ආඛ්‍යාන

narrations

open access, refereed journal
ISSN 2478-0642
Volume 02 | Issue 02 | July– December 2017

Center for indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

ආඛ්‍යාන narrations

ආඛ්‍යාන narrations
open access, refereed journal

ISSN 2478-0642
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017

Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Attribution-NonCommercial-ShareAlike
CC BY-NC-SA
Legal Code: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

Editorial Board

Sarath Ananda - Editor in Chief
BA Hons, M.Phil, PhD
Manoj Ariyarathne
BA Hons, MA, PhD
Hiniduma Sunil Senevi
BA Hons, MA, PhD
E. P. N. Udaya Kumara
BSc (sp), Msc, PhD
Prabath Galagamage
BA Hons, M.A, M.Phil, PhD (reading)

Reviewers

Prof. Kalinga Tudor Silva
Prof. H.M.D.R Herath
Prof. Premakumara De Silva
Dr. Sumudu Premachandra

Submit your academic papers to sarath_a@yahoo.com

Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Cover Page

මෙම කලාපයේ පිටකවරය නිර්මාණය වී ඇත්තේ “සිත්තර” චිත්‍ර කතා පුවත්පතෙහි එන සරත් මධු චිත්‍ර ශිල්පියාගේ ජනප්‍රිය චිත්‍ර කතාවක් වන “ඉතිං ඊට පස්සේ” චිත්‍ර කතාවේ සිතුවමක් ඇසුරිණි. සරත් මධු චිත්‍ර ශිල්පියා 2018 අගෝස්තු මස 17 දින සිය 69 වැනි වියේදී ජීවිතයෙන් සමුගන්නා ලදී. ඔහුට සබරගමුව විශ්වවිද්‍යාලය සමඟ ඍජු සබඳතාවක් තිබී නැතත්, අප දන්නා තරමින් සබරගමුව විශ්වවිද්‍යාලය පිහිටි බෙලිහුල්ඔය සමඟ සබඳතාවක් පැවතිණි. එනම් ඔහුගේ ජනප්‍රිය දේදුනු චරිතය නිර්මාණයට පාදක වූ අපූරු කාන්තා රුව ඔහුට හමුවන්නේ බෙලිහුල්මය ප්‍රදේශයෙන් බැවිණි. මෙහිදී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුත්තක් නම් මෙම පිටකවරය පසුගිය වසරේ නිරමාණය කර තිබුණ බවයි. කෙසේ වෙතත් ඔහු ජීවිතයෙන් සමු ගැනීමට පෙර අප ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහයේ මෙම කලාපය නිකුත්කිරීමට නොහැකිවීම ගැන කන කනගාටු වෙමු.

Contents

ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ ජලජ ජීවී දඩයම් ක්‍රමෝපායයන් 4

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රකතා නිමැවුම් මඟින් පිළිබිඹු වන තත්කාලීන සමාජය 12

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය ඔස්සේ විද්‍යමානවන ශ්‍රී ලාංකේය පාරම්පරික යුද ඥානය මූලධර්මගත කිරීම 41

The References to Musical Imagery in Rabindranath Tagore’s Gitanjali 70

Critique on Western Buddhist Perceptions of Monasticism 89

ආඛ්‍යාන narrations
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017 | Article 01

On-line Refereed Journal of the Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Follow this and additional works at: www.sab.ac.lk
e-mail: akyanaeditor@ssl.sab.ac.lk

CC BY NC ND

ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ ජලජ ජීවී දඩයම් ක්‍රමෝපායයන්

රුසිරි කසුන් නානායක්කාර[1]

B.A.(sp)

ajiththalwatte@gmail.com

සංක්ෂිප්තය

ප්‍රාග් ඓතිහාසික ශ්‍රී ලාංකේය ජලජ ජීවී දඩයම සම්බන්ධයෙන් විද්‍යාත්මක සාධක සපයා ගැනීම දුෂ්කර වේ. මෙම ලිපිය මගින් ප්‍රාග් ඓතිහාසික ජලජ ජීවී දඩයම් සම්බන්ධව පවතින සීමිත දත්ත පදනම් කරගත් කිසියම් උපකල්පන සමූහයක් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ දරා තිබේ. ශ්‍රී ලාංකේය ධීවර කර්මාන්තය පිළිබඳ පාරම්පරික දැනුම පදනම් කරගත් තාක්ෂණ විධීන් හි සුවිශේෂතා අවධාරණය කරමින් මෙම අධ්‍යයන පත්‍රිකාව සකස් වී තිබේ.

ප්‍රමුඛ පද: ශ්‍රී ලාංකේය පාරම්පරික ධීවර කර්මාන්තය, තාක්ෂණික ක්‍රම

ශ්‍රී ලංකාවේ විසූ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ දඩයම් ක්‍රමෝපායන් පිළිබඳ ව පැහැදිලි අවබෝධයක් ලබාගැනීම ඉතා අසීරු ය. ඒ මක්නිසා ද යත් කැණීම් මගින් ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ දඩයම් ක්‍රම පිළිබඳ ව සාධක හමුනොවීම යි. කෙසේ නමුත් ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා තම බුද්ධි ප්‍රමාණයෙන් සරල මෙන්ම ප්‍රාථමික මට්ටමේ විවිධ ක්‍රමෝපායන් ජලජ ජීවන් දඩයම් කිරීමට භාවිත කරන්නට ඇත. ශ්‍රී ලංකාවේ වැදි ජනතාව, ග්‍රාමීය ජනතාව මෙන්ම ලෝකයේ විවිධ ප්‍රදේශවල ජීවත්වන ගෝත්‍රික ජනයා ජලජ ජීවීන් අල්ලා ගැනීම සඳහා භාවිත කරනු ලැබූ දඩයම් ක්‍රමෝපායන් අධ්‍යයනය කිරීමෙන් ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ දඩයම් ක්‍රමෝපායක් පිළිබඳ ව යම් කිසි අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය.

ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා පරිභෝජනය කළ ජලජ ජීවීන් අතුරින් ප්‍රධාන තැනක් ගනු ලැබූයේ මසුන් ය. මසුන් අල්ලා ගැනීම සඳහා ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා විවිධ දඩයම් ක්‍රමෝපායන්

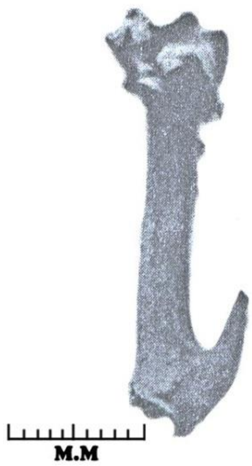
---

[1]කැණීම් අංශය, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ

ක්‍රියාත්මක කරන්නට ඇත. වර්තමානයේ වැදි ජනතාව ග්‍රාමීය ජනතාව මසුන් ඇල්ලීම සඳහා යොදාගනු ලබන සාම්ප්‍රදායික මසුන් ඇල්ලීමේ ක්‍රම අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයාගේ මත්ස්‍ය දඩයම් ක්‍රම පිළිබඳ ව යම් අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය.

ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා මසුන් ඇල්ලීම සඳහා බිලීබෑම සිදුකළ බවට තහවුරු වන සාධක හමු වී ඇත. පී.ඊ.පී. දැරණියගල මහතා විසින් රාවණාඇල්ල ගුහාවේ සිදුකරන ලද කැණීමකින් වළිකුකුළෙකුට අයත් **හස්ත - කූර්චය කූර්චෝපරිය (<u>carpio</u> - <u>metacarpus</u>)** අස්ථියකින් නිර්මාණය කරන ලද බිළීකොක්කක් හමු වී ඇත. **(Deraniyagala, 1953)**

රාවණා ඇල්ල ගුහාවෙන් හමූවූ බිලී කොක්ක



(මෙම ඡායාරූපය Spolia zeylanica කෘතියෙන් උපුටාගන්නා ලදි)

එමෙන්ම හුංගමුව මිණිඇතිලියේ සිදුකරන ලද කැණීමකින් මුහුදු ගැස්ට්‍රාපොඩාවකුට **(Gastrapod)** අයත් බෙලිකටුවකින් නිර්මාණය කරන ලද බිලීකොක්කක් හමු වී ඇති අතර එය අදින් වසර 6000 ක් තරම් පැරණි පාංශු ස්තරයක තිබී හමු වී ඇත. **(Perera et al, 2010)** දකුණු ආසියාවේ ව්‍යාප්ත ව සිටි මානවයින් බිලිබෑම කළ බවට තහවුරු වූ පැරණිතම සාධකය හුංගමුව මිණිඇතිලියෙන් හමු වූ මෙම බිලිකටුව වේ **(පෙරේරා,** 2011). නමුත් මෙම බිලීකොක්ක පිළිබඳ ව විවිධ අදහස් පවතින අතර මහාචාර්ය ගාමිණී අධිකාරි මහතා මෙය බිලිකොක්කක් නොවන බව පවසයි. නමුත් දැනට ලෝකයෙන් හමු වී ඇති පැරණිතම බිලිකටුව ලෙස සැලකෙන ටිමෝරයේ ජෙරිමාලේ ගුහාවෙන් **<u>(Jerimalai cave)</u>** හමු වූ මුහුදු ගැස්ට්‍රාපෝඩාවකුගේ කටුවකින් කළ බිලීකොක්ක අදින් වසර 20, 000 ක් පමණ පැරණි වන අතර මේ නිසා ලංකාවේ විසූ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ද සමුද්‍ර බෙලිකවචවලින් බිලීකොකු නිර්මාණය කරන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි ය.

හුංගමුව මිණිඇතිලිය කැණීමෙන් හමු වූ බිලීකොක්ක.

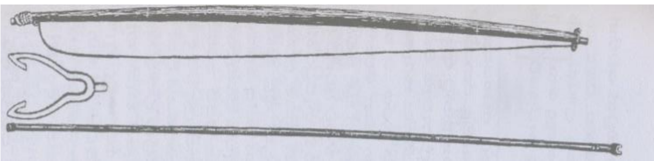
(පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව විසින් මෙම ඡායාරූපය ලබාදෙන ලදී)

විශේෂයෙන් බිලිබෑම මගින් මසුන් ඇල්ලීම පිළිබඳ ව ලිඛිත සාධක අනුව ශ්‍රී ලංකාවේ බිලීබෑම ක්‍රි.පූ. මුල් යුගයේ සිට ම පැවතී ඇත. කිරින්ද වරායේ කරන ලද කැණීමකින් වසර 1800 ක් පමණ පැරණි ලෝහයෙන් කළ බිලීකොකු 02 ක් හමු වී ඇත **(ප්‍රියංගා, 2004)**. එමෙන්ම ක්‍රි.ව. 5 වන සියවසේ පමණ රචිත **සමන්තපාසාදිකාවේ** සහ **සද්ධර්මරත්නාවලියේ** ද බිලීබෑම පිළිබඳ ව සඳහන් වේ **(සිරිවීර,2002)**. මෙයින් අපට පෙනී යනුයේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ ඇරඹී බිලිබෑම මගින් මසුන් ඇල්ලීමේ ක්‍රමවේදය ඓතිහාසික යුගයේ දි වර්ධනය වූ බව යි. මෙරට ග්‍රාමීය ජනතාව බිලීපිත්ත නිර්මාණය කරගැනීම සඳහා තාල වර්ගයේ ගස්වල පිති හෝ ලී යොදා ගන්නා අතර බිලිය ගැට ගැසීම සඳහා නාවා පට්ටා, වල්ලපට්ටා, වල්බෙලි පට්ටා වතුරට දමා හොඳින් පදම් කර සකස් කර ගන්නා අතර ඇතැම් අවස්ථාවල කිතුල් කෙඳි ද මේ සඳහා යොදා ගනී. ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ද බෙලිකටුවලින් හෝ කොරල්පර වලින් නිර්මාණය කළ බිලීකොකු ඉහත සඳහන් ශාකමය කොටස් ආධාරයෙන් සම්බන්ධ කර පනුවන්, දිමි බිත්තර හෝ වෙනත් සතුන්ගේ මාංශ ඇමට ගසා බිලීබෑම සිදුකරන්නට ඇතැයි උපකල්පනය කළ හැකි ය.

මෙරට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා දුනු ඊතල භාවිත කරමින් ද මසුන් ඇල්ලීම සිදුකරන්නට ඇත. වැද්දන් මෙන්ම බොහෝ දකුණු ඇමරිකානු රටවල සිටින ගෝත්‍රික ජනතාව ද මසුන් අල්ලා ගැනීමට දුනු ඊතල යොදාගනිති.

මෙරට වැදි ජනතාව අතරින් මුහුදු වැදදෝ මසුන් අල්ලා ගැනීම සඳහා බහුල ව ම මෙම ක්‍රමය යොදාගනිති **(Seligamann and Seligmann, 2009,Spittil, 2007)**. වැදි ජනතාවගේ දුනු ඊතල භාවිතය පිළිබඳ ව අදහස් දක්වන සෙලිග්මාන් පවසනුයේ දුන්නේ ප්‍රමාණයට සරිලන ලෙස ඊතල නිර්මාණය කළ බවත් ඊතලයේ පහළට සිටින සේ ගැටගසන ලද යොතක් ද යොදා ඇති හෙයින් එය ඇවුළුම් බිලියක් බවට පත් වී තිබුණු බව යි **(Seligamann and Seligmann, 2009)**.

මුහුදු වැද්දන්ගේ දුන්න සහ ඇවුලුම් බිලිය



(සෙලිග්මාන්ගේ වැද්දෝ කෘතියෙන් උපුටාගන්නා ලදි)

එසේම උල්කෙන්ද හෝ ගැටවැල්වලින් දුනු ඊතල තනා ගන්නා වැදි ජනතාව ඊතල මුහුණතේ සැස්ස සිහින් කර ඊතල තනාගන්නා බවත් ඊතලයේ කෙළවර වැලකින් ගැටගසා මසුන්ට විදින බවත් ස්පිට්ල් මහතා සඳහන් කරයි. **(Spittle, 2007)** කිතුල්ගල බෙලිලෙණේ සිදුකරන ලද කැණීම්වලින් මුවකුගේ හකු ඇටයක් තුළට හිරවුනු ඇටකටු ඊතලයක් හමු වීම නිසා දුනු ඊතල භාවිත කරමින් ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා මසුන් ද දඩයම් කරන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි ය.

මෙරට ග්‍රාමීය ජනතාව හෙලිවලින් ඇන මසුන් මැරීම ද සිදු කරයි. මුහුදු වැද්දන් අතර ඉතා ජනප්‍රිය මත්ස්‍ය දඩයම් ක්‍රමෝපායක් වන මේ සඳහා දිගු ශක්තිමත් ලී කොටු යොදාගනී **(Seligmann and Seligmann, 2009)**. මෙලෙස යොදාගන්නා ලී කොටුවේ කෙළවර ඉතා තියුණු තුඩක් නිර්මාණය කරගන්නා අතර ඉන්පසු මෙය අතැති ව ජලාශ අසල නොසෙල් වී සිටිමින් ජලයේ ඉහළට පැමිණෙන මසුන්ට ඇන අල්ලා ගැනීම සිදු කරයි. දකුණු ඇමරිකානු රටවල සිටින ගෝත්‍රික ජනතාව ද හෙලිවලින් ඇන මසුන් දඩයම් කිරීම සිදු කරයි.

ශ්‍රී ලංකාවේ විසූ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ද හෙලිවලින් ඇන මසුන් දඩයම් කරගන්නට ඇත. එමෙන්ම ලී හෙල්ලේ කෙළවර සතුන්ගේ අස්ථීන් වැලක් ආධාරයෙන් ගැටගසා භාවිතා කරමින් මසුන් ඇතුළු වෙනත් ජලජ ජීවින් **(ඉස්සන්, පොකිරිස්සන්, මුහුදු සර්පයින්)** දඩයම් කරගන්නට ද ඇත. ලෝකයේ ඇතැම් රටවල නොදියුණු ග්‍රාමීය ජනතාව වර්තමානයේ දී හෙල්ල ඇතැතිව කිමිද මසුන් මැරීම සිදුකරයි.

මාතොට හා හුංගම මිණිඇතිලිය කැණීමෙන් හමු වූ හක්බෙල්ලන්ට **<u>(Turbinella)</u>** සහ ගිරාමසුන්ට **<u>(Parrot Fish)</u>** අයත් අවශේෂ මගින් **(Perera etal,2010, පෙරේරා, 2011)** පෙනියන්නේ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් කිමිද ගොස් මසුන් ඇල්ලීම සිදු කළ බවයි. විශේෂයෙන් ගිරා මසුන් ඇම නොකන මත්ස්‍ය විශේෂයක් වන අතර වර්තමානයේ ද එම මසුන් අල්ලා ගැනීම සිදුකරනු ලබනුයේ දැල් දැමීම මගිනි. ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා දැල් යොදා ගනිමින් මසුන් අල්ලාගත් බවට සාධක හමුනොවීම නිසා එම මසුන් කිමිද ගොස් අල්ලා ගන්නට ඇතැයි අපට අනුමාන කළ හැකි ය. එමෙන්ම හක්බෙල්ලන් ගැඹුරු මුහුදේ සිටින ජලජ ජීවි විශේෂයක් වන අතර මානව මැදිහත් වීමකින් තොරව හක්බෙල්ලන් ගොඩබිමට පැමිණෙන්නේ නැත . මේ අනුව ශ්‍රී ලංකාවේ විසූ ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ජලයේ කිමිද මත්ස්‍යයින් ඇතුළු ජලජ ජීවන් දඩයම් කරන්නට ඇති බව පෙනේ.

ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා වතුර හි දී ඇති හා වතුර ඉතා අවම මට්ටමක ඇති දියපහරවල්වල සිටින මසුන් අතින් අල්ලා ගන්නට ද ඇත. වර්තමානයේ ද ග්‍රාමීය ජනතාව ජලය

ඇති කුඩා වළවල් වල ජලය ඉවත් කර අතින් මසුන් අල්ලා ගැනීම සිදු කරයි. මේ ක්‍රමවේදය ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ද අනුගමනය කරන්නට ඇත. එමෙන්ම එලෙස ජලය හිස් කරන ලද වළවල් මඩ කිරීමෙන් ද ග්‍රාමීය ජනතාව ඉතා පහසුවෙන් මසුන් අල්ලා ගනියි. වළ මඩවීම නිසා එහි සිටින මසුන්ට අවශ්‍ය ඔක්සිජන් නොලැබීම නිසා එම මසුන් ජලයේ ඉහළට පැමිණෙන අතර මේ නිසා ඉතා පහසුවෙන් මසුන් අල්ලාගත හැකිය. මෙයාකාරයට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා ද වළවල් මඩකර මසුන් අල්ලා ගන්නට ඇත.

වැදි ජනතාව මෙන්ම ග්‍රාමීය ජනතාව මසුන් අල්ලා ගැනීම සඳහා බහුල වශයෙන් යොදාගන්නා ක්‍රමවේදයක් ලෙස විෂ සහිත ගෙඩි, කොළ හා වැල් යොදා ගැනීම. වැදි ජනතාව මසුන් සිටින දිය පහරවල් හරස්කර තිඹිරි ගෙඩි හා කොළ**(Diospyrosembrayopoteris),** කුකුරුමන් ගෙඩි **(Randiadumetorum)**, කලවැල් **(Deris scandens)** , පුස්වැල්, **(Entadaphaseoloides),** දළුක් කිරි, දඹපොතු, මකුලු ගෙඩි **(Hydrocarpusvenenala)**නාහපොතු **(Laisosiphaneriocephatus)**, කිරිකොං පොතු **(Walsurapisada)** තලා වළවලට දැමීමෙන් මසුන් අල්ලා ගැනීම සිදු කරනු ලබයි. **(Seligmann and seligmann, 2009, spittle, 2007, දිසානායක 1997 , පාකර්,2008, කුලතුංග,** 2013) මීට අමතර ව නියගල අල, මසංකොල්ල, දිවි කදුරු ගෙඩි, කාරින්දිය වැනි ශාකමය කොටස් ද තලා ජලයට දමා වැදි ජනතාව මසුන් ඇල්ලීම සිදුකරයි **(විජේසේකර,** 2003).

මෙහිදී මෙම විවිධ ශාක කොටස් ජලයට දැමීමෙන් මසුන් මත්වීම හෝ මරණයට පත්වීම සිදුවෙයි. මේ නිසා ඉතා පහසුවෙන් මසුන් අල්ලා ගන්නට හැකිය. ඇතැම් අවස්ථාවල වැදි ජනතාව ජලයට විෂ සහිත ශාක කොටස් දමා මත් වූ මසුන් ජලයේ ඉහලට පැමිණෙන විට දුණ්නෙන් විද අල්ලා ගැනීමද සිදුකරයි **(Spittle, 2007)**. මෙයාකාරයට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් ද ජලයට විෂ සහිත ශාක කොටස් දමා මසුන් මත්කර අල්ලා ගන්නට ඇත. විශේෂයෙන් ක්‍රි.ව. 5 වන සියවසේ රචිත **සමන්තපාසාදිකාවේ** මසුන් මත් කරවීම සඳහා ගෙඩි වර්ග **(මදවී එලවිසාදනී)** ජලාශවලට දමන බව සඳහන් වන බැවින් **(සිරිවීර,2002)** ජලාශ වලට විවිධ විෂ සහිත ගෙඩි වර්ග හෝ කොළ වර්ග දමා මසුන් ඇල්ලීම ඈත අතීතයේ සිටම මෙරට ජනයා මසුන් අල්ලා ගැනීම සඳහා සිදු කරනු ලබූ ක්‍රමවේදයක් බව පෙනේ.

වර්තමාන ග්‍රාමීය ජනයා මසුන් දඩයම් කර ගැනීම සඳහා යොදාගනු ලබන තවත් සම්ප්‍රදායික ක්‍රමවේදයකි මාළු කෙටීම. විශාල ඉඩෝරයකට පසු වැසි සහිත කාලය ආරම්භවත්ම අලුත් වතුරට එකතුවීම සඳහා මසුන් ජලයේ ඉහළට පැමිණේ. මෙලෙස පැමිණෙන මසුන් පොල්ලකින් හෝ වෙනත් ආයුධයකින් පහර දී අල්ලා ගැනීම සිදුකරන අතර එය මාළු කොටනවා යනුවෙන් ද හඳුන්වයි. මෙම ක්‍රමවේදය ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා ද ඇතැම්විට අනුගමනය කරන්නට ඇත. එමෙන්ම විශාල මසුන් **(ලෙහෙල්ලා)** අභිජනනය සඳහා හෝ ආහාර සොයාගෙන හෝ කුඩා ජල පහර වලට වලට පැමිණෙන බැවින් එම අවස්ථාවන්වල දී ද පොල්ලකින් පහරදීම මගින් ඉතා පහසුවෙන් මසුන් දඩයම් කර ගැනීමට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයින් කටයුතු කරන්නට ඇත.

මීට අමතරව වියලි හෝ නියං සමයේ දී වගුරු හෝ දියකඩිති ආශ්‍රිත ව ජීවත්වන මසුන් දඩයම් කිරීම ශ්‍රී ලාංකේය ග්‍රාමීය ජනතාවගේ මත්ස්‍ය දඩයම් සම්ප්‍රදායේ තවත් ක්‍රමවේදයකි. නියං සමයේ දී ජල පතුළේ ඉතිරිවන මෙම මත්ස්‍යයින් විශේෂ අල්ලා ගැනීම සඳහා ප්‍රාග් මානවයින් ද හුරු පුරුදු වූවාට සැක නැත. **(අධිකාරි සහ වෙනත් අය 2010)** මසුන් ඇල්ලීමේ සම්ප්‍රදායික විධික්‍රම අතර කරක් දැමීමද වේ. ලීවලින් හෝ වේවැල්වලින් පාදම මහතට ද මුදුන කුඩාවන පුනීලයක හැඩැතිව ක්‍රමානුකූල ව බැඳ සකස් කර ගන්නා මෙය ශක්තිමත් උපකරණයක **(කරුණාතිලක, 2008).** කරක් ගෙඩිය පිළිබඳව අගනා විස්තරයක් රොබට් නොක්ස්ගේ An Historical Relations of the Island of Ceylon කෘතියේ මෙසේ සඳහන් වේ.

> කරප් ගෙඩිය යැයි කියනු ලබන සිහින් කොටු හෝ වේ වැලින් කරන ලද කුඩයක් බඳු උපකරණයක් වෙයි. එය වනාහි මසුන් හට රිංගා ගන්නට ඉඩ නැතිවන පරිද්දෙන් තනනලද පාදම මහත් වූ මුදුන කුඩා වූ ශෘංගාකාර භාජනයකි. මේ කුඩුව බඳු උපකරණය මසුන් යැයි සිතාගෙන ඒ තැන්වල මඩෙහි ඇනෙන පරිද්දෙන් ගසති. ඒ තුළට මසුන් අසු වූ කල්හි ඔවුන්ගේ දැගලීම නිසා ඒ බව මසුන් මරන්නාට දැනගන්නට ලැබෙයි. ඉක්බිති කරප් ගෙඩියේ මුදුනේ ඇති අතක් දමා මසෙකු ගැනීමට පුලුවන් තරම් වූ විවරයෙන් කරප් ගෙඩිය ඇතුළට අතයවා මසුන් අල්ලා වැලක අමුණා ගනී (Knox, 2003).

අතැම්විට ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා ද, මෙවැනි සරල තාක්ෂණික ක්‍රමවේදයන් අනුගමනය කරමින් මසුන් අල්ලා ගන්නට ඇත.

(AN HISTORICAL RELATION OF THE ISLAND OF CEYLON කෘතියෙන් උපුටා ගන්නා ලදි)

මෙරට ග්‍රාමීය ජනයා කෙමන නම් උපකරණය මගින් ද මසුන් අල්ලා ගැනීම සිදු කරයි. කෙමෙන වර්ගයේ මත්ස්‍ය උගුල් ලොව පුරා පැවති ඇති අතර ඩෙන්මාර්කයේ මෙසොලිතික යුගය පැවති කාලයේ ද මෙවැනි ක්‍රම භාවිතා කර ඇත. **(Mydral and Yasapala, 1994).** මෙරට කෙමන භාවිතය පිළිබඳව **ජාතක අටුවා ගැටපදයේ** මෙන්ම **සමන්තපාසාදිකාවේ** සහ **සද්ධර්මරත්නාකරයේ ද** සදහන් වේ **(සිරිවීර, 2002).** මහනුවර යුගයේ දි ද කෙමෙන භාවිත කරමින් මසුන් ඇල්ලූ බවට බරණ ගණිතාචාර්යවරයා රචිත නීලකොබෝ සන්දේශයේ ද සඳහන් වේ **(නීලකොබෝ සංදේශය, 1915).** එහි සඳහන්වන පරිදි කෙමන ගත් සොරෙකුට කරන ලද වස් කවියක් මගින් කෙමන ගැන සඳහන් වේ **(නීලකොබෝ සන්දේශය, 1915).**

මත්ස්‍යයින්ට අමතරව ප්‍රාග් ඓතිහාසික මානවයා වෙනත් ජලජ ජීවින් එනම් ඉස්සන් **(proawns),** පොකිරිස්සන් **(Lobster)**, ඉබි විශේෂ **(Turtoise sp)** මුහුදු බෙල්ලන් **(sea shell)**, මිරිදිය බෙල්ලන් **(fresh water shall)** කකුලුවන් විශේෂ **(crab sp)**සහ කැස්බෑවන් විශේෂ **(Turtle sp)** අල්ලා ගැනීම සඳහාද විවිධ දඩයම් ක්‍රමෝපායන් භාවිතා කරන්නට ඇත. විශේෂයෙන් කැස්බෑවන් හා බෙල්ලන් විශේෂ ඉතා පහසුවෙන් අතින් අල්ලා ගත හැකි ය. කකුළුවන්, ඉස්සන් හා පොකිරිස්සන් විශේෂ කිමිද අතින් අල්ලා ගැනීම හෝ හෙල්ලකින් ඇන මරා ගන්නට ඇත. ඔස්ට්‍රේලියාවේ ආදිවාසීන් වන ඇබෝරිජිනල්වරුන් වර්තමානයේද මුහුදු කකුළුවන් අල්ලාගැනීම සිදු කරනු ලබනුයේ වෙරළේ සහ නොගැඹුරු මුහුදු කලාපයේ සිටින කකුළුවන්ට හෙල්ලකින් ඇන මරා ගැනීමෙනි.

මේ අනුව ලංකාවේ වාසය කළ ප්‍රාග් මානවයින් ජලජ ජීවින් අල්ලා ගැනීම සඳහා විවිධ දඩයම් ක්‍රමෝපායන් යොදා ගන්නට ඇති බව පැහැදිලි වේ.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

අධිකාරී, ජී., මනමේන්ද්‍ර ආරච්චි සහ කැළුම් නලින්ද. (2012). *අලවල ප්‍රාග් ඓතිහාසික ගුහාව.* 2012 වසරේ පුරා ජෛව විවිධත්ව සමුළුවට ඉදිරිපත් කළ ශාස්ත්‍රීය ලිපි එකතුව. ජෛව විවිධත්ව ලේකම් කාර්යාලය, පරිසර අමාත්‍යාංශය, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල, සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය සහ පුරාවිද්‍යා පශ්චාත් උපාධි ආයතනය කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය. 140-213 පිටු

කරුණාතිලක, එම්. (2008). *ශ්‍රී ලංකාවේ සාම්ප්‍රදායික මසුන් ඇල්ලීමේ විවිධ ක්‍රම.* මානව වංශ පුරාවිද්‍යාත්මක ආධ්‍යයනික 2008 වසරේ වසුන්දරා පුරාවිද්‍යා සඟරාවට ඉදිරිපත් කළ ශාස්ත්‍රිය ලිපි එකතුව.පුරාවිද්‍යා අධ්‍යයනාංශය, කැළණිය විශ්වවිද්‍යාලය. 40-67පිටු

කුලතුංග, ඒ. එච්. (2013).*ශ්‍රී ලංකාවේ ධීවර කර්මාන්තය.* කොළඹඃඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 13-14 පිටු

දිසානායක, එම්. (1997).වන්නියේ සමාජ සංවිධානය සහ නවීකරණය. කොළඹඃඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 65-70 පිටු

නීලකොබෝ සංදේශය. (1915).පී.අයි.ආර්යසේන (සංස්). අම්බලන්ගොඩ විජය ප්‍රකාශකයෝ

නොක්ස්, ආර්. (2003). *එදා හෙළදිව.* ඩේවිඩ් කරුණාරත්න අනුවාදනය. කොළඹ: එම්.ඩී.ගුණසේන සහ සමාගම. 115-117පිටු

පාකර්. එච්. (2008). *පුරාණ ලංකාව.*නිස්සංක පෙරේරා (පරි). කොළඹ:ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ. 79 පිටු

පෙරේරා, ජේ. (2011). *හුංගම මිණිඇතිලිය සොයාගත් බෙලිකටු නිධි බලන්ගොඩ මානවයාගේ නිර්මාණයක්ද.* වසර 2011 ජාතික පුරාවිද්‍යා සමුළුවට ඉදිරිපත් කළ ශාස්ත්‍රීය ලිපි එකතුව. කොළඹ: පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව. 141-147 පිටු

විජේසේකර, එන්. (2003). *වැද්දන්ගේ විකාශන ක්‍රමය.* සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව. 61-62 පිටු

ස්පිට්ල්, ආර්. එල්. (2007). *මැකීගිය දඩමං.* ඒපි ගුණරත්න (පරි). කොළඹ: සූරිය ප්‍රකාශකයෝ. 121-128 පිටු

සෙලිග්මාන්, සී. සී සහ සෙලිග්මාන්, බී (2009). *වැද්දෝ.* චන්ද්‍ර ශ්‍රී රණසිංහ (පරි). කොළඹ: සූරිය ප්‍රකාශකයෝ. 1-497 පිටු

Deraniyagala, P.E.P. (1953).Some Aspect of the Pre History of Ceylon.Spolia Zeylanica.Vol 27 part I. *The Balangoda Culture*. Colombo: Ceylon National Museum 125-132pp

Perera, N.Gunathilaka, S.Gurusinghe and Perera, J.(2010). *Miniethiliya Excavation project report*. Colombo: Department of Archaeology.17-19pp

Mydral, P.E. and Yasapala, H.(1994). Hunting trapping catching and fishing.*Further studies in the settlement Archaeology of the Sigiriya Dambulla region*. Senaka Bandaranayaka and Mats Morgan(ed.). PGIAR University of Kelaniya.280-283pp

ආඛ්‍යාන narrations
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017 | Article 02

On-line Refereed Journal of the Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Follow this and additional works at: www.sab.ac.lk
e-mail: akyanaeditor@ssl.sab.ac.lk

CC BY NC ND

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රකතා නිමැවුම් මඟින් පිළිබිඹු වන තත්කාලීන සමාජය

මනෝරංජන හේරත්[2]

PhD, MFA, BFA

manoranjanaherath@gmail.com

සංක්ෂිප්තය

චිත්‍රකතා කලාව මෑත ඉතිහාසය තුළ බිහිව, විශේෂයෙන් 70 දශකයේදී ශ්‍රී ලාංකේය තරුණ ප්‍රජාව අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රියත්වයට පත්වූ විනෝදාශ්වාදාංගකි. හුදෙක් විදග්ධ කලා හා සාහිත්‍ය විචාරයෙහි චිත්‍ර කලාවට එතරම් ඉඩකඩක් හිමි නොවුණත්, ජනප්‍රිය කලාවක් වශයෙන් ජන සමාජය කෙරෙහි ඒ මඟින් කරන ලද බලපෑම අති විශාලය. මේ අනුව මෙම ශාස්ත්‍රීය විවරණය ශ්‍රී ලාංකේය සමාජය තුළ චිත්‍ර කතා කලාව ප්‍රතිෂ්ඨාපනය වූ ආකාරය හා එහි භාවිතාව විග්‍රහාත්මකව විමර්ශනය කිරීමට දරන ලද උත්සාහයකි.

ප්‍රමුඛ පද: ශ්‍රී ලංකා සමාජය, චිත්‍ර කතා කලාව, ජනප්‍රිය සංස්කෘතිය

හැඳින්වීම

ශ්‍රී ලාංකේය **චිත්‍රකතා** කලාවේ ප්‍රභවය බෞද්ධ සිතුවම් නිර්මාණ ප්‍රකාශනයේ ඇරඹුම දක්වා දිව යන්නකි. ඒවා ගුහා බිත්ති මත ඇඳි රූපාක්ෂර ප්‍රකාශන සාධක දක්වා ඉතිහාසයකට බන්ධුතා දක්වන්නේ යැයි ද තර්ක කළ හැකි ය. එහෙත් "**චිත්‍ර කතා**" ශෛලියට වඩාත් සමීප සාධක අපට සපයනු ලබන්නේ ලාංකේය පැරණි සිතුවම් ඇසුරිනි. පැරණි බෞද්ධ කලාව අතිශය මනහර ලෙස චිත්‍රය මගින් ප්‍රබල ප්‍රකාශන රසක් ඉදිරිපත් කළ මාධ්‍යයකි. එය එතරම්ම විශිෂ්ටත්වයට පත්ව ඇත්තේ හුදු සෞන්දර්යාත්මක රස ජනනය කෙරේ පමණක් නොව ඉතා ගැඹුරු, අර්ථ පූර්ණ ප්‍රකාශන ලෙස රසිකයන් හා ගනුදෙනුවක යෙදුන බැවිණි. එහෙයින් ලාංකේය ආගමික කලාංග තුළ චිත්‍ර (චිත්‍ර මගින් කී කතා) ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස ඉතා අගනා සේවයක් කළ බව

---

[2]ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, මූර්ති කලා අධ්‍යයනාංශය, දෘශ්‍ය කලා පීඨය, සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය, කොළඹ.

පෙනී යයි. එය සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් ලෙස තත් සමාජීය මනැස් ආමන්ත්‍රණය කළ බැව් පිළිගත යුතු වේ. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන් බෞද්ධ ආගමේ දාර්ශනික පසුබිම විග්‍රහ කෙරෙන කතාවස්තු පොදු ජනයා වෙත ඉතා සරලව තේරුම් යන අයුරින් චිත්‍රමය රූපාවලි ලෙස ගෙනහැර දැක්වීම අපට කැපී පෙනෙයි. මෙලෙස බුද්ධ දර්ශනය හා බුද්ධ චරිතය පිළිබඳ වන විග්‍රහයන් චිත්‍රය මගින් පැහැදිලි කරනු ලැබුයේ එකල පැවති අනෙකුත් බණ දේශනා හෝ ග්‍රන්ථ කියැවීම්වලට අමතර වශයෙනි. මෙහිදී රූපමය ප්‍රකාශන අන්තර්ගත චිත්‍ර මගින් කී කතන්දර එම සමාජයට සුවිශේෂ මෙහෙයක් කළබැව් අපට පැහැදිළිය. එය අනිවාර්යයෙන්ම සමාජය හා ගනුදෙනු කළ බැව් සිතිය හැකිය. මෙම රූප මගින් කතන්දර කී චිත්‍රකතාව පැරණි සමාජයේ සිට මේ දක්වා ම ඉතා විශේෂ කාර්යභාරයක් සිදුකරන බැව් පෙන්වා දිය හැකි ය.

බෞද්ධ හා හින්දු ආගමික සංකල්ප හා එම විශ්වාස හා බැඳී පැවති විවිධ ප්‍රකාශන පමණක් නොව ලෞකික දිවිය හා සබැඳි සිද්ධීන් ද පැරණි චිත්‍රය මගින් ප්‍රකාශ විය. එය යුග යුග පසු කරමින් මේ වන විට ගමන් කොට තිබේ. එම පසු කළ අවධිවල වූ සමාජ ආර්ථික, සංස්කෘතික හා දේශපාලන වටපිටාවට හා එම හැසිරීම්වලට ද අනුකූල වෙමින් චිත්‍රයේ භාවිතය ද වෙනස් වෙමින් විවිධ ස්වරූප ගනිමින් අඛණ්ඩ ව ගමන් කොට ඇත. එම ප්‍රකාශන ඒ ඒ කාලපරිච්ඡේදයන්හි සමාජ පසුබිමේ පිළිබිඹුවන් සේ පෙනී සිටියි.

