VIDYODAYA

Journal of Buddhist Studies *(VJBS)*

(Peer Reviewed Journal)

VOLUME III

Part I

Department of Pali and Buddhist Studies
Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Sri Jayewardenepura
Nugegoda, Sri Lanka

2014

Copyright © Department of Pali and Buddhist Studeis
University of Sri Jayewardenepura

All rights reserved

VIDYODAYA Journal of Buddhist Studies
VOLUME III, Part I
2014

ISSN 2279-2538

Published by the

Department of Pali and Buddhist Studies,
Faculty of Humanities and Social Sciences,
University of Sri Jayewardenepura,
Nugegoda, Sri Lanka.
2013

Page setting

Sugathawansa.H 0722774703

Printed by

Cybergate services Pvt.Ltd.
No. 57A, Soratha Mawatha,
Gangodawila, Nugegoda.
Email - info@cybergate.lk
Tel/Fax -0112801283/0777730889

VIDYODAYA

Journal of Buddhist Studies *(VJBS)*

(Peer Reviewed Journal)

VOLUME II

Part II

EDITOR IN CHIEF

Prof. W.A.G. Perera

EDITORS

Ven. Prof. Kotapitiye Rahula
Ven. Dr. Magammana Pannananda

VOLUME REVIEWERS

Ven. Prof. Ittademaliye Indasara
Ven. Prof. Kotapitiye Rahula
Ven. Dr. Medagampitiye Wijithadhamma
Prof. Candra Wickramagamage
Prof. Ariyapala Perera

CONTRIBUTORS OF ARTICLES

Jessupha Bodhipimpanon
PhD Candidate, College of Religious Studies, Mahidol University, Thailand.

Matthew Kosuta
PhD, College of Religious Studies, Mahidol University, Thailand.

R.G.D. Jayawardena
B.A.(Hons), M.A.,(Peradeniya), PhD (Peradeniya), Senior Lecturer, Department of Pali and Buddhist Studies, University of Peradeniaya, Sri Lanka.

E.A. Wickramasinghe
B.A. (Hons), M.A., PhD
Professor, Department of Sinhala and Modern Language Studies, Buddhist and Pali University of Sri Lanka, Homagama, Sri Lanka.

Ven. Medagampitiye Wijithadhamma
B.A. (Hons), M.A.,(Kelaniya), PhD (Peradeniya), Royal Pandit, Senior Lecturer, Department of Pali and Buddhist Studies, University of Sri Jayewardenepura, Nugegoda, Sri Lanka.

R..K. M. Trileeshiya Indrani
B.A. (Hons), PGD in Archeology (Kelaniya), M.A. (USJ), Senior Lecture, Department of History and Archeology, University of Sri Jayewardenepura, Nugegoda, Sri Lanka.

W.B.A. Vitharana
B.A. (Hons), M.A. (USJ), M.Phil (Kelaniya), PGD in Drama & Theatre, PGD in Education (Colombo), Senior Lecturer, Department of Languages, Cultural Studies and Performing Arts, University of Sri Jayewardenepura, Nugegoda, Sri Lanka.

K.G. Amarasekara
B.A. (Hons)
Head, Department of Sinhala, University of Ruhuna, Matara, Sri Lanka.

Anuththaradevi Widyalankara
B.A. (Hons), PhD
Senior Lecturer, Department of History, University of Colombo, Sri Lanka.

CONTENTS

01. Which Truth or Dhamma the Buddha(s) found?
Jessupha Bodhipimpanon and Matthew Kosuta

02. An Investigation into Objectives of Buddhist art
R.G.D. Jayawardena

03. අභිනවගුප්තගේ අලංකාර න්‍යාය
ඊ. ඒ. වික්‍රමසිංහ

04. Grammatical Terminology of the Pali Commentaries
Ven. Medagampitiye Wijithadhamma

05. ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ ශිලා ලේඛනවලින් හෙළිවන දේශපාලන සහ ආර්ථික ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ විමර්ශනයක්
ආර්. කේ. එම්. ට්‍රිලීෂියා ඉන්ද්‍රාණී

06. The Socio-cultural background of Kolam theatre
W.B.A. Vitharana

07. අලගියවන්න මුකවෙටි කවියාගේ සාහිත්‍ය සේවය පිළිබඳ විමර්ශනයක්
කේ. ජී. අමරසේකර

Book Review
Mystical Survival: The Geography of the Infinitely Near by Dr. Paulo Barone
Anuththaradevi Widyalankara

Which Truth or Dhamma the Buddha(s) found?

Jessupha Bodhipimpanon, Dr. Matthew Kosuta

Introduetion

"Our deliverance is unshakeable; this is our last birth; there is no renewal of being…." (Bodhi, 2005, p. 266).

Why "our" ? Because every Buddha had experienced the same truth. What has been said above is the final result of practice of all Buddhas which came from their quests to find the way to attain enlightenment. It was told that, before this final or present Buddha, the Gotama had found the Middle Path (*Majjhimāpaṭipadā*), the Bodhisatta, the Buddha to be had adopted practices on different paths in either extreme; the pursuit of sensual happiness in sensual pleasures (*kāmesukāmasukhallikā -nuyogo*) and the pursuit of self-mortification (*attakilamathānuyogo*). However, despite his persistence in doing so, along with other austerities which he subjected himself to be practiced without achieving success. The path he finally realized was later called the 'Middle Path' (*Majjhimāpaṭipadā*) which he questioned as to why he was afraid of pleasure arising within his practice.

At this point, the question might be asked; did the Buddha see the middle way through concentration meditation (*jhāna*)? The answer is both 'yes' and 'no'. It is 'yes' because concentration meditation (*jhāna*) has a quality

of endowing mind stability which helps the practitioner to be in the single minded mode so that he can see things clearly as they really are (*yathā bhūtaṃ*)[1]. It is 'yes' because it works by providing a supportive mind set to help create and enhance ability in obtaining good Dhamma eye-sight (*Dhammacakkhu*) and see things as they truly are. It is 'no' because concentration meditation (*jhāna*) is not wisdom (*Paññā*) which penetrates the Truths but only a concentrated mind (*samādhi*) in which there is no residue to block the practitioner's vision, in other words, no defilement (*kilesa*) or view (*diṭṭhi*) at that particular moment and with that vision he sees things as they really are. The one or the Dhamma who sees is wisdom (*Paññā*) not concentration meditation (*samādhi* or *jhāna*) but they work cooperatively in unison that is to say without a calm state of mind, it is impossible for wisdom to emerge.

The Buddha valued the middle way as the core and abstract concept in the introductory stage of his teaching that he adopted as a practice to obtain renunciation. In the Setting in Motion of the Wheel of Dhamma Sutta, the Buddha addresses the group of five bhikkhus on the two extremes not to be followed by them. Then he said that he was awakened to the middle way (*anupagamma majjhimā paṭipadā tathāgatena*) which gave rise to his knowledge and vision, and led him to peace and direct knowledge by which he obtained enlightenment (Bodhi, 2000). He then designated the middle way as the Noble Eightfold Path (*ariyo aṭṭhaṅgiko maggo*); that is right view…..right concentration (ibid.). At that stage, the Buddha constructed the format of the Four Noble Truths as the core idea in the introduction to Buddhism. He also clarified, by demonstration of the four truths what the responsibility was to be followed in order

for us to deal with each of them. The fourth truth which has to be developed and cultivated is the truth or the path leading to the cessation of suffering.

The Buddha encouraged walking the path, revealed by him as the 'Noble Eightfold Path' (*Ariyamagga*). It can be concluded that the first middle way mentioned by the Buddha is the concept of thought occurring to him to walk on, then the second one a practice which rendered him success. The prior one mentioned being the middle way (*Majjhimāpaṭipadā*) or the 'Noble Eightfold Path' (*Ariyo aṭṭhaṅgiko maggo*). As a result of his trials, he then reconfirmed that this was the right path to walk on. The path is comprised of the eight important practices or characteristics, which should be developed by everyone walking on this path in order to achieve enlightenment, the final goal which is the cessation of suffering. It is under the same name, but it is shown differently through the form in Pāli which is *Dukkhanirodha- gāminīpaṭipadā ariyasacca*; the path leads to the cessation of suffering (*Pāli Tipiṭaka* (a), n.d.)

The Buddha further reconfirmed that this was the same path in regard to things he had heard before, arising in his vision, knowledge, wisdom, true knowledge, and light (ibid.). We see from the explanation above that to understand words or phrases used by the Buddha needs full comprehension of the Buddhist knowledge and Pāli from a well-learned scholar or teacher so that we can understand the entire message delivered by the Buddha. The next section will mention another example which might deviate the understanding of the Buddhist practice from one aspect to another.

Why is there Dhammavinaya?

If we were to separate *Dhammavinaya,* into two words, we will get a clear comprehension of their functions and meanings. They are '*Dhammas'* – the natural phenomena of which the Buddha designates it as truths and '*Vinaya'* – the practice to see such truths. The most important point to be made is why did the Buddha respect the Dhamma that he recognized? What are they? They are Dependent Origination (*Paṭiccasamuppāda*) and the emancipation or *Nibbāna*. It is because the prior one is the process of the becoming or existing of all natural phenomena under the proper conditions of the law of cause and effect. As a result of a full understand of such a process, this rendered him a success in eradicating those causes and effects which is the second kind of Dhamma, Nibbāna. That particular process is called *Vinaya* which contain functions to remove unskilled thoughts and actions which are the instruments or conditions to bring beings back to life. However, *Vinaya*, as another means, is a body of training rules for bhikkhus or laymen (five precepts) to be practiced, but it has the same purpose as it is a tool to drive out, abolish, destroy or remove all defilements in order to progress on the path of mind purification or to call it in the Buddhist context as Dhamma practice. This is equal, in English, to 'discipline' which is scattered throughout the *Tipiṭaka* but discipline in this sense is a practice which helps the practitioner to progress in Dhamma practice not a discipline which is related to punishment or something being controlled by someone else. It is of utmost importance to understand these two faces of the meaning of *Vinaya* so that once one has read the Canon, there will be no confusion.

In Sallekha Sutta, the Buddha displayed the difference between abiding in a pleasant moment and abiding in effacement to Cunda. It says *".... 'Na kho panete, cunda, ariyassa vinaye sallekhā vuccanti. Diṭṭhadhammasukhavihārāeteariyassavinayevuccanti'*...." (Pāli Tipiṭaka (b), p. 25) Bodhi translates it as *".... 'But it is not these attainments that are called 'effacement' in the Noble One's Discipline:* these are called 'pleasant abidings' here and now' in the Noble One's Discipline'...." (Bodhi, 2005, p. 123). We can see that *'Ariyassa vinaye'* is in the locative case which expresses the idea that 'it is in this discipline' or 'the way to practice this meditation in this Discourse' belongs to the Dispensation of the Buddha not a rule to be followed or controlled but a way to practice in order to get rid of effacement. Another place in which the Buddha used straight forward vocabulary shows this clearly. It says *"....'Bhikkhus, in such a Dhamma and Disciplines as that, it is plain that confidence in the Teacher is rightly directed, that confidence in the Dhamma is rightly directed, that fulfillment of the precepts is rightly directed, and that the affection among companions in the Dhamma is rightly directed. Why is this? Because that is how it is when the Dhamma and Discipline are well proclaimed and well expounded, emancipating, conductive to peace, expounded by one who is fully enlightened'...."* (Bodhi, 2005, p. 162). However it is inevitable to say that in a later time, the Buddha set up the rules which were also called Vinaya for bhikkhus and lay disciples to be followed in order to support and prolong the Dhamma practice in order to achieve the final goal, Nibbāna, but this is another facet of the terminology and language, available in those days, which the Buddha made use of.

In the length of time between that period and the present it is inevitable that the whole meaning and sense (*attha*) of some words have been lost both in terms of space and time. It is better to understand that *Dhamma* and *Vinaya* are not completely separated into two different meanings but are a constructive body of the Buddhist teachings to achieve the ultimate goal which is Nibbāna. They are the tools or instruments for use by late learners in approaching the teachings of the Buddha. It can be concluded that in the narrow sense, *Vinaya* comprises the rules for bhikkhus to live together within their own societies, but within the rules there is included a practice method or means of driving out the obstruction which will help progress in abandoning the taints that defile and bring renewal of being to those bhikkhus.

It can be seen clearly from the example above that only one single word such as '*Vinaya'* has various hidden meanings, so those interested in Buddhism should learn the Buddhist texts well enough in order not to grasp a wrongful interpretation of these texts. The teachings given by the Buddha were preserved in a distant time period; therefore, it is always a good idea to hear the Commentaries from the Elders or monks of that period or of a later time. For example, Buddhaghosa mentioned *Dhamma* and *Vinaya* separately. He said they were the Doctrine and aspects of Discipline, he gives some definition of the *Vinaya* in the Atthasalini: "….'*a Dhamma* taught without *Vinaya* would be a teaching in which no opening or beginning was shown of a path to be practiced. A *Vinaya* without *Dhamma*, on the other hand, would be an empty formalism, a discipline bearing little fruit or advantages. Both parts of the Buddhist Dispensation (*Sāsana*) go hand-in-hand whether one considers the training

of the bhikkhu or layman'…." (Khantipalo Bhikkhu, 2006, p. 2). However, in another place, he describes the *Vinaya* or the monastic code as the Buddha's injunctions or commands regarding offenses and faults. Its strictures involve restraint on behavior, the higher morality of monastic practice, and the transgressions that imperil that practice (Heim, 2014). The researcher suggests that the learner keep in mind that the monastic code or practice does not mean that it is to be controlled by others but that the practitioner must exhibit self- control with restraint in order to achieve what was suggested by the Buddha.

In the next section, there will be an effort to draw out what Buddhism is and what can be gained from studying and practicing it. It will exhibit what *Dhamma* is, the truth that was found by the Buddha. And what is *Vinaya*, the guide for the one who takes the Buddha's Teachings seriously. We will see his teachings are concerned not only with the body of an intellectual knowledge for it needs to be experienced that particular truth in order to obtain the greatest advantage from understanding it. Once learners realize these two kinds of knowledge, they have equipped themselves with the right tools, studying it (*pariyatti*) and put it into practice (*paṭipatti*). Once they walk on the 'Middle Path' or *Majjhimāpaṭipadā* or the Noble Eightfold Path, they will have ability to see the two Truths which were discovered by the Buddha. They are Dependent Origination (*Paṭiccasamuppāda*), and Nibbāna.

The Noble Eightfold Path

The Buddha proclaimed his Dispensation (*Sāsana*) which was different from the others in that period of time. It is the main point of his Dispensation that, by the time

he was a Bodhisatta, he already had wisdom or *Paññā* that the cycle of rebirth in whatever form is a suffering and that he had tried to find the way out of this cycle. After his enlightenment he proclaimed himself as the Awakened One to the 'Middle Way' but this time he called it the path leading to cessation of suffering (*Dukkhanirodhagāminīpāṭipadā*). We can see from his own words that *".... 'Without veering towards either of these extremes, the Tathāgata awakened to the middle way, which gives rise to vision, which give rise to knowledge, which leads to peace, to direct knowledge, to enlightenment, to Nibbāna' ...."* (Bodhi, 2000, p. 1844). The main idea is that 'Middle Way' is the only way, suggested to the others who want to follow his teachings in order to step out of the unending of life cycle (*saṃsāra*). Why is that? Because the next sentence says *".... 'which gives rise to vision, ... to knowledge, ... leads to peace, to direct knowledge, to enlightenment, to Nibbāna' ...."* (Bodhi, 2000, p. 1844). All of his teachings towards to the 'how' to practice the 'Middle Way', which is the Noble Eightfold Path (*Ariyamagga* or *Dukkhanirodhagāminī-pāṭipadā ariyasacca*). Therefore, it is the confirmation or the 'Middle Way' mentioned for the second time. The first one is the one he realized by his own wisdom of thought and then developed himself by walking on that path is called in Pāli as *Majjhimāpaṭipadā*. He then achieved enlightenment. Subsequently, he incorporated into his teaching of the Four Noble Paths and this then was revealed as a reconfirmation path to obtain enlightenment which was called the path leading to the cessation of suffering (*Dukkhanirodhagāmi nīpaṭipadā*).

However, most Buddhist students start their studies with the Setting in Motion of The Wheel of the Dhamma

Sutta and are told it is the first Sutta in which the Buddha addressed the bhikkhus of the group of five at Bārāṇasī in the Deer Park at Isipatana. Why is that? It is because the Buddha had discovered the Truths and that he wanted to teach those who still had dust in their eyes. From this point of view, it can be interpreted that he introduced the Four Noble Truths to those who had not been enlightened, in this case, the bhikkhus of the group of five (*pañcavaggi*).

The researcher would like to argue that the Four Noble Truths are a body of knowledge that the Buddha laid down to all Buddhists that if you are a follower of his, you need to understand that we, unenlightened students have responsibility not only to study the meaning of these truths but also to practice them and, at the same time, need to know how to deal or to do something with these four Truths.

With the Four Noble Truths he has constructed or designed a method to teach students the Truth or Dhamma that he had attained and the two Dhamma(s) that had been obtained were Dependent Origination (Paṭiccasamuppāda) and Nibbāna. This understanding persuades us to practice the way the Buddha has instructed us to be followed and that is the right view (*sammā-diṭṭhi*) which is the first path within eight paths in the Noble Eightfold Path. Without this right view, the learner will not walk on this path in order to step out of the unending life cycle (*saṃsāra*). This is the reason the Buddha suggested it right away that we practice the Noble Eightfold Path and it should only be started via the first path which is right-view (*sammā-diṭṭhi*). So it should clear in mind for anyone to study Buddhism that the Truths he found are the two Dhammas mentioned above. The teachings to see or to obtain it are the Four Noble Truths (*Ariyasacca*). Without this fundamental understanding, it

will be confusing for the newcomer to Buddhist studies and might deviate his understanding into something else.

In order to have a conceptual idea of Buddhism. The figure 1 can be a framework for those interested in studying Buddhism that they can approach it easier.

B‑ Four Noble Truths
(Ariyasacca)

The Teachings of The Buddha:
To reveal these Truths

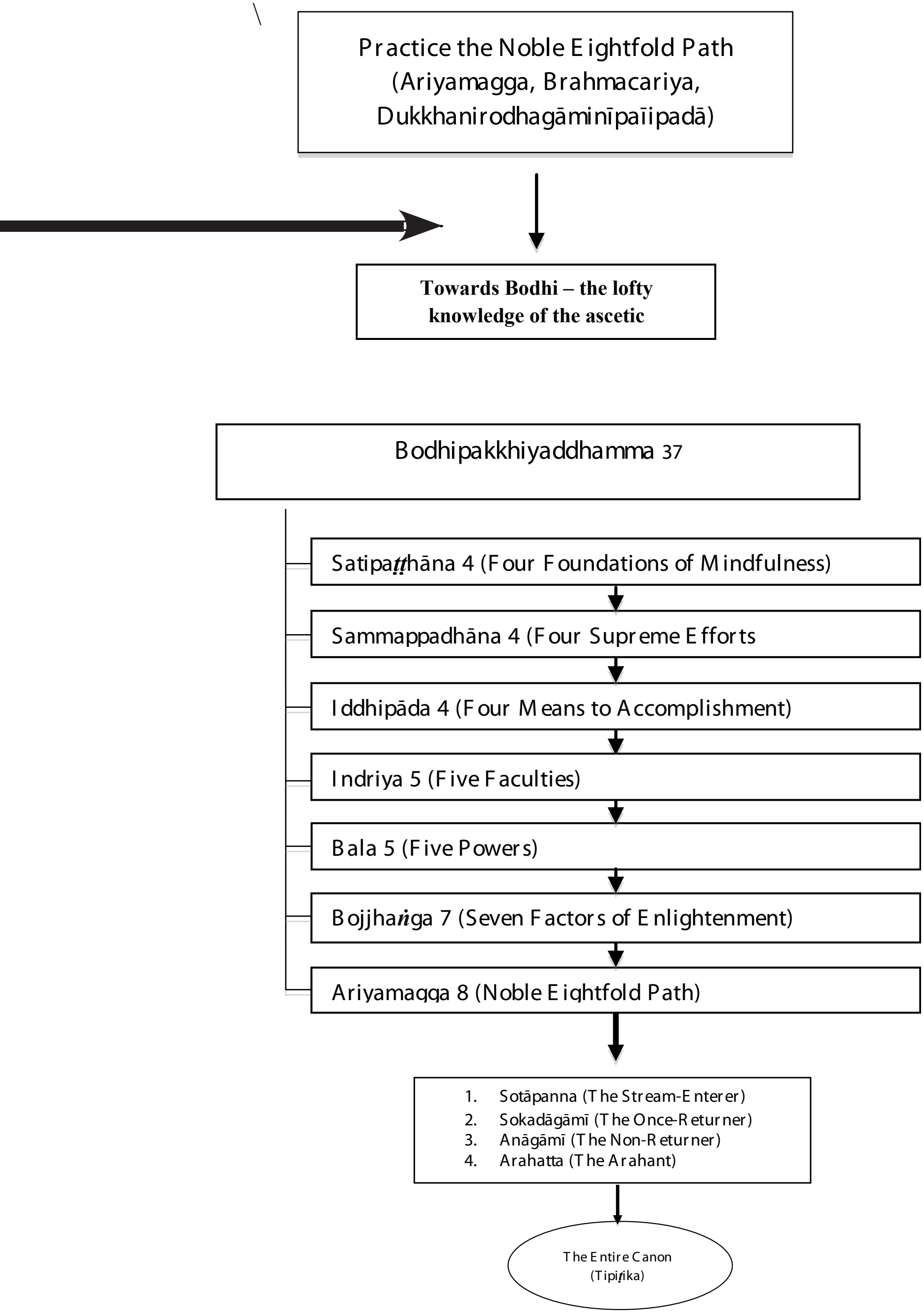
The Truths the Buddha found:

1. Dependent Origination
   (Idappaccayatā paṭiccasamuppāda)

2. Nibbāna

The confirmation of the path called

'Dukkhanirodhagāminīpaṭipadā ariyasacca'


Practice the Noble Eightfold Path
(Ariyamagga, Brahmacariya,
Dukkhanirodhagāminīpaīipadā)
Towards Bodhi – the lofty knowledge of the ascetic
Bodhipakkhiyaddhamma 37
Satipaṭṭhāna 4 (Four Foundations of Mindfulness)
Sammappadhāna 4 (Four Supreme Efforts
Iddhipāda 4 (Four Means to Accomplishment)
Indriya 5 (Five Faculties)
Bala 5 (Five Powers)
Bojjhaṅga 7 (Seven Factors of Enlightenment)
Ariyamagga 8 (Noble Eightfold Path)
1. Sotāpanna (The Stream-Enterer)
2. Sokadāgāmī (The Once-Returner)
3. Anāgāmī (The Non-Returner)
4. Arahatta (The Arahant)
The Entire Canon
(Tipiṭika)

A reasoning arose in the Buddha's mind

". . . . 'adhigato kho myāyaṃ dhammo paṇḍitavedanīyo . . . . yadidaṃ

idappaccayatāpaacasamuppādo'...." Pāli Tipiṭaka (c).

This Pāli is a reasoning which arose in the Buddha's mind after having emerged from the contemplation at the end of seven days when he had been enlightened. The thought or the reasoning on his mind was *"....'This dhamma, won to by me, ... intelligible to the learned.... that is to say* **causal uprising by way of cause'....***"* (Horner, 1992). It has been made clear to us that this (*dhamma*) was found by the Buddha which is *Idappaccayatā-Paṭiccasamuppāda* which was translated into English by Horner as casual uprising by way of cause. The point to be made here is that this truth can be found by every Buddha including the Individual Buddha (*Paccekabuddha*). The difference is that the Individual Buddha died without proclaiming this truth to the world, even though he had attained to the same truth or perfect insight.

On the contrary, the *Gotama* Buddha or the present Buddha had attained the same knowledge but he was able to proclaim this truth to the world under the mission that he would save all beings from their suffering. Therefore, he is called *Sammā-sambuddha*, he who is an omniscient and endowed with all powers and that whose mission is to proclaim the truth to all beings and teach. The next truth that he attained was *'Nibbāna'* which is in the sentence following. It is *"....'idampi kho ṭhānaṃ sududdasaṃ yadida, sabbasaṅkhārasamatho sabbūpadhipaṭinissaggo taṇhākkhayo virāgo nirodho nibbānaṃ'...." Pāli Tipiṭaka* (c). It is translated into English as *".... 'This too was a*

matter very difficult to see, that is to say the calming of all the habitual tendencies, the renunciation of all attachment, the destruction of craving, dispassion, stopping, nirvana'…." (Horner, 1992).

We see that the two truths on the left hand side of the diagram shown above that the Buddha found and these worried him in their complexity and so his mind inclined to making little effort and to teach Dhamma. Then the story goes on that the Brahmā Sahampati knowing with his mind the same reasoning in the Buddha's mind and that he invited him to teach the beings. Why was he so little inclined to teach? It is the eight characteristics of the 1st truth (*Dukkhasacca*) is exclusively for those who are intellectuals not delighting in or trapped by sensual pleasure. It is deep (*gambhīro*), difficult to see (*duddaso*), difficult to understand (duranubodho), peaceful (*santo*), excellent (*paṇīto*), beyond dialectic (*atakkāvacaro*), subtle (*nipuṇo*) and intelligible to the learned (*paṇḍitavedanīyo*). The sentence is mentioned by the Buddha about the condition of those who were unable to penetrate this truth because they were delighting in and trapped by sensual pleasure which made it difficult for them to see this truth. Then he proceeded to another truth and pointed out that this another truth is also a difficult matter to see (*sududdasa*) which has the characteristics of Nibbāna; they are the calming of all the habitual tendencies (sabba saṅkhārasamadho), the renunciation of all attachment (*sabbūpadhipaṭinissaggo*), the destruction of craving (taṇhākkhayo), dispassion (*virāgo*), stopping (*nirodho*), nibbānaṃ (Horner, 1992). Once the learner has read what the Buddha mentioned above, they might think that Nibbāna is somewhat impossible for a normal person to see or reach but if looking at the last characteristic which is 'intelligible

to the learned', it is something which is possible for all who have learned the teachings well and practice the Dhamma according to what was introduced by the Buddha. Those who have been trained through studying and practicing the Dhamma will definitely be able to achieve it one day. In other words, we may say that Buddhism is the teaching of an opportunity to be enlightened so that there is an invitation from the Brahmā Sahampati who had such a very long life that he had heard the Dhamma from the prior Buddha(s) before this present one. The scenario is this, we might have to imagine that he and other beings have been waiting for so long to hear the teachings. The Buddha, out of his compassion for all beings, once was invited by him, agreed upon and surveyed the world with his awakened eyes. Then he saw beings with different levels of ability, or in other words, with little dust in their eyes, with much dust in their eyes, with acute faculties, with dull faculties, of good dispositions, of bad dispositions, docile, non-docile, few seeing fear in sins and the worlds beyond (Horner, 1992).

The Buddha sets up his formula started by detailing to the followers what were the Four Noble Truths. Most readers might read it in order to understand the overview or context of Buddhism but the learned Buddhist is taught to read and practice the Dhamma according to what was pointed out by the Buddha as their responsibility to it. In this case, the first noble truth is something that we cannot do anything with because we have it as the final result of what had been performed or acted on in the past. It is the noble truth of suffering. *".... 'This noble truth of suffering is to be fully understood': thus, bhikkhus, in regard to things unheard before, there arose in the Tathāgatas vision.... and light'...."* (Bodhi, 2000, p. 1847). The most important

thing is to know our responsibility to deal with it which has to go in line with the teachings and what should we practice in order to understand it. It is very useful in terms of practicing the Dhamma because once ones who have read and or practiced without understanding will be trying to eradicate the suffering, for example, eradicate the 'self', the 'bad feeling' which occurred, but this is not what the Buddha suggested; we cannot eradicate 'suffering' or 'self' because, according to the Buddhist context, it does not exist as an entity to be eradicated.

The Buddha had tried to point out the concept of suffering (*Dukkha*) that it is not to be understood as conditioned states (*Saṃkhāradukkha*) which is a significant aspect of the first noble truth that we should not consider as 'being', or an 'individual' per se but a process of combination of ever-changing physical and mental energies.

In the Buddhist philosophy, suffering is divided into five aggregates (*pañcakkhandha*) which constitute the 'being' once composed of these five aggregates; the aggregate of matter (*Rūpakkhandha*), of sensations (*Vedanākkhandha*) of perceptions (*Saññākkhandha*), of Mental Formations (*Saṃkhārakkhandha*), and of consciousness (*Viññāṇakkhandha*). However, with the limitations of time and space, it is impossible to detail the process of these five aggregates working together. The researcher only wants to point out that there is no self to be terminated in the Buddhist philosophy, only that its cause which will be presented in the following.

The origin of suffering which is the 2nd noble truth. The Connected Discourses on the Truths Sutta tells us *"….'This noble truth of the origin of suffering is to be*

abandoned'.... 'This noble truth.... has been abandoned': thus, bhikkus, in regard to ....and light'...." (Bodhi, 2000, p. 1847). This is the key point and very important because it is the source of the life cycle. Those who have wisdom or paññā may understand it immediately and therefore attain enlightenment. It should be kept in mind that during the Buddha's lengthy teaching period of 45 years, there were so many kinds of people who had different levels of wisdom and that the Four Noble Truths represent the effort of the Buddha who had met and diagnosed different kind of sickness of those people. The Four Noble Truths can be seen as a framework to cure the symptoms, which is similar to a philosophy that doctors need to have in mind. But it is only an introductory idea and description of the Dhamma which is introduced to those who interested in it not the 'how' nor the process to practice it.

In the meantime, the 'how' is the 'Middle Path' (*Majjhimāpaṭipadā*) which has to be developed when one wants to achieve the final end. It says *"....'This noble truth of the way leading to the cessation of suffering is to be developed'.... 'This noble truth.... has been developed': thus, bhikkhus, in regard to things unheard before, there arose in the Tathāgatas vision, knowledge, wisdom, true knowledge, and light'...."* (Bodhi, 2000, p. 1847). The 'Path' as the main teachings of the Buddha can be called the 'Middle Path', the Noble Eightfold Path (*Ariyamagga* or *Dukkhanirodhagāminī-paṭipadā Ariyasacca*), or the *'Brahmacariya'* – the way to end suffering. It is to be suggested by the researcher that once one has read the Sutta(s) or the *Dhammavinaya*, the teachings and practice of all Buddhist teachings, there is a need for them to be grouped or put into the True Idea or the Four Noble Truths

and indicate the proper responsibility or task to deal with each of the four categories of truth.

The question left to be asked is about the 3rd Noble Truth, the cessation of suffering (*Nirodha*). It is **to be realized** that this is the final result from practicing out of the 'Middle Way'. The Buddha sometimes called it *'nissaraṇa'*. Those who have realized the Four Noble Truths, will automatically accomplish or attain the final result, which is Nibbāna. The Stream-Enterer (*Sotāpanna*), the stream or the converted will definitely attain the sambodhi[4] (which means he or she has already walked on the Path and that this path will lead him or her to Nibbāna at the end of his or her journey.

At this stage, it can be concluded that the Dhammas that the Buddha had seen were Dependent Origination (*Idappaccayatāpaṭiccasamuppāda*) and Nibbāna. The Dhamma which he has set up in order to proclaim his teachings was the Four Noble Truths. If followers on the Paths he designed adhere to the idea of the Four Noble Truths, they will absolutely attain the stage as those who gained enlightenment in the past. A significant matter which reveals the wisdom of the Buddha about the natural process of cause and condition will be followed in the next section so that it confirms his knowledge of the non-self approach (*anatta*).

