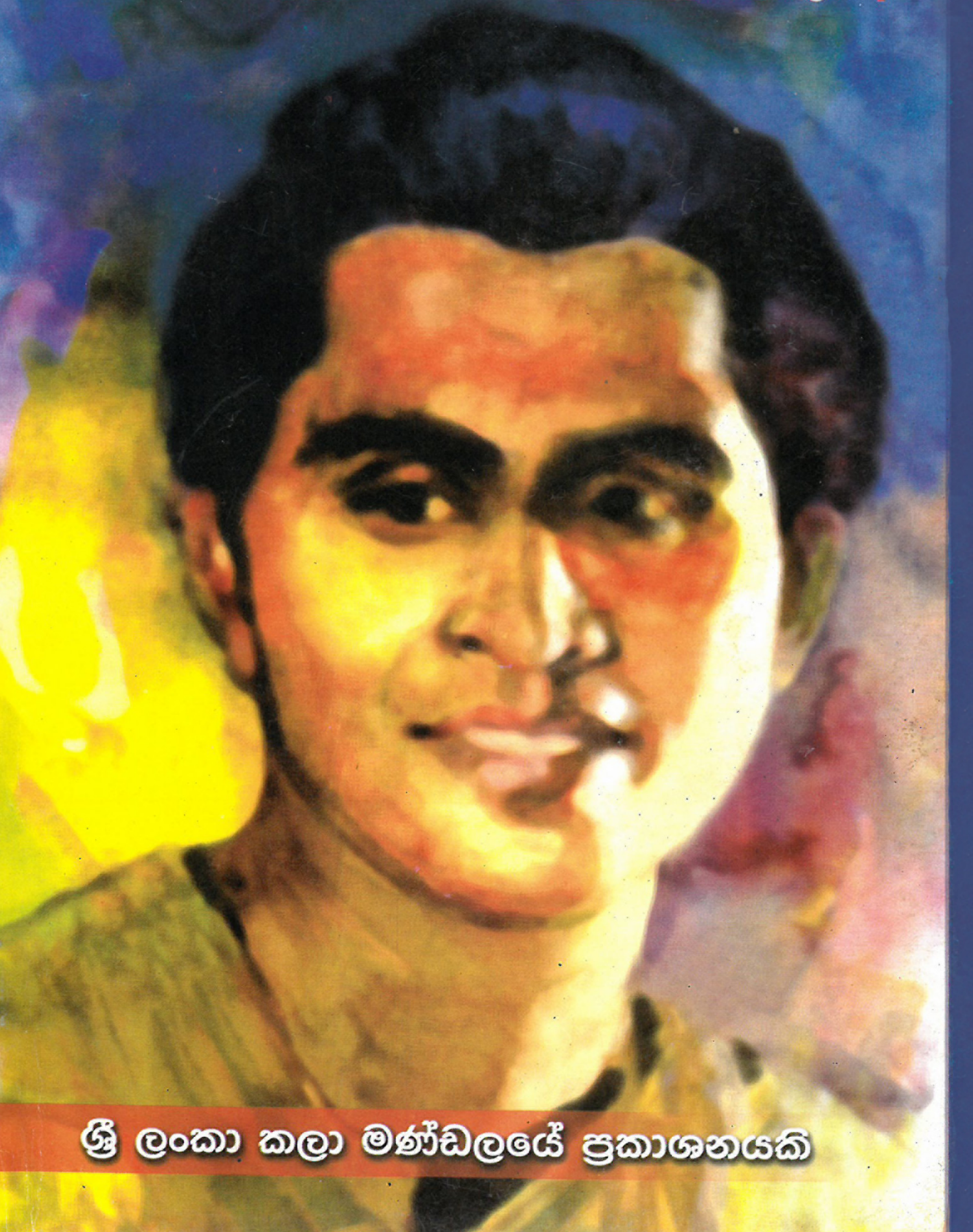
කලා

සඟරාව

1 වැනි වෙළුම
1 වැනි කලාපය



ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි

I

කලා සඟරාව

සිව්මාසිකය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයෙකි.

1 වැනි වෙළුම (නව පෙළ)	1 වැනි කලාපය (2008 ජනවාරි- අප්‍රේල්)

සංස්කාරක මණ්ඩලය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (ප්‍රධාන සංස්කාරක)

මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය,

ජාතික කලා භවන,

ආනන්ද කුමාරස්වාමි මාවත,

කොළඹ - 07.

II

මෙම සඟරාවේ ඇතුළත් ලිපිවල අන්තර්ගත අදහස් හා ප්‍රකාශ පළිබඳ වගකීම ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු වන අතර, ඒවා අවශ්‍යයෙන් ම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ අදහස් පිළිබිඹු නොකරන බව සැලැකුව මනා ය.

පිට කවරය සැකැසුම

ජගත් රවීන්ද්‍ර විසිනි.

පරිගණක අක්ෂර සැකැසුම

කසුන් ගීවන්ත විසිනි.

මුද්‍රණය

වී.ඩී.කේ. ප්‍රින්ටර්ස් විසිනි.

III

සංස්කාරකයන් ගෙන්.........

සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුව මගින් දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ පවත්වාගෙන එන ලද චතුර්මාසික ප්‍රකාශනයක් වූ කලා සඟරාව 58 වැනි කලාපයෙන් පසු ඇන-සිටියේ ය. ශ්‍රී ලංකාවේ පළ වන කලා ක්ෂේත්‍රයට අයත් වාර සඟරාවල දැඩි හිඟයක් පැවැති ඒ කාලයේ කලා සඟරාව අක්‍රිය වීම එම ක්ෂේත්‍රයට දැරිය නොහැකි පාඩුවක් විය. එම තත්ත්වය වටහාගත් එවක සංස්කෘතික කටයුතු හා ජාතික උරුමයන් පිළිබඳ අමාත්‍යවරයා කලා සඟරාව යළි පණ ගන්වා පවත්වාගෙන යන ලෙසට කළ ඉල්ලීම පිළිගත් ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය 2005 ජනවාරි මාසයේ සිට 59 කලාපයෙන් ඇරැඹ මේ වන විට 64 වැනි කලාපය දක්වා කලාප 6ක් නව මුහුණුවරකින් යුතුව පළ කිරීමට සමත් ව ඇත. මේ එළි දැක්වෙන්නේ එහි 65 වැනි කලාපය යි.

කලා සඟරාව ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය අතට පත් වීමත් සමඟ එය අලුත් ආකෘතියකින් හා නව මුහුණුවරකින් එළි දැක්වෙන හෙයින් මෙතැන් සිට එය වසරකට කලාප තුනකින් යුත් වෙළුමක් වශයෙන් නම් කිරීමට තීරණය කෙළෙමු. එහෙයින් මෙම 65 වැනි කලාපය එම නව මාලාවේ 1 වැනි වෙළුමේ 1 වැනි කලබ ලෙස හඳුන්වමු.

මෙම නව කලා සඟරාව උසස් මට්ටමකින් පවත්වාගෙන යාම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ අපේක්ෂාව යි. එම අරමුණු සාක්ෂාත් කැරගැනීම සඳහා විද්වත් ලේඛකයන් ගේ සහාය අත්‍යවශ්‍ය ය. මන්ද එහි උසස් බව හා සාර්ථකත්වය රඳා-පවතින්නේ ලේඛකයන් විසින් ලබාදෙන දායකත්වය මත ය. එහෙයින් කලා සඟරාවේ පළ වීම පිණිස පාඨක ඔබ වෙතින් සැපැයෙන උසස් ගණයේ ලිපි අපි ඉතා අගේ කොට සලකමු. එම ලිපි සංගීතය, නර්තනය, නාට්‍යය, චිත්‍ර හා මූර්ති ශිල්ප ඇතුළු දෘශ්‍ය කලා, සෞන්දර්යය හා රසාස්වාදය. සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා පුරාවිද්‍යාව වැනි විෂය ක්ෂේත්‍රයන් අළලා සැකැසෙන්නේ නම් මැනැවි.

කලා සඟරාව කවදත් ලේඛකයන් ගේ ස්වාධීන මත පළ කිරීමට ධෛර්යය හා අවකාශය ලබා දී ඇත. ඉදිරියටත් එම ප්‍රතිපත්තිය නොවෙනස් ව පවත්වාගෙන යාමට ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය බැඳී සිටින අතර, ලේඛකයන් ස්වකීය ලිපි මගින් දක්වන අදහස් අවශ්‍යයෙන් ම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රතිපත්ති හා මත පිළිබිඹු නොකරන බව ද මෙහි ලා වෙසෙසින් සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමු.

IV

පටුන

පිටුව

1. සමකාලීන සමාජ ගැටුම් නිරාකරණයෙහි ලා බෞද්ධ ඉගැන්වීම්වල අදාළත්වය
රන්ජන් ලාල් ගම්මැද්දගේ 1-16

2. පුරාකථා සාහිත්‍යයෙහි ඇතුළත් ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ
මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටේගොඩ 17-52

3. දය අවදි කළ රිදී හඬ සගයු වෙසරද සුනිල් සාන්ත
මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ 53-69

4. Food Tatoo motif හා the nether world
රසාතලයේ ආහාර නිෂේධය ආහාර තහංචි හා රසාතලය
ඊ.කේ. ගුණරත්න 70-83

5. රසඥතාව හා නර්තන කලාව
අශෝක ගුණසේකර 84-91

6. මහනුවර බෝගම්බර කිරිමුහුද - උල්පැන්ගේ ඓතිහාසික හා කලාත්මක තොරතුරු
එස්.කේ. ජයවර්ධන 92-102

ලේඛකයෝ

රන්ජන් ලාල් ගම්මැද්දගේ, සහාය කථිකාචාර්ය, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටේගොඩ, B.F.A. (කැලණිය) M.A. (කෛරසර්)

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ, B.A. (Hons) Ph.D.

ඊ.කේ. ගුණරත්න, ජ්‍යෙෂ්ඨ සහකාර පුස්තකාලයාධිපති, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

අශෝක ගුණසේකර, M.A., M.A. (කැලණිය)

එස්. කේ. ජයවර්ධන, B.A., Dip.-in-Ed., කලාභූෂණ, වත්තේගම හිටපු කලාප අධ්‍යාපන අධ්‍යක්‍ෂ හා ප්‍රවීණ ලේඛක.

VI

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ විධායක සභාව

මානවවිද්‍යාඥ පණ්ඩුල ඇඳගම (සභාපති)

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ (උප සභාපති)

විශ්වනාදන් සදනන්දම්

රොබින් සංඛ අමරසේන

ඒ.ඩී.ටී. කරුණාරත්න (ලේකම්)

සමකාලීන සමාජ ගැටුම් නිරාකරණයෙහි ලා බෞද්ධ ඉගැන්වීම්වල අදාළත්වය

රන්ජන් ලාල් ගම්මැද්දගේ

ලෝක ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී විවිධ කාල පරිච්ඡේද තුළ ලෝකය පුරා ම යුද (War) ගැටුම් (Conflict) හා ප්‍රචණ්ඩත්වය (Violence) තිබූ බවට සාක්ෂි හමු වේ. වර්තමානයේ ද ලෝකය පුරා ම යුද, ගැටුම් හා ප්‍රචණ්ඩත්වය පැතිරී තිබේ. අතීතයේ ඇති වූ ද වර්තමානයේ ඇති වී තිබෙන්නා වූ ද සමාජ ගැටුම්වලට හේතු වූ කරුණු අතර යම් සමානකම් හා ආනුෂංගික බවක් තිබේ. ඒ අනුව දේශපාලනික, ආගමික, සමාජ ස්තරායනික, ජනවාර්ගික හා ආර්ථික කරුණු පදනම් කරගෙන සමාජ ගැටුම් නිර්මාණය වී ඇත.

දේශපාලනය මුල් කරගෙන සමාජය තුළ ගැටුම් නිර්මාණය වේ. දේශපාලන වශයෙන් තමන්ට ප්‍රතිවිරුද්ධ මතයන් දරන අයට විරුද්ධ දේශපාලඥයෝ ප්‍රචණ්ඩත්වය මුදා හරිති. එපමණක් නො ව සමාජය තුළ වෛරය, ක්‍රෝධය හා පිළිගැනීම රෝපණය කිරීමට ඔවුහු ක්‍රියා කරති. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සමාජය තුළ දේශපාලන ප්‍රචණ්ඩත්වය පැතිරේ.

ආගම මුල් කරගෙන යුද්ධ සහ ගැටුම් ලෝක ඉතිහාසය තුළ ඇති වී තිබේ. උදාහරණයක් ලෙස ඉන්දියාවේ වරින් වර හටගන්නා හින්දු - මුස්ලිම් ආගමික ගැටුම් දැක්විය හැකි ය. අද වන විට ශ්‍රී ලංකාවේ ද ආගමික නොසන්සුන්තාවක් නිර්මාණය වෙමින් පවතී.

මෙයට හේතු වී ඇත්තේ ආගම ප්‍රචාරය කිරීමට යෑම, සදාචාර විරෝධී ලෙස ආගමට බඳවා-ගැනීම හා ආගමික අභිමානයක් ඉස්මතු කර දැක්වීමට යෑම නිසා ය.

සමාජ ගැටුම් ලෝකය පුරා ම සුලබ ව දැකිය හැකි ය. යම් ජන වර්ගයකට හිමි විය යුතු මානව අයිතිවාසිකම් අහිමි කිරීම මත ජනවාර්ගික ගැටුම් ඇති වේ. එසේ ම යම් ජනවර්ගයක් අනාරක්ෂිත වූ විට සහ අසාධාරණකම්වලට ලක් වූ විට ජනවාර්ගික ගැටුම් ඇති වේ. එමෙන් ම ජනවාර්ගික කණ්ඩායම් අතර අන්‍යෝන්‍ය සුහදත්වය පළුදු වී අවිශ්වාසය වර්ධනය වීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ජනවාර්ගික ගැටුම්වලට අවශ්‍ය පසුබිම නිර්මාණය වේ. ලංකාවේ ප්‍රභවය වී තිබෙන සිංහල, දෙමළ ජනවාර්ගික ඝට්ටනය එවන් තත්වයක් තුළ ඇති වූවකි. මේ ජනවාර්ගික අර්බුදය අද වන විට විශාල යුද්ධයක් බවට පත් වී තිබේ. සමාජ පංති අතර ද ඇති වන ගැටුම් පිළිබඳ අර්ථකථනයක් මාක්ස්වාදය තුළ විවරණය වේ. 1948 දී පළ කරන ලද The Communist Manifesto යන ග්‍රන්ථයේ පංති අතර ඝට්ටනය පිළිබඳ සඳහන් වේ. කාල්මාක්ස්ට අනුව ප්‍රධාන පන්ති ස්තර දෙකකි. එනම් පොහොසත් පන්ති (Rich Class) හා දුප්පත් පන්ති (Poor Class) යනුවෙනි. මේ සමාජ පන්ති අතර තිබෙන ආර්ථික විෂමතාවන් නිසා ගැටුම් නිර්මාණය වන බව මාක්ස්වාදයේ ඉගැන්වේ.[1]

මෙම දේශපාලනික, ආගමික, ජනවාර්ගික හා සමාජ පන්ති ආදී කරුණු පදනම් කරගෙන ඇති වූ යුද්ධ, ගැටුම් නිසා ලක්ෂ සංඛ්‍යාත වටිනා ජීවිත ලෝකයට අහිමි විය. එමෙන් ම කෝටි ගණනාවක් වටිනා භෞතික දේපළ ද මනුෂ්‍ය සමාජයට ම අහිමි විය. 1945 වසරේ දී ඇති වූ දෙවන ලෝක යුද්ධයේ දී ජපානයේ හිරෝෂිමා සහ නාගසකි නගරවලට පරමාණු බෝම්බ හෙළන ලදී. එම ඛේදවාචකයෙන් මනුෂ්‍ය වර්ගයා උගත යුතු පාඩම නම් එවන් යුද්ධයක් නැවත ඇති වුව හොත් මනුෂ්‍ය වර්ගයා මිහිතලයෙන් අතුරුදහන් වන බව යි. එමෙන් ම මිනිසා ගේ අනාගත පැවැත්ම රඳා පවතින්නේ යුද්ධය මත නො ව සාමය මත ය. යුද්ධයෙන් දිනාගත හැකි කිසිවක් ලොව නැත. යුද්ධයෙන් අයත් වන්නේ පරාජය

පමණි. යුද්ධයෙන් සාමය දිනාගත නොහැකි ය. සාමයෙන් සාකච්ඡාවෙන් හා සම්මුතියෙන් ප්‍රශ්න විසඳා සාමය, සමඟිය ගොඩනැගිය යුතුය.

ලෝකය තුළ පවතින මේ ගැටුම්කාරී ස්භාවය තවදුරටත් පැවතුණ හොත් ජන සමාජය මිහිතලයෙන් අතුරුදහන් වනු ඇත. කිසි ම පාර්ශවයකට යුද්ධයෙන් ජය ගත නොහැකි ය. තෙවන ලෝක යුද්ධයක් ඇති වුව හොත් ජයපැන් පානය කිරීමට ජයග්‍රාහී පක්ෂයක් ඉතිරි නො වේ.

සමාජ විද්‍යාඥයන්ට හා නිකායගත විස්තර අනුව සමාජයේ ඇති වන ගැටුම් ප්‍රධාන අංශ තුනකින් හඳුනාගත හැකි ය.

1. පුද්ගලයා තුළ ඇති වන ගැටුම්
2. පුද්ගලයා හා සමාජය අතර ඇති වන ගැටුම්
3. සමාජය තුළ ඇති වන ගැටුම්[2]

පුද්ගලයා තුළ ඇති වන ගැටුම් වූ කලී පුද්ගල සන්තානයෙහි ජනිත වන ගැටුම් ය. එනම් අසහනය (Unrest) ආතතිය (Tension) ප්‍රපංචයන් (Phenomena) හා භ්‍රාන්තීන් (Hallucinations) ය. මේ මානසික ව්‍යාකූලත්වයෙන් යුතු පුද්ගලයා තමන් ඇසුරු කරන අය සමග ගැටුම් ඇති කරගැනීම දෙවන වර්ගයට අයත් වේ. පවුලේ සාමාජිකයන්, අසල්වැසියන්, නෑ හිතමිතුරන් හා වෙනත් සමාජ කණ්ඩායම් සමග ද ආගම, කුලය, ගෝත්‍රය හා පන්තිය අතර ඇති වන ගැටුම් තුන්වන කොටසට ඇතුළත් වේ. මේ ගැටුම් වර්ධනය වී රටවල් අතර යුද්ධයක් බවට ද ලෝක යුද්ධයක් බවට ද පත් විය හැකි ය.

සමාජයේ ඇති වන ගැටුම් විසඳාලීමෙහිලා බුදු දහමේ ඇති උපයෝගීතාව මෙහි සොයා-බැලිය යුතු ය. බුදුදහම සමාජයේ ගැටුම් උද්ගත වීම, ගැටුම්වල ස්වාභාවය හා ගැටුම් නිරාකරණය කරගැනීම, ගැටුම්වල හේතුඵල සම්බන්ධය හා ගැටුම්වල මානසික පසුබිම විවිරණය කරයි. මෙම කරුණු පදනම් කරගෙන සමකාලීන සමාජ ගැටුම් නිරාකරණය කරගැනීමට බුදුදහමේ ඇති අදාළත්වය සාකච්ඡා

කරන්නෙමු.

නිකායගත කරුණු අනුව සමාජයෙහි ඇති වන සියලු ම ආකාරයේ ගැටුම් ඇති වීමට මූලික ම හේතුව වශයෙන් පුද්ගල සන්තානයෙහි ඇතිවන අසමාහිත තත්ත්වය හඳුන්වා-දිය හැකි ය. මනෝමූලික, මානසික හා මනෝවිද්‍යාත්මක හේතු සමාජ ගැටුම් සම ප්‍රචණ්ඩත්වය සමාජයේ ජීවත් වන පුද්ගලයන් සිත තුළ සාමයක් නොමැති වීම බාහිර වශයෙන් ප්‍රකට වීමක් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. යුද්ධ හා ගැටුම් බොහෝ විට රෝගී සිත්වල රෝග ලක්ෂණ ප්‍රකට වීමකි.[3] එමෙන් ම ඉන්ද්‍රිය ගෝචර සමාජ පරිසරය වෙත දක්වන අප්‍රබුද්ධ ප්‍රතිචාරයන් ගේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ගැටුම් පැහැදිලි කළ හැකි ය.[4] කාමභෝගී පුද්ගලයා අවිචාරවත් ලෙස කාමයන් පසුපස දිව යෑම ගැටුම සඳහා මුල් වන වඩාත් ම ආසන්න වූ මනෝවිද්‍යාත්මක හේතුව බව මහා දුක්ඛක්ඛන්ධ සූත්‍රයේ සඳහන් වේ. ඇස - කන - නාසය - දිව - ශරීරය යන පංචේන්ද්‍රියන් ගෙන් ගන්නා රාගය ඉපදීමට හේතුවන රූප - ශබ්ද - ගන්ධ - රස - ස්පර්ශය යන පඤ්චකාම පසුපස දිව යෑම නිසා සමාජයෙහි ඒ ඒ පුද්ගලයන් අතර විවිධ ආකාරයේ ගැටුම් නිර්මාණය වේ. මේ අනුව ලෝභ (greed), ද්වේෂ (hatred), මෝහ (delusion) යන මනෝමූලික අකුශල මූලයන් පදනම් කරගෙන කාමවස්තූන් සේවනය කිරීම සමාජ ගැටුම් නිර්මාණය වීමට හේතු වන බව පැහැදිලි වේ.

පුද්ගල හැසිරීම තීරණය වන්නේ ඔහු ගේ මානසික ක්‍රියාකාරීත්වය මතය. අකුශල සහගත මානසික ක්‍රියාකාරීත්වයෙන් ජීවත් වන පුද්ගලයා සමාජ ජීවිතයට ආවේණික දෙයක් ලෙස බුදුසමය සලකයි. සක්කපඤ්හ සූත්‍රයෙහි මේ පිළිබඳ මෙසේ අවධානය යොමු කර ඇත.

"දෙවියෝ ද මිනිස්සු ද අසුරයෝ ද නාගයෝ ද ගන්ධර්වයෝ ද අන්‍ය නොයෙක් සත්ත්වයෝ ද එකිනෙකාට වෛරයෙන් තොරව හිංසාවෙන් තොර ව සතුරුකමින් තොර ව තරහවෙන් තොර ව වාසට කිරීමට කල්පනා කරති."[5]

මෙසේ එකිනෙකා කෙරෙහි ඔවුන් ගැටුම් ඇති කරගැනීමෙහි මූලික හේතුව වශයෙන් සක්කපඤ්හ සූත්‍රයේ දක්වෙන්නේ ඊර්ෂ්‍යාව සහ මසුරුකම යි. බුදුදහමෙහි ඊර්ෂ්‍යාව අර්ථ විවරණය කෙරන්නේ අනුන් ගේ සම්පත් නුරුස්නා ලක්ෂණයෙන් යුතු මානසික (පරසම්පත්තීනං උසූලක්ඛණං ඉස්සා) තත්ත්වයක් ලෙස ය. මාත්සර්යය හඳුන්වනු ලබන්නේ තමන් සතු සම්පත් සඟවා ගැනීමේ ස්වභාවයෙන් යුතු මානසික තත්ත්වයක් ලෙසිනි. (අත්තනො සම්පත්තීනං නිගුහනලක්ඛණං මච්ඡරියං) තමන් ගේ සම්පත් සඟවා අනුන් ගේ සම්පත් කෙරෙහි ඊර්ෂ්‍ය කරන පුද්ගලයා එතැනින් නොනැවතී ඒවා තමන් සතු කරගැනීමට ද පෙළඹෙයි. එවිට සමාජය තුළ සොරකම හා ගැටුම ඇති වේ. එය විවිධාකාර වූ සමාජ ප්‍රශ්න පහළ වීමට හේතු වේ.

බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින් සමාජ ගැටුම් ඇති වීමේ මානසික පසුබිම මධුපිණ්ඩික සූත්‍රයේ මනාව පැහැදිලි කරන ලදී. පංචේන්ද්‍රියන්ට විෂය වන පංචකාමයන් මුල් කරගෙන ගොඩ නැගෙන ප්‍රපංචකරණය සමාජය තුළ ගැටුම් නිර්මාණය වීමෙහි ප්‍රධාන සාධකය වන බව මෙම සූත්‍රයෙහි විස්තර වේ.

"ඇසත් රූපයත් නිසා චක්ඛුවිඤ්ඤාණය උපදී. ඇස, රූපය හා විඤ්ඤාණය යන තුන එක්වීමෙන් ස්පර්ශය වේ. ස්පර්ශය නිසා වේදනාව වේ. යමක් විඳී ද එය හඳුනා-ගැනේ ද එය විතර්කනය කරයි. යමක් විතක්කනය කෙරේ ද එය ප්‍රපංචයට පමුණුවයි. යමක් ප්‍රපංචයට පමුණුවයි ද සඤ්ඤ සංඛා ඇසින් බලා අතීතානාගත වර්තමාන වූ රූපයෙහි පුද්ගලයා යටපත් කෙරේ."[6]

සෝත විඤ්ඤාණයෙන් ඝාණ විඤ්ඤාණයෙන් ජිව්හා විඤ්ඤාණයෙන් හා කාය විඤ්ඤාණයෙන් සිදු වන ප්‍රපංචකරණය චක්ඛුවිඤ්ඤාණ ප්‍රපංචකරණ ක්‍රියාවලිය මෙන් විස්තර වේ. ප්‍රපංචකරණයේ නියුතු පුද්ගලයා ලෝකය මම ය, මාගේ ය හා මම වෙමි යනුවෙන් ගනී. එසේ ගැනීම නිසා තණ්හා, මාන, දිට්ඨි ගොඩනැගේ. මෙසේ ගොඩනැගෙන ප්‍රපංචනය වූ සඤ්ඤාව විසින් පුද්ගලයා අභිභවනය කෙරේ. එවිට පුද්ගලයා තමන් ගොඩනගාගත්

දෙයෙහි වහලකු බවට පත් වී සමාජය සමඟ ගැටුම් ඇති කරගනී.

මහාචාර්ය පී.ඩී. ප්‍රේමසිරි මහතා සුත්ත නිපාතයේ අෂ්ටක වර්ගය ඇසුරින් සමාජයෙහි උද්ගත වන ගැටුම් දෙයාකාරයකින් පෙන්වා දෙයි.

"The doctrine of the Buddha points out that disputes of two kinds can arise in society. Both kinds of disputes have a psychological origin. They are rooted in the dormant passions of the human mind. One originated from passions for pleasurable sensations derived from objects of material world. The other from the passions for ideas and concepts, philosophical views and ideologies..."[7]

ඇස, කන, නාසය, දිව, ශරීරය යන පංචේන්ද්‍රියන්ට ගෝචර වන රූප ශබ්ද, ගන්ධ, රස, ස්පර්ශ යන පංචකාමයන් කෙරෙහි ඇති වන කාමය නිසා ඇති වන ගැටුම් පළමු වර්ගය යි. පංචේන්ද්‍රියන්ට අමතර ව බුදුදහම මනස ඉන්ද්‍රියක් ලෙස දක්වයි. එම මනේන්ද්‍රියට අරමුණු වන සංකල්ප දෘෂ්ටි, මතවාද ආදිය නිසා උද්ගත වන ගැටුම් දෙවන වර්ගය යි. දෘෂ්ටි උපාදනයෙහි ස්වභාවය හා ආදීනව බුදුරජාණන් වහන්සේ සුත්ත නිපාතයේ අට්ඨක වග්ගයේ පැහැදිලි කළ සේක. "මෙය පමණක් සත්‍යය අන් සියල්ල අසත්‍යය" (ඉධමෙව සච්චං මොඝමඤ්ඤං)[8] මෙය යථාභූතඥානය අවබෝධ කරගැනීමට බාධාවක් මෙන්ම එය ගැටුම්, විවාද, කලකෝලාහල සඳහා ප්‍රධාන හේතුවක් බව දක්වා ඇත. දෘඪි ආධානග්‍රාහිත්වය අන්‍යයන් ගේ මත නොඉවසීමට හේතු වෙයි. එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් තමන් ගේ මතයන් සමග එකඟ නොවන පුද්ගලයා අන්‍යන්ට හා සමාජයට ද්වේෂ කරයි. වෛර කරයි. අධානග්‍රාහිත්වය තෘෂ්ණාවේ ප්‍රතිඵලයකි. එම නිසා ආධානග්‍රාහිත්වය සමාජ ගත ගැටුමෙහි ප්‍රධාන හේතුවක් ලෙස දැක්විය හැකි ය. පුද්ගලයා ගේ ඉන්ද්‍රිය ක්‍රියාකාරිත්වයට බලපාන්නේ සිතේ ඇති වන අනුශය සහගත මානසික තත්ත්වය. එනම්, රාගානුසය, පටිඝානුසය, දිට්ඨානුසය, විචිකිච්ඡානුසය මානානුසය, භවරාගානුසය, අවිජ්ජානුසය යන අනුසයෝය. දෘෂ්ටි

අනුසය ප්‍රපංචකරණයෙහි එක් ස්වරූපයකි. මෙම ප්‍රපංචකරණය නිසා පුද්ගලයා අසහනයට අසංතෘප්තියට පත් කරයි. එමගින් පුද්ගලයා ගේ විෂම චර්යාවෝ සමාජය තුළ ඉස්මතු වෙති.[9]

සමාජයෙහි ඇති වන යුද ගැටුම් කලකෝලාහලවල මනෝවිද්‍යාත්මක සහ හේතුඵල සම්බන්ධය මහානිදන සූත්‍රයෙහි මනා ව විවරණය කර ඇත.

"ඉති ඛො පනෙතං ආනන්ද පටිච්ච තණ්හා, තණ්හා පටිච්ච පරියෙසනං පරියෙසනං පටිච්ච ලාභො ලාභං පටිච්ච විනිච්ඡයො, විනිච්ඡයො, විනිච්චයං පටිච්ච ඡන්දරාගො, ඡන්දරාගං පටිච්ච අංජ්ඣොසානං පටිච්ච පරිග්ගහො, පරිග්ගහං පටිච්ච මච්ඡරියං, මච්ඡරියං පටිච්ච ආරක්ඛො ආරක්ඛාධිකරණං පටිච්ච දණ්ඩාදන සත්ථාදනකලහවිගගහවිවාදතුවං තුවං පෙසුඤ්ඤ මුසාවාද අනේකෙ පාපකා අකුසලා ධම්මා සම්භවන්ති."[10]

වේදනාව නිසා තෘෂ්ණාව ද තෘෂ්ණාව නිසා පර්යේෂණය ද පර්යේෂණය නිසා ලාභය ද ලාභය නිසා විතර්ක විනිශ්චය ද විනිශ්චය නිසා ඡන්දරාගය ද ඡන්දරාගය නිසා ආත්ම දෘෂ්ටිය ද ආත්ම දෘෂ්ටිය නිසා තෘෂ්ණා දෘෂ්ටිය ද තෘෂ්ණා දෘෂ්ටිය නිසා මසුරු බව ද මසුරු බව නිසා ආරක්ෂණය ද ආරක්ෂණය නිසා දඬුමුගුරු දැරීම, අවිදැරීම, කලහ, විග්‍රහ, විවාද, ඇනුම් බැනුම්, කේලම්, මුසා ආදී නොයෙයක් ලාමක අකුශල ධර්ම පහළ වේ.

මෙසේ තමන් සන්තක වස්තුව තෘෂ්ණාවෙන් දැඩි ව අල්වාගෙන ඒවාට ආරක්ෂණය යොදයි. එම වස්තුවට අන් අය ගෙන් තර්ජන එල්ල වූ විට ගැටුම අතිශයින් ම තීව්‍ර බවට පත් වන ආකාරය මහානිදන සූත්‍රයේ එන විස්තරයෙන් පැහැදිලි වේ.

ඉහත සඳහන් ආකාරයට සමාජයේ ඇති වන ගැටුම්වල මනෝවිද්‍යාත්මක සහ හේතුඵල සම්බන්ධය ත්‍රිපිටකයේ බොහෝ සූත්‍රවල විස්තර කර ඇත. එස නිසා සමකාලීන සමාජයේ ඇති වී තිබෙන ගැටුම්වල මනෝමූලික හා හේතුඵලවාදී ස්වභාවය

හඳුනාගෙන එම ගැටුම් නිරාකරණය කරගැනීමට බුද්ධදහම උපයුක්ත කරගත යුතු ය.

සමාජයේ පවතින ගැටුම් ඇති වීමට බලපාන මනෝමූලික කරුණුවලට අමතර ව රටේ පවතින පාලන ක්‍රමය සහ අර්ථ ක්‍රමය ප්‍රබල හේතුවක් වන බව බුද්ධසමය පවසයි. කූටදන්ත සූත්‍රයෙහි ද චක්කවත්තිසීහනාද සූත්‍රයෙහි ද බුදුරජාණන් වහන්සේ සමාජ ගැටුම් ඇති වීමට හේතු වන පාලන ක්‍රමය සහ ආර්ථික ක්‍රමය යන බාහිර කරුණු කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කළ සේක.

"ඉති ඛො භික්ඛවෙ අධනානං ධනේ අනනුප්පදීයමානෙ දළිද්දියං වේපුල්ලමගමාසි, දළිද්දියෙ වේපුල්ලං ගතෙ අදින්නාදනං වේපුල්ලමගමාසි, අදින්නාදනෙ වේපුල්ලංගතෙ සත්ථං වේපුල්ලමගමාසි, සත්ථෙ වේපුල්ලං ගතෙ පාණාතිපාතෝ වේපුල්ලමගමාසි....."[11]

පාලකයන් විසින් රටේ නිර්ධනයන්ට කර්මාන්ත ආරම්භ කිරීම සඳහා අවශ්‍ය කරන ප්‍රාග්ධනය දිය යුතු ය. එසේ අවශ්‍ය ප්‍රාග්ධනය නොදීමෙන් දිළිඳුකම තවත් වර්ධනය වේ. දිළිඳුකම වර්ධනය වීමෙන් සොරකම වර්ධනය වේ. සොරකම වර්ධනය වීමෙන් ආයුධ බහුල වීම නිසා ප්‍රාණඝාතය, කලකෝලාහල බහුල වේ. මෙසේ වැරදි අර්ථක්‍රම පදනම්කරගෙන මුළු සමාජය ම විෂම සාමාජයක් බවට පත් වන ආකාරය චක්කවත්තිසීහනාද සූත්‍රයේ විස්තර වේ. සමාජයේ ජීවත් වන කවර කොටසකට හෝ ආර්ථික සම්පත් අහිමි වීම සාමයට සහ සමගියට බරපතල බාධාවක් බව බුද්ධසමයේ සඳහන් වේ. එමෙන් ම සමාජයේ ජීවත් වන සෑම ජනවාර්ගයකට ම ආත්ම ගරුත්වයෙන් යුතු ව ජීවත් වීමට අවශ්‍ය අවම භෞතික පහසුකම් නැති වූ විට සන්නද්ධ ව සාපරාධී භීෂණකාරී හැසිරීම්වලට යොමු වේ. එබැවින් සම්පත් සාධාරණ ව බෙදී-යා යුතුය.

නැතහොත් භෞතික සම්පත් නැති පිරිස් භෞතික සම්පත් බහුල ව භුක්ත විඳින අයට විරුද්ධ ව කැරලි ගසති. එම තත්ත්වය රාජ්‍ය බලය මෙහෙයවා මර්දනය කළ නොහැකි ය. එය වැළැක්විය

හැක්කේ ගැටලුවල මූලික හේතුවලට පිළියම් යෙදීමෙන් පමණක් බව කූටදන්ත සූත්‍රයෙන් හා චක්කවත්තිසීහනාද සූත්‍රයෙන් පැහැදිලිව දක්වා තිබේ.

මුල්කාලීන සමාජ සංස්ථාව තුළ පැවතියේ සාමූහික පාරිභෝගික ක්‍රමයකි. ථිනමිද්ධය සහ තෘෂ්ණාව නිසා සත්ත්වයන් භෞතික සම්පත් රැස් කර පෞද්ගලික ව දේපොළ භුක්ති විඳීමට පුරුදු වූ බව අග්ගඤ්ඤ සූත්‍රයේ විස්තර වේ. පෞද්ගලික දේපළ රැක-ගැනීමටත්, අනෙකා ගේ දේ සොරකම් කිරීමටත්, කේළාම් කීමටත්, වැනි සමාජ විරෝධී ක්‍රියාවන් සමාජයේ පහළ වූ බව වැඩි දුරටත් අග්ගඤ්ඤ සූත්‍රයේ විස්තර වේ.[12] සමාජ ගැටුම් වලක්වාලීමට සාමූහික පරිභෝජන ක්‍රමයේ වැදගත්කම පෙන්වා-දෙයි.

බුදුසමය සමාජ ගැටුම් විසඳීමට අවශ්‍ය මනෝවිද්‍යාත්මක පසුබිම යථාර්ථවාදී ලෙස විස්තර කර ඇති අතර භෞතික හේතූන් ද විස්තර කර ඇත. මිනිසා සිතන සහ හැසිරෙන ආකාරයෙහි වෙනසක් ඇති කිරීමෙන් සමාජයෙහි ගැටුම් අවම කරගත හැකිය. එසේ ම මිනිසුන් තුළ සදාචාරාත්මක මූල හේතූන් ගේ ප්‍රතිසංස්කරණයක් ඇති කිරීමෙන් සමාජගත ගැටුම් නිරාකරණය කොටගත හැකි ය.[13]

බෞද්ධ විමුක්ති මාර්ගය යුද මානසිකත්වයට විරුද්ධ වූ මාර්ගයකි. ගැටුමට මුල් වන්නේ ලෝභ, ද්වේෂ, මෝහ යන මනෝමූලික වූ අකුශල චෛතසික ධර්මය. අලෝභ, අද්වේෂ හා අමෝහ යන චෛතසික ධර්මයන් වැඩීම බෞද්ධ විමුක්ති මාර්ගයේ ලක්ෂණය යි. බෞද්ධ විමුක්තිකාමී පුද්ගලයා කායික, වාචසික හා මානසික යන තුන්දොර සංවර කරගෙන පරමාදර්ශී ජීවිතයක් ගත කරයි. එවැනි පුද්ගලයා කිසිවිටෙක සමාජය සමඟ ගැටුම් ඇති කර නො ගනී. එසේම සතර බ්‍රහ්මවිහරණ වැඩීම ද ගැටුම් සමනය කරගැනීමට උපයුක්ත වේ.

