DHĪ

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

24 කලාපය

DHĪ

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

24 කලාපය

කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය
2016/2017

ධී - මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

24 කලාපය 2017

© ලිපිවල අයිතිය හා සෙසු සියලු වගකීම් ඒ ඒ ලේඛකයන් සතු ය.

ISSN 1391-5096

කංචුක සැළසුම	-	මහාචාර්ය පැට්‍රික් රත්නායක.
කංචුක සැකසුම	-	ප්‍රභාත් අගම්පොඩි.
කංචුක අක්ෂර චිත්‍රණය	-	රන්දිමා කළුආරච්චි.
කංචුක සිතුවම	-	'දහම්සොඬ ජාතකය' - සුනන්දාරාමය, අම්බලංගොඩ.
පසුපිට කංචුක සිතුවම	-	'සොළොස්මස්ථානය' - රිදී විහාරය, රිදීගම.
පරිගණක අක්ෂර සංයෝජනය	-	තිස්ස චන්ද්‍රසිරි.
පිටු සැකසුම	-	***අකලංක ටයිප් සෙටර්ස්***, කඩවත, ☎ 4 902203.
මුද්‍රණය	-	විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය, පැලියගොඩ.
ප්‍රකාශනය	-	මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

24 කලාපය

2016/2017

උපදේශක සංස්කාරකවරු

මහාචාර්ය පැට්‍රික් රත්නායක

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය වි. මු. විජේරත්න

සම්මානිත මහාචාර්ය ආනන්ද අබේසිරිවර්ධන

සංස්කාරකවරු

ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි

මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර

ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

DHĪ

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

Vol. XXIV 2016/2017

© Copyright and responsibility reserved by individual writers

ISSN 1391-5096

Cover Concept & Design - Professor Patrick Rathnayake.
Prabhath Agampodi.
Randima Kaluarachchi.

Front Page Cover Art - 'Dhamsonda Jathakaya', Sunandaramaya Ambalangoda.

Back Page Cover Art - 'Solosmasthanaya', Ridi Viharaya, Ridigama.

Typesetting - Tissa Chandrasiri.

Page Layout - AKALANKA TYPESETTERS, Kadawatha, ☎ 4 902203.

Print - Vidyalankara Press, Peliyagoda.

Published - Faculty of Humanities, University of Kelaniya, Sri Lanka.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

Vol. XXIV
2016/2017

Consultant Editors

Professor Patrick Rathnayake

Senior Professor W. M. Wijerathne

Emeritus Professor Ananda Abeysiriwardhana

Editors

Dr. Ven. Kapugolleve Anandakththi Thero

Professor G. J. S. Wijesekara

Dr. Kaushalya Perera

Senior Lecturer Neil Pushpakumara

Faculty of Humanities
University of Kelaniya
Sri Lanka

ලේඛක නාමාවලිය

1. **ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්**
   බීඒ (ශ්‍රී ජ'පුර), එම්ෆිල් (රුහුණ), පීඑච්ඩී (බෞ. හා පාලි වි. වි.), දෙමළ භාෂා ඩිප්ලෝමා (කැලණිය), ඉංග්‍රීසි ඩිප්ලෝමා (ජාතික සංවර්ධන පරිපාලන ආයතනය)
   ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

2. **ආචාර්ය කුසුම් හේරත්**
   බීඒ, එම්ඒ, එම්ෆිල්, පීඑච්ඩී (කැලණිය)
   ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

3. **පූජ්‍ය කුරුපිට අස්සජි හිමි**
   බීඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, වාග්විද්‍යා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

4. **ඊශා ගම්ලත්**
   බීඒ, එම්ඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය)
   ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, බටහිර සම්භාව්‍ය සංස්කෘති හා ක්‍රිස්තියානි සංස්කෘතිය අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

5. **ගිහාන් මධුසංඛ හෙට්ටිආරච්චි**
   බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය), එම්ෆිල් (බෞ. හා පාලි වි. වි.)
   කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

6. **සශිනි චන්ද්‍රසේකර**
   බීඒ (දිල්ලි), හින්දී ඩිප්ලෝමා (අග්‍රා), ඉංග්‍රීසි ඩිප්ලෝමා (කොළඹ), තොරතුරු තාක්ෂණ හා කළමනාකරණ ඩිප්ලෝමා (කොළඹ), දෙමළ ඩිප්ලෝමා (කැලණිය), උර්දු සහතික පත්‍ර පාඨමාලාව (දිල්ලි)
   කථිකාචාර්ය, හින්දී අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

7. **හසාරා දසුනි හිරිමුතුගොඩ**
   බීඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, හින්දී අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

8. **ඉන්දුකා මධුමාලි**
   බීඒ, එම්ඒ (කැලණිය)
   කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

9. **ආචාර්ය ප්‍රශාන්ති නාරංගොඩ**
බීඒ, (කැලණිය), පශ්චාද් උපාධි ඩිප්ලෝමා (පශ්චාද් උපාධි ආයතනය), පශ්චාද් උපාධි ඩිප්ලෝමා (මොරටුව), එම්එස්සී (පශ්චාද් උපාධි ආයතනය), පීඑච්ඩී (යූ වෙස්ට්)
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, දෘශ්‍ය කලා සැලසුම්කරණ හා ප්‍රාසංගික කලා ඒකකය, ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

10. **චින්තා පවිත්‍රානි**
බීඒ (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

11. **බී. එම්. උදානී සුගන්ධිකා බාලසූරිය**
බීඒ (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, නූතන භාෂා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

12. **අයි. වී. එන්. පතිරණ**
බීඒ (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, නූතන භාෂා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

13. **උදානි ප්‍රියංගිකා ගුණසිංහ**
බීඒ (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, නූතන භාෂා අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

CONTRIBUTORS

1. **Dr. Bihesh Indika Sampath**
BA (Sri J'pura), MPhil (Ruhuna), PhD (BPU), Diploma in English (SLIDA), Diploma in Tamil (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

2. **Dr. Kusum Herath**
BA, MA, MPhil, PhD (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

3. **Ven. Kurupita Assaji thero**
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Linguistics, University of Kelaniya..

4. **Isha Gamlath**
BA, MA, MPhil (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Western Classical Culture & Christian Culture, University of Kelaniya.

5. **Gihan Madusankha Hettiarachchi**
BA, MA (Kelaniya), MPhil (BPU)
Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

6. **Sashini Chandrasekara**
B.A. (Delhi), Dip. in Hindi (Agra), Dip. in English (Colombo), Dip. in IT & Mgt. (Colombo), Dip. in Tamil (Kelaniya), Cert. in Urdu (Delhi)
Lecturer, Department of Hindi Studies, University of Kelaniya.

7. **Hasara Dasuni Hirimuthugoda**
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Hindi Studies, University of Kelaniya.

8. **Induka Madumali**
BA, MA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

9. Dr. Prashanthi Narangoda
BA (Kelaniya), PG.Dip (PGIAR), PG.Dip (Mor'wa), MSc (PGIAR), PhD (U West)
Senior Lecturer, Visual Arts & Design and Performing Arts Unit, Department of Fine Arts, University of Kelaniya.

10. Chintha Pavithrani
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Sinhala, University of Kelaniya.

11. B. M. Udani Sugandika Balasooriya
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Modern Languages, University of Kelaniya.

12. I. V. N. Pathirana
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Modern Languages, University of Kelaniya.

13. Udani Priyangika Gunasingha
BA (Kelaniya)
Lecturer, Department of Modern Languages, University of Kelaniya.

තීරක මණ්ඩලය

ආචාර්ය ජිනදාස දනන්සූරිය
බීඒ, එම්ඒ, එම්ෆිල්, පීඑච්ඩී (කැලණිය)

සම්මානිත මහාචාර්ය විමල් විජේරත්න
බීඒ, එම්ඒ (විද්‍යෝදය), පීඑච්ඩී (ජ'පුර)

සම්මානිත මහාචාර්ය දයා වික්‍රමසිංහ
බීඒ, එම්ඒ (ලංකා), පීඑච්ඩී (එක්සෙටර්)

සම්මානිත මහාචාර්ය දයා එදිරිසිංහ
බීඒ (විද්‍යෝදය), එම්ඒ (ඩොන්ගුක්), පීඑච්ඩී (බෞ. හා පාලි වි. වි.), පීජී ඩිප්
අයිආර්එච්සීඒ (චෙන්නායි)

මහාචාර්ය දර්ශන රත්නායක
බීඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය)

ආචාර්ය ප්‍රේමරත්න දිසානායක
බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ, පීඑච්ඩී (ජපානය)

මහාචාර්ය කිම් ජින් රියැං
බීඒ, එම්ඒ, පීඑච්ඩී (සොවුල්)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය අනූෂා සල්වතුර
බීඒ, එම්ෆිල් (කැලණිය)

ආචාර්ය පූජ්‍ය මොරකන්දේගොඩ අරියවංස හිමි
බීඒ (පේරාදෙණිය), එම්ඒ, පීඑච්ඩී (පූනෙ)

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය කමනී ජයසේකර
බීඒ, එම්ඒ, පීඑච්ඩී (කැලණිය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය අනුර මනතුංග
බීඒ, එම්එස්සී (කැලණිය), එම්ඒ (පූනෙ), එෆ්එස්එල්සීඒ

මහාචාර්ය ලියනගේ අමරකීර්ති
බීඒ (කොළඹ), එම්ඒ, පීඑච්ඩී (විස්කොන්සින් - ඇමරිකාව)

මහාචාර්ය අසංග තිලකරත්න
බීඒ (පේරාදෙණිය), එම්ඒ, පීඑච්ඩී (හවායි)

මහාචාර්ය පූජ්‍ය නාඹටුන්නේ විමලඤාණ හිමි
බීඒ (ගෞරව), එම්ඒ, එම්එස්එස්සී, පීඑච්ඩී (කැලණිය),
පශ්චාද් උපාධි අධ්‍යාපන ඩිප්ලෝමා (කොළඹ),
චීන භාෂා ඩිප්ලෝමා (බෙයිජින්), හින්දි භාෂා ඩිප්ලෝමා (බරණැස),
ජර්මන් භාෂා ඩිප්ලෝමා (කොළඹ)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය තරුපති මුණසිංහ
බීඒ (කැලණිය), එම්ඒ, ජනසන්නිවේදන ඩිප්ලෝමා (ශ්‍රී ජ'පුර),
එම්එස්ඩී, සංගීත උසස් ඩිප්ලෝමා (මෙල්බෝර්න්)

Reviewers

Dr. Jinadasa Danansoriya
BA, MA, MPhil, PhD (Kelaniya)

Emeritus Professor Wimal Wijeratne
BA, MA (Vidyodaya), PhD (J'Pura)

Emeritus Professor Daya Wikkramasinghe
BA, MA (Ceylon), PhD (Exeter)

Emeritus Professor Daya Edirisinghe
BA (Vidyodaya), MA (Dongguk), PhD (BPU), PGDip IRHCA (Chennay)

Professor Darshana Ratnayake
BA, MPhil (Kelaniya)

Professor Kim Jin Ryang
BA, MA, PhD (Seoul)

Dr. Ven. Morakandegoda Ariyawansa Thero
BA, (Peradeniya), MA, PhD (Pune)

Dr. Premarathna Disanayake
BA (Kelaniya), MA, PhD (Japan)

Senior Lecturer Anusha Salwatura
BA, MPhil (Kelaniya)

Senior Professor Kamani Jayasekare
BA, MA, PhD (Kelaniya)

Senior Professor Anura Manatunga
BA, (Kelaniya), MA (Pune), MSc (Kelaniya), AFSLCA

Professor Liyanage Amarakirthi
BA (Colombo), MA, PhD (Wisconsin - USA)

Professor Asanga Thilakaratne
BA (Peradeniya), MA, PhD (Hawaii)

Professor Ven. Naotunne Wimalaganna Thero
BA. (Hon.), MA, MSSC, PhD (Kelaniya), PGDip in Edu (Colombo), Dip in Chinese Language (Beijin), Dip in Hindi Language (Baranasi), Dip in German Language (Colombo)

Senior Lecturer Tharupathi Munasinghe
BA (Kelaniya), MA (Sri J'Pura), MSD, Adv Dip Mus (Melbourne), Dip in Communication (Sri J'Pura)

පටුන

1. ගුණ-රීති වාදයේ විකාසනය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් 17 - 43
   ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

2. සිංහල ථූපවංසයේ භාෂා ලක්‍ෂණ 44 - 60
   ආචාර්ය කුසුම් හේරත්

3. 'කට': ඓතිහාසික අර්ථවිචාරාත්මක අධ්‍යයනයක් 61 - 71
   පූජ්‍ය කුරුපිට අස්සජිතිස්ස හිමි

4. **Authenticity of an ancient tradition of knowledge: Sources of Orpheus and Pythagoras** 72 - 84
   Isha Gamlath

5. රත්නාවලී නාට්‍ය පෙළෙහි යෙදුණු සංස්කෘත කවිසමයාගත සංකල්ප පිළිබඳ විමසුමක් 85 - 101
   එච්. ඒ. ගිහාන් මධුසංඛ

6. මීරාං පිළිබඳ නැවත කියැවීමක්: අර්වින්ද් සිංහ් තේජාවත්ගේ 'මීරාං කා ජීවන්' කෘතිය ඇසුරෙන් 102 - 113
   සශිනි චන්ද්‍රසේකර

7. **Hindi immigrant literature in universal immigrant literature** 114 - 119
   Hasara Dasuni Hirimuthugoda

8. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි අන්තර්ගත චිරන්තන සිංහල කතා කලාවට ආවේණික නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් 120 - 133
   ඉන්දුකා මදුමාලි

9. **The Buddha image at Amaravati:** *An independent evolution* 134 - 170
Dr. (Mrs.) Prashanthi Narangoda

10. පේරාදෙණි ගුරුකුලය හා සිංහල කවිය 171 - 186
චින්තා පවිත්‍රානි

11. **Study on Japanese onomatopoeia and mimetic words** 187 - 199
B. M. Udani Sugandika Balasooriya

12. **Morphological characteristics of Sinhala** 200 - 218
I. V. N. Pathirana

13. **A comparative reading on myths regarding the founding of Korea and Sri Lanka** 219 - 231
G. Udani Priyangika Gunasinghe

ගුණ-රීති වාදයේ විකාසනය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්

This article is a study of the evoluetion of *Guna-Riti* concept of Sanskrit literary criticism. According to Sanskrit critics *Alankāra, Guna-Riti, Rasa, Dhvani, Vakrokti, Aucitya* are included in rhetoric. This article focuses on the *Guna-Riti* concept and discusses how to reflect that concept in other Sanskrit literary concepts. *Guna* and *Alankāra* are principles, which help to increase the beauty of poems. However, *Guna* is a compulsory principle and *Alankāra* is an optional principle. That is the difference of those. The opposite concept of *Guna* is *Dōsa*. *Riti* are the special usages of *Guna*. This research is based on primary and secondary sources. Sanskrit and Sinhala rhetoric books are primary sources and the explanations of modern critics are secondary data. At the end of this article, there is a discussion of the importance of *GuGa-Rīti* Concept to Sinhala literature.

සාරාංශය

භාරතීය කාව්‍ය විචාර වාදයන්හි ඉතිහාසය වසර දහස් ගණනක අතීතයකට දිව යන්නකි. වෛදික යුගයේ පටන් ම අලංකාර ආදි කාව්‍යාංගයන්හි මූල බීජ පැවැති බව පෙනේ. පසු ව අලංකාර වාදය, රස වාදය, ධ්වනි වාදය, ගුණ-රීති වාදය, වක්‍රෝක්ති වාදය, ඖචිත්‍ය වාදය, අනුමිති වාදය ආදි වශයෙන් මේ විචාර වාදයන් විකාසනය වූ ආකාරය දක්නට ලැබේ. මේ සියල්ල පොදුවේ අලංකාර ශාස්ත්‍රය නම් පුළුල් වචනයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. මේ ලිපියෙන් සාකච්ඡා කෙරෙනුයේ ගුණ-රීති වාදයේ විකාසනය පිළිබඳවයි. කාව්‍ය

© **ආචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ශෝභාව කෙරේ ඉවහල් වන ධර්මතා සමූහයක් වශයෙනි, විචාරකයන් ගුණ නම් කාව්‍යාංගය විග්‍රහ කොට ඇත්තේ. ගුණ හා අලංකාර යන දෙකේ වෙනස ගුණ නිත්‍ය හෙවත් අනිවාර්ය ධර්මතා වුවත් අලංකාර අනිත්‍ය හෙවත් වෛකල්පික එනම් අනිවාර්ය නොවන ධර්මතා වීමයි. ගුණවල විපර්යය හෙවත් ඊට විරුද්ධ ලක්ෂණය දෝෂ නම් වේ. දෝෂවලින් සිදු වනුයේ කාව්‍යයේ ශෝභාවට හානි ඇති වීමයි; රසය හීන වීමයි. කාව්‍ය ගුණ විවිධාකාරයෙන් සංයෝග වීමෙන් රචනා රීති හෙවත් මාර්ග බිහි වේ. මෙම ගුණ-දෝෂ-රීති යන සංකල්ප තුන එකිනෙකට සම්බන්ධ ය. මේ පිළිබඳ විචාරකයන් විසින් දක්වන ලද අදහස් සාකච්ඡා කරමින් ගුණ රීති සංකල්පයේ විකාසනය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණයි. මෙය ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ඇසුරු කොට ගත් අධ්‍යයනයකි. ගුණ-රීති සංකල්පවල ඉතිහාසයත් භරත, භාමහ, දණ්ඩීන්, වාමන, ආනන්දවර්ධන, කුන්තක වැනි විචාරකයන් ඒ පිළිබඳ දැක්වූ අදහස් හා මතවාදයනුත් මෙහි දී සාකච්ඡා කෙරෙන අතර සිංහල සාහිත්‍යයේ දී මෙම සංකල්පයේ ඇති උපයෝගීතාව ද සමාලෝචනය කෙරෙයි.

ප්‍රවේශය

ගුණ යන වචනය ව්‍යවහාර කෙරෙනුයේ යම් පුද්ගලයකු හෝ යම් වස්තුවක් සතුව පවත්නා සාධනීය ලක්ෂණ හැඳින්වීමට ය. මනුෂ්‍යයා තුළ තේජෝ, බල, වීර, පරාක්‍රම උදාරත්ව ආදි ගුණධර්ම පවත්නා සේ ම කාව්‍යයන්හි ද සාධනීය වූ ගුණාංග පවතී. ඒවා හැඳින්වීමට කාව්‍ය ගුණ යන වචනය ව්‍යවහාර කෙරේ. ඇතැම් විචාරකයන් ගුණ හඳුන්වා ඇත්තේ ප්‍රාණ යන නමිනි. මනුෂ්‍යයා ඇතුළු ජීවීන් ප්‍රාණය හේතුවෙන් ජීවත් වන්නා සේ ම කවියෙහි පැවැත්මට ද ප්‍රාණ නම් කාව්‍යාංගය වැදගත් වන බව එම නාමකරණයෙන් පැහැදිලි වේ.

සංස්කෘත අලංකාර ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ සිදු කරන ලද ඉපැරණි සෛද්ධාන්තික විග්‍රහයක් වශයෙන් සැලකිය හැකි, ක්‍රිස්තු වර්ෂ පළමු වැනි සියවසට පමණ අයත් රුද්‍රදාමන්ගේ සෙල්ලිපියේ සඳහන් "ස්ඵුට ලඝු මධුර චිත්‍ර කාන්ත ශබ්දසමයෝදරාලංකෘත ගද්‍ය පද්‍ය කාව්‍ය විධාන ප්‍රවීණේන"[1] යන්නෙහි කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ ව ද යම් අදහසක් කියැවෙන බව පෙනේ. එහි එන ස්ඵුට, ලඝු, මධුර, කාන්ත

යන වචන ගුණ සංකල්පයේ එන පාරිභාෂික පද හා සම්‍යයක් දක්වයි.

ගුණ, රීති, දෝෂ යන කාව්‍යාංගයන්හි ආරම්භය පිළිබඳ යම් අදහසක් රාජශේඛරගේ කාව්‍ය මීමාංසාවේ ද දැක්වේ. එහි සඳහන් වන ආකාරයට කාව්‍ය පුරුෂයා සිය දරුවන් සතළොස් දෙනාට කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව අධිකරණ 18ක් ඉගැන්වී ය. එසේ උගෙනුම ලද එම මුනිවරු තමන් උගත් කොටස පිළිබඳ විශේෂ ග්‍රන්ථ කළහ. ඒ අනුව සුවර්ණනාභ රීතිය පිළිබඳ ව ද ධිෂණ දෝෂය පිළිබඳ ව ද උපමන්‍යු ගුණය පිළිබඳ ව ද ග්‍රන්ථ රචනා කොට තිබේ.[2]

රීති යනුවෙන් හැඳින්වුණේ කවියා කාව්‍ය ගුණ සංකලනය මඟින් නිපදවා ගනු ලබන ලේඛන ක්‍රමය හෙවත් මාර්ගයයි. පූර්ව කාලයේ දී ඒ ඒ ප්‍රදේශවල කවීන්ගේ නිර්මාණයන්හි පවත්නා පොදු ලක්ෂණ සලකා භූගෝලීය පදනමකින් යුතු ව වෛදර්භීය රීතිය (විදර්භ දේශයේ රීතිය), ගෞඩීය රීතිය (ගෞඩ දේශයේ රීතිය) යන ක්‍රමයෙන් රීති හඳුන්වා තිබුණත් පශ්චාත් කාලීන ව කාව්‍යමය ලක්ෂණ ම මුල් කොට ගනිමින් රීති හැඳින්වීමට විචාරකයන් උත්සුක වූ බව පෙනේ.

ගුණවලට විරුද්ධ වූ ලක්ෂණය වන දෝෂ පිළිබඳ අවබෝධය කවියකුට වැදගත් වනුයේ ඒවායෙන් කවියේ සාර්ථකත්වයට බාධා පමුණුවන බැවින් එම ලක්ෂණවලින් බැහැර වීමට ය. ඇතැම් විට දෝෂයන්ගෙන් වැළකීමෙන් ම කාව්‍ය ගුණ ද ඉබේ ම ආරක්ෂා වෙයි.

ගුණ, රීති, දෝෂ යන කාව්‍යාංග සාපේක්ෂ ධර්මතා බව වටහා ගැනීම ද වැදගත් ය. ඇතැම් විට පූර්ව විචාරකයන් විසින් දක්වන ලද ගුණ, රීතිවලින් අන්‍ය වූ වෙනත් ගුණ, රීති පැවතිය හැකි ය. තවත් විටෙක දෝෂ වශයෙන් සෛද්ධාන්තික ව විග්‍රහ කරන ලද ලක්ෂණ ද කවියා ප්‍රකරණානුබද්ධ වූ විශේෂ අර්ථයක් සාධනය කරනු සඳහා අවබෝධාත්මක ව උපයුක්ත කොට ගෙන තිබෙනවා විය හැකි ය. සංස්කෘත විචාරකයන් පවා මෙබඳු ව්‍යතිරේකයන් පිළිබඳ අවධානය යොමු කොට ඇති අවස්ථා දක්නට ලැබේ. ගුණ,

රීති, දෝෂ ඇතුළු කිසිදු කාව්‍යාංගයක් නිශ්චිත ව සංඛ්‍යාත්මක ව විග්‍රහ කිරීමට කිසිදු ආලංකාරිකයකුට හැකි නො වේ. ඔවුන්ගෙන් සිදු ව ඇත්තේ තත් සංකල්පයන් පිළිබඳ පොදු අවබෝධයක් ඇති කෙරෙන සේ කිසියම් විග්‍රහයක් සිදු කිරීම පමණෙකි.

භරතගේ විග්‍රහය

කාව්‍ය සිද්ධාන්ත පිළිබඳ සාකච්ඡා කෙරෙන පැරණිතම මූලාශ්‍රයයක් වශයෙන් භරත මුනිවරයාගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය හැඳින්විය හැකි ය. එහි කාලය පිළිබඳ මතභේද පැවතියත් ක්‍රිස්තු වර්ෂ තුන් වන සියවස පමණ වන විට සම්පාදනය වී තිබුණු බව පිළිගැනීම අයෝග්‍ය නො වේ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය නාට්‍යෝපදේශ ග්‍රන්ථයක් වුවත් කාව්‍යය නාට්‍යයේ ආනුශාංගික කලාවක් වශයෙන් සලකා කවිය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වන ඡන්දස්, අලංකාර ආදි සිද්ධාන්ත සමහරක් ද එහි සාකච්ඡා වී තිබේ. කාව්‍ය දෝෂ හා කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ ව එහි එන විග්‍රහය ද එබන්දකි.

භරත මුනි පෙන්වා දෙන ආකාරයට කාව්‍යයට සම්බන්ධ දෝෂ දහයකි. ඒවා ගූඪාර්ථ, අර්ථාන්තර, අර්ථහීන, භින්නාර්ථ, ඒකාර්ථ, අභිලුප්තාර්ථ, න්‍යායාදපේත, විෂම, විසන්ධි, ශබ්දච්‍යුත යනුවෙන් ප්‍රකාශිතයි. සමීප නුවූ ශබ්දයක් මඟින් ප්‍රස්තුතය හැඳින්වීම ගූඪාර්ථ දෝෂය යනුවෙන් ද, වර්ණනා නොකළ යුතු දෙයක් වර්ණනා කිරීම අර්ථාන්තර දෝෂය යනුවෙන් ද, කරනු ලබන වර්ණනාව ප්‍රස්තුතයට අදාළ නොවීම හෝ අසම්පූර්ණ වීම අර්ථහීන දෝෂය යනුවෙන් ද, අසභ්‍ය හෝ ග්‍රාම්‍ය හෝ යෙදුමක් යෙදීම භින්නාර්ථ දෝෂය යනුවෙන් ද, එක ම අදහසක් පැවසීම සඳහා අවිශේෂ වචන යෙදීම ඒකාර්ථ දෝෂ යනුවෙන් ද, අදහස අවබෝධ කර ගැනීම සඳහා වෙන් වෙන් පද එකට ගළපා ගත යුතු වීම අභිලුප්තාර්ථ දෝෂය යනුවෙන් ද, ප්‍රාමාණිකත්වයෙන් තොර වූ යමක් පැවසීම න්‍යායාදපේත දෝෂය (න්‍යායාද් + අපේත යනු "න්‍යායයෙන් බැහැර වූ" යන්නයි.) යනුවෙන් ද, වෘත්තයෙහි කිසි යම් දොසක් ඇති වීම විෂම දෝෂය යනුවෙන් ද, සන්ධි විය යුතු පද විසන්ධි කොට තැබීම විසන්ධි දෝෂය යනුවෙන් ද, අකුරක් හෝ ස්වරයක් හැළීම ශබ්දච්‍යුත දෝෂය යනුවෙන් ද භරත හඳුන්වා තිබේ.[3]

භරත මුනි දක්වා ඇති කාව්‍ය ගුණ ගණන ද දහයක් ම වෙයි. ඒ, ශ්ලේෂ, ප්‍රසාද, සමතා, සමාධි, මාධුර්ය, ඕජස්, සෞකුමාර්ය, අර්ථව්‍යක්ති, කාන්ති, උදාරතා යනුවෙනි.

අභිමත අර්ථය හඟවන, අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධයක් ඇති පදයන්ගේ සිලිටි බව ශ්ලේෂ ගුණය නමින් ද, ශබ්දයේ හා අර්ථයේ මනා සංයෝගය කරණ කොට ගෙන ශබ්දයත් අර්ථයත් ඉබේ ම වැටහීමට සැලැස්වීම ප්‍රසාද ගුණය නමින් ද, අතිදීර්ඝ සමාසවලින්, නිෂ්ප්‍රයෝජන අර්ථ දෙන පද හා දුරවබෝධ වචනවලින් තොර වීම නිසා සම බවක් ඇති වීම සමතා ගුණය නමින් ද, විචාරකයන් හා රසිකයන්හට ග්‍රහණය කර ගත හැකි විශේෂ අර්ථයක් කාව්‍ය කෘතියක අන්තර්ගත වීම සමාධි ගුණය නමින් ද, බොහෝ වරක් ඇසුණු වාක්‍යයක් පුන-පුනා කියනු ලැබුවත් පාඨකයා වෙහෙසට පත් නොකරන සේ යෙදී තිබීම මාධුර්ය ගුණය නමින් ද, සමාස සහිත වූත්, විවිධ හා විචිත්‍ර වූත්, කනට මිහිරි හා උදාර වූත් පදයන්ගෙන් යුක්ත වීම ඕජස් ගුණය නමින් ද, පහසුවෙන් උච්චාරණය කළ හැකි ශබ්දයන්ගෙන් මනා ලෙස ගළපන ලද සන්ධීන්ගෙන් ද සුමධුර අර්ථයන්ගෙන් ද යුක්ත වීම සෞකුමාර්ය ගුණය නමින් ද, ලෝකයේ සිදු වන ක්‍රියා ආදිය කාව්‍යයේ පැහැදිලි ව ප්‍රකාශ වීම අර්ථව්‍යක්ති ගුණය නමින් ද, දිව්‍යමය චරිතයක් වටා ගෙතුණු ශෘංගාර, අද්භූතාදි රසයන්ගෙන් අනූන ව අනේක භාවයන්ගෙන් යුක්ත වීම උදාරතා ගුණය නමින් ද, ලීලා අර්ථයන්ගෙන් සම්පන්න වූ ප්‍රකාශයක් චන්ද්‍රයා මෙන් මනස හා ශ්‍රවණේන්ද්‍රිය ආහ්ලාදයට පත් කිරීම කාන්ති ගුණය නමින් ද, භරත හඳුන්වයි.[4] භරත දෝෂ හා ගුණ පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් කර ඇති මෙම තොරතුරු පශ්චාත් කාලීනයන්ගේ විග්‍රහයන්ගෙන් වෙනස් ලක්ෂණ රැසක් ප්‍රකට කරනු දැක ගත හැකි ය.

භාමහගේ විග්‍රහය

ක්‍රිස්තු වර්ෂ සත් වන සියවසෙහි රචනා වී ඇති භාමහගේ කාව්‍යාලංකාර කෘතිය භාරතීය කාව්‍ය විචාර ග්‍රන්ථ අතුරින් අලංකාර ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව ම රචනා වූ පැරණිතම කෘතියයි. භරතගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි අලංකාර ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ව සඳහන් වනුයේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට සම්බන්ධ පරිවාර තොරතුරු වශයෙනි. කාව්‍යාලංකාර කෘතියෙහි අලංකාර හා දෝෂ යන කරුණු පෘථුල වශයෙන් සාකච්ඡා

කර ඇති අතර ගුණ, රීති ආදි සංකල්ප පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කිරීමට ද භාමහ උත්සාහ ගෙන තිබේ. දණ්ඩීන් වැනි පශ්චාත් කාලීනයකු හා සැසඳුව ද ඉහත සංකල්ප පිළිබඳ ව භාමහ ඉදිරිපත් කරන සිද්ධාන්ත වඩාත් සාධනීය තත්ත්වයක පවත්නා බැව් පැහැදිලි ය.

කාව්‍යාලංකාරයේ දෙවන පරිච්ඡේදය ආරම්භයේ භාමහ ගුණ පිළිබඳ ව විග්‍රහ කොට ඇතත් ඒවා ගුණ හෝ ප්‍රාණ වශයෙන් හඳුන්වා නැත. ඒවා පිළිබඳ නිර්වචනයක් ද එහි නො දැක්වේ. එසේ ම නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දැක්වෙන ගුණ දහය ඒ ආකාරයෙන් ම ගෙන හැර දැක්වීමට ද භාමහ උත්සාහ නොගනී. ඔහුගේ විග්‍රහයේ ඇතුළත් වනුයේ මාධුර්ය, ප්‍රසාද හා ඕජස් යන ගුණ තුන පමණි. මේවා පොදුවේ කාව්‍යයේ උත්කෘෂ්ට භාවයට උපස්තම්භක වන ලක්ෂණ කිහිපයක් වශයෙන් පමණක් භාමහ අදහස් කරයි.

ඔහු මාධුර්ය නමින් දක්වා ඇත්තේ සමාස පද බහුල ව භාවිත නොකෙරෙන්නා වූත් ශ්‍රවණීය වූත් කාව්‍ය ලක්ෂණයයි.[5] බොහෝ සමාස පද භාවිත කෙරෙන කාව්‍ය ලක්ෂණය ඕජස් නමින් හඳුන්වා ඇති අතර "මන්දාරකුසුමරේණුපිඤ්ජරිතාලකා" යන්න ඊට නිදර්ශන වශයෙන් දක්වා තිබේ.[6] සමාස පද අඩු වූත් අර්ථය සුගම වූත් ඒ හේතුවෙන් කාව්‍යයේ අර්ථය පණ්ඩිතයාට මෙන් ම කාන්තාවට ද බාලයාට ද පහසුවෙන් අවබෝධ කොට ගත හැකි වන කාව්‍ය ලක්ෂණය ප්‍රසාද නමින් හඳුන්වා තිබේ.[7]

වෛදර්භීය හා ගෞඩීය යන කාව්‍ය භේද දෙක පිළිබඳ ව මෙන් ම ඉන් වෛදර්භ මාර්ගය වඩාත් උසස් ලෙස සැලකුණු බව ද භාමහ දැන සිටි නමුදු[8] එසේ වෛදර්භ, ගෞඩීය යනුවෙන් කාව්‍යය බෙදා වෙන් කිරීමෙහි අර්ථයක් නැති බවත් එය මෝඩයන් ගතානුගතිකත්වය හේතුවෙන් දක්වන නාම භේදයක් පමණක් බවත් නම් තැබීම හුදෙක් ඒ ඒ පුද්ගලයන්ගේ කැමැත්ත පරිදි සිදු වන දෙයක් හෙයින් මෙය ඉතා ප්‍රාථමික විග්‍රහයක් බවත් ප්‍රකාශ කරයි.[9]

අර්ථ ගාම්භීරතාවෙන් සහ වක්‍රෝක්තියෙන් තොර වූ සරල, කෝමල ගුණයෙන් පමණක් යුතු වන වෛදර්භ කාව්‍යය නියම කාව්‍යත්වයෙන් තොර වන අතර සංගීතයක් මෙන් ශ්‍රැතිරම්‍යතාවෙන්

පමණක් යුක්ත වන බවත්[10] අලංකාර සහිත, ග්‍රාම්‍ය නොවූ අර්ථ සම්පන්න, න්‍යායානුගත, අනාකුල වූ ගෞඩීය කාව්‍යය වුව සුන්දර බවත්, එසේ නොමැති විට වෛදර්භ කාව්‍යය වුව රම්‍ය නොවන බවත්[11] භාමහ පෙන්වා දෙයි.

කාව්‍ය දෝෂ පිළිබඳ ව ද භාමහ පෘථුල විග්‍රහයක් ඉදිරිපත් කරයි.[12] එහි ඇතුළත් දෝෂ ගණන 28ක් තරම් වූ විශාල අගයකි. දෝෂ සංකල්පය විග්‍රහ කිරීමට පෙරාතු ව ඒ පිළිබඳ ව භාමහ පොදුවේ දක්වා ඇති අදහස් කිහිපයක් මෙසේ ය,

"දොසකට හේතු වන වචන කාව්‍යයෙහි නොයෙදිය යුතු ය. කාව්‍ය ලක්ෂණවලින් තොර කාව්‍යවලින් නරක පුත්‍රයාගෙන් මෙන් නින්දා ලැබෙයි.[13] කවිත්වය නොමැති වීමෙන් පව් නො පිරෙයි, රෝග ද නො වැළඳෙයි, දඬුවමක් ද නො ලැබෙයි. නමුත් කුකවිත්වය ප්‍රත්‍යක්ෂ මරණයකැයි නුවණැත්තෝ පවසති.

නාකවිත්වමධර්මාය ව්‍යාධයේ දණ්ඩනාය වා
කුකවිත්වං පුනඃ සාක්ෂාන්මෘතිමාහුර්මනීෂිණඃ"[14]

කාව්‍යාලංකාර කෘතියේ පළමු පරිච්ඡේදයේ නේයාර්ථ, ක්ලිෂ්ට, අන්‍යාර්ථ, අවාචක, අයුක්තිමත්, ගූඪශබ්ද, ශ්‍රැතිදුෂ්ට, අර්ථදුෂ්ට, ශ්‍රැතිකෂ්ට, කල්පනාදුෂ්ට යනුවෙන් කාව්‍ය දෝෂ 10ක් පෙන්වා දී තිබේ. නේයාර්ථ යනු අර්ථය පැහැදිලි නොවීමේ දෝෂයයි. අර්ථය මුවහ වීම ක්ලිෂ්ට නම් දෝෂයයි. අපේක්ෂිත අර්ථය නොලැබී යාම අන්‍යාර්ථ නමින් ද, වාච්‍යාර්ථය සඳහා ප්‍රසිද්ධාර්ථය නොයෙදීම අවාචක නමින් ද, කටයුත්ත නිසි පරිදි කළ නොහැකි දූතාදීන් යොදා ගැනීම අයුක්තිමත් නමින් ද, ගූඪාර්ථවත් ශබ්ද යොදා ගැනීමේ දෝෂය ගූඪශබ්ද නමින් ද, වෙනත් අර්ථයකින් ද යුතු වුවත් වචනය කියන විට ම අශ්ලීලාර්ථ හැඟවෙන වචන යෙදීම ශ්‍රැතිදුෂ්ට නමින් ද, අසභ්‍යාර්ථයක් හැඟවෙන ශබ්ද යෙදීම අර්ථදුෂ්ට නමින් ද හඳුන්වා ඇත. කටුක වූ ශ්‍රැතියක් ගෙන දෙන වචන යෙදීමේ දෝෂය ශ්‍රැතිකෂ්ට නම් වේ. කල්පනාදුෂ්ට යනු අසභ්‍යාර්ථාදිය හැඟී යන සේ පද සන්ධි කොට යෙදීමේ දෝෂයයි.[15]

දෙවන පරිච්ඡේදයෙහි උපමා අලංකාරය විග්‍රහ කිරීමේ දී ද හීනතා, අසම්භව, ලිංගභේද, වචනභේද, විපර්යය, උපමානාධිකත්ව, අසදෘශතා, යනුවෙන් උපමා දෝෂ 7ක් පෙන්වා දී තිබේ.[16] සතර වන පරිච්ඡේදය මුළුමනින් ම වෙන් ව ඇත්තේ දෝෂ විග්‍රහය සඳහා ය. එහි දී කාව්‍යාදර්ශ කරුවාගේ දෝෂ විග්‍රහයට තරමක් සමාන ආකාරයෙන් දශවිධ කාව්‍ය දෝෂ විග්‍රහ කොට තිබේ. අපාර්ථ, ව්‍යර්ථ, ඒකාර්ථ, සංශය, අපක්‍රම, ශබ්දහීන, යතිභ්‍රෂ්ට, භින්නවෘත්ත, විසන්ධි, විරෝධ (දේශ විරෝධ, කාල විරෝධ, කලා විරෝධ, ලෝක විරෝධ, න්‍යාය විරෝධ, ආගම විරෝධ) යනුවෙන් එකී කාව්‍ය දෝෂ නම් කොට දක්වන භාමහ කාව්‍යය එම දෝෂවලින් තොර විය යුතු බව පවසයි.[17]

අපාර්ථ දෝෂය යනු අර්ථ රහිත බවයි, යමක් සමුදාය අර්ථයෙන් තොර වීමයි.[18] "දෙළුම් ගෙඩි දහය, කැවුම් හය" යන්න නිදර්ශනයි. පූර්වාපර අර්ථයන්ගේ විරෝධයෙන් විපර්යාසය ඇති කරවීම ව්‍යර්ථ නම් දෝෂයයි.[19] "එම්බල මිතුරිය, ප්‍රියයා කෙරෙහි මානය දක්වන්න. සැහැල්ලු බව නො දක්වන්න. සැමියාගේ අදහසට අනුකූල ව වසන ස්ත්‍රීහු ප්‍රේමය හානි කර නො ගනිති." යන්නෙහි මෙනි. එකිනෙකට නොවෙනස් වූ අර්ථ යළි යළි යෙදීම ඒකාර්ථ හෙවත් පුනරුක්ත නම් දෝෂයයි.[20] එහෙත් භය, ශෝකය, ඊර්ෂ්‍යාව, හර්ෂය, විස්මය යන තැන්වල "යන්න. යන්න." ආදි යෙදුම් යළි යළි යෙදීම දෝෂයක් නොවන බව පඬිවරුන්ගේ සම්මතයයි.[21] මෙපරිදි ම සාධාරණ ධර්ම ඇසුව ද විශේෂ ධර්ම නොදැක්වීම නිසා යමක් පිළිබඳ දැනීම තහවුරු නොවීම හෙවත් සංශය උපදවන්නා වූ වචන යෙදීම සංශය දෝෂය[22] නමින් ද, කරුණු ඉදිරිපත් කළ අයුරින් ම ඒවා විවරණය කිරීම වෙනුවට එම ක්‍රමය විපරීත කොට දැක්වීම අපක්‍රම දෝෂය[23] නමින් ද, ඡේක කවීන් විසින් සම්මත ප්‍රයෝගවලට පටහැනි වීම ශබ්දහීන දෝෂය[24] නමින් ද, ඡන්දසට අනුව යෙදිය යුතු විරාමස්ථාන නිසි පරිදි නොයෙදීම යතිභ්‍රෂ්ට දෝෂය[25] නමින් ද, ලඝු-ගුරු වර්ණ නිසි පරිදි නොයොදා අඩු-වැඩි කොට රචනා කිරීම භින්නවෘත්ත දෝෂය[26] නමින් ද හඳුන්වා ඇත.

විරෝධතා දෝෂය ද කවියාගේ අවධානයට නතු විය යුත්තක් වශයෙන් භාමහ දීර්ඝ ලෙස සාකච්ඡා කරයි. එහි අනුභේද ගණනාවක්

ම ඇත. දේශ විරෝධය යනු යම් දේශයක ඇතැයි හෝ නැතැයි උගන්වනු ලබන දෙය ඒ ස්වභාවයට විරුද්ධ අයුරින් සැලකීමයි.[27] " මලය පර්වතය දේවදාර වෘක්ෂයන්ගෙන් බබළයි." යන්න නිදර්ශනයි. මලය පර්වතයේ ඇතැයි සම්මත ව ඇත්තේ දේවදාර නො ව සඳුන් ගස් ය. ඒ අනුව මෙහි දේශ විරෝධය වෙයි. ඒ ඒ ඍතුවලට අදාළ ලක්ෂණ ආදිය විපර්යාස කොට යෙදීම කාල විරෝධය නම් වේ.[28] "මී අඹ තුරු සිහිල් දිය බිඳුවලින් බර වූ වර්ෂා කාලීන මාරුතය සුවඳවත් කරයි." යන්නෙහි වර්ෂා ඍතුවෙහි ලා වර්ණනා කොට ඇති සුපිපි මී අඹ තුරු වසන්ත කාලයට සම්බන්ධ ලක්ෂණයක් වන බැවින් එහි කාල විරෝධය දක්නට ලැබේ. කලාවේ න්‍යායයන්ට පටහැනි වීම කලා විරෝධය[29] නමින් ද, ධර්ම, අර්ථ, කාම යන ත්‍රිවර්ගයට හා දණ්ඩ නීතියට පටහැනි වීම න්‍යාය විරෝධය[30] නමින් ද, ධර්ම ශාස්ත්‍රයෙන් පැවසෙන ලෝක සීමාවන්ට සම්බන්ධ ආචාර නියමයන් උල්ලංඝනය කිරීම අගම විරෝධය නමින් ද හැඳින්වේ.

මෙකී දෝෂ හැරුණු කල පස්වන පරිච්ඡේදයෙහි ප්‍රතිඥා හේතු-දෘෂ්ටාන්ත හීන යනුවෙන් තවත් දෝෂයක් පෙන්වා දී තිබේ. මේ ආකාරයෙන් දෝෂ රාශියක් පෙන්වා දී ඇතත් භාමහ එම සංකල්පය පිළිබඳ ව දක්වා ඇත්තේ සාධනීය අර්ථ විග්‍රහයක් බැව් ඔහුගේ පහත අදහස්වලින් පැහැදිලි වේ.

"යොදන පිළිවෙළ අනුව දුරුක්තිය වුව ද සදුක්තියක් වෙයි. මල් මාලාවේ අතරින් පතර රටාවකට යෙදූ නිල් වන් කොළ මෙනි. රමණීය නෙතග යෙදීමෙන් කිලිටි අංජනය බබළන්නාක් මෙන් ආශ්‍රය ස්ථානයේ සුන්දරත්වය නිසා සදෝෂ පදය ද සුන්දර වෙයි. "අපාණ්ඩු ගණ්ඩමේතන්තේ වදනං වනජේක්ෂණේ" (පියුමැසිය, ඔබ වත මඳ පඬු පැහැ රැඳි කොපොලින් බබළයි.) මෙහි "ගණ්ඩ" යන පදය අසුන්දර වුවත් "පාණ්ඩු" ශබ්දය හා යෙදීමෙන් සුන්දර ව තිබේ. මේ ක්‍රමය අනුව අනෙකුත් අසාධු ප්‍රයෝග ද සාධුත්වයට පත් වන බව භාමහගේ විග්‍රහයයි."[31]

දණ්ඩීන්ගේ විග්‍රහය

අටවන සියවසෙහි රචිත දණ්ඩීන්ගේ කාව්‍යාදර්ශය භාරතීය අලංකාර ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ ප්‍රබල උද්‍යෝගයක් ඇති කළ කෘතියකි.

පශ්චාත් කාලීන ව එය "සුබෝධාලංකරය" නමින් පාලියට ද, "සියබස්ලකර" නමින් සිංහලයට ද "දණ්ඩී අලංකාර" නමින් දෙමළයට ද පරිවර්තනය වී තිබෙනු දැක ගත හැකි වේ. කාව්‍යාදර්ශයේ පරිච්ඡේද තුනකි. ගුණ-රීති විග්‍රහය එහි ප්‍රථම සර්ගයට ද, කාව්‍ය දෝෂ විග්‍රහය තුන්වැන්නට ද ඇතුළත් වෙයි. දණ්ඩීන්ගේ ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහය භාමහගෙන් වෙනස් වන කරුණක් වශයෙන් ඔහු ඒවා රීති සංකල්පයට සම්බන්ධ ව විග්‍රහ කොට තිබීම දැක්විය හැකි ය. දණ්ඩීන් ද භරත ඉදිරිපත් කළ ගුණ දහය ම නාමික ව පිළිගෙන ඇතත් ලක්ෂණ වශයෙන් ගත් කල අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් වෙනස් වන බව පෙනේ.

දණ්ඩීන්ට අනුව බන්ධනයෙහි මටසිලිටි බව ශ්ලේෂ[32] නමින් ද, අර්ථය පැහැදිලි වන සේ වචන උපයුක්ත කොට ගැනීම ප්‍රසාද[33] නමින් ද, බැඳුමෙහි සම බව හෙවත් මෘදු-ස්ඵුටාදි ශබ්ද අවිෂම ලෙස සංඝටනය කිරීම සමතා[34] නමින් ද, අනුප්‍රාසාදි ශබ්දාලංකාර සහිත වත් ග්‍රාම්‍යාදි දෝෂවලින් තොර වත් කාව්‍ය බන්ධනයෙන් ශබ්දය හා අර්ථය පිළිබඳ ව ඇති වන මාධුර්යය මාධුර්ය[35] නමින් ද, ශ්‍රැති කටුක වූ ඵරුෂ ශබ්ද සංයෝගවලින් තොර වීම සුකුමාරතා[36] නමින් ද, ශබ්දයන්ගේ ප්‍රතීතිය හෙවත් නිරවුල් ව ඌනතාවලින් තොර ව අර්ථය ජනිත කරවීම අර්ථව්‍යක්ති[37] නමින් ද, උත්කර්ෂවත් ලෙස කිසි යම් ගුණයක් ප්‍රකාශ කරනු ලැබීම උදාරත්ව[38] නමින් ද, සමාස බාහුල්‍යය ඕජස්[39] නමින් ද, ලෝක සීමාව ඉක්ම වූ අත්‍යුක්තියෙන් තොර වීම කාන්ති[40] නමින් ද, එක් වස්තුවක පවත්නා ගුණයක් ලෝක සීමාවට අවිරුද්ධ ලෙස තවත් වස්තුවක් කෙරෙහි දැකීම සමාධි[41] නමින් ද හැඳින්වේ.

මෙම ගුණ දහය දණ්ඩීන් හඳුන්වා ඇත්තේ වෛදර්භීය රීතියට සම්බන්ධ ගුණ වශයෙනි. එහෙත් අර්ථව්‍යක්ති, උදාරත්ව, සමාධි යන ගුණ තුන ගෞඩීය රීතියට ද පොදු ය. දීර්ඝ සමාස හා කඨෝර ශබ්ද සුලබ ව යොදා ගනිමින් ශබ්දාඩම්බරය දක්වන ගෞඩීය රීතියේ දී සෙසු ගුණ මීට වඩා වෙනස් ලෙස අර්ථ දැක්විය යුතු වේ. දණ්ඩීන්ගේ විග්‍රහයට අනුව ගුණ යනු රචනා රීතියට සාපේක්ෂ වූ කාව්‍යාංගයකි. ඔහු වෛදර්භ රීතිය ගරු කළ ද ගෞඩීය රීතිය ද ප්‍රතික්ෂේප කොට නොමැති බව කාව්‍යාදර්ශයෙන් පැහැදිලි වේ. රීති දෙකෙහි ඇත්තේ සාපේක්ෂ වූ මිහිරියාවකි. ඒවා එකිනෙකට වෙනස් වන ආකාරය

පැහැදිලි කිරීම දුෂ්කර වනුයේ ද උක්, කිරි, සකුරු ආදියෙහි මිහිරියාව අතර වෙනස්කම් සරස්වතියට ද පැහැදිලි කළ නොහැකිවාක් මෙනි.[42] වෛදර්භ-ගෞඩි මාර්ග දෙකෙහි වෙනස්කම් ප්‍රකට ව පෙනෙතත් සියුම් වශයෙන් වෙනස් වූ රචනා රීති ද බොහෝ තිබිය හැකි ය. කවියාගේ ශක්තිය අනුව ඔහුට විශේෂ වූ මාර්ග පවතී.[43] දණ්ඩීන්ගේ මෙම අදහස වර්තමාන විචාරකයන් රචනා රීති සම්බන්ධයෙන් දක්වා ඇති අදහස්වලට ද සමාන වෙයි.

කාව්‍යාදර්ශයේ දෝෂ පිළිබඳ ව ද දීර්ඝ වශයෙන් විග්‍රහ කෙරේ. ප්‍රථම සර්ගයෙහි කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහය අතුරෙහි ඇතැම් ගුණවල විපර්යය (ගුණවලට විරුද්ධ ලක්ෂණය) වශයෙන් කාව්‍ය දෝෂ කිහිපයක් පෙන්වා දී තිබේ. ඒ අතර ශෛථිල්‍යය (බැඳුමෙහි ලිහිල් බව), අනතිරූඪතා (අර්ථය ව්‍යාකූල වීම), ග්‍රාම්‍යතා (නොසරුප් අර්ථවලින් යුතු වීම), නිෂ්ටුරතා හෙවත් දීප්ත (රළු ශබ්ද සංඝටනා උපයුක්ත කොට ගැනීම), නේයාර්ථතා (ප්‍රකාශිත අදහස අසම්පූර්ණ වීම, නිවැරදි අවබෝධය සඳහා බැහැරින් අදහස් ලබා ගත යුතු වීම), අත්‍යුක්ති (ලෝක සීමාව ඉක්මවා යන තරම් අතිශයෝක්තියෙන් යුක්ත වීම) වැනි ලක්ෂණ හඳුනා ගත හැකි ය.

තුන් වන සර්ගය අවසානයේ ද දෝෂ පිළිබඳ විග්‍රහයක් අන්තර්ගත වේ. මෙම දෝෂ දහය කාව්‍යාලංකාරයේ දැක්වෙන දස වැදෑරුම් දෝෂයන්ට බෙහෙවින් සමාන වීමෙන් පැහැදිලි වනුයේ දෝෂ සංකල්පය පිළිබඳ පූර්ව කාලීන සංස්කෘත විචාරකයන් අතර යම් එකඟතාවක් පැවැති බවයි.

වාමනගේ විග්‍රහය

නව වන සියවසේ දී වාමන විසින් රචනා කරන ලද "කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර වෘත්ති" නම් කෘතිය කාව්‍යයේ අංගයක් වූ රීතිය පිළිබඳ ව විස්තරාත්මක ව සාකච්ඡා කෙරෙන්නකි. මේ හේතුවෙන් වාමන රීතිවාදියකු වශයෙන් සලකනු ලැබේ.

කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර කෘතියේ පළමු අධිකරණය කාව්‍ය ශරීර නම් වේ. එහි පළමු අධ්‍යායය ආරම්භ වනුයේ කාව්‍ය ශරීරයේ අංගයක් වූ අලංකාර නිර්වචනයෙනි. කාව්‍යය අලංකාර හේතුවෙන්

ගත යුත්තක් බවත් අලංකාර යනු සෞන්දර්යය ම බවත් පවසන වාමන කාව්‍යය දෝෂයෙන් තොර විය යුතු බවත් ගුණ-අලංකාරයන්ගෙන් යුක්ත විය යුතු බවත් පෙන්වා දෙයි.[44] දෙවන අධ්‍යායයෙහි දී රීතිය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කරයි. රීතිය යනු විශිෂ්ට වූ පද සංඝටනාව බවත් එය කාව්‍යයේ ආත්මය වන බවත් ගුණය ආත්ම කොට ගෙන රීතිය පහළ වන බවත් වාමන ප්‍රකාශ කරයි.[45] රීතිය නිර්වචනය කිරීමට උත්සාහ ගැනීම මෙන් ම කාව්‍යයට ශරීරයක් හා ආත්මයක් ඇතැයි පෙන්වා දීම ද වාමනගේ විග්‍රහයෙහි ඇති සාර්ථක ලක්ෂණයකි. රීති පිළිබඳ විග්‍රහයේ දී ඒ දක්වා විග්‍රහ වී තුබුණු වෛදර්භී, ගෞඩීය යන රීති අතරට වාමන "පංචාලී" නම් තවත් රීතියක් එක් කරයි.[46] විදර්භාදී රටවල කවියන් විසින් එම රීති උපයුක්ත කොට ගෙන ඇති බැවින් ඒ ඒ දේශවල නම්වලින් රීති හැඳින්වුව ද කාව්‍යය කෙරෙහි ප්‍රදේශයන්ගේ සම්බන්ධයක් නැති බව ද ඔහු පෙන්වා දෙයි.[47]

සියලු ම ගුණවලින් යුක්ත වූ රීතිය වෛදර්භී ය. ඕජස්-කාන්ති යන ගුණයන්ගෙන් යුක්ත වනුයේ ගෞඩීය රීතියයි. පංචාලී රීතිය මාධුර්ය-සෞකුමාර්ය යන ගුණයන්ගෙන් උපලක්ෂිත වෙයි. මෙකී රීති අතුරින් සියලු ගුණවලින් යුක්ත වූ වෛදර්භ රීතිය ම ගත යුතු බවත් ගුණ ස්වල්පයක් ඇති ඉතිරි රීති දෙක නොගත යුතු බවත් වාමන පවසයි.[48] එහෙත් භාමහ, දණ්ඩීන් වැනි විචාරකයන්ට සාපේක්ෂ ව ගත් කල එම අදහසෙහි පසුගාමී බවක් දක්නට පිළිවන.

ද්විතීය අධිකරණය වෙන් ව ඇත්තේ දෝෂ විභාගය වෙනුවෙනි. එහි ප්‍රථම අධ්‍යායයෙන් පද-පදාර්ථ දෝෂ ද ද්විතීය අධ්‍යායයෙන් වාක්‍ය-වාක්‍යාර්ථ දෝෂ ද සාකච්ඡා කෙරේ. දෝෂ යනු ගුණයන්ට විරුද්ධ වූ දේ ය. අසාධු, කෂ්ට, ග්‍රාම්‍ය, අප්‍රතීත, අනර්ථක, අන්‍යාර්ථ, නේයාර්ථ, ගූඪාර්ථ, අශ්ලීලාර්ථ, ක්ලිෂ්ට යන දෝෂ දහය පද දෝෂ යටතේ විග්‍රහ කොට තිබේ. අසාධු යනු ශබ්ද ශාස්ත්‍රයට හෙවත් ව්‍යාකරණයට විරුද්ධ වූ පද යෙදීමයි. කෂ්ට නම් ශ්‍රැතියට නීරස වූ අමිහිරි පද භාවිතයයි. ලෝක ව්‍යවහාරයේ මිස ශාස්ත්‍රයේ නොයෙදෙන වචන භාවිතය ග්‍රාම්‍ය නමින් ද, ශාස්ත්‍රයේ පමණක් යෙදෙන ලෝකයා අතර නොයෙදෙන පද යෙදීම අප්‍රතීත නමින් ද, පාද පූරණය සඳහා ම භාවිත වන අර්ථ රහිත අව්‍යය පද යෙදීම අනර්ථක නමින් ද වාමන හඳුන්වා ඇත. අන්‍යාර්ථ, නේයාර්ථ,

ගූඪාර්ථ යන නම්වලින් හඳුන්වා ඇත්තේ පිළිවෙළින්, සම්මතාර්ථය නැසීම, අර්ථය කල්පිත වීම, අප්‍රසිද්ධාර්ථයේ වචන යෙදීම යන දෝෂයි. අසභ්‍යාර්ථ මතු කෙරෙන පද යෙදීම අශ්ලීලාර්ථ දෝෂය යැ'යි පවසන වාමන එම දෝෂයට ලක් නොවන සේ එවන් කරුණු පැවැසිය හැකි ආකාර කිහිපයක් ද පෙන්වා දී තිබේ. අසභ්‍යාර්ථය අප්‍රසිද්ධ වනුයේ "ගුප්ත" නම්. එය මඳ වශයෙන් සඟවන ලද්දේ "ලක්ෂිත"යි. ලෝකයා විසින් අවුරන ලද පද "සංවෘත" නමින් හැඳින්වේ. ක්ලිෂ්ට දෝෂය වශයෙන් දැක්වූයේ විග්‍රහ කිරීමෙන් ගත යුතු වන අර්ථ ඇති පද යෙදීමයි.[49] මෙකී දෝෂ දහය අතුරින් අශ්ලීල හා ක්ලිෂ්ට යන දෝෂ දෙක වාක්‍යයට ද සම්බන්ධ වන බව වාමන පවසයි.[50]

ද්විතීය අධිකරණයෙහි දෙවන අධ්‍යායයෙහි දැක්වෙන දෝෂ අතර භාමහ, දණ්ඩින් ආදීන් විසින් දක්වන ලද දෝෂ ද දැක ගත හැකි වේ. භින්නවෘත්ත (විරිත බිඳීමේ දෝෂය), යතිභ්‍රෂ්ට (නොමිහිරි රසයක් ගෙන දෙන පරිදි විරාමය යෙදීම), අමනෝඥ සන්ධි (විරූප පද එකට ගැළපීම), පද සන්ධි වෛරූප්‍යය (පද ගැළපීමේ අමනෝඥත්වය), ව්‍යර්ථ (පෙර-පසු පදවල අර්ථ විරුද්ධ වීම), ඒකාර්ථ (කියන ලද අර්ථ නැවත පැවසීම), සන්දිග්ධ (සැක ඇති කරවීම), අප්‍රයුක්ත (මායා ආදියෙන් කල්පිත වූ අර්ථය), අපක්‍රම (ක්‍රමයෙන් හීන වූ අර්ථ ඇති වීම), ලෝක ව්‍යවහාර විරුද්ධ (දේශ-කාල-ස්වභාවාදී විරෝධී දෝෂ), විද්‍යා ව්‍යවහාර විරුද්ධ (කලාවට හා චතුර්වර්ග ශාස්ත්‍රවලට විරුද්ධ වීමේ දෝෂය)[51] යන දෝෂ එකොළහ එහි දක්වා ඇත. ඒ අතුරින් පද සන්ධි වෛරූප්‍යය, විශ්ලේෂ (නොබැඳුණු), අශ්ලීල, කෂ්ට (රළු) යනුවෙන් තුන් වැදෑරුම් වේ.

කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර කෘතියේ තෘතීය අධිකරණයෙන් පැවසෙනුයේ කාව්‍ය ගුණ පිළිබඳ ව ය. ගුණ යනු දෝෂයන්ගේ විපර්යය හෙවත් දෝෂවලට විරුද්ධ පාර්ශ්වයයි. වාමන කාව්‍ය ශෝභාව ඇති කරන ධර්මතා ගුණ වශයෙන් හඳුන්වා ඇති අතර එකී කාව්‍ය ශෝභාව වර්ධනය කරවීමට හේතු වන ලක්ෂණ අලංකාර වශයෙන් පෙන්වා දී තිබේ.[52] ගුණ හා අලංකාර අතර වෙනස පැහැදිලි කිරීම ද වාමනගේ කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර කෘතියේ දක්නට ලැබෙන සාධනීය ලක්ෂණයකි. වාමන ගුණ-අලංකාර අතර සබඳතාව පෙන්වා දෙනුයේ මෙපරිද්දෙනි,

> "තරුණියකගේ යහපත් වූ රූ සපුව සුදුසු අලංකාර කරණ කොට ගෙන තවත් යහපත් වේ ද එසේ ම පිරිසිදු ගුණයෙන් යුක්ත වූ කාව්‍යය යහපත් අලංකාරයන්ගෙන් තොර නොවීමෙන් තවත් යහපත් වේ. ඉදින් තරුණ බවින් වඳ වූ අඟනකට අලංකාර පැළඳීම ඇයගේ අශෝභන ගතිය වැඩීමට හේතු වේ ද එසේ ම ගුණයන්ගෙන් තොර වූ වදන් ද කාව්‍ය ශරීරයේ අශෝභනත්වය වැඩීමට හේතු වේ."[53]

මේ ආකාරයෙන් අලංකාර වෛකල්පික හා අනිත්‍ය වුව ද ගුණ, කාව්‍යයේ නිත්‍ය ධර්මතා වන බව වාමන පෙන්වා දෙයි.[54] වාමන දක්වන ගුණ දහය පූර්ව ආලංකාරිකයන්ගේ ගුණ හා නාමික ව සමාන වෙතත් ලක්ෂණ වශයෙන් ගත් කල වෙනස්කම් දක්නට ලැබේ.

තෘතීය අධිකරණයේ ප්‍රථම අධ්‍යායයෙහි මෙන් ම ද්විතීය අධ්‍යායයෙහි ද ගුණ දහය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කෙරෙයි. එයින් පළමු අධ්‍යායයෙහි දක්වා ඇති ලක්ෂණ ශබ්ද ගුණ වශයෙන් ද දෙවැන්නෙහි දක්වා ඇති ලක්ෂණ අර්ථ ගුණ වශයෙන් ද හඳුනා ගත හැකි වේ. නාමික වශයෙන් ගත් කල වාමන දක්වන්නේ ද පූර්ව විචාරකයන් සාම්ප්‍රදායික ව පිළිගෙන තිබුණු ගුණ දහය ම වුවත් විග්‍රහය අතින් ගත් විට වෙනස්කම් රැසක් දක්නට ලැබේ. තෘතීය අධිකරණයේ ප්‍රථම අධ්‍යායයෙහි දක්වා ඇති ශබ්ද ගුණ දහය මෙසේ ය,

1. ඕජස් - බන්ධනයෙහි ගාඪ ස්වභාවය
2. ප්‍රසාද - ශබ්ද සංඝටනයෙහි ලිහිල් බව
3. ශ්ලේෂ - ශබ්දයෙහි මටසිලුටු බව
4. සමතා - කවිමාර්ගයේ සමතාව නොබිඳීම
5. සමාධි - පිළිවෙළින් නඟින-බසින සේ අක්ෂර යෙදීම
6. මාධුර්ය - පදයන්ගේ වෙන් වෙන් වූ බව
7. සෞකුමාර්ය - රළු ශබ්ද සංඝටනාවෙන් තොර වීම
8. උදාරතා - දිව නටවන ශබ්ද යෙදීමෙන් ඇති වන උදාරත්වය
9. අර්ථව්‍යක්ති - අර්ථය පැහැදිලි බව
10. කාන්ති - බන්ධනයෙහි කාන්තිමත් භාවය[55]

මෙම ගුණ අතුරින් ප්‍රසාද ලක්ෂණය ඕජස් සමඟ යෙදෙන විට ගුණයක් වන නමුත් තනි ව යෙදෙන විට දෝෂයක් වන බව වාමන දක්වයි.[56] සමතා යන්න තව දුරටත් පැහැදිලි කරමින් ඔහු පෙන්වා දෙන්නේ ශ්ලෝකයක් හෝ ප්‍රබන්ධයක් ආරම්භ කළ රචනා මාර්ගය අවසානය දක්වා ම නොහැර රැකිය යුතු බවයි.[57] සමාධි ගුණයට අනුව පද්‍යයෙහි ශබ්ද සංඝටනාව ගීත ගායනයක් මෙන් පිළිවෙළින් ඉහළ පහළ යොමු විය යුතු වෙයි. තෘතීය අධිකරණයේ ද්විතීය අධ්‍යායයේ දී ඉහත කී ශබ්ද ගුණ දහයට පර්යාය වූ අර්ථ ගුණ ද විග්‍රහ කොට තිබේ. ඒ මෙපරිද්දෙනි,

1. ඕජස් - අර්ථයේ ප්‍රෞඪ භාවය
2. ප්‍රසාද - අර්ථයේ පිරිසිදු බව
3. ශ්ලේෂ - චතුර වක්‍ර භාෂණයන් මාර්ගයෙන් අර්ථයේ සිලිටි බවක් දැනවීම
4. සමතා - අදහස්වල යථා ක්‍රමය නොබිඳීම හා අදහස පහසුවෙන් වටහා ගත හැකි වීම
5. සමාධි - සිත සමාධිගත කරවමින් අරුත් දැකීමට උපකාරී වීම
6. මාධුර්ය - ප්‍රකාශනයෙහි විචිත්‍රවත් භාවය
7. සෞකුමාර්ය- රළු අරුත්වලින් තොර වීමෙන් ඇති වන සුකොමල බව
8. උදාරතා - ග්‍රාම්‍ය නොවීම
9. අර්ථව්‍යක්ති -වස්තු ස්වභාවය ප්‍රකට වීම
10. කාන්ති - ශෘංගාරාදී රසයන්ගෙන් බැබළීම[58]

වාමනගේ විග්‍රහයෙහි දුර්වලතා කිහිපයක් ම දැක ගත හැකි වේ. එබඳු එක් අවස්ථාවක් නම් රීති පිළිබඳ විග්‍රහයේ දී වෛදර්භ රීතිය උසස් බව සහ අනෙක් රීති පහත් බව ප්‍රකාශ කිරීමයි. රීතියෙහි උසස්-පහත් බව තීරණය වනුයේ කවියාගේ කාව්‍යාර්ථය පදනම් කොට ගනිමිනි. එහෙයින් එය කල් තබා ප්‍රකාශ කළ හැකි නොවෙනස් වන ධර්මතාවක් නො වේ.[59] වාමනගේ ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහය ද කෘත්‍රිම ස්වභාවයක් පළට කරනු දැක ගත හැකි ය. ශබ්ද ගුණ හා අර්ථ ගුණ නාමික ව මෙන් ම සංඛ්‍යාත්මක ව ද සමාන විය යුතු යැයි ඔහු අදහස් කිරීම අශාස්ත්‍රීය ද අතාර්කික ද වේ.[60]

ආනන්ද වර්ධනගේ විග්‍රහය

නව වන සියවසේ දී ආනන්දවර්ධන විසින් රචනා කරන ලද "ධ්වන්‍යාලෝකය" ධ්වනි වාදය නම් විචාර සිද්ධාන්තය සංස්කෘත අලංකාර ශාස්ත්‍රය තුළ ප්‍රචලිත කරවීමට ඉවහල් වූ ග්‍රන්ථයයි. මෙය කාව්‍යාලෝක, සහෘදයාලෝක යන නම්වලින් ද හැඳින් වේ. උද්‍යෝත සතරක් යටතේ කාරිකා 121කින් යුක්ත ව කෘතිය රචනා කර ඇත.

