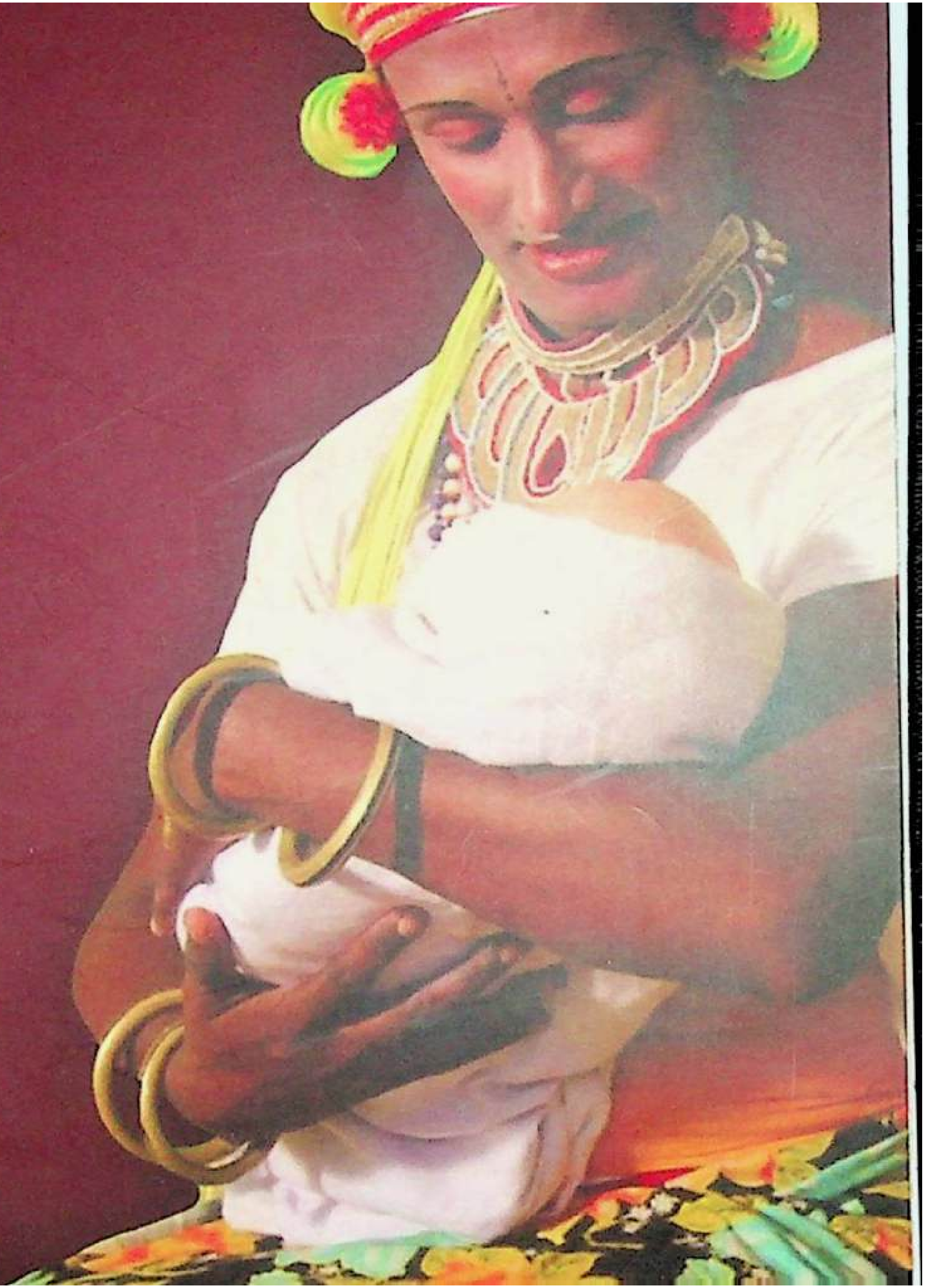
ලලිතකලා
ලිපි සංග්‍රහය



කලා සඟරාව

ත්‍රෛමාසිකය
ඔක්තෝබර් - දෙසැම්බර් කලාපය
2020

ලලිතකලා ලිපි සංග්‍රහය.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ප්‍රකාශනයකි.
ජාතික උරුම, ප්‍රාසංගික කලා හා ග්‍රාමීය කලාශිල්පී
ප්‍රවර්ධන කටයුතු රාජ්‍ය අමාත්‍යාංශය

කලා සඟරාවෙහි අන්තර්ගත සියලු ශාස්ත්‍රීය ලේඛනවල
අන්තර්ගතය, භාෂා රීතිය හා පද බෙදීමේ ක්‍රමය ඒ ඒ ලේඛකයන්ගේ
අභිමතය පරිදි බව සැලකුව මනා ය.

කලා සඟරාව, ත්‍රෛමාසිකය. / ඔක්තෝබර් - දෙසැම්බර් - 2020

ලලිතකලා ලිපි සංග්‍රහය.

ISBN 978-955-7423-03-6

ප්‍රධාන අධීක්ෂණය
සම්මානිත මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ.

ප්‍රධාන සංස්කාරක.
ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පාතේගම ඤාණිස්සර හිමි.

සංස්කරණ මණ්ඩලය
ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්.
සුදත් සමරසිංහ.
විශ්වනාදන් සදානන්දම්.

සෝදුපත් කියැවීම
සම්මානිත මහාචාර්ය, ආචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේ.

සම්බන්ධීකරණය
කසුන් ගීවන්ත.

© ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය - 2020.

පිටු සැලැසුම සහ මුද්‍රණය:
නියෝ ග්‍රැෆික්ස්,
44, උඩහමුල්ල දුම්රියපොළ පාර,
ගංගොඩවිල, නුගේගොඩ.

සංඥාපනය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලබන මෙම සඟරාව කලාව සහ සංස්කෘතියට අදාළ විෂය ක්ෂේත්‍රවල ශාස්ත්‍රීය හා පර්යේෂණ ලිපිවලින් සමන්විත ය. අතීතයේ සිට සංස්කෘතික ශාස්ත්‍රීය අපේක්ෂාවලින් සමන්විතව සඟරාව පළවී තිබේ. ලංකාවේ සිටින විද්වත් ලේඛක ලේඛිකාවන්ගේ හරවත් ලිපි ලේඛනවලින් මෙම සඟරාව හැඩ ගැන්වෙයි. ශ්‍රී ලංකාවේ විශ්වවිද්‍යාල ප්‍රජාව මෙන්ම ශාස්ත්‍රීය මෙහෙවරෙහි යෙදෙන කලා ප්‍රජාව ඇතුළු ශාස්ත්‍රීය විද්වත්හු මෙවර කලා සඟරාව සඳහා ලිපි ලේඛන සපයති.

මෙම කලා සඟරාව මුද්‍රණයෙන් ප්‍රකාශයට පත්වීමේ දී ගරු බුද්ධශාසන, සංස්කෘතික හා ආගමික කටයුතු අමාත්‍ය, අග්‍රාමාත්‍ය මහින්ද රාජපක්ෂ මැතිතුමාගේ උනන්දුව හා අනුග්‍රහය වෙනුවෙන් අපගේ ප්‍රශංසාව පළ කරමු. එසේම ජාතික උරුම, ප්‍රාසංගික, කලා ශිල්පී ප්‍රවර්ධන කටයුතු රාජ්‍ය අමාත්‍ය ගරු විදුර වික්‍රමනායක මැතිතුමාගේ අනුග්‍රහයකත්වයට ද ස්තුතිය පළ කර සිටිමු. බුද්ධ ශාසන සංස්කෘතික හා ආගමික කටයුතු අමාත්‍යංශයේ ගරු ලේකම්, දේශබන්දු, විශේෂඥ වෛද්‍ය මහාචාර්ය කපිල ගුණවර්ධන මැතිතුමා සහ ජාතික උරුම, ප්‍රාසංගික කලා හා ග්‍රාමීය කලා ශිල්පී ප්‍රවර්ධන කටයුතු රාජ්‍ය අමාත්‍යංශයේ ගරු ලේකම් එස්. කොඩිකාර මැතිතුමා යන දෙපළ විසින් දක්වන ලද සහයෝගය ද ඉමහත් ධෛර්යයකි. එමෙන්ම සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුවේ අධ්‍යක්ෂ තරණි අනෝජා ගමගේ මහත්මිය ප්‍රමුඛ දෙපාර්තමේන්තුවේ කාර්ය මණ්ඩලය ද ස්තුතිය පූර්වකව සිහිපත් කරමු.

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය එහි අභිමතාර්ථ සහ කාර්ය භාරය පිළිබඳව පරීක්ෂක නායකත්වයකින් යුතුව මෙහෙය වන සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ හිටපු උප කුලපති, සම්මානිත මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ විද්වතාණන් මෙන්ම ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ විධායක සභාව හොබවන ප්‍රවීණ රංගන ශිල්පී ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්, සංගීත විශාරද සුදත් සමරසිංහ, ශිල්පී විශ්වනාදන් සදානන්දම් යන ප්‍රවීණයන්ගේ සක්‍රිය දායකත්වය ද ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයේ ලේකම් විජයපාල විජේසේකර මහතා මෙන්ම පරිගනක කටයුතු මගින් සහය පල කළ කලා මණ්ඩල කාර්යාලයෙහි සේවා නිරත කසුන් ගීවන්ත, සසංකා පෙරේරා හා හෂිනි විතානගේ යන තිදෙනාගේ කැපවීම ද මෙහිලා අගය කළ යුතු ය. එමෙන්ම මෙහි සෝදුපත් බැලූ සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ සම්මානිත මහාචාර්ය, ආචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේට මෙන්ම මුද්‍රණ කටයුතු සඳහා මනා දායකත්ත්වයක් සැපයූ නියෝ ග්‍රැෆික්ස් අධිතුමා ඇතුළු කාර්ය මණ්ඩලයටත්, මේ සඳහා නන් අයුරින් උපකාර කළ සියල්ලන් වෙත ද අපගේ කෘතඥතා පූර්වක ස්තුතිය මෙයින් පලකරමු.

ප්‍රධාන සංස්කාරක ඇතුළු
සංස්කාරක මණ්ඩලය

ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය.

විධායක සභාව.

සභාපති.

සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයේ හිටපු උපකුලපති සම්මානිත මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ.

උප සභාපති.

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය පාතේගම ඤාණිස්සර හිමි.

විධායක සභික.

ප්‍රවීන රංගන ශිල්පී, ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්.
සංගීත විශාරද, සුදත් සමරසිංහ.
ශිල්පී විශ්වනාදන් සදානන්දම්.

ලේකම්.

විජයපාල විජේසේකර.

උපදේශක සභා සභාපතිවරුන්

සාහිත්‍ය උපදේශක සභාව
පූජ්‍ය රඹුකන සිද්ධාර්ථ හිමි

නාට්‍ය උපදේශක සභාව
මහාචාර්ය ආරියරත්න ඇතුගල මහතා

නර්තන හා මුද්‍රා නාට්‍ය උපදේශක සභාව
මහාචාර්ය කරුණාරත්න බණ්ඩාර මහතා

සංගීත උපදේශක සභාව
කථිකාචාර්ය මහානාම වික්‍රමසිංහ මහතා

දෘශ්‍ය කලා උපදේශක සභාව
මහාචාර්ය රම්‍යවර්ධන පොඩිනිලමේ මහතා

රූපවාහිනී උපදේශක සභාව
ආචාර්ය ටියුඩර් වීරසිංහ මහතා

අස්පර්ශණීය උරුමයන් සංරක්ෂණ උපදේශක සභාව
මහාචාර්ය කමල් වලේබොඩ මහතා

ඡායාරූප උපදේශක සභාව
ප්‍රසන්න හෙන්නායක මහතා

ගුවන් විදුලි උපදේශක සභාව
සිලරත්න සෙනරත් මහතා

පුවත්පත් සහ සමාජ මාධ්‍ය උපදේශක සභාව
මහාචාර්ය රෝහණ ලක්ෂ්මන් පියදාස මහතා

සිනමා උපදේශක සභාව
සමන් වීරමන් මහතා

පටුන.

ලේඛක			පිටුව
01. මානසික චිකිත්සනය සහ රිද්දියාගයෙහි දරු නැළවිල්ල.	-	ආචාර්ය පාලිකා සමන්ති ගරුසිංහ.	07
02. ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප කලාව අද කොතැනක ද?	-	මහින්ද විතානාච්චි.	17
03. සිනමාවේ ප්‍රේක්ෂක - තිර සබඳතාව.	-	ටෙරෝෂනී දහනායක.	20
04. ශ්‍රී ලාංකේය සමකාලීන චිත්‍ර කලාවේ නව ප්‍රවණතා.	-	ආචාර්ය දිනේෂ් රංගන.	23
05. පුනරුදය : නූතනත්ත්වයේ උදාව.	-	ප්‍රසන්න රණබාහු.	29
06. ඡායාරූප කලාවේ අතීතය, වත්මන හා අනාගතය.	-	බන්දු ගුණරත්න.	41
07. ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ වාදන කලාව සමාජගත වීමෙහිලා බෞද්ධ චින්තනයේ බලපෑම.	-	මහාචාර්ය කරුණාරත්න බණ්ඩාර.	46
08. පරිත්‍රාණ ධර්ම දේශනයෙන් පෝෂණය ලැබූ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය.	-	ආචාර්ය ජනක කෝට්ටගොඩ.	54
09. ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථාන ලෙස මහජන පුස්තකාල ; අනාගත ප්‍රවේශයකි.	-	ආර්.එම්. නදීකා රත්නබාහු.	62
10. නිරවද්‍ය ප්‍රව්‍රජ්‍යාවෙහි ස්වභාවය.	-	පූජ්‍ය හල්පිටියේ සමිතසිරි හිමි.	67

මානසික චිකිත්සනය සහ රිද්දියාගයෙහි දරුැ නැළවිල්ල.

01

ආචාර්ය පාලිකා සමන්ති ගරුසිංහ.

සිංහල ශාන්තිකර්ම පද්ධතියක් හා එහි අන්තර්ගත යාග සාහිත්‍යය ගණනාවක් ශ්‍රී ලංකාව සතුව පවතී. මෙම සාහිත්‍ය දෙස විමසිලිමත්ව බැලූ විට දක්නට ලැබෙන්නේ එම සාහිත්‍යයට අදාළ උපත් කථා හා පූජාවිධීන් අන්තර්ගතව පවතින බවයි. යාග සාහිත්‍ය මගින් අතීතය, වර්තමානය හා අනාගත යන කාලත්‍රයම සාකච්ඡා කෙරේ. එහි අන්තර්ගත විවිධ පූජාවිධීන් හා පුරාකතා මගින් අතීත කතාව ගෙනහැර දක්වමින් එහි ප්‍රතිඵලය පෙන්වා දෙමින් වර්තමාන සමාජයට අවශ්‍ය වන උපදේශනය ලබා දේ. තවත් විටක එම යාග සාහිත්‍යයෙන් මනෝ චිකිත්සන ක්‍රමයක් ලෙසට ද විසඳුම් ලබා දීමට ප්‍රයත්න දරණ අයුරු විමසිලිමත්ව බැලූකල පෙනී යයි.

ශ්‍රී ලංකාවේ උඩරට, පහතරට සහ සබරගමු ප්‍රදේශවල ප්‍රචලිතව පවතින ශාන්තිකර්ම මගින් උක්ත අරමුණු ඉටුකර ගැනීමට හැකි බව පෙන්වා දීම වඩාත් වැදගත් වේ. එම ශාන්තිකර්ම උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය අනුව කොහොඹා යක් කංකාරිය, වලියක් මංගල්‍ය, දෙවොල් මඩුව, කඩවර කංකාරිය, සූනියම් කැපීමේ ශාන්තිකර්ම යනාදි යාතුකර්ම ද පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය ඇසුරෙන් සන්නි යකුම, සූනියම, රට යකුම හෙවත් රිද්දි යාගය, මහසෝන් සමයම හා කළුකුමාර සමයම ද, සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ පහන් මඩුව, කිරි මඩුව, ගොපළු සමයම, වටයක් කුමාර සහ බඹ පාද කැපීම හෙවත් දෙහි තොවිලය යනාදී ශාන්තිකර්ම නිදසුන් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. මනස මූලිකකොට ගෙන හටගන්නා වූ විවිධ සිතුවිලිවල ඍණාත්මක චින්තනය හේතු කොටගෙන ඇතිවන්නා වූ අපල උපද්‍රව මෙන්ම ස්වභාව ධර්මයේ නිරන්තරයෙන් සමාජය මුහුණපාන වදුරු වසංගත රෝග මුල්කරගෙන ද එදිනෙදා සමාජය විවිධ ගැටලුවලට මුහුණපායි. ඒවාට පිළියම් ලෙස උක්ත ශාන්ති කර්ම පද්ධතීන් පැවැත්වීම අතීතයේ මෙන්ම වර්තමාන සමාජයේ වෙසෙන්නන්ගේ ද පොදු සිරිත යි.

යක් තොවිල් විශේෂයක් ලෙස සැලකෙන සන්නි යකුම, රටයකුම, සූනියම, කුමාර සමයම හා මහසෝන් සමයම නම් වූ ශාන්තිකර්ම පවත්වනුයේ ඊට පාදක වූ පුද්ගලයාගේ අසාමාන්‍ය චර්යයා හා මානසික රෝග සමනය සඳහා බවත්, එය උපදේශක ක්‍රියාවලිය හා සම්බන්ධ මනෝ ප්‍රතිකාර වැදගත් වන බවත් සඳහන් වෙයි.[1]

එමෙන්ම එම උක්ත ශාන්තිකර්ම හා බැඳුණු උපදේශන හා මනෝ චිකිත්සන ක්‍රම පිළිබඳව ද එහි තවදුරටත් පොදුවේ විස්තර කෙරේ.[2] දරු නැළවිල්ල යන නාට්‍යමය අවස්ථා නැරඹීමෙන් ආතුර මනසට නව සිතුවිලි ජනිත කරවන බවත්, දාරක ප්‍රේමය ආතුර මනසේ ජනිත කරවන බවත් එය මනස් චිත්‍ර (Fantacy) මැවීම මනෝවිද්‍යාත්මක ප්‍රතිකාරයක් ලෙසින් එහි දක්වුව ද දරු නැළවිල්ල හා සම්බන්ධ පූර්ණ මනෝ චිකිත්සනයක් පිළිබඳව විමර්ශනය නොකෙරේ.[3]

මෙම ශාන්ති කර්ම අතරින් පහතරට ප්‍රදේශවල ප්‍රචලිතව පවතින රට යකුම හෙවත් රිද්දි යාගයේ අන්තර්ගත දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය මගින් විදහා දක්වන මනෝ චිකිත්සනය පිළිබඳව විමසුමක යෙදීම මෙම ලිපියේ ප්‍රධාන අරමුණ යි.

රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය යනු විශේෂයෙන්ම කාන්තාවන් සඳහාම පමණක් කෙරෙන අතර සිංහල නර්තන ක්ෂේත්‍රයේ භාව පූර්ණ නෘත්‍ය ලක්ෂණ අන්තර්ගත ශාන්ති කර්මයකි.[4]

ඉන්දියානු නර්තන අභාසයෙන් පෝෂණය ලැබූ මෙම ශාන්තිකර්මයෙහි දරු නැළවිල්ල හා කථකලි නර්තනයේ පූතනා මෝක්ෂම් නම් වූ නර්තන පෙළහි සාම්‍යක් දක්නට ඇත. එහිදී කාන්තාවක් ලෙස ඇඳ පැළැඳ ගන්නා කතා නායකයෙක් පූතනා ලෙස වෙස් ගනී. පූතනා යනු යක්ෂණියකි. නමුත් මෙහිදී රූමත් කාන්තාවක් ලෙස වෙස් ගත් පූතනා කන්සා රජුගේ නැගණිය වන දේවකීගේ පුත්‍රයා වන කුඩා ක්‍රිෂ්ණා මැරීමට තැත් කරයි. එහිදී රූමත් කාන්තාවක් ලෙස වෙස්ගත් පූතනා යක්ෂණිය දරුවාව නළවන අයුරු, නැහැවීම, පුයර දැමීම, කිරි පෙවීම සහ රට යකුමේ ඇතුළත් දරු නැළවිල්ලේ එන මවත් දරුවාත් (දරු රූකඩය) අතර සහ සම්බන්ධතා දක්වන සියලුම ක්‍රියාකාරකම් පූතනා මෝක්ෂම්හි දී සිදු කෙරේ. නමුත් දරුවා කිරි උරා බොන විට ක්‍රිෂ්ණා ඇයව පීඩාවට පත් කරයි. එහිදී එම සුන්දර කාන්තාව තම යථා ස්වරූපයට එනම්; යක්ෂ වේශයට ක්‍රමයෙන් පත්වන බව මැනවින් දක්වේ. ආරම්භයේ දරු සෙනෙහස පෙන්වුව ද පසුව එම මාතෘත්ත්වය උපයෝගීකොට ගෙන කුඩා ක්‍රිෂ්ණාට විෂ සහිත කිරි පෙවීමට ප්‍රයත්න දැරුව ද ක්‍රිෂ්ණාගේ බලවත්කම හේතුකොට ගෙන ඇය මවක නොවන බව හඳුනා ගනී.[5] පූතනා මෝක්ෂම් ඇසුරුකොට ගෙන නිර්මාණය වී ඇති දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය අන්තර්ගත පහතරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිත භාව පූර්ණ ශාන්තිකර්මයක් ලෙසට රිද්දි යාගය හෙවත් රට යකුම පෙන්වා දිය හැකි ය.

එය දරුවන් අපේක්ෂිත කාන්තාවන් ද වඳ ස්ත්‍රීන්ට දරුවන් ලබාගැනීම වෙනුවෙන් ද දරුවන් පිළිසිඳ ගබ්සා වන කාන්තාවන්ට ද දරුගැබෙහි ආරක්ෂාව හා යහපත් දරු උපතක් සිදුකිරීම ද උදෙසා කරනු ලබන ශාන්ති කර්මයකි.[6] අතීත ගැමියෝ ස්ත්‍රීන්ගේ ගබ්සාව හා වඳභාවය ඇතිවනුයේ කළුකුමාර යාගේ ඇල්ම බැල්ම වැටීමෙන් බවට විශ්වාස කරති. නමුත් මෙම යාග සාහිත්‍යයන් සහ එහි අන්තර්ගත පුද පූජා විධීන් දෙස විමසිලිමත්ව බැලූ කල විද්‍යමාන වනුයේ මනසේ ඇතිවන සෘණාත්මක සිතුවිලි හා සමතුලිත පෝෂණයත් නොමැතිකම ඊට හේතුවන බවයි.

දරුවන් අපේක්ෂාවෙන් සිටින කාන්තාවන් හෝ ගැබිණි මව්වරුන් හට නිරන්තරයෙන් ම ලැබෙන වෛද්‍ය උපදෙස් වනුයේ යහපත් සිතුවිලි හා ධනාත්මක සිතුවිලි ඇති කර ගැනීමත්, නිසි පෝෂණයක් ලැබෙන ආහාර ක්‍රමයක් අනුගමනය කරන ලෙසත් ය. ඒ පිළිබඳ උපදෙස් රටයකුම ශාන්තිකර්මයෙහි යාග සාහිත්‍යයේ අන්තර්ගත නානුමුරය, කපුයක්කාරිය හා දරු නැළවිල්ල යන පුද පිළිවෙත්වලින් ලබා දෙයි.

ඇඹුල් කණ්ඩ වී පාඩ න්
කන්ද පහළ ගසක දොඩ න්
කැවා මම අතින් කඩ න්
මගේ පුතා නුඹ නාඩ න්

ස්ත්‍රී වේශයකින් සැරසෙන යාග ඇඳුරා පළමුවෙන් නානුමුරයත්, දෙවනුව කපුයක්කාරියත්, තෙවනුව දරු නැළවිල්ලත් සිදු කරයි. මෙහිදී දරු නැළවීම සම්බන්ධ පෙළපාලිය අවස්ථා තුනකින් සිදු කෙරේ.[7] පළමුවැන්න දරුගැබ පිළිසිඳ ගැනීමත් සමග ස්ත්‍රියකගේ ශරීරයේ ඇතිවන කායික හා මානසික වෙනස්කම් පිළිබඳ නිරූපණය දොළ උපතට අයත්, දරු නැළවිලි කවි මගින් දිස් වේ. දෙවැන්න ලෙස මවත් දරුවාත් අතර පවතින මාතෘත්ත්වය හා දරු සෙනෙහස එනම්; දරුවන් නාවා කිරි පොවා නැළවීම සම්බන්ධ චාරිත්‍ර විධි ඇතුළත් නිරූපණය කෙරේ. තෙවනුව බාහිර සමාජය හා සම්බන්ධතාව නිරූපණය කෙරෙනුයේ දඬුරුව හෙවත් දරු රූකඩය ආතුරයා අතට ලබා දී තැගි බෝග ලබා ගැනීමත් සමග ය.

නිදසුනක් ලෙස රට යකුමේ නානුමුරය විමසීමේ දී ස්ත්‍රියක් චිත්තාකර්ෂණීය ලෙස ඇඳ පැළඳ සිනාමුසු මුහුණින් තම ස්වාමිපුරුෂයා සමග සංවාසයේ යෙදීමට අවශ්‍ය පසුබිම සකසා ගත යුතු බවට ව්‍යංගයෙන් උපදෙස් දෙයි. කපුයක්කාරියේ දී තම ස්වාමිපුරුෂයාගේ අඩු ලුහුඬුකම් බෙර වාදකයා

සමග ප්‍රකාශ කර සිටීමෙන් විද්‍යමාන වනුයේ පුරුෂයා දැඩි අලසකමින් පෙළෙන්නෙකු ලෙස ය. එමගින් සමාජයට ලබාදෙන උපදේශනය වනුයේ අලසකමින් ජීවත්වන පුද්ගලයන් හට තම ජීවිතයේ යහපත් සංවර්ධනයට උර දීමට නොහැකි බවයි. මෙහිදී කාන්තාවට දරුවකු වැදීමට අවශ්‍යතාව තිබුණ ද පුරුෂයාගේ අලස කම නිසා ඊට අවශ්‍ය පසුබිම සකසාගත නොහැකි බව ඉඟි කෙරේ. මෙම පුද පිළිවෙල මගින් පුරුෂ පක්ෂයට යහපත් සැමියෙකු ලෙස ජීවත්වීමට අවැසි උපදේශනය ලබා දෙයි. මේ හැරුණු විට දරු නැළවිල්ල මගින් දරුවකු පිළිසිඳ ගැනීමට අවශ්‍ය පරිසරය පිළිබඳව එහි අන්තර්ගත ගායනය, ක්‍රියාකාරකම් සහ දෙබස් මගින් උපදේශනයක් ලබා දෙයි. එනම්; දරුවකු පිළිසිඳ ගත් විට මුල් කාලයේ ඇතිවන දොළදුක හටගැනීම, දරුවා අනුක්‍රමයෙන් වැඩෙන විට ශරීරයේ ඇතිවන වෙනස්කම් පිළිබඳව ද දරුවා ලැබුණු පසු නාවන අයුරු, කිරි දෙන අයුරු පිළිබඳව ද උපදේශනයක් සමාජයට ගෙනහැර දක්වයි. උක්ත ක්‍රියාවිධීන් සියල්ලකින්ම ආතුර මනසට මනෝ චිකිත්සනයක් ලබා දේ. මේ අතරින් දරු නැළවිල්ලේ අන්තර්ගත මනෝ චිකිත්සනය විමසා බැලීමට පෙර මනස පිළිබඳ තොරතුරු විමසා බලමු.

පෙරදිග හා බටහිර ඇතැම් දාර්ශනිකයන් මනස අර්ථකතනය කරනුයේ ආත්මය ලෙස යි. එහි දිගක්, පළලක්, උසක් දැකිය නොහැකි ය. එහි මැනීමක් ද කළ නොහැකි ය. මනසේ පැවැත්මට ඉඩ ප්‍රමාණයක් ද අවශ්‍ය නොවන අතර හැඩයක්, රූපයක් ද නොපවතී. භෞතික විද්‍යාවේ නීතිවලට ද අදාළ නොවේ. එය අද්‍රව්‍යමය වේ. විනාශවන ස්වභාවයක් නොමැත. එමෙන්ම නිදහස් ස්වාධීනත්ත්වයක් ද මනසේ පවතී. එය ආත්මය කොට නැත. එය මනසේ ස්වභාවය යි.[8] මීට සමාන මතයක් බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින් ද දේශනා කරන ලද බවත්, එසේම අධිමනෝ විද්‍යාවේ එන ආත්මය පිළිබඳ සංකල්පයෙහි ද මනස බුද්ධ ධර්මයේ හැඳින්වෙන භවාංග සිතට සමාන කරන බවත්, මනස යනු පුද්ගලයා තුළ අනන්ත ආත්ම ස්මරණ තැන්පත්ව ඇති ශක්ති කුටුම්භයක් බවත් සඳහන් වේ.[9]

බෞද්ධාගමට අනුව භාවනා කිරීම මගින් මනසෙහි ව්‍යාකුලත්ත්වය මගහරවා ගතහැකිය. හින්දු ආගමට අනුව ගණදෙවියන්ගේ මූෂික වාහනයෙන් සංකේතවත් වනුයේ ද මනස යි. ගණදෙවියන්ගේ ඇත් හිස බුද්ධිය ලෙස සංකේතවත් වන අතර නිරන්තරයෙන් ව්‍යාකුල මනස මූෂිකයාගෙන් සංකේතවත් වීමෙන් සමාජයට පෙන්වා දෙන දර්ශනය වන්නේ බුද්ධියෙන් මනස පාලනය කර ගැනීම ලෙසට ය.

අයහපත් සිතිවිලි හෝ ඍණාත්මක සිතිවිලිවලින් මිනිසාගේ ශරීර සෞඛ්‍යයට විවිධ තර්ජන එල්ල වේ. ඒවා දුරු කරගැනීම සඳහා ධනාත්මක සිතිවිලි වර්ධනය කර ගැනීමෙන් යහපත් ප්‍රතිඵල ළඟා කර ගත හැකි ය. දරුවන් නොලැබී යාමට මෙන්ම දරු ගැබ් ගබ්සා වීම සිදු වනුයේ ද මවගේ මානසික සිතිවිලි පාදකකොට ගෙන ය. දරු ගැබේ ආරක්ෂාවට හා වන්ධ්‍යභාවය දුරු කර ගැනීමට මානසික චිකිත්සනයක් වශයෙන් දරු නැළවිල්ල රඟ පෙළ නිදසුන් වශයෙන් පෙන්වා දිය හැකි ය.

මානසික චිකිත්සනය යනු පුද්ගලයෙකුට වැළඳිය හැකි මානසික පීඩාවන්ට පිළියම් කිරීම සඳහා භාවිත ක්‍රමයකි. එමෙන්ම රෝගීන් පරීක්ෂා කිරීම හා පරීක්ෂා කිරීම පිණිස උපයෝගී කරගන්නා උපක්‍රම, රෝග සුව වීම පිණිස ඖෂධ ලබා දීමට ප්‍රථම කරනු ලබන මූලික කටයුතු සමුදායක් ද වේ.[10] චිකිත්සනය යන්න කිත් ධාතුවෙන් නිෂ්පන්න වන ස්ත්‍රීලිංග කෘදන්ත පදයක් බවත්, කිත් යන ධාතුවෙහි අදහස වන්නේ රෝග නිවාරණය බවත් චිකිච්ඡා යනුවෙන් පාලි භාෂාවෙන් ශබ්ද වන අතර චිකිත්සාව සමග කියැවෙන පර්යාය නාමයන්ගෙන් පැවසෙනුයේ නිරෝගී භාවය උදා කර දීම සඳහා කරනු ලබන සමස්ත ක්‍රියා පටිපාටිය යි.[11] එවැනි චිකිත්සන ක්‍රම කිහිපයකි.[12]

මනෝවිද්‍යාවෙහි අධ්‍යයනයට බඳුන් කරන චිකිත්සීය ක්‍රම අධ්‍යයනය කිරීමේ දී හඳුනා ගැනීමට ලැබුණු චිකිත්සීය ක්‍රමවල අන්තර්ගත ක්‍රියාපටිපාටි හා සමාන චිකිත්සනයක් දරු නැළවිල්ලෙහි ද අන්තර්ගත ඇති බව පෙනේ. සිහින විශ්ලේෂණ, පරිකල්පන (Psycho dianamic Formulation), සරල සංයම අභ්‍යාස (Simple Relaxtion), රඟ දැක්වීම (Role–Play exercise), ආකෘතිකරණය (Modeling), අනුක්‍රමික විසංවේදනය (Systemic desensitization) ක්‍රියාකාරකම් පුහුණුව (Asertion Training), අප්‍රිය තත්ත්වාරෝපණය (Aversive Conditioning), හේතුවාදී චිත්තවේග චිකිත්සනය යනාදි චිකිත්සන ක්‍රම සමග රෝගියා යහපත් තත්ත්වයට ගනු ලබන උත්සාහය හා සමානකම් දක්වන ප්‍රතිකර්ම රටා රිද්දියාගයෙහි එන දරුනැළවිල්ලෙහි ද සිදු කෙරෙන අයුරු පෙන්වා දිය හැකි ය. එම චිකිත්සන ක්‍රම යාග ඇදුරන් විසින් දරු නැළවිල්ලේ දී කුමන ආකාරයෙන් ගලපා ගනු ලැබ ඇත්දැයි සලකා බැලීම වටී.

අත්දකිනු ලබන්නේ අතිශය සංවේදී මනසිනි. එයින් ඇය මානසික තෘප්තියට පැමිණේ. ඇගේ සිත අභ්‍යන්තරයේ දරුවෙකු ලැබීමේ ධනාත්මක චින්තනය වර්ධනය වේ. මනෝ චිකිත්සාවේ ක්‍රියාත්මක වන පරිකල්පනය දරුනැළවිල්ල පෙළපාලිය මගින් සනාථ වේ.

මනෝවිද්‍යාවේ භාවිත මනෝචිකිත්සක ක්‍රමයක් වන රඟ දැක්වීම (Role Play exercise)[17] හා රිද්දියාගයේ අන්තර්ගත දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියේ සාම්‍යයක් ඇති බව කිව හැකි ය. එසේ පවසනුයේ දරු නැළවිල්ලේ දී දරුවෙකු නොමැති මවක දරුවෙකු ලැබුණු මවක ලෙස රංගනයේ යෙදෙන ආකාරය යි. දරුවෙකු නොමැතිව සිටින කාන්තාවකගේ අනුරූප වූ කථා ප්‍රවෘත්තියක් ලෙස එම දරුවකු පිහිටි මවකගේ ස්වභාවයන්, හැසිරීම් ආදි සියලු ක්‍රියා එහි දී නිරූපණය කෙරේ. දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියේ ආරම්භයේ සිට එනම්; ආශිර්වාද කවි ගායනයේ සිට දොළ උපත කවි ගැයීම, දරුවා පිරිසිදු කිරීම, කිරි දීම, දරුවා සබයේ සිටින ප්‍රේක්ෂකයන්ට පෙන්වමින් තෑගි බෝග ලබා ගැනීම යනාදී සියලුම ක්‍රියාවලිය සමග මවක් හැසිරෙන ආකාරය විදහා දක්වයි. එම අවස්ථා හේතුකොටගෙන ආතුර කාන්තාවකගේ සිතට ඇතිවන්නා වූ සතුට, ශරීරයේ අභ්‍යන්තරයේ දරුවකු ලැබුණු මවක් ලෙස ධනාත්මක සිතුවිලි ඇති කරවීමට උත්සාහ ගන්නා අයුරු පෙන්වා දිය හැකි ය. එක්තරා අන්දමකට දරුවකු ලැබුණු මවක ලෙස මෝහනයට පත්කිරීමක් රිද්දියාගයේ දරු නැළවිල්ලෙන් සිදු කෙරෙයි.

මනෝ චිකිත්සනයෙහි අඩංගු රඟ දැක්වීම නම් ප්‍රතිකාර ක්‍රමය රිද්දියාගය හා සම්බන්ධ දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙහි ද යොදාගන්නා බව පැහැදිලි ය.

එමෙන්ම අනුකෘතිකරණය (Modeling)[18] මගින් සිදුකෙරෙන ධනාත්මක චිත්ත වේගයෙන් ඇති කරලීම දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය මගින් ද දකගත හැකි ය. එහි දී ධනාත්මක චින්තනය සම්ප්‍රේෂණ කිරීමක් කරනු ලැබේ. ආකෘතිකරණය නැමැති චිකිත්සන ක්‍රමයෙන් ද දරුනැළවිල්ලෙන් ද සිදුවනුයේ සමපාත ක්‍රියාවලියකි.

හේතුවාදී චිත්තවේගී චිකිත්සනය හා සමාන වන කාරණා දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙහි සිදුවන බැව් කිව හැකි ය. නිසි වයසේ දී විවාහ නොවූ කාන්තාවන් හට දරුඵල හටගැනීම හා සම්බන්ධ ගැටලු පැන නැගිය හැකි ය. එවැනි කාන්තාවන් හට එකී කාරණය නිසා ඇතිවන මානසික ගැටලුව සඳහා පිළියමක් වශයෙන් උපදේශයක් දරු නැළවිල්ලෙන් පෙන්වා දෙයි. එහිදී කාන්තාවගේ මානසික අවපීඩනය සූක්ෂම ලෙස ඉවත් කෙරේ. ඇය වෙනුවෙන් ම සුවිශේෂව පිළියෙල වූ සියලු කාර්ය ඇයට ඇති දෝෂාන්ධකාර දුරුවේවා යන්නෙන් ඇදුරා පවසනුයේ ආතුර පන්දලමේ වාඩි කරවන අවස්ථාවේ සිට ය. ඒ අවස්ථාවේ සිට දරුවා අතට ලබාදෙන අවස්ථාව දක්වාම ඇත්තේ මානසික අවපීඩනය ක්‍රමයෙන් දුරු කරවා ධනාත්මක සිතිවිලි වර්ධනය කිරීම දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය මගින් සිදුවේ. ඒ අනුව හේතුවාදී චිත්තවේගී චිකිත්සන ක්‍රියාවලියක් ලෙසින් ද රිද්දියාගයෙහි එන දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය හැඳින්වීම සහේතුක ය.

මනෝ චිකිත්සන ප්‍රතිකර්ම ක්‍රමයක් වන අනුක්‍රමික විසංවේදනය (Systematic Desensityzation)[19] හා සමාන ක්‍රියාවලියක් රිද්දියාගයේ අන්තර්ගත දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙන් පිළිබිඹු වේ. එම ක්‍රමයේ දී ආතුර කාන්තාවගේ කාන්සාව මුසු ස්වභාවය සංයමය ප්‍රතිචාරයක් දක්වා ගෙන එයි. ඒ අනුව දරුවකු නොමැතිව පාලුව, කාංසාවකින් ව්‍යාකුල වී ඇති ආතුරයාගේ සිත සංයමකින් යුක්තව එක්තැන් කිරීමට දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය ඉවහල් වේ. එහි දී දරුවකු සිටින බව හැඟවීමත්, පසුව දරුවා නාවන අයුරු, කිරි පොවන අයුරු පෙන්වා දෙමින් දරුවකු තමා අබියස සිටිනා ආකාරය ඇයගේ මනසේ චිත්‍රණය කරයි. අනතුරුව දරුරූකඩය ඇයගේ අතට දීමට සැලැස්වීමෙන් ඉහත මනෝ චිකිත්සක ක්‍රමය මැනවින් විදහා දක්වයි. ඒ අනුව ඇය තනිවී නොමැති බව ඇය වටහා ගනී. එම අවස්ථාවේ දී දරුවකු තමන් අතැති බව ඇයට සිතේ. ඒ අනුව එය රිද්දියාගයෙහි අන්තර්ගත දරු නැළවිල්ලේ එන තවත් එක් චිකිත්සනයකි.

අපි දෙන්නගේ පිනෙන් උප න්
පින් කළ මගෙ පුතුගෙ සප න්
දුන් නාවාදෝ නොසිත න්
තෙන් තෙන තෙයි කියා නට න්

රෙදි නැන්දා හට දෙන්න ට
නැති හින්දා කාසි මෙම ට
මේන් වැන්දා මේ සබය ට
පින් සන්දා වෙන්න පිහි ට

සක්වල වට පායන හිරු දෙවිය නි
මෙලොවට තෙද ඇති පත්තිනි දෙවිය නි
නරහට සෙත දෙන තෙද ගණ දෙවිය නි
කුමරුන් බාරයි සක්වල දෙවිය නි[20]

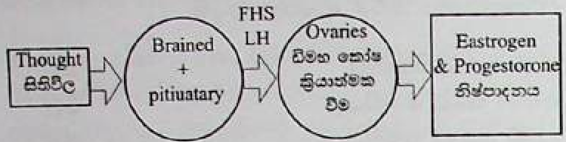
ක්‍රියාකාරකම් පුහුණුව (Asertion Training)[21] ද මානසික ප්‍රතිකර්ම ක්‍රමයකි. මීට සමානම කාර්යයක් රිද්දියාගයෙහි අන්තර්ගත වේ. දරුවකු ලැබෙන්නට සිටින ආතුර කාන්තාව දරු ප්‍රසූතිය සිදුකරන තුරු බියෙන් පසුවෙයි. එම අවස්ථාවේ දී එම බිය හේතුකොටගෙන ගබ්සාවීමක් වුව ද සිදුවිය හැකි බව වෛද්‍යවිද්‍යාත්මක පිළිගැනීමයි. එබැවින් මෙවැනි කාන්තාවන්හට ක්‍රියාකාකම් පුහුණුව යන මනෝ චිකිත්සක ක්‍රමය මගින් දරුවා යහපත්ව සිටින ආකාරයත්, දරුවා ආරක්ෂිතව ප්‍රසූත කිරීම සඳහා අවශ්‍ය මානසික පසුබිම යහපත් ලෙස සැකසීමත් ආදී කාරණා (Asertion Training) නැමැති මනෝ චිකිත්සක ක්‍රමයෙන් සිදු කෙරේ. ඒ අනුව ඊට සමාන වූ ක්‍රියාවලියක් දරු නැළවිල්ලේ දී ද සිදුවන බැව් පැහැදිලි වේ.

දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙහි අන්තර්ගත කවිවල අර්ථය අසන වන්ධ්‍යා කාන්තාව මනසින් දරුවකු තමාටත් ලැබෙනවා යන හැඟීම මත ජීවත්වීමට අවකාශ ඇති කෙරේ. එසේම එම කවි කියමින් යකැදුරා විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන රංගනයන් ද වන්ධ්‍යා කාන්තාවගේ සිතිවිලි තම අරමුණ කරා ක්‍රියාත්මක කරවීමට ධනාත්මක කරවීමත් ලෙස සැලකිය යුතු වේ. දරුවා ලෙස ඉදිරිපත් කෙරෙන දඬුරුව තුරුලුකර ගනිමින් ආශිර්වාද කවි ගයමින් යාග මණ්ඩපයට පැමිණෙන යකැදුරා කවි ගායනය කරමින් දරුවා නැහැවීමට පුටුවක හිඳගනී. දරුවා නැහැවීමේ සැබෑ මවකගේ ස්වරූපය මෙහිදී යකැදුරා විසින් අනුගමනය කරනු ලබයි. දඬුරුව ඔතා තිබෙන සුදු රෙදි කැබැල්ල එහා මෙහා කොට නැහැවීමට ප්‍රථම මවක් දරුවකුගේ මුවඟ වතුර බිඳුවක් පොවන ආකාරය අනුකරණය කරයි. එහි දී දරුවාගේ හිස, කම්මුල්, නිකට, නාසය, මොළකැටි අත් පා, දෙ උර ඇඟිලි සකසන ආකාරයත්, නැහැවීම, සබන් ගෑම, තෙතමාත්තු කිරීම, පුයර දැමීම, සුවඳ විලවුන් ඇඟ දැමීම, දරු උණුසුම් ලෙස නැවත රෙදි කඩකින් එතීම, සුරතල් බස් දොඩවමින් දරුවා තුරුලුකර ගැනීම ආදිය අනුකරණය කරයි. මෙහි දී සැබෑ මවක අතිශය ස්නේහයකින් යුතුව තම දරුවා පරිස්සමෙන් යුතුව ආදරයෙන් ඇති දැඩි කරන ආකාරය නිරූපණය කෙරේ. දරුවකු හා මවක අතර ඇතිවන්නා වූ ඉතා සියුම් අන්‍යෝන්‍ය සහසම්බන්ධතාව පවා ඉතා සංවේදීව භාවාත්මක අනුරූපණයක යකැදුරා යෙදේ. මෙය එම අවස්ථාවේ යාග මණ්ඩපයේ රැඳී සිටින සියලුම ප්‍රේක්ෂකයාගේ හදවත් දරු ස්නේහයෙන් තුටු ගන්වන අවස්ථාවකි. මෙහි උච්චතම අවස්ථාව වන්නේ මව විසින් දරුවාට කිරිදෙන අවස්ථාව යකැදුරා අභිනයෙන් රඟ දැක්වීම යි. දරුවෙකුට කිරි දීමට ප්‍රථම පියයුරෙන් කිරි ඉවත් කොට දරුවාට කිරි පෙවීම වැනි සියුම් අවස්ථා පවා එහිදී නිරූපණය කරයි. එය දකින ආතුරයා නොහොත් වන්ධ්‍යා කාන්තාව සියලුම ජවනිකා මනසින් ඒකාග්‍රතාවට පත්වෙමින් බලා හිඳී. ඇය සැබෑ මවකගේ තත්ත්වය මැනවින් පරිකල්පනය කිරීම ආරම්භ කරයි.

නිසංසලව සියුමැල්	ලේ
අසන් සදය මෙසියල්	ලේ
දහම් සරණ මෙසියල්	ලේ
කියන් මෙදරු නැළවිල්	ලේ
එදා සිටම වඩව ඉ	දේ
පුදා පඬුරු යකුට සො	දේ
සදා ගන්න කරපු ව	දේ
සදා ගතිම් දරු බිළි	දේ
ඇගේ තවම ලේ පාටි	න්
ඉගේ දුවටි පෙකණි වැලි	න්
අගේ වඩන දෙවියෝ දු	න්
මගේ පුතා නුඹ නාඩ	න්[22]

අපුලතත්වාරෝපණය (Aversive Conditioning)[23] මනෝචිකිත්සක ක්‍රමයක්වන අතර දරු නැළවිල්ලෙහි ද එකී චිකිත්සක ක්‍රමයට සමාන ආකාරයේ ක්‍රියාවක් සිදු වේ. පිළිසිඳගත් කාන්තාවක් දරුගැබ විනාශයට පත්කෙරෙන ආහාරපානවලට ඇබ්බැහි වී සිටී නම් එවැනි අවස්ථාවන්හි දරු නැළවිල්ල මගින් එම තත්ත්වය දුරු කර ගැනීමට උපදේශාත්මක කරුණු ගෙනහැර දක්වයි. එහිදී ගැබිනි මවකට නුසුදුසු ක්‍රියා හා චර්යාවන් දුරු කර ගැනීමට ද උපදෙස් ලබා දෙයි. අපුල් තත්වාරෝපණය නමැති මනෝ චිකිත්සනයෙන් සිදු කෙරෙන එවැනි ක්‍රියාවක් දරු නැළවිල්ලෙහි ද සිදු කෙරේ.

එනයින් සියලු චිකිත්සන ක්‍රම ආතුරයාගේ මනසට ලබාදීම රිද්දියාගයේ දී ද සිදුවන බැවින් පොදුවේ වනුයේ චින්තනය ඔස්සේ හෝර්මෝන සමබර වීම හා වර්ධනය වීමයි. මෙහි දී සිදුවන හෝර්මෝන වෙනස පහත දක්වෙන රූප සටහන් මගින් පැහැදිලි කර ගනිමු.



FSH - Folliculor

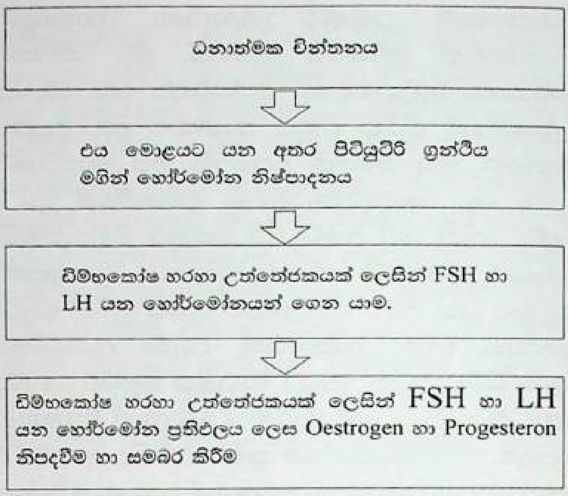
LH - Leutinising Hormone

සිතිවිලි ශක්තිමත් කිරීම මගින් සිදු කරනු ලබන හෝර්මෝන තුලනය හෝ සමබරතාව මෙන්ම සක්‍රිය හෝර්මෝන වර්ධනය වන ආකාරය උක්ත සටහනෙහි දක්වා ඇත.

ස්ත්‍රියකගේ ශරීරයෙහි ගර්භනියක් වීම සඳහා අවශ්‍ය කරන්නා වූ ප්‍රධානතම හෝර්මෝන වර්ග 03 කි.

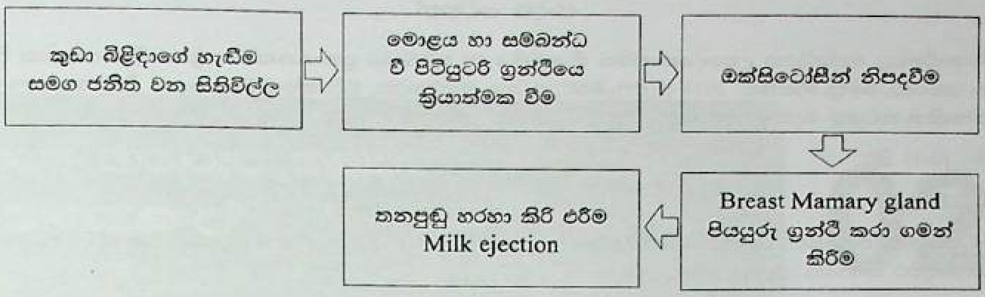
1. Oestrogen (ඊස්ට්‍රජන්)
2. Progesteron (ප්‍රොජෙස්ටරෝන්)
3. Oxytocin (ඔක්සිටෝසින්)

එකී හෝර්මෝන ත්‍රිත්ත්වයෙන් ද දරු සම්පතක් ලැබීමට බලපාන ප්‍රධානම හෝර්මෝන දෙවර්ග යකි. එනම්; ඊස්ට්‍රජන් හා ප්‍රොජෙස්ටරෝන් නම්; හෝර්මෝන දෙවර්ගය යි. ඒ අනුව දරු පිළිසිඳ ගැනීම මෙන්ම දරු ගැබ ආරක්ෂා වීම සඳහා ලිංගික අවයව පද්ධතියෙන් මෙම හෝර්මෝන නිෂ්පාදනය වීම සිදු කරයි. ඒ අනුව ඩිම්බ කෝෂවලින් (Overies) නිෂ්පාදනය වීමට අවශ්‍ය කරන පණිවිඩය සපයනු ලබන්නේ මොළයෙහි පිටියුටරි ග්‍රන්ථ මගිනි (Pitiuatary Gland). එහිදී ධනාත්මක චින්තනය හෝ සිතිවිල්ල ලැබුණ විගස පිටියුටර් ග්‍රන්ථි මගින් හෝර්මෝන නිෂ්පාදනය කිරීමක් සිදු වේ[24] . ඉහතින් දැක්වූ දළ සැලැස්ම අනුව සිදුවන කාර්යය සංක්ෂිප්ව දැක්විය හැකි ය. එය පහත සඳහන් ආකාරයෙන් දිස් වේ.



මෙහි දී දරුවෙකු පිළිසිඳ ගැනීමට හා ගැබ ආරක්ෂා වීම සඳහා ඊස්ට්‍රජන් හා ප්‍රොජෙස්ටරෝන් නම් හෝර්මෝන දෙකෙහි අනුපාතයන් සමබර වීම ඉතා වැදගත් ය. අනුපාතය සම වූ පමණින්ම දරු ගැබක් පිහිටීමට අවශ්‍ය සාධකයක් නොවේ. එහිදී ශරීරයට අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට පැවතීම අවශ්‍ය ය. අනුපාතයන් හෝර්මෝන දෙක අතර සමාන වුවද එය ශරීරයට අවශ්‍ය වන ප්‍රමාණය ද පූර්ණ වීමත් සමග අවශ්‍ය අනුපාතයක් තිබීම ගැබක් පිහිටීම සඳහා බලපානු ඇත. FSH හා LH යන හෝර්මෝන දෙක ඊස්ට්‍රජන් හා ප්‍රොජෙස්ටරෝන් යන හෝර්මෝන දෙකෙහි උත්තේජකයක් ලෙසින් පෙන්වා දෙයි.[25]

සිතිවිලි හෝර්මෝන නිෂ්පාදන ක්‍රියාකරන බැව් පෙන්වීමට කදිම නිදසුන වන්නේ මව් කිරි එරීම හා සම්බන්ධ ක්‍රියාවලිය යි[26]. එනම්; Oxytocin; නිපදවීමේ ක්‍රියාවලිය යි. දරුවකු හඬනු ඇසීම මවකට (කිරිදෙන මවකට) කිරි එරෙන්නට බලපාන බව සමාජයේ පිළිගැනීමයි. ඒ අනුව කුඩා, බිළිඳෙකුගේ හඬ ඇසීම චින්තනය ඔස්සේ ගෙන ගොස් සිතිවිල්ල මගින් හෝර්මෝන නිෂ්පාදනය වන අයුරු පෙන්වා දිය හැකි ය. එවැනිම හෝර්මෝන දෙවර්ගයක් සේ (Oxytocin) FSH හා LH යන හෝරමෝන දෙක හැඳින්වීමට පුළුවන. එසේ කිරි එරෙන ආකාරය පෙන්වීමට නොහැකි වුව ද මෙහි දී ද සිදුවන්නේ එම ක්‍රියාවම ය. FSH හා LH යනු දරුවකු ලැබීමට ප්‍රථම මුල් අවස්ථාවේ දී නිපදවන හෝර්මෝන දෙවර්ගයකි. දරුවා බිහිවීමත් සමගම පසුව නිපදවන හෝර්මෝනයක් ලෙසින් (Oxytocin) හෝමෝනය හැඳින්වීමට පුළුවන.[27] මෙලෙස හෝර්මෝන නිෂ්පාදනය වීම සිතිවිලි නිසා සිදුවන අයුරු පහත සඳහන් සටහන මගින් පෙන්වා දිය හැකි ය.



