මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

33 කලාපය පළමුවන වෙළුම
2025 ජූනි

THE JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

VOL. 33, ISSUE 1
2025 JUNE

කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය
ශ්‍රී ලංකාව

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය
33 කලාපය පළමුවන වෙළුම

© ලිපිවල අයිතිය හා සෙසු සියලු වගකීම් ඒ ඒ ලේඛකයන් සතුය.

ISSN (Print): 1391-5096
ISSN (Online): 2783 – 8951

***The Journal of the Faculty of Humanities* (JHU) is an Open Access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution license (https:// creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.**

කංචුක සැලසුම: දිවංක රන්දුල පොද්දුවගේ
සහන් උත්පල සඳරුවන්

පරිගණක අක්ෂර සංයෝජනය
සහ පරිගණක පිටු සැකසුම: ඩිලන්ත මුතුගල

මුද්‍රණය: විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය,
පෑලියගොඩ

ප්‍රකාශනය: මානවශාස්ත්‍ර පීඨය,
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය

33 කලාපය පළමුවන වෙළුම
2025 ජූනි

උපදේශක සංස්කාරකවරු
විශ්‍රාමික ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය
පූජ්‍ය නාබිරිත්තන්කඩවර ඤාණරතන හිමි

විශ්‍රාමික ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය
උපුල් රංජිත් හේවාවිතානගමගේ

විශ්‍රාමික ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය
මෛත්‍රී වික්‍රමසිංහ

ප්‍රධාන සංස්කාරක
මහාචාර්ය අනුරින් ඉන්දිකා දිවාකර

සංස්කාරකවරු
ආචාර්ය සරසි කන්නන්ගර
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය අනුරාධ සුබසිංහ

මානවශාස්ත්‍ර පීඨය
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය
ශ්‍රී ලංකාව

THE JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES
Vol. 33, Issue 1

© Copyright and responsibility reserved by individual writers

ISSN (Print): 1391-5096
ISSN (Online): 2783 – 8951

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) is an Open Access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution license (https:// creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

Cover Design:	Divanka Randula Podduwage Sahan Uthpala Sandaruwan
Page Layout:	Dilantha Muthugala
Print:	Vidyalankara Press, Peliyagoda
Published:	Faculty of Humanities, University of Kelaniya

THE JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

VOL. 33, ISSUE 1

2025 JUNE

Advisory Board
Cadre Chair and Snr. Prof. Ven. Nabirittankadawara Gnanaratana Thero
Cadre Chair and Snr. Prof. Upul Ranjith Hewawithana Gamage
Cadre Chair and Snr. Prof. M.K. Wickremasinghe

Editor-in-Chief
Professor Anurin Indika Diwakara

Editorial Board
Dr. Sarasi Kannangara
Senior Lecturer Anuradha Subasinghe

Faculty of Humanities
University of Kelaniya
Sri Lanka

ලේඛකයෝ

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය සමන් චන්ද්‍ර රණසිංහ
බීඒ., එම්ඒ., පීඑච්ඩී. (ශ්‍රී ජ'පුර)
විශ්‍රාමික ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය, භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා
ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයන අංශය,
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය

මහාචාර්ය බිහේෂ් ඉන්දික සම්පත්
බීඒ. (ශ්‍රී ජ'පුර), එම්ෆිල්. (රුහුණ), පීඑච්ඩී. (බෞද්ධ හා පාලි වි.වි)
මහාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

චන්දන රුවන් කුමාර
බීඒ. (කැලණිය), එම්ඒ. (දිල්ලි) එම්ෆිල්. (කැලණිය)
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, ලලිත කලා අධ්‍යයන අංශය,
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

උඩවෙල රේවත හිමි
බීඒ. (කැලණිය), එම්ෆිල්. (කැලණිය), රාජකීය පණ්ඩිත (ප්‍රා.භා.ස.)
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සංස්කෘත සහ පෙරදිග ශාස්ත්‍ර අධ්‍යයන අංශය,
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

ආචාර්ය ජගත් බණ්ඩාර පතිරගේ
බීඒ. (කොළඹ), එම්එස්සී. (එඩින්බරා), පීඑච්ඩී. (ඕස්ට්‍රේලියාව),
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සමාජවිද්‍යා අධ්‍යයන අංශය,
කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය

ආචාර්ය රමණී රත්නමාලි ජයසිංහ
එම්එස්සී. (පේරාදෙණිය), එම්ඒ. (කැලණිය), පීඑච්ඩී. (ඉන්දියාව),
ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, ඉංග්‍රීසි භාෂාව ඉගැන්වීමේ අධ්‍යයන අංශය,
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

ඉන්දික මුණවීර
බීඒ., එම්ඒ. (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, වාග්විද්‍යා අධ්‍යයන අංශය

ඒ. එම්. ජී. ආර්. මධුශානි
බීඒ., එම්ෆිල්. (කැලණිය)
කථිකාචාර්ය, සංස්කෘත සහ පෙරදිග ශාස්ත්‍ර අධ්‍යයන අංශය,
කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

Contributers

Senior Professor Saman Chandra Ranasinghe
BA., MA., PhD. (USJ)
Cadre Chair and Senior Professor, Department of Languages, Cultural Studies and Performing Arts. University of Sri Jayewardenapura

Professor Bihesh Indika Sampath
BA. (USJ), MPhil. (Ruhuna), PhD. (B & P Uni)
Professor, Department of Sinhala, University of Kelaniya

Chandana Ruwan Kumara
BA. (Kelaniya), MA. (Delhi), MPhil. (Kelaniya)
Senior Lecturer, Department of Fine Arts, University of Kelaniya

Rev. Udawela Rewatha Thero
BA. (Kelaniya), MPhil, (Kelaniya), Royal Pandit (OSS)
Senior Lecturer, Department of Sanskrit & Eastern Studies, University of Kelaniya

Dr. Jagath Bandara Pathirage
BA. (Colombo), MSc. (Edinboro), PhD. (Australia)
Senior Lecturer, Department of Sociology, University of Colombo

Dr. Ramani Rathnamali Jayasinghe
BSc. (Peradeniya), MA. (Kelaniya), PhD. (India)
Senior Lecturer, Department of English Language Teaching,
University of Kelaniya

Indika Munaweera
BA., MA. (Kelaniya),
Lecturer, Department of Lingustics, University of Kelaniya

A. M. G. R. Madhushani
BA., MPhil. (Kelaniya)
Lecturer, Department of Sanskrit & Eastern Studies,
University of Kelaniya

තීරකයෝ

සම්මානිත මහාචාර්ය ආර්. එම්. ඩබ්ලිව්. රාජපක්ෂ
බීඒ., එම්ඒ. (කැලණිය), එම්ඒ. (යෝර්ක්), පීඑච්ඩී. (ලන්ඩන්)

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය අනුර මනතුංග
බීඒ. (කැලණිය), එම්ඒ. (පූනේ), එම්එස්සී. (කැලණිය),
අධිසමාජික - ශ්‍රී ලංකා පුරාවිද්‍යාඥයින්ගේ සභාව

මහාචාර්ය කේ. බී. ජයවර්ධන
බීඒ. (කැලණිය), එම්ඒ., පීඑච්ඩී.
(බරණැස හින්දු විශ්වවිද්‍යාලය, ඉන්දියාව)

මහාචාර්ය ඉඳුරාගාරේ ධම්මරතන හිමි
බීඒ., එම්ඒ. (කැලණිය), පීඑච්ඩී. (පූනේ), රාජකීය පණ්ඩිත

මහාචාර්ය මල්වානේ චන්දරතන හිමි
බීඒ., එම්ෆිල්. (කැලණිය), පීඑච්ඩී. (පූනේ)

මහාචාර්ය ස්වර්ණා ඉහළගම
බීඒ., එම්ෆිල්. (කැලණිය), පීඑච්ඩී. (වුහාන්)

මහාචාර්ය ප්‍රශාන්ති නාරංගොඩ
බීඒ. (කැලණිය), එම්එස්සී.
(පුරාවිද්‍යා පශ්චාත් උපාධි අධ්‍යයන ආයතනය), පීඑච්ඩී. (ඇමරිකාව)

ආචාර්ය කපුගොල්ලෑවේ ආනන්ද කිත්ති හිමි
බීඒ. (කැලණිය), එම්ඒ., පීඑච්ඩී. (පූනේ)

ආචාර්ය කල්‍යාණි විජේසුන්දර
බීඒ. (කොළඹ), එම්ඒ., පීඑච්ඩී. (කැලණිය)

ආචාර්ය වින්ධ්‍යා වීරවර්ධන
බීඒ., එම්ඒ., එම්ෆිල්., පීඑච්ඩී. (කැලණිය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ලංකා ද සිල්වා
බීඒ. (කැලණිය), එම්එස්සී. (මොරටුව)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය නීල් පුෂ්පකුමාර
බීඒ., එම්ඒ. (පේරාදෙණිය), එම්ඒ., එම්ෆිල්. (කැලණිය)

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ඩිනලි ෆර්නැන්ඩු
බීඒ. (කැලණිය), එම්ඒ. (එංගලන්තය)

Reviewers

Emeritus Professor R. M. W. Rajapaksha
BA., MA.(Kelaniya), MA.(York), PhD. (London)

Senior Professor Anura Manatunga
BA.(Kelaniya), MA.(Poona), MSc. (Kelaniya), FSLCA

Professor K. B. Jayawardhane
BA. (Kelaniya), MA., PhD. (BHU, India)

Rev. Professor Induragare Dhammarathana Thero
BA., MA. (Kelaniya), PhD. (Pune), Royal Pandith

Rev. Professor Malvane Chandraratana Thero
BA., MPhil. (Kelaniya), PhD. (Pune)

Professor Swarna Ihalagama
BA., MPhil. (Kelaniya), PhD. (Wuhan)

Professor Preshanthi Narangoda
BA., MSc. (Kelaniya), PhD. (USA)

Rev. Dr. Kapugollawe Anandakiththi Thero
BA. (Kelaniya), MA., PhD. (Pune)

Dr. Kalyani Wejesundara
BA. (Colombo) MA., PhD. (Kelaniya)

Dr. Vindhya Weerawardhana
BA., MA., MPhil., PhD. (Kelaniya)

Senior Lecturer Lanka De Silva
BA. (Kelaniya), MSc. (Moratuwa)

Senior Lecturer Neel Pushpakumara
BA., MA. (Peradeniya), MA., MPhil. (Kelaniya)

Dinali Fernando
BA. (Kelaniya), MA. (Reading, UK)

පටුන

පාලි-සිංහල සාහිත්‍යාගත මේඝය සහ කාලිදාසකෘත
මේඝදූත ඛණ්ඩකාව්‍යාවධානී ව සංස්කෘත සාහිත්‍ය කවුළුවෙන්
මේඝ සංකල්පාවලෝකනය
ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය සමන් චන්ද්‍ර රණසිංහ 17

Anumiti Vāda, Vyaktiviveka and Anumiti
concept in Sinhala Literary Criticism
Prof. Bihesh Indika Sampath 51

Music Iconography Portrayed in South Asian Buddhist Arts
(based on Ajanta Buddhist caves)
Chandana Ruwan Kumara 74

An analytical approach of the accurate measuring scale of
principal measuring unit of Vaḍuriyana
Rev. Udawela Rewatha Thero 89

සමාජ වෘත්තවේදය තුළ සෞන්දර්ය කලා භාවිතය :
සංකල්පීය න්‍යායික ක්‍රමවේද සහ ප්‍රවේශ පිළිබඳ
සංසන්දනාත්මක විශ්ලේෂණයක්
ආචාර්ය ජගත් බණ්ඩාර පතිරගේ 109

A Comparative Study of the Acquisition Patterns of Prepositions: Adult Sinhala Speaking Undergraduate Students of Learning English as a Second Language in four Academic Years
Dr. Ramani Rathnamali Jayasinghe 137

සීගිරි පද්‍යවල අන්තර්ගත ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපද පිළිබඳ වාග්විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක්
ඉන්දික මුණවීර 159

වාස්තුශාස්ත්‍රාගත මූලික ප්‍රමිති මානයන්හි විද්‍යමාන අංගුලයක පරිමාව පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්
ඒ. එම්. ජී. ආර්. මධුශානි 187

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 17-50
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

පාලි-සිංහල සාහිත්‍යගත මේඝය සහ කාලිදාසකෘත මේඝදූත ඛණ්ඩකාව්‍යාවධානී ව සංස්කෘත සාහිත්‍ය කවුළුවෙන් මේඝ සංකල්පාවලෝකනය

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය සමන් චන්ද්‍ර රණසිංහ

Abstract

The term 'Mēghā' (cloud) is used exclusively in the three languages of Sanskrit, Pāli, and Sinhala to refer to the concept of rainclouds. For instance, words such as 'Varivāha,' 'Jaladharā,' 'Ambubhṛt,' 'Thōyada,' and 'Payodharā' can be considered. According to lexical sources relevant to these languages, the definition of 'Mēghā' is provided along with a set of technical terms. The creative works impregnated with the concept of 'Mēghā' are prominent in these three languages. In the field of musicology, 'Mēghā' also appears as a rāga. The religious expression of the 'Mēghā' concept is encountered in Pāli literature. Within the Tripitaka literature, 'Mēghā' has been frequently used as a religious conceptual term. In both Sinhala and Sanskrit literature, the concept of 'Mēghā' has been largely associated with aesthetic expressions. The usage of 'Mēghā' and its technical terms in these languages appears to be highly metaphorical. Whilst Sinhala poet directs attention towards

the birds, in the context of Sinhala Sandēśa poetry, Sanskrit poet's greater focus was directed towards the concept of the cloud. The Sinhala poetic concept of 'Mēghā' can be seen in classical Sinhala literature, Colombo literature, modern poetry, and lyrics, often symbolizing clouds which are not necessarily related to rain. In this case, the Vēdik understanding of the 'Mēghā' concept is largely influenced by the Ṛgveda. In Sanskrit literature, the most notable expression of the 'Mēghā' concept is found in Kālidāsa's *Meghāduta* (Cloud Messenger). The humanized representation of the cloud in this work is often discussed in detail. *Meghāduta* can also be identified as a precursor to the genre of *duta*-kāvya (messenger poetry). The concept of 'Mēghā' transcends specific geographical, temporal, and linguistic boundaries, making it a timeless concept. Scholars continue to explore further research avenues regarding this concept.

Keywords: *Dūtakāvya, Megha, Kālidāsa, Meghadūta, Ṛgveda*

හැඳින්වීම

ඍග්වේද - යජුර්වේද - සාමවේද - අථර්වවේද යන චතුස්සංහිතා යනු අතීත භාරතීයයන්ගේ ඥාන සංචිතය යි. ඍග්වේද සංහිතාවේ දෘශ්‍යමාන පර්ජන්‍ය යනු දේවත්වාරෝපිත මේඝය යි. පාලි භාෂා සාහිත්‍යය ද ආගමික දෘෂ්ටි කෝණයෙන් මේඝය භාවිතයට ගනියි. සිංහල භාෂා සාහිත්‍යයික ප්‍රවණතාව වන්නේ සෞන්දර්යාත්මක දෘෂ්ටියෙන් මේඝය අවලෝකනය කිරීම යි. මේ අතර මේඝ සංකල්පය පිළිබඳ සංස්කෘත සාහිත්‍යාගත උපරි ප්‍රකාශනය වශයෙන් අපට හඳුනා ගැන්මට ලැබෙන්නේ කාලිදාසයන්ගේ මේඝදූතය යි.

මේඝ යනු සංස්කෘත, පාළි සහ සිංහල යන භාෂා ත්‍රයේ ම වැසිවලාකුළ උදෙසා භාවිත වචනයකි. '**මේහති සිඤ්චති යඃ**'[1] යන ශබ්දකල්පද්‍රුමාගත විග්‍රහ වාක්‍යයට අනුව දිය වැක්කිරීම, දියෙන් තෙමීම සිදුකරන්නේ යමක් ද යමෙක් ද ඒ මේඝය යි. තත් කෝශ

1. ශබ්දකල්පද්‍රුමඃ තෘතීය කාණ්ඩය; රාජා රාධා කාන්තදේව, කල්කටා, 1886, 776 පිටුව.

ග්‍රන්ථය ශබ්දරත්නාවලී, රත්නමාලා, ත්‍රිකාණ්ඩශේෂ, අමරකෝශ ආදි කෝශ ග්‍රන්ථ ආශ්‍රයෙන් **වාරිවාහ, ධාරාධර, ජලධර, ජලද, වාරිද, අම්බුභෘත්, ජලමුච්, පයෝධර, අම්භෝධර, නීරද, අම්බුද, තෝයද, අම්බුවාහ, වාරිමසි** ආදි කොට ඇති, මේඝය උදෙසා භාවිත කැරෙන වචන සමුදායක් අප අබිමුව තබයි. **වලාහක, ජීමූත, ශ්වේතනීල, ධූමයෝනි, මුදිර, ව්‍යෝමධූම, ඝනාඝන, වායුදාරු, නභස්චර, කන්දර, ගගනධ්වජ, නභෝගජ, ගදාම්බර** යන වචන භාවිත කොට ඇත්තේ ජලය නොදරන වලාකුළ හැඳින්වීම සඳහා ය. මේඝය හෙවත් වැහි වලාකුළ උදෙසා භාවිත සෑම නමක් සමග ම ජලාර්ථවාචී **වාරි, ධාරා, ජල, අම්බු, පයස්, තෝය** ආදි වචන යොදා තිබීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ එය යි.[2]

කාලිදාස කවියා තුළ වැහිවලාකුළ උදෙසා පමණක් **මේඝ** යන්න භාවිත කළ යුතු බව සහ වැසි නොවස්වන වලාකුළු උදෙසා ඒ නම භාවිත කළ නොහැකි ය යන අවබෝධය විය. ඔහුගේ **මේඝදූතය** වලාහකදූතය, වායුදාරුදූතය, නභස්චරදූතය බඳු නමක් නොලබන්නේ එහෙයිනි. මේ අතර **ශබ්දකල්පද්‍රුමය** මේඝප්‍රතිබද්ධ පද්‍ය රාශියක් විවිධ සංස්කෘත මූලාශ්‍රයන්ගෙන් උපුටා දක්වයි. එහි එක පද්‍යයක බහුරූපවත් වූ ඝෝර ස්වරූප ඇති ගොරබිරම් හඬ ඇති වැහිවලාකුළ අහස් ගැබ පිරවූ බව සඳහන් ය.[3] තවත් පද්‍යයක මහා ඕඝයක් මෙන් මේඝය වර්ෂණය කරමින් ඝෝර වූ අයහපත් වූ සියලු ගිනි නසන බව කියැවෙයි.

> **"තතස්තේ ජලදා වර්ෂං වර්ෂන්තීහ මහෞඝවත් -**
> **සුඝෝරමශිවං සර්වං නාශයන්ති ච පාවකම්"**[4]

අග්නිය නැසුණු කල්හි වසර සියගණනක් පුරා රැස්වුණු මහාජලපරිශ්‍රවය කරණ කොට ගෙන ජලය ම සම්භවය කොට ඇති වලාකුළු ය, මහපොළොව මත පැතිර යන්නේ.[5] වැසි වලාකුළේ මෙහෙවර වන්නේ සියලු ජීවීන්ගේ හිතසුව පිණිස හාත්පස හැසිරීම යි. **'සර්වභූතහිතාර්ථාය...වර්ෂති'**[6] යන වචන රැගත් පද්‍යයේ සමුදයාර්ථය

2. එම.
3. එම.
4. එම.
5. එම.
6. එම.

වන්නේ එය යි. වැසි වලාකුළෙහි උත්පත්තිය **අග්නිජා, බ්‍රහ්මජා** සහ **පක්ෂජා** වශයෙන් ත්‍රිවිධාකාර ය.[7] එම මූලාශ්‍රයට අනුව වලාකුළ ගින්නෙන් ද බ්‍රහ්මගෙන් ද පක්ෂයෙන් ද වෙන වෙන ම හට ගනියි. වලාකුළු, ජලය ඒ ඒ තැන්වලට ප්‍රදානය කරමින් ඒ ජලය රඳවා ගන්නා ස්ථානය අනුව විවිධ ස්වරූප ගන්වයි. නදියකට වැටෙන ජලය නදී ස්වරූපය ද වැවකට වැටෙන ජලය වැවේ ස්වරූපය ද ගන්නා පරිද්දෙනි. **'අනේකරූපසංස්ථානාඃ පූරයන්ති මහීං ජලෛඃ'**[8] යන කාව්‍යෝක්තියේ අර්ථය එය යි.

සංගීතශාස්ත්‍ර දෘෂ්ටිකෝණයෙන් බලන කල ද මේඝයට සුවිශේෂ ස්ථානයක් හිමි වෙයි. මේඝරාග යනු ප්‍රචලිත රාගයකි. **'ෂඩ්රාගාන්තරගතරාගවිශේෂඃ'** යනුවෙන් ප්‍රකාශිත රාග අතරට එය ද අයත් ය. **භෛරවී, වසන්ත, නට, නාරායණ, ශ්‍රීරාග** සහ **මේඝරාජ**[9] යනු එහි සඳහන් ෂඩ්රාග යි. **'බ්‍රහ්මණෝ මස්තකාත් නිර්ගතඃ'** යන පාඨයෙන් කියැවෙන පරිදි මේ ෂඩ්රාග පැමිණ ඇත්තේ බ්‍රහ්මමස්තකයෙනි. එසේ ම මෙම රාග අහසින් උපන් බවත් වැසි වසින රාත්‍ර්‍යවසානයේ එනම් ඒ උදෑසන ඒවායේ ගාන සමය වන බවත් එහි සඳහන් ය.[10] **ශබ්දකල්පද්‍රැමයේ** භෛරව, කෞශික, හින්දෝල, දීපක, ශ්‍රී රාග සහ මේඝරාජ යනුවෙන් ෂඩ්රාග ගැන සඳහන් සංගීතදර්පණාගත පද්‍යය ද ඇත.[11] ලෝචනකවිගේ **රාගතරංගිණියෙහි** භෛරවී, තෝඩී, කර්ණාට, කේදාර, යමන්, සාරංග ආදි කොට ඇති මූල රාග දොළොසට **මේඝ රාගය** ද අයත් ය.[12]

සාහිත්‍ය විමර්ශනය

මේඝය පිළිබඳ වන නිර්වචන සහ විග්‍රහ ගවේෂණයේ දී **ශබ්දකල්පද්‍රැමය** වෙසෙසින් වැදගත් වෙයි. රාජා රාධා කාන්තදේව විසින් සම්පාදිත **ශබ්දකල්පද්‍රැමයේ** තෘතීය කාණ්ඩයේ 776-778

7. එම.
8. එම.
9. එම.
10. එම; 776, 777 පිටු.
11. එම; 777 පිටුව.
12. අභයසුන්දර; විමල්ඃ සංගීත සංහිතා, කොළඹ, 1963, 174, 175 පිටු.

පෘෂ්ඨත්‍රයේ තන්නිරුක්ති සහ විග්‍රහ විද්‍යමාන ය. **අමරකෝශ, ශබ්දරත්නාවලී, රත්නමාලා, ත්‍රිකාණ්ඩශේෂ** යන කෝශ ග්‍රන්ථයන්ගෙන් ගත් මේඝ පාරිභාෂික පද ද **ශබ්දකල්පද්‍රැමයේ** අන්තර්ගත ය. එසේ ම මේඝ භාවිත සංස්කෘත සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ රාශියක උද්ධෘත ද එහි දෘශ්‍යමාන ය. **ජ්‍යෝතිතන්ත්‍ර, කූර්මපුරාණ, බ්‍රහ්මාණ්ඩපුරාණ, කල්කිපුරාණ, සංගීතශාස්ත්‍ර, සංගීතදර්පණ, හාරාවලී, ශබ්දචන්ද්‍රිකා, ශබ්දමාලා, රාමායණ, මහාභාරත, උත්තරරාමචරිත, ශිශුපාලවධ, භාවප්‍රකාශ** ආදි ග්‍රන්ථාන්තරයන්ගෙන් ගත් මේඝ සාංකල්පික උද්ධෘත ඊට නිදර්ශන යි.

මේඝය පිළිබඳ පාරිභාෂික වචන ගවේෂණයෙහිලා **ශ්‍රී සෝරත නාහිමියන්ගේ ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය, හරිශ්චන්ද්‍ර විජයතුංගගේ මහා සිංහල ශබ්දකෝෂය, සිංහල නාමාවලිය, චාල්ස් කාටර්ගේ A Sinhalese – English Dictionary, ජේ. බී. දිසානායකගේ Encyclopadia of Sinhala Language and Culture** යන ග්‍රන්ථ වැදගත් විය. පාලි සාහිත්‍යාගත ව මේඝ සංකල්පය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී **ථෙර-ථෙරීගාථා, සංයුත්ත නිකායගත මේඝසූත්‍ර, අංගුත්තර නිකායගත ඇතැම් සූත්‍ර, ඉතිවුත්තක පාළිය, සුත්තනිපාත, අපදානපාළි, ජාතකපාළිය** තත් සංකල්පය අන්තර්ගත පූර්ව සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය වශයෙන් හඳුනාගත හැකි විය. සංගීත දෘෂ්ටි කෝණයෙන් මේඝය අවලෝකනය කරන විට විමල් අභයසුන්දරගේ **සංගීත සංහිතා** ග්‍රන්ථයේ ඇති උපයෝගීතාව ද පෙනී ගියේ ය.

එස්. පරණවිතානගේ **Sigiri Graffiti** ග්‍රන්ථයත් සම්මානිත මහාචාර්ය පී.බී. මීගස්කුඹුර ලේඛනාවලී ග්‍රන්ථයත් වැදගත් වූයේ ඒවායේ දක්නට ලැබෙන මේඝ සංකල්පය පිළිබඳ සදෘශ මෙන් ම විසදෘශ අදහස් තත් සංකල්පය පිළිබඳ වෙනත් අවලෝකනවලට ද ඉඩ සැලසූ බැවිනි. එසේ ම තත් සංකල්පාගත පූර්ව නිර්මාණ අධ්‍යයනයේ දී අපට හංස සන්දේශය මෙන් ම සැළලිහිණි සන්දේශය ද උපකාරී විය. කොළඹ කවිය ආශ්‍රයෙන් මේඝය පිළිබඳ වන අධ්‍යයනයේ දී එච්. ඇම්. කුඩලිගමගේ **කුණාටුව** සහ ඈ යන කාව්‍ය ග්‍රන්ථ දෙකත් විමලරත්න කුමාරගම කවියාගේ නිර්මාණ ඇතුළත් පී. බී. අල්විස් පෙරේරා විසින් සංගෘහීත විමලරත්න කුමාරගම ග්‍රන්ථයත් භාවිතයට ගන්නා ලදී. පශ්චාත් නූතන කවිය ආශ්‍රයෙන් තත් සංකල්පය විවරණය කිරීමේ දී භාවිත කරන ලද්දේ කණිෂ්ක

මහේන්ද්‍ර විජයරත්නගේ වැස්ස **ඉන්නෙත් උණ අරන්** සහ ලක්ශාන්ත අතුකෝරලගේ **අමාවකේ සඳක් සිඹිමි** යන කාව්‍ය ග්‍රන්ථ ද්වය යි. ගීතාශ්‍රිත ව මේඝ සංකල්පය අධ්‍යයනය කිරීමෙහි ලා **මහගම සේකර හංස ගීතය සහ තවත් නිර්මාණ, මහගම සේකරගේ ගීත, මහගම සේකර නොපළ ගීත** යන ග්‍රන්ථ ත්‍රය ද සුනිල් ආරියරත්නගේ **අරුන්දතී, මකරන්ද, ළා හිරු දහසක්** සහ **තුටු පඬුරු** යන ගීත සංග්‍රහ චතුර්ථය ද රත්න ශ්‍රී විජේසිංහගේ **වංකගිරිය අරණේ, සුදු නෙළුම, ආලකමන්දා, නිකිණි වැස්ස** යන ගීත සංග්‍රහ චතුර්ථය ද භාවිතයට ගන්නා ලදී.

මේඝ සංකල්පයේ පූර්ව දෘශ්‍යමාන ගවේෂණයෙහි ලා **ඍග්වේද සංහිතාව, ඍග්වේද ගීතාවලී, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාග මේ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය 1999** සහ **ආතර් ඇන්තනී මැක්ඩොනල්ගේ A Vedic Reader For Students** යන ග්‍රන්ථ භාවිත කැරිණ. මේඝදූතයට අමතර වශයෙන් ලෞකික සංස්කෘත සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය ඔස්සේ මේඝ සංකල්පය විවරණය කිරීමෙහි ලා භාවිතයට ගන්නා ලද්දේ **රාමායණය, ඍතුසංහාරය, ජානකීහරණය, දශකුමාරචරිතය** සහ **ගීතගෝවින්දය** යි. **මේඝදූතය** මෙහි ප්‍රධාන මූලාශ්‍රයක් වූ බැවින් එම්. ආර්. කාලේ විසින් සම්පාදිත **The Meghaduta of Kalidasa, with the Commentary (Sanjivani) of Mallinatha** නම් ග්‍රන්ථයත් වටගෙදර විමලබුද්ධි හිමියන් විසින් සම්පාදිත **මහාකවිකාලිදාසවිරචිතමේඝදූත විස්තරාර්ථ සහිත පදගත සන්නයත්** වෙසෙසින් භාවිතයට ගනු ලැබිණ.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

ගුණාත්මක එළඹුමකින් යුක්ත මෙම පර්යේෂණයේ ප්‍රධාන වශයෙන් විශ්ලේෂණාත්මක ක්‍රමවේදය භාවිත කැරිණ. පර්යේෂණ ක්‍රමවිධි වශයෙන් තේමාත්මක විශ්ලේෂණයත් පඨිත විශ්ලේෂණයත් තුලනාත්මක විශ්ලේෂණයත් භාවිත ය. පර්යේෂණයේ උද්ගාමී තර්කනය හෙවත් පහළ සිට ඉහළට තර්ක කිරීමත් නිගාමී තර්කනය හෙවත් ඉහළ සිට පහළට තර්ක ගොඩනැගීමත් සිදු විය. ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය භාවිත කරන ලද අතර ආනුභවික නිරීක්ෂණ ද යොදාගන්නා ලදි.

ප්‍රතිඵල හා සාකච්ඡාව

01. පාලි භාෂා සාහිත්‍යාගත මේඝය ප්‍රතිබද්ධ සංක්ෂිප්ත විග්‍රහය

පාලි භාෂා සාහිත්‍යයේ වර්ෂාව උදෙසා වන බහුල භාවිතය වන්නේ **දේව** යි. එය අහස, වැස්ස, දේවතාවා හෙවත් දෙවියා, රජ යන අරුත්වල ද යෙදේ. **වස්සති දේවෝ යථා සුගීතං - වැස්ස සොඳුරු ගීතයක් සේ වසියි**[13] යන ථේරගාථා පාඨය ඊට නිදසුනි. සංයුත්ත නිකායගත මේඝසූත්‍ර ද[14] අංගුත්තර නිකාය ද අපට මේඝය සම්මුඛ කරවයි. අංගුත්තර නිකායේ සූත්‍රයකට අනුව ගල්මුදුනෙක දළ පොද ඇති මේඝයක් වස්නා කල, ඒ දිය නිම්න තිබූ සේ පෙරළෙමින් අවුත් පර්වත කන්දර පදර ශාඛා පුරවයි. අනතුරුව ගල්කඳුර පැළී ඇලි පිරෙයි. ඒවා කුඩා හෙප් පුරවන අතර එසේ පිරුණු කුඩා හෙප් මහ හෙප් පුරවාලයි. මහහෙප් කුඩා නදීන් ද කුඩා නදීහු මහා නදීන් ද පුරවති. ඒ මහා නදීහු සමුදුර පුරවති. **උපරිපබ්බතේ ථුල්ලඵුසිතකේ දේවේ වස්සන්තේ** වශයෙන් ආරබ්ධ එම පාලි පාඨය සෞන්දර්යාත්මක මේඝ යෝජනයකට නිදසුනි.[15]

අංගුත්තර නිකායේ වලාහක වග්ගයේ පඨමවලාහක සූත්‍රය සහ දුතියවලාහක සූත්‍රය වශයෙන් සූත්‍ර දෙකකි. තන්නිකාය වැසි වලාකුළු පිළිබඳ පාලි සාහිත්‍යාගත බෞද්ධ සමාජයේ ප්‍රචලිත ප්‍රකාශයක් මුණ ගස්වයි.

> **"ගජ්ජිතා නෝ වස්සිතා වස්සිතා නෝ ගජ්ජිතා නෙව ගජ්ජිතා නෝ වස්සිතා ගජ්ජිතා ච වස්සිතා."**[16]

---

13. ථේර-ථේරීගාථා පාළි: 1. 6. 1 - 4, 5. 1. 3 පරි: කරහම්පිටිගොඩ සුමනසාර හිමි; බුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 28; බණ්ඩාරගම, 2005, 24, 106 පිටු.
14. සංයුත්ත නිකාය පඤ්චම භාගය (1) 1.14 29-32, 33-36 මේඝසූත්‍ර; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා -17; බණ්ඩාරගම, 2006, 114-117 පිටු.
15. අංගුත්තර නිකාය ප්‍රථම භාගය: 3. 2. 5. 4 සූත්‍රය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා - 18; බණ්ඩාරගම, 2006, 432, 433 පිටු.
16. අංගුත්තර නිකාය; ද්විතීය භාගය: 4. 3. 1. 1 පඨමවලාහක සූත්‍රය සහ 4. 3. 1. 2 දුතියවලාහක සූත්‍රය 4. 3. 1. 2 බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 19; බණ්ඩාරගම, 2006, 196 - 201 පිටු.

ඇතැම් වලාකුළක් ගර්ජනය කරන නමුදු වැසි වැස්වීමට අසමත් ය. ඇතැම් වලාකුළක් වැසි වස්වන මුත් ගර්ජනා නොකරයි. තවත් වලාකුළක් ගර්ජනය නොකරයි, වැසි ද නොවස්වයි. තවත් වලාකුළක් ගර්ජනය කරන අතර වැසි ද වස්වයි. මෙය වලාකුළක ස්වභාව ප්‍රකාශනයකි; මානව චරණ පිළිබඳ ගැඹුරු විග්‍රහයකි.

ඛුද්දකනිකායේ ඉතිවුත්තක පාලියේ එන **වුට්ඨි සූත්‍රයේ** අන්තර්ගත බුද්ධ දේශනාවට අනුව මෙලොව ජීවමාන පුද්ගල චරිත ත්‍රයකි. ඒ **අවුට්ඨිකසම, පදේසවස්සී** සහ **සබ්බත්ථාභිවස්සී** ය. අවුට්ඨිකසම යනු නොවස්නා වැහි වළාවක් බඳු පුද්ගලයා ය. පදේසවස්සී හෙවත් ප්‍රදේශවර්ෂී යනු කිසියම් ප්‍රදේශයකට පමණක් වැසි වස්වන කෙනා ය. සබ්බත්ථාභිවස්සී හෙවත් සර්වත්‍රාභිවර්ෂී යනු හැමතන්හී වස්නා වලාවක් බඳු පුද්ගලයා ය.[17] සුත්තනිපාතාගත ධනිය සූත්‍රයේ එන ධනිය ගෝපාල නම් ධනවතා මේඝයට අභියෝග කරමින් පවසන්නේ, තමා සිදු කළ බත් කිස ඇති හෙයින් ද දෝනා ලද කිරි ඇති හෙයින් ද මිහි ගංතෙර සිය අනුචරයන් සමග වාසය ඇති හෙයින් ද ගිනි දල්වා ඇති හෙයින් ද සිය වාසගෘහය සෙවෙණි කරන ලද හෙයින් ද කැමති නම් වසින ලෙස ය.[18] මෙයට පිළිතුරු දෙමින් බුදු රජාණන් වහන්සේ මේඝයට, තමා නොකිපෙන ස්වභාව ඇති බැවින් ද පහව ගිය හුල් ඇති බැවින් ද මිහිගංතෙර ඒකරත්තිවාස බැවින් ද හදකුටියේ කෙලෙස් නැති බැවින් ද විවෘත වූ බැවින් ද අග්නිය සන්සිඳුණු බැවින් ද **මේඝය කැමති නම් වසින්න** යන අර්ථය දෙන **අථ චෙ පත්ථයසි පවස්ස දේව**[19] යන වචන වදාරති. මේ බුද්ධ වචනය යි.

ථෙර ථෙරී ගාථා පාළියේ සුභූති ථෙර ගාථාවෙහි සිය ජීවිතය නමැති කුටිය සංවෘත බැවින් වා පීඩා නොමැති බැවින් හිත සුසමාහිත බැවින් වෙසෙසින් මිදුණ බැවින් වෙරවත් බැවින් කිසිවකට බාධා කළ නොහැකි බව කියැවෙයි. එහෙයින් උන් වහන්සේ රිසි සේ

17. ඉතිවුත්තකපාළිඃ 3.3.6 වුට්ඨි සූත්‍රය, ඛුද්දකනිකාය ප්‍රථම භාගයඃ බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා - 24; බණ්ඩාරගම, 2006, 406 - 409 පිටු.

18. සුත්ත නිපාතය 1. 2 ධනිය සූත්‍රය; පරිඃ පරවාහැර සිරි පඤ්ඤානන්ද හිමි; ඛුද්දකනිකාය ප්‍රථම භාගයඃ බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා - 25; බණ්ඩාරගම, 2006, 6 පිටුව.

19. එම; එම 6-11 පිටු.

වසින්නැයි මේඝයට පවසති.[20] එසේ ම උපාලි ස්ථවිර අපදානයේ මේඝය වර්ෂණය කරයි යන අර්ථය දෙන **මේඝෝ පවස්සති**[21] යන යෙදුම හමු වෙයි. ජාතකපාළි මූලාශ්‍රයේ මේඝය ගර්ජනා කරව යන අර්ථය දෙන **අභිත්ථනය පජ්ජුන්න**[22] යන ප්‍රකාශය මච්ඡ ජාතකයේ අන්තර්ගත ය. වෙස්සන්තර ජාතකයේ වනවාසී ජීවිතයක් උදෙසා වන අරණ වෙත යන වෙසතුරු රජු අමතා චේතවාසීන් පවසන්නේ ඔබට නිල් වලාකුළක් බඳු නිරතුරු පලාවන් ගණබිම් ඇති මල් රුකින් යුත් පල රුකින් යුත් වන ලැහැබට ගොදුරු කැමැති සිංහයකු මෙන් පිවිසෙන ලෙස යි. **සෝ වනං මේඝසංකාසං ධුවං හරිතසද්දලං**[23] ආදි වශයෙන් ආරබ්ධ ගද්‍ය පාඨයේ අර්ථය එය යි.

02. සිංහල භාෂා සාහිත්‍යාගත මේඝය හැඳින්වීම සහ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයික මේඝ ප්‍රකාශන

ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂයේ වැසි වලාකුළ උදෙසා **පයෝධර, මෙග,** සහ **මේඝ** යන වචන භාවිත ය. මේඝනාමපූර්වක **මේඝාගම, මේඝකාල, මේඝකූට, මේඝගර්ජනා, මේඝධ්වනි, මේඝනාද, මේඝපටල මේඝපාද, මේඝමාරුත, මේඝමාලා, මේඝමුඛ, මේඝරාජි, මේඝවර්ෂ, මේඝවිවර, මේඝශිර්ෂ, මේඝශ්‍රේණි**[24] යන වචන ද එහි දෘශ්‍යමාන ය. තච්ඡබ්දකෝශය යථෝක්ත වචන දක්වන්නේ ඒවා යෙදුණු ධර්මප්‍රදීපිකාව, බුත්සරණ, මුවදෙව්දාවත, ස්තූපවංශය, සද්ධර්මරත්නාවලී, දළදා සිරිත යනාදි සම්භාව්‍ය සිංහල ග්‍රන්ථවල අදාළ පෘෂ්ඨාංක ද උපුටා දක්වමිනි. විදේශයකින් මෙරටට පැමිණ සිංහල භාෂා සාහිත්‍යය හදාළ කාටර් පියතුමා ද වලාකුළ හා බැඳුණු

20. ථෙර-ථෙරී ගාථාපාළි: 1. 1. 1 පරි: කරහම්පිටිගොඩ සුමනසාර හිමි; ඛුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 28-29; බණ්ඩාරගම 2006, 2 පිටුව.
21. අපදාන පාළි- ථෙර අපදාන ප්‍රථම භාගය 6. උපාලි ථෙරාපදානය පරි: තලල්ලේ ධම්මානන්ද හිමි; ඛුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 36; බණ්ඩාරගම, 2006, 74 පිටුව.
22. ජාතක පාළි: ප්‍රථම භාගය; මච්ඡ ජාතකය, අනු මඩිහේ සිරි පඤ්ඤාසීහ නාහිමි; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 30; බණ්ඩාරගම, 2006, 30 පිටුව.
23. ජාතක පාළි: තෘතීය භාගය; වෙස්සන්තර ජාතකය, අනු මඩිහේ සිරි පඤ්ඤාසීහ නාහිමි; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 32; බණ්ඩාරගම, 2006, 396 පිටුව.
24. ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය (සිංහල-සිංහලාර්ථ) ද්විතීය භාගය; වැලිවිටියේ ශ්‍රී සෝරත ස්වාමීන්ද්‍රයන් වහන්සේ, කොළඹ, 1970, 556, 797, 797 පිටු.

වචන රාශියක් වෙත සිය අවධානය යොමු කරයි. **මේකුළ, මේඝ අඳුර, මේඝකාල, මේඝ ගර්ජනය, මේඝ චින්තකයා, මේඝ ධාරාව, මේඝ පාදය, මේඝ ධ්වනිය, මේඝ පුෂ්පය, මේඝ භූතිය, මේඝ රාවය**[25] බඳු වචන රාශියක් යථෝක්ත ශබ්දකෝශයේ අන්තර්ගත ය. මෙහි භාවිත **මේඝ චින්තක** කාටර් ඉංග්‍රීසියට පරිවර්තනය කරන්නේ thinker of rain or rain disirer වශයෙනි.[26] ඒ පිළිබඳ සාවධාන වද්දී අපට සිහිපත් වන්නේ මේඝ චින්තකයකු වූ භාරතීය සාහිත්‍යධර රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් ය. මන්ද තාගෝර් යනු මේඝප්‍රිය, වර්ෂා කාලය ගැන ගීත මෙන් ම කාව්‍ය රචනා කළ මේඝ චින්තකයකු බැවිනි.

මහා සිංහල ශබ්දකෝෂයේ මේඝය උදෙසා භාවිත වචන අතර පිළිවෙළින් **අම්බුද, අම්බුධර, අඹක, ජලධර, නීරද, පයෝධර, මෙ කුළ, මේ, මේකුළු** සහ **මේඝ**[27] යන ඒවා ද වෙයි. තව ද සිංහලයේ වලාකුළ යන අර්ථය දෙන **මේ** යන්න මුලින් දී අපර පද එක්වීමෙන් සැදෙන වදන් කිහිපයක් තිබේ. ඒ අනුව මේ කල් යනු මේඝ කාලය යි; මේ කැල යනු වලාකුළු සමූහය යි; මේ ගජ යනු මේඝය නමැති හස්තියා ය; මේකුළ යනු වලාකුළ යි; මේගබ් යනු මේඝ ගර්භය යි. මේ ගැජුම් යනු මේඝ ගර්ජනය යි; මේගිරි වෙහෙර යනු මේඝගිරි විහාරය යි; මේගොස් යනු මේඝ ඝෝෂාව යි; මේතුටු යනු මේඝයට තුටු වන්නා එනම් මොනරා යි; මේරජ යනු දික් වූ වලාකුළ හෙවත් මහවලාකුළ යි; මේ වන් යනු මේඝ වර්ණය එනම් නීල වර්ණය යි.

මේ අතර සිංහල නාමාවලිය දෙව්පියවුරු, මේ වලා, මේග ආදි නම් සමග අපට මේඝය සම්මුඛ කරන්නේ වෙයි.

> **"පොද දියබිඳු නම් වේ දනු වැසි පොදට-**
> **නිලි නම් වේ මේගෙනුපන් ගනඳුරට**
> **තුසර නිහර පිනි හිම නම් දනු හිමට -**
> **සිසර සිහිල් ඇල් හිම නම් වෙ සිසිලට"**[28]

25. A Sinhalese – English Dictionary by Charles Carter, Colombo, 1965, 512, 513 pp
26. Ibid; 512 p.
27. ගුණසේන මහා සිංහල ශබ්දකෝෂය; සම් හරිශ්චන්ද්‍ර විජයතුංග, කොළඹ, 2015, 135,137,754,1047,1408,1413,1414 පිටු.
28. සිංහල නාමාවලිය සය වන පරාක්‍රමබාහු මහරජතුමාගේ අමාත්‍ය නල්ලූර්තුනයා විසින් විරචිතයි. එච්. වී. ජී. සෝමසිරි ජයවර්ධන; කොළඹ, 2004, 20, 21 පිටු.

සිංහල කවීන් සහ සංස්කෘත කවීන් සිය සන්දේශ යැවීම සඳහා දූතයන් තෝරා ගැනීමේ දී කටයුතු කොට ඇති ආකාරයේ වෙනස ගැන ජේ.බී. දිසානායක විද්වතා කතා කරයි. ඒ සිංහල කවියා සිය දූතයන් වශයෙන් පක්ෂීන් යොදා ගැනීමෙන් සහ සංස්කෘත කවියා මේඝය බඳු සොබාදහමේ දෘශ්‍යමාන වස්තුවක් තෝරා ගත් බව කීමෙනි.[29] එහෙත් පසුකාලීන ව සංස්කෘත කවියා ද සිංහල කවීන් මෙන් ම සිය සන්දේශහරණයෙහි ලා පක්ෂීන් තෝරා ගැන්මේ ප්‍රවණතාවට යොමු ව තිබේ. රූපගෝස්වාමිගේ **හංසදූතය** සහ කර්තෘ අවිනිශ්චිත **පිකදූතය** ඊට නිදර්ශන යි.

සම්භාව්‍ය සිංහල සාහිත්‍යයේ මේඝය හෙවත් වලාකුළ ගැන කියැවෙන තැන් රැසකි. පී. බී. මීගස්කුඹුර විද්වතා කව්සිළුමිණේ 9 වැනි සර්ගයේ එන අදහස් ද හකුලා දක්වමින් පවසන්නේ භාරතීය කාව්‍යවල මේඝ ඍතුව (මේ කල්) ගැන ඇති වර්ණනා බොහෝවිට සෞභාග්‍යය, සමෘද්ධිමත් භාවයේ සංකේත බව යි. ප්‍රේම සංගම සිදු වන මෙම කාලය වැසි වලාබර අහස, දලුලන රුක්ලිය, අහස පුරා සිටින කොක් රැන්, බිඟුන් ගැවසි නියඟලා මල්, ගස් වසා සිටින කණාමැදිරියන්, පොළොවෙහි ඉදිගොව්වන් ආදි රමණීය පරිසරයේ සජීවී බව පෙන්වන අවධියක් බවත් ගොවීන් සිය ගොවිබිම් සඳහා වැසි අපේක්ෂාවෙන් සිටින කාලයක් බවත් කියයි.[30] සීගිරි ගී අතුරින් ද අපට මේඝය හමු වෙයි. එහි 244 වැනි කවිය ඊට එක් නිදසුනකි. 'මෙය නොදැනුවත්වම දැන් මා ඇස් හමුවට ආ බව කියති. වර්ෂා සමයෙහි (rainy season) පවන් සමග සිහින් වැසි පොද සෙයින් සිතුවිලි එක්ව නැගී ආයේ ය' ආදි අරුත් දෙන පරිදි සෙනරත් පරණවිතාන විසින් ඉංග්‍රීසියට නගා ඇති පරිවර්තනය ඊට නිදර්ශන යි.

**"නොජැනි ම ඇස්හි මෙය් සිත් එක්වන් ආ නු යෙති
මහමෙයැ ගැනැ සෙය්නි ආ සිහිල් පැනිත්තක් පවන්"**[31]

---

29. Encyclopadia of Sinhala Language and Culture J. B. Disanayaka, Colombo, 2017, p 442.
30. සම්මානිත මහාචාර්ය පී.බී. මීගස්කුඹුර ලේඛනාවලීඃ සංසඃ දඹුල්ලේ සුදේව හිමි, පිටතලාවේ විමලසාර හිමි, අපරැක්කේ සිරිසුධම්ම හිමි, දෙහිවල, කොළඹ, 2012, 1081 පිටුව.
31. Sigiri Graffity¦ S. Paranavitana, London, 1956, 149 p.

යථෝක්ත පද්‍යයට කළ එම පරිවර්තනය සමග එකඟ නොවන පී.බී. මීගස්කුඹුර, මෙහ 'මහමෙ' යන්න සැලකිය යුත්තේ වැසි සමය වශයෙන් නොව 'වැහි වලාකුළ' වශයෙන් යැයි කියයි.[32] මන්ද 'වැහි වලාකුළ' මෙහි දී ගැඹුරු අරුතකට ඉඩ සලසන බැවිනි. මාර්ගිකයා සීගිරිය සොයා එන්නේ වැසි වලාකුළක් පාවෙමින් එන ලෙසිනි. සිය ගමනාරම්මණය ඇස ගැටුණු පසු වැහි වලාකුළක් කන්දක හැපුණු විට සීතල වැහි බිඳු පිටතට වැගිරෙන්නාක් මෙන් ඔහුගේ අදහස් පිටාර ගලන්නට වෙයි. ගමන් විඩාවට පත් මිනිසකු සීගිරියට පැමිණීම වැහි වලාකුළක් කන්දක් වෙත පැමිණීම මෙනි.

සම්භාව්‍ය සිංහල සාහිත්‍යයට අයත් සන්දේශ සාහිත්‍යයේ වලාකුළු යෝජන රාශියක් ඇතත් ඒ සියල්ල ම වාගේ නියෝජනය කරන්නේ වලාකුළ මිස වැහි වලාකුළ නොවේ. හංස සන්දේශයේ **නොපටු වලා කුළු, සරද වලා, සඳ වෙල ගිනිදැල්**[33] ඊට නිදසුනි. මෙහි අවසන කී සඳ වෙල ගිනිදැල් යනු සන්ධ්‍යා වලාකුළු නමැති අග්නිජාලාව යි. සැළලිහිණි සන්දේශයේ වැඩි වශයෙන් ඇත්තේ ද වලාකුළ මිස වැහි වලාකුළ නොවේ. එහි එන **සඳ යුරු සඳවෙලෙන් රැඳි රුැසිරු මනරම**[34] යන කාව්‍යෝක්තියේ සරලාර්ථය වන්නේ සන්ධ්‍යා වලාකුළින් රඤ්ජිත වූ සඳ බඳු ආකාර ඇත්තේ යන්න යි. **සැඳෑ වලා පෙළ පැළඳිග පෙනුණු පසු**[35] පද්‍යයෙන් කියැවෙන්නේ ද සන්ධ්‍යා වලාකුළ මිස මේසාර්ථදායී වැසි වලාකුළ නොවේ.

03. සිංහල සාහිත්‍යාගත මේඝ සංකල්පය කොළඹ කවි, පශ්චාත් නූතන කවි සහ ගීත

කොළඹ යුගයේ කවීන් අතුරින් වැසි වලාකුළ සිය කාව්‍යයන් රසවත් කරන යෝජනයක් මතු නොව කාව්‍ය සංකේතයක් වශයෙන්

---

32. සම්මානිත මහාචාර්ය පී.බී. මීගස්කුඹුර ලේඛනාවලී: සංස්: දඹුල්ලේ සුදේව හිමි, පිටතලාවේ විමලසාර හිමි, අපරැක්කේ සිරිසුධම්ම හිමි, දෙහිවල, කොළඹ, 2012, 584 පිටුව.
33. හංස සන්දේශය 17, 69, 101 පද්‍ය සම්: ඊ. තෙන්නකෝන්, කොළඹ, 1955, 17, 58, 78 පිටු.
34. ශ්‍රී රාහුල හිමි විරචිත සැළලිහිණි සන්දේශය: 42 පද්‍යය; ශ්‍රී ධර්මාරාම සංශෝධනය; ශ්‍රී ප්‍රඥාසාර සංස්කරණය, කැලණිය, 2018, 84 පිටුව.
35. එම; 50 පද්‍යය; 94 පිටුව.

භාවිතයට ගත් කවීන් අතුරින් එච්. ඇම්. කුඩලිගම කවියාට හිමි වන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. මෙහිලා ඔහුගේ කාව්‍ය නිර්මාණ අතුරින් විශේෂ වන්නේ ඇ සහ **කුණාටුව** යි. **කුණාටුවේ** ප්‍රථම පද්‍යය ඇරඹෙන්නේ **'ගැබිනියකගේ තන පුඩුවල පැහැය උරා - පාවෙන වලාකුළු පවතියි අහස පුරා'**[36] යන කාව්‍යෝක්තියෙනි. පයෝධර යනු ද වලාකුළට නමකි. මේ වූකලී රූපසාම්‍යය මෙන් ම ගුණ සාම්‍යය ගැන සතිමත් ව ලියන ලද කවියකි. වලාකුළු අර්ථවාචී පයෝධර වියලි මහපොළොව ජල සම්පතින් පෝෂණය කරයි. මාතෘත්වයට භාග්‍යවන්ත වූ ස්ත්‍රිය සිය පයෝධරයන් වෙතින් ගලා එන කිරෙන් මිනිස් දරුවා පෝෂණය කරයි. වැහිවලා දකින මිනිස් සිතක ඇති වන ප්‍රහර්ෂය කවියා මෙසේ ප්‍රකාශයට පත් කරයි.

> **"ඇළ දොළ ගලා බස්වන්නට ඉවුරු කඩා -**
> **ගොඩබිම නිවා සනහන්නට සියලු විඩා**
> **ගණ වැහි වලා ඉගිලී එන විටදී අඬා -**
> **මට මහ සොම්නසක් ඇත! මොනරකුට වඩා"**[37]

කුණාටුව කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ **ගස් වැල් තිගැස්සෙයි මේ කුළු නැගෙන හඬින්**[38] **හැම වැහි වලාවම ඉගිලී ගෙන එද්දී**[39] යන කාව්‍යෝක්ති මේඝ යෝජනයට නිදර්ශන වෙයි. **වලාකුළු පෙරහැර** නමින් ඇ කාව්‍ය සංග්‍රහයේ දක්නට ලැබෙන පද්‍ය පසළොසකින් සමන්විත කවි පන්තිය ආරම්භ වන්නේ අහසේ පියාඹන මහ බලඇණිය යන ආමන්ත්‍රණය මේඝයට යොදමිනි.

> **'දිය වැල් ගීතවත් කොට ගිරි දුදුළු හිසේ - අහසේ පියාඹන**
> **මහ බල ඇණිය මෙසේ'**[40]

වලාකුළ සම්බන්ධ කොට ගෙන ජීවිතයට සමීප හෘදයංගම අත්දැකීම් කොළඹ යුගයේ තවත් කවීන් කිහිප දෙනෙකුන් විසින් ද ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇත. ඒ අතර විමලරත්න කුමාරගම විශේෂ වෙයි.

---

36. එච්. ඇම්. කුඩලිගම: කුණාටුව; නව සංස්කරණය, ගීතනාත් කුඩලිගම, කොළඹ, 2013, 3 පිටුව.
37. එම.
38. එම; 4 පිටුව.
39. එම.
40. එච්. ඇම්. කුඩලිගම: ඇ; කොළඹ, 2013, 37 පිටුව.

ඔහු ජීවත් වූ කාලයේ ප්‍රේමය වේවා, විරහ වේදනාව වේවා ප්‍රකාශයට පත් කිරීමෙහි ලා වන ප්‍රබල මාධ්‍යය වූයේ කවිය යි. එහෙත් ඔහුගේ නිර්මාණ අධ්‍යයනයේ දීත් පෙනී ගියේ වැසි වලාකුළ යන අර්ථය දෙන මේඝ යෝජන අල්ප බව ය. **'වැහිබර වලා ඔරවන ගොරවන රුදුරු'**[41] යන්න මේඝයට දිය හැකි එක් නිදසුනකි. එහෙත් වැඩි වශයෙන් ඇත්තේ **වලාකුළක, සැන්දෑ වලාවල, වලාකුලක් ඇද, සුදු වලා පෙති, සරද සඳ සුදු වලා යුවළක්**[42] යන යෙදුම් මිස මේඝාර්ථවාචී වැසි වලාකුළ සිය කවියට හසු කොට ගත් අවස්ථා නොවේ.

මේඝ සංකල්පය නූතන කවීන් විසිනුදු සිය භාවිතයට ගත් බව පෙනේ. මෙහි දී නූතන යුගයේ සමාරම්භක යුගයට අයත් කවීන්ගේ නිර්මාණ අතර ද මේඝ සංකල්පය භාවිත කාව්‍ය නිර්මාණ රැසක් භාවිත ය. එහෙත් මෙහි දී පශ්චාත් නූතන කවි යුගය නියෝජනය කරන කවීන් දෙදෙනකුගේ පමණක් නිර්මාණ වෙත සාවධාන වන්නේ අධ්‍යයනයේ පහසුව සහ සීමාව සලකා ය. පළමු ව කනිෂ්ක මහේන්ද්‍ර විජයරත්න විසින් දිනකර හා මිහිකත වැහි අඳුර ගත් මේඝකූටයට සම්බන්ධ කරමින් ලියූ පහත සඳහන් කවියට අවධානය යොමු කරනු ලබන්නේ ඒ අනුව ය. මෙහි දී කවියා තමා භාවිතයට ගන්නා රූපක වේවා කාව්‍ය වස්තු වේවා මිහිකත වේවා ඒ සියල්ලට කිසියම් ජීවමාන භාවයක් ආරෝපණය කිරීමෙහි ලා යොමු වෙයි.

> **දෑත දිගු කර වැළඳ ගන්නට බලන් ඉන්නව දිනකරත්**
> **කන්ද උඩහින් කර තියාගෙන වැහි අඳුර ගත් මේ කුළත්**
> **මාස දෙක තුන හතර විඩකින් නො නා හිටියට මිහිකතත්**
> **කවුරු දන්නෙද වැටෙන තුරු අද වැස්ස ඉන්නෙත් උණ අරන්**[43]

ලක්ශාන්ත අතුකෝරල වැසි වලාකුළු නිසා ලැබෙන වර්ෂාව ගැන අර්ථවාහී පද්‍යයක් මෙසේ සමාජගත කරයි.

---

41. අල්විස් පෙරේරා පී. බී. : විමලරත්න කුමාරගම; කැලණිය, 1963, 117 පිටුව.
42. එම; 110, 150, 166, 196, 198 පිටු.
43. විජයරත්න; කනිෂ්ක මහේන්ද්‍රː වැස්ස ඉන්නෙත් උණ අරන්, බොරලැස්ගමුව, 2018, 35 පිටුව.

හීන් හඬින් බිඳු බිඳු කොට සදා තනික දිය මහිමය
මහ පොළොවට ගලා බසින සාර සිහිනයේ ජීවය
මත් සම කොට - රැක එළි වැට ලැබ ආදරයේ රිද්මය
ඔබයි සොබාදහම ලියූ අති උත්තම හොඳම කවිය[44]

තිලකසිරි ප්‍රනාන්දු ගායනවේදියාණන්ගේ හඬින් අද දවසේත් ඇසෙන කරුණාරත්න අබේසේකර ලියූ **එන්න මදනලේ** ගීතයේ කියැවෙන්නේ විරහී පෙම්වතකු සිය පෙම්වතියට සිය හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා මදනල දූතයකු කොට ගත් ආකාරය යි. කාලිදාස, මේඝය සිය ප්‍රේම පණිවිඩය ගෙන යන සම්ප්‍රේෂකයා බවට පත් කොට ගනිද්දී, අබේසේකර ඒ සඳහා මාධ්‍යය කොට ගන්නේ මදනල යි. එම ගීතය මේඝ සංකල්පය සමග සම්බන්ධ වන්නේ එහි කාලිදාසත් ඔහුගේ මේඝදූතයත් ගැන සඳහනක් වන බැවිනි.

"ශෝක පණිවිඩය යවන්න ආදරිය බලා -
කාලිදාස කිවිඳු මේඝදූතයක් කළා
මට කොයින් ද එම වලා ආමි සුළඟෙ ඔබ බලා -
කියන්නකෝ මගෙ දුක ඇගෙ කණට ළංවෙලා"[45]

මේඝ සංකල්පය භාවිතයට ගත් නිර්මාණකරුවෝ රැසක් වෙති. ඒ අතුරින් අධ්‍යයනයේ පහසුව සඳහා මහගමසේකර, සුනිල් ආරියරත්න සහ රත්න ශ්‍රී විජේරත්න යන ගේයපද රචකයන් තිදෙනාට මෙහි දී අවධානය යොමු කැරේ. මහගමසේකර නිර්මාණ අතර '**අහසේ නිල් පැහැය උරා - මේඝ වලා කඩින් පෙරා,**' '**මහා වැහි වලාවක් හදිසියෙ ඇද හැලිණි**[46] බඳු කාව්‍යෝක්ති මෙන් ම වැස්ස වහින්නට **ඉස්සර අහසේ වලාකුළින් විදුලිය කෙටුවා,**[47] **මේඝ මැදින් විදුලිය මෙන් නටා දිවෙනවා**[48] ආදි ගීතෝක්ති විද්‍යමාන ය. සුනිල් ආරියරත්න

44. අතුකෝරළ; ලක්ශාන්තඃ අමාවකේ සඳක් සිඹිමි; බොරලැස්ගමුව, 2007, 63 පිටුව.
45. අබේසේකර, කරුණාරත්න, හඬ ගුවන් විදුලි සඟරාව; කොළඹ, 2014, 111 පිටුව.
46. මහගමසේකර; හංස ගීතය සහ තවත් නිර්මාණ; සම්ඃ රත්නසිරි අරංගල; වැල්ලම්පිටිය; 1982; 143,146 පිටු.
47. මහගම සේකරගේ ගීත; මහගම සේකර; කොළඹ, 1976, 50 පිටුව.
48. මහගම සේකර නොපළ ගීත; සංස්ඃ රංජිත් අමරකීර්ති පලිහපිටිය, කොළඹ, 1984, 78 පිටුව.

