෙන්කොට තිබූ දිව්‍යමය පණිවුඩය හුවා දැක්වීමට ප්‍රයත්න දැරිය. ඉන්දීය කලා නිර්මාණයේ රහස් චින්තනය තුළ හටගත් චිත්තරූපය එළිදැක්වීම යයි කීවහොත් එය සාවද්‍යය. ඉන්දීය කලා ශිල්පියා විෂයගොචර ලෝකයේ පවතින තාත්විකත්වයට සිය අවධානය යොමු නොකරයි. තාත්විකත්වයට පරිපූර්ණ අනුකූලතාවක් දැක්වීමට උත්සාහ දරනු නොලැබේ. එහෙත් ශකුන්තලා නාට්‍යයෙහි දැක්වෙන එක් අවස්ථාවක් ගැන මෙහිදී සඳහන් කළහැකිවේ. දුෂ්‍යන්ත සකුන්තලාව කෙතරම් තාත්වික අන්දමට පින්තාරු කළේද යත්, රජවා සල කවටයා එහි ඇඳ තිබූ මී මැසි රූපයට රැවටී ඊට කෝටුවකින් පවා ගැසීමට සැරසේ. ග්‍රීක කලා සම්ප්‍රදායේ සහ ඉන්දීය කලා සම්ප්‍රදායේ කැපී පෙනෙන වෙනසක් දක්නට ලැබේ. ග්‍රීක කලාවේ මානව රූපය තාත්වික ලෙස දක්වා ඇත. එහෙත් ඉන්දීය කලා ශිල්පියා මානව රූපය ස්වභාව ධර්මයේ කොටසක් වශයෙන් සලකා ස්වභාව ධර්මයේ සුන්දරත්වයත් සමග සාම්‍යවන පරිදී නිරූපණය කිරීමට ප්‍රයත්න දරා ඇත. එසේම ස්වභාවධර්මය හා එහි හැඩතලවලට පරිපූර්ණ වශයෙන් අනුකූලවන පරිදී ගලපා තිබේ. කලා ශිල්පියාගේ ආවේණික පෞරුෂය ද මීට ඇතුළත් වේ. කලාව යනු ස්වභාව ධර්මයාගේ ලක්ෂණ අනුකරණ කිරීමක් නොවේ. කලාකරුවාගේ පෞරුෂයත් සමග ඔහුගේ නිර්මාණශීලීත්වය ඊට එකතු විය යුතු වේ.

ඉන්දීය කලාව පිළිබඳ ක්‍රම සහ විධි අඩංගුවන පොත්පත්වල මානව රූපයේ විවිධ ශරීරාංගයන්හි ප්‍රමාණයක් දක්වා ඇත. එය 'තාල' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. හිසෙහි උස ප්‍රමාණය එක් තාලයක් වශයෙන් ගෙන ඊට අනුකූලව විවිධ ශරීරාංගවල ප්‍රමාණයන් නියමකොට තිබේ. මේ අනුව හිසෙහි ප්‍රමාණය අඟල් 12 ක් වශයෙන් ගෙන 'අඟල' දැනට අඟලේ 3/4 ක් වශයෙන් ගෙන තිබේ. විෂ්ණුධර්මෝත්තර පුරාණයෙහි මේ ක්‍රමය සවිස්තරව සඳහන් කොට තිබේ. මිනිස් සිරුරේ විවිධ අංගචලනයන්හිදී එකිනෙකට තිබෙන දුර ප්‍රමාණයන් වෙනස් වේ. මේ වෙනස්කම් පිළිබඳ 'චිත්‍රසූත්‍ර' නම් ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වේ. ස්ත්‍රී රූපයක් නිර්මාණය කිරීමේදී වඩා වැදගත්වන්නේ ලාලිත්‍යය බව තවදුරටත් 'චිත්‍රසූත්‍ර' නම් ග්‍රන්ථයේ දැක්වේ.

මූර්ති නිර්මාණය අතින් ක්‍රි. පූ. 2 සිට ඉන්දීය කලාව ඉතා උසස් තත්ත්වයක පැවති බව අපි දනිමු. ඉන්දීය කලාවේ තවත් සුවිශේෂ අංගයක් වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ සංකේතයක් මගින් අදහස් ඉදිරිපත්කොට තිබීමයි. බුද්ධ ප්‍රතිමාව හෝ දේව ප්‍රතිමා තැනීමේදී හස්ත මුද්‍රා මගින් ඉදිරිපත් කොට ඇති අදහස් බෙහෙවින් වැදගත්ය. අත්ල ඉදිරියට විවෘතව පෙන්වීමෙන් බැතිමතාට අභයදානය දීම සංකේතවත් කොට දක්වයි. භෞතික රූපයෙන් ප්‍රකාශ කළ නොහැකි අදහස් ඉඟිමගින් හෝ සංකේතානුසාරයෙන් දෙවියෙකුගේ හෝ උත්තරීතර පුරුෂයෙකුගේ ආධ්‍යාත්මික ගුණාංග ඉදිරිපත් කොට තිබීම ඉන්දීය කලාකරුවාගේ සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. නිදසුනක් වශයෙන් බුදුරුව තැනීමේදී උන්වහන්සේගේ පරමෝත්කෘෂ්ටභාවය, අතිශෝභනත්වය, විශිෂ්ටත්වය ප්‍රදර්ශනය කිරීමට යොදාගෙන ඇත්තේ ඉඟි හා සංකේතයි. එසේම මාතෘත්වයේ උදාරත්වය පෙන්වීමට ස්ත්‍රීරූපයට පුන් පියයුරු හා පුළුලුකුල් උපයෝගී කරගෙන තිබේ. දේවරූපවලට අත්, ඇස්, හෝ හිස් කිපයක් එකතු කිරීමෙන් කලාකරුවා ප්‍රකාශකළේ ඒ දෙවියන්ගේ අතිමානුෂික ශක්තිය, බලය කාර්යය හා දෘෂ්ටියයි. දුර්ගා දෙවතාවියට අත් දහයක් හා ඇස් තුනක් තිබේ. මේ අත් දහයට විවිධ ආයුධ දීමෙන් හා එක් අතකින් අභය දානයදීමෙන් සනිටුහන් කෙළේ සාමය සමාදානය පවත්වාගෙන යාමට පැමිණෙන බාධක මැඩලීමට ශක්තිය හා බලය තිබෙන බවයි. මේ දෙවතාවිය සතු තෙවන ඇසින් අදහස් කෙළේ විශ්වයේ අනන්තයටම විදහා දැක්විය හැකි ප්‍රතිභා දෘෂ්ටියක් ඇය තුළ තිබූ බවයි. එසේම ඉන් මිනිසාගේ ආධ්‍යාත්මික සත්‍යය හා ඔහුගේ දෛවය අතර ඇති අභ්‍යන්තර සත්‍යයද දැනගත හැකිවේ.