1. මෛත්‍රී - Loving kindness
2. කරුණා - Compassion

3.	මුදිතා	-	Synpathetic joy
4.	උපේක්ඛා	-	Impartiality or equanimity

මෙම සතර බ්‍රහ්මවිහරණ වැඩීමෙන් තරහව, වෛරය, ක්‍රෝධය යටපත් වෙයි. එවිට සිත නිවීමට පත් වේ. දියුණු මනසක් ඇති ජනතාවක් වෙසෙන රටක සමාජයක සාමය, සංවරය, සදාචාරය, මිත්‍රත්වය ගොඩනැගේ. බෞද්ධ විමුක්ති මාර්ගය පදනම් කරගෙන කටයුතු කළ හොත් බෞද්ධයන් අතර ගැටුම් ඇති නො වේ. සානුකම්පික හැඟීම, කරුණාව, දනශීලී බව, පරිත්‍යාගය, ඉවසීම, මෛත්‍රීය යන ගුණධර්ම වඩන සමාජය තුළ ගැටුම් අවම කරගෙන සාමකාමී සමාජයක් ගොඩනැගිය හැකි ය.

තරහව, ව්‍යාපාදය, වෛරය, ක්‍රෝධය යන මානසික ආවේගවලින් තොර ව ගැටුම් හා මතභේද නිරාකරණය කරගැනීමට සාමකාමී ක්‍රමවේදයන් අනුගමනය කළ යුතු බව ධම්ම පදයේ සඳහන් වේ. වෛරයෙන් වෛරය නො සන්සිඳේ. අවෛරයෙන් ම වෛරය සන්සිඳේ.[14] ක්‍රෝධ කරන්නා අක්‍රෝධයෙන් පරාජය කළ යුතු වේ. දනයෙන් කෑදරකම, මසුරුකම පරාජය කළ යුතු වේ.[15] වෛර කරන මිනිසුන් අතර අවෛරයෙන් අපි ඉතා සුවයෙන් වාසය කරමු. වෛර කරන්නන් අතර අපි අවෛරී ව වාසය කරමු.

සුසුඛං වත ජීවාම
වේරිනේසු අවේරිනෝ
වේරිනේසු මනුස්සේසු
විහරාම අවේරිනෝ[16]

යම් පුද්ගලයෙකු යුද්ධයක දී මිනිසුන් ලක්‍ෂයක් පරදවා දිනනවාට වඩා තම එකම ආත්මය දිනා-ගැනීම වැදගත් වේ.

යෝ සහස්සං සහස්සේන
සංගාමේ මානුසේ ජිනේ
එකං ච ජෙය්‍ය අත්තානං
ස වේ සංගාම මුත්තමෝ[17]

යුද්ධයක දී ලබන ජයග්‍රහණය වෛරය වැඩීමට හේතු වන බව ද පරාජයට පත් වූ පුද්ගලයා දුකට පත්වන බව ද දැක්වේ. එහෙත් ජය පරාජය දෙක ම අතහැර උපශාන්ත වූ පුද්ගලයා සැප සේ වාසය කරයි.

ජයං වේරං පසවති
දුක්ඛං සේති පරාජිතෝ
උපසන්තෝ සුඛං සේති
හිත්වා ජයපරාජයං[18]

සාමකාමී, ආචාර සම්පන්න, පද්මාකාර ජීවිතයට අදාළ එවැනි ඉගැන්වීම් රාශියක් ධම්මපදයේ විස්තර වේ. බෞද්ධයකු විසින් අනුගමනය කළ යුතු පරමාදර්ශී ජීවිතය මෙසේ බුදුදහමින් නිර්දේශ කර ඇත. මෙවැනි පරමාදර්ශී ජීවිතයක් ගත කරන බෞද්ධ සමාජය තුළ ගැටුම් කලකෝලාහල ඇති නොවන බව බුදුසමය අවධාරණය කරයි.

ගැටුමට නො ගොස් සාමකාමී ව ජීවත් වීම සඳහා අනුගමනය කළ යුතු ප්‍රතිපත්ති මාලාවක් අරණවිභංග සූත්‍රයේ විස්තර කර ඇත. ඒවා නම්,

1. ඉන්ද්‍රියන් පිනවමින් කම්සුවෙහි ඇලී විසීම හා දුක් දෙමින් ශරීරය තෙවන ක්‍රම අනුගමනය අතහැර මධ්‍යම මාර්ගයෙහි ගමන් කිරීම.
2. අනුන් හෙළාදැකීම අතහැර ස්වභාවය ම කතා කිරීම.
3. සැපයෙහි ස්වභාවය තේරුම් ගෙන අධ්‍යාත්මික සැපයෙහි යෙදී විසීම.
4. අනුන් නැති තැන කේලාම් නොකීම හා අනුන් හමුවෙහි කිලිටි බස් නොකීම.
5. ඉක්මනින් කතා නොකිරීම හා කලබල නො වී කතා කිරීම.
6. සාමාන්‍ය කතාවෙහි නොඇලීම හා ලෝක ව්‍යවහාරය ඉක්මවා නොයෑම.[19]

මෙවැනි ප්‍රතිපත්ති මාලාවක් අනුගමනය කිරීම පුද්ගලයා ගේ ආධ්‍යාත්මික සංවර්ධනය ඇති කිරීමට ද සමාජ සමගිකරණයට ද සමාජ එකමුතු බවට ද ඉවහල් වේ.

සමාජ සංස්ථාගත ගැටුම් නිරාකරණය සඳහා සන්තානගත විපර්යාසයක් ද සංස්ථාගත විප්ලවයක් ද සිදු කළ යුතු බව මහාචාර්ය පී.ඩී. ප්‍රේමසිරි මහතා මෙසේ සඳහන් කරයි.

"According to the foregoing account Buddhism recognize two major factors conducive to the establishment of a peaceful and harmonious society. The first and foremost is a recognition of, and commitment to spiritual values, secondly there should be suitable political and non discriminatory treatment of men allowing for the full flowering of human talent and potential. From the Buddhist point of view these two factors are interrelated. Without spiritual development just social and political institutions would not emerge, and without just social and political institutions spiritual development would not be possible."[20]

මේ මගින් සාමකාමී එකමුතු සමාජයක් ගොඩනැගීමට අවශ්‍ය සාධක දෙකක් සාකච්ඡා කර ඇත. ආධ්‍යාත්මික හර පද්ධතීන් හඳුනාගෙන ඒවාට කැප වීම පළමු සාධකය යි. දෙවන කරුණ වන්නේ මිනිස් ශක්‍යතාවන් විභව්‍යතාවන් හඳුනාගෙන ඒවා මල්පල ගැන්වෙන පරිදි පක්ෂපාතකමින් තොර ව සාධාරණ ලෙස මිනිසුන්ට සලකන සුදුසු ආර්ථික, දේශපාලන ක්‍රමයක් සැකසීම යි. ආධ්‍යාත්මික සංවර්ධනයෙන් තොර ව, සාධාරණ සමාජ පාලන ක්‍රමයකින් තොර ව අධ්‍යාත්මික සංවර්ධනයක් සිදු නො වේ. මේ කරුණු දෙක එකිනෙකට සාපේක්ෂ වේ. මෙයින් එක කරුණක් හෝ නොමැති වූ විට සමාජ ගැටුම් නිර්මාණය වේ.

බුදුසමය කිසි විටක ධනාත්මක වූ අගයක් නො දෙයි. සාධාරණ යුද්ධ (justy war) තිබෙන බව බුදුසමය නො පිළිගනී. එමෙන් ම බුදුසමය තුළ ධර්ම යුද්ධයකට හෝ ශුද්ධ යුද්ධයකට (holy war)

පක්ෂව කරුණු ඉදිරිපත් කර නොමැති බව බෞද්ධ පෙළ සාහිත්‍යයෙන් මොනවට පැහැදිලි වේ. නමුත් හින්දු ආගම ධර්ම යුද්ධ සංකල්පය අනුමත කර තිබේ. හින්දු ආගම ධර්ම යුද්ධ සංකල්පය යුක්ති සහගත කිරීම සඳහා භගවද්ගීතාවේ මූලික තර්ක තුනක් ඉදිරිපත් කර ඇත.

1. සදාචාරාත්මක තර්කය
2. පාරභෞතික තර්කය
3. නියතිවාදී තර්කය

සදාචාරාත්මක හර පද්ධතීන් රැකගැනීමට යුද්ධ කළ හැකි බව සදාචාරාත්මක තර්කයෙන් ප්‍රකාශ වේ. පාරභෞතික තර්කයෙන් කියවෙන්නේ යුද්ධයෙන් විනාශ වන්නේ ශරීරය මිස ආත්මය නොවන බැවින් යුද වදින්නා ජීවිතය විනාශ කිරීමේ පාපයට පාත්‍ර නොවන බව යි. ලොව තිබෙන සංචතනක සහ අචේතනික සියල්ල දේව නිර්මාණ වේ. දෙවියන් ගේ නියමය ඉක්මවා ක්‍රියා කිරීමට කිසිවකුට නොහැකි ය. එම නිසා යුද්ධය නියමයකි. එය විනිශ්චය කිරීමේ ශක්තියක් මිනිසාට නැත. මේ ආකාරයට යුද්ධය නියතිවාද තර්කයෙන් අනුමත කර ඇත.[21] සතුරා සාමදාන යුද්ධයෙන් ජයගත යුතු බව හින්දු ආගමේ ස්ථාවරය යි.

හින්දු ආගමේ යුද්ධය පිළිබඳ මෙම සංකල්පය බුදුසමයට හාත්පසින් ප්‍රතිපක්ෂ වේ. බුදුසමය කිසි ම ආකාරයකින් යුද්ධය අනුමත නො කරයි. බෞද්ධ ත්‍රිපිටක මූලාශ්‍රයවල ධර්මයෙන් ලබන විජයග්‍රහණයක් ගැන සඳහන් වේ. ඒ සක්විති රජ කෙනකුගේ දේශපාලන මූලධර්ම ගැන සඳහන් වන අවස්ථාව යි. සක්විති රජු විජයග්‍රහණයේ යෙදෙන්නේ ධර්මයෙන් මිස අවි ආයුධ ශක්තියෙන් නො වේ. අවි ආයුධ යොදගනිමින් හිංසාකාරී ලෙස කරන ධර්ම යුද්ධයක් බුදුසමයේ සඳහන් නො වේ.

බුදුසමය කිසි ලෙසකින් යුද්ධය අනුමත නොකළත් යුද්ධයක දී පවා සදාචාරය අනුගමනය කළ යුතු බව අපට දේවාසුර කථා පුවතින් පැහැදිලි කර දෙයි. යුද්ධයේ දී ජය ලැබූ පක්ෂය පරාජය වූ පක්ෂයට ඉතා කුරිරු ලෙස වධ හිංසා නොකළ යුතු ය. පරාජය වූ සතුරාට ද සමාව දිය යුතු ය. යුද්ධයේ දී උපද්‍රව අවම කිරීමට උපාය

කෞශල්‍යය යොදගත යුතු වන්නේ ය. සතුරා හිංසාවෙන් තොර ව ජීවිත හානි කිරීමෙන් තොර ව පරාජය කළ හැකි නම් එසේ කළ යුතු ය.[22]

සමකාලීන සමාජ ගැටුම් විසඳාලීමට ඉහත දක්වූ බෞද්ධ පෙළ සාහිත්‍ය ඉගැන්වීම් අදළ කරගැනීම ඉතා ප්‍රයෝජනවත් වේ. වර්තමාන ශ්‍රී ලංකාවේ ඇති වී තිබෙන ජනවාර්ගික අර්බුදය හමුවෙහි දී ද සමාජ, දේශපාලනික, ආර්ථික අර්බුද හමුවෙහි ද ඒවා විසඳීමට බෞද්ධ ඉගැන්වීම් අදළ කරගත හැකිය. එසේ ම විසි එක් වන සියවසේ ලොව පුරා ඇති වී තිබෙන සමාජ අර්බුද විසඳීමට බෞද්ධ මූල ධර්මයන් ගේ උපයෝගීතාව තේරුම් ගැනීමට කාලය එළඹ ඇත.

සටහන්

1.
2.
3. සාගරවේසී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, වඩිනාගල පඤ්ඤාලෝක හිමි, සූරියවැවේ විමල හිමි, 21 පිටුව, 1999.
4.
5. දීඝනිකාය, සත්තපඤ්හ සූත්‍රය.
6. මජ්ඣිම නිකාය, මධුපිණ්ඩික සූත්‍රය, 280 පිට.
7. Premasiri, P.D, The Philosphy of the Atthaka-vagga, P.P. 23, 24
8. සුත්තනිපාතය.
9. සාගරවේසී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 1999, වඩිනාගල පඤ්ඤාලෝක හිමි, සූරියවැවේ විමල හිමි, 29 පිට.
10. දීඝනිකාය 11ල මහානිදන සූත්‍රය, 86 පිට.
11. දීඝනිකාය i, චක්කවත්තිසීහනාද සූත්‍රය, 110 පිට.
12. දීඝනිකාය i, අග්ගඤ්ඤය සූත්‍රය, 156.
13. සාගරවේසී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 1999, වඩිනාගල පඤ්ඤාලෝක හිමි, සූරියවැවේ විමල හිමි, 33 පිට.
14. ධම්මපදය, යමක වග්ගය, 5 ගාථාව.
15. - එම - කෝධ වග්ගය, 3 ගාථාව.
16. - එම - සුඛ වග්ගය, 1 ගාථාව.
17. ධම්මපදය, සහස්ස වග්ගය, 4 ගාථාව.
18. - එම - සුඛවග්ගය, 5 ගාථාව.
19. මජ්ඣිමනිකාය iii, අරණවිභංග සූත්‍රය, 484-494 පිටු.
20. Premasiri, Prof. P.D, The Buddhist Ailysis of the nature of Social Conflict, P. 106.
21. ප්‍රබුද්ධ 2, සංස්. ආණමඩුවේ ධම්මදස්සි හිමි, 135, 136, 139, 140 පිටු.
22. බුදුසමය හා ශ්‍රී ලංකාවේ ජනවාර්ගික සංවිධානය, දිගල්ලේ මහින්ද හිමි, 229 පිට.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

1. ගුණරත්න එල්. ධම්මපදය, රත්න පොත් ප්‍රකාශකයෝ, 513, කොළඹ 10, 2001.
2. ධම්මදස්සී හිමි, ආණමඩුවේ, ප්‍රබුද්ධ - 2, සංස්, සමයවර්ධන, 53, මාළිගාකන්ද පාර, කොළඹ 10, 2000.
3. පඤ්ඤාලෝක හිමි, වඩිනාගල සාගරවංසී ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, සංස්., පාලි හා බෞද්ධ අධ්‍යයන සංගමය, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය. 1999.
4. මහින්ද හිමි, දීගල්ලේ, බුදුසමය සහ ශ්‍රී ලංකාවේ ජනවාර්ගික ඝට්ටනය, සංස්., ඔස්ලෝ නෝර්වේ : නෝර්වේ බෞද්ධ සංගමය, බාත් ස්පා විශ්වවිද්‍යාලයේ ආගම් අධ්‍යයන දෙපාර්තමේන්තුව, 2003.
5. හෙට්ටිආරච්චි ධර්මසේන, බෞද්ධ සමාජ විද්‍යා ප්‍රවේශය, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 2001.
6. හේමන්ත කුමාර එන්.ඩී.ජී.ජී. සමාජ විද්‍යාවේ මූලික සංකල්ප, න්‍යාය හා ක්‍රමවේදය, විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, මුල්ලේරියාව, 2002.
7. දීඝනිකාය, බුද්ධ ජයන්ති මුද්‍රණය, 1962.
8. මජ්ඣිමනිකාය, බුද්ධ ජයන්ති මුද්‍රණය, 1964.
9. සුත්තනිපාතය, බුද්ධ ජයන්ති මුද්‍රණය, 1978.
10. Premasiri, P.D, The Pholosphy of the Atthaka Vagga, B.P.S., Kandy, 1972.
11. Premasiri, P.D., The Buddhist Analysis of the Nature of Social Conflict, Ananda, 1990.

පුරාකථා සාහිත්‍යයෙහි ඇතුළත් ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ

මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටේගොඩ

ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දී අදහස් ප්‍රකාශනය වන ප්‍රධාන මාධ්‍යය වන්නේ කාව්‍යය යි. පාලි සංස්කෘත භාෂා ආදිය ආශ්‍රිත ව ප්‍රබන්ධ වී ඇති ගාථා ශ්ලෝක ආදිය හැරෙන විට සිංහල බසින් ප්‍රබන්ධ වී ඇති කාව්‍ය ප්‍රභේද හෙවත් ප්‍රායෝගික භාවිතය අනුව හා ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ අනුව කොටස් කළ හැකි කාව්‍ය ලක්ෂණ රැසක් පුරාකථා සාහිත්‍යයෙන් පිළිබිඹු කෙරේ. ඒවා අනුෂ්ටුප්, සිව්පැදි, සිලෝ, සන්න, සැහැලි, යාතිකා, කන්නලව්, යාදිනි, කටපැහැදි, මන්තර, අස්න ආදී කොටස් යටතේ ප්‍රබන්ධ වී ඇත. බොහොමයක් මන්තර මලයාලම්, ද්‍රවිඩ භාෂාවන් හා සිංහල මිශ්‍රණයෙන් ද, ප්‍රශස්ති කාව්‍ය ආදිය සංස්කෘත මිශ්‍ර වීමෙන් ද සැකසී ඇත.

සංස්කෘත, මාගධී භාෂාවන් ගෙන් රචිත ශ්ලෝක විශේෂයෙන් ගායනා කරනු ලබන්නේ දෙවියන් මල්යහන් කැඳවීමේ දී සහ බලි ශාන්තිකර්ම ආදියේ දී ය. පාලි භාෂාවෙන් ප්‍රබන්ධ වී ඇති ගාථා ආදිය ගායනා ස්වරූපයෙන් බොහෝ දුරට ඉදිරිපත් වන්නේ බුද්ධ ප්‍රණාමය සඳහා ය. සංස්කෘත භාෂාවෙන් ලියැ වී ඇති ශ්ලෝකයක් හෝ පාලි භාෂාවෙන් ලියැවී ඇති ගාථාවක් සිංහලයට නැගීම සඳහා ප්‍රබන්ධ වී ඇති ප්‍රබන්ධ විශේෂය සන්න යනුවෙන් යාග භාවිතයෙහි දී හඳුන්වනු ලැබේ. සංස්කෘත ශ්ලෝකය යන්න සිංහල බසට නැගීමේ දී සිලෝ යනුවෙන් ද හඳුන්වනු දැකිය හැක.

අෂ්ටක යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ අක්ෂර නියමයෙන්

ප්‍රබන්ධ කර ඇති අක්ෂර අටකින් සමන්විත වන ප්‍රබන්ධ ය.[1] අක්ෂරයක් යනු සැමවිට ම තනිව ශබ්ද කළ හැකි අකුරකි. හල් අකුරක් යෙදෙන විට දී ඊට මුලින් යෙදී ඇති අකුර සමග එක් ව උච්චාරණය කළ යුතු ය. එවිට එය ගුරු අක්ෂරයක් බවට පත් වේ. "මන් ත ර" යන වචනය ගත් කල්හි ම' යන්න 'න්' සමග එක් වී මෙන් යනු එක් අක්ෂරයක් වන අතර ත ර යන අක්ෂර දෙක ද එකතු වන කල්හි එම වචනයෙහි ඇතුළත් සම්පූර්ණ අක්ෂර ගණන 03 ක් වේ. එහෙත් එහි අන්තර්ගත වන වර්ණ සහ මාත්‍රා ගණන හතරකි.

අනුෂ්ටුප් හෙවත් අක්ෂර අටකින් සමන්විත වන අයුරින් ප්‍රබන්ධ වී ඇති ඍග්වේද ගී විරිතට උදහරණයක් පහත දක් වේ.

සහස්‍රශීර්ෂා පුරුෂඃ	-	අක්ෂර 08
සහස්‍රාක්ෂඃ සහස්‍රපාත්	-	අක්ෂර 08
ස භූමිං විශ්වතෝ වෘත්වා-	-	අක්ෂර 08
ත්‍යතිෂ්ඨද් දශාංගුලම්[2]	-	අක්ෂර 08

(පුරුෂ තෙම හිස් දහසෙකින්, ඇස් දහසෙකින් හා පා දහසෙකින් යුක්ත විය. හෙතෙම පෘථිවිය හාත්පසින් වසා, දස ඇඟිලි එය ඉක්මවා විහිදී ය.) මෙම ගීතයෙහි සෑම පාදයක ම අක්ෂර අටක් බැගින් අන්තර්ගත ය. එබැවින් එය අනුෂ්ටුප් ඡන්දසට අයත් වේ. " ඡන්දස් වනාහි නොයෙක් අර්ථයන් සහිත වර්ණයන් ගෙන් අලංකෘත වූ පාද සතරකින් යුක්ත වන්නේ යැ"යි ද "ඡන්දසින් විහීන වූ ශබ්දයක් (වචනයක්) හෝ ශබ්දයෙන් තොර වූ ඡන්දසක් හෝ නො මැත." යනුවෙන් නාට්‍යශාස්ත්‍රය දක්වා ඇත.[3]

එක් එක් ගී පාදයක හෝ ගී වෘත්තයකට අයත් අක්ෂර සංඛ්‍යාව අනුව ඡන්දස් නාම විසි හයක් පහත සඳහන් පරිදි පවතින බැව් නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ඡන්දස් ශාස්ත්‍රය යටතේ දක්වා ඇත.

	අක්ෂර සංඛ්‍යාව		ඡන්දස් නාමය
1.	ඒකාක්ෂර ඡන්දස	-	උක්ත
2.	ද්ව්‍යක්ෂර ඡන්දස	-	අත්‍යුක්ත
3.	ත්‍ර්‍යක්ෂර ඡන්දස	-	මධ්‍ය

4.	චතුරක්ෂර ඡන්දස	-	ප්‍රතිෂ්ඨා
5.	පංචාක්ෂර ඡන්දස	-	සුප්‍රතිෂ්ඨා
6.	ෂඩක්ෂර ඡන්දස	-	ගායත්‍රී
7.	සප්තාක්ෂර ඡන්දස	-	උෂ්ණික්
8.	අෂ්ටාක්ෂර ඡන්දස	-	අනුෂ්ටුප්
9.	නවාක්ෂර ඡන්දස	-	බෘහතී
10.	දශාක්ෂර ඡන්දස	-	පඞ්ක්ති
11.	ඒකාදශාක්ෂර ඡන්දස	-	ත්‍රිෂ්ටුප්
12.	ද්වාදශාක්ෂර ඡන්දස	-	ජගතී
13.	ත්‍රයෝදශාක්ෂර ඡන්දස	-	අතිජගතී
14.	චතුර්දශාක්ෂර ඡන්දස	-	ශක්වරී
15.	පංචදශාක්ෂර ඡන්දස	-	අතිශක්වරී
16.	ෂෝඩශාක්ෂර ඡන්දස	-	අෂ්ටි
17.	සප්තදශාක්ෂර ඡන්දස	-	අත්‍යෂ්ටි
18.	අෂ්ටාදශාක්ෂර ඡන්දස	-	ධෘති
19.	ඒකූනවිංශත්‍යක්ෂර ඡන්දස	-	අතිධෘති
20.	විංශත්‍යාක්ෂර ඡන්දස	-	කෘති
21.	ඒකවිංශත්‍යක්ෂර ඡන්දස	-	ප්‍රකෘති
22.	ද්වාවිංශත්‍යක්ෂර ඡන්දස	-	ආකෘති
23.	ත්‍රයෝවිංශාක්ෂර ඡන්දස	-	විකෘති
24.	චතුර්විංශාක්ෂර ඡන්දස	-	සංකෘති
25.	පංචවිංශාක්ෂර ඡන්දස	-	අතිකෘති
26.	ෂඩ්විංශාක්ෂර ඡන්දස	-	උත්කෘති

පාදයකට මීට වඩා අක්ෂර සංඛ්‍යාවක් අයත් වන්නේ නම් ඒවා "මාලා වෘත්ත" නමින් හැඳින්වෙන බව ද නාට්‍යශාස්ත්‍රය තව දුරටත් දක්වයි.[4] අනුෂ්ටුප් හෙවත් අක්ෂර අටකින් සමන්විත ඡන්දස ශ්ලෝක ප්‍රබන්ධ කරණයේ දී අතිශයින් ජනප්‍රිය වී තිබුණු බවට පහත සඳහන් බෞද්ධ ගාථාවෙන් සහ රූපාවලි[5] ශ්ලෝකයෙන් ගම්‍යමාන වේ.

අනිත්‍යා වත සංස්කාරා
උත්පාදව්‍යයධර්මිණෝ
උත්පද්‍යත්වා නිරුද්ධ්‍යන්ති
තේෂාං ව්‍යුපශමෝ සුඛෝ[6]

චතුර්මුඛං අෂ්ටබාහුං
පීතවර්ණසමායුතං
ජටාම කු ට සං යුක් තං
රත් න කුණ්ඩල භූ ෂිතං

හේමයඥෝපවීතං ච
අ භ යං පුස්ත ධර් ම යං
ස්වර්ණහංසං සමාරූඪං
බ්‍රහ්මනාථං ච ලක්ෂණං[7]

මෙම සියලු පාදවල අක්ෂර අටක් බැගින් සමන්විත වන හෙයින් ඒවා අනුෂ්ටුප් ඡන්දසට අයත් ව ප්‍රබන්ධ කර ඇත. එමෙන් ම සෑම පාදයක් ම අක්ෂර සමාන වන හෙයින් එවන් ඡන්දස් " සම්පත් ඡන්දස්" යනුවෙන් නාට්‍යශාස්ත්‍රය හඳුන්වයි.[8]

යාග භාවිතයෙහි එන පහත සඳහන් ශ්ලෝකය තුනුරුවන් උදෙසා ගැයෙන්නක් වන අතර, එම ශ්ලෝකය ප්‍රබන්ධ කර ඇත්තේ ද අනුෂ්ටුප් ඡන්දසට අනුව බැව් පැහැදිලි ය. ශ්ලෝකයක් යනු සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචිත වූවක් වන හෙයින් එය සිංහලයට නගා ගායනා කිරීමේ දී තවත් ප්‍රබන්ධයක් සිංහලයෙන් ප්‍රබන්ධ කර ඊට එක් කොට තිබීම යාග පද්ධතියෙහි දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. ඒවා හඳුන්වනු ලබන්නේ 'සන්න' යනුවෙනි.

එනම්, ශ්ලෝකයෙන් ඉදිරිපත් වන සංස්කෘත ගායනයේ අදහස සිංහලයෙන් නැවතත් ගායනා කිරීමකි. එම ගායනයන් දෙක ආකෘති දෙකකින් හා නාද රටා දෙකකින් යුතු ව ගායනා කරනු ලබන්නේ එහි වෙනස වටහා-දීමට බැව් පෙනේ. ශ්ලෝකය හා සන්නස යන ශෛලීන් දෙක ම අනාඝාතාත්සක හෙවත් තාලාත්මක

නොවන ආකාරයට ගායනා කිරීම පවත්නා සාම්ප්‍රදායික සිරිත යි.

ශ්ලෝකය

ත්‍රෛලෝක්‍යතිලකං ශ්‍රේෂ්ඨං	-	අක්ෂර 08
ඉෂ්ටාර්ථසිද්ධිසම්භවම්	-	අක්ෂර 08
ප්‍රාණාමි සුතතං භක්ත්‍යා	-	අක්ෂර 08
ත්‍රිරත්නං සර්වමංගලම්	-	අක්ෂර 08

සන්නය

ත්‍රෛතල තිලක සකලාඥෙයයා සාගර පාරගතා සේස ගුණරත්න වර්ණ ප්‍රදීපායමාන වූ අප තිලෝගුරු සම්‍යක් සම්බුද්ධ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේ ගේ නාමයට ද, එම බුදුන් විසින් දේශිත කර වදාරණ ලද්ද වූ සපර්යාර්තික නව ලෝකෝත්තර සුවාසූ දහසක් ධර්මස්කන්ධයෙහි නාමයට ද, එම ධර්මය තත් වූ පරිද්දෙන් පිළිබඳනා වූ අෂ්ටාර්යපුද්ගල සුපිළිවෙල මහා සංඝරත්නයෙහි නාමයට ද, මාගේ කායා දී ද්වාරත්‍රයෙන් සකසා වැඳ නමස්කාර කෙළෙම්හ.

සංස්කෘත භාෂාවෙන් ප්‍රබන්ධ වී ඇති ශ්ලෝක බොහොමයක් යාග භාවිතය සඳහා ආදේශ කරගැනීමේ දී ඒ ඒ වස්තුවට හෝ දෙවියාට සම්බන්ධ කරගැනීමේ සිරිතක් යාග ඇදුරන් අතර භාවිතයේ පවතී. මල් යහන්වලට දෙවියන්ට ආරාධනා කිරීමේ දී ඒ ඒ දෙවියාට ප්‍රථමයෙන් ම ශ්ලෝක හා සන්න ගායනා කරනු ලබන අතර, එම ශ්ලෝක ආදේශ කරගෙන ඇත්තේ 'රූපාවලිය' නම් වූ සංස්කෘත භාෂාවෙන් ලියැවී ඇති චිත්‍ර-මූර්ති ශිල්පීන් ගේ අත් පොතක් ලෙස පරිහරණය කරන ලද කෘතියෙන් බැව් අප විසින් මින් පෙර දක්වනු ලැබ ඇත. පහත දැක්වෙන්නේ ද රූපාවලි ශ්ලෝකයක් සන්නයක් සමග යාග භාවිතය සඳහා ආදේශ, කර ඇති අවස්ථාවකි.

ශ්ලෝකය :

ගජේන්ද්‍රහස්තංච	-	කෘතපාදසිංහම්
වරාහකර්ණකං	-	හනුමන්තනේත්‍රම්
කරවාලදන්තං	-	භුදමත්ස්‍යදේහම්
විචිත්‍රයපත්‍රම්	-	මකරස්වරූපම්

ඉහත දැක්වෙන ශ්ලෝකය ප්‍රබන්ධ කර ඇත්තේ ෂඩක්ෂර හෙවත් අක්ෂර හයකින් සමන්විත වන්නා වූ ගායත්‍රී ඡන්දස මූලික කොටගෙන ය.[9] එහි සෑම පාදයක ම අක්ෂර හයක් බැගින් නිර්මාණය වන මකර රූපය සඳහා වන ගුරු උපදේශය මෙම ශ්ලෝකය මගින් දක්වා ඇත. ඇතකු ගේ හොඬයත්, සිංහයකු ගේ පාදත්, ඌරකු ගේ කන් සහ වඳුරකු ගේ ඇස් මකර රූපය සඳහා යොදගත යුතු බවත්, කිඹුලකු ගේ දත් ද, මාළුවකු ගේ කඳ සහ අලංකාර පියාපත් සහිත ව මකර රූපය නිම විය යුතු බව යි එම ශ්ලෝකයෙන් කියැවෙන්නේ.[10]

එහෙත් මෙම .ශ්ලෝකය ඊට සරිලන සන්නයක් සමගින් යාග භාවිතය සඳහා යොදගෙන ඇති බවක් ද පෙනේ. ඒ, දෙවොල් මඩු යාගයෙහි සැකසෙන අලංකාර තොරණ[11] පිළිබඳ කියමන් ඉදිරිපත් වන තොරණ යාගවලට මුල් පිරීමේ දී ය. එම ශ්ලෝකය සමග ඉදිරිපත් වන විචිත්‍ර සන්නය පහත දැක්වේ.

......"ගජේන්ද්‍ර හස්තං යනු කී හෙයින් කාලවක, ගංගෙය්‍ය, පාණ්ඩර, තම්බ, සිංහල, ගන්ධ, මංගල, හේම, උපෝෂත, ඡද්දන්ත, යයි කියන ලද දශ විධ කුලයන්ට අධිපති වන්නා වූ ඡන්දන්ත කුල හස්තිරාජයා ගේ හස්තම්බියන්න වූ සොඬක් ද, කෘත පාද සිංහම් කාල සිංහ, පාණ්ඩු සිංහ, නර සිංහ, ත්‍රින සිංහ, කේසර සිංහ යයි කියන ලද පංච ප්‍රකාර සිංහයන් අතුරෙන් සියලු සිව් පා ජාතීන්ට අධිපති වන්නා වූ කේසර සිංහ රාජයා ගේ දෙපා දෙක ද, වරාහ කර්ණනං ක්‍රිදී මාලා දියෙහි සුප්‍රකට වූ මහා රෝමයෙන් ගැවසී ගන්නා ඌරකුගේ කන් ද, හනුමන්ත නේත්‍රම්, චලිතා ලලිත තරු ගහනව හැසිරෙන්නා වූ වඳුරකුගේ ඇස් ද, කරවාල දන්තං, හිරිකඩ ශෝභා වන්නා වූ, කුරිරු, ගැඹුරු, ජලස්ථානයෙහි වාසය කරන්නා වූ කිඹුලකු ගේ දත් සහිත මුහුණක් ද, භුදමත්ස්‍ය දේහං - කුරිරුතර ගැඹුරු ජනයෙහි වාසය කරන්නා වූ තිමිරය, තිමංගලය, ආනාන්ද යැයි කියන ලද මහා මත්ස්‍ය රාජයාණන් ගේ දේහ ශරීරයක් ද, විචිත්‍ර පත්‍රම් - උදගිරි පර්වතය, අවරගිරි පර්වතය, හංසගිරි පර්වතය, චිත්‍ර කූට පර්වතය, යන සප්තකූට පර්වතයෙහි වාසය කරන්නා වූ හංසරාජයා ගේ වල්ගයක් ද, යුත් මකරස්වරූපම් - යන මේ මකර තොරණ දක්වා මෙවැනි ආතුරයින් ගේ සර්වාන්තරාය, සර්ව උපද්‍රව

නිවාරණය කරනු පිණිස ජය මංගල්‍යයක් කරන සේක්වා..."[12]

මෙම ශ්ලෝකය සහ සන්නය ගායනා කිරීමෙන් අනතුරු ව තොරණ යාග සැරැසිලි කවි ගායනා කිරීම සඳහා මග පාදගනු ලැබේ.

ඉහතින් සඳහන් කරන ලද ශ්ලෝක හා සන්න පරිද්දෙන් ම යාග භාවිතයෙහි විවිධ අවස්ථාවල දී විවිධ විෂයන් අරභයා ශ්ලෝක හා සන්න ගායනා කරන අවස්ථා ඇත. විශේෂයෙන් බුදුන් ප්‍රමුඛ දේව ගණයා වෙනුවෙන් ශ්ලෝක සන්න ගායනා කෙරේ, මල්යහන් නැටීමට පෙර හස්තකරණ භූතකරණ[13] ගායනා කිරීමේ සිරිතක් යාගයේ පවතී.

ඉන් අනතුරු ව එක් එක් දෙවියා වෙනුවෙන් දේව නමස්කාර සඳහා ශ්ලෝක හා සන්න ගායනා කෙරෙති. බලි ශාන්ති කර්මයන් හි දී ශ්ලෝක අති-විශාල සංඛ්‍යාවක් ගැයෙන අතර ඉතාමත් කර්ණ රසායන නාද රටාවන් ගෙන් යුතු ව ඉදිරිපත් කෙරෙන ඉහත කී ගායනා ශෛලියෙන් අපට ම ආවේණික වූ ගායනා රටාවක් ඉස්මතු කෙරෙන බව ද සිහිපත් කළ යුතු ය.

අක්ෂර නියමයන් ගේ රීතිය අනුව ප්‍රබන්ධ කරනු ලබන ලේඛනවල දී අක්ෂර ගණ පිහිටුවීමේ ක්‍රමවේදයක් ද පවතී. "සියලු ඡන්දස්වල වෘත්ත අක්ෂර තුනෙන් ඒකකයන් ගෙන් ගොඩ නැගිය යුතු ය. එවැනි ත්‍රිකයෝ (එනම් අක්ෂර තුනේ ඒකක) අටක් වෙති. ඒවා වෙන් වෙන් නම්වලින් හඳුන්වනු ලබන අතර ලඝු හා ගුරු අක්ෂරවලින් සමන්විත වූ අක්ෂර තුනක් 'ත්‍රිකයක්' ලෙස දැක් වේ."[14]

ගුරු පූර්ව කොට ඇත්තේ 'භ' කාරය යි. ගුරු තුනෙකින් යුක්ත වූයේ 'ම' කාරය යි. ගුරු මධ්‍යගත වූයේ 'ජ' කාරය ද, අන්ත ගරු වූයේ 'ස' කාරය ද වන්නේ ය. (මෙහි දී අනෙක් අක්ෂර ලඝු වන්නේ ය.)

ලඝු මධ්‍යයේ පිහිටියේ 'ර' කාරය යි. අන්ත්‍ය ලඝු වූයේ 'ත' කාරය යි. ලඝු පූර්ව කොට ඇත්තේ 'ය' කාරය යි. ලඝු තුනෙකින්

යුක්ත වූයේ 'න' කාරය යි. (මෙහි දී අනෙක් අක්ෂර ගුරු වන බැව් දත යුතුය.)

ඉහත දක්වන ලද නාට්‍යශාස්ත්‍ර සිද්ධාන්තය සිංහල කාව්‍ය පද්ධතියට එක් ව පවතින්නේ පහත සඳහන් ආකාරයට ශුභ පල දෙන අක්ෂර ගණ හතරක් අශුභ පල දෙන අක්ෂර ගණ හතරක් ද වෙන් වන අයුරිනි. එහෙත් නාට්‍යශාස්ත්‍රය ගණවල ශුභ හෝ අශුභ බවක් නො දක්වයි.