ගීතාවලියේ එන නව සන කුළු බිඳ නව වැසි එයි නව මල් මැද තණ තැන්නේ,[49] වැස්ස වලාහක දෙවියනි,[50] හිතමිතුරු සුළඟ ළඟ එන වැහි වලාවට කියන්[51] හතර වටින් කළු කෙරුවට, වහින්නට හැකිනම් ගිගුම් දී, මේසයක් සේ හුදෙකලා වී[52] යන ගීත සංකථනයට ලක්කළ හැකි ය. රත්න ශ්‍රී ගීතාවලියේ එන අමරදේවයන් විසින් ගයනු ලබන පුතුනේ ගීතයේ දී අපට හමුවන්නේ ඍග්වෛදික සමාජයේ පර්ජන්‍ය දේවත්වයට නගා ඇති සෙයින් දේවත්වාරෝපිත වැහි වලාකුළ යි.

"වලාහක දෙවිඳු ඉසිවර - ඇසින් බල බලා පුතු දෙස-
ඉසුරු මුනි විහාරය ළඟ අන්න හිඳිනවා"[53]

සුදුනෙළුම ගීත සංග්‍රහයේ මුරුගසන් වැසි වසින මේඝයයි, නිල් අහස වැසෙයි-කළු වලාකුළක් ඇවිදින්, මේඝවලා දැක නැගෙනා - තැති ගැනිලා[54] යන ගීතෝක්ති තිබේ. ඔහුගේ ආලකමන්දා ගීත සංග්‍රහයේ එන කවියාගේ මේඝදූතය නිර්මාණය වන්දිමි හිමි වලා[55] යන සීගිරි කාව්‍යෝක්තියෙන් සමාරබ්ධ ව අපට සම්මුඛ කරවන්නේ ද මේඝ සංකල්පය යි. එසේ ම එහි මල් මංගල්ලය නම් ගීතයේ දෘශ්‍යමාන මේඝ ලතාවෙනි කම්පිත වූ සත නිවා දමන්නේ, මේඝ ලතාවෝ - දෙරණට ආවෝ[56] යන යෝජන ද මේඝ සංකල්පය හා සම්බන්ධ ය. එසේ ම රත්න ශ්‍රී පවසන්නේ මහාමේඝ හෙණ අකුණු විලාපය ඇසෙන මොහොතේ රන් දඹ රුක වන්නේ අම්මා බව යි. මහාමේඝ හෙණ අකුණු විලාපේ - රන් දඹ රුක මයෙ අම්මා[57] යන නිකිණි වැස්ස ගීත සංග්‍රහයේ දෘශ්‍යමාන ගීතෝක්තිය ඊට නිදර්ශන යි. මේ අතර මේ කුළු නැඟී විගස - පැරෙයි අකුණු සරින[58] යන ගීතෝක්තිය ඇත්තේ ද ඔහුගේ නිකිණි වැස්සේ ය.

49. ආරියරත්න; සුනිල්ඃ මකරන්ද; කොළඹ, 2000, 27 පිටුව.
50. ආරියරත්න; සුනිල්ඃ අරුන්දතී; කොළඹ, 1975, 40 පිටුව.
51. ආරියරත්න; සුනිල්ඃ ළා හිරු දහසක්; කොළඹ, 1978, 110 පිටුව.
52. ආරියරත්න; සුනිල්ඃ තුටු පඬුරු; කොළඹ, 1994, 31, 36, 120 පිටු.
53. විජේසිංහ; රත්න ශ්‍රීඃ වංකගිරිය අරණේ; නුගේගොඩ, 2002, 43 පිටුව.
54. විජේසිංහ; රත්න ශ්‍රීඃ සුදු නෙළුම; නුගේගොඩ, 2004, 37, 51, 67 පිටු.
55. විජේසිංහ; රත්න ශ්‍රීඃ ආලකමන්දා; නුගේගොඩ, 2007, 114 පිටුව.
56. එම; 119 පිටුව.
57. විජේසිංහ; රත්න ශ්‍රීඃ නිකිණි වැස්ස; කොළඹ, 2012, 28 පිටුව.
58. එම; 42 පිටුව.

04. මේඝ සංකල්පය පිළිබඳ වෛදික සාහිත්‍ය ප්‍රවණතා

ඍග්වේදාගත ජල සූක්ත අතර එන එක් සූත්‍රයක **'අපාං නපාත්'** නමින් දෙවියෙක් නිරූපිත ය. ඉන්ධනයකින් තොර ව තමා ම දැල්වෙන, විදුලිය නමැති වස්ත්‍රයෙන් සැරසුණු රන්වන් පැහැයෙන් යුතු මේ **අපාං නපාත්** අග්නිගේ ස්වරූපයක් ලෙස ද දක්වා තිබේ. ඔහු සැඟ ව සිටින තැන වන්නේ වලාකුළු ය.[59]

සොබාදහමේ අපූර්ව නිර්මාණයක් වන අග්නි හෙවත් ගින්න තුළ දෙවියන් දුටු කවියා ඒ දෙවියන් වර්ණනා කිරීමේදී යොදා ගත්තේ ද සොබාදහමේ වස්තූන් ය. හිරු, වලාකුළ, විදුලිය, අහස, පොළොව සහ ජලය වැනි සොබාදහමේ අංග, අග්නි හා අතිසමීප ලෙස සම්බන්ධ කොට දක්වා තිබීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ එම සත්‍යය යි. පර්ජන්‍ය දේව සංකල්පය පිළිබඳ වන පහත සටහන මේඝ සංකල්පය ගැන වන සඳහනකි.

> **"උදෑසන හිරු තුළ, දැල්වෙන ගින්න තුළ ආලෝකය දුටු ඍග්වේද කවියා විදුලි රේඛාවක චමත්කාරයෙන් මත් ව බියමුසු බැතියකින් ඒ දෙස බැලුවේ ය. වලාකුළක සුන්දරත්වය සහ අසිරිය ද දුටුවේ ය. මේ දැකීම ය, ඍග්වෛදික කවියා තුළ 'පර්ජන්‍ය දේව සංකල්පය' ජනිත වීමට ඉවහල් වූයේ. පර්ජන්‍ය යනු වැහි වලාකුළ යි. ඊට සංස්කෘත භාෂාවෙන් 'පයෝධර' යයි ද කියනු ලැබේ. මේ පයෝධර යන වචනය පියයුරු යන අරුත් හි ද යෙදෙයි. 'පයස්' සහ 'ධර' යන පද ද්වයේ සමවායෙන් පයෝධර යන වචනය සැදෙයි. 'පයස්' යන්නෙහි ජලය සහ කිරි යන අරුත් ඇත. 'ධෘ' ධාතුවෙන් සැදෙන 'ධර' යන්නෙන් අදහස් වන්නේ දැරීම යි. මේ අනුව ජලය දරන තැන යන අරුතින් වලාකුළ පයෝධර නම් වන අතර කිරි දරන තැන යන අරුතින් පියයුරු පයෝධර නම් වෙයි. මේ දෙකින් ම සිදු වන්නේ පෝෂණය පිළිබඳ වන විශිෂ්ට කාර්යය යි. වලාකුළ සිය ජලයෙන් වැසි වස්වා මහ පොළොව නමැති දරුවා පලවැලින්**

59. Macdonell, Arthur Anthony, A Vedic Reader For Students, Madrass, 1957, pp 67, 68.

යුතු කොට සශ්‍රීක කරයි. මාතාව ද සිය කිරි දී දරුවන් පෝෂණය කිරීමේ උදාර කාර්යය ඉටු කරයි. පර්ජන්‍ය දේව සංකල්පය මේ සියල්ල කැටි කොට ගත් චින්තාවක් වූ බව පෙනේ."[60]

පර්ජන්‍යගේ සුවිශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ වැසි වැස්වීම යි. ඒ වූකලී වලාකුළු මෙහෙවර යි. පර්ජන්‍ය පියකු වැන්න. ශාක නිෂ්පාදකයා මෙන් ම පෝෂකයා වන්නේත් පර්ජන්‍ය යි. මිනිස් කාන්තාවන් තුළ පමණක් නොව ගව දෙනුන්, වෙළඹුන් වැනි සත්ත්ව ජීවිත තුළ සශ්‍රීකත්වය ඇති කරන්නේත් ඔහු ය. මිහිකත ඔහුගේ බිරිඳ යි. ඔහුගේ සෙනෙහස එක තැනක නොරැඳී මුළු මහත් මිහිකත වෙත ගලා යයි. මෙසේ මිහිකත වෙත වර්ෂාව රැගෙන එන දයාබර ස්වාමියා වන්නේ පර්ජන්‍ය යි. ඔහු වර්ෂාව ගෙන දී මහී කාන්තාව තුළ ජීවය තැන්පත් කරයි. මේ සොබාදහමේ සුන්දර වූත් අර්ථවත් වූත් ක්‍රියාවලිය තුළ කවියා දේවත්වය දකියි.[61] මේඝය හා බැඳුණු පහත සඳහන් වර්ෂා ගීත අර්ථය තුළ ඇත්තේ ද උස් තැන් හා මිටියාවත් සම කරන වෛදික කවියා තුළ වූ ගැඹුරු වූත් දයාබර වූත් සොබාදම් ලැදි චින්තාව යි.

"ගිගුරුම් දෙනු මැනවි. හෙණ පුපුරුවනු මැනවි. ජීව බීජය තැන්පත් කරනු මැනවි. ජලයෙන් බර වූ රියෙන් වටේට ඉගිලෙනු මැනවි. ලිහන ලද ජල පසුම්බිය පහළට අදිනු මැනවි. උස් තැන් ද මිටියාවත් ද සම වේවා!"[62]

වර්ෂාවෙන් පසු ඇති වූයේ සශ්‍රීකත්වය යි. 'වැසි වැස ඇත' යන අරුත දෙන '**වර්ෂං අවර්ෂීඃ**' යන සුන්දර කාව්‍යෝක්තිය වෛදික කවි සිත පිළිසිඳුණේ එහෙයිනි. වැසි වලාකුළු මිහිකත මත මුදා හළ වර්ෂාව නතර වූ පසු කවියා හාත්පස බලයි. ඔහුට දක්නට ලැබෙන්නේ වියලි බිම් ජල බිම් බවට පත් ව ඇති ආකාරය යි. ඒ අනුව කවියා පවසන්නේ දැන් කාන්තාර පවා ජල බිම් බවට පත් ව ඇති බව ය. භෝජනය සඳහා පැළෑටි ද වැවී තිබේ. දැන් මේ පර්ජන්‍ය වෙත

60. සොබාදහම තුළ දෙවියන් දුටු ඍග්වේද කවියා; සමන් චන්ද්‍ර රණසිංහ, ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය 1999 සංස් තෙරිපැහැ සෝමානන්ද හිමි ඇතුළු තවත් අය, පන්නිපිටිය, 1999, 174 පිටුව.
61. එම; 175 පිටුව.
62. ඍග්වේද v. 83 7 ඍග්වේද ගීතාවලී; නාරාවිල පැට්රික්, කොළඹ, 1997, 152 පිටුව.

මෙසේ ප්‍රදානය කැරෙන්නේ වර්ෂා ප්‍රදානය උදෙසා මානව ප්‍රජාව වෙතින් ලැබෙන අභිනන්දන ගීතය යි.

"අවර්ෂීවර්ෂමුදු ෂූ ගෘභායා - කර්ධන්වාන්‍යත්යේතවා උ
අජීජන ඕෂධීර්භෝජනාය කම් - උත ප්‍රජා භ්‍යාවිදෝ මනීෂාම්"[63]

05. මේඝදූත වියුක්ත සංස්කෘත සාහිත්‍යාගත ග්‍රන්ථ පඤ්චකයක් ආශ්‍රයෙන් මේඝ සංකල්ප ගවේෂණය

සංස්කෘත සාහිත්‍යාගත ආදි කාව්‍යය වන **රාමායණය** වලාකුළ සමාන කරන්නේ ලෝකය උදෙසා අපරිමාණ මෙහෙවරක නිරත ව ලොවට සදර්ථ ප්‍රදානය කොට වියැකී යන සාධු ජනයන්ට ය. ලෝකය මනා වැස්සෙන් සතුටු කරවා, නදී තට පුරවා, මිහිකත පිරුණු සස්‍ය ඇත්තක් කොට, වලාකුළු අහස අතහැර නැසෙතියි යන සුසංකල්පය වාල්මීකී ඍෂිවරයා මෙසේ ඉසොඳුරු කාව්‍යෝක්තියක් බවට පත් කරයි.

"ලෝකං සුවෘෂ්ට්‍යා පරිතෝෂයිත්වා - නදීස්තටාකානි ච පූරයිත්වා නිෂ්පන්නසස්‍යාං වසුධාං ච කෘත්වා - ත්‍යක්ත්වා නභස්තෝයධරාඃ ප්‍රණෂ්ටාඃ"[64]

රාමායණයේ 'වේෂ්ටිතං මේරුශිඛරේ සතෝයමිව තෝයදම්'[65] යන පාඨයෙන් කියැවෙන පරිදි රාවණ සම කරනු ලැබ ඇත්තේ මේරු පර්වතයේ දෘශ්‍යමාන සජල වලාකුළකට යි.

ඍතුසංහාර සංස්කෘත ඛණ්ඩ කාව්‍යයේ වර්ෂා ඍතුව පිළිබඳ වර්ණනා අතර වැසි වලාකුළ උදෙසා භාවිත වචන යෙදුණු පද්‍ය කිහිපයක් අපට හමු වෙයි. සිංහල පරිවර්තනයත් සමග මෙහි දක්වනු ලබන පද්‍යය විශේෂ වන්නේ එහි වලාකුළ හා සාම්‍යයක් දක්වන ජීව අජීව වස්තූන් සමග එය සමාන කොට ඇති බැවිනි.

---

63. ඍග්වේද v. 83. 10 ඍග්වේදසංහිතා - ද්විතීය භාගඃ; ශ්‍රීමත් සායනාචාර්ය විරචිත භාෂ්‍යසමේතා, සංස්ඃ එන්. එස්. සොන්තක්කේ සහ තවත් අය, පූනා, 1936.
64. රාමායණ iv.30.57 ශ්‍රීමද්වාල්මීකීරාමායණම්;මූලමාත්‍රම්, සංස්ඃ රාමනාරායණදත්තශාස්ත්‍රී, ගෝරඛ්පුර්, 1963.
65. එම; රාමායණ v.49.14

"නිතාන්තනීලෝත්පලපත්‍රකාන්තිභිඃ-
ක්වචිත් ප්‍රභින්නාඤ්ජනරාශිසන්නිභෛඃ
ක්වචිත් සගර්භප්‍රමදාස්තනප්‍රභෛඃ-
සමාචිතං ව්‍යෝම ඝනෛඃ සමන්තතඃ"[66]

කිසියම් තැනක අතිශය නිලුපුල් පත් කාන්තියෙන් යුතු වලාකුළුවලින් ද තව තැනක වෙසෙසින් බිඳුණු අඳුන් රැසක් බඳු වලාකුළුවලින් ද තවත් තැනක ගැබ් ගත් කාන්තාවකගේ පියයුරු පැහැයෙන් යුතු වලාකුළුවලින් ද අහස හාත්පස ගැවසී ගන්නා ලදී.

ඍතුසංහාරයේ වර්ෂා ඍතු වර්ණනයේ සමාරම්භක පද්‍යයේ පොද දිය සහිත වලාකුළු මතැතුන්ට සමාන කැරෙන **'සශීකරාම්භෝධරමත්තකුඤ්ජරඃ'**[67] යන කාව්‍යෝක්තිය ඇත. එහි තෙවැන්න වලාකුළු ගැන ම ලියැවුණු පද්‍යයකි. පිපාසයෙන් පීඩිත කැඳැති පක්ෂීන් විසින් අපට ජලය දෙවයි යන ආයාචනයට අනුව බොහෝ සෙයින් ජලය වර්ෂණය කරන්නා වූ මනහර හඬැති වලාකුළු සෙමින් සෙමින් ගමන් කරන බව එහි සඳහන් ය.

"තෘෂාකුලෛශ්චාතකපක්ෂිණාං කුලෛඃ -
ප්‍රයාචිතා තෝයභරාවලම්බිනඃ
ප්‍රයාන්ති මන්දං බහුධාරවර්ෂිණෝ -
බලාහකාඃ ශ්‍රෝත්‍රමනෝහරස්වනෛඃ"[68]

මෙයට අමතර වශයෙන් **මේඝවාචී** වචන වන **පයෝමුච්, පයෝධර, අම්භෝධර, ජලමුච්, තෝයද, ජලධර**[69] යන වචන ද **ඍතුසංහාරයේ** දෘශ්‍යමාන ය.

කුමාරදාසයන්ගේ ජානකීහරණයේ ස්ථාන රාශියක **මේඝ** යන වචනය හෝ එහි පාරිභාෂික යෙදුම් හෝ හමු වෙයි. එහි ප්‍රථමාංකයේ එක් පද්‍යයක අර්ථය වන්නේ සරත්කල සුදු වලාකුළු, තුඟු මතුමහලෙහි කොබෝගෙඩි වළල්ල වැළඳ, මිහිඟුබෙරවල දෙන ලද ස්වකීය හඬ ඇති සිය ධ්වනි ඇත්තේ ප්‍රාසාද කාන්තියේ බෙදීම කැමති වන්නේ ය යන්න යි.

66. ඍතුසංහාර ii. 2 The Rthusamhara of Kalidasa with Sanskrit Text, edited by Shastri Vyankatacharya Upadhye & M.R. Kale, Delhi, 1997, page 15.
67. ඍතුසංහාර II.I.
68. ඍතුසංහාර II.3.
69. ඍතුසංහාර II.10, 16, 19,21,22,27.

**"ආලිංග්‍ය තුංගං වඩභී විටංකං විශ්‍රාණිතාත්මධ්වනිපුෂ්කරේෂු
යත් සෞධකාන්තේරිව සංවිභාගඃ වවේ්‍ර සිතං ශාරදමභ්‍රවෘන්දම්"**[70]

මන්ථවාතයෙන් කරකැවෙන වලාකුළ යන අර්ථය දෙය '**මන්ථවාතභ්‍රමන්මේඝ**'[71] යන යෙදුම ද ලංකාවේ අකාලයේ පවා වලාකුළු ගැඹුරු කොට ගර්ජනා කරන්නේ යන අර්ථවාචී '**ධීරං ගර්ජන්ති ලංකායාමකාලේ වාරිදා**'[72] යන යෙදුම ද **ජානකීහරණ**යෙන් සමු වෙයි. . එසේ ම පිළිවෙළින් **ජලදා, වාරිදං, කෘෂ්ණමේඝ සහ අසිතවාරිද, මේඝ, අම්බුද, ජලධර, ජලදකාල, පයෝධර, ජලධරස්‍ය, ජලධරේ, වාරිදශීකර, ජලදෝදයේ, වාරිදේ, පයෝමුච්, මේඝස්‍ය හෘදයේ, පයෝද කාලස්‍ය, පයෝධරස්පර්ශ**[73] යන යෙදුම් ද එහි විද්‍යමාන ය.

දණ්ඩීකෘත දශකුමාරචරිතයේ ප්‍රථමෝච්ඡ්වාසයේ එන රාජවාහන කුමරුන්ගේ හඬ '**අභ්‍රනිර්ඝෝෂගම්භීරේණ ස්වරේණ**'[74] යන වචන යොදමින් කවියා සමාන කරන්නේ මේඝ ගර්ජනාවකට යි. මේ අතර එහි නිල් වලාකුළු කරණ කොට ගෙන මහත් වූ අන්ධකාරයෙන් ඝන ව වැසී ගිය රාජ වීදියක රාත්‍රී දර්ශනයක් ගැන වර්ණිත වන්නේ "**නීලනීරදනිකරපීවරතිමිරනිබිඩිතායාං රාජවීථ්‍යා...**"[75] ආදි වශයෙනි. තව ද එහි සැතපෙන රාජ කන්‍යාවක සම කරනු ලැබ ඇත්තේ සරත් සමයේ වලාකුළ නමැති උකුළෙහි නිදන විදුලියට යි.[76] එහෙත් ඒ වලාකුළ මිස වැසි වලාකුළ නොවේ.

ශ්‍රී ජයදේවකෘත **ගීතගෝවින්දයේ** සමාරම්භක පද්‍යයේ 'මේකුළෙන් අහස සිතිඳු ව ඇත' යන අර්ථය දෙන '**මේඝෛර්මේදුරමම්බරං**'[77] යන්න ඇත. අනතුරුව ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියන්

---

70. ජානකීහරණ I.9 ශ්‍රී කුමාරදාසකෘත ජානකීහරණ මහාකාව්‍යය; සංස්: රත්මලානේ ශ්‍රී ධර්මාරාම නා හිමි, මහරගම, 1963, 4 පිටුව.
71. ජානකීහරණ II.13 එම; 34 පිටුව.
72. ජානකීහරණ II. 66 එම; 45 පිටුව.
73. ජානකීහරණ II.26, V.29, VIII.90, IX.5, XI.40,41,46,48,52,60,80,81,83,92 XII.12,13. එම; 81, 104, 171, 176 - 231, 237, 238, 241, 247 පිටු.
74. ශ්‍රීමද්දණ්ඩින්විරචිත දශකුමාරචරිත; උත්තරපීඨිකා: කේ. බී. ජයවර්ධන සහ පුස්සැල්ලාවේ ඤාණරතන හිමි, කොළඹ, 2017, 59 පිටුව.
75. එම 92 පිටුව.
76. එම 134 පිටුව.
77. ගීතගෝවින්ද I.I.I ශ්‍රී ගීතගෝවින්දම්: සම්: මහාරාජ් දීන් දීක්ෂිත; බරණැස, 1951, 3 පිටුව.

ඇඳි වත **'වසනං ජලදාභං'**[78] වශයෙන් වලාකුළකට සම කැරේ. වරෙක කෘෂ්ණ දේව නව වලාකුළ යන අර්ථය දෙන **අභිනව ජලධර**[79] යනුවෙන් ආමන්ත්‍රිත ය. තව වරෙක කෘෂ්ණ ලලාටය ගන වළා සුමුයෙක සැලෙන සඳු පරයන සඳුන් තිලක සාම්‍යයෙන් ගෙන හැර දක්වා ඇත.[80] තවත් තැනෙක කියැවෙන්නේ රාධා කෘෂ්ණ යැයි සිතා අනල්පතිමිර ජලධරයක්[81] එනම් ගන අඳුරු වලාකුළක් සිප වැළඳ ගත් බව යි. ගීතගෝවින්දයේ එක් තැනක කියැවෙන **'සජල ජලද සමුදය රුචිරේණ'**[82] යන ගීතෝක්තියේ දී කෘෂ්ණ සම කරනු ලැබ ඇත්තේ දිය සහිත වලාවක් පැහැසර ලෙස උදාවන ආකාරයට යි.

06. මේඝ සංකල්පය පිළිබඳ සංස්කෘත සාහිත්‍යාගත උපරි ප්‍රකාශනය කාලිදාසයන්ගේ මේඝදූතය

මේඝදූතයේ මේඝය ම මූලය කොට ගනිමින් ඊට අදාළ සමස්ත සංසිද්ධිය විවරණය කැරේ. සමීප වර්තමානයේ යථෝක්ත කෘතියට වටගෙදර විමලබුද්ධි හිමියන් විසින් කරන ලද ප්‍රාමාණික සිංහල පරිවර්තනයේ එන දීර්ඝ ප්‍රස්තාවනාවේ සඳහන් වන පරිදි ශ්‍රී ලංකාවේ කෝට්ටේ යුගයේ දී රචිත සියලු සංදේශ කාව්‍යයන්ට පූර්වාදර්ශය වූයේ මේඝදූතය යි. එසේ ම පශ්චාත්කාලීන සංස්කෘත සාහිත්‍යය තුළ පහළ වූ සියලු දූත කාව්‍යයන්ට පූර්වාදර්ශය වූයේ ද මේඝදූතය යි.[83] මේඝදූතයේ කියැවෙන පරිදි එක්තරා යක්ෂ ගෝත්‍රික පෙම්වතෙක් සිය රාජ කාර්යයෙහි වූ ප්‍රමාදයක් කරණ කොට ගෙන සිය සෙන්පතියාගෙන් රාමගිරි අසපුවට ඔහු පිටුවහල් කිරීමෙහි ලා වන දඬුවම ලබයි. එම දඬුවමට අනුව පෙම්වතාට පුරා වසරක් එහි නැවතී සිටීමට සිදු වෙයි. මේ වූ කලී පෙම්වතා පෙම්වතියගෙන් දීර්ඝ කාලයකට දුරස් කිරීමකි. එය මේ විරහනීය පෙම්වතුන් යුවළට දරාගත නොහෙන අසීරු අත්දැකීමක් වෙයි. වර්ෂා ඍතුව සමීප වද්දී

78. ගීතගෝවින්ද I.I.8 එම; 8 පිටුව.
79. ගීතගෝවින්ද I.2.7 එම; 11 පිටුව.
80. ගීතගෝවින්ද II.5 එම; 24 පිටුව.
81. ගීතගෝවින්ද VI.6 එම; 58 පිටුව.
82. ගීතගෝවින්ද VII.35 එම; 73 පිටුව.
83. මහාකවිකාලිදාසවිරචිතමේඝදූත විස්තරාර්ථ සහිත පදගත සන්නසඃ සම්ඃ වටගෙදර විමලබුද්ධි හිමි, නුගේගොඩ, 2024 xxxvi, xxxvii පිටු.

පෙම්වතාට සිය පෙම්වතිය සිහිපත් වෙයි. එහෙත් ඔහුට ඇය වෙත පෙම්පතක් හෝ වෙනයම් පණිවිඩයක් හෝ යැවීමට ක්‍රමයක් නැත. මෙසේ විරහ වේදනාවෙන් පීඩිත පෙම්වතා කිසියම් අස්වැසිල්ලක් ලබන්නේ අහසේ පාව යන වැහි වලාකුළක් දැකීමෙනි. ඒ මේඝය ම සිය දූතයා කොට ගනිමින් සිය පෙම්වතියට පණිවිඩයක් යැවිය නොහැකි ද යන කල්පනය පෙම්වතාගේ සිතෙහි ඇති වෙයි. මුළු මහත් මේඝදූතය පුරා අන්තර්ගත ව ඇත්තේ මේ පෙම් පණිවිඩය යි.

මේඝදූතය **පූර්ව මේඝය** සහ **උත්තර මේඝය** වශයෙන් ප්‍රධාන කොටස් දෙකකින් සමන්විත ය. උත්තර මේඝයෙහි අන්තර්ගත පද්‍ය සංඛ්‍යාව සැට දෙකකි; උත්තර මේඝයෙහි පද්‍ය පනස් දෙකකි. සමස්ත කෘතිය හුයක් මෙන් එකිනෙකට සම්බන්ධ කරන්නේ මේඝය යි. අපට මේඝදූතයේ දී කවියා පළමුවෙන් මේඝය මුණ ගස්වන්නේ පූර්වමේඝයේ ද්විතීය පද්‍යයේ දී ය. ඒ ඇසළ මස පළමු දිනයෙහි වැළඳගත් සානුව ඇති ඉවුරු බිඳීමෙහි ලා දක්ෂ වූ ඇතකු මෙන් දර්ශනය වන වලාකුළක් දුටු බව කීමෙනි.

> **"ආෂාඪස්‍ය ප්‍රථමදිවසේ මේඝමාශ්ලිෂ්ටසානුං -**
> **වප්‍රක්‍රීඩාපරිණතගජඃ ප්‍රේක්ෂණීයං දදර්ශ"**[84]

කාලිදාසයන්ගේ කවිතාවෙහි සුවිශිෂ්ට ලක්ෂණයකි, සොබාදහම තුළ සත්ත්ව ස්වභාව සහ මානව චරණ දැකීමේ ප්‍රවණතාව. මේඝාලෝකය හෙවත් මේඝය දර්ශනය වන කල්හි සුවසේ හිඳින දනන් සිත වුව විකෘතියට පත් වෙයි. එහෙයින් වෙනදා ආදරයෙන් වැළඳගත් චරිතයෙන් දුරස් වූ කල්හි එබඳු තැනැත්තකු ගැන කියනු ම කවරේ දැයි අසයි. ඒ වූකලී වලාකුළ සහ විරහි ජනයන් අතර ඇති සහසම්බන්ධතාව අතර ඇති අවියෝජනීයත්වය ප්‍රකාශයට පත් කිරීමකි.

> **"මේඝාලෝකේ භවති සුඛිනෝපප්‍යන්‍යථාවෘත්ති චේතඃ**
> **කණ්ඨාශ්ලේෂප්‍රණයිනි ජනේ කිං පුනර්දූරසංස්ථෙ"**[85]

---

84. මේඝදූත 1. 2 The Meghaduta of Kalidasa, with the Commentary (Sanjivani) of Mallinatha edited with a literal English Translation by M. R. Kale, Bombey, 1934 page 5.

85. මේඝදූත 1.3 page 9.

වර්ෂා සමය විරහ වේදනාව අත්‍යුත්සන්න ව දැනෙන කාලය බැවින් වර්ෂාවේ දූතයාට ම සිය පෙම්වතියගේ ප්‍රාණය දරා ගන්නා ශක්ති ප්‍රදායකයා වෙන්නැයි කියයි. මෙහි දී වර්ෂාව හැඳින්වීම සඳහා සංස්කෘත භාෂාවේ යෙදෙන එක් වචනයක් වන්නේ ශක්තිනී ය. මේ සංවේදනීය අවස්ථාවේ දී පෙම්වතා සිය පෙම්වතිය සනසන්නට සිතන්නේ තමා සුවසේ හිඳින්නේ ය යන පණිවිඩය එනම් ස්වකුශලමයී ප්‍රවෘත්තිය ඇය වෙත මේඝය මගින් සම්ප්‍රේෂණය කිරීමට සැලැස්වීමෙනි. එහෙත් පෙම්වතා පිළිබඳ සත්‍යය වන්නේ ඔහු සතුටින් නොව අතිමහත් විරහ වේදනාවෙන් පීඩිත ව සිටින බව යි. අභිනව කුටජ කුසුමින් පුද ලද මේඝයට ප්‍රීතිපූර්වක වදන් පවසමින් හදවතේ නැති සතුට ඇති බවක් මවා පෙන්වන්නේ එහෙයිනි.[86]

මේඝදූතයෙහි නිරූපිත පෙම්වතා යනු සප්‍රාණ ජීවීන් සහ අප්‍රාණ වස්තූන් පිළිබඳ වෙනස මනාසේ අවබෝධ කොට ගත්තෙකි. එහෙත් ජීවිතයේ තීරණාත්මක අවස්ථාවන්හි දී කවර තැනැත්තෙක් හෝ සිය වේදනාව ප්‍රකාශ කිරීමට සමීපයේ කිසිදු ප්‍රාණියකු නොමැති නම් ළඟ ඇති අජීවී වස්තුවකට වුව සිය දුක පළ කරන්නට කටයුතු කරයි. මේඝය යනු ධූමය, ආලෝකය, ජලය සහ පවන යන සාධක සතරෙහි එක්වීම නිසා සැදෙන අජීවී වස්තුවක් බව ඔහු දනියි. එසේ ම ඉන්ද්‍රිය ශක්තිය ඇති ප්‍රාණීන් විසින් ගෙන යායුතු සන්දේශකරණය මේඝයට කළ නොහැකි බව ද ඔහු දනියි. එහෙත් කිරීමට අන් කිසිවක් නොමැති කල සිය ඉෂ්ටාර්ථ සම්පාදනය උදෙසා අජීවී වස්තූන් වෙත වුව ආයාචනා කිරීමට විරහී ජනයෝ උත්සුක වෙති. එබඳු අය චේතන අචේතන භාව නොසලකන බැවිනි.[87] මේ මානව මානසික ස්වභාවය වූ කල්හි කාල දේශ ආගම් ජාති ඈ භේදයන්ගෙන් තොර ව මෙලොව ජීවත් වූ ජීවත් වන කවර හෝ මානවයකුට දැනෙන තත්ත්වයකි. සංස්කෘත කවියා හෝ සිංහල ගේය පද රචකයා පවසන මේ මෙහෙවර වලාකුළකට හෝ සුළඟට ඉටු කළ හැකි දෙයක් ද? මෙයට කාලිදාස සිය මේඝදූතයේ දී මනා පිළිතුරක් දෙයි. ඔහු පවසන්නේ මේඝය, ඔබ ලොව ප්‍රසිද්ධ වූ පුෂ්කර ආවර්තක යන යන ශ්‍රේෂ්ඨ මේඝ වංශයෙහි ජන්මලාභය ලද කැමැති රුවක් ගත හැකි ඉන්ද්‍ර දෙවියන්ගේ ප්‍රධාන පුරුෂයා බව තමා දන්නා හෙයින්

86. මේඝදූත 1.4 page 11.
87. මේඝදූත 1.5 page 13.

දෛවානුකූල ව හෘදය බන්ධුවරියගෙන් වෙන් කරන ලද තමා ඔබ කෙරෙහි ආයාචනා කරන්නකු බවට පත් වී ඇති බව යි. ආයාචකයා විසින් ආයාචිත චරිතයේ ඇති ගුණෝත්කර්ෂය නිසා එම ඉල්ලීම ඉටුවුවත් නැතත් එහි දෝෂයක් නොවේ. එසේ ම උත්තම චරිතයකින් යම් ඉල්ලීමක් කොට ඒ නිෂ්ඵල වීම නීචයකු වෙතින් ඉල්ලීම් ඉටු කොට ගැන්මට වඩා ශ්‍රේෂ්ඨ බව ද එහි කියැවෙයි.

"යාඥා මෝඝා වරමධිගුණේ නාධමේ ලබ්ධකාමා"[88]

සංස්කෘත සාහිත්‍යය මේඝය සාධුජනයනට සම කරයි. තත් සාහිත්‍යාගත ප්‍රසිද්ධ ප්‍රකාශයක දැක්වෙන්නේ සජ්ජනයන් වලාකුළු මෙන් ලොව දුර්ලභ ව උපදින බව යි.

"ජායන්තේ විරලා ලෝකේ ජලදා ඉව සජ්ජනාඃ"[89]

මේ දුලබ වලාකුළු ය, තාපපීඩිත මෙන් ම විරහ පීඩිත ආතුර ජනයනට පිහිට වන්නේ. මේඝය සතු මේ අනාථසනාථකරණ ගුණය යි, පෙම්වතා යථෝක්ත පණිවිඩය යැවීමට මූල කාරණය වන්නේ. මෙහි දී කවියා විසින් භාවිත සන්තප්තානාං යන වචනය යටකී ද්වි අර්ථයන් සමග ම ගැනීමෙනි, අපට වඩාත් භාවසූචක අර්ථයක් මතු කොට ගත හැක්කේ.

"සන්තප්තානාං ත්වමසි ශරණං තත්පයෝද ප්‍රියායාඃ"[90]

මේඝය යනු ජීවිතය පිළිබඳ අපේක්ෂා දල්වන්නා ය. ආකාශ සංචාරී ඔහු දකින විට විරහිනී හදවත්වල අපේක්ෂා දැල්වෙයි. එපමණක් නොව කල්‍යාණ මිත්‍රයකු වන මේඝය දැකීමෙන් තුංග පර්වත ද මහදානන්දයකට පත් වෙයි. පෙම්වතා සිය ප්‍රේමසන්දේශහාරක මේඝයට සිය ගමන යද්දී අතරමග දී හමු වන චිත්‍රකූට පර්වතය ළඟ නැවතී ඔහු වැළඳ සමුගන්නැයි කියයි. එවිට සිත්කුළු ගිර ද කඳුළු මුදයි. මන්ද කවිසමයානුගත පර්වත යනු ජලය දැකීමෙන් මොළොක් වන කඳුළු ද මුදන සහකම්පනීය වස්තුවක් බැවිනි.

---

88. මේඝදූත 1.6 page 15.
89. පඤ්චතන්ත්‍රම්; මිත්‍රභේද; 29 පද්‍යය. Pancatantra of Vishnusharman, Kale, M.R.; 1995, p 8.
90. මේඝදූත 1. 7 page 17.

ගොවිතැනෙහි ඵල සම්පත්තියෙහි හිමිකරු වන්නේ මේසය යි. මන්ද ජලවර්ෂක මේඝයන්ගෙන් තොර වීම යනු කෘෂිකර්මයෙහි අවනතිය වන බැවිනි. වලාකුළු දෙස ගෙවිලියන් ස්නේහපූර්වක දැසින් බලා සිටින්නේ එහෙයිනි. මේ නිසා ම එගොවිබිම් වෙතට පහත් වී නගුලින් සී සෑම නිසා හටගත් සුවඳ මුසු කොට ගනිමින් යළි ගමනෙහි යෙදෙන්නැයි ප්‍රේමවිරහී සංසිද්ධියේ කාව්‍යප්‍රකාශක කාලිදාස කියයි.[91]

කවියා දිගින් දිගට ම මානව ජීවන චරණ පවත්නා තත්ත්වයට වඩා උත්තුංගභාවයට පත් කිරීමෙහි ලා වන ස්වහෘදයාභිලාෂයෙන් යුක්ත ව මේඝානුසාරී සංකල්ප සමාජය වෙත මුදා හරියි. කවියාට අනුව මේඝය යනු වරක් ආම්‍රකූට පර්වත බිම සිසාරා පැතිර ගිය දාවාග්නිය ජලවර්ෂණයෙන් නිවාලූ තැනැත්තා ය. ආම්‍රකූටයට සිය මේඝ මිතුරා කළ ඒ සදුපකාර අමතක නැත. එහෙයිනි, මේ සන්දේශය රැගෙන යන වලාකුළ ගිමන් නිවීම සඳහා ගිරිහිසට පහත් වූ මොහොතේ ඔහු ගෞරවයෙන් පිළිගන්නේ. ඒ කලින් උපකාර කළ මිතුරකු සරණ පතා ආවිට සාධුමිත්‍රයා කිසිසේත් ඔහුට පිටුනොපාන බැවිනි."[92]

තමා පිළිගත් ගිර විෂයයෙහි ද මේඝය විසින් කළයුතු ප්‍රතික්‍රියාවක් වෙයි. එහෙයින් කවියා පවසන්නේ ජල වර්ෂණය කොට පර්වත ග්‍රීෂ්මයෙන් හටගත් අග්නිය නිවාලන ලෙස යි.[93] යථෝක්ත අර්ථවාචී පද්‍යය බොහෝ මේඝදූත පරිවර්තන හෝ ව්‍යාඛ්‍යා ග්‍රන්ථවල නැත. මෙය පසුකාලීන ව මේඝදූතයේ 18 - 19 යන පද්‍ය අතරට අලුතින් ඇතුළු කළ පද්‍යයක් විය හැකි ය. කාලිදාසයන්ගේ ප්‍රධාන ග්‍රන්ථ සයට ම ව්‍යාඛ්‍යාන සම්පාදනය කළ මල්ලිනාථ ද යථෝක්ත ශ්ලෝකය ගැන සඳහනක් කොට නැත.

ගමන් මල්ල සැහැල්ලු වන තරමට යන ගමන ද පහසු වෙයි. මෙය මේඝයට ද සාධාරණ ය. තමා දරා සිටින ජලය මුදා හැරීම කරණ කොට ගෙන ඔබට දැන් වඩා පහසුවෙන් ගමන් කළ හැකි යැයි කවියා පෙම්වතා ලවා වලාකුළට කියයි. **'තෝයෝත්සර්ගාද්‍රුතතරගතිස්තත්පරං වර්ත්ම තීර්ණඃ'**[94] යන

91. මේඝදූත 1. 16 page 33.
92. මේඝදූත 1. 17 page 35.
93. වටගෙදර විමලබුද්ධි හිමි, 40 පිටුව.
94. මේඝදූත 1. 19 page 37.

කාව්‍යෝක්තියෙන් කියැවෙන්නේ මෙය යි. මේ වූකලී කායික ව සහ භෞතික ව අප්‍රමාණ භාරයන් දරා ගනිමින් ජීවන යාත්‍රාවෙහි යෙදෙන මානවයන් වෙත සිය ජීවන චරණ වෙනස් කොට ගැන්ම උදෙසා දුන් සදුපදේශයක් නොවන්නේ ද?

තදනන්තර ව කවියා මේඝයට පවසන්නේ ජලය මුදා හළ බැවින් රේවා නදියෙන් දිය පානය කොට යළි ගමන අරඹන ලෙස යි. එවිට ඇතුළත සාරවත් වූ බැවින් සුළඟට වලාකුළ චංචල කළ නොහෙන බැවිනි. බරක් ඇත්තේ ද ගෞරවය පිණිස වන්නේ ද එබඳු දෙය යි; එබඳු චරිත යි. වලාකුළ සම්බන්ධයෙන් කොට ඇති යථෝක්ත ප්‍රකාශය අපට උත්තම මානව චරණයක් වශයෙන් ද හඳුනා ගත හැකි ය.

"අන්තඃසාරඃ ඝන තුලයිතුං නානිලඃ ශක්ෂ්‍යති ත්වාං
රික්තඃ සර්වෝ භවති හි ලඝුඃ පූර්ණතා ගෞරවාය"[95]

සිය ප්‍රේම සන්දේශය රැගෙන උදේනී නගරය වෙත දිවෙන චාරිකාවේ දී මේඝයට නිර්වින්ධ්‍යා නදිය හමු වෙයි. ඒ නදියෙහි සරන හංස පන්තිය කවියා සමාන කරන්නේ ඒ නදී ලාලනියගේ ඉණ බැඳි මෙවුල් දමට යි. දියසුළි යනු ඇගේ නාභිය යි. ඇගේ ගමන ලලිතවත් ය. කවියා මෙහි නිරූපිත පෙම්වතා ලවා මේඝයට පවසවන්නේ සිරිඟර රස පිරි සැමියකු මෙන් ඇය දෙස බලන ලෙස යි. මෙහි දී කවියා විසින් භාවිත රසාභ්‍යන්තරඃ යන වචනය රසය ඇතුළත තබාගෙන සිටින, රසය ම අභ්‍යන්තරය කොට ඇති මෙන් ම ශාංගාර රසය ම අරුත් කොට ඇති ආදි වශයෙන් වන බහුවිධ අර්ථ සූචනය කරයි. එසේ ම සිය කාව්‍යාර්ථය එහි උපරි තලයට නංවමින් කවියා සිය කවි කුසුම සහෘදය පාඨක සංසදයට ප්‍රදානය කරන්නේ ප්‍රියයන් විෂයයෙහි ලා වන කාන්තාවන්ගේ විලාසවත් වචන ම ඔවුන්ගේ ප්‍රේම ප්‍රකාශනය ද වන බව කියමිනි.

"නිර්වින්ධ්‍යායාඃ පථි භව රසාභ්‍යන්තරඃ සන්නිපත්‍ය
ස්ත්‍රීනාමාද්‍යං ප්‍රණයවචනං විභ්‍රමෝ හි ප්‍රියේෂු"[96]

95. මේඝදූත 1. 20 page 40.
96. මේඝදූත 1. 29 page 53.

යහපත් රාජ්‍යයක් නම් සාධුජනයන් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි පුරවැසි සම්පතට හිමිකම් කියන ජනපදවලින් සමන්විත විය යුතු ය. තදනන්තර ව මේඝය පිවිසෙන්නේ පුණ්‍යාවසානය කරණ කොට ගෙන මනුලොවට ඒමට සිදු වූ නමුත් ස්වර්ග වාසයට යෝග්‍ය ජනයන්ගෙන් යුතු අවන්තී ජනපදයට යි. එජනපදය සැලකිය යුත්තේ දෙව් ලොව ම කොටසක් ලෙස යි. මේ අනුව මෙකවි වැකි කියවද්දී එවන් ජනතාවක් ඇති දේශයක් දැක ගැන්මට මේඝය මෙන් අප ද පින් කළ යුතු නොවේ ද යන හැඟුම අප තුළ ඇති වෙයි.

"ස්වල්පීභූතේ සුචරිතඵලේ ස්වර්ගිණාං ගාං ගතානාං
ශේෂෛඃ පුණ්‍යෛර්හෘතමිව දිවඃ කාන්තිමත්ඛණ්ඩමේකම්"[97]

මෙයිනික්බිති කවියා මේඝයට පවසන්නේ උදේනී නුවර ප්‍රියයන්ගේ මන්දිර වෙත යන යුවතීනට ඝණ අඳුර නිසා නිරුද්ධ වූ ආලෝකය ඇති පෘථිවී මාර්ගය සිය විදුලියෙන් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලෙස යි. එහෙත් වැසි ජලය හෙළීමෙන් හෝ මේඝයනට ආවේණික ගර්ජනයෙන් ඔවුන් බියපත් නොකරන්නැයි ද ඉල්ලා සිටියි. මෙයින් ප්‍රකාශයට පත් වන්නේ විරහී පෙම්වතාගේ සානුකම්පී මෘදු හදවත යි.

"සෞදාමන්‍යා කනකනිකෂස්නිග්ධයා දර්ශයෝර්වීං
තෝයෝත්සර්ගස්තනිතමුඛරෝ මා ච භූර්වික්ලවාස්තාඃ"[98]

බාර ගත් වගකීම භාරදූර නම් අතරමග හමුවන සිත් අලවන තැන්වල නොරැඳී ගමන් කළ යුතු ය. බොහෝ වෙලාවක් විදුලි කොටමින් බැබළීම හේතු කොට ගෙන වෙසෙට පත් විදුලිය නමැති ප්‍රියාව සහිත ඔබ නිදිගත් පරෙවියන් ඇති මැඳුරු පියසක රැය පහන් කොට හිරු උදාවත් ම ගමනෙහි ශේෂාර්ධය සපුරාලීම උදෙසා උත්සුක වන්නැයි ආයාචනය කරයි. මන්ද මිතුරන් වෙනුවෙන් කළයුතු කාර්යය නොපමා ව ඉටු කළ යුතු බැවිනි.[99]

මේඝදූතය වරින් වර ඉසොඳුරු මේඝ සංකල්ප අප අබිමුව තබයි. එහි උත්තර කාණ්ඩයේ එන **පුෂ්පමේඝීකෘත ආත්මා** යන යෙදුම ඊට එක් නිදසුනකි. මෙය යොදා ඇත්තේ ස්කන්දකුමාර නම්

97. මේඝදූත 1. 31 page 56.
98. මේඝදූත 1. 40 page 70.
99. මේඝදූත 1. 41 page 72.

දිව්‍යමය චරිතය හැඳින්වීම සඳහා ය. දේවගිරියෙහි නිබඳ වාසය කරන එම දෙවියනට ඇත්තේ පුෂ්ප මේඝයකට පත් කරන ලද ශරීරයකි. එහි අර්ථය ස්කන්ද දෙවි සිය සිරුර කැමැති කැමැති රූපයකට පත් කොට ගැන්මේ - ශරීරය මල් වර්ෂාවක් වලාකුළු වැස්සක් බවට පත් කොට ගැන්මේ ශක්‍යතාවෙන් යුතු බව යි. ඔබ අභිෂේක කළ යුත්තේ ආකාශ ගංගා ජලයෙන් සාරවත් පුෂ්ප වර්ෂාවෙන් යයි කවියා තවදුරටත් කියයි.

"තත්‍ර ස්කන්දං නියතවසතිං පුෂ්පමේඝීකෘතාත්මා
පුෂ්පසාරෛඃ ස්නපයතු භවාන් ව්‍යෝමගංගාජලාර්ද්‍රෛඃ"[100]

මේඝය යනු මෙපරිද්දෙන් දේව ස්වරූප හා සම්බන්ධ වන්නෙකි. කවියා මේඝය හඳුන්වන්නේ ශ්‍රී කෘෂ්ණ දෙවියන්ගේ වර්ණය සොරකම් කොට ගැන්මට සමත් වූ තැනැත්තා වශයෙනි. භාරතයේ ශ්‍රී කෘෂ්ණ උදෙසා භාවිත කරන **ශ්‍යාමවර්ණ කෘෂ්ණ** යන යෙදුම ද මේ මොහොතෙහි අපගේ සිහියට නැඟෙයි. සංස්කෘත කවියා සාහිත්‍යාගත සංසිද්ධි සමාන කිරීමෙහිලා භාවිත උපමා සොයා යාමේදී මේඝ සංකල්පය ළඟ ද නැවතෙයි. කුරු ක්ෂේත්‍රයෙහි දී ගාණ්ඩීව දුන්න දරන අර්ජුන තියුණු හී සිය ගණනකින් රජවරුන්ගේ හිස් කපා හෙළීම පිළිබඳ වන සුසැඩ සිදුවීම මේඝය නෙළුම් මත උදක ධාරා ඇද හෙළීමට ඔහු සම කරයි.

"රාජාන්‍යානාං ශිතශරශතෛර්යත්‍ර ගණ්ඩීවධන්වා
ධාරාපාතෛස්ත්වමිව කමලාන්‍යභ්‍යවර්ෂන්මුඛානි"[101]

වලාකුළ පිටතින් කෘෂ්ණවර්ණ වුවත් ඔහුගේ අභ්‍යන්තරය ශ්වේත වර්ණ වෙයි. ඉන් සංකේතවත් වන්නේ මේඝයේ ආභ්‍යන්තරික පාරිශුද්ධිය යි. ඔහු සිය අභ්‍යන්තරය පවිත්‍ර කොට ගන්නේ සරස්වති නම් දේව නදියේ ජලය පානය කිරීමෙනි. විරහිනී ප්‍රේමයක දූතයා වෙමින් මේ යන ගමනේ දී මේඝයට සරස්වති නදිය හමු වන බව පෙම්වතා දනියි. එහෙයින් සියල්ලට පළමු සිය අභ්‍යන්තර ශුද්ධිය ඇති කොට ගැන්ම පිළිබඳ වන අරමුණින් බැහැර නොවන්නැයි ඉල්ලා සිටියි. මෙය කාලිදාස කවියා අතින් රමණීය කාව්‍යෝක්තියක් බවට පත් ව මෙසේ ප්‍රකාශයට පත් වෙයි.

---

100. මේඝදූත 1. 46 page 79.
101. මේඝදූත 1. 51 page 86.

"කෘත්වා තාසාමධිගමමපාං සෞම්‍ය සාරස්වතීනා-
මන්තඃ ශුද්ධස්ත්වමපි භවතා වර්ණමාත්‍රේණ කෘෂ්ණඃ"[102]

මෙබඳු සදුක්ති අපට මේඝදූතයේ තැනින් තැන සමු වෙයි. මෙය තත් ඛණ්ඩ කාව්‍යයෙන් වරින් වර ප්‍රකාශයට පත් වන එක් විශේෂතාවක් වශයෙන් ද හඳුන්වා දිය හැකි ය. ලැව් ගින්නෙන් දැවෙන හිමාලය වනය සිය ජල ධාරා පතනයෙන් මේඝදූතයේ කියැවෙන පරිදි වාරිධාරාසහස්‍රයකින් නිවා සනසාලිය හැක්කේ මේඝයට යි. මන්ද උත්තම චරිතවල කාර්යය වන්නේ ඔවුන් සතු සම්පත් මෙන් ම ශක්තීන් යොදා විපතට පත්වූවන් ඉන් මුදාලීම බැවිනි.[103] කවියා සිය සහෘදය චරිතවලට උපකාර කිරීම ද මේඝ මෙහෙවරට අයත් ය යන කරුණ ද පෙම්වතා මුවින් අපට දන්වයි. ඒ කෛලාශ පර්වතයට නගින පාර්වතී දෙවඟනට එම පර්වතයේ මැණික් ඉවුරට නැඟීම පිණිස ඔබගේ මේඝ ශරීරය ඝන කොටස් බවට පත් කළ සෝපාන මාර්ගයක් බවට පරිවර්තනය කොට ගැනීමෙනි.

"භංගීභක්ත්‍යා විරචිතවපුඃ ස්තම්භිතාන්තර්ජලෞඝඃ -
සෝපානත්වං කුරු මණිතටාරෝහණායාග්‍රයායී"[104]

මේඝදූතයේ පූර්ව මේඝයට සාපේක්ෂ ව උත්තරමේඝයේ මේඝ හෝ එහි පාරිභාෂික පද හෝ දක්නට ලැබෙන්නේ අඩුවෙනි. උත්තරමේඝයේ **ජලද** සහ **අම්බුවාහං**[105] යන වචන ද්වය එසේ අඩුවෙන් වූ **මේඝාර්ථවාචී පද** භාවිතයකට නිදර්ශන යි.

යථෝක්ත උත්තරමේඝයේ මතු නොව සමස්ත මේඝදූත කාව්‍යයේ අවසානය සලකුණු කරන උත්තරමේඝාගත පද්‍යයේ **ජලද** යන මේඝාමන්ත්‍රණය අන්තර්ගත ය. එසේ ම එහි වලාකුළට මොහොතකුදු විදුලිය නමැති පෙම්වතියගෙන් ක්ෂණයකුදු විරහවක් නොවේවා යන ප්‍රාර්ථනය කරන තමා විරහයට පත් වුව ද අන්‍යයනට එබඳු තත්ත්වයක් ඇති නොවිය යුතු ය යන මානව ප්‍රේමවන්තයා අපට මුණ ගැසෙන්නේ ද එහි ය. එහෙයින් යථෝක්ත පද්‍යයේ නාද මාධුර්යය සහ අර්ථ මාධුර්යය යන දෙක සලකා විශේෂයෙන් එහි

102. මේඝදූත 1. 52 page 88.
103. මේඝදූත 1. 56 page 95.
104. මේඝදූත 1. 63 page 104.
105. මේඝදූත 11. 37, 39 pages 158, 161.

පෘථුලාර්ථය නිසා ම එය සිංහල පරිවර්තනය ද සමග මෙහි උපුටා දක්වනු ලැබේ.

> **"ඒතත්කෘත්වා ප්‍රියමනුචිතප්‍රාර්ථනාවර්තිනෝ මේ -**
> **සෞහාර්දාද්වා විධුර ඉති වා මය්‍යනුක්‍රෝෂබුද්ධ්‍යා**
>
> **ඉෂ්ටාන්දේශාන් ජලද විචර ප්‍රාවෘෂා සම්භෘතශ්‍රීර් -**
> **මාභූර්දේවං ක්ෂණමපි ච තේ විද්‍යුතා විප්‍රයෝගඃ"[106]**

මේඝය, සුහද බව නිසා හෝ මා කෙරෙහි ඇති කරුණාබර සිත නිසා හෝ නොගැළපෙන යම් අයැදුමක් වශයෙන් මගේ මේ සන්දේශය ගෙන යාම නම් වන කැමැත්ත ඉටු කොට වර්ෂා කාලයෙහි එක් කළ ශෝභාව සහිත වූයේ තමන් කැමැති කැමැති දේශයන්හි සැරිසරනු මැනවි. මට මෙන් ඔබට මොහොතකටවත් විද්‍යුත් පතිනියගෙන් විරහවක් නොවේවා!

සමාලෝචනය, නිගමනය සහ යෝජනාව

මෙහිදී පළමු ව කෝශ ග්‍රන්ථානුසාරයෙන් මේඝය නිර්වචනය කොට තත් සංකල්පය පිළිබඳ හැඳින්වීමක් කරනු ලැබ ඇත. එහි ඇති මහදර්ථ සංස්කෘත සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයානුගත ව පැහැදිලි කොට ඇත්තේ එයිනික්ì;s j යි. අනතුරුව පාලි සහ සිංහල යන භාෂා ද්වයේ භාවිත මේඝ සංකල්පය ද සැකෙවින් සංකථිත ය. මෙහි දී එක ම මේඝය පාලියේ දී වැඩි වශයෙන් ආගමික දෘෂ්ටි කෝණයෙන් ද සංස්කෘතයේ දී වැඩි වශයෙන් සෞන්දර්යාත්මක දෘෂ්ටි කෝණයෙන් ද බලා ඇති බව පෙනී ගියේ ය. සිංහලයේ ද සෞන්දර්යාත්මක දෘෂ්ටි කෝණයෙන් මේඝය විවරණය කිරීම එහි බහුල භාවිතය විය.

මේඝ සංකල්පය යනු දේශ-කාල- සමය- භාෂා භේද ළඟ සිර කළ නොහෙන අකාලික සර්වත්‍ර සංකල්පයක් ය යන සහේතුක නිගමනයට එළැඹිය හැකි විය. වෛදික යුගයේ පටන් එය දෘශ්‍යමාන වීමත් සංස්කෘත, පාලි සහ සිංහල යන ත්‍රෛභාෂික සාහිත්‍යයේ එය දෘශ්‍යමාන වීමත් යුගයෙන් යුගය විවිධ රටවල ජීවත් වූ ජීවත් වන

106. මිසදූත 11. 55 page 182.

කවීනට ලේඛකයනට සිය නිර්මාණයන්හි ලා මේඝය වස්තු වීමත් එකී නිගමනයට හේතු විය. එසේ ම සංස්කෘත සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ අතුරින් මේඝ සංකල්පය ප්‍රමුඛ ව ඉදිරිපත් කොට ඇති සාහිත්‍ය කෘතිය වශයෙන් අපට කාලිදාසයන්ගේ මේඝදූතය හඳුනා ගත හැකි විය.

පාලි සිංහල සාහිත්‍ය ද්වයට සාමාන්‍යාවධානය ද සංස්කෘත භාෂා සාහිත්‍යයට විශේෂාධානය ද දී ලියැවුණු මේඝ සංකල්ප ප්‍රතිබද්ධ සංරචනයේ දී අපට පෙනී ගියේ යථෝක්ත භාෂා ත්‍රයට අදාළ ව තව දුරටත් තත් සංකල්පය විවරණය කිරීමේ අවකාශය පර්යේෂකයන් ඉදිරියේ ඇති බව ය. එසේ ම හින්දී, ඉංග්‍රීසි, ජර්මන් ආදි කොට ඇති භාෂා සාහිත්‍යයන් තුළ ද මේඝය අභාවිත වන්නට ඉඩක් නොමැත. එහෙයින් එකී පර්යේෂණ අවකාශ ද ඒ ඒ භාෂා විද්වතුන් ඉදිරියේ විවෘත ව ඇති බව පර්යේෂණ යෝජනාවක් වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

අතුකෝරළ; එල්. (2007). *අමාවකේ සඳක් සිඹිමි.* බොරලැස්ගමුව. සරසවි ප්‍රකාශකයෝ.

අබේසේකර, කේ, (2014). *හඬ ගුවන් විදුලි සඟරාව.* කොළඹ. ශ්‍රී ලංකා ගුවන් විදුලි සංස්ථාව.

අභයසුන්දර, වීඃ (1963). *සංගීත සංහිතා.* කොළඹ. ගොඩගේ හෝදරයෝ.

අරංගල, ආර්. සංස්. (1986). *මහගමසේකර; හංස ගීතය සහ තවත් නිර්මාණ.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

ආරියරත්න, එස්. (1975). *අරුන්දතී.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

ආරියරත්න, එස්. (1994). *තුටු පඬුරු.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

ආරියරත්න, එස්. (2000). *මකරන්ද.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

ආරියරත්න, එස්. (1978). *ළා හිරු දහසක්.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

කාන්තදේව, ආර්. ආර්., සංස්. (1886). *ශබ්දකල්පද්‍රැමඃ තෘතීය කාණ්ඩය.* කල්කටා. බෙංගාලි ආසියාතික සංගමය.

කුඩලිගම, ජී. සංස්. (2013). *එච්. ඇම්. කුඩලිගමඃ ඈ;* නව සංස්කරණය. කොළඹ. ෆාස්ට් පබ්ලිෂින් ප්‍රයිවට් ලිමිටඩ්.

කුඩලිගම, ජී. සංස්. (2013). *එච්. ඇම්. කුඩලිගමඃ කුණාටුව;* නව සංස්කරණය. කොළඹ. සාරංගා ප්‍රකාශකයෝ.

ඤාණරතන හිමි, පී. සහ ජයවර්ධන, කේ. බී. සංස්. (2017). *ශ්‍රීමද්දණ්ඩින්විරචිත දශකුමාරචරිත.* කොළඹ. සමයවර්ධන.

ඥානාලෝක හිමි, කේ. සහ වජිරඥාන හිමි, පී., සංස්. (2006). *අංගුත්තර නිකාය ද්විතීය භාගය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 18.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

ජයවර්ධන, එච්. වී. ජී. සංස්. (2004). *සිංහල නාමාවලිය.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

තෙන්නකෝන්, රැ. සංස්. (1955). *හංස සන්දේශය.* කොළඹ. එම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

දීක්ෂිත, එම්. ඩී. (1951). *ශ්‍රී ගීතගෝවින්දම්.* බරණැස.

ධම්මානන්ද හිමි, ටී. සංස්. (2006). *ඛුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 36.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

ධර්මාරාම හිමි, ආර්. සංස්. (1963). *ශ්‍රී කුමාරදාසකෘත ජානකීහරණ මහාකාව්‍යය.* මහරගම. සමන් ප්‍රකාශකයෝ.

