Vidyodaya: *J. Arts, Sci., Lett..* *Vol.* 8 *No.* 1 & 2. *pp.* 46-53 *January* 1980.

දකුණේ විහාර සිතුවම්වලින් හෙළිවන සමාජ විඥානය

ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශයේ
ආචාර්ය ගතාරේ ධම්මපාල හිමි

සාහිත්‍යකාරයා මෙන්ම සිත්තරා ද ලොව හමුවේ තබනුයේ සිය නිර්මාණාත්මක ක්‍රියා පද්ධතිය තුළින් බිහිවන අපූර්ව ප්‍රතිඵලයකි. ඔහුගේ නිර්මාණයට පදනම් වන්නේ අනුභූතීන් හෙවත් අත්දැකීම්ය. කලාකරුවා අත්දැකීම් ලබනුයේ සිය වටපිටාවෙනි. චලචිත්‍රයකදී හෝ නාට්‍ය දර්ශනයකදී දැකිය හැකි ආකාරයේ අභ්‍යන්තර හෝ බාහිර හෝ වටපිටාවක්, එනම් දේපල ගෙවල් දොරවල් ගෘහ භාණ්ඩ ආදිය මෙන්ම ජීවිතය කෙරේ බලපාන සියළු බාහිර තත්ත්වයන් හා ආභාසයන් කලාකරුවෙකුගේ වටපිටාව ලෙස එක් කලා විචාරකයෙකු හඳුන්වා තිබේ.[1] කලාකරුවාගේ කායික මානසික පරිසරය වටපිටාව වශයෙන් හැඳින්වීම නිවරදය. ඔහු සිය ප්‍රබෝධකයන් මගින් ප්‍රබල ලෙස කම්පනයට පත් භාවයන් හා චින්තනයන් වටපිටාවෙන් ලත් අත් දැකීම් වහල් කරගෙන කලාකෘති තුළින් ප්‍රකාශයට පත් කරයි. කලාකෘතීන් පිළිබඳව කෙරෙන ගැඹුරු විමසීම් මගින් කලාකරුවාගේ විඥානය පමණක් නොව ඔහු ජීවත් වූ හා අත්දැකීම් ලද සමාජයේ පොදු විඥානය ද දත හැකිය. කලාකරුවෙකුගේ නිර්මාණාත්මක මනස වටහා ගැනීමට ඔහු හද පත්ලෙහි වූ අපේක්ෂාවන් විශ්ලේෂණය කළයුතු යයි එච්. කෝඩ්වෙල් නමැති විචාරකයා කියයි.[2] කලාකරුවාගේ අභිප්‍රායන් හා අපේක්ෂාවන් ගැන විග්‍රහයක් කරන හේ ඉන් සමහරක් මෙසේ දක්වයි.

(අ) කලාකරුවාගේ ප්‍රධාන ආශාව අත්දැකීම් පරිපූර්ණ ලෙස ප්‍රකාශ කිරීමයි කලා කෘතියේ සංවිධානය සමබරබව හා ඒකාබද්ධභාව සම්බන්ධ නීති රීති හා ප්‍රමිතීන් පිළිබඳ සංකල්පනය ද ඒ හා අත්වැල් බැඳගෙන තිබේ.

(ආ) කලාකරුවාගේ කාර්යයට බාධාකර හැම බරකින් නිදහස් වීමට ඔහුතුළ ඇති කැමැත්ත තවත් අපේක්ෂාවකි. ව්‍යාජ දෘෂ්ටීන්ගෙන් හා කලාව හා සමාජය සම්බන්ධ සියළු සම්ප්‍රදායයන්ගෙන් නිදහස් වීමට හේ කැමති වෙයි.

(ඇ) කලාකරුවා තමා ලබන පිතිය හා ප්‍රමෝදය සෙස්සනට බෙදා දීමට කැමති වෙයි. තමන් තෘප්තියට පත් කරන දේ ලෙස ඔහු දක්නා සරල කරුණු කීපයකි. මනුෂ්‍ය ස්වභාව තුළ පවත්නා ප්‍රමෝදය, ආදරය හා මිත්‍රත්වයත් ස්වකායයීයෙහි අභිමානයත්, ස්වභාව ධර්මයෙහි ක්‍රියාකාරිත්වය දැක්මටත්-එයට ඇලුම් කිරීමටත් හැකිවන ආකාරයේ මිහිමත දිවියත් යනු ඒ කරුණුය.

(ඈ) සිය සහචාරීන් සමග සංවාදයට-භාෂණයට කලාකරුවා කැමති වෙයි.

(ඉ) කලාකරුවා තුළ වඩාත් ගැඹුරින් පවත්නා අනෙක් අභිප්‍රාය නම් ස්ථිරසාරභාවය පිළිබඳ කැමැත්තයි. මානව සදචාරය පිළිබඳ තියුණු විඥනයත් සිය අනුගුතින්ගේ අස්ථිරත්වයත් මගින් මෙකී අපේක්ෂාව පුබුදුවනු ලබයි.[3]

---

1. Pearl Hognefe, The Process of Creative Writing, New York, 1963, p. 44
2. H. Caudwell, The Creative Impulses in Writing & Painting, London, 1959 p. 2
3. Ibid, pp. 24, 9, 10, 14.

මේ කරුණු සියල්ල හෝ ඉන් කීපයක් හැම කලාකරුවකුගේ අපේක්ෂාවන් අතර තිබිය හැක. නැතහොත් කලාකරුවා ජීවත්වන සමාජයේ බලපවත්වන ආගමික, සාමාජික හෝ දේශපාලනික කරුණු ඇසුරෙන් ගොඩනැගුණු වෙනත් අපේක්ෂා හෝ තිබිය හැක.

මෙහිලා අප බලාපොරොත්තු වනුයේ 18,19 සියවස්වලට අයත් විහාර සිතුවම් ඇසුරු කරගෙන එකී කලාකරුවන්ගේ ද සමකාලීන සමාජයේ ද පොදු විඥානය පිළිබඳ තොරතුරු කීපයක් අනාවරණය කිරීමයි.