The three utterances of the Buddha

Immediately after being fully awakened, the Buddha was staying at Uruvelā on the bank of the river Narañjarā and he sat cross-legged in one posture (*eka-pallaṅkena*) for seven days experiencing the bliss of freedom. He paid attention to causal uprising in direct and reverse order during the first watch of that night. In the *Vinaya Piṭaka*, it

says that the Lord having fully understood the matter of it and that he uttered solemnly:-

"....'Truly, when things (dhammā) grow plain to the ardent meditating Brahman, His doubts all vanish in that he comprehends thing-with-cause..." (Horner, 1992, p. 2).

During the middle watch of the night the Lord paid attention to the same matter and with the same practice which is in direct and reverse order. He uttered again, it is :-*"..Truly, when things grow..., His doubts all vanish in that he discerns destruction of cause"* (Horner, 1992, p. 2).

Then during his last watch, he paid attention to causal uprising in the same manner: he uttered one last time, it is :- *"....'Truly, when things grow...., Routing the host of Māra does he stand like as the sun when lighting up the sky'...."* (Horner, 1992, p. 3).

What was mentioned during the night of his three watches is :- *"....'conditioned by ignorance are the habitual tendencies; conditioned by the habitual tendencies is consciousness.... then followed by the twelve links of the Dependent Origination (Paticcasamuppāda). Such is the arising.... . Such is the stopping of this entire mass of ill'...."* (Horner, 1992, p. 2).

The three utterances of the Buddha confirm his ability to draw out the meaning of his own wisdom that he has comprehended things-with-causes which can be the cause which will create suffering (*Dukkha*). During the 2nd watch, his doubts all vanish because he fully saw that to eradicate the cause is to destroy its cause not the Dhamma itself, which is the key point in Buddhism. In this case, it should be noted that suffering is to be acknowledged or to

be comprehended not to be eradicated. What we need is to destroy or eradicate its cause and he has given us the way to practice, the 'Middle Path' (*Dukkhanirodhagāminīpaṭipadā Ariyasacca*) illustrated in figure 1 which contains in the Four Noble Truths as the Fourth Truth.

The Buddha paid attention to causal uprising in direct and reverse order one last time during his last watch on that night to reconfirm his findings that he accomplished his mission to fully eradicate suffering and his know-how or technique to do so. This caused his utterance to emerge that he had destroyed the *Māra* and once he destroyed them, the sun lit up the sky which is a symbol of enlightenment. It can be interpreted that before the Buddha's enlightenment, the world was so dark that beings do not realize how to practice themselves in order to escape from the state of being or existence. So that the attainment of the final goal of other beings, which is Nibbāna is undoubtedly possible.

The interpretation above is to show that suffering (*Dukkha*) is not in itself a problem or cause which makes us return to the cycle of rebirth, but instead the cause of it (*Sahetudhammā*) that makes us all experience suffering. When we eradicate the cause, the world will be the world as it should be according to the cause and condition which makes it be. We have no ability to control or change the world into what we want it to be because, according to Buddhist knowledge, there is no self or no entity. Things fall into three characteristics which are impermanent, suffering and no self.

It is worth mentioning that the Buddhist teachings are not designed to be taught like any other course in the modern academic fashion as the Buddha taught so many

students at various occasions over an extended period of time. He did not set up a curriculum like it is set up in a school of our modern era, so that everyone should start studying the teachings from the very beginning as in primary school. But he taught after he had met someone and determined both the student's ability and capability by adjusting his teachings to suit the perceived ability in order to help in the attainment of enlightenment. At this moment, we read the three utterances of his then analyze them that it is his proclamation about suffering (*Dukkha*), it comes from the cause of thing (*Sahetudhammā*), and that he has confirmed his findings as the way to escape from rebirth or renewal of being (*saṃsāra*), which is Nirodha.

Conclusion

It can be concluded that in the mundane world or in the Buddhist terms, sankhāra, there seems to be a vast compendium of Dhamma teaching by the Buddha but in the world beyond (*Lokuttara*), the Dhamma he had found are really only two; Dependent Origination (*Paṭiccasamuppāda*) and Nibbāna. The Tipiṭaka or the Canon is a huge volume of knowledge because we are studying in the world of things which are blended between subjective – objective view or in the simple Buddhist language – Lokīya, the mundane world. It happens or appears to us because there are so many causes (*hetu*) and conditions (*paccaya*). There are so many things appear to us because the cause and condition have been changed. Once they change, things will be changed into something else according to its cause (*hetu*) working under the right condition (*paccaya*). If we go back to the first watch of what the Buddha proclaimed as the truth through his utterance, he comprehended thing-with-cause

(*Sahetudhamma*). It is confirmed that suffering (Dukkha) does not exist by itself but is its cause. The Buddha points out that without cause and condition, there is another Dhamma or another world, the world beyond (*Lokuttara*). It is Nibbāna, the state that the world of suffering will be ended.

It can be seen that under this right understanding (*sammā-diṭṭhi*), those who try to find the truth through the Noble Eightfold Path will follow what the Buddha claimed in his dispensation – Dhammavinaya.

References

1. Bodhi Bhikkhu, trans., The Middle Length Discourses of the Buddha, A Translation of the Majjhima Nikāya Vol. 8 (Boston: Wisdom Publications, 2005), 266.
2. Bodhi, Bhikkhu, trans., The Connected Discourses of the Buddha, A Translation of the Saṃyutta Nikāya Vol. 1 (Boston: Wisdom Publications, 2005), 1844-1845.
3. Bodhi Bhikkhu, trans., The Middle Length Discourses of the Buddha, A Translation of the Majjhima Nikāya Vol. 8 (Boston: Wisdom Publications, 2005), 123.
4. Bodhi Bhikkhu, trans., The Middle Length Discourses of the Buddha, A Translation of the Majjhima Nikāya Vol. 11 (Boston: Wisdom Publications, 2005), 162.
5. Bodhi, Bhikkhu, trans., The Connected Discourses of the Buddha, A Translation of the Saṃyutta Nikāya Vol.2 (Boston: Wisdom Publications, 2005), 1847.
6. Heim Maria, The Forerunner of All Things: Buddhaghosa on Mind, Intention, and Agency by Maria Heim, (Oxford Universiy Press, 2014), pg. 31.
7. Horner, I.B., trans., The Book of the Discipline (Vinaya-Pitaka) Vol. 4 (Oxford: The Pāli Text Society, 1992), 6-7.

8. Khantipalo Bhikkhu (2006). The Buddhist Monk's Discipline: Some Points Explained for Laypeople, Accessed May 25, 2014. http://www.accesstoinsight.org/lib/authors/khantipalo-wheel130.html.

9. Pāli Tipiṭaka(a), Accessed May 22, 2014. http://www.tipiṭaka.org/romn/ Suttapiṭaka /Saṃyuttanikāya, Mahāvaggapāḷi, Saccasaṃyuttaṃ, Dhammacakkappavattanavaggo, Dhammacakkappavattanasuttaṃ

10. Pāli Tipiṭaka (b), Accessed May 22, 2014. http://www.tipiṭaka.org/romn/Mūlapaṇṇāsapāḷi.pdf

11. Pāli Tipiṭaka (c), Accessed May 22, 2014. http://www.tipiṭaka.org/romn/ Vinayapiṭaka Mahāvaggapāḷi/Mahākhandhako/Brahmayācanakathā

An Investigation into Objectives of Buddhist art

R.G.D Jayawardena

Inteoduction

In the primary approach to observe the objectives of Buddhist art it is important to focus attention recognizing the common thoughts of scholars regarding the artistic works. It has been accepted that the common objective of every artistic work is giving a philosophy of life.[1] Art belong toparticular period or culture, it can be used as an approach to expose values and views of societies. For example early Indian art presented a philosophy of life dealing with nature. And distance where the society should go. The artistic criticism is not common thought for every art because art is a material creation declaring the need of society in the period in which it was created, from culture to culture and time to time the objective of art is different. There for meaning and function of art should be considered examining the vision of artists, aim of donors and audiences who are the partners of the artistic works belonging toat culture. The objective of artists may be aestheticism, representing the real world or indicating his thoughts derived from society. As authors conducting the thoughts in literature in any manner, art can be used as a media.

Art is a symbolic language which expresses ideas. As a language which we speak, write using ink and paper to convey our ideas art tries to tell us something: something about the

universe, about nature, about man, or about the artist himself. Art is a mode of knowledge, and the world of art is a system of knowledge, valuable to man- indeed, more valuable- than the world of philosophy or the world of science[2]. It's a character of perception and proves the behavior. Its function as a cultural bond in governing the society depicting deep social values. Such different circumstances indicate that the objective of art is a particular subject described generally by view of psychology, Philosophy and sociology. Art consists of personal or common inspirations and necessities of man who lived in different times.

Art such as painting, sculpture and images were inextricably useful in paying an important role for the continuance of the memory of human beings. It is base of the human expression.[3] According to the present critical interpretation, values and meanings presented in art is man and society.[4] It is has been exposed that art relate to human mind and theirsouls.[5] Though it is accepted that the interpretation commonly the objective of art is aestheticism, it is unable to understand the real meaning, because complex ideas are presented in motives, themes, elements and objective of early art alike, ritual art[6] magic art, commemorative art etc.[7]

The common interpretation is to say that the objective of art is that aestheticism may limitits true aspect. To understand the meaning and function of Buddhist art concerning those interpretations and perspectives, Pali literature is useful. Throughout the history of Buddhist culture just as the Buddha conveyed the Dhamma to his disciples, in language, art functioned similarly. Developing the cultural values and religious concepts art became a heritage of Buddhists in both Theravada and Mahayana countries. In accordance with the meaning

and function, which way it is presented, objectives of Buddhist art in both traditions were not different. However, the original meaning and function of Buddhist art could be understood by investigating from a historical perspective, using Pali literature and works of art. In literature, from the very beginning art appearedto be declared as the common views and specific needs of Buddhists. They exhibit many sides, vision of the artist, the ideological aspect of representation, the goals of early Buddhism and the capability to continue traditions.

Buddhists created art according to the necessity of the period. It is not sufficient to consider the goal of art with the aspect of Buddhist literature. On the other hand, in examine the historical evolution of Buddhist art we understand the aestheticism, representing the real world, skill of artist, themes used according to contemporary necessity. Art were created according to the need of time and change of society. Intention of Donors and audiences who that contributed to create the art is achieve the merit and fame, rejoice, be calm, and remember the Buddha. Further, art developed according to cultural needs and to need of time and for the continuance of ideas.

Objective of Buddhist art can be emphasized in another way based on literature, history of Buddhism and culture. These objects account for investigating themes were used by creators. Among the themes selected by creators are religious principles which was build the identity of Buddhism. Buddhist art is a reflection of goal of Buddhists and it consist the way they think. It contains cultural aspects. We are able to expose some objectives of art concerning these differences.

From aesthetic attitude to emancipation

Praises of beauty at nature contains in Pali literature reveal a path to emancipation from aesthetic attitudes but the Buddha forbidden drawing such as themes of figure of male and female motivated the senses of Bhikkhus . Some descriptions consist in the Pali literature disclose that aesthetic attitude assists the emancipation. Also natural beauty may develop the calm and equanimity of mind. The relation between art and goal of Buddhism can be found in many accounts of the Buddha, verses uttered by Elders. Ariyapariyesanasuttaevidences that natural beauty may assist for spiritual development. The Buddha appreciated the delightful place where choose for practice the concentration, his own words " there I saw a delightful stretch of land and a lovely woodland grove, and a clear flowing river with a delightful ford, and a village for support nearby. It occurred to me, monks: Indeed it is a delightful stretch of land, and the woodland grove is lovely, and the river flows clear with a delightful ford, and there is a village for support nearby. Indeed this does well for the striving of a young man set on striving.' So I, monks, sat down there, thinking: " Indeed this does well for striving."[8] Pleasant and peaceful, natural beauty of the Uruwilva where the Buddha was enlightened appreciated by him.

Buddha's praise in his own words defines aesthetic view could develop concentration and wisdom. At thehigher level, the goal of art is also emancipation as all the teaching of Buddha direct to emancipation. It could be expected, temporary, suppression or demolishion-defilements,craving, hate and delusion in arts.

The pleasant and unpleasant places we live in influence our mind beneficially or nonbeneficially. Accepting the first monastery, the Buddha praised a charming and zealous dwelling.[9] There is no offence to draw and colour the wreath – work, creeper- work, swordfish teeth, the five stripes on the walls of monasteries.[10] The Buddha prohibited those themes (*patibhanacittam*) hence those effect mental and restraining of senses. If Bhikkhus draw such figures on the walls of their chambers it is wrong (*dukula*). With the objective of delight that lead to inner calm Buddha allowed Bhikkhus to draw wreathes, flora, and painting those in five colours alternative to the Patibhanacittam.

The MahaparinibbanaSutta presents the Buddha's aesthetic attitudes towards nature. In his own words " How pleasant, Ananda,is Rājagaha; how pleasant is the Vulture's Peak; how pleasant is the Robbers' Cliff; how pleasant is the Sattapanni cave on the slope of Mount Vebhāra, how pleasant is the Black Rock on the slope of Mount Isigili; how pleasant is the mountain cave of the Serpent's Pool in the Setavana Grove; how pleasant is the Tapoda Grove; how pleasant is the Squirrels' Feeding Ground in the Bambu Grove; how pleasant is Javaka's Mango Grove; how pleasant is the Deer Forest at Maddakucchi".[11]

The word pleasant ramaniyaand arama mentioned in Pali literature mean aestheticism exposed to the objective of art. The word ramaniya falls in the meaning of attractive, beautiful, pleasant about things or nature. Aramameans attractive places where Bhikkhusdwelt. Pali texts mention two aramas : flowers and fruits (pushpa and phala). Elder's verses affirm such dwellings help

to advance rest, delight of mind overcoming sluggish, repentance, slot and toppers.

SappakaThera attained calm and concentration seeing the rays of the moon and stars in the silence of the night. Artistic works affirmed there is a relation between aesthetic and insights. Elders monks who enthused in natural beauty were afforded to move the mood of such as sluggish, pessimism and antipathy As utterances expose natural beauty it can animate the dormant mind. It makes

inner leisure. In felicity, the contaminate mood,as anguish antipathy, anxious, care and dormant animus will be suppressed by amenity of natural beauty, love and sympathy.

Through sense of our objects and experiences we feel that calm and

joy are the character of aesthetic.

Well – roofed and pleasant is my little hut

And screened from winds- Rain at thy will thou god.[12]

Vanavaccha praised forest and mountain uttered thus,

Crags with the hue of heaven's blue clouds
Where lies embosomed many a shining tarn
Of crystal- clear, cool waters, and whose
The herds of Indra , cover and bedeck;
Those are the braes where in my soul delight.[13]

Peacocks of sapphire neck and comely crest
Calling, calling in Karnviya wood,
By cool and humid winds made musical:
They wake the thinker from his noonday sleep.[14]

"Aesthetic concept in the Pali literature shows relationship between aesthetic and spiritual thought. Theragatas the collections of utterances of elder monks disclose that they were disciplined and concentrated seen beauty of nature" .Subhūti uttered thus,

Commemorative arts

Historically Buddhist art originated as commemorative art. The ParinibabanaSutta mentions four places which the believing classman should visit with feeling of reverence. They are, where the Buddha was born, attained enlightenment, the place of Buddha preached his firstsermon and attained nibbana..

They who visit and salute, shall die while they, with believing heart, are journeying on such pilgrimage, shall be reborn after death, when the body shall dissolve, in the happy realm of heaven.[15] One who goes as pilgrim to these four sacred places will be reborn in heaven with his rejoiced mind. Sorrowful gratification of mind resulted seeing such sacred places is an experience psychologically. AnandaCoomaraswamy defines, sorrow a specific situation of mind like aesthetics shock. That's a experience of mental and objects suppose in friar, marvelous, devotion, delight.[16] Mind motivates in pleasant things. A.K.Coomaraswamy denotes that " the beginning of Buddhist art appears to be associated with the memorial monuments (caityas) erected on the sites where the Four Great Events of the Buddha's life took place and in other places. Each of the Great Events and

sites was represented with a symbol.[17]

The following tables given the significant events and symbols.

Events	**Symbols**
conception	elephant
nativity	lotus. Bull
going forth	gate. horse
great enlightenment	bodhitree with rail
first preaching	wheel
final nirvana	stupa.

These symbols were assiigned to commemorate the historical events of the **Buddha's life**. Buddhist commemorative art has been related to the concept of merit. Offering beautiful monasteries decorated with paintings is a great gift appreciated by Buddha. A shrine room built after the Buddha's demise was a specific dwelling founded with the image of the Buddha with commemorative thought. Stupa which directly related to the Buddha is also a monument to recollect His death and sacredmonument built for earning merit. Apadanapali mentions, Mahakassapa reborn in Thavtisa building a stupa for the remains of padumuttara Buddha. Evidently, many themes used by sculptors indicate the objective of early Buddhist art is representing the chatiyas. The sculpture at Sanci, Bharhut, Matura and in many sites consist of chatiyas. Those chatiyas are the sacred places suitable to visit ThePali ward " dassaniya " means suitable to visit as the word " shravaniya "suitable to listen. What suitable to listen contain in the Pali literature and there are suitable places to visitwhere Buddhist art exists.The four

places where the historical events of the Buddha's life were marked with monuments because those are suitable sacred places to be visited by Buddhists. To visit the four places pilgrims had to undertake long journeys by walking. We may think that elders who visited the four places of importance instruct to Buddhists to the sculptors to create the models of those in their monasteries in the regions where Buddhism expanded during post periods for the visiting of Buddhists. In minor artistic models representing the historical sacred places of the Buddha's birth, enlightenment, first sermon and death founded in Buddhist centers expected recognizing and merit making of post Buddhists. It could be defined that the objective of art is to represent the Buddha's biography.

Aspect of the stupa and symbols which choose to represent the Buddha during the period of Asoka were seen the Buddha. Parinabbanasutta mentions that to see the Buddha's four places of worship is to recollect hispresence and earning merit. Asoka visited Lumbini and Bodgaya himself and erected pillars in these places. He expected continuing the memory of the Buddha in artistic works. Many critics who examine the Mauryan and Sunga arts name early Buddhist art as a memorial art.[18] Historians use the term monument for introduced early Buddhist art including stupa, chatiyagharaya,. Objective of art of early period was representing the Buddha's life story, decoration, commemoration and aestheticism.

By passing the time beyond the Buddha's death art has been an important media to develop the history of Buddhism renewing and continuing the thoughts about the Buddha. It is believed that the objective of

Buddhist art is to recollect the ancient and character of Bodhisatva.[19] Artists used symbols for this purpose. Percy Brawn suggests, elephant for birth, bull for ceremony of plough, horse for renunciation and lion for the first sermon. Many themes represented in the paintings of Ajanta give priority depicting Buddha's biography of luxurious life of prince Siddharta as a difficult task, begging alms at city of Kimbulvat, subjugating the elephant nalagiri, getting down from heaven. Depicted birth stories, Samajatakaya, caddanatajatakaya, Vidurajatakaya, swarnahansajatakaya,Andhamunijatakaya, Vessntarajatakaya reflect the previous lives of the Buddha . These themes assisted Buddhists who live in the period between 2nd century A.D and 7nth century A.D to understand history. A painting , king pay visit Bo tree with a procession portrayed in the cave No 10 evidence to the history of Bo tree worship. Sculpture of Nagajunikonda, getting down from Tusita heaven, great renunciation, offering robe by GhatikāraBrahma, fifth week under the Nāgāmuchalinda, first sermon, king Mandatu, Alavakadamanaya, Sivijatakaya, and sculpture of Bharhut, Rurumigajatakaya, Kapijatakaya, queen Maya's dream, King Ajasatta visiting the Buddha, were created in similar attitude. P. Banerjee draws our attention to two ideas in the painting. We are to feel the wide space of the architecture in decorations, ethics and creeds. Kala Satishchandra suggests that the objective of art of Barhut is the representing of historical facts.[20] According to A. Foucher, it was background of the art, to recognize the Buddha's death, biography, to mark the historical place which was important to the Buddhists and decoration of temples.[21] That was accepted commonly, the objective of early Buddhist art is to represent the

important places for the Buddhists.[22] Sir John Marshal decided the aspect of Gandhara art is representing the Buddha excellently.[23]

Buddhist art as visual media

Buddha's discourses are rich in fables and visual medias which Buddha used to explain Dhamma to the audiences. By supernormal power, Buddha showed Nanda who was attracted to Beautiful JanapadaKalyani expecting to get married, the beautiful female devas of the Tāvatimsaheaven who were far prettier than princess JanapadaKalyāni. Creating a burnt female monkey in a Chena Buddha led Ananda to understand the impermanency of life who was attached in love withJanapadaKalyani. Rūpananda is very attached to her body and is very proud of her beauty. The Buddha with his supernormal power, he caused a vision of a very beautiful lady about sixteen years of age to be seated near him. This young girl was visible only to Rūpananda. The Girl had grown older and older. Thus the girl turned into a grown-up lady, then into a middle age lady, an old lady and finally a very old lady. Rūpananda also noticed that with the arising of each new image, meanwhile, the figure had turned into an old, decrepit lady who could not longer control her bodily functions and was rolling on the ground. Finally , she died, her body got bloated with,pus and maggots which came out of the body. Having seen all these she came to perceive the true nature of the body and she attained Arahanthood. So exhibiting a figure of a beautiful woman facing growth, old age decaying her form and death, Buddha expressed the truth of life for the Khema who was proud herself seeingthe beauty of her body. In the time of death of Mattakundali Buddha

rejoiced him sent forth a ray of light to attract the attention on Him. To clear the doubts of relatives , The Buddha showed two miracle powers rose in to the sky, created an image under the Paricchattaka tree at Tavatimsa,Buddha preached Abhidhamma for the gratitude to the mother goddess. These stories were to assist, to promote the artists for creative works.

Among meditation instructions, then Kashina boards coloured in blue, yellow, red, white, were allowed as sign to practice. Gods, yakshas, and bodhisattva image in the Tantric tradition are symbols which used to practices meditation. In Theravada tradition, Buddha's images are for the meditation called Buddhanussati. One can renew the thoughts about Buddha reflecting His image metamorphosed in the mind of a devotee. We experience that the image of the Buddha affect us in way but not as a living Buddha. Religious arts enable to promote the audiences towards its goal.

A story mentioned in the Vibhanga*Atta kata* remarks, a nun dwelled in a temple at Anuradhapura seeing an image of guardian she was fell down with fainting because of desire. A thief entered a shrine room at Anuradhapuraya intending to take the wool made in gem which was fixed in the Buddha's image looking at the peaceful face of the image with faith became a monk. The stories we presented here are the considerable fact which exhibit the objective of art. It can be easily defined that historically Buddhist art has been conducted with the aspect to promote the Buddhist. Presenting a new interpretation to the sculpture of Sāñci, ChandimaWijebandara defines this art depicted in the frame works symbolizes the drawing depicted in silk

clothes.[24] According to him,once upon a time Bhikkus used painting drew on the peace of silk clothes for the missionary works. A wrapped up painting in clothes of a shaft was supported to explain the Dhamma. They profoundedDhamma according to the frame of the drawing which can be seen in it when too turn the clothes to the otherstick. The structural feature of the Sanci gateway made in stone has derived this model representing shape of a talipot rolled. Some inscriptions of Asoka report, during his reign Dhamma was communicated to the public with a view of mansions. This communicative system in painting were associated with temples whichwere built in later periods.

Atta kata introduces five rules of painting for easier understanding of seeker.

1. structure (lecha)
2. Primary colouring (gahana)
3. permanent colouring (ranjana)
4. highlighting the major theme (ujjotana)
5. dark colouring (andura)

The objective of rules mentioned in the commentary is giving the realmessage to the peoples as the purpose of literature.

Art is an effective work which could be approached to change the habit, thoughts and ideas of people. It opens our mind to a new vision. The Kasinanimitta inspired deeply in mind help the equanimity of mind. Figure of art having colour and shape it is possible to develop concentration and mind could be rendered to

a higher state. Its like a signal post demolish the fear, worry, delusion through wisdom.[25] Knowledge could not be achieved without external promoting. When describe the three states of concentration

(mulika, anantara, paripukka), Buddhaghosha denotes that reflection of sign rooted in the mind at second state is called anantara. A sign taken of a blue vessel in the first state will be rooted as a modal at the second occasion. Meditation can be practiced on that model emerged mentally. An external support is not required in the second state because of that model leads to it. This instruction indicates we need an external support so that art promotes our mind to earn concentration.

Symbolical aspects

Representing the Buddha and his Dhamma in symbols was another aspect of Buddhist art. SylendraWarma defines that early Buddhist art was a symbolic art commonly.[26] By Intimatesymbols personal life could be uplifted. Buddha's image like a signal post indicate the way of removing fear, worry and ignorance.

Aspect of elementary forms, colour, shape and vision in the tantric art is elucidate in the deepest doctrine. White the symbol of purity represent a common feature and clearance and enlightenment of Dharmadātu. As white is unchangeable colour into the dark" other colour blue or dark is a symbol of eternity. Blue symbolizes the different aspect including hate. Blue water symbolizes the common force of innumerous subject as wisdom of diamond . Red is a symbol of desire. That stood for critical thinking. Five colours indicate the concept of five DyaniBuddhas. Gods of Vajrayana tradition who

bear the sharp alms with their hands such Manjusri holding a sward of wisdom means the cutting of the net of ignorance. Bell and trident bearing with their hands are the symbols of wisdom. Dark"the other colour blue or dark is a symbol of eternity. Blue symbolizes the different aspects including hate. Blue water symbolizes the common force of innumerous subject as wisdom of diamond. Red is a symbol of desire. That stood for critical thinking. Five colours indicate the concept of five dyaniBuddhas. Gods of Vajrayana tradition who bear the sharp alms with their hands such as Manjusri holding a sword of wisdom means the cutting of net of ignorance. Bell and trident bearing with their hands are the symbols of wisdom.

After the Buddha's demise there arose a problem of how to salute and commemorate the Buddha without visual things. Sculpture of Bo tree, wheel, Stupa, foot print connected with early Buddhist art were signs used to represent the Buddha alternatively solve the problem. Buddhists were conducted religion, thoughts and rituals saluting and commemorating the Buddha in such symbols. Stupa stood which represent the Buddha's death became a subject to the different aspects in the post periods, as cosmic, world and Doctrine. Further art became a part of Buddhist life like language. The thought presented by Rita Gilburt relating to the art is simply to be valid even to Buddhist art. Symbols assist for the existence of man essentially. That is necessary for the human life like language.We really need art in the same way as we need language.[27]

The issue of art is a live element of culture. Deepest social values are declared init. According to

the perspective of Sylendravarma,all the elements of early Buddhist art is known bysymbols.[28] We are able to expose this aspect comparing some elements with the Buddha's teaching. For instance, creepers associated with Buddhist art mean two aspects, they are embellishment and representing the doctrinal teachings. Cosmic scroll represent in the Buddhist art (kalpalatā) means both embellishment and craving (tanhālatā). Lotus also stood for two meanings, are embellishment and awakened one. Buddha described the awakening states of being in fable of lotus. In his own words " I saw beings with little dust in their eyes, with much dust in their eyes, with acute faculties, with dull faculties, of good dispositions, of bad dispositions, docile, indocile, a few seeing from fear sins and the world beyond. Even as in a pond of blue lotus or in a pond of red lotuses or in a pond of white lotus, a few red and blue and white lotus are born in the water, grow in the water, do not rise above the water but thrive while altogether immersed; a few blue or red or white lotus are born in the water, grow in the water and reach the surface of the water; a few blue or red or white lotus are born in the water, grow in the water, and stand rising out of the water, undefiled by the water. Buddha compared the different states of dust of being with lotuses grow in a pond.[29]

Those fables used by Buddha to explain Dhamma were themes selected by Buddhist artists for their work. It is able to give interpretation with reference to Pali literature to early Buddhist sculpture in India. Most episodes and elements represent in Sanci,Bharhut, Bodgaya, Matura, Gandhara, Amaravatti so forth were some metaphor derived from Pali literature. Zoological

symbols such as serpent, elephant, lion, horse, swan bull, and fliage symbols like tree, creeper and mythological symbols asMakara, wheel were used by Buddha to illustrate Dhamma. Multifarious decoration works of scrolls, universal scroll and NariLata represent the desire.

The power and glory of the lion is made synonymous with the Buddha. Lion energy, brave, Dhamma voice, Buddha is called NaraSinha. Makara death, Serpant for sexual desire, craving and death. Elephant bears the connotations of wisdom, morality and patience. NāgaRāja the most popular sculpture associated with Buddhist art is a metaphor in the Pali literature. Sexual pleasure has been compared with a head of serpent (sappasirupamākāma) which have many suffering and affections. Very rare serpent to experience of people the nāga>The grapping a heretics resulted in harm like a feel in fainting bite a poisonous snake in caching a wrong way (Alagaddupamasutta). This is parallel to a contagious disease effected a person who caught in wrong way a poisonous snake. Four elements of the body earth, water, heat and air tempt us support their standing as four snakes compete win each other. As four Nāgās command to eat, bathe, sleep, and warm up. This philosophical description can be reminded in guard stone erected before the Buddhist shrines. Figure of poly-hoods snakes coiled their tails may represent the knot of cravings and many fold of craving. KāmasutraNiddesaya compares the desire with a hood of snake in meaning of fear (sappatibhayattanati). RomilarThapar mentions that serpent appears to harm.[30]

Symbolical representation in early Buddhist art which we mentioned above reveal the uniformity from multiculturalism with influence of Buddhism. Consequently Buddhism spread towards the regions where cultural diversities such Nāgā worship was mobilized giving new interpretation. Sculpture which we categorized into Zoological, foliage and mythological symbols were used in pre Buddhist era representing various beliefs. For example, according to DebalaMitra, Sculpture of snakes in the Railing of Stupa of Bharhut and capitals were connected with folk cult.[31] James Purgason opinions that snakes sculpture in the art of Bharhut evidenced the existence of nāga worship in the area. Vogal remakes that nāgas sculpture representing in the remains of Sanci reveal the cult of nāgaspread in the areas. As V.S. Agrawal defined Buddhist Stupa worship was populated with nāga worship.[32]

Propagating the Dhamma

Images and painting were more helpful sacred ideas in the founding and propagating Dhamma. The members of the Buddhist Sangha were often skilled artists and wherever the Buddhist missionaries went they took with them pictures images to assists in expounding the sacred doctrines.[33] Vogel mentions that Buddhist monks utilized religious art for missions where the regions they visited. And there is a relation between art and the Buddha's teaching.[34] E.B Havell also acknowledges his thought.[35] First Buddhist mission to China and Japan was introduce with the texts and statues of Buddha. Images and painting were some materials used to explain the Dhamma. Artistic remains in the university of Nalanada were materials used for studying the Dhamma. While

Buddha take prince Nanda to the heaven Tusita to show the goddess he created like a burnt female monkey in a chena. Comparing the goddess with his lover JanapadaKalyani, Prince Nanda understood the impermanence of beautiful body of JanapadaKalyani remembering the burnt female monkey.