ධ්වන්‍යාලෝකයේ ද්විතීය උද්‍යෝතයේ අලංකාර-ගුණ-දෝෂ යන කාව්‍යාංග පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කෙරේ. ආනන්දවර්ධනගේ අදහස් පූර්ව විචාරකයන්ගෙන් වෙනස් ය. ගුණ-අලංකාර දෙකෙහි වෙනස කියා පෑමට වාමන මෙන් ම ඔහු ද උත්සාහ ගනී.

> "යම් කිසිවක් කාව්‍යයෙහි ප්‍රධාන්‍යයට සම්බන්ධ ව පවතී ද එය ගුණය නමින් දත්හ, යමක් බාහිර වශයෙන් පවතී ද එය අලංකාර නමැයි හැඳින්වේ. වළලු ආදිය මෙනි."[61]

ආනන්දවර්ධනගේ ගුණ විග්‍රහයෙහි වනුයේ මාධුර්ය, ඕජස්, ප්‍රසාද යන ගුණ තුන පමණි. මෙම ගුණ විග්‍රහය භාමහගේ ගුණ විග්‍රහය හා නාමික ව මෙන් ම සංඛ්‍යාත්මක ව ද සමාන වන නමුදු[62] විග්‍රහය වශයෙන් වෙනස් වෙයි. මාධුර්ය ගුණය විප්‍රලම්භ ශෘංගාරයෙහි සහ කරුණ රසයෙහි උත්කර්ෂවත් අන්දමින් යෙදෙන බවත්, ඕජෝ ගුණය රෞද්‍රාදි රස පැහැදිලි කිරීමට ඉවහල් වන ශබ්දය හා අර්ථය ආශ්‍රය කර ගෙන තීරණය කෙරෙන බවත්, ප්‍රසාද ගුණය සියලු රසයන්හි එක සේ යෙදිය හැකි ගුණයක් බවත් ධ්වන්‍යාලෝකකරු පවසයි.[63] වචන හා ඒවාට හිමි අර්ථවලින් ව්‍යක්ත වන කාව්‍යාංගයක් ලෙස පිළිගෙන තිබුණු ගුණ මෙලෙස රසවලට හිමි ලක්ෂණ වශයෙන් දක්වා තිබීම උසස් විග්‍රහයකි. ධ්වනිය ආත්ම කොට ඇති ශෘංගාරයෙහි දී දෝෂ වර්ජනය කළ යුතු බවත්, විප්‍රලම්භය වැනි ශෘංගාර ධ්වනියෙහි යමකාදිය යෙදීම කවියාගේ නොසැලකිල්ල ප්‍රකට කරන්නක් බවත් ආනන්දවර්ධන ප්‍රකාශ කර තිබීම[64] අලංකාර සිද්ධාන්ත දෙස නවමු දෘෂ්ටියක් හෙළීමකි.

ධ්වන්‍යාලෝකයේ තුන්වන උද්‍යෝතයේ ඖචිත්‍යය පිළිබඳ සාකච්ඡා කෙරෙයි. ඖචිත්‍යයෙන් (උචිත භාවයෙන්) යුතු වීම කවියේ

ගුණයක් හෙවත් සාධනීය ලක්ෂණයක් වශයෙන් හඳුනා ගත හැකි වේ. අනෞචිත්‍යය, එනම් උචිත භාවයෙන් තොරවීම දෝෂයකි. එය කවියේ රසය නැසීමට හේතු වන්නකි. ධ්වන්‍යාලෝකකරු මෙහි දී පවසන්නේ ඖචිත්‍යය ගද්‍ය-පද්‍ය දෙකට ම පොදු වූ නීතියක් බව හා රස-භාවයන් සම්බන්ධයෙන් ද වැදගත් වන මූලධර්මයක් බවයි.[65] මෙම උද්‍යෝතයේ දී ධ්වන්‍යාලෝක කතුවරයා රීති, වෘත්ති ආදිය කාව්‍යයට සම්බන්ධ වන ආකාරය ද සාකච්ඡා කරයි. රේඵය, ඪ'කාරය යන අක්ෂර හා සංයෝග වූ 'ශ, ෂ' යනාක්ෂර ශෘංගාර නිරූපණයෙහි ලා අනුචිත බවත් ඒවා බීභත්සාදි රසයන්ට ගැළපෙන බවත් එහි දී විග්‍රහ කොට තිබේ.[66] ආනන්දවර්ධනගේ රීති විග්‍රහය ඒ දක්වා විසූ විචාරකයන්ගෙන් වෙනස් මඟක් ගනී. දේශ අනුව රීති නම් කරනු වෙනුවට කාව්‍යයන්හි පොදු ලක්ෂණ සලකා රීති නම් කිරීමට උත්සාහ ගෙන තිබීම ඔහුගේ විග්‍රහයෙහි දක්නට ලැබෙන සාර්ථකත්වයකි. අසමාස, මධ්‍යම සමාස, දීර්ඝ සමාස[67] යන රීති තුන ඔහු ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ කවියෙහි සමාස භාවිතය සැලකිල්ලට ගනිමිනි.

කුන්තකගේ විග්‍රහය

එකොළොස් වන වන සියවසෙහි රචනා වුණු රාජානක කුන්තකගේ "වක්‍රෝක්ති ජීවිත" නම් ග්‍රන්ථය ද කාව්‍ය විචාර සංකල්ප පිළිබඳ ව අධ්‍යයනයේ දී වැදගත් වන මූලාශ්‍රයයකි. කාව්‍යයේ ජීවය වනුයේ අදහස් ප්‍රකාශනයේ දී සාමාන්‍ය භාෂණයෙන් වෙනස් වන ආහ්ලාදකාරී වක්‍රතාවක් බවත් එය කවියාගේ ප්‍රතිභානය සමඟින් ද සම්බන්ධ වන බවත් ඔහු එහි දී සාකච්ඡා කරයි.[68]

රීති සංකල්පය පිළිබඳ ව ද කුන්තක ඉදිරිපත් කරන අදහස් වැදගත් ය. ඔහු ද "රීති" යන වචනය වෙනුවට දණ්ඩීන් මෙන් මාර්ග යන වචනය භාවිත කරයි. එසේ ම වාමන මෙන් දේශ අනුව රීති නම් කරනු වෙනුවට ආනන්ද වර්ධනගේ ක්‍රමයට අනුගත ව, කාව්‍ය නිර්මාණවල පොදු ලක්ෂණ සලකා රීතිය නම් කිරීම පිළිබඳ ව ද ඔහු අවධානය යොමු කර තිබේ. ඔහු, සුකුමාර-මධ්‍යම-විචිත්‍ර යනුවෙන් මාර්ග තුනක් පෙන්වා දෙයි. මේ අතුරින් සුකුමාර මාර්ගය වෛදර්භ රීතියටත්, විචිත්‍ර මාර්ගය ගෞඩීය රීතියටත්, මධ්‍යම මාර්ගය ඒ දෙකෙහි මධ්‍යස්ථ තත්ත්වයකටත් සමාන කළ හැකි ය. එසේ ම සුකුමාර මාර්ගය කවියාගේ නිසර්ග සිද්ධ ප්‍රතිභාවෙනුත් විචිත්‍ර මාර්ගය

ව්‍යුත්පත්ති, අභ්‍යාස දෙකෙනුත් මධ්‍යම මාර්ගය ඒ දෙකෙහි සංකලනයෙනුත් බිහි වන බව කුන්තක තව දුරටත් පෙන්වා දෙයි.[69] කුන්තක ගුණ සතර බැගින් ඇති ගුණ කට්ටල දෙකක් ඉදිරිපත් කරයි. ඉන් එකක් සෞකුමාර්ය මූලිකාංගවලින් ද, අනෙක වෛචිත්‍ර්‍ය මූලිකාංගවලින් ද සකස් වී ඇත. මෙම ගුණ කට්ටල දෙකෙහි ම ගුණවලට දී ඇත්තේ සමාන නම් ය. මාධුර්ය, ප්‍රසාද, ලාවණ්‍ය, අභිජාති යනුවෙන් ඒවා ප්‍රකාශිත ය. මෙකී සෑම වචනයක් ම ඒ ඒ මාර්ගයන්ට සාධාරණ වන පරිදි වෙන් වෙන් වශයෙන් අර්ථ නිරූපණය කොට තිබේ. මධ්‍යම මාර්ගයට අයත් ගුණ අනෙක් මාර්ගද්වයට අයත් ගුණ සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් සැකසී ඇත. ඖචිත්‍යය හා සෞභාග්‍යය යන ගුණ දෙක කුන්තක හඳුන්වා ඇත්තේ සෑම මාර්ගයක ම අනිවාර්යයෙන් පැවතිය යුතු ශෝභන ධර්මතා දෙකක් වශයෙනි.

වෙනත් සංස්කෘත විචාරකයන්ගේ අදහස්

පූර්වයේ සාකච්ඡා කළ විචාරකයන්ට අමතර ව රුද්‍රට, භෝජ, අභිනවගුප්ත, මම්මට වැනි විචාරකයන් ද ගුණ, දෝෂ, රීති සංකල්ප පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කොට තිබේ. දණ්ඩීන් විසින් දක්වන ලද වෛදර්භීය, ගෞඩීය යන රීතිද්වය පශ්චාත් කාලීන ව සංඛ්‍යාත්මක අතින් වර්ධනය වීමේ දී රුද්‍රට, භෝජ යන විචාරකයන් ඒ සඳහා දායක වී තිබේ. එම රීති අතරට පංචාලී රීතිය ද එක් කරමින් වාමන රීති තුනක් හඳුන්වා දුන් පරිදි ම, නව වන සියවසෙහි විසූ රුද්‍රට නම් විචාරකයා ද තම කාව්‍යාලංකාර නම් කෘතියෙහි දී ලාටීය රීතිය ද ඉදිරිපත් කරමින් රීති සංඛ්‍යාව සතරක් දක්වා වර්ධනය කොට තිබේ. ආනන්දවර්ධන අනුව යමින් ඔහු ද රීති සංකල්පය හඳුන්වා ඇත්තේ නිශ්චිත සමාස පද භාවිතයක් ලෙසිනි.

පූර්වෝක්ත රීති අතරට මාගධී සහ ආවන්තිකා යන රීතීන් දෙක ද එක් කරමින් භෝජ නම් විචාරකයා රීති සංඛ්‍යාව සයක් දක්වා ඉහළ නංවයි. එහෙත් මෙකී සෑම විචාරකයෙකු ම භෞගෝලීය රීති විග්‍රහයට සීමා වී ඇති බවක් දක්නට ලැබේ.[70]

දස වන සියවසෙහි විසූ අභිනව ගුප්ත, ආනන්දවර්ධනගේ ධ්වන්‍යාලෝකය උදෙසා ධ්වන්‍යාලෝක ලෝචන නම් විවරණ ග්‍රන්ථය පිළියෙල කළ බැවින් ඔහු ධ්වනිවාදියකු වශයෙන් ප්‍රකට ය. රීතිය නම් කාව්‍යාංගය ගුණ හා අලංකාරවලින් සකස් ව ඇති බැවින් ඒවාට ස්වාධීන පැවැත්මක් නැතැයි අභිනවගුප්ත පවසයි. ධ්වනිවාදීන් මෙලෙස රීතිය වෙනම ම කාව්‍යාංගයක් වශයෙන් නොසලකතත් ඔවුන්ගේ සංඝටනා සංකල්පය රීතියට ආසන්න වූවකි. සංඝටනා ද ගුණ මත රඳා පවතින වාග් වින්‍යාස වන අතර ඒවායෙහි යොදා ගනු ලබන සමාසවල දීර්ඝත්වය හා නෛරන්තර්යය අනුව ඒවා ආකාරත්‍රයක් ගනී. අනික් සියලු ම කාව්‍යාංග එපරිද්දෙන් ම සංඝටනා රසෝද්දීපනය සඳහා උපකාරක විය යුතු යැ'යි ධ්වනිවාදීහු විශ්වාස කළහ.

එකොළොස් වන සියවසෙහි රචිත ක්ෂේමේන්ද්‍රගේ "ඖචිත්‍යවිචාරචර්චා" කෘතිය සංස්කෘත කාව්‍ය විචාර වාද අතරට ඖචිත්‍යවාදය නම් නව විචාර සංකල්පයක් ප්‍රවේශ කිරීමට දායක වූ විචාර ග්‍රන්ථයකි. උචිත බව නම් යමක් වේ ද එය ඖචිත්‍යය නම් වන බව ක්ෂේමේන්ද්‍ර පවසයි.[71] ගුණ සංකල්පයට සාපේක්ෂ ව ගත් විට ඖචිත්‍යය ගුණයක් ලෙසත් එයින් තොර වීම හෙවත් අනෞචිත්‍යය දෝෂයක් හැටියටත් සැලකිය හැකි ය. කාව්‍යයෙහි අංග 27ක් විෂයයෙහි ඖචිත්‍යය රැකිය යුතු බව ක්ෂේමේන්ද්‍ර පෙන්වා දී තිබේ.[72]

පශ්චාත් කාලීන ධ්වනිවාදීන් ද ගුණ වශයෙන් පිළිගෙන ඇත්තේ ආනන්දවර්ධන විසින් විග්‍රහ කරන ලද ගුණ තුන පමණි. පූර්ව විචාරකයන්ගේ ගුණ දහය ම ඒ තුළ අන්තර්ගත වන බව දොළොස් වන සියවසෙහි මම්මට විසින් රචනා කරන ලද කාව්‍ය ප්‍රකාශ නම් ග්‍රන්ථයේ පෙන්වා දී තිබේ. සාම්ප්‍රදායික විචාරකයන්ගේ ගුණ දහය එම ගුණ තුන අනවශ්‍ය ආකාරයෙන් ගුණිත කිරීමක් බව ඔහු පෙන්වා දේ.[73] ආත්මයෙහි ශූර, වීරභාවාදිය මෙන් ම රසයට ප්‍රධාන හේතූන් වූ යම් ධර්ම කොටසක් වෙයි ද, රසය වැඩි දියුණු කිරීමට උපකාරී වූ නොසෙල්වෙන පැවතුම් ඇති ඒ ධර්මතා ගුණ නම් වන බව මම්මට ගුණ සංකල්පය විග්‍රහ කරමින් ප්‍රකාශ කරයි.[74]

භාමහ, ආනන්දවර්ධන, මම්මට යන විචාරකයන් පරිදි ම දහහතර වන සියවසෙහි සාහිත්‍යදර්පණය නම් ග්‍රන්ථය රචනා කළ විශ්වනාථ ද ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ මාධුර්ය, ඕජස්, ප්‍රසාද යන ගුණ තුන පමණි.[75] සාහිත්‍යදර්පණයේ සත් වන පරිච්ඡේදය වෙන් ව ඇත්තේ ගුණ විග්‍රහය වෙනුවෙනි. සාම්ප්‍රදායික ව පිළිගෙන තිබුණු ශ්ලේෂ,

සමාධි, උදාර, ප්‍රසාද යන ගුණ සතර එකම ඕජෝ ගුණයට ඇතුළත් කළ හැකි බවත්, ග්‍රාම්‍ය හා දුඃශ්‍රවතා යන දොස් දෙක දුරු කිරීමෙන් ලැබෙන කාන්ති, සුකුමාරතා යන දෙක ගුණ වශයෙන් සැලකීමට අවශ්‍ය නොවන බවත්, ස්වභාවෝක්තියෙහි ඇති සාමාන්‍ය ලක්ෂණයක් වන අර්ථව්‍යක්තිය ද ගුණයක් වශයෙන් සැලකීමට අවශ්‍ය නොවන බවත්, මාධුර්යයකින් තොර වූ පද්‍යය දෝෂ සහගත වන බැවින් එය ද කාව්‍යයක තිබිය යුතු අනිවාර්ය ලක්ෂණයක් විනා ගුණයක් නොවන බවත් ඔහු පෙන්වා දී තිබේ. වාමනගේ මග අනුව යමින් විශ්වනාථ ද තමා ඉදිරිපත් කළ ගුණ තුනට පර්යාය වූ ශබ්ද ගුණ තුනක් ද ඒ නම්වලින් ම හඳුන්වා දී තිබේ.[76] සාහිත්‍ය දර්පණයේ නව වන පරිච්ඡේදයෙන් රීති සංකල්පය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කෙරෙයි. විශ්වනාථ පිළිගෙන ඇත්තේ වෛදර්භ, ගෞඩී, පංචාලී, ලාටී යන රීති සතර පමණි.

ගුණ-රීති වාදයේ උත්කර්ෂවත් ම අවධිය වූයේ වාමන විසින් කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර කෘතිය රචනා කරන ලද යුගයයි. එනම් නව වන සියවසයි. පශ්චාත් කාලීන ව ඒ පිළිබඳ උසස් අදහස් ඉදිරිපත් වූවත් එම සංකල්පය රස, ධ්වනි වැනි විචාරවාදයන්හි තත්ත්වයට පත් කරලීමට විචාරකයන් සමත් වූයේ නැත. ගුණ-රීති වාදයේ පවත්නා ආවේණික දුර්වලතා ද ඊට හේතු විය. කාව්‍යයේ ආකෘතියට විනා අන්තර්ගතයට සම්බන්ධ නොවන රීතියේ ද අලංකාර වාදයේ විද්‍යමාන වූ පොදු දුර්වලතා පැවැති බැවින් කවියේ ආත්මය නොවන හුදු කාව්‍යාංගයක තත්ත්වය පමණක් පශ්චාත් කාලීන විචාරකයන් එයට ලබා දී තිබේ.

සිංහල සාහිත්‍යය හා ගුණ රීති සංකල්පය

මේ දක්වා ගුණ රීති සංකල්පය පිළිබඳ ව දක්වා ඇති විග්‍රහයට අනුව එම සංකල්පයන් පිළිබඳවත් සංස්කෘත විචාරකයන් අත ඒවා විකාසනය වූ ආකාරයත් අවබෝධ කොට ගත හැකි ය. සිංහල සාහිත්‍යයෙහි දී එම සංකල්පයන්හි ඇති වැදගත්කම් පිළිබඳ ව විමසා බැලීම ද වැදගත් වන්නකි. සිංහල විචාර ක්ෂේත්‍රයට මෙම සංකල්ප සමීප කරවීමට දායක වූ ප්‍රධාන ග්‍රන්ථය වූයේ දස වැනි සියවසේ දී අබා සලමෙවන් නිරිඳුන් විසින් රචනා කරන ලද සියබස්ලකරයි. දණ්ඩීන්ගේ කාව්‍යාදර්ශය ඇසුරු කොට ගත් පරිවර්තනයක් වශයෙන් එම කෘතිය රචනා වී ඇතත් ගුණ, රීති,

දෝෂ යන සංකල්ප පිළිබඳ ව මුල් කෘතියෙන් වෙනස් වූ විශේෂ අදහස් කිහිපයක් ම එහි ඉදිරිපත් ව තිබේ.

සියබස්ලකර රචනා කෙරුණේ කාව්‍යාදර්ශය රචනා වීමෙන් සියවස් කිහිපයකට පසුව ය. ඒ වන විට වාමන, ආනන්දවර්ධන වැනි වෙනත් විචාරකයන්ගේ ග්‍රන්ථ ද රචනා වී තිබුණු නිසා ඒවා ද පරිශීලනය කොට කාව්‍යාදර්ශයේ දැක්වුණු කරුණු තවදුරටත් සංශෝධිත ව ඉදිරිපත් කරන්නට සියබස්ලකරකරුවා පෙළඹුණා විය හැකි ය. තව ද සිංහලය සංස්කෘතයට වඩා වෙනස් වූ භාෂාවක් වන බැවින් කාව්‍යාදර්ශකරු කී කරුණු සිංහලයට එලෙසින් ම අදාළ කර ගත නොහැකි වන බව ද සියබස්ලකර කතුවරයා අදහස් කොට ගෙන සිටි බව පැහැදිලි වේ.

සියබස්ලකර කතුවරයා එහි ප්‍රථම සර්ගයේ ප්‍රාණ හෙවත් ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහ කරයි. දශප්‍රාණ අතුරින් ඔහු සිංහල කාව්‍ය ක්ෂේත්‍රයට හඳුන්වා දෙනුයේ ප්‍රසාද ඕජස්, අර්ථව්‍යක්ති, උදාර, සමාධි, කාන්ති, මාධුර්ය යන ගුණ හත පමණි. ප්‍රසිද්ධ වූ අර්ථ ඇති පද යෙදීම පහන් හෙවත් ප්‍රසාද ප්‍රාණය වශයෙනුත්[77], ශබ්ද අර්ථ දෙකෙහි මාධුර්යය මියුරු හෙවත් මාධුර්ය ප්‍රාණය වශයෙනුත්[78], ව්‍යක්ත වූ අර්ථ ප්‍රතීතිය අරුත් පළ හෙවත් අර්ථව්‍යක්ති ප්‍රාණය වශයෙනුත්[79], උදාර ගුණ රාශියක් හැඟවීම උලාර හෙවත් උදාර ප්‍රාණය වශයෙනුත් [80] කාව්‍යය සමාසයෙන් සැරසීම ඔද හෙවත් ඕජස් ප්‍රාණය වශයෙනුත්[81], ලෝක සීමාව ඉක්මවූ අත්‍යුක්තියෙන් තොර බව දනකල් හෙවත් කාන්ති ප්‍රාණය වශයෙනුත්[82] ලෝක සීමාවට අවිරුද්ධ ව අනිකක්හුගේ ස්වභාවයක් තවෙකෙකුට ආරෝපණය කිරීම සමාදි හෙවත් සමාධි ප්‍රාණය වශයෙනුත්[83] සියබස්ලකරකරුවා විග්‍රහ කොට ඇත්තේ දණ්ඩීන් අනුව යමින් බව පැහැදිලි ය.

මෙම ගුණ වෛදර්භී හා ගෞඩීය කාව්‍ය මාර්ගවල දී වෙනස් වෙනස් ලෙස යොදා ගැනෙන ආකාරය ද සියබස්ලකරකරුවා පෙන්වා දී තිබේ. එහෙත් ඔහුගේ විග්‍රහයෙන් සමබැවි හෙවත් සමතා, සිලිටු හෙවත් ශ්ලේෂ, සුකුමාර හෙවත් සෞකුමාර්ය යන ගුණ තුන බැහැර කොට ඇත.

"සම බැව් මටසිලුටු - සුකුමර මෙතුන් වියතුන්
දිව වදනින් ම යෙදේ - පවසත් හොත් පළට කොට"[84]

සම බැව් නම් සමතාවයි. අක්ෂර යෙදීමේ සමාන පිළිවෙළයි. බන්ධනය මෘදු, ස්ඵුට, මධ්‍යම යන අක්ෂර වර්ග අතුරින් කවර වර්ගයකින් හෝ අරඹා එම වර්ගයේ අක්ෂර ම අවසානය දක්වා ම යෙදීම එම ගුණයට හේතු වේ. එහෙත් සිංහලය මෘදු වර්ණ බහුල භාෂාවක් වන හෙයින් සමතාව එහි සහජ ලක්ෂණයක් විනා විශේෂ ගුණයක් නොවේ යැයි සලකා සියබස්ලකරකරුවා ඒ බැහැර කරන්නට ඇත.

සුකුමර නම් සෞකුමාර්ය ගුණයයි. කෝමලාක්ෂර බහුල ව යෙදීමෙන් ඇති වන ශිථිලත්වය හෙවත් සුබෝච්චාරණය එනම්. ඉහත කරුණු දැක්වීමට අනුව එම ගුණය බැහැර කිරීමේ හේතුව ද පැහැදිලි වේ. අල්පප්‍රාණාක්ෂර අධික කොට යෙදීමෙන් ඇති වන ශ්ලේෂ ගුණය බැහැර කිරීමේ හේතුව ද පැහැදිලි කර ගැනීම අසීරු නොවන්නේ පැරණි පද්‍ය සිංහලයේ මහාප්‍රාණාක්ෂර භාවිතය බෙහෙවින් ම අල්ප වූ නිසා ය. පශ්චාත් කාලීන ව කෝට්ටේ යුගය පමණ වන විට පද්‍ය සිංහලයට ද මහාප්‍රාණාක්ෂර ප්‍රවිෂ්ට වූ නමුදු සිංහල උච්චාරණ ක්‍රමය අනුව මහාප්‍රාණාක්ෂර උච්චාරණය වනුයේ අල්පප්‍රාණයෙනි. කෙසේ වතුදු සියබස්ලකරකරුවා ගුණ පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් කොට ඇති මෙම කරුණු වර්තමාන භාෂා ව්‍යවහාරය පදනම් කොට ගත් කාව්‍ය, ගීතාදියේ දී සංශෝධනය විය යුතු බව පැහැදිලි ය. සියබස්ලකරකරුවා පිළිගෙන ඇති ඕජස් ගුණය ද සිංහල කාව්‍යයට සාධාරණ වූවකැයි පිළිගැනීම අසීරු වේ.

සියබස්ලකරකරුවාගේ දෝෂ විග්‍රහයෙහි ද ස්වාධීනත්වයක් දක්නට ලැබේ. කාව්‍යාදර්ශයේ දැක්වෙන දෝෂ අතුරින් ඔහු නවයක් පිළිගෙන ඇතත් විසන්ධික දෝෂය බැහැර කොට තිබේ. පද්‍යයේ සන්ධියෙන් තැබිය යුතු ස්ථාන සන්ධි නොකර යෙදීමෙන් එම දෝෂය සිදු වන බව කාව්‍යාදර්ශකරු පෙන්වා දී ඇත.[85] සිංහල භාෂාවෙහි සන්ධි, සමාස යන ව්‍යාකරණ විධි වෛකල්පික වන බැවින් සන්ධි පද විසන්ධියෙන් වුව ද තැබීමටත් සමාස පද එක් නොකිරීමෙන් වුව ද යෙදීමටත් අවකාශ ලැබේ. මෙම ව්‍යවහාරය සැලකිල්ලට ගනිමින් සියබස්ලකරකරුවා විසන්ධික දෝෂය බැහැර කර තිබීම ඔහුගේ විචාරශීලී භාවය ප්‍රකට වන අවස්ථාවකි.

සියබස්ලකරකරුවා රීතිය සම්බන්ධයෙන් දක්වන ආකල්පය ද ඉතා වැදගත් ය. ඒ එක් එක් ගුණ පිළිබඳ විග්‍රහ කිරීමේ දී වෛදර්භීය හා ගෞඩීය රීතීන්ට සාපේක්ෂව කාව්‍යාදර්ශකරුවා ගුණ හඳුන්වා ඇතත් සියබස්ලකරෙහි වෛදර්භීය, ගෞඩීය යන නම් පවා භාවිත කොට නොමැත. ඒ වෙනුවට ඔහු පළමු කොට වෛදර්භීය රීතියට සාපේක්ෂ ව ඒ එක් එක් ගුණයන් හඳුන්වා අනතුරු ව 'ඒ කැමති නොවන්නෝ මෙසේ කැමති වෙති', 'අයෙක් මෙසේ කැමති වෙති', යන ක්‍රමයෙන් ගෞඩීය අදහස් ද ඉදිරිපත් කරයි.[86]
සියබස්ලකර කතුවරයා වෛදර්භීය, ගෞඩීය යන නම් රීති හැඳින්වීම සඳහා භාවිත නොකරන්නේ ඔහු එම කෘතිය රචනා කරන අවධිය වන විට භූගෝලීය පදනමක් ඇසුරු කොට ගැනුණු රීති විග්‍රහය ප්‍රතික්ෂේප වෙමින් පැවති නිසා විය හැකි ය. තව ද විදර්භය, ගෞඩය ආදිය ඒ වන විට භාරතයේ ප්‍රචලිත ව පැවැති ප්‍රදේශ ය. ලංකාද්වීප වාසීන්ට ඒවායේ ඍජු සම්බන්ධයක් නැත. කථා ව්‍යවහාරය හා බැඳුණු ප්‍රාදේශික උපභාෂා දකුණ, උඩරට ආදි වශයෙන් බෙදා දැක්විය හැකි වුවත් කවියෙහි රීතිය මාතර රීතිය, මහනුවර රීතිය, අනුරපුර රීතිය ආදි වශයෙන් බෙදා දැක්වීමට හැකියාවක් නො වී ය. එබැවින් කතුවරයා රීතිය පිළිබඳ පොදු අදහසක් ඉදිරිපත් කරමින් නිහඬ වෙයි.

"සකුරු කිරි මී උගු - වෙන් රස වෙසෙස් වේ
කියතේ අසකියගින් - දුකිය පිළි කිවියර මඟ"[87]

සංස්කෘත විචාරකයන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද ගුණ රීති සංකල්පය අලංකාර වාදය පමණට මෙරට විචාරකයන් අතර ප්‍රචලිත වූ බවක් නොපෙනෙතත් සියබස්ලකරකරුවා සිංහල භාෂාවේ අනන්‍යතාවන් ද ආරක්ෂා වන සේ එම සංකල්ප හඳුන්වා දීමට ප්‍රයත්න දරා ඇති ආකාරය මෙසේ පැහැදිලි කොට ගත හැකි ය. මෑත යුගයේ සිටි මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ වැනි විචාරකයන් ද තම විචාර කාර්යයන්හි දී ගුණ, රීති සංකල්පයන් ප්‍රායෝගික ව උපයුක්ත කොට ගෙන ඇති අවස්ථා දක්නට ලැබේ.[88]

ආන්තික සටහන්:

1 කොත්මලේ අමරවංශ හිමි, ලක්දිව සෙල්ලිපි, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1969), 445
2 එස්. ඒ. ජී විජේසිංහ සහ වැවගෙදර සීලක්ඛන්ධ හිමි, සංස්කෘත සාහිත්‍ය විමර්ශන, (කොළඹ: සමයවර්ධන, 2009), 101
3 නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ද්විතීය භාගය, (පරි). වෝල්ටර් මාරසිංහ, (කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2004), 219- 221
4 එම 221-223
5 තලකිරියාගම ධර්මකීර්ති හිමි (සංස්.) කාව්‍යාලංකාර (කැලණිය: දීපා මුද්‍රණාලය, 1969), 2.1,3
6 එම, 2.2
7 එම, 2.1,3
8 එම, 1.31
9 එම, 1.32,33
10 එම, 1.34
11 එම, 1.35
12 එම, 1.37,47, 4.1,2
13 එම, 1.11
14 එම, 1.12
15 එම, 1.38-53
16 එම, 2.39,40
17 එම, 4.1,2
18 එම, 4.3,8
19 එම, 4.9
20 එම, 4.12
21 එම, 4.14
22 එම, 4.17,18
23 එම, 4.20
24 එම, 4.22
25 එම, 4.24
26 එම, 4.26
27 එම, 4.29
28 එම, 4.31
29 එම, 4.33
30 එම, 4.39
31 එම, 1.54-57
32 කාව්‍යාදර්ශය, (පරි.), රත්මලානේ ධර්මාරාම හිමි, (කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2009), 1.43
33 එම, 1.45
34 එම, 1.47

35 එම, 1.51-68
36 එම, 1.69
37 එම, 1.73
38 එම, 1.76
39 එම, 1.80
40 එම, 1.85
41 එම, 1.93
42 එම, 1.102
43 එම, 1.40
44 කාව්‍යාලංකාර සූත්‍රවෘත්තිය, (පරි) ආනන්ද කුලසූරිය, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1966), 1.1.1-3
45 එම, 1.2.6-8
46 එම, 1.2.9
47 එම, 1.2.10
48 එම, 1.2.11-15
49 එම, 2.1.5-20
50 එම, 2.1.21
51 එම, 2.2.2-24
52 එම, 3.1.1,2
53 එම, 3.1.2
54 එම, 3.1.3
55 එම, 3.1.5,6,11-13,21-25
56 එම, 3.1.7,8
57 එම, 114
58 එම, 3.2.2-15
59 විජයවර්ධන, ජී. හේමපාල, සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1967) 57, 58
60 එම, 56
61 ධ්වන්‍යාලෝකය, (පරි.) ජී. එස්. බී, සේනානායක, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1969), 2.29
62 කාව්‍යාලංකාර සූත්‍රවෘත්තිය, (පරි) ආනන්ද කුලසූරිය, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1966), 2.1-3
63 ධ්වන්‍යාලෝකය, (පරි.) ජී. එස්. බී, සේනානායක, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1969), 2.31-33
64 එම, 2.34,37,38
65 එම, 3.63-66
66 එම, 3.59,60
67 එම, 3.61
68 විශ්වේශ්වර (සංස්.), වක්‍රෝක්ති ජීවිත, (දිල්ලි: හින්දි අනුසන්ධාන පර්ෂද් ග්‍රන්ථමාලා-5, 1955), 1.7
69 එම, 1.53-57

70 විජයවර්ධන, ජී. හේමපාල, සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1967), පි. 61
71 එස්. එල්. කැකුළාවල, ඖචිත්‍යවිචාරචර්චා සංක්ෂිප්ත සිංහල අනුවාදය, වීමංසා අංක 16, යක්කඩුවේ ශ්‍රී ප්‍රඥාරාම හිමි උපහාර අංකය, (සංස්.) සිරි ගුනසිංහ සහ තවත් අය, (කැලණිය: විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලය, 1967), 110
72 එම, 110-141
73 විජයවර්ධන, ජී. හේමපාල, සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1967), 63
74 හේන්පිටගෙදර ඤාණසීහ හිමි, සාහිත්‍යය, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1961), 221
75 ශ්‍රී කෘෂ්ණමෝහන, (සංස්.), සාහිත්‍යදර්පණය (බනාරස-1: චෞඛම්බ සංස්කෘත සිරිජ ආකිස, 1955), 8.1
76 හේන්පිටගෙදර ඤාණසීහ හිමි, සාහිත්‍යය, (කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1961), 221
77 ලේල්වල සිරිනිවාස හිමි සහ තවත් අය, (සංස්.), සියබස්ලකර (කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2002), 1.33
78 එම, 1.35
79 එම, 1.44
80 එම, 1.47
81 එම, 1.51
82 එම, 1.53
83 එම, 1.60
84 එම, 1.62
85 කාව්‍යාදර්ශය, (පරි.), රත්මලානේ ධර්මාරාම හිමි, (කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2009), 3.35
86 ලේල්වල සිරිනිවාස හිමි සහ තවත් අය, (සංස්.), සියබස්ලකර (කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2002), 1., 34, 56
87 එම, 1.63
88 මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, ගුත්තිල ගීතය (කොළඹ: මවුන්ට් යන්ත්‍රාලය, 1957), 12-16

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අමරවංශ හිමි, කොත්මලේ, **ලක්දිව සෙල්ලිපි**, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 1969.

කැකුළාවල, එස්. එල්, **ඖචිත්‍යවිචාරචර්චා** සංක්ෂිප්ත සිංහල අනුවාදය, වීමංසා අංක 16, යක්කඩුවේ ශ්‍රී ප්‍රඥාරාම හිමි උපහාර අංකය, (සංස්.) සිරි ගුනසිංහ සහ තවත් අය, කැලණිය: විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලය, 1967.

කෘෂ්ණමෝහන, ශ්‍රී (සංස්.), **සාහිත්‍යදර්පණය**, බනාරස-1: චෞඛම්බ සංස්කෘත සිරිජ ආකිස, 1955.

කාව්‍යාලංකාර සූත්‍රවෘත්තිය, (පරි) ආනන්ද කුලසූරිය, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1966.

ඤාණසීහ හිමි, හේන්පිටගෙදර, **සාහිත්‍යය**, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1961.

ධ්වන්‍යාලෝකය, (පරි.) ජී. එස්. බී, සේනානායක, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1969

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ද්විතීය භාගය, (පරි). වෝල්ටර් මාරසිංහ, කොළඹ: ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2004.

වික්‍රමසිංහ, මාර්ටින්, **ගුත්තිල ගීතය**, කොළඹ: මවුන්ට් යන්ත්‍රාලය, 1957.

විජයවර්ධන, ජී. හේමපාල, **සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරයේ මූලධර්ම**, කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන, 1967.

විජේසිංහ, එස්. ඒ. ජී සහ වැවගෙදර සීලක්ඛන්ධ හිමි, **සංස්කෘත සාහිත්‍ය විමර්ශන**, කොළඹ: සමයවර්ධන, 2009.

විශ්වේශ්වර (සංස්.), **වක්‍රෝක්ති ජීවිත**, දිල්ලි: හින්දි අනුසන්ධාන පර්ෂද් ග්‍රන්ථමාලා-5, 1955.

සිරිනිවාස හිමි, ලේල්වල, සහ තවත් අය, (සංස්.), **සියබස්ලකර**, කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 2002.

සිංහල ථූපවංසයේ භාෂා ලක්ෂණ

කුසුම් හේරත්

It is a well known fact that all the chronicles belonging to the Anuradhapura era are resourceful creativity effects of Pali chronicles of the early period. The Kurunegala era could be identified as the period in which translations of Pali chronicles were executed in the most excellent manner into Sinhala language. **Sinhala Thupavamsaya** could be recognized as the first ever chronicle composed among the other chronicles. Title of the book and the name of the author are indicated through a sentence mentioned at the end of the text. The above book has been composed based on **Pali Thupavamsaya**. When comparing the original text with **Sinhala Thupavamsaya**, it is apparent that **Sinhala Thupavamsaya** has been attractively enrched with descriptive, equisnabe and alluring language more graceful than **Pali Thupavamsaya**. When considering the contents, **Sinhala Thupavamsaya** could be recognized as a lengthy exegesis. The History of Mahatupa constructed by king Dutugemunu is included in this text. **Sinhala Thupavamsaya** is a chronicle which was subjected to great veneration. The author has named this chronicle as **Ratnamali Chatya Varnana** or **Ruwanveli Dageb Varnana**. The Main objective of this book was to eulogize the **Ruwanveliseya** stupa situated in Anuradhapura. **Thupavamsaya** of Ceylon (Lakdiva) has a long history. It is a well acknowledged point of fact that **Ruwanveli Se Varnanawa** survived as a religious literary work and

© ආචාර්ය කුසුම් හේරත්
සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

also that which **Mahavansa** annotation mentions by the name of **Chethiyavansa Attakatha** is one and the same commentary composed in the face of a text. **Pali Thupavamsaya** written during the Polonnaruwa era by Rev. Vachissara Thero reports that there had been a **Sinhala Thupavamsaya** during the ancient times. But there is no clear evidence of its period of writing and how it came to being.

When inquiring into the contents of **Sinhala Thupavamsaya**, numerous quantitative facts could be deduced regarding linguistic characteristics. All the contemporary writers relative to the writers of the earlier period too have used a mixed Sinhala patois which could be easily understood. It can be easily understood when the contemporary writings are explored. **Thupavamsaya** also exhibits a locution of present day with the influence of colloquialism. Apart from the above, eulogies could be seen created with Sinhala phrasings. Such dictions facilitate the energence of metrical elegence and application of opportunistic devices. There are a number of phrases in **Thupavamsaya** where pedantic inclement Sanskrit wordings are amply used. **Thupavamsaya** author has used lengthy complex sentences and short simple sentences in his compilation of the textual applications as well. It may have been his intention that lengthy sentences would facilitate the maintenance of direct attention of the reader towards the subject matter while pauses in sentences may have been constructed to minimize the position of metrical ruination in the composition. Further, the writer has paid special attention to construct the sentences mainly with simplistic Sanskrit wordings applying a linguistic style much closer to rustic language. Due to the temporal influence of folklore, it could be observed that certain deviations had taken place from the standard graphological law. There is a possibility of educing facts regarding the interstice (gap) between the temporal Sinhala graphalogy law and the institution law (ව්‍යවහාර නීතිය) viz. duality of language.

කුරුණෑගල යුගයට අයත් සියලු ම වංසකථා මුල්කාලීන වංසකථා මූලාශ්‍රය කොට නිර්මාණය වූ ග්‍රන්ථය. පාලි වංසකථා සිය බසට නැඟීමේ කාර්යය මනා ව වර්ධනය වූ කාලවකවානුවක් ලෙස කුරුණෑගල යුගය හැඳින්විය හැකි ය. මෙම යුගයට අයත් වංසකථා අතර මුලින් ම ලියවුණු ග්‍රන්ථයක් ලෙස **සිංහල ථූපවංසය** හැඳින්විය හැකි ය. මෙම ග්‍රන්ථය අගට යෙදෙන වැකියට අනුව කතුවර නාමය ද ග්‍රන්ථ නාමය ද සඳහන් වේ. උක්ත ග්‍රන්ථය **පාලි ථූපවංසය** අනුව රචනා වී ඇත. මුල් ග්‍රන්ථය හා සසඳන විට **සිංහල ථූපවංසය පාලි ථූපවංසයට** වඩා සවිස්තරාත්මකවත්, වර්ණනාත්මකවත්, රමණීයවත් රචනා වී තිබේ. අන්තර්ගතය අතින් සලකන විට **සිංහල ථූපවංසය පාලි ථූපවංසය** සඳහා කළ දීර්ඝ සන්නයක් ලෙස ද සැලකිය හැකි ය. දුටුගැමුණු රජු විසින් අනුරාධපුරයේ ඉදිකරන ලද මහාථූපයේ ඉතිහාසය මෙහි අන්තර්ගත ය. **සිංහල ථූපවංසය** බෞද්ධයන්ගේ භක්ත්‍යාදරයට පත් වූ ග්‍රන්ථයකි. කතුවරයා මෙම ග්‍රන්ථය නම් කර ඇත්තේ රත්නමාලී නම් චෛත්‍ය වර්ණනා, රුවන්වැලි දාගැබ් වර්ණනා යනුවෙනි. අනුරාධපුර පිහිටි රුවන්වැලි දාගැබ් වර්ණනා කිරීම ග්‍රන්ථයෙහි මුඛ්‍ය පරමාර්ථය වී ඇත. ලක්දිව **ථූපවංසයට** දිගු ඉතිහාසයක් පවතී. රුවන්වැලි සෑ වර්ණනාව ග්‍රන්ථයක් ලෙස මෙරට පැවති බවත්, චේතියවංස අට්ඨකථා නමින් මහාවංස ටීකාවේ සඳහන් වන්නේ ඊට කළ අටුවා ග්‍රන්ථයක් බවත් විද්වතුන්ගේ පිළිගැනීමයි. මුල්කාලීන පැරණි ථූපවංසයක් පැවති බව පොළොන්නරු යුගයේ රචනා වී ඇති වාචිස්සර හිමියන්ගේ **පාලි ථූපවංසයේ** සඳහන් වෙයි. එහෙත් එම පැරණි ථූපවංසය කවදා කෙසේ ලියවී ආවේ දැයි පැහැදිලි නැත.

සකල විද්‍යාචක්‍රවර්ති පරාක්‍රම පණ්ඩිත විසින් රචිත **සිංහල ථූපවංසය** කුරුණෑගල යුගයේ සිංහලයට පරිවර්තනය වූ වංසකථා අතර මුල්තැනට එන ග්‍රන්ථයකි. **ථූපවංසය** අධ්‍යයනය කිරීමේ දී එයින් කුරුණෑගල යුගයේ භාෂා ලක්ෂණ පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් කරුණු රැසක් අනාවරණය කර ගත හැකි ය. පෙර යුගවලට සාපේක්ෂ ව තත් යුගයේ සෑම ලේඛකයකු ම පාහේ පොදු ජන වහරට සමීප සරල සිංහල බස්වහරක් සහ පහසුවෙන් තේරුම් ගත හැකි මිශ්‍ර සිංහල බස්වහරක් භාවිතයට ගෙන ඇති බව එකල රචනා වූ ගද්‍ය ග්‍රන්ථ විමසීමෙන් පැහැදිලි වෙයි.

ථූපවංසයෙහි පොදුවේ දක්නට ලැබෙන්නේ තත්කාලීන පොදු ජන ව්‍යවහාරයෙහි ආභාසය සහිත ව නිර්මාණය කර ගත් මිශ්‍ර භාෂා ශෛලියකි. ඒ හැරුණු විට මුළුමනින් ම හෙළ වදන්වලින් යුක්ත ව නිර්මාණය වූ වර්ණනා ද විරල වශයෙන් අන්තර්ගත ය. එවැනි වාග් විලාස මගින් සිදු වී ඇත්තේ ශ්‍රැති රම්‍යතාව ඇති කිරීම හා අවස්ථාවෝචිත යෙදුම් දැක්වීමයි. උදාහරණ වශයෙන් නිග්‍රෝධ සාමණේරයන් පිළිබඳ කතා පුවතෙහි ඇතුළත් පහත පාඨය දැක්විය හැකි ය.

> ''... අපිස් සතොස් සලේ සපන් ගුණින් පියවි ගමනින්...''[1]

කතුවරයා තත්කාලීන ජන වහරේ ආභාසය නිරන්තරයෙන් ම ලැබූ බවට සාධක හමුවෙයි. පහත සඳහන් වන්නේ එවැනි අවස්ථාවකි.

> ''... එවේලෙහි රජ්ජුරුවන් සමීපයට යන දීඝජන්තු යෝධයාට තමාගේ නම කියා මා සිටිය දී ඔබ කොහි ගියෙහි ද? නිවට දෙමළැයි හඬ ගැසී ය. එවේලෙහි ඔහු බස් ඇසූ දීඝජන්තු නම් යෝධයා දෙපළු කොට ගසා පසු ව මොහු මරමියි කිපී අහසට පැනනැඟී තමාගේ හිස මුදුනට බස්නාහු දැක සුරනිමල යෝධයා තම අත තිබූ පළඟ මිටින් ගෙන වසා සිටි පළඟ හා මොහු හා එක් කොට ගසමියි සිතා පළඟට ගැසී ය. එකෙණෙහි සුරනිමල නම් යෝධයා බිම හුණුවාහු නැඟී නො සිටිය දී කඩුවෙන් දෙපළු කොට ගැසී ය. ඵුස්සදේව නම් යෝධයා එකෙණෙහි හෙණ ගසන කලක් මෙන් සක පිඹී ය...''[2]

පණ්ඩිතප්‍රිය කඨෝර සංස්කෘත වචන බහුල වශයෙන් භාවිත කොට රචනා කළ පාඨ ද **ථූපවංසයෙහි** ඉතා මඳ වශයෙන් හමුවෙයි. කෘතිය ආරම්භක පාඨය එබන්දකි.

> ''අනන්ත වූ කරුණාවෙන් හා ෂඩ් අසාධාරණ ඥානයෙන් ද චතුර් වෛශාරද්‍ය ඥානයෙන් හා අෂ්ටපර්ෂද්හි අකම්ප්‍ය ඥානයෙන් දැයි යනාදී ඥානයෙන් ඥානවත් වූ විශාරද වූ සියලු වාද පථයෙක් ඇත්නම් හේ මැඩ සිටියා වූ, භුවනත්‍රයට නැඟූ පහනක් වැනි වූ කාත් විසින් විනයනය නොකොට හැකි චණ්ඩ වූ, පරුෂ වූ, සාහසික වූ, ආලවක, අංගුලිමාල, සූචිරෝම බරරෝමාදීන් විනයනය කොට

වදාළා වූ සියලු අපරිමිත වූ අතුල්‍ය වූ අවාච්‍ය වූ ගුණයෙන් යුක්ත වූ ඒ බුදුරජාණන් වහන්සේගේ...''[3]

ශ්‍රාවකයන්ගේ සිත්සතන් බුද්ධාලම්බන ප්‍රීතියෙන් හා බුද්ධ ගෞරවයෙන් පුරවාලන්නට හා ඔවුන්ගේ දැඩි අවධානය කෘතිය කෙරෙහි යොමු කරවාලීමට සුදුසු පරිදි ශබ්ද රසයෙන් අනූන වූ මෙබඳු වාග් ප්‍රයෝග උචිත ලෙස යොදා ගෙන ඇත. සංස්කෘත වචන බහුල මෙවැනි වාග් රීතියක් සහිත පාඨ **ථූපවංසයෙහි** අන්තර්ගත වන්නේ ස්තෝත්‍ර ලක්‍ෂණ ඇතුළත් වර්ණනා පාඨ සහිත තැන්හි බව කෘතිය පරීක්‍ෂා කිරීමෙන් පැහැදිලි වෙයි.

වාක්‍ය සංරචනයේ දී **ථූපවංස** කතුවරයා දිර්ඝ, සංකීර්ණ වාක්‍ය මෙන් ම කෙටි වාක්‍ය යෙදීම ද දැකිය හැකි ය. දීර්ඝ වාක්‍ය මගින් වස්තු විෂයය කෙරෙහි ශ්‍රාවක අවධානය ඍජු ව පවත්වා ගැනීමත්, වාක්‍ය විරාම මගින් සිදුවන ශ්‍රැති භංගය අවම කිරීමත් එහි පරමාර්ථය වන්නට ඇත. දීර්ඝ වාක්‍ය නිර්මාණයෙහි දී ප්‍රධාන උපක්‍රම කීපයක් කෙරෙහි කතුවරයාගේ අවධානය යොමු වී ඇත. විශේෂණ - කෘදන්ත, පූර්ව ක්‍රියා, මිශ්‍ර ක්‍රියා, හේතු වාචක, සම්බන්ධක - නිපාත, සමොද්දේශය, ඒකාත්වය සහ ප්‍රාසංගිකෝක්ති භාවිතය ඒ අතර ප්‍රධාන වෙයි. ඒ සඳහා පහත සඳහන් නිදර්ශනය දැක්විය හැකි ය.

''.. ඒ බිම අසූ රියනක් ගැඹුර බිඳ යට ලොහො පටක් අතුට අනුරාධපුරයෙහි ථූපාරාම දාගැබ් වහන්සේ සා කඩගෙයක් ඉදිකරවා රත්සඳුන් කරඬු සතෙක ඒ ධාතූන් වහන්සේලා බහා ඒ කරඬු සත වසා දාගැප් සතක බහා නැවත රත්සඳුන් කරඬු සතෙක බහා රත් කරඬු සතෙකින් වසා නැවත සඳුන් කරඬු සතක් බහා මෙසේ සඳුන් කරඬ සත නැවත සඳුන් දාගැප් සතෙක බහා නැවත ඒ දාගැප් දළ කරඬු සතෙක බහා වසා ඇත් දළින් ම ලියන ලද දාගැබ් සතෙක ලා සත්රුවනින් කරන ලද කරඬු සතෙක බහා නැවත ඒ රුවන් කරඬු සතෙකින් වසා ඒ රුවන් කරඬු නැවත රන් දාගැප් සතෙක බහා ඒ රන් දාගැප් නැවත රිදී කරඬු සතෙකින් වසා ඒ රිදී කරඬු සත රිදී ගැහැප් සතෙකින් වසා නැවත මැණික් කරඬු සතෙකින් වසා නැවත මැණික් දාගැප් සතෙකින් වසා...''[4]

මෙවැනි දීර්ඝ වාක්‍ය වින්‍යාසය මගින් කෘතියෙහි සාහිත්‍ය රසයට බාධා සිදුවෙයි. කෙසේ වුව ද මෙසේ වර්ණනාත්මක පුනරුක්ති බහුල භාෂා රීතිය යුගයේ බොහෝ ලේඛකයන්ට රුචි වූවකි. එහෙත් වෙනත් නිර්මාණකරුවන්ට රුචි වූ ගාඪ සංස්කෘත වදන් බහුල වර්ණනා රීතිය **ථූපවංස** කතුවරයා යොදා ගෙන නැත. ඒ වෙනුවට සරල සංස්කෘත වචනවලට මුල්තැන් දුන් රීතියක් කෙරෙහි ඔහුගේ අවධානය යොමු වී ඇත. නිදර්ශන වශයෙන් පහත පාඨය දැක්විය හැකි ය.

''... එ සමයෙහි මහාමායා දේවීන් වහන්සේ ද දෙව්දහ නුවරට නෑයන් බලන්ට යෙමි'යි සුද්ධෝදන රජහට කියවා සක්දෙව් රජහුගේ ගමනට යෙදූ සුදර්ශන මහා වීථිය සමෘද්ධිභාරයෙන් බිම හුණුවාක් මෙන් ඒ රාජ වීථියෙහි සම්පත්ති සම්පන්න මේඝකූඨ සමූහයක් බඳු වූ සුවාසු දහසක් ඇත් සෙනඟින් හා යුගාන්ත වාත සාගර තරංග පංක්තියක් බඳු වූ එපමණ අශ්ව සෙනඟින්...''[5]

මෙහි දී කතුවරයා ශබ්ද මාධූර්යය නංවමින් රස දනවීම කෙරෙහි අවධානය යොමු කර ඇත.

ථූපවංස කතුවරයා ගැමි වහරට සමීප ගැමි වාක්කෝෂයට අනන්‍ය වදන් මෙන් ම යම් යම් ආවේණික යෙදුම් භාවිතය කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කර ඇත.

''... මල් බරින් නැමුණු වරලසින් බැලූ බැලූවන් සිත් තමන් කරා අදිමින් කනකට දිවන දිගු පුළුල් නෙතුපුලෙන් රසවතුන් සිත් තමන් කරා හයවමින් දිවගැන් වූ ගණ නිල් වරල් බා මේ කුළු නැගෙන කෙණෙහි බඳ දෙව්දුනු සෙයින් මනහර වූ බැම සඟලින් හෙළාලන ඇසින් බැලූ බැලූවන් දිරිය හෙලවමින් දැල් වූ දැල් වූ ඇසින් ලීලාවට දොර හරිමින් තඹරුවන් ලවනත්හි වතළ දසනඟ රසින් සඳවලහි ලගන සඳකැලුම්හි මන්බිඳුවමින් ගෙලෙහි ලූ දළමුත්හරින් නිවන්යනුවන් ගෙලෙහි මලලා තමන් පාමුලට හිදිමන් අත්ලූ මිණිවළලු හඬින් පිනැති කෙනෙක් මෙහි පහස් විඳ සිත් සනහත්ව'යි රසවත්නට හඬෝනාක් බඳු සුමට, සිලිටු පිපී හිවී දෙනයනයෙන් මහතින් බැලූ බැලූවන් ම මෙලෝ පරලෝ සඟවමින් බඳු පුළුලුකුළු රන් කෙසෙල් කඳට නිගා

දුන් මටසිලිටු කලවා සඟලින් මඳසිනා ලසඳ සේයා මුවසඳ මඬල උදා කරත් සුදු සේ කඳ...''[6]

''... අතකර අල්ලාගෙන... වේලේ නොවේලේ අනුන්ගේ අඳු දොරක් පියවි දොරක් බලමි ද...''[7]

''... බිළිබාන්ට ගිය බිළී වැද්දෙක් දැක...''[8]

''... දේවයන් වහන්ස යක්‍ෂ රාක්‍ෂයෙකු විසින් කන බවක්වත් නොදමි හ, එසේ ඔවුන් කතහොත්...''[9]

''... උන් දෙන්නා ගිය පසු අනෙක් දෙන්නෙක් ඇවිත්...''[10]

''... ඉතා දළ කෙනෙකුන්ගේ ඇකයේ ඉඳ කිරි බොන දරුවන්ගේ බකල පා ඇති වෙයි...''[11]

''... මාර ස්ත්‍රීන් තෙපුල් නන්දොඩන්නා තොටක් නොසිතූ සේක...''[12]

තත්කාලීන පොදු ජන ව්‍යවහාර මගින් උපුටා ගැනුණු යෙදුම් භාවිතය මගින් කතුවරයා සිය කෘතියට මනා ආලෝකයක් සපයා ගෙන ඇත. එකී භාෂාව එම සමාජයේ වෙසෙන්නවුන්ගේ ජීවිතය පිළිබිඹු කෙරෙන අංගයක් ලෙස ද ගත හැකි ය. එසේ කාලීන ජනවහරේ ආලෝකය සහිත පහත ඡේදය මගින් ඒ බව තව දුරටත් පැහැදිලි වෙයි.

''... ඉතා උස් කෙනෙකුන්ගේ ඇකයෙහි ඉඳ කිරි බොන දරුවන්ගේ කර දික්වෙයි. ඉතා මිටියන්ගේ ඇකයේ ඉඳ කිරි බොන දරුවන්ගේ කර ඉතා ලුහුඬු වෙයි. දළ කෙනෙකුන්ගේ ඇකයෙහි ඉඳ කිරි බොන දරුවන්ගේ බකල පා ඇති වෙයි...''[13]

තත්කාලීන ජන වහරෙහි බලපෑම ලැබුණු බවට තව දුරටත් තහවුරු කෙරෙන තැන් රැසක් පවතී. සම්මත ලේඛන රීතියෙහි විවිධ වෙනස්කම් ඇති වීමට මෙය හේතුවක් වී ඇත. ජනවහරේ බලපෑම බොහෝ දුරට දක්නට ලැබෙන්නේ අන්තර් වාක්‍ය, වාක්‍යාංශ සංස්ථිතිය, ඇතැම් ක්‍රියා රූප සහ රූඪිය ආදියෙහි ය. නිදර්ශන වශයෙන් පහත දැක්වෙන ඡේද සලකා බැලිය හැකි ය.

''... ස්වාමිදරුවෝ... බණ වදාරණ සේක් බණ පිණිස කෙළවර එකට එක බමුණු හඬ හඬා සිටියා බණ කිය කියා ම බැලූ සේක...''[14]

''... සත්දවසක් බැඳගෙන වස්නා වැස්සෙහි...''[15]

''... ඉඳ මැණික යැයි මැණික ඈ අතට දී...''[16]

''... ගෙට යන්ටත් බැරිය මඟ ලගින්ටත් බැරිය...''[17]

''... සිංහ ව්‍යාඝ්‍රයන් විසින් කන බවක්වත් නොදනුම් හ. දරුවෝ කොයි ද?''[18]

''... ස්වාමීනී ධාතුගර්භයෙහි අනන්තවූ පූජා භාණ්ඩ යයි කියා...''[19]

''... යම් යම් ධාතුකෙනෙකුන් වහන්සේ දෙවා...''[20]

''... මෙසේ ම අපට තදවන්ට...''[21]

එසේ ම ජන ව්‍යවහාරයෙහි පවත්නා තත් ශෛලිය ලේඛන රීතියට ආරෝපණය කර ගැනීමට **ථූපවංස** කතුවරයා උත්සාහ ගනියි. සංස්කෘත වචන යෙදීමේ දී ද ජන වහරට හුරු ස්වරූපයෙන් සකස් කිරීමට යාමත්, සංවාද නිර්මාණයේ දී ද ව්‍යවහාර රූඪී ලක්‍ෂණ අන්තර්ගත කිරීමත් හේතුවෙන් භාෂාවේ වෙනස්කම් නිර්මාණය වී ඇත.

ථූපවංස බස්වහරේ ව්‍යාකරණමය වශයෙන් දක්නට ලැබෙන වෙනස්කම් රැසකි.

1. නාම ශබ්ද ප්‍රකෘතිය උක්තය ලෙස යොදා ගැනීම.

   උදාහරණ වශයෙන් -

   වාදි තමා දුටු උළු පඬුරු රජ්ජුරුවන්ට දැක්වීය.[22]

   වඩු උල ඇරගෙන කර්මාන්තය කළේ ය.[23]

   ඒ නන්දිමිත්‍ර කුමාර ක්‍රමයෙන් වැඩිවියට පැමිණියේ ය.[24]

2. ගුණවාචක විශේෂණවලින් ස්ත්‍රී ලිංග පද නිර්මාණය කිරීම.

   උදාහරණ වශයෙන් -

   කුහුඹු - කිහිඹි, මකුණු - මැකිණි, උකුණු - ඉකිණි.[25]

3. තත්සම හා තත්භව රූපවලින් යුක්ත වූ මිශ්‍ර සමාස යොදා ගැනීම.

   උදාහරණ වශයෙන් -

   ජේතවත්, ලිය පංක්ති, තුන් බෑ ජටිලයන්, කඳු ශාඛාව, දාගැබ් පූජාව, දිය බින්දු, නවනීත මැටි.[26]

4. සිංහල සහ දෙමළ වචන එකට යොදා ගනිමින් සමාස නිර්මාණය කිරීම.

   උදාහරණ වශයෙන් -

   පෙරවාසල, පත්කුඩ, රන්සවඩි, අත්බඹරක්, තෙල් තුලාව, තෙල් කටාරය, රුවන් තෝඩු, සිරගේ, සමීපයි, උළුපොඩි.[27]

5. කුඩා ක්‍ෂුද්‍ර ජීවීන් හඳුන්වන වචනවල පවා ස්ත්‍රීවාචී රූපය දැක්වීම.

   උදාහරණ වශයෙන් - උකුණු - ඉකිණි, මකුණු - මැකිණි, කුහුඹු - කිහිඹි.[28]

6. සම්මත ලේඛන රීතියෙන් වෙන් වූ යෙදුම් ද ථූපවංසයෙහි දැකිය හැකි ය. පහත සඳහන් වන්නේ ඉන් කිහිප ස්ථානයකි.

1. කර්මකාරක වාක්‍යයන්හි වැරදි ආඛ්‍යාත රූප භාවිතය.
   I. මා විසින් ධාතු ගර්භයෙහි කළමනා කාර්යය කොට නිමවී ය.[29]
   II. මේ ධාතූන් වහන්සේ කිසි කෙනෙකුන් විසින් පන්දහසක් හවුරුදු කිසි උපද්‍රවයක් නොකොට හැකි වේ ද?[30]
2. කර්තෘකාරක වාක්‍යයක උක්තය අනුක්ත විභක්තියෙන් තැබීම.
   උදාහරණ -බුදු කෙනෙකුන් නූපන් සේක; උන්... ගියෝ ය.[31]
3. ප්‍රාණවාචී බහුවචන උක්තය සමග ඒකවචන ආඛ්‍යාතයක් තැබීම.
   උදාහරණ -මේ සිංහයාණෝ ගෞතම නම් බුදු වන්නේ ය.[32]
   දේවතාණෝ නුඹ හැර බිලියම් නොපිළිගන්නේ ය.[33]
4. අප්‍රාණවාචී බහුවචන උක්තය සමග බහුවචන ආඛ්‍යාතයක් යෙදීම.
   උදාහරණ - රන්පැළ නැංගාහු ය.[34]
   සප්ත මහා විල් ද පස් පියුමෙන් සැදුණෝ ය.[35]
5. ඒකවචන උක්තය සමග බහුවචන ආඛ්‍යාතයක් තැබීම.
   උදාහරණ - දුටුගැමුණු රජ... කඳවුරු බැඳ උන්නෝ ය.[36]
6. කර්තෘකාරක වාක්‍යයන්හි කර්මය උක්ත විභක්තියෙන් තැබීම.
   උදාහරණ - වැඩිමාළු එම යක් බුදුන් ඉදිරියට හඬ හඬා ගොස් සිට සොළොස් හැවිරිදි ස්ත්‍රියක් මවා... පියුම් රජ කල්හි ද ස්ත්‍රියක් කර හිඳුවා ගෙන ගොස් දරු කෙනෙක් ලබන නියාව... මා අසරණියක් නො කරව...[37]
7. ස්ත්‍රීවාචී පදයක අනුක්ත අනියත රූපය - 'අකු' ප්‍රත්‍යය ගැන්වීම.
   උදාහරණ - පුතෙකුවත්, දුවකුවත් මහණ කරවාලී නම්...[38]
8. පිළිවෙළ වෙනස් කර ආඛ්‍යාතය පිහිටුවීම හා ඇතැම් විට අවසාන ක්‍රියාවක් නොමැති ව වාක්‍ය අවසන් කිරීම.
   උදාහරණ - එක් දවසක් රජ්ජුරුවෝ තෙරුන් වහන්සේ සමග බෝධීන් වහන්සේ වැඳ ථූපාරාමයට යන්නෝ ලෝවාමහාපාය කරවන තැන සමීපයට පැමිණි රජ්ජුරුවන්ට රාජපුරුෂයෝ සපුමල් ගෙනහැර දුන්හ.[39]
   එක් බමුණෙක් තමාගේ බාල අඹුවක් තොමෝ තමා බැහැර යවා ගෙන අවකාශ කරණු පිණිස බමුණාට ගැණු මායාවක් කියන්නී... කීවා ය.[40]
9. ක්‍රියා විධි උල්ලංඝනය කරමින් වාක්‍ය නිර්මාණය කිරීම.
   උදාහරණ - තෙපි තොපට සුදුසු අස්නෙහි හිඳු ය.
   තෝ කිනම් දැයි..., අපිත් සසර නොසිටියෝ ද?[41]
10. වරනැඟුණු ක්‍රියා රූප මෙන් ම ක්‍රියා ශබ්ද ද ව්‍යවහාරයට සමීප ලෙස යෙදීම.
   උදාහරණ - ගියොත්, ගියහොත්, වැඩියොත්, පැවත්, ගන්ට, යන්ට, රත්කරපු, ලගින්ට, දක්වාලා, කප්පා, තබ්බවා, තබ්බා, ඉඳගත්හ, උවත් ආදී වශයෙන් බොහෝ තැන්හි මෙය දැකිය හැකි ය.[42]
11. වර්තමාන ක්‍රියා ධාතුවට 'යි' ප්‍රත්‍යය යෙදීම ද මෙහි වාක්‍ය කීපයක දැකිය හැකි ය. මෙය ව්‍යවහාර භාෂාවේ බලපෑම හේතුවෙන් සිදු වන්නට ඇත.
   උදාහරණ - තාගේ අඹුව පසුම්බිය ඇතුළේ කිම් දැයි අත පොවයි. එවේලෙහි සර්පයා ඈ අත දෂ්ට කොට මරයි...[43]
12. ඇතැම් ස්ථානයන්හි ක්‍රියාවත් සමග ගැළපෙන නාම පදයක කාරක ලක්ෂණ දැකිය හැකි ය. මෙය ද ව්‍යවහාර භාෂාවෙහි බලපෑම හේතුවෙන් සිදු වූ වෙනසක් ලෙස ගත හැකි ය.
   උදාහරණ - දෙවියන්ට යැද.[44]
13. ඇතැම් වචනවල ව්‍යවහාර රූපය ඉදිරිපත් කිරීම ද උක්ත කෘතියෙහි දැකිය හැකි ය.
   උදාහරණ - වැපාරයා, මලයරටයා, ව්‍යාපාරයෙක්, පිටිපස්සට, ළඟට ගොස්, රුප්පා, නුමුත්, රූපාන, දුප්පත්ව, වැඩිමාළු එමයක්.[45]
14. අප්‍රාණවාචී නාම පදවල අනියමාර්ථයේ දී 'අක්' ප්‍රත්‍යය භාවිතය ද දැකිය හැකි ය. මෙය තත්කාලීන ව්‍යවහාර භාෂාවෙහි බලපෑමෙන් සිදු වූවකි.
   උදාහරණ - සිතෙක්/සිතක්, කලෙක්/කලක්.[46]

15. **ථූපවංසයෙහි** යුගල පද යෙදී ඇත්තේ කීපයක් පමණි.
උදාහරණ - ගම්බිම්, වැසී නැසී, අතුරු සිඳුරු, දත පත, සතුටු සොම්නස්.[47]

7. ශබ්ද - විධි වශයෙන් වැදගත් වන අවස්ථා ද **ථූපවංසයේ** දැකිය හැකි ය. ඒ අතර ශබ්ද පරිණාමය වූ ස්වරූපයත්, නිරුක්ති වශයෙන් අනපේක්ෂිත වූ ශබ්ද ආරෝහණය ඇති කළ අවස්ථාත්, සන්ධි - විධි ආදියත් යටතේ වර්ග කර දැක්විය හැකි ය.

