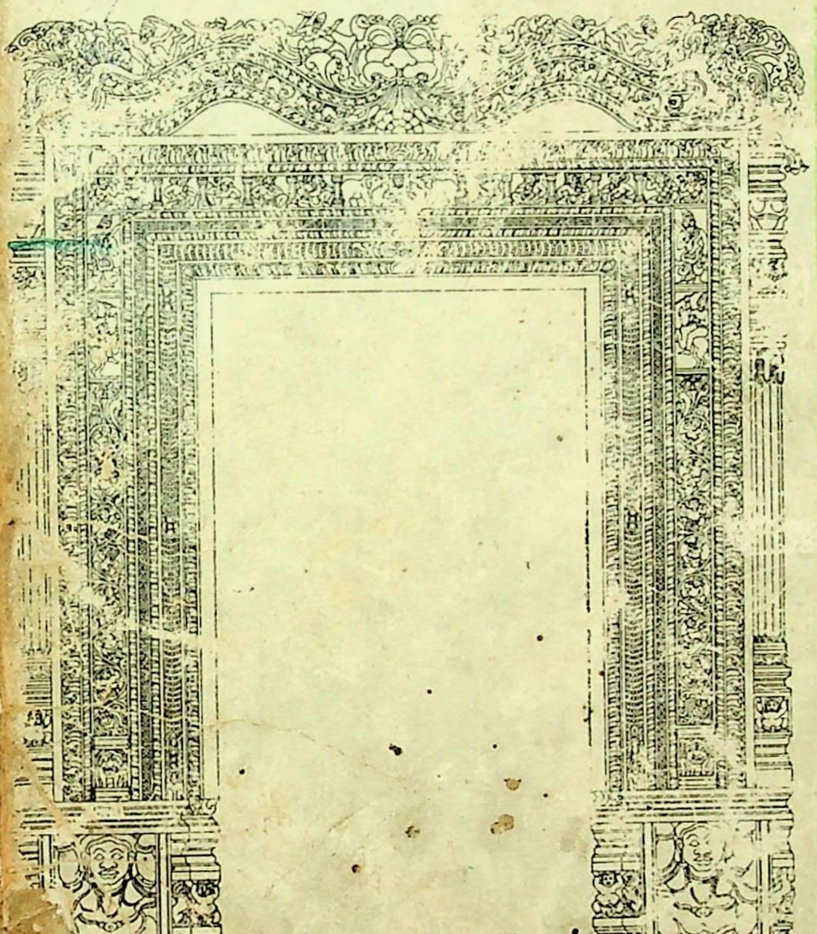


ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ
ප්‍රකාශනයකි

කලා සඟරාව

37 වන කලාපය
1991 ජූනි

පිට කවරයේ චිත්‍රය: දෙවුන්දර දේවාලයේ
මළුවේ ගල් උළුවස්ස
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුවේ අනුග්‍රහයෙනි.)

P 687
24/5/95

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සෞන්දර්ය
අධ්‍යයන ආයතන පුස්තකාලයට
දොස්තර රන්ජන් අබේසිංහගේ
පරිත්‍යාගයකි.

සංස්කාරකවරු:
තෙරිපැහැ සෝමානන්ද
ආනන්ද කුලසූරිය
ඩී. එම්. ගුණරත්න

UVPA - Lib. Main
P687

37 වන
කලාපය
1991 ජූනි

687

705
687
30.06.95

STOCK
14
17
18
19
23

37 වැනි කලාපය
1991 ජූනි

පටුන

පිටුව

1. අද්‍යතන සිංහල නාට්‍ය ජන නාට්‍ය කලාවෙන් ලද ආභාසය
මහාචාර්ය කුසුමා කරුණාරත්න 01

2. ලලිතකලා විෂය අධ්‍යයනය සහ පර්යේෂණයේ දී ප්‍රයෝජන වන විද්‍යාඥානය
දෙස්තර රන්ජන් අබේසිංහ 08

3. වන්නිගම හඳුනාගත් කුමාරගම
මහාචාර්ය ජේ. බී. දිසානායක 11

4. විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ සම්පාදනය
ආචාර්ය පණ්ඩිත හොරණ වජිරඤාණ නාහිමි 15

5. සිංහල අක්ෂරමාලාවේ කලාත්මක ස්වරූපය
මහාචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය 19

6. ගොඩපිටිය ජේතවනාරාම විහාරයේ චිත්‍ර හා කැටයම්
ඊ. ඒ. වික්‍රමසිංහ 24

7. බුදුන් වදළ සංඝාරාමය, එහි නිර්මාණාත්මක පසුබිම
ආනන්ද තිස්ස කුමාර 27

8. මොටාගෙදර වනිගරත්නගේ චිත්‍රවල කලාත්මක ලක්ෂණ
බණ්ඩාර හේරත් 35

9. දෙවුන්දර දේවාලයේ ගල් උළුවස්ස
සහකාර අධ්‍යක්ෂ සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ 37

10. පාරම්පරික දේශීය චිත්‍රකලාව
මහාචාර් විනි විතාරණය 40

11. මෝඩ මාලෙන් – ජන කවි 44

විවිධ කලා ක්ෂේත්‍රයන්හි නියුතු ප්‍රවීණ අප්‍රවීණ ලේඛකයන් ගේ ශාස්ත්‍රීය, පර්යේෂණාත්මක ලිපිවලට කලා සඟරාව විවෘත වැ ඇත.

අද්‍යතන සිංහල නාට්‍යය ජන නාට්‍ය කලාවෙන් ලද අභාසය

කුසුමා කරුණාරත්න

නාට්‍ය කලාව ජීවමාන කලාවක් බව අවිවාද යෙන් පිළිගැනෙන්නකි. සමාජයක සිතුම් පැතුම්, දුක් දොම්නස්, අභිප්‍රායන් හා විවිධ අපේක්ෂාවන් ද නිරූපණය කරන ප්‍රබල කලා මාධ්‍යයක් ලෙස නාට්‍ය කලාවට හිමි වන්නේ අද්විතීය ස්ථානයකි. කිසියම් නාට්‍යයක් සාර්ථක වන්නේ නාට්‍යකරුවා සිය ප්‍රේක්ෂක සමාජයේ අත්දැකීම්වලට ගෝචර වන අනුභූතියක් ඉදිරිපත් කිරීමට සමත් වූ විට දී ය. නාට්‍යයක කල් පැවැත්ම සිදු වන්නේ ද එය සමාජයක සනාතන අනුභූතීන්ට සමීප වූ විට දී ය.

''නාට්‍යයක දී සිදු කරනු ලබන්නේ මනුෂ්‍ය සම්බන්ධතා පිළිබඳ කිසියම් පුවතක් හෝ සිද්ධියක් ව්‍යවහාර ලෝකයේ දේශ කාල නියාමයන් නොතකමින් සජීවී ලෙස සුවිශේෂ පිරිසක් විසින් තවත් ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ඉදිරියේ ප්‍රතිනිර්මාණය කොට දැක්වීමකි.'[1] සෑම කලාවක මෙන් ම නාට්‍ය කලාවේ ද මූලික අරමුණ ආස්වාද ජනනය යි.

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර 'කල්පනා ලෝකය' නම් ග්‍රන්ථයෙහි නාට්‍යය යන්න හඳුන්වා ඇත්තේ මෙ සේ ය :

> ''නාට්‍යය වූ කලි බැලීමෙන් රස විඳීමට තිබෙන කාව්‍ය විශේෂයකි. ඊට දෘශ්‍ය කාව්‍යයි කියන්නේ මෙ හෙයිනි. . . නළුවෝ ද නිළියෝ ද වෙස් වළාගෙන අවුදින් ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියෙහි කිසියම් අවස්ථාවක් දක්වත්. එවිට නාට්‍යයක් පහළ වේ.''[2]

සෑම නාට්‍ය ශාස්ත්‍රඥයෙකු ම, නාට්‍ය විචාරකයකු ම පාහේ නාට්‍ය කලාව විෂයයෙහි ඉහත සඳහන් කරන ලද කරුණු පිළිබඳ ව, පුළුල් වශයෙන් ගත් කල, එකඟ වෙතැයි කිම නිවැරදි ය. එසේ වුව ද නාට්‍යයකින් ලැබිය හැකි, නොහොත් ලබා දිය යුතු ආස්වාදය කෙබඳු එකක් ද? එම ආස්වාදය ජනනය කරනු ලබන්නේ කුමන ආකාරයකට ද? යනාදී ප්‍රශ්න පිළිබඳ ව නම් එවැනි එකඟත්වයක් සියලු නාට්‍යකරුවන් හා නාට්‍ය විචාරකයන් අතර ඇතැයි කිව නො හැකි ය. මෙ ප්‍රශ්නවලට දෙනු ලබන පිළිතුරු කිසියම් සමාජයක වාසය කරන කලාකරුවන්ගේ, විචාරකයන්ගේ හා රසිකයන්ගේ ද පුළුල් ලෝක දෘෂ්ටිය හා ජීවන දෘෂ්ටියත් ඒවා මත පදනම් වන ඔවුන්ගේ සෞන්දර්ය විද්‍යාත්මක සංකල්පනා වනුත් අනුව තීරණය වෙයි.

නාට්‍යයක දී කිසියම් අනුභූතියක් වේදිකාවක් මත ඉදිරිපත් කිරීමේ දී, නැතහොත් රංග කාර්යයේ දී යොදා ගන්නා විධිවල විවිධත්වයක් දක්නට ලැබේ. මෙම විවිධත්වය විසින් බිහි කරනු ලබන විශේෂතාවන්ගේ සමස්තය හඳුන්වා දීම සඳහා 'රංග විධියක්', 'රංග ක්‍රමයක්' හෝ 'රංගශෛලියක්' යන යෙදුම් සිංහල නාට්‍ය විචාරකයන් විසින් භාවිත කරනු ලැබේ.

නාට්‍ය කලාව තුළ රංග විධි වශයෙන් විවිධත්වයක් ඇති වීමෙ දී සෞන්දර්ය විද්‍යාත්මක මෙන් ම දෘෂ්ටිමය හේතූන් ද බලපායි. විශ්ව නාට්‍ය ඉතිහාසය විමසීමෙ දී ඇතැම් විට කිසියම් නිශ්චිත සංස්කෘතියකට අයත් නාට්‍ය කලාවක් පොදු රංග විධීන් අනුගමනය කරන ආකාරය දක්නට ලැබේ. චීන, ජපන්, නැතහොත් භාරතීය හෝ ග්‍රීක වශයෙන් හැඳින්විය හැකි රංග විධීන් හමුවන්නේ එබැවිනි. ඇතැම් විට කිසියම් අවධියක බිහි වූ ප්‍රතිභා සම්පන්න කලාකරුවන්ගේ ප්‍රයත්නයන් නිසා කිසියම් රංග විධියක් හෝ රංග විධි කිපයක් බිහි වීම ද සිදු වී ඇත. මෙ සම්බන්ධයෙන් හොඳම නිදසුන වන්නේ බර්ටෝල් බ්‍රෙෂ්ට ය. අප රට

සම්බන්ධයෙන් සලකන විට විශිෂ්ටතම නිදසුන වන්නේ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ය. මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර දේශීය නාට්‍ය කලාවේ අභිවෘද්ධියට කළ සේවය ගැන විමසිලිමත් වන විට අපගේ අවධානය ප්‍රබල ලෙස යොමු වන්නේ ජන නාට්‍ය කලාව වෙතට ය. ජන නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් පුළුල් ලෙස විමසා බැලීමේ දී මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර දෙයාකාරයකින් වැදගත් වන බව පෙනේ:

1. ජන නාට්‍ය පිළිබඳ විධිමත් පර්යේෂණ කිරීම හා ඒ පිළිබඳ පුළුල් දෘෂ්ටියකින් බැලීම එයින් පළමුවැන්න යි.

2. ජන නාට්‍යවල ආභාසයෙන් ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය නිර්මාණය කිරීම දෙවැන්න යි.

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රගේ නාට්‍ය ජීවිතයෙහි මනමේ නාට්‍යය අමරණීය සිහිවටනයක් වන්නා සේම, මෙම අද්විතීය නාට්‍යකරුවා ගේ පර්යේෂණ කාර්‍යයන් සම්බන්ධයෙන් සිංහල ගැමි නාටකය නම් කෘතිය ද අමරණීය සිහිවටනයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකි ය. එම විශිෂ්ට කෘතිය දේශීය නාට්‍ය කලාව අළලා රචිත හස්තසාර ග්‍රන්ථයක් පමණක් නොව දේශීය නාට්‍ය කලාව හා සම්බන්ධ චින්තනය ගැබ් වූ කෘතිය ද වෙයි. එම කෘතියෙන් අදාළ උද්ධෘත පාඨ කිපයක් මෙහි දී ගෙන හැර දැක්වීම සුදුසු යයි සිතමි.

සිංහල නාට්‍ය හා සංස්කෘතික පසුබිම ගැන කරුණු ඇතුළත් වන හතර වන පරිච්ඡේදයෙහි ආරම්භයේ දී සිංහල නාට්‍යයේ උපත ගැන දැක්වීමට සරච්චන්ද්‍ර මෙවන් අදහසක් ඉදිරිපත් කර ඇත;

''ලෝකයේ වෙනත් රටවල මෙන් ම ලක්දිව ද නාට්‍ය කලාවේ උපත සෙවිය යුත්තේ ලාංකික ආගමේ වන්දනාමාන, පූජෝත්සව හා යාග හෝම ආදියෙහි යයි සිතීම යුක්තිසහගතය.''[3]

එම පරිච්ඡේදයෙහි දී ම සිංහල ග්‍රාමීය සංස්කෘතිය යටතේ කරුණු දැක්වීමේ දී සරච්චන්ද්‍ර පවසා ඇති මතු දැක්වෙන අදහස් ද මෙහි දී සිහිපත් කර ගැනීම වැදගත් යයි සිතමි.

''සංස්කෘතික ලක්ෂණ අතින් බලන විට සිංහල ගැමි සමාජයෙහි ද්විප්‍රකාර භේදයක් තිබේ යයි සිතීමට කරුණු දැක්විය හැකිය. ගැමි ඇදහිලිවලට අයත් පූජාකර්මවලින් පැන නගින සංස්කෘතිය එක් අතකින් තිබේ. මේ නම් පුද්ගල හා ගිහි ජීවිතයේ ඇතැම් අවස්ථාවන්ට පිරිමැසෙන්නා වූ චාරිත්‍ර වාරිත්‍රත්, ජන සමූහය එක්රැස් කරන්නා වූ තොවිල් පවිල් කංකාරි යනාදියත්ය. ගම් මඩුවක් හෝ කංකාරියක් පවත්වන විට ජන සමාජයේ සියලු දෙනාගේ ම කෞශල්‍යයත් සහයෝගයත් එක් අරමුණක් සඳහා යොදනු ලැබේ. ගැමි කලාවන්ගෙන් බොහෝ ගණනාවක් ප්‍රභවය ලබන්නේ මෙවැනි පූජාකර්මවලිනි.''[4]

ඕනෑ ම සමාජයක ගැමි කලාවන් ඒ සමාජයේ සංස්කෘතික ලක්ෂණ ප්‍රබල ව කුළුගන්වන බව මෙහි දී අවධාරණයෙන් ම කියවෙයි. කරුණු එසේ වුවත් ඒවා ඒ අයුරින් ම පරිහරණය කළ හැකි ද යන ප්‍රශ්නය ද මතු කරන සරච්චන්ද්‍ර ඒ සම්බන්ධයෙන් දෙන පිළිතුර මෙසේ යඃ

''ගැමි කලා අපට ඉතිරි වී ඇති ජාතික වස්තු වුව ද නාගරික සභ්‍යත්වය පැතිර යන මේ යුගයෙහි විදග්ධ රුචිකත්වයට ගැළපෙන පරිදි කඩතොලු ඉවත් කොට ඒවා නිමහම් දමා ඔප මට්ටම් කළ යුතුය.''[5]

දේශීය ගැමි කලා පිළිබඳ විමර්ශනයක නිරත වන විට ගැමි කලාවන්ගේ ප්‍රතිනිර්මිත ස්වරූපය ප්‍රකට ව මතු වූයේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ දී බව කිව යුතු ය. ග්‍රාමීය යාගකර්ම අධ්‍යයනය කිරීමෙන් සිංහල නාට්‍ය කලාවට ආවේණික වූ දේශීය ශෛලියක් සොයා ගෙන ඒ ඇසුරින් ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමට නාට්‍යකරුවන්ට හැකි විය. ද්‍රවිඩ ප්‍රභවය ඇති නමුදු සිංහලයන් අතර ශතවර්ෂ කිපයක් ම ප්‍රචලිත ව තිබූ නාඩගම් ද සංස්කෘත හා වෙනත් සුභාෂිත පෙරදිග නාට්‍ය කලාවන් ද ආදර්ශ කොට ගෙන දේශීය කලා සම්ප්‍රදායයක් මෙරට බිහි වූ බව කිව හැකි ය.

දේශීය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගීමට ජන නාට්‍ය පසුබිම් වූවා පමණක් නොව අර්ථාන්විත ලෙස මනුෂ්‍ය සම්බන්ධතා ගොඩනගමින්

ඉදිරියටත් නාට්‍ය නිපදවීමට ජන නාට්‍ය පිටිවහල් වන බව නූතන සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසය තුළින් මැනවින් හෙළි වන කරුණකි. එහෙත් ජන නාට්‍ය හදරා ඒවායෙන් කිසියම් ආභාසයක් ලබා ගෙන නාට්‍ය කරණයට අවතීර්ණ වූ නාට්‍යකරුවන් සංඛ්‍යාත්මක ව අල්ප බව ද මෙහි දී සඳහන් කළ යුතු වෙයි. එම සුළු පිරිස අතින් නිර්මිත නාට්‍ය කිපය වුව ද අඩු වැඩි වශයෙන් තවමත් අපගේ සැලකිල්ලට ලක් වෙමින් දේශීය වශයෙන් කැපි පෙනෙන්නේ මන්ද යන්න විමසා බැලිය යුත්තකි.

දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් බිහි කරලීම සඳහා අපගේ ජන නාට්‍ය විමර්ශනයට නතු කොට ඒවායින් නාට්‍යෝචිත අංග සොයා පරිහරණය කිරීමට පුරෝගාමී වූයේ මහාචාර්ය **සරච්චන්ද්‍ර** බව අමුතුවෙන් කිව යුතු නැත. සිංහල ජාතික අනන්‍යතාව පිළිබිඹු කරන්නා වූ නූතන සිංහල නාට්‍ය ස්වරූපයක් බිහි කිරීම සඳහා පාරම්පරික ජන නාට්‍ය උපයෝගී කර ගත හැකි බව ඈත පෙරදිග **ජපානයේ හා චීනයේ** නාට්‍ය විමර්ශනයට ලක් කිරීමෙන් ත්මා පසක් කර ගත් බව මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර පවසයි. පෙරදිග නාට්‍ය කලාව බටහිර නාට්‍ය කලාවෙන් වෙනස් වූ නැටුම්, සංගීතය හා කාව්‍යමය සංවාද යන මේ සියල්ලෙහි විශිෂ්ට සංකලනයක් ලෙස සරච්චන්ද්‍ර අවබෝධ කොට ගත්තේ ය. ඒ අනුව ඔහු තමා අනුගමනය කළ බටහිර සංවාද නාට්‍ය ස්වරූපය මුළුමනින් ම බැහැර කොට සොකරි, කෝළම් හා නාඩගම් වැනි ගැමි නාට්‍ය ස්වරූපයන්හි මෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ද අංග සංකලනයෙන් නව නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට මුල පිරී ය. සරච්චන්ද්‍රගේ උද්යෝගය හා උත්සාහය 1956 න් නතර නො වී ය. ජාතික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩ නැගීම සඳහා ඔහු දිගින් දිගට ම පර්යේෂණාත්මක අත්හදා බැලීම්වල නිරත විය. **රත්තරන්** සහ **එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා** යන නාට්‍යයන්හි දී බලි තොවිල්වල පවත්නා නාට්‍යමය අංග ඉස්මතු කර දැක්වීමට ද සරච්චන්ද්‍ර යොමු විය. **වෙල්ල වැහුම** තුළින් සොකරි නැටුමේ විශිෂ්ට අවස්ථාවක් ඔහු කරලියට ගෙන ආවේ ය.

මෙ අනුව යෝග්‍ය පරිදි ජන නාට්‍යයෙන් ආභාසය ලබා ගෙන දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් බිහි කරලීම සම්බන්ධයෙන් මෙම විශිෂ්ට නාට්‍ය කලාකරුවාගේ ප්‍රයත්නය කොතරම් ප්‍රබල එකක් වී ද යන්න විමසන විට **මනමේ** නාටකයෙන් පසුව අවුරුදු ගණනාවක් යන තෙක් ම නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍යවල ඒවා ඉදිරිපත් කරන ශෛලින් බෙහෙවින් කැපි පෙනෙන බව සඳහන් කළ හැකි ය. ජන නාට්‍ය ශෛලියේ ආභාසයෙන් නිර්මිත **මනමේ** නාටකයෙන් ඇති වූ ප්‍රබෝධය මෙරට නාට්‍ය කලාවේ විවිධ මං පෙත් පාදලීමට ද මුල් විය. මුද්‍රා නාටක ක්ෂේත්‍රයේ **කරදිය** වේදිකාගත වීම හා ගීත නාටක ක්ෂේත්‍රයේ **දෙපානෝ** වේදිකාගත වීම මෙහි දී විශේෂයෙන් ම සඳහන් කළ යුතු අවස්ථා දෙකකි.

සරච්චන්ද්‍ර විසින් උත්පාදනය කරන ලද නව ප්‍රබෝධය ප්‍රතිභාපූර්ණ කලාකරුවන්ගේ දැඩි අවධානයට ලක් විය. ඔහු හෙළි කළ මාර්ගයෙහි ගමන් කරමින් සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලබා ගත් නාට්‍යකරුවකු ලෙස **ගුණසේන ගලප්පත්ති** නම් කළ හැකි ය. **සඳ කිඳුරු** ඔහුගේ අර්ථවත් ප්‍රයත්නයකි. රාජ බලය අබිමුව වුව ද පතිවත රකින **සඳ කිඳුරිය** ප්‍රධාන චරිතය කොට ගත් මෙම නාටකය කවි නාඩගමක් වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබී ය. එය පැරණි සඳ කිඳුරු ද කව ආදි කෘතීන්ගෙන් ලබා ඇති ආභාසය සැලකිය යුතු තරම් ය. මෙහි නව අර්ථකථනයක් නොවී වුව ද පැරණි සාරධර්ම රැකීමෙ දර්ශනය පසුබිම් කොට ගෙන නිර්මිත ආස්වාදජනක නාට්‍යයක් ලෙස කැපි පෙනුණි.

ගුණසේන ගලප්පත්ති මෙන් ම මෙහි දී මතු වී පෙනෙන තවත් කලාකරුවකු වන්නේ **මහගම සේකර** යි. සේකර නාඩගම් ආකෘතිය සම්පූර්ණයෙන් ම අනුගමනය නො කළ නමුදු ඊට පැනම් වූ න්‍යායයන් අනුව **කුණ්ඩලකේශී** නාට්‍යය නිර්මාණය කළේ ය. සරච්චන්ද්‍ර ගමන් ගත් මාර්ගයේ යමින් මොහු එයින් විපුල පල නෙළූ අවස්ථාවක් ලෙස කුණ්ඩලකේශී හැඳින්වීම සාධාරණ යයි කිව හැකි ය. ඉන් පසු ව සේකර හා ගලප්පත්ති ද එකතු ව ස්පාඤ්ඤ නාට්‍ය රචක **ගාර්සියා ලෝර්කා**ගේ 'යර්මා' නාට්‍යය අනුසාරයෙන් **මූදු පුත්තු** නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළහ. මූදු පුත්තු හැඳින්වුණේ අර්ධ ශෛලිගත නාට්‍යයක් ලෙසිනි.

නාඩගම් සම්ප්‍රදාය තුළින් නවතම නාට්‍ය රීතියක් උත්පාදනය කළ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර එතැනින් නොනැවතී වෙනත් ජන නාට්‍ය ඇසුරින් ද

නාට්‍ය නිර්මාණය කිරීම මෙරට නාට්‍ය කලාවේ ඉදිරි ගමනට හේතු වූ බවට සැකයක් නැත. තොවිල් පවිල්, දෙවොල් ගම්මඩු ආදි ජන සංස්කෘතික අංගයන්හි අන්තර්ගත නාට්‍යමය අංග උපයෝගී කර ගනිමින් සරච්චන්ද්‍ර විසින් නිර්මිත **රත්තරන්** සහ **එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා** යන නාට්‍ය දෙක එකල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ කැපී පෙනුණ අවස්ථා දෙකක් විය. මීට වෙනස් මාදිලියක නාට්‍ය දෙකක් ද මොහු විසින් එම අවධියේ දී ම නිෂ්පාදනය කරනු ලැබී ය. එනම් **කඳ වළලු** සහ **හස්තිකාන්ත මන්තරේ** යන නාට්‍ය දෙක යි.

ජන නාට්‍ය ආශ්‍රය කොට ගෙන නාට්‍යයක් නිපදවීම හා ජන නාට්‍යවලින් ආභාසය ලබා නාට්‍ය යක් නිපදවීම අතර පැහැදිලි, සියුම් වෙනසක් ඇත. ජන නැටුම් හා ජන නාට්‍යය පිළිබඳ අව බෝධය මෙහි දී අතිශයින් ම වැදගත් වෙයි. අංග චලනය රටාවකට ගොඩ නංවා ඒ මගින් අදහස් පළ කිරීමක් වශයෙන් නැටුම යන්න විග්‍රහ කළ හැකි ය. අනික් අතට නාට්‍ය යනු විවිධ අභිප්‍රායයන් අතර ඇති වන සංඝට්ටන තුළින් මතු වන අවස්ථා නිරූපණයකි. පරිසමාප්ත නැටුමක් හෝ නාට්‍ය යක් ශාස්ත්‍රිය පදනමක් මත විහිටා සකස් කරන ලද්දකි. ජන කලාවන්හි අන්තර්ගත වන්නේ කලාවේ බීජ යයි කිව හැකි ය.

ජන නාට්‍ය වශයෙන් හැඳින්වෙන නාට්‍ය තුළ බොහෝ විට ගැබ් වී ඇත්තේ නාට්‍ය බීජ ලක්ෂණ ය. සඳ කිඳුරු හා මනමේ කෝලම්වල මෙම බීජ ලක්ෂණ මුහුකුරා ගිය ස්වරූපයක් දක්නට ලැබේ. **ජසයා හා ලෙන්චිනා** ගෙන බැලුව ද එහි මූලික නාට්‍ය ලක්ෂණ ඇත.

රූමත් ලෙන්චිනා ජසයා හා විවාහ වී ඇත්තේ කුලය හා දිළිඳුකම නිසා ය. නමුත් ලෙන්චිනාගේ රූපය නිසා කුලවත්තු ඇගේ පහස පතති. ඔවුන් ගේ මෙම අභිප්‍රායයන්හි ගැටුම් සහිත අවස්ථා බහුල ය. කෝලම් නැටුමේ අවස්ථා නිරූපණයෙන් පරිපූර්ණ වූ කොටස් නිසා වුව ද එක් එක් චරිත පවා තියුණු නාට්‍ය රස ජනනයට සමත් වෙයි. උදාහරණයක් වශයෙන් නොන්චි අක්කාගේ නැටුම දැක්විය හැකි ය. නොන්චි අක්කා මැහැල්ලකි. එහෙත් ඇයට තම තරුණ විය අමතක වී නැත. ඇය තම නැටුමේ දී මුලින් ඕනෑවට වඩා කම්බාය හැ හැට්ටය සකස් කරනුයේ එම මතකය හේතු කොට ගෙන ය. මෙයින් ඇයගේ චිත්ත ස්වභා වය ද කුළු ගැන්වෙයි. මෙසේ පමණට වඩා පිළිබිය ඇති සේ දක්වූ කාන්තාව පසුව කම්බාය ඉවත් කරමින් නටයි. නොන්චි අක්කාගේ මෙවැනි ප්‍රතිවිරුද්ධ හැසිරීම් මගින් නැටුමේ නාට්‍යමය රසය මතු වෙයි. නැටුම සකස් වී ඇත්තේ මෙම කරුණු සලකා ගෙන ය. එය ප්‍රේක්ෂකයින්ට සියුම් රසයක් ලබා දීමට ද සමත් වන බව කිව යුතු ය. කෝලම් නැටුමේ එකට ගොනු වූ කතා නොතිබුණ ද එක් එක් චරිත වශයෙන් ඉදිරිපත් වුව ද ඒවා ඉමහත් ලෙස නාට්‍ය රසය ජනනය කරවයි.

දේශීය ජන නැටුමේත්, ජන සංගීතයේත්, ජන නාට්‍යයේත්, ප්‍රබල සම්බන්ධයක් ඇත. හැම ජන නාට්‍යයක් ම පාහේ නැටුමෙන් හා ගැයුමෙන් ඉදිරිපත් වෙයි. ජන සම්මතයෙහි පැවතීමට සංකේත හා රිද්මයානුකූල ව කළ ප්‍රබන්ධ අවශ්‍ය වීම මෙයට එක් හේතුවකි. මේ සියලු කරුණු කෙරෙහි අවධානය යොමු කරන විට ජන නාට්‍ය වල ප්‍රබල සන්නිවේදන ශක්‍යතාවක් පවත්නා බව පෙනේ. ඒවා සියුම් ලෙස නිරීක්ෂණය කොට සර්වකාලීන අගයකින් යුත් අනුභූතීන් ප්‍රතිනිර්මා ණය කිරීම සඳහා උචිත ජවනිකා නිරූපණයට ප්‍රතිභාපූර්ණ නාට්‍යකරුවා සමත් වෙයි. ඔහු සැබවින් ම ජන නාට්‍ය අනුකරණය නොකරන් නෙකි. ජන නාට්‍යවල ආභාසය ලබන්නෙකි. එමෙන් ම ඔහු ජන නාට්‍යවල විශේෂ අංග උද්දීප්ත කොට අපූර්ව නිර්මාණයක් කරන්නෙකි.

ශ්‍රී ලංකා විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලය විසින් ඉදිරි පත් කරන ලද ප්‍රථම නාටකය වූ **සක්කාය දිට්ඨි** නම් නාට්‍යය කෝලම් රංග ශෛලියේ නොමඳ ආභාසය ලැබූවකි. **ඇම්, එච්. ගුණතිලක** විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද මේ නාටකයෙන් ජන සම්මත නාට්‍ය අතුරින් දෘශ්‍ය කාව්‍යමය සන්දර්භ යකට උචිත ශිල්පීය ධර්මතා සකස් කර ගත හැකි බව මැනවින් විශද කෙරිණ.

නිෂ්පාදනයේ දී දේශීය ජන නාට්‍ය අතර කැපී පෙනෙන කෝලම් නාටකවලින් ආභාසය ලැබීමත් චරිත, සිද්ධි හා අවස්ථා නිරූපණයේ දී ජන නාට්‍ය වලට ආවේණික වූ සරල හා හෘදයාංගම ගති

ලක්ෂණ ඉවහල් කර ගැනීමත් මෙම නාට්‍යයේ අපූර්වත්වයට හේතුව බව කිව යුතු ය.

සංගීත භාණ්ඩවල වැඩි ආධාරයකින් තොර ව පිහිටුවා හත් තොවිල් ගීතවල නාද පරිමාණය කෝලම් ගීයෙහි දක්නට ඇත. මෙම නාටක විශේෂය එළිමහනේ රඟ දැක්වූ නිසා ගී ගායනා කළේ උච්ච ස්වරයකිනි. මෙම මූලික ලක්ෂණ ඉතා සිරුවට නිෂ්පාදකයාගේ අවධානයට ලක් වී ඇත. සක්කාය දිට්ඨි නාට්‍යයේ තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් වූයේ නළුවාගේ වාචික අභිනයට කිසිදු බාධාවක් ඇති නොකොට සාත්ත්වික අභිනය ක්‍රමය ඔහුගේ ස්වාභාවික ලක්ෂණයක් සේම උපයෝගී කර ගැනීමත් ය. මතු දැක්වෙන ගී කිපය විමසා බලන විට නාට්‍යයේ පෙළ සකස් කිරීමේ දී නාට්‍යකරුවා කෝලම් නාට්‍යයේ සාධනීය අංගවලින් විපුල ඵල ලබා ඇති බව කිව හැකි ය.

''කථක –

නිල මැණික වැනි යස රුවටා – මම
බාල වයසෙ විසුවෙමි සොඳටා
මල් මැදනාගේ අංගේ සැටියි යස
පුල්ලා නටන ගමනින් ම පෙනෙයි.
(10)

ගායක පිරිස –

රට කරවන අප – මුදලිඳු දියතේ සතවෙත
තෙද ඔද වඩවන – විලසට එන්නේ – සතවෙත
කඩු කස්තාන ද – බාපන දරමින – සුරතට
බස්තම අරගෙන – සැරයි එන්නේ – සුරතට
දිළි පට පිළි ඇඳ – රැළි ලෙළ දෙන්නේ – යනසැටි
බලනුය තේජස – පිනවන ගමනේ – යනසැටි//
(24)

ජොසපිනා –

කව්ද බොලව් රට හැම තැන, එක එක පද හදලා
නැද්ද මොවුන් හට වෙන වැඩ, මට නම් පට බැඳලා
වරෙව් ඔනැ ජගදීසයෙක්, දූන් එළියට බැහැලා
ගොසින් කියම් මේ අවනඩු, මුදලිඳු බැහැ දැකලා''[6]

ජන නාට්‍යවලින් ආභාසය ලබමින් නූතන සිංහල නාට්‍යයෙහි ප්‍රගමනයට වඩාත් පෘථුල සේවාවක් ඉටු කළ, හා නවමත් ඉටු කරමින් සිටින නාට්‍ය කරුවා ලෙස **දයානන්ද ගුණවර්ධන** හැඳින්විය හැකි ය.

දයානන්දගේ මුල් ම නාට්‍යය වන්නේ **ස්වර්ණ තිලකාය.** මෙය නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ලබා ගෙන නිර්මිත කෘතියක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. ඉන් පසු ව මොහු විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද **ජසයා හා ලෙන්චිනා** නම් නාට්‍යය තොවිල් සම්ප්‍රදායෙන් ආභාසය ලැබූ බව පෙනේ. දයානන්දගේ ප්‍රකට නාට්‍යයක් වන **නරිබෑනා** නාට්‍යය නිර්මාණය සඳහා රබන් පද, බම්බු, කෝලම් ආධාර කොට ගෙන තිබේ. මෙම නාට්‍යයේ දී ශෛලිගත අංග උචිත අවස්ථාවන්හි ඉස්මතු කිරීම වැදගත් ලක්ෂණයකි. ජන නාට්‍යවල මෙන් ම ජන සංගීතයේ ද ආභාසයෙන් නිර්මිත නරිබෑනා නාට්‍යය මිනා වූ නාට්‍ය සන්දර්භයකින් යුතු නිර්මාණයක් ලෙස විචාරකයන්ගේ ප්‍රසාදය දිනා ගත්තකි. දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ නාට්‍ය ජීවිතයේ අර්ථවත් නිර්මාණ සේ සැලකිය හැකි **ගජමන් පුවත, මධුර ජවනිකා, ආනන්ද ජවනිකා** වැනි කෘති ඔහු ජන නාට්‍යවලින් මෙන් ම ජන කලාවලින් ද ලත් පෝෂණය නොමඳ ව කියාපාන බව කිව යුතු ය.

ජන නාට්‍ය හැදෑරීමෙන් හා ඒවායේ ආභාසය ලැබීමෙන් මෙරට නාට්‍ය කලාවේ දේශීය මුහුණුවර ඉස්මතු කළ සරච්චන්ද්‍රගේ ඓතිහාසික ව්‍යායාමය ගුණාත්මක ව ඉදිරියට රැගෙන යාමේ යෝධ කාර්යයට උර දී සිටින්නකු ලෙස දයානන්ද ගුණවර්ධන හැඳින්විය හැකි ය.