මුල් කාලයේ ගැබ්ගත් කාන්තාවකගේ ශරීරයේ ඊස්ට්‍රජන් හෝර්මෝන වැඩිපුර නිෂ්පාදනය වන අතර කලන්තය, වමනය, ඔක්කාරය ආදි ශාරීරික වෙනස්වීම ද සිදුවන්නේ ඒ හේතුවෙනි. පසුව මාස තුන හතරක් යන විට ශරීරයෙන් එකී හෝර්මෝනය අඩුවී ප්‍රොජස්ටරෝන් හා ඔක්සිටෝසින් හෝර්මෝනය වර්ධනය වෙමින් සමබරව පවතී. ඒ අනුව දරු උපත ආසන්න වන විට ප්‍රොජෙස්ටරෝන් වැඩි වීමක් ඊස්ට්‍රජන් අඩුවීමත් සිදු වේ. දරු උපතට ගර්භාෂය සූදානම් කරමින් කිරි නිෂ්පාදනය සඳහා පියයුරු ග්‍රන්ථි සකස් කර ඔක්සිටෝසින් හෝර්මෝනය වර්ධනය කරයි. එකී හෝර්මෝනය මගින් කිරි නිෂ්පාදනය සිදු කළ ද කිරි එරීම සිදුවනුයේ දරු උපත සිදුවීමෙන් පසුව ය.[28]

ශාරීරික හා අභ්‍යන්තරික සෑම ක්‍රියාවලියක් සම්බන්ධයෙන්ම හෝර්මෝන බලපෑමක් සිදු කරයි. එහි දී Mind & Boddy (මනසත් සිරුරත්) යනු එකිනෙකට සම්බන්ධව ක්‍රියා කරනු ලබන්නකි. ඒ අනුව මනෝ වෛද්‍යවරුන් එකම කාසියක දෙපැත්ත යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ එහි ඇති අවියෝජනීය සබඳතාව නිසාවෙනි. Mind යනු සිතිවිලි නොහොත් සිතීම ය. Boddy යනු ශරීරය යි. මෙහිදී සිතිවිලි අනුව ශරීරය ක්‍රියාකරන බැව් වෛද්‍ය විද්‍යාවේ පෙන්වා දෙයි. හෝර්මෝන නිෂ්පාදනය විනාශ කිරීම, සමබර වීම ආදි කරුණු සඳහා මිනිස් සිතිවිල්ල ප්‍රබල බලපෑමක් සිදු කරයි. ඒ අනුව ශක්තිමත් ප්‍රබල ධනාත්මක සිතිවිලි මිනිසෙකුගේ ජීවිතය සාර්ථක කර ගැනීමට මෙන්ම දුර්ලභ අපේක්ෂාවන් ඉෂ්ට සිද්ද කර ගැනීමට තරම් ශක්තිමත් ය. එයට ආත්ම විශ්වාසය ඉතා වැදගත් වේ. මනෝ චිකිත්සනයක් සේ අධ්‍යයනයට බඳුන් කළ රිද්දියාගය හෙවත් රටයකුම ශාන්ති කර්මයෙන් හා දරු නැළවිල්ලෙන් ද සිදුවන්නේ එවැනි අපේක්ෂා මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට අතහිත දීම යි.

දරුවකු ලැබීමට අවශ්‍ය කාන්තාවකට තමා මවක වෙනු ඇතැයි යන විශ්වාසය ඉතා වැදගත් ය. එසේම ශාරීරික හෝර්මෝනවල තුලනය සහ දාරක ස්නේහය ද ඊට අවශ්‍ය වේ. එය මනෝ විද්‍යාවේ ද සාකච්ඡා කරන්නකි. ඒ අනුව උක්ත අවශ්‍යතා සියල්ලම දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙන් ඉෂ්ට සිද්ධ වේ.

සාරාංශ කොට ප්‍රකාශ කළ හොත් දරුවකු තමන්ට ලැබෙනවා ය යන විශ්වාසය යාග මණ්ඩලයේ දී ඇති වේ. යකැදුරා විසින් භාර කරනු ලබන දරුවා වන්ධ්‍යා කාන්තාව දකිනුයේ ජීවී දරුවෙකු ලෙසිනි. එම දරුවා ළයට තුරුළු කරගන්නා කාන්තාවගේ සිතෙහි උපදින ස්නේහය එම දඬුරුව ස්පර්ශ වන සෑම අවස්ථාවක ඇති වේ. සෑම දිනකම ඇය ඇගේ මතකයේ පවතින දරු සෙනෙහසෙහි ජීවත් වේ. ඒ ආකාරයෙන් වර්ධනය වන ධනාත්මක සිතිවිලි ඇයගේ හෝර්මෝන පද්ධතිය තුලනය කොට ඇගේ ශරීරය දරුගැබක් පිළිසිඳ ගැනීමේ තත්ත්වයට පත් කරනු ලබයි. සත්‍ය වශයෙන්ම රිද්දියාගයේ එන දරු නැළවිල්ල පෙළපාලිය දකින, අසන වන්ධ්‍යා කාන්තාවගේ මානසික පීඩනය අනුක්‍රමිකව විසංවේදනය වේ. මනෝවිද්‍යාවේ අන්තර්ගත උක්ත කරුණු විශ්ලේෂණය කිරීමේ දී රිද්දියාගයෙ හි දරු නැළවිල්ල පෙළපාලියෙන් ද මානසික චිකිත්සන ක්‍රම ක්‍රියාත්මක වන බැව් පැහැදිලි ය.

පාදක සටහන්

1. යක්තොවිල්වල අන්තර්ගත උපදේශනාත්මක ක්‍රියාවලිය හා සම්බන්ධ ප්‍රකාශනාත්මක ක්‍රියාවලිය, අසෝකා දිසානායක, කලා සඟරාව, ත්‍රෛ මාසිකය, 2014 සැප්තැම්බර්, ප්‍රධාන සංස්කාරක, මුදියන්සේ දිසානායක, ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, ෆාස්ට් ප්‍රින්ටර්ස් පුද්ගලික සමාගම, කොළඹ, 2014, 10 පිටුව.
2. -එම-, 10-15 පිටු.
3. -එම-,12 පිටුව.
4. කෝට්ටගොඩ, ජයසේන, පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය, 2003, ආර්.ජී. ග්‍රැෆික්ස් මුද්‍රණාලය, බොරලැස්ගමුව, 2003, 33 පිටුව.(මතුවට පැ:ශා:සා: යනුවෙන් යෙදේ).
5. Iyer, K. Bharatha, **Kathakali**/the second dance drama of malabar, London, 1955, 103 Pg.
6. කාරියවසම්, තිස්ස, ශාන්තිකර්ම සහ සිංහල සමාජය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 1998, 51 පිටුව.
7. පැ:ශා:සා: , 115 පිටු.
8. අබේපාල, රෝලන්ඩ්, අබේපාල අරුන්දති, මානසික අක්‍රමිකතා හා ඉන් මිදීම, 2001, සාර ප්‍රකාශන, කොට්ටාව, 21 පිටුව (මතුවට මා:අක්‍ර හා ඉ:මි: යනුවෙන් යෙදේ).
9. ඥානානන්ද හිමි, කටුකුරුන්දේ, පහන් කණුව ධර්ම දේශනා, 5 වෙළුම, කොලිටි ප්‍රින්ටර්ස්, නුගේගොඩ, දෙවන මුද්‍රණය, 2007, 50-51 පිටු. (මතුවට පැ:කැ:ධර්:දේශ: යනුවෙන් යෙදේ).
10. සිංහල විශ්වකෝෂය, 11වන කාණ්ඩය, ප්‍රධාන කර්තෘ කේ.එන්.ඕ, ධර්මදාස, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රකාශනයකි. 2006, 74 පිටුව.
11. -එම-
12. මා:අක්‍ර හා ඉ:මි: , 51-54 පිටු.
13. අබේපාල, රෝලන්ඩ්, අබේපාල අරුන්දති, අධ්‍යාපනය, මාර්ගෝපදේශනය හා උපදේශනය, තරංජි ප්‍රින්ටර්ස්, නාවින්න, මහරගම, 2001,278 පිටුව. (මතුවට අධ:මා: හා උප: යනුවෙන් යෙදේ).
14. දොළ උපත් කවි.
15. Creasr.A (2001) **Student counseling retrired,** Jume 20, 2004 from http://www.counselling.com.ac. k/selfhelp/ ieflets/Relaxtion'
16. දරු නැළවිලි කවි, පරවාහැර, සෝමතිලක යාග ඇදුරුතුමාගේ අත්පිටපතක් පරිශීලනයෙන් උපුටා ගත්තකි.
17. අධ:මා: හා උප:, 244-249 පිටු.
18. -එම-, 244-249 පිටු.
19. -එම-, 252 පිටුව.
20. කෝට්ටගොඩ, ජයසේන, ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය - 2, ලස්සන මුද්‍රණ ශිල්පියෝ, වැල්ලම්පිටිය 1994, 107 පිටුව (මතුවට ප්‍රා:පැ:න: යනුවෙන් යෙදේ).
21. -එම-, 252 පිටුව.
22. ප්‍රා:පැ:න, 105 පිටුව.
23. -එම-, 255 පිටුව.
24. AA7 (37)" ඇතුල් මාවත, රත්මලානවත්ත, ගල්කිස්ස ලිපිනයේ පදිංචි වෛද්‍ය මායා ද සිල්වා මහත්මිය සමග (අවු.50) ඇයගේ නිවසේදී කළ සාකච්ඡාව ඇසුරිණි.
25. -එම-
26. -එම-
27. -එම-
28. -එම-

ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප කලාව අද කොතැනක ද?

02

මහින්ද විතානාච්චි.

මාධ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පියෙකු ලෙස පුවත් පතකට සම්බන්ධ වීම සැබැවින්ම ඉතාම අසීරු කටයුත්තක් විය. මගේ අත්දැකීම අනුව පවසන්නේ නම් මාගේ මව් පුවත් පත වන **The Island** පුවත් පතේ ඡායාරූප ශිල්පියෙකු ලෙසින් සේවයට එක්වීම සඳහා සම්මුඛ පර්යේෂණ පහකට පමණ මුහුණ දීමට සිදුවිය. එම වකවානුවේ ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූපකරණය පිළිබඳ එතරම් අවබෝධයක් නොවී ය. කීප වතාවක්ම සම්මුඛ පරීක්ෂණ වෙනුවෙන් මුහුණ දීමට සිදු වූයේ ද එම නිසාම ය. අනෙක් ප්‍රධාන කරුණ වූයේ මා සම්මුඛ පරීක්ෂණයට ලක් කළ එවක **The Island** පුවත් පතේ ප්‍රධාන කර්තෘ ලෙස කටයුතු කළ විජිත යාපා මහතා ඡායාරූප ශිල්පය පිළිබඳ හොඳ අවබෝධයක් ලබා තිබීම ය. අද වන විට මා ඡායාරූප කලාවේ කිසියම් දුරකට පැමිණ ඇත් ද එතරම් දුරක් එන්නට හැකි වූයේ ද එතුමා එදා මගෙන් සම්මුඛ පරීක්ෂණයේදී ඇසූ ප්‍රශ්නම ය. ඡායාරූප ශිල්පයත් පුවත් පත් කලාවත් අද තරම් දියුණු තත්ත්වයකට පත්ව නොතිබූ එම අවධියේ තාක්ෂණයෙන් දියුණුම පුවත් පත් ආයතනය වූයේ උපාලි පුවත් පත් ආයතනය යි. එකලට සාපේක්ෂව උපාලි ආයතනය සතුව නවීන තාක්ෂණික යන්ත්‍ර සූත්‍ර තිබුණු අතර එමගින් අප හට **The Island**, දිවයින යන පුවත් පත්වල ඉතා අලංකාර වර්ණ ඡායාරූප පල කිරීමේ හැකියාව තිබිණි. පුවත් පත් වුවද එකල තිබුණේ සීමිත ප්‍රමාණයකි.

උපාලි පුවත් පත් ආයතනයේ මුද්‍රණය කළ The Island, දිවයින, සහ ලේක්හවුස් මගින් මුද්‍රණය කළ Sunday Observer" Daily News, දිනමිණ යන පුවත් පත් එකල ශ්‍රී ලංකාවේ ජාතික පුවත් පත් ලෙස පළවුණේ ය. අද ශ්‍රී ලංකාවේ පුවත් පත්, සඟරා ආදී ප්‍රකාශන අති විශාල ප්‍රමාණයක ඡායාරූප අවශ්‍යතා සඳහා ඡායාරූප ශිල්පීන් දහස් ගණනක් සිටිය ද එදා ඉහතින් සඳහන් කළ පුවත් පත් කිහිපයෙහි සේවය සඳහා සිටියේ ඡායාරූප ශිල්පීන් 30-40ක් අතර ප්‍රමාණයකි.

එදා සැබැවින්ම තරුණ ඡායාරූප ශිල්පීන් වූ අපගේ කැමරාව රටත් සමාජයත් කරා මෙහෙයවිය යුත්තේ කිනම් ආත්මීය ස්ථාවරයක සිටගෙන ද යන්න අප හට කියා දුන් ජනමාධ්‍ය දැවැන්තයන් කිහිප දෙනෙකුගේම මග පෙන්වීම අපට මහා ආශිර්වාදයක් විය. ඔවුන් අතරින් මා හට සුවිශේෂ චරිත කිහිපයකි. විජිත යාපා - Chief Editor The Island, ගාමිණී වීරකෝන් (Deputy Editor), පීටර් බාලසූරිය, එරික් දේවනාරායන, ලසන්ත වික්‍රමතුංග, රොහාන් අබේවර්ධන, ලලිත් අලහකෝන්, ප්‍රඥාරත්න අල්විස් (The Island), දයාසේන ගුණසිංහ (ඉරිදා දිවයින පුවත්පතේ ප්‍රධාන කර්තෘ), එඩ්මන් රණසිංහ, උපාලි තෙන්නකෝන්, ස්ටැන්ලි ප්‍රේමරත්න, කරුණාදාස සූරියආරච්චි, සුන්දර නිහතමානි ද මැල්, කාටූන් ශිල්පී විජේසෝම, සුනිල් මාධව ප්‍රේමතිලක, අමිත අබේසේකර, අශෝක ගුණතිලක, මෙරිල් පෙරේරා, චිත්‍ර ශිල්පී ජනක රත්නායක සහ ඡායාරූප කර්තෘ චන්ද්‍රගුප්ත වීරවර්ධන යනු එවැන්නන්ගෙන් සමහරෙකි. මේ අතරින් කිහිප දෙනෙකුම අද ජීවතුන් අතර නැත. මෙම නම් කිහිපය හෝ මම මෙහි සඳහන් කළේ මාගේ ඡායාරූප ජීවිතය වෙනුවෙන් මොවුන්ගෙන් ලැබුණු මගපෙන්වීමට කරන ගෞරවයක් ලෙසිනි. එම අවධිය වන විට අපට අපගේ එවකට තිබුණු පුවත්පත්වල සේවය කළ සහෝදර ඡායාරූප ශිල්පීන් දිනකට කිහිප වරක් මුණ ගැසීමේ ස්වභාවයක් ද තිබුණි. එසේ වූයේ එදා පුවත්පත්වල සේවය කළේ සීමිත ඡායාරූප ශිල්පීන් පිරිසක් වීම හේතුවෙනි. එමෙන්ම එදා අප සමග සිටි සියලුම ඡායාරූප ශිල්පීන් තුළම පාහේ රාජකාරිමය විනයක් තිබුණි. එම විනයගරුක ඡායාරූප ශිල්පීන් හට සියලු සමාජ ස්තරවලින් පෙරලා ලැබුණේ ගෞරවනීය පිළිගැනීමකි. ඕනෑම ආයතනයක දී මෙම මාධ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පීන්ට මෙන්ම මාධ්‍යවේදීන්ට ඉහළ ගෞරවයක් පිරිනැමිනි. එදා ඔවුන් එයින් නිහතමානී සතුටක් ලැබුවා විනා එමගින් උඩඟු වීමට උත්සාහ දැරුවේ නැත. අප නිතර පෙනී සිටියේ අසාධාරණයට විරුද්ධව ය. සුවහසක් ජනතාවගේ ආදරය අප වෙත නිරතුරුවම පැවතුණි. එකල අප සෑම දිනෙකම පාහේ ප්‍රවෘත්ති ඡායාරූප සොයා සැතපුම් ගණන් කොළඹ නගරය තුළ පයින් ඇවිද ගියේ කැමරා බෑගය ද කරේ එල්ලාගෙන ය. එසේ සොයාගෙන එන ඡායාරූපයක් අප පුවත්පත්වල මුල් පිටුවේ පළවූ විට අප ලබන සතුට දන්නේ අපම පමණි. ඒ සඳහා අප නිරතුරුවම තරඟකාරී වීමු. මේ කාලය වන විට අප රටේ විවෘත ආර්ථික ප්‍රතිපත්තිය ක්‍රියාත්මක වෙමින් තිබිණි. එහිම දිගුවක් ලෙසින් අප රටේ අම්මලා, තාත්තලා, සහෝදර, සහෝදරියන් විශාල පිරිසක් මැදපෙරදිග රැකියාවලට යැවීම ආරම්භ විය. එසේ මැදපෙරදිග රැකියාවලට ගොස් නැවත මව්බිම කරා පැමිණෙන පිරිස් එදිනෙදා ජීවිතය පහසු කරන සුඛෝපභෝගී භාණ්ඩ රාශියක් මෙරටට ගෙන ඒම එකල සුලබ සිද්ධියක් විය. එම භාණ්ඩ අතරේ නොයෙකුත් මාදිලියේ කැමරා ද මෙරටට ඔවුන් ගෙන ආහ.

මගේ අත්දැකීම අනුව අපගේ මිනිසුන් ඕනෑම මැජික් භාණ්ඩයක් කිසිදු සෙවීමකින් තොරව ඒවා ළඟාකර ගනිති. එහෙයින්ම මෙම පිටරට බඩු බාහිරාදිය (විදුලි පංකා, දුරකථන, රෙදි සෝදන යන්ත්‍ර) කලක් පාවිච්චි කොට ඔවුන් අත මුදල් හිඟ වූ විට ඔවුහු ඒවා පිටකොටුවට ගෙන ගොස් විකුණා දැමීමට පෙළඹුණ හ. අවසානයේ සිදුවූයේ ප්‍රදර්ශනාගාර තුළ තබා වගකීමකින් එතෙක් අලෙවි කළ භාණ්ඩ කිසිදු ප්‍රමිතියකින් තොරව පදික වේදිකාවට පැමිණීම ය. මෙම තත්ත්වය මම එම වකවානුවේදීම ඉරිදා දිවයින පුවත් පතේ මුල් පිටුවේ ඡායාරූපය ලෙස පළ කළෙමි. එම නව සංස්කෘතිය ආරම්භ වන්නේ දැනට වසර 30කට පමණ පෙර පිටකොටුව පළවන හරස් වීදිය, දෙවන හරස් වීදිය, කුමාර වීදිය, කේසර් වීදිය හා මල්වත්ත පාර කේන්ද්‍ර කොට ගෙන ය. කැමරාවට ද සිදු වූයේ එම සංසිද්ධියමය. පෙර කී විදෙස්ගත වූ පිරිස් ගෙන එන බඩු භාණ්ඩ අතරේ අනිවාර්යෙන්ම සාමාන්‍ය තත්ත්වයේ කැමරාවක් ද විය. එම කැමරා Yashika Electro 35, Yashika Fx -3, Yashika Fx-7, Minolta X 300, Canon AE1, Canon AV 1, Canon AT 1, ආදි විවිධ මාදිලිවල ඒවා විය. ඔවුන් මව්බිමට යළි පැමිණීමේ දී රැගෙන ආ එම කැමරා ද තම අත මුදල් අගහිඟ වන විට පිටකොටුවට එන්නට පටන් ගත්තේ ය. එකල පිටකොටුවේ ආයතන කිහිපයක් විසින් පාවිච්චි කළ කැමරා මිලදී ගැනීම සහ විකිණීම යනුවෙන් පුවත්පත්වල දැන්වීම්ද පල කළේ ය. ඒ අනුව විදේශගත වී පැමිණි ගම් පළාත්වල පිරිස් පවා තමා පිටරටින් ගෙන ආ කැමරාව එම කඩ සාප්පුහිමියන් වෙත අලෙවිය සඳහා රැගෙන ආහ.

එම කැමරා රැගෙන පිටකොටුවට එන මිනිසුන් හට තිබුණේ විකල්ප දෙකකි. එකක් තමුන් අලෙවිය සඳහා රැගෙන එන කැමරාවට කඩ සාප්පු හිමියන් තබන ලංසුවටම කැමරාව විකිණීම ය. නැතහොත් කැමරාව සිය නිවෙස් කරා රැගෙන යාම ය. බොහෝ

විට සිදුවූයේ කැමරාව සොච්චම් මුදලකට විකුණා එක්කෝ පිටකොටුවේ වික්ටෝරියා අවන්හලට ගොස් හොඳට සප්පායම් වී ඊදින පිටකොටුවේම රැය පහන් කිරීම ය. ඇතැමෙක් ලැබෙන සුළු මුදල රැගෙන ඔවුන්ගේ නිවෙස් බලා ගියෝ ය. මේ අයුරින් පිටකොටුවේ ආයතන කිහිපයක අතිවිශාල කැමරා ප්‍රමාණයක් සංසරණය වීම ජයටම සිදුවිය. පසුව එම කැමරා කිසිදු පාලනයකින් තොරව මුළු රට පුරා බෙදී ගියේ ය. ඔවුන් ඉහත කී කඩ සාප්පු හිමියන් පුවත්පත්වල පළ කරන දැන්වීම් හේතුවෙන් රට පුරා වෙසෙන තවත් බොහෝ පිරිසක් එම කැමරා මිලදී ගැනීමට පැමිණිය හ. සාමාන්‍යයෙන් කැමරාවක් බලයලත් වෙළෙඳ නියෝජිතයෙකුගෙන් මිලදී ගන්නවාට වඩා අඩු මුදලකට එකී කැමරා මිලදී ගැනීමට ඔවුන්ට හැකි විය. මෙලෙසින් කිසිදු පාලනයකින් තොරව රට පුරා විසිරී ගිය කැමරා සමඟ ඉවක් බවක් නැතිව මෙරටේ ඡායාරූප ශිල්පීන් යයි කියා ගන්නා පිරිසක් බිහි විය. අප ඉතා ආදරයෙන් ජීවිතයට ළං කරගත් කැමරාව අප උනන්දුවෙන් ඉගෙන ගත් ඡායාරූප ශිල්පය මෙසේ වල්මත් විය.

ඒ සමඟම මෙරටේ පුවත්පත් හා ප්‍රකාශන හතු පිපෙන්නාක් මෙන් බිහිවන්නට විය. ඒවාට ද ඡායාරූප අවශ්‍යතා තිබිණි. කුමන හෝ ක්‍රමයකට මුදල් සෙවීම මූලික කරගත් සමාජයක, ඡායාරූප ශිල්පියෙකු සතු වියයුතු විනය, ගුණගරුක බව, සාමූහිකත්වය, අනුකම්පා සහගත බව හා මිනිසත්කම ඉතාමත් වේගයෙන් ඔවුන් අතරින් ගිලිහී ගියහ. අනුක්‍රමයෙන් සැබෑ ඡායාරූප මාධ්‍යවේදියා අතුරුදහන් විය. එදා අභිමානයෙන් කැමරාව දෝත දරා සමාජගත වූ ඡායාරූප ශිල්පියා අන්දමන්ද විය. ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප කලාව සොයා ගත නොහැකි දුරකට පාවී ගියේ ය. අද වනවිට වෙළෙඳ ලෝකය මඟින් ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පියා මිලදී ගෙන ඇත. අද ජනමාධ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පියා යනු නිර්මාණාත්මක ආත්මීය ලක්ෂණයක් නොවේ. ඔවුහු කාගේ හෝ අවශ්‍යතාවක් ඉටු කරති. ඔවුන්ට අද වෘත්තීය ස්වාධීනත්ත්වය කියා දෙයක් නැත. එම තත්ත්වය සැබැවින්ම ඔවුන්ගේ වරදක් නොව අප සමාජය විසින් ඔවුන් පත්කොට ඇති තත්ත්වය යි. මෙම විනාශය වළක්වා ගැනීමට මෙරටේ ඇති ඡායාරූප සංගම්වලට හෝ තවත් එවැනි ම ආයතනවලට ක්‍රියාත්මක වීමේ හැකියාවත් තිබුණ ද අවාසනාවකට එය එසේ සිදු නොවී ය. ඔවුන් ද යන රැල්ලේ ගසාගෙන ගියා මිස වෘත්තීය ගරුත්ත්වය, අභිමානය ගැන සැලකිලිමත් වූයේ නැත.

සිනමාවේ ප්‍රේක්ෂක - තිර සබඳතාව.

03

වෙරෝෂනී දහනායක.

සිනමාව රූපකාරකයකි. එය ලෝක සමාජය තුළ ප්‍රසාරණය වෙමින් මානව සංහතියේ යථාර්ථයේ පැතිකඩ විනිවිද දකිමට අදාළ නවමු පියවරක් ලෙස තාක්ෂණික ධනවාදය (Technological Capitalism) විසින් නිර්මාණය කොට තිබීම වර්තමානයේ දකිය හැකි ය. සිනමාව විසින් පුද්ගලයාව රූප සංජානනයකට පමණක් නොව, ප්‍රතිරූපවාදයට (Imagism) ද යොමු කොට තිබේ. එය මානව සංහතියේ කලාත්මක සහ සෞන්දර්යාත්මක විඥානය වර්ධනය කිරීමේ ප්‍රබලතාවෙහි ප්‍රතිඵලයකි. සිනමාව මානව සහ ලෝක යථාර්ථය විනිවිද කියැවීමේ කලාත්මක නිර්මාණයක් පමණක් නොව, විචාරශීලී ප්‍රේක්ෂක ප්‍රජාවක් බිහිකර ගැනීමේ හැකියාවෙන් ද යුක්ත මාධ්‍යයකි.

මෙට්ස් (Christion Metz) බෝද්‍රි (Baudry) සහ බෙලර් ඇතුළු පිරිස තිරය කැටපතකට සමාන කළහ. මේ සමානතාව පාදක කර ගනිමින් ඔවුන් ප්‍රකාශ කළේ සෑම චිත්‍රපට නැරඹීමක් ම කිසියම් අවිඥානික ක්‍රියාදාමයකට ආරම්භයක් ලබා දෙන්නක් බව ය. එම අවිඥානික ක්‍රියාදාමය සිදු වන්නේ භාෂාව, පුද්ගලත්වය සහ ලිංගික වෙනස යනාදී දේවල් අත්පත් කර ගැනීමෙනි. තවත් ආකාරයකට කිවහොත් සෑම චිත්‍රපට නැරඹීමේ අවස්ථාවක් ම ඊඩිපස් ප්‍රක්ෂේපණය නියෝජනය කරයි. චිත්‍රපටයක් නරඹන ප්‍රේක්ෂකයා බොහෝ විට විශ්වාස කරන්නේ චිත්‍රපටය පිළිබඳ සර්වබලධාරීත්වයක් (Supermacy) තමා සතු බව ය. සිනමා පාඨයෙහි (Film text) සියලු අර්ථයන්හි කතුවරයා තමා බව ප්‍රේක්ෂකයා විශ්වාස කරයි. බෝද්‍රි පවසන්නේ මේ ප්‍රේක්ෂකයා උත්තර අනුභූති විෂයක් (Transcendtal subject) බව ය. බෝද්‍රිට අනුව ප්‍රේක්ෂකයා පාඨයෙහි අරුත් මතින් ගොඩනැගෙන්නකි.

කැඩපත යනු එයට හසු කර ගන්නා වස්තූන්ගේ පිළිබිඹුව ප්‍රදර්ශනය කරන උපකරණයකි. ජීවිතය එහි සමාජය පිළිබිඹු වීම යනු සමාජ ක්‍රියාකාරකම් ඒ ආකාරයෙන් ම යළි අප වෙත ප්‍රක්ෂේපණය වීමක් ලෙස කිවිය හැකි ය. එහෙත් ප්‍රශ්නය නම් කැඩපත යමක් ඒ හැටියෙන් ම ආපසු අප වෙත ප්‍රක්ෂේපණය කරන්නේ ද යන්නයි.

සිනමාව කැඩපතක් වීම යනු එය යථාර්ථයේ ප්‍රකාශනයක් ලෙස සැලකීමකි. ක්‍රිස්ටියන් මෙට්ස් නැමැති සිනමා විචාරකයා Imaginary Signifier කෘතියෙන් කියා සිටින වැදගත් කරුණක් නම් සිනමාවේ සුවිශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ එය පරිකල්පනීය වීම නොව, පරිකල්පනය ම එහි ආත්මික වීම වන බවයි. එනම්; පරිකල්පනය සිනමාවේ හැඟවුම්කාරකය (Signifier) බව මෙට්ස් පවසයි. සිනමාව කැඩපතක් වුවත් මෙට්සියානු ප්‍රවාදයන්ට අනුව එය පූර්වජ කැඩපතකින් (Primodial Mirror) වෙනස් වන්නේ එක් වැදගත් කරුණකිනි. සිනමාවෙන් ප්‍රේක්ෂකයාගේ ශරීරය ප්‍රක්ෂේපණය නොවීම විශේෂත්ත්වය යි.

ප්‍රේක්ෂකයා සිනමා අනුභූතියකට ප්‍රවේශ වෙත් ම ඔහු පළමුවෙන් ම අනන්‍ය වන්නේ සිනමා උපකරණය සමඟ ය. ප්‍රොජෙක්ටරය ඇස ලෙස ක්‍රියා කරයි. දෙවනුව ඔහු ප්‍රතිබිම්භ සමඟ නාසිස්මික අනන්‍යතාවක් ගොඩනගා ගනී. පසුව ඔහු පරිකල්පනීය තත්ත්වයෙන් සංකේත අවධිය වෙත ගමන් කරයි. බෙලර්ට අනුව ප්‍රේක්ෂක - තිර සබඳතාව ඒක දිශානතික ක්‍රියාවලියකි. එනිසා ප්‍රේක්ෂකයාට දර්ශන කාමයෙහි නියැලීමට අවකාශ ලැබේ. බෙලර් අනුව යමින් මෙට්ස් ද (1975) ප්‍රේක්ෂක පිහිටීම හා දර්ශනකාමය පිළිබඳ සාකච්ඡා කළේ ය. මෙට්ස්ගේ ද්විපක්ෂමය සුසමාදර්ශය (Absence/ Presence Paradigm) ද හඳුන්වා දුන්නේ ය. සිනමාව යනු නොපවතින දෙය පවතින සේ දක්වීමකි යන මේ සුසමාදර්ශයෙන් මතුවන අදහස යි. සිනමාවේ දී ප්‍රදර්ශනය කෙරෙනුයේ පටිගත කළ දේවල් ය. මෙසේ පටිගතව ඇත්තේ නොපැවති දේවල් ය. සිනමාව නොපවතින දෙය පවතින සේ දක්වීමකි, යන්නෙහි එක් අර්ථයක් වන්නේ සිනමාව මායාවක් බව යි. චිත්‍රපටයක ආඛ්‍යානය දිග හැරෙන්නේ වර්තමානය තුළ වුව ද එය සැකසී ඇත්තේ අතීතයේ දී ය. එහි දී සිදුව ඇත්තේ අතීතය වර්තමානය බවට පත්වීම ය. සිනමාව විසින් ගොඩනගනු ලබන යථාර්ථය තුළ මායාව ගැබ්ව තිබේ. මේ යථාර්ථය ගොඩනැගෙන්නේ තෝරාගත් රූප හා ශබ්ද ඇසුරිනි. චරිත ඇසුරෙන් ද ඉහත සුසමාදර්ශය පැහැදිලි කළ හැකි ය. කෙදිනකවත් නොපැවති චරිත සිනමාවේ දී සැබවින් පැවති ලෙස ඉදිරිපත් වේ.

ලැකානියානු මනෝ විශ්ලේෂණය, මනුෂ්‍ය විෂය ගොඩනැගෙන පූර්වජ අවස්ථාවක් කැඩපත් අවධිය ලෙස නම් කරයි. එය මුළුමනින් ම අදාළ වන්නේ පරිකල්පනයට ය. එනම්; අප දකින රූප යථාර්ථයාගේ මායා රූපයක් (Illusion of Stability) පමණක් බව වටහාගන්නා ප්‍රාථමික අවස්ථාව එයයි. දහඅට මසක් වියැති දරුවෙකු කැඩපත මඟින් දකින තමාගේ ම පිළිබිඹුව ඔස්සේ අනන්‍යතාව පිළිබඳ පළමු වන සංවේදනය (Sense of Ideology) සංජානනය කරන්නේ එම කැඩපත් අවධියේ දී ය. එහෙත් අනෙකෙකුගේ උපකාරයකින් තොරව කිසිවක් කරගත නොහැකි ඔහු එම අවස්ථාවට පෙර තම සිරුර සංජානනය කළේ අත්-පා ආදී වූ කැබැලි (Body in bits – and – pieces) වශයෙන් කඩව තිබූ ඒකමිතියක් නැති ස්වරූපයෙනි. කැඩපතෙහි පෙනෙන රුව පෙර නොතිබූ සංගත බව (Coherence) ඔහු වෙත සම්පාදනය කරයි. ඉන් අනන්‍යතාව පිළිබඳ කල්පනාව උපදී. එහෙත් කැඩපත් අවධියේ අත්පත් කරගන්නා අනන්‍යතාව (Identity) හුදු අනන්‍යතාව බව පිළිබඳ මතිමාත්‍ර කල්පනාවක් පමණක් වේ. එහි එය සපත කරන ආකාරයේ සංගත අනන්‍යතාවක් නැත.

සිනමා තිරය කැඩපතක් වුවත්, ඉන් ප්‍රේක්ෂක විෂය පිළිබිඹු නොවේ. අප සංජානනය කරන්නේ ඡායාවකි. දෙබිඩි ස්වරූපයකි.

Shang Yimou නම් ලෝකප්‍රකට චීන ජාතික චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකවරයා විසින් නිර්මාණය කරන ලද The Story of Qui Ju සිනමාපටය ඔස්සේ ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ කැඩපතක් ලෙස විවරණය කෙරෙන කරුණක් තිබේ. එනම් කිසියම් හෝ පුද්ගලයෙක් තමාට තවකෙකුගෙන් සිදු වන වරදකාරී ක්‍රියාවකට නීතිමය ව්‍යුහයෙන් බලාපොරොත්තු වන යුක්තියකට වඩා තම අවිඥානය විසින් ඉල්ලා සිටින යුක්තිය පිළිබඳව යි. අවිඥානය විසින් ඉල්ලා සිටින යුක්තිය වඩාත් ප්‍රබල වන අතර එය ඉටු වන තුරු බලාපොරොත්තු සහිතව බලා සිටීමේ දී නීතිමය ව්‍යුහය විසින් ඉටු කරන යුක්තියේ ස්වභාවය සම්බන්ධව අසතුට ට පත්වීම මිනිසාගේ අවිඥානයේ ස්වභාවය බවයි. මානව සංවේදනාවන්ගේ ස්වරූපය වූ කලී ඉතා කුඩා දෙයකින් වුවත් තමාගේ ආශාව සංසිඳුවා ගැනීමට වෙර දැරීම යි. ආශාව (Desire) යනු කාලාන්තරයක් පුරා අවරෝධනය ව තිබී සංකේතීය ආදේශක (Symbolic Substitutes) ඉස්මතු වන මිනිස් පැවැතිමේ බේදවාචකය යි. එහෙයින් අපට කවර හෝ සිනමා පටයක කියැවීමට ලැබෙන්නේ ආශාවේ නියම ස්වරූපය නොව, එහි ඕලාරික ප්‍රකාශනය යි. The Story of Qui Ju සිනමාපටයේ ප්‍රධාන චරිතය වන කියුජු යනු චීනයේ ඈත පිටිසර ගමක සිය පියා, සැමියා සහ නෑනන්ඩිය සමඟ වෙසෙන ගොවිතැන ජීවිකාව කරගත් තරුණ කාන්තාවකි. ඇය ගැබිනියකි. ගමේ මූලාදෑනියා සමඟ බහින්බස් වන කියුජුගේ

සැමියාට ගම්මුලාදෑනියා විසින් පහරදෙනු ලබයි. කියුජුට අවශ්‍ය වන්නේ සිය සැමියාට කරන ලද අසාධාරණ ක්‍රියාව පිළිබඳ ගම්මුලාදෑනියා ලවා කණගාටුව පළකරවා ගැනීමට ය. ඇය මෙම සිදුවීමට අදාළ යුක්තිය ලෙස සලකනුයේ එය යි. චිත්‍රපටය පුරාම දිව යනුයේ එම මානව යුක්තිය ලබාගැනීම සඳහා ඇය දරණ අනවරත ප්‍රයත්නය යි. නීතියෙන් කුමනාකාරයේ දඩුවමක් පනවා ගම්මුලාදෑනියාගේ වරදට දඩුවම ලැබෙන්නට කටයුතු සූදානම් වුව ද කියුජුට අවශ්‍ය වන්නේ ඒ කිසිවක් නොව ඉතා කුඩා වචන කිහිපයකින් හෝ තම සැමියා වෙනුවෙන් ගම්මුලාදෑනියාගේ කණගාටුව ප්‍රකාශ වී යයි. එය සංකේතීය සෙවීමක් පමණක් වන බැවින් කිසි දිනෙක ඇය එම සෙවිල්ල අවසන් නොකරයි.

මිනිස් ජීවිතය යනු එම අහිමි වූ දෙය ලුහුබැඳීමේ ආශාව ය. තමාට අහිමි වූයේ කුමක් දැයි නොදන නොයෙකුත් ආදේශක අසල තාවර වෙමින් ඔහු තෘප්තිමත් බව සොයයි. ප්‍රේක්ෂකයා සිනමා තිරය මත දකින චරිත සමඟ අනන්‍ය වේ. කැඩපත මගින් තම රුව නරඹා තමා සමඟ ම ආත්මරාගී ලෙස අනන්‍ය වන ළදරුවාට වඩා මේ ප්‍රේක්ෂකයාගේ වෙනසක් නැත. එහෙත් ඔහු සිනමාහලට පිවිසෙන්නේ සංකේතීය සමාජ සබඳතාවල සිට ය. ඔහු ළදරුවාගෙන් වෙනස් වන්නේ එතැනිනි. ප්‍රේක්ෂකයා අනන්‍ය වන්නේ සිනමා තිරයේ ප්‍රකට වන තමාගේ ම ආශාව සමඟ ය. ඇතැම්විට තම අවිඥානික ආශාව ඉන් ප්‍රකට නොවන්නේ නම්, ඔහු අනන්‍ය වන්නේ එම අප්‍රකාශනය සමඟ ය. **Shang Yimou** ගේ **The Story of Qui Ju** සිනමා පටය කැඩපතක් බඳුව සිනමා ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවිඥානික ආශාව සිනමා තිරය මත පිළිබිඹු වන තැනක් ලෙස ප්‍රේක්ෂක - තිර සබඳතාව නිර්මාණය කරන්නට සමත් වෙයි.

<u>ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ</u>

1. ප්‍රසාන්, මනෝජ් (2009), සිනමාව සංස්කෘතිය හා සන්නිවේදනය, සදීපා ප්‍රකාශන, කොළඹ.
2. වික්‍රමාරච්චි, සමන්, (2015), හඳගමගේ කැඩපත් සිනමාව පිළිබඳ මෙට්සියානු කියැවීමක් (සංස්: උදිත ගයාශාන් ගුණසේකර), හඳගම සොයායෑම, ෆාස්ට් පබ්ලිෂින්, කොළඹ 10.
3. Metz, Christian; (1977), The Imaginary Signifier, Indrana University Press, USA.

ශ්‍රී ලාංකික සමකාලීන චිත්‍ර කලාවේ නව ප්‍රවණතා.

04

ආචාර්ය දිනේෂ් රංගන.

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර කලාව 90 දශකයෙන් පසු එහි තේමාවන්, අමුද්‍රව්‍ය, වර්ණ, ශිල්පීය ක්‍රම යන අංශයන්ගේ වෙනසක් සිදු වී තිබේ ද එය විවෘත ආර්ථිකයෙන් පසු උද්ගත වූ සමාජ ආර්ථික දේශපාලන ප්‍රවාහයේ ප්‍රතිඵලයන් ලෙස වුවක් දැයි සොයා බැලීම මෙම ලිපියේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථය යි.

ප්‍රථමයෙන් අපි ‘සමකාලීන සිතුවම් කලාව යන්නෙහි අර්ථය සොයා බලමු. මේ සඳහා විවිධ අර්ථකථන දක්නට ලැබේ. එහි දී සමකාලීන ශිල්පීයා යනු වර්තමානයේ කලා නිර්මාණ කරණයේ නිරත ශිල්පීන් ලෙස හඳුනා ගත්ත ද ඔවුහු සියලු දෙනා සමකාලීන කලාව නියෝජනය නොකරති. විශේෂයෙන්ම සමකාලීන ශිල්පීන් පෙර නොවූ විරූ අයුරින් සිතුවම් කලාව මගින් අද පවත්නා සමාජ දේශපාලන ගැටලු, ගැටුම් ප්‍රශ්න කිරීමට පෙළඹී ඇත.

ලංකාවේ සමකාලීන ශිල්පීයා යනු 20 වෙනි සියවසේ අගභාගය නියෝජනය කරන ශිල්පීන් ය. 19 වෙනි සියවස අගභාගයේ බ්‍රිතාන්‍ය යටත් විජිත ආණ්ඩුවේ ආශිර්වාදයෙන් හැදී වැඩුණු ලංකා කලා සංගමය (Ceylon Society Of Art) බ්‍රිතාන්‍ය ශාස්ත්‍රාලයීය කලාවට අනුගත වෙමින් ස්වභාව ධර්මය ඒ අයුරින්ම පිටපත් කිරීමට පෙළඹිණ. 20 වෙනි ශතවර්ෂයේ 30 දශකයේ පටන් ඇරඹුණ නූතන කලාව 1943 වන විට නූතන කලා කණ්ඩායමක් ලෙස වර්ධනය වුයේ ස්වභාව ධර්මය යථා ස්වරූපයෙන්ම නිර්මාණයට හාත්පසින් ම වෙනස් වූ ආකාරයට ය. එය එක් අතකින් ඉන්දියානු නූතන කලාවේ ආභාසයෙන් සහ මෙරට නිදහස් සටනේ අතුරු ප්‍රතිඵලයක් ලෙස කරළියට පැමිණියේ ය.

90 දශකයෙන් පසුව ගෝලීයකරණය ඔස්සේ ලෝක ආර්ථික තත්ත්ව, දේශපාලන ගැටලු, යුධ ගැටුම්, බෝවන රෝග (සාස්, ඒඩ්ස්) යන අංශයන් ලොව හමුවේ පැන නැගි අර්බුදයන් ය. ඒ හේතුවෙන් බලන විට කලාවේ තේමාවන් පොදු ලෙස ගෙන කතා කර හැකි තරමට මුළු ලොවම එක් ජාලයකට කැටි වී ඇති බව පෙනී යන කරුණකි.

1977 පසු ශ්‍රී ලාංකේය විවෘත ආර්ථිකය ලාංකාවේ ග්‍රාමීය හා නාගරික ජන ජීවිතය ශීඝ්‍ර වෙනසකට බඳුන් කරලී ය. විදේශ තානාපති සබඳතා පුළුල් වීම මගින් විදේශීය ආයෝජකයන් මෙරටට පැමිණීම, කර්මාන්ත පුර බිහි වීම, ජාත්‍යන්තර පාසල් බිහි වීම යන අංශ මගින් ගොඩනැගුණු අධ්‍යාපනයේ තරඟකාරීත්ත්වය නිසාවෙන් ගම්බද හා නාගරික තරුණ තරුණියන්ගේ සිතුම් පැතුම් යම් පීඩනයකට නතු කරලී ය. තවද බටහිර යටත්විජිතකරණය , විවෘත ආර්ථිකය යනාදිය යටතේ දකුණු ආසියාතික රටක් වශයෙන් ශ්‍රී ලංකාව ඉතා ශීඝ්‍රයෙන් බටහිර ප්‍රවණතා අවශෝෂණය කර ගැනීමට අවශ්‍ය මනා පසුබිමක් සැකසුණි.

දෙවන ලෝක යුද්ධයෙන් පසුව බටහිර වූ ආර්ථික දේශපාලන වෙනස්කම් හමුවේ නූතන කලාවේ යම් පරිවර්තනයක් බටහිර රටවල ද සිදු විය. ප්‍රංශයේ පැරිසිය මුල් කරගෙන වර්ධනය වූ නූතන කලාව ඇමෙරිකාවේ නිව්යෝර්ක් (New York) වෙත මාරු වේ. එය ව්‍යුක්ත ප්‍රකාශනවාදී (Abstract Expression) මුහුණු වරක් ගත්තේ ය. පෙර පැවැති ක්‍රමවේද අනුව චිත්‍රයක් නිම වීමෙන් අනතුරුව එහි අවසාන ප්‍රතිඵලය ප්‍රදර්ශන ශාලාවක් තුළ දී දැක බලා ගත හැකි ය. නමුත් ශිල්පියා තම නිර්මාණය ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා හසුරවනු ලබන විවිධ පියවර රසිකයාට දැකබලා ගත හැකි නොවේ. ජැක්සන් පොලොක් (Jackson Pollock1912-1956) විසින් චිත්‍ර කැන්වසය බිම අතුරා වරෙක ඒ මත ඇවිදමින් චිත්‍රතලය මත තීන්ත විසුරුවා හැරීම සිදු කරන්නේ ප්‍රාසංගික නිරූපණයක් ඉදිරිපත් කරන්නාක් මෙනි. සාම්ප්‍රදායික චිත්‍ර ඇඳීම වෙනුවට වෙනත් කලා මාධ්‍ය ජාලගත කර ගැනීම 1960 පමණ වන විට දක්නට ලැබේ. ඒ සමඟ නූතන කලාව වර්ධනය උච්ච අවස්ථාවකට පැමිණ ඇති බව නිර්මාණ දෙස බැලීමේ දී විද්‍යමාන වේ. මුද්‍රණ ශිල්පය, ඡායාරූපකරණය, රූපවාහිනිය, චිත්‍රපට කලාව යනාදිය චිත්‍ර කලාවට යම් බලපෑමක් ඇති කරන්නට වුණි. 60,70 දශකය තුළ දී බටහිර ශිල්පීන් විවිධ මාධ්‍යයන් ඒකාබද්ධ කර ගනිමින් චිත්‍ර හා මූර්ති අතර පැහැදිලි වෙනසක් දක්නට නොලැබෙන නිර්මාණ කලාවක් ගොඩනගයි. මේ කරුණු ඔස්සේ ඇතැම් බටහිර ශිල්පීහු චිත්‍ර ඇඳීම ඈත හැර වෙනත් මාධ්‍ය ඔස්සේ කලාව ජය ගැනීමට වෙර දැරූහ. එම තත්ත්වය සංකල්පීය කලාකරු (Conceptual Artist) වී. බර්ජින් (V' Berjin) විසින් සිදු කරන ලද පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශය මගින් වඩාත් සනාථ වේ. "මා විසින් යම් බේදවාචී තත්ත්වයක් හමුවේ 1965 පමණ වන විට චිත්‍ර කලාව අතහරින ලදී. එය එක් අතකින් යල්පැන ගිය කලාවකි. ලෝකයේ බොහෝ ප්‍රදර්ශන ශාලාවන්හි ගබඩා කාමර චිත්‍රවලින් පිරී පවතී. එවැනි පසුබිමක තව ද චිත්‍ර ඇඳීමේ ඵලය කුමක් ද?" (Chang Ning Shen 2000: p22) එය චිත්‍ර කලාවේ මළගම වශයෙන් ඇතැම් කලාකරුවන් හැඳින්වූවද 1980 වන විට එය නව ප්‍රකාශනවාදී කලාව, ගැෆිටි කලාව ආදී විවිධ නම් යෙදූ කලා ශෛලීන් ඔස්සේ නැවත ප්‍රාණය ලැබී ය. තත් වකවානුව වන විට ජෝසප් බොයිස් (Joseph Beuys 1921-1986) විසින් සඳහන් කරන පරිදි "සෑම පුද්ගලයෙකුම කලාකරුවෙකු" යන කථිකාවත ඔස්සේ ශිල්පීන්හට පහසු අමුද්‍රව්‍ය යොදා ගෙන විවිධ ශෛලීන් අනුව නිදහසේ නිර්මාණ කරලීමේ අවකාශය උදා විය. පශ්චාත් නූතන කලාවේ දී ශාස්ත්‍රාලයීය කලාවේ මෙන් කලා විචාරකයන් උස් පහත් භේදයකින් තොරව නිර්මාණ විචාරය කරනු ලැබී ය. එහි දී කලාකරුවාට පෙර මෙන් සීමා මායිම් රහිතව රිසි සේ චිත්‍ර ඇඳීමේ නිදහස් අවකාශයක් සැලසුණි. එම තත්ත්වය බටහිර පශ්චාත් නූතනවාදී ප්‍රවණතාවන් වූ අතර පසුකාලීනව ලෝකයේ විවිධ රටවල් එම ප්‍රවණතා ග්‍රහණය කර ගනු ලැබී ය. ශ්‍රී ලංකාවේ 90 දශකයෙන් පසුව චිත්‍ර කලාව තුළ මෙම ලක්ෂණ බහුලව අන්තර්ගත වී ඇත.

තම රටේ හෝ කලාපයේ පවතින විවිධ ප්‍රශ්න චිත්‍ර ඔස්සේ විමසුමට ලක් කිරීම 80 දශකයේ බටහිර සමකාලීන කලාවේ දැකගත හැකි විය. එමෙන්ම බටහිර පශ්චාත් නූතන වාදයේ ප්‍රධාන ලක්ෂණය සැකෙවින් ඉහත විස්තර කරනු ලැබූ අතර ඒ සමගම ශ්‍රී ලාංකේය සමකාලීන චිත්‍ර කලාවේ කුමක් සිදු වෙමින් පවතී ද යන්න සාකච්ඡාවට බඳුන් කිරීම වැදගත් වේ. එහි දී ප්‍රථමයෙන්ම දේශීය සමකාලීන කලාකරුවන්ගේ කෘති දෙස හැරෙමු. එවිට පෙනී යන්නේ 'ලංකා කලා සංගමයේ' මුදළිඳු එස්.අමරසේකර (A.C.G.S Amarasekara 1883-1983) මෙන් යථාර්ථවාදී ආලේඛ්‍ය සිතුවම්, මනස්කාන්ත භූමි දර්ශනත්, ආනන්ද සමරකෝන් (Ananda Samarakon, 1929-1976) ගම, පන්සල, වැව, දාගැබ යනාදී සංකේත සහිත ජාතික ආලයෙන් ඔද වැඩුණු චිත්‍ර ද සමකාලීන කලාවේ උපයෝගී කොට ගෙන නොමැති බව ය.

90 දශකයෙන් පසු චිත්‍ර ඇඳීමේ කලාව හුදෙක් කඩදාසියට, දියසායම් තෙල් සායම්වලට, පැස්ටල් යනාදියට පමණක් සීමා වනවා වෙනුවට වෙනත් වාණිජ අමුද්‍රව්‍ය , පාරිභෝගික නිම් ද්‍රව්‍ය ඒ සඳහා ආරෝපණය කොට ගෙන ඇත. චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවරයන්ගේ(Tenuwara Chandraguptha 1960-) බැරලය මත ඇඳීම (Baralism) සහ කැන්වසය

මත ඇඳි කැමා ෆැලැජ් (Camouaflage)වර්ණ සහ ව්‍යුක්ත හැඩතල සහිත චිත්‍ර අපි කුමන ආකාරයකින් තේරුම් ගනිමු ද? විශේෂයෙන් චිත්‍රවල පවතින යම් වර්ණ රටා කිහිපයකි. සමාජයේ ඕනෑම ස්ථරයක පුද්ගලයෙකුට යුද්ධය පැවැති සමයේ පරිසරයේ පැවැති ආරක්ෂක සෝදිසි කිරීමේ නැවැතුම් පොළවල් , සොල්දාදුවන්ගේ යුධ ඇඳුමේ වර්ණ මනසට නැගෙනුයේ නිරායාසයෙන් ය. එනම් යුද්ධයේ සංකේතයක් ලෙස ඔහුගේ නිර්මාණයන්හි අන්තර්ගත වර්ණ රටා ව්‍යුක්තකරණය මගින් ප්‍රේක්ෂකයා හා චිත්‍රය යම් පිළිසඳරක යොදවයි.

විවිධ අක්ෂර , වාක්‍ය පාඨ, වාණිජ අලෙවි ලාංඡන ආදිය චිත්‍රයට ඇතුළත් වී ඇත. බටහිර Street Art නැතහොත් විදි ග්‍රැෆිටි කලාවේ දැකිය හැකි තාප්ප හෝ පොදු ස්ථාන අයුතු ලෙස යොදා ගැනීම කලාවක් ලෙස පිළි නොගැනුණි. එහෙත් ඇමරිකානු කළු ජාතික තරුණයන් පොලිස් විරෝධතා මධ්‍යයේ විදුලි දුම්රිය නැවතුම් පොළ ආදි ජනාකීරණ පොදු ස්ථාන ග්‍රැෆිටි (Graffiti) කලාව සඳහා යොදා ගත්තේ ඔවුන් තුළ පවත්නා සමාජ අසහනය එළි දැක්වීමක් ලෙසිනි. නමුත් 80 දශකයේ බටහිර සමකාලීන කලාවේ ප්‍රවණතාව ලෙස ජෝන් බැස්කුට්(Jean-Michel Basquiat 1960-1988), කීත් හාරින් (Keith Haring 1958-1990)වැනි ශිල්පීන්ගේ ග්‍රැෆිටි කලාව කැන්වසය ඔස්සේ ප්‍රදර්ශන ශාලාව වෙතට ගෙන එනු ලැබී ය.

ශ්‍රී ලංකාවේ 1989 වර්ෂයෙන් පසු ජනාකීර්ණ ස්ථානයන්හි දියත් කෙරුණු තරුණ අසහනය පිළිබිඹු වන පෝස්ටර් ව්‍යාපාර අක්ෂර හා ඊට ආවේණික වූ වර්ණ මාලාවක් මගින් කරළියට පැමිණියේ ය. එම ලක්ෂණ සුජිත් රත්නායක (Rathnayaka¦ Sujith1971), උපාලි ආනන්ද (Upali Ananda) , වජිර ගුණවර්ධන (Gunawardana¦Wajira" 1971) යන කලාකරුවන්ගේ නිර්මාණයන් තුළ දක්නට තිබේ. චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවර විසින් චිත්‍රයට තෝරා ගනු ලැබූ බැරල් මත තැවරූ වර්ණ හා හැඩතල ව්‍යුක්ත වුවද ඒවා එක් ආකාරයක ගැෆටි(Graffiti) කලාවේ ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරේ. එහි අක්ෂර වාක්‍ය පාඨ අන්තර්ගත නොවුවද එම ව්‍යුක්ත වර්ණ රටා විසින් බොහෝ කාරණා වචන ලෙස ප්‍රකාශ කරයි. බිය, වකිතය, යුද්ධයේ කුරිරු බව වර්ණ සංකේත මගින් ප්‍රකාශ කරන්නේ ගැෆටි කලාව මෙන් විදි හා යුද්ධය පැවැති සමයේ පරිසරය ඇසුරෙනි.