බූමි ගණේ ගුරු ම තුන යි සිරි සැප දෙයි ම ගණේ
දේව ගණේ ලහු ම තුන යි ආයුස දෙයි න ගණේ
වායු ගණේ අගට ගුර යි ඇවිදුම් දෙයි ස ගණේ
සුරි ගණේ මැදට ගුර යි රෝග වඩයි ජ ගණේ

මැදට ලහු යි දිවි මර වෙයි වග්නි ගණේ ර ගණේ
මුලට ලහුයි දිර වඩයි වාරි ගණේ ය ගණේ
අගට ලහුයි විනාශ වෙයි අහස් ගණේ ත ගණේ
මුලට ගුරයි සැප පැමිණෙයි චන්ද්‍ර ගණේ බ ගණේ[15]

ලහු මාත්‍රා දැක්වීමේ ක්‍රමයෙහි භාවිත ස්වරූපය අනුව ලහු යනු කෙටි ඉරක් (-) ද ගුරු යනු අර්ධ කවයක් ද (⌣) වීම සාමාන්‍ය ස්වරූපය වුව ද එකී ආකෘති දෙක හුවමාරු වී ඇති බවක් ද ඇතැම් ලේඛනවලින් හමු වේ.[16] පහත දැක්වෙන්නේ අක්ෂර ගණ දැක්වීමේ එකී ආකෘති දෙක යි.

⌣ - -	බ ගණය	- ⌣ ⌣
- ⌣ -	ජ ගණය	⌣ - ⌣
⌣ - ⌣	ර ගණය	- ⌣ -
- ⌣ ⌣	ය ගණය	⌣ - -
⌣ ⌣ ⌣	ම ගණය	- - -
- - ⌣	ස ගණය	⌣ ⌣ -
⌣ ⌣ -	ත ගණය	- - ⌣
- - -	න ගණය	⌣ ⌣ ⌣

සිංහල කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සෙත් කවි ප්‍රබන්ධ කිරීම සඳහා ශුභ ගණ ලෙස ගැනෙන, ම, න, බ, ය යන ගණ හතරත් වස් කවි සඳහා ජ, ර, ස, ත යන අශුභ ගණ හතරත් යොදගැනීමට පුරුදු ව ඇත. ළමයින්ට හෝ නිවෙස්වලට හෝ වෙනත් ව්‍යාපාරයකට නම් තැබීමේ දී ඉහත කී ශුභ ගණ යොදගැනීම සිරිතකි. එසේ ම යාග කවිවල දී ද සෙත් කියමන් සඳහා බොහෝ දුරට යොදගනු ලබන්නේ වැඩි වශයෙන් ශුභ ගණ පිහිටන ආකාරයේ ප්‍රබන්ධ ය. පහත දැක්වෙන්නේ එවන් කවකි.

පොරණ පළමු තිරිඳු   ගෙ ලෙඩ හ රින්නට
කුරුනු ග්‍යාගු බු මුණින් කෑ දුවමින් සී   වූ
පූරණ පතිද හම් පත් තී නී දෙවි නුමු   වූ
තොරුණු දූකුපු බලුයෙන් දෙසු ගි යෙ දුරු   ටු[17]

මෙම ප්‍රබන්ධයෙහි අක්ෂර ගණ හෙවත් ත්‍රික දහනවයක් අන්තර් ගත වන අතර ඉන් දහ හතරක් ම සඳහා ශුභ ගණ යොද ගෙන ඇත.

යාග භාවිතයෙහි එන උපත් කථා සාහිත්‍යයේ ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ කෙරෙහි අවධානය යොමු කළ හොත් කාව්‍ය ප්‍රබන්ධය කොටස් දෙකකින් සමන්විත වන බැව් පෙණේ. ඉන් පළමුවැන්න ලෙස ගැනෙන්නේ බුදුන් සරණ ගොස් දෙවියන් නැමැද කාව්‍ය පන්තියට පිවිසෙන සාරාංශ කෙටි කවි පන්තියකින් මුල් පිරීම යි. මෙම කෙටි කවි ආශිර්වාද කවි හෙවත් අනුෂ්ටුප් ලෙස ද භාවිතයේ පවතී.

අනුෂ්ටුප් යනු අක්ෂර අටකින් සමන්විත වන්නක් බව අප විසින් මින් පෙර ද දක්වා ඇත. එහෙත් අනුෂ්ටුප්හි විවිධ වර්ගීකරණයන් ඇති බව ද අප අමතක කළ යුතු නො වේ. වෘත්තයෙක පාද දෙකක් සමාන ව ද, පාද දෙකක් විෂම ව ද ඇත්තේ නම් එය අර්ධ විෂම ලෙස හැඳින්වේ.[18] මෙම සිද්ධාන්තය ආශිර්වාද කවි හෙවත් කෙටි කවිවල පවතින බැව් පෙණේ.

1.	උතුම් බුදුරුව	ණේ	-	09
	ලොව්තුරු දහම් සර	ණේ	-	11
	සමඟ සඟ රුව	ණේ	-	09
	සද වඳිනෙම් මෙතුන්	සරණේ	-	14
2.	උතුරු කුරු දිවයි	න	-	09
	තපුරු කුමරෙක්	ඉපදුන	-	11
	සොඳුර රට	වනසන	-	09
	තපුරු සන්නිය වරෙන්	විගසින	-	14

ඉහත දක්වා ඇත්තේ අශිර්වාද කවි දෙකකි. ඉන් පළමු වැන්න සූනියම් යාගයේ නානුමුර අශිර්වාද කවියක් වන අතර දෙවැන්න සන්නි යකුමේ සන්නියකුන්ට ගැයෙන අශිර්වාද කවි පන්තියකිනි. මෙම කවි ප්‍රබන්ධ දෙක ම පළමු කවි පාදය සහ තුන්වන කවි පාදය මාත්‍රා 9 ක් බැගින් සමාන ව පිහිටන අතර දෙවන සහ සිව්වන කවි පාද පිළිවෙලින් මාත්‍රා 11,14 බැගින් පිහිටා අසමාන ව ප්‍රබන්ධ වී ඇත. මෙම මාත්‍රා සැලැස්ම කුමන කවි පන්තියක හෝ වෙනසක් නොව වන ආකාරයේ සම්මතයක පිහිටා ඇත. මෙය නාට්‍යශාස්ත්‍රය සඳහන් කරන පරිදි අර්ධ විෂම[19] ගණයට ගැනෙන්නකි.

මෙම ලක්ෂණය යාග සාහිත්‍යයට පමණක් සීමා නොවන ලද්දක් බව වටහාගැනීම අසීරු නො වේ. 13 වන සියවසින් මෙ පිට ප්‍රබන්ධ වී ඇති බොහොමයක් සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය කෘතීන් මෙම ලක්ෂණය අනුගමනය කර ඇති බව පෙනේ. පහත සඳහන් ගුත්තිල කාව්‍ය පද්‍යය ඊට නිදසුනකි.

සිය පින් සිරින් ස	රු	- 9
දෙතිස් ලකුණෙන් විසිතු	රු	- 11
කෙලෙසුන් කෙරෙන් දු	රු	- 9
වඳිම් මුනි උතුමන් තිලෝගු	රු	- 14

කවිපාදයන්හි අන්තර්ගත මාත්‍රා සංඛ්‍යාව පද දෙකක පමණක්

විෂම වුව ද එළිසමය මැනවින් ගළපා ඇති බව පෙනේ. ඊට ම ආවේණික ගායනා ශෛලියක් මෙම ගී ගැයීම සඳහා යාග භාවිතයේ දී යොදාගෙන තිබීම එහි අනන්‍යතා ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන්නකි. අනාඝාතාත්මක ව සාමාන්‍යයෙන් ගැයෙන මෙම ශෛලිය ආඝාතාත්මක බෙර පද සහිත ව ඇතැම් යකැදුරෝ ගායනා කරති.

අක්ෂර			මාත්‍රා
07	මිහිකත් උමායෙ	නි	9
08	දෙන්නේ වරන් දෙවිය	නි	11
08	විදී පෙර උපති	නි	9
13	පළමු රුසි කළ යාග මෙලෙසි	නි	14
07	බදින්නට වීදි	ය	9
10	අවසර දෙවිඳු පැදි	ය	11
08	කළ මෙ වින යාග	ය	9
09	කියත් සිංහාසනේ වීදි	ය	14

මෙම කාව්‍ය ලක්ෂණය ඇතැමකු හඳුන්වන්නේ මහ පියම් ගී චරිත ලෙස ය.[20] අක්ෂර නියමයන් පිළිබඳ ව දක්වන නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව අෂ්ටාක්ෂර අනුෂ්ටුප් ඡන්දසට අයත් කාව්‍යයක පාද දෙකක අක්ෂරය බැගින් අධික ව පිහිටා ඉතිරි පාද දෙක සම වූ කල මෙය ස්වරාට් නමින් ද පාද දෙකක අක්ෂරය බැගින් හීන වී සෙසු පාද දෙක සම වූ විට එය විරාට් නමින් ද හැඳින්වේ.[21] අක්‍රමවත් ඡන්දස් ලෙසට ගැණෙන මෙම ප්‍රබන්ධ විශේෂයට ගත හැකි උදහරණ මෙහි වෙතත් මෙම ප්‍රබන්ධ විශේෂයෙන් ම මාත්‍රා ගණ පිහිටා කර ඇති ප්‍රබන්ධ බව සැලැකිය යුතු යි.

උපත්කථා සාහිත්‍යය නිර්මාණය වී පවතින්නේ ගායනය උදෙසා ම ය. ඒවා විවිධ ප්‍රබන්ධ විශේෂ යටතේ වර්ගීකරණය කළ හැකි වෙතත්, ඒවා අතර බොහොමයක් ප්‍රබන්ධ එළිසම සහිත සිව්පද වශයෙන් එළි සමය යොදා ඇති බැව් පෙනේ. එවන් සිව් පද ගණයේ කාව්‍ය පන්තියක් ප්‍රබන්ධ කිරීමේ දී ආරම්භයට පෙර සඳහන් කරන ලද ආශිර්වාද හෙවත් අනුෂ්ටුප් ගණයේ ප්‍රබන්ධයන් ගෙන් මූල පිරීම

සම්ප්‍රදයක් ව පවතින බැව් අදාළ උපත් කථා ප්‍රබන්ධ කෙරෙහි අවධානය යොමු කළ හොත් පෙනී-යයි.

සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයෙහි හමු වන බොහොමයක් විරිත් ලක්ෂණ පුරාකථා සාහිත්‍යයෙන් ද හමු වන බැව් පැහැදිළි ව පෙනේ. ඒවා දෙළොස් මත්, සොළොස් මත්, සතළොස් මත්, දහඅට මත්, විසි මත්, එක් විසි හා දෙවිසිමත්, තුන්විසි මත් හා සූවිසි මත්, විසිහය මත්, විසි අටමත්, තිස්මත්, දෙතිස් මත් යන සාමාන්‍ය විරිත් ලක්ෂණවලින් මෙන් ම ඉතාමත් දුර්ලභ ගණයේ හතළිස් මත්, සිව් සැට මත් සහ සත්මත් යන විරිත්වලින් ද ප්‍රබන්ධ වී ඇති බැව් පෙනේ.

දෙළොස්මත්

මංගර දෙවි මැරු වාදෙ ට
පළිගෙන මිස නාරිමි ක ට
කොතන ගියත් රට මිහිපි ට
පපුව තගෙ පළම් දෙක ට
(මංගර සැහැල්ල)

සම්මත රජ සූරිය ක ල
බිසෝ එළද මැණික් පා ල
දූක වසවතු වෙමින් ආ ල
නසන ලෙසට අනවින ක ළ
(සුසුල් උපත)

ඉහත සඳහන් කාව්‍ය පන්තීන් දෙක ම දෙළොස්මත් විරිතෙන් පාද අග එළි සමය සහිත ව ප්‍රබන්ධ කර ඇත. මෙම පැදි දෙක ම ගායනා කිරීමේ දී ගීමත් හා සඳැස් මත් සම වන අයුරින් ද, ගී මත් 32 දක්වා වර්ධනය කිරීමෙන් ද ගායනා කරන අවස්ථා යාග භාවිතයෙහි පවතී.

සොළොස්මත්

ශාන්තිකර්ම පද්‍ය බොහොමයක් ප්‍රබන්ධ වී ඇති විරිතක් ලෙස සොළොස් මත් විරිත හඳුන්වා දිය-හැක. ඊට හේතු වශයෙන්

දැකිය හැක්කේ මාත්‍රා තුනෙන් තුන හා හතරෙන් හතර කැටි වන අයුරින් සරල බෙර පද මත මෙම කවි ගායනා කළ හැකි වීම යි. එසේ ම කවි කිහිපයක් එක් තාලයකට ගායනා කළ පසු එහි ඇති විය හැකි නීරස බව දුරු කිරීමේ අදහසින් ඒවා වෙනත් තාලයකට යොදා ගායනා කරනු ලැබේ.

උරෙන් උපන් බුද සිරු පර තා පේ
ගොසින් එමායා රට මුළු දී පේ
ලොවක් නසන බව දැක රජ තා පේ
කුමරු නැවට නැංගයි පර තා පේ
(මංගර සැහැල්ල)

මෙහි එක් පාදයක සැදැස් මත්[22] හෙවත් ප්‍රබන්ධයේ දී ඊට අයත් වන මාත්‍රා ගණන ගායනයේ දී (ගීමත්)[23] ප්‍රමාණය වර්ධනය වන අවස්ථා කොතෙකුත් ඇත. ඒ, ගැයීමට යොදාගන්නා බෙර පදය අනුව ය. පහත දැක්වෙන එක් ප්‍රස්තාරයක සඳහන් පරිදි එය ගීමත් 24 දක්වා වර්ධනය වන අතර දෙවන තාලයේ දී ගී මත් 16ක් වන බැව් අවබෝධ කරගත යුත්තේ ගී මත්වල ප්‍රමාණය අදාළ ගායනයට සාපේක්ෂ ව වෙනස් වන හෙයිනි.

1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3
උරෙන් උපන් බුද - - - - සිරුප රතා- පේ-- - - -

1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |
උරෙන්උ | පන්බුද | සිරුපර | තා-පේ- |
ගොසින්එ මා-යා- රටමුළු දී-පේ-

දහඅටමත් සහ දහහත්මත්

මාත්‍රා දහඅටකින් සමන්විත වන විරිත සිංහල පද්‍ය නිර්මාණයේ අතිශයින් ප්‍රචලිත වූවකි. එය හඳුන්වනු ලබන්නේ සමුද්‍රඝෝෂ විරිත යනුවෙනි. කෝට්ටේ අවධියෙහි හා ඉන් පසු ව අතිශයින් ජනප්‍රිය වූ සමුද්‍රඝෝෂ විරිත පුරාකථා ප්‍රබන්ධකරණයේ දී ද යොදාගෙන ඇති බැව් පෙනේ. මාත්‍රා දහයෙන් සහ අටෙන් යති

තැබීම මෙම විරිතෙහි විශේෂ ලක්ෂණයක් වී ඇත.[24]

ඉද්ද රොද්ද ගෙන අඩු ගුවනේ කෙළි තී
බද්ද කර ලොවේ පුද පඬුරුත් ලබ තී
සිද්ධ පතිනි දෙවි අණ මුදුනෙන් දර තී
රිද්දි බිසෝවරු කළ ලෙස හරින් නි තී[25] (රිද්දි උපත)

මුල සහ අග එළිසමය යොදා ප්‍රබන්ධ කර ඇති මෙම පද්‍යයට අයත් මාත්‍රා ගණන 18 ක් වූවත් එය ගායනයේ දී මාත්‍රා 24 දක්වා වර්ධනය කෙරේ. මෙම විරිතට ඉතාමත් ළඟින් ප්‍රබන්ධ වන විරිතක් වන සතළොස් මත් විරිත ද යාග ගායනයේ දී විශේෂත්වයක් ගන්නා බැව් පහත සඳහන් මහසෝන් උපතට අයත් කවෙන් පැහැදිළි වේ.

බලා එ අමු සොහොනේ යක් සභාව ට
මුළා නොවී එන මේ යෝදයා හ ට
බලා එරුක් දෙවියෝ ගොස් පෙර මග ට
අලාභ ව නොයත් මහසෝනා වෙත ට
(මහසෝන් උපත)

ඉහත සඳහන් කරන ලද මාත්‍රා 18 ක් අයත් සමුද්‍රඝෝෂ විරිතත්, පසුව සඳහන් කරන ලද සතළොස් මත් විරිතත් යන දෙක ම ගායනයේ දී ගී මත් 24 ක් දක්වා වර්ධනය වන බැව් සැලකිය යුතු ය.

විසිමත් සහ එක්විසිමත්

මුලට, මැදට හා අගට එළිසමය යොදමින් ප්‍රබන්ධ කරන ලද පහත සඳහන් සූනියම් යාගයේ වීදි උපතට අයත් කාව්‍ය පන්තිය විසිමත් විරිතින් නිර්මාණය කර ඇත්තකි. අර්ථ රසය පමණක් නො ව ශබ්ද රසය ද ඇතිවන අයුරින් එම කාව්‍යය ප්‍රබන්ධ කර ඇති බව පෙනේ. ගායනයේ දී මාත්‍රා 24ක් දක්වා වර්ධනය වන මෙම කාව්‍ය පන්තිය ඇදුරු පිරිස් දෙ පිළකට බෙදී පද දෙක බැගින් බෙදා-ගනිමින් ගායනය කිරීමේ දී අතිශය සෞන්දර්යාත්මක රසයක් ඉන් පිළිබිඹු වන බැව් වටහාගත හැකිය.

වටට නිල්පිළි ජවනික රුවන් පට පිළී
බිමට සුදුවැලි රන්සුනු ගල්ලවා යලී
වටට රසුදූලී මාලිග එරන් පට පිළී
ලොවට පිළිවෙලී සිංහාසනය රජ වලී
(වීදි උපත)

මාත්‍රා 20 කින් සම්පූර්ණ වන ඉහත සඳහන් විරිත 'විතාන' විරිත නමින් හැඳින්වෙන අතර ඊට එක් මාත්‍රාවක් වැඩි ව ප්‍රබන්ධ වන එක්විසිමත් විරිතට අයත් ප්‍රබන්ධයන් ද කොතෙකුත් උපත් කථා සාහිත්‍යය සමග සම්බන්ධ කොට ඇත. පහත දැක්වෙන්නේ එක්විසිමත් විරිතෙන් ප්‍රබන්ධ වූ පද්‍යයකි.

එනුවර සිටිනා ළඳ හට පුරුෂ බසක් නැතී
දෙනුවන බස් දුන් විලසට වාසෙට ලොබ වෙතී
දෙනුවන මල් කැකුළු සේ ම පියයුරු නට වතී
අනුවන ළඳ ලියෝ ඇවිත් කුමරු බඳ ගතී
(කළුකුමාර උපත)

පාදන්තය ගුරක් පිහිටන සේ ප්‍රබන්ධ කර ඇති මෙම කාව්‍ය පන්තිය ගායනා කිරීමේ තාලය මත පිහිටා ගීමත් 24 ක් මත පිහිටා ගැයේ. ඉහත සඳහන් විසිමත් ගීය ද ගායනයේ දී මාත්‍රා 24ක් දක්වා වර්ධනය කෙරේ.

දෙවිසිමත්, තුන්විසිමත් සහ සූවිසිමත්

කවියක පාද හතර ම එක සමාන විරිත් ලක්ෂණ මත පිහිටා කාව්‍ය ප්‍රබන්ධ කිරීම සාමාන්‍ය ලක්ෂණය වුව ද, උපත් කථා සාහිත්‍යයෙහි හමු වන ඇතැම් ප්‍රබන්ධවල ඇතැම් පාද විෂම වන අයුරින් ප්‍රබන්ධ කර ඇති බවක් ද පෙනේ. එහෙත් එම පද්‍ය ගායනා කිරීමේ දී ඊට ම අවේණික ගායනා රටාවක් මත සමහර අක්ෂර ලොප් කොට ගායනා කිරීමේ ක්‍රමයක් පහතරට රංග කලාවේ පවතී. පහත දැක්වෙන දෙවිසිමත් කවියෙහි තුන්වන පාදය මාත්‍රා 24ක් වන කල්හි සෙසු පාද මාත්‍රා 22 හි පිහිටා ඇත.

තැඹිලි නවසි බෝදිරි ඉදි වලුමල් ගෙන එල්ලා - 22
අඹ ද දඹ ද රඹකැන් අන්නාසි ද ගෙන එල්ලා - 22
කරඹ එමොර දං පනා ද දෙසි දෙඩම් ද ගෙන එල්ලා - 24
මෙ පිළිවෙළට දිව පුරයක් සේ මඩු සැරසිල් ලා - 22

ඇතැම් පද්‍ය ලඝු අක්ෂර මත ම පිහිටා ප්‍රබන්ධ කෙරෙන බවට නිදසුන් උපත් කතා සාහිත්‍යයේ ඇත. පහත සඳහන් බෙර උපතට අයත් පද කොටස ගායනා ස්වරූපයෙන් ගායනා කොට ඉන් අනතුරු ව එය වාදනය කරනු ලබන අතර, එහි අක්ෂර හතරක් පමණක් ගුරු ව පිහිටා අනෙක් සියලු අක්ෂර ලඝු මත ප්‍රබන්ධ වී ඇතත් අවසන් අක්ෂරය ද ගුරක පිහිටා ඇත. තුන්විසිමත් විරිතකි.

තක්ක තරිඟු තරිඟු තකට තක දිගුතක තරිඟු තා
කිට දිමිකිට තඟුඳ තනරි දිදිමි දිදිමි ගුවුඩ තා
කිඳරි කිඳරි ක්‍රුත ගත ගත දිතෙයි දිතෙයි ජෙගට තා
ඉඳුරු දිගට හිමි වූ අමර හගවතු හට වන්දි තා (බෙර උපත)

සූවිසි මත් විරිතට ප්‍රබන්ධ වී ඇති බොහොමයක් පද්‍ය ගායනා කිරීමේ දී සඳැස් මත් ගී මත් සමාන වන අයුරින් ගැයේ. පහත දැක්වෙන දෙහි උපතට අයත් පද්‍යය එවැන්නකි. මුලට සහ අගට එළිසමය යොදා ඇති මෙම ප්‍රබන්ධය අර්ථ හා ශබ්ද රසයෙන් පෝෂිත ය.

ගැටේ මෙදෙසි මෝරන කල වෙන වෙන දෙසි බීක් මැවෙතී
කටේ කෙළත් ඇඹුල් වෙමින් විෂ දළ වගෙ රේණු වෙතී
කටේ දතුත් දෙහි ඇට වී වස ධූමය පැඟිරි වෙතී
කැටේ දෙතක් බොරුව නොවෙයි දෙසි උපතක් පෙර පැවතී
(දෙහි උපත)

සයවිසි මත් හා අටවිසි මත්

මාත්‍රා 3 හා 4 කැටි වී හෙවත් මිශ්‍ර ජාති ලක්ෂණය මත පිහිටා ප්‍රබන්ධ වී ඇති සය විසි මත් සහ අට විසි මත් කාව්‍ය පන්ති ශාන්ති කර්ම සාහිත්‍යයෙහි බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන විරිත් ද්විත්වයකි.

කැඩී කැඩී යන ගායන ශෛලියකින් හෙබි මැදුම් මහ දෙතිතට ගැනෙන මෙම විරිත් ලක්ෂණයන් කුමන හෝ කාව්‍ය පන්තියකට යොදා එහි පැවතිය හැකි ඒකාකාරී ගායන ස්වරූපයන් වෙනත් මගකට යොමු කිරීමට අනුබල දෙයි. පහත දැක්වෙන්නේ සන්නි යකු ගේ උපත් කථාවට අයත් අටවිසි මත් විරිතට අයත් කාව්‍යයෙකි.

වරන් ඉල්ලන්නේ මගෙන් තොපි කිමිද මම දෙන වරය මෙතොපට
නරන් අල්ලා වාත පිත් සෙම් තුන් දෙසින් ඇති ලෙඩ කරන්න ට
දෙවන් වරමක් විසල් පුර වැද ලිච්ඡවීන් වනසා දමන්න ට
යමවි කියමින් එකුත් විස්සම ගොසින් පැනපුව විසල් පුරය ට
(සන්නියක් උපත)

මුල සහ අග එළිසමය යොදා ප්‍රබන්ධ කරන ලද මෙම කවි පාද සතර ම අට විසි මකින් ස්ථාවර කරගෙන ඇත. මෙම කවියට අයත් මාත්‍රා 28 සම වන අයුරින් ගායනයට ද ගීමත් 28 ඉක්මවා නොයන ස්වරූපයක් මෙහි අන්තර්ගත ය. පහත සඳහන් වන සය විසි මත් විරිතට අයත් කවිය පවා ගායනා කරනු ලබන්නේ ගීමත් 28 ට බව සිහිපත් කළ යුතු වන්නේ විශේෂයෙන් ගීයකට සීමිත ගී විරිත් ප්‍රමාණයක් පවතින හෙයිනි. මෙය බොහෝ දුරට මාත්‍රා 20, 21, 22, 23, 24 න් ප්‍රබන්ධිත සදැස්මත් සූවිසි මත් ගී විරිතට පමණක් ගැලපෙන බවට දැක්වෙන සම්මතය හා සාපේක්ෂ ව පවතී.

සඳහගනා පුර නුවර සඳගන දෙවිගේ කුස උපන් නේ
නෙතද පවත්වා කාර බැඳ මණ්ඩල රජුට ජාත වන්නේ
බැඳ යසස් නැබ උසට අයිලය සුදුබතින් දෙළ ලබන් නේ
අද මෙවන් හැම දෝස පිරිපත සිද්ධ තොටයකු හරින් නේ
(තොට යක් උපත)

තිස්මත් හා දෙතිස් මත්

තිස්මත් විරිත හා දෙතිස් මත් විරිත යාග භාවිතයෙහි බහුල ව යෙදෙන විරිත් දෙකක් නො වේ. එහෙත් මෙම විරිත් දෙකෙහි පවතින සුවිශේෂී බව අවබෝධ කර ගත් උපත් කථා සාහිත්‍ය නිර්මාණ කරුවන් මෙම විරිත් දෙක අමතක කර නොමැති බැව් අප වෙත හසු

වන අතළොස්සක් පමණ වන කාව්‍යවලින් පැහැදිලි කෙරේ. පහත සඳහන් වන තිස්මත් විරිතට අයත් වන කාව්‍ය ප්‍රබන්ධය බෙර උපතට අයත් අටකට්ටිය හෙවත් අටකොණ වන්දමානම්වලට අයත් වූවකි.[26]

සපුරා දස පෙරුමන් බලයෙන් අප මුනි රජ දස බිම්බර බිඳුවා
විදුරා සන පිට වැඩ හිඳ දෙව් බඹ කළ නොක තුති ගොස පුද ලැබුවා
එවරා ගඳඹුන් තෙගව් පමණ බෙර උරෙහි දරාගෙන චිත් ගැසුවා
ඉඳුරා දිග සිට ගඳඹය මුනිඳුට මෙ පදය ගසමින් නම කෙරුවා
(බෙර උපත)

ඉහත සඳහන් කවියෙහි අන්තර්ගත වන්නේ සඳුස් මත් තිහක් පමණක් වුව ද, එය ගායනයේ දී දෙතිස් මත් ගී විරිතටත් සිව් සැට මත් ගී විරිතටත් ගැයිය හැකි වීම විශේෂත්වයක් සේ සැලකිය හැකි ය. එය කුමන ගී විරිතකට ගෙන යන්නේ ද යන වග ගායනය කරනු ලබන ගායකයා සතු කාර්යයකි. පහත දැක්වෙන දෙතිස් මත් විරිතට හෙවත් සඳුස් මත් තිස් දෙකකට අයත් ව ප්‍රබන්ධ වී ඇති බලි උපතට අයත් පද්‍යය ද ගායනයේ දී දෙතිස් මත් විරිතට සහ සිව් සැටමත් ගී විරිතට ගැයෙන බව ද සැලකිය යුතු ය.[27]

ගණරත් පැහැයට වාහන තුරඟට ඉඳුරු දිසාවට ඉබුල් වීමා නොට
පිළිසුන් බැල්මට සිංහ ලග්නයට රිවි හෝරාවට රිවිගෙ දසා වට
කැති තුරු පලයට තුරුපල් නැකතට සිංහ ලග්නයෙන් දසාව ලැබූ විට
සයක් වරුසයට පැමිණෙන රෝගෙට මේ ආතුරහට සෙත දෙන් හැම විට

පහත දැක්වෙන ප්‍රස්තාරය සූ සැටමත් ගී විරිතට අනුව සකසන ලද්දක් බව සලකන්න.

රෙ	ගුං	-	ගු	දං	-	ගත්	-	දෙ	ගත්	-	ග	ත	කු	දෙං	-
+	+	ස	පු	රා	S	S	S	ද	S	ස	S	පෙ	S	රු	S
+	+	මන්		බ	S	ල	S	යෙ	S	න්	S	අ	S	ප	S
+	+	මු	නි	ර	S	ජ	S	ද	S	ස	S	බි	S	ම	S
+	+	බ	ර	බි	S	ඳු	S	වා	S	S	S	S	S	S	S

මෙහි ප්‍රස්තාරගත කර ඇත්තේ එක් කවි පාදයක් පමණි. මෙම කවි පාදය චතශ්‍ර ජාති ලක්ෂණය මත පිහිටා මාත්‍රා 4න් 4 යෙදෙන තාලයකට ප්‍රස්තාරගත කර ඇති බැවින් එක් කවි පාදයක් අවසන් වීමට තාලස්ථාන 16ක් ගත වෙයි. ඒ අනුව මාත්‍රා 64 ක් පුරා එම කවි පාදය වර්ධනය වන බැව් අවබෝධ කරගත හැකි වනු ඇත.

සතළිස්මත් විරිත හා සූසැටමත් විරිත

උපත් කථා සාහිත්‍යයෙහි හමු වන ඉතාමත් විරල ගණයේ විරිත් දෙකක් දෙහි උපත නම් වූ කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයෙන් හමු වේ. මෙම සතළිස්මත් විරිත හා සූසැටමත් විරිත සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයෙහි පවා ඉතාමත් විරල වූවකි. පහත දැක්වෙන දෙහි උපතට අයත් පද්‍යය මෙන් ම දෙවෙනි ව සඳහන් වන සළු උපතට අයත් පද්‍යය ද සතළිස්මත් විරිතට අයත් ය.

ඉඳුර බලා අතු නැමිලා ජම නාරන් පල ගැනිලා
ගිනි කොණ නාරන් මයි පල ගැනුණේ
යාම බලා ඇතු නැමිලා යකි නාරන් පල ගැනිලා
නිරිත කොණට සිදරන් පල ගැනුණේ
වරුණ බලා අතු නැමිලා අහු අත්තන පැන නැගිලා
වයඹට මහනාරන් පල ගැනුණේ
සවුම බලා ඇතු නැමිලා කොට දිඹුල පල ගැනිලා
ඊසානයට දෙහි ගැට පල ගැනුණේ
(දෙහි උපත)

ඇලක දෙළක ගංගාවක ගල් අරණක හුඹස් කටක
පේ කරමින් රූපේ වැළලුවා
දවස් දිනක රිට්ටාවක නපුරු දිනක ග්‍රහ පීම්මක
අවමර යෝගෙන් විසකටු ලෑවා
දහස් ගණින් රුසිවරයින් දෑහැන මතුර දුන් වරමින්
ආතුරහට වැඩි ආයු ලැබේවා
සලස්සපන් විසි දහසක් රුසිවරයින් දුන් වරමින්
ආතුර සිරසට සළුව පෙරෙව්වා

ඉහත සඳහන් කවි දෙකට ම සඳැස් මත් 40 ක් පමණක් අයත් වුව ද, ඒවා ගායනයේ දී ගී මත් 48 සහ 64 දක්වා වර්ධනය වන බැව් දත යුතු ය. මේ ආකාරයෙන් ම දීර්ඝ වූ සහ අතිශය දුර්ලභ ගණයේ සඳැස් මත් විරිත සූසැට විරිත යි. මෙහි එක් පාදයකට මාත්‍රා 64 ක් අයත් වන අතර යාග සාහිත්‍යයේ පවතින ප්‍රබන්ධ අතර අප හට හමු වී ඇති දීර්ඝතම වූ විරිත සූසැට විරිත යි. වෙනත් කුමන හෝ යාග පද්‍ය සාහිත්‍යයක දැකිය නො හැකි වූ සූසැට විරිතට අයත් පද්‍යය පහත දැක් වේ.

"එරජ තුමට වැදුණ විනට දෙසි නැතුවට ඇවිත් මෙරට -
කිව්ව එවිට ගොසින් ළඟට එරුසි වෙතට ගෙනෙන ලෙසට -
යාගෙට දෙසි කවිරුන් ද (ගෙනෙන් නේ)
අනේ අපට වෙච්ච මුළා කියා එරුසි වැඩම කළා උඩ බලමින්
පාත්වෙලා තිබුණා දැක දෙසි බර වී දිව්‍ය ඥනෙන් එරුසි බලන්නේ
තිබුණා දෙසි ඒ අත්තේ කඩා කරඬුවට ගත්තේ
වසමින් සළුවක් නිත්තේ චාමර කුඩ කොඩි ගත්තේ
වැඩවමින් රුසි දෙසි ගෙනදුන්නේ
මැණික්පාල බිසවුන් ගේ සියලු දෝස හරිමින්නේ - නව දෙන රුසි සමගින්නේ
මෙවැනි උපත පවසන්නේ - සියලු දෝස අද බැහැරට යන්නේ
(දෙහි උපත)

මෙම කවිය ඉතා ඉක්මන් තාලයක් ලෙස ගැනෙන මාත්‍රා තුනෙන් තුන කැටි වන තිශ්‍ර ජාති ලක්ෂණය මත ගායනා කරනු ලැබේ. මෙම පළමු කවි පදයෙහි එරජතුමට යන ස්ථානයෙන් ආරම්භ වී ගෙනෙන ලෙසට යන ස්ථානය දක්වා එක දිගට ම තිශ්‍රජාති ලක්ෂණය මතම ගයා යාගෙට දෙසි කවි යන ස්ථානයෙන් යතියක් යෙදී නැවත පද අවසානයේ යතියක් යෙදේ. ඒ අනුව සම්පූර්ණ ගී මත් ගණන 72 දක්වා වර්ධනය වී ගායනා කෙරෙන බැවින් සිංහල යාග ගායනයන්හි හමුවන ඉතාමත් දීර්ඝ ගී විරිත ලෙස එය හැඳින්විය හැකි ය.

සත්මත් විරිත

අප විසින් ඉහත දක්වන ලද්දේ සිංහල යාග සාහිත්‍යයෙන් හමු වන දීර්ඝතම විරිත ලෙස ගැනෙන සූසැටමත් විරිත ගැන ය. අප ගේ අවධානය ඊළඟට යොමු වන්නේ සිංහල යාගයන්හි අන්තර්ගත කෙටි ම ගී විරිත පිළිබඳ ව කරුණු ගෙන හැර දැක්වීමට යි. එය සත් මත් විරිතකි. බලි ශාන්තියට අයත් මෙම පද්‍ය නිර්මාණයට කාව්‍ය 114 ක් අයත් වේ. විවිධ විරිත් යටතේ ප්‍රබන්ධ වී ඇති මෙහ 101 වැනි හා 102 වැනි පද්‍ය සත් මත් විරිතෙන් ප්‍රබන්ධ වී ඇත. ඒ පහත සඳහන් පරිදි ය.[28]

1.	බුද්ධෝ තමන්	2.	නෙර් දෝසයෙ න්
	විසිනිඳු මෙවන්		බොහො කල්යෙහෙ න්
	ලද්දෝ නිවන්		බුද්ධෝ නම් න්
	එම අනු හසින්		රකු ආතුර න්

කාව්‍ය ලක්ෂණ

සතිස් වැදෑරුම් කාව්‍ය ලක්ෂණ පිළිබඳ ව දක්වන නාට්‍යශාස්ත්‍රය කාව්‍ය ලක්ෂණයන් රසයට අනුකූල වන පිරිදි කාව්‍යයන්හි මනා ලෙස යෙදිය යුතු බැව් දක්වයි.[29] විභූෂණ, අක්ෂණ සංහති, නිරුක්ත, ගුණානුවාද, අතිශය, හේතු, සාරූප්‍ය..... ආදී වශයෙන් නාම සතිසක් යටතේ විග්‍රහයට ලක් කර ඇති මෙම කාව්‍ය ලක්ෂණ අතර කාව්‍ය අලංකාර හතරක් ද විග්‍රහයට ළක් වෙයි. උපමා, රූපක, දීපක හා යමක යනුවෙන් නාට්‍යයන් හා සම්බන්ධ කාව්‍ය අලංකාර සිව් වැදෑරුම් වන බව තව දුරටත් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙන් කියැවේ.[30]

උපමා අලංකාර

කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයක කිසියම් දෙයක් ගුණය හෝ ආකෘතිය අනුව වෙනත් දෙයක් හා සමාන කොට දැක්වීම උපමා නමින් හැඳින් වේ. එකී සංසන්දන7ය එක් දෙයක් තවත් දෙයක් සමග ද, එක් දෙයක් නොයෙක් දේ සමග ද, නොයෙක් දේ එක් දෙයක් සමග ද, එක් දෙයක් නොයෙක් දේ සමග ද, නොයෙක් දේ එක් දෙයක් සමග ද, නොයෙක් දේ බොහෝ දේ සමග ද සංසන්දනය කළ හැකි ය.[31]

නළල ලකුණු ගත් නිසි අඩසඳ ලෙසට
බැමෙහි ලකුණු ගත් කොසඹය පත ලෙසට
දෙනුවන් ලකුණු ගත් ඊතණ අග ලෙසට
මුකය ද ලකුණු ගත් බඳු වදපෙති ලෙසට[32]
(සිව් සැන්දෑ බලිය)

නාට්‍යශාස්ත්‍රය විග්‍රහ කරන උපමා අලංකාර අතර එක් දෙයක් තවත් දෙයක් සමග සංසන්දනය කිරීමේ ලක්ෂණය මෙහි අන්තර්ගත ය. සිව් සැන්දෑ බලිය ඇඹීමේ දී නළල අඩ සඳ ලෙසටත්, ඇහි බැම කොසඹ පත් ලෙසටත්, දෙනුවන් ඊ තණ අගිහ ලෙසටත්, මුඛය වද පෙති ලෙසටත් සමාන කොට ඒ ආකාරයෙන් මුහුණ නිර්මාණය කළ යුතු බැව් මෙයින් ඉදිරිපත් කෙරේ.

