

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විජායය, 2016 අගෝස්තු (නව තීරණය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2016 (New Syllabus)
නර්තනය (දේශීය) I/ පැය දෙකකි
Dancing (Indigenous) I/ Two hours

උපදෙස්:

- ✿ ප්‍රශ්න සියල්ලට ම පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සැපයීය යුතු ය.
- ✿ එත් ප්‍රශ්නයකට ලක්ෂණ 02 බැංශ මුළු ලක්ෂණ 100 කි.

- අංක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දී නිවැරදි හෝ වඩාත් ම ගැළපෙන හෝ පිළිතුර තෝරා, එට අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇති වරහන තුළ ලියන්න.
01. 'සිංහල නර්තන කළාව' සහ 'පහතරට ගාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය' යන කාති රචනා කරන ලද්දේ,
- (1) මුදියන්සේ දිසානායක සහ තිස්ස කාරියවසම් ය.
 - (2) මුදියන්සේ දිසානායක සහ ජයසේන කේට්ටිවෙගාඩ ය.
 - (3) තිස්ස කාරියවසම් සහ එදිරිවිර සරව්වන්ද ය.
 - (4) තිස්ස කාරියවසම් සහ ලයනල් බෙන්තරගේ ය.
 - (5) එදිරිවිර සරව්වන්ද සහ ජයසේන කේට්ටිවෙගාඩ ය. (.....)
02. කොහොඳා කංකාරි ගාන්තිකර්මයේ වාරිතු විධි ලෙස සැලකෙන්නේ,
- (1) මල පේ කිරීම සහ මිල්ල කැපීම ය. (2) මල පේ කිරීම සහ බිසේ කප සිටුවීම ය.
 - (3) තොට පේ කිරීම සහ බිසේ කප සිටුවීම ය. (4) හගලේ යැදීම සහ අයිලේ යැදීම ය.
 - (5) හගලේ යැදීම සහ ගිනි පැහිම ය. (.....)
03. හත් අධියේ කළී ගායනා දැක්කේ,
- (1) කොහොඳා කංකාරියේ දී ය. (2) දෙවාල් මතුවේ දී ය.
 - (3) සූනියමේ දී ය. (4) පහන් මතුවේ දී ය.
 - (5) රටයකුමේ දී ය. (.....)
04. දිවිදාස් පුවන පිළිබඳ සඳහන් සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය කාති දෙකක් වන්නේ,
- (1) කුවේණි අස්න හා සිහබා අස්න ය. (2) කුවේණි අස්න හා දැඩිදෙණි අස්න ය.
 - (3) දීප වංශය සහ මහා වංශය ය. (4) දීප වංශය සහ රාජාවලිය ය.
 - (5) මහා වංශය සහ රාජාවලිය ය. (.....)
05. තෙල්මේ නැරීම සහ වාහල නැරීම නම් විශේෂ නර්තන අංග දෙක දැක්කේ,
- (1) උඩරට ගම්මතුවේ දී ය. (2) සබරගමු ගම්මතුවේ දී ය.
 - (3) සබරගමු පහත මතුවේ දී ය. (4) සබරගමු දෙවාල් මතුවේ දී ය.
 - (5) පහතරට දෙවාල් මතුවේ දී ය. (.....)
06. ආගමික හා සාමාජික උත්සව සඳහා ගොදා ගන්නා අවනද්ධ හාන්ඩ වන්නේ,
- (1) දුවුල, තම්මැට්ටම සහ ගැටුබෙරයයි. (2) දුවුල, තම්මැට්ටම සහ නොරණුවයි.
 - (3) ගැටුබෙරය, දුවුල සහ තාලම්පායි. (4) පහතරට බෙරය, ගැටුබෙරය සහ නොරණුවයි.
 - (5) ගැටුබෙරය, තම්මැට්ටම සහ අඩ බෙරයයි. (.....)
07. අනුමිලිවෙළින් උඩරට, පහතරට සහ සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායවල සිල්පීය දක්ෂතා ඇති ප්‍රවීණ නර්තන සිල්පීන් ලෙස නම් කළ භැක්කේ,
- (1) පණීඛාරත, විතුසේන බියස් සහ ඒ. වී. හින්නිලමේ ය.
 - (2) පණීඛාරත, කේ. ඇස්. ප්‍රනාත්ද සහ ඒ. වී. හින්නිලමේ ය.
 - (3) පණීඛාරත, සවිරස් සිල්වා සහ ඒ. ඉමුල්ගොඩ ය.
 - (4) විතුසේන බියස්, කේ. ඇස්. ප්‍රනාත්ද සහ ඒ. ඉමුල්ගොඩ ය.
 - (5) විතුසේන බියස්, සවිරස් සිල්වා සහ ඒ. රු. සේදරමන් ය. (.....)
08. බලි ගාන්තිකර්මයට විශේෂ තුළ ගායනා ලෙස සැලකෙන්නේ,
- (1) ඇශ්‍රුම් කළී, ග්‍රහ පන්ති, මල්යහන් කළී ය. (2) උඩික්කි කළී, සිරසපාද කළී, ග්‍රහ පන්ති ය.
 - (3) මල්යහන් කළී, පන්තේරු කළී, යාග කළී ය. (4) ඇශ්‍රුම් කළී, ග්‍රහ පන්ති, හිං හතරේ කළී ය.
 - (5) ග්‍රහ පන්ති, උඩික්කි කළී, හිං හතරේ කළී ය. (.....)

09. සූතියම් සහ රටයකුම යන ගාන්තිකර්මවලට අයත් නාට්‍යමය නාර්තන අංග ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) වධිග පටුන සහ මරා ඉපැදිමයි. (2) වධිග පටුන සහ කපුයක්කාරියයි.
 (3) නානුමුරිය සහ මරා ඉපැදිමයි. (4) කපුයක්කාරිය සහ දරු නැලවිල්ලයි.
 (5) වධිග පටුන සහ මරා ඉපැදිමයි. (.....)

10. ඉදිරිපස දී ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ,

- (1) පත්තිනි තොරණයි.
 (2) දෙවාල් තොරණයි.
 (3) රටයකුම් විදියයි.
 (4) සූතියම් විදියයි.
 (5) සන්නියකුම් විදියයි.



(.....)

11. කෝලම් නාටකයේ අත්මානුෂ වරිත ලෙස සැලකෙන්නේ,

- (1) පුර්ණක සහ ලියන අප්පු ය. (2) පුර්ණක සහ මුදලි ය.
 (3) ගුරුල් රාක්ෂ සහ නාග රාක්ෂ ය. (4) ගුරුල් රාක්ෂ සහ මුදලි ය.
 (5) නාග රාක්ෂ සහ මතමේ රුප ය. (.....)

12. 'ලෙල දුන් නව තක පළ වන් පාදේ' මෙම කාච්‍යය අයත් සාහිත්‍ය කානිය හා එය රවනා වූ පුගය දැක්වෙන පිළිතුර තෝරන්න.

- (1) පරෙවි සංදේශය - ගම්පල පුගය (2) ගිරා සංදේශය - ගම්පල පුගය
 (3) සැලුලිහිණී සංදේශය - කෝටටේ පුගය (4) කොටුල් සංදේශය - කෝටටේ පුගය
 (5) සැලුල් සංදේශය - කෝටටේ පුගය (.....)

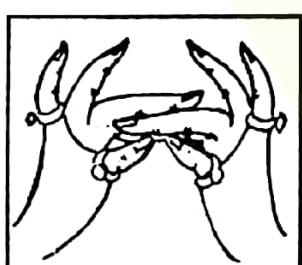
13. 'අක්කා ඉතින් නාඩින්නේ' මෙහි

- (1) ලසු 01 ගුරු 06 සඳැස්මන් 14 කි. (2) ලසු 01 ගුරු 06 සඳැස්මන් 13 කි.
 (3) ලසු 02 ගුරු 06 සඳැස්මන් 13 කි. (4) ලසු 02 ගුරු 05 සඳැස්මන් 11 කි.
 (5) ලසු 03 ගුරු 05 සඳැස්මන් 10 කි. (.....)

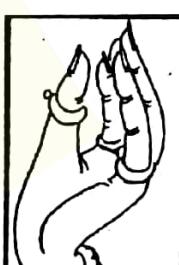
14. "ජ්‍යෙ කඩකක ජ්‍යෙ කුණුතක/ගදින ගතම් දෙම් ගදිනම්/ජ්‍යෙ කිටිතන් තන් කිටිතන්" මෙය,

- (1) මාත්‍රා 4 + 4 තනිතින ය. (2) මාත්‍රා 2 + 4 දෙතින ය.
 (3) මාත්‍රා 2 + 3 දෙතින ය. (4) මාත්‍රා 3 + 3 තනිතින ය.
 (5) මාත්‍රා 2 + 2 + 4 කුන්තින ය. (.....)

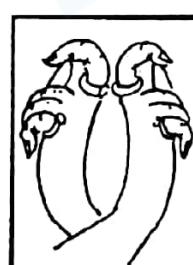
15. පහත සඳහන් (I) (II) (III) (IV) යන අංකවලින් දැක්වෙන හස්ත මුදා පිළිබඳ තිවැරදි වරණය තෝරන්න.



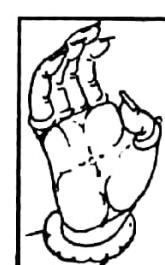
I



II



III



IV

- (1) අංක I හා II සම්පූත හස්ත වේ.
 (2) අංක I හා II අසම්පූත හස්ත වේ.
 (3) අංක I හා III සම්පූත හස්ත වේ.
 (4) අංක III හා IV සම්පූත හස්ත වේ.
 (5) අංක III හා IV අසම්පූත හස්ත වේ. (.....)

16. 'කල්පනා' හා 'ජ්‍යෙන රිද්මය' යන භාර්තිය නෘත්‍ය නාටක නිර්මාණය කරන ලද්දේ,

- (1) උදය ගංකර ය. (2) ශ්‍රීමති මෙනකා ය. (3) රුක්මණී අරුන්චේල් ය.
 (4) ගෙෂ්පිනාත ය. (5) රාම ගෙපාල් ය. (.....)

17. 'කිංකිණී කෝලම' සහ 'රන්දද' යන මුදා නාට්‍ය නිරමාණය කළ ශිල්පීන් වන්නේ,
 (1) විතුසේන සහ ගේජා පලිහක්කාර ය.
 (2) විතුසේන සහ ගාන්ති දේව සෙශ් ය.
 (3) ඉමුල්ගොඩ සහ වසන්ත කුමාර ය.
 (4) ඉමුල්ගොඩ සහ ගේජා පලිහක්කාර ය.
 (5) ඉමුල්ගොඩ සහ ගේජා පලිහක්කාර ය. (.....)
18. ලක්නවී සරානාවේ ප්‍රවීණ කථක් ශිල්පීන් ලෙස කටයුතු කරන ලද්දේ,
 (1) දුර්ගා ප්‍රසාද් සහ අව්වන් මහරාජ් ය.
 (2) ක්‍රිජ්ජා අයියර සහ අව්වන් මහරාජ් ය.
 (3) ක්‍රිජ්ජා අයියර සහ පුන්දර් ප්‍රසාද් ය.
 (4) දුර්ගා ප්‍රසාද් සහ බ්‍රිරුප්‍ර මහරාජ් ය.
 (5) අව්වන් මහරාජ් සහ බ්‍රිරුප්‍ර මහරාජ් ය. (.....)
19. කථකු තර්තනය සඳහා බලපෑ ජන නාටක වන්නේ,
 (1) රාමනාටිම්, කුඩ්ආටිම් සහ අවියකා ය.
 (2) කුඩ්ආටිම්, ක්‍රිජ්ජාටිම් සහ බාන පුද්ධ ය.
 (3) රාමනාටිම්, කුඩ්ආටිම් සහ වකියාරකුත්තු ය.
 (4) වකියාරකුත්තු, රාමනාටිම් සහ බාන පුද්ධ ය.
 (5) වකියාරකුත්තු, රාමනාටිම් සහ බාන පුද්ධ ය. (.....)
20. ගාන්ති දේව සෙශ් විසින් ශ්‍රී ලංකාවේ දී නිෂ්පාදනය කරන ලද මුදා නාට්‍ය ලෙස දක්වෙන්නේ,
 (1) ජන්දන්තදායම් හා කිදුරගන ය.
 (2) ජන්දන්තදායම් හා වේදනා ය.
 (3) සිතාහරණ හා වේදනා ය.
 (4) සිතාහරණ හා මතෙක්හාර බන්ධනම් ය.
 (5) මතෙක්හාර බන්ධනම් හා විදුර ය. (.....)
21. දක්ෂිණ හාරතීය හරත නාට්‍යම් නිරතනයට යොදා ගන්නා පුව්‍යෙෂ තත් හාණ්ඩිය වන්නේ,
 (1) සිතාරයයි. (2) විණාවයි. (3) එස්රාජයයි. (4) තාම්පුරාවයි. (5) පේනාවයි. (.....)
22. විසිවන පියවසේ 'හංසවිල' බැලේ නාට්‍යය සඳහා දායක මූලික ප්‍රවීණ සංගිතයෙන් පැණ දුන් ප්‍රවීණ නිශ්චිත වන්නේ,
 (1) වෛකොස්කිවි සහ ඉසබේරා ඔන්කන් ය.
 (2) ජේන් පේර්ප් නොවේරා ඔසබේරා ඔන්කන් ය.
 (3) වෛකොස්කිවි සහ ගලිනා උලනේවා ය.
 (4) ගලිනා උලනේවා සහ මාරියස් පෙරේපා ය.
 (5) වස්ලවි නිජ්න්ස්කි සහ තාමරා තව්මනේවා ය. (.....)
23. අනුපිළිවෙළින් උඩරට, පහතරට සහ සබරගමු ඇශ්ම් කට්ටලවලට ආවේණික කොටස ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) සිඛාබන්ධනය, අවුල්හැරය, තෙකමෙන්තයි.
 (2) සිඛාබන්ධනය, පාව්‍ය වැඩම, තොංඩුපත් ය.
 (3) තෙල් කවිවිය, ජට්ටාව, සිඛාබන්ධනයි.
 (4) තෙල් කවිවිය, හැඩ කැල්ල, සිඛාබන්ධනයි.
 (5) සිඛාබන්ධනය, තෙල් කවිවිය, සිඛාබන්ධනයි. (.....)
24. ප්‍රාසංගික වේදිකාවක කණ්ඩායම් නිරතනයක් නිරමාණය කිරීමේ දී වඩාත් අවධානය යොමු කළ යුත්තේ,
 (1) පුද්ගල හා පොදු අවකාශයට රංග වස්ත්‍රාහරණ සැලසුම් කිරීම ගැන ය.
 (2) පුද්ගල හා පොදු අවකාශයට රංග වින්‍යාසය සැලසුම් කිරීම ගැන ය.
 (3) පුද්ගල අවකාශයට ඇශ්ම් පැලසුම් සකස් කිරීම ගැන ය.
 (4) පුද්ගල හා පොදු අවකාශයට පසුතල නිරමාණය සැලසුම් කිරීම ගැන ය.
 (5) පොදු අවකාශයට රංග හාණ්ඩ සැලසුම් කිරීම ගැන ය. (.....)

25.



A



B

ඉහත රුපවල රසභාව අනුපිළිවෙළින්,

- (1) අද්භුත හා රෝග රසය වේ.
 (2) අද්භුත සහ වීර රසය වේ.
 (3) රෝග හා වීර රසය වේ.
 (4) හයානාක හා වීර රසය වේ.
 (5) හාස්‍ය හා අද්භුත රසය වේ.

- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර තෝරා හිස්තැන් පුරවන්න.
26. මීනාක්ෂි සූන්දරමිල්ලේ වඩාත් ප්‍රකිද්ධියට පත් වූයේ දක්ෂිණ හාරතීය නර්තනය සඳහා ය.
27. මල් මහුප්‍රරාය, දේව කෝල්පාවුව සහ යහන් දැක්ම යන නර්තන අංග දැකිය හැකි වන්නේ ගාන්තිකරුමයේ දි ය.
28. තිසුරා, ආනන්ද සහ නාය ගර්ගා යන වන්නම් අයත් වන්නේ නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.
29. අනුරායදණ්ඩ තාලය අයත් වන්නේ නර්තන සම්ප්‍රදායේ වන්නමක ය.
30. නර්තනයේ දි ගැරියේ උපාංග කොටස් හැඟීම් දනවන අපුරින් මැනවින් පිළිබඳ වන්නේ අභිනයේ දි ය.
31. "තිතිති දන මන තයන පිනවන - යුල් සිරින් දෙවගනක විලසා" මෙය සවුදම ලෙසින් හඳුන්වයි.
32. ඉතාලිය, ප්‍රංශය, රුසියාව නර්තනයේ ආරම්භය සහ විකාශනයට දායක වූ ප්‍රධාන රටවල් ලෙස සැලකේ.
33. වැදි යකුන්, මෙලෙසි යකුන් සහ රුජ්පා යකුන් පුද ලබන්නේ ගාන්තිකරුමයේ දි ය.
34. "ආංගිකම් භූවනම් යස්ය වාචිකම් සරවථාමයම් ආභාරයම් වන්ද තාරා දි තා තුම් සාත්චිකම් ශිවම්" මෙම ශ්ලේෂකය තමස්කාරය ලෙස හැඳින්වේ.
35. විවිධ වූ වරිත තිරුපණය කිරීම සඳහා වේය තිරුපණයට ප්‍රධාන තැනක් දෙන දක්ෂිණ හාරතයේ නර්තනය සාත්වික අභිනයෙන් වඩාත් පොහොසත් ය.
- අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර තිත් ඉර මත ලියන්න.
36. සෞන්දර්ය ගුරු විදුහල ස්ථාපිත කළ ස්ථානය හා වර්ෂය තුමක් ද?
1. ස්ථානය : 2. වර්ෂය :
37. කර්ණාවක තාල පද්ධතියෙහි තාල හා ජාති වශයෙන් වර්ගිකරණය සංඛ්‍යාතමක ව දක්වන්න.
1. තාල : 2. ජාති :
38. පහත දැක්වෙන නෘත්‍ය නාට්‍ය නාට්‍යක නිෂ්පාදනය කළ ශිල්පියා සහ ශිල්පිණිය නම් කරන්න.
1. විනුවායදා : 2. රාම් ලිලා :
39. පහත දැක්වෙන නර්තන අංග අයත් වන්නේ තුමන නර්තන සම්ප්‍රදායට ද?
1. ගෙජ්ජ් මාත්‍රය : 2. පට්ටුතාල් මාත්‍රය :
40. කාව්යි නර්තනයට හාවිත කෙරෙන අවන්දි හාණ්ඩිය සහ සූමිර හාණ්ඩිය තුමක් ද?
1. අවන්දි හාණ්ඩිය : 2. සූමිර හාණ්ඩිය :
41. පහතරට නර්තනයේ ප්‍රවීණ නර්තන ශිල්පී කේ. ඇස්. ප්‍රතාන්දු මහතා විසින් වේදිකාවට සකස් කරන ලද නර්තන අංග දෙකක් නම් කරන්න.
1. : 2. :
42. 'ව්‍යුත්‍ය පටුන' හා 'සූතියම් යත්ෂණිය' රෘගනය කෙරෙන ගාන්තිකරුම දෙක නම් කරන්න.
1. ව්‍යුත්‍ය පටුන : 2. සූතියම් යත්ෂණි :
43. මාර්තා ගුහම් සහ ජීන් ජෝර්ජ් තෝරීම් යන ශිල්පීන් දෙදෙනා අයත් රටවල් මොනවා ද?
1. : 2. :

44. 'ගුරුගේ මාලාව' සහ 'මරුවා නැවීම' යන නාට්‍යමය නර්තන ඇංගුලත් ගාන්තිකර්ම නම් කරන්න.
1. ගුරුගේ මාලාව :
 2. මරුවා නැවීම :
45. ප්‍රේමකුමාර එපිටලෙල විසින් නිර්මාණය කරන ලද වන්නම කුමක් ද?
- එය නම් කරන ලද්දේ කි වෙනි වන්නම ලෙස ද?
46. පහත ජ්‍යාරූපවලින් දුක්වෙන ගාන්තිකර්මය හා නර්තනාංශය නම් කරන්න.



1. ගාන්තිකර්මය :
 2. නර්තනාංශය :
47. බලි ගාන්තිකර්මයේ දී පුද පුරා ඉවු කෙරෙන්නේ කුමන කොට්ඨාසයක් වෙනුවෙන් ද?
- එහි දී බලි ඇංගුලත් සඳහා උපයෝගී කොට ගන්නා ප්‍රධාන අමුදුව්‍යය කුමක් ද?
48. පහත සඳහන් දක්ෂීණ හාරතීය පැලුදුම් කොටස් අයත් වන නර්තන සම්ප්‍රදායයන් නම් කරන්න.
1. කුජ්පායම් :
 2. රාත්කුඩි :
49. 'අදුන් ගාන්නී නොත් දෙක මමරි කරන්නී
මල් ගවසන්නී කොඟ්බය ගොතා දමන්නී'
මෙය අයත් වන ගැලී නාටකය සහ වරිතය කුමක් ද?
1. ගැලී නාටකය :
 2. වරිතය :
50. 'ගුණනුග දිනපතා පන්සල වෙත යන්නේ තම ආගමික වත්පිළිවෙත් ඉවු කිරීම සඳහා ය. බුදුන්ට මල් පහන් පුදා හාවනානුයෝගී ව සිටිම ඔහුගේ මානයික සුවියට මහත් රැකුලක් වන්නේ ය.'මෙයින් කියුවෙන හාවය හා රසය නම් කරන්න.
1. හාවය :
 2. රසය :

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විජාගය, 2016 අගෝස්තු (නව නිර්මැල්ය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2016 (New Syllabus)
නර්තනය (දේශීය) II/ පැය තුනකී
Dancing (Indigenous) II/ Three hours

උපදෙස්:

- I වන කොටසින් ප්‍රශ්න දෙකක් ද, II, III, IV කොටස්වලින් එක් ප්‍රශ්නය බැඟින් ද තෝරා ගෙන, ප්‍රශ්න පහකට පිළිතුරු සපයන්න.
- සැම ප්‍රශ්නයක ම (i) කොටසට ලකුණු 06ක් ද (ii) කොටසට ලකුණු 06ක් ද (iii) කොටසට ලකුණු 08ක් ද වගයෙන් මුළු ලකුණු 20ක් බැඟින් හිමි වේ.