සැබැවින්ම "**චිත්‍රකතා**" යනු මොනවා ද? කවරක් ද? යන්න අප හඳුනාගත යුතු වේ. පූර්ව පැහැදිලි කළ අපගේ ආගමික කලාවේ සංකල්ප සහිත ජාතකකතා ආදිය චිත්‍ර ආශ්‍රයෙන් කතා කීමේ ආරම්භය ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. එනම් කිසියම් කතාවක් රූප ආශ්‍රයෙන් විස්තර කිරීම යි. මේ සඳහා හොඳ ම පුරාණ නිදසුන් අපට දැනට ශේෂව පවත්නා පොළොන්නරු තිවංක පිළිම ගේ චිත්‍ර ඇසුරින් පෙන්වා දිය හැකි ය. ඒවා 12 වන සියවසට අයත් ය. ඊට පූර්ව සිටම ලාංකේය සිතුවම් භාෂාව මගින් කතා කීමේ ක්‍රමවේද අනුගමනය කළ බවට අපට අනුමාන කළ හැකි ය. ක්‍රි.ව 5-7 සියවස් කාලයට අයත් යැයි සැලකෙන හිඳගල සිතුවම් මගින් කියැවෙන ප්‍රකාශනය පවා සැලකීමේ දී අප යම් සිද්ධි දාමයක් චිත්‍ර අසුරින් කියාපෑමේ ක්‍රමවේද බොහෝ ඈත කාලයක සිට අනුගමනය කළ බැව් පෙනේ.

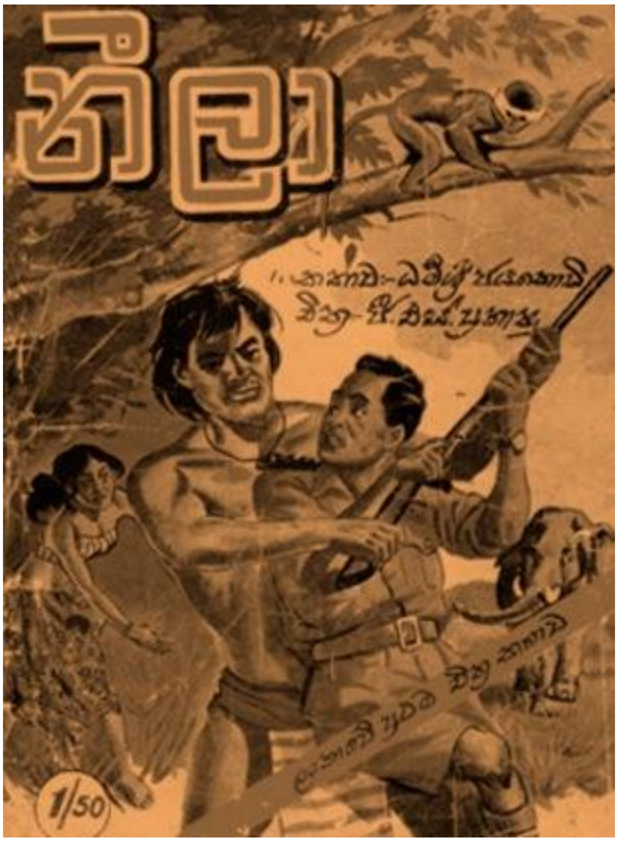
බුදුන්වහන්සේ තව්තිසා දෙව් ලොව දී තම මෑණියන් වහන්සේට දහම් දෙසීමත්උන්වහන්සේ තපස්සු භල්ලුක යන වෙළඳුන්ගෙන් දානය පිළිගැනීමත් නිරූපිත හිඳගල ලෙන් සිතුවම් කදිම චිත්‍රමය සංකල්පනාවක් ගොඩනංවා ඇත. මෙවැනි විවිධ සිද්ධි නිරූපිත චිත්‍ර සාධක අපට පැරණි ලෙන් චිත්‍ර , පැතිකඩ චිත්‍ර, දාගැබ් අභ්‍යන්තර සිතුවම්, වාහල්කඩ නිර්මාණ හා ගොඩනැගිලි ආශ්‍රයෙන් හමුවේ. එහෙත් ඒවායේ මුල් ස්වරූපය අද ශේෂව නොමැත. එහෙයින් ඉතා පැහැදිලි සාධක සහිත ව චිත්‍ර කතා කලාවේ තොරතුරු ක්‍රමවේද අපට විමසීම අසීරු ය. එනමුත් ආගමික හා සාහිත්‍ය වීමංසන දැනුමින් පොහොසත් අපගේ පැරණි ජනසමාජය තුළ "චිත්‍රය" නමැති මාධ්‍යය ද ප්‍රබලස්ථානයක වූ බවට සාධක නැත. අනිවාර්ය ලෙසම එම කාලීන ජනයාගේ සිතැගියාවන් හා එම සමාජ සංස්කෘතියේ හැඩය හා ආශාව එම චිත්‍ර සටහන් මත අන්තර්ගත වූවාට සැක නැත. මෙහි දී පැරණි ආගමික චිත්‍රයේ භාවිතය සම්බන්ධයෙන් අපට පසුකාලීන ව ද තොරතුරු හමුවන බැව් අමතක නොකළ යුතු ය. විශේෂයෙන් ම මහනුවර යුගයේ සිට නූතන යුගය දක්වා ඉදිකළ බොහෝ බෞද්ධ

විහාර 'සිතුවම් ගෙවල්' තුළ විවිධ වූ චිත්‍රමය රූපාවලි රැසක් අපට හමුවේ. ඒවා විවිධ ශෛලීන්වලින් යුක්තව, බොහෝ දුරට පොදු තේමා විෂය කොටගනිමින් ප්‍රකාශනයේ යෙදී සිටියි. මෙම රචනාවේ මූලික විමර්ශනය හා අධ්‍යයනයට බඳුන් වනුයේ 1950 න් පසු ඇරඹි නවමු සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වන බැවින් ඉතා දීර්ඝ ව ඒ දක්වා ගමන්ගත් ලාංකේය චිත්‍රකතා කලාව පිළිබඳ සාකච්ඡා නොකෙරේ. එහෙත් ඒ දක්වා (1950) බිහි වූ බොහෝ සිතුවම් හා ඒවාට පාදක වූ වස්තු බීජයන් ඇසුරින් පවා අපගේ ප්‍රශ්තුත විෂය පථයේ යම් විෂය කරුණු සාකච්ඡාවට බඳුන් කිරීමේ ඉඩ ප්‍රස්ථා හිමි වේ.

නූතන සිංහල චිත්‍ර කතාව

බටහිර පුවත්පත් ඇසුරින් චිත්‍ර කතා මාධ්‍යයේ උරුමයෙන් දේශීය චිත්‍රකතා සම්ප්‍රදාය වර්ධනය වූ බව වර්ණසූරිය මහතා පෙන්වා දෙයි (වර්ණසූරිය, 1993: 2). අපට පුරාණ චිත්‍රකතා සම්ප්‍රදායක් තිබූ මුත් නූතන සිංහල චිත්‍රකතාව ඇරඹෙන්නේ බටහිර චිත්‍රකතාව ආදර්ශයට ගනිමින් බව ආරියරත්න මහතා පවසයි (ආරියරත්න, 2007, 25 පිටුව). ශ්‍රී ලාංකේය නූතන චිත්‍රකතා කලාවේ ඇරඹුම ප්‍රධාන වශයෙන්ම බටහිර මාධ්‍යයන්ගේ එක් මුහුණුවරක ආභාසය ලත් බව පෙනී යන අතර එහිදී අපගේ පැරණි කලාවේ කතන්දර කීමේ (චිත්‍ර මගින්) ක්‍රමවේදයට සම්පූර්ණ වෙනස් බව සත්‍යයකි. චිත්‍රකතා මාධ්‍යය සන්නිවේදන ප්‍රකාශන ලෙස කලඑළි බසින්නේ විවිධ තාක්‍ෂණික ජයග්‍රහණ ලද ලෝකයත් තුළ වීමත් නොයෙක් සමාජ සංස්කෘතික හා ආර්ථික වටපිටාවක් ක්‍රියාත්මක ලෝකයක වීමත් ඊට හේතුවයි. එහෙයින් අපගේ චිත්‍රකතා කලාව ශ්‍රී ලාංකේය ඓතිහාසික කලාවේ දිගුවක් ලෙස ගැනීමේ හැකියාවක් නොමැත. නූතන චිත්‍ර කතාවේ ආකෘතිය වස්තුවිෂය හා අරමුණු සම්පූර්ණයෙන් ම පෙනී සිටින්නනේ නූතන සමාජ අවකාශයේ ක්‍රියාකාරීත්වයට අනුකූල ව ය. එම සමාජ සිතැඟි හා අවශ්‍යතාවන් හා සබැඳි ව ය. මුද්‍රිත මාධ්‍යයක් ලෙස තාක්‍ෂණයේ ද සහය ඇතිව එළිදකින චිත්‍රකතාව අප වෙත එකතු වන්නේ තවත් එක් සන්නිවේදන ක්‍රමයක් ලෙසිනි.

19 වන සියවසේ අගභාගයේ දී මෙම මාධ්‍යය බටහිර ප්‍රභවය වීමේ දී අධිවිවේචනාත්මක චිත්‍ර සම්ප්‍රදායක් (Caricature) හා විකට චිත්‍ර (Cartoon) ඔස්සේ ඇරඹෙන බැව් පෙන්වා දී තිබේ. (වර්ණසූරිය, 1993, 14 පිටුව.) මෙම චිත්‍රකතා මාධ්‍යය හාස්‍යජනක තීරු (චිත්‍ර) කතා (Comic Strip, Strip Cartoons) ලෙස ඉංග්‍රීසි භාෂාවෙන් හඳුන්වන අතර ඒවා චිත්‍රකතා පොත් (Comic Books) ලෙස ද ප්‍රකාශයට පත් කෙරේ. එහි ආරම්භයේ සිට නූතනය දක්වා වන ගමන් මග තුළ චිත්‍රකතාව විවිධ තේමාවන්, ශෛලීන්, අරමුණු හා අපේක්ෂා පෙරදැරිකොට ගනිමින් විකාශනය වෙමින් පවතී.



1951 දී ප්‍රථම සිංහල චිත්‍රකතාව ලංකාදීප පුවතෙහි පළවිය. එය ජී.ඇස්. ප්‍රනාන්දු විසින් අඳින ලද "නීලා" නම් සිතුවම් කතාව ලෙස සැලකේ. එකල බටහිර චිත්‍ර කතා අතර ජනප්‍රිය වූ "**ටාර්සන්**" කතාවේ ආකෘතිය ඔස්සේ මෙය රචනා වී ඇත. ඒ අනුව පැහැදිලි වනුයේ බටහිර චිත්‍ර කතාවේ ආභාසය අනිවාර්ය ලෙසම අපගේ චිත්‍රකතා ප්‍රභවය වීම කෙරේ බලපා ඇති බව ය. මෙම චිත්‍ර කතාව "නීල කුමාර" ලෙස දෙවන කොටසක් ලෙසින් පාඨකයන් අතරට පත්වීමෙන් පෙනී යන්නේ එම කතා කෙරෙහි රසියකයන්ගේ අකාර්ශනය ලැබූ බවය. මෙලෙස සිංහල භාෂාව කියවන පාඨක සමූහයා වෙත "චිත්‍රකතා" එක්වීම විශේෂත්වයක් ගන්නා කරුණකි. එය 1950-60 වැනි සමාජ වටපිටාවක් තුළ හිඳිමින් අප විමසිය යුතු වේ. යුරෝපීය පාලනයෙන් මිදී නිදහස් රටක් ලෙස සමාජය හැඩගැහෙමින් පවතින මොහොතක පුවත්පත් මගින් බටහිර ආරගත් චිත්‍ර කතා එක් වීම නවමු අත්දැකීමක් වන්නට ඇත. චිත්‍රවල වූ විවිධත්වය මෙන්ම චිත්‍ර කතා මගින් ගෙන ආ විවිධ තේමා රැගත් කතා ද සිංහල චිත්‍රකතාව වඩාත් ජනප්‍රිය වීම කෙරෙහි බලපාන්නට ඇත.

ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර කතාවේ විකාසනය තෙවැදෑරුම් ව සිදුවූ බැව් වර්ණසූරිය පෙන්වා දෙයි. (එහිම 25 පිටුව.) ඒවානම්,

අ. පුවත් පත්හි පළ වූ චිත්‍ර කතා

ආ. චිත්‍ර කතා පොත්

ඇ. චිත්‍ර කතා සඳහා ම වෙන්වූ පුවත්පත් (1972න් පසු)

ඊට අමතරව අද දවස (2016) වන විට අන්තර්ජලාය තුළ ක්‍රියාත්මක විවිධ වෙබ් අඩවි මගින් චිත්‍ර කතා ඉදිරිපත් කිරීමේ ක්‍රමවේද දක්වා එය විකාසනය වී ඇත.

චිත්‍රකතා, චිත්‍රකතා පත්තර, වචන රහිත චිත්‍රකතා, සජීවිකරන කාටූන් ආදී වර්ග යටතේ චිත්‍රකතා කලාව භාවිතයට ගැනෙන අතර විශේෂ සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස සමාජගත වූ ක්ෂේත්‍රයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය.

මෙම සියලු වර්‍ගයේ චිත්‍ර කතාවන්හි පහත ආකාරයේ අංශයන් නියෝජනය කරමින් ඒවායේ සැකසුම සංවිධානය වී ඇති බැව් අපට හඳුනාගත හැකි වේ.

අ - ප්‍රේම කතා

ආ - ඓතිහාසික වීර කතා

ඇ - විවිධ සටන් හා රහස් පරීක්‍ෂක කතා

ඈ - අසාමාන්‍ය ශක්තියෙන් හෙබි වීරයන්ගේ කතා

ඉ - ජන ජීවිතය හා නාගරික සමාජය පිළිබඳ කියැවෙන කතා

ඊ - ජාතක කතා

උ - පැරණි සාහිත්‍යයෙන් තෝරාගත් විවිධ කතා

ඌ - අද්භූත කතා

එ - හාස්‍ය උත්පාදන කතා හා දේශපාලන විකට කතා

ඒ - ළමා කතා

ඔ - මනඃකල්පිත වෙනත් කතා

මේ ආකාරයේ විවිධ තේමා ඔස්සේ නොයෙක් කතා රාශියක් අප වෙත චිත්‍රකතා පුවත්පත් තිළිණ කොට ඇත. එවන් චිත්‍රකතා සංකලනයන්ගෙන් විවිධ රස මැවූ චිත්‍රකතා කලාව ඉතා ඉහළ ම තලයට පත්වන්නේ, පාඨක අවධානය උපරිම ලබාගන්නේ චිත්‍ර කතා පත්තර ලෙස බිහිවීමත් සමග බව විවිධ විචාර විමසීමේ දී අපට පෙනී යයි. එලෙස චිත්‍රකතා පුවත් ලෙස එළිදැක්වීම වෙනම ම පාඨක සමාජයක් ගොඩනැංවීම කෙරෙහිත්, එසේම සාහිත්‍ය ධාරාවේ තවත් එක් විශේෂ අංගයක් ප්‍රභවය වීම කෙරෙහිත් බලපා ඇත. එය ලාංකේය දෘශ්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රය තුළ තවත් එක් වූල සම්ප්‍රදායක සංවිධානත්මක බිහිවීමක් ලෙස ද හැඳින්විය හැකි ය. එසේ ම නවමු සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීමේ හැකියාව ද ඇත. 70-80 දශකයන්හි **සුන්දර කලාවක්** ලෙස මෙම චිත්‍ර කතාව වඩාත් විශේෂත්වයට පත්වීම කෙරේ උක්ත කරුණු බලපාන්නට ඇත. බොහෝ ජන ස්ථරයන්හි මෙම කලාව අතිශය ජනාදරයට පත්වීම මගින් පෙනී යන්නේ එය එම අවධිය තුළ මහත් අවධානයට පාත්‍ර වූ බවයි. ඒ අනුව ලාංකේය සාහිත්‍ය ධාරාවේ ඉතා වැදගත් සංධිස්ථානයක් චිත්‍ර කතා පුවත් මගින් සනිටුහන් කොට ඇති බව අපගේ අදහස ය.

පූර්ව පෙන්වා දුන් චිත්‍රකාතවේ සැකැස්ම හා සංයුතිය දෙස බැලීමේදී එම පුවත් පත් මගින් ඒවා කියවන බලන පාඨකයාහට එකම මොහොතක් තුළ දී විවිධ රස රැසක් ලබා දීමට චිත්‍ර කතා පත්තර වලට හැකි විය. එකම පත්තරයක් මගින් මෙලෙස විවිධ අත්දැකීම් රසිකයා වෙත ලබාදීම හුදු වෙළඳ උපක්‍රමයක් ලෙස අර්ථගැන්වීමට වඩා තත් සමාජ සිතුම් පැතුම් අරභයා ගොඩනංවන ලද හා එවක සමාජය ඉල්ලා සිටි අර්ථ රස වින්දන උදෙසා චිත්‍රකතා ශිල්පීන් හා සම්පාදකයන් විසින් ඉතා දැනුවත්ව කරනු ලැබූ සංස්කරණයක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. සමාජයේ විවිධ වයස් කාණ්ඩ බුද්ධි මට්ටම් හා රස වින්දන මට්ටම් මෙන්ම විවිධ සමාජ ස්ථරයන් ආමන්ත්‍රණය කිරීමේ

හැකියාව මෙම චිත්‍රකතා සංයුතිය තුළ විධිමත්ව අන්තර්ගතව තිබීම මඟින් එය මනාව පැහැදිලි වේ. බටහිර චිත්‍ර කතාවේ අභාසය ලාංකේය චිත්‍රකතා සිත්තරු තම රසික සමාජයට උචිත ලෙස ගලපා ගැනීමට ගත් උත්සාහය කෙතෙක් ද යන්න ඒ පිළිබඳ වඩාත් විමසිලිමත්ව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් හඳුනාගත හැකි වේ.

චිත්‍ර කතාවේ ජනප්‍රියත්වය

මෙම මාධ්‍ය ජනප්‍රිය වීම කෙරෙහි බලපෑ ප්‍රධාන කරුණු ගණනාවක් ඇති බව පෙනී යයි. විවිධ චිත්‍රකතාවන්ගේ කතා රචනාවල වූ විවිධත්වය හා චිත්‍ර ශෛලීන්ගේ වූ වෙනස්කම් ද ඊට බලපෑවේ ය. සතියෙන් සතියට නිකුත් වූ මෙම පුවත්පත්වල වූ කතා කියවීමට හා බැලීමට රොද බැඳගත් රසික සමාජ මහත් නොඉවසිල්ලෙන් යුතුව එහි ඊළඟ කලාපය එන තුරු බලා සිටි තත්ත්වයන් ද විය. කතා රචකයන් කුතුහලය දනවන අයුරින් සිය කතා ඉදිරිපත් කරනු ලැබීය. එසේ ම එකවර එකම පුවත්පතක් මගින් කතා 15-19 අතර ප්‍රමාණයක් විවිධ වින්දන කෝණ ඔස්සේ බැලීමේ හැකියාව පොදුවේ චිත්‍රකතා කියවූ රසිකයාට හිමිවීමද එහි ජනප්‍රිය බව ඉහළට දැමීමට හේතු විය. ඉතා වර්ණවත් රූප රාමු මගින් චිත්‍රකතා ඉදිරිපත් වීමත් ආකර්ශනීය වර්ණ මුල්පිටුවලින් ඒවා හැඩවීමත් රසික අවධානය කෙරේ හේතු වූවකි. එසේ ම අඩු මිලකට මෙම පත්තර මිල දී ගැනීමේ වූ හැකියාව, බොහෝ අය අතරේ හුවමාරු කොටගෙන කියවීමට තිබූ වැඩි ඉඩකඩ , පොදුවේ එක්ව රසවිඳීමේ අවස්ථාව හා නැවත නැවත එම කතා රූපරාමු ඇසුරින් ද බලා රසවිඳීමේ ලා තිබූ අවකාශය ආදිය ජනප්‍රියත්වය කෙරේ බලපෑ හේතු සාධක අතර වේ.

මෙමගින් ඉදිරිපත් වූ චිත්‍රතුළ වූ ප්‍රකාශන ගුණ පාඨක සිත් අමන්දානන්දයට පත් කරන ලදි. චිත්‍ර කතාංගවල වූ දෘශ්‍ය අක්ෂර මගින් එලෙස ඇති කළ උපරිම රූප ප්‍රකාශන අගය ඒ කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් ගැනීමෙ හි ලා බලපෑ බව ද පෙනේ. එම කතාංග අතර වූ අතැම් චරිත තරුණ පෙම්වතුන්ගේ අත්මය කොටගත් පරමාදර්ශ විය. (උදාඃ- ඉතිං ඊට පස්සේ චිත්‍ර කතාවේ - කැලුම් - දේදුනු චරිත) යුනිකෝ, ටෝගා වැනි චිත්‍රකතා නව යොවුන් තරුණයන්ගේ ජීවිතවල වීරත්වය මතු කළ චරිත විය. ප්‍රේමයේ සොඳුරු බව මෙන්ම විරහ වේදනාවේ ඇත්දැකීම් ලත් තාරුණ්‍යයට මේවායේ වූ ඇතැම් කතා අතිශය ලන්විය. එසේ ම මේ අතර වූ අසාධාරණයට එරෙහිව නැඟී ආ යුක්තිය පසිඳලීමට මුල්වූ වීරයන් පිළිබඳ වූ කතා ද ඒවාට ප්‍රිය කළ හා එම පීඩනයට හසුවූ සමාජ පංතිවල පාඨකයන් මහත් අභිරුචියෙන් වැළඳ ගත්හ.

එසේම, ශෘංගාරය අවුස්සන සුළු කතාංග මෙන්ම ආකර්ෂණීය පිටකවර හා රූප ද චිත්‍ර කතා තුළ අන්තර්ගත වීම ඒවා ජනප්‍රිය වීමට හා ජනප්‍රිය කරවීමට හේතු වූ බව සිතිය හැකි ය. තවද මෙම පුවත් පත් මගින් වෙසක් පොසොන් නත්තල් හා අවුරුදු උත්සව කාලවල දී ඒ ආශ්‍රිත චිත්‍ර තිළිණ ලෙස ලබාදීම ද, තම කලාප සමගින් නව වසර උදාවෙන්ම දින දසුන් පිරිනැමීම ද, විවිධ තරඟ පැවැත්වීම, ත්‍යාග ලබාදීම හා මිතුරු සමාජ එම පුවත් ආශ්‍රයෙන් අරඹා පවත්වාගෙන යැම ද ඒවා ජනප්‍රිය කරවීම සඳහා යෙදූ උපක්‍රම ලෙස පෙනී යයි.

චිත්‍ර කතාව, සමාජ සිතුම් පැතුම් නියෝජනය කළ බැව් විමසීමේ ආශ්‍රේයක් ලෙස

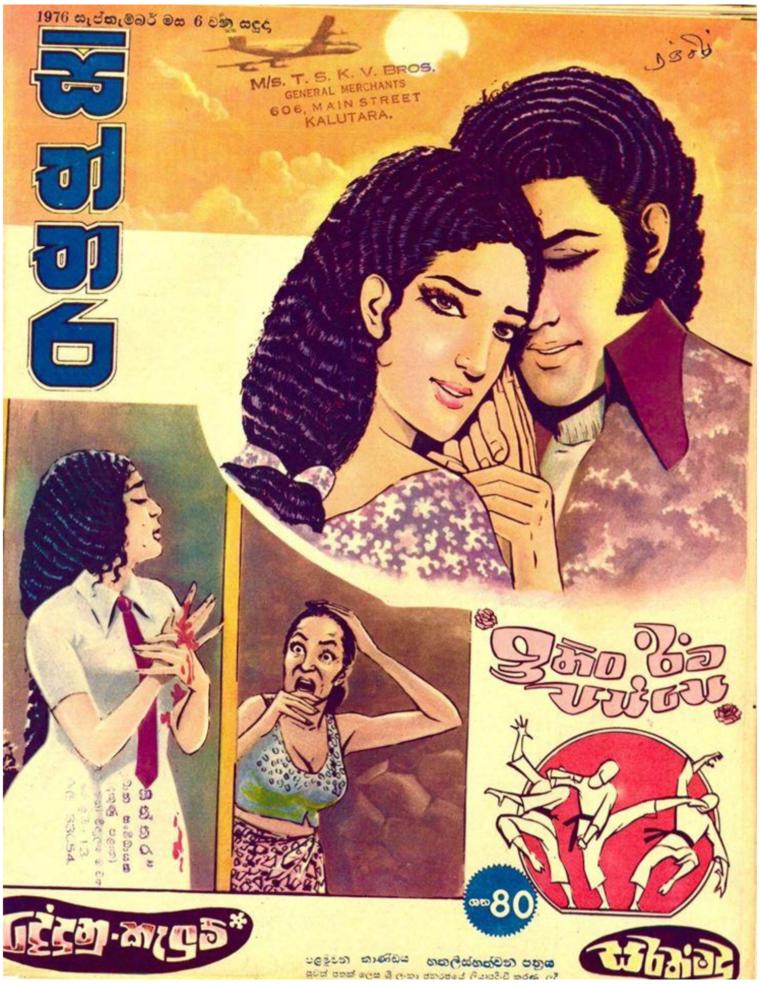
මෙතෙක් අප විසින් සැකෙවින් ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍ර කතාවේ මූලාරම්භයත් එහි සැකසුමත් එය ජනාදරයට පත්වීම කෙරේ වූ බලපෑ කරුණුත් ඉදිරිපත් කරන ලදී. ඒ අනුව කාලීන සමාජ අවශ්‍යතාවක් ලෙස එය ජනාදරයට පත්ව ජනගත වූ බව හැඳිනගත හැකි විණි. එලෙස සමාජය වෙතට ප්‍රවිශ්ට ව පරිශීලනය වූ මෙම කලාංගය තත්කාලීන සමාජයේ සිතුම් පැතුම් කවර ආකාරයකින් පිළිබිඹු කරන්නේ දැයි යන්න අප විසින් මින් ඉදිරියට විමර්ශනය කරනු ලැබේ.

අපගේ ප්‍රස්තුතයට අදාළ ව අප විසින් පූර්ව කරන ලද විමර්ශනය මගින් මෙම චිත්‍රකතා කිසියම් ව්‍යුහයක්/සැකැස්මක් තුළ සංවිධානගත ව අති බව පෙන්වා දෙන්ට යෙදුණි. ඒ අනුව විවිධ

කතාංග මූලික වශයෙන් සැකසීමේ දී සමාජ වයස් කාණ්ඩ ඉලක්ක කොට ඇති බැව් ද පැහැදිලි කෙරිණි. එම සැකැස්ම බටහිර චිත්‍රකතා ආභාසය මත සිදුවූවක් ලෙස කෙනෙකුට තර්ක කළ හැකි ය. එහෙත් ලාංකේය චිත්‍ර කතාව ක්‍රමයෙන් විකාසනය වීමේ දී දේශීය ආරක් ගනිමින් ලාංකේය පාඨක අවශ්‍යතා මත සැලසුම් වන බව නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. ත්‍රාසය, කුතුහලය පිරි වීරකතා, අතර මුල දී චිත්‍ර කතා වල වූ මේස, වනගත කොල්ලා, පණ්ඩුකාභය, සිංහබාහු, ලන්දේසිහටන, ශ්‍රී වික්‍රම ආදී කතාංග ඉතා පැහැදිලි ලෙසම ලාංකේය සිංහල බොදු පාඨකයා ඉලක්ක කොට ගනිමින් නිර්මාණය වූ කතාන්දරය. ඒ අනුව මෙම වකවානුව තුළ වූ අනෙකුත් සාහිත්‍ය කලා ධාරාවන්ට සාපේක්ෂ ව මේවා මගින් ද පොදු ජන අවශ්‍යතා සලකා බැලූ බව පෙනේ. මෙම කතා චිත්‍ර කතා ආරම්භයේම පුවත්පත් සඳහා එක් වූ ඒවාය. ඒ අනුව අප විසින් එම සමාජ සංස්කෘතියේ ජන අපේක්ෂා පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් විය යුතු ය. 50-60 දශක තුළ බටහිර පන්නයේ "ටාසන්" ආකාරයේ වනගත වීරයන් ලෙස එක්වන "මේස" චිත්‍ර කතාව එම සමාජයේ පිරිස් අභිරුචියෙන් යුතුව කියවූ බව පෙනේ. තව ද ඉන් නොනැවතී ලාංකේය ඉතිහාසය හා බැඳි වීර චරිත පිළිබඳ කතා චිත්‍රකතා අනුසාරයෙන් ඉදිරිපත් වීම එම සාමජය එවන් වූ කතා කියවීමට දක්වූ කැමැත්ත මොනවට කියා පායි. ජාතිය පිළිබඳ ආලය හා දේශප්‍රේමිත්වය, සාරධර්ම හා යහපත් සමාජ අපේක්ෂා එකල වූ නවකතා, ගීත , කවි ආදී නිර්මාණාංගයන් හි ද අන්තර්ගත වූ අතර චිත්‍ර කතා මගින්ද එය විශේෂයක් ලෙස ඉදිරිපත් වන්නේ එකල පොදු ජන සිතුම් පැතුම් පිළිබඳ ප්‍රකාශනයක් ලෙසිනැයි අපට තර්ක කළ හැකි ය.

සමාජ සිතුම් පැතුම් නිරූපණය

70 - 80 දශක අප සමාජය විවිධ වෙනස්කම්වලට බඳුන් වූ කාල පරාසයකි. නිදහස් ආර්ථික ප්‍රතිපත්තිය හා ඉන් වෙනස් වන ආර්ථික සමාජ පරිභෝජන රටාවට සමපාත ව ජන සිතුම් පැතුම් ද වෙනස් විය (චිත්‍ර කතා පුවත්පත් ප්‍රවේශය ද එහි ම කොටසක් ලෙස දැක්විය හැකි ය). ප්‍රේමයේ සුන්දරත්වය අපේක්ෂා කළ යෞවනය ද සිය පීඩිත ජීවන රටාවෙන් ගැලවීමට යත්න දරූ සමාජය ද නව සමාජ පෙරළියකට එක්වූ හා එය අපේක්ෂා කළ නව මතධාරී යෞවනය ද නව අර්ථ රටාව තුළ නව මානයන් සෙවූ සමාජය ද, මේ සියලු දෑ හමුවේ අපේක්ෂාභංගත්වයට පත්වූ පුද්ගල චරිත ද 70 - 90 දශක කාල පරාසය තුළ අපට හමුවේ. ඒ සියල්ලේ ප්‍රතිබිඹුවන් ඉතා පැහැදිලි ලෙසම චිත්‍ර කතාව හා අන්තර්ගත විය. නොමැති නම් චිත්‍රකතාව ග්‍රහණය කොට ගත්තේ හා ඉන් ප්‍රකාශනය වූ එම පසුබිම යි.

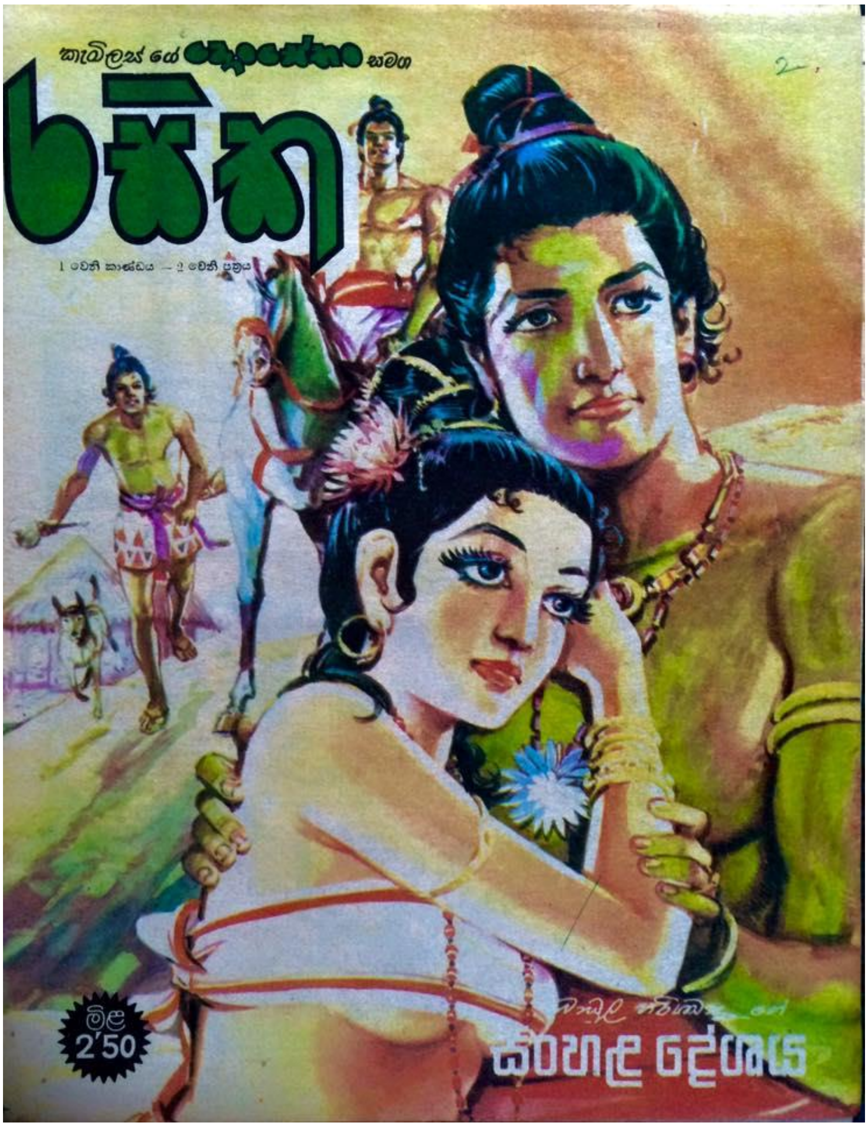


සරත්මධු විසින් අඳින ලද දේදුනු -කැලුම් පෙම් යුවල පෙනී සිටි 'ඉතිං ඊට පස්සේ' චිත්‍රකතාව (1975 - සිත්තර) එම කාලයේ අතිශය ජනප්‍රිය විය. ප්‍රේමයේ උන්මාදය හා සොඳුරු ස්වප්න අපේක්ෂා කළ නිදහස් යෞවනය ඉන් කුල්මත් විය. එය ඔවුනගේ පරමාදර්ශ විය. එසේනම් මෙතුළින් එම සමාජයේ තරුණ, ගැටවර ප්‍රේමනීය ලෝකය පිළිබිඹු නොවන්නේ ද? එම යුගය අද මෙන් කෙටි පණිවිඩ දුරකතන සංවාද, වීඩියෝ සංවාද ආදී සජීවී පණිවිඩ හුවමාරු ක්‍රම මගින් ප්‍රේමනීය අදහස් හුවමාරු වූ නිදහස් වටපිටාවකින් සමන්විත නොවීය. එම යුගයේ ප්‍රේමය පෙම් හසුන් මත ලියැවුන සාහිත්‍යයකි. එය ගමේ පන්සලේ සල්පිලේ දී තම ප්‍රියම්බිකාව හමුවේ පුයර පෙට්ටියට, සබන් කැටයකට, ලේන්සුවකට, කොට්ට උරයකට , සුවඳ විලවුන් බෝතලයකට ඉහළ ම ලන්සු කැඳවූ යුගයකි. ප්‍රේමයේ සංකේත ලෙස ඒවා පෙම්වතුන්ගේ සිහින කැඳවූ හා එම හැඟුම් ආස්වාදනය කළ යුගයකි. සරත් මධුගේ සිතුවම් පෙම්වතුන් අතර පමණක් නොව පාසල් ළමුන්ගේ පෙළ පොත් පිට කවර අතරට ද, සමරු පොත් අතරට ද එක් විය. එසේම චිත්‍රය නමැති මාධ්‍ය සාමාන්‍ය ජනයා අතර රස වින්දන මාධ්‍යක් ලෙස ප්‍රචාරණය වීම කෙරෙහි ද එය බලපෑවේ ය. එකල බාබර් සාප්පු, හෝටල්, බස් රථ ශරීර, දින දසුන්, ගේට්ටු, සමරු පොත්, සාප්පු බෑග් ආදී විවිධාංග තුළට එම චිත්‍ර එකතු විය. සරත්මධු ආදි චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් අඳින ලද චිත්‍ර අනුකරණය කළ පිරිසක් ද විය. ඒ අනුව ඉතා සිත්ගන්නා සුළු සිතුවම් රසවිඳීමේ හා ඒවා ඇගයීමේ ජන පරිසකගේ සිතැඟියාවන් ද මේ චිත්‍ර තුලින් පිළිබිඹු වේ යැයි අපට යෝජනා කළ හැකි ය.

මෙම චිත්‍ර කතාවන්ගේ සිතුවම් හා කතා ඉතා බොළඳ හා ආධුනික මට්ටටමේ ගුණයන් සහිත ව ඉදිරිපත් වූ අවස්ථා ඇතිමුත් පොදුවේ මෙම නිමැවුම් ඉතා පහත් කලාංගයක් ලෙස හැඳින්වීම එම ක්ෂේත්‍රයේ දායකත්වය පිළිබඳ ව සමබර විමර්ශනකින් තොරව කෙරෙන විචාර ලෙස අප පෙන්වා දිය යුතු ය. මෙම චිත්‍ර ඉහළ ශාස්ත්‍රීය මට්ටමේ චිත්‍රවලින් යුතු නොවුව ද, ඒ මගින් ශිල්පීය වශයෙන් දක්වනු ලබන ප්‍රතිභාවන් හා උසස් සංරචන විධි ක්‍රම ද අන්තර්ගත වන්නේ ය. වත්මන් වැඩිහිටි බොහෝ පිරිස් අතර එකල මෙම මාධ්‍යය හා සම්බන්ධ වූ පිරිස් ද ඊට ප්‍රිය කළ පිරිස්ද වෙත්. ඔවුන් බෙහෝ පිරිසකගේ සිත් තුළ කලාත්මක පරිකල්පනයන් ගොඩනැංවීම කෙරෙහි මෙම චිත්‍රකතා පුවත්පත් හේතු වී ඇති බව ඒ පිළිබඳ අද දවසේ කෙරෙන අදහස් දැක්වීම් මගින් පෙනී යයි (බලන්න- සිංහල චිත්‍රකතා සිලෝන් කොමික්ස් Face Book පිටුව). චිත්‍රකතා ක්ෂේත්‍රයේ නියැලෙන ශිල්පීන් දෙසීයකට වැඩි පිරිසක් අපට අද දවසේ හැඳිනගත හැකි අතර සමස්තයක් ලෙස මේ සැම දෙනාම දෘශ්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රය තුළ ඉතා වැදගත් කාර්යභාරයක් කළ හා ඊට දායක වන පිරිස් ය. විවිධ නිර්මාණ උත්තේජනයන් සැපයීමෙහිලා ඔවුන් විසින් දැක්වූ දායකත්වය විශාල ය.