සිංහල ගැමි ජනතාව අතර ප්‍රචලිත ජන ක්‍රීඩා, ජන කවි යනාදිය මෙන් ම ජන නාට්‍යවල ඇතැම් අංගවලින් ද සූක්ෂ්ම ලෙස ප්‍රයෝජන ගනිමින් නූතන සිංහල නාට්‍යයේ ප්‍රගමනයට දායක වූ නාට්‍යකරුවකු ලෙස **බන්දුල ජයවර්ධන** මහතා හැඳින්විය හැකි ය. ජයවර්ධන මහතා නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධ ශාස්ත්‍රීය අංශයෙන් ද එහි විවිධ නිල කටයුතු සම්බන්ධයෙන් ද සාකච්ඡාවට භාජන වෙතත් ඊටත් වඩා ප්‍රතිභාපූර්ණ නාට්‍ය කරුවකු වශයෙන් ඔහු වැදගත් වන බව සඳහන් කරනු වටී.

ජන නාට්‍යවලින් සියුම් ලෙස ආභාසය ලබමින් නිර්මිත නාට්‍යයක් ලෙස මෙම නාට්‍යකරුවාගේ **බෙර හඬ** නාට්‍යය නම් කළ හැකි ය. මෙහි

සංගීතය නිර්මාණය කළ **එච්. එච්. බණ්ඩාර** මහතා ද සංගීත අංශයෙන් උපරිම මෙහෙයක් ඉටු කිරීමට දේශීය ජන සංගීතයේ ආභාසය ලබා ගෙන ඇත. බණ්ඩාර මෙහි දී මූලික වශයෙන් යක් බෙරය පරිහරණය කරමින් සංකීර්ණ නාට්‍යමය ඉවස්ථා ඉස්මතු කිරීමට සාර්ථක ප්‍රයත්නයක් දරි ය. සළුපාලිය, රට යකුම මෙන් ම බලි තොවිල්වල යාදිනි ද අවස්ථාවෝචිත පරිදි යොදා ගෙන තිබූ බව පැහැදිලිව ම පෙනුණි.

බෙර හඬ නාට්‍යය **සොෆොක්ලිස්ගේ** 'ඉක්නෙවිටාඉ' නම් නාට්‍යයේ සිංහල අනුවර්තනයකි. එහෙත් මේ නාට්‍යය හුදෙක් අනුවර්තනයක් ම නොවන බව කිව යුතුව ඇත. එය නිෂ්පාදනයක් වශයෙන් දේශීයත්වය, දේශීය අනන්‍යතාව නොමඳ ව ප්‍රකට කළ නාට්‍යයකි. ඊට මුල් වී ඇත්තේ නිෂ්පාදකයා සිංහල නාට්‍ය කලාව වෙත හෙළන දෘෂ්ටිය බව කිව යුතු ය. ජයවර්ධන මහතාගේ ම වචනවලින් මෙය මෙසේ පැවසිය හැකි ය.

> ''බෙර හඬ නාට්‍යය සොපොක්ලිස් නම් ශෝකාන්ත කිවිඳාගේ කෘතියක සිංහල අනුවර්තනය බව මම ඉහත සඳහන් කළෙමි. මෙහි දී අනුවර්තනය යනුවෙන් මා අදහස් කරන්නේ සතර අභිනයෙන් ම දේශීය ප්‍රේක්ෂකයා සඳහා නාට්‍යය සකස් කිරීමයි. එද 1960 දී මෙම අනුවර්තනය රචනය කිරීම ආරම්භ කරන අවස්ථාවේ දීත් මා විශ්වාස කළේ යම් කිසි විදේශීය නාට්‍යයක් දේශීය ප්‍රේක්ෂකයන් සඳහා අනුවර්තනය කරන්නේ නම් එය ආකෘතිම වශයනේ ද අනුවර්තනය කිරී මෙන් දේශීය බහුතරයට සමීප වීම පහසු වන බවයි. නාට්‍යකරුවා විසින් ප්‍රේක්ෂකයා ඇමතීමට උපයෝගි කර ගන්නා වූ භාෂාවකි, මාධ්‍යයකි, සතර අභිනය. එය වාචික අභිනයට සීමා විය යුතු නොවේ.
>
> 1956 දී එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර විසින් මතු කරන ලද න්‍යායයන් මෙම සිතිවිලිවලට පසුබිම් වුව ද, මා බලාපොරොත්තු වූයේ අනුකරණාත්මක කාර්යයක් නොවේ. සමකාලීන සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ඇති කර ගැනීමේ දී උපයෝගී කර ගත හැකි න්‍යායයන් ගවේෂණය කිරීමයි. මේ හෙයින් මා දේශීය සම්ප්‍රදායයේ පවතින ගැමි සහ සාහිත්‍යමය වහර පමණක් නොව, ජන සම්ප්‍රදායේ පවතින සංගීතය, නැටුම්, ගැයුම්, විශ්වාස උපයෝගි කර ගෙන සොෆොක්ලිස්ගේ නාට්‍ය අප ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන ඒමට වෑයම් කළෙමි.''[7]

මෙහි දී වැදගත් වන උද්ධෘත කීපයක් බෙර හඬ නාට්‍යයෙන් ගෙන හැර දැක්වීම සුදුසු ය.

> ''මොකද මුන්ට අද වෙලා තියෙන්නේ
> ඉස්සර නං මුං මෙහෙම නොවෙයි නේ
> විනයක් දහමක් කිව්වම අහනව
> බෙරයක් ගැහුවම අවනත වෙනවා
> බලියක් ඇරියම පැනල දුවනවා
> හිටිව් තොපිට දෙහි කපන්න.

හිඳහන : (ගයමින්)

> ඇයි ද යකුනි තොපි පෙරලි කරන්නේ
> කැකෝ ගසමින් බෙරි හඬ දෙන්නේ
> නිසංසලේ අපි මෙතන සිටින්නේ
> එහෙව් අපට ඇයි තොපි ඉන්ට නොදෙන්නේ
>
> හොරා හොරා කියමිං හඬ දෙන්නේ
> ඒ ඇහිලයි මම එළියට පැන්නේ
> දනිව් යකුනි තොපි මම කව්ද කියන්නේ
> මේ වනයට මම පතිනිය වන්නේ''[8]

ජන නාට්‍යවලින් මෙම නාට්‍යකරුවා ලත් ආභාසය කොතරම් සියුම් ද යත් මෙය අනුවර්තනයක් ලෙස නොව ස්වතන්ත්‍ර කෘතියක ම අනන්‍යතාව හුවා දක්වන බව මෙබඳු අවස්ථාවලින් පැහැදිලි වෙයි.

ජන නාට්‍ය පිළිබඳ නිරවුල් අවබෝධයකින් සිටි, එමෙන් ම තම නිපාෂ්දනවල දී එම අවබෝධය ක්‍රමවත් ව හා උචිත ලෙස දයක කොට ගත් නාට්‍යකරුවකු ලෙස දැනට අප අතරින් වෙන් ව ගොස් ඇති **ධම්ම ජාගොඩ** මහතා හඳුන්වා දිය හැකි ය. ඔහු විසින් අවසන් වරට නිෂ්පාදනය කරන ලද **සකල ජන** නාට්‍යයේ ද ජන නාට්‍යවලින් ලද ආභාසය නොමඳ ව දක්නට තිබුණි.

සකල ජන නාටකයේ ඇතුළත් වන පූර්විකාව තුළින් මෙහි නිෂ්පාදකයා ජන නාට්‍ය කලාවට කෙතරම් සමීප වී ද යන්න දැක ගත හැකි ය. දූතයා, යමරජ, මාරයා, සකලජන ආදී

පාත්‍ර වර්ගයා ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියේ ගයන මතු දක්වෙන ගී සලකා බලන විට මෙම කරුණ වඩාත් පැහැදිලි වෙයි.

'දූතයා —

''සකල ජන පරලොවින් ලද අණ''
නමින් අද අප රහන රැහුමට
සවන් දෙනු මැන සබේ සියලුනි
දහම් නළුවට සුමග දක්වන

යමරජ :

වනේ වන මෘගයින් පරයන
හිරි ඔතප් නැති නිව විලසින්
හද පපුවෙ සිසිලසක් නොමැතිව
. . . .

යම රජ :

වහා යව මාරය
සකල ජන සොයා පිරාගෙන
ගොසින් පවසව මගේ මේ අණ
සැරසිය යුතුය ඔහු මෙ සැණින්
. . . .[9]

සකල ජන නාට්‍යය අනුවර්තනයක් වුව එය නිෂ්පාදනයේ දී, විශේෂයෙන් ම ධම්ම ජාගොඩ තමා විසින් ප්‍රගුණ කරන ලද ජන නාට්‍ය කලාවේ වැදගත් අංග මනා ලෙස හා අපූර්ව ලෙස උප යෝගී කරගෙන ඇති නිසා මෙම නාට්‍යයට දේශීය මුහුණුවරක් ලැබී ඇත. ඉන් සනාථ වන්නේ ජන නාට්‍යවල පවත්නා ශක්‍යතාවයි.

තරුණ නාට්‍යකරුවන් ජන නාට්‍ය වෙත අවධානය යොමු කරන්නේ නම් ඔවුන්ගේ කුස ලතා වඩාත් උසස් තලයකට නැංවිය හැකි වනු ඇත. ඩබ්. ඩී. මකුලොලුව, **සෝමලතා සුබසිංහ, කේ. බී. හේරත්, ජයලත් මනෝරත්න** වැනි නාට්‍යකරුවන්ගේ නිර්මාණ සැලකිල්ලට භාජ නය කරන විට ඔවුන් මෙරට නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ සාර්ථක පිය සටහන් තබා ඇත්තේ ජන නාට්‍ය පිළිබඳ ඔවුන් සතු දැනුම හා මනා අවබෝධය නිසා යයි කිව හැකි ය. තරුණ නාට්‍යකරුවකු වූ **ජනක් ප්‍රේමලාල්ගේ අබුද්දස්ස කෝලම** ද ජන නාට්‍යවල ආභාසයෙන් නිර්මිත කෘතියක් ලෙස දක්විය හැකි ය.

ඉහතින් සඳහන් කළාක් මෙන් නාට්‍ය කලාව ජීවමාන, නැතහොත් සජීවී කලාවක් හෙයින්, අවසාන ස්වරූපයෙන් පූර්ව නිරූපිත, පෞද්ගලික නොවන ලෙස ප්‍රේක්ෂාගාරයන්හි ප්‍රදර්ශනය වන චිත්‍රපටය මෙන් නොව නාට්‍යය ප්‍රේක්ෂක නළු සම්බන්ධය ජීවමාන ආකාරයෙන් පවත්වා ගන්නා මාධ්‍යයක් බව තව දුරටත් කිව යුතුය. නාට්‍යය රඟ දක්වෙන අවස්ථාවේ දී නළුවාත් ප්‍රේක්ෂකයාත් අන්‍යොන්‍ය සුහදතාවෙන් බැඳී නාට්‍ය කලාස්වාදය භුක්ති විඳිති. නාට්‍ය නිර්මාපකයාට නාට්‍ය රසික යාගේ සහයෝගය නොලැබෙතොත්, මේ දෙදෙනා අතර අන්‍යොන්‍ය අවබෝධයක් නොමැති නම් නාට්‍යය සාර්ථක නොවනු ඇත.

පොදු ජනතාව අතුරෙන් ම බිහි වී කාලාන්තර යක් තිස්සේ පොදු ජනතාව අතර ම නොයෙකුත් වෙනස්කම්වලට භාජන වෙමින් පැවති ජන නාට්‍ය කලාව ගැන විමසන විට එම ජන නාට්‍යවල පොදු ජන ජීවිතයේ රිද්මය, තාලය ඉතා සියුම් අන්දමින් මූර්තිමත් වන බව පැවසිය හැකි ය. එබැවින් සමකාලීන අනුභූතියක් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට ද ජන නාට්‍ය තුළින් ලබන්නා වූ ආභාසය අත්‍යන්තයෙන් ම උපකාරී වන බව සඳහන් කළ යුතු ය.

---

(1) ''වර්තමාන සිංහල නාට්‍යයේ රංග විධිය පිළිබඳ සමාලෝචනයක්'', මයිකල් ප්‍රනාන්දු, 1987.3.28 වන දින, සිංහල නාට්‍ය අනුමණ්ඩල ය මගින්, 'සිංහල නාට්‍යයේ අද්‍යතන ප්‍රවණතා' යන මැයෙන් පවත්වන ලද සම්මන්ත්‍රණයේ දී කරන ලද දේශනයකින් උපුටා ගන්නා ලදී.

(2) එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, **කල්පනා ලෝකය**, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 1987, 117 පිට.

(3) එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, **සිංහල ගැමි නාටකය** සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුව, 1968, 17 පිට.

(4) — එම — 25, 26, පිටු.

(5) **ශ්‍රී ලංකාවේ වර්තමාන සමාජ අර්බුදය,** සංස්කරණය : ඒ. ටී. ආරියරත්න, එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, සර්වෝදය පර්යේෂණ ආයතනය, 1988, 124 පිට.

(6) ඇම්. එච්. ගුණතිලක, **සක්කාය දිට්ඨි සමය** වර්ධන, 1988, 10, 24, 27 ශී.

(7) බන්දුල ජයවර්ධන **බෙර හඬ, පෙරවදන.**

— එම — පද්‍ය.

(9) **සකල ජන නාටකය, පූර්විකාව.**

ලලිත කලා විෂය අධ්‍යයනය සහ පර්යේෂණයේ දී ප්‍රයෝජන වන විද්‍යාඥානය

රන්ජන් අබේසිංහ

ලලිත කලා විෂයන් ජීවවිද්‍යාත්මක ව මෙ ලෙස වර්ගීකරණය කළ හැක.

1. ශ්‍රව්‍ය — සංගීතය
2. දෘශ්‍ය — චිත්‍ර සහ මූර්ති.
3. ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය — නැටුම් හා නාට්‍ය

ලලිත කලා අධ්‍යයනයේ සහ පර්යේෂණයේ දී ප්‍රයෝජනවත් වන සමහර විද්‍යාවිෂයන් නම් භෞතික විද්‍යාව, රසායන විද්‍යාව, මානව විද්‍යාව, ජීව විද්‍යාව, කායික විද්‍යාව, මනෝ විද්‍යාව, අධ්‍යාපනික විද්‍යාව, සමාජීය සංස්කෘති විද්‍යාව සහ ක්‍රම විද්‍යාවත් ය.

සාම්ප්‍රදායික ව ලලිත කලා අධ්‍යාපනය අංශ දෙකකට බෙදනු ලැබේ. එනම් ශාස්ත්‍රීය සහ ප්‍රායෝගික වශයෙනි. එහෙත් ලලිත කලා විෂය සමහර කොටස් මනා ලෙස අවබෝධ කර ගැනීමට අනිවාර්යයෙන් ම විද්‍යාත්මක න්‍යායයන් අධ්‍යයනය පර්යේෂකයාට ප්‍රයෝජනවත් වේ.

සංගීතය පිළිබඳ විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනය සංගීත විද්‍යාව යනුවෙන් හැඳින්වේ. සංගීත විද්‍යාවට ඇතුළත් වන උප විෂයන් නම් ධ්වනි විද්‍යාව විද්‍යුත් ධ්වනි විද්‍යාව, මනෝ ධ්වනි විද්‍යාව ශ්‍රවන විද්‍යාව කායික මනෝවිද්‍යාව රසඥතාවේ මනෝ විද්‍යාත්මක පදනම සංගීත භාණ්ඩයන්ගේ ව්‍යුහය නාද උත්පාදනයේ විද්‍යාත්මක පදනම සහ විද්‍යාත්මක වර්ගීකරණය ය.

විවිධ සංගීත පද්ධතීන්ගේ ඓතිහාසික පරිණාමය සංගීත පද්ධතීන්ගේ තුලනාත්මක අධ්‍යයනය, මානව වර්ගීය සංගීත විද්‍යාව සහ ව්‍යවහාරික සංගීතය යි.

සංගීතයේ මාධ්‍යය නාදය යි. කට හඬ හෝ සංගීත භාණ්ඩයකින් උත්පාදනය වන නාද පිළිබඳ පර්යේෂණයේ යෙදෙන පර්යේෂකයාට අනිවාර්යයෙන් භෞතික විද්‍යාවේ උප විෂයයක් වන ධ්වනි විද්‍යාවේ දැනීම උපයෝගී කර ගත යුතු වේ. උදාහරණ වශයෙන් නාද ඇති වන්නේ කෙසේද? එහි ස්වභාවය හා ප්‍රචාරණය යන ප්‍රපංචයන් විග්‍රහ කිරීමට සරසුල, ධ්වනි මාපකය දෝලේක්ෂකය තාරකා විශ්ලේෂකය සහ තරංග විශ්ලේෂකය යන උපකරණ භාවිත නොකර කළ නොහැක. එයට හේතුව කම්පන වාර ගණන් ධ්වනි ගුණයේ විශේෂ උපරිතාන, තරංග ආකෘතිය නාදයේ ශක්තිය ආදිය මැනීමට සිදුවන හෙයිනි.

සංගීතයේ රසඥතාව පිළිබඳ පර්යේෂණයේ යෙදීමට නම් අනිවාර්යයෙන් ම ශ්‍රවනේන්ද්‍රියේ විග්‍රහය සහ ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳ විද්‍යාත්මක කරුණු දැන ගැනීම අවශ්‍ය වේ. එම නිසා ශ්‍රවණ විද්‍යා විෂයයේ මනා අවබෝධයත් ප්‍රයෝජන වේ.

එමෙන් ම කායික මනෝවිද්‍යාව සහ මනෝ විද්‍යාව විෂයය හැදෑරිය යුතු ය. මෙයට පිටුවහලක් වන මිනිස් මොළයේ විග්‍රහය සහ ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳ දැන ගැනීම ඉතා වැදගත් ය.

පුද්ගලයකුට ශ්‍රවණේන්ද්‍රිය යුගලක් තිබේ. කපාලය දෙපසින් පිහිටා ඇති ශ්‍රවණේන්ද්‍රියේ ව්‍යුහය මෙසේ ය. එය පිට කන, මැද කන, සහ ඇතුළු කන යනුවෙන් කොටස් තුනකින් සමන්විත ය. ශ්‍රවණේන්ද්‍රියට ඇතුළු වීමත් සමඟ ම පිට කනේ කුහරයෙන් ඇතුළු වන ධ්වනි තරංගවල

ශක්තිය නිසා කන් බෙරය කම්පනය වීමට පටන් ගනී. මේ සිදුවන කම්පන නිසා මැද කනේ පිහිටි ඃ්‍ෂඅට්කා ද කම්පනය වේ. මෙම කම්පනයේ දී අෂ්ටිකා කර්ණ ශංඛයට සම්බන්ධ ව තිබෙන හෙයින් කර්ණ ශංඛය ඇතුළත තිබෙන විශේෂ දියරය ද එලෙස ම කම්පනය වේ. මෙම කම්පනයේ දී ඇතිවන ද්‍රව පීඩනය ස්නායු කෙඳිවලට යම් බලපෑමක් ඇති කරනු ලැබේ. ද්‍රව පීඩනය නිසා ශ්‍රවණ ස්නායුව සෑදී තිබෙන ස්නායු කෙඳි ඔස්සේ විද්‍යුත් ධාරා ශ්‍රවණ මධ්‍යස්ථානය නැත හොත් කේන්ද්‍රය සෑදී තිබෙන සෛලවල යම් ප්‍රතික්‍රියාවක් ඇති කරනු ලැබේ. සංගීත භාණ්ඩ වර්ගීකරණය කරනු ලබන්නේ සංගීත භාණ්ඩ යන්ගෙන් හඬ උත්පාදනය වන ආකාරය අධ්‍යනය කිරීමෙන් නැගුණු විද්‍යාත්මක න්‍යායන් මත ය.

සංගීත භාණ්ඩවල ව්‍යුහය සහ වාදනය කරන ක්‍රම විද්‍යාත්මක ව විග්‍රහ කළ හැකි ය. මෙම අධ්‍යයනයෙන් ලැබෙන කරුණු උපයෝගී කර ගෙන නව සංගීත භාණ්ඩ නිර්මාණය සඳහා ප්‍රයෝජන වේ. එමෙන් ම විද්‍යුතික සංගීත භාණ්ඩ නිපදවීමට හැකි වී තිබේ. අද කොම්පියුටරය යොදා ගෙන විද්‍යුත් සංගීත භාණ්ඩ වාදනය කරනු ලැබේ. සංගීත කෘති තැටි හෝ පටිගත කිරීමේ දී විද්‍යුතික උපකරණ බෙහෙවින් යොදා ගනු ලැබේ. මෙයින් පෙනී යන්නේ නවීන තාක්ෂණය සංගීත කලාවට පිටුවහලක් වී තිබෙන බව ය.

චිත්‍ර කලාවේ මාධ්‍යය රේඛාවර්ණ සහ හැඩ තලය නිර්මාණයට උපයෝගී කර ගන්නා වර්ණ සායම් ලෙස හැඳින් වේ. මෙම සායම් වර්ග විවිධ රසායනික සංයෝග වේ. උදහරණයක් වශයෙන් දිය සහ තෙල් සායම් වල රසායනික පදනම බෙහෙවින් වෙනස් ය. සායම් පිළිබඳ පර්යේෂණයක දී ව්‍යවහාරික රසායන විද්‍යාවේ කරුණු හැදෑරීම අනිවාර්යයෙන් කළ යුතු වේ. දෘෂ්ටික රසඥතාව ඇති වීමේ දී සිදුවන ක්‍රියාවලිය මෙසේ පැහැදිලි කළ හැකි ය. භෞතික විද්‍යාවේ උපවිෂයක් වන ආලෝක විද්‍යාවේ කරුණු අනුව සුදු ආලෝකය විවිධ විද්‍යුත් චුම්බක තරංගවලින් සමන්විත ය. මෙම ආලෝක තරංග වර්ණාවලියක් සේ හැඳින් වේ. විවිධ චිත්‍ර නිර්මාණය කිරීමට උපයෝගී කර ගන්නා වර්ණ සහ හැඩ තල අනුව සුදු ආලෝකය එම කෘතියට පතිත වීමෙන් එම කෘතිය නිර්මාණය වී තිබෙන වර්ණ සහ හැඩතල අනුව අවශෝෂණය වීමෙන් පසුව පරාවර්තනය වන වර්ණ ධාරා ප්‍රේක්ෂකයකුගේ ඇසේ තිබෙන කර්ණිකා වෙන් ඇතුළු වී කාචය හරහා ගමන් කර දෘෂ්ටි විතානය මත පතිත වේ. මෙම පතිත වීමේ දී කාචය උපකාරයෙන් මෙම චිත්‍රයේ රූපය නාභිගත වේ. දෘෂ්ටි විතානය සෑදී තිබෙන්නේ කෝණ සහ යෂ්ටි වන විශේෂ වූ සෛලවලිනි. කෝණ වර්ණ සඳහා ගෙන ඇත. විවිධ වර්ණයන්ගෙන් හා හැඩතලයන්ගේ ගුණයේ ඇති වෙනස්කම් අනුව කෝණ හා යෂ්ටි සෛලවල රසායනික ප්‍රතික්‍රියා ඇති වේ. මේ ප්‍රතික්‍රියාව නිසා විද්‍යුත් දහරා දෘෂ්ටික ස්නායුව සමන්විත වූ දෘෂ්ටික ස්නායු කෙඳි දිගේ මොළයේ ඇති දෘෂ්ටික මධ්‍යස්ථානය කරා ගමන් කර එහි යම් ප්‍රතිවින්දනයක් ඇති කරයි.

ශ්‍රව්‍ය–දෘශ්‍ය කලාවන් වන නාට්‍ය හා නැටුම් නරඹන ප්‍රේක්ෂකයකුට ශ්‍රවණ ඉන්ද්‍රිය මගින් ශබ්ද ද (ගීත, දෙබස්, සංගීත) විවිධ වර්ණ හැඩතල (ඇඳුම්, ආභරණ, පාත්‍රයින්ගේ ස්වරූපය, වේදිකා අලංකරණ) සහ පාත්‍රයන්ගේ චලන විධි දෘශ්‍ය ඉන්ද්‍රියට ග්‍රහණය වේ.

ශ්‍රවණයේ දී සහ පෙනීමේ දී ඇති වන ක්‍රියා දමයන් මෙහි දී එක විට ම සිදුවෙති. මොළයේ විශේෂ ක්‍රියා දමයන් සඳහා විවිධ කොටස් ඇත. දෘෂ්ටික මධ්‍යස්ථානය සහ ශ්‍රවණ මධ්‍යස්ථානය ස්නායු කෙඳි මගින් සම්බන්ධ වී ඇත. මෙම මධ්‍යස්ථාන දෙක ම මිනිස් මොළයේ ඇති තවත් වැදගත් මධ්‍යස්ථානයක් වන උසස් මධ්‍යස්ථානයට සම්බන්ධ වී ඇත. මොළයේ වැදගත්ම ක්‍රියාවකි, මතකය නොහොත් ස්මරණය ශ්‍රව්‍ය-දෘශ්‍ය සහ ශ්‍රව්‍ය–දෘශ්‍ය කලාවන් මිනිසාට අභ්‍යන්තර කරණය සිදු වීමට මත්තෙන් ධවනි ශක්තිය සහ ආලෝක ශක්තිය වශයෙන් ශ්‍රවණ සහ දෘෂ්ටි ඉන්ද්‍රියයන් තුළට ඇතුළු වේ.

මෙම භෞතික ශක්තීන් ඉන්ද්‍රියයන්ගේ විශේෂ ක්‍රියා පද්ධති හේතු කොට ගෙන විද්‍යුත් ධාරා බවට පරිවර්තනය වී ස්නායු දිගේ ඉහත සඳහන් මොළයේ කොටස්වල ඇති වන ක්‍රියාවලිය තුළින් මනෝ තත්ත්වයක් ඇතිවේ. එය රසඥතාව ලෙසින් හැඳින්විය හැකි ය.

නැටුම් කලාවේ මාධ්‍යය අංග චලනය යි. මිනිස් සිරුර සෑදී තිබෙන ව්‍යුහය සහ ක්‍රියාකාරිත්වය හැදෑරීම කළ යුතු ය. එමෙන් ම මාංශ පේශී පද්ධතියේ පාලනයට ස්නායු පද්ධතියේ වැදගත්කම අවබෝධකර ගැනීම අංග චලනය සිදු වන්නේ කෙසේ ද? යන්න දැන ගැනීමට ප්‍රයෝජනවත් වේ. මෙය විශේෂයෙන් නැටුම් ගුරුවරයෙකුට ශිෂ්‍යයින්ට නැටුම් ක්‍රම ඉගැන්වීමේ දී අවශ්‍ය වේ. එමෙන් ම විවිධ නැටුම් තුලනාත්මක අධ්‍යයනයක දී ප්‍රයෝජන වේ.

ලලිත කලා අධ්‍යාපනය පිළිබඳව පර්යේෂණ කිරීමේ දී අධ්‍යාපන විද්‍යාවේ න්‍යායයන් ඉතා වැදගත් වේ. විශේෂයෙන් ළදරුවන්ගේ සහ පාසැල් සිසුන්ගේ සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනයේ දී මෙය ඉතා වැදගත්වේ.

පර්යේෂණයට සූදනම් වන පර්යේෂකයා ලලිත කලා විෂය ක්ෂේත්‍රයේ ලක්ෂණ හඳුනාගෙන ඊට අදාළ ක්‍රම විද්‍යාව උපයෝගී කර ගත යුතු වේ. උදහරණ වශයෙන් පර්යේෂණයට අදාළ කරුණු සොයා ගැනීමට මූලාශ්‍ර කොතැනින් සොයා ගත යුතුද, එම මූලාශ්‍රයෙන් සොයාගත් කරුණු නිවැරදි බව සනාථ කිරීම එක් රැස් කර ගත් දත්ත සහ සාක්ෂි විශ්ලේෂණය කර නිගමනවලට බැසීම ආදිය වේ.

ලලිත කලා විෂය ක්ෂේත්‍රයේ පුළුල් භාවය මෙම කරුණුවලින් පැහැදිලි වනු නිසැක ය. පශ්චාත් උපාධි ගණයේ ලලිත කලා පිළිබඳ පර්යේෂණයේ දී උපාධිවර්ෂවල සිට ම අදළ විද්‍යා ඥානය සහ එයින් පිළිබිඹු වන විද්‍යා ආකල්ප සහ සංකල්ප අවබෝධ කර ගැනීම අනිවාර්යෙන් ම සිදු විය යුතු ය.

මෙම ලිපියේ පිළිවෙළින් සිංහලෙන් යොද තිබෙන විවිධ විද්‍යා විෂයෙහි ඉංග්‍රීසි නාමාවලිය :

භෞතික විද්‍යාව — Physics
රසායන විද්‍යාව — Chemistry
මානව විද්‍යාව — Anthropology
ජීව විද්‍යාව — Biology
කායික විද්‍යාව — Physiology
මනෝ විද්‍යාව — Psychology
අධ්‍යාපනික විද්‍යාව — Educational Sciences
සමාජීය - සංස්කෘතික විද්‍යා — Socio-Cultural
ක්‍රම විද්‍යාව — Methodology
සංගීත විද්‍යාව — Musicology
ධවනි විද්‍යාව — Acoustics
විද්‍යුත්-ධවනි විද්‍යාව — Electro-Acoustics
මනෝ-ධවනි විද්‍යාව — Psycho-Acoustics
ශ්‍රවණ විද්‍යාව — Audiology

කායික - මනෝ විද්‍යාව — Physiological Psychology
රසඥතාවයේ මනෝ විද්‍යාත්මක — Psychological Basis of Appreciation
සංගීත භාණ්ඩයන්ගේ ව්‍යුහය — Structure
නාද උත්පාදනයේ විද්‍යාත්මක පදනම--Acoustical Principles-in Sound Producation
විද්‍යාත්මක වර්ගීකරණය — Scientific Classification
විවිධ සංගීත පද්ධතීන්ගේ ඓතිහාසික පරිණාමය- Historical Evolution of different Systems of Music
සංගීත පද්ධතීන්ගේ තුලනාත්මක අධ්‍යයනය - Comparative Study of 1ystems of Music
මානවවර්ගීය සංගීත විද්‍යාව — Ethno-Musicology
ව්‍යවහාරික සංගීතය — Applied Music
ප්‍රපංචය — Phenomenon
ප්‍රපංචයන් (බහු) — Phenomena [Plurai]
සරසුල — Tuning Fork
ධවනි මාපකය — Sonometer
දෝලේක්ෂකය — Osciloscope
තාරතා විශ්ලේෂකය — Freguency-Analyser
තරංග විශ්ලේෂකය — Wave-Analyser
අභ්‍යන්තර කරණය — Internalization

වන්නිගම හඳුනාගත් කුමාරගම

ජේ. බී. දිසානායක

ඒ නියං රාත්‍රියේ කවියාට නින්දක් ලැබුණේ ම නැත. පසුගිය දවස් හතේ ම සිදු වූ දේවල් ඔහුගේ සිත පෙළන්නට විය. මුළු වන්නිය ම නැත්නම් වැව් බැඳි රාජ්‍යම නියං රකුසාට ගොදුරු වෙමින් තිබිණ. මේ කාලයට ගං හෝ ඇළ දොළ සියල්ල ම වැලි මාවත් බවට හැරී තිබිණ.

වැලි මාවත් ලෙසින් ඇති ගං හෝ දොළය
උණුසුම උරා බී ගති වැව්වල ජලය
හැම තැන ගසාගෙන යන වියළුණු කොළය
ගිනියම හුළඟ තුළ ඇත ලෙඩකර බලය

මේ නියං කාලයේ එක් රාත්‍රියක කවියා අවදි වුණේ ගව් ගණනකට ඈතින් ඇසුණු එක් අඳෝනාවකිනි.

සැතපුම විසි දෙකක් දුර පිටිසර ගමක
ඇතින්නියක සහ පැටවකු ගල් වළක
වැටී සිටී දැන් පිටවී ගත නො හැක
යන පණිවුඩය ලැබුණේ මේ වගෙ දිනක

හැම නියං කාලයක් ම මේ ගල්වළ කවර සතෙකු හෝ බිල්ලට ගනී.

බැවුම ගතිය ඇත ඒ ගල් තලය පිටේ
අලි කොටි වලස් පියවර එහි නිතර ගැටේ
ඔප මට ගතිය පවතී වළ වට ම කටේ
යමකිසි සතෙක් මෙහි හැම නියගෙට ම වැටේ

එහෙත් පුදුමය නම් ඇතින්නක වැනි බල වතෙකුත් මේ ගල් වළට බිලි වීම යි.

බලයේ බලය වූ මහ එකකුට ද මෙසේ
දෛය හිර ගෙයක් වූ බව ඇහමු ද කෙසේ
තරු වැල පෙනී මහ රෑ මැද අහස කුසේ
ඇගෙ දුක කියන හැටි ගව් ගනනකට ඇසේ

හත් දවසක් ම ඇගලුව උගුලට අසුව
ඇගෙ හඩ නිහඩ විය දැන් පසු දුක්මුසුව
මව් ගේ රී ලැබුණු කරුණෙන් මෙතුවක් විසුව
පැටියා රැගෙන ආවෙමි මව් මළ පසුව

මේ සිද්ධිය නිසා කවියා තුළ ඇති වුණේ තමා ගැන ම කලකිරීමකි.

ඒ මළ ඇතින්නට මුළු සතියක ම දුක
ඇති වූයේ මගෙන් බව පැහැදිලි ව දැක
මුළු ලෝකයට දැඩ දුන් මා ළයෙහි රැක
ඇති කරුණාව ගැන මට නව තිබෙන සැක

වන්නියේ කටුක දුක්බර ජීවිතය දෙස සානු කම්පික ව බැලූ රජයේ නිලධාරීන් අප අතර සිටියේ කීප දෙනෙකි. මේ නිලධාරීන් අතරින් එක්කෙනෙක් තමාගේ හද පෙළූ වන්නියේ ජීවිතය වරින් වර කවියට නැඟී ය. වන සතුන්ගෙන් ගහන කැලෑවේ ජීවත්වන මේ අහිංසක ගැමියන්ට අයියනායක දෙවියන්ගේ පිහිට පැතී ය.

මාපිල් පිඹුරු නා පොළඟුන් සිටින තැන
අලි කොටි වලස් මුළු කොලහල කරන තැන
නිතරම ඔබ පුදන මේ අය හැඳින ගෙන
බලවත් දෙවිතුමනි දිව රෑ රකිනු මැන

ගං ගොඩ වටා මෝරන වන ලැහැබ මැන
අහුමුලු නැර සිය අණසක පතුරු වන
බලවත් අයියනායක දෙන ගොදුරු ගෙන
මේ අය රකිනු මැන යන එන සියලු තැන

අහිංසක ගැමියන්ගේ දේව විශ්වාසය සමහර නිලධාරීන්ගේ සරදමට ලක් වුණත් මේ නිලධාරියාගේ – මේ කවියාගේ – උපහාසයට ලක් වුණේ නැත.

සෙවණැලි අවදි නොම වන වැව් ඉවුරු කොනේ
කාලය විසින් හැරුව නුග ගසක ඔබනේ
මල කා කළුව ගිය ආයුද කැබලි පෙනේ
දෙවියෙක් නැත ද මෙහි බලයක් තිබෙනු දැනේ

දෙවි දේවතාවුන් සැරි සරන මහ වනේ
පවතින බලය ඇඟ ලොමු තුඩකට ද දැනේ
මොළයෙන් තමා ලෝකේ සුවය වැනසුනේ
මගෙ ගැරහුමට නැත ඒ පිරිස යොමු වුනේ

වන්නියේ සතුන්, අයියනායක වැනි දෙවි දේවතාවුන්, හේරත්හාමිලා, සුන්දරහාමිලා, හපුමලීලා, ආරච්චිලා වැනි අය සිංහල රසිකයන්ගේ සිත් තුළ අමරණීය පුද්ගලයන් කළ මේ නිලධාරියා – මේ කවියා – 1962 දෙසැම්බර් 29 වැනිද අපෙන් වෙන් විය.