උදාහරණ වශයෙන් - ශබ්ද පරිණාමය

1. 'ඉ' යන්න ආ > ඈ බවට පත්වීම
   දිගාමඩුල්ල > දිගෑමඩුල්ල[48]
2. ස්වර මධ්‍යයෙහි 'හ්' ලෝපය හා ස්වර සමාහාරය
   රූණු > රුහුණු, පෑය > පැහැය, දෙරිත් > දොහොත්[49]
3. එ/ඒ/ඇ > ඉය
   තිබිය දී > තිබ, තෙ මේ > තේමිය[50]
4. පදවල මැද පවතින ව්‍යංජනයට පූර්ව නොවූ එ, ඔ, ඈ, ඇ > අ බවට පත්වීම. මෙහි අන්තර්ගත 'ඇ' කාරය සංවෘත 'ə' ලෙස.
   දිව + ඇසින් > දිවැසින් > දිවසින්[51]
   දස + ඇඟිල්ල > දසඟිල්ල > දසඟිල්ල[52]

සන්ධි වශයෙන් ගත හැකි විවිධ වචන රාශියක් **ථූපවංසයෙහි** අන්තර්ගත වෙයි. ඉන් කිහිපයක් පහත පරිදි දැක්විය හැකි ය.

හුනස්නෙහි, සොළොසඟුල්, පිනැති, රසමසවුලෙන්, නිලුපුල් (ස්වර සන්ධිය). නුවණැති, සෙනෙහැති, දකුණැල (පූර්ව ස්වර ලෝප සන්ධිය). වටොර (ස්වරාදේශය). සුවාසු, දෙයානු, සයානු ('ය' කාර 'ව' කාරාගමනය). නුහුණු, නූපන්, නූස් (ස්වර සමීකරණය). දෑඟිලි, දෑල, මෙදෑතුරෙහි (ස්වර සමාහාරය). නැත්තා, මත්තෙහි, මුත්තෙන්, දක්වන්නා (ව්‍යංජන ද්විත්වය). ගත්තු, වලස්සු, දුන්නු, සද්දවසක්, ඇද්දළින් (ව්‍යංජන සමීකරණය). සටනුත්, නමුදු (ස්වරාගමය). බිලියම්, සිතුවම්, දඩයම් ('ස' කාර 'ව' කාරාදේශය) යන විවිධ සන්ධි වීම් දැකිය හැකි ය. ඒ හැරුණ විට සංස්කෘත වචන සෘණීකරණය වීම හේතුවෙන් **ථූපවංසයට** ඇතුළත් ව ඇති සන්ධි විධි කීපයක් ද වෙයි.

උදාහරණ වශයෙන් කර්ණාමෘත, විභවානුරූප, හංසාංගනා, අෂ්ටාංග, මරණාන්තික (සවර්ණ ස්වර දීර්ඝය), නන්දනොද්‍යාන, ලීලෝපෙත, ලෝකෝත්තර, ලෞකිකොපමා, ධර්මොපමා (ස්වරාදේශය).[53]

තව ද, **ථූපවංසයෙහි** භාෂා ලක්ෂණ විග්‍රහ කිරීමේ දී තත්කාලීන සිංහල ලේඛන රීතිය හා ව්‍යවහාර රීතිය අතර පැවති පරතරය නැතහොත් භාෂාද්විරූපතාව පිළිබඳ ව ද ප්‍රමාණවත් කරුණු අනාවරණය කර ගත හැකි ය.

ථූපවංසයෙහි වාක්කෝෂය පරීක්ෂා කිරීමේ දී මූලාශ්‍රය කීපයකින් ම ගන්නා ලද වචන හා කොටස්වලින් සමන්විත වෙයි. ඒ අතර තද්භව හා තත්සම රැසකි. පැරණි පද්‍ය නිර්මාණයෙහි ලා උපයෝගි කර ගත් භාෂාව කීප ස්ථානයක ම වැනුම් සඳහා යොදා ගෙන ඇත. මරගන වැනුම එවැනි එක් ස්ථානයකි. මෙය කතුවරයා උපුටා ගෙන ඇත්තේ **බුත්සරණිනි**. එබැවින් එම භාෂාව **ථූපවංස** කතුවරයාගේ භාෂාව ලෙස ගත නො හැකි ය. **බුත්සරණ** කෘතියෙහි ද අන්තර්ගත භාෂාව ව්‍යවහාර භාෂාවට සමීප ය. එවැනි භාෂා විලාසයක් **ථූපවංස** කතුවරයා ද භාවිත කරන තැන් ඇතත් ඒ **බුත්සරණේ** භාෂාව ලෙස ගත හැකි නො වේ. එයින් මතුවන්නේ **ථූපවංසයේ** සැබෑ භාෂා ලක්ෂණයි. ඒ සඳහා පහත නිදසුන් විමසා බැලිය හැකි ය.

> ''... එක් දවසක් මහට කුඹුරු කරන්නාහු සබෑයෝ උනුන් අතුරෙන් ගැන ගස් මුල් කපා ගෙට අවුත්, මළණුවන්ට කියන්නේ, ගෝඨය මෙතෙක් දා ගෙයි කාලා වැදහුන්නා සේ ඉතිකින් වදනෙමි'යි නො සිතව. තොපටත් කිරියක් තබාලා ආම්හයි කී හ. ගෝඨයා මහල් බෑයන් කී වාසි බස් අසා කුඹුරට ගොස් තල්, පොල් සා ඉඹුරුවනය තම්පලා පැල උදුරන්නා සේ උදුරා කඳවට බැඳලා කුඹුරේ වළ ගොඩ තනා ගෙට අවුත් තමාට වාසි කී සබෑයන්ට කී ය...''[54]

සරල ගැමි බස් වහර මැනවින් යොදා ගනිමින් ඒ ඒ අවස්ථා නිරූපණය කිරීමට කතුවරයා පෑ කුසලතාව මේ මගින් පැහැදිලි වෙයි. ගැමි ව්‍යවහාරවලට අයත් යම් යම් යෙදුම් ද **ථූපවංසයේ** අන්තර්ගත ය. උදාහරණ වශයෙන්: -

> ''... මිටි මුගුරු කැට කැබිලිති ආදියෙන් මරා (62 පිටුව), කෙටේරිය කරලා (70 පිටුව), අට්ටාලවලට පැන නැගී, කුළුබඩු ගෙන ලුණු ඇඹුල් සම සේ ලා සකස් කොට පැසවා මාලු ඔරවා අත් පත්ල දිය සිඳවා රත් වූ මිරිස් තෙල් ලුණු කරඹේරිය ලා අනා, ඉසකේ නිය ගසා අත් නගා කන් සකට නැමී ගවසා බඳිමින්, ගෙයි දොර පියා අගුලු ලා අස්රොද්දේ කෙසි යතුරු මුදු බැඳ එල්වා, ඉදිකටු මූණක් ඔබා ලන තැන, රටට ලෝහයෙන් ඩබරෙක් වී නම්, කකියාපු මලකඩ ඇතු පිට දමූ ය, කොස්ගෙඩිය නටුව වටකොට වැයෙන් සැස වහල්ල උදුරා හැරපී ය.''[55]

ථූපවංසයේ භාෂා විලාසයට ආවේණික වූ තවත් ලක්‍ෂණයක් නම් ද්‍රවිඩ වචන යොදා ගැනීමයි. තත්කාලීන ලාංකේය ව්‍යවහාර භාෂාවට ද්‍රවිඩ භාෂාවෙන් නොමඳ අනුබලයක් ලැබුණු බව මේ මගින් පැහැදිලි වෙයි. පහත දැක්වෙන්නේ **ථූපවංසයෙහි** ඇතුළත් ද්‍රවිඩ භාෂාවේ එන වචන අතුරින් කීපයකි.

> ''... වක්කමක්, පොදියෙහි, කුට්ටමක්, වක්කන්නෙන්, මයිලඩ්, තප්පු, තරප්පර, වීරන්දම්, තන්තිරි, ඩැක්කි, ඩවුර, සක්සින්නම්, විලක්කු, තාඩංග, පාඩගම්, සවඩ්, කාදුකාප්පු, පමුතිලිංගම්, කොණ්ඩ, මුණුබුරා, පට්ටකාර, පට්ටවෝලි, අනුක්කුත්තලි, කොම්බු, කයිතාලම්, මුසුත්තාලම්, අට්ටාල, දෝලි, කූනම්, පඩවු, පඩවිටි, පිළිසම්බඩම්, පයි, ඔරවසුම්, මිණිකෛවඩම්, කට්ටෝඩම්, තෝඩු, ආලවත්ති, වාසගම්.''[56]

යට දැක්වූ වචනවලින් වැඩි කොටසක් වස්ත්‍ර, තූර්යභාණ්ඩ, ආභරණ, ආයුධ ආදිය හැඳින්වීම සඳහා යෙදෙන ඒවා ය. මේ මගින් පැහැදිලි වන්නේ ද්‍රවිඩ භාෂාව පමණක් නො ව විවිධ උපකරණ ආදී සමාජමය තත්ත්වයන් ද ඍජු ලෙස ලාංකේය සමකාලීන සමාජය කෙරෙහි බලපා ඇති බවයි.

සංඥානාම භාවිතයේ දී කීප අයුරකින් ම යෙදීම **ථූපවංසයේ** දැකිය හැකි ය. උදාහරණ වශයෙන්, ''රත්නමාලී නම් චෛත්‍ය වර්ණනා කෙරෙමි. මා කියන ඒ රුවන්වැලි දාගැබ් වර්ණනාව'', අමරාවතී, රඹගම්නුවර, කසුප්, කාශ්‍යප, අජාසත්, අජාතශත්‍රු, ජම්බුද්වීපයෙහි, දඹදිව, සම්මිත්තා සංගමිත්‍රා, සම්මිත්, වෙස්සන්තර, විශ්වන්තර.''[57]

ථූපවංස කතුවරයා මිශ්‍ර සමාස යෙදීම කෙරෙහි උනන්දු වූ බව ද පහත නිදසුන් මගින් පැහැදිලි වෙයි.

> ''දෙයාසංඛ්‍යකල්ප ලක්‍ෂයකින්, වෙරළුමිණිය, ජාලංකවුළු, රහත්ඵල, සත්ධාතූන් වහන්සේ, නාග රජුගේ, පිටලබ්ධිත්තා වූ, ඩබරාධාතුව, සොළොස්ජාති සම්පන්න, අඤ්ජනීපව්ව, රන්ප්‍රසාද, සඳමණ්ඩල, සිව්පාපඞ්ක්ති, මෝපක්‍ෂයෙන්, රිදී දණ්ඩ, සිව්වනක් පර්ෂදට, මේදවන්පාෂාණ, කඳශාඛා, රන්මය මවල්, සතර කෝණයෙහි.''[58]

විශේෂණ විශේෂ්‍යයන් මෙන් ලිංග විභක්ති ගැන්වීම **ථූපවංසයෙහි** ඇතැම් තැන්හි දැකිය හැකි ය. පහත සඳහන් වන්නේ එබඳු අවස්ථා කීපයකි.

> ''... සුමනා දේවී මූ කළ දරු ගැබ් ඇතිව අප්‍රසිද්ධ වේශයෙන් නුවරින් නික්ම නුවරට නුදුරු තැන සරඬොල් ගමක් නිසා යන්නිය දැක...''.[59]
>
> ''... තොපගේ මුත්තණුවන් ධර්මාශෝක රජ්ජුරුවන් කරා ගොස්...''[60]
>
> ''... අපගේ නැගණියෝ සම්මිත් මෙහෙසුන් බිසව තමන්ගේ පුතණුවන්ට රාජ්‍ය දෙනු කැමති ව...''[61]

විකල්ප යෙදුම් භාවිතය කෙරෙහි **ථූපවංස** කතුවරයාගේ නැඹුරු ව පහත සඳහන් නිදර්ශන මගින් පැහැදිලි වෙයි.

> ''... සත් වාරයක් විශේෂයෙන් ම කම්පා වුව...'', දසදහසක් සක්වළ පොළොව කම්පා විය...'', ''... සක්දෙව් රජ අත තුබූ සකෙහි අගමුල දැනගත නොහී සක්වල ගල්හි හෙළා දස දහසක් ශක්‍ර සේනාව හා බිඳී පලා ගියේ ය...'', ''... සක්දෙව් රජ්ජුරුවෝ දාසක් නුවණැස ලා බලන්නේ දකුණු දළදා වහන්සේ සිළුමිණි සැයෙහි පිහිටවූහ...'', ''... අනුලා දේවී මහණවනු කැමැත්තී ය...'', ''... අනුලා දේවී මහණවනු කැමැත්තෝ ය...'', ''... නන්දිමිත්‍ර නම් යෝධයාණෝ මිත්‍ර නම් සෙනෙවි රජුන් නැගණියන්ගේ පුතණුවෝ ය; නන්දිමිත්‍ර නම් යෝධයා මෙසේ සිතී ය...'', ''... නන්දිමිත්‍ර දෙමළුන් දෙකඩ කොට පලා පවුරෙන් පිටතට දමන්නේ ය...''.[62]

ඇතැම් තද්භව පද, තත්සම ස්වරූපයෙන් හසුරුවා ඇති අවස්ථා ද **ථූපවංසයෙහි** දැකිය හැකි ය. උදාහරණ වශයෙන් 'පලය' තනය, ඇකය, ළය, මැඩය, තඩය ඉන් කීපයකි. මේ ආකාරයට

ථූපවංස කතුවරයා තත්සම හා තද්භව ස්වරූප ආදියත්, පැරණි බස්වහරත්, ව්‍යවහාර භාෂාවත්, තත්කාලීන ගැමි යෙදුම් ආදියත්, සමයාන්තර සබඳතා පැවති වෙනත් භාෂාවන්හි යම් යම් වචනත් යොදා ගනිමින් ශ්‍රැති ගෝචර භාෂා විලාසයකින් ග්‍රන්ථය රචනා කර ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

ආන්තික සටහන්

1. **සිංහල ථූපවංස**, 1989, සං. ඩබ්ලිව්. එස්. කරුණාතිලක, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 92 පිටුව.
2 **සිං. ථූ.**, 138-139 පිටු.
3. - එම - 1 පිටුව.
4. - එම - 1 පිටුව.
5. - එම - 19 පිටුව.
6. - එම - 58 පිටුව.
7. - එම - 40 පිටුව.
8. - එම - 115 පිටුව.
9. - එම - 118 පිටුව.
10. - එම - 162 පිටුව.
11. - එම - 24 පිටුව.
12. - එම - 59 පිටුව.
13. - එම - 24 පිටුව.
14. - එම - 33 පිටුව.
15. - එම - 29 පිටුව.
16. - එම - 74 පිටුව.
17. - එම - 107 පිටුව.
18. - එම - 112 පිටුව.
19. - එම - 79 පිටුව.
20. - එම - 37 පිටුව.
21. - එම - 54 පිටුව.
22. - එම - 137 පිටුව.
23. - එම - 153 පිටුව.
24. - එම - 118 පිටුව.
25. - එම - 34, 36, 38, 27 පිටු.
26. - එම - 39, 57, 82, 131, 152 පිටු.
27. - එම - 153, 137, 129 පිටු
28. - එම - 34, 36, 38, 27 පිටු.
29. - එම - 190 පිටුව.
30. - එම - 89 පිටුව.
31. - එම - 17 පිටුව.

32. - එම - 07 පිටුව.
33. - එම - 82 පිටුව.
34. - එම - 22, 23 පිටු.
35. - එම - 23 පිටුව.
36. - එම - 117 පිටුව.
37. - එම - 46 පිටුව.
38. - එම - 96 පිටුව.
39. - එම - 103 පිටුව.
40. - එම - 40 පිටුව.
41. - එම - 45 පිටුව.
42. - එම - 49, 54, 81, 39, 122 ආදී පිටු.
43. - එම - 139, 117, 151, 122 ආදී පිටු.
44. - එම - 78 පිටුව.
45. - එම - 99, 117, 121, 16 පිටු.
46. - එම - 142, 151, 114, 131 පිටු.
47. - එම - 129, 133, 135, 163, 159 පිටු.
48. - එම - 127 පිටුව.
49. - එම - 119, 131 පිටු.
50. - එම - 49, 52 පිටු.
51. - එම - 22 පිටුව.
52. - එම - 53 පිටුව.
53. - එම - 37, 22, 57, 13, 10, 14, 58, 59, 112, 139, 17, 76, 84, 151, 139, 122, 119, 163, 148 පිටු.
54. - එම - 122 පිටුව.
55. - එම - 62, 70, 153, 70, 73, 96, 75, 142, 153, 166 පිටු.
56. - එම - 4, 34, 38, 54, 55, 78, 8, 99, 124, 142, 148, 152, 157, 160, 168, 174, 171, 176 පිටු.
57. - එම - 1, 2, 3, 34, 36, 85, 86, 94, 120, 122, 186, 89 පිටු.
58. - එම - 9, 28, 40, 65, 83, 99, 1ග1, 118, 122, 151, 163, 193, 174, 175, 183, 184, 191 පිටු.
59. - එම - 103 පිටුව.
60. - එම - 116 පිටුව
61. - එම - 125 පිටුව.
62. - එම - 21, 82, 39, 91, 120, 133 පිටු.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය:

අමරවංශ හිමි, කොත්මලේ, (1968), **සිංහල සාහිත්‍ය ලතා**, කොළඹ 10, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ඌනපූරණ සහිතො මහාවංසො, (1959), සංස්. බුද්ධදත්ත හිමි, පොල්වත්තේ.

කුලසූරිය, ආනන්ද, (1961), **සිංහල සාහිත්‍යය - 1**, බොරලැස්ගමුව, විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ.

කුමාරස්වාමි, ආනන්ද, (1962), **මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා**, පරිවර්තනය සෝමරත්න, එච්. එම්., කොළඹ, ලංකාණ්ඩුවේ මුද්‍රණාලය.

දළදා පූජාවලිය, (1954), සංස්. රතනරංසි ස්ථවිර, පණ්ඩිත කනදුල්ලේ, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

දළදා සිරිත. (1949), සංස්. සෝරත නායක සාමීන්‍ද්‍රයන් වහන්සේ, පණ්ඩිත වැලිවිටියේ, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

ධම්පියා අටුවා ගැටපදය, (1932), සංස්. ඩී. බී. ජයතිලක, ලංකාභිනව විශ්‍රැති යන්ත්‍රාලය.

නිකාය සංග්‍රහය හෙවත් ශාසනාවතාරය, (2001), සංස්. නානායක්කාර ගුණවර්ධන, කොළඹ 10, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

දාඨාවංසය, (2008), සංස්. පියරතන හිමි, වෑගම, කොළඹ 10, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පාලි ථූපවංසය, (2015), සංස්. පියරතන හිමි, වෑගම, කොළඹ 10, සමයවර්ධන පොත්හල (පෞද්ගලික) සහ සමාගම.

පූජාවලිය, (1936), හෙට්ටිආරච්චි, ඩී. ඊ., කොළඹ, ලංකාභිෂේක විසුද්ධි මුද්‍රණාලය.

සිංහල ථූපවංසය, (1950), ධර්මානන්ද හිමි, වටද්දර, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සිංහල ථූපවංසය, (1989), කරුණාතිලක, ඩබ්ලිව්. එස්., කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

‘කට’: ඓතිහාසික අර්ථවිචාරාත්මක අධ්‍යයනයක්

පූජ්‍ය කුරුපිට අස්සජිතිස්ස හිමි

Traditionally, it is believed that there are words which can be identified as indigenous words (Nishpanna) distinct to borrowings and derived words. This paper is mainly focused on one of those derived words which is accepted as an indigenous word. It is ‘Kama' (originally throat (Sans-kaṇṭha) later mouth in the meaning). A number of grammarians in Sri Lanka, have categorized the word ‘Kaṭa' as an indigenous word. In this paper, this traditional notion has been analyzed in relation to its semantic change. At the beginning, the word ‘Kaṭa' was used only for throat but later, it was used for throat and mouth as a result of semantic expansion. In the present, it is used only for mouth and cavity with semantic narrowing. There is a fossilized form as ‘Kaṭayutu' where ‘Kaṭa' occurs as a verb. This process of the semantic change indicates or provides evidence for the word ‘Kaṭa' as a derived word. To prove this notion, there are a number of inscriptional and literary documents which are used in this article. As a result of this historical semantic investigation it can be established that the word ‘Kaṭa' is not an indigenous word but a word derived from ‘Kaṇṭa' with Semantic changes.

1. හැඳින්වීම

භාෂාව වනාහි මානව නිර්මාණශීලීත්වයේ අතිවිශිෂ්ට ප්‍රතිඵලයකි. භාෂක සමාජයක් ප්‍රස්තුත භාෂාවක් මත ගොඩ නැඟෙන අතර භාෂාව සම්බන්ධ පූර්ණ අධිකාරී බලය එම භාෂක සමාජයට ම අයත් වෙයි. සමාජයෙහි මෙන් ම භාෂාවෙහි ද සහජ ලක්ෂණය

© **කථිකාචාර්ය පූජ්‍ය කුරුපිට අස්සජිතිස්ස හිමි**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

වෙනස් වීමයි. හෙවත් පරිණාමයයි. සමාජ පරිණාමය හා භාෂා පරිණාමය අනිවාර්ය සංසිද්ධියක් ලෙස සලකනුයේ මෙම සහජබව හේතුවෙනි. සමාජ පරිණාමය භාෂාව කෙරෙහිත් භාෂා පරිණාමය සමාජය කෙරෙහිත් අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් බලපායි. භාෂාවක පරිණාමය තදීය ශබ්ද, ශබ්දිම, පදිම, වාක්‍ය සංස්ථිතීන්හි මෙන්ම අර්ථ සංස්ථිතියෙහි වන්නා වූ වෙනස්කම් මඟින් නිරූපණය වෙයි. මෙම ලිපියෙන් අපේක්ෂා කරනුයේ භාෂාර්ථ පරිණාමය සිදුව ඇති බව එක් නිදර්ශනයක් ඇසුරින් විමර්ශනය කිරීමයි. එනම් මෙහි දී ප්‍රස්තුත එක් වචනයක් පිළිබඳ ඓතිහාසික අර්ථ විචාරාත්මක (Historical Semantics) අධ්‍යයනයක් සිදු කෙරේ. ඒ අනුව මෙම ලිපිය කේන්ද්‍ර වනුයේ වර්තමාන ව්‍යවහාරයේ දක්නට ලැබෙන 'කට' යන රූපයේ අර්ථ පරිණාමය විමසා බැලීම කෙරෙහි ය.

භාෂා පරිණාමීය දෘෂ්ටියෙන් සැලකීමේ දී භාෂාවක පද වර්ග තුනකි. ඒ නිෂ්පන්න, තද්භව හා තත්සම වශයෙනි. (මෙම වර්ගීකරණය ප්‍රාකෘත භාෂා ව්‍යාකරණකරුවන්ගේ හැඳින්වීමක් බව රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම හිමියන් දක්වා ඇත.[1] එයින් නිෂ්පන්න යනු ප්‍රස්තුත භාෂාවෙහි ම උපන් පදයි. බොහෝවිට නිෂ්පන්න පදවලට නිරුක්ති දැක්විම උගහට ය. (නිරුක්තියෙන් පදයක ප්‍රාථමික සම්භවය හඳුනා ගත හැකිය.) සිංහල භාෂාවේ යෙදෙන **බඩ, ඔළුව** යනාදි පද නිෂ්පන්න ලෙස ය සලකනුයේ. තද්භව යනු මූලාශ්‍රය භාෂාවෙන් (Source language) බිඳුණු පදයි. ඇදුරු (ආචාර්ය-මූල රූපය), සඳුන් (චන්දන-මූල රූපය) යනු නිදසුන් ය. තත්සම යනු මූලාශ්‍රය භාෂාවෙන් ගනු ලබන පදය ග්‍රාහක භාෂාවේ (Target language) ඒ ලෙස ම යෙදීමයි. වර්ෂ, කර්ම, ධර්ම යනු නිදසුන් ය. ප්‍රස්තුත විමර්ශනයට අදාළ 'කට' යන පදය ද බහුල වශයෙන් හඳුනා ගෙන තිබෙනුයේ නිෂ්පන්න පදයක් වශයෙනි.

'කට' යන පදය සිංහලයේ නිපන් පදයක් ලෙස පිළිගැනුණ ද පරිණාමීය වශයෙන් සැලකීමේ දී එය තව දුරටත් විමර්ශනය කළ යුතු වෙයි. ඒ ඓතිහාසික අර්ථ විචාරාත්මක විමර්ශනයට අනුව යථෝක්ත පදයේ අර්ථය කිසියම් අවධියක දී පරිණාමයට පත් ව ඇති බැවිනි. ඒ අනුව මෙහි දී එම පදයෙහි රූපීය හෙවත් නිරූපණ පරිණාමය (representational change) මෙන් ම අර්ථ පරිණාමය (semantic change) කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වෙයි.

2. 'කට' යන පදයේ ප්‍රභවය

සිංහල භාෂාවේ ආරම්භයේ පටන් ම මෙම 'කට' යන පදය භාවිත බවට නිදර්ශන සැපයිය හැකි ය. සෙල්ලිපි භාෂාවේ මෙන් ම සාහිත්‍යික සිංහල භාෂාවේ ද මෙම රූපය භාවිත ය.

''පරුමක උබග ලෙණෙ දස ශගශ දර(ය) මග ශෙනපති-කලහි කටෙ''[2]
''අයබය පුතශ රඛියශි කටෙ පරුමක ශද (නශ ලෙණෙ)''[3]
''මචුඩි-රඛධශ මණිකරශෙ ශිල ඉටක කටය අගතශෙ (මඩු) ගතශෙ''[4]

මෙහි දී අවධානය යොමු කෙරෙනුයේ තත් රූපයෙහි ප්‍රාථමික භාවිතය හා අර්ථ මෙන්ම නිරුක්ති කෙරෙහි ය.

වර්තමාන ව්‍යවහාරයේ 'මුඛය' යන අරුත් දෙන 'කට' යන්න ආරම්භයේ දී තදර්ථ සූචක වූයේ නොවේ. කට යන්නෙහි ප්‍රස්තුත අර්ථයට අදාළ මූල රූපය වන 'කණ්ඨ' යන්න ද මූල භාෂාවන්හි (පාලි හා සංස්කෘත) එම අර්ථයේ නොයෙදිණි. පාලි හා සංස්කෘත කෝෂ ග්‍රන්ථවලට අනුව 'කණ්ඨ' යනු 'බොටුව, ග්‍රීවය, උගුර,බෙල්ල, කුකුරුමුවන්, සමීපය, රැව්, ශබ්දය' අර්ථ සඳහා යෙදේ. (සංස්කෘත ශබ්දාර්ණවය, වැලිවිටියේ සෝරත හිමි, පාලි-සිංහල ශබ්දකෝෂය, මඩිතියවෙල සුමංගල හිමි) මුඛය යන අරුත් නොදැක්වුව ද 'කට' රූපය ආරම්භයේ පටන් ම බහ්වර්ථවත් පදයක් ලෙස යෙදෙයි. බහ්වර්ථවත් පද සම්භවයෙහි ලා ප්‍රමුඛ හේතුවකි මූලාශ්‍රය බාහුල්‍ය ය. ඒ අනුව 'කට' පදය ද බහුමූලාශ්‍රිත ය. පදිම විචාරාත්මකව සැලකීමේ දී මූලාශ්‍රය භාෂාවල වෙනස් ව යෙදෙන පදිම/අර්ථ කිහිපයක් නිරූපණ පරිණාමයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස එක් රූපයකින් නිරූපණය වීම මෙහි ලක්ෂණයයි. පහත විමසුමෙන් මෙය තව දුරටත් පැහැදිලි වෙයි. සිංහල භාෂාවේ මුල් අවධීන්හි යෙදුණු 'කට' රූපයේ මූලාශ්‍රය සඳහා රූප කිහිපයක් නෛරුක්තික වශයෙන් දැක්විය හැකිය. එහි දී ප්‍රධාන වශයෙන් පාලි-සංස්කෘත 'කණ්ඨ' යන්න පරිණාමීය වශයෙන් සිංහල භාෂාවේ 'කට' වශයෙන් නිරූපණය විය. ඊට අමතරව අවශේෂ රූප කිහිපයක් ද සිංහල භාෂාවේ නිරූපණය වූයේ උක්ත 'කට' රූපයෙන් ම ය. පහත දැකවෙනුයේ එම මූලාශ්‍රය රූපයි.

කෘත් කෘණත්ති	(to spin)	
කර්ත	(hole, cavity)	
කෘත කට	(done)	
කට	(carpet, mat)	
කාෂ්ඨා	(a measure of time)	
කාෂ්ඨ	(stick, wood)	
කට	(corpse)	
කටකෂ්ට	(difficult)	කට
කටක	(multitude)	
කෘත්වා	(having done)	
කට	(the lip and loins)	
කට	(victory)	
කට	(female organ)	
කර්තුම්	(to be done)	

භාෂා පරිණාමය අනුව මෙහි දී සිදු වී ඇත්තේ නිරූපණ පරිණාමයකි.[5] ඓතිහාසික පදිම විචාරය (Historical Morphology) අනුව මෙම කරුණ වඩාත් පැහැදිලි කළ හැකිය. ඒ අනුව විවිධ අර්ථ නියෝජ්‍ය රූප පරිණාමයේ දී නිරූපණමය වශයෙන් අන්‍යෝන්‍යත්වයට පත් ව තිබේ. එනම් අර්ථ රැසක් එක් නිරූපණයකින් නියෝජනය වෙයි. එහි ප්‍රතිඵලය සිංහල 'කට' යන රූපය බහ්වර්ථ පදයක් බවට පත් වීමයි. සංස්ථිතික වාග්විද්‍යා මූලධර්ම අනුව උක්ත 'කට' රූපය පිළිබඳ නිගමනය විය හැක්කේ එක් නිරූපණයකින් පදිම රැසක් නියොජනය වන්නේ ය යන්නයි.

මෙහි මූලික මාතෘකාවට අදාළ ව විමර්ශනය කිරීමේ දී අවධානයට ලක් වනුයේ 'කණ්ඨ' යන රූපයේ පරිණාමීය නිරූපණය වන 'කට' යන්න කෙරෙහි පමණි. මුඛය යන අර්ථය සඳහා කට යන සිංහල රූපයේ භාවිතය තරමක් පශ්චාත්තන වුව ද පූර්වෝක්ත අර්ථ සූචනයෙහි ලා කට රූපය විවිධ අවස්ථාවල යෙදී තිබෙන බවට නිදර්ශන විද්‍යමාන නොවන්නේ නොවේ.

තව ද 'කණ්ඨ' යන්න හා බැඳුණු සංයුක්ත රූපවල පරිණාමය කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වෙයි.

කණ්ඨනීල	>	කටනිල
කණ්ඨාභ	>	කටබ

කණ්ඨමාණික්‍ය	>	කටමැණ, කටමිණි
කණ්ඨාස්වාන	>	කටසන්
කණ්ඨසිලුක	>	කටසලු[6]

මෙම නිදසුන් අනුව කණ්ඨ>කට බවට පත් වූ බව පැහැදිලි වෙයි. එහි දී ද කට යනු යෙදී ඇත්තේ උගුර, බෙල්ල අර්ථවත් කරනු සඳහා ය. එය මූලාශ්‍රය රූපය මෙන් ම පරිණාමීය රූපය ද සමානාර්ථයේ යෙදීමකි.

පැරණි සිංහල සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යය තුළ ද කණ්ඨ > කට ලෙස නිරූපණය වනු සඳහා නිදසුන් දුලබ නොවේ. පහත දැක්වෙනුයේ ඉනිදු කිහිපයකි.

ධම්පියා අටුවා ගැටපදයේ ''කාකමාසක නම් කට තුබූ බත් කවුඩුවන් ගෙන කෑ හැකි සෙයින්''[7] යනු පාඨයක් දක්නා ලැබේ. පාලි 'කාකමාසක' යන්නට දෙන අර්ථය 'කපුටෙකුට හොටය දමා ගත හැකි පමණ ආහාර ගැනීම හෝ ගන්නා පුද්ගලයා' යනුයි. ඒ අනුව මෙහි යෙදුණු කට යන්න කණ්ඨ යන්නට සාකල්‍යයෙන් ම සමානාර්ථයෙන් යෙදී ඇත.

කව්සිළුමිණ මහා කාව්‍යයේ ද කට යනු උගුර (කණ්ඨ) අර්ථයේ යෙදෙන අවස්ථා රැසක් දැකිය හැකි ය.

''නේ පහතර කටමිණිරිළු ලෙසින් ඉසිලී''[8]
''පැහැසර සුවට මට කට සිරි ලද කසුන් වස් නළ''[9]
''පැසී හිඟුරු අම දා පලහා කට මී මියුරු''[10]
''නූපු කටණු ඇසන් පුළුල් මුඛය නහර නොපහළ''[11]
''මදමේසුන් ගඳගිජිඳු සිතිකට තෙමී යොර යොර''[12]

මේ ආදි නිදසුන් සාක්‍ෂ්‍ය සපයනුයේ මෙම අවධිය හෙවත් කව්සිළුමිණ රචිත අවධිය වන විටත් කට යන පදය උගුර-බෙල්ල අරුත් සඳහා ම යෙදුණු බවයි.

විශේෂයෙන් පශ්චාත්තන සාහිත්‍යික කෘතිවල ද කට රූපය කණ්ඨාර්ථයේ ම යෙදෙනු දක්නා ලැබේ. එසේ වුවත් එම අවධිය වන විට තත් රූපය අර්ථ විස්තාරයට පත් ව තිබීම වැදගත් ලක්‍ෂණයකි.

''බැරි යැයි කටින් කට''[13]
''සුම්හිරි කටහඬෙකි''[14]
''යසහර සැදූ හැම දිගු වරඟනන් කට''[15]
''මියුරු තෙපුල් තෙපලන ලිය කටින් කටින්''[16]
''පහන නිවුවා කටින් පිඹලා''[17]
''පිරිකර පියබ මුනි - පා නීඳු කට වස් මස්''[18]

'කට' රූපය කණ්ඨාර්ථයේ මෙන් ම මුඛය යන අර්ථයේත් යෙදෙන ආකාරය ඉහත නිදසුන් ඇසුරින් හඳුනා ගත හැකිය.

3. 'කට' රූපයේ අර්ථ විස්තාරය

භාෂාර්ථය වූ කලි කලින් කලට විවිධ විපර්යාසයන්ට ලක් වෙයි. ඓතිහාසික වාග්විද්‍යාවට අනුව මෙම ක්‍රියාවලිය අර්ථ පරිණාමය යන හිසින් විමැසෙයි. භාෂාර්ථ පරිණාමය ඓතිහාසික අර්ථ විචාරයෙන් අධ්‍යයනයට ලක් කෙරෙන අතර එහි දී අර්ථ පරිණාම සිද්ධි රැසක් හඳුනා ගැනෙයි. එනම් අර්ථ පරිණාමයේ විවිධ ස්වරූපයි. ඒ අතර අර්ථ විස්තාරය (semantic widening/ extension) ද එක් අර්ථ පරිණාම සිද්ධියකි.

අර්ථ විස්තාරය යනු පූර්වයෙහි පැවති අර්ථවලට අමතර ව පශ්චාත්තන වශයෙන් තව ද අර්ථ සූචනය කිරීමයි. නිදසුන් ලෙස දියත් කිරීම යන වචනය පෙර යමක් දියෙහි පා කර හැරීම අදහස් කළ ද පසුව යමක් ආරම්භ කිරීම යනුත් අරුත් ගැනීම දැක්විය හැකිය. උක්ත කට යන පදයේ ද පසු කාලීන වශයෙන් සිදුව ඇත්තේ මෙම අර්ථ විස්තාරය ම ය. ඒ අනුව කට රූපයේ පැවති අර්ථය වන උගුර-බෙල්ල යන අර්ථවලට අමතර ව එමගින් මුඛය යනාර්ථය ද සූචනය වීම සිදු විය. පූර්වයෙහි පැවති අර්ථ බාහුල්‍යය සංකෝචනය වී නූතන ව්‍යවහාරය තුළ දක්නා ලැබේ. කණ්ඨ > කට (උගුර-බෙල්ල) වශයෙන් පරිණාමයට පත් වූ කට රූපය භාෂාර්ථ පරිණාමයේ ප්‍රතිඵලක් ලෙස මුඛය යනු අරුත් සඳහා ද භාවිතයට පත් වූ බවට අමාවතුර (කෝදාගොඩ ඤාණාලෝක හිමි සංස්කරණය-2011) සාක්ෂ්‍ය සපයයි. එනම් ඉහත ධම්පියා අටුවා ගැටපදය, කව්සිළුමිණ ආදි කෘතිවල කණ්ඨාර්ථයේ යෙදුණු 'කට' රූපය අමාවතුර රචනා කරන අවධිය වන විට මුඛය අර්ථවත් කරනු සඳහා ද යෙදී තිබේ. පහත උද්ධරිත පාඨ ඊට නිදසුන් ය.

''අතුණු පෙරැළි කටින් නික්මැ යන පමණ පිළිකුල් උපනැ''[19]
''කකියන හදවත් ඇති වැ කටින් සුසුම් විහිදුවමින් වහා උයන් ගොස්''[20]
''පයක් පමණ ලේ කටින් නැංග''[21]
''සැරියුත් මහමුගලන් දෙ අගසව්වන් තමන්ගේ පිරිසැ සඟුන් ගෙන ගිය කල්හි කටින් හුණු ලේ නඟා''[22]
''කටින් හුණු ලෙහෙ හෝ නැඟෙයි''[23]

ඉහත අමාවතුරු නිදසුන්හි පැහැදිලි ව දක්නට ලැබෙන පරිදි කට රූපයෙන් මුඛය අර්ථවත් කෙරෙන බව පැහැදිලි ය. එහි පළමු නිදසුන විමසිය හැකි ය. ඒ අනුව අතුණු පෙරැළි පිට වනුයේ මුඛයෙනි. හෙවත් අතුණු පෙරැළි මුඛයෙන් පිටව යෑම ඉන් අභිප්‍රේත අර්ථයයි. මේ අනුව පැහැදිලි වනුයේ අමාවතුර රචනා කරන කාලය වන විට 'කට' යන්නෙන් මුඛය ද අර්ථවත් වූ බවයි. අනෙක් නිදසුන් ද විමසීමෙන් මෙම කරුණ වඩාත් පැහැදිලි කර ගත හැකි ය.

මේ අනුව කට යන රූපය අර්ථ විස්තාරයට පත් ව තත් කාලීන භාවිතයට පත් වූ බව පෙනේ. ඒ අනුව කට යන්නෙන් 'කණ්ඨ' යනුත් 'මුඛය' යනුත් අර්ථවත් විය. කට යන්නෙන් කණ්ඨ යන අර්ථය ද සූචනය වූ බව සිදත් සඟරාව, පරෙවි සංදේශය, කාව්‍යශේඛරය, පූජාවලිය ආදි සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ විමසුමෙන් ප්‍රකට වෙයි. (නිදසුන් ඉහත 2. යටතේ ද දක්වා ඇත.)

4. අර්ථ සංකෝචනය (semantic narrowing) හා නූතන ව්‍යවහාරය

ඉහත දක්වන ලද පරිදි කණ්ඨ යන්නෙන් බිඳුණු 'කට' රූපය ප්‍රධාන වශයෙන් අර්ථ දෙකක භාවිත වෙයි. ඒ උගුර-බෙල්ල යන අර්ථයේ හා මුඛය යන අර්ථයේ ය. කට යන්නෙහි අවශේෂ අර්ථයන්ගේ මූලාශ්‍රය රූප වෙනස් වෙයි. උදාඃ කෘත > කට (කළ යන අරුත). නූතන ව්‍යවහාර ප්‍රාප්ත 'කට' රූපය පූර්වෝක්ත මූලාශ්‍රය සමූහයේ ම නියෝජ්‍යාර්ථ සූචනය නොකෙරේ. එනම් එතෙක් කට යන්නෙහි පැවති අර්ථ සංකෝචනයට පත් ව ඇත.

'කට' රූපය ඓතිහාසිකව දක්වන බහු මූලාශ්‍රයභාවය එහි බහ්වර්ථවත් බව කෙරෙහි ප්‍රත්‍යක්ෂ සාධකය ලෙස දැක්විය හැකි වුව

ද එම අර්ථ බොහෝමයක් අද්‍යතන ව්‍යවහාරය තුළ හීනත්වයට පත් ව තිබෙනු පෙනේ. වර්තමාන බැවහරය තුළ කට යන්න බහුල වශයෙන් මුඛය අර්ථවත් කෙරේ. වාක්කෝෂාර්ථ සැලකීමේ දී එමගින් යමක විවරය අර්ථවත් කෙරෙන බව ද මෝය කට, බෝතල් කට වැනි භාවිතයන් තුළින් පෙනේ. ඒ අනුව නාම පදයක් ලෙස යෙදෙන කට රූපය ප්‍රධාන වශයෙන් මුඛය හා විවරය අර්ථවත් කෙරෙයි.

ක්‍රියාර්ථයේ යෙදෙන 'කට' රූපයක් ද දක්නට ඇත. එම රූපය ඓතිහාසික කෘත>කට යන්නෙහි පැවැත්මකි. කට > කළ බවට ද පත්ව තිබේ. එය පරිණාමීය නියම රූපයයි. එහෙයින් ක්‍රියාවාචී කට රූපය ව්‍යවහාර භාෂාවේ විද්‍යමාන ඓතිහාසික භාෂා රූපයක් ලෙස සැලකීම යෝග්‍ය ය. **අවසන් කටයුතු** ආදි ව්‍යවහාර පූර්වෝක්ත ක්‍රියාර්ථවාචී කට රූපයට නිදසුන් ය. මෙම යෙදීම තත් පරිසරයට පමණක් සීමා වූවක් හෙයින් එය සිංහල භාෂාවේ පාෂාණීභූත රූපයක් (fossilized form) ලෙස සැලකිය හැකි ය. එම ක්‍රියාර්ථවත් 'කට' රූපය 'කොට' බවට ද ක්‍රමික ව පරිණාමයට පත් ව තිබේ.

මේ අනුව 'කට' රූපය වර්තමාන ව්‍යවහාරය තුළ අර්ථ සංකෝචනයට පත් ව භාවිත වනු දැකිය හැකි ය.

සමාප්තිය

උක්ත කරුණු අනුව සිංහල භාෂා ඉතිහාසය තුළ බහ්වර්ථවත් පදයක් ලෙස භාවිත 'කට' රූපය නූතන ව්‍යවහාරය තෙක් පරිණාමය වීමේ දී අර්ථ විස්තාරය, අර්ථ සංකෝචනය, අර්ථ විපර්යාස ආදි අර්ථ පරිණාම විධි රැසක ප්‍රතිඵලයෙන් ප්‍රභවය වූවක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. විශේෂ වශයෙන් උගුර-බෙල්ල අර්ථවත් කළ කණ්ඨ > කට රූපය මුඛය යනු අර්ථවත් කරනු සඳහා ව්‍යවහාර ප්‍රාප්ත වූයේ තදර්ථ විපර්යාසයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ය යනු දැක්වීම යුක්ති යුක්ත ය. තව ද මෙම ලක්ෂණ අනුව කට යන්න තව දුරටත් නිෂ්පන්න පදයක් ලෙස නොව තද්භව පදයක් ලෙස සැලකීම යෝග්‍ය බැව් නිගමනය කළ හැකි ය.

(මෙම ලිපිය කියවා වටිනා අදහස් සැපයීමෙන් හා ආවශ්‍යක වෙනස්කම් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ද සහයෝගය ලබා දුන් ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය වි.මු. විජේරත්නයන්ට හා සහාය කථිකාචාර්ය ක.ක. ගනුෂ්ක රන්දුලයන්ට ස්තුතිවන්ත වෙමි.)

ආන්තික සටහන්

1. ධර්මාරාම හිමි. රත්මලානේ., (2013) සිදත් සඟරා විස්තර සන්නය, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. පි. 28.
2. Paranavitana. S., (1970) Inscriptions of Ceylon, Vol-1, Colombo, The Department of Archaeology Ceylon. Ins - 251.
3. ibid. Ins - 396.
4. ibid. Ins - 830.
5. Karunatilake. W. S., (2011) Etymological lexicon, Colombo, S. Godage and Brothers. p. 69.
6. ibid. p. 96 - 98
7. හෙට්ටිආරච්චි, ඩී. ඊ., (1974) ධම්පියා අටුවා ගැටපදය, ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය ප්‍රකාශන මණ්ඩලය. පි. 260.
8. ආරියපාල, ඇම්. බී., (2004) කව්සිළුමිණ (සංස්), කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 49 ගීය.
9. එම, 236 ගීය.
10. එම, 289 ගීය.
11. එම, 382 ගීය.
12. එම, 387 ගීය.
13. පියරතන හිමි, මකුළුදූවේ., (1960) සඳ කිඳුරු දා කව (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. 355 කවිය.
14. එම, 339 කවිය.
15. තෙන්නකෝන්. රැ., (1969) **සැවුල් සන්දේශ** (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. 56 කවිය.
16. තෙන්නකෝන්. රැ., (1984) සිරි රහල් පබඳ (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. 77 කවිය.
17. එම, 51 කවිය.
18. ධර්මාරාම හිමි. රත්මලානේ., (2013) සිදත් සඟරා විස්තර සන්නය, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම. පි. 62.
19. ඤාණාලෝක හිමි, කෝදාගොඩ,. (2011) අමාවතුර (සංස්), නැදිමාල, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය. පි. 22.
20. එම, පි. 63.
21. එම, පි. 94.
22. එම, පි. 117.
23. එම, පි. 263.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

ආරියවංශ, දිලිනි., (2017) **සිංහල නාම පදයේ ඉතිහාසය** (පරි), කොළඹ, සූරිය ප්‍රකාශකයෝ.

ඇම්. බී. ආරියපාල., (2004) **කව්සිළුමිණ** (සංස්), කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගම්ලත්, සුචරිත,. (2010) **නව සිංහල ව්‍යාකරණය 1**, නුගේගොඩ, සංහිඳ ප්‍රකාශකයෝ.

ජයතිලක, ඩී. බී., (2009) **ජාතක අටුවා ගැටපදය**, කොළඹ, සමයවර්ධන පොත්හල ප්‍රකාශන.

ඤාණාලෝක හිමි, කෝදාගොඩ,. (2011) **අමාවතුර** (සංස්), නැදිමාල, බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය.

ඤාණවිමල හිමි, කිරිඇල්ලේ., (1997) **පූජාවලිය**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

ඤාණවිමල හිමි, කිරිඇල්ලේ., (2014) **සද්ධර්ම රත්නාවලිය**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

තෙන්නකෝන්. රැ., (1969) **සැවුල් සන්දේශ** (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම

තෙන්නකෝන්. රැ., (1984) **සිරි රහල් පබඳ** (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම

ධර්මාරාම හිමි. රත්මලානේ., (2013) **සිදත් සඟරා විස්තර සන්නය**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම

පඤ්ඤාසාර හිමි, ඔක්කම්පිටියේ., (2004) **සිදත් සඟරා විමසුම**, කර්තෘ ප්‍රකාශන.

පරණවිතාන. ඇස්., (1993) **සීගිරි ගී වියරණ**, කොළඹ, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.

පියරතන හිමි, මකුළුදූවේ., (1960) **සඳ කිඳුරු දා කව** (සංස්), කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

රණවැල්ල. සිරිමල්., (2004) **සිංහල සෙල්ලිපි වදන් අකාරාදිය**, කොළඹ, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.

විජේරත්න, වි. මු., (2013) **ධම්පියා අටුවා ගැටපද වචන සූචිය**, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

වේරගම, බණ්ඩාර පී., (2011) **ශබ්දමුක්තාවලී**, කොළඹ, ඇස්, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සිඛවළඳ හා සිඛවළඳ විනිස, (2011) ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම සංස්කරණය.

සුමංගල හිමි, මඩිතියවෙල., (2011) **පාලි-සිංහල ශබ්දකෝෂය**, කොළඹ, සෝමාවතී හේවාවිතාරණ භාරය.

සෝරත හිමි. වැලිවිටියේ., (2009) **සංස්කෘත ශබ්දාර්ණවය**, කොළඹ, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.

හෙට්ටිආරච්චි, ඩී. ඊ,. (1974) **ධම්පියා අටුවා ගැටපදය**, ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය ප්‍රකාශන මණ්ඩලය.

Karunatilake. W. S., (2011) **Etymological lexicon**, Colombo, S. Godage and Brothers.

Paranavitana. S., (1970) **Inscriptions of Ceylon Vol-1**, Colombo, The Department of Archaeology Ceylon.

Wijeyaratne. D. j., (1956) **History of the Sinhalese Noun**. The University of Ceylon press.

Authenticity of an ancient tradition of knowledge: Sources of Orpheus and Pythagoras

Isha Gamlath

Introduction

ඕර්ෆියස් හා පයිතගරස් යන පුද්ගල චරිත හා බැඳුණු දැනුම් සම්ප්‍රදායේ නිරවද්‍යතාව විශ්වාසනීයත්වයෙන් යුක්ත ව තහවුරු කිරීම අසීරු කාර්යකි. ඊට බලපාන හේතු කිහිපයකි. ඉන් ප්‍රධාන වන්නේ ඕර්ෆියස් හා පයිතගරස් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද සිද්ධාන්තයන්ගේ හරය සම්ප්‍රේෂණය කිරීම කේන්ද්‍ර කොටගත් නිශ්චිත අධිකාරීත්වයක තොරතුරු අනාවරණය නොවීමයි. එමෙන් ම මෙම චරිත පිළිබඳ දැනුම ඇතැම් විට තර්කානුකූල නොවන්නේ ඕර්ෆියස් හා පයිතගරස් මිථ්‍යා හා උපාඛ්‍යාන වැනි පරස්පර විරෝධී රාමු අතර දෝලනය වන බැවිනි. ඔවුන් පිළිබඳව ශේෂ ව ඇති මූලාශ්‍රයන්ගේ විශ්වාසනීයත්වය කෙරෙහි ඒවා සම්පාදනය කළ කර්තෘන් නියෝජනය කළ කාල වකවානු හා සුවිශේෂ පරිසරයන්ගේ බලපෑම ද හේතු වී ඇත. මෙම මූලාශ්‍රය විවිධ වර්ගීකරණයන්ට යටත් ව ඇති බැවිනුත් ඒවා සම්පාදනය කළ කර්තෘන්ගේ අරමුණු එක හා සමාන නොවන බැවිනුත් ඒවායේ අන්තර්ගතයන් සංසන්දනය කිරීම උගහට ය. ව්‍යාකූලත්වයෙන් හෙබි වුව ද ඕර්ෆියස් හා පයිතගරස් යන සුවිශේෂ පුද්ගල චරිත හා බැඳුණු දැනුම් සම්ප්‍රදායේ ස්වභාවය අවබෝධ කරගැනීම කෙරෙහි මෙම මූලාශ්‍රයෝ මහෝපකාරී වෙති. මෙම මූලාශ්‍රයන් සම්බන්ධයෙන් විවාදයට තුඩු දී ඇති කරුණු කිහිපයක් අධ්‍යයනය කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණයි.

The authenticity of the tradition of knowledge attributed to the personalities of Orpheus and Pythagoras cannot be established with precision for a number of reasons. One is the absence of a

© **Isha Gamlath**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර,
ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

central authority whose specific focus is the transmission of the main core of the doctrines of Orpheus and Pythagoras. Next is the absence of coherence of the knowledge of these personalities as they often fluctuate within inconsistent structures such as the mythic and the anecdotic. Available sources reveal problematical issues as creators of sources are often influenced by the times and specific environment they represent. It is also difficult to compare the contents of sources of different types, especially when they were produced by different authors whose concerns are not the same. This paper attempts to observe some of the issues associating the surviving evidence as they function as invaluable for the formation of an awareness of the tradition of knowledge associating the specific personalities of Orpheus and Pythagoras.

Orpheus and Pythagoras

Orpheus (Plato, **Laws**,6.782c) and Pythagoras (Plato, **Republic**,600a-b) characterize a specific mode of life which was fairly different from the mainstream lifestyle in ancient Greece. It was a way of living which promoted the practice of abstention from consumption of meat and blood sacrifice and the belief of the doctrine of transmigration of souls on which depended the theory of kinship of living beings. The tradition of knowledge associating the personalities of Orpheus and Pythagoras consist of proverbial evidence. Non-existence is attributed to Orpheus (Cicero, **On the Nature of Gods,** 1.107). A familiar 'silence' associates Pythagoras (Diogenes Laertius, viii.5; Iamblichus, **Vitae Pythagorae**, 199). Orpheus, a prophet with musical and magical abilities, is assumed to have introduced fresh teachings from Thrace by approximately the 7th cen. BCE. These teachings have been identified as incorporating a distinct 'cultural change.' (Graf and Johnston, 2007, 58-61). Pythagoras is the supposed founder of a philosophical and religious movement in Samos in Southern Italy in 6th cen. BCE. Pythagoras is considered one of the 'stock ingredients of cultural memory' (Riedweg, 2013, 47).

Absence of a central authority

The absence of a central authority whose specific focus is the demonstration of the main core of the teachings of Orpheus and Pythagoras obstruct an accurate understanding of the scope of contribution for which each personality is responsible for pioneering a tradition of a way of life in Greece. Inaccuracy of information had circulated in scholarship for nearly four centuries that the authority of Orpheus and Pythagoras has been noted as equally doubtful (Macris, 2009, 25). It is difficult to ascertain which teachings originated with Orpheus and Pythagoras, which ones evolved later and were actually absorbed by the later groups claiming descent as Orphic and Pythagorean. Neither Orpheus nor Pythagoras are reported as having committed their doctrines to writing. But a large number of texts have been identified as devoted to their teachings. The number of poetic works attributed to Orpheus increases from the Hellenistic period onwards some of which were directly related to the Orphic poems of earlier periods, while others continued to reflect some features of style and the name of Orpheus (Herrero, 2010, 32). The strong presence of Pythagoreans in Magna Graecia until their persecution in the middle of the 5th cen. BCE has driven scholars to conclude that Orphism originated in Magna Graecia, mingled with Pythagorean doctrines, and then spread to the rest of the Greco-Roman world (Rossetti, 2013,63-71; Ullucci, 2011, 60). On the other hand there is a strong assumption that since Orpheus is usually mentioned as prior to Pythagoras, the Pythagoreans adopted some of his doctrines while they are mentioned together, with no indication of the direction of the influence (Bernebe, 2013, 117). From around 400 BCE authors sometimes ascribe Orphic texts to Pythagoreans while Orphic poetry was regarded as Pythagorean (Herodotus, **Histories**, 2.87, Diogenes Laertius, 8.8). It is highly credible that Pythagoras and his followers, the Pythagoreans, composed or commented on Orphic literature (Centrone,2005, 7529; Herrero,2010,141). Onomacritus, writing under the name of

Orpheus, has been testified as a Pythagorean (Herodotus, **Histories**, 2. 81). Brontinus the Pythagorean is supposed to have written two Orphic texts. These two texts were considered as Orphic by Clement of Alexandria (**Strometies**,1.21.131).

Two of the most important sources of the teachings of Orpheus are the **Gold Tablets** and the **Derveni Papyrus**. Within the scholarship of ancient Greek religion the study of Orphic **Gold Tablets** is central (Edmonds, 2011,3). It has been successfully examined that the **Gold Tablets** are Orphic (Bernebe and San Cristobal,2011,101). However the authority of the **Derveni Papyrus** is dubious (Betegh, 2004,64-5; Edmonds, 2008, 16-17). The **Derveni Papyrus** is at present viewed as transmitting knowledge of the teachings of Orpheus in two levels in its edition which includes the Orphic poem and the commentary on it and in its analysis of religious facts which consist of the original one provided by priests and believers, and the commentator's philosophical interpretation (Bernebe, 2010,77). Most of the methodological approaches do not testify to a connection between the **Gold Tablets** and the **Derveni Papyrus**. One obvious reason could be the absence of continuity between Greece in the 5th cen. BCE and that of the 3rd cen. CE (Graf and Johnson, 2007, 57). Although abundant the absence of accurate sources denies a clear idea of the role of Orpheus in Greek religion (Macris,2009,23).

A series of pseudo-Pythagorean writings made their appearance, as early as the 4th cen. BCE or as late as the 1st cen. BCE. Most of these were attributed to the name of some ancient Pythagorean member. Different interpretations merge in to different strata of tradition throughout the history of Pythagorean scholarship which point to the understanding of Pythagoreanism as 'contradictory and multifaceted.' (Cornelli, 2013, 36). It has been suggested that a Pythagorean in antiquity was anybody connected at least with specific doctrines and rules of behavior, which where associated with the name

of Pythagoras, while the understanding of all this was changing from one generation to another (Zhmud,1992,167). One reason for this inconsistency seems to be the central mode of transmission of his teachings, the *akousmata*, orally transmitted maxims and precepts (Thom, 1994, 94;Thom,2013,77-112). The *Akousmata*, as opposed to the *Mathematikoi,* or those who focused on an intellectual understanding of the master's doctrines, preserved the Pythagorean dietary and ritual regulations (Thom, 1994,104-5). *Akousmata*, are not necessarily attributed to Pythagoras as they existed in the form taboo even before Pythagoras (Thom, 1994,94).

Myths and Anecdotes

A major issue in determining the exact nature of the personalities of Orpheus and Pythagoras is that they are often embedded in the context of myths and anecdotes. The profile of Orpheus reveals a strong mythical and anecdotic aura. Evidence from the Classical period locates the musical skill of Orpheus within the fold of a mystical frame. Orpheus attracts the animate and inanimate world through the medium of music (Aeschylus, **Agamemnon**, 1629-30;Euripides,**Bacchae**, 560-2).The capacity of taming (animals and even the divine realm) envisions the shamanistic powers of Orpheus for which he was popular in antiquity (Nilsson,1935, 187-8; Macris,2006,302). No convincing proof exists on the actual infiltration of shamanism into Greece from northerners, specially, Scythians and Thracians (Zhmud,1992,165). The impact of shamanism on Orphism has however attracted scholarly research and the tendency expands in the reconstruction of Orphism in connection with magic (Edmonds, 2008,27-28). The magical element attached to Orpheus becomes clearer when Attic red-figure vase paintings depict his descent to Hades (Heath,1994, 165). However, the interpretation of vase-painting, which has been a topic of interest, on the basis of poetic, especially tragic, accounts, is 'notoriously problematic.' (Heath, 1994,167). Moreover, Orpheus was considered as a pre-eminent author of a mystic doctrine, an initiation which was literally a rehearsal for death (Seaford, 2005, 602).

The image of Pythagoras is embedded in a similar mythical and anecdotic frame (Macris, 2006,32-33; 2009,24;Thom, 2008,67-8). Sciences demarcated as Pythagorean medicine, music, arithmetic, astronomy and divination often merge in to the context of magic in Greece (Macris,2006, 303). It is assumed that the cultivation of these sciences may have depended on the practice of vegetarianism and bloodless sacrifice and taboo on wine and sex (Macris,2006, 306). A significant element in myths and anecdotes related to the personality of Pythagoras is his claims of an alleged divinity which is recorded in reports of Iamblichus and Porphyry (Philip, 1959, 191; Barnes,1997,112). Pythagoras is said to have spoken to animals and birds (Iamblichus, **Life of Pythagoras**, 13; Porphyry, **Life of Pythagoras**, 23-5). He is described as the Hypoborean Apollo (Porphyry, **Life of Pythagoras**, 2) while also possessing a golden thigh (Porphyry, **Life of Pythagoras**, 28). It has been considered that there is nothing to suggest, and no reason to assume that Porphyry and Iamblichus drew on sources or a tradition apart from the main stream of biographical and philosophical-biographical literature (Philip, 1959,194).Biographies of mythological characters in Greece are 'famously confused and contradictory.' (Heath,1994,167). The oral tradition and biographical descriptions, which often incorporate the legendary element of the tradition ascribed to Pythagoras, seem to have produced an archetype of divinity (Macris, 2006,304;Beer,2010,35). This tradition may have been founded on the circulation of a previous tradition (Macris, 2006,298-299). Within this tradition that gave prominence to Pythagoras, the 'Pythagorean model' was applied to many semi-legendary figures of the Archaic period like Abaris the Hyperborean, Epiminides of Crete and Zalmoxis of Thrace who were not only disciples of the master but also considered as deified (Macris,2006,306).

Inconsistency of source producers

The available sources on Orpheus and Pythagoras do not reveal consistency on account of the individual objectives of source

producers. Available sources of Orpheus range from myth, iconography, funerary inscriptions, papyri, vase paintings, sculptures and mosaics, to philosophical and/or religious treatises. The range of this material blends hearsay and folklore, into more realistic forms of literature in the Classical and Hellenistic periods such as epic poetry, comedy and tragedy. The main sources of Orpheus in the Classical period range as drama and philosophy. Aristophanes, the Old Comedian, whose dramatic purpose is certainly not the analysis of religious teachings, mentions that Orpheus is credited with a ban on bloodshed (Aristophanes, **Frogs**, vs.1030-1036). That the name of Orpheus associates an ancient mode of life which consisted of abstention from meat and bloodless sacrifice is located in the context of Plato's discussion of laws of civilization (Plato, **Laws**,6.782c). Hippolytus, as represented by the tragedian Euripides, personifies chastity and more importantly celibacy, a feature proverbially ascribed to followers of Orpheus (Euripides**, Hippolytus**, 951-2). Literary genres of the Classical period thus indicate that Orpheus was traditionally known for soul purification, which were believed to be achieved through the mediums of vegetarianism, bloodless sacrifice and celibacy. A non-literary genre like iconography, the standard form of representation of Orpheus from approximately the 6th cen. BCE to the Christian era, reveals his concern for all creation as he is represented as playing the lyre among animals (Possekel, 2008, 1). Surviving archeological evidence of Orphism, however, is in conflict with its alleged asceticism and puritanism (Betegh, 2004,71-3). It has been contested that a strict regime of asceticism pertaining to Orphism was enforced in Classical and early Christian thought on grounds of purity (Edmonds, 2008, 29-30). There is discrepancy between the evidence of the Classical period and later periods specially, from the Hellenistic period and beyond. The evidence in the **Papyri Derveni,** which dates to the Hellenistic period, does not mention that celibacy and non - meat consumption were imposed on the Orphic initiate. The practices of the two categories of Orphics,

the *orpheotelestai* and the clientele of the *orpheotelestai*, may have fluctuated between submission to vegetarianism and not (Betegh, 2004, 69). Despite these fluctuations among source producers, the fundamental teachings of Orpheus were reachable and understandable for the masses in the popular forms of vegetarianism, bloodless sacrifice and celibacy.

A literature survey of evidence related to Pythagoras tends to be even more problematic than that of Orpheus. The tradition of secrecy shrouded in both his character and his teachings prevent an accurate knowledge of his doctrines. The fragmentary and cryptic evidence to which the ancient Greeks were exposed to, both in the very life time of Pythagoras and after, was clearly due to some leakage in the fraternity or some deliberate exposure. That Pythagoras advocated the theory of non-injury to animals is noticeable in evidence in the Classical period (**Xenophanes,** fr.7). The same theory is seen in evidence in the early centuries CE in both the genre of biography (Diogenes Laertius, 8.36) and Neoplatonism (Iamblichus, **Life of Pythagoras**,68; Porphyry, **Life of Pythagoras**,7). Evidence dating from the Hellenistic period to the early centuries CE is specifically important for the light they throw on the mode of life in the Pythagorean fraternity. A noticeable strand in these sources is that they often provide conflicting evidence of the teachings of Pythagoras. Hence, the image of Pythagoras fluctuates between as one promoting a vegetarian diet and not imposing a strict ban on consumption of meat. One reason for this inconsistency could be that the source producers were not necessarily followers of Pythagoras and that they were not aware of the original teachings of Pythagoras although they were writing just a century after the master's alleged death. Next is that their immediate concern was not specifically the depiction of the teachings of Pythagoras. They may be simply recording what was commonly known as Pythagorean in their specific social environment. There could be discrepancy in the knowledge to

which they had access to, may not have been what Pythagoras is said to have taught in the early school. Hence the conflicting evidence in reports of source producers representing diverse genres and chronological phases. In the Hellenistic period Aristotle records that Pythagoras imposed a ban only on the consumption of particular types of meat and fish (**Metaphysics**, A5 986 a 30). Aristotle also notes that the ban included abstention from specific parts of animals (**Rhetoric,**B23 1398 14). More confusion arises in much late evidence. The grammarian Aulus Gellius, of the 2nd cen. CE reports that Pythagoras consumed the flesh of sucking pigs and kids (**Noctes Atticae**,4.11=fr.25). Some source producers like the well-known Greek biographer, Diogenes Laertius refer to Pythagoras as enjoying a vegetarian diet (8.9,13).