චිත්‍ර කතා පුවත් හා චිත්‍ර කලා ප්‍රබෝධය

චිත්‍ර විෂයක් නොමැතිනම් කලා ධාරාවක් ලෙස ගත් විට එවකට මෙම විෂය හැදෑරීමේ ආයතන වූයේ ඉතා අල්ප ප්‍රමාණයකි (රජයේ කලා ආයතනය හෝ වෙනත් පෞද්ගලික කලා ආයතන පමණි). ඒ සියල්ල වෙත වුත් එය විෂයක් ලෙස ප්‍රගුණ කිරීමේ ඉඩ ප්‍රස්ථා ඊට කැමැත්ත දැක්වූ බහුතරයකට නොලැබුණි. (එය වත්මනයේ පවා අත්දකින සත්‍යයකි.) චිත්‍ර කතා පුවත්පත් බිහිවීම එක්තරා ලෙසකින් මෙම පිරිස් වෙත එම විෂය පිළිබඳ යම් ධනාත්මක ප්‍රවේශයක් ලබාදුන් බව අපගේ අදහස යි. චිත්‍ර භාෂාව පිළිබඳ යම් හැදෑරීම් සහිත ශිල්පීන් ද මෙම චිත්‍ර කතා නිර්මාණකරණයේ යෙදුන අතර, (උදා - බන්දුධල හරිශ්චන්ද්‍ර) ඔවුනගේ නිර්මාණ සැබෑ ලෙසම මෙම "චිත්‍රය" හැදෑරීමේ උවමනාව දැක් වූ පිරිස් කෙරෙහි යම් බලපෑමෙක් කරන ලදී. මේ පිරිස ද කිසියම් ලෙසකින් චිත්‍ර කතා කියවීම බැලීම හා අධ්‍යයනය යන කාර්යයන්හි නියැළුණහ. ඉන් පෙනී යන්නේ තත් වකවානු තුළ චිත්‍ර කලාව ප්‍රගුණ කිරීමේ උනන්දුව දැක්වූ පිරිසක් ද (චිත්‍ර කතා ඇඳි ශිල්පීන් ද ඇතුළු ව) සිටි බව ය. එසේනම් මෙම මාධ්‍යයේ හැසිරීම හා එහි භාවිතය එම සමාජයේ චිත්‍ර කලාවට උනන්දුව දැක්වූවන්ගේ පරමාර්ථ හා අපේක්ෂා ද ප්‍රකාශ කරනු ලබයි. විවිධ වෙළඳ ප්‍රචාරක මාධ්‍යය, (චිත්‍රපට දැන්වීම්) වාහනවල අකුරු ලිවීම, විවිධ ගෘහ අභ්‍යන්තර සිතුවම් ඇඳීම මෙන්ව චිත්‍ර පාසල් ගුරුවරු කෙරෙහි ද චිත්‍ර කතා පුවත් පත් චිත්‍රය සමීප වීමක් දක්නට ලැබේ. ප්‍රධාන ශාස්ත්‍රීය චිත්‍ර කලා අධ්‍යාපනයෙන් පරිබාහිරි ව ඊට උනන්දුව දැක්වූවන් සඳහා යම් අනුග්‍රාහයකත්වයක් චිත්‍ර කතා පුවත් ප්‍රවේශය බලපෑමක් කරන ලදී.



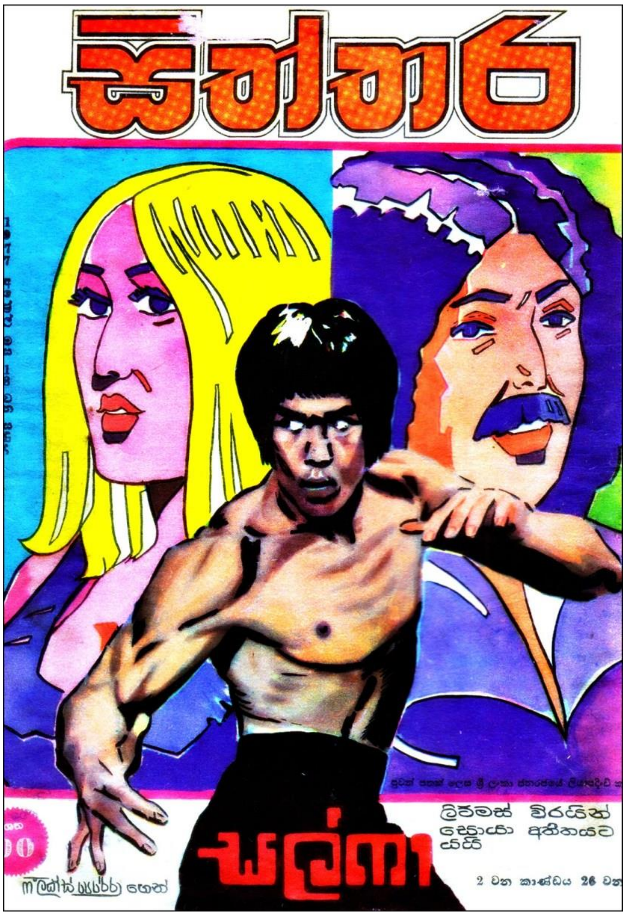
තාරුණ්‍යයේ වීරයාගේ පරමාදර්ශය

චිත්‍රකතා පුවත් අතර අද්භූත හා වීර රසය මතුකළ කතා විශාල සංඛ්‍යාවක් වේ. චිත්‍ර කතාවේ ඉතිහාසය තුළ හමුවන කතා කිහිපයක් මෙසේ නම් කළ හැකි ය.

අනුර විජේවර්ධනගේ "**මේස**" (1972 - සතුට)'**කැලෑ කෙල්ල**' (1987) හා '**ගැලන්ට්**' (1976) - සතුට, සරත් මධු චිත්‍රණය කළ '**යුනිකෝ**' (සිත්තර -1975), '**සෙන්රෝ**' (දසුන)'**නිච්රෝ**' (සතුට-1972) '**ෂාරෝ**' (සත්සිරි (1999), 'ඉනෝමස්' (සදාවාසනා - 1990)'**ස්පාක්**' (සත්සිරි - 1997) හා 2016 දී එළිදැක්වූ සිරිසරුට අදින '**යුනිකොන්**' ද වේ. සිංහ විසින් ඇඳි '**ටෝගා**' (සිත්තර) හා '**ප්‍රාග්**' (සතුට) කපිල පතිරණ ගේ '**ටොරෝ**', දසුන' (1981), ගුණපාල ජයලත් ඇඳි '**අයස්**' (සත්සිරි) '**චෝ**' (සත්සිරි-2001) ඇන්ටන් බී. පෙරේරාගේ '**අයාමා**' (සිත්තර 1977) අජිත් නිලංග ඇඳි '**ටෙග්ලෝ**' (සත්වරුණ)'**වෙග්රෝ**' සත්මිණ (1987) වික්‍රමශිල්පියා ඇඳි '**වීර තිසියස්**' (සතුට), සුමතිපාල - ජෝතිපාලගේ සිත්තරට ඇඳි '**සෙලීනා**' සිනෙත් බැද්දගේ ඇඳි '**සුලී** ' (හිතවත) බන්ධුල කුමාර සිත්තරට සිතුවම් කළ '**සිකිරි**' ආදී බොහෝ වීර කතා චිත්‍ර කතා පත්තරවල අන්තර්ගත විය.

01 - 05.
කැමිලස්ගේ ගජමෑන් සමඟ
සත්සිරි
1 කාණ්ඩය 5 පත්‍රය
1986 අප්‍රියෙල් 21 වෙනි සඳුදා
පීඩිතයන්ගේ
සුසුම, කඳුලු, දහදිය වෙනුවෙන්
හේ රුධිරය වැගිරුවේය.
පීඩකයන්ගේ
රැවුම, ගෙරවුම
මර්දනය
වෙනුවෙන් හේ
සිය අසිපත
එසවීය.
ඒ අසාමාන්‍යයෙකු
නොවූ
සාමාන්‍ය මිනිසා
යළිත්.........
මිළ
2.00

රසික
3/=

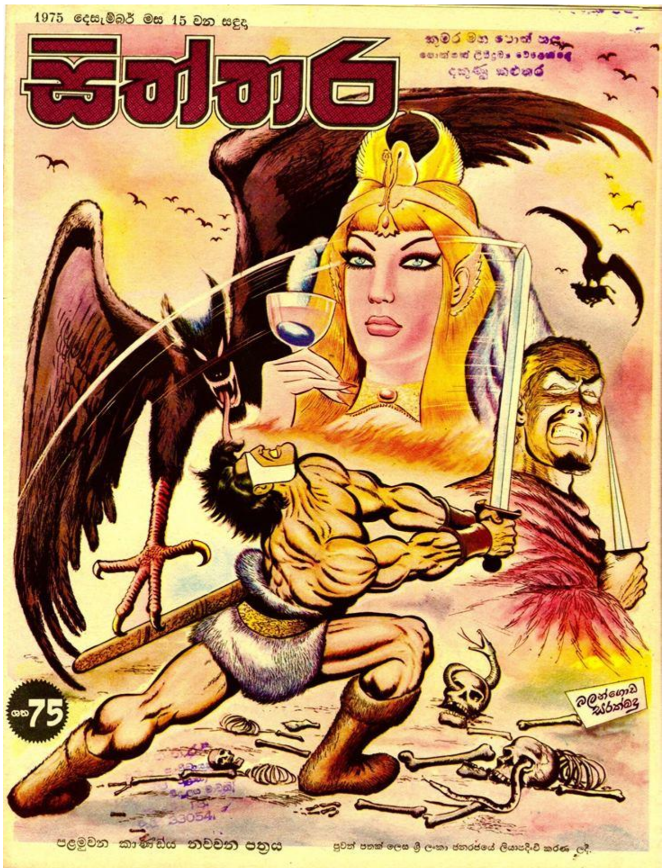

ලිවිමස් විරයින්
සොයා අතීතයට
යයි
2 වන කාණ්ඩය 26 වන

2016 දී ප්‍රකාශයට පත්වූ "**සිරිසරු**" චිත්‍රකතා පුවත්පත දක්වාම වූ සියලුම චිත්‍ර කතා පත්තර වීර කතාවකට හෝ දෙකකට ඉඩ ප්‍රස්ථාව ලබාදුනි. එසේම රෆීක්ඩීන් අඳින ලද '**ශුද්ධ වූරෝමය**', 'ස්කාගස්' වැනි කතාද ඒ අතර වූ '**කුංෆු**' , '**නින්ජා**' වැනි සටන් ක්‍රම මූලික කොටගත් කතා ද '**කව්බෝයි** ' චිත්‍රපට හා බැඳුණු කතා ද ගුවන් හා නාවික කමාන්ඩෝවරු ප්‍රධාන චරිත මැවූ කතා ද '**ජේම්ස්බොන්ඩ්** ' ගණයේ සුපිරි හැකියාවන් සහිත පුද්ගලයන් සිටි කතාද, විවිධ ක්‍රියාන්විතයන් හා සම්බන්ධ කතාද, මුහුදු කොල්ලකරුවන් හා සබැඳි කතා ද, මෙම වීර, ත්‍රාසජනක කතා කලාවේ විවිධ පැති ආවරණය කොට චිත්‍රකතා මගින් ඉදිරිපත් ව තිබේ.

ග්‍රීක වීර කතා ස්වරූපයේ අසහාය වීරයන් සිටි කතා , සමාජ යුක්තිය හා අසාධාරනයට එරෙහිව නැගී ආ පීඩිත පන්තිය නියෝජනය කළ සාමාන්‍ය අය අතරින් නැගී සිටි වීරයන් නියෝජනය කළ කතා හා සටන් කලාවේ පුරොගාමීන් හා ශ්‍රේෂ්ඨ පුද්ගලයන්ගේ චින්තනය මුල්කොටත් කතා ලෙස ත්‍රාසය මුසුකොට ඉදිරිපත් කළ කතා ලෙස මෙම වීරකතා වර්ග කළ හැකි ය. මේ ආශ්‍රයෙන් අප විසින් ඇසිය යුතු ප්‍රධාන පැනය නම් එවන් කතා පොදු ජනයා අතරේ ජනප්‍රිය වූයේ ඇයි යන්න ය. මෙය අපට විවිධ පැති ඇසුරින් සලකා බැලිය හැක අතර ප්‍රධාන වශයෙන්ම තත් සමාජයේ වූ පීඩනය හා අපේක්ෂා භංගත්වයට පත් උපසංස්කෘතික සමාජ හා ගැමි සමාජ තරුණ කාණ්ඩ විසින් අපේක්ෂා කළ නව වෙනස වෙනුවෙන් පෙනී සිටි වීරවරයා ද මගපෙන්වන්නා ද මෙම අතැම් කතා චරිත තුළ වූ බව උපකල්පනය කළ හැකිය. නව පරිභෝජනවාදී සමාජ නිෂ්පාදන අර්ථ ක්‍රමය තුළ බැට කෑ හා අපේක්ෂා භංගත්වයට පත් තාරුණ්‍යයේ වීරයා 'ස්පාටකස්' වීද? නොමැතිනම් 'බෲස් ලී' චරිත ඔවුනගේ තාරුණ්‍යයේ උදාරතර පරමාර්ථ මුදුන්පත් කළ පරමාදර්ශ වීද? තවදුරටත් සොයා බැලීමේදී අප විසින් මෙකල පවත්වාගෙන ගිය සටන් කලා පංති කොතෙක් දැයි විමසිය යුතුය. කුංෆු, කරාතේ, සටන් කලා පංති සෑම නගරයක ම මෙන් එකල විය. ඇත්තෙන්ම ඒ හා සම්බන්ධ කොට සිතා බැලීමේදී තත් සමාජයේ තාරුණ්‍යය කෙතෙක් දුරට සිය පෞරුෂ වර්ධනය උදෙසා මෙම කලාවන් අධ්‍යයනය කළාද යන්න අපට වටහා ගත හැකි ය. එහි දී චිත්‍ර කතා මගින් ඊට ජීවය සපයමින් නොයෙක් ප්‍රබන්ධ ඊට (සටන් කලාවට) ආසක්ත වුවන් වෙත ගෙන එන ලදී. ඒ අනුව චිත්‍ර කතා අතර වූ වීර කතාංග ඇසුරින් අපට ඒවා අයත් වූ සමාජ වටපිටාව අධ්‍යයනයට අවැසි සාධක සපයන බව පෙනී යයි.

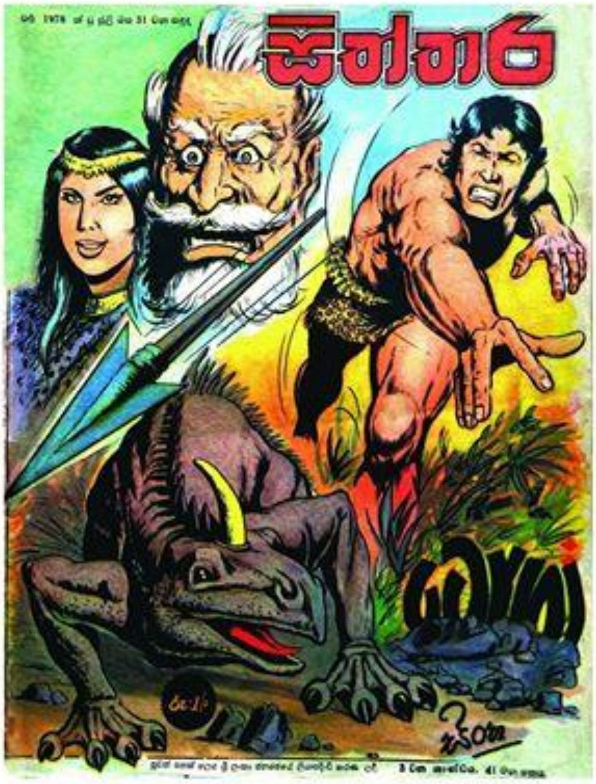
නිර්මාණාත්මක සංකල්ප සොයා යාම

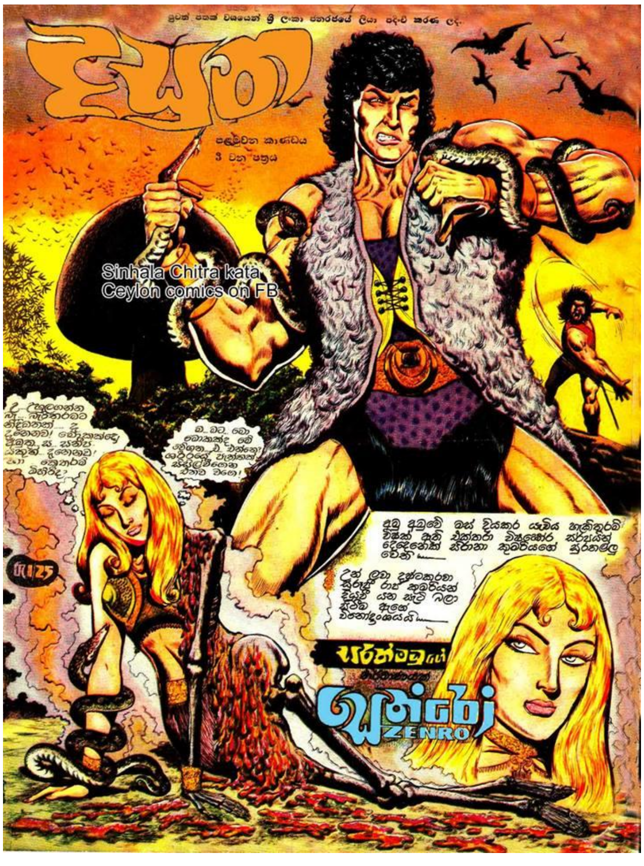
මෑත කාලයේ වඩාත් ජනප්‍රිය වූ "අවතාර්" වැනි සිනමා පට ද, "හැරීපෝටර්" වැනි අභව්‍ය සිද්ධි රැගත් බටහිර කල්පිත මායා චිත්‍රපටද මගින් ළමා හා තරුණ මෙන්ම වැඩිහිටි මනසේ ගොඩනැංවූ අපූර්ව සිහින එම අද්භූත, මායාකාරී අසාමාන්‍ය ලෝක අපගේ ලාංකේය සිත්තරු විසින් චිත්‍ර කතා ඇසුරින් පරිකල්පනය කළේ මීට දශක කිහිපයකට පෙරාතුවය (සරත්මධු සමග කරන ලද දුරකථන සංවාදය). ඒවා ළමා හා යොවුන් මනැස් තුළ නවමු පරිකල්පන ප්‍රභවය වීමෙහිලා ද හේතු විය. සාමාන්‍ය රසිකයා අතරට වඩා ප්‍රථමව එවන් අද්භූත රස පිරි මනඃකල්පිත ලෝක පිළිබඳ කතා හඳුන්වාදීමත් ඒවා වින්දනය කිරීමට අවස්ථාව ලැබීමත් තුළින් පෙනී යන්නේ එවන් කතාංග ප්‍රිය කළ සමාජ කණ්ඩායමක්ද සිටි බවය.


1975 දෙසැම්බර් මස 15 වන සඳුදා
සිත්තර
ශත 75
පළමුවන කාණ්ඩය නවවන පත්‍රය
පුවත් පතක් ලෙස ශ්‍රී ලංකා ජනරජයේ ලියාපදිංචි කරණ ලදී.

16
1978 පෙබරවාරි මස 6 වන සඳුදා
යූනිකෝ
දෙවන කොටස
EUNICOR
PART TWO
CREATED BY SARATHMADHU
1978 පෙබරවාරි මස 6 වන සඳුදා සීමාසහිත මල්ටි පැක්ස් (ලංකා) ආයතනය මගින්
රත්මලානේ කටුකුරුඳු වත්ත පාරේ අංක 24 දරණ ස්ථානයේදී මුද්‍රණය කර නිකුත් කරණ ලදී.

-

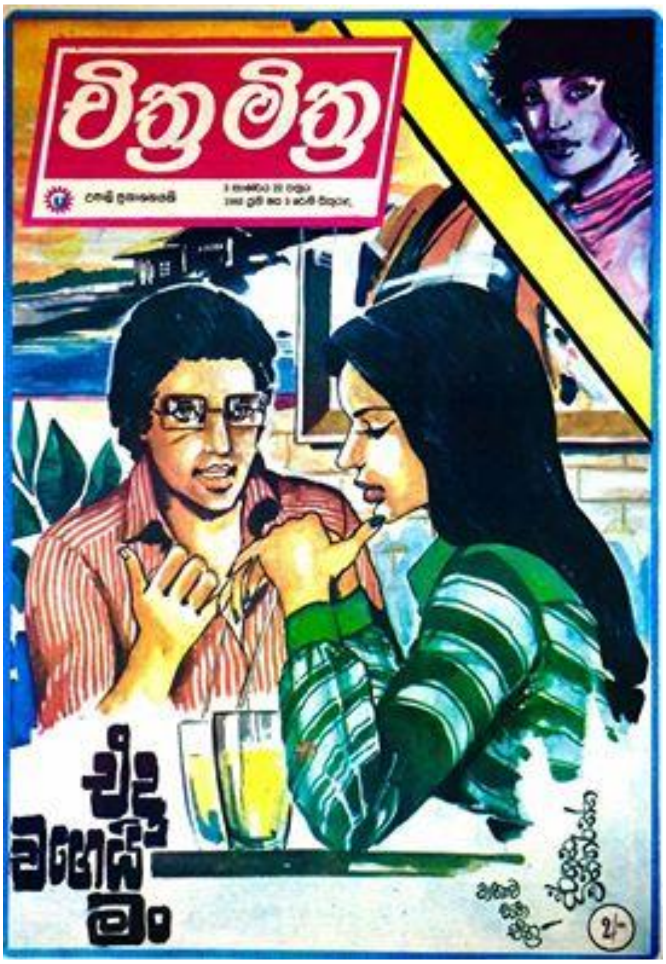


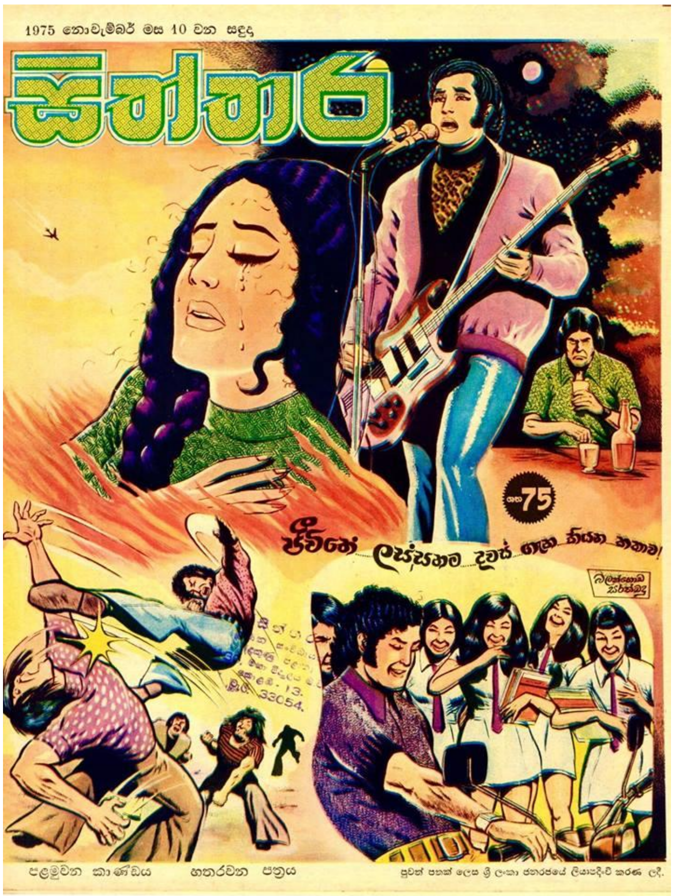

Sinhala Chitra kata
Ceylon comics on FB
ZENRO

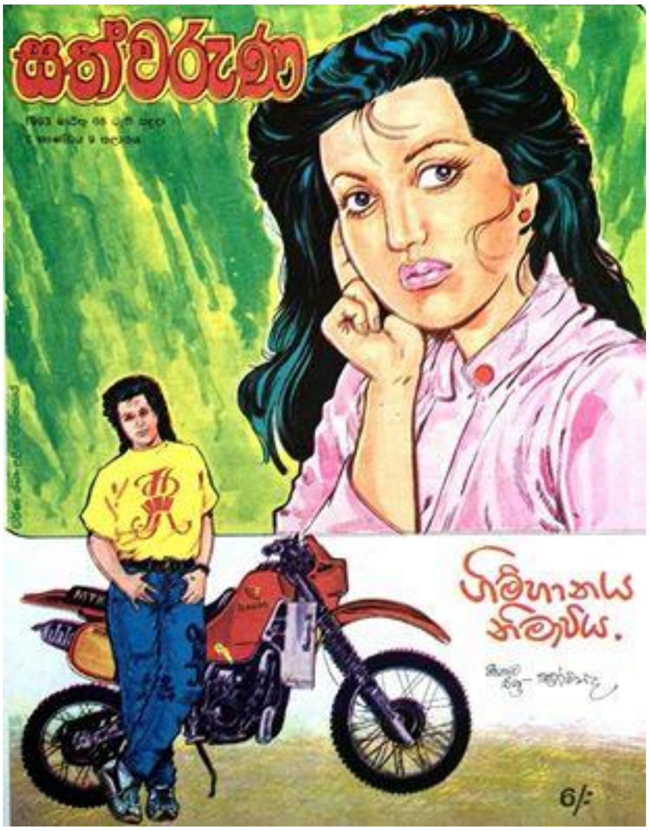
විලාසිතා හා සමාජ අවශ්‍යතා නිරූපණය

චිත්‍ර කතා මගින් ඒවා බිහි වූ සමාජයේ විලාසිතා පිළිබඳ ඉතා අගනා සාධක සපයයි. චිත්‍ර කතාවන්හි නිරූපණය වූ චරිත විසින් ඇඳ පැළඳ සිටි ඇඳුම් හා විවිධ විලාසිතා ,හිසකේ - රැවුල් විලාසිතා, යාන-වාහන භාවිතය හා ඒවායේ ජනප්‍රිය විලාසිතා, ගෘහ නිර්මාණ සැලසුම් අංග ආදිය චිත්‍ර කතා ශිල්පීන්ගේ සිතුවම් අතරට එක් විය. එකල වඩා ජනප්‍රිය වූ බටහිර චිත්‍රපට හා හින්දි චිත්‍රපට මගින් මතුව ආ විවිධ විලාසිතාවන් මෙන්ම සිංහල චිත්‍රපට වල ජනප්‍රිය වූ නළු නිලියන්ගේ විලාසිතා ද මේ කෙරෙහි අභාස ලබා තිබේ. විවිධ දුරකථන, වෙනත් සන්නිවේදන උපකරණ, තාක්ෂණික මෙවලම් හා එදිනෙදා භාවිතයට ගත් භාණ්ඩ ආදියත් මෑත කාලයේ ජනප්‍රිය වූ චිත්‍ර කතා අතරට එක් විය.

ජනක රත්නායක, සරත් මධු, ආනන්ද දිසානායක, ඇන්ටන් බී පෙරේරා, අරවින්ද කුමුදු තාරක වැනි චිත්‍රකතා ශිල්පීන්ගේ නිමැවුම් අධ්‍යයනය තුලින් මේ බැව් සනාථ කළ හැකිය. තත් සමාජයේ විවිධ සැරසිලි හා භාණ්ඩ භාවිතයන් ඒ අනුව චිත්‍ර කතා ආශ්‍රයෙන් අපට හමුවේ. එය අපට එම පරිභෝජන රටාවේ ලක්ෂණ විවරණය කිරීමේලා අවැසි සාධක ද සපයයි.




1975 නොවැම්බර් මස 10 වන සඳුදා
සිත්තර
ශත 75
ජීවිතේ ලස්සනම දවස් ගැන කියන කතාව!
පළමුවන කාණ්ඩය
හතරවන පත්‍රය
පුවත් පතක් ලෙස ශ්‍රී ලංකා ජනරජයේ ලියාපදිංචි කරණ ලදී.


සත්වරුණ
ගිම්හානය නිමාවිය.
6/:

භාෂා භාවිතය රුචිය හා අවබෝධය

මෙම සිතුවම්කතා කියවීමේ දී එකල භාෂා භාවිතය අධ්‍යයනය කරන්නෙකුට අවැසි භාෂා භාවිත ක්‍රම හෝ විවිධ වචන භාවිතයට අදාළ තොරතුරු ද හමුවේ. ඒ අනුව කිසියම් ආකාරයකට මෙම මාධ්‍ය හැසිරවූ පිරිස් හා කතා රචකයන් මෙන්ම ඒවා ඇසුරු කළ ජන සංස්කෘතික කණ්ඩායම් අතර වූ භාෂාවේ විවිධතා වේ නම් ඒවා ද මෙම චිත්‍රකතා පුවත් තුළ වූ ලිඛිත වාක්‍ය ඛණ්ඩ අතර ගැබ්විය. එක්තරා අයුරකින් එය එම සමාජයේම භාෂා භාවිතයේ ස්වරූප පිළිබඳ සිතාබැලීමට අපට දොරටු විවර කරයි.

චිත්‍ර කතාවලට එක් කළ නොයෙක් තේමාවලට යෙදූ නාම (කතාවේ නම) එකට ගෙන ගොනු කළ හොත් ඒ ඇසුරින් ද සමාජය ප්‍රිය කළ හා අවධාරණය කරනු ලැබූ ඉලක්ක සම්බන්ධයෙන් අදහසක් අපට ලබාගත හැකි වේ. දයා රාජපක්ෂ විසින් රචනා කොට චිත්‍රයට නැගූ බොහෝ කතා මගින් සමාජයේ විවිධ උපසංස්කෘති අර්බුද හා එම ජීවන රටාව පිළිබඳ ප්‍රශ්න කළ අවස්ථා වේ. ඔහු වඩාත් විචාරශීලී ව ඒ පිළිබඳ සිය තේමාවන් චිත්‍ර කතා මගින් ඉදිරිපත් කළ බවට විචාරක මත වේ (ආරියරත්න 2007- 64, 65 පිටු). බන්දුල හරිශ්චන්ද්‍ර සිය කතා තේමා සාහිත්‍ය දැනුම් පෝෂණයෙන් සන්නද්ධ කොටගත් අවස්ථා අපට හමුවේ. එදා මෙදාතුර බිහිවූ චිත්‍ර කතා පුවත් විසින් පාඨකයා වෙත ඉදිරිපත් කළ කතා සියල්ල ම ගෙන ඒ සම්බන්ධයෙන් ගැඹුරු විග්‍රහයක් කිරීම මගින් මීට අදාළව අපට ගුණාත්මක පර්යේෂණයක් කිරීමේ හැකියාව ඇත.

චිත්‍ර කතා රචකයන් සිය කතාවේ තේමාව විශේෂ ආකර්ෂණ ලක්කරනු වස් එය විශේෂ පාඨයකින් හඳුන්වනු ලැබූ අවස්ථා වේ. කතාවේ අන්තර්ගතය හකුළුවා ලියූ විශේෂ චිත්‍ර කතා 'පාඨ' මෙන්ම නිසඳැස් ස්වරූපයේ වචන ඛණ්ඩ හා ආකර්ශණීය හැඳින්වීම් භාවිත කළ අවස්ථා වේ. මේවා අධ්‍යයනය මගින් අපට පෙනී යන්නේ විවිධ ආකර්ශනීය කතා රචනා ශෛලීන් ප්‍රිය කළ හා එම ක්‍රම පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් සහිත පාඨක සමාජයක් ද වූ බවයි. එහෙයින් චිත්‍ර කතා කියවූ පිරිස්

අතරට චිත්‍ර රසය ඉක්ම වූ සාහිත්‍ය රස වින්දන හැකියා ප්‍රදර්ශනය කළ පිරිසක් ද වූ බව පැහැදිලි ය. විවිධ චිත්‍ර කතා තුළ අන්තර්ගත වූ භාෂා භාවිතය පිළිබඳ හඳුනාගැනීම සඳහා පහත උදාහරණ කිහිපය ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

"අහසයි පොළවයි යාවේදෝ යම් දිනක
යාවෙතැයි යන හැඟුම පමණයි
මෙතෙක් කල් මා සිතා සිටියේ !
දැස වසාගෙන මනැසින් බැලුවද
ඔබයි මමයි හැර...
තෙවැන්නකු නැත
මෙමා දුටුවේ."

(සරත් මධුගේ විසින් ඇඳි 'කෙල්ලො" චිත්‍ර කතාවෙනි)

"ජීවිතයේ ලස්සන ම දවස් ගැන කියන කතාව"

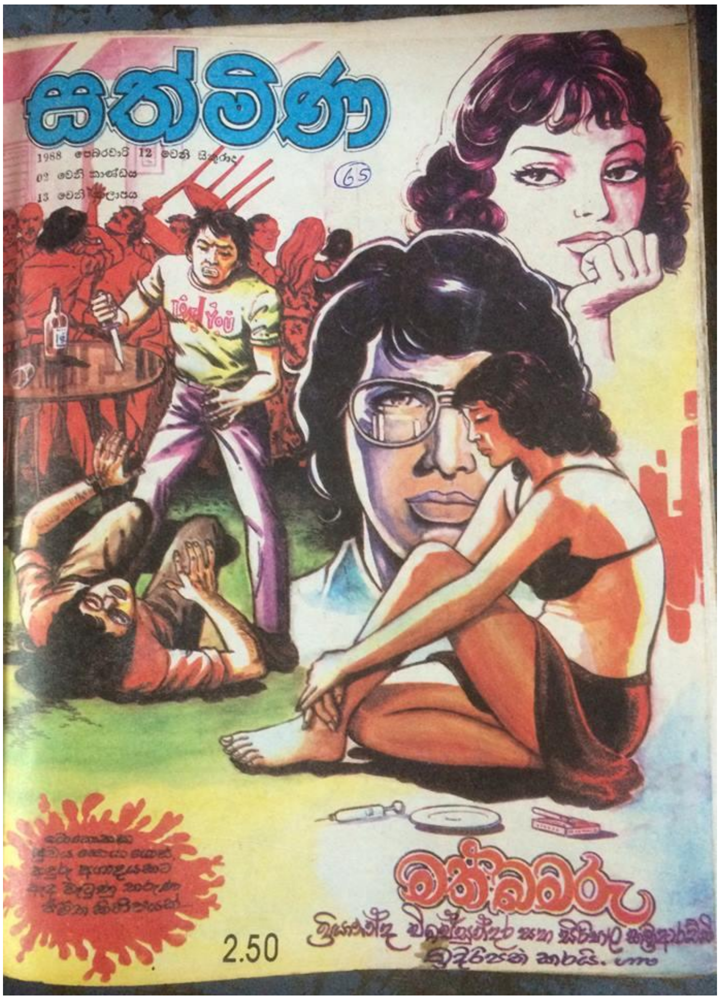
('ඉතිං ඊට පස්සේ' චිත්‍ර කතාව - සරත් මධු - සිත්තර-1975)

"සමන් පිච්ච මලක් වගේ සුමුදු පිරිසිදු නැවුම් ලස්සන සුජානිගේ කතාව"

('ඉස්සරට වඩා' චිත්‍ර කතාව - සරත් මධු - සිතුවම -1978)

"සෙව්වන්දි කියන්නේ රෝසමල් බව මා දැනගෙන සිටියා
ඒත් එහි කටු අග විසකටු ඇති බව මට ඩිංගකට අමතක වුණා."
(ආනන්ද දිසානායක සුහද චිත්‍ර කතා පත්තරටයට ඇදි 'සෙව්වන්දි' චිත්‍ර කතාව)

"සෙනෙහසේ දයාවෙන් සදාදර බව මා ලන් කළ අපේ ආදර කතාව"
('TIKEE - MY LOVE - සුමුදු 'සිව්රසට' ඇඳි චිත්‍ර කතාව 1998)



"මොහොතක සුවය සොයා ගොස් අඳුරු අගාධයකට වැටුණ තරුණ ජීවිත කිහිපයක්"

('මත් බමරු' ප්‍රියානන්ද විජේසුන්දර සහ සිරිපාල කත්‍රිආරච්චි , 'සත්මිණ' -1988)

"සෙනෙහසෙහි මුලකුර කියාදුන් ඔහු ම මගේ සොඳුරු පෙම්ගීය පළුදු කළ කල මා සකල මිනිස් සංහතිය කෙරෙහි රොද බැඳ ගත්තා ...... කවර වරද ද?"

('සත්‍යදේවි' නම් සතුට පුවතට දයා රාජපක්ෂ ලියා ඇඳි කතාව - 1990)

"ඔයාලා අපි නොදන්නා තවත් අපූරු ලෝකයක්... ! හිරු නොදුටු පිනිබර මලක් වගේ පුංචි ලස්සන සුරංගනාවියක්.... එයාගේ නම අලෝහා ! එත් එයා ජීවත් වූයේ ඔයාලා අපි ජීවත්වන ලෝකෙක නොවෙයි. ඊට හාත්පසින් ම වෙනස් දියුණු අමුතු ම ලෝකයක ඒ තමයි... ආදරයක් නැති ලොවක් "

කුමාර චිත්‍ර ශිල්පියා 'ආදරයක් නැති ලොවට'ප්‍රවේශ වන්නේ එලෙසයි.

ඇන්ටන් තානාපති සිය "මකර දේවාලය" චිත්‍ර කතාවට මෙලෙස පාඨයක් එක් කරයි.