පඤ්ඤානන්ද හිමි, පී. සංස්. (2006). *ඛුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 25.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

පඤ්ඤාසීහ හිමි, එම්ග සංස්. (2006). *ජාතක පාළිඃ ප්‍රථම භාගය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 36.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

පඤ්ඤාසීහ හිමි, එම්. සංස්. (2006). *ජාතක පාළිඃ* තෘතීය භාගය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 36ග බණ්ඩාරගමග ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

පලිහපිටිය, ආර්. ඒ. සංස්. (1984). *මහගම සේකර නොපළ ගීත.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

පැට්රික්, එන්. (1997). *ඍග්වේද ගීතාවලී;* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ

පෙරේරා, පී. බී. (1963). *විමලරත්න කුමාරගම.* කැලණිය. විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය.

ප්‍රඥාසාර හිමි, ශ්‍රී. සංස්. (2018). *ශ්‍රී රාහුල හිමි විරචිත සැළලිහිණි සන්දේශයඃ ප්‍රඥාසාර සංස්කරණය.* කැලණිය. විද්‍යාලංකාර මුද්‍රණාලය

මහගමසේකර, ඃ1976*ග *මහගමසේකරගේ ගීත.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ

රාමනාරායණදත්තශාස්ත්‍රී. සංස්. (1963). *ශ්‍රීමද්වාල්මීකීරාමායණම්;මූලමාත්‍රම්.* ගෝරඛ්පූර්.

ලංකානන්ද හිමි, එල්., සංස්. (2006). *සංයුත්ත නිකාය පඤ්චම භාගය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 17.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම.

විජයතුංග, එච්. සංස්. (2015). *ගුණසේන මහා සිංහල ශබ්දකෝෂය.* කොළඹ. ගුණසේන.

විජයරත්න, කේ. එම්. (2018). *වැස්ස ඉන්නෙත් උණ අරන්.* බොරලැස්ගමුව. කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි.

විජේසිංහ, ආර්. එස්. (2002). *වංකගිරිය අරණේ.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

විජේසිංහ, ආර්. එස්. (2004). *සුදු නෙළුම.* කොළඹ. ගොඩගේ සහෝදරයෝ.

විජේසිංහ, ආර්. එස්. (2007). *ආලකමන්දා.* ගිංතොට. කිණිහිරි ප්‍රකාශකයෝ.

විජේසිංහ, ආර්. එස්. (2012). *නිකිණි වැස්ස.* කොළඹ. ප්‍රබුද්ධ ප්‍රකාශකයෝ.

විමලබුද්ධි හිමි, වී. සංස්. (2024). *මහාකවිකාලිදාසවිරචිතමේඝදූත විස්තරාර්ථ සහිත පදගත සන්නස.* නුගේගොඩ. මොඩන් පොත් සමාගම.

සුදේව හිමි, ඩී. විමලසාර හිමි, පී. සහ සිරිසුධම්ම හිමි, ඒ. සංස්. (2020). *සම්මානිත මහාචාර්ය පී.බී. මීගස්කුඹුර ලේඛනාවලී.* කොළඹ. විදර්ශන.

සුමනසාර හිමි, කේ., සංස්. (2005). *ථෙර-ථෙරීගාථා* පාළි: *බුද්දකනිකාය; බුද්ධ ජයන්ති ත්‍රිපිටක ග්‍රන්ථමාලා 28.* බණ්ඩාරගම. ශ්‍රී ලංකා ධර්මචක්‍ර ළමා පදනම

සොන්තක්කේ, එන්. එස්. සංස්. (1936). *ඍග්වේදසංහිතා - ද්විතීය භාගඃ; ශ්‍රීමත් සායනාචාර්ය විරචිත භාෂ්‍යසමේතා.* පූනා. වෛදික සංශෝධන මණ්ඩලය.

සෝමානන්ද හිමි, ටී. සංස්. (1999). *ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂෝපකාර සමාගම ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය.* පන්නිපිටිය. ශ්‍රී ලංකා ප්‍රාචීන භාෂොපකාර සමාගම.

සෝරත හිමි, වී. සංස්. (1970). *ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය (සිංහල-සිංහලාර්ථ) ද්විතීය භාගය.* කොළඹ. අභය ප්‍රකාශකයෝ.

Carter, C. (1965). *A Sinhalese – English Dictionary*. Colombo. Gunasena.

Disanayaka, J. B. Ed. (2017). *Encyclopadia of Sinhala Language and Culture.* Colombo. Sumitha.

Kale, M. R. Ed. (1934). *The Meghaduta of Kalidasa, with the Commentary (Sanjivani) of Mallinatha*. Bombey.

Kale, M.R. Ed. (1995). *Pancatantra of Vishnusharman*ග Delhi.

Macdonell, A.A. (1957). *A Vedic Reader for Students*. Madrass.

Paranavitana, S. (1956). *Sigiri Graffity*¦ London. Oxford University Press.

Upadhye, S.V. & Kale, M.R. Ed. (1997) *The Rthusamhara of Kalidasa with Sanskrit Text.* Delhi.

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 51-73
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

Anumiti Vāda, Vyaktiviveka and *Anumiti* concept in Sinhala Literary Criticism

Prof. Bihesh Indika Sampath

Abstract

This article is a study on the *Anumiti Vāda* (the theory of inferential cognition), which is rarely discussed in Sanskrit literary criticism, *Vyaktiviveka* by *Mahimabhaṭṭa*, the main text of *Anumiti Vāda*, and the usage of *Anumiti* (inferential cognition) in Sinhala literary criticism. The research problem is to find the importance of *Anumiti Vāda* among other critical theories of Sanskrit, and its reflection on Sinhala literature. This study focuses on *Anumiti Vāda* and is based on primary and secondary resources under the qualitative research methodology. Sanskrit critical books such as *Vyaktiviveka*, *Dhvanyāloka*, etc., as well as Sinhala critical books such as *Siyabaslakara*, and theoretical books on *Anumāna* (inference) such as *Bhāṣāratna* written by *Tarkavagīṣa Bhaṭṭācārya* and *Tarkasaṁgraha* by *Annaṁbhaṭṭa* have been studied as the primary resources for this research. The books and articles by post scholars relevant to this concept were used as the secondary data. The data analysis methods were text analysis and comparative discussion. The origin and the evolution of *Anumiti Vāda*, the usages of the *Anumiti* concept in Sanskrit literary criticism, the *Anumiti* concept of *Mahimabhaṭṭa*, *Vyaktiviveka*, the main text of *Anumiti* by *Mahimabhaṭṭa*, the limitations and the capacity of *Vyaktiviveka*, the idea of the Sinhala critic *Hemapāla Vijayavardhana*, about

that theory, and the history of the usage of *Anumiti* in Sinhala literary criticism will be discussed in this article. *Anumithi* is a concept that identifies the meaning of some idea by the *Anum*āna (inference). Having rejected the theory of the meaning of suggestion (*Dhvani*), *Mahimabhaṭṭa* has introduced different methods identical to his, under the analysis of his theory, as alternatives to the poetic elements of the previous critics.

Key words: *Anumiti, Mahimabhaṭṭa, Vyaktiviveka, Siyabaslakara*

Introduction

This monograph mainly discusses the theory of ***Anumiti*** (inferential cognition) presented by ***Mahimabhaṭṭa*** in his ***Vyaktiviveka,*** written in the 11th century. All the Sanskrit critical theories are combined one by one because of the relationship of all concepts. *Rasa* and *Alaṅkāra* are the two oldest critical theories. *Dhvani* and *Aucitya* are the evolutions of the *Rasa Vāda*, and *Guṇa-Rīti* and *Vakrokti* are the evolutions of *Alaṅkāra Vāda*. Therefore, there are six critical theories of Sanskrit. If *Guṇa* and *Rīti* considered as two theories, that number would be increased to seven. According to some critics, there are eight Sanskrit critical theories, and the reason for that is the inclusion of the *Anumiti* theory.

However, *Anumiti* differs from the other six or seven critical theories, and it seems like an external and unexpected theory. It is an adaptation of a theory related to Indian philosophy and logic for literary criticism. *Mahimabhaṭṭa*, the critic of *Anumiti*, tried only to reject *Dhvani Vāda*, the theory of suggestion, using the new theory he introduced to literary criticism. Only the importance of *Anumiti Vāda* is the greatness of the arguments of *Mahimabhaṭṭa*; if not that, *Vyaktiviveka* may have been an unfamous and useless text.

The central concept of *Anumiti* is the knowledge that recognizes some other knowledge. Because of the universal combination of those

two things, the meaning of the unknown can be understood by the recognized thing. Therefore, *Anumāna* is the sign or mark about an object with a particular character, which helps to identify the character of a thing. *Mahimabhaṭṭa*, having rejected the *Dhvani Vāda*, has introduced this theory for literary criticism. He has adapted the critical theories and concepts of previous critics as the relevant theories of his theory, and sometimes, he has used his methodology to present those theories.

Methodology

The main objective of this research paper, which is presented under the topic of '*Anumiti Vāda, Vyaktiviveka* and *Anumiti* concept in Sinhala Literary Criticism' is to discuss *Anumiti Vāda* (the theory of inferential cognition) founded by ***Mahimabhaṭṭa*** in his ***Vyaktiviveka*** written in the 11th century. Because of the rareness of the discussions on that concept in Sanskrit literary criticism, it is a basic need in this field of study. The other objectives are to survey the origination, different usages, and evolution of that theory and examine the usage in classical Sinhala literary criticism.

The research problem of this study is to survey the identity of *Anumiti*, among other critical theories of Sanskrit, and to examine its reflection in Sinhala literary criticism. This research is based on primary and secondary data using qualitative research methodology. Text analysis and comparative discussion are used as data analysis methods.

The order of this monograph is the introduction, methodology, and literature review of the study, the different usages of the *Anumiti* (inferential cognition) concept of Sanskrit literary criticism, introduction to *the Anumiti* concept, the importance of *Mahimabhaṭṭa* and his *Anumiti* theory, the capacity, limitation, and weaknesses of *Mahimabhaṭṭa*'s theory, the ideas of modern Sinhala critic

Vijayavardhana which relevant to that, the usage of *Anumiti* as a critical theory by the *Siyabaslakara* author, and the conclusion.

Literature Review

This study is original, very first-time research, and there is no previous research on this topic. However, there are some relevant details in separate resources. This research, which is implemented using qualitative research methods, is based on primary and secondary data. Introductory critical texts written in Sanskrit and Sinhala languages and English translations are the primary resources of this study, and the articles written by post-critics in academic journals are secondary resources. Those resources were studied as hard copies or internet resources of recognized sites. All the resources of this study can be divided into three categories.

a. resources based on the *Anumiti Vāda*
b. resources based on the *Anumiti* concept
c. resources based on Sinhala literary criticism

The edition of *Vyaktiviveka* by *T. Gaṇapatiśāstrī* in 1909 is the leading primary resource of this study, and other relevant Sanskrit critical books, including *Dhvanyāloka* by *Ānandavardhana* and Sinhala classical books such as *Siyabaslakara* are also primary resources of this. The edition and the translation of *Dhvanyāloka* by K. Krishnamoorthy (1982) and *Siyabaslakara* edition by the three monks *Lelvala Sirinivāsa, Bentara Dhammasena* and *Hægoda Dhamminda* (1948) mainly used for this research.

Furthermore, other philosophical and logical books such as *Bhāṣāratna* by *Tarkavagīṣa Bhaṭṭācārya* and *Tarkasaṁgraha* by *Annaṁbhaṭṭa* were important as the primary resources. The *Bhāṣāratna* edition of *Kallpada Tarkacharyya* (1996) and the English translation by the *Tarkasangraha* by *V. N. Jha* (2010) were studied for the understanding of the basic theory of Anumāna. Books and journal

articles relevant to those concepts, written by modern critics, were followed as secondary resources. *“Mahimabhaṭṭa’s Analysis of Poetic Flaws”* written by *Lawrence McCrea* (2004), *“Revisiting the Definition of Anumiti”* written by *Arka Pratim Mukhoty* (2023), *“The ‘Vyakti-Viveka’ of Mahima-Bhatta”* written by *M. T. Narasimhiengar* (1908), and *“Nature of Anumāna and Anumiti as discussed in Bhāṣāratna of Kanda Tarkavāgīṣa”* written by *Devalina Saikia* (2024), were studied as critical articles in Academic journals for this study.

For examining the *Anumiti* theory in modern Sinhala literary criticism, three books *"Sanskruta Kāvya Vicāraye Mūladharma"* (1967), "Outline of Sanskrit Poetics" (1970), and *"Kāvya Vicāra Gaveṣaṇa"* (1968) written by *Hemapāla Vijayavardhana* mainly were important in this study. He has allocated only two paragraphs to discuss *Anumiti Vāda* in his book *"Sanskruta Kāvya Vicāraye Mūladharma"* and its English translation, "Outline of Sanskrit poetics," because of the consideration of irrelevancy in the primary critical way of Sanskrit. In his book *"Kāvya Vicāra Gaveṣaṇa,"* he presented a basic idea about the *Siyabaslakara* author's knowledge of *Anumiti*.

The different usages of *Anumiti*

The foundation of the *Anumiti* (inferential cognition) is the guessing of the opinion that follows some other knowledge or well-known information, and it is a different theory from *Dhvani Vāda*, the theory of suggestion. The critic who tried to apply *Anumiti* as a literary theory is *Mahimabhaṭṭa*, the author of the book *Vyaktiviveka* in the 11th century.

However, that concept has been discussed differently in the previous and post resources. The critic of *Rasa Saṅkuka* has also introduced an *Anumiti* concept (Theory of Inference of Rasa), which differs from the theory of *Mahimabhaṭṭa*. However, the central concept, *Anumana* (Inference), is similar.

Saṅkuka considered the sentiments as a logical inference process. When an actor portrays a character, the audience assumes that the actor and the main character are the same. It is the actor's responsibility to mimic the emotions of human existence, including the determining moods (*Vibhāva*) and consequent states (*Anubhāva*).

Sentiments are a mirror of the actor's mimesis, according to *Śaṅkuka*. Many critics of *Alaṅkāra*, such as *Ruyyaka*, *Hemacandra*, *Mammaṭa*, *Bhoja*, *Vāgbhaṭa*, *Jayadeva*, and *Viśvanātha* have explained *Anumāna* as a poetic figure. However, *Mahimabhaṭṭa*'s theory differs from those critics, and he has explained *Anumāna* as a critical theory based on meaning as an alternative idea of the meaning of suggestion (*Dhvani*) of the critics of *Dhvani*.

Introduction to *Anumiti* concept

The previous grammarians, the Buddhist and Jain philosophers[1], and the post-critics such as *Kanada Tarkavagīṣa Bhaṭṭācārya*, the writer of the book *Bhāṣāratna* in the 16th century have discussed that concepts *Anumāna* and *Anumiti*, but not as a critical theory of literature, only as a theory of the meaning of the language[2].

The meaning of the *Anumāna* is the knowledge that understands some other knowledge. Because of the universal combination of those two things, the meaning of the unknown can be understood by the known thing. Therefore, *Anumāna* is the sign or mark about a thing with a particular character, which helps to know the character of a thing. The combination of fire and smoke is a simple example, and

1. Sathischandra Chatterjee, "***Nyāya theory of Knowledge, a critical study of some problems of logic and metaphysics***", (Delhi, Bharatīya kalā prakaśan, 1950), P.234
2. Devalina Saikia, ***"Nature of Anumāna and Anumiti as discussed in Bhāṣāratna of Kanda Tarkavāgīṣa"***, International Journal of Sanskrit Research, (ed) Devesh Kumar Mishra and others (India, 2024), 10(4): 287-292, available at <https://www.anantaajournal.com/archives/?year=2024&vol=10&issue=4&part=E&ArticleId=2458>

fire is sometimes apprehended through inference due to its connection with smoke. *Anumiti* (Inferential cognition) is the derivation of the *Anumāna* (Inference).

Many religious, philosophical, and critical traditions have different ideas about *Anumāna*. The *Nyāya* system states that knowledge of an item is obtained by applying knowledge of a *liṅga* or sign linked to the inferred object through a universal relationship known as *vyāpti* rather than by direct observation. *Vaiśeṣikas* believe that *Anumāna* knowledge comes from seeing a symbol or *liṅga*. Buddhists believe it starts with the idea that one item is inextricably linked to another. On the other hand, the Jains believe that it is a way to know an unseen thing by seeing a sign and remembering its constant concomitance with the object.

In *Tarkasaṁgraha*, *Annaṁbhaṭṭa* in the 17th century defines inferential cognition (*Anumiti*) as that cognition which results from *parāmarśa*. In his commentary on *Tarkasaṁgraha*, namely *Tarkasaṁgraha-dīpikā*, *Annaṁbhaṭṭa* shows an over-coverage of the *Tarkasaṁgraha* definition of *Anumiti* in 'perception after doubt.' And then, in *Tarkasaṁgraha-dīpikā*, he moves on to remove the over-coverage by qualifying the definition (of *Anumiti*) with *pakṣatā*[3].

According to the *Nyāya* school of Indian philosophy, funded by *Maharṣi Gautama* in the second century, *Anumāna* (Inference) is one of the fourfold theories of *Pramāṇa*, and those are Perception (*Pratyakṣa*), Inference (*Anumāna*), Comparison (*Upamāna*), and Testimony (*Śabda*). That school is named *'Pramana-Śastra'* and is important in the philosophical world. According to *Nyāya*, knowledge reveals both the subject and the object, which are distinct. Knowledge or cognition is defined as apprehension or consciousness. In his *'Nyāyasūtra,' Maharṣi Gautama* says that perfection is attained by correctly knowing the true nature of sixteen categories. *Pramāna* is

3. Arka Pratim Mukhoty, ***"Revisiting the Definition of Anumiti"***, Journal of the Indian Council of Philosophical Research 40 (2):173-182 (2023) available at <Arka Pratim Mukhoty, Revisiting the Definition of Anumiti - PhilPapers>

the primary and significant of these sixteen categories[4]. *Anavaṃbaṭṭa* has explained *'Pramāṇa'* as the uncommon cause (*karaṇa*) of valid knowledge (*prama*)[5].

Knowledge may be valid or invalid by Indian philosophy. Valid knowledge is called *Prama*, an object's correct apprehension, and the source of valid knowledge is called *Pramaṇa*. Invalid knowledge is known as *Aprama*. *Nyāya* maintains the theory of correspondence and the combination of *Prama* and *Pramāṇa*, which *Naiyayikas* explains as follows.

Prama	**-**	***Pramāṇa***
Pratyakṣa	-	*Pratyakṣa*
Anumiti	-	*Anumāna*
Upamiti	-	*Upamāna*
Śabda	-	*Śabda*

Anumāna, according to *Gautama*'s *'Nyayasutra,'* is the second of the four *pramāṇas*, which in turn is grouped as the first of the sixteen categories. *Annaṃbhaṭṭa* states in his *Tarkasaṁgraha* that *Anumāna* (Inference) is the instrumental cause of *Anumiti* (The inferential knowledge). The word *Anumāna* is the combination of the two words '*anu*' and '*māna*'. Because '*Anu'* means 'after' and *'māna'* is the knowledge, the literal meaning of *Anumāna* is the knowledge (*māna*) which stems from after (*anu*) another knowledge. *Annaṃbhaṭṭa* says that *Anumāna* was the cause of *Anumiti* in his '*Tarkasamgraha'*[6].

4. Puja Ghosh, ***'Nyaya Theory of Pramana'***, RESEARCH REVIEW International Journal of Multidisciplinary 2021; 6(2):04-06 ISSN: 2455-3085 (Online), Available at <PhPramaNyayaTheoryPramanaGhosh.pdf>
5. ***"Pramayah karanam pramanam"*** (Annambhatta –***Tarkasamgraha*** –sutra 39)available at < E0201113032.pdf> Bhaskar Jha, ***"A critical study about the Nyaya theory of prama and pramanas"***, IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS) Volume 20, Issue 11, Vol. I (Nov. 2015) PP 30-32 e-ISSN: 2279-0837, p- ISSN: 2279-0845. www.iosrjournals.org
6. ***"Anumiti-karanam-anumaṇam."*** Puja Ghosh, ***'Nyaya Theory of Pramana'***, RESEARCHREVIEW International Journal of Multidisciplinary 2021; 6(2):04-06 ISSN: 2455-3085 (Online), available at <PhPramaNyayaTheoryPramanaGhosh.pdf>

Anumāna has been divided into three types by *Gautama* as *Pūrvavat*, *Śeṣavat* and *Sāmānyatodṛṣṭa*. The first two are based on causation, and the last is on mere co-existence. *Pūrvavat* inference is the inferring of the unperceived effect from a perceived cause, and *Śeṣavat* is inferring the unperceived cause from a perceived effect. *Sāmānyatodṛṣṭa* inference is the inference which is based not on causation but on uniformity of co-existence.

Annaṃbhaṭṭa has accepted two types as *Svārthānumāna* and *Parārthānumāna* of *Anumāna*. *Svārthānumāna* is a psychological process, and the formal statements of the members of inference are not required in it, but *Parārthānumāna* is a syllogism. It must be presented in language and must be done to convince others of it. *Kevalānvayi*, *Kēvalavyatirēkī* and *anvayavyatirekī* inference is another classification of inference, and it is based on the nature of *vyāpti*.

***Mahimabhaṭṭa* and his *Anumiti* theory**

The theory of ***Anumiti*** has been developed as a critical theory of literature by ***Mahimabhaṭṭa*** in the 11th century. His book ***Vyaktiviveka*** is important in Sanskrit literary criticism because of the introduction of a new theory as an alternative to all contemporary theories. Although his book and the theory are not very famous in Sanskrit literary criticism, critics such as *Mammaṭa-Bhaṭṭa* have cited him. According to his book *Vyaktiviveka*, his name was *'Rājānaka Mahimaka*[7],' and the term *Rājānaka*, which is used by critics such as *Ānanadavardhana, Kuntaka, Mammaṭa*, and *Ruyyaka*, means that the citizenship of *Kaśmir*. The author of *Vyaktiviveka* introduces himself as *Mahima*, and his real name may be *Mahima* or *Mahimaka*. However, he was famous in the field as *Mahima Bhaṭṭa* or *Vyakti Vivek karu*.

---

7. आधातुं व्युत्पत्तीर्णप्तृणां चेमयोगभाजां नः ।
सत्सु प्रचतिमयानां भीमस्वामतिगुणस्य तनयानाम् ॥
श्रीधर्यस्खाङ्गभुवा महाकवेः झामनस्य शष्येिण ।
व्यक्तविविको वदिधे राजानकर्माहमकेनायम् ॥
M. T. Narasimhiengar, ***"The 'Vyakti-Viveka' of Mahima-Bhatta"*** Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1908, 63–71. http://www.jstor.org/stable/25210531.

Searching for the authors cited by *Mahima Bhaṭṭa* and other critics who cited him is one way to define his period. He has cited the creative and critical works of the previous writers such as *Kālidasa (Śākuntala, Raghuvaṃśa, Vikramorvaśīya, Kumārasambhava), Bhāravi (Kirātārjunīya), Srī Harṣa (Nāgānanda), Bhartṛikari (Vākyapadīya), Māgha (Śisupāla-vadha), Rājaśekhara (Bāla-Rāmāyaṇa), Bhavabhūti (Uttara-Rāmacarita, Mālatī-mādhava), Bhaṭṭa-Nārāyaṇa (Venī saṃhāra), Ratnākara (Haravijaya), Anandavardhana (Dhvanyāloka), Bhaṭṭa-Nāyaka (Hṛidaya-darpaṇa,* Commentary on the *Nātyaśāstra), Abhinavagupta (Dhvanyāloka-locana)* and post critics such as *Mammaṭa (Kāvyaprakāśa), Ruyyaka (Alaṅkārasarvasva), Hemacandra (Kāvyānuśāsana)* have cited him. The period of the previous critics he cited is earlier than 1000 AD, and the post-critics who cited his book are in the 11th century or later; therefore, his period can be considered the 11th century[8].

In his poetic work *Vyaktiviveka, Mahimbhaṭṭa* constitutes one of the important responses among the works that critique the *Dhvani* theoretical teaching put out by the *Dhvanyāloka*. *Mahimbhaṭṭa* most likely composed this *Vyaktiviveka* two centuries after *Ānandavardhana's Dhvanyāloka*, during a time when Sanskrit poetics was broadly embracing *Ānandavardhana*'s poetical theory. *Mahimbhaṭṭa* wrote his work to understand every *Dhvani* theory notion during the *Anumāna* process. *Mahimbhaṭṭa* critiques the *Dhvani* doctrine and applies his theory *Anumāna*; even *Bhaṭṭanāyaka* is known as a logician who analyses the epistemological dimensions of *Dhvani* theory, objections to the *Dhvani* theory's epistemological components, expressing a concern primarily about the reader's comprehension of the recommended *Rasa* through poetry[9].

Bhaṭṭanāyaka, however, acknowledged that the essence of poetry is the implied meaning of *Ānandavardhana*, particularly *Rasa*. In his

8. Arthor A, Macdonell, ***"History of Sanskrit Literature"*** (New York; D. Appleton and company, 1900), P. 434
9. ***Vyaktiviveka of Mahimbhaṭṭa [Part 11]***, available at <https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/kavyamimamsa-of-rajasekhara-study/d/doc628269.html>

Nyāyamañjarī, another renowned logician, *Jayantabhaṭṭa*, explores the topic of *Arthāpatti* being an autonomous *Pramāṇa* and looks at the consequences of *Dhvani*. He thus acknowledged *Dhvani* in *Anumāna* as well as *Arthāpaṭṭi*. The significance of the proposed meaning of *Ānandavardhana* is not disputed by *Mahimbhaṭṭa*[10]. Nonetheless, his method was to show how *Anumāna* might incorporate all *Dhvani* verities. By examining numerous instances from *Dhvanyāloka*, *Mahimbhaṭṭa* demonstrates that the declared sense does not imply the unexpressed.

In this way, the acceptance of the poetic scheme of *Ānandavardhana* by *Mahimbhaṭṭa* can be understand. In the discussion of the sentiments, he mainly tries to focus on his novel speculations of *Anaucitya* as the supplement of *Rasa*. The *Anumāna* theory of *Mahimbhaṭṭa* does not receive proper recognition in the later *Ālaṃkārikas*.

In the opening stanza of *Vyaktiviveka*, the one aim of the author is to establish his opinion that *Dhvani* (Meaning of suggestion) falls under the head of *Anumāna* (Inference) is presented[11]. As a great logician, he wanted to criticize other schools' grammatical and rhetorical theories[12]. His main objective was to explain and supplement the *Dhvanyāloka* of *Ānandavardhana* in his way[13].

Vyaktiviveka is a three-chaptered book, and the chapters have been named "*vimarśas*." The first is the definition of *Dhvani*, and the

---

10. काव्यस्यात्मनि संज्ञिनि रसादिरूपे न कस्यचिद् विमतिः।
संज्ञायां सा यतः केवलमेषाऽपि व्यक्त्ययोगतोऽस्य कुतः।।२६।।
T. Gaṇapatiśāstri, (ed.) ***"Vyaktivivekah"*** (India: Rājakīya Mudraṇa Yantrālaya, 1909), 1.26, available at<https://ia600501.us.archive.org/31/items/Vyaktiviveka/vyaktiviveka.pdf>
11. अनुमानेऽन्तर्भावं सर्वस्यैव ध्वनेः प्रकाशयितुम्।
व्यक्तिविवेकं कुरुते प्रणम्य महिमा परां वाचम् ।।१।। (***Vyaktiviveka***, 1.1), Ibid.
12. युक्तोऽयमात्मसदृशान् प्रति मे प्रयत्नो नास्त्येव तज्जगति सर्वमनोहरं यत् ।
केचिज्ज्वलन्ति विकसन्त्यपरे निमीलन्त्यन्ये यदभ्युदयभाजि जगत्प्रदीपे।।२।।
(Vyaktiviveka, 1.2), Ibid.
13. इह सम्प्रतिपत्तितोऽन्यथा वा ध्वनिकारस्य वचोविवेचनं नः।
नियतं यशसे प्रपत्स्यते यन्महतां संस्तव एव गौरवाय।।३।। (***Vyaktiviveka***, 1.3), Ibid.

second is the impropriety of words in conveying *Dhvani*. The third one is the impropriety of the threats of the various modes of *Dhvani*. In the third chapter, *Mahimabhaṭṭa* critically examined the inner essence of expressions, citing passages from different writers. The author longs for readers' indulgence, and there is much evidence for that[14]. As the common way of later rhetoricians, he mainly uses the prose style, but at the end of each discussion, he summarizes his opinion in a few verses.

In the final stanza, the author shows he is careless about the kind of reception the educated public would give his work. He merely wants to be remembered by them, whether as a target of mockery or as someone who has developed an entirely novel theory that makes academics happy[15].

It is crucial to look at *Vyaktiviveka*'s core ideas. According to the author's theory, *Dhvani* is the same as *Vyaňjaka*, which is the suggestive sense of a word or the word itself. *Vyakti* (suggestion) is sufficiently attributed to *Vyaňjaka* if *Vyaňjakatva* (suggestiveness) is granted. Since *Vastu*, *Alaṅkāra*, and *Rasādi* are merely derivative meanings of *Vyaṅgya*, *Vyakti* is not acquired in these cases. *Vyakti* manifests the desire to be expressed, which manifests alongside what manifests it (just as a vessel in a dark room becomes apparent alongside the light that illuminates it). It is only after the *Vācyārtha* (literal sense) that *Vastu* and *Alaṅkāra* are understood. Furthermore, *Rasādi* strikes aesthetes only after *Vibhāvādi* (the cause of *Rasádi*) strikes them, not simultaneously. Due to its briefness, this gap between *Vibhavādi* and *Rasādi* comprehension is imperceptible to our senses. *Rasādidhvani* is considered '*Asaṃlakshyakramavyaṅgya,*' which means the suggested

---

14. प्रतपािय बुद्ध्यपेची प्रायस्सङ्कोचवस्तिरी कर्तुः ।
तेन न बहुभाषत्विं वद्विद्भरिसूचतिव्यं नः ॥
Narasimhiengar, M. T. ***"The 'Vyakti-Viveka' of Mahima-Bhatta***." Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1908, 63–71. http://www.jstor.org/stable/25210531.
15. अन्धेरनुलखितिपूर्वमदिं ब्रुवाणो नूनं स्मृतेर्वषियतां वदिुषामुपेयाम् ।
हासेककारणगवेषणया नवार्थ-तत्त्वावमर्शपरतिोषसमोहयावा ॥, Ibid, P. 71

sense is so close to the suggestive sense that the sequence is not discernible. As previously stated, *Vyakti* cannot be attained in all types of *Vastu*. According to *Mahimabhaṭṭa*, the two senses (*Vācya* primary and *Vyaṅgya* suggested) are sequential and have a relationship of premise and conclusion. The process involves inference (*Anumāna*).

Artha is therefore not a *Vyaňjaka* but only a ground of conclusion. It is quite unlikely that should be regarded as indicative of anything because it enters the mind before its meaning is even understood (*Vyaṅjaka*). Furthermore, the secondary sense, shore (*Taṭha*), which can only be deduced from the literal sense, cannot be revealed by a word like at, whose meaning is exhausted with its literal connotation, flood, etcetera. Given this, claiming that the word can convey "chilliness" (*Śaitya*) and other meanings is pointless. However, because of their literal meanings, these words can quickly become sources of inference. Additionally, letters and word combinations connected to words that convey their primary senses (*Vācakah*) may indicate inference (*Anumāpaka*) through this connection. Therefore, the author aims to establish the *Anumāna* technique and disprove the *Dhvani* school of thought[16].

The author of *Vyakthi Veveka* has adopted the *Dhvani* theory to realize his central concept of inference (*Anumāna*). The interpretation of *Dhvani* in *Dhvanyāloka* is "that kind of poetry, wherein the (conventional) meaning renders itself secondary or the (conventional) word renders it is meaning secondary and suggests the (intended or) implied meaning, is designated by the learned as *Dhvani* or 'Suggestive Poetry.'[17]" *Mahimabhaṭṭa* uses this definition to conform to the definition of an *Anumāna* in the first *Vimarśa* of his book. He

16. T. Gaṇapatiśāstri, (ed.) ***"Vyaktivivekah"*** (India: Rājakīya Mudraṇa Yantrālaya, 1909), Preface, P.1-2, available at <https://ia600501.us.archive.org/31/items/Vyaktiviveka/vyaktiviveka.pdf>

17. यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वार्थौ ।
व्यक्तः काव्यविशेषः स ध्वानरतिि सूरभिः कथतिः ॥१३॥
K. Krishnamoorthy (ed.), ***"Ānandavardhana Dhvnyāloka"*** (Delhi, Montilal Banārsidass, 1982), 1.13, P.19

says that it is expressed or inferred from it where the meaning reveals a difference of meaning from somewhere in relation, which is called poetic inference[18].

Sections from *Dvanyāloka* are quoted and critically examined in the second, which also notices *Śabdānaucitya* (word inappropriateness) in extenso. In the third, it is demonstrated that the *Dhvani* examples are suitable for an *Anumāna* since they include the components necessary for the latter. According to *Dhvaniśāstra*, the book primarily demonstrates that *Anumāna* encompasses all *Dhvani* types. Because *Mahimabhaṭṭa* has a great deal of regard for *Dhvanikāra*'s knowledge, he is competitive with him and wants to overshadow his reputation. *Mahimabhaṭṭa* created the *Anumāna* school and provided a thorough treatment of the inappropriateness of *Śabda* in his priceless work consisting of three *Vimarśās*, while *Dhvanikāra* discussed a novel line of argument on *Dhvaniprasthāna* and focused on the inappropriateness of *Artha* in his work in three *Udyotas*.

> *"Our analysis of the words of the sound-maker, whether by assumption here or otherwise, will certainly lead to fame, for the praise of the great is the only honor.[19]"*

Mahimabhaṭṭa wanted to reject *Dhvani*'s concepts and establish inference concepts through his arguments. He did not want to reject it using the ideas of other critics who rejected *Dhvani*'s theory. Therefore, he has not paid much attention to previous and contemporary resources of other critics who unaccepted the *Dhvani*[20]. Like *Dhvani*, other

18. वाच्यस्तदनुमितो वा यत्रार्थोऽर्थान्तरं प्रकाशयती।
सम्बन्धतः कुतश्चित् सा काव्यानुमितिरित्युक्ता"॥,
Vyaktiviveka, P.22, available at <https://sa.wikisource.org/wiki/ wiki/व्यक्तविविकः_(राजानकरुय्यककृतव्याख्यासहतिः)>
19. इह सम्प्रतपित्ततोऽन्यथा वा ध्वनकिारस्य वचोववविचनं नः।
नयितं यशसे प्रपत्स्यते यन्महतां संस्तव एव गौरवाय॥३॥, ***Vyaktiviveka***, 2.31.3, (P.01), available at <https://sa.wikisource.org/wiki/ wiki/व्यक्तविविकः_(राजानकरुय्यककृतव्याख्यासहतिः)>
20. T. Gaṇapatiśāstri, (ed.) ***"Vyaktivivekah"*** (India: Rājakīya Mudraṇa Yantrālaya), Preface, P.04, available at <https://ia600501.us.archive.org/31/items/Vyaktiviveka/vyaktiviveka.pdf>

critical theories, such as *Vakrokti* (The Crooked Speech), have been criticized for his ambitions to establish the concept of inference[21].

Although the *Anumāna* theory has been so successfully established after a severe attack on *Dhvanikara* by a wealth of argumentative reasoning yet, on account of the paucity of writers following his lead and the multitude of writers who have followed the opposite school, it has not received such liberal treatment at the hands of successive poets and rhetoricians as the other theory (*Dhvani*). Thus, rhetoricians like the learned *Mammaṭa* and others uphold the *Dhvani* theory with avidity and treat the *Anumāna* theory with unmerited contempt. On the other hand, owing to the wealth of comparisons instituted regarding the demerits and merits of other writers, they closely follow the path traced out by the great *Mahimabhaṭṭa*.

The first chapter of *Vyaktiviveka* discusses *Ānandavardhana*'s definition of *Dhvani*, and the third examines his examples of *Dhvani*, showing in each case the inferential process by which the allegedly "suggested" meaning is understood. The second chapter, which comprises more than half of the entire *Vyaktiviveka*, elaborates on several varieties of poetic flaws. After the second chapter, *Mahimabhaṭṭa* says, referring to the entire discussion of poetic flaws, "enough of this extensive treatment of matters unrelated to the topic at hand.[22]"

In the second chapter, *Mahimabhaṭṭa*'s only objective is to name the proof that *Ānandavardhana* named the suggestion as nothing but inference. However, his argument is unacceptable, as only a few of the many types of aesthetic defects dealt with by *Mahimabhaṭṭa* are

---

21. काव्यकाञ्चनकषाश्ममानिना कुन्तकेन निजिकाव्यलक्ष्मणि। यस्य सर्वनिरवद्यतोदिता श्लोक एष स निदर्शितो मया॥ , ***Vyaktiviveka*** (P. 58) यत् पुनः शब्दार्थौ सहितौ तेन ध्वनिविदेषापि वक्रोक्तिरनुमा न क्रमि॥ ***Vyaktiviveka***, (P. 28), available at <https://sa.wikisource.org/wiki/wiki/व्यक्तिविवेकः_(राजानकरुय्यककृतव्याख्यासहितः)**>**

22 ***Vyaktiviveka***, P.462, Lawrence McCrea. ***“Mahimabhaṭṭa’s Analysis of Poetic Flaws.”*** Journal of the American Oriental Society 124, no. 1 (2004): 77–94. https://doi.org/10.2307/4132155.

found in *Ānandavardhana*'s verse[23]. The vast preponderance of what is discussed in the second chapter has no bearing on the critique of this verse. However, his main argument is based on demonstrating that poetic language is not fundamentally different from other language varieties.

According to *Mahimabaṭṭa*, rasa is not a highly necessary element to be presented in poetry or one generally found in the best poems as an essential and fundamental goal of all the poems[24]. *Dosa* is the poetic flaws regarded as either intrinsic or extrinsic that damage the aesthetic pleasure of the poems either directly or indirectly[25]. Because the objective of all poetic languages is to generate rasa as successfully as probable, any element of a poem that limits or impairs in any way the ability of the poem to convey rasa will be regarded as a flaw to be avoided by the poet.

There are two main types of poetic defects, according to *Mahimabaṭṭa*, and those are intrinsic (*antarāṅga*) and extrinsic (*bahirāṅga*). *Antarāṅga* is the defects that directly impair the intended rasa, and the unsuitability of the States of the sentiments are examples. *Mahimabhaṭṭa* explained those defects in detail, presenting examples and theories from previous writers. The second type of defects explained by *Mahimabhaṭṭa* are grammatical or semantic features that obscure the intended meaning and thereby indirectly impede the communication of rasa. Those Dosās have been analyzed in the second chapter of *Vyaktiviveka*. For this discussion, *Mahimabhaṭṭa*'s following the grammatical and *Mīmāṅsaka* books, excluding the critical books, is a remarkable thing.

Extrinsic flaws *Mahimabhaṭṭa* presented are mainly fivefold, and those are *Vidheyāvimarśa* (non-consideration of what is predicated), *Prakramabheda* (breaking of an initial pat tern), *Kramabheda* (breaking of sequence), *Paunaruktya* (redundancy) and *Vācyāvacana*

23. ***Vyaktiviveka***, P. 179
24. ***Vyaktiviveka***, P. 101, 142
25. ***Vyaktiviveka***, P. 182

(not stating what should be stated). He has widely explained those aesthetic flaws considering many critics and their theories[26].

Furthermore, *Mahimabhaṭṭa* has discussed the punning and the expressive power of words in his book. In discussing *vācva*-vacant, he has noted the poetic flaws produced by improperly constructed puns (*Śleṣa*). Using more than one possible meaning is not enough to create a viable pun (*Śleṣa*); there are many further conditions. In this discussion, his main argument assumes that poetic language must play by the same rules as the usages of general language. Therefore, even poetry based on puns is not exempt from the everyday needs of sentential coherence.

> *"Ānandavardhana and Mahimabhaṭṭa are in agreement regarding the nature of the figure Śleṣa both argue that wherever this figure occurs there will be some verbal cue that prompts the search for a double mearing, and that both meanings conveyed by such an expression will be directly expressed. It is regarding the possibility of double entendre in the absence of such a verbal cue that they differ. For Anandvardhana, a set of sounds capable of bearing more than one meaning, used without such an explicit verbal cue, once they have expressed a single, contextually relevant meaning, will suggest, rather than directly express, a second meaning a case of Śabdaśaktimūla dhvani; for Mahimabhaṭṭa, there will be only a failed attempt to compose the figure śleṣa. Mahimabhaṭṭa attempts to show that, by the standards he has articulated in his analysis of śleṣa, examples of what Anandavardhana calls sabdaśaktimūla dhvani cannot effectively and coherently convey a double meaning at all.[27]"*

---

26. For more details, Lawrence McCrea. ***"Mahimabhaṭṭa's Analysis of Poetic Flaws"*** Journal of the American Oriental Society 124, no. 1 (2004): 77–94. https://doi.org/10.2307/4132155, P. 80-88
27. Ibid, P. 89, 90

As an attack on *Śabdaśaktimūla Dhvani*, in contrast to *Ānandavardhana* and others who argued that implied or unstated meanings are conveyed by one or more "powers" (*Śaktis*) of words apart from their capacity of direct expression, *Mahimabhaṭṭa* contends that words have one and only one expressive power that of denotation or direct expression (*Abhidhā*). The suggested meaning is a meaning that can be understood only after the understanding of its directly expressed meaning. If direct expression, figurative expression, and suggestion are the functions of words, all the meanings would be generated simultaneously when the words themselves were heard. Therefore, *Dhvani* is a useless interpretation, and the meanings may lead to understanding further, unstated meanings only through inference, according to *Mahimabhaṭṭa*[28].

Mahimabhaṭṭa bases his central argument on inference, stating that knowledge of anything not directly perceived can only be arrived at through an invariable connection with what is perceived. According to him, perception and inference are only two means of knowledge. By the definition of *Mahimabhaṭṭa*, poetry is a language intended to convey a particular emotional state (*Rasa*).

Ideas of *Vijayavardhana* and *'Anumenen ena aruta'* of *Siyabaslakara*

Sri Lankan critics have not widely discussed the *Anumiti* theory of *Mahimabhaṭṭa*. *Hemapala Vijayavardhana*, the great Sinhala critic for the comparative of Sanskrit literary theories, has explained it negatively, and he has allocated only two paragraphs for it in his book 'Outlines of Sanskrit Poetics'.

> *"The Anumiti school could be exempted from treatment as a separate school. The main idea behind Anumiti vāda was to deny the existence of Dhvani by maintaining that it was redundant to postulate a separate function of words to arrive at the suggested sense, as inference is the*

28. ***Vyaktiviveka***, P. 81-83

process through which it is arrived at. This concept did not play any part of great importance in the evolution of the Sanskrit theory of poetry. The idea was put forth by an ingenious writer, hostile to the Dhvani theory, but gathered no support, and did not develop into a separate school.[29]"

"Another theorist belonging to the 11th century who attempted to controvert the progressive dhvani theory was Mahimabhatta whose work is known by the name Vyaktiviveka. Herein his attempt was to establish that there was no separate function called dhvani in poetry; and what dhvani-theorists postulated as the novel function of suggestion was none other than the logical process of inference. He strove to build a critique of poetry based on this concept of logical inference and took great pains to prove that what the dhvani-theorists considered as cases of suggestion were mere instances of inference. He showed that this was a function not confined to poetry alone. This theory of Mahimabhatta is some- times known in Sanskrit as Anumitivāda. However, as this was not a comprehensive critique of poetry but merely an attempt to nullify the dhvani theory this does not merit recognition as a separate school of Sanskrit poetics. In his thesis Mahimabhatta gained no support from any subsequent author and in itself it was not capable of overriding the dhvani theory. However, Vyaktiviveka remains a monument to its author's aggressive logical argument.[30]"

However, Vijayavardhana has discussed the influence of *Anumiti* on the oldest Sinhala critics. Although the ***Siyabaslakara***, which King *Sena I* wrote in the 9th century of the Anurādhapura era,

29. G. Vijevardhana, ***"Outline of Sanskrit poetics"***, (Varanasa-1: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1970), p. 06.
30. Ibid, P. 19

was a translation of Kāvyādarśa, which Sanskrit critic *Daṇḍin* wrote in the 7th century, the author has added new concepts relevant to *Guṇa-Rīti* and the difference of the levels of the meanings, by other external resources. In the stanzas from 400 to 402 of the third chapter of *Siyabaslakara*, the author has explained two meaning levels, ***Penena Arut*** (the denotation) and ***At belen ena Arut*** (the connotation)[31] with examples. He said that *At belen ena Arut* was the inferential meaning, and it was like something, like a pot, seen by the lamp's light.

> *"Vena vena duṭu sadin - baňdanev pahanin penena*
> *Dænena anumenenarutaṭa - ath belenenarut viyat*[32]*"*

The term *'Anumenenenarutata' (Anumenen ena aruta)* of this stanza means the meaning of inference. Because *'anumenen'* means 'by *Anumāna,' 'ena'* means 'coming from,' and *'aruta'* means 'meaning' (*Artha*), the meaning of the Sinhala term *'Anumenenenarutata'* is the meaning coming from the inference. In the stanza 402, *Siyabsalakara* is an example to clarify those two meanings as *'Thumul siruræthi mē - dahaval bata no budi'* (This fat person does not eat in the daytime). He explains that the fasting of that man in the daytime is the *Penena Aruta* (the denotation), and his eating at night is the *At belen ena Arut* (the connotation)[33].

Although some critics have accepted that two meaning levels the *Vācyārtha* (the verble meaning) and the *Vyaṅgyārtha* (the meaning of suggestion) of the *Dhvani Vāda*, however, in the conclusion of the journal Article of the *University of Ceylon Reviews* written by *Hemapala Vijayavardhana*[34] those two levels of the meaning of the *Siyabaslakara* is not a reflection of the *Dhvani* concept but an

---

31. **Penenat at belen - ena arutudu sadath deka Yam sada savanatehi heta - hænňgenu penenata nam vē** Lelvala Siriniwasa Thero, Benthara Dhammasena Thero and Heagoda Dhamminda Thero, "***Siyabaslakara Vivaraṇaya"*** (Colombo: M.D. Guṇasena, 1948), (3.400), P.209
32. ***Siyabaslakara Vivaraṇaya***, (3.401), P.210
33. **Thumul siruræthi mē - dahaval bata no budi yatha, Dahaval nokanu penenata - Rea bith belen ēna arut, *Siyabaslakara Vivaranaya***, (3.402), P.210
34. G.H. Wijewardhena, "***Kāvya Vicāra Gaveṣaṇa"*** (Colombo: Nikan Limited, 1968), P. 170

explanation of *Anumiti* the inferential cognition which older than *Dvani Vāda*. Sometimes, *Anumiti* can achieve the meanings of unclear terms. According to the critics of *Anumiti Vāda*, some meanings are conjectural, like the "eating in the night" *(*the *At belen ena Arut)* in the previous explanation of stanza 402 of *Siyabaslakara*.

The example about the fat person who does not eat during the day times of Stanza 402 of *Siyabaslakara* is another similar example for the explanations about the twofold meaning levels, and *Mammaṭa* who wrote the *Kāvyaprakāśa* in the 12th century has used an example like this for the same signification[35]. *"Phino Devadatto divā na Bunkte"* or "*Devadatta* who has a fat body does not sleep in the day times" is an example of the *Kāvyaprakāśa*. The sleeplessness of the *Devadatta* during the day is the verbal meaning of this illustration, and his sleep at night is its hidden meaning. Because the *Kāvyaprakāśa* writer did not have an opportunity to read the Sinhala text *Siyabaslakara*, this example is considerable as another typical example earlier than both authors. Therefore, as an extension of the ideas of *Vijayavardhana*, the usage of *Anumiti* as a critical theory in Sinhala can be considered as an old concept than *Mahimabhaṭṭa* the founder of *Anumiti Vāda* in the 11th century.

Conclusion

This monograph is based on the *Anumiti* theory (inferential cognition) of *Mahimabhaṭṭa* in the 11th century and his book *Vyaktiviveka*, the main text for that theory. Sanskrit critics have different interpretations of *Anumiti*. *Śaṅkuka* has introduced *Anumiti* as a sub-theory of *Rasa Vāda*, and critics of *Alaṃkāra*, such as *Ruyyaka, Hemacandra, Mammaṭa, Bhoja, Vāgbhaṭa, Jayadeva*, and *Viśvanātha* have explained it as a poetic figure. However, *Mahimabhaṭṭa'*s theory differs from those critics, and he has explained *Anumāna* as a critical theory based on the meaning as an alternative idea of the meaning of suggestion (*Dhvani*) of the critics of *Dhvani*. The main concepts of *Anumāna*, the old theory relevant to Indian philosophy and logic, were

35. ***Kāvya Vicāra Gaveṣaṇa***, P. 164

discussed at the start of this article, and the concepts of *Mahimabhaṭṭa* were intensely discussed. Although *Anumiti* is one of the eight critical theories of Sanskrit literary criticism, it differs from the other seven theories and seems like an external and unexpected theory. Mainly, *Anumiti*'s theory of *Mahimabhaṭṭa* is an introduction to the new theory as the ambitions of the rejection of *Dhvani Vāda* of *Ānandavardhana*. Post-critics have not paid enough attention to discussing this theory because of the unimportance of that theory as a critical theory of literature. Although all the critics have considered *Mahimabhaṭṭa* as the first critic who used *Anumiti* as a theory for literary criticism, the author of *Siyabaslakara* can be identified as the first critic who used that concept for literary criticism as the extension of the ideas of *Hemapala Vijayavardhana*.

References

Arthor A, Macdonell. ***"History of Sanskrit Literature",*** New York; D. Appleton and company, 1900.

Chatterjee, Sathischandra. "***Nyāya theory of Knowledge, a critical study of some problems of logic and metaphysics"***, Delhi, Bharatīya kalā prakaśan, 1950.

Gaṇapatiśāstri, T. (ed.) ***"Vyaktivivekah",*** India: Rājakīya Mudraṇa Yantrālaya, 1909. available at <https://ia600501.us.archive.org/31/items/Vyaktiviveka/vyaktiviveka.pdf>

Ghosh, Puja. ***"Nyaya Theory of Pramana"***, Research Review International Journal of Multidisciplinary 2021; 6(2):04-06 ISSN: 2455-3085 (Online), Available at <PhPramaNyaya TheoryPramanaGhosh.pdf>

Hadgopoulos, Demetrius John. ***"A Note on Inferring and Perceiving: (Anumiti and Saṁśayottara-Pratyakṣa)."*** Journal of Indian Philosophy 12, no. 1 (1984): 67–71. http://www.jstor.org/stable/23444189.

Jha, Bhaskar. ***"A critical study about the Nyaya theory of prama and pramanas"***, IOSR Journal of Humanities and Social Science (IOSR-JHSS) Volume 20, Issue 11, Ver. I (Nov. 2015) PP 30-32 e-ISSN: 2279-0837, p-ISSN: 2279-0845. www.iosrjournals.org

Jha, V. N. ***"Tarkasangraha of Annambhaṭṭa"*** (English translation with notes), Kerala, Chinmaya International Foundation Shodha Sansthan, 2010, available at <https://ia801307.us.archive.org/15/items/TarkasangrahaOfAnnambhattaVNJha/Tarkasangraha%20Of%20Annambhatta%20-%20V%20N%20Jha.pdf>

Krishnamoorthy, K. (ed.), ***"Ānandavardhana Dhvnyāloka",*** Delhi, Montilal Banārsidass, 1982.

McCrea, Lawrence**. *"Mahimabhaṭṭa's Analysis of Poetic Flaws."*** Journal of the American Oriental Society 124, no. 1 (2004): 77–94. https://doi.org/10.2307/4132155.

Mukhoty, Arka Pratim. ***"Revisiting the Definition of Anumiti"***, Journal of the Indian Council of Philosophical Research 40 (2):173-182 (2023) <Arka Pratim Mukhoty, Revisiting the Definition of Anumiti - PhilPapers>

Narasimhiengar, M. T. ***"The 'Vyakti-Viveka' of Mahima-Bhatta."*** Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, 1908, 63–71. http://www.jstor.org/stable/ 25210531.

Saikia, Devalina. ***"Nature of Anumāna and Anumiti as discussed in Bhāṣāratna of Kanda Tarkavāgīṣa"***, International Journal of Sanskrit Research, (ed) Devesh Kumar Mishra and others (India, 2024), 10(4): 287-292, Available at <https://www.anantaajournal.com/archives/?year=2024&vol=10&issue=4&part=E&ArticleId=2458>

Senanayaka, G.S.B. ***"Dhvanyāloka Vivaraṇaya"***, Colombo: M.D. Guṇasena, 1969.

Sirinivāsa Thero, Lelvala, Bentara Dhammasena Thero and Hǣgoda Dhamminda Thero, "***Siyabaslakara Vivaraṇaya",*** Colombo: M.D. Guṇasena, 1948.

Tarkacharyya, Kallpada. (ed.), ***"Bhāṣāratnam of Kanḍa Tarkavāgīśa"***, Calcutta: The Sanskrit Sahitya Parishat, 1996, available at <https://archive.org/details/bhasharatnakanadatarkavagesaed.kalipadatarkacharya_202003_696_m/page/n5/mode/2up?view=theater>

Vijayavardhana, G. ***"Outline of Sanskrit poetics"***, Varanasa-1: The Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1970.

Vijayavardhana, G.H. "***Kāvya Vicāra Gaveṣaṇa",*** Colombo: Nikan Limited, 1968.

Vijayavardhana, G. H, "***Sanskruta Kāvya Vicāraye Mūladharma",*** Colombo: M.D. Guṇasena, 1967.

Vyaktiviveka of Mahimbhaṭṭa [Part 11], available at <https://www.wisdomlib.org/hinduism/essay/kavyamimamsa-of-rajasekhara-study/d/doc628269.html>

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 74-88
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

Music Iconography Portrayed in South Asian Buddhist Arts (based on Ajanta Buddhist caves)

Chandana Ruwan Kumara

Abstract

This study explores the iconographical evidence of music depicted in the Ajanta Buddhist caves and its significance in the history of Indian music. By applying descriptive and historical approaches to iconographical evidence, the research focuses on the identification, analysis, and interpretation of musical icons in Ajanta. The study addresses the following research question: What iconographical evidence of music is presented in the Ajanta caves, and how does it contribute to our understanding of India's musical history? The research examines the characteristics of musical instruments in Ajanta, including their structure, playing techniques, and performance contexts, as well as comparisons with similar depictions at other locations. This study meticulously surveys literary sources and archaeological findings qualitatively. Musical instruments depicted in Ajanta can be categorized into four types: string instruments (*Tata*), such as Lutes or Veena; percussion instruments (*Avanaddha*), including Drums and Cymbals; solid instruments (*Ghana*), referring to solid or metallic instruments; and wind instruments (*Sushira*), such as Flutes and Conches. The study concludes that the Ajanta caves provide significant evidence of music during

the relevant historical period, contributing to the historical evaluation of musical instruments and offering insights into Buddhist perspectives on music.

Key Words: *Ajanta caves, Music, Iconography, Buddhist Art*

Introduction

Ajanta Caves are in the Aurangabad district of the state of Maharashtra, dating from the second century BCE to about 480 CE. 30 rock-cut Buddhist cave monuments are included there. The Ajanta Caves are a UNESCO World Heritage Site. Universally regarded as masterpieces of Buddhist religious art, the caves include paintings and rock-cut sculptures described as the finest examples of ancient Indian art, particularly expressive paintings that convey emotion in gestures, postures, and form. This paper observes the various musical instruments that are depicted in the paintings. The significance of the musical instruments, the form of the music, the playing techniques, and the comparative study of the characteristics of the instruments with those depicted at other locations are studied in this research.

Methodology

This research mainly bestows with Erwin Panofsky's (1892-1968) method of Iconology- Iconography (Erwin Panofsky, 1972, p. 5-7)

1. Primary, or natural subject matter – pre-iconographical description
2. Secondary or conventional subject matter – iconographical analysis
3. Intrinsic meaning, symbolical values – iconological interpretation

From the Iconographic Point of view, it achieves a fusion of anthropomorphic and abstract elements that fulfilled the aesthetic requirements of the literate and socio-cultural background of contemporary society (Jayadeva Mishra, 2015, p. 1). Iconography study has two types. (1) The descriptive study which is concerned mainly with the formal and physical features of the image studied concerning to the prescription corroborations available from tests' (2) The Historical study, which considers the various factors giving rise to and contributing to the gradual evolution of the different iconographic concepts (Mishra, 2015. P. 2). Thus, this study is concerned with both descriptive and historical approaches.

This qualitative research study followed the survey of literature and examination of archaeological information. The literature survey included library surveys, map studies, Tripitaka, Jataka, and scholarly studies. The archaeological examination was performed on structural (shape) evidence to identify and analyze the structure of Musical Instruments and other musical evidence in the engraved Ajanta caves.

Literature review

Music in Buddhist Literature

According to the Buddhist literature, the Veena features in different birth stories of Buddha, called Jataka that were assumed by compiled between the 3rd – 2nd Centuries BCE. The Jataka stories such as Guttila, Matsya, Bherivada, Vidura Pandita etc., mention the Veena in different contexts. The Guttila Jataka contains reference to the veena, having seven strings. In the Tripitaka, we found Sona Sutta and Sakka Panha Suttaalso mentioned the Veena.

During the Buddha's first three decades, he was consistently immersed in music. As a young prince, he was restricted to three palaces, where he was surrounded by luxuries and accompanied by sensuous female musicians.

> *'passed the time with the noble music of singing women... with tambourines whose frames were bound with gold and which sounded softly beneath the strokes of women's fingers, and with dances that rivalled those of the beautiful Apsarases. There the women delighted him with their soft voices, charming blandishments, playful intoxications...' (*Edward H. Johnston, p.13)

The Sona Sutta in the Anguttaranikaya uses the analogy of tuning a harp (veena) to explain the Buddha's philosophy of the middle path. Since Sona was a Veena player, the Buddha taught him about the middle path through the method of tuning the instrument, illustrating the balance required in life(Sona sutta-Bikkhu Sujato, AN.6.55). The dialogue between the Buddha and Sona goes as follows:

> *"What do you think, Soṇa? When you were still a layman, weren't you a good player of the arched harp?"*
>
> *"Yes, sir."*
>
> *"When your harp's strings were tuned too tight, was it resonant and playable?"*
>
> *"No, sir."*
>
> *"When your harp's strings were tuned too slack, was it resonant and playable?"*
>
> *"No, sir."*
>
> *"But when your harp's strings were tuned neither too tight nor too slack, but fixed at an even tension, was it resonant and playable?"*
>
> *"Yes, sir."*
>
> *"In the same way, Soṇa, when energy is too forceful it leads to restlessness. When energy is too slack it leads to laziness. So, Soṇa, you should focus on energy and serenity, find a balance of the faculties, and learn the pattern of this situation*" (Sona sutta, AN.6.55).

The Sakka Panha Sutta in the Digha Nikaya tells the story of Panchasikha, the divine musician of King Sakka, who visited the Buddha. Panchasikha played his Veena and sang, sharing his music with the Buddha during their encounter (Sister Vajira, p.13). In Jataka No. 243, the Guttila Jataka, it is narrated that the Buddha had once lived as a renowned musician, playing the veena (arched harp) at the court of Benares. According to the story, the Veena he played had seven strings, as described in the text (BO LAWERGREN, p.228). The first chapter of the *Lankavatara Sutta* is titled ‘Ravanadhyesana’. It begins by recounting how King Ravana, along with his retinue, visited the Buddha and performed on musical instrument Veena (lute) (Lankatara Sutta, 2002. Dharmasiri, Gunapala, (ed.), p.69).

Music plays a significant role in Buddhist literature, particularly in the depiction of the Buddha's life and teachings. Various texts, such as the Tripitaka, Jataka stories, and Suttas, intertwine music with spiritual lessons, showcasing how the Buddha's experiences with music—from his early life as a prince to his use of musical analogies—helped convey philosophical concepts like balance and the middle path.

Pioneers of the study

Hiuen T'sang in the 7th century CE mentioned these caves in his works (A. Ghosh,1966, p.1). Ajanta was rediscovered in 1819 by John Smith and his companies from the Madras Regiment (Dulari Qureshi, 2012, p. xxv). The book named ‘Ajanta Part I’ written by G. Yazdani (1930) provided wide information about the Jataka tales and the paintings in detail. The descriptions of the paintings done by Yazdani also provide musical evidence for the Ajanta paintings. The consistent research on Ajanta (Ajanta, Ellora, and Aurangabad Caves) was done by Ramesh Shankar Gupta and B.D. Mahajan (1962) expanded the details of the Ajanta paintings and Buddhist arts. The book Paintings in the Buddhist Cave-Temple of Ajanta by John Griffiths (1983) described comprehensively the contents of the Ajanta paintings.

Walter M. Spink (1990) provides a brief history and guidance about Ajanta in his book Ajanta: A Brief History and Guide. The book ‘My Pilgrimage to Ajanta and Bagh, written by Sri Mukul Chandra Day (1925), comparatively describes the paintings of Ajanta and Bagh. Lady Herringham (1915) Ajanta Frescoes,Madan Jeet Singh (1965) Ajanta: Ajanta painting of the sacred and the secular,Rajesh Kumar Singh (2012), An introduction to the Ajanta caves: With examples of six caves, and Mahinda Somathilake (2016) Ajanta Murals and their Chronology, have produced scholarly works and provided Critical Analysis, on Ajanta. However, it seems that the research on the Ajanta has focused on different objectives other than musical evidence.