Diversity of interpretation of sources

The apparent inconsistency of available material related to Orpheus and Pythagoras has made it impossible for modern scholarly academia to compare the objectives of source producers and arrive at solid conclusions. Academia is therefore driven to provide diverse interpretations of sources. Sources on the Orphic ban on bloodshed have been interpreted variously in recent scholarship. Ervin Rohde's explanation is that the ban is imposed not on the act of slaughter but on the consumption of slaughtered animal (Rohde,1925, 357). Some decades later E. R. Dodds offered fresh insight to the positions of Rohde by his focus on the testimony of Euripides whose reference to Hippolytus as a hunter contradicts the traditional image of Orpheus as advocator of non-violence (Dodds, 1955, 148,169). I. M. Linforth asserts that when Orpheus taught men to refrain from murder and cannibalism while also replacing a meat diet with cereals the effort was a single process in the growth of civilization (Linforth, 1973, 69). Linforth's commentary did not lose its inspirational value for later scholars. Fritz Graf observes that Hippolytus could have been a caricature who is both vegetarian and sectarian (Graf, 2011, 67). Focusing on the observations of Walter Burkert and Jan Bremmer,

Gabor Betegh is of the opinion that there is no consistency as to the Orphics being viewed as meticulously following the traditionally ascribed teachings of Orpheus and that not all Orphics were vegetarian (Betegh, 2004, 70). The evidence from the Classical and early Hellenistic period, does not offer a clear idea of who could be described as 'Orphic.' The **Derveni Papyrus** indicates that those who could be associated with Orpheus are often located in two different levels, the wandering priests circulating teachings of Orpheus and the initiates of Orphic mysteries (Betegh, 2004, 69).

A tradition has developed to accept that Orpheus influenced Pythagoras in most ways. The idea persists that Pythagoreanism was concerned with many of the doctrines or questions that are also associated with Orphism. This has contributed to the growth of a tradition of knowledge with overlapping evidence. Among ideas shared by Orpheus and Pythagoras nothing is more convincing than the conception that the soul is entombed in a body as a consequence of having committed a transgression, a key Orphic idea which has been viewed as being incorporated in to Pythagoreanism (Bordroy, 2013, 174). Transmigration of souls is not known before Plato except in Pherecydes (Bernebe, 2013, 127). Modern scholars disagree on its real authors (Bernebe, 2013, 128). So do the ancients (Bernebe, 2013, 131). The Pythagorean theory of the soul which is being subject to punishments or rewards reveals an Orphic origin although it is free from the ritualistic dimension of the Orphic idea of soul purification from the long process of the cycle of reincarnation through abstinence from meat and bloodless sacrifice (Bordroy, 2013, 169).

Conclusion

A plethora of difficulties that arise in the attempt to examine the authenticity of the surviving evidence of Orpheus and Pythagoras prevent the exact knowledge of what the personalities stood for in antiquity and what they actually communicated to succeeding ages. The surviving evidence of Orpheus and Pythagoras has however

driven ancient and modern scholarship to comprehend a reasonably satisfactory image of these personalities.

Bibliography

Ancient Sources

Aeschylus, **Agamemnon,** Penguin Classics, trs.Vellacott, P.1988, Hazell and Watson and Viney Ltd, Aylesbury, Bucks, Great Britain.

Diogenes Laertius, **Lives of Eminent Philosophers**, trs. Hicks, R. D.1950, Loeb Classical Library, London: Heinmann.

Cicero, **On the Nature of the Gods**, tr. H. Rackham, 1972, Loeb Classical Library. London: Heinemann.

Porphyry**, Life of Pythagoras**, trs. Kenneth Sylvan Guthrie, **Pythagorean Sourcebook**, 1920. (re.1987) Phanes Press.

Iamblichus, **Life of Pythagoras,** tr. Taylor, T. 1818, London.

Clement of Alexandria, **Stromata,** trs. L. Früchtel, O. Stählin, and U. Treu, vols. 2, 3rd edn. and 3, 2nd edn. 1970, Berlin: Akademie Verlag, 2.

Aristophanes, **The Frogs**, trs. Barrett, D.1980, Cox and Wyman Ltd, Great Britain.

Aristotle, **Metaphysics,** trs. Ross, W. D. 1952, Oxford, Clarendon press.

Rhetoric,trs. Ross, W. D. 1952, Oxford, Clarendon press.

Plato, **Republic** and **Laws** trs. Cornford, F. M. 1954, Clarendon press, Oxford.

Herodotus, **The Histories**, trs. Selincourt, A. de. 1972, Penguin Classics, Bungay, Suffolk, Great Britain.

Euripides, **Bacchae,** trs. Vellacott, P.1977, Penguin Classics, Harmonsdsworth, Middlesex, Great Britain.

Euripides, **Hippolytus**, trs. Vellacott, P.1977, Harmonsdsworth, Middlesex, Great Britain.

Xenophanes, fr. 7, **De Fragmentu der Vorsokratiker**, trs. And ed. Diels, H. 1922.

Aulus Gellius, **Noctes Atticae**, trs. Marshall, P. K. 1999, Clarendon press, Oxford.

Secondary Sources

Nilsson, M. P. 1935, **Early Orphism and Kindred Religious Movements**, Harvard Theological Review 28, 181-230.

Cornelli, G. 2013, **Pythagoreanism as an historiographical category: Historical and methodological notes in On Pythagoreanism**, (ed) Cornelli, G. McKirahan, R. and Macris, C. De Gruyter.

Possekel. U. 2008, **Orpheus among the animals: A new dated mosaic from Osrhoene**, Oriens Christianus, 92, 1-35.

Beer, M. 2010, **Taste or taboo: dietary choices in antiquity,** Prospect books, London.

Rohde, E. 1925, **Psyche**, Berlin.

Graf, F. and Johnston, S. I, 2007, **Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets**, London and New York.

Graf, F. 2011, **Text and ritual: The Corpus Eschatologicum of the Orphics** in **Orphic Gold Tablets and Greek Religion**, ed. Edmonds, R. G. 111, 2011, Cambridge, 53-67.

Linforth, I. M. 1973, **The Arts of Orpheus**, Berkeley, The University of California Press.

Rossetti, L. 2013, **When Pythagoras was still Living in Samos** (Heraclitus, frg. 129) in Cornelli, G. McKirahan, R. and Macris**,** (ed) 2013, **On Pythagoreanism,** De Gruyter, 63-71.

Ullucci, D. 2011, **The Christian rejection of animals sacrifice**, Oxford.

Zhmud, L. 1992**, Orphism and Grafitti from Olbia**, Hermes, 159-168.

Herrero, M. 2010, **Orphism and Christianity in Late Antiquity,** De Gruyter

Thom, J. C. 1994,**"Don't Walk on the Highways": The Pythagorean Akousmata and Early Christian Literature**, Journal of Biblical Literature, vol. 113, no. 1, 93-112.

Thom, J. C. 2008, **The Passions in Neopythgorean writings** in **Passions and Moral progress in Graeco-Roman thought**, ed. Fitzgerald, J. T. Routledge, 67-78.

Thom, J.C. 2013, **The Pythagorean Akousmata and Early Pythagoreanism** in Cornelli, G. McKirahan, R. and Macris, (ed) 2013, **On Pythagoreanism,** De Gruyter, 77-102.

Macris, C. 2006, **Becoming divine by imitating Pythagoras**, Metis, 4, 297-329.

Macris, C. 2009, **Pythagoras** in **the History of Western Philosophy of Religion**, ed. Graham Oppy and Nick Trakakis, vol.1, Ancient Philosophy of Religion, 23-39.

Bordroy, F. C. 2013, **On the origin of the Orphic-Pythagorean notion of the immortality of the soul** in **On Pythagoreanism,** Edited by Gabriele Cornelli, Richard McKirahan, and Constantinos Macris, De Gruyter, 153-178.

M.J. Barnes, 1997, **Two images of Pythagoras: Iamblichus and Porphyry** in Clearly J. J. ed. 1997, **The Perennial tradition of Neoplatonism**, Leuven.

Bernabé, A. and Jiménez San Cristóbal, A. I. 2007**, Instructions for the Netherworld: The Orphic Gold Tablets**, Leiden-Boston.

Bernabé, A. 2010, **The Derveni Papyrus: Problems of Edition, Problems of Interpretation**, American Studies in Papyrology, 77–84.

Bernebe, A. 2013, **The Orphics and Pythagoreans: the Greek perspective** in **On Pythagoreanism,** Gabriele Cornelli, Richard McKirahan, and Constantinos Macris, (ed), De Gruyter, 117-152.

Betegh, G. 2004, **The Derveni Papyrus : Cosmology, theology and interpretation**, Cambridge.

Edmonds, R. G. 111, 2008, **Extra ordinary people: Mystai and Magoi, Magicians and Orphics in the Derveni Papyrus**, Classical Philology 103, 29-30.

Edmonds, R. G. 111 (ed), 2011, **Orphic Gold Tablets and Greek Religion**, Cambridge.

Philip, J. A. 1959,**The Biographical Tradition-Pythagoras**, Transactions and Proceedings of the American Philological Association, vol. 90,191.

Centrone, B, 2005, **Pythagoras,** Encyclopedia of Religion, (ed. Jones, L), 2nd edition, 7528-31. Detroit-Macmillan.

Riedweg, C. 2013, **Approaching Pythagoras of Samos: Ritual, Natural Philosophy and Politics,** in Cornelllli eds, 47-62.

Heath, J. 1994, **The Failure of Orpheus**, Transactions of the American Philological Association vol. 124, 163-196.

Seaford, R. 2005, **Mystic Light in Aeschyus' Bassarai**, The Classical Quarterly, vol. 55, no. 2, 602-606.

රත්නාවලී නාට්‍ය පෙළෙහි යෙදුණු සංස්කෘත කවිසමයාගත සංකල්ප පිළිබඳ විමසුමක්

එච්. ඒ. ගිහාන් මධුසංඛ

Ratnavali is a Sanskrit drama about a beautiful princess named *Ratnaval*i, and a great king named *Udayana*. It is attributed to the Indian emperor Sri *Harsha* (606–648) and it is a *Natika* in four acts. *Udayana*, King of *Wathsa*, is both valiant and romantic. The *Udayana* legend is found in both *Jaina* and Buddhist literature. There is a marvelous poetic convention; it is called *kavisamaya* of Sanskrit poetry. It represents a concept world of ancient Indian Poets. Sanskrit poets used the *kavisamaya* to create some poetic flavor and verse is also used extensively in Sanskrit drama. This study is based on the Sinhala version of *Ratnavali,* translated by *Piyadasa Nissanka.* The focus of study is how the writer used *kavisamaya* to create entertainment in this drama.

රත්නාවලී නාට්‍යයේ රචකයා ක්‍රි. ව. 606-647 දක්වා අවුරුදු හතළිස් එකක් භාරත දේශයේ උතුරු ගංගා නිම්න ප්‍රදේශය පාලනය කළ පුෂ්‍යභූති පෙළපතට අයත් ශ්‍රී හර්ෂ රාජයායි.[1] මේ රජු සිය පාලන ප්‍රදේශය කොටස්වලට බෙදා ප්‍රාදේශීය පාලකයන් යටතට පත් කොට පාලනය ගෙන ගිය ප්‍රජාතාන්ත්‍රික ලක්ෂණවලින් යුතු පාලකයෙකු ලෙස හැඳින්වෙන අතර ඔහු බැහැදකීමට වාර්ෂික ව සපැමිණි යටත් රජවරුන්ට පෙන්වීම සඳහා නාට්‍යය රචනා කොට ඇත.[2] ශ්‍රී හර්ෂ ලියූ නාට්‍ය කෘති තුනකි. ඒවා නම්, බෘහත්කථා[3] ඇසුරෙහි එන උදයන-වාසවදත්තා පෙම් පුවත පාදක කර ගත් රත්නාවලී, ප්‍රියදර්ශිකා නම් කෘති දෙක හා බෝසත් චරිතයක් පදනම් කර ගත් නාගානන්ද නාට්‍යයයි. පශ්චාත්කාලීන ව මහායාන බුදුසමයේ

© කථිකාචාර්ය එච්. ඒ. ගිහාන් මධුසංඛ

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ආභාසය ලැබූ ශ්‍රී හර්ෂයන් බෞද්ධ දෘෂ්ටියට අනුගත ව ලියූ නාට්‍ය කෘතියක් වශයෙන් නාගානන්දය සැලකේ. රත්නාවලී හා ප්‍රියදර්ශිකා නම් කෘතිද්වය අයත් වන්නේ නාටිකා ගණයට ය.

නාටිකා යනු නාටක හා ප්‍රකරණවල ඇති මුඛ්‍ය ලක්ෂණ එලෙසින් ම ප්‍රකට කරන ගද්‍ය සංවාද සහිත වචනයේ පරිසමාප්ත අර්ථයෙන් ම රූපක හෙවත් වේදිකා නාට්‍ය ප්‍රභේදයකි[4]. නාටිකාවක කථා වස්තුව ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණයක් විය යුතු ය.[5] රත්නාවලී හා ප්‍රියදර්ශිකා නාට්‍යද්වයෙහි ම බෘහත්කථාවෙන් තෝරා ගත් චරිත පාදක කර ගනිමින් නාට්‍ය රචකයා ස්වාධීන ස්වරූපයෙන් කළ වෙනස්කම් රැසක් හමු වේ. නාටිකාවක නායකයා ධීර ලලිත පුරුෂයෙකි. හේ සිය බිරිඳට සොරෙන් වෙනත් තරුණියන් හා සබඳතා පවත්වන සෙල්ලක්කාරයෙකි.[6] ස්ත්‍රී චරිත බාහුල්‍යයෙන් යුතු ව නැටුම්, වැයුම්, ගැයුම් ආදියෙන් අනූන කලාත්මක වාතාවරණයක් මවාපෑම නාටිකාවක අපේක්ෂාව වන අතර එහි මුඛ්‍ය රස වන්නේ ශෘංගාරය හා හාස්‍යයයි. මෙම අධ්‍යයනය සඳහා පාදක ප්‍රධාන මූලාශ්‍රය වන්නේ පියදාස නිශ්ශංක නම් අනුවාදකයා විසින් සිංහලට නඟන ලද රත්නාවලී නාට්‍ය පෙළයි.

නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් වන කතා පුවත රාජකීයයන්ගේ සලෙල දිවිය රූපණය කරන සරල පෘෂ්ඨයක් සහිත ව විකාසනය වන්නක් විනා ජීවන දෘෂ්ටියක් සංජානනය කරන්නේ නම් ඒ මඳ වශයෙනි. මේ පිළිබඳ අදහස් දක්වන ඇම්. එච්. ගුණතිලක පෙන්වා දෙන්නේ නාට්‍ය රචකයා තෝරා ගත් සිද්ධීන් සැබෑ ජීවිතයේ දී එතරම් වැදගත් නොවුව ද ඒවා දෘශ්‍යකාව්‍ය රචකයාට ස්වකීය අනුභූතිය ප්‍රකාශ කිරීමට අතිශය වැදගත් බවයි.[7] නාට්‍ය සන්දර්භ ලක්ෂණ සඳහා නිදර්ශන සැපයීමට බහුල ව යොදා ගන්නා කෘතියක් ලෙස රත්නාවලිය ප්‍රකට ය. එහි දී නාට්‍ය රචකයා භාවිත කොට ඇති සංස්කෘත කවිසමයාගත සංකල්ප හඳුනා ගැනීම මෙහි අරමුණයි.

කාව්‍ය ප්‍රයෝගයන්හි මේ මේ කරුණු ඇතුළත් විය යුතු ය, මේ මේ කරුණු ඇතුළත් නොවිය යුතු ය යනුවෙන් කවීන් විසින් සිද්ධාන්ත කොට ගත් කරුණු කවිසමය නමින් හැඳින්වේ[8]. කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය යනු ද මෙය ම වේ. කවිසමය එක් සාහිත්‍යයකට පමණක්

සීමා වූවක් නොවේ. විවිධ ජනවර්ග හා සංස්කෘතීන් පදනම් කර ගෙන ගොඩනැඟුණු ඒ ඒ දේශයන්ට අනන්‍ය වූ කවිසමයාගත සංකල්ප පද්ධතීන් දැකිය හැකියි. මේවා නිල නොවන ප්‍රඥප්ති සමුදායක් වශයෙන් ද හැඳින්වීම යෝග්‍ය වේ. පෙර'පර දෙදිග පුරාතන වීරකාව්‍යයන්හි හමු වන මනුෂ්‍යත්වය ඉක්ම වූ චරිත ඇසුරින් ගොඩනඟා ගත් සංකල්ප රැසකට කවිසමයේ දී වැඩි ඉඩක් වෙන් ව ඇත. ඉපැරණි මිනිසාගේ සංකල්ප ලෝකය විවරණය කරන කවිසමය හා අනුබද්ධ ව ස්වාභාවික වස්තූන්ට ආරෝපණය කළ දේව සංකල්පයන් ද පැවතුණි. මිනිසා ඇසුරු කළ ස්වාභාවික පරිසරය ද එහි තැවරී තිබුණු බව පෙනෙයි. වචනයට නඟා විස්තර කිරීමට අපහසු වූ පරිකල්පනාත්මක සංසිද්ධි රැසක් ද එහි දී සප්‍රාණිකත්වයට පත් වේ. විශේෂයෙන් ම ඉලියඩ්, ඔඩිසි වැනි ග්‍රීක වීර කාව්‍යයන් හා මහාභාරතය ආදි භාරතීය වීර කාව්‍යයන්හි අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර පෙනෙන සාම්‍යය සැලකීමේ දී ඒවායේ බලපෑම ලැබුණු කවිසමයේ ද පෙරදිග හා අපරදිග වශයෙන් සාංකල්පික ව යම් බඳු සමානතා දක්නට ලැබුණහොත් එය අරුමයක් නොවේ.

මෙම අධ්‍යයනය යොමු වන්නේ සංස්කෘත කවිසමය භාවිතයේ එක් පැතිකඩක් වෙතයි. මේ නිසා එය ම සුවිශේෂ කොට ගැනෙයි. පෙරදිග කවිසමය වශයෙන් අප හඳුනා ගන්නේ ද සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචනා වූ කාව්‍ය, නාටකාදියෙහි ගැබ් ව තිබෙන ප්‍රඥප්ති සමුදායයි. සකු කවිසමය වටහා ගැනීම සඳහා පැරණි භාරතීය ජන සමාජයත් ඔවුන්ගේ සිතුම් පැතුම් පිළිබඳවත් පුළුල් අවබෝධයක් අවශ්‍ය වේ. එබඳු අවබෝධයකින් තොර ව තාර්කික බුද්ධිය ම මිනුමක් කර ගනිමින් මතුපිට ප්‍රපංචය පමණක් විමසන්නෙකුට මේවා හුදු මනෝ විකාර වශයෙන් පෙනී යා හැකි ය. එය මුළාවකි. පැරණි භාරතීයයන්ගේ සුවිශිෂ්ට පරිකල්පන ශක්තිය විශද කරන්නක් ලෙස සකු කවිසමය හැඳින්විය හැකි ය. හින්දු පුරාණ ග්‍රන්ථ, මහාභාරතය, රාමායණය ආදියෙහි පැනෙන සිදුවීම් අනුසාරයෙන් ලබා ගත් අදහස් විශාල සංඛ්‍යාවක් සකු කවිසමය සකස් වීමේ දී උපයෝගී වී ඇත. මේ සංකල්ප එබඳු කෘතිවල විවිධ ස්ථානයන්හි විසිර පවතියි. ඒ අනුව බලන කල කවිසමය යනු පුරෝගාමී සාහිත්‍ය කෘතිවලින් උද්ධරණිත සංකේත පද්ධතියකි. ඒවා පශ්චාත් කාලීන නිර්මාණකරුවන් ස්වකීය නිර්මාණයන්හි විවිධ අවශ්‍යතා සපුරාලනු වස් ධ්වනිතාර්ථවත් ව යොදා ගෙන ඇත. මේවායේ

අවිච්ඡින්න භාවිතය හෙවත් සාම්ප්‍රදායික ගමන් මඟ අද්‍යතනය දක්වා ම වැටී ඇති බව පෙනේ.

දේශීය සාහිත්‍යයේ උන්නතිය වෙනුවෙන් ක්‍රියා කළ පෙළ, සකු, සිහල බස් පිළිබඳ ප්‍රාමාණික විද්වතුන් කිහිප දෙනෙකු සකු කවිසමය සම්බන්ධයෙන් දැක්වූ අදහස් සමුච්ඡයක් වෙත මෙහි දී අවධානය යොමු වේ.

කාව්‍යශේඛර මහා කාව්‍යයට **සංජීවනී** නම් ව්‍යාඛ්‍යාවක් සැපයූ රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම නාහිමියන් තද් කෘතියේ ප්‍රස්තාවනාවෙහි ලා සකු කවිසමය හඳුන්වා දෙන්නේ කවීන් විසින් සම්මත කෙරුණු ව්‍යවහාරය වශයෙනි. එහි දී සංස්කෘත ශ්ලෝක සතරක් උපයෝගී කොට ගෙන කවිසමයේ ස්වභාවය පැහැදිලි කර දී තිබෙයි.[9] පසුකාලීන විද්වතුන් කවිසමය කුමක්දැයි සිංහල බසින් පැහැදිලි කිරීමේ දී මේ ශලෝකාර්ථ උපයෝගී කර ගන්නා බව දක්නට ලැබෙයි. යක්කඩුවේ ප්‍රඥාරාම නාහිමියන් **ගුත්තිල විචාර විචාරය** නම් කෘතියේ කවිසමය පිළිබඳ ප්‍රශස්ත විග්‍රහයක් සිදු කර ඇත. එහි දී කවිසමය වනාහි නූතනාර්ථයේ කවියට පමණක් සීමා වූ ප්‍රපංචයක් නොව පැරණි භාරතීයයන් කවිය වශයෙන් සැලකූ පුළුල් ක්ෂේත්‍රය ම සැලකිල්ලට බඳුන් කර ගත් සංකල්පාවලියක් බව පෙනෙයි.

> ''කවිසමය නමුත් කවි සම්ප්‍රදායයි; ශ්‍රී හර්ෂ, කාලිදාස ආදි කවිසක්විත්තන් තම තමනුත් රසබරින් මත් වෙමින්, පාඨක සහෘදයනුත් මත් කරවන පිණිස ස්වකීය කාව්‍යනාටකාදියෙහි යම් යම් කරුණු ලියා සටහන් කර තියා ඇති ක්‍රමයයි.''[10]

මේ සඳහනෙහි දැක්වෙන පරිදි තද් භාරතීය ලේඛකයන්ගේ කාව්‍යයන්හි පමණක් නොව නාට්‍යයන්හි ද කවිසමය යෙදී ඇත. ඊ. තෙන්නකෝන් කවියා 1957 දී ප්‍රකාශයට පත් කළ **අපේ කවි** නමැති කෘතියේ ද කවිසමය යනු කුමක්දැයි දුහුනන්ගේ අවබෝධය පිණිස සටහන් තබා ඇත. එය ධර්මාරාම හිමියන් ඉදිරිපත් කළ ශ්ලෝකවල අර්ථ ලුහුඬින් දැක්වීමක් බඳු ය.

> ''අහස, පව් කළු වන්යැ, යසස, සිනාව සුදුයි, කොව, රාව (රාගය) රතුයි, ගඟැ, මුහුදු පියපුල් ඇති, දිය ඇති හැම

> තැනැ හස්හු වෙති, ඇට් කුකුළෝ සඳ කැන් බොති, වැසි කලැ හස්හු මානස විල් යෙති.
>
> ඉතිරින්ගේ පහසින් පුවඟු (රුක්) ගසේ මල් පිපේ, උන් කට පුරාගෙනැ ඉසි මත් පැනින් මූණමල් ගසේ මල් පිපේ, උන් පයින් ගැසීමෙන් හෝපලු ගසේ මල් පිපේ, උන්ගේ බැල්මෙන් මාරා (මදට) ගසේ මල් පිපේ, උන්ගේ සරදම් තෙපලින් මදාරා ගසේ මල් පිපේ, උන්ගේ පළ මුදු සිනායෙන් සපු ගසේ මල් පිපේ, උන්ගේ නැටුමෙන් කිණිහිරි ගසේ මල් පිපේ.
>
> තුරුණවුන්ගේ තුරුණුවියන්ගේ ගෙලේ, උර තෙලේ මුතු වැළ ඇති, වියෝ තැවුලින් ළය පැළෙයි, අනඟ දුන්නේ දිය බමර වැළෙකි, හී මල් යැ, උගේ හී පහරින් තුරුණවුන්ගේ ළය පැළේ, ලියන්ගේ නුවනග බැල්මෙන් ද ඒ මැ වේ.
>
> ඒ ඈ පවත් රැසෙකි. දඹදිවේ ඇදුරන් 'කිවි සමයය' විසින් ගණන් ගන්නා ලද්දේ''[11]

සාහිත්‍ය සේවනය නම් කෘතියේ කාව්‍ය දෝෂ පිළිබඳ හඳුන්වා දෙන වැලිවිටියේ සෝරත හිමියන් සඳහන් කරන්නේ කවිසමයට විරුද්ධ දෙය කීම විරෝධතා දෝෂයට යටත් වන බවකි. එහි දී කවිසමය නම් මේ ලෝකයේ සිදු වුවත් නැතත් මේ මෙසේයැයි කවීන් විසින් සම්මත කෙරුණු සම්ප්‍රදාය වශයෙන් හඳුන්වා තිබේ.[12] ඉහත අදහස් සියල්ලේ සාරය පහත දැක්වෙන ශ්ලෝකය මඟින් ත්‍රිභේදගත කර ඇත.

> ''අසතොපි නිබන්ධෙන - සතාමප්‍යනිබන්ධනාත්
> නියමස්‍ය පුරස්කාරාන් - සම්ප්‍රදායඃ ත්‍රිධා කවෙඃ''[13]

සාහිත්‍ය සේවනය හා **ගුත්තිල විචාර විචාරය** යන කෘතිද්වයේ දී වැලිවිටියේ සෝරත හිමියන් උක්ත ශ්ලෝකය ප්‍රකාර ව සකු කවිසමයාගත සංකල්ප ත්‍රිභේදික ව සහ චතුර්භේදික ව දක්වා ඇත.

1 විද්‍යමාන දේ අවිද්‍යමාන සේ දැක්වීම
2 අවිද්‍යමාන දේ විද්‍යමාන සේ දැක්වීම
3 නිශ්චිත ව ම දැක්වීම
4 විකල්පයෙන් කීම[14]

සිංහල සාහිත්‍යයේ හින්දු මත පිළිබඳ විමසුමක යෙදෙන බද්දේගම විමලවංශ හිමි[15] පවසන්නේ සිංහල උගතුන් සිය සංස්කෘත දැනුම පිළිබිඹු කිරීම සඳහා අනාදිමත් කාලයක සිට දේශීය සාහිත්‍යයට ද හින්දු අදහස් කාවැද්දූ බවයි. හින්දු වනාහි සංස්කෘත කථා කළ භාරතීයයන් වැඩි දෙනෙකුගේ ආගමයි. එබැවින් සකු කවිසමය පිළිබඳ කෙරෙන සාකච්ඡාවට හින්දු සංකල්ප ගැන හැදෑරීම වැදගත් වෙයි. තද් සංකල්ප කිහිපයක් ද අප මෙහි දී ආධාර කර ගන්නේ සිංහල සාහිත්‍යයේ හින්දු සංකල්ප ගැන සෙවීමේ අදහසින් නොව සකු කවිසමය පිළිබඳ සෙවිමේ දිගුවක් වශයෙනි. එහි දී සකු කවිසමය උක්ත විභේදනයට පමණක් සීමා වන්නක් නොවන බව පැහැදිලි කර ගත හැකියි. ඉන්ද්‍රිය ලෝකයේ ජීවින් හා අජීවීන් සමඟ බැඳුණු සංසිද්ධි හා භාවයන් සමඟ සබැඳුණු සංකල්ප මෙන් ම අතීන්ද්‍රිය ලෝකයේ දේව පුරාණෝක්ති හා බැඳුණු සංසිද්ධිවලින් ද කවිසමය සුපෝසත් ය. බ්‍රහ්ම, විෂ්ණු, ඊශ්වර යන ත්‍රිමූර්තිය හා බැඳුණු දේව පුරාණෝක්ති, සුරාසුර යුද්ධය හා ඉන් පැනනැඟුණු අපූර්ව වස්තු සමුදාය මෙකී හින්දු සංකල්ප අතුරින් අතළොස්සකි.

රසික සිත්හි අමුතු ප්‍රහර්ෂයක් දනවීම සඳහා යථා තත්ත්වය විකෘති කොට දැක්වීමක් සිදු ව ඇතැයි උපකල්පනය කළ හැකි ය. කාව්‍ය නාටකාදියෙහි පළපුරුදු රසිකයාට මේවා අර්ථ, රස ප්‍රතීතියට බාධාවන් නොව ආධාරකයන් වෙයි. ආධුනික රසිකයා කවිසමය පිළිබඳ වටහා ගැනීමට පෙලඹිය යුතුයි. කවිසම සංකල්පය ද කිසියම් සාහිත්‍යයක රුචිය හා අනන්‍ය වූවක් සේ දැකිය හැකියි. එහි දී එය නිෂ්පාදන ආර්ථික බලවේගයන්හි ක්‍රියාකාරීත්වය මත විග්‍රහ කිරීමට හැකි ය. පොදු ජන රුචිය අනුව සාහිත්‍ය ශෛලීන් වෙනස් වෙයි. ඊට අනුබල සපන්නේ එම සාහිත්‍යය අයත් දේශයේ ආර්ථික ශක්තියයි. සුඛෝපභෝගී අගනගරවල ගැවසෙන්නවුන් උදෙසා විරචිත කාව්‍ය, නාටකාදිය ජන සම්ප්‍රදාය අතික්‍රමණය කොට විදග්ධ සාරූප්‍යයක් ගන්නේ විවේක බුද්ධියෙන් යුතු ජනකායකගේ රුචියට අනුගත වනු පිණිසයි. මේ සම්බන්ධයෙන් උපාලි සිල්වා දක්වන අදහස ද වැදගත් ය.[16] පැරණි සංස්කෘත විචාරකයන්ට අනුව කවියා ප්‍රජාපති හෙවත් මහාබ්‍රහ්මයාට සමාන වේ. කවියාගේ පරිකල්පන ශක්තියෙහි ප්‍රබලතාව ඉන් විශද කෙරේ. මේ නිසා සකු කවිසමය වනාහි කවියාගේ බලාධිකාරය පිළිබිඹු කළ අවස්ථාවක් ලෙස ද හැඳින්විය හැකියි.

රත්නාවලී රචකයා මෙම කෘතිය සඳහා සදාශ්‍රය ලබන මූලාශ්‍රය බෘහත්කථාව බව යට දැක්විණ. කාව්‍යමය බසින් සරල ව කථා කියා පෑමේ නවමු මඟක් ලෙස එය හැඳින්වෙයි. පාර්වතී දේවියට කථාවක් ඇසීමට රිසි වූ අවස්ථාවක දී ශිව දෙවියන් කී කථාවක ස්වරූපයෙන් එය රචනාකර ඇතැයි කියනු ලැබේ.[17] පශ්චාත්කාලීන නිර්මාණකරුවන්ට මෙම කෘතිය ආභාස වූ බව පිළිගැනීමයි. ඒ අනුව බෘහත්කථාවේ එන උදයන-වාසවදත්තා කථා මූලය සදාශ්‍රය කර ගැනීමෙන් පෙනී යන්නේ ශ්‍රී හර්ෂ සිය නාට්‍ය කෘතියේ තේමාව ද සංස්කෘත කවිසමය ඇසුරින් සකසා ගෙන ඇති බවයි.

සෙසු සංස්කෘත නාට්‍ය සේ ම රත්නාවලී නාටිකාව ද සමාරම්භ වන්නේ නාන්දියෙනි. මෙහි දී නාට්‍යයේ අන්තර්ගතයට උචිත පරිදි ශෘංගාර රස ධ්වනිගත කරමින් ශිව-පාර්වතී යුවළගේ ආශිංසන ලබා ගැනීම සඳහා නාන්දිය රචනා වෙයි. මේ සඳහා හින්දු දේව සංකල්ප ඇසුරු කරන අතර මෙහෙසුරුගේ දළ නෙතින් අනංගයා දවාලීම පිළිබඳ පුවත ද සිහිපත් කරමින් මහදෙවියාගේ තේජස්විභාවය හා අනංගයා ද ඉක්මවන ප්‍රේමණීයත්වය උත්කර්ෂයට නංවා ඇත. එහෙයින් හින්දු දේව පුරාණයන්හි එන කෝපාන්විත මහේෂ්වරයා විසින් මලවියා දැවීම පිළිබඳ පුරාවෘත්තය නොදන්නා රසිකයෙකුට නාන්දියෙන් අපේක්ෂිත රස විඳ ගැනීම උගහට ය.

ඉක්බිති එලඹෙන පූර්ව-රංගයේ දී සූත්‍රධාර විසින් නාට්‍ය රචකයා පිළිබඳ කාව්‍යමය හඳුන්වාදීමක් සිදු කෙරෙයි. එහි එන එක් පාදයක් මෙසේ ය.

කිත් යසස් හර ලූ ගෙලේ දිග'ඹුන් මහා කවියෙක් රදුන්[18]

මෙම පදාර්ථයෙන් ප්‍රකාශ වන්නේ මහා කවි ශ්‍රී හර්ෂ රජු දිශා නමැති කතුන්ගේ ගෙලෙහි කීර්ති හා සම්පත් නමැති මුක්තාහාරයන් පැලඳ වූ බවයි. මෙහි දී දිග'ඹුන් යන රූපකය කවිසමයාගතයි. දිශාවන් කාන්තාවන්ට සම කොට දැක්වීම ඊට අභිමත වූවකි. තව ද කවිසමාගත ව මුතුහර හා කීර්තිය යන ප්‍රපංච දෙක ම ශුභ්‍රවර්ණ ගන්නා බැවින් 'කිත් යසස් හර' යනුවෙන් රූපකාර්ථවත් කොට ඇත.

නාට්‍යයේ ප්‍රථමාංකය නම් කරන්නේ මදනමහෝත්සව යනුවෙනි. මදන යනු අනංග පර්යාය පදයකි. අනංගයා හින්දු දේවකථාවල ප්‍රමුඛ චරිතයකි. කාමයට, ප්‍රේමයට අධිපති දෙවියා ලෙස හැඳින්වෙන මොහු පියවි සිරුරින් තොර තැනැත්තෙකැයි සැලකේ. පන්සර දෙවි, මින්දද, මල්සර හා ප්‍රද්‍යුම්න දෙවි යන නම් කිහිපයෙන් ම රත්නාවලියෙහි හැඳින්වෙන්නේ මොහු ය. ඔහු සතු ව පියුම්, හෝපලු, මී අඹ, දෑසමන්, නිලුපුල් යන මලින් කළ හී සර පසෙකි. ඇඳිය යුතු දෙපළක් බලා මල් හී විදින හෙතෙම පුද්ගල සන්තානයෙහි ප්‍රේමාසක්තතාව දනවන බව පැවසෙයි. එබැවින් රත්නාවලියේ මදනමහෝත්සව නම් ප්‍රථමාංකය නාට්‍ය විකාසනයට සුදුසු ප්‍රේමාන්විත පසුබිම සැකසීමට විවිධාකාරයෙන් ඉවහල් වෙයි. කවිසමයාගත සංකල්ප කෙරෙහි අනවබෝධයෙන් ශෘංගාර රසයට අදාළ උද්දීපන විභාවයන් ජනිත නොවන බව ද පැවසිය යුතු වෙයි.

කොසඹෑ පුරයේ ශ්‍රී සමෘද්ධිය වර්ණනා කිරීම උදෙසා යෙදූ කවි පදයකි මේ.

> ''හඟවයි කොසඹෑ පුර ජයගත් ලෙස අලකා පුර පසුබාමින්''[19]

මෙහි අලකා පුර වනාහි හින්දු කවිසමයේ ධනයට අධිපතියැයි සැලකෙන කුවේරයාගේ වාසභවනය ලෙස සැලකේ. මදනෝත්සවයට එක් වූ ජනයාගේ අධිකබව හා ඔවුන් ඊට එක් වූ ඉසුරුමත් විලාසය නිසා නාට්‍යයට ප්‍රස්තුත කොඹෑ නුවර ප්‍රෞඪත්වයෙන් ආඪ්‍ය වූ අයුරු කී සැටිය ඒ.

නාට්‍ය රචකයා ශෘංගාර රසයට අවැසි උද්දීපන විභාවයන් ජනනය කිරීමට කවිසමයාගත සංකල්ප යොදා ගනියි.

> ''මින්දද දූතයෙකු ලෙසින් මී අඹ මල් පුබුදුවනව
> අඟනන් හදම ද කලඹා දකුණු සිහිල් නල හමනව
>
> සොඳුරු ළඳුන් හෝපලු හා බකුල කුසුම් පුබුදුවනව
> ඇසුර පතා පෙම්බරයන් ඉවසුම් නොමැතිව තැවෙනව''[20]

මෙම ද්විපද ගී දෙක රජු වෙත පැමිණි සේවිකාවන් දෙපළක විසින් ගැයුණි. ශෘංගාරයට තෝතැන්නක් වූ රජ මාලිගය අබියස ජනයා නර්තනයේ යෙදී සිටින අතර ඔවුන් රැගෙන ආවේ අනංග පූජාව පිළිබඳ පණිවිඩයකි. මෙහි කියැවෙන ආකාරයට අනංගයාගේ දූතයන් ලෙස ස්වාභාවික සංසිද්ධි දෙකක් ක්‍රියාත්මක වෙයි. එනම් ප්‍රේමය සිත්හි ජනිත කිරීමට අවශ්‍ය උද්දීපනය බාහිර සාධක ඇසුරින් සකසයි. ඉන් එකක් නම් මී අඹ මල් විකසිත වීමයි. දෙවැන්න දක්ෂිණ මන්ද මාරුතයයි. එය හමා එන්නේ දකුණු දිග ඇති මලය පර්වතයේ සිටයි. සඳුන් ශාකය වැවෙන්නේ මලය පර්වත ප්‍රදේශයේ පමණක් ය යනු කවිසමයයි. සඳුන් සිසිලස හා සුවඳ දනවන ශාකයකි. එබැවින් දකුණු මලය පර්වත පෙදෙසින් හමන සුළඟ ද එකී ගුණයන් උකහා ගෙනැවිත් විරහී සිත්හි ප්‍රේමාසක්තතාව ජනිත කරන බව කවිසමයේ පතළ ය.

උක්ත දෙවැනි ගීයේ සොඳුරු ළඳුන් හෝපලු හා බකුල කුසුම් පුබුදුවන බව පැවසේ. හෝපලු යනු අශෝක ය. බකුල වනාහි මුහුණමල් ගස් ය. කවිසමය අනුව ස්ත්‍රීන්ගේ පා පහර ලැබීමෙන් අශෝක ද මුඛ මද්‍ය ඉසීමෙන් මුහුණමල් ගස් ද පුෂ්ප විකසිත කරයි. අවිද්‍යමාන දේ විද්‍යමාන සේ දැකීම සතු කවිසමයේ මුඛ්‍ය ලක්ෂණයකි. සුන්දර කතුන් සොබාදහම විකසිත කරන්නේ පෙම්බරයන්ගේ ඇසුර අවැසි බවට ඉඟි පළ කරමිනි. මීට සමාන අදහසක් වාසවදත්තාව අනංග දේව ප්‍රතිමාවට සිදු කරන පූජෝපහාර ගැන කියන අවස්ථාවේ ද ඇතුළත් වෙයි. රජු විසින් කෙරෙන වර්ණනයක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් වන ඉන් කියැවෙන්නේ දේවියගේ අත් පහස ලබා රත් අශෝක ගස පුෂ්පාංකුර නැංවූ බවකි.[21] එහෙත් නාට්‍යකරුවා මෙබඳු රමණීය සංකල්ප යෝජනයෙන් අපේක්ෂිත ශෘංගාර රසය ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ජනිත වන්නේ කවිසමය පිළිබඳ අවබෝධය ඇත්නම් පමණි.

නාට්‍ය විකාසනයේ දී සංකේතාර්ථවත් සිදුවීම් ඉදිරිපත් කිරීම ද ශ්‍රී හර්ෂගේ දක්ෂතාවකි. එහි දී අනාගත සිදුවීම් පිළිබඳ ප්‍රේක්ෂකයාට සංජානනයක් ලබා දීම අපේක්ෂා කෙරෙයි. කාඤ්චනමාලා නම් සේවිකාව වාසවදත්තා දේවිය අමතා මඟ සලකුණු දක්වමින් එක් අවස්ථාවක මෙසේ ප්‍රකාශ කරයි.

> ''මේ තියෙන්නෙ නිරන්තරයෙන් ම මල් පිපිල තියෙන ඔබ වහන්සේගේ මාධවී වැලයි. ඊට එපිටහින් රජතුමා විසින් අකලට මල් පිපෙනව කියන විශ්වාසයෙන් ඒ ගැන ම වෙහෙසෙන නවමාලිකා වැලයි.''[22]

මේ ප්‍රකාශයේ දී සංස්කෘත කවිසමය ආකාර දෙකකින් නාට්‍ය විකාසනයට දායකත්වය සපයයි. මාධවී යනු යොහොඹු හෙවත් ඉද්ද මල් ය.[23] නවමාලිකා යනු දෑසමන් මල් ය.[24] සකු කවිසමය අනුව වසන්ත සමයේ සෙසු පුෂ්ප විකසිත වුව ද ඉද්ද හා දෑසමන් නොපිපෙයි. එනම් විද්‍යමාන දේ අවිද්‍යමානයෙන් දැක්වීමකි. මෙහි දී එම සංකල්පය ප්‍රශ්නගත ස්වරූපයෙන් දායක කර ගෙන ඇත. එනම් දේවියගේ මාධවී වැල නිරන්තරයෙන් මලින් පිරී ඇති බවත් රජු සිය දෑසමන් වැලෙහි අකලට මල් පබුදු කරවීමට වෙහෙසෙන බවත් ය. මෙම ප්‍රකාශ දෙක ම කවිසමයට විරුද්ධ ය. එබැවින් සෝරත හිමියන් පෙන්වා දෙන පරිදි විරෝධතා දෝෂය ද මෙහි දී උද්ගත විය හැකි ය. නමුත් කවිසමය විරෝධී එකී අදහස් නාට්‍ය රචකයා භාවිත කරන්නේ නාට්‍ය සන්දර්භය පෝෂණය කිරීම සඳහා ය. රජු කෙරෙහි වූ බිසවගේ අනවරත ප්‍රේමය සංකේතවත් කිරීමට මාධවී වැලත් වෙනත් අඟනක පිළිබඳ රජුගේ සිතෙහි ප්‍රේමයක් මෝදු වීමට ඉඩ ප්‍රස්තා පවතින බවට ඉඟි සැපයීම පිණිස නවමාලිකා වැලත් යොදා ගැනීම නිසා නාට්‍ය රචකයා එකී දොසින් මිදවිය හැකි ය. එහි දී මල් පුබුදු වන්නේ, මන්ත්‍ර බලයෙනි. අනෙක් අතට සංස්කෘත නාට්‍යයක වේදිකා සැරසිලි යෙදීම අභිමත නොවූ බැවින් විවිධ අවස්ථා හඳුන්වා දීමට පාත්‍ර වර්ගයාගේ දෙබස් ම යොදා ගැනෙයි. එහි දී නාට්‍ය සන්දර්භයට ද හානියක් නොවන සේ රංගවිධාන කාර්යය වාචනා මාර්ගයෙන් චරිතවල මුවට නැංවීමට රචකයා සූක්ෂ්ම විය යුතු ය. උක්ත ප්‍රකාශ එකී කාර්යයන් දෙක ම සඵල කර ගනු වස් යෙදූවක් බව සිතිය හැකි ය.

පරිසර වර්ණනා සඳහා සංස්කෘත නාට්‍ය රචකයන් කාව්‍ය මාර්ගය සුභාවිත කළ අයුරු ප්‍රකට ය. සංස්කෘත නාට්‍යයක වැදගත් අංගයක් ලෙස ධ්‍රැවා ගීත හඳුන්වා දිය හැකි ය. නාට්‍යමය අවස්ථා කුළුගැන්වීමට හා සෞන්දර්යාත්මක වින්දනයක් ලබා දීම සඳහා ධ්‍රැවා ගීත උපයෝගී විය. මේවා නිතර ම ගායකයන් හා ගායනවෘන්දය ගායනා කළ අතර නළුවාට ද ඊට සම්බන්ධ විය හැකි ව තිබුණි.[25]

සංක්ෂේප වශයෙන් කවියක බහා පරිසර විපර්යාස දැනවීම නාට්‍යය අනවශ්‍ය ලෙස දීර්ඝ වීම වැළැක්විය හැකි පියවරක් ද වෙයි. මේ සඳහා උපයුක්ත කෙටි ගී ඛණ්ඩ සැරසීම පිණිස ද කවිසමයෙන් නොමඳ සහයක් ලැබුණි.

> ''රඳවමිනී දිනපති නොමිනී සිය
> රැස් තුටිනී අස් ගිරි මුදුනේ
> යෙත නෙදෙසා රදවරු නොලසා
> රද සබය තුළා රැස් වී සෙදිනේ''[26]

මින් ප්‍රකාශ වන්නේ සූර්යයා සිය රශ්මිය අස්ත පර්වතය මස්තකයේ රඳවමින් බැස යත් ම ප්‍රත්‍යන්ත රජවරුන් වත්ස රාජයා නමදිනු වස් රාජ සභාවට ලහි ලහියේ රැස් වූ බවයි. එහි දී 'අස්ගිරි' හෙවත් 'අස්ත පර්වතයෙහි' යන වදන කාව්‍යාර්ථ සූචනයෙහි ලා මහෝපකාරී වෙයි. කවිසමය අනුව සූර්යයා හා චන්ද්‍රයා නැඟෙන්නේ උදය පර්වත මස්තකයෙනි.[27] ඒවා බැස යන්නේ අස්ත පර්වතයෙනි. චන්ද්‍රයා හෝ සූර්යයා නැඟීම, බැසීම යන්න මිථ්‍යා සංකල්පයක් බව විද්‍යාත්මක ව සාධිත ය. එහෙත් එකී විද්‍යාත්මක මනසින් අවලෝකනය කිරීමේ දී තද් අවස්ථාවට අනුකූල පාරිසරික සෞන්දර්යය වින්දනය කළ නොහැකි ය.

මුසපත් වීම වනාහි සංස්කෘත නාට්‍යයක පාත්‍ර වර්ගයාගේ අධිකතර මානසික වික්ෂෝභය නිරූපණය කෙරෙන උපක්‍රමයකි. රත්නාවලියෙහි දෙවැනි අංකයේ කදලීගෘහයට ප්‍රවේශ වූ සාගරිකා මුසපත් වන්නේ සිය සිතෙහි ඇඳි රුව සිතුවම් පුවරුවෙහි අඳින අවස්ථාවේ දී ය. එහි දී බලවත් අනුරාගයෙන් කැලඹුණු ඇය ව සැනසීම සඳහා නෙළුම් කොළ සයනයක් හා දඬු මාලයක් සැකසෙයි. එය ද සංස්කෘත කවිසමය අනුව ඉදිරිපත් කරන සංකල්පයකි. විරහ තාපය නිවා දැමීමට සමත් වන භෞතික සිහිල්කාරක ද්‍රව්‍යයක් වශයෙන් එහි දී නෙළුම් ශාඛය හඳුන්වයි. මානස විල අතිශය ජනප්‍රිය සංකල්පයකි. ගෘහාශ්‍රිත විල්හි වසන හංසයන් මේඝ කාලයේ දී මානස විල සොයා ඇදෙන බවට වන මතය ඊට හේතුවයි. මානස විල හා රාජ හංසයා යනු අත්‍යන්තයෙන් ගැළපෙන සුසංයෝගයක් හැඳින්වීමට කවිසමයේ යෙදුණු උපමාවකි. රත්නාවලී නාටිකාවේ උදයන රජුගේ සිතෙහි පෙම් සිතුවිලි ජනිත කිරීමට තරම් රූපශ්‍රීයෙන් යුතු සාගරිකා පිළිබඳ මෙබඳු කවක් රජුගේ මුවින් ගැයෙයි.

''තුනු සිරියෙන් පසු කළ සිරි ලන්දූ
මා කෙරෙහි ම නිති පේමය බැන්දූ
මා හද මානස විල ලොබ බැන්දූ
කවුරුද හසගන වන් මේ ලන්දූ''[28]

මෙහි දී රජු විමසා සිටින්නේ මානසවිල වන් තම හදට පෙම් බඳින හසගන වන් මෙළඳ කවුරුන් ද යන්නයි. එහෙත් සියබස්ලකර විවරුවෙහි මඳෙවුවිල හෙවත් මානසවිල පිළිබඳ අලව්ඉසි සැබිහෙළ දක්වන අදහස වන්නේ කෙලෙස්ගිරි පෙදෙසෙහි පිහිටි මානසවිල් නාමය ඉපැරණි හෙළයන්ගේ නිෂ්පාදනයක් බවයි.[29]

හින්දු කවි සංකල්ප අතර මහාබ්‍රහ්මයාට හිමි වන්නේ අද්විතීය ස්ථානයකි. ඔහු වටා ගොඩනැගුණු පුරාවෘත්ත රැසකි. දෙවැනි අංකයේ දී අභිරූපී සාගරිකාගේ සිතුවම දැක ඉන් විකසිත වූ නෙත් සිත් ඇති රජු පවසන්නේ පුන්සඳ පරයන අන්දමේ මුව මඬලක් සහිත ව මෙළඳ මැවූ බඹා සිය පද්මාසනය හැකිළී ශෝකප්‍රාප්ත ව සිටින බවයි.[30] සැබැවින් ම මෙය අපූර්ව ව්‍යංග්‍යාත්මක කවි සංකල්පනාවකි. මහා බ්‍රහ්මයාට මෙවන් ඇබැද්දියකට මුහුණපෑමට සිදු වන්නේ කිමදැයි කවිසමය අනුව විග්‍රහ කළ හැකි ය. හින්දූන්ගේ ත්‍රිමූර්ති සංකල්පය අනුව මහබඹු විසින් ලෝකය මවන ලද්දේ වෙයි. තව ද එක් එක් දෙවියාට නියමිත ආසන පවතී. ඒ අනුව මහාබ්‍රහ්මයාගේ අසුන පද්මයයි. හෙතෙම අධික රූපශ්‍රීයෙන් යුතු ව සඳ ද පරයන මුව මඬලක් සහිත රත්නාවලී කුමරිය මැවී ය. සඳ නැඟෙන්නාත් සමඟ ම පද්ම මුකුලිත වේ. කවිසමයේ ද ඒ බව පැවසේ. දිවා-රෑ භේදයකින් තොර ව රත්නාවලිය දුටු සැණින් සඳයැයි රැවටෙන පද්මයෝ වහා මුකුලිත වෙත්. එසේ නම් මහා බ්‍රහ්මයා සිය ආසනය කර ගත් ශ්‍රී පද්මය ගැනත් කියනු ම කවරේ ද? ඇති තතු අනවබෝධයෙන් ස්වකීය ශිල්පීය දක්ෂතා පෙන්වීමට යන ප්‍රජාව කෙරෙහි සියුම් උපහාසයක් ද ජනිත කිරීමට මෙකී කවිසමයාගත සංකල්පය ඉවහල් වී ඇත.

සියලු භාවයන් කෙළවර වන්නේ, ශෘංගාරය රසයෙන් යැයි පැවසුව ද එකී කෙළවර අද්භූත රසය බව සංස්කෘත ආලංකාරිකයන් අනුව යමින් ඇම්. එච්. ගුණතිලක පවසයි.[31] භරතමුනි අද්භූත රසය පිළිබඳ ප්‍රකාශ කළේ කිසියම් විවිධ තත්ත්වයන් සහ හැඟීම් ඇතුළත් හැම නාට්‍යයක් ම අවසානයෙහි ප්‍රවීණයන් විසින් අද්භූත රසය

නිතර ම ඉදිරිපත් කළ යුතු ය යනුවෙනි.[32] අද්භූතය යන්නෙන් අදහස් වන්නේ ප්‍රකෘති ලෝකයේ විශ්වාසදායී සීමාවන් ඉක්මවා යාමක් බැවින් කවිසමය පරිභාවිත කිරීම ම එක්තරා අන්දමක අද්භූතයකි. ඇතැම් ස්වාභාවික සිදුවීම්වලට ප්‍රචණ්ඩත්වයක් ආරෝපණය වී ඇත්තේ වීර කාව්‍යයන්හි ආ යුද්ධාවස්ථාවල බලපෑමෙන් බව සිතිය හැකි ය. සඳ රාහු ගිලීම පිළිබඳ පුරාවෘත්තය එබන්දකි.

රත්නාවලී නාට්‍යයේ දී වාසවදත්තා බිසව ඉදිරියේ බැගෑපත් වන රජු පවසන්නේ ඇගේ පා වැකි ලතු තම හිසින් පිසලන බවයි. ඊට උපමාවක් ඇඳා ගන්නේ මෙසේ ය.

''ඔබගේ දෙපතුලැ වූ ලතු පැහැස ර
හිසින් පිසිමි පළ කොට බැති ආද ර
මුව සඳු ගිල ගත් බඹපුත් පහක ර
- ලුව එහි රත් පැහැය ද කළ හැකි දුරු''[33]

මෙහි බඹපුත් යනු රාහු ය. තමා පිළිබඳ ශක්‍රයාට ගතු කීවේ යැයි රැහැණි ව හිරු-සඳු දෙදෙනා හඹා යන රාහු අසුරයා වරින් වර ඔවුන් ගිල යළි වමාරන බව කවිසමයේ එයි. සූර්යග්‍රහණ හා චන්ද්‍රග්‍රහණ හැඳින්වීමට කවීන් සිය සංකල්ප ලෝකය හැඩගස්වා ගත් ආකාරයකි මේ. එහෙත් මෙකී ප්‍රචණ්ඩ කාව්‍ය සංකල්පය හාත්පසින් වෙනස් භාව අවස්ථාවක් උදෙසා නාට්‍යෝචිත ව පරිහරණය කිරීමට ශ්‍රී හර්ෂ සමත් ව ඇත. සමාව අයදින උදයන රජු ලවා වාසවදත්තාට ප්‍රකාශ කරවන්නේ ඇගේ මුහුණ නමැති චන්ද්‍රයා අරා සිටින රාහු වන් කෝපාන්විත කළුව ඉවතලූවොත් තමා ඇගේ පා වැඳීමට වුව සූදානම් බවයි. සිය බිරිඳ කෙරෙන් සැඟවිය නොහැකි වරදක් කර හසු වූ සැමියකුගේ බැගෑ බව ඉන් නිරූපණය වේ.

සමස්තයක් වශයෙන් නාට්‍යයේ සෑම අංකයක් පාසා ම වස්තු විකාසනය සඳහා ආධාරක වශයෙන් අනංගයා සහ ඔහුගේ මල් හී සර, රත් අසෝකාදී තුරු, හින්දු දේව මණ්ඩලය[34] උදාගිර හා අස්ගිර වැනි සංකල්ප පුනරුක්තියෙන් භාවිත වේ. කවිසමය පිළිබඳ සංකල්පය කවියාට පමණක් සීමා නොවන අතර විවිධ සාහිත්‍ය ප්‍රවර්ග කෙරෙහි ද සක්‍රීය දායකත්වය සපයයි. රත්නාවලී නාට්‍ය රචක ශ්‍රී හර්ෂ දේවයන් උක්ත සංකල්ප ගැන අවබෝධයක් සහිත ව නාට්‍ය රචනා කර ඇතැයි සිතිය හැකියි.

ආන්තික සටහන්:

1 මාරසිංහ, වෝල්ටර්, (2016), සංස්කෘත නාට්‍ය හා රංගශිල්පය, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 83 පි.

2 එම, 86 පි.

3 'මහාභාරතය හා රාමායණය ආදිතම සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ හැඩගැසීමට දායක වූ මූල කෘති වශයෙන් සැලකෙන්නේ යම් සේ ද පශ්චාත්තන සංස්කෘත කථා ග්‍රන්ථයන්ගේ මූලාශ්‍රය ලෙස පිළිගැනෙන්නේ බෘහත්කථාවන් ය'.
තිලකසිරි, ජයදේව, (1999), සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 170 පි.

4 සංස්කෘත නාට්‍ය හා රංගශිල්පය, 107 පි.

5 භරත මුනි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය-1 භාගය, (පරි.) (1994), වෝල්ටර් මාරසිංහ, ගංගොඩවිල, පියසිරි ප්‍රින්ටින්ස්, 57-61 පි.

6 සංස්කෘත නාට්‍ය හා රංගශිල්පය, 108 පි.

7 ගුණතිලක, ඇම්. එච්. (2007), නාට්‍ය දෘෂ්ටි හා රත්නාවලී, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 205 පි.

8 සුරවීර, ඒ. වී. (2005), සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 68 පි.

9 මාලින්‍යං ව්‍යොම්නි පාපෙ යශසි ධවලතා වර්ණ්‍යතෙ හාස කීර්ත්‍යො
රක්තෞ ච ක්‍රෝධරාගෞ සරිදුදධිගතං පඞ්කජෙන්දීවරාණාම්
තොයාධාරේ බිලෙපි ප්‍රසරති ච මරාලාදිකඃ පක්ෂිසංඝො
ජ්‍යොත්ස්නා පෙයා චකොරෛර්ජලධරසමයෙ මානසං යාන්ති හංසාඃ

ස්ත්‍රීණාං ස්පර්ශාත් ප්‍රියංගුර්විකසති බකුලඃ සීධු ගණ්ඩූෂසෙකාත්
පාදා ඝාතාදශොකස්තිලකකුරබකෞ වීක්ෂණාලිඞ්ගනාභ්‍යාම්
මන්දාරෝ නර්මවාක්‍යාත් පටු මෘදුහසනාච්චපකොවස්ත්‍ර වාතාච්-
චුතෝ ගීතාන්නමෙරුර්විකසති ච පුරෝ නර්තනාත් කර්ණිකාරඃ

(පාදාඝාතාදශොකෝ විකසති බකුලෝ යොෂිතාමාසස්‍යමද්‍යෛර්)
යූනාමඞ්ගේෂු හාරාස් ස්ඵුටති ච හෘදයං විප්‍රයෝගස්‍ය තාපෛඃ
මෞර්වී රොලම්බමාලා ධනුරථවිශිඛාඃ කෞසුමාඃ පුෂ්පකෙතොර්-
භින්නං ස්‍යාදස්‍ය බාණෛර්යුවජනහෘදයං ස්ත්‍රීකටාක්ෂෙණ තද්වත්

අහ්න්‍යම්භෝජං නිශායං විකසති කුමුදං චන්ද්‍රිකා ශුක්ලපක්ෂෙ
මේඝධ්වානේෂු නෘත්‍ය භවති ච ශිඛිනාං නාප්‍යශෝකේ ඵලං ස්‍යාත්
න ස්‍යාජ්ජාතී වසන්තෙ න ච කුසුමඵලේ ගන්ධසාරද්‍රුමාණා-
මිත්‍යාදසූන්නේයමන්‍යත් කවිසමයගතං සත්කවීනාං ප්‍රබන්ධෙ
කාව්‍යශේඛර මහා කාව්‍යය-සංජීවනී ව්‍යාඛ්‍යාව (සංස්.) (1966), රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම සංඝනායක ස්වාමීන්වහන්සේ, කැලණිය, විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාල මුද්‍රණාලය, ප්‍රස්තාවනා 15, 16 පිටු.

10 ප්‍රඥාරාම හිමි, යක්කඩුවේ (1959), ගුත්තිල විචාර විචාරය-1, ප්‍රකාශක-කේ. කේ. පුංචිබණ්ඩාර, (මුද්‍රිත ස්ථානය නොදැක්වේ), 67 පි.

11 තෙන්නකෝන්, ර්. (1957), අපේ කවි, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 131, 132 හා 195 පිටු.

12 සෝරත හිමි, වැලිවිටියේ (1947), සාහිත්‍ය සේවනය, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 20 පි.

13 සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා, 69 පි.

14 ප්‍රඥාරාම හිමිගේ ගුත්තිල විචාර විචාරයෙහි 'විකල්පයෙන් කීම' යන බෙදීම ද දක්වා ඇති අතර 'සාහිත්‍ය සේවනයෙ'හි දී පළමු භේද ත්‍රිත්වය පමණක් දක්වා ඇත. ගුත්තිල විචාර විචාරය-1, 67 පි.

15 විමලවංශ හිමි, බද්දේගම, (මුද්‍රිත වර්ෂය හෝ ස්ථානය නොදැක්වේ), සිංහල ග්‍රන්ථ විචාරය, 211-223 පිටු.

16 'මෙසේ කවිසමය වෙනස් බවකට පත් වූයේ රසිකයාගේ රුචිකත්වය අනුව බව කිව යුතු නොවේ. මහා කාව්‍ය අගය කරන රසිකයන් අතරට රචකයන් ඉදිරිපත් කරන්නට අදහස් කළේ මහාකාව්‍යයන් පමණකි. ඛණ්ඩ කාව්‍යයක් හෝ ඔවුන්ගේ කියවීමට භාජන කිරීමට නම් එහි මහාකාව්‍ය ලක්ෂණ කිහිපයක් හෝ ඇතුළත් කිරීමට ඒ ඒ ලේඛකයෝ උත්සාහ දැරූහ. මේ අයුරින් කාලීන රුචිකත්වය අනුව සෑම සාහිත්‍ය කෘතියක් ම සැකසී ඇති බවට සාධක වෙයි' ද සිල්වා, උපාලි, (1965), නූතන සාහිත්‍යයට පෙරවදනක්, කොළඹ, රත්න පොත් සමාගම, 52 පි.

17 බෘහත්කථාව පිළිබඳ පුරාවෘත්තය සඳහා ජයදේව තිලකසිරිගේ සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය කෘතියේ 'බෘහත්කථාව හා එයින් බිඳුණු කථා ග්‍රන්ථ' නම් 10 වැනි පරිච්ඡේදය බලන්න. 170 පි.

18 රත්නාවලී (අනු.) (2009), පියදාස නිශ්ශංක, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 11 පි.

19 එම, 14 පි.

20 එම, 15, 16 පි.

21 ඔබගේ සුකුමොළ රත් පැහැ ගැන්වුණු
අතැඟිලි පහසට ලොල් වී
නෙත් කලු මේ රත් හෝපලු තුර නැඟු
විසිතුරු අංකුරයන් සේ
රත්නාවලී, 21 පි.

22 රත්නාවලී, 19 පි.

23 සැළලිහිණි සන්දේශයේ ඇතුළත් 'සපු මල් යොහොඹු ලා බැඳ වරල මනරඟ' වන කවියෙහි යෙහොඹු යනු ඉද්දමල් බවත් එය මාධවී පුෂ්ප යන අපර නාමයෙන් හඳුන්වන බවත් ගිරිදර සුමනජෝති හා ඇම්. ශ්‍රී රම්මණ්ඩල සඳහන් කරති.
සැළලිහිණි සන්දේශය, (සංස්.) (1958), ගිරිදර සුමනජෝති හා ඇම්. ශ්‍රී රම්මණ්ඩල, වේයන්ගොඩ, සෝමගිරි පොත්හල, 103 පි.

24 රත්නාවලියේ දෙවැනි අංකයේ ප්‍රවේශකයෙහි එන සඳහනක් අනුව සිරිකණ්ඩදාස නම් තපස්වීවරයා ලවා සිය දෑසමන් වැලෙහි මල් අකලට විකසිත කරවීමට රජු උත්සාහ කරයි.

25 සංස්කෘත නාට්‍ය හා රංගශිල්පය, 61, 62 පි.

26 රත්නාවලී, 22 පි.

27 රත්නාවලියේ 'උදය'ග හිස රැඳි සඳ රැස් දහරෙක' යනුවෙන් පදාර්ථයකි. ඉන් ප්‍රකාශ වන්නේ චන්ද්‍රයා උදය පර්වත මුදුනින් නැඟ එන බවයි. එම, 23 පි.

28 එම, 34 පි.

29 'මානස නම් විල මේ හංසයන්ගේ පියකුරු මැ තිප්පළ යැ. වැසි ඉතුරුව අවුත් අවට විල්වලැ පියුම් නැසුණු විටැ හංසයෝ මේ විල සොයා යෙත් ල. මෙය පිහිටියේ කෙලෙස්ගිරි පෙදෙස්හි ය. මානස විල් පෙදෙස තවුසන්ගේ සුසුදු බිමෙකි. එ හෙයින් ඉපැරණි හෙළයෝ මනොහු නමින් ඒ විල දත් හ. මනොහු නම් මනසට ඔසු යැ. හිත එකඟ කරන්නන් හට බවුන් වඩන්නන් හට මනස් ලෙඩ සංහිඳවන්නන්ට ඒ නිල ඔසුවක් හා සම යැ. එහෙයින් යැ එයට ඒ නම මනොහු යන්න කලක් මුළුල්ලේ වැවහර වීමේ දී මනොවු මඳෙවු යන සේ සකස් විණ. මන්දාකිනි යන සකු වදනින් මේ මඳෙවු යන්න තැනිණැයි සමහරු කියති. ඌ තුමූ හෙළ සකු බස් වහර තබා, ලෝ පවත වත් නොදන්නා ජඩයෝ යැ'

සියබස්ලකර විවරුව (සංස්.) අලව්ඉසි සැබිහෙළ, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, 89 පි.

30 රත්නාවලී, 35 පි.

31 නාට්‍ය දෘෂ්ටි හා රත්නාවලී, 194 පි.

32 භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රය 2-46, 47 පි

33 රත්නාවලී, 54 පි.

34 ඉන්ද්‍රජාලිකයා විසින් මවන ලද හින්දු දේව මණ්ඩලයේ රූප දෙස බලා උදයන රජු විස්මයාවහ වීම අවසන් අංකයේ දී සිදු වෙයි. එම, 68 පි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

මාරසිංහ, වෝල්ටර්, (2016), **සංස්කෘත නාට්‍ය හා රංගශිල්පය**, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

තිලකසිරි, ජයදේව, (1999), **සංස්කෘත කාව්‍ය සාහිත්‍යය**, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගුණතිලක, ඇම්. එච්. (2007), **නාට්‍ය දෘෂ්ටි හා රත්නාවලී**, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සුරවීර, ඒ. වී. (2005), **සාහිත්‍ය විචාර ප්‍රදීපිකා**, මරදාන, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

කාව්‍යශේඛර මහා කාව්‍යය-සංජීවනී ව්‍යාඛ්‍යාව (1966), (සංස්.), රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම සංඝනායක ස්වාමීන්වහන්සේ, කැලණිය, විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාල මුද්‍රණාලය,

ප්‍රඥාරාම හිමි, යක්කඩුවේ (1959), **ගුත්තිල විචාර විචාරය**-1, ප්‍රකාශක- කේ. කේ. පුංචිබණ්ඩාර, (මුද්‍රිත ස්ථානය නොදැක්වේ).