මිනිස් සිරුරක විවිධ විලාසිතාවන්හි ආවේණික සජීවිබව නිරූපණය කිරීම සඳහා ශාරීරික අංගෝපාංග මස් ගොබ, මස් පිඬු ආදිය තාත්විකව නිර්මාණය කිරීමෙන් හැකිවේය යන ආකල්පය ග්‍රීක කලාකරුවා තුළ පැවතුනද, ඉන්දීය කලාකරුවා එබඳු ආකල්පයක් දැරූ කෙනෙක් නොවේ. ඔහුගේ අදහස වූයේ ශරීරාංග තාත්වික නිරූපණය කිරීමෙන්ම මිනිසා තුළ පවතින අසීමිත ශක්තිය, බලය හා ආවේග මූර්තිමත් කිරීමට නොහැකි බවයි. බුදුන්වහන්සේගේ ශරීරය අංගෝපාංග වශයෙන් බුදුවීමට පෙරත්, පසුත් එක හා සමාන වුවද බුද්ධත්වයට පත්වීමෙන් අනතුරුව එය අතිමානුෂික ස්වරූපයෙන් පෙන්වීම ඉන්දීය කලාකරුවාගේ ආකල්පය විය. ඉන්දීය කලාකරුවාගේ ආකල්පය වූයේ බුදුන්වහන්සේගේ ආධ්‍යාත්මික ගුණවගාව ඉස්මතුකොට දැක්වීමට නම් ශාරීරික අවයවයන්හි තාත්වික පෙනුම අභිබවා යායුතු බවයි. එබැවින් ඔහු අභ්‍යන්තර සජීවී බවත්, ආධ්‍යාත්මික ගුණාංගත් පෙන්වීමට ශරීරයේ මස් පිඬු, මස් ගොබ ඇටකටු ආදියේ තාත්වික ලක්ෂණ කෙරෙහි අවධානය යොමු නොකෙළේය. සාමාන්‍ය මිනිස් සිරුරක සිත එක් අරමුණක පිහිටුවා ගැනීමට ඇති නොහැකියාව නිසා චේතනා, හැඟීම්, සිතුවිලි ආදිය නිරන්තරයෙන් වෙනස් වන බැවින් ශරීරාංග එක් ස්වරූපයකින් තබාගත නොහැකිය. එහෙත් බුදුන් වහන්සේගේ හෝ දෙවියෙකුගේ ශරීරය සාමාන්‍ය මිනිසෙකුගේ සිරුරට වඩා බෙහෙවින් වෙනස්වේ. ඊට හේතුව උන්වහන්සේගේ සිත් පාලනයකොට එක් අරමුණක පිහිටුවා ගැනීමට සමත් වී තිබීමය. චේතනා, හැඟීම්, සිතුවිලි ආදිය අසංවර තත්වයක නොපවතින හෙයින් මස් පිඬු, මස්ගොබ ආදිය විවිධ අවස්ථාවන්හි වෙනස් නොවේ.

කලා කෘතියක් නිර්මාණය කිරීමේදී ඉන්දීය කලාකරුවාගේ ප්‍රධාන අභිලාශය වූයේ මතුපිට පවත්නා හැඩතල ඒ අයුරින් පෙන්වීම නොව එම කලාකෘතියේ අභ්‍යන්තරික ලක්ෂණ විදහා දැක්වීමයි. යම්කිසි

කෙනෙකුගේ රූපයක් නම් ඔහුගේ ශාරීරික හැඩරුවවලට පවා අභ්‍යන්තරික ගතිලක්ෂණ පෙනවීමයි. අජන්තාවේ දක්නට ලැබෙන චිත්‍රවල මිනිස් සිරුරේ අංගෝපාංග ගැන එතරම් සැලකිල්ලක් දක්වා නැත. රජ හෝ දේව රූපයක් නිර්මාණය කිරීමේදී රජුගේ හෝ දෙවියාගේ චරිත ලක්ෂණ හුවා දැක්වීම කලාකරුවාගේ අභිලාශයයි. රජුගේ ගාම්භීර රාජත්වය හෝ දෙවියාගේ අති උදාර දේවත්වය නිරූපණය කිරීම කලාකරුවාගේ ප්‍රයත්නයයි. මේ අනුව අපට තේරුම්ගත හැක්කේ ඉන්දීය කලාකරුවා මානවරූප නිර්මාණයේදී තවත් එබඳු හුදු ආත්මයක් නිර්මාණය කිරීම නොව මිනිස් රුවේ ජීවය, දෘෂ්ටිය හා චරිතය බාහිර අංගොපාංග තුළින් නිරූපණය කිරීමයි.

බෞද්ධ හෝ හින්දු ප්‍රතිමා අපගේ පරීක්ෂාවට ලක්කළොත් අපට පැහැදිලිවම පෙනියන්නේ එම රූපවල බාහිර අංගයන්ගේ හැඩතලයන්හි දක්නට ලැබෙන රමණීය බව පමණක්නොව ඒ තුළින් අභ්‍යන්තරික චරිත ලක්ෂණත්, එසේම සංකේත මාර්ගයෙන් ඊට අන්තර්ගතකොට ඇති සංකේතාත්මක ශක්තීන් හා බලවේගයන්ය. ඇතැම්විට ඊට අඩංගු වී ඇති ලක්ෂණ අපට නොවැටහෙන්නටද පුළුවන. ඈත අතීතයේ පටන්ම ඉන්දීය සභ්‍යත්වය තුළ සංකේත මාර්ගයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යය කලාකරුවන් අතර සජීවී සම්ප්‍රදායක් ලෙස පවත්වාගෙන ආ බැවින් පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ඒවායේ අර්ථ හා වැදගත්කමද නොගිලිහී පැවතිණ. එහෙත් එම සම්ප්‍රදායයන් බිඳීගොස් ඇති බැවින් ඇතැම් සංකේතයන්හි අර්ථ දැනට දැනගැනීමට නොහැකිව තිබේ. ඇතැම් දේව ඇදහිලි අභාවයට යාම නිසා මේ ආකාරයෙන් සම්ප්‍රදායයන් කැඩී බිඳී ගොස් ඇත. එසේම අදහස් හා සංකල්ප වෙනස්වී නව සංකල්ප බිහිවීම නිසාද සම්ප්‍රදායයන් ගිලිහී යෑමට හේතුවී ඇත. ඉන්දියාවේ විවිධ ප්‍රදේශයන්හි නිම වී ඇති කලාකෘති දෙස බලන විට විවිධ කලාකරුවන්ගේ ප්‍රතිභා ශක්තීන් තුළින් නිර්මාණශීලි නව නිර්මාණයන්ද බිහිවී තිබෙන බව පැහැදිලි වේ.