"වේගය අභිබවා යුක්තියට එසවෙන අයෝමය හස්තය"

"දරු දුක දන්නා අම්මාවරුන්ගේ ලය පුපුරා ඇසුණු විලාපය"

('කිරි සුවඳක් හමාගියා ' කතාව- අනෝමා ගංගොඩ, චිත්‍ර - ගාමිණී අබේකෝන්)

"ලෝකයේ මෙතෙක් විසූ ලස්නන ම කුමරිය සහ ශක්තිමත්ම සටන්කාමී අයෝමය පුරුෂයා පිළිබඳ කතාව"-

('සන්රෝ' සරත් මධු - සිතුවම පුවත්පත)

රෆීක් ඩීන්ගේ චිත්‍ර කතාවල කතා රචකයන් අපූරු ලෙස භාෂාව භාවිත කරනු දැකගත හැකිය.

" උඹත් වෙයන් ස්පාටකස් කෙනෙක්...
ඒත් එපා ... මැරෙන්න ඒ වගේ"
('ස්කාගස්' චිත්‍ර කතාව)

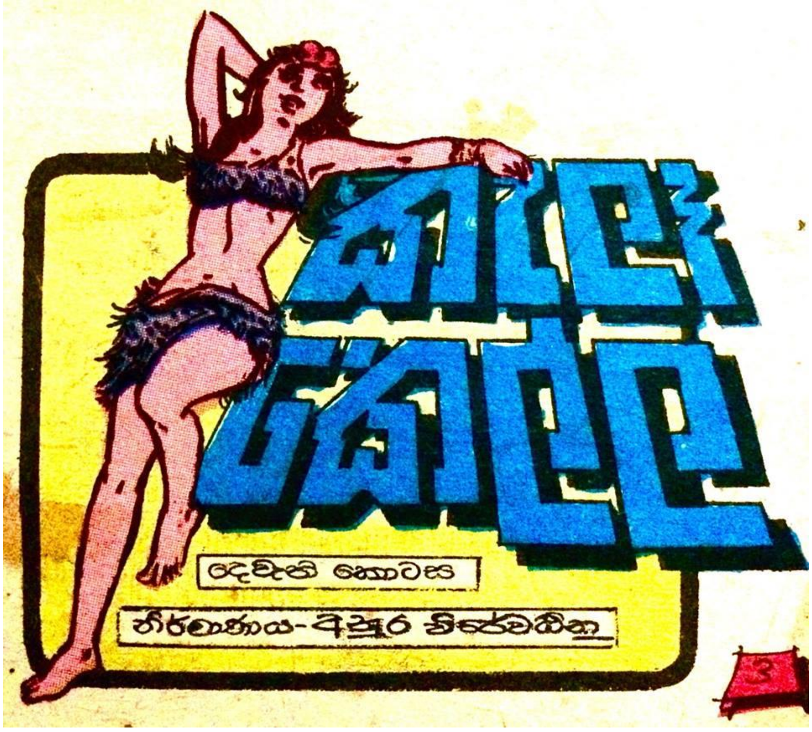
ඔහුගේ ක්ලැඩියේටර් චිත්‍ර කතාංගයක පහත දැක්වෙන වැකිද ඊට සමාන ය.

"කාටවත් නොපෙනී එම ස්ථානයට පැමිණියා ඔහු"
"තිබුණා තව පඩි පෙළක් උමගේ පහළට යන්නට"

මේ ආකාරයේ චිත්‍රකතාවල දෙබස් හා වදන් යෙදුම් ඇසුරින් එදා සමාජයේ භාෂා භාවිතය මෙන්ම විවිධ වෙනස්කම් ද අපට නිරීක්ෂණය කළ හැකි වේ. එසේ ම දෘශ්‍ය අක්ෂර ප්‍රබලව භාවිත වන චිත්‍ර කතාවේ වචනාර්ථ ප්‍රකාශන ද කිසියම් වෙනස් අයුරකින් යොදා ගැනීම තුලින් පෙනී යන්නේ පාඨක ජනයාද ඊට දැක්වූ කැමත්ත හා අවබෝධයයි. චිත්‍රකතා රස විඳි සමාජයේ සිතුම් පැතුම් විමර්ශනයෙහි ලා මෙමගින් යම් ආකාරයක හෝඩුවාවක් අපට ලැබේ. එසේ ම සමකාලීන සාහිත්‍ය ධාරාවන්ගේ බලපෑම ද ක්‍රමයෙන් චිත්‍ර කතා රචනා අතරට එක්වූ අයුරු ද මේ අයුරින් හඳුනාගැනීමට පිළිවන.

අර අහස අහසේ හිනාවෙන පුංචි තරුවට කියන්නද ....
නුඹ මාත් එක්කලා තරහා වෙලා කියලා............
පුංචිම පුංචි සේපාලිකාවට කියන්නද
නුඹ මාව අඬවනවා කියලා ....
අනේ .... එයාලාට දුක හිතෙයි ....
නුඹට දෙස් කියයි ....
මං කාටත් එකක්වත් කියන්නෑ ....
ඉතින් කියන්න
ඔයා මට ආදරෙයි
නේද ....?
සෙනෙහසේ දයාවෙන්
සඳුදා ඔබ මා
අපේ ආදර
කතාව.....
TiKEE
MY LOVE
දහසාර යෞවනයේ චමත්කාරය එක්කළ, තවත් අලුත් ආදර කතාවක් .....
රූ රචනා :-

SIKARI



චිත්‍ර කතා ශිල්පීන් විසින් සිය නම භාවිත කිරීමේ දී එය ලියා දක්වූ විවිධ ආකාර වේ. එසේ ම සිය කතාවේ නාමය ද ඉතා කදිමට සැලසුම් කළ අයුරු ද විශේෂ ය. මේ කෙරෙහි ද අපගේ අවධානය යොමුවීම වටී. ඔවුන් විසින් ඇඳි දහසක් චිත්‍ර කතා හා ඔවුනගේ අත්සන් (නම යෙදූ අයුරු) ගෙන බැලුවහොත් ඒවා තුළ වූ විවිධ ශෛලීන් රටා හා සංරචන ක්‍රම අතිශය මනහර ය. ඒවා සිංහල අක්ෂරවල විවිධ හැඩ රටා හා ශෛලීන් බිහි කිරීමෙහිලා ද පාදක විය.

සමාලෝචනය

අප විසින් මෙතෙක් සලකා බැලූ කරුණු ඇසුරින් පෙන්වා දිය හැක්කේ ප්‍රබල සංනිවේදන මාධ්‍යයක් ලෙස චිත්‍ර කතා පුවත්පත් ශ්‍රී ලාංකේය ඉතිහාසය තුළ වැදගත් කාර්යයක් සිදු කොට ඇති බව ය. එසේම ශාස්ත්‍රීය මට්ටමේ ඇගයීමක් එහිලා කිරීමේ ඇති හාකියාවද ඇති බවය. එසේ ම නූතන තාක්ෂණය විසින් හඳුන්වා දී ඇති නව සන්නිවේදන ක්‍රම තුළ පවා එය යම් රසික අවධානයක පසුවන බවය. ඒ අනුව ඉතා ගැඹුරින් මෙම චිත්‍ර කලා පුවත්පත් කලාව නොමැතිනම් මෙම සාහිත්‍ය අංගය විභාග කරන්නෙකුට එය කෙතෙක් දුරට තත් සමාජ ව්‍යුහයන් හා බද්ධ වී ඇති ද යන්න මෙන්ම ඒ මගින් එය හැසිරවූ හා එය ස්පර්ශ කළ සමාජයේ සිතුම් පැතුම් පිළිබඳ ව කවර ප්‍රතිබිම්බයක් ඉදිරිපත් කරයි ද යන්න හඳුනා ගැනීම අසීරු නොවේ.

තවද මෙම සාහිත්‍යාංගය ශ්‍රී ලාංකේය සාහිත්‍ය පෝෂණය උදෙසා තවදුරටත් සක්‍රීය කිරීමේ හැකියාව පවතින අතර එමගින් එය පරිභෝජනය කරනු ලබන සංස්කෘතික ධාරාවන්ගේ නිර්මාණාත්මක සංකල්ප පොහොසත් කිරීමෙහිලා එය භාවිත කළ හැකි වේ. දෘශ්‍යාක්ෂර ඇසුරින් පොහොසත් වූ මෙම මාධ්‍ය ඇසුරින් නිර්මාණාත්මක හා බුද්ධිමත් ජන සමාජයක් ගොඩනැගංවීමේ ලා අවැසි සහය ද ලබා ගැනීමේ අවකාශය තවදුරටත් පවතී.

ආශ්‍රිත මූලාශ්‍රය

ආරියරත්න, සුනිල්, (2007), *චිත්‍ර කතාවේ වංශ කතාව*, කොළඹ.

වර්ණසූරිය, නිසිත, (1993), *චිත්‍ර කතාවේ සමාජ මුහුණුවර*, කොළඹ.

Gaurav, Puri ,(2009), *Reading History in Comics, Dissertation Report* - MIC, Ahmedabad.

History of American Comics - Wikipedia, the Free encyclopedia.

කපිල, ක්‍රිශාන්ත (2016), *වැඩිහිටියන්ගේ හණමිටි අදහස් හා සරත් මධුලාගේ සුන්දර ලෝකය.* මව්බිම, 2016 අප්‍රේල් 10 ඉරිදා. 12-13 පිටු.

SINHALACHITRAKATA CEYLON COMICS , face book page.

සරත්මධු සමග කරන ලද දූරකථන සංවාදය -2016 මාර්තු

ආඛ්‍යාන narrations
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017 | Article 03

On-line Refereed Journal of the Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Follow this and additional works at: www.sab.ac.lk
e-mail: akyanaeditor@ssl.sab.ac.lk

CC BY NC ND

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය ඔස්සේ විද්‍යමානවන ශ්‍රී ලාංකේය පාරම්පරික යුද ඥානය මූලධර්මගත කිරීම

තුෂාර විතාරණ[3]
B.A (Hons), M.A, M Phil (Reading)

සංක්ෂිප්තය

ක්‍රි.ව 1505 දී ශ්‍රී ලංකාවට ගොඩබට පෘතුගීසීහු එවක ශ්‍රී ලංකාවේ අගනුවර වූ කෝට්ටේ සමග සම්බන්ධතා ගොඩනගා ගත්හ. ක්‍රි.ව 1521 දී කෝට්ටේ රාජ්‍යයේ සිදු වූ විජයබා කොල්ලය හේතුවෙන් එතෙක් ශ්‍රී ලංකා දේශපාලනයේ පරිධියෙහි සිටි පෘතුගීසීහු කේන්ද්‍රීය චලනයන් හා සම්බන්ධ විය. උපක්‍රමික දේශපාලන අවශ්‍යතාවයක් මත පෘතුගීසීන් විසින් කන්ද උඩරට රාජ්‍යය අත්පත් කරගත්ත ද, පෘතුගීසීන්ට එරෙහි ව යමින් 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජු විසින් එය ස්වාධීනත්වයට පත්කර ගැනීම පෘතුගීසීන් විෂයෙහි වෛරයක් ජනිත කිරීමට සමත් වූ කාරණයක් විය. එකී වෛර පිරිමසනු වස් කපිතන් ජෙනරාල් පේරූ ලෝපේස් ද සූසාගේ නායකත්වයෙන් යුතු ව කන්ද උඩරට ආක්‍රමණයට පැමිණි පෘතුගීසි හමුදාවට සෘජු ව මුහුණ නොදුන් විමලධර්මසූරිය රජුගේ කන්ද උඩරට හමුදාව දන්තුරේ දී විශ්මය සහිත ප්‍රහාරයක් එල්ල කරමින් පෘතුගීසීන් පරාජය කරන ලදි. ඒ වූ කලි දන්තුරේ සටන යැයි ප්‍රකට කන්ද උඩරට රාජාවලියේ සුජාතභාවය ස්ථාපිත කළ ඓතිහාසික සටනයි.

එකී දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය වත්මන් යුද සංකල්පයක් වන යුද මූලධර්ම (Principles of War) භාවිතයෙන් විශ්ලේශනය කිරීමත්, ඒ ඔස්සේ නිරාවරණය වන දේශීය යුද ඉතිහාසයේ ගැබ් ව ඇති ශ්‍රී ලාංකේය අනන්‍යතාවයක් සහිත යුද මූලධර්මයන් හඳුනා ගැනීමත්, මෙම අධ්‍යයනයෙන් සිදු කරනු ලබයි.

ප්‍රමුඛ පද : කන්ද උඩරට රාජධානිය, පෘතුගීසීන්, දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය, යුද මූලධර්ම.

[3] කථිකාචාර්ය, දියතලාව ශ්‍රී ලංකා යුද හමුදා විද්‍යාපීඨය.

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරයේ පසුබිම.

ක්‍රි.ව 1497 ජූලි මස 8 වැනි දින වේගස් ගඟ මුවදොර පිහිටි බෙලම් වරායෙන් සයුරට ප්‍රවිශ්ඨ ව ක්‍රි.ව 1498 මැයි මාසෙයේ දී ඉන්දියාවේ කැලිකට් වරායට ගොඩබට වස්කෝ ද ගාමාගේ නායකත්වයෙන් යුත් ගේබ්‍රියල් නෞකාව යනු ආසියාවට පිවිසීමේ බටහිර සිහිනය සැබෑවක් කළ ප්‍රථම නාවික කණ්ඩායමේ ආසියානු ප්‍රවේශය විය (Scammell, 1989: 13). මුස්ලිම්වරුන්ගේ වෙළඳ ඒකාධිකාරය බිඳ දමනු වස් මුස්ලිම් නෞකාවන්ට බාධා කිරීමට ඉන්දියන් සයුරට පිවිසි ලෝරන්සෝ ද අල්මේදා ප්‍රමුඛ නාවුක කණ්ඩායමක් අනපේක්ෂිත ලෙස ගසාගෙන අවුත් ශ්‍රී ලංකාවේ කොළොම්තොටට ගොඩබසින ලදි. (පවෙල්, 2009: 21). එවක ශ්‍රී ලංකාවේ බලඅධිකාරිය වූ කෝට්ටේ රාජ්‍යය සමග සබඳතා ගොඩනගා ගත් පෘතුගීසින් වෙරළබඩ වෙළඳ කටයුතු හා සම්බන්ධ වූව ද ශ්‍රී ලංකාව යටත් කරගැනීමේ යටි අරමුණක් ඔවුන් වෙත පැවති බැව් පෘතුගාලයේ හැසිරීමෙන් පැහැදිලි වෙයි (බණ්ඩාරගේ, 2015). ක්‍රි.ව 1521 සිදු වූ විජයබා කොල්ලයත් සමග රාජධානි ත්‍රිත්වයකට බෙදී ගියේ ය (*රාජාවලිය*, 1976: 226). ඒ සමග කෝට්ටේ රාජධානියේ රජු බවට පත් වූ හත්වැනි බුවනෙකබාහු රජුට තම රාජ්‍යයේ ආරක්ෂාව පතා පෘතුගීසී සහය ලබා ගැනීමට සිදුවිය. එපමණක් ද නොව තමන්ගේ අනුප්‍රාප්තිකයා ලෙස නම් කළ ධර්මපාල කුමරුගේ ආරක්ෂාව පතා ඔහු පෘතුගීසීන් භාරයේ තැබීමට ද රජුට සිදුවිය (Muththukumaru, 1987: 61).මේ සමගින් පෘතුගීසීන්ට ශ්‍රී ලංකාවේ දේශපාලනයේ අනාගත උරුමකරු හිමිවීමත් සමග ඔවුන් ශ්‍රී ලංකාවේ දේශපාලනය තුළ ප්‍රධාන භූමිකාවක් නිරූපණය කරන තත්වයක පත්වේ. සමකාලීන ව ශ්‍රී ලංකාවේ බල කේන්ද්‍රය විතැන් කිරීමට සමත් වූ සීතාවක රාජ්‍යයේ රජු වූ මායාදුන්නේ රජු රයිගම රාජ්‍යය ද තමන්ට නතු කරගනිමින් බලවත් වූ අතර කෝට්ටේ රාජ්‍යයට හා පෘතුගීසීන්ට එය මහත් අභියෝගයක් විය.

පසු කාලීන ව මායාදුන්නේ රජුගේ අනුප්‍රාප්තිකයා වූ සීතාවක 1 වැනි රාජසිංහ රජු[4] තම පාලන කාලය තුළ ත්‍රිවිධාකාර පාර්ශ්වයන් සමග සටනට පිවිස සිටියේ ය. සීතාවක රාජධානිය ශ්‍රී ලංකාවේ බලආධිපත්‍යය කර ගැනීම වස් එවකට අගනුවර වශයෙන් සලකන ලද කෝට්ටේ රාජධානිය සමග එක් අතෙකින් ද (*The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon*, 1930: 416), ඒ වන විටත් ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණ සිටි පෘතුගීසීන් සමග අනෙක් අතින් ද, ප්‍රාදේශීය පාලන ඒකකයක් වූ කන්ද උඩරට සමග තවත් අතෙකින් ද, ඔහු බල අරගලයක නිරත විය (කොඩ්රිංටන්, 1998: 94-97). මොහුගේ බලපරාක්‍රමයෙහි හිනිපෙත්ත යැයි සැලකිය හැකි ක්‍රි.ව 1580-1590 යුගයේ දී කන්ද උඩරට රාජධානිය ආක්‍රමණය කර එය තමන් යටතට පත් කරගැනීමත් (ජයතිලක, 2013: 81), කොළඹ කේන්ද්‍ර කරගනිමින් පරිපාලනය වූ පෘතුගීසී බලකොටුවට දිගින් දිගට ම පහරදීමත් (අබේසිංහ, 2006: 16), සිදුවිය.

ක්‍රි.ව 1582 දී පමණ 1 වැනි රාජසිංහ රජු විසින් කන්ද උඩරට ආක්‍රමණය කිරීමේ දී එහි ප්‍රාදේශීය පාලකයා වූ කරල්ලියද්දේ බණ්ඩාර පළාගිය අතර ඔහුගේ මුණුපුරෙකු වූ යමසිංහ බණ්ඩාර සහ දියණිය වූ කුසුමාසන දේවිය මන්නාරමේ පෘතුගීසී ආරක්ෂාව යටතට පත් කරන ලදි (*The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon*, 1930: 438-439). හේඩර්ගේ තුලන න්‍යායෙහි විග්‍රහ

---

[4]සීතාවක 1 වැනි රාජසිංහ රජුගේ රාජ්‍ය කාලය වශයෙන් සැලකෙන්නේ ක්‍රි.ව 1581-1593 කාලය යි.

කරන ආකාරයට ''සතුරාගේ සතුරා මාගේ මිතුරාය'' යන්න (Khaífiah & Situngkir, n.d : 1) සනාථ කරමින් මේ වන විටත් රාජසිංහ රජුගෙන් පහරකමින් සිටි පෘතුගීසීන් සහ කන්ද උඩරට යන දෙපාර්ශ්වය අතර පැහැදිලි මිතුරු බවක් තිබූ බව එයින් පැහැදිලි වේ. දිගින් දිගට ම සීතාවක රාජ්‍යයෙන් එල්ල වන ප්‍රහාරයන්ගෙන් වැළකීම සඳහා 1 වැනි රාජසිංහ රජුගේ අවධානය වෙනතකට යොමු කිරීමේ අරමුණින් පෘතුගීසීන් විසින් කන්ද උඩරට රාජ්‍යය ස්වාධීනත්වයට පත් කිරීමේ උපක්‍රමයක් දියත් කළහ. මේ වන විටත් ඔවුන් සතු ව සිටි දොන් පිලිප් නමින් බෞතීස්ම ලැබූ යහසිංහ බණ්ඩාර කන්ද උඩරට සිංහාසනාරූඪ කිරීම එම උපක්‍රමයයි (සෝමතිලක, 2009: 15).

මේ සඳහා පෘතුගීසීන් විසින් උපයෝගී කරගන්නා ලද්දේ සීතාවක ප්‍රහාරයන් හී දී ද තමන්ට සහයෝගය දැක්වූ ඕස්ට්‍රියාවේ දොන් ජෝන් නමින් බෞතීස්ම ලැබ සිටි කොනප්පු බණ්ඩාර ය. ඔහු 1 වැනි රාජසිංහ රජු විසින් ඝාතනය කළ වීරසුන්දර බණ්ඩාරගේ පුත්‍රයා විය (කොඩ්රිංටන්, 1998: 97). මන්නාරමේ සිට දොන් පිලිප් පෙරටු කරගෙන දොන් ජෝන්ගේ ආරක්ෂාව යටතේ පැමිණි පෘතුගීසී හමුදාවන් රාජසිංහගේ හමුදාවන් පරාජය කරමින් කන්ද උඩරටට සේන්දු වූ අතර කන්ද උඩරට නව රජු වශයෙන් යහසිංහ බණ්ඩාර තම රාජ්‍ය උරුමය අත්පත් කරගත්තේ ය (අබේසිංහ, 2006: 17).

මෙලෙස කන්ද උඩරට රාජ්‍යය ස්වාධීනත්වයට පත්වුව ද කෙටි කලෙකින් යමසිංහ බණ්ඩාර මරණයට පත්විය (කොඩ්රිංටන්, 1998: 97). එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ පෘතුගීසීන් විසින් අනුප්‍රාප්තිකයා වශයෙන් නම් කරන ලද යමසිංහ බණ්ඩාරගේ පුත්‍රයාට සහ පෘතුගීසී හමුදාවන්ට විරුද්ධ ව කොනප්පු බණ්ඩාර නැගී සිටිමින් කන්ද උඩරට සිහසුන තමන් යටතට ගැනීම යි. ඉන්පසු ක්‍රි.ව 1592 දී කොනප්පු බණ්ඩාර 1වැනි විමලධර්මසූරිය නමින් කන්ද උඩරට රජු වශයෙන් ප්‍රකාශයට පත්කරන ලදි (ජයතිලක, 2013: 83). තම අලුත් සතුරා සමග ක්‍රි.ව 1593 දී සටනට පිවිසි සීතාවක 1වැනි රාජසිංහ රජු සටනින් පරාජය වී පසුබසින අවස්ථාවේ දී උණ පතුරක් ඇණීමෙන් විෂ වී මියගියේ ය (කොඩ්රිංටන්, 1998: 97).

මේ අනුව කන්ද උඩරට 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු රජවීමෙන් පසු පෘතුගීසීන්ට තමන්ගේ අණසක යටතේ පැවති කන්ද උඩරට අහිමි වූවා සේම 1වැනි රාජසිංහ වැනි යුදකාමියෙකු පවා පරාජය කිරීමට තරම් ශක්තිමත් වූ බැවින් එය පෘතුගීසීන් අභියස දැවැන්ත අභියෝගයක් ද නිර්මාණය කරතිබූ බව පෙනේ. මේ වන විටත් කෝට්ටේ රාජධානිය දොන් ජුවාන් ධර්මපාල යොදා ගනිමින් තම අවශ්‍යතාවය අනුව පාලනය කිරීමට සමත් වූ පෘතුගීසීන්ට (කොඩ්රිංටන්, 1998: 99) 1වැනි රාජසිංහ රජු මියයෑමත් සමග සීතාවක රාජ්‍යයෙන් තිබූ බලපෑම ද අවසන් වූ බැවින් පෘතුගීසීන් කෙරෙහි පැවති එකම අභියෝගය වූයේ ද කන්ද උඩරට බිහි වූ නව රාජ්‍යය යි. සිංහල බෞද්ධයෙකු යටතේ පැවති බැවින් කන්ද උඩරට නව රාජ්‍යය ශ්‍රී ලංකාවේ බලකේන්ද්‍රය වශයෙන් ශ්‍රී ලාංකිකයන්ගේ පිළිගැනීමට ලක්වීම ද මෙහි දී පෘතුගීසීන්ට ඇති වූ තවත් බලපෑමක් විය.

පෘතුගීසීන්ගෙන් කන්ද උඩරට උදුරාගත් 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු එතෙකින් ද නොනැවතී දුමින්ගු කොරයා නොහොත් එදිරිල්ලේ රාළ යොදවා සීතාවක සහ කෝට්ටේ රාජ්‍යයන් නිදහස් කරගැනීමට ද කටයුතු කරන ලදි (අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, 2016: 87). මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ පෘතුගීසීන්ගෙන් කන්ද උඩරට උදුරාගැනීමෙන් පසු ව 1වැනි විමලධර්මසූරිය පෘතුගීසීන්

විසින් එතෙක් අත්පත්කරගෙන සිටි ප්‍රදේශයන් ද තමන් යටතට ගැනීමේ ප්‍රයත්නයක යෙදුණු බවයි. *මන්දාරම්පුර පුවතේ* දක්වන ආකාරයට විමලධර්මසූරිය රජු තම අවධානය යොමු කළ තවත් අංශයක් විය. එනම් රාජසිංහ රජු විසින් හින්දු දහම වැළඳගෙන සිටි බැවින් බලවත් වෙමින් සිටි සිවකඳවුරු වලට ද විමලධර්මසූරිය රජු අභියෝග කළේය (*මන්දාරම් පුර පුවත*, 1998: 114). කෙසේ වුව ද දන්තුරේ සටනෙහි ආරම්භක අවස්ථාව වන විට පෘතුගීසීන් කෙරෙහි තිබූ දැවැන්ත ම අභියෝගය වූයේ කන්ද උඩරට නව රාජ්‍යය සහ එහි පාලකයා වූ 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු බව පැහැදිලි ය.

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය හැඳින්වීම.

ක්‍රි.ව 1580 දී කෝට්ටේ ධර්මපාල රජු විසින් පෘතුගීසීන්ට තෑගි ඔප්පුවක් මාර්ගයෙන් ශ්‍රී ලංකාව පවරා දීමත් (අබේසිංහ, 2006: 18), කන්ද උඩරට රාජ්‍යයේ නිල උරුමක්කාරිය වන දෝන කතරිනා නමින් බෞතීස්ම වූ කුසුමාසන දේවිය තමන් භාරයේ සිටීමත්, හේතුවෙන් පෘතුගීසීන්ට ශ්‍රී ලංකාව සම්බන්ධයෙන් නීත්‍යානුකූල අයිතියක් ඇතැයි ඔවුහු තර්ක කළහ. නමුත් ක්‍රි.ව 1592 සිට පෘතුගීසීන්ට පිටුපා කන්ද උඩරට රාජධානිය අත්පත් කරගෙන සිටි 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු ජනතා සහයෝගය ඇති ව පෘතුගීසීන්ට අභියෝග කරමින් පාලනය ගෙන ගියේය. මේ හේතුවෙන් තමන්ට නීත්‍යානුකූල ව හිමියැයි සිතූ කන්ද උඩරට රාජ්‍යය අත්පත් කරගැනීමට පෘතුගීසීන් විසින් මෙහෙය වන ලද ප්‍රථම ආක්‍රමණය ක්‍රි.ව 1593 දී සිදුවිය.

මෙම ආක්‍රමණය මෙහෙයවනු වස් පෘතුගීසී පාර්ශ්වයෙහි නායකත්වය සපයන ලද්දේ කපිතන් ජෙනරාල් පේරූ ලෝපේස් ද සූසා නම් නිලධාරිවරයා ය (Sri Lanka Military Academy, 2015: 12). ඔහු හඳුන්වන ලද්දේ ''විජයග්‍රහණයේ කපිතන් ජෙනරල් තැන'' යනුවෙනි (කොඩ්රිංටන්, 1998: 98). ගෝව සිට ශ්‍රී ලංකාවට පිටත් ව පැමිණි ඔහුගේ සැඟවුණු පුද්ගලික අරමුණ වූයේ කන්ද උඩරට රාජ්‍යය අත්පත්කරගෙන කුසුමාසන දේවිය තම බෑණාකෙනෙකුන්ට විවාහකර දී රාජ්‍යත්වය අත්පත් කරගනිමින් පෘතුගීසීන්ට පක්ෂපාතී ව රාජ්‍යය පාලනය කිරීම යි (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 80-82). අවි ආයුධ සහ සැපයුම් විශාල ප්‍රමාණයක් ද සෙබළුන් ද සහිත ව ගෝවේ සිට පිටත් ව ආ කපිතන් ජෙනරාල්ගේ යාත්‍රාවන් කොළඹ වරාය අසල දී හානියට ලක්වීම හේතුවෙන් සැලකිය යුතු සැපයුම් ප්‍රමාණයක් මුහුදුබත් විය (*The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon*, 1930: 479). කපිතන් ජෙනරාල් සූසාගේ ප්‍රධානත්වයෙන් සිදු කිරීමට සැලසුම් කරන ලද ක්‍රියාන්විතය වූයේ කන්ද උඩරට රාජධානියට සැබෑ ලේ උරුමකාරිය වූ කුසුමාසන දේවිය රැගෙන ගොස් උරුමයකින් තොර ව කන්ද උඩරට රාජ්‍යය අත්පත්කරගෙන සිටි 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු යුදමය වශයෙන් පරාජය කර කුසුමාසන දේවිය සිහසුනෙහි හිඳුවීම ය. එය කුසුමාසන දේවියට කන්ද උඩරට රාජ්‍ය උරුමය ලබා දීමේ අරමුණින් සිදුවූවක් නොව, පෘතුගීසීන්ට විරුද්ධ ව කන්ද උඩරට අත්පත් කරගෙන පෘතුගීසීන්ට අභියෝග කළ 1වැනි විමලධර්මසූරිය පරාජය කොට තමන්ට අවනත රූකඩ පාලනයක් කන්ද උඩරට ඇති කිරීමේ අවශ්‍යතාවය මත සිදු වූවක් බව පැහැදිලි ය.

මෙහි දී පෘතුගීසී හමුදාවේ පිරිස් බලය ශක්තිමත් කරමින් පෘතුගීසීන්ට සහය දීමට ඉදිරිපත් වූ මුදලිවරයෙක් විය. ඔහු 20,000 ක සිංහල සේනාවක් සහිත ව කපිතන් ජෙනරාල් සමග එක් වූ අතර දෝනකතරිනා කුමරිය රැජිණ වශයෙන් පිළිගැනීමට ද කැමැත්ත පළ කළේය (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා*

ඉතිහාසය, 2002: 83). මොහු සිංහල මුදලිවරයෙක් වූ බව රිබේරු දක්වතත් ශ්‍රී ලංකා ඉතිහාසයට අනුව ඔහු සොලී දේශයෙන් පැමිණ සීතාවක රාජ්‍යත්වය ගැනීමට තැත්කළ අරිට්ඨකී වෙන්ඩු පෙරුමාල් යැයි සඳහන් වේ (අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, 2016: 82-86). පසුකාලීන ව තම නාමය වෙනස්කරගත් ඔහු ජයවීර බණ්ඩාර යැයි නම් තබා ගනිමින් සිංහල හමුදාවක් සමග ගොස් පෘතුගීසීන් හා එක්විය. ඔහු සමග පෘතුගීසී හමුදාවට එක් වූ සිංහල හටයින් ලස්කරිඤ්ඤ හමුදාව යැයි හඳුන්වන අතර ඔවුන් හේතුවෙන් ශ්‍රී ලංකාවට ආගන්තුක වූ පෘතුගීසී හටයින්ට සහනයක් ලැබුණා සේම මගපෙන්වීම ද නිරායාසයෙන් ම ලැබුණු බව පෙනේ.

කන්ද උඩරට රාජ්‍ය උරුමය වූ කුසුමාසන දේවියත්, ජයවීර බණ්ඩාර ප්‍රමුඛ ලස්කරිඤ්ඤ හමුදාවත්, පෘතුගීසී හමුදාවත් රැගත් කපිතන් ජෙනරාල් පේරු ලෝපේස් ද සූසාගේ ක්‍රියාන්විතය කන්ද උඩරට දක්වා ගමන් ආරම්භ කරන ලදි. බලන කපොල්ල ඔස්සේ සෙංකඩගල දක්වා පැමිණෙන පෘතුගීසී හමුදාව පිළිබඳ සැලවූ 1වැනි විමලධර්මසූරිය රජු උපක්‍රමික ව සෙංකඩගලින් පසුබැස ගියේය (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 83). එපමණක් ද නොව, කිසිඳු පහතරට බලවේගයකට ජයගත නොහැකි වූ බලන කපොල්ල පහසුවෙන් ජයගැනීමට පෘතුගීසීන්ට ඉඩකඩ විවර කරදෙන ලදි (Sri Lanka Military Academy, 2015: 13). බලන පසුකර පැමිණි පෘතුගීසි හමුදාවන් පළමු දින ගන්නෝරුවේ කඳවුරු ලාගත් අතර දෙවැනි දින කිසිඳු බාධාවකින් තොර ව සෙංකඩගල නුවර අත්පත් කරගත්තේය (එම: 13-14). කපිතන් ජෙනරාල්වරයා කැටුව පැමිණි කුසුමාසන දේවිය කන්ද උඩරට රැජිණ බවට පත්කොට රාජ්‍ය කටයුතු ආරම්භ කළ නමුත් සෙංකඩගල ජනතාවගේ සහය නොලද බැවින් පෘතුගීසී හමුදාවට සෙංකඩගල පරිපාලන කටයුතු පවත්වා ගැනීම අපහසු විය.

මේ අතරතුර උපක්‍රමික ව පෘතුගීසී බලය බෙදීමට කටයුතු කළ විමලධර්මසූරිය රජු ජයවීර බණ්ඩාරට යවන ආකාරයේ රහස් හසුනක් ලියවා එය පෘතුගීසීන්ට හසුවීමට සලස්වන ලදි. එහි සඳහන් ආකාරයට පෘතුගීසී හමුදාව සමග බලන දක්වා පැමිණ එහි දී තමන්ට එකතුවන ලෙස දක්වා තිබුණි (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 84). මෙය කපිතන් ජෙනරාල්වරායට හසුවීමත් සමගින් ඔහු අතින් ජයවීර බණ්ඩාර මරණයට පත්විය. එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ ජයවීර බණ්ඩාර යටතේ සිටි ලස්කරිඤ්ඤ හමුදාව පෘතුගීසීන් හැරගොස් විමලධර්මසූරිය රජු හා එක්වීමයි (Sri Lanka Military Academy, 2015: 16-17). මෙය පෘතුගීසී හමුදාවට දැවැන්ත හානියක් අත්පත් කළා සේම එමගින් ජනතා සහය ද නොලද පෘතුගීසීන් සෙංකඩගල හුදෙකලා තත්වයකට පත් වූ බව පෙනේ. මේ අනුව ක්‍රි.ව 1594 ඔක්තෝබර් 05 වැනි දින නැවතත් කොළඹ බලා පිටත් වීමට තීරණය කරන ලද කපිතන් ජෙනරාල්වරයා තමන් වෙත ඉතිරි වූ හමුදා හටයින්ගේ ආරක්ෂාව යටතේ නැවතත් කුසුමාසන දේවිය කැටුව කොළඹ බලා ගමන් ඇරඹීය (කොඩ්රිංටන්, 1998: 98).

කීරෝස් දක්වන ආකාරයට නැවත ගමන් කරමින් සිටි පෘතුගීසී හමුදාව සෙබළුන් 386 පමණ සුළු ප්‍රමාණයකින් යුක්ත විය (*The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon*, 1930: 487). මෙම පිරිස නැවත කොළඹ බලා ගමන් කරමින් සිටි අතරතුර ගන්නෝරුව සහ බලන අතර හමුවන දන්තුරේ ප්‍රදේශයේ දී විමලධර්මසූරිය රජුගේ හමුදාව ඔවුන්ට වටකර පහර දී පෘතුගීසී සේනාව විනාශ කරන ලදි (Sri Lanka Military Academy, 2015: 25). විමලධර්මසූරිය රජුගේ යුද ජයග්‍රහණයත්

සමගින් ඔහුට අත්පත් කරගත හැකි වූ කුසුමාසන දේවිය තම මෙහෙසිය කරගනිමින් ඔහු තම රාජ්‍යත්වයෙහි උරුමය ද තහවුරු කරගැනීමට සමත් විය. රිබේරු දක්වන්නේ ඔහු බලෙන් කුසුමාසන දේවිය අත්පත් කරගෙන ඇයට වද දී මිනිසුන් ඉදිරියේ ප්‍රසිද්ධියේ ඇයව දූෂණය කොට තම රාජ්‍ය අයිතිය ලබා ගත් බවයි (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 86-87). නමුත් කුසුමාසන දේවියගේ උරුමය වූ කන්ද උඩරට රාජ්‍යයේ උරුමය ලබා ගැනීමට ඇයට ඇති එකම මාර්ගය එය වූ බැවින් සහ පෘතුගීසීන් යටතේ පාලනය වනවාට වඩා එය සිංහල රජකෙනෙකුන් යටතේ සිදුවීම හේතුවෙන් ඇයට පුද්ගලික ව අකමැති වීමට කරුණක් ද මෙහි නොමැති බව පෙනේ.

කෙසේ වුව ද දන්තුරේ සටනෙහි අවසන් ප්‍රතිඵලය වූයේ කන්ද උඩරට සම්බන්ධයෙන් එතෙක් පෘතුගීසීන් සතු ව පැවති අයිතිය ඔවුන් විසින් ම කන්ද උඩරටට රැගෙන විත් විමලධර්මසූරිය රජුට අත්පත් කරගැනීම පහසු කරවීමයි. කුසුමාසන දේවිය පෙරටුකරගෙන කන්ද උඩරට ජනතා සහය ලබා ගැනීමේ අරමුණින් පැමිණිය ද පෘතුගීසීන්ට පළමුවෙන් ම ජනතා සහය නොලැබීමෙන් ම එම උපක්‍රමය අසාර්ථක වූ බව පෙනේ. යුද්ධය සම්බන්ධ ෆෝකෝ න්‍යායෙහි එන ජනතා සහය සහිත පිරිසකට සාම්ප්‍රදායික හමුදාවක් පරදා ජයගත හැකිය යන්න *(ගරිල්ලා යුධ ක්‍රම*, 2004: 33) ඔප්පු කරමින් විමලධර්මසූරිය රජුගේ හමුදාවන් ජයගනු ලැබිණි. එබැවින් කන්ද උඩරට උරුමය පෙරටුකරගනිමින් සදාචාරාත්මක ව විමලධර්මසූරිය පරාජය කිරීමට ගත් පෘතුගීසී උපක්‍රමයට සාපේක්ෂ ව විමලධර්මසූරිය විසින් සැලසුම් කරන ලද උපක්‍රමයන් අතිශය සාර්ථක වූ බව පෙනේ. එබැවින් පෘතුගීසීන් ඇසුරේ හැදී වැඩුණු විමලධර්මසූරිය කන්ද උඩරට ජනතා සහය ද ලබා ගනිමින් යුද උපක්‍රමයන් ද මනාව හසුරුවමින් සැබෑ යුද ජයග්‍රහණයක් ලද අවස්ථාවක් වශයෙන් දන්තුරේ සටන හඳුන්වා දිය හැකිය.