A story evidences that creative works assist the realization of Dhamma. Buddha followed a same manner to annihilate the pride of Khema who was a beautiful lady. Buddha created a beautiful lady growing and decaying step by step which leading to death. Seeing the scenery of this she was able understand the reality of life. Mattakundali who was dying, was able to makeup hi mind seeing the reflected image before him which was created by the Buddha himself. Many episodes in Buddhist texts note that creative works such as images promote the people. The painting depicted in the shrine rooms are expected in the same manner.

Ritualistic art

Studying Buddhist art John C. Huntington supposed that Buddhist art consists faithful thoughts. He pointed out two simple factors based on the image of Buddha

1 The need to gain merit by seeing the Buddha.

2 The desire, on the popular level,to continue to view the Buddha after he Attained Nirvana.[36]

E.B. Havell denotes that " it is only in the East that art still has a philosophy and still remains the great exponent of national faith and race traditions. We must understand that the motives which are behind all art - creation exist in full strength long before often art finds

concrete visible expression in literature and what we call the fine arts.”[37] As a sacred art it consists both of a path of faith and wisdom. Ritual performance neither organized nor devotees form to organic behavior out of symbols. Altars and seats marked with the foot print, stupa, bo tree, wheel, represent in the bas relief at S□□ci were subject to ritual performance and saluting the Buddha.[38] These mark alternatively fell the irreparable shortcoming of the Buddha. In the early period art applied in the same instances to representation Buddhist rituals. Most striking illustration of early art define it . For instance, sculpture of emperor Asoka pays visits the Bo tree in Bodgaya, lay men salute the Buddha’s foot print.

Moral art

Moral content is not only communicate d by words, written or spoken, but also non- verbally in sculpture and painting act. As Rita Gilbert indicates, each true work of art is the revelation of the attitudes and values of a particular culture and social milieu, and adds its characteristic contribution to humanity’s heritage of art.[40] Laymen feel joy seeing the attentive sense of monks in disciplines, so they feel joy in pictures of disciples depicted pleasantly.

Birth stories depicted in the shrines communicate moral codes suite to the ordinary men. Some birth stories depicted in early Buddhist art are prospected a natural philosophy based on the causality. Love and compassion develop among each other represent inter - dependence of beings and nature. Every one in this world subsist on benevolence and mutual favor of each other. Love and compassion, generosity towards the being in our milieu are virtues represented in Buddhist art. Representing incidence

of the Buddha's former lives in birth stories, is a some way to see characters of Bodhisatta so gift, bearing, good leadership. We sense ethical fragrance of all Buddhist art. Most Jatakas assist to give lessons on instincts of humanity. These art issues the values and life goals based on morals leading to the spirit. Rurumigajatakaya depict in the art of Barhut is a lesson about gratitude. SasaJatakaya depicted at the PolonnaruwaGalviharaya in Sri Lanka 8 century A.D., noble hare offered his life as food for a guest. Animals were associated with great virtues. Representative thoughts of these episodes are uplifting the values of humanity.

Phenomenal Buddhism

Amongessentialreststothesurvivalofreligions,cultural identity is greatly important. Without material things like painting and sculpture religious identity does not exist for a long time. Religious thoughts can be transferred from generation to generation with creative works. So we have no doubt to mention the arts such as image, painting, sculpture, are useful things for the survival of Buddhism. Foucher considered, art has been of assistance to connect the Buddha and his teaching to culture.[41] All the artistic works known forms of Buddhist thoughts are called phenomenal Buddhism. However Art has been utilized to conducted Buddhism creating material culture.

End Notes

1. Herbet Read. 1937. Art and Society. Printed in Great Britain. p. 93
2. ibid xix
3. Rita Gilbert. 1972. Living with Art. New York. p.4
4. RadhakamalMukerjee . 1948.The Social Function of Art. Bombay. Hind Kitabs Limited. p.v

5. ibid
6. Hettiarachchi.D.E.ed, 1978. Sinhala Wishwakoshaya.Vol,6. Colombo. .p.428
7. Felix Guirand. 1959. Encyclopedia of Mythology. London. . p.02
8. The Middle length sayings. 1954. London. PTS. Ariyapariyesanasutta . p. 211
9. Horner I.B. 1963. The Book of the Discipline . Volume, V. London. p. 206
10. "The group of six monks had a bold design (patibhanacitta) made with figures of women, figures of men, in a dwelling place . People touring the dwelling – places, having seen this --- spread it about, saying; " like householders who enjoy pleasures of the sense". Buddha forbid this design and offence of wrong – doing. However Buddha allowed, wreath – work, creeper – work, swordfish teeth, the five stripes. Horner.I.B. 1963.p.213.
11. Dialogues of the Buddha. Part 11.1966.London.PTS.p.123.
12. Psalms of Early Buddhists . Volume.11. 1951.London.PTS. p. 18.
13. Psalms of Early Buddhists. 1951.p.18
14. ibid
15. Dighanikaya. 1951.London.PTS. mahaParinibbana Sutt.p.153.
16. Selected Papars. Coomaraswamy. Edited by Roger Lipsey.1977. Princeton University press. P. 183
17. Coomaraswamy A.K. Introduction to Indian art. 1969.Delhi..p.26
18. Debala Mitra.1971.Buddhist Monuments .SahityaSansad. Calcutta. Introduction.
19. Edited by W. Zwalf.1985.Buddhist art and faith .British Museum publications limited . P. 26
20. Kala Satishchandra. 1951.BarhutVedika. Allahabad Municipal Museum . P. 7.
21. Foucher .A. 1971.The Beginning of Buddhist art .Publisher Paris Paul Geuthner . p. 28.
22 Chauly. G.C.1998.Early Buddhist Art in India .Sundeepprakashan New Delhi . P. 16.

23. Sir John Marshall .1980.The Buddhist art of Gandhara .New Delhi. P. 7.
24. Dharma SālaPurānaya. Editor. VenWawweDhammarakkita ,NelumdandeWimalasara , 1992. Sara Publishers.Kottawa. Sri Lanka. P. 118
25. RadhakamalMukerjee .1948.The Social Function of Art.Bombay. HindKitabs Limited. P.vi.. Edited by KewalKrishan Mittal.1993. Buddhist art and thought.New Delhi. P. 159
26. See ,Amarawansa. Akuratiye. 1999. Sinhala Divyavadanaya.p. 238. When endless crowed who visit Mugalan expecting instructions , he had spent time without rest. Then Buddha , seen that , approved present a Pancagandhikacakra before the monastery to see who come and go to . Buddha instructed the made this representing fivefold realms of Naraka, Tiryak, Preta, Deva, Manussa. The wheel should be painted in order , bellow Naraka, Tirisan, Preta worlds. At the top should be painted four Islands, , Deva, Manussa, and Purvavideha, aparagoyana, Uttarakuru, Jambudvipa. Craving should be presented as a pigeon, hate as a Naga, delusion as a pig, Showing the circumference of Nibbana with seated Buddha, The way of beings born and die in various birth should represented in a operative pottery machine. Around it should be writ twelve changes of causality in direct and reverse order . After artistic work , below of it should mention A verse , ArabhataNikkhamataunjata Buddha sasane.
27. Rita Gilbert. 1972.Living With Art. New York. P. 4
28. Buddhist art and thought . 1993. P. 159
29. The middle length sayings. Vol.1. PTS. London.1954. p.210,211
30. RomilarThapar1973.A History of India. Panguin book Ltd.p.23.
31 DebalaMitra. 1971. BuddhistMonuments.Calcutta. Sahitya Samsad..p.95.
32. Agrawal. V.S. 1962. The great Stupa of Bharhut.Calcutta..p.24.

33. E.B. Havell. 1920.The ideals of Indian Art. London. p.16.
34. J.P.H Vogel. Buddhist Art in India ,Ceylon and Java. 1936.Oxford at the Charendon press. P. 1
35. E.B. Havell. 1920.p. 16

36. A.K. Narain.ed.1985. Studies in Buddhist art of South Asia. New Delhi.Kanak publications .p.49

37. E.B. havell. 1920.p.16

38. Sir John Marshall. 1980.The Buddhist art of Gandhara. New Delhi. P.7

39. Humphrey Milford. 1914.The Beginning of Buddhist art. London. P. 12

40. Rita Gilbert. 1972. P.4

41. Foucher.A. 1914.p. 9

අභිනවගුප්තගේ අලංකාර න්‍යාය

ඊ. ඒ වික්‍රමසිංහ

අලංකාර ශාස්ත්‍රයේ ඉතිහාසය යනු එකිනෙකට පටහැනි වූ විශ්ලේෂණීය සාහිත්‍යයික මිනුම්දඬුවල ඉතිහාසය ඇගයීම යි. එම මිනුම්දඬු එකිනෙක ගැළපීම, සැකසීම හා සංයෝග කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස අවසානයේ බිහි වූ නව්‍ය සංකල්පය නමින් දක්නට ලැබෙන සම්ප්‍රදාය ඇගයීම ද අලංකාර ශාස්ත්‍රයේ ඉතිහාසය යි. එමෙන් ම පශ්චාත් මධ්‍ය කාලීන යුගයේ පඬිවරුන් අතට පත් වූ එම මිනුම්දඬු පිළිබඳ පුන පුනා කියැවුණු නිසරු තොරතුරු සම්භාරය ඇගයීම ද අලංකාර ශාස්ත්‍රයේ ඉතිහාසය වෙයි. නව්‍ය සම්ප්‍රදාය ආරම්භ වන්නේ කාව්‍ය විචාරයේ ප්‍රමුඛයකු වන ආනන්දවර්ධනගේ ධ්වන්‍යාලෝකයෙනි. එම සම්ප්‍රදාය අග්‍ර ස්ථානය කරා එළැඹෙනුයේ කීර්තිමත් කාශ්මීර ශෛව දාර්ශනිකයා වූ අභිනවගුප්තගේ කෘතිවලිනි. රස වින්දන ශිල්ප ක්‍රමය පුළුල් කිරීමටත් තහවුරු කිරීමටත් කාශ්මීරයේ ශෛව දර්ශනය (විශේෂයෙන් ම ප්‍රත්‍යභිඥා දර්ශනය) මගින් කළ බලපෑම වෙනත් තැනක විස්තර වෙයි. එමෙන් ම වෘත්ති පුනරුදයෙහි ලා ව්‍යංජනා වෘත්ති දැරූ අසහාය කාර්ය භාරය ද එහි විස්තර කෙරෙයි.

භට්ටමුකුලගේ අභිධාවෘත්තිමාතෘකාවේ සහ මම්මටගේ ශබ්දව්‍යාපාරවිචාරයේ ද දිස්වන සලකුණු මගින් පෙන්වන පරිදි මොවුන්ට පෙර විසූ චින්තකයන්ගේ සිත් ගත් වෙනත් මිනුම්දඬු සහ ශාස්ත්‍රය ද ඔස්සේ ඔවුන් දැරූ උදාසීන සහ නොවැදගත් ප්‍රයත්නයන් යට කී ශෛව දර්ශනය හා ව්‍යංජනා වෘත්තීන් ගෙන් වෙන් කොට සැලකිය යුතු ය. ප්‍රධාන අලංකාරවාදීන්ගෙන් කෙනෙකු වූ ආනන්දවර්ධන ප්‍රධානතම කාව්‍ය විචාරකයා ලෙස

තමා විසූ කාලයේ පමණක් නොව ඊට පසු කාලයේ පවා පිළිගැනුණි. ඔහු උද්භටගේ මත නිෂ්ප්‍රභ කළේ යත උපමා අලංකාරවලින් යුතු ප්‍රකාශනවල (දෘශ්‍යන්තේ ච කවයෝලංකාරිනිබන්ධනෛකරසා ප්‍රබන්ධේෂු) එල්බ ගත් කවීන්ගේ එම පුරුදු ප්‍රසිද්ධියේ ප්‍රතික්ෂේප කළේ ය. මුක්තක කාව්‍යවල ගැබ් වන රස අරටු නිසා ම වැදගත්කමක් උසුලන එම කාව්‍ය ඔහු පැසසුමට ලක් කළේ ය. (යථා හ්‍යමරුකස්‍ය කවේඃ ශෘංගාරරසස්‍යන්දනඃ ප්‍රබන්ධායමානාඃ ප්‍රසිද්ධා ඒව) සිද්ධ රස ප්‍රබන්ධයක් වූ රාමායණය මගින් හුදෙක් කිසියම් සිදුවීමකට වැඩි දෙයක් හෙළි කරති යි කියමින් එවැනි සිද්ධිරස ප්‍රබන්ධ පැසසුවේ ය. ආනන්දවර්ධනගේ මේ ප්‍රතිපත්ති බොහෝ දෙනා විසින් සලකනු ලබනුයේ ඔහු අලංකාර රුචි නොකළ බව හඟවන සලකුණු ලෙසිනි. එහෙත් දේවීශාටක කාව්‍යයෙන් ඔහු අනුගමනය කළ පිළිවෙත මගින් හා ඔහුගේ විෂාමබානලීලා කාව්‍යයේ (ධ්වන්‍යාත්මභූතේ ශෘංගාර සමීක්ෂ්‍ය විනිවේශිතඃ රූපකාදිරලංකාරවර්ග ඒති යථාර්ථතාං) ඍජුව ම කර ඇති ප්‍රකාශය මගින් ද මේ මතය විකෘති කර දක්වයි. අලංකාර ශාස්ත්‍රයට එම නම ගෙන දෙන එහි ආවේණික අංග මගින් කාව්‍යයට පිවිසවන මනෝහාරිත්වයක් ගැන අභිනවගුප්ත ද කිසි සේත් අමතක නො කරයි. අප සතු ව ඇති අලංකාර ගැබ් වූ කෘති දෙකෙන් ඔහු නිදසුන් රැසක් උපුටා දක්වයිත එසේ ම ඔහුගේ ගුරුවරුන්ගේ කෘතිවලින් ද ඔහු නිදසුන් රැසක් උපුටා දක්වයි. ප්‍රතිපත්තියක් වසයෙන් ම මනෝඥ වූත් උපමා අලංකාරවලින් ගහණ වූත් බසින් සිය ශාස්ත්‍ර කෘති තුළින් පවා කීර්තිමත් ශෛව දාර්ශනිකයන් විසින් තම අදහස් පළ කරන ලදී. ශාස්ත්‍ර කෘති ක්ෂේමේන්ද්‍ර හැඳින්වූයේ ''ශාස්ත්‍ර කාව්‍ය'' යන නමිනි.

මේ කීර්තිමත් ශෛව දාර්ශනිකයන්ගේ කෘතිවලින් ද ඔහු නිදසුන් රැසක් උපුටා දැක්වී ය. මේ සියලු උපුටා දැක්වීම්වලින් අභිනවගුප්ත අලංකාර සම්බන්ධ ව දැක්වූ සැලකිල්ල සනාථ කරයි. එපමණක් නො වේ. ශාස්ත්‍රවලට සම්බන්ධ අලංකාර අංශය ගැන ලියන ලේඛකයන් මේ පද්ධතියට දක්වනුයේ සුළු පටු අවධානයක් නොවන බව එතරම් ප්‍රකට කරුණක් නො වේ. මීට ප්‍රමාණවත් තරම් හේතු පහසුවෙන් දැක්විය හැකි ය. එම අංශයට සම්බන්ධ

පුරෝගාමී නිබන්ධ (නිදසුනක් ලෙස රුය්‍යකගේ අලංකාර සර්වස්ව) කෙළින් ම නව්‍ය දෘෂ්ටිය පිළිගන්නා කාශ්මීර ගණයට වැටෙන අතර මේ අංශයට සම්බන්ධ පසු කාලීන ලේඛකයෝ ද විරල වූහ. මෙය ශාස්ත්‍ර පිළිබඳ දැනුමක් ඇති හා උගැන්මක් නැති සාමාන්‍ය පාඨකයන්ගේ පුදුමයට හේතු විය හැකි ය. අපට සම්ප්‍රදාය වැරදී ඇත. 16වැනි සියවසේ වාසය කළ ටීකාකරුවකු වූ මහේශ්වර පවා මෙය ශෝචනීය ලෙස පෙන්වයි.

එසේ වුවත් එය සත්‍යයක් නො වේ. ස්මරණ, පරිණාම සහ උල්ලේඛ ද වෙනස් අලංකාර ලෙස එකතු කර ගැනීම සහ ප්‍රාග් භාමහ යුගයේ සිට නිශ්චිත අතිරේක අරුතක් ද දෙමින් තිබුණු භාවික නම් අලංකාරයට නව පුනරුදයක් ආරෝපණය කිරීමට ද හේතුව ශෛව දර්ශනයේ පෙළඹවීම් ලෙස සැලකිය හැකි ය. ස්මරණ අලංකාරය නමින් අනුමාන කෙරෙනුයේ ස්මෘතිය වන අතර එය ශෛව ව්‍යවහාරයට අනුව මෙසේ විස්තර කෙරෙයි. (සංස්කාරජන්යත්වේන රසාදි බුද්ධිඃ ස්මෘතිඃ තත්‍ර ප්‍රත්‍යභිඥයා අනෛකාන්තිකතා)

අභිනව ගුප්ත සිය ධ්වන්‍යාලෝකලෝචන කෘතියේ (56 හා 69 පිටු) මගින් ද, ඔහු අනුව යමින් මම්මට සිය කාව්‍ය ප්‍රකාශයේ (5 පරිච්ඡේදය) මගින් ද, විශ්වනාථ සිය සාහිත්‍ය දර්පණයේ (5 පරිච්ඡේදය) මගින් ද ස්මෘතියේ ක්‍රියාකාරිත්වය, ව්‍යංජනා මෙන් ම අනුමානයටත් වඩා වෙනස් දෙයක් ලෙස විස්තර කරයි. තව ද එය උපමා හා යාඥාවලට වඩා වෙනස් බව හොඳින් ම පැහැදිලි ය. රුය්‍යක පෙන්වා දෙන පරිදි එය එක්තරා ආකාරයකින් උද්භට පවසන කාව්‍ය ලිංගවලින් අර්ධ වසයෙන් වැසී ඇත. මෙහි දී ශෛව ගුරුවරුන් විසින් අනුගමනය කරන ලද ක්‍රියා පිළිවෙත කුමක් දැයි ජයරථ සිය අලංකාර විලාසිනි නම් ටීකාවෙහි දක්වයිත එම ක්‍රියා පිළිවෙතට අදාළ වර්ග දෙක කුමක් දැයි පෙන්වමින් ඊට නිදසුන් ද සපයයි. උල්ලේඛයට දිය හැකි ඉතා හොඳ නිදසුන වනුයේ ''මල්ලානාමගානිං...'' නම් පද්‍ය යි. උල්ලේඛ හඳුනා ගැනීම රඳා පවතින්නේ සෑම ප්‍රතිපත්තියක ම ග්‍රහණ හෙවත් පිළිගැනීම හා කල්පනා හෙවත් සිතුවිල්ල අතර ඇති වෙනස මත ය. උත්පලදේවගේ ඊශ්වරප්‍රත්‍යභිඥාශාස්ත්‍රයෙන් අලංකාරසර්වස්ව

නමැති කෘතිය කාරිකාවක් උපුටා දක්වයි. (ජයරථ මෙය දර්ශන පොත්වලින් උපුටා ගන්නා තවත් කරුණු මගින් විස්තර කරයිත අලංකාරමහෝදධියෙහි ද මෙය උපුටා දක්වා තිබේත එමෙන් ම මහාමහේශ්වර ඉහත දක්වන ලද අලංකාර තුන ඔහු සහ ඔහුගේ අනුගාමිකයෝ නො පිළිගනිති. සිව්වැන්න ඔහු පිළිගනිතත් එය ද ඊට අදාළ පැරණි අරුත අනුව යි. මීට හේතු විය හැක්කේ, ඔහු රස සම්බන්ධයෙන් කරන විස්තරයේ දී අභිනවගුප්ත ගැන මෙන් ම අභිනවගුප්ත මගින් ශෛව මතවාදීන්ගේ මත ගැන ද සඳහන් කිරීම යි. ඔහු අභිධා පිළිබඳ උද්භටගේ මතය විශේෂයෙන් ම ඔහුගේ අලංකාර අංශයේ දී බොහෝ අනුමාන හා විමර්ශනවලට තුඩු දුන් මේ විෂයට අඩංගු කරුණු තැන් තැන්වලින් අවුලා ගත් සම්බන්ධයක් නැති දේ විය. ඔහු උද්භටගේ මතය ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. ඒ අතර ම මම්මට උද්භටගේ මෙන් ම ඇතැම් විටෙක රුද්‍රටගේ පවා පාක්ෂිකයෙකු වීම මීට හේතු විය හැකි ය. තව ද ඔහු වෛයාකරණ සහ විශේෂයෙන් ම මීමාංසක සංසදවල දැඩි ව එල්බ ගත් අනුගාමිකයෙකි. ඔහුගේ කෘතියේ සෑම තැනක ම මේ බව හඟවන සලකුණු දක්නට (සාහිත්‍ය විචාර ක්ෂේත්‍රයට අයත් භට්ටනායකගේ මතයකට සමච්චල් කරමින් ම එය අභිනවගුප්ත විසින් වළක්වා ලීම) ලැබේ. උත්පලගේ පද්‍ය ඔහු විසින් උපුටා දැක්වීමඃ ''නිරූපාදාන සම්භාර......'' (මෙය රසගංගාධර කෘතියෙහි ද සවිස්තර ව දක්වා තිබේ) මගින් ඔහු එය ව්‍යංග්‍ය ව්‍යතිරේකයකට දිය හැකි නිදසුනක් ලෙස සලකයි. මෙයින් පෙන්නුම් කෙරෙනුයේ එම දාර්ශනිකයාගේ මතවලට ඔහු සිය මතය වෙනස් කර ගෙන බැඳුණු තරම් දුරට වෙනස් වූ බව නොවුවත් ඔහු ඒ මත ගැන දැනුමක් ඇති ව සිටි බව යි. එම පද්‍ය පිළිබඳ ව කාශ්මීර කෘති හා සමාන අලංකාර කෘතිවල දැක්වෙන සාකච්ඡාව විශේෂයෙන් ම විෂය මූල ලෝකයේ වාස්තවතාව සමග එහි ඇති සම්බන්ධය ඔහුට ප්‍රශ්නයක් නො වෙයි. එසේ නැති නම් ඔහුගේ රැවටිල්ලක් ද නැත හොත් ඔහු සරල ව ගුප්ත ලෙස යමක් කියාපාන ශෛලියේ ප්‍රතිඵලයක් ද?

අලංකාර පිළිගත් ලේඛකයන්ගේ නිබන්ධනවලට බල පෑ වෙනත් එතරම් පිළිගැනීමක් නැති ශෛව සම්ප්‍රදායට අදාළ

වෙනත් සලකුණු ද තිබේ. ශාස්ත්‍රවල අරටුව වන කාශ්මීරයේ ශෛව දර්ශනය එක ම ප්‍රබල දර්ශනය ලෙස පැවති අවධියෙහි රස සහ ව්‍යංජනාවාදය අනුව යමින් නැවත සකස්වුණු බව අප මතක තබා ගත යුතු ය. නව්‍ය අලංකාර සංකල්පයේ මෙකී අංශය තැනූ අය හා ක්‍රමානුකූල ව කළ අය වූ රාජානකතිලක, රුය්‍යක සහ ජයරථ යන අය මේ මතවලින් පෝෂණය වූවෝ වූහ. මේ සඳහා දිය හැකි ස්ථිර උදාහරණ ලෙස ආනුශංගිකතා සහ ප්‍රයෝජකතා හෙවත් අනියම් සම්බන්ධයට එදිරි ව නියම සම්බන්ධය අතර ඇති වෙනස දැක්විය හැකි ය. මීට වඩා පුළුල් ලෙස යොදා ගැනුණු වාදය වන පරිවෘත්තිසහත්වාසහත්වවාදය නිශ්චිත ස්වරූපයක් ගනුයේත් එහි අවධාරණය කර තිබෙනුයේත් යට කී වෙනස ය. එනම්, මම්මට ප්‍රතික්ෂේප කළ මුල් දෘෂ්ටිය වූ ආශ්‍රයාශ්‍රයිත්වවාදය උගතුන් අතින් පෝෂණය වූ අතර එය බොහෝ දුරට ඖචිත්‍ය හා උපයෝග අතර දැඩි වෙනසක් ඇති කිරීමෙහි ලා බලපෑවේ ය.

අලංකාර පිළිබඳ ව හදාරන ශිෂ්‍යයා එය වෙන් කර දකී. නිදසුන් ලෙස, අනන්වය හා ලාටානුප්‍රාස යන අලංකාරවලට මුල් වන හේතු අතර ඇති වෙනස ඔහු දනී. ආනන්දවර්ධනගේ කාලයේ සිට ම ප්‍රධාන (අංගින්) සහ අප්‍රධාන (අංග) අතර ඇති මූලික වෙනස විමසීමට ලක් වූවකි. රස, භාව ආදිය නිසර්ගයෙන් ම අලංකාර ලෙස වෙන් කර සැලකිය හැකි බව ඔවුහු දුටහ. මොවුන්ගේ මේ ක්‍රියාවලිය කුන්තක ආදීන් විසින් උමතුවෙන් මෙන් ඉදිරියට ගෙන යන ලදී. මෙකී රස රසවත්, ප්‍රේයස්, ඌර්ජස්වින් හා සමාහිත යනුවෙන් මානසික පද්ධතීන්ගේ විභාවන ක්‍රියාකාරිත්වය සහ උපස්ථිතික ක්‍රියාකාරිත්වය ද භාෂාවක විවිධ ප්‍රභේද ලෙස ද මේවා වෙන් කරනු ලැබූ නමුත් ඒවා කුන්තක ආදි පිරිස විසින් ව්‍යාජ හේතු දක්වමින් නිෂ්ප්‍රභ කරන ලදී. (මෙවැනි අවස්ථා ලෙස ජයරථගේ සටහන සහ භාව අලංකාරය අරබයා (අර්ධ වසයෙන්) රුද්‍රට තමා දුරු සංකල්පය ද දැක්විය හැක) යම් යම් දේවල් හා මනස අතර ඇති සම්බන්ධය පැහැදිලි ය. උචිත (ස්වාභාවික) ස්වප්‍රකාශ (තමන් ම පැහැදිලි කරන) සහ පරවිශ්‍රාන්තිරූප (අවසාන උච්ච ස්ථානය කරා එළඹීම හා අස්වැසීම) යනුවෙන් දාර්ශනික

දෘෂ්ටි කෝණයට අනුව රස වෙන් කෙරෙන බැවින් හැඟීම් නමැති මූලාංගයේ අප්‍රධාන අවධි සම්බන්ධයෙන් රස ගැන යමක් අනාවැකි ලෙස කිව නොහැකි ය. උදාත්ත නමැති අලංකාරයේ පළමු හා දෙවැනි වර්ග ප්‍රාග් - උද්භටගෙන් පැවතෙන්නක් වන බැවින්, මුල් සංකල්පයට සම්බන්ධ ස්වභාවෝක්ති සහ භාවිකවලට නැකම් කියයි. මෙම උදාත්ත අඩංගු වනුයේ උදාත්ත ලක්ෂණ සහිත යම් යම් මුදුන් පත්වීම් පිළිබඳ විශේෂයෙන් කෙරෙන සඳහන් තුළ ය. මෙයට විශාල ලෙස අනුබල දෙන ලද්දේ වීර කාව්‍ය හා කාව්‍ය විශ්ලේෂණ මගිනි. එමෙන් ම අඩු ප්‍රමාණයක් ඊට අනුබල දෙන ලද්දේ භෝජ වැනි ලේඛකයන් රස ලෙස නම් කළ ප්‍රේයස් මගිනි. එය අංගයක් ලෙස හඳුන්වා දෙනු ලැබීමේ හේතුව ම මුල් කර ගෙන මෙය ''අලංකාර'' යන නම ලැබී ය. විභාවනා හා විශේෂෝක්ති පිළිබඳ පැරණි මතවාදීන්ට වෙනස් විභාවනා හා විශේෂෝක්ති පිළිබඳ නව්‍ය මතවාදීන්ගේ සංකල්පය හඳුන්වා දීමේ දී රුය්‍යක අව්‍යාජ හා විශාල ලෙස ප්‍රතිඵල ඇති කරවන ප්‍රකාශනයක් කරයි.

නියම අලංකාර නමැති විෂයට ව්‍යාකරණකරුවන්ගේ බලපෑම පැහැදිලි එකක් වන අතර එය ප්‍රකට එකක් ද වේ. ''ඉව'' නමැති පදය භාවිත කිරීම නිසා උපමා හා උත්ප්‍රේක්ෂා අතර ඇති වන වෙනස, උපමා හා රූපක අතර ඇති වෙනස පිළිබඳ රුය්‍යක විසින් වෙනම ම ලියූ කෘතියකින් දීර්ඝ ලෙස විස්තර කරනු ලැබූ මෙකී අලංකාර තුනට අදාළ වර්ග හා උපවර්ග අතාර්කික යැයි ද එය ව්‍යාකරණමය වසයෙන් පක්ෂග්‍රාහී බවක් පෙන්වතැයි ද කියමින් කාව්‍යප්‍රකාශ දීපිකාවෙහි චණ්ඩිදාස සඳහන් කරයි. ජයරථ විසින් එයට නිදසුන් ලෙස, උත්ප්‍රේක්ෂා යටතේ එය සදොස් යැයි ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලැබූ අතර, එකී රුය්‍යකගේ වර්ග හා උපවර්ග අතර ඇති වෙනස, සහ මුල් යුගයේ දීපක හා එහි දෙවැනි පිටපත වූ ආවෘත්ති ද අලංකාරයක් ලෙස ඉස්මතු වීම යන කරුණු පිළිබඳ සාකච්ඡාව යන සියල්ලට මුල් වූයේ ව්‍යාකරණකරුවන් බව ද කියා තිබේ. මීමාංසක ඊට ම ආවේණික ක්‍රමයට මේවාට බලපෑවේ ය. අර්ථාපත්ති, පරිසංඛ්‍යා සමුච්චය මත ද ඒවායේ සලකුණු අපැහැදිලි ලෙස පෙන්නුම්

කරයි. මේ විෂය සංග්‍රහ කිරීම, විවරණය කිරීම හා ප්‍රබෝධ කිරීම වෙනුවෙන් විශේෂයෙන් ම කොඳු කඩන තර්ක ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ පසුකාලීන යුගයේ දී න්‍යායිකයන්ගෙන් ඉටු වූයේ සුළු වැඩ කොටසක් නො වේ. එම විෂයෙහි අන්තර්ගතය ගොඩනැඟීමෙහි ලා, අනුමාන, කාව්‍ය ලිංග හෙවත් පැරණි කාව්‍ය හේතු විභාවනා, විශේෂෝක්ති, විරෝධාභාස, අසංගති සහ අධික යන අලංකාරවල දී ඔවුන්ගේ කාර්ය භාරය පැහැදිලි ව දක්නට ලැබේ. සම, විෂම රචනෝපමා, මාලෝපමා, ප්‍රත්‍යනීක සහ ව්‍යාඝාත යන අලංකාර සංග්‍රහ කිරීමේ දී සාමාන්‍ය බුද්ධිය නමැති වචන ගබඩාවක්, ලෙස හඳුන්වනු ලබන විද්‍යාධරගේ ඒකාවලී කෘතිය මගින් එය රූපක සහ භ්‍රාන්තිමත්වලට වඩා මූලික වසයෙන් වෙනස් වන අන්දම පෙන්වා දෙයි. එහි ප්‍රධාන හරය අතිශයෝක්තිය බව ඔහු පිළිගනියි. අප දන්නා පරිදි සියලු ම අර්ථ අලංකාරවල (Figures of sense) මූලය මෙය යි. මෙය වෙනත් අලංකාර සමග මිශ්‍ර වූ විට විශේෂයෙන් ම ශ්ලේෂ සමග මිශ්‍ර වූ කල්හි එයින් අතිරේක මනෝහාරිත්වයක් ද ඊට නතු කර ගනියි. විශ්වනාථ වැනි පසු කාලීන ලේඛකයෝ ද එය පිළිගනිතිත අලංකාර අංශයෙන් කුල්මත් වූ විශ්වනාථ සිය ග්‍රන්ථයේ පෙළෙහි උත්පලදේවගේ පද්‍ය ඇතුළත් කිරීමට අතපසු නො කරයි. කාරිකාවලට අයත් ආභාස සහ අනුසන්ධාන යන පද විශේෂයෙන් ම මේ දර්ශන පද්ධතියට අයත් ඒවා ය. එම පද කිසිදු අයුරකින් ඥාන සහ සමාධි සමග සමාන කළ නොහැකි ය. පළමු වැන්නෙන් හුදෙක් චෛතසික සමූහය තුළ ප්‍රතිබිම්බයේ ප්‍රමාණය හා එය පිහිටි ස්ථානය ගැන වක්‍ර ව ඉඟි කරන අතර (ප්‍රධාන වසයෙන් කායික සමූහය තුළ ඇති ප්‍රතිබිම්බය නො වේ) දෙවැන්න එහි කායික යෝග්‍යතාව හා සාහිත්‍යයික ප්‍රකාශනය සමග කෙළින් ම සම්බන්ධ වෙයි. දාර්ශනිකයන් අතර ප්‍රකට ව ඇති අන්දමට ව්‍යුත්පත්ති යන පදයෙන් කියැවෙන්නේ සංස්කාරය යි. එය කිසියම් විශේෂ පුද්ගලයෙකුට සම්බන්ධ වන්නක් නොව මිම්මකට හෝ නීතියකට සම්බන්ධ වන්නකි.