සෙන් කැසි මුස උකර වාත ගඩු පිළිකා දුරු වෙන්නේ
සන් සිදඹන දෙස දුරුකර අලපත දිය මෙන් වැන්නේ
නත් දෙඩවන ඇඟ වෙව්ලුන් සොරි පිළිකා දුරු වෙන්නේ
මින් දෙස යයි නව තුවක් සියලු රෝග දුරු වන්නේ[33]
(බලි යාග කවි)

මුල සහ අග යති යොදු සූවිසි මත් විරිතට ප්‍රබන්ධ කර ඇති මෙම පද්‍යයෙහි නොයෙක් දේ එක් දෙයක් සමග සංසන්දනය කිරීමේ අලංකාර ලක්ෂණය ගැබ් ව ඇති බැව් පෙනේ. සෙම්, කැසි, උදර, වාත, ගඩු, පිළිකා ආදී වූ රෝග සියල්ල අලපත වන් දිය මෙන් දුරු වන බැව් මින් කියැ වේ.

අලපත වන් දිය කිසි ම අයුරකින් නො රැඳෙන්නා සේ සියලු දෝස දුරු වන බැව් එම කවියේ අදහස යි. මී ළඟ අලංකාර ලක්ෂණය වූ නොයෙක් දේ එක් දෙයක් සමග සංසන්දනය කිරීමේ උපමා ලක්ෂණය පහත සඳහන් කවෙන් පෙන්නුම් කෙරේ. උලූකයකු ගේ සහ බළලුන් ගේ ආකාරයට ඇස් තිබේ නම් ඔහු කිසියම් යාගයක් කිරීම සඳහා සුදුසු නො වන බව ඉන් කියැවේ.

උලුකයෙකු මෙන් ඇස් දෙක රතු නම්
බළලුන් ගේ මෙන් නෙත් ඇති වී නම්
පොකුටු සිරිස දත් උල් ව තිබේ නම්
සතුරු යි ආතුරයින් හට මුන් නම්[34]
(බල්බලි උපත)

තැඹිලි නවසි බෝ දිරි ඉඳි වලු මල් ගෙන එල්ලා
අඹ ද දඹ ද රඹකෙසල් අන්නාසි ද ගෙන එල්ලා
කරඹ එමොර දං පනා ද දෙසි දොඩම් ද ගෙන එල්ලා
මෙ පිළිවෙලට දිව පුරයක් සේ මඩු සැර සිල්ලා[35]
(මඩු සැරසිලි උපත)

තැඹිලි, නවසි, බෝ දිරි, ඉඳිවලු ආදී පසුවලු ද, අඹ, දඹ, කෙසෙල්, අන්නාසි, කරඹ, මොර, දං පනා, දෙසි, දොඩම් ආදී පලතුරෙන් ද සරසන ලද මඩුව දිව පුරයකට සමාන කිරීම යනු ඉහත සඳහන් කරන ලද බොහෝ දේ එක් දෙයක් සමග සංසන්දනය කිරීමේ අලංකාර උපමා ලක්ෂණයට තවත් නිදසුනකි.

ගැටේ මෙ දෙසි මෝරන කල වෙන වෙන දෙසි බික් මැවෙතී
කටේ කෙළත් ඇඹුල් වෙමින් විෂ දළ වගෙ රේණු වෙතී
කටේ දතුත් දෙහි ඇට වී විෂ ධූමය පැඟිරි වෙතී
කැටේ දෙතත් බොරුව නො වෙයි දෙසි උපතක් පෙර පැවතී[36]
(දෙහි උපත)

දෙහි ගැටයක් මෝරන කල්හි එකින් එක වෙන් වෙන් ව බික් මැවෙන්නා සේ දෙහි ගෙඩියට ඇඹුල් ලැබීම නයා ගේ කෙළවලිනුත්, දෙහි රේණු මැවීම නයා ගේ විස දළ වලිනුත්, නාග මුවේ දත්වලින් දෙහි ඇට මැවුණු බවත්, විෂ ධූමයෙන් දෙහි ගෙඩියට පැඟිරි ලැබුණු බවත් ඉන් කියැවේ. මෙම කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයෙහි පවතින්නේ ඉහත සඳහන් කරන ලද නොයෙක් දේ නොයෙක් දේ සමග සංසන්දනය කිරීමේ උපමා අලංකාර ලක්ෂණය බැව් වටහා ගැනීම අසීරු නො වේ.

රූපක වර්ණනා

සමාන අංග අවයව ලක්ෂණ ඇති හෙයින් වස්තු දෙකක් අතර කිසියම් සාදෘශ්‍යයක් ඇත්තා වූ කවියා ගේ සංකල්පයේ ම නිර්මාණයක් වූ යම් රූපයක් වේ නම් එය රූපක වන්නේ ය. නා නා ද්‍රව්‍ය, වර්ණ ආදියෙන් ඖපම්‍ය ගුණයක් රූප වර්ණනා ආදියෙන් යුක්ත වීම රූපක නමින් හැඳින්වේ.[37]

කෙසෙල් කඳන් සේ දළ දෙක ඇතා යේ
වට්ටි කුලු ලෙසින් කන් දෙක ඇති යේ
බැබිල මල් වගෙයි ගෝමර ඇතා යේ
බඳින්න බැරි සාමිනි මල් ඇතා යේ[38]
(ඇත්බන්ධනය)

ඉහත දැක්වෙන ඇත් බන්ධනයට අයත් කවියෙහි දැක්වෙන පිරිදි ඇතා ගේ ස්වභාවය හා අංග ලක්ෂණ පරිසරය සමග සාදෘශ්‍ය කොට වර්ණනා කර ඇත. ඇතා ගේ දළ දෙක කෙසෙලේ කඳන් දෙකකට ද කන් දෙක වට්ටි කුලුවලට ද, ගෝමර කහ වර්ණයෙන් යුක්ත වූ බැබිල මල් ලෙසට ද ගළපා ඇති ආකාරය අතිශයින් සෞන්දර්යාත්මක ය. මේ ආකාරයේ ම වර්ණනයන් පහත සඳහන් බලි කවියේ ද අන්තර්ගත වන බැව් පෙනේ. කෙණ්ඩ සහිත දණහිස දුනුකේ මලකටත්, වටොර රඹ කඳන් වලටත් වර්ණනා කරන සිව් සැන්දෑ බලිය අඳුරට පානක් සේ අඳුර දුරලන බවටත් වර්ණනා වී ඇත්තේ ද රූපක වර්ණනා රීතිය අනුව බව පෙනේ.

සපිරි කෙණ්ඩ දකුණු දණ ද දුනුකේ මල් කැකුළක් ලෙස
සදිසි ළමැද වටොර රුවින් බබලයි රඹ කඳන් විලස
සරුව මෙවන් සැන්දෑබලි රුව අඳුරට පහනක් ලෙස
සරොස නො වී කළ සැම දෙස දුරලන් ඔබගේ දණ හිස
(බලි සිරස පාදය)

යමක අලංකාරය/අනුප්‍රාසය

පද්‍යයෙක පාද ආදියේ ශබ්ද පුන - පුනා යෙදීම යමක නම් වේ.[39] පාදන්ත යමක, කාඤ්චි යමක, සමුද්ග යමක, වික්‍රාන්ත යමක,

චක්‍රවාල යමක, සන්දෂ්ට යමක, පාදදි යමක, ආම්‍රේඩිත යමක, චතුර්ව්‍යවසිත යමක, මාලා යමක මතුවෙන් හඳුන්වන යමක දශවිධ බැව් නාට්‍යශාස්ත්‍රය දක්වයි.[40] යාග සාහිත්‍යයෙහි බොහෝ තැන්වල මෙහි සඳහන් යමක අලංකාර කිහිපයක් දක්නට ලැබෙයි. පහත සඳහන් කවෙහි දැක්වෙන්නේ ඉන් එක් ආකාරයක් වූ පාදන්ත යමක යයි. එනම් පාද අන්තයෙහි පමණක් එක ම ශබ්දය යෙදීම යි.

නෙත් රතු වී ඇඟ සීගතු ගත්තේ
සිත් තුළ බිය සැක උන හට ගත්තේ
බත් පැන් කිසිවිට අහර නො ගත්තේ
මේ ලෙස කුමරුට ලෙඩ හට ගත්තේ[41]
(නව ගැබ මල්බලි උපත)

නො ලෙස ඉසිවර දෙදෙනා දෙව්කුලේ වෙන අඹන්නේ
එලෙස මහ බඹු රූපයක් සොඳ ලෙසට ළමැදේ අඹන්නේ
විලස රකුසුගෙ ජංග යුගලෙට රැගෙන මිනි හිස් අඹන්නේ
මෙලෙස ඉසිවර නියම කළ ලෙස අසුර මංගල අඹන්නේ
(අසුර මංගල්‍ය බලිය)[42]

කාඤ්චි යමක

පාදයක අග මෙන් ම මුල ද සමාන පද යෙදේ නම් එය කාඤ්චි යමක යනුවෙන් හැඳින්වේ.[43] සිංහල යාග පද්ධතිය තුළ ව්‍යාප්ත ව පවතින කාව්‍ය ප්‍රබන්ධ අතර කාඤ්චි යමකය විවිධාකාර ව භාවිත කර ඇති බැව් පෙනේ. විටෙක සම්පූර්ණ ශබ්දයක් ආරම්භයේ සහ කවි පාදය අවසානයේ යෙදෙන අතර තවත් විටෙක එක් අක්ෂරයක් පමණක් ආරම්භයේ සහ අවසානයේ යෙදේ. පහත දැක්වෙන්නේ එක ම අක්ෂරය පදයේ ආරම්භයට සහ අවසානයට යොදා ප්‍රබන්ධ වී ඇති කාව්‍යයෙකි.

කෙලෙස් නමැති සතුරන් බිඳ බුදු වුණ තිල කේ
කෙළක් පමණ ආලෝකය කාපිලු හනි කේ
කෙළක් පමණ අඩුකුන් කෙළ ඇතුවා හිස කේ
කේසධාතු අතරින් දෙස බැස වර හිස කේ

ලේ වාරව වැඩ වදාළෙ මුනි දක එක ලේ
ලේ ගිරි කිරි හෘදය පළා නැටු යකු පර ලේ
ලේ නන්දන නම් කුමරුට තිබුණයි අප ලේ
ලේ ඇඟ සිටි සියලු දෝස දුරලන් අප ලේ
(බලියාග කවි)

ඉහත සඳහන් කාව්‍ය ප්‍රබන්ධය ඒකාක්ෂර ශාන්තිය යනුවෙන් හැඳින්වේ. එනම්, මෙම කවි පන්තිය ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා සෑම කවි පදයක් ම. එක ම අක්ෂරයෙන් ආරම්භ කර එම අක්ෂරයෙන් ම අවසන් කර ඇත.[44] ඉහත සඳහන් පළමු කවියෙහි 'කෙ' අක්ෂරයත් දෙවන කවියෙහි 'ලේ' අක්ෂරයත් ඒ අයුරින් යෙදී ඇතිවා මෙන් ම මෙම කාව්‍ය ප්‍රබන්ධය පුරා ම මෙම ලක්ෂණය පවත්වා ගෙන ගොස් ඇති බව පෙනේ.

ඉහත දක්වන ලද්දේ එක් අක්ෂරයක් පමණක් පද්‍යයේ මුලට සහ අගට යෙදී ඇති ආකාරය යි. එහෙත් එක ම වචනය මුලට සහ අගට යොදා ප්‍රබන්ධ කර ඇති පද්‍යයන් ද යාග සාහිත්‍යය තුළ දක ගත හැකි බව පහත සඳහන් කවෙන් හෙළිදරව් කෙරේ.

සරණ මුනි සරණය
සරණ සඳහම් සරණය
සරණ සඟ සරණය
සරණ නමදිමි මෙතුන් සරණය[45]

අනුෂ්ටුප් හෙවත් ආශීර්වාද කවි විරිතෙන් ප්‍රබන්ධ කර ඇති මෙම පද්‍යය නමස්කාර ආශීර්වාද කවි පන්තියකට අයත් වූවකි.

චක්‍රවාල යමකය

කිසියම් පද්‍යයෙක පූර්ව පාදයේ අන්තය සහ පර පාදයේ මූලය සම වේ නම් එය චක්‍රවාල යමකය යනුවෙන් හැඳින්වේ. සමාන පාද ද්වයකින් එකක අන්තය අනෙකෙහි මූල හා සම වේ ද එය චක්‍රවාල යමකය යනුවෙන් ද හැඳින්වේ.[46] නාට්‍යශාස්ත්‍රය මෙම ලක්ෂණය මෙ නමින් හඳුන්වා ඇතත් සිංහල පද්‍ය නිර්මාණ

භාවිතයෙහි මෙය හඳුන්වා ඇත්තේ සන්දෂ්ට යමකය යනුවෙනි. පහත දැක්වෙන්නේ ඊට උදහරණයකි.

උනෙය මිතුරු ගොවිය සමග කකුළුව ඒ පොකුණෙ සිටිය
සිටිය කපුටු දෙන ගෙ බසට ගැසිය නයා ගොවිය වැටිය
වැටිය ගොවිය දැක ම කකුළු කැපිය කපුටු නාග ගෙලය
ගෙලය උතර දෙඋකුළ දෙස ඒ අණයෙන් අද දරු විය.[47]

මෙම ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ මත පිහිටා සිංහල යාග කරණයට සම්බන්ධ පද්‍ය රැසක් නිර්මාණය වී ඇති බැව් පෙනේ. දෙවිනුවර ශ්‍රී විෂ්ණු දේවාලය ආශ්‍රිත ව ප්‍රබන්ධ වී ඇති සින්දු වන්නම්වල පවතින්නේ ද මෙම චක්‍රවාල යමක ලක්ෂණය යි. එහෙත් ඒ කවිපාදයෙන් පාදයට නො ව කවියෙන් කවියට එකී ලක්ෂණය පවත්වා-ගෙන යාමකි. එක් කවියක් අවසන් වන අක්ෂරයෙන් හෝ වචනයෙන් අනෙක් කවිය ආරම්භ වීම සින්දු වන්නම් ප්‍රබන්ධයන්හි දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව එකී සමස්ත ප්‍රබන්ධයෙහි අනුපිළිවෙළ නො වෙනස් ව පවතී.

සිරිපිරි ගිරි මුදුනත සුරපුර ලෙසින
සිරිලක පවර දෙවිනුවරෙහි වෙසෙස වන
සිරිසඳ සමග සිරිකත සමගි ව වෙ සෙන
සුරිඳුනි අසත් මකියන බස බැති පෙමින[48]
(පළමු සින්දු වන්නම)

පෙමින කුලුණු මිතුරු ගුණෙන් ඇඳින මුනිඳු සදෙස රූප
නො මින දසත දිගත පතළ තෙදැති යුගැති රිවිසෙ තාප
තාමින දිගත පසිඳු නීල පුල්වන් දෙවිඳුනි ප්‍ර තාප
දෙමින අභය සිරි දී රකු සැම නරන් නො කර කෝප
(දෙවන සින්දු වන්නම)

සන්දෂ්ට යමකය

එක් එක් පාදය ආරම්භයේ අක්ෂර වශයෙන් සමාන වූ පද දෙක බැගින් යෙදේ ද එය සෘන්දෂ්ට යමක යනුවෙන් හැඳින්වේ.[49]

නාට්‍යශාස්ත්‍රය සන්දෂ්ට යමකය ලෙස මෙම ලක්ෂණය හඳුන්වා ඇතත් සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයෙහි සන්දෂ්ටය යනු පෙර සඳහන් කරන ලද චක්‍රවාල යමකයට සමාන වූවකි. පහත සඳහන් පද්‍යය එක සමාන වූ අක්ෂර එකතු දෙක බැගින් මුලට මෙන් ම අගට ද යොද ප්‍රබන්ධ කර ඇති බැවින් එහි කාඤ්චි යමක ලක්ෂණය ද ගැබ් වී පවතින බැව් පෙනේ.

බුද්ධං බුද්ධං බුද්ධ දිවාකර බුද්ද රත්න සරණේ සරණේ
ධම්මං ධම්මං ධම්ම දිවාකර ධම් රත්න සරණේ සරණේ
සංඝං සංඝං සංඝ දිවාකර සංඝ රත්න සරණේ සරණේ
බුද්ධං ධම්මං සංඝ දිවාකර ත්‍රිවිධ රත්න සරණේ සරණේ
(ත්‍රිවිධ රත්න නමස්කාරය)

පාදදි යමකය

සෑම පාදයක ම ආරම්භයේ එක ම අක්ෂරය හෙවත් එක ම පද්‍යය යෙදේ නම් එය පාදදි යමක ලෙස නාට්‍යශාස්ත්‍රය හඳුන්වා ඇත.[50] මෙවැනි ප්‍රබන්ධ යාග සාහිත්‍යයෙහි ඇතැම් තැන භාවිතා කර ඇති බැව් පහත සඳහන් පද්‍යවලින් පෙන්නුම් කෙරේ. බොහෝ දුරට පදදි යමකය භාවිතා කර ඇත්තේ බලි සාහිත්‍යයේ වීම විශේෂත්වයකි.

සහස අවිගත් අතින් රුදු හඬතලා නැගි ගිරි මේකලා පිට
සහස යුද වැදි මරහු පිරිවර රැගෙන දසබුල්බව තොදී මට
සහස දෙස් කී බෙලෙන් බිඳහැර විජයලත් අපමුනිදු නාමෙට
සහස ආසිරි වේය ඔබහට 'ලෝහිතය' බුදු රැසින් හැම විට
(සවනක්ගත සෙත් කියමන්)

ලෝක රත්න තෙරුවන් සිත දරන්නෙමි
ලෝක රත්න මුනි අනුහස් පැළැන්දෙමි
ලෝක රත්න ගත ග්‍රහදෙස හරින්නෙමි
ලෝක රත්න මාලය කවි කියන්නෙමි
(ලෝකරත්න මාල බලි කියමන්)

මාලා යමකය

එක ම ව්‍යඤ්ජනය වෙනස් වෙනස් ස්වර සමග යෙදේ නම්, එය මාලා යමක අලංකාරය ලෙස නාට්‍යශාස්ත්‍රය දක්වයි.[51] පද්‍යයට ඉතාමත් රමණීය වූ ශබ්ද අලංකාරයක් ලබාදීමට මෙම ලක්ෂණය බොහෙවින් බල පා ඇති බව පෙනේ. උපත් කථා සාහිත්‍යයෙහි මේ ආකාරයෙන් යමක අලංකාර යොදා ඇති බවට පහත සඳහන් පද්‍යවලින් පෙන්නුම් කෙරේ. එහෙත් ඒ එක ම ව්‍යඤ්ජනය වෙනස් ස්වර කිහිපයක් සමග යෙදීමෙනි.

ඇසල මලී පෙති පියලී පාට දිලී පිට පතුලී
ඇඟිලි පෙලී සපු කැකුලී නිය බැබලී මුතු පබලී
යනෙන කලී ලෙස විදුලී මෙලෙස එලී වෙනස දිලී
මෙරුව බලී දුක නො මැලී ගත වියලී දෙස ඉගිලී[52]
(ගිරි යකිනි බලි උපත)

සූවිසි මත් විරිතෙන් ප්‍රබන්ධ වී ඇති මෙම පද්‍ය නිර්මාණයෙහි සෑම පදයක ම පස්වැනි මාත්‍රාව, එකොළොස් වන මාත්‍රාව, දහරවැනි මාත්‍රාව සහ විසිතුන් වැනි මාත්‍රාව ආදී වශයෙන් එක් පාදයක ස්ථාන හතරක එක ම අක්ෂරය යෙදෙයි. ඉහත සඳහන් කවියෙහි 'ලී' අක්ෂරය යෙදී ඇතත් එක් එක් කවිය සඳහා වෙනස් වූ අක්ෂරයන් ඒ අයුරින් සිව්වරක් බැගින් එක් කවි පාදයකට යොදා මෙම පද්‍ය නිර්මාණය ලළපා ඇත. මාලා යමක අලංකාරය යොදා ඇති බැව් තව දුරටත් පහත සඳහන් කවිවලින් පෙන්නුම් කෙරේ.

ගෙලක සැටී එරන් පටී මුතු ද වටී මාල කැටී
පබලු වටී බැඳපු සැටී වෙන නොවටී මස හසැ ටී
බසපිහි ටී රුවක සැටී මෙලොව වටී දිලෙන සැටී
මෙළඳ සැටී දුක සතුටී ගත පිහිටී දෙස නොසිටී

රුවය ඇතී හිමි පෙනෙතී සිතට රුතී සැප විඳිතී
කපු කටිතී පන් වියතී දරු වඳතී මල් බඳිතී
වෙත පෙනෙතී හිමි පෙනෙතී රොස කිපෙතී දබර වෙතී
යකුගෙ ගතී මේ නිමිතී දෙළ ගනිතී දෙස හරිතී[53]
(ගිරි යකිනි බලි උපත)

මහා යමක බන්ධනය

මහා යමක බන්ධනය යනු එක් කවි පාදයක එක ම අක්ෂරය අට වරක් බැගින් යොදා සම්පූර්ණ කවියෙහි එම අක්ෂරය 32 වාරයක් යොදමින් කරන ලද ඉතාමත් සුවිශේෂී හා සංකීර්ණ වූ පද්‍ය නිර්මාණයකි. යාග සාහිත්‍යයෙහි මෙය අටකුරු සිරස පාදය යනුවෙන් ද හඳුන්වනු ලැබේ. සම්පූර්ණ කවි පන්තිය පුරා ම එක් එක් කවියට එක් එක් අක්ෂරය බැගින් ප්‍රමුඛ වන අයුරින් එම අක්ෂරය 32 වාරයක් පුන පුනා යොදා ප්‍රබන්ධ කර ඇති කාව්‍ය පන්තිය ඉතාමත් සුවිශේෂී වන්නේ භරත මුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙන් දක්වා ඇති දශ විධි යමක ලක්ෂණයන් ගේ පවා මෙම ස්වරූපය දක්නට නොමැති හෙයිනි.

සිංහල යාග සාහිත්‍යයෙහි අප වෙත හමු වී ඇති කාව්‍ය ප්‍රබන්ධ අතර මෙකී ලක්ෂණය දැකගත හැකි එක ම අවස්ථාව ද මෙය වන හෙයින් මෙම කාව්‍ය පන්තිය උපග්‍රන්ථයට එක් කොට ඇත.[54] පහත දැක්වෙන්නේ උදාහරණ ලෙස කවි දෙකක් පමණි.

නර මරඟන නරු ඇඳගෙන නටති එතන
නළු නාටක වෙස් ගෙන
නකර නොවන නද කරවන නපුරු සිතින
නස මැයි මුනි සිතමින
නපුරු දූජන නමකුරු ගෙන නම නැකතින
නහි නහි දෙස දුර ලන
දහම් සොඬ ද ධර්ම පඬි ද දරු අඹුව ද
දමලා හිමයට වැද
දරු සොඳ ලද දඟර මුල ද දළ රළු කද
වස දස රකුසෙක් වද
දහම් මොට ද දන් දෙනු අද දහිරි නො මද
දරමින් මුඛයට වැද
දණ කෙණ්ඩ ද දරණ දෙස දරා නොයිඳ
දහමින් දුරුවෙයි අද

යාදිනි ප්‍රබන්ධ

උපත් කථා සාහිත්‍යයෙහි ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ කෙරෙහි අවධානය

යොමු කරන විට පෙර සඳහන් කරන ලද සිව්පද ගණයෙහි ලා ගැනෙන කාව්‍ය පන්ති හැරෙන විට වෘත්තගන්ධී ශෛලියෙන් ප්‍රබන්ධිත පද්‍ය නිර්මාණ විශේෂය යාදිනි යනුවෙන් හැඳින්වේ. මාත්‍රා 2/3 යෙදෙන ජාති ලක්ෂණය අනුව ප්‍රබන්ධ වී ඇති යාදිනි ශෛලිය බොහෝ දුරට පහතරට පළාතේ ගායනා කරනු ලබන්නේ

ග්‍රුං - /දෙ ග ත/
ගුත් - ත ගු ඳ / යන බෙර පදයට අනුව ය.

යකුන් පිළිබඳ, දෙවියන් පිළිබඳ, පූජා වස්තු පිළිබඳ ප්‍රබන්ධ වී ඇති යාදිනි ඒ ඒ යකා ගේ දෙවියා ගේ හෝ පූජා වස්තුවේ නම මුලට යෙදෙමින් යාදින්න යන පදයෙන් අවසන් වේ. ඒ, කලුයක් යාදින්න, මහසෝන් යාදින්න, මංගර යාදින්න, කුමාර යාදින්න, දෙවොල් යාදින්න, වැල් වළලු යාදින්න, පූනා යාදින්න ආදී වශයෙනි. සෑම යාදින්නක් ම "සසිරිබර මෙසිරි ලක" යනුවෙන් ආරම්භ වී "දහස්කල් දිනේවා - දිනේ මතු දිනේවා, ආවඩා අයුබෝ" යනුවෙන් අවසන් වීම පොදු ලක්ෂණයක් බවට පත් ව තිබේ.

"සසිරිබර මෙසිරි ලක - තොට මේඝ නම් නුවර
තොට පද්ම බිසෝ පෙර - කුසේ පිළිසිඳ එවර
දෙළ උපත උනි නොහැර - ඔක්කාර පටන් ගෙන"----
----"ලක් දිවට තෙද බලේ - පාමි යන අදහසින්
අරන් වෙසමුනි වරන් - නරන් ලෙඩ කරවමින්
විෂ්ණු දෙවියෝ එවිට - රන් මේඝ තොටු පළට"----
----"සොඳුරු රුව බලිතනා - පිසව නිසි බෝජනා
පුද කරපු රුසි දනා - බිසව ලෙඩ දුරුවුණා
එතැන් සිට පැවතෙනා - අදත් මම දෙන තොපට'----

ඉහත දක්වන ලද්දේ තොට යක් යාදින්නට අයත් කොටස් කිහිපයකි. කිසියම් යකකු පිළිබඳ හෝ දෙවියකු පිළිබඳ උපත දක්වෙන යාදින්නක් නම් දෙමව්පියන් පිළිබඳ තොරතුරු, දෙළ උපන් ආකාරය, රූව් අරුව් බොජුන්, උපන් නැකත් සහ තබන ලද නම්, වැඩි විය පැමිණීමේ දී විශේෂතා, වික්‍රමයන් ඇතොත් ඒවා, යක් බවට හෝ දෙව් බවට පත්වීමට ලත් වරම් ආදිය, පැමිණෙන ලෙඩ දුක, නිවාරණය

කරන ආකාරය, දිය යුතු දෙළ, පිදීම් ආදිය සහ ලෙඩ දුරු කිරීමත් පවසමින් ආතුරයින්ට ආවැඩීම යාදින්නක ඇතුළත් ප්‍රධානතම අංග ලක්ෂණ ගණයට ගැනේ.

කන්නලව්

කන්නලව්වක් ගායනා කරනු ලබන්නේ යකකුට හෝ දෙවියකුට ය. ඉහත සඳහන් කරන ලද යාදිනි මෙන්ම ඒ ඒ යකා ගේ හෝ දෙවියා ගේ නම මුලට යොදා කන්නලව් යන ශබ්දය සහිත ව ඒ ඒ කන්නලව්ව හැඳින්වේ. කුමාර කන්නලව්ව, රිරියක් කන්නලව්ව, පත්තිනි කන්නලව්ව ආදී වශයෙනි.

අනාසාතාත්මක ශෛලියෙන් ගායනා කරනු ලබන කන්නලව්වක් "පස්වාන් දහසක්" යන වචනවලින් පටන්ගෙන " වඩින සේක්වා, ආයුබෝවේවා" යන වචනවලින් අවසන් කිරීම සාමාන්‍ය ලක්ෂණය යි. සිංහල බසින් ලියැවෙන කන්නලව්වක බොහෝ දුරට සංස්කෘත, මාගධී භාෂාවන් ගෙන් එක් කරගන්නා ලද ශබ්ද ද දක්නා ලැබේ.

යාදින්නක ඇතුළත් වූ තොරතුරු සියල්ල කන්නලව්වක ද ඉදිරිපත් වෙතත් ප්‍රධානතම වෙනස්කම ලෙස දැකිය හැක්කේ යාදින්න වෘත්තගන්ධි ශෛලියෙන් එළිසමයකින් තොර ව ප්‍රබන්ධ වී ඇති අතර, කන්නලව්වක් ආරම්භයෙන් පටන් ගෙන අවසන් වන තෙක් එක ම වාක්‍යයක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම යි. සාමාන්‍ය ලක්ෂණය එය වෙතත් ඇතැම් කන්නලව් දීර්ඝ වාක්‍යයන් දෙක තුනකින් ප්‍රබන්ධ වී ඇති අවස්ථාවන් දැකිය හැකි ය.

"පස්වාන් දහසක් වරන් ලබාපු එර්දිවන්න දිව්‍යාඞ්ගන වරන් ලබාපු සිද්ධ වට කුමාර බන්ධනේ අවතාර වරන් ලබාපු සිද්ධ වට කුමාර දේවතාවුන් වහන්සේ ප්‍රධාන කොට ඇති දේවතාවුන්ට දේවතාවියන්ට යකුන්ට යක්ෂණියන්ට යි අදත් මම නමකර අඩගසා ආරාධනා කර කන්නලව් කර කියන්නේ නම්...."

ශ්‍රී සුන්දරප්පුරේන්ද්‍ර ප්‍රකාර අනුරාධාභිධාන පුරප්‍රවරයෙහි වූ

බොක්සැල්ලේ නම් පියස බොක්සැල්ලේ මහසොප් මහ තෙරුන් වහන්සේ ගේ දර්ශනයෙන් ශ්‍රී දේව නම් කුමාරිකාවුන්ගේ සකල ශරීරය රාගාග්නියෙන් රත්වෙමින් උන්වහන්සේ කෙරේ බැඳි ප්‍රේමය වළක්වා ගත නො හී රාග චිත්තයෙන් පීඩිත ව රාත්‍රි කාලයෙහි ශ්‍රී යහන් ගර්භයේ හි වැද නිර්දෝපගත වූ කල්හි සොප්නයෙන් චාම් පෙයා පුෂ්පයක් පිනා ගිය ක්ෂණයෙහි ම......

......සිද්ධ වට කුමාර දේවතාවුන් වහන්සේට නාමකර, භාරකර, කැපකර, හිම්කර දෙන මල් බුලත්, අඳුන්, සඳුන්, කපුරු, කස්තුරි, දීපධූප, පිදේනි, පුදවාලක්කම්වලට සුවඳ ඇල් සාලේ බත් ඇතුව, මැල්ලුම් පළාවක් ඇතුව අතුරු නොව පතුරුවමින් මතුර ගීතිකාදියෙන් උසුරවා දක්වා දෙන්නා වූ මියුරු බෝජනයෙන් යුත් නැවිභාර රුවන් අග්‍ර දුන දෙළ පිදේනි රුවන් බත් තලිය කෙරේහි දිෂ්ටි වැටී....[55]

.......මෙවැනි උපද්‍රාවල් දුරු කරවා දෙනවයි නවසිය නව සිල්ලාරමක් පිරිවර ඇත්තා වූ සිද්ධ ශ්‍රී මංගර දේව හාමුදුරුවන් වහන්සේට කැපකර දෙන්නා වූ හුරුළු, පඬුරු මල් බුලත් කැප ගන්නවයි. සෙත් සලස්සනවයි පිනට පිහිට වෙනවයි පින් ගන්නවයි සිය වරදි කමා වෙනවයි අවසර ලැබෙනවයි පස්වාන් දහසකට ආවි බොහෝ වේවා! ආවි බොහෝ වේවා! ආවි බොහෝ වේවා![56]

යකකු වෙනුවෙන් ගැයෙන කන්නලව්වක් අවසන් වීමට වඩා කිසියම් වෙනසක් දේව කන්නලව්වක් අවසානයේ පවතින බවට ඉහත සඳහන් කන්නලව් පාඨ මගින් තේරුම් ගැනීමට හැකියාව ලැබෙනු ඇත.

සටහන්

1. අක්ෂර අවකින් සමන්විත වන්නේ අනුෂ්ටුප් වන බැව් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දක්වයි. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර - ද්වතීය භාගය - වෝල්ටර් මරසිංහ - 140 පිටුව.
2. සමයන්ති ගේ ස්වයංවරය පිළිබඳ ව කියැවෙන සංග්වේද ගී වරිතකි. තොවිල්, ජේ.ඉක්. සු.බ. 162 පිට.
3. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - ද්විතිය භාගය, වෝල්ටර් මාරසිංහ පරිවර්තනය, 2005, 139 පිට.
4. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 139-140 පිටු
5. රූපාවලිය යනු දේවරූප නිර්මාණ කාර්යයේ දී චිත්‍ර හා මූර්ති ශිල්පීන් සාම්ප්‍රදායික වශයෙන් පරිහරණය කරන ලද සංස්කෘත ශ්ලෝකයන් ගෙන් ප්‍රබන්ධිත කෘතියකි. එහි සඳහන් වන්නේ ඒ ඒ දේව වර්ගයා ගේ රූප ලක්ෂණ, දේහලක්ෂණ, වර්ණ, ආයුධ, ආභරණ, වාහන ආදී වූ සකලවිධ රූප නිර්මාණයට අදාළ වන්නා වූ තොරතුරු ය.
6. බෞද්ධ ගාථා පාඨයකි.
7. මහා බ්‍රහ්මයා මූර්තිමත් කිරීමේ දී හෝ චිත්‍රණය කිරීමේ දී මෙහි සඳහන් අයුරින් රූප නිම කිරීමට සිත්‍රාචාර්යවරුන් හුරු පුරුදුව සිටින්නේ රූපවලිය නම් මෙම කෘතිය ඉදිරිපත් කරන තොරතුරුවලට අනුව ය.
8. නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 146 පිට.
9. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 140 පිට.
10. මෙම උපදේශ යටතේ චිත්‍ර - මූර්ති ශිල්පියා ගේ ශිල්පීය කුසලතා ඊට එක් කර ගනිමින් මකර රූපය නිම කරගැනීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත යි.
11. මෙම තොරණ මකර තොරණ ලෙස ද හඳුන්වනු ලැබේ. සබරගමු කුමාර සමයමේ දී ද අදාළ තොරණ හඳුන්වනු ලබන්නේ මකර තොරණ යනුවෙනි.
12. මෙම සන්නය ගායනා කිරීම සැම කපු පත්තිනි පරම්පරාවක් ම නො කරන බැව් සැලකිය යුතු ය.
13. උපග්‍රන්ථයෙහි දක්වෙන හස්තකරණ හා භූතකරණවලට අයත් ශ්ලෝකය හා සන්නය සුනියම් කැපිල්ල හා සන්නියකුමේ දී ගැයෙන්නක් බව සැලකිය යුතුය.
14. භාරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය - 143 පිට.
15. ආරියපාල ගුණසේන, සංස්. කව් ලකුණු මිණිමල් හෙවත් කාව්‍ය ලක්ෂණ මන්මාලාව, මොඩර්න් පොත් සමාගම, 1982 - 31 පිට.

16. බලන්න. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - පරි. වෝල්ටර් මාරසිංහ, 143 පිට. මෙහි දක්වෙන්නේ ගුරු අකුරක් (-) කෙටි ඉරකින් ද ලඝු අකුරක් (◡) අර්ධ කවයකින් ද දැක්වීමේ රීතියකි.
17. ගම් මඩුවට අයත් තොරණ යාග කවියෙකි.
18. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 187 පිට.
19. - එම -
20. කොවිල් - ජේ.කේ. සුමනපාල සමරසේකර, 1995, 165 පිට.
21. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 145 පිට.
22. සදැස්මත් යනු කවි පාදයකට අදාළ ව ප්‍රබන්ධ කර ඇති ඊට හිමි මාත්‍රා ගණන ය.
23. ගී මත් යනු එම කවි පාදය ගායනා කිරීමේ දී ඊට අයත්වන මාත්‍රා ගණන යි. එය ගායනයේ ස්වරූපය අනුව වෙනස් විය හැකි ය.
24. දසෙසත් අටෙත් යති - අටළොස් මතින් බඳ හොත් - වේය සමුදුර ගොස් නම් - (එළු සදැස් ලකුණ)
25. මෙම පද්‍යය සමුද්‍ර ඝෝෂ වීරිතට අයත් වන්නේ ප්‍රබන්ධ ලක්ෂණ මත වුව ද තාලාත්මක ව ගායනා කිරීමේ දී පද මැද යති තැබීමක් මෙහි දක්නට නො ලැබේ.
26. සම්පූර්ණ කවි කවිටලය සඳහා බලන්න - පහතරට නැටුම් - චන්ද්‍රසේන දළුවත්ත, 67-69 පිටු.
27. ගැයෙන විරිතෙහි දීර්ඝත්වය යොදු ගන්නා බෙර පදයට අනුව හා ගායනා කරන තාලය මත තීන්දු වන බැව් දත යුතුය.
28. බලියාග විචාරය, ජේ.ඊ. සේදරමන්, 1967, 285 පිට.
29. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 204 පිට
30. - එම - 210 පිට.
31. භාරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 211 පිට.
32. බලි යාග විචාරය - 60 පිට.
33. - එම - 61 පිට.
34. බලියාග විචාරය - 20 පිට.
35. උප ග්‍රන්ථයෙහි එන මඩු සැරසිලි උපත බලන්න.
36. උප ග්‍රන්ථයෙහි එන දෙහි උපත බලන්න.
37. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 213 පිට.

38. පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය - 234 පිට.
39. මෙය අනුප්‍රාස යනුවෙන් ද ඇතැම් තැන සඳහන් වේ.
40. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 214 පිට.
41. බලි යාග පිළිවෙල - 39 පිට
42. - එම - 189 පිට
43. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 215 පිට
44. බලියාග විචාරය - 269-270 පිටු
45. හඳගේවාල් මඩු යාගයට අයත් දේව නමස්කාර අශිර්වාදයකි.
46. භාරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 216 පිට
47. සිරස පාද ශාන්තිය - පාලිත සෝමකීර්ති - මොඩර්න් සමාගම, 1964 - 96 පිට.
48. ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය - 2, ජයසේන කෝට්ටේගොඩ, 73-74 පිටු.
49. භාරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 216 පිට.
50. භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 217 පිට.
51. භාරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - 218 පිට.
52. පහතරට නැටුම් - චන්ද්‍රසේන දළුවත්ත, 98 පිට.
53. පහතරට නැටුම් - චන්ද්‍රසේන දළුවත්ත - 96-99 පිටුව.
54. බලියාග විචාරය - ජේ.ඊ. සේදරමන් - 1976. 229-233 පිටු.
55. කුමාර කන්නලව්වට අයත් ප්‍රබන්ධයේ කොටසකි.
56. මංගර කන්නලව්වෙහි අවසන් කොටසකි.

දැය අවදි කළ රිදී හඬ
සගයු වෙසරද සුනිල් සාන්ත

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ

(දේශහිතෛෂී ජාතික ව්‍යාපාරය මගින් 2007.04.11. දින මරදානේ එල්ෆින්ස්ටන් රඟහලේ දී පවත්වන ලද සුනිල් සාන්ත සමරු උළෙලේ දී කළ සමරු දෙසුම.)

පුරාණයේ ශ්‍රී ලංකාවට අනන්‍ය වූ සංගීත සම්ප්‍රදයක් හෝ විදග්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් හෝ පැවැති බවට කිසි දු මූලාශ්‍රයෙකින් සාක්ෂි සොයාගත නොහැකි ය. කව්සිළුමිණ, දඹදෙණි අස්න, ථූපවංසය, සන්දේශ කාව්‍ය ආදියෙන් ලැබෙන සංගීතය පිළිබඳ තොරතුරු මෙරට මහා සංගීත සම්ප්‍රදයක් පැවැතුණ බව නිගමනය කිරීමට තරම් ප්‍රමාණවත් සාක්ෂි සේ සැලැකිය නොහැකි ය. එහෙත් අපට ජනනාට්‍ය හා ජනසංගීත සම්ප්‍රදයක් පැවැති බව පිළිගත හැකි නමුදු ඒවායේ ප්‍රභවය කොතරම් ඈතට දිව-යන්නේ දැ යි පැවැසීම දුෂ්කර ය. අපේ ජන ගී නිතර ම කිසියම් මෙහෙයක්, වෘත්තියක් හෝ ක්‍රීඩාවක් මුල් කැරගෙන ප්‍රබන්ධ වී ඇති හෙයින්, රටේ සිදු වන දේශපාලන, ආර්ථික හා සමාජීය වෙනස්කම් හේතු කොටගෙන එකී වෘත්තීන්, ක්‍රීඩා ආදියේ ද වෙනස්කම් ඇති වීම නොවැළැක්විය හැකි ය. මේ නිසා අපේ ජනගීයේ වර්තමාන වලංගුභාවයට එල්ල වන අභියෝග හේතු කොටගෙන ඒවා ක්‍රමයෙන් භාවිතයෙන් ගිලිහී-යාම සාමාන්‍ය ධර්මතාවක් ව පවතී. එහෙයින් සිංහල ජන ගීත අනාගත පරපුර සඳහා සංරක්ෂණය කැර-තැබීම ජාතික වගකීමක් වන අතර, නව ගී තනු නිර්මාණය සඳහා උචිත පරිදි එහි ආභාසය ලබාගැනීමේ කිසි දු වරදෙක් නැති.

කරුණු මෙසේ හෙයින්, සිංහලයාට සංගීතය පිළිබඳ ව ලැබුණු මුල් ම අත්දැකීම් ලෙස සැලැකිය හැක්කේ මහනුවර යුගයේ දක්ෂිණ භාරතීය අභාසයෙන් රාජසභා ආශ්‍රිත ව ප්‍රචලිත වූ ප්‍රශස්ති හා හටන් කාව්‍යත්, 18 වැනි සියවසේ අග භාගයේ දක්ෂිණ භාරතයෙන් මෙහි පැමිණි නාඩගමේ සංගීතයත් ය. නාඩගම විවිධ හේතූන් නිසා ක්‍රමෙන් ජනප්‍රියත්වයෙන් ගිලිහී-යාමත් සමග ම 19 වැනි සියවසේ අග භාගයේ මෙරටට සංක්‍රමණය වූ උත්තර භාරතීය නූර්තිය සිංහල ප්‍රේක්ෂකයා වහා වැලැඳගත්තේ කලකට පසු පැමිණි ඥාතියකු පිළිගන්නා සේ ය. එයට විශේෂයෙන් හේතු වූයේ නූර්තිය උත්තර භාරතීය රාගධාරී සංගීතයෙන් පෝෂණය වී තිබීම ය. හටන්, ප්‍රශස්ති, නාඩගම්, නූර්ති යන මේ ගීත ප්‍රභේද සියල්ල ගැනෙනුයේ අද අප "සරල ගී" නමින් හඳුන්වන ගීත ප්‍රභේදයට ය. එහෙයින් මුල සිට ම සිංහල ප්‍රේක්ෂකයා සංගීතය ලෙසින් හඳුනාගත්තේ රාජසභා හා නාට්‍ය ගීත මිස භාරතීය ශාස්ත්‍රීය සංගීතය නො වේ. සාමාන්‍ය සිංහල ශ්‍රාවකයා අද පවා සරල ගීය ම සංගීතය ලෙස හඳුන්වන්නේ මේ නිසා ය.

කෙසේ වුව ද, නූර්ති යුගයේ දී මෙහි දේශීය සංගීතඥයන් නොසිටි හෙයින්, ජෝන් ද සිල්වා ආදීන් විසින් තමන් ගේ නූර්ති සඳහා තනු සැපැයීම පිණිස භාරතයෙන් ගෙන්වාගනු ලැබූ විශ්වනාත් ලෞජි, නවාබ් ඛාන්, අමීර් අලි, අබ්දුල් අසීස් වැනි භාරතීය රාගධාරී සංගීතය ප්‍රගුණ කළ සංගීතඥයන් ගේ ඇසුරට වැටුණු සංගීතලෝලී ලාංකික තරුණයෝ කිහිප දෙනෙක් භාරතීය සංගීතයේ ශාස්ත්‍රීය අංශය පිළිබඳ ගුරුහරුකම් ලබා, එම දැනුමින් තමන් ගේ ගායනා විලාස පෝෂණය කැරගත්හ. ඔවුන් අතර එච්.ඩබ්. රූපසිංහ, සාදිරිස් සිල්වා, මානිස් පට්ටිආරච්චි, ටී.එස්. සන්දරසාගර ආදීහු කැපී-පෙනුණහ. බී වික්ටර් පෙරේරා ගේ ද ගුරුවරයා වූ ටී.එස්. සන්දරසාගර ලංකා ගුවන් විදුලියෙන් ශාස්ත්‍රීය සංගීත වැඩසටහන් ඉදිරිපත් කළ ප්‍රථම ශිල්පියා ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. ඔහු ගේ සොහොවුරු මහේෂ් සින්නයියා දක්ෂ තබ්ලා වාදකයෙක් විය. භාරතයෙන් මෙහි පැමිණි සංගීතඥයනට තබ්ලා සහාය වාදනය සැපැයීම සඳහා සෑම විට ම තෝරාගන්නා ලද්දේ මහේෂ් සින්නයියා ය.

ඉහත සඳහන් වුණු සංගීත ශිල්පීන් අතුරින් එච්.ඩබ්. රූපසිංහ හා සාදිරිස් සිල්වා යන දෙදෙනා ශාස්ත්‍රීය සංගීතයට බර වූ සරල ගී ගායනයෙහි යෙදුණහ. ශ්‍රී රාහුල හිමි ගේ නාමේ, අඩු කළේ සෙලැවීම නිසා, විසෙහී විස නසනා යන ගීත උදහරණ ලෙස දැක්විය හැකි ය. ඉන් පසු ව ඔවුන් ගෙන් සංගීතය හදාළ හෝ ඔවුන් ගේ ආභාසය ලැබූ ලාංකික තරුණ-තරුණියෝ පිරිසක් රාගධාරී සංගීතයට බර සරල ගී ගැයීමෙහි උත්සුක වූහ. ලක්ෂ්මී බායි, ARM ඉබ්‍රාහිම්, ලතීෆ් බායි, ඇලන් රත්නායක, එම්.කේ. වින්සන්ට්, ලීලාවතී, කෝකිලදේවී වීරතුංග, වසන්තා සන්දනායක, අහමඩ් මොහිදීන්, හරූන් ලන්ත්‍රා ආදීහු ඉන් කිහිප දෙනෙකි. ඔවුන් විශේෂයෙන් ගායනා කෙළේ දේශවාත්සල්‍යය හා බෞද්ධ තේමාවන් අනුව පැබැඳුණු පදමාලාවලට රාගධාරී පදනමක් ඇති තනු යොදා සකස් කළ ගීත යි. එවන් ගීත අතර ආදි සිංහලුන්, රුචිත් සුරම් ගුණෙන් උතුම් සෝමා දේවී, රාජ පණ්ඩිත නාග විමානේ, ශ්‍රීනි දූල්වන් අප මහ බෝසත්, මුනි නන්දන සිරි, රුදු ගතියෙනි ප්‍රාණේ නසන්නේ වැනි ගීත නව මත් අප කන් තුළ රැවු දෙනවා. මේ අතර 1905 දී "හේවා" ලේබලය යටතේ ලංකාවේ ප්‍රථම ග්‍රැමොෆෝන් තැටිය නිෂ්පාදනය විය. හේවාවිතාරණ තැටි සමාගම අභාවයට යාමෙන් පසු ව, එච්.එම්.වී. හා කොලොම්බියා තැටි සමාගම් දෙක ඉහත සඳහන් ගායක ගායිකාවන් ගේ ගීත අඩංගු තැටි නිෂ්පාදනය කෙළේ ය. ගුවන් විදුලිය ඒමට පෙර, සෑම මධ්‍යම පාන්තික නිවෙසකට ම පාහේ ග්‍රැමොෆෝනය නැති ව ම බැරි භාණ්ඩයක් විය. එහෙයින් 20 වැනි සියවසේ මුල් භාගය ලංකාවේ සංගීත ඉතිහාසයෙහි ග්‍රැමොෆෝන් යුගය ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.

ලංකාවේ සංගීත ඉතිහාසය පිළිබඳ ඒ සංක්ෂිප්ත සමාලෝචනය මා ඔබ හමුවේ තැබුයේ ආනන්ද සමරකෝනුන් හා සුනිල් සාන්තයන් ගෙන් සිංහල සංගීතයට ඉටු වූ මෙහෙය ඇගැයීමට එය හොඳ පසු බිමක් වන නිසා ය.

මේ අතර, තුන් වැනි වරටත් 1934 දී ලංකාවට පැමිණි රවීන්ද්‍රනාත් ඨාකුරයෝ සංගීතය හැදෑරීම පිණිස ස්වකීය ශාන්තිනිකේතනය හෙවත් විශ්වභාරතී විශ්වවිද්‍යාලයට පැමිණෙන ලෙස සිංහල තරුණයනට විවෘත ආරාධනයක් කළහ. මේ වන විට

සංගීතවේදී වී.එන්. භාත්ඛණ්ඩේ 1926 දී Marris College of Hindustani Music නමින් සංගීත විද්‍යාලයක් ලක්නව්හි ස්ථාපිත කොට තිබිණි. ඔහු ගේ මරණින් පසු ඔහු ගේ නමින් එය Bhatkhande Sangit Vidyapith ලෙස යළි නම් කරන ලදී. ඨාකුරයන් ගේ ආරාධනයෙන් දිරිමත් වූ සිංහල තරුණයෝ කිහිප දෙනෙක් සංගීතය, නර්තනය හා චිත්‍ර ශිල්පය හැදෑරීම පිණිස ශාන්තිනිකේතනයට ද, තවත් පිරිසක් භාත්ඛණ්ඩේ සංගීත් විද්‍යාපීඨයට ද ගියහ. ශාන්තිනිකේතනය බලා ගිය මුල් ම කණ්ඩායමට චිත්‍රසේන, පණිභාරත, ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල, ෆ්‍රැන්සිස් කාලිංග, ආනන්ද සමරකෝන්, සුනිල් සාන්ත, සූර්යශංකර් මොල්ලිගොඩ, අනංගලාල් අතුකෝරළ ආදීහු ඇතුළත් වූහ. මොවුනතුරින් චිත්‍ර ශිල්පය හැදෑරීමට ගිය ආනන්ද සමරකොන්හු භාරතීය, විශේෂයෙන් වංග, සංගීතය පිළිබඳ යම් යම් දෑ උකහාගෙන, වර්ෂයක් ගත වීමටත් පෙර ආපසු දිවයිනට පැමිණියේ ය. එහෙත් සුනිල් සාන්තයෝ එම පාඨමාලාව මැනැවින් හදරා ලක්නව්හි භාත්ඛණ්ඩේ සංගීත්විද්‍යා පීඨයෙන් සිතාර වාදනය හා ගායනය පිළිබඳ විශාරද උපාධි ලබාගෙන 1944 දී ලංකාව බලා ආපසු පැමිණියහ. ඔහු එසේ පැමිණියේ භාත්ඛණ්ඩේ සංගීත් විද්‍යාපීඨයෙන් වාද්‍ය විශාරද ප්‍රථම පන්තියේ සාමර්ථ්‍යයක් ලබාගත් ප්‍රථමයා වීමේ ගෞරවය ද ලබාගෙන ය. එසේ ම වාදනය හා ගායනය පිළිබඳ විශාරද උපාධි දෙක ම ලත් ප්‍රථම ලාංකිකයා වීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ ද ඔහුට ය.

එසේ වුව ද, සුනිලුන් ගේ සිතාර වාදනයකට සවන් දීමේ භාග්‍යය අපට නොලැබුණේ ඔවුන් මෙහි පැමිණි විගස හෙළ හවුලේ ඇසුරට වැටීම නිසා යැ යි සිතමි. ඔහු ගේ සංගීත ගමන් මග එහැමපිටින් ම වෙනතකට යොමු කරවන්නට තරම් ඒ ඇසුර බලවත් විය. කරුණු මෙසේ වුව ද, ඔහු භාරතය බලා යාමට පෙර ද දේශහිතෛෂියකු ව සිටි බවට තොරතුරු අපට සොයාගත හැකි ය.

1915 අප්‍රේල් මස 14 වැනි දින පමුණුගම කැපුම්ගොඩ දී කිතුනු පවුලක බාලයා ලෙස මෙලොව එළිය දුටු දෙන් ජෝසප් ජෝන් දරුවාට කුඩා කල දී ම මවු පිය සෙනෙහස අහිමි විය. එබැවින් කුඩා කල සිට ම ඔහු ගේ භාරකාරත්වය පැවැරී තුබුණේ

ඔහු ගේ මිත්තණියන් හා මාමා කෙනකුන් වෙත ය. ඔහු මූලික අධ්‍යාපනය ලැබුයේ තුඩැල්ල හා ජා-ඇල දෙහියාගාත කනිටු පාසල්වල ය. 1931 ඔහු ගේ ජීවිතයේ විශේෂ මතක සටහනක් සනිටුහන් වූ වසරෙකි. එනම්, ඒ වසර පාසල් හැරයාමේ පරීක්ෂණයෙන් ඔහු මුළු දිවයිනේ ම ප්‍රමුඛස්ථානය හිමි කැරගැනීම යි. ඒ වෙනුවෙන් පිරිනැමුණු "වීරරත්න" ත්‍යාගය ලබාගත් ජෝසප් ජෝන් පසු ව මග්ගොන ගුරු අභ්‍යාස විද්‍යාලයට ඇතුළු විය. එහි දෑ අවුරුදු පුහුණුවෙන් පසු මෙතෙම 1936 දී ගාල්ලේ Mount Calvary පාසලේ චිත්‍රකර්ම හා සංගීත උපගුරු වශයෙන් ප්‍රථම පත් වීම ලබාගත්තේ ය.

Mount Calvary හෙවත් කල්වරි කන්ද පාසලේ දී ඔහු ශිෂ්‍යයන් අතර ක්ෂණික ජනප්‍රියත්වයට පත් විය. එසේ ම ඔහු අනෙක් ගුරුවරුනට වඩා ආදර්ශවත් ඇදුරුතුමෙක් වූහ. අනෙක් සියලු ගුරුවරුන් කලිසම් කෝට් ඇඳ පාසලට පැමිණි අතර, ජෝසප් ජෝන් ඇදුරුතුමා ආයේ රෙද්ද හා බැනියම ඇදගෙන ය. සිසුන් ගුරුවරුනට 'සර්' කියා අමතන විට, තමාට 'සර්' නොකියා 'ගුරුතුමා' කියා අමතන ලෙස හේ සිසුනට උපදෙස් දුන්නේ ය. එකල කිතුනුවකු ගෙන් මෙය බලාපොරොත්තු වූ දෙයක් නො වී ය. ඇතැම් විට, ඒ වන විට හෙළ හවුලේ සාමාජිකයකු ව සිටි ඔහු ගේ මාමා වූ ගරු මෝසැසි පෙරේරා පියතුමා ගේ ආභාසය ඔහුට ලැබුණා විය හැකි ය.

කල්වරි කන්දේ විදුහලේ ඔහුගේ සේවා කාලය විදුහලට මහත් දීප්තියක් ගෙන දුන් කාලපරිච්ඡේදයක් විය. ඒ කාලය තුළ ඔහු විසින් පුහුණු කරන ලද සිසුහු දක්ෂිණ ලංකා අන්තර් පාඨශාලා තරගවලින් දෙවරක් ම ප්‍රථම ස්ථානය එම විදුහලට හිමි කැර දුන්හ.

සංගීතය පිළිබඳ තමන් තුළ වූ හැකියාව හඳුනාගත් ජෝසප් ජෝන් ගුරුතුමා සංගීතය විධිමත් ව හැදෑරීම සඳහා භාරතය බලා යෑමට තීරණය කළේ මේ කාලවකවානුවේ දී ය. ඔහු විදුහලට අහිමි වී යාම බලවත් පාඩුවක් වුව ද ඔහු ගේ අනාගත ශුභසිද්ධිය වෙනුවෙන් සිසුහු දුක දරාගෙන සිය ගුරුතුමාට සුභාශංසනය කළහ. භාරතයේ සංගීතය හැදෑරීම පිණිස ඔහු තෝරා-ගත්තේ කල්කටාවේ සිට සැතපුම්

100ක් දුරින් බෝල්පූර් නගරය සමීපයේ පිහිටි ශාන්තිනිකේතනය යි.

ශාන්තිනිකේතනයට ඇතුළු වූ වහා ම ඔහු කෙළේ දෙන් ජෝසප් ජෝන් යන විදේශීය නාමය අතහැර 'සුනිල් සාන්ති' යන හෙළ නාම ආරූඪ කැරගැනීම ය. පසු ව එය 'සුනිල් සාන්ත' යනුවෙන් වෙනස් කැරගත්තේ ය.

ශාන්තිනිකේතනයේ දී සුනිල් සාන්තයනට වංග ජනසංගීතය හා ඨාකූරයන් නිර්මාණය කළ රවීන්ද්‍ර සංගීතයත් පිළිබඳ ව කරුණු හදුරන්නට අවස්ථාව ලැබිණි. ලක්නව්හි භාත්ඛණ්ඩේ සංගීත් විද්‍යා පීඨයේ දී හෙතෙම සිතාරය හැදෑරීමටත් කටහඬ පුහුණු කැරගැනීමටත් කාලය මිඩංගු කෙළේ ය. එහෙයින් 1944 දී ඔහු ලංකාවට ආපසු ආයේ අංග සම්පූර්ණ භාරතීය සංගීතඥයකු ලෙස ය.

ඔහු භාරතයේ ගත කළ කාලය තුළ ඉන්දියානුවන් ගේ ජාතික හැඟීමත්, මහාත්ම ගන්ධි, සුභාස් චන්ද්‍ර බෝස්, ජවහර්ලාල් නේරු ආදී නායකයන් ගේ ජාති වාත්සල්‍යයත් භාරතීය සංස්කෘතියේ පොහොසත් බවත් ඔහු හදවතෙහි තදින් කා-වැදුණේ ය. ඒ සියලු කරුණු අතින් ලංකාවේ ඇති දුප්පත් බව ඔහුගේ සිත සසල කෙළේ ය. එහෙයිනි ඔහු තීරණය කෙළේ තමන් ගේ ශක්ති ප්‍රමාණයෙන් සිංහලයේ මේ වහල් බව තුනී කරන්නට ක්‍රියා කළ යුතු ය කියා.

දේශීය සංගීතයක් සොයා යෑමට සුනිලුන් පෙළැඹුණේ කවර හේතුවක් නිසා ද යන්න ඔවුන් ගේ ම වචනවලින් පැවැසීම සුදුසු යැ යි සිතමි. ඔහු ගේ 'දේශීය සංගීතය' නම් ග්‍රන්ථයෙහි ඔහු මෙසේ පවසති.

"මා ද ඉන්දියාවට ගොස් ටික කලෙකින් සම්පූර්ණ ඉන්දියානුවකු බවට පරිවර්තනය වූ බව කිව යුතු ය. ඇඳුමෙන්, බසින්, සිරිතින්, අදහස්වලින් හා අන් හැම අංගයෙකින් ද ඉන්දියානුවකු බවට පෙරළුණු මා ආපසු මෙහි ආයේ මගේ නෑදෑ හිතවතුන් මෙහි සිටි නිසා යැ යි කිව යුතු ය. ඉන්දියාවේ සිට මෙහි ආපසු ද මා ජීවත් වූයේ සම්පූර්ණ ඉන්දියානුවකු ලෙසට ය. සිංහලය බොහෝ දුරට

අමතක වූ බවත්, දන්නේ හින්දුස්ථාන බවත් කීම මට එද ලොකු ආඩම්බරයක් විය. සිංහල ගී ගායනයේ දී ද සිංහල වචන හින්දුස්ථාන ලෙසින් ශබ්ද කිරීමත්, සිංහල කතාවේ දී හින්දුස්ථාන පද ඈඳීමත් මහ ලොකු වැඩ හැටියට මම සිතුවෙමි. කොටින් ම කියතොත් හැම කාරණයක දී ම සිංහලකම පස්සට තල්ලු කැර හින්දුස්ථානකම ඉදිරියට ගැනීම ලොකු ම කම හැටියට සිතා-ගතිමි. මෙසේ මාස ගණනක් ගත විය.

දිනක් එක් සිංහල ගී පෙළකට මගේ ඇස් යොමු විය. එය වරක් කියැවීමි; දෙවරක් කියැවීමි; තෙවරකුත් කියැවීමි. එහි කිසියම් හරයක් ඇති බව මට දැනී-ගියේ ය. ඒ නැවැතත් කියැවීමි. කීප වාරයක් ම කියැවීමි. මා තුළ ලොකු වෙනසක් ඇති වන්නට වූ බවක් දැනිණි. ඒ ගී පෙළෙන් මා සිතට තදින් කා වැදී-ගියේ පහත පෙනෙන ගී තුන යි.

මගෙ රට මගෙ දූය නිසා
යුද වැද සතුරන් නසා
ම-දිවි ගියත් මට එසා
යස වෙද සිය වස් වසා

සිටිය ද ගල් ගෙහි වැදී
පණත් නමත් යෙයි සිඳී
එපණ රටට දූයට දී
නම රැකැ-ලවු නො පැරැදී

රටට දූයට හිත දපා
මදකට දිවි ලොබ ලොපා
කළ මෙහෙයක් නැති දෙපා
හෙළෙයකු දූකුමත් එපා

මේ ගී පෙළ ලියූ පින්වතා ගේ අතින් ලියැවුණු තවත් යමක් ඇත්දැ යි සොයා-බැලුවෙමි. සොයා-ගතිමි; කියැවීමි; තද ඇල්මෙකින් කියැවීමි. එතෙක් මා තුළ කා-වැදී පැවැති පුහු අදහස් සියල්ල ම සුන්

කැරදමන්නට ඒ පින්වතා ගේ පෑන හොඳට ම සමත් වූ බව දැනිණි. මම ඉඳුරා ම වෙනස් අතකට පෙරළුණෙමි. මගේ ඊනියා "හින්දුස්තානකම" හින්දුස්තානයට ම ගියා සේ දැනිණි. අද, මගේ දෙසටත්, මගේ රසටත්, මගේ බසටත් වඩා ලොකු වූ අන් කිසිවක් මිහි පිට නැත." ඔහු ගේ සංගීතය කෙරෙහි කුමාරතුංගයන් කළ බලපෑම එබඳු යි.

සුනිල් සාන්තයන් ගේ සංගීත ජීවිතේ මුල් අවධිය ගෙවුණේ කොල්ලුපිටියේ පිහිටි චිත්‍රසේනයන් ගේ පියා වූ සීබට් ඩයස් ගේ සුවිසල් නිවෙසෙහි ය. චිත්‍රසේන යුවල හා සුනිලුන් පමණක් නො ව, ආනන්ද සමරකෝන්, ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල, ඩබ්.ඩී. ඇල්බට් පෙරේරා ආදීන් ගේ ද නිවහන වූ එය සැබෑ කලා අසපුවක් විය.

සුනිල් සාන්තයනට කලින් ලංකාවට පැමිණි ආනන්ද සමරකෝනුන් චිත්‍ර ශිල්පයට වඩා සංගීතයට උනන්දුවක් දක්වූ බව පෙනේ. ඔහු එවකට ලංකාවේ ප්‍රචලිත වෙමින් පැවැතුණු පණ්ඩිතප්‍රිය භාෂාවෙන් ලියැවුණු රාගධාරි සංගීතය මත පදනම් වූ, සියලු දෙනාට එක සේ රස විඳීමෙහි අපොහොසත් වූ ගීත වෙනුවට සරල පද වැල් හා සරල තනු යොදු ගී ගැයීම ආරම්භ කෙළේ ය. මුල් වරට යොවුන් ප්‍රේමය ගැන ගී ගැයූවෝ සමරකෝන්හු ය. 'පොඩි මල් එතණෝ', 'එන්ඩද මැතිකේ', 'විලේ මලක් පිපිලා කදිමයි' ආදී ගීත උදහරණ සේ දක්විය හැකි ය. ඔහු ගේ ඇතැම් ගී තනුවල රාගධාරී සංගීතයේ ඡායාවක් ද, ඇතැම් තනුවල වංග ජන සංගීතයේ ආභාසය ද, ඇතැම් තනුවල රවීන්ද්‍ර සංගීතයේ ආභාසය ද ගීත කිහිපයක සිංහල ජන ගී ආභාසය ද දැකිය හැකි ය. ඔහු ගේ පද මාලා අතිශය සරල බසෙකින් ඔහු විසින් ම රචනා කරන ලද ඒවා විය. ඔහුට තුබුණේ සුනිලුනට මෙන් පුහුණු කටහඬෙක් නො වේ. කෙසේ වුවත්, ග්‍රැමොෆෝන් යුගයේ ගම්භීර ගීත අසමින් සිටි සිංහල ශ්‍රාවකයින්ට සමරකෝනුන් ගේ ගීත අලුත් අත්දැකීමෙක් විය. එහෙත් ඔහු ගේ ගීත දුහුනානට තනි ව හෝ එක් ව අනුකරණයෙන් ගැයීමට පහසු වූ ඒවා නො වී ය.

අනෙක් අතට සුනිල් සාන්තයෝ උත්තර භාරතීය රාගධාරී සංගීතයේත් සිංහල ජන ගීයේත් බලපෑමෙන් මිදී ස්වතන්ත්‍ර තනු

නිර්මාණයෙහි උත්සුක වූහ. ඔහු ගේ ගීත අතිමහත් සංඛ්‍යාවක එකී ස්වාධීන ලක්ෂණ දැකිය හැකි ය. ඔහු ගේ 'ඕලු පිපීලා', 'දිය ගොඩ සැම තැන', 'මෙවන් පිටිසරේ මේ දුගී පැලේ', 'මිහිකත නළවාලා', 'කෝකිලයන් ගේ', 'සුවඳ රෝස මල් නෙලා', 'වරෙං හීන් සැරේ රිදී වලාවේ', 'ගුවන් තොටිල්ලෙ', 'රැල්ල නැගෙන්නේ', 'නැළැවී සැනසෙන්නේ මගේ සුදූ ඕලු මලේ', 'ලංකා ලංකා පෙම්බර ලංකා', 'දකුණ නැගෙනහිර' යන ගීත නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය. එහෙත් මේවායින් ඇතැම් ගීතවල ('මිහිකත නළවාලා', 'ඕලු පිපීලා', 'නැළැවී සැනැසෙන්නේ' වැනි) බටහිර සංගීතයේ ආභාසය ද දැකිය හැක. එය ඇතැම් විට දේවස්ථාන ගී ගැයීමෙන් ඔහු ලත් පරිචය නිසා එය අවිඥනක ව ඒවාට ඇතුළත් වූවා විය හැකි ය.

සුනිල් සාන්තයන් ගේ ඉතා ම ජනප්‍රිය ගීතයක් වන, ඩයිපියල් තෙන්නකෝනුන් ගේ හැවිල්ල කාව්‍යයෙන් උපුටාගත් කවි පෙළක් වූ 'කුකුළු හැවිල්ල' නැමැති ගීතයට පවා තමන් ජන සංගීතයේ ආභාසය නො ලබා-ගත් බව හේ පවසයි.

"අපේ ගමේ ගොඩේ ගැහැණුන් වටිනා යමක් නැතිවූ විට කරන කියන දේ, දෙවි වරුනට පලි ගහන හැටි, බාර බඳින හැටි මා හොඳට දැක පුරුදු ය. "අනේ කතරගම දෙයි හාමුදුරුවනේ මේ අපරාදේ කරපු එකා ගේ බෙල්ල ළඟින් ම කැඩිලා පලයන්" වැනි දේ දෑත නගා මහ හඬින් ගැහැණු කවින් කියැවෙන විට ඒ එක්ක ම නැගෙන ලතාවත් මම හොඳට අසා පුරුදු ඇත්තෙමි. 'කුකුළු හැවිල්ල' නැමැති කතරගමේ ගීයට තනුව දැමීමේ දී මා අනුගමනය කෙළේ පිරිත වත්, වැදි ගීය වත් නො වේ. අර ගැහැණිය ගේ මුවින් නැගෙන ලතාව යි."

කෙසේ වුව ද, ඔහු ගේ ගී තනු කිහිපයක ම හින්දුස්තානි රාගධාරි සංගීතයේ බලපෑම පැහැදිලි ව දකිත හැකි ය. ඒවා නම්,

හෝ ගා රැල්ල බිඳේ - මාන්ඩ් රාගය
සිය මිතුරු සූර්යශංකර් මොල්ලිගොඩ මිය-ගිය මොහොතේ ඔහු පැබැඳූ - ඉම්හිරි සුවඳැති මල් ඇයි මෙතරම් හනිකට පරවනුයේ යන ගීය - භීමපලාශ්‍රී රාගය

බාල බොළඳ වූ බිලිඳු යේසුනි - මාල්කෞංස් රාගය
මේ හෝ පලු වනයේ - පහාඩි රාගය
රාම වැලැපිල්ල - භෛරවී රාගය
අත්තනගලු වැලැපිල්ල - මාල්කෞංස් රාගය
යන ගීත උදහරණ සේ දක්විය හැකි ය. එසේ ම ඔහු ගේ'මල් සුවඳේ මද සුළගේ කිමිදෙන්නේ හිමිදිරියේ' යන ගීතයට "ආරබී" නැමැති දක්ෂිණ භාරතීය රාගය පසුබිම වී ඇති බව වි. වික්ටර් පෙරේරා පෙන්වා-දෙයි.

සුනිල් සාන්තයන් ගේ සියලු ගී තනු ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දේ ඔහු විසින් ම ය. මුල් කාලයේ දී ඔහු ගේ ගීවලට පද වැල් රචනා කරන ලද්දේ ද ඔහු විසින් ම ය. ඔහු පුහුණු ගුරුවරයකු මෙන් ම හෙළ හවුලේ ආභාසය ලැබූවකු ද වූ හෙයින්, ව්‍යාකරණ දෙසින් තොර වූ පිරිසුදු හෙළ බසින් පද රචනා කිරීමට හේ ප්‍රවේසම් විය. එහෙයින් එතෙක් පැවතගෙන ආ ව්‍යාකරණ දෙසින් ගහන වූ, කසිකබල් ගී පද බැඳීමේ සම්ප්‍රදායෙන් බැහැර වූ ප්‍රථම ගීත රචකයා වීමේ ගෞරවය ද හිමි වන්නේ සුනිලුනට ය. හෝ ගා රැල්ල බිඳේ, දිය ගොඩ සැම තැන, ඕලු පිපීලා, කෝකිලයන් ගේ, නැළැවී සැනැසෙන්නේ, මේ හෝ පලු වනයේ, මිහිකත නළවාලා, වරෙං හීන් සැරේ රිදී වලාවේ, ඉම්හිරි සුවඳැති මල් ආදී බොහෝ ගීත සුනිලුන් ගේ ම ප්‍රබන්ධ ය. එහෙත් පසු කාලයේ දී හෙළ හවුලට සම්බන්ධ වූ පඬුවන් ලවා හේ ව්‍යක්ත පද මාලා රචනා කරවා-ගත්තේ ය. පද රචනා කිරීමෙන් ඔහුට සහාය වූ කිවියන් අතර හියුබත් දිසානායක, වෙල්ලාල ජයමහ, රැයිපියල් තෙන්නකෝන්, ජයන්ත වීරසේකර, අමරසිරි ගුණවඩු, ගුණපාල සේනාධීර, අරියසෙන් අහුබුදු ආදීහු කැපී පෙනෙති.

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල, සුනිල් සාන්තයන් ගේ ගීවල දක්නට ලැබෙන පොදු ලක්ෂණ රාශියෙකි. ඒවායින් කිහිපයක් මෙහි සඳහන් කරමු.

1. වියත් නිවැරැදි බසින් රචනා වී තිබීම.
2. පැහැදිලි වචන උච්චාරණය ('ඇ' කාරය පවා හේ පැහැදිලි ව උච්චාරණය කෙළේ ය. එනිසා ම

ශ්‍රාවකයන් වහා ග්‍රහණයට හසු කැරගැනීමේ ශක්තියක් ඒවාට ඇත.)

3. ඔහු ගේ ගැඹුරු, ප්‍රබල එහෙත් ඉමිහිරි කඩහඬ

4. භාරතීය රාගධාරී සංගීතයේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණ වන මූර්කි, මීන්ඩ් ආදී ගමක හා අලංකාර ආදියෙන් තොර වූ ගායන ශෛලිය. පියානෝ සංගීතය මෙන් එක ස්වරයකට එක අකුරක් යන න්‍යායට අනුව හේ ගායනා කෙළේ ය.

උදා - දිය ගොඩ සැම තැන කිරි ඉතිරේ - - -
පප මම ගග රිරි සරි ගමප - - -
ගස් වැල් කිරි මුහුදේ කිමිදේ - - -
ප- ම- ගම පධ නි- ධධ ප - - -

මේ නිසා ම බටහිර සංගීතය ප්‍රිය කළ, එකල උසස් යැයි සම්මත පවුල්වල ගැහැණු පවා පියානෝව වයමින් සුනිලුන් ගේ ගීත ගයන්නට පෙළැඹුණහ. මේ නිසා එකී නිවෙස්වල කුස්සියට තල්ලු කරනු ලැබ තුබූ සිංහලය යළිත් සාලයට පියමං කෙළේ ය. මෙසේ සුනිල් සාන්තයෝ උගතුන් හා නූගතුන් අතරත්, ගැමියන් හා කලු සුද්දන් අතරත් එක සේ ජනප්‍රිය වූහ. එහෙයින් ලක්දිව බිහි වූ ප්‍රථම ජනප්‍රිය ගායකයා වනුයේ සුනිල් සාන්ත ය. වෙනෙ'කක් තබා සෝල්බරි සාමි ගේ දියණියන් වූ රැම්ස්බොතම් මෙනෙවිය ද දැඩි ඇල්මක් දැක්වූ ගීයක් වූයේ ඔහු ගේ 'ඕලු පිපීලා' යන ගීතය යි.

5. ඔහු ගේ ගීත සඳහා ඔහු යොදා-ගත්තේ අවම වාද්‍ය භාණ්ඩ සංඛ්‍යාවකි. බෙහෝ ගීත සඳහා ඔහු යොදා-ගත්තේ වයලීනය, තබ්ලාව හා පසුබිමින් පියානෝව පමණ යි. වයලීනයෙන් සහාය වීම සඳහා ඔහු නිතර ම කැඳැවා-ගත්තේ ඩබ්.ඩී. ඇල්බට් පෙරේරා ය. අන් කිසිවකු ගේ වයලීනයෙන් ඔහු සෑහීමට පත් වූයේ නැත. ගුවන් විදුලියේ පටිගත කිරීමක් යෙදුණු විට

ඇල්බට් පෙරේරා හෙවත් අමරදේවයන් රැගෙන ඒමට සුනිල් සාන්ත සිය බග්ගියට් මොටෝරියෙන් කොල්ලුපිටියේ සිට කොරළවැල්ලට ගියේ ය. ඔහු සංගීතය ඉතා සංයමයෙන් යුතු ව යොද-ගත් නිසා ඔහු ගේ කටහඬ ප්‍රබල ව ඉස්මතු වී ආයේ ය. අද ගීතවල බොහෝ විට ඇත්තේ ඝෝෂාකාරී සංගීතයකි. එයින් ගායකයා ගේ කටහඬ ද යටපත් වී-යයි.