සුජිත් රත්නායක විසින් 2002 වර්ෂයේ නිර්මාණය කරන ලද 'l"."c" IX' කෘති මාලාව මගින් 1989 වර්ෂය ආසන්න වකවානුව තුළ ශ්‍රී ලංකාවේ දේශපාලන තත්ත්වය මැනවින් විග්‍රහය කෙරේ. ඔහු සිය නිර්මාණය සඳහා ස්ක්‍රීන් මුද්‍රණ සහ ඇඳීම එකට යොදා ගෙන ඇති අතර කළු, සුදු, රතු යන සීමිත වර්ණ මාලාවක් පමණක් යොදා ගෙන ඇත. ශිල්පියා සිය චිත්‍ර මාලාව සඳහා එම වකවානුවේ ගම හා නගරය තුළ දක්නට ලැබුණු වෙළඳ ස්ථානයන්හි නාම පුවරු තලයන්හි අනුරූප ඇතුළත් කොට ඇත. සෙනෙහස ස්ටෝර්ස්, දේශප්‍රේමී ව්‍යාපාරය, ඉන්දියන් බඩු තහනම් යන අක්ෂර සංකේත මගින් එකල ක්‍රියාත්මක වූ දේශපාලන මතවාද දැරූ තරුණ කණ්ඩායම් වල පෝස්ටර් ව්‍යාපාරයන් ආවර්ජනය කරවයි. ගෙල මත නාම පුවරුවක් රඳවා සිටින උඩුකය නිරුවත් තරුණයෙකු සහිත නිර්මාණයෙහි සිය ජාතික හැඳුනුම්පත් අංකය හා සුජිත් රත්නායක නම භාවිතයෙන් එය තමා අත්දුටු අනුභූතියක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සුක වී ඇත. තවද උපාලි ආනන්ද සිය නිර්මාණ සඳහා අනුභූතිය ලෙස යොදා ගෙන ඇත්තේ, තරුණ තරුණියන් පොදු ස්ථාන, බස් නැවතුම් පොළෙහි , පොදු වැසිකිළි, තාප්ප යන ස්ථානයන්හි ලිංගිකත්ත්වය ආදරය වැනි හැඟීම් ඇතුළත් කෙරුණු ඇඳීම්, ලිවීම් යනාදිය යි. එමගින් තරුණ ප්‍රජාව තුළ පවත්නා මානසික හැඟීම් හා ආතතීන් මුදාහැරීම සිදු විය. ඒවා ඔහුගේ චිත්‍ර නිර්මාණ වල තේමාව සහ අන්තර්ගතය වශයෙන් උපයෝගී කොට ගෙන ඇත.

ව්‍යුක්ත ප්‍රකාශනවාදී කලා ප්‍රවණතාවක් නිව්යෝක් (New York) නගරය මුල් කොට ගොඩනැගුණ ද එහි යම් ලක්ෂණ ලාංකේය චිත්‍ර කලාව තුළ ද දැකගත හැකි ය. ජගත් රවින්ද්‍ර (Jagth Ravindra1963-), ටී.සනාතන්ගේ (T'Santhan1969-) බිම වැතුරුණු පිරිමි මළ සිරුරු ප්‍රචණ්ඩත්ත්වය හා වද වේදනාවන්ගෙන් මිරිකෙන පුරුෂයන් ඔවුන්ගේ චිත්‍ර රූපණය සඳහා යොදා ගෙන ඇත්තේ 1989 ලංකාවේ පැවැති අඳුරු සමාජ වටපිටාවක සලකුණු සිහි කැඳවීමට ය. රතු, කහ, දුඹුරු, තැඹිලි, කළු යන උණුසුම් වර්ණ මගින් එම සමාජ තත්ත්වයන් හා මානුෂීය හැඟීම් තවදුරටත් තීව්‍ර කිරීමට සමත් වේ.

90 දශකයෙන් පසු බිහි වූ කලාව පිළිබඳ වඩාත් කතිකාවතක් ගොඩ නගා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් ජගත් වීරසිංහගේ (Weerasingha¦Jagath 1954-) 1992 කාංසාව නම් ප්‍රදර්ශනය සමකාලීන ශිල්පීන් දැවැන්ත පරිවර්තනයකට බඳුන් කිරීමට ඉවහල්

විය. කාංසාව යන තේමාව භාවිත කිරීමෙන් ඔහු අපේක්ෂා කරන්නට ඇත්තේ 1989 වර්ෂයෙන් පසු ලංකාවේ තරුණ කැලඹීම, 83 නෙන් ඇරඹුණ ජනවාර්ගික අර්බුද මගින් ලාංකේය ජන සමාජය යම් ඔද්දල් වු මානසික මට්ටමකට බඳුන් වූ බව ඒත්තු ගැන්වීමටයි. මීට කදිම නිදසුනක් ලෙස ජගත් වීරසිංහගේ ප්‍රකාශයක් පෙන්වා දිය හැකි ය." ඔබගේ අගනා විසිත්ත කාමරයේ වැදගත් ස්ථානයේ සාඩම්බරයෙන් සිනාසිය හැකි කාන්තා රූප හෝ අයස්කාන්ත භූමි දර්ශන මා සතුව නැත. එසේම උත්තරීතර දහමක් සඟවා ගත් අවෛෂයික සිතුවම් ද මට ඇත්තේ නැත. ඔබ ඉල්ලන කිසිවක් මට දිය නොහැකි ය. මට ඔබ වෙත පිදිය හැක්කේ අද වන විට මා තුළ ඉතිරි වී ඇති දෑ පමණි. කොතරම් අමිහිරි වුව ද ඔබට පෙන්වීමට ඇත්තේ මේ රෞද්‍රත්ත්වයේ සහ කාංසාවේ අඳුරු සලකුණු පමණක්ම ය. (ප්‍රසන්න රණබාහු, 2006: p2)

අනෝලි පෙරේරා (Perera¦Anoli 1962-) විසින් 'The Vehicle Named Women'" 'Comfort body' යන චිත්‍ර මගින් දකුණු ආසියාතික කාන්තාවගේ ඒකාකාරී සම්ප්‍රදායික ජීවන රටාව, ඇය විශාල උදරය වැහැරුණු පියයුරු සහිත අස්වාභාවික පෙනුමින් යුත් දෘශ්‍ය තල තම චිත්‍රයට යොදා ගැනීමෙන් ස්ත්‍රී කලාව වඩාත් විවරණයට ලක් කෙරේ. සුජීවා කුමාරිගේ (Sujeewa Kumari 1971-) ස්ත්‍රී රූපකායන් නිරන්තර දැඩි සාංකාමය තත්ත්වයට පත් කිරීමෙන් අලංකාර වාදයෙන් ඔබ්බට ගොස් පුරුෂ ශිල්පීන්ගේ කලා ප්‍රවණතා ඔස්සේ කරට කර සමකාලීන කලාව තුළ නියෝජනය කරයි.

පාල පොතුපිටිය (Potupitiya¦Pala1972-), ප්‍රියන්ත උඩගෙදර (Udagedara¦Priyntha1975-), සංජීව කුමාර (Sanjeewa Kumara1971-) යන ශිල්පීන්ගේ නිර්මාණ නූතන හෝ ශාස්ත්‍රාලයී කලාවේ මෙන් වස්තූන්ගේ පර්යාවලෝකනය අභ්‍යන්තර ගති ලක්ෂණ වෙනුවට පැතැලි තල යොදා ගෙන ඇත. සාම්ප්‍රදායික හෝ ශිල්පීයාට ආවේණික අලංකරණ සැරසිලි රටා නිර්මාණ සඳහා අවශ්‍යයෙන්ම යොදා ගෙන ඔවුන් බලාපොරොත්තු වුයේ කුමක් ද? පාල පොතුපිටිය මුද්‍රිත ලංකා සිතියමේ සාම්ප්‍රදායික මෝස්තර තල යොදා ගෙන ඒ ඔස්සේ යම් සංස්කෘතියක් පිළිබිඹු කිරීමටත් අත්කම් කලාව හා සම්භාව්‍ය කලාව අතර පවත්නා පරතරය බිඳලමින් නව කතිකාවතකට මුල පිරීමත් ඔහුගේ අරමුණ වන්නට ඇත. එමෙන්ම යම් යම් සාම්ප්‍රදායික මෝස්තර කොටස් ලංකාවේ යටත් විජිතකරණය, ජාතික, ආගමික, දේශපාලන සංකේත ලෙස යොදා ගනිමින් චිත්‍රය හා ගනුදෙනු කිරීමට නරඹන්නාට අවස්ථාව සලසයි.

ප්‍රියන්ත උඩගෙදර කොලාජ් (Collage), කැපීම, ඇලවීම් වැනි ක්‍රම අනුව චිත්‍ර ඇඳීම මෙන් ඔහු චිත්‍රය සඳහා වෙනස් ආකාරයක ක්‍රමවේදයක් උපයෝගී කොට ගෙන ඇත. ඔහුගේ කටු කම්බි , මල් කොළ , සමනලයන් , කුරුල්ලන්ගෙන් වැනි සැරසිලි ක්‍රමයට යටින් දිනෙන් දින අහිමිවන ශ්‍රී ලංකාව නැමැති පාරාදීසය පිළිබඳ ඉඟියක් ගෙනහැර දක්වයි. යුද්ධය, දේශපාලනය යනාදිය හේතුවෙන් මෙම භූමිය තුළ වැඩෙන්නේ ප්‍රචණ්ඩත්ත්වය සපිරි අසුන්දරත්ත්වයකි. ජගත් වීරසිංහගේ මෑත කාලීන චිත්‍ර පිරික්සීමේ දී පෙනී යන්නේ ඔහු ප්‍රකාශනවාදයෙන් ඔබ්බට ගොස් සැරසිලි කලාව වෙත යම් නැඹුරුතාවයකට යොමුව ඇති බවයි. ඒ බව 2014 මැයි - ජුනි මස ලන්ඩනයේ පැවැත් වූ 'Decorated & Emergency' ප්‍රදර්ශනයේ ඔහු ඉදිරිපත් කළ නිර්මාණ මගින් වඩාත් තහවුරු වේ.

සමකාලීන ශිල්පීන්ගේ ප්‍රවණතා සොයා බැලීමේ දී පෙනී යන්නේ ඔවුන් බොහෝ දෙනෙකු තෙල් සායම්වලට සමගාමීව තීන්ත පෑන්, පැන්සල් , ඇක්‍රලික් ආදි මිශ්‍ර මාධ්‍ය භාවිතයෙන් කඩදාසි මත කුඩා ප්‍රමාණයේ නිර්මාණ සිදු කිරීමට පෙළඹී ඇති බව ය. මෙයාකාරයේ මාධ්‍ය චන්ද්‍රගුප්ත තේනුවර, කිංස්ලි ගුණතිලක (Gunatilaka Kingsly), ජගත් වීරසිංහ , අනෝලි පෙරේරා, සුජීවා කුමාරි යන ශිල්පීන්ගේ කෘතිවල බහුලව දක්නට ලැබේ.

21 වෙනි සියවසට පා තබත්ම ජංගම දූරකථන, පරිගනක, ඩිජිටල් උපාංග මගින් වෙළඳ පොළ ආක්‍රමණය කර ඇත. නගරයෙහි දක්නට ලැබෙන තරුණ නිරූපණ ශිල්පි ශිල්පීනියන්ගේ ආකර්ශනීය රූ සහිත වෙළෙඳ දැන්වීම් පුවරු, බොබ් මාලේ (Bob Marley), චේ ගුවේරා (Che Guevara) සහ නොයෙකුත් ජනප්‍රිය කාටූන් චරිතවලින් සැරසූ ත්‍රී රෝද රථ, මගී ප්‍රවාහන බස් රථ සුලබ ව දැක ගත හැකි ය. තරුණ ප්‍රජාව මේ ආකාරයේ පින්තූර තලයන්ගෙන් සඳහා වැඩි උනන්දුවක් දක්වන අතර සමකාලීන පරිසර අවකාශය ද ඒවායෙන් පිරී පවතී. ඊට අනුගතව සමාජය මගින් අපේක්ෂා කරන්නාවූ දෘශ්‍ය කලාවන්ගේ රසයන් ද විශාල පරිවර්තනයකට බඳුන් වනවා නොඅනුමාන ය.

සමකාලීන චිත්‍ර කලාවේ වර්ධනයට ඉවහල් වන පොදු සාධකයක් ලෙසින් ගත් කල දේශීය හා විදේශීය කලාකරුවන් , අභිරක්ෂකයන් , කලා කෘති එක්රැස් කරන්නන් විසින් පවත්වනු ලබන

ප්‍රදර්ශන සහ කලා කඳවුරු සංවිධානය වෙමින් පවතී. ඊට නිදසුනක් ලෙස කොළඹ ද්විවාර්ෂික ප්‍රදර්ශනය (Colombo Biennale) වැදගත් වන අතර යම් ප්‍රමාණයක පෞද්ගලික ප්‍රදර්ශන ශාලා දක්නට ලැබේ. ශ්‍රී ලංකාව තිස් වසරක් පුරා පැවැති අඛණ්ඩ යුධ වාතාවරණය හමුවේ ආර්ථිකය හා නගර සංවර්ධනය අඩාල වීම හේතුවෙන් කලාවේ දියුණුව ද අවම විය. ඒ නිසා තවමත් කලා කටයුතු කොළඹ ඇතුළු වර්ධිත නගර කිහිපයකට පමණක් සීමා වී තිබේ.

43 කණ්ඩායමේ සාමාජිකයින්ගෙන් පසු ලාංකේය ශිල්පීන්ගේ කෘති ජාත්‍යන්තර ප්‍රදර්ශන නියෝජනය කිරීම තවමත් පවතින්නේ පසුගාමී තත්ත්වයක ය. මන්ද 43 කණ්ඩායමේ නූතන කලා කෘති කිහිපවිටකම වැනීසියේ ද්විවාර්ෂික (Venice Biennale) ප්‍රදර්ශනය හා බ්‍රසීලයේ සාවෝ පාවුලු ප්‍රදර්ශනය (Sao Paulo) නියෝජනය කළ ද Neville Weereratne 1993: p66. සමකාලීන ශිල්පීන්ගේ කෘති ආසියාවෙන් ඔබ්බට ගොස් ඇත්තේ අල්ප වශයෙනි. ආසියා කලාපයේ ද ද්විවාර්ෂික ප්‍රදර්ශන අතර බංගලාදේශයේ ඩාකා, ජපානයේ ෆුකුඔකා, චීනයේ බෙයිජිංහි ද්විවාර්ෂික ප්‍රදර්ශන කිහිපයකට පමණක් සමකාලීන ශිල්පීන්ගේ කෘති ඉදිරිපත් වීම සීමා වී ඇත. සමකාලීන කෘති ජාත්‍යන්තර හා සැසඳීමේ දී ජාත්‍යන්තර වෙළෙඳ පොළ ජය ගැනීමට සමත් වූ ශිල්පීන් ලෙස නම් කළ හැක්කේ කවරෙක් ද ? ආසියා කලාපය නියෝජනය කරන චීන සහ ඉන්දියානු සමකාලීන ශිල්පීන්ගේ කෘති මේ වන විට බටහිර අවධානයට පාත්‍ර වී හමාර ය. එම තත්ත්වය කරා ළඟා වීමට අප කලාකරුවන්ට ඇති බාධාවන් කුමක් දැයි සොයා බැලීම වැදගත් වේ. රටක කලාවේ සංවර්ධනය එම රටෙහි ආර්ථික, සමාජීය හා දේශපාලන යන අංශයන්ගේ සංවර්ධනය මැනීමේ එක්තරා මිනුම් දණ්ඩක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. සාර්ථක දේශපාලන, ආර්ථික අතින් සමබර රටක කලාව ඊට සමගාමීව වර්ධනය වී ඇති බව ලෝකයේ ඇතැම් රටවල් දෙස බැලීමේ දී මනාව විද්‍යමාන වේ.

ශ්‍රී ලංකාව තුළ 90 දශකයෙන් පසු දක්නට ලැබෙන චිත්‍ර කලාව පෙර නොවූ විරූ ප්‍රවණතා ලෙස පෙනී යන්නේ කලාකරුවන් දේශපාලන, ජනවාර්ගික යුද්ධය, ප්‍රචණ්ඩත්ත්වය , ලිංගිකත්ත්වය, යන අංග පශ්චාත් නූතනවාදී ක්‍රමවේද ඔස්සේ ශ්‍රී ලාංකික වේදිකාවට කැඳවාගෙන ඇති බව ය. චිත්‍ර ඇඳීමේ ක්‍රමවේද අතර පවත්නා සාම්ප්‍රදායික 18 වෙනි සියවසෙහි පැවැති කලා ශිල්පවල කොටස් සමකාලීනත්ත්වයට ගෙන එමින් සාම්ප්‍රදායික අත්කම් නිර්මාණ කලාව සහ ලොව පිළිගත් සම්භාව්‍ය කලාවේ පරතරය බිඳහෙලමින් උස් පහත් සමාජයත් කලාවත් යා කිරීමට උත්සාහ ගෙන ඇත. නමුත් ශ්‍රී ලංකා කලාවේ පැහැදිලිව පෙනී යන්නේ බටහිර ශාස්ත්‍රාලයීය කලාව 1960 -1970 දශකයෙන් පසු දේශීය කලා කෙතෙන් පලවා හැර ඇති අතර සමකාලීන කලාව තුළ යථාර්ථවාදී චිත්‍ර කලාව නැවත කරළියට පැමිණ ඇත්තේ ඉතා අල්ප වශයෙනි. වැඩි වශයෙන් සැරසිලි කලාව එන්න එන්නටම වර්තමාන ශිල්පීන් තම නිර්මාණ සඳහා යොදා ගැනීමේ ප්‍රවණතාව පැහැදිලිව දක්නට ලැබේ. සමකාලීන චිත්‍ර කලාවේ ඉදිරි ගමන් මග කෙසේ දැයි සිතා බැලුව හොත් එය විවිධ කලා ශෛලීන් සියල්ල නියෝජනය කරන්නක් විය යුතු ය. තෝරා ගත් අංශ පමණක් ඉදිරියට ගෙන යාමෙන් චිත්‍ර කලාවේ අසමතුලිතභාවය වඩාත් වර්ධනය වේ. එබැවින් රටෙහි උද්ගත වන සමාජීය දේශපාලන ප්‍රවණතා ඔස්සේ අප රටට අනන්‍ය වූ චිත්‍ර කලාවක් ගොඩනඟා ගැනීම සමකාලීන කලාවේ අරමුණ විය යුතු ය.

<u>ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ</u>

1. රණබාහු, ප්‍රසන්න, 90 ප්‍රවණතාවය. පිටකෝට්ටෑ: තිර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ එකතුව, 2011.

2. Arthur C. Danto, After The End Of Art Publish by Princeton University Press. 2014.

3. Bandaranayake, S. and Fonseka M, Ivan Piris painting 1938-1988. Colombo: Tamarind pulication (PVT)Ltd). 1996.

4. Chang Ning Sheng, waiguo hou xiandai meishu meishu. Nanjing: Jiangsu meishu chuban she she.2000

5. Coomaraswamy, k, Ananda, Mediaeval Sinhalese, Colombo: (Ministry of National Heritage Government of Sri Lanka. 2012.

6. Robertson, J and McDaniel, C, dang dai yishu de zhuti zhuti. kuang xiao, yi, Nanjing : Jiangsu meishu chuban she, 2012: 12

7. Sylvia S, Kasprycki and Doris I.Stambrau, Artful Resistance Contemporary Art from Sri Lanka. Altenstadt.Germany: (ZKF Publishers, 2010.

8. Udagedara, p, Re-discovering Paradise (painting Paradise in the Age of Confilict·A Case Study of Sri Lanka. Nugegoda: (Sarasavi Publishers, 2017.

9. Weereratne, N, 43 group : (A Chronicle of Fifty Years in The Art of Sri Lanka. Melbourne: Lantana Publishing, 1993

පුනරුදය; නූතනත්ත්වයේ උදාව.

05

ප්‍රසන්න රණබාහු.

"පුනරුදය" සහ එහි සමාජ, සංස්කෘතික සහ දේශපාලණික පසුබිම සංක්ෂිප්තකර දැක්වීම මෙම රචනයෙහි අපේක්ෂාව වේ. පුනරුදය යන්නෙහි අර්ථය, අර්ථය ගෙතීමට පාදක වූ හේතු, දෘෂ්ටිවාද මෙහි සංක්ෂිප්ත කරනු ලැබේ. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් පුනරුද කලාව, පුනරුද අදහස් ගොඩනැගීමට බලපෑ ඓතිහාසික පසුබිම, පුනරුද කලාවේ ආරම්භක, පරිණත ස්වරූප සහ එහි දිශාගත වීම මෙමගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. තව දුරටත් සවිස්තරාත්මකව පවසනවා නම් පෞරාණික ලෝකයෙන් වෙනස් නූතන යුරෝපීය ලෝකයක් ගොඩනැගීම සිදු වූ ''පුනරුදය'' නම් සංසිද්ධිය සාකච්ඡා කිරීමයි. පුනරුද හැසිරීම හෝ එහි නවීකරණාත්මක බලපෑම විසින් දේවවාදික මධ්‍යතනය, මානවවාදී නූතන සමස්තයක් දක්වා පරිවර්තනය කළේ ය. එමගින් එක් ආකාරයකට පැවති මිනිස් ශිෂ්ටාචාරය තවත් ආකාරයක ශිෂ්ටාචාරයක් බවට පත්වීමට අවැසි සීමා සලකුණු කරන ලදී. එම සීමාවල හැකියාව විසින්, ක්‍රි.ව. 15 වන සියවස තරම් ඈතක යුරෝපය තුළ නූතන සමාජ ව්‍යුහ ආයතනගත වීමට අවශ්‍ය වූ ප්‍රධානම විශ්වාස ගොඩනැගිණ. 1854 දී ප්‍රංශ ජාතික ඉතිහාසඥයෙකු වන ජූල්ස් මිස්ටලේ (Jules Michelet) ගේ "ප්‍රංශයේ ඉතිහාසය" නම් ප්‍රකාශනයෙන් ප්‍රථම වරට පුනරුදය යන පදය මෙම නවීකරණාත්මක ඓතිහාසික අවධිය සඳහා යෝජනා කළේ ය. එහි 14 සහ 15 වන සියවස්වල යුරෝපයේ ඇතිවන එම නවීකරණය සම්පිණ්ඩනය කරන්නේ ලෝකය සහ මිනිසා අනාවරණය කර ගැනීමක් ලෙස යි. කෙසේ නමුත්, "පුනරුදය" යන පදය නූතන ලෝකය ගොඩනැගීමට අදාළ බුද්ධිමය රාමුව සහ කලාත්මක සම්ප්‍රදා මුහුරත් කරන ලද ජීවෝත්පාදක සංසිද්ධියක් ලෙස පැහැදිලිවම හඳුනාගනු ලබන්නේ 19 වැනි සියවස තරම් මෑතක දී ය. ඉදින් මෙම සංකීර්ණ සංසිද්ධිය විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද නව ලෝකය සහ කලාව පිළිබඳ කරුණු දැක්වීමක් ලෙස මෙම පරිශ්‍රමය සැලකිය හැකි ය.

පුනරුදය 14 වැනි සියවස සහ 16 වැනි සියවස අතර කාලය තුළ ඉතාලිය මූලිකව ආරම්භ විය. නූතන ඉතිහාසය ආරම්භ වීම ද එමගින් සනිටුහන් විය. එනම්; දේවධාර්මික, අදහස්වලින් බැහැරව

ගොස් මිනිස් තර්කයේ සහ බුද්ධියේ සීමා යටතට ලෝකය ගෙන අධ්‍යයනය සිදුවීම ආරම්භ වීම යි. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් මානවවාදී (humanism) ආස්ථානයක සිට ලෝකය දැකීමට පෙළඹවීම යි. මෙහිදී මානවවාදී ආස්ථානය යනුවෙන් අදහස් කරනු ලැබුවේ පැරණි සම්භාව්‍ය ග්‍රීක පඨිත සහ සාහිත්‍යය ඇසුරින් පුද්ගලයා සහ ඔහු අවට ලෝකය දෙස නැවත බැලීමේ සම්ප්‍රදායයට ය. එම සම්ප්‍රදාය විසින් පුද්ගලයා උනන්දු කරනු ලැබුවේ සිය බුද්ධිමය ලෝක දෘෂ්ටිය ගොඩනැගීමට නම් දෙවියාට වඩා මිනිසා වැදගත් කොට සැලකීමට ය. ඒ සඳහා ග්‍රීක සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය තුළ පැවති සැකකිරීමේ (scepticism) සම්ප්‍රදාය (සංශයවාදය) මහත් පිටිවහලක් විය. එමගින් දේවධාර්මික අධිකාරී අදහස් අවිශ්වාස කිරීමට පෙළඹවී ය. මෙම සුවිශේෂ ශාස්ත්‍රීයවාදය දෙවියන්ගෙන් පිටස්තරව ලෝකය ගැන සිතීමට උනන්දු කළේ ය. ලෝකය සංජානනය කිරීමට හෝ ඒ පිළිබඳ අදහස් ගොඩනැගීමට මිනිසා තුළ විවිධ අදහස් තිබෙන බවත්, ඒ අදහස් එකිනෙකට පරස්පර බවත් ඒත්තු ගැන්වූයේ එම අවධියේ ය. එනම් මිනිස් මනස යනු පරිශීලනය සඳහා විය යුත්තක් මිසක්, ආගමික භාෂිත තහවුරු කරන්නක් නොවිය යුතු බවත්, ජීවිතයෙන් ඉගෙන ගත යුතු බවත් ඒත්තු ගැන් වූයේ පුනරුදය යි.

ඉහත අදහස් මතින් මෙහෙය වන ලද පුනරුද අදහස් විසින් කලාව, සාහිත්‍යය සහ දේශපාලනය පිළිබඳ නැවත සාකච්ඡා කළේ ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් මෙහිදී සිදු වූයේ ග්‍රීක මානවවාදී දර්ශනය ඉතාලිය තුළ දී යළි ප්‍රාණය ලැබීම යි. එම ඓතිහාසික මොහොත විසින් මධ්‍යතන අවධීන්වල භාවිත වූ ක්‍රිස්තියානි දේව ධාර්මික අධ්‍යාපනය උඩු යටිකුරු කරන ලදී. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් ස්වභාවය ඉතා ඕනෑකමින් අධ්‍යයනය කරමින්, නිදහස් විද්‍යාත්මක සොයා බැලීම් ඔස්සේ ස්වභාවය පිළිබඳව උද්දීපනයක් ඇති වීමයි. ඒ ඔස්සේ නව සොයාගැනීම්වලට මග විවර කළේ ය. ඉහත කී මානවවාදය මතින් ඒ වන තෙක් බටහිර අර්ධ ගෝලය තුළ අධිකාරී ලෙස පැවතුනු මධ්‍යතන අදහස් සහ ඒ මතින් ගොඩනගන ලද මධ්‍යතන ශ්‍රේණි ශිල්ප අභිබවා තනි පුද්ගලයා මූලික ප්‍රඥාවන්තයෙක්, එනම් පුනරුද මිනිසෙක් ගොඩනැගීමට සමත් විය. මෙම ප්‍රඥාවන්තයා (පුනරුද මිනිසා) මධ්‍යතන අවධීන් හි විසූ කෞශල්‍යයෙන් පිරි ප්‍රජාවෙන් (guild) වෙනස් විය. එනම් ප්‍රවේණියෙන් හිමි වූ ශිල්පීයත්ත්වය අභිබවා අධ්‍යාපනයෙන් සපිරි තනි පුද්ගල චරිතයක් ගොඩනැගීම යි. එම තනි පුද්ගල ප්‍රඥාවන්තයා මධ්‍යතන අවධියේ වූ සංකේතමය හෝ රූපාර්ථ (iconography) සහිත ප්‍රචාරණයමය කලාවෙන් වෙනස් කලාවක් ස්ථාපිත කළේ ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් මෙහි දී සිදු වූයේ ස්වභාවිකවාදය පිළිබඳ ග්‍රීක අදහස් අධිකාරී ක්‍රිස්තියානි සිතුවිලිවලට විකල්පයක් ලෙස ඉදිරිපත් වී, මිනිසා සියලු අත්‍යුතම පැවැත්මවල් හි නිර්මාතෘ බවට උත්තරාරෝපිත කොට සියලු අදහස් ඊට අනුගතව සංස්කරණය වීමයි.

'පුනරුදය' යනුවෙන් අදහස් කරනුයේ නැවත ඉපදීම යන්න යි. එනම්; පෞරාණික ග්‍රීක සහ රෝම අදහස් 15 සහ 16 වැනි සියවස්වහි දී ඉතාලිය විසින් නැවත සාකච්ඡාවට ගැනීම යි. එහි දී සම්භාව්‍ය ලෝකයේ කලාව සහ දර්ශනය නැවත ඉතාලිය තුළ දී කාලීන සමාජ, සංස්කෘත සහ දේශපාලනික පැවැත්ම තහවුරු කර ගැනීම සඳහා භාවිතයේ යෙදවී ය. කෙසේ වෙතත් මෑත කාලීන විධිමත් පර්යේෂණ විසින් එකී සම්භාව්‍ය යටගියාව නැවත සොයා ගැනීම (පුනරුද ආකල්ප) තවදුරටත් ඈතට ගෙන යනු ලබයි. එම පර්යේෂණවලට අනුව කැරලොන්ගියන් (carolingian) සහ ගොතික් අවධි පුනරුද අවධි ලෙස හඳුන්වයි. මෙම හඳුනාගැනීම් තීරණාත්මක ලෙසම අවධාරණය කර පෙන්වන්නේ, එම අවධිවල කලාව වෙතින් ස්වභාවිකවාදී ලක්ෂණ වෙනදාට වඩා නිරූපණය වන බවයි. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් අනෙකුත් මධ්‍යතන අවධිවලට සාපේක්ෂව මෙකී අවධීන්හි කලාව, ශෛලියෙන් ස්වභාවිකවාදී නැඹුරුවකින් ඉදිරිපත් කිරීම සහ ක්‍රිස්තියානි කථාන්දර කාටුන් ආකාරයෙන් ප්‍රකාශ කිරීම නැවතීම ය. මේ සඳහා හොඳම නිදසුන ලෙස "ජෙරෝ කුරුසගත කිරීම" (975-1000AD) නම් දැව මූර්තිය සහ ගොතික් බිතුසිතුවම් පෙන්විය හැකි ය (1 රූපය). බැලූ බැල්මටම අනෙකුත් මධ්‍යතන අවධියේ කලා කෘතිවල දක්නට ලැබෙන අධික ශෛලීගත ශෛලිය මෙම කෘතීන්වල නොවී ය. රවුම් බව හඟවන හැඩ, චිත්තවේගී භාව සහ ස්මාරකීයත්ත්වය අන් කවර දාටත් වඩා එම කලාකෘති වෙතින් ප්‍රකාශ විය. එකී කලා කෘති වෙතින් සම්භාව්‍ය ග්‍රීක කලාවට සහ නැගෙනහිර දිග කලාවේ හැඩවලට දැඩි ගෞරවයක් දැක්වූ බව ඒත්තු ගැන්වෙයි. මීට ප්‍රධානම හේතුව ලෙස සඳහන් කළ හැක්කේ කෘසෙඩර් විසින් ජේසුස් වහන්සේගේ "සොහොන" මුස්ලිම් වරුන්ගෙන් මුදවා ගැනීමේ අරගලය දියත් කිරීම අතරතුර ඔහුට ඉස්ලාම් සංස්කෘතිය ඔස්සේ සම්භාව්‍ය ලෝකය මුණ ගැසීම සහ එම සම්භාව්‍ය අදහස් ක්‍රිස්තියානි දෘශ්‍ය සංස්කෘතිය ගොඩනැගීමට උපයෝගිකර

ගැනීම ය. එනමුත් ඉතා පැහැදිලිවම නූතන ලෝකය ගොඩනැගීමට අදාළව පෞරාණික අතීතය නැවත අරුත් ගන්වන්නේ ක්‍රි.ව. 14 වැනි සහ 16 වැනි සියවස්වල දී ඉතාලියේ ෆ්ලෝරන්ස් නගරය මගිනි. එබැවින් "ඉතාලියානු පුනරුදය" අනෙක් පුනරුද දෙකකටම වඩා නූතන කලාවට, නූතන දර්ශනයට, නූතන දේශපාලනයට සහ නූතන විද්‍යාවට අවශ්‍ය තීරණාත්මක දෘෂ්ටිවාදීමය බලපෑම් සපයන ලදී. ඒ සඳහා අඩිතාලම සකස්කරනු ලබන්නේ එවකට ඉතාලියේ පැවති සමාජ, සංස්කෘතික සහ දේශපාලන වාතාවරණය යි. එනම් 'පුනරුදය' යනු ඓතිහාසික වශයෙන් සමාජ සංස්කෘතික සහ ආර්ථිකමය ඉසව්වල සුසමාදර්ශීමය වෙනස් වීම් ඇති වූ අවධියකි. වෙනත් විදියකට විස්තර කළහොත් මධ්‍යතන අවධියේ පැවතුණ වැඩවසම් සමාජ ක්‍රමය බිඳ වැටී නූතන ධනවාදී ආයතනික ව්‍යුහ ස්ථාවර වීමේ ආරම්භය සිදුවන්නේ පුනරුදය තුළ දී ය. තවත් සරලව කියනවා නම් බලවත් ධනවතුන්ගේ අනුග්‍රහය ඇතිව ඉතාලියේ නගර රාජ්‍ය (city states) ගොඩනැගීම ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. එකී ස්වරූපය එනම්; නගර රාජ්‍ය ගොඩනැගීම ඉතාලියට පමණක් සීමා වූ අතර යුරෝපයේ අනෙකුත් ස්ථානවල රාජධානි (kindoms) ආරම්භ වූයේ ය. ඉතාලියේ ධනවත් වෙළඳ ප්‍රජාව පාලන තන්ත්‍රයට අවැසි ලෞකික අදහස් පල්ලිය ඔස්සේ සම්පාදනය කරගත් අතර රාජධානිවල පල්ලිය මූලික ආගමික අදහස් සම්පාදනය විණි. එම වකවානුව තුළදී ඉතාලිය නැගෙනහිර යුරෝපීය රටවල් සමඟ වෙළඳ සම්බන්ධතා පැවැත්වීම කරනකොට ගෙන යුරෝපයේ වාණිජමය මුහුණුවර වෙනස් විය. මෙම ආර්ථික ක්‍රියාවලියේ ප්‍රතිඵලය වූයේ යුරෝපීය සංස්කෘතික පදනම 'ගොතික්' ප්‍රංශයේ සිට ඉතාලිය දක්වා මාරු වීමයි. ෆ්ලෝරන්ස් නගරයට 13 වැනි සියවස මැද භාගය යනු ඉතාමත් සමෘද්ධියක් ගෙන දුන් කාල වකවානුවකි. එය මූල්‍යායතනවලට සහ ලෝම කර්මාන්තයට තෝතැන්නක් විය. ඒ හේතුවෙන් නැවතත් සර්ව යුරෝපීය අනන්‍යතාව මෝදු වන්නට පටන් ගැනුණි. මධ්‍යතන අවධිය මුලුල්ලෙහි වෙළඳ මාවත් ශක්තිමත් වීමත්, 14 වැනි සියවස අවසානය වන විට මහද්වීපයේ බහුතර ප්‍රදේශයකට බලපවත්වන පරිදි සැකසුණු මුහුදු සහ ගොඩබිම් ගමන් මාර්ග එකිනෙක අතර සම්බන්ධ වීමත් හේතුකොට ගෙන භාණ්ඩ සංසරණය හරහා යුරෝපය සශ්‍රීකත්ත්වයේ දොර පාමුලට පැමිණියේ ය විශේෂයෙන් පෙරදිග සමග වෙළඳාම් හේතුකොට ගෙන වැනීසිය සහ ජනුවා (Genoa) යන නගර රාජ්‍ය ෆ්ලෝරන්ස් නගරය සේම ආර්ථික සමෘද්ධියට ලඟා විය. මුදල්, භාණ්ඩ පමණක් නොව අදහස් හුවමාරු වීම ද හේතුකොට ගෙන ෆ්ලෝරන්ස් නගරය තුළ සංස්කෘතික ප්‍රබෝධයක් මේ වන විට ඇති වෙමින් තිබිණ. මෙම නව වෙළඳ සහ සංස්කෘතිකමය බිම මතින් ගොඩනැගුණු, වෙළඳ ශ්‍රේණි සහ ධනවත් තනි පුද්ගලයන් තම තමන්ගේ කීර්තිය සහ බලය අරමුණු කොටගෙන කලාකෘති කිරීමට අනුග්‍රහය දක්වූ හ. මෙලෙස අභිනවයෙන් සමෘද්ධියට පත් නගර රාජ්‍යයන්හි ධනවත් වංශාධිපතීන්ගේ අපේක්ෂාව වූයේ පෞරාණික රෝමයේ ජීවගුණය ඒ ආකාරයෙන්ම තම රාජ්‍යවල නිරූපණය කිරීම තම තමන්ගේ අවශ්‍යතාවයක් විය යුතු බවයි. මෙම නගර රාජ්‍ය අතරින්, ෆ්ලෝරන්ස් නගරය 15 වැනි සියවසේ දී බලවත්ම නගර රාජ්‍ය බවට පත්වූයේ එකී පසුබිම මත ය. ඔවුන් ඉතා සවිඥානිකවම තමාව රෝමයේ ඍජු උරුමක්කාරයා හැටියට දකින්නට සහ ඉදිරිපත් වන්නට සිතූ අතරම ඊට අදාළ මූල්‍යමය අනුග්‍රහය සැපයූ හ. විශේෂයෙන් ෆ්ලෝරන්ස්හි බැංකු හිමි පරපුරක් වන "මෙඩිචිවරුන්" (medici family) ඒ සඳහා ප්‍රධාන මූල්‍යමය අනුග්‍රහය සැපයූ හ. ෆ්ලෝරන්ස්හි සන් ජුවන්නි දේවස්ථානයේ බෞතීස්ම කරන ස්ථානයේ කුටියේ දොර සඳහා ලෝකඩ කැටයම (2 රූපය) කිරීම සඳහා ක්‍රිːව 1401 දී ලොරෙන්සෝ ගිබර්ටි ට බාර කිරීම මෙම ක්‍රියාවලියේ මුල්ම පියවර වේ. එමෙන්ම ගිබර්ටි විසින් ඒ සඳහා අවශ්‍ය අනුප්‍රාණය සම්භාව්‍ය ග්‍රීක රෝම සහ ගොතික් මූර්ති වෙතින් ලබා ගැනීම එකී නව සුසංයෝගයේ කදිම ප්‍රතිඵලයක් බව කිව හැකි ය. 15 වැනි සියවස්වල මුල් අවධියේ ෆ්ලෝරන්ස්හි මුල් පරපුරේ ශිල්පියෙකු වූ ගිබර්ටි පුනරුද කලාවේ පියා යන විරුදාවලියෙන් හඳුන්වන්නට එකී පසුබිම ඉවහල් විය. පළමුවෙනි ස්වභාවිකවාදී ශිල්පියා වන මසාසියෝ, මූර්ති ශිල්පි දොනතෙල්ලෝ සහ වාස්තු විද්‍යාත්මක බෘනෙල්ස්කි ඉහත අන්දමින් අනුග්‍රහය ලැබූ අනෙකුත් ශිල්පීන් විය.

මේ අතරතුරේ දී යුරෝපා සහ ආසියා නගරවාසීන් සමස්තයක් ලෙසට විශාල වසංගතයකට මුහුණ පෑ හ. 1346 වර්ෂයේ දී යුරෝපයට බලපෑ එම වසංගතයෙන් (black death) එහි ජනගහනයෙන් තුනෙන් එකකට (1/3) ජීවිත අහිමි විය. එම සිදුවීම යුරෝපයට අභිනවයෙන් බලපෑ එක් අප්‍රසන්න සිදුවීමක් පමණක්ම වේ. පූර්ව සියවසේ දී නැගෙනහිර යුරෝපයේ බහුතරයක් මොන්ගෝලියන් වරුන්ට නතු වීමත්, 1315-1319 කාල පරිච්ඡේදවල දී යුරෝපය තුළ විශාල වශයෙන් වගා හානියක් සිදුවීමත් සහ ඊට සමාන්තරව නිරිතදිග මහද්වීපය ඔටෝමන්වරුන්ගේ ආක්‍රමණකාරී ව්‍යාප්තියේ

තර්ජනයට මුහුණපෑමත් හේතුවෙන් යුරෝපය තාක්ෂණික වශයෙන් අවපාතයකටත්, දේශපාලනික වශයෙන් අස්ථාවරත්වයකටත් පාත්‍ර විය. එමෙන්ම කලින් කලට සිදු වූ අභ්‍යන්තරික ආරවුල් සහ යුධ ගැටුම් හේතුවෙන් යුරෝපය සමස්තයක් වශයෙන් අර්බුදයට නතු විය. විශේෂයෙන්, එංගලන්තයේ තුන්වෙනි එඩ්වඩ් රජු ප්‍රංශය ආක්‍රමණය කිරීමත් සමග, ප්‍රංශය සහ එංගලන්තය අතර සියවසකට වැඩි කාලයක් යුධ ගැටුම් ඇති විය. ඒ අතර තුර දී ක්‍රිස්තියානි පල්ලිය එකිනෙක වෙනස් මතවාදවල පිහිටීම හේතුවෙන් භේදභින්න වීම ඇරඹිණි. මෙම විවිධාකාර, එමෙන්ම එකිනෙකට පරස්පර සංසිද්ධි කිහිපය විසින් ඒ වන තෙක් මධ්‍යතන මනස තුළ ඉතා තදින් පැලපදියම් ව තිබූ දෙවියන් පිළිබඳ අනුමානය, විද්‍යාත්මක නිරීක්ෂණ මගින් ප්‍රශ්න කරන ලදී. නොඑසේ නම් විද්‍යාව විසින් දේවවාදයේ ආධිපත්‍ය සමතුලිත කරන ලදී. 1543 දී කොපර්නිකස්ගේ තාරකා විද්‍යාත්මක ප්‍රවාදය මගින් සෞරග්‍රහ මණ්ඩලයේ මධ්‍ය, හිරු බව පෙන්වා දුන්නේ ය. මෙම සොයා ගැනීම හේතුවෙන් විශ්වය පිළිබඳ වූ දේවධාර්මික අදහස් සහ විශ්වාස මිනිස් තර්කයට හා විද්‍යාවේ අණසක යටතට පත්විය. ඉනික්බිතිව සෑම දෙයකම මධ්‍ය මිනිසා විය යුතු බව ප්‍රකාශ විය. එම පුළුල් සමාජ සංසිද්ධිය "පුනරුදය" යනුවෙන් හැඳින්විය හැකි ය.

මධ්‍යතන අවධියේ සියලුම දේශපාලනික තීන්දු තීරණ ගනු ලැබුවේ ක්‍රිස්තියානි පල්ලිය විසිනි. එය ඉදිරි සහස්‍රකයේ සියලුම තීරණ පිටුපස ප්‍රබල සාධකයක්ව පැවතිණ. ක්‍රිස්තියානි ආගමික අදහස්වලට පසුව ක්‍රි.ව. 7 වැනි සියවස තරම් මෑතක තවත් බලවත් ආගමික අදහස් සහිත "ඉස්ලාම්" ආගම ගොඩනැගිණ. එම ආගම, අරාබියේ සිට ස්පාඤ්ඤය, අප්‍රිකාව සහ ආසියාව දක්වා ව්‍යාප්ත වූ අතරම යුරෝපයේ දේශපාලන චින්තනයට ද බලපෑම් සහගත විය. ඊට හේතුව වූයේ ඔවුන් ලෞකිකත්ත්වයට සහ විවෘත දේශපාලනික චින්තනයකට ඉඩ සැලසීම යි. ඒ අතරම "ඉස්ලාම්" නොවන චින්තනවලින් ද ඔවුහු අදහස් උකහා ගත්හ. එනම්; ප්ලේටෝගේ සහ ඇරිස්ටෝටල්ගේ අදහස් ඉස්ලාම් දේවවාදය තුළට ඇතුළත් කර ගැනීමයි. විශේෂයෙන් 12 වැනි වන සියවස තරම් ඈත කාලයේ ඉස්ලාම් බුද්ධිමතුන් විසින් පරිවර්තනය කරන ලද ග්‍රීක සම්භාව්‍ය ලේඛන ක්‍රිස්තියානි විශාරදයන්ට දනගැනීමට හැකි විය. තෝමස් ඇක්වයිනාස් (Thomas Aquinas 1225-1274) වැනි ක්‍රිස්තියානි පූජකයන්, චින්තකයන් බවට පත්වීමට ඉඩ සලසන ලද්දේ මෙම පසුබිම ය. ඇක්වයිනාස්, ප්ලේටෝගේ සහ ඇරිස්ටෝටල්ගේ අදහස් ක්‍රිස්තියානි දේවවාදය සමග සම්බන්ධ කළේ ය. එම සම්බන්ධ කිරීම හේතුවෙන්, පූර්වයෙන් වූ දේවවාදී ඒකාධිකාරය ප්‍රශ්න කිරීම ආරම්භ විය. එනම් රජවරුන්ට සහ පල්ලියට තිබූ දිව්‍යමය බලය සහ දිව්‍යමය නීතිය, ලෞකිකත්වය පිළිබඳ වාද විවාද මගින් ප්‍රශ්න කරන්නට විය. මෙවැනි හේතු සාධක මගින් රෝමන් ක්‍රිස්තියානි අධිරාජ්‍ය නව ජාතික රාජ්‍යවලට කැඩීම ආරම්භ විය. මෙම සමාජ සැකසුමට හේතුව ලෙස සැලකිය හැක්කේ නිදහස පිළිබඳ අදහස් තරයේ ප්‍රකාශ කිරීම මගින් නිදහස් පූජකයන් සහ පාප් අතර මතවාදීමය බිඳ වැටීමක් ඇතිවීමයි. එනම් මහජන සම්බන්ධතා හා බැඳුණු පල්ලියේ අධිකාරිය ප්‍රශ්න කිරීමයි. මේ හේතුවෙන් දේවවාදී අදහස් මතින් දේශපාලන බලය රඳවාගෙන තිබූ මධ්‍යතන අවධිය බිඳ වැටුණේ ය. එනම්; පල්ලියේ දේවවාදී අධිකාරියටත් දේව නීතිය සහිත රජවරුන්ටත් දැඩි බලපෑම් ගෙන එන ඒමයි. උදාහරණයක් ලෙස මහා බ්‍රිතාන්‍යයේ ජෝර්ජ් රජුගේ බලය සිටුවරු ප්‍රශ්න කිරීම සහ ඊට සමගාමීව ඉතාලියේ රාජවංශයේ බලය මහජන නගර (ෆ්ලෝරන්ස්, මිලානෝ වැනි) ආදිපාදවරුන්ට හිමි වීම පෙන්වා දිය හැකි ය. එම ඓතිහාසික සංසිද්ධිය "පුනරුදය" ගොඩනැගීමට අවශ්‍ය වූ ශක්තිමත් දේශපාලන පදනම දමන ලදී. ෆ්ලෝරන්ස්හි නිකලෝ මැකියාවෙලිගේ "කුමාරයා" (The Prince - 1583) පුනරුදයේ දේශපාලන ප්‍රයෝග තීරණය වීමට ඉතාමත් බලපෑම් සහගත විය. පාලනය, බලය ක්‍රියාත්මක කිරීම සහ උපක්‍රමශීලී වීම පිළිබඳ දේශපාලනික අදහස් සහිත මෙම කතාව නූතන දේශපාලන විද්‍යාව ගොඩනැගීමට තරම් වැදගත් වූවා පමණක් නොව පුනරුදයේ දේශපාලනික අදහස් කියා පාන්නක් ද විය.

පුනරුදය සහ කලාව

"පුනරුදය" යම් තරමකට සමස්ත යුරෝපයටම බලපවත්වන පරිදි ගොඩනැගුණත්, පුනරුද කලාව මූලික වශයෙන් ගොඩනැගීම සිදු වූයේ ඉතාලිය තුළ යි. ඊට බලපවත්වන ලද මූලිකම සාධකය වූයේ, වෙළඳාම මූලිකව ඒ ඒ නගර රාජ්‍ය අතර ඇති වූ අරගලය යි. මොවුන් එකිනෙකා පරයා නැගී සිටීම සංකේතවත් කිරීම සඳහා කලාව ඉවහල් කර ගත්හ. මේ අය තම තමන්ගේ සමකාලීන බල අරගල ආගමික සාහිත්‍ය කථාන්දර අනුසාරයෙන් වඩාත් ලෞකික රූපක ආශ්‍රයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබුවේ ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් සම්භාව්‍ය ලේඛනවල කතන්දර හෝ බයිබල් අදහස් මානවීය මානයක බහා පරිසමාප්ත ලස්සනක් සහිතව හෝ පරිකල්පනාත්මක ස්වභාවිකවාදී

ලයකින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබී ය. එනම්; ස්වභාවය පරමාදර්ශීකරණයට ලක් කර පරිපූර්ණ මිනිස් පැවැත්මක් පිළිබඳ අදහසක් ගොනු කිරීම යි. තව ආකාරයකට කියනවා නම් මිනිස් හැකියාව, මිනිස් බව හෝ තනි පුද්ගලයා බලාත්මක කිරීමයි. එනම්, පුනරුද මිනිසෙක් හෝ නූතන "මිනිස් විෂය" (human sbject) ගොඩනැගීමයි. එම පරිපූර්ණ පුනරුද මිනිසා නූතන සමාජයට අවැසි විනය සහ ශික්ෂණය අතින් පූර්ණය වූවෙක් විය. එම සංසිද්ධිය දෙවියන් ඝාතනය කිරීම හෙවත් නූතන මිනිසාගේ උත්පත්තිය ලැබීම ලෙස තවදුරටත් වරනැගිය හැකි ය. මෙම අදහස ලිබරල් මානවවාදයේ අවබෝධයට මුල්විය. තව ආකාරයකට කියනවා නම් ස්වකීයත්වය මතින් ගොඩනැගෙන තනි පුද්ගලයා යනු තර්කය සහ බුද්ධිය විසින් ගොඩනගනු ලබන්නෙකි ය යන මානවවාදී විශ්වාසය ස්ථාවර වීමට කටයුතු සැලසීම ලෙස විග්‍රහ කළ හැකි ය. එනම්; තනි පුද්ගලයාගේ ස්වකීයත්ත්වය තුළ එක්සත් නොබිඳිය හැකි සහ සුවිශේෂ අනන්‍යතාවක් පවතී ය යන විශ්වාසය ගොඩනැගීමයි. මෙම ආස්ථානය විසින් කලා ශිල්පියාට, ඔහුටම ආවේණික සහජයක් සහ අනන්‍යය වූ ශෛලියක් තිබේ ය යන විශ්වාසය වර්ධනය කළේ ය. පුනරුදය තුළ ගොඩනැගුණු මෙම දෘඩ මානව කේන්ද්‍රීය මූලධර්මය නූතනවාදී කලාව විසින් තව දුරටත් මූලධාර්මික හෝ ආරාධනාග්‍රාහී අදහසක් බවට පත්කළ අතර අදට ද එහි බලපෑම් ක්‍රියාත්මක වේ. මෙම අදහස් ප්‍රකාශ වන කෘතීන් සඳහා පුනරුද උදාහරණ ලෙස දොනතෙලෝගේ සහ මයිකල් ඇන්ජලෝගේ "ඩේවිඩ්" ප්‍රතිමා ගත හැකි ය (3, 4 රූප).

මධ්‍යතන ශ්‍රේණි කලාවේ වූ සාමූහිකවාදී කලා ශෛලිය, පොදු සංකේත සහ රූපාර්ථ, තනි පුද්ගල අනන්‍යතා ලක්ෂණ හෝ පුද්ගල කේන්ද්‍රීය රූපාර්ථ විසින් යටපත් කිරීම ඉහත කලාකෘති විසින් ඍජුවම ප්‍රකාශ කළේ ය. මෙම ඓතිහාසික ක්‍රියාව මගින් හස්ත කෞශල්‍ය සහිත පුහුණු ශ්‍රේණි ශිල්පියා (guild) යන අදහස සහජ හැකියා සහිත ප්‍රතිභාවන්තයා (genius) යන අදහස දක්වා විපරිවර්තනය කළේ ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් තනි පුද්ගලයා ස්වයං ආත්ම අභිප්‍රේරණයකින් දැනුම් සම්පාදනය කරන්නෙකු ලෙස අර්ථ නිරූපණය වීම යි. තව දුරටත් සරලව කියනවා නම් පුද්ගලයාගේ සම්භවය පිළිසිඳ ගැනනුයේ බාහිර ලෝකයෙන් ස්වායක්ත තනිපුද්ගලයා (මම) තුළම ය යන ආත්තික විශ්වාසය ගොඩනැගීමයි. එනම්; තනි පුද්ගලයා තුළ ඔහුට අදාළ ස්වකීයත්ත්වයක් තිබේ ය යන විස්වාසය ස්ථාවර වීමයි. මෙම අතිශය ප්‍රශ්නකාරී සංසිද්ධිය "නූතන කලාකරුවා" "නූතන මිනිසා" ගොඩනැගීමට තදින්ම බලපාන ලදී. එනම්; දෙවියන් ප්‍රශ්න කළ හැකි බලවත් තනි පුද්ගලයෙකු ගොඩනගා ගැනීමයි. වර්තමානයේදී අතිශයින් භයානක ලෙස ලෝකයේ නොයෙකුත් කලාපයන්හි විවිධ මට්ටමින් ක්‍රියාත්මක වන මෙම අදහස වඩා විධිමත් ලෙස අරුත් ගැන්වූයේ 18 වැනි සියවසේ බුද්ධිවාදී (enlightenment thinking) අදහස් විසිනි.

