

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය, 2014 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2014 (New Syllabus)
නර්තනය - (දේශීය) I / පැය දෙකකි
Dancing - (Indigenous) I / Two hours

උපදෙස්:

- * ප්‍රශ්න සියල්ලට ම පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සැපයීය යුතු ය.
- * එක් ප්‍රශ්නයකට ලකුණු 02 බැංකින් මුළු ලකුණු 100 කි.

- අංක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දී නිවැරදි හෝ වඩාත් ම ගැලපෙන හෝ පිළිතුරු තොරා එට අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇති වරහන තුළ ලියන්න.
01. තාක්ක දොං දොං - තාක්ක දොං දොං - තේක්ක මල් පිපිලා
 අන්න බලන් සකි - මෙන්න බලන් සකි - පාරට මල් වැටිලා
 මෙය,
- | | |
|------------------------|----------------------|
| (1) විරිදු රබන් පදයකි. | (2) අත් රබන් පදයකි. |
| (3) කැටී රබන් පදයකි. | (4) බංකු රබන් පදයකි. |
| (5) කරකවන රබන් පදයකි. | |
- (.....)
02. "පත්තිනිභාම්" යන නාමය ව්‍යවහාර කරනුයේ,
 (1) රටයකුමේ දී ය. (2) සන්නියකුමේ දී ය.
 (3) දෙවාල් මඩුවේ දී ය. (4) පූනා මඩුවේ දී ය.
 (5) ගරා මඩුවේ දී ය.
- (.....)
03. නිත්තවෙල ගැණයා, සවිරිස් සිල්වා සහ සිරිලේජාම් යන ප්‍රවීණ නර්තන ඕල්පින් ප්‍රසිද්ධියට පත්වූයේ, පිළිවෙළින්
 (1) පහතරට, සබරගමු සහ උචිරට සම්ප්‍රදායයන්ට ය.
 (2) උචිරට, පහතරට සහ සබරගමු සම්ප්‍රදායයන්ට ය.
 (3) උචිරට, සබරගමු සහ පහතරට සම්ප්‍රදායයන්ට ය.
 (4) සබරගමු, පහතරට සහ උචිරට සම්ප්‍රදායයන්ට ය.
 (5) සබරගමු, උචිරට සහ පහතරට සම්ප්‍රදායයන්ට ය.
- (.....)
04. සිංහල නර්තන කළාව සහ පහතරට ගාන්තිකරම සාහිත්‍යය කානි රවනා කෙලේ,
 (1) තිස්ස කාරියවසම් සහ ජයසේන කේටිවෙළාඩ ය.
 (2) තිස්ස කාරියවසම් සහ කේ. ඇස්. ප්‍රනාන්දු ය.
 (3) මුදියන්සේ දිසානායක සහ ජයසේන කේටිවෙළාඩ ය.
 (4) මුදියන්සේ දිසානායක සහ කේ. ඇස්. ප්‍රනාන්දු ය.
 (5) එදිරිවීර සරව්වන්ද සහ සවිරිස් සිල්වා ය.
- (.....)
05. බලි ගාන්තිකරමයක පූවියෙෂ් ගායනා විධි ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) ඇශ්‍රිම් කවී, කඩතුරා කවී සහ හිං හතරේ කවී ය. (2) ඇශ්‍රිම් කවී, කඩතුරා කවී සහ ජයමංගල කවී ය.
 (3) ඇශ්‍රිම් කවී, ගුහපාති කවී සහ වරම් කවී ය. (4) ගුහපාති කවී, මලුපුරේ කවී සහ වරම් කවී ය.
 (5) ගුහපාති කවී, අයිලේ කවී සහ වරම් කවී ය.
- (.....)
06. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට අයන් නර්තන අංග දෙකකි.
 (1) මුද්‍රන්තාලය සහ හත්තාලය (2) දේවකේල්පාඩුව සහ මල්මලුපුරය
 (3) දේවකේල්පාඩුව සහ හත්තාලය (4) කේල්පාඩුව සහ මලුපුරය
 (5) කේල්පාඩුව සහ මල්මලුපුරය
- (.....)
07. අයිලේ යැදිම සහ හගලේ යැදිම ගායනා විශේෂ දැක්කේ,
 (1) දෙවාල් මඩුවේ දී ය. (2) පහන් මඩුවේ දී ය.
 (3) ගරා මඩුවේ දී ය. (4) ශි මඩුවේ දී ය.
 (5) කොහොඳු කංකාරියේ දී ය.
- (.....)

08. "මල් පැල් කේටිල් කෙරෙවිට ගානෝ" මෙහි,
 (1) ලසු අක්ෂර 10 ගුරු අක්ෂර 07 කි.
 (2) ලසු අක්ෂර 03 ගුරු අක්ෂර 07 කි.
 (3) ලසු අක්ෂර 02 ගුරු අක්ෂර 07 කි.
 (4) ලසු අක්ෂර 03 ගුරු අක්ෂර 06 කි.
 (5) ලසු අක්ෂර 07 ගුරු අක්ෂර 02 කි.
- (.....)
09. කොහොඳා කංකාරිය, දෙවාල් මතුව සහ රට යකුම යන ගාන්තිකර්මවලට අයන් තර්තනාංග අනුපිළිවෙළින් දක්විය හැක්කේ,
 (1) ආවැන්දුම, අස්නේ සහ කපුයක්කාරිය ය.
 (2) අස්නේ, කපුයක්කාරිය සහ දෙවාල් ය.
 (3) ආවැන්දුම, අස්නේ සහ දෙවාල් ය.
 (4) ආවැන්දුම, දෙවාල් සහ කපුයක්කාරිය ය.
- (.....)
10. පහත A සහ B රුපවලින් දක්වෙන්නේ,