මෙහිදී ප්‍රාරම්භයක් වශයෙන් එම කලාකරුවන් අත්දැකීම් ලබාගත් සමාජ වටපිටාව ගැන තොරතුරු ටිකක් සොයා බැලීම අවශ්‍යය. අප දන්නා පරිදි 18,19 සියවස් ලංකා ඉතිහාසයේ දේශපාලනමය හා සාමාජික අතින් අස්ථාවර ස්වරූපයක් පැවති වකවානුවකි. මේ යුගයේ රටේ පාලනය බෙහෙවින් අවුල් තත්ත්වයක පැවතිණි. එම තත්ත්වය උදාවූයේ 16 වන සියවසේ සිටය. පළමුව පෘතුගීසීන්ගේ පාලනයට හසුවූ ලංකාවේ මුහුදුබඩ පළාත් අනතුරුව ඕලන්දයට හා පසුව ඉංග්‍රීසීන්ටද අයත් විය. ලන්දේසීන් මේ පළාත්වල ස්වාමිත්වය ලැබුවේ ක්‍රි:ව: 1658 දීය. මේ කාලය තුළ උඩරට පෙදෙස් පාලනය කරන ලද්දේ ස්වදේශික පාලකයන් විසිනි. 1796 දී ඕලන්දයන්ගෙන් මුහුදුබඩ පළාත්වල පාලනය හිමිකරගත් ඉංග්‍රීසීහු 1815 දී රටේ ඉතිරි පෙදෙස්වලද සිය අණසක පිහිටුවා ගත්හ.

උඩරට පෙදෙස්වල ස්වදේශික පාලනයක් පැවැති අතර මුහුදුබඩ පෙදෙස්වල විදේශික පාලනයක් පැවති නිසා ඒ පෙදෙසට මැදි වූ ජනකොටස් තුළ, විශේෂයෙන් විදේශික පාලනයට හසුවූ කොටස් තුළ සිතුම් පැතුම් අතින් ද හැසිරීම් හා ආකල්පයන් අතින් ද කිසියම් වෙනසක් ඇතිවීම ස්වාභාවිකය. 1796 දී ඉංග්‍රීසීන් බලය අල්ලා ගන්නා තෙක් දකුණේ මුහුදුබඩ පෙදෙස් පාලනය කළ ඕලන්දයෝ නිලතල හා ගරුබුහුමන් ප්‍රදානයෙන් මෙම පෙදෙස්වල ප්‍රභූන් හා ආගමික නායකයන් සතුටු කරවා සිය පාලන කටයුතු තහවුරු කර ගැනීමට ප්‍රයත්න දැරූහ. එසේ නොහැකි තැන්හිදී නීති රීති පැනවීමෙන් එම අදහස් ඉටුකර ගත්හ. නිලතල හා වරප්‍රසාදයන් උදෙසා ඕලන්දයන්ගේ සිත් ගැනීම අවශ්‍ය වූ හෙයින් මෙකී නායකයන්ට දෙබිඩි ජීවිතයක් ගත කරන්නට සිදුවූවාට සැක නැත. එක් පැත්තකින් සිය පාරම්පරික උරුමය වූ බුදු දහමත් ඊහා අනුබද්ධ ජාතික සංස්කෘතියත් මුළුමනින් බැහැර කිරීම ඔවුනට අසීරු විය. අනික් අතින් පාලක පක්ෂය සතුටු කරවා ගැනීම සඳහා ප්‍රසිද්ධියේ ඕලන්දයන්ගේ පැත්ත ගැනීමට ඔවුන්ගේ නීතිරීතිවලට එකඟ වන්නට සිදුවිය.

රෙපරමාදු ක්‍රිස්තියානිය ඇදහූ ඕලන්දයෝ සෙසු ආගම් සම්බන්ධයෙන් දැඩි පිළිවෙතක් අනුගමනය කළහ. රජයේ රැකියාවක් ලබාගත හැකි වූයේ ද, ඔවුන්ගේ පාසල් වල අධ්‍යාපනය ලබාගත හැකි වූයේ ද ක්‍රිස්තු භක්තිකයනට පමණි. ඔවුන්ගේ පල්ලියක ලියාපදිංචි නොකැරුණු සැම උපතක් මෙන් ම විවාහයක්ද ඔවුහු නොපිළිගත්හ. මේ සමගම ක්‍රිස්තුභක්තිකයන් වශයෙන් පෙනී සිටීමට ප්‍රධාන වශයෙන් අවශ්‍ය ලෙස සැලකුණේ ඇතැම් ආගමික උත්සව කීපයකට සහභාගීවීමය. මෙනිසා මුදලි මුහන්දිරම් කම් හෝ ආරච්චි තනතුරු පැතුවෝ ප්‍රසිද්ධියේ එකී උත්සවවලට සහභාගි වෙමින් තමන් කැමති පරිදි පෞද්ගලිකව තමන්ගේ ආගම් ඇදහූහ.[4] මේ තත්ත්වය යටතේ ඇතැමෙක් බුදු දහම අතහැර ප්‍රසිද්ධියේ ම කිතුබැතියන් ලෙස ක්‍රියා කළහ. ඇතැමෙක් යටකී පරිදි ප්‍රසිද්ධියේ එක් ලෙසකින් ද, පෞද්ගලිකව තවත් ආකාරයකින් ද ක්‍රියා කළහ. මේ තත්වය ඉංග්‍රීසි යුගයේ තරමක් ලිහිල් වුව ද මුළුමනින් ම වෙනස්වූයේ නැත. මෙයට හසු වූයේ ගිහියන් පමණක් නොවේ; ඇතැම් උගත් භික්ෂූහුද සිවුරු හැර ක්‍රිස්තුභක්තිකයෝ වූහ. කරතොට ධම්මාරාම නාහිමියන්ගේ ශිෂ්‍ය පුංචි කරතොට නමින් ප්‍රසිද්ධව සිටි අක්මීමන හිමි සිවුරු හැර ක්‍රිස්තු ධර්මෝපදේශකයෙකු ලෙස ක්‍රියා කළේය. ඇලපාත

4. එස්. ජී. පෙරේරා පියතුමා, ඕලන්ද යුගය, තෙවැනි මුද්‍රණය (කොළඹ 1959) 89, 90 පිටු.

ධම්මරතන නමින් පැවිදිව සිට සිවුරු හැර මුදලි ධුරයක් ලබාගත් ඇලපාත කවියාද කිතුසමය වැළඳ ගත් බවට කථා පැවතිණි. කරතොට නාහිමි ඇලපාතට ලියූ සේ සැලකෙන පහත සඳහන් කවෙන් එ බව අනාවරණය වෙයි.