The present study is expected to address the following research question: 'What is the iconographical evidence that is related to the music display in Ajanta Buddhist caves and its significance as a source for music history in India?

Examining the characteristics of musical instruments in Ajanta with those depicted at other locations, whether the musical instrument in Ajanta displays any combination with Buddhism was also examined in this research. The developed Hypothesis of this research is that “Ajanta Buddhist cave’s arts significantly provide sources for history of Indian Music”.

Results and Discussion

The Musical instruments portrayed in Ajanta:

Musical instruments portrayed in the Ajanta caves can be classified into four types as string instruments (*Tata*), Percussion instruments (*Avanaddha*), Solid instruments (Ghana) and Wind Instruments (*Suṣira*). The Stringed once are with strings, the Percussion (covered) means the drums, the Solid are the cymbals, and the Wind Instruments (hollow) mean the flutes (Natyashastra, Chapter XXVIII).

Strings Instrument

A Kinnara is playing a string Instrument (Kachhapi Veena?) (Fig. 01) depicted in Padmapani panel, Cave No.1. Around the figure of Padmapani Bodhisattva there are Gods, Gandharva, and Kinnara etc. (the Gandharva and Kinnara (or celestial musicians) are known as semi-god and semi-human with the human bust and birds' claws (Amina Okada; Jean-Louis Nou, 1996, p. 106). The Kinnara with the Lute or Veena is depicted behind the figure of Padmapani in cave no.1. Similar figures can also be observed in a stone sculpture in Cave No. 4 (Fig. 02) and the upper part of the entrance door frame in Cave No. 01 (Fig. 03). In these depictions, the figure is shown playing the veena with his right hand, while his left hand's fingers rest on the fingerboard. This portrayal offers insight into stringed instruments' historical evolution and playing techniques.

Fig. 01

Fig. 03

Fig. 03

Those harp players (Kinnaras or Gandharva) play their instrument (like modern Sarod) in the same position. They handle the fingerboard (it looks like it doesn't have frets) with their left hand and pluck the strings with their right hand. Stringed instruments with short necks, like Ajanta can also be found in other Buddhist Arts which are belonging to a similar period of Gandharan relief (Fig.04) Amaravathi (Fig.05), Nagarjuna Konda (Fig.06), Loriyan Tangai (Fig. 07) reliefs and Chukhil-I-Ghoundi Stupa (Fig.08). These stringed instruments are plucked with the fingers or by using a small plectrum. According to the Characteristics of Kashmir Rabab and modern Sarod in India

belong to this instrument group.

Fig. 04

Fig. 05

Fig. 06

Fig. 07

Fig. 08

The other type of stringed instrument in Ajanta caves features a bow or harp shape which is depicted in the upper part decoration of the entrance door and outside wall decorations of cave no.01 (Fig.09, 10) and inside wall upper part of the musicians' depictions on cave no. 02 (Fig.11).

Fig. 09

Fig. 10

Fig. 11

In these scenes, the first and second harp players are shown handling the fingerboard with their left hand and playing the strings with their right hand, while the third player is seen oppositely holding the harp. This posture is similar to that of modern harps and svarmandal. The bow-shaped harp is a prominent feature in various ancient Buddhist art sculptures, including those from Bharhut (2nd century BCE), Sanchi (3rd century BCE), Pitalkhora (2nd century BCE), Mathura (1st–3rd century CE), and Anuradhapura, Sri Lanka (2nd–3rd century CE).

Percussion and Solid Instruments

In Cave No. 1, a visual representation of the MahaJanaka Jataka tale depicts a female dancer accompanied by musicians playing various instruments (Fig. 12). The orchestra consists of more than five performers, with two flute players on the right side of the dancer, two cymbal players, one female musician playing a pair of vertical drums, another playing a small double drum (with a narrow ring in the middle), and a musician holding a stringed instrument, possibly a gourd-like instrument. Additionally, Cave No. 1 represents three musical instruments: a flute, a conch (seashell horn), and a drum (similar to the Mridang) (Fig.13). Cave No. 17, which depicts God Indra with his celestial musicians (Fig. 14), also showcases four female musicians, including a flutis.

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

The small double drum, with a narrow ring in the middle, held by the female musician in Figure No. 12, resembles the Timila, a drum traditionally used in South India (Fig. 15). Other depictions of two drum players are found on the outside wall of Cave No. 1 (Fig. 16), where the drums take the shape of the Mridang, with two faces of similar size. The drummers play the instrument with both hands while keeping it in their lap. Additionally, a small drum with a short body and decorative elements is depicted in the wall paintings inside Cave No. 2 (Fig. 17). This drum has two faces, with the left-hand side face being larger than the right-hand side face.

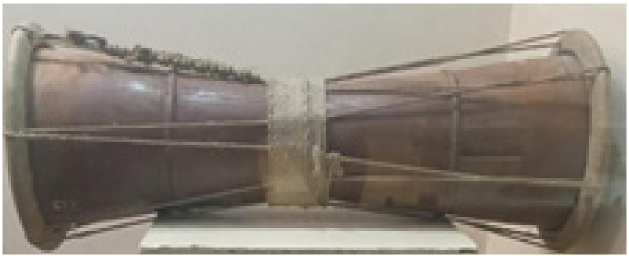

Fig. 15

Fig. 16

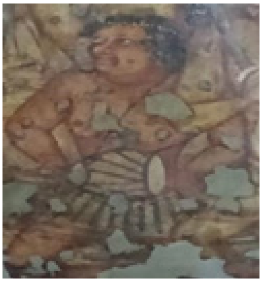

Fig. 17

Wind Instruments

The depiction of wind instruments like flutes and conchs in the Ajanta Caves highlights the significance of music in ancient Indian art and culture. These instruments are often associated with divine or symbolic meanings, and their representation in these caves serves as

a fascinating glimpse into the cultural and religious life during the time of their creation. In Cave No. 1, the two female flutists are shown in connection with the MahaJanaka Jataka (Fig.12). This Jataka tale, which is part of Buddhist literature, narrates the story of the previous birth of the Buddha, where King MahaJanaka demonstrates great virtues. The presence of flutists in this depiction may represent harmony, divine music, or spiritual transcendence, as music was often used in ancient India to convey sacred or heavenly realms.

The painting depicting the arrival of the king (Cave No. 1) is a vivid portrayal of an important cultural and spiritual event, where the conch (shankha) and the flute stand out as symbols of deep religious and cultural meaning (Fig.13). Moving on to Cave No. 17 (depiction of God Indra and his disciples), the flute player's depiction suggests that music, especially wind instruments, was an important part of the artistic narrative and might symbolize the interplay between music and spirituality (Fig.14). Cave No. 19 (Fig.18) and Cave No. 1(Fig.19) could refer to significant evidence for wind instruments in the Ajanta Caves, The flute players depicted in these carvings could symbolize important cultural, spiritual, or musical aspects of the people who created them.

Fig. 18

Fig. 19

Conclusion

The Ajanta Caves indeed provide a fascinating glimpse into the cultural and social dynamics of ancient India, particularly in terms of music, gender roles, and the intersection of art and religion. The murals and sculptures found within these caves, dating from around the 2nd century BCE to the 6th century CE, offer valuable insights into the religious, artistic, and everyday life of the time, with music playing a prominent role. The depictions of musicians in the Ajanta Caves reflect the vibrant musical culture of ancient India. The caves feature numerous murals and sculptures illustrating musicians playing a variety of instruments, both stringed and percussion, solid and wind instruments.These depictions are not only artistic representations but also offer historical evidence of the types of music performed during the period. Through these images, we can deduce that music was an essential part of religious rituals, possibly used in meditation or in the worship of deities, as well as in cultural or courtly events.

The role of women in the musical depictions at Ajanta is particularly noteworthy. Unlike many other ancient cultures, where women's contributions to music were often marginalized or overlooked, the murals at Ajanta reveal that women were not only involved in music but were portrayed as skilled musicians. Women are depicted playing various instruments such as the lute (Veena), flute, and drum, often alongside male musicians. This highlights the significant role of women in the cultural and musical life of the time. These depictions suggest a relatively egalitarian view of women in society, particularly in the realm of artistic expression. It is possible that women were involved in religious or court music and that their musical performances were not limited to private spheres but could also be part of public or ritual events. This is significant, as it contrasts with the more restrictive gender roles that would emerge in later periods of Indian history.

The musical representations in the Ajanta Caves are not just an aesthetic or artistic element but reflect the broader sociocultural and religious contexts of the time. Music in Buddhist art often carries

spiritual significance. It is intertwined with meditation practices, rituals, and the idealized depiction of a harmonious, balanced society. The inclusion of musicians in the murals suggests that music was viewed as an integral part of achieving spiritual enlightenment or of enhancing the sacredness of the space. The Ajanta Caves themselves, with their monastic architecture and intricate artwork, were likely designed to create an immersive environment for meditation and religious practice, where music played a role in guiding the mind toward spiritual transcendence. The musical imagery in the Ajanta Caves provides a wealth of information about the music, gender roles, and social dynamics of ancient India. It not only illustrates the instruments and musical traditions of the time but also offers a unique insight into the status and role of women in ancient Indian society. The presence of both male and female musicians highlights the inclusive nature of the musical culture, where music transcended gender boundaries and was an essential part of religious, cultural, and social life. The depictions of music at Ajanta are therefore crucial in understanding both the historical development of Indian music and the sociocultural environment in which it flourished.

Table of Figures

01. A Kinnara is playing a string Instrument (Kachhapi Vina?), depicted in Padmapani (also known as the "Beautiful Bodhisattva"-before enlightenment Buddha was known as Bodhisattva) panel, Cave No.1, Ajanta caves

02. The Kinnara with the Lute or Vina is depicted behind the figure of Padmapani in cave no.1. Furthermore, a similar figure can be seen in a stone sculpture in cave no.4, Ajanta caves.

03. Harp Player, Ajanta, Cave no.01, entrance door upper part, captured by author.

04. Gandhara, 2nd - 3rd century, https://www.saffronart.com/auctions/postwork.aspx?l=19917

05. Harp player, Amaravati, National museum, Calcutta.

06. Harp Player, Nagarjunakonda, National museum, Calcutta

07. Gautama playing on a harp (veena?), Lorian Tangai-Pakistan: schist stone (displays in Calcutta museum)

08. Chakhil-i-Ghoundi Stupa-Peshawar museum a stone slab depicts Prince Siddhartha enjoying worldly life where we have representation of the drum, flute and the harp; Suchandra Ghosh, p.48
09. Harp player, entrance door upper part decorations, cave no.01, captured by author.
10. Harp player, outside wall upper side, cave no.01. captured by author.
11. Harp player, inside wall upper side, cave no.02, captured by author.
12. 1.Ajanta painting by Robert Gill, Museum no.IS.53-1885.V&S : 2. Maha Janaka Jataka, Cave no.01, Yazdani, G. 1930–1955. *Ajanta: The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes Based on Photography*. London: Oxford University Press. 4 volumes. Vol. 1, plates XII–XIV.

13,14. https://www.indian-heritage.org/painting/ajanta/ajanta15.html

15. Timila drum, South India: Raja Dinkar Kelkar museum, pune. Captured by author.
16. Two drum players , on the outside wall of Cave No. 1, captured by author.
17. Small drum,inside wall paintings of cave no.2, captured by author.
18. Flute player, inside wall sculpture, cave no.19, Captured by author
19. Flute player, Entrance doorupper side, cave no.1, captured by author

References

Chandra Dey, M. S. (1925). *My pilgrimages to Ajanta and Bagh*. London: Thornton Butterworth.

Chandra Ghose, I. (Trans.). (1853). *The Bengali version of the Jataka*. Calcutta.

Ghosh, A. (1966). *Ajanta murals: An album of eighty-five reproductions in colour*. New Delhi: Archaeological Survey of India.

Ghosh, M. (Trans.). (1961). *The Natyasastra*. Calcutta: The Asiatic Society.

Griffiths, J. (1983). *Paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta*. New Delhi: Caxton Publications.

Gupta, R. S., & Mahajan, B. D. (1962). *Ajanta, Ellora, and Aurangabad caves*. Bombay: D.B. Taraporevala.

Herringham, L. (1998). *Ajanta frescoes*. New Delhi: Aryan Books International.

Johnston, E. H. (1936). *The Buddhacarita*. Baptist Mission Press.

Kurita, I. (1990). *Gandharan art II: The world of the Buddha* (Ancient Buddhist Art Series). Tokio: Nigensha Publishing.

Lawengren, B. (1994). Art and symbolism in Buddhist iconography. *Artibus Asiae, 54*(3/4), 256-278. Institute of Fine Arts, New York University.

Lankatara Sutta. (2002). In G. Dharmasiri (Ed.), *Lankatara Sutta* (pp. 123-145). Peradeniya, Sri Lanka: Gunapala.

Mishra, J. (2015). *Buddhist iconography in Bihar*. New Delhi: Aayu Publications.

Mishra, J. (2015). *Buddhist iconography in Bihar*. New Delhi: Aayu Publications.

NOU, L.-J., & OKADA, A. (1996). *Ajanta*. New Delhi: Brijbasi Printed.

Panofsky, E. (1972). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press.

Prajnanananda, S. (1960). *Historical development of Indian music*. Calcutta: Munshiram Manoharlal Publishers.

Prajnanananda, S. (1963). *A history of Indian music*. Calcutta: Munshiram Manoharlal Publishers.

Prajnanananda, S. (1973). *Music of the nations*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Prajnanananda, S. (1980). *A historical study of Indian music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

Qureshi, D. (2012). *Caves temples of Ajanta and Ellora*. New Delhi: Bharatiya Kala Prakashan.

Sayana, A. (1895). *Atharvaveda-Samhita* (Vols. I-IV with the Commentary). Bombay.

Singh, M. (1965). *Ajanta: Ajanta painting of the sacred and the secular*. New York: Macmillan.

Singh, R. K. (2012). *An introduction to the Ajanta caves: With examples of six caves*. Baroda: Hari Sena Press.

Spink, W. M. (1990). *Ajanta: A brief history and guide*. USA: Asian Art Archives of the University of Michigan.

Sujato, B. (2018). *Aṅguttaranikāya*. Retrieved from https://suttacentral.net/an

Vajira, S. (2008). *Sakka-Panha Sutta*. Buddhist Publication Society.

Yazdani, G. (1930). *Ajanta Part I*. Published under the special authority of His Exalted Highness the Nizam.

Yazdani, G. (1996). *Ajanta Part I*. Published under the special authority of His Exalted Highness the Nizam.

Journal Article:

Somathilake, Mahinda. "Ajanta Murals and Their Chronology." *Journal of the Royal Asiatic Society of Sri Lanka,* New Series, Vol. 61, No. 1 (2016): 1-31.

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 89-108
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

An analytical approach of the accurate measuring scale of principal measuring unit of *Vaḍuriyana*

Rev. Udawela Rewatha Thero

Abstract

In Sri Lanka, a variety of measurement scales have been employed in house construction. These basic measurement scales have been recommended analytically, taking into account the physical dimensions of the human body. Additionally, certain scales have been developed based on the indigenous grain varieties of Sri Lanka. In the realm of house construction, measurement units derived from these scales are utilized to determine the dimensions of residential structures. The inch serves as the smallest basic measurement unit, while the cubit, which has undergone various modifications of the inch, is recognized as the primary measurement unit. Furthermore, practitioners in the construction industry in Sri Lanka also utilize a principal measurement unit known as the *vaduriyana*. There exists a range of theories concerning the scale of the *vaduriyana*; however, an exact and standardized measurement of this unit has yet to be subject to scientific investigation. Consequently, the primary research focus of this study is to investigate and ascertain the precise scientific scale of the *vaduriyana*. In accordance with qualitative research methodology, a variety of primary sources pertaining to historical and classical literary history were extensively consulted, with a particular emphasis

on the literary accounts of foreign travelers. Comprehensive research concerning the social structure of medieval Sri Lanka was also undertaken. The ancient architectural work entitled "***Purāṇa Mayimataya***," regarded as a primary source in Sri Lankan architecture, was subjected to thorough examination. Field observations were conducted in historical areas where archaeological evidence and references to "*Vaduriyana*" can be located. Moreover, I examined the measuring rod utilized by *Devasurendra Mūlācārya*, currently housed in the Kandy Museum. Interviews were conducted with architectural consultants, carpenters, and representatives from institutions engaged in the recommendation of measurement scales within Sri Lanka. The principal grain utilized for measurement scales in Sri Lanka is paddy, which has been employed since antiquity. According to architectural standards, a Sinhala inch corresponds to a cumulative value derived from seven grains of paddy. Furthermore, a "*Vaduriyana*" scale is formulated from 24 such units. There exists considerable variability in opinion regarding the precise measurements of the *Vaduriyana* scale in contemporary Sri Lanka, leading to complexities and controversies in architectural calculations pertaining to the length and width of residential structures. This research presents an opportunity to address these diverse and entrenched conflicting viewpoints, facilitating a clearer understanding of measurement scales employed in residential construction. Additionally, it enables a detailed analytical comparison of the two principal measurement units utilized in Sri Lanka: the *Vaduriyana* and the Sinhala inch. The precision of any design is fundamentally contingent upon the accuracy of measurement scales. Therefore, this research represents a significant contribution to the field of architecture and endeavors to uncover new avenues for scholarly exploration.

Keywords: Cubit, Riyana, *Vaduriyana*, Vāstuśāstra

Introduction

The ***Riyana***, also known as the cubit, serves as the primary unit of measurement in the architectural tradition of Sri Lanka. Literature sources present two distinct analyses regarding the scale and application of this unit of measurement. These analyses categorize the cubit into two scales: the general cubit and the carpenter's cubit. While some sources treat these scales as one, others consider them as separate entities.[1] extensively discusses these two variations of the *Riyana* in the literature.

The primary unit of measurement in Indian architecture is the "*Hasta*," which is also referred to as "*Hattha*" in the Pali language. The term " *Hattha*" and the Sanskrit word "*Hasta*" are consistently utilized in Sinhala translations such as *Mahāvaṁsa* and other chronicles.[2] In these translations, the term "Riyana" is used to replace "*hattha*" or "*hasta*." In English translations, "*Riyana*" is interpreted as "cubit," with an English standard cubit measuring 18 inches. Consequently, there has been a tendency to suggest that the length of the "hasta" is 18 inches. This issue has arisen due to translations that did not consider the contextual meaning of the original texts. As a result, there is ongoing disagreement in Sri Lanka's traditional measurement system regarding whether a cubit measures 18 inches or 24 inches. This disagreement persists into modern times, reflecting unresolved variations in ideologies.

In his work, the encyclopedia of Hindu architecture referred to the *hasta* as Cubit and noted its volume as 24 inches, comparing it to the modern 18 inches.[3] According to his findings, he suggested that 3/4 of a modern inch is equivalent to a unit of arm volume. It's

1. Ariyapala, M. B., (1962). *Madhyakalina Lanka Samajaya*. Department of Education, 137p.
2. *Mahavaṁśaya- Sinhala* (Buddhist cultural Centre). (2015). Buddhist cultural Centre, Dehiwala, 68p, 78p, 83p, 107p.
3. Acharya, P. K. (with Robarts - University of Toronto). (1946). *An encyclopaedia of Hindu architecture*. London: Oxford University Press, 4p. http://archive.org/details/encyclopaediaofh07achauoft

worth noting that this interpretation represents not that of Dr. Prasanna Kumara. Nevertheless, this conclusion is widely acknowledged and is featured in Dictionary of Hindu Architecture.

The *Abhidhānappadipikā* states that a *ratana* is composed of two *vidadthis*, with each *vidadthi* measuring 12 inches.[4]. Consequently, the scale of a *ratana* is 24 inches. The *Hatthakarapāṇiyo - Ratanaṁ kukku hattho* is also of significant importance, as it interprets the synonyms of *ratana* or *hasta*.[5]. It denotes that the word "*kukku*" is synonymous with "*ratana-hattha*." This "*Kukku*" appears to be equivalent to "*Kiṣku*" found in Sanskrit architectural works. "*Kiṣku*" is the standard *hasta* recommended for items measuring 24 inches. Hence, it is firmly established that the average *hasta* or cubit measures 24 inches.

Methodology

In Sri Lanka, various measurement scales have been employed in the construction of houses. These fundamental measurement scales have been analytically recommended based on the physical dimensions of the human body. Additionally, some measurement scales have been derived from indigenous grain varieties found in the region. In the context of house construction, units of measurement that have emerged from these scales are utilized to define the dimensions and proportions of residential structures.

The *Angala*, or inch, represents the smallest foundational measurement unit. The *Riyana*, or cubit, has evolved from the inch and serves as the primary measurement unit in this context. Furthermore, architects in Sri Lanka commonly utilize another key measurement unit known as the *vaḍuriyana*. There exists a variety of theories regarding the scale of the *vaḍuriyana*; however, an exact standardized scale has yet to undergo scientific examination.

---

4 Ariyadasa, S., Nagoda. (1998). *Abhidhanappadipika, A Lexicon of Pali Language*. Samayawardhana, Maradana, Colombo 10, 49p.

5 Ibid., 49p.

Consequently, a principal research question addressed in this study is the identification of the precise scientific scale of the *vaḍuriyana*. The qualitative research methodology employed in this study involved the examination of primary sources related to historical and classical literary history, with particular emphasis on the literary observations of foreign travelers. Additionally, research pertaining to the social structure of medieval Sri Lanka was incorporated. A key primary source, the ancient architectural text known as *Purāṇa Maimata*, was meticulously analyzed. Historical sites exhibiting archaeological evidence, as well as artifacts related to *vaḍuriyana,* were investigated through field observations. Furthermore, the ***Riyan*** phalanx, a measuring instrument utilized by *Devasurendra Mūlācārya*, was evaluated at the Kandy Museum in Sri Lanka. To enhance the research findings, interviews were conducted with architectural consultants, carpenters, and officials from institutions that promote measurement scales within the domain of traditional architecture in Sri Lanka. The primary grain utilized for measurement scales in Sri Lanka is paddy. Various types of paddies have been employed throughout Sri Lanka's history, and the precise metric values of these grains were subjected to scientific examination for accuracy.

According to architectural standards, the value of seven paddy grains is necessary to define a Sinhala inch. The *vaḍuriyana* scale is constructed from 24 such values. This research presents a precise determination of the *vaḍuriyana* scale through a scientific methodology. In Sri Lanka, there exists a variety of perspectives regarding the accurate measurement of the cubit. Consequently, this has led to complexities in architectural calculations, ranging from the dimensions of residential structures to broader design considerations. This study offers an opportunity to address and resolve the myriad conflicting opinions that have emerged socially. Furthermore, it empowers architects and builders by providing the ability to compute all relevant scales of residential construction with high precision. Additionally, this research facilitates a comprehensive analysis of the

differences between the two principal units of measurement employed in Sri Lanka: the *Riyana* and the *Vaḍuriyana*. The consistency of any architectural design is fundamentally reliant on the precision of these scales. Therefore, this research represents a significant advancement in the field of architecture and aims to unveil new avenues for scholarly inquiry.

Literature review

The term *Vaḍuriyana* is frequently encountered in Sinhala literary texts. For instance, references such as "A gems about four cubits from the *Vaḍuriyana*" and "*Byāmprabhā*, that is twelve cubits tall from *Vaḍuriyana*" are commonly found.[6] The translation of the Pali term *Hattha* into Sinhala as *Vaḍuriyana* can be observed in examples such as ***Aṭṭhapaññāsā Hatthubbhedaṁ***, which is rendered as ***Vaduriyanin eight panas riyan*** in Sinhala.[7]

In the *Mahāvaṁsa*, instances of the translation of the word *Hattha* into Sinhala as *Riyana*, as seen in phrases like "***Vīsa hatthaṁ Ucco, Hemamālīti Vissuto***" and "***Navahattha Parikkhepaṁ Pañcahatthaṁ Gabhīrato,***" are evident.[8] This translation is consistent across various references such as ***Tassā Dakkhiṇasākhāya*** and ***Catuhatthapamāṇakaṁ***.[9]

The use of the term *Vaḍuriyana* as a potential synonym for Sanskrit *Hasta* or Pali *Hattha* suggests the existence of different measuring scales, such as ***Samariyana*** or ***Riyana***. Dharmasena Thero's literary work, *Saddharmaratnāvali*, composed during the *Dambadeni* period, is widely acknowledged to reflect contemporary common usage. This indicates the possible usage of *Vaḍuriyana* for the Pali

6. Ariyapala, M., B,. (1962). *Madhyakalina Lanka Samajaya*. Department of Education,137p.
7. Ibid, 137p.
8. *Mahavaṁśaya- Sinhala* (Buddhist cultural Centre). (2015). Buddhist cultural Centre, Dehiwala, 15th Ch., 167 Stanza.
9. *Ibid.,* 18th Ch., 27 Stanza.

word *Hattha* in the context of its contemporary usage. The presence of the term "*Samariyana*" alongside "*Vaḍuriyana*" further suggests the existence of multiple measuring scales in use during that time.

Mr. Matugama Seneviruwan has delved into the traditional measurement units prevalent in the Sri Lankan context. According to his findings, three mustard seeds constitute one raw grain, three raw grains form one rice grain, and three rice grains amount to one inch.[10] Subsequently, 12 inches constitute a *viyata* or span, and combining three spans with an additional four inches results in the scale of a *Vaḍuriyana*. Although some scholars attribute this information to the Vaijayantatantra, no such reference exists in the book. Nonetheless, based on this analysis, the scale of the *Vaḍuriyana* is estimated to be approximately 40 inches.

The Purāṇa Maimata, a Sinhala architectural work, uniquely introduces the term "*Vaḍuriyana*." In its 42nd poem, the structure of *Vaḍuriyana* is delineated, specifying its measurements.[11] It is explained that the scale of *Vaḍuriyana* is determined by adding one cubit, one span, and four inches from the right hand. This analysis reveals that "*riyana*" and "*Vaḍuriyana*" are distinct measurement scales, both utilizing cubits for measurement. Purāṇa Maimata suggests calculating the dimensions of *Vaḍuriyana* based on an individual's right hand. Using architectural measurement units, a cubit equals 24 inches, a span *(Viyata)* equals 12 inches, and an *Aṁgula* equals 4 inches. When combined, the scale of *Vaḍuriyana* measures 40 inches. In the English translation by Mr. Bonnie G. MacDougall, the format of *Vaḍuriyana* is described as commencing from the right-hand side, measuring one cubit *(Riyana),* one span *(Viyata),* and four fingers.[12] This analysis highlights two interpretations of "*riyana*" - as *riyana* and *Vaḍuriyana*, or as carpenter's cubits.

10. Mathugama, S. (1998). *Sinhala Vastu Kirittama*. Author publication, 83p.
11. *Purana Maimataya*. (n.d.). Modern Book Publication, Nugegoda,4p.
12. *Ibid.* 4p.

According to John Davy, the smallest unit of measurement in Sinhala culture is one-seventh of a grain of rice.[13] It is noted that seven grains of rice equal one inch, and seven inches make up a *viyata* or span. To form a *dunna* or bow, nine such spans are required.[14] The Sinhala culture also employs specific scales and units for various industries. For instance, special measuring scales were utilized by carpenters in Ceylon, with their ruler scale measuring 24 inches. Interestingly, a carpenter's inch is defined as the length between the second and third knuckles of the index finger. Furthermore, John Davy mentions that the 24-inch *Vaḍuriyana* used by carpenters was divided into four parts.[15]

Mr. Ananda Kumaraswami has made reference to a measuring implement housed at the Kandy Museum.[16] This implement is identified as a measuring scale utilized by Devendra Ācārya and comprises 24 sections adorned with floral markings on one side.[17] The configuration of this measuring rod bears resemblance to the manual measuring scale of the Samarāṁganasūtradhāra.[18] It is suggested that the design of palm and inch scales incorporate floral embellishments. In terms of arrangement, Mr. Ganapathi Bhattacharya's examination of the Hand Scale ruler closely resembles these unit scales found in the museum[19] In addition to Ganapati Bhattacharya, the measuring scale of the *Hasta* ruler has been fashioned in accordance with the principles of Mānasāra, alongside Rajavallabha and Samarāṁganasūtradhāra.[20]

13. Davy, J. (1821). *An account of the Interior of Ceylon and of its inhabitants with travels in thar island*. Tisara press, Dutugemunu Street, Dehiwala, Sri Lanka, 189p.
14. Ibid.,189p.
15. Davy, J. (1821). *An account of the Interior of Ceylon and of its inhabitants with travels in thar island*. Tisara press, Dutugemunu Street, Dehiwala, Sri Lanka, 190p.
16. Kumarasvami, A. K. (1994). *Madhyakalina Sinhala Kala*. Department of National Museum,141p.
17. Ibid., 142p.
18. Ganapathisastri, T. (1966). *Samaramganasutradhara*. Oriental Institute, Baroda, 35p.
19. Vibhuti, C. (1998). *Indian Architectural Theory*. curzon press, India, 39p.
20. Ibid.,40p.

According to the analysis by Mr. Anandakumaraswami, the measuring ruler used by Devendra has been introduced as *Riyan Daṇḍa* or *Riyan Lella*.[21] The *riyana*, or measuring rod, is divided into 24 inches. Mr. Anandakumaraswami recommends that the length of the carpenter's thumb is equivalent to the third link of the index finger. This recommendation differs from other sources which suggest the use of the middle finger and middle knuckle.[22] Notably, the use of the index finger and its third phalanx is highlighted as a unique contradiction. According to Mr. Ananda Coomaraswami, *Vaḍuriyana* is prepared by joining a regular *Riyana*, *viyata*, and four finger links.[23] *Vaḍuriyana* is a specialized measuring scale used by carpenters, distinct from ordinary cubits. Mr. Ananda Coomaraswami's volume of *Vaḍuriyana* aligns with the analysis of *Purāṇa Maimata*. However, it is not specified which scale was referred to as common cubits. According to Sinhala literary sources, the scale should be 24 inches. Additionally, Mr. Ananda Coomaraswami states that the distance of a *viyata* is 07 inches.

Accordingly,

Standard cubit	Span	inches	- *Vaḍuriyana* of Carpenter’s cubit
24	07	04	- 35
18	07	04	- 29

The *Riyan* plank utilized by Devendra Moolācārya measures approximately 30 inches, while the Gaḍāladeni plate corresponds to a cubit of about 31 inches. The *Vaḍuriyana* line inscribed on the palm of Gaḍalādeniya measures 30 English inches. The cubit is crucially divided into 24 parts. Indian architecture has been notably influenced by the measuring scale known as *Riyana* or *Vaḍuriyana*, which is

21. Kumarasvami, A. K. (1994). *Madhyakalina Sinhala Kala*. Department of National Museum, 141p.
22. Kumarasvami, A. K. (1994). *Madhyakalina Sinhala Kala*. Department of National Museum,142p.
23. Ibid.,141p.

divided into 24 parts.[24] Furthermore, without implementing different scales, the inch scales of the ruler are clearly indicated by dividing the ruler into 24 parts, with each inch being equivalent to $1\,^{7}/_{24}$ English inches. Additionally, rectangular rods of $3\,^{7}/_{8}$ inches, $_{2}\,^{7}/_{12}$, $_{1}\,^{7}/_{24}$, and $^{31}/_{48}$ are divided into parts. Mr. Anandakumaraswami posits that these measuring methods were commonly utilized by technicians during that era.[25]

The analysis presented highlights the distinction between *Vaḍuriyana* and ordinary cubits as two distinct measuring scales. In Sanskrit Vāstuśāstra, the standard cubit is defined as the distance from the elbow to the tip of the thumb, whereas the basic texts of Sanskrit Vāstuśāstra specify the standard scale as the distance from the arm to the tip of the middle finger. Robert Knox suggests that a cubit is the length of the elbow from the inside of the wrist to the tip of the fourth finger.[26]. It is important to note that measuring from the tip of the elbow to the tip of the index finger or fourth finger yields contradictory results.

In his text, Mr. Mathugama Seneviruwan references the perspective of Mr. Ananda Coomaraswami and elucidates the utilization of different scales within Sinhala society. Specifically, he notes that the unit of measurement in common households is the *Vaḍuriyana*, which consists of 24 phalanxes. Conversely, the houses of ministers, generals, and officials use the twenty-eight *puruk* or joints as a measure, while the palaces of kings and priests employ thirty-two finger joints. It's worth noting that while these three variations of *Vaḍuriyana* are said to have been utilized in Sinhala society, there is a lack of verifiable sources supporting this claim.

Furthermore, Sinhalese folklore offers an interesting analysis: one mustard seed is composed of three dust particles, one grain of raw

24. Ibid.,141p.
25. Ibid.,142p.
26. Karunararthne, Devid. (2005). *Eda Hela Diva*. Gunsdena Samagama, Colombo, 207p.

consists of three mustards, and one paddy of rice comprises three raw.[27] Moreover, three grains of rice are equivalent to one inch. Additionally, according to the folklore, *Riyana* is made up of two *viyata*s.

Discussion

Mr. Ralph Peiris conducted a study of the measurements employed during the Kandy period.[28] His analysis revealed that the measuring scale was equivalent to the length of a carpenter's arm from the inner side of the elbow joint to the tip of the fourth finger. Additionally, he referenced a statement from Knox, indicating that when the hands are extended outward with the thumbs touching, the distance between the two elbows represents the scale of the *Vaḍuriyana*. Mr. Ralph determined that the *Vaḍuriyana* scale measures 24 inches.[29] Furthermore, he noted variations in the *Vaḍuriyana* scale, with measurements of approximately 30 inches on the *riyana* of Gaḍalādeṇiya and around 27 inches in the Kāvyasekhara edition.

The text mentions Mr. Anandakumaraswami's reference to a unit of measurement called *Keṭi* or short, also known as Riyana.[30] This unit is defined as the length from the elbow to the top of the second ring finger when the wrist is bent. Additionally, it discusses the *viyata* or span, which is the length from the tip of a well-stretched thumb finger to the index finger. The text further elaborates that a standard inch is equivalent to the second knuckle of the index finger and that one foot consists of twelve such inches. Mr. Anandakumaraswami concludes that the measurement scale of an average measuring ruler is approximately 17 inches.[31]

---

27. Mathugama, S. (1998). *Sinhala Vastu Kirittama*. Author publication,84p.
28. Relph, Peris. (2001). *Sinhala Samaja Samvidhanaya*. Visidunu Prakashana, 171p.
29. Ibid., 173p.
30. Kumarasvami, A. K. (1994). *Madhyakalina Sinhala Kala*. Department of National Museum,141p.
31. Ibid.,142p.

It is evident from the text that ancient Sri Lankan craftsmen meticulously calculated measurement scales. An example provided is the collaborative effort of four carpenters in the Kandy era, who were each given four pieces of wood to join together. This experiment confirmed that the specified scales had been accurately drawn, showcasing the craftsmen's precision and attention to detail.[32]

Mr. Harmanis Appuhami is renowned for his pioneering work in translating Sanskrit architectural texts into Sinhala. In his book "Vastuvidyā or Architecture," he discusses *Vaḍuriyana*, a unit of measurement not found in Indian architectural works. Appuhami suggests that *Vaḍuriyana*, possibly based on a 24-inch cubit, was used by Sri Lankan carpenters. He notes its mention in the Samantapāsādikā Vinaya Commentary, where it is compared to the hand size of a middle-class man.[33] Appuhami recommends the use of 24-inch cubits, made of eight *yava* seeds, for household work and asserts that *Vaḍuriyana* was likely employed in the construction of pagodas and statues in early Sri Lanka. He concludes that *Vaḍuriyana* is not a measurement scale of *Aryans*, challenging traditional beliefs.[34]

The ancient Sanskrit architectural texts universally advocate for a standard *hasta* measurement of 24 inches and propose it as the primary unit for architectural calculations. Consequently, Mr. Harmanis' assertion that there are no errors in the manual calculation of the volume of *Vaḍuriyana*, a substance used in Sri Lankan architecture, using the hand scale, is deemed acceptable.

It's important to note that the analysis of *Vaḍuriyana* in the Purāṇa Maimata does not align with the views of sage *Maya*. Throughout the text, the name "***Mai***" is consistently used instead of "***Maya***." Furthermore, the concepts presented in the Sanskrit Mayamata and the *Purāṇa Maimata* are not entirely congruent. Consequently, there

32. Ibid.,142p.
33. Appuhami, H., Y. A. (2017). *Vāstuvidyā hevat Gṛhanirmāṇaśilpaya*. MD Gunasena Company, 57p.
34. Appuhami, H., Y. A. (2017). *Vāstuvidyā hevat Gṛhanirmāṇaśilpaya*. MD Gunasena Company, 57p.

is no discrepancy in considering *Vaḍuriyana* as the hand size of an individual from the middle-class. Upon individual calculation, the volume of *Vaḍuriyana* varies from one person to another.

In the Viśvakarmapakāṣa and Vāsturatnāvali texts, it is advised to consider the hand scales of four individuals - the head of the household, the senior wife, the senior son, and the main worker – when determining the scale of a household. The Vaijayantatantra discusses four types of hasta, calculated from one hand of a person, with each hasta corresponding to a specific distance on the hand.[35] The term ***"Hastaṁ Caturdhā***" from the Vaijayantatantra should be analyzed in conjunction with the quotation from Viśvakarmaprakāṣa to gain a comprehensive understanding. However, it has been noted that Mr. Harmanis quoted the Vaijayantanta verse without a thorough analysis. Additionally, references to four-cubit varieties of 31 inches, 27 inches, 25 inches, and 24 inches are not found in the verse, leading to the conclusion that analyzing the term ***"Hastaṁ Caturdhā"*** in conjunction with the quotation from Viśvakarmaprakāṣa is the more accurate approach[36]

The measurement unit based on the hand of a *Vaḍuriyana* individual is explicated. It is noted that the terms "Riyana" and "*Vaḍuriyana*" have been employed to denote the hand due to discrepancies in translating the Sanskrit "Hasta" and Pali "*Hattha*" into Sinhala. It is suggested that a 24-inch measuring scale, divided into eight *yava* seeds, be adopted as a standard for the hand, referred to as a "*riyana*" or cubit, rather than a "*Vaḍuriyana*."

In contemporary Sri Lankan architecture, conflicting viewpoints exist regarding the capacity of the conservatory. One contention posits that a "hasta" measures 18 inches, rather than 24 inches. This discrepancy arises from the translation of the terms "*hattha*," "*hasta*,"

---

35. Nandasena, M. (Ed.). (1983). *Vaijayantha thantraya*. University of Kelaniya,10 -11p.
36. Appuhami, H., Y. A. (2017). *Vāstuvidyā hevat Gṛhanirmāṇaśilpaya*. MD Gunasena Company,51p.

and "*ratana*" into English, where 18 inches equate to an English cubit. While it is not inaccurate to equate "hasta," "*hattha*," or "*ratana*" with an 18-inch cubit in English, it is imperative to emphasize that defining the scale of "*Hasta*," "*Hattha*," or "*Ratana*" as 18 inches is wholly erroneous.

In the Sinhala language, there exists a rich collection of architectural literature. Mr. Dayaratne Athukoralage has outlined various forms of *Vaḍuriyana* utilized in ancient Sri Lanka. The term *Vaḍuriyana* encompasses different units of measurement.[37]

The 33 or 32-inch *Vaḍuriyana* was employed in constructing residences for high-caste government officials, lineage members, prime ministers, and ministers, as well as in the design of temples and churches, according to Mr. Athukoralage's research. The 31-inch *Vaḍuriyana*, also known as the Standard *Vaḍuriyana*, was the prevalent measurement scale used in general home design. *Vaḍuriyana* measuring 30, 29, or 28 inches was considered by Dayaratne Koralage to be suitable for standard caste housing. [38]However, the source of this information remains unspecified.

Results

It has been indicated that in certain regions of the southern province of Sri Lanka, the standard measurement of a *Vaḍuriyana* is considered to be 34 inches. This finding can be seen as a compilation of varying perspectives from individuals involved in traditional architectural practices. Mr. Vijaya Sri Jayasinghe has further categorized Mr. Dayaratne Koralage's analysis into five parts.[39]

37. Koralage, D. (2000). *Vidyātmaka padanamak mata vāstu śilpaya*. Author publication,38p.
38. Ibid., 37p.
39. jayasinghe, V. Sri. (2005). *Vāstuvidyā Ratnaya*. Malpiyali Publications, Dankotuwa,32p.

01. 33 Inch *Vaḍuriyana* -
Utilized in the construction of temples, monasteries, pagodas, religious, and public buildings.

02. 32 inches *Vaduriyana* -
Also referred to as *Rajariyana* and employed in the construction of royal residences and ministerial buildings.

03. 31 Inch *Vaḍuriyana* -
The standard measurement used in the construction of houses by the general populace.

04. 29 inch *Vaḍuriyana* -
Suggested for houses of the lower caste.

05. 28 Inch *Vaḍuriyana* -
Deemed ideal for constructing animal enclosures.

It should be noted that the author has not cited any primary or secondary sources to substantiate the classification of these five types of *Vaḍuriyana* or carpenter's cubit.

In his analysis, Mr. Dayaratne Koralage established the construction method of *Vaḍuriyana* as described in Purāṇa Maimata by making certain assumptions. He measured the distance from the end of the elbow to the end of the middle finger as 19 inches, with the arm's volume calculated at 08 inches. Additionally, he allocated four and a half inches for four times the length of a finger ring, resulting in an overall length of thirty-one and a half inches for *Vaḍuriyana*.

However, it is essential to note that Mr. Koralage's approach is not only irrational but also lacks practical or scientific merit. According to the English system, the standard volume of a cubit is 18 inches, and a *viyata* or span measures 09 inches, not 08 inches. Furthermore, the average size of a finger ring is commonly measured as an inch. Consequently, based on English measurement scales, the scale of *Vaḍuriyana* mentioned in Purāṇa Maimata amounts to 31 inches. Nevertheless, it is not advisable to adopt the English measurement

system to determine the indigenous format for establishing the scale of the standard measuring unit.

In the Purāṇa Maimata, *Vaḍuriyana* is referenced as a variable measurement scale, unique to each individual. Providing a specific volume for *Vaḍuriyana* is impractical and unscientific. It is more appropriate to correlate *Vaḍuriyana* with the hasta mentioned in Sanskrit architectural works, which is equivalent to a scale constructed based on the *aṁgula*.

Mr. Dayaratne Koralage utilizes a standard *Vaḍuriyana* of 31 inches for his computations. He suggests 31.5 inches as the volume of *Vaḍuriyana* in Purāṇa Maimata. However, he does not cite a specific source for the 31-inch *Vaḍuriyana* used in his calculations.[40]

In the discourse regarding standard measurement scales, Vijaya Shri Jayasinghe advocates for the adoption of 32 inches as the definitive standard, citing the *Vaḍuriyana* scale, which measures thirty-one and a half inches, as a basis for this proposition. Additionally, Wawala P. Mr. Premadasa has endeavored to validate the *Vaḍuriyana* scale as 31 inches, although this assertion has been made by misinterpreting the references in the Viśvakarma Prakāṣa.[41] It is noted that the Mānāṁgula, comprising six *yava* or barley corns, is denoted as Brahma, as also referenced in Mr. Hermanis' work. Notably, the Viśvakarma Prakāṣa does not refer to this Mānāṁgula as Brahman. It is emphasized that the nomenclature of Brahma does not inherently signify the superiority of the unit of measurement.[42] Furthermore, Wawela P. Mr. Premadasa's assertions, attributing these recommendations to the Viśvakarma Prakāṣa, lack specific citation. The recommendation is posited for the adoption of the mānāṁgula, constituted of seven *yava* or barley corns, as the unit of measurement in architectural construction. Additionally, the mānāṁgula, derived from six *yava* seeds, is designated as Viṣṇu,

40. Koralage, D. (2000). *Vidyātmaka padanamak mata vāstu śilpaya*. Author publication,39p.
41. Premadasa, W., P. (2019). *Vāstu Sāra Darśana*. Sarasavi Publications, Nugegoda,37p.
42. Ibid., 38p.

while that from eight *yava* seeds is termed Maheśvara, with the latter being the highest magnitude. It is elucidated that the architectural sources define the mānāṁgula, comprising six *yava* seeds, as *Adhama*.[43]

The interpretation provided by Wawela P. Mr. Premadasa regarding the volume of a cubit made of six, seven, and eight *yava* seeds is not in alignment with the generally accepted convention. It is widely acknowledged that 12 inches constitute a *viyata* or span, and two spans make a cubit.[44] Mr. Premadasa's multiplication of the numbers six, seven, and eight by three to describe them as three varieties does not correspond to any known analysis in primary sources. The accumulation of six, seven, or eight *yava* seeds equates to an inch, and 24 inches make a hasta. It is important to note that each cubit or *riyana* measures 24 inches, and variations in the size of the seed only affect the inch scale, not the 24 inches of a hasta.

Mr. Premadasa has highlighted a discrepancy in Viśvakarma's recommendation regarding the length of a hasta, stating it to be 18 inches, a reference not found in the Viśvakarma Prakāṣa. Despite this, he asserts the superiority of this 18-inch measurement, equating it to a modern 18-inch standard. Additionally, the 103rd verse is cited to support the claim that the ancient *Maimataya* scrutinizes the concepts of the sage Maya.[45] However, it is noted that the verse uses the term Mai instead of maya. This interpretation aims to affirm the sage's endorsement of the *Vaḍuriyana* measuring scale.

Conclusion

Regarding the analysis of the 42nd verse of the Purāṇa Maimata, Viśvakarma prescribes the volume of a cubit to be 18 inches. Subsequently, the measurement of *viyata* or spans is to be added, although no specific reference to the *viyata* scale is provided. It is stated

43. Appuhami, H., Y. A. (2017). *Vāstuvidyā hevat Gṛhanirmāṇaśilpaya*. MD Gunasena Company,52p.
44. Premadasa, W., P. (2019). *Vāstu Sāra Darśana*. Sarasavi Publications, Nugegoda,41p.
45. Ibid., 44p.

that the diameter of the middle finger's middle ring is approximately one and a half inches. Nonetheless, it is stipulated that a standard 31-inch *Vaḍuriyana* should be constructed based on the aforementioned 18-inch hasta. Assuming the middle ring of the middle finger measures one and a half inches, the 18-inch measurement equates to 27 inches.

The specific scale of *viyata* has not been defined. According to the standard English measurement, a span is considered to be nine inches. Additionally, an additional four inches are included. Mr. Premadasa indicates that one inch is equivalent to one and a half finger joints. Hence, four inches would be approximately 06 inches.

Therefore, 27 + 09 + 06 - 42 inches constitute a *Vaḍuriyana*. Accordingly, if the span is measured as 08 and 07 inches, the volume of the *Vaḍuriyana* can be calculated as 41 inches and 40 inches. Mr. Premadasa states that the volume of the hasta is 18 inches, and the volume of a *viyata* is 09 inches, which becomes 33 inches when the last six inches are added. If the *viyata* measures 08 inches, the volume of the *Vaḍuriyana* is 32 inches. In light of this, it is necessary to point out that the method utilized by Mr. Premadasa to indicate the volume of *Vaḍuriyana* is not of an academic nature.

In support of the measurement scale of *Vaḍuriyana* being 31 inches, two statements from Mr. Senarath Paranavitana and Mr. Anandakumaraswami have been referenced. Mr. Senarath Paranavitana, in his work "Stūpaya," asserts that the volume of a *Vaḍuriyana* is 30 inches.[46] These conflicts with the previously mentioned measurement. Additionally, the University Hela Vadan Ruwan dictionary interprets the volume of a cubit as approximately half a yard. The arm, defined as the part of the arm below the wrist, is also discussed in relation to these measurements. Mr. Wilhelm Geiger[47] has conducted an analysis based on 18 English inches in the Commentary on Weights and Measures.

46. Senarath, P. (n.d.). *Stupaya*, 5p.
47. Geiger, W. (1960). *Culture of ceylon in mediaeval times*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden,80p.

In the context of architectural planning and measurements, the resolution of the conflict between *Riyana* and *Vaḍuriyana* can be achieved through the calculation of the *mātrāhasta* scale. This scale is determined based on the measurement of a cubit on the human hand and the measuring arm using rice seeds or *yava* seeds as the unit of volume for the Riyana or cubit. Hasta or Riyana is utilized for all measurements such as the length and width of a house in architectural planning. Notably, there is no reference to *Vaḍuriyana* in vāstuśāstra sources. In Sri Lankan house planning, the recommended measure is the Riyana, as opposed to the *Vaḍuriyana*. Consequently, even if the scale of a *Vaḍuriyana* or carpenter's cubit is 31 or 32 inches, its use as a unit of measurement in houses is not endorsed. It is essential to note that adopting the standard *riyana* measurement scale of 24 inches represents a more precise and scholarly criterion.

Reference

Acharya, P. K. (with Robarts - University of Toronto). (1946). *An encyclopaedia of Hindu architecture*. London : Oxford University Press. http://archive.org/details/encyclopaediaofh07achauoft

Appuhami, H., Y. A. (2017). *Vāstuvidyā hevat Gṛhanirmāṇaśilpaya*. MD Gunasena Company.

Ariyadasa, S., Nagoda. (1998). *Abhidhanappadipika, A Lexicon of Pali Language*. Samayawardhana, Maradana, Colombo 10.

Ariyapala, M., B,. (1962). *Madhyakalina Lanka Samajaya*. Department of Education.

Davy, J. (1821). *An account of the Interior of Ceylon and of its inhabitants with travels in thar island*. Tisara press, Dutugemunu Street, Dehiwala, Sri Lanka.

Ganapathisastri, T. (1966). *Samaramganasutradhara*. Oriental Institute, Baroda.

Geiger, W. (1960). *Culture of ceylon in mediaeval times*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden.

jayasinghe, V. Sri. (2005). *Vāstuvidyā Ratnaya*. Malpiyali Publications, Dankotuwa.

Senarath, P. (n.d.). *Stupaya*.

Koralage, D. (2000). *Vidyātmaka padanamak mata vāstu śilpaya*. Author publication.

Kumarasvami, A. K. (1994). *Madhyakalina Sinhala Kala*. Department of National Museum.

Mahavaṁśaya- Sinhala (Buddhist cultural Centre). (2015). Buddhist cultural Centre, Dehiwala.

Mathugama, S. (1998). *Sinhala Vastu Kirittama*. Author publication.

Nandasena, M. (Ed.). (1983). *Vaijayantha thantraya*. University of kelaniya.

Premadasa, W., P. (2019). *Vāstu Sāra Darśana*. Sarasavi Publications, Nugegoda.

Purana Maimataya. (n.d.). Modern Book Publication, Nugegoda.

Relph, Peris. (2001). *Sinhala Samaja Samvidhanaya*. Visidunu Prakashana.

Vibhuti, C. (1998). *Indian Architectural Theory*. curzon press, India.

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 109-136
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

සමාජ වෘත්තවේදය තුළ සෞන්දර්ය කලා භාවිතය : සංකල්පීය න්‍යායික ක්‍රමවේද සහ ප්‍රවේශ පිළිබඳ සංසන්දනාත්මක විශ්ලේෂණයක්

ආචාර්ය ජගත් බණ්ඩාර පතිරගේ

Abstract

The integration of arts and art-related practices within social work is increasingly recognized worldwide as a valuable approach to addressing complex social and individual challenges. Existing research and theoretical discourse not only showcase successful applications of arts-based methods in social work but also expose significant theoretical, methodological, and epistemological divides between these two fields of knowledge. While the incorporation of arts in social work can lead to more meaningful and transformative outcomes, this integration remains a complex and challenging task. These challenges largely stem from the differing epistemological foundations underlying artistic and social work practices. A detailed examination of social work curricula in Sri Lankan universities and several academic institutions elsewhere reveals a notable absence of arts-based approaches, indicating either limited awareness or insufficient interest in their potential contributions. This study analyzes the curricula of three university programs and one

professional institute through content analysis, supplemented by informal discussions with educators involved in social work teaching. Findings suggest that two primary barriers hinder the integration of arts in social work education: a lack of proficiency in both artistic and social work knowledge, and the prevailing positivist orientation that positions social work chiefly as a scientific discipline. Overcoming these barriers is crucial for fostering more holistic, creative, and empowering approaches within social work education and practice. This paper argues that embracing arts-based methodologies can enrich social work's capacity for social transformation and enhance its responsiveness to diverse client needs.

හැඳින්වීම් සහ සාහිත්‍ය විමර්ශනය

මානවයා මුහුණ දෙන අර්බුද සහ ගැටලු මානව සත්තාවේ අනිවාර්ය ලක්ෂණයකි. මෙම අර්බුද හෝ ගැටලු මනෝකායික චර්යා හෝ ජෛවීය සාධක පදනම් කරගත් කේවල ප්‍රශ්න හෝ යම් සමාජ කණ්ඩායමක් පොදුවේ මුහුණ දෙන ප්‍රජාව හෝ කණ්ඩායම් ගැටලු විය හැක. උදාහරණයක් ලෙසට අංගවිකලව ඉපදීම හෝ යම්කිසි කායික හෝ මානසික රෝගී තත්ත්වයකින් පීඩා විඳීම යම්තාක් දුරකට පුද්ගලබද්ධ ගැටලුවක් ලෙස සැලකිය හැකි අතර ජන වර්ගයකට අයත් වීම නිසා සමාජයෙන් බැහැර කිරීම, අධ්‍යාපනය හෝ වෙන යම් දෙයකට ඇති සමාන අවස්ථාවන් අහිමි කිරීම වාර්ගික හෝ කණ්ඩායම් ගැටලුවක් ලෙස ගිණිය හැකි වේ. බොහෝ අවස්ථාවල පුද්ගලබද්ධ සහ සමාජීය ගැටලු අතර බෙදුම් ඉර ඉතාමත් සිහින් වන අතර මෙම සාර්ව සහ සූක්ෂ්ම තල ඡේදනය වීමට ද ඉඩ තිබේ.

පුද්ගලබද්ධ හෝ සමාජීය වේවා මෙවන් ගැටලුවලට පිළිතුරු සෙවීම් අනිවාර්ය සමාජ අවශ්‍යතාවකි. ඒ පිළිබඳව ගවේෂණය කිරීමට සහ ප්‍රතිපත්ති සංවර්ධන සම්පාදනයට බොහෝ ශික්ෂණ විවිධ එළැඹුම් සහ න්‍යායික ප්‍රවේශ ගොඩනඟා ඇති අතර සමාජ වෘත්තවේදය මානව සහ සමාජීය ගැටලු ආමන්ත්‍රණය උදෙසාම ගොඩනැඟුණු ශික්ෂණයක් වේ. සමාජ විද්‍යාව, මනෝ විද්‍යාව සහ මානව විද්‍යාව වැනි විෂයයන්වලින් න්‍යායික පථය පුළුල් කරගත් සමාජ වෘත්තවේදය

වර්තමානය වන විට සමාජීය සහ මානව ශාස්ත්‍ර පමණක් නොව ලලිත කලා යන විෂයයන්ගෙන් ද ආලෝලනය වෙමින් එහි ක්‍රමවේදය සහ න්‍යායික එළැඹුම් පුළුල් කර ගනිමින් සිටියි. මෙම ලිපියේ දී සමාජ වෘත්තවේදය සමාජ ගැටලු විසඳීමට ලලිත කලාවන්ගෙන් සහ සෞන්දර්ය විෂයයන්ගෙන් ආභාසය ලබමින් එය න්‍යායික සහ ක්‍රමවේදීය පරිදි පුළුල් කර ගැනීම සඳහා ඇති සීමා විමසා බැලීමට උත්සාහ කරනු ලැබේ.

තියුණු වූ ද, සංකීර්ණ වූ ද සමාජ ගැටලු ආමන්ත්‍රණය උදෙසා කලා මාධ්‍ය භාවිතය පිළිබඳව ශාස්ත්‍රඥයන්ගේ අවධානය වර්ධනය වෙමින් පවතින අතර එය ජනප්‍රිය වීමට හේතුව වී ඇත්තේ එහි ඇති විපරිවර්තන ගුණය නිසා වේ. හස් (2012) දක්වන ආකාරයට, ආන්තික වූ ජන කණ්ඩායම්වලට මෙන්ම පොදුවේ බොහෝ දෙනාට තම අනන්‍යතා අර්බුද මෙන්ම ක්ෂතිමය තත්ත්වවලදී උපකාරී වීමට කලාව අවාචික මාධ්‍යයක් සම්පාදනය කර දේ. මෙහි දී අවාචික යනුවෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ අවාචික කලා පමණක්ම නොවේ. තම ගැටලු ඍජුව ප්‍රකාශ කෙරෙනවා වෙනුවට නිර්මාණශීලි ලෙස භාවිත කිරීමයි. හස් සහ විකෙල්ට (2005) අනුව පුද්ගලයින්ට තම ගැටලු ආමන්ත්‍රණය කිරිමේ දී මතු විය හැකි භාෂාමය සහ සංස්කෘතික සීමා අතික්‍රමණය උදෙසා අවශ්‍ය වේදිකාවක් කලාව මඟින් තනා දෙනු ලැබේ. එමඟින් ඔවුන්ට තම පුද්ගලභාවය වර්ධනය කිරීමට අවශ්‍ය බලායනය කිරීමේ හැකියාව ද ලැබෙනු ඇත. සුවිශේෂ වෘත්තීයමය ආඛ්‍යාන මඟින් ගොඩනංවන වාචික, මහෝත්මභාවයට මෙන්ම බාධාකාරී, සාම්ප්‍රදායික, සාමූහික අධ්‍යයන මඟින් සඟවන ලද, සම්පත් මඳකම නිසා ඇතිවුණු ව්‍යුහාත්මක ගැටලු සහ නෛතික භාවයට පත්කොට ඇති මර්දනවලට අභියෝග කිරීමට එයට ඉඩ ලැබේ (Dominelli 2006; White and Epston 1990). එසේම කලාව මූලික කොටගත් සමාජ වෘත්තවේදී භාවිත තම වෘත්තීය අවලෝකන, චිත්තවේගී ප්‍රකාශන සහ ප්‍රජා ගොඩනැංවීම් උදෙසා දායකවන ආකාරය පෙන්වා දෙයි (Boal, 1979; McNiff, 2008).

විවිධ කණ්ඩායම් අතර සංවාද ගොඩනැංවීමත්, සමාජ අන්තර්කරණයට මැදිහත් විය හැකි ආකාරයත්, එකිනෙකා තේරුම් ගැනීම උදෙසා කලාව භාවිත කළ හැකි ආකාරය පිළිබඳවත්, සහභාගී කලා ව්‍යාපෘති භාවිත කළ හැකි ආකාරය පිළිබඳවත් හස් (2015)

පෙන්වා දෙයි. ලෙවි (2015)ට අනුව නම් අදාළ පුද්ගලයාගේ අභ්‍යන්තර ගැටලු සහ සමාජ යථාර්ථය තේරුම් ගැනීම උදෙසා පොහොසත් මෙන්ම සියුම් දත්ත ලබා ගැනීමේ පදනමක් ලෙසට කලාව පදනම් කරගත් පර්යේෂණ ක්‍රමවේද මඟින් ලැබෙනු ඇත.. එසේම Mishíh and Bogo (2007) Ward (2001) පෙන්වා දෙන පරිදි කලාව මඟින් සමාජ වෘත්තවේදියකුගේ චිත්තවේගී ප්‍රතිචාර ඇතුළට ගමන් කිරීම හෝ පාලනය කරමින් ඒවා හඳුනා ගැනීමටත් රාජකාරියෙහි ආරක්ෂාකාරී ලෙස නිමග්න වීමටත් ඉඩ සලසා දෙයි. මෙය වන්නේ තමාගේ සහ අනෙකාගේ චිත්තවේගී ප්‍රතිචාර සමඟ අන්‍යෝන්‍ය ලෙස ගනුදෙනු කිරීමට ලැබෙන හැකියාව මඟිනි. කුමන සීමාකම් තිබුණ ද කලා භාවිතය සමාජ වෘත්තවේදියකුට තම සේවාලාභියා සුවපත් කිරීමට, බලායනය කිරීමට මෙන්ම උපදෙස් සම්පාදනය උදෙසා ද අවශ්‍ය නිර්මාණශීලී උපකරණයක් වනු ඇත.

සමාජ ප්‍රශ්නවලට ආමන්ත්‍රණය කිරීමේ දී සමාජ වෘත්තවේදය සහ ලලිත කලා ආදි සෞන්දර්යය විෂයයන්ගේ සීමා කවරේ ද? මෙම අධ්‍යයනයෙන් ද විමසා බැලෙන්නේ ඒ ඒ විෂය ප්‍රවේශවල මතුවන සංකල්පීය න්‍යායික සහ ක්‍රමවේද සීමා සහ ආතති මොනවාද, එවැනි ආතති සමහන් කර ගැනීමේ ප්‍රවේශ කෙබඳු දැයි සොයා බැලීමයි. එනම් ඒ ඒ විෂයයන්ට අදාළ ඒ ඒ විෂයයන් මඟින් ආමන්ත්‍රණය කෙරෙන වාද විෂයයන් උදෙසා සම්පාදනය කෙරෙන ඊටම අනන්‍ය වූ න්‍යායික සංකල්පීය සහ ක්‍රමවේදීය එළඹුම් තිබේ. ඒ අනුව එකම ගැටලුවක් දෙස ශික්ෂණ කිහිපයකින් බැලෙන දෘෂ්ටිකෝණ විවිධ විය හැකිය. ඒ නිසාම එම ගැටලුව ආමන්ත්‍රණය කෙරෙන ආකාර ද විවිධ විය හැකි අතර යම් විටෙක එම ගැටලු ආමන්ත්‍රණය කිරීම සඳහා අන්තර් විෂයයීය (interdisciplinary) මැදිහත්වීමක් කරන්නේ නම් ඥාන විභාගාත්මක වශයෙන් මතු වන්නා වූ වෙනස්කම් හේතු කොටගෙන ඇතිවන සංකල්පීය න්‍යාය සහ ක්‍රමවේද මතුවීමට ද ඉඩ තිබේ. එබැවින් මෙහි දී උත්සාහ කෙරෙන්නේ සමාජ ප්‍රශ්න කෙරෙහි ඍජුවම මැදිහත්වීමක් කෙරෙන සමාජ වෘත්තවේදය වැනි විෂයයන් තම ඥාන විභාගාත්මක අඩවියෙන් පරිබාහිර දැනුම් ශාඛාවක පිහිටා ගැනීමේ දී මුහුණ දෙනු ලබන එම න්‍යායක සංකල්පීය සහ ක්‍රමවේදීය පරසරස්පරතා මඟහරවා ගනිමින් එම සීමා ජය ගන්නේ කෙසේදැයි විමසා බැලීමටය.