A



B

- (1) බෙන්තොට ගලපාත විහාරයේ තලයනකගේ රුකම් සහ ලෝවාමහා පායේ කනුහිස්වල රුකම් ය.
 (2) ගඩලාදෙණිය විහාරයේ තලයනකගේ රුපය සහ ලෝවාමහා පායේ කනුහිස්වල රුකම් ය.
 (3) ගඩලාදෙණිය විහාරයේ තලයනකගේ රුපය සහ යාපනුව මාලිගයේ ඇති හරතු රුකම් ය.
 (4) ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ තලයනකගේ රුපය සහ යාපනුව මාලිගයේ ඇති හරතු රුකම් ය.
 (5) ඇම්බැක්කේ දේවාලයේ තලයනකගේ රුපය සහ ගඩලාදෙණියේ විහාරයේ ඇති රුකම් ය.
- (.....)
11. "ලෙලදුන් නව තං පළුවන් පාදේ" යන කාච්ච පාදය ඇතුළත් කාච්ච රවනා වූ යුගය සහ සංදේශය වන්නේ,
 (1) කේටිවේ යුගයේ - සැලුලිහිණී සංදේශයයි.
 (2) කේටිවේ යුගයේ - හිරා සංදේශයයි.
 (3) කේටිවේ යුගයේ - පරෙවි සංදේශයයි.
 (4) ගම්පොල යුගයේ - කේතිල සංදේශයයි.
- (.....)
12. තර්තන කළාවේ ආහාරය අනිනය ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) වේදිකා සැරසිලි, ආලේශය, සංහිතය හා ව්‍යුදන උපකරණ ය.
 (2) වේදිකා සැරසිලි, ආලේශය, සංහිතය හා රාග වින්‍යාසය ය.
 (3) වේදිකා සැරසිලි, ආලේශය, රංගවස්ත්‍රාහරණ හා අංග රවනය ය.
 (4) වේදිකා සැරසිලි, ආලේශය, රංගවස්ත්‍රාහරණ හා අංග වින්‍යාසය ය.
 (5) වේදිකා සැරසිලි, ආලේශය, තිර හා නළ නිශ්චයන් ය.
- (.....)
13. උඩරට, පහතරට සහ සබරගමු තර්තන සම්පූදායයන්ට අයන් නාට්‍යමය පෙළපාලි ලෙස සැලකිය හැක්කේ,
 (1) උරා යක්කම, කපුයක්කාරිය සහ අපුර යක්කමයි.
 (2) උරා යක්කම, රාමා යක්කම සහ කපුයක්කාරියයි.
 (3) උරා යක්කම, දෙවාල් ගොඩ බැසීම සහ නයා යක්කමයි.
 (4) නයා යක්කම, දෙවාල් ගොඩ බැසීම සහ කපුයක්කාරියයි.
 (5) අපුර යක්කම, උරා යක්කම සහ වධිග පටුනයි.
- (.....)

14. හරත නාට්‍යම් සහ මණිපුරි තර්තන සම්ප්‍රදායන් සඳහා ඉත්තට පලදිනු ලබන රංග වස්ත්‍රාභරණ ලෙස සැලකෙන්නේ,
- උවිව පටිවම් සහ රිෂම් පුරිටි ය.
 - මටිරියානම් සහ පොෂ්වාන් ය.
 - උවිව පටිවම් සහ පොෂ්වාන් ය.
 - මටිරියානම් සහ තොක්කුමින් ය.
 - රිෂම්පුරිටි සහ පොෂ්වාන් ය.
- (.....)
15. කථිත් තර්තන සම්ප්‍රදායයේ තර්තන ප්‍රසංගයකට ඇතුළත් කර ගත හැකි අංග වන්නේ,
- සලාම්, ගත්සාව, වර්ණම් ය.
 - ගුරු වන්දනා, ආමද්, පරන් ය.
 - සලාම්, වර්ණම්, ගබ්දම් ය.
 - දේව වන්දනා, ආමද්, තොෂ්ඩායම් ය.
 - දේව වන්දනා, තොෂ්ඩා, පදම් ය.
- (.....)
16. හාරත නාට්‍යයම් කළඹීලි රංගනයක දී වාද්‍ය හාණ්ඩ ලෙස යොදා ගන්නේ,
- නවුවාංගම්, මඇද්‍යංගම්, බටනලාව සහ එස්රාජය ය.
 - නවුවාංගම්, තබිලාව, බටනලාව සහ එස්රාජය ය.
 - නවුවාංගම්, මද්දලය, වීණාව සහ සිතාරය ය.
 - නවුවාංගම්, මඇද්‍යංගම්, බටනලාව සහ සර්පිනාව ය.
 - නවුවාංගම්, මඇද්‍යංගම්, වීණාව සහ වයලිනය ය.
- (.....)
17. කඩ්චර යකුන්, වැදි යකුන් සහ මෙලෙයි යකුන් පුද ලබන ගාන්තිකර්මය ලෙස සැලකෙන්නේ,
- රට යකුමයි.
 - සන්නි යකුමයි.
 - කොහොඹා කංකාරියයි.
 - ගරා යකුමයි.
 - දෙවොල් මතුවයි.
- (.....)
18. හංසවිලෙ හි ඔබේටිගේ වරිතයන්, මිය ගිය හංසයාගේ වරිතයන් මැනවින් පුගුණ කළ නිශ්චියන් දෙදෙනා ලෙස සැලකෙන්නේ පිළිවෙළින්,
- ගලීනා උලනෝවා සහ ඇනා පවිලෝවා ය.
 - ගලීනා උලනෝවා සහ තාමරා තව්මනෝවා ය.
 - ඇනා පවිලෝවා සහ ගලීනා උලනෝවා ය.
 - ඇනා පවිලෝවා සහ තාමරා තව්මනෝවා ය.
 - පියරිනා ලෙග්නානි සහ පොලිනා කර්පාකේවා ය.
- (.....)
19. උත්සාහය සහ ජූගුප්සා යන ස්ථායි හාවයන් තුළින් උපදින්නේ කඩර රසයන් ද ?
- ඡංගාර, අද්භුත
 - ඡංගාර, හාස්‍ය
 - විර, අද්භුත
 - විර, බිභන්ස්‍යය
 - විර, හාස්‍ය
- (.....)
20. බටහිර බැලේ තර්තනය විකාශය වීමේ දී ඊට දායකත්වය ලැබුණු රටවල් ලෙස සැලකිය හැක්කේ,
- ඉතාලිය, ප්‍රංශය, රුසියාව ය.
 - ඉතාලිය, ප්‍රංශය, බෙන්මාර්ක ය.
 - ඉතාලිය, රෝමය, ඉන්දියාව ය.
 - රෝමය, ප්‍රංශය, එංගලන්තය ය.
 - රෝමය, රුසියාව, එංගලන්තය ය.
- (.....)
21. "මිහින්තලය අට සැට ලෙන සේල වෙළත්‍යය වෙහෙරට" මෙය,
- සිරසපාද කවියකි.
 - ගුහපන්ති කවියකි.
 - නමස්කාරයකි.
 - කඩ්තුරා කවියකි.
 - මල්යහන් කවියකි.
- (.....)
22. අනුපිළිවෙළින් නානුමුරය, වෙඩි සන්නිය සහ තෙල්මේ තර්තන ඇතුළත් පහතරට ගාන්තිකර්ම පෙළ තොරන්න.
- රටයකුම, සන්නියකුම සහ දෙවොල් මතුව
 - රටයකුම, සුනියම සහ දෙවොල් මතුව
 - රටයකුම, සන්නියකුම සහ පහන් මතුව
 - දෙවොල් මතුව, සන්නියකුම සහ රටයකුම
 - දෙවොල් මතුව, සන්නියකුම සහ රටයකුම
- (.....)