තෙන්නකෝන්, ර. (1957), **අපේ කවි**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සෝරත හිමි, වැලිවිටියේ (1947), **සාහිත්‍ය සේවනය**, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

විමලවංශ හිමි, බද්දේගම, (මුද්‍රිත වර්ෂය හෝ ස්ථානය නොදැක්වේ), **සිංහල ග්‍රන්ථ විචාරය.**

ද සිල්වා, උපාලි, (1965), **නූතන සාහිත්‍යයට පෙරවදනක්**, කොළඹ, රත්න පොත් සමාගම.

රත්නාවලී (2009), (අනු.) පියදාස නිශ්ශංක, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සැළලිහිණි සන්දේශය, (1958), (සංස්.), ගිරිදර සුමනජෝති හා ඇම් ශ්‍රී රම්මණ්ඩල, වේයන්ගොඩ, සෝමගිරි පොත්හල.

සියබස්ලකර විවරුව (සංස්.) අලව්ඉසි සැබිහෙළ, කොළඹ, ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය-1 **භාගය**, (1994), (පරි.), වෝල්ටර් මාරසිංහ, ගංගොඩවිල, පියසිරි ප්‍රින්ටින්.

මීරාං පිළිබඳ නැවත කියැවීමක් : අර්වින්ද් සිංහ් තේජාවත්ගේ 'මීරාං කා ජීවන්' කෘතිය ඇසුරෙන්

සශිනි චන්ද්‍රසේකර

Meeran *(mi:rã:)* is a poetess who belongs to medieval period of Hindi Literature. She was considered a devotee of Lord Krishna. Some scholars highlighted Meeran as a poetess who is merely in love with Krishna. But Prof. Arvind Singh Tejawat's scholarly work *mi:rã: ka: dʒi:vən* criticizes all above orthodox beliefs. His book on Meeran emphasizes her struggle against traditional Hindu customs such as *sati* and other patriarchal practices in Rajasthan. According to the author the voice of protest is the prominet theme in Meeran's poetry and love and devotional theme is subordinate. Tejawat's book plays an important role among other research work. Hence he has analysed literary, archaeological and historical resources as well as hearsays related to Meeran. The aim of this paper is to convey Tejawat's new dimensions towards Meeran to the Sri Lankan Sinhala speakers. This paper highlights that Tejawat's scholarly work *mi:rã: ka: dʒi:vən* is equally important to Indians as well as to foreigners who are interested in Meeran and Hindi Literature.

ක්‍රිෂ්ණ ප්‍රේම උන්මාදනිය හා ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතිය යන නමින් විරුදාවලි ලත් මීරාංබායී[1] හින්දී සාහිත්‍යයේ මධ්‍ය යුගය[2] නියෝජනය කරන කිවිඳියකි. මීරාං පිළිබඳ ලියැවුණු නොයෙක් සාහිත්‍යමය කෘති අතර මහාචාර්ය අර්වින්ද් සිංහ් තේජාවත්[3] විසින් හින්දී බසින් රචිත නවතම පර්යේෂණාත්මක කෘතිය වන 'මීරාං කා ජීවන්' පිළිබඳ

© කථිකාචාර්ය සශිනි චන්ද්‍රසේකර

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර,
ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

සාකච්ඡා කිරීම මෙම ලිපියේ අරමුණ වේ. තේජාවත් ගෙවුණු දශකයක කාලය තුළ මීරාං පිළිබඳ සිදු කරන ලද පුළුල් පර්යේෂණාත්මක අධ්‍යයනයක සාරය කැටි කර ලියැවුණු මෙය මීරාං හා සම්බන්ධ විදග්ධ විචාර ග්‍රන්ථයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. කාන්තාව පුරුෂාධිපත්‍යයේ ගොදුරක් බවට පත් කරගත් ඉන්දීය සමාජයේ සම්ප්‍රදායික රාජ්පුත් පවුල් පසුබිමක උපත ලබා එම අත්දැකීම් පදනම් කර ගනිමින් මීරාංගේ ජීවන පුවත විමසන කතුවරයා කාන්තා විමුක්තියේ අරගල එතුළින් දකියි. මොහු මීරාං පිළිබඳ පර්යේෂණ රාශියක් සිදු කරමින් ලොව පුරා රටවල් බොහොමයක සම්මන්ත්‍රණ රැසක් මෙහෙයවූ විද්වතෙකි. හින්දී සාහිත්‍යයේ අග්‍රගණ්‍ය කිවිඳියක වන මීරාංබායීගේ ජීවන ගීතය නව මානයකින් විග්‍රහ කිරීමට ඔහු සාර්ථක උත්සාහයක නියැළේ.

මීරාංගේ ජීවන අරගලය

මාර්වාඩයේ මේඩ්තා ප්‍රදේශයේ රාජකීය පවුලක උපත ලැබූ මීරාංගේ ජන්ම ස්ථානය සහ කාල වකවානුව පිළිබඳ විමර්ශනයක් පළමු පරිච්ඡේදයේ දැකිය හැකි ය. මීරාංගේ නම ලියන විට ශබ්ද උච්ඡාරණය පිළිබඳ ඇතිවූ ගැටලු පවා ප්‍රථමයෙන් ඔහුගේ අවධානයට ලක්වෙයි. සිය කෘතිය ආරම්භයේ දී මීරාංගේ ජීවන තතු පිළිබඳ තුලනාත්මක විවරණයක යෙදෙන තේජාවත් සිය අරමුණ මෙසේ පැහැදිලි කරයි;

> "මධ්‍යකාලීන භාරතීය වැඩවසම් සමාජයේ පැතිර තිබූ සති පූජාව වැනි අනේක විධ සමාජ අවනීතීන්ට එරෙහි ව විරෝධය දක්වමින් කාන්තා විමුක්තිය උදෙසා විප්ලවීය හඬ නැගීමට මීරාං, ක්‍රිෂ්ණ භක්තිය අවියක් කර ගත්තා විනා ක්‍රිෂ්ණ කෙරේ ප්‍රේමය හෝ භක්තිය ප්‍රකට කිරීම ඇයගේ ඒකායන අරමුණ නොවී ය. බ්‍රාහ්මණ සාහිත්‍යකරුවන් හා සමකාලීන විචාරකයන් විසින් ගොඩනගන ලද මීරාං යනු ක්‍රිෂ්ණ ප්‍රේමයෙන් උමතු වූ කිවිඳියක පමණකැයි යන සාම්ප්‍රදායික ප්‍රතිරූපය බිඳ දැමීම මෙම ග්‍රන්ථයේ අරමුණ වේ."[4]

තේජාවත්ට අනුව මීරාං සිය සැමියා වූ භෝජ්රාජ් කුමරුගේ මරණයත් සමඟ සති පූජාව[5] පැවැත්වීමට තිබූ අකමැත්ත හේතුවෙන් ඇය අජරාමර ක්‍රිෂ්ණ දෙවියන් සිය සැමියා ලෙස පිළිගනී. ලේඛකයාගේ තර්කය අනුව සති පූජාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට නම් මීරාං පිළිගත හැකි

හේතු දැක්වීමක් සිදු කිරීම අවශ්‍ය විය. මීරා ගේ මාමණ්ඩිය ශිව භක්තිකයන් වූ අතර ඇගේ පවුලේ සාමාජිකයන් වෛෂ්ණව භක්තිකයන් විය. ඇය ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක් නොවී ශිව හෝ වෛෂ්ණව ධර්මය අදහන්නියක් වූයේ නම් සති පූජාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට මීරා ට අවස්ථාව නොලැබෙනු ඇත. ඒ පිළිබඳව තේජාවත් මෙසේ විස්තර කරයි;

> ''මීරා ට ක්‍රිෂ්ණගේ බිරිඳ වීම විෂ්ණු දෙවියන්ගේ බිරිඳ වීමට සාපේක්ෂ ව පහසු වේ. ඓතිහාසික සාධකවලට අනුව විෂ්ණුගේ එක ම බිරිඳ ලක්ෂ්මී දෙවඟනයි. එහෙයින් විෂ්ණුගේ දෙවන බිරිඳ වීම මීරා කෙරෙහි ප්‍රයෝගික නොවී ය. එනමුත් ක්‍රිෂ්ණගේ පෞර්ෂත්වය සහ චරිත ලක්ෂණ මීරා තුළ නව බලාපොරොත්තු ඇති කරවීමට සමත් විය. එනිසා ඇයට ක්‍රිෂ්ණ සිය සැමියා බව ප්‍රකාශ කිරීම ඉතා පහසු විය.''[6]

මීරා හා භෝජ්රාජ් කුමරු අතර විවාහය මාර්වාඩයේ රාඨෝර්වරුන් විසින් ගන්නා ලද දේශපාලනික තීරණයකි. නාභාදාස්ගේ භාක්ත්මාල් පිළිබඳ ප්‍රියාදාස් විසින් රචිත අටුවාවට අනුව අග්නි සාක්ෂි කර ගනිමින් විවාහ කරවන අවස්ථාවේ මීරා මුළු හදවතින් ක්‍රිෂ්ණ වැළඳ සිටි අතර මීරා හා මේවාඩයේ කුමරු අතර විවාහය ඇයගේ කැමැත්තට විරුද්ධ ව සිදු කරනු ලැබීය.

තේජාවත් මීරා ගේ ජීවන අරගලය පුළුල්ව විග්‍රහ කරන අතර 16වන සියවසේ භාරතයේ දේශපාලනික හා සමාජයීය පසුබිම චිත්‍රණය කිරීමට ගෙන ඇති උත්සාහය විශිෂ්ඨ ය. මේවාඩයේ රජ තැන්පත් ලාබාළ වියේ පසු වූ මහාරාණා වික්‍රමාදිත්‍ය හා රාජ මාතාව කර්මේතී විසින් මීරා ට සිදු කළ අකටයුතුකම් පිළිබඳ සවිස්තරාත්මක වර්ණනයක් මෙම ග්‍රන්ථය ආරම්භයේ දී දැකිය හැක.

නාගරීදාස් විසින් රචිත 'ශ්‍රීන්ගාර් සාගර්'හි අන්තර්ගත 'පද-ප්‍රසංග මාලා'හි මීරා ට විෂ පෙවීම පිළිබඳ මෙසේ වර්ණය මෙසේ උපුටා දක්වයි:

> ''රානේ'ජූ විෂ් දීනෝ හම් ජානී
> ජාන් බූඣි චරනාම්රිත් සුනි පියෝ නහිං බෝ'රී භෝරානී
> කංචන් කසත කසෝ'ටී ජේ'සේ තාර රහියෝ බාරහ
> ආපුන් ගිරධර න්යාව කියෝ ය්හ දා නයෝ'' දූධරූ පානී
> රානා කෝටික් බාරෝ' ජීහිං පර් හෝ'' තිංහි භාජ් බිකානී
> මීරා ප්‍රභූ ගිරධර නාගර් කේ චරන් කමල් ලප්ටානි''[7]

මීරා යුගයේ රාජ්‍යත්වයට මුවා වී කාන්තාවට සිදු කළ කරදර-හිරිහැර පිළිබඳ නිරුවත පාඨකයා ඉදිරියේ සහේතුකව ඉදිරිපත් කිරීමට තේජාවත් විසින් 'භක්ත්මාල්', 'ශ්‍රීන්ගාර් සාගර්' යන විවිධ ග්‍රන්ථ උපයෝගී කර ගෙන ඇති ආකාරය ප්‍රශංසනීය වේ.

පුරාවිද්‍යාත්මක සාධකවලින් කියැවෙන මීරා

මීරා හා සම්බන්ධ පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක පිළිබඳ අධ්‍යයනයක යෙදෙමින් ඒ පිළිබඳ විශ්ලේෂණාත්මක විග්‍රහයක යෙදීම මෙම කෘතියේ ඇති විශේෂත්වයකි. මධ්‍ය යුගයේ ආගමික, සමාජීය පසුබිම පුරාවිද්‍යාත්මක ප්‍රභවයන්ට අනුව විශ්ලේෂණය කරන තේජාවත්ගේ අදහස නම් කාන්තාව, පුරුෂාධිපත්‍යයේ හා අන්ධ විශ්වාසයන් හි අතකොලුවක් වී පැවති එම යුගයේ මීරා ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක වීම පුදුම සහගත බවයි. උදයපුර් ජාතික කෞතුකාගාරයේ ඇති 'ජහාජ්පුර් සෙල්ලිපිය'[8] උපුටා දක්වන තේජාවත් රාජ්පුත් සමාජය මධ්‍ය යුගයේ සති පූජාව අතිශය සාමාන්‍ය, සරල මෙන් ම ගෞරවාන්විත ක්‍රියාවක් සේ සලකන ලද බවයි. කාන්තාව සැමියා නමින් සති පූජාවට ලක් කරවන්නා වූ මධ්‍ය යුගයේ සමාජය මීරා වැනි වැන්දඹු කාන්තාවක් විසින් හඳුන්වා දුන් ක්‍රිෂ්ණ භක්තිය මහත් ජනප්‍රිය විය. එම තත්වය එවකට සිටි රාජකීය පවුලට කිසිසේත් ඉවසුම් නොදෙන්නක් විය. නමුත් අර්වින්ද් සිංහ් තේජාවත් සභ්‍යත්වය නම් කඩතුරාවෙන් වසා ඇති දේශපාලනික කුහකත්වය සිය පර්යේෂණයෙන් ලොවට හෙළි කරයි. එමගින් මීරා ට විප්ලවවාදී කාන්තා විමුක්තිකාරිනියක් ලෙසින් සාහිත්‍යය ලෝකය තුළ පිළිගැනීමක් ලබා දීම තේජාවත්ගේ අරමුණයි.

මීරා යුගයේ මූර්ති ශිල්පය පිළිබඳ සූක්ෂම අධ්‍යයනයක යෙදෙන තේජාවත් එකී යුගයේ සංස්කෘතික හා සාමාජිය ලක්ෂණ පිළිබඳ පැහැදිලි චිත්‍රයක් මෙම පරිච්ඡේදයේ දක්වයි. තේජාවත්ට අනුව එකල බොහෝ මූර්ති උඩුකය නිරුවත්ව නිර්මාණය කර ඇත. බුන්දෙල්ඛණ්ඩය, මාල්වා, ගුජරාතය, ජෝධ්පුර් වැනි සියලු ප්‍රදේශයන්හි දක්නට ලැබෙන මූර්ති පිළිබඳ විශ්ලේෂණය කරන තේජාවත් සඳහන් කරන්නේ මීරා යුගයේ කාන්තාවන් ඉන ප්‍රදේශය හැර සිරුරේ අනෙකුත් අවයව සියල්ල ම නිර්වස්ත්‍ර ව සිටි බවයි. ඉන වටකර පමණක් වස්ත්‍ර හැඳි ඔවුන් ඉතා විශාල ලෙස ආභරණ පැළඳි ආකාරය මෙම මූර්තිවලින් විදහා දැක් වේ. උදයපුර් ජාතික

කෞතුකාගාරයේ ඇති ශිව-පාර්වතී, ලක්ෂ්මි, ක්ෂේමකරි වැනි මූර්ති සියල්ල නග්න ආකාරයට නිර්මාණය කර ඇත. මේ අනුව භාරතීය මූර්ති ශිල්පය අශ්ලීල බවට බටහිර විද්වත්හු තර්ක කරති. මෙම තර්ක සියල්ල ප්‍රතික්ෂේප කරන තේජාවත්ට අනුව භාරතය ස්වභාවිකවම උණුසුම් දේශගුණයක් සහිත වන අතර ඉතා කෙටි වස්ත්‍ර පැළඳීම එවකට පැවති සංස්කෘතිකමය ලක්ෂණයකි. උදයපුර් කෞතුකාගාරයේ ඇති දේව ප්‍රතිමා පිළිබඳ විමර්ශනය කරන තේජාවත්ට අනුව එහි ඇති ශිව-පාර්වතී, ලක්ෂ්මි, ජෛන පද්මාවතී වැනි ප්‍රතිමා සියල්ල 11 සිට 16වන සියවසට අයත් වේ. නමුත් මෙහි ඇති වස් දඬු අතැති ක්‍රිෂ්ණ මූර්තිය අයත් වන්නේ 18 වන සියවසට ය. මෙවැනි පුරාවිද්‍යාත්මක සාක්ෂි ගෙනහැර දක්වන තේජාවත්ගේ තර්කය නම් මීරා°ට පෙර ක්‍රිෂ්ණ ඇදහිලි ක්‍රම මේවාඩය හෝ ඒ අවට ප්‍රදේශයේ නොතිබූ බවයි. එනිසා ඇය කුඩා කළ සිටම ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක් ය යන විශ්වාසය ඔහු සාක්ෂි සහිත ව ප්‍රතික්ෂේප කරයි.

තේජාවත්ට අනුව මීරා° වාසය කළා යැයි සැලකෙන සියලු ම ස්ථාන 'මීරා° මන්දිරය' යනුවෙන් නම් කිරීම ඇය සාමාන්‍ය ජන සමාජයේ ලබා තිබූ ජනාදරය හා පිළිගැනීම සංකේතවත් කරයි. චිත්තෝඩ්ගඩ්හි පිහිටි 'මීරා° දෙවොල' මීරා° විසින් ම නිර්මාණය කළා හෝ මීරා° එහි සිය ඉෂ්ඨ දෙවියන් වූ ක්‍රිෂ්ණට පුද සත්කාර කළා විය හැකි බවට ඔහු මෙම ග්‍රන්ථයෙන් තර්ක කරයි. තේජාවත්ගේ විශ්වාසය නම් එම දෙවොලේ වස් දඬු අතැති ක්‍රිෂ්ණ දේව රූපයක් තිබීම එකල සමාජයේ විප්ලවීය වෙනසක ආරම්භය සනිටුහන් කරන බවයි. එනම් මින් පෙර මේවාඩයේ තිබූ දෙවි-දේවතාවන්ගේ මූර්ති සියල්ලක් ම කිසියම් හෝ ශාස්ත්‍රීය ආගමික පසුබිමක් හා බැඳි තිබුණි. නමුත් මෙම ක්‍රිෂ්ණ මූර්තිය ශාස්ත්‍රීය පසුබිමින් ඔබ්බට ගොස් සාමාන්‍ය ජනතාවට සමීප වේ. ශාස්ත්‍රීය ධාර්මික පසුබිමට පිටුපා හුදී ජනයාට සමීපවීම එකල සිදු වූ විප්ලවීය වෙනසකි. මීරා° එවකට මේවාඩයේ ප්‍රචලිත ව තිබූ ශිව, වෛෂ්ණව, නාථ, ජෛන වැනි කිසිදු ධාර්මික සම්ප්‍රදායක් වැළඳ නොගත්තා ය. මන්දයත් ඇයගේ අරමුණ වූයේ කාන්තා අයිතීන් සුරැකීමට ධාර්මික මතවාද අවියක් කරගැනීම මිස කිසිදු ආගමික හෝ ශාස්ත්‍රීය මතයක් අනුකරණය හෝ ප්‍රචලිත කිරීම නොවී ය.

මධ්‍ය යුගයේ මූර්ති විශ්ලේෂණය කරන තේජාවත් පවසන්නේ මීරා°ගේ අරමුණ වූයේ ආගම හරහා කාන්තා අයිතීන් සුරැකීම පිළිබඳ හඬ නැගීම මිස සම්ප්‍රදායික මතවාද ප්‍රචලිත කිරීම නොවූ බවයි. මේ අනුව තේජාවත් ස්වකීය පර්යේෂණයෙන් අද්භුද්නාථ් මන්දිරය, මීරා° මැදුර, රේ'දාස්ගේ සොහොන් කොත වැනි ස්ථානයන් හි ඇති මූර්ති ශිල්පය අධ්‍යයනය කරමින් මීරා° හා බැඳි භාරතීය හා බටහිර මතවාද සතාර්කික ව ඛණ්ඩනය කරනු ලැබීම ප්‍රශංසා සහගතය.

සාහිත්‍යය, ඉතිහාසය හා විචාර ග්‍රන්ථ අතර සැඟවුණු මීරා°

මහාචාර්ය තේජාවත්ට අනුව මීරා° හා බැඳි ලිඛිත මූලාශ්‍රය ඉතාම අල්ප නමුත් ඇය පිළිබඳ කියැවෙන ජනකතා රාශියක් ප්‍රචලිත ව ඇත. මේ අනුව ඔහුගේ නිගමනය නම් මීරා° සාමාන්‍ය ජනතාව හා සමීප කිවිඳියක් මිස උසස් යැයි සම්මත වැඩවසම් සාහිත්‍යයේ පුරුකක් නොවූ බවයි. චිත්තෝඩ දුර්ගයේ පාලකයන් ප්‍රාසාදයෙන් එපිට සාමාන්‍ය ජනතාව විවිධ බදු හරහා හූරාකෑමට ලක් කළ අතර මාලිගය තුළ දී කුල ගෞරවය නාමයෙන් කාන්තාව හිංසනයට ලක් කළේ ය. මීරා° ක්‍රිෂ්ණ භක්තිය වැළඳ ගන්නේ ඊට එරෙහි ව ය. මාලිගය තුළ යථාස්වභාවය නොදත් ජනතාවට මීරා° යනු බුද්ධිමත්, දූප්පතුන්ගේ යහපත අපේක්ෂාකරන ක්‍රිෂ්ණ ප්‍රේමයෙන් උමතු වූ යුවරැජිනක් පමණි. නමුත් සමකාලීන සමාජීය හා දේශපාලනික තත්වයන් සංසන්දනාත්මක ව අධ්‍යයනයක කරන තේජාවත් මීරා° යනු ක්‍රිෂ්ණ උන්මාදනියක නොව කූට දේශපාලනික හා සාමාජික විෂමතාවයන්ට එරෙහිව හඬ නැගූ විප්ලවීය කාන්තාවක් බව සපථ කරයි. හින්දී සාහිත්‍යයේ මධ්‍ය කාලය කබීර්, සූර්දාස්, විද්‍යාපති වැනි අය ජනප්‍රිය කවීන් ලෙසින් හැඳින්වූ ව ද එම යුගයේ එක ම කිවිඳිය මීරා°ට හිමි පිළිගැනීම සාහිත්‍ය ලෝකයේ ලබා දීම මෙම කෘතියේ විශේෂත්වයයි.

තේජාවත් මාර්වාඩයේ බිකානේර් හි අනුප් සංස්කෘතික පුස්තකාලයේ මීරා° පිළිබඳ ලියැවුණු හස්ත ලිඛිත පත්‍රිකා මෙන්ම නාභාදාස් විසින් රචිත 'භක්ත්මාල්' ප්‍රියදාස්ගේ 'භක්ත්රස් බෝධිනී', 'භක්ත්මාල් කේ දෘෂ්ටාන්ත්', 'ශ්රින්ගාර් සාගර්', 'මීරා° ජී රී ලීලා' හා 'මීරා පද ටීකා' වැනි නොයෙක් සාහිත්‍යමය ග්‍රන්ථ සූක්ෂම ව අධ්‍යයනය කිරීම මෙම පර්යේෂණයේ විශිෂ්ඨත්වයට හේතු වේ.

මෙම සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ බොහෝ විට මීරාˆ ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.

> ''ලෝක්-ලාජ්, කුල්- ශ්රින්බලා තජී, මීරාˆ ගිරිධර් භජී
> ස්රිදශ් ගෝපිකා ප්‍රේම ප්‍රගට්, කලියුගහිං දිඛායෝ' කා
> නිරංකුශ් අති නිඩර්, රසික්-ජස් රසනා ගායෝ'
> දෘෂ්ටනි දෝෂ විචාරි, මිරිත්යු කෝ උද්දිම් කීයෝ' කා
> බාර් න බාˆකෝ භයෝ, ගරල් අම්රිත් ජ්‍යෝˆ කා පීයෝ' කා
> භක්ති- නිශාන් බජාය කේ', කාහූ තේ නාහින ලජී
> ලෝක්-ලාජ්-කුල්-ශ්රින්බලා තජී, මීරාˆ ගිරිධර් භජී"[9]

සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ පමණක් නොව මීරාˆ කා හා බැඳි ඉතිහාස මෙන් ම විචාර ග්‍රන්ථ අධ්‍යයනය කිරීම තේජාවත්ගේ මෙම පර්යේෂණයේ සුවිශේෂත්වයයි. ඉතිහාස ග්‍රන්ථ අතර මීරාට පිළිගැනීම ලබාදීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ කර්නල් ජේම්ස් ටොඩ්හට ය. ඔහු විසින් රචිත 'Annals and Antiquities of Rajasthan' නම් කෘතිය තේජාවත් මෙසේ උපුටා දක්වයි.

> ''මීරාˆ යනු මේවාඩයේ රාණා කුම්භාගේ බිරිඳයි. ඇය එම යුගයේ සිටි සුන්දරත්වය හා පවිත්‍රත්වයේ සංකේතය බඳු රාජ කුමාරිකාවයි. බැතිමතුන් අතර ප්‍රසිද්ධ කාව්‍ය රාශියක් ඇය විසින් රචනා කළා ය. මීරාˆගේ කාව්‍ය ලක්ෂණවලින් ඇගේ සැමියා ප්‍රේරණය ලැබුවා ද නැතහොත් කුම්භාගෙන් ඇය උත්ප්‍රේරණය වූවා ද යන්න නිශ්චිත ව කිව නොහැක.''[10]

කර්නල් ටොඩ්ගේ උක්ත විවරණය පිළිබඳ සමාලෝචනයක යෙදෙන තේජාවත්ගේ මතයට අනුව ඔහු විසින් සිය කෘතියේ සිදු කළ ප්‍රධාන වරද නම් මීරාˆ කුම්භාගේ බිරිඳ බව පැවසීමයි. ඔහුගේ මෙම ප්‍රකාශයට හේතු දක්වන තේජාවත්ට අනුව මීරාˆ මෙන් ම කුම්භාද එවකට භක්ත කවීන් මෙන්ම සංගීතඥයන් ලෙස ප්‍රකටය. මෙසේ දෙදෙනා අතර බොහෝ සාම්‍යතා තිබූ හෙයින් කර්නල් ටොඩ් මෙවන් වැරදි නිගමනයකට එළඹුනා විය හැකි බව ඔහුගේ මතයයි. මීරාˆ පිළිබඳ වැරදි අර්ථකතන දුන්න ද මෙම ග්‍රන්ථය මීරාˆගේ සුන්දරත්වය හා ජනප්‍රියත්වයට සාක්ෂි සපයන සර්ව ප්‍රථම ඉතිහාස ග්‍රන්ථය මෙය බව තේජාවත්ගේ හැඟීමයි.

ආචාර්ය රාම්චන්ද්‍ර ශුක්ල විසින් රචිත 'හින්දී සාහිත්‍ය කා ඉතිහාස්' ග්‍රන්ථයට හින්දී සාහිත්‍ය ඉතිහාස ග්‍රන්ථ අතර ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමි වේ. නමුත් ඔහු විසින් මීරාˆ පිළිබඳ සඳහන් කර ඇති සාධක තේජාවත් මෙසේ විවේචනය කරයි;

> ''ශුක්ලගේ මීරාˆ පිළිබඳ වර්ණනය කියැවීමෙන් හැඟී යන්නේ ඔහු මීරාˆ පිළිබඳ විශේෂ යමක් නොදන්නා බවයි. එනිසා ඔහුට අනුව මීරාˆගේ විවාහය සිදු වූයේ උදයපුර්හි මහාරණා වන භෝජ්රාජ් කුමරු සමග ය. මහාරණාවරයකු ව නොසිටි භෝජ්රාජ් එසේ හුවා දැක්වීම ඔහුගේ ප්‍රකාශයේ පළමු වරදයි. උදයපුර් නගරය නිර්මාණය කරනු ලැබුවේ මීරාˆගේ බාලම බෑණනුවන් වන උදය සිංහ් විසින් මීරාˆ චිත්තෝ'ඩය හැර දමා ගොස් වසර කිහිපයක් ගතවූ පසුව ය. නමුත් ශුක්ල විසින් මීරාˆ චිත්තෝ'ඩයෙහි නොව උදයපුර්හි රජ කුමරුගේ බිරිඳ යැයි සඳහන් කරයි. ශුක්ල විසින් මීරාˆ පිළිබඳ ලියා ඇති සංක්ෂිප්ත විවරණයට අනුව අනුමාන කළ හැකි වන්නේ ඔහු මීරාˆගේ භක්තිය තුල්සි භක්තිය මෙන් උසස් කොට නොසලකන බවයි. ඔහු මීරාˆගේ මෙම විප්ලවීය සටන හුදු ගෘහස්ත අරගලයකට වඩා වැඩි යමක් ලෙස පිළිගැනීමට අකමැති විය.''[11]

හින්දී සාහිත්‍ය ඉතිහාස ග්‍රන්ථ අතර ගුරුකොට සැලකෙන පොතක් වන ශුක්ලගේ මෙම ග්‍රන්ථයේ එන මීරාˆ හා සම්බන්ධ තතු නොබිය ව අභියෝගයට ලක් කරන තේජාවත් මීරාˆගේ විප්ලවය පවුල් අරගලයක් යැයි හැඳින්වීමට දරන උත්සාහය සහේතුක ව ප්‍රතික්ෂේප කරයි. මේ අනුව කර්නල් ජේම්ස් ටොඩ්, පණ්ඩිත් ගෝ'රිශංකර් හරාචන්ද්, මුන්ශි දේවී ප්‍රසාද්, ගාර්තා ද තාසී, ශිව්සිංහ් සේංගර්, ජෝර්ජ් ග්‍රියර්සන් වැනි ඉතිහාසඥයන්ගේ ග්‍රන්ථ පිළිබඳ තුලනාත්මක කියැවීමක් මෙම කෘතියෙහි දැකිය හැක.

උසස් කුලයක උපත ලැබුව ද කුල ගෞරවයනාමයෙන් තාඩන-පීඩනවලට මුහුණ දෙන මීරාˆගේ ජීවන යථාර්තය පිළිබඳ කිසිඳු විග්‍රහයක් මෙම ග්‍රන්ථවල දක්නට නොමැත. නමුත් තේජාවත් සිය පර්යේෂණ කෘතිය මගින් මීරාˆගේ මෙම අප්‍රකට ජීවන අරගලයට ජීවය පෙවීමට උත්සාහ කරයි. මීරාˆ පිළිබඳ විචාරකයන් විසින් ඇය තුළ වූ විප්ලවකාරීත්වය ක්‍රිෂ්ණ ප්‍රේමයෙන් උමතු වූ දේව බැතිමතියක බවට පරිවර්තනය කරන ලදී. මීරාˆගේ චරිතය පිළිබඳ මනෝවිද්‍යාත්මක

විවරණයක නියැලෙන තේජාවත් ඇය තුළ සිටි, නමුත් සමාජය විසින් සඟවන ලද බුද්ධිමත්, අභීත, සම්ප්‍රදාය අභියෝගයට ලක් කරන විප්ලවකාරිනිය මතු කරලීමට සමත් වී ඇත.

ජන වහර, සිරිත්-විරිත්, විශ්වාස හා බැඳි මීරාං

තේජාවත්ගේ මෙම පර්යේෂණ කෘතියේ ඇති විශේෂත්වය නම් සාහිත්‍යමය මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනයෙන් ඔබ්බට ගොස් මීරාං හා බැඳි ජනශ්‍රැති හා විශ්වාස පිළිබඳ ගැඹුරු අධ්‍යයනයක නිරත වීමයි. මීරාංගේ ජීවන අරගලය ගැන කියැවෙන ජනකතා විදහා දක්වන තේජාවත්ට අනුව මහාරාණා වික්‍රමාදිත්‍ය සහ රාජ මාතාව කර්මේතී සිය චිත්තෝ'ඩ බලකොටුවේ බලය ආරක්ෂා කර ගැනීමට මීරාං කිහිප වරක් ඝාතනය කිරීමට තැත් කළ බැව් කියැ වේ. ජනශ්‍රැතියට අනුව වරෙක මීරාංට වස පොවනු ලැබූ අතර තවත් වරෙක මීරාංට දෂ්ඨ කිරීමට විසකුරු සර්පයන් හා ගෝනුස්සන් ඇගේ නිදන කුටියට අතහරින ලද බැව් කියැ වේ. ජන විශ්වාස, ඓතිහාසික තත්ව තුලනාත්මක ව විශ්ලේෂණය කරන තේජාවත්ගේ මතයට අනුව අතීතයේ රාජ්පුත් කුල කාන්තාවන් අෆීම් වැනි මත්ද්‍රව්‍ය පානයට හුරු වී සිට ඇත. සතිපූජාවේ දී අත්වන වේදනාවෙන් මිදීමට ඔවුන් එසේ කළා විය හැක. මේ අනුව අෆීම් සතු විස නැසීමේ හැකියාවෙන් වස පෙවුණු මීරාංගේ ජීවිතය බේරුණා විය හැකි බව ඔහුගේ තර්කයයි. එමෙන් ම වරෙක ඇය අඳුරු කුටියක සිරගත කර තැබූ බව ද තවත් ජන විශ්වාසවල කියැ වේ.

මීරාං පිළිබඳ විවිධ ජනශ්‍රැති ප්‍රචලිත ව ඇති අතර මහාරණා වික්‍රමාදිත්‍ය විසින් විෂ පොවා මරා දැමීමට ගත් උත්සාහය පිළිබඳ කියැවෙන ජන වහරේ එන පැදි පෙළක් තේජාවත් මෙසේ උපුටා දක්වයි.

> ‘‘පග් ඝුංඝරූ බාංධ මීරාං නාචී රේ!
> ම්හේං තෝ මේරේ සාංවරියා කී ආප හී හෝ ගයී දාසී රේ,
> ලෝග් කහේං මීරාං භයී බාවරී න්‍යාත් කහේං කුල්නාසී රේ
> බිස් කා ප්‍යාලා රාණාජී භේජ්‍යා පීවත මීරාං හාංසී රේ
> මීරාං කේ ප්‍රභු ගිරධර නාගර සහජ මිලේං අවිනාසී රේ’’[12]

තේජාවත් විසින් කුඩා කළ මීරාං පිළිබඳ ඇසූ ජනකතා පිළිබඳ විග්‍රහයක් ඔහු මෙම පර්යේෂණයේ දී සිදු කරයි. සැමියා වූ භෝජ්රාජ්

හා මහාරණා සාංගාගේ අභාවයත් සමග ඇය සිය උපන් ගම් ප්‍රදේශය වූ මේඩ්තා බලා ගිය බැව් කියැ වේ. එහි සිට නැවත පැමිණෙන විට චිත්තෝ'ඩ් වැසියෝ ගුජරාත හා මාල්වාවරුන්ගේ ආක්‍රමණ හා කොල්ලකෑම් හමුවේ අසරණ ව සිටියෝ ය. සිය රාජ්‍යයේ වැසියන් කරදරයෙන් මුදා ගනු වස් මීරාං සිය අබරණ ඇතුළු වටිනා සියලු දෑ දුකට පත් ජනයා අතරේ බෙදා දෙන ලදී. මෙම සිදුවීම පිළිබඳව කියැවෙන ජන විශ්වාස තේජාවත් මෙසේ විමර්ශනය කරයි.

> ‘‘මෙය සූක්ෂම ව විශ්ලේෂණය කිරීමෙන් පෙනී යන්නේ මීරාංගේ මෙම ක්‍රියාව චතුර පාලකයකු සතු විය යුතු ලක්ෂණ විදහා දක්වන බවයි. මෙම සිදුවීමත් සමග සාමාන්‍ය ජනයා අතර මීරාං තවත් ජනාදරයට පාත්‍ර වූ අතර අනෙකුත් සාමන්තවරුන් මෙන්ම ජනතාව අතර මහාරාණා වික්‍රමාදිත්‍ය කෙරේ අප්‍රසාදය පල විය. ජනතාව කෙමෙන් මීරාංට පක්ෂ ව මෙන් ම මහාරාණා වික්‍රමාදිත්‍යට විරුද්ධව හඬ නැගීම ආරම්භ විය.’’[13]

ජන විශ්වාස පවා සියුම් ව අධ්‍යයනය කරමින් ඒ තුළ සැඟවී ඇති මීරාංගේ නායකත්ව ලක්ෂණ මෙන්ම විප්ලවවාදී ගුණ ඉස්මතු කිරීමට තේජාවත් දරන උත්සාහය ඉහත ප්‍රකාශයෙන් ගම්‍ය වේ.

ජනශ්‍රැතිවලට අනුව ජීවිත තර්ජන හේතුවෙන් මීරාං අවසානයේ චිත්තෝඩය අතහැර මේඩ්තා ප්‍රදේශයටත්, එතැනින් ක්‍රිෂ්ණ නිජ බිම වන වරින්දාවන් බලා යාමට තීරණය කළ බවත් කියැ වේ. නමුත් අවසානයේ ඇය ආරක්ෂාව තකා ද්වාරිකා නගරයට ගිය බැව් ජන විශ්වාසයයි. ජනශ්‍රැතියට අනුව ද්වාරිකා යාමෙන් පසු මීරාංට සිදු වූයේ කුමක් ද? ඇය මහාරාණා උදය සිංහ්ගේ දේශපාලන කුමන්ත්‍රණයක ගොදුරක් වූවා ද? තේජාවත් සිය අභිනව කෘතිය හරහා මෙකී පැනයට පිළිතුරු සෙවීමට දරන උත්සාහය අති විශිෂ්ඨ ය.

බ්‍රාහ්මණ භක්ත කවීන් සහ ඇතැම් ජන කතාවලට අනුව මීරාං කුඩා කල සිට ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක් ලෙස හැඳින්වීම, මීරාං නම් විප්ලවකාරිනියට කළ අසාධාරණයක් බව තේජාවත්ගේ මතයයි. මීරාං හා භෝජ්රාජ් කුමරුගේ විවාහය පිළිබඳ ඇති ජන විශ්වාසවලට අනුව ඔවුන් අතර කිසිදු ශාරීරික සම්බන්ධයක් නොතිබූ බව කියැවේ. නමුත් මීරාං පිළිබඳ ගැඹුරු දෘෂ්ඨිකෝණයකින් අධ්‍යයනය කරන තේජාවත්ට අනුව මෙකී ජන කතා පිටුපස ඇත්තේ සම්ප්‍රදායික

විශ්වාසයන් පමණි. එනම් වැන්දඹු මීරාං ක්‍රිෂ්ණ දෙවියන් සිය සැමියා ලෙස පිළිගැනීම ඇගේ දෙවන විවාහය හා බඳු වේ. නමුත් වැන්දඹුවන් නැවත විවාහයක් ගැන සිතීම පවා එකල සමාජ විරෝධී ක්‍රියාවකි. ඒ අනුව තේජාවත්ගේ තර්කය මීරාංගේ පාරිශුද්ධත්වය ආරක්ෂා කිරීමට මෙවන් ජන කතා බ්‍රාහ්මණ කවීන් විසින් නිර්මාණය කළා විය හැකි බවයි.

මේ අනුව පෙනී යන්නේ ක්‍රිෂ්ණ බැතිමතියක ලෙසින් හැඳින්වෙන මීරාංගේ ජීවන ගීතය තේජාවත් පරිච්ඡේද පහක් යටතේ පුළුල් බුද්ධිමය සංවාදයකට බඳුන් කර ඇති බවයි. සාහිත්‍ය හා විචාර ග්‍රන්ථ අධ්‍යයනයෙන් ඔබ්බට සිය තාර්කික ඥානය මෙහෙයවන ඔහු පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක, ඓතිහාසික තොරතුරු, මීරාං හා සම්බන්ධ ජනශ්‍රැති, විශ්වාස පිළිබඳ සිදු කරන සංසන්දනාත්මක අධ්‍යයනයක් මෙම ග්‍රන්ථයෙන් දැකිය හැක. මීරාංගේ ක්‍රිෂ්ණ ප්‍රේමය පිටුපස ඇත්තේ සති පූජාවෙන් දිවි ගලවා ගැනීමට වෙර දරන, මධ්‍යකාලීන අභීත කාන්තාවකගේ ජීවන සටන මිස දේව භක්තිය නොවන බව තේජාවත් මෙහි දී අවධාරණය කරයි. ඔහුගේ මතය නම් මීරාං යනු භාරතීය දේව සංකල්පය කාන්තා විමුක්තිය වෙනුවෙන් අවියක් කර ගන්නා විප්ලවීය කිවිඳියකි.

අර්වින්ද් සිංහ් තේජාවත් නමැති තරුණ ලේඛකයා තුළ සැඟවී ඇති මහා පර්යේෂකයා මෙන් ම කාන්තා විමුක්තිකාමියා ඔහුගේ මෙම ග්‍රන්ථයත් සමග පාඨකයා ඉදිරියට පැමිණේ. මීරාං පිළිබඳ කියැවෙන සම්ප්‍රදායික මතවාද හා විශ්වාස සියුම් ව අභියෝගයට ලක් කරමින් ඇය පිළිබඳ නවමු ප්‍රතිරූපයක් ගොඩනැගීමේ ඔහුගේ ආයාමය අතිශය සාර්ථක බව මින් පැහැදිලි වේ. ඒ අනුව තේජාවත්ගේ මෙම ග්‍රන්ථය හින්දී භාෂිකයන්ට පමණක් නොව මීරාං හා හින්දී සාහිත්‍යය පිළිබඳ රුචියක් දක්වන විදේශීය පාඨකයාට ද එක සේ වැදගත් බව මගේ හැඟීමයි.

ආන්තික සටහන්

1. හර්විලාස් සාර්ඩාගේ 'මහාරාණා සාංගා' නම් ග්‍රන්ථයට අනුව මීරා යනු ක්‍රි. ව. 1498 දී උපත ලද කිවිඳියකි. හරිනාරායණ් පුරෝහිත්ට අනුව මීරා වි.සං. 1555 (ක්‍රි. ව. 1498) දී උපත ලැබුවාය. වික්‍රම් සංවත් (වි.සං) යනු හින්දු දින දර්ශනයට අනුව ක්‍රිස්තු වර්ෂ යන්නයි. තේජාවත්, අර්වින්ද් සිංහ්. (2015). මීරාං කා ජීවන්, නයී දිල්ලී: ලෝක් භාරතී ප්‍රකාශන්, 11-13 පිටු.

2. ආචාර්ය රාමචන්ද්‍ර ශුක්ලයන්ගේ 'හින්දී සාහිත්‍ය කා ඉතිහාස්' ග්‍රන්ථයට අනුව මධ්‍ය යුගය ක්‍රි.ව. 1375-1700 දක්වා වේ. ශුක්ල, රාම්චන්ද්‍ර. (2011). 'හින්දී සාහිත්‍ය කා ඉතිහාස්', නයී දිල්ලී: මාලික් ඇන්ඩ් කම්පැනි, 61 පිටුව.
3. ඉන්දියාවේ ජවහර්ලාල් නේහ්රු සරසවියෙන් 'මීරාං' පිළිබඳ ආචාර්ය උපාධිය ලබාගත් මොහු වර්තමානයේ හරියානා මධ්‍යම විශ්වවිද්‍යාලයේ සහය මහාචාර්යවරයකු වශයෙන් කටයුතු කරයි.
4. තේජාවත්, අර්වින්ද් සිංහ්. (2015). 'මීරාං කා කා ජීවන්', නයී දිල්ලී: ලෝක් භාරතී ප්‍රකාශන්, භූමිකාව.
5. මධ්‍ය යුගයේ සැමියා මියගිය විට බිරිඳ චිතකයට පැන දිවි පූජා කිරීම සති පූජාව නමින් ද සාමූහික වශයෙන් සැමියන් වෙනුවෙන් දිවි පිදීම ජෝහර් නමින් ද හැඳින්වේ, එම, 57 පිටුව.
6. එම, 17 පිටුව.
7. එම, 30 පිටුව.
8. දෙවන මහාරාණා ජරිත්විරාජ්ගේ යුගයට අයත් මෙම ශිලා ලේඛනය වි. සං. 1226 දී නිර්මාණය කරවූවකි. සාමූහික වශයෙන් සති පූජාව ජෝහර් පැවැත්වූ කාන්තාවන්ගේ නම් මෙවැනි සති ස්ථම්භවල කෙටවීම එකල සිරිතයි, එම, 57 පිටුව.
9. එම, 83 පිටුව.
10. එම, 120 පිටුව.
11. එම, 130 පිටුව.
12. එම, 104 පිටුව.
13. එම, 113 පිටුව.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

තේජාවත්, අර්වින්ද් සිංහ්. (2015). **මීරාං කා ජීවන්**, නයී දිල්ලීඃ ලෝක් භාරතී ප්‍රකාශන්.

ශුක්ල, රාම්චන්ද්‍ර. (2011). **හින්දී සාහිත්‍ය කා ඉතිහාස්**, නයී දිල්ලීඃ මාලික් ඇන්ඩ් කම්පැනි.

භාවිත ශබ්ද සංකේත

ං - හින්දී වචනයක අනුනාසික (සඤ්ඤක) උච්චාරණය දැක්වීම සඳහා මෙය භාවිත කර ඇත.

' - ජාත්‍යන්තර ශබ්ද ශික්ෂා හෝඩියේ ə සඳහා භාවිතා කර ඇත.

Hindi immigrant literature in universal Immigrant literature

Hasara Dasuni Hirimuthugoda

Immigrant literature is generally referred to as the literature composed by immigrants; people who are living away from their traditional homeland. The enhancement of technology and globalization during the post-colonial era have vastly resulted in the popularity of the universal experience of migration and immigration when compared to previous centuries. Thus the emergence of immigrant literature is evident simultaneously with post-colonial literature. It is considered that immigrant literature came into the spotlight as an independent genre in 1980s. Moreover, it is believed that it is not compulsory that the particular writer is an immigrant himself or herself as long as he or she occupies the themes regarding actual experiences and mentalities of a diaspora. The distinct characteristic of immigrant literature is that it is not based on any theory, philosophy or political viewpoint but influenced by the true experiences of immigrants. Immigrant literature engages themes like cultural dichotomies, discrimination, identity crisis, alienation and displacement, nostalgia, generational gap, problems of adjustment and assimilation, etc. Indian immigrant literature which portrays the life of Indian immigrants is famous among the immigrant literature of other nations. Hindi immigrant literature addresses the Hindi speakers nationally and internationally about the immigrant experience. There were references of Indian immigrants even in early 20th century Hindi

© කථිකාචාර්ය හසාරා දසුනි හිරිමුතුගොඩ

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

literary work yet they lacked the portrayal of cultural, social and psychological struggles of Indian immigrants. Hence in the post-colonial context, international Hindi immigrant literature can be identified in two main categories. First category, Hindi immigrant literature, is evident in countries like Mauritius, Fiji and Surinam and it mainly depicts the life of Indian immigrants who emigrated there as labourers during the colonial period. Hindi immigrant literature in Western countries is considered to be the second category which is enriched with the experiences of Indians who immigrated in search of a better standard of life and with the dilemma faced by their descendants regarding their true identity. When compared with the first category of Hindi immigrant literature, the amount of literary work composed by the second category immigrant writers is considerably abundant. Gatherings of Hindi immigrant writers, Hindi magazines have offered a platform to enhance the standard of Hindi immigrant literature. Thus Hindi immigrant literature is prominently developing in many forms of literature such as poetry and prose, depicting the experiences and mentalities of Indian immigrants and offering emotional security to Indian diaspora by discussing their own struggles of life.

विश्व के प्रवासी साहित्य में प्रवासी हिंदी साहित्य

अपने घर या देश छोड़कर दूसरे देश में रहनेवाले को 'प्रवासी' कहा जाता है। अपने मूल देश से बाहर परदेश में रहनेवाले प्रवासियों द्वारा रचित साहित्य 'प्रवासी साहित्य' के अंतर्गत आता है। नयी साहित्य–धारा के रूप में प्रवासी साहित्य का उभराव उत्तर–औपनिवेशिक संदर्भ में द्रष्टव्य है। प्रवासी लेखक उन प्रवासियों का प्रतिनिधित्व करते हैं जो बेगानी धरती पर कई संघर्षों का सामना करते हैं। प्रवासी लोगों के जीवन–संघर्षों तथा मनोभावों से अनुभूतिजन्य प्रवासी साहित्य विश्व–भर की कई जातियों में प्रचलित है। प्रवासी हिंदी साहित्य भी गद्य, पद्य विधाओं में रचा जाता है, जिनमें प्रवासी भारतीय जीवन के कई पक्षों का निरूपण होता है। विदेश में प्रवासी हिंदी साहित्य के बोध के लिए उनके स्वरूप, विकास एवं प्रचार संबंधी ज्ञानकारी उल्लेखनीय होता है।

प्रवास की प्रक्रिया सदियों से कमोबेश जारी रही, फिर भी माना जाता है की प्रवासी साहित्य का उद्भव द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद उत्तर–औपनिवेशिक जगत में हुआ। अतः प्रवासी साहित्य भी विश्व के उत्तर–औपनिवेशिक साहित्य के साथ–साथ विकसित हुआ है। द्वितीय विश्वयुद्ध के पूर्व विश्व साहित्य में कुछ ऐसे उल्लेख थे जिनमें प्रवासियों के अनुभवों तथा मनोभावों को प्रकट किया गया था। अपितु प्रवासी साहित्य के रूप में वे आधुनिक जगत में ध्यान में नहीं आये। विश्व में प्रवास का सर्वाधिक विकसन 20 वीं तथा 21 वीं षताब्दियों में हुआ। प्रवासी, षरणार्थी, निर्वासित के रूपों में तत्कालीन समाज को प्रवास की प्रक्रिया का उल्लेखनीय प्रभाव मिला। प्रवास की प्रक्रिया ने सामाजिक तथा सांस्कृतिक गतिविधि को एक नये पैमाने तक ले आया, साहित्य भी उसी प्रकार प्रभावित था। किसी विशेष विषय पर आधारित होकर रचे जानेवाले साहित्य को स्वतः स्पष्ट होने के लिए उस अवधारणा के पास अन्य साहित्य धाराओं से अलगकर उभरने की क्षमता होनी चाहिए। हालांकि पिछले दशकों में प्रवासी साहित्यकारों की बहुत–सी रचनाएँ हुईं, एक नयी धारा के रूप में 'प्रवासी साहित्य' की स्थापना 1980 के दशक में हुई। भूमंडलीकरण, प्रवास की प्रक्रिया का विस्तार, कंप्यूटर–क्रांति आदि के साथ–साथ विश्व भर के प्रवासी साहित्यकारों का साहित्यिक जुड़ाव विभिन्न माध्यमों से तीव्र होता जा रहा है।

प्रवासी साहित्य के रचनाकार भी प्रायः प्रवासी होते हैं। अपितु कुछ विद्वानों के मतानुसार किसी साहित्य रचना को प्रवासी साहित्य में गिने जाने के लिए रचनाकार का स्वयं एक प्रवासी होना जब तक आवश्यक नहीं है तब तक वह अपनी रचना में प्रवासी पात्रों के संबंध में दोगलापन, मिश्रण, संक्रमण, गतिशीलता को प्रकट करता है।[1] प्रवासी साहित्यकार उस भाषा में लिखता है जिसमें वह अधिक सुगमता तथा संवेदनशीलता से भावों की अभिव्यक्ति कर सकता है। बहुत–से प्रवासी लेखक अपनी मातष्भाषा में लिखते हैं क्योंकि उसके माध्यम से वे अपने मूल देश के साथ आंतरिक संबंध एवं स्वाभाविक वार्तालाप बनाये रखते हैं। दूसरी ओर बचपन से लेकर अधिक समय तक विदेशी माहौल पर रहे प्रवासी साहित्यकार उस विदेशी भाषा में भी लिखते हैं। प्रवासी साहित्यकारों की रचनाओं में अपनी मातष्भाषा एवं पोषी समाज की भाषा दोनों का सामंजस्य होता है। कितनी सार्थकता से प्रवासी जीवन का यथार्थ चित्रण करता है? कितनी मार्मिकता से प्रवासियों के अनुभवों तथा मानसिकता को प्रस्तुत करता है? आदि तत्त्वों के द्वारा प्रवासी साहित्यकार की सार्थकता का आकलन संभव होता है।

प्रवासी साहित्य का स्वरूप ऐसा है कि वह किसी विशेष दर्शन, सिद्धांत, मत या चिंतन से अप्रभावित होकर केवल परिस्थितियों में घिरे प्रवासी मनुष्य के दुख और संताप का चित्रण करता है। अर्थात प्रवासी साहित्य में प्रायः उन प्रवासियों का चित्रण

है जो मूल परिवेश तथा पोषी परिवेश के बीच विरुद्ध दिशाओं में खींचे जाते हैं और उस अंतर्द्वन्द्व में चक्कर खाते हुए रहते हैं। साथ–ही–साथ वह साहित्य परिवर्तित परिस्थितियों में रूपांतरित होकर प्रवासी समाज को भावात्मक सुरक्षा प्रदान करता है। विभिन्न देशों में विभिन्न परिस्थितियों में रचा जानेवाला प्रवासी साहित्य अपने तौर पर विलक्षण है, परंतु उनमें नस्लवाद, बेगानापन, सांस्कृतिक आघात एवं प्रतिलोम सांस्कृतिक आघात, दोगलापन, रिश्तों की स्थायित्वहीनता, अकेलापन, पीढ़ीगत अंतर, मानसिक तनाव और कुंठा आदि कई समान परिस्थितियाँ परिलक्षित होती हैं।

विश्व के प्रवासी साहित्य में भारतीय, अफ्रीकी, जापानी आदि जतियों के साहित्यकारों का प्रचलन है। प्रवासी भारतीय साहित्य में प्रवासी हिंदी साहित्य का स्थान महत्वपूर्ण है। प्रवासी हिंदी साहित्य का प्रारम्भिक संकेत मुंशी प्रेमचंद की कहानी 'यह मेरी जन्मभूमि है' (1903) में पाया जाता है। प्रेमचंद की 'शूद्रा' कहानी मॉरिशस के गिरमिटिया मजदूरों[2] के जीवन पर आधारित है। हिंदी साहित्य की प्रथम कहानी के रूप में मान्यता प्राप्त चंद्रधर षर्मा गुलेरी की 'उसने कहा था' में भी प्रवासी भारतीय सैनिकों की झाँकी द्रष्टव्य है। प्रेमचंद के विख्यात उपन्यास 'गोदान' में भी धनिया–गोबर संवाद में भी 'मिरिच भाग' का उल्लेख है जो मॉरिशस का ही अपभ्रंश है।[3] तोताराम सनाढ्य और महात्मा गांधी भी दो प्रवासी भारतीय थे, जिनके माध्यम से भारत के लोग, प्रवासी भारतीय मजदूरों की दयनीय दशा से परिचित हुए। यद्यपि स्वतंत्रता के पूर्व हिंदी साहित्य में विदेशी माहौल तथा प्रवासियों का उल्लेख संस्मरणों, आत्मकथाओं एवं कहानियों में मिला था, प्रवासियों के मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, सांस्कृतिक संघर्ष उनमें प्रत्यक्ष नहीं थे। स्वातंत्र्योत्तर हिंदी साहित्य के रचनाकार पुरानी सीमाओं का अतिक्रमण करके प्रवासी भारतीयों के जीवन के विविध पक्षों की गहराइयों को उभरने में सक्षम हुए। प्रवासी भारतीय सम्मेलन और विश्वभर के हिंदी सम्मेलनों का आयोजन, पत्रिकाओं में प्रवासी अंक निकाला जाना, प्रवासी पुरस्कार आज़ादी से प्रवासी हिंदी साहित्यकारों को अमूल्य प्रोत्साहन मिलता है।

विदेश में प्रवासी हिंदी साहित्य में मुख्यतः दो श्रेणियों के प्रवासी भारतीयों का अंकन है। मॉरिशस, फ़ीजी, सुरीनाम आदि देशों के प्रवासी हिंदी साहित्य में उन प्रवासियों का चित्रण है जो आादी से पहले मजदूर के रूप में उक्त प्रकार के ब्रिटिश, डच उपनिवेशों में गये थे। उनके प्रवास के पीछे प्रत्याकर्षक तत्त्व थे। अमेरिका, इंग्लैंड आदि पाश्चात्य देशों के प्रवासी साहित्य में आकर्षक तत्त्वों के कारण महत्वाकांक्षी जीवन की तलाश में वहाँ ये प्रवासी भारतीयों का तथा उनकी क्रमिक पीढ़ियों का निरूपण है।

प्रथम श्रेणी में मॉरिशस के प्रवासी हिंदी साहित्य पर्याप्त समष्द्ध है। पंडित आत्माराम विश्वनाथ से लेकर कृष्णलाल बिहारी, अभिमन्यु अनत, रामदेव धुरंधर

आदि के नाम मॉरिशस के हिंदी साहित्य में प्रचलित हैं। फ़ीजी के प्रवासी हिंदी साहित्य में जैनेंद्र सिंह कंवल, कमला प्रसाद मिश्र, काशीराम कुमुद, महावीर मिश्र, बाबू हरनाम सिंह, महेंद्र चंद्र षर्मा, बाबू कुँवर सिंह, राधानंद षर्मा के नाम उल्लेखनीय हैं। गिरमिटिया मजदूरों के माध्यम से उत्पन्न सुरीनाम के हिंदी साहित्य में भोजपुरी, मगही, मैथिली, ब्रज आदि बोलियाँ तथा डच, अँग्रेजी आदि की मिश्रित भाषा मिलती है। सुरीनाम के हिंदी साहित्य को भारत के हिंदी साहित्य से जोड़ने का श्रेय प्रॉ॰ पुष्पिता अवस्थी को मिलता है।[4]

द्वितीय श्रेणी में अमेरिका का प्रवासी हिंदी साहित्य बहुत प्रचलित है। विगत दशकों में अमेरिका के हिंदी साहित्य में अज्ञेय, सोमवीरा, प्रभाकर माचवे, उषा प्रियंवदा, कृष्ण बलदेव वैद्य, सुनीता जैन, श्री गुलाब खंडेलवाल, ष्याम नारायण षुक्ल, सुषम बेदी, अंजना संधीर आदि के नाम उल्लेखनीय हैं। वहाँ के हिंदी साहित्य में कविता, कहानी, निबंध, संस्मरण, उपन्यास आदि विधाएँ बहुत ही विकसित होती जा रही हैं। इंग्लैंड में कई संस्थाएं हैं जो हिंदी साहित्य के प्रति सतत प्रयत्नशील हैं। 'यू. के. हिंदी समिति' (1990), 'नेहरू केंद्र' (1992), 'कला ज्योति' (1995), 'भारतीय भाषा संगम' (1999), 'हिंदी भाषा समिति' (2000), 'वातायण' (2003) आदि उनके अंतर्गत आती हैं। साथ ही 'पुरवाई', 'अमरदीप', 'प्रवासी टुडे', 'चेतक' आदि पत्रिकाएँ भी हैं जिनमें हिंदी रचनाएँ छपी जाती हैं। वहाँ सत्येंद्र श्रीवास्तव, गौतम मचदेव, उषा राजे सक्सेना, दिव्या माथुर, तेजेंद्र षर्मा, भारतेंदु विमल, नरेश भारतीय, महेंद्र भल्ला, सूरज प्रकाश, उषा वर्मा, मोहन राणा आदि साहित्यकार प्रसिद्ध हैं।[5] डेन्मार्क के प्रवासी साहित्य में अर्चना पैन्यूली का नाम भी प्रचलित है।

उक्त तथ्यों पर ध्यान देने से यह निष्कर्ष निकलता है कि प्रवासी हिंदी साहित्य प्रवासी भारतीय जीवन के बाह्य एवं आंतरिक पक्षों का उद्घाटन करते हुए उनका यथार्थ विश्व के समक्ष रखने का सार्थक प्रयास बनता जा रहा है। अतः विश्व के प्रवासी साहित्य में प्रवासी हिंदी साहित्य का स्थान भी प्रतिष्ठित होता जा रहा है। प्रवासी हिंदी साहित्य के लिए दिये जानेवाले प्रोत्साहन से इस धारा का व्यापक विकास एवं प्रचलन किये जा सकते हैं।

आंतिक–टिप्पणियाँ

1. Pourjafari & Vahidpour, 2014, pp. 686-687
2. गिरमिटिया मजदूर– भारतीय मजदूर जो माँगपत्र पर ईख के खेतों में काम करने के लिए फ़ीजी भेजाये गये थे।
3. कुमार, 2014, पष्‌ 33
4. वही, पष्‌ 46–53
5. वही, पष्‌ 53–68

ग्रंथ–सूची

कुमार, बीरेंद्र (2014) *सठोत्तरी हिंदी उपन्यासों में प्रवासी जीवन की समस्याएँ* (शोध–प्रबंध, दिल्ली विश्वविद्यालय) http://hdl.handle.net/10603/32070 [Accessed: 08th June 2015].

कौर, गुरप्रीत (2012) *सुषम बेदी के कथा साहित्य में प्रवासी भारतीय समाज के विविध पक्ष* (शोध–प्रबंध, पंजाबी विश्वविद्यालय) http://hdl.handle.net/10603/19601 [Accessed: 27th August 2015].

Pourjafari, F. & Vahidpour, A. (2014) Migration Literature: a theoretical perspective, *The Dawn Journal*, 3(1), pp. 679-691. Available from: http://thedawnjournal.com/wp-content/uploads/2013/12/2-Fatemeh-Pourjafari.pdf [Accessed: 2nd August 2015].

Singh, S. (2008) *Diaspora Literature- A Testimony of Realism*. [Online] Available from: http://ezinearticles.com/?Diaspora-Literature—A-Testimony-of-Realism&id=1362004 [Accessed: 15th July 2015].

Taylor, M. A. H. (n.d.) Diaspora Literature. Available from http://www.bibleodyssey.org/en/people/related-articles/diaspora-literature.aspx [Accessed: 12th July 2016].

Thilakarathne, I. (2011, May 15) Diaspora and Diasporic Literature. *Sunday Observer*. Available from www.sundayobserver.lk/2011/05/15/mono02.asp [Accessed: 12th July 2016].

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි අන්තර්ගත චිරන්තන සිංහල කතා කලාවට ආවේණික නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

ඉන්දුකා මදුමාලි

The Suthra Pitaka of the Khuddhaka Nikaya consists of fifteen books, the seventh of which is known as the exposition of Prethavasthu. This exposition was translated into Sinhala language during the latter half of the 19th Century. This book was composed with the intention of redeeming mankind from sinful acts and urging him towards meritorious deeds. It contains 51 very interesting stories. It contains stories that were common in India during the time of Lord Buddha and even other stories which were popularly known after the death of him. However, some critiques believe that the stories recorded in the Prethavasthu exposition lacks creativeness. But examined very closely, one may be able to notice a large number of creative and imaginative features in those. A special feature of those is its similarity to many of the ancient art of Sinhala stories. Therefore, the aim of this study to carry out research on that topic. The study is within the confines of the Prethavasthu exposition and books of ancient Sinhala prose. The research is based on primary and secondary sources. Under the primary sources, books such as Amavathura, Buthsarana, Saddharma Rathnavaliya are selected while secondary sources are post-period controversies of various commentators. The ancient aesthetic of Sinhala stories and the Prethavasthu exposition are taken separately and the differences, similarities their creativeness are compared. The findings of these are introduced into the literary area of the research. And it is expected, that by doing so, new knowledge will be imparted by my.

© **කථිකාචාර්ය ඉන්දුකා මදුමාලි**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය 19 වන සියවසේ අග භාගයේ දී පාලියෙන් සියබසට පරිවර්තිත ග්‍රන්ථයකි. ගොඩපිටියේ විහාරවාසී සිරිරතන තිස්ස හිමියන් හා වෙලන්ගොඩ මණිරතන හිමියන්ගේ ආරාධනයකට අනුව පඤ්ඤාසාර නම් හිමි කෙනෙකුන් විසින් මෙය සිංහලට නගන ලදී. තත් කෘතිය සූත්‍ර පිටකයේ ඛුද්දක නිකායාන්තරගත ග්‍රන්ථ පහළොවෙන් සත්වන පොතයි. එය ප්‍රේතවස්තු අර්ථෝත්පත්ති, පෘච්ඡා විසර්ජන වශයෙන් දෙපරිදි වෙයි. උරග වර්ගය, උබ්බරී වර්ගය, චූල වර්ගය සහ මහා වර්ගය ලෙස **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි** වර්ග හතරකි. උරග වර්ගයේ කතා දොළසකි. උබ්බරී වර්ගයේ කතා දහතුනකි. චූල වර්ගයේ කතා දහයක් වන අතර මහා වර්ගයේ කතා දහසයකි. සමස්ත කතා වස්තු පණස් එකක් වන මේ කෘතිය මිනිසුන් පවින් මුදවා පිනට යොමු කරවීමේ අරමුණින් රචිත රමණීය කතා සංග්‍රහයකි. බුද්ධ කාලීන භාරතීය කතා පුවත් මෙන් ම බුද්ධ පරිනිර්වාණයෙන් පසු කාලයට අයත් කතා ද මෙහි අන්තර්ගත ය.

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි අන්තර්ගත කතා කිහිප ආකාරයකින් ම අගය කළ හැකි ය. ඉන් එක් පැතිකඩක් වන්නේ නිර්මාණාත්මක පක්ෂයයි. මේ ග්‍රන්ථය නිර්මාණාත්මක අතින් එතරම් ප්‍රශස්ත ග්‍රන්ථයක් නොවන බව ඇතැමුන්ගේ පිළිගැනීමයි. එසේ වුවත් තත් කෘතිය දෙස විමර්ශනාක්ෂියෙන් බලන කල්හි චිරන්තන සිංහල කතා කලාව හා ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණ කතා අතර සියුම් සබැඳියාවක් දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් පැරණි සිංහල කතා කලාවට ආවේණික නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙන්** ද ඉස්මතු වන ආකාරය තත් කෘතිය නිරීක්ෂණයේ දී ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙයි.

සිංහල බෞද්ධ ජනයාගේ මුදුන්මල්කඩ ලෙස සැලකෙන **පන්සියපණස් ජාතක පොත** හා **සද්ධර්මරත්නාවලිය** වැනි ග්‍රන්ථ මෙහි දී ප්‍රමුඛ කොට සැලකිය හැකි ය. මෙම ග්‍රන්ථයන්හි අන්තර්ගත කතා වස්තු සහ ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණ කතා අතර ආකෘතිය අතින් බොහෝ දුරට සමානකම් දැකිය හැකි ය. **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය**

ආරම්භයේ දී රත්නත්‍රයට නමස්කාර කෙරේ. **බුද්ධ චරිතය** හා බුදු සිරිත සැකෙවින් දැක්වීම ඉක්බිති සිදු වේ. මෙය **ජාතක කතා පොතෙහි** ආරම්භයට සාකල්‍යයෙන් ම සමාන ය. එමෙන් ම වර්තමාන හා අතීත කතා ගෙනහැර පෑමෙන් ඉක්බිති පූර්වාපර සන්ධි ගළපා සමෝධානයෙන් කතාව අවසන් කිරීම ජාතක කතාවන්හි ආකෘතියේ ඉස්මතු ව පෙනෙන ලක්ෂණයකි. **සද්ධර්මරත්නාවලියේ** ඇතැම් කතාවලින් ද මේ ආකෘතිය අපට හමු වේ.