දි ය ට ස කා තුම පදයුත් අයට දෙකා
නොවැද නිකා ගෙනදෙන සග පවග සූකා
නොම සලකා කෙළියට වත් සිතන එකා
තණ නොම කා බිම වැද බත් කන ගොනෙකා[5]

මෙයට පිළිතුරු කවියක් ලියූ ඇලපාත තමා කිසි දිනෙක වෙනත් සරණක් නොයන බැව් කියා ඇතත් ක්‍රිස්තියානිය වැළඳ මුදලි තනතුරු ලැබූ බවට පැතිරගිය කථාව නොසලකා හැරිය හැකි නොවේ. එය සමකාලීන සමාජයේ බලපෑ කිසියම් ස්වරූපයක් හඟවන බැවිනි.

බටහිර ජාතීන්ගේ ආධිපත්‍යය පැතිර පැවති මෙම ප්‍රදේශවල ජන ජීවිතයේ විවිධ අංශ කෙරෙහි එකී ආධිපත්‍යය සම්බන්ධ නොයෙක් අන්දමේ බලපෑම් ඇතිවීම අනිවාර්‍ය්‍ය වෙයි. ලෞකික ජීවිතයේ සුඛෝපභෝගී හා සාටෝප පැවැත්ම හරවත් ලෙස පිළිගැනුණු බටහිර ජාතීන්ගේ ජීවිතාදර්ශය ස්වදේශික ජනකොටස් කෙරේ, විශේෂයෙන් ප්‍රභූ පක්ෂය කෙරේ බලපෑවාට සැකයක් නැත. පාරම්පරික සරල දිවිපැවැත්මත් අධ්‍යාත්මික ගුණවගාවත් බැහැර කර පසිඳුරන් පිනවීම පරමරුත කරගත් දිවිපෙවෙත උසස් ලෙස සැලකීමට පෙළඹී ගිය ආකාරය මේ යුගයේ ප්‍රභූ පක්ෂයේ ජීවන චරිත තුළින් පැහැදිළිව පෙනේ. ප්‍රභූන්ගේ කාමභෝගී ජීවිතය උත්කර්ෂවත් ලෙස කලඑළියේ කියාපෑම අරමුණු කර මෙකල ලියා ඇති ශෘංගාර කාව්‍ය සමකාලීන සමාජයේ අධ්‍යාත්ම පරිහානිය විදහාපාන සුලුය.[6] මේ කාව්‍ය විශේෂය මෙකල උඩ පහත දෙරටම පැතිරගිය නමුදු මාතර ප්‍රදේශයේ බෙහෙවින් ජනප්‍රියව පැවතුණු අයුරු දැකිය හැකිය. මෙබඳු නිර්මාණ වැඩි ගණනක් දකුණේ කවීන් අතින් ලියවීම විශේෂයෙන් සැලකිය යුතුව ඇත. විරන්තන කාව්‍යයේ ශෘංගාර වර්ණනා දක්නට ලැබෙතත් ඒ ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ ඇතැම් සාම්ප්‍රදායික කාව්‍ය ලක්ෂණවලට අනුගුණවන පරිදිය. එහෙත් මාතර යුගයේ රචිත මෙම කාව්‍ය විශේෂය ලෞකික ජීවිතයේ ආස්වාදය හුවා දැක්වීම පරමාර්ථය කරගෙන බිහිවී ඇත.[7] මෙබඳු රචනා නිර්මාණය කළ ඇතැම් ලේඛකයන්ගේ චරිත වටා ගෙතී ඇති කතාපුවත් වලින් හෙළිවන පරිදි ඔවුහු විෂයාසක්ත චරිත ඇත්තෝ වූහ. පත්තායමේ ලේකම් හා බරණ ගණිතැදුරු බිරිඳ අතර ද, ඇලපාත හා ගජමන් නෝනා අතර ද පැවති සබඳතා පිළිබඳ කතාපුවත්වලින් ඒ බව අනාවරණය වෙයි.[8] විෂයාස්වාදය කෙරේ මෙන්ම සුරාපානය කෙරේ ද මෙකල ප්‍රභූ පක්ෂය ගිජුකමක් දැක්වූහ. මාතර කවියෙකු එබන්දන් උපහාසයට ලක්කර ඇති අයුරු පහත දැක්වෙන කවියෙන් හෙළිවේ.

---

5. ප.බ.ජී. හේවාවසම්, මාතර යුගයේ සාහිත්‍යධරයන් හා සාහිත්‍ය නිබන්ධන, (කොළඹ, 1966) 61 පිට

6. ඒ. වී. සුරවීර, පුරාතන සාහිත්‍යාවලියේ අවසානය හා නූතන යුගයේ ආරම්භය, ශ්‍රී සුමංගල, විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයීය ශ්‍රී සුමංගල ගුණානුස්මරණ සංගමයේ ප්‍රකාශනය (කොළඹ, 1962) 72 පිට.

7. 'ලෙව් තුළ සලෙලුන් සිත් ඔද වඩනා–යව්වන මදයට විතරක් ඔබිනා' දුනුවිල ගජනායක නිලමේගේ රති රත්නාලංකාරය, 2 වන පද්‍යය. එහිම අවසන් පද්‍යයේ එන 'උමතුවන ලෙසට යොවුනඟන මතහර අමුතුකර මකී මේකච්පද පවර' යන පාදයන් හා සසඳන්න.

8. ප.බ.ජී. හේවාවසම්, පූර්වෝක්ත කෘතිය, 49, 50, 56 හා 65 – 68 පිටු බලන්න.

පෙ ර ඍ ස   පාගා පලහා අන්තිම   රාසී
නොම ඍ ස   එක්ගහන් දසඑක්වන   රාසී
යු ග ඍ ස   වන් දානෝ එක්වී කර   පෑසී
ප ස ඍ ස   ලෙසින් විකුමෙන් බස්දෙති   වාසී