අර්ථිත්ව යනු අර්ථ ක්‍රියාකාරිත්වය කාර්යක්ෂම ව යෙදීම යන්නට ආරූඪ නාමයක් හෝ අමිහිරි දෙයකට මිහිරි නමක් දීම යි. රුය්‍යක මෙය රූපක සමග මිශ්‍ර කළ හැකි බව පිළිගනී. මේ අතර

අහම්බෙන් මෙන් ඔහු පවසනුයේ ඖචිත්‍ය (යෝග්‍යතාව) සහ උපයෝග (යෙදීමේ සුදුසුකම) ද එකකින් අනෙක වෙන් කර දැක්වීමට උපකාර වන බව යි. එහෙත් රුය්‍යකගේ තර්කය සාමාන්‍යයෙන් අනෙක් අලංකාරිකයන් විසින් අනුමත කරනු නොලැබේ. අලංකාරිකයන්ගෙන් වැඩි දෙනෙකු මේ දෙක එකිනෙකින් වෙන් කොට පැහැදිලිව ම පෙන්වන අතර ඔවුන්ගේ මතය වනුයේ උපමා, උත්ප්‍රේක්ෂා සහ රූපක වැනි අලංකාරවල ඇතුළත් ඖචිත්‍යයක් තිබිය හැකි බව යිත අඩු තරමින් ආනන්දවර්ධනගේ කාලයේ සිට ප්‍රචලිත අලංකාර ශාස්ත්‍රයේ එන වැදගත් පදයක් තිබිය හැකි බව යි. මෙය සාමාන්‍ය රූපකයට අපවාදයක් වැනි පරිමාණ නමැති වෙනම ම අලංකාරයක් ඇතැයි අනුමාන කිරීම නිසා ඇති වූ පෙළඹීමක් යැයි ආචාර්යවරු පවසති. ''ඖචිත්‍යං හි සිද්ධස්‍ය සතඃ ප්‍රකෘතාර්ථෝ පලම්භකං භවති. උපයෝගඃ පුනඃ සිද්ධාවේව ප්‍රකෘතාර්ථහේතුතාං භජතේ.''

මේ දෙක ප්‍රතිවිරෝධී වුවත් ඒ දෙකින් නියෝජනය කරනුයේ ප්‍රකාශනය හා අවබෝධය කරා ළඟා විය හැකි මාර්ග දෙකකි. මේ යෝග්‍ය භාවය වනාහි ප්‍රමෝදය හා උදාරත්වය ගෙන දෙන කැපී පෙනෙන සලකුණකට සමාන වන පදයක් වන අතර එබැවින් එය වෙනස් අලංකාරයක් බිහි කරයි. ඉතා උචිත නිදසුනක් නම් කුමාර සම්භවයේ පද්‍ය යි.

''වනේචරාණාං වනිතාසඛානාං.............''

එය අභේද නමැති අලංකාරයට දැක්විය හැකි නිදසුනක් ලෙස පෙන්වීමට ඇතැම් අධිකාරීන් දරන වෑයමක් වෙයි. පරිණාම යන්නට වඩා අභේද මගින් හඟවනුයේ අසාමාන්‍ය සමානත්වයක් (අතිසාම්‍ය) වන අතර මෙය අන් කිසිවක් නොව හුදෙක් න්‍යායට ම ඇරුණු තීක්ෂණ (කපට) භාවයක ම වෙනත් ස්වරූපයකි. තව ද උපයෝග පිළිබඳ මේ දාර්ශනික ඇගයීමේ දී වැරදීමක් සිදු වූ අතර එමගින් වඩාත් කරන ලද්දේ අභේද රූපක සහ පසු ව අලංකාර චින්තනයේ අලුත් කරනු ලැබූ (නිදසුන් ලෙස කුවලයානන්ද, විශ්වේශ්වරගේ අලංකාරකෞස්තුභ සහ අලංකාරමණිහාර යන කෘතිවල) තදාත්ම්‍ය රූපක අතර වෙනසක් දැක්වීම යි. ඉතා පැරණි

අලංකාරයක් විපරිණාමය වීමට දැක්විය හැකි විශිෂ්ටතම නිදසුන ලෙස සමහර විටෙක ''භාවික'' හැඳින්විය හැකි ය. ''භාවික'' පෙනෙන්නට තිබෙන්නේ අඩු නිරූපණයක් ලෙසිනි. ශෛව දර්ශනයේ ගැබ් වන අරමුණ වන වස්තු සහ චිත්තවෘත්ති අතර අවිවාදාත්මකව ම පවතින සම්බන්ධය මේ අලංකාරයේ නව්‍ය සංකල්පය නිතර හඬගා කියන අංශය යි.

රුය්‍යක සිය අලංකාර සර්වස්ව නම් කෘතිය මගින් මේ අලංකාරය පිළිබඳ ව සරල හා සම්පූර්ණ දාර්ශනික විවරණයක යෙදෙයි. ඔහුගේ විවරණයට අනුව එම අලංකාරය මනෝ මූලික නිරූපණයක් දීම සඳහා විෂය මූලික විග්‍රහයක් මත පදනම් වන බවක් පෙන්වයි. (මීට හේතුව උද්භට ම වුවත් ප්‍රබන්ධ විෂය ගුණයක් අනුගමනය කිරීමේ ක්‍රමය අර්ධ වසයෙන් අත්හැර දැමූ අතර ඔහුගේ අර්ථ) නිරූපණය මගින් තදින් අවධාරණය කැරුණේ ප්‍රත්‍යක්ෂය මානතාව වීම යි. ඔහුගේ මතය මෙහි සෑම වාක්‍යයක් ම ඉතා සැලකිල්ලෙන් කියවා සියුම් ලෙස පරීක්ෂා කර බැලිය යුතු ය. එම මතය නව දාර්ශනික දෘෂ්ටි කෝණයකට අනුව භාව සහ ප්‍රත්‍යක්ෂ යන ඔහුගේ සංකල්ප ආධාර කොට පවතී, මේ අලංකාරය සම්බන්ධ උද්භටගේ අර්ථ නිරූපණයෙහිඃ ''ප්‍රත්‍යක්ෂා ඉව යත්‍රාර්ථා දෘශ්‍යන්තේ භූත භාවිතඃ'' යනුයෙන් (අලංකාරමහෝදධි වැනි කෘති මගින් හා චන්ද්‍රාලෝක කෘතියෙහි එන ආනුභවික විවරණයක් මගින් මෙහි වඩාත් පුළුල් පරමාර්ථ ඊට සැපයිණ.) දක්නට ලැබෙනුයේ වචනයක් පාසා භාමහ කළ විස්තරය ම නැවත ඉදිරිපත් කිරීමකි. උද්භටගේ අර්ථ නිරූපණයෙහි එන ''අර්ථඃ'' සහ ''දෘශ්‍යන්තේ'' වෙනුවට මම්මට ''භාවඃ'' සහ ''ක්‍රියන්තේ'' යන පද භාවිත කරන අතර ඔහු මේ නමෙහි තද්භව අර්ථය ගැන පමණක් ඉඟි කරයි. ඔහු එසේ කරනුයේ දණ්ඩින්ගේ විස්තර විග්‍රහයේ දී මෙන් භාවික පිළිබඳ සංකල්පය ද ආශ්‍රය කරමිනි. එහෙත් මම්මටගේ වෘත්ති සඳහා ඉහත දැක්වූ දෙවැන්න වෙනුවෙන් ඔහු උදාහරණ කිසිවක් ඉදිරිපත් නො කරයි. මම්මටගේ විස්තරයේ ලුහුඬු බවට හේතුව අන් කිසිවක් නොව ඔහු මත දෙකක් එකට මිශ්‍ර කර ගැනීම යි. මම්මටගේ විග්‍රහයට අනුව භාව යනුවෙන් ගැනෙනුයේ යම් යම්

දේවල් ය. මෙය බෞද්ධ සහ වෙනත් දර්ශන පද්ධතිවල මෙනි. ඔහු අවධාරණය කරනුයේ හුදෙක් කවියාගේ දක්ෂතාව යි. එහෙත් රුය්‍යක එකඟ වනුයේ කවි ශක්තියේ උපතට හේතුව සහෘදය යන මතය සමඟ යි. මෙය ශෛව දාර්ශනිකයන් විසින් අවධාරණය කළ සංකල්පයකි. රුය්‍යක මෙහි දී වාර්ගීය ප්‍රත්‍යභිඥා ක්‍රමයට ම අනුව වැදගත් කරුණු තුනක් නිගමනය කරයි.

මේවා නිශ්චිත හා අපූර්ව සලකුණු වන අතර මම්මට මේවා සිය විශිෂ්ට කෘතියෙහි ලා භාවිතයට නොගැනීම එක්තරා විධියකින් යමක් හඟවන්නේ ය. ලෝකයේ පවත්නා සාමාන්‍ය පිළිගැනීම් හෙවත් ලෝක ව්‍යවහාර සහ ලෝක නීති හෙවත් ලෞකික න්‍යාය යන මේ සියල්ලෙන් ඊට උරුම කොටස උපුටා ගනු ලැබිණ. මෙකී උපමා අලංකාර සියල්ල අවබෝධයට රුකුලක් ලෙස සහ ප්‍රකාශනය ශෝභන කිරීමට ද අප ඉහත විග්‍රහ කළ අලංකාර වඩාත් මනෝඥ යත අතිසූක්ෂම යත වඩාත් සංකීර්ණ ය. ඊට හේතුව ඒවා මානව අත්දැකීම්වල චෛතසික හා සෞන්දර්ය අංශ සමග සම්බන්ධ වීම යි. සාහිත්‍ය විචාරයේ ඉහළ මට්ටමින් සියලු ම අලංකාර ගැන කෙරෙන මූලික පරීක්ෂාව වනුයේ මනුෂ්‍ය ජීවිතයට සම්බන්ධ සංකීර්ණ ගැටලු පිළිබඳ අබිරහස් අවබෝධ කර ගැනීමට හා ඒවා හෙළිදරව් කිරීමට ද පාඨකයාට එමගින් ක්ෂණික ව උපකාර ලැබීම යි. මානසික වසයෙන් කෙරෙන මේ පුහුණුව ලැබීමට අපි සුදානම් වන්නමෝ ද? සාහිත්‍යය යනු සාහිත්‍යය යි. මෙහි දී අප මනස ගැන පමණක් සිතීම නොසෑහේ ද? මනසට අවශ්‍ය නිසි අධ්‍යයන පටිපාටිය වනුයේ බුද්ධිමය මලල ක්‍රීඩාවක් නොවේ ද? ඒ හැරුණු විට ඊට අමතර ව අපගේ හැඟීම්වල ද සචේතනික හා සවිඥානක වෙනසක් සිදු කිරීම අවශ්‍ය නොවේ ද? අප එසේ ඒ මග තෝරා ගන්නේ නම් ඒවා ගැන අපට උපේක්ෂා සහගත විය හැකි යත නැතහොත් වෙනත් ක්‍රමවලට ඒවා වරදවා තේරුම් ගැනීමට ද පුළුවන. ආනන්දවර්ධනගේ ප්‍රකාශයක් උපුටා දක්වතොත් (යත්නතඃ ප්‍රත්‍යභිඥෙයාඃ) මේ ක්‍රම දෙකින් වඩාත් පැහැදිලි ක්‍රමය කුමක් ද යන්න පිළිබඳ ව වඩා සමීප ව පරීක්ෂා කර බැලිය යුතු වීම මෙහි දී ඇති වන එක ම වෙනස යි. සිතන්නාගේ සිතේ ස්වභාවයට සහ පාඨයේ ව්‍යුහයට

ද වඩා උදාරතර වනුයේත් වඩා අනුකූල වනුයේත් මින් කවර ක්‍රමය ද?

ආන්තික සටහන්

1. මහිමභට්ට, ව්‍යක්තිවිවේක, **ii** කාරිකා 116-120 පි 391 පිටුව ලෝචන, (සාහිත්‍ය දර්පණය ගැන ලියූ) 561 පිටුව, ලාහෝර්
2. 1938, රුය්‍යක, අලංකාර සර්වස්, (සංස්)
3. ජී.ද්විවේදී, බොම්බාය, 1939
4. උත්තරරාම v, මේඝදූත ii
5. අර්ජුනවර්මදේව, අමරුශතක ටීකාව, 72 පද්‍ය, නිර්ණය සාගර සංස්කරණය
6. ලෝචන (19, 56, 63 පිටු) සහ අභිනවභාරතී පරිච්ඡේද xxvii
7. යෝගාවශිෂ්ඨ රාමායණ v. 33, 1 3- 66
8. විශ්වනාථ, සාහිත්‍ය දර්පණය (සංස්) ක්‍රිෂ්ණ මෝහන්, ඨකූර්, බරණැස, 1947
9. මම්මට, කාව්‍ය ප්‍රකාශන 5ඃ භට්ටාචාර්ය කල්කටා 1961

Grammatical Terminology of the Pali Commentaries

Ven. Medagampitiye Wijithadhamma

Introduction

Unlike the Prakrit grammarians, the Pali grammarians from Kaccāyana onwards tried to depict Pali as an independent language distinct from Sanskrit. In this context they also tried to develop a full fledged grammatical system for Pali with the indigenous Dhātupātha and Gaṇapāṭha with regard to the technique and terminology, however, the Pali grammarians heavily drew upon the Sanskrit grammarians. This does not mean that there was a total absence of grammatical knowledge in the pre- Kaccāyana era. The pre-Kaccāyana Aṭṭhakathā literature of the commentators like Buddhaghosa, Dhammapāla and Buddhadatta is full of grammatical discussions. In Visuddhimagga and Aṭṭhakathās, Buddhaghosa has occasionally discussed the points of grammar in order to explain a syntactical problem, a particular construction or the derivation of a particular word. Though these discussions are mainly based on the Pāṇinian grammar, the terminology found therein is sometimes so distinct that a number of terms used by Buddhaghosa have no parallel in the Sanskrit grammar. This has made scholars like R.O. Franke to think about the existence of a pre- Buddhaghosa Pali grammar. However, according to O.H. Pind (1997:26) ‘the rudimentary character of the vocabulary would seem

to indicate that it was established for exegetical purposes, its nature being dictated by its relevance for the canonical exegesis and the wish to use a distinct Pali terminology for this purpose, rather than with the intention of establishing a comprehensive Pali grammatical system'. Though one accept this view there remains ample scope to believe that by the time of the Aṭṭhakathās the Pali scholarship started showing their inclination towards an indigenous tradition of the Pali phonology independent of Sanskrit. The scope of this terminology is limited to:

a. Phonological terminology
b. Case terminology
c. Two sets of terms denoting four types of nominals
d. Terms denoting the parts of speech
e. Terms denoting an adverb
f. Terms denoting words, sentences and syllables

Phonological terminology

A list of ten phonological terms occurs in the Samantapāsādikā (p.1399) in a verse form in the context of the correct pronunciation of the Pali in the Kammavācā. The verse reads:

Sithila Dhanitaṃ ca dīgharassaṃ garukaṃ lahukaṃ ca niggahītaṃ

Sambandhaṃ vavatthitaṃ vimuttaṃ dasadhā byaṅ janabuddhiyā pabhedo

Out of these, the first six terms denoting different varieties of phonemes occur for the first time at Milinadapa□ha (MP: 344) the terms such as dhīgha (long), rassa (short), garuka (metrically long) and lahuka (metrically short) are common to both Sanskrit and Pali grammars. The terms sambandha (connected utterance) and vavatthita (disjoint utterance) are used to denote the connected or disjoint articulation of words in a sentence. In Sanskrit the conjunct articulation of the Vedic hymns is called samhitā whereas the disjoint articulation is known as padapāṭha. The remaining terms viz. sithila (non aspirated stops), dhanita (aspirated stops), niggahīta (nasal) and vimutta (oral) are unparalleled in Sanskrit. Out of these, the term niggahīta equivalent to the Sanskrit anusvāra is adopted by the all the three Pali grammarians. Aggavaṃsa is the only Pali grammarian who has included all these terms into his grammar and his defined them in rules Saddanīti 4.21. This attempt of his appears to be encyclopedic since sithila, dhanita, vimutta, sambandha and vavatthita are not used by him in the latter part of his grammar.

Case Terminology

The Pali Aṭṭhakathās have made use of the following terms to denote the grammatical cases.

Paccatta - Nominative
Upayoga- Accusative
Karaṇa- Instrumental
Sampadāniya- Dative
Nissakka - Ablative
Sāmi - Genitive
Bhumma - Locative
Ālapana - Vocative

Out of these, nissakka, bhumma and ālapana are peculiar to Pali. Ālapana is the only term, which has a canonical status. It is used in the Vinaya (III.73, 33) to denote the vocative and as such is adopted by the grammarians from Kaccāyana onwards.

The term paccatta (SKT.prattyātma) in the sense of the nominative probably occurred for the first time in the Vārtikas of Kāttyāyana (Vt. 6 on P.1.1.50). It literally means 'individually'. According to O.H. Pind (1997,p.27) the use of the term paccatta is nominated by the semantics of the Pali paccatta, evoking the idea of the nominative as denoting any given thing individually, i.e., its characters as such, and thus roughly corresponds to the concept of liṅga.

The use of the term upayoga in a technical sense goes back to Mahābhhāṣya (I.334) where Patañjali introduces the roots governing two accusatives. The verse reads as follows:

Duhiyā cirudhi prachibhikṣicināmu payoganimittamapūravavidhau

Bruviśāsiguṇena ca yat sacate tadakīrtitamācaritaṃ kavinā

The same verse is reproduced at Kāśikā (1.4.51). There the term upayoganimitta is explained as:

"Upayoga means that which is closely connected (with an action) such as milk etc. Cow etc. is its cause. The name karma is given to that Cow etc. which is the cause of milk etc. which is closely connected (with an action)". Thus in this context, the word upayoga signifies the direct object. The cause of this direct object is called upayoganimitta to which the karma designation is attributed by Pāṇini (1.4.51).

The term used for the ablative is nissakka from ni+sak meaning ‘to go out’. It is probably chosen for the given purpose as it conveys an away movement, which is the central idea conveyed by the ablative.

The term sāmi < svami (SKT) has its counterpart used in the discussion in Mahābhāṣya (1.464), where the expression svāmitva is used of the genitive relation rajñā puruaṣah. The term sāmi is adopted by the Pali grammarians to denote the genitive.

The term bhumma is equivalent to the Sanskrit bhaumya or bhumaya and is related to place. It occurs in the canon as an adjective and a noun. Aggavaṃsa whose grammar is influenced by the Aṯṭhakathās has occasionally resorted to this Aṯṭhakathā terminology in his Kārakakappa.

Two sets of terms denoting four types of nominals

i. The four types of nominals mentioned by Buddhaghosa are: (Vism, 209)

   a. āvatthika, referring to a specific state (in the existence of an entity) < SKT āvasthika, e.g. vaccho

   b. liṃgika, referring to based upon a characteristic mark, e.g. daṇḍī

   c. nemittika, referring to based upon an attribute (of a person), e.g. tevijjo

   d. adhiccasamuppanna, spontaneous like proper nouns, e.g. sirivaḍḍhaka

ii. Another set of four nominals is mentioned by Buddhaghosa. (As, 390)

a. samaññanāma, a name given by general assent, e.g. mahāsammato (D III, 93)

b. guṇanāma, a name expressing an attribute, e.g. bhagavā

c. kittināma, a name expressing honour, i.e., a proper name given at the birth ceremony.

d. opapattikanāma, original name, i.e., a name that is unalterably the same in time and space: purimakappe pi cando etarahi pi cando yeva. (As, 391) The term guṇanāma is analogous to naimittikanāma of the above list.

This terminology is hardly ever used in the Pali grammatical literature.

Terms denoting the parts of speech

The Pali Aṭṭhakathās mention four parts of speech (padavibhāga) viz. nāmapada, ākhyātapada, upasaggapada and nipātapada. Sumangalavilāsini (p.26) (on D I, p.1) identifies evaṃ as a nipātapada, me etc. as a nāmapada, paṭi (of the paṭipanno hoti) as an upasaggapada, and hoti as an ākhyātapada. This fourfold classification is first mentioned by Yāska in his Nirukta. In this tradition is known as catvāripadajātāni. In the view of the grammarians catvāripadajātāni refers to the fourfold classification of speech into nāma, ākhyāta, upasagga and nipāta. Patañjali has also mentioned this fold classification in his Mahābhāṣya. Thus in the case of padavibhāga, the Aṭṭhakathās seem to have been inspired by the Sanskrit grammatical tradition. This terminology has also found its way in the Pali grammatical parlance. Kaccāyana has named the second chapter of his grammar as nāmakappa. The rule, which prescribes

compounds in his grammar, reads: nāmānaṃ samāso yuttattho (Kacc. 318). The third chapter of Kaccāyana's grammar is called ākhyātakappa. The terms upasagga and nipāta are used by him in the rule: upasagganipātapubbako' byayibhāvo (Kacc. 321).

Term denoting an adverb

Bhāvanapuṃsaka is the term used in the Aṭṭhakathās to denote an adverb. It probably means 'a word in neuter denoting bhāva, i.e. an action'. In the discussion at Saddanīti (590) Aggavaṃsa observes: " Here in this regard, bhāvanapuṃsaka is used in the dispensation whereas kiriyāvisesana in the science of grammar". The term is however not used by Kaccāyana and Moggallāyana.

Terms denoting words, sentences and syllables

Terms nāmakāya, padakāya and vyañjanakāya in the sense of a collection of words, sentences and syllables occur in a passage at Samantapāsādikā (p.223), presumably quoted from the Mahā Aṭṭhakathā. This vocabulary seems to originate in the Buddhist Sanskrit literature and can be traced to the Vaibhāṣika theories of language, which Vasubandhu criticizes in the Abhidharmakoabhāṣya.

Conclusions

Although this limited vocabulary as shown above was available to Kaccāyana and his successors, they have preferred the use of only those terms, which were also established in the Sanskrit grammatical tradition except niggahīta, ālapana and bhāvanapuṃsaka. The Pali grammarians seem to have thought it better to use the terminology current in the grammatical parlance rather than the orthodox terminology used in the Aṭṭhakathās. Kaccāyana has acknowledged his

indebtedness to the Sanskrit grammar with regard to the technical terms in the rule parasamaññā payoge (Kacc. 9). By this rule, Kaccāyana has given his acceptance to several technical terms current in the Sanskrit grammar without ever defining them. Here the Vutti comments: "And those technical terms available in the Sanskrit treatises such as ghosa or aghosa are also used in this science, wherever there is an occasion for their usage". Commenting on the rule, Kaccāyana Vaṇṇanā says: "The foreign terminology is the terminology of others. It means the terminology is the terminology found elsewhere. It means the terminology available in the Sanskrit treatise. Payoga (usage) means using whenever there is an occasion for the usage, this is the relation. Foreign terms are: ghosa, aghosa, lopa, vaṇṇa, samāna, saṃyoga, liñga, pada, nipāta, upasagga, paccaya".

This shows that Kaccāyana's grammar presupposes the knowledge of the Sanskrit grammar in general and its technical terminology in particular. Later Aggavaṃsa tried to end this dependence on the Sanskrit grammar with respect to the technical terms by providing definitions of most of them.

References

All Pali texts referred to are edition of the Pali Text Society, London.

Abbreviations

As - Atthasālini
D - Dīghanikāya
Kacc – Kaccāyana
P - Pāṇini
SKT – Sanskrit
Vt – Vārtika
Vism – Visuddhimagga

Ancient Sources

1. A critical edition of Saddanīti, I-III (1928-1930), H. Smith. (press not mentioned)
2. Aṣṭādyāyi of Pāṇini, (1989), translated by S.M. Katre, Motilal Banarssidass, Delhi.
3. Mahābhāśya of Patañjali, (1952), Kielhon, Bhandarkar Oriental Research Institute, Pune.

Secondary Sources

4. Chatterji, K.C., (1964), Technical Terms and Technique of Sanskrit grammar, University of Calcutta.
5. Pind, O.H., (1997), Pali grammar and grammarians from Buddhaghosa to Vajirabuddhi, Bukkyo Kenkyu, Vol. XXVI.
6. Wijesekara, O.H. de A., (1993), Syntax of the cases in the Pali Nikāyas, The Postgraduate Institute of Pali and Buddhist Studies, University of Kelaniya, Sri Lanka.

ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ ශිලා ලේඛනවලින් හෙළිවන දේශපාලන සහ ආර්ථික ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

ආර්. කේ. එම්. ට්‍රිලීෂියා ඉන්ද්‍රාණි

ලංකා ඉතිහාසය අධ්‍යයනයේදී පර්යේෂණවලට ඉවහල් වන මූලාශ්‍ර අතරින් අතිශය විශ්වාස යෝග්‍ය යැයි සැලකිය යුත්තේ ශිලා ලේඛනයි. ශිලාලේඛණ සම්පූර්ණ ඓතිහාසික මූලාශ්‍ර නොවන බව ද සිහිතබා ගත යුතුය. සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයන්හි පවතින හිඩැස් සකස් කීම, සාවද්‍ය තොරතුරු නිරවද්‍ය කර ගැනීමටත්, අතිරික්ත එකතු කිරීම් වැනි කාර්යයන් සඳහා ශිලා ලේඛනවලින් නොමඳ සහායක් ලැබේ.

ශිලා ලේඛනයක පවතින වටිනාකම වන්නේ ඒවා බෙහෙවින්ම ඒ ඒ සිද්ධීන් පිළිබඳ සමකාලීන වාර්තා වීම නිසායි. සාමාන්‍යයෙන් සෙල්ලිපිවල ඇතුළත් බොහෝ කරුණු කෙරෙහි විශ්වාසය තබාගත හැකිය. නමුත් සැකයන් උපදින අවස්ථා ද නැත්තා නොවේ.[1] එවැනි ලේඛන පරීක්ෂා කිරීමේ දී සැලකිලිමත්වීම පර්යේෂකයෙකු සතු වගකීමයි. තව ද ඓතිහාසික වටිනාකම අඩුවීමට හේතුවන අලංකාරාදිය සාහිත්‍ය කෘතිවල තරම් ශිලා ලේඛණවල නොමැත. අන්තර්ගත වන තොරතුරු හා සමකාලීන නොවන ශිලා ලේඛන ද තිබෙන අතර ඒවාහි බොහෝ විට ශිලා ලේඛනය කරන අවස්ථාවට පෙර වූ සිද්ධීන් ඇතුළත්ය. සාහිත්‍ය කෘතියක මෙන් පූර්වකාලීන සිද්ධීන් ලේඛකයන් අභිරුචිය හා පවතින දේශපාලන සමාජ පසුබිම මත නැවත සකස් නොවන බැවින් අදාළ වන සමකාලීන සිද්ධීන් පමණක් කෙටියෙන් ස්ථිරව ගලක සටහන් කිරීම සිදුවන බැවින් ශිලා ලේඛනයක් සතු විශ්වාසනීයත්වය වඩා පුළුල් වේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ සාක්ෂරතාවයේ ආරම්භය පිළිබඳව විද්වතුන් විසින් නොයෙකුත් අදහස් පළකරනු ලැබේ. ලංකාවේ ශිලාලේඛන ආරම්භ වීමට මූලික පසුබිම වී ඇත්තේ දේවානම්පියතිස්ස රජුගේ සමයේදී සිදු වූ මහින්දාගමනයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසිනි.[2] තත්කාල වකවානුවේදී සෙල්ලිපි කරවීමේ ප්‍රධාන තේමාව වී තිබුණේ කිසිවෙකු විසින් භික්ෂූන්ට කරන ලද පරිත්‍යාගයන් සටහන් කර තැබීමය. ලංකාවේ පැරණිම ශිලාලේඛන හමුවන්නේ මිහින්තලය, වෙස්සගිරිය ආදි ස්ථානවලින්ය.[3] මිහින්තලයේ හමුවන "දෙවනපිය මහරකඩහ" යනුවෙන් ද "මහරකඩහ ගමිණි තිශහ" ලෙස සඳහන් ලිපිදෙක ඔහුගේම ලිපි බව පරණවිතානයන්ගේ මතයයි. තවද පැරණිම ලිපියක් ලෙස දෙවනපෑතිස් රජුගේ සහෝදරයෙකු වන උත්තිය මහ රජුගේ මිහින්තලා සෙල්ලිපිය සැලකිය හැක. එහි උත්තිය රජුගේ නම "ගමණි උති දෙවනපිය" යනුවෙන් සඳහන් වේ.[4] මේ ආකාරයට ආරම්භ වූ ශ්‍රී ලංකාවේ ශිලාලේඛණ නිර්මාණය නූතනය දක්වාම පැවත එන අතර එහි පවතින ස්ථිරභාවය නිසා පුළුල් විශ්වාසයකින් මාහැඟි මූලාශ්‍රයක් ලෙස භාවිතා කළ හැකිය.