අධ්‍යයන අරමුණ

මෙම අධ්‍යයනයෙහි මූලික අරමුණ වූයේ ශ්‍රී ලංකේය ශාස්ත්‍රාලීය අධ්‍යයනය තුළ සමාජ වෘත්තවේදය ඉගැන්වීමේදී කලාව සමාජ ගැටලු ආමන්ත්‍රණය උදෙසා භාවිතයට ගතහැකි ආකාර පිළිබඳ කොතරම් සවිඥානක ද, එහි දිශානතිය කෙබඳුදැයි දැයි ගවේෂණය කිරීමයි.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

ඒ අනුව මේ ලිපියේ දී සෞන්දර්ය කලාවන්ගේ සහ සමාජ වෘත්තවේදය නමැති විෂයයේ ඇති මූලික ලක්ෂණ කිනම් ඒවා දැයි ගෙනහැර දක්වමින් ඒ සුවිශේෂී ගුණ සමාජ වෘත්තවේදය නම් විෂයයෙහි ඇති සීමා ජය ගනිමින් වඩා හොඳ සේවාවක් සැපයීම සඳහා කලාව පාදක කරගත හැකි ආකාරය පිළිබඳව සාකච්ඡා කෙරේ. මෙම අධ්‍යයනය සඳහා මූලික වශයෙන් පවතින සාහිත්‍යයේ පිහිට පැතූ අතර ඒ පිළිබඳව ගෝලීය වශයෙන් පළ වී ඇති සාහිත්‍යය විශ්ලේෂණාත්මකව පරිශීලනය කෙරිණි. ලංකාව වැනි රටක සමාජ වෘත්තවේදය පුහුණු කරන ප්‍රධාන ආයතන ගණනාවක විෂයමාලා තුළට කෙතරම් දුරට සෞන්දර්ය කළා අන්තර්ග්‍රහණය කෙරී ඇති දැයි විමසා බැලූ අතර එලෙස අන්තර්ග්‍රහණයට ඇති නොහැකියාවන් සඳහා බලපාන ලද බුද්ධිමය හෝ ව්‍යුහාත්මක තත්ත්ව පිළිබඳ සාකච්ඡා කෙරිණි.

මේ ලිපිය න්‍යායික විශ්ලේෂණයක් වන අතර ලංකාවේ සමාජ වෘත්තවේදී පාඨමාලා පිළිබඳ විමසමින් එහි අන්තර්ගතය විශ්ලේෂණයකට බඳුන් කළ අතර තෝරාගත් ආචාර්යවරුන් සමඟ ඒ ඌනතාව පිළිබඳ සංක්ෂිප්ත සාකච්ඡාවක් පවත්වන ලදි. මේ ක්ෂේත්‍ර දත්ත විශ්ලේෂණයේ පැනෙන කාරණා සහ මූලික භාවිත පිළිබඳව ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවණතා යන කොටසින් සාකච්ඡා කෙරිණි. එසේ කරන ලද්දේ මූලිකවම මෙය න්‍යායාත්මක ලිපියක් වන බැවිනුත් එවන් සන්දර්භයක් නොමැති අවකාශයක ඒ සඳහා යම්කිසි ආකාරයක න්‍යායාත්මක විශ්ලේෂණයක් කිරීමේ මූලික අරමුණත් වෙනුවෙනි.

තාර්කිකත්වය සහ පරිකල්පනය (Ratioílity and Imagiítion)

සමාජ වෘත්තවේදය විෂයයක් ලෙසට න්‍යායිකව ස්ථානගත වන්නේ සමාජීය විද්‍යා අඩවියේ නම් ඒ ක්‍රමවේද, ශිල්ප ක්‍රම සහ න්‍යායික පෝෂණය විද්‍යාත්මක ක්‍රමවලට වැඩි නැඹුරුවක් යොමු කරමින් විද්‍යාත්මක ඥාන විභාගාත්මක පදනමක් මත ගොඩනැඟීමට උත්සාහ දරයි. ඒ අනුව සමාජ වෘත්තවේදය තුළ විද්‍යාව අධිනිශ්චය වීම එහි ඥාන ගවේෂණය කිරීමේ සහ එය භාවිත කිරීමේ ක්‍රියාවලිය තුළ ම ගැබ්ව පවතී. එසේවතුදු කාලීනව ඉතා ශීඝ්‍ර ලෙස කලා සහ සෞන්දර්යාත්මක ශික්ෂණ පෝෂණය ලැබීම මඟින් සමාජීය ගැටලු විසඳීමට සමාජ වෘත්තවේදය එළැඹෙමින් සිටි. ගැටලුව නම් එකිනෙකට වෙනස් වූ විද්‍යාත්මක සෞන්දන්දර්යාත්මක ඥාන ගවේෂණ අඩවි දෙකක් එකට මුසු වන්නේ කෙසේද යන්නය? වෙනත් ආකාරයකට විමසුවහොත් සංකල්පීයව සහ ක්‍රමවේදීය අන්ත දෙකක පිහිටන ශික්ෂණ දෙකක් මුසුවීමේ ක්‍රමවේදීය එළඹුම් කුමක්ද යන්නයි.

කලාව වනාහි සෞන්දර්යාත්මක, පරිකල්පනීය අවකාශයකි. එහිදී ලෝකය හෝ තමා අවට ඥානනය කිරීමේ සහ ඊට ම මැදිහත් වීමේ තාර්කිකත්වය වනාහි ඊටම අනන්‍ය වූ ක්‍රමවේදයකට අනුව සිදු වේ. කලාවේ තාර්කිකත්වය තුළ විෂය මූලික සංජානන, හැඟීම් හා අත්දැකීම් ගවේෂණය සුවිශේෂී ආකාරයකට සිදුවේ. එය සිදුවන්නේ, සාම්ප්‍රදායික ක්‍රමවලින් ගිලිහී යෑමට ඉඩ තිබෙන අන්තර්ඥාන සංවේදනා මත පිහිටි අවබෝධය සහ අවිඥානික දැනුම් පද්ධති වෙතට ළඟා වීමට ඉඩ සලසා දෙමිනි. (Huss 2018; Walton 2012).

කලා කෘතියක තාර්කිකත්වය, විද්‍යාත්මක ක්‍රමයට අනිවාර්යයෙන් අනුරූප නොවන අතර එහිදී තාර්කිකත්වය පිළිබඳ සාකච්ඡාව ගොඩ නැඟෙන්නේ පරිකල්පනීය මෙන්ම අර්ථකථනාත්මක තලයක වේ. එලෙසම කලාව සහ සෞන්දර්යාත්මක අඩවියෙහි පරිකල්පනීය එළැඹුම මානවශාස්ත්‍රයන්ගේ පරිකල්පනීය එළැඹුමට ප්‍රතිපක්ෂව ස්ථානගත වීමට බොහෝ දුරට ඉඩ තිබේ. මීට ප්‍රතිපක්ෂව සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළත ඥානය ගවේෂණය කරන්නේ විද්‍යාත්මක ක්‍රමවේද මත පදනම් වන අතර තාර්කිකත්වය එහි කේන්ද්‍රය වේ. පරිකල්පනය ක්‍රියාත්මක වන්නේ විද්‍යාත්මක තර්කනය සහ ක්‍රමවේද

මතයි. සමාජ වෘත්තවේදයෙහි මානව ගැටලු විසඳීම හෝ ඒ පිළිබඳව දැනුම් ගොඩනැඟීම පරම අභිලාෂය වන අතර කලාවෙහි මානව ගැටලු විසඳීම අනිවාර්ය කොන්දේසියක් නොවේ. ඇතැම්විට එය වක්‍රාකාර මැදිහත් වීමකි. එයට හේතුව නම් කලාවේ මූලික සහ කේන්ද්‍රීය අරමුණ සෞන්දර්යාත්මක සහ පරිකල්පනීය අවකාශයේ බලාත්මක වීමයි. එසේ වුවද මෙම ක්ෂේත්‍ර ද්විත්වයම ඍජුව හෝ වක්‍රව මානව ගැටලු කෙරෙහි යම් මැදිහත්වීමක් කෙරෙන අතර එනිසාම කලාවේ පවතින සුවිශේෂී ගුණය සමාජ වෘත්තවේදයෙහි භාවිත කිරීමට නැඹුරු වෙමින් පවතී.

කලාව මූලික කරගත් ප්‍රවේශ මඟින් ශිෂ්‍යයන්ට මූලික න්‍යායන්ගෙන් ඔබ්බට ගොස් මිනිසුන්ගේ තථ්‍ය ජීවන අත්දැකීම් මත පදනම් වෙමින් ඉතා පොහොසත් න්‍යායික විශ්ලේෂණයන්ට ඉඩ හසර ලබා දෙයි (Walton, 2012). එසේම නව අර්ථ සහ පර්යාලෝක ගොඩනැංවීම මඟින් වේගයෙන් තොරතුරු විශ්ලේෂණය කිරීමටත් ගැටලු විසඳීමටත් කලාව මඟින් හැකි වෙයි (Huss, 2018). අවසානයේ කලාව භාවිත කිරීම මඟින් මූලික අත්දැකීම් සහ වාස්තවික විශ්ලේෂණ අතර ඇති පරතරය අවම කරමින් වඩා හොඳ සන්නිවේදනයක් ඇති කිරීමටත් ඇගයුම් කිරීමට සහ මැදිහත් වීමටත් සමාජ වෘත්තවේදීන්ට හැකි වෙයි.

සමාජ මැදිහත්වීම

කලාවෙහි පවතින සුවිශේෂී ගුණයක් වන්නේ මානව ගැටලු සඳහා මැදිහත් වීමට අවශ්‍ය පර්යාලෝක (perspectives) තෝරා-බේරා ගැනීම්ට සහ අවශ්‍ය ප්‍රජානක, චිත්තවේගීය (emotional) සහ සංවේදනාත්මක ලාක්ෂණික සමඟ බද්ධ වීමට ඇති හැකියාවයි. Arnheim (1996) උපුටා දක්වමින් Huss පවසන්නේ කලාවෙන් විචාරාත්මක චින්තනයට ඉඩ සැලසෙන්නේ එමඟින් බහුවිධ අර්ථකථන සම්පාදනය කරන බැවින් බවය. මක්නිසාද යත් කලාකෘතියක් කිසිදු දිනෙක තනි අර්ථ සම්පාදනය නොකරන බැවිනි. උදාහරණයක් ලෙසට ඉන්දියානු පහළ කුලවලට එරෙහිව සිදුවන කුල පීඩනය, ස්ත්‍රී දූෂණය සහ සූරාකෑම යන සමාජ අර්බුද විමසා බලමු. වර්තමානයේ පවා ඉන්දීය පහත් කුලවල ජනයා ඉහත ගැටලුවලට දරුණු ලෙස මුහුණ

දෙන අතර මේ සමාජ ප්‍රශ්නයක් ලෙස සැලකිය හැකිය. මේ අරබයා සාහිත්‍යකරණයේ යෙදෙන මහාශ්වේතා දේවී හරිජන ජනතාව කුල පීඩනයට එරෙහිව පාලන ප්‍රතිරෝධය දැනවීම සඳහා 'මාස්ටර් සාහබ්' නමැති නවකතාව රචනා කරයි. උපුල් රංජිත් හේවාවිතනගමගේ විසින් සිංහලයට පරිවර්තනය කරන ලද සෞන්දර්යාත්මක සහ සාහිත්‍යමය පරිකල්පනය පිරි එම නවකතාව සත්‍ය වශයෙන්ම පුද්ගල දේශපාලන සවිඥානය ඇති කිරීමට සහ ඒ සඳහා අධ්‍යාපනයේ ඇති වැදගත්කම අවධාරණය කිරීමට වෙර දරයි. සමාජ වෘත්තවේදියාට මෙවන් සමාජ ගැටලු සඳහා මැදිහත්වීමට නව එළැඹුම් සහ ක්‍රමවේදවල පිහිට පැතීමට සිදුවන අතර බොහෝ විට ඔවුන් නැඹුරු වීමට ඉඩ ඇත්තේ ද කලා සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රවිෂ්ට වෙත වීමට පිළිවන. ගැටලුව නම් ප්‍රතිමුඛ න්‍යායික සහ සංකල්පීය ප්‍රවිෂ්ට දෙකක් එකිනෙක සම්මුඛ කර ගන්නේ කෙසේද යන්නයි. නැතහොත් සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළත එම සෞන්දර්යාත්මක එළැඹුම් අන්තර්කරණය කරගන්නේ කෙසේද යන්නයි.

ඉහත ගැටලුවට පිළිතුරු සෙවීම් සඳහා සමාජ වෘත්තවේදය අවධාරණය කරගත යුතු මූලික කරුණු දෙකක් පවතී. ඉන් පළමුවැන්න නම් අවශ්‍ය තැන්හි දී නිසි කලා මාධ්‍ය තෝරා ගැනීමයි. මෙය වෘත්තවේදියකුගේ සෞන්දර්යාත්මක නෛපුණ්‍යතාව මත රඳා පවතී. එනම් එය ක්‍රමවේදීය එළැඹුමක් ලෙස සමාජ වෘත්තවේදයෙහි භාවිත කිරීමයි. දෙවැන්න නම් සමාජ වෘත්තවේදය තුළ කලාව (Rojers, 2001) මාධ්‍යයක් ලෙස භාවිත කිරීමයි. එහිදී කලාව විවිධාකාරයට භාවිත කිරීමට පිළිවන. එනම් නිහඬ කරවනු ලැබූ හඬවල් ගවේෂණය කිරීමට මෙන්ම එම නිහඬ කරවනු ලැබූ හඬවල් අන් අයට ඇසීමට සැලැස්වීමට ද හැකි ආකාරයට එම (Boss and Huss, 2019) සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රවේශ භාවිත කිරීමයි. ආන්තීකරණයට (marginalisation) ලක්වූ සමාජ කණ්ඩායමක් සහ ඔවුන්ට පොදු වූ ගැටලුවකට පිළිතුරු සෙවීමට යමෙකුට අවශ්‍ය නම් ගැටලුව සහ ප්‍රජාව ආශ්‍රය කර ගනිමින් නාට්‍යයක් නිර්මාණය කළ හැකි වේ. නාට්‍ය නිර්මාණය කිරීමේ මානවීය අත්දැකීම තුළ වින්දිතයා බලායනය (empower) කරන අතරම (Bos and Huss, 2019) භාව විශෝධනය වීමට ද, ප්‍රකාශ කිරීමට අපොහොසත් වූ ගැටලුව අනෙකාට ඇසෙන්නට සැලැස්වීමට ද හැකිය. මෙහිදී කලා මාධ්‍ය විප්ලවීය ආකෘතිකමය වෙනස්වීමකට ලක් විය හැකි අතර මාධ්‍ය සහ

වින්දිතයන් අතර මෙන්ම ප්‍රේක්ෂකයා සහ සමාජය අතර අන්‍යෝන්‍ය සංවාදාත්මක සන්නිවේදනයකට ඉඩකඩ විවර වීමට ද නිහඬ කරවනු ලැබූ හඬවල් ඇසීමට ද ඉඩ සැලසෙයි.

සමාජ වෘත්තවේදය තුළ අවධානයට ලක් කෙරෙන ඉලක්ක කණ්ඩායම් අතුරින් එක් සමාජ කණ්ඩායමක් නම් අගතියට පත් පුද්ගල කණ්ඩායම්ය. පුද්ගලයන් විවිධ සමාජ කොන්දේසි හෝ වෙනත් සාධක මූලික කරගෙන විවිධ ආකාරයෙන් අගතියට පත්වීමට ඉඩ තිබේ. යම්කිසි සමාජ දේශපාලනික හෝ බලාධිකාරයක ප්‍රතිඵලයක් හේතුවෙන් වින්දිතයන් බවට පත්වීම සමාජයෙන් බහිෂ්කරණය වීම් මෙන්ම කායික හෝ මානසික පීඩාවන්ට ලක් වීමට ඉඩ තිබිය හැකියි. එසේම ඇතැම් විට ලිංගික අපයෝජනයකට ලක් වූ කාන්තාවකට නීතියෙන් පිළිසරණ නැතිවීමට හෝ තම සමාජය මඟින් ම නැවත අපයෝජනයට ලක්වීම, ආන්තීකරණයට ලක් වීමට ද මේ තත්ත්ව දෙකටම මුහුණ දීමට ද සිදුවිය හැකිය. මේ ඔස්සේ වින්දිතයාට තම පුද්ගල ශක්‍යතාව තේරුම් ගැනීමට නොහැකි වීම හේතුකොටගෙන තම ස්වාධිපත්‍යය අහිමි වීම මෙන්ම අනන්‍යතාව ගිලිහී යාමට ද ඉඩ තිබේ. ඒ වනාහි පුද්ගලයකුට යමක් නියෝජනය කිරීමේ සහ සාධාරණ ලෙස යමකුට බලපෑම් කිරීමට ඇති හැකියාවයි. පුද්ගල අනන්‍යතාව පුද්ගල ස්වාධිපත්‍ය තීරණය කිරීමේ ප්‍රධානතම සංරචකයකි. උදාහරණයක් ලෙසට බහුසංස්කෘතික රටක ප්‍රධාන දහරාවේ ජන කණ්ඩායම්කට සුළුතර ජන කණ්ඩායමේ අයකුට වඩා තීරණාත්මකව මැදිහත් වීමේ අවස්ථාව සැලකිය හැකිය. එබැවින් සමාජ අගතියට පත්වීම සමාජීය වශයෙන් ආන්තීකරණය වීම් මෙන්ම ඒ හේතුකොටගෙන පුද්ගල අනන්‍යතාව සහ ස්වාධිපත්‍යය ගිලිහී යෑම එකිනෙකට බද්ධ වූ තත්ත්ව වෙයි.

එවැනි අගතියකට පත් කණ්ඩායමකට මැදිහත් වීමේදී සමාජ වෘත්තවේදියකුට මෙම කරුණු සියල්ල සමස්තයක් ලෙස ගෙන ඊට මැදිහත් වීම කළ යුතුය. මෙහිදී වින්දිතයන් පමණක් නොව පීඩකයෝ එලෙස වෙනසකට ලක්කළ යුතු ප්‍රධාන පාර්ශ්වකරුවෝ වෙති. එවිට අන් සෑමවිටම මෙන්ම සමාජවෘත්තවේදියකුට ද සාකල්‍යමය ප්‍රවේශයක් ඇතුළත වැඩ කිරීමට සිදු වෙයි. උදාහරණයක් ලෙස නීතිය සහ පර්යාය අවභාවිතවීම නිසා පීඩනයට පත් ජන කොටසක් පිළිබඳව සාකච්ඡා කරන්නේ නම් එම සුවිශේෂී ජන කොට්ඨාසය

පිළිබඳ සුවිශේෂීව අවධානයට ගන්නා අතරම ඇතැම් විට එම ජන කොට්ඨාසය නියෝජනය කරන සමස්ත ප්‍රජාව උදෙසා යම් යම් වැඩසටහන් සම්පාදනය කිරීමට සිදුවිය හැකිය. මක්නිසාදයත් පීඩිත මෙන්ම පීඩකයා ද එකම ජන සමාජයක දිවි ගෙවන බැවිනි. මෙවැනි අවස්ථාවක සමාජ වෘත්තවේදයෙහි ඇති ශික්ෂණාත්මක සීමා ජය ගැනීම උදෙසා සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියා සාර්ථක ලෙස භාවිත කළ හැකි වෙයි.

වැදගත් දෙය නම් වින්දිතයාට අනන්‍යතාව සහ ස්වාධිපත්‍යය ගොඩ ගොඩනගා ගැනීමට හැකිවීමයි. Hooks (1992)ට අනුව කලා මාධ්‍ය භාවිත කිරීමේ හැකියාව පුද්ගලයකුගේ ස්වාධිපත්‍යය තහවුරු කිරීමට උපකාරී වෙයි. එහිදී සමාජ වෘත්තවේදියකුට තමන් නිපුණත්වය දරන සහ පුද්ගල ශක්‍යතාවන්ට ගැළපෙන ඕනෑම ආකාරයක කලා මාධ්‍ය භාවිත කිරීමේ හැකියාව පවතී. එය කවිය, ගීතය, චිත්‍ර කලාව හෝ අත්කම්වල සිට නර්තන ශිල්පය, නාට්‍ය හෝ චිත්‍රපට වැනි ඕනෑම කලා මාධ්‍යයක් විය හැකියි. වැදගත් දෙය නම් මෙම භාවිතයේ දී අදාළ කෘතිය නිර්මාණය කිරීම, රසවිඳීම යන ඕනෑම ආකාරයකින් කලා කෘතියට දායකවීමට වින්දිතයාට සහ තම ආඛ්‍යානය ගොඩනැඟීමට වින්දිතයන්ට දිරි දීමයි. වින්දිතයන්ට තමන්ගේ චිත්ත සංකා මුදා හැරීමට ඉඩ සැලසෙන අතර එය ප්‍රථමයෙන් සඳහන් කළ පරිදි කලාව එයැර්චැමඑසජ මාධ්‍යයක් ලෙස ක්‍රියාත්මක වීමේ අවස්ථාවයි. ඒ සමගම වින්දිතයාට තම හඬ මතුපිටට රැගෙන ඒමට සහ ඇතැම් විට තම හඬ තහවුරු කිරීමට ඉඩ සැලසෙන අතර ඒ මඟින් තම අනන්‍යතාව සොයා ගැනීමට ඉඩ ලැබේ (Smiranova & Poluektova, 2023). මෙම ක්‍රියාවලියේදී සමාජ වෘත්තවේදියකුගේ ප්‍රධානතම කාර්යභාරය විය යුත්තේ එම ආඛ්‍යානගත කිරීම් පීඩිත මානසිකත්වයෙන් ඔබ්බට රැගෙන යෑමට දිරි දෙමින් ඔහුගේ හෝ ඇයගේ සමස්ත කණ්ඩායම් අනන්‍යතා සොයා පාදා ගැනීමටත් ඒ ශක්තීන් මතු කර ගැනීමටත් ඉඩ හසර සලසා දීමයි. එමඟින් අනන්‍යතා ස්ථාපනය හරහා පුද්ගල ස්වාධිපත්‍යය තහවුරු කිරීමට ඉඩ ලැබේ.

අනන්‍යතාව හඳුනා ගැනීම සහ භාර ගැනීම යනු කේවල ක්‍රියාවක් නොව සමාජීය ක්‍රියාවලියකි. යමෙකු දරන අනන්‍යතාව පිළිගැනීම්ට තරම් සමාජයේ අනෙකා මතවාදී බවෙන් ප්‍රජාතන්ත්‍රීය විය යුතුය. එය කිරීමට නම් පාර්ශ්ව අතර යහපත් සබඳතාවක් ගොඩනැඟිය

යුතු අතර, එය කිරීමට කලා මාධ්‍ය සතුව ඉහළ විභවතාවක් පවතී. වින්දිතයන් ගොඩනගන හඬ සහ ආඛ්‍යානය බෙදා-හදා ගැනීම යනු ප්‍රථමයෙන් සංවාදාත්මක සබඳතාවකි. යහපත් සංවාදයක් ගොඩනැඟීමට ප්‍රබල හැකියාවක් කලා මාධ්‍යයට පවතින්නේ එහි භාවිත කරන භාෂාව චිත්තවේගවලට ආමන්ත්‍රණය කෙරෙන බැවිනි. එම චිත්තවේගීය පරිවර්තන හරහා ගොඩනැගෙන සංවාදය මඟින් පීඩිතයාට මෙන්ම වින්දිතයාට ද එකඟ විය හැකි අවකාශයක් නිර්මාණය කිරීමේ හැකියාව පවතින අතරම එහි කුමන පරස්පරතා පැවතිය ද වින්දිතයාට තම අනන්‍යතාව සහ ස්වාධිපත්‍යය ඉතා විශාල සමාජයක් හරහා ප්‍රකාශ කිරීමේ හැකියාව පවතී. උදාහරණයක් ලෙසට සම්භාව්‍ය ග්‍රීක නාට්‍යකරු සොෆොක්ලීස්ගේ ‘ඇන්ටිගනි’ නමැති නාට්‍යය සලකා බලන්න. එහිදී සාකච්ඡාවට බඳුන් වන ප්‍රස්තුතය නම් නීතියේ සහ රාජ්‍යයත්වයේ බලය මත සිදුවන දේශපාලන ඝාතනය සහ මළ සිරුරු මිහිදන් කිරීමට ඉඩ නොලැබීමේ උභතෝකෝටිකය සහ ඛේදවාචකයයි. මිනිසකුට තම ඥාතියකු අසාධාරණ ලෙසට ඝාතනයට ලක්වීම සහ එම සිරුර දැක ගැනීමට නොහැකි වීම හෝ මිහිදන් කිරීමට ඉඩ නොලැබීම යන ඛේදවාචකය පිළිබඳ තත්කාලීන නිදසුන් ප්‍රමාණවත් තරම් ලොව පුරා මානව විද්‍යාඥයන් විසින් සාකච්ඡාවට ලක් කරනු ලැබ තිබේ. එහිදී පැහැර හරින්නේ පුද්ගල අයිතිය පමණක් නොව පුද්ගල ස්වාධිපත්‍යයයි; ඔවුනොවුන්ගේ දේශපාලන අනන්‍යතාවයි. සොෆොක්ලීස්ගේ මෙම කෘතිය හරහා මෙම ඛේදවාචකයේ තරම මහා සමාජයට මුදා හරියි. පීඩකයා සහ පීඩිතයන් එකම අවකාශයකට රැගෙන එනු ලබයි. එමඟින් සමාජ සාධාරණත්වය පිළිබඳ තර්කය මහා සමාජයේ අර්බුදයට ලක්කරයි. එමඟින් පීඩකයා ද අභියෝගයට ලක් කරමින් වින්දිතයාට ඇහුම්කන් දීමට ඉඩ සලසා දෙයි. සොෆොක්ලීස්ගේ නාට්‍ය සමාජ වෘත්තවේදය උදෙසා කළ නාට්‍යයක් නොවූව ද සමාජ වෘත්තවේදියකුට එය නිර්මාණශීලී ලෙස අර්ථකථනය කිරීමේ හැකියාව පවතී. ප්‍රතිඵල එක් ක්ෂණයකින් සිදු නොවුව ද පීඩකයාගේ බලයට අභියෝග කිරීමේ දැවැන්ත ශක්තියක් එමඟින් අත්පත් කරදෙනු ලබයි.

සමාජ වෘත්තවේදය පිළිබඳ ප්‍රවීණයන් පවසන්නේ කලා කෘතිවල පවතින නෛසර්ගික ගුණයක් වන අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතර පවතින ආතතිය මඟින් අපගේ කාර්යභාරය පිළිබඳව

අන්තරාවලෝකනය ගොඩනගා ගැනීමටත් අපගේ අත්දැකීම් තවතවත් ගවේෂණය කිරීමටත් එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සමාජ වෘත්තවේදය යනු කිමෙක්දැයි නැවත නිර්වචනය කරගැනීමටත් උපකාර වන බවයි. නිර්මාණකරුවකු තම නිර්මාණ ක්‍රියාවලියේ දී මුහුණ දෙන මග හැර යා නොහැකි ගැටලුව නම් තමන්ගේ නිර්මාණ සඳහා සරිලන ආකෘතිය කෙසේ සකසා ගත් යුතු ද යන ගැටලුවයි. මේ පිළිබඳව පවතින එක් මතයක් වන්නේ අන්තර්ගතය මඟින් ආකෘතිය තීරණය කරන බවයි. අන්තර්ගතය විසින් ආකෘතිය තීරණය කෙරේ යැයි පැවැසුව ද නිර්මාණකරුවකු තම නිර්මාණ ක්‍රියාවලිය ආරම්භයේ දී ම මුහුණ දෙන තීරණාත්මක ගැටලුව නම් අන්තර්ගතය ඉදිරිපත් කළ හැක්කේ කෙසේද එයට ගැළපෙන ආකෘතිය කුමක්ද යන්නයි. විවිධ ආකෘති හරහා තම අන්තර්ගතය පෙළගැස්වීමට අරගල කරන නිර්මාණකරුවා යම් මොහොතක තම අත්දැකීමට අනන්‍ය වූ ආකෘතිය සමග සුසංගත වීමට ඉඩ සලසා ගනියි. මේ මොහොතේ ආකෘතියත් අන්තර්ගතයත් එකක්ම බවට පත්වෙයි. එනම් අන්තර්ගතය මඟින් ආකෘතිය පැනවෙන අතර ආකෘතිය මඟින් අන්තර්ගතය පැනවෙයි. මෙය ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය අතර ඇති අනොන්‍යාන්‍ය සබඳතාව (symbiotic relationship) ලෙස සැලකෙයි. මෙහිදී තවත් සුවිශේෂී දෙයක් සිදුවේ. එනම් නිර්මාණකරුවා විසින් උපයුක්ත උක්ත ආකෘතිය මඟින් අන්තර්ගතය සහ නිර්මාණ ක්‍රියාවලිය ශික්ෂණයට ලක් කෙරෙන අතරම, තම අත්දැකීම ප්‍රකාශයට පත් කිරීමට අවශ්‍ය ආකෘතිකමය අත්දැකීම් අත්හදා බැලීම් අනවරතව සංස්කරණය කෙරෙමින් තම මාධ්‍ය ප්‍රතිපෝෂණය කරයි. මෙහිදී ආකෘතික ශිල්ප හරඹ නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලියක් වන අතර, අන්තර්ගතය තම ගැටලුව හෝ නිර්මාණාත්මක ප්‍රස්තුතය විවිධාකාරයෙන් නිර්වචනය කරයි. හස් ප්‍රකාශ කරන පරිදි කලාව යනු සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් බැවින් කලා භාවිතය හරහා සේවාදායකයා සහ වෘත්තවේදියා අතර සන්නිවේදනය වඩා දියුණු තත්ත්වයට පත් කරයි. ඔහුට අනුව අදාළ පුද්ගලයාට කලාව මඟින් තම අත්දැකීම් ප්‍රකාශ කිරීමට සහ ඒවා ඉතා හොඳින් ගවේෂණය කිරීමට ඉඩ ලැබෙයි. මන්ද යත් Figure සහ පසුබිම අතර ඇති ආතතිය මඟින් සේවා යෝජකයාට තම අත්දැකීම් ගවේෂණය කිරීමට ඉඩ ලබාදෙන බැවිනි. මක්නිසාදයත් අත්දැකීම් ඉදිරිපත් කරන්නේ ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය මත වන නිසාය

(Foster 2007; Silver 2001). තම අත්දැකීම් වඩා හොඳින් ගවේෂණය කිරීමට ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය පාවිච්චි කළ යුත්තේ කෙසේදැයි ගවේෂණය කිරීමට ඔවුන්ට සිදුවෙයි. එම ගවේෂණය කිරීම යනු තම අත්දැකීම් වඩා ගැඹුරෙන් ගවේෂණය කිරීමයි.

උක්ත ක්‍රියාවලිය සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළට රැගෙන එන්නේ කෙසේද? එය තම ශික්ෂාව හා කාර්යභාරය අන්තරාවලෝකනය කිරීමටත් අත්දැකීම් ගවේෂණයටත් ශික්ෂාව නැවත නිර්වචනය කිරීමටත් යෙදවෙන්නේ කෙසේද? මෙහිදී සිදුවන ප්‍රමුඛතම කාර්යභාරය නම් යම්කිසි සමාජ හෝ පුද්ගල ගැටලුවකට මැදිහත් වීමට සිදුවන සමාජ වෘත්තවේදියාට අදාළ ගැටලුවට අවශ්‍ය විසඳුම් සෙවීම සඳහා විවිධ එළැඹුම් භාවිත කිරීමට සිදුවීමයි. එහිදී යමෙක් සෞන්දර්ය කලාවන්ගේ පිහිට පතන්නේ නම් සමාජ වෘත්තවේදියාට අදාළ කලා මාධ්‍ය තම ශික්ෂාවෙන් ප්‍රති සකස් කරගැනීමට සිදුවෙයි. මක්නිසාද යත් සමාජ වෘත්තවේදියාගේ කාර්යභාරය කලා නිර්මාණයකට ඔබ්බෙන් ගොස් සමාජ හෝ පුද්ගල ගැටලුවකට ආමන්ත්‍රණය කිරීමක් දක්වා යොමුවන බැවිනි. නමුත් කලාවට සමාජ වෘත්තවේදියකුගේ සහ එය උගෙනගන්නා ශිෂ්‍යයකුගේ අභ්‍යන්තර සංවේදන සහ අත්දැකීම් තමන්ට කැණ බලා තක්සේරු කිරීමට ඉඩ ලබාදිය හැකිය (Kauffman et. al 2011). එබැවින් කලා භාවිතය හරහා සමාජ වෘත්තවේදයේ භාවිත ක්‍රමයක් වෙන විචාරාත්මක අන්තරාවලෝකන භාවිතයෙහි (reflective practice) යන්ත්‍රානුසාරීයව නියැළීම බාධා කරයි.

සමාජ වෘත්තවේදය තුළ ගැටලු විසඳීමේදී කලාවෙහි වැදගත්කම

හැඳින්වීමේදී ද දක්වන ලද පරිදි ප්‍රශ්න විසඳීම කලාකරුවකුගේ ප්‍රමුඛතම කාර්යභාරය නොවුණ ද එය සමාජ වෘත්තවේදියකුගේ ප්‍රධානතම කාර්යය කාර්යභාරය වෙයි. සමාජ වෘත්තවේදියෙකුගේ ඒකායන අරමුණ අදාළ ගැටලුව හා සම්බන්ධිත පාර්ශ්වවල අත්දැකීම් නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලියක් ලෙස විකසිත කිරීමයි. මෙම ක්‍රියාවලියේ දී සමාජ වෘත්තවේදියකු මුහුණ දෙන අභියෝගාත්මක කරුණ නම් උපයුක්ත කලා මාධ්‍යයේ සීමා හරහා අදාළ පාර්ශ්වවල

ශික්ෂාවන්ට අනුකූලව ගැටලු ග්‍රහණය කර ගන්නේ සහ ප්‍රකාශයට පත් කරගන්නේ කෙසේද යන්නයි. මෙම ක්‍රියාවලියේදී සමාජ වෘත්තවේදයකු මෙන්ම අදාළ ගැටලුවට මුහුණ දුන් පාර්ශ්වවල අභිමුඛ වන අනෙක් ගැටලුව නම් ගොඩනගනු ලබන ආකෘතික තත්ව යටතේ එයට අනුරූප ලෙස තම ගැටලුව නැවත නිර්වචනය කර ගැනීමයි. මෙලෙස ගැටලුව නැවත නිර්වචනය කිරීම යනු අත්දැකීම් කරා එළැඹීම හෙවත් අන්තරාවලෝකනයට ඉඩ විවර කිරීමක් වන අතර, ඒ මඟින් එක්තරා දුරකට විසඳුම් සෙවීම සඳහා අරගල කරන ගැටලුව ප්‍රති අර්ථකථනය කිරීම හරහා එය වඩා පැහැදිලි කර ගැනීමක් මෙන්ම චිත්ත ශෝධනයක් (catharsis) ඇති වීමටත්, එයට හේතුකාරක වූ අත්දැකීම් ගවේෂණය කිරීම හරහා චිරස්ථායී විසඳුම් ගොඩනගා ගැනීමටත් උපකාර වේ.

මේ ආකාරයටම සමාජ වෘත්තවේදය හෝ කලා නිර්මාණ භාවිත කිරීම හරහා තම විෂය ක්ෂේත්‍රය පුළුල් ලෙස නිර්වචනය කිරීමට ඉඩප්‍රස්තාව උදා කර ගනී. එක් අතකින් එය පවතින වාස්තවික (objective) හෝ යථානුභූතවාදී (positivist) නිර්වචනවලින් ඔබ්බට ගොස් වඩා පරිකල්පනීය ලෙසත් නිර්මාණශීලී ලෙසත් විෂය ප්‍රති අර්ථ කථනයකට අවශ්‍ය ඉඩප්‍රස්තාව උදා කර ගනී. ඇතැම් කලාවන් මූලික කරගත් ක්‍රමවේද එවන් අන්තර්ඥාන ගවේෂණවලට බාධා කරන මූලික මට්ටමේ න්‍යාය ගැන්වීම්වලට ප්‍රතිරෝධය දක්වන අතරම පරිකල්පනීය භාවිත මඟින් සැලකිය යුතු මට්ටමේ විචාරාත්මක අවලෝකනවලටත්, එමඟින් ගැටලු ගැඹුරු ලෙස තේරුම් ගැනීමටත් අවශ්‍ය මාවතක් සපයා දෙයි (Walton, 2012). සමාජ වෘත්තවේදියෙක් තම සේවාදායකයාගේ අත්දැකීම් වඩා උචිත ලෙසත් නිර්මාණශීලී ලෙසත් නිර්වචනය කිරීම සහ ප්‍රකාශයට පත් කිරීමේ ආකෘතික සොයා බැලීම්වලට යොමු වේ. මෙම යොමු වීම සහ එම භාවිතාව පරිධිය පුළුල් කිරීමේ මාර්ගයකි.

සෞන්දර්ය කලා විධික්‍රමික ප්‍රවේශයක් ලෙසට භාවිතයට ගැනීම හරහා පුද්ගලයන් අභ්‍යන්තරිකවත් සමාජීය වශයෙනුත් වෙනසකට ලක් කිරීමේ හැකියාවක් ඇති බව පිළිගත් කරුණකි (Bos & Huss, 2019). ප්‍රථමයෙන් සඳහන් කළ පරිදි සෞන්දර්ය කලා මාධ්‍යය සතුව පවතින නිර්මාණශීලී මෙන්ම සංවේදනාත්මක ගුණය නිසා විවිධ ගැටලුවලට ලක්වූ පුද්ගලයන්ට තම ගැටලුව පුළුල් ලෙස නිර්වචනය කර ගැනීමට

යාමේදී එමගින් සිදුවන අභියෝගාත්මක ක්‍රියාවලිය හේතු කොට ගෙන ඉතා සවිඥානික ලෙස අභ්‍යන්තරික තත්ත්ව පරිවර්තනය කර ගැනීමේ ගුණය අත්පත් කරගැනේ. එය ආයතනගත, යාන්ත්‍රික සහ වාස්තවික ක්‍රියාවලි හරහා බාහිරව කෙරෙනු ලබන උත්තේජනයකට වඩා ස්ථිර ලෙස ප්‍රතිඵල අත්පත් කර ගැනීමේ මාදිලියකි. මෙහිදී විසඳුම් ගවේෂණය කිරීම මෙන්ම ස්වයං යෝජනාත්මක ශක්‍යතාව ද පුද්ගලයා අත්පත් කර ගනී. එසේම කලා කටයුතු පොදු මහජන අවකාශයේ ක්‍රියාත්මක කෙරෙන බැවින් එහිදී සමස්ත හෝ යෝජිත සමාජ අවකාශයම ගැටලු විසඳීමේ ක්‍රියාවලියට සම්බන්ධ කරගැනීමට ආරාධනා කෙරෙන අතරම එමගින් සමස්තයක් ලෙසට සමාජ ක්‍රමයම පරිවර්තනය කිරීමේ ගුණය අත්පත් කරගනී. අනෙක් අතට එය පුද්ගල සහ මහජන අවකාශය අතර ගොඩ ගොඩනැගුණු පාලමක් බැවින් ගැටලු විසඳීමේ ක්‍රියාවලිය කේවල හෝ හුදෙකලා කණ්ඩායම්වලට වෙන්වූ ක්‍රියාවලියක් පමණක් නොවන බව පෙනී යනු ඇත.

උදාහරණයක් ලෙසට ලිංගික අපයෝජනයකට ලක්වූ කාන්තාවකගේ අත්දැකීම් සලකා බැලීමේ දී දැඩි ක්ෂතිමය තත්ත්වයකට පත්වූ කාන්තාවක තම ජිවිතයේ දිශානතිය අහිමි කර ගන්නවා පමණක් නොව ජීවිතය අහිමි කර ගැනීමේ තත්ත්වයකට පවා යොමුවීමට ඉඩ තිබේ. මෙයට එක් හේතුවක් නම් ඇය ලිංගිකව අපයෝජනයකට ලක්වීමට පමණක් සීමා නොවී ඇය හා සමස්ත සමාජය අතර සිදුවන සමාජ අන්තර් ක්‍රියාවන්ගේ පීඩාකාරී ස්වභාවය ද විය හැකියි. වින්දිතයාට දෝෂාරෝපණය එල්ල කෙරෙන, ඇය රැකබලා ගැනීම පිණිස සමාජ ආයතන පද්ධතියක් හෝ නීති රාමුවක් මෙන්ම ආගම හෝ වෙනත් ඕනෑම කරුණක් මත පදනම් වූ අගය පද්ධතියක් නොමැති සමාජයක සුරක්ෂිත බව පිළිබඳව සන්ත්‍රාමය අත්දැකීම් තුළ ගිලී යාමට ඉඩ තිබේ. මෙවන් මොහොතක දී තම ගැටලුවෙන් මිදීමට හෝ ජීවිතය ගොඩනඟා ගැනීමට මාවතක් නොදකින ඇය ජීවත් වීමේ තේරුම කුමක්දැයි යන සත්තවාදී (existential) පැනය විමසයි. එහි අවසන් ප්‍රතිඵලය විය හැක්කේ සිය දිවි නසා ගැනීමයි. මෙවන් මොහොතක ආයතනික පද්ධතියකට යම් මැදිහත්වීමක් කිරීමට හැකියාව පැවතිය ද ගිලිහී ගිය පුද්ගල දිශානතිය ගොඩ ගොඩනඟා දීමට එය එතරම් ප්‍රමාණවත් නොවීමට ඉඩ තිබේ. මන්ද යත් එය අභ්‍යන්තරිකව සිදුවිය යුතු වෙනසක් බැවිනි. මෙවන්

අවස්ථාවක පුද්ගල දක්ෂතාව සහිත සමාජ වෘත්තවේදියකු ඇය සහ ඇය නියෝජනය කෙරෙන සමාජ කණ්ඩායමම අන්තර්කරණය කරගත හැකි පරිදි කලා මාධ්‍ය විධික්‍රමයක් ලෙසට භාවිතයට ගන්නේ නම් ජීවත් වීමේ අර්ථ සොයා පාදා දීමට ඉඩ සැලසෙනවා පමණක් නොව තම අත්දැකීම් විදාරණය කර ගැනීම මඟින් අභ්‍යන්තරිකව වෙනස් වීමේ ජීව ගුණය ද ලබා දෙයි. එමතු ද නොව කලාව සමාජය සමඟ යෙදෙන සංවාදයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසට සමාජ පුද්ගල කණ්ඩායම්වලට තම ප්‍රචණ්ඩකාරීත්වය තේරුම් ගැනීමටත්, ඒ පිළිබඳව තාර්කිකව විමසා බලා තමාවම වෙනස් කර ගැනීමටත් අවශ්‍ය පිටිබලය ලබා දෙයි. එය කලාව සතු මහජන මතයට බලපෑම් කිරීමේ ශක්‍යතාවයි.

සමාජ වෘත්තවේදියකුට වෘත්තීයමය අවකාශ ඇතුළත වැඩ කිරීමේදී අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණක් ලෙස වැඩ කරන ස්ථානය සහ එහි ඇති බල සබඳතා සැලකිය හැකිය (Barlow & Hall 2007; Carpenter & Webb 2012). එවන් අවස්ථාවක ඇතිවෙන ගැටලුවලදී සමාජ වෘත්තවේදියා, සේවාලාභියා සහ ප්‍රතිපත්ති සම්පාදකයා යන ත්‍රිත්වයම සාකච්ඡාවේ මතුවෙන බල තුලනය කිරීම නිර්මාණශීලීව කිරීම සඳහා කලාව භාවිත කිරීම වඩා විපුලදායක වේ (Huss). සමාජය යනු ගතික ප්‍රවාහයකි. එහි ඇති ආනුෂංගික කොටස් ලෙස සැලකෙන පුද්ගලයා, සමාජය, සංස්ථා සහ ආයතන යන සමස්ත සමාජ පරිසරයම අනවරත වෙනස්වීමේ ක්‍රියාවලියකට ලක් වෙමින් පවතී. එවන් වූ සමාජයක ගැටලු තේරුම් ගැනීමට නම් එම සමාජ ව්‍යුහය සහ සමස්ත සමාජ සන්දර්භය ම තේරුම් ගැනීමටත් ඒවා වෙනස් කිරීමටත් හැකිවිය යුතු වෙයි. එය කළ හැක්කේ අදාළ සමාජ ක්‍රියාවලි සහ එම සන්දර්භ විසින් ගොඩනැගෙන අර්ථ තේරුම් ගැනීම මඟින් පමණකි. සමාජ වෘත්තවේදීන් (Aenheim, 1996) පෙන්වා දෙන ආකාරයට සෞන්දර්ය කලා මාධ්‍යයන්ට මෙම ගතික සමාජ සන්දර්භවල අර්ථ සම්පාදනය කර ගැනීමටත් ඒවා වෙනස් කිරීමටත් හැකියාව පවතින අතරම ඒ හේතු කොටගෙන සමාජ වෘත්තවේදය ප්‍රායෝගික ශික්ෂාවක් ලෙස යාවත්කාලීන කිරීමේ හැකියාවක් පවතින බවත් පෙන්වා දෙයි. පෙර සඳහන් කළ ආකාරයට කලාවට සමාජ වෘත්තවේදී දැනුමේ සාර්ව සහ ක්ෂුද්‍ර මට්ටම තුළදී සමාජ වෘත්තවේදියා සහ සේවාදායකයා අතරත් චිත්තවේග සහ ප්‍රජානක තලයත් එකිනෙකට සම්බන්ධ කළ හැකිවෙයි (Huss, 2017).

එපමණක් නොව මනෝ සමාජීය තලයේදී ගැටුම් වැනි අවස්ථා සංකේතාත්මකව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම හරහා ගැටුම් නිෂ්ක්‍රිය කිරීමේ හෝ ඒවා අවම කර ගැනීමේ හැකියාවක් ගොඩනගා ගනියි. සමාජ ආතතිය මුදා හැරීම් සඳහා යාතුකර්ම පැනවීම් මානව අත්දැකීමකි. Franz Fanon (1963) පෙන්වා දෙන පරිදි අප්‍රිකානු සමාජ ගෝත්‍ර අතර සිදුවන ගැටුම් අවම කර ගැනීමේ සහ ලිබිඩෝ ශක්තිය පාලනය කර ගැනීමේ මාවතක් ලෙසට නර්තනය පවත්වා ගෙන ගිය බවත්, යටත්විජිත අවදියේ දී එම නර්තන ආදි යාතුකර්ම පැවැත්වීම තහනම් කිරීම හේතුකොටගෙන එය ප්‍රචණ්ඩත්වයට මාරුවූ ආකාරයත් පෙන්වා දෙයි. ඊදමරාසැම පෙන්වා දෙන ආකාරයට මෙලෙස ගැටුම් අවම කර ගැනීමේ ශක්‍යතාව ක්‍රීඩාව අත්පත් කර ගනී. මෙම මානව අත්දැකීම් ත්‍රිත්වය මඟින් ප්‍රකාශ වන්නේ එක් පොදු කරුණකි. එනම් ගැටුම් කළමනාකරණය කිරීම් පිණිස විවිධ සමාජවල විවිධ යුගවල දී මිනිසා විසින් ගොඩනගා ගන්නා ලද මානව ක්‍රියාකාරකම්වල පොදු ගුණයයි. මෙම මානව අත්දැකීම් යාතුකර්ම සහ ක්‍රීඩාවේ සිදුවන්නේ ගැටුම් සංකේතාත්මකව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම සහ මුදා හැරීම මඟින් සමාජ ආතතිය මුදා හැරීමයි. ඒ අතින් ගත් කල එය සුවිශිෂ්ට ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ, සංකේතාත්මකව ප්‍රකාශ කිරීමේ හැකියාව කලාව සතුව පවතී. එහිදී සෞන්දර්ය කලාවන්ට ආකාර දෙකකින් ක්‍රියාත්මක වීමේ හැකියාව පවතියි. පළමුවැන්න සංකේතාත්මක සහ චිත්තවේගීය තලය ආඛ්‍යානගත කිරීමයි. දෙවනුව ගැටලුවට මැදි වුණු පාර්ශ්ව හරහා සාධාරණ ලෙස එම ගැටුම් විශ්ලේෂණය වන ආකාරයට ආඛ්‍යානවල ගැටීමයි. මේ මඟින් එකිනෙකා එකිනෙකාට සමාව දීම සහ ඔවුන් තේරුම් ගැනීමේ මාවතක් ගොඩනගා ගැනීමට හැකියාව ලැබෙයි.

තිස් වසරක් සිවිල් යුද්ධයක් පැවැත්වුණු අවස්ථාවේදී ගැටුම් කළමනාකරණය කිරීමේ සංවිධාන සහ ආධාර කණ්ඩායම් කලාව මූලික කර ගත් මෙවන් වැඩමුළු හෝ සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම් සිය ගණනින් ලංකාව පුරා පැවැත්වූ අතර, එය සාර්ථක ප්‍රවේශයක් බව බොහෝ අය පිළිගත්හ. එහෙත් මෙම වැඩමුළු සහ කලා ව්‍යාපෘතිවල පුහුණුවලත් සමාජ වෘත්තවේදීන් සහ අදාළ පාර්ශ්ව කණ්ඩායම් කොතෙක් දුරට සහභාගි වූයේ දැයි ගැටලුවක් පවතියි. නියමාකාරයෙන් නම් විය යුත්තේ අදාළ ව්‍යාපෘති සැලසුම් කිරීම නමැති ක්‍රියාවලියේදී සමාජ

වෘත්තවේදීන්ගේ දායකත්වය මත එම වැඩසටහන් ප්‍රති නිර්මාණය වීමයි. මෙහි තර්කය නම් මූලික රාමුව සහ අරමුණු තෝරා ගත් පරිදි අදාළ වැඩසටහන ගොඩනැංවීම සමාජ වෘත්තවේදීන්ගේ විශේෂ ප්‍රාගුණ්‍යය මත, ගැටුම්වලට කේන්ද්‍රීය කණ්ඩායම් මැදිහත් කරගෙන සිදුවිය යුතු බවයි. එහෙත් විශ්ලේෂණාත්මක තලයේ දී අපට පෙනී ගියේ ගැටුම් නිරාකරණය වැනි සමාජ න්‍යායන් සහ වැඩසටහන් අතර ප්‍රතිරෝධයක් හෝ ආතතියක් හෝ මතුවීමයි.

එසේම සමාජ වෘත්තවේදීන් තර්ක කරන්නේ කලාව මඟින් පුද්ගලයාගේ විෂය මූලික දැනුමත් සමාජය පිළිබඳ වාස්තවික දැනුමත් එකට යා කරන පාලමක් ලෙස ක්‍රියා කරන බැවින් ගැටලු විසඳීම සඳහා එය මහඟු උපකාරයක් වන බවයි (Csikszentmihalyi, 1990; Zelizer, 2003). කලා කෘතියක් නිර්මාණය කිරීම යනු කලාකරුවාගේ නැතහොත් නිර්මාණකරුවාගේ අත්දැකීම් සහ ඔහුට පරිබාහිරව ඇති සමාජීය දැනුම් සුසංගත වීමකි. ඒ ඔහු සැමවිටම තමාට පරිබාහිර වාස්තවික ලෝකය තම කලා නිර්මාණ උදෙසා සංජානනය කරගන්නා හෝ අනුභූති කරගන්නා බැවිනි. එම වාස්තවික ලෝකය අන්තර්කරණය කරගන්නා නිර්මාණකරුවා එය පුද්ගල සංවේදනාවක් බවට පත්කර ගනියි. අප අමතක නොකළ යුතු දෙය නම් අපේ පැවැත්ම වනාහි මෙම අභ්‍යන්තරික ලෝකය සහ බාහිර ලෝකයේ සුසංගත භාවය හෙවත් වෛෂයිකත්වයයි (intersujective). එබැවින් කලාකරුවාගේ නිර්මාණයක් යනු මෙම වාස්තවික ලෝකය පිළිබඳ පුද්ගල අත්දැකීම් නැවත පොදු වාස්තවික අත්දැකීමක් බවට පත්කර බෙදා-හදා ගැනීමේ ක්‍රියාවලියයි. කලාව සමාජ ගැටලු විසඳීමේදී සමාජ වෘත්තවේදය තුළ ප්‍රබල අවියක් වන්නේ මෙම ගැටලුකාරී අත්දැකීම් බෙදා-හදා ගැනීමට අවැසි අවකාශය එමඟින් තනා දෙන බැවිනි.

පුද්ගලයෙකුට ඇති වන ගැටලුවක් සැමවිටම පුද්ගල ගැටලුවක් පමණක්ම නොවන බව අප දන්නා කරුණකි. අති පෞද්ගලික ගැටලු ලෙස පෙනෙන ප්‍රශ්නවල මූලය වාස්තවික ලෝකය බව සියුම් නිරීක්ෂණවලින් අපට පෙනෙනු ඇත. එනමුදු මෙම සමාජ මූලයන්ගෙන් පැන නඟින ගැටලු අවසානයේ පුද්ගල කේන්ද්‍රීය විඳවීම් බවට පත්වෙයි. අනෙක් අතට මෙහි බලපෑම් පෙරළා සමාජය කරා පැමිණෙන අයුරු දකින්නට අපට පිළිවන. එබැවින් මෙම ගැටලුවලට, අවනඩුවලට ආමන්ත්‍රණය කිරීමේදී සිදුවිය යුතු අත්‍යවශ්‍ය දෙයක්

නම් ගැටලු සම්බන්ධයෙන් ඒ ඒ පුද්ගලයන්ගේ විෂය මූලික දැනුමත් සමාජීය හෙවත් වාස්තවික දැනුමත් අතර පවතින පරතරය නිරීක්ෂණය කිරීමයි. සමාජ වෘත්තවේදයේ මේ සඳහා එළැඹුම් පැවතියේ වුවද පුද්ගල සංවේදනාවලට ආමන්ත්‍රණය කිරීමේදී ඒ සඳහා පහසුවෙන් ප්‍රවිෂ්ට වීමට මෙන්ම එම ගැටලු තේරුම් කරගැනීමට අවශ්‍ය අවකාශය කලාව මගින් ලබා දෙයි. Arnheim (1996) උපුටා දක්වමින් Huss පවසන්නේ කලාවෙන් විචාරාත්මක චින්තනයට ඉඩ සැලසෙන්නේ එමඟින් බහුවිධ අර්ථකථන සම්පාදනය කරන බැවිනි. මක්නිසාද යත් කලාකෘතියක් කිසිදු දිනෙක තනි අර්ථ සම්පාදනය නොකරන බැවිනි. කලා ක්‍රියාකාරකම්වලදී ගැටලුවේ බහුවිධ මාන තේරුම් ගැනීමට මෙන්ම බාහිර ලෝකයට ඒ සඳහා සංවේදී අයුරින් සම්බන්ධවීමට අවකාශ සලසන බැවින් එය ගැටලු විසඳීමට උපකාරී වන බව පිළිගත් මතයයි.

පුද්ගල හෝ සමාජ ගැටලු අවබෝධ කරගැනීමේදී, විශ්ලේෂණය කිරීමේ දී සහ එයට පිළිතුරු සැපයීමේ දී මතුවන පොදු ගැටලුවක් නම් එම ක්‍රියාවලිය හුදු කේවල න්‍යාය පථ මත රඳා පැවතීමයි. මෙය බොහෝවිට සිදුවන්නේ සමාජ සමාජ වෘත්තවේදීන්ගේ පුහුණුව, නිපුණත්වය සහ ආයතනික රටාව එම ක්‍රියාවලිය මත්තෙහි පවත්වන ආධිපත්‍යය මතයි. Nahri (2001)ට අනුව සමාජ වෘත්තවේදියකුට තම අර්ථ ඥානය මත පදනම් වූ දැනුම භාවිත කිරීම මඟ හරවන ප්‍රධාන දේ නම් ඒ විෂයය පථය ඇතුළත ඇති ආධිපත්‍යධාරී මතවාද සහ අන්ධානුකරණයෙන් භාවිත න්‍යාය හෝ අභ්‍යන්තර අත්දැකීම් ඇගයුම් කිරීමේ ශක්‍යතාව මඟ හරවන කළමනාකාරී මනසින් යුත් ක්‍රියාව පදනම් කරගත් අධීක්ෂණ වේ. පුද්ගල හෝ සමාජ ගැටලුවක් තේරුම් ගැනීමට අප භාවිත කරන න්‍යායික ප්‍රවේශය අපට එය දැක ගැනීමට අවශ්‍ය ආකාරයට ම පමණක් පෙන්නුම් කරයි. නැතහොත් එම ගැටලුවට බලපානු ලබන හෝ එය විසඳිය හැකි බහුවිධ මූල නොපෙන්වයි. උදාහරණයක් ලෙසට යම් ගැටලුවක් සඳහා හේතු කාරක වන්නේ පුද්ගල මනෝමූල තත්ත්වයක් පමණක් ම නොවේ. ඒ සඳහා සමාජ ආර්ථික මෙන්ම සංස්කෘතික තත්ත්ව ද බලපායි. මේ එක් සාධකයක් පමණක් සැලකුව ද ඒ මත තත්ත්වය තේරුම් ගැනීමට පමණක්ම බහුත්ව න්‍යායන් පවතින බව බොහෝ විට අපට පෙනී යනු ඇත.

මේ සඳහා බලපාන තවත් එක් හේතුවක් නම් න්‍යායාත්මක සහ ක්‍රමවේදීය ධාරාවල පවතින සීමාසහිතකම් නිසා බහුවිධ න්‍යායාත්මක සහ ක්‍රමවේදීය තල සුසංගත වීම වළක්වා ලීමයි. එහෙත් මේ ගැටලුව විසඳීම සඳහා ඇති සාර්ථක ප්‍රවේශයක් නම් කලා මාධ්‍ය භාවිත කිරීමයි. පර්යේෂකයන් පෙන්වා දෙන ආකාරයට බහුවිධ න්‍යාය පථ දරාගෙන සිටීමේ හැකියාව කලා මාධ්‍ය සතුව පවතින බැවින් සමාජ ක්‍රමයන්ට අනුව එම ගැටලු විසඳීමට එයට හැකියාවක් ඇත. මෙය ආකාර දෙකකින් සිදු විය හැකිය. පළමුව ගැටලු විශ්ලේෂණයේදී සහ ඒවාට විසඳුම් සෙවීමේදී සමාජ වෘත්තවේදයකුට කලාව හරහා එම ගැටලුව බහුවිධ ආකාරයකට නැතහොත් බහුවිධ දෘෂ්ටිවලට අනුව විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා අදාළ පාර්ශ්වකරුවන්ට ආරාධනා කිරීමයි. දෙවනුව එම ගැටලුව බහුවිධ ආකාරයෙන් අර්ථකථනය කර ගැනීම සඳහා මෙන්ම තේරුම් කරගැනීමට අදාළ පාර්ශ්වකරුවන් දායක කර ගැනීමයි. කලාව මඟින් විචාරාත්මක ගුණය වර්ධනය කරන්නේ බහුවිධ අර්ථකථනවලට විවර වනවාක් මෙන්ම ප්‍රජානක තත්ත්ව, චිත්තවේග සහ සංවේදන අන්තර් ග්‍රහණයට ඉඩ සලසා දෙන බැවිනි (Walton, 2012, Huss, 2018).

මෙහිදී සමාජ වෘත්තවේදීන් සහ අදාළ පාර්ශ්වකරුවන් නිරත වන කලා මාධ්‍ය මඟින් පාර්ශ්ව දෙක අතර ඇති දුරස්ථභාවය කඩා බිඳ දමන අතරම එම පාර්ශ්ව දෙකටම තේරුම් ගැනීමට හැකි පොදු භාෂාවක් භාවිත කිරීම හරහා පොදු තලයකදී විවිධ න්‍යායික දෘෂ්ටිකෝණ හා ප්‍රවේශ මඟින් එම ක්‍රියාවලියට සහභාගි වීමට ඉඩ ලැබේ. එබැවින් කලා භාවිතය මඟින් සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළත ගැටලු විසඳීමේදී විවිධ න්‍යායික දෘෂ්ටිපථ එකට දරා ගෙන සිටීමේ හැකියාවක් පවතින බවට විශ්වාස කෙරේ. මේ අනුව සලකා බලන විට කලා සෞන්දර්ය කටයුතු භාවිත කිරීම ඔස්සේ සමාජ වෘත්තවේදයෙහි පුද්ගල සහ සමාජ ගැටලු විසඳීමේ අඩවිය පුළුල් කර ගැනීමට විවිධාකාරයේ අවකාශ සලසා දෙන බව පෙනේ. එය පරිකල්පනීය විස්තරවලට ඉඩ දෙන අතරම පුද්ගලයන්ට තම සන්දර්භයේම ස්ථානගත වෙමින් තමන්ව ම අර්ථකථනය කරගැනීමට ඉඩ ලබා දෙයි (Huss, 2018).