I කොටස

01. (i) පහත සඳහන් බෙර පද අතුරෙන් ඔබ උගත් නර්තන සම්පූදායට අයන් බෙර පදය තෝරා ගෙන, ප්‍රස්ථාර කරන්න.
(අ) "දොමිත තදාමි තදාමි රුද ගේ තකට ගත කුද ගත"
(ආ) "දොං දොං ගත ගත් දිත් තකු"
(ඇ) "ඡේ කිරිතත් තත් කිරිතක"
- (ii) පහත සඳහන් කළී පදය මාත්‍රා 3 + 4 තාල රුපයට ප්‍රස්ථාර කරන්න.
"යනෙන කඩ ගෙ එනෙර වැඩ සිට
රුපුන් යන මං බලව බලවා"
- (iii) 'දොං ඡේ ගත දොංත' වට්ටමේ අඩවියක් හෝ 'ගුද ගත් ගත' වට්ටමේ සුරලක් හෝ 'යාදිනි මාත්‍රයේ' අඩවිය හෝ ප්‍රස්ථාර කරන්න.
02. "ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීම මගින් සමාජ සහතිවනය සහ සම්බන්ධතා වර්ධනය වේ."
(i) කොහොඳා කංකාරිය පැවැත්වීමේ දී සමාජ සහතිවනය වර්ධනය වන ආකාරය පැහැදිලි කරන්න.
(ii) දෙවාල් මලුව හෝ පහන් මලුවේ දී දුකිය හැකි ඇදහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන්න.
(iii) සමාජයේ යහපැවැත්ම සඳහා ගාන්තිකර්ම බලපාන ආකාරය විශ්‍රාන්ත කරන්න.
03. ආගමික හා සමාජය අවස්ථාවල දී සාම්පූදායික සේවී වාදනය මෙන් ම ආනුෂ්ඨික කළාවලට ද හිමිවන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි.
(i) දේශීය වාදන භාෂ්‍ය භාෂිත වන සමාජ අවස්ථා තුනක් නම් කර, ඉන් එක් අවස්ථාවක වාදනය සිදු කෙරෙන ආකාරය විස්තර කරන්න.
(ii) ගාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත වාදන අවස්ථා පිළිබඳ කරුණු දක්වන්න.
(iii) වෙස් ඇදුම් කට්ටලය, තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලය සහ සබරගමු ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය අතුරෙන් දෙකක් තෝරා ගෙන, ඒවායේ විවිධත්වයට බලපා ඇති සේතු විශ්‍රාන්ත කරන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තන ඉතිහාසය අධ්‍යයනය තිරිමේ දී විංග කතා, රුකම් සහ එතිහාසික සාධක වැදගත් වේ.
(i) විංගකතා ඇසුරෙන් අනුරාධපුර යුගයේ නර්තන කළාව පිළිබඳ සාධක දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.
(ii) ගම්පල යුගයේ රුකම් ඇසුරෙන් හෙළි වන නර්තන කළා තොරතුරු සැකෙවින් විස්තර කරන්න.
(iii) ස්‍රී. ව. 1930- 1960 දක්වා දේශීය නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට බලපෑ සාධක හතරක් දක්වන්න.
05. (i) "දේශීය ජනකලාව, ජන සංගීතය හා බැඳී පවතී." සනාථ කරන්න.
(ii) "කෝලම්, සොකරි නාටකවල වරිත ලක්ෂණ තීවු තිරිම සඳහා බෙරපද සහ කළී ගායනා වඩාත් ඉවහල් වේ."
එක් නාටකයකින් එක් වරිතයක් බැඟින් තෝරා ගෙන, වරිත දෙකක් පිළිබඳ විමසන්න.
(iii) සම්බන්ධතා සංකල්පය රංග වින්‍යාසයයේ දී යොදා ගෙන ඇති අපුරු පැහැදිලි කරන්න.

III කොටස

06. පහත සඳහන් වගුවෙහි (අ),(ආ),(ඉ) යන කොටස්වලට අදාළ ව අසා ඇති ප්‍රශ්නවලට වෙන වෙන ම පිළිතුරු සපයන්න.

(අ) කොටස	(ආ) කොටස	(ඉ) කොටස
රඩියෝනාත් තාගේරී	තොට්ඨායම්	මංදුංගය - නැවුවාංගම්
ව්‍යුරුපු මහරාජ්	වර්ණම්	පුං - පෙනා
නාහර සිං කුමාර්	පුම්බි	ප්‍රධාන ප්‍රංශ - භාර්මෝනියම්
රාජා ජමොරින්	රාස්ලිලා	වෙන්ඩා - මද්දලම්

- (i) (අ) කොටසෙහි ඇතුළත් කථක් නර්තන සිල්පයා පිළිබඳ කෙටි සටහනක් ලියන්න.
- (ii) (ආ) කොටසෙහි ඇතුළත් මතිපුරි නර්තන අංගය පිළිබඳ ව විස්තර කරන්න.
- (iii) (ඉ) කොටසෙහි ඇතුළත් කථක් වාද්‍ය හාණ්ඩ පිළිබඳ ව විශ්‍රාශ කරන්න.

07. (i) දේශීය මූදා නාට්‍ය සංකල්පය හඳුන්වන්න.
- (ii) ඇනා පාවිලෝලා, ගලීනා උලනෝලා, නිර්ස්කි වස්ලවී යන අය අතුරෙන් එක් අයකුගෙන් බටහිර බැලේ රංග කළාවට සිදු වූ සේවය අයන්න.
- (iii) 'කරුදිය' මූදා නාට්‍යයේ අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා යොදා ගෙන ඇති සිල්පතුම පිළිබඳ විශ්‍රාශක් කරන්න.

IV කොටස

08. "නුතන ප්‍රාසංගික නර්තනයට පෙරදිග මෙන් ම අපරදිග ආහාසය ද ලබා ඇති බැවි රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් නැරඹීමෙන් පැහැදිලි වේ."
- (i) නර්තන සංවලන කෙරෙහි අවධානය යොමු කරමින් ඉහත ප්‍රකාශය පැහැදිලි කරන්න.
 - (ii) ප්‍රාසංගික නර්තන නිර්මාණ සඳහා නුතන තාක්ෂණික සිල්පතුම යොදා ගෙන ඇති ආකාරය පරීක්ෂා කරන්න.
 - (iii) පාසල් දරුවන්ගේ තරගකාරීන්වය සඳහා රුපවාහිනී රියුලිටි (Reality) නර්තන වැඩසටහන් මගින් රුකුලක් ලැබේ ද? විවාරයට ලක් කරන්න.
09. (i) නර්තන කළාවේ ප්‍රවිත්තිනය සඳහා ජන සන්නිවේදන මාධ්‍ය බලපා ඇති ආකාරය සාකච්ඡා කරන්න.
- (ii) "අදානතන සමාජ අවශ්‍යතා සහ රුලිකත්ව නර්තන කළාව කෙරෙහි විවිධ අයුරෙන් බල පා ඇත." විමසන්න.
- (iii) නර්තන කළාවේ පැවැත්ම සහ ප්‍රවිත්තිනය සඳහා නර්තන අධ්‍යාපනයේ ඇති වැදගත්තම අයන්න.

* * * * *

01. (2)	02. (4)	03. (3)	04. (1)
05. (5)	06. (1)	07. (2)	08. (4)
09. (2)	10. (5)	11. (3)	12. (1)
13. (2)	14. (4)	15. (3)	16. (1)
17. (4)	18. (5)	19. (3)	20. (4)
21. (2)	22. (3)	23. (5)	24. (2)
25. (4)			

(01 - 25 ලකුණු 02 × 25 = 50)

අංක 26 සිට 50 දක්වා

26. හරත	27. පහන් මධුව	28. සබරගමු	29. පහතරට
30. සාන්චික	31. පත්තිනි	32. බැලේ	33. කොහොඳා කංකාරි
34. ශිව	35. කථකලි		
36. (1) ශිරායම	(2) 1972		
37. (1) 7	(2) 5		
38. (1) රැඩින්දුනාත් තායෝර්	(2) රුක්මණී දේවී අරුන්ධේල්		
39. (1) පහතරට	(2) සබරගමු		
40. (1) කවිල් බෙරය / මෝලම්	(2) නාගස්වරම් / නාදස්වරම්		
41. (1) ගිරිදේවී	(2) සුරඹාවල්ලිය / සථ්‍යපාලිය		
42. (1) සූතියම	(2) සන්නියකුම / දහඅට සන්නිය		
43. (1) ඇමරිකාව	(2) ප්‍රංයය		
44. (1) කොහොඳා කංකාරිය	(2) සන්නියකුම / දහඅට සන්නිය		
45. (1) හංස ව්‍යුනම	(2) 19		
46. (1) රටයකුම / රිද්දියාගය	(2) නාඛුමුරය / දොළන පෙළපාලිය		
47. (1) නවගුහ	(2) පුෂ්ප මැටි		
48. (1) කථකලි	(2) හරත		
49. (1) සොකරි	(2) සොකරි		
50. (1) හක්ති / ගාන්ත / ගම	(2) ගාන්ත		

(26 - 50 දක්වා 02 × 25 = 50)
(මුළු ලකුණු 100)

I කොටස

01. (i) (අ) "දොමිත තදෙම් තදෙම් රුදෙගරීම් තකට ගත කුද ගත"

උචිරට

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
දො	-	ත	ත	දො	-	ත	දො	-	රු	දේ	ග
ඡී	-	-	ත	ක	ඡ	ග	ත	ඡී	දේ	ග	ත

(ආ) "දොං දොං ගත ගන්දින් තකු"

පහතරට

^	/	^	/								
1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	3	4
දො	-	දො	-	ග	ත	ගත්	-	දින්	-	ත	ඡී

මාත්‍රා 3 + 3 තාලයට ද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කර ඇත්තම්

(ඇ) "ජිං කිටි තත් තත් කිටිතක"

සබරගමු

^	/	^	/								
1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	3	4
ජි	-	කි	රි	තත්	-	තත්	-	කි	රි	ත	ක

මාත්‍රා 3 + 3 තාලයට ද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කර ඇත්තම්.

නිවැරදි විභාගවලට වෙන්කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලක්ෂණ 02

බෙර පද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂණ 04

මුළු ලක්ෂණ 06

^	/	^	/	^	/					
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
ය	නෙ	න	ක	ඒ	ග	ය	ඒ	නෙ	ර	වැ
රු	දුන්	-	ය	න	මූ	-	බ	ල	ව	-

අවග්‍රහයට ද නිවැරදිව ප්‍රස්ථාර කර ඇත්තම්

නිවැරදි විභාගවලට වෙන්කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලක්ෂණ 02

බෙර පද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂණ 04

මුළු ලක්ෂණ 06

^	/	^	/						
1	2	1	2	3	1	2	1	2	3
තත්	-	ත	ක	ව	ත	ක	රුවා	-	-
තත්	තත්	තත්	තත්	තත්	ත	ක	රුවා	-	-
ත	ක	රුවා	-	ග	ජි	-	ජි	කු	දේ
කි	රි	ත	ක	ව	කුවා	-	දුන්	-	-
ජි	ක	රුවා	-						

දොං ජීංත ගත දොංත වධිටමට අයත් වෙනත් අඩවිවත් ද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කර ඇත්තම්

දා ගති ගත් වට්ටමේ පුරුලක්

/	/	/	/	/	/	/	/	/					
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
ඡු	-	දත්	-	ගුහී	නිග	දිරි	තිව්	ග	ත	ග	ත	ගහී	නිග
තන්	-	දිත්	-	තන්	-	-	-	දිග	තුමි	-	-	දෙශුම්	-

දා ගති ගත් වට්ටමේ වෙනත් පුරුලක් ද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කර ඇත්තාම්

යාදිනි මාත්‍රයේ අඩවිව

/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/		
1	2	1	2	1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	1	2	3	4		
ජ්‍රී	-	ජ්‍රී	-	ග	ත	කු	ද	ග	ත	කු	ද	ග	ත	තන්	-	දත්	-	තන්	-
දිරි	තිව්	තුරි	තිව්	ග	ත	කු	කු	දත්	-	තුරි	තිව්	තුරි	තිව්	ග	ත	කු	කු	දත්	-
දිරි	තිව්	තුරි	තිව්	ග	ත	කු	කු	දත්	-	කු	ද	ග	ත	කු	ද	තා	-	-	-
ජ්‍රී	-	ග	ත	තන්	-	දිත්	-	තන්	-	කු	ද	ග	ත	කු	ද	තා	-	-	-

නිවැරදි විභාගවලට වෙන් කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලක්ෂණ 02

නිවැරදි ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂණ 06

මුළු ලක්ෂණ 08

02. "උත්තිකර්ම පැවැත්වීම මගින් සමාජ සහළේවනය සහ සම්බන්ධතා වර්ධනය වේ."

- (i) කෘෂිකාර්මික ජ්වන රටාවකට උරුමකම් කියන ශ්‍රී ලංකා කියයෝ මුවන්ගේ හවෙශේග සම්පත් ආරක්ෂා කර ගැනීමටත්, අස්වනු පරුසාර කරගැනීමටත් ගමට, රටට සෙනක් උත්තිකියක් අහිවාද්ධියක් ලබා ගැනීම උදෙසාත් උත්තිකර්ම පවත්වා ඇති බව අප කුවුරුත් දන්නා කරුණකි. එකි අරමුණු සාක්ෂාත් තර ගැනීමට උචිරට ප්‍රදේශයේ පැවැත් වූ ප්‍රධාන උත්තිකර්මය වන්නේ කොහොඳා කංකාරි උත්තිකර්මයයි. මෙම උත්තිකර්මය පැවැත්වීමේ දී ආරම්භක අවස්ථාවේ සිට අවසානය දත්වා ම සමාජ සහළේවනය, සහයෝගය, ආගන්තුක සත්කාරය, නායකත්වයට ගරු කිරීම වැනි උසස් ගුණාංග රෙසක් ප්‍රදේශනය වන බව නොතියා ම බැරි ය. ඒ අතුරින් මෙම උත්තිකර්මයෙන් සමාජ සහළේවනය වර්ධනය වන ආකාරය විමසා බැලීම අගන් ය.

උත්තිකර්මයක් පැවැත්වීම යනු, තනි ව කළ හැකි කාර්යක් නොවන්නේ ය. එය සම්හැරිතවයෙන් හා සහයෝගයෙන් කළපුතු කාර්යක් ම වන්නේ ය. එනම් කංකාරියට දින නියම කර ගැනීමෙන් පසු එයට අවශ්‍ය බවු බාහිරාදිය, කුම්බීම, අමුදුව්‍ය ආදි සියලු දේ සපයා ගැනීමට අසල්වාසින්ගේ සහයෝගය අවශ්‍ය ය. එබැවින් බොහෝදෙනාගේ ඒකරායි විම තුළ, මෙය කරගෙන යාම ගැලීයන්ගේ සිරිතයි. එහි දී මුවන් පරණ තරහ මරහා, ආරවුල්, සින් බිඳීම් ආදි දී අම්තක කොට නැවත එකා මෙන් එකමුතු ව සමගිය, සහළේවනය පෙරදුරි කොටගෙන සතුරින් කටයුතු කිරීමට පෙළඳීන්නේ උත්තිකර්ම කළාකරුවා සතු උසස් ගුණාංගයන් ද ලොවට හුවා දක්වාතිනි.

කංකාරියේ පුරුව වාරිතුයක් වන මුව සැදීම ගත් කළ එය ද තනි ව කළ හැකි කාර්යක් නොවන්නේ ය. කංකාරියට සහභාගි වන යන්දේස්සන් මෙන් ම ගම්වාසී බොහෝදෙනාගේ අත් උදුවිඛින් හා උදුවිඛපකාරයෙන් සිදුවන මෙම කාර්ය ද සමාජ සහළේවනය වර්ධනය වන එක් අවස්ථාවක් සේ පෙන්වාදිය හැක. මෙහි දී අත්‍යවශ්‍ය අමුදුවන වන කෙසෙල් කොට, ගොක් කොළ, පොල් මල්, හබරල කොළ, ඉරවු ආදි දී සපයා දෙන්නේ අසල්වාසින් ය. එවෙශ ම මෙහි වූ සැරසිලි, කුටුම් ආදි දේශීය කළා අංග රෙසක් සැම දෙනාගේ ම සහය මත සිදුවන්නේ සමාජ සහළේවනය වර්ධනය වන ආකාරය ප්‍රසක් කරමිනි.

එපමණක් ද නොව, කංකාරියට අවශ්‍ය හාල්, පොල්, මුලන්, එළවාල්, පලනුරු, බාහා වර්ග මෙන් ම බවු බාහිරාදිය එකතු කිරීමට ද සියලුදෙනාගේ සහයෝගය මෙන් ම සහළේවනය ද ලබාදෙන්නේ ඉහත කී කාරණය පසක් කරමිනි. මෙසේ ගම වටා ගොස් සියලු දෙනාට හැකි පමණින් දෙනානා වූ දී කංකාරි ගුම්යට රැගෙන එන්නේ සමාජ සහළේවනය මතා සේ ලොවට පෙන්වා දෙමිනි.

එසේ ම දුරාතිනයේ පටන් ලාංකිය ජනය සතු උතුම් ගුණාගයක් වන්නේ ආගන්තුක සත්කාරයයි. කංකාරී මඩවේ දී එය එසේ ම වන්නේ ය. මත්ද යත් කංකාරී නැරඹීමට පැමිණෙන ගම්වාසින්ට පමණක් තොට, අවචින් පැමිණෙන ගම්වාසින්ට ද බත බුලතින් සංග්‍රහ කිරීමට ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා පසුබට තොටි ය. හැකි පමණින් කහට කෝපයකින් හෝ සංග්‍රහකාට උතුම් වූ ආගන්තුක සත්කාරය විද්‍යාපාලින් එකිනෙකා අතර ඇත්තා වූ සමාජ සහළේවනය ද වර්ධනය කරන්නේ ය.

තව ද කංකාරී දිනයේ දී යක්දෙස්සන් සියලු දෙනා ඔවුනාවුන් ආවාර සමාවාර කර ගන්නවා පමණක් තොට, නායකත්වයට ගරු කරමින් අනෙක්තා සුහුදන්වයෙන් සමාජ සත්කාරය ඉටු කිරීමට පෙළඳඹින ආකාරය ඉතා අගන් ය. ඒ මත්ද යත් කංකාරී දිනයේ දී වැඩිමහල් අයගේ සිට වයසින් අඩු අය දක්වා නරතනයේ යෙදීමෙන් වැඩිහිටියන්ට ගරු කිරීමේ උසස් ගුණාගය ද ඔවුනාවුන් අතර ඇත්තා වූ සමාජ සහළේවනය ද ප්‍රකට කරයි. එපමණක් ද තොට නායකත්වයට ගරු කිරීම, අත් අයගේ මතයන්ට ගරු කිරීම, ඉවසිම හා අනෙක්තා සුහුදන්වයෙන් යාමුහික ව මෙන් ම සමාජ සහළේවනයෙන් කටයුතු කිරීම ද කොහොඳා කංකාරී පැවැත්වීමෙන් සිදුවන බව ඉහත තොරතුරු පසක් කරයි.

අවසාන වගයෙන් කංකාරී නැරඹීමට පැමිණෙන සියලුදෙනා උස් පහන් සේදායකින් හෝ කුල සේදායකින් හෝ බලපුළුවන්කාරකමකින් තොර ව බිම එලා ඇති පැදුරේ හෝ මාගලේ වාසි වන්නේ ද සම්ඟිය, සහළේවනය පෙරදුරී කොටගෙන ය. කංකාරී ඩුම්පේ උස් පහන් සේදායක් තොමැති බව අපට ඒ අනුව පැහැදිලි වේ.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු තුළින් ගම් වන්නේ කොහොඳා කංකාරී පැවැත්වීමේ දී සමාජ සහළේවනය වර්ධනය වන ආකාරයයි.

(ලකුණු 06)

(ii) දේශීය තර්තන සම්ප්‍රදායන් තුනෙහි ම ආරම්භයට හේතු එම ඇත්තේ ගාන්තිකර්ම වේ. මෙම ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමට මුල් වී ඇත්තේ එදා ජ්‍යෙෂ්ඨ වූ මිනිසාගේ විවිධ ඇදිහිලි හා විශ්වාසයන් ය. එවන් වූ ඇදිහිලි හා විශ්වාස දෙවාල් මඩවේ දැකිය හැකි දී සි විමසා බැඳීම අගන් ය.

පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදාය හා බැඳුන ගාන්තිකර්ම අතරින් දෙවියන් මුද්‍රෙකාට පවත්වනු ලබන මඩ ගාන්තිකර්ම අතර දෙවාල් මඩවා ප්‍රධාන වේ. දෙවාලා මඩවා වනාඩි සැකිකත්වය, ලෙවිරෝග නිවාරණය, ස්වභාවික විපත්වලින් වැළකි සෞඛ්‍යය උදාකර ගැනීම මෙන් ම ගමට රටට සෙනක් ගාන්තියක් ලබා ගැනීමේ අහිමතාපරිය පෙරටු කොටගෙන් ගාන්තිකර්මයක් ලෙස හදුන්වාදිය හැක. මෙයි අරමුණු මුදුන් පමුණුවා ගැනීම උදෙසා ගාන්තිකර්ම කළාකරුවේ තොයෙක් ඇදිහිලි පුම් හා විශ්වාස හාවිත කළහ. එහි දී මුදුන් තොපෙනෙන බලවිගයන්ගෙන් පිහිට පැතුහු. ඒ අතර දෙවියන් ප්‍රධාන විය. එහි දේව කොට්ඨාසයන් ලෙස පත්තිනි දෙවියන් මෙන් ම දෙවාල් දෙවියන් ප්‍රධාන සපිරිවාර දෙවිරුන් හදුන්වාදිය හැක.

දෙවාල් මඩ ගාන්තිකර්මයේ ඇදිහිලි හා විශ්වාස පිළිසිවු වන ප්‍රථම අවස්ථාව වන්නේ කජ් සිවුවීමේ වාරිතුයයි. එනම් දෙවාල් මඩවක් කරනු ලබන බවට දෙවියන්ට පොරෝන්දු වන්නේ මෙමිනි. මෙහි දී කපු පත්තිනිවරු කිරී ගසක අත්තක් රැගෙන පුදුසු දින වකවානු නියම කර තොරා ගන් බිමෙහි ගොක් තොළ සැරසිලි කර සිමා මායිම් සනිටුහන් කර තහවුරු සිටුවාදිය සිදු කරනු ලබයි. මෙහි දී පත්තිනි, දෙවාල්, නාට, විෂ්ණු, කතරගම යන දෙවියන් උදෙසා යහනක් ද, සතරවරම් දෙවිරුන් ලෙනුවන් මල පැල හතරක් ද ඉදි කරවා ප්‍රථමයෙන් තුළිවිධි රත්තනයට ද, දෙවනු ව විෂ්ණු දෙවියන් ප්‍රධාන කොට ඇත්තා වූ සපිරිවාර දෙවියන් සියලුදෙනාට ද. වැද් තමස්කාරකාට පහන් දළුවා පුවද යුතු අල්ලා යාතිකා කරන්නේ මෙහි වූ ඇදිහිලි විශ්වාස පෙරදුරී කොටගෙන ය. ඉන් අනතුරු ව ඩුම්පේ අධිපති තුම දෙවියන්ට ද වැද් තමස්කාර කරති. එමින් ද ඇදිහිලි විශ්වාස ප්‍රකට කරයි.