විද්වතුන් විසින් ලංකාවේ පැරණිතම සෙල්ලිපි අයත් වන කාලවකවානුව ලෙස ක්‍රි.පූ. තුන්වන සියවසේ සිට ක්‍රි.ව. පළවන සියවස පමණ කාලය සැලකේ.[5] මෙම සෙල්ලිපි ආදි බ්‍රාහ්මී හෙවත් පූර්ව බ්‍රාහ්මී ශිලා ලේඛන ලෙස හඳුන්වයි. මෙම කාලය තුළ ශිලා ලේඛන කරවීමේ මූලික අරමුණ වී තිබුණේ දාන සහ ප්‍රදාන පිළිබඳව සටහන් කිරීමයි. මෙම ශිලාලේඛන ඇසුරු කර ගනිමින් සමකාලීන සමාජය පිළිබඳව පුළුල් ලෙස අධ්‍යයනය කළ හැකිය. එහිදී දේශපාලන, ආර්ථික, සමාජීය හා ආගමික ක්ෂේත්‍රයන්හි පැවති තත්වයන් හා ඒවායේ ඇතුළත්වන කරුණු බොහෝය. මෙම විමර්ශනයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය වන්නේ ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ අනාවරණය කරගත් ශිලා ලේඛන ඇසුරින් සමකාලීන සමාජය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක නිරත වීමයි.

මෙම පර්යේෂණයේ නිරත වීමේදී සෙනරත් පරණවිතානයන් විසින් ලංකාවේ බ්‍රාහ්මී සෙල්ලිපි පිළිබඳ අගනා පර්යේෂණාත්මක කෘතියක් ලෙස සැලකෙන Inscription of Ceylon නැමැති 1970

දී පළකරනු ලද මාහැඟි ග්‍රන්ථය පරිශීලනය කළ බව කෘතගුණ පූර්වකව ගෞරවයෙන් සිහිපත් කළ යුතුය. ප්‍රථමයෙන්ම මෙහිදී අවධානය යොමු වන්නේ ක්‍රි.පූ, යුගයේ පැවති දේශපාලන තත්වය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කරමින් එහි පැවති සංවිධානාත්මකභාවය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමයි. දේශපාලන ව්‍යුහය මුළු ලංකාවම ආවරණය වන පරිදි සැකසී තිබී ඇත. එනම් ක්‍රි.පූ, යුගයේ කේන්ද්‍රගත පාලන ක්‍රමයක් තිබූ බව ට සාක්ෂි හමුවේ. කිසියම් ප්‍රධාන රජ කෙනෙකු යටතේ පාලන කටයුතු ගෙන ගොස් ඇති බව පැහැදිලි වේ. ඒ යටතේ ප්‍රධාන නායකත්වය මහරජ කෙනෙකු සතු වූ බව ශිලා ලේඛන මගින් සනාථ වේ.

නිදසුන් ඃ

මිහින්තලා ශිලා ලේඛනයේ "දෙවනපිය මහරජ"[6]

නුවරගල ලිපියේ "දෙවනපිය මහරජ ගමිණි තිස"[7]

රජගල ලිපියේ "දෙවනපිය මහරඣහ බරියය...."[8]

අනුරාධපුර වෙස්සගිරය ලිපියේ "මහරජ"[9]

තවත් මිහින්තලේ ලිපි 3 ක[10] සහ දේවානම්පියතිස්ස රජුගේ බාල සොහොයුරෙක් වූ උත්තිය රජු ගැන සඳහන් කරන ලිපියේ ද මහරජ යන්න හමුවේ.[11] මෙසේ මහරජ යන්න හැඳින්වීමෙන් ගම්‍ය වන්නේ මහරජ කෙනෙකු සිටි බවයි.

රජ, මහරජ යන දෙක ද එකල යෙදී තිබුණේ උපාධි නාමයන් ලෙසිනි. ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ දී රජ-මහරජ න නාම දෙකම සුවිශේෂයෙන් භාවිත වුව ද ක්‍රිස්තු වර්ෂයේ පළවන සියවසින් පසු මහරජ යන්න පමණක් වැඩිපුර භාවිතයෙහි යෙදින. දෙවනපිය යන්න සේම මහරජ යන නාමය දරන සියලුම රජවරු අනුරාධපුරය රාජධනිය කොටගෙන පාලනය කළහ'යි මහාවංසයේ සඳහන් පුද්ලගලයන් යයි සොයා ගෙන තිබේ යැයි කියතත් එය එසේ නොපිළිගත හැකිය. මුල් අවදියේ දි ශ්‍රී ලංකාවේ නායකයා රජ, මහරජ යනුවෙන් හැඳින්වූ බව පූර්වෝක්ත ශිලාලේඛන ඇසුරින් තහවුරු කරගත හැකිය. (සඳහන් කර ඇත්තේ ශිලා ලිපි කිහිපයක් පමණි)

මහරජ හැරුණ විට උප රජ කෙනෙකු සිටි බවට සෙල්ලිපි සාධක රැසක් අපට හමුවේ. පහත නිදසුන් කිහිපයකි.

කුසලානන්ද ලිපිය :අපරජ නග පුක අභය[12]

පිච්චන්දියාව ලිපිය : උපරක්ඛ අමරතිහ[13]

මොට්ටයාකල්ලුලිපිය : උපරජ නග[14]

ක්‍රි.පූ. යුගයේ පටන් පැවති මේ පදවිය ලත් අය රට පාලනය කළේ රුහුණු ප්‍රදේශයේ සිටයි. බොහෝ සෙල්ලිපි රුහුණෙන් හමු වී තිබේ. උපරාජ යන්න නිල නාමයක් පමණක් නොව වගකීම් සහිත ධූරයකි. සමහරවිට යුවරජ උපරාජ තනතුරු ද දරන ලදි. එසේම රජ පවුලට අයත් කෙනෙකුට තනතුර පවරන ලද්දකි.

මහරජ, උපරජ හැරුණ විට බ්‍රාහ්මී ශිලා ලේඛනවල පජිත රාජ නමින් හැඳින්වූ අයෙක් පිළිබඳව ද දක්නට ලැබේ.

ඇඹුල් අඹේ ශිලාලේඛනය - පජිනරජහ පුත තිශයහ[15]

බොහෝ විට මොහු ප්‍රාදේශීය පාලකයෙකු ලෙස සිටියා විය හැකිය. එමෙන්ම දීපරාජ නම් තනතුරක් පිළිබඳව ද සාක්ෂි හමුවේ.

මිහින්තලය 37 වන ලිපිය:දීපරඝ කධිතය මහබිය ලෙණ ශගශ[16]

ඉහත ලිපියේ අර්ථය ගත් විට දීපරාජගේ දුව මහාබියගේ ලෙණ සංඝයාට පූජා කළ බවයි. ආර්.ඒ.එල්.එම්. ගුණවර්ධනයන්ගේ අදහස වන්නේ දීපරාජ යන නාමය නාගදීප ප්‍රදේශය පාලනය කළ පාලකයින් වෙතින් උපන් විරුද නාමයක් බවත්, පසුකලෙක රට එක්සේසත් වූ විට මේ ප්‍රදේශය පාලනය කිරීම සඳහා අනුරාධපුර පාලකයින් පත්කළ කුමාරවරුන් දිගටම මේ විරුද නාමය භාවිතා කළ බව සිතිය හැකි බවයි.[17] තවද ආරිය ලගමුවගේ අදහස වන්නේ දීපරාජ නම් රජු සාමාන්‍ය ප්‍රාදේශික රජ කෙනෙකු බව මහරජ යන්න සඳහන් නොවීමෙන් පෙනෙන බැවින් සලකයි. එසේම එතුමා තවදුරටත් පවසනුයේ දීප යනු ජලයෙන් වට වූ "දිවයින" යන අර්ථය දෙන්නක් බවත්, මේ රජු සමුද්‍රය ආශ්‍රිත කිසියම් උප රාජධානියක රජ කෙනෙකු ලෙස සිටි බව ඔහුගේ මතයයි.[18]

දීපරාජ යනු දිවයිනට අධිපති රජ නමින් හෝ කොටසකට රජ ද විය හැකි යැයි අපට අනුමාන කළ හැකිය. සමහරවිට කුඩා දිවයින් හෝ ජලයෙන් වට වූ මහවැලි ගඟේ එගොඩ කොටසක් හෝ වන්නට ද ඇත. එනම් ප්‍රධාන රජ යටතේ තවත් රජවරු කිහිප තලයක්ම වූ බවයි. මහරජට උපකාරයක් සේ උපරජ, පජින රාජ, දීපරාජ යන නමින් මොවුන් ඊට සමතලයේ හෝ සිටින්නට ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකිය.

රජුගේ පාලනය ක්‍රමවත්ව සංවිධානාත්මකව පවත්වාගෙන යෑම සඳහා විශාල නිලධාරී පිරිසක් සිටි බව ශිලා ලේඛන මගින් පැහැදිලි වේ. රජුට සහාය වූ නිලධාරීන් අතරින් ඇමති වැදගත් නිලධාරියෙකු ලෙස හැඳින්විය හැකිය. නිදසුන් ලෙස සෙල්ලිපි කිහිපයක් පහත සඳහන් වේ.

රිටිගල 267 ලිපියෙහි[19]

"මහමත බමදත පුත පුරුමක බහිකෙ පුරුමුක පුසගුතේ"

එනම්, මහාමාත්‍ය බඹදත්ගේ පුත්‍ර ප්‍රමුඛ බාහිය ප්‍රමුඛ පුස්සගුප්ත යන්න අර්ථය වේ.

මහමත-මහාමාත්‍ය ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ පටන් පවත්නා නිල නාමයකි.[20] උඩුකන්දර ලිපියේ "මහමෙති" ලෙස සඳහන් වේ.[21] "අමෙති" පරම්පරා පහක් පිළිබඳ කඳුරුවැව ලිපියේ සඳහන්ය. තවද බ්‍රාහ්මණයට ලිපියක "සගස ඇමති"පිළිබඳවත්[22] "අමාත්‍ය බතගු" පිළිබඳව අටුගොඩ ලිපියෙන් ද ප්‍රකාශ වේ.[23] මේ අනුව අමෙති, මහමෙති, නිල පාරම්පරිකව පැවත ආවේ යැයි සැක කරති. මෙසේ ඇමතිවරුන් සෘජුවම රාජ්‍ය පාලනයට සම්බන්ධ නොවී මහ ඇමති හරහා රජු හා සම්බන්ධතා පැවැත්වූවේ යන්න පිළිබඳව නිගමනය කළ හැකිය.

පාලන සංවිධානයේ විශේෂිත වූ නිලයක් ලෙස "සේනාපති" ධූරය හැඳින්විය හැකිය. සේනාපතියෙකුගේ ප්‍රධාන කාර්ය වන්නේ යුධ සේනා සංවිධානය කිරීම හා මෙහෙයවීමයි. මුල්කාලීන ශිලා ලේඛනවල සේනාපතිවරුන් පිළිබඳව සාක්ෂි හමු වේ.

සිතුල්පව්ව 620 ලිපියේ[24]

දෙවනපිය රජහ අබයශ සෙනපති පරුමක විනශ ලෙන"

මෙයින් ගම්‍ය වනුයේ රජු යටතේම සේනාධිපතිවරු සිටි බවට පෙනෙන කදිම නිදසුනකි. එසේම සේනාපතිවරුන් අධීක්ෂණය මෙහෙයවීම් සඳහා රජුට අමතරව මහ සෙන්පතියෙක් ද වූ බව රිටිගල ලිපියෙන් පැහැදිලි වේ.[25] සේනාපතියාට සුවිශේෂී ස්ථානයක හිමි වූ බව පිළිගත යුතුය. එනම් ලිඛිත මූලාශ්‍රයන්ට අනුව බල්ලාටනාග රජුගෙන් බලය පැහැර ගැනීමට තරම් සේනාපති ප්‍රබල වූ අවස්ථා හමු වේ.[26] එනම් ඇතැම් අවස්ථාවල රජුට වඩා සේනාපතිගේ බලය ඉස්මතු වූ බව පෙනේ. එක්සත් රජ්‍යයක් නිර්මාණය වීමේදී සේනාපතිගේ බලය ශක්තිය, කාර්යභාරය වර්ධනය වූ අතර පාලන බලය තව තවත් ජනතාව අතරට ගිය බව ක්‍රි.පූ. යුගයේ ශිලා ලේඛන අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි කරගත හැකිය.

පාලනය හා සම්බන්ධ තව අය ද සිටි බවට තොරතුරු රැසක් ශිලා ලේඛන ඇසුරින් ලැබේ. එනම්,

නිදසුන් :

මිහින්තලා ලිපියක "පරුමක ගුප්ත හා ඔහුගේ පුත් පරුමක සුමන" පිදූ ලෙනක් ගැන සඳහන් වේ.[27]

විහාරහල්මිල්ලෑව ලිපිය : පරුමක සුන්දර පිළිබඳව කියවේ.[28]

මොවුන් ග්‍රාමසේවකයන් හෝ ලේකම්වරුන් වැනි තනතුරක් දරුවාද යන්නත් සිතිය හැකිය. පරුමක යන්න ප්‍රාදේශීය උසස් නිලධාරීන්ටත් මපුර්මුකාදිය රජවරුන්ටත් භාවිත කළ බව පෙනේ. තවද අනුරාධපුර අවදියේ ගරුනමක් ලෙස රජවරුන්ගේ නාමයට යොදා ඇති බව ද සඳහන් වේ. සමහරු මෙය ප්‍රධාන හෝ අධිපති යනුවෙන් අර්ථය දක්වයි. මෙහි නියම තේරුම සෙවීම සඳහා මුලර්, බෝයර්, ගෛගර් වික්‍රමසිංහ ආදී සුප්‍රකට පඬිවරුන් උත්සාහ කර ඇත. ඒ අනුව රටේ වැසියාගේ ශ්‍රේණියේ, ගෝත්‍රයේ, කුලයේ ප්‍රධානියා, නායකයා, ලොක්කා, ශ්‍රේෂ්ඨයා, ශ්‍රීමතා යන අර්ථවාචී ගුණ වචනයක් හෝ විරුද නාමයක් ලෙස භාවිතා කර ඇති බව

සිතිය හැකිය. පරුමක හැරුණු විට 'ගපති" යන්න මිහින්තලා 5 ලිපිය මගින් හමු වේ.

"ගපති" චේ ඣිතය උපසික විශ (කා) ලෙණෙ"[29]

එනම් ගෘහපති චේතගේ දුව වන විශාඛා උපාසිකාවගේ ලෙණ යන්නයි. මෙයින් අපට අනුමාන කළ හැක්කේ පවුල් කීඵයක හෝ පවුලක ප්‍රධානියා මේ නමින් හඳුනාගත් බවයි.

තවද "ගමික" යන තනතුරු නාමය හමුවේ.[30]

ගමික යන්න මිහින්තලා කන්දේ අපර බ්‍රාහ්මී ලිපිවල ඇත.

"ගමික උදහ පුතහ මෙළනකහ ලෙණෙ චතුදිශ ශගශ"[31] ගම්පති උදයගේ පුත්‍ර මෙළනකහගේ ලෙණ සිවුදින සඟුනයට යන්න අර්ථය වේ. ගමිකයන් පිළිබඳව බොහෝ පළාත්වලින් ශිලාලේඛන සාධක හමුවීම නිසා ඔවුන්ගේ පුළුල් ව්‍යාප්තියක් දැකිය හැකිය. ශිලා ලේඛනවල සඳහන් තොරතුරුවලට අනුව ග්‍රාමීය කටයුතු වඩත් ක්‍රමිකව හා සංවිධානාත්මකව ඉටුකර ගැනීම සඳහා ගෘහපතිවරුන් ග්‍රාමීය මට්ටමෙන් එක්රැස්ව සිටියා විය යුතුය. ඔවුන් එකී කාර්යයන් ඉටුකර ගන්නා විට නායකත්වය දිය හැකි පුද්ගලයෙක් තෝරාගන්නට ඇත. ඔහුව ගමික ලෙස හඳුන්වන්නට ඇතැයි කියා ද අනුමාන කළ හැකිය. නැතිනම් පැරණි පාලන සංවිධානය අනුව ගම යන්නෙන් ප්‍රධානියාය. පරුමක, ගමිකලා සම තත්ත්වයේ සිටින්නට ද ඇත. එසේත් නොමැති නම් සුවිශේෂී වූ කාර්යයක් තිබුණා වන්නට ද පුළුවන් යයි අපට සිතීමට පුළුවන.

රාජ්‍ය පාලන කටයුතු ක්‍රමවත්ව ගොඩනැගීම සඳහා රජු වටා නිලධාරී මණ්ඩලයක් සිටි බව පෙනේ. දිවයිනේ සෑම අංශයක්ම ක්‍රමවත්ව සංවිධානයට ඒ ඒ අංශ භාර අධ්‍යක්ෂකවරයෙක් සිටි බව සාක්ෂි හමු වේ.

නිදසුන් :

පකර අදෙක (මාර්ග අධ්‍යක්ෂ)32

පණදක (වාණිජ අධ්‍යක්ෂ)[33]

හති අදෙක (හස්ති අධ්‍යක්ෂ)[34]

අශ අදෙක (අශ්ව අධ්‍යක්ෂ)[35]

සිවිකා අදෙක (දෝලා අධ්‍යක්ෂ)[36]

රූප අදෙක (කාසි අධ්‍යක්ෂ)[37]

නට අදෙක (නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂ)[38]

ලෙස රජුට සිටි අධ්‍යක්ෂවරු කිහිපදෙනෙකි. එනම් රටේ සෑම අංශයක්ම භාරව අධ්‍යක්ෂවරයෙකු සිටි බවයි. රජුට සහාය වූ තවත් නිලධාරියෙකු මෙම තනතුර හමුවන්නේ පණ්ඩුකාභය රජු දවසයි. එනම් නගර සීමා ලකුණු කර නගර ගුත්තික තනතුර අබයට පැවරූ බව මහාවංසයේ සඳහන්ය.[39]

එනම් නගර පාලනය මුල් අවදියේ සිට පැවති බව පැහැදිලිය. නිදසුන් පහත වේ.

තෝරමයිලෑව 1219 ලිපිය : නගරගුත්තික තනතුර[40]

මහඇළගමුව ලිපිය : පරුමක දත්ත නම් නගර ගුත්තික තනතුර[41]

එනම් නගරයේ ආරක්ෂාව, පවිත්‍ර පාලන කටයුතු මොවුන් සතුව තිබෙන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකිය.

පූර්වෝක්තයෙන් සඳහන් කළ රාජ්‍ය පාලන කටටුතු හා සබැඳි නිලධාරීන්ට අමතරව බ්‍රාහ්මී ශිලා ලිපි ඇසුරු කර ගනිමින් රෝහණ රාජ්‍යයේ සිට අනුරාධපුරයට පැමිණි රජවරුන් හඳුනා ගත හැකිය.

මහාවංශයට අනුව අනුරාධපුරයට පැමිණි මුල්ම රජු දුටු ගැමුණුය.[42] තවද අසේළ රජ රෝහණයේ සිට අනුරාධපුරයට පැමිණි බව මිහින්තලේ බ්‍රාහ්මී ලෙන් ලිපියකින් අනාවරණය වේ.[43] ගමණි දම රජුගේ පුත් අසේල නම් කුමරුන්ගේ ලෙන් පූජාවක්

මෙම ලිපියේ සඳහන්ය. මිහින්තලයේම තවත් ලිපියක ගමණි දම රජ යන්න සඳහන් වේ.[44] බෝවත්තේගල ලිපියට[45] අනුව දම රජු යනු දසභාතික රජුන්ගේ වැඩිමහල්ලාගේ පුත්‍රයා වන අතර එම ලිපිවල සඳහන් දම රජුගේ පුත් මහතිස යනු මහාවංශයේ සඳහන් කැලණිතිස්ස රජු විය හැකි බවට විද්වතුන් කිහිපදෙනෙකු විසින් අදහස් ප්‍රකාශ කොට තිබේ. එනම් පරණවිතාන ශූරීන්, සිරිමල් රණවැල්ල, මේධානන්ද හිමි හා වනරතන හිමියන් ඒ අතර අදහස් දක්වති. මෙසේ රුහුණු රාජ්‍ය හා අනුරාධපුරය අතර සම්බන්ධකම් තිබූ බව මේ අනුව පෙනේ. මෙය තවදුරටත් තහවුරු වන්නේ දේවානම්පියතිස්ස රජු අනුරාධපුරයේ ශ්‍රී මහා බෝධි අංකුරයක් රෝපණය කරන උත්සවයට කාජරග්‍රාම හා චන්දන ගාම ක්ෂත්‍රියයන්ට ආරාධනා කොට තිබූ බව මහාවංශය සාක්ෂි දරයි.[46] එනම් ඈත අතීතයේ සිටම අනුරාධපුරය හා රෝහණයේ කතරගම හා චන්දනගාම වැනි ප්‍රදේශ හා එහි පාලකයන් අතර පැවති සම්බන්ධකම් පැහැදිලි වේ. එනම් දිවයිනේ පාලන ප්‍රදේශ බෙදී පැවතියද එම පාලන ප්‍රදේශ අතර වූ පාලකයන් සමග මනා සබැඳියාවක් එදා පාලකයින් අතර පැවති බවට මෙය කදිම නිදර්ශනයකි.

පූර්වෝක්ත පරිදි ක්‍රි.පූ. යුගයේ දේශපාලන ක්‍රියාවලිය පිළිබඳ අධ්‍යයනයේදී පැහැදිලි වන්නේ පහතම තලයක සිට රජු දක්වා වූ ක්‍රමික පාලන ස්ථර කිහිපයකට බෙදී ගිය සංවිදිත වූ පාලන රාමුවක් එදා පැවති බවයි. යම් පැනයකට ජනතාව මුහුණ දුන් විට ඒවා ඉදිරියට ගෙන යාමේ ක්‍රියාවලියක් විය. මේ අනුව තීරණය කළ හැක්කේ ක්‍රි.පූ. යුගයේ ඉතාමත් සංවිධිත වූ පාලන ජාලයක් පැවති බවයි.

දේශපාලන ක්‍රියාවලිය හැරුණ විට ක්‍රි.පූ, යුගයේ පැවති ආර්ථික රටාව පිළිබඳව අධ්‍යයනය කිරීමේදී ගොවිතැනට මුල්තැනක් දුන් කෘෂිකාර්මික ජීවනෝපායක් ගෙන ගිය පිරිසක් ජීවත් වූ බවට ශිලා ලේඛනමය සාධක හමු වේ. මෙහිදී කෘෂිකර්මාන්තය හා වාරි කර්මාන්තය එකිනෙකට සමගාමීව පැවති බව පැහැදිලි වේ. ශිලා ලේඛනවල කුඹුර නැතහොත් කෙත් පිළිබඳව සඳහන් වේ.

1. ගල්කිරිකන්ද ලිපිය : භාතිකාභය රජු විසින් කුඹුරු හයක් විහාරයකට ලබාදුන් බව[47]
2. අලුත්ගල් විහාරේ ගිරිලිපිය : කුලකරිහි කෙත., විහිරක කෙත, පරිචිතක කෙත, තලවිය කෙත යනුවෙන් කරීස අටක කුඹුරු ප්‍රදානයක් පිළිබඳව[48]
3. බ්‍රාහ්මණයාතොට ලිපිය : සිතුල්පව්ව විහාරයට කළ කුඹුරු පිදීමක්[49]

සෙල්ලිපි සාධකවලට අමතරව මහාවංසය, සීහල වත්ථුපකරණය, රසවාහිනිය ආදි මූලාශ්‍රය මගින් ලංකාවේ කෘෂිකර්මාන්තය පිළිබඳ අගනා දත්ත ලබාගත හැකිය.[50]

මෙසේ කුඹුරු, කෙත පිළිබඳව සඳහන් වීමෙන් කෘෂිකර්මය හා සබැඳි ජීවන රටාව හඳුනාගත හැකිය. මඩ ගොවිතැනට අමතරව ඉඩම් වගාවන් ගෙවතු වගාවන් ද ඇතුළත්ව තිබූ බව පෙනේ.

1. මිහින්තලේ ගිරි ලිපියක පොල් වතු පිළිබඳව[51]
2 වෙහෙරකෙම් ලිපිය හා හත්තරගම ලිපිය : කපුවගාව පිළිබඳව[52]

මිට අමතරව දුටුගැමුණු රජු මරණ මඤ්චකයේ සිටින අවස්ථාවේදී මහාසෑය ඉතිරි කොටස් රියන් 120 ක් උසට සන්නාලියන් ලවා ටික වේලාවකින් සම්පූර්ණ කළ බව දැක්වේ.[53] එනම් රෙදිපිළි සුලභව තිබූ බවත් සන්නාලියන් විශාල සංඛ්‍යාවක් සිටි බවත් ගම්‍ය වේ. එනම් ජනප්‍රිය වගාවක් ලෙස කපු වගාව තිබුණා වන්නට පුළුවන.

තත්කාලීන යුගයේ ජනතාවගේ ජීවන රටාවේ ජලයට ප්‍රමුඛ තැනක් හිමිකර දී ඇත. එම නිසා ඔවුන් වැව් අමුණු ඇළ මාර්ග නිර්මාණය කළ බවට බොහෝ සාධක ශිලාලේඛන මගින් සනාථ වේ. වැව් හිමියන් සිටි බවට සෙල්ලිපිවලින් තොරතුරු ලැබේ.

"සිද්ධම්, යව වවික වවිහමිකචූලහුමනක ලෙණෙ උපසක හුමය"[54]

අර්ථයක් වේවා! යව වැවේ හිමියා වූ චූලහුමනගේ (සහ) හුම උපාසිකාවගේ ලෙණ" (දෙන ලදි)

මේ ආකාරයට වැව් දහස් ගණනක් පැවති බවට ශිලා ලේඛන සාධක අපට හමුවේ. ඉහතින් දක්වා ඇත්තේ එක් නිදර්ශනයක් පමණි.

සාමාන්‍යයෙන් පැරණි සමාජයේ මහ වැව් අයිති රජතුමාටත් කුඩා වැව් මහජනයා සතුව ද පැවති බව පෙනේ. තවද ගනේකන්ද විහාරයේ ලිපියෙන් ද[55] ආර්ථික අංශයෙහි තොරතුරු රැසක් අනාවරණය කරගත හැකිය. මෙම ලිපියෙහි ගමෙහි සමෘද්ධිය සඳහා වේල්ලක් හැදීම පිළිබඳ කම්කරුවන් සහභාගී වීමත් පිළිබඳව සඳහන් වේ. එනම් එදා සමාජය තුළ ආර්ථික ව්‍යූහය ගොවිතැන මත පදනම් වූ බැවින් වේල්ලක් බැඳීම පිළිබඳ අවශ්‍යතාවය මතුවන්නට ඇත.

ක්‍රි.පූ, යුගයේ ගොවිතැනට අමතරව වෙළඳාම ද තිබූ බවට සාක්ෂි හමු වේ. අභයගිරිය ශිලා ලේඛනය,[56] පෙරියපුලියකුලම ලිපිවල[57] එන දෙමළ වෙළඳුන් ගැන සඳහන් වීමෙන් ගම්‍ය වනුයේ මේ දමිළ ජනතාව බොහෝ විට ඉන්දියාවේ සිට ලංකාවට පැමිණි බවයි. එමෙන්ම බොහෝ විට අන්තර්ජාතික වෙළඳාමක් පැවති බවට කදිම සාධක හමු වේ. දුවේගල ලිපියේ[58] එන නැවක සංකේතය මගින් පෙනෙනුයේ මුහුදු යාත්‍රා පිලිබඳව ඔවුන් දැන සිටි බවයි. තවද පරමාකන්ද ලිපියේ "පරුමක දුත නවිකහ"[59] යනුවෙන් ප්‍රමුඛ දූත නාවිකයාගේ ලෙන ලෙස සැලකිය හැක. එනම් සමුද්‍රය හරහා වාණිජ සම්න්ධතා පැවති බව සනාථ වේ. දිවයිනේ නිෂ්පාදිත රන්, රිදී, මැණික්, ඇත් දත්, කැටයම් යනාදී බොහෝ දේ හුවමාරු වන්නට ඇත.

ආර්ථික ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ අධ්‍යයනයේදී විවිධ ශ්‍රේණි හා සංස්ථා තිබූ බවටත් සාධක තිබේ. නිදසුන පහත වේ.

ගනේකන්දවිහාර ලිපිය:[60] ලෝකුරුවන්ගේ ජ්‍යෙෂ්ඨයා වූ චර තිස්ස හා කම්මාරනාග අනු ජ්‍යෙෂ්ඨයා... එනම් යකඩ කර්මාන්තය පැවති බවයි.

නුවරකන්ද ලිපියේ[61] දුණු ශිල්පය පිළිබඳව

එසේම ආර්ථික වශයෙන් වාසිදායක තවත් වෙළඳාමක් වූයේ මැණික් කර්මාන්තයයි. ක්‍රිස්තු පූර්ව යුගයේ සිට මැණික් කර්මාන්තයේ නියැලුණු පිරිස් සිටි බවට සාධක ලැබේ.

උදාඃ මණි. මණිකාර, මණිකර ලෙස ශිලා ලේඛනවල සඳහන් වේ. මෙහි අදහස මැණික් කපන්නා බව පරණවිතාන ශූරීන්ගේ අදහසයි.[62] තවද තඹ ආශ්‍රිත කර්මාන්තයන්හි නියැලි පුද්ගලයන් පිළිබඳව පෙරියපුලියන්කුලම ලිපි දෙක තබකර, තිශ, තවකර ප්‍රතශ' යනුවෙන් තඹ කර්මාන්තයේ යෙදුණු පුද්ගලයන් පිළිබඳ තතු තිබේ.[63] ශිලාලේඛනවල තලදර, තුලදර ලෙස රත්‍රන් හා කටයුතුවල නියුක්ත වූවන් බව සඳහන් වේ.[64] එසේම ක්‍රි.පූ. යුගයට අයත් ශිලාලේඛන කිහිපයකම කුඹල් කර්මාන්තය සම්බන්ධ වූ පුද්ගල තතු තිබේ.

උදාඃ වේගිරිදේවාල ලිපිය[65] කුබකර සොණහ....

කුම්භකාර සෝණ නැමැත්තෙතු බව මීට අමතරව කැටයම් හා ආශ්‍රිත ඊකියාවල යෙදී සිටි පුද්ගල නාම හමුවේ.

උදා ඃ සිතුල්පව්ව ලිපිය ඃ වඩක ශොණශ හා වඩක ශුවතිය එනම්, වඩු කර්මාන්තය පැවති බව සිතිය හැකිය.

පුරාතන සමාජයේ මුදල් භාවිත වූ බවට ද සාක්ෂි හමු වේ. "රූපවාපර" රූප්පය රුපියල් යන වචනය හමුවේ. එනම් එදා සමාජයේ මුදල් භාවිතා කළ බව අනුමාන කළ හැකිය. පරණවිතාන ශූරින් පවසනුයේ රූපවාපරයන්ගේ කාර්යය නම් කාසි අච්චු ගසා විකිණීම බවයි. මේ බව කඳුරුවැව 1205 ලිපිය මගින් සනාථ වේ.[66]

ගහපති රූපදක තිශහ ලෙසත් පෙරියකාඩු විහාර ලිපියේ වේ.[67] මීට අමතරව භාවිත වූ කහවණු පිළිබඳව විලේවැව ලිපියේ[68] අංගමුව ලිපියේ,[69] සිතුල් පව්ව,[70] වෙහෙරකෙම[71] වැනි ශිලා ලේඛනවල දත්ත ඇතුළත්ය. මෙසේ පුරාතන සමාජය තුළ මුදල් සංස්රක්ෂණය වීම ආර්ථික ලෙස ඒ සමාජයේ ප්‍රගතිය විදහා දක්වන්නකි.