කුමාරගම කවියා උපන්නේ කන්ද උඩරට සිංහල ගමක – නාරම්පනාවේ ය. ''ඉගෙන ගත්තේ මහනුවර ධර්මරාජ විද්‍යාලයේ. පවුලේ නංගිලා දෙන්නෙකු යි අයිය කෙනෙකු යි ඉන්නවා. පාසැල් යන කාලේ කවියෙකු හැටියට ප්‍රසිද්ධියක් ඉසිලුවා. එහෙත් එය ධර්මරාජ විද්‍යාලයේ සඟරා වලට 'සිංහල බෞද්ධයා', 'ලංකා සමය', වගේ පත්තරවලටත් සීමා වුණා.''

කුමාරගම කවියා, තමාගේ කවි සිතුවිලි බොහොමයක් ලබා ගත්තේ ආදායම් පාලක නිලධාරියකු හැටියට පත්වුණාට පස්සේ ය. ''ඩී.ආර්.ඕ. කෙනෙක් වශයෙන් ඉස්සෙල්ලාම සේවය කෙරුවෙ ආනමඩුවේ පුත්තලම් දිස්ත්‍රික්කයේ. ඊට පස්සේ රත්නපුරේ කොළොන්න කෝරළේ වැඩ කළා. රත්නපුරෙන් කැගල්ලට ගියා. කැගල්ලෙන් මහව දිස්ත්‍රික්කයට. ඊට පස්සෙ අනුරාධපුර පළාතට. උතුරෙ හිටියා. ඊට පස්සෙ අවසාන යුගයෙදි සංගීත පාලමට ආවා, කොත්මලේ. අනුරාධපුර ඒ වියළි කලාපෙ ඉන්න කොට තමයි බොහොම කවි ලිව්වෙ. ඒ කාලේ බොහොම නිදහස් ව හිතලා – එයාගෙ දර්ශනයට පෙනේන දේවල් කවි සිතුවිලිවලට හරි ගස්ස ගෙන ඒ වෙලවෙ ම ලිව්වෙ නැහැ. ඒවා වර්ණනය කර ගෙන හිත ඇතුළේ යම්කිසි වස්තු බීජයක් හිතට වැටුණට පස්සෙ නිකං ඉන්න වෙලාවට ලියනවා කවි පෙළක්.

අලියා වැටුණු වැව සිටි දෙවෙනි දොස්තර
ගමට ම එපා වූවෙකි දිනුව පස්සර
ඔහු කළ හරිය මා එහි යන්ට ඉස්සර
හේරත් හාමිගෙන් දත හැකිය විස්තර

ඒ එක්කම කවි පෙළවල් කීපයක් තිබුණා ඒ ඔක්කොම ඇත්ත සිද්ධින් පසුතල කර ගෙන ලියපුවා.

අලියා වැටුණු වැව සිටි හේරත් හාමි
මා වැනියකු වුව ද මම වැදගත් විමි
චිනී කපන මුත් ඒ හේරත් - හාමි
ඔහු මට වඩා වියි තිස් ගුණයෙන් ඇමි

මෙ යුගයේ බොහෝ කවින් පෙම් කවි ලිව්වා. නමුත් කුමාරගම අතින් ලියවුණේ පෙම් කවි අතළොස්සක් පමණ යි. සමහර විට ඊට හේතුව ඔහු ජීවිතයේ අවසානය දක්වා ම තනිකඩව ජීවත් විම යි. ''එයා ඉස්කෝලෙ යන කාලයේ යම්කිසි ප්‍රේම සම්බන්ධයක් තිබිලා තියෙනවා. ඒ ප්‍රේම සම්බන්ධය පෞද්ගලික බාධාවන් නිසා අතහරින්න සිද්ධ වුණා. ඊට පස්සෙ එයා විවාහයක් ගැන කල්පනා කළේ නැහැ. ඇත්ත වශයෙන්ම කුමාරගම කවියා පෙම් කවි ලිව්වා හුඟක් ම අඩු යි. කවි පෙළවල් තුන හතරක ට වඩා ලිවේ නෑ.

මා ඔබ උකුලෙහි සිරස තැබූ විට
සිත කියා මට සිත කියා
ද ගිය ඔබෙ හද දුවු බව අදහමි
සින වියා තුබූ සින වියා

මා හද කරළිය මත රඟ දී ඔබ
ඇත ගියා ඔබ ඇත ගියා
රැ එක සුසුමෙන් මා හද බර කර
ඇත ගියා ඔබ ඇත ගියා

ඔහු පසු කාලයක දි හපුමලී නම් කාව්‍යයක් නිර්මාණය කළේ ය. ඔහු ලියූ මේ 'හපුමලී ඔහුගේ පළමු පෙම්වතිය හිතේ තියාගෙන ලියූවක් වන් නට ඉඩ ඇත :

ඇගේ පාවලට යටවී වන මල් නැළවේ
තුහු ළැම පෙළෙස යන එන ගමනට සෙලවේ
නෙනුවන් කෙළෙරන් අවිහිංසක බව පළවේ
වද මල් දෙමට මල් ඇය දුවු විට නැළවේ

සරකොළ කැකුළු ඇය නොමැතිව පිපේවි ද
මල් පෙති අතර නව රස පැණි රැඳේවි ද
නිලඹර නොබැලුවොත් ඈ ගෙම්දුලේ හි ද
නොදිලෙයි ගුවන ගැබ පසළොස්වකේ හ ද

''උතුරේ ඉන්න කාලෙ, අනුරාධපුරේ ඉන්න කාලෙ ගැමි ජීවිතේ ගැන දුප්පත් මිනිස්සු, වෙහෙස වෙලා වැඩ කරන මිනිස්සු ගැන ලිව්වා. මානව භක්තිය, මානව දයාව අඩංගු කවි තමයි හුඟක් ලිව්වේ.''

වන්නියේ සුන්දරහාමි ගැන කුමාරගම කවියා ලියූ කවි පෙළෙන් වන්නියේ දුප්පත්කම ගැන වගේ ම සිංහලයන්ගේ ගති සිරිත් ගැනත් හෙළිවේ.

''ගං තුන තුලානේ අලියා වැටුණු වැවේ
සුන්දරහාමි එතරම් පොහොසතෙක් නොවේ
තුන්ලාහකම බිම වැඩ කර දියෙන් වැවේ
පින්වන් කරල් බරවී දූන් බිමට නැවේ

පෙර දක නොමැති මුත් සුන්දරහාමි විසින්
මගෙ තොරතුරු ඇසූ සැටි හිතවතකු ලෙසින්
ගෙඩියක් කඩාගෙන ගෙයි දුල තැඹිලි ගසින්
පිළිගැන්විය මට සොම්නස් පිරුණු ඇසින්

පොල් දෙහි දොඩම් ගස් තුන හතරකි වත්තේ
දුප්පත්කමයි හැම තැන ලකුණුව ඇත්තේ
කෙලෙස ද කියා කළගුණ සැලකිය යුත්තේ
දුන් සත පනහවත් ඔහු නැත පිළිගත්තේ

ආගන්තුකව එන කෙනෙකුට පුරුදු නැති
හිතවත්කමින් සැලකිය යුතුකමය සිති
ඔහු හට මුදලකින් මා කළ හැටිය තුති
සිහිවී මගේ කම්මුල රතු පැහැය ගති''

''වන්නියේ ඉන්න කොට දෙවියන් ගැන, කතරගම දෙවියන් ගැන ලියලා තියෙනවා. වන්නියෙ ඉන්න කාලෙ ඔහු කතරගම ගිය වෙලාවකදි 'දෙවියන් දුටිම' කියලා කවි පෙළක් රචනා කර තියෙනවා. එයා දෙවියන් දැකලා තියෙන්නෙ කතරගම දෙවියො නෙමෙ. දේවාලෙට ඇතුල් වෙන තැන කවුද ගැහැණු කෙනෙක් බොහොම අසරණ ව ළමයෙක් උකුලෙ තියාගෙන කිරි පොව පොවා ඉන්නවා දැකලා අසරණ ගතිය ඒ මුහුණින් පෙනිලා තියෙනවා. එයාගෙ තියෙන දුක්ඛිතභාවය. ඉතිං එයා කියලා තියෙනවා දෙවියන් දැක්කයන් එතෙන්දි කියලා. ඒ කතරගම දේවාලෙ ඇතුළෙ ඉන්න දෙවියො නෙමෙ. උතුරෙ ඉන්න කාලෙ ලියපු කවි පෙළක් මේ.

ගංගොඩ වටා මෝරන වන ලැහැබ මැද
අහුමුලු නැර සිය අණසක පතුරු වන
බලවත් අධිපතිනායක දෙන ගොදුරු ගෙන
මේ අය රකිනු මැන යන එන සියලු තැන

එයා සතුන්ට බොහොම ආදරය කළා. එයා කවි සමහරක් සතුන් ගැන, මුව පැටව්, 'අම්මා නැති අපට බඩගිනි වෙන්න එපා' කවි පෙළත් සතුන් ගැන. ඒ වගේ ම එයා රාජකාරි කරන වෙලාවලදී පවා දයාව හද පත්ලෙන් ම ඇති කෙරුවා. රත්නපුරේ දි එහෙම වුණු සිද්ධියක් රත්තපුරේ වත්තක සුදු පාලක මහත්තයෙක් ගැමියන්ගෙ හරක් වත්තට ඇවිත් පාළු කරනවා කියලා වෙඩි තියන්නතුවක්කු බලපත්‍රයක් ඉල්ලලා එව්වා දිසා පතිගෙන්. දිසාපති කන්තෝරුවට ආවහම ඒක යවනවා මෙක නිර්දේශ කරන්න කියලා ඩී.ආර්.ඕ. ට. එයා මෙක බලා සටහනක් ගැහුවා. නිල්ල දුටු තැන උලාකෑම ගවයින්ගෙ සිරිතකි. ආල පාළු කිරීමට ඔවුන් පැමිණෙන විට වතු අයිතිකරුවන් රැකවල් සාද ගත යුතු යි. වතු පාලක මහතාට ගවයින්ගෙන් වත්ත රැක ගැනීමට අවශ්‍ය නම් වත්තට කම්බි ගසා ගනු මැනවි. බලපත්‍රය නිකුත් කිරීම නිර්දේශ නොකරමි.' මෙයින් සත්තුන්ට තිබෙන දයාව පෙනෙනවා.'' තම සුරතලයට ඇති කළ චූටි, බිංගෝ යන බලු පැටව් ගැන කුමාරගම කවියා තමාගෙ දිනපොතේ මෙහෙම සටහන් කොට තිබේ;

චූටි, බිංගෝ කපුටන් එළවති
කපුටෝ නට නටා නැවී අග කොනහති
ඉගිලෙන්නට බලු දෙදෙනම දඟලති
මගෙ සතුටට අද මේ දුටු දෙය ඇති

මේ කවියා තුළ ගැමියන් කෙරෙහිත් මහත් දයාවක් තිබිණ. ''දවසක් සංගිලි පාලමේ ඉන්න කොට ගමේ මහලු කාන්තාවක් ආවා. පස්සෙ ඒ කාන්තාව ඒ මහත්තයට වැඳල හාමුදුරුවනේ කියලා කිව්වා. ඒ පාර ''මම තවම සිවුරු පොරවලත් නෑ. මේ පන්සලකුත් නෙමේ. ඇයි අම්මා ආව කාරණාව කියන්න' කිව්වා. ''මගෙ දුව ඉන්නවා දුව කසාද බැඳලා දැන් දුවගෙ පුරුෂයා නැතිවෙලා ළමයි බලා ගන්නයි දුව බලා ගන්නයි වෙලා තිබෙන්නෙ මට. මටත් ඉතිං මහලුයි. වෙන දෙයක් කරන්නත් බැහැ. මට ඒක නිසා පිං පඩියක් හරි ලැබෙන්න සලස්වන්න' කියලා. ''ඉතිං අම්මෙ පිං පඩි දෙන්නෙ නැනෙ මෙ දෙසැම්බර් මාසෙ. අපි ඒ මුදල් යොදවලා ඉවරනේ. දැන් නම් මෙ වතාවට දෙන්න විදිහක් නැනේ. ලබන සැරේ ආණ්ඩුවෙන් මුදල් පාස් වුනහම මම අම්මට පිං පඩියක් ලබල දෙන්නම් කියලා කිව්ව. ඒ පාර මෙ අම්මා අඬලා යන්න ගියා. කුමාරගම ඒ අම්මට ආයෙමත් කථා කරලා කිව්වා ''ආ හොඳයි එහෙනම් අම්මා හෙට කන්තෝරුවට එන්න අම්මට රුපියල් විස්ස ගානේ මාසෙකට පිං පඩියක් මං පාස් කරන්නම්' කිව්වා. ජිවත්වෙලා ඉන්නකම් රු. 20 ක් මාසෙකට එයාගෙ අතින් අර මහලු අම්මට වෙන් කළා. රජයේ නිලධාරියෙක් හැටියට රජයෙන් ලැබෙන්නැති ආධාරය අර ලබන එක්කෙනාට අහවන්නෙ නැතිව එහෙම සැලකුවා.

මහව ප්‍රදේශයේ ඉන්න කාලෙ පිං පඩියක් ලබා ගන්න ගැනු කෙනෙක් ආවා. කුමාරගම මහතා ඇයගෙන් ඇහුවා ''ඇයි මෙ ඔය එක් කෙනාට ඒ හැටි වයසක් නැති එකේ බැරි ද රස්සාවක් කරන්න. හැමෝටම පිං පඩි දෙන්නෙත් නැනෙ.'' කියලා. ''එහෙම රස්සාවකට ගිහින් තමයි ආයිබෝවන්ඩ මට මෙහෙම වුණේ'' කිව්වා. ''මොකක්ද වුණේ' කියලා ඔහු ඇහුවා. ''මම වත්තක කුලි වැඩ කෙරුවා. අම්මයි, මල්ලියි සේරම ආරක්ෂා කරගෙන. දවසට හම්බ වුණේ සත 40 යි ඒ කාලෙ. ඒ සත 40 න් පවුල රැක්කෙ. අන්තිමේදී ඒ සත 40 දිපු එක්කෙනා. . . ඒකෙන්ම තමයි පාරට බහින්න සිද්ධ වුණේ.''

මේ සිද්ධිය කුමාරගම කවියා කවියට නැගුවේ ඇගේ මල්ලි කියන විලාසයෙනි :

''මා මලනුවන් සහ නැඟණිය මව අක්කා
මේ හැම දෙනම සත හතළිහකින් රැක්කා
ඉල්ලූ බැවින් සත හතළිහ දෙන ලොක්කා
අක්කා ඇගේ නොඉඳුල් සුවඳත් වික්කා''

වන්නියේ ගම්වල දිළිඳුකම, ගැමියන්ගෙ අහිංසකත්වය දුටු මේ කවියා ඇතැම් විට ගම උපහාසයටත් ලක් කළේ ය. ''උපහාසයට ලක් කරල තියෙන හුඟක් තැන්වලදී උපහාසය කෙළින් ම කිවෙ නැහැ. හොඳ කියලා හොඳින් ම ඒ නරකත් පෙන්නුවා. ඒ විදිහෙ කවි පෙළක් තමයි මේ **'සෝවිස්'** කියන කවි පෙළ. මෙයින් කිය වෙන්නේ එයා බොහොම හොඳ සමාජ සේවක යෙක්. ඒ සමාජ සේවය බොහොම හොඳට කරනවා කියලා. නමුත් එයින් උපසාහයට ලක් කරලා තිබෙනවා:

හොඳ වැඩවලට සහතික පත් ලබා ඇති
ඔහු ගම් වඩන සමිතියෙ දන් සබාපති
කවද නමුදු හොර හරකෙකු මරා නැති
ඔහු ගම් වඩන සමිතියෙ ගරු සබාපති

නිතම රකින පන්සිල් පද පහේ ඇති
සුසිරිත් වඩන සමිතියෙ මොහු සබාපති
රා බිංදුවක් වත් දිව ගාවලා නැති
මොහු දුටු විටදී රා මුට්ටිද හිනා වෙති''

ගමේ **ආරච්චිලත්** කුමාරගම කවියා අතින් ඇතැම් විට උපහාසයට ලක් විණ.

මොහුගේ මහඟු සේවයෙ හැටි මෙයට වැඩි
යම් කිසි විටෙක හරකෙකු නැබු පසුව වෙඩි
නැගගෙන හරක් හොරුගේ කර උඩට වැඩි
පස්සා කකුල් දෙක ඔහුගේ ගෙයට වඩි

මේ අයුරින් වන්නියේ දුක් දොම්නස් කවියට නැගූ කුමාරගම කවියා හැමදම පැතුවේ ''වන්නිය නිවේවා මහ වැව්වලින් හෙට'' කියා යි.

විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ සම්පාදනය

හොරණ වජිරඤාණ නාහිමි

ලක්දිව විනය සාහිත්‍යයේ විකාශනයට හේතු වූ ග්‍රන්ථාවලිය අතර පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය වැනි විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ ද වැදගත් තැනක් ගනී. විනය අට්ඨකථා, ටීකා, ගාථා සංග්‍රහ ආදිය හැරුණු විට මෙම විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ නිෂ්පාදනය කිරීමේ සැලකිය යුතු අරමුණු කතිපයක් පැවැති බව පෙනේ. අට්ඨකථා, ටීකා ග්‍රන්ථාදියෙන් බලාපොරොත්තු විය නොහැකි සේවයක් මෙම ග්‍රන්ථයන්ගෙන් ලැබී ඇත. මෙම ගණයට අයත් පැරණි විනය ග්‍රන්ථ අතර ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' ප්‍රමුඛත්වය ගනී.

සද්ධර්මයෙහි චිරස්ථිතිය කැමැති පරාක්‍රමබාහු නරේන්ද්‍රයා විසින් ආරාධනය කරනු ලැබ පොළොන්නරුවේ විසූ ශ්‍රී ශාරිපුත්‍ර සංඝරාජයන් විසින් පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය රචනා කරන ලදී.[1] යොගාවචර භික්ෂූන්ට විනයෙහි ප්‍රවීණත්වය ලබා ගැනීම පිණිස නොයෙක් තැන විසිර තිබෙන පෙළෙහි ප්‍රකට නො වූ විනිශ්චයන් එක්තැනෙක සංග්‍රහ කොට ආකුල නො කොට දක්වීම කතුවරයාගේ පරමාර්ථය වූ බව පවසයි.[2]

අට්ඨකථා, ටීකා ආදී නොයෙක් ප්‍රකරණයන්හි, නානාවිධ විනය ශික්ෂාපද ප්‍රදේශයන්හි විසිර තිබුණු පාළිමුත්තවිනය විනිච්ඡයන් මෙම සංග්‍රහයෙන් එක්තැන් කොට දක්වා ඇති බව ද මෙහි ''පාළිමුත්තවිනිච්ඡයන්'' යි කියන විට පාළිවිනිච්ඡයන් හා පාළිමුත්තවිනිච්ඡයන් ද යන ද්විවිධ වූ ම විනිච්ඡයන් ගැනෙන බව ආචාර්යවරු පවසති.[3] මෙසේ විනය විනිච්ඡයන් සංග්‍රහ කිරීම කම්මට්ඨාන භාවනානුයෝගී භික්ෂූන්ට විනයෙහි පටුත්වයක් ලබා ගැනුමට පිහිට වේ.

අට්ඨකථා, ටීකා ග්‍රන්ථ සමූහයක් කියවා බලා උගතයුතු විනය පිළිබඳ අවශ්‍ය කරුණු එක්තැන් කොට සංග්‍රහ කිරීම නිසා මඳ කලෙකින් පහසුවෙන් ඒවා අවබෝධ කරගත හැකි වේ. මේ අනුව විමසා බලන කල ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' විදර්ශනා ධුරය පුරන භික්ෂූන්ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා සම්පාදනය කරන ලද බව පෙනේ. ග්‍රන්ථ ධුරයෙහි යෙදෙන භික්ෂූන් කුදුසිඛ, පාමොක්, දසධම්ම, අනුමාන, සූත්‍ර ද ග්‍රන්ථධුරයෙහි යෙදෙන දුර්වල භික්ෂූන් මුල් සිඛ හා සේඛියා ද වනපොත් කරවිය යුතු බව පරාක්‍රමබාහු කතිකාවතේ දක්වේ. ග්‍රන්ථ ධුරයට අවශ්‍ය දෑ ඉගෙන අවසන් වූ කල චරිත්‍රානුකූල කමටහනක් උගන්වා විදර්ශනා ධුරයෙහි ම යෙදවිය යුතු බව ද පරාක්‍රමබාහු කතිකාවතෙහි දක්වා ඇත.

කුදුසිඛ, මුල්සිඛ යන විනය ගාථා සංග්‍රහයන් ඉගෙනුමෙන් ''විනයශික්ෂා'' පිළිබඳ මූලික දැනුම ලබාගත් භික්ෂූන්ට විදර්ශනා ධුරය සම්පූර්ණ කරන ලද විනය පිළිබඳ වැඩි දුරටත් පුළුල් දැනුමක් ලබා දීම සඳහා ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' වැනි ග්‍රන්ථ භාවිත කළැයි සිතිය හැකි ය. මෙ අනුව ප්‍රකට වන වැදගත් කරුණක් නම් ලක්දිව භික්ෂු සමාජයේ අභ්‍යන්තර වශයෙන් විනයධර ආචාර්ය පරම්පරා දෙකක් වැඩිගෙන ආ බවයි.

දිවාසයන, කප්පියාකප්පිය පරික්ඛාර, භෙසජ්ජාදි කරණ, විඤ්ඤත්ති, කුල සඞ්ගහ ආදි විනිච්ඡය කථා තිස් හතක් මාතිකා වශයෙන් ගෙන විග්‍රහ කිරීමෙන් ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' සම්පාදනය කර ඇත.

බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින් පණවන ලද විනය ප්‍රඥප්තීන්හි අන්තර්ගත ඇතැම් ශික්ෂණ විධි කාලීන භික්ෂු සමාජයේ තත්වයට උචිත වන පරිදි විග්‍රහ කොට ඉදිරිපත් කිරීම ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' සංග්‍රහයෙහි දක්නට ලැබේ. විනය ව්‍යවස්ථාවන්හි මූලික කරුණු වෙනස් කිරීමක් වී යැයි මෙහිලා අප අදහස නො වේ. බුදුන් වහන්සේ වදළ ප්‍රඥප්තීන් කිසිදු වෙනසක් නො කොට ලාංකික භික්ෂු සමාජයට සුදුසු වන පරිදි විග්‍රහ කොට ඉදිරිපත් කිරීම පළමුණෙන් මෙයින් ප්‍රකට වනුයේ. විනයානුසාරයෙන් බැලීමේ දී පෙනෙන තත්කාලීන භික්ෂු සමාජයේ ඇතැම් දුර්වලතා පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමට ද පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය කතුවරයා සැලකිලිමත් වූ බව පෙනේ. කරුණු විග්‍රහ කිරීමේ දී නිදර්ශන වශයෙන් ලක්දිව සිදුවීම් හා ලාංකික ථෙරවාදී පරම්පරාවට අයත් විනයධර ආචාර්ය මත ද ඇතුළත්

කොටස් උපුටා දක්වූ බව පෙනේ. පාළිමුත්තක විනය විනිච්ඡය කතුවරයා බහුල වශයෙන් ම 'සමන්තපාසාදිකා විනය අට්ඨකථාව' හා එම විනය ටීකා ද ඇසුරින් කරුණු ගෙන ඇතත්, ඇතැම් විට ''සූත්‍ර අට්ඨකථා'' හෝ වෙනත් ග්‍රන්ථයන්ගෙන් හෝ කරුණු උපුටා ගෙන ඇති බව ද පෙනේ.

නිදර්ශනයක් වශයෙන් ''භෙසජ්ජාදි කරණ විනිච්ඡය කථාවෙහි' ''පිරිත් දෙසීම'' ගැන කරන විස්තරය පත්විය හැකිය.

'' ඉධ පන ආටානාටිය පරිත්තස්ස පරිකම්මං වෙදිතබ්බං. පඨමමෙවහි ආටානාටිය සුත්තං න භණිතබ්බං. මෙත්ත සුත්තං ධජග්ග සුත්තං රතන සුත්තන්ති ඉමානි සත්තාහානි භණිතබ්බානි. . . ඉදං භික්ඛූනං පරිකම්මං. එවං පරිත්තෙ පටිපජ්ජිතබ්බං''.

(පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 12 පි.)

මෙම විස්තරය සමන්තපාසාදිකා අටුවාවෙහි හෝ විනය ටීකා ග්‍රන්ථයෙහි හෝ නොමැත. මේ ''සුමඞ්ගලවිලාසිනි දීඝනිකායට්ඨකථා සංවණ්ණනාවෙහි'' අන්තර්ගත විස්තරයෙකි.

ලාංකික භික්ෂු ජීවිතයට සම්බන්ධ සිද්ධි නිදර්ශන කථා වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ තැන් ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡයට'' ඇතුළත් කර ඇති බව පහත දක්වමු. මේ නිදර්ශන කථා විනය අට්ඨකථාවෙහි දක්නට ලැබෙන ඒවා ම වුවද කතුවරයා එම තැන් උපුටා දක්වූයේ ස්වකීය ග්‍රන්ථ රචනා අවධියෙහි ද භික්ෂු සමාජයේ මෙබඳු සිද්ධීන් ඇති වූ නිසා විය යුතු ය.

භික්ෂා පිණ්ඩය හැසිරීමෙන් පසු බොහෝ භික්ෂූහු දිවා විහරණය සඳහා ලෝහ ප්‍රාසාදය සමාන ප්‍රාසාද යන්ට පිවිසෙත් නම් සංඝස්ථවිරයන් විසින් ද්වාර පාලකයාට ''දොරවසව'' යි කියා හෝ ''දොර වැසීම මොහුට භාරයැ'' යි ආභෝග කොට හෝ පිවිස නිදාගත යුතු යි. ලෝහ ප්‍රාසාද ආදියෙහි ආකාස තලයෙහි නිදන්නවුන් විසින් ද දොර වැසිය යුතු ම වේ.''

''මහාබෝධි, ලෝහපාසාද වැනි බොහෝ දෙනා ගැවසෙන විශාල අඞ්ගණයන් ඇති තැන්හි දොර වැසුව ද එසේ නො තිබේ. දොර වසා ඇත් නම් පවුරට නැගී හෝ හැසිරෙති. එබඳු තැන්හි දොර වැසීමේ කෘත්‍යය නැත.''[8]

දිවාසයන විනිච්ඡය කථාවෙහි මෙබඳු නිදර්ශන දක්වීමෙන් ලක්දිව සංඝ සමාජයට අනුරූප වන පරිදි විනය ශික්ෂා පිළිබඳ විස්තර ඉදිරිපත් කිරීම කළ බව පෙනේ.

''භේසජ්ජාදිකරණ විනිච්ඡය කථාව'' විමසා බලන කල වෛද්‍ය කර්මය පිළිබඳ මනා දක්ෂකම් ඇති භික්ෂූන් වහන්සේලා භික්ෂු සමාජයෙහි බෙහෙවින් සිටි බවට කරුණු පෙනේ. භික්ෂු සමාජයට වෛද්‍යකර්මය පිළිබඳ දැනුමක් ලබා ගත්තවුන් සිටීම අවශ්‍ය වූවකි. එය වෘත්තිය තත්වයක් කර ගැනු ම උන්වහන්සේලා නො සිතූහ. බෙහෙත් කිරීමේ දී පළමුවෙන් ම දක්වෙන්නේ ආ ආ කවුරුනට හෝ බෙහෙත් නො කළ යුතු බවත් භික්ෂු භික්ෂුණී සික්ඛමානා සාමණේර සාමණේරි යන පස් සහධර්මියන්ට පමණක් බෙහෙත් කළයුතු බවත් ය. මොවුන්ට බෙහෙත් කිරීමේ දී තමන් සතු දැ හෝ භික්ෂාචාර වෘත්තියෙන් හෝ අකට විඤ්ඤත්තියෙන් ලබාගත් දැ යොද බෙහෙත් කිරීම වරදක් නැත. මින් පසු බෙහෙත් කිරීමට සුදුසු පුද්ගලයන් සංඛ්‍යාව තවත් දස දෙනෙකු දක්වා පුළුල් වෙයි. අනතුරු ව ඒ දස දෙනාගේ දරු මුනුපුරු පරපුර ද බෙහෙත් කිරීමට සුදුසු ගණයට එක් වෙති. මෙසේ තව දුරටත් මෙම කොටසට අයත් වන්නවුන් වැඩි දියුණු වී ආගන්තුක සොරා, යුද්ධයෙන් පැරදී අධිපතියා, නෑයන් විසින් අත්හළ ගැමියා, උපස්ථායක කුලය ආදීහු ද එක් වෙති. මේ නිසායෙන් බලන කල බෙහෙත් කිරීමට නුසුදුස්සන් හැටියට යමෙක් ඉතුරු වේද? යනු සැක සහිත ය.

මෙ සියලු විස්තර විනය පාළියට නොව අට්ඨකථාවන්ට ඇතුළත් ඒවා ය. අට්ඨකථාවන්හි ද ''පාළිමුත්තකවිනයවිනිච්ඡය'' කොටසෙහි ය මෙ විස්තරය දක්වෙනුයේ. ඉහත දක්වුණු පරිදි ලෞකික අංශයෙන් වෙනස් වෙගෙන යන ගිහි සමාජය හා සම්බන්ධයක් ඇති ව සිටි ලක්දිව භික්ෂු සමාජයට වරින්වර මුහුණ පෑමට සිදු වූ මෙබඳු ප්‍රශ්න විසඳමින් මෙම නිගමනයන්ට බැස ගැනීමට විනයධර මහාස්ථවිරයන් වහන්සේලා සැලකිලිමත් වූ බව සිතිය හැකි ය.

එක් ස්ත්‍රියක් මහා පදුම තෙරුන් වහන්සේ වෙතට පැමිණ වසභ රජුගේ (ක්‍රි.ව. 127 — 171) බිසොවට වැලඳුණ රෝගයකට බෙහෙත් ඇසුවා ය. එවිට උන්වහන්සේ ''නො දනිමි'' යි නො කියා භික්ෂූන් සමග සාකච්ඡා කරන ආකාරයෙන් බෙහෙත් කීකල ස්ත්‍රිය ඒ අසා සිට බෙහෙත් දන රජගෙට ගොස් බිසවගේ රෝගයට බෙහෙත් කළා ය. රෝගය සංසිඳුණේ ය. ඉන් පසු සිවුරු තුනක් හා කහවණු තුන් සියයක් සමග බෙහෙත් හෙප්පුවක් පුරවා ගෙනවුත් තෙරුන් වහන්සේ පාමුල තබා ''ස්වාමීනි, මල් පිදීම සඳහා පිළිගන්නැ'' යි කීහ. තෙරුන් වහන්සේ ''මෙය

ආචාර්යභාගයයැ'' යි කප්පිය වශයෙන් ගෙන පුෂ්පපූජා පිණිස යෙදී ය. බෙහෙත් කිරීමේ දී මෙසේ පිළිපැදිය යුතු ය.''[9]

මහා පදුම තෙරුන් වහන්සේ සම්භාවනීය විනයධර ආචාර්යවරයෙකි. **සමන්තපාසාදිකා** විනය අට්ඨකථාවෙහි මේ ස්ථවිරයන් වහන්සේගේ මත විනය ප්‍රශ්න විසර්ජනයෙහි දී ප්‍රමාණත්වයෙන් ගත් තැන් දක්නට ලැබේ. මෙබඳු ගෞරවනීය තත්වයෙක සිටි භික්ෂූන් වහන්සේ පවා බෙහෙත් කිරීම පිළිබඳ ව දැන සිටි බව ප්‍රකාශ වීමෙන් එද සංඝ සමාජය හා ගිහි සමාජය අතර පැවැති සම්බන්ධත්වයේ ස්වරූපය කෙබඳුදැ යි වටහාගත හැකි ය. එපමණක් නොව කහවණු 300 ක් පිළිගැනීමේ කථාව ද විමසිය යුතු කරුණෙකි. මේ පිළිබඳ අදහස් ප්‍රකාශ කරන ආචාර්ය **වල්පොල රාහුල** ස්ථවිරයන් වහන්සේ ''මහා පදුම තෙරුන්ගේ මේ මුදල් පිළිගැනුම විනයෙහි දැක්වෙන රුපිය සික්ඛාපදය කඩ කිරීමකැ යි ද වරක් උත්තර රාජපුත්‍ර විසින් එවූ රන් කරඬුවක් පිළිගැනුම අකැප යැයි ප්‍රතික්ෂේප කළ මහා පදුම තෙරුන් මෙහි දී රුපිය සික්ඛාපදය කඩකිරීම ආශ්චර්යවත් කරුණකැයි' ද පවසති. සාරත්ථදීපනී, විමතිවිනොදනී විනය ටීකා කතුවරයන් මහා පදුම තෙරුන්ගේ මෙම ක්‍රියාව නුසුදුසු නොවන බව දැක්වීමට කරුණු ඉදිරිපත් කරන අයුරු පෙනේ. ''ආචරිය භාගයැයි ද කප්පිය වශයෙන් ගත් බව ද'' කීම ගැන ටීකා මත මෙසේ දැක්වේ; අනුරූප ව්‍යවහාරයක් නො දන්නා නිසා විනය ලක්ෂණ නො දන්නා අනාචාර්යයන් ට මෙබඳු ලාභයක් නො ලැබෙන බැවින් මේ ආචාර්ය භාගයැ'' (ආචරිය භාගො නාම අයං) යි කියන ලද්දේ වේ. මල් පූජා සඳහා දුන් කල්හි ද අකප්පිය ව්‍යවහාරයෙන් විධානය කිරීමට නුසුදුසු බැවින් ''කැප වශයෙන්'' (කප්පිය වසෙන) යි කියන ලදී. ''මල් ගෙන එවූ'' යනාදි වශයෙන් කප්පිය ව්‍යවහාර වශයෙනැ'' යි ප්‍රකාශිත යි.''

(සාරත්ථදීපනී, 619 පි.)

''ආචරියභාගො'' යනු විනයාචාරය නො ඉක්මවා බෙහෙත් කීමෙන් මේ වෛද්‍යාචාර්ය භාගයැයි යන අර්ථයි. පුෂ්පපූජා පිණිස පිළිගනු ලබන රුපිය තමා සන්තකව භජනයෙන් මිදුණේම වේයැයි'' කැප වශයෙන් ගෙන්වා ගෙන (කප්පිය වසෙන ගාහාපෙත්වා) යැයි කිය. අපට රුපිය නුසුදුසුයෑ පුෂ්ප පූජා පිණිස මල් වට්ටිය ආදි වශයෙන් ප්‍රතික්ෂේප කොට කප්පිය කර්මයෙන් (කප්පියෙන කම්මෙන) ගෙන්වා ගෙනය'' යන අර්ථය යි.

(විමතී විනෝදනී, 199 පි).