මාලු බැද අහව කෙරෙමින් සුරා බී මත්ව වහසිබස් බෙණෙමින් පසු වූ සැටි මින් කියැවේ. සමාජය පුරා පැතිරගිය මෙම ප්‍රවණතාවට ප්‍රතික්‍රියා වශයෙන් සාම්ප්‍රදායික ඇගයීම් යළි නගාලීමට ඉදිරිපත් වූ පිරිස ඒ සඳහා සාහිත්‍යයත් සෙසු කලා මාධ්‍යයනුත් උපයෝගී කරගනු ස්වභාවිකය. විහාරස්ථාන කරා පැමිණෙන විවිධ තරාතිරම්වලට අයත් පිරිස්වලට යටකී ප්‍රවණතාවට පටහැනි අදහස් ප්‍රබල ලෙස කාවැද්දීම සඳහා චිත්‍රය වඩාත් උචිත මාධ්‍යය වූවාට නිසැකය. මෙකල සිත්තමට නැගුණු තේලපත්ත, දේවධම්ම ධම්මපාල වැනි ජාතක කථා යටකී සමාජ පරිහානියට දක්වුණු ප්‍රතික්‍රියාවකැයි හැඟේ. මේ ජාතක කථා අතුරෙන් තෙලපත්ත ජාතකය දකුණේ වඩාත් ජනප්‍රිය වූවකි. එය දෙවන වන්නේ වෙස්සන්තර ජාතකයට පමණි. මූකිරිගල, කසාගල, පෙතන්ගහවත්ත, වැළිහිඳ, හා තෙල්වත්ත වැනි දකුණේ ප්‍රකට විහාරස්ථාන රැසක තේලපත්ත ජාතකය සිතුවමට නගා තිබේ. පංචකාමයෙහි ඇලීගැලී ඉඳුරන් පිනවීමට යාම නිසා සිදුවන ව්‍යසනය විදහාපෑම මෙම ජාතකයේ මුඛ්‍යාර්ථයයි.[9] පෙතන්ගහවත්තේ විහාරයේ මෙම සිත්තමට, යටින් ලියා ඇති පහත සඳහන් කවෙන් මේ අදහස තහවුරු වෙයි.

ආ ල ගත් ත   පස්දෙන පස් ලෙසකි   ත්නේ
සී ල නැත්ත   පාමිං අල්ලා ක   ත්නේ
සී ල සත් ත   රකු උනුමෝ ගැලවෙ   ත්නේ
තේ ල පත් ත   ජාතකයෙනි දැන ග   ත්නේ

මාතර යුගයේ ප්‍රකට උගතෙකු හා ප්‍රබල නායකයෙකු ලෙස සැලකුණු බෝවල ධම්මානන්ද නාහිමියන්ගේ ගෝලයෙකු විසින් මේ කව රචිත බැව් කියවේ. සාම්ප්‍රදායික බෞද්ධ ජීවිතයේ සාරධර්ම මෙම ජාතක කථා වස්තුවෙන් දක්වෙයි. චිත්‍රතල සඳහා සිදුවීම් තෝරාගෙන ඇති අයුරින් ද ඒවා සිතුවමට නගා ඇති අයුරින් ද එම කලාකරුවන්ගේ සිත්සතන්හි ක්‍රියාකාරිත්වය ද ආකල්ප ද දතහැකි වෙයි. සාහිත්‍යකරුවා මෙන්ම කලාකරුවා ද සිද්ධියක වඩාත් අරුත්බර මොහොත කෙරේ අවධානය යොමු කරනු ස්වාභාවිකය. තියුණු ලෙස කම්පනයක් ඇතිකළ හැකිවූ ද සාම්ප්‍රදායික ඇගයීම් හා සම්බන්ධ වූ ද අවස්ථා වඩාත් අරුත්බර ලෙසින් ඔහු සලකනු ඇත. මේ කථාවේදී බෝසතුන් නිරුපද්‍රැතව ගමන් ගන්නා අයුරුත් ඔහු සමග යන රූ සද ගඳ රස පහස යන පස්කම්හි ඇලෙනවුන් යකුන්ගේ ග්‍රහණයට හසුවන අයුරුත් නිරූපිතය. මෙහි ප්‍රධාන අවස්ථා පහ නිරූපණය කිරිමේදි එහි ප්‍රලෝභන ස්වරූපය ඉස්මතු කර ඇති අතර එහි ගැලෙනවුන් ව්‍යසනයට පත්වන සැටි එම චිත්‍රතලයටම අයත් කොට ඉදිරිපත් කර ඇති ආකාරයද සැලකිල්ලට ගතයුතුය.

හිරි ඔතප් හෙවත් ලජ්ජා භය දෙක සදාචාරවත් ජීවිතයක පදනම ලෙස බොදු දහමෙහි ඉගැන්වේ. මින් වියුතු වූවනට නොකළ හැකි පවක් නැතැයි සැලකේ. මේ දහම විදහා දක්වෙන දේවධර්ම ජාතකයද[10] මේ යුගයේ බෙහෙවින් ජනප්‍රිය විය. තෙල්වත්තේ පුරාණ විහාරය, වැළිහිඳ පුරාණ විහාරය යන ස්ථානයන්හි මෙය සිතුවමට නගා ඇත. මේ යුගයේ සාහිත්‍යකරුවනට ද මෙය කාව්‍ය වස්තුවක් සැපයීය. මේ නමින් කාව්‍යත්‍රයක් ඇති බව පෙනේ. මාතරයුගයේ කවීන් තිදෙනෙකුගේ නම් මෙහි කර්තෘත්වය හා සම්බන්ධ වී තිබේ. දේවධම්ම ජාතක කාව්‍යයේ කතුවරයා ලෙස ප්‍රකටව සිටින්නේ

9. සිංහල ජාතක පොත, වතුවත්තේ පේමානන්ද සංස්කරණය, 1959, අංක 95, 435–43 පිටු.

10. සිංහල ජාතක පොත, අංක 6, 123–29 පිටු.

කිරම ධම්මානන්ද හිමියෝය.[11] 19 වන සියවසේ කාව්‍යයට හා චිත්‍රයට වස්තු සැපයූ තවත් කථාවකි, මහා කණ්හ ජාතකය.[12] ගංගාරෝහණ වර්ණනාව කළ සරම් මුදලි හෙවත් දාවිත් ද යරම් සිරිවර්ධන විසින් රචිත සේ සැලකෙන මහාකණ්හ ජාතක කාව්‍යය සමකාලීන සමාජයේ අධ්‍යාත්ම පරිහානිය පිළිඹිඹු කරන කෘතියකි. ගිහිපසේ මෙන්ම පැවිදිපසේ ද දුර්වලතා කවියා ගේ විවරණයට හසුවී තිබේ. කතුන්ගේ දුර්වලතා දක්වන කවක් මෙසේය.