ප්‍රතිමා නිර්මාණයේදී ඉන්දීය කලාකරුවා බොහෝසෙයින් නිර්මාණය කොට ඇත්තේ දේවරූපය. දේවරූප නිර්මාණයේදී කලාකරුවා ඉස්මතුකොට දැක්වීමට උත්සාහකොට ඇත්තේ බාහිර පෙනුමේ ලක්ෂණ ඒ අයුරින්ම පෙන්වීමට නොව ආභ්‍යන්තරික ස්වරූපය හා ගති ලක්ෂණ මතු පිටින් හුවා දැක්වීමටය. ආභ්‍යන්තරික ස්වරූපය හා ගති ලක්ෂණ පිළිබඳ ඉන්දීය සාහිත්‍ය කෘතිවල විස්තර වේ. එහෙත් ඒ විස්තරයන්ට අනුකූලව ශක්තිමත්ව මේ දේවරූප තැනීමට කලාකරුවන්ට හැකිවේද යනු ප්‍රශ්නයකි. දේවරූප තැනීමේ සම්ප්‍රදායයන් ශක්තිමත්ව කලාකරුවා අනුගමනය කළද දෙවියාගේ ආත්මය අවබෝධකර නොගෙන එබඳු රූප නිසියාකාර නිමකර ගත නොහැකි බව පෙනේ.

ශිල්ප ශාස්ත්‍රයන්හි දැක්වෙන නීතිරීතිවලට අනුකූලව කලාකරුවා දේව ප්‍රතිමා නිර්මාණය කිරීමට උත්සාහ දැරූ බව ඉහතින් දැක්වීමි. කලාකෘති නිර්මාණයේදී එක් අතකින් සිතෙහි හටගත් චිත්තරූප එළිදැක්වූ අතර අනින් අතින් කලාකරුවා සිතුවිලි අභිරුචිය, ආවේග හා චේතනා තුළින් මතු වූ සංකල්පද මේ කෘතිය නිමකිරීමට දායක වූ බව සිතිය හැක. එබැවින් මෙබඳු කලා කෘතියක් නිමකිරීමේදී පොදු සම්ප්‍රදායයන් හා නීතිරීති හැම කලාකරුවෙකු විසින්ම අනුගමනය කළද ඒ ඒ කලාකරුවාට ආවේණික වූ පෞරුෂ ලක්ෂණ ද ඊට අඩංගු වූ බව පැහැදිලිය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Coomaraswamy A.K.	-	The Transformation of Nature in Art Cambridge 1934
Kramrisch S.	-	Indian Sculpture Calcutta 1933
Kramrisch S.	-	The Art of India through the Ages, London 1954
Hawell E. B.	-	Ideals of Indian Art - London 1911
Goetz Hermann	-	India, Five Thousand Years of Indian Art Methuen, Lon don 1959
Das Gupta S. A.	-	Fundamentals of Indian Art Bombay 1954
Read, Herbert	-	The Meaning of Art, Pen guin, Penguin Books 1963

Towards New Definitions Of Literature

D. C. R. A. GOONETILLEKE

I propose to suggest new definitions of literature by way of a discussion of the term 'Commonwealth Literature' and a reconsideration of the English canon.

The term 'Commonwealth Literature' has been the subject of controversy for over 25 years. There has been an expanding mass of literature written in English outside Britain, mainly by people from the various ex-colonies, many of whom have never been to Britain. There is so much of this literature now that it is beyond doubt a field in itself. In his recent article 'Shaping the language to the landscape[1], Alastair Niven discusses how best to describe it from his position in Britain and I will do so from my base outside, far away in Sri Lanka. I too find the term 'Commonwealth Literature' still useful, though not strictly or always accurate because of the (earlier) exclusion of South Africa and the changing status of Pakistan. "Its punnish assertion of a shared creative prosperity" (Niven) is attractive. More precise is the incorporation of the idea of a commonwealth, the literature and criticism in various regions proving mutually beneficial and enriching, and working towards the general good of the whole. In my case, however, the associations of radicalism in the word "Commonwealth" do not operate. Neither do they for Salman Rushdie despite his British education and citizenship[2]. But it is understandable that these do for an Englishman. The establishment of a Commonwealth in Cromwell's England was important as the only major, and successful, revolt against the monarchy in England. The declaration of a Commonwealth in Massachusetts is important because America was the first British colony to rebel against the mother country and declare independence. The founding of Commonwealths both in Massachusetts and Australia represents a breaking away from Britain by people of the same race and, indeed, originally fellow countrymen.

The term 'Post-colonial Literature' has different associations for me and Alastair Niven. Rather than being "too umbilically binding to Britain" (Niven), to me it signifies rupture. Yet it is seriously inaccurate in that this literature not only has antecedents and important developments before Independence and the founding of the Commonwealth of Nations and also traditions,

especially in India, reaching back to periods earlier than British, even Western, imperialism.

The term 'New Literatures in English' could conceivably appear to be giving "a misplaced emphasis to recent authors" (Niven), but, to me, its point is that it serves to differentiate this literature from the old literatures in English of Britain and the United States. The term has the additional virtue in that it covers writing in English outside the former colonies of Britain, say, in Philippines or South America.