බුදුරජාණන් වහන්සේ ඇතැම් විනය ශික්ෂා ප්‍රඥප්තීන්ගෙන් නුසුදුසු යැයි පැණ වූ ඇතැම් දේ සංඝ සමාජයෙහි බහුල වශයෙන් පැතිරී යනවිට පෞරාණික විනයධර මහා ස්ථවිරයන් වහන්සේලා ශ්‍රමණ ව්‍යවහාරයට — ආචාර්ය සම්ප්‍රදායට අනුරූප වන පරිදි එබඳු දේ කිරීමට ඉඩ කඩ ලැබෙන පරිදි විනය පිළිබඳ කරුණු විග්‍රහ කර දක්වූහ. බෙහෙත් කිරීම සම්බන්ධයෙන් ඉහත කී විස්තර විවරණ ද මේ බව හඟවයි. ලක්දිව භික්ෂු සමාජයෙහි ඇති වූ සිද්ධි බොහෝ විට නිදර්ශන වශයෙන් දැක්වීමෙන් ද මේ කරුණ අනාවරණය වේ. මහා පදුම තෙරුන් ගැන සඳහන් ඉහත කී ප්‍රවෘත්තියෙහි ''කප්පිය වසෙන'' (කැප වශයෙන්) යැයි යෙදීම ගැන ටීකා කතුවරයන් කරන විග්‍රහය ද මෙයට සාධකයෙකි. වසභ (ක්‍රි.ව. 127—171) රාජ සමයෙහි ඇතිවූ ලෙස කියැවුණ ඉහත කී සිද්ධිය අනුරාධපුර රාජධානි සමයට අයත් වූවක් වුවත් පොළොන්නරු අවධියේ විසූ විනය ටීකා කතුවරයන් ද එම සිද්ධියෙහි නිරවද්‍යතාව තහවුරු කැරුමට කරුණු දැක්වීමෙන් පෙනී යන්නේ එබඳු ශාසනික සම්ප්‍රදායයන්ට පොළොන්නරු අවධියෙහි සංඝ සමාජය ද ගරු කළ බව ය.

විනය අට්ඨකථාවෙහි හා පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡයෙහි ද එන මෙම සිද්ධීන් ලක්දිව විනය සාහිත්‍යයේ විකාශන මාර්ගයට තුඩු දී ඇති ඒවා බව සඳහන් කළ යුතු ය. අට්ඨකථා බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ප්‍රකීර්ණක දේශනා ලෙස හැඳින් වීමට ටීකා කතුවරයන් උත්සාහ කළත් ක්‍රි.ව. දෙවෙනි ශත වර්ෂයේ පවා ලක්දිව විසූ රජුන් හා සම්බන්ධ කථා ප්‍රවෘත්ති අට්ඨකථාවන්ට ඇතුළත් කර තිබීමෙන් අට්ඨකථා කලින් කල වෙනස් වෙමින් අලුත් කැරුණු ඇතුළත් වෙමින් සංවර්ධනය වූ ග්‍රන්ථාවලියක් බව නිසැකව ම නිගමනය කළ හැකි වේ.

සිංහලද්වීපයෙහි ''අභය'' නම් සොරෙක් එක් තැනෙක කඳවුරු බැඳ අවට යොදුන් තුනක ප්‍රදේශයෙහි මිනිසුන් පලවා හැර සොරකම් කරමින් වාසය කරයි. අනුරාධපුර වැසියෝ කොළොම් නගරයේ හොයෙන් එතර නොවෙති. චෙතියගිරි මාර්ගයේ ජන සඤ්චාරය සිදී ගියේ. දිනක් මේ ''අභය'' සොරා චෙතිය ගිරිය මංකොල්ල කෑම පිණිස ගියේ. ආරාමිකයෝ ඒ දැන දීඝ භාණක අභය තෙරුන්ට කීහ. තෙරුන් වහන්සේ සොරුන්ට බත්, කිරි, පැණි, ආදියෙන් මනා ලෙස සංග්‍රහ කරවූහ. ඉන් සතුටට පත් සොරු තෙරුන් වහන්සේ වෙතට ගොස් ''අපි සංඝයා ද චෛත්‍යය ද සන්තක වස්තු පැහැර ගනු පිණිස පැමිණියෙමු. ඔබ වහන්සේ කළ සත්කාරයන් නිසා පැහැදුණු

අපි ඒ අදහස අත්හැරියෙමු. අද පටන් විහාරයෙහි ධාර්මික රක්ෂාවරණය අපට අයත් වේවා, නගර වාසීහු පැමිණ දන් දෙත්වා, සැය වඳිත්වා,'' යි කීහ. එතැන් පටන් සොරු දන් දෙන්නවුන් නදී තීරයෙහි පටන් ආරක්ෂා කොට විහාරයට පමුණුවා විහාරයෙදී ද ඔවුනට රැකවරණය සලසා දෙති. තෙරුන් වහන්සේ කළ ක්‍රියාව ගැන භික්ෂූන් වහන්සේලා අතර චෝදනා පූර්වක කථාවක් ඇති විය. එවිට උන්වහන්සේ, ''සොරුන් විසින් පැහැර ගනු පිණිස පැමිණි වස්තූන්හි අගය හා තෙරුන් වහන්සේ සොරුන්ට දුන් දෙයෙහි අගය සසඳා බලන ලෙස භික්ෂූන්ට කීහ. තෙරුන් විසින් දුන් සියල්ල චෛත්‍යඝරයෙහි ඇති උතුම් චිත්‍ර රූපයන්ගෙන් විසිතුරු එකම ආස්තරණයක් තරම්වත් නොවටනා බව කියා ''තෙරුන් වහන්සේ කළ ක්‍රියාව ඉතා සුදුසුයැ'' යි භික්ෂූහු කීහ.''[11]

මහා අට්ඨකථාවෙහි එන කථාවස්තුවක් යැයි සමන්තපාසාදිකාව ඉදිරිපත් කර ඇති මෙම ප්‍රවෘත්තිය පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡයට ද ගෙන ඇත. ''පටිසන්ථාරයෙහි ආනිසංස'' දැක්වීම සඳහාය මෙම ප්‍රවෘත්තිය ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ. සොරුන්ට සඟ සතු දේ වුව ද දීමෙහි වරදක් නැති බව මෙයින් ප්‍රකාශිත යි. ලක්දිව ඇතැම් විහාරස්ථාන සන්තකව තිබුණු පෞරාණික වස්තු ආරක්ෂා කර ගැනීම සඳහා ආගමික සම්ප්‍රදායයන්ට ද අවිරුද්ධ වන පරිදි යම් යම් ක්‍රම සකස් කරගෙන තිබූ ආකාරය මෙයින් ප්‍රකට වේ. අනාථපිණ්ඩපානය විහාරයට පැමිණි අධිපතියාටත් රාජ්‍යය බලාපොරොත්තු වන දමරික සොරාටත් දීමෙහි වරදක් නැතැ යි, දැක්වීම ද මෙබඳු ම අදහස් ප්‍රකාශ කෙරේ.[12]

මේ ආකාරයෙන් ලක්දිව සංඝ පරම්පරාවට අයත් භික්ෂූන් වහන්සේලා හා සම්බන්ධ කථා ප්‍රවෘත්ති රාශියක් ''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' සංග්‍රහයෙහි දක්නට ලැබේ.

කයවික්කය සමාපත්ති විනිච්ඡය කථාවෙහි, අනුරුද්ධ ස්ථවිරයන් පිළිබඳ කථාව, (52 පි.) රූපියාදි පටිග්ගහණ විනිච්ඡයෙහි චිත්තල පබ්බතවාසී භික්ෂුවක් පිළිබඳ කථාව, (56 පි.) හා මහා නිද්දේසය ප්‍රගුණ දුස්සීල භික්ෂුවගේ කථාව (66 පි.) පටිග්ගහණ විනිච්ඡයෙහි ''කරවික තිස්සත්ථෙර'' කථාව (106 පි.) පබ්බජ්ජා විනිච්ඡයෙහි ''එක්තරා කුල දසියක් පිළිබඳ කථාව (231 පි.) චෝදනාදී විනිච්ඡයෙහි වූල මහා සුමන සමාජයේ කාලානුරූප සංස්කරණයක් ද ඇති වන ආකාරයට විනය ශික්ෂාවන්හි අර්ථ නිරූපණ මාර්ගයෙන් ථෙරවාද සම්ප්‍රදාය සම්මත කළහ. විනය පිටකයට අට්ඨකථා, ටීකා, ගැටපද, සන්න, ග්‍රන්ථ සංග්‍රහයන් සම්පාදනය කළ ලේඛකයන් වැඩි දෙනා මෙම ථෙරවාද සම්ප්‍රදාය තවදුරටත් තහවුරු කළහ. පෞරාණික ථෙරවාද සංඝ පරම්පරාවෙන් අවිච්ඡින්න ව පැවත ආ සම්ප්‍රදායයන් වෙනස් කිරීමට කිසි විටෙකත් උත්සාහ කළ බවක් නො පෙනේ. එහෙත් **වට්ට ගාමිණී අභය** (ක්‍රි.පූ. 1 ශ.ව.) සමයෙහි පටන් වරින් වර භික්ෂු සමාජයෙහි ඇතැම් සුළු පිරිසක් මෙම සම්ප්‍රදායයන්ට පටහැනි ක්‍රියා මාර්ගයන් අනුගමනය කළ බවට සාධක දක්නට ලැබෙතත් ඒවා තහවුරු වූ බවට ලකුණු අප්‍රකට ය.

''පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය'' වැනි සංග්‍රහයන් **පොළොන්නරු** අවධියෙහි සම්පාදනය කිරීමෙන් අනාවරණය වන්නේ මේ අවධියෙහි විසූ **ශ්‍රී ශාරිපුත්‍ර** සංඝරාජ මාහිමියන් වැනි සම්භාවනීය සංඝ පිතෘවරයන් ද ථෙරවාද ශාසනික සම්ප්‍රදාය තවදුරටත් පවත්වා ගෙන යාමට දරන ලද උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ය. බෞද්ධ ජනතාවගේ අප්‍රසාදයට හේතු වන ශාසනානුලෝම නොවන යම් යම් ක්‍රියා සංඝ සමාජයට ඇතුළු වූයේ ඇතැම් භික්ෂූන් දුහත කී පාරම්පරික ආගමික සම්ප්‍රදායට පටහැනි අන්දමින් කටයුතු කිරීම නිසා ය. **මහා විජයබාහු**, **මහා පරාක්‍රමබාහු** වැනි රාජ්‍ය පාලකයන් ''කතිකාවත්'' පිහිටුවීමෙන් ද බලාපොරොත්තු වූයේ මෙම සම්ප්‍රදායයන් ආරක්ෂා කර ගැනීම බව පෙනේ.

---

1. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 419 පි.
2. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 1 පි.
3. විනයාලංකාර ටීකා, 6 පි.
4. විනය ව්‍යවස්ථා පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් භික්ෂු ජීවිතයට අත්‍යවශ්‍ය ය. කර්මස්ථාන භාවනානුයෝගී භික්ෂූන්ට, ග්‍රන්ථධුරයෙහි යෙදෙන භික්ෂූන්ට මෙන් විනය හැදෑරීමට අවස්ථාවක් නො ලැබේ. එම නිසා කර්මස්ථාන භාවනාවෙහි යෙදෙන්නවුන් ගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා විශේෂ විනය ග්‍රන්ථ සම්පාදනය කරන ලදැයි සිතිය හැකිය. භික්ෂු ජීවිතයට අත්‍යවශ්‍ය විනය පිළිබඳ වැදගත් කරුණු පමණක් මෙම ග්‍රන්ථයන්හි අන්තර්ගතය. යෝගාවචර හා ග්‍රන්ථධුර වශයෙන් දතයුතු විනය පිළිබඳ වෙනසක් පැවැතිණිදැයි මෙයින් අදහස් කරනු නො ලැබේ.
5. කතිකාවත් සඟරාව, 3 පි.
6. කතිකවාත් සඟරාව, 3 පි.
7. විනයාලංකාර ටීකා, 42 පි.
8. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 3-4 පි.
9. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 10 පි.
10. ලංකාවෙහි බුදුසමයෙහි ඉතිහාසය, 209 පි.
11. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 14 පි.
12. පාළිමුත්තකවිනය විනිච්ඡය, 12 පි.

සිංහල අක්ෂරමාලාවේ කලාත්මක ස්වරූපය

ආනන්ද කුලසූරිය

කියන්නට, කියවන්නට, ලියන්නට අකුරු යොදා ගනු ලැබෙයි. අකුරු කීම, කියැවීම, ලිවීම, යන හැම කටයුත්තක් ම කැරෙන්නේ අකුරු මාධ්‍ය කොට ගෙන ය. එ නයින් බලන කල, අකුරු වනාහි ලියා තැබීමට යොදා ගැනෙන රූ සටහන් හෙවත් සංකේත බව පෙනෙයි. අකුරු නමැති ඒ රූ සටහන් වුවමනා වන්නේ යම් වදනක්, වැකියක්, කියමනක් හෝ ලියනු සඳහා යි. ලිවීම ද බසේ එක් අංශයක් පමණි. ලිවීමේ කාර්යය බසක මුල් අවස්ථාව ද නො වෙයි. බස පළමු කොට දෙඩීමට, බිණීමට යොදා ගැනෙන උපකරණයකි. ලියනු ලබන්නේ ඒ දොඩන, බණන දය යි. ලිවීමට අකුරු ක්‍රමයක් නැති, දෙඩීමට, කතා බහට පමණක් සීමාවුණු බස් ඇත. එ වැනි බස් කිහිපයක් අදත් ලොව පවතී. ඒ ද ''නොදියුණු'' යැයි ගැණෙන බස් පමණක් නො වෙයි. කට වහරින් හා මුඛ පරම්පරාවෙන් පවත්වා ගෙනෙන ලද, ශිෂ්ටාචාරයේ වාහන බවට පත්ව ඇති, එයට ආවේණික අක්ෂරමාලාවක් බොහෝ කලකට පසු ලබා ගත්තා වූ හෝ ආවේණික අක්ෂර මාලාවක් නැති, සම්භාව්‍ය පුරාණ භාෂා ද ඇත. ස්වරණ ශක්තිය ප්‍රගුණ කිරීමෙන්, දිගු කලක් මුඛ පරම්පරාවෙන් පවත්වා ගෙන ආ වෛදිකයට ද සංස්කෘතයට ද අක්ෂරමාලාවක් ලැබුණේ, ඒ භාෂා හිමි කොට ගත්තවුන් ඒවා හදුරා කට පාඩම් කිරීමෙන් බොහෝ කලකට පසුව ය. බුද්ධභාෂිතය ගැප් කොට ගත් මාගධියට හෙවත් පාළියට ආවේණික අක්ෂරමාලාවක් නැත. වත්මන් අවර දිග රටවල් කිහිපයක ම භාවිත වන භාෂා කිහිපයක් ම ලිවීමට යොදා ගැනෙන්නේ ලතින් අක්ෂර ය. කවර බසක් ගත්ත ද, එය ලියා තැබීමට යොදා ගැනෙන්නේ දෙඩීමට, බිණීමට පසුව යි.

ලිවීම දෙඩීමට කතා බහ කිරීමට පසුව ඇති වුණක් වුව ද එහි සුලමුල සෙවීම දුෂ්කර ය. අනෙක් අතින්, එය නිෂ්ඵල ව්‍යායාමයක් ද වෙයි. එය කවදා කොතැන්හි කෙසේ පළමු වරට ඇති වුණේ දෑ යි අපට හදුරා නොගත හැකි ය. කිසිවකුට හදූරා නොකිව හැකි ද වෙයි. එබැවින් එය පැහැදිලි පිළිතුරක් නොදිය හැකි අවිනිශ්චිත ප්‍රශ්නයකි. සමහර විට කවදා කොතැන ඇති විණි දෑ යි යන්න පවා යුක්ති සහගත නොවන වැරැදියට නහන ලද, සාවද්‍ය පැනයක් සේ ද පෙනෙන්නට බැරි නැත. ලිවීම වැනි ක්‍රියාවක් ලොව යම් එක් තැනක, එක් විටක ම ඇති විය යුතු ද? ඇයි එය කිහිප තැනක, කිහිප විටක ඇති වන්නට බැරි ද? එසේ ම එහි ලා මුල් හේතු විභාග කිරීම ද නිෂ්ඵල කාර්යයක් වෙයි. එහි මුල් හේතු සෙවීම ''යුද්ධයක හෝ විප්ලවයක හෝ 'හේතු විග්‍රහ කිරීම වැනි ය' යි එක් අපරදිග භාෂා ඉතිහාසඥයකු වන **දේවිත් දිරිංජර්** පවසයි.[1] තම අදහස තව දුරටත් පහදමින් හේ මෙසේ ද කියයි. ''(එය) අත්‍යන්තයෙන් දුෂ්කර ද ඉක්මනින් කුප්පනසුලු ද (කාර්යයක්) වෙයි. ඒ එක් එක් අවස්ථාවෙහි සිදුවීම හට ගන්නා කල්හි සිටියවුන් අනාගතය ගැන නොතකන්නවුන් හෝ ඉතා මඳ විසින් තකන්නවුන් හෝ වන බැවින් ඔහු තුමූ ඉතා පරිස්සමෙන් ඉදිරියට පියවර ගත යුත්තාහු ය. තිර ලෙසින් ම කිව හැක්කේ ක්‍රි පූ. සිව් වන දහස් වසේ මැද භාගයට පෙර (එනම් ක්‍රි.පූ. 3500 පමණ) පූර්ණ ලේඛන ක්‍රමයක් නොපැවැති බව යි. ඉහල පුරාශෛල ක්‍රි.පූ. වසර 20,000 පමණ හෝ ඊටත් පෙර හෙ) යුගය තරම් ඈත පටන් නිරූපණ ලෙන් සිතුවම් ද කුඩා භාණ්ඩවල කපන ලද කැටයම් ද නන් අයුරින් නිම කරන ලද විශේෂ වූ වට රූ (කව) ද වෙනත් සලකුණු ද සොයා ගෙන ඇත. මෙවායින් සමහරක් දේපළ ලකුණු සඳහා හෝ එවැනි අන් කටයුතු සඳහා හෝ යොදා ගන්නා ලද විය හැකි ය. එහෙත් ඒවා කිසි සේත් පූර්ණ (එනම් ස්ථාපිත විධිමත්) ලිවීමේ ක්‍රම නො විය. ඒවාත් අප දන්නා පුරාණ ලේඛන ක්‍රමත් අතර කිසි සබඳතාවක් නො දැකිය හැකි ද වෙයි. ඒ අන්තිමට සඳහන් දෑයෙහි (එ නම් පූර්ණ ලේඛන ක්‍රමවල) පර්යන්ත මූල සෙවීම සැකයෙන් වෙළුණු වෑයමකි.

අප දන්නා පරිදි ලිවීම සචේතන ක්‍රියාවකි. සාපේක්ෂ ලෙසින් සලකන විට, එය මිනිසාගේ අලුතින් හටගත් සචේතන බුද්ධියේ වර්ධනය හා නොවෙන් කළ හැකි සේ බැඳුණකි. කීල රූප හෝ චීන හෝ හිංෛච හෝ – කවර ලේඛන ක්‍රමයක් පිහිටුවීමෙන් හෝ තහවුරු වීමෙන් හෝ පුරාශෛල මානවයාගේ බසට වඩා බෙහෙවින්

විශාල වූ බසක් කරා ඇදුණු කොපමණ මහත් විඥාන ප්‍රමාණයක් ගම්‍ය වන්නේ දැ යි යතහොත් එය ගුණාත්මක වෙනසක් ඇති කරන තරම් වේ.''[2]

''ලිවීම වනාහි සහජයෙන් ම වෙනස් වනසුලු තෙපුල (හෙවත් දොඩන බස, භාෂිතය) ඇත්තෙන් ම බැඳ තැබීමට හා තහවුරු කොට පැවැත්වීමට යෙදුණු ක්‍රියා පිළිවෙළකි.'' යනු ලිවීමේ කාර්යය ගැන තවත් අපරදිග පඬිවරයෙකුගේ වියත් මත යකි.[3]

එයින් තෙපුලේ හෙවත් දොඩන බසේ නො තිර බවත්, ලිවීමේ හෙවත් ලියන බසේ තිර බවත්, පළ වෙයි. තවත් විදියකින් කියතොත් ලියන බස දොඩන බසට වඩා තිර යි, කට වහරට වඩා තිර බවක්, තහවුරු ගතියක් ගත් වහර පළ කරයි.

ඒ හා සමග ම, ලියා තබනු ලබන්නේ මුද්‍රින් කී දැය බව අමතක නොකළ යුතු ය. ලිවීම කීමට, තෙපුලට පසුව ඇති වන්නක් බව යට කී දැයින් පැහැදිලි වනු ඇත.

අශෝක අධිරාජ්‍යයාගේ පාලන සමයේ මැද හරිය වන තුරු පුළුල් ලෙස පැතිර ගිය ලිවීමේ ක්‍රමයක් භාරත දේශයෙහි නොපැවැති බව කියති.[4] ඒ සාමාන්‍ය රීතියට හරස් ව සිටින්නේ උල්කටුව කින් යුතු පන්හිඳකින් තුනී ලෝකඩ තහඩුවල ඇඳි අකුරු ඇති ලුහුඬු සිහිවටන සටහන් කිහිපයක් පමණි. ඒ වනාහි මාතෘකා පාඨ සඳහන් ''මාතිකා'' විය හැක.

යම් පාඨයක් තෙවළා දහමට පිළිගත යුතු දැ යි වාදයක් පැන නැගුණු එක්තරා අවස්ථාවක, ''ඡල්ලිං උපට්ඨපෙත්වා''[5] යන කියමනක් **දීඝ නිකාය** අටුවාවෙහි සඳහන් වෙතැ යි කියති. එහි තේරුම ''පතුරක් ගෙනැවිත් තබා'' යනු වෙයි. මෙයින් යමක් ලියා තබන ලද ලි පතුරක් ඉදිරිපත් කැරුණු බවක් ඇඟැවෙයි. ඉතා දුරාතීතයේ අකුරු ලිවීම ගැන සඳහන් වන තැනක් ලෙස එය ගිණිය හැකි ය. එය ලිවීමේ ඉපැරණි අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කරනුවා වන්නට ද හැකි ය. කෙසේ වෙතත් ලි පතුරුවල හෝ ගස් පොතුවල හෝ ලිවීම විශාල ලෙස කළ හැකි නො වෙයි. මුඛ පරම්පරා වෙන් ගෙනෙන ලද ධර්මස්කන්ධයක් ඇති විපුල සාහිත්‍යයක් ලියා තැබීමට එය ප්‍රමාණවත් නො වෙයි; ප්‍රායෝගික වශයෙන් කළ හැක්කක් හෝ නො වේ.

එබැවින් භාරත දේශය වැනි පෙරදිග රටවල ලිවීමට වෙනත් ද්‍රව්‍යයක් තෝරා ගැනීම පුදුමයට කරුණු නො වෙයි. මුලින් කියන ලද පරිදි එය කවදා, කොතැන කෙසේ පළමු කොට ගැනුණේ දැ යි අපි නො දනුම් හ. **රිස් දේවිඩ්ස්** මහත්මිය සිතන හැටියට ඒ වුවමනාව පිරිමැසුණේ තල් ගසේ කොළ (පත්) භාවිතයට ගැනීමෙනි. ඒ ගස වැවෙන මුහුදුබඩ පෙදෙසක, නිමැවුම් හැකියාව පිහිටි, සහජ දක්කම් ඇත්තකු විසින් යම් විටක සොයා ගන්නා ලද තල් ගසේ අතු (තල්පත්) ගංගා නම් නදියේ උඩුගං බලා (ඇතැම් විට ඔරිස්සාවට) යන්නට සලස්වනු ලැබ, එතෙක් භාවිතයට ගැනුණු ඒ අශෝභන ලෝකඩ තහඩු ඉවත් කරවන්නට ඇත. යවනයන්ගේ පාලනය යටතේ රැඳී පැවැති දඹදිව නිරිතදික් ප්‍රාන්තවල හා **මෞර්ය** රාජ සභාවට පැමිණි දූත පිරිස් මඟින් හා පිවිස ගත් යවන ශිෂ්ටාචාරය, කාලයට වඩා දේශයෙන් පවත්වා ගෙන එනු ලැබුවාවූ ද කනට වඩා ඇසට ගොදුරු වන්නා වූ ද වචනයට අති මහත් අවස්ථා විවර කොට දුන්නා හා සමග පිවිසෙන්නට ඇත.[6]

දඹදිව ලිවීමට හෙවත් ලිඛිතයට ඉඩ සැලැසීම බෞද්ධ බලපෑමේ හේතුවෙන් සිදු විණ. අශෝක අධිරාජ්‍යයේ බෞද්ධයෝ ඒ වරය පළමුයෙන් ම වැඩට ගත්තාහු ය. බෞද්ධ අනුග්‍රහය යටතේ ලිවීමේ ක්‍රමය පැතිර යෑමේ නව අනුබලයට හේතු කවරේ දැ යි කීම අපහසු ය. රිස් දේවිඩ්ස් මහත්මිය ඒ කෙරෙහි එක් වර බල පැවැත්වූ හේතු තුනක් දක්වයි :

(1) මහ **අලිසන්දර** රජු විසින් භාරතයේ පඤ්ජාබය ආදි කොට ඇති නිරිතදික් ප්‍රාන්ත සමහරක් යටත් කොට ගැනීමෙන් අත්පත් වූ යවන බලපෑම් භාරතය යවන (ග්‍රීක) ශිෂ්ටාචාරයට කෙතරම් සුළු වශයෙන් ගොදුරු වුවත්, මේවා ප්‍රායෝගික ජීවිතයේ කටයුතු කෙරේ බල පාන්නට ඇත.

(2) තල්පත් ද්‍රව්‍ය අලුතින් සොයා ගැන්ම, රිස් දේවිඩ්ස් එය ප්‍රමාණවත් හේතුවක් සේ සැලැකිය. එය නිසැකයෙන් පැහැදිලි ම හේතුව වන්නේ ය.

(3) බෞද්ධයන් අතර දොඩන බසත් (භාෂිතයත්, කථිකයත්) එය දොඩන, බණන තැනැත්තාත් සම්බන්ධයේ ඇගැයුම් වෙනස් වීම.[7]

යට දක්වුණු කරුණු සියල්ල දඹදිව අකුරු ලිවීම සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වන නමුත්, අටුවා සහිත තෙවළා දහම ලියා තබන ලද්දේ හෙළදිවෙහි ය.[8] එය කරන ලද්දේ සම්බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් පස් වන සියවසේ වළගම්බා රජ දවසෙහි ය. ත්‍රිපිටක ධර්මය ලේඛනගත කිරීමට හේතු වශයෙන් දක්වුණේ එසේ කිරීමෙන් අත්විය හැකි

ලාභය නො වෙයි. සත්ත්වයන්ගේ පරිහානිය දැක එදා රැස්වුණු භික්ෂූහු ධර්මයාගේ චිරස්ථිතිය පිණිස, මුඛපාඨයෙන් ගෙනා ඒ ධර්මය පොත්හි ලියැවූහ. ත්‍රිපිටක පාළිය පාළි (මගධ) බසින් ලියා තබන්නට ඇත; අටුවා හෙළ බසින් ලියා තබන්නට ඇත. එහෙත් සියල්ල ලියන ලද්දේ සිංහල අකුරිනි. ධර්මය පොත්හි ලියා තැබීමක් ඊට පෙර දඹදිව කිසි දවසක, කිසි තැනක, සිදුකරන ලද බවක් සඳහන් නැත. අශෝක අධිරාජ්‍යයාගේ සමයෙහි පැළලුප් නුවර පැවැති **තුන් වන සංගායනාවෙන්** පසු ශාසනික හා සංස්කෘතික ඉතිහාසයේ සිදුවී වුණු ඉතා ම වැදගත් කර්තව්‍යය ඒ ත්‍රිපිටකය ලේඛනගත කිරීමයි. එසේ ලේඛනගත කැරුණු ධර්මය ඒ සංගායනාවෙහි පිළිගැනුණු සම්ප්‍රදායයයි, සැලැකීමෙ වරදක් නැත. සිංහල භික්ෂූහු වැඩි පුර ම ලංකාවාසී සිංහල ශ්‍රාවක – පාඨකයනට වැඩ පිණිස ඒ ලියා තැබීම කැරැවූහ.

ලංකාවේ පැරැණි පුවරු ලිපිවලත් සුප්‍රසිද්ධ අශෝක ශිලා ලිපිවලත් පෙනෙන අක්ෂරමාලා ද්වයය එකිනෙකට ඉතා සමාන බව සත්‍යයකි.[9] ඒ පුවරු ලිපි ක්‍රි.පූ. සියවස්වල කොටන ලද බැවින් ඒවායේ අකුරුවලට සමාන වූ අකුරු පෙළක් ත්‍රිපිටකය ලේඛනගත කැරුණු අවස්ථාවෙහි භාවිත වන්නට ඇතැ යි කෙනකුට සිතෙන්නට පුළුවන. එහෙත් ත්‍රිපිටකය ලියැවුණේ ගල් පුවරු වල නොවේ. එය ලියනු ලැබූ ද්‍රව්‍යය අනුව අකුරු වල ස්වරූපය යම් තරමකින් වෙනස් වූයේ දැ යි අපට පැනයක් නඟන්නට හැකි නමුත් ඒ ගැන තිරව යමක් කියන්නට සාක්ෂ්‍ය නැත.

මිහිඳු මහ රහතන් ඇතුළු ධර්මදූත පිරිසගේ පැමිණීමෙන් පසු ලංකාවේ ලියන කලාව රට පුරා පැතිර ගිය ද, එය ක්‍රි.පූ. 5 වන සියවසේ පටන් පැවැති බවට සාක්ෂ්‍ය ඇත.[10] ත්‍රිපිටකය ග්‍රන්ථා රූඪ වුණ යි කියැවෙන සියවසට පෙර සියවසෙහි කැලණි රජදහනේ වුසූ රජකුමරකු මහණ වෙසින් ගිය තැනැත්තකු අත රහස් ලියැවිල්ලක් (රහස්ස ලෙඛං) රජ බිසොවට යැවූ බව වංශකථාවෙහි සඳහන් වෙයි.[11] ඊට කලකට පසු දුටු **ගැමුණු** කුමරු මාගම සිට ලියුම් යැවූ වග සඳහන් වෙයි. ඉනික්බිති ව **වළගම්බා** රජු දවස, තමාට අනාමෘෂ්ට පිණ්ඩදානය හැර අහර වේලක් දුන් කුපිත්තල මහාතිස්ස තෙරුන්ගේ විහාරයට රජතෙමේ සංඝ භෝගයක් පිළිගැන්වී ය'' පහන් සිත් ඇති රජ තෙමේ වැටකේ පත ලියා ඒ විහාරයට සංඝභොග දුන්නේ ය.[12]

වළගම්බා රජු දවස ත්‍රිපිටක පාළිය හා අටුවා ලියා තැබීමට යම් පත්‍ර විශේෂයක් සපයා දිය යුතු බවත් ඒවා තැන්පත් කොට රැක ගැන්මට මණ්ඩපයක් කරවා දිය යුතු බවත් රජතුමාට දන්වන ලද බව සැලැකිය යුතු වේ.[13] මේ පොත් ලියා තැබීමට යොදා ගැනුණේ පත් වෙසෙසකැ යි නිගමනය කිරීම සාධාරණ ය. ඒ පත් (පත්‍ර, පත්ත, පණ්, පණ්ණ) තල පත් යැයි ගැනීමෙ වරදක් නැත. වළගම්බා රජු සංඝභෝගය ලිවීමට යොදා ගන්නා ලද්දේ වැටකේ පතකි. වැටකේ පත් එ දවස සාමාන්‍ය ලියැවිලිවල පුළුල් ලෙස යොදා ගැනුණේ දැ යි අපි නො දනුම්හ. ඊට පෙර, සම්බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් සිව් වන සියවසේ රජ කළ දුටුගැමුණු රජු තැබූ පින්පොතක[14] (පුඤ්ඤපොත්ථකං) ගැන මහාවංසය සඳහන් කරයි. එය ද පොතක් ලෙස හැඳින්වුණු හෙයින් යම් පත් වෙසෙසක ලියා බැඳ තැබූ පොතක් විය යුතු ය.

මෙසේ බලන කල ලිවීමෙ කලාව පුරාණයේ පටන් පැවැත එන බව පැහැදිලි ය. අකුරු ලියනු ලබන පත් (කොළ) ද ඒවාහි ලිවීමට යොදා ගැනුණු උපකරණය වන පන්හිඳ ද පිළිබඳ අපට තොරතුරු දැන ගන්නට ඇත.

''පුස්කොළ පත් ඉරුවල ලියනු ලබන්නේ පන්හිඳ නම් කූරකිනි. (1) උල් කටුව හා (2) පන් හිඳ යන නම්වලින් හැඳින්වෙන දෙවර්ගයක කූරු මෙ සඳහා භාවිත වේ. පුහුණුව සඳහා තලපත්වල ලිවීමට පටන් ගන්නා ආධුනිකයෝ උල්කටුව භාවිත කරති. මෙය කැටයම් රහිත වානේ කූරකි. නිලකාර ලේඛකයෝ ද උගත්තු ද පන්හිඳ භාවිත කරති. එක් කෙළවරක් තියුණු වානේ තුඩෙකින් යුත් අලංකාර වානේ කූරක් වූ මෙහි අනෙක් කෙළ වර බර වන ලෙස ඡත්‍රයක් යොදා තිබේ. පන්හිඳේ උල් තුඩ තෙල් ගලක උලා වරින් වර මුවහත් කැරිණි. ලේඛකයාට තම කාර්යය පහසුවෙන් කර ගත හැකි පරිදි පන්හිඳේ හැඩය දිග හා බර යථා පරිදි සකස් කර ගනී. පන්හිඳක දිග අඟල් 10 සිට 20 තෙක් විය හැකි. පන්හිඳක ප්‍රමුඛ ලක්ෂණ පහකි: (1) ඡත්‍රය (2) පත්‍රය හෙවත් තලය (3) නළය හෙවත් කඳ (4) ගණ්ඩ හෙවත් පොහොට්ටුව (5) ලෙඛනිය හෙවත් ලියන තුඩ. පන්හිඳ කිහිපයක් ඇති නිලකාර ලේඛකයෝ ඒවා කොපු වක බහා ගෙන යති. පත් ඉරු කපා සකස් කර ගැනීම සඳහා පිහියක් ද එම කොපුවෙහි ඇත.[15]

පුස්කොළ ලිවීමෙ ශිල්පයේ කුසලතාව ලබා ගැනීම සඳහා උපදෙස් පිළිපැදීම ද පුහුණුව ද අවශ්‍ය වෙයි. එය දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ ප්‍රගුණ කළ යුතු ව ඇතැයි කියනු ලැබෙයි. ලියන අකුරු පිළි සම්බන්ධයෙන් ලේඛකයකු අනුයා යුතු පිළිවෙත් කිහිපයක් පැරැණියන් විසින් දක්වන ලද්දේ වෙයි. ඒ අතර අකුරුවල යටි කොටස්, අංග සහ උඩු කොටස් සම සේ පිහිටුවීම සුදුසු

බව දක්වනු ලැබේ; එහි මෘදුතාවත් ලලිත ගුණයත් රැකිය යුතු ය. එය දක්වෙන පැරණි ශ්ලෝක පාඨයකි මේ :

'' සමානි සමපාදනි – සමාංශානි සමංශිරඃ
අක්ෂරානි ප්‍රතිශ්ඨන්තෙ – මෘදූනි ලලිතානි ච''

එයින් පැහැදිලි වන්නේ පුස්කොළවල ලිවීම ඡේකයන්ගේ වැඩක් මිස නවකයන්ගේ වැඩක් නොවන බව යි.'' ලිවීම ඉගැන්වුණේ භාෂාවේ ම අංශයකට වඩා වෙනත් කලාවක් ලෙසිනි.