එමෙන් ම ගස් වෙන්කිරීමේ වාරිතුයෙන් ද විද්‍යාපාන්නේ දෙවියන් පිළිබඳ වූ ඇදිහිලි විශ්වාසයන් ය. තව ද මඩ ජේ කිරීම, බිසේ කප සිවුවීම, පුනාව ජේ කිරීම, කාල පන්දම් පුජාව, තොරණ් දැක්ම, දෙවිගතන් වැඩිම එම ආදි වූ වාරිතු රසකින් දෙවාල් මඩවේහි වූ ඇදිහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් අපට ලබාදේයි.

මඩ ජේ කිරීමේ දී දෙවාල් මඩවක් කිරීමට කළාන්තා තීරණය කරගත් ස්ථානය පිරිසිදුකාට දෙවියන්ට වන්නේ කිරීම සෙවන් කුප කිරීම සිදු කරනු ලබයි. මෙමින් අපේක්ෂා කරනුයේ මඩ ගුම්ය පිරිසිදු වූ විට දෙවියන් වඩා බවත් ය. එබැවින් මේ තුළින් ද ඇදිහිලි හා විශ්වාස පිළිබඳ පැණිවිඩයක් අපට ලබා දේ.

තව ද පුනාව ජේ කිරීමේ විශේෂ වාරිතුය තුළ ද ඇදහිලි. විශ්වාස පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් අපට ලැබේ. පුනාව වූ කළේ වස්දාස් යුරු කිරීම සඳහා යොදාගනු ලබන්නකි. මෙය ජාම තුනෙහි ම ජේ කර සියලු වස්දාස් මෙයට එක්කර ගාන්තිකර්මය අවසානයේ දිය ක්විත්තක් වෙත ගෙනගාස් වස්සකුගේ හිසේ ගසා නිදිමේ වාරිතුය තුළින් ද පුත්ත කරන්නේ දෙවාල් මඩුව තුළ වූ ඇදහිලි හා විශ්වාසයන් ය. මේ ආකාරයට සියලු වස්දාස් යුරුවන බවට ගැමී ජනයා තුළ වූ දැඩි විශ්වාසය පුනාව ජේ කිරීමේ වාරිතුයෙන් පෙන්නුම් කෙරේ.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද වාරිතු රසක් තුළින් විද්‍යාමාන වන්නේ දෙවාල් මඩුව තුළ වූ ඇදහිලි හා විශ්වාසයන් ය.

(ලකුණු 06)

(iii) සමාජයේ යහපැවැත්ම සඳහා ගාන්තිකර්ම බොහෝ සේ ඉවහල් වන බව ඒවා පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. ඒ අතර සමාජයේ යහපැවැත්ම සඳහා ගාන්තිකර්ම බලපාන එක් අවස්ථාවක් ලෙස දෙවියන්, යකුත්, ග්‍රහණයින් මුල්කොට ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීම තුළින් පෙන්වාදිය හැක. ගාන්තිකර්මයක මුඩා පරමාර්ථය වන්නේ ගාන්තියක් නැතහොත් සෙතක් සැලයීමයි. ඒ අනුව ගාන්තිකර්ම යනු සෙතක්, ගාන්තියක්, යහපතක් ලබා ගැනීම සඳහා පවත්වන්නා වූ අංගයකි. එහි දි සෙතක් ගාන්තියක් යහපතක් ලබාගන්නේ කුවුරුන්ගෙන් දැයි යන්න විමසා බැලීමේ වටි. ඒ අනුව දෙවියන්ගෙන් යකුත්ගෙන් මෙන් ම ග්‍රහණයින්ගෙන් සෙතක් ගාන්තියක් යහපතක් අපේශ්‍යා කරනු ලැබේ.

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් තුනෙහි ම දෙවියන්ගේ පිහිට පතා පවත්වන්නා වූ ගාන්තිකර්ම රසකි. ඒ අතර උච්චරට කොහොඟා කංකාරියන්, පහතරට දෙවාල් මඩුව, ගම්මල්වීව හා සබරගමු පහන් මඩු, අශනෙ මඩු, හැල්ලුම් මඩු ආද රසකින් දෙවි දෙවාතාවුන් පුද ලෙනි. ඒ අතර කොහොඟා දෙවි තුන්කට්ටුව, බණ්ඩාර දෙවි සත්කට්ටුව, විරමුණ්ඩ දෙවි, දෙවාල් දෙවි, පත්තිනි දෙවි, වාභල, දුෂ්චාරුණ්ඩ ආදි දෙවි දෙවාතාවුන් රසකි. මොවුන් සියලු දෙන ගමට රටට මෙන් ම ජනී ජනයාට සෙතක් ගාන්තියක් හා ආරණ්‍යාට ලබාදීම උදෙසා පිහිට වෙති.

එසේ ම ක්විටර කංකාරිය, රට්‍යාම, සන්තියකුම, සුමාර සමයම, මහසේන් සමයම ආදි ගාන්තිකර්ම යකුත් උදෙසා පවත්වනුයේ මධුවන්ගෙන් වන්නා වූ කරදර නාමිකවාලු වළකා සෙතක් ගාන්තියක් අනිවාද්‍යියක් ලබා ගැනීමට ය. එමගින් ද සමාජයේ යහපැවැත්මට ගාන්තිකර්ම ඉවහල් වන බව පෙනේ.

තව ද උච්චරට, පහතරට, සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායන්යේ ම ග්‍රහණයින් උදෙසා බලි ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලබයි. නවග්‍රහයින්ගෙන් ඇතිවන්නා වූ අපල උපද්‍රවයන්ගෙන් අන් මිදිම උදෙසා මෙම ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලබයි. බලි ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීම තුළින් සියලු මුහ අපල යුරු වී සමාජයට ම සෙතක් ගාන්තියක් මෙන් ම ආරණ්‍යාට ද ලැබෙනු ඇතැයි සැමගේ අලේක්ජාවයි. ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දි සියලු වැරදි ක්‍රියාවන්ගෙන් තිළකී යහපත් ක්‍රියාවන් හි යෙදිම තුළින් ද ගම් වන්නේ සමාජයේ යහපැවැත්මට ගාන්තිකර්ම ඉවහල් වන බවයි.

තව ද පුරාවෘත්ත කරා තුළින් ලබාදෙන උපදේශනය ද පුද්ගල යහපැවැත්ම සඳහා ඉවහල් වේ. බොහෝ විට විශ්‍යය ක්වෙශී කරා පුවතෙන් පොරාන්දු කඩ කිරීම සේනුවෙන් ඇතිවන වෙරෙය, තරහම, පලි ගැනීම සේනුකොටගෙන සමාජයේ ඇතිවන අයහපත් ප්‍රතිඵල වූයේ පැවුවයි දෙවි රුපු දිවිදේශය නම් රෝගය වැළදීමයි. එබැවින් පුරාවෘත්ත කරා තුළින් සමාජයට ලබාදෙන පණිවුඩය වන්නේ වැරදි ක්‍රියාවන් හි නොයෙදෙන්නට ය.

ලේවාගේ ම සන්තියකුම ගත් කළ පුරාවෘත්ත කරා දෙකකි. මෙම කරා පුවත් දෙක දෙස බලන කළ අපට පෙනී යන්නේ, සමාජයේ යහපැවැත්ම රසකින්ම රුපු සේනුවෙන් නම් කේලුම කිම, බොරු කිම, වෙරෙය, සැකය, රෝගාව, ත්‍යාගාව, කේපය ආදි වැරදි ක්‍රියාවන්ගෙන් වැළකී සිටිමට සමාජයට දෙන්නා වූ එක්විවයයි. මොවැනි අයහපත් ක්‍රියාවන් කළ විට ලැබෙන අනිසි ප්‍රතිඵලය ද එම ක්‍රියාවන්ගෙන් වැළකී යහපත් එවිතයක් ගත කළ පුතු ආකාරය ද සන්තියකුම ගාන්තිකර්මය තුළින් මනා ව පෙන්වා දෙයි. එසේ කිරීමට ගොද්ධාගමික වශයෙන් ද සේනුවන සාධක රසක් ඇති බව කරා පුවතින් පෙන්වා දි ඇත්තේ ද ඉතා මටසිලු ආකාරයට ය.

තව ද අණිසුමියන් අතර පවතින අනෙකුත්ත සම්බන්ධය හා අවබෝධය සමාජයේ යහපැවැත්මට අදාළ වන ආකාරය ඉතා හොඳින් පෙන්වා දි ඇති. සංඛපාල රුපු තුළ බිසු කෙරෙහි තිබු අනවබෝධය හා දෙදෙනා තේරුම් නොගැනීම සේනුවෙන් වූ පැවුල් ආරමුල මෙයට කැඳුම තිදුප්පනකි. ලේවාගේ ම අයහපත් ක්‍රියාකලාපයන් සමාජ විනාශයට බලපාන ආකාරය ද මෙම කරා පුවතින් මනා ව සමාජයට පෙන්වා දෙන්නේ අයහපත් ක්‍රියාවන්ගෙන් වැළකීම තුළින් සමාජයේ යහපැවැත්ම සිදුවන බව ගාන්තිකර්ම තුළින් මනා සේ පෙන්වාදේමිනි.

(ලකුණු 08)

ගාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත තවත් එක් වාදන අවස්ථාවක් ලෙස පිං බෙර වාදනය පෙන්වාදිය හැක. දෙවියන්ට පිංපෙන් අනුමෝදන් කිරීම සඳහා පිංබෙර වාදනය කරති. තමන් හට පිළිට වන දෙවියන් වෙත පිං ලබා දීම ගැමී සමාජයෙහි යහපත් වූ ක්‍රියාදාමයකි. දෙවියන්ට පිං කළ තොහැකි බවත්, මවත් මනුෂයන් වෙතින් පිංපෙන් බලාපොරාත්තු වන බවත් ජන සමාජයේ පිළිගැනීමයි. එහෙයින් දෙවියන් වෙත ගොස් පිං අනුමෝදන් කරවීමට හා කිසියම් අන්වැරුද්දක් සිය වූයේ නම් එව දෙවියන් කමාකර ගැනීම ද මෙහි ම අංශයක් වේ.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද අත්‍යා බෙර වාදනය, මගුල් බෙර වාදනය හා පිං බෙර වාදනය වූ කළී ගාන්තිකර්ම තුළ අන්තර්ගත වාදන අවස්ථාවන් ය. එකී වාදන අවස්ථා පිළිබඳ යම් වූ අදහසක් හෙළි පෙහෙලි කිරීමට ඉහත තොරතුරු හේතු සාධක වන්නේ ය.

(ලකුණු 06)

(iii) උඩරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වන කොට්ඨාංශී කංකාරි ගාන්තිකර්මයෙහි ප්‍රධාන රංග වස්ත්‍රාහරණ කට්ටලය වශයෙන් සලකන්නේ වෙස් ඇදුම් කට්ටලයයි. මෙම ඇදුම් දේවත්වයෙහි ලා සලකනු ලබන ප්‍රාග්‍රන්ථ වස්ත්‍රවක් හැරියට අතිතයේ පවත් ම ශිල්පීන් අතර ගොරවාදරයට පත් වීමට හේතු වූ සාධක රෘපකි. මතා ලෙස ශිල්ප ගාස්ත්‍රය ප්‍රගණ කිරීමෙන් අනතුරු ව හිස වෙස් බැඳීමේ මංගල්‍යයකින් ගුහ දිනයක ගුහ මොහොතින් ආගමික සිද්ධ්‍යප්‍රාන්‍යයක දී සියලු වන් පිළිවෙන් සපුරා ගුරුන් අතින් හිස වෙස් තැබීම මෙහි වූ සාම්ප්‍රදායික වාරිතුයයි. එසේ ගුහ මොහොතින් පළදිනු ලබන වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි කොටස් ලෙස ජවාව, ජවා රෑල්ල, තොළුපත්, පායින්පත්, සිංහාසනය, තෙන්තිමාලය, කරපටිය, අවුල්හැරය, දෙලරමාලය, බන්දි වලඹ, කිමිලෙන්ත, බුබුල් පටිය, ඉණ හැඩාය, හගල, උල්ලඩිය, දෙවල්ල, පොන්පොට, පිජාමා, සිලම්බු පෙන්වාදිය හැක.

එසේ ම ශ්‍රී උඩකාවේ අවශ්‍ය තර්තන සම්ප්‍රදායන්ට වඩා පහතරට තර්තනය හා බැඳී රංග වස්ත්‍රාහරණ ගණන ද විභාල ය. එසේ ම ඒවායේ එකිනෙක අතර සමානතාවක් ද දැකිය තොහැකි ය. විවිධ තර්තන හා පෙළපාලිවල දී ඒවාට පුවිණේ වූ රංග වස්ත්‍රාහරණ යොදාගතු ලබන ආකාරය අප දැක ඇත්තෙමු. දෙවාල් මඩ ගාන්තිකර්මයේ එන රංග වස්ත්‍රාහරණ අතර තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයට හිමිවන්නේ පුවිණේ ස්ථානයකි. වඩා යාකිරණ වූත් විවිත වූත් ඇදුම් කට්ටලය ලෙස ශිෂ්ට හැකියේ ද මෙම ඇදුම් කට්ටලයයි. මෙහි විශේෂත්වය වන්නේ මුතු, පබඳ සහ අන්ත්කටිඩ වර්ණයන්ගෙන් යුතු ව මෙහි ඇදුම් කට්ටලය අලංකාර කර තිබීමයි. තෙල්මේ තැවුම සඳහා යොදා ගන්නා මෙහි ඇදුම් කට්ටලයෙහි කොටස් ලෙස ජවාව, නළද් පටිය, තෙල්මේ හැඩාය, කරපටිය, ඉණ පටිය, තෙල් කට්ටලයි, අත් පටි, කකුල් පටි, පිජාමා, ගේංං කුටිවල, සිලම්බු නම් කළ හැක.

මෙසේ ඉහතින් නම් කළ වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි හා තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි කොටස් දෙස වීමසිලිමත් ව බැඳු කළ අපට එහි විවිධත්වයන් ඇති බව පෙනේ. එකී විවිධත්වයන් ඇතිවීමට හේතු කවරේ දී සිය අපි පළමු ව විමසා බලමු. ඒ අනුව අපට පැහැදිලි වන ප්‍රථම කරුණ වන්නේ මෙහි විවිධත්වයට රංගවස්ත්‍රාහරණවල වර්ණය බලපාන බවයි. උඩරට වෙස් ඇදුම් කට්ටලය ගත් කළ එහි බොහෝ යුත් විවිධත්වයට පුදු පැහැදියක් මෙන් ම දීප්තිමත් රිදී පැහැදියන් පෙන්නුම් කරයි. එකී වර්ණයන් තුළින් සඡන්මත් බවිස් ප්‍රේක්ෂක සින්සත්න් කෙරෙහි ඇති කරවයි. පුදු හා රතු වර්ණය මෙහි අන්තර්ගත වී ඇත්තේ හක්තිය මෙන් ම විරත්වය මතුවන ලෙසට ය. ඒවාගේ ම හිසට පළදිනා රිදී වෙස්ත්‍රාවූ වෙහෙරක හැඩාය ගත් ජවාව, පායිමුපත ආදි හක්තිය හා විරත්වය මතා ව පෙන්වයි. ප්‍රජාර්ථය මුදු වූ මෙම වර්ණ හා ආගමික වට්ටිවාවක මත බිඛි වී ඇති මෙම ඇදුම් කට්ටලය දේවාහරණ කට්ටලයක් ලෙස ද නම් කිරීම යුත්ති සහගත යැයි විටෙක සින්. එබැවින් වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි වර්ණය මෙසේ එහි විවිධත්වයට හේතු සහයයි.

තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි වර්ණ දෙස බැඳු කළ එහි ඇත්තේ නා නා විධ වර්ණයන් ය. එනම් රතු, කහ, කොළ, කඟ වැනි දීප්තිමත් වර්ණ හාවිත කර ඇති බව පෙනේ. එපමණක් තොව, පබඳ මෙන් ම දිලිසේන වර්ණවන් පාට විදුරු කැබලි ද යොදාගෙන ඇති. මෙසේ බලන කළ වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි පුදු හා රිදීවන් වර්ණය තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි රතු, කඟ, කහ වැනි දීප්තිමත් වර්ණයන් ද යොදාගෙන ඇති බව අපට පෙනේ. එමගින් වියද වන්නේ රංගවස්ත්‍රාහරණවල විවිධත්වයන් ඇති බවත්, එයට වර්ණයන් හේතු සාධක වී ඇති බවත් ය.

එපමණක් ද තොව, මෙහි ඇදුම් ආයිත්තම සඳහා යොදාගෙන්නා අමුදුව්‍ය හේතුවන් ද විවිධත්වයක් රංගවස්ත්‍රාහරණ තුළ ඇති වන්නේ ය. වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි තිපැයුම සඳහා බොහෝ යුත් විට හාවිත කර ඇත්තේ රිදී, පබඳ, මුතු, කැබල්ලේ පොතු, පිත්තල, තං ආදි අමුදුව්‍යයන් ය. නමුත් තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයේ දී මුතු, පබඳ, කණු ආදි අමුදුව්‍ය යොදාගැනී. නළද් පටිය සැදීමේ දී මුතු හා පබඳ, කණු අල්ලා අත්තලංකාර ලෙස සකස් කරගන්නා අතර, තෙල්මේ හැඩාය සැකසීමේ දී කණු හා පබඳ විභාල ප්‍රමාණයක් ඒ සඳහා විවිධ මොස්තර දැමීමට යොදා ගනී. ඒ අනුව වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි මෙන් ම තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි විවිධත්වයට යොදා ගන්නා අමුදුව්‍ය ද බලපාන බව පෙනේ.

03. (i) දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩි හාවිත වන සමාජ අවස්ථා

* මිංගල අවස්ථා	* හේවිසි වාද්‍යන	* අවමිංගල අවස්ථා
* අනු බෙර	* පිංකම් අවස්ථා	* රනු බෙර
* පෙරහැර අවස්ථා	* මල බෙර	* ජාතික උත්සව අවස්ථා
* වද බෙර	* මගුල් බෙර ආදිය	

ඉන් එක් සමාජ අවස්ථාවක් ලෙස අවමිංගල අවස්ථාව තම් කළ හැක. එකී අවස්ථාවහි වාද්‍යය පියුකෙරන ආකාරය පිළිබඳ විමසා බලමු. මෙහි දී ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩි ලෙස දුවුල, තම්මැට්ටම හා තොරණුව යොදාගතු ලබයි. දුවුල හා තම්මැට්ටම යන දේශීය අවන්ද්‍ය වාද්‍ය හාණ්ඩි සූදු රද්දිකින් ආවරණය කර වැයිම පුරාණයේ සිට පැවත එන සිරිතකි. එදා බෙරය ආවරණය කිරීමෙන් එහි වූ ස්වභාවික හඩ යටපත් වී ගෝකානුකූල පහත් හඩක් ඉන් නිඛන් කිරීමට පැයැත්තන් උත්සාහ ගන්නට ඇත. මුත් එදා පිතු ආකාරයට අද ද එසේ වූ ගෝකීය හඩක් අප දෙසවනට ද ඇසේ. එසේ ම සූදු වර්ණය තුළින් ගෝකීයහාවය විද්‍යාපූමට සිංහල බොද්ධයේ පුරුදුව සිරියේ අද එසේ සිට තොවේ. මෙසේ මල බෙර වැයිමේ දී සූදු රෙදිකඩිකින් බෙර ආවරණය කිරීම තුළින් එකී ගෝකීයහාවය ද මතා ව විද්‍යා පා ඇත. මල බෙරයේ බෙර පදයත්, එමගින් තැගෙන ගෝකානුකූල තාද්‍යත් තුළින් මෙහි වූ විශේෂත්වය පැහැදිලි වේ. එම අමිහිරි ගෝකීය තාද්‍ය ඇසෙන පිරිස් මිනියක් රැගෙන යන බව මේ අනුව දන ගනී. එවැනි බෙර පදයකි වේ,

"ජේ... කිත්තක් ජේ... ජේ... කිත්තක් ජේ... කිත්තක් ජේ... ජේ..." මෙසේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩි හාවිත වන අවස්ථාවක් ලෙස අවමිංගල අවස්ථාව පෙන්වා දිය හැක. (ලක්ෂු 06)

(ii) දේශීය ගාන්තිකර්මයන් හී අන්තර්ගත වාද්‍ය අවස්ථා ලෙස මගුල් බෙර වාද්‍යය, අත්‍යා බෙර වාද්‍යය, යක්තුන් පද වාද්‍යය, යහන් බෙර වාද්‍යය දැකුම් අත්. වන්දමානම්, පිං බෙර වාද්‍යය පෙන්වා දිය හැක. මෙකී වාද්‍ය අවස්ථා තුළින් ඒ ඒ ගාන්තිකර්මයෙහි අනන්තතාවය මෙන් ම ප්‍රාචින්වය ද ලොවට හෙළි පෙහෙළි කිරීමේ හැකියාව ඇත. මේ අනුරින් උවරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වන කොහොඳා කංකාරියෙහි අන්තර්ගත වාද්‍ය අවස්ථාවක් වන අත්‍යා බෙර වාද්‍යය පිළිබඳ තොරතුරු විමසා බැඳීම අගනේ ය.

උවරට බෙර වාද්‍යයට පමණක් සූචියෙෂී වූ වාද්‍ය අවස්ථාවක් ලෙස අත්‍යා බෙර වාද්‍යය පෙන්වාදිය හැක. කොහොඳා කංකාරියට සහභාගී වන සියලු බෙරවාද්‍යකින් මෙම වාද්‍යයට සහභාගී වෙති. පූජාර්ථයෙන් කරනු ලබන මෙම බෙර වාද්‍යය අයිලය ඉදිරියේ දෙපෙළියට සිට වැයිම සිරිතකි. පසු කලෙක මෙය වාද්‍ය ශිල්පීන්ගේ දැක්තා ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ අංගයක් බවට පත්වීම හේතුවෙන් මෙහි වූ පූජාර්ථය ගිලිහි ගොස් ඇති බව පවසන්නේ කණ්ඩාවුවෙනි.