Niven's new term 'Anglophone Literature' is not comprehensive but, from one point of view, is accurate in that it refers directly only to the language in which this literature is written (similar to a term like Indo-European), not to a culture or a group of countries or a period. But the term strikes me as arid in its technicality. Moreover, what unites writers in many, if not all, regions is not only the (English) language. They inherit, of share in, similar experiences and influences, similar institutions, similar systems of law and administrations, even the same games. It is a commonplace that English is now the world's language and not just of the English people, but English cannot be treated like much modern technology. It is not a matter of indifference as to whose it was originally. The connection between language and culture is a commonplace but none the less true, and the new Englishes function in a kind of dialectical relationship with British English. Moreover, there are many who feel that the stress only on literature written originally in English is too heavy and limiting. The literature in the vernaculars should be accorded a place. For instance, knowledgeable Indians feel that the literature in their vernacular language is much richer than that in English, as in the case of Sri Lanka -- and is the artistic vehicle for the majority of the people. G. N. Devi observes: "Writers like R. K. Narayan and Mulk Raj Anand enjoy global reputations which are denied some definetely superior writers writing in Kannada (Narayan's language) or Punjabi (Anand's language)."[3] Ofcourse, the fact remains that this literature will be generally accessible only if translated into English, given the position of English within countries such as India and in the world. I do not subscribe to the half-blind argument of those who decry **Anglophone** hegemony and plead for the inclusion of vernacular literatures in translations **in English!** The term 'Commonwealth Literature' covers literature both in English and in the vernacular.

Each term has its point and its limitations, it is true, but it would not do to dismiss the whole issue:

What's in a name ? That which we call a rose

By any other word would smell as sweet.[4]

Terms are important. Given the practical need to structure courses in teaching situations and to cope with an ever - increasing reading list ('Ars longa vita brevis') the term chosen could define the nature of the text and the critic's point of view. For instance, Achebe's **No Longer at Ease** is 'Post-colonial' in its date and issues; Amos Tutuola's **The Palm Wine Drinkard** or Salman Rushdie's Midnight's Children could be regarded as 'new literature in English' because of their formal innovativeness; U.R. Ananthamurthy's **Samskara** is part of 'Commonwealth literature'.

I myself use what is probably the least vulnerable fashionable - 'Commonwealth Literature'. It is particularly those interested in this field and other forms of literature like popular literature, women's and black writing and popular culture who have questioned the traditional canon of English Literature. The 'canon' suggests a body of texts, sacred, select and tested by time. It is significant that F.R. Leavis opened his book **The Great Tradition** (1948) with the considered statement: 'The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad to stop for the moment at that comparatively safe point in history'[5]. But the enshrinement of the canon is not a mere literary matter but of treating it as the repository of liberal, humane values and culture, based on the unexamined assumption that these are European or Western and **Ipso facto** superior to those of other regions of the world. It is in this larger context that one understands Bernard Lewis' reaction. 'Lewis notes that to tamper with these venerable canons of great books is in fact to threaten "the West" with a good deal more than a modified reading list containing black or female writes. It is, he says portentiously, no less than to threaten us with the return of the harem and polygamy, with child marriages, with slavery and the end of political freedom, self-consciousness, and the disinterested pursuit of truth. Only the West, according to Lewis, abolished slavery on its own - one would have thought that slave revolts added some measure of pursuasion - abolished polygamy on its own, studied itself and other societies for no other reason than the purest scientific curiosity untained by profit or the exercise of power.[6]

The field of criticism in this century was, for long, dominated by critics whose interests were limited to European and American literature. It is symptomatic that arguably one of the greatest critics of this century, F.R. Leavis wrote only on British and American literature. Late in life, he published a single essay outside this area - on Tolstoy's Anna Karenina.[7] The canon is limited to the West. The liberal values it embodies are also more specifically connected to class, the bourgeoisie. This explains why Leavis treats E.M. Forster's works as an expression of these values and is unable to do justice to A Passage

to India when Forster trancends these and also sets his work outside to appreciate a great and **popular** novelist like Thomas Hardy[9] and it was only very late in life that he was able to come to terms with another such case, that of Charles Dickens.[10]

I am critical of the 'Dead White Male's Canon, its cultural assumptions and values, its restrictiveness and conservation, but I am not in favour of jettisoning the canon. I do not endorse the assertion that academics like to teach the great books of the Western canon because so much work has been published on them that it is possible to teach them to students without having to think much on one's own about them. This begs many questions. It is true that every rift and vein in a writer like Chaucer has been fully explored so that it is virtually impossible to say anything substantially true and new. Yet it is necessary to teach students Chaucer not merely because they are unfamiliar with, or ignorant of his work, but because he performs so many artistic tasks perfectly. Of course, teaching Chaucer does not, or rather, should not, mean learning a whole new language, Middle English, but, without this grind, a student can reasonably understand Chaucer and, above all, enjoy him; that is enjoy great art. Shakespeare is different. No writer has had more books published about his/her oeuvre than Shakespeare, yet fresh discoveries await the sensitive reader. Despite the structuralists and post-structuralists, I hold firmly my belief in the central need for judgement in literary study, and the great books should be read and taught. At the same time, one should be open to contemporary works, works from other cultures, writing at different levels and in diverse fields.

It has been argued that a crucial aspect of the subversion of the canon is 'the reconstruction of the so-called canonical texts through alternative reading practices'.[11] The classic instance is Shakespeare's **The Tempest**. Reading 'Commonwealth Literature', the experience and study of colonial and post-colonial processes have altered us to its colonial significances, and these have been explored of late - by George Lamming[12] and others. But to reconstruct the meaning of **The Tempest** on this basis is to falsify or distort the play. 'The play's the thing'. In the play, the colonial significances are not central. My contention is that there are essentially no different ways for reading different texts of different literatures, though current thinking may sensitise us to neglected singnifiers whether of race, class, gender or politics.

One should not divide literature on ethnic, group or sexist lines, and one should not adopt positions which perpetuate such divisions. One should be open to literature from all sections and also from all areas of the world. The criteria for reading literature, studying it, including it in courses, is literary quality as well as its human importance

and relevance (not only relevance in its Marxist sense of social engineering). It has been argued that as an implication of decentring English studies, 'what texts from the "tradition" are selected for consideration and study may alter greatly. Kipling and Haggard may well take the place of George Eliot and Hardy, since their relationship to historical and political realities may come to seem more important'.[13] One should not decide upon one's literary preferences in terms of subject, but one must have room for all these four writers if one finds them humanly important, if they evoke a response from diverse people and in diverse situations. If I were studying literature about India, I would be prepared to accept it from any source, Western or Indian or other, provided it fulfilled my criteria.