බ ත සුද නැත වැලි විකුණයි කියා හිමිහු දෙඩූ කල ට
සි ත කෝපව දත්මිටිකා රවා බලා පැන මිදුල ට
කැත නැතුවම මෝට කියා උයවා කාපිය අද සි ට
මෙතන දීගයෙන් කම් නැත කියමින් යන්නිය පිට පි ට

මෙකල පවුල් ජීවිතවල පැවති අවුල්වලින් එක් දෙයක් මෙකවෙන් විවරණය වෙතැයි හැඟේ.[13] තෙල්වත්ත පෙතංගහවත්ත, හා සපුගොඩ (කඹුරුපිටිය) විහාරයෙහි චිත්‍රිත ධර්මපාල ජාතකය ද ඉහත සඳහන් ප්‍රවණතාවට ප්‍රතික්‍රියාවක් වශයෙන් නිරූපිත සේ සැලකිය හැකිය. රහමෙර පානය කර සිහිවිකල් කරගත් රජකු සිය බිළිඳු පුතු වධකයා ලවා පෙති ගැස්වීම පිළිබඳ බෙද ජනක පුවතක් මෙහි එයි.[14]

මෙහිදී සිත්තරාගේ අවධානය යොමුවී ඇති විශේෂ අංශයක් ගැන එම සිත්තමින් ඉඟියක් ලැබේ. සපුගොඩ චිත්‍රයේ මහා ප්‍රතාප රජු උදාරම් ලෙස රහමෙර පානයේ යෙදී සිටින අයුරු නිරූපිතය. එම සිතුවම් තලයේ රජු සිය මාළිගයේ එක් පසෙක පුටුවක වාඩිවී සිටී. අනෙක් පස බිසව බිළිඳු කුමරුවන් නළවමින් සිටිනාතර වධකයා බිළිඳු උදුරා ගැනීමට තැත්කරයි. රජු අබියස කුඩා කනප්පුවක් වැනි ගෘහ භාණ්ඩයකි. ඒ මත බෝතලයක් සහ වීදුරු (වැනි) බඳුන් දෙකකි. සිත්තරා තමා දැක ඇති එවැනිම අවස්ථාවක් ඇසුරෙන් මවා ඇති මෙම සිත්මෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට යත්න දරා ඇත්තේ රජු එකී දරුණු තීරණයකට එළැඹියේ සුරා මදයෙන් මත්ව සිහිවිකල් කරගැනීමෙන් බවයි. මෙම සිතුවමේ අවසන් ජවනිකාව තුළින් නිරූපණය කර ඇත්තේ රජු යම ලොවින් මතුවූ ගිනිදැල් වලින් වෙලෙන අයුරුයි. සපුගොඩ සිතුවමේ මෙන් ම තෙල්වත්තේ සිත්තමේ ද මේ අවස්ථාව නරඹන්නා තුළ තියුණු හැඟීම් දනවෙන පරිදි ඉදිරිපත්වී ඇත.

කාන්තා චරිතයන් තුළින් මතුවිය යුතු සාරධර්මයන් ගැනද මෙම කලාකරුවන්ගේ අවධානය යොමු වී පැවති බව පෙනේ. සාර්ථක පවුල් දිවියේ පදනම අඹුසැමියන් අතර සබඳතාවයි. පතිවත රැකීම අඹුව සතු පරම යුතුකමකි. එය කාන්තා පක්ෂයෙන් අපේක්ෂිත සාරධර්මයකි. 18, 19 සියවස් තුළ මෙරට සමාජයේ සිදුවූ විවිධ වෙනස්කම් කරණකොට ගෙන මෙබඳු සාම්ප්‍රදායික සාරධර්ම පිළිබඳ සංකල්පනයද කිසියම් අර්බුදයකට මුහුණ පෑවාට නිසැකය. සැමියන් නොතකා ක්‍රියාකළ අඹුවන් පිළිබඳ ඇතැම් පුවත් මෙකල සාහිත්‍යයේ ද ජනකථාවන්හි ද එයි. මහාකණ්හ ජාතකයේ එන එබඳු කරුණක් ගැන මුලදී සඳහන් කරන ලදී. එම අංශයේ ලා සමාජයේ ඇතිවූ පරිහානියට දක්වුණු ප්‍රතික්‍රියාව වෙස්සන්තර ජාතක සිතුවමින් හෙළිවෙතැයි හැඟේ. මේ ජාතකය සෙසු ජාතක සියල්ල යටපත්කොට නැගී සිටියේය. බෞද්ධ සාරධර්ම රැසක් කැටිකරගත්

---

11. ප.බ. ජී. හේවාවසම්, පූර්වෝක්ත කෘතිය, 112 පිට, වික්‍රමසිංහ පණ්ඩිත මුදලි (1727), සන්නස්ගල 405 පිට, දෙවිනුවර කවිසේකර නන්දන කිවිඳු.
12. සිංහල ජාතක පොත, ජාතක අංක 462, 1385 - 88 පිටු.
13. පී. ඩී. ඇස්. වීරසූරිය. මාතර යුගයේ අප්‍රකට පොත්, සාහිත්‍ය, සංස්කෘතිය දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රකාශනය, (1967, 4,) 25-31 පිටු. කිරම ධම්මානන්ද හිමි ද මහාකණ්හා ජාතකය කවියට නැගූ බව කියැවේ.
14. සිංහල ජාතක පොත, ජාතක අංක 352. 1023-25 පිටු.

මෙම කථාවස්තුව කාගේත් ආදර බුහුමනට ලක්ව පැවතුණි. මෙහි සිත්තරාගේ අවධානයට යොමු වූ කාන්තා චරිත දෙකකි. එනම් මද්‍රී බිසව හා ජූජක බිරිඳයි. සාහිත්‍යයේ එන පරිදි දෙදෙනාගේ චරිත එකිනෙකට වෙනස් මාර්ග දෙකක ගමන් කරයි. මද්‍රී බිසව තම යස ඉසුරු සැමියා වෙනුවෙන් කැප කරන අතර අනෙක් චරිතය තම සුවය සඳහා සැමියා වෙහෙසවයි. සාහිත්‍යයේ පිළිඹිබු වන එකී අරුත් සිත්තරා ද ඉස්මතු කරයි. සැමියාගේ සැප දුක හවුලේ බෙදාගෙන ඔහුට අවනතව වෙසෙන පරමාදර්ශී බිරිඳක් පිළිබඳ සංකල්පය මද්‍රී චරිතය නිරූපණය කිරීමේදී කලාකරුවා තුළ බලපෑ අයුරු දැකිය හැකිය. රජු හා මද්‍රී රථයේ එකට ගමන් ගන්නා සැටි ද අනතුරුව පා ගමනින් යන සැටිද අසපුවේ තවුස් වෙස් ගෙන සිටින අන්දම ද වනයේ පලවැල නෙලමින් වෙහෙසෙන හැටි ද විශේෂ අවධානයකින් සිතුවමට නගා ඇත. අනෙක් අතට ජූජක බිරිඳ සැමියා ගෙන් පලවා සොරසැමියා සමඟ වෙසෙන අයුරු සිතුවම් කර ඇත. මේ කථාවස්තුවේ කාන්තා චරිත කෙරෙහි කලා කරුවා දක්වා ඇති ආකල්ප සාහිත්‍යකරුවාගේ එම ආකල්පවලට සමානය. මද්‍රී බිසව උදාර පතිනියක වශයෙන් මෙන්ම මාතෘත්වය පිළිබඳ පරමාදර්ශී සංකේතයක් වශයෙන්ද සාහිත්‍යයේ[15] හා චිත්‍රයේ නිරූපණය වෙයි. මේයුගයේ ජනප්‍රිය වූ ජනකාව්‍යයක් වූ වෙස්සන්තර ජාතකයේ එම චරිතය හා සැසඳීමෙන් මෙය වඩාත් පැහැදිලි වනු ඇත. ධර්මපාල ජාතකයේ බිසවගේ චරිතය සිතුවම් කර ඇත්තේ ද උදාර මාතෘත්වය පිළිබඳව හැඟීමකින් යුතුවය. බිළිඳා වධකයාගෙන් බේරා ගැනීමට ඇය දරන ප්‍රයත්නයත් කැබලිකරන ලද සිරුරු කොටස් එක්තැන් කර ඒවා බදාගෙන හඬා වැලපෙන හැටිත් සිහිමූර්ජා වී බිම පතිතවනුත් සිත්තරා විශේෂ අවධානයකින් නිමවා ඇත. සපුගොඩ සහ තෙල්වත්තේ එකී සිතුවම් තල සැසඳීමෙන් මේ තතු දත හැකිය.