මෙම සංසිද්ධිය තව දුරටත් විස්තිරණව තේරුම් ගැනීමට මධ්‍යතන අවධියේ සහ මුල්කාලීන පුනරුදයේ ශිල්පීන් ඔවුන්ගේ කලාත්මක රූපකවලට ආභාසය ලත් ආකාරය වෙන වෙනම විමසිය කළ යුතු ය. උච්ච පුනරුදයට පෙර ශිල්පීන් ඔවුන්ගේ වස්තු විෂය රූපාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමට මූලාශ්‍රය කොට ගත්තේ ආදර්ශක පොත් (modle books) ය. මෙම ආදර්ශ පොත් තුළ රූපාර්ථ (iconography), සංකේත සහ බාහිර මිනිස් සිරුරේ ඉරියව් දළ සටහන් (sketch) සහ කාටූන් (cartoon) අනුසාරයෙන් ඉදිපත් කර තිබූ අතර, ශිල්පීන් එම රූපාර්ථ හෝ සංකේත තමාගේ සංරචනයට ගැලපෙන පරිදි පිටපත් කර ගත්හ. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් සාහිත්‍ය විසින් ගොඩනගන ලද රූපාර්ථ සහ සංකේත අනුසාරයෙන් දෘශ්‍ය කෘතිය ගොඩනැගීමයි. එනම්; සාහිත්‍ය විසින් ගොඩනගන ලද රූපාර්ථ සහ සංකේත දෘශ්‍ය ප්‍රකාශනයේ ප්‍රකාශන අංග බවට පත් කිරීමයි. ඉතා සරලවම පවසනවා නම් පුද්ගල ස්වකීයත්ත්ව කේන්ද්‍රීයව ගොඩනගන ලද රූපාර්ථ මගින් දෘශ්‍ය තත්ත්ව ගොඩනැගීමෙන් වැලකී කටයුතු කිරීමයි. එනම්; ක්‍රිස්තියානි ආගමික පූජකවරුන්ගේ සහ පල්ලියේ ආධිපත්‍යයික මැදිහත්වීම ශිල්පියාගේ කාර්යයට වඩා තීරණාත්මකව ක්‍රියාත්මක වීමයි. එම සාම්ප්‍රදායික බලපෑමෙන් ශිල්පීන් මිදෙන්නට පටන් ගැනෙනුයේ 15 වැනි සියවසේ දී ය. අදහස් වර්ධනයට සහ වාර්තාකරණයට උපක්‍රමයක් ලෙස අත්හදා බැලීම භාවිතයේ යෙදවීම 15 වැනි සියවසේ සිට සීඝ්‍ර වන්නට විය. එම මොහොතේ ඉතා සංදිස්ථානමය සිදුවීමක් 'කලාව තුළ' සිදු විය. එනම්; රූපාර්ථ සහ සංකේත පිටපත් කිරීම වෙනුවට පුද්ගලානුබද්ධ ප්‍රයෝග සහිත රූපාර්ථ උත්පාදනය කිරීමයි. එම පශ්චාත් සාම්ප්‍රදායික මැදිහත්වීම චිත්‍ර කලාවේ ගමන්මග මුලුමනින්ම නැවුම් කරන ලද අතරම 'ශිල්පියා' ස්වකීයත්ත්වයක් සහිත තනි පුද්ගලයෙකු (genius) බවට වෙනස් විය. එම ඓතිහාසික සංසිද්ධිය පුනරුදය හෙවත් නූතනත්වයේ උදාව ලෙස නම් කළ හැකි ය. එසේ නොමැති නම් ස්වකීයත්ත්වයක් සහිත බලවත් තනි පුද්ගලයෙකු ශිෂ්ටාචාරයෙන්

මතුවීම ලෙස ද නම් කළ හැකි ය. ඔහු අතීතය නම් සංසිද්ධියක් ගැන කියමින් වර්තමානයේ සියල්ල තේරුම් කළ අතරම අනාගතය ගැනත් අනාවැකි කියන්නට විය. තව ආකාරයකට කියනවා නම් තර්කවාදය (rationalism) හෝ මානවවාදය (humanism) සියල්ල අභිබවාලීමට සමත්වීම යයි ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. පුනරුදයේ දී හටගත් මෙම මිනිසා මූලික පිළිගැනීම 18 වන සියවසේ දී ගොඩනැගුනු ප්‍රබුද්ධවාදී අදහස් සමග තව දුරටත් ශක්තිමත් වූ බව මින් ඉහත දී සඳහන් කරන්නට යෙදුනි. තර්කවාදය (rationalism) හෝ මානවවාදය සියල්ල අභිබවාලීමට සමත් වේය යන පිළිගැනීම ඍජුවම ප්‍රශ්න කරන්නට සහ සැක කරන්නට පටන් ගැනුනේ 1950-1960 දශකවල සක්‍රිය වූ ව්‍යුහවාදී (sructuralist) අදහස්වලිනි. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවානම් තනි පුද්ගලයා සතුව පවතී යැයි පිළිගත් නොබිඳිය හැකි ස්වකීයත්ත්වය (complete self) හෙවත් මානවවාදී සිතීම (තමාගේ ගුරුවරයා තමා මය යන්න ඉතා පිරිසිදු මායාවකි) හෝ සාංදෘෂ්ටික (existentialist) අදහස් මායාවක් බව පසක් කරන ලද්දේ ව්‍යුහවාදී පිළිගැනීම සමඟ යැයි කිව හැකි ය. එනම්; සංකල්පීය යාන්ත්‍රණයක් තුළ පවතින විසංවාදී සම්බන්ධයක් පවතීය යන කේන්ද්‍රීය අදහසට අනුව මිනිස් ප්‍රජානනය, හැසිරීම, සංස්කෘතිය සහ අත්දැකීම් ආදී තත්ත්ව අර්ථකථනය කිරීම ව්‍යුහවාදී පිළිගැනීම් ඔස්සේ තහවුරු වීමයි. කෙසේ වෙතත් ශ්‍රී ලාංකේය කලා කේෂ්ත්‍රය තුළ අද දවසේ ද මෙම අතිශය නූතනවාදී විශ්වාසය ඉතා සුරක්ෂිතව පවතින අවස්ථා එමට ය.

මුල්කාලීන පුනරුදය ඉතාලියට, ෆ්ලෝරන්ස් නගරයට පමණක් සීමා නොවිණ. එය ඇල්ප් කඳු වැටියෙන් උතුරට ද ව්‍යාප්තවී ජර්මනිය, බෙල්ජියම සහ නෙදර්ලන්තය වැනි ජාතික සීමා තුළට ද ව්‍යාප්ත විය. උතුරු පුනරුදය නමින් අප අධ්‍යයනය කරන්නේ එකී රටවල ව්‍යාප්ත වූ ස්වභාවික රූපණයට අභිරුචියක් සහිත ක්‍රිස්තියානි කලාවය. නමුත් මෙම රටවල පුනරුද කලාව සහ එහි විශ්වාස ඉතාලියානු පුනරුද කලාවෙන් සහ විශ්වාසවලින් දුරස් විය. උතුරු පුනරුදයේ "කලාව" බොහෝ දුරට "ගොතික්" කලාවේම දිගුවක් ලෙසට වර්ධනය විය. තවදුරටත් විස්තර කරනවා නම් ක්‍රිස්තියානි දේවවාදයට මූලිකත්ත්වයක් සහ ප්‍රධානත්ත්වයක් සහිතව කලාව ඉදිරිපත් වීමයි. නමුත් ඉතාලි පුනරුදය ග්‍රීක සහ රෝම කලාත්මක ප්‍රයෝග සහ එම විශ්වාස මත පිහිටමින් සමකාලීන මොහොතට උචිත ආගමික මුහුණුවරක් සහ මානවියත්ත්වයක් සහිත ප්‍රකාශන, කලාව වෙතින් ඉදිරිපත් කළේ ය. එනම් ග්‍රීක රෝම හර සහිත ඉතාලියානු කලාවක් ආරම්භ වීමයි. ඉතාලියානු පුනරුදයේ ආරම්භය ෆ්ලෝරන්ස් නගරය මුල්ව සිදු වූයේ ය. මෙසේ ෆ්ලෝරන්ස් නගරය යුරෝපීය කලාවේ ප්‍රධානම මධ්‍යස්ථානය බවට පත්විය. එහි මුල්කාලීන කැපීපෙනෙන ශිල්පීන් වූයේ සිමබුවේ (Cimabue), ජියත්තෝ (Giotto), දොනතෙල්ලෝ (Donatello), මසාසියෝ (Masaccio), වොරෝචියෝ (Verroceheo) සහ වාස්තු විද්‍යාඥ පිල්ප්පෝ බෘනල්ලෙස්කි (Fillipo Brunelleschi) ය. 1503 - 1513 දී දෙවන ජූලියස් පාප් වහන්සේ ශාන්ත පීතර බැසිලිකාව නැවත ගොඩනැගීම සඳහා වාස්තු විද්‍යාඥ ඩොනාර්ටෝ බ්‍රමන්තයට බාර දුන්නේ ය. එහිදී මයිකල් ඇන්ජලෝ, රෆායල් ඇතුලු තවත් ශිල්පීන් කිහිපදෙනෙකු බ්‍රමන්තේ යටතේ වැඩ කිරීමට යොදා ගැනිණ. පසුකාලීනව මයිකල් ඇන්ජලෝ, සහ රෆායල් උච්ච පුනරුදයේ කැපීපෙනෙන ශිල්පීන් බවටත් සහ ෆ්ලෝරනස්හි ප්‍රධාන ශිල්පීන් බවටත් පත්වූයේ එම පසුබිම යටතේ ය. මේ ආකාරයට පල්ලිය ධනවත් වෙළඳ ශ්‍රේණි සහ තනිපුද්ගල ධනවතුන් ක්‍රිස්තියානි ආගමික ලෝකය මානුෂික මුහුණුවරකින් ඉදිරිපත් කිරීමට මයිකල් ඇන්ජලෝට, සහ රෆායල්ට අනුග්‍රහය දක්වූයේ 'පුනරුද' සංස්කෘතික කතිකාව හේතුවෙන් යැයි කීම තාර්කික ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් මෙම අවධියේ පල්ලිය, වෙළඳ ශ්‍රේණි සහ තනි පුද්ගල ධනවතුන් බයිබල් කතාවල ඇති දෙවියන්ගේ ජයග්‍රහණ පිළිබඳව උදම් ඇනීම නවතා බයිබල් සාහිත්‍ය මිනිස් විෂයක බහා හෝ තවරා ඉදිරිපත් කිරීමට අනුග්‍රහය දක්වූ බව ය. නොමැති නම් ඒවාට දැඩි මානුෂික මුහුණුවරක් ගෙන දුන්නේ ය. එම ඓතිහාසික මොහෙතේදී මිනිස් චිත්තවේග සහ 'මාතෘත්වය' වැනි අතිශය සියුම් මානව ධර්ම යුරෝපයේ කලාව සමඟ බද්ධ විය. මේ සඳහා මුල්කාලීන නිදසුන් ලෙස ජෙරෝ කුරුස ගත කිරීම (Gero Crucifiction) සහ ජියත්තෝගේ 'ශෝකාලාපය' (Lamentation) වැනි කෘති පෙන්විය හැකි ය (4 රූපය).

කලාකරුවාගේ සම්ප්‍රාප්තිය

'පුනරුදය' සාම්ප්‍රදායිකත්ත්වයේ සම්භාව්‍ය වටිනාකම් සහ එම වටිනාකම් විසින් ගොඩනගන ලද 'ලස්සන' වෙතින් ආවේශ ලබාගෙන, නව අවධියකට උචිත විද්‍යාත්මක ගවේෂණ සහ කලාත්මක ප්‍රකාශන යුරෝපයට කැඳවාගෙන ආවේ ය. මෙම අවධියට පෙර 'ශිල්පියා' යන චරිතය හඳුනාගෙන සිටියේ බුද්ධිමතෙකුට වඩා හස්ත කෞශල්‍යයෙන් අනූන පුද්ගලයෙකු ලෙස ය. ඔවුන් සාපේක්ෂ වශයෙන් අවර සමාජ වරප්‍රසාදයකට උරුමකම් කී අතර ඔවුන්ගේ 'නම' හෝ 'තනි පුද්ගල භාවය' අනාගතයට විවර නොවිණ. එනම්; වෙනස් සහ නව තත්ත්වයක ආකර්ෂණයක් සහිත පැවැත්මක් තනිපුද්ගල නිර්මාණශීලිත්ත්වය විසින් අපේක්ෂා නොකිරීමයි. සිදුවූයේ අනුග්‍රාහකත්ත්වයේ අවශ්‍යතාව පමණක් ඉෂ්ට කර ගැනීමට හස්ත කෞශල්‍යය සහිත ශිල්පියෙක් යොදා ගැනීම පමණි. එම පුරුද්ද කොතෙක් දුරට බලපෑවේ ද යත්, සමහර විටෙක කලා කෘතියකට අඩංගු විය යුතු රූප ප්‍රමාණය පවා තීරණය කරන ලද්දේ ද මෙකී අනුග්‍රාහක පන්තිය විසිනි.

පුනරුදයේ මුල්ම කලාකරුවාගේ භූමිකාව ලෙස හමුවන පළමුවන ශිල්පියා වන්නේ නෙදර්ලන්ත ජාතික 'ජන්වන් අයික්' (Jan Van Eyck) ය. එම අවධියෙහි ඔහු බර්ගන්ඩි (Burgundy) හි ආදිපාදවරයා වූ 'යහපත් පිල්ප්පෝගේ' රාජ සභාවේ රාජකාරියට රාජකීය ශිල්පියා ලෙස නිත්‍යානුකූලව බැඳී සිටියදීත් ප්‍රතිමාවල රන් ආලේප කිරීමට සහ උත්සව සැරසීමට ඔහු බැඳී සිටියේ ය. එනම්; ශිල්පියා අතවැසියෙකු තරමට පහත් ස්ථානයකට පත් ව තිබිණ. කෙසේ නමුත් 1508 - 1512 කාල පරිච්ඡේදවල දී වතිකානුවේ සිස්ටයින් දෙවස්ථානයේ වියනෙහි සිතුවම් ඇඳීමෙන් පසුව මයිකල් ඇන්ජලෝව පළමු ප්‍රතිභාසම්පන්න නිර්මාණ ශිල්පියා ලෙස පිළිගැනිණ. එම අවධියේ දී තනි ශිල්පියෙකුට සිය ජීවිත කාලය තුළම ලැබිය හැකි උපරිම ගෞරවය ලෙස මෙය සැලකිය හැකි ය. එතැන් පටන් ලියනාඩෝ ඩාවින්චි සහ මයිකල් ඇන්ජලෝ දෙදෙනා විසින් චිත්‍ර ශිල්පීය ප්‍රතිරූපය නව මට්ටමකට ඔසවා තැබීමට කටයුතු කළේ ය. කෙසේ නමුත් පුනරුදයේ සිතුවම් නිරීක්ෂණයේ දී තවදුරටත් අවබෝධ වන්නේ අනුග්‍රාහකයාගේ අවශ්‍යතාව නිර්මාණ ශිල්පියාගේ අවශ්‍යතාවය හෝ අනන්‍යතාවට වඩා ප්‍රබලව පවතින බවයි. මෙම තත්ත්වය 19 වන සියවස දක්වාම අඩු වැඩි වශයෙන් බලපැවැත් වූ අතර 'ස්වාධීන තනි පුද්ගල කලාකරුවා' (individual artist) ගොඩනැගීම 19 වන සියවස අග උපස්ථිතිවාදී ශිල්පීන්ගේ පෙරළිකාර ප්‍රවේශ ආරම්භ වන තුරුම සිදු නොවූ බව කිව හැකි ය.

උච්ච පුනරුදය

උච්ච පුනරුද කලා ව්‍යාපාරය 14 වැනි සියවස මැද භාගයේ දී ඉතාලිය මුල්ව ගොඩනැගිණ. පෞරාණික ග්‍රීසිය හා රෝමයේ සංස්කෘතික හා දාර්ශනික හර නැවත ඉතාලියේ ෆ්ලෝරන්ස් නගරය මූලිකව සාකච්ඡා වීම, එසේ නොමැති නම් නැවත සොයා ගැනීම මීට ආසන්නම හේතුව විය. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් "මානවවාදී" මාවතකට "කලාව" සහ "දර්ශනය" ගෙන ඒම යි. තවත් ආකාරයකින් කියනවා නම් චිත්‍ර ශිල්පීන්, මූර්ති ශිල්පීන් සහ වාස්තු විද්‍යාඥයන් මධ්‍යතන අවධියේ දේවවාදී ශාස්ත්‍රීය වාදයෙන් හෝ එම සම්ප්‍රදායෙන් මිදීම ලෙස කිව හැකි ය. එනම්; භෞතික ලෝකය වඩාත් යථාර්ථවාදී ශෛලියකින් ඉදිරිපත් කිරීමට චිත්‍ර ශිල්පීන් සහ මූර්ති ශිල්පීන් ඉදිරිපත් වීම යි. අනික් අතින් වඩාත් පරමාදර්ශී නගර සැලසුම් සහ ගොඩනැගිලි ඉදිරිපත් කිරීමට වාස්තු විද්‍යාඥයන්ගේ පෙළඹීම සැලකිය යුතු ය. පොදු අදහසකින් කියනවා නම් උච්ච පුනරුද කලාවේ සහ වාස්තු විද්‍යාවේ ආවේණික ලක්ෂණවලින් පෙනෙන්නේ පරිපූර්ණ ලස්සනක් සහ ඒකම්තියක් ගොඩනැගීමට මහත් පරිශ්‍රමයක් ගෙන ඇති බව ය. එනම් සමබර සම්බන්ධතාවක් සහ ඒකමතික වූ සමානුගත සංරචනයක් ගොඩනැගීම යි. කේන්ද්‍රීය පර්යාවලෝකනය උපයෝගී කර ගනිමින් අවකාශය තුළ නිර්මිත කර පෙන්වන නාගරික දර්ශන සහිත චිත්‍ර වාගේම අත්දැකිය හැකි එවැනි ඉදිකිරීම් ඉහත අදහස තවදුරටත් ස්ථිර කරයි (5 රූපය).

උච්ච පුනරුදයට ආවේණික වූ මෙම තාක්ෂණික ප්‍රයෝග විද්‍යාත්මක ක්‍රම මතින් පෝෂණය කළේ ය. විශේෂයෙන් කායව්‍යච්ඡේ දී නිවැරදිතාව, පර්යාවලෝකනය වැනි උපක්‍රම සඳහා මොවුන් විද්‍යාත්මක ක්‍රම වෙතින් ආලෝකය ලබා ගත්හ. මොවුන් මෙවැනි පරිශ්‍රම ඔස්සේ ප්‍රශස්ත හෝ පරමාදර්ශී මිනිස් කයක් වාගේම නග්න මිනිස් ශරීරයක් පෙර කවරදාටත් වඩා ඔනෑ කමකින් ගොඩනැගීමට පටන් ගත්හ. සම්භාව්‍ය ග්‍රීක රෝම මූර්ති අධ්‍යයනය මේ පිටුපස වූ එක් ප්‍රබලතම හේතුවක් විය. මෙම "පරමාදර්ශී රූපය" එක් අතකින් අතීතයෙන් පාඩම් ඉගෙන ගන්නා වූත් එම අවබෝධය මතින් වර්තමානයට අවශ්‍ය අවබෝධය තීරණාත්මක කරන්නාවූත් "පුනරුද මිනිසෙක්" පිළිබඳ ප්‍රක්ෂේපනයක් ලෙස ක්‍රියාත්මක විය. මේ මිනිසා මානවවාදී විය. දේවවාදී නොවී ය. නමුත්

ඔහු මානවීයත්ත්වය සහ දේවත්ත්වයේ පරිපූර්ණ එකතුවක් විය. එනම්; පරමාදර්ශය යි. මෙය උච්ච පුනරුදයේ මිනුම් ඒකකය ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. මෙකී පරමාදර්ශය, චිත්‍ර ශිල්පී රෆායල්ට අනුව ලාලිත්‍ය, තාක්ෂණික බහුශ්‍රැත භාවය සහ වීරත්ත්වය පිළිබඳ විශ්වාසය වේ. ඉතා සමීප සහ විශ්මය ජනක නිරීක්ෂණ භාවිතයෙන් ස්වභාවය අධ්‍යයනය කිරීමත්, මනෝවිද්‍යාත්මක විදර්ශනාවත්, ඩාවින්චිගේ පරමාදර්ශී කලා භාෂාවේ මූලික ස්වරූපය වේ. මයිකල් ඇන්ජලෝගේ කලාව, සිය පරමාදර්ශී විශ්වාස ලෙස ප්‍රදර්ශනය කරන ලද්දේ වඩාත් පෞද්ගලිකව සාමාන්‍ය ජීවිතවලට සමීප වෙමින් පරිපූර්ණ මිනිස් අත්දැකීම් ගොඩනැගීම සහ සාඩම්බරකාරී ආගමික සංකේතවලින් ඈත්වීමයි. එක්තරා ආකාරයකින් ඔහුගේ පරමාදර්ශී රූපය ඔහුම වේ. එබැවින් ඔහු මිනිස් රූපය පරමාදර්ශයට නංවනවාට වඩා එය අද්‍යතනයේ වස්තුවක් බවට පත් කරයි (6, 7, 8 රූප).

ලියනාඩෝ ඩාවින්සි (1415-1519)

උච්ච පුනරුදයේ, විශ්වීය පුනරුද මිනිසා ඩාවින්සි වේ. ඔහු චිත්‍ර ශිල්පියෙක් පමණක් නොව විද්‍යාඥයෙක්, නවෝත්පාදකයෙක්, දාර්ශනිකයෙක්, රචකයෙක්, පිරිසැලසුම් ශිල්පියෙක් වාගේම වාස්තුවිද්‍යාඥයෙක් වේ.

ඩාවින්සි, නීත්‍යානුකූල නොවන සම්බන්ධතාවක් සහිත දෙමව්පිය යුවළකට දාව ෆ්ලෝරන්ස් නගරයට සමීප "වින්සි" හි උපත ලැබී ය. ඔහුට අවශ්‍ය ශිල්ප පෞරුෂය වර්ධනය වූයේ ශිල්පී වොරෝචියෝගේ ආශ්‍රයෙනි. ඩාවින්සි ඔහුගේ සේවය ලබා දුන්නේ (1482-1499) ෆ්ලෝරන්ස් ආදිපාදවරුනට නොව මිලානෝ හි ආදිපාදවරයාට ය. එම අනුග්‍රහය යටතේ ඔහු පර්වත මස්තකයේ කන්‍යාවිය (virgin of the rock) සහ අවසාන විනිශ්චය (last Judgment) යන ප්‍රමුඛ සිතුවම් දෙක නිම කරන ලදී. එබැවින් ඔහුට ෆ්ලෝරන්ස්හි මෙඩිචි පාර්ශවයෙන් අනුග්‍රහයක් නොවී ය. කෙසේ වෙතත් 1499 දී මිලානෝ නගරය ප්‍රංශය විසින් ආක්‍රමණය කිරීම හේතුවෙන් ඩාවින්සිට ෆ්ලෝරන්ස් නගරයට පැමිණෙන්නට සිදු විය. ෆ්ලෝරන්ස්හි දී ඔහුගේ ප්‍රසිද්ධතම චිත්‍රය වන මොනාලිසා (1503) නිම කරන ලදී.

ඔහු චිත්‍ර ඇඳීම වෙනුවෙන් උත්පාදනාත්මක තාක්ෂණික ප්‍රයෝග කිහිපයක්ම හඳුන්වා දෙන ලදී. ඉතාමත් තීක්ෂණ නිරීක්ෂණයකින් යුතුව මිනිස් කය අධ්‍යයනය කිරීම, බාහිර රේඛාවලින් තොර පින්තාරුකරණය (Sufumato), එනම්; වර්ණවල මධ්‍යම පැහැ සැකසීමේදී මුල් පැහැයේ ගතිගුණයෙන් ඊලඟ පැහැයේ ගතිගුණ අතර වෙනසක් නොපෙන්වීම, ඒ අතර ප්‍රමුඛ ලක්ෂණ දෙකකි. බාහිර රේඛා දක්වීමෙන් තොරව අවකාශීය අවබෝධය ගොඩනැගීම, කේන්ද්‍රීය පර්යාලෝකනය, ඔහු විසින් හඳුන්වා දෙන ලද තවත් සුවිශේෂ කලාත්මක ප්‍රයෝග දෙකකි. ඩාවින්සිගේ විවිධ වූ "තේමා" වෙතින් ඔහු විශ්වාස කළා වූ සෞන්දර්ය පිළිබඳ අදහස (ලස්සන/කැත) දෙවියන් සහ මිනිසා අතර සම්බන්ධය, මිනිස් මනසේ ගතිය හෝ ක්‍රියාත්මක ස්වරූපය (motion of the mind) සහ ආධ්‍යාත්මිකත්ත්වය ගවේෂණය කළ බව පෙනේ. ඊට නිදසුන් ලෙස ඔහුගේ ජනප්‍රියම කෘති වන මොනාලිසා, පර්වත මස්තකයේ කන්‍යාවිය සහ අවසාන රාත්‍රී භෝජනය සංග්‍රහය පෙන්වා දිය හැකි ය (6, 9, 10 රූප).

මයිකල් ඇන්ජලෝ බුවනෝරට්ටි (1475-1566)

මයිකල් ඇන්ජලෝ උච්ච පුනරුදයේ කැපී පෙනුණු කලා ශිල්පියෙකි. ඔහුගේ කලා භාවිතයේ වූ කලාත්මක ප්‍රයෝගවල බලපෑම, ගණිකවාදයේ ව්‍යාප්තිය වන තෙක්ම යුරෝපීය කලාවට ආධිපත්‍යයික ආභාස සපයන ලදී. එනම්; යුරෝපීය නූතන කලාවේ රූපාත්මක (figurative) ධාරාව ඉල්ලා සිටි ස්වභාවය විකෘති කර තනි පුද්ගල අභ්‍යන්තරික ප්‍රකාශන ගොඩනැගීමට මයිකල් ඇන්ජලෝගේ කලාත්මක ප්‍රයෝගවල බලපෑම තීරණාත්මක වූ බවත්, එම බලපෑම ගණිකවාදය විසින් ප්‍රකාශ කළ වියුක්ත කලා ධාරාව සමග අවසන් වූ බවත් යැයි කිව හැකි ය.

විශාදියෙන් පෙළෙන්නෙකු, වැඩටම කැපවන්නෙකු, ඉක්මණින් කෝප වන්නෙකු වූ මයිකල් ඇන්ජලෝ හුදෙකලා ආත්මීයත්ත්වයක් සහිත චරිතයක් ලෙස හඳුනාගෙන තිබේ. එමෙන්ම වාද විවාදයට කැමති, අනෙකා පිළිබඳ නිතරම සිතන, මානවීය ලක්ෂණ ද ඇන්ජලෝගේ ආවේණික වූ ලක්ෂණ අතර විය. එම ලක්ෂණ ඔහුගේ චිත්‍ර කලා ප්‍රවේශයේ විප්ලවකාරී බවට පසුබිම සැකසූ අතරම එම භාවිතය නූතනවාදී කලාකරුවා ගොඩනැගීමට ද දැඩිසේ තීරණාත්මක වූ බව කිව හැකි ය.

මයිකල් ඇන්ජලෝ පළමු කොටම මූර්ති ශිල්පියෙකි. දෙවනුව චිත්‍ර ශිල්පියෙක් ද තෙවනුව වාස්තු විද්‍යාඥයෙක් ද විය. ඔහු ෆ්ලෝරන්ස් නගරයට නුදුරු පෙදෙසක ජන්ම ලාභය ලැබී ය. මයිකල් ඇන්ජලෝගේ ප්‍රකාශන රූපකය වූයේ පිරිමි නග්න සිරුර යි. එමගින් ඔහු මානව සංවේදීත්ත්වය සහ ලස්සන පිළිබඳ පරමත්ත්වයේ තීන්දුව "පිරිමි මිනිස් හැඩය" තුළ තිබෙන බව අවධාරණය කළේ ය. තව

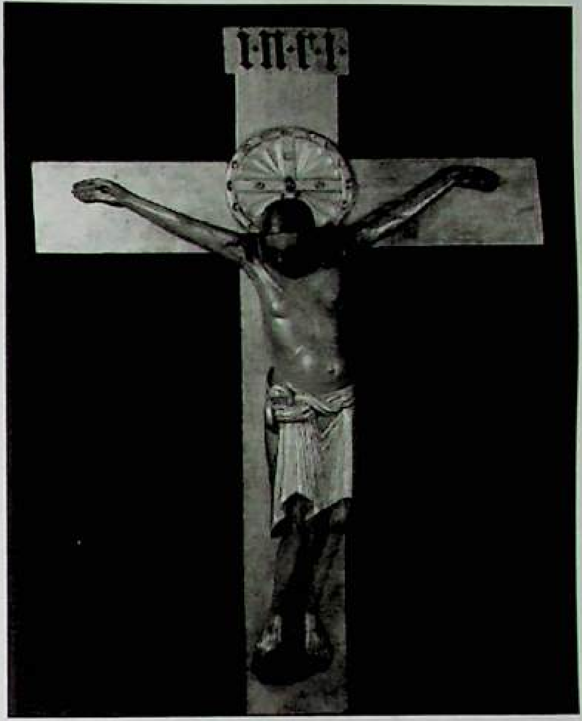
ආකාරයකට කියනවා නම් "පිරිමි මිනිස් හැඩය" (A form of male figure) තුළ සමස්ත මිනිස් පැවැත්ම පිළිබඳ වූ සියලු මිනුම් දඬු තිබෙන බව ඔහු විශ්වාස කළේ ය. නවත් ආකාරයකට කියනවා නම් පරමාදර්ශී බව, ශක්තිමත් බව, ධෛර්ය සම්පන්න බව සහ අර්ධ දිව්‍යත්ත්වය පිරිමි මිනිස් හැඩය වෙතින් දැකීමට ඔහු උත්සාහ දරා තිබේ. මෙම විශ්වාසය නිසාම ඔහු විසින් නිම කරන ලද කෘතින් ප්‍රකාශනාත්මක මාවතක පිහිටියේ ය. පරමාදර්ශී නොවූවා ය. එනම්; මිනිස් බව, අවම ප්‍රශස්ත භාවය, වැරදීම් සහිත බව හෝ දෝෂ සහිත බව වැනි ප්‍රකාශනාත්මක ඒත්තු ගැන්වීම් ඇන්ජලෝ ඔහුගේ කලාව මගින් ඉදිරිපත් කිරීමයි. මෙම සියලුම ලක්ෂණ ඔහුගේ බිතුසිතුවම් තුළත්, මූර්ති තුළත් එකසේ සංගෘහිතව තිබෙන බව කිව හැකි ය. ඒ සඳහා හොඳම උදාහරණය ලෙස පියෙටා, ඩේවිඩ් සහ අවසාන විනිශ්චය වැනි කෘති පෙන්වා දිය හැකි ය.

මයිකල් ඇන්ජලෝ මූර්ති ශිල්පියෙකු වීම නිසාම, ඔහු අතින් නිමවූ සිතුවම්වලත් මූර්තිමය ලක්ෂණය බහුලව තිබේ. ඩාවින්සිගේ සහ රෆායල්ගේ සිතුවම්වලට සාපේක්ෂව මයිකල් ඇන්ජිලෝගේ කෘති නිරීක්ෂණය කළ හොත් මේබව ඉතාම හොඳින් අවබෝධ වනු ඇත. තව ආකාරයකට කිව හොත්, මාබල් කුට්ටියකින් කැටයම් කරන ලද ස්වරූපයක් ඔහුගේ සිතුවම් වෙතින් දිස් වීමයි (8, 11, 12 රූප).

රෆායල් සාන්සියෝ (1483-1520)

රෆායල්, උච්ච පුනරුදයේ සිටි කැපී පෙනෙන ශිල්පියෙකි. රෆායල්ගේ සමාජ සහ කලාත්මක භාවිතය විසින්, කලාකරුවා (atist) සහ හස්ත කෞශල්‍යයෙන් අනූන පුද්ගලයා (artisan) යනුවෙන් පාර්ශව දෙකකට බෙදීම සිදු කෙරිණ. වෙනත් ආකාරයකින් කියනවා නම් හස්ත කෞශල්‍යය සහිත පුද්ගලයාගේ සිට තීරණ හෝ මත ඉදිරිපත් කරන්නෙක් බවට කලාකරුවා පත්කරන ලද්දේ රෆායල් විසිනි. එයට හේතුව වූයේ ඔහු පුනරුද කලාවේ වස්තු විෂය, එහි අදහස් මතවාද සහ තාක්ෂණික ක්‍රමවේද අධ්‍යයනය කර කලාවට පැමිණීම යි. මෙමගින් මධ්‍යතන ශ්‍රේණි ශිල්පියාගේ පැවැත්ම තුළ නොවූ අධ්‍යාපනික ශික්ෂණය රෆායල් උකහා ගැනිණ. වෙනත් ආකාරයකට කියනවා නම් වර්තමාන ප්‍රකාශන සඳහා අතීතය අධ්‍යයනය කිරීම ප්‍රායෝගික තලයට ගෙන ඒම රෆායල් අතින් සිදුවූ බවයි. රෆායල්ගේ 'ඇතැන්ස් ගුරුකුලය' නම් බිතුසිතුවම ඒ සඳහා කදිම නිදසුනක් වේ (7 රූපය).

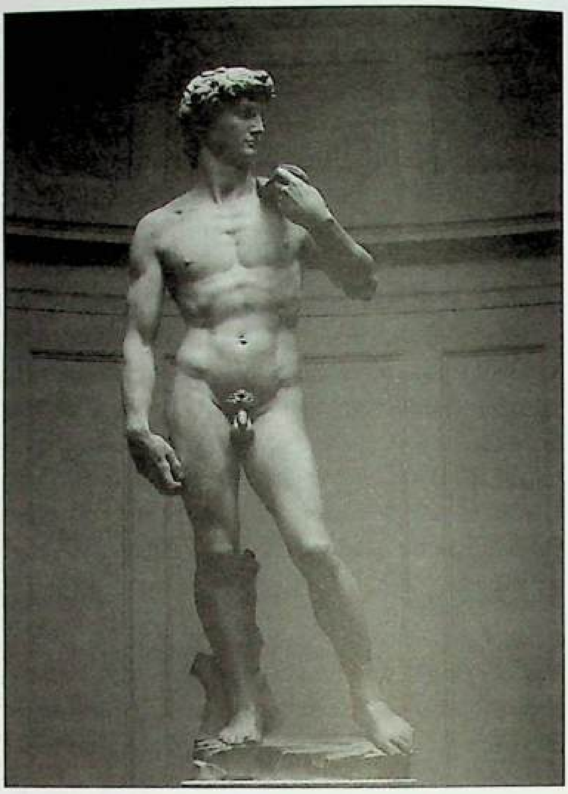
රූපාවලිය



1 රූපය
ජෙරෝ කුරුසගත කිරීම, ක්‍රි.ව. 970, ඕක් ලීය, කොලොන් දේවස්ථානය

2 රූපය
ලොරෙන්සෝ ගිබර්ටි, පනේල කැටයම, 1401-1402

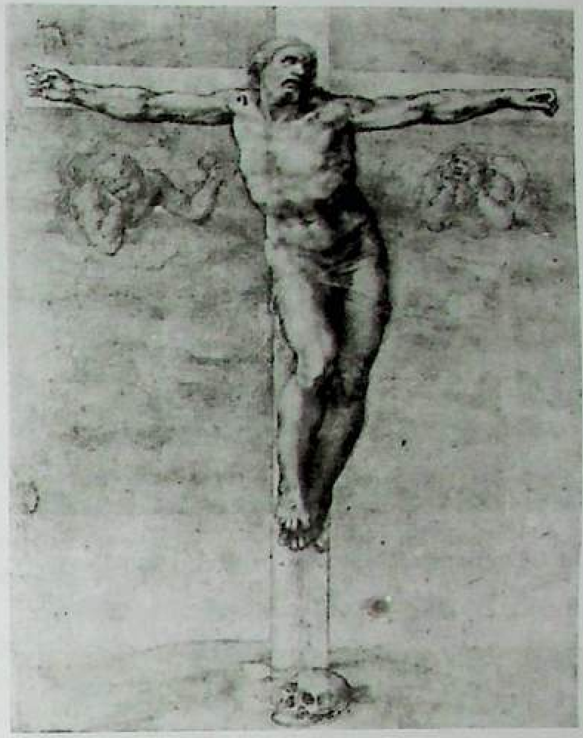
3 රූපය
දොනතෙල්ලෝ, ඩේවිඩ්, 1408, ලෝකඩ



4 රූපය
මයිකල් ඇන්ජලෝ, ඩේවිඩ්, 1501-1504, මාබල

5 රූපය
පරමාදර්ශී නාගරික දර්ශනය, 15 වන සියවස, පලාසෝ, ඩුකේල්, උර්බිනෝ

6 රූපය
ලියනාඩෝ ඩාවින්චි, මොනාලිසා, 1503-1505,
දැව මත තෙල් සායම්



8 රූපය
මයිකල් ඇන්ජලෝ, කුරුසගත කිරීම,
කඩදාසිය මත තීන්ත

7 රූපය
රෆායල් සාන්සියෝ, ඇතැන්ස් ගුරුකුලය,
1509-1511, ෆ්‍රෙස්කෝ

9 රූපය
ලියනාඩෝ ඩාවින්චි,
පර්වත මස්තකයේ කන්‍යාවිය,
1483-1488,
දැවමත තෙල් සායම්

10 රූපය
මයිකල් ඇන්ජලෝ, අවසාන විනිශ්චය, 1536-1541,
ෆ්‍රෙස්කෝ

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

Christoph, D., etal, 2014. The Story of Philosophy from Antiquity to the Present, h.f.Ullmann Publishing GmbH.

Fichner, R. L., 2008. Understanding Art a Concise history, Thomson Wadsworth.

Georgina, P., & Atkinson, S., (senior editor) 2017. The Art Book, DK Publishers.

Heyworth, D.V., (senior editor) 2016. The History Book, DK Publishers.

Jenson, H.W., 1995. History of Art, Prentice Holl, Inc.

Robert, C., 2015. Art a visual history, DK Publishers.

Sam, A., (senior editor) 2011. The Philosophy Book, DK Publishers.

Sam, A., (senior editor), 2013. The Politics Book, DK Publishers.

11 රූපය
මයිකල් ඇන්ජලෝ, පියෙටා,
1498, මාබල්

12 රූපය
ලියනාඩෝ ඩාවින්චි,
අවසාන රාත්‍රී භෝජන සංග්‍රහය . 1495-1497,
මිශ්‍ර මාධ්‍ය ෆ්‍රෙස්කෝ

ඡායාරූප කලාවේ අතීතය, වත්මන හා අනාගතය.

06

බන්දු ගුණරත්න.

මා විශ්වාස කරන අන්දමට පින්හෝල් (Pinhole) කැමරාව පිළිබඳ නොදන්නා කෙනෙකු නැති තරම් ය. පින්හෝල් කැමරාව වන්නේ එක් පැත්තක ප්‍රතිබිම්බයක් පතිත කළ හැකි අර්ධ පාරදෘශ්‍ය තලයකින් ද, ඊට ප්‍රතිවිරුද්ධ තලය මධ්‍යයේ ඉතා කුඩා සිදුරකින් ද යුත් පැති හයකින් සුසැදි සංවෘත පෙට්ටියකි. මෙහි දක්වන ලද කුඩා සිදුර අල්පෙනෙත්ති තුඩකින් වැනි දෙයකින් සිදු කරන ලද්දක් බැවින් මෙයට පින්හෝල් කැමරාව යන නම යෙදුණි. පින්හෝල් කැමරාව ක්‍රි.පූ. 500 පමණ වකවානුවේ දී මුලින්ම භාවිත වී ඇත්තේ චීනයේ බව බොහෝ දෙනෙකු නොදන්නා කරුණකි. චීන දාර්ශනිකයෙකු වූ මෝර් ටී විසින් පින්හෝල් තාක්‍ෂණය භාවිත කළ බව කියැවේ. මේ බව වත්මන් ඉතිහාසඥයන් ගේ මතයයි. ක්‍රි.පූ. හතර වන සියවසේ ඇරිස්ටෝටල් විසින් සිය ග්‍රන්ථයක පින්හෝල් කැමරාව ගැන සඳහන් කර ඇත.[1] මෙසේ පින්හෝල් "කැමරාව" බිහිවුණ ද, ඉන් ඡායාරූප ගැනීමක් එකල සිදු නොවුණි. වරෙක ග්‍රීසියේ දී සූර්යග්‍රහණයක් නැරඹීමට මෙය යොදා ගත් බවට සාක්ෂි හෙළිදරව් වී ඇත. වර්ෂ 1490 දී ඉතාලි ජාතික ලෝක ප්‍රකට චිත්‍ර ශිල්පී ලෙයනාඩෝ ඩාවින්සි විසින් රචිත ග්‍රන්ථයක කැමරා ඔබ්ස්කියුරාව (Camera Obscura) පිළිබඳව සඳහන් වී ඇත. කැමරා ඔබ්ස්කියුරාවක් යනු ග්‍රීක බසින් අඳුරු කාමරය යන්නයි. තවද, ඉතාලි ජාතිකයකු වන ජෙරොලැමෝ කාඩැනෝ විසින් 1550 දී (De Subtilitate) ග්‍රන්ථයේ වීදුරු උත්තල කාචයක් සවිකළ කැමරා ඔබ්ස්කියුරාවක් පිළිබඳව සටහනක් තබා ඇත. පසුව 1568 දී තවත් ඉතාලි ජාතිකයෙකු වන ඩැනියෙලේ බාබෙරෝ විසින් (La Pratica Della Perpettiva) කෘතියේ සඳහන් කරන ලද්දේ උත්තල කාචය අසලින් සවිකළ ඩයප්‍රමයකින් ඇතුළතට ගලා එන ආලෝක ධාරාව පාලනය කළ බවකි. කැමරාවේ විකාශනය එලෙස සිදුවෙද්දි එම මෙවලම භාවිත කරන ලද්දේ ඔබ්ස්කියුරාව ඉදිරියෙන් පෙනී සිටින පුද්ගලයෙකුගේ ස්වරූපය ආලේඛ්‍ය චිත්‍රයකට නැගීම සඳහා ය.[2]

18 වන ශත වර්ෂ එළඹෙන තුරාම කැමරා ඔබ්ස්කියුරාව චිත්‍ර නිර්මාණය කිරීමේ කාර්යය සඳහා යොදා ගැනුණ අතරතුර බටහිර ජාතික විද්‍යාඥයන්ගේ උත්සාහය වූයේ චිත්‍ර ඇඳීමේ ක්‍රමවේදය වෙනුවට එම ප්‍රතිබිම්බය කිසියම් පෘෂ්ඨයක් මතට ස්ථිර ලෙස

ලබා ගැනීමට ය. මේ වකවානුවේ ජර්මන් ජාතික හෙන්ඩ්‍රුච් ෂුල්ස් ගේ පර්යේෂණයක දී අහම්බෙන් මෙන්, රටහුණු හා මුසු කළ රිදී අන්තර්ගත නයිට්‍රික් අම්ලය ද්‍රාවණයක් පාරදෘශ්‍ය බෝතලයකට පුරවා තැබීමෙන් පසුව ජනේලයකින් පතිත වුන නයිට්‍රික් අම්ලය ද්‍රාවණයක් පාරදෘශ්‍ය බෝතලයකට පුරවා තැබීමෙන් පසුව ජනේලයකින් පතිත වුන සූර්යාලෝක කදම්බයක් නිසා එම පැත්ත පමණක් අඳුරු පැහැ ගැන්වී තිබෙනු ෂුල්ස් නිරීක්ෂණය කළේ ය.[3] ඔහු මෙහිදී වටහා ගත්තේ බෝතලයේ තිබුණු රසායනික සංයෝගය ආලෝකයට සංවේදී වන බව ය. රසායනික ඡායාරූප ශිල්පයට අඩිතාලම වැටුණේ එලෙස ය. ප්‍රංශ ජාතික ජෝසප් නීස්පෝරේ නීපස් විසින් තම නිවසේ ඉහළ මාලයේ ජනේලයක් මගින් පෙනෙන වෙනත් ගොඩනැගිලිවල වහලවල දැක්වෙන දුර්වල රූපයක් වර්ෂ 1826 දී, ආලෝක සංවේදී රසායනයක් ගැල්වූ පියුටර් ඵලකයක් මතට පැය අටක පමණ කාලයක් අනාවරණය කර සටහන් කර ගැනීමෙන් ලෝකයේ ප්‍රථම ඡේයාරූව අනාවරණය කරමින් ඉතිහාසයට එක් විය. තවද, එංගලන්ත ජාතික හෙන්රි ෆොක්ස් ටැල්බොට්, තෝමස් වෙජ්වුඩ් හා ප්‍රංශ ජාතික ලුව් ජාක් ඩැගියුරෝ වැනි පර්යේෂකයන් විසින් නොයෙකුත් අත්හදා බැලීම් කරමින් ඡායාරූපයේ ඍණ ඵලක මගින් ඡායාරූප ගැනීමත්, නෙගටිව් (ඍණ) හා පොසිටිව් (ධන) යන පදවලට ඡායාරූප ක්ෂේත්‍රයේ අර්ථ සැපයීමත් සිදුකළ සර් ජෝන් හර්ෂල් ගේ නම පසුව ඉතිහාස ගත විය.[4]

අප හොඳින් දන්නා සෙලියුලොයිඩ් ඵලක පැමිණීමට කලින් වීදුරු තහඩු ඍණ ඵලක යොදා ගෙන විවිධ නිර්මාණාත්මක ඡායාරූප කෘතින් කල එළිබැසීම ඇරඹී තිබුණි. මෙහි දී නිතැතින්ම අප මතකයට එන චරිතයකි, ශ්‍රී ලංකාවේ දී සිය අවසන් හුස්ම හෙළූ එංගලන්ත ජාතික කාන්තාවක් වූ ජුලියා මාර්ලරට් කැමරන් නම් වූ ආලේඛ්‍ය ඡායාරූප ශිල්පිණිය. ඇයගේ සහ සිය ස්වාමි පුරුෂයාගේ සොහොන් කොත බොගවන්තලාවේ ඇංග්ලිකන් දේවස්ථාන භූමියේ දක්නට ඇති අතර, එංගලන්තයේ අයිල් ඔෆ් වයිට් දූපතේ පිහිටි ඇයගේ පෞද්ගලික දේපලක් වූ "දිඹොල ලොජ්" මන්දිරය ජුලියාලේ කෘතින් ඇතුළත් කෞතුකාගාරයක් ලෙස මහජනයාහට නැරඹීමට අද විවෘතව පවතී.[5] වර්ෂ 1888 දී ඇමරිකාවේ ඊස්ට්මන් කොඩැක් සමාගමේ නිර්මාතෘ ජෝර්ජ් ඊස්ට්මන් විසින් ලොව ප්‍රථම සෙලියුලොයිජ් ඍණ ඵලකය එනම්; රෝල් ෆිල්ම් නෙගටිව් ක්‍රමය හඳුන්වා දීමත් සමඟ ඡායාරූප ශිල්පය සාමාන්‍ය ජනතාව අතරේ ජනගත වන්නට පටන් ගැනුණි. ජුලියා මාර්ගරට් හැරුනු විට එඩ්වර්ඩ් මයිබ්‍රිජ්, අන්සල් ඇඩම්ස්, ඈනී ලීබොවිට්ස්, මෑන් රෝ, යූසුෆ් කාර්ෂ්, හෙන්රි කාර්ටියර් බ්‍රෙසන්, එඩ්වර්ඩ් Hasselblad කැමරාව සුපිරි "රෝල්ස් රොයිසියක්" ලෙසම සැලකේ. Hasselblad H5D කැමරාවක උපාංග රහිතව මිල wetc ඩොලර් 45,000 ක් වන බව දැනගත් විට ඔබ විශ්මයට පත්වනු නොඅනුමාන ය. මන්ද එවන් මුදලකට යුරෝපයේ නිෂ්පාදිත සුපිරි මෝටර් රථයක් වුව ද මිල දී ගත හැකි බැවිනි.

ඇඳුරු කුටි යුගයට ආයුබෝවන් කියමින් ඩිජිටල් තාක්ෂණය නිර්මාණාත්මක ඡායාරූප කලාවේ නිම් වළලු පුළුල් කිරීමට මහඟු වේදිකාවක් බවට පත් වූයේ ඉතා කෙටි කලකිනි. පටල පටි හා රසායනික ඡායරූප ක්‍රමවේදයේ දී සිදුකළ හැකි නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලිය ඉතා සීමිත වූ නමුදු, පරිගණකය සීඝ්‍ර ලෙස දියුණුවීම හා නව රූප සංස්කරණ මෘදුකාංග බිහිවීමත් සමගම ඩිජිට් තාක්ෂණය යොදා ගනිමින් කළ හැකි වූ ඡායාරූප කලා කෘතින්හි සීමා පවුරු නොසිතූ විරූ පරිදි සිඳී බිඳී ගියේ ය. ඡායාරූපය යොදා ගෙන කරනු ලබන වෙළඳ ප්‍රචාරණ කටයුතුවලට ද නව තාක්ෂණයෙන් ලැබුණේ ඉමහත් පිටුවහලකි. ජාත්‍යන්තර තරගවල දී සංස්කරණ සීමාවන් පණවා ඇති සොබාසිරි, වනජීවී, ජනමාධ්‍ය, ජීවන රටා, ක්‍රීඩා වැනි අංශවල දී අවම සංස්කරණයන්ගෙන් සෑහීමකට පත්වීමට සිදු වේ. එහෙත් විවෘත වෙනස් කළ යථාර්ථය ආදි තරග අංශවල ගැලපෙන පරිදි රිසිසේ සංස්කරණ කටයුතු සිදුකිරීමෙන් ශිල්පීන් හට තම කෘතින් මගින් අදහස් නිදැල්ලේ ප්‍රකාශ කිරීමට අවකාශ ලැබුණි. ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප තාක්ෂණයේ ආගමනයත් සමග ලෝකය පුරා පැවැත්වෙන අන්තර්ජාතික ඡායාරූප තරග ගණන සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් ක්‍රමයෙන් ඉහළ යමින් පවතින බවයි. එයින් පෙනී යන්නේ වත්මනෙහි වැඩි වැඩියෙන් පිරිස් ඡායාරූප කලාවට පිවිසෙන බවත්, තවත් පිරිසක් ජාත්‍යන්තර තරග සංවිධානය කිරීමට උත්සුක වන බවත් ය. පෙරකල ඡායාරූප මුද්‍රිත පිටපත් පාර්සල් තැපෑලෙන් ද, අදාළ ඇතුළත්වීමේ ගාස්තු බැංකු මුදල් ඇණවුම් මගින් ද තරග සඳහා මහත් පරිශ්‍රමයකින් පසු ඉදිරිපත් කිරීම කළ යුතු විය. එහෙත් නූතනයේ ඡායාරූප කෘතින් මෘදුපිටත් ලෙස අන්තර්ජාලය ඔස්සේ ඉදිරිපත් කළ හැකිවාක් මෙන් ම මුදල් යැවීම ද පහසුවෙන් අන්තර්ජාලයෙන් හුවමාරු කළ හැකිවීමේ ක්‍රමවේදය නිසා ජාත්‍යන්තර තරග සඳහා ඉදිරිපත් වීම බෙහෙවින් වර්ධනය වී ඇත.

ඩිජිටල් පෙරලියත් සමඟ සිදු වූ මීළඟ අභාග්‍යය නම් මෙතෙක් කලක් පවත්වාගෙන ආ ඡායාරූප රසායනය භාවිත කළ වර්ණ රසායනාගාර වැසී

යාමේ තර්ජනයකට මුහුණ දීමට සිදුවීම යි. ඡායාරූප රසායනය වෙනුවට නව ආදේශකයක් ලෙස තීන්ත වක්‍රවුව (Ink jet) මුද්‍රණ ක්‍රමවේදය ඇතුළත් විශාල ප්‍රමාණයේ ව්‍යාපාරික ඡායාරූප මුද්‍රණ යන්ත්‍ර ක්ෂේත්‍රය ආක්‍රමණය කිරීමත්, එමගින් තත්ත්වයෙන් වඩා ඉහළ මුද්‍රිත පිටපත් සේවාදායකයා වෙත ලබාදීමට හැකි වීමත් මෙයට හේතු විය. කෙසේ වෙතත් ව්‍යාපාරයක් ලෙස පවත්නා ගෙන යාම සඳහා මෙවන් යන්ත්‍ර මිල දී ගැනීමට අධික පිරිවැයක් දැරීමට සිදුවේ. එකී මුද්‍රණ යන්ත්‍ර තුළ රසායනික සංයෝග ද්‍රාවණයක් භාවිත නොවන අතර, වර්ණක යෙදූ තීන්ත ආධාරයෙන් මුද්‍රණ කාර්යය සිදු කෙරේ. බොහෝ විදේශ රටවල ඡායාරූප ශිල්පියා මුද්‍රණ ආයතනය වෙත පෞද්ගලිකව පැමිණ තම ඇණවුම භාරදීමේ ක්‍රමවේදය අවසන්වී ඇත. මුද්‍රණය කළ යුතු රූප ඇතුළත් ගොණු අන්තර්ජාලය මගින් ඉදිරිපත් කරන අතර, අවසන් භාණ්ඩ දූත සේවාවන් මගින් බෙදාහැරීම කරනු ලබයි.

මෑත කාලයේ බහුතරයක් අප රට තුළ බිහිවූ " ඡායාරූප ශිල්පීන්" විෂය දැනුම පිළිබඳ කිසිම දැනුමක් නොමැතිව හිතුමතයට මෙම වෘත්තියේ නියැලුනේ ඉතා පහසුවෙන් පින්තූර ගැනීමට හැකිවීමේ නව තාක්ෂණයට පින්සිදු වන්නට ය. ඒ සමාගම අභාග්‍යයකට මෙන් ඡායාරූපකරණයේ අවිචාරවත් සමය මෙරට තුළ උදාවිය. එසේ වුවද, ඉතා සුළු කොටසක් විෂය අධ්‍යයනය පෙරමුණු කොට ගෙන අගනුවර හා තදාසන්න පෙදෙස්වල පැවැත්වෙන නොයෙකුත් මට්ටමේ ඡායාරූප පන්තිවලට සහභාගි වනු පෙනේ. ඉගෙනීම කෙසේ වෙතත් අවසන පිරිනැමෙන සහතිකය ඉලක්ක කරගත් පිරිසක් ද මේ අතර වේ. නූතන ඡායාරූප ශිල්පියා හුදෙක් කැමරාවේ බොත්තම ඔබන්නෙක්ම පමණක් නොවේ. ඔහු විෂය පිළිබඳ මනා දැනුමත්තෙක් මෙන්ම රූප සංස්කරණ මෘදුකාංග භාවිතයේ නිපුණයෙකු ද වීම අනවශ්‍ය කරුණක් වෙයි. එපමණක් ද නොව, ඡායාරූප ශිල්පිය තාක්ෂණයකට වඩා ඔබ්බට ගිය කලාවක් බව වටහා ගැනීම ද ඉතා වැදගත් වේ.

වෙස්ටන්, රොබර්ට් කාපා, ඉයූජින් ස්මිත්, මැතිව් බ්‍රාඩි ආදිහු මෙකල හා පසු කලෙක ඡායාරූප කලා මාධ්‍යයක් ලෙස ඉහළ තලයකට ඔසවා තැබීමට පුරෝගාමී වූහ. ඡායාරූප ශිල්පය වඩාත් සමීපව මහජනතාව වැලඳ ගැනීම පටන් ගත්තේ 1942 දී ලයිකා Leica සමාගමේ සේවය කළ ඔස්කා බානැක් විසින් ලෝකයේ ප්‍රථම මිමී 35 පටල පටි යොදන ජංගම කැමරාව හඳුන්වා දීමත් සමග ය.[6] මෙතෙක් පටන් වසර අසූවක පමණ කාලයක් පුරා ලෝකයේ විවිධ තරාතිරමවල ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ ඡායාරූපමය අවශ්‍යතා සපුරා ලන ලද්දේ මිමී 35 ආකෘතිය භාවිත වන කැමරා මගිනි. එවකට පැවති කැමරා මගින් එක් දළ සේවා පටයකට ලබා ගත හැකි වීමේ වාසිය ශිල්පියාට මහත් උත්තේජනයක් වූයේ ය. පසුව කැනන්, නිකෝන් නම්වූ ජපන් ජාතික කැමරා සමාගම් බිහිවීමෙන් බටහිර ලෝකයේ කැමරා නිෂ්පාදකයන්ට ඉමහත් අභියෝගයක් එල්ලවුනි. වසර 1934 දී කැනන් (එවකට "ක්වනොන්" නමින්) කැමරාව ද, 1948 දී නිකෝන් කැමරාව ද මිමී 35 ආකෘතියේ කැමරා භාවිතය ජනප්‍රියවී තිබුණි. එම කැමරා මාදිලියෙන් ලබාගත හැකි වූ රූප රාමු ගණන අඩු වුවද වඩා ඉහළ ගුණාත්මක අගයෙන් යුක්ත රූප ලබා ගැනීමේ හැකියාවක් එහි තිබුණි. එම මාදිලියේ කැමරා අතර ජර්මනියේ නිෂ්පාදිත රොලිෆ්ලෙක්ස් කැමරාව අතිශය ජනප්‍රිය විය. මේ අතර, ස්වීඩන් නිෂ්පාදනයක් වූ හස්ල්බ්ලාඩ් Hasselblad 120 කැමරාව, කැමරා වංශයේ "රෝල්ස් රොයිසික්" බඳු විය. එදා මෙදා තුර නොයෙකුත් මාදිලියේ රෝල් ෆිල්ම් වර්ග හැත්තෑ පහකට අධික ප්‍රමාණයක් වෙළඳපොළට පැමිණි නමුත් එතුළ රැඳී සිටිය හැකි වූයේ 110, 126, 127, 135, 2020, APS, 620, Disc film වැනි ආකෘතීන්ට පමණි.