This means that critics of 'Commonwealth' Literature should not privilege Commonwealth Literature over British and American literature. All literature should meet the same criteria, which are broad and not restrictive and rigid as of old. As Salman Rushdie has said: 'we could discuss literature in terms of its real groupings, which may well be national, which may well be linguistic, but which may also be international, and based on imaginative affinities; and as far as Eng. Lit. itself is concerned, I think that if all English literature could be studied together, a shape would emerge which would truly reflect the new shape of the language in the world, and we could see that Eng. Lit. has never been in better shape, because the world language now also possesses a world literature, which is proliferating in every conceivable direction'.[14] What I am arguing for is not a mere augmentation of literary texts but a whole new conception of literature and literary studies.

NOTES

1. Alastair Niven, 'Shaping the language to the landscape', in **Times Literary Supplement**, September 14 - 20, 1990.
2. Salman Rushdie, **Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 - 1991** (London : Granta, 1991), p. 68
3. G.N. Devi, 'The Commonwealth Literature Period: A Note Towards the History of Indian English Literature, in **A Shaping of Connections: Commonwealth Literature Studies - Then and Now** ed. Hena Maes - Jelinek, Kirsten Holst Petersen & Anna Rutherford (Denmark: Dangaroo Press, 1989), p. 60.
4. Shakespeare, **Romeo and Juliet**, Act II, Sc. 2.
5. F.R. Lewis, **The Great Tradition** (London: Penguin, 1962 ed.) p. 9.
6. Bernard Leavis, **Wall Street Journal** editiorial, 28 May 1988, quoted from Edward W. Said, 'Figures, Configurations, Transfigurations' in **From Commonwealth to Post-Colonial** ed. Anna Rutherford (Denmark: Dangaroo, 1992), p.11.
7. See F.R. Leavis, **Anna Karenina and Other Essays** (London: Chatto & Windus, 1967).
8. See F.R. Leavis 'E.M. Forster', in **The Common Pursuit** (London: Chatto & Windus, 1952).
9. Leavis endorses Henery James' view, The good little Thomas Hardy' - see **The Great Tradition**, p. 33.
10. See F.R. & Q.D. Leavis, **Dickens the Novelist** (London: Chatto, 1976).
11. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, **The Empire Writes Back** (London: Routledge, 1989), p. 189.
12. See Lamming, **The Pleasures of Exile** (1988).
13. Ashcroft, Griffiths & Tiffin, **The Empire Writes Back**, p. 197.
14. Rushdie, **Imaginary Homelands**, p.68.

CULTURE & LAW IN SRI LANKA

MAHINDA RALAPANAWE

Culture is part and parcel of life. In the traditional societies the cultural forms basically developed as community traditions. This approach underwent a radical transformation due to;

(a) Development of individuality concept

(b) Capitalization of the Social network and activity

(c) Mechanization inclusive of production of cultural works

With Socio-Cultural Development like in many other fields the need for Law arose in one hand to guide and protect rights and on the other to punish the offenders. Since basically the right itself and the concept of protection never emanated in common law, in almost all the countries the various aspects of Law relating to culture was essentially legislative.

There is nothing called or known as cultural law. But there are laws relating to or governing different aspects in relation to culture. Thus basically there does not exist a common set of laws on cultural aspects and thus they vary from country to country and from one jurisdiction to another.

In Developing countries the State has taken the onus to provide impetus for Development of culture for 2 primary reasons:

1. Traditionally the Monarch has been the patron and protector of arts and crafts. Therefore its modern successor, the State also has taken the same task on its shoulders.

2. Most developing countries were subject to foreign domination until the recent past, and under the foreign rulers the native cultures were not allowed to develop. Once independence was achieved it was incumbent on the State to attempt to revive the traditional culture and art forms.

In fact in the campaign for independence in Sri Lanka in the 1930's some sectors except the Leftist movements used Culture as the base. So much so cultural and religious revival and the birth of new literature eg. Piyadasa Sirisena, Works of erudite scholars like James De Alwis, Sir D. B. Jayatillake, Anagarika Dharmapala, Rev. Weliwitiye Soratha, Yakkaduwe Pragnarama, and in the Theatre, John De Silva etc. of Tower Hall fame can be attributed to this movement.

But in the hands of the early native policy makers in Sri Lanka the culture and music and arts and crafts did not receive much priority.

The establishment of the Arts Council of Ceylon (by Act No. 18 of 1952 - Chapter 469 Legislative Enactments) was the pioneering activity in the legislative arena in the field of culture as early as 1952. Its objectives were:

a) To develop greater knowledge, understanding and practice of the fine arts,

b) To increase the access of works of art to the public in Sri Lanka;

c) To improve the standards of execution in the fine arts;

d) To preserve, promote and encourage the development of such arts and crafts as are indigenous to Sri Lanka, and

e) To advise and co-operate with, Government departments, local authorities and other bodies on any matter concerned directly or indirectly with the aforesaid objects.

The Council was empowered to establish panels for different aspects inclusive of:

a) Oriental and Western Dancing

b) Kandyan Dancing

c) Painting and Sculpture

d) Oriental Music

e) Western Music

f) Sinhala Drama

g) Tamil Drama

h) Western Drama

i) Handicrafts

j) Any such other activity in respect of which a panel is considered necessary

The fact that the Act provided for establishment of Western Drama and Western Music Panels and also inclusion of Western Dancing in the Oriental Dancing panel shows its objective was not to revive native culture but broadly to promote cultural activity in Sri Lanka. In spite of importance of literary activity, no specific provision or panel was created, under the Arts Council nor was any other body set up for promotion of literature.

Interest in cultural activity seen in the late Fifties was due to an important

religious event namely "Buddha Jayanthi" (commemoration of the 2500th anniversary of the "Parinibbana"- Passing away - of Lord Buddha) which was also politically important to politicians. It is in this background one sees the establishment of the Buddha Jayanthi Celebrations Committee, in 1955.

But it is in 1956 with the formation of the Bandaranaike Government rapid upsurge of cultural activity including appointment of a Minister for Cultural Affairs took place. Then followed the establishment of the Department of Cultural Affairs followed by political parties even providing for Cultural policy in their manifestos.