ජාතක කතා ආරම්භ කෙරෙන සාමාන්‍ය ආකාරය වනුයේ මුලින් වර්තමාන කතාව පිඬු කොට දක්වා ඉක්බිති සවිස්තර ව වර්තමාන කතාව ගෙනහැර පෑමයි. දේවධර්ම ජාතකය ආරම්භ කෙරෙන ආකාරය මීට මනා නිදසුනකි.

> ''තවද එක් සමයෙක්හි ශාක්‍යකුල චින්තාමාණික්‍ය වූ තිලෝගුරු බුදුරජාණන් වහන්සේ සැවැත් නුවර නිසා ජේතවන මහා විහාරයෙහි වාසය කරන සේක් එක්තරා බහුභාණ්ඩ භික්ෂු කෙනෙකුන් වහන්සේ උදෙසා මේ ජාතකය වදාළ සේක.''[1]

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා ද කතාවස්තු ආරම්භයේ දී වර්තමාන කතාව පිඬු කොට දක්වනුයේ ඒ මඟ ඔස්සේ ගමන් කරමිනි. ඛෙත්තූපම ප්‍රේතවස්තුව ආරම්භ වන ආකාරය මීට නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

> ''ත්‍රෛලොක්‍ය තිලකායමාන අප භගවත් අර්හත් සම්‍යක් සම්බුද්ධ සර්වඥ රාජෝත්තමයාණන්වහන්සේ එක් සමයෙක්හි රජගහනුවර සමීපයෙහි වූ (රජුන් විසින් ලෙහෙනුන්ට බත් වැටුප් තබා අභය දුන් හෙයින්) කලන්‍දකනිවාප නම් වූ වේළුවනාරාමයෙහි වැඩ වසනසේක් එක්තරා සිටු පුත්‍ර ප්‍රේතයෙකු අරභයා ඒ මේ ඛෙත්තූපම ප්‍රේතවස්තු දේශනාව කළසේක.''[2]

ජාතක කතා රීතිය ගුරුකොට ගනිමින් විකාසනය වන උබ්බරී ප්‍රේතවස්තුවේ කතාව හඳුන්වා දීමත් වර්තමාන කතාව විස්තර කිරීමට හේතුව හා වර්තමාන කතාවත් ඉදිරිපත් කරනුයේ මෙලෙසිනි.

> ''තවද මේ ප්‍රේතවස්තු දේශනායෙහි උබ්බරී වර්ගාන්තර්ගත තෙළෙස්වෙනි උබ්බරී ප්‍රේතවස්තුව කවරහ යත්: බ්‍රහ්මාමරනර භ්‍රමර නිකර නිසෙවිත පාද පද්මොලක්ෂිත ශාස්තෘ වූ බුදුරජාණන් වහන්සේ දෙව්රම් වෙහෙර වැඩ වසන සේක් එක්තරා උපාසිකා කෙනෙකු අරභයා මේ උබ්බරී ප්‍රේතවස්තුව වදාළසේක. සැවැත් නුවර වනාහි එක්තරා උපාසිකාවකගේ ස්වාමිපුරුෂ තෙම කලුරිය කළේය. ඒ උවැසිතොමෝ ස්වාමි වියෝග දුකින්....''[3]

මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ ජාතක කතාවන්හි මෙන් වර්තමාන කතාවෙන් ආරම්භ කොට කතාව විකාසනය කිරීම ප්‍රේතවස්තු කතාවල ද දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණය වුවත් ප්‍රේතවස්තු කතාකරුවා දෙයාකාරයකට කතා ආරම්භ කිරීම සිදු කොට ඇති බවයි. එය ඊට ම අනන්‍ය වූ ලක්ෂණයකි.

ඉහත දැක්වූ පරිදි වර්තමාන කතාව පිඬු කොට දක්වමින් ආරම්භ කෙරෙන කතා වස්තු මෙන් ම කතාව පිළිබඳ කෙරෙන හැඳින්වීමකින් ආරම්භ කෙරෙන කතා වස්තූන් ද ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයේ දක්නට ලැබේ. සූකරමුඛ ප්‍රේතවස්තුව ආරම්භ කෙරෙනුයේ මෙලෙසිනි.

> ''මේ ප්‍රේතවස්තු දේශනාවෙහි පළමුවන උරගවර්ගයෙහි දෙවන සූකරමුඛ ප්‍රේතවස්තුව නම් කවරහ යත්: එහි පිළිවෙළ කතාව මෙසේයː ලෝක ශිවඞ්කර භාග්‍යවත්...''[4]

මෙහි දී වර්තමාන කතාවේ සාරාංශය දක්වා ඇත්තේ ඉනික්බිතිවය. මෙසේ කතාවස්තුවේ නාමය දැක්වීම හා එය ඉදිරිපත් කිරීම උදෙසා 'ඒ කෙසේද යත්, එහි පිළිවෙළ කතාව මෙසේය' ආදී වශයෙන් ආරම්භ කිරීම පිළිබඳ විමසා බලන විට අපට සිහිපත් වන්නේ **සද්ධර්මරත්නාවලී** කතා ආරම්භයයි.

ජාතක කතාවල වර්තමාන කතාව පාදක කොට ගනිමින් බුදු හිමියන් සිහිපත් කරන අතීත කතා පුවත පිළිබඳ විස්තර කතාව භික්ෂූන් විසින් ආරාධිත ව උන්වහන්සේ විසින් දේශනා කිරීම ස්වභාවයයි. ජාතක කතාවස්තුවල අතීත කතා ප්‍රවෘත්තිය දිගහැරෙනුයේ මෙලෙසිනි.

> ''අවශේෂ භික්ෂූන් වහන්සේ ඒ අර්ථය ප්‍රකාශ කරන පිණිස සර්වඥයන් වහන්සේට ආරාධනා කළ සේක. බුදුරජාණන් වහන්සේ අන්‍යභවයෙන් පිළිසන් වූ කාරණය ප්‍රකාශ කොට වදාළ සේක. යටගිය දවස කසීරට බරණැස් නුවර බ්‍රහ්මදත්ත නම්....''[5]

ප්‍රේතවස්තු කතාවල ද ජාතක කතා රීතිය අනුගමනය කරමින් අතීත කතාව ඉදිරිපත් කිරීම දක්නට ලැබේ. එහෙත් මෙහි දෙයාකාරයකට අතීත කතාව ගෙනහැර පෑම විශේෂත්වයකි. එනම් ඇතැම් කතාවල ජාතක කතාවල මෙන් ම බුදුන් වහන්සේ විසින් අතීත කතාව දේශනා කරනු ලබයි. සමහර කතාවල ප්‍රේතයකු විසින් සිය පෙර ආත්මභාවය පිළිබඳ අතීත කතා ප්‍රවෘත්තිය ප්‍රකාශ කරනු ලබයි. මෙය ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයට ම ආවේණික ලක්ෂණයකි. මේ ප්‍රේතවස්තුව අර්ථෝත්පත්තික හා පුච්ඡා විස්සජ්ජන වශයෙන් දෙයාකාර බව ප්‍රථමයෙන් ද සඳහන් කළෙමු. එයින් යම් ප්‍රේතවස්තුවක් අර්ථෝත්පත්තික වශයෙන් පවත්නේ වේ ද ඒ ප්‍රේතවස්තුව භාග්‍යවතුන් වහන්සේ විසින් ම වදාරන ලද්දේ ය. පුච්ඡා විස්සජ්ජන වශයෙන් පවත්නා අනික් ප්‍රේතවස්තූහු ආයුෂ්මත් නාරද ස්ථවිරයන් වහන්සේ ආදීන් විසින් ප්‍රේතයන්ගෙන් ප්‍රශ්න විචාරන ලදුව ඒ ඒ ප්‍රේතයන් විසින් කියන ලද්දාහ. මේ හේතුවෙන් ප්‍රේතවස්තු කතාවල අතීත කතා ප්‍රවෘත්තිය දැක්වීම ද වෙනස් ලක්ෂණ පළ කරන්නට විය. උබ්බරී ප්‍රේතවස්තුවේ අතීත කතාව විකාසනය වනුයේ මෙපරිද්දෙනි.

> ''එකල්හි ශාස්තෘන්වහන්සේ... ඇගේ සෝදුක පහ කරනු කැමැති ව අතීත කථාව ගෙන හැර දක්වා වදාළසේක. යටගිය දවස පඤ්චාල රට කපිල නුවර චූළනී බ්‍රහ්මදත්ත නම් රජෙක් විය....''[6]

මෙහි අතීත කතා ප්‍රවෘත්තිය ඉදිරිපත් කරන ආකාරය ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා ජාතක කතා ආකෘතිය අනුදත් බවට මනා නිදසුනකි.

සූකරමුඛ ප්‍රේතවස්තුවේ ප්‍රේතයා සිය පෙර ආත්මභාවය පිළිබඳ පුවත මෙසේ ප්‍රකාශ කරයි.

> ''මෙසේ තෙරුන්වහන්සේ විසින් ඒ ප්‍රේතයා යට ගිය දවස කළ කර්මය අසන ලදුව ගාථාවකින් විසඳන්නේ,. භාඃ ස්වාමීනී නාරදයන්වහන්ස, මම පෙර කායද්වාරය පිළිබඳ හික්මීමෙන් යුක්ත වීමි,,''[7]

මෙලෙස සම්භාව්‍ය කතා කතාවේ ආකෘතියෙහි ආභාසය ලැබුව ද කතුවරයා ස්වකීය ප්‍රස්තුතයට ගැළපෙන පරිදි කතා නිමැවුම

සිදු කිරීමට උත්සාහ ගෙන තිබේ. කතා ආරම්භයෙහි පවත්නා මෙකී විවිධත්වය හේතුවෙන් කෘතියේ නිර්මාණාත්මක අගය ද පෝෂණය වෙයි.

ජාතක කතාවක් අවසාන වනුයේ සමෝධානයෙනි. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයේ ද සමෝධානයෙන් අවසන් වන කතා කිහිපයක් දැකිය හැකි ය. උබ්බරී ප්‍රේතවස්තුව, අඞ්කුර ප්‍රේතවස්තුව, ගෝණ ප්‍රේතවස්තුව ආදිය ඊට නිදසුන් වේ. මෙහි වැඩි ප්‍රමාණයක් කතා අවසන් වන්නේ කතාව අර්ථෝත්පත්ති කොට ගෙන උපදේශ සැපයීමෙන් ඉක්බිතිව ය. සානුවාසී ප්‍රේතවස්තුව අවසන් වන ආකාරය මීට කදිම නිදසුනකි.

> ''ඓශ්වර්‍ය්‍යී මානාහඞ්කාරයෙන් මත් වී මහොත්තමයන්ට කරන ලද අපරාධ විපාක ඉතා දරුණු බවත් ප්‍රේතයන් සඳහා දෙන ලද දානය සියලු දෙයින් සම්පූර්ණ වියයුතු බවත් මේ ධර්‍ම කතාවෙන් අවබෝධ කර ගත යුතු ය.''[8]

එසේ වුවත් ගෝණ ප්‍රේතවස්තුව අවසන් වන්නේ ජාතක කතා ආකෘතියට සමීප ආකාරයෙනි; එනම් සමෝධානයෙනි.

> ''ශාස්තෘන්වහන්සේ මේ ධර්‍මදෙශනාව ගෙනහැර දක්වා ඒ භික්ෂූන්ට චතුස්සත්‍ය ධර්‍මය ප්‍රකාශ කළසේක. චතුස්සත්‍ය දේශනාවගේ කෙළවර බොහෝ ජනයෝ සෝවාන් ඵලාදියෙහි පිහිටියාහුය. එකල්හි සුජාත කුමාරයා නම් මේ කාලයෙහි ලෝක ස්වාමි වූ තථාගතයන්වහන්සේ වූ සේක.''[9]

එමෙන් ම කතාව අවසානයේ උපදේශයක් සැපයීම **සද්ධර්මරත්නාවලි** කතා කලාවේ ද විශේෂ ලක්ෂණයයි. සිරිමා වස්තුව අවසන් වන ආකාරය මීට නිදසුන් කොට ගනිමු.

> ''එහෙයින් නුවනැත්තවුන් විසින් ආත්ම මණ්ඩනයටත් වඩා ගුණ මණ්ඩනය කොට අස්ථිර වූ ජීවිතයටත් වඩා ස්ථිර වූ නිවන් ම සිද්ධ කටයුතු.''[10]

මේ ලක්ෂණය **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයේ** බොහෝ කතාවල දැකිය හැකි ය. අභිජ්ජමාන ප්‍රේතවස්තුව අවසානයේ කතුවරයා උපදේශ සපයනුයේ සද්ධර්මරත්නාවලීකාරක ධර්මසේන හිමියන් අනුගමනය කළ පිළිවෙත ම ගරු කරමිනි.

> ''ඊර්ෂ්‍යා මාත්සර්යයාදි ලාමක අදහස් ඇති අය දානාදි කුශල ක්‍රියාවක් නො කොට මැරී ගොස් ප්‍රේතාදී අනන්තාප්‍රමාණ දුඃඛයන්ට භාජන වන සැටිත් පින් කළ අය මතු සුගති සැප විඳින සැටිත් මේ කථාව කියවීමෙන් දැන ගත හැකියි. එහෙයින් සැප කැමති කවුරුත් මේ ධර්මකථාව සාදරයෙන් කියවා සිත්හි තබා ගෙන සුගති මාර්ගය ලබා ගැනීමට උත්සාහවත් විය යුතුයි.''[11]

විස්තර කථනයක් ලෙස නැතහොත් කතාන්තර ස්වරූපයෙන් කතාව විකාසනය කෙරෙන අතර සංවාද ශෛලිය උපයුක්ත කොට ගැනීම **අමාවතුර, බුත්සරණ, සද්ධර්මරත්නාවලිය, ජාතක පොත** ආදී චිරන්තර ගද්‍ය ග්‍රන්ථ සියල්ලෙහි ම පාහේ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. **බුත්සරණෙහි** ආලවක දමනයෙහි පැනෙන එබඳු අවස්ථාවක් මෙසේය.

> ''එවේලෙහි ආලවක යක්ෂයාගේ ද්වාරරක්ෂාකාවැලැ සිටි ගද්‍රභ නම් යක්ෂයා අවුත් සර්වඥයන් වහන්සේ වැඳැ ''ස්වාමීනී'' නොවේලෙහි මෙයට වැඩැ වදාළේ කුමකට දෝ හෝ?''යි විචාළේ යැ. ඒ අසා ස්වාමිදරුවාණන්වහන්සේත් ''ගද්‍රභය, එසේ යැ. නො වේලෙහි තාගේ යක්ෂ විමානයට ආම්හැ,,''[12]

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි අන්තර්ගත බෙත්තූපම ප්‍රේතවස්තුවේ එන මතු දැක්වෙන උද්ධෘතය ද සංවාද භාවිතයට මනා නිදසුනකි.

> ''එම්බල පුරුෂය, තට මේ දුඃඛ ජීවිතයෙන් කවර ප්‍රයෝජන ද? තෝ ශරීර ශක්තියෙන් හා ජවයෙන් ද බලයෙන් ද යුක්ත වූ තරුණයෙක, කුමක් හෙයින් අත් පා නැත්තෙකු මෙන් සිටින්නෙහි ද? එව අප සමඟ ගොස් සොරකමින් අනුන් සතු වස්තුව ගෙන සුවසේ දිවි පැවැත්ම කරව'යි කීහ.''[13]

උරගජාතක ප්‍රේතවස්තුවෙහි අන්තර්ගත මතු දැක්වෙන සංවාදය ද මේ විෂයෙහි වැදගත් වේ.

> ''පින්වත තොපි මුවෙකු දවන්නාහු ද? අපටත් මස් ටිකක් දෙව්, බඩගිනි ඇත්තෙමි'යි කීයේය. බමුණා ද, මුවෙක් නොවෙයි මනුෂ්‍යයෙකැ'යි කීය.''[14]

ගාථාවක් දක්වා එහි අර්ථ පැහැදිලි කරමින් කතාව විකාසනය කිරීම ජාතක කතා රීතියෙහි ප්‍රමුඛ ලක්ෂණයකි. **සද්ධර්මරත්නාවලිය** සහ **සද්ධර්මාලංකාරය** වැනි ග්‍රන්ථයන්හි ඇතැම් කතාවල ද මේ ලක්ෂණය දක්නට ලැබේ. **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණ** කතා ආකෘතියෙහි ද මේ ශිල්පෝපක්‍රමය දක්නට ලැබීමෙන් පැහැදිලි වනුයේ කතුවරයා චිරන්තන සිංහල කතා කලාවේ ආභාසය නොමඳ ව ලබා ඇති බවයි.

වර්ණනාත්මක සංස්කෘත ගද්‍ය රීතිය භාවිතය වඩාත් තීව්‍ර ලෙස විද්‍යමාන වන කෘතිය වනුයේ **බුත්සරණයි.** එමෙන් ම වෘත්තගන්ධී ශෛලියෙන් රචනා වුණු **දළදා සිරිත** ද මේ රීතිය උපයෝගී කොටගෙන ඇත. සකු වදන් බහුල ව භාවිත කරමින් අවස්ථා හා සිද්ධි වර්ණනා කරන ආකාරය මේ කෘති දෙකෙහි ම බහුල ව දක්නට ලැබේ. **දළදා සිරිත** මෙහි දී ප්‍රමුඛත්වයක් උසුලයි. පහත දැක්වෙන උද්ධෘතය විමසා බලන කල්හි මේ ලක්ෂණය හොඳින් ම පැහැදිලි වේ.

> ''බ්‍රහ්මාමරනරොරගගරුඩගාන්ධර්වසිද්ධවිද්‍යාධරාදී''
> ''රාගද්වෙශමොහාමර්ෂමදමානසංරම්භාදී''

මෙසේ සකු වදන් භාවිත කරමින් අවස්ථා හා සිද්ධි මෙන් ම බුදුන් වහන්සේ සහ බුද්ධ ශ්‍රාවකයන් වැනි චරිත ද වර්ණනා කරන ආකාරය **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය** විමසන විට ද දක්නට ලැබේ.

> ''සර්ව ජගදානන්දකර වූ ද්වපදොත්තම බුදුරජාණන්වහන්සේ සැවැත් නුවර සමීපයෙහි වූ දෙවුරම් වෙහෙර වැඩ වාසය කර වදාරන සේක්...''[15]

> ''සුරාසුර නර භ්‍රමර නිකර නිසෙවිත පාද පඞ්කජාඤ්චිත වූ භාග්‍යවත් බුදුරජාණන්වහන්සේ කලන්‍දකනිවාප නම් වූ...''[16]

ජාතක කතා පොත හා **සද්ධර්මරත්නාවලිය** විමසන විට අතුරු කතා ඈඳා ගැනීම බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙයි. එය එක් පසකින් ශ්‍රාවකයන් කතාවට ඇද බැඳ තබා ගැනීමේ උපක්‍රමයක් වන අතර අනෙක් පසින් අදාළ ධර්ම කාරණාව පැහැදිලි කිරීමට පිටිවහලකි. මෙලෙස අතුරු කතා ඈඳා ගැනීම ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා වෙතින් ද ගිලිහී ගිය උපක්‍රමයක් නොවේ. සංසාරමෝචක ප්‍රේතවස්තුව මීට මනා නිදසුනකි. එහි අතුරු කතා ප්‍රවෘත්තිය ගෙනහැර පාන්නේ මෙලෙසිනි.

> ''එහි මේ නන්ද නම් රජ කවරේ ද යත්: යටගිය දවස වනාහි අවුරුදු දසදහසක් ආයු ඇති මිනිසුන් අතරෙහි බරණැස් නුවරවාසී වූ එක් කෙළෙඹි පුත්‍රයෙක්තෙම අරණ්‍යයෙහි ජඞ්ඝාවිහරණය කරන්නේ...''[17]

උපමා භාවිතයෙහි ලා සුවිශේෂී සලකුණක් තැබූ සම්භාව්‍ය සිංහල ගද්‍ය ග්‍රන්ථ ලෙස **බුත්සරණ, සද්ධර්මරත්නාවලිය** ආදී ග්‍රන්ථ හැඳින්විය හැකි ය.

> ''ආඳා යවා තබාලාවල්පත ගත්තා සේ''[18]
> ''පය බරවායට පිටකර බෙහෙත් බඳිනා සේ''[19]
> ''ඇස් සරහන්ට තොල අඳුන් ගානා සේ''[20]

වැනි ගැමි වහරෙන් උපුටා ගත් උපමා **සද්ධර්මරත්නාවලියේ** බහුලය. එහෙත් සකු සාහිත්‍ය ඇසුරෙන් උකහා ගත් උපමා ද මෙහි නැතුවා නොවේ. විශේෂයෙන් සංස්කෘත කවි සමය ඇසුරු කොට ගනිමින් නිර්මිත උපමා බහුල ව දක්නට ලැබෙනුයේ **බුත්සරණෙහිය.**

> ''කල්පාන්තයෙහි ගින්නෙන් නැඟි දුම්කඳක් සේ''[21]
> ''මහා අඤ්ජන පර්වතයක් සේ''[22]
> ''කප නස්නට නඟාලූ මහමේකුළක් සේ''[23]

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා ද මේ පිඩිවරුන් අනුගමනය කළ මාර්ගයේ ම ගමන් කරමින් සිය නිර්මාණය රසාලිප්ත කිරීම උදෙසා විවිධාකාර උපමා උපයුක්ත කොට ගනී. මෙහි භාවිත උපමා ද දේශීය ඌරුවකින් යුතුව සකස් වූ බව විමර්ශනාක්ෂිය යොමන කල පැහැදිලි වේ.

> ''යම් සේ කඳුරැලි විවර ඇළ දොල වළ මහවළවලින් ගලා බසින ජලයෙන් මහාගංගා පිරී සමුද්‍රය කරා පැමිණෙයි ද, එසේ ම මෙයින් දෙන ලද දානය පෙර කියන ලද පරිද්දෙන් ම ප්‍රේතයන්ට ලැබෙයි.''[24]
> ''උමතුවකු මෙන් ඇවිදිමින්''[25]
> ''කළය තුළ දැල්වූ පහනක් සේ''[26]

උපමා භාවිතය මෙන් ම කතුවරයා උපයුක්ත කොට ගන්නා රූපක ද දේශීය ලක්ෂණ රැගත් ඒවා බව පැහැදිලි වේ.''ශෝක නමැති හුල් ඇත්තේ වෙමි''[27] ආදී උපමා ඊට නිදසුන් වේ.

බුත්සරණ, සද්ධර්මරත්නාවලිය, සද්ධර්මාලංකාරය වැනි කෘතිවල තරම් රසවත් ආකර්ෂණීය අවස්ථා හා සිද්ධි නිරූපණ ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණ කතාවල ඇතුළත් නොවන බව පැහැදිලි ය. එහෙත් කතුවරයා චිරන්තන සිංහල කතා කලාවේ ආභාසය ලබමින් ප්‍රස්තුතයට අදාළ ව සිය පර්මාර්ථය සාධනයට ඉවහල් වන පරිදි සාර්ථක ලෙස බොහෝ අවස්ථා නිරූපණය කොට ඇත. විශේෂයෙන් ප්‍රේතයන්ගේ ස්වභාව විස්තර කිරීමේ දී පාඨක සිතෙහි පිළිකුලක් ජනිත වන ආකාරයට එම අවස්ථාව නිරූපණය කිරීමට කතුවරයා සමත් ව ඇත.

> ''තී නිවීස්ත්‍ර ව ඉතාමත් බියකරු රූපයෙන් යුක්ත වන්නෙහිය, නපුරු ගඳ ඇත්තීය, ශරීරයෙන් කුණප ගඳ හමන්නේය, හාත්පස නිල මැස්සන්ගෙන් ගැවසී ගත්තේමය,.''[28]

ප්‍රේතාත්මභාවවල උපන්නවුන් විඳින්නා වූ අනේකවිධ දුක් ශ්‍රාවකයාට ප්‍රත්‍යක්ෂ කරවා එමඟින් ඔවුන් කුසල ක්‍රියා උදෙසා නැඹුරු කරවීමේ පරමාර්ථය මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට කතුවරයාගේ මේ අවස්ථා නිරූපණ බෙහෙවින් ඉවහල් වී ඇත.

චරිත නිරූපණයෙහි දී කතුවරයා පළකරන කුසලතාව ද ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයේ නිර්මාණාත්මක පක්ෂය අගය කිරීමෙහි දී වැදගත් වේ. මට්ටකුණ්ඩලී ප්‍රේතවස්තුව, පිට්ඨිතලිකා ප්‍රේතවස්තුව, පඤ්චපුත්‍රඛාදක ප්‍රේතවස්තුව, මත්තා ප්‍රේතවස්තුව ආදී කතා පුවත් චරිත නිරූපණය අතින් ඉදිරියෙන් සිටී.

පඤ්චපුත්‍රඛාදක ප්‍රේතවස්තුවෙහි සැවැත් නුවර කෙළෙඹි පුත්‍රයාගේ පළමු බිරිඳගේ චරිතය සංකීර්ණ චරිතයක් ලෙස නිරූපණය කිරීමට කතුවරයා සමත් වී තිබේ. ස්වාමියා කෙරෙහි ස්නේහයෙන් යුතු යහපත් ස්ත්‍රියක ලෙස ඇගේ චරිතය කතාවේ මුල් භාගයේ විකාසනය වේ. ඇයට දරුවන් නොමැති බැවින් වෙනත් බිරිඳක් ගෙන එන ලෙස සැමියාගේ දෙමව්පියෝ පවසති. එහෙත් කෙළෙඹි පුත්‍රයා බිරිඳ කෙරෙහි වූ ප්‍රේමය හේතුවෙන් එය ප්‍රතික්ෂේප කරයි. එහි දී පළමු බිරිඳ ඔහු ඊට කැමති කරවා ගන්නේ මෙලෙසිනි.

> ''ස්වාමිය! මම වඳ වෙමි, අනික් ස්ත්‍රියක ගෙන ආ යුතුය, නුඹ වහන්සේගේ කුලවංශය ගෙන යනු මැනව'යි කියා,.''[29]

එසේ යහපත් තැනැත්තියක සේ කටයුතු කළ ද දෙවන බිරිඳ ගෙන ආ පසු ඇගේ සිතුවිලි වෙනස් වෙයි. සපත්නී රෝෂයෙන් ක්‍රියා කරන ඇය බොරු දිව්රීම් පවා කරයි. දෙවන බිරියගේ දරු ගැබ හෙළන බෙහෙත් දීමට තරම් කෲර තැනැත්තියක ලෙස කතාව මැද භාගයේ දී ඇගේ චරිතය නිරූපණය වෙයි. අවසානයේ කොට ගත් අකුසල කර්ම හේතුවෙන් ඇයට ප්‍රේතාත්මභාවයක ඉපිද දුක් විඳින්නට ද සිදු වේ. මෙබඳු සංකීර්ණ චරිත ලක්ෂණ නිරූපණයට ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා මනා පරිචයක් දක්වා ඇති බව පැහැදිලි වේ. එය සද්ධර්මරත්නාවලීකාරක ධර්මසේන හිමියන්ගේ චරිත නිරූපණ කුසලතාව සිහිපත් කරවන්නකි. තවත් පසෙකින් මනෝ විග්‍රහයේ දී ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා දැක්වූ සමත්කම ද මෙයින් පැහැදිලි වෙයි.

විඥ්ඥාණධාරා ශ්‍රෝතය නූතන සාහිත්‍ය නිර්මාණවල දක්නට ලැබෙන ශිල්පෝපක්‍රමයකි. මෙම රීතිය මුලින් ම භාවිතයට ගත්තේ වර්ජිනියා වුල්ෆ්ය. හෙවනැල්ල නවකතාවේ ද මේ රීතිය දක්නට ලැබේ. සිතේ උපදින අදහස් ඒ අයුරින් ම ගෙනහැර පෑම මෙම රීතියේ ලක්ෂණයයි. චිරන්තන සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ අතරින් **සද්ධර්මරත්නාවලී** කතුවරයා මෙම රීතිය භාවිතයට ගෙන ඇත. එකී මාර්ගයෙහි ම ගමන් කරමින් ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා ද විඥ්ඥාණධාරා ශ්‍රෝතය භාවිතයට ගෙන තිබේ. මට්ටකුණ්ඩලී ප්‍රේතවස්තුවේ බුදුන්වහන්සේගේ සිතුවිලි විවරණය කරන මේ අවස්ථාව ඊට පැහැදිලි නිදසුනකි.

> ''...ඉදින් මා උහු වෙත ගියෙම් නම් හෙතෙම මා කෙරෙහි සිත පහදවා දෙව්ලොව ඉපිද සොහොනෙහි අඬන්නා වූ පියා වෙත එලඹ සංවෙගයට පමුණුවන්නේය. මෙසේ ඇති කල්හි ඒ මට්ටකුණ්ඩලියා හා ඔහුගේ පියා මා සමීපයට එන්නෝය,.''[30]

ආත්ම භාෂණ හෙවත් ආත්ම කථන භාවිතය ද ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණ කතා පුවත්වල නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ අතර ප්‍රමුඛ වේ. සප්තපුත්‍රඛාදක ප්‍රේතවස්තුවෙහි ඇතුළත් පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශය ඊට උදාහරණයකි.

> ''...ඒ මම දරුණු වූ බොරු දිවුරුම් කොට කීවෙමි. ඉදින් මා විසින් මේ ගැබ්හෙළීම් අකුශලය කරන ලද්දේ නම් මතු භවයෙහි දී මාගේ දරුමස් ම කන්නියක වෙම්වා කියා බොරු දිවුරු වෙමි.''[31]

සම්භාව්‍ය ධර්ම ග්‍රන්ථවල කතුවරුන්ගේ පරමාර්ථය වූයේ බුදුගුණ වර්ණනා කිරීම එමගින් සමාජයට ආදර්ශ සැපයීම ආදී උසස්තර වූ අභිප්‍රායන් ය. **අමාවතුර** කතුවරයාගේ පරමාර්ථය වූයේ බුදුන්වහන්සේගේ පුරිසදම්මසාරථී ගුණය වර්ණනා කිරීමයි. **බුත්සරණෙන්** නව අරහාදී බුදුගුණය වර්ණිත ය. **ජාතක පොතේ** පාරමිතා සම්බන්ධ කතා පුවත් විවරණය කෙරේ. එසේ **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවාගේ** පරමාර්ථය වූයේ ප්‍රේතවස්තු කතා ඉදිරිපත් කොට, ඒ ඔස්සේ දානානිශංසය ඉස්මතු කොට දැක්වීමයි. නොයෙක් පව්කම් කොට, ප්‍රේතාත්මවල උපන්නවුන් දානාදී පුණ්‍යකර්ම කොට, පින් අනුමෝදන් කරවීමෙන් එයින් මුදවා ගන්නා ආකාරයත්, දානයෙහි ආනිශංසයෙන් සුගතිගාමී වූවන් පිළිබඳ වත් මෙහි කතාවස්තු මඟින් විස්තර කෙරේ. ඛෙත්තූපම ප්‍රේතවස්තුවෙහි එන මතු දැක්වෙන සඳහන එසේ දානයෙහි ආනිශංස උතුම් කොට හෙළි කෙරෙන අවස්ථාවකි.

> ''රහතන් සතන් නමැති යහපත් කෙතෙහි දායක නමැති දක්ෂ ගොවියා විසින් දානවස්තු නමැති බිජුවට වැපිරීමෙන් මහත් විපාක ලබන බව මෙයින් දක්වන ලදී.''[32]

පිට්ඨධීතලිකා ප්‍රේතවස්තුව වැනි කතා පුවත්වලින් ද ඔප් නැංවෙනුයේ දානයේ උසස් බවයි. මේ කතාවස්තුවෙහි ප්‍රේතයකු දක්නට නොමැත. කුසල් සිත් ඇති තැනැත්තාට දානාදී කුසලකර්මවල යෙදීමට සුළු කරුණක් වුව ද හේතු කොට ගත හැකි ආකාරය මේ කතාවස්තුවෙන් ධ්වනිත කෙරේ.

සද්ධර්මරත්නාවලිය, පන්සියපණස් ජාතක පොත ආදියෙහි ඇතුළත් කතා පුවත් කිහිපයක් හා ඊට සමාන කතාවස්තු කිහිපයක් ද ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙහි අන්තර්ගත වේ. එමෙන් ම ප්‍රේතයන් නොමැති ප්‍රේතවස්තු කතා ද මෙහි අන්තර්ගත ය. ඛෙත්තූපම ප්‍රේතවස්තුව ප්‍රේතයකු ගැන නොව මනුෂ්‍යාත්මභාවයෙන් චුත ව වෘක්ෂ දේවතා තත්ත්වයට පැමිණි පුරුෂයකු ගැන කියවෙන්නකි. පිට්ඨධීතලිකා කතාවෙන් කියවෙන්නේ පිටිවලින් තනන ලද ස්ත්‍රී

රූපයක් පිළිබඳ ව ය. කෘෂ්ණ හා ගෝණ වස්තුවලින් මට්ටකුණ්ඩලී කතාවට බොහෝ දුරට සමාන පුවත් කියැවෙයි. උරග වස්තුව ද ප්‍රේතයකු හා සම්බන්ධ කතාවක් නොවේ. එය **ජාතක පොතට** අයත් වූවකි. මට්ටකුණ්ඩලී වස්තුව **විමානවත්ථුවෙහි** මෙන් ම **ධම්මපද අට්ඨකතාවෙහි** ද ඇතුළත් වී තිබේ. එය ද ප්‍රේතයකු හා සම්බන්ධ කතාවක් නොවේ. අංකුර නමැත්තා දේවතාවෙකි. ඔහු ගැන **ධම්මපදට්ඨකථාවේ** තණ්හා වග්ගයෙහි මෙන් ම යමකපාටිහාරිය වස්තුවෙහි ද දැක්වේ. උබ්බරී වස්තුව ප්‍රේත ලෝකයෙහි ඉපදීමක් ගැන කියවෙන්නේ නොවේ. සේරිස්සක වස්තුවට සමාන වූවක් **විමානවස්තු ප්‍රකරණයෙහි** ද එයි. රේවතී වස්තුව ද විමානවස්තු ප්‍රකරණයට ඇතුළත් වූවකි. සට්ඨිකූට, විනිශ්චයාමාත්‍ය හා සූකර වස්තුවලට සමාන කතා **ධම්මපදට්ඨකථාවෙහි** ද ඇත. මේ කාරණය සලකා බැලීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණකරුවා අවශේෂ ගද්‍ය සාහිත්‍ය කෘතිවලින් ද නොමඳ ආභාසයක් ලබා ඇති බවයි.

යථෝක්ත සියලු කරුණු අනුව චිරන්තන සිංහල කතා කලාවට ආවේණික ලක්ෂණ **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණයෙන්** ද විද්‍යමාන වන ආකාරය පෙන්වා දිය හැකි ය. ආකෘතිකමය වශයෙන් මෙන් ම අන්තර්ගත කාරණාකාරණ ඔස්සේ ද මේ ලක්ෂණය ප්‍රකට වී පෙනෙයි. ඒ අනුව **ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය** චිරන්තන සිංහල කතා කලාවෙන් ආභාසය ලද, එකී ආභාසය මාර්ගයෙන් නිර්මාණාත්මක පක්ෂයෙන් සැලකිය යුතු ස්ථානයක් හිමි කර ගන්නා අගනා කෘතියක් බව පැවසීම යුක්ති යුක්ත ය.

ආන්තික සටහන්:

1. පන්සියපණස් ජාතක පොත් වහන්සේ, (සංස්.) (කොළඹ. ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, ප්‍ර.මු. 2005) 71 පිටුව.
2. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, (සංස්.) නන්දසේන මුදියන්සේ. (කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, ප්‍ර.මු. 1999) 45 පිටුව.
3. එම, 265 පිටුව.
4. එම, 53 පිටුව.
5. පන්සියපණස් ජාතක පොත් වහන්සේ, 72 පිටුව.
6. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, 265 පිටුව.
7. එම, 54 පිටුව.
8. එම, 297 පිටුව.
9. එම, 96 පිටුව.
10. සද්ධර්මරත්නාවලිය, (සංස්.) (සාහිත්‍ය ප්‍රචාරක සමාගම, ප්‍ර.මු. 1952) 736 පිටුව.

11. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, 285 පිටුව.
12. බුත්සරණ, (සංස්.) දර්ශන රත්නායක. (සුරම්‍ය ප්‍රකාශන, ප්‍ර.මු. 2008) 47 පිටුව.
13. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, 46 පිටුව.
14. එම, 123 පිටුව.
15. එම, 61 පිටුව.
16. එම, 56 පිටුව.
17. එම, 137 පිටුව.
18. සද්ධර්මරත්නාවලිය, 55 පිටුව.
19. එම.
20. එම.
21. බුත්සරණ, 32 පිටුව.
22. එම.
23. එම.
24. ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, 77 පිටුව.
25. එම, 91 පිටුව.
26. එම.
27. එම, 95 පිටුව.
28. එම, 81 පිටුව.
29. එම, 80 පිටුව.
30. එම, 170 පිටුව.
31. එම, 89 පිටුව.
32. එම, 50 පිටුව.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

අමාවතුර, 2004, (සංස්.) ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම. (කොළඹ: සමයවර්ධන පොත්හල පුද්ගලික සමාගම, ප්‍ර.මු.)

පන්සියපණස් ජාතක පොත් වහන්සේ, 2005, (සංස්.) (කොළඹ. ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, ප්‍ර.මු.)

ප්‍රේතවස්තු ප්‍රකරණය, 1999, (සංස්.) නන්දසේන මුදියන්සේ. (කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, ප්‍ර.මු.)

බුත්සරණ, 2008, (සංස්.) දර්ශන රත්නායක. (සුරම්‍ය ප්‍රකාශන, ප්‍ර.මු.)

බුත්සරණ, (2000), (සංස්) සෝරත හිමි, වැලිවිටියේ, කොළඹ: සමයවර්ධන පොත්හල.

වික්‍රමසිංහ, මාර්ටින්, **සිංහල සාහිත්‍යයේ නැඟීම**, 1959, (මහරගම: සමන් මුද්‍රණාලය, ප්‍ර.මු)

සද්ධර්මාලංකාරය, 2000, (සංස්) ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම, (කොළඹ: අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, ප්‍ර.මු.)

සද්ධර්මරත්නාවලිය, 1952, (සංස්.) (සාහිත්‍ය ප්‍රචාරක සමාගම, ප්‍ර.මු.)

සන්නස්ගල, පුඤ්චිබණ්ඩාර, **සිංහල සාහිත්‍ය වංශය**, 1961, (කොළඹ: ලේක්හවුස් මුද්‍රණාලය,)

The Buddha image at Amaravati:
An independent evolution

Prashanthi Narangoda

බුද්ධ ප්‍රතිමාවේ ආරම්භය සහ විකාශනය පිළිබඳ ඉදිරිපත් වී ඇති මතවාද අතර 1911 දී ඇල්ෆ්‍රඩ් ෆූශේ විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද "ප්‍රතිමාවකින් තොර ව බුදුන් වහන්සේ නිරූපණය" කිරීම කෙරෙහි ඉන්දියානු මූර්ති ශිල්පීන් විසින් දක්වන ලද නැඹුරු ව කැපී පෙනේ. ඔහුගේ අදහස අනුව බුදුන් වහන්සේ නිරූපණය කිරීම සඳහා සාංචි සහ භාරුත් ශිල්පීන් විසින් ශ්‍රී පතුල, බෝධි වෘක්ෂය, වජ්‍රාසනය, ධර්ම චක්‍රය, ත්‍රිශූලය වැනි සංකේත යොදාගනු ලැබ ඇත්තේ බුදුන් වහන්සේ මානවරූපී ව ඉදිරිපත් කිරීම පිළිබඳ අවබෝධයක් ඔවුනට නොතිබූ නිසාවෙනි. එබැවින් බුදුන් වහන්සේ මානවරූපී ව ඉන්දීය ප්‍රතිමා නිර්මාණ සම්ප්‍රදායට හඳුන්වා දීමේ පුරෝගාමීන් වන්නේ ගාන්ධාරය කේන්ද්‍ර කොට ගනිමින් තම දේශපාලන බලය මෙහෙය වූ ග්‍රීක බැක්ට්‍රියානු සම්භවයක් සහිත කුෂානවරුන් ය. එහෙත් මෙම අදහස ඉඳුරා පිළිගත නොහැකි බව අමරාවතියෙන් හමුවන බෞද්ධාගමික කලා නිර්මාණ විශ්ලේෂණය කිරීමේ දී පැහැදිලි වේ. අමරාවති බෞද්ධාගමික සංඝාරාම නශ්ටාවශේෂවලින් ලැබී ඇති සාධක අනුව ස්තූපයේ ගර්භය වටා පනේල ක්‍රමය අනුගමනය කරමින් නිර්මාණය කරන ලද කැටයම් අතර බුදුන් වහන්සේ නිරූපණය සඳහා යොදා ගන්නා ලද අමූර්ත කැටයම් මෙන් ම මානව තත්ත්වාරෝපික ව ඉදිරිපත් කිරීමට ගන්නා ලද උත්සාහය ද එක සේ හඳුනාගත හැකි ය. ඒ අනුව සැලකීමේ දී ෆූශේ විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මතය බැහැර කිරීමට සිදුවන අතර ම අමරාවතිය විසින් එයට ම ආවේනික වූ කැටයම් නිර්මාණය කිරීමේ ක්‍රමවේදයක් අනුගමනය කරන ලද බව තහවුරු වේ. ඒ සඳහා ඉන්දියාවේ දකුණුදිග ප්‍රදේශයට තදාසන්න ශ්‍රී ලංකාවෙන් සැලකිය යුතු ආභාසයක් ලැබෙන්නට ඇති බව මෙහි දී නිගමනය කළ හැකි ය.

© **Dr. (Mrs.) Prashanthi Narangoda**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

Main argument

In recent studies of Indian Buddhist art, an important theory developed by Alfred Foucher is the "aniconism" in relation to the Buddha image. In *The Beginning of the Buddhist Art,* he states "[W]hen we find the ancient stone carvers in India in full activity, we observe that they are very industrially engaged in carrying out the strange undertaking of representing the Buddha without Buddha… Such is the abnormal, but indisputable fact of which every history of Buddhist art will have the outset to render account."[1] Relying on this statement, Foucher supposes India was introduced to the superior heritage of Greek sculpture which stimulated the anthropomorphic images of the Buddha in India.[2]

The most argued subject behind his theory is the icon of **the Buddha**, represented through aniconic symbols in the early phase of Buddhist art. The evidence can be traced through Sanchi and Bharhut. Depending on these evidence and theories, many studies that focused on the Indian Buddhist art assumed that 'either the Buddha image was entirely avoided from the Buddhist art or favored by the aniconic representations.'[3] This has also led to the popular assumption that the Buddha image in the form of a human figure was first introduced to India under the royal patronage of Kushan, during the 1st century CE, during which one can evidently find the establishment of Mahayana Buddhism.[4]

Contrary to this assumption, scholars argue that the depiction of the Buddha image was an innate concept in Indian tradition mainly due to the fact that 1) the impetus for creating the Buddha image was rooted in indigenous beliefs and sculptural traditions[5] and 2) recent excavations have identified some images of Buddha that belonged to the pre-Kaniska era where typical Indian characteristics can be observed.[6] It is in the South that represented its art in the ancient form centering its tradition of Vengi (2nd century BCE to 3rd century CE) at Amaravati. Particularly in the last two centuries BCE,

the delicacy of the modeling, the slimness of the over-elongated limbs, the powerful character of the bodies, and with it all, a sensibility and keenness of movement were distinctively of local origin.[7]

This particularly reflects that the theory of aniconism expressed by Foucher does not contain a broad understanding of Buddhist art of India, but is limited to the Buddhist centers, mainly of Gandhara, which had been exposed to the Greek cultural confluences. On the other hand, religious centers like Amaravati apparently represent aniconic and iconic representations of the Buddha at the same time which are in no way similar to those of Gandhara. Therefore, in compliance with the foregoing arguments, facts, and evidence, my proposition is that the theory of aniconism developed by foucher should *not* be employed as a '*fact of which every history of Buddhist art will have the outset of to render account*'[8] in an in-depth study of Buddha image developed in India, due to the fact that there are other centers like Amaravati which typically illustrate both aspects at the same time with a distinctive appearance. Because Amaravati developed its own model of the Buddha image which always combined aniconic and iconic representations, it was able to resemble its own model and a style. Thus, it is important to examine the typical tradition of art that evolved in Amaravati, which obviously contrasts the theory employed by Foucher and emerges as a background to redefine the traditional concept of the appearance of the Buddha image in India. Thus, the intention of this paper is rendered to reveal some matters arising in relation to the representation of the Buddha at Amaravati, which we cannot observe in Gandhara. The problem of controversy is discussed under following outcomes: 1) Significance of the aniconic representations; 2) Iconic representations; 3) Iconographical characteristics; and 4) The concept of *"Mahāpurusa,"* illustrated in two traditions. Thereby this paper intends to reveal several facts that were not attended to by Foucher.

Background of the Study

In conforming with the main argument of this paper, Amaravati as a Buddhist center with its distinctive tradition, two major factors can be identified: 1) Amaravati is the only locality where we can find both aspects at the same time, and 2) The development of the unique model which is different from the other styles and which enabled it to spread its characteristics in later periods in and around Asia. In both these aspects, Amaravati demonstrates a typical, indigenous scholarship in representing the teachings and characteristics of the Buddha which is far different from neighboring traditions. Since it is not a nightmare in Amaravati Buddha image, it is important to find what possible circumstances provided the particular environment for the distinctive characteristics to represent the Buddha in the most delicate human figure than that of Gandhara.

On the other hand, Gandhara and Mathura resemble a distinctive relationship due to their geographical and artistic distribution, whereas Amaravati developed as an individual tradition for which it grasped much of the refined qualities from the native art and crafts as well as subsequent influences from neighboring traditions.[9] The tradition that evolved in Sanchi and Bharhut might have provided the idea of symbolic representations of the Buddha, while its native inspiration is more obvious and stronger in both aniconic and iconic carvings. This, in fact, resulted in recognizing Amaravati sculptures as an exclusive tradition among the broad spectrum of Indian Buddhist art while the Buddha image is considered a remarkable development of the same tradition. Thus, it helps to propagate the assumption of a distinctive development of the Buddha image devoid from the influence of Graeco-Buddhist tradition.

Historical Background

Before moving onto the problem of discussion, it is important to have an understanding of the particular development as a unique Buddhist center and the establishment of its art tradition

as a whole. The following categorization of the traditions derived in Indian Buddhist art, depending on its geographical distribution, indeed, reveals the establishment of distinctive regional styles, though the tradition created by the Kushans demonstrated some considerable influence.

1. Mathura in North Central India
   - A sequel to those of Sanchi and Bharhut
2. Gandhara in the Northwestern provinces
   - The style of Greaco-Buddhist art.
3. Southwest region
   - The art of Amaravati.[10]

The establishment of Amaravati as a unique center in this regard appears to be of much significance since it evokes some controversial facts compared to the Gandhara school of Buddhist art. One of the major events in this regard is the representation of the Buddha in aniconic and iconic forms, demarcating a significant turning point in the Buddhist art of India, which Foucher does not take into consideration.

However, it is accepted that no original settings of the Amaravati Buddhist center can be identified. The ruins of a *stupa* at Amaravati known as the *Mahā Chaitya* was exposed as a result of the archaeological excavations at the right bank of the Krishna River by the end of the 18th century CE. According to the expositions, the *stupa* is presumed, to have an *anda* of 435 ft in diameter and 100 ft (30 meters) in height surrounded by a sculptural rail about 13ft high when complete. The original *stupa* was also said to have been built by Asoka, by sending some of his missionaries under the leadership of Mahadeva, to establish a center in the particular region.[11] During the later Satavahana period, when the centre of the empire moved further to the east, numerous *stupas* were established at Amaravati and Nagarjunakondai, leaving a

collection of reliefs belonging to what is known as the Amaravati School behind. The evidence found so far reveals a sufficient amount to summon the identical development of Buddhist art in Amaravati in which one can find the images of Buddha beginning to appear.[12]

In addition, the evidence revealed from the area and its existence in between the maritime route, significantly proves that the region might have had a particular development with the foreign communications. According to Hiuen Tsang, who had been studying *Abhidharma* in one of the 20 monasteries prevailing during his time, people from India, Ceylon, and China visited the great city called Vijayapuri, a place for learning and pilgrimage.[13] Particularly in Nagarjunakondai, one *Vihāra* named *Sīhala* had been dedicated to Ceylon (Sri Lanka) where, according to the inscription found, Ceylonese monks were accommodated.[14] In addition, the remains of Roman coins prove that the region communicated with the Western World in trade and commerce; hence, the back and forth inter-cultural exchanges are obvious.[15] The particular circumstances evidently explain the strong relationships that Amaravati had with South and East Asia and with the West even before the influence of Kushans through Gandhara.

Thus, the history of the Amaravati *stupa* coincides with the history of Buddhist architecture from the time of the Buddhist Mauryan emperors from the early years of the 3rd century BCE to the late 14th century CE. However, the first classical monuments of Amaravati *stupa* with its decorative sculptures is said to have been built and carved under the patronage of the Andra rulers around the same time of Mathura school of sculpture. Significantly, the carvings have rather followed the bas-relief traditions of Bharhut and Bodhgaya, but incorporate some of the new features which characterize the tradition of Mathura and Gandhara. In later developments, single statues of the Buddha were copied from those of Mathura during the 3rd century CE.[16] The comment of Robert Knox is worthy in this regard because

he emphasizes, "[T]he long history is complex and linked to the rise and fall of several dynasties as well as to the growth and decline of Buddhism in the particular region."[17]

Depending on historical and archaeological evidence so far found from the site, the entire history of the site is divided into four main phases

1. Early period - 2nd century BCE -1st century BCE
2. Second Period - 1st century BCE-100 CE
3. Third Period - 100 CE-150 CE
4. Fourth Period - 200 CE-250 CE.[18]

Considering the characteristics of the above periods, those of the earliest fragmentary sculptures, dated back to 200 BCE are more or less similar to Bharhut and Sanchi. However, they exhibit the stiffness characterized by awkward poses void of flexions. The face is vaguely dull and the peculiarly shaped eyes are slightly sloping. The lips are mere humps, coarsely beveled. The fingers are either straight like drumsticks or flatly bent without any natural shape.[19] The second stage (1st century BCE-100 CE) shows some flexibility where some early stages of Buddha represented in human form is highlighted, while depicting his life symbolically. The period bears subtle characters, which are more graceful and natural. The popular symbols were the *Triśula,* animal patterns, the lotus in a *Pūrnaghata* and *nāga*.[20] The third period (100 CE-150 CE) is important in relation to the construction of the railing, but the delicate characteristics of the human figures are also observed. In the fourth period (200 CE-250 CE) the figures are fairly tall and stretched to make it slimmer yet producing distinctive elements in the human figure.[21]

The above mentioned are the noticeable characters in the tradition of Amaravati which distinguish it from those of Gandhara: the taller and slender human forms resulted in more delicate and artistic motifs in the region. In general, the motifs and icons representing human figures, animals and vegetation were more

elastic and were treated more elegantly than in the north.[22] Besides due to its influential nature from the northern and eastern parts of India, however, its products enabled the Amaravati sculptors to develop and establish a distinctive tradition which is entirely different from Gandhara. Therefore, the following examination proves that its own tradition, rather than being influenced from Gandhara, has inspired the creation of the Buddha image at Amaravati, to recognize it as a distinctive Buddhist center, evidence Foucher might have considered before arriving at his conclusion.

1 Significance of the aniconic representations

The main subject of the discussion, the Buddha image at Amaravati, is represented side by side through the symbols as well as actual representations in stately figures of round and heavy forms. However, the common character in both these representations is the depiction of the same Great Person. Thus, most of the reliefs at Amaravati illustrate life stories of the Buddha, historical events, as well as festivals and *Maithunya* scenes, providing inspiring themes from the existing society for the skill of the sculptor. Each scene depicts some emotional experience of life, and so much endowed are they with aesthetic excellence and dramatic quality …which endowed some fine qualities to the Amaravati Buddha image.[23]

With regard to the aniconic representations at Amaravati, two important facts are revealed: 1) the emphasis of his appearance rather than the absence or avoidance; and 2) moving from aniconic to iconic version within the same form and theme. Deeply observed are the symbols exercised; the foot prints, the wheel of Dharma, the Bodhi Tree, the Stupa, empty throne, and other elements which have been purposely included into the reliefs so as to represent its incidental value. Thus, by representing him through different symbols, the sculptors have typically emphasized the significance of the event that took place through actual time and space.[24] Hence, such an indication should not simply be ignored as a symbol or the

non-application of humans figure, but the simple representation of the Buddha, otherwise.

For example the panel motif of a pillar at which four women are shown, steeped in beatific rapture, beholding and worshipping the Buddha, where his presence is indicated by the *impress of his foot* **(Fig. 01)**. Zimmer states:

> "The almost unlimited power of Hindu God to represent physique in its boldest, which is evident in some of the remains of the Indus valley civilization, represented here in a different, yet new transfiguration. The feeling elaborated in this depiction clearly opposes the heroic, supernatural indication but, an innocent soul-force of the flesh. In turn, this has become the vehicle of pious emotions and the holy delight in worship.[25]

Another important example of the Buddha's *foot print* is the illustration of a *nāga*-king and his two queens approaching from the right of the scene to pay homage to the Bodhisattva Gautama as he crosses the river Neranjana to the tree of Enlightenment **(Fig. 02).** In conformity with the early tradition, the bodhisattva is presented by his foot prints, which can be seen on either shore of the water. Celestial beings ascend nearby with offerings to pay their worship.

> "The watery realm is indicated by aquatic birds sporting on the surface, the two shores are suggested by the trees… The devotion of the serpents and gods and the flight of birds center about an invisible presence whose progress can be traced but whose form is not to be grasped by a being who is Lokottara, above *(Uttara)* mundane/ realm *(Loka)*. According to this elaboration, Buddhahood goes, not to be grasped yet visible to the inner visions of animals, gods and devotees."[26]

Among the relief panels that describe the episodes from the life of the Buddha: the dream of Maya and the birth of Prince

Siddhartha are of much significance **(Fig. 03).** In this relief, though he has not reached enlightenment, the Bodhisattva (Buddha to be) is represented in the most serene manner that he is fitted for the most venerated figure with all his endurances and the superhuman quality, even before he attained enlightenment. It is evident from the figures that compose the sacred event of nativity; the gods are represented as somewhat bigger than the humans and attendants. Queen Maya, standing in the foreground has been illustrated similar in size to the gods. Between the four gods and the queen is a *footstool* or a *low pedestal*, evidently the place on which the bodhisattva took his stand and uttered his lion roar of victory: "The leader am I of all the worlds."[27]

This elaboration simply justifies that the descending nature of the Buddha is transcendental and indescribable in that he is a divine person who qualifies for the most veneration.[28] At the same time, they reveal the specific time and space where the event occurred and the explicit nature the Buddha appears. For instance, the representation of the Dream of Maya' is repeted in different panels. This is obviously not a mistake or the lack of thematic evidence, rather the way the sculptor promoted its ever present actuality of the incident. As described by Stella Kramrisch, "[W]hat matters is not that it once happened, but that in all its importance… The repetition of the same scene in several compositions on the same monument is the feature cognate with the timelessness in the rendering of each composition."[29]

Along with the foregoing examples and many others exhibited elsewhere in museums and collections,[30] scholars attest that the representation of the Buddha through symbols is not merely of his absence, but the elaboration of his personal characters known to the sculptors, and that is the particular way they conceived the Enlightened. Considering this narrative elaboration of sequential events; some scholars argue the particular nature as an influence of Hinayana school where they constructed their own image of the

Buddha, referring the *Pali* Chronicle, since they were fully interested in the cult of image.[31] Some scholars even argue that the tendency was also receptive for those of the Mahayanists.[32]

If I take this fact into consideration, it is evident that Amaravati has had some continuous relationships with Sri Lanka where Hinayana or early Buddhist tradition was established, with its own model of Buddha image *before* the introduction of Mahayanism or *prior to* the impact of Kushans in India.[33] In addition, historical and archeological evidence so far found from Amaravati and Sri Lanka proves the communication through religion, art and culture.[34] Therefore, such arguments are noteworthy in relation to the creation of the Buddha image at Amaravati on the one hand, and the configuration of the Buddha image in India as a whole which significantly negate the theoretical understanding of Foucher, particularly because his proposition of Gandhara Buddha image has nothing similar in this regard.

In addition to such depictions, the aniconic representations also penetrate the fact of its own shifting towards the presentation of Buddha as a human figure within its own framework. Such evidence is exclusively exhibited on several panels in which 1) a careful application of different symbols in one composition as well as 2) the merging of the Buddha image in place of the symbol is remarkable. Regarding the first instance, two compositions are important. The first one; the Buddha is represented in a medallion surrounded by a double border of lotus petals in the form of a flaming pillar surmounted by the *triratna* above an empty throne with cushion **(Fig. 04).** Seated and standing around the pillar are a number of male figures, both monks and laity mostly with hands raised in *Anjalī Mudrā*. The two attendants stand on either side of the throne at the back and hold chowries (fly whisks) in honor of the Buddha.[35] The second, a fragment of a short section of the coping represents the First sermon of the Buddha in the form of a *Dharmacakra* on a pillar surmounting an empty throne above which is a part of the Buddhapada **(Fig. 05).** On either side of the

throne are standing and seated lay worshippers. At the top left, two flying dwarves, one with a drum in one hand and a drumstick in the other, and to the right are a pair of male figures, possibly carrying a musical instrument.[36]

Considering the second observation, what is remarkable from the recently-discovered panel is 'neither a non-figurative subject nor a Buddha. Instead, it shows clearly that the Buddha *image* is placed upon a throne. The focus of the relief is a rectangular throne, behind which is an *asvatta* tree. Upon the throne rests a roundel bearing figure of the seated Buddha displaying a gesture of reassurance with his right hand. A pair of foot prints appears below. To the far right and rear of the pictorial space, a portion of the roofed pavilion is visible"[37] **(Fig. 06).** Another example, a panel found from a slab, shows on its upper frieze the seated Buddha being tempted by the two daughters of Mara, the evil one, prior to his Awakening, while the rest of the events are portrayed by symbols **(Fig. 07).**

A panel of noteworthy scenes, representing the Buddha in human form in different occasions along with symbols, proves the intentional application of both aniconic and iconic elements **(Fig. 08).** From the left is a splendidly active procession of a mounted elephant and rearing horses with rider, foot soldiers, and musicians bearing a conch-shell trumpet and a drum. This group is leaving from an elaborate city gate in a brick built wall on top of which is a trio of people looking down at the procession of Suddhodana from Kapilavastu at the time of the Buddha to his birth place. To the right of the stupa, the Buddha performs the miracle of levitation before a group of adoring monks and laity. Seated further to the right in front of the trees, the Buddha with his followers preaches to his father and the attendants, all of whom raise their hands in *Anjali Mudrā*.[38] According to Barret, Buddha is represented here three times symbolically and iconically, without his usual halo elaborated in Gandhara art.[39]

This evidently proves that the employment of the symbol as well as the human figure is an intentional application rather than the avoidance of the human figure which, according to Foucher is the aniconism. With regard to the representation of Buddha at Amaravati, all such symbols provide a specific understanding of the Buddha's personal character deployed by the sculptor as well as his teachings, in addition to his previous life stories elaborated in jataka stories. Therefore, it is apparent that all such depictions are relevant and belonged to a certain time and space where the particular incident occurred. Thus, what is highlighted in Foucher's theory of aniconism is the lack of further studies or the negligence of Indian Buddhist art other than Gandhara. Thus, the most significant question raised about the discoveries of the pre-Kushan images which represent aniconic and iconic representations of the Buddha, is "What and who has been communicated through veiled references?"[40] What is highlighted in this contrasting theory is the development of the Buddha image in the form of a human which is also traced during the early periods before the Gandhara influence came into being.

2. Iconic Representations

Moving beyond the symbolic appearance to that of the human figure, Buddha image at Amaravati highlights several facts. Swarup's account is quite strong in this connection.

Amaravati Buddha is not the ideal of Indian divinity: it is a transitional type. In all the art of Amaravati we see Indian sculpture passing from the naturalistic school of Asokan epoch into the idealistic school in which the Indian art reached its highest expression. The simple unsophisticated naturalism of the Bharhut Art and Sanchi sculptures is beginning to change hae into a very pronounced style of an academic character, but wholly different from the style of Gandhara, though in detail Gandhara or Graeo-Roman type frequently occur.[41]

It is highlighted that the Buddha image at Amaravati was not intended for worship as what Kushans expected by introducing the same in and around Gandhara. Nonetheless, it does not penetrate any divine or supernatural qualities (which is discussed below under the 3rd factor), yet follows the natural expression of the human quality **(Fig. 09 a & b).**

Thus, the figure of the Buddha at Amaravati was the result of necessity: neither an accident nor an influence that it became an object of worship. Symbols might have served their purpose for a time; but the desire for an anthropomorphic form, which Hinayana tradition apprehended, especially when the folk worshipped different deities in such a form and to attract the same community for the new religion, must have been very strong and no doubt accounts for the appearance of the Buddha figure. And what was the model for it? A Buddha statue is not a portrait in the sense that it was a true copy of the Buddha's personal features. Indeed, such statues are documents of moral heroism, revealing his inner calmness and sovereignty which is independent from the gracious intervention of any superhuman divine powers. They are models-not symbols-of the highest human attainment. Their beauty is that of spiritual virtue.[42] Thus, it has become a form suggestive of a statue which portrayed a great contemporary spiritual person. A typical teacher, in seated pose similar to most seated Buddhas, legs crossed, right hand raised in the attitude of teaching and left hand resting on the knee is carved at Bharhut[43] which can be easily grasped as a dependable specimen for Amaravati sculptor.

Moreover, the achievements of the highly original sculptural aesthetic with extraordinary craftsmanship to produce a highly decorated stupa with a range of statues elaborate a transitional phase of the Buddha image. The significant fact in this respect is the illustration of the character of Buddha through symbolic elements which was a common model for the Sanchi and Bharhut sculptor[44]

as well as the human representation of Buddha for which they had the knowledge from the native cult beliefs.[45] It is assumed that the image type of Amaravati would have had the impact from Mathura, but the massive character of the body being softened in Amaravati is a remarkable character for scholars to assume its southward movement. Therefore, the modern understanding about its identical development is as a much native/? which was inspired by southern school of Buddhism[46] which also patronized several Buddhist schools in Campa, Siam, Khemer, Java, Sumatra as well as Cambodia.[47]

Thus, it is apparent that the Amaravati's representation of Buddha contrasts from those of Gandhara flourished under the Kushan power (1st-3rd century CE), which patronized the belief of idol worship. The fact behind this concept was the belief of God who could be visualized in the likeness of a living thing creating the first schism in India; the result of which was the establishment of Mahayana Buddhism. According to the new tradition, Gautama Buddha was elevated from the position of a teacher to that of a God and came to be regarded as the embodiment or incarnation of the particular teaching. Kanishka as the royal supporter of Mahayanism, patronized this schism where it was exposed through the vast range of Buddhist art, particularly the Buddha image.[48] Thus, the Buddha and Bodhisattva images became supreme and ubiquitous and were considered objects of adoration which resulted in making the images in a larger scale.[49]

Therefore, they have rendered their Buddha in the likeness of the divine figures of the Graeco-Roman pantheon, which is in no way similar to the Indian character applied in Sanchi, Bharhut or Amaravati.[50] Briefly, the imported elements are the halo, hair arranged in wavy curls, straight profile, classic cut eyes, the curvy lips, and supple and deep folds of the garment arranged in the fashion of a Roman Toga. The image of the standing figure of Buddha at Takt-i-Bahi bears an unmistakable resemblance to the Greek-Apollo type

in the execution of the head and pose, and with the Roman statue of Augustus in the rendering of the drapery **(Fig. 10).** The same elements can be observed in the representations of the seated Buddha with crossed legs in the characteristic of Yoga posture[51] **(Fig. 11).** In translating the Apollo-ideal, two things may have influence. First, the character of the Greek God, not only as the leader of the muses, but also as the nature god (Helios) in both phases he found his counter-part. To conform to the old Indian nature-worship, Buddha's epithets had become chiefly those of the light–god so much so indeed and attempted to deny his historic existence and made him an old sun-god.[52] Secondly, they appealed the Indian characteristics described in *Silpa* texts to assimilate the Graeco-Roman elements to the Buddha image out of which emerged a novel tradition contrasting the ideal concept of the Buddha in India.[53]

Several factors revealed through the particular representations are: 1) The development of the Buddha image at Amaravati does not portray any venerating ideology or use as an object of worship; 2) It does not provide any hint relating to the superhuman quality that was the ideology of the images flourished in Gandhara; and 3) The slimness and the elasticized body shapes penetrates the totally Indian character developed in southern part rather than the stiff, massive, masculine qualities to entertain the Buddha as a super hero. Thus, it is apparent that Amaravati represents both native Indian style and the foreign influence, yet preserving the indigenous art tradition at its best. The possible outcome appears to be more humane than that of Gandharan though the Buddha was represented as an Enlightened Person with perfected qualities. The notion derived its origin much from the Vedic religion to the designation of *Cakravartin* where Amaravati sculptor found a room to represent the religious leader. Therefore, it appears to be mostly Indian where they could illustrate the spiritual, matured qualities of the Great Man than that of Gandhara which elaborated the quality of a super hero through its physical appearance.

Yet, the theory developed by Foucher has created several controversies regarding the origin of the Buddha image, where it still regards Gandhara images as the earliest and to their appearance at Mathura and Amaravati simultaneously only in the next century. But, it is obvious that the graceful figures at Amaravati with soft form and softer clothing have nothing in common with the mustached or top-knotted Graeco-Buddhist images with exaggerated muscular form and sharp folds.[54] Thus, one faulty mistake history still follows is the conclusions elaborated to offer credentials to the Gandhara image, simply due to its massive number of images which made it popular among the tradition. It is of appraisal that the Gandhara School produced the Buddha images with significant characteristics which later influenced different art traditions in India and elsewhere in the Asian region. However, rather than taking the fact into consideration and its popularity as a key point, scholars should not assume it as the predominant author of the Indian Buddha image. Thus, follow up studies are necessary to explore the actual grounds. If there are such motivations, the theories accounted by Foucher would have to be revised in order to construct a new theory on Indian Buddha image.