වසර 1907 දී ප්‍රථම වර්ණ "ඔටෝක්‍රෝම්" ඵලක[7] වාණිජ මට්ටමෙන් හඳුන්වා දුන්න ද, 1935 දී කොඩැක් සමාගම විසින් "කොඩැක්‍රෝම්" යනු වර්ණ ඡායාරූපකරණය ගැන මහජනයා නොදැන සිටියේ ය. කෙසේ වෙතත් "කොඩැක්‍රෝම්" යනු වර්ණ විනිවිදක (Transparency/Slide) වීමත්, එයින් මුද්‍රිත පිටපත් ලබාගැනීම මිල අධික වීමත් නිසා එය සාමාන්‍ය ජනතාව අතරට නොගියේ ය. 1942 දී කොඩැක් සමාගමේ "කොඩැකලර්" වර්ණ සෘණ ඵලකයේ නිකුතුවත් සමග වර්ණ ඡායාරූපකරණය ජනප්‍රිය වීමට පටන් ගැනුණි. මෙවක් පටන් අසූව දශකයේ මුල් යුගය වන තුරු පොදු ජනයාගේ වැඩීම ඉල්ලුම පැවතියේ ඡායාරූප රසායනයෙන් බිහිවන වර්ණ ඡායාරූපවලට ය. එසේ වුවද, මේ යුගයේ දී පවා ඒක වර්ණ හෙවත් කලු සුදු මාධ්‍යය නිර්මාණාත්මක ඡායාරූප කලා අංශයේ පෙරමුණ ගෙන සිටියේ ය. ඒක වර්ණ මාධ්‍යයෙන් කළ හැකිවූ ප්‍රබල භාව ප්‍රකාශණය වර්ණයෙන් පළකිරීම තරමක් අසීරු බව පිළිගැනීමට ලක් වී තිබුණි.

ඡායාරූප වංශ කථාවේ මීළඟ හැරවුම ලක්ෂ්‍යය වූයේ ඩිජිටල් කැමරාවේ පැමිණීම යි. වසර 1975 දී ඇමරිකාවේ කොඩැක් සමාගමේ සේවය කළ

ඉංජිනේරු වරයෙකු වන ස්ටීවන් ජේ. සැසන් විසින් ලොව ප්‍රථම ඩිජිටල් කැමරාව නිපදවීම එහි තිඹිරිගෙය ලෙස සැලකේ. මෙම අලුත් කැමරාව සාමාන්‍ය ශ්‍රව්‍ය කැසට් පටයක වූ අතර, මෙගා පික්සල් 0.01 ක ධාරිතාවකින් යුක්තවූ එක් රූප රාමුවක් එතුළ තැන්පත් වීමට තප්පර 23 ක කාලයක් ගත විය. ලබා ගත හැකි වූයේ කළු - සුදු රූප පමණෙකි. මෙම නව සොයාගැනීමට ගෞරව කිරීමක් වශයෙන් ඇමරිකානු රජයෙන් විද්‍යාඥයන්, ඉංජිනේරුවන් හා නව නිපැයුම් කරුවන් වෙත පුදනු ලබන ජාතික පදක්කම 2009 නොවැ. 17 වැනි දින ජනාධිපති බැරැක් ඔබාමා විසින් සැසන් වෙත ප්‍රදානය කරන ලදි. එමෙන්ම බ්‍රිතාන්‍යයේ රාජකීය ඡායාරූප සංගමය සිය ගෞරව සහභාගි සාමාජිකත්වය සමග ප්‍රගමණ පදක්කම ද, ජර්මනියේ ලයිකා සමාගම විසින් ලයිකා M9 ටයිටේනියම් සීමිත සංස්කරණ ඩිජිටල් කැමරාවක් ද ප්‍රදානය කර ඇත.[5] ඡායාරූප කලාවේ නව පෙරලියකට දොරගුලු විවෘත කරමින් ජපානයේ කැනන් සමාගම ප්‍රථම ඩිජිටල් කැමරාව ලෝක වෙළඳ පොළට ඉදිරිපත් කළේ ය. පසුව විවිධ නිෂ්පාදන සමාගම් මගින් නොයෙකුත් මාදිලියේ ඩිජිටල් කැමරා ජනතාව වෙත ඉදිරිපත් කරන ලද අතර, නව තාක්ෂණය නිෂ්පාදකයන් බලාපොරොත්තු වූවාට වඩා ඉක්මනින් ජනතාව වැලඳ ගත්තේ ය. මෙයට මූලික හේතු වශයෙන් දෛනික පරිහරණයේ දී පිරිවැය අවම වීම, ලබාගන්නා ඡායාරූප එවෙලේම දැක ගත හැකි වීම, වැඩි රූපරාමු ගණනක් එක් මතක පතක් තුළ ගබඩා කර ගතහැකි වීම යන කරුණු අප හට පෙනී යයි. අනුක්‍රමයෙන් පටල පටි භාවිතය අභාවයට පත්වීම ද සීරුවෙන් මෙන් පටන් ගැනුනි. එකල මිමී 35 SLP කැමරාවක මිලට සාපේක්ෂව බලන කල, වත්මන වෘත්තීය ඡායාරූප ශිල්පීන් අතර බෙහෙවින්ම භාවිත වන ඩිජිටල් ඒක කාච පරාවර්තක හෙවත් DSLR කැමරාවක් මිළට ගැනීමට මුදලින් පස් හෝ හය ගුණයක් වැය කළ යුතුව ඇත. ඩිජිටල් යුගයේ ද Hasselblad කැමරාව සුපිරි "රෝල්ස් රොයිසියක්" ලෙසම සැලකේ. Hasselblad H5D කැමරාවක උපාංග මිල රහිතව ඇ.එ.ජ. ඩොලර් 45,000 ක් වන බව දැනගත් විට ඔබ විශ්මයට පත්වනු නොඅනුමාන ය. මන්ද එවන් මුදලකට යුරෝපයේ නිෂ්පාදිත සුපිරි මෝටර් රථයක් වුවද මිල දී ගත හැකි බැවිනි.

අඳුරු කුටි යුගයට ආයුබෝවන් කියමින් ඩිජිටල් තාක්ෂණය නිර්මාණාත්මක ඡායාරූප කලාවේ නිම් වළලු පුළුල් කිරීමට මහඟු වේදිකාවක් බවට පත් වූයේ ඉතා කෙටි කලකිනි. පටල පටි හා රසායනික ඡායාරූප ක්‍රමවේදයේ දී සිදු කළ හැකි නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලිය ඉතා සීමිත වූ නමුදු, පරිගණකය සීඝ්‍ර ලෙස දියුණුවීම හා නව රූප සංස්කරණ මෘදුකාංග බිහිවීමත් සමගම ඩිජිටල් තාක්ෂණය යොදා ගනිමින් කළ හැකි වූ ඡායාරූප කලා කෘතීන්හි සීමා පවුරු නොසිතූ විරූ පරිදි සිඳී බිඳී ගියේ ය. ඡායාරූපය යොදා ගෙන කරනු ලබන වෙළඳ ප්‍රචාරණ කටයුතුවලට ද නව තාක්ෂණයෙන් ලැබුණේ ඉමහත් පිටුවහලකි. ජාත්‍යන්තර තරගවල දී සංස්කරණ සීමාවන් පණවා ඇති සොබාසිරි, වනජීවී, ජනමාධ්‍ය, ජීවන රටා, ක්‍රීඩා වැනි අංශවලදී අවම සංස්කරණවලින් සෑහීමකට පත්වීමට සිදුවේ. එහෙත් විවෘත, වෙනස් කළ යථාර්ථය ආදී තරග අංශවල ගැලපෙන පරිදි රිසියේ සංස්කරණ කටයුතු සිදුකිරීමෙන් ශිල්පීන්හට තම කෘති මගින් අදහස් නිදැල්ලේ ප්‍රකාශ කිරීමට අවකාශ ලැබුණි. ජාත්‍යන්තර ඡායාරූප කලා සම්මේලනයේ සංඛ්‍යාලේඛන පිරික්සා බලන කල කැපී පෙනෙන කරුණක් නම් ඩිජිටල් ඡායාරූප තාක්ෂණයේ ආගමනයත් සමග ලෝකය පුරා පැවැත්වෙන අන්තර්ජාතික ඡායාරූප තරග සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් ක්‍රමයෙන් ඉහළ යමින් පවතින බව යි. මෙයින් පෙනී යන්නේ වත්මනෙහි වැඩි පිරිස් ඡායාරූප කලාවට පිවිසෙන බවත්, තවත් පිරිසක් ජාත්‍යන්තර තරග සංවිධානය කිරීමට උත්සුක වන බවත් ය. පෙරකල ඡායාරූප මුද්‍රිත පිටපත් පාර්සල් තැපෑලෙන් ද, අදාළ ඇතුළත්වීමේ ගාස්තු බැංකු මුදල් ඇණවුම් මගින් ද තරග සඳහා මහත් පරිශ්‍රමයකින් ඉදිරිපත් කිරීම කළ යුතු විය. එහෙත් නූතනයේ ඡායාරූප කෘතීන් මෘදුපිටපත් ලෙස අන්තර්ජාලය ඔස්සේ ඉදිරිපත් කළ හැකි මෙන් ම මුදල් යැවීම ද පහසුවෙන් අන්තර්ජාලයෙන් හුවමාරු කළ හැකිවීමේ ක්‍රමවේදය නිසා ජාත්‍යන්තර තරග සඳහා ඉදිරිපත් වීම බෙහෙවින් වර්ධනය වී ඇත.

ඩිජිටල් පෙරලියත් සමග සිදුවූ මීළඟ අභාග්‍යය නම් මෙතෙක් කලක් පවත්වාගෙන ආ ඡායාරූප රසායනය භාවිත කළ වර්ණ රසායනාගාර වැසී යාමේ තර්ජනයකට මුහුණ දීමට සිදුවීම යි. ඡායාරූප රසායනය වෙනුවට නව ආදේශකයක් ලෙස තීන්ත ඡඤ්වුව (Ink jet) මුද්‍රණ ක්‍රමවේදය ඇතුළත් විශාල ප්‍රමාණයේ ව්‍යාපාරික ඡායාරූප මුද්‍රණයන්ත්‍ර ක්ෂේත්‍රය ආක්‍රමණය කිරීමත්, එමගින් තත්ත්වයෙන් වඩා ඉහළ මුද්‍රිත පිටපත් සේවාදායකයා වෙත ලබාදීමට හැකි වීමත් මෙයට හේතු විය. කෙසේ වෙතත් ව්‍යාපාරයක් ලෙස පවත්වා ගෙන යාම සඳහා මෙවන් යන්ත්‍ර මිල දී ගැනීමට අධික පිරිවැයක් දැරීමට සිදු වේ. එහෙත් එකී මුද්‍රණ කාර්යය සිදු කෙරේ. බොහෝ විදේශ රටවල ඡායාරූප ශිල්පියා මුද්‍රණ ආයතනය වෙත

පෞද්ගලිකව පැමිණ තම ඇණවුම භාරදීමේ ක්‍රමවේදය අවසන් වී ඇත. මුද්‍රණය කළ යුතු රූප ඇතුළත් ගොණු අන්තර්ජාලය මගින් ඉදිරිපත් කරන අතර, අවසන් භාණ්ඩ දූත සේවාවන් මගින් බෙදාහැරීම කරනු ලබයි.

මෑත කාලයේ බහුතරයක් අප රට තුළ බිහිවූ "ඡායාරූප ශිල්පීන්" විෂය දැනුම පිළිබඳ කිසිම දැනුමක් නොමැතිව හිතුමතයට මෙම වෘත්තියේ නියැලුණේ ඉතා පහසුවෙන් පින්තූර ගැනීමට හැකි වූයේ නව තාක්ෂණයට පින් සිදු වන්නට ය. ඒ සමගම අභාග්‍යයකට මෙන් ඡායාරූපකරණයේ අවිචාරවත් සමය මෙරට තුළ උදා විය. එසේ වුවද, ඉතා සුලු කොටසක් විෂය අධ්‍යයනය පෙරමුණු කොට ගෙන අගනුවර හා තදාසන්න පෙදෙස්වල පැවැත්වෙන නොයෙකුත් මට්ටමේ ඡායාරූප පන්තිවලට සහභාගි වනු පෙනේ. ඉගෙනීම කෙසේ වෙතත් අවසන පිරිනැමෙන සහතිකය ඉලක්ක කරගත් පිරිසක් ද මේ අතර වේ. නූතන ඡායාරූප ශිල්පියා හුදෙක් කැමරාවේ බොත්තම ඔබන්නෙක් ම පමණක් නොවේ. ඔහු විෂය පිළිබඳ මනා දැනුමැත්තෙක් මෙන්ම රූප සංස්කරණ මෘදුකාංග භාවිතයේ නිපුණයෙකු ද වීම අත්‍යවශ්‍ය කරුණක් වෙයි. එපමණක් ද නොව, ඡායාරූප ශිල්පය තාක්ෂණයකට වඩා ඔබ්බට ගිය කලාවක් බව වටහා ගැනීම ද ඉතා වැදගත් වේ.

පාදක සටහන්

(1) Alternative Photography by Anita Chernewski. www.lomography.com/magazine/337037
(2) The Magic Mirror of Life: an appreciation of the camera obscura.
(3) https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Schulze
(4) https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_photography_technology
(5) රූපාවලෝකන 2016-මුද්‍රණ 97 ජූලියා මාග්‍රට් කැමරන් - ඔස්ද ගුණරත්න.
(6) the Old Timey - History of the 35mm. - Colleen Welsch.
(7) Autochrome Lumiere - Wikipedia
(8) Steven Sasson - Wikipedia

ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ වාදන කලාව සමාජගත වීමෙහිලා බෞද්ධ චින්තනයේ බලපෑම.

07

මහාචාර්ය පී.එම්. කරුණාරත්න බණ්ඩාර.

ශ්‍රී ලාංකේය අවනද්ධ වාදන කලාව යනුවෙන් මෙහි ලා අප විසින් විමර්ශනයට භාජනය කරනු ලබන්නේ ජන සමාජයේ සම්භාවිත උඩරට බෙරය, පහතරට බෙරය, දවුල, තම්මැට්ටම, රබාන සහ උඩැක්කිය යන බෙර වර්ග ආශ්‍රිතව පවතින ශිල්ප ක්‍රම හා ඒ හා බැඳි ජන සාහිත්‍යය යි.

ශ්‍රී ලාංකේය ගැමි බෞද්ධයන්ගේ ආගමික, සාමාජික හා සංස්කෘතික ජීවිතයේ සෑම අංගයක් කෙරෙහි ම බෙරය අතිශයින් බලපා ඇති වාද්‍ය භාණ්ඩයකි. ඒ බව ඔවුන්ගේ එදිනෙදා ජීවිතයේ බෞද්ධ පුද පූජාවල දී මෙන් ම ශාන්තිකර්මවල දී ද පැහැදිලි වේ.ශතවර්ෂ විස්සකටත් ඉතා ඈත ඉතිහාසයක් ඇති සිංහල සංස්කෘතියේ ආරම්භයේ සිට මේ දක්වා බෙරය පූජා භාණ්ඩයක් වශයෙන් ජන ජීවිතය හා අත්‍යන්ත බැඳීමෙන් යුතු ව පැවත ආයේ එය කෙරෙහි ආගමික ආකල්ප ආරෝපණය වීම හේතු කොටගෙන බව කිව හැකි ය. ලාංකේය බෙරය බෝධිසත්වයන්ගේ බුද්ධත්වය සිදු වූ දින දෙවියන් විසින් නිර්මාණය කොට මෙලොවට හඳුන්වා දුන් තූර්ය භාණ්ඩයක් බවත්, එහි වාදන ශිල්පය එදින ම දෙවියන් අතින් බිහිවූවක් බවත් ජන සාහිත්‍යයෙහි සඳහන් වේ. බෙරයක් සකස් කර ගැනීමට ගසක් තෝරා බෙරය නිර්මාණය කොටගෙන එය වාදනය කරන අවස්ථාව දක්වා බෞද්ධ සංකල්ප ඒ හා බැඳී පවත්නා බව, බෙර උපත් කථා සාහිත්‍යයෙහි අන්තර්ගත වේ. එ බැවින් එකී බෞද්ධ චින්තන ධාරාව බෙරය හා සම්බන්ධ වී ඇති ආකාරය පැහැදිලි කිරීම සඳහා මෙහි ලා අපේක්ෂා කෙරේ.

බෙරය මිනිසා තරමට ම පැරණි සංගීත භාණ්ඩයකි. මුල් යුගයන්හි දී සුළඟට සෙලවෙන අතු පතරින් නිකුත් වූ නාද, මළ සතුන්ගේ දිගහරිනු ලැබූ සම් සුළඟට අසුවීමෙන් නැගුණු නාද ආදියෙන් මිනිසාට නාදය පිළිබඳව ප්‍රාථමික අවබෝධයක් ලැබිණ. ප්‍රාථමික මිනිසාගේ භාවාත්මක ඉරියව් සේ සැලකිය හැකි අත්පොඩි ගැසීම, අඩි පොළොවේ හැප්පීම, තම ශාරීරික අවයවවලට ගසා ගැනීම ආදිය මගින් බෙර වාදනය කෙරෙහි අවධානය යොමු විය.

දීර්ඝකාලීන සංගීත සංස්කෘතික ඉතිහාසය තුළ බෙරය සහ එහි වාදන ශිල්පක්‍රම නිර්මාණය වී ඇත්තේ එසේ යැයි සිතීම සාධාරණ ය.[1] එනයින් නිර්මාණය වූ බෙරය විවිධ ජාතීන් අතර ඔවුන්ට ආවේනික ආගමික, සංස්කෘතික හා සාමාජීක ජීවිතය අනුව හැඩ ගැසෙමින් පැවත එන බව පෙනේ. එකී ක්‍රියාවලියේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතික හා සමාජය තම ජීවන රටාව සමග ලාංකික බෙරය සහ එහි වාදන ශිල්පය ද ඉදිරියට ගමන් කොට තිබේ.

ශ්‍රී ලාංකේය බෙර භාවිතය පිළිබඳ මූලාශ්‍රය ගත තොරතුරු සඳහන් වන මහාවංසය, ථූපවංසය, දඹදෙණි අස්න, දළදා සිරිත සහ සංදේශ කාව්‍ය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමේ දී බෙරය බහුල වශයෙන් භාවිත වූයේ සිංහල බෞද්ධාගමික කටයුතු සඳහා බව පැහැදිලි වේ. ඒ අතර ශ්‍රී මහා බෝධීන් වහන්සේ ලක්දිවට වැඩම වීම[2], මහා දාඨික මහානාග රජුගේ ගිරිභණ්ඩ පූජාව[3], භාතිකාභය රජු මහා සෑයට කරවන ලද බෙර වාදන පූජාව[4], රුවන්වැලිසෑ ධාතු නිධානෝත්සවය[5] සහ දළදා වහන්සේ ඉදිරියේ පැවැත් වූ බෙර වාදන[6] මෙහිලා නිදසුන් කොට දැක්විය හැකි ය. බෙර වාදනය හා සම්බන්ධ චිත්‍ර, මූර්ති හා කැටයම් ද බහුල ව හමුවී තිබෙන්නේ පැරණි බෞද්ධාගමික සිද්ධස්ථාන වලිනි. ලෝවාමහාපාය, ඉසුරුමුනිය, යාපහුව, ඇම්බැක්ක, ගඩලාදෙණිය, නියම්ගම්පාය, දැදිගම ආදී බෞද්ධ සිද්ධස්ථානවලින් ඒ බව පැහැදිලි වේ[7]. ශ්‍රී ලාංකික සමාජයේ බෞද්ධාගමික පුද පූජා චාරිත්‍ර හා බෙර වාදනය අත්‍යන්ත බැඳීමකින් යුතු ව පැවති බව මෙකී සාධක මගින් තහවුරු කෙරේ.

වංශකථා සාහිත්‍යයට අනුව දේශීය බෙර වාදනය ශ්‍රී මහාබෝධීන් වහන්සේගේ තේවා කටයුතු සඳහා දඹදිවින් මෙහි පැමිණි ගාන්ධර්ව කුලයෙන් ආරම්භ වූවකි[8]. එහෙත් මහාවංසය හා සමන්ත පාසාදිකාවේ සඳහන් ඇතැම් තොරතුරුවලින් බුදුසමය මෙරටට පැමිණීමට පෙරාතුව ද, කිසියම් අන්දමක තූර්ය වාදන සම්ප්‍රදායයක් මෙරට පැවති බව හෙළි වේ.[9] පසුකාලීනව බුදුසමය ලක්දිව ව්‍යාප්ත වීමේ දී මෙහි පැවති තූර්ය වාදනය බෞද්ධ ආකල්ප අනුව හැඩගැසුණු බව පෙනේ. ඒ අනුව බෞද්ධාගමික පුද පූජාවන්ට බෙර වාදනය යොදා ගැනීම නිසා එකී ශිල්පය සමාජයේ නොමඳ ගෞරවයට ද පාත්‍ර විය. ක්‍රි.ව. 5 වන සියවස වන විට තෙරුවන්ට පූජා පිණිස තූර්ය වාදන පැවැත්වීම උළාර පූජා හෙවත් මහාපූජා ගණයෙහි ලා භික්ෂු සමාජය පිළිගෙන ඇත්තේ මේ නිසා ය.[10] ක්‍රි.ව. 8 වන හා 9 වන සියවස්වල දී මෙරට සම්භාවිත සියලු තූර්ය භාණ්ඩ පංචතූර්ය ගණයෙහි ලා දැක්වීමට තරම් බෞද්ධ භික්ෂූන් වහන්සේලා උනන්දු වීමෙන් එහි ආගමික සම්බන්ධතාව වඩාත් ප්‍රකට කෙරේ.[11] එහෙත් බෙර වාදනය බෞද්ධාගමික ආකල්පවලින් පෝෂණය වූ කාලසීමාවන් වෙන්කොට විග්‍රහය කර දැක්වීම අපහසු වේ. මක්නිසාදැයි කිව හොත් සියවස් ගණනක් මුළුල්ලෙහි ජීවත් වූ බෞද්ධ ජනතාවගේ සිතුම් පැතුම් සහ ඔවුන්ගේ සංස්කෘතික පරිසරය බෙර වාදනය කෙරෙහි බලපා ඇති හෙයිනි.

බුදු සමය අනිත්‍ය, දුක්ඛ, අනාත්ම යන ත්‍රිලක්ෂණ පෙරටු කොටගත් ආගමකි. එය ඇදහිලි, විශ්වාස මෙන් ම යාගහෝම හා පුදපූජා ආදී පිළිවෙත් අර්ථ විරහිත නිෂ්ඵල ක්‍රියා වශයෙන් සලකා ඇත.[12] එ නමුදු බුදුදහම ශ්‍රී ලාංකේය ජනතාව අතට පත්වන විට මෙරට මළවුන් ඇදහිල්ල, දේව ඇදහිල්ල, යක්ෂ ඇදහිල්ල, ප්‍රේතාත්ම ඇදහිල්ල, වෘක්ෂ-පර්වත ඇදහිල්ල හා ග්‍රහතාරකා ඇදහිල්ල ආදී ඇදහිලි එකල ජනතාව අතර පැවතිණ.[13] එකී ඇදහිලිවලින් එක්තරා ප්‍රමාණයක් බෞද්ධාගම හා සම්බන්ධවී බෞද්ධ මුහුණුවරකින් මෙරට සමාජය තුළ පවතින්නට විය. මතක වස්තු පූජාව, බෝධි පූජාව, ශ්‍රී පාද වන්දනා හා චෛත්‍ය පූජා එසේ සකස් කරගත් පුද පූජාවන්ට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.[14]

බෙර වාදනය බෞද්ධාගමික රාමුවකට ඇතුළත් කර ගැනීමෙ දී සිංහල බුද්ධාගමේ අනුක්‍රමයෙන් වර්ධනය වූ විවිධ බෞද්ධ සංකල්ප ද ඒ සම්බන්ධ කර ගැනීම සිදු විය. ඒ සඳහා උපයෝගි කොට ගෙන ඇති බෞද්ධ විෂය වස්තූන් සමූහය පහත සඳහන් පරිදි බෙදා දැක්විය හැකි ය.

1. බුදුන් වහන්සේ
2. බුද්ධ ධර්මය
3. බුද්ධ ශ්‍රාවකයෝ
4. බෞද්ධ දෙවිවරු
5. ජාතක කතා
6. පාරමිතා
7. බෞද්ධ වෘත්තාන්ත

මෙකී විෂය වස්තු බෙර වාදනය පැවැත්වීමේ දී ගයනු ලබන කවි, සන්න, ශ්ලෝක, ස්තෝත්‍ර ආදිය මගින් ද පැහැදිලි වේ. සිංහල බෞද්ධයෝ දෙවියන් ද බුදුන්ගෙන් වරම් ගත් පිරිසක් ලෙස සලකන බැවින් ඔවුන් බෙර උපත් කථා සාහිත්‍යයට සම්බන්ධ කොට ගෙන ඇත.[15] එහි සඳහන් ඇතැම් දෙවිවරු බෝධිසත්ත්ව වශයෙන් බුද්ධාගමේ පෙනී සිටි පිරිසකි. විෂ්ණු දෙවියන් බුද්ධ ශාසනය ආරක්ෂා කරන මතු බුදුවෙන දෙවි කෙනෙක් වශයෙන්

සැලකේ.[18] නාථ දෙවියෝ මෛත්‍රී නමින් මතු බුදුවීමට පෙරුම් පුරන බෝධිසත්ත්ව කෙනෙකු වශයෙන් සිංහල බෞද්ධ ජනතාව පිළිගනී. පත්තිනි දෙවියන් පිරිමි ආත්මයක් ලබා මතු බුදුවීම සඳහා පෙරුම් පුරන්නියකි. සිංහල බෞද්ධ සම්ප්‍රදාය අනුව ඇය බෝධිසත්ත්ව දෙවඟනකි.[17] මෙවැනි දේව සංකල්ප බෙරය හා එහි වාදනයට සම්බන්ධ කිරීමෙන් බෙර වාදනය බෞද්ධ සංස්කෘතික සම්ප්‍රදායයට අනුව හැඩ ගැසුණු වාදන ශිල්පයක් බවට පත්කර ඇති බව පෙනේ. එකී තත්ත්වය බෙර උපත් කතා සාහිත්‍යය හා බෙර වාදන ශිල්ප ක්‍රම තුළ විද්‍යමාන වන ආකාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම මෙහි දී වැදගත් වේ.

ජන සාහිත්‍යය

බෙර උපත හා සම්බන්ධ ජන සාහිත්‍යයට අනුව බෙරය ප්‍රථමයෙන් ම වාදනය කොට තිබෙන්නේ බෝධිසත්ත්වයන්ගේ බුද්ධ මංගල්‍යයට ය. ඒ බව උඩරට, පහතරට බෙර, දවුල, තම්මැට්ටම, රබාන හා උඩැක්කියේ උපත් කථා සාහිත්‍යයෙන් හෙළි වේ. ආගමික පූජාවක් වශයෙන් බෙර වාදනය යොදා ගන්නා අවස්ථාවන්හි එකී ජන සාහිත්‍යය බෙර වාදකයන් විසින් ගායනය කිරීම සම්ප්‍රදාය යි. උඩරට හා පහතරට මඟුල් බෙර වාදනය කිරීමට ප්‍රථම ගායනය කරනු ලබන පහත සඳහන් පද්‍ය එකී කරුණ මැනවින් සනාථ කර යි.

සපුරා දස පෙරුමන් බලයෙන්
අපෙ මුනි රජ දස බිම්බර බිඳුවා
විදුරා සන පිට වැඩ හිඳ දෙවි බඹ
කළ නෙක තුති ගොස පුද ලැබුවා
එවරා ගඳඹය තෙගවි පමණ බෙර
උරෙහි දරාගෙන විත් ගැසුවා
ඉදුරා දිග සිට ගඳඹය මුනිඳුට
මෙපදය ගසමින් නම් කෙරුවා[18]

මෙම කවිය උඩරට හා පහතරට බෙර වාදන සම්ප්‍රදායයන් දෙකේ ම භාවිත වන්නකි. එයින් උඩරට හා පහතරට බෙරයේ උපත බුද්ධත්ත්වය හා සම්බන්ධ කිරීමට බෙර වාදක ශිල්පීන් ගත් උත්සාහය හෙළි කෙරේ. මේ හැරුණු කොට දවුල, තම්මැට්ටම, උඩැක්කිය හා රබාන යන අවනද්ධ භාණ්ඩයන් ගේ උපත්කථා පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම මෙහි දී වැදගත් වන්නේ එකී ජනශ්‍රැතියට ද බුද්ධ සංකල්පය හා දේව සංකල්පය බලපා ඇති බව පෙනෙන හෙයිනි.

දවුල් උපත පිළිබඳව ජන සාහිත්‍යයෙන් හෙළි කරන්නේ ද එය බුදුන් වහන්සේගේ බුද්ධත්ත්වය වෙනුවෙන් වාදනය කිරීම සඳහා නිර්මාණය කොට ගත් තූර්ය භාණ්ඩයක් බව යි. ඒ පිළිබඳව පාරම්පරික දවුල් වාදකයන් අතර පවතින ජනශ්‍රැතියේ මෙසේ සඳහන් වේ.

උත්තම මුනි බුදු වන	දා
සියලු මැවිලි මැවු	එදා
විගසට සුභ මොහොත	යොදා
දවුලට කඳ කැපූ	එදා[19]

බුද්ධ මංගල්‍ය සඳහා නිර්මාණය කොට ගත් දවුල ප්‍රථමයෙන් ම වාදනය කොට ඇත්තේ ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා බව ජනශ්‍රැතියේ දක්වෙන්නේ මෙසේ ය.

මහ මුනි ඉසිවරා	-	නෙර්ත පළකළ සපුරා
දවුලක් ඉන දරා	-	ගාන්ධර්වය තාල ඇදුරා[20]

ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා වාදනය කළ දවුලේ එක් එක් කොටස්වලට අධිපති දේව ගණයක් වූ බව පෙනේ. ඒ පිළිබඳ ව දවුල් වාදකයන් අතර පවතින මඟුල් බෙර උපත පිළිබඳ කියැවෙන සන්නයක මෙසේ සඳහන් වේ. "තොපගේ බෙර වාජ්ජමට ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා අධිපති ය. වම් ඇසට අග්‍රසට දේවතාවුන් වහන්සේ අධිපති ය. දකුණු ඇසට අග්‍ර මහේශ්වර දේවතාවුන් වහන්සේ අධිපති ය. වර පටට කාමරාක්ෂ නම් දේවතාවුන් වහන්සේ අධිපති ය. ශබ්දයට මුහුදු මණිමේඛලාවෝ අධිපති ය. ගිගිරි වළලු දෙකට ලක්ෂ්මී නම් දේවතාවුන් වහන්සේ අධිපති ය. සිටිනා සැටියට පොළව මහී කාන්තාව අධිපති ය."[21]

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ දවුලේ උපතට ද බුදුන් හා දෙවියන් සම්බන්ධ කර ගැනීමෙන් එය බෞද්ධ තූර්ය භාණ්ඩයක් බවට පත් කොටගෙන ඇති බව යි.

තම්මැට්ටමේ උපත පිළිබඳ ව කියැවෙන ජනශ්‍රැතියට අනුව එය මහමුනි නම් ඉසිවරයාගේ ශරීරයේ කොටස්වලින් නිර්මාණය කොටගත් භාණ්ඩයකි. එය වාදනය සඳහා යොදා ගන්නා කඩිප්පු මහමුනිගේ නහරවලින් උපන්නේ ය.[22] මෙකී භාණ්ඩය මුලින් ම වාදනය කොට ඇත්තේ ගාන්ධර්ව නම් දිව්‍ය පුත්‍රයා ය. ඒ බව වාදනඋපත නම් කවි පන්තියේ මෙසේ දක්වේ.

මා මුනි ඉසිවරා	-	නෙර්ත පළකළ ඇදුරා
තම්මැට්ටම දරා	-	ගාන්ධර්වය තාල ඇදුරා[23]

උඩැක්කියේ උපත ද බුද්ධ මංගල්‍යය දින සිදුවූවක් බව ජනශ්‍රැතියේ දැක් වේ.

සිටි විදුරසින් පිට බුදුන් බුදුවෙන මඟුලට
උඩැක්කිය ගෙනතට වාද තෝරා ගැසිය සිව්සැට[24]

පෙර බුදු මඟුලට ගැසූ උඩැක්කිය
ඒ බුදු මඟුලට ගැසූ උඩැක්කිය
සතරවරම් දෙවි සැවොම සාක්කිය
ගුරුනි දෙවන් මට බුද්ධ උඩැක්කිය[25]

උඩැක්කි නිර්මාණයේ ද එහි කඳ පූජාකොට ඇත්තේ කතරගම දෙවිඳුන් ය. උඩැක්කි ලණුපොට නාථ දෙවියන් ද, දෙඇස්, හම් දළ කුමරිය ද ගැටිය රාහු අසුරිඳු ද, ඉල්ලම් විෂ්ණු දෙවියන් ද, උරපොට සක් දෙවිඳු ද, ගිගිරි තාලම්පොට විශ්කම් දෙවියෝ ද, වළලු ගණ දෙවියෝ ද දුන් බව කියැ වේ.

අටිය බර වෙමිනිඳු - දුටිය ඊටත් මෙවිනි ඳු
දුටිය ඒ නරනිඳු - ගැටිය දුන්නේ රාහු අසුරිඳු

දූටිය ගන පස්කො ට
කපා සාදා එක්කො ට
ඇණ විදුම් සයක ට
ගසා ඇණ සය විෂ්ණු දෙවිඳු ට

බුදින මෙන් පැති රා
බුදුන්ගේ තෙද පැති රා
එදින තෙද පැති රා
බඳින උරපොට දුනි සුරගු රා

උරපොට සක් වැසේ
ලණුපොට නාථ දෙවි වැසේ
රන් ඇස් සඳු වැසේ
කදේ කඳ කුමරුවා වැසේ

සුර සැපත් වින් දේ
රෝ දුක් දුර හරින් දෙ
විස්කම් දෙවින් දේ
ගිගිරි තාලම්පටය දුන් දේ[26]

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ උඩැක්කිය ද බෞද්ධ ගුණවලින් පෝෂණය වූ පූජා භාණ්ඩයක් වශයෙන් පිළිගෙන ඇති බව යි.

එකැස් බෙරය නමින් හඳුන්වන රබානේ උපත හා බැඳි ජනශ්‍රැතිය ද බෞද්ධ ලක්ෂණවලින් පෝෂණය වී තිබෙන්නකි. රබානේ උපත පිළිබඳ ජනශ්‍රැතියේ සඳහන් වන තොරතුරු බොහෝ ය.

පත්වුණි සිරිමා බෝමුල අපෙ මුනිඳුන් එබුදු බව ට
නික්මුනු බඹ අසුර සුරන් එතැන කරන ජය පුදය ට
එක්වෙනි තුරු ගොසම පළමු ගත්ත එකැස් බෙරය අත ට
පස්වෙනි වර වදිනා අත රිං ගත්තක් වේ මෙලෙස ට[27]

රබානේ වසන දෙවියන් අතර හිරු දෙවියෝ ද රාම ශ්‍රී නම් දේවතාවා ද පට්ටිඅගාර දේවතාවා ද විරාක්ෂ දේවතාවා ද වෙති.[28]

බෙර උපත් කථා සාහිත්‍යය බෞද්ධ ආකල්පවලින් පෝෂණය වීමේ දී බුදුන් වහන්සේ පමණක් නොව සිංහල බෞද්ධයන්ගෙන් පුද පූජා ලබන දෙවිවරු ද සම්බන්ධ කරගෙන ඇති බව ඉහත සඳහන් තොරතුරුවලින් ගම්‍යමාන වේ.

ශ්‍රී ලාංකේය බෙර වාදන කෙරෙහි බෞද්ධ ලක්ෂණ ගලපා ඇති ආකාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේදී එකී ලක්ෂණ බෙර උපත් කථා සාහිත්‍යයට පමණක් සීමා නොවන බව පෙනේ. බෙරයෙන් උපදින නාදයන් ද බෞද්ධ සංකල්පවලින් පෝෂණය වී ඇති බව බෙර අක්ෂර උපත හා බැඳි ජනශ්‍රැතිවලින් හෙළි වේ.

දේශීය බෙර වාදනයේ පදනම වශයෙන් සැලකෙන මූලික නාද හෙවත් බෙර අක්ෂර සතරක් වෙයි. බීජාක්ෂර නමින් හැඳින්වෙන එකී අක්ෂර තත්, ජිත්, තොං, නං නමින් ප්‍රචලිත ය. මෙවායේ උපත පිළිබඳ ව කියැවෙන ජන සාහිත්‍යයෙන් දැක්වෙන්නේ තත් යන නාදය බුදුන්ට නමස්කාර පිණිසත්, ජිත් යන නාදය දෙවියන්ට නමස්කාර පිණිසත් මුලින් ම වැයූ බව ය.

තත් කී අකුර මුනිඳුට නමස්කාරෙ කී
ජිත් කී අකුර දෙවිඳුට නමස්කාරෙ කී
තොං කී අකුර ගුරුහට නමස්කාරෙ කී
නං කී අකුර සබයට නමස්කාරෙ කී[29]

මෙම අක්ෂර සතර මූලික කොටගෙන බිහි ව ඇති බෙර වාදන ශිල්පය මූලික පද දෙසිය සොළොසකින් සැදුම් ලද්දකි. එකී පද සංකල්ප පිළිබඳ ව ජනසාහිත්‍යයේ මෙසේ සඳහන් වේ.

තිස් දෙකක් තාල න්
සූ සැටක් පමණ සවුද න්
විසි එකක් සුරලි න්
ගැසූ පසළොස් වන්දමාන න්

සොළොසක් දකුම් අත්
සත්විසි පොඩි සුරල් අත්
සතළිස් අඩ පදත්
ගැසූ මෙරුඟුම් දෙසිය සොළො සත්[30]

මේ අනුව තාලම් තිස් දෙකක්, සව්දම් හැට හතරක්, සුරල් විසි එකක්, වන්දමානම් පහළොවක්, දකුම්අත් දහසයක්, පොඩිසුරල් විසි හතක් සහ අඩපද හතළිහක් බෙර වාදන ශිල්පයට අයත් වේ.[31] එකී වාදනය අංග කාව්‍යය එක්තරා ප්‍රමාණයක සමානත්වයකින් යුක්ත ව භාවිතයේ පවතින ශිල්පීය කොටස් බව කිව යුතු ය. ප්‍රථමයෙන් ඒ ඒ වාදන අංගය, හඳුන්වා දීමේ පැදියක් සකස් වී ඇති අතර අනතුරු ව වාදනයට යොදා ගැනෙන බෙර අක්ෂර රචනයකින් යුක්ත ය. මෙම කොටස් දෙක පාරම්පරික ශිල්පීහු කවිය හා පදය යනුවෙන් හඳුන්වති. මෙහි සඳහන් පදය පාලි, සංස්කෘත, සිංහල, ද්‍රවිඩ ආදී වචන හා අවනද්ධ අක්ෂර මිශ්‍ර ව ප්‍රබන්ධ වී තිබෙන බව ද කිව හැකි ය. එම කොටසින් කිසිදු අදහසක් ජනිත කරන බවක් නොපෙනේ. එ නමුදු කවිය නමින් හැඳින්වෙන කොටසින් බෝධි සත්ත්වයන්ගේ ආත්මභාව හා උන්වහන්සේ බුද්ධත්වයට පැමිණීම පිළිබඳ ව සඳහන් වන නිසා බෝධි සත්ත්ව සංකල්පය ද බෙර වාදන ශිල්පය හා සම්බන්ධ කොට ඇති බව කිව හැකි ය. දේශීය බෙර වාදනයේ එන අටකට්ටි[32] හා තාලම් තිස් දෙකට අයත් ඇතැම් ගායනය කොටස්වලින් බෝධිසත්වයන් බුද්ධත්ත්වයට පෙරුම් පිරූ ආත්ම පිළිබඳව කියැ වේ. ඒ අතර සුමන තාලම, විභීෂණ තාලම, නාථ තාලම, ගණපති තාලම ආදී තාලම්වලින් පිළිවෙළින් විදුර පඬි, ගුත්තිල පඬි, මහසේන පඬි, මහෞෂධ පඬි නමින් ඉපිද සිටි ආත්ම පිළිබඳ ව සඳහන් වේ.[33] ඒ හැරුණු කොට සාම කුමරු, දහම් සොඬ රජ, ධම්මපාල කුමරු සහ මහීසක කුමරුව සිටි බව ද තාලම්වලට අයත් පද්‍යවල අන්තර්ගත වේ. මෙ වැනි තොරතුරුවලින් අනාවරණය වන්නේ බෝධිසත්ව ආත්මභාව පිළිබඳ ව බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ සඳහන් වන ප්‍රවෘත්ති ද බෙර වාදනය හා සම්බන්ධ කොට ගෙන ඇති බවයි.

එසේ ම දළදා සව්දම, සිරිමාබෝධි සව්දම, ශ්‍රීපාද සව්දම, බුද්ධරත්න සව්දම හා ධර්මරත්න සව්දම, සංඝරත්න සව්දම[34] ආදී වශයෙන් බෞද්ධ සිද්ධස්ථාන හා ත්‍රිවිධ රත්නය වෙනුවෙන් ද වාදනය කොටස් නිර්මාණය කොට තිබීමෙන් බෙර වාදනයේ ශිල්පීය කොටස්වලට ද බෞද්ධාගමික මුහුණුවරක් දී ඇති බව මනාව පැහැදිලි වේ.

මේ හැරුණු කොට හින්දු සංකල්පවල සිට බෞද්ධාගමික තත්ත්වයට පත් විෂ්ණු , පත්තිනි, නාථ, මහා බ්‍රහ්ම, විභීෂණ, ස්කන්ධ කුමාර, සුමන, ධෘතරාෂ්ඨ, විරූඪ, විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවණ ආදී දේව සංකල්ප සම්බන්ධ වන වාදනාංග ද තිබේ. එයින් සිංහල බුද්ධාගමේ දෙවිවරු ද බෙර වාදන ශිල්පීය කොටස් හා සම්බන්ධ කොට ගෙන ඇති ආකාරය තහවුරු කෙරේ.

ඉහත දැක්වූ තොරතුරුවලින් අප අනාවරණය කිරීමට උත්සාහ ගත්තේ ලාංකේය ගැමි සමාජයේ පවත්නා බෙර වාදන ක්‍රමය සංකල්පමය වශයෙන් බෞද්ධ ලක්ෂණවලින් පෝෂණය කරගෙන ඇති ආකාරය යි. එබැවින් බෞද්ධ පූජා භාණ්ඩයක් බවට පත්කර ගත් බෙරය ගැමි ජනයා ගේ ජීවිතයේ එදිනෙදා ආගමික වත් පිළිවෙත්වල ද බෞද්ධ පූජා භාණ්ඩයක් වශයෙන් භාවිත කෙරෙන ආකාරය පිළිබඳ ව කරුණු විමසා බැලීම ද මෙහි දී අවශ්‍ය වේ. එයින් අද්‍යතන සමාජයේ පවතින බෙර වාදනයේ පිළිබිඹු වන බෞද්ධ ලක්ෂණ පිළිබඳ ව අපට වැදගත් කරුණු කිහිපයක් අනාවරණය කර ගත හැකි ය. මෙහි දී අප පෙන්නුම් කිරීමට අදහස් කරන්නේ බෞද්ධ පූජා භාණ්ඩයක් වශයෙන් හැඩ ගැසුණු බෙරය අද්‍යතන සමාජයේ බෞද්ධ වත්පිළිවෙත්වලට එබඳු ආකාරයෙන් යොදා ගන්නා බව පෙන්නුම් කිරීමට ය.

අද්‍යතන යුගය වන විට බෞද්ධ පුද පූජා හා සම්බන්ධ වී ඇති මූලික වාද්‍ය භාණ්ඩ වන්නේ දවුල සහ තම්මැට්ටම යන බෙර විශේෂයන් ය. මේ බෙර විශේෂයන් සමඟ උඩරට ප්‍රදේශයේ පැවැත්වෙන බෞද්ධ වත් පිළිවෙත්වල දී ගැට බෙරයත්, පහතරට ප්‍රදේශයේ පැවැත්වෙන බෞද්ධ වත් පිළිවෙත්වල දී පහතරට බෙරයත් ප්‍රධාන තැනක් ගනු ලැබේ. ඒ හැරුණු විට රබාන ද පහතරට ප්‍රදේශයේ ආගමික වත් පිළිවෙත් හා බැඳි තූර්ය භාණ්ඩයකි. රබාන යොදා ගනිමින් රබන් හේවිසිය නමින් ශබ්ද පූජාවක් පහතරට විහාරස්ථානවල පැවැත්වූ බවට සාධක ඇත. මුල්කිරිගල රජමහාවිහාරයේ වසර තිස්දෙකක් වෙසක් දිනවල දී රබන් හේවිසිය අඛණ්ඩව පවත්වා ඇත.[36]

ශ්‍රී ලාංකේය බෙර වාදනය අවස්ථා අතරින් හේවිසි නමින් හඳුන්වනු ලබන තූර්යවාදන පූජාව බෞද්ධ පූජා විශේෂයක් වශයෙන් වැදගත් තැනක් ගනී. ඒ සඳහා දවුල, තම්මැට්ටම යන අවනද්ධ භාණ්ඩ මෙන් ම හොරණෑව, හක්ගෙඩිය යන සුසිර භාණ්ඩ ද උපයෝගී කරගනු ලැබේ. බුදුන් වහන්සේ කෙරෙහි අසීමිත භක්තියෙන් කෙරෙන මෙවැනි ශබ්ද පූජා පවත්වනු ලබන්නේ ඒ සඳහා වෙන් වූ හේරි වාදන ශිල්පීන් විසින් ය. ඔවුන් සැලකෙන්නේ පාරම්පරිකව පැවත එන ශිල්පීන් හැටියට ය.[37]

මේ පාරම්පරික භේරි වාදකයන් තමන්ට නියමිත නිශ්චිත කාල වේලාවන්හි ඒ ඒ විහාරස්ථානයන්හි බුද්ධ ප්‍රතිමා ඉදිරියේ එකත්පස ව සිට භක්ති පූර්වක ව එකී වාදන පූජා පැවැත්වීම ඔවුන්ගේ සම්ප්‍රදාය වේ. අලුයම් තේවය, නව පැය තේවය, හැන්දෑ තේවය යනුවෙන් මෙය දවසේ තුන්යම් වේලෙහි දෛනික ව පැවැත්වීම පාරම්පරික සිරිත යි. ඒ හැරුණු විට ත්‍රිවිධ රත්නය විෂයෙහි පුද පූජා පවත්වන අවස්ථාවන්හි වාදනය කෙරෙන පද කොටස් පූජා හේවිසි නම් පෝය ලැබූ වේලාවේ සිට පෝය ගෙවෙන වේලාව දක්වා අඛණ්ඩ ව පවත්වන හේවිසිය ."පූජා හේවිසිය" නමින් හැඳින් වේ. එකී පෝය හේවිසි ආරම්භ කිරීම සඳහා බුදුන් වෙනුවෙන් ශ්ලෝක, සන්න ගයා අනතුරු ව වයනු ලබන විශේෂිත පද කොටසක් ද වේ.

පිරිත් හා ධර්ම දේශනා වැනි බෞද්ධාගමික වත් පිළිවෙත්වල දී බුදුන් වහන්සේ ධර්මය හා ශ්‍රාවකයන් නියෝජනය කිරීම උදෙසා පිළිවෙළින් කරඬුව, පිරුවානා පොත් වහන්සේ සහ මහා සංඝරත්නය වැඩම වීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත වන්නේ ය. එවැනි අවස්ථාවල දී වාදනය කෙරෙන්නේ ගමන් හේවිසි, වඩම්මන පද, පූජා පද වැනි ශිල්පීය කොටස් ය. මේ කොටස් ත්‍රිවිධ රත්නය හා බෙර වාදන අතර සම්බන්ධය පිළිබිඹු කිරීමට නිදසුන් ය.

තවද දළදා මාළිගාවේ පවත්වන අඹරා හේවිසිය, ගමන් හේවිසිය, තේවා හේවිසිය, පූජා හේවිසිය සහ පෝය හේවිසිය යන වාදනය අවස්ථාවන් " හේවිසි පහේ හේවිසිය" යන විශේෂ නාමයකින් හඳුන්වනු ලැබේ.[38] දවුල හා තම්මැට්ටම යොදා ගනිමින් පවත්වනු ලබන හේවිසි වාදනය හැරුණු කොට එක් බෙර වර්ගයක් පමණක් යොදා ගනිමින් බෙර පෝය හේවිසි පවත්වනු ලැබේ. ඒ අනුව " උඩරට බෙර පෝය හේවිසි" (උඩරට ප්‍රදේශය) " පහතරට බෙර පෝය හේවිසි" (පහතරට ප්‍රදේශය) "දවුල් පෝය හේවිසි" (සබරගමු ප්‍රදේශය) සහ " රබන් පෝය හේවිසි" (පහතරට ප්‍රදේශයේ අත් රබන්) ආදී වශයෙන් මේ පූජා වාද්‍යයන් ප්‍රචලිත ය. එකී පෝය හේවිසි හැටපැය, තුන්තිස් පැය, ආදී වශයෙන් දීර්ඝ වේලාවක් මුළුල්ලෙහි පවත්වනු ලබන ශබ්ද පූජාවන් ය.[39] උක්ත තොරතුරු මගින් පැහැදිලි වන්නේ බෞද්ධ පුද පූජා වෙනුවෙන් නිර්මාණය කොට ගත් සාම්ප්‍රදායික මෙන් ම ශාස්ත්‍රීයමය වූ වාදන ශිල්ප ක්‍රමයක් ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය සතු ව පවතින බව යි.[40]

සිංහල බුද්ධාගමට අනුව බෞද්ධයෝ පිං රැස්කර ගැනීමෙන් අනතුරු ව දෙවියන්ට පිං අනුමෝදන් කිරීම සම්ප්‍රදායානුකූල බෞද්ධ චාරිත්‍රය වේ. සිංහල බෞද්ධයන් ගේ මෙකී පුණ්‍යානුමෝදනා සංකල්පය වර්තමාන දේශීය බෙර වාදනය තුළ ද මනා ව පිළිබිඹු වන බව පෙනේ. බෙර වාදනය සහිත ව පැවැත්වෙන වත් පිළිවෙත් අවසානයේ දී පිංබෙර නම් වූ විශේෂ පද කොටසක් වාදනය කොට දෙවියන්ට පිං දීම ශාන්තිකර්ම සමාජයේ ද දක්නට ලැබෙන චාරිත්‍රයකි.

අද්‍යතන යුගයේ ද බෞද්ධ පූජා චාරිත්‍ර ආරම්භයේ දී "මංගල භේරි" වාදනය නම් විශේෂ වූ ශබ්ද පූජා පැවැත්වීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත වෙයි. උපත් කථා සාහිත්‍යයට අනුව එය මුලින් ම බුදුන්ට පූජා පිණිස පැවැත්වූවක් බව මීට ඉහත සඳහන් කෙරිණි. මෙම වාදනාංගය බෞද්ධ සංස්කෘතියේ මංගල අවස්ථා සඳහා යොදාගනු ලබන්නේ ත්‍රිවිධ රත්නයේ බලයෙන් සෙත් ශාන්තිය සඳහා පවත්වනු ලබන පිරිත් නම් බෞද්ධ චාරිත්‍ර ආරම්භයේ දී මඟුල්බෙර වාදනය කිරීම සම්ප්‍රදායය යි. උඩරට ප්‍රදේශයේ දී මේ සඳහා උඩරට බෙරයත්, පහතරට ප්‍රදේශයේ දී පහතරට බෙරයත්, සබරගමු ප්‍රදේශයේ දී දවුලත් යොදා ගැනේ. එකී බෙරවලින් වාදනය කෙරුණු සාම්ප්‍රදායික වූත් ශාස්ත්‍රීය වූත් මඟුල්බෙර පද ඒ ඒ බෙර වාදන ශිල්පයන්ට ආවේණික වූ ඒවා ය.[41]

ඉහත සඳහන් කරුණු ඇසුරෙන් අප උත්සාහ කළේ මෙරට සාම්ප්‍රදායික බෙර වාදන කලාව සිංහල බුද්ධාගමේ ආභාසයෙන් හැඩගැසුණු ආකාරය පිළිබඳ කරුණු ගෙන හැර දැක්වීමට ය. එකී කරුණුවලින් බෙරය මෙරට ආගමික හා සංස්කෘතිකමය විවිධ අංශ කෙරෙහි අතීතයේ සිට ම බලපාමින් මහත් සංස්කෘතික කාර්යභාරයක් ඉටුකළ වාද්‍ය භාණ්ඩයක් බව අනාවරණය කෙරිණ. යම්කිසි රටක තූර්ය භාණ්ඩයක් ඒ රටේ ජනතාවගේ අවශ්‍යතාව අනුව හැඩ ගැසෙන විට එය එකී ජනතාවගේ සංස්කෘතියට අනුව සැකසෙන බව විවිධ රටවල තූර්ය භාණ්ඩ පිළිබඳ ව විමසන විට පැහැදිලි වේ. අපේ රටේ බෙර වාදන ක්‍රමය හැඩගැසී ඇත්තේ සිංහල බෞද්ධ සම්ප්‍රදායට අනුකූලව ය. එය එසේ නොවී නම් මෙම බෙර වාදන ශිල්ප ක්‍රමය අපේ සංස්කෘතියේ මේ තාක් කල් රැඳී නොසිටිනු ඇත. සිංහල බෞද්ධ සමාජ සංස්කෘතිය මේ රටේ පවත්නේ යම් තාක් කල් ද එතෙක් මේ සුවිශේෂ සංස්කෘතික භාණ්ඩය සිංහල බෞද්ධ ජනතාවගේ ආගමික සාමාජීය හා සංස්කෘතික සිතුම් පැතුම් පෝෂණය කරන සෞන්දර්යමය වාදන භාණ්ඩයක් වශයෙන් පවතිනු ඇත.