මේ යුගයේ ජනප්‍රියව ගිය තවත් ජාතක කථාවකි දහම්සොඬ ජාතකය. රසවාහිනී නමැති පාළි කෘතියේ[16] එන දහම්සොඬ ජාතකය පළමුව කවියට නගන ලද්දේ අලගියවන්න මුකවෙටි තුමා විසිනි. එම කවියා විසූ සීතාවක රාජධානි සමය ලක් බුදුසසුන පිළිබඳව අඳුරු යුගයකි. එම ජාතකයෙන් ප්‍රකාශවනුයේ ධර්මය අතුරුදහන් වීමත් බෝසතුන් දහම සොයා වනගතව රකුසකු මුවට පිනූ අයුරුත්ය. සීතාවක යුගයේ මෙන්ම නුවර යුගයේ හා ඉන් අනතුරු කාලය තුළ ආගම දහම පිළිබඳව පරිහානියක් ඇතිවූ අයුර ප්‍රකටය. මෙරට අභ්‍යන්තරික අස්ථාවරත්වයත් විදේශීන්ගේ හා අන්‍යාගමික ධර්මදූතයන්ගේ කටයුතුත් මෙම පරිහානියට මූලික වශයෙන් හේතු වූ බව පෙනේ. පහතරට ප්‍රදේශවල ඕලන්ද, ඉංග්‍රීසි පාලකයෝ තනතුරු හා වරප්‍රසාද දීමෙන් බෞද්ධයන් කිතුසමයට හරවා ගැනීමට ප්‍රයත්න දැරූහ. ඇතැම් ප්‍රභූහුද ඔවුන්ගේ සහචරයෝ ද ප්‍රසිද්ධියේ හෝ අප්‍රසිද්ධියේ කිතුසමය වැළඳ ගත්හ. භික්ෂූහුද ධර්මශාස්ත්‍රීය දැණුමෙන් ද සුප්‍රතිපත්තීන්ගෙන් ද බොහෝදුරට පිරිහෙන්නට වූහ. මේ තත්ත්වය වඩාත් උග්‍රවූ පූර්ව සරණංකර සංඝරාජ යුගයේ මෙබඳු කරුණු දහම්සොඬදාව සිතුවමට නැගූ කලාකරුවන් තුළ බලපාන්නට ඇත.

මෙකල සිත්තරු සමාජයේ පරිහානියට හේතුවෙතැයි සැලකූ දුහි ආදීනව ද සම්මත සමාජ සාංධර්මවල අනුසස් ද ඉස්මතු කර දක්වීම අරමුණු කර සිය තෙළිතුඩ මෙහෙයවූහ. මරණින් මතු භවයේදී පව්වලට ලැබෙන දුක් විපාකත් පින්වලට නියමිත සැප විපාකත් විදහා පෑම ඔවුන්ගේ එක් අභිප්‍රායක් විය. මෙතැන්හිදී කලාකරුවන්ගේ

---

15. සෙංකඩගල යුගයේ ලියන ලදැයි සැලකෙන මෙම ජන කාව්‍යයෙහි පුස්කොළ පිටුවල ජාතකයේ ඇතැම් සිදුවීම් චිත්‍රයට නගා ඇත. පී. බී. සන්නස්ගල, සිංහල සාහිත්‍ය වංශය (කොළඹ, 1961) 377-79 පිටු බලන්න.

16. රසවාහිනී. කිරිඇල්ලේ ඥාණවිමල හිමි, 1961, (අංක 1) 2-6 පිටු.

මනස හැඩගස්වන ලද්දේ ඒ පිළිබඳ සාම්ප්‍රදායික සංකල්පනයන් විසින් බව පැහැදිලිය. නිමි ජාතකයේ දැක්වෙන අපාය විස්තරය ඇතැමෙක් සිත්තමට නැගූහ. වඩාත් අවධානයකින් දෙව්ලොව පිළිබඳ සිත්තම් කිරීමට බොහෝ සිත්තරු කැමැති වූහ. දෙව්ලොව, ශක්‍ර, බ්‍රහ්ම, මාර, වරම් දෙවියන් හා දිව්‍ය ගාන්ධර්වයෝ ඔවුන්ගේ තෙළිතුඩින් පණ ලැබූහ. සාමාන්‍ය මිනිසුන්ගෙන් වෙනස්වන ලක්ෂණ මෙම රූපවලට ආරෝපණය කිරීමට ඔවුහු අමතක නොකළහ. තෙල්වත්තේ විහාරයේ එන දෙවිරූ ගැන විශේෂයෙන් සඳහන් කළ මනාය. එහි සස ජාතක සිතුවම් තලයේ ශක්‍රයා නිරූපණය කර ඇත්තේ නන් අභරණින් සැදුම්ලත් අත්සතරකින් යුත් අයෙකු ලෙසිනි. දිව බරණින් හා ඔටුන්නකින් සැරසුණ වසවර්ති මාරයාගේ මුහුණේ විකෘති ස්වරූපයක් පෙන්වීමට සිත්තරාට අභිමත වී ඇත. මාර පරාජය පිළිබඳ අවස්ථාවේදී මරදෙව්පුත් සිතුවම් කර ඇත්තේ ඇතකු පිට නැගුණු අත් දසයකින් යුත් අයෙකු ලෙසිනි. තෙල්වත්තේ විහාරයේ නිර්මාණරති දෙව්ලොව දිව්‍ය ගාන්ධර්ව රූපය ද බෙහෙවින් වැදගති. එහි දෙව්පුතුන් හා දෙවඟනන් විවිධ තූර්ය භාණ්ඩ වාදනයෙහි ද නැටීමෙහි ද යෙදී සිටින අතර වලාකුළින් මතුවී පෙනෙන සේ ඔවුහු නිරූපිතය.[17]