3. Iconographical characteristics

The iconography applied in creating the Buddha image at Amaravati provides significant information to assume its identical style. The mild and softer bodily and anatomical characteristics, and essentially employed symbolic elements created its own image of Buddha which is in no way, similar to Gandhara image that exhibit the modification of Hellenistic vision. The blonde faces and the tunics synchronized with the prevailing cultural milieu and are adopted unconsciously into a local style in deed, resulted in creating the Gautama Buddha as a being with a solid physical appearance with muscular progression.[55] Hence, the main difference between ancient art and the art of Gandhara is the evolution of the Buddha image from foreign models. In fact, the idea of the Buddha was a

result of two religious addendums for Kushans who patronized the Gandhara Buddha image, since it represented a particular religious philosophy.[56]

Obviously, the two religious philosophies approached the same goal from different perspectives in that Amaravati represented the Gautama Buddha as a human being whereas the Gandhara observed it as a Greek God with supra-mundane qualities and divine powers. It is therefore apparent that Gandharas lavishly applied the predominant concept to the later developed Mahayana Buddhism that the Gautama Buddha was a concept which represented universal teaching in a human form. What is significant in this distinction is the avoidance of the "appearance of the Buddha as a beautiful man with a shaven face; the Greek Apollo type ….suggestive of Imperial draped statues of the first century A.D. in Rome."[57] The outstanding characteristics of Gandhara images are "the superb execution with its clean, clear-cut chiseling and elaborate decoration on the one hand, their air of foppishness and swagger, eminently suited to a royal prince. Of any expression of spirituality in these statues, there is not a trace."[58]

The important elements, henceforth, are the halo, and the hair arranged in a wavy curls, straight profile, classic cut of the eyes, and the curves of the lips. In Gandhara Buddha image, the pedestal on which the Buddha is seated has *triratna* or *Nandi-pada* surmounted by the *Cakra,* which is a borrowing from the Sanchi Torana. The Trirathan symbol is also placed on the throne in aniconic representation of the Enlightened Buddha. What is particular is that he is shown in *bhumi-sparsa mudrā* touching the wheel under his seat. By depicting many symbols to represent the different incidents, Gandhara sculptors specifically used the *Dharma Cakra mudrā* along with the Wheel of Dharma to portray his superiority.[59] This elaborates the Indian characteristics employed by the Gandhara School to presume it as an Indian, but failed to prove it in reality.

On the contrary, the distinctive development of Amaravati sculpture demonstrates some humane qualities of the Buddha which always emphasized his teachings, rather than the super human qualities represented by the Gandhara sculptor. Here, what is distinctive in Amaravati is the penetration of the supreme human quality of the Buddha in contrast to that of the Gandhara sculptor, who aimed at revealing his physical stability, diverting it to highlight his inner spiritual strength. Historians believe that the Amaravati reliefs show some resemblance to the Gandhara and Mathura, since there are non-Indian features in varying degrees. Though they represent such characteristics, the most significant pieces found from the Stupa certify that it exhibits native Indian art which elaborates the Middle and South Indian traditions.[60]

One such character that deploys the superhuman qualities from the Gandhara and Mathura style is the garment, with its folds and curves, though it derives to some extent from the Hellenistic drapery of the Gandhara figures, which is radically different from that of the Occidental, Graeco-Bactrian tradition. The lines and curves are conceived and rendered not as actual costumes but as an expression of the spiritual calm, harmony, and serenity that radiate from the reposeful presence of the Enlightened One. The drapery is found to leave the right shoulder bare, with its folds indicated by incised lines and overlapping ridges, which explored an artistic rhythm opposing the heavy garment, highly engraved with deep edges which covered both the shoulders visualizing a Greek demigod.[61] The curled *Usnisha* was occasionally employed to imply the ascetic notion rather than the imperial majesty. The face and the head were narrow and slim, the eyes half closed, and the thin line of the lips obviously reflected the quality of native art rather than the Gandhara image.

In so elaborating, the Amaravati sculptor conceived the Buddha as a living receptacle of supernal wisdom, conferring peace,

and yet remaining as a tangible human being, a model of the highest human attainment, or a Man at the peak of spiritual perfection. "And in conformity with its humanistic conception, the cosmic symbol of the lotus pedestal is omitted. The figure stands-like Gautama himself- on the ground."[62] Again this has become a major issue for modern scholars to assume its relationship to south, to stress its own natural development. The focal point in this respect is the typical Sri Lankan tradition which did not encourage the lotus as an ornament at the base in Sri Lankan Buddha image at its early stage, though various Indian traditions reflects on them.

However, this elaboration suggests that Amaravati has sustained its own tradition which is devoid of the elements employed by the Gandhara sculptor that it made a significant impact on Southeast Asian Buddhist art by integrating it with a tradition familiar to the south rather than the north. Thereby, Amaravati stands as a unique center with aniconic and iconic appearance of the Buddha which was finely developed and established within its own framework, despite the constant impacts through various communications. However, Foucher's implication of the theory of aniconism, having no clear interpretation of the Indian art in broader terms and avoiding the other regional developments in Indian Buddha image, accumulates the credential to the Gandhara Buddha image simply due to the fact that it evolved on a major scale and was established as an object of worship, which subsequently spread to the East Asian region with the spread of Mahayan Buddhism. Thus, it is obvious to see the influence of Gandhara Buddhist art in general, to assume the qualities of its tradition in the countries where the Mahayana Buddhist tradition spread. However, this does not reflect the construction of the Buddha as a human figure in India which is a result of the introduction of the *superior heritage* of *Greek sculpture* by Kushans, as Foucher highlights.

Yet, the simple fact with regard to the Amaravati School is its unique development of the Buddha image which never encouraged image worship and was employed in the same manner as it applied the symbols to illustrate the life of the Buddha and other important events in religion as a whole. And its travelling through maritime and land trade routes was South and Southeast Asian region, which welcomed the early Buddhist tradition. Therefore, massive statues or idols of worship are barely known to Amaravati as an eye-catching instrument of Buddhism. Therefore, Foucher might have considered particular facts and regional developments of the Buddha image when pointing the Gandhara image as the introduction of the *anthropomorphic* forms of the Indian Buddha image as a consolidating point of his *theory of aniconism.*

4. The Concept of *Cakravarti/ Mahāpurusa*

The foregoing examples reveal that Amaravati Buddhist sculptures obviously elaborate the aniconic as well as iconic representations of the Buddha at the same time in order to illustrate the Buddha's life and other co-incidents relating to Buddhism. Though both these elements serve the same purpose of representing his teaching and the supreme personality, the image of a human figure possibly provided him a divine super human quality yet acquiring spiritual maturity. This representation is entirely different from those of Gandhara where fleshy and muscular characteristics were employed by Kushans with a Bactrian background. The most important fact in this regard is the idea of Masculine divinity familiar in the west[63] where the gods and goddesses were considered heroes with supra mundane qualities. Thus, most of the Greek Gods were represented through the manner which elaborated the masculine quality and the same was followed to illustrate the humans to elaborate their super human qualities.

Indeed, the background for such a development was the common concept of universal emperor or a monarch in east and

west in different perspectives, in that it assimilated into religious and political environments, in varying degrees. Whereas the concept was already conceived in India from the vedic period, the appearance of Alexander the Great in India as the head of a powerful army, the so-called attitude of the universal Monarch or *cakravartin* evolved in the west presented for the first time to the Indian Aryans. In fact, it is the symbolic wheel which played a major role in occult power, which was also the prerogative of the *cakravartti,* as well as his physical peculiarities. The concept was so systematically established and canonized in Buddhism as the *Wheel of Dharma,* and the same was lavishly employed to represent the Buddha in aniconic form, in Sanchi, Bharhut as well as Amaravati. Significantly, the same was utilized by Hinduism, to denote Vishnu. Thereby the Wheel of *cakravarta* became popular religious attribute in Indian culture.[64] Thus, the distinction of the concept of the Universal Emperor from the point of Buddhism was developed by the Buddhist legends that the same Buddha, if not perfected in his doctrine was to become the *Cakravarti,* the monarch to the entire world. Hence, the wheel of the *Cakravarti* is the symbol of Indian power and the wheel of Buddha is the power of his teaching *(Dammacakka).*[65]

In the emergence of the Buddha image in varying degrees in order to explore the concept of *Mahā-Purusa* (Great person or superman) or *Cakravarthi* (Universal Emperor or World-teacher), different schools employed different physical qualities. To explore the ‘Great Being' the Gandhara sculptors employed the characteristics consisting of the thirty-two greater and eighty lesser physical characteristics which have been described in *Silpa* texts like *Lalitavistara, Mahapadānasutta* and *Dharmapradeepika.* Thus, the thirty-two major signs which were included in the *Silpa* texts, particularly, the protuberance *(Usnisa),* the *Uran* or tuft of hair between eye-brows the mark of wheel, *Trisula* and so forth were the major characteristics of Gandrara Buddha images.[66]

Nonetheless, it also employed the deeply engraved, toga-like robe; sharp-edged, fully-opened eyes; moustache; and many other elements to represent his masculine inheritance.

However, the figure of the Buddha most popular with the sculptor of Amaravati was entirely different and seems to be that of *Cakravartin* in monk dress. This concept glorifies the being as entitled to perform sacrifices and study and teach Vedas. The claim in relation to the Buddha is that he was a great teacher who sacrificed himself, if not otherwise he could have become a universal monarch. The concept was finely adopted by the Amaravati sculptor that they created the model with clenched left hand usually caught the upper end of the robe (except when it lay freely on the lap), and the right hand came down to suggest *Abhaya* rather than the command for rain in its original form **(Fig. 12a & b).** Such is the usual type at Amaravati, which is very early and traces are found from Vedic. This form of Buddha is also identical with the Chandrasekara and Vishnu images of the later period standing with right hand in *Abhaya* and the left in *Katyavalambhīta.*[67]

This character was, in fact, less Grecian and the inspirations for the complete artistic form are found in the Indian soil and mind. It was active and creative in the regional style and particularly employed to elaborate the outside salvation of the body which cannot escape from itself, yet plastically transmitted to receptacle.[68] In fact, the emphasis on the human aspect of the teacher of gods and men- with regard to the Buddha, (as a man) who reached fulfillment through an age-long career of enlightening self sacrifice- belong to the period of early Buddhism and identical with the doctrine of the Hinayana, the so called "Little Vehicle", established in the tradition of the Ceylonese Pali canon. "Such characters along with its spiritual calmness also foreshadow the more slender and delicate grace and the inward-turned yogic absorption of the classic Hinayana style of Sri Lankan Buddha image rather than the mirage-

like apparitions of the Gupta Buddhas. The important fact with regard to this contrast is the attitude of the former style of the Buddha as a savior, as they represent him, is not a phantasmagoric apparitions but a solid man."[69]

It is evident from the monumental statue of standing Buddha before the Ruwanweli Dagoba, belonging probably to 3-4th centuries CE reflecting the austere and massive monumentality of Buddhas of the Andra period, yet evading the weighty bulk of those Andra Buddhas **(Fig. 13).** The Ceylonese figures, slender and erect, have preserved the pillar-like, statuesque bearing of the *Yakshas* but have acquired a spirituality well befitting the representations of the fully enlightened teacher and savior of the mankind. [70] Though we can never predict of the pioneer in this task, it is apparent that Amaravati must have followed the early Buddhist traditions with its strong communications with the south prior to the introduction of the Buddha image through Gandhara. Hence, Amaravati sculptor simply grasped the particular aspect for the monumental Buddha figure from the 2nd century CE whose provenience from the ancient *Yaksha* pattern of the pre-Buddhist era is clearly identified, yet elaborating massive dignity. Hence, the product of the Amaravati Buddha is a fine blend of these two concepts, more serene, reflecting the inner spirituality, than in the Buddha image of Gandhara or Mathura where masculine and physical conviction was emphasized. Therefore, what Foucher highlights as the *superb heritage* is not a valid definition with regard to the tradition of Buddha images that emerged at Amaravati. Also, it penetrates the idea that the development of the Buddha image at Amaravati is its own innovation even before the introduction of the Gandhara School.

Conclusion

The foregoing facts and evidence, and the theories developed by the scholars reveal that the origin and the development of the Indian Buddha image have been studied from

various points of view. Whereas some scholars suppose the Greek influence, others suggest it as a result of *Bhakti* and the *Yaksa* cult from which emerged the immediate examples of image making and image worship.[71] Thus, the image created by the sculptors was not the historical Buddha but a theological and philosophical conception of Buddhahood. Undoubtedly, the legends and the textual references of his body form played a major role in this connection thus making a Man with Great characteristics. *(Mahā Purusa Laksana)* as described in different locations.[72] With regard to the origin of the Buddha image in India, some believe that Mathura has developed its own image of Buddha before Gandharas where it appeared as *Yaksha*, who excel above others of his kind by being a *Cakravartin*, endowed with the marks of 'Great Being.' However, with regard to the origin and the development of the Indian Buddha image, foregoing facts and evidence reveal that the introduction of the Buddha image was not entirely an impact of Kushans through Gandhara. The archaeological expositions and other historical and cultural communications reveal the regional developments of the Buddha image from a different perspective in that they have developed an identical model which is entirely different from the model introduced by the Kushans as a means of the image worship. According to the examples of the Buddha image belonging to pre-Kushan age from different locations found that the notion had already been in Indian soil rather than being influential. Nonetheless, the concept of the cult image was already described in certain literature evidence belonging to South, even before the introduction of the Buddha image by Kushans during the 1st century CE. In fact, the Buddha image at Gandhara was a result of the later developed Mahayana Buddhist ideology, by elevating the personality of the historical Buddha to a divine being with superhuman qualities.

It is thus evident that different regional traditions developed their own form of representation of which aniconic as well as iconic

forms are evident. Whereas some traditions entirely adhered to the symbolic appearances (Sanchi, Bharhut), others had the tendency of creating symbols as well as images developed through the influence of their native models (Amaravati), in contrast to the view of Kushans. Simply, their intention of such an application was the illustration of his appearance rather than his absence. The significance of these representations is the elaboration of actual time and space which it took place, rather than creating a personal ideal for worship.

The representations of the Buddha at Amaravati is more important in this respect, because through its aniconic and iconic illustrations, the objective of the sculptor was not to create a divine being or a heroic personality as patronized by Kushans, but to highlight his teaching and inner most qualities that the Buddha inculcated as a model for the moral behavior, out of the historical and philosophical understanding of the Great Master. Therefore, whether they represented the enlightened being through a symbol or an image does not formulate any conception of the *presence of the Buddha without Buddha,* or the *absence of the image* as Foucher highlights, but the representation of the same person through different forms to illustrate his inner spirituality.

Whether his personality was represented entirely through aniconic symbols, or a combination of both aniconic and iconic forms in the same panel was not a problem for the sculptor, since his intention was to represent him through the manner which is best-fitted. Such examples evidently prove that Amaravati had its own origin and development of the Buddha image finely developed through aniconic symbols to that of the image, both of which represented as *symbols* not as figures of worship as promoted by the Gandharas. And therefore, the product of Amaravati was entirely native, which had its own impetus in the cult worship of *Yaksha,* the concept was finely merged into the model of the Buddha, Hence, the Buddha image at Amaravati is totally different from

that of Gandhara, and developed and established before the introduction by Kushans during the 1st century CE.

To conform to its own development, the iconographical characteristics of the Amaravati tradition prove to be radically different from those of Gandhara. Such elements are simply employed to penetrate the inner most quality of the Enlightened Being, with his philosophical understanding of the cosmology and the practical conduct as the Supreme Being who became the World Leader through his religious view, but not as a Universal Monarch as represented in the image at Gandhara. Therefore, the subtle qualities employed in the Amaravati sculpture can be recognized as a fine blend of the native craftsmanship and the concepts of the image, developed and established, in the canonical literature. The result was an identical product which was 1) totally different from the ideology derived from its northern developments, which some scholars believe, was introduced by the Kushans, and 2) definitely developed prior to the impact of the Kushans.

Therefore, what Foucher highlights as the *superior heritage* of the Buddha image should not be applied as a model with regard to the origin and the development of the Indian Buddha image, since several Buddhist traditions and sites have evidently proved their own identical developments of the so-called image. This is not merely limited to India, but also applied to neighboring traditions, such as Sri Lanka, where it developed its own model of Buddha image, before the introduction of the Buddha image to India by Kushans. Amravati, being located further southward than from its northern school and having close communications with southern Buddhist traditions, must have been exposed to different traditions, which is more native than being foreign. The result was to develop its own model depending on their world view which was nourished by the early Buddhist tradition rather than the later developed Mahayana tradition. Therefore, the concept of idol worship was not popular at Amaravati. Instead, the sculptor's objective of the model of the human figure, though it evoked the inner spiritual qualities of a supernal being, was nothing beyond his intention of employing it as a symbol.

Thus, such a mingle can never be disregarded as the nonappearance of the Buddha image by favoring the Gandhara school simply due to its popularity with the new religious development. Indeed, the representation through symbols as well as human forms at Amaravati served the same purpose of illustrating the incidents of his life and relating events took place during the period. Therefore, what Foucher highlights as the *aniconism* derives the notion of the image worship which was patronized by the Kushans due to their inherent nature of the worship of Greek Gods. They applied the same notion to the personality of the historical Buddha with what they understood as Buddhism from the notion of Mahayana Buddhism, and developed massive sculptures-in-round as an object of worship. Since, the early Buddhism did not encourage the image worship, the Buddhist Centers which practiced the Theravada did not develop such images, yet developed their own model for the purpose which is similar to that of a symbol. Therefore, the particular trend should not be regarded as the *aniconism,* or the non-appearance of the Buddha image, simply due to the non-popularity of image worship. Therefore, it is evident that the theory of aniconism developed by Foucher does not contribute to the vast range of examples found from India with regard to the origin and the development of the Indian Buddha image and offers no room to consult the regional developments of the Buddhist art in India and elsewhere. Thus, most of the studies conducted depending on the theory developed by Foucher have led the scholars to develop faulty interpretations without focusing on the defining facts and evidence. Therefore, the modern scholars who review the identical developments of different Buddhist schools in India and elsewhere have to re-think and redefine the theories developed by several scholars that tend the modern scholars to misinterpret the history, art, as well as their distinctive cultural developments.

Footnotes:

1 Alfred Foucher, *The Beginning of the Buddhist Art and other essays in Indian and Central-Asian Archaeology*, trans. L.A. Thomas and F.W. Thomas, (Varanasi, Indological Book House, 1972) 35-6

2 -ibid- 111-37

3 Susan L. Huntington, "Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism," *Art Journal,* Vol. 49, No.04, New Approaches to Southeast Asian Art, (Winter 1990), 401

4 B.N. Puri, *India Under Kushanas,* (Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1956), 140-42

5 Ananda Coomaraswamy, "The Origin of the Buddha Image," *Art Bulletin,* 9, No.04 (1927) 287-328

6 Ju-Hyung Rhi, "From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art" *Artibus Asiae,* Vol. 54. No. ¾, (1994) 207-225

7 Stella Krarmrisch, *Indian Sculpture*, (Delhi, Motilal Banarsidass, 1981), 46

8 My emphasis

9 Foucher, 116-17

10 Chikyo Yamamoto, *Introduction to Buddhist Art,* (New Delhi, International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 1990), 64-65

11 *Buddhist Remains in India,* edited by A,C. Sen,(New Delhi, Indian Council for Cultural Relations, 1956), 131

12 Maurizio Taddei, *India,* translated from the Italian by James Hogarth, (Geneva, Nagel Publishers, 1970), 99-100

13 *Buddhist Remains in India,* 131

14 -ibid-, 132

15 *Buddhist Remains in India*, 126

16 Yamamoto, 64-65

17 Robert Knox, *Amarawathi: Buddhist Sculpture from the Great Stupa,* (London, British Museum Press, 1992), 9

18 C. Sivaramamurti, *Amaravati Sculptures in the Chennai Government Museum,* Bulletin of the Chennai Government Museum, (Chennai, Government Museum, 1998), 26-32

19 -ibid- 29

20 Yamamoto, 64-65

21 *Buddhist Remains in India,* 134-51

22 Cauley, G.C., *Early Buddhist Art in India,* (New Delhi, India, Sundeep Prakashan, 1998), 64

23 Shanthi Swarup, *The Arts and Crafts of India and Pakistan,* (India, Taeaporevala's Treasure House of Books, 1957), 36-37,Plates XCVII- XCIX)

24 Huntington, 402.

25 Henrich Zimmer, *Art of Indian Asia*, Vol. I. Completed and edited by Joseph Campbell, (Princeton University Press, 1983), 76

26 -ibid- 77

27 -ibid- 80

28 -ibid- 77-9

29 Krarmricsh, 33

30 One panel preserved in the Briish museum collection represents him through an empty throne, while another of the defeat of *Mara,* he is represented under an umbrella, symbolically in the form of foot prints below the throne

31 Gregory Schopen, "Mahayana in Indian Inscriptions" *Indo-Iranian journal,* 21, No,01 (January 1979), 16.

32 Lewis R. Lancaster, "An Early Mahayana Sermon about the Body of the Buddha and the Making of Images." *Artibus Asiae* 36, No. 04 (1974), 291

33 *Mahāvamsa* Chap 36, verses 129-30, 30, Verses 72-75, 31, Verses 96-99

34 Mirella Levi D'ancona, "Amaravati , Ceylon, and Three Imported Buddhas" *The Art Bulletin,* Vol. 34, No. 1 (Mar., 1952), 8

35 Robert Knox, 1992, 84, Plate 28

36 -ibid-96, Plate 38

37 Huntington, 403,

38 Robert Knox, 1992, 93: Plate 36

39 Douglas Barret, *Sculptures from Amaravati in the British Museum,* (London, Trustees of the British Museum, 1954), 67

40 Huntington, 402

41 Swarup, 36-37, Plates XCVII- XCIX

42 Zimmer, Vol. I. 1983, 173

43 Quoting Coomaraswamy, Sivaramamurti, 65

44 Albert Grünwedel, *Buddhist Art in India,* translated by Agnes C. Gibson, (New Delhi, India, S. Chand & Co. (pvt) Ltd., 1972), 66-7

45 Promsak Jermsawatdi, *Thai Art with Indian Influence,* New Delhi, Abhinav Publications, 1979, 49

46 D'Ancona, 6

47 Jermsawatdi, 49

48 Chauley, 53-4

49 John Marshall, *The Buddhist Art of Gandhara: The Story of the Early School, its Birth, Growth and Decline,* (Cambridge, Cambridge University Press. 1960), 111

50 Jermsawatdi, 48

51 Chauley, 60-61

52 Grundwedel, 165

53 -ibid- 167-70
54 Sivaramamurti, 29
55 Adris Banerji, *Origins of the Early Buddhist Church Art,* (Calcutta, Sanskrit College, 1967). 31
56 Grundwedel, 162
57 Puri, 190.
58 Marshall, 112
59 Ratan Parimoo, *Life of Buddha in Indian Sculpture,* (New Delhi, Kanak Publications, 1982), 26-27
60 Zimmer, Vol. I. 1983), 81
61 Germsawatdi, 49
62 Zimmer, Vol. I. 1983, 170-71
63 Phillip S. Rawson, *Indian Sculpture*. (London: Studio Vista, 1966)., 68
64 Grundwedel, 158-9
65 -ibid- 159-61
66 Chauley, 54
67 Sivaramamurti, 65-66
68 Kramrisch, 50
69 Zimmer, Vol. I. 169-70
70 Zimmer, 170-71
71 A.K. Coomaraswamy, *Origin of the Buddha Image*, Art Bulletin IX, No.4, 1927,1-3
72 Ratan Parimoo, *Life of Buddha in Indian Sculpture,* New Delhi, Kanak Publications, 1982, 28

Bibliography:

Mahavamòsa, the Great Chronicle of Sri Lanka: Chapters One to Thirty-Seven: an Annotated **Mahavamòsa**, the Great Chronicle of Sri Lanka: Chapters One to Thirty-Seven: an Annotated New Translation with Prolegomena. translated by Ananda W. P. Guruge. Colombo, Associated Newspapers of Ceylon, 1989

Banerji, Adris, **Origins of the Early Buddhist Church Art**, Calcutta, Sanskrit College, 1967

Barret, Douglas, **Sculptures from Amarawathi**, in the British Museum, London, Trustees of the British Museum, 1954

Buddhist Remains in India, Edited by A, C. Sen, New Delhi, Indian Council for Cultural Relations, 1956

Chauley, G. C., **Early Buddhist Art in India**, New Delhi, Sundeep Prakashan, 1998

Coomaraswamy, A. K., *Origin of the Buddha Image*, **Art Bulletin IX**, No.4, (June 1927), 287-329

————— **History of Indian and Indonesian Art**, Dover Publications, Inc., New York, 1965.

D'ancona, Mirella Levi, *Amaravati, Ceylon, and Three Imported Buddhas*, **The Art Bulletin, Vol. 34**, No. 1 (Mar., 1952), 1-17

Foucher, A., **The Beginning of the Buddhist Art and Other Essays**, in Indian and Central- Asian Archaeology, Varanasi, Indological Book House, 1972.

Grünwedel, Albert, **Buddhist Art in India**, translated by Agnes C. Gibson, New Delhi, S. Chand & Co. (pvt) Ltd., 1972

Huntington, Susan L., *Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism*, **Art Journal, Vol. 49**, No.04, New approaches to Southeast Asian Art, (Winter 1990), 401-8

Indian Art and the Art of Ceylon, Central Asia and South East Asia, General Editor Francesco Abbate, translated by Jean Richardson, London, 1972

Jermsawatdi, Promsak, **Thai Art with Indian Influence**, New Delhi, Abhinav Publications, 1979

Knox, Robert, **Amaravati: Buddhist Sculpture from the Great Stupa**, London, British Museum Press, 1992

Kramrisch, Stella. **Indian Sculpture**, Delhi, Motilal Banarsidass, 1981

Lancaster, Lewis R., *An Early Mahayana Sermon about the Body of the Buddha and the Making of Images*, **Artibus Asiae 36**, No. 04 (1974), 291-94

Marshall, Sir John, **The Buddhist Art of Gandhara: The Story of the Early School, its Birth, Growth and Decline**, Cambridge, Cambridge University Press. 1960

Moore, Albert C., **Iconography of Religions: an Introduction**. London, SCM Press, 1946

Parimoo, Ratan, **Life of Buddha in Indian Sculpture**, New Delhi, Kanak Publications, 1982

Puri, B. N., **India Under Kushanas**, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1956

Rawson Phillip S., **Indian Sculpture**. London, Studio Vista, 1966

Rhi, Ju-Hyung, *From Bodhisattva to Buddha: The Beginning of Iconic Representation in Buddhist Art*, **Artibus Asiae, Vol. 54**. No. ¾, (1994) 207-225

Schopen, Gregory, *Mahayana in Indian Inscriptions*, **Indo-Iranian journal, 21**, No, 01 (January 1979), 16

Sivaramamurti, C., **Amaravati Sculptures**, in the Chennai Government Museum, Bulletin of the Chennai Government Museum, Chennai, 1998

Swarup, Shanthi **The Arts and Crafts of India and Pakistan, India, Taraporevala's**, Treasure House of Books, 1957

Taddei, Maurizio, **India**, translated from the Italian by James Hogarth, Geneva, Nagel Publishers, 1970

Yamamoto, Chikyo, **Introduction to Buddhist Art**, New Delhi, International Academy of Indian Culture and Aditya Prakahsan, 1990.

Zimmer, Henrich, **Art of Indian Asia, Vol. I**. Completed and edited by Joseph Campbell, Princeton University Press, 1983

———— **Vol. II**. Completed and edited by Joseph Campbell, Princeton University Press, 1983

2500 Buddha Jayanti Souvenir, edited by Ananda W. P. Guruge and Amarasekara K. G., Colombo, The Lanka Bauddha Mandalaya, 1956.

Illustrations:

Fig. 01 Adoration of the Buddha's Feet

Fig.02 Adoration of the Buddha's Feet by the *Nāga*-King

Fig. 03 Episodes from the Life of the Buddha

Fig. 04 Adoration of the Buddha (many symbols together: Pillar *Triratna,* Empty Throne)

Fig. 05 The First Sermon (Empty throne, Wheel of *Dharma, Buddha-Pāda)*

Fig. 06 A Panel Depicting an Image on the Throne

Fig. 07 A Panel depicting images symbols together

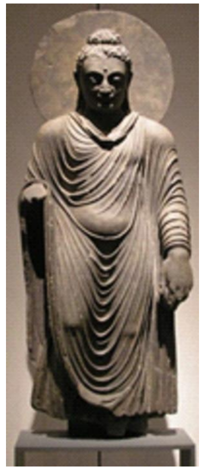


Fig. 10 Buddha Image from Takt-i-Bahi

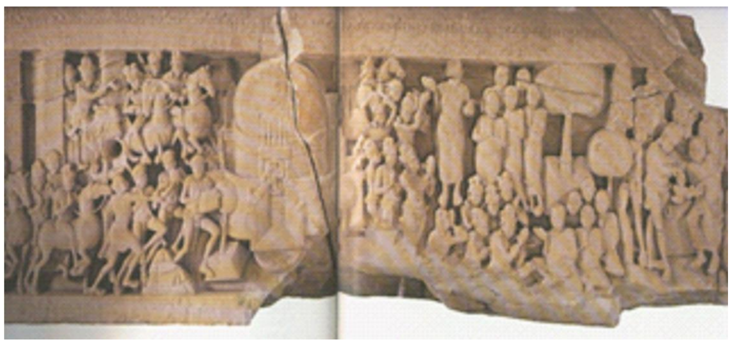


Fig. 08 Representation of the Buddha through aniconic and iconic and forms

Fig. 09a **9b**
Buddha images as a part of the panel

Fig. 11 Seated Buddha from Gandhara

Fig. 12a **12b**
Standing Buddha images from Amaravati

Fig. 13 Samadhi Buddha image from Sri Lanka

පේරාදෙණි ගුරුකුලය හා සිංහල කවිය

චින්තා පවිත්‍රානි

The influence of the Peradeniya School Sinhala poetic tradition is enormous. Especially the experiments carried out by poets associated with that school were crucial in changing the future prospects of Sinhala poetry. It is a true fact that there was no unitary ideology relevant to Peradeniya School. But the common representation built up with the centralization by the poets, namely Siri Gunasinghe and Gunadasa Amarasekara, are responsible for the usage of the name Peradeniya school. This article aims to investigate the facts as to what type of influence was used by Peradeniya School towards Sinhala poetry.

පේරාදෙණි ගුරුකුලය සිංහල කවිය මත එල්ල කළ බලපෑම වර්තමානය තෙක් වුව ද අවිච්ඡින්න ව විකාසනය වන බව අවධානයට නිසි කරුණකි. නිදහස් කවිය සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදායට හඳුන්වා දෙමින් ජී. බී. සේනානායක තබා තිබූ පියවර තව දුරටත් ඉදිරියට ගෙන යන ලද්දේ පේරාදෙණි සරසවිය කේන්ද්‍ර කරගනිමින් කාව්‍යකරණයට එළැඹි නිර්මාණකරුවන් විසිනි. එහෙත් ඔවුන් එම කර්තව්‍යයෙහි නිමග්න වූයේ සේනානායකට වඩා වෙනස් එළඹුමක පිහිටා ය. කොළඹ දෙවන පරපුරේ කවීන් විලියම් වර්ඩ්ස්වර්ත් (1770-1850), පී. බී. ෂෙලී (1702-1850), ඇල්ප්‍රඩ් ලෝඩ් ටෙනිසන් (1809-1892) ආදි රොමැන්ටික් කවීන්ගෙන් ද, ජී. බී. සේනානායක, වෝල්ට් විට්මන් වැනි කවීන්ගෙන් ද ආභාසය ලබන විට පේරාදෙණි කවීහු ටී. එස්. එලියට් හා ඩී. එච්. ලෝරන්ස් ආදි කවීන්ගෙන් පෝෂණය ලැබූහ.[1]

© කථිකාචාර්ය චින්තා පවිත්‍රානි
සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර,
ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

කොළඹ කවීන් බහුතරය මෙන් ම පේරාදෙණි කවීහු ද ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් අධ්‍යාපනය ලැබූ පිරිසක් වූහ. ඔවුහු මිෂනාරී පාසල්වල හෝ එම අධ්‍යාපනයේ ම වර්ධනීය අවස්ථාවක් ලෙස පිහිටුවනු ලැබූ පාසැල් පද්ධතියක ඉගෙනුම ලැබූහ. එහෙත් මෙහිලා වැදගත් වන තවත් කරුණක් වන්නේ කොළඹ කවීන් අතර එතරම් දුරට අධ්‍යාපනය නොලැබූ පිරිසක් ද විසූ බවයි. ඔවුහු බොහෝ විට හිටිවන කවිමඩු, සම්මේලන, වාමාංශික දේශපාලන වේදිකා ආදියෙහි කවි ගායනා කළ පිරිසක් වූ අතර කවිකොළ, කවිසඟරා, කවිකතන්දර පළකිරීමෙන් කවිය විෂයයෙහි දැක්වූ සක්‍රීය දායකත්වය කරණ කොටගෙන ජනප්‍රියතාවට පත්වූහ. බටහිර කවීන්ට අමතර ව කොළඹ කවීන්ගේ නිර්මාණකරණයට බලපෑ තවත් කවීහු වූහ. ඒ අතර ප්‍රකට බෙංගාලි කවියකු වූ රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් ප්‍රමුඛස්ථානයෙහිලා ගිණිය හැකි ය.[2]

පේරාදෙණි කවිය වඩාත් නූතනවාදී මුහුණුවරක් ගත් ආකාරය සිරි ගුනසිංහ, ගුණදාස අමරසේකර හා සරත් අමුණුගම වැනි කවීන්ගේ නිර්මාණ ඇසුරින් පැහැදිලි වේ. මෙහිලා විශිෂ්ට කාව්‍යමය ප්‍රතිභාවක් හා අනන්‍යතාවක් විශද කළ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් ද වැදගත් වන අතර නාට්‍යකරුවකු වශයෙන් මිස කවියකු ලෙස ඔහුගේ භූමිකාව ප්‍රබල ව ඉස්මතු නොවූ බව කිව යුතු ය. කොළඹ යුගයේ කවීන් බහුතරයකගේ මෙන් ම පේරාදෙණි ගුරුකුලයට අයත් කවීන්ගේ ද උත්පත්ති කතාව ග්‍රාමීය ප්‍රදේශ හා සම්බන්ධ වන නමුත් ඉංග්‍රීසි භාෂා මාධ්‍යයෙන් අධ්‍යාපනය ලබා විශ්වවිද්‍යාලයට පිවිසීමත් යළිත් විශ්වවිද්‍යාලයේ දී ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් ලැබූ අධ්‍යාපනයත් ඔවුන්ගේ චින්තනය සැලකිය යුතු අන්දමින් වෙනස් කළ බව පෙනේ.[3] මේ වන විට ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය තුළ වඩාත් බලවත් වූයේ ඉංග්‍රීසි අධ්‍යයන අංශයයි. මෙරට ශිෂ්‍යයන්ට කවර ආකාර වූ අධ්‍යාපනයක් ලබා දෙන්නේද යන්න පිළිබඳ ව තීරණය කිරීම, ඊට අදාළ ව විෂය නිර්දේශ හා ලේඛකයන් හඳුන්වාදීම එම අංශය මගින් සිදු වූ ප්‍රධාන කර්තව්‍යයකි. මහාචාර්ය ඊ. එෆ්. සී. ලුඩොවයික් මෙම කාර්යයේ දී තීරණාත්මක මෙහෙවරක් ඉටුකළ ශාස්ත්‍රවන්තයකු ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. හෙතෙම ඉංග්‍රීසි අංශයේ මහාචාර්යවරයා ලෙස කටයුතු කළ ද පසුකාලීන ව සිංහල සාහිත්‍ය කටයුතු මත තීරණාත්මක බලපෑමක් ඇති කළ බව පැහැදිලි කරුණකි.[4] ලුඩොවයික් විසින් බුද්ධිමය හා දෘෂ්ටිමය වශයෙන් පුරෝගාමී අධ්‍යයනයක් ලෙස

ඇගයීමට භාජන කරමින් පෙරවදනක් සම්පාදනය කරන ලද **Sinhala writing and the new critic** කෘතිය කෙරෙහි මෙහිලා අවධානය යොමු කරනු වටී.[5] තත් ග්‍රන්ථයේ කතුවරිය වන රංජනී ඔබේසේකර තත්කාලීන සාහිත්‍ය විචාර කලාවේ ස්වභාවය විශ්වීය ගතිකයන් සමග සන්සන්දනය කරමින් විග්‍රහ කිරීමට උත්සුක වේ. එහිලා හමුවන An analytical study of the major works of two important Singhalese crisics (වැදගත් සිංහල විචාරකයන් දෙදෙනකුගේ ප්‍රධාන කෘතීන් පිළිබඳ විග්‍රහාත්මක අධ්‍යයනයක්) යන පරිච්ඡේදයෙහිලා විචාරිකාව ටී. එස්. එලියට් හා අයි. ඒ රිචර්ඩ් සමග සමාන්තර ව වික්‍රමසිංහගේ සහ සරච්චන්ද්‍රගේ විචාරමය මැදිහත්වීම කියවීමට ලක්කරයි. ඊට වෙනස් අයුරින් පියසීලි විජේගුණසිංහ මාක්ස්වාදී දෘෂ්ටිය මත පිහිටා මෙකී කර්තව්‍යයෙහි නිමග්න වූ බව ද අවධානයට නිසි අතර ඇය **නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරය - මාක්ස්වාදී අධ්‍යයනයක්** කෘතියෙහිලා සරච්චන්ද්‍ර, වික්‍රමසිංහ හා අමරසේකර යන විචාරකයන් තිදෙනා විචාරයට භාජන කරයි.[6]

මෙම අවධියේ දී විශ්වවිද්‍යාලය සාහිත්‍ය කතිකාව අතුරෙහි ෂෙලී, වර්ඩ්ස්වර්ත් ආදි රොමැන්ටික්වාදි කවීන් මතු නොව ඩී. එච්. ලෝරන්ස්, ටී. එස්. එලියට් වැනි නූතනවාදී කවීන්ගේ නිර්මාණ පිළිබඳ ව ද සුවිශේෂ අවධානයක් දක්වනු ලැබූ බව පැහැදිලි ය.

> "විසිවැනි සියවසේ යුරෝපයේ පහළ වූ ටී. එස්. එලියට්, ඩී. එච්. ලෝරන්ස් ප්‍රමුඛ බොහෝ කවීන්ගේ නිර්මාණවලින් සිරි ගුනසිංහ, ගුණදාස අමරසේකර වැනි කවීන්ගේ කවීත්වය පෝෂණය වී ඇති බව පිළිගැනෙයි. සිංහල කවිය හැම අතින් ම නවීනත්වයට පත්වීමට තුඩුදුන් ප්‍රධාන හේතුව සිංහල කවීන් බටහිර කාව්‍යයේ ආභාසය ලැබීමට උනන්දු වීම යැයි කිව හැකි ය."[7]

මෙබඳු වාතාවරණයක් යටතේ 1953 දී ගුණදාස අමරසේකරගේ **භාවගීත** කාව්‍ය සංග්‍රහයත් 1956 දී සිරි ගුනසිංහගේ **මස් ලේ නැති ඇට** කාව්‍ය සංග්‍රහයත් පළ කෙරිණි. මෙකී සාහිත්‍යමය ප්‍රබෝධය තත්කාලීන සමාජ සංස්කෘතික ප්‍රවණතා සමග ද අත්‍යන්තයෙන් සබැඳී පවතී.[8] එහි දී 1956 වසරේ සිදු වූ දේශපාලන පෙරළිය කෙරෙහි ද අවධානය යොමුවිය යුතු ය. 1948 වසරේ පටන්

මෙරට පාලනය කළ ප්‍රබල දේශපාලන පක්ෂය පරදවා අභිනව ප්‍රතිපත්ති සහිත පක්ෂ එකමුතුවක් 1956 වසරේ දී බලයට පත් වේ. එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සියවස් එකහමාරක් මුළුල්ලේ මෙරට රාජ්‍ය භාෂාව වූ ඉංග්‍රීසි බස වෙනුවට සිංහලය රාජ්‍ය භාෂාව ලෙස අභිෂේක ලබයි. මේ හේතුවෙන් සාහිත්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රය කෙරෙන් ද නවමු උද්‍යෝගයක් පැනනැඟේ. පුළුල් හැදෑරීමක් සහිත ද්විභාෂික උගත්තු කාව්‍ය, නාට්‍ය, කතා කලාව හා විචාරෙ ක්ෂේත්‍රයට අදාළ ව නව නිර්මාණ බිහි කරති. ලාංකේය හා අපරදිග සාහිත්‍යය කියවීමෙන් ලත් අනුප්‍රාණයෙන් නව අත්හදා බැලීම්හි නියැලෙමින් සාහිත්‍යය පෝෂණය කරති. පේරාදෙණි ගුරුකුලයේ සාහිත්‍යමය කතිකාවන්හි ප්‍රබල ඉස්මතු වීමක් සිදුවන්නේ මේ හා සමගාමී ව ය.

සිරි ගුනසිංහ මෙන් ම ගුණදාස අමරසේකර ද පොදුවේ කොළඹ කවියට එරෙහි ව කාව්‍යකරණයෙහි නිමග්න වූ බව විශද වේ. කොළඹ දෙවන පරපුරේ කවීන්ගේ නිර්මාණයන්හි ගැබ් ව පැවති සුලබ ලක්ෂණ ලෙස හඳුනාගත හැකි සමුද්‍රඝෝෂ විරිත, එළිසමය කෙරෙහි දක්වූ ප්‍රබල අවධානය, තථ්‍ය ජීවිතය කෙරෙන් දුරස් වූ සෞන්දර්යාත්මක චින්තාවන්, විසිතුරු සුන්දර බස්වහර යනාදි සියලු අංගයන් කෙරෙහි තත් කවීන් දෙදෙනාගේ ප්‍රබල විරෝධය එල්ල වී තිබේ. "එළිසම විරිත් රමනීය වදන් ආදිය යොදමින් දේදුනු ලෝකයක් මැවීම මගේ පරමාර්ථය නොවෙයි"[9] යනුවෙන් පවසන කල්හි ගුනසිංහ ඍජු ව ම සිය ප්‍රතිවිරෝධය එල්ල කරන්නේ කොළඹ දෙවන පරපුරේ කවියට ය. ගුනසිංහ හා අමරසේකර තමන්ට අනන්‍ය වූ කාව්‍ය රීතීන් ද්වයක් නිර්මාණය කළ අතර එය සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය මත තීරණාත්මක බලපෑමක් ඇති කළේය. අමරසේකර කොළඹ කවිය ප්‍රතික්ෂේප කළ ද ජන කාව්‍ය සම්ප්‍රදායේ එන කාව්‍යෝක්ති, විරිත, රිද්මය, ඡන්දස් ආදිය අනුමත කරමින් කාව්‍යකරණයේ දී ඒවා දැඩි ලෙස උපයෝගී කොටගත්තේ ය. ඔහුගේ කාව්‍යයන්හි සුලබ ව හමුවන පස්මත් විරිත සම්භාව්‍ය සිංහල පද්‍ය සාහිත්‍යයේ ද දැකිය හැකි ය. ඒ අතර ගුනසිංහ සාම්ප්‍රදායික විරිත් බැහැර කරමින් රිද්මයට ප්‍රමුඛත්වයක් ලබාදෙමින් නිස,දැස් කාව්‍ය මාර්ගය ස්ථාපනය කළේ ය. මේ අනුව බලන කල අමරසේකර බොහෝ විට සිදුකළේ විප්ලවීය රැඩිකල් මැදිහත්වීමක් නොව සම්ප්‍රදාය නවීන අර්ථයකින් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ කාර්යභාරයයි.

ඔහු ජනකවියෙන් ලැබූ ආභාසය ප්‍රබල ලෙස විශද කරන **අමල් බිසෝ** කාව්‍ය කෘතිය ඇරඹුමේ "සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය හා ජනකවිය" යන මැයෙන් දක්වන සංකථනයේ දී මෙසේ සඳහන් කරයි.

> "අපගේ මේ කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය පොදු ජනතාවගේ ජනකවිය, ජනකතාව, ජනශ්‍රැතිය හා දැඩි ලෙස බැඳී පවතී. සම්ප්‍රදාය පාදා ගැනීමේදී අපගේ කවීන් විසින් පිහිට කොටගෙන ඇත්තේ මේ ජනකවියයි."[10]

මේ හා සාපේක්ෂ ව බලන කල ගුනසිංහ සාම්ප්‍රදායික චින්තනයේ පදනමට ම පහර එල්ල කළ අතර ඒ සඳහා උචිත විප්ලවකාරී කාව්‍යාත්මක භාෂාවක් ද නිර්මාණය කළේ ය. එමෙන් ම ඔහු විසින් දිගින් දිගට ම තම අදහස් සංවර්ධනය කරමින් කාව්‍ය ග්‍රන්ථ කිහිපයක් රචනා කරන ලදි. **අබිනික්මන** (1958), **රතු කැකුල** (1962) ඒ අතර ජනප්‍රිය නිර්මාණයන් ය. අමරසේකර **උයනක හිඳ ලියූ කවි** (1957), **අමල්බිසෝ** (1965), **ගුරුළුවත** (1962), **ආවර්ජනා** (1975) වැනි කාව්‍ය ග්‍රන්ථ ගණනාවක් රචනා කළ අතර එක් එක් කාව්‍ය ග්‍රන්ථය සඳහා වෙනස් කාව්‍ය මාර්ග තෝරාගැනීමත් චින්තනමය වශයෙන් නිරන්තරයෙන් විපර්යස්ත ස්ථාවරයක් දැරීමත් ඔහුගේ නිර්මාණකරණයේ කැපී පෙනෙන්නකි. සමස්තාර්ථයෙන් ගත්කල අමරසේකරගේ කාව්‍ය ක්‍රමය ජනකාව්‍ය සම්ප්‍රදාය හා විදග්ධ කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය මෙන් ම බටහිර කාව්‍ය ඇසුරු කරමින් නිර්මාණය කරගත් අභිනව කාව්‍ය මාර්ගයක් විය. ආකෘතිකමය වශයෙන් බොහෝවිට පස්මත් විරිත භාවිතයට ගත් ඔහුගේ කාව්‍යයන්හි භාෂාව හා සංකල්ප ලෝකය ද ජන විඥානය අතුරෙහි දීර්ඝ කාලයක් මුළුල්ලේ අනේකවිධ අර්ථ නිපදවූ ස්ථාවර ප්‍රපංචයන් විය. අමරසේකර ඒ පදනමට තමා බටහිර කාව්‍ය පරිශීලනයෙන් අත්පත් කරගත් භාව ලෝකය හා දෘෂ්ටිවාදය සියුම් ලෙස ගැළපුවේ ය. ඔහු ලියූ **ගුරුළුවත** කාව්‍යය මේ සඳහා මනා නිදසුනක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. **ගුරුළුවතෙහි** ලා කලාකරුවකුගේ ආධ්‍යාත්මික ලෝකය ගවේෂණය පිණිස අමරසේකර පරිභාවිතයට ගන්නේ ජන ස්මෘතියෙහි නිධන්ගත ව පවත්නා ගුරුළා නම් වූ කල්පිත සත්ත්ව සංකේතයයි. කවියා ගුරුළාගේ ලෙන බිඳවැටීම ඇසුරින් කලාකරුවාගේ මනස් ලෝකය විසුණු වීම නිරූපණය කරන ආකාරයෙන් සාම්ප්‍රදායික සංස්කෘතික සංඥා පදනමෙහි තබා ස්වකීය

නව්‍ය චින්තන දහරාවන් ප්‍රතිෂ්ඨාපනය කරන අයුරු මනාව සංලක්ෂණය වේ.

"පැහැදුල් ගුවන් ගැබ රන්'ඹර වසාගෙ න
ගනනිල්වලා පෙළ දිස්විය නැඟී ඒ න
ගිරිසෙල් අවුල් කර නැඟ එන සැඬ පව න
එමකල් වසාගති රන්'ඹර යුග නලි න

තුමුල් කැලෙ'ව් ගිජිඳුන් දිගු බිත වස න
අවුල්වලා නැග එත පසුබා උනු න
එකල් පවන වැද යුගඳුරු ගිරි බම න
නිමල් ගුවන්තල ඇලලිණ රණ ගොසි න"[11]

මෙහි ලා භාවිත භාෂාව, සංකල්ප, විරිත, එළිසමය සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදායට ආගන්තුක නොවේ. එහෙත් අමරසේකර ඒ සියල්ල උපස්තම්භක කරගන්නේ නව්‍ය සංසිද්ධියක් ප්‍රතිනිර්මාණය පිණිස ය. පෙර නොවූ විරූ අන්දමින් මෙහි හමුවන ගුරුළු ලෙන බිඳ වැටීම හුදු එයට ම සීමා නොවී කලාකරුවකුගේ මානසික සට්ටනය ප්‍රදර්ශනය කරන්නක් බවට පත් වේ. එහෙයින් එය සාම්ප්‍රදායික අර්ථ කෙරෙන් කැඩී වෙන් වී නව්‍ය මුහුණුවරක් විශද කරයි. එහි දී මතුපිටින් දිස්වන සාම්ප්‍රදායික ස්මෘති ගැඹුරු කතිකාවක් කරා සහෘදයා ගෙන යන්නේ උත්ප්‍රාසාත්මක අයුරිනි.

කාව්‍යෝචිත බස්වහර "හදබස" ලෙස හඳුන්වාදෙන අමරසේකර චිරන්තන හා ජන කාව්‍ය සම්ප්‍රදායවලින් පෝෂණය ලබමින් වඩාත් හෘදයග්‍රාහී කාව්‍යෝක්ති ඔස්සේ සහෘද හදවතට ඇමතීමට වෑයම් කරන බව විශද කරුණකි. සිරි ගුනසිංහගේ කාව්‍ය සමග සසඳන කල අමරසේකරගේ නිර්මාණ භාවාත්මක ගුණයෙන් ඉහළ ය. එමෙන් ම ගුනසිංහගේ බුද්ධිගෝචර කාව්‍ය භාෂාවට පටහැනි ව හදබසක් ගොඩනැඟීමට ඔහු වෑයම් කරන බව පෙනේ. පොදුවේ ගත්කල අමරසේකරගේ කාව්‍ය වැඩි වශයෙන් චිරන්තන හා හා ජන සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදායවල ආභාසය පෙන්නුම් කරන නමුත් ඩී. එච්. ලෝරන්ස්, ටී. එස්. එලියට් හා එස්රා පවුන්ඩ් ආදි නූතනවාදී කවීන්ගේ නිර්මාණවල ආභාසය ද හඳුනාගත හැකි ය. විශේෂයෙන් ම ලෝරන්ස් පමණට අමරසේකර කෙරෙහි බලපෑ වෙනත් සාහිත්‍යකරුවකු හඳුනාගත නොහැකි තරම් ය. "ඩී. එච්. ලෝරන්ස් සහ ගුණදාස අමරසේකරගේ

නවකතා" යන ලිපියෙහිලා ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න සඳහන් කරන්නේ කතා රචනයේ දී මෙන් ම කාව්‍යකරණයේ දී ද භාෂාව, වස්තු විෂය හා ජීවන දෘෂ්ටිය අතින් මුල් කාලීන ව අමරසේකර බොහෝදුරට පිළිබිඹු කරන්නේ ලෝරන්ස්ගේ කෘතිවල ආභාසය වන බවයි.[12] ගුණදාස අමරසේකර හැඳින්වීමේ දී අජිත් සමරනායක නිරන්තරයෙන් Lowrancian Temple යන දෙවදන භාවිත කළ බවත් ලෝරන්ස්ගේ **Lady Chatterly's Lover** හා අමරසේකරගේ **යළි උපන්නෙමි** යන නවකතාද්වය අතර ප්‍රබල සාම්‍යයක් නිරීක්ෂණය කළ හැකි බවත් තවත් විචාරකයන්ගේ අවධානයට හසු වේ.[13] ලෝරන්ස් ස්වකීය නවකතාවන්හිලා වික්ටෝරියානු සුචරිතවාදී සමාජ කතිකාවට එරෙහි ව ප්‍රකෘති ජීවන ආවේගයන් තෘප්තිමත් කරමින් සුපුෂ්පිත දිවිපෙවෙතක් උදාකර ගැනීමේ එළඹුම ප්‍රතිනිර්මාණය කරන්නේ යම් සේ ද අමරසේකර ද එපරිද්දෙන් ම මෙරට වික්ටෝරියානු සභ්‍යත්වයට හා ථෙරවාදී බෞද්ධ ආකල්පයන්ට පටහැනි ව ස්වාභිමතය පරිදි දිවිගෙවීමේ දර්ශනය අවධාරණය කරමින් **කරුමක්කාරයෝ** හා **යළි උපන්නෙමි** යන නවකතාද්වය නිර්මාණය කර ඇති අයුරු හඳුනාගත හැකි ය.

කාව්‍ය ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් ගත් කල අවධාරණය කළ යුත්තේ සිරි ගුනසිංහ ඍජු ව ම සංකේතවාදී හා නූතනවාදී බටහිර කාව්‍ය නිර්මාණවලට අනුගත ව කවි ලියූ නමුදු අමරසේකර සූක්ෂ්ම ලෙස සම්භාව්‍ය චිරන්තන කවිය, ජනකවිය හා බටහිර කාව්‍ය නිර්මාණ ඇසුරින් ලැබූ පෝෂණය එක්තැන් කරමින් ස්වකීය කාව්‍ය මාර්ගය නිර්මාණය කරගත් බවයි. ඒ සියල්ල පසුබිමෙහි කවිය වනාහි සහෘද හදවත්හි වින්දනය ජනනය කරන රසාත්මක කලා මාධ්‍යයක් බව සනාථ කිරීමට ඔහු වෑයම් කළේය. ගුනසිංහ "ආලයෙ රීරි යකා" වැනි යෙදුම් භාවිත කරන විට අමරසේකර තිව්‍ර යථාර්ථය නොව සෞන්දර්යාත්මක වේදිතය ප්‍රතිනිර්මාණයට උත්සුක වෙමින් "ආදරයේ සහන් එළිය" යනාදි වශයෙන් ළගන්නා වාගාලාප උපස්තම්භක කරගත්තේ ය.

> "අමරසේකර පවසන පරිදි ඒ සඳහා ගී යුගයේ වූ පණ්ඩිතමානී කවීන්ගේ භාෂාව නොගැළපෙයි. කාව්‍ය සම්ප්‍රදායක හා ගැඹුරු කාව්‍යානුභූතියක සංවේදීතාව නැති කොළඹ යුගයේ රොමැන්ටික කවි බස ද නොගැළපෙයි. පුවත්පත් බස ගුරුකොට ගත් කෘත්‍රිම වාත්තු බස ද නොගැළපෙයි. නූතන සමනල බස ද නොගැළපෙයි. සිංහල නව කවිය සඳහා කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය ඇසුරු කරමින් නූතන කාව්‍ය භාෂාවක් තනාගත යුතු ය."[14]

ක්‍රමයෙන් අමරසේකරගේ සෞන්දර්යාත්මක චින්තාවන් ලිහිල් වූයේ නමුදු ඔහු ප්‍රබල ලෙස පුද්ගල හා සමාජ යථාර්ථය ප්‍රතිනිර්මාණයට වෑයම් කරන අවස්ථාවල පවා ගුනසිංහ මෙන් තියුණු බුද්ධිගෝචර යෙදුම් ස්වකීය කාව්‍ය නිර්මාණවලට ඈඳා නොගත්තේ ය. වෙසෙසින් ම කාව්‍ය නිර්මාණයක කාල්පනික ස්වභාවය පවත්නා යථාර්ථයට ළඟු කරමින් යථාර්ථවාදී තලයක පිහිටා අවබෝධ කරගත නොහැක්කක් බව ඔහුගේ අදහස වූ අයුරු හඳුනාගත හැකි ය. ගුනසිංහ සාම්ප්‍රදායික කාව්‍යාලංකරණ, විරිත්, පුනරුක්තිය යනාදිය ප්‍රතික්ෂේප කරමින් සිංහල කවියට ලබාදුන් නව්‍ය හා විප්ලවීය මුහුණුවර අමරසේකර ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ යළිත් අවිච්ඡින්න ව විකාසනය වන සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය වෙතට ම නැඹුරු වීම ඇසුරිනි. බටහිර කාව්‍ය කෘති හැදෑරීමෙන් ලැබූ ව්‍යුත්පත්තික ඥානය ද සම්භාව්‍ය සිංහල කවිය හා ජන කවි ඇසුරින් ලැබූ පෝෂණයට මුසුකරගැනීම මඟිනි.

පසුකාලීන ව නාගරික මධ්‍යම පන්තියේ ආලස්‍යය නිරූපණය කෙරෙන ආකාරයේ කවි රචනා කළ ද අමරසේකරගේ මුල්කාලීන කාව්‍ය නිර්මාණ බොහොමයක ගැබ් වන්නේ ගැමි දිවියේ සුන්දරත්වයයි. මේ හා සමගාමී ව කියවන කල සිරි ගුනසිංහ හදවතට එකඟ ප්‍රස්තුතවලට වඩා, බුද්ධියට නැඹුරු වූ තත්කාලීන සමාජ දේහයේ කඩතොලු පිරික්සීමට වෑයම් කළ බව කිවහැකි ය. "ස්වදේශික සංකල්පනයෙන් බැහැර නොවූ සිරි ගුනසිංගේ කාව්‍ය" යන මැයෙන් සිළුමිණ පුන්කලස සාහිත්‍ය කලා අතිරේකයට ලිපියක් සපයන ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න ඒ පිළිබඳ ව මෙසේ පවසයි.

> "ඔහු තෝරාගෙන ඇත්තේ බුද්ධිය වගා කරන ලද මනස ය. අප සමාජයෙහි ප්‍රචලිත ඥාන ස්කන්ධය රැස්කර ගැනීම ජීවන ක්‍රමය කොටගත් ශාස්ත්‍රීය ක්ෂේම භූමිවල, විශ්වවිද්‍යාලයවල, උගත් පර්ෂද මධ්‍යයෙහි ස්වභාවික ජීවිතයෙන් බැහැර ව ජීවත්වන්නන්ගේ සන්තානයේ පවතින මානුෂික ආවේග සංග්‍රාමය දෙස ගුනසිංහ බලයි."[15]

සිරි ගුනසිංහ සිය පළමු කාව්‍ය ග්‍රන්ථය **මස් ලේ නැති ඇට** යනුවෙන් නම් කරන විට අමරසේකරගේ ප්‍රථම කාව්‍ය කෘතිය භාවගීත යනුවෙන් නම්කර තිබීමෙන් පවා මෙම සමකාලීන කවීන්

දෙදෙනා අනුදත් කාව්‍ය මාර්ගවල අනන්‍යතාව සංකේතාත්මක ව විශද කෙරෙන බව කිව හැකි ය. අමරසේකර සහෘද භාව ප්‍රබෝධනය හා ශ්‍රව්‍යගෝචර ස්වරූපය අවධාරණය කෙරෙන ස්වකීය කාව්‍ය නිර්මාණ භාවගීත ලෙස හඳුන්වා දුන් නමුත් සිරි ගුනසිංහගේ හැඳින්වීම ඊට වෙනස් ය. **මස් ලේ නැති ඇට** යන ග්‍රන්ථ නාමය එලියට්ගේ සුප්‍රකට කාව්‍ය කෘතිය වන **The Waste land** (නිසරු බිම) යන්න සමග සැසඳෙන බව සිංහල කාව්‍යයේ බටහිර ආභාසය නම් වූ ලිපියෙහි ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න සඳහන් කරයි.[16] ඒ පිළිබඳ විමර්ශනයේ දී පෙනීයන්නේ **මස් ලේ නැති** ඇට හා **නිසරු බිම** යන යෙදුම් ද්වය සශ්‍රීකත්වය හා ජීවමය ගුණය වියැකී ගිය කල්හි ශේෂවන ශූන්‍යතාව හා නිස්සාරත්වය ධ්වනිත කරන බව ය. එමෙන් ම හෘදගෝචර වාගාලාප හා සාම්ප්‍රදායික කාව්‍යාලංකරණ, ඡන්දස්, විරිත් ආදිය බැහැර කොට ඉතා තියුණු කාව්‍යෝක්ති ඇසුරින් නිර්මාණය කෙරුණු කාව්‍ය නිර්මාණ හැඳින්වීමට මස් ලේ නැති ඇට යන උක්තිය භාවිතය තව දුරටත් ගැළපෙන බව කිව හැකි ය. එමගින් නූතන මිනිස් දිවියේ භෞතික හා ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් ගැබ් ව පවත්නා ශූන්‍යත්වය මනාව අවධාරණය කෙරේ. **මස් ලේ නැති** ඇට කෘතියෙන් පිළිඹිබු වන ජීවන දෘෂ්ටිය පමණක් නොව ඇතැම් තේමාවන්, කාව්‍යෝක්තීන් හා සංකල්පනාවන් වේස්ට් ලැන්ඩ්හි බලපෑම ප්‍රදර්ශනය කරන අයුරු අවධානයට ගත හැකි ය.

එලියට් **වේස්ට් ලැන්ඩ්** කාව්‍යය අරඹන්නේ චිරාගත සම්ප්‍රදායානුගත ව පැවත ආ සම්මත අදහස් සපුරා කණපිට පෙරළමිනි. පලබර ම මාසය ලෙස හැඳින්වෙන බක්මාසය නූතනයේ කෙතරම් කටුක ස්වරූපයක් දනවන්නේ ද යන්න ඒ ඇසුරින් හඳුනාගත හැකි ය.

"April is the cruelest month
breeding Lilacs out of the dead land
mixing Memory and desire
stirring Dull roots with spring rain
Winter kept us warm
covering Earth in forgetful snow"[17]

"අප්‍රේල් කුරිරු ම මාසයයි.
බෝකර ලයිලැක් මල් මැරුණු පොළවෙන්
මුසුකොට මතක හා ආශා
සොලවා අලස මුල් වසන්ත වැස්සෙන්
සිසිරය අප උණුසුම් කළා වසමින්
පොළෝතලය අමතකබරිත හිමෙන්"

මේ අයුරින් සොබා අසිරිය වියැකී ශුෂ්ක වූ වටපිටාවක හා ආධ්‍යාත්මික සශ්‍රීකත්වය තුරන් වී සංස්කෘතික කාන්තාරයක් කරා පියමනින යුගයක බක්මහ පලබර ම මාසය නොව කටුකතම කාලය වන තැනට සමාජය විපර්යස්තව ඇති අයුරු කවියා පෙන්නුම් කරයි. **වේස්ට් ලැන්ඩ්** (නිසරු බිම) කාව්‍ය ග්‍රන්ථය මුළුල්ලේ ම දක්නට ලැබෙන්නේ මෙකී නිස්සාරත්වය විනිවිද දැකීමකි.

එහෙයින් සෑම තැනක ම දක්නට ලැබෙන්නේ තෘප්තිමත් ජනකායක් නොව රූකඩ බඳු ව වෙසෙන අප්‍රාණික මිනිස් ප්‍රාණයන් ය. වසත් ශ්‍රීය හමුවේ සොබාදහමේ මෙන් ම මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ ද තෘප්තිජනක සම්භෝගය වෙනුවට ජීවිත පෙළන්නේ වඳ බව ය. අලස උදාසීනතාව ය. මේ අයුරින් කවියා නූතන මානව ශිෂ්ටාචාරයේ ආධ්‍යාත්මික විගලිතභාවය ප්‍රබල ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කරයි. එලියට් මෙසේ නූතන මිනිස් විඥානය හා සබැඳි සර්වශූන්‍ය අරාජිකත්වය වස්තු විෂය කරගන්නේ අශුභවාදී පෞද්ගලික ජීවන දර්ශනයකට අනුගතව නොවේ. මේ වනාහි ඉසියුම් නිර්මාණාක්ෂියකින් විච්ඡේදනය කරන ලද තත්කාලීන සමාජ පරිස්ථිතියේ දුරිය නොහැකි ආත්මීය ඛේදවාචකය ම වේ.

මස් ලේ නැති ඇට කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ ආරම්භය ද **වේස්ට් ලැන්ඩ්**හි ඇරඹුමට බොහෝ සෙයින් සමාන ය. එහිලා සිරි ගුනසිංහ සාම්ප්‍රදායික සෞන්දර්යෝක්ති කණපිට පෙරළමින් මෙසේ පවසයි.