පාදක සටහන්

1. "සාම්ප්‍රදායික බෙර වාදන කලාව" ආනන්ද ගුණසිංහ, - කලා සඟරාව 41 කලාපය, 1992, ජුනි, 31 පිටුව.
2. ථූපවංසය - ගලගම සරණංකර හිමි (සංස්) කොළඹ 1955, 115 පිටුව.
3. ඌන පූර්ණ සහිතො මහාවංසො - පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත හිමි (සංස්) සී.ස.ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ, 1953, 34 පරි. 83 ගාථාව (ඌ.පූ.ව.)
4. ඌ.පූ.ම. - 34 පරි, 60, 61 ගාථාව.
5. ඌ.පූ.ම. - 31 පරි, 41 ගාථාව.
6. (අ).ඌ.පූ.ම. - 71 පරි, 216 ගාථාව.
   (ආ).දළදා සිරිත - වැලිවිටියේ සෝරත හිමි (සංස්), කොළඹ, 1961, 50, 51 පිටුව.
7. චාල්ස්, ගොඩකුඹුරේ - සිංහල නාට්‍ය හා වාදනය, කලා සඟරාව, දෙවන කලාපය 1961, 13, 14, 16 පිටුව.
8. සිංහල බෝධිවංසය - අලවිඉසි සැබිහෙල (සංස්), 1964, 241 පිටුව.
9. ඌ.පූ.ම. 7 පරි, 30 ගාථාව.
10. සමන්තපාසාදිකා 1 බ. පියරතන හා වැ. සෝරත (සංස්), 1920, 50 පිටුව.
11. vamsasatthappakasini Voll II By Malalasekara, Pali Text Society, London, 1935, P. 518
12. කෝට්ටේ විදාගම හිමි බ්‍රාහ්මණ යාගහෝමවල නො වටිනා බව මෙසේ දක්වා ඇත. "බ්‍රාහ්මණ යාගහෝම පිළිවෙත්වල නිරත වීම නිශ්ඵල ව්‍යායාමයකි. එය හරියට ම සහල් බලාපොරොත්තුවෙන් බොරළු වපුරණු වැනි ය." (බුදුගුණ අලංකාරය - ඩී.බී. ජයතිලක (සංස්) කොළඹ, 1960, 137-185 කවි.
13. Paranavithana "Pre- Buddhist Religious Belieys in Ceylon". Journal of the Royal Asiatic Society (Ceylon Branch) Vol XXXL, No. 82, 1929, PP 302-307.

    මෙහි සිංහල පරිවර්තනය "ලංකාවේ ප්‍රාග් බෞද්ධ ආගමික විශ්වාස", යනුවෙනි. පරිවර්තකः රත්නසිරි අරංගල, ඒ.වී. සුරවීර නිර්මාණ විචාර විමර්ශන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ ප්‍ර.මු. කොළඹ, 1990, 315-340 පිටුව.
14. (අ.) සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර - සිංහල ගැමි නාටකය, සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුව, 1968, පිටුව.

    (ආ.) ද සිල්වා, ලින් - ලක්දිව පාරිහාරික බුද්ධාගම, වෙස්ලි මුද්‍රණාලය, කොළඹ, 1980, 6 පි.
15. කාරියවසම්, තිස්ස - ශාන්තිකර්ම හා සිංහල සමාජය, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ පළමුවන මුද්‍රණය, කොළඹ, 1976, 135 පිටුව.
16. පස්වාත් දහසකට මේ ශ්‍රී ලංකාද්වීපයත් මුළු මහත් දඹදිවත්, දිවයින් හතරත්, දහඅට දේශයත් මුහුදු කරදිය වළල්ලත්, බුද්ධ ශාසනයත්, සතර දේවාලයත්, යහතින් දිවැස් බලා වැඩ වදාරන්නා වූ මතු බුදු වන ශ්‍රී විෂ්ණු දිව්‍යාරාජෝත්තමයාණන් වහන්ස පංචශීල දේව නාරායන නමකින් ප්‍රසිද්ධ වන්නා වූ ශ්‍රී විෂ්ණු රාජෝත්තමයාණන් වහන්ස.............. මේ මුළු ලොව තුන් පියවර හමාරට මැන ලොව්තුරු බුදුන්ට පූජා කළ සත්තවාදි සැබෑවී නම් මතු බුදුවන දිව්‍ය රාජෝත්තමයාණන් වහන්ස මෙවැනි ආතුර නමින් කරන කන්නලව්ව බුදු ව කරුණාවට ගන්නවයි.(මඩු ශාන්තිකර්මයන්හි විෂ්ණු දෙවියන් මල් යහනට කැඳවීම සඳහා කෙරෙන කන්නලව්වකිනි.)
17. පන්තිස් කෝල්මුර කවි, පරවාහැර සද්ධාජීව හිමි, ප.බ.ජි. හේවාවසම් (සංස්) ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1974, 14 පිටුව.
18. සචිරිස් සිල්වා, ඇස්.එච්. - පහතරට නැටුම් (ප්‍රථම භාගය) ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම කොළඹ, 1965, 41 පිටුව. (පහත නැ.)
19. (අ.) 93.08.04 දින සබරගමු සම්ප්‍රදායයේ ප්‍රවීන දවුල් වාදක ජී.ඇම්. බබානිස් ගුරු සමග පැවැත්වූ සාකච්ඡාවෙනි.

    (ආ.) දවුලේ උපත පිළිබඳ ජන ශ්‍රුතියේ මහා සම්මත නිරිඳු හා සම්බන්ධ කථා ප්‍රවෘත්තියක් ද පවතී.
20. පහත නැ. - 38 පිටුව.
21. ජෝන්, ජී.පී. - හේවිසි වාදන ගුරුවරයා, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, රජයේ මුද්‍රණ දෙපාර්තමේන්තුව, 1993, 33 පිටුව.
22. පහත නැ. - 39 පිටුව.
23. ගොඩගන්දෙණිය, ජී.ආර්. - නාට්‍ය ගුරුවරයා, ඇම්.ඩී. ගුණසේන සමාගම, ප්‍රථම මුද්‍රණය, කොළඹ, 1963, 82 පිටුව (නාට්‍ය .ගු.)
24. පහත නැ. 43 පිටුව.
25. 95.01.10 දින සචිසිරි බණ්ඩාර තෙන්නකෝන් මහතා සමග කොළඹ 07 සෞ.අ.අ. පැවැත්වූ සම්මුඛ සාකච්ඡාවෙනි.
26. පහත නැ. 44 පිටුව.
27. (අ.) 1990.02.05 අහංගම ජයසෝම ගුරුතුමා සමග සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ දී පැවැත්වූ සම්මුඛ සාකච්ඡාවෙනි. මේ වන විට අභාවප්‍රාප්ත වී ඇත.

    (ආ.) ලක්දිව රබන් උපත විජයබා නිරිඳු හා තිලෝකසුන්දරී බිසවගේ විවාහ මංගල්‍යය සමග ද බැඳී පවතියි. (කුලතිලක, සී.ද.එස්. - ජනසංගීත සිද්ධාන්ත, දීපානි මුද්‍රණ, නුගේගොඩ, 1981, 76, 77 පිටුව.
28. පහත නැ.45 පිටුව.

29. "සාම්ප්‍රදායික බෙරවාදන කලාව" ලිපිය, ආනන්ද ගුණසිංහ

30. මලල්ගොඩ, සුගතදාස - යක් බෙරය, ඇස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, ප්‍රථම මුද්‍රණය, කොළඹ, 1991,47 පිටුව (යක්. බෙ).

31. මෙකී වාදනාංග එකතුකොට ගැනීමේ දී එය දෙසිය පහළොවක් බව පෙනේ. මෙය දෙසිය සොළොස වීම සඳහා බ්‍රහ්මතාලම එකතු විය යුතු යැයි ඇතැමෙක් සලකන නමුදු ඒ සඳහා මඟුල්බෙර එකතු විය යුතු බව අපගේ හැඟීමයි.

32. අටකට්ටි යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ බෝධිසත්වයන් බුද්ධත්වයට පත් වූ දින ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා අට දිසාව පෙරමුණු කොට ගැයූ පද බව ජනශ්‍රැතියේ සඳහන් වේ.

33. නාට්‍ය. ගු. - 115, 116, 117 පිටුව.

34. නාට්‍ය. ගු. - 144,145 පිටුව.

35. යක්. බෙ. - 56 පිටුව.

36. (අ.) තිස්ස, කාරියවසම් - අභාවයට යන ශ්‍රී ලාංකික ජනකලා අපේ ජනකලා පළාත් පාලන දෙපාර්තමේන්තුව, 7986, 24 පිටුව.

(ආ.) කරුණාරත්න, බණ්ඩාර බෙර වාදන කලාවට බුදු සමය බලපෑවා ද? සිළුමිණ, ශාස්ත්‍රීය. 1997 මැයි 18 දින.

37. ආගමික සිද්ධස්ථානයන්හි තූර්යවාදනය පැවැත්වීම උදෙසා නින්දගම් ලැබ සේවයේ යෙදෙන පාරම්පරික ගුරුකුල අද්‍යතන යුගයේ ද දක්නට ලැබේ. මෙම පිරිස් ආගමික කටයුතු සඳහා පමණක් බෙර වාදනය කරන අතර මළබෙර වාදනය වැනි අවස්ථාවන්ට සහභාගී නො වෙති.

38. ධනපාල, ඕ.ජී. - "සිංහල සාහිත්‍යයේ හා වෙනත් මූලාශ්‍රයන්ගෙන් පිළිබිඹු වන තූර්ය භාණ්ඩ හා ශ්‍රී ලංකාවේ තූර්ය භාණ්ඩ භාවිතය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්" ශාස්ත්‍රපති උපාධි නිබන්ධනය ශ්‍රී.ජ.පුර.විශ්ව විද්‍යාලයට ඉදිරිපත් කරන ලද අමුද්‍රිත ග්‍රන්ථය 1991.

39. පෝය හේවිසි වාදනයක දී අළුයම හයේ සිට පසුදා අළුයම හය දක්වා "හැටපැය" වශයෙන් ද අළුයම හයේ සිට පසුදා සවස හය දක්වා "තුන්තිස් පැය" වශයෙන් ද සැලකේ.

40. (අ.) බණ්ඩාර, කරුණාරත්න, "බලි යාගයේ බෞද්ධ අභාසය පිළිබඳ විමසුමක්" සමජ්ජ සංහිතා, ත්‍රෛමාසික ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයීය සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ නර්තනාංශයේ ප්‍රකාශනයකි. 1996. 120 පිටුව. (ආ.) - පිරිත් සජ්ජායනා ක්‍රම, සිරි නිශ්ශංක පෙරේරා - වෙසක් සිරිසර - වාර්ෂික ධර්ම සංග්‍රහය - 51 කලාපය 1986 - 21. පිටුව.

41. "මඟුල් බෙරය" යෙදුම ඇතැම්හු බෙරය හැඳින්වීමට යොදා ගන්නා පදයක් වශයෙන් සලකති.

පරිත්‍රාණ ධර්ම දේශනයෙන් පෝෂණය ලැබූ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය.

08

ආචාර්ය ජනක කෝට්ටගොඩ.

සිංහල බසින් පිරිත ලෙසත්, පාලි බසින් පරිත්ත ලෙසත් භාවිතයට පත් බෞද්ධ ජනයාගේ මුදුන් මල්කඩ බඳු වූ පිරිත සංස්කෘත භාෂාවෙන් භාවිතයට පත්ව ඇත්තේ පරිත්‍රාණ යනුවෙනි. බොදු ජනයා අන්තරාවන්ගෙන් මුදවා, උපද්‍රව දුරු කර, භය නසාලන ආරක්ෂක පිළිවෙතක් ලෙස පරිත්ත හෙවත් පිරිත අර්ථ දක්වේ.

ග්‍රන්ථ නාමයෙහි අර්ථය අනුව චතුභාණවාර පාලියෙහි අන්තර්ගත විය යුතු බණවර ගණන හතරක් වුවත් ආරක්ෂක දේශනා වශයෙන් හා සූත්‍ර ධර්ම වශයෙන් වැදගත් අතිරේක බණවරක් ද මෙහි දී එකතු කොට ඇති බැවින් සම්පූර්ණ සූත්‍ර ගණන 30 ක් බවට පත් ව ඇත. පළමු වන බණවරයෙහි සූත්‍ර 16 ක් ද දෙ වන බණවරෙණහි සූත්‍ර 05 ක් ද, තෙ වන හා සිව් වන බණවරයෙහි සූත්‍ර එක බැගින් ද, අතිරේක බණවරෙණහි සූත්‍ර 07 ක් ද, වන අයුරින් සූත්‍ර 30 ක් සම්පූර්ණ වේ.[1]

පිරිත් පොත පිරුවානා පොත් වහන්සේ යන ගෞරවනීය වචනයෙන් භාවිතයට පත්ව ඇත. එහි එක් බණවරයක අකුරු 8000 ක් අන්තර්ගත ය. ඒ අනුව බණවර පහෙන් අකුරු 40000 ක් සජ්ඣායනා වේ.[2]

පිරිත ආරක්ෂක මන්ත්‍ර විධියක් වශයෙන් අර්ථ ගන්වන ආචාර්ය පාතේගම ඥානාරාම හිමියන් විසින් දක්වන්නේ පිරිත විකාශනයේ පශ්චාත් අවධිය ලෙස සැලකිය හැකි වන්නේ පිරිත ආරක්ෂක මන්ත්‍ර විධියක් ලෙස භාවිත කරන්නට පටන් ගත් අවධිය යි. ථෙරවාදීන් අතර භාවිත මහ පිරිත් පොතෙහි ඇතුළත් මහ සමය, ආටානාටිය, ජින පඤ්ජරය, අට්ඨ වීසති පරිත්ත, ඇණවුම් පිරිත, ජය පිරිත, සීවලී පිරිත ආදිය මේ ගණයට ඇතුළත් කළ හැකි බැව් උන්වහන්සේ තව දුරටත් ප්‍රකාශ කර සිටිති.[3]

දේශීය ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය පිළිබඳව විපරම් කර බැලීමේ දී තහවුරු වන කරුණක් වන්නේ රෝග නිවාරණය සහ ආරක්ෂාව පතා පවත්වනු ලබන වත් පිළිවෙත්වලට පිරිතේ ඇතැම් පැතිකඩ සමාන වන බවයි. එක් අතකින් මනෝ චිකිත්සක ක්‍රියාවලියක් ලෙස ද සැලකිය හැකි ශාන්තිකර්මවලට පිරිතේ බලපෑමක් ඇති වී දැයි සාකච්ඡා කිරීම මෙම ලිපියෙහි අරමුණ වෙයි.

ඔනෑම බෞද්ධ වත් පිළිවෙත් ක්‍රමයක මූලාරම්භය භාග්‍යවත් අරහත් සම්මා සම්බුදු බුදුරජාණන් වහන්සේට නමස්කාර වේවා යන අදහස ඇතිව නමෝ තස්ස භගවතෝ අරහතෝ සම්මා සම්බුද්ධස්ස යන පාඨය තෙවරක් කීමෙනි. බුද්ධත්වයෙන් දෙවෙනි දින මහ බෝ මැඩ දී අකුරු දහ අටකින් හා පද පහකින් යුක්ත වූ එම පාඨය සාතාගිර යක් සෙනවියා, වේපචිත්ති අසුරයා, සිවුවරන් දෙවියන්, සක් දෙවිඳු සහ සහම්පතී මහ බඹු යන යක්‍ෂ, අසුර, දිව්‍ය, බ්‍රහ්ම විසින් කියන ලද එක් එක් පදය එකතු කොට තනා ගන්නා ලද්දකි.[4]

නමස්කාරය ඒ අයුරින්ම ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය තුළ එක් ව ඇති ආකාරයෙන් ගම්‍ය වන්නේ බෞද්ධ වත් පිළිවෙත්වල ආභාසය ශාන්තිකර්මවල දී ලබාගෙන ඇති බවයි. දකුණු පළාතේ ප්‍රචලිත ශාන්තිකර්මයක් වන සූනියම් කැපිල්ල හෙවත් මැණික්පාල ශාන්තියේ දී විෂ්ණු, කතරගම, නාථ, සමන් යන සතර වරම් දෙවිවරුන්ට ආරාධනා කොට මල්අස්න උදෙසා නර්තනය දැක්වීමට පෙර ශ්ලෝක හා සන්න ඉතා කර්ණ රසායන නාද මාලාවලින් යුක්තව ගැයේ. එමෙන්ම හස්තකරණ හා භූතකරණ ගායනය කිරීම ද සාම්ප්‍රදායික ලක්‍ෂණයකි. ඒ ආකාරයෙන්ම සන්නියකුම ශාන්ති කර්මයේ දී මහ සමයම සඳහා වීදි ආලෝක කර, සඳුන් මල් බුලත් පුදා වීදි කැපකර දෙවි දේවතාවුන්ට හා සන්නි පිරිවර ඇතුළු සියලු යක්‍ෂ සේනාධිපතීන්ට ආරාධනා කරනු ලබයි. එහිදී හස්තකරණ, භූතකරණ ගායනය කරනු ලැබේ. එහිදී ගැයෙන ශ්ලෝක සහ සන්න මතු ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර පිරිතෙහි ප්‍රබන්ධ කෙරෙහි අක්‍ෂර අටක භාවිතය යෙදී ඇති බවට උදාහරණයක් පහත දැක්වේ. ඉන් ප්‍රකාශිත වන්නේ පාලි බසින් ලියවී ඇති ගාථා සහ සංස්කෘත බසින් ලියවී ඇති ශ්ලෝක සඳහා අක්‍ෂර අටේ භාවිතයට ප්‍රමුඛත්වයක් ලැබී ඇති බවයි.

මහා කාරුණිකෝ නාථෝ
හිතාය සබ්බ පාණිනං
පුරෙත්වා පාරමී සබ්බා
පත්තෝ සම්බෝධි මුත්තමං
ඒතේන සච්ච වජ්ජේන
හෝතු තේ ජයමංගලං[6]

පිරිතෙහි අන්තර්ගත ප්‍රබන්ධ ලක්‍ෂණය වූ අක්‍ෂර අටකින් සමන්විත වන ආකාරයට ම මෙම ශ්ලෝකයෙහි ඇතුළත් වන ප්‍රබන්ධය අක්‍ෂර අටකින් සමන්විත වනු දැක ගත හැකි ය. නාට්‍යශාස්ත්‍රය ඡන්දස් 26 ක් සඳහන් කරන අතර ඉන් අටක්ෂර ඡන්දස හඳුන්වනු ලැබ ඇත්තේ අනුෂ්ටුප් ඡන්දස වශයෙනි.[7]

සාතාගිරෝ නමෝ යක්ඛෝ	අක්‍ෂර 08
තස්වච අසුරින්ද දෝ	අක්‍ෂර 08
භගවතෝ මහාරාජා	අක්‍ෂර 08
සක්කෝ අරහතෝ තථා	අක්‍ෂර 08
සම්මා සම්බුද්ධ බ්‍රහ්මණෝ	අක්‍ෂර 08
ඒතේ පංච පතිට්ඨිතා	අක්‍ෂර 08
ඒවන් ඒතේහි වන්දේහි	අක්‍ෂර 08
ප්‍රණමාමි ජිනේන්ද්‍රියඃ	අක්‍ෂර 08

අක්‍ෂර අටකින් හෙවත් අනුෂ්ටුප් ඡන්දසින් ප්‍රබන්ධ වී ඇති ඉහත සඳහන් ශ්ලෝකය යාග පද්ධතියේ දී

ගායනය කරනු ලබන්නේ ද පිරිත් සජ්ඣායනයට බෙහෙවින් සමාන වන ආකාරයට වීම විශේෂිත ය.

ශ්ලෝකය ගායනය කිරීමෙන් අනතුරුව ඊට අයත්ව ප්‍රබන්ධ වී ඇති සන්නය වර්ණනාත්මකව ප්‍රබන්ධ කර තිබීම පමණක් නොව එය ඊටම අයත් අලංකාර ශෛලියකින් ගායනය කරනු ලබන්නේ ශ්ලෝකයෙන් ඉදිරිපත් වන අදහස නව පැහැදිලි ලෙස සරල බසින් ගෙනහැර දැක්වීමට ය.

"සාතාගිරෝ... යනු කී හෙයින් සකල ජනානන්ද නිජදා කීර්ණ තරු සණ්ඩ මණ්ඩිත ගුණ ගනාභරණ විමල විපුල විස්තීර්ණ සිංහ රාජයෙකු මෙන් වැඩ හුන්නා වූ අප දීප දෝත්තම තිලෝගුරු සම්‍යක් සම්බුද්ධ රාජොත්තමයාණන් වහන්සේගේ ශ්‍රී පාද පද්මයට පළමුවන්, අටවිසි යක්ෂ සේනාධිපතීන්ට අධිපති වන්නා වූ සාතාගිර නම් වූ සේනාධිපතීන් විසින් නමෝ යන නයන්න මුල්කර වැඳ නමස්කාර කළා හ.... දෙවනුවත් මෙර පත්ලෙහි පිහිටි අසුර භවනයට අධිගෘහිතව වැඩ වාසස්ථානය කරන්නාවූ වේපචිත්ති නම් අසුරේන්ද්‍රයාණෝ තස්ස යන අකුරු තුන කියා එම දීපදෝත්තම සර්වඥ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේගේ ශ්‍රී පාද පද්මයට දෙවනුවත් වැඳ නමස්කාර කළාහ.... තුන් වෙනුවත් ධෘතරාෂ්ට්‍ර, විරූඪ, විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවණ යන සතර වරම් දෙවි මහරජ දරුවන් දස දහසක් සක්වල වැසෙනා රජ දරුවන් පිරිවරාගෙන සත් රුවන් මල් ආදියෙන් පූජා කොට එම දීප දෝත්තමයාණන් වහන්සේගේ ශ්‍රී පාද පද්මයට භගවතෝ යන අකුරු සතර කියා තුන් වෙනුවත් වැඳ නමස්කාර කළ හ.... සතර වෙනුවත් සදෙව් ලොවට අධිපති වන්නා වූ ශක්‍ර දේවේන්ද්‍රයාණෝ අරහතෝ යන අකුරු සතර කියා එම බුදුන්ගේ ශ්‍රී පාද පද්මයට සතර වෙනුවත් වැඳ නමස්කාර කළ හ.... පස් වෙනුවත් සෝඩස වූ බ්‍රහ්මලෝක දහසයකට අධිපතිව වැඩ වසන්නා වූ සහම්පතී නම් මහා බ්‍රහ්ම රාජයාණෝ එක් ලක්ෂ අට සැට දහසක් පමණ යොදුන් උස ඇති මහාමේරු පර්වතයට රුවන් දමකින් පුදා

මේ බුදුන්ට වැඳී අත් දෙකින් අන්කිසි සත්වයෙකුට නොවඳිමැයි කියා ස්තුති පූජාවක් පවත්වා සම්මා සම්බුද්ධස්ස යන අකුරු දහය කියා එම බුදුන්ගේ ශ්‍රී පාද පත්මයට පස් වෙනුවත් වැඳ නමස්කාර කළ හ.... එදා ඒ සාතාගිර, අසුරේන්ද්‍ර, සිවු වරං, ශක්‍ර, බ්‍රහ්මාදීන් විසින් නමෝ තස්ස භගවතෝ අරහතෝ සම්මා සම්බුද්ධස්ස යන නව ගුණ ගාථාව කියා ඒ බුදුන්ගේ ශ්‍රී පාද පද්මයට වැඳ නමස්කාර කළා හ.... අදත් මා විසින් බුද්ධාදී ත්‍රිවිධ රත්නයට වැඳ නමස්කාර කරන්නේ ය."[9]

ඉහත දක්වන ලද ශ්ලෝකය සහ සන්නය බෞද්ධ වත් පිළිවෙත් අතර පවතින ප්‍රමුඛ නමස්කාරය සහ ඊට අන්තර්ගත බෞද්ධ සාහිත්‍යමය තොරතුරු ආශ්‍රිතව ගොඩ නඟාගෙන ඇති අයුරු නිරතුරුව ශාන්තිකර්මවල දක්නට ඇත.

කරුණු කෙසේ වෙතත් රාජකීය පණ්ඩිත ආචාර්ය දුනුකේඋල්ලේ සාරානන්ද ස්වාමීන් වහන්සේ දක්වන්නේ ''උඩරට හෝ පහතරට යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර ගුරුකම්හි අන්තර්ගතය හා සමානතාවක් නො දක්වන්නේ ය'' සහ ''පිරිතෙහි පරමාර්ථය වන්නේ හුදෙක් ජනතාවගේ සෙත ශාන්තිය සැනසුම ප්‍රාර්ථනා කිරීම ය'' යනුවෙනි.[10] එම කියමනට එකඟ විය නොහැක්කේ ශාන්තිකර්මවල පරමාර්ථය වන්නේ ද, ජනතාවගේ රෝ දුක් දුරු කර සෙත ශාන්තිය හා සැනසුම ළඟා කරදීම බැව් පසක් කරදිය යුතු බැවිනි. හදි හූනියම්, අනවින - කොඩිවින හා බැඳුණු යන්ත්‍ර මන්ත්‍ර ගුරුකම් යනු වෙනත් පාර්ශවයක් බව ය.

ඒ අනුව පිරිතේ පරමාර්ථය හා ශාන්ති කර්මවල පරමාර්ථය දෙකක් නොව එකක් බව පැවසිය යුතු ය. වෙනසකට ඇත්තේ ප්‍රායෝගිකව ඉදිරිපත් කෙරෙන ආකාරය පමණි. එහි දී බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ යන ත්‍රිවිධ රත්නයේ ගුණානුභාව, දෙවි දේවතාවුන් වහන්සේලාගේ ගුණානුභාව ඇතුළු බෞද්ධ චරිතයේ ගුණානුභාව සිහිපත් කරමින් යක්ෂ භූත දොස් පළවා හරිමින් සෙත ශාන්තිය ළඟා කර දීමේ වත්පිළිවෙත් ශාන්තිකර්ම ලෙස හඳුන්වන්නේ එබැවිනි. ඇතැම් පිරිත් සූත්‍ර සමඟ සංසන්දනය කිරීමේ දී ශාන්තිකර්ම ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යයට ඒවා බලපා ඇති ආකාරයත්, ඒවායේ සඳහන් ඉගැන්වීම් ආදේශ කර ඇති ආකාරයත්, දැක ගත හැකි ය.

චතුභාණවාර පාලියෙහි හෙවත් පිරුවානා පොත් වහන්සේ කෘතියෙහි තෙවන හා සිව්වන බණවර හෙවත් හමාර දේශනාව ලෙස හැඳින්වෙන ආටානාටිය සූත්‍රයෙහි ආනිශංස පහත සඳහන් කරුණු යටතේ දක්වා ඇත.

1 රෝග බිය දුරුකර ගැනීම
2 දුර්භික්ෂ බිය දුරුකර ගැනීම
3 අමනුෂ්‍ය බිය දුරුකර ගැනීම
4 සිතෙහි ඇති වන බිය දුරුකර ගැනීම
5 නපුරන්ගෙන් ආරක්ෂා වීම
6 දෙවියන්ගේ ආරක්ෂාව ලැබීම
7 සිතෙහි නිරාමිස සැනසීම සහ සතුට ඇති කර ගැනීම
8 ආයු වර්ධනය [12]

ආටානාටිය සූත්‍රයෙහි දැක්වෙන ආකාරයට ධෘතරාෂ්ට, විරූඪ, විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවණ යන සිවුවරං දෙවිවරු බුදුරජාණන් වහන්සේ ගිජ්ජකූට පර්වතයෙහි වැඩ වසන සමයෙහි ආටානාටා නුවර දී ගන්ධබ්බ, නාග කුම්භාණ්ඩ, යක්ෂ යන සිවු සේනා පිරිවරාගෙන මධ්‍යම රාත්‍රියෙහි පැමිණ බුදුන් වහන්සේට වැඳ නමස්කාර කොට එකත්පස්ව හිඳ සිටියහ. වෛශ්‍රවණ දිව්‍ය රාජයාණන් පවසා සිටියේ, ස්වාමීනී; ඔබ වහන්සේට පැහැදුණු අමනුෂ්‍යයන් මෙන්ම ඔබ වහන්සේට නොපැහැදුණු අමනුෂ්‍යයෝත් සිටිති. ඔබ වහන්සේ ප්‍රාණඝාතා දී පස් වැදෑරුම් වූ දුසිරිත්වලින් වැලකීමට දහම් දෙසන බැවින් පස් පව් කරන බොහෝ යක්ෂයෝ ඔබ වහන්සේ සහ ධර්මය කෙරෙහිත්, ඒවා රක්නා භික්ෂු - භික්ෂුණී කෙරෙහිත්, උපාසක - උපාසිකා කෙරෙහිත් කළකිරී අප්‍රසාදයෙන් කටයුතු කරති. ස්වාමීනී, භාග්‍යවතුන් වහන්ස මෙම නොපැහැදුණු අමනුෂ්‍යයන්ගෙන් භික්ෂු - භික්ෂුණී උපාසක - උපාසිකාවනට වන සෙනසුන්වල, රුක්මුල්වල විවේකීව බවුන් වඩන විට දී ඊට බාධා කරමින් හිරිහැර කරනු ඇත යනුවෙනි.

මෙම සිව්වනක් පිරිසට බාහිර අභ්‍යන්තර වශයෙන් ආරක්ෂාව සඳහාත්, හිංසා පීඩා නොවනු පිණිසත්, සුඛ විහරණය පිණිසත් මේ ආටානාටිය නම් වූ ආරක්ෂක පිරිත හොඳින් ඉගෙන ගන්නා ලෙසත්, මනාව සජ්ඣායනා කරන ලෙසත් අනුදන වදාළ මැනවැයි වෛශ්‍රවණ හෙවත් කුවේර බුදුරජුන්ගෙන් අයැද සිටියේ ය.[13]

මෙම සූත්‍ර දේශනාවෙහි අන්තර්ගතය සැලකිල්ලට ගනිමින් හා ඒ ආශ්‍රිත වෘත්තාන්තය ඇසුරු කරගනිමින් ප්‍රබන්ධ ශ්ලෝකයක් සහ සන්නයක් ගායනය කරමින් සන්නියකුම ශාන්තිකර්මයේ දී හා සූනියම් කැපිල්ල ශාන්තිකර්මයේ දී යක්ෂ, රාක්ෂ, කුම්භාණ්ඩ, දේව ගණයට ආරාධනා කරනු ලැබේ. ඒ මෙපරිද්දෙනි.

ධැතරට්ඨෝච ගන්ධබ්බෝ
විරූල් හෝ නාරාක්ෂාධිපඃ
විරූපක් ඛෝච කුම්භාණ්ඩෝ
වෛශ්නයෝච යක්ෂාධිපඃ
පබ්බතේ මේරු මත්තේචා
චතුස්දිස්සා භවානිච
රක්තක් සු තේන පීතේන
නීලේන චතු වන්නපි [14]

අක්ෂර අටකින් සමන්විතව ප්‍රබන්ධ වී ඇති ඉහත සඳහන් ශ්ලෝකයෙන් කියැවෙන්නේ ගන්ධබ්බ පිරිවරට අධිගෘහිත වූ ධෘතරාෂ්ට දෙවි, නාග රාක්ෂ සේනාවන්ට අධිපති විරූල්හ දෙවි, කුම්භාණ්ඩ සේනාවන්ට අධිගෘහිත විරූපක්ෂ දෙවි හා යක්ෂ පිරිවර සේනාවන්ට අධිපතිව මහා මේරු පර්වතයෙහි සතර දිශා භාගයට වරම් ගෙන වාස භවනය කරන්නේ යැයි කියැවෙන අතර වෛශ්‍රවණ දෙවි ආටානාටිය සූත්‍රයෙහි ආකර්ශනය මගින් හෙළිදරව් වන සතර වරම් දෙවි පිළිබඳ තොරතුරු නොවන්නේ ද යන වග වටහා ගත නොහැකි ද? ඉන් ප්‍රකාශිත වන්නේ ආටානාටිය සූත්‍රයෙහි ආභාසය මේ සඳහා ලබාගෙන ඇති බව නොවේ ද? යන ගැටලු අපට තුළ මතු වේ.

ඉහත කී ශ්ලෝකය සඳහා ප්‍රබන්ධ සන්නයක් ද ගායනයෙන් ඉදිරිපත් වන අතර ඉන් කියැවෙන්නේ ධෘතරාෂ්ඨ, විරූඪ, විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවණ යන සිව්වරන් දෙවියන්ගේ අණසක පවතින යක්ෂ, භූත, පිසාච, කුම්භාණ්ඩ, රාක්ෂ යන කොටස් පිළිබඳ විග්‍රහයකි.

"යනු කී හෙයින් ගාන්ධර්ව නම් සතළිස් කෙළක් යක්ෂයෝ ය. ගරුඬ නම් සැට දහසක් යක්ෂයෝ ය. අසුර නම් දසදහසක් යක්ෂයෝ ය. සාතාගිර නම් ගාන්ධර්ව යක්ෂ සෙනවියා ය. හේමවත නම් ගරුඬ යක්ෂ සෙනෙවියාය යන මේ සියල්ලටම අධිපති වන්නා වූ ධෘතරාෂ්ඨ නම් දිව්‍යරාජයාණන් වහන්සේ මහමෙර පූර්ව දිග්භාගයෙහි වාස භවනය කරන්නේ ය. නොහොත් මේ යක්ෂ සේනාව ඉඳු දිග පටන් අග්නි දිග දක්වා වරං ගෙන වාස භවනය කරන්නෝ ය ....."

"තව ද බ්‍රහ්ම නම් අසූ දහසක් යක්ෂයෝ ය. රාක්ෂ නම් විසි දහසක් යක්ෂයෝ ය. වේතාල නම් සාර දහසක් යක්ෂයෝ ය, කරණීය නම් බ්‍රහ්ම යක්ෂ සෙනවියා ය. සිවක නම් රාක්ෂ යක්ෂ සෙනෙවියා ය. චණ්ඩ නම් වේතාල යක්ෂ සෙනවියා ය. යන මේ සියල්ලටම අධිපතිවන්නා වූ විරූල්හක නම් දිව්‍ය රාජයාණන් වහන්සේ මහමෙර දකුණු දිග්භාග යෙහි වාස භවනය කරන්නේ ය. නොහොත් මේ යක්ෂ සේනාව යාම දිග පටන් නිරිත දිග දක්වා වරං ගෙන වාස භවනය කරන්නෝ ය ......"

මේ අයුරින් විරූපාක්ෂ, වෛශ්‍රවණ දෙවියන්ට අයත් යක්ෂ, භූත සේනා සහ වරංගත් දිග්භාග විස්තර කරමින් එම යක්ෂ පිරිවරට ශාන්තිකර්මයට ආරාධනා කිරීම පවත්නා සාම්ප්‍රදායික පිළිවෙත යි.

"තවද කුම්භාණ්ඩ නම් තුන් කෙලක් යක්ෂයෝ ය. මානවක නම් දස කෙළක් යක්ෂයෝ ය. මහීපාල භෛරව නම් විසි කෙළක් යක්ෂයෝ ය. පදුමුත්තර නම් කුම්භාණ්ඩ යක්ෂ සෙනෙවියා ය. මුචළින්ද නම් මානවක යක්ෂ සෙනෙවියා ය යන මේ සියල්ලන්ට අධිපති වන්නා වූ විරූපාක්ෂ නම් දිව්‍යරාජයාණන් වහන්සේ මහමෙර අපර දිග්භාග යෙහි වාසභවනය කරන්නේ ය. නොහොත් මේ යක්ෂ සේනාව වරුණ දිග පටන් වයඹ දිග දක්වා වරං ගෙන වාසභවනය කරන්නේ ය. තව ද භූත නම් දෙකෙළක් යක්ෂයෝ ය. අභූත නම් දස කෙළක් යක්ෂයෝ ය. පිසාච නම් නව කෙළක් යක්ෂයෝ ය. මුන්නේය නම් සත් කෙළක් යක්ෂයෝ ය. ආරෝජ නම් භූත යක්ෂ සෙනෙවියා ය. සුවිරෝම නම් අභූත යක්ෂ සෙනෙවියා ය. කරරෝම නම් පිසාච යක්ෂ සෙනෙවියා ය. මානවක නම් අපස්මාර යක්ෂ සෙනෙවියා ය යන මේ සියල්ලන්ට අධිපති වන්නා වූ වෙසමුණි දිව්‍ය රාජයාණන් වහන්සේ මහමෙර උතුරු දිග් භාගයෙහි වාස භවනය කරන්නේ ය. නොහොත් මේ යක්ෂ සේනාව සවුම දිග පටන් ඊසානය අටකොණ සොළොස් කොණ දක්වා වරං ගෙන වාසභවනය කරන්නේ ය.[16]

ශාන්තිකර්ම පද්ධතියෙහි භාවිත ඉහත සඳහන් ශ්ලෝක සහ සන්න ආටානාටිය සූත්‍රය ඇසුරෙන් ගොඩ නගා ගන්නට ඇති බවත්, එම ප්‍රබන්ධ නිර්මාණාත්මකව හා යම් වෙනස්කම් සහිතව සකසා ඇති බවත් පෙනේ. යාග පද්ධතියෙහි යක් තොවිල්වල දී යකුන්ට අධිපති වෙසමුණි දිව්‍යරාජයාගේ අණ ගුණ පිහිටුවා සකසනු ලබන ඊගස තොවිලයේ දී යකුන් මෙන්ම, යක්ෂ දිෂ්ටිය පළවා හැරීමේදීත්, ආතුර රෝග නිවාරණය කිරීමේදීත් යකැදුරා විසින් භාවිත කරනු ලැබේ. ඊගස අත දරා සිටින යකැදුරාගෙන් යකුන්ට අණකිරීම, බත් භෝජන පැවරීම හා රෝ දුක් නිවාරණය කිරීම සඳහා කරනු ලබන පූජා කිරීම් සඳහා භාවිත කරනු ලබයි. එහි දී විශේෂ උපකරණය ඊගස වන බැවින් එය සැකසීමේ දී අලංකාර සැරසිලි ක්‍රමයක් යොදා ගැනෙන අතර, කෙළවරට රත්මල් පොකුරක් සමඟ වෙසමුණි ගේ අණ ගුණ පිහිටුවීම සඳහා යකඩ ඇණයක් ද යොදා ගනු ලැබේ. යාගය අවසන් වන

තෙක් යකැදුරා විසින් යකුන් මෙල්ල කිරීම සඳහා භාවිත කරන ලද ඊගස යාගයේ අවසානයේ දී ආතුරයා අතට දෙනු ලබන්නේ ආතුර ආරක්ෂාව පිහිටුවා ඇති ආරක්ෂක උපකරණයක් ලෙස දින ගණනාවක් යන තෙක් භාවිත කිරීම සඳහා ය. මින් පිළිබිඹු වන මානසික ආරක්ෂාව කවරේ ද යනු ඉන් වටහා ගැනීම අපහසු නොවේ.

පිරිත් පැන් සහ කහ දියර

පිරිත් දේශනයක දී ජලය භාවිතයට ගනු ලබන්නේ පිරිත් පැන් කර බෞද්ධ ජනතාවට ලබා දීමෙන් ඉන් සිදුවන ආරක්ෂාකාරී පිළිවෙත දන්නා බැවිනි.

නැවුම් කලයකට දිය පුරවා පිරිත් මණ්ඩපයේ මේසය මත තබා ඒවා පිරිත් කර පිරිත අවසානයේ දී සැමට ලබාදීම සිරිතක් බවට පත් ව ඇත. ඉන් පිළිබිඹු වන්නේ පිරිත් කරන ලද ජලයට සෙත් ශාන්තිය ලබා දීමටත්, ඉන් ආරක්ෂාවක් ලබා දීමටත් හැකියාවක් ඇතැයි යන විශ්වාසය හේතු කොට ගෙන ය. "සෝවියට් විද්‍යාඥ ගර්නාඩ් සර්ගසෙව් පවසන්නේ විශ්ව ශක්තීන් හි විශේෂ ලක්ෂණය නම් එය ජලය හා ඉතා සමීපව ක්‍රියා කිරීම බවයි. මැක්ගිල් සරසවියේ ආචාර්ය බර්නාඩ් ග්‍රැඩ්ගේ පර්යේෂණ අනුව අපගේ ශරීරයෙන් පිටවන ශක්ති කිරණ ජලය විසින් පහසුවෙන් උරා ගන්නා බවකි. සෑම විද්‍යාඥයෙකු ම පාහේ විශ්ව ශක්තීන් උරා ගැනීමේ හැකියාවක් ජලයට ඇතැයි රාජකීය පණ්ඩිත ශාස්ත්‍රපති අම්පාරේ ආනන්ද හිමියෝ ද සාධක ඉදිරිපත් කරති.[17]

"ජපානයේ Masaru Emoto නම් විද්‍යාඥයා විසින් ජලය පිළිබඳ කළ වසර ගණනක පර්යේෂණයෙන් මිනිස් වාචසික සංඥා ජල අනුක ව්‍යුහය වෙනස් කිරීමට බලපාන බව සොයා ගන්නා ලදි. බෞද්ධ පිරිත් දේශනයෙහි දී නිකුත් වන ශබ්ද තරංග මගින් එම අනුක ඉතා වේගයෙන් වෙනස් වීමටත්, අලංකාර හැඩයක් ගන්නා බවටත්, එම ජලය පානය කිරීමෙන් මානවයාගේ කායික හා මානසික සුවතාව සැලසෙන බවටත් තහවුරු කොට ඇත."[18]

පිරිත ප්‍රබන්ධ කර ඇත්තේ අක්ෂර ඡන්දස මූලික කොට ගනිමින් වන අතර වැඩි වශයෙන් අක්ෂර අටකින් සමන්විත වූ අනුෂ්ටුප් ඡන්දස භාවිතයට ගෙන ඇත.

නක්ඛත්ත යක්ඛ භූතානං	අක්ෂර 08
පාපග්ගහ නිවාරණං	අක්ෂර 08
පරිත්තස්සානු භාවේන	අක්ෂර 08
හන්තුතේසං උපද්දවේ	අක්ෂර 08

අක්ෂර අට නිසි පරිදි උච්ඡාරණය කිරීමෙන් උපදින ශබ්ද ධ්වනි ජලය කෙරෙහි බෙහෙවින් බලපානු ඇත. බොදු ජනයා විසින් භාවිත කරනු ලබන පිරිත් පැන් ද ශරීරය ග්‍රහණය කරගෙන ආරක්ෂාව සහ සෙතක් සැලසීම සිදු වෙයි. මෙම ක්‍රියාවලිය කහ දියර මගින් ආතුර කායික මානසික තත්ත්වය යහපත් බවට පත් කරමින් සෙත ශාන්තිය සැලසීම ශාන්තිකර්මවල දී සිදුවන බැව් හඳුනා ගැනීම අපහසු නොවේ.[19]

ඇස්වහ - කටවහ දෝස දුරු කිරීම සඳහා නැවුම් කළයකට ළිඳකින් නො ඉඳුල්ව පාන්දරින් පුරවා ගන්නා ලද ජලයට හාල්, සඳුන්, කහ, ලුණු සහ කපු පුළුන් යොදා කොළ හතකින් හෝ නවයකින් යුත් දෙහි අත්තක් ආශ්‍රයෙන් මතුරා ගනු ලබන්නේ බුද්ධ රාජය මන්ත්‍රය භාවිත කිරීමෙනි.[20] දින තුනක් යන තෙක් තුන් වරුවක් බැගින් එම දිය බීමට සහ මුහුණ අත පය සේදීමෙන් ඇස්වහ - කටවහ දෝස සමනය වන බැව් ගැමියෝ පිළිගනිති. මෙම ක්‍රියාවලිය පිරිත් පැන්වලින් ලබා දෙනු ලබන ආරක්ෂාවට හා දොස් සමනය කිරීමට බොහෝ සෙයින් සමාන ය. පිරිත් මණ්ඩපයෙහි අතු කිනිති එල්ලා කරනු ලබන සැරසිලි බොහොමයක් බලිමඬුව සැරසීම, පිරිත්හුයේ චාරිත්‍ර සහ ගායන විධීන්ගේ ශෛලීන් ද පිරිත් සජ්ඣායනයට බෙහෙවින් සමානකම් දක්වයි. සූනියම් කැපිල්ල ශාන්ති කර්මයේ ඇතුළත් සූනියම් බලිය තුළ ද මෙම සමානතා දැකගත හැකිය.[21]

ඉහත සඳහන් තොරතුරු සෑම ශාන්ති කර්මයකම පවතින්නා වූ බලි පාවා දීමේ චාරිත්‍රයන් මෙන්ම බලි ශාන්ති කර්මය නම් වූ සුවිශේෂ ශාන්ති විධීන් සඳහා ද පොදු වූවක් බව විශේෂයෙන් සැලකිය යුතු ය. එහි දී අනාවරණය වන වැදගත්ම කාර්යය වන්නේ පිරිත් සජ්ඣායනයෙහි පවතින ගායන විධීන් සහ වත් පිළිවෙත් සියල්ල බලි යාගය ඇතුළු අවශේෂ ශාන්තිකර්ම සඳහා උකහාගෙන ඇති බවයි.

රතන සූත්‍ර දේශනාවට මුල් වූ නිදාන කථාව සන්නියකුම ශාන්ති කර්මයේ පුරා කථාවට බෙහෙවින් ම අනුවර්තනය කර ඇති ආකාරයෙන් පැහැදිලි වන්නේ විශාලා මහනුවරට ඇති වූ තුන්බිය සන්නි යක්ෂයා විසින් ඇති කරන ලද්දක් බවත්, එය දුරු කිරීමට බුදුන් වහන්සේගේ අනු දැනුමෙන් රතන සූත්‍රය දේශනා කර පිරිත් පැන් ඉසීමෙන් අනතුරුව යකුන් පළවා හරින ලද බවයි. රතන සූත්‍රයෙහි පළමු වන හා දෙ වන ගාථා මගින් හෙළිදරව් වන්නේ යම් භූත කොට්ඨාශයන් වෙතොත් ඔවුන් යහපත් සිත් ඇත්තෝ වී මිනිසුන්

දහවල් හා රාත්‍රියෙහි දෙන පුද පූජා ලබමින් මිනිස් සමූහයාට මෛත්‍රිය කරමින් ඔවුන් අප්‍රමාදව රකින ලෙස යි.[22]

මේ හේතුව නිසාම රතන සූත්‍රයේ නිදාන කථාව සන්නි යක් උපත් කථාව සමඟ ගලපා ඇති බව දැකගත හැකි ය.

''සාර දහස් හාරසිය හතළිස් අටකට නායක වූ රාජ මුළු මහා කෝල සන්නි යක්ෂයා කියන්නේ මම තමාය කියා ඒ නුවර එළු, බැටලු, අසුන් ගජතුන්, බාල දරුවන් සතර දෙනෙකු සතර දිසාවට ඇද අත් පා ඇද කමින් මිනී ඇට තැනින් තැන තැබූ විට එම ගඳින් බියපත් වූ මනුෂ්‍යයන් ගල් ගුහා ආදී වූ පිට නුවරවල්වලට ගොස් රාජ මන්දිර හිස් ව ගිය හෙයිනුත් යක්ෂයින් රැස්ව සිටිය සෙයිනුත් පෙර දිව්‍යපුරයක් වන්නා වූ විශාලා මහනුවර අමු සොහොනක්ව ගියේ ය. එකලට සාරා සංඛ්‍යය කල්ප ලක්ෂයක් සොළසා සංඛෙයිය කල්ප ලක්ෂයක්, සූවිසි අසංඛ්‍ය කල්ප ලක්ෂයක් මුලුල්ලෙහි පෙරුම් පිරූ මේ කපට බුදු වූ තිලෝගුරු සර්වඥ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේ.... දෙව්රම් වෙහෙර ගඳ කිලියෙහි වැඩ වසන කල්හි අද මම කවර කෙනෙකුට ධර්ම දේශනා කොට සුමඟට යවන්නේ දැයි කියා දිවැසින් බැලූ කල්හි විශාලා මහනුවරට වන් ජනපද භය දැක පන්සීයක් රහතුන් පිරිවරා ගෙන විශාලා නුවරට යානීධ භූතානි සමාගතානී කියා වදාළ සේක. එවිට පිට සක්වල නැසුනා දැක වමතින් පැන් කෙණ්ඩියක් ගෙන සුරතින් කොසඹ අත්තක් ගෙන රුවන් සූත්‍රය දේශනා කොට පැන් ඉස අහසට අත පොවා මහත් මේඝ වරුසාවක් වස්සවා මළමිනී කඳන් උලුප්පවා හැර අනඳ මහ තෙරුන් වහන්සේ ගෙන්නා වදාළ සේක...[23]

ශාන්ති කර්ම පද්ධතියට අදාළ මන්තර, ශ්ලෝක, සන්න කට පැහැදී, කන්නලව්, යාදිනි සහ විවිධ මාත්‍රා ඡන්දස් යටතේ ප්‍රබන්ධිත කවි ගැයුම් සියල්ල බුදුන් වහන්සේගේ අණගුණ චරිත ලක්ෂණ, තෙරුවන් ගුණ, ජාතක කතා ආදියේ වත ගොත ආදිය එක් රැස් කරමින් ප්‍රබන්ධ කර ඇති බවට ඒවා කෙරෙහි අවධානය යොමු කරන කල්හි තවදුරටත් දැකගත හැකි ය.

ආගම ධර්මය කෙරෙහි සිත යොමු කරවමින් ඊට සමාධි ගත කිරීමෙන් රෝග නිවාරණය සිදුවන බැව් පිරිත් සජ්ඣායනා ආදියෙන් සිදු කෙරෙන බැව් බෞද්ධ කියමන්වල සඳහන් ය. ඒ අයුරින් යාග පද්ධතියෙහි ද ආතුර සිත සමාධි කරවීම යාග ආරම්භයේ දී ම සිදු වන ආකාරය ඊට භාවිත කට පැහැදියෙන් දැකගත හැකි ය.

''හොඳයි පළමුවත් බුද්ධ රත්නයේ ගුණානුභාවයෙන් ද, දෙවනුවත් ධර්මරත්නයේ ගුණානුභාවයෙන් ද, තුන්වෙනුවෙන් සංඝ රත්නයේ ගුණානුභාවයෙන් ද, සතර වෙනුවත් ධෘතරාෂ්ට, විරූඪ, විරූපාක්ෂ වෛශ්‍රවණ යන සතර දිග්භාග භාර සතරවරම් දෙවියන්ගේ ගුණානුභාවයෙන් ද, පස්වෙනුවත් පංච ශීලයේ ගුණානුභාවයෙන් ද, සය වෙනුවත් නීල, පීත, ලෝහිත, ඕදාත, මාන්ජේස්වර, ප්‍රභාෂ්වර යන ශඩ් වර්ණ බුද්ධ රෂ්මී මාලාවේ ගුණානුභාවයෙන් ද, සත් වෙනුවෙන් සත් සතියේ ගුණානුභාවයෙන් ද, අට වෙනුවත් අෂ්ටාංග ශීලයේ ගුණානුභාවයෙන් ද, නව වෙනුවත් රවි, චන්ද්‍ර, කුජ, බුද, ගුරු, ශුක්‍ර, ශනි, රාහු, කේතු යන නවග්‍රහයන් වහන්සේලාගේ ගුණානුභාවයෙන් ද, දස වෙනුවත් දස පාරමිතාවේ ගුණානුභාවයෙන් ද ඔබගේ ශරීරාංගයට වැලඳී තිබෙන්නා වූ සියලු දෝෂාන්ධකාරයන් දුරින් භූත වී අද මේ කරන්නට යන යාගයෙන් සෙතක් ශාන්තියක් ගුණයක් අත් වෙනවයි කියල හිතින් හිතාගෙන ඔය පොල්තෙල් පහනත් අතින් අරගෙන දකුණු පය පෙරට තියල ගිහින් අන්න අර ආතුර පන්දලමෙන් වාඩිවෙන්න.''[24]

කරන්නට යන යාගයෙන්, සෙත ශාන්තිය අත්වන බවට ආතුර සිත සමාධිගත කිරීම මෙම කට පැහැදියෙන් සිදු කරන අතර ආතුරයා මෙහිදී සැරසිලි සහ යාගය දෙස අවධානය යොමු කරවනු ලබන්නේ යහපත් චිත්ත දැක්ම පෙරටු කරගෙන ය. එහි දී පෙරමුණට ගනු ලබන්නේ බෞද්ධගාමික වත් පිළිවෙත් සහ තෙරුවන් ගුණය යි. එය බොහෝ සෙයින් පිරිත් සජ්ඣායනයේ දී සිත් සතන් සමාධිගත කිරීම හා සමාන ය. යාගය පුරා පවතින පෙළපාලි ආදියේ දී තෙරුවන් ගුණ සිහිපත් කරමින් කවි ගායනය කිරීමෙන් ද, ශාන්තිකර්ම බෞද්ධ යාග බවට පත් කර ගනී.

නමෝ බුදුන් බුදු වෙන්නට
වැඩ හිඳ සිරිමා බෝ මුල
නමෝ බුද්ධ සරණය ගැන
සියලු සතුන් හට මෙත් කළ
නමෝ කියා ශ්‍රී හස්තය
දිගු කළ මුනි අනුහස් බල
නමෝ කියන එ බුදු ගුණෙන්
වේය ඔබට ජය මං ගල

යක්ෂ එසේනාධි පතිව
අප බෝසත් උපන් එකල
ලක්ෂ ගණන් යක්ෂ සෙනඟ
ඇවිත් වැටුණි මුනි පාමුල

යක්ෂ සෙනඟ දුවපි බයෙන්
උනුව මෙමුලු සක්වල ගල
තස්ස කියන එබුදු ගුණෙන්
වේය ඔබට ජය මංගල
අග මුල නැති සසරේ දී
සඟ බෝසත් උපණ එකල
කගයෙන් හිස ගළවා දී
බුදුබව පැතුවා ය එකල
නුග වාසල මුල පිපිරුණි
සීල කමල බිඳුණු එකල
භගවතො යන එබුදු ගුණෙන්
වේය ඔබට ජයමං ගල

නමෝ තස්ස භගවතෝ අරහතෝ සම්මා සම්බුද්ධස්ස යන නමස්කාර පාඨය මුල් කර ප්‍රබන්ධ කර ඇති ඉහත සඳහන් සෙත් කියමන් කවි පන්තිය මෙන්ම තෙරුවන් සරණ සහ බෞද්ධ සාහිත්‍යමය පසුබිම් ගත කාව්‍ය පන්ති මගින් යාගයට ලබා දෙනු ලබන්නේ අතිශයින් බෞද්ධ වටා පිටාවකි. අටමස්ථාන සිහිපත් කරනු ලබන කඩතුරා කවි ඊට තවත් නිදසුනකි.

ආල වඩන ගන්ධ කුටියෙ මුනි වැඩ සිට ගෙන
නීල වර්ණ පාත්තරා ධාතුව අර ගෙන
වේලා බලමින් රජගහ නුවරට වඩි මින
සේල චෛත්‍ය බලයෙන් කඩතිර අරි මින

සිදුහත් කුමාරයාගේ ළමා කාලයේ සිට ගිහි ගෙය අතහැර බුදු බවට පත්වන අවස්ථාව දක්වා ඇතුළත් ව නිර්මාණය කරන ලද ආතුර දොස් සමනය කිරීම සඳහා ගැයෙන ජය මංගල ආශිර්වාද කවි පන්තියකින් කොටසක් තවත් උදාහරණයක් සේ දක්වමි.