The cultural upsurge in 1956 was followed by cultural activities in social strata and Universities. This resulted in the creation of Dramas like "Maname" and "Sinhabahu", new trends in literature, poetry and puppetry and revival of traditional dances like "Sokari" etc. and also development of the film Industry primarily in Sinhala and later followed by Tamil due to medium of instruction in schools being changed from English to Sinhala and Tamil.

New institutions to develop and preserve Culture were formed by Parliamentary Acts such as Sri Lanka Sahithya Mandalaya in 1958 National Film Corporation in 1971 and National Library Services Board in 1970 and state bodies such as National Book Trust (later National Book Development Council) and National. Theatre Trust were also established.

The Constitution is the supreme piece of legislation of a country. In a Constitution the Chapter on fundamental rights is the most important, because the protection of a citizen's Fundamental Rights is enshrined in this Chapter.

In this regard one specific provision in both Constitutions (of 1972 and 1978) is the freedom for a citizen by himself or in association with others to enjoy and promote his own culture (Articles 18 (2) and 14(1) respectively).

Freedom of speech and expression including publication has been the core of cultural activity all over the world. With these freedoms the art forms have flourished. But in some societies where repression or suppression of some form existed sometimes cultural forms developed due to attempts to react to unlawful suppression. Revival of anti-government or Leftist-oriented dramas, songs and other cultural activities in late eighties and early nineties are good examples.

In the present proposals for the new Constitution in Sri Lanka not only the aforesaid fundamental rights of Freedom of Expression are guaranteed (Article 19 (1)) but also a novel provision (Article 16(1)) has been proposed to guarantee freedom of expression including that in "any cultural form."

In addition both Constitutions contain directive principles of state policy and fundamental duties. In this chapter it provides that the state shall assist the development of the cultures and the language of the people (Articles (16(7) 27(10) 53(2)). A further step in this direction is in the proposed constitution which states, "It is the duty of the state to value the collective heritage and to foster the same." One important aspect in this Article 54(5) is the emphasis that has been placed on collective cultural heritage rather than the divisive approach of separate Sinhalese, Tamil or Muslim Cultures. This indicates the rational vision of the present day's national policy makers.

The 13th amendment to the 1978 Constitution was a land mark in Sri Lanka to the extent decision making process was decentralized. In fact ironically this amendment although divided power between the Center and the Provincial Councils none of the subject lists refers to culture. Thus it was not retained with center nor decentralized to the periphery. But one should not be surprised of the fact that this amendment does not mention something that is so close to the life of the people, because;

a) It was an amendment foisted on the people and thus was not something that emanated from the people.

b) Thinking of the policy makers at that time was "one cannot eat culture." Thus No food-no value-no priority!

But however the policy makers of the peripheral units were conscious of the importance of culture. Thus in every Provincial Council there was a Provincial Council Minister for Cultural Affairs.

In the proposed constitution in the center list there is a subject referred to as "Development of Culture" enabling protection of National Heritage while in the Provincial list the subject allocated is "Development of Cultural Activity including protecting Cultural Diversity in the Province " (Region).

Code of Intellectual Property

The most important piece of legislation in relation to the field of culture is the Code of Intellectual Property Act 52 of 1979 (Chapter 186 of the Legislative Enactments).

This Act protects the rights of all persons who create works of Art. Accordingly the Authors of original literary, artistic and scientific works are entitled protection.

Literary, artistic and scientific works protected by the Act include -

a) Books, pamphlets and other writings,

b) Lectures, addresses, sermons and other works of the same nature;

c) Dramatic and dramatico-musical works;

d) Musical works, whether or not they include accompanying words;

e) Choreographic works and pantomimes;

f) Cinematographic, radiophonic and audio-visual works;

g) Works of drawing, painting, architecture, sculpture, engraving, lithography and tapestry,

h) Photographic works, including works expressed by processes analogous to photography;

i) Works of applied art, whether handicraft or produced on an industrial scale;

i) Illustrations, maps, plans, sketches and three-dimensional works relative to geography, architecture or science.

In addition protection is also provided for translations, adaptations, arrangements and collections such as encyclopaedias, anthologies and similar arrangements of literary, artistic and scientific works.

However, protection is not provided for laws and decisions of Courts and Administrative bodies and news of the day published, broadcast or publicly communicated.

The Rights so protected are classified into two - namely Moral and Economic.

a) Moral right means right to claim for authorship and to be referred to in the work and right to object to and seek relief in connection with any distortion. The aforesaid moral right is not transferable.

b) Economic right is the right of the author to do or authorize any other person to

   i. Reproduce the work

   ii. Make translation, adaptation, arrangement or other transfor -mation of the work, and

   iii. Communicate the work to the public by performance broadcasting Television or any other means.

This right is transferable in whole or in part. In other words since copyright being a bundle of rights it is possible to transfer or assign different rights to different persons or bodies in different or varied forms.

Original works being works of art and culure one would expect to be of public domain and thus would consider public are free to use them freely. But in view of above stated protection the creator decides during his life time not only the form but also to whom and in what media should his Works be exploited. In fact even after the death of the creator for 50 years thereafter such decisions are taken by his inheritors as the above protected rights are inheritable.

Translated works as already indicated enjoy the protection as original works. In Sri Lanka the Translator's right has been limited to a certain extent in view of national needs. Sri Lanka being a signatory to International Copyright Agreement is bound to grant the same legal protection granted to Sri Lankan works in the respective countries.

But in context of developing countries like Sri Lanka where a print run in books are smaller in number many books in foreign languages are not translated into Sinhala and Tamil and secondly the cost of Royalty payable is high. Thus internationally it is recognized that concessions should exist for developing countries to propagate knowledge for the masses in national languages. Accordingly if any work has not been published in Sinhala or Tamil within ten years from its publication for the first time in its original language it is lawful to translate and publish the said work in Sinhala or Tamil even without authorization and without any royalty payment.

Works of Sri Lankan folklore is a national heritage. Accordingly the rights referred to above in respect of folklore is owned and exercised by the Minister in charge of Cultural Affairs. Unlike other works protection on folklore is without limitation in time. Thus any works made abroad without authorization of the Minister of Culture cannot be imported to or distributed in Sri Lanka.