"අඳුර සුනු විසුනු කර
ඊයේ වගෙ
ඇයි තවමත් නොනගින්නේ
මගෙ දෛනික ඇස් රුදුව
නද දෙවමින් මදුරු රැනෙ
ගොලුබෙලි කටුවක තුල මෙන්
අඳුර පෙරව ගෙන හිටියේ
ගලා වැටෙන තෙක් ම තමයි
මහ පොලවෙහි
දෙවෙනි දවස"[18] එලියට් **වේස්ට් ලැන්ඩ්** කාව්‍යය April is the cruelest month යනුවෙන් අරඹමින් සශ්‍රීකතම මාසය ලෙස

සැලකෙන බක්මස පිළිබඳ සම්මත මතවාදයට අභියෝග කරන්නේ යම් සේ ද ගුනසිංහ එපරිද්දෙන් ම දවසේ සුන්දර ම අවධිය ලෙස සැලකෙන උදෑසනක කටුක ස්වරූපය නිරූපණය කරයි. මෙහිලා හිරු හැඳින්වෙන්නේ දෛනික ඇස් රුදාව යනුවෙනි. හිරු උදාව සුන්දර දීප්තිමත් දර්ශනයක් ලෙස සැලකුණ ද නූතන විපර්යස්ත කාර්යබහුල සමාජ වටපිටාව අතුරෙහි එය කෙතරම් පීඩනයක් ජනිත කරවනසුලු සංසිද්ධියක් ද යන්න මෙමගින් ධ්වනිත වේ. එලියට් මෙන් ම ගුනසිංහ ද ජීවිතයේ රොමැන්ටික් මුහුණුවර සපුරා විනිවිද කටුක යථා තතු හෙළිදරව් කරයි. එය ආර්ථික විෂමතා හෝ වෛෂයික අර්බුද කෙරෙහි කේන්ද්‍රගත නොකරන තත් කවීන් දෙදෙනා ම ප්‍රතිනිර්මාණය කරන්නේ නූතන සමාජ පරිස්ථිතිය යටතේ පරාරෝපණයට භාජන වූ ක්ෂුද්‍ර මිනිස් ප්‍රාණීන්ගේ සංක්ෂෝභයයි. **වේස්ට් ලෑන්ඩ්** කාව්‍යය නූතන අවධියේ වීර කාව්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීම (Waste Land has been called the epic of the modern age) වඩාත් උත්ප්‍රාසජනක කාරණයක් වන්නේ එබඳු තත්ත්වයක් යටතේ ය.[19] එලියට්ගේ කාව්‍ය භාෂාව අලංකරණ විධීන්ගෙන් සමුපේත වූ සරල, සුන්දර වහරක් නොවේ. එය වනාහි සියලු ආකාරයෙන් පරාරෝපණයට හා සාංකාබරිත තත්ත්වයකට ඇද දමුණු නූතන මානව ශිෂ්ටාචාරයේ යථාර්ථය නොවළහා හෙළිදරව් කරන තියුණු බස් වහරකි. දාර්ශනික නැඹුරුවක් සහිත තියුණු මුවහත් යෙදුම්, සජීවි වාගාලාප හා හොඳ ම පිළිවෙළට ගැළපූ වාගුක්තීන් එහි ගැබ්වන සුවිශේෂතා වේ. පරිකල්පනීය සෞන්දර්යාත්මක කාව්‍ය චින්තා කෙරෙහි ප්‍රබල නැඹුරුවක් පෙන්නුම් කළ රොමැන්ටික් කවිය වෙනුවට සමකාලීන සමාජ සංක්ෂෝභයේ යථාර්ථය විනිවිද දකින නූතනවාදී කාව්‍ය සම්ප්‍රදායේ පුරෝගාමියකු වශයෙන් එලියට් ඇගයීමට භාජන වන්නේ මේ හේතුවෙනි. ඔහුගේ ආභාසය ලබන ගුනසිංහ ද සරල සුන්දර කාව්‍ය සංකල්පනා වෙනුවට තියුණු කාව්‍යෝක්ති ගොඩනඟන ආකාරය මනාව හඳුනාගත හැකි ය. සශ්‍රීකත්වය වියැකී නූතන සමාජය ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් ශූන්‍යත්වයට පත් ව ඇති අයුරු සහෘද සහානුභූතියක් බවට පත් කිරිමට එලියට් මෙන් ම ගුනසිංහ ද උත්සාහ දරන බව මේ අනුව පසක් වේ.

සිංහල කාව්‍ය ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් අමරසේකරගේ මැදිහත්වීම මීට වඩා වෙනස් ය. එහෙයින් ම වඩා පුළුල් පාඨක

සමාජයක් නිර්මාණය කරගැනීමටත් ඔවුන්ගේ පහසු හා සරල ප්‍රතිචාරය තමා වෙත දිනාගැනීමටත් ඔහු සමත් වූ බව පෙනේ. මන්ද යත්, ඔහුගේ කාව්‍ය සංකල්ප ලෝකය, භාෂා භාවිතය, විරිත, ලය, රිද්මය ආදිය දිගු කාලයක් තිස්සේ සිංහල පාඨකයාගේ රස වින්දන සංකල්ප ලෝකය අතුරෙහි ස්නායුකරණය වී පැවති හෙයිනි. සිරි ගුනසිංහ තම අභිනව කාව්‍ය මාර්ගයේ දී අමරසේකරට වඩා ප්‍රබල අභියෝගයකට මුහුණ දුන්නේ ය. විශේෂයෙන් ම පැරණි සංකල්ප ලෝකයේ පදනම දෙදරවා දැමීමත් ඒ කාර්යය සඳහා උචිත ධ්වනිතාර්ථ සහිත රැඩිකල් භාෂාවක් නිර්මාණය කරගැනීමත් අමරසේකරට සාපේක්ෂ ව ඔහු මුහුණ දුන් අභියෝගය වූ අතර ඒ ඇසුරින් හෙතෙම නව චින්තනමය ලෝකයක් වෙතට පා තැබූ ආකාරය පැහැදිලි ව හඳුනාගත හැකි ය.

ප්‍රධාන වශයෙන් මේ දෙදෙනාගේ කාව්‍ය මාර්ගද්වය පේරාදෙණි කවිය නමින් හැඳින්විණි. එහි පොදු ලක්ෂණය වූයේ කොළඹ කවිය මගින් නියෝජනය වුණු සංකල්ප ලෝකයටත්, ආකෘතික පාර්ශ්වයටත්, දෘෂ්ටිවාදයටත් එරෙහි වෙමින් සපුරා වෙනස් දෘෂ්ටිමය මාවතකට පිවිසීමයි. එහෙත් බොහෝ විචාරකයන් මෙම යුගය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී අවධානය යොමු නොකරන කේන්ද්‍රීය සාධකය වන්නේ පේරාදෙණි කවිය යනුවෙන් පරම, ඒකීය සංකල්පයක් නොතිබූ බවත් ආභ්‍යන්තරික ව දෘෂ්ටිමය වශයෙන් අනේකවිධ ගැටුම් පැවති බවත් යන සාධකයන් ය. "පේරාදෙණිය සාහිත්‍ය ගුරුකුලයක් තිබුණේ කවදාද?" යන මැයෙන් දැක්වෙන සාකච්ඡාවක දී සිරි ගුනසිංහ 1948 දී නිදහස ලැබීමත්, ඉන්පසු ද නොනැසී පැවති විජාතික බලාධිපත්‍යයට රැහැණි ව එස්. ඩබ්ලිව්. ආර්. ඩී. බණ්ඩාරනායකගේ දේශපාලන නායකත්වය ඉස්මතු වීමත්, දේශීයත්වය කෙරෙහි ප්‍රබෝධයක් උද්ගත වීමත් සමග පැනනැගුණු වාතාවරණය මෙසේ විග්‍රහ කරයි.

> "මෙම යුගය වන විට පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය සිංහල සාහිත්‍යය හා කලාවන් පිළිබඳ වැදගත් කේන්ද්‍රස්ථානයක් විය. පෙරදිග භාෂා පීඨය කොළඹ සිට පේරාදෙණියට ගියේ මෙකල ය. මීට ප්‍රථම පේරාදෙණි විශ්වවිද්‍යාලය තුළ පැවතියේ බටහිර සභ්‍යත්වයට නැඹුරු වූ අධ්‍යාපන රටාවක් බව ඇත්තකි. ඔක්ස්ෆර්ඩ්, කේම්බ්‍රිජ් විශ්වවිද්‍යාලවල අධ්‍යාපන

> රටාව අනුව ග්‍රීක්, ලතින්, බටහිර ඉතිහාසය ආදි වූ විෂයයන් එහි දී ඉගැන්විණි. එහෙත් පෙරදිග භාෂා හා ශාස්ත්‍ර පීඨ පේරාදෙණියට ගෙන යාමත් සමග එහි විශාල වෙනසක් ඇතිවිය. අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ මහත් ප්‍රබෝධයක් ඇතිවිය. විශ්ව විද්‍යාලවල අධ්‍යාපනය ලැබූ ආචාර්යවරුන්ගේ නවීන මතවාද ඇසුරින් නව සංවාද ගොඩනැගුණි. සාහිත්‍යය හා රස වින්දනය පිළිබඳ ප්‍රබුද්ධ මත ඉදිරිපත් වන්ටත් මත ගැටුම් ඇති වන්ටත් වූයේ ය. එමෙන් ම නව නිර්මාණ සාහිත්‍යයක් බිහිවන්ට ද විය. මෙම තත්ත්වය විවේචනය කළ අය කියා සිටියේ පේරාදෙණිය එක්තරා ගුරුකුලයක් බවයි. සාහිත්‍ය කල්ලියක් බවයි.”[20]

මෙසේ පේරාදෙණි ගුරුකුලය යුගයේ ඓතිහාසික න්‍යෂ්ටීන් කෙරෙන් පැනනැගුණු සාහිත්‍යමය ප්‍රබෝධය විශද කරන්නක් බව කිව හැකි ය. තත්ත්වය විවේචනය කරන අය පමණක් නොව පොදුවේ විචාරකයන් ද එම සාහිත්යික මැදිහත්වීම හැඳින්වීමට පේරාදෙණි ගුරුකුලය යන නාමය භාවිත කළ අතර වර්තමානයේ ද එසේ ව්‍යවහාර කෙරෙනු දැකිය හැකි වේ. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් ද පවසා ඇත්තේ පේරාදෙණි ගුරුකුලය නමින් ආධිපත්‍යධාරී සාහිත්‍යමය කල්ලියක් නොපැවති බව ය.

> “පේරාදෙණි ගුරුකුලයක් ගැන සමහරු කතා කළහ. එහෙත් එබන්දක් නොතිබිණි. මා ගුරුවරයකු වීමත් මගේ ශිෂ්‍යයන් මා අනුගමනය කිරීමත් වෙනම දෙයකි. එය මට වැළැක්විය නොහැක්කකි. එහෙත් මා සිතා මතා ගුරුකුලයක් පිහිටුවූයේ යැයි සිතීම මිථ්‍යාවකි. මගේ ශිෂ්‍යයන්ට මම සාහිත්‍ය විචාරය ඉගැන්වූයෙමි. හැම දෙයක් ගැන ම තර්කානුකූල ව සිතීමට පුරුදු කළෙමි. පේරාදෙණි සාහිත්‍යය යයි කිසිවක් තිබේ නම් එහි නිර්මාතෘවරු කවරහුද? නිර්මාණාත්මක කර්තෘවරුන් අතර පේරාදෙණි විශ්වවිද්‍යාලයට සම්බන්ධ වී හුන් තිදෙනා නම් සිරි ගුණසිංහත්, ගුණදාස අමරසේකරත් මමත් ය. එහෙත් අප තිදෙනා අත්තුංකංසන පරවම්භන කාර්යයෙහි යෙදී සිටියවුන් ලෙස හැඳින්විය හැකිද?”[21]

පේරාදෙණි ගුරුකුලයේ නව්‍ය නිර්මාණාත්මක අත්හදා බැලීම් මෙන් ම විචාරාත්මක මැදිහත්වීම් කෙරෙහි බරපතළ විවේචන එල්ල වූ බව පැහැදිලි කරුණකි. කොළඹ කවියන් ඔවුන්ගේ පක්ෂය ගත් පුවත්පත් විචාරකයන් දැඩි අපහාසාත්මක ස්වරූපයෙන් විවේචන

එල්ල කළ බව විශද වේ.[22] කේ. එන්. ඕ ධර්මදාස Critical Theory and Sinhalese Cerative Writing in the Twentieth Century: An Attempt to Document යන ලිපියෙහිලා පේරාදෙණි විරෝධී සංවිධානයක් (An Anti-Peradeniya movement) ලෙස එම බලවේග සියල්ල අර්ථ දක්වයි.[23]

එනමුදු පේරාදෙණි කවියේ ප්‍රමුඛයන් දෙදෙනා වන ගුණදාස අමරසේකර සහ සිරි ගුනසිංහගේ නිර්මාණ ඉදිරි පරපුරෙහි රසඥතාව මෙන් ම නිර්මාණකරණය සඳහා පැහැදිලි බලපෑමක් එල්ල කළ බව ගම්‍යමාන වේ. විශේෂයෙන් ම 1956 දී මෙරට ඇති වූ සමාජ-දේශපාලන හා සංස්කෘතික පෙරළියත්, ඊට සමාන්තර ව ග්‍රාමීය සුළු ධනේශ්වර පන්තියක් විශ්වවිද්‍යාල තුළට ඇතුළු වීමත් හේතු කොටගෙන සිංහල කවියට විශාල නව රසික පරම්පරාවක් නිර්මාණය වූ යුගයක් වශයෙන් මෙම යුගය හඳුනාගත හැකි ය. 1959 දී විද්‍යෝදය හා විද්‍යාලංකාර දෙපිරිවෙන විශ්වවිද්‍යාල බවට පත්කිරීමත් සමග ම සිංහල විෂය මාලාව අතුරෙහි නූතන සාහිත්‍යයට තිබූ ඉඩකඩ පුළුල් වීමත්, පුවත්පත් සඟරා බහුතරයක සිංහල සාහිත්‍යය පිළිබඳ ව - විශේෂයෙන් නූතන සිංහල සාහිත්‍යය පිළිබඳ ව- විශාල ඉඩ ප්‍රමාණයක් වෙන්වීමත් ඉස්මතු ව පෙනිණි. පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ආරම්භ කළ පියවර සඟරාව, විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ඇරඹූ සිංහල සඟරාව, 1953 දී සංස්කෘති ප්‍රකාශන සංගමය ආරම්භ කළ සංස්කෘති සඟරාව යනාදිය මේ අතර වඩාත් ප්‍රමුඛ පෙළේ සඟරා ය. කවියන්, කතාකරුවන් මෙන් ම විචාරකයන් හා පාඨකයන් ද විශාල පිරිසක් මේ හා සමගාමී ව නිර්මාණය වූ අතර පොදුජන බුද්ධිමතුන්ගේ සාහිත්‍ය කලා හා විචාර පුනරුදයක් උද්ගත වූ ආකාරය හඳුනාගත හැකි ය.

70 දශකයේ අග භාගය දක්වා විහිදී ගිය මෙම ක්‍රියාවලිය තුළ ග්‍රාමීය පන්තියක් ද්විභාෂිකයන් ලෙස මෙන් ම ස්වභාෂිකයන් ලෙස ද කාව්‍යකරණයට එළඹුණු අතර පේරාදෙණියෙන් ඇරඹුණු සාහිත්‍ය කලා පුනරුදය විවිධ විවේචන සහිත ව විවිධ මාවත්වලට පිවිසෙමින් ඉදිරියට රැගෙන යාම මෙම වාතාවරණයෙහිලා සිදුවිය. පේරාදෙණි ගුරුකුලය සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය මත වැදගත් තීරණාත්මක බලපෑමක් එල්ල කළ බව මේ අනුව සනාථ වේ. වරින් වර සිංහල කාව්‍ය

සම්ප්‍රදාය කෙරෙන් පැනනඟින නානාවිධ ප්‍රවණතාවන්ට යථෝක්ත විපර්යාසයන් පසුබිම් ව පවත්නා ද පවත්නා බව කිව හැකි ය.

ආන්තික සටහන්

1 ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න "නූතන සිංහල කාව්‍යයේ බටහිර ආභාසය" ලිපියෙහිලා මේ පිළිබඳ පුළුල් ව සාකච්ජා කරයි. ජී. බී. සේනානායක ප්‍රභාෂණය, සංස්. රංජිත් අමරකීර්ති පලිහපිටිය ඇතුළු පිරිස (1985) ප්‍රතිභා පදනම. 159 - 195 පිටු.

2 අශෝක ගුණසේකර, "ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිහගේ ළමා කාව්‍ය" සුලේඛා නූතන කාව්‍ය අංකය, සංස්. කල්ප එරන්ද ඇතුළු පිරිස (2006) සිංහල සංගමය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය. 133 පිට.

3 ගුණදාස අමරසේකර, (2008) නොසෙව්නා කැඩපත, විසිදුනු ප්‍රකාශකයෝ, බොරලැස්ගමුව. 15පිට.

4 චින්තක රණසිංහ, (2009) පේරාදෙණි ගුරුකුලය සහ ගුණදාස අමරසේකර, සූරිය ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ 10. 140 පිට.

5 Obeysekara, Ranjini (1974) Sinhala Writing and the New Critics. M. D. Gunasena. Colombo.

6 පියසීලි විජේගුනසිංහ (1987) නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරය- මාක්ස්වාදී අධ්‍යයනයක්, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

7 අඟුළුගහ ධම්මින්ද හිමි (1991) සිංහල කාව්‍යයේ නව ප්‍රවණතා, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. 27 පිට.

8 ජිනදාස දනන්සූරිය (2005) කලාත්මක පරිකල්පනය - කාව්‍ය විචාර චින්තා, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10. 124 පිට.

9 සිරි ගුනසිංහ (1986) චිරන්තන සම්ප්‍රදාය හා ප්‍රගතිය, ලස්සන ප්‍රකාශකයෝ. 133 පිට.

10 අමරසේකර, ගුණදාස (1993) අමල් බිසෝ, සාර ප්‍රකාශන හා මුද්‍රණ, කොට්ටාව. 12 පිට.

11 අමරසේකර ගුණදාස (1962) ගුරුළුවත, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, ගම්පහ. 17 පිට.

12 ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න "ඩී. එච්. ලෝරන්ස් සහ ගුණදාස අමරසේකරගේ නවකතා" විමංසා නවකතා අංකය, සංස්. විමල් දිසානායක ඇතුළු පිරිස (1995) සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව. 122 පිට.

13 පේරාදෙණි ගුරුකුලය සහ ගුණදාස අමරසේකර, 42- 43 පිටු.

14 එරික් ඉලයප්ආරච්චි, (2005) විචාර පත්‍රිකා, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10. 29 පිට.

15 සිළුමිණ, පුන්කලස. 2006. 11. 19. III පිට.

16 ජී. බී. සේනානායක ප්‍රභාෂණය, 181 පිට.

17 T. S. Eliot, (1980) The waste Land. Faber and Faber Limited. P. 135.

18 සිරි ගුණසිංහ, (1961) මස් ලේ නැති ඇට, සමන් මුද්‍රණාලය. මහරගම. 1 පිට

19 Raghukul Tilak, (2007) The Waste land and Other Poems, Rama Brothers. New Delhi. P. 135.

20 නව සාහිත්‍ය සංවාද, සංස්. සමුද්‍ර වෙත්තසිංහ (1998) ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10. 97 පිට.

21 එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර (1985) පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, දයාවංශ ජයකොඩි සමාගම, නුගේගොඩ. 214.පිට.

22 වංශනාථ දේශබන්ධු (1968) සාහිත්‍ය කොල්ලය, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. 6 පිට.

23. K. N. O. Dharmadasa "Critical Theory and Sinhalese Cerative Writing in the Twentieth Century: An Attempt to Document" (1980) Sri Lanka Journel of Social Science. p. 74.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

අඟුළුගහ ධම්මින්ද හිමි (1991) **සිංහල කාව්‍යයේ නව ප්‍රවණතා**, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.

අශෝක ගුණසේකර, "ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිහගේ ළමා කාව්‍ය" **සුලේඛා නූතන කාව්‍ය අංකය**, සංස්. කල්ප එරන්ද ඇතුළු පිරිස (2006) සිංහල සංගමය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර (1985) **පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ**, දයාවංශ ජයකොඩි සමාගම, නුගේගොඩ.

එරික් ඉලයප්ආරච්චි, (2005) **විචාර පත්‍රිකා**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

ඒ. එම්. ජී. සිරිමාන්න "ඩී. එච්. ලෝරන්ස් සහ ගුණදාස අමරසේකරගේ නවකතා" **විමංසා නවකතා අංකය**, සංස්. විමල් දිසානායක ඇතුළු පිරිස (1995) සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

ගුණදාස අමරසේකර (1962) **ගුරුළුවත**, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, ගම්පහ.

ගුණදාස අමරසේකර (1993) **අමල් බිසෝ**, සාර ප්‍රකාශන හා මුද්‍රණ, කොට්ටාව.

චින්තක රණසිංහ, (2009) **පේරාදෙණි ගුරුකුලය සහ ගුණදාස අමරසේකර**, සූරිය ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ 10.

ජිනදාස දනන්සූරිය (2005) **කලාත්මක පරිකල්පනය - කාව්‍ය විචාර චින්තා**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

නව සාහිත්‍ය සංවාද, සංස්. සමුද්‍ර වෙත්තසිංහ (1998) ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

පියසීලි විජේගුනසිංහ (1987) **නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරය - මාක්ස්වාදී අධ්‍යයනයක්**, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

වංශනාථ දේශබන්ධු (1968) **සාහිත්‍ය කොල්ලය**, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.

සිරි ගුණසිංහ (1986) **චිරන්තන සම්ප්‍රදාය හා ප්‍රගතිය**, ලස්සන ප්‍රකාශකයෝ.

සිළුමිණ, පුන්කලස, 2006. 11. 19, III පිට.

K. N. O. Dharmadasa "Critical Theory and Sinhalese Cerative Writing in the Twentieth Century: An Attempt to Document" (1980) **Sri Lanka Journel of Social Science**.

Obeysekara, Ranjini (1974) **Sinhala Writing and the New Critics**. M. D. Gunasena. Colombo

Raghukul Tilak, (2007) **The Waste land and Other Poems**, Rama Brothers. New Delhi.

T. S. Eliot, (1980) **The waste Land**. Faber and Faber Limited.

日本語学習者向けのオノマトペ（擬音語・擬態語）の考察

Study on Japanese onomatopoeia and mimetic words

B. M. Udani Sugandika Balasooriya

Onomatopoeia and onomatopoeia-mimetic words are defined as, that which imitates the natural sounds of a thing. It creates a sound effect that mimics the thing described, making the description more expressive and interesting. Japanese is a language which uses onomatopoeic and mimetic expressions very frequently and they are considered as the most difficult challenge for those learning Japanese and for translators. In the present paper, some basic information about morphological features and phonological features of Japanese onomatopoeic and mimetic expressions will be provided, along with reasons for having a massive number of onomatopoeic and mimetic expressions in Japanese.

擬音語と擬態語は，一括して「オノマトペ

（onomatopoeia）」という総称として呼ばれることが

© **B. M. Udani Sugandika Balasooriya**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

ある i。本来なら,「オノマトペ」は擬音語を意味するもので,「実際の音をまねて言葉とした語」であると定義づけられている ii。そこで,擬態語は「オノマトペ」に含まれていないのである。擬音語・擬態語に関しては,従来「外界の物音・人間や動物の声,物事の様子や心情を直接感覚的に表現する言葉」(『現代擬音語・擬態語用法辞典』)であると定義づけられている。擬音語は,さらに擬音語と擬声語の 2 つに分けられる。前者は,物音を表す表現であるのに対し,後者は人間や動物の声を表す表現である。「擬音語・擬態語」の呼び名や分類のし方については,これまで多くの研究者がいろいろな名前をつけたり,分類したりしてきたが,「擬音語・擬態語」をその意味から細かく５つに分類して,以下のような名前をつけた。まず,音を表すもののうち,人間や動物の声を表す「擬声語」と,自然界の音や物音を表す「擬音語」に分けた。次に,音ではなく何かの動きや様子を表すもののうち,無生物の状態を表すものを「擬態語」,生物の状態を表すものを「擬容語」とし,そして最後に人の心理状態痛みなどの感覚を表すものを「擬情語」とし

た。以下がそれぞれの語例です。

「擬声語」: わんわん,こけこっこー,おぎゃー,げらげら,ぺちゃくちゃ等

「擬音語」: ざあざあ,がちゃん,ごろごろ,ばたーん,どんどん等

「擬態語」: きらきら,つるつる,さらっと,ぐちゃぐちゃ,どんより等

「擬容語」: うろうろ,ふらり,ぐんぐん,ばたばた,のろのろ,ぼうっと等

「擬情語」: いらいら,うっとり,どきり,ずきずき,しんみり,わくわく等 iii 日英擬音語・擬態語翻訳

日→英翻訳の授業で一番説明に困るのは、オノマトペの翻訳である。日英オノマトペについてはわからないことが多い。「日本語にはオノマトペが豊富に存在し、欧米語の３－５倍存在している」という意見が存在する一方、「英語のオノマトペは日本語に負けないほど豊富である」という意見も存在する。日本語のオノマトペは副詞＋動詞、英語のオノマトペは様態動詞一語で表現されるのが一般的であるが、多くの疑問が横たわっている。日本語には英語型のオノマトペはないのか、英語には日本語型のオノマトペはないのか。また日本語のオノマトペが多い理由は、日本語

の動詞が少ないからという論者もいるが、それはなぜなのか。こうした数多くの問題が用いる。

日→英翻訳授業で、文学作品を翻訳する時出て来る日本語のオノマトペ（擬音語・擬態語）を以下のように翻訳する。

「雨がざあざあ降っている」の「ざあざあ」が典型的なオノマトペだ。日本語では、「ざあざあ」という副詞と一般動詞「降る」を組み合わせて表現するが、英語では様態動詞一語で表現することが多い。たとえば、この日本文は heavily （=rain heavily）を使って、“It is pouring rain.” と表現することができる。もちろん“Rain is falling heavily.”とか pouring の名詞形を使って“There is pouring.”と言うこともできる。

日英のオノマトペの定義

一般的にオノマトペといえば、擬音語（擬声語を含む）と擬態語の総称として使われるのが普通である。擬音語というのは、現実の世界の物音や声を私たちの発音で写しとった言葉です。たとえば、「ほーほけきょー」「がたがた」など。擬態語と言うのは、現実世界の状態を私たちの発音でいかにもそれらしく写しとった言葉です。たとえば、「べったり」「きらきら」など。つまり実際に存在する音を言語化したものが「擬音語」で、音は存在しないが、それらしい状態を言語化したのが「擬態語」である。

> ……擬音語・擬態語は、日本語に豊富に存在し、日本語を特色づける言葉なのです。分量から言っても、欧米語や中国語の３倍から５倍も存在しています iv。

英語のオノマトペ（onomatopoeia）とは、ギリシア語で音と指示対象の連結で形成される言葉ということから示唆するように、擬音が基本的な意味であり、事態との間にメトニミー・リンクが介在している。擬態語などは mimetic words とされ、音がないため抽象度のより高い、慣習化された有縁性が関与している。v

つまり、mimetic words といえば擬態語のことになる。やはり、英語のオノマトペには擬態語は含まれないのが普通なのだ。日本語の「オノマトペ」は、英語の onomatopoeia と mimetic words の両方

を指す。だからきちんと最初に定義を説明し、両言語では定義に違いがあることを明確にしないと誤解が生じる可能性がある。(結局、オノマトペという単語で擬音語・擬態語の両方を指すことに無理があるように思うが、ここでは慣例に従いオノマトペ＝擬音語・擬態語として話を進める。なお英語では、onomatopoeia（擬音語）と mimetic words（擬態語）の両方を指す語句として imitative words がある。日本語のオノマトペと英語のオノマトペの数を比較している研究を見ても、詳細なデータを明らかにしなければ、日本語に関しては擬音語、擬態語の両方を数え、英語は擬音語だけを数えているのではないか、という疑念が出てくるかもしれない。大学の授業で日本語のオノマトペに言及するときには、日英両語の定義の違いをきちんと説明するか、「擬音語、擬態語」あるいは onomatopoeia and mimetic words と明確に言った方が、学生に対する誤解が避けられると思う。

擬音語と擬態語の音韻特徴

（I）　**母音**

母音 a, i, e, o のうち，e, o の音が最も少ない。e の付く擬音語・擬態語は，あまり品のいいイメージを表さない表現が多く見られる。例えば，「げっそり」（“devastatingly lose weight”），「げっぷ」（“belch”），「べらべら」（“chatter”）などの表現がある。i の音は，「きらきら」（“to twinkle”）などのような小さいこと，動きの速いことを表す。

それに対し，a, o の音は「ばらばら」（“to break into pieces”），「ぼろぼろ」（“worn out”）

のような大きくて重い物の音を表す。

（II）　**清音と濁音**

濁音 g, z, d, b は，大きいものやネガティブなイメージのものを表すのに対し，清音 k, s, t, h は小さいもの，ポジティブなイメージのものを表す。例えば，「さらさ

ら」（“cool”）と「ざらざら」（“rough”），「きらきら」（“to twinkle”）と「ぎらぎら」（“glaring”）はその違いである。

（III） **拗音**

拗音は一般に，俗語的で品が欠けるというイメージが受けられる。「めちゃめちゃ」（“in a mess”）はその例である。

擬音語と擬態語の形態特徴

日本語の擬音語・擬態語は統語的に副詞，動詞，名詞，形容詞/形容動詞として働くことができると述べられている。ここで田守の述べられている日本語の擬音語・擬態語と見なされる要素と特徴を整理し，次のようにまとめた。vi

副詞用法

擬音語・擬態語の副詞用法には，動作の様態または状態を表す「様態副詞」「ばたばた（“struggle/bustle”）」，「くっきり（“clearly”）」など，状態の変化を引き起こす起動動詞と共起する「結果副詞」「ぴかぴか（に磨く）（“shine brightly”）」，「こんがり（焼く）

（“brown”）」など，状態性の意味を持つ語の程度を限定する「程度副詞」「めっきり（と減る）（“remarkably”）」，「どんどん（伸びる）（“along”）」，実現された事実の回数を表す「頻度副詞」「ちょいちょい（行く）（“often”）」，「ちょくちょく（顔を出す）」（“often”）」という四種類のものがある。

動詞用法

いくつかの異形を持つ擬音語・擬態語の中で動詞として働くものがある。たとえば，「いらいら」（“impatience”），「がたがた」（“shaky”）は「～する」，「～つく」という形態として用いられることができる。そのほか，「ゆらゆら」（“sway”）は「ゆらめく」，「ゆらす」，「ころころ」（“roll”）は「ころげる」「ころがす」「ころがる」のように動詞と関連しているものもある。しかし，これらは擬音語・擬態語から動詞へと転じたものかどうかはまだ究明されていない。

名詞用法

名詞用法として単独に用いられるもの（「いらいら（“impatience”）が募る」「ひらひら（のスカート」）とほかの名詞と複合したもの（「きらきら星」「びっく

り箱」）や組み合わせて造られたもの（がりがり+勉強→「がり勉」）がある。

形容詞・形容動詞

動詞用法と同様に，擬音語・擬態語の形容詞・形容動詞の用法がある。例えば，「たどたど（“halting）→たどたどしい」「ゆるゆる（“slowly”）→ゆるやか」「くどくど（“pick at”）→くどい」などのものがある。

以上のように，擬音語と擬態語は様々な形態を持っており，ほかの語彙と似たものもある中で一言擬音語と擬態語を定義づけるのはそう簡単ではないことがわかる。日本語のオノマトペが多い理由

日本語はオノマトペがとても豊富で、英語には約 3000 語あるのに対し、日本語には約 12000 語のオノマトペがあると言われています。[vii] 日本語は英語に比べて動詞の数が少ないからでしょう。「笑う」を表す英語の動詞を見てみると、laugh＝声を出して笑う、smile＝微笑する、chuckle＝ほくそ笑む、giggle＝くすくす笑う、grin＝ニヤリとする、simper

＝間が抜けた感じでニヤニヤする、guffaw＝ばか笑いをすると、たくさんあるのに比べ、日本語は「笑う」「ほほえむ」と動詞が限られています。その代わりに、「ゲラゲラ」「ケラケラ」「クスクス」「ニヤリ」「ニタニタ」「ヘラヘラ」「ガハハ」とたくさんのオノマトペがあってさまざまな笑いの様子を伝えることができます。日本語の動詞が少ないから、擬音語・擬態語が多いのではないかと言う議論は他にもあるようだ。確かに両言語の単語を数えるとそういう結果になるのかもしれない。しかし、これは原因と結果を逆に考察しているように思われる。

> ……動詞と連結させて縦横無尽に表現を紡ぎだせる擬態語という道具があれば、もともとの語彙の数がそんなにたくさんなくても、さまざまな行動や感情を表現することが可能だからです。[viii]

つまり日本語の動詞が少ないために、日本語にオノマトペが多いわけではなく、自在に創作できる日本語のオノマトペがあるからこそ、日本語の動詞は少なくてもすむ、という見方が成立する。前節の考察からもわかるように、両言語のオノマトペは、英語では様態を表す動詞、日本語では副詞＋動詞で

表現するのが一般的である。つまり日本語では副詞にほとんどの意味、内容が含まれている。そのため動詞の中にオノマトペが含有されている英語と比べると、日本語の動詞は数が少ないように見えるだけなのである注

1 韓国語（朝鮮語）のオノマトペは日本語同様豊富にあるようだ。李（2001）は「韓国語のオノマトペの個数は、日本語よりもさらに多い」（p.25）と指摘している

ii 田守育啓、ローレンス・スコウラップ（1999）『オノマトペ―形態と意味―』くろしお出版 ii 新村出（1998）『広辞苑（第五版）』岩波書店

iii 金田一（1978）「擬音語・擬態語概説」浅野編『擬音語・擬態語辞典』所収角川書店

iv 山口仲美編（2003）『暮らしのことば 擬音・擬態語辞典』講談社

v 呂佳蓉（2004）「英語のオノマトペの象徴メカニズム」『言語科学論集』第 10 号、京都大学

vi 田守育啓、ローレンス・スコウラップ（1999）『オノマトペ―形態と意味―』くろしお出版 vii 灰島かり（2005）『絵本翻訳教室へようこそ』研究社 viii ロジャー・パルバース（2014）『驚くべき日本語』集英社

参考文献

金田一（1978）「擬音語・擬態語概説」浅野編『擬音語・擬態語辞典』所収角川書店

崔梨香（2003）「日中両言語の擬態表現の相違 ― 漫画の例をもとに ―」東京学芸大学大学院教育学研究科修士学位論文

瀬戸口律子（1984）「擬音語・擬態語表現（日本語 ― 中国語）について」『大東文化大学紀要人文科学』22, pp.1-17

田守育啓・ローレンス・スコウラップ（1999）『オノマトペ ― 形態と意味 ―』くろしお出版

田守育啓（2003）『＜もっと知りたい！日本語＞オノマトペ擬音・擬態語を楽しむ』岩波書店

山口仲美編（2003）『暮らしのことば 擬音・擬態語辞典』講談社

呂佳蓉（2004）「英語のオノマトペの象徴メカニズム」『言語科学論集』第 10 号、京都大学

신할라의 형태론적 특성

(Morphological characteristics of Sinhala)

I. V. N. Pathirana

The objective of this paper is to briefly discuss the characteristics of Sinhala through the method and theory of Korean Linguistics. A few definitions and aspects of the morphological field of Korean language are focused and compared with Sinhala language. especially tried to classify Sinhala vocabulary according to the word classes of Korean language. Korean language is an agglutinative language. The agglutinative language is a type of synthetic language with morphology that primarily uses agglutination: words or phrases are formed by joining phonetically unchangeable affix morphemes to the stem. In agglutinative languages, each affix is a bound morpheme for one unit of meaning (such as "diminutive", "past tense", "plural", etc.), instead of morphological modifications with internal changes of the root of the word, or changes in stress or tone.

© **I. V. N. Pathirana**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,
මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

In an agglutinative language stems do not change, affixes do not fuse with other affixes, and affixes do not change form conditioned by other affixes.

Sinhala is an inflective language belonging to the Indo-Aryan branch of the Indo-European language family. Sinhala blended with element that represents lexical and grammatical meaning. In Sinhala, it is not easy to analyze vocabulary and grammatical elements (morphemes) like Korean. And the change of the verb can be seen according to the form of the noun. The adjective of Sinhala does not use it as a verb, so it functions only as a predicate when it describing the properties of objects. Therefore, it does not function in the imperative sentence and does work without tense.

1. 신할라의 형태·통사적 특징

신할라는 인도-유럽어족 인도 아리안 계통에 속하는 굴절어다. 신할라는 다른 굴절어와 마찬가지로 어휘적 의미를 나타내는 요소와 문법적 의미를 나타내는 요소가 녹아 붙여 있다.

(1) 나는 친구를 보았다.

한국어에서 (1) 문장에서 어휘적 의미를 나타내는 '나'와 '친구' 같은 명사 뒤에 '는, 을' 같은 문법적 요소 또는'보(다)' 동사에 붙여 있는 '았'과 같은 문법 요소가 다양한 문법적인 의미를 나타낸다. 그러나 신할라에서는 한국어와 같이 어휘와 문법적인 요소를 쉽게 분석 할 수 없다.

(2) අපි ගෙදර යනවා.

우리 집 가다.

'우리는 집에 갑니다.'

(2)에서 '가다'뜻을 나타내는 'යනවා' 는 현재를 나타내는 동사인데 어느 부분이 어간이고 어느 부분이 현재를 나타내고 있는지 구분할 수 없다. 왜냐하면 신할라는 다른 굴절어와 마찬가지로 어휘적 의미를 나타내는 요소와 문법적 의미를 나타내는 요소가 녹아 붙여 있기 때문이다.

1.1. 신할라의 단어의 특징

1. 명사

산할라의 명사는 '성과 수', '유/무정'에 따라 구분한다. 따라서 명사 형태에 따라 동사의 변화를 볼 수 있다.

(3) 가. අම්මා ගෙදර ගියාය.

엄마 집 갔다.

'엄마가 집에 갔다.'

나. තාත්තා ගෙදර ගියේය.

아버지 집 갔다.

'아버지가 집에 갔다.'

(3 가) 에서 '갔다'는 'ගියාය'로 보이지만 (3나)에서 '갔다' 는'ගියේය' 로 나타난다. 위 예문을 살펴보면 동사 변화를 시킨 이유를 볼 수 있다. 그것은 명사의 성이다. 따라서 신할라에서는 명사의 성에 따라 동사가 달라지는 것을 알 수 있다.

(4) 가. පොත කොම්පියුටරය උඩ තියෙනවා.

책 컴퓨터 위 있다.

'책은 컴퓨터 위에 있다.'

나. ළමයා කාමරය ඇතුලේ ඉන්නවා.

학생 방 안에 있다.

'학생은 방 안에 있다.'

(4가) 에서 '있다'는 'තියෙනවා' 로 보이지만 (4나)에서 '있다'는'ඉන්නවා'로나타난다. 위 예문을 살펴보면 동사 변화를 시킨 이유는 명사의 유/무정이라고 보인다. 따라서 신할라에서는 명사가 유정 명사인지 무정 명사인지에 따라 동사가 달라지는 것을 알 수 있다.

(5) 가. ළමයා පාඩම් කරයි.

학생 공부 한다.

'학생은 공부를 한다.'

나. ළමයි පාඩම් කරති.

학생들 공부 한다.

'학생들 공부를 한다.'

(5가) 에서 '하다'는 'කරයි' 로 보이지만 (5나)에서 '하다'는 'කරති'로나타난다. 위 예문을 살펴보면 동사 변화 시킨 이유는 명사의 수이다. 따라서 신할라에서는 명사의 수에 따라 동사가 달라지는 것을 알 수 있다.

2. 의존 명사

신할라의 의존 명사는 문장에서 관형어의 수식을 받아야 완성된 문장을 만든다.

(6) 가. මල්ලී කන්න දෙයක් ගෙනාවා.

동생 먹을 것을 가지고 왔다.

'동생은 먹을 것을 가지고 왔다.'

나. අක්කා කේක් හදන විදිය දන්නවා.

언니 케이크 만들 줄 안다.

'언니는 케이크를 만들 줄 안다.'

(6가-나) 에서 'දෙයක්' 와 'විදිය' 는 목적어이다. 그러나 이 목적어도 앞에 오는 관형어의 수식을 받지 못하면 의미가 없다. 그러나 의미가 아주 없는 것도 아니고 의미가 확실하지

않은 문장이 되는 것이다. 따라서 신할라에서 의존명사는 문장에서 관형어의 수식을 받아야 완성된 문장을 만든다.

3. 대명사

신할라에서 대명사 사용이 활발하다. 앞에 나온 명사대신 대명사가 쓰인다.

(7) ඊයේ යාළුවා හම්බවුණා. එයා ලස්සන වෙලා.

어제 친구 만났다. 그녀 예뻐졌다.

'어제 친구를 만났다. 그녀는 예뻐졌다.'

(7)에 서 보듯이 앞 문장에 나타난 'යාළුවා',곧'친구'라는 명사를 다음 문장에서 다시 사용하게 되었을 때 'එයා', 즉 '그녀'를 대명사로 사용했다. 따라서 신할라에서는 대명사 사용이 활발하다고 볼 수 있다.

4. 형용사

신할라의 형용사는 동사처럼 활용하지 않아 상태를 표현할 때만 서술어 기능을 한다. 따라서 명령형이나 청유형으로 나타낼 수 없을 뿐만 아니라시제형를 표시하지도못 한다.

(8) 가. ඒ ළමයා ලස්සනයි.

그 아이 예쁘다.

'그 아이가 예쁘다.'

5. 조사·어미

신할라는 주어+목적어+서술어 어순을 나타내는 언어이기 때문에 후치사가 발달되어 있다. 한국어 '조사'와 유사한 기능을 하는 '후치사'가 있기는 하지만 주격을 표시하는 후치사는 없다.

(9) මම එයාට කැමතියි.

나 그를 좋아한다.

'나는 그를 좋아한다.'

(9)를 살펴보면 신할라에서 '이/가''는/은' 같은 조사는 존재하지 않다는 것을 알 수 있다. 신할라에는의문문, 청유문, 명령문, 감탄문등 문장유형을 구분하는 어미는 있지만 청자의 등급을표시하는 어미는 없다.

6. 관형사

신할라에 지시 , 의문, 부정, 수, 속성 등을 나타내는 관형사가 있다. 지시관형사에는 '이, 저, 그' 외에도 청자와 화자가 알고 있지만 그 상황에서 눈에 보이지 않은 물건과 사람은 지시하는 의미의 지시 관형사가 있다.

(10) 가. මේ මල ලස්සනයි.
이 꽃 예쁘다.
'이 꽃은 예쁘다.'

나. ඔය මල ලස්සනයි.
그 꽃 예쁘다.
'그 꽃은 예쁘다.'

다. අර මල ලස්සනයි.
저 꽃 예쁘다.
'저 꽃은 예쁘다.'

라. ඒ මල ලස්සනයි.
그 꽃 예쁘다.
'그 꽃은 예쁘다.'

(10라) 의 'ඒ' 는 지시관형사이다. 말하는 상황에서는 불 수 없지만 화자하고 청자가 알고 있는 것을 나타내는 지시관형사이다.

7. 이다

신할라에는 한국어와 비슷한 기능을 하는 '이다'가 있다. 독자적으로 서술어가 되기도 하고 명사 뒤에 붙어 서술어가 되기도 하는데 '명사+이다'로 구성하는 문장에서 '이다'를 생략할 수도 있다.

(11) 가. මම නිසංසලා වෙමි.
저 니산셀라입니다.
'저는 니산셀라입니다.'

나. මම ඇය නිසංසලාය
그녀 니산셀라다.
'그녀 는 니산셀라다.'

다. මමනිසංසලා
저 니산셀라.
'저는 니산셀라.'

위에 (11가)에서는 ‘වෙමි.’ ‘이다’는 독자적으로 서술어 기능을 하고 있지만 (11나)에서는 ‘ය’가 명사 뒤에 붙어서 서술어 ‘이다’의 기능을 하고 있는 것으로 볼 수 있다. (11다)에서는 ‘명사+ 이다’ 로 구성된 문장에서 ‘이다’가 생략 된 것을 알 수 있다.

8. 흉내말

신할라에 모양이나 소리를 흉내 내는 말이 발달해 있다. 흉내내는 말은 주로 같은 형태가 되풀이되어 쓰이기도 하고 음조가 비슷한 말로 쓰이기도 한다.

(12) 가. බිංදු බිංදු (물 떨어지는 모양)

දඩ බඩ (빨리 일을 하는 모양)

나. ලබ ඩබ (심장 소리)

සිලිං සිලිං (작은 종소리)

1.2. 신할라의 문장의 특징

신할라의 어순의 특징을 살펴보자. 신할라는 주어+목적어+서술어 (SOV) 문장 구조를 가지며, 모든 문법적인 요소는 반드시 어간이나 어근 뒤에 온다는 특징과, 주어+목적어+서술어로 구성하는 문장 성분의 자리 이동이 비교적 자유롭다는 특징도 가진다.

(13) මම එයාට ආදරය කරනවා.

나 그를 사랑합니다.

‘나는 그를 사랑합니다.’

(13)에 서 목적어를 나타내는 조사 ‘ට’ 명사 ‘එයා’ 뒤에 붙어서 쓰이며 문장 끝맺는 기능을 하는 어미 ‘නවා’는 동사 ‘කරනවා’의 어간 ‘කර-’ 뒤에 붙는다. 그리고 신할라의 문장 성분의 배열도 주어 (මම) ‘나’ + 목적어 (එයාට) ‘그를’+서술어(කරනවා.) ‘사랑하다’ 순서임을 알 수 있다.

신할라의 어순 특징으로 볼 수 있는 것 중에 또 하나는 수식어가 피수식어 앞에 온다는 것이다.

(14) 가. ලස්සන අක්කා හරිම හොඳයි.

예쁜 언니 너무 착하다.

‘예쁜 언니는 너무 착해요.’

나. රෝස මල ගොඩක් ලස්සනයි.

장미꽃 매우 아름답다.

'장미꽃은 매우 아름답다.'

(14가) 에서는 'ලස්සන' 과 'හරිම' 는 명사와 형용사 앞에 나오며 꾸며주고 있다. (14나)에서도 'රෝස' 과 'ගොඩක්'는 명사와 형용사 앞에 나오며 그것을 꾸며주고 있다. 따라서 신할라에서 수식어가 수식을 받는 말 앞에 온다.

신할라는 문장성분의 자리 이동이 비교적 자유롭다는 특징이 있다.

(15) 가. නංගී ඉස්කොලේ ගියා.

여 동생 학교에 갔다.

'여 동생은 학교에 갔다.'

나. ඉස්කොලේ ගියා,නංගී

학 교에 갔다, 여동생

'여 동생은 학교에 갔다.'

다. ගියා, නංගී ඉස්කොලේ

갔다, 여동생은 학교에

'여동생은 학교에 갔다.'

라. ඉස්කොලේ, නංගී ගියා.

학 교에, 여동생 갔다.

'여 동생은 학교에 갔다.'

(15) 의 각각 예문들이 전달하는 기본적인 의미는 큰 차이가 없다. (15가) 와 (15나)는 일반적으로 쓰이지만 (15다)와 (15라)는 특정한 의미를 강조하여 말 하고 싶은 때 사용한다.

2.신할라의 문법적인 특징

신할라의 문법적인 특징을 살펴보기 전에 한국어의 문법적인 특징을 살펴보자. 한국어에서'가셨었구나'라는 서술 표현을 보면 '가'는 어간이고, '시'는 높임을 표현하고, '었었'은 과거완료시제를 표현하고, '구나'는 감탄을 표현한다. 그런데 신할라는 한국어와 다르다. 신할라의 동사를 살펴보자. 'නෑවාය.' 이것은 '목욕했다' 뜻을 나타내는 삼인칭 단수 여

성 과거 동사이다. 여기에서 눈에 보이는 걸로 쉽게 어느 부분이 어간이고 어느 부분이 과거를 나타내는지, 어느 부분이 삼인칭을 표현하고 어느 부분이 여성을 표현하는지 구분할 수 없다. 왜냐하면 신할라는 어휘적 의미를 나타내는 요소와 문법적 의미를 나타내는 요소가 녹아 붙여 있기 때문이다.

또한 신할라에서는 어간 뒤에 시제, 수, 성이 나오는데 따로 높임은 나오지 않다. 높이려고 할 때는 주어가 단수인데도 서술어를 복수로 표시하되 주어에서는 높임은 표시하는 조사가 들어와 있어야 된다. 따라서 대부분 신할라에서 높임을 동사에서 표현하는 것이 아니다. 신할라에서는 높임은 어휘에서 나타낸다.

2.1. 시간표현

신할라의 어간 뒤에 시간을 표시하는 어미를 붙여 시제를 표현한다. 예를 들어 보자.

(16) බලමි.

보다

이것은 신할라 문어에서 일인칭 단수 현재를 표시하는 동사이다. 여기서'බල'는 어간이고'මි'는 어미다. 한국어에서처럼 일인칭 단수 현재의 표시를 따로 안 나타내도 한 글자로 되어 있는 'මි'에서 일인칭 단수 현재의 기능을 모두 표시한다. 또한 어떤 어미에서는 성까지도 표시 한다.

(17) බැලුවාය.

봤다.

이것은 신할라 문어에서 단수 삼인칭 여성 과거를 표시하는 동사이다. 여기서 문법적 의미를 나타내는 요소가 녹아 붙어 있기 때문에 눈에 보이는 대로 어간이나 어미를 구분하기 어렵다. 여기서도 'බල' 는 어간이다. 어간 뒤에'ආය' 라는 어미가 붙여 있다. 여기서도 동사 인칭, 수, 성, 시제 표시가 따로 안 나타나도 한 어미로 모든 기능을 표시한다.

2.2. 높임 표현

한국어에서는 '-시-'같은 어미가 동사 어간과 결합되어 높임을 표현하는데 신할라에서 시적 표현과 사물을 생물로 여겨

쓸 때만 동사 어간에 높임을 나타낸다. 그러나 특별한 어미로 표시하는 것이 아니다. 원래 단수가 어미를 나타내는 자리에서 복수를 나타내는 어미가 쓰여 높임을 표시하는 것이다.

(18) 가. ගංගා ගලා <u>බසියි</u>. (높임이 없음)

강들 흘러들어 간다.

'강 내려간다.'

나. මව්තුමිය ගෙදර <u>ගියාය.</u>

어머니 집 갔다.

'어머니는 집에 갔다.'

다. ගංගාවෝ ගලා <u>බසිති</u>.(높임이 있음)

강들 흘러들어 가신다.

'강 내려간다.'

라. මව්තුමෝ ගෙදර <u>ගියහ.</u>

어머니 집 가셨다.

'어머니는 집에 가셨다.'

(18가)와 (18나) 의 동사 어간은 'බසි'와 'ගිය' 이다. 'යි'는 동사 어간에 붙은 현재 사물 단수 어미다. 'ආය'는 동사 어간에 붙은 과거 단수 여성을 표시하는 어미다. 따라서 (18가) 는 현재 사물 단수임을 표시하고 있고 (18나)는 과거 여성 단수임을 표시하고 있다. (18다) 에서는 주어에 'ඕ' 라는 조사가 들어오면서 사물을 생물로 여겼다. (18라) 에서는 주어에 'ඕ' 라는 조사가 들어오면서 주어를 높인다. 따라서 (18다) 에서는'බසි'라는 어간에 붙었던 'යි' 대신 'ති'라는 현재 생물 복수 어미로 바뀌며 높임에 뜻을 나타내고 (18라) 에서는'ගිය'라는 어간에 붙었던 'ආය'대신 'හ'라는 과거 복수 어미로 바뀌며 높임의 뜻을 나타낸다. 그러나 주체를 높이는 경우에는 높임의 어휘에서 나타나기 때문에 신할라는 문법적으로 높임법을 표시하지 않는다.

End Note

국립국어원, 2005,<외국인을위한한국어문법1.>서울: 커뮤니케이션북스

남기심·태학사, 2001, <현대국어통사론.>서울: 태학사

이익섭, 2004, <한국어문법.>서울: 서울대학교출판부

이익섭·채완, 2006, <국어문법론강의.>서울: (주) 두산

REFERENCE

J. B Disanayake, 2006, *Sinhala aksharawicharaya* .kalubowila: sumitha Publishers

J. B Disanayake, 2008, *Basakamahima - Kriyapadaya*. Colombo: GodagePublishers

J. B Disanayake, 2000, *Basakamahima - Nama padaya*. Colombo: Godage Publishers

한국과 스리랑카의 건국신화 비교

(캘라니야대학교 현대언어학과 한국어전공)

우다니 구나싱하

A comparative reading on myths regarding the founding of Korea and Sri Lanka

G. Udani Priyangika Gunasinghe

It is a well-acknowledged fact that any country or eny location of the universe owns attractive identical anecdotal legends, which are known as myths causing the creation of such country or territory. These ancient mythologies, although they have been created over thousand years ago, are continuously existing into the future as they prevailed in the present and past. Through these mythologies there is a possibility of gauging the social environment, culture and the thoughts of people of the past.

© **G. Udani Priyangika Gunasinghe**

සංස්. ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්දකිත්ති හිමි, මහාචාර්ය ජී. ජේ. එස්. විජේසේකර, ආචාර්ය කෞශල්‍යා පෙරේරා, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර,

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 24 කලාපය, 2016/2017

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය.

One of the main objectives of this paper is to conduct a comparative investigation into the ancient legends which have caused the emergence of Korean and Sri Lankan states, while exercising an effort to promote awareness about the legends related to the history of Korea among who are undergoing a study course in Korean Language.

Creater of the Korean nation is **King Tan gun** who reigned during the era of **Gojoseon.** There is an ancient myth connected to the life of King Tan gun. Father of King Tan gun was the Son of **King Hwanun** who ruled the heavens while the mother was a bear who transformed to be a woman through a supreme authoritative privilege. King Tan gun was born as a result of the marriage of the above. Later on, the territory created by this King became known as Korea. Similarly, the nation of Sri Lanka also emerged as a result of the arrival of **Prince Vijaya.** Chronicles report that Prince Vijaya's lineage is a Sinha or Lion generation. This research is conducted by exploring the possibilities of similarities and dissimilarities between the two countries considering the social environment and human characteristics. It is believed that this paper will enable the readers to understand the history, social environment and the beliefs of people of both countries.

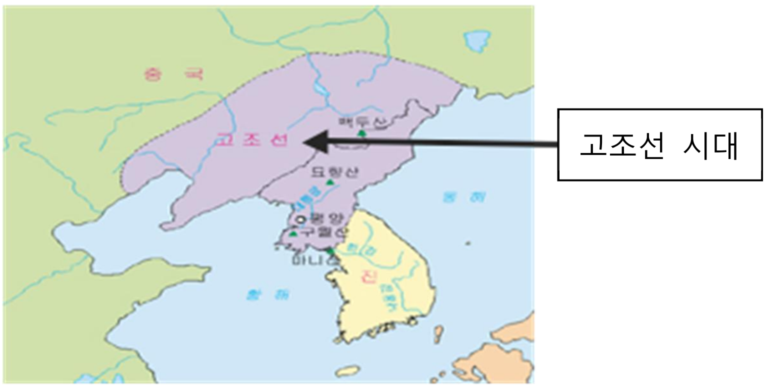
1. 서론

신이나 나라를 세운 왕들에 관한 이야기를 신화라고 한다. 세상의 모든 나라들은 건국과 관련된 아름답고 눈길을 끄는 이야기를 가지고 있다. 신화는 구전으로 내려오는 이야기이므로 구조가 단순하고 길이가 짧다. 신화에는 생활의 지혜나 교훈, 역경을 이겨내는 힘과 용기, 신념 등이 녹아 있어서 이를 공부하게 되면 자연스럽게 그 나라 사람들의 정신, 생활, 관습, 심성 등을 이해할 수 있게 된다. 특히 외국인 학습자들이 말을 배우는 데 좋은 자료가 될 수도 있다. 외국어를 공부하는 방법은 다양하지만, 이런 신화 이야기들을 통해서 흥미와 감동을 함께 학습하게 되면 학습효과를 더욱 높일 수 있고 그 나라만의 독특하고 다양한 표현 방법을 배울 수 있을 것이다.

이 글에서는 한국어나 스리랑카어를 배우는 학습자들이 한국과 스리랑카의 역사와 문화를 이해해 언어 학습에 도움이 되도록 양국의 신화를 비교해 어떤 공통점과 차이점이 있는지 살펴 보도록 하겠다.

2. 한국의 건국신화

2.-1. 고조선 건국신화



고조선의 건국신화는 한반도 최초의 나라인 고조선의 건국에 대한 이야기이다. 흔히 단군신화라고 한다. <삼국유사>나 <제왕운기> 등 고려시대에 저술된 역사서에 처음 나오며, <조선왕조실록>, <응제시주> 등 조선시대 여러 문헌에도 같은 내용이 있다. 고조선 건국신화의 내용을 요약하면 다음와 같다.

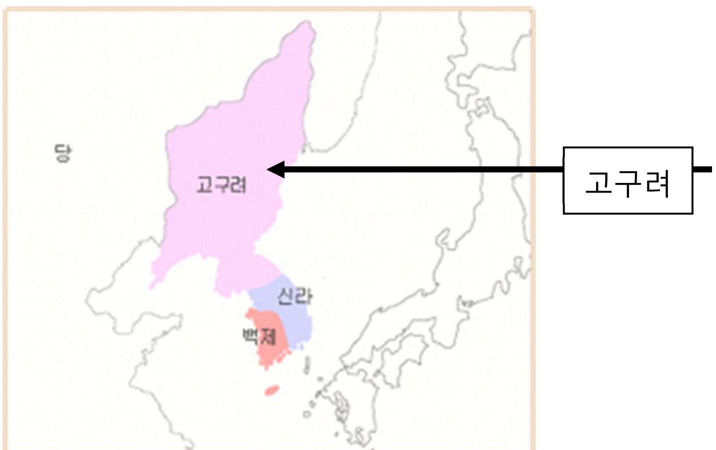
옛날에 환인의 아들 환웅이 천하에 자주 뜻을 두어 인간세상을 구하고자 하였다. 아버지가 아들의 뜻을 알고 삼위태백을 내려다 보니 인간을 널리 이롭게 할 만한지라, 이에 천부

인 3개를 주며 가서 다스리게 하였다. 환웅이 무리 3천을 이끌고 태백산 꼭대기 신단수 밑에 내려와 여기를 신시라고 하니 이로부터 환웅 천왕이라 불렀다. 풍백, 우사, 운사를 거느리고 곡, 명, 병, 형, 선, 악 등 무릇 인간의 3백60여 가지의 일을 주관하고 인간세상에 살며 다스리고 교화하였다. 이때 곰 한 마리와 호랑이 한 마리가 같은 굴에서 살면서 항상 신웅(환웅)에게 빌기를, “원컨대 (모습이) 변화하여 사람이 되었으면 한다”라고하였다. 이에 신웅이 신령스러운 쑥 한 타래와 마늘 20개를 주면서 이르기를 “너희들이 이것을 먹고 백일 동안 햇빛을 보지 아니하면 곧 사람이 될 것이다”라고 하였다. 곰과 호랑이가 이것을 받아서 먹고 기하였는데 삼칠일만에 곰은 여자의 몸이 되었으나 범은 기하지 않아 사람이 되지 못하였다.

웅녀는 그와 혼인할 사람이 없었으므로 항상 신단수 아래서 아이를 가지기를 빌었다. 이에 환웅이 잠시 (사람으로) 변해 결혼하여 아들을 낳으니 이름을 단군왕검이라 하였다. 단군은 평양성에 도읍하고 비로소 조선이라 칭하였다. 또 도읍을 백악산 아사달에 옮겼으니 그곳을 궁홀산이라고도 한다. 나라

를 다스리기 1천 5백년이었다. 주나라의 호왕이 즉위한 기묘년에 기자를 조선에 봉하니, 단군은 곧 장당경으로 옮겼다가 뒤에 아사달에 돌아와 숨어서 산신이 되니, 수가 1천 9백 8세였다 한다. < 삼국유사 > “기이편” 참고.

2-2. 고구려 건국신화



상고시대 뒤에 삼국시대가 이어진다. <삼국유사>에는 삼국시대 고구려, 백제, 신라의 건국에 관한 이야기가 기록되어 있다. 고구려의 건국신화는 주몽왕이 기원전 37년에 건국한 이야기를 담고 있다. 고구려 건국신화의 내용을 요약하면 다음과 같다.

고구려는 동명성왕이 세웠다. 시조인 동명성왕의 이름은 주몽이었다. 주몽은 부여에서 내려와 고구려를 세웠다 (B.C. 37). 원래 부여에서 태어난 주몽은 탄생부터 남달랐다. 부여왕 해부루는 후계자로 삼을 아들이 없어 날마다 산천에 제사를 지냈다. 그러던 어느날 금빛 개구리 모양을 한 아이를 만나게 되고, 그 아이의 이름을 금개구리를 뜻하는 금와 라 했다. 해부루가 죽은 뒤 금와가 왕이 되었다. 금와왕은 어느날 사냥을 하던 중 아름다운 여인을 만나게 된다. "저는 하백의 딸로, 유화라고 합니다. 하느님의 아들인 해모수를 만나 그만 유혹에 빠지고 말았습니다. 그래서 부모님의 허락도 없이 결혼했다가 이렇게 쫓겨났습니다." 그 말을 들은 금와왕은 불쌍한 유화를 대궐로 데려왔다.

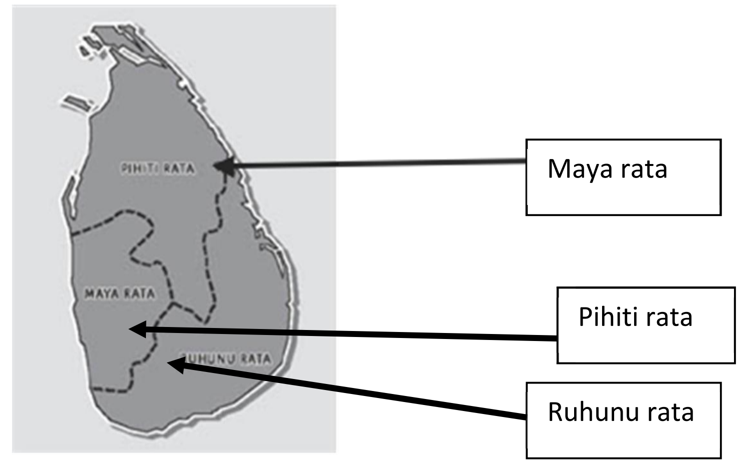
얼마 뒤 유화는 큰알을 낳았다. 그 알에서 나온 인물이 바로 주몽이다. 주몽은 재능이 남달리 뛰어났다. 특히 활쏘기에 능하여 백발백중이었다. '주몽'이라는 이름은 활을 잘 쏘는 사람이라는 뜻이다. 금와왕에게는 일곱 명의 아들이 있었다. 그런데 모두 주몽보다 능력이 뒤떨어졌다. "주몽은 알에서 태어나

서 불길합니다. 더 강해지기 전에 죽여 야할 것입니다.” 큰아 들이 금와왕에게 아뢰었다. 생명에 위협을 느낀 주몽은 부하들을 이끌고 부여를 떠나 남쪽으로 내려갔다. 주몽은 압록강 유역의 졸본까지 내려와 이곳에 도읍을 정하고 고구려를 건국하였다. <삼국 유사> “기이편” 참고..

3. 스리랑카의 건국신화

스리랑카가의 역사는 2000년이 넘는다. 옛날 기록에 따르면 스리랑카의 첫째 왕은 인도에서 온 위자야 (Wijaya)왕이다. 위자야왕의 할아버지는 사자였다고 전해진다. 위자야왕의 도착 후 그 자손들이 스리랑카를 세웠다고 추측 할 수있다.

3-1. 아누라다푸라 (Anuradhapura) 시대 위자야왕의 이야기



위자야왕의 손자인 반두가바야 (Pandukabaya)왕이 처음 스리랑카 왕국을 세웠다. 그 나라는 아누라다푸라라고 한다. 스리랑카의 두 번째 왕은 반두와사데와 (Panduwasadewa) 왕이었다. 반두와사데와왕은 인도에서 온 밧다 캇차야나 (Badda Kachchayana) 공주와 결혼해서 아홉 명의 아들과 한명의 딸을 낳았다. 어느날 한 성자가 유일한 딸인 치드라 (Chithra)가 결혼하여 자식을 낳으면 그 자식이 아홉 형제를 죽이고 왕위에 오를 것 이라고 예언하였다. 아홉 아들은 아버지께 치드라를 죽

일 것을 간청하였지만 아버지는 허락하지 않았고 치드라는 자신이 아들을 잉태하면 죽이겠다고 약속하였다. 후에 치드라는 디가 가미니 (Diga Gamini)라는 왕자와 결혼하여 아들을 낳았다. 하지만 치드라는 자신의 아들을 보호하고 싶었다. 그래서 그녀는 그 날에 태어난 다른 여자아기와 자신의 아들을 바꿨다. 나중에 치드라의 남동생들은 그 소식을 알게 되었고 치드라의 아들을 찾기 시작했다. 하지만 그들은 끝까지 찾을 수 없었다. 반두가바야는 어른이 되어 삼촌들과 싸웠고 첫째 삼촌 아바야 (Abhaya)를 제외하고 모든 삼촌을 죽였다. 마침내 반두가바야는 왕좌에 올라 스리랑카의 북쪽에 왕국을 세웠다. 그 왕국이 아누라다푸라이다. 아누라다푸라 시대의 스리랑카는 다시 3개의 나라로 분화했다. 그 나라가 각각 루후 (Ruhunu), 마야 (Maya), 피히티 (Pihiti)라고 한다.

4. 한국과 스리랑카 건국신화의 비교

4-1. 공통점

* 동물과 사람 사이에서 태어난 왕: 한국은 곰과 환웅 사이에서 단군이 태어나 왕이 되었고 스리랑카는 사자와 사람 사이에서 태어난 사람의 후손이 왕이 되었다.

* 전쟁과 살해 위협: 양국의 건국 신화에는 공통적으로 나라를 세우는 과정에 전쟁이 있었고, 주인공이 죽음의 위험에서 빠져나오는 이야기가 나온다. 예를 들면 아누라다푸라 시대에 판두카바야 왕자를 시기하는 사람들로 인해 전쟁이 있었다. 고구려 신화에도 주몽왕을 시기하는 사람들이 있었다고 기록되어 있다.

* 건국왕들의 어머니는 누구인지 분명하지만 아버지는 불분명하다. 주몽의 아버지는 하느님의 아들인 해모수라고 하지만 정확히 어떤 사람인지 알 수 없다. 그러나 어머니 유화는 하백의 딸이며, 금와왕에게 의탁해 주몽을 낳은 것으로 나온다. 반두카바야왕 역시 어머니는 판두와사데와왕의 딸로 신분이 분명하고, 아이를 낳기까지의 행적도 뚜렷하지만 아버지의 신분과 활동은 불분명하다.

4-2. 차이점

* 한국의 건국신화에는 믿을 수 없게 비현실적인 사건들이 많고 뛰어난 능력을 가진 등장인물들이 많이 등장한다.

* 한국의 건국신화엔 주몽과 같이 알에서 나온 사람의 이야기도 있지만, 스리랑카 건국신화에는 그런 이야기는 없다.

5. 결론

현대의 사람들은 고대문학에 관심이 많다. 신화나 설화는 현대 소설이나 영화의 재료가 되어 끊임없이 다시 이야기된다. 이처럼 고대의 이야기는 재미있는 스토리로 상상력을 자극해준다. 외국어를 배우는 데 있어서도 고대 이야기의 효과는 크다. 역사와 전통 문화, 사상을 알 수 있어서 언어에 대한 이해를 도와준다. 한국어를 배우려는 학생들이 한국의 신화를 이해하고 있다면 한결 재미있게 한국어를 공부할 수 있을 것이다.

References

일연 지음, 이민수 옮김, < 삼국유사> (을유문화사, 1996)

Tudor, Daniel (2013). Korea: The Impossible Country: The Impossible Country. Tuttle Publishing. pp. [1]

Hong, Sung-wook (2008). Naming God in Korea: The Case of Protestant Christianity. OCMS. pp. [3]

Yogasundaram, Nath (2008). A Comprehensive History of Sri Lanka. Vijitha Yapa Publishers.

Ellawala, H. (1969). Social History of Early Ceylon. Department of Cultural Affairs.

Mendis, Vernon L. B. (2000). The Rulers of Sri Lanka. S. Godage & Brothers.

Perera, Lakshman S. (2001). The Institutions of Ancient Ceylon from Inscriptions. 1. International Centre for Ethnic Studies.