"අන්තම" යන ව්‍යුහයෙන් "අත්‍යා" යන්න විදි ආ බව ඇතැමෙකුගේ පිළිගැනීමයි. මෙම බෙර වාද්‍යයේ දී අන්තම ඉස්මතු වේ. එක් අයෙකු විසින් වාද්‍යය කරනු ලබන බෙර පදයක් තවත් අයෙක් විසින් ඒ අපුරින් ම වාද්‍යය කිරීමේ බෙර තරගයක් මෙහි දී ටිද්‍යාමාන වේ. ශිල්පීන් තම තමන්ගේ ශිල්පීය දැක්තා මතුකර පෙන්වීම මෙහි වූ විශේෂ ලක්ෂණයකි. අන්මාරු කරමින් එක් අයෙක් ගසන පදය අනෙකා එට තොදෙවෙනි ලෙස වාද්‍යය කිරීම හා අසිරු පද විවිධ තින් රුප අනුව වාද්‍යය කිරීම, සංකිරණ පද වාද්‍යය, අන්මාරු දෙනාන්මාරු හා දෙදෙනා එන් ව අන්මාරු කරමින් අනෙකාගේ බෙරයට ගැසීම ආදි වූ සූචියෙෂ වාද්‍ය තුළයක් මෙහි අන්තර්ගත ව ඇත.

විවිධ තාල රුප සම්ප්‍රදායකින් ප්‍රති වට්ටම් නතරතට අයත් පද සම්ප්‍රදායක් මෙම වාද්‍යයෙහි ඇත. එපමණක් තොව, ආරම්භය හා අවසානය නිශ්චිත තාලරුප අනුව සූදු කිරීම. එසේ වන හෙයින් ශිල්පීන්ගේ දැනුම, මතකය, වාද්‍ය කුසලතාවය හා කාලාච්‍යාවය වැනි විවිධ දැක්තා විද්‍යාපූමට හැකි සූචියෙෂී වාද්‍ය අංගයක් ලෙස අත්‍යා බෙර වාද්‍යය හැඳින්විය හැක.

ගාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත තවත් එක් වාද්‍ය අවස්ථාවක් වන්නේ මගුල් බෙර වාද්‍යයයි. සම්ප්‍රදායක් තුනෙහි ම පවතින වාද්‍ය අවස්ථාවක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැක. සිංහල රන සමාජයේ මිනැම සූඩ කටපුත්තක දී වාද්‍යය කරන වාද්‍ය අංගයක් වන්නේ මගුල් බෙර වාද්‍යයයි. මෙය සෙන්පතා කරනු ලබන්නත් විවිධතර නිර්මාණ පිළිබඳ සියලු ම දෙවි දේවතාවුන් විෂයෙහි තමස්කාර ප්‍රව්‍යවක ව සූදු කරනු ලබන වාද්‍යයක් ලෙස තවදුරටත් විෂ්ටරේ කරදිය හැක. සූඩ අක්ෂර සංයෝගයෙන් නිර්මාණය කරන ලද වාද්‍ය අවස්ථාවක් ලෙස මගුල් බෙර වාද්‍යය අර්ථකථනය කර ඇත්තේ සාම්ප්‍රදායික ශිල්පීන් ය. මෙහි සූඩ අක්ෂර මත සංස්කෘත්‍ය පද වාද්‍යය කිරීම තුළින් කරන්නට යන කුමන හෝ කාර්යක් සඳහා යහපත් වූ ප්‍රතිඵල ලබාදෙන බවට ජන සමාජයේ පිළිගැනීමක් ඇත. එබැවුන් ගාන්තිකර්ම පද්ධතියෙන් බැහැර ව වූව ද කරනු ලබන වෙනක් පොදු කටපුත්තවල දී ද මගුල් බෙර වාද්‍යය සූදු කරන්නේ එකී පරමාර්ථය පෙරදුරි කොටගෙන ය.

එපමණක් ද නොව. විවිධ මෝස්තර හා හැඩනල ද රාග වස්ත්‍රාහරණ කට්ටල දෙකෙහි විවිධත්වයට බලපායි. ඒ අනුව වෙස් ඇදුම් කට්ටලයේ පූජ ප්‍රදේශයට පළදිනු ලබන අවුල්ලරය කඩාකාර ලෙස සැකසුණු ආහරණයකි. රෙදිවලින් මසා ඇත් දළ, කැබැල්ල පොතු ආදියෙන් ලියවා ඒ මත රිදී බොත්තම් යවිකාට පෙන්වලින් අලංකාර කොට ඇති මෙය එම සම්ප්‍රදායට ම පුවිණේ වූ ආහරණයකි. ඒ වගේ ම රිදී තහඹුවෙන් අලංකාර කැඳයම් සහිත ව සැකසු සිඛාබන්ධනය පත් 13කින් පුක්න වන අතර, පැම පත්‍රයක ම කෙළවර කුඩා බෝෂිතවිවින් යුත් ඉතා මනරම් ආහරණයකි. දෙඅතට දමන උරභාපු පින්තලෙන් හා රිදීයෙන් බොතු ගස්වා උරහිසෙහි ආකාරයට පළදිනු ලබන තවත් ආහරණයකි. මේ ආකාරයට විවිධ හැඩනල මෝස්තර මත බිජි වී ඇති වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි වූ ආහරණ තුළ ඇත්තේ එයට ම ආවේණික වූ හැඩනලයකි.

තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි ද නළලට පළදිනු ලබන නළල් පටිය, නළල ඉදිරිපසට සිටින සේ පළදිනු ලබන ආහරණයකි. මැදින් උස්වන සේ රෙදිවලින් සකස් කර මුතු හා පබඳ, කණදු අල්ලා අත්‍යලංකාර ලෙස සකසා ඇති අංගයකි. උතු කය සඳහා අදිනු ලබන තෙල්මේ හැටිවය පහතරට නැතනයට ම පුවිණේ වූ තවත් එක් රාගවස්ත්‍රයකි. මෙය ද තණදු හා පබඳ විශාල ප්‍රමාණයකින් අලංකාර කරගෙන ඇත්තේ විවිත මල් මෝස්තර හා රටා මෝස්තර මත්වන සේ පබඳ ඇල්ලීමෙනි. ඒ අනුව තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලයෙහි හා වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙහි විවිධත්වයට විවිධ මෝස්තර හා හැඩනල බලපාන බවට මෙම තොරතුරු මතා සාක්ෂි ය.

අවසාන වශයෙන් මෙකි ඇදුම් කට්ටලයන්හි විවිධත්වයට බලපාන්නා වූ තවත් කරුණක් වන්නේ නර්තන සම්ප්‍රදායන් හා සම්බන්ධ බොද්ධාගමික හා දේව සංකල්පයන් ය. එක් සංකල්ප පදනම් කොටගෙන රාගවස්ත්‍රාහරණ නිර්මාණය එ ඇති බවට වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙන් පෙනෙන සාක්ෂියක් වන්නේ ජට්ටාව ය. කරඹවක ආකාරයෙන් හිසෙහි පැළදිම සඳහා උයෙන් ලියවා ඇති මෙය බොද්ධාගමික සංකල්පයට මතා සාක්ෂියකි. තව ද සිඛාබන්ධනයේ හා තොත්තිමාලයේ ඇත්තා වූ බෝ පත් ද බොද්ධාගමික සංකල්පය මතා ව පෙන්වයි.

ඡ්‍යාගේ ම තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලය තුළින් ද දේව සංකල්ප පදනම් කොටගෙන ඇති බව පෙනේ. ඒ අනුව මෙම ඇදුම් කට්ටල දෙකෙහි විවිධත්වයට වර්ණ යොදාගන්නා අමුදුව්‍ය, විවිධ හැඩනල මෙන් ම මෝස්තර හා ආගමික දේව සංකල්ප ද ඉවහල් එ ඇති බවට ඉහත තොරතුරු මතා පිටුවහලක් වේ. (ලක්ෂණ 08)

II කොටස

04. (i) මහාවිංගය

අනුරාධපුර යුගය ආරම්භ කළ පණ්ඩිකාභය රජතුමා ඉදිරියේ දෙවිමිනිස් නැවුම් පැවැත් වූ බව සඳහන් වේ.

දීපවිංගය

හාතිකාභය රජ (ත්. පූ. 22 - 7) මහා යුගයට උපභාර වශයෙන් නැවුම් පැවැත් වූ බවත්, එම වකවානුවේ නැවුම් හා සංඝිතය ස්ථුප පුරාවට සම්බන්ධ කරගත් බවත් දීප ව්‍යුහයේ සඳහන් වේ.

දුෂ්පවිංගය

දුෂ්පැලුම්ණු රජ රුවන්මැලි සැය බැඳින ස්ථානයට නළගනන් 16 000ක් පිටිවරාගෙන ගිය බවත්, මවුන් කනක, කටක, රසන, තුපුර, තාචිංග, පාද්‍යගුලි, පාද පට, පාමුද, පාසලි, රන්සවි, රන්නපට... ආදී ලෙස සැරපුණු බවක් සඳහන් වේ.

(එක් පාධකයකට ලක්ෂණ 03 බැහැන් ලක්ෂණ 06)

(ii) ගම්පොල යුගයේ නර්තන කලාව පැවති බවට වැදගත් වන්නා වූ මූලාශ්‍යයක් වන්නේ රුකම් ය. මෙම රුකම් තුළින් එදා නර්තනයේ තතු ලෙසි වේ. ඒ අතර ගම්පොල විනුම්බාපු රජ කළ ඉදි කරන ලද ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ ඇති රුකම් ඉතා වැදගත් වේ. මෙම දේවාලයේ බාල්කයක තැබුයම් කර ඇති ලි කෙළි නැවුමක් හා නිලියක් මණ්ඩියට සිටින ආකාරය පෙන්වන්නා වූ රුකම් පෙන්වාදිය හැක. ලි කෙළි නැවුම දක්වෙන්නා වූ රුකමෙන් අපට ගම් වන්නේ අවම වශයෙන් ගම්පොල යුගය තෙක් පැරණි වූ ගැමි නැවුමක් වන ලි කෙළි නැවුම පැවති ඇති බව ය. එසේ පැවති මෙම නැවුම පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය ව ප්‍රවතින්නට ඇතැයි ද ඒ අනුව තත් යුගය දක්වා ද මෙකි නර්තනයාගය ජනයා අතර ජනප්‍රිය ව පැවතෙන්නේ යැයි ද අපට සිතිය හැක.

එසේ ම නිලියක් මණ්ඩියට සිටින ආකාරය පෙන්වන්නා වූ රුකමෙන් ද එකළ නර්තනයේ තතු දක්වේ. එනම් මෙම මණ්ඩිය වූ කළේ හරත නාට්‍යම හි අරමණ්ඩියට සමාන බවක් සඳහන් වී ඇති අතර, ඒ අනුව අපට ගම් වන එක් කරුණක් ලෙස එකල්හාරතිය නර්තන කලාවන්ගේ ආභාසය මෙරට නර්තනයට බලපා ඇති බව ය.

එපමණක් ද නොව, ගම්පොල යුගයට අයත් ගබ්ලාදෙනිය විහාර ආලින්දයේ පාදමේ ඇති තැංගන රුපාවලිය තුළ තට්තා, වයන, රුප මෙන් ම නළාව, උඩික්තිය, රභාන, තාලම්පට වයන රුප දක්නට ලැබේ. මෙම රුකම් දෙස බලන කළ පෙනී යන තවත් වැදගත් කරුණක් වන්නේ දියුණු වාදන කළාවත් ද පැවති ඇති බවයි. නොයෙකුත් වාදන හාංචියන් හි නම සඳහන් වීමෙන් එය තවදුරටත් ප්‍රත්‍යාස්‍ය වේ. තව ද දියුණු නැවුම් කළාවක් ද මේ අනුව පවතින්නට ඇතැයි ද කිව හැක.

එසේ ම මෙම පුගයට අයන් යැයි සැලකෙන බෙන්තොට ගලපාන ගලතුරමුල රජමහා විභාරයෙහි උත්වයේ කැටයම් කර ඇති බෙරවාදා රුප, තොරණී පිසින ජ්‍යෙෂ්ඨ සහ නාට්‍යංගනාවන්ගේ රුප ද මෙයට කදිම නිදුස් ය. මෙමගින් ද විද්‍යාත්මක වන්නේ දියුණු වාදන කළාවක් පැවති ඇතුවා සේ ම ජ්‍යෙෂ්ඨ ද නාලා පිසිමට පවා ආයක වී ඇති බව ය. මේ සා සියලු කරුණු කාරණාවන්ගේන් පැහැදිලි වන්නේ දියුණු තරතන කළාවක් මෙන් ම දියුණු වාදන කළාවක් ගම්පොල පුගයේ පැවති ඇති බව ය.

(කරුණු තුනකට ලකුණු 02 බැඩින් ලකුණු 06)

(iii) ඉහත කාල වකවානුව තුළ දේශීය නරතනයේ ප්‍රවර්ධනයට බලපෑ ප්‍රධාන සාධකයක් වන්නේ 1930 පමණ වන්දුලේඛා නමින් සමාජ සම්මත කාන්තාවක් තැවැටුම් කළාවට පිවිසීමයි. එනෙක් කාන්තාවන්ට තුපුරුසු අංගයක් වූ නරතනය හැදුරිමේ සමාජ සම්මතය බිඳ දම්පින් ඉදිරියට පැමිණි මෙම කාන්තාව හේතුවෙන් සමාජයේ පැවති ආකල්පවල වෙනස්කමක් ද ඇති විය. එම හේතුවෙන් කාන්තාවන්ට නරතනය පුරුණ කිරීමට තිබු සියලු බාධක බිඳ වැටුණි. එහි ප්‍රතිච්ඡලයක් ලෙස අදාළතනය දක්වා දේශීය නරතනය තුළ කාන්තා තියෝජනය වැඩි විම පෙන්වාදාය හැක. මෙසේ හෙයින් 1930 ගණන්වල වන්දුලේඛා මහත්මිය තැවැටුම් කළාවට පිවිසීම දේශීය නරතනයේ වූ වැදගත් ප්‍රවර්ධනයකි.

එසේ ම තවත් වැදගත් සිදුවීමක් වන්නේ 1934 රුඩින්දානාගේ පැමිණිම හේතුවෙන් අප රටේ ඇති වූ කළා ප්‍රබෝධයයි. මෙතුමාගේ නාත්‍ය කණ්ඩායමක් වූ "ඇපලෝවන්" නරතන ප්‍රසංගය අප රටේ කළාකාමී රසකගේ නව නිරමාණ බිඳ කිරීමේ මං පෙන් සෞයා යන්නට හේතු සාධක විය. ඒ අනුව ලංකාවේ තරුණ ශිල්පීන්ට ඉන්දියාවට ගොස් එහි ද ඉන්දියානු තැවැටුම් ශිල්ප හැදුරිමත් අවස්ථාව සැලසුණි. මෙසේ ජාත්‍යන්තර සම්බන්ධතා ද වැඩි දියුණු විය. මෙය ද දේශීය නරතනයේ ප්‍රවර්ධනයට බලපෑ තවත් වැදගත් සාධකයක් ලෙස හදුන්වා දිය හැක.

තව ද 1943 ද ප්‍රථමයෙන් පාසල්වල නරතන විෂය ඉගැන්වීම ආරම්භ කිරීම ද මෙම කාල වකවානුවෙහි වූ තවත් වැදගත් සිදුවීමකි. මෙම සාධකය වනාහි දේශීය නරතනයේ සිදු වූ ඉතා වටිනා ප්‍රවර්ධනයකි. එසේ ම නරතන කළාවේ පුබ කාලයක් ලෙස මෙය අර්ථගැන්වීම ද පුක්ති පුක්ත ය. ඉතා පුත් නරතන ගුරු පිරිසකගෙන් පටන් ගත් පාසල් නරතන විෂය ඉගැන්වීම 1950 දෙකාය වන විට විශාල ගුරු කණ්ඩායමක් බිඳුවීමේ හාග්‍යය කරා ලායා වන්නේ දැයේ දරුවන්ගේ වාසනාවට ය.

සිවිවන වැදගත් සාධකය ලෙස 1953 රජයේ ලිඛිත කළායතනය ආරම්භ කිරීම පෙන්වාදාය හැක. මෙතෙක් ගුරු ගෙදරට හා පරමිපරාවන්ට සීමා වී තිබු මෙම උතුම් නරතන කළාව සියලු වැට කළුව බාධක බිඳ දමා දීප ව්‍යාප්ත වන්නේ අප සැමගේ වාසනාවා ය. මෙසේ ආරම්භ වූ ලිඛිත කළායතනය අද්‍යතනයෙහි "සෞන්දර්ය කළා විශ්වවිද්‍යාලය" දක්වා විකාශනය වී ඇති අතර, ලිඛිත කළායතනයෙන් දේශීය නරතනයේ ප්‍රවර්ධනයට සිදු වූ සේවය මෙය වින්නේ ය.

(ලකුණු 08)

05. (i) දේශීය ජන කළාව වනාහි අපගේ ගැමි නාටක, ගැමි නැවුම්, ගාන්තිකර්ම මත ප්‍රහවය ලැබුවකි. මෙසේ ප්‍රහවය ලැබු ජන කළාව දුරාතිනයේ පටන් ම ජන සංගිතය හා බැඳී පැවති ඇති බවට බොහෝ සාධක ඇතු. ඒ අතර ඉන්දියාවේ ප්‍රවලිත හාරිතය රාගධාරී සංගිත පද්ධතිය මෙන් සංකිරණ වූ සංගිත ගෙයිලයක් අප රටේ තොමුති වූව ද මෙහි ඇත්තේ ගාන්තිකර්ම, ගැමි කවී හා ජන කිවිවල එන ආවේණික නාදමාලා ගති ලක්ෂණවලින් පුක්ත වූ උසස් අන්දුලින් හාවිත කරන දේශීය සංගිත තුම්යකි. මෙහි ස්වර පරාසය ඉතා සිමිත ය. එහෙත් සමහර නාද රටා ස්වර වාද්‍ය හාන්ච්චලින් පවා මතුකොට දැක්වීය තොහැකි තරමට සංගිරණ බවතින් පුතු වේ. මේ අනුව ජන සංගිතය යන්න පිළිබඳ කෙටි හේ අදහසක් අපට අවබෝධ කර ගත හැකි වේ.

මෙසේ සඳහන් කරන තරුණු අනුව පැහැදිලි වන්නේ ගැමි නැවුම්, ගැමි නාටක හා ගාන්තිකර්ම තුළ ජන සංගිතය බද්ධ ව ඇති බව ය. ගැමි නැවුම් ගත කළ ගායතනය එහි අනිවාර්ය අංගයකි. මෙම ගායතන විවිධ නාද මාලාවන් අනුව නිරමාණය වී ඇති අපුරු ද අප්පර්වතනක ය. නිදුස් ලෙස පන් කවී, ගොයම් කවී, තොමුම් කවී, රහන් කවී ආදිය පෙන්වා දිය හැක. මෙහි කවී විවිධ තාලරුපවලට නිරමාණය කර ඇති අතර, විවිධ නාදමාලා ඇපුරු කර ගතිමින් නිරමාණය වී ඇත්තේ දේශීය ජන කළාව ජන සංගිතයෙන් බැඳී පවතින බව පෙන්වා දෙමිනි.

තව ද ගැමී නාටක ගත් කළ මේවා ද ජන සංගිතය හා බැඳී ඇති බව මනා ව පෙනේ. ප්‍රධාන ගැමී නාටක දෙකක් වූ සොකරි හා කෝලම් නාටක ගත් කළ මුළු නාටකයට අයත් කඩා ගර්හය ම ගායනා මත ගලාගෙන යන්නේ දේශීය ජන කළාව ජන සංගිතය හා බැඳී පවතින බවට හේතු සාධක පෙන්වා දෙමිනි. එම ගායනාවලට තිදුපුන් සේ කෝලම් නාටකයේ සහා නැවුම්වලට අයත් ගායනා විශේෂයක් ලෙස "පුරුණ වල්ලිය" පෙන්වා දිය හැකි ය. කෝලම් නාටකයෙහි වූ මෙකි ගායනය දේශීය ජන සංගිතයට අනුව තත් පුගයෙහි තිර්මාණය කර ඇත්තේ අපුර්වසහගත ව ය. මෙම ගායනය ද තාලරුප කිහිපයක් මත තිර්මාණය වී ඇති අතර, එමගින් ගායනයට ලබා දී ඇත්තේ ප්‍රාණවත් බවති. මේ කරුණින් ද පැහැදිලි වන්නේ දේශීය ජනකලාවේ පෝෂණය සඳහා විවිධ තාල රුප හේතු වී ඇති බවයි.

තව ද ගාන්තිකර්ම ගත් කළ ඒවා ද එසේ ය. එනම් දේශීය ගාන්තිකර්ම සියල්ල ම පාහේ ගායනය මූලික කොටගෙන බිඛි වී ඇත. එකිනී ගායනා බොහෝ විට ජන සංගිතයෙන් පෝෂණය වී ඇති බව පෙනේ. විවිධ තාල රුප හා නාද මාලාවන්ට අනුව ඒ ඒ ගාන්තිකර්ම තුළ ඇත්තේ එයට ම ආවේණික වූ ගායනා විලායන් ය. එකිනී ගායනා බොහෝමයක් ම ජන සංගිතය හා බැඳී වී ඇති බව මේවා වැඩිදුර අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ.

දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ් ද අපගේ දේශීය ජන කළාව ජන සංගිතය හා බැඳී පවතින්නට හේතුවන තවත් සාධකයකි. ජන සංගිතයට අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි, වාද්‍ය හාණ්ඩ්. මෙකි වාද්‍ය හාණ්ඩ් සංගිත රිද්මයන්ට අනුකූල ව හසුරුවා ගැනීමට සංගිතකරුවා දක්ෂ විය යුතු ය. මෙහි දී දේශීය අවන්දි වාද්‍ය හාණ්ඩ් වන උඩික්කිය, රබාන, තම්මැටිවම, ගැටබෙරය, යක් බෙරය මනා සේ හසුරුවා ගත යුතු අතර බවනාළාව, නොරණුව හා තාලම්පට ද එට ම සරිලන සේ උපයෝගී කරගනී. මෙකි වාද්‍ය හාණ්ඩියන් සිතයේ නාද මාලාවන්ට අනුව වැඩිමෙන් එහි අලංකාරයත්, දේශීය බවත් තහවුරු වේ. ඉතා ලයාන්විත ව වාදනය වන, මෙම හාණ්ඩ් සමග ගායනය ද මුප්පිලෙන් අපගේ දේශීය ජන සංගිතය කොතොක් උසස් මට්ටමකින් පවතින්නේ දු'සි වටහාගත හැකි වන්නේ ය.

අවසාන වශයෙන් ගත් කළ සංගිතය යනු ගායනය සහ වාදනය ඇපුරු කොටගෙන නාදය මිනිරි ලෙස හැසිරවීමක් ලෙස ඉතා කෙටියෙන් අරථ ගැන්වීය හැක. එකිනී අරථයට අනුව අපගේ දේශීය ජන කළාවන් වන ගැමී නැවුම්, ගැමී නාටක හා ගාන්තිකර්ම තුළ දී මෙම කියමන මනා සේ බැඳී ඇති බව ඉහත කරුණු පෙන්වා දෙයි.