23. සමාජීය වශයෙන් ඉපැරණි සන්නිවේදන අවස්ථා ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) රණබෙර, මගුල් බෙර සහ පුරා බෙර ය.
 (2) රණබෙර, මගුල් බෙර සහ යහන් බෙර ය.
 (3) රණබෙර, හේවිසි බෙර සහ පින් බෙර ය.
 (4) රණබෙර, අණ බෙර සහ මල බෙර ය.
 (5) රණබෙර, හේවිසි බෙර සහ පෝය හේවිසි බෙර ය. (.....)
24. එරියකා, කඹයකා සහ සුතියම් යක්ෂණීය වරිත රංගනයේ දී ඇදුම්-පැලදුම්වල වර්ණ හාවිතය කෙරෙන්නේ,
 (1) රතු, නිල් සහ කහ ය. (2) කඹ, රතු සහ රතු ය.
 (3) රතු, කඹ සහ සුදු ය. (4) කඹ, රතු සහ සුදු ය.
 (5) රතු, නිල් සහ සුදු ය. (.....)
25. ගාප්මෝවන් සහ විනුංගදා යන හාරිය තාත්‍ය තාටක නිර්මාණය කරන ලද්දේ,
 (1) උදය ගංකර් විසිනි. (2) රුක්මණි දේවි අරුණ්ධේඩිල් විසිනි.
 (3) රාම ගෝපාල් විසිනි. (4) රඩින්ද්‍රනාත් තාගෝර් විසිනි.
 (5) ශ්‍රීමති මේනාකා විසිනි. (.....)
- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර යොදා හිස්තැන් පුරවන්න.
26. ගැට බෙරය, උඩුක්කිය හා දුවුල ව්‍යාධිය කරනු ලබන්නේ ජන තාටකයේ දී ය.
27. දුනුමාලප්පූව නමැති ගාස්ත්‍රීය තර්තනය ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ, ගාන්තිකර්මයේ දී ය.
28. කේ. ඇස්. ප්‍රහාන්දු නම් පුවිණ පහතරට තර්තන ශිල්පියා විසින් තුනන වේදිකාවට හඳුන්වා දුන් තර්තන ලෙස සෑලපාලිය, සුරඹවල්ලි සහ පෙන්වා දිය හැකි ය.
29. මහනුවර පෙරහැරේ දියවචන නිලමේ අභියෘ දෙපෙළට තර්තනය කරන තර්තන ශිල්පින් හඳුන්වන්නේ තැටුවන් ලෙස ය.
30. තර්තනයේ අවකාශ හාවිත කිරීමේ දී දිසා හයක්, කෝණ හතරක් සහ තල නියෝගනය වේ.
31. කුඩා, කොඩි, සේසන්, වාමර ආදිය දොළහ දෙවියන්ට පියුම් දෙන්නේ දෙවොල් මලුවේ පෙළපාලියේ දී ය.
32. මාතර, මිරිස්ස, උඩුපිල, අම්බලන්ගොඩ, ඔලබොඩුව යන ප්‍රදේශ වඩාත් ප්‍රසිද්ධ තැටුම් සඳහා ය.
33. රත්නපුර සමන් දේවාල පෙරහරේ සුවිශේෂ ලෙස ගමන් කරන අංගයක් ලෙස කොළඹ නම් කළ හැකි ය.
34. තැවතම වන්නම නිර්මාණය වීමේ දී 19 වන වන්නම ලෙස නම කොට ඇත්තේ ජ්‍යෙෂ්ඨ සුමාර එපිට්ටලගේ වන්නම ය.
35. කජලු තර්තන සම්ප්‍රදාය දක්ෂණ හාරතයේ ප්‍රාන්තයේ ප්‍රහවය ලැබූ බව කියැ වේ.
- අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර තිත් ඉර මත ලියන්න.
36. ගාන්තිකර්ම තාටක අවස්ථා හඳුන්වා දීමේ දී යක්කම් පහක් ගැන කියැවෙන්නේ කුමත ගාන්තිකර්මයේ දී ද ? එම තර්තන සම්ප්‍රදාය කුමක් ද ?
1. ගාන්තිකර්මය : -
 2. සම්ප්‍රදාය : -