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය විශ්ලේෂනය.

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය විශ්ලේශනය සඳහා යුද මූලධර්ම (Principles of war) යොදා ගැනීම සුදුසු බව පර්යේෂකයා යෝජනා කරයි. යුද මූලධර්මයන් පළමුවෙන් ම සටහන් තබන්නේ සන් ත්සූ විසින් ක්‍රි.පූ 550 තරම් අතීතයේ දී ය. පසුකාලීන ව බටහිර දාර්ශනිකයින් විසින් විවිධාකාරයෙන් ගොඩනගන ලද යුද මූලධර්මයන්ගෙන් පසු ව ක්‍රි.ව 1812 දී කාල් වැන් ක්ලවුස්විට්ස් විසින් යුද මූලධර්ම නමින් ලියන ලද සටහනින් වර්තමාන යුද මූලධර්මයන්ට සැබෑ පසුබිම සකස් කරන ලදි (*Principles of war*, 2003: 1-96). ප්‍රායෝගික යුද අත්දැකීම් ද යොදා ගනිමින් පළමු ලෝක යුද්ධයෙන් පසු ව රාජකීය හමුදාව විසින් දස වැදැරුම් යුද මූලධර්මයන් නිර්මාණය කරගන්නා ලදි. පොදු රාජ්‍ය මණ්ඩලීය රාජ්‍යයන් බහුතරයක් සුළු වෙනස්කම් සහිත ව මෙකී දස වැදැරුම් යුද මූලධර්මයන් තම රාජ්‍යයන් හි දී භාවිත කරනු ලබයි (Doctrine Cell, 2012: 36., Indian Army, 2004: 25). ශ්‍රී ලංකාව වර්තමානය වන විට ද කිසිඳු වෙනසකින් තොර ව බ්‍රිතාන්‍ය රාජකීය හමුදාව විසින් ශ්‍රී ලංකාවේ නිදහසට පෙර භාවිත කරන ලද දස වැදැරුම් යුද මූලධර්මයන් එලෙසින් ම භාවිත කරනු දැකගත හැකිය (Sri Lanka Military Academy, 2012: 601).

ක්‍රි.ව 1594 දී ශ්‍රී ලංකාවේ කන්ද උඩරට ප්‍රදේශයෙහි සිදු වූ දන්තුරේ සටන විශ්ලේශනය කරනු වස් පසුකාලීන ව නිර්මාණය කරගන්නා ලද යුද මූලධර්මයන් භාවිත කිරීමක් මෙහි දී සිදු වන බව

සත්‍යයකි. නමුත් යුද්ධයක් සංකල්පමය වශයෙන් විග්‍රහ කරන යුද මූලධර්මයන් ඕනෑම කලෙක පැවති යුද්ධයක් විශ්ලේෂනය කරනු වස් යොදා ගැනීමේ හැකියාවක් පවතින අතර මෙම විශ්ලේශනය දස වැදෑරුම් යුද මූලධර්මයන්ට සීමා නොවී ශ්‍රී ලංකාවේ පාරම්පරික යුද ඥානය අනාවරණය කරගැනීමේ අවශ්‍යතාවය මත සිදුකරන්නක් වේ. දස වැදෑරුම් යුද මූලධර්මයන් විශ්ලේශනයට අවශ්‍ය සංකල්පමය පදනමක් වශයෙන් භාවිත කරනු ලබයි.

අරමුණ තෝරා ගැනීම සහ පවත්වා ගැනීම.

දන්තුරේ සටනට අදාළ ප්‍රධාන පාර්ශ්වයන් ද්විත්වය වන්නේ කන්ද උඩරට රාජධානියේ පාලකයා වූ 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජු සහ පෘතුගීසීන් ය. කන්ද උඩරට පාලකයා වූ 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජුගේ පාර්ශ්වයෙන් සැලකුකල අරමුණ වන්නේ කන්ද උඩරට පාලකයා වශයෙන් ස්ථාවර පාලනයක් පවත්වා ගැනීමයි. ඒ සඳහා පවතින එක ම අභියෝගය වන පෘතුගීසීන් පරාජය කිරීම ඔහුගේ අරමුණ වූ බව පැහැදිලි ය. එය විමලධර්මසූරිය රජුගේ පුද්ගලික අරමුණ වූ අතර රාජ්‍යයක් වශයෙන් කන්ද උඩරට රාජ්‍යයේ අවශ්‍යතාවය වූයේ ද බොහෝ කාලයක් උත්සහ ගත්තා සේම ස්වාධීන රාජ්‍යයක් ලෙස නැගී සිටීම යි. මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ විමලධර්මසූරිය රජුගේ පුද්ගලික අරමුණ සහ කන්ද උඩරට රාජ්‍යයේ පොදු අරමුණ යන කාරණාවන් ද්විත්වය ම එකම දිශානතියක් සහිත ඒවා වූ බවයි.

අරමුණ පවත්වා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් සැලකීමේ දී ද විමලධර්මසූරිය රජුගේ පාර්ශ්වයෙන් තම අරමුණ සටන් ව්‍යාපාරය පුරාවට ම පවත්වා ගත් බවක් දැකිය හැකිය. දන්තුරේ සටන යනු තනි ව ගෙන විශ්ලේශනය කළ නොහැකි කාරණාවක් වන බැවින් බලන කපොල්ලෙන් කන්ද උඩරටට ඇතුළු වීමේ සිට දන්තුරේ දී සටන සිදු වී අවසන් වන තෙක් සිදුවීම් සියල්ල දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය වශයෙන් සැලකිය හැකි වන්නේ ය. දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරයේ දී විමලධර්මසූරිය රජුගේ අරමුණ වූයේ සටන ජයග්‍රහණය කිරීම මිස කුසුමාසනදේවිය අත්පත් කරගැනීමක් නොවේ. යුද්ධයේ අවසන ඇය තමන්ට හිමි වුණ ද සටන ආරම්භයට පෙර ඇය හිමිකරගැනීම ඔහුගේ අරමුණ ලෙස පැවති බවක් නොපෙනේ.

කන්ද උඩරට රාජ්‍යයේ සහ පාලකයාගේ අරමුණ තෝරා ගැනීම සහ එය පවත්වා ගැනීම ස්ථාවර මට්ටමක පැවතිය ද පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් බැලීමේ දී ගැටළු රැසක් පැවති බව පෙනේ. පෘතුගීසීන් විසින් කන්ද උඩරට රාජ්‍යය වෙත මුල් වරට එවූ යමසිංහ බණ්ඩාරගේ සහ කොනප්පු බණ්ඩාරගේ අරමුණ වූයේ සීතාවක රාජසිංහ රජුගෙන් එල්ල වූ පීඩනය අවම කර ගැනීමයි (සෝමතිලක, 2009: 15). එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස තමන්ගේ ආරක්ෂාව ලැබූවෙකු තමන්ට එරෙහි ව යමින් කන්ද උඩරට රාජ්‍යත්වයට පත් වූ බැවින් දන්තුරේ සටන අවස්ථාව වන විට පෘතුගීසීන්ට පැවති මූලික අවශ්‍යතාවය වූයේ ඔහුගෙන් පළිගැනීම බව පෙනේ. අනෙක් අතට 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජවීමත් සමග ම කන්ද උඩරට ආක්‍රමණයට පැමිණි සීතාවක රාජසිංහ රජු පැරදී පළායන අතරතුර මියයෑම හේතුවෙන් පෘතුගීසීන්ට පැවති ප්‍රධානත ම බාධකය ඉවත් වී තිබුණි (කොඩ්රිංටන්, 1998: 97). එබැවින් සීතාවක රාජ්‍යයෙන් තමන්ට තිබූ බාධාව ඉවත් වී තිබුණු නමුත් එම රාජ්‍යය තව දුරටත් සීතාවක රාජසිංහ රජුගේ සහෝදරියක මාර්ගයෙන් ස්වාධීන වී තිබුනු බැවින් (අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව, 2016: 84-85) පෘතුගීසීන් වෛරයකින් කන්ද උඩරට

ආක්‍රමණය නොකළේ නම් ඔවුන් විසින් තෝරාගත යුතු පළමු ක්‍රියාන්තවිතය විය යුත්තේ සීතාවක තම පාලනය යටතට ගැනීම යි. නමුත් ඒ සඳහා ඔවුන් ගත් පළමු උත්සහය අරිට්ඨ කී වෙන්ඩු පෙරුමාල් නොහොත් එවක මාන්නම්පෙරුම මොහොට්ටාල යැයි නම් ලැබූ පසුකාලීන ජයවීර බණ්ඩාර බවට පත් වූ අය විසින් ව්‍යර්ථ කරන ලදි (එම: 85). ඉන් පසු පෘතුගීසීන් ඒ සඳහා නැවත උත්සහ කළ බවක් නොපෙනේ. මේ අනුව පෘතුගීසීන්ගේ පාර්ශ්වයෙන් අරමුණ තෝරා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් විශ්ලේශනය කරන කල්හි එය පහත පරිදි විවිධාකාර වූ බව පෙනේ.

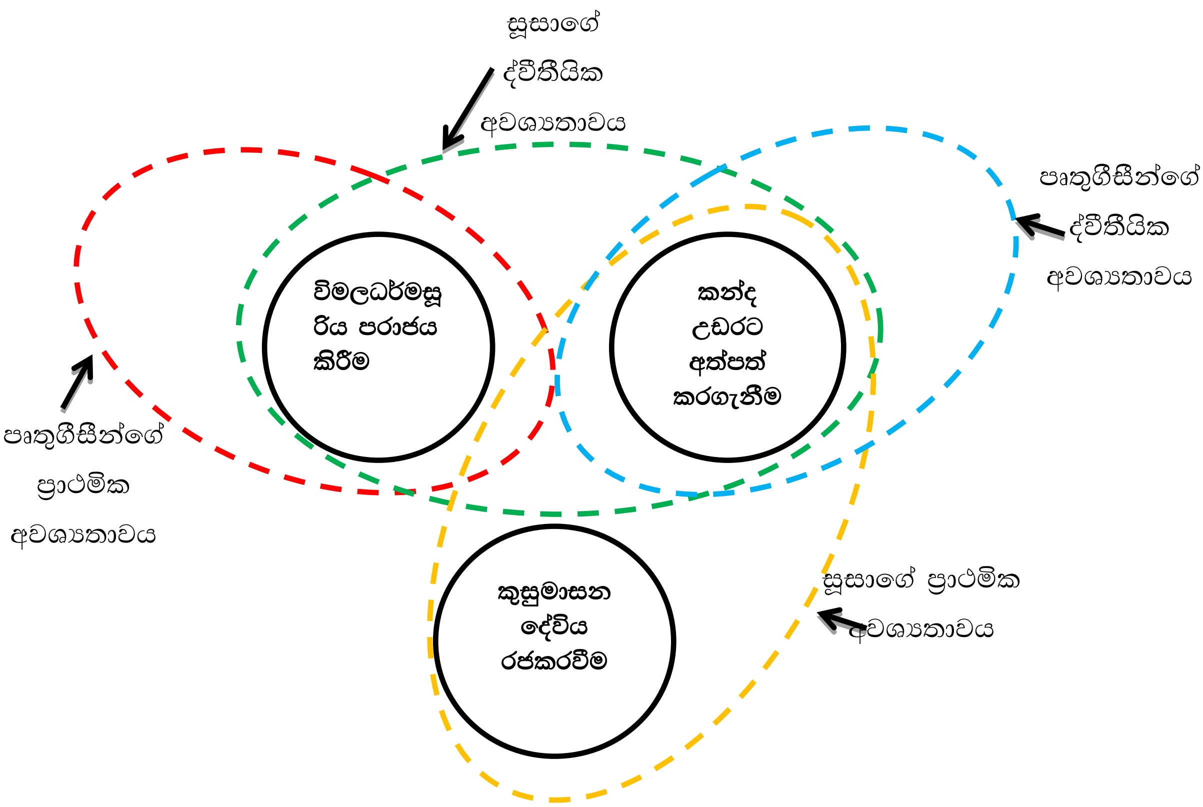
1. **පෘතුගීසීන්ගේ ප්‍රාථමික අවශ්‍යතාවය** - 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජු පරාජය කිරීම.

2. **පෘතුගීසීන්ගේ ද්විතීයික අවශ්‍යතාවය** - කන්ද උඩරට රාජ්‍යය තමන්ගේ යටතට ගැනීම.

3. **පේරෑ ලෝපේස් ද සූසාගේ ප්‍රාථමික අවශ්‍යතාවය** - කන්ද උඩරට කුසුමාසන දේවිය රජකරවා තම බැණා සරණපාවා දී පාලනය ලබා ගැනීම.

3. **පේරෑ ලෝපේස් ද සූසාගේ ද්විතීයික අවශ්‍යතාවය** - 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජු පරාජය කොට කන්ද උඩරට පාලනය පෘතුගීසීන් යටතට ගැනීම.

තනි අරමුණක් පවත්වා ගැනීම ජයග්‍රහණය වෙනුවෙන් අත්‍යවශ්‍ය කාරණාවක් වුව ද (Ministry of Defense, 2014: 30) පෘතුගීසීන්ගේ අරමුණ තෝරා ගැනීමේ පැවති ගැටළුකාරී තත්වය පහත පරිදි වූ ත්‍රිවිධාකාර ඉලක්කයන් වෙත සම්බන්ධ වී තිබූ බව දැකගත හැකිය.



1 රූපය - පෘතුගීසී පාර්ශ්වයේ අරමුණ තෝරා ගැනීමේ ගැටළුකාරී තත්වය

අරමුණ තෝරා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් පෘතුගීසී පාර්ශ්වයේ පැවති ගැටළුකාරී තත්වය හේතුවෙන් ඔවුන් විසින් සිදු කරන ලද අවාසිදායක ම ක්‍රියාව වූයේ කුසුමාසන දේවිය පෙරටු කරගනිමින් කන්ද උඩරට වෙත ගමන් ගැනීම ය. එමගින් ඔවුන් ලබා ගැනීමට අපේක්ෂා කළ ජනතා සහය කිසිඳු අවස්ථාවක ඔවුන් වෙත නොලැබුණ හෙයින් ඔවුන් වෙත තිබූ අවසන් ලේ උරුමක්කාරිය ද අහිමි වී ගියේ ය. එබැවින් පෘතුගීසීන් පළමු උත්සහය හමුදාමය ක්‍රියාවකට පමණක් සීමා කළේ වී නම් උපරිම අත්පත් කරගැනීම වශයෙන් කන්ද උඩරට අත්පත් කරගෙන විමලධර්මසූරිය පරාජය කිරීම හෝ උපරිම අහිමිවීම වශයෙන් තම පාර්ශ්වය පරාජයට පත්වීම පමණක් සිදුවීමට ඉඩකඩ තිබුණි. එසේ පරාජය වුව ද තව දුරටත් කන්ද උඩරට සඳහා වූ තම අයිතිය පවත්වා ගැනීමට කුසුමාසන දේවිය ඔවුන් සතු ව සිටීම විශාල වාසියක් වීමට ඉඩකඩ තිබුණි.

අරමුණ පවත්වා ගැනීම අතින් ද පෘතුගීසීන් සාර්ථක නොවූයේ මුලදී එය විමලධර්මසූරිය පරාජය කිරීම ලෙස පැවතිය ද, පසුව එය කන්ද උඩරට අත්පත් කරගැනීම බවට ද, ඉන් පසුව කන්ද උඩරට පාලනය පවත්වා ගැනීම බවට ද, අවසානයේ ප්‍රාණය රැකගෙන පසුබැසීම බවට ද, පත්වූ බැවිනි. විමලධර්මසූරිය පරාජය කිරීමේ ප්‍රාථමික අරමුණ පෘතුගීසීන් විසින් දිගින් දිගට ම පවත්වා ගත්තේ නම් කන්ද උඩරටට පැමිණි සැනින් සූසාගේ මීළඟ ක්‍රියාව විය යුතු ව තිබුණේ පසුබැස සිටි විමලධර්මසූරිය රජු සොයා ගොස් පරාජය කිරීමයි. එම අරමුණ පවත්වා ගත්තේ නම් දන්තුරේ සටනක් සිදු නොවනු ඇති අතර ශ්‍රී ලාංකේය ඉතිහාසය ද මීට හාත්පස වෙනස් වීමට බොහෝ සෙයින් ඉඩකඩ තිබුණු බව පෙනේ.

- <u>**චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීම.**</u>

චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීම ජයග්‍රහණය ලබා ගැනීම විෂයෙහි අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වන්නේ ය (Indian Army, 2004: 23-24). දන්තුරේ සටනට අදාළ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයේ චිත්ත ධෛර්යය සම්බන්ධයෙන් සැලකීමේ දී ඔවුන්ගේ චිත්ත ධෛර්යය ධනාත්මක ව සහ ඍණාත්මක ව බලපෑ සාධකයන් පහත පරිදි වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි වෙයි.

<u>**ධනාත්මක කාරණාවන්**</u>

1. කන්ද උඩරට ජනතා අවශ්‍යතාවය වූ ස්වාධීනත්වය අත්පත්කරගෙන තිබීම.
2. කන්ද උඩරට ජනතා සහය විමලධර්මසූරිය රජුවෙත පැවතීම.
3. පෘතුගීසීන් වෙතින් ගෝවේ දී වසර 3 ක් යුද පුහුණුව ලැබූ විමලධර්මසූරිය ඔවුන් පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් සිටීම.
4. භූමියෙහි වාසිය කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය වෙත පැවතීම.
5. සතුරා සමග ඔහුට නොදැනෙන්නට සම්බන්ධ වී සිටීමේ වාසිය හේතුවෙන් සතුරාගේ චර්යාවන් නිතර දැකීම.
6. තම සැලසුමට අදාළ උපක්‍රමයන් සාර්ථක ව ඉටු කරගැනීමට හැකිවීම.

<u>**ඍණාත්මක කාරණාවන්**</u>

1. කන්ද උඩරට ලේ උරුමය වූ කුසුමාසන දේවිය පෘතුගීසීන් සතුවීම.
2. ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක හමුදාවක් පෘතුගීසීන් හා එක්වීම.
3. පෘතුගීසීන් වෙත දියුණු අවි ආයුධ සහ පුහුණු භටයින් සිටීම.

තම චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීම උදෙසා වැඩි ධනාත්මක කාරණාවන් සහිත ව සිටි කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය යුද්ධයේ සියලු අධියරයන් හි දී තම චිත්ත ධෛර්යය වැඩි දියුණු කරගනිමින් පවත්වා ගැනීමට සමත් වූ බව දැකිය හැකිය. ඔවුන් විසින් සැලසුම් කරන ලද සියලු අවස්ථාවන් ප්‍රායෝගික ව ක්‍රියාත්මක වීම හේතුවෙන් ඔවුන් වෙත ජයග්‍රහණය පිළිබඳ පැවති විශ්වාසය වැඩි දියුණු විය.

පෘතුගීසී පාර්ශ්වයෙන් බලන කල ඔවුන්ගේ චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීමට බලපාන ලද දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ දැකිය හැකි සාධකයන් සහ සිදුවීම් පහත පරිදි වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි වෙයි.

<u>ධනාත්මක කාරණාවන්</u>

1. කන්ද උඩරට ජනතා අවශ්‍යතාවය වූ ස්වාධීනත්වය අත්පත්කරගෙන තිබීම.

2. කන්ද උඩරට ජනතා සහය විමලධර්මසූරිය රජුවෙත පැවතීම.

3. පෘතුගීසීන් වෙතින් ගෝවේ දී වසර 3 ක් යුද පුහුණුව ලැබූ විමලධර්මසූරිය ඔවුන් පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් සිටීම.

4. භූමියෙහි වාසිය කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය වෙත පැවතීම.

5. සතුරා සමග ඔහුට නොදැනෙන්නට සම්බන්ධ වී සිටීමේ වාසිය හේතුවෙන් සතුරාගේ චර්යාවන් නිතර දැකීම.

6. තම සැලසුමට අදාළ උපක්‍රමයන් සාර්ථක ව ඉටු කරගැනීමට හැකිවීම.

<u>ඍණාත්මක කාරණාවන්</u>

1. කන්ද උඩරට ලේ උරුමය වූ කුසුමාසන දේවිය පෘතුගීසීන් සතුවීම.

2. ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක හමුදාවක් පෘතුගීසීන් හා එක්වීම.

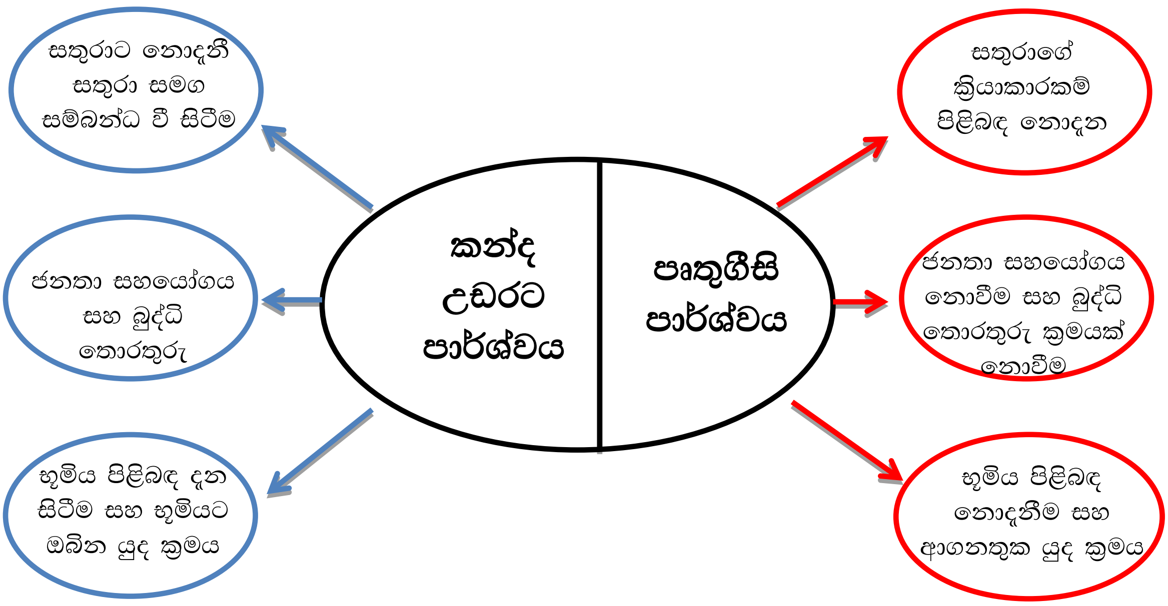
3. පෘතුගීසීන් වෙත දියුණු අවි ආයුධ සහ පුහුණු භටයින් සිටීම.

චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීම කෙරෙහි ධනාත්මක ව බලපාන ලද කාරණාවන් වශයෙන් පෘතුගීසීන් ඉදිරියේ පැවතියේ කුසුමාසන දේවියගේ අයිතියත්, ජයවීර බණ්ඩාරගේ සම්බන්ධවීමත්, තමන් වෙත පැවති යුද ශක්තියත් පමණි. නමුත් පේරු ලෝපේස් ද සූසා ගෝවෙන් පිටත් වූ මොහොතේ සිට දන්තුරේ සටන අවසන් වනතුරු ම ඔවුන් දිගින් දිගට ම චිත්ත ධෛර්යය බිඳවැටීමේ සිදුවීම් රැසකට මුහුණපාන ලදි. එබැවින් කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයට සාපේක්ෂ ව පෘතුගීසීන් චිත්ත ධෛර්යය පවත්වා ගැනීම අතින් පසුගාමී තත්වයක පසු වූ බව මනාව පැහැදිලි වේ.

- **ප්‍රහාරාත්මක ක්‍රියාව.**

යුද ජයග්‍රහණයක් සඳහා අවශ්‍ය ම ලක්ෂණයක් වන්නේ ප්‍රහාරාත්මක බවයි (Ministry of Defense, 2014: 30). එසේ ම එය ඕනෑම සටනක දී මුලපිරීමේ හැකියාව තම පාර්ශ්වය වෙත ලබා ගැනීමට ඉවහල් වන්නේ ය (Indian Army, 2004: 23). ප්‍රහාරාත්මක බව පවත්වා ගැනීමට අවශ්‍ය වන මූලික ම කාරණාව වන්නේ සතුරාට නොදැනී සතුරා සමග සම්බන්ධ වී සිටීමයි. එමගින් සතුරු ක්‍රියාවන් නිරීක්ෂණට කොට සුදුසු ම අවස්ථාවේ දී සතුරා වෙත පළමු ප්‍රහාරය එල්ල කිරීමේ හැකියාව තමන් වෙත තබා ගැනීමට හැකි වේ.

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ ප්‍රහාරාත්මකබව යන්න කුමන පාර්ශ්වයක් සතු ව පැවතියේ දැයි මෙහිදී විමසා බැලීය යුතු වන්නේ ය. ඒ සඳහා අත්‍යවශ්‍ය වූ සාධකයන් හි වාසිය කුමන පාර්ශ්වය සතුවීදැයි පහත රූපසටහනින් මනාව පැහැදලි කෙරේ.



2 රූපය - ප්‍රහාරාත්මක ක්‍රියාව පවත්වා ගැනීමට අවශ්‍ය සාධකයන්

ප්‍රහාරාත්මකබව පවත්වා ගැනීමට අත්‍යවශ්‍ය කාරණය වන්නේ සතුරාට නොදැනී සතුරා සමග සම්බන්ධ වී සිටීමයි. පෘතුගීසීන් බලන කපොල්ලෙන් ඇතුළු වීමේ සිට සෙංකඩගලට පැමිණෙන අවස්ථාව දක්වාත්, එතැන් සිට සෙංකඩගල පාලන කටයුතු පවත්වා ගැනීමට උත්සහ ගත් අවස්ථාවේදීත්, අවසානයේ සෙංකඩගල හැරදා නැවත කොළඹ බලා ගිය ගමනේදීත් ඔවුන්ගේ චර්යාවන් මනාව නිරීක්ෂණය කිරීමට විමලධර්මසූරිය රජුට හැකිවිය. තමන් වෙත ජනතා සහයෝගය පැවතීම සහ තම බුද්ධි තොරතුරු ජාලය ඔස්සේ තම භූමියේ දී ආගන්තුක පාර්ශ්වයක් පිළිබඳ බුද්ධි තොරතුරු රැස්කිරීම යන්න විමලධර්මසූරිය රජුට පහසු කාර්යයක් වූ බව පෙනේ. තව ද තමා මනාව දන්නා භූමියේ දී ඊට අතිශය ඔබින යුද ක්‍රමයන් භාවිත කරමින් ප්‍රහාරාත්මකබව පවත්වා ගැනීමට ඇති හැකියාව යන්න විමලධර්මසූරිය රජුගේ කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය වෙත වාසිසහගත තත්වයක් ජනිත කිරීමට සමත්විය.

පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් බැලීමේ දී තත්වය හාත්පස වෙනස් වූ බව පෙනේ. බලන කොටුවේ දී හමුවූ සරල බාධකයන් පරාජය කරමින් කන්ද උඩරටට ඇතුළු වූ අවස්ථාවේ සිට දන්තුරේ දී විමලධර්මසූරිය රජුගේ හමුදාවෙහි රැකසිට පහරදීමට ලක්වන තුරු ම පෘතුගීසීන් සතුරා සමග සම්බන්ධ වී නොසිටියේ ය. ජනතා සහයක් නොලද බැවින් සහ තමන්ගේ ම බුද්ධි තොරතුරු ජාලයක් ක්‍රියාත්මක නොවීම හේතුවෙන් ඔවුන්ට සතුරාගේ ස්ථානගතවීම්, සැලසුම් සහ ක්‍රියාකාරකම් පිළිබඳ ව කිසිඳු අදහසක් ඇති කරගැනීමට ද නොහැකි විය. එසේ ම ජයවීර බණ්ඩාරගේ සේනාවන් හැරගිය පසු තමන්ට ආගන්තුක භූමිය දී උපක්‍රමික ස්ථානයන් පිළිබඳ කිසිඳු අදහසක් නොමැති ව භූමියට නොගැලපෙන යුද ක්‍රමයක් සමගින් ප්‍රහාරාත්මකබව රඳවා ගැනීම යන්න කළ නොහැකි කාරණාවක් වූ බව පෙනේ.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රහාරාත්ම ක්‍රියාව යන්න පෘතුගීසීන්ට සාපේක්ෂ ව උපරිමයෙන් ම කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය සතු ව පැවති බවයි. මෙම සටනේ තීරණාත්මක ගැටීම සිදු වූ දන්තුරේ දී අවස්ථාව තෝරා ගැනීමත්, ස්ථානය තෝරා ගැනීමත්, ප්‍රහාරය සැලසුම් කිරීමත්, සුදුසුම අවස්ථාවේ දී එය දියත් කිරීමත් යන සියලු කාරණාවන් තීරණය කිරීමේ හැකියාව කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය සතු වූයේ ඉහත විශ්ලේශනය කළ ප්‍රහාරාත්මක ක්‍රියාවෙහි වාසිය ඔවුන් වෙත පැවති බැවිනි.

- **විශ්මය.**

යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් ගත්කළ විශ්මය යන්න යුද්ධයක අවසන් තීරණය කෙරෙහි මහත් වූ බලපෑමක් එල්ල කරන්නා වූ සාධකයක් වේ. යුද්ධයක් තුළ දී වඩාත් ම බලසම්පන්න වන්නේ තමන් විසින් බලාපොරොත්තු නොවූ දෙය වන බැවින් (Whaley, 1969: 86) සෑම මිලිටරි ක්‍රියාකාරීත්වයක් තුළ ම එය අඩු වැඩි වශයෙන් පවතින්නේ ය (Erfurth, 1983: 18). ඒ බව තවදුරටත් සහතික වන්නේ එක්සත් රාජධානිය ප්‍රමුඛ පොදුරාජ්‍ය මණ්ඩලීය රටවල් වල මෙන් ම එක්සත් ජනපදය සහ රුසියානු යුද හමුදාවන් හි යුද මූලධර්මයන් අතර විශ්මය යන්න පොදුවේ භාවිත වන බැවිනි.

විශ්මය යන්න සමගින් ම භාවිතවන තවත් සාධකයක් වන්නේ රැවටීම යන්නයි. සන් ත්සූට අනුව සියළුම යුද ක්‍රමයන් රැවටීම මත පදනම් වී තිබේ (*Art of War by Sun Tzu*, 1910). රැවටීම යනු සතුරා නොමග යැවීමක් වන බැවින් එය එක් ආකාරයක විශ්මය ජනිත කරන්නා වූ ක්‍රමයක් ද වන්නේ ය. දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරයට අනුව මෙකී විශ්මය සහ රැවටීම භාවිත වූ ආකාරය විමසා බැලීම වැදගත් වේ. කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙන් ගත කළ ඔවුන් විසින් කළ පළමු රැවටීම වන්නේ සුළු බාධකයන් ප්‍රමාණයක් යොදා බලන කපොල්ලෙන් ඇතුළු වීමට පෘතුගීසීන්ට ඉඩප්‍රස්ථාව ලබා දීමයි. සැබැවින් ම මෙය උපක්‍රමික රැවටීමක් වන්නේ ඊට වසරකට පෙර කන්ද උඩරට ආක්‍රමණය කිරීමට පැමිණි සීතාවක රාජසිංහ රජු පවා බලන කපොල්ලෙන් ඇතුළු වීමට නොහැකි ව නැවත පසුබා ගිය ද පෘතුගීසීන්ට එය ජයගැනීමට ඉඩදීම නිසාවෙනි. නමුත් පෘතුගීසීන් මෙම රැවටීම මනාව තෝරුම් නොගත් අතර ඔවුන් එය සැලකුයේ තම යුද ශක්තිය ඉදිරියේ විමලධර්මසූරිය ලද පරාජයක් ලෙසින් ය. එබැවින් මෙම අවස්ථාව පෘතුගීසීන් මනාව වටහා නොගත් විශ්මයක් වශයෙන් පවතී.

විමලධර්මසූරිය සමස්ත දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපරය තුළ දී ම මනාව විශ්මය භාවිත කළ බව දැකගත හැකි වන්නේ ඔහුගේ දෙවැනි විශ්මය දනවන ක්‍රියාව වූ සෙංකඩගලින් පසුබා යෑම හේතුවෙනි. එය කාරණාවන් කිහිපයක් හේතුවෙන් සිදුකළා විය හැකිය.

1. පෘතුගීසී සහ ජයවීර බණ්ඩාරගේ හමුදාවන් හි ප්‍රමාණය සහ අවි ආයුධ වල ශක්තිය හේතුවෙන් හානි අවම කරගැනීම.

2. පෘතුගීසීන් හා ඍජු සටනකට පිවිසීමෙන් සෙංකඩගලට වියහැකි හානිය අවම කරගැනීම.

3. සතුරා පිළිබඳ අධ්‍යයනයට අවශ්‍ය කාලය ලබා ගැනීම.

4. ප්‍රහාරයකට සුදුසු වටපිටාව සකස් කරගැනීම.

5. හානි අවම වන ආකාරයේ ප්‍රහාරයකට කාලය සහ ස්ථානය තෝරා ගැනීම.

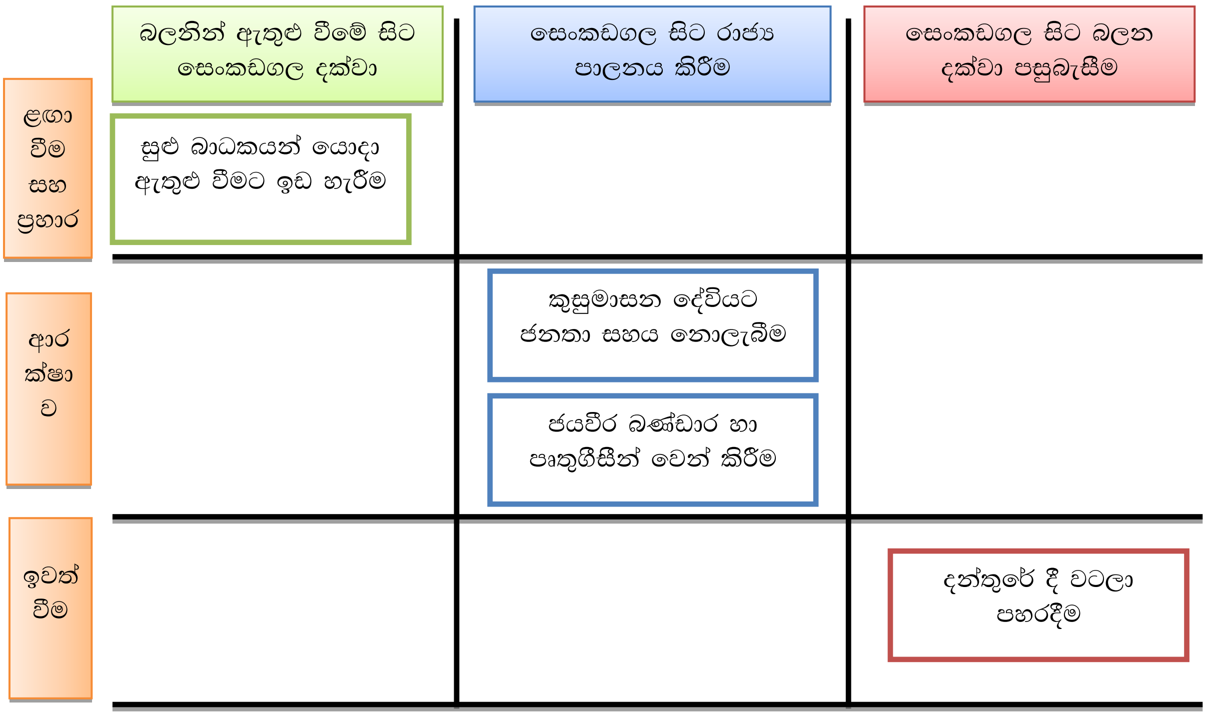
මෙකී දෙවැනි විශ්මය ක්‍රියාව නොහොත් විමලධර්මසූරියගේ රැවටීම පෘතුගීසීන් නැවතත් තම ජයග්‍රහයණයක් වශයෙන් සිතූ අතර එය තමන්ට මුහුණ දීමට නොහැකි ව පළායෑමක් වශයෙන් භාරගන්නා ලදි.

විමලධර්මසූරිය රජු විසින් පෘතුගීසී වෙත විශ්මය ජනිත කළ තෙවැනි අවස්ථාව වූයේ ඔවුන්ගේ පිරිස් බලය සහ මගපෙන්වීම බවට පත් ව සිටි ජයවීර බණ්ඩාර බෙදා වෙන් කිරීම යි. සන් ත්සූ මෙම යුද උපක්‍රමය විස්තර කර ඇත්තේ ''සතුරාගේ සේනා එක්සත් නම් එය බෙදා දමන්න'' (*Art of War by Sun Tzu*, 1910) යනුවෙනි. එය රහස් සන්දේශයක් පෘතුගීසීන් අතට පත්කිරීම මගින් ඔවුන් ඔස්සේ ම සිදුකරවා ගැනීමට තරම් විමලධර්මසූරිය රජු උපක්‍රමික විය. මෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ පෘතුගීසී හමුදාවෙහි පිරිස් බලය පෙරූ ලෝපේස් ද සූසා සමගින් පැමිණි 1,200 ආසන්න සෙබළ සංඛ්‍යාව (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 83) දක්වා නැවතත් පහත වැටීම යි.