කාල දේව තපස් වරයා
කුමරු බලන්නට වැඩි කල
බාල ළදරු කුමරු දෙපය
සිරසට තැබුවා එම කල
දෙසිය සොළස මඟුල් ලකුණු
දකලා බුදු වෙන තෙද බල
එ අනුහසින් දොස දුරු කර
වේය ඔබට ජය මංගල

සත් මස පිරුණා කුමරුට
බත් මේ වැඩුවා ය එකල
වප් මංගල්ලය උන දා
අහස පලක වැඩ සිටි කල
සක් සුරඟන සැම දෙවියෝ
සාධුකාර දුන් තෙද බල
එ අනුහසින් දොස දුරු කර
වේය ඔබට ජය මංගල
සොළසක් අවුරුදු පසු කළ
කුමාර කෙළි කෙළ සිටි කල
දස දහසක් ලොවට උතුම්
යසෝදරා සමනය කළ
එම සක්වල සැමට උතුම්
කුමරු උපන්නයි රාහුල
එ අනුහසින් දොස දුරුකර
වේය ඔබට ජය මංගල

සිව් පූර්ව නිමිත්ත දුක මහන
වෙන්න නික්මුණ කල
චන්න ඇමති හට වදාළ
අසු ගෙන්වයි නියෝග කළ
රන් කඩුවෙන් දොර අරවා
කුමරු බැලුවයි රාහුල
එ අනුහසින් දොස දුරුකර
වේය ඔබට ජය මංගල

කන්තක අසු පිට නගිමින්
තිස් යොදුනක් මඟ ගෙළි කළ
පන්නා ගඟ අට විස්සක්
අනෝම නම් ගං තෙද බල
රන් කඩුවෙන් කේශ කපා
අහසට ඇරියාය එකල
එ අනුහසින් දොස දුරු කර
වේය ඔබට ජය මංගල

ඉහත දැක්වූ නිදසුන් කිහිපයෙන් පිරිත හා ශාන්තිකර්ම අතර පවත්නා බැඳියාව තවදුරටත් මතුකොට දැක්වෙනුයේ බලියාගවල දී ය. එහි දී පිරිත්හුය සම්බන්ධ ගැයෙන කියමන් රාශියක් පිරිත් ඕසය සහිතව ගායනය කරනු ලබයි. සෙත් කියමන්වල දී ත්‍රිවිධ රත්නයේ ආශිර්වාදය ලබා ගනිමින් සෙත් කිරීමට කටයුතු කෙරේ. ඒ අතර ආවැඩීමේදී ශ්‍රී පිනේන්ද්‍රාය නමඃ ආවඩා ආයුබොහෝ වේවා... ශ්‍රී සද්ධර්මාය නමඃ ආවඩා ආයුබොහෝ වේවා.. ශ්‍රී සුගත නන්දනාය නමඃ ආවඩා ආයුබොහෝ වේවා යනුවෙන් ගායනය කෙරෙනු ඇත. බෝසත් ගුණ, බුදු ගුණ, දහම් ගුණ, සඟ ගුණ මෙන්ම ජාතක කථා ආශ්‍රිත පුවත් සඳහන් කාව්‍යාවලින් ඉදිරිපත් කෙරෙනුයේ පිරිත් ඕසය සහිත නාද මාලා ඇසුරු කර ගනිමිනි. ඒ අනුව පිරිත ශ්‍රවණය මගින් දායක පක්ෂයද වඩාත් සමීප කරවනු ඇත. ඒ අතර ශාන්තිකර්ම ඇදුරන් ආතුර පක්ෂය ශ්‍රවණය හා දෘශ්‍යමය පරිසරයෙන් මැනවින් බද්ධ කරවනු ඇත. නැටුමෙන්, ගැයුමෙන් හා වැයුමෙන් එකී කාර්ය සඵල කර ගැනීම විශේෂත්ත්වයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

පාදක සටහන්

01. පරිත්‍රාණ - පිරිත පිළිබඳ සංකල්ප විමසුම - (සංස්.) යෝධ කණ්ඩියේ ආරියවංශ හිමි, ශ්‍රී ලංකා පාලි ග්‍රන්ථ සමාගම, වාද්දුව, 2018, 12 පිටුව.
02. පිරුවානා පොත් වහන්සේ (පාලි, සිංහල) (සංස්.) රාජකීය පණ්ඩිත පූජ්‍ය හක්මන සුමනසිරි ස්වාමීන් වහන්සේ, දකුණු පළාත් සභාව, 2017. 03 වන පිටුව.
03. පරිත්‍රාණ - 51 වන පිටුව.
04. තෙරුවන් වන්දනා ගාථා සහිත (පාලි, සිංහල) පිරුවානා පොත් වහන්සේ (සංස්.) රාජකීය පණ්ඩිත පූජ්‍ය හක්මන සුමනසිරි ස්වාමීන් වහන්සේ, 21 පිටුව.
05. කෝට්ටගොඩ, ජයසේන, පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය, පස්වන මුද්‍රණය, 2013, 183 පිටුව සහ 86 - 87 පිටු.
06. අභය පිරිතට අයත් පාඨයකි. පිරුවානා පොත් වහන්සේ - 194 පිටුව.
07. භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර - ද්විතීය භාගය, (සංස්.) වෝල්ටර් මාරසිංහ, 140 වන පිටුව.
08. කෝට්ටගොඩ, ජයසේන, පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍ය, 86 පිටුව.
09. කෝට්ටගොඩ, ජයසේන, රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරා කතා සාහිත්‍ය, 2008, 279 - 280 පිටු.
10. පරිත්‍රාණ - 280 පිටුව.
11. පරිත්‍රාණ. පිරිත පිළිබඳ සංකල්ප විමසුම, 282 පිටුව.
12. මේ සියල්ලම යක්ෂ - දේව ශාන්තිකර්මවල දී බලාපොරොත්තු වන පරමාර්ථ වන බව අප අමතක නොකළ යුතු ය.
13. ආටානාටිය සූත්‍රය, පිරුවානා පොත් වහන්සේ, 162 පිටුව.
14. කෝට්ටගොඩ ජයසේන - රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරාකතා සාහිත්‍යය, 280 පිටුව.
15. රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරාකතා සාහිත්‍යය, 280 - 281 පිටුව.
16. රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරා කතා සාහිත්‍යය - 281 පිටුව.
17. පරිත්‍රාණ - 17 පිටුව.
18. පරිත්‍රාණ - පිට කවරය - අවසන් පිටුව.
19. ඇදුරන් කහ මුසු කරන ලද ජලය, පුවක්මල් කිනිත්තක් භාවිත කරමින් මතුරනු ලබන්නේ මන්ත්‍ර සහ සෙත් කියමන් සමඟින් ය. මතුරන ලද කහදියර පුවක්මල් කිනිත්ත ඇසුරු කරමින් ප්‍රදේශභූමිය වටා ඉසින අතර තුර මෙන්ම ආතුරයාට ද බීමට දෙනු ලබයි.
20. බුද්ධරාජය යනු බුදුන් වහන්සේගේ පෙරුම් පිරීම ඇතුළත් බුද්ධ උත්පත්තිය සඳහන් කර ප්‍රබන්ධ කර ඇති මන්ත්‍රයකි.
21. ගරුසිංහ, පාලිකා සමන්ති, සූනියම් කැපීමේ ශාන්තිකර්ම සහ සමාජය, 2007, 291, 297 පිටු.
22. රතන සූත්‍රයේ සිංහල අනුවාදය, පිරුවානා පොත් වහන්සේ - 58-59 පිටු.
23. කෝල උත්පත්ති බන්ධනය, සන්නි යක්ෂයා වෙනුවෙන් ප්‍රබන්ධිත දිෂ්ටි මන්ත්‍රයකි. බලන්න රුහුණේ ජනශ්‍රැති සහ පුරාකතා සාහිත්‍යය, 278 - 279 පිටු.
24. ආතුරයා යාගය සඳහා නානු ගා හිස, අත පය සෝදා සුදු වතින් සැරසී යාගය සඳහා වාඩි කරවන්නේ මෙම කට පැහැදියෙන් ය.

ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථාන ලෙස මහජන පුස්තකාල : අනාගත ප්‍රවේශයකි

09

ආර්.එම්. නදීකා රත්නබාහු.

ලොව දැනුම සුරක්ෂිත කරන කෝෂ්ඨාගාර ලෙස පුස්තකාලය හඳුන්වා දෙනු ලබයි. එමගින් ලොව ප්‍රකාශයට පත්වන මුද්‍රිත හා අමුද්‍රිත ද්‍රව්‍ය අත්පත් කරගැනීමේ සිට එම තොරතුරු පාඨකයා අතට පත් කිරීම සහ අනාගතය උදෙසා සංරක්ෂණය කිරීම දක්වා සියලුම කාර්යයන් ඉටුකරනු ලබයි. ඒ සියල්ලෙහි මුඛ්‍ය අරමුණ වන්නේ පාඨකයන්ගේ කාලය ආරක්ෂා කරමින් අවශ්‍ය තොරතුරු අවශ්‍ය වේලාවේ දී, අවශ්‍ය අකාරයෙන් ඔවුන් වෙත ලබා දීමයි. තවද අරමුණු හා පරමාර්ථ, පාඨක වර්ගය සහ එහි සේවා ආදිය පාදක කොටගෙන පුස්තකාල වර්ග විවිධත්ත්වයක් උසුලයි. ජාතික පුස්තකාලය, මහජන පුස්තකාල, පාසල් පුස්තකාල, විශ්වවිද්‍යාල හා විශේෂ පුස්තකාල මේ අතුරින් ප්‍රමුඛ වේ. මේ සෑම පුස්තකාලයක් ම එහි පාඨක අවශ්‍යතාව ඉටුකිරීම සඳහා ප්‍රමුඛව කටයුතු කරනු ලබයි.

ඉහත පුස්තකාල වර්ග අතුරින් මහජන පුස්තකාල යම් සුවිශේෂතාවක් දක්වයි. එනම්, අනෙකුත් පුස්තකාල සීමිත පාඨක පිරිසකගේ තොරතුරු අවශ්‍යතා ඉටු කිරීමට කටයුතු කරමින් සිටින අතර සමාජයේ ජීවත්වන සෑම පුද්ගලයෙකුගේ ම තොරතුරු අවශ්‍යතා ඉටු කිරීමට මහජන පුස්තකාල කටයුතු කරමින් සිටී. ඒ අනුව රටක මහජනතාවගේ තොරතුරු අවශ්‍යතාව ඉටු කිරීම උදෙසා ඍජුව දායකත්ත්වයක් දැක්විය හැකි ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස මහජන පුස්තකාලය ක්‍රියාත්මක විය හැකි ආකාරය පිළිබඳ කෙටි හඳුන්වා දීමක් මෙම ලිපියෙන් අපේක්ෂා කෙරේ.

මහජන පුස්තකාල හැඳින්වීම

ජාත්‍යන්තර පුස්තකාල සංගම් හා ආයතන සම්මේලනය හෙවත් ඉෆ්ලා මගින් හඳුන්වා දෙන පරිදි මහජන පුස්තකාලයක් යනු "සියලුම අකාරයේ දැනුම සහ තොරතුරු එහි පරිශීලනයට පහසුවෙන් ලබාගත හැකි පරිදි පවත්වා ගෙන යනු ලබන දේශීය තොරතුරු කේන්ද්‍රස්ථානය යි."

මහජන පුස්තකාල යනු "රටක අධ්‍යාපනය, සංස්කෘතිය සහ තොරතුරු සඳහා වන ජීවමාන බලවේගය ලෙසත්, කාන්තා හා පුරුෂ මනස තුළ සාමජීය හා ආධ්‍යාත්මික සුභසාධනය පෝෂණය

කිරීම සඳහා අත්‍යවශ්‍ය නියෝජිතයකු ලෙසත් ක්‍රියා කරන බව" යුනෙස්කෝ සංවිධානය සඳහන් කරයි.

ඒ අනුව ළමයාගේ සිට මහල්ලා දක්වා සෑම පුද්ගලයෙකුගේ දැනුම හා තොරතුරු සඳහා නිදහස් ප්‍රවේශයක් සපයන සමානාත්මතාවයේ කේන්ද්‍රීය මධ්‍යස්ථානය ලෙස ලොව පවතින එකම පුස්තකාල වර්ගය වන්නේ මහජන පුස්තකාල බව කිව යුතු යි.

මහජන පුස්තකාල සේවා

මහජන පුස්තකාල සේවාව මානව අවශ්‍යතාව බවට පත්ව තිබේ. සමාජය පිළිබඳ පාථුල දැනුමකින් යුක්තව, සමාජයේ සහ පුද්ගලයන්ගේ සංවර්ධනය පිළිබඳ කැපවී කටයුතු කරන,නිදහස්, සමෘද්ධිමත් තොරතුරු සේවාවක අවශ්‍යතාව වර්තමානය වන විට දැනෙමින් පවතින්නේ එබැවිනි. එබඳු ප්‍රාදේශීය තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස සමාජයේ සෑම පුද්ගලයෙකුගේම දැනුම වර්ධනය කිරීම සහ තොරතුරු මගින් බලාත්මක කිරීමේ ඍජු සේවා සපයන්නා සහ නියමුවා බවට පත් වීමේ හැකියාව පවතින්නේ මහජන පුස්තකාල සඳහාම පමණකි. අනෙකුත් පුස්තකාල සීමිත පිරිසකගේ තොරතුරු අවශ්‍යතා සැපිරීම සඳහා ප්‍රමුඛතාව දැක්වුව ද, මහජන පුස්තකාල ජාති, ආගම්, වයස්, කුල, දුප්පත්, පෝසත්, උගත්, නූගත් භේදයකින් තොරව ජනතාව ගැවසෙන ප්‍රජා මධ්‍යස්ථානයක් බවට පත් කිරීමේ අවකාශය පවතී. එනිසාම යුනෙස්කෝ සංවිධානය විසින් "රටක අධ්‍යාපනය, සංස්කෘතිය සහ තොරතුරු සඳහා වන ජීවමාන බලවේගය" ලෙස මහජන පුස්තකාල හඳුන්වා දෙනු ලබයි.

මහජන පුස්තකාල විසින් සිය පාඨකයන් වෙත සේවා සැපයීමේ දී පහත සඳහන් සේවා ලබාදීම සිදු කරයි.

01 විමර්ශන සේවා.
02 බැහැර දීමේ සේවා.
03 පාඨක උපදේශන සේවා.
04 මාර්ගගත තොරතුරු සේවා.
05 ප්‍රවර්තන සම්ප්‍රජානන සේවා.
06 වරණීය විඥාපන පරිවපන සේවා.
07 අන්තර් පුස්තකාල පිරුළු සේවා.
08 ඡායා පිටපත් සේවා.
09 යොමුගත කිරීමේ සේවා.
10 ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය සේවා.

1994 වසරේ ප්‍රකාශිත/ ඉෆ්ලා යුනෙස්කෝ මහජන පුස්තකාල ප්‍රඥප්තියේ මෙහෙවර ප්‍රකාශයේ සඳහන් වන පරිදි පහත සඳහන් විවිධ ක්‍රියාකාරකම් මහජන පුස්තකාලයකට ක්‍රියාත්මක කිරීමේ හැකියාව පවතී.

1 කියවීමේ පුරුද්ද වර්ධනය කිරීම.

2 විධිමත් හා අවිධිමත් අධ්‍යාපනය සඳහා සහාය වීම.

3 පුද්ගල නිර්මාණශීලීත්ව දියුණුව සඳහා අවස්ථා ලබා දීම.

4 ළමයින්ගේ සහ තරුණයන්ගේ පරිකල්පනය සහ නිර්මාණශීලීත්වය උත්තේජනය කිරීම.

5 අන්තර් සංස්කෘතික සංවාද පෝෂණය කිරීම සහ සංස්කෘතික විවිධත්වයට සහාය වීම.

6 සංස්කෘතික උරුම පිළිබඳව දැනුවත් භාව ප්‍රවර්ධනය, කලාව, අගය කිරීම, විද්‍යාත්මක ජයග්‍රහණය හා නව සොයා ගැනීම් අගය කිරීම.

7 වාචික සම්ප්‍රදාය සඳහා සහාය වීම.

8 ප්‍රජා තොරතුරු වෙත ප්‍රවේශය සහතික කිරීම.

9 දේශීය ව්‍යවසායකයන් සහ සංගම් සඳහා සහාය වීම.

10 පරිගණක සාක්ෂර කුසලතා වර්ධනයට පහසුකම් සැලසීම.

11 සියලුම වයස් කාණ්ඩ සඳහා සාක්ෂරතා ක්‍රියාකාරකම් සහ වැඩසටහන්වලට සහාය වීම සහ අවශ්‍ය වූ විට එවැනි ක්‍රියාකාරකම් ආරම්භ කිරීම.

මෙයට පරිබාහිරව ඉෆ්ලා/ යුනෙස්කෝ මහජන පුස්තකාල ප්‍රඥප්ති මෙහෙවර ප්‍රකාශනයේ සඳහන් පරිදි මහජන පුස්තකාල විසින් විවිධ භූමිකා රාශියක් රඟ දැක්වීමේ අවකාශය පවතී. යාවජීව අධ්‍යාපන මධ්‍යස්ථානයක්, සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානයක් සහ ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ආදිය ඒ සඳහා වන නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථාන ලෙස මහජන පුස්තකාල ක්‍රියාත්මක විය හැකි ආකාරය

මහජන පුස්තකාල යන සංකල්පය පිළිබඳ සඳහන් කළ සැණින් බොහෝ දෙනෙකුගේ මනසට පැමිණෙන්නේ යම් සෘණාත්මක හැඟීමකි. එය හුදෙක් පුස්තකාල අභ්‍යන්තර සේවාවන් පමණක් සපයන තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස හඳුනා ගැනේ. නමුත් මහජන පුස්තකාල තවදුරටත් එසේ නොවිය යුතු ය. ලොව බොහෝ දියුණු රටවල මහජන පුස්තකාල යනු සාම්ප්‍රදායික සේවාවෙන් ඔබ්බට ගිය ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයන් ය. එනිසාම ලොව බොහෝ පුද්ගලයන් සිය නිවෙස් තුළ හුදෙකලාව ජීවත් වනවාට වඩා විවිධ පුද්ගලයන් සමඟ සමීපව කටයුතු කළ හැකි ජනප්‍රියකම සමාජ තොරතුරු මධ්‍යස්ථානය ලෙස මහජන පුස්තකාල තෝරාගෙන තිබේ.

ශ්‍රී ලංකාව යනු ශක්තිමත් මහජන පුස්තකාල පද්ධතියක් සහිත රටකි. වෘත්තිමය සුදුසුකම් සහිත පුස්තකාලයාධිපතිවරුන් මෙන්ම නවීන තොරතුරු සන්නිවේදන තාක්ෂණික පහසුකම් සහිත ඉතා උසස් පුස්තකාල සේවා පහසුකම් සපයන මහජන පුස්තකාල ද ලංකාව තුළ ක්‍රියාත්මක වෙමින් පවතී. එයට සාපේක්ෂව ඉතා අඩු පහසුකම් සහිත කුඩා එකතුවලින් යුතු සීමිත තොරතුරු සේවාවන් සපයන මහජන පුස්තකාලය ද ඒ අතර පවතී. ඉහත කුමන තත්ත්වය යටතේ මහජන පුස්තකාල ක්‍රියාත්මක වුවද, පවතින සීමිත සම්පත්වලින් උපරිම ප්‍රයෝජන ලබා දීමට නම් ප්‍රජාව සමඟ ඉතා සහයෝග යෙන් ඔවුන්ගේ අවශ්‍යතා ඉටුකර දෙමින් කටයුතු කිරීමට සිදුව ඇත. ඒ අනුව ඉතා දුර බැහැර දුෂ්කර ප්‍රදේශවල ජනතාවගේ මෙන්ම කාර්ය බහුල ජීවිත ගත කරන නාගරික සමාජයේ ජනතාව සඳහා ද ඔවුන්ගේ තොරතුරු සේවා සැපයීමට විවිධ භූමිකා රාශියක් රඟ දැක්වීමේ අවස්ථාව ලාංකේය මහජන පුස්තකාලවලට උදාවී ඇත.

පහත සඳහන් කරුණු විමර්ශනය කිරීමෙන් එය වඩාත් පැහැදිලි වනු ඇත.

1 ජනතාවගේ ප්‍රධාන රැස්වීම් මධ්‍යස්ථානය වීම.

2 ජනතාව සහ රාජ්‍යය සේවාව අතර සම්බන්ධීකරණ මධ්‍යස්ථානය වීම.

3 ජනතාවගේ යාවජීව අධ්‍යාපනය සඳහා සහාය වීම.

4 කියැවීමේ අවකාශය වැඩිදියුණු කරන මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස කටයුතු කිරීම.

5 ළමයින්ගේ සහ තරුණයන්ගේ පරිකල්පනය සහ නිර්මාණශීලීත්වය දියුණු කරන සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානයක් වීම.

6 විවිධ ව්‍යසන තත්ත්ව ඇති වූ අවස්ථාවලදී පෙරමුණ ගෙන කටයුතු කිරීම.

7 කෘෂිකාර්මික නිලධාරීන් සමඟ සම්බන්ධ වී ඒ පිළිබඳ අවශ්‍ය උපදෙස් ගොවි ජනතාවට ලබා දීම.

8 ගොවි ජනතාවගේ එලදාව අලෙවි කර ගැනීම සඳහා සහාය වීම.

9 ජනතාවගේ විදුලි බිල්පත්, ජල බිල්පත් ආදිය ගෙවීම් සිදුකළ හැකි වීම.

10 වෙළඳ කටයුතු සිදු කරන ස්ථානයක් ලෙස කටයුතු කිරීම. (ඊ ලෝඩ්, ප්‍රින්ට් අවුට්, ඡායාපිටපත් ආදිය ලබාදීම.)

11 ජනතාවගේ එදිනෙදා ගැටළු සඳහා පිළිතුරු ලබා දෙන මධ්‍යස්ථානයක් වීම.

12 ආගමික වැඩ සටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීම.

13 ශාරීරික සුවතා සපයන වෘත්තිකයන් සමඟ සම්බන්ධ වී ශාරීරික සුවතා මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස ක්‍රියාත්මක වීම.

14 දිවා සුරැකුම් මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස ක්‍රියාත්මක වීම.

15 රැකියා සොයා දෙන මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස කටයුතු කිරීම.

යනාදිය නිදසුන් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

අධ්‍යාපනය යනු යාවජීව ක්‍රියාවලියකි. එය විධිමත් සහ අවිධිමත් අධ්‍යාපනයෙන් සැකසෙන්නකි. විධිමත් අධ්‍යාපන කටයුතුවල නියැලෙන පාසල් සිසුන් උපාධි සහ පශ්චාත් උපාධි පිරිස් වෙත ඔවුන්ගේ ඉගැනීම් ක්‍රියාවලිය සඳහා දායකත්ත්වය ලබා දීමට හැකියාව ඇත. නිදසුනක් ලෙස පහ වසර ශිෂ්‍යත්වය සහ අ.පො.ස (උසස් පෙළ) විභාග සඳහා අවශ්‍ය කරන ප්‍රශ්න පත්‍ර එකතු සපයා දෙන අතරම ඒ සඳහා සම්මන්ත්‍රණ ආදිය මහජන පුස්තකාල මගින් සංවිධානය කළ හැකි ය. එසේම පශ්චාත් උපාධි අපේක්ෂකයන්ට අවශ්‍ය කරන තොරතුරු අන්තර් පුස්තකාල පිරුළු සේවාව යටතේ වෙනත් පුස්තකාල වෙත යොමුගත කිරීමේ හැකියාව ද පවති.

අවිධිමත් අධ්‍යාපනය ලබා ගන්නා බොහෝ පිරිස් සමාජයේ ජීවත් වෙති. ඔවුන් සඳහා විවිධ සම්මන්ත්‍රණ, වැඩමුළු, පුහුණු සැසි ආදිය සංවිධානය කිරීමේ හැකියාව මහජන පුස්තකාල සතුව පවතී. විශේෂයෙන්ම වර්තමාන වටපිටාව තුළ වෛද්‍ය වෘත්තිකයන්, ග්‍රාම සේවා නිලධාරීන්, මහජන සෞඛ්‍ය පරීක්ෂකවරුන් සම්බන්ධීකරණය කරමින් ජනතාවගේ දැනුවත් භාවය වැඩි දියුණු කිරීම සඳහා විවිධ දැනුවත් කිරීමේ වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීමට පුළුවන.

එමෙන්ම, කියැවීමේ පුරුද්ද ජනතාව තුළ වගා කිරීමේ හැකියාව පවතින්නේ ද මහජන පුස්තකාලවලට ම ය. මේ සඳහා කුඩාවියේ සිට ම ළමුන් පුහුණු කිරීම සිදුකළ හැකි ය. කතන්දර පැය මේ සඳහා වන ඉතා හොඳම උපක්‍රමයකි. අදාළ කතන්දරයේ චරිත රඟදක්වමින් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ළමයින් පොත් පත් කියවීම සඳහා උනන්දු වේ. එසේම ඉතා සිත් ඇදගන්නා සුළු විශාල පින්තූර සහිත පොත්, සංගීතය නිකුත් වන පොත් සහ විවෘත කළ විට රූප මැවෙන පොත් ආදිය පුස්තකාල සඳහා ප්‍රති ග්‍රහණය කළ හැකි ය. එසේම, ළමා අංශය සඳහා ඔවුන් ප්‍රියකරන වර්ණ සහ කාටූන් චිත්‍ර භාවිතය, නිදහසේ කියැවීමට අවශ්‍ය කරන ස්ථාන සැකසීම, සෙල්ලම් බඩු සහ එවැනි ක්‍රියාකාරකම් ආදිය සඳහා යෝග්‍ය ස්ථාන නිර්මාණය කිරීම ආදිය සිදුකළ හැකි ය.

තවද, වැඩිහිටියන්ගේ කියැවීමේ පුරුද්ද වර්ධනය සඳහා හොඳම පොත් කියවන්නා තේරීම මාසිකව සිදුකළ හැකි ය. එසේ තෝරා ගන්නා පාඨකයා වෙත තෑගි ලබාදීම සහ අගය කිරීමට සුදුසු කටයුතු සංවිධාන සිදුකළ හැකි ය. ඒ අතර විද්වතුන් සමඟ කියැවීමේ කඳවුරු පැවැත්වීමේ හැකියාව ද පවතී. විවිධ ජනප්‍රිය දේශකයන් සහ කතුවරුන් ගෙන්වා ඔවුන් සමග පොත් පත් පිළිබඳ සාකච්ඡා පැවැත්වීම ද තවත් එක් උපක්‍රමයකි. එසේම විවිධ විශේෂිත සැමරුම් වශයෙන් එනම්, අම්මාවරුන්ගේ දිනය, පියවරුන්ගේ දිනය, වැඩිහිටි දිනය, ළමා දිනය, කියැවීමේ මාසය සහ සාහිත්‍ය මාසය ආදිය පාදක කොටගෙන විවිධ වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීමේ හැකියාව ද පවතී.

සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස පුද්ගල නිර්මාණශීලීභාවය වර්ධනය කිරීමෙන් බොහෝ සමාජ අකටයුතුකම්වලින් ඔවුන් ගලවා ගැනීමේ අවකාශය උදා වේ. ඒ සඳහා ප්‍රදේශයේ තරුණ පිරිස මෙන් ම මැදිවියේ පුද්ගල සහයෝගය මත විවිධ නිර්මාණශීලි වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කළ හැකි ය.

විනෝදාස්වාදන මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස ප්‍රදේශයේ ජනතාවට චිත්‍රපට, සංගීත ප්‍රසංග, ක්‍රීඩා තරග, සංස්කෘතික වැඩසටහන් ආදිය පුළුල් තිර ඔස්සේ නැරඹීමේ අවකාශය ලබාදිය හැකි ය. වෙසක් පෙහෝ දිනවල දී වෙසක් පහන් කූඩු තරග, වෙසක් බැති ගී මෙන්ම චිත්‍ර ප්‍රදර්ශන ආදිය පැවැත්වීමට ද කටයුතු කළ හැකි ය.

එසේම, සංස්කෘතික උරුමයන් පිළිබඳව දැනුවත් භාවය ප්‍රවර්ධනය කිරීම, කලාව අගය කිරීම, එම ප්‍රදේශයේ විද්‍යාත්මක ජයග්‍රහණ සහ නව සොයා ගැනීම පිළිබඳව ප්‍රදේශවාසීන් දැනුවත් කිරීම ද සිදු කළ හැකි ය. නිදසුනක් ලෙස අංගම් සටන් කලාව යනු සිංහල සංස්කෘතිය නියෝජනය කරන ප්‍රබල සටන් කලාවකි. ඒ පිළිබඳ ව ජනතාව තුළ උනන්දුවක් ඇති කිරීම සඳහා එම සටන් ශිල්පීන් මහජන පුස්තකාලය වෙත ගෙන්වා විවිධ වැඩසටහන් පැවැත්විය හැකි ය. එමගින් සංස්කෘතික උරුමයන් පිළිබඳව දැනුවත් භාවය ප්‍රවර්ධනය කිරීම සිදුකළ හැකි ය. එසේම, බොහෝ පාසල් ශිෂ්‍යයන් සහ වැඩිහිටියන් විසින් නව නිර්මාණ සිදුකරන අතර ඒවා ජාතික හා ජාත්‍යන්තර තලයට ගෙන යාමේ ප්‍රධාන නියමුවා බවට පත්වීමේ හැකියාව ද මහජන පුස්තකාලය සතුව ඇත.

තවද, බොහෝ ප්‍රදේශවල එම ප්‍රදේශයට ආවේණික අප්‍රකාශිත සම්ප්‍රදායයන් පවතී. බලි තොවිල්, යාග හෝම ආදිය මෙන්ම විවිධ ජනකතා, කවි නිර්මාණ ඇතැම් පරම්පරා විසින් වාචික සම්ප්‍රදායන්ගෙන් පවත්වා ගෙන යනු ලබන අතර එම දැනුම ඉදිරි අනාගත වෙනුවෙන් ආරක්ෂා කිරීම සහ පවත්වා ගෙනයාම මහජන පුස්තකාලයක් මගින් ඉටු කිරීමේ හැකියාව පවතී. සෑම මහජන පුස්තකාලයක් පිහිටි ප්‍රදේශයට ආවේණික අප්‍රකාශිත සාහිත්‍යය එක්රැස් කිරීම මගින් ශ්‍රී ලංකාව පිළිබඳ ඉතා හොඳ දැනුම් එකතුවක් බිහි කර ගැනීමේ හැකියාව පවතී.

නූතන තරගකාරී වටපිටාව තුළ පුද්ගලයන්ගේ එදිනෙදා කාර්ය හා සේවාවන් සිදුකර ගැනීම ඉතා ගැටළු සහගත තත්ත්වයක් බවට පත්ව ඇත. විශේෂයෙන්ම පුද්ගලයන්ට මේ සඳහා සිය කාලය වැඩි වශයෙන් වැය කිරීමට සිදුව ඇති අතර යෝග්‍ය පුද්ගලයන් හෝ සේවා සපයන විශ්වාසවන්ත ආයතන තෝරාගැනීමේ ගැටළුවට ද මුහුණ දෙමින් සිටී. ඒ අනුව ජනතාවගේ එදිනෙදා ගැටළු සඳහා පිළිතුරු ලබා දෙන මධ්‍යස්ථානයක් ක්‍රියාත්මක වීමේ අවකාශය මහජන පුස්තකාල සතු වේ. ජනතාවගේ එදිනෙදා ගැටළු වශයෙන් තණකොළ කප්පාදු

කිරීම, පොල් එලදාව තෙලීම, අත් උදව්කරුවන් සොයා ගැනීම, කොන්ත්‍රාත්කරුවන් සොයා ගැනීම, ගොඩනැගිලි උපකරණ සපයන්නන් ආදි ශ්‍රමදායකයන් පුස්තකාලය තුළ ලියාපදිංචි කර ගැනීමෙන් එම පිරිස් ජනතාව සමඟ සම්බන්ධ කරවීමේ කාර්යය ඉටුකිරීමේ හැකියාව පවතී. එමගින් පිරිසකට රැකියාවක් ලබා දෙන අතර තවත් පිරිසකට සේවාවන් ලබා ගැනීමේ අවකාශය ද සලසා දිය හැකි ය.

ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස මහජන පුස්තකාල ශ්‍රී ලංකාව තුළ ක්‍රියාත්මක කිරීමේදී විවිධ දුෂ්කරතා පවතින බව ද නිරීක්ෂණය කිරීමට ප්‍රමාණවත් මූල්‍ය පහසුකම් නොමැති වීම, යටිතල පහසුකම් සංවර්ධනය වීමේ ප්‍රමාදය, පුද්ගල ආකල්ප, කාර්ය මණ්ඩල සඳහා ප්‍රමාණවත් පුහුණු වැඩමුළු නොමැතිවීම වීම, කාර්ය මණ්ඩල තෘප්තිමත්භාවය අවම වීම සහ කළමනාකරණ ගැටලු ආදිය ද මේ අතර ප්‍රමුඛ වේ.

සමාලෝචනය

මහජන පුස්තකාල තවදුරටත් හුදෙකලා තොරතුරු මධ්‍යස්ථාන බවට පත් නොවිය යුතු ය. ඉහත සඳහන් ආකාරයෙන් මහජන පුස්තකාල ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථානයක් ලෙස ජනතාව අතරට ගමන් කළ යුතු ය. එමගින් තවදුරටත් රටක සංවර්ධනය උදෙසා ඍජු දායකත්ත්වයක් සැපයීමේ අවකාශය මහජන පුස්තකාලවලට ද උදාවනු ඇත. එය ජනයා නිතර ගැවසෙන, සශ්‍රීක ස්ථානයක් වනු ඇත. විශේෂයෙන්ම ඔවුන්ගේ විනෝදාස්වාදයේ සිට දැනුම ලබා ගැනීම, සිය එදිනෙදා අවශ්‍යතා ඉටුකර ගැනීම දක්වා පවත්නා සියලුම ප්‍රජා තොරතුරු සේවා සැපයීම් මධ්‍යස්ථාන බවට මහජන පුස්තකාල පත් විය යුතු ය.

ඉහත කාර්ය වඩාත් සාර්ථකව මහජන පුස්තකාල තුළ ක්‍රියාත්මක වීමට නම් රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික මැදිහත්වීමක් සහිතව මහජන පුස්තකාල ප්‍රජා තොරතුරු මධ්‍යස්ථාන ලෙස සංවර්ධනය කිරීමට අවශ්‍ය කරන මොඩියුලයක් (National Module) සැකසීම ද ඉතා වැදගත් වනු ඇත.

විමර්ශන

The interanational Federation of Library Associations and Institutions. *IFLA/UNESCO Public Library Manifesto 1994* (2020, October 02) https://www.ifla.org/pubications

නිරවද්‍ය ප්‍රව්‍රජ්‍යාවෙහි ස්වභාවය

10

පූජ්‍ය හල්පිටියේ සමිතසිරි හිමි.

මජ්ඣිම නිකායෙහි අම්බලට්ඨිකා රාහුලෝවාද සූත්‍රයෙන් පැහැදිලි වන්නේ කුඩා රාහුල සාමණේරයන් හට නිරවද්‍ය පැවිදි ජීවිතයක් ගොඩනගා ගැනීම සඳහා අදාළ වන පරිදි බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින් වදාරන ලද අවවාද සමූහයකි. රාහුල හිමියන් සත් අවුරුදු වියෙහි දී පැවිදි බව ලැබූ ඉතා විනීත නිහතමානී සාමණේර නමකි. උන්වහන්සේ දිනපතා උදෑසන වැලි දෝතක් ගෙන "මේ වැලිකැට ගණනට අද මට තථාගතයන් වහන්සේගෙන් හෝ ආචාර්ය උපාධ්‍යායන් වහන්සේලාගෙන් හෝ අවවාද අනුශාසනා ලැබේවා" යි ප්‍රාර්ථනා කරති.[1] උන්වහන්සේ අතිශයින්ම අවවාදක්ෂම වූහ. කීකරු වූහ. රාහුල සාමණේරයන් හට තථාගතයන් වහන්සේ නිරතුරු අවවාද දුන් සේක. කුඩා දරුවෝ නොදැනුවත්කම නිසා නො දුටු දේ දුටිමියි ද, දුටු දේ නො දුටුමියි ද පවසති. කෙළි පිණිස හෝ එබන්දක් රාහුල හිමියන් වෙතින් සිදු නොවේවා යි සිතා මෙම අම්බලට්ඨිකා රාහුලෝවාද සූත්‍රය[2] උන්වහන්සේගේ සත් අවුරුදු වියෙහි දී ම බුදුහු වදාළ සේක. එහි බොරු කීමේ ආදීනව අවබෝධ කරවීම සඳහා දක්වා තිබෙන දිය බඳුනෙහි උපමා සතර, යුධ පිටියකට වන් ඇතෙකු පිළිබඳ උපමා දෙක සහ අදාස (මුහුණ බලන කණ්ණාඩිය) උපමාව කුඩා දරුවන්ගේ සිත් ගන්නා සුළු ය.

බුදුරජාණන් වහන්සේ රාහුල සාමණේරයන් අර්ථවත් කථා ඇති කුඩා හිමි නමක් බවට පත් කිරීම සඳහා සාමණේර ප්‍රශ්න[3] සිහිපත් කළහ. රාහුල හිමියන් ගේ වයස අවුරුදු දහ අටේ දී පමණ පස්කම් සුව පිළිබඳ ඡන්දරාගය දුරු කිරීම පිණිසත්, කල්‍යාණමිත්‍ර සම්පත්තියෙහි වැදගත් කම දක්වීම පිණිසත් රාහුල සූත්‍රය[4] දේශනා කළහ. පසුව විදර්ශනා ප්‍රඥාව කුළුගන්වා රාහුල හිමියන්ට මගපල නිවන් සුව සාක්ෂාත් කරවීම සඳහා චූල්ලරාහුලෝවාද සූත්‍රය[5] සහ මහාරාහුලෝවාද සූත්‍රය[6] වදාළ සේක. උන්වහන්සේ අරභයා දේශනා කළ සූත්‍ර ධර්ම රැසක් මජ්ඣිම නිකාය, සංයුක්ත නිකාය, අංගුත්තර නිකාය,සුත්තනිපාතය යන ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වේ. අපදානපාලි, ථෙරගාථා සහ ශ්‍රාවිකා චරිත යන කෘතීන්හි ද රාහුල තෙරුන් පිළිබඳ විස්තර සඳහන්ව ඇත.

අම්බලට්ඨික රාහුලෝවාද සූත්‍රසාරය

භාග්‍යවත් බුදුරජාණන් වහන්සේ රජගහනුවර වේළුවනාරාමයෙහි වැඩ සිටින සමයෙහි එක් සන්ධ්‍යාවක අම්බලට්ඨක නම් පහයෙහි හුදකලාව හුන් සත් හැවිරිදි රාහුල සාමණේරයන් වෙත වැඩම කළහ. භාග්‍යවතුන් වහන්සේ දුර දීම දුක, රාහුල හිමියන් විසින් එළවා තැබූ පැන් බඳුනෙන් පා දොවා, පනවන ලද අසුනෙහි වැඩ සිටි සේක. ආයුෂ්මත් රාහුලයෝ ද භාග්‍යවතුන් වහන්සේට වැඳ එකත් පසෙක හුන්හ. ඉක්බිති භාග්‍යවතුන් වහන්සේ රාහුල සාමණේරයන් අමතා දිය ස්වල්පයක් ඉතිරිව ඇති බඳුන පෙන්වමින් "රාහුල ය, ඔබ මේ බඳුනෙහි ඉතිරිව තිබෙන දිය ස්වල්පය දක්නෙහි ද" යි ඇසූ සේක. "එසේ ය ස්වාමිනි, දක්නෙමි" යි පිළිවදන් දුන් කල්හි "රාහුල ය, යමෙකුට දැන දැන බොරු කීමෙහි ලැජ්ජ නැති ද ඔහුගේ මහණකමට අයත් ගුණ දහම් ද මෙසේ ම ස්වල්ප වේයැ" යි වදාළහ.

නැවත තථාගතයන් වහන්සේ බඳුනෙහි ඉතිරිව තිබූ දිය ස්වල්පය ද ඉවත දමා රාහුලයන් අමතා" රාහුල ය ඔබ මේ ඉවත දමන ලද දිය ස්වල්පය දක්නෙහි ද ? එසේ ය ස්වාමිනි, දක්නෙමි" යි පිළිතුරු දුන්කල්හි "රාහුල යමෙකුට දැන දැන බොරු කීමෙහි ලැජ්ජ නැති ද ඔහුගේ මහණකම ද ගුණ ධර්ම නොරඳන බැවින් මෙසේ යටිකුරු කරන ලද්දකැ" යි වදාළහ. ඉක්බිති තථාගතයන් වහන්සේ දිය බඳුන උඩුකුරු කොට තබා රාහුල හිමියන් අමතා "රාහුල ය ඔබ මේ උඩුකුරු කොට තබන ලද හිස් දිය බඳුන දක්නෙහි ද? එසේ ය ස්වාමිනි, දක්නෙමි" යි පිළිවදන් දුන් කල්හි" රාහුල ය එමෙන්ම යමෙකුට දැන දැන බොරු කීමෙහි ලැජ්ජ නැති ද ඔහුගේ මහණකම ද මේ හිස් බඳුන සේ ම මහණකමට අයත් ගුණයන්ගෙන් හිස් වූවකැ"යි පෙන්වා දුන් සේක.

රිය කඳක් පමණ විශාල දළ ඇති, උස මහත ජාති සම්පන්න සංග්‍රාමයෙහි පුහුණු, රජතුමාගේ විශාල හස්ති රාජයා සංග්‍රාම භූමියෙහි දී ඉදිරි පය පසු පය, හිස, කඳ, දෙ දළ, දෙ කන හා වලිගය යන හැම අවයවයකින් ම සතුරන්ට පහර දෙයි. එහෙත් සොඬය මුඛය තුළ රුවාගෙන එය පමණක් ආරක්‍ෂා කරයි. එකල්හි ඇත්ගොව්වාට මෙවැනි අදහසක් ඇති වෙයි. " මේ මහා හස්ති රාජයා ශරීරයෙහි සෑම අංගෝපංගයක් ම උපයෝගී කර ගනිමින් සතුරන්ට පහර දෙයි. එහෙත් සොඬය පමණක් රකී. එබැවින් මේ ඇතු තම ජීවිතාශාව අත් නො හළේ ය. යම් හෙයකින් යුදයට පිවිසි ඒ මහා හස්තියා සොඬයෙන් ද පහර දේ නම් එවිට ඒ ඇත් රජු වියරු වැටුණෙක් වෙයි. ජීවිතාශාව අත්හරන ලද්දෙක් වෙයි. සතුරු මිතුරු සැමට ම එතැන් සිට පහර දීම ඇරඹෙයි. එකල්හි ඇත් ගොව්වෝ ද ඌ අතහැර දමති. මෙසේ වියරු වැටුණු ඇතුට ඒ අවස්ථාවේ දී කළ නොහැකි අපරාධයක් නැත."රාහුල ය, එපරිද්දෙන් යම් කිසිවෙක් මුසා බස් බෙණෙයි ද, ඔහුට මුසා බිණීමෙහි ලැජ්ජා වක් නැති ද, ඔහුට කළ නො හැකි කිසිදු පාප කර්මයක් නැත. එනිසා රාහුල ය, සිනහ පිණිසවත් බොරු නොකියන්නෙමි" යි හික්මිය යුතු ය.

තව දුරටත් බුදුරජාණන් වහන්සේ ආදාස (කැටපත්) උපමාවෙන් කරුණු පැහැදිලි කරමින් "රාහුල ය, ආදාසය කවර ප්‍රයෝජනයක් සඳහා ද? ස්වාමිනි, එය මුහුණෙහි හෝ සිරුරෙහි හෝ ඇඳුම් පැළඳුම්වල හෝ අඩු ලුහුඬු පිරික්‍ෂා බැලීම සඳහා ය. රාහුල ය, එසේ ම ධර්මය නැමති කණ්ණාඩියෙන් නුවණින් පිරික්‍ෂා බලා කයින් වදනින් සහ සිතින් කටයුතු කළ යුතු වෙයි"

රාහුලය, ඔබ යම් කලෙක කයින් කිසියම් කර්මයක් කරනු කැමැත්තෙහි ද එසේම වචනයෙන් සහ සිතින් කිසියම් කර්මයක් කරනු කැමැත්තෙහි ද ඒ කටයුත්ත නුවණින් සලකා බැලි යුතු ය. "මම කයින් (වචනයෙන් -සිතින්) මෙම කර්මය කරනු කැමැත්තෙමි. එය තමන් පෙළීම පිණිස පවතින්නේ වේ ද? අනුන් පෙළීම පිණිස පවතින්වේ වේද ? දෙපිරිස ම පෙළීම පිණිස පවතින්නේ වේ ද? එම කටයුත්ත අකුසල් ද දුක් විපාක රැස් කරන්නේ ද යන්න නුවණින් පිරික්සා බලන ඔබ, එබඳු කාය කර්ම (වචී කර්ම හෝ මනෝ කර්ම) ඒකාන්තයෙන් නොකළ යුතු ය. එවැනි කටයුතු පිළිබඳ නුවණින් සලකා බලන විට එවැන්නක් තමන් වෙත ඇතැයි හැඟේ නම්, යුහුසුළුව එය ශාස්තෘන් වහන්සේට හෝ නුවණැති බ්‍රහ්මචාරීන් වහන්සේ නමකට හෝ කිව යුතුයි. ප්‍රකට කළ යුතුයි. ආයති සංවරයට (නැවත එවැන්නක් නො කරමියි හික්මීමට) පැමිණිය යුතුය.

යම් හෙයකින් එම කාය කර්මය (වචී කර්මය හෝ මනෝ කර්මය) තමන්ට හෝ අනුන්ට හෝ දෙ පිරිසට ම හෝ දුක් පිණිස පීඩා පිණිස නො පවතින්නේ නම්, ඒවා කුසල් ය. සැප විපාක ගෙන දීම පිණිස පවතින්නේ ය. ඒ බව නුවණින් සලකා බලන ඔබ, එවැනි කායික වාචසික හෝ මානසික කර්ම නැවත නැවත කළ යුතු ය. ඒ පිළිබඳ ප්‍රීති ප්‍රමෝදය ඇති කර ගත යුතු ය. රෑ දහවල් දෙකෙහිම කුසල ධර්මයන්හි හික්මිය යුතු ය. මෙසේ කායික වාචසික හෝ මානසික හෝ කිසියම් කර්මයක් කිරීමට කැමැත්ත ඇති වූ කල්හි ද, කරන කල්හි ද,

කොට නිම කළ කල්හි ද නුවණින් පරීක්‍ෂා කොට බලා එය අහිත පිණිස පවතී නම්, අකුසල් නම් අත්හළ යුතු ය. ආයති සංවරයෙහි පිහිටිය යුතු ය. එය හිත පිණිස පවතී නම් කුසල් නම් අත් නො හළ යුතු ය. කුසල ධර්මයන්හි උද්‍යෝගය ඇති කර ගත යුතු ය. රාහුල ය, අතීත අනාගත හා වර්තමාන යන කාලත්‍රයට අයත් ශ්‍රමණ බ්‍රාහ්මණයෝ එපරිද්දෙන් ම කයින් වචනයෙන් සිතින් පිරිසිදු කර්ම කළ යුතයැයි වදාළ හ. එය ඇසූ රාහුල තෙරණුවෝ සතුටු සිතින් සාධුකාර දුන්හ.

නිර්වද්‍ය ප්‍රව්‍රජ්‍යා ජීවිතය

ජීවිතයක නිරවද්‍යතාව හැඩ ගැසෙන්නේ වරදින් ඈත් වන තරමට ය. පුද්ගලයා වරදට පොළඹන නීවරණ ධර්මයන්ගේ[7] සක්‍රිය බව තහවුරු කරනු ලබන්නේ අහිරික, අනොත්තප්ප දෙදෙනා විසිනි. සම්මා දිට්ඨිය පූර්වගාමී කරගත් ප්‍රතිපදා මාර්ග යෙන් බැහැර වූ පුද්ගලයන්ට නිරවද්‍ය දිවි පෙවතක් ගොඩනගා ගැනීම අති දුෂ්කර ය. හිරි ඔතප් ආකර්ෂණීය බලපෑමක් නොමැති තැන පුද්ගලයා සතු කායික, වාචසික හා මානසික ක්‍රියා ලෝභ ද්වේෂ මෝහනයන්ට ගොදුරු වන බව කිව යුතු ය. රාගයෙන් රත් වූ, ද්වේෂයෙන් දෝෂිත වූ, මෝහයෙන් මූලා වු පුද්ගලයා යුක්තියක්, ධර්මයක්, සාධාරණත්ත්වයක් නොදකින්නේ මිනිසා ය. පැවිදි දිවියෙහි නිරවද්‍යතාව සුරක්ෂිතව පවත්වා ගත හැකි වන්නේ පුද්ගලයා නොමගට යොමු කරවන රාග ද්වේෂ මෝහ යන බලධර්ම්[8] පාලනය කර ගැනීමෙ ශක්තිය මත ය. ඒ සඳහා දැනුමක් මෙන්ම දැක්මක් ද තිබිය යුතු ය. (ජානතොහං භික්ඛවෙ පස්සෙතො ආසවානං ඛයං වදාමි)[9] ශාසනික ප්‍රව්‍රජ්‍යාව අනුදැන වදාළේ ඒ සඳහා අදාළ පුණ්‍ය ක්ෂේත්‍රයක් වශයෙනි. සත්ත්වයාට සකලක්ලේශ ප්‍රහාණය කොට මගඵල නිවන් සුව සාක්ෂාත් කරගැනීම පිණිස තෝතැන්නක් වශයෙන් පැවිද්ද අගය කළ හැකි ය. ශ්‍රමණ ජීවිතයෙහි ගුණාත්මක බව අර්ථවත් වන්නේ සිතත් කයත් දෙකම පැවිදි කරගත් විට ය. කෙස් රැවුල් ඉවත් කොට, ගිහි ඇඳුම් පැළඳුම් ඉවත් කොට කසාය වස්ත්‍ර හැඳ පොරවා ගැනීමෙන් සිදු කෙරෙන කායික පැවිද්ද සුළු මොහොතකින් ලබා ගත හැකි ය. සිත පැවිදි කිරීම ලෙහෙසි පහසුවෙන් කළ හැකි දෙයක් නොවේ. දිගුකලක් සිත තුළ රජකම් කළ තෘෂ්ණාව, මාන, දිට්ඨි, ඊර්ෂ්‍යා, මාත්සර්යාදි පාප පව්ටු ලාමක ධර්ම අනුක්‍රමයෙන් බැහැර කළ යුතු ය. අප්පිච්ඡතා සන්තුට්ඨිතා සුභරතා භාවනාරාමතා[11] ආදී ශ්‍රමණ ගුණයන්ගෙන් සිත පෝෂණය කළ යුතු ය. මත්ත හස්තියෙකු මෙන් රූපාදි අරමුණෙන් අරමුණට පනින සිත ඥානය නැමැති අංකුසයෙන් නිශ්චල කළ යුතු ය. (ඥානංකුශෙන කර්තව්‍යං තස්‍ය නිශ්චලිතං මනඃ) සිත පැවිදි වූ පසු පැවිදි දිවිය මිහිරක් වන්නේ ය. පර්යාප්තිය උගෙන ප්‍රතිපත්ති සපුරා ප්‍රතිවේදයට ළඟාවීමේ පිළිවෙත් මග ඔහුට සුවදායක වන්නේ ය.

සිත පැවිදි නොකර කයෙන් පමණක් පැවිද්ද ඇත්තාට පැවිදි දිවියෙහි ආස්වාදයක් ලැබිය නොහැකි ය. ඔහුට සිල් රැකීම, වත් පිළිවෙත් පිරීම, ධර්මය උගෙනීම, භාවනා කිරීම යනාදිය ඵල රහිත ක්‍රියාවෝ ය. ශ්‍රමණකෘත්‍යය සම්ප්‍රදානය කිරීම හිරිහැරයක් කරදරයක් ලෙස වැටහෙන්නේ ය. ඔහු ඒවායින් හැකිතාක් ඈත්වීමට උත්සාහ දරයි. නැති අසනීප මවා පාමින් දවසේ වැඩි කාලයක් නිදි සුවයෙන් කල් ගෙවයි. (උදරාවදෙහකං භුත්වාන සයන්තුත්තාන සෙය්‍යකා)[12] ලාභ, ලෝභ, කීර්ති, ප්‍රශංසා ලැබිය හැකි බණ පිරිත් බෝධි පූජා ආදිය සතුටින් බාර ගනියි. ඔහුට ප්‍රිය වන්නේ ගිහියන්ට ද සාධරණ ඉන්ද්‍රියන් පිනවීමට ඉවහල් වන ස්ත්‍රී පුරුෂාදීන් පිරිවරාගෙන කරනු ලබන කිසියම් වැඩ කොටසක් වේ නම් ඒවා ය. අශ්‍රද්ධාවන් ගිහි පැවිදි පිරිස් පිරිවරාගෙන තිරශ්චීන කතාවෙන් කාලය කා දැමීම විනෝද ගමන් යෑම රසවත් ආහාර පාන වැලඳීම මිල මුදල් රැස් කිරීම, රූපවාහිනිය,කැමරා පරිගණක යන්ත්‍ර වහා විවිධ පහසුකම් ඇති ජංගම දුරකථන වැනි වටිනා භාණ්ඩ සපයා ගනිමින් ඒවායින් සතුටක් සැපතක් ආස්වාදයක් විඳ ගැනීමට ඔහු අභිරුචියක් දක්වයි. කයින් පමණක් පැවිදි වී බොළඳ ලිහි අභිප්‍රායන්ගෙන් සිත පුරවාගෙන සිටින පැවිද්දාට රිසි සේ ගිහි සැප විඳ ගැනීමට ද අවස්ථාවක් නො ලැබෙයි. පැවිද්දෙන් ලැබිය යුතු මහඟු ඵලයන් ද පරිහානියට පත්කර ගනියි. (ගිහිභොගාච පරිහීනො සාමඤ්ඤත්‍ථඤ්ච දුබ්භගො)[13]

පැවිදි ජීවිතයෙහි නිරවද්‍ය බව තහවුරු වීම සඳහා ආරම්භයේ පටන් සියල්ල පිරිසිදුව සම්පාදනය විය යුතු යි. "සොධෙත්වා පබ්බාජෙථ සොධෙත්වා උපසම්පදාදෙථ"[14] යනු පැවිදි කිරීමෙ දී හා උපසම්පදා කිරීමෙ දී අනුගමනය කළ යුතු කරුණු රැසක් ඇත. එබැවින් සැම දෙනාම පැවිදි බව ලැබීමට සුදුස්සෝ නොවෙති. ධන්‍ය පුණ්‍ය සම්පත්තියෙන් යුත් සුදුස්සන් පමණක් තෝරා ගෙන පැවිදි කිරීම ශාසන බ්‍රහ්මචරියාව දිගුකල් පවත්වා ගැනීමට අනුග්‍රහයක් වෙයි. බුදුරදුන් පැවිද්ද අනු දැන වදාළේ සසර දුකින් එතෙර වීමට කැමති සැදැහැති[15] කුලපුත්‍රයන් සඳහා ය. එසේ වුවද සැම කල්හි ශ්‍රද්ධාව වරින් වර අඩු වැඩි වෙයි. ශ්‍රද්ධාවෙන් ම පැවිදි වන ඇතැම් පුද්ගලයෝ

තම ආචාර්ය උපාධ්‍යාවරුන්ට පවා කීකරු නැති අසත්පුරුෂයන් බවට පත් වූ අවස්ථා දක්නට ඇත. අසත්පුරුෂයා තුළ ශ්‍රද්ධාව උත්සන්නව තිබෙන තුරු හොඳ පැවිද්දෙකි. ශ්‍රද්ධාව හීන වූ පසු එතෙක් සඟවාගෙන සිටි නපුරු ගති ප්‍රකට කරයි. අවවාද නො පිළිපදින නපුරු ගති ඇති අශ්ශීල පැවතුම් ඇති ඇතැම් පුද්ගලයෝ කලක් පැවිදි වී සිටිය ද, දායකයන් බිඳවා ආවාසයටත් ගිනි තබා පලා ගිය මහාකාශ්‍යප මාහිමිපාණන් වහන්සේගේ අකීකරු ශිෂ්‍යනම[16] මෙන් සසුනටත් සමාජයටත් ස්වකීය ආචාර්ය උපාධ්‍යායවරුන්ටත් මහත් අනර්ථයක් ම සිදු කරති. "අනුජානාමි භික්ඛවේ අසම්මාවත්තන්තං පණාමේතුං" යනුවෙන් ආචාර්ය උපාධ්‍යයන් කෙරෙහි නිසි ගෞරවයක් නැති අතවැසියන්ට නිග්‍රහ කොට සසුනෙන් බැහැර කිරීමට බලය දී ඇත්තේ ද එබැවිනි.