37. සංජ්‍යාතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව ආරම්භ කළ වර්ෂය සහ ප්‍රථම විදේශ සංචාරය සිදු වූ වර්ෂය ලියන්න.
1. ආරම්භ කළ වර්ෂය :
 2. ප්‍රථම විදේශ සංචාරය :
38. රෝබට් නොක්ස් විසින් ශ්‍රී ලංකාව පිළිබඳ රවතා කරන ලද කෘතිය සහ ලියැවුණු යුගය දක්වන්න.
1. කෘතිය : 2. යුගය :
39. හින්දුස්ථානී තාල පද්ධතියෙහි ත්‍රිතාලය සඳහා මාත්‍රා ක් අන්තර්ගත වන අතර එය දේශීය තාල පද්ධතියෙහි තිතට සමාන ය.
40. රන්දද මුදා නාට්‍ය සහ දෙපානේ හිත නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ ප්‍රථිණ ශිල්පීන් දෙදෙනා කුව ද ?
1. රන්දද :
 2. දෙපානේ :
41. මනිසුරි සහ හරත නාට්‍යයම් ඉගැන්වෙන ප්‍රධාන ආයතන දෙක ලියන්න.
1. මනිසුරි :
 2. හරත නාට්‍යයම් :
- පහත දුක්වෙන ජායාරූප අනුසාරයෙන් අසා ඇති ප්‍රශ්නවලට පිළිතුර සපයන්න.



1



2



3



4

42. අංක 02 හා අංක 03 හි දුක්වෙන නරතන ශිල්පීන් දෙදෙනා නම කරන්න.
1. අංක 02 :
 2. අංක 03 :
43. අංක 01 හි දුක්වෙන ගාන්තිකර්මය හා වරිතය කුමක් ද ?
1. අංක 01 :
 2. වරිතය :
44. අංක 04 ට අයත් නරතන සම්ප්‍රදාය සහ වාදන අවස්ථාව ලියන්න.
1. සම්ප්‍රදාය :
 2. වාදන අවස්ථාව :
45. පහතරට සහ සබරගමු නරතන සම්ප්‍රදායන්වල කාන්තාවන් වෙනුවෙන් කරනු ලබන ගාන්තිකර්ම දෙක කුමක් ද ?
1. පහතරට :
 2. සබරගමු :

46. පහත දැක්වෙන නර්තන අංග අයන් වන්නේ කුමන නර්තන සම්ප්‍රදායවලට ද ?

1. ගුද්ධ මාතුය :
2. මූල් මාතුය :

47. හේවිසි වාදනය සඳහා යොදා ගන්නා ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ දෙක වන්නේ,

1. 2.

48. "ආලවෙලා පියසේ පටන් - මම කෝල නැතිව සබයේ මේ දැන්"

මෙම කවී දෙපදයේ අන්තර්ගත කෝලම හා වරිතය කුමක් ද ?

1. කෝලම : 2. වරිතය :

49.



A



B

A හා B රුප දෙකින් දැක්වෙන්නේ ශාන්තිකරම දෙකක අවස්ථාවන් ය.

1. A රුපය ඇතුළත් ශාන්තිකරමය කුමක් ද ? :
2. B රුපය ඇතුළත් ශාන්තිකරමය කුමක් ද ? :

50. කාන්සිය හා විඩාව නිවා ගැනීම සඳහා දෙදෙනු පැල් රකිමින් සිපද කියන අතරතුර එක්වර ම ගොවිපළ වෙතට අලි රංචුවක් කඩා වදී. සියලු දෙනා ම එකතු වී අලි රංචුව පලවා තැබීමට උත්සහ ගනී.

1. හාවය : 2. රසය :

උපදෙස්:

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

I කොටස

01. (i) පහත සඳහන් බෙර පද අතුරෙන් ඔබ උගත් නර්තන සම්පූදායට අයත් බෙර පදය තෝරාගෙන ප්‍රස්ථාර කරන්න.
 - ❖ දොං තකු දොං - ජිං ජිං තරිකිට
 - ❖ ගුං දිත ගත - ගති ගති ගත
 - ❖ ජිං ජිමිකිට - තක්කිට කිටිතක
- (ii) පහත සඳහන් කළේ පද මාත්‍රා තත්ත්ව තාල රුපයට ප්‍රස්ථාර කරන්න.