ලිවීමට පුස්කොළය සකස් කිරීම එ මත පන්හිඳකින් අකුරු කැපීම හා සිතියම් කරන ලද කම්බය දෙ පසට යොද ඒ අකුරු කපන ලද පත් ඉරු පොතක් මෙන් බැඳීම යනාදිය ඒ ගැන දස් කමක් නොලැබූවකුට කිරීම දුෂ්කර වෙයි. නවකයෝ පන්හිඳෙන් පුස්කොළයෙහි අකුරු කැපීම ද පුහුණු කළහ.[16]

බාලයකු විසින් ද දුක සේ හැදෑරිය යුතු වූ කලාවකි ලිවීම. ඒ සඳහා මූලික ඉගෙනීමට දරුවා යැවුණේ වැලි පිළට යි. ලියෙන් තැනුණු පහත් වේදිකාවක් හෝ බන්දේසියක් හෝ මත සුදු වැලි ඇතිරීමෙන් වැලි පිළ සාද ගන්නා ලද්දේ ය. බාලයා තම දබරැඟිල්ලෙන්, ගුරුවරයා අනුව යෙමින් ඒ වැල්ලෙහි හෝඩියේ අකුරුවල ආකෘතිය ඇඳිය යුතු ය. ඉතා පහසුවෙන් හා කඩවසමින් යුක්ත ව ඒවා ලිවීමට හැකි වන තෙක් ම ක්‍රියාවෙහි බාලයා නිරත විය යුතු ය.''[17] වැලි පිළ ඉගැන්වීමේ ප්‍රධාන උපකරණයක් විය. වැලි පිළේ අකුරු ලිවීම පිළිබඳ මීට මඳක් වෙනස් විස්තරයක් ද දක්වනු ලැබෙයි. ''තියුණු පන්හිඳෙන් පුස් කොළවල ලිවීම ඇරැඹීමට පෙර අවස්ථා දෙකකින් යුත් ලේඛන විද්‍යාව පිළිබඳ පුහුණුවක් සෑම ශිෂ්‍යයකු විසින් ම ලබා ගත යුතු විය. ප්‍රථම අවස්ථාවේ දී දකුණතේ මාපටැඟිල්ලේ සහ දබර ඇඟිල්ලේ වාරුව ඇති ව මැද ඇඟිල්ලෙන් ගුරුවරයා ලියූ අකුරු මත ඇඳිය යුතු විය. ගුරුවරයා පුස්කොළ පොතේ ලියූ අකුරු මත මොට වූ කටුවකින් කැපීම මෙහි දෙ වැනි අවස්ථාව විය. මීට සටහන් කැපීම යයි ද කියන ලදී.[18]

සිංහල අකුරු ඉගැනීම ඇරැඹීමට සමීප අන්තයෙහි (18 ක්‍රි. ශතකයෙහි) භාවිතයට ගැනුණේ අත්තරගම රාජගුරු බණ්ඩාර පඬිතුමා විසින් ලියන ලදැයි සැලැකෙන වදන් කවිපොත යි.

හෝඩිය පටන් ගෙන වන පොත් කරව   දනා
පිල්ලම් කියා ඇල් පිල් අකුරු දන   ගෙනා
ලියා අකුරු වැල්ලේ. . . . .[19]

මෙහි පිල්ලම් යැයි කියන ලද්දේ ස්වර ව්‍යඤ්ජන එකතු වූ සියලු අකුරු ය. ගණනින් පන්සිය හැටක් (560 ක්) වූ මේ අකුරු එක එකක් සඳහා විශේෂ සංකේතයක් ඇත.[20] අල් නමින් කියැවෙන්නේ ක්, ග්, වැනි ශුද්ධ ව්‍යඤ්ජන ය.[21] ''පිල්'' නමින් කියැවනේනේ ක, ග, වැනි ස්වර සහිත ව්‍යඤ්ජන ය. වදන් කවි පොතේ දක්වෙන හෝඩිය අකුරු 32 කින් යුත් එළු (ශුද්ධ සිංහල) හෝඩිය වත් අකුරු 54 කින් යුත් මිශ්‍ර සිංහල හෝඩිය වත් නො වෙයි. එහි හෝඩියේ අකුරු 50 කි. සොරකුරු නමින් දක්වෙන ස්වර 16 කින් ද, හසකුරු නමින් දක්වෙන ව්‍යඤ්ජන 34 කින් ද එය සෑදෙ යි. ස්වර ව්‍යඤ්ජන යට කී නමවලින් ඇඳින්නීම සංස්කෘත සාරස්වත ව්‍යාකරණය ඇඳින්නීමට එහි යෙදුණු නමකි.

'' අ වන පටන් අඃ වන්නට   වදනින්
දනෙන සොළස සොරකුරු පෙළ   වදනින්
කයන එ පස් වග යා නව   වදනින්
මෙ වන සූතිස් දනු හසකුරු   වදනින්''[22]

එ කී සැටියෙන් පෙනෙන්නේ මෙහි දක්වුණේ සකු හෝඩියේ අකුරු බව යි. එසේ වුවත් වෛදික, මාගධී (පාළි) සිංහල (එළු) හෝඩියේ ඇති මුත් සංස්කෘත හෝඩියේ නැති 'ළ' කාරය එහි ඇතුළත් ය.

සකස් කරන ලද ගල් පුවරුවක හෝ ගල් කණුවක කෙටූ අකුරුවලට වඩා හැඩයෙන් වෙනස් වූ අකුරු විය යුතු යි. තලපත් පුස්කොළයක ලියන අකුරු බුදු වසින් සියවස් දහයක් ගිය කල්හි බුදුගොස් තෙරුන් ද අටුවාචාරීන්ගේ සමය එළැඹෙයි. එ වන පන්හිඳෙන් පුස්කොළවල ලිවීම බොහෝ කොට සිදු වන්නට ඇත. ඒ වකවානුවට අයත් පුස්කොළ ලියැවිලි අපට ඉතිරිව නැතත්, සිංහල අකුරුවල වටකුරු ලතාකාර හැඩය ඒ වන විට සැකැසෙමින් පවතින්නට ඇත. අටුවා පොත් ලිවීමට බැඳි අකුරු යොද ගන්නට ඇත. ඒවා ලියැවුණේ සිංහල අකුරිනි. ඒ අකුරු අතර සිංහලයට ම ඇරුණු අකුරු ඇ ඈ යන පණකුරු දෙක පමණක් නො වේ. ''සඤ්ඤක'' නමින් හැඳින්වෙන ඟ, ඦ, ඬ ඳ, ඹ යන අර්ධනාසික්‍ය අක්ෂර ද එකතින් ම එහි තිබුණා විය යුතු යි.

1. Deringer David - Writing London 1962, P.P. 15-16

2. — එහිම —

3. Fevrier, J. G - Histoire de L' Ecriture, Paris 1948, P. 9

4. Rhys Davids, T. W. - Buddhist India, 1903 Plates P.P. 125 - 27
Rhys Davids, C. A. F. - Milinda Questions Plate ii
" " — a Manual of Buddhism, London 1932 P.P. 279 ff

5. " " — a Manual of Buddhism P. 280
මේ පාඨය උක්ත ග්‍රන්ථයෙහි දක්වෙන්නේ ''වල්ලි උපට්ඨපෙත්වා'' යන සෙයිනි. ''වල්ලි'' යන ශබ්දයක් පාලියෙහි නැත. 'ජල්ලි' යන ශබ්දයක් ඇත. එය පතුර අරුතෙහි වැටෙයි. රිස් ඩේවිඩ්ස් දෙදෙනාගේ සංස්කාරත්වයෙන් කැරුණු පාලි - ඉංග්‍රිසි ශබ්දකෝෂයෙහි ද විදුරුපොල පියන්ස්ස ස්වාමින්ද්‍රයන්ගේ ඉංග්‍රිසි - පාලි ශබ්දකෝෂයේද ඒ නම ඇතුළත් ය. එහෙත් ඒ උපුටා ගැනුණු පාඨය අපට සොයාගැනීමට නොහැකි විය. පාලි - ඉංග්‍රිසි ශබ්දකෝෂයෙහි දක්වන තැනහි (එනම් ධම්මපදට්ඨකථාවෙහි II 165 හි) එය නොපෙනේ.

6. — එහි —

7. — එහි — 281 - 82 පිටු.

8. දිප වංස 20 පරි: 20 - 24; මහාවංසො (බුද්ධදත්ත සංස්කරණ) 33 පරි: 102 — 103 මහාවංශය ප්‍රථම භාගය, හික්කඩුවේ ශ්‍රී සුමංගල ස්ථවිර දේවරක්ෂිත බටුවන්තුඩාවේ පඬිතුමා යන දෙදෙනාගේ සිංහල පරිවර්තනය 2496. 33 පරි: 102 - 103 සද්ධම්ම සංගහ කර්තෘ ධර්මකීර්ති ස්ථවිරයන් මේ පුවත 'පොරාණ' පාඨ ද ගෙනහැර පාමින් මෙසේ වාර්තා කරයි. තෙන ඛො පන සමයෙන ලංකාදිපවාසි භික්ඛුසංඝො සාසනස්ස බුද්ධත්ථාය මුඛපාඨෙන පරම්පරාය ආනිතං තෙපිටක බුද්ධ වචනං සබ්බං සාට්ඨකථඤ්ච පාළිඤ්ච පරියාපුනිංසු'' Journal of the Pali Text Society (J P. T. S.) ed Rhys Davids, T. w. London 1890 යන්නෙහි සද්ධම්මසංගහො, (සං) නැදිමාලේ සද්ධානන්ද (ස්ථවිර) 47 පිටුව බලන්න. එයින් කියවෙනනේ ''එකල්හි ලක්වැසි භික්ෂු සංඝයා සසුන් වැඩ පිණිස මුඛ පරම්පරාවෙන් ගෙනෙන ලද සමස්ත බුද්ධ වචනය ද අටුවා සහිත පාලිය ද පුහුණු කළහ. ඉන් අනතුරුව ''වට්ටගාමිණි අභය මහාරාජා ......තස්මා දනි මුඛ පාඨතො තෙපිටකං බුද්ධ වචනං සබ්බං සාට්ඨකථඤ්ච පාළිඤ්ච පොත්ථකෙසු ලිඛා පොතබ්බං භවෙය්‍යාති මයා එත්ථ හන්තෙ කිං කාතබ්බන්ති,' මණ්ඩපං මහාරාජ කාරාපෙතුං සබ්බං පොත්ථක පඤ්ඤං සම්පාදෙතුං ච වට්ටතීති'' (එහිම 48 පිටුව)

9. හේවාවසම් ප. බ. පි. ලංකාවේ අධ්‍යාපනය සියවස ප්‍රකාශනය III කාණ්ඩය ''බෞද්ධ අධ්‍යාපන සම්ප්‍රදාය'' 1969, 93 පරි : 1087 - 1113 පිටු.

10. Godakumbura, C. E, Catalogue of Ceylonese
Manuscripts – Tha Royal Danish Library
Copenhagen 1980 P. P. XVIII tt XLVI

11. මහාවංශය 22 පරි: 15 ගාථාව.

12. මහාවංශය (සං) ශ්‍රී සුමංගල ස්ථවිර. බටුවන්තුඩාවේ 33 පරි: 50-51

13. J P I & 4ට ''මංඩපං මහාරාජ. කාරාපෙතුං සබ්බං පොත්ථක පණ්ණං සම්පාදෙතුංච වට්ටතීති,,

14. මහාවංසො - 32 පරි: 25, මහාවංශය (සිංහල පරිවර්තනය) 32 පරි: 26

15. ද සිල්වා, සි. එම්. ඔස්ටින්, ලංකාවේ අධ්‍යාපනය සියවස ප්‍රකාශනය 1 කාණ්ඩය 22 පරි: ''පැරණි ලංකාවේ ග්‍රන්ථ නිෂ්පාදනය'' 219 පිටුව.

16. හේවාවසම් ප. බ. ජී එහි III කාණ්ඩය 1099 පිටුව.

17. – එම — 1096 පිටුව.

18. අභයවර්ධන එච්. ඒ. පි. ලංකාවේ අධ්‍යාපනය, සියවස ප්‍රකාශනය ''අධ්‍යාපනක්‍රම පිළිබඳ සාක්ෂ්‍ය'' යන ලිපිය 1 වන කාණ්ඩයේ 19 පරි: 192 පිටුව.

19. ගණදෙවි හැල්ල සහ වදන්කවි පොත 1986, කොළඹ ගුණසේන සහ සමාගම, තුන්වන මුද්‍රණය 29 කවිය.

20. හේවාවසම් ප. බ. ජී. — එම — 1095 පිටුව.

21. — එම — 32, සටහන බලන්න

22. වදන්කවි පොත, 13 කවිය, ගුණසේකර, බන්දුසේන, සිංහල අකුරු ශබ්ද ශික්ෂණය, 1991 ගාල්ල 12 — 20 පිටු ද බලනන.

ගොඩපිටිය ජේතවනාරාම විහාරයේ චිත්‍ර හා කැටයම්

ඊ. ඒ. වික්‍රම සිංහ

මාතර සිට සැතපුම් 13 ක් පමණ දුරින් පිහිටි අකුරැස්ස නම් වූ කුඩා නගරයට නැගෙනහිරින් ඇති ගොඩපිටිය ගමෙහි අක්කර 7 ක් පමණ වූ බිම් ප්‍රදේශයක මෙම පැරණි ජේතවනාරාම රජමහා විහාරය පිහිටා ඇත. මේ ස්ථානය පිළිබඳ ව ජනප්‍රවාදයේ එන කතා පුවත් මිස පිළිගත හැකි ඓතිහාසික ලිපි ලේඛනාදියක් නැතත්, දනට ඉතිරි වී ඇති ගොඩනැගිලි හා ගොඩනැගිලි වල නෂ්ටාවශේෂ එම විහාරයේ ඉතිහාසය හෙළි කරවයි.

මෙම විහාර මලුව අලංකාර කිරීම සඳහා එම විහාර භූමිය වටා කළු ගලින් තාප්පයක් බැඳ අක්කර දෙකක පමණ පෙදෙසක් සමතලා වන සේ ගොඩ කර ඇත. මේ නිසා විහාර මලුව ගොඩ කොට තනා ගත් පිට්ටනියක් බඳු වීම නිසා විහාරය පිහිටි ප්‍රදේශයට ගොඩපිටිය යන නම ව්‍යවහාර වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. මේ විහාරය ක්‍රි.ව. 1708 දී පමණ කරවන ලද්දක් බව විහාර මන්දිරයේ ශෛලමය උළුවස්ස මත්තෙහි කොට තිබෙන ''ශකාබ්දම් දනසතත්‍යම'' යන්නෙන් හෙළි වෙයි.

එ මෙන් ම ධර්මරක්ෂිත නම් වූ මහා ස්වාමීන්ද්‍රයන් ප්‍රමුඛ ගම්වැසියන් රාජානුග්‍රහය ද ඇතිව මේ ප්‍රතිමා ගෘහය කර වූ බවට එම විහාරයේ උළුවස්සේ දක්වා ඇති

''ධම්මරක්ඛිත මහා සාමි
පමුඛා ගාම වාසිනො
රාජානුමතිනා එත්ථ
කාරෙසුං පටිමාඝරං'' යන පාළි ගාථාවෙන් පැහැදිලි වෙයි.

මේ විහාරයේ ආදි කතුවරයා වන අගලකඩ ධම්මරක්ඛිත හිමියනට රාජාධිරාජසිංහ රජු විසින් ස්වර්ණමය ප්‍රතිමාවක්, කරඬුවක්, ඇත් දත් යගලක් වටා පතක්, සෙමෙර වල් විදුනා දෙකක්, පිත්තල යෙන් කළ හෙප්පුවක් ආදී ඉතා වටිනා වස්තු රාශියක් පූජා කළ බව ජනප්‍රවාදයේ එයි. ඒ වස්තු අදත් සුරැකි ව පවතී. මෙම විහාරයේ චිත්‍ර විශේෂ තැනක් හිමි කර ගනී.

චිත්‍ර :

කලාත්මක අගයෙන් පිරිපුන් ගොඩපිටියේ ජේතවනාරාමය අද මුළුමනින් ම විනාශ වී ගොස් ඇති නිසා මේ විහාරය හා සම්බන්ධ චිත්‍ර පිළිබඳ ව පුරාවිද්‍යාත්මක අංශයෙන් බලවත් පාඩුවක් සිදු වී ඇත. එම විනාශ වී ගොස් ඇති පැරණි ජේතවනාරාම ගොඩනැගිල්ලේ ඇඳ තිබූ සිතුවම වරක් එල්. ටී. පී. මංජු ශ්‍රී මහතා විසින් පිටපත් කර ගෙන යන ලද බව වත්මන් විහාරාධිපති පූජ්‍ය කිරම සරණපාල හිමි පවසයි.

අවුරුදු දෙසියක් පමණ පැරණි බුදු මැඳුරේ චිත්‍ර තවමත් සුරැකි ව පවතී. විහාර ගෙයි බිත්තිවල අමතර ව ඇති දූවයෙන් කළ උළුවහු දෙකට උඩින් ප්‍රධාන ආසනය දෙ පස දෙ දණ බිම තබා වැඳ ගෙන සිටින කාන්තා රූප දෙකකි. මෙහි වම් පස කාන්තා චිත්‍රය අලංකාර වන අතර එයට ළා කොල, කහ, ළා රෝස, ළා නිල්, දුඹුරු, ලා රතු වැනි වර්ණ යොදා ගෙන ඇත. මේ සිතුවමට වම් හා දකුණින් මඳක් ඉහළට වන්නට උඩුකය නිරුවත් කාන්තාවෝ දෙදෙනෙක් අත්වලින් මල් දරා සිටිති. උළුවස්සේ වම් පස මුදුනට විහිදී යන මල් වැල මුදුනෙහි එම රුව වම් පය ඉදිරියට නවා ගෙන දකුණු පාදය මඳක් පසු පසට ගෙන සිටී. දකුණු පස ඇති කාන්තා චිත්‍රය ඊට වඩා වෙනස් ය. ස්වර්ණාභරණවලින් සම්පූර්ණ වූ මෙය ප්‍රධාන අසුන මත එරමිණිය ගොතා ගෙන සිටින අයුරින් සිතුවම් කර ඇත. මෙයට වම් හා දකුණු පසින් ඉදිරිය බලා ගෙන නමස්කාර කරමින් සිටින කාන්තා හා පුරුෂ රූප චිත්‍ර තුන බැගින් ඇත. එහි වම් පස කාන්තා රූප ද දකුණු පස පුරුෂ රූප ද වෙයි. මේ පුරුෂ රූ අතර තෙ වැනියා ගේ වම් පාදය උදරය තෙක් ඉහළට නවා මල් අත්තක් උඩ තබා ගෙන සිටී.

මේ රූපවල උඩුකය නිරුවත් ය. යටි කය දෙ දණ තෙක් කොළ හා කහ පැහැයෙන් අලංකාර, කළ වස්ත්‍රයකින් වසා තිබේ. එම වස්ත්‍රය රැඳවීමට සිහින් පටියක් ද වෙයි.

ප්‍රධාන බුදු පිළිමයේ සිරසේ සිට විහිදෙන රශ්මිමාලාවේ අවසන් වටය විසිතුරු කර ඇත්තේ ගල් බින්දුවෙනි. අනෙක් වටයෙහි තද රතු ගිනි සිළු රටාවෙන් යුතු මල් මෝස්තරයකි. මෙහි එකිනෙකට දුරින් පිහිටි මල් අතර ඉඩ ප්‍රමාණය ද මල්වලින් විසිතුරු කර ඇත. ඒ සපු මලක් විහිදී ගිය අයුරිනි.

මුගලන් රුවේ පසුබිම නිල් පැහැති ය. එහි අන්නාසි මල හා පෙරළුණු කොළ වෙයි. නිල් සුදු රතු වර්ණයන්ගෙන් කළ මුගලන් රුවේ වම් බාහුව අසලින් අඩි 3 ක් පමණ ඉහළට ලියවැල් රටාවක හිරවුන් තිදෙනකු ගේ හා ලේනෙකු ගේ රූප වෙයි. විහාර ගෙයි ඇතුළත ඇති සෑම චිත්‍ර, යක ම පසුබිම රතු ය. ශ්‍රාවක රූපවල අත් මල් දමින් යුක්ත ය. මල් දමයේ කෙළවර ස්වස්තික රටාවට අනුව සකස් වී ඇත. මේ පසුබිමේ ඉහළ කොටසේ කළු නිල්, සුදු රතු වර්ණවලින් යුත් වළාකුළුවලට සමාන සිතුවමකි. ශ්‍රාවක රූ අතර පසුබිම වැටකේ රටාවකට නිමවා ඇත. ශ්‍රාවක රූපවල හිස් රැස්මාලාවලින් යුතු වෙයි. මෙහි පසුබිමේ හිස් ව ඇති අවකාශයේ පිපී එන සපුමල් හා කොළවලින් අලංකාර කළ ලියවැලකි. අග්‍ර ශ්‍රාවක රූප දරා සිටින ආසනවල ලියකම් තිබී මෙ වන විට මැකී ගොස් ඇත.

කතරගම දේව රූපයේ උඩුකය නිරුවත් ය. පහළ කොටස පමණක් වැසෙන සේ හැඳ ඇති ඇඳුම හතරැස් කොටුවලට බෙද ඒවායේ බෙරලිය මල් රටාවක් යොද තිබේ. නිල් මල ඇඳ ඇත්තේ කහ, සහ මඳ රතු පැහැයෙනි. ඇඳුමේ පහළ ම කොටසේ වෙන් කළ තීරුවල පහළ සිට ඉහළට ඇති ලියවැල් මෝස්තරයකි. මකර තොරණෙහි පළා පෙති රටාවක් පැහැදිලි ව ම පෙනෙන අතර එය දරා සිටින කණු ද මල් හා ලියකම්වලින් යුතු වෙයි. ඒ සඳහා තද කහ, තද රතු, සුදු යන වර්ණ යොද ගෙන ඇත. විෂ්ණු රුව ඇති තද නිල් පැහැති පසුබිමේ පිච්ච මල් මෝස්තරයකි. මේ රුවෙහි ඇති බඳ පටියේ එක් එක් තීරුව ගල් බින්දුව, අරිම්බු වැනි මෝස්තරවලින් යුක්ත වෙයි.

විහාර ගෙයි උඩ සිවිලිමේ අඩි 2 ක් පමණ දිග හා අඩි 8 ක් පළල නෙළුම්මල් මෝස්තරයකි. ඒ මල මැද කහ පාටින් යුතු වේ. මලෙහි පෙති ගුරු හා සුදු පැහැයට හුරු ය. මෙය ඉදිරියෙන් සිවිලිමේ අඩි 8 ක් පමණ පළල පේදෙසක් කොටස් 3 කට බෙද ඇත. මැද කොටසේ ඇත්තේ රාශි දොළසකි. එය තද රතු කළු සුදු යන වර්ණවලින් යුක්ත වෙයි. දෙපස ඇති අනෙක් දෙකොටසෙහි ඇත්තේ නවග්‍රහ රූප ය. මේ කොටස් තුන ඉදිරියෙන් අඩි 1 ක් පමණ පළල තීරුවක ඇත්තේ මල් කම් හා ලියකම් ය. සිවිලිමේ සතර පැත්තේ නාරිලතා රූප සතරක් හා වැල් පොටක මෝස්තරයක් ඇත. සිවිලිමේ මැද කොටසේ එකිනෙකා වෙළෙමින් සිටින අයුරින් ඇඳි ගැහැණු හා පිරිමි රූප වේ.

විහාරයේ බිත්ති හතරෙහි වටේට ම සුවිසි විවරණය පළ කරන රූප ඇඳ ඇත. මෙහි දී තද නිල්, තද ගුරු, සුදු යන වර්ණ භාවිත කර ඇත. මේ බෝසත් රූ වලට පහළින් අඩි 1 ක් පමණ පළල තීරුවක ලියවැල් රටාවක් ඇත. ලියකමින් විසිතුරු කළ තීරුවලට පහළින් බිත්ති හතරේ ම ඇඳ ඇත්තේ අසූ මහා ශ්‍රාවක රූප ය. මේවා තද කහ පැහැයෙන් වර්ණාලේප කර ඇත. ශ්‍රාවක රූප පසුබිමේ වැටකේ මල් ය. මේ රූපවලට අඩි 1 ක් පමණ පහළින් තීරුවක මහනුවර යුගයේ නාරිලතා ලියවැලක් වෙයි. විහාර ගෙයි වම් පස හා දකුණු පස බිත්තියේ සතරවරම් දේව රූප ඇත.

දොරටුව අබියස ඇති සතර වරම් දෙවියන්ගේ රූපයේ පසුබිම කාල වර්ණයෙන් යුතු ය. එහි පිච්ච මල් මෝස්තරයක් ද වෙයි. දේව ශරීරය සුදු පැහැ වර්ණයෙන් වර්ණාලේප කර ඇත. එක අතකින් කඩුවක් ගෙන ඉහළට ඔසවා ගෙන සිටින අතර අනෙක් අත පහළට දමා සිටී. කොටස් තුනකින් සමන්විත ඔටුන්නක් හිසෙහි පැළඳ ඇත. බ්‍රහ්ම, දේව රූප සිතුවමේ මුහුණු තුනකි. මකුටයක් සේ කෙස් මුදුනෙන් ගැට ගසා ඇත. සියුම් කැටයමින් සැදි හිස් පළඳනාවකින් ද යුතු වෙයි. අත් සතරින් එක් අතක පුස්කොළ පොතක් යැයි සිතිය හැකි වස්තුවක්. අනෙක් අතෙහි වටා පතක් වැනි වූ අපැහැදිලි ද්‍රව්‍යයකි. ඉතිරි දෑතේ අත්ල විදහා සිටී. උඩු කයෙහි උතුරු සළුවකි. නළල් පටක් හා බෙල්ලේ මාලයක් ද ඇත. ඒවායේ ගල් බින්දුව, ලණු පට, වැල් ඉරුම යන සියුම් කැටයම්වලින් අලංකාර කර ඇත. මොණරෙකු ගේ ස්වරූපයේ සත්වරූපයක් ඇඳ ඇති නිසා එය දෙවියන් ගේ වාහනය වන්නට ඇතැයි සිතේ.

විහාර මන්දිරයේ ඉදිරියෙහි දකුණු පස බිත්තියේ ඊශ්වර හා විශ්වකර්ම දේව රූප ඇතත් වෙනත් විහාරවල එසේ චිත්‍රණය කර නැත. මෙහි මුහුණු පහකි. අත් දසයකි. දෙ කන් මැණික්වලින් සැරසුණු කුණ්ඩලාභරණවලින් තවත් අලංකාර වී ඇත. හිස් පහේ පැළඳ ඔටුනුවල හරවන ලද අන්නාසි මල් මෝස්තරයකි. නළලෙහි නළල් පටකි. ග්‍රීවයෙහි පෙණය පුම්බා ගත් සර්ප රූපයකි. උඩු කයෙහි නිල්වන් උතුරු සළුවකි. අතෙහි වළලු සියුම් කැටයමින් යුක්ත වෙයි. දෙ පසට ඇති දෙ අතින් එක් අතක ත්‍රිශූලයකි. අනෙකෙහි ලණුවකි. ඉදිරි පැත්තේ ඇති දෙ අතින් එක් අතක්

අත්ල පහළට හරවා ගෙන ඇත. අනෙක් අතේ පුස්කොළ පොතකි. දෙ පසෙ ඇති එක අතක කඩුවකි. කඩු මිටේ අන්නාසි මල් රටාවකි. අනෙක් අතෙහි පින්සලයක් වැන්නකි. ඊශ්වර දෙවියන්ගේ වාහනය වැනි වෘෂභයකු ගේ ආකාරයේ සිතුවමක් ද වෙයි.

විහාර ගෙයි ඇති තොරණ ඉහළින් නලා පිඹිමින් සිටින කලාකරුවෝ දෙදෙනෙකි. ඔවුන් වෙතට තොරණේ ඉහළ සිට පහළට දිව එන ලෙහෙනුන් දෙදෙනෙකි. සිංහයා වෙතට ද යන මියන් දෙදෙනෙකු යැයි සිතිය හැකි සතුන් දෙදෙනෙකු ද ඇත. තවත් සිතුවම් කීපයක් ඇති මෙම විහාරයේ ප්‍රධාන දොරටුව වන ශෛලමය දොරටුවේ උඩ ගල් උළුවස්සෙහි අන්නාසි මල් මෝස්තරයකි. ඒ මත ස්ත්‍රී රූපයක් ද වෙයි. එය කාගේ රුව දැ යි ස්ථිරව ම කිව නො හැකි වුව ද මේ විහාරයේ වත්මන් විහාරාධිපති පූජ්‍ය කිරම සරණපාල හිමියන් පවසන්නේ මේ විහාරයේ චිත්‍ර කර්මාන්තයට අනුග්‍රහය දැක්වූ තැනැත්තියක ගේ රූපයක් විය යුතු බව යි. අත් දිග ගවුමක් හැඳ අතෙහි යමක් දරා සිටින බවක් හැඟෙතත්, පෙනෙන්නට නම් අතේ කිසිවක් නැත. මේ කාන්තා රුව බුදුරුව දෙස බලා සිටින අයුරින් චිත්‍රණය කර ඇත.

බුදුන් වදාළ සංඝාරාමය, එහි නිර්මාණාත්මක පසුබිම

ආනන්ද තිස්ස කුමාර

මිනිසාගේ පරිණාමයත් සමග අනාදිමත් කාලයක් ස්වකීය වාසස්ථාන ලෙස පැවති රුක් විවර, ගල්ගුහා, පබ්භාර යනාදියෙන් මෑත් ව, ක්‍රමයෙන් තම අවශ්‍යතා අනුව ගෘහ නිර්මාණ කාර්යයන්හි නියැලුණු බව ඉතිහාසයේ විද්‍යමාන වේ. ප්‍රාථමික සමාජයේ නොදියුණු යයි සැලකිය හැකි වාසස්ථානයන්හි දී බෙහෙවින් ම මිනිසාගේ අපේක්ෂිත අරමුණ වූයේ දිවා කාලයේ සංචාරයේ යෙදෙන පිරිමියාගේ අවශ්‍යතා සපුරාලමින් දූ දරුවන් රැක බලා ගත් ගෘහිණියගේත්, දූ දරුවන් ගේත්, ආරක්ෂාව පිණිස ස්වාභාවික රක්ෂාවරණ ස්ථාන වූ හල්ගුහා සහ විවර තෝරා ගැනීම යි. සාමූහික ව දිවි පෙවතක් ගත කළ ප්‍රාථමික ජනයා ගේ සංස්කෘතික අනන්‍යතාව මත එක්, ගල් ගුහාවක වුව ද සුවිශාල ජන කණ්ඩායමක් වාසය කළ බවට සාධක පූර්ව ඉතිහාසය පිළිබඳ ව පර්යේෂණ පවත්වා ඇති පුරාවිද්‍යාඥයෝ පෙන්වා දෙති.[1]

පූර්වෝක්ත පසුබිම නිදර්ශන යටතේ පසු කාලීන ව දියුණු සමාජ වාතාවරණයක විපරිණාම ධර්මතා හෙළි කරන බුද්ධකාලීන භාරතයේ අභිනවයෙන් ම ප්‍රතිෂ්ඨාපිත පරමාදර්ශී සංඝික දිවි පැවැත්මක් ගෙන ගිය භික්ෂු සංස්ථාවේ වර්ධන යත් සමග ඔවුන්ගේ කුඩා මහත් අවශ්‍යතා සඳහා උපයුක්ත වන ගෘහනිර්මාණ රාශියක අවශ්‍යතා මතු කරන ලදි. භික්ෂු සමාජයේ ප්‍රාථමික වර්ධිත සමයේ සුවිශාල නොවූ සාමාජික සංඛ්‍යාවක් උදෙසා "සේනාසන" නොපැන වූ බුදුන් වහන්සේට සේනාසන පැනවීමේ අවශ්‍යතා මතු කරවා දෙන ලද්දේ, බිම්බිසාර රජතුමා විසිනි. ඒ රජතුමා වෙළුවනාරාමය සකසා බුදුන්වහන්සේට පිළිගැන්වූ අතර, එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස භික්ෂූන් සඳහා ද ආරාම හා සේනාසන බුදුන් වහන්සේ අනුදන ලද්දේ, බිම්බිසාර රජතුමා විසිනි.° ඒ රජතුමා වෙළුවනාරාමය සකසා බුදුන්වඩන්සේට පිළිගැන්වූ අතර, එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස භික්ෂූන් සඳහා ද ආරාම හා සේනාසන බුදුන් වහන්සේ අනුදන වදාළ සේක.

සංඝයා උදෙසා ගොඩනැගිලි නිර්මාණයට පසුබිම වූ රසවත් පුවතක් චුල්ලවග්ග පාළියෙන් හමුවේ. බුදුරජාණන් වහන්සේ සේනාසන නො පැන වූ හෙයින් භික්ෂුව තමන්ට අභිමත පරිදි ස්වභාවික ව පැන නැගුණු වාසස්ථානවල රාත්‍රී කාලය ගත කළ අතර අලුයම් කාලයේ එකී ස්ථාන ස්වභාවික ව පැන නැගුණු වාසන්ස්ථානවල රාත්‍රී කාලය ගත කළ අතර අලුයම් කාලයේ එකී ස්ථාන වලින් සන්සුන් ඉඳුරන්ගෙන් යුක්ත ව භික්ෂූන් නික්ම යනු දුටු අනේපිඬු සිටුතුමා විසින් සේනා සනවල ඇති අවශ්‍යතා මතු කර දෙන ලදි. එතෙක් භික්ෂුව වාසය කළේ රුක්ඛමූලයෙහි ද පර්වත යෙහි ද, පර්වත ප්‍රාන්තයේ ද, ගල්ලෙනෙහි ද සොහොනෙහි ද, වනයෙහි ද, එළිමහනේ සහ පිදුරු ගොඩක සාදා ගත් කුටිවලත් බව පෙනේ.[3]

අනේපිඬු සිටුතුමාගේ සේනාසන පිළිගැන් වීමේ පුවත භික්ෂූන්ට දැන්වූව ද උන්වහන්සේ එය අනුමත නොකළේ බුදුන්වහන්සේ සේනාසන නොපනවා ඇති හෙයිනි. නමුත් බුදුන්වහන්සේට දන්වා උන්වහන්සේගේ අනුමැතියෙන් යුතු ව සේනාසන කරවා ගැනීමේ ඇති අවශ්‍යතාව බුදුන් වහන්සේට භික්ෂූහු දැනුම් දුන්හ. එවිට බුදුන් වහන්සේ "පස් වැදෑරුම් ලෙන්" අනුදත් සේක. එනම් විහාර, අඩ්ඪයොග, පාසාද, හම්මිය, ගුහා යන පස යි.[4] අනතුරුව සිටුතුමා එක් දවසින් ම වෙහෙර සැටක් කරවිය.

විහාර කරවීමෙන් පසු ව බුදු පාමොක් මහ සඟනට දන් පිළිගැන්වීමෙන් පසු ව ආරාම පූජා කිරීම කෙබඳු අයුරකින් විය යුතු දැයි සිටුතුමා විචාළේ ය. එවිට බුදුන්වහන්සේ මෙසේ වදාළ සේක :

> "තෙන හි ත්වං ගහපති තෙ සට්ඨි විහාරෙ
> ආගතානාගතස්ස චාතුද්දිසස්ස සංඝස්ස
> පතිට්ඨාපෙහි' ති.[5]

ගෘහපතිය, එසේ වී නම් නුඹගේ සියලුම විහාර පැමිණියාවූත්, නොපැමිණියා වූත්, සතර දිගින් වැඩි සංඝයාට පිරිනමන්නැයි භාග්‍යවතුන් වහන්සේ වදාළ සේක. අනතුරුව විහාර කරවීමෙහි සහ විහාර දානයේ ආනිසංසත් වදාළ බුදුන්වහන්සේ එතැනින් නික්ම ගිය සේක.

පූර්වෝක්ත නිදානය අනුව සංඝාරාමයේ ආරම්භය පිළිබඳ ඓතිහාසික වෘත්තාන්තයක් චුල්ලවග්ගපාළි **සේනාසනඛන්ධකයෙන්** හෙළි වේ.

බුද්ධකාලීන ආරාමයක පැවති අවශේෂ ගොඩනැගිලිත් ඒවායේ පරිණාමයත් සොයා බැලීමේ දී භික්ෂූන්ගේ අවශ්‍යතා මෙන් ම ඔවුන්ගේ සෞඛ්‍ය තත්වය සංරක්ෂණය සඳහා ද වරින් වර ගෘහ නිර්මාණ ඉදි වූ බව පෙනී යයි. කල්යත් ම එකී ගෘහ නිර්මාණවල ඇතැම් වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග ද බුදුන් වඩන්සේ අනුදන වදාළේ, ස්වභාව ධර්මයේ විපරිණාමයට ද එකඟ වන පරිදි බැවින් උන්වහන්සේ මහා වාස්තුවිද්‍යාඥයෙකි යි යන **විසුද්ධිමග්ග**[6] පුවත පහසුවෙන් ඉවත ලිය නො හැක්කකි.