අපප විමසිය යුතු ගැටලුව නම් පුද්ගල සහ ප්‍රජා සුභසාධනය වර්ධනය කිරීමටත් බලාත්මක කිරීමටත් කලාව මූලික කරගත් මැදිහත්

වීම් කෙරෙන්නේ කුමන ආකාරයකටද යන්නයි? මේ සඳහා භාවිත කරන එක් එළැඹුමක් නම් ධනාත්මක මනෝ විද්‍යාත්මක එළැඹුම්ය. ධනාත්මක මනෝවිද්‍යාත්මක ලාක්ෂණිකයන් යනු අයහපත් මනෝ ලක්ෂණවලට ප්‍රතිවිරුද්ධ තත්ත්වයන්ය. මෙහිදී අසන්තුෂ්ටියට ප්‍රතිපක්ෂව සන්තුෂ්ටිය, අප්‍රසන්න හැඟීම්වලට එරෙහිව ප්‍රසන්න හැඟීම් ද සැලකිය හැකිය. සෘණාත්මක මනෝවිද්‍යාත්මක ලාක්ෂණිකයන් ඔස්සේ සිදුවන්නේ යමකුගේ සමස්ත මනෝදේහික ක්‍රියාවලියට බාධා පමුණුවමින් පැවැත්ම පිළිබඳ අර්බුදයක් මතු කිරීමයි. උදාහරණයක් ලෙසට යම් අත්දැකීමක් පාදක කරගනිමින් කලකිරීමට පත් වූ අයකු ඒ පිළිබඳව නිරතුරුව සිතීම හරහා විශාදයට ගොදුරු වීමට ඉඩ ඇති අතර, ඇතැම් විට තම පැවැත්ම අවසන් කර ගැනීමේ තීරණයකට එළැඹීමට ද ඉඩ ඇත. එබැවින් සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළත සිදුවන එක් කර්තව්‍යයක් නම් අයහපත් මනෝ සමාජීය ලාක්ෂණිකයන්ට ප්‍රතිපක්ෂව ඇති ලක්ෂණ තහවුරු කිරීම සඳහා කටයුතු කිරීමයි. සාමූහිකව කෙරෙන කලා කටයුතු මඟින් ප්‍රතික්ෂේපිත පුද්ගලයකු අන්තර්කරණය කරගැනීමටත්, ධනාත්මක චිත්තවේගයක් වර්ධනය කර ගැනීමටත් ඉඩකඩ ලැබේ. මේ මඟින් පුද්ගලයාගේ යහපැවැත්ම තහවුරු කිරීමේ හැකියාව ලැබේ. Lyubomirsky (2008) මෙම මනෝ ලාක්ෂණිකයන් කොටස් 2කට වර්ග කරයිඃ

1. ජීවන තත්ත්ව (life conditions) (මේ යටතට වයස, ලිංගිකත්වය, වාර්ගිකත්වය වැනි සාධක ඇතුළත් වෙයි.)
2. ස්වේච්ඡාමය ක්‍රියාකාරකම් (voluntary acts) (මේ යටතට ස්වකැමැත්තෙන් කරන කටයුතු ගැනෙයි.)

උදාහරණයක් ලෙසට ඡායාරූප කලාව, චිත්‍ර කලාව, නව භාෂා ඉගෙනගැනීම, කාව්‍යකරණය ආදි නිර්මාණාත්මක පක්ෂයට අයත් කටයුතු ගැනෙයි. සමාජ වෘත්තවේදීන් පෙන්වා දෙන්නේ මෙම ස්වකැමැත්තෙන් කෙරෙන කටයුතු මඟින් පුද්ගල ජීවිතයේ අවස්ථා වෙනස් කරගැනීමට හැකියාවක් පවතින බවයි. මේ මඟින් පුද්ගලත්වය ඉහළටම ඔසවා තැබීම, යහපත් හා තෘප්තිමත් සිතිවිලි වර්ධනය කර ගැනීම, සහ විශාදය වැනි මානසික ව්‍යාධිවලින් පෙළෙන පුද්ගලයකුට තම පරිසරයට නිරාවරණය වීමේ අවස්ථා වැනි තත්ත්ව ළඟා කරගත හැකි බව පෙන්වා දෙයි.

මීළඟට ගැටලුව නම් කලාව සහ සෞන්දර්ය මූලික කරගත් ක්‍රියාකාරකම් කෙසේ, කුමන සන්දර්භයකදී සමාජ වෘත්තවේදය සමඟ බද්ධ කළ යුතුද යන්නයි. එය තීරණය වන්නේ අදාළ සමාජ ගැටලුව සහ එහි ස්වරූපයත් එම ගැටලුව ආමන්ත්‍රණය කිරීමට උචිත කලා මාධ්‍යයන්ගේ ස්වභාවයත් අනුවයි. මක්නිසාදයත් ඕනෑම කලා මාධ්‍යයක්, ඕනෑම ගැටලුවක් ආමන්ත්‍රණය කිරීමට උචිත නැත; ඒ ඒ කලා මාධ්‍යවල ස්වරූපය අනුව ජනනය විය හැකි ප්‍රතිඵල විවිධ විය හැකි බැවිනි. මෙහි මූලික තර්කය නම් සියලු කලා සහ සෞන්දර්ය කටයුතු යහපත් ධනාත්මක චිත්තවේග සහ ප්‍රතිඵල ජනනය කිරීමේ විශ්වීය ගුණයක් අත්පත් කරගත්ත ද ඒ ඒ කලා මාධ්‍යයන්ගේ ප්‍රකාශන මාදිලිය සහ ඒවා ක්‍රියාත්මක වන්නා වූ ස්වභාවයේ ගතිකත්වයක් පවතින බවයි. උදාහරණයක් ලෙස කවිය වැනි මාධ්‍යයක් ගත් විට එය බොහෝවිට කේවල මාධ්‍යයක් සේ නැඟී සිටිය ද, කාව්‍යකරණය කේවල මාධ්‍යයක් සේ පෙනුණ ද එය ක්‍රියාත්මක කිරීමට සාමූහික ශ්‍රමයක් අවශ්‍ය වෙයි (Becker, 2008). යම් මානසික ව්‍යාකූලතාවකින් පෙළෙන අයකුට තම මානසික පීඩනය මුදා හැරීමේ මාර්ගයක් ලෙසට කවි හා බැඳීමට උනන්දු කළ ද ඒ අය ප්‍රකාශනයක් දක්වා දක්වා රැගෙන යන්නේ නම් ඒ සඳහා අනුබල දීමට අමතරව අවශ්‍ය අමුද්‍රව්‍ය සම්පාදනය, ප්‍රකාශකයන් සොයා යෑම, කවි ගායනය වැනි කුදු මහත් කටයුතු රාශියකට සාමූහික ශ්‍රමයක් සහභාගි කර ගැනීමට සිදුවිය හැකිය. සාපේක්ෂ වශයෙන් ගත් කල කාව්‍යකරණය සහ රසවින්දනය, කෙටිකතා හෝ නවකතාකරණය හෝ රසවින්දනය වැනි සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම් ගීතය, සංධ්වනි, ඔපෙරා වැනි සෞන්දර්ය ක්‍රියාකාරකම්වලට වඩා අඩු මූල්‍යමය පිරිවැයක් ඉල්ලා සිටින අතර, චිත්තවේග මුදා හැරීම වැනි කරුණකදී එය අනෙක් නිර්මාණවලට වඩා සාපේක්ෂ වැඩි ඉඩක් ලබා දෙයි. අනෙක් අතට ගීත නිර්මාණය, සිනමාව, සංධ්වනි, ඔපෙරා, නාට්‍යකරණය වැනි කලා මාධ්‍ය ක්‍රියාත්මක වන්නේ මීට ඉඳුරාම වෙනස් ආකාරයකටය. ඒවා සාමූහිකත්වය රජයන ක්ෂේත්‍ර වේ. එවැනි මාධ්‍ය විශාල මූල්‍ය පිරිවැයක් ඉල්ලා සිටින නමුත් ඒ හා සමානවම ශ්‍රම දායකත්වයක් ද ඉල්ලා සිටී. එබැවින් විශාදය හෝ වෙනයම් මානසික සංකූලතාවලින් පෙළෙන පුද්ගලයන්ට හුදෙකලාව වැනි තත්ත්වලින් මිදීමට අවශ්‍ය පරිසරයක් තනා දී, එසේම ස්වයං තීරණ ගැනීමේ ක්‍රියාවලියට ප්‍රතිපක්ෂව බහුවිධ

පර්යාලෝකවලින් පෝෂණය සහ ආලෝකය ලැබීමේ මාවතක් විවර කර දෙයි.

මේ සියල්ලෙන් පැහැදිලි වන දෙයක් තිබේ. එනම් ඒ ඒ කලා නිර්මාණ ක්ෂේත්‍ර මඟින් ඉල්ලා සිටින මානසික සහ කායික සහ සම්බන්ධතාව පුද්ගලයකුගේ මානසික සහ කායික සමබරතාව පවත්වාගෙන යාමට දැඩි රුකුලක් වන බවයි. ගැටලුව නම් පෙර සඳහන් කළ ආකාරයට මේ සෑම කලා මාධ්‍යයක්ම සෑම සමාජ ප්‍රශ්නයක්ම ආමන්ත්‍රණය කිරීමට යොදාගත නොහැකි වීමයි. කාංසාව හා ආතතිය වැනි මන්ද මානසික සංකුලතාවලින් පෙළෙන අයට හෝ මන්ද මානසික මානසිකත්වයෙන් පෙළෙන අයෙකුට, මෙන්ම සමාජ බලය අහිමි වූවන් බලගතු කිරීමට අවශ්‍ය මෘදු කුසලතා වර්ධනය කිරීමට ඉහත කලා මාධ්‍ය යෝග්‍ය වුවද මන්ද මානසිකත්වයෙන් පෙළෙන අයෙකුට නිර්මාණාත්මක රචනය යෝග්‍ය නොවේ. එසේම විවිධ අංගවිකල බවෙන් පෙළෙන අයට නිර්මාණාත්මක රචනය යෝග්‍ය වුව ද ඉහත දැක්වූ ප්‍රාසාංගික කලා මාධ්‍ය උචිත නොවිය හැකිය. මන්දයත් එම කලා මාධ්‍යවල නිරත වීමට අවශ්‍ය කායික බලය ඔවුන්ට නොමැති බැවිනි. එසේම සමාජ සංස්කෘතික සහ ආර්ථික වශයෙන් බහිෂ්කරණයට ලක්වූවන්ට, සමාජයේ අනෙක් ආන්තික කණ්ඩායම්වලට ඉහත කී ඕනෑම කලා මාධ්‍යයක නිරත වීමේ හැකියාව පැවතීමට ඉඩ ඇත. එබැවින් මෙවැනි කලා මාධ්‍ය සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළට රැගෙන ඒම මඟින් අදාළ ගැටලුවලට ගොදුරුවූවන්ට එම ගැටලුවලින් මිදීම සඳහා අවශ්‍ය කරන සුවිශේෂී වූ චිත්තවේග දැල්වීමේ හැකියාව පවතී. එසේම එම මාධ්‍යයන්ගේ පවතින සුවිශේෂී ගුණ නිසා වාචික මාධ්‍යවලින් ඔබ්බට ගොස් ක්‍රියාත්මක වීමේ හැකියාව පවතී. ශරීරය ප්‍රකාශන උපකරණයක් ලෙස භාවිත කිරීම ඔස්සේ සන්නිවේදනයට ඇති විවිධ බාධා බිඳ දැමීමට හැකි අතර, පවතින යථාර්ථයට ඔබ්බෙන් වූ අවකාශ ගොඩනැඟීමේ හැකියාව ද පවතී. මෙය පැහැදිලි කිරීම් සඳහා Augusto Boal වේදිකා නාට්‍ය කලාව භාවිත කරන ආකාරය විමසා බලමු.

පීඩිතයන් වෙනුවෙන් තම නාට්‍යකරණය මෙහෙයවූ Augusto Boal ප්‍රේරණය වූයේ Paulo Freireගේ විමුක්තිකාමී ඉගැන්වීම හෙවත් Pedagogy of Liberation නමැති චින්තනය මඟිනි. Boalගේ මේ නාට්‍යකරණය හැඳින්වූයේ 'පීඩිතයාගේ නාට්‍ය කලාව' යනුවෙනි.

වචනාර්ථයෙන්ම සඳහන් වෙන පරිදි Boal මෙහිදී නාට්‍යය නමැති කලා මාධ්‍යය භාවිත කරන්නේ ආන්තිකරණය වූ, හඬක් නැති ජන කණ්ඩායම්හි හඬ සමාජය ඇතුළත මතු කරගැනීමටත්, ඔවුන්ව බලායනය කිරීමටත්ය. ඔහුගේ මූලිකම අදහස වූයේ සමාජයේ බහුතරයක් දෙනා කුමන හෝ ආකාරයෙන් පීඩාවට ලක්වී ඇති බවත්, මේ ව්‍යුහාත්මක පීඩාකාරී තත්ත්වවලට අභියෝග කිරීම සමාජීය ක්‍රියා මතින් කළ හැකි බවත්, ඒ මතින් පුද්ගලයන්ට විමුක්තිය අත්කර දිය හැකි බවත්ය.

මෙහිදී Boalගේ මූලිකම උත්සාහය ප්‍රේක්ෂකයා වීරයකු බවට පත් කිරීමයි. Boalගේ අදහස නම් සෑම පුද්ගලයකුටම වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ නිරතවීමට ශක්‍යතාවක් ඇති බවයි. Forum Theatre යන නාමයෙන් හඳුන්වන ඔහුගේ මූලික ආකෘතියේ විවිධ තාක්ෂණික සහ ශිල්පක්‍රම භාවිත කරමින් සහභාගි වන්නන් තමන්ගේම ආඛ්‍යානයේ චරිත බවට පත් කරයි. Boalගේ මේ සංකල්පය ඵලදායී ලෙසට සමාජ වෘත්තවේදය ඇතුළත ගැටලු ගවේෂණය කිරීමට මෙන්ම පීඩකයා සහ පීඩිතයා යන දෙපාර්ශ්වයම පරිවර්තනය කිරීම සඳහා භාවිත කළ හැකි වෙයි. එහිදී සමාජ වෘත්තවේදියකුට කළ හැකි කාර්යය වන්නේ පාර්ශ්ව දෙකම ගැටලුව තමන් දරන දෘෂ්ටිකෝණ හරහා සියුම්ව විමර්ශනය කර ඒ තත්ත්වවල ඇති පීඩාකාරී ස්වරූපය හඳුනා ගැනීමයි. මේ වේදිකා නාට්‍ය කලාව බොහෝවිට භාවිතයට ගත හැක්කේ විසඳුමක් ලබාගත නොහැකි පීඩාකාරී තත්ත්වලදී විසඳුම සෙවීම සඳහාය. මෙහිදී ප්‍රේක්ෂාගාරයට එම රංගයෙහි නළුවන් බවට පත්වෙමින් විකල්ප විසඳුම් වේදිකාවේදී ගවේෂණයට ලක් කිරීමට හැකිවෙයි. දෛනික ජීවිතයේ මතුවෙන ගැටලුවලදී පිළිතුරු සඳහා පෙර සූදානම් වීමේ මාර්ගයක් ලෙසට ද මෙය හඳුනාගත හැකිය. මෙහිදී සිදුවන්නේ බාධා මැඬ ගැනීමට වින්දිතයාට උදව්වීමයි. මේ අනුව වේදිකාව යනු මුණ ගැසීමට සන්නිවේදනය කිරීමට මෙන්ම සමාජයේ හඬක් ලබා ගැනීමට සහ තමන්වම ඉහළට ඔසවා තබමින් මහජන අවකාශයක් බවට පත්වීමයි. මෙහිදී සිදුවන්නේ බාධා මැඬ ගැනීමට වින්දිතයාට උදව් කිරීමයි. මේ අනුව වේදිකාව යනු මුණ ගැසීමට සන්නිවේදනය කිරීම මෙන්ම සමාජය ඇතුළත හඬක් නැඟීම සහ තමන්වම ඉහළට ඔසවා තැබීමේ මහජන අවකාශයක් බවට පත්කර ගැනීමයි. එසේම එම තීරණ ගැනීමට, සාකච්ඡා

කිරීමට මෙන්ම තම පුද්ගල භාවය වර්ධනය කිරීමේ තම කුසලතා ගොඩනැංවීමේ මාධ්‍යයක් ද වේ. කලාවේදී අප ගනුදෙනු කරන්නේ සංකේත ලෝකයක් සමඟ බැවින් මා පෙරදී සඳහන් කළ ආකාරයට වින්දිතයාට ඉතා ආරක්ෂාකාරී ලෙස තම ගැටලුවට විසඳුම් සෙවීමේ මාවතක් ලෙස වේදිකාව භාවිත කළ හැකිය. ශ්‍රී ලාංකේය කෝලම් නාට්‍ය මේ ගණයේ මේ ගුණය ප්‍රාථමික ලෙස ගැබ් කරගත් දේශීය නාට්‍ය ක්‍රමයක් ලෙස සැලකිය හැකි අතර, සූර සමාජ වෘත්තවේදියකුට Boalගේ නාට්‍ය කලාව මෙන්ම කෝලම් වැනි දේශීය ජනරංගයෙහි ද පිහිට ලබමින් පීඩිත, ආන්තික ජනකණ්ඩායම්වල ගැටලුවලට ආමන්ත්‍රණය කිරීම විශිෂ්ට ලෙස සිදු කළ හැකිය. මෙය සාර්ථක ලෙස අත්හදා බැලූ ශ්‍රී ලාංකේය උදාහරණයක් නම් මන්ද ආබාධිත දරුවන් වෙනුවෙන් වැඩකරන සුනෙර ආයතනය මඟින් ඒ දරුවන් සඳහා රෝහණදේව පෙරේරා ප්‍රමුඛ නාට්‍ය කණ්ඩායම සමඟ පවත්වනු ලැබූ නාට්‍ය වැඩමුළුවයි. එමඟින් ඒ දරුවන්ගේ සන්නිවේදන දුර්වලතා මෙන්ම මානසික සංකුලතා මඟ හරවා ගැනීම සඳහා ද යහපත් දායකත්වයක් ලබා දෙන ලදි.

අවසන් සටහනඃ ශ්‍රී ලාංකේය ප්‍රවණතා

මේ ලිපිය රචනා කිරීමේදී ලංකාවේ ප්‍රධාන විශ්වවිද්‍යාල ත්‍රිත්වයක සහ සමාජ වෘත්තවේදය උගන්වන ප්‍රධාන ආයතනවල විෂයය මාලා සියුම් ලෙස නිරීක්ෂණය කළ අතර, පාඨමාලා අතර සමාජ වෘත්තවේදය උගැන්වීම්හි සෞන්දර්යය කලා විෂයයන් පිළිබඳ අවධාරණය කෙරෙන එකදු පාඨමාලාවක් හෝ තිබුණේ නැත. ඒ පාඨමාලා ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් ත්‍රිත්වයක් මත සංවර්ධනය වී ඇති බව පෙනේ. ඒවා නම් සංකල්පීය සහ න්‍යායික පුහුණුව සපයන පාඨමාලා, ක්ෂේත්‍ර පුහුණුව ඉලක්ක කරගත් ක්‍රමවේද පිළිබඳ පාඨමාලා සහ ක්ෂේත්‍ර වැඩ ඉලක්ක කරගත් (parctice based courses) පාඨමාලා ආදි වශයෙනි. මේ පාඨමාලා සියල්ලෙහි මූලික ලක්ෂණය නම් ඒවා වඩා වාස්තවික සහ ආනුභවික තත්ත්ව වඩා තියුණු කිරීම සඳහා ගොඩනඟා ඇති පාඨමාලා බවයි. න්‍යායික සහ සංකල්පීය තලය ඉලක්ක කරගත් පාඨමාලා වැඩි වශයෙන්ම බටහිර න්‍යායකරණය පදනම් කරගත් සමාජ වැඩ, මනෝ විද්‍යාව සහ මානව විද්‍යා ප්‍රවේශයන්ගෙන් සැදුම්ලත් ඒවායි.

මෙහිදී මතුවිය හැකි එක් ගැටලුවක් නම් මේ බහුවිධ න්‍යාය අවශ්‍ය තන්හිදී එකින්එක මුසු කරමින් නිර්මාණශීලීව එය භාවිත කරන්නේ කෙසේද යන්න පිළිබඳව සැකසංකාවක් මතුවිය හැකි වීමයි. එවැනි ගැටලු අතික්‍රමණය කිරීමට නම් සමාජ වෘත්තවේදියා විෂයය ක්ෂේත්‍ර දෙකෙහිම ප්‍රවීණත්වයකින් හෙබි අයෙකු විය යුතුය; සමාජ න්‍යාය පිළිබඳ සුවිශේෂී පුහුණුවකුත්, යම් හෝ කලා මාධ්‍යයක් පිළිබඳ ප්‍රාමාණික දැනුමකුත් තිබිය යුතුය. අවාසනාවට තත්කාලීන ශ්‍රී ලාංකේය සමාජ වෘත්තවේදය උගන්වන ශාස්ත්‍රඥයන්ගෙන් එවැනි ප්‍රාමාණික පුහුණුවක් ඇත්තේ ඉතාම අතළොස්සක් පමණ වන පිරිසකට විය හැකිය; එම කලා මාධ්‍ය සමඟ ගනුදෙනු කිරීම ඔවුන් මේ වනවිට අතහැර දමා හෝ ඒවා වඩා නිර්මාණශීලි ලෙස භාවිත කිරීම පිළිබඳ අවශ්‍ය පුහුණුව නොමැති වීම හෝ විය හැකිය. එසේම එවැනි භාවිතවලට යොමු වීමේදී බටහිර කේන්ද්‍රීය න්‍යායික හා භාවිත ස්වදේශික සංස්කෘතික සන්දර්භයට සාක්‍යලයෙන්ම නොගැළපීමට ද ඉඩ ඇත. ඒවා දේශීය කලා භාවිත සමඟ මුසු කරගත යුත්තේ ඉතා පරිස්සමෙනි. මීළඟට පැන නැඟිය හැකි බරපතළම ගැටලුව නම් සමාජ වෘත්තවේදියා තම විෂයය සහ කලාව අතර දේශසීමා නිසියාකාරව සහ ආචාර ධාර්මිකව කළමනාකරණය කරගන්නේ කෙසේද යන ප්‍රශ්නයයි.

මීට අමතරව සෞන්දර්යය කලා කටයුතු සමාජ වෘත්තවේදී විෂය මාලාවලට අන්තර්ගත නොවීමට එක් හේතුවක් නම් ඒ පිළිබඳ නිසි පුහුණුව ලත් වෘත්තිකයන් නොසිටීමයි. එමෙන්ම ඒ පිළිබඳ පවතින අනවබෝධය සහ තේරුම් නොගැනීම ද විය හැකිය. මා පෙරදී සඳහන් කළ පරිදි පශ්චාද් යටත් විජිත රාජ්‍යවල විද්‍යාව ක්‍රියාත්මක වන්නේ එක්තරා හීනමාන මානසිකත්වයක් ඇතුළතය. සෞන්දර්යය කලා විෂය මේ විෂයයන් ඇතුළට රැගෙන ඒම අලුතෙන් පිහිටුවන විෂයයන්වල විද්‍යාත්මක බව හීනවීමට හේතුවක් වෙනවා යැයි ඔවුන් කල්පනා කරනවා විය හැකිය. මෙහි වර්ධන ලෙස ආයතනික සීමා පැනවීම්, සංස්කෘතික සංජානන මෙන්ම අධ්‍යාපනික ක්ෂේත්‍රයේ පවතින යටිතල පහසුකම් ද සලකා බැලිය හැකිය. මේ පිළිබඳව අදහස් දැක්වූ එක් ආචාර්යවරයකු පැවසුවේ "ඔය ඔක්කොම කරන්න කොහෙද වෙලාව තියෙන්නෙ..." යනුවෙනි. මෙහිදී ගම්‍ය වන එක් කාරණයක් නම් මා පෙර කී ආකාරයට විද්‍යාත්මක ඥානය මත

පදනම් වූ වෘත්තිමය පුහුණුව අධිනිශ්චය වීම වන අතර, සෞන්දර්යය කලා එහි පරිවාරයේ තිබෙන දෙයක් ලෙසටයි. එවැනි දේවල් කිරීමට තමන්ට පුහුණුවක් නැති බව තවත් එක් ආචාර්යවරයෙකු පැවසූ අතර, වෙනත් ආචාර්යවරයෙකු පැවසුවේ, "මේක තාම මෙහේ මුල් බැහැ ගන්න විෂයයක්..." යනුවෙනි. මේ කරුණු සියල්ල සලකා බලන විට පෙනී යන්නේ සමාජ වෘත්තවේදී විෂයය මාලාව සෞන්දර්යය විෂයය කලා කටයුතුවලට අන්තර්ග්‍රහණය කරගැනීමට තව බොහෝ කාලයක් ගතවනු ඇති බවයි.

References

Barlow, C., & Hall, B. L. (2007). What about feelings? A study of emotion and tension in social work education. *Social Work Education, 26*(4), 399–413.

Becker, H. S. (2008). *Art Worlds*. University of California Press.

Boal, A. (1979). *The Theatre of the Oppressed*. Pluto Press.

Bos, E., & Huss, E. (2019). *Art in Social Work Practice Theory and Practice: International Perspectives*. Routledge.

Bourdieu, P. (1993). But who created the creators? In *Sociology in Question* (pp. 139–148). Sage.

Carpenter, J., & Webb, C. (2012). What can be done to promote the retention of social workers? A systematic review of interventions. *British Journal of Social Work, 42*(7), 1235–1255. https://doi.org/10.1093/bjsw/bcr144

Csikszentmihalyi, M., & Csikzentmihaly, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (Vol. 1990, p. 1). New York: Harper & Row.

Dominelli, L. (2006). Community development across borders: Avoiding dangerous practices in a globalizing world. *International Social Work, 48*(6), 702–713.

Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.

Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Turnaround.

Huss, E. (2012). Art and social work: A creative approach to empowerment and healing. *Journal of Social Work Practice, 26*(1), 5–19.

Huss, E. (2015). *Using Art for Social Transformation*. Routledge.

Huss, E., & Cwikel, J. (2005). Art therapy and social work: A collaborative framework for empowerment. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association, 22*(4), 183–190.

Huss, E., & Sela-Amit, M. (2019). Art in social work: Do we really need it? *Research on Social Work Practice, 29*(6), 721–726.

Kaufman, R., Huss, E., & Segal-Engelchin, D. (2011). Social work students' changing perceptions of social problems after a year of community intervention. *Social Work Education, 30*(8), 911–931.

Leavy, P. (2015). *Arts-based research: A field in motion*. Guilford Press.

Lyubomirsky, S. (2008). *The How of Happiness: A new approach to getting the life you want*. Penguin Press.

McNiff, S. (2008). *Art-Based Research*. Jessica Kingsley Publishers.

Mishna, F., & Bogo, M. (2007). Reflective practice in contemporary social work classrooms. *Journal of Social Work Education, 43*(1), 15–23.

Narhi, K. (2001). Transferable and negotiated knowledge: Constructing knowledge for the future. *Journal of Social Work, 2*(3), 317–336. https://doi.org/10.1177/146801730200200304

Smirnova, A., & Poluektova, N. (2023). Social arts for recognition: Sociological perspectives on arts and youth identities. In E. Bos & E. Huss (Eds.), *Using Art for Social Transformation: International perspectives for social workers, community workers and art therapists* (pp. xx–xx). Routledge.

Walton, P. (2012). Beyond talk and text: An expressive visual arts method for social work education. *Social Work Education, 31*(6), 724741. https://doi.org/10.1080/02615479.2012.695934

White, M., & Epston, D. (1990). *Narrative Means to Therapeutic Ends*. Norton & Company.

Zelizer, C. (2003). The role of artistic processes in peacebuilding in Bosnia-Herzegovina. *Peace and Conflict Studies, 10*(2), 62–75.

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 137-158
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

A Comparative Study of the Acquisition Patterns of Prepositions: Adult Sinhala Speaking Undergraduate Students of Learning English as a Second Language in four Academic Years

Dr. Ramani Rathnamali Jayasinghe

Abstract

English prepositions often pose challenges for Sinhala-speaking learners of "Teaching English as a Second Language" (TESL) in Sri Lanka due to the vagueness and multiple meanings of prepositions. Recognising the need for effective pedagogy in teaching English prepositions, some researchers have explored a categorisation of English prepositions based on +/- Lexical and +/- Functional features. However, there is a research gap in the literature review on English prepositions, focusing on +/- Lexical and +/- Functional categories in relation to Sinhala-speaking TESL adult undergraduate students in Sri Lanka. Only two researchers have researched categories of prepositions by using English-speaking native children and Sinhala-speaking children accordingly. Therefore, the main objective is to investigate whether English prepositions can be categorised using these +/- features as discussed above by analysing selected 'fill-in-the-blank tasks' of Sinhala-speaking adult undergraduate learners of TESL at the University of Kelaniya, Sri Lanka. Furthermore, the second objective tries to identify

a potential order to acquire these categorised prepositions. The sample consists of 20 randomly selected undergraduate Sinhala-speaking students from each academic year of the "Teaching English as a Second Language (TESL) Four-year Degree" program. A group of 20 sentences was tested with 20 prepositions. First, these prepositions were removed from the 20 sentences, and the students were asked to fill in the correct prepositions in the remaining spaces. Using the ANOVA-HSD Tukey Test in SPSS, significant differences in the accurate usage of prepositions across the four categories were observed for each academic year. The results indicated that prepositions with [+ Lexical] features exhibited higher accuracy than those with [-Lexical] features. These findings show that this potential acquisition order can be utilized to facilitate teaching English prepositions for TESL undergraduate students. These findings suggest that policymakers could adapt curricula to enhance teaching English prepositions for TESL undergraduate students fruitfully.

Keywords: *acquisition order of prepositions, [+/- Lexical, +/- Functional] categories, fill-in-the-blank task, Sinhala Speaking ESL undergraduate students*

1.0 Introduction

This study focuses +/_ Lexical and +/_ Functional categories of prepositions, and the purpose of the study is to find the order of acquisition of these categories among undergraduates of four academic levels. No other research has been done by using +/- Lexical and +/_ Functional prepositions using Sri Lankan adult undergraduate students to find their acquisition order. A total of 20 adult students will be randomly selected for this study, and they will be tested with fill-in-the-blanks using the suitable category of prepositions. The ANOVA HSD Tukey test in SPSS will be used to analyse whether + Lexical categories of prepositions are higher than the – Lexical categories of

prepositions, or whether this study shows –Functional categories of prepositions are higher than +Functional categories.

1.1 The statement of the research problem

The teaching and learning of English prepositions have posed challenges due to their inherent ambiguity, leading to unsatisfactory performance among Sinhala-speaking undergraduate learners of Teaching English as a Second Language (TESL) at the University of Kelaniya, Sri Lanka. Consequently, there is a pressing need to enhance the pedagogical approaches used in teaching prepositions.

Drawing on existing literature, Littlefield (2009) conducted empirical research using the spontaneous speech production of five English-speaking children and has shown English prepositions can be categorized into four types based on lexical and functional features: Adverbial prepositions [+Lexical, -Functional], Semi-lexical prepositions [+Lexical, +Functional], Particles [-Lexical, -Functional], and Functional prepositions [-Lexical, +Functional]. For instance, adverbial prepositions (e.g., "went down") are identified as pure lexical entities, contributing semantic content but lacking the ability to link sentence elements or provide Case assignments. Semi-lexical prepositions (e.g., "under the table") are characterized by both descriptive content and the ability to assign theta roles and establish spatial relationships, making them [+Lexical, +Functional]. Particles (e.g., "shape up the figure") fall into the category of phrasal verbs and are marked as [-Lexical, -Functional], as they lack substantive meaning and Case-assignment properties. Lastly, Functional prepositions (e.g., "proud of you") belong to the purely Functional category and are categorized as [-Lexical, +Functional] and do not contribute to semantic content but enable Case assignment.

Furthermore, Littlefield's (2009) research indicates that prepositions with [-Functional] features are acquired at a higher rate compared to those with [+Functional] features. Additionally, Littlefield (2006) emphasizes that adverbial prepositions are purely lexical, semi-lexical prepositions are both descriptive and functional,

and particles are idiosyncratic phrasal verbs with neither substantive meaning nor case assignment abilities. Functional prepositions, on the other hand, are solely functional in nature and lack lexical content. This comprehensive categorization provides a foundation for understanding the complexities of prepositions and informs the need for effective teaching strategies to address the challenges faced by ESL learners in Sri Lanka.

1.2 The Aim of the Study

This study aims to find out whether Sinhala-speaking adult TESL learners' correct usage of prepositions in 'fill in the blanks' tasks can be categorised according to Littlefield (2009) using +/- Lexical and +/- Functional features as follows:

Adverbial prepositions [+ Lexical, - Functional]; e.g. went *down*, particles [-Lexical, -Functional]; e.g. *shape up* the figure, semi-lexical preposition [+Lexical, +Functional]; e.g. *under* the table and functional prepositions [-Lexical, +Functional]; e.g. proud *of* you.

The research further examines the order of the acquisition of the categories of prepositions. Therefore, the necessary suggestions can be made to the relevant curriculum developers and policymakers in Sri Lanka to enhance teaching prepositions for adult Sinhala-speaking TESL undergraduate students more effectively.

1.3 Justification of the Research Study

According to the literature review by Littlefield, 2009, using the spontaneous speech production of five English-speaking children has empirically shown that English prepositions can be divided into four categories using +/- Lexical and +/- Functional features. Moreover, Littlefield, 2009 has found that the prepositions with [-Functional] feature rank higher than the prepositions with [+Functional] feature in the order of acquisition. According to the Literature, this kind of acquisition order of prepositions using +/-L features and +/- Functional features has been addressed by Jayasinghe (2014) using Sinhala-speaking children, in Sri Lanka, and she has proven that + Lexical

feature ranks higher than the propositions with – Lexical features in dictation tasks in Grade 4 and Grae 6 in school, but in Grade 10 this order was disappeared. That means there is no acquisition order by Grade 10. In Sri Lanka, no other research studies have been conducted on Sinhala-speaking TESL undergraduate students' acquisition order of these four categories of English prepositions (+/- Lexical and (+/_ F) categories using the filling-the-blanks task.

Therefore, facilitating the pedagogy of English prepositions is essential for TESL students and teachers in state universities. Moreover, investigating the Sinhala-speaking TESL learners' acquisition order of prepositions using the 'fill-in-the-blanks' method by focusing on Littlefield's (2009) categorisation of prepositions is vital. Moreover, making necessary suggestions based on the findings of this study for an appropriate pedagogy to enhance teaching prepositions is also momentous. Hence, this study fills the research gap in the existing topic-based Literature by finding whether these 04 categories of prepositions can be found in the correct usage of prepositions of Sinhala-speaking TESL undergraduate students, finding the acquisition order of these four categories of prepositions and by finding new pedagogy to facilitate teaching these 04 categories of prepositions using an acquisition order are extremely important.

Therefore, the purpose of this study is to investigate whether Sinhala-speaking undergraduate TESL learners' correct usage of prepositions in the 'fill-in-the-blanks task' can be categorised according to Littlefield (2009) and examine the order of the acquisition of the 04 categories of prepositions and thereby enhance teaching prepositions in the TESL classroom.

1.4 Research Questions

1. Do the Sinhala-speaking TESL learners who use 04 prepositional categories show significantly different performance in the use of prepositions **within** each academic year (Academic Year 1, Academic Year 2, Academic Year 3, Academic Year 4)?

2. Do Sinhala-speaking ESL learners show significantly different performance in using the four prepositional categories **across** each academic year (Year 1, Year 2, Year 3, Year 4)?
3. Is there significant progress in the acquisition of the four categories of prepositions by the selected undergraduates from Year 1 to Year 4?
4. Would [+ Lexical] prepositions be ranked higher than those with [- Lexical] prepositions, where the accuracy of the use of prepositions is concerned, in each academic year?

1.5 Research Hypotheses

1. The Sinhala-speaking TESL undergraduate learners produce 04 prepositional categories significantly different within each academic year.
2. There is significant progress in these undergraduate students' acquisition of the four categories of prepositions across the academic years (Academic Year 1 to Academic Year 4).
3. The sentences with [+Lexical] prepositions ranked higher than those with [-Lexical] prepositions, in terms of the accuracy of the use of prepositions in each academic year.

2.0 Literature Review

Next, literature on the usage of the studies on +/- Lexical and +/-Functional study will be focused on.

2.1. *Prepositions and the lexical-functional divide* Top of Form *Child Language*

Littlefield (2003) delved into the CHILDES database, examining the language development of two children, Naomi and Sarah, over extended periods. Naomi's data covered 3 1/2 years (1;2,29 to 4;9,3), while Sarah's spanned nearly 3 years (2;3,5 to 5;1,6). The primary focus was on identifying lexical and functional prepositions, with Littlefield distinguishing between them using three criteria: (i) functional items lacked denotational meaning, unlike lexical items with referential meaning; (ii) functional items were generally stress-less, while lexical items were stressed; (iii) functional prepositions could not be substituted, whereas lexical prepositions could be easily interchanged. Littlefield's significant finding revealed that English functional prepositions emerged later in a child's language acquisition compared to lexical prepositions. Additionally, the overall error rate for functional prepositions was higher (Naomi 40%, Sarah 37%) than for lexical prepositions (12% each). Notably, both subjects initially exhibited a 100% error rate for functional prepositions, confirming a distinct developmental division between acquiring lexical and functional prepositions.

In the categorization of prepositions, Littlefield, 2006 also adds that adverbial prepositions (*e.g. she sat down*) are the pure lexical category and can be categorized with [+Lexical, -Functional] features. They contribute semantic content but cannot link elements in a sentence, nor do they have case assignment properties. Littlefield assigns features for semi-lexical prepositions (*e.g., The cat is on the mat)* as [+Lexical] because they have descriptive content and are [+Functional] because they assign theta roles and establish spatial relationships. They can link elements in phrases through Case assignments. Moreover, she says that particles (*e.g.*, *She ate up the cake)* are an idiosyncratic category called phrasal verbs and are assigned [-Lexical, -Functional] categories. They do not contribute substantive, descriptive meaning, nor can they assign Case. Finally, functional prepositions (*e.g., I am proud of you*) are of the purely functional category and are categorized as [- Lexical, + Functional].

Littlefield, 2006 suggested two possible predictions on the acquisition of the four categories of prepositions. (Jayasinghe, 2014)

(1) ***Predicted order of acquisition (1):***

First: -Functional (adverbial prepositions and particles)

Last: +Functional (semi-lexical prepositions and functional prepositions)

Here, prepositions with [-Functional] features rank higher than those with [+Functional] features.

(2) ***Predicted order of acquisition (2):***

First: + Lexical (adverbs and semi-lexical prepositions)

Last: -Lexical (particles and functional prepositions)

Here, prepositions with the [+Lexical] feature rank higher than the prepositions with the [-Lexical] feature.

It is very important to note that both orders agree with two facts as follows:

(i) The pure lexical categories (adverbial prepositions) are acquired before the pure functional categories and,

(ii) The particles and semi-lexical prepositions will be acquired after adverbial and before the functional prepositions.

Consequently, Littlefield administered a longitudinal study as follows to investigate which **order (order one or order two) is correct.**

Top of FormThe analysis of errors showed that omissions were the most common (83%), with substitutions and other errors occurring at lower rates. Omissions were observed across all categories of prepositions. Littlefield emphasized the fine-grained approach, highlighting the error rates as supporting evidence. Functional prepositions were identified as the most challenging category, with an error rate of 19.6%, followed by semi-lexical prepositions (8.3%), while particles (1.5%) and adverbials (1.1%) were considered the least difficult categories.

In summary, Littlefield's empirical study in 2009 concluded that there is a consistent order of acquisition for the four categories of prepositions, with variations in the distribution of adverbial prepositions and particles among individual children. The fine-grained analysis, particularly focusing on error rates, provided valuable insights into the relative difficulty of different prepositional categories in child language.

Adverb [+Lexical, -Functional]

Particles [-Lexical, -Functional]

Semi-lexical prepositions [+Lexical, + Functional]

Functionals [-Lexical, +Functional]

Here, the [-Functional] categories (adverbs and particles) take an advantage over the [+Functional] categories (semi-lexical and functionals)

Therefore, Littlefield (2009) confirmed that according to her data set (English-speaking children) and the methodology (speech data) she has used,

-Functional prepositions > + Functional prepositions

How ever, this kind of acquisition order of prepositions using +/-L features and +/- Functional features has been showed by Jayasinghe (2014) using Sinhala-speaking children, in Sri Lanka, and she has proven that + Lexical feature ranks higher than the propositions with – Lexical features in dictation tasks in Grade 4 and Grae 6 in school, but in Grade 10 this order was disappeared.

However, there is still a research gap to carry out some other research with **adult students**, focusing on +/- Lexical features and +/- Functional features of prepositions ' acquisition order.

Adult Language Acquisition- the Transition Period

Within these two overall contexts of the absence of native – speaking peers of the TL , McLaughin (1978) claimed that there is

no language transfer in child SLA unless the child is isolated from peers of the TL, the latter being the classic immersion setting. The idea is that if the child has TL peers, there is a greater social context, where the child learns the L2 rules as if the L2 were an L1 with no language transfer occurring. There are several interesting hypotheses that Mclaughlin (1978, p. 117) discusses, one being the regression hypothesis, according to which the child uses the language skills used in L1 acquisition with L2 data, but at a very primitive and rudimentary level. A second hypothesis, the recapitulation hypothesis, involves the child recapitulating the learning process of a native speaker of the TL. In other words, when a child learns an L2, she or he uses the same process available to children of the TL (Million, 1974; Ravem, 1968, 1974).

However, Laughin also noted what could be considered counterevidence to this. Referring to Wode (1976), he pointed out that, “children occasionally use first-language structures to solve the riddle of second-language structures’ (McLaughlin, 1978, p.117, emphasis added).

3.0 Methodology of the Current Study

3.1 *Subjects and their profile*

A pool of 80 students (20 students each from Academic Year 1, Academic Year 2, Academic Year 3 and Academic Year 4) were randomly selected who were following “Teaching English as a Second Language (TESL)” four-year degree at the Department of English Language Teaching, University of Kelaniya, Sri Lanka. This course is conducted in English medium.

In Sri Lanka, the predominant activities, encompassing administration, education up to the secondary level, trade, aviation, shipping, business, etc., primarily occur in the official language, Sinhala. The majority of learners are multilingual, with Sinhala as their primary language and English as their secondary language. This classification is strictly related to the curriculum and is not influenced

by the learners' exposure or the type of input they receive. English is taught as a mandatory second language in Sri Lanka starting from Grade three. As English is regarded as a secondary language, learners have limited exposure to it outside the classroom.

3.2 *Data Collection and Procedure*

A test was conducted for the students of Academic year 1, Academic year 2, Academic year 3 and Academic year 04 of the TESL Degree. First, these students were explained Littlefield's (2009) findings and theories on the four categories of prepositions that Littlefield found in 2009 and the order of the acquisition of those prepositions, which she has confirmed. Next, the researcher explained the Case assignment in sentences. Ten sentences for each category of preposition were made. A total of 4x10=40 sentences were administered, removing the prepositions and leaving a space in each sentence. Instructions were given in the test paper, informing that the 80 students should write down the accurate prepositions in the relevant spaces and write down the categories of prepositions using Littlefield's (2009) clarification on 04 categories of prepositions in front of the given sentences (e.g. The book is on the table. - semi lexical). Written instructions for the task were given in English. Thereby, the undergraduate students' progress in prepositions during the 04 years was observed.

3.3 *Data Analysis*

Using an ANOVA- HSD Tukey Test in SPSS, significant differences in the correct usage of 04 categories of prepositions were observed in each year, category-wise. No time limit was set for the task. However, all the learners completed the task within one and a half hours.

The task analysed 80 learner scripts (20 each from one academic year). Each script was marked, and each correct use of a preposition was given a ' 01' mark, and for identifying the correct category, another mark was given.

4.0 *Results*

4.1 *Answering the research questions*

According to Littlefield (2009), categorization of prepositions can be illustrated as follows.

1. **Adverbs** have (+ Lexical and - Functional) features. Therefore, they have a semantic meaning, but they do not have any function (e.g. adverbs cannot assign Case).
2. **Particles** have (-Lexical and -Functional) features. Therefore, they do not have a meaning or function (e.g. they do not assign Case).
3. **Semi-lexical prepositions** have (+ Lexical and + Functional) features. Therefore, they have semantic meaning and also make functions (e.g Semi-lexical prepositions assign Case)
4. **Functional prepositions** have -Lexical and + Functional features. Therefore, they do not have any meaning, but they can make functions (e.g. Functional prepositions can assign Cases).

Following the above explanation given in Littlefield 2006, the students' answers in prepositions were categorized as Adverbs, Particles, Semi-lexical prepositions and as Functional prepositions. Each accurate Adverb, Particle, Semi-lexical preposition and Functional preposition were marked and awarded '02' marks and calculated the total for each category of preposition in each academic year. Thereby, the mean value of the marks for each category of preposition was computed using descriptive analysis.

Next, the Post Hoc Tukey HSD test was computed using SPSS -22 to find out the significant differences in the performance among the 04 categories within each academic year. Next, the significant differences in the performance of the 04 categories of prepositions across academic years were tested.

In the Post Hoc Tukey HSD test, a significant difference is shown by the p-value.

If $p < 0.05$, there is a significant difference.

If $p < 0.01$, there is a higher significant difference.

If $p < 0.001$, it shows the highest significant difference

Category-wise analysis of performance

The category-wise performance of the Academic years is presented in *Table 01* with the Mean values of the correct category of the 04 prepositions.

Table 01

Mean Values in Category-wise Performance of the four Prepositional Categories

Category	Academic Year 1	Academic Year 2	Academic Year 3	Academic Year 4
Adverbs	24	50	52.5	58.85
Semi-lexicals	25.5	50.5	57.40	63.60
Particles	03.5	06.5	7.0	12.5
Functionals	02.5	04.5	06	10.5

Academic Year 01

Adverbs and semi-lexical words have very close mean values.

However, according to the Post Hoc Tukey HSD test, there is no significant difference in performance between adverbs and semi-lexicals.

Particles and functionals have very close mean values.

However, there is no significant difference in performance between them according to the .Post Hoc Tukey HSD t-test

Adverbs and Particles have a noticeable difference in mean values.

In addition, between Adverbs and particles, there is a significant difference in performance according to the Post Hoc Tukey HSD test ($p < 0.05$).

Adverbs and functionals have noticeably different mean values

Also, Adverbs and Functional have a significant difference in the performance of marks ($p < 0.01$).

Semi-lexicals and Particles have noticeable differences in mean values.

Between semi-lexical and particles, there is a significant difference in performance according to the Post Hoc Tukey HSD Test ($p< 0.001$)

Semi-lexicals and Functionals have noticeable differences in mean values.

Semi-lexicals and Functionals have a significant difference in performance according to the **Post Hoc Tukey HSD Test** ($p < 0.01$).

Therefore, it can be concluded that;

Adverbs (+L, -F) Semi Lexicals (+L, +F) > Particles (-L, -F) , Functionals(-L, +F)

Therefore, +Lexical prepositions show a higher accuracy than -Lexical prepositions.

+Lexical > - Lexical

Academic Year 02

Adverbs and Semi-lexicals have very close mean values.

However, according to the Post Hoc HSD Tukey Test, there is no significant difference between Adverbs and Semi-lexicals.

Particles and Functionals have very close mean values.

And, there is no significant difference between them.

Adverbs and particles have a noticeable difference in mean values

In addition, between Adverbs and Particles, there is a significant difference in performance according to the Post Hoc Tukey HSD test ($p < 0.05$)

Adverbs and Functionals have a noticeable difference in mean values

Between Adverbs and Functionals, there is a significant difference in performance according to the Post hoc Tukey HSD test. ($p< 0.01$)

Between Semi-lexicals and Particles, there is a noticeable difference in mean values.

Semi-lexical and Particles, there is a significant difference in performance ($p< 0.01$).

Semi-lexical and Functionals have noticeable mean values

Semi-lexicals and functionals have a significant difference in performance according to the Post Hoc Tukey HSD Test ($p < 0.05$).

Therefore we can conclude that;

Adverbs (+L, -F) Semi Lexicals (+L, +F) > Particles (-L, -F) , Functionals(-L, +F)

Therefore, [+Lexical]prepositions show a higer accuracy than [-Lexical]prepositions.

+Lexical > - Lexical

Academic Year 03

Adverbs and Semi-lexicals have very close mean values.

However, according to the Post Hoc Tukey HSD Test, there is no significant difference between adverbs and semi-lexicals.

Particles and functionals have very close mean values.

However, there is no significant difference between them.

Adverbs and Particles have a noticeable difference in mean values.

In addition, between adverbs and particles, there is a significant difference according to the Post Hoc Tukey HSD Test ($p < 0.01$)

Adverbs and Functionals have a noticeable difference in mean values.

In addition, between adverbs and functionals, there is a significant difference according to the HSD Tukey test ($p < 0.01$)

Semi- lexical and Particles have noticeable differences in mean values.

Between semi-lexical and articles, there is a significant difference according to the Post Hoc Tukey HSD Test ($p < 0.05$).

Therefore we can conclude that;

Adverbs (+L, -F) Semi Lexicals (+L, +F) > Particles (-L, -F) , Functionals(-L, +F)

Therefore, +Lexical prepositions show a higher accuracy than -Lexical prepositions.

+Lexical > - Lexical

Academic year 04

Adverbs and Semi-lexicals have very close mean values.

However, according to the Post Hoc Tukey HSD Tukey Test, there is no significant difference between adverbs and semi-lexicals.

Particles and functionals have very close mean values.

However, there is no significant difference between them.

Adverbs and Particles have a noticeable difference in mean values

Between Adverbs and particles, there is a significant difference in performance in prepositions, according to the Post Hoc Tukey HSD test ($p < 0.05$)

Adverbs and Functionals have a noticeable difference in mean values.

Between adverbs and Functionals, there is a significant difference in performance in prepositions according to the Post Hoc Tukey HSD test.

Semi-lexical and Particles have noticeable differences in mean values.

Between semi-lexical and particles, there is a significant difference in performance according to the Post Hoc Tukey HSD HSD Test ($p < 0.05$).

Semi- lexicals and Functional have noticeable differences in mean values.

Between semi-lexical and functionals, there is a significant difference in performance in prepositions according to the Post Hoc Tukey HSD test ($p < 0.01$).

Therefore it is clear that;

Adverbs (+L, -F) Semi Lexicals (+L, +F) > Particles (-L, -F) , Functionals(-L, +F)

Therefore, +Lexical prepositions show a higher accuracy than -Lexical prepositions.

+Lexical > - Lexical

Therefore, we can conclude that all the academic years (Academic Year 01 to Academic Year 04) show **+Lexical prepositions have a higher performance than -Lexical prepositions**

+Lexical > - Lexical

Examining 04 Categories of prepositions across the grades

According to two two-way ANOVA test, all four categories' mean values are increasing.

When comparing the findings between Academic year 01 and Academic year 02, ther is a significant difference (p< 0.05)

Between Academic Year 01 and Academic Year 03 show significant differences. (p< 0.01)

Between Academic Year 01 and Academic year 04 show a significant difference (p< 0.01)

However, between Academic Year 02 and Academic Year 03, there was no significant difference.

Between Academic year 03 and Academic Year 04, there was no significant difference in performance.

1. The results show that within each academic year, the 04 categories show

   + Lexical prepositions > - Lexical prepositions

   Adverbs, Semi-lexicals > Particles, Functionals

2. Significant progress cannot be seen between Academic year 2 and Academic year 03, and also between Academic year 03 and academic year 04. Between other paired groups, there is significant progress.

3. The results clearly show that [+ Lexical] prepositions have ranked higher than the [-Lexical] prepositions within each academic year.

4.2. *Hypotheses testing*

The results show that:

1. The Sinhala-speaking TESL undergraduate learners show adverbs and semi-lexical prepositions accuracy have no significant difference within each academic year. Furthermore, there is no significant difference between particles and functionals within each academic year. However, there are significant differences also within each academic year as proven under the 'results' , e.g. between adverbs and functionals. Therefore, **Hypothesis 01 is partially proved.**
2. According to the results shown above, significant progress cannot be seen between Academic year 3 and Academic year 04, and also between academic year 02 and academic year 03. Between some other paired groups, there is significant progress. Therefore, **Hypothesis 02 is partially proved.**
3. According to the proven results given above, within each academic year, it clearly shows that [+ Lexical] prepositions show significantly higher accuracy than the [- Lexical] prepositions. Therefore, **Hypothesis 3 is proved**.

Therefore, it concludes that each academic year (Academic year 1, Academic year 2, Academic year 3, Academic year 4) shows that [+Lexical] prepositions show significantly higher accuracy than the [- Lexical] prepositions.

Examples for these prepositions:

[+ Lexical, -Lexical] : She went <u>up</u> (Adverbs)
[+ Lexical,-Lexical] : The book is <u>on</u> the table (Semi-Lexicals)
[-Lexical, - Functional]: Save <u>up</u> your money (Particles)
[-Lexical, + Functional]: I am proud <u>of</u> you. (Functionals)

4.3 *Limitations of this study*

This study examined only the Sinhala-speaking TESL undergraduate students of the Department of English Language Teaching, University of Kelaniya in Sri Lanka, who followed the Teaching English as a Second Language degree (Academic year 01, Academic year 02, Academic Year 03, and Academic year 4). This study focused on the order of acquisition of prepositions shown by ESL undergraduate students in fill-in-the-blanks tasks.

5.0 Discussion

The findings of this study on "**A Comparative Study of the Acquisition Patterns of Prepositions: Sri Lankan Undergraduate Students Learning Teaching English as a Second Language" will** be able to make necessary suggestions to enhance teaching English prepositions for Sinhala-speaking TESL Learners. Initially, this paper describes the lexical and functional categories and thereby describes the literature review of the studies on prepositions' lexical and functional division. Secondly, it discusses theoretical and empirical reviews of Littlefield (2009) that address the evidence of lexical and functional syntactic categories in English prepositions. Next, the methodology and the current study's findings are presented clearly. This research study found the acquisition order of 04 categories of prepositions within four academic years of the learners of the Teaching English as a Second Language degree program. This study systematically concludes the relevant pedagogical suggestions on prepositions in the TESL classroom for undergraduate students, using the found order -+ Lexical prepositions > - Lexical prepositions. In other words, this study shows that adverbs and Semi-lexical prepositions show higher accuracy than particles and functionals.

This study suggests further research to investigate whether the correct usage of prepositions of Sinhala-speaking TESL students in writing tasks can be categorized according to Littlefield (2009) and find out the order of the acquisition of prepositions, comparing with two other government universities which teach TESL in Sri Lanka.

6.0 Conclusion

The accuracy of the production of the prepositions shows that the adverbial prepositions and the semi-lexical prepositions are higher and significantly different than the accuracy of particles and functional prepositions within the Academic years of these undergraduates. It clarifies that the students get exposed to Adverbial prepositions and Semi-lexical prepositions more than the Particles and Functional prepositions in Sri Lanka. This should be because the students show higher accuracy with Adverbial and Semi-lexical prepositions than with particles and functional prepositions. The particles mean phrasal verbs, and they are idiomatic. We do not have phrasal verbs in the Sinhala language. So, it is difficult for Sinhala-speaking TESL learners to acquire Particles. On the other hand, in Sri Lanka, the usage of Functional prepositions is complex. The students can learn Functional prepositions mainly through memorizing. For example, when ‘I am proud <u>of</u> my son” and “I am happy <u>for</u> my son”, are compared it can be understood the difficulty of acquiring functionals for Sinhala-speaking TESL students. This research suggests that the pedagogy on teaching prepositions for undergraduate TESL students should be refined following the acquisition order of prepositions that have been found in this research (+Lexical prepositions > - Lexical Prepositions). In this case, many activities can be introduced by English teachers and reviewers of English language curricula and syllabi by utilizing this found acquisition order in this research. Following this acquisition order, teaching and learning English prepositions will be increasingly facilitated.

Bibliography

Brown, R. (1973). *A first language* : The early stages. Cambridge, MA: Harward University Press.

Jayasinghe, R. R. (2014). *Acquisition of Fine-Grained Categories of Prepositions by ESL*

Learners. Unpublished part of Ph.D. Dissertation, The English and Foreign Language University, Hyderabad.

Littlefield, H. (2003). *Development patterns in the acquisition of prepositions and homophonous adverbs and particles. Unpublished manuscript*, Boston University.

Littlefield, H. (2006). *Syntax and acquisition in the prepositional domain: Evidence from English for fine-grained syntactic categories,* PhD dissertation, Boston University.

Retrieved July 16, 2012, from http:// www Atsweb.neu.edu /littlefield/ Dissertation.html.

Littlefield, H. (2009). *A fine-grained approach to lexical and functional syntactic categories: Evidence from English prepositions and their acquisition.* Mauritius: VDM Publishing House Ltd.

Miller, J.F. (1981) . *Assessing language production in children: Experimental procedures.* Baltimore: University Park Press.

Quirk, R. Greenbaum, S.., Leech, G., & Svartvik.J. (1972). *A grammar of Contemporary English.* Essex England: Longman Group UK Limited.

Rauh, G. (1993). On the grammar of non-lexical prepositions in English. In C. Zelinsky- Wibbelt (Ed.), *The semantics of prepositions: From mental processing to natural language processing 99*-150). Berlin, Germany: Mouton de Gruyter.

Tremblay, M. (1996) . Lexical and non-lexical prepositions in French. In A. Di Sciullo (Ed.), *Configuration*s (pp.79-98). Somerville, M.A: Cascadia Press.

Friederici, A. (1982). Syntactic and Semantic processes in aphasic deficits: The availability of prepositions. *Brain and Language,* 15 (1), 249-258.

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 159-186
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

සීගිරි පද්‍යවල අන්තර්ගත ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපද පිළිබඳ වාග්විද්‍යාත්මක අධ්‍යයනයක්

ඉන්දික මුණවීර

Abstract

The Sigiri graffiti constitute a significant and enduring corpus within the Sinhala literary and linguistic tradition. These inscriptions, etched by numerous anonymous visitors to the rock fortress of Sigiriya between the 8th and 10th centuries AD, represent some of the earliest surviving examples of Sinhala poetry and offer invaluable insights into the linguistic and cultural landscape of medieval Sri Lanka. Notably, they preserve a range of linguistic features that are critical for understanding the historical development of the Sinhala language. This study focuses specifically on the morphological structures of verbs as they appear in the Sigiri graffiti, with particular attention to their formation in the past, present, and future tenses. The principal research question addresses the structural formation of these three tense categories within the graffiti. Employing a qualitative research methodology, the study utilises *Sigiri Graffiti*, compiled by Professor Senarath Paranavithana, as a key secondary source. While various scholars have conducted research on Sigiriya, Sigiri graffiti, and verbs in contemporary literature, this study aims to fill a gap by providing a focused linguistic analysis of verb usage in the Sigiri graffiti. Through

detailed linguistic analysis, the research identifies recurring morphological patterns and explores both the standard forms and the unique, context-dependent variations evident in the verbal constructions. The findings illuminate the complex interplay between established grammatical norms and the creative linguistic expressions of the time, thereby contributing to a deeper understanding of historical Sinhala verb morphology. The study concludes that the tense structures observed in the Sigiri graffiti exemplify a convergence of traditional linguistic usage and innovations shaped by the specific communicative and poetic purposes of the inscriptions.

Keywords: *Sigiri Graffiti, Verbs, Past tense, Present tense, Future tense, Verb structure*

හැඳින්වීම

ක්‍රි.ව. 7 සහ 8 සියවස් කාලය තුළ ආරම්භ වී ක්‍රි.ව. 13 වන සියවසෙහි මැද භාගය දක්වා වූ කාලය සිංහලයේ මධ්‍යතන යුගය වශයෙන් සැලකෙයි. සිංහල භාෂාවේ පරිණාමය සම්බන්ධයෙන් ගත් කල පරිණාමීය ලක්ෂණ රැසකින් යුක්ත කාල වකවානුවක් ලෙස මෙම අවධිය නම්කළ හැකිය. මෙම අවධිය සිංහල භාෂා විෂයෙහි වැදගත් වනුයේ ප්‍රාකෘත භාෂා ලක්ෂණවලින් ඉවත් වෙමින් සිංහල භාෂාවට විශේෂ ලක්ෂණ රැසක් එකතු වූ සංක්‍රමණික අවස්ථාවක් ලෙසය. (ප්‍රේමානන්ද හිමි, 2004) මෙම අවධියෙහි භාෂා ලක්ෂණ පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී ඉතා වැදගත් මූලාශ්‍රයක් ලෙස සීගිරි පද්‍ය දැක්විය හැකිය. මෙම අධ්‍යයනයේ දී සිදු කෙරෙනුයේ සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා පද පිළිබඳ අධ්‍යයනයක යෙදීමයි. ඒ අනුව මෙම අධ්‍යයනයෙහි පර්යේෂණ පසුබිම ලුහුඬින් පහත පරිදි දැක්විය හැකිය.