(ලේඛන 06)

(ii) පහතරට ප්‍රදේශයට අයත් ප්‍රධාන ගැමී නාටකයක් ලෙස කෝලම් නාටකය හඳුන්වාදිය හැක. හාස්‍ය උත්පාදනය හා සමාජ සංශෝධනය පෙරදුරී කොටගෙන බිඛි එ ඇති මෙම නාටකයෙහි වරිත රසන් ඇත්තේ ය. එම වරිත අනුරින් ප්‍රේෂ්ඨක සිත් සතන් තුළ බොහෝ සේ රදි ඇති වරිතයක් ලෙස ජපයාගේ වරිතය පෙන්වාදිය හැක. ජපයා වූ කළී රජවාසලේ රේදී අපුල්ලනා, රුෂ එන පෙරමග පාවාව උමුවියන් දමන, බේදුකමට ගැනී, අමුවන් දෙදෙනෙනු සහකාරියන් ලෙස තබා ගත්තා තැනැත්තෙකි.

නිතර ම පුරසාරම් බස් දොඩිලින් හැසිරෙන්නා වූ මොසුගේ වරිත තිරුපාණය විද්‍යාපූමට ගැමී කළාකරුවා යොදාගෙන ඇති උපනුමයන් බොහෝ ය. ඒ ඒ අතර බෙරපද හා කිවි ගායනා ප්‍රධානත්වයක් උසුලයි. ඒ බව විද්‍යාපූමට ගැමී කළාකරුවා යොදාගෙන ඇති බෙරපදයකි මේ.

"ගුං දුහිං - ගුද ගුද දුහිං"

දොඩන ගදිගත - ගුදිනක දිකුදක දුහිං"

මෙකි බෙර පදයට අනුව අන් පිළි පෙවිතනියක් ද, කරු ලෙන්සුවක් ද සහිත ව පාදයක ආබාධයක් ඇති බැවින් සබයට පැමිණෙන්නේ නොණ්ඩී ගසම්නි. එසේ පැමිණීමට මෙන් ම එම අවස්ථාව වඩාත් තීවු කිරීමට ඉවහල් වී ඇත්තේ ඉහත තී බෙර පදය බව නොකියා ම බැරි ය.

තව ද කවී ගායනා ද මෙකි වරිතය තීවු කිරීමට මහන් වූ පිරිවහලක් ලබා දේ. එයට කදිම තිදුපුනකි මේ,

"මේ ගම් පියසේ සේන් මාමලා
කොට්ටර හිටියන් මං වගේ වෙන නැත
රජ වාසලයෙන් සං පිළි අරගෙන
එන්නෙම් රුෂ විනා පෙරමුණයට"

එසේ ම මොඩුගේ බිබුදුලට පෙන්වීමට
"අප්පූහාමිලා මට සල්ලි තොයුන්නොත්
තැබැරුමේ කියා බොන්නොම් රෙදි වික" යන කවිය පෙන්වා දිය හැක.

තව ද බිරින්දුවරු දෙදෙනෙක් ඇති බව සමාජයට උජාරුවෙන් පවසන්නේ
"රුබර අයනකි ගත මනා - මග පුකුමල බාරිය ලෙංවිනා
රිට නොදෙවෙනි පුරන්සිනා - ඇ දුටුවම යයි මග සිත පිනා" යන කවියෙනි.

පුරාවෙන් මත් වූ පුද්ගලයින් අතරින් තමාට වඩා වන්ඩියකු මූල්‍ය රටේ ම නැති බව පෙන්වීමට

"මේ පුරයේ හොර වණ්ඩි බොහෝ ම ඇතු

හැන්දී යාමේ දී පාරේ තැනින් තැනු

නොණ්ඩි වුනත් මම අම්මපා බය නැත

මත්න බලනවකා ඒවට දෙන බැට්" යන මෙම කවිය ජස වරිතයේ ද මනා සේ යොදාගෙන ඇති බව පෙනේ.

මේ තුළින් ද ගැමි කළාකරුවා සමාජයට පෙන්වා ඇත්තේ වරිත ලක්ෂණ තීවු කිරීමට කවි ගායනා වඩාත් ඉවහල් වූ බව ය. ඉහතින් පෙන්වා දෙන ලද බෙර පද හා කවි ගායනා වනාහි කෝලම් නාටකයෙහි අන්තර්ගත ජස වරිතය ප්‍රේෂ්ඨක සිතෙහි වඩාත් තීවු කිරීමට ගත් උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයකි.

එසේ ම උච්චර පුදේශයට ආවේණික වූ පුධාන ගැමි නාටකය වන්නේ සෞකරි නාටකයයි. මෙම නාටකය ද විවිධ වරිත ඇතුළත් ජන ඒවිතයේ කිසියම් සිද්ධියක් මුළුකර ගත් කරා පුවතක් හා බැඳී ජන නාටකයකි. මෙහි දී වරිත කිහිපයක් ඇති අතර, ඉන් පුධාන වරිතයක් වන සෞකරි වරිතය පිළිබඳ විමසා බලමු. මෙහි සෞකරි වරිතය ගැහැනු වරිතයක් වූව ද එය රශ දක්වන්නේ පිරිමි අයෙකි. කෝලම් නාටකය මෙන් නොව, සෞකරි හි ඇත්තේ සරල තාල රටාවක් හා බෙර පද ඇපුරු කරගත් කවි ගායනාවන් ය. බොහෝ විට මෙහි "දොං ජීං ගත" යන තාලය ඇපුරු කර ගැනීමක් දක්නට ලැබේ. එසේ ම බොහෝ ගායනා ද මැයිම් තනි තිතට ඉදිරිපත් කරනු පෙනේ.

"අදුන් ගාන්නී නොත් දෙක මමරි කරන්නී
මල් ගවසන්නී කොණ්ඩිය ගායනා හෙළන්නී
තොඩු දමන්නී පවලන් මාල දමන්නී
සේල අදින්නී පටකින් මමරි කරන්නී"

නිදුපුනක් ලෙස දක්වන ලද මෙම කවි ගායනයෙන් පෙනෙන්නේ ඉතාමත් රුමත් හැඩ වැඩ කිරීමට ඇශ්‍රම් ඇති කාන්තාවක් පිළිබඳ ව ය. කවි ගායනය හා බෙර පදය අනුව පෙනෙන්නේ මැයගේ ගමන් විලාසය තාලාන්විත බව ය. එසේ ම ඉතා ඝංගරාත්මක බැල්මෙන් පිරිමින් දෙස නොත් යොමු කරන මැය බෙර පද තාලයට හා ගායනයට අනුව අංග වලන දක්වීමින් රංග ණ්‍රුමිය මැද මුනින් අතට නමා ඇති වංගේයි වටා ගමන් කරන්නේ සෞකරි වරිතය තීවු කිරීමට බෙර පද හා කවි ගායනා ඉවහල් වන බව පසක් කරමිනි.

එසේ ම

"සෞකරි කොටන්නේ කාලෝ වියක් දේ"
නොකෙරි තියෙන්නේ මේරු ගලක් දේ" ආදී කවි ගායනයෙන් වී කොටන, වී පොලන ආකාරය ද කියාපායි. මෙයි සියලු ගායනා මැයිම් තනි තිතට අයන් වන අතර, මූල්‍ය නාටකය පුරා "දොං ජීංගත" බෙර පදයට අනුව තාර්තනයේ යොදීමේ ස්වභාවයක් පෙන්නුම් තකරේ. එසේ එහෙසින් සෞකරි තාටකයෙහි ද වරිත තීවු කිරීම සඳහා බෙර පද හා කවි ගායනා ඉවහල් වන බව ඉහත තොරතුරු පෙන්වා දෙයි.

(ලක්ෂණ 06)

- (iii) රංග වින්‍යාසය හා බැඳී මුළුක සංක්ලේෂයක් ලෙස සම්බන්ධතා සංක්ලේෂය පෙන්වාදිය හැක. මෙයි සංක්ලේෂය රංග වින්‍යාසයේ දී යොදාගෙන ඇති ආකාරය පිළිබඳ විමසීමේ දී පුද්ගලයෙක් පුද්ගලයෙක් සමග ඇති කරගනු ලබන සම්බන්ධතාව, පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමග ඇති කර ගන්නා සම්බන්ධතාව, කණ්ඩායමක් සමග ඇති කරගන්නා සම්බන්ධතාව, රංගන ඕල්පියා සහ රංග උපකරණ හා රංග වස්ත්‍රාභරණ සමග ඇති කරගන්නා සම්බන්ධතාව, රංගන ඕල්පියා ව්‍යුත් ඕල්පියා අතර ඇති කරගන්නා සම්බන්ධතාව ආදී ලෙස තම කළ හැක. මෙ එක එක සම්බන්ධතාවයන් මිළුගට අධ්‍යයනය කර බැලීම වට්.

පුද්ගලයෙක් පුද්ගලයෙක් සමඟ ඇතිකර ගන්නා වූ සම්බන්ධතාව පිළිබඳ විවෘත මෙහි සම්බන්ධතාව පුද්ගල නර්තනවල දී අත්‍යවශ්‍ය අංශයක් බව පෙනේ. මෙහි දී ධිල්පින් දෙදෙනා අතර පටිනින්නා වූ අනෙකුන් අවබෝධය ඉතා වැදගත් ය. ලි කෙළි, තාලම් වැනි පුද්ගල ගැමී තැවම්පල දී එක් පුද්ගලයෙක් තවත් පුද්ගලයෙක් සමඟ ඇති කරගන්නා වූ සම්බන්ධතාව මේ අනුව ඉතා වැදගත් බව පෙනේ.

සම්බන්ධතා සංක්ලේපයේ දී වැදගත් වන තවත් අවස්ථාවක් වන්නේ පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමඟ ඇති කරගන්නා වූ සම්බන්ධතාවයයි. මෙකි සම්බන්ධතාවය රෝග වින්‍යාසයයේ දී යොදා ගන්නා ආකාරය පිළිබඳ විමසීමේ දී පුද්ගලයෙක් යනු කණ්ඩායමක එක් සාමාජිකයෙකි. කණ්ඩායමක් ගොඩනැගිල්ල නම් මෙහි සාමාජිකයන් කිහිපයදෙනෙක් එකට එකතු විය යුතු ය. ඒ අනුව පුද්ගලයෙකු තනි තනිවත්, කණ්ඩායම සමගත් කටයුතු කිරීම මගින් රෝග වින්‍යාස කාර්යට දායක විය යුතු ව ඇත. මෙහි දී සැම අයකුට ම කණ්ඩායම තුළ වැදගත්කම්ක් ඇති බව ඔහු හෝ ඇය වට්‍යාගත යුතු ය. එසේ ම සැම අයකුට ම කණ්ඩායම තුළ සමාන තත්ත්වයක්, සමාන පිළිගැනීමක් මෙන් ම සමාන වට්‍යාකමක් ද, එක භා සමාන වගකීමක් ද ඇති බව අවබෝධ කරගත යුතු ය. මෙසේ ලේඛින් පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමඟ ඇතිකරගතන්නා වූ සම්බන්ධතාවය රෝග වින්‍යාසයයේ දී යොදාගෙන ඇති ආකාරය ඉහත කරුණු තුළින් විභා වේ.

එසේ ම කණ්ඩායමක් කණ්ඩායමක් සමග ඇති කරගන්නා වූ සම්බන්ධතාවය රංග වින්‍යාසයේ දී යොදාගෙන ඇති ආකාරය කෙසේ ද යන් මෙකි සම්බන්ධතාවය ද ඉතා වැදගත් වන්නේ සමුහ නර්තනයක දී ය. රංග වින්‍යාස ක්‍රියාවලියේ දී කණ්ඩායම කණ්ඩායම අතර සම්බන්ධතාව තියෙන්න ව පවත්වාගත යුතු ය. එසේ පවත්වා ගැනීමට නම් එකි නර්තන අංගය බොහෝ වාර ගණනක් පුරුෂ පුහුණු විය යුතු ය. එසේ නොවුනහාත් එක් අයකුගේ අතපසුවීමෙන් හෝ වැරදිමෙන් නර්තන අංගය ම අසාර්ථක නිර්මාණයක් බවට පත්වීමට ගත වන්නේ පුළු ගේලාවකි. මෙකි අවස්ථාවට කදිම නිසුපුත්තකි, වේවැල් නැවුම. මෙම තැවමේ දී ගේලැල් ගෙතීම හා එය නැවත ලෙසීම කණ්ඩායම් දෙක මතා පුහුණුවීමෙන් හා මතා සඳහනාවකින් මෙන් 'ම අවබෝධයකින් කළයුතු ක්‍රියාවක් වන්නේ ය. ඒ අනුව කණ්ඩායමක් කණ්ඩායමක් සමග ඇති කරගන්නා වූ සම්බන්ධතාවය ද රංග වින්‍යාසයේ දී ඉතා වැදගත් වන බව පෙනේ.

අවසාන සංකල්පය වන රංගන ඕල්පිතය සහ රංගන උපකරණ හා රංග වස්ත්‍රාහරණ අතර ඇත්තා වූ සම්බන්ධතාවය ද රංග වින්‍යාසයේ දී යොදා ගන්නා ආකාරය විමසා බැලීම අගන් ය. මෙහි දී තියියම් වූ නර්තන අංගයක දී නිසි ලෙස රංග උපකරණ හාවිත කිරීම තුළින් නර්තන අංගයෙහි ප්‍රාසාංගික බව ඇති විම පෙන්වාදිය හැක. ඒවාගේ ම රංග උපකරණ මගින් පුද්ගල අවකාශය ප්‍රසාරණය වන බව ද කිවිමනා ය. එපමණක් නොව, රංග උපකරණ නර්තන ඕල්පිතයාගේ ම කොටසක් මෙන් ම රංග උපකරණ ද රංග වින්‍යාසයේ ම අංගයක් වන බව ද මෙහි-දී කිවි සුතු ය. මෙයේ හෝඩින් රංගන ඕල්පිතය හා රංග උපකරණ අතර ඇති සම්බන්ධතාවය රංග වින්‍යාසයේ දී මහත් වූ මෙහෙයක් ඉටු කරන බව මේ අනුව පැහැදිලි වේ.

එසේ ම රංගන ශිල්පියා රංගනය හා රංග වස්ත්‍රාහරණ සමඟ ඇති සම්බන්ධතාවයේ දී නර්තන අංගය මතා සේ ප්‍රේක්ෂකයාට විද්‍යාපූමට මහෝපකාරී වන්නේ රංග වස්ත්‍රාහරණයි. මෙකි අවස්ථාවක දී නර්තන අංගයට මෙන් ම එකි අවස්ථාවට උවිත වන අපුරින් රංග වස්ත්‍ර නිරමාණය කිරීමට නිරමාණකරුවා වශබලා ගත යුතු ය. සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංගයක් නම් ඒ අනුව ද, ගැලී නර්තනයක් නම් ඒ අනුව ද රංග වස්ත්‍ර නිරමාණය කළපුතු ය. මෙය රංග වින්‍යාසයට ඉතා අවශ්‍ය අංගයකි. තව ද රංග වස්ත්‍ර හා ආහරණවල වර්ණය, හැඩය, නිමාව නර්තනයාට හා නර්තනයෙහි වළනයන්ගේ ස්වරුපයට යෝග්‍ය යුතු ය. එසේ තොවුන්හොත් නර්තන ශිල්පියා හේ ශිල්පියා වලන දැක්වීමේ දී බොහෝ අපහසුකාවන්ට ලක්වනු තොනුමාන ය. එබැවින් මෙකි සම්බන්ධතාවය ද රංග වින්‍යාසයේ දී වැදගත් මහෝපකාරී ඉටු කරන බව කිව යුතු ම ය.

මෙසා සියලු කරුණු තුළින් ගමන වන්නේ සම්බන්ධතා සංකල්පය රංග වින්‍යාසයේ දී යොදාගෙන ඇති අපුරු ය.
(ලංකා 08)

III කොටස

06. (i) (அ) வீரப்பு மகராஜ்
அவினாஸ் மகா ராஜ்ஞே ரிக் ம பூநூர்த்திய வன வீரப்பு மகராஜ் வர்த 1938 பெப்ரவரி 04 வன தீந வீதீ
மேவன்ஹாந் லிங்கு நாட்டின் உபத லட்டே ட. உபதின் ம நாட்டின பவுலகவு கிளைக்கு கிழ் மோஹு கல்வியில்
ஈராண்டுவ வழைச் சிறீமாத மகாவ் வேஷங்காக் கூரிய. கும பீயாகே அகாவியாக் கம்யூ ம பீயாகே கூரையர்யகூ

වූ ගම්බු මහාරාජ් හා ලව්‍ය මහාරාජ්ගේන් මෙන් ම තම පියාගේ සම්පත්ම ශිෂ්‍යයා වූ ශ්‍රී ලංකික ප්‍රඹිණ කළක් නර්තන ඕල්පි රේ. විුමසිංහ මහතාගේන් කපක් නර්තනය පිළිබඳ හසුල දැනුමක් ලබාගත් ව්‍යුරුපු තමන්ගේ මංගල වේදිකා ප්‍රවේශය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ වයස අවු: 07 දි ය. කුඩා ව්‍යුරුපුගේ දැඩි කැපවීම හා ආයාව හේතුවෙන් කපක් නර්තනය තොඳින් පුරුණ කළ මොහු වයස අවු: 14 දි ගුරුවරයකු ලෙස සේවය ආරම්භ කළේ ය. ප්‍රථමයෙන් සංගිත හාර්ති ආයතනයෙහි ද, පසු ව හාර්තිය කළා කේත්දෙයෙහි ද ඉන් අනතුරු ව කපක් කේත්දෙයෙහි ද නිරමාතා මෙන් ම එහි අධ්‍යාපක ලෙස ද කටයුතු කිරීමේ වාසනාව උදාකර ගත්තේ ය.

පුපුකට කපක් නර්තන ඕල්පියෙකු වූ මෙතුමා තබා හා පැඩ්වාජ් වාදනයෙහි ද ප්‍රඹිණයෙකි. එපමණක් තොව බෝල්ස්, ප්‍රුමිඩ, ගසල් හා විවිධ පල්ටා තුම නර්තනය තුළින් විද්‍යාපාලින් මොහු සතු කළා කොළඹය ලොවට හේලිකර ඇත. මෙතුමා සේවකිය ව පසුබීම් ගායනය කරමින් හාව ප්‍රකාශ කිරීමට තරම් දැක්‍යායකු වූවේ ය. මොහු විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද ඉහත කි පුම්පිරි හා ගසල් ගිත අදානතා කපක් නර්තන ඕල්පින් අතර ප්‍රවලිත ව හාවිතයේ පවතින බවට සාක්ෂි ඇත. එපමණක් ද තොව, හාර්තියේ මෙන් ම දකුණු ආසියාවේ හා බටහිර රටවලින් පැමිණෙන ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාච්‍යන්ට ද කපක් නර්තනය ඉගෙනීමට මග පාදමින් කපක් නර්තන සම්ප්‍රදාය ලොව පුරා ව්‍යාප්ත කිරීමට ද මෙතුමා දායක වී ඇත.

බොහෝ ගණනක් නෘත්‍ය තාවක අධ්‍යාපණය කළ මෙතුමා විනුපට සඳහා ද නර්තන නිරමාණය කර ඇත. ඒ අතර අතිශය ජනපිළිය වූ විනුපට ලෙස දිල්තොශ් පාගල් හේ, දේවිදාස්, ගඩිර්, විය්ව රුපම් නම් කළ හැක.

ලෝකයේ බොහෝ රටවල සංවාරය කරමින් කපක් නර්තනයට ඇති අන්තර්ජාතික පිළිගැනීම තහවුරු කිරීමට මහන් වෙහෙස දැරු මෙතුමා සම්මාන රසකින් පිදුම් ලැබේ ය. ඒ අතර පද්ම විභූපණ සම්මානය, කාලිදාස සම්මානය, සේවියට දේශ නේරු සම්මානය, ලකා මංගේස්කාර් පුරුණ්කාර් සම්මානය ආදි සම්මාන ඒ අතර වෙති.

මෙසේ හාර්තිය කපක් නෘත්‍යයට ඉමහත් සේවක් කළ මෙතුමා ජයකින් මහාරාජ් හා දීපක් මහාරාජ් නම් පුතුන් දෙදෙනා ද නර්තන ක්ෂේත්‍රයට හඳුන්වාදෙමින් මෙහි අභ්‍යන්තරීයට කර ඇති සේවය අතිමහන් ය.

(ලකුණු 06)

(ii) (ආ) රාස්ලිලා

උතුරු ඉන්දීය නර්තන සම්ප්‍රදායක් වන මතිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන නර්තන අංගයක් වන්නේ රාස්ලිලා නර්තන අංගයයි. ආගමික විය්වාස හා බැඳී නර්තන අංගයක් වන රාස්ලිලා මුළුමතින් ම පාහේ ක්ෂීෂණ දේවියන් ඇදිහීම මුල්කර ගතිමින් ආගමික පදනමක් මත නිරමාණය වූ නර්තන අංගයකි. මෙයි නර්තන අංගය පසු කළෙක "දේවියන්ගේ ප්‍රිතිමත් අවස්ථාව" යන අරුකින් ද හඳුන්වා ඇත. මෙසේ වූ මෙම නෘත්‍යය වටා වූ ආගමික විය්වාස හා බැඳී කරා පුවතක් ද පවතියි.

එකී කරා පුවතට අනුව හාගතවන්ද නම් රජ කෙනෙකු ඉතා ම හක්තියෙන් හා ගෞරවයෙන් ක්ෂීෂණ දේවියන් ඇදිහීම නිමිත්තෙන් ක්ෂීෂණ දේවියන් සිහිනයෙන් පෙනී තම රුව පැශී වරකා කොටසකින් තනා එයට පුද පුරා ප්‍රතිඵල ප්‍රතිඵල ලෙස දැන්වේය. රුද ද එම කාරය සියතින් ම ඉටු කළේ ය. වික දිනතින් නැවත වරක් ක්ෂීෂණ දේවි රුපට දෘශ්‍යමාන වී රාස්ලිලා නම් අතිරෙකිය මෙයි නර්තනය පැවැත්වෙන ආකාරය පෙන්වුවේ ය. ඒ අනුව එදා සිට මෙම රාස්ලිලා නර්තනය පැවත එන බව හාර්තියෙන්ගේ විය්වාසයයි. එබැවින් මෙයි නර්තන අංගය එවිනාසික ත්‍රාතාරතුරු ඇතුළත් ආගමික විය්වාස හා බැඳී නර්තන අංගයක් ලෙස හැඳින්වේ හැක.