“පත්තිනි දෙවිදුගේ සළභ වළඳා
රැකිනි එවැද බැස අවසර ඉල්ලා”
- (iii) මයුරා වන්නමේ බෙර පදය සහ කස්තිරම හෝ ගුද්ධ තාලයට අයත් බෙර පදය සහ ඉරවිටිය හෝ නාග ගර්ග වන්නමේ බෙර පදය සහ කළාසම ප්‍රස්ථාර කරන්න.
02. දේශීය ගාන්තිකර්ම, විවිධ වූ නර්තන, ගායන සහ වාදන අංගවලින් පරිපූරණ ව සැකකි ඇත.
 - (i) කොළඹ කංකාරියේ ගායනය සහිත නර්තනයක් සහ ගායනය රහිත නර්තනයක් නම් කර, එක් නර්තන අංගයක් පිළිබඳ විග්‍රහයක් කරන්න.
 - (ii) දෙවාල් මඩුවේ හෝ පහන් මඩුවේ හෝ නාට්‍යමය අවස්ථාවක් තෝරාගෙන, එහි අනුරුපණය, සමාරෝපය සහ සංවාද පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න.
 - (iii) ඔබ කුමති ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ දෙකක සමාන-අසමානතා පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න.
03. ගාන්තිකර්ම විධි ගත් කළ එකිනෙකට වෙනස් වූ අනනු ලක්ෂණවලින් සමන්වීත වේ.
 - (i) සන්නියකුම යාගයේ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතා පිළිබඳ පිරික්සන්න.
 - (ii) උච්චරට සහ පහතරට ගාන්තිකර්ම දෙකක් ඇසුරෙන් රංග වස්ත්‍රාහාරණ පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න.
 - (iii) බලි ගාන්තිකර්මයේ සැරසිලි කුම අනෙක් ගාන්තිකර්මවලට වඩා වෙනස් මුහුණුවරක් ගනී. පැහැදිලි කරන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තන ඉතිහාසය පිළිබඳ තොරතුරු විමසීමේ දී ලිඛිත මූලාශ්‍ය සහ එතිහාසික සාධක වඩා වැදගත් වේ.
 - (i) තුරුය හාණ්ඩ හාවිතය පිළිබඳ දැඩිඳෙනි, සහ කුරුණෑගල යුගවලට අයත් සාධක දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.
 - (ii) ගම්පල යුගයේ නර්තන කළාව පැවැති බවට එතිහාසික මූලාශ්‍ය දෙකක් ඇසුරෙන් පැහැදිලි කරන්න.
 - (iii) කේටිවේ යුගයේ නර්තන කළාව පිළිබඳ තොරතුරු සංදේශ කාව්‍ය ඇසුරෙන් විමසන්න.
05. (i) දේශීය නර්තනයේ පෝෂණයට ජන සංගිතයෙන් ලැබෙන පිටිවහල පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.
 - (ii) සමාජ විවරණය සඳහා කොළඹ නාටක වරිත ඉවහල් කොටගෙන ඇති ආකාරය තිබුණ් සහිත ව විග්‍රහ කරන්න.
 - (iii) ජන තැව්‍යම්කින් ප්‍රතිඵලාභ වන ජීවන තොරතුරු එම නර්තන නිර්මාණයට බලපාන ආකාරය පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන්න.

III කොටස

06. පහත සඳහන් වගුවෙහි I, II, III යන කොටස්හි ප්‍රශ්නවලට වෙන වෙන ම පිළිතුරු සපයන්න.

I කොටස	II කොටස	III කොටස
ප්‍රේමකුමාර එපිට්ටල	සැලැලිහිණිය	මාර්තා ගැහැම්
විනුදේන ඩයස්	ජ්‍යෙෂ්ඨ රිද්මය	ඉයබෝරා ඩින්කන්
වයන්ත කුමාර	නිදි කුමරිය	ජන් ජෝර්ජ නොවැර්
පණීභාරත	මනෙන්හර බන්ධනම්	පිටර් වෙළකාච්ඡකි

(i) I කොටස -

"නලදමයන්ති" නිරමාණය කරමින් දේශීය මූදා තාට්ස කළාවට ඉමහත් සේවයක් කළ ශිල්පියා නම් කර, ඔහුගේ නිරමාණ ඇගයීමට ලක් කරන්න.

(ii) II කොටස

මෙම කොටසෙහි ඇතුළත් භාරතීය නෘත්‍ය තාට්ස තාට්සය නම් කොට, එම නෘත්‍ය තාට්සවල ස්වරුපය පිරික්සන්න.

(iii) III කොටස

අපරැංග බැලේ තාට්ස සඳහා සංගීතය නිරමාණය කළ ප්‍රකට සංගීත ශිල්පියා වන මොහු, හංසවිල නිරමාණය තුළින් වඩාත් ජනප්‍රිය විය. ඇගයීමක් කරන්න.

07. සතර අහිනය ගත් කළේ භාරතීය නර්තනය ඉන් වඩාත් පොහොසත් ය.

- (i) කථකලි නර්තනය සඳහා අංග රථනා කිරීමේ දී අනෙක් භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්වලට වඩා සුවිශ්ෂී බවක් හිමිකර ගනී. විමසන්න.
- (ii) කථක් නර්තනයේ සහ හරත තාට්සයම් නර්තනයට භාවිත රංගවස්ත්‍රාහරණවල වෙනසකම් ඇත. විස්තර කරන්න.
- (iii) පහත සඳහන් නාම භාවිත කරන ආකාරයට උත්තර භාරතීය සහ දක්ෂීණ භාරතීය වශයෙන් සම්ප්‍රදායයන් දෙකකට වෙන් කළ හැකි ය. ඒවා වෙන් කොට දක්වන්න.

ව්‍යකති

තෙක්බායම්

ලෙහෙයා

වීණාව

වර්ණම්

පබාවල්

මඟංගය

තබිලාව

IV කොටස

08. "දේශීය නර්තනයේ අනන්‍යතාව සුරක්මු" මෙම පායිය ඇසුරෙන්

- (i) ප්‍රවත්තනකට ලිපියක් රථනා කරන්න.
- (ii) ප්‍රසංගයකට සුදුසු නර්තනාංග අනුමිලිවෙළක් සකසන්න.
- (iii) වේදිකා පුළුතල නිරමාණයට යොදා ගත හැකි අමුදව්‍ය, වර්ණ, හැඩිනල පිළිබඳ පිරික්සන්න.