Restrictions on Freedom of Expression

The freedom of expression has been restricted in the interests of national security. This type of restriction is required in some countries where terrorist activity and or other conflicts exist.. But such restrictions have to be exercised in such periods of necessity and only to the extent required. In instances where such restrictions were exercised unlawfully or in excess or in non- applicable conditions the Courts not only have held its illegality but also have struck down such Orders. *(Joseph Perera V. Attorney General SC 107-109/86 unreported).*

Sri Lanká Press Council Law

This Law (No. 5 of 1973, Chapter 378 of Legislative Enactments) has been promulgated to ensure freedom of the Press and to prevent abuse of that freedom. In case of any offence committed through the means of a Newspaper, the proprietor, publisher, printer, editor and Journalist of such newspaper may be held liable depending on the circumstances.

Under this Act the publication of

a) any profane matter

b) any matter or statement concerning a person amounting to defamation of such person

c) any advertisement which is calculated to injure public morality

d) any indecent or obscene statement or matter is considered as a criminal offence.

Profane matter has been defined as any matter which is intended to insult

a) any religion or the Founder of any religion

b) any deity or saint venerated by the followers of any religion

The indecent or obscene statement has been defined as 'any statement or matter which is likely to deprive and corrupt persons who may having regard to all relevant circumstances read or seen that statement or matter.'

Publication of Profane and obscene material have been restricted on separate legislation too.

Obscene Publications Ordinance

This Ordinance (No. 4 of 1927, Chapter 42 of Legislative Enactments) prohibits trade, exhibition, production, advertisement, exhibition, publicity, lending and distribution or to have in possession obscene writings, drawings, prints, paintings, printed matter, pictures, posters, emblems, photographs, cinematograph film and any other obscene objects.

It also prohibits import, convey or export or circulation of such obscene material. What is meant by obscene material has not been defined in the Act.

Profane Publications

This Act No. 41 of 1958, (Chapter 41 of Legislative Enactments) states any person who writes, produces, distributes or exhibits any profane publication shall be guilty of an offence.

However it is not an offence to write, print and publish, sell, distribute or exhibit any fair comments on or any fair criticism of any religion or religious belief.

In this Act the word 'Profane' has been interpreted as

(a) any insult to

(i) the founder of any religion,

(ii) any deity, saint or person, whether alive or dead, venerated by the followers of any religion, or sacred to the followers of any religion.

(iii) any religion or religious belief or

(b) any ridicule of any figure, picture, emblem, device or other thing associated with, or sacred to the followers of any religion.

Public Performances Ordinance

Ordinance No. 7 of 1912 as amended (Chapter 363 of Legislative Enactments) provides for control of Carnivals, Cinemas, Clubs and Public Performances.

Public Performances include

1) Dramatic presentation

2) Exhibition of Pictures or optical effects by means of a cinematograph lantern or similar apparatus

3) Every exhibition of dancing, conjuring, juggling or acrobatic performance

4) Every Boxing contest, circus, concert or other stage entertainment.

The Minister has the power to regulate

a) Issue of Licenses, withdrawal, suspension or modification of licenses and levying of fees for such licenses.

b) Regulation of the character of public performance

c) Require submission to the prescribed authority any public performance and require exhibition before such authority any such performance before it is advertised or exhibited.

d) Issue of permits for exhibition of such performance and for the withdrawal, suspension and modification of the conditions of such permits.

e) Regulation of structural conditions of a building or erection and for protection of public against fire, over-crowding or disorder.

f) Inspection of licensed building or erections and performances.

i) Prohibition and prevention of public performance in un-licensed buildings and erections, or unauthorized performances in licensed buildings and erections.

It also provides that no Carnival can be held without the license from the local authority and for issuance of such license the local authority may levy a fee and stipulate conditions.

In terms of Municipal Councils Ordinance (Chapter 576 of the Legislative Enactments) Paragraph 18 of Section 272 provides for licensing regulations, inspection and control of places of public entertainment including protection of public from danger from fire.

Based on above provisions the powers granted to the Minister in terms of Public Performances Ordinance are not applicable to the Municipal Council areas and these are exercised by the Municipal Council.

No Public Performance can be made unless it has been certified by a certifying authority as suitable for public exhibition. Similarly no exhibition of pictures or optical effects by means of a cinematograph, magic lantern or other similar apparatus can be exhibited which has not been submitted to or viewed by a certifying authority.

Certifying authority shall have the discretion to

a) Grant or refuse a certificate to the effect any proposed public performance is suitable for public exhibition;

b) Revoke any such certificate previously granted.

For the exercise of the said power the certifying authority or the Minister may require exhibition or presentation of any public performance before it or him or before any other specified persons.

The Minister or the Authority has the right to order to make any alterations or additions to such public performance and if such orders are not complied with the aforesaid public performance will be an unauthorized public performance and will be in contravention of the provisions of the Ordinance.

The Minister is also authorized to exempt an exhibition of conjuring or juggling or Boxing contest or any other performance of any class or description, from complying with the aforesaid provisions.

Section 7 of the Public Performances Ordinance provides. " Any person, who, without the previous sanction of a certifying authority, prints, publishes, distributes or posts up, or causes to be printed, published, distributed or posted up, any newspaper advertisement, handbill, placard or poster which contains any reference to any order or decision of such certifying authority or any part thereof in respect of any public performance, shall be guilty of an offence, and shall be liable, on conviction after summary trial before a Magistrate, to a fine not exceeding One Thousand Rupees or to imprisonment of either description for any period not exceeding six months."

Broadcasting and Telecasting

Sri Lanka Broadcasting Corporation Act No 37 of 1966 as amended (Chapter 365 of the Legislative Enactments) and Sri Lanka Rupavahini Corporation (Act No 6 of 1987) have been established by special Acts. Therefore these Corporations in one hand enjoy special status in contrast to private competing institutions. But on the other hand they are restricted in their operation due to legislative provisions and potential Government control thus restricting somewhat their independence and creativity.

Sri Lanka Broadcasting Corporation Act

The Sri Lanka Broadcasting Corporation Act No. 37 of 1966 (Chapter 365 of the Legislative Enactments) specifically states that it should comply with general policy of the Government and any general or special instructions given by the Minister. Also, in view of the fact that the Board of Directors are appointed by the Minister it has difficulty in following an impartial policy.