මේ අන්දමින් සිංහල සරල ගීය නව මගකට යොමු කිරීමෙහි ලා පුරෝගාමී වූවෝ සමරකෝනුත් හා සුනිල් සාන්තයෝ ය. එය බහුතර ශ්‍රාවක පිරික් අතර ජනප්‍රිය කැරැවීමෙහි ලා පෙරමුණ ගත්තෝ සුනිල් සාන්තයෝ ය. එහෙත් ඔහු තමා ගේ කිසි දු ගීතයක් ග්‍රැමොෆෝන් තැටිවලට ගායනා නොකෙළේ ය. එහෙයින් ඔහුගේ එක ම ආදායම් මාර්ගය වූයේ ගුවන් විදුලියෙන් ප්‍රචාරය වූ ගීත සඳහා ලැබුණු කර්තෘ භාගයත්, සංගීත පන්ති පැවැත්වීමෙන් උපයා-ගත් මුදලත් පමණි.

ඔහු ගේ සෑම ගීතයක් සඳහා ම වාදනයෙන් සහාය වූ අමරදේවයනට ඔහු ගේ ගායන විලාසය, වියත් පද වැල් ආදී සුවිශේෂී ලක්ෂණ පිළිබඳ ව මනා අවබෝධයක් තිබිණි. අමරදේවයෝ සංගීතය හදරා භාරතයේ සිට ආපසු පැමිණි විගස සුනිල් සාන්තයන් නැවැත්වූ තැනින් සිය මෙහෙවර ආරම්භ කළහ. ඔහු සුනිලුන් ගේ වියත් පද මාලා, වචන උච්චාරණය හා ගායන විලාසය ගුරු කොට ගත් අතර, රාගධාරී සංගීතය ඇසුරු කරමින් ගීතවල සංගීතමය අන්තර්ගතය වැඩිදියුණු කළේ ය. එහෙයින් සුනිල් සාන්තයන් නොසිටින්නට අමරදේවයකු පහළ නොවන්නට ඉඩ තිබිණි.

සුනිල් සාන්තයනට අප ගරු කළ යුත්තේ සිංහල සංගීතයේ නව මං සොයන්නකු වූ නිසා ම නො වේ. වෙනත් කරුණු අතින් ද ඔහු සෙසු කලාකරුවනට ආදර්ශයක් වූ නිසා ය.

01. ප්‍රථමයෙන් ම, ඉතා සුන්දර රූසපුවක් හා කඩවසම් දේහයක් තුබුණ ද, ඔහු ගත කෙළේ ඉතාමත් සදාචාරසම්පන්න

ජීවිතයකි. තම චරිතය සම්බන්ධයෙන් කිසිවකුට තමා වෙත ඇඟිල්ල දිගු කරන්නට ඔහු ඉඩ තැබුවේ නැත.

02. ඔහු කිසි විට අයුක්තියට හිස නොනැමූ අදීන කලාකරුවෙක් විය. 1952 දී ගුවන් විදුලිය ශිල්පීන් වර්ග කිරීම පිණිස භාත්ඛණ්ඩේ සංගීත් විද්‍යා පීඨයේ අධිපති ව සිටි මහාචාර්ය එස්.එන්. රතන්ජන්කර් මෙහි ගෙන්වා-ගත් විට සුනිල් සාන්ත එම පරීක්ෂණය වර්ජනය කෙළේ සිංහල ගී ගයුවන් වර්ග කිරීමට භාරතීය සංගීතඥයෙක් සුදුසු වන්නේ කෙසේ ද යි. යන තර්කය මත ය. සමරකෝන් හා අමරදේව එකී පරීක්ෂණයට ඉදිරිපත් වී ඉන් සමත් වූහ. පරීක්ෂණය වර්ජනය කිරීම නිසා ගුවන් විදුලිය ගායක ලැයිස්තුවෙන් සුනිලුන් ගේ නම කපා-හරින ලද්දෙන් එතැන් සිට ඔහුට ගුවන් විදුලියේ දොර වැසිණි. එය ඔහුට දැරිය නොහැකි පාඩුවක් වුවත් කිසි විටෙක ඔහු ස්වකීය ප්‍රතිපත්ති පාවා-දුන්නේ නැත.

03. ඔහු ගේ අදීන බවට, ප්‍රතිපත්තිගරුක බවට තවත් හොඳ උදාහරණයක් නම්, සිටින්නට ගෙයක් දොරක් නොමැති ව අසරණ ව හුන් සුනිල් සාන්තයනට එවකට අගමැති ව සිටි ආර්. ප්‍රේමදාසයන් ඔහුට ගෙයක් පරිත්‍යාග කිරීමට සූදානම් වූ විට ඔහු ඊට දැක්වූ ප්‍රතිචාරය යි. "මට නිකං ගෙවල් එපා. මට ගෙයක් දෙනවා නම් ඊට මුදලක් අය කැරගන්න" යනු ඔහු ගේ ස්ථාවරය විය. එහෙයින් එම නිවස ඒ කාලයේ රුපියලේ අගය අනුව රු. 20,000/-කට තක්සේරු කැර එම මුදල කොටස් වශයෙන් ගෙවා නිම කරන ලෙස උපදෙස් දීමට ප්‍රේමදාස අගමැතිවරයාට සිදු විය. එම කොන්දේසියට සුනිල් සාන්තයන් එකඟ වූ හෙයින්, නිවෙසට අයත් යතුර ලබාගන්නා පිණිස අග්‍රාමාත්‍ය කාර්යාලයට පැමිණෙන ලෙසට ඔහුට උපදෙස් ලැබිණි. එවිට ඔහු කියා සිටියේ "මට ගේ ලබා-දෙනවා නම් යතුර මා වෙත එවන්න" යනුවෙනි. එහෙයින් කිසි දු උත්සවයකින් තොර ව යතුර සුනිල් සාන්තයන් වෙත යැවීමට අගමැතිවරයාට සිදු විය. එවන්

ඔහු නිර්මාණය කළ චිත්‍රපට ගීතවලට ගායනයෙන් දායක වූවන් අතර ලතා වල්පොල, ධර්මදාස වල්පොල, මොහිදීන් බෙග්, එච්.ආර්. ජෝතිපාල, ඉන්ද්‍රාණි විජයබණ්ඩාර, සිසිර සේනාරත්න, අයිවෝ ඩෙනිස් ආදීහු ප්‍රධාන වේ. සිංහල චිත්‍රපටවලට හින්දි චිත්‍රපට ගී තනු කොපි කොට ඇතුළත් කිරීම විලාසිතාවක් ව පැවැති ඒ යුගයේ ස්වතන්ත්‍ර ගී තනු යොදා සංගීතය සැපැයුණු එකී චිත්‍රපට ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රපට ඉතිහාසයේ පෙරළියක් සිදු කළ ඒවා විය. 'ඕලු නෙලුම් නෙරිය රඟාලා', 'සීගිරි ළඳක ගෙ', 'වෙසක් කැකුළු අතු අග හිඳ නටන විලාසේ', 'සුදු සඳ එළියේ', 'පුන් සඳ එළිය යි', 'රෑන ගිරා රෑන අඹේ මී බිබී', 'පුර්තුගීසිකාරයා', 'කෝ හතුරෝ කෝ හතුරෝ', 'රැජින මම යි අපේ රාජ්ජේ', 'සුදට සුදේ වලාකුළ යි', 'කටේ කිරි සුවඳ' වැනි ගීත ශ්‍රාවකයන් අතර අතිශයින් ජනප්‍රියත්වයට පත් වූවා සේ ම, විනෝද සවාරි, ප්‍රීත්‍යුත්සව ආදියේ දී තව මත් මහත් අභිරුචියෙන් ගැයෙන ගීත බවට පත් ව ඇත. ඔහු ගේ චිත්‍රපටි ගී අතුරින් ඉතා මත් සාර්ථක ගීයක් ලෙස මා සලකන්නේ 'පුර්තුගීසිකාරයා' නම් වූ සොල්දාදු ගීතය යි. පුර්තුගාලයට නෑකම් කියන අපේ ජන ගී ප්‍රභේදයක් වන බයිලාව පදනම් කොට-ගෙන නිමැවුණු ගීතයක් වුව ද එය දේශජ ලක්ෂණ ද මැනැවින් පිළිඹුබු කරයි. අරිසෙන් අහුබුදුවන් ගේ අතිශයින් සාර්ථක පද වැලකට පුර්තුගීසි සොල්දාදුවන් ගේ රණකාමිත්වය හා උත්කර්ෂය මැනැවින් නිරූපණය වන සේ සකසා ඇති එම තනුව ගායනයට පහසු වූවෙක් නො වේ. එහෙත් ජෝතිපාල, සිඩ්නි ආටිගල ඇතුළු පිරිස තනුවේත් පදමාලාවේත් ගෞරවය රැකෙන පරිදි එය විශිෂ්ට අයුරින් ගායනා කොට ඇත.

මේ අතින් බලන කළ, සුනිල් සාන්තයන් වූ කලී වත්මන් සරල ගීය නව මගකට යොමු කළ පුරෝගාමී සංගීතඥයා වනු පමණක් නො ව, හෙළ සගයු ලොවේ මහා පෙරළියක් සිදු කරමින් දේශීයත්වය කෙරෙහි ජන විඥානය අවදි කළ සැබෑ දේශ හිතෛෂියකු වශයෙන් ද ලංකා ඉතිහාසයට එක් වනු ඇත. මුදලට යට නො වී, ක්ෂේරුව කෙළින් තබාගෙන ප්‍රතිපත්තිගරුක ව ජීවත් වන්නේ කෙසේ ද යි පෙන්වා, ලාංකික කලාකරුවනට ආදර්ශයක් දුන් ඔහු සැබෑ කලාකරුවකුට සංවේදී හදවතක් තිබිය යුතු බවත් පෙන්වා-දුන්හ.

ඔහු ගේ දස්කම්, කිත් යසස් ආදිය නිසා ඔහුට සතුරෝ බොහෝ වූහ. එම සතුරන් ගෙන් ඇතැමෙක් ගුවන් විදුලියේ ඇති ඔහු ගේ ගී තැටි බොහෝවක් ඉරි ඇඳ විනාශ කොට ඇත. ඔහු ග්‍රැමොෆෝන් තැටිවලට ගී නොගැයූ නිසා, ඒ විනාශය ඔහුටත් රටටත් නොපිරිමැසිය හැකි පාඩුවක් විය. එහෙත් හේ ඒ කිසි සතුරකුට ද්වේෂ නොකෙළේ ය; ඊර්ෂ්‍යා නොකෙළේ ය; ඔවුන් ගෙන් පළි ගත්තේ ද නැත. එහෙයින් 1981 අද වැනි දිනක සුනිලුන් අප අතහැර-ගියේ වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් ම පිරිපුන් කලාකරුවකු වශයෙනි.

ඔහු ගේ දිවි මග වෙනස් කරන්නට සමත් වූ, පසු ව ඔහු ම තනුවක් යොදු ගැයූ කුමාරතුංගයන් ගේ ඒ පැදි කිහිපය ඒ අදීන ගායකයාට උපහාරයක් වශයෙන් යළිත් ඔබ හමුවේ තබමින් මම නිහඬ වෙමි.

'පෙරැ හෙළයෝ රණ ගොසින්
ඉපිළැ නටති මහ තොසින්
අද සී හෙළයෝ ඇසින්
තෙමෙති යුදෙකැ යන බසින්

මගෙ රට මගෙ දූය නිසා
යුද වැද සතුරන් නසා
ම-දිවි ගියත් මට එසා
යස වෙද සියවස් වසා

සිටිය ද ගල් ගෙහි වැදි
පණත් නමත් යෙයි සිඳී
එපණ රටට දූයට දී
නම රැකැ-ලවූ නො පැරදී

රටට දූයට හිත දපා
මඟකට දිවි ලොබ ලොපා
කළ මෙහෙයක් නැති දෙපා
හෙළයකු දැකුමත් එපා'

Food Tatoo motif හා the nether world රසාතලයේ ආහාර නිෂේධය, ආහාර තහංචි හා රසාතලය

ඊ.කේ. ගුණරත්න

පාතාල ලෝකයෙහි දී ආහාර ගැනීම අනතුරු දායකය යන්න විශ්වව්‍යාප්ත විශ්වාසයක් බව පෙනේ.ඈත අතීතයේ ජීවත් වූ ද වර්තමානයෙහි ඇතැම් නොදියුණු ප්‍රදේශවල නිවසන්නා වූ ද ප්‍රාථමික ජනයා අතර පැතිර පවත්නා ආහාර තහංචි (Food tatoos) පිළිබඳව විමස බැලීමෙන් රසාතලයේදී (පාතාල ලෝකයේ) ආහාර ගැනීමෙන් විපත් සිදුවේය යව මතයේ ප්‍රභවය සොයා ගත හැකිය. බොහෝ ම්ලේච්ඡ ගෝත්‍රිකයන් අතර ආහාර ගැනීම සම්බන්ධ වූ අතිශයින් වැදගත් චාරිත්‍ර විධි පවත්නා බව පෙනේ. ඔවුන්ගේ පිළිගැනීම අනුව ආගන්තුකයෙකු හා ආහාළු ගැනීම ඔහු හා ගිවිසුමකට බැඳීමකි. මෙසේ කිරීමෙන් ඔහු තම ගෝත්‍රයට අයත් කෙනෙකු සේ තමාගේ නෑදෑයෙකු සේ සැලකෙයි. මෙම පිළිගැනීමේ ආරම්භය අනුකරණාත්මක ගුප්ත විද්‍යාවන්හි (Sympathetic magic) රඳා පවත්නා බව ෆ්‍රේෂර් පැහැදිලිවම දක්වයි. මිනිසුන් දෙදෙනෙක් එකම ආහාරය ගැනීම ඔවුනොවුන්ගේ සුහද ආකල්පයට ඇපයක් වන අතර එම ආහාරය සිරුරු දෙකක තැන්පත්වීම ඔවුන් අතර කායික සම්බන්ධයක් ඇති කරන හේතුවක් ලෙසින් ද සැලකේ. මේ නිසා එකෙක් අනෙකාට වරදක් නොකිරීමේ ගිවිසුමකට මේ දෙදෙනා බැඳී සිටීමක් ලෙස මෙය සැලකිය හැකිය. යම් විධියකින් එකෙක් අනෙකාට වරදක් කළොත් එකම ආහාරය ගැනීමෙන් අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධයක් ඇති කර ගත් වරදකරුවද එයම ආපසු පැමිණේ.[1]

ම්ලේච්ඡයන්ගේ පිළිගැනීමට අනුව ආහාර ගැනීමේ දී හෝ

ජලය පානය කිරීමේ දී අයෙක් බෙහෙවින් පරීක්ෂාකාරී විය යුතු ය. එවන් මොහොතක ආත්මය මුවින් නිකුත් වී සිරුරින් බැහැර ව ගමන් කිරීමට ඉඩ ඇත. නොඑසේ නම් මන්ත්‍රකාරයෙකු හෝ කාරියක විසින් ගුප්ත බලය යොදා ආත්මය බැහැර කර ගැනීමට ද සිය ගුප්ත බලය යොදා ආත්මය බැහැර කර ගැනීමට ද ප්‍රස්තාවක් සැලසේ. ආත්මය සිරුරින් බැහැර වී සිටින විට දී නිරතුරුව මුව වසාගෙන සිටීමට අයෙක් සැලකිලිමත් විය යුතුය. නැතිනම් ඉබාගාතේ යන භූතයෙක් මුඛයෙන් සිරුරට පිවිස එහි අරක් ගැනීමට ද අවකාශ ඇත. මේ නිසා ආහාර ගැනීමේ දී ඇතැම් ප්‍රාථමික ජනයා දොර කවුළු වසා දමා හුදකලාව සිට එය සිදු කරති. රජවරුන් පිළිබඳව සැලකීමේ දී මෙම ආරක්ෂක විධිවිධාන සීමාන්තය දක්වාම ගමන් කරතැයි අපට සිතේ. ලෝන්ගෝහි රජු (King of Loango) තමා ආහාර ගන්නා ස්ථානයට ආ සුරතල් බල්ලා මතු නොව සිය ආදරණීය පුත්‍රයා ද ජීවිතක්ෂයට කැප කළ බව සඳහන් වේ.[2]

පාතාල ලෝකයේ දී ආහාර ගතහොත් ආත්මය මුවින් නික්ම එහිම රැඳෙතෙයි හෝ ආහාර ගැනීමේදී එක්වන අය සමග ඇතිවන අනුකරණාත්මක-ගුප්තවිද්‍යා-ජනිත-සම්බන්ධය නිසා ආපසු මෙලොව පැමිණිය නො හැකිව ආපසු එහි ම රැඳෙතැයි හෝ ආදිතමයන් කල්පනා කරන්නට ඇත. යථෝක්ත විශ්වාසය පල කරන කථා ලෝකයේ විවිධ ප්‍රදේශවලින් අසන්නට ලැබේ. මේ ගණයේ අතිශයින්ම ප්‍රකට වූ වෘත්තාන්තය ඩීමීටර් හා පර්සිෆෝන් (Demeter and Persephone) පිළිබඳ අඛ්‍යානයයි. ක්‍රි.පූ. හත්වන සියවසෙහි පමණ රචිත වූ හෝමරික් හිම්න් ටූ ඩෙමීටර් (Homeric Hymn to Dementer) නම් ස්තෝත්‍ර කාව්‍යයේ ප්‍රථමයෙන්ම මෙම අඛ්‍යානය දක්නට ලැබේ. එලියුෆස්හි (Eleusis) සිදු කරන ලද ඩීමීටර්[3] වන්දනයට සම්බන්ධ ආගමික චාරිත්‍ර වර්ණනා කිරීමට රචිත යථෝක්ත ස්තෝත්‍ර කාව්‍යයෙහි පසුකාලීනව මෙම ඇදහීම් විධි වඩාත් විචිත්‍ර ලෙස පැවැත් වූ ඇතැනය (Athen) ගැන සඳහන් නොවීමෙන් පලවනුයේ "එලුසිස්" ප්‍රදේශය ස්වාධීන සමෘද්ධිමත් රජ්‍යයක් ව පවතිද්දී එය රචිත වූ බවයි. එම කථාවට වස්තු විෂයය වූ පර්සිෆෝන් හා ඩීමීටර් යන දෙවඟනන් ගේ චරිතයන් හි ස්වභාව ධර්මයට සම්බන්ධ ලක්ෂණ දෙව කාව්‍යයක් නිර්මාණය කිරීමෙහි නිරත වූ භක්ති පූර්ණ කවියාගේ කාව්‍යමය නිර්මාණ ශක්තිය මැඩගෙන ප්‍රකට වන බව පෙනේ.[4]

දිනක් කරුණ පර්සිෆෝන් දෙවඟන රෝස, ලිලී, වයලට් ආදී දර්ශනීය මල් නෙළමින් රමණීය මිටියාවතක ප්‍රමෝදයෙන් යුතු ව ඇවිදිමින් සිටියා ය. ක්ෂණයකින් මළවුන් ගේ ලෝකය වන හේඩීස් හි අධිපති ප්ලූටෝ පෘථිවිය විදාරණය කරගෙන මතු වී ඇය අන්ධකාර වූ පාතාල ලෝකයට පැහැරගෙන ගොස් සිය රැජණ බවට ඇය පත් කරගත්තේ ය. ඇයගේ මෑණියන් වූ ඩිමිටර් දුක් බර වී සිය රන් පැහැති කෙශකලාපය කාලවර්ණ සාටකයකින් වසාගෙන ගොඩ බිමෙහිත් මුහුදෙහිත් ඇය සොයමින් වෙහෙසුණා ය. අවසානයේ සියල්ල දකින්නා වූ සූර්ය දිව්‍යරාජයා ගෙන් සිය දියණිය ට සිදු වූ විපත ඇසූ ඕ දෙව්ලොවින් නික්ම දැඩි සෝ දුකින් දැවෙමින් ඔලිම්පස් කන්දෙන් බැහැර ව එලුසිස්හි වාසයට පැමිණියා ය. එහි දී ඕ රාජ කන්‍යාවනට ඔවුන් ජලස්නානය කරන තටාකය අසළ වූ ඕක් ගසක් යට මහලු කතක ගේ වෙසින් පෙනී සිටියා ය. රෝෂයට පත් වූ දෙවඟන බීජයන් වැඩීමට ඉඩ නො දී පොළොව යට ම ඒවා සඟවා තැබුවා ය. තම දියණියන් ආපසු තමාට භාර දෙන තුරු කිසිදක තිරිඟු වැඩෙන්නට ඉඩ නොදෙන බවටත්, තමා ඔලිම්පස් කන්දෙහි වාසයට නොයන බවටත් ඕ තර්ජනය කළා ය. ගොවීහු නිරර්ථක ව නඟුල දෙපසට ඇදගෙන ගියහ. බාර්ලි බීජ මතට නිෂ්ඵල ලෙස වැහි බිඳු වැගිරිණ. ජරපත් වියළි පොළොවෙන් කිසි ම අස්වැන්නක් නො ලැබිණ. එලුසිස් අසළ වූ රාරියන් තැන්නේ (Rarian Plain) වෙනදා සරුසාර අස්වැන්නක් ලැබුණත් මෙවර එය පුරන් ව නිසරු ව තිබිණ. මේ අවස්ථාවේ දී සුරේන්ද්‍ර වූ සෙවුස් (Zeus) මැදිහත් ව පර්සිෆෝන් ආපසු සිය මෑණියන්ට භාර දෙන්නැයි ප්ලූටෝට ආඥාවක් නිකුත් නො කළේ නම් මුළු මහත් මනුෂ්‍ය ප්‍රජාවට සාගින්නෙන් මියයන්නට ද දෙවියනට කිසිදක කිසිදු පූජාවක් නො ලැබෙන්නට ද ඉඩ තිබිණි. පාතාල ලෝකාධිපති වූ දරුණු ප්ලූටෝ සෙවුස් ගේ අණට කීකරුව ඇය සිය ස්වර්ණමය රථයෙහි නංවා දීප්තිමත් ලෝකයට ආපසු එවීමට තීරණය කළේ ය. එහෙත් ආපසු එන්නට පෙර ඇයට දෙළුම් ඇට කීපයක් අනුභව කරවීමට ඔහු සමත් විය. ඇය විසින් අනුභව කළ දෙළුම් ඇට සංඛ්‍යාව ගණනින් තුනක් හෝ හයක් ලෙස සැලකේ. එම ඇට සංඛ්‍යාවට සමාන මාස ගණනක් ඇයට වාර්ෂික ව ප්ලූටෝ සමඟ හේඩීස්හි නිවස්නට සිදු වේ. සිය දියණිය ගේ පුනරාගමනය නිසා ප්‍රීති

ප්‍රමෝදයෙන් ඉපිළ-ගිය ඩිමිටර් ගස් වැල්හි පුෂ්පඵලෝදභවයට ඉඩ සැලැස්වූවා ය. සීසාන ලද කෙත්වල පඳුරු ගසා ඉරිඟු වැඩිණ. ඒවායේ කරල් මඳ සුළගේ රැළි දෙමින් රන්වන් මුහුදක ශොභාව පළ කළේ ය. ඩිමිටර් එලූසිස්හි හා තදාසන්න රාජ්‍යයන්හි රජ කුමරුන් කරා ගොස් මේ ප්‍රීති ජනක දර්ශනය දැන්වූවාය. ඩිමිටර් වන්දනා සම්බන්ධ පවිත්‍ර වූ හා ගුප්ත වූ පූජාවිධීන් ගැන ද ආගමික චාරිත්‍රයන් ගැන ද ඕ ඔවුනට පැවසුවා ය. අනතුරු ව පර්සිෆෝන් හා ඩිමිටර් ප්‍රීතියෙන් ඔලිම්පස් කන්දෙහි වාසයට නික්මුණහ. මේ සිත්‍රා කාව්‍යය රචනා කළ තැනැත්තා ඩිමිටර්ගෙන් හා පර්සිෆෝන්ගෙන් තමා ගේ ජීවනය පහසුවෙන් සලසා-දෙන්නැ යි අවසාන වශයෙන් අයැද-සිටියි.

ඩිමිටර් පෘථිවිය ලෙස ද පර්සිෆොන් පෘථිවියෙහි හටගන්නා ගහකොළ ලෙස ද ගත හැකිය. පර්සිෆෝන් රසාතලයේ ජීවත් වන කාලයෙහි ලොව හිමෙන් වැසී පවතී. ගස කොළ නො වැඩේ. ඇය ආපසු පැමිණෙන වසන්තයේ දී හරිතවර්ණ පර්ණයන් ගෙන් හා මල් පලින් තුරි ලිය ඔප් වෙයි. තිරිඟු වගාව වෙසෙසින් සරුවට වැඩේ. ඩිමිටර් පූර්ව වර්ෂයේ තිරිඟු අස්වැන්න ද පර්සිෆෝන් එහි බීජයෙන් වැවෙන නූතන තිරිඟු අස්වැන්න ලෙස ද ගත හැකි බවට ද මතයෙක් වේ.[5]

පර්සිෆොන්ට පාතාලයෙහි විසීමට සිදුවූයේ ඇය එහි දී අනුභව කළ දෙළුම් ඇට සංඛ්‍යාවට සමාන මාස ගණනකි. ඇය රසාතලයෙහි දී කිසිවක් අනුභව නො කළා නම් එවැන්නක් සිදු නොවේ. යථෝක්ත විශ්වාසය ධ්වනිත කැරෙන බැබිලෝනීය කථාවක් ගැන දැන් අපේ අවධානය යොමු කරමු.

ඇඩපා (adapa) මසුන් මරන්නෙකි. වරක් ඔහු පක්ෂි වේෂධාරී දක්ෂිණ මාරුතය සමග සටනක යෙදෙයි. ඔහු පක්ෂියා ගේ තටු සිඳ-දමයි. මේ නිසා සත් දිනක් සුළඟ නො හමයි. 'අනු' නම් වූ ආකාශස්ථ දෙවියා මෙයට කරුණු සොයා-ගනියි. ඔහු මසුන් මරන්නා තම අභිමුඛයට කැඳවයි. ඊ (Ea) නමැති දෙවියා ඇඩපා දෙව් ලොවට රැගෙන යාමට යොදවනු ලැබේ. දෙව්ලොවට යාමට පෙර ඊ ඔහුට

"ඔබ 'අනු' ඉදිරියට ගිය විට මරණයේ භෝජනය හා පානය එලවති. ඒවා ගන්න. ඔව්හු ඔබට වස්ත්‍රයක් දෙති. එය හැඳ ගන්න. තෙල් දෙති. ඒවා ඇඟ ගල්වන්න. මා දූන් නියෝග කිසිසේත් කඩ නො කරන්නැ"යි පවසයි.

මේ වන විටත් ඇඩපා දෙව්ලොව හා අහස පිළිබඳ සියලු රහස් දැනගෙන සිටි නිසා ඔහු අමරණීය කරනු හැර කළ යුතු අන් කිසි දෙයක් නැති බව දෙවිවරු දැන සිටියහ. "දැන් කුමක් කරමු ද? අපි ඔහුට ජීවිතයේ පානය දෙමු"යි ඔව්හු සාකච්ඡා කරති. අනතුරු ව දෙවියෝ ඔහුට ජීවිතයේ භෝජනය ගෙන එති. ඇඩපා එය පිළිකෙව් කරයි. ඔහුට ඔව්හු අමරණීයත්වයේ පානය පිළිගන්වති. හේ එය ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. අනතුරු ව ඔවුන් ඔහුට දෙන ලද ඇඳුම ඇඳ ගන්නා ඇඩපා තෙල් සිරුරෙහි ආලේප කරගනියි.

ඇඩපා සිදු කළේ තමාට ලැබෙන උපදේශ ක්‍රියාවට නැංවීම ය. ඇත්ත වශයෙන් ම ඔහු වෙත ගෙන ආවේ මරණයේ භෝජනය හා පානය නො වෙතත් ඇඩපා සිය ආරක්ෂාව සඳහා ආහාර තහංචිය අකුරට ම පිළිපදියි. මනුෂ්‍යත්වයට සම්බන්ධ දෙවියෙකු වූ ඊ ඊර්ෂ්‍යාව නිසා උපායක් යොදා තමන් නො මග යැවූ බව හේ නො දනියි.[6] මෙහි දී බයිබලයේ උත්පත්ති කථාවේ 3 වැනි පරිච්ඡේදයේ (gen-esis 3) දෙවියන් ජීවනයේ වෘක්ෂයෙන් පල බුදීමට මිනිසුන්ට අවසර නො දෙන බවට දැක්වෙන උගැන්වීම අපගේ සිහියට නැගෙයි.

ඊජිප්තුවේ ද යථෝක්ත ආහාර තහංචිය පිළිබඳ විශ්වාසය පැවතිණි. ආහාර තහංචි ගණයේ කථා (Food Tatoo Motif) එරටෙහි ද පැතිර ඇත. එහෙත් අප දක්වන කථාවට අනුව පරලොවට යන්නේ මළ ගිය අයෙකි. ජීවත් වන්නෙක් නො වේ. භූත ලෝකයට යන ගමනේ දී ප්‍රෙතයාට (මළ ගිය තැනැත්තාට) එක් දෙවඟනක් මුන ගැසෙයි. ඕ ඔහුට ආහාරයෙන් සංග්‍රහ කරයි. එම ආහාරය අනුභව කළ හොත් ඔයුට ආපසු මෙහි ආ නො හැකි ය. ඇතැම් පැරණි ගෝත්‍රිකයන් අතර මෙයට සමාන විශ්වාස පැවතිණ. ඒවාට අනුව අයකු මිය-යන විට අහස හා සාගර තරණය කරමින් ඔහු ගේ ආත්මය භූත ලෝකයට ගෙන-යෑමට පරලොව සිට දූතයෝ පැමිණෙති. එහි

ගිය විට සෙසු භූතාත්මයන් විසින් ඔහු ආදරයෙන් පිළිගනු ලබයි. විශේෂයෙන් ම කෙසෙල් කැන් සහිත ව පිළිවෙළ කළ භෝජනයකට ඔහුට ආරාධනා කැරෙයි. ඔහු ඒවා රස වින්දොත් ඔහුගේ අභාග්‍යය ස්ථිර වෙයි. කිසිදක එතැනින් ගැලවී ආපසු ආ නො හැකිය.[7]

මැලනේසියන් කථාවකට අනුව එක් කාන්තාවක් පැනොයි (Panoi) නමින් හැඳින්වෙන පාතාලයට යයි. සිය පරලොව ගිය සොහොයුරා දකගැනීමට ඇය තුළ වූ දැඩි ආශාව ඇය මෙම ගමනට මෙහෙයැවීය. ගමන ඇරඹීමට පෙර මළ මියකු ගේ සිරුර දෙවූ ජලයෙන් තම ශරීරය නහවා මෘත ගන්ධය ඇති කරගත් ඕ තමා අවතාරයක් බව හඟවමින් එහි ගොස් පරලොව ගිය සිය සොහොයුරා හා කථා කරයි. ඔහු ඇයට එහි දී කිසිවක් අනුභව නොකරන්නැ යි උපදෙස් දෙයි. වැරදීමකින් හෝ ඇය එහි දී යමක් අනුභව කළේ නම් ඇයට සදහට ම එහි වසන්නට සිදු වේ.[8]

හුටු (Hutu) කෙරෙහි ආලයෙන් පේන් (Pane) මියගිය විට හුටු රේන්ගාහි (Reinga) සිටින ඇය දකීමට යාමට දෙවියන් ගෙන් අවසර ඉල්ලයි. දෙවියෝ අවසරය ලබා-දෙති. එහෙත් එහි දී කිසිත් අනුභව නො කරන්නැයි ඔව්හු ඔහුට තදින්ම අවවාද දෙති. නවසීලන්තයේ ද යථෝක්ත ආහාර තහනම පිළිබඳ විශ්වාසය පැවති බවට මෙම කථාව නිදසුනකි.[9]

ගෝර්ම් රජ (King Gorm) උතුරු දිග පිහිටි දූපතකට යයි. එම දූපත පාතාලයේ රජ වූ ගෙයිරොඩ් (Geirrod) විසින් පාලනය කරනු ලැබූ සම්පත් දිවයිනකි. සහචරයන් කීපදෙනකු ද සමග මහත් වීරක්‍රියා රාශියක් සිදු කරමින් ගමන් කරන රජ අවසානයේ ගුඩ්මුන්ඩ් ගේ (Gudmund) ශාලාවට ළඟා වෙයි. ගුඩ්මුන්ඩ් ගෙයිරොඩ්ගේ සහෝදරයා ය. ඔවුන් ගේ ගමනට මග පෙන්වූ තෝර්කල් (Thorkill) එහි ළඟා වීමට පෙර ම ඔවුනට මෙසේ උපදෙස් දෙයි. "ඔබ එහි ගිය විට කිසිත් අනුභව නො කරන්න". එහෙත් ඇතැම් කෑදර අනුචරයෙක් රස අහරින් පොළඹනු ලැබ ඒවා අනුභව කරයි. ඔවුනට සදහටම එහි නතර වීමට සිදු වේ.[10] හාට්ලන්ඩ් සිය කෘතියේ මෙහි ස්වැබියන්, ලැප්, ස්වීඩන්, මැන්ක්ස්, ස්කොච් හා යුදෙව් අනුවාද

දක්වයි.[11]

ආචාර්ය ගස්ටර් (Dr. Gaster) විසින් එන්.එම්. පෙන්සර්ට (N.M. Pencer) පැවසූ ප්‍රේගුහි (Prague) ප්‍රචලිත ව ඇති කථාවක් මෙසේ ය. එක් නගරයක විශේෂඥ මොහෙල් වරයකු ලෙස සේවය කළ භක්තිමත් දූහැමියෙක් විය. එක් රැයක ඔහු ගේ ජනේලයට තට්ටු කළ අයෙක් ලිංගානුචර්මච්ඡේදනයක් (Circumcision) සඳහා යාමට ඔහුට හදිස්සියේ ම ආරාධනා කළේ ය. අන්ධකාරයේ දඝබව නිසා ඔහුට තමා සමග යන්නා ගේ මුහුණ හරියට නො පෙනුණි. එහෙත් හේ ඔහු අනුව ගියේ ය. ඔහුට තමා ගිය මග ද නො වැටහිණ. හදිස්සියේ ම ධනවත් නිවසකට පැමිණි ඔහුට අලුත උපන් කිරිකැටියකු ද සමග ශාසනාසනයක වැතිර සිටි අතිශයින් ම රූප සම්පන්න කාන්තාවක් දක්නට ලැබිණ. ඔහු දරුවා ආදරයෙන් රැගෙන ආගමික කෘත්‍යය මැනවින් ඉටු කර යළිත් ඔහු මෑණියන් අතට ම දුන්නේ ය. තරුණ මව කෘතඥතා පූර්වක ව මිහිරි වූ ද මන්ද්‍ර වූ ද ස්වරයකින් ඔහුට මෙසේ කීවා ය. "මම යුදෙව් කතක්මි. මොවුහු යක්ෂයෝ වෙති. ඔවුහු බලයෙන් මා මෙහි රැගෙන ආහ. ප්‍රවේශම් වන්න! මෙහි දී ඔබ කිසිවක් අනුභය නො කරන්න. ඔබ මෙහි දී යමක් අනුභය කළොත් ආපසු යා නො හැකි ය." අනතුරු ව එහි රැස් වූ අය එවන් උත්සවයක දී සාම්ප්‍රදයිකව සිදු කරන අයුරින් ම ඔහුට මධුරාහාර හා විවිධ පානයන් පිරිනැමූහ. හේ ඒවා ප්‍රතික්ෂේප කළේ ය. එහෙත් ඔවුහු සුලු දෙයක් හෝ බුදින්නැ යි ඔහුට නැවත නැවතත් පෙරැත්ත කළහ. තමන් මෙවන් චාරිත්‍රයක් ඉටු කරන විට උපවාසයෙන් පසු වන නිසා එම ව්‍රතය බිඳීම කිසිසේත් ම කළ නො හැකි බව ඔහු ඔවුනට පිළිතුරු වශයෙන් කීවේ ය. එසේ නම් එහි වූ අඟුරු හෝ ගන්නැයි ඔවුහු ඔහුට බල කළහ. ඒවා ආහාර නොවූ හෙයින් හේ එයින් ස්වල්පයක් ගෙන සිය කබා කොනෙහි (Coat tail) ගැට ගසා ගත්තේය. ආපසු ගමනේ දී නගරද්වාරය අසලට පැමිණි හේ ඒවා එහි තැන්පත් කළේ ය. සිය නිවස කරා දිවයද්දී ඒවායින් ස්වල්පයක් මහ මඟ දිගට ද විසිරුණේ ය. පසු ද උදෑසන තමන් ළඟ වූ ගල් අඟුරු රන් ගොඩවල් වී තිබෙනු දැක හේ පුදුම විය. මහ මඟ දිගට විසුරුණු ගල් අඟුරු කැබලි ද රන් බවට පත් වී තිබිණ! ඒ නිසා එම වීථිය පසු කාලයේ

දී ස්වර්ණ වීථිය නමින්[12] හැඳින්විණ.

රසාතලයේ දී ආහාර ගැනීම නො සුදුසු බව භාරතීයයෝ ද විශ්වාස කළහ. මේ ගැන කියැවෙන භාරතීය කථාවක් සෝමදේවයන් ගේ කථාසරිත්සාගරයේ සඳහන් වෙයි. කාශ්මීරයේ විසූ භූනන්දන රජ දිනක් සිහිනයෙන් තමන් අසුර කන්‍යාවක සමග එක්වෙනු දකියි. ඇය ලබාගැනීමේ ආශාවෙන් රාජ්‍යය ද අත් හැර ක්‍රමසරස් නම් පුණ්‍යතීර්ථයට ගොස් එහි රැඳී දැඩි තවුස් වත් පුරමින් කල් යවයි. දිනක් ජාත්‍රගණයා විසින් පිරිවැරුණු භූරිවසු නම් මහර්ෂිවරයෙක් මුහු කරා පැමිණෙයි. තමන් පාතාලාධිපති හාටකේශාන (ශිව ගේ මූර්තියකි) පහදවාගන්නා මන්ත්‍රයක් දන්නා බව ද, එම මන්ත්‍රය නිසා පැහැදුණු හාටකේශාන තමාට පතාලය පිළිබඳ රහස් පැවසූ බව ද, පාතාලයට ගමන් කළ හැකි භූ විවර රාශියක් ඇති බව ද, ඉන් එකක් කාශ්මීරයේ ඇති බව ද එම විවරය ඔස්සේ පාතාලයට ගොස් තම අභිමතාර්ථය ලබාගන්නා ලෙස ශිව තමාට පැවසූ බව ද හේ රජුට දන්වයි. අනතුරු ව මොහු ඔබත් අප සමග එහි යෑමට එන්නැ යි රජුට ආරාධනා කර සිටියි. තම අභිමතාර්ථය මස්තකප්‍රාප්ත කරගැනීමේ මාර්ගය උදා වූ බව දැනගත් රජතුමා උත්කණ්ඨ වූ ප්‍රීතියට පත් ව තවුසා සමග එහි යාමට එකඟ වෙයි.