09. සංස්කෘතික සාරධරම අයෙන උසස් රසයේ රසයුතාවකින් පිරිප්‍රත් පුරවැසියකු බිජි කිරීමට කළාව බෙහෙවින් ඉවහල් වේ.

- (i) තුළන නර්තන ප්‍රසංග වේදිකාව හා නර්තනාංග පිළිබඳ ඉහත පායිය ඇසුරෙන් සාකච්ඡා කරන්න.
- (ii) රසයුතාව වර්ධනය සඳහා පෙරහැර සංස්කෘතිය හා බැඳි නර්තනාංග ඉවහල් කර ගත හැකි ආකාරය විමසන්න.
- (iii) රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහනක් සංස්කෘතික අනන්‍යතාව ප්‍රකට කිරීමෙහි ලා පොහොසත් වේ ද? විවාරයක් කරන්න.

- | | | | | |
|---|---------------------------------------|----------------------------------|----------|-----------|
| 01. (4) | 02. (3) | 03. (2) | 04. (3) | 05. (1) |
| 06. (2) | 07. (5) | 08. (3) | 09. (4) | 10. (4) |
| 11. (3) | 12. (3) | 13. (1) | 14. (3) | 15. (2) |
| 16. (5) | 17. (3) | 18. (1) | 19. (4) | 20. (1) |
| 21. (5) | 22. (1) | 23. (4) | 24. (3) | 25. (4) |
| 26. සෞකරි | 27. කොහොඩා කංකාරිය | 28. හිරිදේවී | 29. ටෙය් | 30. තුනක් |
| 31. දොළඹ | 32. කෝලම් | 33. මහබඩා | 34. හංස | 35. කේරල |
| 36. (1) කොහොඩා කංකාරිය | | (2) උචිරට | | |
| 37. (1) 1956 | (2) 1959 | | | |
| 38. (1) එදා හෙළදීව | (2) මහනුවර | | | |
| 39. (1) 16 | (2) මහ තනි තිත / මාත්‍රා හතරේ තනි තිත | | | |
| 40. (1) ඒ. ඉඩුල්ගොඩ (2) බල්. ඩී. මකුලොලාත්ව | | | | |
| 41. (1) යාන්ති නිකේතනය / විශ්ව හාරතී විශ්වවිද්‍යාලය | | (2) කලා ක්ෂේත්‍ර / කලා ක්ෂේත්‍රය | | |
| 42. (1) විතුසේෂන බියස් මහතා | | (2) එස්. පණීහාරක මහතා | | |
| 43. (1) දෙවොල් මධුව / ගමමධුව | (2) පත්තිනි | | | |
| 44. (1) උචිරට | (2) අත්‍යා බෙර | | | |
| 45. (1) රටයකුම / රිද්දී යාගය | (2) කුමාර සමයම | | | |
| 46. (1) පහතරට | (2) සබරගමු | | | |
| 47. (1) තම්මැවිටම / පොකුරු බෙරය | (2) දුමිල | | | |
| 48. (1) ජස ලෙන්විනා / ජේඩි කෝලම / ජස කෝලම | (2) ලෙන්විනා | | | |
| 49. (1) කොහොඩා කංකාරිය | (2) දහඅට සන්නිය / සන්නි යකුම | | | |
| 50. (1) හය / ඩිය | (2) හයානක | | | |

I කොටස

01. (i) • උච්චරට

1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
දෙළං	තකු	දෙළං	ශ්‍රී	පේ	තරි	තිට්ට	දෙළං	තකු	දෙළං	ශ්‍රී	පේ	තරි	තිට්ට

• පහතරට

1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
ඉ	දිනු	ගන	ගති	ගත	ගති	ගත	ඉ	දිනු	ගන	ගති	ගත	ගති	ගත

• සබරගමු

1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
ශ්‍රී	ජ්‍යෝ	තිට්ට	තත්	තිට්ට	තිට්ට	තත්	ශ්‍රී	ජ්‍යෝ	තිට්ට	තත්	තිට්ට	තත්	තත්

(ii)

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
+	පැන්	නි	නි	දේ	වි	දු	ගෙ	ස	ල	ඡ	ඡ	ඉල්	-	ලා	-
+	රුති	නි	ලි	වැ	ද	බැ	ස	අ	ව	ස	ර	ඉල්	-	ලා	-

(iii) • මයුරා වන්නමේ බෙර පදය හා කස්තිරම

1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	3	
බෙර පදය	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ශ්‍රී	-	ගත්	-	තත්	-	ශ්‍රී	තරි	තිට්ට
කස්තිරම	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ශ්‍රී	තත්	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	ඇතෙහිං	ශ්‍රී	තත්
	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ශ්‍රී	ගත්	කුං	තිකු	ශ්‍රී	ගත්	ගත්	ශ්‍රී	ගත්
	තරි	තිට්ට	තෙහිං	දුන්	තෙහිං	තා	හුළු	ශ්‍රී	තින්	තා	ස්කෑ	තින්	තා	තා
	තරි	තිට්ට	තෙහිං	දුන්	තෙහිං	තා								

• ඉදිධි බාලයේ බෙර පදය සහ ඉරවිටය

1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	3	
බෙර පදය	දින්	-	තම්	-	දි	ත	කු	දෙළං	-	දෙළං	-	තා	-	-
ඉරවිටය	තත්	-	දි	මි	ත	ක	-	තින්	-	තින්	-	තින්	-	-
	ත	ක	දි	මි	ත	ක	-	තින්	-	තින්	-	තින්	-	-
	තත්	-	දි	මි	ත	ක	-	ත	ත	දි	මි	ත	ක	-
	දි	මි	තන්	-	දින්	ත	ත	තන්	-	දි	මි	ත	ක	-
	තින්	-	තින්	-	දින්	-	-							