Furthermore it has been specifically stated that programmes broadcast shall comply with following requirements Section 3(2) of the Sri Lanka Broadcasing Corporation Act-

(a) that nothing is included in any such programme which offends against good taste or decency or is likely to incite to crime or to lead to disorder or to offend any racial or religious susceptibilities or to be offensive to public feelings;

(b) that the programmes maintain a proper balance in their subject matter and a high general standard of quality, and

(c) that any news given in the programmes (in whatever form) is presented with due accuracy and impartiality and with due regard to public interest."

In terms of the Sri Lanka Broadcasting Corporation Act the Minister has been authorized, in consultation with the Broadcasting Corporation, to issue licenses to establish and maintain private Broadcasting Stations. Accordingly the Minister has the right to prohibit or regulate or control ownership of private broadcasting stations by prescribed persons or classes of persons, holding of shares and controlling and supervision by the Broadcasting Corporation of programmes broadcast in private broadcasting stations.

Sri Lanka Rupavahini Corporation Act

By this Act (No. 6 of 1982) the Sri Lanka Rupavahini Corporation has been established to carry on Television transmission and to promote and develop, service and maintain high standards in the public interest. It also has the authority to supervise and control even foreign and other television crews producing television programmes for export and use of video cassettes and production of programme material on cassettes for export.

The Corporation has to comply with the following requirements - Section 7(2) of the Act

"(a) That nothing is included in any such programme which offends against good taste or decency or is likely to incite to crime or to lead to disorder or to offend any racial or religious susceptibilities or to be offensive to public feelings;

(b) That the programmes maintain a proper local, regional and international balance and a balance in their subject-matter and a high general standard of quality,

(c) That any news given in the programme (in whatever form) is presented with due accuracy and impartiality and with due regard to public interest."

The Corporation also has the authority to refuse to transmit any advertisement in any form, transmission of which is not in the public interest.

National Film Corporation Act

The National Film Corporation established by Act No. 47 of 1971 as amended (Chapter 366 of the Legislative Enactments) has the following general objectives:

1) To import and distribute films, cinematograph material etc.
2) To export films including purchase and stocking of such films
3) To establish, install and operate studios and cinemas
4) To engage and assist financially or otherwise in the production of films in Sri Lanka and promote and expand the demand for and trade in films produced in Sri Lanka
5) Also to conduct other activities for the promotion of Film industry.

In the exercise of these powers and carrying out its objects the Corporation has to comply with the general policy of the Government with respect to the Film industry and with any general or special direction issued by the Minister in respect of such policy.

Printing Press Ordinance

Under the Printing Press Ordinance No. 16 of 1902 (Chapter 373 of the Legislative Enactments) it is an offence if every book or printed paper does not have printed on it the true name in full and (if a book or paper is published) of the publisher and place of publication.

Section 5 (2) of the Ordinance provides -

"Whoever shall print or publish any book or paper otherwise than in conformity with this section, or shall distribute or assist in distributing any book or paper whereon the particulars required by this section have not been duly printed, shall be guilty of an offence, and shall be liable, on conviction thereof, to punishment prescribed by section 3."

Printers and Publishers Ordinance

Ordinance No. 1 of 1885 as amended (Chapter 375 of the Legislative Enactments) provides that Five printed or lithographed copies of books should be submitted to the Registrar of National Archives within One month of its publication. Non-compliance is an offence.

Newspaper Ordinance

According to Ordinance No. 5 of 1839 as amended (Chapter 376 of the Legislative Enactments) Printers and Publishers of every newspaper printed in Sri Lanka should deliver on the next day copies of newspapers to the Registrar of Books and Newspapers. Neglect to comply with this provision is a punishable offence, and offenders will also be directed to deliver such copies to the Registrar.

Epilogue

The most dominant legislative provisions in relation to the field of culture has been dealt with above. There are many other cultural related legal provisions which do not have much significance.

The impact of these statutory provisions on individual life would vary depending on the relation one has in the field of culture, namely whether one is a creator, promoter, investor or user of the cultural form, product or object. In view of this conflicting interest in society an aspect considered by one sector as restrictions would be treated as protection of rights and needs of society and morality by the other. But it is the harmonious relationship and understanding between broad- visioned policy making and proper interpretation of law which ultimately maintains integral unity in diversity.

Legislation referred to (in order of reference):

1) Arts Council of Ceylon, Act No. 18 of 1952 (Chapter 469, Legislative Enactments of Sri Lanka)

2) Code of Intellectual Property Act No. 52 of 1979 (Chapter 186, Legislative Enactments of Sri Lanka)

3) Sri Lanka Sahithya Mandalaya, Act No. 31 of 1958 (Chapter 471, Legislative Enactments of Sri Lanka)

4) Ceylon National Library Services Board, Act No. 17 of 1970 (Chapter 387, Legislative Enactments of Sri Lanka)

5) Constitution of the Democratic Socialist Republic of Sri Lanka, 1972 and 1978

6) 13th Amendment to the Constitution of the Democratic Socialist Republic of Sri Lanka, 1992

7) Draft Constitution of Sri Lanka— White Paper, 1997

8) Sri Lanka Press Council, Law No. 5 of 1973 (Chapter 378, Legislative Enactments of Sri Lanka)

9) Obscene Publications, Act No. 4 of 1927 (Chapter 42, Legislative Enactments of Sri Lanka)

10) Profane Publications, Act No. 41 of 1958 (Chapter 41, Legislative Enactments of Sri Lanka)

11) Public Performances, Ordinance No.7 of 1912 (Chapter 363, Legislative Enactments of Sri Lanka)

12) Municipal Councils, Ordinance No. 29 of 1947 (Chapter 576, Legislative Enactments of Sri Lanka)

13) Sri Lanka Broadcasting Corporation, Act No. 37 of 1966 (Chapter 365, Legislative Enactments of Sri Lanka)

14) Sri Lanka Rupavahini Corporation, Act No. 6 of 1982

15) National Film Corporation of Sri Lanka, Act No. 47 of 1971 (Chapter 366, Legislative Enactments of Sri Lanka)

16) Printing Press Ordinance No. 16 of 1992 (Chapter 373, Legislative Enactments of Sri Lanka)

17) Printers and Publishers Ordinance No. 1 of 1885 (Chapter 375, Legislative Enactments of Sri Lanka)

18) Newspaper Ordinance No. 5 of 1839 (Chapter 376, Legislative Enactments of Sri Lanka)

මුද්‍රණය: සමයවර්ධන, කොළඹ 10.