තවුසා රජු හා පිරිස ගමනට පිටත් වෙති. විතස්තා නදියෙන් ජලස්නානය කර පවිත්‍ර වෙන මොව්හු අනිෂ්ට භූතයන් පලවා හැරීමේ මන්ත්‍ර මගින් දුෂ්ට භූතයන් ඉවත් කොට පාතාලයට යොමු වූ භූ විවරය මුර කරමින් ශාරිකා මූර්තියෙන් එහි සිටින උමාව පූද මන්ත්‍රජපයෙන් පවිත්‍ර වූ අබ ඉස විවරය සොයාගනිති. එම විවරය දිගේ ඉදිරියට ගමන් කරන ඔව්හු පාතාලය කරා දීර්ඝ ගමනක් අරඹති. සයවෙනි දිනයෙහි ඔව්හු පාතාල ගංගාව තරණය කරති. ඉන් ඔබ්බෙහි වූ රජතමය තෘණ භූමියෙහි සුගන්ධාවහ චන්දන (සඳුන්) අර්ගුර (අගිල්) ආදී වෘක්ෂයෝ මහත් තේජසින් බබළන ප්‍රභූන් මෙන් උත්තුඞ්ග ශීර්ෂයන් දරමින් වැජඹෙති. එම තණ තලාවෙහි වූ විවිධ මාණික්‍යයන් ගෙන් නිමැවුණ හාටකෙශානට කැප වූ දෙවොලට පිවිසෙන ඔව්හු මහත් භක්තියෙන් එම දෙවියාට පූජා කරති. ඉන්පසු දෙවොලෙන් බැහැරට ආ ඔව්හු එහි වූ උස් ජම්බු රුකක් කරා ගමන්

කරති. පිළිකුන් සුරත් දඹ පල ගස මුල වැටී ඇත. එහෙත් ඒවා අනුභව කිරීම අනතුරු සහිත බව තවුසා පිරිසට දනුම් දෙයි. ඒත් කෑදර මුරණ්ඩු අතවැසියෙක් තවුසා ගේ අවවාදය නො පිළිගෙන දැඩි ආශාවෙන් මෙහෙයවනු ලැබ එහි වූ මහඟු දඹ පලයක් බුදියි. ඒ ක්ෂණයෙහි ම ඔහුගේ සිරුර දරදඬු වී ඔහු එහි ම පාෂාණීභූත වෙයි. සෙසු ශිෂ්‍යයෝ එය දැක භීතියෙන් මුසපත් ව ඔවුන් තුළ දඹ පල බුදීමට ඇති ආශාව මැඩ පවත්වා ගනිති. තවත් ක්‍රෝශයක් පමණ ගිය විට ඔවුනට ස්වර්ණමය ප්‍රාකාරයක් හමු වේ. එහි "ද්වාරයෝ මහාර්ඝ වූ මාණික්‍යයන් ගෙන් ම නිර්මිත ව ඇත්තාහ. ඒ අසල සිටි අයෝමය ශරීර ඇති භයඞ්කර වූ නාගයෝ (එළුවෝ) දෙදෙනෙක් තියුණු අං නෙරවමින් ඔවුන් කරා දිව එති. තවුසා සිය අත වූ යෂ්ටියට මන්ත්‍ර ජප කර ඔවුනට පහර දෙයි. ක්ෂණයකින් එළුවෝ දෙදෙනා බිය වී පලා යති. අනතුරු ව පුරයට ප්‍රවිෂ්ට වීමට යන ඔවුනට පුරද්වාරය ආරක්ෂා කරන පිටට නෙරා ආ දත් ඇති, යගදා ගත් අත් ඇති අති භීෂණ ස්වරූප දරන ද්වාර පාලකයෝ දක්නට ලැබෙත්. තවුසා භූතයන් පලවා හරින මන්ත්‍රයක් පැවසූ කෙණෙහි ම ඔව්හු භීතියට පත් ව ඉවතට දිව යති. අනතුරු ව රූමත් දෛත්‍ය කන්‍යාවෝ විශාල පිරිසක් ඔවුන් කරා පැමිණෙති. ඔවුන් විසින් තවුසා ඇතුළු පිරිස එකිනෙකා බැගින් සිය ස්වාමි දියණිවරුන්ට අයත් ප්‍රාසාදයන් කරා ආදරයෙන් කැඳවාගෙන යනු ලබති. තවුසා එකිනෙකා ගෙන් වෙන් වීමට පෙර ඒ ඒ ප්‍රාසාදයන්හි නිවසන දෛත්‍ය කන්‍යාවන් දෙන අවවාද පිළිපදින සේ සිය පිරිසට පවසයි. භූනන්දන රජු ගේ අභිමතාර්ථය මස්තක ප්‍රාප්ත වන ස්වර්ණමය මොහොත ඉන් අනතුරු ව එළඹේ. රජතුමා, සිහිනයෙන් දුටු විශිෂ්ට රූපයෙන් යුතු අසුර කන්‍ය ගේ නිවසට ඇගේ යෙහෙළියන් විසින් කැඳවාගෙන යනු ලැබේ. එහි දී ඇය විසින් මහත් ආදරයෙන් පිළිගනු ලැබූ ඔහුට මහාර්ඝ ආභරණයන් ගෙන් හා අනඟි වස්ත්‍රයන් ගෙන් පුදනු ලැබේ. තදනන්තර රජතුමා දර්ශනීය වූ ගෘහෝපවනයට කැඳවාගෙන යනු ලැබේ. එහි ඉවුරෙහි වැඩුණු ගස්වල එල්වූ ශවයන්ගෙන් වැගිරුණු වසාවෙන් හා රුධිරයෙන් මිශ්‍ර වූ මධුයූෂය රජුට පිරිනැමේ. රජු පිළිකුලෙන් එය ප්‍රතික්ෂේප කරයි. එවිට රෝෂයට පත් කන්‍යාව එම යූෂය රජු ගේ හිස මතට වත් කරයි. ඇය ගේ පිරිවර කන්‍යාවෝ ඔහු එහි වූ පොකුණකට

ඇදදමති. එහි ගැලුණු රජු තමා කලින් සිටි ක්‍රමශරස් තීර්ථයෙන් මතු වෙයි! යළිත් එම දෛත්‍ය කන්‍යාව ප්‍රාර්ථනා කරමින් උග්‍ර තවුස් ව්‍රතයන්හි නිරත වන රජු කරා කන්‍යාව තොමෝ ම පැමිණෙයි. පැමිණ ඔහු සිය භවනයට කැඳවාගෙන යයි.[13]

භාරතීය කථාවන්හි දී පාතාලයේ වෙසෙන්නේ දෛත්‍යයන් නොහොත් අසුරයන් බව විශ්වාස කැරේ.[14] දක්ෂප්‍රජාපති ගේ දියණියන් වූ අදිතිය හා දිතිය පිළිවෙලින් සුරයන් ගේ හා අසුරයන් ගේ මාතාවෝ වෙති. අදිතිය ගේ පුත්‍රයෝ 'ආදිත්‍ය' නමින් හැඳින්වෙති. දිතිය ගේ පුත්‍රයෝ දෛත්‍ය නමින් ගැනෙති. ආදිත්‍යයෝ දෙව්ලොව ද දෛත්‍යයෝ රසාතලයෙහි (පාතාලය) ද වෙසෙති. භූනන්දන රජු සිහිනයෙන් දුටුවේ මේ දෛත්‍ය කන්‍යාවකි. පන්සිය පණස් ජාතක පොතෙහි ද අසුර භවනය මහ මෙර පත්ලෙහි පිහිටි බව කියැවේ. එහි මය ආදී අසුරයෝ වෙසෙති. ශක්‍රයා විවාහ කරගත් එක් බිරියක වන සුජාතාව අසුරාධිපතියා ගේ දියණියෝ යි.[15]

භූරිදත්ත, විධුර වැනි ජාතකවලට අනුව නාග භවනය ඇත්තේ ද පෘථිවියට පහළිනි. එහි කැමැති විටක නාග වෙශයෙන් ද කැමති විටක මිනිස් වෙසෙන් ද පෙනීසිටීමෙහි සමත් නාගයෝ වෙසෙති. ඔවුනට සද්ධි බලය ඇත. නාග භවන ද දෙව්ලොව මෙන් ම සමෘද්ධිමත් රාජ්‍යයකි. විමලා නා රැජින ගේ දොළදුක සංසිඳවීමට පූර්ණක යක්ෂාධිපතියා විධුර පඬිතුමන් නා ලොව රැගෙන ගිය බව විධුර ජාතකයෙහි කියැවේ. එහෙත් ආහාර තහංචි පිළිබඳ ව එම කථාවල සඳහනක් නැත.

පාතාලය හා සම්බන්ධ ආහාර තහංචි අප හට හමු වූයේ මෙහි ඉහත සඳහන් භූනන්දන රජු ගේ කථාවෙහි ය. කථාසරිත්-සාගරයෙහි ම එන සූර්යප්‍රභා කථාවට අනුව ද පාතාලයෙහි අසුරයෝ වෙසෙති. සූර්යප්‍රභා භාරතීය රාජ කුමාරයෙකි. පූර්වාත්මයෙහි ඔහු අසුර රාජයකු ව ඉපි ද සිටියේ ය. ඔහු ගේ සිරුර අසුර භවනයෙහි නොනැසෙන සේ තැන්පත් කර තිබිණ. පාතාලාධිපති අසුරයන් හා විවාහ සම්බන්ධයක් ඇති කරගන්නා ඔහු එහි දී ඔහු ගේ වර්තමාන දේහය අත් හැර සිය පැරණි අසුර ශරීරයට ම පිවිසෙයි.[16] දශකුමාර

චරිතයෙහි අසුර කන්‍යාවක විවාහ කර ගැනීමට රජවාහන අසුර භවනයට පිවිසෙයි.[17]

භූනන්දන රජු පාතාලයට යන විට පාතාල ගංගාව තරණය කළ බව කියැවිණි. ග්‍රීක මිථ්‍යා කථාවලට අනුව ද මළවුන් ගේ රාජ්‍යයට යාමට ලීදි ගංගාව (River Lethe) තරණය කළ යුතු ය. එය අමතක වීමේ ගංගාව (River of forgetfulness) නමින් හැඳින්වේ. ඉන් එතෙර වූ විට අයකුට පූර්වාත්මයේ සිදු වූ සියල්ල අමතක වේ. මෙම ගඟෙහි තොටියා ලෙස ක්‍රියා කරන්නේ ෂේරෝන් (Charon) ය. ඔහු පණ ඇති කිසිවෙකුත් ගඟෙන් එතෙර නො කරයි. එහෙත් යුරිඩයිසී (Euridice) සොයාගෙන ගිය ඕර්ෆියස් සිය වාද්‍ය භාණ්ඩය වූ 'වීණාව' (Harp) වාදනය කළ විට එහි ස්වර මාධුර්යයෙන් ෂේරෝන් මෙන් ම ඒ අසල වූ හැම කෙනෙක්ම වශී වෙති. ෂේරෝන් ඕෆියස් පාතාල නදියෙන් එතෙර කිරීමට එකඟ වෙයි.[18] හර්කියුලිස් යෝධයා සිය බාහු බල පරාක්‍රමය නිසා ෂේරෝන් මැඩපවත්වා ඔහු ගේ ඔරුවෙන් පාතාල ගංගාව තරණය කරයි.[19]

පාතාල ලෝකය සමග ආහාර තහංචි සම්බන්ධ වන්නේ කෙසේ ද යි පැහැදිලි නැත. එහෙත් මේ ලිපියෙහි ආරම්භයෙහි ද දක්වූ පරිදි දෙදෙනකු හෝ වැඩි පිරිසක් එක ම භෝජනය ගන්නා විට ඔවුන් විසින් අනුභව කරන ලද මේ සමාන භෝජනය උනුනුන් අතර අනුකරණාත්මක ගුප්ත සම්බන්ධයක් ඇති කරන්නේ යැ යි ගුප්ත විද්‍යාඥයෝ සිතති. ඒ අනුව පාතාලයට ගොස් ආහාර ගන්නා තැනැත්තාට තමන් එම ආහාර ගැනීමෙන් ඇති කරගත් අභිනව සම්බන්ධය බිඳදමා ආපසු පැමිණීමට නොහැකි ව එහි ම වෙසෙන්නට සිදු වෙති යි මෙහි දී නිගමනය කිරීමට සිදු වේ. මිථ්‍යාකථා රචකයන් යථෝක්ත සංකල්පයට පැමිණ තම-තමා රචනා කරන්නට ඇතැයි මෙහි ඉහත සඳහන් වූ කථා අනුසාරයෙන් අපට සිතිය හැකි ය. එසේ ද වුවත්, එක් ව ආහාර ගැනීමෙන් ඇති වන සම්බන්ධය එම ආහාර ශරීරයේ පවත්නා තුරු පමණක් පවතී යැ යි ද ඒ නිසා එම සම්බන්ධය තාවකාලික බව ද ෆ්‍රේසර් කල්පනා කරයි. ස්ථිර සම්බන්ධයක් ඇති කරගැනීමට ඇතැම් ගෝත්‍රිකයන් සිය රුධිරය උනුන් ගේ සිරුරුවලට මිශ්‍ර කරගන්නා බව ඔහු

වැඩිදුරටත් පවසයි.[19]

එක්ව ආහාර ගැනීම අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධය ඇති කරගැනීමේ මාර්ගයක් බව පෙනේ. එක් ව බුදින්නේ බොහෝ විට සමාන අය යි. කුලීනයන් එක් ව බුදින්නේ කුලීනයන් සමග ය. ධනවතුන් ධනවතුන් සමග ආහර ගනිති. ඥති මිත්‍රහිතෛෂීහු එක් ව ආහාර ගනිති. එසේ ආහාර ගැනීමේ දී අන්‍යොන්‍ය සම්බන්ධය තහවුරු වේ. අයකු ගේ නිවසක අමුතු බතක් දුන් විට සංග්‍රාහකයාට සංගෘහීතයා ගෙන් ද එවන් සාදයකට ආරාධනා ලැබේ. මෙසේ හිතෛෂීභාවය දියුණු වේ. නැති නෑදෑකම් ඇති කරගැනීමටත් ඇති නෑදෑකම් තහවුරු කරගැනීමටත් එක් ව ආහාර ගැනීම හේතු වේ. පාළියෙහි සන්දිට්ඨ, සම්භත්ත යනුවෙන් හිතවතුන් දෙපිරිසක් ගැන කියැවේ. සන්දිට්ඨි යන්නෙන් ගැනෙන්නේ නිරතුරු ව දක්නට ලැබෙන කථා බහ කරන ඇසුරු කරන අය යි. සම්භත්ත යන්නෙන් ගැනෙනුයේ එක්ව ආහාර ගන්නා අය යි. සංස්කෘතයෙන් සන්දෘෂ්ට, සම්භක්ත යනුවෙන් මේ වදන් ම කියැවේ. අසන්දෘෂ්ටයාට වඩා සම්භක්තයා හිතෛෂී ය. අප ආහාර ගැනීමෙහි දී සහභාගී කරවාගනු ලබන්නේ වඩාත් හිතවත් අය ය. දකින කථාබහ කරන සෑම කෙනකු ම සමග එක් ව ආහර ගැනීමක් සිදු නො වේ. මෙසේ එක්ව ආහාර ගන්නා අය සමග දැඩි සම්බන්ධයක් ඇති වේ. පාතාල ලෝකයේ දී අප කවුරුන් සමග හෝ ආහාර ගත හොත් ඒ නිසා ඇති වන සම්භක්ත හිතෛෂීන් අත්හැර ආපසු ඒමට නොහැකි වේ යැ යි මිථ්‍යාකථාකරුවා කල්පනා කළේ දැ යි නො දනිමු.

ලෝක ව්‍යවහාරයෙහි පවත්නා "මෘගාඃ මෘගෛඃ සඞ්ගමනුව්‍රජන්ති - ගොභිශ්ච ගාවඃ තුරඞ්ගාස්තුරංගෛඃ යන පිළිගැනීම ගැන ද මෙහි දී අවධානය යොමු කළ හැකි ය. "මුවෝ මුවන් සමග ද ගවයෝ ගවයන් සමග ද අශ්වයෝ අශ්වයන් සමග ද එක් වෙති" යි යන්න එහි අදහස යි. මෙසේ සමානයන් එක් ව සන්දෘෂ්ට සම්භක්ත ව පවතිති. නිරතුරු ව හමු වෙති. එක් ව ආහාර ගනිති. "Birds of a feather flock together" යන ඉංග්‍රීසි පිරුළ ද මෙම අදහස ම ධ්වනිත කරයි. මේ අනුව උත්තමයෝ උත්තමයන් සමග එක් වෙති. නීචයෝ නීචයන් සමග එක් වෙති. පව්ටෝ පව්ටන්

සමග එක් වෙති. කුලීනයෝ කුලීනයන් සමග ද දුෂ්ටයෝ දුෂ්ටයන් සමග ද සහචාරී වෙති. එක් ව රැකියාවෙහි යෙදෙන්නෝ වෙන ම සමාජ පිහිටුවාගනිති. ධනවතුන් ගේ 'සමාජ' ද සමාජ සේවකයන් ගේ සමාජ ද ඇත. එක් ව විසීම, කටයුතු කිරීම, අහර ගැනීම සුහදත්වයේ සංකේතයකි. උත්තමයන් අධමයන් සමග එක් වීම බොහෝ විට සිදු නො වේ. එක් ව අහර ද නො ගනිති. කුලවතුන් කුලහීනයන් සමග ද එක් ව අහර නො ගනිති. ඒ තත්ත්වය එසේ ම පැවතිය යුතු ද? බුදුරජාණන් වහන්සේ දුගී පැලට ද, රජ මැදුරට ද එක සේ වැඩියහ. රාජ භෝජනය ද දිළින්දු ගේ ලූඛ භෝජනය ද සම සිතින් පිළිගත් සේක. සෝපාක, උපාලි මැණියන් ද පැවිදි බිමට ගත් සේක. උන් වහන්සේ ගේ පිළිවෙළින් සිඟා වැළඳූ සේක. ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ ද අධමයන්, කුලහීනයන් සමග එක් ව ආහාර ගත් බව ශුද්ධ වූ මාක් තුමා ගේ ශුභාරංචියෙහි සඳහන් වේ.[21] උත්තමයෝ මඩ දියෙහි හටගෙන ඒ දෙකෙහි ම නො ලැගී පිපෙන පියුමක් මෙන් (මේ සමාජයෙහි බිහි වුව ද) ලෝකය හා නො ගැටී නො ලැගී වෙසෙති. සමාජ චාරිත්‍ර වැරදි වුවත් නිවැරදි වුවත් ඒවා අනුගමනය කිරීමට සාමාන්‍ය ජනයා පෙළඹෙති. නො ගැළපෙන සාමාජික චාරිත්‍ර ඉක්මවා, ග්‍රාම්‍ය මිනිස් ගති අභිභවනය කර උදාර ජීවිත ගෙවීමට උත්තමයෝ සමත් වෙති. සමාජයේ ජීවත් වන වැඩි දෙනා විසින් පිළිගත් එහෙත් සර්වසාධාරණ නොවූ පිළිගැනීම් හා තහංචි ඉක්මවා-යාමට උත්තමයනට හැකි ය. උදාර වූ ජීවිතයක් ගෙවන්නා පොදු ජන මතය වැරදිසහගත නම්, හුදෙකලාව සිටිමින් හෝ එයට විරෝධය පළ කරයි. සමාජයේ විශ්වාස හා තහංචි කොතෙකුත් ඇත. ඒ ඒ සමාජ විසින් පිළිගනු ලැබූ ඇතැම් වැරදි දෘෂ්ටි නිවැරදි සේ එහි සාමාජිකයෝ ගනිති. මේ තහංචි ආදිය පළ කරමින් සත්‍ය කථා ලියැවේ. ඒවා ඇසුරෙන් මිථ්‍යා කථා ද නිපද-වේ. ඒවායින් ප්‍රකට වන්නේ සවර්වසාධාරණ සාර්වභෞම සත්‍ය නො වේ.

සටහන්

1. Frazer	The Golden Bough II. taboo and Perils of the Soul. London, 1955, pp 126-130.
2. W.Robertson Smith	Religion of the Semites, London, 1894. p.269.et.seq. Frazer, The Golden Bough, One volume abridged edition, New York, 1979, p.231
3. Apollodorus	Litrary, I, V,
4. Frazer	The Golden Bough, One Volume abridged edition pp 456-462
5. Frazer	op.cit. p.459
6. M. Gaston	Adapa Legend, Religion of Babilonia and Assiria Boston, 1898 pp 544-555
7. G. Maspero	Ètudes ègiptienness, Paris, 1879, Vol II, pp 224-227 as quoted by N.M. Pencer, The ocean of strory London. 1925. Vol VI. p.115
8. R.H. Codrington,	The Malanisians, Oxford, 1891, P277 et.seq
9. Clarke	Maori Tales, 1896, p1 et.seq.
10. Tawny & Pencer	The Ocean of Story, vol. VI
11. Hartland	Science of Fairy Tales, chapter III
12. Tawny & Pencer	The Ocean of Story vol VI p.136
13. Kathasaritsagaraya	XII, 6, 79-176. For the English version. See the Ocean of Story vol VI. p. 106-114
14. Kathasaritsagaraya	op.cit. VIII, 2, 1 et.seq.
15. පන්සිය පණස් ජාතක පොත, මඝමානවක ජාතකය.	
16. Kathasaritsagaraya	VIII, 2, 159 et.seq
17. Dandin	Dasakumaracarita
18. Prof. C. Kerènyi	The Heroes of the Greeks. Thames and Hudson, Southampton, 1978 pp. 281-283
19. op.cit. pp. 179 et.see	
20. Frazer	op.cit. Abridged edition. p. 234.
21. ගරු මෙන්සිරි පෙරේරා පියතුමා,	වාක් 2/13-17. ශුද්ධවර මාක් තුමාගේ ශුභාරංචිය දේවධර්ම නිකේතන ප්‍රකාශ. අංක 07, 1987. පිටු. 31-34

රසඥතාව හා නර්තන කලාව

අශෝක ගුණසේකර

නර්තන කලාවට ලෝකයේ දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇත. භාරතීය විචාරවාදයන්ට අනුව නර්තනය යනු නැටීම යි. "නෘත්‍යානීතිර් නර්තනඃ" යන විග්‍රය වාක්‍යයෙන් සනාථ වන්නේ එය යි. රසඥතාවට නතු වූ නර්තන කලාව පිළිබඳ විමර්ශනය කිරීමේ දී නර්තන හා නාට්‍ය අතර ඇති වෙනස්කම් කෙරෙහි මදක් අවධානය යොමු විය යුතු වේ. රසය ඇසුරු කොට ඇති නාට්‍යය දස වැදෑරුම් වන බව ධනඤ්ජය පඬිවරයා පවසා ඇත. එහෙත් නෘත්‍යය (නර්තනය) භාවයන්[1] ආශ්‍රය කොටගෙන පවත්නා බවත් නෘත්තය තාල හා ලය ඇසුරු කොට පවත්නා බවත් ඔහු අනාවරණය කරයි.

"අන්‍යද් භාවාශ්‍රයං නෘත්‍යං"

නෘත්තං තාලලයාශ්‍රයම්"[2] යන විග්‍රහයන් තුළ අර්ථවත් වී ඇත්තේ උක්ත කාරණය යි. මේ අනුව නාට්‍ය රසය ආශ්‍රය කොට ගෙන පවත්නා අතර නෘත්‍යය (නර්තනය) භාව ආශ්‍රය කොට ගෙන පවත්නා බව ප්‍රකාශ කළ යුතු වේ. නාට්‍යයන් තුළ වුව ද සමාරම්භයේ සිටම (සරස්වතී නර්තනය, දේවාභිවන්දනය) වැනි නර්තනයන් දෘශ්‍යමාන වන අතර නර්තන කලාව නාට්‍යයේම අභේදනීය සම්බන්ධතාවකින් යුක්ත වන්නක් බව හඳුනාගත හැකිය. මන්ද? මේවායේ පදර්ථ අභිනය මාර්ගයෙන් දක්වීම පොදු ස්වභාවයකි. තාල හා ලය ඇසුරු කරන නර්තනය භාවයන් ද ඇසුරු කොට පැවතීම සුවිශේෂී ලක්ෂණය වේ. රසය ආශ්‍රය කොට ඇත්තා වූ නාට්‍ය හා නර්තනය අතර වෙනසක් ඇති බව පෙරදිග විචාරක මතයයි. "රසාශ්‍රයාත් නාට්‍යාද්, භාවාංශ්‍රයං නෘත්‍යමන්‍යදේව" යන විස්තර කථනයට අනුව එහිලා ප්‍රභේදයක්[3] තිබිය හැක. එහෙත් රස

නිෂ්පත්තිය වන්නේ භාව, විභාව, අනුභය, ව්‍යභිචාරී භාව යන භාවයන් ගේ සංයෝජනයෙනි. කෙසේ වුව ද නර්තනය හා නාට්‍ය සඳහා දිව්‍යමය වූ ප්‍රභවස්ථානයක් ඇති බව කිව යුතු වේ.

"බ්‍රහ්ම තෙමේ සියලු වේදයන් ගෙන් සාරය නැවත නැවතත් ඇදගනිමින් නාට්‍ය වේදයක් නිර්මාණය කළේ ද, භරත මුනිවරයා ද යම් නාට්‍යවේදයක් පිළිබඳ අභිනය ප්‍රදර්ශනය කළේ ද ශිව තාණ්ඩව නැටුම කළේ ද පාර්වතිය ලාස්‍ය නැටුම කළා ද ඒ නාට්‍ය වේදය පිළිබඳ අන්‍ය වූ සවිස්තර විවරණයක් කිරීමට කවරෙක් සමත් වේ ද?.."[4] යනාදී ප්‍රකාශයෙන් ඉහත කී නර්තන කලාවේ දිව්‍යමය ප්‍රභවයට සාධක යොදාගත හැකිය.

නර්තන කලාව මෙන් ම රසඥතාව කෙරෙහිද අවධානය යොමු විය යුතු වේ. රසඥතාව යන්න අර්ථ විශ්ලේෂණය කරගැනීම සඳහා විග්‍රහ වාක්‍ය දෙකක් පාදක කරගත හැකිය. එනම්,

"රසෙ ඥනාම් යස්‍ය අස්තී'ති සඃ රසඥඃ

"රසානාම් ක්‍රියතෙ'නි - රසඥඃ

මේ උභය විග්‍රහයන් ගෙන් ප්‍රකට වන්නේ, රස වින්දනය කරගැනීම පිළිබඳ පවත්නා ඥනය ඇත්තා රසඥයා වන බවයි. "ඥ" යන් ඥනාර්ථයේ වැටෙන කෘදන්ත නාම ප්‍රත්‍යයකි. රසය ආස්වාදය කිරීමේ ඥනය රසඥතාව නම් වේ. රසඥතාවක් ඇති වන්නේ නිෂ්‍යන්ද වාසනා සම්පත්තිය නිසා ය. එනම්, පර්වකෘත වාසනා සම්පත්තිය ඇති අයට පමණක් රසඥතාව ඇති වන බව කියැවේ. කෙසේ වෙතත් රසය පිළිබඳ දැනුම, අවබෝධය, වැටහීම, ඥනය ඇති තාක් නර්තන කලාවේ ප්‍රගමනය දැකිය හැකිය.

මෙහි දී රසඥතාව පිළිබඳ වඩාත් පෘථුල ව හා විචාරාත්මක ව කරුණු අධ්‍යයනය කළ යුතු වේ.

"විභාවානුභාවව්‍යභිචාරි-
සංයොගාද් රසනිෂ්පත්තිඃ"[5] යන සූත්‍රයෙන් භරත මුනිවරයා රසය නිෂ්පත්ති වන ආකාරය පෙන්වාදෙයි. ඉන් අර්ථවත් වන්නේ

රස පිළිබඳ ප්‍රථම කොට කෙරෙන සඳහන දක්නට ලැබෙන්නේ ක්‍රි.පූ. දෙවන සියවසයේ පමණ ලියවුණු භරත මුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙනි. උපමාව පිළිබඳ රුද්‍රටාචාරීන් දක්වූ අදහසත් විමර්ශනය කිරීමෙන් නර්තනයේ දී වුව ද විවිධ රස ජනනය වන අයුරු පෙන්වාදිය හැකි ය.

"උපමාව නැමති නර්තකිය (නැට්ටුක්කාරිය) විවිධ වූ වේශයෙන් සැරසී කාව්‍ය නැමති රංගපීඨයෙහි රැඟුම් පාන්නී කාව්‍ය දන්නවුන් ගේ මන පිනවන්නී ය."[10]

මින් අපට වැදගත් අදහසක් ඉදිරිපත් කරගත හැකිය. නර්තන කලාවෙන් මතු කැරෙන රසයන් මේ මේ යැ යි වෙන් කොට දක්වා හඳුනාගත නොහැකි ය. එනම්, රස සාගරයක සහෘදයා සතපවන්නට නර්තනයට හැකියාව ඇත. භාවමණ්ඩලයක් ශෛලියමණ්ඩලයක් පෝෂණය කිරීමට නර්තනයට හැකි ය.

නර්තන කලාව පිළිබඳ විශේෂිත වූ ඥානයක් නොමැති අයට නෘත්‍ය රසඥතාවට පත් විය නොහැක. භාව පෝෂණය කරන නර්තනය අභිනය රැසක එකතුවකි. ඒ මගින් නිරූපිත නිර්මාණාත්මක සංකල්ප නිර්මාතෘවරයා ගේ අනුභූතිය හා සුසංයෝගී වේ. එබැවින් නර්තන කලාව රසඥතාවට පමණක් සීමා කළ යුතු නැත. භාව පෝෂණය කොට සුශික්ෂිත මානව ගුණධර්ම පරිපූර්ණ සමාජයක් ගොඩනැගීමට නර්තන කලාවට හැකියාව තිබේ.

ශෘංගාරහාස්‍යකරුණ-
රෞද්‍රවීරභයානකාඃ
බීභත්සාද්භුතශාන්තාශ්ච
නවනාට්‍යරසාස්මෘතාඃ[11]

යනුවෙන් ශෘංගාර, හාස්‍ය, කරුණ, රෞද්‍ර, වීර, භයානකා දී නව නාටක රස පිළිබඳ විවිධ විග්‍රහ දක්නට ලැබේ.

ධ්වන්‍යාලෝකයට අනුව රසය අන්තර්ගත වන්නේ ධ්වනිය තුළ යි. රසය යනු ධ්වනියේ එක් ප්‍රභේදයක් පමණි. ආනන්දවර්ධන ආචාරීන් විසින් සම්පාදිත එකී ධ්වන්‍යාලෝකයෙහි දක්වෙන්නේ

රසය ධ්වනියේ අසංලක්ෂ්‍යක්‍රම ව්‍යංග්‍යයක් වශයෙනි. රසයෙහි තවත් ප්‍රභේද දෙකක් ඇත. රසාභාස හා භාවාභාස යනු ඒ දෙක යි. රසයක් හා භාවයක් අනුචිත ලෙස පෝෂණය කරන ලද කල්හී පිළිවෙළින් රසාභාසයක් හෝ භාවාභාසයක් හෙවත් රසයේ හෝ භාවයේ සෙවනැල්ලක්-උපදියි. නිදර්ශනයක් ලෙස නර්තනයේ නායකයා තුළ ප්‍රේමය ඇති නමුත් එම ප්‍රේමයට පාත්‍රවන තරුණිය තුළ ඔහු කෙරෙහි ප්‍රේමයක් නොමැති නම් එබඳු අවස්ථාවක උපදින්නේ ශෘංගාර රසාභාසයක් පමණි. නියම ශෘංගාර රසය නො වේ.[12] මෙසේ රසය පරිපෝෂණය වීමෙන් ඇති වන රසයේ හරය ලෙස දක්වෙන්නේ චමත්කාරය යි.

"රසෙ සාරඃ චමත්කාරඃ" 13 යනු එය යි. නර්තන කලාව රසඥතාව මත පදනම් වූවකි. නර්තනයෙන් සහෘදය සිත චමත්කාරයට පත් කරන අතර එකී චමත්කාරය අත් විඳීමෙන් රසයේ සාරය කරා ළඟා විය හැකි ය. රසඥතාව නොමැති අයට කාව්‍යයක, නාට්‍යයක, නර්තනයක වැනි කලාංගයක් මගින් භාවපෝෂණය කරගත නොහැකි ය.

රූ රුසේ අඳිනා ලෙසේ අති ලෙල දීදී විදුලිය පබා
රන් රසේ එක් වන ලෙසේ වෙන නාද නූපා තබ තබා
කම්පසේ දෙන සර ලෙසේ දෙස බල බලා නෙතගින් සබා
මම් කෙසේ පවසම් එසේ වර සුර ළඳුන් දුන් රඟ සුබා

යන පද්‍යය විමර්ශනය කිරීමේ දී සැලෙන පහන් සිලක් මෙන් රඟ දෙන නර්තකී ගේ අත්පා විදුලි වේගෙන් සැලීම චමත්කාර ලෙස වර්ණනා කර ඇති බව පෙනේ. මෙයින් සනාථ කරගත හැක්කේ රසඥතාව නොමැතියන් හට නර්තන කලාව ආස්වාද කළ නොහැකි බව යි.

නර්තන රසයත්, කාව්‍ය රසයත් අතර කිසිදු සම්බන්ධයක් නැතැ යි කිව නොහැකි ය.[15] එබැවින් නර්තනයේ දී විවිධ ගායනා ඉදිරිපත් කරනු දැකිය හැකිය. විවිධ වාදන ද ඊට සුසංයෝග කරගනු ලැබේ ඒ සියල්ල ම තුළින් රසඥතාව මතු කරනු පෙනේ. රසඥතාව

මිනිසාට පමණක් නො ව තිරිසන් සත්ත්වයන්ටත් ඇති බවට සාධක ඇත. දිව්‍ය කුමාරිකාවන් නර්තන ඉදිරිපත් කරන්නේ ගුත්තිල පඬිවරයාගේ වීණා වාදනයට අනුකූල ව යි. රසඥතාවට පත් වන්නන්ගේ ස්වරූපය ඉතා මනබන්ධනීය ආකාරයෙන් හා මනනන්දනීය ආකාරයෙන් ගුත්තිල කාව්‍යයේ දැක්වේ. ඒ අවස්ථාවේ දී

"නොදනිත් දරුවන් ඇකයෙන් වැටුණා"
"මින් රළ වුත් ගං වෙරළට රැස් වූ"
"එදු ගියේ රිළවුන් සංසල බව"
"ගජ හය සෙන් සිටියෝ සිටි මතිනේ"
"අහිනා'වි ගිලිහෙන බව නො ම දත්තො"

වැනි උදහරණ ඒ සඳහා ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. මෙසේ දැක්වෙන රස සිද්ධාන්තය සිංහලයට ලැබෙන්නට ඇත්තේ 10 වන ශතවර්ෂයේ දී යැයි කිව හැකිය. "පැරණි පඬුවන් රසාස්වාදය ශාස්ත්‍රයක් ලෙස උගත්තා විනා විචාර ක්‍රමයක් ලෙසින් පාවිච්චි කරනු ලැබුයේ නැත."[16] විචාරක මත එසේ වුව ද නර්තන කලාව රසාස්වාදය කරගැනීමට රසඥතාව තිබිය යුතු ය. සාත්ත්වික-වාචික-ආංගික-ආහර්ය අභිනය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් වෙන නර්තනයට සහෘදයා චමත්කාරයට පත් කළ හැකි ය.

සටහන්

1. ධනඤ්ජය විරචිත, දශරූප - පරිවර්තනය මහාචාර්ය එස්. වීරතුංග, 07 පිටුව, එස් ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ - 1998
2. - එම -
3. දශරූප - ධනික භාෂ්‍ය
4. දශරූප - එස්. වීරතුංග පරිවර්තනය, 05 පිට.
5. නාට්‍යශාස්ත්‍රය - භරත මුනි
6. ධනඤ්ජය විරචිත දශරූප, 91 පිට
7. දශරූප භාෂ්‍ය, ධනික, 78 පිට
8. ධනඤ්ජය විරචිත දශරූප - එස්. වීරතුංග පරිවර්තනය 90-91 පිටු
9. සාහිත්‍යදර්පණ, III පරිච්ඡේදය, 2,3 කාරිකා
10. චිත්‍රමීමාංසා, 2 පිටුව
11. නාට්‍යශාස්ත්‍රය - භරත මුනි
12. සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම, 85-86 පිටු, ජී. හේමපාල විජේවර්ධන, සමයවර්ධන, 2003
13. සාහිත්‍යදර්පණය - විශ්වනාථ
14. ගුත්තිල කාව්‍යය - වෑත්තෑවේ හිමි
15. ශ්‍රී වාමනයන් ගේ කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්තිය හැඳින්වීම -ආචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය, ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම - 1966
16. විචාර මාර්ග සංසන්දනය - 16, 17 පිටු, ඒ.එම්.ජී. සිරිමාන්න, ශ්‍රී ලංකාවේ සීමාසහිත එක්සත් ප්‍රවෘත්ති පත්‍ර සමාගම - 1964

මහනුවර බෝගම්බර කිරිමුහුද - උල්පැන්ගේ ඓතිහාසික හා කලාත්මක තොරතුරු

එස්.කේ. ජයවර්ධන

මහනුවර ශ්‍රී දළදා මාළිගාව ඉදිරිපිට ඓතිහාසික බෝගම්බර කිරිමුහුද කෙළවර උල්පැන්ගේ පිහිටා ඇත.එයට ඉහළින් මැදවාහල හා පල්ලේවාහල පිහිටා ඇත. ඉන් මැදවාහල යනු රජු ගේ අගබිසව වාසය කළ මැදුර විය හැක. මහාචාර්ය පී.එල්. ප්‍රේමතිලක කියනුයේ අන්තඃපුරයෙන් තෝරාගත් බිසවක සමග රජු යහන්ගත වූ ස්ථානය මැදවාහල බව යි. මැදවාහලේ ඇත්තේ විශාල බරාඳය සහිත එක් කාමරයකි. ඒ තුළට දැනට විනාශ ව ගිය පැරණි යහනක් හා කැසිකිළි ගලක් ඇත. පසු කල මැදවාහල විවිධ වෙනස්කම්වලට භාජනය වී අද එහි මහනුවර ලෝක උරුම නගර කාර්යාලය පවත්වාගෙන යනු ලැබේ. මැදවාහල පහළින් එද රජු ගේ කිට්ටු ම නෑයින් හා ඔවුන් ගේ බිසවුන් වාසය කළ ගොඩනැගිල්ල පල්ලේවාහල යි. පල්ලේවාහල යනු අන්තඃපුර බිසවුන් ගේ නිවහන ලෙස ද අදහසක් ඇත. 1875 පල්ලේවාහල තිබූ කැටයම් කළ ලීකණු ගලවා ඉවත් කර කපා මගුල් මඩුවේ සවිකර මගුල් මඩුවේ දිග වැඩි කළ අතර ප්ලලේවාහලින් ඉවත් කළ කැටයම් කළ දැවකණු වෙනුවට ගඩොළු හා ගල් කුළුණු බැඳ ඇත. පල්ලේවාහල අද මහනුවර ජාතික කෞතුකාගාර ගොඩනැගිල්ල යි. උල්පැන්ගේ යා ව රතුකුරුස ශාලාව යාබද ව ඇති උඩරට කලාසංගම් ශාලාව සිංහල රජ යුගයේ දී දෝලා මණ්ඩපය හෙවත් කුණම් මඩුව විය.