ආර්ථික ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳව අධ්‍යයනයේ දී භාණ්ඩාග ාරිකගේ කාර්යය ඉතා වැදගත්ය. භාණ්ඩාගාරිකයන් විසූ බවට තොරතුරු ලැබේ. උදා ඃ සිතුල්පව්ව,[72] නුවරකන්ද,[73] තෝරමයිලෑව,[74] මිහින්තලය[75] ආදි ශිලාලිපිවල සඳහන්ය. බදු රැස් කිරීම, ධනධාන්‍ය ආදිය භාරව කටයුතු කළ පුද්ගලයා "බඩගරික" විය. භාණ්ඩාගාරය නම් රාජකීය සංස්ථාවේ නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය හා සම්බන්ධව සේවය කරන්නට ඇත. තවද අයකවරුන් සිටි බටවත් සාධක ලැබේ.

නිදසුන් ඃ කන්දේගමකන්ද ශිලා ලිපිය[76] අයක නම් නිලධාරියා ගැන සඳහන් වේ.

පූර්වෝක්තියෙන් සඳහන් කළ දත්තයන් ගෙන් සමස්තයක් ලෙස සලකා බලන විට ක්‍රි. පූ. යුගයේ ආර්ථිකය ප්‍රධාන ලෙස ගොවිතැන පදනම් කරගෙන තිබූ බවත් ඊට අමතරව වෙනත් කර්මාන්ත අංශයෙන් සේම ආර්ථිකය ක්ෂේත්‍රය සමඟ අත්වැල් බැඳගත් සුවිශේෂී නිලධාරී මංඩලයකින් සමන්විත වූ බවට සාක්ෂි හමු වූ බව කීම යුක්ති යුක්තය.

මේ ආකාරයට ක්‍රි. පූ. යුගයේ ශිලා ලේඛන අධ්‍යයනය කිරීම මගින් සමකාලීනව පැමිණි දේශපාලන රටාව හා ආර්ථිකය හඳුනා ගැනිමට මහඟු පිටුවහලක් බව පැහැදිලිය.

ආන්තික සටහන්

1 ලියනගමගේ. ඒ. 1961, පිටුව 34.

2 මහාවංසය, හික්කඩුවේ ශ්‍රී සුමංගල, බටුවන්තුඩාවේ දේවරක්ඛිත සංස්කරණය, රත්නාකාර පොත් ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1969, පරි. 13, පළ 15 පිට.

3 ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතිහාසය ෂ කොටස, අධ්‍යාපන ග්‍රන්ථ ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, 1994, පිටුව 17.

4 Epigraphia Zeylanica.vol. I Part II, No. 2 & 31.

5 Incriptions Ceylon, Vol i part IV, No. 46.

6 Nicholas, C. W. "The Tittle of the Sinhalese kings as recorded in the Inscriptions of 3rd Century B.C. to

3rd Century A.C.", University of Ceylon Review vol. VII, No. 4. (1949), 238, P. 60-64 / පරණවිතාන එස්, Inscriptions of Ceylon, vol I, Colombo, 1970, Xvii / විමලාකන්ද තෙන්නකෝන්, පැරණි ලංකාව හා ශිලා ලිපි, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, 1957, වග 25ග

7 Paranavitana, s, Inscriptions of Ceylon, vol. II, part I, Late Brahimi Inscriptions, Dept. of Archelogy, 1983, 33p.

8 Ibid, 1970, No. 193, p. 16.

9 Ibid, pp. 23 / ලගමුව ආරිය, මිහින්තලා සෙල්ලිපිය, කතෘ ප්‍රකාශන, 2009, 37 පිටුව.

10 Paranavitana, s, Inscription of ceylon, vol I, No 939/ Epepllaia zeylarika vol V, Part II, 232 p.

11 Ibid, No. 34, 46, 47.

12 Ibid, LII, No. III, V / E. Z, vol V, Part II, 231-232 p.

13 අමරවංශ හිමි, කෑත්මලේ, ලක්දිව සෙල්ලිපි, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සමාගම, කොළඹ, 1969 පිටුව 103.

14 Paranavitana, 1970, No. 02, pp. 2-4.

15 Ibid, No. 487, P. 37.

16 Ibid, Nos 831, P. 64.

17 Ibid

18 Gunawardana, R.A.L.H. 1982, Prelude to the state : An Early phase in the evolotion of political Instriptions in Ancient Sri Lanka, The Sri Lanka Journal of the Hamarities, Vol VIII, 1 & 2, pp. 1-39.

19 ලගමුව, ආරිය, මිහින්තලේ සෙල්ලිපි, කතෘ ප්‍රකාශනය, 2009, පිටුව 65.

20 Paranavitahan, S, 1983, 24 mqjre wxl x 16:1.

21 Ibid, 2001, No. 167, pp. 266-267.

22 Ibid, 1953, P. 412-418.

23 Ibid, 1970, No. 160, p. 13
24 Ibid, 1970, No. 797, p. 61
25 Ibid, 1970, No. 620, P. 47.
26 Ibid, 1970, No. 251, p. 20
27 මහාවංශය, 1996, පරි. 33, ගාථාව 33)
28 paranavithana 15, 1970, No. 7, p. 1.
29 Ibid, 1970, No. 119. p. 10
30 Ibid, 1970, No. 1109, p. 87.
31 ආරියපාල, ඇම්. බී. පුරාතන ලංකාව.
32 Paranavitana, s, 1970, No. 32, p. 3.
33 Ibild, 1970, No. 69, p. 5
34 Ibild, No. 1128, p. 89
35 Ibild, No. 9938, p. 78
36 Ibild, No. 355, p. 28
37 Ibild, Nos. 894-896, p. 69.
38 Ibild, No. 720, p. 62
39 Ibild, No. 379, p. 30
40 මහාවංසය, බටුවන්තුඩුවේ සුමංගල හිමි, 1996, පරි. 10, ගාථා 80.
41 Paranavithana, 5, 1970, No. 1219, p. 89.
42 Ibid, 1970, No. 230, p. 18.
43 uydjxYh" 1996" mß' 25" msgq' 1-116'
44 Paranavitana, s. 1970, No ii, p. 02/E.Z/ vol V part II, 213 p.
45 Ibid, No. 4, P. 05.
46 Ibid, No. 549, P. 80
47 මහාවංශය, ගාථා 19, පිටුව, 54, 55.
48 Paranavitana, s, 1983, No. 80, pp. 117-118.

49 Ibid, 2001, No. 138, p. 230.

50 DIas, Malani, 1991, Epigraphia Notes, No. 1-18, Dep. of Archelegy, Colombo, No. 7, p. 4.

51 එල්ලාවල, එච්., පුරාතන ලංකාවේ සමාජ ඉතිහාසය, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ, පිටුව 118ග

52 Paranavitana, s, 1983, No. 21, pp. 31-34.

53 Ibid, 1970, No. 696, 1160, p. 91-92.

54 මහාවංසය, ඞඞඞෂෂල 3ග

55 අමරවංශ හිමි, කොත්මලේ, ලක්දිව සෙල්ලිපි, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, 1969, පිටුව 81.

56 Paranavithana, s, 1970, No. 1215, P. 98.

57 Ibid, 2001, No. 133, pp. 226-227.

58 Ibid, 1970, No. 356-357, p. 28.

59 Ibid, 1983, No. 15, P. 21-23

60 Ibid, 1970, No. 1054, P. 83.

61 Paranavithana, s, 1970, No. 1198, p. 96.

62 Ibid, No. 925, p. 72

63 Ibid, No. XCVii

64 Ibid, Nos. 360-351, p. 28

65 Ibid, No. XCVIL

66 Ibid, No. 807, P. 62

67 Ibid, Nos 634-657, pp 48-49.

68 Ibid, No. 1205, p. 97

69 Ibid, No. 940

70 Ibid, 1983, No. 65, pp. 96-99

71 Ibid, 2001, No. 148, p. 243.

72 Ibid, 1983, No. 64, pp. 95-96.

73 Ibid, 2001, No. 165, pp. 262-266.

74 Ibid, 1970, No. 621, p. 47.

75 Ibid, No. 916, p. 71.

76 Ibid, No. 1035, p. 81

The Socio-cultural Background of Kōlam Theatre

W.B.A. Vitharana

Introduction

Generally, a Kōlam performance or Kōlam Maduva as it is popularly called is presented after reaping the harvest when the villagers are able to take time off from their occupational chores. This often falls in the month of April. As the venue of performance a holy site like the village temple or a public place in the area is generally selected. Or else, the compound of the house of a village chief who is a patron of Kōlam is chosen for the purpose. All villagers render their co-operation in earnest in carrying out the various duties in connection with the performance, such as preparing the arena, decorating the place and serving refreshments to the artists as well the spectators till the end of the performance in the following morning. The various requisites for preparing the arena, such as arecanut leaves, goraka branches, (Garcinia Cambogia) coconut flowers, flowers of the hintala (or marshy date) tree, king coconuts, betel-nuts, plantains and so on, and also oil cakes, milk-rice, banana etc. for refreshments are supplied by the villagers from their own households. This special feature that can be seen in connection with a Kōlam performance. There may be slight variations in the details and the manner in presenting a Kōlam performance. The two regions, Ambalangoda and

Mirissa (in southern Sri Lanka) where the Kōlam theatre is active in the present day can be taken as examples.

Socio-cultural background

The Mirissa tradition of Kōlam lays more emphasis on the devotional aspect. This Kōlam theatre is associated with the Pattini cult. Goddess Pattini is a paragon of conjugal fidelity, who is worshipped in the rituals of the Low-country and Sabara-gamuva region. The Paththini cult is a special feature of the Mirissa tradition. The villages of Marissa are divided into two fractions, namely, Udupila and Yatipila. After participating in the Pora-pol (or coconut-ball) game the two teams go round the village in procession, and in the final night the ritualistic dance called Gammadu is performed till dawn. It is customary to offer an oblation to Goddess Pattini in the morning. The Kōlam performance is presented in the evening on the same venue of the Pora-pol game in the previous day. The tradition has it that each family in the village contributes a dance number to the profession with artists wearing Kōlam masks but in the Ambalangoda tradition a Kōlam performance is given as an independent event and not in association with a ritual.

Nevertheless, it is clear that the Kōlam theatre has come down as a common social festival or as a cultural festival in the Sinhalese rural community. The popularity that the Kōlam theatre enjoyed in the past can be gauged from the fact that one Kōlam performance was repeatedly presented for about one week for several nights on end. (Sarachchandra,1968) It is interesting to note that the houses of those artists who played leading roles in the Kōlam theatre were called by the village folk by such names as the king's house, and the headman's house, as so on. Such houses can

be identified even today in Udupila village in Mirissa. This shows how far the Kōlam theatre is firmly embedded in the Sinhalese rural society as a folk art.

Even though the chief aim of the Kōlam is to provide entertainment, it can also be said to have a religious purpose behind it. Before the commencement of preparatory work connected with the Kōlam arena, be it in any part of the country, it is customary to invoke the blessings of the Buddha and his attendant deities. An offering-table close to the Vesatta (or woody screen) is a regular feature of every Kōlam outfit. However, the Kōlam tradition of Udupila, Mirissa, can be seen to lay more emphasis on ritualistic aspects than all the other Kōlam traditions in the island. In the Mirissa area, a Pora-pol festival and a Gammadu performance are held annually in honor of Goddess Pattini for ushering in general welfare and prosperity for the village and the country at large, particularly for warding off epidemics such as chicken-pox and small-pox. The tradition has it that a Kōlam performance with a ritualistic bent is held at the conclusion of these ceremonies.

In this way, the Pora-pol game and the Gammadu ritual dance held in honour of Goddess Pattini, followed by the Kōlam performance to wind up the series of festivals are arranged with the co-operation of all the villagers rendered with great devotion and commitment. The community participation in these festivals from beginning to end is a characteristic feature of folk arts as well as dance rituals. As in all the other healing rituals organized by the villagers, there is a clear pattern of rites and observances to be adhered to in connection with the Kōlam tradition of Mirissa. For example, the selection of the site, converting the arena into a temporary holy place, sprinkling of saffron water on the

ground (as a purificatory rite), consecration of the witch-doctor and similar rites and observances of ritualistic import can be noticed. In the Udupila village in Mirissa, from the day a Kōlam performance is fixed for public entertainment till it is over, the villagers refrain from partaking of fish and meat. That is because the Kōlam theatre is regarded as a beneficent ritual performed for ushering in divine protection and prosperity for the entire village.

A Kōlam presentation commences with salutation to the Triple Gem (i.e., Buddha, Dhamma and Sangha), followed by the propitiation of the four Guardian Deities, namely, Dhrtarastra, Virudha, Virupaksa and Vaisravana. This function is the prerogative of the leader of the Kōlam troupe, known here as 'Kōlam kuttame gurunnanse'. In other areas he is known by various names such as Kariyakaravana Rala, Toraturu Katakaru and Sabe Vidane. As the leader lights the traditional oil lamp, ceremonial drumming begins. This in a way serves as a method of rural communication. When they hear the drumming, the spectators start heading for the Kōlam arena. Then laudatory stanzas are recited in honor of the gods and seek permission of the spectators to start the show, for which the following stanza is recited:

Me sabhawehi sitina - Loku kuda hema mahathuna

Sathutu we balamina - dutoth waradak apen evasana

'Let all gentlemen, big and small, who are assembled here witness and enjoy this programme. Please bear with us should there be any lapse on our part'.

hese facts make it clear that the Kōlam theatre is a kind of folk play performed to provide entertainment as well as to propitiate deities. Further, the Kōlam serves to promote

social co-existence among the village folk. It is, however, unfortunate that in the present day, the Kōlam theatre is gradually moving away from the rural community.

The information provided by the books and monographs written on the Kōlam Theatre dwells on the propitiatory aspect marked by certain ritualistic features. Since the traditional account of the origin of Kōlam theatre from the steps taken to satisfy the longing of pregnant women, O. Pertold opines that it developed from a ritualistic dance performed for the protection of the womb.(Pertold,2006) To prove his contention, Pertold cites as evidential proof the Kōlam numbers such as Badadaru (Pregnant) Kōlam and the Pancanari (Five-women) Kōlama. He thinks that these are remnants of certain ritualistic rites performed in connection with a fertility cult.

But Prof. Sarachchandra thinks that it is not justifiable to pass judgment on the purpose of Kōlam theatre which combines a number of mutually unrelated features, relying only on a couple of features. (Sarachandra,1968) He further points out that there is a separate ritual called Ratayakuma performed for the well-being of pregnant women and that it also included a scene where a woman is lulling a baby to sleep. Prof. M.H. Guanatilaka, however, says that Pertold's view cannot be summarily dismissed if a dance is performed to satisfy the longing of a pregnant woman it is a pregnancy ritual. The Ratayakuma which is danced to ward off the evil eye of Kalukumara (a demon) is such a ritual. Therefore, in Prof. Gunatilaka's opinion, Kōlam is not just a facial comedy. To substantiate his position, he lists the following features of Kōlam. (Gunatilaka, 2007)

- The inclusion of Badadaru Kōlama.
- The Kōlam originated from satisfying a longing
- The scene of fondling a baby
- The Pancanari-ghata (Picture formed with five women) Kōlama
- The Narilata Kōlama, Ananga-Bhairava Kōlama, Giridevi Kōlama, Kavaraksa Kōlama and other numbers
- Dialogues suggesting the presence of pregnant women in the audience
- A similar pregnancy ritual bearing the same name is performed in South India is worth comparing.

All the foregoing information suggests that Kōlam is a folk art practiced as a ritual providing entertainment as well as propitiating certain divinities

In a study of the social- cultural background of Kōlam theatre, it is important to draw our attention on the areas in Sri Lanka where the theatre remains alive up to the present day. When we look at the social organization in the city of Ambalangoda, a noteworthy feature is that the vast majority of the population belongs to the Karava caste it is about 98 per cent. Those belonging to the other castes (Halagama, Bhinna, Rajaka, Navandanna.and Vahumpura.) Together make the balance 02 percent. According to professions, set apart for the different castes in the long past, the Karava people can be thought to have followed the fishing industry. Some scholars believe that the word 'karava' has derived from the Sanskrit 'kaurava' which in turn is a derivative noun from 'kuru' (the land of the Mahabharata war). (Roberts,1982) Hugh Neville thinks that the Karavas have their origin in South India. In Tamil this caste is known as Kariyar. Their arrival in Sri Lanka seems to have taken place

somewhere in the 10th century. (Dharmabandu,1962).The origin of the Karava community may, therefore, be traced back to the Kuru country that lay to the east of River Yamuna flowing near Delhi. Bryce Ryan also cited the Karava origin to "Kuru" of Kuruland in India. (Bryce,1993)

Some of the Kaurvas who were defeated in the Kuru-Pandava war continued to live under their cousin Yudhisthira. But the hard-liners among them who could not bear up the humiliation left the Kuru country and migrated to other countries. Some scholars believe that some of the Kauravas who thus migrated settled down in fat off countries like Java, Sumatra, South India and Lanka. (Dharmabandu,1982) Michael Roberts thinks that the Kauravas and Paravars speaking Sinhalese and Tamil, who live along the sea coast lying between Tangalle and Negombo, as well as those Tamil people who belong to the Karyar caste living along the eastern coast belong to one social group. (Roberts,1982) This shows that the coastal areas of Sri Lanka were inhabited by the Karava people from the remote past. The first permanent settlements in Ambalangoda were established centering round the fishing port Malanvatuna in Tambimulla (Hirewatta) and the fishing port at Vallewala in Patabendimulla. During the Portuguese rule and the Kandy Period, Ambalangoda appears to have been a fishing village which was inhabited by fishermen alone and where Ambalams (inns) had been erected as resting-places mainly for passers-by, carters and conveyors of goods. (De Silva,1999)The Sinhala Buddhist community constituted nearly 99% of the population of the Ambalangoda region, while the remaining 1% was made up with the Hindus, Muslim, Roman Catholics and Christians. To that 1% belonged the Sri Lanka Tamils, Indian Tamils, Sri Lankan Moors and Malays.(Census. 2001)

When we consider the socio-economic background of the Ambalangoda region, the fishing industry can be identified as a major factor. A vast majority of the city folk living along the sea coast as well as in the interior has taken up to fishing industry. Although the fishing industry was the profession set apart for the Karava caste, in later times, particularly during the Dutch and the British periods, their switching on to other professions has been conspicuous. S. Arsaratnam says that transporting goods by carts as well as by boats, canoes and rafts was a traditional profession of the Karava caste. (Arasarathnum,1969)

Apart from the fishing industry, the economy of this area is strengthened by very important cash crops like cinnamon, coconut, tea and rubber. The city of Ambalangoda is a centre for cinnamon trade. The main cash crop during the Portuguese and Dutch periods appears to have been the cinnamon cultivation. (Sinhala visvakosaya 1963) In addition, there is also a section of the population who earn their living by livestock farming, vegetable and fruit cultivation. Besides, fiber industries such as rope, mattress and carpet making, the copra industry and making of gunny bags are important cottage industries. Another noteworthy feature of this area is the presence of a number of families engaged in artistic pursuits such as wood-carving, furniture manufacture, carpentry, biralu (Rent) industry, mask-carving and Batik art. Although such families are small in number, Ambalangoda has earned a reputation for artists engaged in wood-carving. It appears that those who earned their living by carpentry bear surnames associated with that industry. The surnames such as Juvanvadu, Tukkavadu, Manavadu, Yatravadu, Alagiyavadu, Pemmavadu, Piniyavadu, Peduruvadu and Vadutantri belong to those families who

were known for carpentry of a very high standard. It appears that many Karava people who were engaged in fishing later changed their profession to carpentry.

And it is interesting to note that a number of generations that are leading exponents of the Kōlam theatre belong to such carpentry families as mentioned above. Juvanvadu and Tukkavadu are the most prominent among them.

In this study, it is necessary to focus our attention on the Mirissa region too. The Weligama regional secretariat division which includes Mirissa has socio-economic conditions quite similar to those of Ambalangoda. Of the people living within the Weligama Regional Council of the majority belong to the Karava caste. Most of them are engaged in fishing. Since Weligama has one of the most developed ports within the Matara district, the region contains a number of fishing villages. Mirissa is one of them. Apart from the fishing industry, the important cash crops grown in the region are coconut, cinnamon, tea, rubber and coffee. The cinnamon cultivation takes an important place. Tea, rubber and coconut constitute the principal cash crops, while coffee, pepper, cloves and nutmeg are grown as minor cash crops. Further, in the Weligama secretariat division can be seen such means of livelihood as coconut fiber industries, Beralu (Rent) toddy tapping, and making fishing nets artistic pursuits like carving of masks. As far as educational facilities are concerned, the Weligama division occupies a position as high as Ambalangoda. The Literacy rate in the Matara district is 88.6%. (Parisarika pethikada 2000) for primary and secondary education there are a considerable number of national schools, senior schools and junior schools.

The foregoing information furnished as socio-economic background of the Kōlam theatre makes it clear that the Kōlam theatre represents a cultural aspect closely associated with the Sinhalese rural society. The Kōlam theatre is a common socio-cultural event which obtains up to this day in the villages lying in the southern coastal belt of Sri Lanka. In a certain way, it can be regarded as a sort of social healing ritual. It is also clear that there was a social interaction between the artists associated with the Kōlam theatre and the people in the village. The Kōlam artists never deviated from the socio-economic pattern of the society in which they lived.

The economy of the reigns associated with the Kōlam theatre depended on fishing, agriculture, handicraft and carpentry. The Kōlam artists of these regions belong to generations engaged carpentry. This situation is specially seen in Ambalangoda, Artisan generations of Tukkawadu and Juwanwadu may be cited as examples. The craftsmen belonging to these generations display a special skill in wood carving. They were engaged in carpentry, wood carving and particularly ornate wood carving in temples and places of warship in the village. They had also some knowledge of architecture. It can be inferred that some time masks comes to be fashioned by artists. In this way, they must have been influenced by masks that were used in the rituals. In addition, they may have attempted through their masks to satirize certain prominent individuals in contemporary society. Take for example, Kōlam masks depicting the Mudali, the Arachchi and the Police constable. This study has revealed certain factors that in fashioning these masks the artisans appear to have been influenced by Indian masks and art of make-up.

Most of the generations of craftsmen connected with the Kōlam theatre belong to the Karawa cast and declare that they have an Indian origin. More belonging to these generations this chain holds the views that the ancestor of these Kōlam artists lived in close proximity to fishing harbors and that may used to go to places in India such as Kerala for trade. Thus in possible that masks, head-gears and make-up employed in folk theatres like Kudiyattam they sow in Kērala have exercised some influence in the fashioning of Kōlam masks. The view was held by Balan Nambiar is these exist mask dances associated with Theiam dances in Kerala. Head-dresses used in the Theiam dances tradition bear resemblance to the Raksasa head-gear seen in Kōlam. (Darmadasa,1999)

Furthermore, the Kōlam Thullal dance form prevalent in Kerala has some relevance to the Kōlam dance. In this dance, various masks are used representing different characters and they are made from light arecanut leaves and colored with red ,white, yellow, green, black and to forth.(Devi, 1990) These masks show some resemblance to our kōlam masks. The Sri Lankan Kōlam masks are more complex, more artistic and more diverse in form than these Indian masks, head-gear and make-up. Another characteristic feature of the Sri Lankan masks is that they are made of light wood. Thus, these artists may have fashioned these masks under local or foreign influence and with the experience they had received by studying various characters deeply. They may have developed the kōlam theatres subsequently.

In inquiring into the socio-economic and cultural background of the Kōlam theatre, its present position should also be taken into account.

The social relationship that existed between the Kōlam theatre and Sri Lankan rural society in the past is not to be seen now. It is also once in a moon that a Kōlam presentation is given the Kōlam theatre which had its performances presented annually during the Sinhala New year festival or in association with a Gammaduwa ritual is now held only once in special years. And finding sponsors even for this is a difficult task. The Kōlam Maduwa which was organized is the past as a social and cultural event attached much importance to local customs and religious observance. But in the present day most of there practices and observance are hardly performed. Similarly the Kōlam maduwa that presented on several days on end in today unfired to a few hours at night.

Nowadays, It is hard to see a Kōlam performance organized by the village folk in the in the traditional way. In the present day a Kōlam performance is generally organized by a certain institution or social organization. They pay some remuneration to the Kōlam troupe. But when a Kōlam Maduwa is organized at the village level, no fee is charged by the artist. Moreover, classical nature of Kōlam has come down nowadays and a large number or characters that figured in early Kōlam has disappeared. It has also become very difficult to find artist for a Kōlam performance. The main reason for this is the migration of even Kōlam artists to the capital or suburbs in search of better fortunes with the introduction of the open economy. Another reason for this situation is the fact that no Kōlam performances are organized these days at village level. Moreover, the lack patronage from the government or other institutions for the protection of the Kōlam theatre has also contributed to the decline of this folk theatre. In addition, the boost of the tourist

industry with the introduction of the open Economy has also affected the Kōlam theatre both favorably and unfavorably. Particularly because the Southern coastal belt has become a tourist attraction, it has boosted the economy of that region. With this there emerged a ready market for artistic products of this region. As a result of this the fashioning of masks has become an industry. This prompted the Kōlam artists to pay more attention to mask craft then to the playing of Kōlam.

The artistic excellent, the variety and lightness the Sri Lankan masks have made them very popular among tourists with the spread of this art in the Ambalangoda region, not only traditional Kōlam artists but also others took to mask industry. The fact that with a number of sales centers of masks have been located in the Ambalangoda region explains this position. The art of fashions masks did not become popular in other areas which are prevailing the Kōlam theatre than Ambalangoda. The economy of these areas depended on traditional Plantations, agriculture and various urban-based professions, the fact furnished above explain the socio-economic and cultural background of Kōlam theatre, has it was affected in the advent of the open economy and now the Kōlam theatre is moves away from the social as a living art.

References

Arasarathnum, S. (1969). lankave Landesi balaya. 1658-1687.Colombo: Dept of Education Published.

Bryce, Ryan. (1993). Caste in modern Ceylon. New Delhi: Navrang. Census. (2001).

Dharmabandu, T.S. (1962). Kaurawa vansa kathava. Moratuwa: D.P. Dodangoda & company.

De Silva, Ginendravansa. (1999). Ambalangoda Puranaya. Ambalangoda: Nagarasabava.

Darmadasa, K.N.O. (1999). Kōlam, Sinhala wishwakosa udtruti. Colombo: Sanskrutika katauthu Amathyansaya.

Devi, Ragini (1990). Dance Dialects of India. 2nd Edition. Delhi: Motilal Barnasidas.

Gunatilaka, M.H.(2007). Kōlam nataka ha Lankawe ves muhunu. Colombo: Rathna book Publisher.

Pertold, Otaker. (2006). Ceremonial dances of The Sinhalese. Dehiwala: Thisara prakasakayo Ltd.

Roberts, Michael. (1982). Caste Conflict and Elite Formation. Colombo: Lake house Investment Ltd.

Regional secretary division, (2000). Parisarika pethikada. Matara district.

Sarachandra, E.R. (1968). Sinhala gemi natakaya. Colombo: Dept of Cultural affaires.

Sinhala visvakosaya. (1963).1.kandaya, Colombo: Department of Cultural.

අලගියවන්න මුකවෙටි කවියාගේ සාහිත්‍ය සේවය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

කේ. ජී. අමරසේකර

දහසය වැනි ශත වර්ෂයේ ආරම්භයේ පටන් පෘතුගීසීන්ගේ පාලනයට ලංකාවේ මුහුදු බඩ පළාත් නතුවීම නිසා මෙරට සමාජ ව්‍යුහයේ විපර්යාස රැසක් ම උද්ගත විය. එකල ලංකා ඉතිහාසයේ අඳුරු කාලයක් සේ සනිටුහන් වීමට තරම් පෘතුගීසීන්ගෙන් සිදු වූ අහිතකර බලපෑම් ඉමහත් විය. මෙරට ජනතාවගේ සිරිත්-විරිත්, සිතුම්-පැතුම්, අඳුම්-පැළඳුම්, සමාජ ව්‍යවහාර, භාෂා සාහිත්‍ය, ආකල්ප, ඇදහිලි විශ්වාස ආදි සෑම දේක ම පෘතුගීසින්ගේ බලපෑම පිළිබිඹු වන්නට විය. 1530 න් පමණ පසුව භික්ෂූන්ට පමණක් නොව ගිහියන්ටද බෞද්ධ අනන්‍යතාවෙන් යුතුව පෙනී සිටීමට නොහැකි තත්ත්වයක් මතු වූ අතර නිජබිම් අතහැරීම ක්‍රිස්තියානි ධර්මය වැළඳ ගැනීම නොවී නම් ඝාතනයට ලක්වීමට පවා සිදුවිය. පෘතුගීසින්ගේ පැමිණීමෙන් සමාජයේ හටගත් විපර්යාසය, සංස්කෘතික පෙරළිය[1] සාහිත්‍යය තුළින් ඉස්මතු වූ ආකාරය අලගියවන්නයන්ගේ කෘති තුළින් ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

සීතාවක රාජ්‍ය සමයෙහි ප්‍රසිද්ධ ගත්කතුවරයෙකුව සිටි අලගියවන්න මුකවෙටි ක්‍රි.ව 1552 ත් 1620 ත් අතර කාලයෙහි ජීවත් වූවෙකි. ඔහුගේ පියා ධර්මද්වජ නම් වූ පඬිවරයෙකි. අලගියවන්න යනු ඔහුගේ සංඥා නමය යි. මුකවෙටි යනු පදවියකි. කෝට්ටේ අවධියේ සිටම පැනෙන එය රජුගේ ලේකම් පදවිය සේ සැලකේ. අලගියවන්නත් එම පදවිය දැරූ කෙනෙකු ලෙස පිළිග ැනේ. සැවුල් අස්න, දහම්සොඬකව, කුසදාකව, සුභාෂිතය හා කුස්තන්තීනු හටන යන කෘති අලගියවන්න කවියා විසින් රචනා කරනු ලැබ තිබේ.

සැවුල් සන්දේශය

අලගියවන්නයන්ගේ නිර්මාණයක් වන සැවුල් සන්දේශය සම්භාව්‍ය සිංහල සන්දේශාවලියෙහි අවසන් කෘතිය වශයෙන් සැලකෙයි. රාජසිංහ රජුට හා බුදු සසුනට දේවාසිරි පතා රචිත මේ සන්දේශය පද්‍ය 206 කින් යුක්ත වූවකි. සීතාවක රාජසිංහ රජු සමයේ දී ම මේ සන්දේශය රචනා කොට ඇත. මෙහි කතුවරයා අලගියවන්නයන් බව

සොඳුරු සකු මගද කිවි නළු සිඳු කිමිදී
මිතුරු නොවන කිවි ගජ සිහ සිරින් බිඳී
සොඳුරු අලගිවන් මුකවෙටි නමැති සුදී
මියුරු පද රසැති මෙසැවුල් අස්න යෙදි[2]

යන පද්‍යයෙන් තහවුරු වෙයි. සීතාවක රාජධානියේ සිට සපරගමු සමන් දේවාලයේ මහ සමන් දෙවිඳුන් වෙත සන්දේශය යවා තිබේ. මෙහි බුදු සසුනට දේවාසිරි පැතීම අරමුණක් සේ දැක්වෙන හෙයින් ඔහු ශිව දහම වැළඳ ගැනීමට පෙර මේ කෘතිය රචනා වූ බව තහවුරු වෙයි. සන්දේශකරණයෙහි අභ්‍යන්තර අරමුණ වී ඇත්තේ රාජසිංහ රජු උත්කර්ෂවත් අයුරින් වර්ණනා කිරීම බව රජු පිළිබඳව ඉදිරිපත් කෙරෙන දීර්ඝ වර්ණනාවෙන් පැහැදිලි වෙයි. රාජ වර්ණනාවෙහි ආරම්භක පද්‍යය මෙසේය:

හරතුරු රාජ විලසින් යසැති නොවිතර
නිසි මනු රාජ කුලයෙන් පැවතෙන පවර
රුපු පර රාජ මත රජ බැඳි කෙසර යුර
දිනවර රාජ සිහ නරනිඳු සඳ මිතුර[3]

මෙසේ ආරම්භ වන කවි පෙළ අවසන් වන්නේ පහත සඳහන් පද්‍යයෙනි

දහසක් වතිනි දහසක් වර හැම දවස
දහසක් වස් කිවත් නොගෙවෙන මොහු යසස
වසිනෙක් සිය ආයු ලැබ නර පණුව වැස
මම එක් මුවින් පවසා නිමවමි කෙලෙස[4]

සැවුල් සන්දේශය රචනා කිරීමේ දී පෙර කවීන් සන්දේශ කාව්‍ය රචනයේ දී අනුගමනය කළ ආකෘතියෙන් බැහැර නොගිය අප කවියා රාජසිංහ රජතුමා පිළිබඳ ව වර්ණනා කිරීම සඳහා එහි 33 වැනි පද්‍යයේ පටන් 72 වැනි පද්‍ය දක්වා එක දිගට පද්‍ය 40ක් පමණ මිඩංගු කොට දීර්ඝ වර්ණනාවක් කිරීම පමණක් විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකිය.