● නාග ගේගා වන්තමේ දුටුල් පදය සහ කළාසම

දුටුල් පදය	/			^		/			^			/		^	
	1	2	3	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	
කළාසම	ජී	ලින්	-	තන්	-	කී	ව	ත	ක	ව	ජී	ලි	ත	ක	
කළාසම	ජී	-	ත	ග	ත	ග	ත	ග	නි	ත	කු	ද	කු	ද	
කළාසම	ජී	-	ත	ග	ත	ග	ත	ග	නි	ත	කු	ද	කු	ද	
කළාසම	ජී	-	ත	ග	ත	කු	ද	ග	නි	ත	ග	ත	දේඟ	-	

02. (i) • ගායනය සහිත තර්තන අංගයක් - අස්තේ, කොහොඳා හැල්ල, මධ්‍යපුරය
 • ගායනය රහිත තර්තන අංගයක් - යක් ඇත්තුම, ආචැන්දුම, දුනුමාලප්පුව, හත්පදය, යක්තුන් පදය

අස්තේ තර්තන අංගය

කොහොඳා කංකාරියේ ගායනය සහිත තර්තන අංගයක් ලෙස අස්තේ තර්තන අංගය හැදින්විය හැක. මෙය වූ කළී උච්චරට තර්තන සම්පූදායට අයත් ගාස්ත්‍රීය තර්තන අංගයකි. "කුවේණි අස්තේ" තමැති කාව්‍ය ගුන්පයේ යෙදෙන ගායනාවන් මේ සඳහා යොදා ගන්නා අතර, කොහොඳා කංකාරියේ දිරිසැඩුන් තාත්ත්වය පුද්ගලනය කරන්නාවූන් ගායනය සහිත ප්‍රථම තර්තන අංගය ලෙස මෙය හැදින්වීමට පූඩ්වන. කංකාරියට සහභාගී වන සියලු ම යක්දේස්සන් එකිනෙකා පසුපස වෙත්තාකාර ව උර්ජාත්‍යාචාර අනුව එනම් "සස පිළිවෙළට" තර්තනඳේ යෙදෙන තර්තන අංගයක් වන්තේ ද මෙම අස්තේ තර්තන අංගයයි.

ඡනප්‍රවාදයේ සඳහන් වන අන්දමට විජය කුමරු කුවේණිය පළවා හරිනු ලැබූ අවස්ථාවේ ඇය සිය දරු දෙදෙනා ද සමග අසරණ වූ ආකාරය, ඇයගේ වේදනාව හා ආවේගයන් නිරුපණය වන ආකාරය මෙම තර්තනය තුළින් විද්‍යාපානු ලබයි. ඒ බව විලමිහ ලයෙන් ගායනය ආරම්භ කර කුමයෙන් ලය වේගය වැඩි වී උච්ච ස්ථානයකට පැමිණෙන ආකාරයෙන් ගායනය හා තර්තනය සකසා තිබීමෙන් පෙනේ.

මූලික පද හතක් හා අලංකාර පද පහක් ඇතුළත් පද 12 ක් අස්තේ නැරීමේ දී යොදා ගති. එම මාත්‍රා 12 සඳහා ම කස්තිරම් 12 ද අන්තර්ගත වී ඇත. වෙස් ඇයුම කටිවලයෙන් සැරපුණ තාත්වෝ ඉදිරියෙන් පොල් පන්දමක් අතින් ගත් ආවත්ත්වකරුවෙක් පෙරමුණේ ගමන් ගන්නා අතර, සැම තර්තන ශිල්පීයෙකු අත් ම පොල් පන්දමක් හා එගස බැඳීන් මෙහි දී රංග උපකරණ ලෙස අතට ගනු ලැබේ.

"දේජ් දොද් දොං රැදුගත කුතුතක ජී
 තත් ජීතක තරිකිට ගේංගත් තරිකිට කුද"

යන බෙර පදයට අනුව "අපගේ මූණි රජාණන් - වියාලා ප්‍රවරගෝ" ආදී ගායනයෙන් විලමිහ ලයට තර්තනය ආරම්භ කරනු ලබන අතර "කුංජී ගත්තත් - කකුංජී ගත්තත්" යන බෙර පදයට අනුව ගායනයේ ලය වේගය තරමක් වැඩි කරනු ලැබේ. කුමයෙන් මේ ආකාරයට ලය වේගය වැඩිකර අවසානයේ "දොං තදොං තදොං රැදුග ජී" යන උච්ච ලය වේගයට

"කොයි ගොසින් කොයි අත් රෙකමුදෝ දෙවියන්"

යන ගායනයට අනුව තර්තනය ඉදිරිපත් කෙරේ. මෙමයින් ඉහත කී වේදනාව, විරහව හා ආවේගය මනා ව විද්‍යාමාන වේ. තව ද මෙමයින් විශේෂ තාල රටා ඇති බව ද බෙර පද යක් ඇති බවද ප්‍රමාද පෙනේ. ඒවාගේ ම සියලු යක්දේස්සන් තම ශිල්පීය දක්ෂතාවයන් වෙන් වෙන් වශයෙන් නිරුපණය කරමින් අවකාශය තුළ විවිධ රංග රටා මවමින් තර්තනයේ යෙදෙන්නේ මෙහි වූ ගාස්ත්‍රීය බව ද විදහා දක්වමිනි.