මීට සමගාමී ව පෘතුගීසීන් විසින් මුහුණදෙන ලද තවත් විශ්මය දනවන කාරණාවක් විය. එනම් කන්ද උඩරට රාජ්‍යය වෙනුවෙන් සැබෑ ලේ උරුමය වූ කුසුමාසන දේවියට කන්ද උඩරට ජනතා සහයෝගය නොලැබී යෑමයි. පෘතුගීසීන්ගේ මැදිහත්වීම හේතුවෙන් එය නිරායාසයෙන් ම සිදුවන බව (කොඩ්රිංටන්, 1998: 98) විමලධර්මසූරිය දැන සිටියා හෝ කන්ද උඩරට ජනතාව තමන්ට පක්ෂපාතබව ඔහු විසින් දැන සිටියා හෝ විය හැකිය. කෙසේ වුව ද එහි ප්‍රතිඵලය වූයේ ජීවිතාරක්ෂාව පතා පෘතුගීසීන් නැවතත් කොළඹ බලා ගමන් ආරම්භ කිරීම යි.

පෘතුගීසීන් විසින් මුහුණ දෙන ලද අවසන් විශ්මය දනවන සිදුවීම වූයේ තම කුඩා හමුදාවට නොසිතූ අවස්ථාවක, නොසිතූ ස්ථානයක දී, නොසිතූ ආකාරයෙන්, ප්‍රහාරයක් එල්ල වීමයි. දන්තුරේ කඳු සහ වනගත ප්‍රදේශයෙ හි සැඟවී සිට පෘතුගීසී හමුදාවන් ඒ ඔස්සේ ගමන් ගන්නා විට වටලා පහරදීමක් සිදු කළ විමලධර්මසූරිය රජුගේ හමුදාව පෘතුගීසීන් පරාජයට පත්කරන ලදි.

මේ ආකාරයට එක් එක් අවස්ථාවන් හී දී ඒ ඒ අවස්ථාවන්ට උචිත ආකාරයට කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය විසින් යොදාගන්නා ලද විශ්මය යුද්ධයේ අධියරයන් අනුව පහත පරිදි සම්පිණ්ඩණය කොට දැක්විය හැකි ය.



3 රූපය - දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය විසින් විශ්මය යොදාගැනීම.

පෘතුගීසී පාර්ශ්වයෙන් විශ්ලේශනය කරන විට යුද්ධයේ කිසිඳු අධියරයක දී ඔවුන් විසින් සාර්ථක ආකාරයට විශ්මය යන්න යොදාගත් බවක් දැකිය නොහැකි ය. සාමාන්‍යයෙන් යුද්ධයක ප්‍රහාරාත්මක තත්වයේ දී හෝ ආරක්ෂිත තත්වයේ දී යුද්ධ හමුදාවකට විශ්මය යන්න යොදාගනිමින් සතුරා අඩපණ කිරීමේ හැකියාවක් පවතී (Clark, 1987: 1). නමුත් පෘතුගීසීන් විසින් මෙකී කිසිඳු අවස්ථාවක දී සාර්ථක විශ්මය ජනිත කිරීමක් භාවිත නොකරන ලදි.

පෘතුගීසීන් විසින් විමලධර්මසූරිය රජු වෙත යම් හෝ විශ්මයක් ජනිත කළ අවස්ථාව වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක හමුදාව තමන් වෙත එකතු කරගනිමින් විශාල පිරිස් බලයක් සහ අවි බලයක් සහිත හමුදාවක් සමගින් කන්ද උඩරටට පැමිණීම යි. නමුත් ඒ සඳහා විමලධර්මසූරිය තම උපක්‍රමයන් දියත් කරමින් පෘතුගීසීන් වෙත ප්‍රතිවිශ්මයක් ජනිත කරමින් ඔවුන් සෑම අධියරයක දීම දැනුවත් ව හෝ නොදැනුවත් ව හෝ පරාජයට පත් කිරීමට සමත් විය.

- **බල සංකේන්ද්‍රණය.**

යුද මූලධර්මයන් හි එන බල සංකේන්ද්‍රණය යන්නෙන් අදහස් වන්නේ හමුදාවක ප්‍රහාරාත්මක ශක්තිය අවශ්‍ය අවස්ථාවේ දී අවශ්‍ය ස්ථානයට යොදා ගැනීම සම්බන්ධයෙන් පවතින හැකියාව යි (Sri Lanka Military Academy, 2015: 38). යුද්ධ හමුදාව කොතෙක් පිරිස් බලයක් සහ අවි බලයක් පැවතිය ද අවශ්‍ය අවස්ථාවේ දී අවශ්‍ය ස්ථානයට එය ඒකරාශී කරගැනීමට නොහැකි වන්නේ නම් එම පාර්ශ්වය අවදානමට ලක්වන බව මෙයින් කියැවේ. මෙම මූලධර්මය තව දුරටත් සහතික කරනු වස් ඉන්දීය දාර්ශනික කවුටිල්‍ය විසින් රචිත අර්ථශාස්ත්‍රයේ එන අෂ්ඨ යුද උපායමර්ගයන් හි ප්‍රමුඛ අංගයන් ද්විත්වයක් වූ ස්ථානය සහ වේලාව යන්න දක්විය හැකිය (*The Arthashastra*, 1992: 50-78).

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ බල සංකේන්ද්‍රණය යන්න කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙන් සහ පෘතුගීසී පාර්ශවයෙන් ප්‍රායෝගික ව පවත්වා ගත් ආකාරය විමසා බැලීම මෙහිදී වැදගත් වේ. කන්ද උඩරට විමලධර්මසූරිය රජුගේ පාර්ශ්වයෙන් සලකා බලන කල පෘතුගීසීන් ජයවීර බණ්ඩාර සමග ඒකාබද්ධ වී කන්ද උඩරටට පැමිණෙන අවස්ථාවේ දී ඔවුන්ට මුහුණ නොදීම යන්න තම බල සංකේන්ද්‍රණය පිළිබඳ ව වූ ගැටළුවක් හේතුවෙන් සිදු වූවක් නොව පෘතුගීසීන්ගේ බල සංකේන්ද්‍රණයෙහි උසස් ම අවස්ථාව මගහැරීමේ අවශ්‍යතාවය මත සිදු වූවක් බව පෙනී යයි. විමලධර්මසූරිය විසින් ජයවීර බණ්ඩාර බෙදා වෙන්කොට පෘතුගීසී බලය පහත දමූ පසු ආරක්ෂාව උදෙසා කොළඹ දක්වා පසු බසිමින් සිටි පෘතුගීසීන්ට දන්තුරේ දී පහර දෙන අවස්ථාවේ පෙරකී පෘතුගීසී බල සංකේන්ද්‍රණය සම්පූර්ණයෙන් ම බිඳ වැටී තිබුණි. අනෙක් අතට තමන් සතු ව සිටි හමුදාව සහ තම අවි බලය සුදුසු ම ස්ථානයේ දී අවශ්‍ය වේලාවට ගොණු කරගැනීමට විමලධර්මසූරිය රජු උපක්‍රමික වූ බැවින් බල සංකේන්ද්‍රණය අතින් කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය සාර්ථක මට්ටමක පසු වූ බව දක්විය හැකිය. මෙය තම පාර්ශ්වයෙහි බල සංකේන්ද්‍රණය පිළිබඳ ව පමණක් අවධානය යොමු කිරීමට වඩා ඉදිරියට ගොස් ප්‍රතිපාර්ශ්වයෙහි බල සංකේන්ද්‍රණය උපක්‍රමික ව මගහැරීම සහ ඔවුන්ගේ බල සංකේන්ද්‍රණය බිඳ වැටුණු විට පහර දීම දක්වා කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය උපක්‍රමික ව දියුණු තත්වයක පසු වූ බව මෙයින් පෙනී යයි.

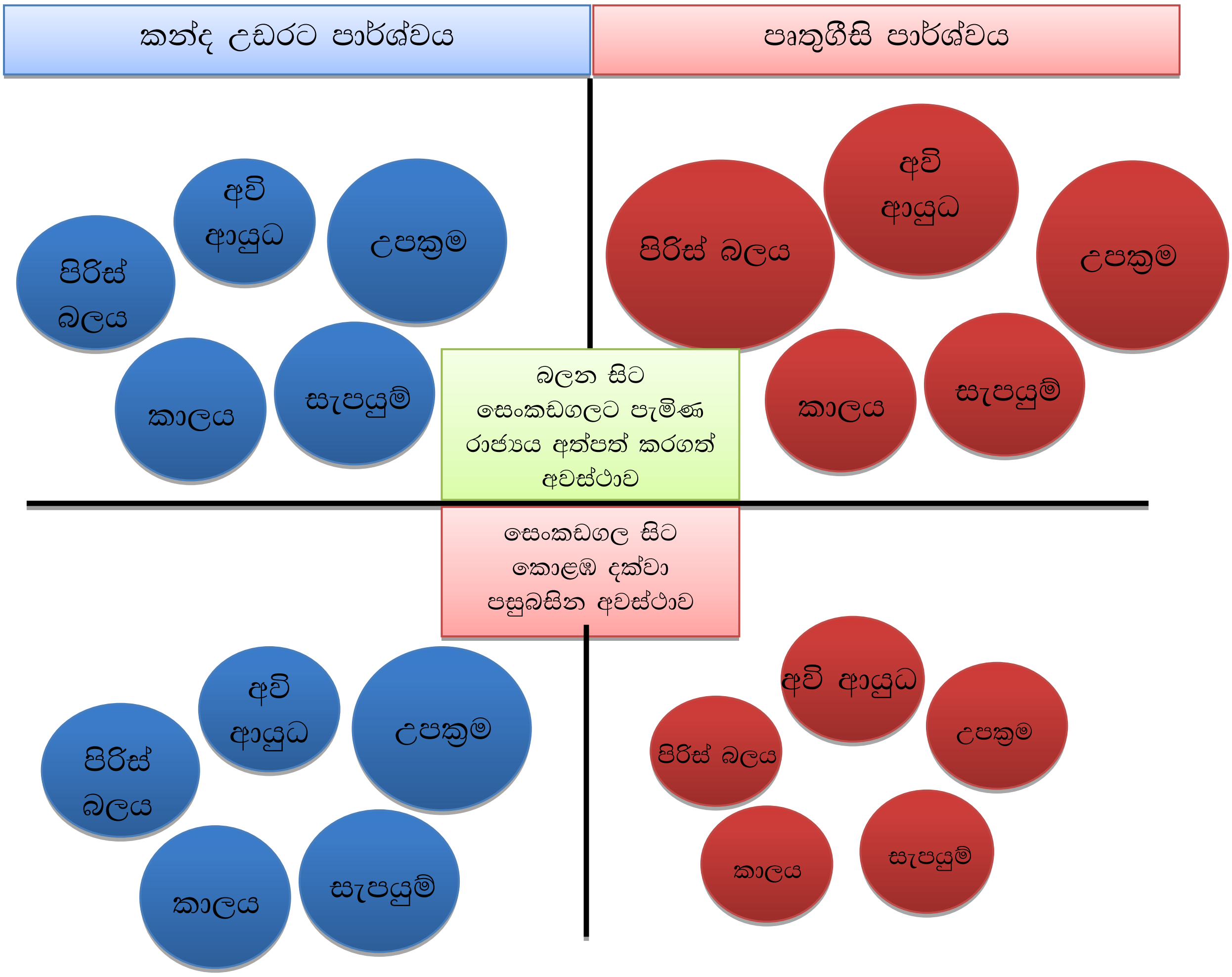
පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් බලන කල ඔවුන් කන්ද උඩරට ආක්‍රමණයට එන අවස්ථාවේ දී බල සංකේන්ද්‍රණය මනාව පවත්වා ගන්නා ලදි. මන්ද ඔවුන් විසින් තමන්ගේ බලසේනාව වූ 1,200 ක සෙබළුන් සමගින් එකතු වූ ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක බලසේනාව මනාව හසුරුවමින් ප්‍රහාරය සඳහා පැමිණි බැවිනි. එහි දී පෘතුගීසී කපිතන් ජෙනරල්ගේ යුද දැනුම මත මෙහෙයවන ලද හමුදාව පෘතුගීසී අවි ආයුධ වලින් සන්නද්ධ ව ජයවීර බණ්ඩාරගේ මග පෙන්වීම ඔස්සේ පැමිණි බැවින් ඔවුන් බල සංකේන්ද්‍රණය අතින් ඉහළ මට්ටමක සිටි බව නිගමනය කළ හැකිය. නමුත් සෙංකඩගලට පැමිණි පසු විමලධර්මසූරියගේ කූට උපායට හසු ව ජයවීර බණ්ඩාරගේ සෙබළ පිරිස පෘතුගීසීන් හැරගිය බැවින් ඔවුන්ට සෙංකඩගලින් පසු බැස යෑමට සිදුවිය. මෙලෙස පසුබැස යන පෘතුගීසීන් වැඩි අවධානයක් යොමු කරන ලද්දේ කන්ද උඩරට අයිතිය වෙනුවෙන් තමන් වෙත තිබූ එකම සාධකය වූ කුසුමාසන දේවිය ආරක්ෂා කරගැනීම (Sri Lanka Military Academy, 2015: 19) කෙරෙහි ය. එබැවින් දන්තුරේ දී සිදු වූ බලාපොරොත්තු විරහිත ප්‍රහාරය අවස්ථාවේ දී ඔවුන්ගේ බල සංකේන්ද්‍රණය ඔවුන් වෙතින් ගිලිහී තිබූ බවක් දැකගත හැකිය.

- <u>**ප්‍රයත්නයේ සඵලතාවය.**</u>

මෙම යුද මූලධර්මයෙහි අදහස වන්නේ යුද හමුදාවක් විසින් තම ශක්තීන් තුලනාත්මක ව භාවිතා කිරීමේ අවශ්‍යතාවය යි (Ministry of Defense, 2001: 3-3). යුද්ධ හමුදාවක සටන් බලය තහවුරු කිරීම විෂයෙහි මෙය අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වන්නේ ය (Ministry of Defense, 2014: 31). අරමුණ සාක්ෂාත්කරණය සඳහා පිරිස් බලය, උපකරණ සහ කාලය ඥානවන්ත ව යොදවා ගැනීමක් මෙහි දී සිදුවේ (Sri Lanka Military Academy, 2015: 39).

විමලධර්මසූරිය රජු විසින් පෘතුගීසීන්ගේ විශාල හමුදාව සහ දියුණු අවි ආයුධ සමග තම පක්ෂය සමපාත කිරීමේ ගැටළුව හේතුවෙන් කාලය යන්න ඥානවන්ත ව යොදා ගනිමින් ක්‍රමයෙන් එකී අවාසිදායක තත්වයන් ද්විත්වය වාසිසහගත තත්වයක් දක්වා පරිවර්තනය කරගැනීමට සමත් විය. එය තම සම්පත් තුළනාත්මක ව භාවිත කිරීමක් වන්නේ ය. එසේ ම දන්තුරේ දී හානි අවම වන ආකාරයට තම බලය භාවිත කරමින් පිරිවැයට සාපේක්ෂ ව වැඩි ප්‍රතිඵලයක් ලබා ගැනීමට විමලධර්මසූරිය රජු සමත් විය. විමලධර්මසූරිය රජුගේ යුද සම්පත් භාවිතය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමේ දී ඉහත දක්වන ලද පිරිස් බලය, උපකරණ සහ කාලය යන්නට අමතර ව යුද උපක්‍රම සහ සැපයුම් ආදිය ද විශ්ලේශනයට ලක් කිරීම වැදගත් බව පෙනී යයි. එකී යුද සම්පත් යොදා ගනිමින් මෙම විශ්ලේශනය ගොඩනැගීම ඔස්සේ විමලධර්මසූරිය රජුගේ යුද සම්පත් තුලනාත්මක ව භාවිත කිරීමක් සිදු වූ බව පැහැදිලි කරගත හැකි වන්නේ ය. මන් ද ඔහු විසින් උපක්‍රම මනාව යොදා ගැනීමත් තම හමුදාව පවත්වා ගැනීමට අවශ්‍ය වූ සරළ සැපයුම් ප්‍රමාණය අඛණ්ඩ ව පවත්වා ගැනීම තුළින් ඔහුගේ පාර්ශ්වය නිරන්තරයෙන් ම සටනට සූදානම් තත්වයකින් පවත්වා ගන්නා ලද බැවිනි.

පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් තත්වය වෙනස් විය. පළමුවෙන් ම කපිතන් ජෙනරාල් සූසාගේ වැඩි විශ්වාසයක් පැවතියේ අවි ආයුධ සම්බන්ධයෙනි. කොළඹ සිටි පෘතුගීසී ප්‍රධානියා විසින් සේනා සැපයීම ප්‍රතික්ෂේප කළ අවස්ථාවේ (*රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය*, 2002: 83) පවා සටනට පිවිසීමට ඔහු යොමුවූයේ සුළු පිරිසක් වූ තම සේනාව පිළිබඳ තිබූ විශ්වාසය අබිභවා තම අවි බලය සම්බන්ධයෙන් තිබූ විශ්වාසය හේතුවෙන් බව පෙනේ. එබැවින් ආරම්භයේ සිට ම පෘතුගීසී නායකත්වය තුලනාත්මක සම්පත් භාවිතයක් පිළිබඳ ව නොසිතූ බව පෙනී යයි. ඔහු විසින් සිදු කළ තවත් මගහැරීමක් වන්නේ තම 1,200 ක හමුදාව සමග 20,000 ක දේශීය හමුදාවක් සම්බන්ධ කර ගැනීමයි. මෙහි දී ද ඔහු විශාල ප්‍රතිශතයකින් නොදන්නා පුද්ගලයෙකු මත යැපීමක් සිදු කර තිබේ. එබැවින් එම තීරණය ද තුලනාත්මක තත්වයක නොපවතින බව දක්නට ලැබේ. සෙංකඩගලට පැමිණි පෘතුගීසී හමුදාව ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක පිරිස වෙන් වී යෑම හේතුවෙන් පිරිස් බලයෙන් ද, ආහාර නොලැබීම හේතුවෙන් සැපයුම් අතින් ද බිඳ වැටුණි. එබැවින් සියලු ආකාර සම්පත් කෙරෙහි බලපෑම් ඇති වූ කළ පෘතුගීසී හමුදාව පසු බැසීමට තීරණය කළ ද ඒ වන විටත් තම සම්පත් මනාව පවත්වා ගත් විමලධර්මසූරිය රජුගේ ඥානවන්ත යුද භාවිතය ඉදිරියේ පෘතුගීසීන් පරාජයට ලක්විය.



4 රූපය - දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට සහ පෘතුගීසි පාර්ශ්වයන් හි යුද සම්පත්වල වෙනස්වීම.

- <u>**නම්‍යශීලීබව.**</u>

යුද්ධ හමුදාවක් සතුවිය යුතු ගුණාංග අතුරෙන් නම්‍යශීලීබව යන්න වැදගත් වන්නේ එක් එක් අවස්ථාවන්ට සාපේක්ෂ ව තම හැඩය වෙනස් කරගනිමින් යුද ශක්‍යතාවයන් පවත්වා ගැනීමේ අවශ්‍යතාවය හේතුවෙනි. එබැවින් යුද සෙබළා තමන්ට මුහුණ දීමට සිදුවන වෙනස්වන සුළු පරිසරයට හැඩගැසෙමින් තම බලය පවත්වා ගැනීමට සමත්වීම අත්‍යවශ්‍ය වන්නේ ය (Phillips, 1983). මෙය උපක්‍රමික නම්‍යශීලීභාවයක් වශයෙන් ලෝක ඉතිහාසයේ යුද්ධ වල දී පවා විවිධාකාරයෙන් දැකගත හැකි තත්වයකි (The military revolution: Tactical Flexibility, n.d.). එසේ ම ලෝක ඉතිහාසයේ පැවති යුද්ධයන් හි අවස්ථාවෝචිත ව සිදු කරන ලද නම්‍යශීලී ක්‍රියාවන් හි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නව උපක්‍රම සහ නව යුද සැලසුම් ක්‍රම ලෝකයට බිහි වූ බව ද මෙහිලා පැහැදිලි කරගත හැකිය. මේ අනුව පෙනී යන්නේ නම්‍යශීලීබව යන්න බොහෝ විට උපක්‍රමික ප්‍රායෝගිකතාවයේ අංගයක් වශයෙන් පවතින බවයි.

මෙකී තත්වය දන්තුරේ සටන සමග සම්බන්ධ කොට විශ්ලේශනය කිරීමේ දී කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය ප්‍රායෝගික තත්ව මත කොතෙක් දුරට නම්‍යශීලීවූවේ ද යන්න අධ්‍යයනය කිරීම වැදගත් වේ. මූලික ව සතුරු පාර්ශ්වයෙහි යුද ශක්තිය හේතුවෙන් සතුරු හමුදාවට මුහුණ දීම වෙනුවට ඔවුන් උපක්‍රමික ව මගහැරීමට තීරණය කිරීම විමලධර්මසූරිය රජු විසින් නම්‍යශීලීබව පෙන්වූ පළමු අවස්ථාව වන්නේ ය. තව ද, තමන්ගේ රාජධානියේ අගනුවර වූ සෙංකඩගල නගරය සහ තම මාලිගය පවා සතුරා අතට පත්වීමට ඉඩ දී ඉන් ඉවත් වී අවස්ථාවෝචිත ව තම සැලසුම් වෙනස් කරගැනීමට කටයුතු කළ බැවින් දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ උපරිම නම්‍යශීලීබවක් ප්‍රදර්ශනය කළ පාර්ශ්වය වශයෙන් කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය දැක්විය හැකිය.

පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් තත්වය මීට හාත්පස වෙනස් විය. දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය ආරම්භයේ සිට පෘතුගීසීන්ගේ නම්‍යශීලීබව සම්බන්ධයෙන් ගැටළු මතුවිය. ගෝවේ සිට කපිතන් ජෙනරාල්වරයා සමග පැමිණි නැව් කිහිපයක් විනාශ වීමෙන් සැපයුම් ද්‍රව්‍ය විනාශ වී තිබිය දී සහ කොළඹ ප්‍රධානියා විසින් ඔහුට අවි සහ පිරිස සැපයීම ප්‍රතික්ෂේප කර තිබිය දී ත් කපිතන් ජෙනරල්වරයා තීරණය කරන ලද්දේ කන්ද උඩරට ආක්‍රමණය කිරීමට ය. එය ඔවුන් වෙත තිබූ අධිතක්සේරුව ප්‍රදර්ශනය කරන ලද අවස්ථාවක් වූ අතර නම්‍යශීලීබව උපක්‍රමික ව යොදා නොගැනීම සම්බන්ධයෙන් වූ සැබෑ උදාහරණයකි. මෙය රෝම ඉතිහාසඥ සූටෝනියස් ඉදිරිපත් කරන යුද්ධ සම්බන්ධ රූබිකන් න්‍යාය සමග ඍජු ව සම්බන්ධ වේ. ඉන් කියැවෙන්නේ යුද්ධයක් සඳහා තම සෙනට් සභාවේ අනුමැතියෙන් තොරව පිට ව ගිය ජුලියස් සීසර් රූබිකන් නදී තෙරේ දී ''නැවත හැරී යෑමට නොහැකි තත්වයකට'' පත් ව සිටීම සම්බන්ධයෙනි (Dominic & Dominic, 2011: 7-40). ගෝවේ සිට සියලු ආකාර යුද සම්පත් සමගින් ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි කපිතන් ජෙනරාල් පේරෝ ලෝපේස් ද සූසා ද බොහෝ සාධක හේතුවෙන් ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණි මුල් අවස්ථාවේ දී ම ''නැවත හැරී යෑමට නොහැකි තත්වයකට'' පත් ව සිටි බවක් පෙනේ.

රූබිකන් න්‍යායෙහි පැහැදිලි කරන ආකාරයට ක්‍රියාත්මකවීමේ මානසිකත්වයක් සහිත නායකයින් තමන් පිළිබඳ ව අධි තක්සේරුවකින් පසුවන අතර ඔවුන්ගේ සැලසුම් වැඩි අවදානම් සහගත බවකින් යුක්ත වන්නේ ය. පෘතුගීසී කපිතන් ජෙනරාල්වරයා මෙකී තත්වය නියෝජනය කරන ලද්දෙකු බව පැහැදිලි වන්නේ ඔහු විසින් කන්ද උඩරට ආක්‍රමණය සඳහා තෝරාගත් කාලය වූ සැප්තැම්බර් - ඔක්තෝබර් කාලය මෝසම් වර්ෂාවෙන් බාධාවන කාලයක් වූ බැවිනි (Sri Lanka Military Academy, 2015: 13). මෝසම් වර්ෂාව හේතුවෙන් පෘතුගීසී හමුදාවෙහි ගමන අතිශය දුෂ්කර වූ අතර එමගින් ඔවුන්ගේ සටන් කිරීමේ හැකියාවට බලපෑම් ඇති කරන ලදි. තත්වය එසේ වුව ද පේරෝ ලෝපේස් ද සූසා තම ගමන කිසි ලෙසකින් වෙනසකට ලක් කිරීමට කටයුතු නොකරන ලදි. මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ පෘතුගීසී පාර්ශ්වය දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය පුරාවට ම අනම්‍ය ප්‍රතිපත්තියක හිඳ කටයුතු කරන ලද බවයි. සෙංකඩගල රාජ්‍යය අත්පත් කරගැනීමෙන් පසු ජයවීර බණ්ඩාරගේ වෙන් ව යෑමෙන් සහ ජනතා සහය නොලැබීමෙන් පසු කන්ද උඩරට අත්හැර යෑමට තීරණය කිරීම නම්‍යශීලීබවට අදාළ කරගත නොහැකි වන්නේ එය සැබෑ උපක්‍රමික භාවිතයක් නොව පරාජිත තත්වයක් තුළ සිදු වූ පසුබැසීමක් වූ බැවිනි.

- **<u>ආරක්ෂාව.</u>**

යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් සැලකීමේ දී ආරක්ෂාව යන්නෙන් දක්වන සංකල්පමය අදහස වන්නේ තෝරාගත් ඉලක්කය වෙනුවෙන් ප්‍රහාර එල්ල කිරීම සඳහා අත්‍යවශ්‍ය වන නිදහස සලසා ගැනීමකි (Doctrine Cell, 2012: 38). ආරක්ෂාව සඳහා නිර්භීත ක්‍රියාවලියක් අවශ්‍ය වුව ද එමගින් සියලු ආකාර අවදානම් නොසලකා හැරීමක් හෝ අනවශ්‍ය සැලකිලිමත්බවක් අදහස් නොකෙරේ. ආරක්ෂාව සැලසීමේ දී අරමුණු සාක්ෂාත් කරගැනීම සහ ඒ වෙනුවන් සිදුවන ආලාභ යන අංශ ද්විත්වය පිළිබඳ තුලනාත්මක දෘෂ්ටියකින් බැලීමේ හැකියාවක් පැවතිය යුතුය (Ministry of Defense, 2014: 30).

මේ අනුව ආරක්ෂාව නම් යුද මූලධර්මය දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ දී කොතෙක් දුරට භාවිත වූයේ ද යන්න විමසා බැලීමේ දී කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙහි ක්‍රියාකාරීත්වය මුලින් අවධානයට යොමු කිරීම වැදගත් වේ. තමන්ගේ සතුරු පාර්ශ්වය වූ පෘතුගීසීන් යුද දැනුම අතින් සහ ප්‍රායෝගික අත්දැකීම් අතින් දියුණු මට්ටමක පසුවීමත්, ජයවීර බණ්ඩාරගේ 20,000 ක හමුදාවක් ඔවුන් හා සම්බන්ධවීමෙන් පිරිස් බලය මෙන් ම දේශීය භූමිය පිළිබඳ ව මගපෙන්වීම පහසුවීමත්, හේතුවෙන් ඔවුන් යුදමය අතින් ශක්තිමත් තත්වයක සිට තමන් වෙතට ගමන් කරන බව විමලධර්මසූරිය රජු වටහා ගත්තේ ය. එකී අවදානම සලකා බලා තමන් විසින් අනුගමනය කළ යුතු ආරක්ෂක ක්‍රියාමාර්ගයන් ඔහු විශ්ලේශනය කළ බව පෙනේ. සන් සූ දක්වන්නේ ''ඔහු හැම අතින් ම ආරක්ෂිත නම් ඔහු වෙනුවෙන් සූදානම් වෙන්න. ඔහු උපරිම ශක්තියකින් යුක්ත නම් ඔහුව මගහරින්න.'' (*Art of War by Sun Tzu*, 1910) යනුවෙනි. සන් සූ ගේ යුද කලාව පිළිබඳ ව අවබෝධයකින් නොවූව ද යුද්ධයන් හි දී උපක්‍රමික භාවිතය පිළිබඳ ව ඇතිවන පොදු සංජානනය අනුව විමලධර්මසූරිය රජු ද ඉහත කී උපක්‍රමයන් භාවිත කළ බව පෙනේ.

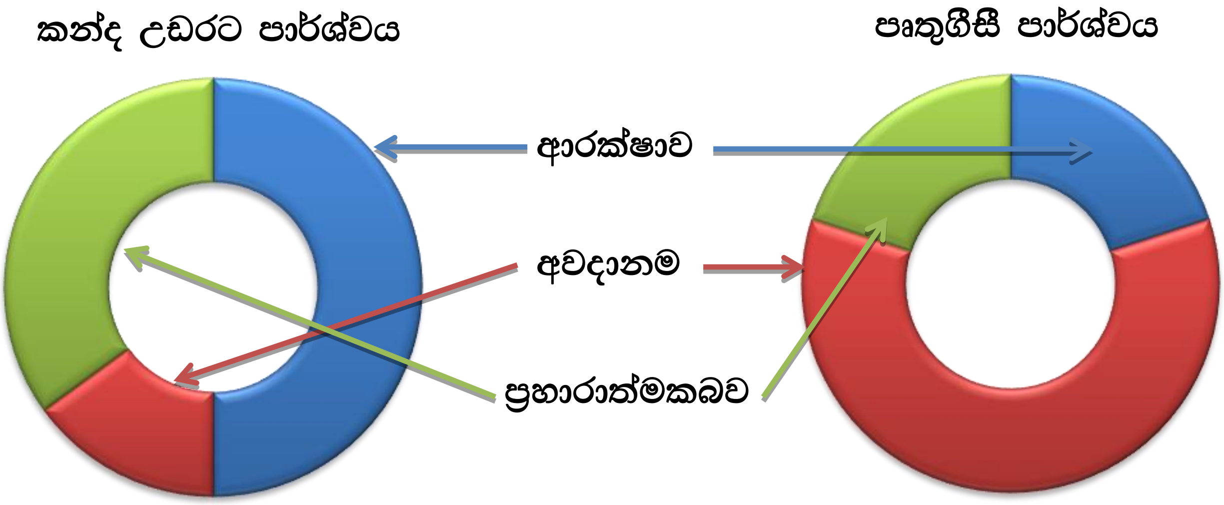
මෙම අවස්ථාවේ දී විමලධර්මසූරිය රජු විසින් තම අගනුවර සහ රාජකීය සම්පත් ආරක්ෂා කරගැනීම අරමුණු කරගත්තේ නම් පෘතුගීසී හමුදාවට මුහුණ දී ඔවුන් පරාජය කිරීමට උත්සහ ගත යුතු විය. නමුත් එහි දී ඔවුන් අතින් පරාජයට පත්වුවහොත් තමන්ට සිදුවන අහිමිවීම වන්නේ තමන්ගේ ජීවිතය සහ රාජ්‍යත්වයයි. එබැවින් විමලධර්මසූරිය රජුගේ තේරීම වූයේ තමන්ගේ ජීවිතය සහ රාජ්‍යත්වය වෙනුවෙන් තම අගනුවර සහ රාජකීය සම්පත් අහිමිවීමට ඉඩ හැරීමයි. එමගින් ඔහු තම ජීවිතය, රාජ්‍යත්වය සහ සේනාව පවා රැකගනිමින් ප්‍රහාරාත්මක බව පවත්වා ගැනීමට අවශ්‍ය නිදහස ඇති කරගත්තේ ය.

පෘතුගීසීන්ගේ පාර්ශවයෙන් බැලීමේ දී කපිතන් ජෙනරාල්ගේ හැසිරීමෙන් පැහැදිලි වන්නේ සියලු ආකාර අවදානම් නොසලකා හරිමින් කටයුතු කළ බවයි. මන්ද, ආරම්භක අවස්ථාවේදී කොළඹ ප්‍රධානීන්ගේ සහය නොලැබුණ ද සුළු හමුදාවක් සමග සටනට යෑමට සූදානම් වීමත්, දේශගුණික තත්වයන් පිළිබඳ නොදැනුවත්කම හේතුවෙන් මෝසම් වර්ෂාවෙන් දැඩි බාධා එල්ල වුව ද එය නොසලකා කටයුතු කිරීමත්, රණ ශූරයෙක් වූ සීතාවක රාජසිංහ රජුට පවා පසුකර යෑමට නොහැකි වූ බලන කොටුව සුළු බාධක පමණක් යොදා පහසුවෙන් පසුකර යෑමට ඉඩ සැලසූ කන්ද උඩරැටින්ගේ උපක්‍රමය අවබෝධ කර නොගැනීමත්, කුසුමාසන දේවිය නම් වූ පෘතුගීසීන් සතු වූ ඉහළ ම වගකීම රැගෙන කන්ද උඩරටට ගමන් කිරීමත්, පිරිස් බලය අතින් විශාල ප්‍රතිශතයකින්

ජයවීර බණ්ඩාරගේ දේශීය හමුදාවන් මත යැපීමත්, යන කාරණාවන් විශ්ලේශනය කිරීමේ දී පෘතුගීසී නායක පේරෝ ලෝපේස් ද සූසා විසින් සියලු ආකාර අවදානම් නොසලකා හරිමින් කන්ද උඩරට දක්වා විවෘත වූ ත්, ඍජු වූ ත්, ගමනක යෙදුණ බව පැහැදිලි වෙයි. ඒ අනුව ආරක්ෂාව නමින් හැඳින්වෙන යුද මූලධර්මයට මුළුමනින් ම පටහැනි හැසිරීමක් පෘතුගීසීන් විසින් ප්‍රදර්ශනය කළ බව නිගමනය කළ හැකිය.

අවදානම් නොසලකාහැරීමේ සහ ඒවා අවබෝධ කර නොගැනීමේ අවසන් ප්‍රතිඵලය වූයේ කුසුමාසන දේවිය නම් ඉහළ ම වගකීම අවදානමට ලක්වීම සහ තමන් උපරිම වශයෙන් යැපෙමින් සිටි ජයවීර බණ්ඩාරගේ හමුදාවන් ඉවත්වීමෙන් තමන්ගේ අරමුණ පමණක් නොව ජීවිත ද අවදානමට ලක්වීමයි. එබැවින් තමන් විසින් සාක්ෂාත් කරගන්නා ලදැයි සිතාසිටි අරමුණ පවා වැය කොට ජීවිත ආරක්ෂාව උදෙසා පසුබැසීමට පෘතුගීසීන්ට සිදුවිය. මේ අවස්ථාවේ දී ප්‍රහාරයක් එල්ල වීමේ දී ජීවිත ආරක්ෂාවීමක් විනා සතුරා වෙත තම ප්‍රහාරාත්මකබව පවත්වා ගැනීම වෙනුවෙන් ආරක්ෂාව යන්න යොදා ගැනීමට ඔවුන්ට හැකියාවක් නොවීය.

කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙන් සහ පෘතුගීසී පාර්ශ්වයෙන් ආරක්ෂාව, ප්‍රහාරාත්මක බව සහ අවදානම යන්න කළමණාකරණය කරගත් ආකාරය පහත රූපසටහනෙන් සන්සන්දනය කෙරේ.



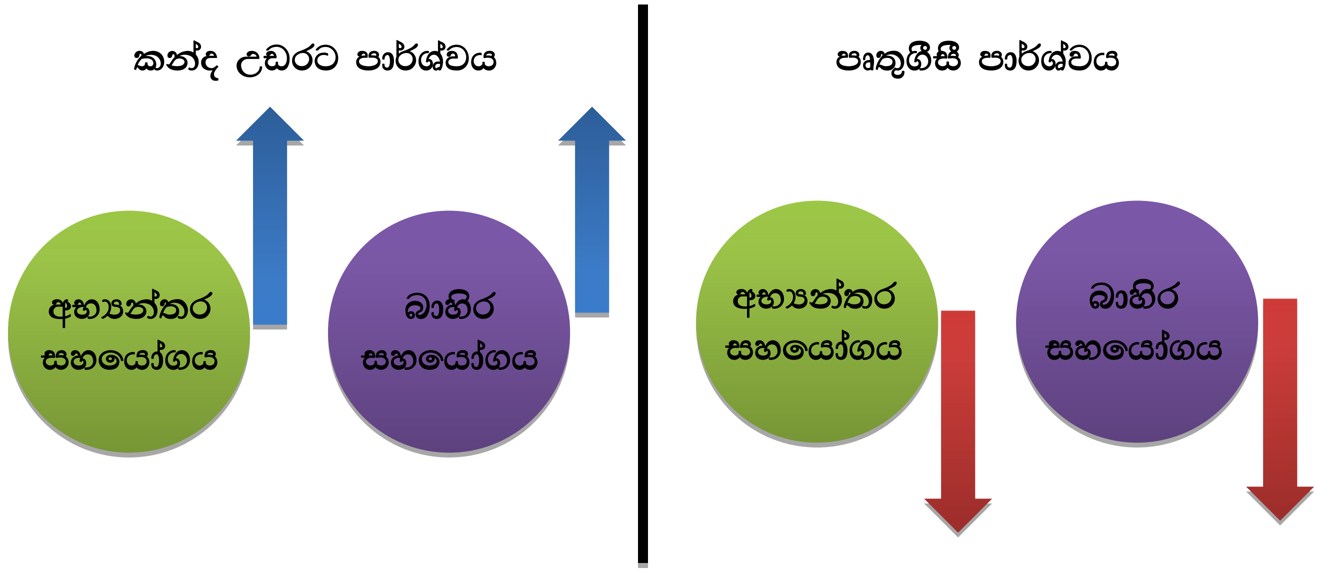
5 රූපය - දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට සහ පෘතුගීසී පාර්ශ්වයන් හි ආරක්ෂාව.