දෙව්ලෝවලට අමතරව බොහෝ විහාරවල සීලිමේ, මේෂ ආදි රාශි 12 ද අස්විද ආදි සත්විසි නැකැත්ද සිතුවම්කර තිබෙනු දැකිය හැක. බලිකලා කරුවන් අතර සම්භාවිත සාම්ප්‍රදායික සංකල්ප හා විශ්වාස පදනම් කර මෙකී සිතුවම් නිර්මාණය කර ඇති බව පෙනේ. මේ සියල්ල ගුවනෙ වෙසෙන දෙවියන් බවත් මිනිසුන් කෙරේ බලපානු ඇති බවත් විශ්වාස කරන්නට ඇත.[18] ග්‍රහයන් හා නක්ෂත්‍ර කෙරෙහි මෙකල පැවති දැඩි විශ්වාසය මූලික බුදුසමයේ එන අදහස් හා නොසැසඳෙයි. නැකැත් කරුවන් හා බලි ඇදුරන් විසින් ප්‍රචලිත අදහස් මේ සඳහා පදනම් වන්නට ඇත. මාතර යුගයේ කවින් කෙරේ ද මෙම අදහස් පැතිරී පැවැතුණි. මාතර ප්‍රසිද්ධ කවියෙකු වූ බරණගණිතැදුරු දක්ෂ නැකත් කරුවෙක් විය. රාශි හා නැකැත් දෙස් කොට වස්කවි බැඳීම ගැන මෙකල විශ්වාසයක් පැවතුණි. ඒ බව පහත එන කවෙන් හෙළිවේ

රැස් දොළස ද සත්විසි රික සමගි ත
දෙස් කොට සතුරන් කරණා අණ වි ත
ම ස් දොළස ද වක් පන්තිස සම ගි ත
ව ස් දොස් ඇර යෙයි වෙයි මස් දොළසි ත[19]

මාතර කොටිකාගොඩවත්ත රජමහා විහාරයෙහිද අතුරලිය (මාතර) පුරාණ විහාරයෙහිද මේ පිළිබඳ සිතුවම් දකින්නට ලැබේ. මේ යුගයටම අයත් කැළණි විහාරයේද මෙබඳු සිතුවම් ප්‍රසිද්ධය මේ සිතුවමින් එකී කලාකරුවන්ගේ මෙන්ම තත්කාලීන සමාජයේද පොදු විඥනය එක් ස්වරූපයක් විදහාපාන බව කිව යුතුය.

මෙම කලාකරුවන්ගේ මනස හැඩගැස්වූවාවූද ඔවුන්ගේ සිතුවම් සඳහා අමුද්‍රව්‍ය සැපයූවාවූද, ඇතැම් මූලාශ්‍රයන් ගැනද විමසා බැලීම ප්‍රයෝජනවත් වේයයි හැඟේ. පාරම්පරික ශිල්පීන් වූ මොවුන්ගෙන් වැඩිදෙනා නූගත් ජනකලාකරුවෝය. ඔවුන් ශිල්පීය දැනුම මෙන්ම විෂය දැනුම ද ලබාගත්තේ ශ්‍රැතියෙනි; ගුරුන්ගෙන් හා එකට වැඩ කරන වැඩිහිටි ශිල්පීන්ගෙනි. වස්තු විෂය පිළිබඳව විහාරස්ථ භික්ෂූන්ගේ මග පෙන්වීම මේ සඳහා වැඩදායි වූ බව නිසැකය. සමකාලීන අත්දැකීම් සහ සමාජ බලවේගයන් ද ඔවුන්ගේ මනස හැඩගැස්වීමට ඉවහල්වීයැයි සිතනු සාධාරණය. මෙම සිතුවම්වලින් වැඩි හරියක් එක්කෝ ජාතක කථාය. නැතහොත් බුද්ධ චරිතයේ සිදුවීම් ය. කලාකරුවන් වැඩි දෙනා මේ පිළබඳව දැනුම ලබන්නට ඇත්තේ ඒවායේ ප්‍රාථට මූල් කෘතීන්ගෙන් යයි

17. ඇල්. ටී. පී. මංජු ශ්‍රී, ලංකා බිතු සිතුවම් සටහන්, ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යා සංගමයේ ප්‍රකාශනය, 1977 CLV, CLVI, CXX, IV පිටු බලන්න.

18. ''දෙවියෝ නම් අඹර-ගහයෝය ලා සුරපුර'' බුදුගුණාලංකාරය, ඩී. බී. ජයතිලක සංස්කරණය, තෙවැනි මුද්‍රණය — 1854, 138 පද්‍යය.

19. ප. බ. ජී. හේවාවසම්, 51 පිට.