ශ්‍රී ලංකාවේ ක්‍රි.ව. 8, 9, 10, යන ශතවර්ෂවලට අයත් සිංහල භාෂාව පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී සීගිරි කැටපත් පවුරේ ලියා ඇති සීගිරි පද්‍ය ඉතා වැදගත් තැනක් ගනී. එනම් මෙම යුගවලදී සිහගිරි පර්වතයට නැගුණු ඇතැම් රසාඥයෝ එහි බිත්තියෙහි සිත්තම් වී ඇති කතුන් හා අවට පරිසරය බලා තම මනෝභාවයෙහි පහළ වූ

අදහස් පද්‍යයට නගමින් එහි ලියා ආහ. මෙසේ සිංහල බසින් රචිත පද්‍ය 685ක් පමණ හඳුනාගෙන තිබේ. (මුදියන්සේ, 2004) මෙම පද්‍ය දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී ඒවායෙහි භාෂා ශෛලිය, වාක්කෝෂය හා ව්‍යාකරණ ලක්ෂණ අතින් ඉතා වැදගත් තොරතුරු රාශියක් අනාවරණය කොටගෙන තිබේ. විශේෂයෙන් මෙම සීගිරි පද්‍ය එම යුගවල දී ශ්‍රී ලංකාවේ විවිධ ප්‍රදේශවල සිට එය නැරඹීම සඳහා පැමිණි පුද්ගලයන් විසින් රචනා කොට තිබීම ද ඉතා සුවිශේෂ කාරණයකි. එනම්, එම යුගවල දී විවිධ ප්‍රදේශවල භාවිත වූ ව්‍යවහාරික සිංහල භාෂාවේ ස්වරූපය මැනවින් ප්‍රකට වන, වර්තමානය වන විටත් එම භාෂා ලක්ෂණ එලෙසින්ම ශේෂව පවතින අංගයක් ලෙස සීගිරි පද්‍ය දැක්විය හැකිය. මෙම සීගිරි පද්‍ය තුළ අන්තර්ගත භාෂාව මඟින් එවකට පැවති ජන සාහිත්‍ය, ජන විඥානය හා ජන සමාජය යනාදිය අධ්‍යයනය කිරීමෙහිලා ද අතිශයින් වැදගත් සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයක් ලෙස ද පෙන්වාදිය හැකිය. මන්දයත්, මේ පද්‍ය තුළ බහුල වශයෙන් අන්තර්ගත වනුයේ සම්භාව්‍ය සිංහල භාෂා ශෛලිය නොව එවකට සමාජයේ එදිනෙදා කථාබහ සඳහා භාවිත කළ සාමාන්‍ය සිංහල ව්‍යවහාරය බව බොහෝ විද්වතුන්ගේ අදහසයි. එකල සිංහල භාෂාවේ ව්‍යවහාර වූ නාමපද, ක්‍රියාපද, නිපාත පද, යනාදි සුවිශද භාෂාත්මක ලක්ෂණ රාශියක් මෙම පද්‍ය තුළ ගැබ්ව පැවතීම විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකිය. මෙම පද්‍ය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී වාග්විද්‍යාත්මක විමර්ශනයක් සඳහා අවැසි තොරතුරු අන්තර්ගත වීම ද මෙහි ඇති විශේෂත්වයක් ලෙස දැක්විය හැකිය. ඒ අතර පූර්වෝක්ත යුගවල දී සිංහල භාෂාවේ ක්‍රියාපදයේ භාවිතය පිළිබඳ වාග්විද්‍යාත්මක ව බොහෝ තොරතුරු විමර්ශනය කරගත හැකිය. මෙම පර්යේෂණයේ දී සීගිරි ගීවල සඳහන් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපදවල සංස්ථිතිය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කරනු ලැබේ. සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපදවල සංස්ථිතිය කෙබඳු ද? යන්න අධ්‍යයනය කිරීම මෙම පර්යේෂණයේ ගැටලුවයි.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

මෙම අධ්‍යයනය ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය ඔස්සේ සිදු කරන ලදි. මෙහිලා මතු සඳහන් ගැටලුවට පිළිතුරු සෙවීම් සඳහා දත්ත රැස්කිරීම උදෙසා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය භාවිත කළ අතර මහාචාර්ය සෙනරත් පරණවිතාන ශූරීන්ගේ සීගිරි ග්‍රැෆිටි කෘතිය ඒ

සඳහා පරිශීලනය කරන ලදි. මීට අමතරව සිංහල භාෂා ව්‍යාකරණය සම්බන්ධයෙන් ලියැවී ඇති ව්‍යාකරණ විවරණ කෘති, වාග්විද්‍යාත්මක කෘති යනාදිය න්‍යායාත්මක දැනුම සඳහා පරිශීලනය කරන ලදි.

මෙම අධ්‍යයනයෙහි මුල්ම පියවර වශයෙන් මෙහි දී සිදු කරන ලද්දේ සීගිරි ග්‍රැෆිටි දෙවැනි වෙළුමෙහි අන්තර්ගත සීගිරි පද්‍යය කියවා ඒවායෙහි ක්‍රියාපද ඇතුළත් දත්ත සංහිතාවක් සකස් කිරීමයි. එහිලා එක්සෙල් ශීට් භාවිත කරමින් සීගිරි පද්‍ය අංකය, සීගිරි පද්‍ය අයත් සියවස, සීගිරි පද්‍ය අන්වය, අර්ථය, අදාළ ක්‍රියා පද, එම ක්‍රියාපදවලට අයත් ව්‍යාකරණ ප්‍රවර්ගය, යනාදි වශයෙන් වගුගතකොට දැක්වීමයි. ඉන් අනතුරුව එම දත්ත සංහිතාව තුළින් අතීත, වර්තමාන හා අනාගත යන කාල තුනට අයත් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපද හඳුනාගන්නා ලදි. එම ක්‍රියාපද අතීත, වර්තමාන හා අනාගත වශයෙන් වරනැගී ඇති අකාරය ක්‍රියා රූප කිහිපයක් ආශ්‍රයෙන් වෙනම සටහන් කර ගැනීම සිදු විය. පසුව එම ක්‍රියාපද කාල තුනට අයත් වන පරිදි වරනැගෙන ආකාරය දක්වමින් ඒවායේ ප්‍රත්‍යය ආදි විශේෂ ලක්ෂණ විමර්ශනයට ලක් කරමින් දත්ත විශ්ලේෂණය සිදු කරන ලදි. අනතුරුව එම දත්ත විශ්ලේෂණය හරහා හඳුනාගත් ලක්ෂණ අනුසාරයෙන් ඒ පිළිබඳ සාකච්ඡාවත් සිදු කරන ලදි.

සාහිත්‍ය විමර්ශනය

සිදත් සඟරා කතුවරයා ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාව යන්න පහත පරිදි දක්වා තිබේ.

අන් ත ම සදන් බඳ කිරිය දනු තෙ කලේහි
නිමියේ අයු නොනිමියේ වත්මන් නොපැටියේ අනා

(සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014)

සිදත් කතුවරයා ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාව තෙකල් කිරිය යනුවෙන් දක්වා ඇත. එනම් කාල තුනක් දක්වා තිබේ. අතීත කාලය (නිමියේ අයු), වර්තමාන කාලය (නොනිමියේ වත්මන්) හා අනාගත කාල (නොපැටියේ අනා) යනු එම වර්ග කිරීමයි. (සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014)

එමෙන්ම සිදත් සඟරාවේ ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා වරනැඟීමෙහිලා උපයෝගී වන පුරුෂත්‍රයක් දක්වා ඇත. අන් ත ම සදන් බඳ කිරිය යනුවෙන් දක්වා තිබේ. එනම් අන්‍ය කාරක, ත ශබ්ද කාරක, ම ශබ්ද කාරක යයි සිංහල භාෂාවේ පුරුෂ තුන දක්වා ඇත. පාලි හා සංස්කෘත භාෂාවල එන ප්‍රථම පුරුෂ, මධ්‍යම පුරුෂ හා උත්තම පුරුෂ යන හැඳින්වීමට වඩා සිදත් සඟරා ගත් කරු ශාස්ත්‍රීය ආකාරයෙන් මෙම පුරුෂ භේදය දක්වා තිබීම ප්‍රශස්ථය. සිදත් සඟරාවෙහි දක්වනුයේ ක්‍රියාව සිදු කොට නිමාවට පත් වී ඇත්නම් එය අතීත ක්‍රියාවකි. ඉකුත්ව ගිය ක්‍රියාවකි. පටන් ගෙන නිමාවට පත් නොවූ ක්‍රියාව වර්තමානයයි. පවතින ක්‍රියාවයි. ආරම්භ නොකළ ක්‍රියාව අනාගතයයි. නොපැමිණි ක්‍රියාවයි. මේ අයුරින් ක්‍රියාවට පුරුෂ තුනක් සහ කාල තුනක් ද ඒකවචන හා බහුවචන වශයෙන් වචන දෙකක් ද කර්තෘ කාරක, කර්ම කාරක හා භාව කාරක වශයෙන් කාරක තුනක් ද දක්වා ඇත (සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014).

කාලත්‍රයේ ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචන ප්‍රත්‍යය

අතීත කාලය	වර්තමාන කාලය	අනාගත කාලය
ඉ - තිටි (සතුටු වීමෙහි)	ඔ - බෝ (බීමෙහි)	අන්නේ - දනන්නේ (දන් දීමෙහි)
ඊ - වැනහී (වැනසීමෙහි)	ඒ - දෙනෙ (දිනීමෙහි)	එන්නේ - දෙන්නේ (දීමෙහි)
උ - කුමටු (කිමිදීමෙහි)	ඉ - පවති (පැවතීමෙහි)	ඔන්නේ - බොන්නේ (බීමෙහි)
ඒ - කෙළේ (කිරීමෙහි)	ආ - පුදා (පිදීමෙහි)	නේ - වස්නේ (වැසි වැසීමෙහි)

(සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014)

කාලත්‍රයේ ප්‍රථම පුරුෂ බහුවචන ප්‍රත්‍යය

අතීත කාලය	වර්තමාන කාලය	අනාගත කාලය
උං - ගෙතු (ලිවීමෙහි)	අත් - වනත් (වර්ණනා කිරීමෙහි)	අන්නෝ - පුදන්නෝ
ඔ - කළෝ (කිරීමෙහි)	ඉත් - විඳිත් (විඳීමෙහි)	අන්නාහු - වන්නාහු
උ - උගත්හු (ඉගෙනීමෙහි)	එත් - දෙත් (දීමෙහි)	නාහු - නොදක්නාහු
උත් - බුත් (බිඳීමෙහි)	ඔත් - බොත් (බීමෙහි)	නේ - නොදක්නේ

(සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014)

කාලත්‍රයේ මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /හි/ ප්‍රත්‍යයත් බහුවචනය සඳහා /හු/ ප්‍රත්‍යය ද යෙදෙන අතර උත්තම පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /මි/, /මි/ ප්‍රත්‍යයන් හා බහුවචනය සඳහා /මු/, /මෝ/, /මිහ/, /මිහු/ යන ප්‍රත්‍යයන් දක්වා තිබේ (සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, 2014).

ඒ අනුව පාලි ව්‍යාකරණයෙහි ආඛ්‍යාත හෙවත් ක්‍රියාපද යන්න පහත පරිද්දෙන් දක්වා ඇත.

යං තිකාලං තිපුරිසං ක්‍රියාවාචී තිකාරකං
අත්ථිලිංගං ද්විවචනං තදාඛ්‍යාතන්ති වුච්චති

(ධම්මරතන හිමි, 2014)

පාලි බාලාවතාරයෙහි ඉහත සූත්‍ර - වෘත්තියට අනුව ක්‍රියාවල තිබිය යුතු ලක්ෂණ -

කාල භේදය	පුරුෂ භේදය	වචන භේදය	කාරක භේදය
අතීත	ප්‍රථම පුරුෂ	ඒකවචන	කර්තෘ කාරක
වර්තමාන	මධ්‍යම පුරුෂ	බහුවචන	කර්ම කාරක
අනාගත	උත්තම පුරුෂ		භාව කාරක

මෙම බාලාවතාර ව්‍යාකරණයේ ඉහත පැහැදිලි කිරීමට අනුව ක්‍රියාපදයක් වරනැගීමේ කාල තුනක් පවතින බවත් ඒවා පුරුෂ/වචන හා කාරක භේදය අනුව වරනැගෙන බවත්, ලිංග භේදයක් දැකිය නොහැකි බවත් හඳුනාගත හැකිය.

නමුත් සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණය කෘතියෙහි තෙකල් කිරිය ප්‍රභේද දෙකක් ඔස්සේ දක්වා ඇත. එනම් අතීත හා අනතීත භේදයයි. මෙහි අනතීත භේදය වර්තමාන හා අනාගත යනුවෙන් ප්‍රභේද දෙකක් යටතේ දක්වා ඇත. ව්‍යවහාර සිංහලයෙහි කාල භේදය සඳහා ක්‍රියා ධාතු වරනැගීමේ දී පුරුෂ, වචන භේදයක් දක්නා නොලැබීමත්, විශේෂ අනාගත ක්‍රියා රූපයක් නොතිබීමත් එම වෙනසට හේතුව බව දක්වා ඇත (කරුණාතිලක, 2022).

පූර්වෝක්ත මාතෘකාවෙහි සාකච්ඡාවට බඳුන්වන ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා යනුවෙන් හැඳින්වෙනුයේ අතීත, වර්තමාන හා අනාගත යන කාල තුනෙහි වරනැගෙන ක්‍රියාපදයි. මේවා යෙදෙන්නේ වාක්‍යයක අවසානයෙහි පමණි. තවත් අයුරකින් සඳහන් කරන්නේ නම් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා ගණයට අයත් වනුයේ සිංහල භාෂාවෙහි එන ශුද්ධ ක්‍රියා/ ශුද්ධ ආඛ්‍යාත පමණකි. මේවා උක්ත කර්තෘගේ ලිංග භේදය අනුව වෙනස් වන්නේ නැත. එසේ වෙනස් වනවා නම් වෙනස් වනුයේ කෘදන්ත ක්‍රියා පමණි.

උදා: මිනිසා ගොයම් කපයි/ කපන්නේ ය.
ගැහැනිය ගොයම් කපයි/ කපන්නී ය.

ඉහත වාක්‍යය දෙකෙහි කපයි යන ක්‍රියා පදය ශුද්ධ ක්‍රියා පදයක් ලෙසත්, කපන්නේ ය / කපන්නී ය යන ක්‍රියාපද කෘදන්ත ක්‍රියාපද වේ. ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා යනුවෙන් අදහස් කරනු ලබන්නේ තුන් කාලයටම අදාළව සකසා ගත හැකි ශුද්ධ ක්‍රියා වුව ද, නූතන ව්‍යවහාරය දෙස බලන කල එබඳු ක්‍රියා දක්නට ඇත්තේ අනතීත/ වර්තමාන කාලය සඳහා පමණි. අතීතය හා අනාගතය සඳහා යෙදෙන්නේ කෘදන්ත ක්‍රියායි.

කර ධාතුව

	වර්තමාන	අනාගත	අතීත
ප්‍රථම -	කරයි/කරති	කරන්නේය/කරන්නෝය	කළේය/ කළෝය
මධ්‍යම -	කරහි/කරහු	කරන්නෙහි/ කරන්නෙහු	කළෙහි/ කළහු
උත්තම -	කරමි/කරමු	කරන්නෙමි/ කරන්නෙමු	කළෙමි/ කළෙමු
	ශුද්ධ ක්‍රියා	අශුද්ධ ක්‍රියා (කෘදන්ත ආදි ක්‍රියා)	

මේ අනුව පැහැදිලි වන කරුණ නම් සිංහල භාෂාවේ ප්‍රයෝජ්‍ය, අසම්භාව්‍ය වැනි විශේෂ අර්ථ ප්‍රකාශ කරන ක්‍රියා පද හැර ක්‍රියා ධාතුවට ක්‍රියා ප්‍රත්‍යය පමණක් එකතු වී සෑදෙන ක්‍රියා ශුද්ධ ක්‍රියා ලෙසත්, ඒවා වර්තමාන කාලය හැඟවීම පිණිස පමණක් යෙදෙන බවත්, කෘදන්ත ක්‍රියා ආදි විශේෂිත අර්ථ ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා යෙදෙන ක්‍රියා අශුද්ධ ක්‍රියා යටතට ගැනෙන බවයි. ඒ අනුව සිංහල භාෂාවේ අනතීත කාලය යටතට වැටෙන අනාගත කාල ක්‍රියා පදත්, අතීත කාල ක්‍රියාපදත් සකසා ගැනීමේ දී ශුද්ධ ක්‍රියාවේ කෘදන්ත ස්වරූපයට කාලික ප්‍රත්‍යය එකතු වී සැකසෙන බව හඳුනාගත හැකිය. (කොඩිකාර, 2018) මෙහිලා සඳහන් කළ යුතු අනෙක් කරුණ නම් වර්තමාන කාලයෙහි යෙදෙන ශුද්ධ ක්‍රියාපද ලිංග භේදයක් භජනය නොකරන අතර අනාගත හා අතීත ක්‍රියාවල දී ලිංග භේදය දැක්විය හැකි බවයි. මෙයට හේතුව ලෙස දැක්විය හැක්කේ වර්තමාන කාල ශුද්ධ ක්‍රියා පදයක් අතීත කාලයට හෝ අනාගතයට වරනැගීමෙහි දී ශුද්ධ ධාතු ප්‍රකෘතිය අතීත කෘදන්ත හා වර්තමාන කෘදන්ත පද සකස් වී එම පදවලට පසුව ක්‍රියා ප්‍රත්‍යය එකතු වේ.

අතීත කාලයඃ බැලී + ය = බැලීය/ බැලූ + හ = බැලූහ (ස්වර පූර්වීකරණය)

බල ධාතුවඃ වර්තමාන කාලය - බල + යි = බලයි/ බල + ති = බලති

අනාගත කාලයඃ බල + න්න් + ඒ/ඊ + ය = බලන්නේය/ බලන්නීය

කුමාරතුංග මුනිදාස මහතා ක්‍රියා විවරණයෙහි ක්‍රියාවක් යන්න දක්වා ඇත්තේ ධාත්වර්ථයක් දෙන පද ක්‍රියාපද වන බවයි. ධාතු විභක්ති සංයෝගයෙන් නිපදින ක්‍රියා ශුද්ධ ක්‍රියා වන බවත් ආඛ්‍යාත යන්න එයට විශේෂ නාමයක් බව දක්වා ඇත. එහිලා ක්‍රියා පදයක අන්තර්ගත වන ව්‍යාකරණ ප්‍රවර්ග කිහිපයක් දක්වා ඇති අතර කාල භේදය යටතේ වර්තමාන, අතීත හා අනාගත වශයෙන් කාල තුනක් දක්වා ඇත. (මුනිදාස, 2022) අනාගත කාල ආඛ්‍යාතය පිළිබඳ තොරතුරු දක්වන එතුමා සිංහලයෙහි අනාගත අර්ථය හඟවන විශේෂ ආඛ්‍යාතයක් නොමැති බවත්, වර්තමාන රූපයම අනාගත අර්ථය දීම සඳහා යෙදෙන බවත්, අනාගත අර්ථය පැවසීමේ දී මතු ආදි පද වර්තමාන ආඛ්‍යාත පද සමඟ යෙදෙන බව දක්වා ඇත. (මුනිදාස, 2022)

මේ පිළිබඳ කෙරුණු පසු කාලීන පර්යේෂණ පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේ දී බුත්සරණෙහි ක්‍රියාපද පිළිබඳ වාග්විද්‍යාත්මක විග්‍රහයක් යන මැයෙන් වූ සිය දර්ශනපති උපාධි නිබන්ධනයෙහි ආචාර්ය වින්ධ්‍යා වීරවර්ධන ක්‍රියාපද වරනැඟීම අනුව සමාපක හා අසමාපක ක්‍රියා යනුවෙන් ප්‍රභේද දෙකක් යටතේ දක්වා ඇත. ඒ අනුව ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා යන්න සමාපක ක්‍රියා යටතේ දක්වා ඇත. විශේෂයෙන් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා යටතේ අතීත හා අනතීත වශයෙන් ප්‍රධාන බෙදීම් දෙකක් දක්වා ඇති අතර අනතීත ක්‍රියා වර්තමාන හා අනාගත වශයෙන් දක්වා ඇත. වර්තමාන වර්නැඟීම සම්බන්ධයෙන් උත්තම පුරුෂ ඒකවචන සඳහා -ම්, -මි ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා -මු, -මො, -ම්හ යන ප්‍රත්‍යයත්, මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචන සඳහා -හි, ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා -උ(වු), -ම්හ ප්‍රත්‍යයත්, ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචන සඳහා -යි ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා -ති, -ත්, -හු, -හ, -හැ ප්‍රත්‍යයත් දක්වා ඇත (වීරවර්ධන, 2011).

අතීත වර්නැඟීම සාමාන්‍ය අතීතය හා විශේෂ අතීතය වශයෙන් අංශ දෙකක් යටතේ දක්වා තිබේ. සාමාන්‍ය අතීත ශබ්ද වරනැඟීමේ දී ක්‍රියා ශබ්දයත් ප්‍රත්‍යයත් අතරට එ, ඒ, අ, ආ, ඔ යන ස්වරවලින් එකක් කාරකවාචී ප්‍රත්‍යයක් වශයෙන් යෙදී ඇති බව දක්වා තිබේ. කෙටි අතීත ශබ්ද සාධනයේ දී ධාත්වන්තය ස්වර පූර්වීකරණයට ලක්වන බව දක්වයි. විශේෂ අතීත රූප සාධනයේ දී හඳුනාගත් විකල්ප කිහිපයක් දක්වා ඇත. මෙහි දී බුත්සරණෙහි අනාගත කාලය සඳහා වෙනම ප්‍රත්‍යය විශේෂයක් නොමැති බවත් ඒ සඳහා වර්තමාන ප්‍රත්‍යයම භාවිත වන බව සඳහන් කොට ඇත. එහිලා සිදත් සඟරාවෙහි

අනාගතය සඳහා දක්වා ඇති ආකාරයම බුත්සරණෙහිද දැකිය හැකි බව දක්වයි (වීරවර්ධන, 2011).

විල්පත ධම්මසේන හිමි විශේෂ ශාස්ත්‍රවේදී උපාධිය සඳහා අමාවතුරෙහි ක්‍රියාපද පිළිබඳ පදිම විග්‍රහයක් සිදු කොට ඇත. උන්වහන්සේ ක්‍රියා වරනැගීම සම්බන්ධයෙන් වර්තමාන, අතීත හා අනාගත යනුවෙන් කාලත්‍රයක් දක්වා ඇත. අමාවතුරෙහි කිසිම ක්‍රියා ධාතුවක සම්පූර්ණයෙන් වරනැගුණ රූප හමු නොවන බව දක්වා ඇත. අමාවතුරෙහි ද වර්තමානය සඳහා බුත්සරණෙහි මෙන් වරනැගෙන ආකාරයක් මෙහිලා නිරීක්ෂණය විය. අතීත කාලය ද එපරිද්දෙන්ම සිදු වී ඇත. වර්තමානය සඳහා -නු ප්‍රත්‍යය යෝගයෙන් සෑදුණ වර්තමාන කාල කෘදන්ත රූපයෙන් පරව කාරකවාචී ප්‍රත්‍යය යෙදීමෙන් අනාගත ක්‍රියා රූප සෑදෙන බව දක්වා ඇත. තවද, කාරකවාචී ප්‍රත්‍යය යෙදීමේ දී -නු යන්න -න්න් බවට පත්වන බව දක්වා තිබේ (ධම්මසේන හිමි, 1982)

මෙම අධ්‍යයනයෙහි මෙතැන් සිට සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ත්‍රෛකාලික ක්‍රියාපද පිළිබඳ තොරතුරු දක්වනු ලැබේ. ඒ අනුව පූර්වෝක්ත තොරතුරුවලට අනුව ඒවා සීගිරි පද්‍ය භාෂාවෙහි එන ක්‍රියාපද තුළ කෙතෙක් දුරට අන්තර්ගත වී ඇත් ද යන්න මෙහි දී විමසුමට ලක් කෙරේ. සීගිරි පද්‍යයන්හි හමු වන රූපයන් මඟින් සම්පූර්ණ වර නැගුණ රූපයන් සහිත ක්‍රියාවන්ගේ ගණන ඉතා ස්වල්පය. බොහෝ ක්‍රියාවන්හි ඇත්තේ එක් රූපයක් හෝ දෙකක් පමණි. ආත්මනේ පදයෙහි උත්තම, මධ්‍යම පුරුෂ ක්‍රියා රූප යෙදී ඇත්තේ ඉතා කලාතුරකිනි.

දත්ත විශ්ලේෂණය

ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා - වර්තමාන කාලය

වේ (වීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	වෙමි	-
මධ්‍යම	වෙහි	වයු
ප්‍රථම	වෙයි/වෙය්/වෙයෙ/වෙය	වෙත්

ය (යාමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	යම්/යෙම්/යෙමි	යම/යමො/යම්හ/යෙමු/යෙමො/යෙම
මධ්‍යම	යහි	-
ප්‍රථම	යෙ	යති/යත්/යෙති/යෙත්/යෙත්හ

ගන් (ගැනීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	ගනිමි	-
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	ගනියි/ ගන්නි	-

බල (බැලීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	-	බලමහ/බලම්හ
මධ්‍යම	බලහි	බලයු/බලවු
ප්‍රථම	බලයි	බලත්

ජන් (දැනීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	ජනිම්/ජනිමි/ජනමි	ජන්මො/ජන්ම/ජනමහ
මධ්‍යම	ජන්හි/ජැන්හි	-
ප්‍රථම	ජැනෙය්	-

කිය (කීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	-	කියමො
මධ්‍යම	කියහි	-
ප්‍රථම	කිය	කියත්/කියති

කර (කිරීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	-	කරමො
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	කෙරෙයි/කෙරෙය්/කෙරෙ	කෙරෙත්

කර (කිරීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	-	කරමො
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	කෙරෙයි/කෙරෙය්/කෙරෙ	කෙරෙත්

ත්‍රෛකාලික ක්‍රියා - අතීත කාලය

වෙ (වීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	-	-
මධ්‍යම	විහි	වුයුවහ
ප්‍රථම	වූයු/වූ/වියි/වී	වු

ය (යාමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	ගියෙමි	-
මධ්‍යම	ගියෙ	ගියො/ගියහු
ප්‍රථම	-	-

බල (බැලීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	බැලිමි/බැලීමි	බැලුමො/බැලූමො/බැලීමො
මධ්‍යම	බැලී	බැලියො
ප්‍රථම	-	-

කර (කිරීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	කළෙම්/කළෙමි	කළමො
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	කෙළෙය්/කෙළෙ/කෙළෙයි	කළහු

එ (පැමිණීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	අයිමි/ආමි/අමි	-
මධ්‍යම	අවහි	-
ප්‍රථම	ආයෙ/අයෙ	-

කිය (කීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	කීමි	කීමො
මධ්‍යම	කිහි	-
ප්‍රථම	කී	-

ජන් (දැනීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	ජතිමි/ජත්මි/ජතිමි	ජත්මො/ජත්තමො/ජතුමහ/ජත්තමහ/
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	ජත	ජත්තයුහු

ලිය (ලීමෙහි) ධාතුව

පුරුෂ	ඒකවචන	බහුවචන
උත්තම	ලීතිමි/ලීතිම්/ලියිමි/ලීමි/ලිමි	ලීමො
මධ්‍යම	-	-
ප්‍රථම	ලියි/ලී	ලීවො

ත්‍රෛකාලික ප්‍රත්‍යය

ඉහත දත්තවලට අනුව සීගිරි ගීවල ඇතුළත් ක්‍රියාපද මගින් පහත ප්‍රත්‍යය වෙන්කොට හඳුනාගත හැකිය.

වර්තමාන කාල

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	මි, ම්	ම, මො, ම්හ, මු
මධ්‍යම	හි	යු, වු
ප්‍රථම	යි, ය්, යෙ, ය, ඒ, නි	ත්, ති, ත්හ

අතීත කාල

පුරුෂ	**ඒකවචන**	**බහුවචන**
උත්තම	මි, ම්	මො, ම්හ
මධ්‍යම	හි, ඒ, ඊ	යු, (ව)හ, ඔ, හු
ප්‍රථම	යු, උඉ, යි, ඊ, ඒ	උ, හු, (යු)හු, ´

සාකච්ඡාව හා නිගමන

සිදත් සඟරාවේ උත්තම පුරුෂ යන්න දක්වා ඇත්තේ ම ශබ්ද කාරක යනුවෙනි. ඒ සඳහා සීගිරි පද්‍යවලින් උපුටාගන්නා ලද උදාහරණ ක්‍රියාපද කිහිපයක් පහත දැක්වේ.

නොලද් (නොලැබීමෙහි), (පද්‍ය 1)
බැලිමි (බැලීමෙහි) (පද්‍ය 1)
බැලුමො (බැලීමෙහි) (පද්‍ය 17, 20, 36)
දක්මො (දැකීමෙහි) (පද්‍ය 22)
දුටිමො (දැකීමෙහි) (පද්‍ය 43)
විඳිමි (විඳීමෙහි) (පද්‍ය 4)
ලීමි (ලිවීමෙහි) (පද්‍ය 4, 25)
ජතුමහ (දැනගැනීමෙහි) (පද්‍ය 5)
ගිය, ගියෙ (යෑමෙහි) (පද්‍ය 8, 56)
මි (වීමෙහි) (පද්‍ය 36)

(මුදියන්සේ, 2004)

නොලද් - (නොලද්දෙමි) 'නො' යනු නඤ්ත්‍යාර්ථය හැඟවෙන පදයයි. 'ලද්-' යනු 'ලදි' යන ධාතුවෙහි අවසන් 'ඉ' ස්වරය ලොප් වී තිබේ. 'නොලද්' යන්න උත්තම පුරුෂ අතීත කාල ඒකවචනයෙහි කර්මකාරකයෙහි යෙදී ඇත. මෙම පදය නූතන ව්‍යවහාරයෙහි නොලදිමි/නොලද්දෙමි/නොලබන ලදි නොලබන ලද්දෙමි යනාදි වශයෙන් කර්ම කාරක වාක්‍යවල කර්ම කාරක ක්‍රියාව ලෙස යෙදේ. මෙම ලක්ෂණය ක්‍රි.ව. 8/9 සියවස්වල දී සිංහලයට එක් වූ බව විද්වත් මතයයි. ක්‍රි.ව. 9/10 යන සියවස්වලට අයත් සෙල්ලිපි, පුවරුලිපි ආදියෙහි ද මෙම ලක්ෂණය හඳුනාගත හැකිය. මෙම ව්‍යාකරණ ලක්ෂණය සිංහලයට එකතු වී ඇත්තේ දෙමළ භාෂා ආභාසයෙන් බවද තවත් මතයකි. (කරුණාතිලක, 2006) එහෙත් සීගිරි පද්‍යවල උපකාරක 'ලබ' ධාතුවෙන් සිද්ධ කර්මකාරක ක්‍රියාපද හමුවීම විශේෂත්වයකි.

බැලිමි - (බැලුවෙමි), බැලුමො (බැලුවෙමු)

'බල' යන ක්‍රමික ක්‍රියා ධාතුවෙහි ස්වර පූර්වීකරණය වීමෙන් හා ධාත්වන්තයේ 'ඉ' සහ 'උ' ව්‍යුත්පන්න සර්ග ආදේශ වීමෙන් මෙම ක්‍රියා පදය සැකසී ඇත. ඒකවචනයේ 'ඉ' යන්නත් බහුවචනයේ 'උ' යන්නත් එකතු වී 'බැලි' හා 'බැලු' යන ක්‍රයාරූප සකස් වී තිබේ. ඒවාට පරව උත්තම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන ප්‍රත්‍යය එකතු වී බැලිමි/ බැලුමො යන පද යෙදී තිබේ.

බල ධාතුවː බැලි (ස්වරපූර්වීකරණය) + මි = බැලිමි
බැලු (ස්වරපූර්වීකරණය) + මො = බැලුමො

ඉහත ක්‍රියාපද ගත් කල්හි දැකීම් අර්ථයෙහි උත්තම පුරුෂ බහුවචන නිරුත්සාහක ක්‍රියාපද දෙකක් වශයෙන් දැක්විය හැකිය.

දක් ධාතුවː දක් + මො = දක්මො (දැක්කෙමු)

දුට් ධාතුවː දුට් + මො + දුට්මො (දුටුවෙමු)

මෙහි වෙනස නම් බහුවචන ප්‍රත්‍යය ධාතුවට ඍජුවම එකතු වී තිබේ. එහි දී ස්වර පූර්වීකරණය වීමක් දක්නට නොලැබේ. සීගිරි පද්‍යවල වර්තමාන කාලය සඳහා ඒකවචනයේ /මි/, /ම්/ ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනයේ /මහ/, /ම්හ/ යන ප්‍රත්‍යයත් යෙදී තිබේ. විඳිමි, දනිම්, ජතුමහ යනාදි ක්‍රියාපදවලින් ඒ බව තහවුරු වේ.

'ගිය', 'ගියෙ' යන ක්‍රියාපද යා ධාතුවෙන් නිපන් අතීත කාල අක්‍රමවත් ක්‍රියාරූප දෙකකි. මෙම ක්‍රියාපද වරනැගීමකින් තොරව නොහොත් ප්‍රත්‍යය රහිතව අතීත කාල උත්තම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචනයෙහි යෙදී තිබේ. එනම් ප්‍රත්‍යය එකතු කිරීමකින් තොරව අක්‍රමවත් ස්වරූපයම උත්තම පුරුෂයෙහි දක්වා තිබේ. මේවා නූතන සිංහල ලේඛන ව්‍යවහාරයෙහි ගියෙමි/ ගියෙමු යනුවෙන් උත්තම පුරුෂයෙහිත්, ගියෙහි/ ගියෙහු යනුවෙන් මධ්‍යම පුරුෂයෙහිත්, ගියේ ය/ ගියෝ ය යනුවෙන් ප්‍රථම පුරුෂයෙහිත් වරනැඟෙයි.

සීගිරි පද්‍යවල ඇතැම් තැනක /මි/ යන උත්තම පුරුෂ ඒකවචන ප්‍රත්‍යය පමණක් යෙදී තිබේ. එනම් 'ව' ධාතුව වීම් අර්ථයෙහි එන 'වෙමි' යන අදහස දැක්වීම සඳහා මෙම ප්‍රත්‍යය යෙදී ඇත. විශේෂයෙන් වාක්‍යක උක්ත කර්තෘ සඟවා දක්වන අවස්ථාවල දී මෙම ප්‍රත්‍යය සංඥා නාමපද සමඟ එක්කොට ලියා ඇත.

උදා: සමන්මි/ බුදල්මි

මෙවැනි පද සීගිරි පද්‍යවල අතරින් පතර හමුවේ. නූතන ව්‍යවහාරයට අනුව මෙය දක්වන්නේ නම්, මම සමන් වෙමි. / මම බුදල් වෙමි. යනුයි. එහි උක්ත කර්තෘ හා ක්‍රියාව නොදක්වා සංඥා නාමය සමඟ /මි/ යන ප්‍රත්‍යය පමණක් දක්වා ලිවීම නූතන ව්‍යවහාරයෙහි ද බහුලව දැකිය හැකි ලක්ෂණයකි.

උදා: මම ගුරුවරයෙක්මි/ මම ශිෂ්‍යයෙක්මි/
මම වැඩිහිටියෙක්මි වශයෙන් යොදනු ලැබේ.

මේ අනුව සීගිරි ගීවල වර්තමාන කාල ක්‍රියාපද හා අතීත කාල ක්‍රියාපද මෙන්ම ඒවා වරනැගීම සඳහා යොදා ගැනෙන ප්‍රත්‍යය හඳුනාගත හැකිය. මෙහි දී උත්තම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන ක්‍රියාපද වර්තමාන කාලය සඳහා ශුද්ධ ක්‍රියා මූලයට ප්‍රත්‍යය එකතුවීමෙන් සකස් කොටගෙන තිබේ. ඒ සඳහා /මි/, /ම්/, /ම/, /මො/, /මිහ/, /මු/ යන ප්‍රත්‍යය යොදාගෙන ඇත.

උදා: **ව ධාතුව**

ව + මි - (ව් + එ + මි)	=	වෙමි

ය (යෑමෙහි) ධාතුව

ය + මි	=	යමි
ය + ම් - (ය් + එ + ම්)	=	යෙම්
ය + මි - (ය් + එ + මි)	=	යෙමි
ය + ම	=	යම
ය + මො	=	යමො
ය + ම්හ	=	යම්හ
ය + මු - (ය් + එ + මු)	=	යෙමු
ය + මො - (ය් + එ + මො)	=	යෙමො
ය + ම - (ය් + එ + ම)	=	යෙම

ජන් (දැනීමෙහි) ධාතුව

ජන් + ම් - (ජන් + ඉ + ම්)	=	ජනිම්
ජන් + මි - (ජන් + ඉ + මි)	=	ජනිමි
ජන් + මි - (ජන් + අ + මි)	=	ජනමි
ජන් + මො	=	ජන්මො
ජන් + ම	=	ජන්ම
ජන් + මහ - (ජන් + අ + මහ)	=	ජනමහ

ඉහත ක්‍රියාපද සාධනය පිළිබඳ සැලකීමේ දී ක්‍රි.ව. 8/9/10 ආදි යුගවල ත්‍රෛකාලික -වර්තමාන කාල උත්තම පුරුෂ ක්‍රියාපද සකස් කරගැනීමේ දී අනුගමනය කොට ඇති ක්‍රමෝපායන් කිහිපයක් හඳුනාගත හැකිය. එනම්,

- ශුද්ධ ක්‍රියා ධාතුවට උත්තම පුරුෂ ප්‍රත්‍යය එකතු කර ගැනීම.
- ස්වර පූර්වීකරණය හරහා ශුද්ධ ක්‍රියාවේ ස්වරූපය වෙනස් කර සාධිත ක්‍රියා මූල සකසා ගැනීම.
- ශුද්ධ ක්‍රියාව හා ප්‍රත්‍යය අතරට /ඉ/, /එ/, /අ/ යන ව්‍යුත්පන්න ප්‍රත්‍යය එක් කිරීම.

අවසාන ක්‍රියාවේ ඵලය කර්තෘට අයත් වන අවස්ථාවල ක්‍රියා මූලය හා ප්‍රත්‍යය අතරට /එ/ යන ව්‍යුත්පන්න ප්‍රත්‍යය එක් වෙයි.

වර්තමාන කාල මධ්‍යම පුරුෂය ඒකවචනය සඳහා /හි/ ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /යු/, /වු/ යන ප්‍රත්‍යයත් යෙදී ඇත. ඒ බව පහත උදාහරණ මඟින් පැහැදිලි වේ.

උදා: බලහි, බලයු, බලවු/ වෙහි, වයු

මේවායෙහි ධාතු ප්‍රකෘතියට ඍජුවම ප්‍රත්‍යය එකතු වී තිබේ.

බල	+	හි
බල	+	යු
බල	+	වු
වෙ	+	හි
ව	+	යු

මේ අනුව පැහැදිලි වන තවත් කරුණක් නම් සීගිරි පද්‍යවල එන ක්‍රියාපද අතර වර්තමාන කාල ඒකවචන ප්‍රත්‍යය සිදත් සඟරාවට අනුව යෙදෙන අතර බහුවචනය සඳහා වෙනස් ප්‍රත්‍යය කිහිපයක් යෙදෙන බවයි. එනම් සිදත් සඟරාවේ මධ්‍යම පුරුෂ බහුවචනය සඳහා දක්වනුයේ /හු/ යන සර්ගයයි. නමුත් සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ක්‍රියාපද තුළ යෙදී ඇත්තේ /යු/ හා /වු/ යන සර්ග දෙකයි.

වර්තමාන කාල ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන සඳහා ප්‍රත්‍යය කිහිපයක්ම මෙම අවධියේ දී යෙදී තිබූ බව සීගිරි පද්‍ය විමසීමේ දී පැහැදිලි වේ. එනම්, ඒකවචනය සඳහා /යි/, /ය්/, /යෙ/, /ය/, /ඒ/, /නි/ යන ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /ත්/, /ති/, /ත්හ/ යන ප්‍රත්‍යයත් යෙදී තිබේ.

වෙ	+	යි
වෙ	+	ය්

යෙ (සාධිත ක්‍රියා ධාතුව/ ය් + එ)

වෙ	+	ත්
ය	+	ති
ය	+	ත්
යෙ	+	ත්
යෙ	+	ති
යෙ	+	ත්හ

කෙරෙ (සාධිත ක්‍රියා ධාතුව පමණක්ම යෙදීම)

සිදත් සඟරා කතුවරයා වර්තමාන කාල ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /ඔ/, /ඒ/, /ඉ/, /ආ/ යන ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /අත්/, /ඉත්/, /එත්/, /ඔත්/ යන ප්‍රත්‍යයත් දක්වා තිබේ. නමුත් සීගිරි පද්‍යය විමසීමේ දී ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන සඳහා /යි/ හා /ති/ යන ප්‍රත්‍යය යෙදීම මෙම අවධියේ සාමාන්‍ය ක්‍රමය බව හඳුනාගත හැකිය. මීට අමතරව /ය්/, /ත්/, /ත්හ/ වැනි ප්‍රත්‍යය ද යෙදී තිබේ. විශේෂයෙන් ශුද්ධ ක්‍රියා ධාතුවෙහි සාධිත ස්වරූපය පමණක්ම වර්තමාන ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචනයෙහි යෙදී ඇත. මෙහි දී ශුද්ධ ක්‍රියාව ස්වර පූර්වීකරණයට ලක්ව තිබේ.

අතීත කාල ක්‍රියා වරනැගෙනුයේ මූල ධාතුවෙන් හෝ ප්‍රයෝජ්‍ය / කර්ම කාරක ක්‍රියා ශබ්දයෙන් හෝ සාධිත අතීත ක්‍රියා ශබ්දයට, පුරුෂ, වචන ප්‍රත්‍යය යෙදීමෙනි. අතීත ක්‍රියා ශබ්ද දෙකකි. එනම්, සාමාන්‍ය අතීත ශබ්දය හා කෙටි අතීත ශබ්දය යනුවෙනි. සාමාන්‍ය අතීත ශබ්ද සකස් වනුයේ අකාරාන්ත ධාතුවල ස්වර පූර්වීකරණය වීමෙනි. එනම්,

උ > ඉ, ඌ > ඊ
ඔ > එ , ඕ > ඒ
අ > ඇ, ආ > ඈ වීමෙනි.

(කරුණාතිලක, 2022)

ක්‍රමික ධාතුවල ස්වර පූර්වීකරණය වීමෙන් හා ධාත්වන්ත ස්වරය -ඊ- , -ඌ- ආදේශ වීමෙන් කෙටි අතීත ශබ්ද සෑදේ. එනම් සාධිත අතීත ශබ්දයට පුරුෂ, වචන ප්‍රත්‍යය යෙදීමෙන් කර්තෘකාරක කෙටි අතීත ශබ්ද වරගැගෙයි. (කරුණාතිලක, 2022) සීගිරි පද්‍යවල උත්තම පුරුෂ අතීත කාල ක්‍රියාව සඳහා /මි/, /ම්/, /මො/, /ම්හ/ යන ප්‍රත්‍යය භාවිත වී ඇති බව ඉහත උදාහරණ විමසීමේ දී හඳුනාගත හැකිය. විශේෂයෙන් සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් උත්තම පුරුෂ අතීත ශබ්ද කෙටි අතීතයෙන් යෙදී ඇති අතර ඉහත සඳහන් කරන ලද සියලු ලක්ෂණ ද අන්තර්ගත වේ. ඊට අමතරව ඇතැම් තැනෙක ධාතු අන්තයට -ඉ- ආදේශයක් ද සිදුව ඇත.

උදා:

ශුද්ධ ධාතුව	සාධිත ධාතුව	ප්‍රත්‍යය එකතුවීම
බල- (බැලීමෙහි)	බැලි/ බැලී	බැලි + මි = බැලිමි
		බැලී + මි = බැලීමි
		බැලී + ම් = බැලීම්
		බැලි + මො = බැලිමො
		බැලි + ම්හ = බැලිම්හ
දන්- (දැනීමෙහි)	දති/ දත්	දති + මි = දතිමි
		දත් + මො = දත්මො
කර- (කිරීමෙහි)	කෙළෙ/ කළ	කෙළෙ + මි = කෙළෙමි
		කළ + මො = කළමො
එ- (පැමිණීමෙහි)	අයි/ආ/ අ	අයි + මි = අයිමි
		ආ + මි = ආමි
		අ + මි = අමි
ලිය- (ලිවීමෙහි)	ලීති/ලියි/ලී/ලි	ලීති + මි = ලීතිමි
		ලියි + මි = ලියිමි
		ලී + මො = ලීමො
		ලී + මි = ලීමි
		ලි + මි = ලිමි

සීගිරි පද්‍යවල ඇතැම් ක්‍රියා ධාතුවක සාධිත ක්‍රියා මූලයෙහි අග ඇති ස්වරය ලොප් වී හලන්ත තත්වයට පත්ව අනතුරුව එම අන්ත ව්‍යඤ්ජනය ද්විත්ව වී ඊට පසුව ධාතුව අකාරාන්ත වී ප්‍රත්‍යය එකතු වී තිබේ.

උදා:
ජන් (දැනීමෙහි)
ජත් + මො (ජ + ත්ත් + අ + මො) = ජත්තමො/ජත්තමහ/

මෙම උදාහරණ අනුව පැහැදිලි වන තවත් කරුණක් නම් එකම ශුද්ධ ක්‍රියා ධාතුව අතීත කාලික ප්‍රත්‍යය එකතුවීමේ දී විවිධ සාධිත ස්වරූප හඳුනාගත හැකි වීමයි.

	අයි	=	┌	අයිමි
එ ධාතුව	ආ	=	┤	ආමි
	අ	=	└	අමි
	ලිති	=	┌	ලිතිමි
ලිය ධාතුව	ලියි	=	┤	ලියිමි
	ලී	=	│	ලීමි
	ලි	=	└	ලිමි

මේ අනුව හඳුනාගත හැකි තවත් කරුණෙක් නම්, උත්තම පුරුෂ වර්තමාන කාල ඒකවචන /මි/, /මු/ ප්‍රත්‍යයන්ට පූර්වයෙන් -ඉ- කාරය ද (බැලිමි) බහු වචනයෙහි /මු/, /මො/, /ම්හ/, /ම්හු/ යන ප්‍රත්‍යයන්ට පූර්වයෙන් -උ- කාරය ද (බැලුමු) වේ. යන සිදත් සඟරාව දැක්වූ අතීත වර්තමාන භේදය විවාදාපන්න බවයි. සීගිරි පද්‍යයන්හි පෙනෙන නියම උදාහරණයන්ගෙන් එය සනාථ කළ නොහැකිය.

සීගිරි පද්‍යවල ක්‍රියාපද විමසීමේ දී අතීත කාල මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /හි/, /එ/, /ඊ/, යන ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /යු + (වහ), /ඔ/, /හු/, /යො/ යන ප්‍රත්‍යයත් යෙදී තිබේ.

උදා:	වි	+	හි	=	විහි (වෙ ධාතුව)
	ගිය	+	එ	=	ගියෙ (ය ධාතුව)
	ගිය	+	ඔ	=	ගියො (ය ධාතුව)
	ගිය	+	හු	=	ගියහු (ය ධාතුව)
	බල	+	ඊ	=	බැලී (බල ධාතුව)

නූතන සිංහල ව්‍යවහාරයෙහි අතීත කාල මධ්‍යම පුරුෂ සඳහා /හි/ සහ /හු/ යන ප්‍රත්‍යය යෙදේ. එය සිදත් සඟරාවේ ද දක්වා තිබීමෙන් පැහැදිලිය. එහි දී ඉහත දක්වන ආකාරයට ශුද්ධ ධාතුවෙහි ස්වරූපය වෙනස් වී එම සාධිත ධාතුවට කාලික ප්‍රත්‍යය එකතු වේ. මේ ලක්ෂණය සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ක්‍රියාපද තුළද දැකිය හැකි ලක්ෂණයකි. නමුත් මෙම අවධියේ දී අතීත කාල මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන සඳහා /එ/, /ඔ/, /ඊ/, /යු/ වැනි ප්‍රත්‍යය යෙදී තිබේ.

අතීත කාල ප්‍රථම පුරුෂය සඳහා සිදත් සඟරා කතුවරයා දක්වා ඇත්තේ /උෟ/, /ඔ/, /උ/, /උන්/ යන ප්‍රත්‍යයයි. සීගිරි පද්‍යවල

අන්තර්ගත මෙම කාලයට අයත් ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /යු/, /උ৩/, /යි/, /ඊ/, /ඒ/ ප්‍රත්‍යය ද, බහුවචනය සඳහා /උ/, /හු/, /යු(හු)/, /ˊ/ ප්‍රත්‍යය ද යෙදේ. විශේෂයෙන් මෙහි දී ප්‍රථම පුරුෂ ඒකවචනයෙහි එකම ශුද්ධ ක්‍රියා ධාතුවක ස්වර පූර්වීකරණයෙන් සාධිත ක්‍රියා ධාතු කිහිපයක් සකස් වී තිබේ.

උදා:

වෙ (වීමෙහි) ධාතුව	-	වුයු, වූ, වියි, වී
කර (කිරීමෙහි) ධාතුව	-	කෙළෙය්, කෙළෙ, කෙළෙයි
එ (පැමිණීමෙහි) ධාතුව	-	ආයෙ, අයෙ
ගන් (ගැනීමෙහි) ධාතුව	-	ගති, ගත, ගත්
ලිය (ලිවීමෙහි) ධාතුව	-	ලියි, ලී

යනාදි වශයෙන් හඳුනාගත හැකිය. මේවා ස්වර පූර්වීකරණයෙන් එකම ධාතුව විවිධ ස්වරූපවලින් සකසාගෙන තිබේ.

වර්තමාන කාල වරනැඟීම මෙන් අනාගත කාල වරනැඟීම ශුද්ධ ආඛ්‍යාතයක් නොවෙයි. එනම් ක්‍රියාපදවල කෘදන්ත ස්වරූපයට කාලික ප්‍රත්‍යය එකතු වේ. අනාගත ක්‍රියා ශබ්දය සෑදෙනුයේ මූල ධාතුවට -න්-, -න්න්- ප්‍රත්‍යයන් යෙදීමෙන් අනාගත කාල ක්‍රියා පද සකසා ගැනීම සාමාන්‍ය ස්වරූපයයි. පුරුෂ/ නපුංසක ලිංග ඒකවචනයෙහි /ඒ/ ප්‍රත්‍යයද ස්ත්‍රී ලිංග ඒකවචනයෙහි /ඊ/ ප්‍රත්‍යයද උත්තම පුරුෂ බහුවචනයෙහි /ඒ/,/අ/ ප්‍රත්‍යයද මධ්‍යම පුරුෂ බහුවචනයෙහි /අ/ ප්‍රත්‍යයද ප්‍රථම පුරුෂ බහුවචනයෙහි /ඕ/, /ආ/ ප්‍රත්‍යයද යෙදීමෙනි. මේ අනුව පැහැදිලි වනුයේ අනාගත කාලය සඳහා කේවල -න්- හා ද්විත්ව -න්න්- යෙදීමෙන් වර්තමාන කෘදන්ත පද සකස් කොට ඒවාට කාලික ප්‍රත්‍යය එකතුකොට අනාගත කාල ක්‍රියාපද සකස් කොටගෙන තිබේ. සීගිරි පද්‍යවල මෙම අනාගතවාචී ක්‍රියාපද හමුවේ.

ළ තද් වත තා එ පසොමි මොළොකක් විය පහන්නෙමි (සීගිරි ගී - 304)

පවෙහි ආ කෙනෙක් මතු මෙ ජනනෙ (සීගිරි ගී - 527)

මන ම තම හට් මෙ ගත් දිගැස්නි කුම් කොට් සහන්නෙමි (සීගිරි ගී - 123)

සඟ වන් බෙයන්ද් ආ කල වන්නෙමි බලය් සිතතොස් (සීගිරි ගී - 536)

නොවි සිහි යන්නමහ මහවන් හෙළිල්ලබියැන් (සීගිරි ගී - 180)

වජනක් නැත්තෙය් අපට ඇවිද් යන්නමො අසදින් (සීගිරි ගී - 647)

පිය පහස මෙ දිගැස සන්දෙහි ලත් වෙමි සුවපත් (සීගිරි ගී - 536) (මුදියන්සේ, 2004)

මෙම සීගිරි පාඨවල සඳහන් අනාගත කාල යැයි සිතෙන ක්‍රියාපද පහත පරිදි දැක්විය හැකිය. එනම්,

පහන්නෙමි
ජනනෙ
සහන්නෙමි
වන්නෙමි
යන්නමහ
යන්නමො
ලත් වෙමි

මේවා කේවලව සැලකූ විට අනාගත කාල ක්‍රියාපද යැයි සැලකීම යුක්ති යුක්ත වේ. නමුත් මෙහි සඳහන් කළ යුතු වැදගත් කරුණ නම් මෙම පද වාක්‍ය හා සම්බන්ධ වී තිබිය දී ඉන් ගම්‍ය වන සමස්ත අර්ථය සැලකූ කල ඇතැම් පද මගින් අනාගතවාචී අදහසක් නොපැවසේ. ඒවා වර්තමාන අර්ථයෙන්ම යෙදී තිබේ.

ඉහත සඳහන් ක්‍රියාපද අතරින් **පහන්නෙමි, ජනනෙ, සහන්නෙමි, ලත්වෙමි** යනාදි ක්‍රියාපද මඟින් අනාගතවාචී අර්ථයක් ප්‍රකාශ වෙන අතර **වන්නෙමි, යන්නමහ, යන්නමො** යන ක්‍රියාපද රූපීය වශයෙන් අනාගත කාල ක්‍රියාපද වශයෙන් දැක්විය හැකි වුවද ඇතැම් පද මඟින් අනාගත කාලික අර්ථයක් ප්‍රකාශ නොවේ. නිදසුනක් වශයෙන් **ළ තද් වත තා එ පසොමි මොළොකක් විය පහන්නෙමි** යන සීගිරි පද්‍ය පාදයෙහි අදහස වනුයේ ඔබ වෙත යම්කිසි මොලොක් බවක් ඇති වුවහොත් මම පැහැදෙමි යන්නයි. මෙහි සඳහන් **පහන්නෙමි** යන පදය අනාගත කාල අර්ථයෙන් යෙදී ඇත යන්නට හේතුව වනුයේ මොළොක් බව ඇති වුවහොත් යනුවෙන් අනියමාර්ථ අසම්භාව්‍ය

ක්‍රියා පදයක් යෙදී තිබීමයි. එනම් ඇය කෙරෙහි මොළොක් බවක් තවමත් ඇති නොවූ බැවිනි. එහෙයින් මෙහි දී කවියාගේ පැහැදීම සිදු වන්නේ සීගිරි අප්සරාවන්ගේ මොළොක් බව ඇති වූ පසුවය. ඒ අදහසින් මෙම **පහන්නෙමි** යන පදය අනාගත කාල ක්‍රියා පදයක් ලෙස දැක්විය හැකිය. නමුත් මෙහි සඳහන් ඇතැම් ක්‍රියාපද මඟින් ස්ඵුට වන අදහස දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී ඒවා වර්තමාන අදහසින්ම යෙදී තිබේ.

අනාගත කාලය සකස් කරගැනීමේ දී මෙහි හමුවන විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් වර්තමාන කාල ක්‍රියාපද සමඟ අනාගත කාල වාචී උපපද භාවිත කොට තිබීමයි. ඒ බව **පවෙහි ආ කෙනෙක් මතු මෙ ජනනෙ** යන පාදයෙහි මතු යන අනාගත කාල වාචී උපපදය යොදා තිබීමෙන් **ජනනෙ** යන වර්තමාන කාල ක්‍රියාව අනාගත කාල අර්ථයෙන් යොදා තිබේ.

මේ අනුව සීගිරි පද්‍යවල අනාගත කාල ක්‍රියා රූප ආකාරයෙන් බහුතරයක් පද යෙදී තිබුණ ද එමගින් වර්තමාන අදහසක් ඉදිරිපත් වන අවස්ථා බහුලය. එමෙන්ම වර්තමාන කාල ක්‍රියා පද අනාගත වාචී උපපද යෙදීමකින් තොරව ද අනාගත කාල අර්ථයෙන් යෙදී ඇත. නමුත් එය රූපීය වශයෙන් වර්තමාන කාලයට අයත් වේ.

මේ අනුව පැහැදිලි වන කරුණ නම් පැරණි සිංහල භාෂාවෙහි අනාගත කාලය සඳහා වර්තමාන කාල ක්‍රියා පදය ද භාවිත කොට තිබේය යන්නයි. මෙහි දී පැරණි මූලාශ්‍රයන් කිහිපයක් විමසා බැලීම වැදගත් වේ. **බෙහෙදක් කෙරෙම් ද? යි විචාළෝ ය.....නැති කරවා ලූවොත් සෙසු කුමක් ද? දරුමලු පුඩුවෙන් මම නුඹට මිඬි වෙමි.** (ජයතිලක, 1964) මෙහි අදහස දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී පැහැදිලි වනුයේ මිඬි වෙමි යන්න අනාගත කාල අර්ථයෙන් යෙදී ඇත. නමුත් මෙහි යෙදී ඇත්තේ වර්තමාන කාල ක්‍රියා පදයකි. කාව්‍යසේඛරයෙහි 10වෙනි සර්ගයෙහි 105වන පද්‍යයෙහි **මග රැඳුන අද තො නසි, ගෙට ගිය අඹුව නසි** (ඥාණවිමල හිමි, 1960). මෙය අනාගතාර්ථ වාක්‍ය ප්‍රකාශයකි. නමුත් මෙහි ක්‍රියා රූප වර්තමාන කාලයට අයත් ය. ගුත්තිලකාව්‍යයෙහි 193 පද්‍යයෙහි **සිල්ප සත්වෙනි දවස දක්වමි** (තිලකසිරි, 2017) යන පද්‍ය පාඨය මඟින් ද ප්‍රකාශ වනුයේ අනාගත කාල අදහසකි. මෙහි ද දක්වමි යනු වර්තමාන කාල ක්‍රියා රූපයකි. නමුත් අනාගත අර්ථයෙන් යෙදී ඇත.

මෙම පැරණි සම්භාව්‍ය ගද්‍ය පද්‍ය කෘතිවල සඳහන් වර්තමාන හා අනාගත යැයි සැලකෙන ක්‍රියා පද වර්තමාන හා අනාගත යන කාල දෙකෙහිම යෙදී ඇත. අනෙක් අතට නූතන සිංහල ව්‍යාකරණයෙහි හා සිදත් සඟරාවෙහි අනාගත කාලය පිළිබඳ සඳහන් වුවද පැරණි පතපොතෙහි මෙම රූප දෙකම කාල දෙකෙහිම යෙදී ඇති අයුරු හඳුනාගත හැකිය.

සීගිරි පද්‍යවල මේ ලක්ෂණය බහුලව දැකිය හැකිය. ඩබ්.එස් කරුණාතිලක මහතා සිංහල භාෂා ව්‍යාකරණය යන කෘතියෙහි කාල භේදය දක්වා ඇත්තේ අතීත හා අනතීත වශයෙනි. වාග්විද්‍යාත්මකව විමසා බැලීමේ දී ද පැහැදිලි වනුයේ භාෂණ සිංහලයෙහි ඇත්තේ අතීත හා අනතීත භේදය බවයි.

සීගිරි පද්‍යවල අනාගතාර්ථය ප්‍රකට කරන විශේෂ ක්‍රියාරූප කිහිපයක් ද හමුවේ. එනම් පහත සීගිරි පද්‍ය පාඨ සලකා බලමු.

අවුද් බැලුයොත් තා කියවි ගුණ එනරවරා (පද්‍යය - 75)

ලද වි සිහි එවි හෙ එවි ලයු මෙතෙක් කල් වත් (පද්‍යය - 465)

මෙ ලිය පියෙ එයුන් මෙ තමන් දිවි යවි යි පවසා (පද්‍යය - 543)

මෙම පද්‍යවල සඳහන් කියවි, එවි, යවි යන පද මඟින් අනාගතාර්ථයක් ප්‍රකාශ වේ. එනම්,

කිය	+	වි
එ	+	වි
ය	+	වි

අනාගතයෙහි සිදුවිය යුතු යම්කිසි කාර්යයක් සඳහන් කළ යුතු අවස්ථාවන්හි දී නූතන කථා ව්‍යවහාරයෙහිද -වි- ප්‍රත්‍යයෙන් අන්ත ක්‍රියාරූප නිරතුරුව භාවිත කෙරෙයි. උදාහරණ වශයෙන් යාවි, කාවි, පැමිණේවි, බලාවි, සිනාසේවි වැනි පද දැක්විය හැකිය. එක් පැත්තකින් මෙම කියවි, එවි , යවි ආදි පද අනාගත කාල අර්ථයක් ප්‍රකට කරනවා මෙන්ම සීගිරි පද්‍ය තුළ එකල ව්‍යවහාර සිංහල බස් වහර යෙදී ඇත යන්න කදිම නිදසුනක් වශයෙන් ද දැක්විය හැකිය. මන්ද යත් මෙම වි ප්‍රත්‍යාන්ත ක්‍රියාපද නූතන ව්‍යවහාරයෙහි අනාගත අදහසක් දීම සඳහා නිතර භාවිත වනු දැකිය හැකිය. ඒ සඳහා වර්තමාන සිංහල බස් වහරේ එන පහත නිදසුන් හා සැසඳෙන අයුරු ύමසා බැලිය හැකිය.