මෙසේ ප්‍රහවය ලත් රාස්ලිලා නර්තනය අංග රකින් සමන්විත ය. එකී අංග ලෙස මහා රාස්, වසන්ත රාස්, කුංජ රාස්, නෘත්‍ය රාස්, දිව්‍ය රාස් පෙන්වාදිය හැක. මෙම නර්තන අංගවලින් ක්ෂීෂණයේ හා රාධාගේ ජීවිතයේ එක් එක් අවස්ථාවන් නිරුපණය කෙරෙන අතර, මොවුන් දෙදෙනාගේ උප්‍රමාදයෙහි සංගාරාත්මක අවස්ථා ඉස්මතු කොට දැක්වීමත් ද මෙහි නර්තන අංගයන් ක්ෂීෂණ පිළිසිඛ වේ. මොංගේලියානු ජන කොටසකින් පැවත එන්නා වූ මෙම මතිපුරි වාසිභූ සියලුදෙනා එකට එක් ව නර්තනය කරන්නා වූ නර්තන අංගයක් ලෙස මෙම රාස්ලිලා නර්තනය හඳුන්වාදිය හැක.

සඳහන් රයෙහි සියලු මතිපුරි වැසියෝ බාල, මහලු, වැචිහිටි, තරුණ ආදී වයස් හේදයකින් තොර ව මෙකි රංගනයෙහි යෙදීමට අමතක නොකරනවා සේ ම මෙම දිනය එනතුරු බලාසිටින්නේ නොදුවසිල්ලෙනි. වසර පුරා තර්තනයෙහි යෙදෙන මොවුන්ගේ පරමාර්ථය වන්නේ ක්‍රිජ්‍රා දෙවියන් පිදීම හා රාධා ක්‍රිජ්‍රා පෙමි පුවත හා බැඳී සිද්ධින් ඉදිරිපත් කිරීමයි.

එසේ ම ආගමික උත්සවයක් මෙන් ම සමාජීය වශයෙන් විටිනාකමක් ඇති හේලි උත්සවයේ දී ද රාජ්‍යීලා තර්තනය රගදක්වනු ලැබේ. ගහකොල, පරිසරය මලින් එල බර වූ අප්‍රේල්. මැයි මාසවල මෙකි තර්තනාංශය රාජ දක්වන්නා වූ මතිපුරි වැසියෝ දෙනෙන් කුඩා පුරවා මෙකි තර්තනයේ ආය්චාංය ලැබීමට තරමි හාගාවන්තයේ වෙති.

(ලකුණු 06)

(iii) (ඉ) වෙන්ඩා

කජකලි තර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා යොදා ගන්නා ප්‍රධාන තාලවාදා හාණ්ඩිය වන්නේ වෙන්ඩාවයි. සිලින්බරාකාර ආකෘතියකින් හේතු මෙය ලි කැඳින් පුක්ක වූ බෙරයකි. බෙරයෙහි ඇස් මත සම් යොදා වර ලඟුව මගින් සවිමත් ලෙස බෙර කැඳට යා කර මෙය සකසා ඇත. කඩිප්ප හෙවත් ලි කැබලිවල ආධාරයෙන් වයනු ලබන අතර, එක් ඇසක් උඩ අතට සිටින සේ උරහිසෙහි එල්ලා වාදනය කරනු ලැබේ. මෙම බෙරයෙහි හඩ තරමක් රජ ස්වභාවයක් ගන්නා අතර, සේජාකාරී හඩික් මෙමගින් උපදින බැවින් තාණ්ඩව ලක්ෂණ සහිත තර්තනාංශ සඳහා මෙය පුවිණේ වාදා හාණ්ඩියක් බව කිව යුතු ය. මෙකි රජ හඩ හේතුවෙන් කාන්තා වරිත තීරුප්‍රණයේ දී වෙන්ඩා නම් වූ මෙම බෙරය වාදනය කරනු නොලැබේ. උරුක්කු වෙන්ඩා, වික්කු වෙන්ඩා ලෙස වර්ග ඇති අතර, කේලිඛන්තු වාදනයට ද යොදාගනියි. කේරුලයෙහි බොහෝමයක් දේව මන්දිරවල තේවා වාදනයන් සේ සලකා ඉදිරිපත් කරනු ලබන වෙන්ඩා මේලම් හි දී මෙම වාදා හාණ්ඩි විශේෂයෙන් යොදා ගන්නා බැවින් විවිධාකාර වෙන්ඩා වර්ග එහි දී දැකගත හැකි බව පොතපතෙහි සඳහන් වේ.

(ලකුණු 04)

මද්දලම්

කජකලි තර්තන සම්ප්‍රදායේ අනෙක් වාදා හාණ්ඩිය වන්නේ මද්දලයයි. මෙය අතින් වාදනය කරනු ලබන අතර, හරද් අතට දැනින් වයන අපුරින් කරලාගෙන සිටියි. ද්‍රවයන් කද සකස් කර ඇති අතර, මූළුණ්න් දෙකකින් පුක්ක වාදා හාණ්ඩියකි. කේරුල ප්‍රාන්තයේ සාම්ප්‍රදායික කජකලි වාදා වෘත්තයට අයත් වන මද්දලම් වාදනය රගමවලෙහි පිටුපස උෂ්ඨකාගාරයට පෙනෙන පරිදි සිටිගෙන වාදනය කරන බෙර වාදකයින් දෙදෙනාගෙන් එක් අයකු වයන වාදන අවස්ථාව ලෙස හඳුන්වා දිය හැක.

මද්දලයෙහි වමත අත්ල සම්ප්‍රදානෙන් පාවිච්ච කරන්නේ වූව ද, දකුණෙහි ඇගිලි පමණක් හාවත කරමින් මෙය වාදනය කරයි. මෙහි දී ඇගිලිවල, යක්තිමත් පාන් පිටි හේ බත් ආලේප කර රේදිපටි මතා සකස් කරගන්නා ලද මූද ඇති ව වාදනයේ යෙදේ. වෙන්ඩා සහ මද්දලම් එකට වයනු ලබන අවස්ථා ද ඇති අතර, ස්ත්‍රී වරිත තීරුප්‍රණයේ දී බොහෝ සේ යොදාගනු ලබන්නේ මෙම බෙරයයි. කේලිඛන්තු වාදනය සඳහා ද යොදාගනු ලැබේ.

(ලකුණු 04)

07. (i) නළු නිශ්චිත පිරිසක් විසින් වාවිත අභිනයෙන් තොර ව පසුව්ම් සංගිතය හා වාදනය අනුව රිද්මෝයානුකුල අංග වලන හා හාට ප්‍රකාශන මගින් නිසියම් සිද්ධියක් හේ කරාවක්, තේමාවක් ඉදිරිපත් කිරීම "මුදා තාට්ස" ලෙස ඉතා කෙටියෙන් අර්ථ දැක්වීය හැක. තර්තනය ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍ය ලෙස යොදා ගනිමින් සංගිතය තුළින් එකී ප්‍රකාශනය තවදුරටත් මිරිඛනය කරමින් කිසියම් අදහසක් හේ සිද්ධියක් වාවිකාශිනයෙන් තොර ව ඉදිරිපත් කිරීම දේශීය මුදා තාට්ස ලෙස තවදුරටත් විසින් කළ හැක.

මෙය පෙරදිග නෑතිය නාට්‍ය පදනම් කොටගෙන බිජි වූ නාට්‍ය විශේෂයක් ලෙස ද හැදින්වීය හැක. ඉන්දියාවේ කජකලි නෑතිය මෙයට බොහෝ සේ බලපා ඇත. එසේ ම ප්‍රංශය, රැසියාව, ඉතාලිය වැනි අපරදිග රටවල මෙය භැඳින්වෙන් "බැලේ" යන නම්නි. එහෙන් පෙර අපර දේශීග රටවල මුදා තාට්ස අතර, වෙනසකම් නැත්තේ ද නොවේ. කෙසේ වෙතත් මෙකි මුදා තාට්ස සඳහා අවශ්‍ය ම අංග ලෙස නැවුම්, සංගිතය හා වේදිකාව පෙන්වාදිය හැක.

නව ද 1950 දෙකක් දී දේශීය මුදා නාටු සඳහා "ඉගිනත්" යන වලනය භාවිත කිරීමට ද අනුමතක් පුරුද ව සිටියා. ඉගිනත් යනු ඉගිනෝ, ඉගි මගින් කෙරෙන නැත් හෙවත් නාටු යනුවෙන් එය තවුරටත් විස්තර කළ හැක. දැනට ලංකාවේ පවතින මුදා නාටු අංග දෙස බලන කළ මෙක් වලනය භාවිත කිරීම සූදුපු යැයි සිතිය හැක.

කෙසේ වෙතන් 1934 රැඹින්දානාත් තාගේර්තුමාගේ ලංකාගමනයෙන් සිදු වූ කළා ප්‍රබෝධයෙන් පසු එක් එක් කාලවකවානු තුළ දේශීය මුදා නාටු නිර්මාණය වූ අතර, මෙහි නව ප්‍රබෝධයක් ද ඇති විය. එසේ ලංකාවේ ප්‍රථමවත් නිපද වූ මුදා නාටු යනුයා ලෙස "සැලුහිණි" මුදා නාටුය නම් කළ හැකි අතර කරදිය, නල දමයන්ති, පරේවිය ඉන්පසු ශ්‍රී ලංකා මුදා නාටු ඉතිහාසයට එක් වූ මුදා නාටුයන්ට නිදුස් ය.

(ලක්ෂ්‍ය 06)

(ii) ගැලීනා උලනේවා

20වන සියවසෙහි ජ්‍වත් වූ ශේෂීය බැලේ ශිල්පිනියන් අතර ගැලීනා උලනේවා ක්.ව. 1910 ජනවාරි 07 වන දින රුසියාවේ සාන්ත පිටර්ස්බර්ග් තුවර උපත ලැබුවා ය. සිය මව ද ඉම්පිරියල් නැතු ගාලාවේ නරතන ශිල්පිනියක් වූ බැවින් එහි ආභාසයන්, තමා ඉගෙන ගත් ශිල්පයන් තුළින් ඉදිරියට ආ ගැලීනා වර්ෂ 1928 ද මැරින්ස්කි රගහලෙහි ශිල්පිනියක් ලෙස කටයුතු කිරීම ආරම්භ කළා ය. බැලැරිනා කෙනෙකු ලෙස විශිෂ්ට දැක්තා පෙන්නුම් කළ මැය 20වන සියවසේ මුල් හාගයේ සිටි දකු බැලැරිනා කෙනෙකු ලෙස හැදින්වුව ද එය නිවැරදි ය. 1944 වන විට ලොව පුරා නම් දා සිටි මැය ජේස්ප් ස්ටාලින්ගේ අනුදෙනුමෙන් "බෝල්ශේසි" රගහලට සම්බන්ධ කරවන ලදී. ඉතා කෙටි කාලයක් තුළ සිය දැක්තා එලිදුක් වූ මැය ලෝකයේ ඉතා ජනප්‍රියත්වයට පත් "හංස විල" බැලේ නාටුයෙහි හංස දෙනුවගේ වරිතය ඇතා පාවිලෝවාගෙන් පසු ව ඉදිරිපත් කළා ය. මේ පෙර වයස අවුරුදු 16 දී "සින්බිරෝල්ලා" බැලේ නරතනයෙහි ද ප්‍රධාන වරිතය රගපාමින් අඟ තම දැක්තා ලෝකයා හමුවේ සහිතුවන් කළා ය. බැලේ නරතන ශිල්පිනියක් පමණක් නොව, ප්‍රාසාගික වේදිකා නරතන ශිල්පිනියක ලෙසත් දැක්තා පෙන්නු මැය 1946 ලන්ඩිනයේ සංවාරයක නිරත වූවා ය.

වයස අවුරුදු 50 පමණ කාලයේදී රංගන කාර්යයෙහි නිරත වූ මැය ඉන්පසු වේදිකාවෙන් සමුගැනීමට තීරණය කළා ය. වේදිකාවෙන් සමුගන්නා විට මැය සම්මාන රෘසික් පිදුම් ලබන්නට තරම් වාසනාවන්ත වූවා ය. වර්ෂ 1941, 1946, 1947, 1950, 1957 යන වර්ෂ මෙනුමිය සම්මාන ලද අවස්ථාවන්ට නිදුස් සේ පෙන්වාදිය හැක. සේවියට දේශීයේ සේවියට ජනතා කළාකරු සම්මානයෙන් ද, රුසියාවේ සමාජවාදී විර කම්කරු සම්මානයෙන් ද, ලෙනින් සහ ස්ටාලින් සම්මානයන්ගෙන් ද පිදුම් ලද ගැලීනා තත්කාලීන බැලේ නරතන සම්පදායෙහි දියුණු තාරකාවකි. බැලේ නරතනය තුළින් නව මාර්ග අනාවරණය කර ගැනීමට ඉදිරිපත්වූ ගැලීනා උලනේවා ලක්ෂ සංඛ්‍යාත පොදු ජනතාවගේ ජීවිතයෙහි එක් අංශයක් ලෙස බැලේ නරතනය සම්ප කරවන්නට සමත් වූ ලොව ප්‍රති බැලැරිනා කෙනෙකි.

(ලක්ෂ්‍ය 06)

(iii) කරදිය මුදා නාටුයේ අවස්ථා තීවු කිරීම් සඳහා යොදාගෙන ඇති ශිල්පක්‍රම පිළිබඳ විශ්‍රාන්ත කිරීමේ ද ඒ තුළ වූ රංග වින්තාසය හා නරතනය ප්‍රධානත්වයෙහි ලා දක්වා යැක. කරදිය මුදා නාටුය තත් පුළුයේ බිජි වූ මුදා නාටු මෙන් නොව, එයට ම ආවේණික වූ ශිල්ප ධර්ම ක්‍රමයක් මත නිර්මාණය වූ නාටුයකි. එනම් දේශීය වලනත්, බටහිර ආකෘතිය අනුව ගොඩනැගුණු වලනත් යන දෙකෙන් ම මිදුණු නිදහස් රංග වින්තාස ක්‍රමයක් අනුගමනය කර ඇති නාටුයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. මෙම නාටුයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා නරතනය යොදා ගත් එක් අවස්ථාවක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. මෙම නාටුයෙහි අවස්ථාව දෙනා දෙනා දෙනා - රුද රුද ගත්ත ගුංදිත් දැකිණි." යන බෙර පදය මූණ්ධවිරාලයේ තීමත් ගමනට එක්කර ගත් අවස්ථාව පෙන්වාදිය හැක. මෙය ගුංදිත මානුයෙහි ම පදයක් නොවන අතර, විතුසේනා මහතා එය තම නිර්මාණයට ගැලුපෙන සේ යොදාගෙන ඇත්තේ මුදා නාටුයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීමට මෙන් ම තම ප්‍රතිඵාසුරුණ නිර්මාණකරණය පෙන්වාදීමට ය. එසේ ම මෙනුමා කරදියෙහි අවස්ථා තීවු කිරීමට නරතනය හා රංග වින්තාසය යොදාගත් තවත් අවස්ථාවක් ලෙස "සිසිට පෙනෙන සිනිහා" පෙන්වාදිය හැක. මෙහි ද මකුලුවාගේ වරිතය නිරුපණය කරන විතුසේනා මහතා හාව පුරුණ රංග විලායයක් ඉදිරිපත් කරන්නේ ප්‍රේෂ්ඨක සින් තුළ සඳහා අමරණීය නාමයක් සහිතුවන් කරමිනි.

එසේ ම මෙහි වූ දැඩිමේ අවස්ථාව ද පුළුයේ රංග රවනයකින් පුක්ත බව කිව පුතු ය. සිසිට වරිතය නරතන මාධ්‍යයෙන් නිරුපණය කරන වැඩා විතුසේනා මහත්මිය මෙය මුදා නාටුයේ අවස්ථා තීවු කිරීමට මහත් පිටුබලයක් වන්නේ ය.

තව ද කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇති ගිල්ප ක්‍රමයක් ලෙස රංග වස්ත්‍රාභරණ පෙන්වා දිය හැක. මෙහි ද සාම්ප්‍රදායික උක්ෂණයන්ට වහළ නොඩු සේමබන්ද විද්‍යාපති මහතා වරිත නිරූපණයට හා නර්තනයට යෝග්‍ය වන ආකාරයෙන් මෙකි රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණය කිරීමට දැඟ වී ඇත. වේදිකා සැරසිලි හා උපකරණ හාවිතය ද කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීමට යොදාගෙන ඇති තවත් ගිල්ප ක්‍රමයකි. කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි කරා තේමාව වන්නේ වෙරළායන්න පරියරයකි. එකි පරියරය නිරූපණය කිරීම සඳහා සේමබන්ද විද්‍යාපති මහතා කුඩා සංකේත කිහිපයක් හාවිත කර ඇත්තේ ඔහු සතු වේදිකා සැරසිලි පිළිබඳ ව වන ගිල්පිය දැඟතාවයන් ලොවට හෙළි පෙහෙළි කරමිනි. ගල් කුළක්, වැටකේ පදුරක්, කුඩා පැල්පතක් හා පසු කළක දී පොල්ගස් කිහිපයක් හාවිත කරමින් එකි සැරසිලි කළාව ලොවට විද්‍යා පා ඇත. එසේ ම මකුල්ව දැන වියන අවස්ථාවේ ද මකුල් දැනක් පසුව්ම නිරය මත දැරශනය කරන්නේ ද ඔහු සතු අවස්ථා තීවු කිරීමේ ගිල්ප ක්‍රමයට නිදුසුනක් දක්වමිනි.

එසේ ම කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීමට විදුලි ආලෝකය ද යොදාගෙන ඇත්තේ තවත් එක් ගිල්ප ක්‍රමයකට නිදුසුන් ගෙන දෙමිනි. මෙම මුදා නාට්‍යයෙහි ආලෝක ගිල්පියා ලෙස කටයුතු කර ඇත්තේ ප්‍රචීන විදුලි ආලෝක ගිල්පි මහින්ද ඩයස් මහතා ය. මෙතුමා ආලෝකය යහ තාක්ෂණික උපායන් යොදාගනිමින් ඉතා ආකර්ෂණීය ලෙස මුහුද, මුහුද රුල, මකුල් දැන, කුණාවුව වැනි අවස්ථා නිරූපණය කර ඇත. එමගින් මුදා නාට්‍යයට නව ජීවයන් ලබා දී ඇත්තේ ආලෝක ගිල්පියා සතු වගකීම මැත්තින් ඉටු කරමිනි. මෙය ද කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීම උදෙසා ගත් උසස් වූ ගිල්ප ක්‍රමයකි.

එසේ ම පසුව්ම සංගිනය ද කරදියෙහි අවස්ථා තීවු කිරීමට මහත් මෙහෙයක් ඉටුකළ අංගයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. එහි ද මෙම නාට්‍යයෙහි සංගින නිර්මාණකරුවන් පිළිබඳ කරා නොකර ම බැරි ය. කරදියෙහි සංගිනය නිර්මාණය කර ඇත්තේ මෙරට අති දැඟ සංගිනකරුවන් වන ආචාරය බිඛි. ඩී. අමරදේව මහතා හා ලයනල් අල්ගම මහතා ය. මුදා නාට්‍යයට නව ජීවයක් දෙන්නට සංගිනයට හැකි වී ඇති බව මෙහි දී කිව යුතු ම ය. පසුව්ම ගිතයක් වන

"හොයියා හොයියා - හොයියා හොයියා //

හේල හෙලෙයි හෙලෙයිලාම් - හෙලෙයියා

ජීවිතයන් මුහුද වගේ - ඉමක් තැනේ තොනක් තැනේ

එත්තා ආපසු යනවා - යනවා ආපසු එත්තා

ආදි ගිත බණ්ඩ තුළින් වරිත නිරූපණයේ ද ජ්‍යෙෂ්ඨ සින තුළ මුහුදුබඩි පරියරය කෙරෙහි විශ්වාසනීයත්වයක් ඇති කිරීමට විතුසේන මහතා උත්සාහගෙන ඇති බව මෙමගින් පෙනේ. මෙකි ගිතය කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි පසුව්මින් යොදා ඇති තේමා ගිතයයි. පමණක් මුදා නාට්‍යයෙහි ම අර්ථය මේ තුළින් දත්තන්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨ සින් තුළ මුහුද වෙරළක මනෝ විතු රුපයන් ද මනා දේ මවාපාමිනි.

එසේ හෙයින් මෙකි පසුව්ම සංගිනය වූ කළී කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා මතා සේ බද්ධ වී ඇති ගිල්ප ක්‍රමයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක.

අවසාන වගයන් කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා රංග වින්‍යාසය හා නර්තනය, රංග වස්ත්‍රාභරණ, වේදිකා සැරසිලි හා උපකරණ, පසුතල නිර්මාණ, විදුලි ආලෝකනය, පසුව්ම සංගිනය ආදි වූ ක්‍රම උපායන් රෙසක් යොදාගෙන මෙකි නාට්‍යය විශ්වාසනීය කිරීමට තැන් තාලින සමාර්ථ තුළ නිතර රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් ඒවා දෘග්‍යාහාන විමෙන් මෙකි වෙළනයන් අනුකරණය කිරීමට වත්මන් තරුණ පිරිස නිතර රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් ඒවා දෘග්‍යාහාන විමෙන් මෙකි වෙළනයන් අනුකරණය කිරීමට වත්මන් තරුණ පිරිස නැඹුරු වීම මෙයට සේතුවන්නට ඇත. ඩින්දී විතුපළට තුළ ඇත්තා වූ ගිත හා එකි ගිතයන්ට ඉදිරිපත් කරන්නා වූ නා මාද්‍රිලයේ සංවලන හා ඇදුම් පැලුදුම් අනුකරණය කරන්නා වූ අපගේ වත්මන් තරුණ පිරිස මෙකි ගිත අපගේ තුළන ප්‍රාසාංගික නර්තන නිර්මාණවලට යොදා ගැනීමෙන් ඒ බැවි පෙනේ. ඒ අනුව අපට පැහැදිලි වත්මන් ඉන්දියානු විතුපළට නර්තන අංගයන් හී ඇතුළන් සංවලන අපගේ නර්තන නිර්මාණයන්ට මැත යුතු යුතුන ප්‍රාසාංගික නර්තන නිර්මාණ හා රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් නැරුමෙන් මනා දේ පුද්ගලනය වේ.