කිව නොහැක. ඔවුන් නිතර ඇසුරු කළ ජන කවීන්ගේ කෘති ඒ සඳහා උපකාරි වූ බව පෙනේ. තෙල්වත්තේ විහාරයේ සසජාතක සිතුවමේ සාවා ගින්නට පැනීම පිළිබඳව නිරූපණය කිරීමේදී ඒ සඳහා ඔහුට ජනකවියාගේ නිර්මාණය පිටිවහල් වන්නට ඇතැයි යන මංජු ශ්‍රී ගේ අදහස පිළිගත හැක්කකි. මුල් ජාතක කථාවේ හෝ සසදාවත් ගී කාව්‍යයේ නොඑන කරුණක් මේ සිතුවම් තලයේ දක්වේ. මෙහි සාවා ගින්නට පනින්නේ පර්වතයක් මතිනි.[20] මුල් කථාවේ නොඑන හෝ එයට වෙනස්ව යන සිදුවීම් අවස්ථා හෝ පුද්ගල ස්වරූපයන් දක්වීමේදී එක් එක් කලාකරුවාගේ පරිකල්පිතයන් ද ඒ සඳහා මුල් වන්නට ඇත. තේලපත්ත ජාතකයේ සමාන සිදුවීම් දක්වන සිතුවම් තල එකිනෙකට වෙනස්ව නිර්මාණයවීමට මෙබඳු පරිකල්පනයන් හේතු වන්නට ඇතැයි සිතිය හැක. නිදසුනක් වශයෙන් ශබ්ද කාමය පිළිබඳ අවස්ථාව මුල්කිරිගල, කසාගල, හා පෙතන්ගහ වත්ත විහාරයන්හි සිතුවමට නගා ඇති සැටි බලමු. මුල්කිරිගල චිත්‍රයේ සංගීත භාණ්ඩ කීපයක් දක්නට ලැබේ. ඒ අතර ගැටබෙරය. රබාන, පන්තේරුව හා නලාව ද වෙයි. කසාගල චිත්‍රයෙහි වීණාවක් ගත් පුරුෂයෙකු හා නටන අඟනක් වෙයි. පෙතන්ගහවත්තේ චිත්‍රයෙහි ඇත්තේ එක් තතක් සහිත වීණාවක් ගත් කාන්තා රුවකි.[21] වෙස්සන්තර ජාතක සිතුවමෙහි ද මෙබඳු තැන් දකනට ලැබේ. මාතර කොටිකාගොඩවත්තේ විහාරයේ අළි ඇතු දන්දීම පිළිබඳ අවස්ථාවේ ඇතු කළුපැහැයෙන් සිතුවම් කර තිබීම විශේෂයකි. මුල් කථාවේ ද සෙසු ජාතක චිත්‍රයන්හිද එය සුදු පැහැයෙන් දක්වා තිබියදී මෙසේ වීමට හේතුව කලාකරුවාගේ ප්‍රත්‍යක්ෂයේ බලපෑම විය හැකිය. එක් එක් රූපයක ඇඳුම් ආයිත්තම් එය දරණ අවි ආයුධ සිතුවම් කිරීමේදී සමකාලීන අත්දැකීම් ද සාම්ප්‍රදායික පිළිගැනුම් ද ඉවහල් වන්නට ඇත. රජුන් හා රදළයන්ද සාමාන්‍ය ජනයා ද නිරූපණය කර ඇති සැටි විමසීමෙන් එය පැහැදිලි වනු ඇත. මෙහිලා එක් චිත්‍රයක දක්නට ලැබුණු විශේෂතාවක් දක්වනු කැමැත්තෙමු. ධර්මපාල ජාතකය පිළිබඳ සපුගොඩ චිත්‍රයේ රජුගේ අණ වධකයා වෙත ගෙන යන ඇමතිගේ අත ඇති යෂ්ඨිය වැදගත් කරුණක් පෙන්වතැයි හැඟේ. නුවර යුගයේ කටුපුල්ලේ ඇත්තන්ගේ විශේෂ සංකේතයක් ලෙස මෙම යෂ්ටිය සැලකුණි. ඔවුහු අධිකරණයට අයත් නිලධාරිහු ය.[22] 19 වන සියවසේ තුන්වැනි දශකයට පමණ අයත් සේ සැලකෙන මෙම සිතුවම කළ මාතර විසූ කලාකරුවාට මහනුවර රජුසමයේ විසූ එකී නිලධාරීන් ගැන දැනුමක් තිබෙන්නට ඇතිවාට සැකයක් නැත.

යකුන් රකුසන් හා දෙවියන් වැනි කොටස් ඉදිරිපත් කිරීමේදි සම්ප්‍රදාය විසින් මෙහෙයවන ලද දැනුම් හා විශ්වාසයන් ද කලාකරුවා කෙරෙහි බලපාන ලදැයි සිතේ. තෙලපත්ත, දේවධර්ම හා දහම්සොඬ වැනි ජාතක කථාවන්හි යක් රකුසන්ගේ චරිත හමුවේ. මෙම රූපයන් පරිකල්පනය කිරීමේදි සමකාලීන බලිඇදුරන් අතර සම්භාවිත අදහස් කලාකරුවන් මෙහෙයවන්නට ඇත. පොළොන්නරුව තිවංක පිළිමගෙයි, මෛත්‍රීබල ජාතක සිතුවමෙහි එන රකුසන්ගේ රූප සමග මේ ජාතකවල යක් රකුස් රූප සැසඳීමේදී ඒ පිළිබඳ පිළිගැනීම්වල පැහැදිලි වෙනසක් දක්නට ලැබේ.[23] මේ වෙනසින් විදහාපාන්නේ එක් එක් යුගයකට අයත් කලාකරුවන්ගේ මානසික පරිසරයේ වෙනස්කමයි. මේ චිත්‍ර එකට තබා බලනවිට එක් එක් යුගයක එකී කලාකරුවාගේ ද ඔහු විසූ සමාජයේ ද විඥානයේ ස්වරූපයක් දතහැකි වනු ඇත.

මෙතෙක් අප සාකච්ඡා කළ දැයින් පෙනීයන්නේ සාහිත්‍යයේ පිළිඹිඹුවන සමාජයත් එහි අභදස් උදහස්, විශ්වාස, පිළිගැනුම් හා ප්‍රවණතාත් බොහෝදුරට චිත්‍රයෙන් ද පිළිබිඹු වන බවය. කලාකරුවා තෝරාගන්නා මාධ්‍යය කුමක් වුව ද කලාව සමස්තයක් වශයෙන් යුගයේ පොදු සංස්කෘතික රටාව විදහාපාන බව කිවයුතුය.[24]

---

20. මංජු ශ්‍රී, පූර්වෝක්ත කෘතිය, හැඳින්වීම 10 පිට.
21. ගතාරේ ධම්මපාල හිමි, රුහුණේ විහාර බිතුසිතුවම්, සාහිත්‍යය, 1975 සාහිත්‍ය දින විශේෂ කලාපය. 44,45 පිටු
22. රැල්ෆ් පීරිස්, සිංහල සමාජ සංවිධානය, (කොළඹ, 1964) 18, 19 පිටු
23. තිවංක පිළිමගෙයි සිතුවම්, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රකාශනය, (කොළඹ, 1969) 30 පිට.
24. Mary Gaither, Literature and Arts, Comparative Literature, ed. Newton and Stalknetch and Horst Frenz, Southern Illinois University Press, 1961. pp. 192–193.