> "මහණෙනි, කරුණු පසෙකින් යුත් අතවැසි තෙමේ බැහැර කළ යුතු ය. ආචාර්ය වරයා කෙරෙහි අධික වූ ගේහසිත ප්‍රේමයක් නොවේ ද, අධික වූ පැහැදීමක් නොවේ ද , අධික වූ ලැජ්ජාවක් නොවේ ද, අධික වූ ගෞරවයක් නොවේ ද අධිකවූ මෛත්‍රියක් නොවේ ද, මහණෙනි, මේ කරුණු පසින් යුත් අතවැසි තෙමේ බැහැර කළ යුතුයි"[17]

බුදුරජාණන් වහන්සේගේ මෙම ප්‍රකාශය අනුව ගුරුවරුන්ට අවනත නොවන අකීකරු පැවතුම් ඇති ශිෂ්‍ය භික්ෂු සාමණේරයන් කෙරෙහි පිළිපැදිය යුතු ආකාරය මැනවින් පැහැදිලි වෙයි. ආචර්යවරුන් හට අවනතව සිටින පිළිවෙත් සරු අතවැසියන් බැහැර කිරීමෙනුත්, ආචාර්යවරයාට මනාකොට පිළිවෙත් නොපුරන අකීකරු අතවැසියන් බැහැර නොකිරීමෙනුත් ආචාර්යවරයාට දුකුළා ඇතැත් සිදුවන බව වදාරා ඇත. යමෙක් තමා වෙත ඇති කීමෙහි බිණීමෙහි හැකියාව හෝ වෙනත් දක්‍ෂතා ආදිය නිසා හෝ තමන් අන්‍යයන් විසින් ගරු කටයුතු කෙනෙකු වශයෙන් සලකා, ගරු කටයුතු ගුරුවරාදීන් කෙරෙහි ගෞරවය නො කෙරේ ද යටහත් පැවතුම් නො දක්වා ද, අවවාදයට අනුශාසනයට අනුකූල නොවේ ද මානයෙන් මත් වූ ඔහු මහා අනුවණයෙකි. පුහුමානය පැවිද්දන්ට අනර්ථය පිණිස හේතු වන බවත්, එවැන්නක් අන්‍යයන්ගේ පිළිකුලට සහ අප්‍රසාදයට පත් වන බවත් දත යුතු ය.

එබැවින් කුල පුත්‍රයෙකු පැවිදි කිරීමේ දී ඔහුගේ සැදැහැවත් බව පමණක්ම නොව අල්පේච්ඡතාව, ලද දෙයින් සතුටු වීමේ හැකියාව, පිරිස් සමග එක්වී අල්ලාප සල්ලාපයෙන් සිටීමට නොව විවේකීව පැවිද්දට අදාළ කටයුතුවල නිරත වීමට ඇති රුචිකත්වය, වත් පිළිවෙත් කිරීමෙහි දක්ෂතාව, ධර්ම විනය ඉගෙනීමට හා භාවනා කිරීම ආදියට ඔහු තුළ පවත්නා උත්සාහය, වීර්යය, නුවණැති බව,තෘෂ්ණා මාන දෘෂ්ටීන්ට වසඟ නොවන බව යනාදී කරුණු පිළිබඳව සැලකිලිමත් වීම වඩාත් වැදගත් ය.[18]

මහාවග්ග පාලියේ පැවිදි කිරීමට නුසුදුසු අභව්‍ය පුද්ගලයන් හඳුන්වා දී ඇත. ඒ පණ්ඩකයා (ලිංග විකලත්වය ඇති පුද්ගලයා) උභතෝබ්‍යඤ්ජකයා (ස්ත්‍රී පුරුෂ නිමිති දෙකම පිහිටා ඇති පුද්ගලයා) ථෙය්‍යසංවාසකයා(තමාම සිවුරු පොරවා ගෙන පැවිද්දෙකු සේ පෙනී සිට වස් ගණන් හඟවමින් ගිහි පැවිදි දෙපිරිසෙන් ම පුද පූජා ලබන පුද්ගලයා) තිත්ථියපක්කන්තකයා (කලක් පැවිදිව සිට පසුව තීර්ථක ප්‍රව්‍රජ්‍යාව හා ඔවුන්ගේ ආගමික මතවාද පිළිගත් පුද්ගලයා) තිරශ්චීනගතයා (නාග සුපර්ණ හෝ දේව බ්‍රහ්මාදි ආත්ම භාවයක් ලබා මිනිස් වෙස්ගත් පුද්ගලයා) මාතෘඝාතකයා (තම මව මැරීමෙන් ආනන්තර්‍ය අකුසලය කළ පුද්ගලයා) ලෝහිතුප්පාදකයා (පීවමාන බුදුවරයෙකුගේ ශරීරයෙන් ලේ සෙල වූ පුද්ගලයා) සංඝභේදකයා(සංඝයා භේද කළ පුද්ගලයා) සහ භික්‍ෂුණී දූෂකයා(උපසපන් භික්‍ෂුණියක් දූෂණය කළ පුද්ගලයා) යන එකළොස් දෙනා ය.[19] මොවුහු උපතින් හා ක්‍රියාවෙන් පරිජ වූවෝ ය. මොවුන්ගෙන් කිසිවෙක් නො දැන පැවිදි කළ හොත් පැවිද්ද නො පිහිටන්නේ ය. දැන දැන පැවිදි කළ හොත් පැවිද්ද නො පිහිටනවා සේම පැවිදි කළ ආචාර්‍ය භික්‍ෂුවට ද ඇවැත් සිදුවන්නේ ය.

මෙම පුද්ගලයන්ට අමතරව, පැවිදි කළ හොත් පැවිද්ද පිහිටන එහෙත් පැවිදි නොකළ යුතු පුද්ගලයෝ ද රැසක් වෙති. ඔවුහු නම්, මාතා පිතූහි අනනුඤ්ඤාතො කුලපුත්තෝ[20] (මව්පියන් විසින් නො අනුදත් කුලපුත්‍රයා) පඤ්චහි ආබාධෙහි ඵුට්ඨො (කුෂ්ඨ, ගණ්ඩ, සුදුකබර, ක්‍ෂය රෝගය හා අපස්මාරය යන පඤ්ච විධ රෝගාබාධ සහිත පුද්ගලයෝ රාජභටො (රාජභටයා) ධජබන්ධො චොරො (සොරෙකු යයි ප්‍රසිද්ධ පුද්ගලයා) කාරභෙදකො චොරො (සිරගෙය බිඳ පලා ගිය සොරා) ලිඛිතකො චොරො (ඇල්ලීම සඳහා වරෙන්තු පනවා ඇති සොරා) කසාහතො (දඬුවම් පිණිස කස පහර ලැබූ පුද්ගලයා) ලක්ඛණාහතො (දඬුවම් පිණිස ශරීරයෙහි ලකුණක් තබා ඇති පුද්ගලයා) ඉණායිකො (ණය ලබා ඇති පුද්ගලයා) දාසො (ප්‍රවේණි දාසයා) යනාදීන් ය. මේ හැරුණු විට අත් පා කන් නාසා

ආදී ශරීරාවයන් කපන ලද පුද්ගලයා, අධික තරබාරු පුද්ගලයා, ශරීරයෙහි ඇට සම් පමණක් ඇති අධික කෘශ පුද්ගලයා යන මොවුහු ද පැවිදි නොකළ යුතු පුද්ගලයන් වශයෙන් නම් කර ඇත. ශරීරයෙහි මෙවැනි අඩු ලුහුඬුකම් ඇති පැවිද්දන් දකින අන් අය ඒවා විහිලුවට ලක් කිරීමෙන් පව් සිදු කරගන්නාහ. එබැවින් ඔවුන් පැවිදි නො කළ යුතු බවත්, පැවිදි කළ විට ආචාර්යවරයාට දුක්කටාපත්ති සිදුවන බවත් සඳහන්ව ඇත.[21]

ශාරීරික ස්වභාවය යහපත් වූ පමණින් ම සාර්ථක පැවිදි ජීවිතයක් ගොඩ නගා ගැනීම දුෂ්කර ය. දිවි පැවැත්මෙහි නිරවද්‍යතාව ද ඒ සමඟ සහ සම්බන්ධ විය යුතු ය. පැවිදි වන කුලපුත්‍රයාට පැවිද්දෙහි අගය පළමු කොට වටහා දිය යුතු ය. ශරීර පෝෂණය කිරීම සඳහා, මිල මුදල් උපයා ගැනීම සඳහා අඹු දරුවන් හදා වඩා ගැනීම සඳහා පස් පව් දස අකුසල් ත්‍රිවිධ දුෂ්චරිතයන්හි යෙදෙන, මිනිසුන් පිරී සිටින ලෝකයෙහි පැවිද්දා දිවි හිමියෙන්ම සතුන් මැරීම, සොරකම, සුරාපානය, දුරාචාරය, මුසාවාදය, වැනි පව්වු ලාමක ක්‍රියාවන්ගෙන් වෙන්ව සිටීම ගරු බුහුමන් ලැබීමට සුදුසු වන්නේ ය. මව්පියන් අඹුදරුවන් නෑ හිත මිත්‍රාදීන් සහ දේපළ ධන ධාන්‍ය හැර දමා කිසියම් කුලපුත්‍රයෙකු පැවිදි වන්නේ නම්[22] ඒ දුෂ්කර ක්‍රියාව කළ පැවිද්දා සමාජයෙන් පුද පූජා ලැබිය යුත්තෙකු නොවන්නේ ද ? බුදුරදුන්ගේ ධර්මය උගෙන ඒ උතුම් ධර්මයට විනය අනුව ජීවිතය හැඩ ගස්වා ගනිමින් ජනයාගේ දෙලෝ යහපත පිණිස නිවන් මග පාදා ගැනීම පිණිස සඳහම් පණිවුඩය බෙදා දෙන පැවිද්දාගෙන් ලොවට සිදුවන සේවය අසීමිත ය. දහම් දෙසීම ආදී මහජන කටයුතු කිසිවක් නො කොට මහණකමේ කටයුතුවල පමණක් නිරත වී සිටින සිල්වත් ගුණවත් පැවිද්දාගෙන් ද ලොවට සිදුවන යහපත අතිමහත් ය. මේ තෙමේ සිල්වතෙක ගුණවතෙක යැයි සිතා යමෙක් ඔහු කෙරෙහි සිත පහදවා ගෙන මෛත්‍රී සහගත සිතින් බැලීම පවා සග්ග සංවත්තනික (දෙව්ලොව ඉපදීමට හේතු වන) කුසලයක් බව මංගල සූත්‍ර අටුවාව දක්වා තිබේ.[23]

ලෝකයෙහි සැම කෙනෙක්ම ධනවත් වීමට ප්‍රිය කරති. රන් රිදී මුතු මැණික් වස්ත්‍රාභරණ ගෙවතු කුඹුර හරකාබාන යාන වාහන ආදිය සාමාන්‍ය මිනිසා සතු වටිනා ධනය වශයෙන් සැලකෙයි. පැවිද්දා සතු ධනය ශ්‍රද්ධාශීලාදි ගුණ ධර්මයෝ ය. දිවි හිමියෙන් ම සිල් රක්නා පැවිද්දා සතු ධනය ශ්‍රද්ධාශීලාදි ගුණ ධර්මයෝ ය. දිවි හිමියෙන්ම සිල් රක්නා පැවිද්දා තුළ බුද්ධාදී මහෝත්තමයන්ගේ පවා පැසසුමට ලක් වූ සද්ධා, හිරි,ඔත්තප්ප, විරිය, පඤ්ඤාදී අපමණ ගුණස්කන්ධයක් ඇත. එබැවින් සතයකුදු නැති පැවිද්දා ද ගුණ නැමති මහා ධනස්කන්ධයකට උරුමකම් කියන්නෙකි.[24] සුපේශල ශික්ෂාකාමී පැවිද්දෙකුගේ තබා ශ්‍රමණ දුශ්ශීලයා කෙරෙහි ද ගුණ දශයක් ඇති බව මිළින්දපඤ්හයේ සඳහන් වේ.

> "මහරජ මේ සස්නෙහි ශ්‍රමණ දුශ්ශීල තෙමෙ ද බුදුන් කෙරෙහි ගෞරව ඇත්තෝ වේ, ධර්මය .. සංඝයා... ආචාර්යොපාධ්‍යායන් කෙරෙහි ගෞරව ඇත්තෝ වේ. පෙළ අටුවා උගනුමට උත්සාහ කරන්නෝ වෙති. බොහෝ කොට බණ අසන්නේ වෙයි. බිඳුණු සිල් ඇත්තෝ ද පිරිස් මැදට ගියේ ශ්‍රමණ ආකල්පය දරන්නේ වේ. නින්දාවට බියෙන් කය වචනය දෙක රකින්නේ වෙයි. සිත ප්‍රධානාභිමුඛව පවත්නේ වේ. භික්ෂුවක යන සංඛ්‍යාවට පැමිණි සිටින්නේ වේ. ශ්‍රමණ දුශ්ශීලයා පව් කරන විට ද සැමියෙකු ඇති ස්ත්‍රිය රහසිගත පාප ක්‍රියාවෙහි යෙදෙන්නාක් මෙන් සැඟ වී සිට පව් කරන්නේ වෙයි. මහරජ, ගිහි දුශ්ශීලයාට වඩා මේ ගුණ දහය අතිරේක වශයෙන් ශ්‍රමණ දුශ්ශීලයා කෙරෙහි පිහිටා ඇත්තේ ය."[25]

දුසිල් පැවිද්දා කෙරෙහි මේසා විශාල ගුණ සමුදායක් ඇති කල්හි බිය දක්නා සුළු සුපේශල ශික්ෂාකාමී පැවිද්දාගේ ගුණ පිළිබඳ කවර කථා ද? මහත් වූ ගුණස්කන්ධයකට හිමිකම් කියන බැවින් පැවිද්දාගෙන් තත්ත්වය ගිහියාට වඩා උසස් ය. ඒ බව නොදත් ඇතැම් පැවිද්දෝ ගිහි සැප කෙරෙහි ලොල් වී මිරිඟුව හඹා දුවන මුව රැනක් මෙන් පැවිදි දිවියෙහි ආස්වාදයක් නොලබා කලක දී සිවුරු හැර යන්නා හ. ඇතැම්හු මහණකමේ සිත් අලවා විසීමට තරම් රුචිකත්වයක් නැත ද සිවුරු හැර ගිය හොත් සමාජයෙන් ලැබිය හැකි ගැරහුම් අපවාදවලට ඇති බිය නිසා ගිහිකමටත්, පැවිදිකමටත් නැති දෙබිඩි, කුසීත, හීන, ලාමක ජීවිතයක් ගත කරති. (දුක්ඛං භික්ඛවෙ කුසීතො විහරති වොකිණ්ණො පාපකෙහි අකුසලෙහි ධම්මෙහි)[26] ශ්‍රද්ධාව පිරිහී භක්තිය හීන වී මිථ්‍යාමත වැරදි කල්පනා අශාසනික අදහස්වලින් හිස් පුරවාගත් ඇතැම්හු තමන්ට පමණක් නොව සිවුරටත් , ශාසනයටත්, සංඝයාටත්, සමාජයටත්, සාපයක් ලෙස ජිවත් වෙති. ඇතැමෙක් නැති ගුණ අඟවමින් බොරු සිල් පෙන්වමින් වස්තුව උපයමින් කුහක ප්‍රතිපත්ති ලාමක ගති පැවතුම් ඇතිව ජීවත් වෙති. යස ඉසුරු සැප සම්පත් ලාභ ලෝභ කීර්ති ප්‍රශංසා (දාරුණො භික්ඛවෙ ලාභසක්කාර සිලොකො

කටුකො එරුසො අන්තරායිකො අනුත්තරස්ස යොගක්ඛෙමස්ස අධිගමාය)[27] වැඩි වැඩියෙන් අපේක්ෂා කරන මොවුහු ශ්‍රමණ ප්‍රතිරූපකයන් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ය.

නිරවද්‍ය පැවිදි ජීවිතයක් ගොඩනගා ගත හැකි වන්නේ පැවිද්දාගෙන් ලොවට සිදුවන යහපත අවබෝධ කරගත් විට ය. දිව්‍ය මනුෂ්‍ය නිර්වාණ යන ත්‍රිවිධ සම්පත්තිය සාදා ගැනීමට සමත් අත්‍යුත්තම බුද්ධභාෂිතය අතුරුදහන් වන්නට ඉඩ නොදී පරපුරෙන් පරපුරට පවත්වාගෙන යෑම පැවිද්දාගෙන් සිදුවන සුවිශාල කාර්ය භාරයකි. ව්‍යක්ත විනීත බහුශ්‍රැත ධර්මධර ධර්මානුධර්ම ප්‍රතිපන්න[28] පැවිද්දන්ගේ ඇසුර ලබන බොහෝ දෙනා ශ්‍රද්ධා, ශීල, ශ්‍රැත, ත්‍යාග, ප්‍රඥාදී ගුණ ධර්ම වඩා වර්ධනය කොට සම්මෝහය දුරුකර ගනිති. දාන සීල භාවනාදී තුන් පින් කිරියවත් පුරා දෙලෝ දියුණුව සලසා ගනිති. සිල්වත් ගුණවත් උගත් බුද්ධිමත් භික්ෂුවක වශයෙන් පැවිදි ජීවිතය පවත්වාගෙන යෑමෙන් තමාට පමණක් නොව සසුනටත්, සමාජයටත්, ඉමහත් යහපතක් සිදු කළ හැකි බව සිහිපත් කළ යුතු ය.

ශාසනික ප්‍රතිපත්තිය තුළ උසස් පැවිද්දන් වශයෙන් පිළිගැනුණේ පදවි නානාන්තර වත් පොහොසත් කම් පණ්ඩිත උපාධි වැනි ද ඇත්තන් නොව ධ්‍යාන අභිඥා හා මාර්ගඵලලාභී සිවු පිළිසිඹියාපත් නික්ලේශී උතුමන් ය. අද එබන්දන් සුලබ නොවුවත් ලෝකයෙහි කොතැනකවත් මාර්ග ඵල සාක්ෂාත් කරණයෙහි නියැළුණු උත්තමයන් නැතැයි කිසිවෙකුටත් නිගමනය කළ නොහැකි ය. වර්තමාන පැවිදි සමාජය අනුව සලකන විට රූපයෙන් කට හඬින් බොළඳ වදනින් කළු සිවුරෙන් මිනිසුන් පහදවා ගෙන සැලකිලි සත්කාර කීර්ති ප්‍රශංසා ලබා ගැනීම සඳහා කුහකකම් නොකරන, මහිච්ඡතාවෙන් තොරව (ලාභ සක්කාරසිලොක නිකාමතාය අසන්තගුණ සමාධානාධිප්පයො පාපිච්ඡො)[29], තමාට අයත් සිකපද කඩා බිඳ නොගෙන, නො දැනුවත්ව හෝ කැඩුණු සිකපද වෙතොත් ප්‍රතිකර්ම කරගෙන (අච්චයං අච්චයතො දිස්වා යථාධම්මං පතිකරොති) අභිධර්මය හා අභිවිනයට මුල් තැන දී (අභිධම්මෙ අභිවිනයෙ යොගො කරණීයො)[30] සැලකිලිමත්ව බණදහම් උගෙන, වත් පිළිවෙත් සරුව භාවනාරාමතාදී ශ්‍රමණ කෘත්‍යයෙහි යෙදෙමින් තෘෂ්ණා, මාන, ඊර්ෂ්‍යාව, වෛරාදී කෙලෙසුන්ගෙන් ඕලාරික පැවැත්ම තුනී කරගෙන, මෛත්‍රී කරුණාදී ගුණ දියුණු කරගෙන සිටින පැවිද්දා උසස් පැවිද්දෙකු බව කිව යුතු ය. සුව පහසුව ප්‍රණිත ආහාරපාන කීර්ති ප්‍රශංසා වැඩි වැඩියෙන් සෙවීමට පුරුදු වී සිටීම උසස් පැවිද්දෙකු වීමට මහත් බාධාවක් බව සැලකිය යුතු ය.

නිරවද්‍ය පැවිදි ජීවිතයක් ගොඩනගා ගන්නේ කෙසේ ද ? ඒ සඳහා බුදුදහම විසින් ඉදිරිපත් කරන නිර්ණායක මොනවා ද ? එකී සීමාවන් කවරේ දැයි තීරණය කිරීමට හොඳම ප්‍රකාශය සඳහන් වන්නේ අම්බලට්ඨිකා රාහුලෝවාද සූත්‍රයෙහි ය. ඒ අනුව "කයින් වචනයෙන් සිතින් යමක් කරන විට කියන විට සිතන විට, එය තමාගේත් අන්‍යයන්ගෙත් අහිත පිණිස අයහපත පිණිස පවතී නම් එය අකුසල් ය. නො කළ යුතු ය. දෙපිරිසෙහිම හිත සුව පිණිස පවතී නම් එය කුසල් ය. කළ යුතු ය. යමෙක් කිරීමට පළමුවත් කළ පසු නැවත නැවත තමා කළ කී දේ ගැන විමසා බලා, අකුසලයක් යැයි සිතට එකඟව වැටහේ නම් එය අත්නොහැර නැවත නැවතත් පිහිටිය යුතු ය. කුසලයක් යැයි සිතට එකඟව වැටහේ නම් එය අත් නොහැර නැවත නැවතත් සම්පාදන කරමින් සතුට ප්‍රමෝදය ඇතිකර ගත යුතු ය"[31] මෙහිදී නො කළ යුතු දෑ වශයෙන් අයහපතත්, කුසලය කිරීමේ යහපතත් ප්‍රකට කර ඇත. කුසල් අකුසල් රැස් කරන ද්වාර වශයෙන් කය වචනය හා සිත යන ස්ථාන තුන නම් කර ඇත. මිනිස් සිරුරට ප්‍රතිබද්ධව පවත්නා එකී ද්වාරත්‍රය හැර වෙනත් මගකින් කුසලාකුසල කර්ම රැස් කර නො හැකි ය. ඒ අනුව කුසලාකුසල කර්ම රැස්කිරීම පිළිබඳ නිර්ණායක වන්නේ තමන්ටත් අන්‍යයන්ටත් මෙලොවටත්, පරලොවටත් හිත සුව පිණිස පවතින, එසේම නිවන් පිණිස උපනිශ්‍රා වන දෑ කුසල කර්ම වශයෙන් සැලකීම ය. එසේ හිත සුව පිණිස නො පවතින ද අකුසල කර්ම වශයෙන් සැලකීම ය. කුසල අකුසල් පිළිබඳ බෞද්ධ මිණුම් ඒකකය එය වන අතර කය වචනය සහ සිත කුසලාකුසල කර්ම නිපදවීමෙහි ලා ද්වාරභාවයෙන් උපකාර වන බව කිව යුතු ය.

අකුසලය යනු කුමක් ද? කුසලය යනු කුමක් ද? කුසලාකුසලයන්ගේ ස්වභාවය හට ගැනීම හා පැවැත්ම කවරේ දැයි ප්‍රථමයෙන් විමසා බැලීම සුදුසු යයි සිතමු. අකුසලයට මුල් තුනක් ඇත. ලෝභය ද්වේෂය මෝහය යනුවෙනි. (තීණි අකුසල මූලානි ලොභො දොසො මොහො)[32] එසේ ම කුසලයට ද මුල් තුනක් ඇත. (තීණිමානි භික්ඛවෙ කුසල මූලානි.....)[33] ලෝභයේ ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි ඇලීම හෙවත් ආශාවයි. රත් වූ තැටියකට දැමූ මස් වැදැල්ල පිච්චී එහිම ඇලෙන්නාක් මෙන් ඇස් කන් නාසාදී ඉන්ද්‍රියන් මගින් ගත් රූප ශබ්දාදි අරමුණෙහිම ඇලෙමින් දුක් වේදනා විඳිමින් පවා ඒ මගින් සැප ලබා ගැනීමේ ආශාව ජනිත කරවන්නේ

ලෝභය යි. එම ලෝභය තණ්හාව කාමය රාගය සෙනෙහස යනාදී නම් රාශියකින් හැඳින්වෙයි. ද්වේෂයේ ස්වභාවය නම් අරමුණ හා ගැටීම හෙවත් පිළිකුලයි. විෂ බින්දුවක් මෙන් පැතිර යමින් කුපිත වූ පුද්ගලයා දවාලන්නේ ද්වේෂයයි. එම ද්වේෂය තරහාව, වෛරය, කෝපය, ප්‍රචණ්ඩත්වය, නො කැමැත්ත යනාදී විවිධ නම්වලින් හැඳින්වෙයි. මෝහයේ ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි මුලාව හෙවත් අනුවණ බවයි. කරුණුවල යථා ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි මුලාව හෙවත් අනුවණ බවයි. කරුණුවල යථා ස්වරූපය පිරික්‍ෂා නොබලා අන්ධභාවයට පත්වූවෙකු මෙන් පුද්ගලයා ක්‍රියා කරවන්නේ මෝහයයි. එම මෝහය නො දැනීම මෝඩකම අවිචාරවත් බව නුනුවණකම යනාදී නොයෙක් නම්වලින් හැඳින්වෙයි.

අර්ථවත් බැවින් හා ප්‍රායෝගිකත්වයෙන් සපිරුණු ඉෂ්ට විපාක ජනනය කිරීමේ ශක්තියෙන් යුත් කුසල පාක්ෂික ධර්මයක් වූ අලෝභයේ ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි නො ඇලීම හෙවත් ආශාවෙන් තොර බවයි. නෙළුම් පතෙහි දිය බිඳුවමෙන් අරමුණේ නො ඇලෙයි. පරිත්‍යාගශීලි බව ප්‍රකට කරයි. අද්වේශයේ ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි නො ගැටීම හෙවත් මිත්‍රශීලි බවයි. කළණ මිතුරෙකු මෙන් අවිරෝධය ලක්‍ෂණ කොට පවතියි. ක්‍ෂාන්තිය හෙවත් ඉවසීම ප්‍රකට කරයි. අමෝහයේ ස්වභාවය නම් අරමුණෙහි මුලා නොවී හෙවත් ඥානාන්විත බවයි. පහනක් මෙන් අඳුර පහකොට නිවැරදි මග දක්වන්නේ අමෝහයයි. විචක්ෂණශීලීත්වය ප්‍රකට කරයි. මෙම කුසලාකුසල ධර්මයන්ගේ සීමා නීර්ණය වන්නේ ඒවායෙන් ලැබෙන ඉටු අනිටු ප්‍රතිඵලයන්ගේ විස්තීර්ණත්වය අනුවයි. මෙලොව හා පරලොව සුවය සාදා දීම කුසලයාගේ අවම ශක්‍යතාව පිළිබඳ සීමාවයි. එහි උපරිමය අනුපාධිසේස පරිනිර්වාණය යි. අත්තානුවාද භය පරානුවාද භය සහ දණ්ඩ සීමාවයි. එහි උපරිමය අනුපාධිසේස පරිනිවර්ණායයි. අත්තානුවාද භය පරානුවාද භය සහ දණ්ඩ භය[34] වැනි භය මෙලොවදීම ලබා දීම අකුසලයේ අවම සීමාවයි. තිරිසන් ප්‍රේත අසර නිරයාදි දුර්ගති භවයන්හි උපත ලබා දී කල්ප ගණන් කටුක දුන් විපාක විඳිමට සැලැස්වීම අකුසලයේ උපරිම සීමාවයි. මේ අනුව කුසලය යනු ලෞකික ලෝකෝත්තර සැප ලබා දීමට සමත් සුවිශේෂ වූ සදාචාරාත්මක වටිනාකමක් දනවන්නක් බව පැහැදිලි වෙයි. තවද තමන්ට හා අන්‍යයන්ට යන උභය පක්‍ෂයට හිතකර කාර්‍යය කුසලය ලෙස සැලකීම නිසා බුදුදහම ආත්මාර්ථය හා පරාර්ථය යන දෙකටම සමාන අගයක් ප්‍රදානය කරන බව පෙනෙයි. ස්වාර්ථයෙහි මෙන්ම පරාර්ථයෙහි ද යෙදෙන්නා ශ්‍රේෂ්ඨ පුද්ගලයෙකු වශයෙන් බුදුදහම පිළිගනු ලබන්නේ එම නිසා ය.[35] බුදුසමයෙහි ඉගැන්වෙන සදාචාරාත්මක යෙදුම් අතර කුසල සංකල්පය උපරිම වැදගත් තැනක් හිමිකර ගනී. එයට හේතුව පුණ්‍ය ශක්තියට වඩා වැඩි බලයක් කුසල ශක්තිය තුළ පැවතීමයි. එහෙත් ඇතැමෙක් කුසලය හා පින සමානාර්ථවත් ලෙස අවිශේෂයෙන් සැලකීමට පුරුදු වී සිටිති. උපයෝගිතාව අනුව සලකන විට පිනට වඩා කුසලයත්, පවට වඩා අකුසලයත් පුළුල් අදහසක් දරන බව පිළිගත යුතු ය. (කුසලය හා පින වෙන් වෙන් වශයෙන් හඳුන්වා දීමට දීර්ඝ විවරණයක් කළ යුතු බැවින් මෙහිදී ඒ පිළිබඳ අවකාශ මද බව සඳහන් කරමු.)

අකුසල මූල කුසල මූල යන්නෙහි "මූල" යන පදයෙන් අර්ථවත් වන්නේ කුසලාකුසල බලවේග ස්ථිරව දරා සිටීමේ ශක්තියයි. කුසලාකුසලයන් නිර්මාණය කිරීමෙහි හැකියාව නැතහොත් හේතුවයි. කුසලාකුසලයන් පෝෂණය කිරීම සඳහා ජීව ශක්තිය ප්‍රවාහනය කරන සාධක ලෙස ද "මූල" යන්න සඳහන් කළ හැකි ය.[36] කුසලය යනු දොස් රහිත (අනවජ්ජ) හෙවත් සුචරිතයට බර සුබ විපාක සාදා දෙන මානසික බලවේගය යි. අකුසලය යනු දොස් සහිත විපාක ගෙන දීමට සමත් කුසලයයි. ලෝකෝත්තර පක්‍ෂය භාජනය කිරීමෙ දී දක්‍ෂ කෞශල්‍යය (කෝසල්ල) කෘතහස්ත යන අර්ථයෙන් ද භාවිත වන අවස්ථා දක්නට ලැබේ.[37] අකුසල යන්නෙන් කුසලයට ප්‍රතිවිරුද්ධ අර්ථය නිරූපණය කෙරෙයි. දුගති ගාමී ප්‍රතිවිපාක සැලසීමේදී අදක්‍ෂ අකෞශල්‍යය සහ සබ්‍යාපාද (සබ්‍යාපජ්ජ) යනාදී අරුත ගෙන දෙයි. පුද්ගලයා විසින් හිතාමතා සිදුකරනු ලබන කුසලාකුසල ප්‍රතිඵල ලබාදීමේ ශක්තිය ජනනය කරන බැවින් කර්ම සංඛ්‍යාවෙහි ලා ඇතුළත් වේ. (චේතනා හං භික්ඛවෙ කම්මං වදාමි. චේතයිත්‍වා කම්මං කරෝති කායෙන වාචාය මනසා)[38] කුසල්- අකුසල් සිදු කිරීමේ හැඟීම හෙවත් මානසික අවශ්‍යතාව, ඒ අනුව ක්‍රියාත්මක වීමේ අභිප්‍රාය චේතනාව නමින් හැඳින්වෙයි. චේතනාව කර්මයක් බවට පත්වීම සඳහා චේතනාව සම්ප්‍රයුක්ත ධර්මයන්ගේ ද උපස්තම්භනය ලැබිය යුතුයි. එසේ නොමැතිව හුදෙක් චේතනාව පමණක් ම කර්මයක් බවට පත් නොවේ.

චේතනා සම්ප්‍රයුක්ත ධර්ම සියල්ල එක් විස්සක් සේ දක්වයි.[39] ඒවායි අනභිද්ධ්‍යා, අව්‍යාපාද සම්‍යක් දෘෂ්ටි යන තුන සහ බෞද්ධ්‍යංග ධර්ම සත්‍ය මාර්ග අංග අටය යන මෙම පසළොස කුසල පක්‍ෂයෙහි සම්ප්‍රයුක්ත ධර්මයෝ ය. අකුසල පක්‍ෂයේ දී අභිධ්‍යා, ව්‍යාපාද,මිථ්‍යාදෘෂ්ටි යන තුන චේතනා

සම්ප්‍රයුක්ත ධර්මයෝ ය. මොවුන්ගේ ආසේවනය ලබන කුසලාකුසල චේතනාවෝ විපාක ගෙන දීමේ ශක්තිය ඇති කුසලාකුසල කර්ම රැස් කරති. කුසල කර්ම අකුසල කර්ම වශයෙන් දෙවැදෑරුම් වූ එම කර්ම අතර ප්‍රවෘත්ති විපාක පමණක් ලබා දෙන කර්ම ද, ප්‍රතිසන්ධි විපාක පමණක් ලබා දෙන කර්ම ද පවතී. කාම රූප අරූප යන භවත්‍රයෙහි උප්පත්තිය ලබා දීමේ ශක්තිය පවතින්නේ ප්‍රවෘත්ති විපාකයන් තුළ ය. එම දෙකම ලබා දීමේ ශක්තිය ඇති කර්මයන් කර්මපථ නමින් හැඳින්වේ. මේවායින් අකුසල කර්ම ඒකාන්තයෙන්ම නො කළ යුතු (කරණීයං) කර්ම වශයෙන් ද අම්බලට්ඨික රාහුලෝවාද සූත්‍රය හඳුන්වයි. බුදු සමය තුළ කුසල කර්ම බහුල වශයෙන් කළ යුතු යැයි (කත්තබ්බං කුසලං බහුං)[40] අවධාරණය වීමට හේතුව නම් දුශ්චරිත සංක්ලේශ විශෝධනය (දුච්චරිත සංකිලෙස විසොධනං) හෙවත් දුසිරිත් පිරිසිදු කිරීමේ ශක්තිය කුසල ධර්මයන් සතුව පැවතීමයි.

රාගයෙන් රත් වූ ද්වේෂයෙන් දූෂිත වූ මෝහයෙන් මුලා වූ මෝහයෙන් මුලා වූ මානසික තත්ත්වය මත සිදු කෙරෙන අකුසල ක්‍රියා මගින් පුද්ගල අදක්ෂතාව (අකෝසල්ලසංභූතට්ඨෙන අකුසලං)[41] අගරුතාව අමනෝඥතාව මනා ලෙස පිළිබිඹු කරයි. කායික වාචසික වශයෙන් සිදුවන ඖදාරික සාවද්‍ය ක්‍රියා හැරුණු විට මෙනෙහි නොකළ යුතු නීවරණ පාක්ෂික කරුණු මෙනෙහි කිරීමෙනුත්, මෙනෙහි කළ යුතු අනිත්‍යප්‍රතිසංයුක්ත ධර්ම මෙනෙහි නො කිරීමෙනුත් අනුසය ධර්මයන්ගේ ප්‍රවර්ධනය සිදුවන බව බුද්ධ දේශනාවන්හි සඳහන් වේ. (යෙ ධම්මා න මනසිකරණීයා තෙ ධම්මෙ කරොති)[42] කායිකව වාචසිකව හා මානසිකව සිදු කෙරෙන සියලු දුසිරිත් දුරාචාර පාලනය කිරීමෙන් ශක්‍යතාව උපරිම අයුරින් ගොඩනගා ගැනීමේ හැකියාව පවතින්නේ අධිසීල අධිචිත්ත අධිපඤ්ඤා සංඛ්‍යාත ත්‍රිශිකාවෙහි[43] නිරතුරුව හික්මෙන භික්ෂුවක් තුළ ය. ඒ සඳහා යෝනිසෝ මනසිකාරය (සහේතුක සම්මර්ශනය) මෙන්ම අධිෂ්ඨාන ප්‍රතිබද්ධ වියඹීය ද ඔහු සතුව තිබිය යුතු ය. මිනිස් සිතෙහි පවත්නා සාධනීය ශක්‍යතාව (යහපත් දේ කිරීමේ හැකියාව) සහේතුක සාක්ෂාත් කළ බුදුන් වහන්සේ ඉතා සරල මටසිලිටි වදනින් පුද්ගලයා අකුසලයෙන් මුදවා කුසල් කිරීම උත්සහවත් කරවීමට මෙසේ වදාළහ.

"මහණෙනි, මම නුඹලාට අකුසල් අත්හැර දමන්න යැයි නො කියමි. අකුසල් අත් නොහැර සිටීමට බැරිකමක් තිබේ නම්, අකුසල් කිරීමෙන් නුඹලාට කිසියම් යහපතක් සිදු වේ නම්, අකුසල් අත්හරින්නැයි කිසිවිටකත් නොකියමි. එහෙත් අකුසල් අත්හළ හැකි ය. අකුසල් අත්හැරීමෙන් නුඹලාට යහපතක්ම සිදු වන නිසා අකුසල් අත්හරින්න යැයි කියමි. මහණෙනි, මම කුසල් වර්ධනය කිරීමට බැරි කමක් තිබේ නම්, කුසල් වර්ධනය කිරීමෙන් නුඹලාට කිසියම් අයහපතක් සිදුවේ නම්, කුසල් වර්ධනය කරන්න යැයි කිසිවිටකත් නොකියමි. එහෙත් කුසල් වර්ධනය කිරීමෙන් නුඹලාට යහපතක් ම සිදුවන නිසා කුසල් වර්ධනය කරන්න යැයි කියමි"[44]

මෙම ප්‍රකාශයෙන් අකුසලයෙන් වෙන් වී කුසලසම්පන්න වීමට භික්ෂුව සතු හැකියාව හා සම්පන්න කුසලව සිටීමේ වැදගත්කම තවදුරටත් පැහැදිලි කරයි. බුදුසමය සමාජගත වීමේ මහඟු ප්‍රතිඵලය වූයේ තමන්ටත්, අන්‍යයන්ටත් මුළු මහත් සත්ත්ව සංහතියටත් හිතසුව පිණිස පවත්නා සාරධර්ම සමුදායක් කුසල ශක්තීන් ලෙස ව්‍යාප්ත කිරීමයි. නිරවද්‍ය පැවිදි ජීවිතයක් ගොඩනගා ගැනීමට අපේක්ෂා කරන්නා ද අනිවාර්යෙන්ම කුසල සම්පන්න විය යුතු බව මෙයින් තවදුරටත් සනාථ කර ඇත. පුහුදුන් මනස ලෝභ ද්වේෂ මෝහාදි ලාමක වූ ක්ලේශ ධර්මයන්ගෙන් අපවිත්‍ර වීම නිරාසාරයෙන්ම සිදුවිය හැකි ය. එසේ වී නමුත් නිවන් මගට පිළිපන්, යෝනිසෝ මනසිකාරයෙන් යුත් භික්ෂූන් වහන්සේගේ නිරන්තර උත්සාහය විය යුත්තේ සිය සිත පවිත්‍රව තබා ගැනීමට ය. (සචිත්ත පරියො දපනං)[45] උපන් අකුසල් බැහැර කොට නූපන් කුසල් උපදවා ගැනීමට. නූපන්අකුසල් නූපදවා උපන් කුසල් වර්ධනය කිරීමට ය. (සම්මා වායාම) සතර සතිපට්ඨාන ඉද්ධිපාදාදී සත්තිස් බෝධිපාක්ෂික ධර්ම වර්ධනය කර ගැනීමට ය.[46] ලෝභ ද්වේෂ මෝහිදී අකුසල චිත්තපාදයන් හා ප්‍රතිබද්ධ ව අදක්ෂතාව තහවුරු කරමින්, ආසාව - ඕඝ-යෝග-ග්‍රන්ථ-උපාදාන-නීවරණ-අනුසස- සංයෝජන-ක්ලේශ[47] යනාදී විවිධ විචිත්‍ර නාමයන්ගෙන් පෙනී සිටි පුද්ගලයාගේ ප්‍රකෘති මානසික තත්ත්වය කෙලෙසමින් සසර බැඳ තබන අකුසල ධර්ම ප්‍රහාණය කිරීම පිණිස කුසලය තරම් තවත් ප්‍රබල සාධකයක් නොමැති බව කිව යුතු ය.

කුසල යන්නෙහි ශක්‍යතාව, කාර්යක්ෂම බව හා මනෝඥභාවය යන අරුත් ඇති බව දනිමු. කෝසල්ල සංඛ්‍යාත ප්‍රඥාවෙන් සම්මිශ්‍ර වූ යම් ක්‍රියාවක් වෙයි ද එය කුසල ගණයට අයත් වෙයි. "කෝසල්ලං වුච්චති පඤ්ඤා තෙන සම්භූතත්‍ථා කුසලං"[48] ඒ අනුව සංසාරික වශයෙව් ලැබිය යුතු ඉෂ්ට ඵල අපේක්ෂාවන්ගෙන් තොරව,නිර්වාණාධිගමය පිණිස ඉවහල් වන්නා වූ ක්‍රියා කුසල් ලෙස ගැනේ. සදර්ථ සාධනය සඳහා පොහොනා දක්ෂතාවත්, ඒ හා සුසැදි ප්‍රඥාවත් කුසලයෙහි දී පූර්වංගමව පවතී.

එම නිසා අංග දහයකින් සමන්විත පුද්ගලයා කුසල සම්පන්නයෙකු ලෙස සමණමණ්ඩිකා සූත්‍රය[49] හඳුන්වා ඇත. ඒවා නම් ආර්ය මාර්ගයට අයත් සම්මා දිට්ඨි ආදි අංග අටත්, සම්මා ඤාණ, සම්මා විමුක්ති යන අංග දෙක සහිත වූ ශාක්‍යතා දහය යි. එම ශක්‍යතාවන්ගෙන් සපිරි හෙතෙම පූර්ණ කුසල් ඇති, පැමිණිය යුතු උතුම් මාර්ග ඵල ධර්මයන්ට සපැමිණි, වාද විවාද ආදියෙන් නොසැලෙන, ප්‍රහීන කළ ආශ්‍රව ඇති භික්ෂුවක ලෙස හඳුන්වයි.

අම්බලට්ඨක රාහුලෝවාද සූත්‍රයෙන් අර්ථවත් වන නිරවද්‍ය පැවිදි ජිවිතය නම් සම්පන්න කුසල පුද්ගලයෙකු වීමයි. කයින් වචනයෙන් සිතින් සිදු කෙරෙන සියලු අකුසල් දුර කර සද්ධා වීරිය සති සමාධි පඤ්ඤාදී සියලු සක්‍යතාවන්ගෙන් සමන්විත කුසල ඇති අයෙකු වීමයි. බුදුසමය විසින් නිර්දිෂ්ට අනුපූර්ව ප්‍රතිපදාවේ අවිච්ඡින්න අග්‍ර ඵලය වන අරිහත්වයෙන් අභිෂේක ලැබීම සඳහා පූර්වෝක්ත කුසලය ම ස්වකීය සීලය බවට පත් කරගත් පුද්ගලයාට හැකි වන බව වදාළේ එබැවිනි.

"ආනන්දය, මෙසේ කුසල සීලයෝ නො විපිළිසර බව අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත්තාහ. නො විපිළිසර බව ප්‍රමෝදය අර්ථ කොට ඇත. ප්‍රමෝදය ප්‍රීතිය අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. පැහැදීම සැපය අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. සැපය සමාධිය අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. සමාධිය යථාභූත ඥානදර්ශනය අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. යථාභූ ඥානදර්ශනය නිවීම හා කලකිරීම අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. නිවීම හා කලකිරීම විමුක්ති ඥානදර්ශනය අර්ථ කොට අනුහස් කොට ඇත. ආනන්දය, මේ මේ ආකාරයෙන් කුසල ශීලයෝ අනුපිළිවෙළින් අරහත්ව සංඛ්‍යාත අග්‍රඵලයට පැමිණීම පිණිස පවතන්නේ ය"[50]

අම්බලට්ඨක රාහුලෝවාද සූත්‍රය අනුව පුද්ගලයා තුළ පවත්වා භව්‍යතා දෙකක් පිළිබඳ හැඟීමක් ප්‍රකට කරයි. එනම් හොඳ හෙවත් කුසල කිරීමේ හැකියාව සහ නරක හෙවත් අකුසල් කිරීමේ හැකියාවයි. පුද්ගල මනස හැඩගැසී ඇති ඇගයීම් රටාව අනුව යහපතට හෝ අයහපතට නැඹුරු විය හැකි ය. අකුසල පාක්ෂික ධර්මන්ගේ බලපෑම්වලට අවනත වූ පුද්ගලයා පාප පව්වු ලාමක ක්‍රියාවන් විෂයෙහි ඇදී යෑමේ සම්භාව්‍යතාව අධික ය. බුදුදහම කුසලයෙහි සාධනීය අගය නැවත නැවතත් ඉස්මතු කොට දක්වන්නේ එම ලාමක පව්වු තත්ත්වයෙන් ඔහු මුදාගැනීම පිණිස ය. කුසලයෙහි පවත්නා ප්‍රබලතම වැදගත්කම සීමිත වූ සදාචාරාත්මක සංකල්පයක් තුළට සීමා නොකර අසීමිත වූ අග්‍රඵලය හෙවත් අනුපාධිශේෂ පරිනිර්වාණය දක්වා වර්ධනය කළ හැකි බව ඉහත බුදු වදනින් සනාථ කර ඇත. කයින් වදනින් සිතින් කුසලයක් කළ විට එය යෝනිසෝ මනසිකාරයෙන් නැවත නැවතත් ප්‍රත්‍යවේක්ෂා කොට ප්‍රමුදිත භාවයට පත්වන ලෙස කුඩා රාහුල හිමියන් දැනුවත් කළේ එම නිසා ය.

සියලු අකුසල් ප්‍රහීණ කොට නික්ලේශී මානසිකත්වයෙන් සිටින බුදුරජාණන් වහන්සේ හා මහරහතන් වහන්සේ "සම්පන්න කුසල" වශයෙන් සැලකෙති. පිනෙන් අර්ථවත් කෙරෙන භවගාමී බලාපොරොත්තු සියල්ල ක්‍ෂය කළ උන්වහන්සේලා පුඤ්ඤාභිසංඛාර කාමාවචර රූපාවචර කුසල චේතනා දහතුන අපුඤ්ඤාභිසංඛාර (අකුසල චේතනා දොළස) හා ආනෙඤ්ජාභිසංඛාර (අරූපාවචර කුසල චේතනා හතර) කිසිසේත්ම අභිසංස්කරනය නොකරති. (පින් පව් රැස් නොකරති) එහෙත් රාග ද්වේෂ මෝහාදී සියලු අකුසලයන් ක්‍ෂය කර සත්තිස් බෝධිපාක්ෂික ධර්ම ප්‍රවර්ධන කිරීමට සමත් කුසලයෙන් පෝෂිත ව සිටිති. එසේ හෙයින් වරක් ආනන්ද හිමියෝ කොසොල් රජු ඇසූ ප්‍රශ්නයකට පිළිතුරු දෙමින් "මහරජ තථාගතයන් වහන්සේ සියලු අකුසල් ප්‍රහීණ කොට කුසල සම්පන්නව වැඩ වෙසෙති" යි[51] වදාළහ. බෞද්ධ සදාචාර ශික්ෂණය වරදවා වටහාගත් ඇතැම්හු විමුක්ති පුද්ගලයා අයහපත පමණක් නොව යහපත ද ඉක්මවා ගිය අයෙකු ලෙස පෙන්වා දීමට උත්සහා දරති. කුසල,අකුසල, සාවජ්ජ, අනවජ්ජ ආදී සියලු සාපේක්ෂක සංකල්පනා විමුක්ති පුද්ගලයා වෙත පැමිණ අර්ථශූනය වූ තත්ත්වයට පත්වන බව ද ඔවුහු පවසති. ඒ වනාහි පින හා කුසලය අතර ඇති වෙනස නිසැකව වටහා නො ගැනීමෙන් ඇති වූ මනෝ විපල්ලාසයකැයි සිතිය හැකි යි.

ආන්තික සටහන්

1 අසු මහා ශ්‍රාවක ශ්‍රාවිකාවෝ, රඹුක්වැල්ලේ විපස්සි මාහිමි සංස්කරණය, 1998, 99 පිටුව.

2 මජ්ඣිම නිකාය බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 130 පිටුව.

3 ඛුද්දක නිකාය 1, ඛුද්දකපාඨය, බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 4 පිටුව.

4. සංයුක්ත නිකාය 3, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, (පඨම) 232, (දුතිය) 234 පිටුව.

5. මජ්ඣිම නිකාය 3, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 574 පිටුව.

6. මජ්ඣිම නිකාය 2, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 412 පිටුව.

7. සංයුක්ත නිකාය 5-1 නීවරණ සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 194 පිටුව.

8. ජාතකට්ඨ කථා පාලි 1, හාරිත ජාතකය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 332 පිටුව.

9. මජ්ඣිම නිකාය 1, සබ්බාසව සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 18 පිටුව.

10. ඛුද්දක නිකාය පටිසම්භිදාමග්ග, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 400 පිටුව .

11. විසුද්ධිමග්ග, මාතර ශ්‍රී ධර්මවංශ මාහිමි සංස්කරණය 1996, 574 පිටුව.

12. ථෙරගාථා, පාරාසරිය ථෙර ගාථා, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 220 පිටුව.

13. ඉතිවුත්තක පාලි, පිච්ඡා සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 442 පිටුව.

14. සමන්තපාසාදිකානාම විනයට්ඨකථා - 4, සේනාසනක්ඛකය, සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 1948 909 පිටුව.

15. දීඝ නිකාය 2, මහාපරිනිබ්බාන සූත්‍රය, අපරිහානිය ධර්ම සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 110 පිටුව.

16. සාරත්ථප්පකාසිනී,ස.නි. අටුවා (කස්සප සංයුත්තය) සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 1927, 153 පිටුව.

17. මහාවග්ග පාලි 1, ආචරියවත්ත භාණවර, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 152 පිටුව.

18. අංගුත්තර නිකාය 5, අට්ඨක නිපාතය, අනුරුද්ධ සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 130 පිටුව.

19. මහාවග්ග පාලි,1 බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 220 පිටුව.

20. මහාවග්ග පාලි 1, රාහුල වත්ථු කථා, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 206 පිටුව.

21. මහාවග්ග පාලි 1, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල,180 පිටුව.

22. මජ්ඣිම නිකාය 1, මහාතණ්හාසංඛය සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 626 පිටුව.

23. පරමත්ථජෝතිකා,සුත්ත නිපාත අටුවා, මංගල සූත්‍ර වර්ණනාව, 269 පිටුව.

24. අංගුත්තර නිකාය 3, සේඛබල අග්ග සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල,16 පිටුව.

25. සිංහල මිළින්ද ප්‍රශ්නය,ගලගම සරණංකර මාහිමි සංස්කරණය, 1970 354පිටුව.

26. සංයුක්ත නිකාය 2, නිදාන වග්ග,දසබල සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 44 පිටුව.

27. සංයුක්ත නිකාය 2, ලාභසත්කාර සංයුක්තය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 344 පිටුව.

28. දීඝ නිකාය 2, මහාපරිනිබ්බාන සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 162 පිටුව.

29. පරමත්ථදීපනීනාම උදානට්ඨකථා, සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 152 පිටුව.

30. මජ්ඣිම නිකාය 2, ගුලිස්සානි සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල,228 පිටුව.

31. මජ්ඣිම නිකාය 2, අම්බලට්ඨිකා රාහුලෝවාද සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 134 පිටුව.

32. ධම්මසංගණිපකරණට්ඨකථා, සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 1940, 295 පිටුව.

33. අංගුත්තර නිකාය 1, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 362 පිටුව.

34. විභංගප්පකරණය,ඛුද්දක වත්ථු විභංගය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 238 පිටුව.

35. අංගුත්තර නිකාය 2, ජවාලක සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 18 පිටුව.

36. ඥානපෝනික හිමි, කුසල් මුල් හා අකුසල් මුල් පරිවර්තනය, කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස,2008, මහනුවර, බෞ.ග්‍ර.ප්‍ර. සමාගම, 3 පිටුව.

37. මජ්ඣිම නිකාය 2, බාහිතික සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 546 පිටුව.

38. අංගුත්තර නිකාය 4, නිබ්බේධිකා සූත්‍රය බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 200 පිටුව.

39. උඩුම්විට ධම්මජෝති සංස්කරණය, 1962 අභිධම්මත්ථ සංගහො නවනීත ටීකා, ධම්මානන්ද කෝසම්බි, 18 පිටුව.

40. ඛුද්දක නිකාය ධම්මපද පාලි,පුප්ඵ වග්ගය, 10 වන ගාථාව

41. පරමත්ථදීපනී නාම උදානට්ඨකථා, සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 1920, 223 පිටුව.

42. මජ්ඣිම නිකාය 1, සබ්බාසව සංවර සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 20 පිටුව.

43. සංයුක්ත නිකාය 1, ජටාසූත්‍රය බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 26 පිටුව.

44. අංගුත්තර නිකාය 1, දුක නිපාතය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 114 පිටුව.

45. දීඝ නිකාය 2, මහාපදාන සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 96 පිටුව.

46. විසුද්ධි මග්ගය, 22 පරිච්ඡේදය, ඤාණදස්සන විසුද්ධි නිර්දේශ, සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 509 පිටුව.

47. අභිධර්මාර්ථ සංග්‍රහය, පුරාණ සන්නය, සෝමාලෝක තිස්ස නාහිමි සංස්කරණය, 1960, 196 පිටුව.

48. දීඝනිකායටීකා (මහාවග්ග) සයිමන් හේවාවිතාරණ ප්‍රකාශන මුද්‍රණය 1967, 513 පිටුව.

49. මජ්ඣිම නිකාය 2, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 374 පිටුව.

50. අංගුත්තර නිකාය 6, කමට්ඨා සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 4 පිටුව.

51. මජ්ඣිම නිකාය 2, බාහිතික සූත්‍රය, බුද්ධජයන්ති ත්‍රිපිටක මුද්‍රණ බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, දෙහිවල, 546 පිටුව.