දහම්සොඬ කව

සිංහල සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යාවලියෙහි දහම්සොඬ කවට හිමිවන්නේ සුවිශේෂත්වයකි. ගෞතම බෝධිසත්ත්ව චරිතය වස්තු විෂය කොට ගනිමින් විරචිත මෙය පාලි රසවාහිනියේ දහම්සොඬ වර්ගය ආභාසය කොට ගත්තකි.[5] ධම්මසොණ්ඩක ජාතකය නමින් පසු කලක දී සිංහල ජාතක පොතේ ඇතැම් පිටපත්වලට ඇතුළත්ව ඇති මෙහි වර්තමාන කථාව අප්‍රකට ය. එය පාලි අටුවාවෙහි ද දක්නට නොලැබේ. කෙසේ වුවද මුල් කාලීන ජාතක පොත්හි මේ ජාතකය ඇතුළත් නොවන අතර ගම්පොළ රාජ්‍ය සමයේ දී දෙවන ධර්මකීර්ති සංඝරාජයන් වහන්සේ විසින් රචිත සද්ධර්මාලංකාරයෙහි ධර්මසොණ්ඩක වස්තුව නමින් මේ කථා පුවත ඇතුළත් කොට ඇත. තදනන්තරව සීතාවක රාජ්‍ය සමයේ දී මේ කථා වස්තුව පද්‍යයෙන් ප්‍රතිනිර්මාණය කරනු ලැබ දහම්සොඬකව යනුවෙන් ප්‍රකට ව ඇත. ඇතැම් පිටපත්හි එය දහම්සොඬදා කව යනුවෙන් ද සඳහන් ය.

ධර්මසොණ්ඩක වස්තුවෙහි අන්තර්ගතය ලොව්තුරු දහමෙහි අගය හුවා දක්වන ජනප්‍රිය කතාවකි. එය ගෞතම බෝධිසත්වයන් වටා ගෙතී ඇත. එකල අප බෝසතාණන් වහන්සේ රජකුලයෙහි ඉපදී දඹදිව අග රජ ව බුදුන් වහන්සේ විසින් වදාරන ලද ධර්මය අසන්නට නොමැතිව නොයෙක් කාරණා සිතින් සලකා කලකිරී අමාත්‍යවරුන්ට රාජ්‍යය පාවා දී ධර්මය සොයනු පිණිස වනගතව තැවෙමින් සිටියහ. එවිට ඒ බව දැනගත් ශක්‍ර තෙමේ රකුසු වෙස් ගෙන පැමිණ තමා ධර්මය දන්නා බවත් එය කීමට කවර උපකාරයක් තමා හට කරන්නේ දැයි ඇසිය. ඒ අවස්ථාවෙහි දෙදෙනා ඇතිකර ගත් ගිවිසුමක්

අනුව බෝසතාණන් වහන්සේ ගිරිමුදුනක සිට රජකු වෙස් ගෙන සිටින ශක්‍රයා"අනිච්චා වත සංඛාරා" යනාදි ගාථාව කියමින් සිටිය දී ඔහුගේ මුඛයට පැන්නහ. එයින් සතුටට පත් ශක්‍ර දෙවියා රජතුමා දෙව්ලොවට කැඳවා ගෙන ගොස් සුරපුර සිරි පෙන්වා අවවාද කොට නැවත මනුලොවට ඇරලීය.

මේ කථා පුවත පද්‍යයෙන් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ දී ජාතක පොතේ ඇතැම් පිටපත්හි ලුහුඬින් දක්වා ඇති ධර්ම සොණ්ඩක ජාතක කථාව නොව ඉතා පිළිවෙළට විස්තර සහිතව සම්පූර්ණ ලෙස දක්වා ඇති සද්ධර්මාලංකාරයෙහි ධර්මසොණ්ඩක වර්ගයෙහි දැක්වෙන ධර්මසොණ්ඩක වස්තුව මූලාශ්‍රය කොට ගෙන ඇති බවට ඒවා මනාව පරීක්ෂා කිරීමේ දී හමුවෙන විවිධ කරුණුවලින් තහවුරු වේ.

අලගියවන්නයන් සද්ධර්මාලංකාරයෙහි එන ධර්මසොණ්ඩක වස්තුව කියවා කථා සාරය මනාව අවබෝධ කර ගැනීමෙන් අනතුරුව කාව්‍යයෙන් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ දී උපක්‍රම කිහිපයක් භාවිත කොට ඇත. ඒ අතර,

01. මූලාශ්‍රයෙහි කෙටියෙන් දක්වා ඇති ඇතැම් කරුණු දීර්ඝ වසයෙන් විස්තර කිරීම.
02. මූලාශ්‍රයෙහි සවිස්තර ස්ථාන අවශ්‍ය පරිදි සැකෙවින් ගෙනහැර දැක්වීම.
03. මූලාශ්‍රයෙහි සඳහන් ඇතැම් කරුණු සංස්කරණය නොකර එලෙසම කවියට නැගීම.
04. මූලාශ්‍රයෙහි ඇතත් කාව්‍යයට එතරම් වැදගත්මක් නැති ඇතැම් කොටස් සහමුලින් ම බැහැර කිරීම.
05. කාලීන සමාජයේ පිළිගැනීම ඇතිවන පරිදි හා කාව්‍ය සන්දර්භය සම්බන්ධ උචිත භාවය සලකා අවශ්‍ය යැයි සිතන ඇතැම් කරුණු අලුතින් එකතු කිරීම.
06. මූලාශ්‍රයෙහි ඇති සංස්කෘත පද බහුල යෙදුම් ඉවත් කොට කාව්‍ය සඳහා සරල බස් වහරක් යොදා ගැනීම.
07. හැකි තරම් කථා සාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු

කරමින් ඊට හානි නොවන පරිදි ස්වාධීනව කාව්‍ය නිර්මාණය කිරීම සඳහා උත්සුක වීම.

08. මූලාශ්‍රයෙහි ස්ථාන කිහිපයකම ''එසේ හෙයින් කියන ලදි'' යනුවෙන් සඳහන් කොට අනතුරුව දක්වා ඇති පාලි ගාථා සහමුලින් ම බැහැර කිරීම.

09. මූලාශ්‍රයෙහි එන ඇතැම් සිද්ධි තම මතයට වෙනස් කර තිබීම ආදිය පෙන්වා දිය හැකිය

කුසජාතක කාව්‍යය

දඹදෙණි රාජධානි සමයෙහි කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ පරිහරණය වන විරිත් ඉගැන්වීම සඳහා ලියන ලද එළුසඳැස් ලකුණ නමැති ග්‍රන්ථයෙහි පැරණි කාව්‍ය රැසක නෂ්ටාවශේෂ දක්නට ඇත. දඹදෙණි රාජධානි සමයේ රජකරන ලද දෙවැනි පැරකුම්බා නිරිඳුන් විසින් රචනා කරන ලද කව්සිළුමිණ සඳහා මූලාශ්‍රය කොට ගෙන ඇත්තේ ද කුස ජාතකයයිඃ

මෙසේ පෙර අවස්ථා දෙකක දීත් කුස ජාතකය කාව්‍ය නිර්මාණ සඳහා මූලාශ්‍රය කරගෙන තිබිය දීත් එය ම සීතාවක යුගයේ දී නැවත වරක් තම කාව්‍ය සඳහා ද පදනම් කර ගන්ට අලගියවන්න මුකවෙටිතුමා අදහස් කළේ හේතු කිහිපයක් නිසා බව සිතිය හැකි ය. ඉන් ප්‍රමුඛ හේතුව වන්නේ කුස ජාතකය ඒ වන විට ජනප්‍රිය කථා වස්තුවක් වී පැවතීම විය යුතු ය.

අනෙක විදේශීය සතුරන්ගේ එනම්, පෘතුගීසීන්ගේ පැමිණීමත් ස්වදේශිකයන්ගේ අවුල් වියවුලුත් නිසා සැම අතින් ම කරදරකාරී මෙන් ම පිරිහුණු තත්වයකට මෙරට ජනතාව පත් ව සිටි අභාග්‍ය සම්පන්න යුගයක විසූ උගතුන් කීපදෙනා අතර සිටි අලගියවන්න මුකවෙටි කවියා, දඹදෙණි රාජධානි සමයේ රචිත කව්සිළුමිණ ගැඹුරු අරුත් ඇති බැවින් කියවා තේරුම් ගත නො හැකි තත් කාලීන සමාජයේ විසූ ජනතාවගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස මෙය රචනා කරන්ට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

මෙය මහාකාව්‍යයක් නොවේ. සර්ග 13කින් හා පද්‍ය 686කින් සමන්විත කොට විවිධ සිද්ධීන් ගෙන් පරිපූර්ණ වූ කුස

ද නම් බෝසත් සිරිත පද්‍යයට නැඟීමක් මෙහි දී සිදු වී ඇත. තෙරුවන් කෙරෙහි ඉමහත් ගෞරවයක් හා භක්තියක් ඇති ව සිටි ඔහු පැරණි හෙළ කවීන් අනුව යමින් බුදුන් වහන්සේ ප්‍රමුඛ කොට තෙරුවන්ට නමස්කාර කිරීමෙන් කාව්‍යය ආරම්භ කර ඇත.

මෙහි දී අලගියවන්නයන් සිදු කොට ඇත්තේ ජාතක කථාව හැකිතාක් දුරට ඒ ලෙස ම කවියට නැඟීමකි. දෙවැනි පැරකුම්බා නිරිඳුන් සිදු කළාක් මෙන් ජාතක කථාව තම අභිමතය පරිදි කපා කොටා සකස් කර ගැනීමට අලගියවන්න තැත් නොකළේය. ඔහුට ඊට හේතුවක් ද තිබිණ. එනම්, මේ කාව්‍යය රචනයට ඔහු යොමු වූයේ බුදුන් පෙර සිරිතක් ඇසීමේ කැමැත්තෙන් මැණික් සාමි නම් වූ කුල කාන්තාවකගේ ආරාධනය නිසා ය. මේ ඉල්ලීම සපුරාලීම සඳහා ජාතක කථාව කිසිදු කපා හැරීමකින් තොරව පරිපූර්ණ ලෙස කාව්‍යයට නඟා ඉදිරිපත් කිරීම ඔහු විසින් කළ යුතුව තිබිණ.

ජාතක කතාව දෙසූ බුදුන් වහන්සේගේ පරමාර්ථය වූයේ ස්ත්‍රීන් කෙරෙහි පිළිබඳ සිත් නිසා ඔවුන් කෙරෙහි ඇලීම කරණකොට ගෙන පුරුෂයන් හට වන්නා වූ ව්‍යසනයන් දක්වා ලීම ය. කුසජාතකය කවියට නැඟූ අලගියවන්නයන්ට ද මෙකී පරමාර්ථයෙන් බැහැර වන්නට අවශ්‍යතාවක් නොවී ය. එහෙත් මේ කාර්යයේ දී අලගියවන්නයන් අනුගමනය කළේ කෝට්ටේ යුගයේ දී වෑත්තෑවේ හිමියන් ගුත්තිල කාව්‍යයෙන් තහවුරු කළ කිසිදු ආකෘතියකට වහල් නොවූ නිදහස් කාව්‍ය රීතියකි. එය ජනප්‍රිය ලිහිල් බසක් යොදා ගත් සුගම රීතියකි. එසේ වුව ද වෑත්තෑවේ හිමියන් මෙන් සම්පූර්ණ සාර්ථකත්වයට ළඟා වීමට හේ සමත් වූ බවක් නොපෙනේ. ඊට හේතුව වෑත්තෑවේ හිමියන් ගුත්තිල කාව්‍යයෙන් හෙළි පෙහෙළි කළ ආකාරයේ විදග්ධ භාවයක් මෙන් ම එවන් ප්‍රතිභාවක් අලගියවන්නයන් කුසජාතක කාව්‍යයෙන් පෙන්නුම් නොකළ බැවිනි. එසේ ම ඔහු පැරණි සිංහල කවීන්ගේ ආභාසයෙන් මේ කාව්‍ය තුළ මුල් කොටසේ බහා ළන ලද ගතානුගතික වර්ණනාද තවත් හේතුවක් වන්නට ඇත. සාම්ප්‍රදයික නගර වර්ණනා ස්ත්‍රී වර්ණනා රාජ වර්ණනා තම නිර්මාණයට අයෝග්‍ය බව සලකා වෑත්තෑවේ හිමියන් ගුත්තිල

කාව්‍යය අසලට වැද්දගත්තේ නැති නමුදු අලගියවන්නයන් එවැනි සාම්ප්‍රදයික වර්ණනා එකතු කර ගෙන ඇති බව සැවැත් නුවර (22-34) හා කුසාවත් නුවර (80-93) වර්ණනයන්ගෙන් ද ඒවාට ම ඇතුළත් කොට ඇති ස්ත්‍රී වර්ණනාවලින් (16-18) (27-29) (82-85) ද කොසොල් රජු (35-40) හා ඔකාවස් රාජ (94-102) වර්ණනා ආදියෙන් ද තහවුරු වේඃ

කුසජාතක කාව්‍ය මුල් කොටසේ යොදාගෙන ඇත්තේ සාම්ප්‍රදයගත යෙදුම් ය. ඒවායේ නවමු බවක් දක්නට නැත. ඔහු ජන කාව්‍ය ලක්ෂණවලින් එල නෙලන්නේ ඉනික්බිතිව ය. එනම්, තුන්වන සර්ගයේ පටන් ය.

ජනකාව්‍යයන්හි විද්‍යමාන වන ප්‍රබල ලක්ෂණ කිහිපයක් වේ.

1 වෘත්තාන්තය වේගයෙන් ගලා යාම.

විදග්ධ රාජසභා කාව්‍යයන්හි මෙන් අනුචිත දීර්ඝ වර්ණනා වැද්ද ගැනීම නිසා ඇති වන කථා මාර්ගය අතරමඟ බිඳී යාමක් නොමැති වීම.

2 කථා මග තැන් තැන්හි අවස්ථාවට උචිත වන කෙටි වර්ණනා යොද ගැනීම. ඒ මගින් ලිඛිත මනෝභාව, මනෝගති, හැඟීම් යනාදිය ජනනය කෙරේ.

3 උපමා රූපක ආදි අලංකාර ජනනයට විශේෂ උත්සාහයක් නොගැනීම.

යොදගෙන ඇත්තා වූ අලංකාරොක්ති ස්වල්පය අයත්නයෙන් ගලා ආ ඒවා වීම.

4 මනෝහාරි ගුණයෙන් යුතු ව ස්ථානෝචිත ව්‍යංගාර්ථ මතු වීම.

මෙකී ලක්ෂණ අලගියවන්නයන්ගේ කුස ජාතක කාව්‍යයෙහි මුල් කොටසේ හැර සෙසු කොටස්හි එනම් තුන් වැනි සර්ගයේ පටන් තන්හි තන්හි දිස්වන්නේය. එහි දී ජනකවියකුගේ ප්‍රතිභානය පිළිබිඹු කෙරේ. පොදු ජනයාගේ සිත් ගන්නා ජාතක කථාවේ එන සැම සිද්ධියක් ම ඒ තැනට උචිත පරිදි වර්ණනා කර ඇත. ඒ කථා වස්තුව මෙසේ රමණීය ලෙස පද්‍යයට නැඟීම

නිසා කුස ජාතක කාව්‍යය ජනයාට ප්‍රිය වූයේත් විශේෂයෙන් පොදු ජනයා අතර ප්‍රකට වූයේ මේ හේතුවෙනි.

සුභාෂිතය

කෝට්ටේ යුගයේ දී වීදාගම මෛත්‍රේය ස්වාමීන් වහන්සේ විසින් රචිත ලෝවැඩසඟරාව මෙන් ම සීතාවක යුගයේ දී විවිධ සංස්කෘත උපදේශ ග්‍රන්ථවලින් ද කරුණු ලබා ගෙන සමාජයේ හා පුද්ගලයාගේ සංවර්ධනයට උපකාරී වන උපදේශ රාශියක් කැටි කොට අලගියවන්න මුකවෙටිතුමා විසින් රචනා කරන ලද පද්‍ය සියයකින් යුතු සුභාෂිතය ද සිංහල සාහිත්‍යයෙහි ඇති ඉතා ප්‍රකට මෙන් ම ජනාදරය දිනූ උපදේශ කාව්‍යයක් වෙයි. සුභාෂිත යනු යහපත් කියමන් ය. එවැනි යහපත් කියමන්වලින් සරසා පිළියෙළ කරන ලද හෙයින් මේ ග්‍රන්ථය සුභාෂිත කාව්‍යය නම් විය. අනතුරු ව කලක් ගතවන විට කාව්‍යය යන්න ව්‍යවහාරයේ දී ගිලිහී ගොස් සුභාෂිතය යන්න පමණක් මෙහි ග්‍රන්ථ නාමය වසයෙන් වර්තමානය වන විට ඉතිරි වී පවතී

මෙය රචනයේ දී සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ ඇති උපදේශ ග්‍රන්ථ කිහිපයක ම ආභාසය ලබා ඇති බව ප්‍රකට යි.

සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ නීති ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ ලෙස හඳුන්වන්නේ අප උපදේශ ග්‍රන්ථ නමින් හඳුන්වනු ලබන ඒවා ම බව නිසැක ය. නීති ශාස්ත්‍ර යනු සාර්ථක ජීවිතයක් ගත කිරීම සඳහා අවශ්‍ය කරන උපදෙස් උගන්වන ශිල්පය වේ. ඒ අනුව අලගියවන්නයන්ගේ සුභාෂිතය ද නීති ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථයක් ලෙස හැඳින්වීම නිවැරදිය.

සුභාෂිතය සැබවින් ම නීති ග්‍රන්ථයක් බව අලගියවන්නයන් පෙන්වා දෙන්නේ මෙසේ ය.

පුවළ නීති සත ගත පද අරුත් ලෙද
සිහළ බසින් සැකෙවින් කියමි පද බැඳ[6]

(මහ නීති පොත්හි දක්වෙන කරුණු අර්ථවත් ආකාරයෙන් සිංහල භාෂාවෙන් කෙටියෙන් කවියට නඟා කියමි.)

පින් මඳ පුතුන් සියයක් ලදුවත් නිසරු
ගුණ නැණ බෙලෙන් යුතු පුතුම ය ඉතා ගරු
එකපුන් සඳින් දුරුවෙයි ලොව ගන අඳුරු
නෙකතරු රැසින් එලෙසට නොම වේද දුරු[7]

සුභාෂිතයෙහි ඇති මෙවැනි පද්‍ය සීතාවක යුගයේ පටන් භාවිතයට පැමිණ ජනකවි බවට පත්වීමට තරම් විශේෂ වූ කාව්‍යමය ගුණ ඒවායෙහි ගැබ් ව ඇති බවට විවාදයක් නැත. ව්‍යවහාර භාෂාව යොදා ගැනීම, ස්වාධීන බව ප්‍රකට කිරීම, ආගමික කරුණු කෙරෙහි නැඹුරු වීම, සමාජ සත්‍යය හෙළි පෙහෙළි කිරීම, සරල මෙන් ම අව්‍යාජ බව, සාරධර්ම බාහුල්‍යය යනාදි පැති ගණනාවකින් ඒ විශේෂත්වය අපට හඳුනා ගත හැකි ය.

පහළ පොරණ ඉසිවර මුවෙනි මන නඳ
දෙමළ සකු මගද නොහසළ සතට දද
පුවල නීති සත ගත පද අරුත් ලෙද
සිහළ බසින් සැකෙවින් කියමි පද බැඳ[8]

යනුවෙන් අලගියවන්නයන් ප්‍රකාශ කරතත් පුරාණ ඍෂිවරයන්ගේ මුවින් තෙපලූ බස් ඒ ආකාරයෙන් ම ඉදිරිපත් කිරීමට වඩා ඊට යමක් එකතු කර ඉදිරිපත් කිරීමට ඔහු උත්සාහ ගෙන ඇති බව පෙනේ. කවියා කොතනින් කරුණු ගත්තේ වුව ද තමන් වෙසෙන සමාජ පැවැත්මේ යථාර්ථය හෙළි කිරීමේ අභ්‍යන්තර අරමුණ ඇතුව එය සිදු කොට ඇති බව පැහැදිලි වේ. එසේ ම තමා අවට සිටින සත් පුරුෂයන්ගේ යහගුණත් අසත් පුරුෂයන්ගේ දුර්ගුණත් හඳුන්වා දීමට කවියා වැඩි රුචියක් දක්වා ඇති බව ද සුභාෂිතයෙන් හෙළි වේ. වඩාත් පළල් ලෙස සිතා වඩාත් ප්‍රගතිශීලී ලෙස ද ස්වාධීනව ද තම අදහස ප්‍රකාශ කොට ඇති බව නුවණින් සුභාෂිතය කියවන අයෙකුට පෙනී යනු නො අනුමාන ය.

කුස්තන්තීනු හටන

පෙදෙන් බුදු සිරිත් ආදිය ලිය යුතු යැයි යන සම්මතයක් අනුරාධපුර යුගයේ සිට මෙරට කවීන් අතර පැවැතිණ. එය

බෞද්ධාගමික රාමුවක් තුළ සීමා වීමක් ද වේ. එතෙක් ආගමික වශයෙන් පැවැති සිංහල සාහිත්‍යයේ මේ සීමාව ඉක්මවා යාමක් පසු කාලීන ව ගිහියන් සාහිත්‍යකරණයට අත ගැසීමත් සමග ඇති විය. කුස්තන්තීනු හටනින් පළ වන්නේ ද එකී සීමා නොඉවසා ඉන් බැහැරව ස්වාධීන මගක් ගැනීම ය. මෙය තත්කාලීන ආගමික සාමාජික ආර්ථික දේශපාලනික කරුණු රැසක් හෙළි පෙහෙළි කෙරෙන කෘතියක් ලෙස බොහෝ දෙනාගේ අවධානයට ලක්වන්නකි. ඓතිහාසික පුවතක්, ප්‍රශස්ති කාව්‍යයක් මෙන් ම හටන් සාහිත්‍යාංගයක් වසයෙන් ද මෙය අගය කළ හැකි ය.

හටන යනු යුද්ධය යි. කුස්තන්තීනු සා නම් වූ පෘතුගීසි සෙන්පතියකු විසින් කරන ලද සටන් මෙහි අතිශයෝක්තියෙන් වර්ණනා කොට ඇති බැවින් කුස්තන්තීනු හටන යනුවෙන් මේ ග්‍රන්ථය නම් කොට ඇත. කුස්තන්තීනු හටනට වස්තු බීජය වූයේ මෙරට මුහුදු බඩ පළාත්හි පෘතුගීසි පාලනය පැවැති කාලය තුළ සිදු වූ එක් පුවතකි. එය විස්තර කිරීමේ දී ඒ දෙස කවියා බලන ආකාරය මෙහි දී විශේෂත්වයක් පෙන්වයි. විමුක්තිකාමී ස්වදේශීය බලවේග හා ඒවාට නායකත්වය දුන් කුරුවිට රාළ (අන්තෝනි බරෙත්තු) වැනි වීරවරයන් ප්‍රතිකාල් රජුගේ ද්‍රෝහීන් ලෙස හංවඩු ගැසීමත්, අවමානයට හා නිග්‍රහයට ලක් කිරිමත්, ලංකාව ආක්‍රමණය කළ සිංහල ජාතියට හා බුදු සසුනට සතුරු වූ විදේශීය මංකොල්ලකාරයන් වීරවරයන් ලෙස සලකා අතිශයෝක්තියෙන් වර්ණනා කිරීමත් මෙහි දී සිදු වී ඇත.

සිවුපද කාව්‍යයක් වන මෙහි ඇතුළත් වන විරිත් කීපයකින් යුත් පද්‍ය සංඛ්‍යාව 189කි. එහෙත් ඇතැම් පිටපත්හි මෙකී සංඛ්‍යාව 175ක් ලෙස දැක්වේ. ඊට හේතු වී ඇත්තේ දියකෙළි වැනුමකට අයත් පද්‍ය 14ක් එහි අඩු වී ඇති බැවිනි.

අලගියවන්නයන්ගේ වෙනස්වීම එනම්, කිතුනු සමය වැලඳ ගැනීම 1616 දී පමණ සිදු වී ඇති බව පෙනේ. ඓතිහාසික තොරතුරු අනුව කුස්තන්තීනු ද සා ලංකාවට එන්නේ 1618 දී ය. ලෙල්ලෝ පිටියේ පැවැති සිංහල පෘතුගීසි සටන පදනම් කොට ගෙන එනම් ඓතිහාසික තොරතුරු අනුව කුස්තන්තීනු හටන

ක්‍රි. ව. 1619 දී පමණ ලියා ඇති බව සිතිය හැකි ය. ඒ හැර එහි කාලය පිළිබඳ කිසිදු සඳහනක් දක්නට නොලැබේ.

මෙහි කතුවරයා කවරෙක් ද යනු විවාදාපන්නය. සිංහල ජාතිය කෙරේත්, සිංහල රජුන් කෙරේත් බෞද්ධාගම කෙරේත් මහත් ආදරයක් භක්තියක් මෙන් ම උසස් ආකල්ප ඇතිව සිටි අලගියවන්න කවියා, සිංහල රටත් දයත් බුදු සමයත් විනාශ කරන්ට සැදී පැහැදී සිටි, පරංගීන්ට ලැදිව, ඔවුන්ගේ සෙන්පතියෙකු කෙරෙහි ගැති ව ඔහු සිංහල ජාතියට සතුරුව කළ සටනක් ඉමහත් ප්‍රශංසාවකින් යුක්තව වීරෝධාර ක්‍රියා ලෙස මහ ඉහළින් වර්ණනා කිරීමත් ඒ සෙන්පතියා වීරයෙකු කොට හුවා දැක්වීමත් කරන්නට ඇද්ද යනු සැකයට තුඩු දෙන්නකි. අලගියවන්න තමන් රචනා කළ සෑම කෘතියක ම පාහේ තම නම සඳහන් කොට තිබිය දී කුස්තන්තීනු හටනේ පමණක් ඒ පිළිබඳ සඳහනක් නොවීම මේ සැකයට තවත් අනුබල දෙන්නකි.

එහෙත් අලගියවන්නගේ රචනාවන් බව තහවුරු කෙරෙන අන්‍ය කාව්‍ය ග්‍රන්ථ හා සමග සසඳන කල කුස්තන්තීනු හටනෙහි දක්නට ලැබෙන රචනා විලාසයෙහිත් එකී සෙසු කාව්‍යයන්හි පැනෙන රචනා විලාසයෙහිත් සමාන ලක්ෂණ සලකා කෙනෙක් මෙය අලගියවන්නගේ ම කෘතියක් ලෙස සලකති.

කෙසේ වුව ද අලගියවන්න සිය සිතට එකඟ නොවන කාර්යයක නියැළි බැවින් කෘතියෙහි කර්තෘ නාමය සඳහන් නොකළා විය හැකි ය. එසේ ම ඔහුගේ අන්‍ය කාව්‍ය ග්‍රන්ථවල විෂය ක්ෂේත්‍රයට වඩා මෙය වෙනස් වූ නිසා ඊට ගැළපෙන ආකාරයට ආකෘතියේ හා අන්තර්ගතයේ ඇතැම් වෙනස්කම් කරන්ට ඇතැයි අපට සිතිය හැකි ය.

අලගියවන්නයන් සීතාවක රාජසිංහ රජුගේ අභාවයෙන් පසු පෘතුගීසීන් වෙත ගොස් ඔවුන්ට පක්ෂපාතිත්වය දක්වා ක්‍රිස්තියානි ආගම ද වැළඳගෙන, තනතුරු ගරුනාම හා ඉඩකඩම් ආදි වෙනත් ලාබයන් ද ලැබ ගෙන ඔවුන්ට සේවය කළ අයකු බව නොරහසකි. අලගියවන්න පමණක් නොව සීතාවක රාජසිංහ රජුගේ සේවයෙහි සිටි බොහෝ ප්‍රභූහු කිතු සමය වැළඳ

ගෙන ඔවුන්ට සේවය කළ බව සඳහන් ය. ඒ අනුව පෘතුගීසි සෙන්පතියකුගේ සිත් ගැනීමේ අදහසින් හෝ ඔවුන්ගේ ඉල්ලීම පරිදි කුස්තන්තීනු හටන අලගියවන්න අතින් ලියවෙන්ට ඇතැයි සිතීම ද යුක්ති යුක්ත ය.

කුරුවිට රාළ නම් සේන්පතියෙකු කලක් පෘතුගීසීන්ට එක් ව ක්‍රිස්තියානි සමය ද වැළඳ ගෙන අන්තෝනි බරෙත්තු නමින් ප්‍රකට ව අනතුරු ව පෘතුගීසීන්ට විරුද්ධ ව මැද්දේගම නුවර මායාදුන්නේ නම් ප්‍රාදේශීය නායකයෙකු හා එක්ව කැරලි ගැසීමට වූයෙන් එය මැඬලීමට කුස්තන්තීනු ද සා නොරොඤ්ඤෝ නමැති පෘතුගීසි සෙන්පතියා කළ සටන හා ඔහුගේ වීරත්වය හා යුද ජයග්‍රහණය වර්ණනා කිරීම මේ හටන් කාව්‍යයේ මුඛ්‍යාර්ය වූ බව පෙනේ.