(ලක්ෂ්‍ය 08)

IV තොටස

08. (i) තුතන ප්‍රාසාංගික නර්තනයට පෙරදිග මෙන් ම අපරදිග ආහාසය බොහෝ දේ ලබා ඇති බැවි වත්මන් රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් නැරුමෙන් අපට පෙනේ. එකි කරුණට බොහෝ දේ බලපා ඇත්තේ තුතන ප්‍රාසාංගික නර්තන තුළ. ඇත්තා වූ සංවලනයන් ය. එම සංවලන බොහෝ විව ඉන්දියානු විතුපළට නර්තන අංගයන්ගෙන් ලබා ගත් ආහාසය විද්‍යාපායි. ඩින්දී විතුපළට බොහෝ දේ විකාශනය වන තත් කාලීන සමාර්ථ තුළ නිතර රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් ඒවා දෘග්‍යාහාන විමෙන් මෙකි වෙළනයන් මෙකි වෙළනයන් අනුකරණය කිරීමට වත්මන් තරුණ පිරිස නිතර රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් ඒවා දෘග්‍යාහාන විමෙන් මෙකි වෙළනයන් අනුකරණය කිරීමට වත්මන් තරුණ පිරිස නැඹුරු වීම මෙයට සේතුවන්නට ඇත. ඩින්දී විතුපළට තුළ ඇත්තා වූ ගිත හා එකි ගිතයන්ට ඉදිරිපත් කරන්නා වූ නා මාද්‍රිලයේ සංවලන හා ඇදුම් පැලුදුම් අනුකරණය කරන්නා වූ අපගේ වත්මන් තරුණ පිරිස මෙකි ගිත අපගේ තුළන ප්‍රාසාංගික නර්තන නිර්මාණවලට යොදා ගැනීමෙන් ඒ බැවි පෙනේ. ඒ අනුව අපට පැහැදිලි වත්මන් ඉන්දියානු විතුපළට නර්තන අංගයන් හී ඇතුළන් සංවලන අපගේ නර්තන නිර්මාණයන්ට මැත යුතු යුතුන ප්‍රාසාංගික නර්තන නිර්මාණ හා රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් නැරුමෙන් මනා දේ පුද්ගලනය වේ.

නුතන ප්‍රාසාංගික නරතනයට පෙරදිග ආහාසය ලබා ගත් තවත් අවස්ථාවක් වන්නේ හාරතීය ගාස්ත්‍රීය නරතන අංග යොදා ගැනීමයි. බොහෝ විට වත්මන් රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළ ඇත්තා වූ තොයෙකුත් නරතන තරග අවස්ථාවන් හි දි දේශීය නරතනයන් සමඟ සම්මිගුණය සඳහා ඉත්දිය ගාස්ත්‍රීය නරතන අංග වන හරත, කුපක් වැනි නරතන අංග නරතනය කරන අපගේ ශ්‍රී ලංකික දුවා දරුවන් අප නෙත ගැටී ඇත. ඉතා මනරම් ලෙස හයේත හා පාද වලතනය කරමින් ආංගික අහිතය සේ ම සාත්වික අහිතය ද මතා සේ මුහුණින් විද්‍යාපාන්නේන් හාරතීය ගාස්ත්‍රීය නරතනය පරතෙරට පුගුණ කරවුන් සේ ය. එසේ ම වත්මන් සමාජයේ හාරතීය ගාස්ත්‍රීය ශිල්ප ගාස්ත්‍රී උගන්වත්තා වූ ආයතන රසක් ද අප රටෙහි බිජි වී ඇති බැවින් හා හාරතීය නරතන විභාග සඳහා (කුපක්, හරත - ප්‍රපාලා, ඩිජ්ලේල්මා, විභාරද ආදි ලෙස වූ විභාග) එම ආයතන තුළින් දරුවන් ඉදිරිපත් කිරීමේ තව ප්‍රවාණකාවය මත ද හාරතීය නරතන කළාව අප රට තුළ දිනෙන් දින ව්‍යාප්ත වී ජනප්‍රිය වෙමින් යන බවත් අපට පෙනේ. එසේ හෙයින් මෙම නරතන අංග තුතනයේ ව්‍යාප්ත වීම සේතුවෙන් තුතන ප්‍රාසාංගික නරතන ඇතුළත් රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ ද මෙකි සංවලන බොහෝ සේ දක්නට ලැබේ. එය ද පෙරදින් අප ගත් ආහාසයන්ට නිදුසුන් ය.

තව ද බටහිර බැලේ හා සමාජ නරතන අංගයන් හි බලපෑම ද තුතන ප්‍රාසාංගික නරතන නිර්මාණයන් හි සංවලනයන්ට බෙහෙවින් බලපා ඇති අවස්ථා වත්මන් රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළින් ගමන වේ. අදාළතනයෙහි රුපවාහිනීයේ විකාශනය වත්තා වූ මෙගා ස්ටාර්, රිදී රයක්, තරු දිලෙන රයක් ආදි වැඩසටහන් තුළ මෙකි ආහාසය බොහෝ සේ උකහා ගෙන ඇති බැවි එවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. මේ තුළ වූ රංග වස්ත්‍රාහරණ බොහෝ විට බටහිර පත්තනයේ ස්වභාවය උපුලයි. ඇයට හිරවෙන ඇදුම් පැළදීම බටහිර බැලේවල ස්වභාවය වන අතර, එය අපගේ නරතන නිර්මාණයන්ට යොදාගෙන ඇති බැවි මේවා නැරඹීමෙන් හොඳින් පෙනේ. එසේ ම මවුන්ගේ සංගිරියන් ද මතා සේ මේ සඳහා යොදාගෙන ඇති බැවි කිව යුතු ය. එපමණක් ද නොව, අපරදිග බොහෝ සංවලනවල එන කුරුකීම්, පැනීම්, රිද්මානුකුල වලන ආදි බොහෝ අංග අපගේ වත්මන් නිර්මාණකරුවන් තම නිර්මාණයන්ට ගුහණය කරගෙන ඇත්තේ අපරදිග ආහාසයට නිදුසුන් දෙමිනි.

මෙසේ බලන කළ තුතන ප්‍රාසාංගික නරතනයන්ට පෙරදිග මෙන් ම අපරදිග ආහාසය ද බොහෝ සේ ලබා ඇති බැවි වත්මන් රුපවාහිනී නරතන වැඩසටහන් නැරඹීමෙන් පැහැදිලි වන බව ඉහත තොරතුරු සාක්ෂි දරයි.

(ලකුණු 06 පි)

(ii) අදාළතනයෙහි ප්‍රාසාංගික නරතන නිර්මාණ සඳහා තුතන තාක්ෂණික ශිල්ප තුම රසක් යොදා ගනිමින් නරතන නිර්මාණකරණයෙහි යෙදෙන අවස්ථා අප නෙත ගැටී ඇත. එකි ශිල්ප තුම ලෙස ආලේඛකරණය, ඩිජ්ලේ හා තාක්ෂණික තුම යොදාගෙන ඇති බැවි මේවා නැරඹීමෙන් පැහැදිලි භැංකි.

ඒ අනුව ආලේඛකරණය තමැති තාක්ෂණික ශිල්ප තුම යොදා ගනිමින් තුතන නරතන නිර්මාණකරණය කෙසේ සිදු වත්තේ දැයි අපි විමසා බලමු. විදුලි බලය සෞයා ගැනීමෙන්, එමගින් ආලේඛය ලබාදීමේ තාක්ෂණය හදුනා ගැනීමෙන්, විදුලි මුළුලි නිෂ්පාදනයන් මගින් වේදිකා ආලේඛකරණයෙහි විජ්ලවිය වෙනසක් සිදු වී ඇති මෙම කාලයෙහි ආලේඛකරණය තුළින් වත්මන් ප්‍රාසාංගික නරතන අංගයන්ට ලබාදෙන්නේ මහත් වූ සහයකි. වත්මන් නරතන නිර්මාණයන් වේදිකාවේ හෝ වේවා රුපවාහිනී මාධ්‍යයෙන් හෝ වේවා ප්‍රේෂ්ඨකයාට සම්ප්‍රේෂණය කිරීමේ දී එක් පුද්ගලයෙක් උගෙනයක් පමණක් පෙන්වත්තනට වූ අවස්ථාවක දී එය ආලේඛයෙන් පෙන්වීමට තරම වත්මනෙහි තාක්ෂණය දුපුණු වී ඇත. එහි දී අනෙක් සියලු රංගන ශිල්පීන් ඇදුරු කර තොපෙන්වා සියිය හැක. දුරාතිතයේ එය එසේ කළ තොහැකි විය. මත්ද රෝමබිලෙහි හෝ ගාන්තිකරුම රංග භූමියෙහි දැල්වන ලද කොජ්පරා පන්දම් රංග භූමිය වටා දැල්වන ලද හෙයින් එමගින් සියලු දෙනා ම ප්‍රේෂ්ඨකයින්ට දායුණානා වන බැවිනි. නමුත් අදාළතනයෙහි "ස්පොට ලයිට්" තොහෝත් කිත් පහන් තමැති ආලේඛ උපකරණ සෞයා ගැනීම තුළින් වේදිකාවේ තොරාගත් ස්ථානයක් හෝ පෙදෙසක් හෝ පුද්ගලයෙක් ආලේඛවත් කිරීමේ හැකියාව ලැබේ ඇත. එවාගේ ම අනුගාමී කිත් පහන් තුළින් නීලියගේ නරතන වලන අනුව මහු අනුගමනය කරමින් ඔහු යන එන දෙසට ආලේඛය ලබාදීමේ හැකියාව ඇත්තේ ය. එසේ ම පසුතලය මත එකි නරතන අංගයන්ට අවශ්‍ය වන විවිධ අවස්ථා නිරුපණය සඳහා දිරුණන ප්‍රක්ෂේපණ ලාමිපු යොදා ගැනීමේ උසස් ආලේඛකරණයක් වත්මන් වේදිකාවේ ඇත්තේ ය. අදාළතන රුපවාහිනී නරතන තරගවලින් මෙකි අවස්ථාවන් අප නෙත ගැටී ඇති අවස්ථා බොහෝ ය. නිදුසුන් ලෙස විලාභ්‍ය පාවීම්, ගිනිගැනීම්, හිම වැටීම්, වැස්ස වැනි වේදිකාවේ නිරුපණය කළ තොහැකි මෙවැනි අවස්ථා ද මෙකි තාක්ෂණික තුම ශිල්ප තුළින් නීලියෙන් විවරයාසය ලොවට ඩුවා දක්වීමින්. එසේ ම පරිපුමණ ලාමිපු, රසදිය, වාෂ්ප ලාමිපු, වර්ණ රෝදි, වර්ණ පෙරණ ආදි වත්මන් වේදිකාවේ හාවිත වන විදුලි පහන් වර්ග ද තව තාක්ෂණයේ දුපුණුවන් සමග අපට ලැබුණු දායාදයන් සේ පෙන්වාදිය හැක.

ප්‍රමාණක් නොව, ප්‍රාසාංගික නරතන නිර්මාණ සඳහා තුනන තාක්ෂණයේ තවත් එක පැනිකඩක් ප්‍රදරුගනය කරන අවස්ථාවක් වන්නේ විදුත් තාක්ෂණ ගිල්ප කුම යොදා ගැනීමයි. මේ යටතේ සමානි පාලකය හා ආලෝක පාලකය පෙන්වා දිය හැක. කළුන් සැලපුම් කරන ලද ආලෝකකරණ පිටපතක් පරිගණකගත කිරීමෙන් සියලු ම ආලෝක කටයුතු පරිගණකය මගින් මෙහෙය ඒමට අදාළන ආලෝකකරණය දියුණු වී ඇත. මෙකි උපකරණය හාවිතයේ දී එක් එක ලාභිපූරු අතින් ක්‍රියා කරවීමට ආලෝකකරණ ගිල්පියා මෙහෙයිය යුතු තැන. මෙම උපකරණය තුළින් දැල්වීමට නියමිත පහන, ආලෝක ප්‍රමාණය, වර්ණය වැනි සියල්ල කළ තබා සම්මත පාලකය වෙතට යොමු කළ හැකි ය. මෙය ද තව තාක්ෂණයෙන් තුනන ප්‍රාසාංගික වේදිකාවට උරුම වූ තුමේපායන් ය.

තව ද ප්‍රාසාංගික නරතන නිර්මාණ සඳහා තුනනයේ හාවිත තාක්ෂණික ගිල්ප කුමයක් ලෙස විවිධ රාග භූමි හා එකි රාග භූමිවල වූ විවිධතා පෙන්වා දිය හැක. අදාළනයෙහි මෙරට අතිශයින් ම ජනප්‍රිය රාග භූමි කුමයක් වන්නේ ප්‍රාසිනියම් වේදිකාවයි. එහි දී යාන්ත්‍රික ව ක්‍රියාත්මක වන උපකරණ සහිත වේදිකා කුමයක් මෙරටට පැමිණ ඇත.

එයට කදිම තිදුෂකකි, නෙවුම් පොකුණ රාග භූමිය. මේ අමතර ව තවින රාග භූමි ලෙස කුරෙකන වේදිකා, ප්‍රක්ෂේපිත වේදිකා ආදිය පෙන්වාදිය හැක. අතිතයේ කමතේ, ගෙමියුලේ, ආගමික සංඛ්‍යාතයක ආදි ලෙස ආරම්භ වූ රාග භූමිය වර්තමානය වන විට තාක්ෂණික ගිල්ප කුම හාවිතයන් සමග දියුණු වී ඇති ආකාරය ඉහත තොරතුරු වියද කරයි. මෙසේ බලන කළ ප්‍රාසාංගික නරතන නිර්මාණ සඳහා තුනන තාක්ෂණික ගිල්ප කුම රෙඛන වත්මන් නරතන නිර්මාණයන්ට යොදාගෙන ඇති බැවි ඉහත තොරතුරු තුළින් විද්‍යමාන වේ.

(ලකුණු 06)

(iii) නරතනය යනු, සහංස් සිත් ආකර්ෂණය කරන්නා වුත්, මවුන් වෙත සතුවක් වින්දනයක් ආශ්වාදයක් ලබා දීමට සමත්වන්නා වුත් දායා කළාවකි. එහි කළාව ජනයා අතර බොහෝ සේ ජනප්‍රිය කරවීමට මැත යුගයේ ප්‍රබල දායත්ත්වයක් බොද්මට සමත් වූ ජනමාධ්‍යයක් ලෙස රුපවාහිනිය හැඳවා දිය හැක. ප්‍රව්‍ය දායා මාධ්‍යයක් වූ මෙකි මාධ්‍යය වත්මන් පාසල් දරුවන්ගේ නරතන ක්ෂේත්‍රයෙහි තරගකාරීන්වය වර්ධනයෙහි ලා බොහෝ නරතන වැඩසටහන් විකාශනය කරමින් ඇති බව අප නොත ගැටී ඇති අවස්ථා බොහෝ ය. අදාළනයෙහි රුපවාහිනී මාධ්‍ය ජාල වීගාල ප්‍රමාණයක් තාලිකා ඇති අතර, මෙම තාලිකා තුළ රියුලිට් නරතන වැඩසටහන් බොහෝ ප්‍රමාණයක් පවතී. ඒ අතුරින් ලිවුල් ස්ටාර්, බාන්සින් ස්ටාර්, ක්‍රිඩ්, මොගා ස්ටාර්, සිටි මින් බාන්ස්, රුලන්ට් ස්ටූ ලංකා ආදිය විශේෂ ස්ටානයන් ගනී. එමත් ම රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළ විකාශනය වන පැහැසරණය, සංවලන, කමත ආදි නරතන වැඩසටහන් ද මෙහිලා සඳහන් කළ හැක.

රුපවාහිනී මාධ්‍ය ජාලය මගින් විකාශනය වත්නා වූ මෙකි නරතන අංගයන් පාසල් දරුවන් තුළ නරතනය කෙරෙහි තරගකාරීන්වයක් ඇති කිරීමට ඉවහා වන්නේ දැයි විමසා බැඳීම ව්‍ය. මෙම වැඩසටහන් තුළ වූ තැවතා, පැහැසරණය, සංවලන ආදි වැඩසටහන් දෙස බලන කළ පෙනී යන්නේ පාසල් දුවා දරුවන්ට ඉන් රැකුල් ලැබෙන බවති. එනම් මෙකි නරතන වැඩසටහන් තුළ වූ නරතන අංගයන් ගුණාත්මක බවින් යුතු ව එමිදුක්වීමට මවුන් උත්සාහගත ඇති බවති. දේශීයත්වය රිකිමින් සාම්ප්‍රදායික නරතන අංගයන්ට හානියක් නොවන ආකාරයට නිර්මාණකරණයෙහි යෙදෙමින්, සංස්කෘතිය රිකිමින් තරන්නා වූ එහි නරතන අංගයන් අප පැයසුමට ලක් කළයුතු ය. බුද්ධීමත්, විෂය සේෂ්‍රාය නිවැරදි ව පුදුණ කර ඇත්තා වූ විනිශ්චය මණ්ඩලයක් ඉදිරියේ තම නිර්මාණයන් ඉදිරිපත් කර එහි ගුණදොයු නිවැරදි ව දරුවනට අවබෝධ කරදීමට තරම් හැකියාවක් ඇත්තා වූ, නරතන වැඩසටහන් මගින් පාසල් දරුවන් තුළ නරතන විෂය කෙරෙහි තරගකාරීන්වයක් ඇති කිරීමට රුපවාහිනීය රැකුලක් වන බව පවසන්නේ හදුනි සතුවෙනි.

එසේ ම රුපවාහිනී රියුලිට් නරතන නිර්මාණවල ඇත්තා වූ තරගකාරීන්වයේ ස්වභාවය තුළින් තව නරතන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට අත්වැළුව් ලැබෙන අවස්ථා ද ඇත. එවැනි එක් අවස්ථාවක් ලෙස මැත කාලයේ විකාශනය වූ විශ්වවිද්‍යාල සිපුන් සඳහා වූ "කවිතා" නරතන තරගය පෙන්වාදිය හැක. එක් එක් විශ්වවිද්‍යාල සිපු කණ්ඩායම් විසින් දේශීය නරතන අංගයන්ගෙන් මතා පිටුවහළක් ලබා ගනිමින් කර ඇති නිර්මාණ දැකීමෙන් සිත තුළ ඇතිවන්නේ අපගේ දේශීය නරතන කළාව කෙරෙහි මහන් වූ ආබුම්බරයකි. එවැනි නරතන අංග තුළින් නව නරතන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට නිබැඳු ගැනීමෙන් මැතිවාසික් පැවතීමෙන් සතුවෙනි.

නමුත් කණ්ඩාවුවෙන් වුව ද කිවුත්තේ ඇතැම් රියුලිට් නරතන වැඩසටහන් තුළ සිදු කෙරෙන්නා වූ තරතන නිර්මාණයන් හී ඇත්තේ ඩුද වලන සම්බාධයක් පමණි යන්න ය. එසේ ම මෙවැනි නරතන අංග සඳහා යොදාගනු ලබන රාග වස්තු පිළිබඳ කාලා නොකර ම බැරි ය. කාන්තා රු සපුව ලෙස්කයාට ප්‍රදරුගනය කරමින් එහාට මෙහාට පැද්දෙනා, දශලන, ඇඟරෙන නරතනයන් දුටු විට සිතට නැගෙන්නේ මොවුන් පාසල් පරිසරයේ හා දෙමාලා පැසුල් හැදි වැළිණු දරුවන් ද යන්න ය. එසේ ම මෙකි නරතනයන් හී යොදෙන මොවුන් අත, කණ, කර පළදින්නා වූ ආහරණ, නොඹ්බා මෝස්තර හා ටිය නිරුපණ තුම දුටු කළ පාසල් වියෙහි පසුවත් දරුවන් ද ඒවා අනුකරණය කිරීමට ඇත්තේ බොහෝ කැමැත්තකි. එබැවින් මෙම නොයැලුවෙන සංස්කෘතින් අපගේ උතුමා නරතන කළ යුතු ය. මෙකි නරතන නිර්මාණයන් තුළින් එහි තියුලෙන්නාන් මෙන් ම රුපවාහිනී තාලිකා ද අපේක්ෂා

කරනුයේ ජනයාට විනෝදාස්වාදයක් ලබා දීම මෙන් ම මුවනොවුන් ජනප්‍රිය විම ය. එසේ හෙයින් මුවන මේ තුළින් සමාජයට ගුණාත්මක බවක් ඇති කිරීමට උත්සාහයක් තොගන්තවා විය හැක.

මෙසේ බලන කළ පාසල් දරුවන්ගේ නර්තනය කෙරෙහි තරගකාරීන්වය ඇති කිරීම සඳහා රුපවාහිනී රියැලිටි නර්තන වැඩසටහන් තුළින් රුකුලක් ලැබෙනවා සේ ම දේශීය නර්තන කළාවේ යම් පිරිහිමත් ඇති කිරීමට ද මෙය රුකුලක් වන බව පවසන්නේ ඉතා කණ්ඩාවුවෙනි.

(ලකුණු 08)

09. (i) ලෝචි සියලු ජනයාට තොරතුරු, පණිවිඩ්, දැනුම ලබාදෙන්නා වූ මාධ්‍යයක් ලෙස ජන සන්නිවේදනය ඉතා කෙටියෙන් අපර ගැනීවිය හැක. ජන මාධ්‍යයේ ප්‍රධාන අරමුණ ජනතාව කෙරෙහි තොරතුරු සැපයීම පමණක් තොට, ජනතාවගේ විදිමේ ගක්තිය, කළා තොළලය, කළාත්මක ලැදියාව මෙන් ම අපගේ දේශීය නර්තන කළාවත් ප්‍රවර්ධනය කිරීම ආදි කරුණු වර්ධනය කර. වීමයි. ඒ සඳහා මෙම මාධ්‍යයන්ට තොයෙක් ලෙස දායක විය හැකි ය. ඒ අනුව ජනයාට තොරතුරු, පණිවිඩ් ලබාදෙන්නා වූ මාධ්‍යයන් රසක් අදාළනයෙහි හාවිතයේ පවතී. එය ද ගුව්‍ය දායා, විදුත්, මුද්‍රිත ආදි ලෙස අපට නැවත වර්ගිකරණය කළ හැක. මෙයි වර්ගිකරණයට අනුව ගුවන්විදුලිය, රුපවාහිනීය, ප්‍රවත්පත්, සගරා, ලිපිලේඛන, අන්තර්ජාලය, පරිගණක ආදි අංග ජනසන්නිවේදන මාධ්‍යයන් ලෙස අපට නම්කළ හැක. මෙයි මාධ්‍යයන් නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට කෙසේ බලපා ඇත් දේ අපගේ විමර්ශනය සඳහා මීග්‍රැට හාර්තනය කළයුතු වන්නේ ය. තිදිපුන් ලෙස ගුව්‍ය මාධ්‍යයක් වන ගුවන්විදුලිය ගත් කළ එමගින් නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනය උදෙසා බලපා ඇති කරුණු අතර නර්තන කළාව පිළිබඳ වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීම සඳහා විද්‍යාත්මක නර්තන සිල්පීන් ගෙන්වාගෙන ඔවුන් ආශ්‍යයන් වැඩසටහන් ක්‍රියාත්මක කිරීම පෙන්වා දිය හැක. එමගින් නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට යම් යම් තොරතුරු ගුවන්ය කර දා ගැනීමට හැකි නමුදු එවා දැක්වා ගැනීමට හැකියාවක් තොමැනිවීමේ දුර්වලතාවයක් පවතින බැව් කිව යුතු ය. එසේ ම ගුවන්විදුලි මාධ්‍යයන් දුරාතිනයේ නර්තනය පිළිබඳ යමක් අසා දානගත් අවස්ථා බොහෝ තිබුණි. එහි දී මෙමගින් ඇසෙන යම් යම් නර්තන අංග, බෙරපද, ගායනා ආදියෙන් නර්තන කළාව පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් ලබා ගත්තේ ය. තමුන් එය හදුවතට වඩාත් ම සම්පූර්ණ වූයේ තැනු. ජන කිරීම්, වන්නමක් යයන විට එහි නාද මාලාව අසා යම් වින්දනයක් ලබන්නට ඇත.