- **<u>සහයෝගය.</u>**

යුද්ධයක දී සාර්ථක ව අරමුණු සාක්ෂාත් කරගැනීම සඳහා අදාළ පාර්ශවයන් ඒකාබද්ධ ව කටයුතු කිරීම වැදගත් වේ (Indian Army, 2004: 24). සහයෝගය යන්න කණ්ඩායම් හැඟීම මත රඳා පවතින අතර එය එක් ආකාරයක අන්තර් යැපීමේ ක්‍රියාවලියක් නිර්මාණය කරයි. එමගින් තනි තනි ව දරණ ශක්තියට වඩා වැඩි ඒකාබද්ධ ශක්තියක් ජනිත කිරීම විශේෂත්වයක් වන්නේ ය. (Doctrine Cell, 2012: 40).

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට පාර්ශ්වය විසින් තම හමුදාවෙහි සහයෝගය බිඳ වැටීමට ඉඩ සැලැස්වීමක් නොකළ අතර මුල් අවස්ථාවේ දී ම පෘතුගීසීන් මගහැර යෑම තුළින් තම හමුදාවන්ට හානි සිදුවීම වළක්වා ගනිමින් සියලු පාර්ශ්වයන් හි අන්තර් ක්‍රියාකාරීත්වයන් පළුදු වීම වළක්වා ගන්නා ලදි. භෞතික යුද තත්වයකට මුහුණ දී සිටින අවස්ථාවකට සාපේක්ෂ ව සැඟවී සිට සතුරාට නොදැනී සතුරා සමග සම්බන්ධ වී ඔහුගේ දුර්වලතාවයන් ඔස්සේ ප්‍රහාර එල්ල කිරීමකට සැලසුම් කළ හමුදාවක් හැටියට කන්ද උඩරට හමුදාව තම පාර්ශ්වය තුළ සහයෝගය යන්න ඉහළ මට්ටමකින් පවත්වා ගත් බව මනාව පෙනී යයි. අනෙක් අතට කන්ද උඩරට හමුදාව තමන් තුළ පමණක් නොව කන්ද උඩරට ජනතාව සමගින් ද මනා සහයෝගයකින් කටයුතු කරමින් සැඟවී සිටීම, ආහාර පාන සපයා ගැනීම, සතුරා සම්බන්ධ තොරතුරු රැස්කිරීම සහ උපක්‍රමික ව සතුරා බිඳ දැමීම ආදී කටයුතු සඳහා ජනතා සහයෝගය ද මනාව උපයෝගී කරගන්නා ලදි. කන්ද උඩරට ජනතාව සහ හමුදාව අතර තිබූ සහයෝගය මනාව පිළිබිඹු කරන්නේ කන්ද උඩරටට උරුමය ඇති කුසුමාසන දේවිය රැගෙන පැමිණිය ද පෘතුගීසීන්ට ජනතා සහය නොලැබුණු බැවිනි.

පෘතුගීසීන් සම්බන්ධයෙන් බැලීමේ දී ඔවුන් තුළ ආරම්භක අවස්ථාවේ දී සහයෝගයෙන් යුත් ක්‍රියාකාරීත්වයක් දෘෂ්‍යමාන වුව ද සෙංකඩගලට පැමිණීමෙන් පසු එය දරුණු ලෙස බිඳ වැටුණු බව දක්නට ලැබේ. පෘතුගීසීන්ගේ අභ්‍යන්තර සහයෝගය පවත්වා ගැනීමට සිටි හමුදාව බෙදී වෙන් වී ජයවීර බණ්ඩාරගේ පාර්ශවය ඉන් ඉවත් විය. එපමණක් ද නොව, විශාල අවදානමක් ගෙන කන්ද උඩරටට රැගෙන පැමිණි කුසුමාසන දේවියට ජනතා සහයෝගය නොලැබී යෑමෙන් බාහිර සහයෝගය ද බිඳ වැටුණි. මෙකී තත්වය තුළ කන්ද උඩරට හමුදාවට එරෙහි ව සටන් කිරීම හෝ තව දුරටත් කන්ද උඩරට රැඳී සිටීම හෝ කළ නොහැකි වූ බැවින් පෘතුගීසීන් පසු බැසීමට තීරණය කළ බව පැහැදිලි වේ. මෙම සටන් ව්‍යාපාරයේ දී සටන් පාරශ්වයන් වෙත පැවති සහයෝගය පහත රූප සටහනින් පැහැදිලි කෙරේ.



6 රූපය - දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට සහ පෘතුගීසී පාර්ශ්වයන් හි සහයෝගය.

- **<u>පරිපාලනය.</u>**

මනා පරිපාලනය යන්න ඕනෑම මෙහෙයුමක් සාර්ථක කරගනු වස් පූර්ව අවශ්‍යතාවයක් වන්නේ ය (The Horton Academy, 2016: 18). සාමාන්‍යයෙන් පරිපාලනය යන්නෙන් අදහස් වන්නේ සැලසුමක් ක්‍රියාත්මක කිරීම පාලනය කිරීම සඳහා විධිවිධාන සහ කාර්යයන් හැසිරවීම යන්නයි (Administration, n.d.). පරිපාලනයේ දී විශේෂ අවධානය යොමු කළ යුතු අංශයක් වන්නේ හිඟ සම්පත් උපරිම උපයෝගීතාවයක් දක්වා මෙහෙයවීමයි (The Horton Academy, 2016: 18). යුද අවස්ථාවක දී භෞතික සම්පත්, මානව සම්පත් සහ සහායක සේවාවන් කාර්යක්ෂම ව හසුරුවමින් අරමුණ කරා තම පාර්ශ්වය මෙහෙයවීම පරිපාලනය යන්නෙන් අදහස් වන බව පැහැදිලි වෙයි. පරිපාලන ක්‍රියාවලියෙහි පැවතිය යුතු තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් වන්නේ අවශ්‍යතාවය අනුව වෙනස්කම් සිදු කරමින් අරමුණ සාක්ෂාත් කරගැනීමට දිශාගත වීමයි.

විමලධර්මසූරිය රජු විසින් මෙම සටන් ව්‍යාපාරය තුළ තම සම්පත් සහ සහායක සේවාවන් ආරක්ෂිත ව සහ සැලසුම් සහගත ව හැසිරවීමට සමත් වූ බව පෙනේ. එබැවින් තමන්ගේ පාර්ශ්වයට හානි අවම වන ආකාරයට සාර්ථක ව අරමුණ ජයගැනීමට ඔහුට හැකි විය. ඒ අනුව පැහැදිලි වන්නේ කන්ද උඩරට පාර්ශවය විසින් සාර්ථක පරිපාලන ක්‍රියාවලියක් අනුගමනය කළ බවයි.

පෘතුගීසී පාර්ශ්වය සම්බන්ධයෙන් සැලකීමේ දී ඔවුන් පරිපාලන කාර්යයන් අතින් දුර්වල මට්ටමක පසුවූයේ යැයි තර්ක කිරීම උගහට ය. මන්ද, ඒ වන විටත් ඔවුන් ආසියාවේ රාජ්‍යයන් පවා යටත් කරගත් ප්‍රථම බටහිර ජාතිය බවට පත් ව සිටි බැවින් ඔවුන්ගේ රාජ්‍ය පරිපාලනය මෙන් ම යුද පරිපාලනය ද ඉහළ මට්ටමක තිබූ බැවිනි. දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය ආරම්භයේ දී ද ඔවුන්ගේ පරිපාලන හැකියාව ප්‍රදර්ශනය විය. යුද්ධයට අවශ්‍ය මානව සහ භෞතික සම්පත් මෙන් ම යුද්ධ ජයග්‍රහණය සඳහා උපකාරී වන කන්ද උඩරට සැබෑ උරුමක්කාරිය ද යොදා ගනිමින් ඔවුන් සාර්ථක යුද සැලසුමකට අදාළ පරිපාලන කටයුතු ආරම්භ කළ බව දක්නට ලැබේ. නමුත් තම සම්පත් උපක්‍රමික ව මෙහෙයවීම, අවස්ථාවෝචිත ව නම්‍යශීලී වීම, අවශ්‍ය කාර්යයන් අවශ්‍ය විට සිදු කිරීම ආදී වූ සාධකයන් අතින් අසාර්ථක වීම හේතුවෙන් දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ අත්‍යවශ්‍ය අවස්ථාවේ දී පෘතුගීසී පාර්ශ්වයේ පරිපාලනය දුර්වල මට්ටමක් දක්වා ඇද වැටුණු බව පෙනී යයි.

සටන් විශ්ලේශනයේ සමාලෝචනය

මේ අනුව දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය යුද මූලධර්මයන් නම් වූ පසුකාලීන ව සංවර්ධනය වූ සංකල්පමය පදනම මත හිඳ විග්‍රහ කරන කල්හි කන්ද උඩරට 1 වැනි විමලධර්මසූරිය රජුගේ පාර්ශ්වයේ සහ පෘතුගීසී කපිතන් ජෙනරාල් පේරෝ ලෝපේස් ද සූසාගේ පාර්ශ්වයේ හැසිරීම එක් එක් යුද මූලධර්මයන් අනුව පහත ආකාරයට ප්‍රමාණකරණයකට ගොණු කළ හැකි ය.

ප්‍රමාණකරණ යතුර -

සාර්ථකත්වය	වර්ණය	දර්ශකය
උපරිම සාර්ථක		4
සාර්ථක		3
මධ්‍යස්ථ		2
අසාර්ථක		1
උපරිම අසාර්ථක		0

යුද මූලධර්මය	ප්‍රමාණකරණ වර්ණය		ප්‍රමාණකරණ දර්ශකය	
	කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙහි සාර්ථකත්වය	පෘතුගීසි පාර්ශ්වයෙහි සාර්ථකත්වය	කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙහි දර්ශකය	පෘතුගීසි පාර්ශ්වයෙහි දර්ශකය
අරමුණ තෝරා ගැනීම සහ පවත්වා ගැනීම			3	0
චිත්ත ධෛර්‍යය පවත්වා ගැනීම			3	1
ප්‍රහාරාත්මක ක්‍රියාව			4	1
විශ්මය			4	0
බලසංකේන්ද්‍රණය			3	0
ප්‍රයත්නයේ සඵලතාවය			4	0
නම්‍යශීලීබව			4	0
ආරක්ෂාව			4	1
සහයෝගය			4	0
පරිපාලනය			3	2
සන්සන්දනාතමක සාර්ථකත්වයෙහි ප්‍රමාණය			36/40	5/40
ප්‍රතිශතයක් වශයෙන් සාර්ථකත්වය			90%	12.5%

1 වගුව - දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට සහ පෘතුගීසී සාර්ථකත්වය.

ඉහත විශ්ලේශනයෙන් පැහැදිලි වන්නේ දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය තුළ කන්ද උඩරට හමුදාව පෘතුගීසීන්ට සාපේක්ෂ ව වැඩි වාසියක් අත්පත් කරගත් බවයි. වත්මන් යුද මූලධර්මයන් ඔස්සේ විශ්ලේශනය කිරීමේ දී එකී සෑම මූලධර්මයක දී ම පෘතුගීසී පාර්ශ්වයට වඩා පැහැදිලි සාර්ථකත්වයක් පවත්වා ගැනීමට කන්ද උඩරට හමුදාව සමත් වූ බව පෙනේ. ඉහත විශ්ලේශනය කරන ලද වත්මන් ශ්‍රී ලංකා යුද්ධ හමුදාව භාවිත කරන දසවැදෑරුම් යුද මූලධර්මයන්ට අනුව බැලීමේ දී වුව ද කන්ද උඩරට හමුදාවේ සාර්ථකත්වය මනාව ප්‍රදර්ශනය වන නමුත් එකී යුද මූලධර්මයන්ට ඔබ්බෙහි ඇති දේශීය අනන්‍යතාවයෙන් යුතු යුද මූලධර්මයන් කිහිපයක් දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය විශ්ලේශනය මගින් අනාවරණය කරගත හැකි ය. දේශීය අනන්‍යතාවය සහිත යුද මූලධර්මයන් සඳහා ශ්‍රී ලංකාවේ යුද ඉතිහාසයෙහි ප්‍රායෝගික තත්වයන් සහ ශ්‍රී ලංකාවේ ආර්ථිකය, දේශපාලනය, භූමිය, හමුදාවෙහි ශක්‍යතාවයන් ආදී විවිධ වූ කාරණාවන් හේතු වූවා විය හැකිය. එබැවින් දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය විශ්ලේශනය කරනු වස් පහත විස්තර කරන දේශීය අනන්‍යතාවයකින් යුක්ත යුද මූලධර්මයන් ද භාවිත කළ හොත් ඉහත ගණනය කරන ලද සන්සන්දනාත්මක අගයන් වෙනස් වෙමින් කන්ද උඩරට පාර්ශ්වයෙහි සාර්ථකත්වය තව දුරටත් ඉහළ නැංවෙනු ඇත.

අනාවරණය කරගන්නා ලද දේශීය පාරම්පරික යුද ඥානය

දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය විශ්ලේශනය කිරීමෙන් අනාවරණය කරගන්නා ලද දේශීය අනන්‍යතාවයකින් යුතු යුද මූලධර්මයන් ත්‍රිත්වයක් පහත පරිදි විග්‍රහ කර දැක්විය හැකිය.

- <u>අවබෝධය</u>

යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් අවබෝධය යන්න ඕනෑම හමුදාවකට අත්‍යවශ්‍ය යුද පහසුකරණ සාධකයක් වන්නේ ය. අවබෝධය යන්නෙන් මූලික වශයෙන් අදහස් වන්නේ අභ්‍යන්තර සහ බාහිර චලනයන් සම්බන්ධයෙන් තමන් තුළ පවතින සංජානනය යි. මෙය මූලික වශයෙන් කොටස් 4 ක් යටතේ විග්‍රහ කළ හැකිය.

1. හමුදාමය අවබෝධය - මේ යටතේ බුද්ධ තොරතුරු ඔස්සේ ගොඩනැගෙන සතුරා පිළිබඳ අවබෝධය, තමන්ගේ හමුදාව පිළිබඳ වන සැබෑ අවබෝධය, භූමිය පිළිබඳ අවබෝධය, උපක්‍රමික අවස්ථාවන් පිළිබඳ අවබෝධය, යුද ඉතිහාසය සහ ප්‍රතිඵල පිළිබඳ අවබෝධය ආදිය ගැනේ.

2. සමාජයීය අවබෝධය - යුද්ධයක් සම්බන්ධයෙන් සමාජයේ පවතින ඉල්ලුම සම්බන්ධ අවබෝධය, යුද අවස්ථාවේ දී සමාජ සහයෝගය පිළිබඳ අවබෝධය, යුද්ධයකින් සමාජයට විය හැකි හානිය පිළිබඳ අවබෝධය ආදිය මීට අදාළ වේ.

3. ආර්ථිකමය අවබෝධය - යුදමය තත්වයක් සඳහා තම ආර්ථිකයෙන් ලබාදිය හැකි දායකත්වය පිළිබඳ අවබෝධය, යුද්ධයකින් තම පාර්ශ්වයෙහි ආර්ථිකයට විය හැකි හානිය පිළිබඳ අවබෝධය, ආර්ථික හැකියාව මත තම හමුදාවට අත්පත් කරගත හැකි උපරිම ශක්තියෙහි ප්‍රමාණය පිළිබඳ අවබෝධය ආදිය මේ යටතේ ගැනේ.

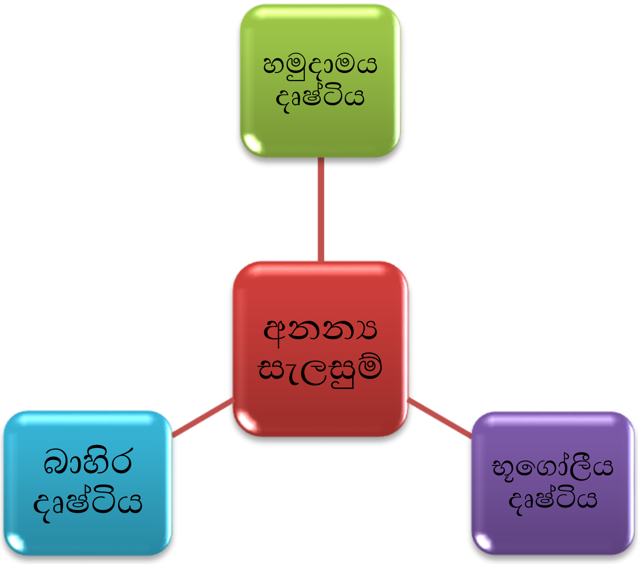
4. දේශපාලනමය අවබෝධය - යුද්ධයෙහි දේශපාලනික අරමුණ පිළිබඳ අවබෝධය, දේශපාලනික අරමුණ වෙනුවෙන් සටන සහ සාකච්ඡාව යන දෙආකාරයෙන් සුදුසු ම ක්‍රමවේදය පිළිබඳ අවබෝධය ආදිය මීට අයත් වේ.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් අවබෝධය යන්න හමුදාමය අවබෝධයෙන් ඔබ්බට දිවයන පුළුල් ආකාරයේ අවබෝධයක් සම්බන්ධයෙන් සඳහන් වන්නක් බවයි. හමුදාමය, සමාජයීය, ආර්ථිකමය, දේශපාලනමය යන සිව් ආකාර අවබෝධයන් මනා වූ යුද සැලසුමකට සහ ක්‍රියාකාරීත්වයකට මගපාදනු ලබයි. මෙය පහත රූප සටහනින් පැහැදිලි කෙරේ.

7 රූපය - යෝජිත යුද මූලධර්මය 1 - අවබෝධය

- **<u>අනන්‍ය සැලසුම්</u>**

සෑම හමුදාවක් විසින් ම තමන්ට අනන්‍ය වූ සැලසුම් සාර්ථක ව පවත්වා ගන්නේ නම් එය යුද ජයග්‍රහණයක් සඳහා මහත් රුකුලක් වන ඇත. සාර්ථක යුද සැලසුම් සකස් කිරීම සඳහා ඉහත විග්‍රහ කරන ලද අවබෝධය යන්න අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් වන අතර සාර්ථක සැලසුම් සෑම විට ම යුදමය දෘෂ්ටිකෝණයකට පමණක් සීමා වූවක් නොවේ. ඒ සඳහා ත්‍රිවිධාකාර වූ දෘෂ්ටියක් අවශ්‍ය වන අතර පහත රූපසටහනින් එය සම්පිණ්ඩනය කර දක්වයි.



8 රූපය - යෝජිත යුද මූලධර්මය 2 - අනන්‍ය සැලසුම්

1. හමුදාමය දෘෂ්ටිය - මෙහිදී තම පාර්ශ්වයෙහි සහ සතුරු පාර්ශ්වයෙහි පිරිස් බලය, අවි බලය, පුහුණුව, ආදිය පිළිබඳ ව සන්සන්දනාත්මක දෘෂ්ටියක් පවත්වා ගත යුතුය.

2. භූගෝලීය දෘෂ්ටිය - සටන් සඳහා සූදානම් වන භූමියේ සහ ඒ ආශ්‍රිත භූමියේ භූ විශමතාවය සහ එහි සුවිශේෂී තත්වයන්, කාලගුණික සහ දේශගුණික තත්වයන්, ජන ව්‍යාප්තිය සහ විශේෂිත සමාජ විචලන තත්වයන්, විශේෂිත හෝ ක්ෂණික ව සිදුවිය හැකි වෙනස්වීම් තත්වයන් ආදිය පිළිබඳ ව වන දෘෂ්ටියක් පවත්වා ගත යුතුය.

3. බාහිර දෘෂ්ටිය - සමාජයීය අවශ්‍යතාවය හා බද්ධවීම, ආර්ථික තත්වයන් හා බද්ධවීම, දේශපාලනික අරමුණු හා බද්ධවීම, අන්තර්ජාතික පිළිගැනීම හා බද්ධවීම ආදිය සම්බන්ධයෙන් වූ දෘෂ්ටියක් පවත්වා ගත යුතුය.

මෙකී ත්‍රිවිධාකාර දෘෂ්ටීන් හි අවසන් ප්‍රතිඵලය වශයෙන් සාර්ථක සැලසුම් නිර්මාණය කරගැනීමට හැකි වන අතර ඒවා තම පාර්ශ්වයෙහි සූදානම උපරිම වශයෙන් පවත්වා ගැනීම සඳහා වූ ගාමක බලවේගය වනු ඇත.

- **<u>සූදානම</u>**

සූදානම යනු යුද හමුදාවක ජීවය බඳු සංකල්පයකි. එබැවින් යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් සූදානම යන්න අනුගමනය කිරීමෙන් හමුදාවක ආරක්ෂාව මෙන් ම ප්‍රහාරාත්මක හැකියාව ද ඉහළ තලයක් දක්වා ඔසවා තබනු හැකි වේ. මනා සූදානමක් පවත්වා ගැනීමට නම් පුළුල් අවබෝධයක් ඔස්සේ නිර්මාණය වූ ඕනෑම තත්වයක් සම්බන්ධයෙන් විශ්ලේශනය කරන ලද සාර්ථක සැලසුම් පැවතීම අත්‍යාවශ්‍ය වන්නේ ය. සූදානම යන්න සතුරාට මුහුණදීමට හෝ උපක්‍රමික ව සතුරා මගහැරීමට හෝ වන සූදානමක් විය හැකිය. කෙසේ වුව ද එය මනා අවබෝධයක් ඔස්සේ සාර්ථක සැලසුම්

වලට අනුව සිදුවන්නක් විය යුතු ය. යුද මූලධර්මයක් වශයෙන් සූදානම යන්න මූලික ප්‍රභවයන් ද්විත්වයක් ඔස්සේ ජනිත වන්නක් වේ. ඒවා නම්,

1. භෞතික සූදානම - හමුදාවක භෞතික සූදානම පවත්වා ගැනීම විෂයෙහි සැලසුම්, සම්පත්, ස්ථානගතවීම්, පෙර පුහුණු ආදිය වැදගත් වේ.

2. මානසික සූදානම - යුද හමුදාවක උපරිම ශක්‍යතාවය ප්‍රදර්ශනය කරනු වස් මානසික සූදානම යන්න සුවිශේෂී දායකත්වයක් දක්වනු ලබයි. ඒ සඳහා සැලසුම් සම්බන්ධයෙන් වන විශ්වසනීයත්වය, විකල්ප සැලසුම් පැවතීම හා ඒවායේ යෝග්‍යතාවය, ජනතා සහය, තම පුහුණුව සම්බන්ධයෙන් වන පරිපූර්ණ හැඟීම, භූමියට සහ අවට පරිසරයට ඇති අනුගතභාවය, පෙර සටන් සම්බන්ධයෙන් පවතින අත්දැකීම්, නායකත්වය පිළිබඳ විශ්වාසය ආදිය අදාළ වේ.

භෞතික සූදානම හා මනාව බද්ධ වූ මානසික සූදානම යුද ජයග්‍රහණය උදෙසා මගපාදන අතර එමගින් සතුරු ප්‍රහාරයක දී අවාසි සහගත තත්වයකට පත් නොවීමටත්, සතුරා වෙත දියත් කරන ප්‍රහාරයක දී වැඩි වාසි අත්පත් කරගැනීමටත් හැකිවේ. එකිනෙක හා බද්ධ වූ සාධකයකයන් ද්විත්වයක් වන භෞතික සූදානම සහ මානසික සූදානම යන්න පහත රූපසටහනින් විග්‍රහ කෙරේ.

9 රූපය - යෝජිත යුද මූලධර්මය 3 - සූදානම

ඉහත විග්‍රහ කරන ලද දේශීය පාරම්පරික යුද ඥානය නියෝජනය කරන්නා වූ යෝජිත යුද මූලධර්මයන් ත්‍රිත්වය ශ්‍රී ලංකාව වෙනුවෙන් යුද හමුදා තාර්කික භාෂිතයක් (Army Doctrine) නිර්මාණය කිරීමේ දී භාවිතය තුළින් විදේශීය යුද සංකල්පයන්ගෙන් විශේෂිත වූ දේශීය අනන්‍යතාවයක් සහිත සංකල්පමයකරණයකට වැදගත් වනු ඇත.

සමස්තයක් වශයෙන් ගෙන විශ්ලේශන කිරීමේ දී දන්තුරේ සටන් ව්‍යාපාරය යන්න දේශීය යුද සෙබළාගේ අනන්‍ය වූ ලක්ෂණයන් බොහොමයක් ඉස්මතු කරන ලද දේශීය යුද ඥානයේ සුවිශේෂීත්වය මනාව ප්‍රදර්ශනය කරන ලද අවස්ථාවක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකිය. එසේ ම එමගින් අනාවරණය කරගත හැකි දේශීය අනන්‍යතාවයකින් යුතු යුද මූලධර්මයන් තුළින් පැහැදිලි වන්නේ

ඓතිහාසික යුද්ධයන් හි දී දේශීය පාරම්පරික යුද ඥානය උපක්‍රමික ව භාවිතය තුළින් සාපේක්ෂ ව වැඩි දියුණුවක් අත්පත් කරගෙන සිටි බටහිර ජාතීන් පවා දරුණු ලෙස පරාජය කළ හැකි වූ බවයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ සහ ලිපි නාමාවලිය

ප්‍රාථමික සිංහල මූලාශ්‍ර

ගරිල්ලා යුධ ක්‍රම. (2004). චේ ගුවේරා, (එම්.එස්.එස් ඩයස්, පරි.). සංචිත ප්‍රකාශන. පන්නිපිටිය.

මන්දාරම් පුර පුවත. (1998). (සංස්.). ලබුගම ලංකානන්ද හිමි. කොළඹ. සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

රාජාවලිය. (1976). (සංස්). සුරවීර, ඒ. වී. කොළඹ. අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.

රිබෙයිරෝගේ ලංකා ඉතිහාසය. (2002). ජොආඕ රිබෙයිරෝ, (ටී. කේ. රුබේරු, පරි.). කොළඹ. ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

<u>ප්‍රාථමික ඉංග්‍රීසි මූලාශ්‍ර</u>

Art of War by Sun Tzu. . (1910). Sun Tzu (L.Giles, Trans.). Retrieved from https://suntzusaid.com/artofwar.pdf

The Arthashastra.(1992). Kautilya. (L.N Rangarajan, Trans.). New Delhi. Penguine books.

The Temporal and Spiritual Conquest of Ceylon.(1930). Fernao De Queyroz. (G.S Perera, Tans.). A.C Richards, Acting Government Print.

Principles of war.(2003). Carl Van Clausewitz, (H. W. Gatzke, Trans.). New York. Dover Publications.

<u>ද්වීතීයික සිංහල මූලාශ්‍ර</u>

අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව. (2016). *ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතිහාසය - තුන්වන කොටස.* කොළඹ. අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේනතුව.

අබේසිංහ, ටී. (2006). *පෘතුගීසින් හා ලංකාව (1597-1658).* පන්නිපිටිය. ස්ටැෆර්ඩ් ලේක් ප්‍රකාශන.

කොඩ්රිංටන්, එච්. ඩබ්. (1998). *සංක්ෂිප්ත ලංකා ඉතිහාසය.* රාජගිරිය. කුරුළු පොත් ප්‍රකාශකයෝ.

ජයතිලක, එන්. (2013). *කන්ද උඩරට සටන් හා ආරක්ෂක විධිවිධාන :ක්‍රි.ව 1521 - 1658 දක්වා පෘතුගීසීන් සම්බන්ධව.* ජාඇල. සමන්ති පොත් ප්‍රකාශකයෝ.

පවෙල්, ජෙෆ්රි. (2009). *කන්ද උඩරට සටන්.* (පී. අල්විස්, පරි.). කොළඹ. සූරිය ප්‍රකාශකයෝ.

බණ්ඩාරගේ, සී. (2015, ඔක්තෝබර් 28). පරාගියා ලංකාවට ඇවිත් අවුරුදු 510 යි. *දිවයින බදාදා අතිරේකය.*උපුටා ගැනීමhttp://www.divaina.com/2015/10/28/badada01.html.

සෝමතිලක, එම්. (2009). *පෘතුගීසී පාලන සමය සහ ගන්නෝරුව සටන.* කොළඹ. ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

<u>ද්වීතීයික ඉංග්‍රීසි මූලාශ්‍ර</u>

Administration.(n.d.). Retrieved from http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/administration

Clark, R. (1987). *The essential elements of operational surprise.* Kansas. U S Army command and general staff college.

Doctrine Cell.(2012). *New Zealand Defence Doctrine.* (3rded.). Wellington. Headquarters New Zealand Defence Force.

Dominic D.P. and Dominic T. “The Rubicon Theory of War: How the Path to Conflict Reaches the Point of No Return,” *International Security, 36*(1), 7-40.

Erfurth,W. (1983). *Surprise*. USA. Army War College.

Indian Army.(2004*). Indian Army Doctrine.*Shimla.Headquarters Army Training Command.

Khaífiah,D. Situngkir,H. *Social Balance Theory; Revisiting Heider’s Balance theory for Many Agents.* Retrieved from http://xxx.lanl.gov/ftp/nlin/papers/0405/0405041.pdf

Ministry of Defense.(2001). *British Defence doctrine*. (2nded.). Swindon.Joint military publication.

Ministry of Defense.(2014). *UK Defense doctrine*. (5thed). Bicester.Publication Section of Headquarters and Operations Centre.

Muththukumaru, A. (1987). *The military History of Ceylon – an outline*. New Delhi. Navrang.

Phillips, W. (1983).*Flexibility: an essesial in military operations*. Retrieved from http://www.au.af.mil/au/afri/aspj/airchronicles/aureview/1983/jul-aug/phillips.html

Scammell. G. V. (1989). *The First Imperial Age: European Overseas Expansion C. 1400-1715*. New Delhi. Routledge.

Sri Lanka Military Academy.(2012). *Training Tactics*.Diyathalawa. Publication Section

Sri Lanka Military Academy.(2015*). Battle of Danture; A Turning Point in the Sri Lankan History.*Diyathalawa.Publication Section.

The Horton Academy.(2016). *Staff Officer’s Handbook – Operations and Tactics.* Freetown. The Horton Academy.

The military revolution: Tactical Flexibility. (n.d.). Retrieved from http://www.au.af.mil/au/awc/awcgate/gabrmetz/gabr000c.html

Whaley, B. (1969).*Stratergem: Deception & Surprise in war*. Cambridge. Massachusetts Institute of Technology.

ආඛ්‍යාන narrations
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017 | Article 04

On-line Refereed Journal of the Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Follow this and additional works at: www.sab.ac.lk
e-mail: akyanaeditor@ssl.sab.ac.lk

The References to Musical Imagery in Rabindranath Tagore's Gitanjali

Leena Seneheweera
B. A (SP), M.Sc., PhD
kumaileena@gmail.com

Abstract

The musical imagery represents inner hearing of a mental representation of music. A person could show musical imagery through music or another art form such as a song, poem, painting, and other literary works so. Rabindranath Tagore' s great literary work Gitanjali provides some references to musical imagery through the Psychological effect of music, concept of recitative andsong,imageries on musical instruments andphilosophicalaspect of music.The purpose of this study is toanalyze those references to musical imageries for understandingtheoretical background of music. This analytical work contributes to study and construct music theory from Sri Lankan literary work for music researchers and educators. The research problem is to analyze which types of forms depict the references to musical imagery in Gitanjali. Also the qualitative research method is used in this study. The result of the study shows that some great literary works contribute to improve musical knowledge, combination of the concept of music and psychology, relationship between music and other art and function of musical instruments to build up theoretical background of music.

Keywords: Gitanjali, Musical imagery, and References to music

Introduction

Gitanjali (Song Offering) is one of the greatest art works of the Indian poet Rabindranath Tagore (1861-1941). Also the work was awarded the Nobel Prize for literature in 1913. In 1910 it was written in Bengali language including one hundred and fifty seven poems as well as there are one hundred and three poems included in his own English translation. However, it has been translated into several languages such as English, German, French, Portuguese, Japanese, and Sinhala. The study has selected some poems from his English translation to examine the references to musical imagery. Most of critics accept that the work of *Gitanjal*i expresses humanity, interrelationship between music and natural objects and God as well (Tagore 1915: introduction). The study examine types of musical imageries does Tagore discuss through *Gitanjali* and how are those references relevant to Sri Lankan musicologists for developing music theory in Sri Lanka.

In accordance with the meaning of word '*Gitangali*' is it a song of offering. Offering is connected with the Buddhist customs such as offerings of temples, caves, food, clothes etc. and it has a very close relationship with Buddhist musical sound offering *Panchathurya nada*(fivefold) in Sri Lanka. Every day we are offering musical sounds to Buddha at the Tooth Relic Temple of Kandy in Sri Lanka and in some regional Buddhist temples. According to the Bengal culture of *Gitanjali* they are offering songs not only for God but also for our mind to purify or heal our spirituality. Therefore, this work of art has a very close relationship with Sinhala Buddhists in Sri Lanka. We are offering sounds with drums and wind instruments *horane* (oboe) to Buddha as the common religious custom (Seneviratna 2004: 198).

Furthermore, the content of the selected poems of *Gitanjali* depict the potentials of musicculture to develop the aesthetic practices of humans. Most poems of Gitangali always show links between music and human life, music and animals, birds, reveres, trees, water, clouds and sky etc. Some poems represent mysterious landscapes, and theses imaginations improve our literary world. We imagine the color, line, space and texture etc. from the nature with aesthetic sentiments. And it can be identified as the artistic value of virtual color, line, time and space etc. through the works of art.

However, Tagore visited Sri Lanka in three times in 1922, 1928 and 1934. His journeys influenced for Sri Lankan artists and intellectuals to rethink of the remarkable Sinhalese literature, music, dance, drama and painting. The new performing art and visual art

genres, which were introduced by Tagore represent a new socio -cultural bridge between Indiaand Sri Lanka. Consequently most of his works have been translated into Sinhala including *Gitanjali.* The study focuses to analyze the terms of musical imagery in *Gitanjali*.In addition this study is conducted under four sub titles. Among them the literature review supports to imagine a clear picture of other author's opinion on musical imageries in *Gitanjali.*

Evidence on Musical Imagery in *Gitanjali* from Literature Review

In the 1912 W.B. Yeats said that "Tagore was as great in music as in poetry and his songs are sung from the West of India into Burmah wherever Bengali is"(Tagore 1915: introduction viii).He argues that the Hindu philosophy represents the interrelationship of God and music etc. through *Gitangali*.There is a French translation of *Gitanjali* by Andre Gide. In the introduction of his French translation, he explains *Gitanjali* is the short in length as well as heavy in quality weight (*Gitanjali,* UBS edition 2003:269). He said that some poems of *Gitangali*express the music, modes and some melody of German Romanticism musician Schumann (1810-1856) and the cantata of Johann Sebastian Bach (1685-1750). This argument assists to build up the current study.

The Japanese translator Suko Watanabe mentionesthat the poems of Gtanjali can be sung in Japanese and those are the styles of recited (*Gitanjali* UBS edition 2003: 286). In accordance with *Britanica ready reference encyclopedia* the form of recitative is that the "style of accompanied solo singing that imitates the rhythms and tones of speech" (Britannica ready reference encyclopedia: Vol.8, 132).Therefore, it could be recited as solo singing because it has irregular succession of rhythmical impulses or unmeasured impulses.In addition, we can agree with Suko Watanabe that the poems of *Gtianjali* also represent recitative style. It can be sung as solo musical composition and then produce metric art. It has rhythmical measurement though it is not in a successive order; it produces great resemblance between mental and aesthetic practices.

However, the Sinhalese Singers and lyricists wrote popular songs with the impact of lyrics and content of *Gitanjali.* The contents represent the theme of some poems of *Gitangali* and composed music according to the theme for expressing sentiments.There is a song titled *Deviyanhatanase* (God cannot hear). The music composer was Premasiri Kemadasa, lyric composer is Premadasa Sri Alawaththage and the singer is T. M Jayarathne. The content of

the song is similar to the poem eleven in *Gitanjali*. The Sinhala song depicts how to see the figure of God, and how to associate with God. He cannot hear the chanting, singing and praying for the God of people who are in the dark chambers, because the doors are shut, as well as God cannot hear those functions. We can refer similar lines in poem eleven of *Gitanjali*

Leave this chanting and singing and telling of beads!
Whom dost thou worship in this lonely dark corner of a temple with doors all shut? (*Gitanjali*: 11).

Some lines of the Sinhala song explain that the God is in the places where they tilled hard the ground, where they constructed in sun and shower. We see God with open eyes, when we open the curtain. A similar theme is depicted in the poem eleven in *Gitanjali*.

He is there where the tiller is tilling the hard ground and where the path- maker
Is breaking stones. He is with them in sun and in shower (*Gitanjali*: 11).

In addition, this theme of the song links with the visual imagery by Nandalal Bose in*Gitanjali and Fruit Gathering* of Tagore.(Tagore 1927: 9). The painting composition illustrates male and female human figures together in a beach. They are depicted as laborers; they are fishermen pulling the fishing net. Husband and wife both are engaged at the same profession as laborers. The female figure represents the difficulties of our life according to the diversity of the employment in the society. As a woman, she needs freedom to take care of her children but she should help her husband to build up their family life. God cannot help them to earn money. They should earn for them and anybody cannot look after another family. Women in a family should play various roles as wives, mothers, sisters etc. in our society. While representing these roles she has to contribute her labour to her family because her husband's income is insufficient to be shared among the family members including her children. The artist highlights the meaninglessness of chanting and singing and praying to the God in the painting titled; *Leave this chanting and singing.*

He uses the visual imagery as a stimulant to build up the sentiments of readers and viewers. The background of the painting is a beach. There is no shadow of the couple at least. It shows the isolation of the universal reality. The couple has to face challenges in their harmonious family life without the help of anybody. According to the content of the song God never help us and we cannot see him. It reveals that God is an invisible or supernatural

figure. He lives within our activities, mind or thoughts. When we read or sing the poem, we can feel the meaning and realize the nature of reality. This kind of visual imagination contributes to understand the reality through our life experiences. These imaginary sentiments become an episode in our life. That is a memorable event for harmonizing mind and works of art. This aesthetic experience emerged both from this poem and the painting together. In the book of *Gitanjali and Fruit-Gathering,* some painting compositions are depicted for some selected poems[5].