හිලියගෙ පැහැ පත්
නළලැ තිලකෙක සිරි ගත්
ප්‍රතිකල් නමින් යුත්
දෙස උපන් සව්සිරිනි අග පත්

සක පිරි කිරි ලෙ සා
උබයකුල යුත් නිදො සා
කුස්තන්තිනු ද සා
නමැති ජනරජ තුමා වෙසෙ සා

සිය සෙන් ගෙන නොමි නි
සිරිලකට ගොඩ බසිම් නි
කළ රණ සමුදුරි නි
බිඳක් දක්වමි මනැණ පමණි නි[9]

මෙය සිංහල සාහිත්‍යයෙහි ඇති අමුතු මගක් ගත් කෘතියක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. මේ අමුතු බව අංශ කීපයකින් ම දිස් වේ. දේශීය කවීන් සම්මතයක් ලෙස රැක ගෙන ආ බෞද්ධාග

මික රාමුවෙන් බැහැර වීම ඉන් පළමු වැන්න ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. පැරණි සිංහල කවීන්ගේ සම්ප්‍රදය වූයේ කිසියම් කාව්‍ය ග්‍රන්ථයක් ආරම්භ කිරීමේ දී බුදුන් වහන්සේ ප්‍රමුඛ තෙරුවන් වැඳ නමස්කාර කොට සිය භක්තිය හා ශ්‍රද්ධාව ප්‍රකට කිරීම ය. සන්දේශ කාව්‍ය වැනි සුවිශේෂ ආකෘතියක් අනුගමනය කොට ලියවුණ කාව්‍ය කිහිපයක් හැර ගුත්තිල කාව්‍යය, කාව්‍යශේඛරය, බුදුගුණ අලංකාරය, සඳකිඳුරු ද කව, පැරකුම්බා සිරිත, කුසජාතක කාව්‍යය වැනි සිංහල සාහිත්‍යයෙහි පැනෙන ප්‍රමුඛ පෙළේ කාව්‍ය නිර්මාණ වැඩි හරියක් සිරිත් පරිදි පටන් ගැන්ම තෙරුවන් නැමදීමෙන් ම සිදුකර ඇති බව පෙනේ. අලගියවන්නගේ ම කාව්‍ය ග්‍රන්ථ බව තහවුරු කෙරෙන සුභාෂිතය, දහම්සොඬ කව හා කුස ජාතක කාව්‍යය ද ආරම්භ කරන්නේ මේ සම්ප්‍රදායට ම අනුගත වෙමිනි.

යට කී පරිදි සිංහල සාහිත්‍යාවලියෙහි එතෙක් පැවති බුදුන් ප්‍රමුඛ තෙරුවන්ට නමස්කාර කිරීමෙන් කාව්‍ය රචනාව ආරම්භ කිරීමේ සිරිත වෙනස් කළ පළමු වැන්න කුස්තන්තීනු හටන බව පෙනේ. ඒ වෙනුවට කුස්තන්තීනු හටනේ සිදු කර ඇත්තේ යේසුස් ක්‍රිස්තුස් වහන්සේට නමස්කාරයකි. එය දේශීය සාම්ප්‍රදයික කාව්‍යාකෘතිය නොසලකා හැරීමක් මෙන් ම ස්වාධීන මඟක් ගැනීමක් ලෙස ද සැලකිය හැකි ය.

බසකර අරුත මෙන
වෙනස නොම පෑ පවතින
පිති පුත් වීදි යන
තෙවක් එක් සුර වඳිම් අද රින

සව් ලෙව් සත් මුදුන්
සිය සිරිපා කමල දුන්
මෙත් ගුණ පිරි නඳුන්
වඳිම් යේසුස් ක්‍රිස්තු සුරිඳුන්

රිවිකැන් පහණකි න
නිකුත් නල සිළු විලසි න
කන්නිමරි කුසයෙ න
පහළ සුරිඳුන් වඳිම් බැතියෙ න[10]

තව ද කාව්‍යයේ අන්තර්ගතය අතින් බැලුවත් කුස්තන්තීනු හටනේ කැපී පෙනෙන විශේෂත්වයක් දැකීමට හැකි වේ. එතෙක් සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල සිරිතක් වසයෙන් වර්ණනාවට පාත්‍ර කරනු ලබන්නේ රටට ජාතියට හා ආගමට කිසියම් ආකාරයකින් වැඩකළ අභිමානයක් ලබා දුන් වීරෝදාර ක්‍රියාවන්ට සම්බන්ධ වූ ගෞරවාදරයට සුදුසු වූ රජවරුන් මැති ඇමතිවරුන් හෝ වෙනත් එවැනි ප්‍රභූවරුන් පිළිබඳව ය.

සැවුල් සන්දේශයේ දී සීතාවක රාජසිංහ රජු වර්ණනාවට ලක්කරන අප කවියා කුස්තන්තීනු හටන රචනයේ දී අතිශයෝක්තියෙන් වර්ණනා කරන්නේ තම මවු රටට, තමන්ගේ ජාතියට හා බුදු දහමට ඉතා දරුණු සතුරෙකු සේ කටයුතු කළ විදේශීය ආක්‍රමණිකයෙකු වූ කුස්තන්තීනු ද සා නොරොඤ්ඤෝ නමැති පෘතුගීසි සෙන්පතියෙකු පිළිබඳව ය. එයින් කවි කිහිපයක් මතු දැක්වේ.

පසක් සක් සිරි වන
ප්‍රතිකල් රජුට මන මෙන
සළු අබරණ වඩන
මහත් ගරුතර කුලෙන් පැවතෙන

මවුපිය පරපුරෙ න
සක කිරි සෙ පිරිසිදු වන
තම කුලඹර දිළෙන
සරා පුන් සඳ සිරින් හැමදින

යුද කොට රටින් රට
නොයෙක විරිදුන් මුලු පුට
එතම කිතු මුතු පට
සරා ලූ අට දිගඹුවන් කට[11]

ආදි වසයෙන් 38 වන පද්‍යයේ සිට 50 වන පද්‍යය දක්වා මේ වර්ණනාව ගලා යයි. අප සාහිත්‍යයේ එන සුපුරුදු රාජ වර්ණයකට සමාන ලෙස මෙහි කුස්තන්තීනු ද සා ගැන වර්ණනා කර ඇත. එය ප්‍රශස්ති කාව්‍ය ලක්ෂණ ද පිළිබිඹු කරන්නකි.

කුස්තන්තීනු ද සාගේ දෘඪ අධිෂ්ඨානය, අප්‍රතිහත ධෛර්යය, උද්‍යෝගවත් භාවය, දෘඪ ආත්ම ශක්තිය ධ්වනිත වන අයුරින්, සුලබ කාව්‍යෝක්ති මගින් වුව ද කෙරෙන වර්ණනා රසවත්ව හා අවස්ථානුකූලව සිදු කොට ඇත.

මායාදුන්නේ ර ද
සහ අන්තොනි බරෙත්තු ද
අප බල නොදන ත ද
පෙරළි අරයති වන්නි බද ඉ ඳ

ඔවුන් හට දී බැට
මෙලක් දිව එක්සත් කොට
මෙමා කිතු මුතු පට
පළඳවමි අට දිගඹුවන් කට

සත් සිඳු අගළ වට
සත්කුල පවුරු පසු කොට
නැඟී මෙර මුදුන ට
ගනිමි සුරපුර වත් සිතුවිට

ගෙන මෙජය කග පත
සමර මැද වැද නොනැව ත
සිඳ රුපු රදුන් ගත
කෙරෙමි රණ බිම පබළ සිඳු යුත [12]

කවියා කරන ලද ක්‍රියාවේ හොඳ නරක කෙසේ වෙතත් වීර රසය ජනනය වන පරිදි අවස්ථාවට ගැලපෙන සේ රචනා කොට ඇති මෙවන් පද්‍ය හටන් කාව්‍යයකට ඉතා ම උචිත බැව් කිව හැකි ය.

සුරත්හි ළෙල අවි කැලුමෙන් වෙසෙසේ
දිගත් සදා රිවි සුවහස් නැගි සේ
මහත් බලැති අග මැතිදෝ දෙප සේ
පිටත් වූය සුර සෙනඟක් විල සේ[13]

අලගියවන්නයන් පැරණි කවීන් යොදා ගත් උපමාදි අලංකාර ඒ හැටියට ම යෙදුවත් ඒවා අදාළ අවස්ථාව හා රසය මැවීමට ඉතාම යෝග්‍ය බව පෙනේ. එහෙත් ඇතැම් උපමා රූපක නිතර නිතර යොදා ගැනීම නිසා පුනරුත්ති දෝෂද මතු වූ තැන් නැත්තේ නොවේ. එසේ ම ඇතැම් නාම එකතු කරන ලද වට්ටෝරු පද්‍යයන් ද බහුලව යොදා ගෙන තිබෙනු දැකිය හැකි ය.

කාලත් තුවක්කු ත්
දිගුකර කයි තුවක්කු ත්
වෙඩි උණ්ඩ බේතු ත්
ලන්ස පටිසාන සහ නනවි ත්

රන් රිදී පෙට්ටි ත්
නන් වග පිළී කට්ටු ත්
ලුණුඹුල් දිය දර ත්
නංවමින් නන්වතුන් අනිකු ත්[14]

මේ කාව්‍යයේ මුල් හරියේ පද්‍යවලින් ප්‍රකාශ වන්නේ එවක පෘතුගීසි පාලනයට එරෙහිව මෙරට තැන් තැන්හි පැවැති විවිධ ක්‍රියාමාර්ග හා ඒ තත්වය පාලනය කිරීම් වස් කුස්තන්තීනු ද සා නම් වූ හමුදා නායකයා මෙරටට පිටත් කර එවීමේ ප්‍රවෘත්තිය යි. ඔහු මෙරටට ගොඩ බට අවස්ථාව මෙසේ දැක්වේඃ

කොළොම් පුර වදි මින
එහි රැඳි පදානින් ගෙන
සිරි ලකෙහි පවතින
පුවත් විමසා අසා දන ගෙන[15]

ඉන් අනතුරු ව ඇති පද්‍යවලින් කුස්තන්තීනු ද සා සිය පිරිවර සමග මල්වානට පැමිණීමත් ස්වකීය යුද දක්ෂතා පිළිබඳව ඔහුගේ පම්පෝරි ගැසීමත් විස්තර වේ. තදනන්තරව පෘතුගීසි හමුදාව යුද්ධයට සැරසුණු වීරෝධාර ලීලාව සටන්බිම පෑ වීරවික්‍රමාන්විත ක්‍රියා වර්ණනා කෙරේ. අනතුරුව ඔවුන් ගමන් ගත් මාර්ගය පිළිබඳ දීර්ග වර්ණනාවක් එයි. එය සිංහල සන්දේශවල එන මාර්ග වර්ණනාවලට බෙහෙවින් සමාන බවක් පෙනේ. එහි දී නොයෙක් භූගෝලීය තොරතුරු, ගම් දනව් හා නොයෙක් මග තොට හා ඇල දොල ආදිය පිළිබඳ වර්ණනා කෙරේ.

මේ සැටි ගෙවුයන් වතුපෙත් දිලෙ නා
ඕවිටි පිටි සුසැදුණු සස් වනි නා
රූකැටි අඟනන් තැන තැන සිටි නා
මා පිටි ගම සිරි නරඹා ගොසි නා[16]

රුවින් තුල්ල වන සුරනා ලිය නා
ලියන් ගොල්ල දිය කෙළිමින් යනෙ නා
පසන් වැල්ල යුතු මුතුපට ලෙසි නා
කනන් පැල්ල තොටිනෙතරව ගොසි නා[17]

දළ දළ පහරින් ගිනි රොන් ඉසිමි න
මුළ මුළ කෙණෙරුන් පොව්වන් සමඟි න
දොළ දොළ පැන බැස ගිලෙමින් කෙළිමි න
පළ පළ සිටි මත ගිජිඳුන් දකිමි න[18]

සමස්තයක් වසයෙන් ගත් කල නිරවුල් ව හා පැහැදිලි ව අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමක් කුස්තන්තීනු හටනේ ඇති බැව් කිව හැකි ය. භාෂාව හා රචනා ලක්ෂණ අතින් විවිධ දුර්වලතා මෙහි ඇතත් අලගියවන්නයන්ගේ කවිත්වයේ විශේෂ ලක්ෂණ ද මෙහි නැත්තේ නොවේ.

මෙසේ අලගියවන්න කවියාගේ සාහිත්‍ය නිර්මාණ එකිනෙක වෙන් වෙන්ව ගෙන ගැඹුරින් විමසා බැලීමේ දී එදා සමාජයේ සෑම අංශයක් කෙරෙහි ම අවධානය යොමු කරමින් හෙතෙම සිය නිර්මාණ කාර්යයෙහි නියැළී ඇති බව පෙනේ. තමන්ගේ ආරක්ෂාවත්, කවියෙකු වශයෙන් තම පැවැත්මත්, පාලකයන් හා ප්‍රභූන්ගේ හොඳ හිත දිනා ගැනීමත්, සමාජය යහපැවැත්මත්, ශාස්ත්‍රීය කටයුතුවල උසස් තත්වයත් යන සෑම අංශයක් පිළිබඳව ම ඔහුට සිතන්නට සිදුවී ඇත. කෙසේ හෝ ඔහුගේ කාර්යභාරයේ වැදගත්කම එදාට මෙන් ම අදටත් ප්‍රබල ලෙස දැනී යන්නකි. එබැවින් ඔහු විසින් ඉටු කරන ලද සාහිත්‍ය සේවය වියතුන්ගේ අවධානයට වඩ වඩාත් පාත්‍ර විය යුතුය.

ආන්තික සටහන්

1 ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතිහාසය, - තෙවන කොටස, (2007) කොළඹ, සංස්ː හා ප්‍රකාː අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, පිටු, 240-244

2 සැවුල් සන්දේශය, (1968), කොළඹ, සංස්ː ආර්. පෙරේරා, කොළඹ, රත්නාකර පොත් ප්‍රකාශකයෝ, කවිය, 206, පිටුව, 151

3 - එම - කවිය, 34, පිටුව, 49

4 - එම - කවිය, 72, පිටුව, 68

5 සන්නස්ගලල පුඤ්ඤිබණ්ඩාර, 1994, කොළඹ, සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව,පිටුව. 344

6 සුභාෂිතය, (1961) කොළඹ, සංස්: හා ප්‍රකාः අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, කවිය,05, පිටුව, 04

7 - එම - කවිය, 20, පිටුව, 16

8 - එම- පිටුව, 16

9 කුස්තන්තීනු හටන, (2006), කොළඹ, සංස්: රෝහිණී පරණවිතාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කවිः 4, 5, 6 පිටු, 21,22

10 -එම- කවිः 1, 2, 3 පිටුව, 21

11 -එම- කවි, 38, 39, 40 පිටුව, 26

12 -එම- කවි, 76, 77, 78, 79 පිටු, 30, 31

13 -එම- කවිය, 95, පිටුව, 33

14 -එම- කවි, 54,55 පිටුව, 28

15 -එම- කවිය, 65, පිටුව, 29

16 -එම- කවිය, 98 පිටුව, 33

17 -එම- කවිය, 100, පිටුව, 33

18 -එම- කවිය,105, පිටුව, 34

Book Review

Mystical Survival: The Geography of the Infinitely Near

Dr. Paulo Barone

\Pilgrims Publishing, Varanasi, 2012, 113pp. INR 250/-, Paper, ISBN 978-81-7769-994-4

"Ekam sat viprā bahudhā vadanti"
"Truth is one. The Sages call it by many names."
[Rig Veda I.164.46]

This timeless dictum of the Rig Veda was resonating in my mind with a peculiarinsistency as I waded through this small book written by Dr.Paulo Barone undoubtedly for a very large purpose. I use 'wade through' with a cautious delight. This little book of 113 pages has a long title. The Mystical Survival: The Geography of the Infinitely Near. It is a collection of nine essays based on paperspresented by Dr. Paulo Barone at academicconclaves inandoutofIndia.

The nine essays taken together constitutes a painstaking effort to map a cohesive or perhaps a more pronounced direction 'along interrupted paths and intermittent times towards mutant places which seem to be solid and then reappears as gaseous part of a special geography which is not marked on current maps',his words (synopsis).

Dr. Paulo Barone in his role as a map maker and explorer of eternal truth, ageless wisdomand universalvalues known

to us as ‘SanathanaDharma’ identifies two core values for deeper excavation through his memoriesand experiences- Tolerance and Pluralism.

Hinduism, Buddhism and Jainism the three great religions that sprang from the deepest recesses of the Indian subcontinent are uncompromising in their adherence to the core elements of Tolerance and Pluralism. They make up the distilled essence of Hinduism, Buddhism and Jainism. This is deftly acknowledged by the author who cites Raimon Panikkar little further into the voyage of spiritual discovery. The sub title of the book ‘Geography of the Infinitely Near’ is no riddle after the reader manages the introduction. At this point I willingly succumb to the temptation of quoting Walter Benjamin. “Memory is not an instrument for surveying the past but its theater. It is the medium of past experience, just as the earth is the medium in which dead cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging"(Benjamin, 2006).

Dr. Paulo Barone commutes between two human settlements - Milan and Varanasi. Milan is a thriving metropolis with a history of memorable encounters with science, art and literature. Varanasi is the human habitat of ‘spiritual luminance’ and is the oldest living city in the world and the spiritual capital of the Indian subcontinent- home to three great religions Hinduism Buddhism and Jainism.

I should be forgiven fornot traversingall the territory that the map maker Paulo Barone discovers and marks. As he himself states in the introduction “The unpublished map of this singular territory, to be drawn up, must go as far as to almost be confused with it. It’s mapping out begins from the most unthinkable and remote localities, in the small marks

of each person; it proceeds by replacing their primitive borders (personal histories) by means of distant images…" (p.12). He concludes the introduction with reassuring words. **"Much as it is variable, I remain convinced that the map is oriented in only one direction. It is searching out Benares, the nebulous heart of things, our singular golden parasol. It is a passing map"** (p.12).

Why in search of Benares in the city of Varanasi? To each of us Benares offers a different idea, a brighter promise and a new experience. The waters of the Ganges can be tranquil or turbulent. The sun rise over the eternal city remains neutral to the prayers offered from ancient'Ghats" The thousands of shrines on the high banks of the river will remain impassive while one seeks to discover Existence, Consciousness and Delight or what the sages called 'Sachithanada'.

Paulo Barone embarks on his journey in search of a mystical survival after making this rather complex proposition in his introduction. In it he also makes a reference to Edward Said's landscape in ruins remark albeit in passing. It is no exaggeration to call it the city of the past, present and the promise of the future. It is indeed the city of eternity and continuity.

Then why does the author Paulo Barone see a landscape of ruin in it? (p.08). Then he proceeds to discover a second image of a 'compelling cherry flower about to fade and a third image as described by the poet Bharevi in Lotus pollen(Bharavi, Kiratarjuniya, V, 39).The ruin, the falling flower and the golden parasol according to the author makes an indivisible 'triptych-ruin'. In this triptych he discovers the elements that make up the 'original machine' (p.08).The author despite the tortuous path taken arrives at a pivotal

point where he abandons the Eurocentric perspective of landscape – ‘a visual dimension of space’.

The Benares he is in search of is a ‘singular golden parasol’ that cannot be reduced to visual dimensions. The City of light and the fountain of Hindu philosophy regarditself as a luminous space. Its luminosity exemplifies wisdom. It eradicates the darkness of ignorance. In this luminous space sin cannot be washed away in the Ganges or by prayer offered from the Ghats and Shrines. Immortality is possible only through wisdom and understanding. The City of light is not visible in darkness. The City of eternal wisdom through which the river of life meanders through does not defy the laws of physics. It however is home to the principleof non-contradiction(p. 31).

In the first essay “Vishva Darpana: East West Atlas, Notes on the Image of the World/ the Rest” (pp. 13-24), hedismantles Rudyard Kipling. Instead of attempting to make the twain meet the author makes it a confluence. In this essay his lament or rather his diagnosis of our predicament finds a natural setting in bustling Milan and in sedentary Varanasi with remarkable ease. He writes ‘we allow meaning to inherit only in the accurate gesture of a handshake or expression in some one’s eyes and still suffer the affliction of a general sense of exile’ (p.32) .”

The author is deeply influenced by Raimon Panikkar. I am no avid reader or follower of this great Indo Spanish savant. Yet, navigating the rapid currents of the author’s tireless reasoning, I was compelled to discover Panikkar afresh. It was not in vain. He is matchless on the subject. He says “philosophy could be understood as the activity by which man participates consciously and in a more or

less critical manner, in the discovery of reality and orients himself within the latter" (Panikkar,2000: 1-3).

In this essay he makes some startling discoveries. He refers to 'illusions produced when only a moment is extracted from a complex process and rendered absolute while the rest is obscured" (p.15). This essay does not make easy reading. The complex thoughts are presented in equally complex lines. Yet, your patience is soon rewarded. He begins the essay with a peg on James Joyce's Ulysses where Joyce uses the since famous phrase "light crumpled throwaway". The author decides that it is an 'appropriate image of the contemporaryworld' (p.13). It is no easy journey but it has exciting prospects. Walter Benjamin and James Joyce are invoked arrivingat life liberated 'Jeevanmukta' (p.19). The 'crumpledthrowaways' become 'remainders' and the reasoning is intricate. To see the Irish writer and the Jewish Marxist in the luminous setting of Varanasi is fascinating. As the author concludes, "[I]t is a specially made 'empty jar, an Atlas dedicated only to 'remainders' capable of holding them without asking anything of them in a semi liberated, semi redeemed state. To exhibit he suggests that "the East West Atlas must work like a laboratory" (p.19).

The Essay'Dagdhabijabhava:The State of the burntseed" (pp. 25-38) begins with a description of a visit by Rabindranath Tagoreto a Danish School. Tagore it is said had exclaimed "Why do you teach so many subjects? One would suffice: Hans Christian Anderson."

Tagore was a creative giant at ease with western culture. He had a deep insight in to western poetry and Science. He was a remarkable Indian sage who combined the best of East and West and a human repository of ancient

and modern knowledge. He held his own in a debate with Einstein in 1930 on the then emerging principles of quantum mechanics. The author Barone speculates on the reasons for Tagore's admiration for the Danish writer of fairy tales. Hans Christian Andersen is the acknowledged father of the modern form fairy tales. He was absolutely enchanting due to his extraordinary gift for noticing and depicting the whimsical and the wistful that mesmerized children and captured the imagination of adults.

The author speculates "It would indeed be nice to think that Tagore had once read one of Anderson's fairy tales and had been struck by a sudden, pervasive enchantment, of the sort generally reserved for children, whom he never forgot. Tagore might be said to have 'devoured' Anderson's fairy tales".

He picks the term devour from an observation made by Walter Benjamin in his "A Glimpse into the World of Children's Books." Hans Andersen's ingenious story of 'The Flax' becomes a commentary that is emblematic of the violent fragmentation that characterizes the reality in which we live. Then with remarkable conviction he asserts that "It also accurately represents the ever increasing speed with which modernity has managed to dissolve ancient rhythms and structures." Appreciation of Tagore's refrain in the Danish school that Andersen's stories provide an adequate education requires me to provide a synopsis of the story The Flax by Hans Christian Andersen.Started with a small incident and passing through long but interesting dialogues, the ballad was finally over (The Flax, hca. gilead. org.il, 1849).Just asthe Hedge Stake warned. When the flames died invisible elements danced over the embers. Wherever their feet touched, their footprints, the tiny red sparks, could be

seen on the ashes of the paper. But the tiny invisible beings cried, "The ballad is never over! The children could not either here or understand that. Just as well. Children should not know everything.

In my review I take pains to provide the synopsis of Andersen's story The Flax as it is necessary for me to explain how I understand Tagore's mind when he announces that Hans Andersen's stories as providing a wholesome education. The fables in the Panchatantra(re-print1991), the stories in the Jathaka Mala (re-print 2003) and the Fairy Tales of Hans Andersen(re-print 1993) all provide a great pool of accumulated wisdom that constitutes a perennial philosophy. They are all adventures in the human story. Sarvepalli Radhakrishnan says of Tagore "In interpreting the philosophy and message of Rabindranath Tagore we are interpreting the Indian ideal of philosophy, religion, and art, of which his work is the outcome and expression" (Radakrishnan, 1919: 12-15).

Here, I must digress. In order for me to appreciate the thesis of Paulo Barone I must take this avenue of citing an extract from the famous conversation between Tagore and Einstein. The conversation between these two eminent scholars was central to the nature of reality. Jathaka Stories, Fables of the Panchatantra and Hans Andersen's fairy tales are all part of the human entity which according to Tagore is "depending for its reality upon our consciousness"

In the essay 'The Ant-hill Fraternity' (pp. 39-44), the author uses the formation and functioning of the Anthill the abode of the industrious ants to present a world view. He commences the discussion by a reference to the Italian poet Giacomo Leopardi's composition ' La ginestra' or broom

plant.According to the author the poet Leopardi considered the broom plant as the only form of life surviving on the slopes of Vesuvius which destroyed a human civilization that was Pompeii and Ilocano in 79 AD.

Leopardi wrote the poem while residing in a villa on the hillside of Vesuvius. It was to be his moral testament as a poet. La ginestra ("The Broom") is contemplated by the poet as the flower of the barren slopes of the volcano.It describes desolation and the poet alternates between enchantment and melancholia of a starry night.It describes the nothingness of the world, the orphaned man and his precarious existence and the capriciousness of nature. These are not intended intentional evils but are continuous and constant. This commentary is followed by his thoughts on mankind, history and nature. The hapless plant Ginestra lives on in desolation typical of the Vesuvius without surrendering to nature. Here it personifies the ideal man who rejects illusions about himself and does not plead for help from the heavens.

Leopardi is not well known in the English speaking world. Yet he certainly could enter the ranks of the greatest enlightenment period thinkers. He perceives theflower of a broom plant growing on the arid slopes of the volcano Vesuvius as confrontation with the delusions of his time which believed in a ‘magnificent progressive fate’ – and those who failed to recognize the malignity of Nature towards humans. Paulo Barone reads another dimension to his poetry. He believes that the 19th century poet was concerned and commented on the ‘the extreme ease and rapidity with which things vanish and the relentless fragility to which they are subject and the illusive nature of edifying visions. Leopardi in his poetry refers to tribe of ants, carved out of soft soil, with vast labour. The poem gives a sense of a

'concluding remark' saying that "it's for no other reason than that mankind is less rich in offspring". The task of philosophy (filosofia dolorosa ma vera) is to educate humanity first to openly recognize the ills of life and then to mitigate them through participation in the culture of time. It is the message encoded in 'La Ginestra' (the Broom). Leopardi calls for a great alliance of all human beings a 'social chain (social catena) that unites all against the brute force of nature. Leopardi refuses the idea of Divine Providence and all the silly ideas of his proud and simple century. Our author Barone impressed with this philosophical view encapsulated in the La Ginestrabut locates his thought somewhere in explaining the illusive nature of edifying visions.

Barone says the analogy with the ant hill is well known in India. He cites Brahmavaivarta Purana Krisnajanma Khanda as remembered by Heinrich Zimmer in his Myths and Symbols in Indian Art and Civilization (1972).In the Upanishads we discover Indra swollen with pride. He decides to build a palace that will testify to his great powers. But the construction drags on.The head carpenter discovers that this would take a life time. Surely Indra must be persuaded to be a little modest in his dreams of grandeur. He consults Brahma the God of Creation. They decide on a strategy. A mysterious person appears one day and Indra proudly proceeds to show the guest around. The visitor is impressed and declares that it is the finest abode any Indra has ever built. AnyIndra? Indra was confused. I am the only Indra. Am I not? The visitor obviously a messenger from Brahma the creator points to a procession of ants walking in orderly formation over the palace floor. "Those ants," the messenger says, "are all former Indras!" It is the way of the world. A god in one life time can be reincarnated as an ant in another. One must avoid being

too comfortable in one’s own esteem aswe never know what kind of karma you're building in the present life.

Buddhist texts too have relied on the symbolism of the Anthill. There is an anthill burning day and night. A Brahamin directs another person Sumedha 'Take your tool, Sumedha and dig.” As they dig deep he comes across a door-bar, a frog, a forked path, a strainer, a tortoise, a butcher’s knife and chopping block, a piece of meat. They throw these findings away and dig deeper. They finally find a cobra. The Cobra is not harmed but treated with honour. They are baffled by these findings. At the behest of a deity (Devata) the riddle is referred to the Buddha. The enlightened one unravels the riddle. The Ant Hill is the body. The Brahmin is the Arahat. The Knife denotes wisdom. The digging is the effort. The door bar is ignorance. The fork in the path is doubt. The Sieve is the five mental hindrances;the tortoise is the five aggregates of clinging. The Butchers knife and the choppingblock represent the fivefold pleasures of sense. The piece of meat is lust and delight. The Cobra is the Arahat Monk (Vammika Sutta, Majjhima Nikaya 23).

The Anthill the product of effort to overcome adversity, consistency in application to life, commitment to ethical conduct by the miniscule insect that is oblivious to its own existence has captured the imagination of both the oriental and occidental exponents of human frailty and human endurance.

In the essay ‘White of India’ (pp. 45-58) the author enters exciting territory- The Impact of India. Here it must be stressed that in his impatience to unburden himself of the vast array of observations, inferences and determinations of his subject he does not seriously consider the limited faculties

of the reader to fully grasp his message. The language and the construction of thoughts can at times be arduous.

He writes "By far the majority of the numerous accounts of the impact of India (which is the East, but is definitely much more, and East which is never really India, but always much less) reveal a common trait. While the overarching message is discerned the reader feels a sense of helpless despair that nags the mind. What if the conjecture is incorrect? That said Paulo Barone should be seen as a serious explorer of the 18th and 19th century east west philosophy encounters. He deals with what he calls the 'emblematic case of Hegel' (p.46).

Hegel was no student of Hindu Philosophy. His views are confined to his review of Wilhelm von Humboldt's lectures on the Bhagavad-Gitaat the academy of Sciences, Berlin in 1827. Humboldt praises the Gita as the greatest, most beautiful, andphilosophical poem in all known literatures. For the purpose of this review of Paulo Barone's book that deals with East West concept of God and Man let us see how the Gita and Hegel visualized and interpreted God.

In the Gita Krishna is God incarnate. Krishna, is one (and many), supreme, infinite, all-encompassing, all-pervasive omnipotent , the beginning less and endless, immortality and death being and non-being and beyond neither being nor non-being source of all and especially of all that is excellent , personal, self-revealing , indweller in human beings savior of sinners , the guardian of eternal sacred duty, destroyer and dissolution. God is the universal father, mother, friend, lover, grandfather. God is manifest in nature and mind, as the sustaining life force, a teacher, illuminating the entire field.

Hegel does not subscribe to this conception of god. If God is to be truly infinite, truly unlimited, then God cannot be ‘a being’, because ‘a being’, by definition is already limited by its relations to the others. But if God is not a being’, what is God? If finite things fail to be real, what it is to be depends on the relation to other finite things?(Lauer, 1983).

Hegel’s God performs something akin to what is traditionally understood as ‘creating’. But as the Hegelian ‘creating’ takes place throughout time, rather than only ‘in the beginning’, it finds itself consistent with what astrophysics and biology informs us about the universe (Lauer, 1983). Thus even Karl Marx- the atheist can describe Hegel as an inspirational guide!

These are random meanderings in which I found myself immersedwhentrudgingalongthe113pagesthatPauloBarone hasproduced.Itisindeedthesumofalifelongquestofdiscovery. Paulo BaroneinhisMysticalSurvivaloffersarevelatory prismthroughwhichtoview the present situations,conditions and inoverallthecurrentand evolving conceptions of human thought and interactions. This is an exciting journey for the initiated and a rather mystical journey for the uninitiated such myself. I am glad that I read it. I look forward to an amplified version where he explains his wanderings shall we say as Hans Anderson tells a story to Children.

Reviewed by:

Anuththaradevi Widyalankara, PhD
Senior Lecturer
Department of History
University of Colombo-SRI LANKA