අංග සම්පූර්ණ භික්ෂු සේනාසනයක් කරවූ ප්‍රථම බෞද්ධොපාසකයා **අනේපිඬු සිටුතුමා** බව පෙනේ. එතුමාගේ ආරාමයට පහත සඳහන් ගෘහ නිර්මාණ අයත් විය.

> අනේපිඬු සිටුතුමා ජේතවනයෙහි විහාර කරවිය. පිරිවෙන් කරවිය. දොරටු කරවි ය. කප්පියකුටි, වැසිකිළි කෙසැකිළි මෙන් ම සක්මන් මලු ද කරවිය. සක්මන් හල්, ළින් සහ ළින්හල් ද කරවිය. ජන්තාඝර ශාලා මෙන් ම පොකුණු ද මඩු ද කරවි ය.[7]

අනේපිඬු සිටුතුමා කරවූ විහාරයෙහි ගොඩනැගිලි සියල්ලක ම ආරම්භයට නිදාන කරුණක් ඇති විය. ඒ සියල්ල ම භික්ෂු අවශ්‍යතා මත ම සිදු වූ බව පෙනේ. ඒ එකිනෙක අවශ්‍යතා පිළිබඳ ව කෙටියෙන් විමසා බැලීම පසු ව කෙරෙනු ඇත.

මහින්ද්‍රගමනයෙන් පසු ව ලක්දිව ඇතිවූ බෞද්ධ සංස්කෘති ප්‍රතිෂ්ඨාපනය සමග භික්ෂු ආරාම සහ සේනාසනවල ඇති අවශ්‍යතා මතු වූ අතර ඒ සඳහා ලක්දිව පැවති ගොඩනැගිලි ප්‍රමාණවත් නොවූ නිසා, නවතම ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයක ඇති අවශ්‍යතා **මිහිඳු හිමියන්** විසින් මතු කරවා දුන් බව මහාවංශයෙන් පෙනේ.[8] උන්වහන්සේ භාරතයේ දී දූක ඇති පරිදි විහාරස්ථානයක සැලැස්මක් අනුව මහාවිහාර සීමා පිහිට වූ බවට සාධක එකී සැලසුමෙන් ප්‍රකටීභූත වේ. වංශකථාවෙ දැක්වෙන ප්‍රාතිහාර්යාත්මක සිද්ධි ඉවත් කළ විට පැහැදිලි වනුයේ සංඝ පරිභෝගයට අවශ්‍ය විනය කර්ම සඳහා මාලකයක්, උණුදිය නාන කුටියක් සහිත පොකුණක් (ජන්තාඝර), ශ්‍රී මහා බෝධිය පිහිටුවන මලුව, සංඝකර්ම සඳහා මාලකයක්, ලහබත් ගෙය සහ සංඝ භත්තසාලාවත්, මහා ථූපයටත් අවශ්‍ය පරිදි භූමිය වෙන් කරමින් **දෙවන පෑතිස්** රජු සමග නුවර පුරා මිහිඳු හිමියන් සංචාරය කළ බවකි.

ලක්දිව බුදු දහම ප්‍රචලිත වෙත් ම දහස් ගණනින් බුදු සමය වැලඳගත් ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂය ම සසුන් ගතවීමේ ප්‍රවණතා වැඩි විය. ඒ නිසා ලක්දිව ද සුවිශාල ආරාම සංකීර්ණ ඇති කිරීම කාලීන ව සිදු වූ අතර ඒ සඳහා විශාල වශයෙන් ආධාරෝප කාරී වූයේ රාජරාජ මහාමාත්‍යාදීන් බව පෙනේ. ඔවුන්ගේ අනුග්‍රහ යටතේ ඉදි වූ මේ ආරාම බොහෝ දුරට ගිරි සහ උද්‍යාන වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙද ගත හැකි ය.[9] **අනුරාධපුර මහා විහාරය** වැනි නුවර සමීපයේ ම පිහිටි ආරාම, උද්‍යාන ආරාම ලෙසත් නගරයෙන් දුරස්ථ ව පිහිටි ආරාම වශයෙන් සැලකෙන මිහින්තලය, රිටිගල, වෙස්සගිරිය, අරන්කැලේ වැනි ආරාම සංකීර්ණ ගිරි ආරාම ගණයේත් ලා සැලකිය හැකි බව පෙනේ. මේ ද්විවිධ ප්‍රභේදය ලක්දිව වර්තමානයේ පවා ග්‍රාමාන්ත, සහ ආරණ්‍ය සේනාසන වශයෙන් ප්‍රචලිත ව පවතී.

ආරාමයක් සරල ව අටුවා ග්‍රන්ථවල හඳුන්වා ඇත්තේ සේනාසනය යනුවෙනි. ''සේනාසන'' යන්න ''සයන ආසන'' යන්නෙහි ප්‍රභවයක් බව පෙනේ. හිඳීමට සහ හොවීමට ආසන ඇත්තේ යන අර්ථයෙන් සේනාසන - යන්න සැදුණු බව **විසුද්ධිමග්ග** නිගමනය යි.[10] එමෙන්ම එය අඩ්ඪයොග ආදී ගෘහයන් සම්බන්ධයෙන් ද ප්‍රාසාද ආදී වාසස්ථාන ද සේනාසන ලෙස සැලකූ බව පෙනේ. සංඝාරාමයක අවශ්‍යතා දැඩි ව ඇති වූයේ වස් කාලයේ දී බව පෙනේ. ඒ නිසා වස් එළඹි භික්ෂුව අනිවාර්යයෙන් ම සෙනසුනක මිස අසෙනාසනවල වාසය නොකළ යුතු බවට **සමන්තපාසාදිකාව** තරයේ ම අනුශාසනා කරයි.[11]

සේනාසන සහ අසේනාසන වර්ග කරන **විනයට්ඨකථාව** සෙනසුන් ලෙස සංඝ පරිභෝගයට සුදුසු ගොඩනැගිලි රැසක් දක්වයි.[12] ඒ අතර විහාර, අඩ්ඪයොග, පාසාද, හම්මිය, ගුහා, මණ්ඩප, රුක්ඛමූල, වෙළුගුම්බ සඳහන් ය. අසේනාසන ගණයට චෙතියඝර, බෝධිඝර, මුසුන්මඩුව, දරමඩුව, වැසිකිළිය, ගඩොළුහල, වඩුහල, දොර කොටු, පැන්මාලක, මාර්ග සහ පොකුණ ද අයත් වේ.

ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථවල සඳහන් වන පරිදි භික්ෂුව ගේ සහනශීලී පැවැත්මට උපයුක්ත සෙනසුන් කිපයක් විද්‍යමාන වේ. ආරණ්‍ය, රුක්ඛමූල, සුඤ්ඤාගාර ඒ අතරට අයත් වේ.

කල් යත් ම සේනාසනය අරණ්‍ය සහ ග්‍රාමාන්ත වශයෙන් වෙන් වුණු අතර මේ සේනාසනවල භික්ෂූන්ගේ ද යම් යම් ප්‍රභේද ඇති විය. ශ්‍රද්ධාවත් රජුන් මෙන්ම ගිහි උපාසක ජනයා ද සේනාසන භේදය මත භික්ෂූව අගය කිරීමට පටන් ගත්හ.[13]

භික්ෂුවගේ දෛනික අවශ්‍යතා මත ප්‍රථම යෙන් ම ඇදී වූයේ වාසස්ථාන බව පෙනේ. ඒ අතරට ගැනෙන ගෘහ විශේෂ රාශියක් බුදුන් වහන්සේ අනුදැන වදළ සේක. විහාර, අඩ්ඪයොග, පාසාද, හම්මිය ප්‍රධාන වන අතර ද්විතීයික ව ව්‍යවහාරයේ පවත්නා ආරාම, ආවාස, කුටි, ආවසථ ඝර හා ලෙන් ද වාසය පිණිස ලක්දිව සම්මත ව පැවති භික්ෂු ගොඩනැගිලි බව පෙනේ. කාලීන ඉසුරුමත් ජනයා වාසය කළ වාසස්ථාන විශේෂ ම භික්ෂු සංඝයාගේ ප්‍රයෝජනය සඳහා බුදුන් වහන්සේ අනුදැන් සේක.

පූර්වෝක්ත ගොඩනැගිලි පිළිබඳ ව අර්ථ සපයන විසුද්ධිමග්ග ටීකාවට අනුව ''විහාරය'' යනු පවුරින් වට කරන ලද සියලු ම ආවාස යි.[14] ''අඩ්ඪයොග'' නම් දීර්ඝ ප්‍රාසාදයකි. එමෙන් ම එය ගුරුළු පියාපත් සටහන් ඇති පහය ලෙසත් ගැනේ. එහි ම විහාරය පිළිබඳ අන්‍ය මතවාදයක් ද දක්වා ඇත. විහාරය නම් දික් වූ දොරටු ඇති ප්‍රාසාදයකි. අඩ්ඪයොග නම් එක් පැත්තක් වැසුණු සෙනසුන යි. එහි වනාහි එක් පැත්තක භිත්ති වඩා උස් වන අතර අනෙක් පස භිත්ති පහත් ය. ඒ නිසා එහි පියස්ස එක් පාර්ශ්වයක් ව පිහිටියේ වෙයි. ''ප්‍රාසාද'' යනු ආයත චතුරශ්‍රාකාර වූ පහය යි. හම්මිය යනු පියස්සේ සඳලුතල සහිත ගෘහ විශේෂ යකි. ''ගුහා'' නම් තනි ව පිහිටි පර්වත ගුහා ය. ලෙන නම් දොරටු බැඳ සකසන ලද ගුහා බවත් එහි සඳහන් වේ. මේ සියලු ආකාරයේ ම ගොඩ නැගිලි වටා පවුරක් විය. ඒ පවුර හැඳින්වූයේ ''පරිවෙණ'' යනුවෙන් බව පෙනේ. එම නිසා ව්‍යවහාරයේ පවත්නා ''පරිවෙණ'' ශබ්දයේ අරුත වර්තමානයට වඩා අතීතයේ දී වෙනස් ස්වරූපයක් ගත් බව පෙනේ.

චුල්ලවග්ගපාළි සේනාසනක්ඛන්ධකයට අනුව මෙකී ගෘහයන්ට කල්යත් ම නොයෙකුත් අංග එකතු වූ බව පෙනී යයි.[15] එනම් ප්‍රාථමික සමාජයක වාසස්ථාන සඳහා අවශ්‍ය වාස්තුවිද්‍යාත්මක අංගෝපාංග ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වීමක් එහි දක්නට ලැබේ.

අනේපිඩු සිටාණන්ගේ ආරාම පූජාවෙන් පසු ව සැදැහැවතුන් භික්ෂූන්ට ආරාම කැප යයි දැන නොයෙකුත් තරාතිරම්වලට අනුරූප ව ආරාම කරවා පූජා කරන ලද අතර ඒ ආරාමවල දොරපළු නොමැති නිසා සර්පයින් මෙන් ම නොයෙකුත් කෘමීහු එයට පිවිසියහ. භික්ෂූහු මේ කරුණ භාග්‍යවතුන් වහන්සේට දැනුම් දුන්හ. උන්වහන්සේ එවිට දොර පළුව අනුදැන් සේක.

දොර පළුව භිත්තියෙහි සිදුරක් කොට වැලින් හෝ රැහැනින් බැඳ තැබූ කල්හි මීයන් සහ වෙයන් ගෙන් හානි පැමිණීමෙන් දොරපළු, බැඳි රැහැන් නොමැති නිසා ඇද වැටෙන්නට විය.

මේ කරුණ භාග්‍යවතුන් වහන්සේට දැනුම් දුන් කල්හි උන්වහන්සේ දොරබා, වටෙවුලිය ද උතුරුලිය ද අනුදැන් සේක. දොරපළු කල්යත් ම නොපැහෙන බැවින් රැහැනක් ඇදීමටත් ඒ රැහැන සඳහා සිදුරක් ද කළ යුතු බව අනුමත කරන ලදී.

කල්යත් ම ආරක්ෂාව පතා දොර පොල්ල අගුල්කණුව, යතුර හා තරංකය ද, යතුරු සිදුරක් ද ලෝහමය, අංමුවා සහ ලීමුවා යතුරක් ද යතුරු තහඩුවක් ද අනුදැන් සේක.

විහාර බොහෝ සෙයින් තණ පියස්සෙන් යුක්ත වූ නිසා සීත කාලයට අධික සීතලත්, උෂ්ණ කාලයට අධික උෂ්ණයත් දැනෙන්ට විය. ඒ බව දත් බුදුන්වහන්සේ ඝන දුව යොදා ඇතුළතින් මෙන් ම පිටතින් බදාම ආලේප කර ගත යුතු බව වදළ සේක.

කල්යත් ම වාකවුළු නොමැති හෙයින් ආරාම ගෙය ඇසට අහිතකර වූ අතර දුර්ගන්ධයද බොහෝ සෙයින් පැවතිණි. ඒ මග හැරී යනු පිණිස වාකවුළු ත්‍රයක් උන්වහන්සේ අනුදැන් සේක.

වෙදිකා වාතපානං, ජාලවාතපානං, සලාකවාත පානං යනුවෙන් හැඳින් වූ ස්තූපයක සතරැස් කොටුව සේ සිදුරු ඇති ගඩොළින් කළ වාකවුළු ද, දැල් සහිත වාකවුළු ව ද, කූරු සහිත වාකවුළු ද බුදුන්වහන්සේ අනුදැන් සේක.

කල්යත් ම වාකවුළු අතරින් ලෙහෙනුන්, වවුලන් අරමට පිවිසි හෙයින් පැලැල්ලක් සහ වාතපාන දොර පළුවක් ද සුදුසු බව පෙන්වා දුන් සේක.

ආරාම සුණු පිරියම් නොකළ බැවින් බොහෝ මිනිස්සු අලංකාර වූ අන්‍ය පරිබ්‍රාජකාදීන්ගේ ආරාම කරා යෙත්. භාග්‍යවතුන් වහන්සේට මෙය වදළ කල්හි උන්වහන්සේ වෙහෙරෙහි වර්ණ ගැන්වීම අනුදැන් සේක. ඒ අතර සුදු පැහැ, කළු පැහැ, ගුරු පැහ ද විය.

එකල්හි බිත්ති රළු වූ බැවින් සුදු පැහැය නොරැඳෙයි. එවිට උන්වහන්සේ දහවියා බදාම තවරා එය අතින් තුනී කොට ඒ මත සුදු පැහැ තවරන ලෙස නියෝග කළ සේක. සුදු පැහැය එකට නොබැඳී ම හේතු කොට සියුම් මැටි අත්ලෙන් තුනී කොට සුදු පැහැය තැවරීමටත් මැලියම් සහ කැඳ වර්ග ද අනුදැන් සේක. ගුරු පැහැය නො තැවරී ගිය කල්හි ඒ සඳහා කුඩු මුසු මැටි ද අබපිටි

සහ ඉටිතෙල් ද කළු වර්ණය ගැන්වීමට අපහසු වූ කල්හි ගැඩවිල් පස් බදම ගැමත් මැලියම් සහ තෙල්මි ආදියේ කසට වර්ගත් යොද ගත යුතුබව අනුදත් සේක.

මෙයින් පසු ව ඇතැම් භික්ෂූහු විහාරයෙහි (පටිභානචිත්ත) ස්ත්‍රී රූප සහ පුරුෂ රූප ද කරවූහ. මිනිස්සු විහාර චාරිකාවෙහි යෙදුණාහු මේ රූ දැක භික්ෂූන්ට නිග්‍රහ කරන්නට වූහ. මෙය දැනගත් බුදුන්වහන්සේ ප්‍රතිභානචිත්‍ර කරවීම තහනම් කර මාලාකර්ම, ලතාකර්ම, මෝරුදත් හා පස් වැදෑරුම් වර්ණාලේපයට පමණක් අවසර දුන් සේක.

විහාර වටා බිම උස් නොවූ නිසා දියෙන් වැසී ගියේ ය. මෙය බුදුන්ට දැන්වූ කල්හි උන්වහන්සේ පස් ගොඩ ගැසීමටත් එය කඩා වැටීම නිසා අසාර්ථක වූ කල්හි ගඩොල්, ගල් සහ දැව බැමිත් එයට නැඟීම සඳහා පූර්වෝක්ත තුන් වර්ගයේ ම සෝපාණ ද අනුදැන වදාළ සේක. නැගෙන්නවුන් ඇද වැටෙන්නට ද වීම නිසා අත්වැලක් සපයා ගන්නා ලෙස දැනුම් දුන්හ.

කල්යත් ම මිනිසුන්ගෙන් පිරියාම නිසා ආවරණය නොවූ ආරාමයේ වාසය කිරීම භික්ෂූන්ට ලජ්ජාව උපදවන්නක් විය. මෙය බුදුන්ට දැන්වූ කල්හි උන්වහන්සේ තිරයක් හා අඩ බිත්තියක් අනුදැන වදාළහ. එයත් අසාර්ථක විය. ඒ නිසා පසු ව සතරැස් ගර්භය, නැළි ගර්භය, සඳලු ගර්භය යන ගර්භ තුන අනුදත් සේක. එහෙත් මේ ගර්භ කුඩා වෙහෙරක නම් එක් පසෙකත්, මහා වෙහෙරක නම් මැදත් සාදා ගත යුතු බවට අනුදැන වදාළහ

පියස්සේ තණ ඇතිරියෙන් සර්පයන් හා අනෙකුත් කෘමින්ගේ පතනයෙන් භික්ෂූන්ට හිරිහැර ඇති වීම නිසා වියනක් තනා ගන්නා ලෙසට අවසර දීමට ද උන්වහන්සේට සිදු විය.

භික්ෂු ආරාමයේ ඒ ඒ අවස්ථාවන්ට අනුරූප වන පරිදි වර්ධනය වී ගිය වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග කීපයක් කල්යත් ම ආරාමයට එකතු වීම සංඝාරාම විෂයෙහි වූ පරිණාම ලක්ෂණ කීපයක් පෙන්නුම් කරයි. ලක්දිව ආරාම නිර්මාණයේ දී මේ ලක්ෂණ කොතෙක් දුරට උපයෝගී වූවා ද යන්න කාලීනව පැවති ආරාම සංකීර්ණ හැදෑරීමෙන් මෙන් ගුහා සකසා ලෙන් බවට පත් කර ගත් මුල් කාලයත් මැටි ගසා මැටියෙන් ම නිමවා පුළුස්සා සකසාගත් කාළපාසාද පිරිවෙනත් ලාංකික ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පයේ ඇතැම් වර්ධන ලක්ෂණ හෙළි කරයි. බුද්ධ කාලීන ව පැවති ඇතැම් බදම විශේෂයෙන් ම අභයියා බදමය ලක්දිව ඉපැරණි ලෙන්වල සිවිලිමේ වර්තමානයේ ද තැන්පත් ව ඇත. සීගිරිය, වෙස්සගිරි හා පිදුරංගල වැනි ස්ථානවල ගුහාවන්හි චියන් බදම මෙයට හොඳ ම නිදසුන යි.

එමෙන් ම වියන් සිතුවමින් ගුහා අලංකාර කිරීම කෙතරම් චමත්කාර ලෙස කෙරුණි ද යත් විශුද්ධිමාර්ගයේ සඳහන් වන කරණ්ඩක ලෙනෙ සත්බුදුවරුන්ගේ සිතුවම් දැකීමෙන් ප්‍රබෝධවත් වූ භික්ෂූන්ගෙන් ඒ බව මනාව පැහැදිලි ය.[16] ඒ තාක් කල් ඒ චිත්‍ර නොදුටු චිත්තගුත්ත තෙරුන්ගේ ඉන්ද්‍රිය සංවරය ද මැනවින් පිළිබිඹු වේ.

පහානචිත්‍ර යන්නට අටුවා කරන විනය ටීකථාව භික්ෂූන් ස්ත්‍රී රූප, පුරුෂ රූප පමණක් නොව සත්ව රූප ද නොකළ යුතු අතර, අවම වශයෙන් ගැඩවිලකුගේවත් රූපයක් නොකළ යුතු විය.[17] ද්වාරපාල රුවක් පවා අඹා දෙන ලෙස භික්ෂුව කිසිවෙකුටවත් නොකිය යුතු ය. කෙසේ වෙතත් ප්‍රසාද සංවේගය වඩවන ජාතක වස්තූන් ද, සුවිශේෂ දන් දීම් ආදී සිද්ධීන් ද, සිතුවම් ගත කිරීමට හා මූර්තිමත් කිරීමට අට්ඨකථාව අනුමත කරයි.

මුල් ම යුගයේ ස්නානය පිළිබඳ ව යම් යම් සීමා භික්ෂූන්ට තිබුණ ද කල්යත් ම යම් යම් අවශ්‍යතා නිසා ස්නානය අනුදන්නා ලදි. ස්නානය මෙන් ම ඒ සඳහා අවශ්‍ය මැටි වර්ග ද, වාෂ්පයෙන් නැතිනම් හුමාලය ස්නානය කර ස්වේද ගැන්වීම ද අනුදන්නා ලදි. කල්යත් ම භික්ෂූන්ට ස්වකීය ආරාමවල ම ස්නානය සඳහා ගොඩනැගිලි නිර්මාණය විය.

ජන්තාඝරයට නිරතුරුව ම සිසිල් දිය අවශ්‍ය විය. ඒ නිසා එයට අවශ්‍ය ජලය ලබා ගැනීම සඳහා ළිඳක් (උදපාන) බුදුන්වහන්සේ අනුදැන වදාළ සේක. කල්යත් ම ළිඳ වටා නවීන අංග එක් වූ අතර ශීතයෙන් හා උෂ්ණයෙන් පීඩිත භික්ෂූන්ගේ අවශ්‍යතා සපුරාලනු වස් (උදපාන සාලාවක්) හෙවත් ළිං හලක් ද දී විය. එයත් පෙරකී පරිදි ම අලංකාර ලෙසත්, පිරිසුදුවත් තබා ගැනීම සඳහා නොයෙකුත් වාස්තුවිද්‍යාත්මක අලංකරණ පසු කාලයක දී ඒ වටා එක් විය.

භික්ෂූන් කල්යත් ම නොයෙක් ස්ථානවල ජලය තබා ගෙන ස්නානය කිරීම නිසා ආරාම භූමිය දූෂිත විය. එය දැනගත් බුදුන්වහන්සේ ස්නානය සඳහා භික්ෂූන්ට දියවළක් (චන්දනික) අනුදත් සේක. මේ වළ වටින් ආවරණය නොවූ නිසා භික්ෂූන්ට ස්නානය අපහසු වූ බැවින් ගඩොළු, ලී සහ ගල් පවුරුවලින් ආවරණය කර ගැනීමටත්, නාන වළ මඩ වීම නිසා පූර්වෝක්ත ද්‍රව්‍ය ම අතුරා ගැනීමටත් අනුදැන වදාළ අතර, අපවිත්‍ර ජලය එක්තැන ම එකතු වීම නිසා ජලය බැස යාම පිණිස සොරොව්වක් ද (උදක නිද්ධමන) අනුදත් සේක.

භික්ෂූන්ට ජලස්නානය කිරීම පිණිස පොකුණක් කරවා දීමට උපාසකයකුට අවශ්‍ය විය. ඒ බව බුදුන් වහන්සේට දැන්වූ කල්හි උන්වහන්සේ

එය අනුමත කළ සේක. පොකුණ ද වඩා සුස්ථිර ලෙස පවුරු යොදු සොපාණ පන්ති හා අත්වැල් ද කරවා අපවිත්‍ර ජලය බැස යාම පිණිස උදක නිද්ධමනයක් ද අනුදුන් සේක.

පාළි අටුවා ග්‍රන්ථවල උපට්ඨානසාලා, ආසන සාලා, භෝජනසාලා සහ භත්තසාලා යනුවෙන් හැඳින්වෙන ගොඩනැගිලි විශේෂය භික්ෂූන්ට ආහාර කෘත්‍යය කිරීම සඳහා නිර්මාණය වූ බව පෙනේ. තව ද මේ ගෘහය ආගන්තුක භික්ෂූන්ට සත්කාර කිරීමටත්, වත් පිළිවෙත් පූරණය කිරීම ටත්, සංඝ නවකයනට උපස්තම්භක වන අතර, ලක්දිව අනුරාධපුර යුගයේ දී **මහාපාලි දන ශාලා** නමින් හැඳින්වූ දන ශාලාව ද මේ ගණයේ ම එකක් වූ බව පෙනේ.

''උපට්ඨානසාලා'' නිර්මාණයට හේතු වූයේ භික්ෂූන් එළිමහනෙහි දනය වළඳන කල්හි සීත යෙන් ද උෂ්ණයෙන් ද වෙහෙසෙන බැවින් භික්ෂූන් මේ පුවත බුදුන් වහන්සේට දන්වීමයි. එකල්හි උන්වහන්සේ භික්ෂූන් උදෙසා උපස්ථාන ශාලාවක් හෙවත් දන ශාලාවක් අනුදන වදළ සේක. පූර් වෝක්ත පරිදි සංඝාරාමයක නවීන අංග මෙන් මෙහි ද නවාංග එකතු කර ගැනීමට අනුදන වදළ බව පෙනේ.

භික්ෂූන්ගේ පානීය පරිභෝගය සඳහා තිබූ පැන් ආවරණ ව පැවති හෙයින් සූර්ය තාපයෙන් කැක රීම හා රත්වීම ඇති විය. ඒ නිසා පැන් ආවරණය වන පරිදි පැන්හලක් මෙන් ම පැන් තබන මඩුවක් ද සාදු ගැනීමට අවසර දුන් බව පෙනේ.

ආරාම භූමියේ නොයෙක් තැන්වල භික්ෂූන් මූත්‍රා කිරීමටත් අසූචි කිරීමටත් පටන් ගත් කල්හි ආරාම භූමිය ක්‍රමයෙන් අපිරිසුදු විය. එක් තැනක එකී කෘත්‍යය කිරීමට වදළ කල්හි දුගඳ බෙහෙවින් පැතිර ගියේය. එ නිසා බුදුන්වහන්සේ ''පස්සාව කුටී'' කෙසකිළිය හා ''වච්චකුටී'' වැසිකිළියත්, එයට අවශ්‍ය උපාංගත්, එය ගොඩනගා සකසා ගත යුතු පිළිවෙළත්, අලංකාර කර ගත යුතු අයුරුත්, පා තැබීමට පාදුකා සකසා ගත යුතු අයුරුත් වදළ සේක. වච්චකුටියත් මෙලෙස ම සකසා ගත යුතු වූ අතර ඒ සඳහා ආවරණයක් අත්වැලක් සහ ගඩො ළින් හෝ ගලින් දූවයෙන් උස් කර ගත යුතු බවත් වදළ බව පෙනේ. වැසිකිළි කෘත්‍යයෙන් පසු ව සිදු කෙරෙන උදක කෘත්‍යය සඳහා ද එක් පසක වෙන ම පුවරුවක් සකසා ගත යුතු විය. එය ආව මන පාදුකාව නම් වෙයි. කල්යත් ම එය ද කුටී යක තත්වයට ප ත් වී ආවමන කුටිය යනුවෙන් හැඳින්විණි. කැසිකිළියත්, වැසිකිළියත්, ආවමන කුටියත් එක ම ගොඩනැගිල්ලක පිහිටීම පුරාණ ආරාමවල බහුල ව දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි.

බුදුන්වහන්සේ ගිලන් භික්ෂූන්ට උපස්ථාන කිරීමෙන් නොනැවතුණු අතර ඒ ඒ රෝගී භික්ෂූ වට හිතකර පථ්‍යාපථ්‍ය ආහාර මෙන්ම ඖෂධ වර්ග සහ පංචකර්ම චිකිත්සා ද නියම කළ බව මහාවග්ගපාළි භෙසජ්ජඛන්ධකයෙන් පෙනේ. එහෙත් ගිලන් භික්ෂූනට නැවතී සිටීමට සුදුසු ගිලන්හලක් නිර්මාණය කරවූ බවට සාධක නොමැත. මක් නිසාද ඒ ඒ ආරාම තුළ ම ගිලන් භික්ෂූන්ට විවේකයෙන් කාලය ගත කිරීමට හැකි නිසා එසේ නොවූවා විය හැකි ය. ලක්දිව අනුරාධ පුර යුගයේ තිබූ රෝහල් රැසක නටබුන් මෙන් ම ඒවායේ ගිල්වීම ප්‍රතිකාරය කළ (අවගාහ ස්වෙදය) බෙහෙත් ඔරු කිහිපයක් ආරාම සංකීර්ණ වලින් හමු ව ඇත. එලෙස ගිල්වා ස්වේද ගැන් වීමේ ක්‍රමය බුදුන්වහන්සේ අනුදන වදළ බවට සාධක මහාවග්ගපාළියෙන් හමුවේ.

> ''අනුජානාමි භික්ඛවෙ භඩෙගාදකන්ති තක්ඛ මනියො හොති. භගවතො එතමත්ථං ආරො වෙසුං අනුජානාමි භික්ඛවෙ උදකකොට්ඨ කන්ති.''

මහණෙනි ස්වෙද ගැන්වීමට කොළ තැම්බූ දිය අනුදනිමි. පහසු නොවෙයි භාග්‍යවතුන් වහන් සේට දන්වූ සේක. උන්වහන්සේ මහණෙනි දිය කොටුවක් අනුදනිමි යි වදළ සේක.

''උදකකොට්ඨක'' යන්නට අටුවා කරන බුද්ධඝොෂ හිමියෝ,

> ''උදකකොට්ඨකන්ති උදකකොට්ඨකෙ චාටිංවා දොණිවා උණ්හොදකස්ස පූරෙත්වා තත්ථ පවිසිත්වා සෙද කම්මකරණං අනුජානාමිති අත්ථො.''

දිය කොටුවෙහි සැළියක හෝ දෝණියක (ඔරුවක) හෝ උණුසුම් ජලය පුරවා එයට පිවිස ස්වෙද කර්ම කිරීම අනුදත්තේ යයි සඳහන් කළහ. මේ නිසා ආරෝග්‍ය ශාලා සකසා ඒවායේ බෙහෙත් ඔරු තබා ඩහා නැංවීමේ සම්ප්‍රදය ලක්දිව ප්‍රචලිත ව පැවති බවට ප්‍රබල සාධකයක් ලෙස සමන්ත පාසාදිකා අටුවා පාඨය සඳහන් කළ හැකි ය.[19]

භාරතීය ආයුර්වේද ක්‍රමය අනුව ජීවක වෛද්‍ය වරයාගේ නිර්දේශ මත අනුමත කරන ලද්දකි 'ජන්තාඝරය'. බුදුන් වහන්සේ ජන්තාඝර ප්‍රවේශය සහ වාෂ්ප ස්නානය ස්ථූල වූ භික්ෂූන්ගේ රෝග ආබාධ නැති කරනු වස් අනුදන වදළහ. එදින ම සක්මන් කිරීම ද භික්ෂුවට හිතකර ලෙසට ප්‍රඥප්ති යක් ජීවකගේ අනුදනීමෙන් අනුමත විය.

සක්මන් කිරීම අනුමත කළ කල්හි භික්ෂුව විෂම භූමියෙහි සක්මන් කරීමෙන් පීඩාවට ලක්විය. මේ බව දනගත් බුදුන්වහන්සේ සක්මන් මළුව

සමතලා බිමක් කර ගන්නා ලෙසට අනුදන වදළ සේක. සමතලා බිමක් වුව ද, පහත් භූමියක් වූ නිසා දිය වැදගත්තෙන් ජලයෙන් යටවීම නිසා කල්යත් ම උස වේදිකාවක් කොට ගඩොළුමය, පාෂාණමය බැම්ම ද දරුමය බැම්මක් ද අනුදන වදළේය. එළිමහනෙහි සක්මන් කිරීම නිසා භික්ෂූන්ට ශීත හා උෂ්ණ යනාදියෙන් අධික ලෙස පීඩා විඳින්නට සිදු විය. ඒ බව දනගත් බුදුන් වහන්සේ සක්මන් හලක් අනුදන වදළේය. පරිසරයට අනුගත ව නවාංග එක් කර ගනිමින් සක්මන් හල නවීකරණය කර ගැනීමට භික්ෂූන්ට කල්යත් ම බුද්ධ නිර්දේශය මත හැකි විය.

ජීවක වෛද්‍යවරයාගේ අනුදැනීම මත ස්ථූල භික්ෂූන්ගේ ශරීර සෞඛ්‍යය සම තත්වයක පවත්වා ගැනීම සඳහා ''ජන්තාඝරය'' බුදුන් වහන්සේ අනු දන වදළ සේක. කල්යත් ම ''ජන්තාඝරය'' වටා ද නොයෙකුත් විනය රීති සහ නවීන වාස්තුවිද්‍යාත්මක අංග එක් කර ගැනීමට භික්ෂූන්ට සිදු විය. ''ජන්තාඝරය'' සැලැස්ම පිළිබඳ ව අදහස් දක්වන රිස් ඩේවිස් ඉදිරිපස කුටියකින් ද උෂ්ණ කාමරයකින් ද ජල ස්නානය සඳහා පොකුණකින් ද ජන්තාඝරය සමලංකෘත වූ අතර ජන්තාඝර මධ්‍යයෙහි වූ උඳුන වටා පියකාවක් ද (ඇසුන් හෝ පිල්) පනවා තිබූ බව පෙන්වා දෙයි.[20]

ජන්තාඝරයේ කාර්යය පිළිබඳ ව චූල්ලවග්ග පාළියේ මැනවින් පහදා දී ඇති හෙයින් ඒ පිළිබඳ ව ඇතැම් උගතුන්ගේ අපැහැදිලි නිගමන ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට එය ම ප්‍රමාණවත් වේ.[21] මේ අනුව ජන්තාඝරය තුළ දී සිදු වන්නේ දර ගොඩ ගසා පුළුස්සා පසු ව දර අඟුරු බවට පත් වූ පසු ඒ වටා හිඳ ගෙන උණුසුම සහ එහි වාෂ්පය සිරුරට තදින් දනෙන සේ සිටිය යුතු වීමයි. එවිට ශරීරයේ පවත්නා දැඩි බව සැහැල්ලු වී සහනදයී පැවැත්මක් සිරුරට ලැබීම ස්වාභාවික ය. මේ කාර්යය වඩාත් හොඳින් දිනෙක ඡබ්බග්ගිය භික්ෂූන්ගේ ක්‍රියාවක් තහනම් කරනේ බුදුන් වහන්සේ වදළ විනය නීතියකින් හෙළි වේ. එම භික්ෂූහු වරෙක ජන්තාඝරයෙහි විශාල වශයෙන් දර පුරවා ගිනි තබා භික්ෂූන්වහන්සේ ඇතුළත සිටිය දී ම දොරවූ වසා එළියට වී සිටියහ. ප්‍රමාණාතික්‍රාන්ත උෂ්ණය දරා සිටිය නොහැකි වූ භික්ෂූහු ක්ලාන්තයට පත් වී ඇද වැටෙන්නට වූහ. එය දත් බුදුන්වහන්සේ විනය ප්‍රඥප්තියක් මගින් එම ක්‍රියාව තහනම් කළ සේක.