එසේ ම ගුවන්විදුලි වැඩසටහනක් වන සරස්වති මණ්ඩපය, ජන ගී වැඩසටහන්, නර්තන විෂයෙහි පාරමිපරික සිල්පීන් ගෙන්වා මුවන් සමග සාකච්ඡා කිරීම, විශ්වවිද්‍යාල ක්‍රේකාවාරයවරුන් ගෙන්වා තොයෙකුත් ගැටුපු තැන් නිරාකරණය කරදීම වැනි අංග ගුවන්විදුලි මාධ්‍යයන් දේශීය නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනය උදෙසා සිදු කළ වූ සේවාවන් සේ පෙන්වාදිය හැක. යම් යම් අඩුපාඩු තිබුණු ද මෙමගින් නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයක් සිදුවන බව පැවසිය යුතු ය.

අදාළනයේ ඉතා ප්‍රබල ගුව්‍ය දායා මාධ්‍යයක් වන රුපවාහිනීය පීට පෙර ඉංග්‍රීසා වෙනස් මෘගක් දරමින් නර්තනයේ රුප කොටස් අපගේ නෙත ගැටුවට යොමු කරවා ඇති. තාක්ෂණික දියුණුවත් සමග පෙරට පැමිණී මෙය දු ලංකාවේ දේශීය නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා බලපා ඇති ආකාරය ඉතා ප්‍රබල ය. මෙයි මාධ්‍යය තුළ ඇති ගුරුගෙදර, පැහැදරණිය, පරපුරෙන් පරපුරට, රුපණ, කමත, ලහිරු මධ්‍ය, විද්‍යාත්මක මාධ්‍යවරුන් දේශන, අභාවයට යන නර්තන අංග, විභාග සඳහා ප්‍රශන හා පිළිතුරු සාකච්ඡා ආදිය ප්‍රදරුණය කිරීම දක්නට ලැබේ. පැහැදරණිය වැනි පාසල් දරුවන් වෙනුවෙන් පැවැත්වෙන වැඩසටහන් ගත් කළ එය නර්තන කළාවේ යම් ප්‍රවර්ධනයක් ඇතිවීමට බලපා ඇති බව කිව යුතු ම ය. මෙය පාසල් මට්ටමෙන් පැවැත්වෙන බැවින් තම පාසල් අනන්‍යතාවය ආරක්ෂා කර ගැනීමට එම විෂය හාර ගුරුවරු උත්සාහ ගනිති. එකැවින් මුවන් ඉතා මිනැකමින් උත්තුවෙන් මෙය ඉටු කරති. දරුවන් ද ඉතා උත්තුවෙන් අනෙක් පාසල් අහිඟවා යුමට අවශ්‍ය බැවින් තම කාර්ය තොපිරිහෙලා ඉටු කරති. මේ තුළින් අවසානයේ සාර්ථක නර්තන අංග ඇතුළත් වැඩසටහනක් ඉදිරිපත් වේ. මෙමගින් අවසාන වශයෙන් නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයකි.

එසේ ම මුද්‍රිත මාධ්‍ය වන ප්‍රවත්පත්, සගරා, ලිපිලේඛන, පොත්පත් තුළින් ද නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට බොහෝ උදාව් උත්සාහ ලැබේ. වර්තමාන ජන සමාජය තුළ පෙර මෙන් තොට, අපගේ දේශීය නර්තන කළාව මෙන් ම විදේශීය නර්තනයන් පිළිබඳ බොහෝ පොත්පත් ලිය වී ඇති.

එ අතර විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරුන්, මහාචාර්යවරුන් බොහෝ පර්‍යේෂණ සිදු කරමින් එක් එක් නර්තන සම්පූර්ණයන් පිළිබඳ විවිධ පොත්පත් පළ කර ඇති බව ප්‍රවත්පත්නේ ඉතා ආචාර්යවරයෙන් මෙන් ම හද පිරි සඳහාවෙනි. මෙමගින් නර්තන විෂය ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ විනැම අයෙකුට තොරතුරු දා ගැනීමට මෙන් ම ඉදිරිපරියෙළා, ගැවෙළා කටයුතු කිරීමේ හැකියාවක් ද ඇත්තේ ය.

තව ද නර්තන කළාව පිළිබඳ විශ්වවිද්‍යාල මට්ටමෙන් වසරක් පාසා පළ කෙරෙන සම්පූර්ණ සංඛ්‍යාව ද තිදිපුන් සේ පෙන්වා දිය හැක. එසේ ම සංස්කෘතික අමුත්‍යතාවයන් පළ කෙරෙන තොටමාසික සගරා ද මේවා තිදිපුන් ය.

එපමණක් නොව, නව තාක්ෂණයන් සමග පෙරට පැමිණී පරිගණකය හා අන්තර්ජාලය නර්තන විෂය කෙරෙහි කරන්නා වූ සේවය අපමණ ය. අපගේ මෙන් ම ලෝකයේ ඕනෑම රටක නර්තන අංගයක් පිළිබඳ අවශ්‍ය තොරතුරු ඉතා පූඩ් වේලාවකින් දකු ගැනීමේ හා විස්තර සොයා ගැනීමේ හැකියාව ඇත්තා වූ මෙකි මාධ්‍යයන් තුළින් නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට ඉටුවන සේවය කියා නිමකළ නොහැකි ය.

(ලකුණු 06)

(ii) කාෂිකාර්මික ජීවන රටාවක් තුළ ජීවන් වූ අතින ගැමියේ සවහෝග ආරක්ෂා කර ගැනීම උදෙසාත්, සැහිතන්වය මෙන් ම ලෙඛ රෝග තිවාරණය කර ගැනීම උදෙසාත්, ගමට රටට සෙනක් ගාන්තියක් ලාභ කර ගැනීම උදෙසාත් ගාන්තිකර්ම පැවැත් වූ බව අප දන්නා කරුණකි. එකි ගාන්තිකර්ම තුළ ඇත්තා වූ නර්තන අංගයන් තුළ විද්‍යමාන වූයේ මෙම අපේක්ෂාවන් ය. එසේ හෙයින් දුරාතිතයේ නර්තනයේ ප්‍රධාන අවශ්‍යතාවය වූයේ තොපෙනෙන බලවේගන්ගෙන් පිහිටාරක්ෂාව මෙන් ම සෙනක් ගාන්තියක් ලාභකර ගැනීමයි.

නමුත් අද්‍යතන සමාජයේ නර්තනය ඉවහල් වී ඇත්තේ එකි පරමාර්ථයන් සඳහා නොවන බව ඒවා වැඩිපුර අධ්‍යයනය කිරීම තුළින් පෙනේ. වත්මන් සමාජයේ මනුෂ්‍ය අවශ්‍යතාව වෙනත් පැතිකඩ් ඔස්සේ ගලායන බව අපට පෙනී යන්නේ වත්මන් නර්තන අංග දෙස විමසිලිමත් ව බැඳු කළ ය. එසේ බලන කළ අද්‍යතන සමාජ අවශ්‍යතා සහ රුවිකන්ට නර්තන කළාව කෙරෙහි විවිධ ආකාරයෙන් බලපා ඇති බව තොරහසකි. ඒ අනුව නර්තන කළාව කෙරෙහි බලපා ඇති ප්‍රථම කරුණක් ලෙස විනෝදාස්වාදය උදෙසා නර්තනය විකාශනය වී යුම පෙන්වාදිය හැක.

අතිනයේ ද කාෂිකාර්මික ජීවන රටාවක් ගෙන ගිය අපේ පැරැන්නන් බොහෝ වෙහෙය මහන්සි වී අස්වනු තෙලාගත් පසු තම මහන්සිය, අවිවේකි බව තැනිකර ගැනීම සඳහා ගැමි නැවුම්, ගාන්තිකර්ම ආදි අවස්ථා තම විනෝදාස්වාදය උදෙසා පවත්වා ඇති බව අප කුවුරුත් දන්නා කරුණකි. එකි විනෝදාස්වාදය වූ කළී සමාජයට අහිතකර නොවුනකි.

නමුත් අද්‍යතනයේ පවතින්නා වූ නර්තන අංග දෙස විමසිලිමත් ව බැඳු විට අපට පෙනෙන්නේ සමාජ අවශ්‍යතාවය මෙන් ම රුවිකන්වය ඇත්තේ වෙනත් මගක් සඳහා බව ය. එසේ ම ඔවුන් එකිනොකාගේ රුවිකන්වය උදෙසා අපගේ මහගු නර්තන කළාව විනාශ මුළයට රෙනා යන බව පෙනේ. පැරුණි නර්තන ශිල්පීන් මුදුන් මල්කඩක් සේ රෙනාගෙන පැවති මෙම කළා ශිල්පය ගාන්තිකර්මයෙන්, පෙරහැරෙන් වත්මන් ප්‍රාසාංගික වේදිකාවට හා ජනමාධ්‍යයට පැමිණීමෙන් මෙවන් වූ තත්ත්වයකට පත් වී ඇත. වත්මන් සමාජ අවශ්‍යතාවය වී ඇත්තේ, පූඩ් මොහොතක සංඛ්‍යාතක වින්දනයක් ලබා ගැනීම ය. එකි පරමාර්ථය පෙරදුරි කොටගෙන වත්මන් තරුණ පිරිස් ද ප්‍රේෂ්ඨක සින්ස්තන් පිහිටිම උදෙසා සංස්කෘතියට, සහ්යත්වයට තොගුලපෙන ඇදුම් පැලදුම්, නර්තන සංවලන හාවිත කරන ආකාරය ඉතා අශේෂන ය. එසේ හෙයින් සමාජ අවශ්‍යතා හා රුවිකන්වය මත නර්තන කළාව කෙරෙහි විනෝදාස්වාදය බලපා ඇති අපුරු ඉතා ගෝකරනක ය.

තව ද වාණිජත්වයට තැබුරු වීම සේනුවෙන් ද නර්තන කළාවට අභාෂයස්ථිතියක් උදාවෙමින් පවතින බව වත්මනෙහි අපට පෙනේ. අඩුරුදු දහස් ගණනක කළාකරුවන්ගේ දහඩිය මහන්සිය අද වාණිජත්වයට පත් ව ඇති අපුරු පුදුම සහගත ය. කාන්තාව අද වෙළඳ හාස්ථියක් බවට පත් ව ඇත. එය වත්මන් රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් මතා ව පෙනේ. එවන් පරිසරයක නර්තන කළාව ද ක්‍රමන අංග වලන හෝ ඉදිරිපත් කරමින් ඇදුම් පැලදුම් ඇගලා මුදල් හරිහමිඩ කර ගැනීම උදෙසා ඕනෑම ජ්‍යෙෂ්ඨයක නර්තනය කිරීමට සූදානම් වී ඇත. මුදල පසුපස හඳා යන මුළුනට ඉන් එහා ලෝකයක් නොමැත. එසේ හෙයින් නර්තනය කරන්නවුන්ගේ රුවිකන්වය හා මුවුන්ගේ අවශ්‍යතාවය වන්නේ මිල මුදල් හමිඩ කිරීම ය. නරඹන බොහෝ ප්‍රේෂ්ඨක අවශ්‍යතාවය හා රුවිකන්වය වන්නේ කාන්තා රු සපුළු පුද්ගලනය කරමින් එහාට මෙහාට පැදැදෙන දගළන නර්තන අංගයන් තැරුණීමට ය. මෙසේ හෙයින් නර්තන කළාවට මෙය ද බලපා ඇති වෙදවාවකයි.

එසේ වූව ද අද්‍යතන සමාජ අවශ්‍යතාවයක් ලෙස අධ්‍යාපනික වශයෙන් නර්තනය හැදුරීමට බොහෝ දන උගත් පිරිස් සිවීම ද දයේ වාසනාවකි. එවන් පිරිස්කගේ රුවිකන්වය වත්න් ගාස්තීය නර්තන අංග දකු බලා ගැනීමටත්, ඒවා පුදුණ කිරීමටත් පාසල් මට්ටමෙන් ඔබවට ගොස් විශ්වේද්‍යාල අධ්‍යාපනයක් ලැබේමටත් ඔවුනු වෙහෙය දරති. එසේ හෙයින් නර්තන කළාව කෙරෙහි අධ්‍යාපනය ද සමාජයේ එක් අවශ්‍යතාවක් සේ පෙනේ. එබැවුන් අද්‍යතන සමාජ අවශ්‍යතා සහ රුවිකන්වය නර්තන කළාව කෙරෙහි අධ්‍යාපනයේ ඇති වැදගත්කම විමසා බැඳීම අගනේ ය.

(ලකුණු 06)

(iii) දිරිස ඉතිහාසයක් ඇති දේශීය නර්තන කළාව ශ්‍රී ලංකාවේ අපගේ සංස්කෘතියක් එක් ජාතික උරුමයකි. එවන් උතුම් කළාව අද්‍යතනය වන විට තොයෙක් පැතිකඩ් මස්සේ ව්‍යාප්ත වෙමින් විකාශනය වන බව අපට පෙනේ. එවන් වටපිටාවක් තුළ නර්තන කළාවේ පැවැත්ම සහ ප්‍රවර්ධනය සඳහා නර්තන අධ්‍යාපනයේ ඇති වැදගත්කම විමසා බැඳීම අගනේ ය.

එහි දී නරතන විෂය පාසල් විෂය මාලාවට ඇතුළත් විමත් සමග සමාජයේ මුල්බැය තිබූ ඇතැම් ආක්ලප ක්‍රමයෙන් බැහැර වීම මෙහි වූ නව ප්‍රවණතාවයක් සේ පෙන්වාදිය හැක. එදා පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට හිමි එ තිබූ නරතනය එම මතයෙන් මිදී තත් යුගයේ පාසල් තුළ තිබූම අයකුට හැදිරීමේ අවස්ථාව තෙක් එය පැතිර හියය. එහි දී සැම දරුවකු ම සෞන්දර්ය විෂයක් හැදිරිය යුතු බවත්, එසේ ම අ.පො.ස. (උ.පෙළ) විභාගයට ඉත්තා අධ්‍යාපනයක් විය.

එසේ හෙයින් නරතන කළාවේ පැවැත්මට හා ප්‍රවර්ධනයට මෙයි සාධකය හේතුවිය. එසේ ම අ.පො.ස. (උ.පෙළ) විභාගයට නරතනය හැදිරීමට හැති වීම ද දේශීය දරුවන් ලද වායනාවකි. එසේ අ.පො.ස. (උ.පෙළ) විභාගයට නරතන විෂය හදාරා ඉත්පසු විශ්වවිද්‍යාලයේ දී මෙයි විෂය ධාරාව හැදිරීමට ද හැකියාව ලැබුණි. එසේ හෙයින් විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයට නරතනය ඇතුළත් වීම හා වර්තමානයේ දේශීය නරතන සම්පූදායන් ත්‍රිත්වයට එක හා සමාන තත්ත්වයක් ලබා දී සෞන්දර්ය කළා විශ්වවිද්‍යාලය බිජි වීම මෙයි විෂය ක්ෂේත්‍රයේ වූ අතිමහත් ප්‍රවර්ධනයකි. එපමණක් නොව, අදාළතනයෙහි මෙම විශ්වවිද්‍යාලය තුළ විෂය පරාසයන් පුරුෂ් වීම ද මෙහි වූ තවත් වැදගත් සිදුවීම් ය. එබැවින් නරතන කළාවේ පැවැත්ම හා ප්‍රවර්ධනය සඳහා විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයට නරතනය ඇතුළත් වීම තුළින් නරතන විෂය හැදිරීමේ සිදු වූ වැදගත්කමක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැක.

එපමණක් නොව, සෞන්දර්ය ගුරුවරුන් ප්‍රහුණු කිරීමේ ගුරු විද්‍යාල ආරම්භ කිරීම ද සෞන්දර්ය විෂය සඳහා විද්‍යා පිය ආරම්භ කිරීම ද දේශීය නරතන කළාවේ පැවැත්මට මෙන් ම නරතන කළාව තුළ අදාළතනයෙහි සිදු වූ තවත් ප්‍රවර්ධනයන් ය. මෙයි විෂය ක්ෂේත්‍රයේ හැකියාව, දක්ෂකම් ඇති දරුවන්ට මෙම ආයතනවලට ඇතුළත් විමේ හැකියාව වන්මතෙහි ඇත. එය ද නරතන අධ්‍යාපනය හැදිරීමේ ඇති වැදගත්කමක් සේ පෙන්වාදිය හැක.

එසේ ම කළායනන බිජි වීම, සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථාන ආරම්භ කිරීම මගින් ද වන්මතෙහි නරතනයේ පැවැත්ම හා ප්‍රවර්ධනය ඉතා සිදු ලෙස සිදුවෙමින් පවතින බව අපට පෙනේ. මෙයි කළායනන තුළින් නරතන විෂය පුදුණු කරන දරුවන් සඳහා වසරක් පාසා තරග පවත්වා ජයග්‍රහණ ලබා දී එම කළායනන හා සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථාන දිසුණු කිරීමට රුපය ද කටයුතු කරන බව පවසන්නේ සතුවෙති. එසේ ම නොයෙකුත් උත්සව, පෙරහැර ආදී අවස්ථාවන්ට මෙම ආයතන තුළින් නරතන කණ්ඩායම්, වාදන කණ්ඩායම් ඉදිරිපත් කරවීම ද මෙහි වූ තවත් වැදගත් ප්‍රවර්ධනයන් ය.

නරතන කළාවේ පැවැත්ම සහ ප්‍රවර්ධනයට හේතු වන්නා වූ තවත් සාධකයකි, පාසල් දරුවන් වෙනුවෙන් වසරක් පාසා අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය මගින් පවත්වනු ලබන සමස්ත ලංකා පාසල් නැවුම් හා මුදා නාට්‍ය තරගය. මෙය පාසල් දරුවන්ගේ මෙන් ම ගුරුහාවනුත්ගේ ද දක්ෂතා, නව තීර්ණාණ ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාව හා ජය පරාරිය සමස් විද දරා ගැනීමට හැකි අවස්ථාවන් පුරුදුරුහනය කරන්නායි. මෙමගින් පාසල් අතර තරගකාරී ස්වභාවයක් පුදුරුහනය වනවා සේ ම දරුවන් නරතන විෂය හැදිරීමට මෙමගින් උත්සව් ද පුදුරුහනය වේ. එසේ ම විශ්වවිද්‍යාල ප්‍රවේශයට සමස්ත ලංකා ප්‍රථම ස්ථානය ලබාගත දරුවන්ට ලකුණු පුදුනය කිරීමේ තුළයක් පැවැත්ම තුළින් මෙයි විෂය ක්ෂේත්‍රයේ පැවැත්මට සේම ප්‍රවර්ධනයට ද මෙය හේතු සාධක වන්නේ ය.

තව ද මෙයි විෂය ක්ෂේත්‍රය තුළ අදාළතනයේ නොයෙකුත් පර්යේෂණ කෘති බිජි වීම ද මෙහි වූ තවත් වැදගත් ප්‍රවර්ධනයකි. විෂයානුබද්ධ පර්යේෂණ කිරීමට අදාළතන විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්ය, මහාචාර්යවරු මෙන් ම විද්‍යා පිරිස් නැතුරුවීමේ නව ප්‍රවණතාවයක් තත් සමාජයේ දක්නට ලැබේම ඉතා වාසනාවන්ත තත්ත්වයකි. එසේ ම මෙම විෂය පිළිබඳ ව නොයෙකුත් පොත්පත් මුද්‍රණය වීම විෂය නිර්දේශ වෙනස්වීම්වලට හාජතනය වීම ආදී අංයන් ද නරතන කළාවේ පැවැත්ම හා ප්‍රවර්ධනයට හේතු වන්නේ ය.

එසේ ම විදේශීය නරතන හැදිරීම සඳහා සිෂ්‍යත්ව ලබාදීම තුළින් තව ප්‍රවර්ධනයක් නරතන කළාව තුළ අදාළතනයෙහි සිදු වෙමින් පවතින බව පෙනේ. සිංහත්ව ලබා මෙරටින් පිටරට යන්නා වූ විෂය පුරීණයන්ට එහි දී රිඛ්‍යීය නරතන පුදුණු කිරීම මෙන් ම ජාත්‍යන්තර වශයෙන් සංස්කෘතික පුවමාරු ඇතිකර ගැනීමේ හැකියාව ද ඇති වන්නේ ය. එසේ ම ජාත්‍යන්තර සුහුදා ගැනීමටත්, රසයුතා ව්‍යුහය කර ගැනීමටත් මෙමගින් හැකි වන්නේ ය. එසේ හෙයින් මෙම සාධකය ද නරතන කළාවේ පැවැත්ම හා ප්‍රවර්ධනයට මහත් වූ පිටිවහලක් ලබා දෙන්නේ ය.

අවසාන වශයෙන් තව නරතන තීර්ණාණ බිජි කිරීමේ ප්‍රවණතාවයක් වන්මත් තරුණ පිරිස් තුළ දක්නට ලැබේම තුළින් ද පෙනෙන්නේ මෙහි වූ ප්‍රවර්ධනයකි. එසේ ම වර්තමානයෙහි තීව්‍ය හමුදා නරතන කණ්ඩායම් බිජි වීම, රාජ්‍ය නැවුම් කණ්ඩායම් බිජි වීම හා මෙවාට නරතනය පුදුණු කළ තරුණ පිරිස්වලට ඇතුළත් වීමට හැති වීම හා එ තුළින් විදේශීය සංවාරයන් සඳහා ඉදිරිපත් වීමට හැකි වීම ආදී බොහෝ පරාසයන් කර නරතනය ප්‍රවර්ධනය වීම හේතුවෙන් නරතන අධ්‍යාපනයේ ඇති වැදගත්කම කියා නිම කළ නොහැකි ය. (ලකුණු 08)