Mahagamasekara composed the lyrics of an other song. The popular Sri Lankan singer Pandit Amaradeva did the music composition and the singing. Its theme, wishes for the ideal state, are similar to the poem thirty-five in *Gitanjali.* The meanings of both awake its own country. The theme can be applied to any nation because it has the communal ownership of certain states. Mahagamasekara has composed similar lyrics to those of the poem thirty-five of *Gitanjali.* The title of the song is *E wu Nidahase Swarga Rajyayata* (Into that Heaven State ofFreedom). The example;

Where the mind is led forward by thee into ever-wideningthought and action-
Into that heaven of freedom , my Father let my country awake (*Gitanjali*: 35).

Though the Sinhala texts of prose in *Gitanjali* convey the emotional experience of translators similar to Tagore's poems of *Gitanjali*, those texts were written with metrical arrangements Therefore, it preserves the rhythmical pattern and it has literal values. Also the prose in Sinhala translation of *Gitanjali* represents absolute sounds of the words. Because of these creative words the work shows constructive expression and those are depicted in an aesthetic sense. The establishment of Bengal literacy culture in Sri Lankan society is clearly represented through this.

In 1959 H.D. Ananda Gunasekara translated Gitanjali as a prose and this is the first Sinhala translation of *Gitanjali*.In the preface of this translation Rev. Bambarande Siri Seewali mentioned that Tagore is the poet who is nurtured with words (Gunasekara:1959: Preface, v).Furthermore, there is an autobiography of Tagore, which is written by U. A. S. Perera he says which the poems of Gitanjali are written with music (Gunasekara 1959: preface,vii). In addition, in the preface of the book, Rev. Bambarande Siri Seewali mentions

[5]Poems 8, 11, 12,14,23, 31,39,45,53,57,63,67,73,80,97,101.

that *Gitanjali* is a devotional song. In addition, he has mentioned that there are similar ideas in the preface of the Hettige Bastian's translation (Bastian 1970: preface).

However, Hettige Bastien, as a prose wrote the second Sinhala translation of *Gitanjali* in 1970. In the preface of this book Rev. Bambarande Siri Seewali mentions that the work of *Gitanjali* represents as devotional song (Bastian 1970: preface). K.B Sugatadasa publishes the third translation as a prose in 1984. He explains in the preface that his text "the Sinhala translation in *Gitanjali*, can contribute to improve Sinhala language skills. Also he explains that *Gitanjali* can be as called on expression of our liveliness and life, the endless issue we face the unity of the universe (Sugathadasa 1984: 5).

In 1984 Madhawa Widyarathnage translated thirty-four selected poems of *Gitanjali* considering of its all poetical forms. Furthermore, Sinhala translations of *Gitanjali* argue about the musical imageries. The first Sinhala verses of *Gitanjali* were translated by Kusum Dissanayake in 1992. In the preface of her text, she mentions that she strived to compose the verses in a rhythmical form for singing and also to compose pictures by reading Tagore's words (Dissanayake 1992: preface, x). The artist Upasena Gunawardhana has drawn pictures for each poem. She commends to read verses slowly with harmonious pictures in order to absorb the philosophy of Tagore. (Dissanayake 1992: preface, x). Actually, most of the poems in her book can be sung with an interesting melody.The scholar of Sinhala language Vini Vitharana translated *Gitanjali* into Sinhala in 2004.Edman Jayasuriya published the latest translation in 2010. Sinhala and other translations reveal that the poems of *Gitanjali* can be sung because of its metrical arrangement and the musical knowledge of the poet .

Psychological Effect from Musical Imagery

Indian music and aesthetic practices have a very close relationship with human mind. In accordance with the *Natyasasra* the definition of Indian music is "vocal, instrumental music and dance" (Jayadeva Singh 1995: 25). Normally, Indian classical music is performed for God in the temple. It is not for entertainment and it is a kind of offering to the God. Tagore also realized the power of music for the relaxation and the healing of the mind. The main concept of 'Raga' in Indian classical music is treated as a therapeutic device not only to human beings but also to natural productions in the universe such as trees, rivers, sky, stars, animals birds etc. This phenomenon is built in the entire work. He proves that music can be used as a therapeutic device to the human mind as well as for natural organs.

He explains the relationship between music and natural objects through some examples with the natural beauty. In addition, the bird's singing, silence in the sky, rhythmical sound of water, waves, winds etc. are linked with music and human mind. He confirms that music is a significant experience to build up our life with regard to ethics, morals and humanity. The poet harmonized these mysterious landscapes with music and mind as well as music and God. It is proved that music is represented as a celestial or divine concept. This reality is reflected in our mind for building up our humanity, social harmony and the concentration of spiritual impact on the nature. Most poems of *Gitanjali* remind us that music will accompany natural harmonious sounds of nature and its colors, lines, spaces, textures etc. which support to improve the aesthetic quality in our mind. The arrangement of this aesthetic routine recreates the relationship between music and mind.

Through the study of *Gitanjali*, we can explain about the concepts of music aesthetic, music literature, temperamentological aspect of music. These theoretical concepts can be seen in some of our classical literatures. The Sri Lankan literary work of *Kawsilumina* which was written by king Parakramabahu 11 (1244-1279) in the Dambadeniya period[6] examines musical imageries. He explained that the mathematical system of Indian music is similar to Sharangadeva's *Sangitaratnakara* in the thirteenth century. Those factors are remarkable theories to build up a systematical music culture in Sri Lanka (Seneheweera 2009: 38-39). Yet, there has not been any meaningful research on it. The analytical part of those studies are explained in various categories; the aesthetic sense, psychological effect of music and song, musical experience, religious music, musicological terms, music and other art, festival and musical instruments and so forth.

The emotional content is not definite and its justification is also different for each individual. However, it serves as a pleasurable feeling and it is not similar to any other kind of emotion. Because of the tune of a song, it can be felt beautiful unlike unpleasant memories. According to our taste, aesthetic experience, emotional stimuli and aesthetic judgment, the beauty of emotional expressions to be changed. They show that the aesthetic reaction is independent and it can be transferred to the reader, audience and viewer through the materials of word, tone, stone, wood, pigment etc.

[6] The work mentions some musical terms; three scales, seven notes, twenty two sound, one mode forty nine arrangements and limitless melodies of 'ragas' (Seneheweera 2009:38)

Gitanjali expresses poetical and musical forms when we sing the lyrics loudly. But we are unable to concentrate on the musical forms of melody and it could be improvised in accordance with the reader. However, the poet had mentioned that it was sung by him. Therefore, these poems are considered as songs[7]. The poems of *Gitanjali*are audible by the words and the song is also audible by the lyrics and a tune. Both terms are depicted in *Gitanjali*and those are pleasurable emotions. The following poem represents pleasurable sadness and the aesthetic application of song.

When the hart is hard and parched up, come upon me with a shower of mercy
When grace is lost from life, come with a burst of song(*Gitanjali:* 39).

Furthermore some poems of *Gitanjali* represent the integration of music and psychology. Music psychology expresses experience of the beauty of tone and it depends on the basis of aesthetic and non-aesthetic attitudes and aesthetic appreciation (Halliday 1946: 122). The following lines of poem sixty-six describe the psychological experience of destructions.

She who never opened her veils in the morning light,
Will be my last gift to thee, my God, folded in my final song (*Gitanjali:*175)

“He folded the final song”means that he will never meet someone again in this world. The last gift is not an object, it is a song. The song is subjective and its aesthetic pleasure is always subjectivism. These lines prove that finally he engaged in a subjective conversation. Some poems of *Gitanjali* remind us that the harmonious musical sound between music and natural objects and those are contributed as psychological stimuli. It is represented in the third and last lines of the poem seventy-four.

“The evening air is eager with the sad music of the water”
“There at the fording in the little boat *the unknown man plays upon his lute”* (*Gitanjali:* 74).

The sentiment of sad music expresses pleasurable sadness and it is created with suitable stimulations from the environment such as evening air. Furthermore, throughout the poem natural objects, like winds, rivers etc. are imagined. Also, in the last line he expresses

[7] “In this atmosphere and in this environment I used to write my poems Gitanjali, and I sang them to myself in the midnight under the glorious stars of the Indian sky” (Tagore 2003: 293/4).

his sorrowful feelings with regard to an unknown Vina player.He releases his tension and stress through expressing this tragic phenomenon. The psychological effect is clearly represented in poem eighty-four.

It is overspreading painthat deepens into loves and desires,Into sufferings and joys in human home;and this it is that ever melts and flows in songs through my poet's heart (*Gitanjali:* 84).

It reveals a sorrowful separation and the poet creates the lyrics on the basis of the natural environment. Such as silence all night, rainy darkness etc., which are suitable objects to a theme of a miserable song. It produces moods and sentiments of sadness. However, the overspreading pain represents the emotional behavior of the human mind through these lines. Those lines depict emotional liability such as the balance and contrast between love and desires, sufferings and joy in the same poem. Finally, the poem expresses the nature of cognitive faculty of the poet on the basis of songs. He said that the poet's mind also melts and flows in this sorrowful reality in accordance with this theme.

The poem seventy -one shows the musical terms such as myriad notes and the poignant song. According to the theory of music, there are limited notes in the octave. The notes in the octave could be moved or recreate songs. But because of the myriad notes we are unable to express our whole emotive and cognitive faculties as well as emotional tension under those notes. It means we have limited musical ideas. The second song depicts the deepest feelings and thoughts of humans. It has linked with romantic love as well as vocal quality of singing etc.

I know thou takest pleasure in my singing,

I know that only as a singer I come before thy presence(*Gitanjali: 2).*

In the second line of the same poem the psychological effect of music is depicted. *All that is harsh and dissonant in my life meltsinto one sweet harmony* this line express the aesthetic value of the harmony of music. According to the music language the term of harmony is an important concept to express the human mind (Jahnichen 2014:13). As well as the harmony is capable of increasing the aesthetic value of a musical score and the aesthetic pleasure of the human mind. The poet explains his aestheticattitude in the last line of the second poem as follows:

"*Drunk with the joy of singingI forgot myself and call thee friend who art my lord"*

He reminds of the deepest musical experiences including singing, playing listening, etc.in his life. The meaning of the line is very important to change human mind. Sometimes when we have to engage in a serious matter in our life, we can expect to solve that matter through music or a song. Then we are able to forget our destructed mind it can be associated as a therapeutic effect to construct or recreate our peaceful mind as well. The poem seventy depicts the unstable emotion of the mind and indefinable facts in the universe.

Is it beyond thee to be glad withthe gladness of this rhythm? To be tossed and lost
and broken in the whirl of this fearful joy? (*Gitanjali:* 70).

He asked two questions from himself. He wants to enjoy with the rhythm but he feels afraid to enjoy it, because it is also indefinable. The last few lines of the poem explains the unstable mind, emotional tension and conflict. He mentions that the term rapid music means fast music, sometimes it may produce fast beat. Normally Indian classical music is flowing slowly. The emotion, sentiments and feelings are changed in accordance with particular characteristics of *raga*. The theme of the poem is opposed to that concept. The rapid music is compared with changeable season.

Keeping steps with that restless, rapid music,easons come dancing and pass away-
colors, tunes, and perfumes pour in endless in the abounding joy
that scatters and gives up and dies every moment (*Gitanjali:* 70).

According to the content of the poem he explains the emotional behavior that flows with unstable mind of human and it is compared to ahaste melody. This kind of music is not soft, charming and quite also it does not produce quiet atmosphere. Perhaps the poet didn't express the healing effects of soft music but he used rapid melody to highlight the indefinite productions in our mind.

The poet explains another point of view in the Listening Music component as the music experience. Listening Music is a significant component of a musician, vocalist, composer etc. and the listener as well. It builds up our psychological standpoint and develops the human being's intellectual aspect (Hood 2014: 10). Tagore explains the imagination of great music and the practicability of listening to music. As depicted from the first two lines, the third poem is the best example of the practice of Listening Music.

I know not how thou singest, my master!
I ever listen in silent amazement (*Gitanjali:* 3).

These two lines depict the technique of listening to music silently. It may be soft music and he says that because of the singer's vocal talents the listener can listen with a peaceful mind. After listing to beautiful music, it can build a peaceful and prosperous feeling and it conveys cognitive representation to make the world bright. The third and fourth lines of the poem three are as follow: *The light of thy music illumines the world. The life breath of thy music runs from sky to sky.* It shows that great music is valid all the time and any human society can be brought into its spiritual atmosphere.

Concepts of "Recitative" and "Song"

Normally, we perform devotional songs for God, or Buddha as an offering. But Tagore never performed his poems for one particular God, who represent the figure of supernatural power with magical values. He did not sing a god of any religion but he saw the various appearances of spiritual power in our mind as a God. He had personified this power into our mind as an invisible and intangible atmosphere. It can be visible as an inner concentration through his or her own mind as a healing spirituality.

In accordance with musical forms of devotional songs, *Gitanjali* represents its identification. Normally, a devotional song does not have a definite melody and rhythm. The recitative forms of Buddhist customs, ritual etc. can be seenin Sinhalese culture. This form is familiar to Sinhalese' Buddhist people. Therefore, the reader can have an interest in the recitative form of Sinhala translations of *Gitanjali*. Moreover these musical forms are depicted through Vedic chanting in Indian culture and European plain song in the Christian church. It reveals the recitative form of sacred music, which had contributed to develop music culture in any nation. Although the recitative form of *Gitanjali* does not produce the feelings of sacred music, it can be contributed to identify one kind of musical imageries in the devotional music. The Japanese translator Watanabe examines that can be sung in recite form with chanted hymns. Because it has a free rhythm and there is no regular beat as well as a regular tempo, notation etc. Therefore, it is represented as an unmeasured song.

Other feature of the recitative form is free rhythm of speech and it can be introduced as prose rhythm (Oxford Concise Dictionary of Music 2007:584). The role of prose rhythm is sung with hymn. This feature is represented in *Gitanjali*. Therefore, this form can be reproduced as a melodic pattern. The poem sixty- five explains the contribution of two artists

of a song. One artist is a lyric composer and the other artist is a music composer. Most of this system is created for popular music than the classical music component.

Thy world is weaving words in my mind and thy joy is adding music to them. (*Gitanjali:* 65)

The poem eleven reminds of the form of devotional songs. I have explained about the recitative pattern of devotional composition and here I examine the form of devotional song. There are two terms of vocal pattern of devotional song chanting and singing. Normally, the most religious song is chanted in Hindu temple, Christian church, as well as in Buddhist temple. Tagore uses the two terms in the first line of the eleventh poem like this:

Leave this chanting and singing and telling of beads!

The Hindu temple music pattern performs both forms. Even today, it shows that they are offering devotional songs of Bhajan to the God. Those are sung in accordance with *raga* and accompanied with a few musical instruments. Tagore also composed '*Brahma Sangeet* under the purification of the *raga* during his life (Banerji 2015: 72).

The fifteenth poem reminds of thepsychological effects of the performance in the temple. But it can be imagined as a different situation of the performance pattern. Performer is requested to sing or play for him but it has been mentioned that his useless life can be broken down with the purposeless tune. And he had a seat at the corner in a hall. The first line of the poem says: *I am here to sing thee songs, in this hall of thine I have a corner seat:* He sings in an isolated hall and expresses his meaningless life. He says that this destructive life is broken out from a tune. Itexpresses power of a song; it can treat our mind when we feel depressed. When we listen to a song we can relax our mind from the meaning of words or phrases and the arrangement of musical sounds. According to the suitable tune for words, our sentiment can be changed. The poet wishes to relax from a song because a song is composed of lyrics and a tune. This sentiment is present in the poem forty-five.

Many a song have I sung in many a mood of mind, but all their notes have always proclaimed,"He comes, comes, ever comes"(*Gitanjali:* 45).

This poem represents that the various songs are sung with various moods. The poem explains the interrelationship between music and moods and mind as well. He has sung songs with various moods but in the second line says that the notes are same. He couldn't touch the different tunes because of the emotional conflict of mind. However a song can be sung with different moods using different vocalists and different environments as well as using different

musical instruments in the same context. Hence, these kinds of methods are used for increasing aesthetic pleasure of music (Hood 2014: 2). The song repeats the phrase like "*he comes, comes, ever comes"* If we consider these repetitions, they give a literal effect and if it is considered as a song these repetitions serve as dramatic.

In addition, it is explained that the music technique of a song composition is not similar to the literary technique. The poem represents the different genres of the same category. Both works belong to the auditory art. But their similarities and diversities are expressed through some poems. The example.

And when old words die out on the tongue, new melodies break forth from the heart,(*Gitanjali:* 37).

This line clearly express that a melody of a song is more powerful as words of a poem Although, moods cannot be expressed through words, they can be expressed through a song. The music and mood link with natural environment and human thoughts. Some climatic changes are expressed through the main ragas in *Malhar and Megha* as well as the structure of *Miya-Ki-Malhar raga* represents the mood of monsoon (Banerji 2015:72). Indian music like melody of Tagore always highlights the aesthetic values of the tone quality of music. At the end of poem forty-nine he confirms this message as follows:

"One plaintive little strainmingled with the great music of the world" (*Gitanjali:49*).

However, Tagore has remarked the diversity of the words and tune as well as speech and singing. The foundation of both art forms is sounds, but for music musical sounds are used. A song is sung with the aesthetic quality of rhythm, meter, beat, timber tone etc. The goal does not produce a verbal meaning. For the poem non -musical sounds are used, the goal does produce in the meaning of words. Because of the musical sound it is following the musical time and space but there is no time interval for poetry. Accordingly, Tagore explains the diversity of both kinds of art. The following line of the third poem discusses the difference between the communication system of song and speech. A few lines of this poem represent

"*I would speak but speech breaks not into song"*

It means he wanted to communicate his emotion through a song, but it is more difficult than speech. The Communication of language is not planned when it comes up

without a plan. But the composition of a song should be planed, the lyrics should be composed for a tune. Without musical knowledge it cannot be created in a beautiful form.

The poet confirms the power of music in this line of poem thirty-seven. "*old words die out on the tongue*" means that he will forget the words of a song and he will pay his attention to the music of a song. Therefore he continues his idea in the second line "*new melody arouse from the heart"* which says that a new melody is coming up from the deepest heart. Normally, music has limited materials but it is powerful. If it is a dramatic poetry the music is a sophisticated component for words because the word expresses the meaning of music. In this line, music can be expressed as an emotional significance. Greek philosopher Plato talked about the contribution of new music[8] to improve human mind and build up ideal state in his greate work '*Republic'* (Halliday1946: 119).

The poem forty-nine explains the emotional significance of musical environment and the representation of levels of social organizations. In the first line of the poem he invites the other person to visit his cottage then the visitor could have caught his melody, which was sung as a solo style.

You came down from your throne and stood at my cottage door

I was singing all alone in a corner, andthe melody caught your ear. You came down and stood at my cottage door (*Gitanjali:* 49).

The poem imagines the romantic love between a king and a novice. It is not mentioned whether the novice is a male or female, but by the irony of the content it can be imagined that the novice is a female. He came from the palace while she was singing at a corner of a hall. The beautiful melody caught his ear and he reacts with compassion and romantic feelings. In Sri Lankan culture there was a similar love affair between the famous king Saliya and a low caste beautiful girl Ashokamala. Poets create their love story and there are some popular songs, which are composed in popular music genre in accordance with this theme.

The same poem shows another tradition of the court music such as the professional vocalist and their duty, the time duration of their performances, performance environment etc. are pointed out. At the same time he compares the professionalism between a

[8] " the new style gradually gaining a lodgment, quietly insinuates itself into manners and customs; and from these it issues in greater force, and makes its way into mutual compacts; and from compacts its go on to attack laws and constitutions displaying the utmost impudence ,until its end by overturning everything, both in public and private". (Halliday1946: 119).

professional singer and a novice. They are singing all the time at the court, which means they are engages with their vocal practices and they are living in the musical environment. It is confirmed by this line "*Masters are many in your hall, and song Are sung there at all hours"* (*Gitanjali*:49) This rich musical environment inspires to heal the spirituality of the members in court as well as king and his royal family. Following two lines represent the professionalism of court musicians.

Imageries of Musical Instruments and Philosophical Aspect of Music

With reference to *Gitanjali,* it mentions about musical instruments Vina and Flute. Those are common and important musical instruments in the Indian society as well as Sri Lankan literature and history. From the ancient times the vina has been played in the north and south India as well as in Sri Lanka (Jaideva Singh 1995: 90-91). Some documentation and visuals prove vina was the preferable instrument in ancient Sri Lanka. Some examples depict the sculptures in Yapahuwa, kandyan paintings, the Sigiry graffiti and so forth. In India, the musical notes have been prepared according to the mathematical system of strings of vina. Therefore, the melody of vina represents a significant music culture in India. In addition, the poem twenty- six represents the vina and its melody. Also the poem eighty-eight mentioned about the concept of vina singing not vina playing. The concept of vina singing is common in Sri Lankan society. There is a very famous *jataka* story, which deals with a music competition of vina playing between a teacher (*Guttila)* and a student (*Musila*). In the *Guttila*jataka Guttila says in a poem

Mata mahlu wayase, *Bariya vena gayana pera se*

Now I am old, I am unable to sing vina as same as before (*Guttila Kavya*:203).

In this story the teacher broke the strings of the vina and then it produced beautiful tones but the poem eighty- eight expresses that there can be no singing with a broken stringed vina. The poem hundred also mentions about vina. It is used as a symbol in our indefinite life. The Poet wishes to keep vina in his last moment because it produced sad sounds and feelings.

Another musical instrument is the flute. The first song of Gitanjali mentions about the flute.

This little flute of a reed,thou hast carried over hills and dales, and hast breathed through it melodies eternally new (*Gitanjali*: 1).

The song represents that the sharp musical tone can invade a large portion in our mind. It is a very small flute, whichproduces sweet melodies. This theme represents the tone quality of the flute. Also the poem ninety -eight explains the tone quality and the structure of the flute. It is hollow and the flute with reeds creates a tone that is more sorrowful mood.

The last lines of the fifth poem represent the concept of silence of music and the suitable environment for music. The poet says, "now it is time to sit quiet", and then he wants to sing about the dedication of life. He explains the murmurs of bees and they are playing in the mists of flowers. Poet chooses in this natural and silent background for singing. It depicts the appropriateness of natural environment to build sentiments in our mind through signing.

The first line of poem seven reminds of the ornaments of a song. It means that the pure song it always represented with suitable ornaments such as lyrics, meter, rhythm, tempo etc. If we use an unnecessary musical instrument for a song it can be recognized as an adornment of the song because it is always disturbs our mood or emotion. According to the content of the poem it has removed the adornments of the song. But those are represented as signs, and the poet says; *"theornaments of songs mar the union*" it means the adornments of our life destroys our harmonious life in the universe. However, the poem reminds us of the cues of song ornaments. The last four lines of the poem express a similar quality of poet and musician. He expresses thevanity of a poet. In accordance with the song, he sat down in front of the poet but he requested to make his life simple and straight like a simple reed of a flute.

The poem of sixty-two represents the musical sounds of natural objects like musical sounds in leaves, waves and so on. When we consider the sounds of a natural object it has a rhythm, tone, color etc. The poet reminds of this natural phenomena from some of poems. The poem ninety-seven describes the enjoyment of music. He doesn't want to listen to the meaning of others' melody. He enjoys his own tune and voice. Sometimes he didn't know the meaning of others' tune as it was so advanced and therefore he had to listen to his own tune. The poem explains the musicological terms like music entertainment, voice, tune, music and interrelationship between other performing art genres like dance etc. He says that he sings in order to make someone dance.

There are few poems which describe the combination of music with other forms of art. The best example is poem sixty which has mentioned about the concept of ballads[9]. It can be introduced as the short narrative folk song and it has the representation of music and literature. *Death dealing waves sing meaningless ballads to the children* (*Gitanjali:* 60).

Also the poem seventy-eight explains how to express the idea of music in visual art. It is a very important concept in the modern world because the commercialization of music is established with visuals for advertisements, videos for background music, for teledrama, film and so on. The results of visuals show that there is a good demand for music market. Before introducing video music not only Sri Lanka but also in various cultures in the world, of the words were presented with paintings and carvings etc. But modern music culture is covered by music videos for getting attraction of the audience and it is the result of technological achievement. Further a few poems explain the music festivals. The poem sixteen mentions the playing of music for festivals and divine music assembly and so on. The first line of the poem says that he got an invitation to the festival. Fourth and fifth lines show that during the festival he had played his instrument and did all he could.

I *have had my invitation to this world's festival……it was my part at these feast to play upo my instrument, and I have done all I could* (*Gitanjali:*16).

This festive concept is contributed to develop music and dance traditions. Some musical genres are preserved because of the festivals like of Dalada procession. Those musical events represent the identity of the nation, race, gender, sexuality, culture and so on. These lines remind how the music performer shows his skills in a music festival as a professional artist.

Conclusion

In conclusion, the study proves various kind of music imageries in *Gitanjali*. This kind of art work can be applied to develop the music history. The sub topics have highlighted the musical terms which contributed to improve musical knowledge, combination of the concept of music and psychology, moods, emotion, musicological terms and musical instruments etc. This study proves that the great literary work of auditory art can be applied to analyze the musical knowledge in human.

---

[9] The ballads have been preserved as a musical and literary form up to modern times (The New Encyclopedia Britannica: Vol. 3. 837).

References

Batuwanthudawe. (1870). *Guttila Kavya.* Lankabhinawa Visrita Yantra Shalawa; Colombo

Chakravarty. R. (2013) Linking Cultures: Tagore's Travel to Sri Lanka.*Tagore and Sri Lanka* (ed.) Radha Chakravarty. 39-45pp. Nugegoda; Neography

Coperahwea.S .(2013).Tagore's Visit to Sri Lanka. *Tagore and Sri Lanka* (ed.) Radha Chakravarty.29-38 pp.Nugegoda; Neographics.

Gunasekara, A. (1959). Not mentioned the publisher

Halliday, F.E. (1946). *Five Arts.*London; The Riverside Press.

Hewamadduma. A. and Sarath Wijesooriya.(eds.) (1993). *P. B. Alwis Perera Poem Collection.Vol. 1.*Colombo; Department of Cultural Affairs.

Hood, M.M. Minding our Time: Southeast Asian Sensibilities in Music, Emotion and Community Healing.*Music and Mind* (eds.) Gisa Jahnichen, Made Mantle Hood, and Chintaka Pradeep Meddegoda. (2014). UPM Book Series on Music Research No.6, 1-12. Malaysia; University Putra Malaysia Press.

Jahnichen, G.Time Perception as Musical Sense. *Music and Mind* (eds.) GisaJahnichen, Made Mantle Hood, and ChintakaPradeepMeddegoda. (2014). UPM Book Series on Music Research No.6, 13-26. Malaysia; University Putra Malaysia Press

Jaideva Singh, T. (1995).*Indian Music*.Calcutta; Sangeet Research Academy.

Ravibandu.V. (2013). Tagore Dance Drama and its influence on Sri Lankan Dance theatre *Tagore and Sri Lanka* (ed.) Radha Chakravarty.77-88pp. Nugegoda; Neographics

Seneheweera, L. (2009). A documentation of Indian Temperamentlogical Concept of Sri Lanka *The 4th International Conference East Asian Music Temperament and the 14th Session of Asia-Pacific Society for Ethnomusicology,* Symposium Manual. 38-39pp. Hngzhou; China

Seneviratna, A. (2004) *Anusmriti.* Piyasisri Printing System; Nugegoda

Tagore. R. (1915) *Gitanjali (Song Offering).* London; Macmillan and Co. Limited

Tagore. R. (1927). *Gitanjali and Frit-Gathering.*London; Macmillan and Co. Limited

Tagore. R. (1959). *Gitanjali: Devotional song.* (Sinhala trans.) H.D. Ananda Gunasekara. Colombo

Tagore. R. (1970). *Gitanjali* (Sinhala trans.) Hettige Bastian .Colombe; Anula press

Tagore.R. (1984). *Gitanjali*(Sinhala trans.) K.B. Sugatadasa, Wellampitiya; Subadra press

Tagore. R. (1998). *Gitanjali* (Sinhala trans.) Kusum Disssanayake. Colombo; Godage

Tagore, R.(2003). *Gitanjali: Song Offering*. UBS Publisher's Distributors Pvt. Ltd; Shantiniketan

Wtarana, w (ed.) (2000).*Sunil Samara*. Rajagiriya; Sunil Shanta Samajaya

ආඛ්‍යාන narrations
Volume 02 | Issue 02 | July – December 2017 | Article 05

On-line Refereed Journal of the Center for Indigenous Knowledge and Community Studies
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

Follow this and additional works at: www.sab.ac.lk
e-mail: akyanaeditor@ssl.sab.ac.lk

Critique on Western Buddhist Perceptions of Monasticism

Schedneck, Brooke. "Western Buddhist Perceptions of Monasticism."*Buddhist Studies Review*. (2009): 227-244.

Reviewed by Gihani de Silva
Sabaragamuwa University of Sri Lanka

This article "Western Buddhist Perceptions of Monasticism" was written by an American scholar Brooke Schedneck in 2009. It focuses on thecontemporary encounters between Western cultures and the Buddhist tradition of monasticism.The author begins the article with an illustration of the facts about diverse perspectives regarding monasticism in the West. She directs her attention to the manner in which traditional Buddhist monasticism is consciously reformed and reinvented in many ways that align with Western conditions by stating diverse perceptions. The text makes an important contribution in bringing to the fore the voiceson Buddhist monasticism in the West. Though numerous studies generally look at Western Buddhism, particular attention has not been paid to Buddhist monasticism in the West.

Western Buddhists vigorously championing the modernization and indigenization of Buddhist ideas, practice and world views. Initiating her ideas based on the above premise, she focuses primarily on the present state of Buddhism in the West. Encounters between Buddhism and the West date back to the late eighteenth century; laying more emphasis on philosophical and ethical dimensions rather than religious practices and rituals. This new encounter reconstructed Buddhism as an authentic entity. Thus, more detailed synthesizing of literature on the historical evolution of Western Buddhism would have enhanced the quality of this article. However, by stressing on Almond (1998) and tweeds (1992) works, she

demonstrates the manner in which British and American encounters with Buddhism was made a less alien space by placing the tradition into familiar categories. Thus, the assimilation of Buddhism is on par with selective cultural values of these countries. However, the present quest of the study shows how different Western adaptation and appropriation of Buddhism is today. Contemporary Buddhist memoirs, blog websites, interviews and Dharma talks and selected Anthropological works have made use of, to investigate Western Buddhists' diverse attitudes towards the Buddhist monastic institution. However, neither a visible or exact account of the number of sources nor a deep content analysis was done. Perhaps this is because, the study looks at diverse perspectives on a very broad topic. Nevertheless, methodologically, all these online forums give firsthand experience, as there is no account of studies done on perceptions of monasticism in the West.

Brooke Schedneck appears to argue that Buddhist monasticism was never the ideal due to its inability to meet conditions in these most Western countries. There is an ambivalence of incorporating monasticism into this new form of Buddhism. The 'laicization' is such an emerging counter trend, which is opposed to renouncing the world. Western Buddhists are keen to create their own versions of the teaching that is seen as more compatible with Western sensibilities. Diverse views towards monasticism was categorized as follows in the article,

> "critical views: monasticism for being 'selfish', 'Isolated', and basically serving little purpose for the world; positive attitudes: monasticism as unequivocally valuable-conservative responses argue for the intrinsic value of monasticism for the individual and society; reformist attitudes: purifying Buddhist monasticism by removing unnecessary cultural construction of Asian model of monasticism, covers plurality form of Western Buddhism."[10]

It is evident from the reading that her portrayals prove Western Buddhists are not only adapting the religion to their cultural needs, but consciously reforming and reinventing Buddhism in many ways which align with Western conditions that exist without the traditional cultural constraints of Asian countries. Boundaries are being broken down as Western Buddhists, motivated by common needs, explore the whole Buddhist tradition. Although, there is a plurality of monastic schools, there is a fusion of these. Even the author does not lay emphasis on any particular Buddhist school. According to diverse attitudes demonstrated in the article as a whole, Western Buddhists take what they need, not what they

[10]Schedneck, Brooke. "Western Buddhist Perceptions of Monasticism."*Buddhist Studies Review* (2009): 230.

are given. Interestingly, Western Buddhists eschewed orienting themselves with any particular Buddhist tradition. They consciously construct an idealized representation even on monasticism.

> "While they saw these ideals as representing the essence of Buddhism, these representations were constructed out of their own modern concerns and deeply rooted in their own historical and cultural context. These new interpretations were most often based on a romantic or rational-scientific re-reading and reconstruction of the meaning and intention of Buddhist teaching."[11]

This kind of in-depth justification of the above trend is hardly found in this article. A discerning reader will question the underline background of motivations towards modern, rational, romanticize notion of Western Buddhist perceptions towards monasticism.

"The West" as an area of study is itself somewhat contested.[12] There is a broad scholarship on whether the West is dominated by European and American culture or do we need to extend this category to other parts of the world (Australia and Oceania). Though the author does not discuss this matter, it becomes crucial, as Western Buddhists talk about modernization and the universality of Buddhism. If Western Buddhists are clearly attempting to create a global modern Buddhism, they can no longer limit themselves into the category of 'West'. It should be a Transnational or global type of Buddhism. But there are some problems of recognizing it thus, as the 'West' carries its socio-cultural baggage while doing so (rational, scientific, secular, modern). According to the Orientalist's way of thinking, if there is a burning desire to represent 'the other' including the whole globe, there should be possibilities of decontextualize from romanticized fantasies of imposing the power on others, which is entertained.

Here it is interesting to see that, though generally monasticism is not the ideal for West, in the putative debate of female ordination, they take the modernized or universalized standpoints. The most critical responses for monasticism are represented through male voices, while conservative and reformist altitudes are mainly female in the article. On the one hand, monasticism (male) is decreasing (due to laicization). On the other hand, female monasticism is glorified and coheres with reformist responses. While, the male norm in the Buddhist monasticism does not fit into Western cultures, they never tolerate gender

[11] Baumann, Martin. "Modernist Interpretations of Buddhism in Europe." In *Buddhism in the Modern World*, edited by David L. McMahan (Abingdon, Uk: Oxford, 2012): 130.

[12]Mitchell, Scott A. 2010. "Buddhism in the West (North America and Europe)" Accessed on 2017.10.15. http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195393521/obo-9780195393521-0176.xml.

inequalities in female monasticism and reconstruct it through modernized values. It is interesting to see that, this happens the other way round in most Eastern parts of the world, where female ordination has died out or has never been established.

The author puts forward two main arguments for female higher ordination among Western Buddhists.

> "The first is that a move to gender equality will help modernize the tradition, and thus increase its appeal in the West. The second is that this will turn help modernizing Buddhism in Asia, and thus help Buddhism to sustain itself there in the context of universal influences of modernization."[13]

On the one hand, it is true that, Western Buddhists have worked as a powerful force in re-establishing the rights of female ordination. Though this article hardly talks about Asian Buddhist critiques, I believe it is not just the Western Buddhists who are seen as imposing their own view of authority to the Buddhist tradition as demonstrated by Hiroko Kawanami (2007): tension between International nuns and local nuns in Burma (It is indeed one important factor). The phenomenon of re-establishing *bhikkhunī*-hood is far more complex than expected. There are numerous repercussions of this intermediation. Though female higherordinations is continuously taking place in a country like Sri Lanka, identity troubles (hierarchy, colors of the robe, shifting identities among Buddhist nuns etc.), troubles related to social class (local feminist elites support *bhikkhunīs* vs *dasasilmātās including* SMJM), troubles of *nikāya* (in line with caste among *bhikkhunīs*) are visible.[14] Therefore, though the author has her own limitations of the study, there are numerous outcomes of this homogeneous notion of equality that has resulted in establishment of the *bhikkhunī* order. On the other hand, how can we neglect the contribution made by East-Asian countries on the re-establishment of *bhikkhunī* order in Theravāda tradition. This has not received much consideration.

> “Even though it is interesting that, the views (*dasasilmātās*) demonstrated the assumption that, advocates for *bhikkhunī* ordination are giving into the pressures of ‘Western’ feminists. Therefore, they hardly identify the high profile of Asian feminist involvement in revival of *bhikkhunī* order in Sri Lanka.”[15]

---

[13]Schedneck, Brooke. "Western Buddhist Perceptions of Monasticism."*Buddhist Studies Review.*(2009): 237.

[14] For reference to this see Gihani de Silva. "The *Bhikkhunī* Revival Debate and Identity Problems: An Ethnographic Inquiry."*Journal of Oxford Center for Buddhist Studies* (2016): 52-70 and Gihani de Silva. "Critics on Feminist Influence for the New *Bhikkhunī* Revival Debate in Sri Lanka: Ethnographical Review." *Sabaragamuwa University Journal*, vol 1 2016.

[15] De Silva. "Critics on Feminist Influence for the New *Bhikkhunī* Revival Debate in Sri Lanka".

Finally, the author concludes the article by mentioning that Western Buddhism (perception of Western Buddhists) is a global tradition- not bound by the perceived cultural particulars of Asian Buddhist countries. This perception would be over-generalized because, one of the determining factors regarding this depends on how Buddhism is perceived in other parts of the world. In this sense, Buddhism can even be assumed as an alternative source of entity that challenges the West.

References

Baumann, Martin. "Modernist Interpretations of Buddhism in Europe." In *Buddhism in the Modern World*, edited by David L. McMahan (Abingdon, Uk: Oxford, 2012): 113-136.

De Silva, Gihani. "The *Bhikkhunī* Revival Debate and Identity Problems: An Ethnographic Inquiry."*Journal of Oxford Center for Buddhist Studies*,(2016): 52-70.

_______________. "Critics on Feminist Influence for the New *Bhikkhunī* Revival Debate in Sri Lanka: Ethnographical Review." *Sabaragamuwa University Journal*, vol 1, 2016.

Mitchell, Scott A. "Buddhism in the West (North America and Europe). "Accessed on 2017.10.

15. http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195393521/obo-9780195393
521-0176.xml.

Schedneck, Brooke. "Western Buddhist Perceptions of Monasticism."*Buddhist Studies Review* (2009): 227-244.

ආඛ්‍යාන narrations

open access, refereed journal

ISSN 2478-0642
Volume 02 | Issue 01 | January – June 2017