එයා ගෙදර යාවි.
රජය විභාගය කල් දමාවි.
පාසල් නිවාඩු වාරය තව දික් කරාවි
මල්ලි හෙට ගෙදර ඒවි.

මෙම වි ප්‍රත්‍යාන්ත ක්‍රියාපද අනාගත කාල අනියමාර්ථ අර්ථයෙන් වත්මන් ව්‍යවහාර සිංහලයෙහි භාවිත වේ. එසේම අසම්භාව්‍ය ක්‍රියාපද සහිත වාක්‍යවල මෙම ප්‍රත්‍යාන්ත ක්‍රියාපද සිංහල බස් වහරෙහි යෙදේ. තවද, මෙම ප්‍රත්‍යාන්ත ක්‍රියාපද වාක්‍ය සමඟ යෝග්‍ය වීමේ දී හෙට, අනිද්දා වැනි අනාගත වාචී උපපද යෙදීම ද දැකිය හැකිය. මෙම ලක්ෂණ සීගිරි පද්‍යවලින් ද හඳුනාගත හැකි වීම ද විශේෂත්වයක් වශයෙන් දැක්විය හැකිය.

සමාලෝචනය

ඉහත සඳහන් විමසීමට අනුව පැහැදිලි වනුයේ සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ක්‍රියාපදවල සංස්ථිතියෙහි විවිධතා හඳුනාගත හැකි බවයි. මතු සඳහන් කළ ආකාරයට සිදත් සඟරාවේ අතීත, වර්තමාන හා අනාගත යන ත්‍රෛකාලයටම අදාළව පුරුෂත්‍රයෙහි ප්‍රත්‍යය දක්වා තිබේ. නමුත් සීගිරි පද්‍ය විමර්ශනය කිරීමේ දී බහුලව යෙදී ඇත්තෙ අතීත හා වර්තමාන කාල ක්‍රියාපද භාවිත වන අතර අනාගත කාලය දැක්වීමේ දී බහුලව වර්තමාන කාල ක්‍රියාපද යෙදුනු අවස්ථා හඳුනාගත හැකිය. සීගිරි පද්‍ය තුළ අනාගත කාලික රූපය ගැන් වූ ක්‍රියාපද හඳුනාගත හැකි අතර ඇතැම් අවස්ථාවල එම අනාගත රූපය ගැන් වූ ක්‍රියාපද වර්තමාන කාල අර්ථයෙන් ද යෙදී ඇත. එමෙන්ම සිදත් සඟරාවේ සඳහන් ප්‍රත්‍යයවලට අමතරව සීගිරි පද්‍ය පිළිබඳ විමසීමේ දී ක්‍රි.ව. 8/9/10 ආදි යුගවල සිංහල භාෂාවේ ක්‍රියාපද සම්බන්ධව කාලත්‍රයේ යෙදුනු වෙනස් ප්‍රත්‍යය රාශියක් හඳුනාගත හැකි වේ. එවා ඉහත විමර්ශනයෙහි දක්වා තිබේ.

නිදසුනක් ලෙස වර්තමාන සිංහල ව්‍යවහාරයෙහි ද මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචන හා බහුවචන සඳහා කාලත්‍රයේ භාවිත වනුයේ හි සහ හු යන ප්‍රත්‍යය දෙකය. එහෙත් පූර්වෝක්ත සියවස්වල දී අතීත කාල මධ්‍යම පුරුෂ ඒකවචන සඳහා /හි/, /ඒ/, /ඊ/ ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /යු/, /හු/, /වහ/, /ඔ/, යනු ප්‍රත්‍යයත්, වර්තමාන කාල මධ්‍යම

පුරුෂ ඒකවචනය සඳහා /හි/ ප්‍රත්‍යයත්, බහුවචනය සඳහා /යු/, /වු/ ප්‍රත්‍යයත් භාවිත වී තිබේ.

විශේෂයෙන් සාමාන්‍ය වත්මන් සිංහල ව්‍යවහාරයෙහි මෙන්ම මෙම අවධිවල දී සිංහල භාෂාවේ වර්තමාන කාලික ක්‍රියාපද සකස් කරගැනීමේ දී ධාතු ප්‍රකෘතිය වෙනස් වීමකින් තොරව අවසන් ප්‍රත්‍යය එකතු වී තිබේ. ඇතැම් හල් අන්ත ධාතු ප්‍රකෘතිවලට ප්‍රත්‍යය එකතු වීමේ දී අන්ත හලන්ත ශබ්දය ද්විත්ව වී තිබේ. (ගන් + ඉ = ගන් + න් + ඉ = ගන්නි) නමුත් අතීත කාල ක්‍රියාපද සකස් කරගැනීමේ දී ධාතු ප්‍රකෘතියේ පළමු වර්ණයේ ස්වර පූර්වීකරණයට ලක්ව තිබේ. සීගිරි පද්‍යවල අනාගත කාල ක්‍රියාපද යෙදී තිබුන ද ඇතැම් අවස්ථාවල දී ඒවා වර්තමාන කාලික අර්ථයෙන් ම යෙදී තිබේ. ඇතැම් වර්තමාන කාල ක්‍රියාපද මුලට අනාගත කාල වාචී නිපාත යෙදීමෙන් අනාගත කාල අර්ථ සකස් කොටගෙන තිබේ. මේ අනුව පැහැදිලි වනුයේ මෙම අවධියෙහි සිංහල භාෂාවෙහි අනාගත කාලය දැක්වීම සඳහා වර්තමාන කාල ක්‍රියා පද සහ අනාගත කාලික ස්වරූපය ගැන්වූ ක්‍රියාපද යන කොටස් දෙකම යෙදී ඇති බවයි.

අනෙක් කරුණ නම් මෙම සීගිරි පද්‍ය ලියූවෝ අතර උගත්, නූගත් යන දෙපිරිසම සිට ඇත. එහි දී සාමාන්‍ය ජනයා විසින් ලියන ලද පද්‍යවල භාෂා ලක්ෂණ සැලකූ විට භාෂණ ව්‍යවහාරයට බර සාමාන්‍ය ස්වරූපයක් ද උගත් යැයි සැලකෙන පුද්ගලයන් ලියන ලද පද්‍යවල ලේඛනයට බර විදග්ධ ස්වරූපයක් ද හඳුනාගත හැකිය. ඒ අනුව මෙම පද්‍ය තුළ එවකට කථා ව්‍යවහාරයෙහි පැවති භාෂා ව්‍යවහාරය ද යෙදී ඇත යන්න ද අනුමාන කළ හැකිය.

මේ අනුව මෙම අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි වනුයේ සීගිරි පද්‍යවල සඳහන් ක්‍රියාපද මඟින් සිංහල භාෂාවේ මධ්‍යතන අවධියට අයත් ක්‍රියාපදවල සංස්ථිතියෙහි විවිධතා පවතින අතර ඒවා ඉහත ආකාරයෙන් හඳුනාගත හැකි බවයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

කරුණාතිලක, ඩබ්. එස්. (2006). *භාෂා සමීක්ෂා.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

කරුණාතිලක, ඩබ්. එස්. (2022) *සිංහල භාෂා ව්‍යාකරණය.* සීමාසහිත ඇම් ඩී ගුණසේන සහ සමාගම.

කොඩිකාර, ආර්. (2018). *සිංහල භාෂාව හා ව්‍යාකරණය.* සරසවි ප්‍රකාශකයෝ.

ගම්ලත්, එස්. (2000). *සීගිර කුරුටු ගී.* 1 වෙළුම. පුරාවිද්‍යා දෙපාරතමේන්තුව.

ජයතිලක, ඩී.බී. (1964). *සද්ධර්මරත්නාවලිය.* සීමාසහිත ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

ඥාණවිමල හිමි, කේ. (1960) කාව්‍යශේඛරය. සීමාසහිත ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

තිලකසිරි, එස්. (2017). *ගුත්තිල කාව්‍ය.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ධම්මරතන හිමි, î. (2014). *බාලාවතාර දීපනි.* සමයවර්ධන මුද්‍රණ ශිල්පියෝ.

පේමානන්ද හිමි, පී. (2004). *සිංහල භාෂාවේ පරිණාමය හා සිදත් සඟරාව.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මුදියන්සේ, එන්. (2004). *සීගිරි පද්‍යාවලිය.* දෙවන මුද්‍රණය. ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සෝමාලෝකතිස්ස හිමි, කේ. (2014). *සිදත් සඟරා වියරණ විමසුම.* සීමාසහිත ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

Gunasekara, A.M. (2008). *Comprehensive Grammar of the Sinhalese Language*. S. Godage & Brothers (Pvt) Ltd.

Karunatillake, W.S. (2012). *Etymological lexicon of the Sinhala language*. S. Godage & Brothers (Pvt) Ltd.

Paranavitana, Senarat. (1956). *Sigiri Graffiti: Being Sinhalese Verses of the Eighth, Ninth, and Tenth Centuries*. Vol I. London: Oxford University Press for the Archaeological Survey of Ceylon

Paranavitana, Senarat. (1956). *Sigiri Graffiti: Being Sinhalese Verses of the Eighth, Ninth, and Tenth Centuries*. Vol II. London: Oxford University Press for the Archaeological Surv

The Journal of the Faculty of Humanities (JHU) (2025), Volume 33, Issue 1, 187-206
ISSN 1391-5096 (Print), ISSN 2783 – 8951 (Online)

වාස්තුශාස්ත්‍රාගත මූලික ප්‍රමිති මානයන්හි විද්‍යමාන අංගුලයක පරිමාව පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්

ඒ. එම්. ජී. ආර්. මධුශානි

Abstract

Vāstuśatra is a scientific and practical science based on Indian attitudes.Accordingly, it is the Indian traditional system of house planning. The word Vāstu is derived from root "vās" which denotes living, housing. Historical evidence regarding Vāstuśatra are available even in among the Vedic scriptures. Vāstuśatra which is considered as *Upaveda* or subdivision of principle Vedic secret texts has been flourished by means of two traditions known as southern and Northern. Pioneers who represent both traditions have composed and published a number of vital texts on Vāstuśatra. *Mānasāra, Manuṣyālayacandrikā, Mayamata, Bṛhatsaṁhitā, Viśvakarmaprakāśa* and *Vāsturatnāvali* are well-known works which are scrutinized in this research process as the primary sources. Māna or measurement is a key principle in Vāstuśatra. *Aṁgula* is the one of main standard measurements of Vāstuśatra . There are different types of categorizations as *mānaṁgula, mātrāṁgula, dehalabdāṁgula* with reference to the standard of *Aṁgula*. Height, width and length of the house planning and so forth, all the units of measurements are

established based on this primary standard. But in the present context, individuals who are engaged in this domain do not have sufficient understanding. Even later scholars offer different definitions of the scale of an *Aṁgula.*Therefore, a number of misconceptions and miscalculations are being practiced. It is to be a displayable platform and example for the betterment of this subject domain. There is a gap in academic research on how to measure an *Aṁgula.* Qualitative research methods based on primary and secondary sources are used here. The main purpose of this is to investigate how the *Aṁgula* unit can be used practically in modern usage.

Key words; *Aṁgula*, *Architecture*, *Māna, Vāstuśāstra*

හැඳින්වීම

වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි මූලාරම්භය සේ සලකනුයේ ශිල්පශාස්ත්‍ර ගණනාවක මාතෘභූමිය වන භාරතයයි. ශතවර්ෂ ගණනාවක සිට වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි ක්‍රමාභිවෘද්ධියට දක්ෂිණෝත්තර ගුරුකුල සම්ප්‍රදායන් මතින් පෝෂිත ශාස්ත්‍රීය මූලාශ්‍රය හේතු වී ඇත.

භාරතීය ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයෙහි වැදගත් සෛද්ධාන්තික කොටසක් වශයෙන් 'මාන' නිර්ණය දැක් වේ. මිනිසා ගෘහනිර්මාණයට අත්පොත් තබන මුල් අවධියේ සිට ම මාන නිර්ණයට අනුගත වූ බවට සාධක හමු වේ. සමරාංගණ සූත්‍රධාරයට අනුව ඕනෑම නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාකාරකමක් (ගොඩනැගිල්ලක් හෝ මූර්තිමය අංගයන්) මිනුම්වලින් සම්පූර්ණ විය යුතු වේ. මාන යනු මැනීමයි. අවමාන, අධිමාන යනාදි ව්‍යවහාර සමාජයෙහි දක්නට ලැබේ. මා යන සංස්කෘත ධාතුවෙන් මාන යන වචනය තැනේ.[1] මාන යන වචනයට විවිධ ශබ්දකෝෂාගත හා විශ්වකෝෂාගත අර්ථයන් වේ. අලගියවන්න පුවසති ශබ්දකෝෂයට අනුව ද මාන යනු මිනුම වේ.[2] මිනුම යන්න

1. Monier-williams, M. (1899). *A Sanskrit English Dictionary*. 80p. http://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.31959
2. අලගියවන්න, පුවසති. (2004). *අලගියවන්න සංස්කෘත සිංහල ශබ්දකෝෂය.* සූරිය ප්‍රකාශන, කොළඹ 10. පි.624.

measurement, dimension යනුවෙන් ඉංග්‍රීසි ශබ්දකෝෂයන්හි විග්‍රහ වේ. මේ සඳහා විශ්වකෝෂාගත නිර්වචන පිරික්සීමේ දී ගොඩනැගිල්ලක් හෝ මූර්තියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී භාවිත වන මිනුම් ක්‍රම පොදුවේ මාන ලෙස හැඳින්වේ.

බ්‍රහ්මණ්ඩ පුරාණය (vii පරිච්ඡේදය) මාන පිළිබඳ පැහැදිලි මූලාරම්භයක් ලබා දෙයි. මෙහි දී අංගුල හා හස්ත යන මිනුම් සම්මත මිනුම් ලෙස භාවිත වී ඇත. වාස්තුශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ බොහොමයක **'හස්ත ලක්ෂණ'** යනුවෙන් මෙකී මාන ක්‍රමයන් විස්තර කෙරේ. පුරාණ ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් වන පරිදි මුල්කාලීන මිනිසුන් ගුහා, කඳුකර ගංගා ආදි පාරිසරික අංගයන් මුල් කොටගෙන වාසය කර ඇත. සිසිලස හා තාපයෙන් මිදීමේ උපක්‍රමයක් ලෙස ඔවුහු නිවාස තැනීමට පටන් ගත්හ. ඉන්පසු ඔවුන් ඛේට(නගර), පුර(නිවාස), ග්‍රාම(ගම්), නගර(පුරවර) ඉදි කළහ. එහි දී ඔවුන්ගේ ජනවාසවල දිග, පළල, ජනාවාස දෙකක් අතර පරතරය මැනීමාදි කටයුතු සඳහා ඔවුහු සහජ ඥානයෙන් ම (යථා ඥානම්) තමන්ගේ ඇඟිලි යොදාගත්හ. එතැන් සිට අංගුල යන මිනුම ප්‍රමිතිකරණය වී ඇත.[3]

දක්ෂිණෝත්තර සම්ප්‍රදායට අයත් ශිල්පීය ග්‍රන්ථයන්හි මාන නිර්ණයට අදාළ සිද්ධාන්ත පිළිබඳ විශේෂතාවක් දක්වා ඇත. සෑම ඉදිකිරීමකට ම නිවැරදි මිනුම් යොදා ගැනීම එහි සමබරතාවට හේතු වේ. මුල්කාලීන භාරතීය සමාජය තුළ බිහි වූ වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි මිනුම් නිර්ණය කිරීමේ ක්‍රමවේදය ඉතා සුවිශේෂ වේ. ක්‍රමානුකූල ව මිනුම් ඒකකයන් නිර්මාණය කර ගැනීමේ ක්‍රමවේදය පිළිබඳ ව මූලාශ්‍රයන්හි සැකෙවින් තොරතුරු ඉදිරිපත් වේ. නමුත් වර්තමානයේ ඇතැම්හු ගැඹුරු අධ්‍යයනයකින් තොරව සාවද්‍ය මතවාද සමාජගත කරති. එහෙයින් විවිධ ගැටලු සහගත තත්ත්වයන් මතු ව ඇත. වාස්තුශාස්ත්‍රානුකූල ක්‍රමවේදයන්ට අනුව ඉදිකිරීම් සිදුකිරීමේ දී නිවැරදි මිනුම් ඒකකයන් යොදා ගැනීම සාර්ථක නිර්මාණ ක්‍රියාවලියකට මඟපාදයි. ඒ සඳහා මිනුම් ක්‍රමයන්හි මූලාරම්භය නියමාකාර ව අධ්‍යයනය කිරීම මෙම පර්යේෂණයේ අරමුණකි.

3. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,8p

සාහිත්‍යය විමර්ශනය

උත්තර සම්ප්‍රදායට අයත් වරාහමිහිරාචාර්ය විසින් රචිත බෘහත්සංහිතාව, විශ්වකර්ම විසින් රචිත විශ්වකර්මප්‍රකාශය, දක්ෂිණ සම්ප්‍රදායට අනුගත මනු විසින් සම්පාදිත මානසාරය ආදි ග්‍රන්ථයන් මෙහිලා වැදගත් වේ. මේ සෑම ග්‍රන්ථයක් ම මුල්කාලීන යුගයන්හි රචනා වී ඇත්තේ සංස්කෘත භාෂාවෙනි. පසුකාලීන විද්වතුන් මේවායෙහි විවිධ සංස්කරණ සිදු කොට ඇත. එමෙන් ම මේවා මූලාශ්‍රය කරගෙන විවිධ පර්යේෂණයන් හා ග්‍රන්ථකරණයේ ද යෙදී ඇත.

වරාහමිහිරාචාර්ය විසින් බෘහත්සංහිතාව නම් වාස්තුශාස්ත්‍ර ග්‍රන්ථයක් රචනා කරන ලදී. මූල කෘතිය සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචනා වී ඇත. එම සංස්කෘත භාෂාවෙන් ලියන ලද බෘහත්සංහිතාව සංස්කරණය කරමින් V. Subramanya sastri iy M. Ramakrishna Bhat යන වියතුන් ඉංග්‍රීසි භාෂාවට පරිවර්තනය කර ඇත. මෙහි 53වන පරිච්ඡේදය වෙන් ව ඇත්තේ වාස්තුවිද්‍යා නමිනි. රජු, ඇමැති, පුරෝහිත, රාජ මහේෂි හා යුවරජ ආදි පුද්ගලයන්ගේ හා බ්‍රාහ්මණාදි චාතුර්වර්ණිකයන්ට අයත් ගෘහයන්හි පරිමාණ නිර්ණයට අදාළ සිද්ධාන්ත මෙහි විස්තර වේ. එම පරිමාණ නිර්ණයට අදාළ ව භාවිත වන මිනුම් ඒකකයන් පිළිබඳ ව ද විග්‍රහ කෙරේ.

1918 දී ප්‍රසන්න කුමාර් ආචාර්ය විසින් තම ආචාර්ය උපාධිය සඳහා කළ පර්යේෂණයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් මානසාරයෙහි සංක්ෂේපයක් ඉදිරිපත් කෙරිණි. මානසාරයෙහි අන්තර්ගත කරුණු පරිච්ඡේදයෙන් පරිච්ඡේදයට ඉතා සංක්ෂිප්ත ව මෙහි ඉදිරිපත් කර ඇත. ඔහු නැවත 1933 දී සංස්කෘතයෙන් රචනා වී ඇති මානසාරය ඉංග්‍රීසි භාෂාවට පරිවර්තනය කර ඇත. වර්තමානයේ බොහෝ උගතුන්ගේ පරිශීලනයට ලක් වී ඇති මානසාරය මෙය වේ. මෙම ග්‍රන්ථයේ දෙවන අධ්‍යායේ මානක්‍රම හා එහි ආරම්භය පිළිබඳ විස්තර කරයි.

1998 දී Vibhuti Chakrabarti úiska Indian Architectural theory-Contemporary Uses of Vāstu Vidya නමින් ග්‍රන්ථයක් රචනා කර ඇත. විශේෂයෙන් සමරාංගණ සූත්‍රධාරය, රාජවල්ලභය, අපරාජිතපෘච්ඡා හා මානසාර ආදි වූ ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ අධ්‍යයනය කරමින් ඒවායෙහි අන්තර්ගත ගොඩනැගිලි මූලධර්මවල පොදු ලක්ෂණ විමර්ශනය කිරීම

හා ඒවා යම් සැලසුම් පද්ධතියක් ලෙස සැලකීමට ඔහු මෙයින් උත්සහ කර ඇත. මෙම ග්‍රන්ථයේ දෙවන පරිච්ඡේදය මිනුම් ක්‍රම (System of Measurement) වශයෙන් වෙන් වෙයි. ඒ හරහා අවකාශය හා කාලය මැනීමේ මිනුම් ක්‍රම හා ආයාදි සූත්‍ර පිළිබඳ සංස්කෘත වාස්තුවිද්‍යා මූලාශ්‍රයාගත තොරතුරු ඉදිරිපත් කෙරේ. එමෙන් ම එම ග්‍රන්ථයන්හි සාපේක්ෂ ව ඉදිරිපත් වන මානක්‍රම හා ඒවායේ භාවිතය පිළිබඳ සාකච්ඡා කෙරේ.

D. N. Shukla විසින් වාස්තුශාස්ත්‍ර නමින් ග්‍රන්ථයක් රචනා කොට ඇත. ඔහු ස්වකීය ආචාර්ය උපාධිය වෙනුවෙන් කළ පර්යේෂණයේ ප්‍රතිඵලයක් වන Hindu science of Architecture එහි පළමු වෙළුමයි. එහි දෙවන වෙළුම වන්නේ Hindu canons of Iconography and painting වේ. මුල්කාලීන වාස්තුශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථයන් හා අනෙකුත් ග්‍රන්ථයන් අධ්‍යයනය කරමින් ඒ පිළිබඳ ඔහු කරුණු ඉදිරිපත් කර ඇත. Hindu science of Architecture නම් පළමු වෙළුමෙහි පළමු කොටස වෙන් වන්නේ මූලික වාස්තුවිද්‍යාත්මක සිද්ධාන්ත (The fundamental canons) ඉදිරිපත් කිරීමටයි. එය පරිච්ඡේද VI න් යුක්ත වන අතර VI වන පරිච්ඡේදයේ මානෝපකරණ පිළිබඳ තොරතුරු විග්‍රහ වේ.

An encyclopedia of Hindu Architecture සහ A dictionary of Hindu Architecture නමින් භාරතීය වාස්තුශාස්ත්‍රයට අදාළ විශ්වකෝෂයක් හා ශබ්දකෝෂයක් P.K. Acharya විසින් රචනා කර ඇත. භාරතීය වාස්තුශාස්ත්‍රයට අදාළ පාරිභාෂික වචන, ඉදිකිරීම්, ප්‍රභවයන් ආදිය විවිධ මූලාශ්‍රයන්හි සංග්‍රහ වී ඇති ආකාරය අනුව මෙහි විස්තර සංග්‍රහ වේ. ප්‍රස්තුතයෙහිලා වැදගත්වන අංගුලය නම් මිනුම් ඒකකය පිළිබඳ තොරතුරු ගවේෂණයට මෙය වැදගත් වේ.

තිරුමංගලත් නීලකාන්ඨන් මූසාත් විසින් රචිත මනුෂ්‍යාලය චන්ද්‍රිකා නම් ශිල්ප ශාස්ත්‍රය ද ප්‍රස්තුතයෙහිලා අධ්‍යයනයට ලක් විය. සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචිත මූල ග්‍රන්ථයෙහි පරිවර්තන හා සංස්කරණ පිටපත් කිහිපයක් හමු වේ. 1928 දී කොචි භාෂා පරිෂ්කරණ කමිටුව විසින් ප්‍රකාශයට පත් කරන ලද K. Parameshwara Menon විසින් මලයාලම් භාෂාවට පරිවර්තනය කරන ලද එක් අනුවාදයකි. එහි ශ්ලෝක 170ක් අඩංගු වන අතර එය පරිච්ඡේදවලට බෙදී නොමැත. 1998 දී P. Ramakrishnan විසින් කොචින් විද්‍යා හා තාක්ෂණ විශ්වවිද්‍යාලයට ඉදිරිපත් කරන ලද 'ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයට අදාළ ඉන්දියානු ගණිතය

සහ කේරළයට විශේෂ අවධානයක් ඇති අනෙකුත් ප්‍රදේශ' යන මාතෘකාවෙන් යුත් ආචාර්ය උපාධි නිබන්ධනයේ උපග්‍රන්ථය වශයෙන් දේවනාගරී අක්ෂරයෙන් යුත් පිටපතක් හා ඉංග්‍රීසි භාෂාවට පරිවර්තිත පිටපතක් ද වේ. මෙහි පරිච්ඡේද 07කි. මීට අමතර ව Cheravalli Narayan Namboothiri විසින් මලයාලම් භාෂාවට පරිවර්තනය කරන ලද පිටපතක් හා ශ්‍රී ක්‍රිෂ්ණ ජුග්න විසින් හින්දි භාෂාවෙන් පරිවර්තනය කරන ලද කෘතියක් වේ. එමෙන්ම ආචාර්ය ඒ. අච්‍යුතන් හා ආචාර්ය බාලගෝපාල් ටී. එස්. ප්‍රභු යන අය විසින් මනුෂ්‍යාලය චන්ද්‍රිකාව අනුසාරයෙන් කරන ලද ඉංජිනේරුමය විවරණයක් ද හමු වේ. මෙහි භාරතීය මිනුම්හි ප්‍රාරම්භය හා සංවර්ධනය මෙන්ම විධිමත් මිනුම් නිර්ණය කිරීමේ ක්‍රියාවලියක් පිළිබඳ දැක්වේ.

International Journal for Research in Applied Science & Engineering – Technology (iJRASET) නම් සඟරාවෙහි පස්වන වෙළුම Prof. S. K. Gupta විසින් රචනා කරන ලද ලිපියක් වේ. Vāstuśāstra system – measurements and proportions යන මාතෘකාව යටතේ එය ඉදිරිපත් කර ඇත. මනුෂ්‍යාලය චන්ද්‍රිකාවෙහි විග්‍රහ වන අෂ්ට ගුණාකාර ව නිර්මාණය වන පරිමාණයන්හි ස්වාභාවය පිළිබඳ ව, මිනුම් ක්‍රමයන්හි ප්‍රභවය, ධාන්‍ය මත පදනම් ව ගොඩනැගෙන මිනුම් ක්‍රමවේදය හා ශරීරාංග මත පදනම් ව නිර්මාණය වන මිනුම් ක්‍රමයන්හි අන්තර් සබඳතාව පිළිබඳ එහි සැකෙවින් සාකච්ඡා කරයි.

B. Niranjan Babu විසින් රචනා කර ඇති Handbook of Vāstu නම් වාස්තුශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථය ද වාස්තුශාස්ත්‍රීය මූලික ග්‍රන්ථයන් අධ්‍යයනය කොට සිද්ධාන්ත ඉදිරිපත් කෙරෙන ග්‍රන්ථයකි. මෙහි පළමු අධ්‍යායයේ නවවන කොටස වෙන් ව ඇත්තේ system of measurements යනුවෙනි.

පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රයානුසාරී ව සිදු කෙරෙන ගුණාත්මක පරීක්ෂණ විධික්‍රමය (Qualitative methodology) මෙහිලා උපයුක්ත කොට ගැනේ. භාරතීය දක්ෂිණෝත්තර ගුරුකුලද්වය හරහා බිහි වූ ශිල්ප ග්‍රන්ථ රාශියකි. මයමතය, මානසාරය, විශ්වකර්ම ප්‍රකාශය, මනුෂ්‍යාලය චන්ද්‍රිකාදි ග්‍රන්ථ ඒ අතර වේ. මෙම ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික ග්‍රන්ථ අනුසාරයෙන් භාරතීය මිනුම් ඒකකයන්හි ආරම්භය හා විකාශය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කෙරේ. මෙම ක්ෂේත්‍රානුකූල ව

රචනා වී ඇති ලිපි ලේඛන හා සඟරා ආදිය ද පුස්තකාල හා අන්තර්ජාලය මගින් රැස් කොට අධ්‍යයනය කරනු ලැබේ. එතුළින් අංගුලයක පරිමාව සම්බන්ධයෙන් පවතින විවිධ තොරතුරු, මතවාද පරිශීලනයට මඟ පෑදේ. මෙකී ක්‍රමවේදයන් අනුසාරයෙන් භාරතීය අංගුලයක පරිමාණය මූලාශ්‍රයනුසාරීව ගවේෂණයත් නූතනයට එය භාවිත කළ හැකි ප්‍රායෝගික ආකාරයත් අධ්‍යයනය කෙරේ.

පර්යේෂණ ප්‍රතිඵල

වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි මාන ඒකකයන් අධ්‍යයනයේ දී මූලික ඒකකය වශයෙන් අංගුල හමු වේ. අංගුලයක් යනු ඇඟිල්ලක පළල ප්‍රමාණය (A finger breadth) බව ශබ්දකෝෂාගත අර්ථය වේ.[4] බ්‍රිතාන්‍ය මිනුම් ඒකකයන්ට අනුව එය ¾ අඟල් (0.75”) ක ප්‍රමාණය බව දැක්වේ.[5] අංගුල පරිමාවට අදාළ ප්‍රධාන ප්‍රභේදත්‍රයක් පිළිබඳ මානසාරයෙහි විස්තර වේ.

- මානාංගුල
- මාත්‍රාංගුල
- දේහලබ්ධාංගුල[6] වශයෙන් එය හඳුනාගත හැකිය.

යව මානය හා අංගුල

වාස්තුශාස්ත්‍ර මූලාරම්භයෙහි මිනුම් නිර්ණයාදි කටයුතු සඳහා යව ධාන්‍ය ප්‍රමිතිකරණය වී ඇත. නූතනයේ බාර්ලි වශයෙන් ව්‍යවහාර වන්නේ යව ධාන්‍ය වේ.[7] යව ඇට අටක ප්‍රමාණය අංගුලයක ප්‍රමාණයට සමාන වේ.

පරමාණු, රථධූලි, කෙසඟ, ලික්ෂා, යූකා හා යව යන ඒකකයන්හි අෂ්ට ගුණාකාර වර්ධනයෙන් අංගුලයක ප්‍රමාණය නිර්මාණය වේ.[8]

---

4. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,5p
5. Acharya, P. K. (1978). *An encyclopedia of hindu architecture*. Bhopal: J.K. Pub. House,11p
6. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,6p
7. www.wisdomlib.org. (2009, April 12). *Yava, Yāva: 39 definitions*. https://www.wisdomlib.org/definition/yava
8. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,5p

ඒ අනුව කුඩාම ඒකකය පරමාණුව වේ. මනුෂ්‍ය මසැසින් දැකගත නොහැකි වූ යොගීෂ්වර පුරුෂයන්ට දිවැසින් දැකගත හැකි වූ ඉතා ම කුඩා අංශු ප්‍රමාණය පරමාණුවක් බව වාස්තුශාස්ත්‍රයේ විග්‍රහ වේ. නූතන විග්‍රහයන්ට අනුව පරමාණුවක් යනු යම් මූලද්‍රව්‍යයක ඇති, එම මූලද්‍රව්‍යයේ රසායනික ගුණ දරන ප්‍රෝටෝන, නියුට්‍රෝන හා ඉලෙක්ට්‍රෝන යන උපපරමාණුක අංශුවලින් සැදුම්ලත් කුඩාම අංශුවයි[9]. ගෘහයක දැල් කවුළුවක සිදුරක් මතින් වැටෙන සූර්ය රශ්මියෙහි යම් රජස් භ්‍රමයක් වී නම් ඉන් එකක් පරමාණු 08ක ප්‍රමාණය වන බව වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි තවදුරටත් විස්තර වේ. ඒ අනුව පරමාණු 08ක් රජස් හෙවත් රථ ධූලි එකකි. එයින් 08ක් කෙසඟ එකකි. කෙසඟ අටක් ලික්ෂා එකකි. ලික්ෂා යනු ලෙහෙඬියෙකි. ලික්ෂා අටක් යූකා එකකි. යූකා යනු උකුණෙකි. යූකා අටක ප්‍රමාණය යව ඇටයක ප්‍රමාණයට සමාන වේ. නූතනයේ බාර්ලි වශයෙන් ව්‍යවහාර වන්නේ යව ධාන්‍ය වේ. යව ඇට අටක ප්‍රමාණය අංගුලයක ප්‍රමාණයට සමාන වේ.

පරමාණුවෙන් ආරම්භිත අංගුලයක ප්‍රමාණය පිළිබඳ මනුෂ්‍යාලයචන්ද්‍රිකාවෙහි ද හමු වේ.[10]

පරමාණු 8	=	ත්‍රසරේණු (රථධූලි) 1
ත්‍රසරේණු 8	=	ලික්ෂා 1
ලික්ෂා 8	=	යූකා 1
යූකා 8	=	තිල 1
තිල 8	=	යව 1
යව 8	=	අංගුල 1

මෙම අංගුලයෙහි ප්‍රභේදත්‍රයක් පිළිබඳව ද සාකච්ඡා වේ.

- යව ඇට අටින් වර්ධිත අංගුල
- යව ඇට සතෙන් වර්ධිත අංගුල
- යව ඇට හයෙන් වර්ධිත අංගුල වශයෙනි.[11]

---

9. *Atom*. (n.d.). Oxford Reference. https://doi.org/10.1093/oi/authority.20110803095432229
10. Achyuthan, A., & Prabhu, B. T. S. (1998). *Manusyalayacandrikabhasyam =: An engineering commentary on Manuṣyālayacandrika of Tirumangalat Nīlakaṇthan Mūsat*. Kiliyanad, Calicut: Vastuvidyapratisthanam, 86p
11. අප්පුහාමි, හර්මානිස්, වයි.ඒ. (2017) *වාස්තුවිද්‍යාව හෙවත් ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය*, ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ. 53 පිටුව

එයින් යව ඇට අටෙන් වර්ධිත අංගුල උත්තම වන අතර යව ඇට සතෙන් වර්ධිත අංගුල මධ්‍යම වේ. යව ඇට හයෙන් වර්ධිත අංගුල අධම ගණයට අයත් වේ. සාමාන්‍ය ගෘහකරණයේ දී මින් භාවිත කළ යුත්තේ යව ඇට අටින් වර්ධනය වන මිනුම් ඒකකය බව වාස්තු නියමය වේ.

අංගුලයෙහි වර්ධිත අවස්ථාවන්

භාරතීය ගෘහනිර්මාණ ශිල්පයේ මූලික ඒකකයක් වන අංගුලයෙහි ක්‍රමානුකූල වර්ධිත අවස්ථා හඳුන්වන පාරිභාෂික නාමයන් පිළිබඳ සඳහනක් ද වේ.[12]

වගු සටහන 1 : අංගලයෙහි වර්ධිත අවස්ථා I

අංගුල ප්‍රභේද	පාරිභාෂික නාම
අංගුල 01	මාත්‍රා (*mātrā*)
අංගුල 02	කලා (*kalā*)
අංගුල 03	පර්වන් (*parvan*)
අංගුල 04	මුෂ්ටි (*muṣṭi*)
අංගුල 05	තල (*tala*)
අංගුල 06	කර පාද (*kara pāda*)
අංගුල 07	දෘෂ්ටි (*dṛṣṭi*)
අංගුල 08	තූණි (*tūṇi*)
අංගුල 09	ප්‍රාදේශ (*prādeśa*)
අංගුල 10	සය තාල (*saya tāla*)
අංගුල 11	ගෝ කර්ණ (*go - karṇa*)
අංගුල 12	විතස්ති (*vitasti*)
අංගුල 14	අනාහ පාද (*anāha pāda*)
අංගුල 21	රත්නි (*ratni*)
අංගුල 24	අරත්නි (*aratni*)
අංගුල 42	කිෂ්කු (*ki ṣku*)

12. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,7p

අංගුල 84	පුරුෂ (*puru ṣa*)
අංගුල 96	ධනු (*dhanus*)
අංගුල 106	දණ්ඩ (*daṇḍa*)

අංගුලයෙහි වර්ධිත අවස්ථාවන් සඳහා යෙදෙන පාරිභාෂිකයන් පිළිබඳ තවත් එක් වර්ගීකරණයක් ද හමු වේ.[13]

වගු සටහන 2 :අංගුලයෙහි වර්ධිත අවස්ථා II

අංගුල ප්‍රභේද	පාරිභාෂික නාම
අංගුල 01	බින්දු, මෝක්ෂ
අංගුල 02	කලා, කෝලක, පද්ම, අක්ෂි, අශ්විනී.
අංගුල 03	රුද්‍රාක්ෂි, අග්නි, ගුණ, ශූල, විද්‍යා
අංගුල 04	රුද්‍රාණන, ඉන්ද්‍රිය, භූත,
අංගුල 05	යුග, භාග, වේද, තුරිය
අංගුල 06	කර්මන්, අංග, අයන, රස
අංගුල 07	පාථාල, මුනි, ධාතු, අබ්ධි
අංගුල 08	භසු, ලෝක, මූර්ති
අංගුල 09	ද්වාර, සූත්‍ර, ග්‍රහ, ශක්ති
අංගුල 10	දිශ්, නාඩි, ආයුධ, ප්‍රාධුර්භව
අංගුල 20	ත්‍රිෂු, විෂ්කු
අංගුල 30	ගති
අංගුල 40	ත්‍රිගත්
අංගුල 50	ශක්වරී
අංගුල 60	අධිශක්වරී
අංගුල 70	යෂ්ටි
අංගුල 80	අත්යෂ්ටි
අංගුල 90	ධෘති
අංගුල 100	අතිධෘති

13. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,10p

මානාංගුලය

යව ධාන්‍ය මත පදනම් ව අංගුලයක පරිමාව ගණනය කිරීමේ දී එය මානාංගුලය වශයෙන් ව්‍යවහාර වෙයි. එනම් මානාංගුලය වශයෙන් දැක්වෙන්නේ ද යව ඇට අටකින් සැදුම්ලත් ඒකකයයි.[14]

මානාංගුලය පිළිබඳ විවිධ මතවාද පවතී. මනු, මය, ත්වෂ්ට්‍ර හා විශ්වකර්ම යන ඍෂිවරුන් සතර දෙනෙකු විසින් චතුර්විධ මානශාස්ත්‍රයක් ඉදිරිපත් කෙරේ. මානාංගුල විධිය පිළිබඳ ඔවුන් දක්වන එකී මත එකිනෙකට සමාන නොවේ. ප්‍රභේද වශයෙන් මනු විසින් මානාංගුල ත්‍රිත්වයක් දක්වා ඇත. මය ඍෂිවරයා ද විශ්වකර්ම ඍෂිවරයා ද මානාංගුල ප්‍රභේදත්‍රයක් පිළිබඳ ඉදිරිපත් කොට ඇත. ත්වෂ්ට්‍ර ඍෂිවරයා විසින් මානාංගුයට අදාළ ප්‍රභේද 06ක් ඉදිරිපත් කර ඇත.

01. මනුමතය

මනු ඍෂිවරයා විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති මානාංගුල ප්‍රභේද ත්‍රිත්වය පහත අයුරෙන් හඳුනාගත හැකිය.

i. අට ලෙනක්
ii. සත් ලෙනක්
iii. ෂඩ් ලෙනක්[15]

02. මයමතය

මය ඍෂිවරයා දක්වන මයමත නම් මාන ශාස්ත්‍රයෙහි ද මානාංගුලයෙහි ප්‍රභවය පරමාණු, රථධූලි, කෙසඟ, ලික්‍ෂා, යූකා හා යව යන ඒකකයන්හි අෂ්ට ගුණාකාර වර්ධිතයන් අනුව නිර්මාණය වේ. ඔහු දක්වන මානාංගුලය ඍජුව ම යව ඇට ප්‍රමාණය මත තීරණය වේ. එනම්,

i. යව ඇට අටකින් සැදුම්ලත් මානාංගුලය
ii. යව ඇට හතකින් සැදුම්ලත් මානාංගුලය
iii. යව ඇට හයකින් සැදුම්ලත් මානාංගුලය වශයෙනි.[16]

---

14. Ibid,6p
15. මුදියන්සේ, නන්දසේන. (1983). *වෛජයන්ත තන්ත්‍රය.* කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය. පි. 3-4ච
16. එම, පි. 4p

03. ත්වෂ්ට්‍රමතය

ත්වෂ්ට්‍ර විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මාන ශාස්ත්‍රයෙහි මානාංගුල ප්‍රභේද ෂට්කය මෙසේ ය.

i. යව මධ්‍ය පළල 8
ii. යව මධ්‍ය පළල 7
iii. යව මධ්‍ය පළල 6
iv. ශාලි දිග 3
v. ශාලි දිග 3 ½
vi. ශාලි දිග 4 [17]

යව හා ශාලි ධාන්‍යයන්හි පරිමාව මත මානාංගුලයෙහි ප්‍රභේද 06ක් ත්වෂ්ට්‍ර විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති බව මෙහි දී හඳුනාගත හැකි ය.

04. විශ්වකර්ම-මතය

ඉහතින් සාකච්ඡා කළ මනු, මය හා ත්වෂ්ට්‍ර ඍෂිවරුන්ගේ මානශාස්ත්‍ර ඍජුව ම ධාන්‍ය පරිමාවන් මත වර්ග කොට ඇත. නමුත් විශ්වකර්ම විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති මාන ශාස්ත්‍රයෙහි මනුෂ්‍ය ශරීර අංග මත පදනම් ව විග්‍රහ කෙරේ. විශ්වකර්ම-මතයට අනුව පුරුෂයෙකුගේ දකුණතෙහි මැද පුරුකක දිග ප්‍රමාණය මානාංගුලයක් වශයෙන් ගණනය කෙරේ. එය පදනම් කරගනිමින් එහි

i. කොටස් 08න් යුක්ත ඒකකය
ii. කොටස් 07න් යුක්ත ඒකකය
iii. කොටස් 06න් යුක්ත ඒකකය[18]

වශයෙන් වර්ගත්‍රය විස්තර කෙරේ.

යජමානය හා අංගුල

මනුෂ්‍ය ශරීර අංග මත පදනම් වී ගොඩනැගී ඇති මිනුම් ක්‍රමවේදය යජමානය ලෙස හඳුනාගත හැකිය. අංගුලයක පරිමාව මනුෂ්‍ය ශරීර අංග මත පදනම් ව ගණනය කෙරෙන අවස්ථාවන්හි

17. එම, පි. 4p
18. මුදියන්සේ, නන්දසේන. (1983). *වෛජයන්ත තන්ත්‍රය*. කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය. පි. 4

එය මාත්‍රාංගුලය වශයෙන් ව්‍යාවහාර කෙරේ[19]. උත්තම පුරුෂයෙකුගේ දකුණතෙහි මැදඟිල්ලේ මැදපුරුකක ප්‍රමාණය මාත්‍රාංගුලයක් වන බව වාස්තු නිර්දේශය වේ. එය මහේශ්වර අංගුල, විෂ්ණු අංගුල හා බ්‍රහ්ම අංගුල වශයෙන් වර්ගත්‍රයකි.

යජමානය පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී එහි ද ප්‍රභේද කිහිපයක් පිළිබඳ සාක්‍ෂ්‍ය හමු වේ.[20]

01. ද්වියජමාන ප්‍රභේදය

i. ප්‍රාථමික අංගුල
පරමාණුව ඒකකයෙන් ආරම්භ වන පරිමාණ ගණනය ප්‍රාථමික අංගුල වශයෙන් සැලකේ. අංගුල යන වචනාර්ථයෙහි ම සඳහන් වන්නේ ඇඟිලි යන අදහසයි. ඒ අනුව පරමාණුවෙන් ඇරඹී අෂ්ට ගුණාකාර ව වර්ධනය වන ඒකකයන්හි යව ඇට අටක ප්‍රමාණය ඇඟිලි පුරුකක ප්‍රමාණයට සමාන වේ.

ii. කර්තෘමාත්‍රාංගුලය
ඉදිකිරීම් කටයුතු සිදුකරන්නාගේ හස්තයෙන් ලබා ගන්නා අංගුලක පරිමාව වේ.

02. ත්‍රිවිධයජමාන ප්‍රභේදය

i. දේහලබ්ධාංගුලය
මූර්ති ශිල්පයේ දී භාවිත වන මිනුම් ඒකකයකි. පිළිමයක උස ගණනයේ දී සමාන කොටස් කිහිපයකට අනුරූපී ව උස ගණනය කරනු ලැබේ. එම සමාන කොටස්වලින් එක් කොටසක් දේහලබ්ධාංගුල වශයෙන් හැඳින් වේ. මේ සඳහා අංශ යන යෙදුම ද යෙදේ.

---

19. Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi,6p

20. මුදියන්සේ, නන්දසේන. (1983). *වෛජයන්ත තන්ත්‍රය*. කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය. පි. 10-11

ii. හස්තමානාංගුල
පුරුෂයෙකුගේ දක්ෂිණ හස්තයෙහි ප්‍රමාණය අනුව නිර්ණය කරගනු ලබන මාන ඒකකය වේ. මෙය උත්තම, මධ්‍යම හා හීන වශයෙන් වර්ගත්‍රයකි. හස්තයකට වියත් දෙකකි. වියත වශයෙන් ගණනය වන්නේ මණිබන්ධයේ පටන් මධ්‍යමාංගුලිය දක්වා අත්ලක ප්‍රමාණයයි. එය අඟල් 12ක ප්‍රමාණය වේ. ඒ අනුව හස්තයක් යනු අඟල් 24ක් වන අතර හස්තමානාංගුලය වශයෙන් ගැනෙන්නේ ඉන් 1/24 කි.

iii. මධ්‍යමානාංගුල
හස්තයක මැදගිල්ලේ මැද පුරුකක ප්‍රමාණය මධ්‍යමානාංගුලය වශයෙන් ව්‍යවහාර වේ. මෙම මධ්‍යමානාංගුලය හා දේහලබ්ධාංගුලයක ප්‍රමාණය එක හා සමාන බව දැක්වේ.

03. චතුර්යජමාන ප්‍රභේදය

මෙම ක්‍රමවේදය ඔස්සේ ඍජුව ම හස්තයක ප්‍රමාණය ගණනය කෙරෙන ආකාර 04ක් විග්‍රහ කෙරේ. හස්තයක ප්‍රමාණය ගණනය කිරීම පිළිබඳ විවිධ මතවාද පවතින අතර මෙම ක්‍රමවේදය ඒ අතර ප්‍රචලිත වේ.

i. සුළඟිල්ලේ සිට බාහු මූල සන්ධිය දක්වා

ii. වෙදඟිල්ලේ සිට බාහු මූල සන්ධිය දක්වා

iii. මැදඟිල්ලේ සිට බාහු මූල සන්ධිය දක්වා

iv. දබරඟිල්ලේ සිට බාහු මූල සන්ධිය දක්වා[21]

වශයෙන් පුරුෂයෙකුගේ අතෙහි ඇඟිලිවල සිට බාහු මූලය දක්වා වූ දුර ප්‍රමාණය මත මිනුම් ගණනය කිරීමේ ක්‍රමවේදක් යජමානය යටතේ මෙපරිදි විග්‍රහ වේ. මෙහි දී ඒ ඒ ඇඟිලි අග්‍රයේ සිට බාහුවේ මුල දක්වා වන ප්‍රමාණය කොටස් 24ට බෙදීමෙන් අඟලක පරිමාණ තීරණය කරනු ලැබේ.

21. මුදියන්සේ, නන්දසේන. (1983). *වෛජයන්ත තන්ත්‍රය*. කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය. පි. 11

මේ අයුරෙන් මනුෂ්‍ය ශරීරාංග මත පදනම් ව ගොඩනැගී ඇති යජමාන ප්‍රභේද 09ක් තත්වාකාරයෙන් හඳුනාගැනීමට හැකිය.

භාරතීය ගෘහනිර්මාණ ශිල්පශාස්ත්‍ර අතර මාන නිර්ණයේ දී මේ අයුරින් අංගුල යන ඒකකය සඳහා ප්‍රමුඛත්වයක් දී ඇති බැව් පෙනේ.

සමාලෝචනය

මානාංගුලය හා ඉංග්‍රීසි අඟල

වාස්තුශාස්ත්‍රාගත අංගුල හා මෙට්‍රික් ඒකකයට අනුව අඟලක පරිමාව අතර විද්‍යමාන විෂමතාව මෙහි දී හඳුනාගත හැකි ය. වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි අංගුල හෙවත් මානාංගුල ඒකකය සඳහා ඉංග්‍රීසී ව්‍යවහාරයෙහි Inch යන්න ද සිංහල ව්‍යවහාරයෙහි අඟල යන්න ද යෙදේ. නූතන විචාරකයන්ට අනුව වාස්තුශාස්ත්‍රාගත අංගුලයක ප්‍රමාණය 3'75cm කි.[22]

පළමු මතය

අංගුලයක්(මානාංගුලයක්) = ඉංග්‍රීසි අඟල් (Inch) 01

වගු සටහන 3: අංගුල හා inch

වාස්තු ක්‍රමවේදය	මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදය
අංගුල 1 ^3.75 x 8&	Inch 1
30mm	25mm
3cm	2.5cm
↓ නූතන අඟල්වලට පරිවර්තනය	↓
1.18”	0.98”
1”(ආසන්නව)	1”(ආසන්නව)

22. Achyuthan, A., & Prabhu, B. T. S. (1998). *Manusyalayacandrikabhasyam =: An engineering commentary on Manuṣyālayacandrika of Tirumangalat Nīlakaṇṭhan Mūsat*. Kiliyanad, Calicut: Vastuvidyapratisthanam, 87p

ඉහත සටහනට අනුව වාස්තුශාස්ත්‍රාගත අංගුලයක් හා ඉංග්‍රීසි අඟල් (Inch) එකක් අතර ඇති වෙනස අවබෝධ කරගත හැකි ය. මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදයේ පවතින Inch එකකට වඩා සුළු ප්‍රමාණයකින් **අංගුලයක** පරිමාණය විශාල ය. නමුත් ආසන්න වශයෙන් සැලකීමේ දී ඒකකද්වය ම නූතන අඟල් 1ට සමාන වේ. මෙලෙස භාවිත කිරීම සෙසු ගණනය කිරීම්වල දී ද පවතින ගැටලුකාරී තත්වයන් විසඳා ගැනීමට උපකාරී වේ.

දෙවන මතය

අංගුලයක් (මානාංගුලයක්) = ඉංග්‍රීසි අඟල් (Inch) ¾

ඉහතින් දැක් වූ ක්‍රමවේදයට වඩා පරස්පර ක්‍රමවේදයක් ද හමු වේ. ඇතැම් විචාරකයන් මෙලෙස ඉදිරිපත් කරනුයේ වාස්තුශාස්ත්‍රයේ දැක්වෙන හස්ත මාන ඒකකය මත පදනම් වෙමිනි.

වගු සටහන 4: හස්තයෙහි ව්‍යවහාර

වාස්තුශාස්ත්‍රයෙහි	ඉංග්‍රීසි ව්‍යවහාරය	සිංහල ව්‍යවහාරය
හස්ත	Cubit	රියන

වශයෙන් ඒ ඒ තැන්හි විවිධ ව්‍යවහාරිත අර්ථයන් දැක්විය හැකි ය. මෙහි ඒකකයන්හි නිර්මාණය පහත පරිදි විග්‍රහ කළ හැකි ය.

වගු සටහන 5: හස්ත ප්‍රමාණය මත අංගුලක පරිමාව

වාස්තු ක්‍රමවේදය	මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදය
හස්ත	Cubit
අංගුල 24	18 inch
24/24	18/24
අංගුල 01	0.75 inch (¾ inch)

හස්තයක් යනු අඟල් 18ක් යන න්‍යාය අනුගමනය කරමින් එයින් 1/24 ක් අඟලක් සේ ගෙන මෙම ගණනයන් සිදු කොට ඇත.

නමුත් පළමු මතයට අනුව යමින් හස්තයකට අඟල් 18ක් ලෙස යොදා ගැනීම යුක්ති සහගත නොවේ.

වගු සටහන 6: හස්තය හා cubit ඒකකයේ අසමානත්වය

වාස්තු ක්‍රමවේදය	මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදය
හස්ත (අංගුල 24)	Cubit (18 inch)
3cm x 24	2.54 x 18
72cm	48.75cm

හස්තයක් යනු අංගුල 24ක් බව වාස්තු නියමය වේ. නූතන ගණනය කිරීම්වලට අනුව එය 72cm ක් වේ.

නමුත් මෙට්‍රික් ඒකකයන් අනුව Cubit එකක් යනු අඟල් 18ක ප්‍රමාණය වේ. ඒ අනුව සැලකීමේ දී 45'72cmක් ප්‍රමාණය වේ. වාස්තුශාස්ත්‍රීය හස්තය හා මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදයේ Cubit ඒකකය අතර පැහැදිලි පරස්පරතාවක් මේ අනුව විශද වේ.

ඉහතින් සාකච්ඡා කළ පරිදි ඉංග්‍රීසි ක්‍රමවේදයෙහි Inch යන ඒකකය අංගුල ඒකකයට සමාන වශයෙන් ගන්නේ නම්, මෙය පැහැදිලි ව නිරාකරණය වේ.

I inch = 2.54cm
= 2.54 x 24
= 60cm

↓ නූතන අඟල්වලට පරිවර්තනය කිරීම

= 23.6 inch
= 24 (ආසන්නව)

නිගමනය

මාන ක්‍රමයන්හි මූලාරම්භය පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී ධාන්‍ය මත පදනම් ව ගොඩනැගී ඇති 'යවමාන' ක්‍රමවේදයත් ශරීරාංග මත ගොඩනැගී ඇති මිනුම් ක්‍රමවේදයක් ද වේ. එය මෙහි දී 'යජමාන'

වශයෙන් පෙන්වා දීමෙන් මිනුම් නිර්ණය ක්‍රියාවලියේ ප්‍රායෝගික පැතිකඩ පිළිබඳ සාකච්ඡා කෙරේ. පරමාණුව නම් ඉතා කුඩා අංශු ප්‍රමාණයක සිට අෂ්ට ගුණාකාර ව වර්ධනය වන මිනුම් නිර්ණය කිරීමේ ක්‍රියාවලියක් භාරතීය වාස්තුශාස්ත්‍රය කෙරෙන් විද්‍යමාන වේ. එලෙස ප්‍රාරම්භ වන මානයන්හි අංගුලය හා හස්තය යන ඒකකද්වය භාරතීය ශිල්පශාස්ත්‍ර තුළ ප්‍රමිතිකරණය වී ඇත.

නූතනයේ අඟල වශයෙන් ව්‍යවහාර වන අංගුලය නම් භාරතීය ඒකකද්වයෙහි නියම පරිමාණය පිළිබඳ වාස්තුශාස්ත්‍රීය මූලාශ්‍රය, ශබ්ද කෝෂාගත අර්ථ නිරූපණයන් පරීක්ෂාවට ලක් විය. ඒ අනුව ආකාර දෙකක් ඔස්සේ අංගුලයක පරිමාණය නිර්ණය කළ හැකි ය. යවමාන ක්‍රමවේදය ඉන් එකකි. මුල් කාලීන භාරතීය ජන සමාජය තුළ කෘෂිකාර්මික ජීවන රටාව ප්‍රමුඛ ව පැවතීම නිසා මිනිසුන් ස්වභාවික පරිසරයේ පවතින ද්‍රව්‍ය මිනුම් නිර්ණයාදි කටයුතු උදෙසා භාවිත කොට ඇත. ඒ අනුව පසුකාලීන ව යව ධාන්‍ය සම්මත මිනුම් ඒකකයන් ගොඩනැගීම සඳහා භාවිත වී ඇත. එහි දී යව ඇට අටක ප්‍රමාණය අංගුලයක් වශයෙන් නියම වී ඇති බැව් පෙනේ. යව ඇටයක නිශ්චිත පරිමාව පිළිබඳ ඇතැම් පුද්ගලයන්ට පැනයක් ඇති විය හැකි ය. විවිධ ප්‍රදේශයන්හි විවිධ කාලගුණික දේශගුණික විපර්යාස හමුවේ. විවිධ භූවිෂමතාවන් තුළ භෝග වර්ධනය විවිධ පරිමාණයෙන් වෙනස් විය හැකි ය.

මනුෂ්‍යාලයචන්ද්‍රිකා සඳහා පසුකාලීන විද්වතුන් කරන ලද සංස්කරණයන්හි යව ධාන්‍යක ප්‍රමාණය නූතන මිනුම් අනුව සැලකීමේ දී 3.75mm ක් බව දක්වයි. එම නියමය මත පදනම් ව ක්‍රමානුකූල ව අංගුලයක පරිමාව නිර්ණය කළ හැකි ය.

අංගුලයක පරිමාව පිළිබඳ අධ්‍යයනයේ දී නූතන විචාරකයන් එය ඉංග්‍රීසි මිනුම් ඒකකයන්ට ආදේශ කිරීමට පෙළඹීම නිසා වර්තමානය වන විට ඒ පිළිබඳ ආන්දෝලනාත්මක තත්ත්වයක් පවතී. භාරතීය අංගුලය හා ඉංග්‍රීසි ඒකකයන්හි Inch යන ඒකකය මෙහි දී සමාන කිරීමට යත්න දැරීමත් නිසා විවිධ මතවාද ගොඩනැගී ඇත.

මෙට්‍රික් ක්‍රමවේදය තුළ පවතින Inch 1 ට වඩා සුළු ප්‍රමාණයකින් වාස්තු ක්‍රමවේදයෙහි අංගුලයක ප්‍රමාණය විශාල වේ. නමුත් ආසන්න වශයෙන් සැලකීමේ දී ක්‍රමවේද දෙකෙහි ම එය අඟල් 01ට සමාන

වේ. එහෙයින් මෙම පර්යේෂණයේ දී භාරතීය අංගුලයක පරිමාව නූතන අඟල් (Inch 1) එකක් වශයෙන් ම ආදේශ කරගත යුතු බව අවධාරණය කෙරේ. එහි ප්‍රායෝගික බව ද මෙහි දී ඉදිරිපත් කෙරේ.

මෙම පර්යේෂණයේ දී භාරතීය අංගුලය වෙත නූතන ඉංග්‍රීසි ඒකක ආදේශ කිරීමත් ඇතැම් සාවද්‍ය පරිවර්තන කාර්යයන් ඍජු ව බලපෑම් ඇති කරන බව තහවුරු වේ. එහෙයින්,

භාරතීය අංගුලය = නූතන අඟල් 1

ලෙස භාවිතයට ගැනීම ම වඩා යෝග්‍ය හා ප්‍රායෝගික බැව් ඉදිරිපත් කෙරේ.

අංගුලයක පරිමාණය පිළිබඳ සමාජගත විවිධ මතවාද සාකච්ඡා කෙරිණි. පෙරදිග හා අපරදිග භාවිත මිනුම් ක්‍රමයන් අවබෝධයෙන් තොරව භාවිත කිරීමෙන් ශාස්ත්‍රීය සිද්ධාන්ත අතර දුර්මත ගොඩනැගෙනු ඇත. යථෝක්ත සාධක අනුව අංගුලයක පරිමාව නූතන ඉංග්‍රීසි අඟල් 1ක් වශයෙන් යොදාගැනීම ප්‍රඥාගෝචර වේ. එලෙස යොදාගැනීම මිනුම්කරණයේ දී නිවැරදි සිද්ධාන්තයන් අනුගමනය කිරීමට මඟ පෑදෙනු ඇත.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi

Acharya, P. K. (1978). *An encyclopedia of hindu architecture*. Bhopal: J.K. Pub. House

Acharya, P. K. (1981). *A dictionary of Hindu Architecture*. Oriental book reprint corporation, New Delhi

Achyuthan, A., & Prabhu, B. T. S. (1998). *Manusyalayacandrikabhasyam =: An engineering commentary on Manuṣyālayacandrika of Tirumangalat Nīlakaṇthan Mūsat*. Kiliyanad, Calicut: Vastuvidyapratisthanam

Atom mean oxford—Google Search. (n.d.). Retrieved July 17, 2024

Oxford Advanced Learner's Dictioanary. (2005). Oxford University press.

Varāhamihira, ., Subrahmanya, S. V., & Ramakrishna, B. M. (1947). *Varahamihir's Brihat samhita =: Brrhatsaṃhitā*. Bangalore City: Printed by V.B. Soobbiah.

Williams, M. (2005). *Sanskrit—English Dictionary*. Asian Educational Services, New Delhi.

Yava, Yāva: 43 definitions. (n.d.). Retrieved July 17, 2024, from https://www.wisdomlib.org/definition/yava

අප්පුහාමි, හර්මානිස්, වයි.ඒ.(2017) *වාස්තුවිද්‍යාව හෙවත් ගෘහනිර්මාණ ශිල්පය*, ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ.

අලගියවන්න, පුවසති. (2004). *අලගියවන්න සංස්කෘත සිංහල ශබ්දකෝෂය*. සූරිය ප්‍රකාශන, කොළඹ 10.

ජීවනාථ, ශ්‍රී. (1997). *වාස්තුරත්නාවලි,* සෙනෙවිරත්න, ඩී. ආර්.(පරි), නුගේගොඩ, මොඩන් පොත් සමාගම

බුද්ධදත්ත, නාහිමිපොල්වත්තේ. (1998). *පාලි-සිංහල අකාරාදිය*. බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය, නැදිමාල.

මුදියන්සේ, නන්දසේන. (1983). *වෛජයන්ත තන්ත්‍රය*. කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය, කැලණිය