මේ අනුව වඩාත් අවධාරණයෙන් බැලුවහොත් ශරීරයේ සෞඛ්‍ය සමබර ව පවත්වා ගෙන යාම සඳහා වාෂ්පයෙන් ස්වෙද ගන්වා කර ගත යුතු වෛද්‍ය ප්‍රතිකාර ක්‍රමයක් අප හමුවේ ප්‍රතීයමාන වේ. කල්යත් ම වාෂ්පිස්නානයට බට භික්ෂුවගේ ස්වෙදමෝචනය නිසා ඩහ ඇති විය. එවිට සිසිල් ජලයෙන් තෙමීමත් පානය කිරීමට ජලයත් උන් වහන්සේ අනුදත් සේක. අධික ගිනි රශ්මිය වළක්වාලනු වස් මුහුණේ මත්තිකාමය ආලේපයක් ද අනුදත් අතර මැටි තබා ගැනීමට ඔරුවකුත්, මැටි සුවඳ කැවීමත් අනුදත් බව පෙනේ. මැටි අඹරා ගැනීම සඳහා ලක්දිව උණුවතුර නාන ගෙවල් අසළ තබා ඇති ඇඹරුම් ගල්වලින් ද මෙ බව හෙළි ව ඇත. බුදුන්වහන්සේ වරෙක බෙහෙත් ද්‍රව්‍ය සකසා ගැනීම සඳහා බෙහෙත් ගල් ද අනුදත් සේක.[22]

භාරතීය ආයුර්වේද සාහිත්‍යය අනුව විමසා බලන විට ජන්තාඝරය හා සමාන වන ස්වෙද මොචන ක්‍රමයක් ''ජෙන්තාක ගෘහ'' ප්‍රවේශ යනුවෙන් චරක සංහිතාවෙන් හෙළි වේ.[23] චරක සංහිතාවේ ස්වෙද විධි අධ්‍යායයේ සඳහන්වන පරිම ජන්තාඝරයත් ''ජෙන්තාකගෘහයත්'' එකක් ම ලෙස හඳුනා ගත හැකි බව පෙනේ.

චරක සංහිතාවට අනුව ජෙන්තාකගෘහ නිර්මාණයත් ජෙන්තාකගෘහ ප්‍රවේශයත් මෙසේ හඳුන ගත හැකි ය.

මෙම ස්වෙදය කරනු කැමැත්තේ පළමු ව ඊට යෝග්‍ය ස්ථානය පරීක්ෂා කළ යුතු ය. ස්වෙදය යෙදිය යුතු පුද්ගලයාගේ ගමට නැගෙනහිරින් හෝ උතුරින් පිහිටි ශස්‍ය ආදියෙන් ශෝභාසම්පන්න වූ දහයියා, අඟුරු කැට කැබිලිති ආදියෙන් තොර වූ කළු හෝ රන්වන් මැටි පසින් යුක්ත ප්‍රශස්ත ප්‍රදේශයක ගං, හෝ පොකුණු ආදී යම් කිසි ජලාශයෙක දකුණුදිග හො අවරදිග තීරයෙක තීර්ථස්ථානයක් සමීපයෙහි එම ජලාශයට සත් රියනක් හෝ අට රියනක් ඈතින් වූ සමතලා බිමෙක තීර්ථස්ථානය අභිමුඛයෙහි උතුරු දෙසට හෝ පෙරදිගට දොර ඇති ගෝලාකාර වූ කූටාගාරයක් (කුටියක් හෝ ගෙයක්) නිර්මාණය කළ යුතු ය.

පූර්වෝක්ත කුටිය උසින් හා පළලින් සොළොස් රියන් විය යුතු අතර, මෙකී වටකුරු වූ ගෘහයේ භිත්ති සුන්දරත්වය ඇති වන පරිද්දෙන් මැටි ආලේප කොට, බොහෝ කාවාට ද තැබිය යුතුය. ගෙය මැද භිත්තියට පෙරදිග කොණක භිත්තියට සමීප වන පරිදි රියනක් පමණ උස හා පළල ඇති පිණ්ඩිකාවක් පිලක් හෝ වේදිකා) මැටියෙන් ම සාද ගත යුතු ය. එකී පිණ්ඩිකාව දොරටුව පමණක් හැර හාත්පසින් ම සාද ගතයුතු ය.

ගෘහයේ හරි මැද සතර රියන් දිගු පුළුල් ඇති පුරුෂයකු පමණ උස් වූ කන්දුවක ආකාර ඇති එනම් කුඹලාගේ පොරණුව හා සමාන කුඩා කුඩා බොහෝ සිදුරුවලින් යුක්ත වූ ස්තම්භයක් සැදිය

යුතු අතර, එයට අඟුරු දැමීම සඳහා විවරයක් ද තැබිය යුතුය. එයත් මැටියෙන් ම කළ යුතු ය. එහි මුදුන් විවරය වැසීමටත් මැටියෙන් ම වියනක් ද කළ යුතුය.

අනතුරුව ජෙන්තාකගෘහ ප්‍රවේශ වන රෝගියාගේ තුන්දෝෂයට අනුගත ව වැළඳී ඇති රෝගයක් නම් එනම් වාතයට, සෙම්ට, සහ පිතට සුදුසු වන පරිදි වාතහර හෝ කඵහර හෝ පිත්තහර දුව වර්ගයකින් එකී කොෂ්ඨ ස්තම්භය පුරවා ගිනි දල්වා ගත යුතු ය.[24] එසේ ගිනි දල්වා දර මනා ලෙස දැවී, දුම් රහිත වී මුළු ගෙය ම ගිනි ලෙසින් රත් වී තැවී ස්වේදනයට යෝග්‍ය ප්‍රමාණ උණුසුමින් යුක්ත වූ විට වාතහර තෙලක් රෝගියාගේ සිරුරේ අභ්‍යංගය කරවා රෙදි පොරවා ගෙතුළට යවා මෙසේ උපදෙස් දිය යුතු ය.

හිතවත යහපත හා ආරෝග්‍ය සඳහා මෙම ගෙට පිවිස පිණ්ඩිකාවට නැඟ, තමන්ට සැපවත් යයි හැඟෙන පැත්තකට මුහුණ දී නිද ගනු මැනව, ඩහදියෙන් හෝ මූර්ච්ජාවෙන් කොතරම් පීඩා වුවත් පණ ඇති තෙක් පිණ්ඩිකාවෙන් බැහැර නොයා යුතු ය. පිණ්ඩිකාව හැර දොර දෙසට පැමිණියහොත් ඩහදිය දැම හා මූර්ච්ඡාව යන දෙකින් ම එකෙණෙහි මිය යන හෙයිනි. මෙසේ කිසිසේත් නුඹ විසින් පිණ්ඩිකාව අත් නොහැරිය යුතු ය.

දෝෂ, ධාතු, මල ශ්‍රොතසුන්ගේ ක්ලේදක්ෂරණය පහවූයේ ය. ඩහදිය සෙවල බව වැගිරී ගියේය. ශාරීරික ශ්‍රෝතස් සමූහයාගේ බැඳීම් බව දුරු වූයේය. සිරුර සැහැල්ලු වූයේය. එසේ ම සිරුරේ බැඳීම් බව, තද බව, ස්පර්ශඥාන රහිත බව, වේදනා බර බව යන සියල්ල පහ වූයේය යන විසින් මෙම සියල්ල මෙසේ සිදු වූ බව දැනගත් කල්හි, පිණ්ඩිකාව අත්හැර දොරටුව දෙසට පැමිණෙන්නේය. එනමුත් දොර දෙසට ආ කෙණෙහි ම ඇස් පිනවීම සඳහා ඇසට සිසිල් දිය නොහෙළන්නේය. මොහොතක් විශ්‍රාම ගෙන තැවීමෙන් වූ ක්ලාන්තය පහවූ කල්හි මඳ උණුසුම් දියෙන් විධිසේ ස්නානය කොට ආහාර ගත යුතු බව චරක සංහිතාව අනුදැන ඇත.

චරක සංහිතාවට අනුව ගෝලාකාර ස්වරූපයක් ගත යුතු ''ජන්තාඝරය'' විනයට අනුව සතරැස් ගෘහයක් ලෙස භාවිත වූ බවට ''ජන්තාඝර සාලා'' යන්නෙන් වාච්‍ය වේ. එනමුත් පන්තාඝර නිර්මාණයත් බොහෝ දුරට ජන්තාකගෘහ හා සාමාන්‍යයක් පෙන්වයි. කෙසේ වුවත් වාෂ්පිකරණය සඳහා නිර්මාණය වූ මෙම ගොඩනැගිලි විශේෂය ලක්දිව දී හුදු උණුදිය ස්නානය සඳහා ම පමණක් භාවිත වූ නිසා අග්ගිසාලාවක් ජන්තාඝරයත් යන්න දෙකක් ලෙස නොව එකක් ලෙසට ම භාවිත වූ බව පෙනේ. අභිධානප්පදීපිකාවට අනුව අග්ගිසාලාවත් ජන්තාඝරයත් දෙකක් නොව එකකි.[25]

ශීත රටවලට සහ සෘතු විපර්යාසවල දී විශේෂයෙන් ම හේමන්ත වැනි සෘතුවල දී චරකසංහිතාව ද උණුසුම් ව පැවැත්ම සඳහා අව්ව තැපීම, ජෙන්තාක ස්වේදය, ගිනිගත් අඟුරුවලින් උණුසුම් කළ බිම් ගෙවල්වල හෝ සතර දිහින් කාමරවලින් වට කළ මැද කුටියක වාසය කිරීම අනුදැන ඇත. විමතිවිනෝදනී විනය ටීකාව ද ජන්තාඝරය ශීතලාධික රටවල ශීත සමනය සඳහා භාවිත ගෘහ විශේෂයක් ලෙස හඳුන්වාදීමෙන් ද පෙනී යනුයේ ජන්තාඝර කාර්යය ලක්දිව ඒ අයුරින් ම සිදු නොවී හුදු උණුදිය ස්නානය සඳහා ම භාවිත වූ ගොඩනැගිල්ලක් බවට පත් වූ සෙයකි.[26]

විනය පිටකාගත තොරතුරු විමසා බැලීමෙන් පෙනී යනුයේ බුදුන් වහන්සේ වෙනස් වන සෘතු විපර්යාසයට මෙන්ම පාරිසරික රටාවට ද අනුගත වන පරිදි භික්ෂු ආරාම සහ ඒවායේ වාස්තු විද්‍යාත්මක අංග ලක්ෂණ අනුදැන වදාළ සෙයකි. එමෙන් ම ඒ වටා විනය නීති රීති මාලාවක් ද කල්යත් ම වර්ධනය විය. එම නිසා භාරතයේ පහළ වූ ශ්‍රේෂ්ඨතම වාස්තුවිද්‍යාඥයා ලෙස බුදුන් වහන්සේ හඳුන්වා දීම අතිශයෝක්තියක් නොවනු ඇත.

---

1. ලක්දිව පූර්ව ඓතිහාසික යුග පිළිබඳ ව ගවේෂණයට ලක්වූ බටදොඹ ලෙන, බෙල්ලන් බැඳිපැලැස්ස, පාහියන්හල සහ තවත් මෙවැනි ම ස්ථාන මෙයට නිදසුන් වේ.

2. මහාවග්ගපාළි, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථ මාලා, 1987, රජයේ මුද්‍රණාලය, 80 පිටුව.

3. චූල්ලවග්ගපාළි, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථ මාලා, 1983, රජයේ මුද්‍රණාලය, 128 පිටුව.

4. – එම – 'අනුජානාමි භික්ඛවෙ පඤ්ච ලෙනානි විහාරං අඩ්ඪයොගං පාසාදං හම්මියං ගුහාති''

5. – එම – 130 පිටුව.

6. පපඤ්චසූදනීනාම මජ්ඣිම නිකායට්ඨකථාව II භාගය, හේවාවිතාරණ මුද්‍රණය, 1947, 233 පිට

7. චුල්ලවග්ගපාළි, — එම — 168 පිටුව.

8. මහාවංසො, පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත ස්ථවිර, 1959, ගුණසේන සහ සමාගම, 15 වැනි පරිච්ඡේදය, 23–38 ගාථා.

9. H. T. Basnayaka 'Early Bubdhist Monasteries', SAMSKRTI, Cultural Quarterly, 1983, Vol. No. 3, P. 51, 59.

10. විසුද්ධිමග්ග, — එම — 91 පිටුව.

11. සමන්තපාසාදිකා, සයිමන් හේවාවිතාරණ මුද්‍රණය, 1985, නව මුද්‍රණය, කොළඹ, 205 පිට

12. සමන්තපාසාදිකා — එම — 907–908 පිටු.

13. විභංගට්ඨකථාව, සයිමන් හේවාවිතාරණ මුද්‍රණය, 333 පිටුව.

14. පරමත්ථමඤ්ජුසානාම විසුධිමග්ග ටීකා, ප්‍රථම භාගය, මොරොන්තුඩුවේ ධම්මානන්ද නාහිමි, මහාබොධි මුද්‍රණාලය, 1928, 45 පිටුව

15. චුල්ලවග්ගපාළි — එම — මෙතැන් සිට සේනාසනක්ඛන්ධකය ආශ්‍රිත බව සලකන්න 128–237 පිටු.

16. විසුද්ධිමග්ග — එම — 100, 101 පිටු.

17. සමන්තපාසාදිකා— එම — 900 පිටුව.

18. මහවග්ගපාළි, — එම — 532 පිටුව

19. සමන්තපාසාදිකා — එම — 811 පිටුව. ආයුර්වේද සමීක්ෂා 1986, 280,288 පිටු බලන්න

20. රිස් ඩේවිස්, බෞද්ධ භාරතය, උදම්මිට ධම්මජෝති හිමි අනුවාදය, 1856, කොළඹ 53 පිටුව.

21. චන්ද්‍ර වික්‍රම ගමගේ, 'ජන්තාඝරය සහ එහි කාර්යය ආයුර්වේද සමීක්ෂාව, දේශිය වෛද්‍ය අමාත්‍යාංශ ප්‍රකාශය, 186–190 පිටු බලන්න.

22. මහාවග්ගපාළි — එම — 524 පිටුව.

23. චරකසංහිතාව, ආර්. බුද්ධදාස අනුවාදය, 1960 රජයේ මුද්‍රණාලය, 91–92 පිටු.

24. — එම — 89 පිටුව.

25. අභිධානප්පදීපිකා, මොරගල්ලේ සිරි ඤාණොභාසතිස්ස හිමි, 1960, ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, 62 පිටුව, 214, 'ජන්තාඝරං ත්ව ග්ගිසාලා'.

26. විමතිවිනෝදනී නාම සමන්තපාසාදිකා විනය ට්ඨකථාය ටීකා, බෙරතුඩුවේ ධම්මාධාර තිස්ස හිමි, ලක්ෂමන් මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1935, 369 පිටුව. චරකසංහිතා — එම — 36 පිටුව.

මොටාගෙදර වනිගරත්නගේ චිත්‍රවල කලාත්මක ලක්ෂණ

බණ්ඩාර හේරත්

බොහෝ චිත්‍ර ශිල්පීහු ප්‍රබුද්ධ රසිකයෝ නො වෙති. බොහෝ අය එක්කෝ වෘත්තියක් වශයෙන් කරති. නැත් නම් මුදල් උපයීමේ මාධ්‍ය යක් වශයෙන් පවත්වා ගෙන යති. මොවුන් අතර ප්‍රතිභාව සහජයෙන් උරුම කරගත් ශිල්පීහු ද වෙති. එයිනුත් චිත්‍ර, මූර්ති, කැටයම් ආදි වූ නොයෙකුත් ක්ෂේත්‍රවල හසල දැනුමක් එක් වී ඇත්තෝ විරලය හ. එහෙත් මොටාගෙදර වනිගරත්න නම් ප්‍රබුද්ධ කලාකරුවා ඒ දුර්ලභ වූ ගුණාංගවලින් පරිපූර්ණ වූවෙකි.

පාසල් අධ්‍යාපන කටයුතුවලට වඩා චිත්‍ර ශිල්පය පිළිබඳ සිය ඇල්ම වැඩි වීම හේතුවෙන් රජයේ ලලිතකලා ආයතනයට බැඳී චිත්‍රශිල්පය හැදෑරීමට ඔහුට අවස්ථාව උදා විය. තරුණ වියට එළඹෙත් ම චිත්‍රශිල්පයේ සැලකිය යුතු තැනකට පැමිණීමේ භාග්‍යය හිමි විය. වයස අවුරුදු 19 වන විට ම විදේශවල චිත්‍ර ප්‍රදර්ශන ගණනාවක් පැවැත්වීමේ වාසනාව ඔහු සතු විය. 1957 දී සෝවියට් රුසියාවට ගොස් මොස්කව් නුවර තරුණ උළෙල නිමිත්තෙන් මාසයකට අධික කාලයක් තිස්සේ චිත්‍රප්‍රදර්ශනයක් පැවැත්වී ය. මෙ හැර කොරියාව, නැගෙනහිර හා බටහිර ජර්මනිය ඔස්ට්‍රේලියාව, ප්‍රංශය, කැනඩාව, වැනි පෙරදිග හා අපරදිග රටවල චිත්‍රප්‍රදර්ශන ගණනාවක් ම පවත්වා ශ්‍රී ලංකාවට ජගත් කීර්තියක් අත් කර දීමට ද මෙ පුංචි මිනිසා සමත් වීම ජාතියේ වාසනාවකි.

චිත්‍ර, මූර්ති, ලී කැටයම් වැනි ශිල්ප පමණක් නො ව, වේදිකා සැරසිලි, ඇඳුම් නිර්මාණය, නළු නිළි වෙස් ගැන්වීම, වැනි විවිධ ක්ෂේත්‍ර ඔස්සේ සිය දක්ෂතාව මෙහෙය වීමට ඔහුට අවකාශ ලැබී ඇති බව පෙනේ. එහෙත් බොහෝ දෙනා වනිගරත්න නම් කලා කරුවා දන්නේ චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වශයෙන් ම පමණි.

මොටාගෙදර ගේ චිත්‍ර දෙස සුපරීක්ෂාකාරී ව බැලීමේ දී පෙනෙන වැදගත් කරුණක් වන්නේ ඔහු චිත්‍රයට ඇතුළත් කොට ඇති ගැමි දිවියේ සුන්දරත්වය යි. ගැමියාගේ අව්‍යාජ සෞන්දර්යය විග්‍රහණය කිරීම මෙ චිත්‍රවලින් කැපී පෙනේ. මිනිස් දිවියේ යථාර්ථය ඔහු අතින් විග්‍රහ වූයේ ඒ සුන්දරත්වය තුළිනි. අනන්‍යතාව පිළිබඳ ව ඉඟියක් ද ඒවායින් මතු වේ. අප අවට ඇති සියලු දේ සිය තෙළි තුඩින් ප්‍රතිනිර්මාණය වී නො මැති බව කිව හැකි ය. ඇළ ළඟ, දොළ ළඟ පමණක් නොව ඉතා දිළිඳු ගැමියා තුළ පවතින අවිහිංසකත්වය ඔහුගේ බොහෝ නිර්මාණවල්ට විෂය වී තිබේ. ජීවිතය පිළිබඳ කිසියම් සැබෑ සත්‍යයක් මෙවා මගින් වටහා ගත හැකි ය. හුදෙක් ඇස පිනවීම පමණක් වනිගරත්නයන් අපේක්ෂා නො කරයි. ඔහු රුචි කරන්නේ මසැස මගින් මනස පුබුදුවා ලීමට ය.

ගැමි දිවියේ කලාත්මක රිද්මය වර්ණාවලියක් මගින් ජනිත කිරීම, සටහන් කිරීම පහසු කාර්ය යක් නො වේ. එහෙත් ගමේ උපන් ගමේ අව්‍යාජ කලාකරුවා උත්සාහගන්නේ ඒ රිද්මය මනසේ සටහන් කිරීමට ය.

ඔහු සොබා දහමේ අරුම පුදුම නම් වූ චිත්‍ර යෙන් පෙන්වන ගැඹුරු දර්ශනය ජීවිතය පිළිබඳ නිවැරදි මග පෙන්වීමකි. ඉතා සරල සංකල්පයන් සේ මතුපිටින් පෙනුණ ද ඒ තුළ දැකිය හැක්කේ ජීවිතයේ ඉතා සංකීර්ණ පසුබිම ය. පුහුදුන් මිනිස් සිතේ හටගන්නා දහසකුත් එකක් වූ මනෝභාව මෙ චිත්‍රයෙන් ධ්වනිත කෙරෙයි. එ මගින් පැහැදිලි නිරවුල් අදහස් සමුදයක් ප්‍රකාශ කෙරෙන්නේ පැතලි වර්ණ ආලේපනක්‍රමය යොදා ගැනීම නිසා ය. ඔහු සිතන පරිදි යම් ගැඹුරු අදහසක් උගතාටත්, නූගතාටත්, ගැමියාටත්, නාගරිකයාටත්, එකසේ රස විඳිය හැකිවන අයුරින් සිතුවමට නැගිය යුතු වන්නේ ලිහිල්ව ය, සරල ව ය. එහෙත්, ජාතික ස්වරූපය නො මරා ය.

බුදු සිරිතේ බොහෝ අවස්ථා චිත්‍රයට නැඟීමට වනිගරත්නයන් උත්සාහ ගනී. විශේෂයෙන් දේවත්වය බැහැර කොට ථෙරවාද නිර්මල බෞද්ධ චින්තනය ඒවා තුළින් නිරූපණය වෙයි. සිදුහතුන්ගේ ශිල්ප දැක්වීම නම් වූ නිර්මාණය ද උසස් ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි ය. එය සිදුහත් තවුසා ද මනුෂ්‍යයෙකු බව පෙන්වා දීමට ගත් වෑයමක් සේ සැලකිය හැකි ය. ඒ හැර 'සිදුහත් විවාහය' නම් චිත්‍රය ද එවැනි ගැඹුරු චිත්ත විවරණ යක් කරන්නකි.

වනිගරත්නයන්ගේ චිත්‍ර අතර 'පටාචාරා කතාව' නම් වූ චිත්‍ර සමූහය අගනා නිමවුම් පෙළකි. චිත්‍ර ශෛලි කිපයක් ම අනුගමනය කරමින් එම කතාවේ විවිධ අවස්ථා නිරූපණය කොට ඇත. ඒ ඒ අවස්ථාවට උචිත පරිද්දෙන් වර්ණ, රේඛා හැඩතල, තෝරාගත්තා පමණක් නො ව උචිත චිත්‍ර ශෛලිය ද තෝරා ගෙන ඇත. එසේ තෝරා ගන්නා ලද්දේ අපේක්ෂිත අදහස් වඩාත් ගත කිරීමට ඉන් අනුබල ලැබෙන බැවිනි. චිත්‍රයක නො දැකිය හැකි ජංගම බව මේ චිත්‍ර සමූහය තුළ තිබේ.

ඔහුගේ චිත්‍රවල දැකිය හැකි තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් වන්නේ ඉතා අරපරිස්සමෙන් රේඛා යොදා ගැනීම යි. එසේ අවම රේඛා සමූහයක් යොදා ගැනීම චිත්‍රයේ ඇති රිද්මයානුකූල බව හා නිරවුල් කැපී පෙනීමට අපූරු රුකුලකි. 'මුව දඩයම' නම් වූ චිත්‍රයේ දැකිය හැක්කේ එලෙස අරපරිස්සමින් රේඛා හා වර්ණ යොදා ගැනීමට ඔහු දක්වා ඇති සාමර්ථ්‍යය යි.

වර්ණ සංයෝගයේ දී ද ඔහුට ම ආවේණික බවක් දැකිය හැකි වේ. වර්ණ තෝරා ගැනීමේදී ප්‍රධාන වශයෙන් අවධානය යොමුකොට ඇත්තේ තේමාව, ඖචිත්‍යය පිළිබඳ ව මිස හුදු අලංකරණය සම්බන්ධ ව නො වේ. එක් විටෙක පැතලි වර්ණ සංකලනයත් තවත් විටෙක සේදූ වර්ණ සංකලනයත් යොදා ගෙන ඇත.

අඳුර හා ආලෝකය දැක්වීමේ දීත් චිත්‍රයේ ත්‍රිමාණ බව ගැඹුර දැක්වීමේ දීත්, ඉතා උසස් වර්ණ සංයෝජනයක් ඉතා පහසුවෙන් යොදා ගෙන ඇත. බොහෝ බටහිර උසස් චිත්‍ර ශිල්පීන් යොදාගත් මේ ක්‍රමය ලාංකික චිත්‍ර කලාවේ මුලින් ම යොදා ගන්නා ලද්දේ මොටාගෙදර විසිනි.

දේශීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදාය මෙන් ම බටහිර ජනප්‍රිය නවීන චිත්‍රසම්ප්‍රදාය ද අනුගමනයෙන් නිමැවුණු චිත්‍ර ඔහුගේ නිර්මාණ අතර දැකිය හැකි ය. අභිනිෂ්ක්‍රමණය, දුෂ්කරක්‍රියාව, වැනි චිත්‍ර මෙසේ විවිධ ශෛලිවලට අනුව නිර්මාණය කොට ඇති බව පෙනේ.

වනිගරත්නගේ ඉතා කලාත්මක නිර්මාණයක් වශයෙන් සැලකිය හැකි යෙහෙළියෝ නම් චිත්‍රය උසස් වර්ණසංකලනය ද රිද්මයානුකූල ශෛලියක් ද අනුගමනය කොට ඇති එකකි. මාධ්‍ය කුමක් වුව ද තමා විග්‍රහ කරන ප්‍රස්තුතය වැදගත් වන බවට මේ චිත්‍රය කදිම නිදසුනකි. ඉතා ගැඹුරු මානසික විග්‍රහයක් මෙමගින් සිදු කිරීමට උත්සාහ ගෙන ඇති බව පෙනේ.

1956 දී නිර්මාණය කළ පිබිදීම නම් වූ නිර් මාණය ද ඔහුගේ චිත්‍ර කලාවේ උසස්බව පෙන් වන්නකි. එය නිමවා ඇත්තේ ඉන්දීය චිත්‍ර සම්ප්‍රදා යට අනුව ය.

මෙබඳු අසාමාන්‍ය කුසලතාසම්පන්න කලා කරුවෝ විරල වෙති.' යි පුන පුනා කිව යුතු නො වේ. සැබවින් ම සමාජයේත්, මිනිස් සිතේත් ඇති සංකීර්ණ බව කැන්වස් තලයක, ලී තලයක හෝ සිමෙන්ති බදාමයක් මත සටහන් කළ හැකි වත්මන් ඒ විරල වූ කලාකරුවන්ට ය.

තමා අනුගමනය කරන පිරිසක් බිහිකිරීමට ආශාවක් නැති කලා කරුවකු නිසා දෝ ස්වකීය සම්ප්‍රදාය දැඩි ව අනුගමනය කරන පරම්පරාවක් බිහිවී ඇති බවට සාධක නො පෙනේ. මෙවැනි සම්ප්‍රදායක් මිය යන්නට දීම අභාග්‍යයකි.

දෙවුන්දර දේවාලයේ ගල් උළුවස්ස

සිරිනිමල් ලක්දුසිංහ

ශ්‍රී ලංකාද්වීපයේ දකුණු කෙළවර වශයෙන් සැල කෙන දෙවුන්දර ආදි කාලයේ සිට ම වැදගත් පූජනීය ස්ථානයක් පිහිටා තිබුණි. **නිශ්ශංකමල්ල** රජතුමාගේ (1187–96) සෙල්ලිපිවල සඳහන් වන්නේ දෙවුන්දර එ රජ සමයටත් පෙර සිට පැවැත එන පුරාණ සිද්ධස්ථානයක් ලෙසිනි.[1] දෙවුන්දර යන නාමයේ පාලි රූපය මහාවංශයේ මුල් වතාවට සඳහන් වන්නේ **මහා විජයබාහු** රජතුමාගේ රාජ්‍ය කාලය සම්බන්ධ විස්තරයේදී ය.[2] එය ද විහාරයේ ප්‍රතිසංස්කරණ කටයුතු සම්බන්ධයෙනි. ඒ අනුව විහාරය විජයබාහු රජතුමාගේ කාලයටත් පෙර සිට පැවත ආ බව පෙනේ. දෙවුන්දරින් ම සොයා ගන්නා ලද ක්‍රි.ව. 8 වන සියවසට අයත් සෙල්ලිපියක එම ස්ථානයේ පිහිටා තිබූ **කිහිරැළි පිරිවන** නම් ආයතනයක් ගැන සඳහන්වේ[3] කිහිරැළි යන්න පාලි ඛදිරාළි යන වචනයට සමාන විය හැකි බව **පරණවිතාන** මහතාගේ අදහසයි.

රුහුණේ කුමාරයෙකු වූ **දප්පුල** විසින් ක්‍රි.ව. 7 සියවසේ දී ඛදිරාළි නම් විහාරයක් කරන ලද බව මහාවංශයේ සඳහන් වේ.[4] 15 වන සියවසේ දී ලියන ලද කාව්‍යයක් වූ **පැරකුම්බා සිරිතෙහි** මුහුදේ පාව ආ රත්සඳුන් ලී උපුල්වන් පිළිමයක් තැබීම සඳහා **දපුළුසෙන්** කුමාරයා විසින් දෙවුන්දර විහාරය කරණ ලද බව සඳහන් වෙයි. මේ අනුව දෙවුන්දර උපුල්වන් විහාරය දප්පුල කුමාරයාගේ කාලයේ කරණ ලද්දක් බව සැලකීම සාධාරණ ය. **උපල්වන්** යනු ලක්දිව සුරැකීමේ වගකීම පැවරී ඇති දෙවිවරුන් හතර දෙනාගෙන් කෙනෙකි. සෙසු ආරක්ෂක දෙවිවරු නම් **සුමන**, **විභීෂණ** හා **ස්කන්ධ** යන තිදෙනා ය. 14 වන සියවසේ ලියන ලද **මයූර සන්දේශයෙහි** දෙවුන්දර උපුල්වන් දෙවියන් හමුවේ පැවැත් වූ නැටුමක් වර්ණනා කිරීමට පද්‍ය දොළොසක් වෙන් වෙයි. 14 වන ශතවර්ෂයේ දී ලක්දිව ජනයා අතර උපුල්වන් දේවාලය මහත් ගරු සැලකිලි ලැබූ විහාරයක් බව මින් පැහැදිලි වෙයි.

ගල් උළුවස්ස අයත් වන්නේ දෙවුන්දර පූජා භූමියේ ඇති නව දේවාලයට ය. මෙය එහි දකුණු පසින් පිහිටි දොරටුවට යොදා ඇති උළුවස්ස ය. 13 වන හා 14 වන සියවස්වල ශ්‍රී ලංකාවේ පාලකයන් දෙවුන්දර පූජා භූමියේ අලුතින් ගොඩනැගිලි කිරීමටත්, පැරණි ගොඩනැගිලි ප්‍රතිසංස්කරණයටත්, ඉමහත් උනන්දුවක් දක් වූ බව පෙනෙයි. මේ උළුවස්ස සහිත ගොඩනැගිල්ල ද ඒ කාලයට අයත් එකක් විය යුතු ය.

අති පුරාණ කාලයේ සිට ම ශ්‍රී ලංකාවේ ජනයා උළුවස්ස ගොඩනැගිල්ලක ඉතා වැදගත් අංගයක් ලෙස සලකා ඇත. ගෙයක් සෑදීමේ දී උළුවහු පැනීම නොහොත් උළුවස්ස හරහා පළමු වරට පිය නැගීම ශුභමූර්තියකින් ම සිදු කිරීමේ චාරිත්‍රය මෙයට සාක්ෂියකි.

විහාර මන්දිරවල හා දේවාලයවල උළුවහු අවශේෂ ගොඩනැගිලිවල ඒවාටද වඩා විශේෂත්වය ගත් බව පෙනේ. එවැනි ආගමික ගොඩනැගිල්ලක ගර්භගෘහයේ විශේෂ ආසනයක තැන්පත් කරනු ලබන ප්‍රධාන ප්‍රතිමාව වට කොට පිහිටන රාමුවක් මෙන් උළුවස්ස ඉදිරි පසින් බලන කල පෙනිය යුතු ය.[5] හින්දු දේවාලවල නම් මේ උළුවස්සේ මුදුනෙහි ප්‍රධාන දෙව් ප්‍රතිමාවේ කුඩා ආකෘතියක් ද කැටයම් කරනු ලැබේ. ඒ හැරුණු විට උළුවස්සේ කැටයමින් නිරූපණය කෙරෙන විවිධ මෝස්තරවලින් කිසියම් සංකේතාත්මක අදහසක් ඉස්මතු කෙරෙයි. ප්‍රධාන දෙවිරුව බැතිමතාට මුණ ගැසෙන්නේ ඔහු උළුවස්ස හරහා ගමන් කිරීමේ දී ය. හින්දු ආගමික විශ්වාසය අනුව මෙහිදී සිදුවන්නේ බැතිමතා සංකේතාත්මකව දිව්‍යමය උත්පත්තියක් ලැබීමයි. මේ උළුවස්ස පැනීමෙන් පසු හින්දු ආගමික බැතිමතාට පරමාත්මය හා එක්වීමට හැකි ය.

බෞද්ධ ගෘහ නිර්මාණ සම්ප්‍රදාය තුළ ද උළුවස්සට වැදගත් තැනක් හිමි වූ බව නිසැක ය. සඳකඩ පහණ, දොරටුපාල රූප, කොරවක්ගල් හා සෝපාන පංති යන ගෘහ නිර්මාණාත්මක අංගයන්ගෙන් සැකැසුණු දොරටුව බෞද්ධ විහාරයන්හි විශේෂ සංකේතාත්මක අර්ථයකින් භාවිත කොට ඇති බව මහාචාර්ය සෙනරත් **පරණවිතාන** මහතා පෙන්වා දී ඇත.[6] සඳකඩ පහණ ඇතුළු

ඒ අංග හුදෙක් ආගමික ගොඩනැගිලි ඉදිරි පිට පමණක් යොදා තිබීමෙන් ඒවායේ ආගමික හා සංකේතාත්මක අදහසක් ගැබ්ව ඇති බව පෙනෙයි. ඒ අනුව උළුවස්ස ද බෞද්ධ විහාරවලත් හින්දු දේවාලවල මෙන් ම සංකේතාත්මක කාර්යයක් ඉටු කළ අංගයක් වූ බව සිතා ගැනීමට හැකි ය.

ධම්මපදට්ඨකථා, ධම්පියා අටුවාගැටපදය, සිබවළඳවිනිස, විනයවිනිශ්චය වැනි පුරාණ ග්‍රන්ථ යන්හි දොරබා ගැන සඳහන් වේ. ගල්ලෙන්වලට පවා උළුවහු යොදා තිබූ බව **සද්ධර්මරත්නාවලි** යෙහි සඳහන් වේ.

දෙවුන්දර දේවාලයේ ගල් උළුවස්ස උසින් අඩි 11 ක් ද පළලින් අඩි 8 අඟල් 5 ක් ද වූ විශාල එකකි. එය ලක්දිව පැරණි ගොඩනැගිලිවල උළුවහු අතර කැටයමින් බහුල වූ නිදර්ශනයක් වශයෙන් ප්‍රසිද්ධ ය.

මෙම උළුවස්ස මුදුනෝ මුහුණට මුහුණ ලා සිටින මකරුන් දෙදෙනෙකුගේ රූප දක්වෙයි. උන්ගේ අයාගත් මුඛවලින් දිව දෙකක් ඇදෙයි. එම දිව මැදින් පිටතට දිවෙන සිංහයින් පේළියකි. ඒ දෙපසින් පලාපෙති රටාවැල් දෙකකි. මකර සිරුරත් වලගත් වකදෙක රටාවලින් ගහන ව සැලැසුම් කොට ඇත. මකර මුඛවලින් ඇදෙන සිංහ පේළිය හා පලාපෙති රටාවැල් දෙක මත මිනිස් රූප හයක් වෙයි. මේ සියල්ල මධ්‍යයේ වඩාත් කැපී පෙනෙන ආකාරයකින් කිබිහි මුහුණක් ඇත. කිබිහි මුඛය තුළින් විත් දෙපසට බෙදී යන දිව දෙකකි. ඒ දිව දෙකත් මකර මුඛවලින් පෙරට ඇදෙන දිව දෙකත් එකක් ම වේ. කිබිහි මුඛයෙන් කෙළින් ම පහතට එල්ලෙන්නේ නෙලුම් මලකි. මුදුනෙහි කිබිහි මුහුණත් දෙපස මකර රූපත් සහිත මේ සැරසිල්ල මකර තොරණ යනුවෙන් හැඳින් වේ. එය ඉන්දියානු හා ලංකා කලා ශිල්පවල නිතර දක්නට ලැබෙන අංගයකි. මකරා සමුද්‍රයට අධිපති වූ **වරුණ** දෙවියන්ගේ වාහනය යි. ජීවිතයේ උත්පාදය හා සශ්‍රිකත්වය මකරා මඟින් මූර්තිමත් වේ. මකරා දේව වරප්‍රසාදයේ ද සංලක්ෂණයකි.