දළදා මැඳුර ඉදිරිපස ඇති බෝගම්බර කිරිමුහුද පිහිටි බිම 1810 පමණ වන තුරු ටිගොල් වෙල නම් සරුසාර කුඹුරුයායක් විය. ටිගොල් වෙල යාව දෙයියන් ගේ වෙල වෙල්ලාය ද ගැටඹේ අසල නුවරවෙල වෙල්යාය ද විය. අම්පිටිය දෙසින් ඇරඹී ගැලූ හිල්පැන්කඳුරට දුනුමඩලාව හෙවත් වාකරේ කඳුවලින් ගැලූ ජල කඳ එකතු වී සැදුණු හිල්පැන්කඳුර ටිගොල්වල වෙල්යාය කෙළවරින් එද මහමළුව - දළදා මාළිගාව - නාථ දේවාලය - පත්තිනි දේවාලය දෙසට ගලාගෙන ගියේ ය. හිල්පැන්කඳුරෙන් ගලා ආ රොන් මඩ තැන්පත් වී සැදුණු වගුරු බිමක් මහමළුව කෙළවර සිට පත්තිනි දේවාලය දක්වා පැතිර තිබූ අතර ඒ වගුරුබිම අලකොලංගේ නම් විය. හේතුව එම බිම මත සරුවට වල් අලකොළ වැවී තිබූ බැවිනි. පත්තිනි දේවාලය අවට බිම පැරණි අය අදත් අලකොළංගේ නමින් හඳුන්වති. මහාචාර්ය ඒ.වී. සුරවීර සංස්කරණය කළ රාජවලිය අග එන අතිරේක රාජාවලී පිටපතක මහනුවර අළුත් බෝගම්බර වැව හෙවත් කිරිමුහුද ද "අලකොළවැව" ලෙසින් හැඳින්වේ. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජුට (1798-1815) හිල්පැන්කඳුරේ උස් ජලපහර හා වගුරුබිම නිසා මල්වතුවිහාරයට වටරවුමකින් යා යුතු විය. මෙම හිල්පැන්කඳුර හා වගුරුබිම රජු ගේ මල්වතුවිහාර ගමනට බාධාවක් නිසා ඒ වනවිට ඉතා ප්‍රකට ව සිටි දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියා ලවා රජු හිල්පැන්කඳුරේ ජලය වැළැක්වීමට ඒ හරහා බැම්මක් බැඳ නගර අලංකාරය සඳහා බෝගම්බර කිරිමුහුද ඉදිරිකිරීමට පැවරුවේ ය. එද සිටි කලා ශිල්ප කීපයක හසළයකු වූ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරී ඉදි කළ නිර්මාණ කීපයකි.

1. කොත්මලේ මඩකුඹුර ගමේ පේකඩ කම්මල
2. කොත්මලේ කිරිවානාගොඩ අම්බලම
3. කොත්මලේ නවත්ගම කම්මල
4. කොත්මලේ මාවෙල අම්බලම
5. කෑගල්ල හෙට්ටිමුල්ල මීදෙණිය බණ මඩුව
6. මහනුවර මඟුල් මඩුව
7. මහනුවර දළදා මැඳුරේ පත්තිරිප්පුව
8. පත්තිරිප්පුව යා ව ඇති විසිතුරු දිය අගල හා එහි වලාකුළු බැම්ම.
9. පත්තිරිප්පුව ඉදිරිපිට මහමළුව ආරම්භයේ පිහිටි අටවන පත්තිරිප්පුව.

10. බෝගම්බර කිරිමුහද - එහි දියරැලි බැම්ම - කුණ්ඩශාලාව - වැව මැද ග්‍රීෂ්ම ශාලාව
11. දළඳා මාලිගාව ඉදිරිපිට උල්පැන්ගේ

හීල්පැන්කඳුර හරස් කොට බැම්මක් බැඳ ටිගොල්වෙල වෙල්යායේ අළුත්වැව ඉදිකිරීම ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරියාට පැවරූ අතර වැවේ රාජකාරි කටයුතු අධීක්ෂණය කළේ මීගස්තැන්නේ අදිකාරම් ය. (මඟුල් මඩුව නිම කිරීම - දළඳා මැඳුරේ පත්තිරිප්පුව සෑදීම - පත්තිරප්පුව යා ව දිය අගල - වලාකුළු බැම්ම - පවුර සෑදීම - උල්පැන්ගෙය අටවන පත්තිරිප්පුව සෑදීම අනුව බලන කල ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජ සෞන්දර්ය වාදියෙක් විය. තිස්ස අබේසේකර ඉරිද ලක්බිම පත්‍රයට සැපයූ ලිපියක නායක්කර් වංශිකයින් ගේ මුල්බිම වූ මදුරාපුර පිහිටි අලංකාර ජලාශය සිහියේ තබාගෙන රජු බෝගම්බර කිරිමුහුද කළ බව කියයි.) මේ වන විට සෙංකඩගල නගරයේ පැරණි වැව් කීපයක් විය. [1]අද බෝගම්බර පිට්ටනිය ඇති බිම හා ඒ අවට බිමේ පැතිර තිබූ විනාශ ව ගිය පැරණි බෝගම්බර වැව - මෙම වැව පළමු විමලධර්මසූරිය රජු (1592-1604) හෝ දෙවැනි රාජසිංහ රජු (1636-1687) කළ බව පෙනෙයි.

[2]උඩවත්තාකැලේ වැව

[3]මහනුවර ආදහනමළුව විහාරය අවට පැතිර තිබූ බොරවැව (දළඳමැඳුරේ දියඅඟල එදා බොරවැව දක්වා ගලා ගියේය.) [4]අළුත් බෝගම්බර වැව හා පැරණි බෝගම්බර වැව අතර බිමේ පිහිටි අළුත් බෝගම්බර වැවේ වැඩි වතුර ගලාගිය කුඩා වැව - මේ වැව ගැන පෝල් ඊ. පීරිස් ත්‍රිසිංහලේ ග්‍රන්ථයේ හා තෙන්නකෝන් විමලානන්ද උඩරට කැරැල්ල තුන්වන කාණ්ඩයේ කියයි. (පෝල් ඊ. පීරිස් ත්‍රිසිංහලේ ග්‍රන්ථයේ කියන පරිදි බෝගම්බර කිරි මුහුද - එයට පහළින් පිහිටි කුඩා ගම හා බෝගම්බර පැරණි වැව එකිනෙකට යාව තිබූ වැව් පද්ධතියක් විය.)

[5]මහයාය වැව

අද මෙය මහයියාව ලෙස විකෘති වී ඇත. මෙය මහයාය මාවිල්මඩ අවට පැතිර තිබූ උල්පත් වැවක් හෙවත් කුළු වැවකි. "

මහයියාව" යනු ප්‍රධාන වැව්වලට ජලය හිඟ කාලවල ජලය ලබාදීමට ජලය ගබඩා කළ වැව් හඳුන්වන පොදු නමක් බව "වැව" ග්‍රන්ථයේ උදුල බණ්ඩාර - අවුසදහාමි කියයි.

බෝගම්බර අළුත්වැව හෙවත් කිරිමුහුද 1810-1812 අතර මීගස්තැන්න අදිකාරම් ගේ අධීක්ෂණය යටතේ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරී ප්‍රධාන ව නිම විය. පැරණි බෝගම්බර වැව තිබූ නිසා මේ අළුත් වැව අළුත් බෝගම්බර වැව හෙවත් කිරිමුහුද නම් විය. තුන්දෙනිය ලියූ "මැදරට ජනකතා" ග්‍රන්ථයේ මේ වැව "සෙංකඩගලවැව" ලෙස හැඳින්වේ. රාජාවලිය අතිරේක පිටපතක මෙය අලකොළවැව ලෙස එයි. 1810 වැඩ ඇරඹූ මේ වැවේ කටයුතු 1812 ජූනි අග නිමවුණු බව ඩොයිලි ගේ දිනපොතේ සඳහන් වෙයි. ඩොයිලි ගේ දිනපොත - කුංකුණාවේ සුමංගල හිමි ලිවූ පාලි සිරිරාව සන්දේශය - කිතලගම දේවමිත්ත හිමි ලිවූ කිරල සන්දේශය - නරේන්ද්‍රචරිතාවලෝකන ප්‍රදීපිකාව - යන මූලාශ්‍රය අනුව කිරිමුහුද එදා ඉතා දර්ශනීය විය. දළදා මැඳුර ඉදිරිපිට වැව් කෙළවර තුරුසේවනේ උඩවත්තාකැලෙන් ගලා ආ ශීතල පවිත්‍ර උල්පත් ජලය උතුරාගිය මඩුන් ගහන උල්පැන්ගේ හෙවත් උල්පැන්පොකුණ විය. රජු හා බිසෝවරුන් දිය නෑවේ බෝගම්බර වැව කෙළවර පිහිටි උල්පැන් පොකුණෙනි. එය විසිතුරු සියුම් ගල්කැටයම්වලින් යුතු විය. එහි නිර්මාණ ශිල්පියා දේවේන්ද්‍ර විය. උල්පැන්ගේ දියනාන විට රජු හා බිසෝවරු දිය ක්‍රීඩාකරමින් මාළුවන්ට කෑම දෙමින් විනෝද වූහ.

දළදාමැඳුර පටන් කිරිමුහුදේ හොරොව්ව දක්වා වැව වටා දියරැලි බැම්ම විය. සැතපුම් දෙකකට මඳක් වැඩි වැව් බැම්ම වටා අලංකාර මල් පිපෙන නිතර පක්ෂීන් ලැග නාද කරන මල් හා පලතුරු ගස් විය. ගස්වැල්වල ලඟින පක්ෂීන් ගේ හඬ සමග පිපුණු මල්වල සුවඳ සුළඟට එකතු විය. මුළු වැව ම ඕලු නෙලුම් මල් ගහන විය. වැව මැද දූපතේ රජු ගේ ග්‍රීෂ්ම මාළිගාව විය. (වැව ඉදිකිරීමට පෙර තිබූ ටිගොල් වෙල වෙල්යායේ උස් ස්වාභාවික කණ්ඩියක දූපත පිහිටා ඇති බව පෙනෙයි. වැව ඉදිකිරීමට පෙර මේ උස්බිම හරහා වෙල්යාය මැදින් උඩවත්තාකැලේට යන අඩිපාරක් විය. කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජු කල 1747-1782 ඇස් පෙනුම අඩු සරණංකර සඟරජු

මේ බිම හරහා උඩවත්තාකැලේට යන විට වල් අලියකුට හසු ව මරණින් බේරී ඇත.)

වැව මැද දූපතේ කොකු උළු වැසූ මණ්ඩලයක් හා තවත් ගොඩනැගිලි කීපයක් වූ බව පාලි සිරිරාම සන්දේශය කියයි. වැව මැද දූපතේ රජු ගේ කුණ්ඩශාලාව (විනෝදාගාරය) හෙවත් සීතල මාළිගාව වූ අතර සතුරු ආපදාවක දී පලා යා හැකි රහස් බිම්ගෙයක් රජ මැදුරේ සිට වැව මැද දූපත හරහා උඩවත්තාකැලේට විය. උල්පැන්ගේ සිට වැව මැද දූපතේ සීතල මාළිගාවට යාමට කඹවලින් සෑදූ අකුලා දිගහැරිය හැකි කඹ පාලමක් වූ බව ඩොයිලි ගේ දිනපොත කියයි. රජු වැව මැද දූපතට ගොස් මාළුන්ට කෑම දෙමින් විනෝද වූ අයුරු - රජු ජල යාත්‍රාවක නැගී වැව වටා යමින් පිස්තෝලයෙන් අහසට වෙඩි තබමින් සතුටු වූ බව ඩොයිලිගේ දිනපොත කියයි. රජු ගේ විනෝද චාරිකා සඳහා වැවේ යාමට කුඹගස් සහිත කුඩා යාත්‍රා දෙකක් වූ බව ඩොයිලි සඳහන් කරයි. දැනට උල්පැන්ගේ වසා ඉංග්‍රීසි යුගයේ ඉදි කළ පුස්තකාලය ගොඩනැගිල්ල කොළවරක එහි සිට වැවට බැසිය හැකි පියගැට දෙක තුනක අවශේෂ ඇත. එදා උල්පැන්ගේ සිට වැව මැද දූපතට විහිදුණු පාලමේ පිවිසුම් මග මේ බව හැඟෙයි. කුංකුණාවේ සුමංගල හිමි ගේ පාලි සිරිරාවසන්දේශය අනුව එදා වැව ඕළු - නෙලුම් - මානෙල් පුෂ්ප අතර ජලජ පක්ෂීන් හා හංසයෝ නිතර ගැවසුණාහ. වැව මැද දූපතේ මන්දිර හා කුණ්ඩශාලාව ග්‍රීෂ්ම සෘතුවේ වැවට දියබීමට පැමිණි 'වලාකුළක් ලෙස පාලි සිරිරාම සන්දේශය දකියි. අද බෝගම්බර කිරිමුහුද දකින විට එදා ශ්‍රී වික්‍රම රාසිංහ රජු කල වූ සෞන්දර්ය බොඳ ව ගිය සිහිනයක් බඳු ය.

1900 වන විටත් මහනුවර නගරයට පානීය ජලය මේ වැවෙන් සපයා ඇත. ඉංග්‍රීසීන් ගේ වාර්තා අනුව නගරය ඉතා ම පවිත්‍ර ඉතා ම ජනප්‍රිය නාන තොටුපළ මේ වැව විය. ක්වීන්ස් හෝටලයේ නවාතැන් ගත් ඉංග්‍රීසි ජාතික වතුකාර සුද්දන් නෑමට ගිය කිරිමුහුදේ වැඩි ජලය ගලාගිය හොරොව්ව එදා ඡායාරූපවල දිය ඇල්ලක් ලෙස විසිතුරු ව දක්වෙයි.

බෝගම්බර කිරිමුහුද - වැව වටා - දියරැලි බැම්ම - කලාත්මක

කැටයම් පිරි උල්පැන්ගේ - උල්පැන්ගේ තිබූ විසිතුරු සැරසිලි මණ්ඩප - වැව මැද දූපතේ සීතල මාළිගාව - එහි කුණ්ඩශාලාව - දළදා මාලිගාව ඉදිරිපිට විසිතුරු දිය අගල - දිය අගලේ විසිතුරු වලාකුළු බැම්ම - පුවර - දළදා මැඳුර ළඟ සිට ඈතට ගලාගිය දිය අගල (එදා බෝගම්බර කිරිමුහුදේ ජලය දළදා මැඳුර අසල දිය අගල දිගේ සිංහල රජ මාළිගාව -- විෂ්ණු දේවාලය - පැරණි පිළිමතලව්වේ වලව්ව හෙවත් අද ජනාධිපති මන්දිරය - ආදහනමළුව විහාරය අසල වූ බොරවැව දක්වා දිය අගල විහිදී තිබුණි. මේ සියලු නිර්මාණ දේවේන්ද්‍ර මූලාචාරී ඇතුළු ඔහු ගේ සහායකයින් ගේ නිර්මාණ විය. කිරි මුහුදේ වැඩ පත්තිරිප්පුවේ වැඩ එක ම කල නිම විය. දේවේන්ද්‍ර ගේ සතුරන් ඔහු ලබන පදවි ගැන ඊර්ෂ්‍යා කර නාලන්දේ සිට පත්තිරිප්පුවට ගෙනා දව රහසේ කෙටි කළ බැවින් පත්තිරිප්පුවේ නියමිත හැඩය නොලැබී මිටි විය. සතුරෝ රජුට ගතු කියා හිත බිඳ දැමූහ. ඒ නිසා පත්තිරිප්පුවේ වැඩ නිම වී ඔහුට රාජසම්මාන දීමට පෙර දව කෙටි කිරීමට දඬුවමක් ලෙස ඔහු ගේ මාපටඟිල්ල කපා දැමීමට නියම විය. මාපටඟිල්ල කපා රාජ දඬුවම් විඳීම තම පරපුරට අවමානයක් යැ යි සිතූ දේවේන්ද්‍ර පත්තිරිප්පුවේ වැඩ නිම වූ පසු තම පරපුරේ ගෞරවය රකිනු පිණිස තමා ම ඉදිකළ බෝගම්බර කිරිමුහුදට පැන දිවි නසාගත් කතාව ආනන්ද කුමාරස්වාමි "මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා" ග්‍රන්ථයේ දක්වයි. ඩොයිලි ගේ දිනපොත අනුව වැවේ වැඩ නිමවූයේ 1812 ජූනි අග බැවින් දේවේන්ද්‍ර දිවි නසාගෙන ඇත්තේ ඒ ආසන්න දිනයක යි.

උල්පැන්ගේ ඉදිකිරීම.

දළදා මැඳුර - රජ මැදුර - මැදවාහල - පල්ලේවාහල - මහමළුව - වටාපිහිටි උල්පැන්ගේ ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු හා රජ බිසවුන් දිය නෑ විසිතුරු නාන තඩාගය විය. උඩවත්තා දෙසින් ගලා එන පිරිසිදු පවිත්‍ර ඖෂධීය ගුණ ඇති ජලය ගලා යාමට වැව කෙළවර පොකුණක් සාදා ඒ වටා ගලෙන් බැඳ කැටයම් කර විසිතුරු මණ්ඩප සාදා උල්පැන්ගේ නිම විය. "මධ්‍යම ලංකා පුරාවෘත්ත" ග්‍රන්ථය ලියූ නාවුල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි උල්පැන් පොකුණ රජබිසවුන් දිය නෑ ස්ථානය ලෙස දක්වයි. ඒ නිසා ම උල්පැන්ගේ ඉංග්‍රීසියෙන් *Queens*

Bathe ලෙස දක්වෙයි. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු කල තිබූ උල්පැන්ගේ ඉදිකිරීම් හා අංග දිගු කලක් එහි පැවතුණේ නැත. 1812 අවට මේ නිම වූවා නම් එහි ආයුෂ කාලය අවුරුදු තුනක් පමණ විය. හේතුව 1815 ඉංග්‍රීසීන් උඩරට අල්ලාගන්නා විට උල්පැන්ගේ පොකුණට තදබල හානි සිදු විය. අද යළිත් මතු කර ඇති උල්පැන්ගේ පොකුණ දිග අඩි 40 පළල අඩි 25 හා ගැඹුර අඩි 5 පමණ වෙයි. උල්පැන්ගේ හා එහි සියලු අංග - සැරසිලි 1815 ඉංග්‍රීසි ආක්‍රමණයෙන් විනාශ විය.

සිංහල විශ්වකෝෂය මගින් පළ කළ "උඩරට" නැමැති විශේෂ සංග්‍රහය අනුව ජෝර්ජ් ටර්නර් විසින් අඳින ලද 1815 මහනුවර නගර සැලැස්මේ උල්පැන්ගේ දක්වා ඇත. ටී.බී. කැප්පෙටිපොළ ගෙන් ලබාගත් තොරතුරු අනුරින් ටර්නර් මේ මහනුවර නගර සැලැස්ම ඇඳ ඇත. රජ හා අන්තඃපුර බිසවුන් දිය නෑම - දිය ක්‍රීඩා කිරීම - මාළුන්ට ආහාර දීම - දියවඩන නිලමේ හා සළුවඩන නිලමේ චාරිත්‍ර අනුව රජු නහවා පිරිසිදු කර නියපොතු කපා හිස තෙල් ගල්වා සළු පිළි පැළඳවීම - රජු වැවේ හා අවට ස්වාභාවික පරිසරයේ රසවිඳීම කළේ උල්පැන් පොකුණේ දී ය. පසු කල ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු සුරාවට ලොල් ව වෛරයෙන් - ක්‍රෝධයෙන් - අගතියෙන් කටයුතු කිරීමට පෙර රජු ගේ තිබූ රසඥතාව - නගර අලංකරණ අභිරුචිය - ස්වභාව ධර්මය රසවිඳීම - කලාකාමී බව මේ නිර්මාණවලින් හෙළි වෙයි. 1815 අවට උඩරට රාජධානිය ගැන පොත් ලිවූ දොස්තර ඩේවි (ඩේවි දුටු ලංකාව) හා ජෝන් ඩොයිලි (සිංහලේ ආණ්ඩුක්‍රමය හා ඩොයිලිගේ දින පොත) උල්පැන්ගේ විස්තර කරති. දොස්තර ඩේවිගේ උඩරට විස්තරය අනුව රජු උල්පැන්ගේ දිය නානවිට දියවඩන නිලමේ සට්ටම්බිපවුල්වලට පණිඩුඩකරුවන් යවා තෝරාගත් සට්ටම්බිලා දහදෙනකු සමග එකතු ව රජු නැවීම - හිසට පැන් වත් කිරීම - දළි රැවුළ බෑම - අත්පාවල නිය කැපීම - ඇල්පැන් උණුපැන් සැපයීම කළේ ය. උල්පැන්ගේ රාජකාරිය සඳහා ඉහළ පවුල්වලින් තෝරාගත් සට්ටම්බිවරුන් පන්සියක් වූ අතර දිනපතා ඉන් කැඳවූයේ දහය බැගිනි. එදිනෙද තෝරාගන්නා සට්ටම්බිවරුන් උල්පැන්ගෙට කැඳවීම පණිවිඩකරුවන්ට පැවරුණු රාජකාරිය විය. ස්නානයේ දී රජුගේ පා සේදීම - ඇඟ ස්පර්ශ කිරීමට අවසර තිබුණේ දියවඩන නිලමේ හා සට්ටම්බවරුන්ට පමණකි. උල්පැන්ගේ සියලු කටයුතු දියවඩන

නිලමේ ගේ අධීක්ෂණය යටතේ සිදු විය. දළදා මාළිගාවේ පැරණි ලේකම් හිටියේ ඔහු මහා දියවඩන නිලමේ ලෙස හඳුන්වයි. (එද මහනුවර දියවඩන නිලමේ පදවි හතරක් තිබූ බව පෙනෙයි. [1]දළදා මාලිගාවේ ප්‍රධානියා වූ දියවඩන නිලමේ [3]පල්ලේවාහල රාජකීය බිසවුන් ගේ ස්නානාගාරය බාර දියවඩන නිලමේ [4]උඩරට ප්‍රසිද්ධ විහාර දේවාලයවල ද දිවනිලමේ පදවියක් විය. සමහර විට මේ පදවි හතර ම හෝ කීපයක් එක් අයකු දරා ඇත.) උඩරට සිටි මහාදිකාරම් හෝ දෙවැනි අදිකාරම්ට තිබූ පදවි 15-20 අතර දියවඩන නිලමේ පදවිය ද එකක් වූ බව සමකාලීන සන්නස්වලින් පෙනී යයි. දිව නිලමේ පදවිය ගම්පළ හෝ කෝට්ටේ කල ඇරඹුණු අතර අප දන්නා පැරණි ම දියවඩන නිලමේ දළදා පූවත, කම්පොත හා සිංහල දළදාවංශය සඳහන් කරන කීරවැල්ලේ පරපුරට අයත් හිරිපිටියේ ඒකනායක රාළයි. ඔහු 1550 පමණ සිට 1602 දක්වා කෝට්ටේ - සීතාවක - සෙංකඩගල යන රාජධානී තුනේ ම දියවඩන නිලමේ පදවිය දැරූ බව දළදා පූවත පද්‍ය කාව්‍යය කියයි.

ඩේවි හා ඩොයිලි පවසන පරිදි දිවනිලමේ සට්ටම්බිලා සමග උල්පැන්ගෙයි දී රජු නාවා රජු පවිත්‍ර කළ පසු සළුවඩන නිලමේ එයි රජුගේ ඇඟේ සඳුන් - කොකුම් ගැල්වීම - හිසතෙල් ගැල්වීම - දිනයට හිමි වර්ණය අනුව සළුපිළි ඇන්දවීම කළේ හළුවඩන නිළමේ බව ඩේවි කියයි. රජු ගේ සාමාන්‍ය ඇඳුම වූයේ අත්දිග හැට්ටය හා ලිහිල් කලිසමක් බඳු ඇඳුමකි. හිසේ උස් හතරවුල් තොප්පියක් විය.

ඩේවි දක්වන මේ විස්තරය රැල්ප් පීරිස් තම "සිංහල සමාජ සංවිධානය" ග්‍රන්ථයේ උපුටා දක්වයි. උල්පැන්ගේ හැරුණු විට රජු හා බිසොවුන් ජලස්නානය සඳහා ගිය තවත් ස්ථාන ඇත. බෝගම්බර කිරිමුහුදට ඉහළ රජ පිහිල්ල ඉන් ප්‍රධාන වෙයි. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු දුනුමඬලාව ඔය හරස් කොට වඩුගොඩපිටිය ශිල්පියා ලවා රජපිහිල්ල කරවා ඇත. එහි ජලය ඉතා පවිත්‍ර වේ යැ යි තුන්දෙනිය "මැදරට ජනකතා අංක 2" ග්‍රන්ථයේ කියයි. 1889 නායයාමකින් රජපිහිල්ල විනාශ වූ බව උඩරට කැරැල්ල තුන්වන කාණ්ඩයේ දී තෙන්නකෝන් විමලානන්ද කියයි.

රජු හා අන්තඃපුර ළඳුන් දියනෑමට ගිය තවත් ස්ථානයක් නම්

අතිශය සීතල ජලය පිරි ලේවැල්ල තොටුපල නුදුරු ගිනිකිල්ල ඇල්ලයි. ගිනිකිල්ල ඇල්ලේ ජලය නෑමෙන් කන් අගුළු වැටෙන තරම් සීතල මතු වූ බව තුන්දෙනිය මැදරට ජනකතා අංක 2 ග්‍රන්ථයේ කියයි.

මහනුවර නුදුරු පිහිටි නාගහ පිහිල්ල රාජකීයයන් ගේ රෙදි පවිත්‍ර කළ ස්ථානය විය. අද ඒ නාගස්තැන්න වෙයි.

ඉංග්‍රීසීන් උල්පැන්ගේ වැනසීම.

1815 බ්‍රවුන්රිග් කල ඉංග්‍රීසි හමුද මහනුවරට එන විට රජ නගරය අත්හැර තෙල්දෙණිය දෙසට පලා ගියේ ය. ඉංග්‍රීසිහු මහනුවර අල්ලාගෙන ප්‍රධාන ස්ථාන ගිනි තැබීම හා වනසා දැමීම කළහ. උල්පැන්ගේ කොටසක් වනසා කොටසක් ගිනි තබන ලදී. ඉංග්‍රීසි ජාතික ජේම්ස් පීටර්සන් ගේ එක් චිත්‍රයක අඩක් ගින්නෙන් දැවීගිය උල්පැන්ගේ චිත්‍රයක් දැකිය හැකි බව දෙස්තර නිහාල් කරුණාරත්න ලියූ *Kandy Past And Present* ග්‍රන්ථය කියයි.

වැවට ඉහළින් වූ පල්ලේවාහල මෙන් ම වැව මැද දූපතේ වූ ගොඩනැගිලි ද ඉංග්‍රීසි වෙඩිබෙහෙත් ගබඩා ලෙස සකස් කළ බව *Ceylon* නැමැති ග්‍රන්ථයේ ටෙනන්ට් සඳහන් කරයි.

උල්පැන්ගේ මත ඉංග්‍රීසීන් පුස්තකාලය ඉදිකිරීම

ඉංග්‍රීසීන් විනාශ කළ උල්පැන්ගෙය යළිත් වෙනස් අයුරකින් ගොඩනැංවීමට බෝගම්බර වැවේ බෝට්ටු සංගමයේ ලේකම් ජෝර්ජ් ටර්නර් විසින් 1825 සැලැසුම් ඉදිරිපත් කරන ලදුව ඒ සැලසුම අනුමත විය. 1828 යළි ඉදිකිරීම් ආරම්භ විය. මුල් කල උල්පැන්ගෙට අයත් බිම්කඩ පර්චර් 16.8 විය. ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජු ඉදිකළ උල්පැන්ගෙය මුළුමනින් කොන්ක්‍රීට් මිශ්‍රණයකින් වසා දමා ඒ මත ගඩොළු අතුරා ඒ ගඩොළු බිම මත තුන් පැත්තකින් දැවැන්ත ගඩොල් කුළුණු බැඳ කවාකාර ආලින්දයක් ඉදි කර දැවැන්ත ගඩොළු කුළුණු මත යට ලී අල්ලා ඒ මත ලෑලි තට්ටුවක් අතුරා උඩුමහල සහිත ව කට්ටු දෙකට ගොඩනැගිල්ල ඉදි කළේ ය. මේ දෙමහල් පුස්තකාලය උඩරට වහල

සහිත පෙති උළු වැසූ එකකි. මහනුවර ලෝක උරුම නගරයේ ආරක්ෂිත ගොනැගිලි ලේඛනයේ අංක 232 ලෙස උල්පැන්ගේ සහිත දෙමහල් පුස්තකාලය දැක්වේ. දළඳ වීදිය කෙළවර ඕලන්ද හා උඩරට ගෘහනිර්මාණ ලක්ෂණ මිශ්‍ර ඉංග්‍රීසි යුගයේ ආරක්ෂිත ගොඩනැගිල්ලක් ලෙස මේ සඳහන් වෙයි.

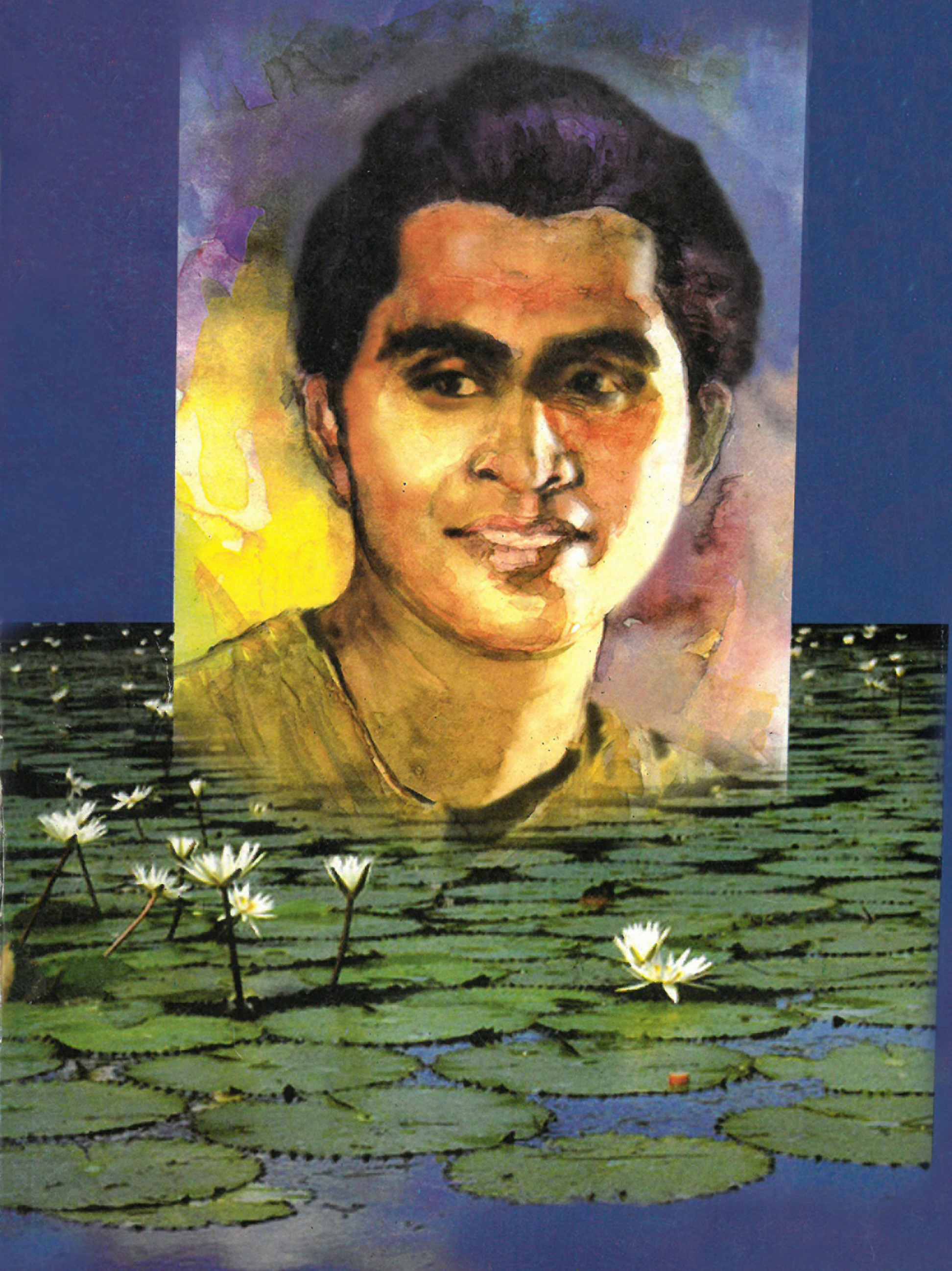
යුනයිටඩ් සර්විස් ලයිබ්‍රරි නමින් මෙම පුස්තකාලය 1856 විවෘත වූ බව දොස්තර නිහාල් කරුණාරත්න *Kandy Past And Present* ග්‍රන්ථයේ කියයි. අනුරාධ සෙනෙවිරත්න ලියූ *Kandy* ග්‍රන්ථය අනුව මෙම පුස්තකාලය යළි විවෘත වූයේ 1867 දී ය. මුල දී පර්චස් 16.8 වූ බිම්කඩ පසු කල පර්චස් 30 දක්වා විශාල විය. යුනයිටඩ් සර්විස් පුස්තකාලය ඉහළ පෙළේ හමුදා නිලධාරීන්ට ඔවුන් ගේ දරුපවුල්වලට හා නගරයේ ඉහළ පැලැන්තියට සීමා වූ මුදල් අය කළ පුස්තකාලයක් විය. එහි පාලනය කමිටුවකට පැවරුණි. ක්‍රමයෙන් ආර්ථික ප්‍රශ්න වැඩි වී කමිටුවට පුස්තකාලයේ පාලනය අසීරු විය. ඒ නිසා පුස්තකාලය කමිටුව මගින් දෙමහල් ගොඩනැගිල්ල - ඉඩම - පුස්තකාලය 1905 අගෝස්තු 18 රජයට බාරදෙන ලදී.

යුනයිටඩ් සර්විස් පුස්තකාලය පොත් නාගරික පුස්තකාලයට පැවරීම

මේ අතර මහනුවර නගරසභාව 1841 නාගරික පුස්තකාලයක් අරඹා තිබුණි. එය ද උගත් මුදල් ගෙවූ අයට සීමා විය. පසුකල ත්‍රිකුණාමල වීදියේ නාගරික පුස්තකාලය ඉදිවිය. උල්පැන්ගේ යුනයිටඩ් සර්විස් පුස්තකාලය සතු සියලු පොත්පත් මහනුවර නාගරික පුස්තකාලයට පවරාදෙන ලදී. 1989 ජනවාරි 20 නාගරික පුස්තකාලය මෑතක දී ශ්‍රවණාගාරයේ ගින්නෙන් විනාශ වූ ඩී.එස්. සේනානායක අනුස්මරණ ගොඩනැගිල්ලට ගෙන එන ලදී.

මහනුවර උල්පැන්ගේ සහිත දෙමහල් ගොඩනැගිල්ල 1971 රජය මගින් රක්ෂිත ගොනැගිල්ලක් කළේය. 1972 එය ඉඩම් කැබැල්ල සමග පුරාවිද්‍යා සංරක්ෂිතයක් ලෙස පවරා ගෙන සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණයට භාරදෙන ලදී. ඉංග්‍රීසීන් ඉදි කළ දෙමහල් ගොඩනැගිල්ල එසේ ම තිබිය දී සංස්කෘතික ත්‍රිකෝණය මගින් පැරණි උල්පැන්ගේ

ජල පොකුණ දැන් යළි මතුකර පාද ඇත. වැව මැද දූපත ද පුරාවිද්‍යා කැනීම්වලට ලක්විය. උල්පැන්ගේ ගොඩනැගිල්ලේ දැනට මාළිගාවේ පොලිස් මුරපොළ පිහිටුවා ඇත.



මිල රු. 125/-

බෙදාහැරීම
සී/ස විජය ප්‍රකාශන

ටී.ඩී.කේ. ප්‍රින්ටර්ස් - 0714771457