දෙපස කණු දෙකද උඩ හරස් කඩයද යන කොටස් තුන එකක් සේ සැලකිය හැකි වන පරිද්දෙන් ගලපන ලද කැටයම්වලින් අලංකාර කොට ඇත. මින් එක් එක් උළුවහු කණුවක පාමුල කණුවේ බර උසුලා සිටිනාක් මෙන් පෙනෙන ලෙසින් නෙළා ඇති වාමන රූපයකි. මේ වාමන රූපය රාමුවක් තුළ දක්වෙන අතර ඒ රාමුවට ඉහළින් බොරදම් තීරු කීපයකි. රාමුව දෙපසින් ද බොරදම් කොට ඇති අතර රාමුව තුළ වාමන රුව සිට ගෙන ඉන්නේ ද බොරදම් යෙදූ පීඨයක් මත ය. වාමනයාට විශාල හිසක් ද පිරුණු බඩක් ද කෙටි අත් පා ද වෙයි. ඔහු ඇඳ සිටින ඇඳුම කුමක් දැයි හරිහැටි කිව නොහැකි වුව ද ඉනෙහි බඳින ලද රෙදි පටියක කොටසක් ඉදිරියෙන් රැලි සහිත පහත වැටී එල්ලෙනු දැකිය හැක. ඔහුගේ දෙක නෙහි තෝඩු ද, ගෙලෙහි මුතුමාල ද උඩුකයෙහි උතුරු සළුවක් ද කඳෙහි උදර බන්ධයක් ද අත්වල වළලු ද වෙයි. ප්‍රධාන වාමන රූපයක් දෙපසින් කුඩා ප්‍රමාණයට නෙලන ලද සිංහ රූප දෙකකි. ඉදිරි දෙපය ඔසවා ගෙන ඉන්නා මේ සිංහයින් දෙදෙනා දෙපය බලාගෙන සිටිති. මේ රූකම් වලින් මඳක් ඇතුළට ගිය කොටසක උළුවහු කණුවල ඇතුළු සීමාවේ කුඩා වාමන රූපය බැගින් වේ. මේ වාමන රූපයේ පාදම වශයෙනුත් හිසට ඉහළිනුත් බොරදම් යොදා ඇත.

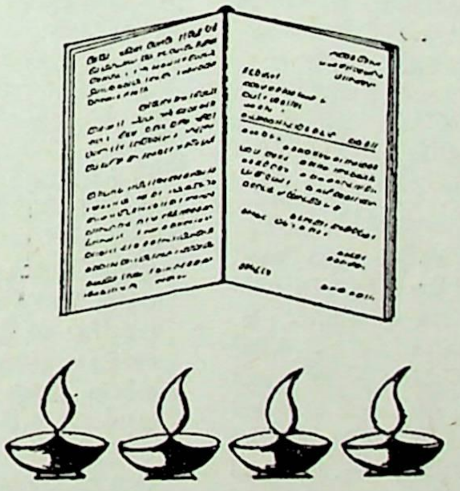
ප්‍රධාන වාමන රූපයට හා එහි හිසට ඉහළින් ඇති බොරදම් තීරුවට උඩින් උළුවහු කණුවල මැද කැටයම් තීරුවක් වෙයි. මේ නිසා වාමනයා විසින් උළුවහු කණුව ඔසවා ගෙන සිටින ආකාර යක් නිරූපිත යි. ඒ කැටයම් තීරුව ආරම්භවන්නේ උක්කුටකයෙන් ඉඳගෙන සිටින සිංහ රුවකිනි. සිංහ රූපය උඩින් හා යටින් බොරදම් තීරු දෙකකි. උඩ බොරදම් තීරුවේ සිට කල්ප වෘක්ෂයක් සිරස් අතට නැගෙයි. එහි ලියවැල් අතර කුඩා මිනිස් රූප හයකි. වාමන හා සංගීත භාණ්ඩ වාදනය කරන පිරිසක් ලෙසින් මේ මිනිස් රූ දක්වෙයි. කල්පවෘක්ෂය මුදුනෝ වටකුරු මලකි. කැටය මෙන් දක්වෙන්නේ මලේ අඩක් පමණි. ඒ තීරුවේ ම මලට උඩින් පනේලයක අශ්වාරෝහක යෙකු ද එයටත් උඩින් ඇති පනේලයේ කඩුවක් අතින් ගෙන සිට ගෙන සිටින පුද්ගලයෙකු ද දක්වේ. උළුවහු කණු දෙකේ ම මේ තීරුවේ කැටයම් එක සමාන ය. උළුවහු කාණු දෙකේ ඒ ඒ කැටයම් තීරු එක්වන ලෙසින් සිරස් අතට ද ඒ සමාන පළලින් යුතු කැටයම් තීරුවක් යොදා ඇත. එහි හරිමැද ගජලක්ෂ්මී නොහොත් ඇතුන් දෙදෙනෙකු විසින් ස්නානය කරවනු ලබන **ලක්ෂ්මී දෙවඟන** ගේ රූපයකි. මේ තීරුව ලක්ෂ්මී රූපය අසළ සිට දෙපසට පිළිවෙළින් කඩුවක් අතට ගත් මිනිසෙක් ,සලන දැත් ඇති ලියක්, දණ්ඩක්, අතින් ගත් තැනැත්තෙක්, දැත් සලන ලියක් හා දැත් සලන ලියන් දෙදෙනෙනෙක් යනපරිදි ඉඳගෙන සිටින රූද වේ. මින් දෙකෙලවර රූප හතර හැර අනෙක් හැම රූපයක් ම කෙටි කණු දෙකක් මැදින් සිටින සේ දක්ව ඇත.

උළුවහු කණු දෙකේත් හරස් කඩේත් මධ්‍යම තීරුව වශයෙන් සැලකිය හැකි මේ කොටස්ට පිටින් එනම් උළුවහු කාණුවල පිට තීරුවේ ද හරස් කඩයේ මුදුන් තීරුවේ ද අලංකාර පලාපෙති මෝස්තරයකි. උළුවහු කණු දෙකේ දොර කවුළුව

දෙසට ඇති තිරුවල ද හරස්කඩයේ යටකොටසේ දී හින් කැටයම් තිරු ගණනාවකි. ඒ අතර පලාපෙති තිරුවක් ද අරිම්බු වැල් තිරුවක් ද වේ.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ දෙවුන්දර දේවාලයේ ගල් උළුවස්ස ශ්‍රී ලංකාවේ ගොඩනැගිලිවල ඇති උළුවහු අතර කැටයමින් බහුල ව ඇති අලංකාර කරන ලද උළුවස්සක් බවයි.

1. ලංකා ශිලා ලේඛන සංග්‍රහය – 1 වෙළුම, 132 පිට.
2. මහාවංශය, 60 පරිච්ඡේදය, 59 පද්‍යය.
3. දෙවුන්දර උපුල්වන් විහාරය – සෙනරත් පරණවිතාන, 1 පිට.
4. මහාවංශය. 45 පරිච්ඡේදය, 55 පද්‍යය.
5. හින්දු දේවාලය – ස්ලේලා ක්‍රාම්රිශ්.
6. සිංහල සඳකඩපහණෙහි වැදගත්කම – ආට්බස් ඒෂියා, 17 වෙළුම, 3–4 අංක, 1954.



පාරම්පරික දේශීය චිත්‍ර කලාව

විනී විතාරණ

1990 දෙසැම්බර් 28 වැනිද පවත්වන ලද පාරම්පරික දේශිය චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ සම්මන්ත්‍රණයේ දී ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සභාපති පැවැත් වූ දේශනය,

පාරම්පරික සිංහල චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ මෙ සම්මන්ත්‍රණය අමතා අද දින පවත්වන ලද දේශන පිළිබඳ සමාලෝචනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට ඔබ තුමාගේ අවසර පතනවා. ඒ ඉතා වැදගත් දේශන සමූහයක් — ඒ ඒ මාතෘකාව පිළිබඳව විශේෂඥතාවක් දරන ප්‍රවීණයන් ඒ අදහස් ඉදිරිපත් කළ නිසා එහි ගුණාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ සැකයක් නෑ. එහෙත්, එම මට්ටමෙ දේශන, ලිපි ආදිය — පාසල් ශිෂ්‍යයකු පොදු මාතෘකාවක් පිළිබඳ ව කරන දේශනයක් හා ලියන ලිපියක් වාගේ නෙවි — අසම්පූර්ණ යි: තවත් තැනැත්තකුට යම් හෝ කරුණක් දෙකක් ඒ පිළිබඳ ව පැවසීමට ඉඩ තිබෙනවා. පාසල් ශිෂ්‍යයකු ගේ කෘතියක් නම්, ඔහු ගේ මට්ටමින් අංග සම්පූර්ණ වීමට ඉඩ තිබෙනවා.

'සිත්තර රූප' නමින් අද හැඳින්වෙන විහාර චිත්‍රවල උපත පිළිබඳ ව අදහස් ඉදිරිපත් කළ වියතුන් ගේ ලිපි සහ දේශන මා කියවා සහ අසා තියනවා. බෙහෙවින් ම ඔවුන් සොයන්නේ ඒ ශිල්පින් ආභාසය ලද්දේ කුමන විදේශයෙන් ද කියා. තායිලන්තයෙන් ඒ මූලික අදහස පැමිණ ඇති බව එක් විශාරදයකු පවසා තිබෙනවා. ඒ පැමිණි ආකාරය වකවානුව ආදිය ගැන යමක් පවසා නෑ. එය යි වරද. මෙවැනි අවස්ථාවක් ඇති වුණා ම අපේ සිරිත නොයෙක් විදේශවල නම් සඳහන් කරමින් අනෙකා හා තරගයෙහි යෙදෙනවා. අපේ ශිල්පින් ම ඒ පිළිබඳ දක්ෂතා දැරුවා ද යි සැක කරන්නේ වත් නෑ.

මේ චිත්‍ර පිළිබඳ ව මා ගේ නිගමනය ප්‍රකාශ කිරීමට මෙක, මට වැටහෙන අයුරින් එහි ඉතිහාසය සැකෙවින් දක්වන්නම්. සිත්තර රූපවල පෙනෙන විශේෂ ලක්ෂණ — බෙහෙවින් වෙන් වෙන් ව පුද්ගල රූප දක්වෙන ආකාරය, සෙසු සිරුර කුමන පැත්තට හැරී තිබුණත් දෙ පා (ඉදිරියට නොව) පසකට හෝ දෙ පසට නැඹුරු ව පවත්නා ආකාරය, වර්ණ පෙතැලි ව ආලේප කර ඇති ආකාරය, හිස් තැන් යම් මෝස්තරයකින් පුරවා ඇති ආකාරය, ජවනිකාවෙන් ජවනිකාව අන්‍යෝන්‍ය ඒකාබද්ධතාවෙන් යුක්ත ව කතාවක් කියන ආකාරය, කැපී පෙනෙන රේඛාවලින් රූප නිර්මිත බව ආදිය — මුලින් ම ලෝක චිත්‍ර කාලාවෙ පෙනෙන්නේ අපේ දිවයිනේ වාර්තාගත ඉතිහාසය ආරම්භ වීමට තවත් වසර දහසකට වඩා කලින්. ඒ සෙංකඩගල රාජ්‍ය සමය තරම් මෑත කලක දී නො වේ!

මට මතක හැටියට මේ ලක්ෂණ ඇති චිත්‍රයක් මුලින් පෙනෙන්නේ **සුමේරියානු** රාජ්‍යයෙන්. ක්‍රිස්තු පූර්ව 2700 ට — එනම්, මෙයට ශතවර්ෂ 47 කට ඇත සමයට අයත් එය හැඳින්වෙන්නේ '' STANDARD OF UR '' (උර්හි ධජය) යනුවෙන්. යුධය සඳහා සුමේරියානු බල සෙනඟක් ගමන් කරන ආකාරය එක යට එක පවතින චිත්‍ර පේළි තුනකින් දක්වෙනවා. රථවල රෝද හතරෙන් දෙක යි ඇඳ ඇත්තේ. අශ්වයන් දෙදෙනකු දක්වා ඇත්තේ වලිග, කකුල්, හා සොඩ සමාන්තර රේඛා බහුල ව ඇඳීමෙන්. සෙබළුන් මොන පැත්තට හැරී සිටියත් පා දක්වා ඇත්තේ පැත්තට. ඇස් නිරූපිත ව ඇත්තේ ඉදිරි පස බලා සිටින සේය. ඝන රේඛා සහ පෙතැලි වර්ණ කැපී පෙනෙනවා. තවත් දෙ දහස් වසරකින් පමණ පසු ව පැවතුණු **නයිල් නිම්න** (මිසර) **ශිෂ්ටාචාර** සමයේ දී ගංගාවල මත්ස්‍ය රූප පෙනෙනවා. තවත් අවුරුදු දහසකින් පමණ (පැරණි සුමේරියා බිමෙහි ම) පැවතුණ **ඇරිසියානු** රාජ්‍යයෙහි අර්ධ - උන්නත රූකම්වල ශෛලගත ගස් දකිය හැකියි. අදින් වර්ෂ 3000 කට පමණ පෙර ග්‍රීසියේ අඳින ලද බඳුන් වල ද මේ ලක්ෂණ පවතිනවා. ඊට මෑතත බෞද්ධ භාරතයේ **සාංචි** සහ **භාරුත්** යන දෙ පොළේ කැටයම්වල විශේෂයෙන් ශෛලිගත ගස් කෙතරම් පවති දැයි මෙනෙහි කරන්න. ඉතින් ලොවේ නොයෙක් රටවල — **මධ්‍යම ඇමෙරිකාවේ, පර්සියාවේ, නයිජීරියාවේ**, 9 සහ 10 ශතවර්ෂවල

ජාවාවේ, මධ්‍යකාලීන යුරෝපයේ ඇතැම් තැන්හි — මේ අයුරේ චිත්‍ර හා කැටයම් පවතිනවා. අපගේ විහාර චිත්‍ර හා සමකාලීන ව සේ ඉන්දියාවේ බිහි වුණු මෝගල් චිත්‍ර ද අපට මෙහි දී අමතක කරන්නට අපහසු යි.

ඉන්දියාවේ මේ සමයේ දී ම අප ගේ චිත්‍ර වලට නෑකම් කියන චිත්‍ර සම්ප්‍රදයක් ඇති වුණා නම්, එයින් තමා අපේ සිත්තරුන්ටත් ආභාසය ලැබුණේ යනුවෙන් නො පැකිළ පැවසීම අපට සාමාන්‍යයෙන් පුරුදු යි. (ඇත්තට ම මූලාශ්‍රයක් වශයෙන් මෙය තවමත් කවරකුවත් සඳහන් කර නැහැ. පුදුම යි) එවන් අදහසක් පිළිගන්නට අසීරු යි — අපේ ම රටේ මේ සිත්තම් ආර විකාසනය වූ අයුර දක්වන නිදර්ශන අවස්ථා ඉදිරිපත් කළ හැකි නිසා.

හත් වැනි සියවසට අයත් යැයි කියනු ලබන හිඳගල චිත්‍රයක, පසු කල්හි සිත්තර රූපවල පෙනෙන චතුරශ්‍රාක්ෂර මෝස්තරයෙක් දැකි හැකි යි. ඒ තුසිත දෙව් ලොවෙහි බුදුන් දහම් දෙසීම දක්වන රූපයේ. එහෙත් එය හොඳ නිදසුනක් විය නො හැකි යි. එහෙත් එකොළොස් වැනි සියවසට අයත් මහියංගන ධාතුගර්භ චිත්‍ර යෙහි බෝධි වෘක්ෂය ප්‍රාථමික ශෛලිගත ලක්ෂණ දක්වනවා — එහි කඳ සාපේක්ෂිත ව මහත යි, කොළ ඇත්තේ අතුවල දෙ පැත්තේ, ස්වල්පය යි. බුදු හිස වටා රැස් මාලාවේ ද අභ්‍යන්තර මෝස්තර පවතිනවා. දොළොස් වැනි සියවසට අයත් දිඹුලාගල චිත්‍රවල අර හිඳගල ලක්ෂණය ම පෙනෙන අතර එයට වඩා වැදගත් වන්නේ දේවගණයාගේ හිස් වටා පවතින දිගැටි (ඕවලාකාර) රැස් වළල්ල යි. සැබවින් ම, උරහිස් මතින් නැඟී හිස වටා යන ඕවලාකාර රැස් මාලාව පසු කලට අයත් සිත්තර රූපවල විශේෂ ලක්ෂණයක්.

මේ පිළිබඳ තවත් වැදගත් නිදර්ශනයක් පවතින්නේ මාල දිවයින්හි මාලේ අගනුවර කෞතුකාගාරයෙහි ය. මේ දිවයින්වල ඉතිහාසයේ මුල් සමයේ සිට ම (ශ්‍රී ලංකාවෙන් සංක්‍රමණය වූ සිංහල බෞධයෝ) ඔවුන්, බලාපොරොත්තු විය හැකි පරිදි, සමකාලීන සිංහල භාෂාව, බුදු සමය, ජන ඇදහිලි හා කලාත්මක අංගෝපාංග ද එහි ගෙන ගිය බවට තිරසර සාක්ෂි බොහෝ පවතිනවා. එහෙත් ක්‍රි.ව. 1153 න් පසු ව ඉතා ශීඝ්‍ර ව ඇති වුණු ඉස්ලාමික බලපෑම නිසා භාෂාව හැර අන් බොහෝ සංස්කෘතික ලක්ෂණ යටපත් වී ගියා. නූතන සමයේ දී එයින් ඇතැම් දැ මතු වෙමින් පවතිනවා. එයින් සමහර භාණ්ඩ අද ඒ කෞතුකාගාරයෙහි ආරක්ෂිත ව පවතිනවා.

ඒ අතරෙහි තිබෙනවා ඉතා පිරිසිදු ව මැද පූ හිරිගල් පෙතක් මත අර්ධ උන්නතව තෙළන ලද කැටයමක්. එය ඉස්ලාමික සමයට පෙර කරන ලද්දක් බව පෙනෙන්නේ එහි පවතින චෛත්‍ය නොහොත් විමාන, නෙළුම් පෙති සහිත ආරුක්කු කඳින් ද නෙළුම් පෙති රටාවක් සේ දක්වෙන කොළ ස්වල්පයකින් යුත් මුදුනින් ද සැදුණු ගසක් ද එහි මැද තිබෙනවා. මේ ලක්ෂණ සියල්ල ම සිත්තර රූපවල පෙනෙන බව ඔබට දැන් ප්‍රත්‍යක්ෂ වනවා ඇති. මා ගේ අදහස නම්, මේ රූකම ද ක්‍රි.ව. 1153 ට පෙර මාලදිවහි බෞධ සමයේ විසූ ශිල්පියකු ගේ නිර්මාණයක්. ඔහු ලංකාවෙන් එහි පැමිණියෙකු නම්, ඒ සමකාලීන සාම්ප්‍රදයික ලක්ෂවල නිපුණයෙකැයි සිතන්නට පුළුවන්. නො එසේ නම්, ඔහු ලංකාවෙන් ගිය ශිල්පිය පරම්පරාවකට අයත් තැනැත්තෙක්. මෙසේ පිළිගත හොත්, මේ අඟල් 32 ක් දිග 18 ක් පළල රූකම ද අපේ සිත්තර රූප විකාසනයේ අවස්ථා දක්වන මහියංගන ආදි තැන්වල පෙනෙන රූප හා සම වටිනා තැනකලා පිළිගත හැක්කක් සේ මා සිතනවා.

දැන් අපට පෙනෙනවා මේ සිත්තම් ආර විශ්වකලා ඉතිහාසයේ අසාමාන්‍ය තැනක් ගන්නා බව. එයට තරම් දිග අතීතයක් අන් එකකට වත් නැ. සාගරෙලින් පවා වෙන් වුණු විවිධ රටවල එය නොයෙක් කාල පරිච්ඡෙද තුළ මතු වෙමින් පැවතුණා. එක් ප්‍රදේශයකින් තවත් ප්‍රදේශයකට එය පැතිරුණා සේ දැක්වීමට තරම් ඓතිහාසික සාධක අඩු යි.

මා හිතන්නේ මේ කලා ආර සමස්ත මනුෂ්‍යත්වයට පොදු වූවක්. එය සැම ද අප අතරේ පවතින්නට ඇති. අන් කලා ආරක් නො පැවතුණු කල්හි එය මතු වී සිටින්නට ඇති — සුමේරියාවේ, නයිල් නිම්නයේ, පරසියාවේ සේ 'සම්භාව්‍ය' වශයෙන් විශේෂිත කලා රාජ අනුග්‍රහය නිසා ප්‍රමුඛත්වය ලත් කාල පරිච්ඡෙද තුළ එය මඳක් මැඩ පැවැත්වී පවතින්නට ඇති — ඒත් පොදු ජනතාව අතරේ භාවිතයෙන් තොර නො වී. ඇතැම් විට සම්භාව්‍ය ලක්ෂණත් මේ ලක්ෂණයත් සංකලනය වුණු අවස්ථාත් සැබවින් ම පවතින්නට ඇති — පැවතුණා. විශේෂයෙන් (ලංකාවේ) මහියංගන ආදි ඒ නම් කළ තැන්වල එය පෙනෙනවා. එහි පෙනෙන දේව, මනුෂ්‍ය ආදි රූප මේ කලා ආරට වඩා සම්භාව්‍ය කලා ලක්ෂණ පිළිබිඹු කරනවා. ක්‍රමයෙන් ලංකාවේ විශේෂයෙන් නුවර රාජ්‍ය සමය තුළ දී පාලක බලය යම් යම් ප්‍රමාණයෙන් පිරිහීමට පත් ව පවතිද්දී මේ සම්භාව්‍යත්වයෙන් තොර කලා ආර එක ම කලා සම්ප්‍රදය වශයෙන් දිවයින පුරා ම නැඟී සිටියා.

මා ගේ අදහස එය යි. චිත්‍ර කලා ඉතිහාසඥයකු නො වන මා ගේ මේ සංකල්පය විශාරද ඔබ ගේ විවේචනාත්මක පරීක්ෂණය සඳහා ඔබ වෙත මහත් ගෞරවයෙන් ඉදිරිපත් කරනවා.

මේ විහාර චිත්‍ර ගැන තවත් කීමට කරුණක් පවතිනවා. එය මා මහත් පරෙස්සමින් මා ඉදිරිපත් කරන්නේ — මුල් ඇඳ තිබෙන අදහස් වෙනස් කිරීමට කලින් තුන් හතර වරක් ම සිතා බලන්නට ඕනෑ. මේ චිත්‍ර දැන් සාමාන්‍යයෙන් හැඳින්වෙන්නේ ''උඩරට විහාර චිත්‍ර'' සහ ''උඩරට සිත්තර රූප'' යනුවෙන් — ඉංග්‍රීසියෙන් නම් ''කැන්ඩියන් පෙයින්ටිං'' උඩරට සහ කැන්ඩියන්. ඇයි දකුණේ — රුහුණේ — පහත රට? මා ළඟ දී විමසා බැලුවා පහත රට පවතින, නොහොත් මේ මෑතක් වන තුරු පැවතුණු විහාර චිත්‍ර ඇඳ ඇති කාලය පිළිබඳ ව — ඒ කාලය උඩරට පවතින එවන් චිත්‍රවල කාලය හා සැසඳීම සඳහා. මට දැනගන්නට ලැබුණු කරුණු අනු ව, (උඩරට) දෙගල්දොරුවේ චිත්‍ර ඇඳ තිබෙන්නේ ක්‍රි.ව. 1771 සහ 1786 යන වර්ෂ අතරතුර දී. දඹුල්ල ද 1782 ට පෙර. හඟුරන්කෙත, මැද්දෙපොළ, අස්ගිරි, කුණ්ඩසාලේ, ගිරිපිටිය, නුවරකන්ද සහ පල්කුඹුර යන විහාරවල චිත්‍ර ද, මේ 18 වැනි සියවසට ම අයිති යි. ඒ 'උඩරට' වශයෙන් ගත හැකි විහාර.

මට අවබෝධ වුණා මේ සියවසට ම අයත් චිත්‍ර පහතරට ද නොයෙක් තැන්වල පවතින බව : බලපිටිය පාතෙගම රාහුලාරාමය, 1780 දී; අකුරැස්ස ගොඩපිටිය ජේතවනාරාමය, මේ 18 වැනි සියවසේ ම යි; ඒ අතර තංගල්ල කුඩා විහාරය සහ ඒ පළාතේම පිහිටි කණුමුල්දෙණිය විහාරය 17 වැනි සියවසේ අවසන් භාගයට හා 18 වැනි සියවසේ මුල් භාගයට අයත්. මාතර උයන්වත්ත විහාරයත් ඒ සමයට ම අයිති යි. තංගල්ල ළඟ පිහිටි හාතාගල විහාර චිත්‍රත් 18 වැනි සියවසේදී මයි, ඇඳ ඇත්තේ. හික්කඩුව ළඟ තෙල්වත්තේ තොටගමු විහාරයේ පැරණි විහාරයේ චිත්‍ර ඇඳ කෙලවර කර ඇත්තේ 1799 දී. මෙයින් කුමක් ද වැටහෙන්නේ? උඩරට — පහත රට වෙනසක් නො තකා, එක ම සම්ප්‍රදයකට අයත් ව මේ චිත්‍ර ශිල්පීන් සිය කටයුත්තෙහි යෙදී ඇති බව. සුළු වෙනස්කම් පැවතුණේ නැතුවා නො වේ. — ඒ ඒ පළාත් තුළ ම. ඒ අතර, උඩරට නොයෙක් පළාත් චිත්‍ර ශිල්පි පරම්පරා සිටියා සේ ම, පහත රට ද චිත්‍ර ශිල්පි පරම්පරා සිටියා. සිත්තර ශිල්ප සම්ප්‍රදය ශ්‍රී ලංකාවේ එක් භූගෝලීය පළාතකට පමණක් අයත් එකක් නො වේ — එය ජාතික සම්ප්‍රදයක්. ඒ විධියට යි මට පෙනෙන්නේ.

ඉහත සඳහන් කළ පළාත් නාමය මේ චිත්‍ර වලට යෙදෙන්නට වූයේ මේවා ගැන අවධානය යෙදෙන්නට වුණු පසුගිය ශතවර්ෂයේ දී සහ මේ ශතවර්ෂයේ මුල් දශකවල දී අපේ රටේ විසූ ස්වදේශික හා විදේශික උගතුන් වැඩියෙන් ආශ්‍රය කෙළේ පහත රටට වඩා උඩරට වීම විය හැකි යි.

මා මේ අදහස පළ කෙළේ මේ කරුණ පිළිබඳ සුළු තුලනාත්මක අධ්‍යයනයක යෙදුණකු වශයෙන්. මා පහත රට උපන්නකු නිසා ඒ පළාත පිළිබඳ අමුතු ඇල්මක් ඇත්තකු වශයෙන් නෙවි.

මේ අදහස ද වියත් ඔබ ගේ විමසිල්ල සඳහා මා ගෞරවයෙන් ඉදිරිපත් කරනවා.

කෙසේ වෙතත්, මේ සම්ප්‍රදය අද අඩු වශයෙන් අනුගමනය වන බව යි පෙනෙන්නේ. එහි ම පර්යාලෝකය ගැන්වීමේ අවස්ථා පසුගිය සියවස තුළ දී ම ඇති වුණා. ඒ අතර ම, අඛණ්ඩ ව බණ කතාවක් කීමේ අවශ්‍යතාව ද නැතිවුණා වාගෙ යි. වික්ටෝරියානු බලපෑම, තාවකාලික ව හෝ ජය ග්‍රහණය කළ නිසා, එකිනෙක හා ඒකාබද්ධ නො වන අයුරින් වෙන වෙන ජවනිකා එක ළඟ එක දැක්වෙන්නට පටන් ගත්තා. 'ටවර් හෝල්' නාට්‍යවලට ගැහැනු වේදිකා තිරයක අඳින ලද රූපයකත් ඇතැම් විහාර චිත්‍රයකත් එක ම ලක්ෂණ දැක්වෙන්නට පටන් ගත්තා. ඇතැම් විහාරවල තිබුණු වැදගත් පැරණි චිත්‍ර ඒ මතුපිටෙහි මේ පහත් ගණයේ කෘති ඇඳෙන්නට වුණා.

ඒ අවස්ථාවේ දී තමා, නව ආරක චිත්‍රවලින් විහාර බිත්ති අලංකාර කිරීම ඇරඹුවේ සෝලියස් මැන්දිස් ශිල්පියා. ඔහු ගේ මුල් චිත්‍ර පොළොන්නරුවේ අලුත් විහාරයක පෙනෙන්නට තිබෙනවා. වඩා ප්‍රසිඩ කැලණි විහාරයේ නිර්මාණ ඒ වාට වඩා විශිෂ්ට කෘති; එහෙත් එයින් ද 'සිත්තර රූපවල සේ, කතාවක් කියවෙන්නේ නෑ. බෞඩ ඉතිහාසයේ විවිධ අවස්ථා එකිනෙකට අසම්බන්ධ ව එහි පෙනෙනවා.

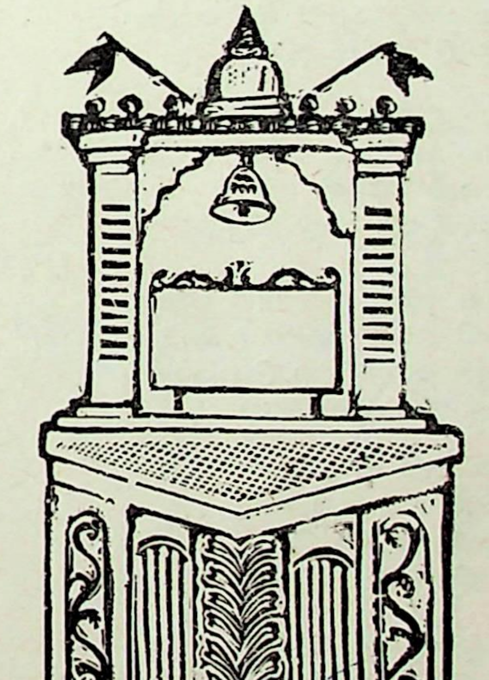
නූතන ප්‍රවණතාව නම් විහාර බිත්ති මත වර්ණ යොදා චිත්‍ර ඇඳීමට නො ව, අර්ධ–උපමාන රූකම සිමෙන්තියෙන් ඇඹීම යි. කොළඹ හුණුපිටියේ විහාරය, බද්දේගම රතනසාර විහාරය, පැපිළියාණේ සුනේත්‍රා මහා දේවී පිරුවන් විහාරය හොඳ නිදර්ශන. චිත්‍ර වාගේ නෙ වි, ඒවා කල් පවතී වි.

සිත්තර සම්ප්‍රදය 'පුනරුත්පත්තියට' පත් නො වනවා වාගෙයි. එයට අයත් කෘති දැන් දැන් ඇතැම් ප්‍රචාරක දැන්වීම් වල පෙනෙන්නට තියනවා. ඒ විධියට අයත්කෘති දැන් දැන් ඇතැම් ප්‍රචාරක දැන්වීම් සඳහා සිමා වී වාගෙයි. ඒ රූප, එහෙත් ඒවා විහාර වල අඳිනු ලග්න්නේ සාම්ප්‍රදායික වර්ණ,

වලින් බඳම මතුපිටවල නො වේ. ලෑලි, රෙදි, කඩදසි ආදිය මත නූතන වර්ණවලින් ඒවා, අවශ්‍යයෙන් ම ආගමික ද නො වේ.

එහෙත් ඒ සාම්ප්‍රදයික රටාව සඳහට අත් හැරීමට ඒ කිසිවක් හේතු සේ ගත යුතු නෑ. ශතවර්ෂාධික කලක් පැවතුණු ඒ විශිෂ්ට ආර, යම් ප්‍රමාණයකින් හෝ ආරක්ෂා කරගැන්ම අපේ යුතුකමක්.

වෙසක් තොරණ පිළිබඳ ව, සැබවින් ම, අප කණගාටු වන්නට ඕනෑ. බුඩාලම්බන ප්‍රීතිය ඇති කරන, විවිධ සංවේගය බිහි කරන ඒ නිසා සත්සුන් බව ගෙන දෙන රසයෙන් හදවත් පිනවන කලාවක්. එයින් පිළිබිඹු වනවා වෙනුවට අද එය ඇස පිනවන – පිනවනවාටත් වඩා ඇස, ඝනියවන තාක්ෂණික උපක්‍රමයක් බවට හැරී තිබෙනවා. තොරණෙහි ඇති වාස්තු විද්‍යාත්මක වටිනාකම යි එහි අගයක් ඇත් නම් එම අගය ගෙන දෙන්නේ. එහි අභ්‍යන්තරයෙහි ඇති චිත්‍ර කලා ලක්ෂණ සැබවින් ම ගන්නේ ද්විතිය නොහොත් තෘතිය ස්ථානයක්. එය එසේ නොවිය, යුතු බව අප ගේ පොදු අදහස යි.



මෝඩ මාලෙන් - ජන කවි

නිතියෙන් නො වෙන සා බැතිසිත   අහවමින
මිතුරන් වැඩ සිතා පසු වූණ අපි   කෙමෙන
තිරිහන් බව පතා තමබුව ගෙන   සොහොන
ගිනියන් කළ එකා වැනි අග මුල   නො දන

පෙන් බැඳ යහළුවන්ගෙන් වන වැඩ   කෙමෙන
රන් මැද නිති වසන පිරිවර සහ   නො මින
වන් සඳ සොරකමට ගොස් නිදි සොයන   මෙන
මුන් බැඳ මැහැලි කට ලූ දද දන   වන

දුරදී සසඳ මෙන් දවසැර සෙව්   .අවිය
වැරදී යහලුවන් සැප යයි මෙන්   සවිය
පැරදී සිටින සැටි වියතුනි අවි   කෙවිය
කිරිදී උරග පැටි ඇති කළ අවිදූ   විය

නොමිණිය යස ඉසුරු බල ඇති අයසෙ   වන
කෙවෙණිය අපි ලබපු තනතුර උපකර   ණ
බැමිණිය නපුරු නොම දන ලිය සොඳුරු   යන
පැමිණිය සිහා වෙහෙසුණු මහළු දද   වන

නොමැලි ව ඇවිදලා සැප මිතුරන්   වෙතට
තම ලිය නිවැරදිය අදහාගන   සිතට
සැමවිට කරඬුවකලා සිය සිරස   පිට
පෙම කර රුකි එකා වැනි වෙහෙසී   රුවට

වහල් විලස දිව රෑ පසු වී   එද්ද
අහල් නොහැර මිතුරුව ලොව   පරසිද්ද
සැහුල් සිත නො සිතමින් සැප ඇති   ලද්ද
සිහිල් සෙවනි ගිනි සිප ගත් අය   ඇද්ද

දනමුතු ගණ නුවණ ඇති අය සහ   පැමිණි
කටයුතු අය සෙවීමෙන් දවසැර   පැමිණි
වියයුතු ඉසුරු තනතුරු ලත් බව   කෙමෙනි
හසමුතු පිණිස කොටළුව ඉස පැළඳ   වැනි

(සිංහල මාලකවි සංග්‍රහය,128 – 129)

සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය
30 MAY [illegible]
පුස්තකාලය
[illegible] කොළඹ 07

රු: 25.00

මුද්‍රණය : තරංජි ප්‍රින්ට්ස් 506, හයිලෙවල් පාර, නාවින්න, මහරගම. ☏ 554773