- (ii) අඟ විදමන නාට්‍යමය අවස්ථාවේ අනුරුපණය, සමාරෝපය හා සංචාර දෙවාල් මත් ගාන්තිකර්මයට අයත් නාට්‍යමය අවස්ථාවන් ලෙස දෙවාල් ගොඩබැඩීම, මරා ඉපැයුම්, අඟ විදමන, දොළන පෙළපාලිය, ඇත් බන්ධනය හා මී බන්ධනය පෙන්වාදිය හැක.

පහත් මත් ගාන්තිකර්මයේ නාට්‍යමය අවස්ථාවන් වන්නේ දෙවාල් ගොඩබැඩීම, අඟ විදමන, රාම මැරීම, ඇත් බන්ධනය, අපුර යක්කම, මී බන්ධනය හා පොත්කේඩි යක්කමයි.

ඉහත සඳහන් කළ මෙකි ගාන්තිකර්ම දෙකෙහි ම ඇතුළත් නාට්‍යමය අවස්ථාවක් වන අඟ විදමන නමැති නාට්‍යමය අවස්ථාව තුළ වූ අනුරුපණය, සමාරෝපය සහ සංචාර පිළිබඳ මිළගට විමසා බලමු.

ඒ අනුව මෙහි දී අනුරුපණය හා සමාරෝපය යනු කුමක් දැයි පළමු ව විමසා බැලීම වටි. අනුරුපණය යනු යමිකිය වරිතයක් හෝ සිද්ධියක්, අවස්ථාවක් පැවති ආකාරයට කර පෙන්වීමයි. සමාරෝපය යනු එම වරිතයට හෝ සිද්ධියට හෝ අවස්ථාවට ආරෝපණය විමයි. මෙහි දී මහලු වයස්ගත පුද්ගලයෙකුගේ වරිතය අනුරුපණය කර පෙන්විය යුතු අතර, එම වරිතයට සමාරෝපය විමක් ද විය යුතු ය. ඒ අනුව අඟ විදමනෙහි ගකු දේවින්ද්‍යා මහලු වයස්ගත බමුණුකුගේ වරිතයට පැමිණෙන ආකාරය පිළිබඳ විමසා බලමු.

මෙය වූ කළේ පත්තින් දේවියගේ එක් උපත් කථාවක් වන අභින් උපත් කථා ගරහය තිරුපණය කිරීමයි. පඩි රුපුගේ උයනෙහි හටගත් අඩිය නොලා ගැනීම සඳහා ගකු දේවින්ද්‍යා මහලු වෙයක්ගෙන පැමිණෙන ආකාරයත්, අඩියට විද එය බිම හෙළන ආකාරයත් මෙමයින් තිරුපණය කරයි. මෙහි දී මහලු වයස්ගත පුද්ගලයෙකුගේ රංගාවේෂයට සමාරෝපය වන්නේ ගකු දේවින්ද්‍යා ය. එසේ වයස්ගත මහලු පුද්ගලයෙකු සේ වරිතයට සමාරෝපය විමට ඔහුට ඇශුම් පැළදුම්, වෙස් මුහුණු, වේෂ තිරුපණය ආදි අංග මහත් උපකාරයක් වටි. ඒ අනුව මෙම නාට්‍යමය අවස්ථාව තුළින් මහලු වරිතයට සමාරෝපය විම විදහා දක්වේ. මෙහි දී මහලු වෙයිගත් වරිතයට අදාළ රංගවස්ත්‍රාදියෙන් සැරසෙන නාඩ්වා මහලු බව පෙන්වීමට අතර ගන්නා සැරසෙයි ද මෙහි වූ යුත්තියේ ගති ලක්ෂණ පෙන්වීමට මෙහේපකාරී වටි. ඒවාගේ ම පරණ වූ යුතු මේය බැනියම හා සරම, යුතුවන් හිසකෙස් ද රිට මනා පිටුවහළක් බො දේ. තව ද රිට ම ගැළපෙන වෙස් මුහුණු පැළදීම ද වයස්ගත වරිතය මනා සේ විදහා දක්වීමට හා එයට සමාරෝපය විමට කදිම රැකුවකි. තව ද වෙස් මුහුණුවල හැඩයෙහි ඇති විවිධත්වය හා වරණවල වූ විවිධත්වය තුළින් මෙකි මහලු වරිතයෙහි හාව ප්‍රකාශනය මනා සේ ප්‍රේක්ෂක සිතට ජනිත කරවීමට හැකි වී ඇති අපුරු අපුර්වණක ය. එමයින් ද ගම්‍ය වන්නේ වයස්ගත වරිතයට සමාරෝපය විමට වෙස් මුහුණු හාවතය මනා රැකුවක් වූ බවයි.

ඒවාගේ ම මහලු බව අනුරුපණය කිරීමට බොහෝ ගාරීරක ලක්ෂණ යොදාගෙන ඇති බව ද කිව යුතු ය. ඒ අනුව මොහු කෙතරම් මහලු දැයි කිවහොත් මැරෙන්නට ආසන්න වූ කලෙක මෙන් ස්වරුපයක් මොහුගෙන් අනුරුපණය කෙරේ. ගාරීරය කුදු ස්වභාවයක් ගන්නා අතර, තබන තබන අධියක් පාසා මොහු ඇද්වැටි. කට දෙකාණීන් කුණු කෙළ ද, දෙඇස්වලින් කඩ ද වැඩිරෝයි. දෙපා බරවා රෝගයෙන් ඉදිමි ඇතිවාක් මෙන් පෙනෙන්. මෙකි වරිතයට පණ පොවන ශිල්පියා අදාළ ගති ලක්ෂණ මනා ව වටහාගත යුතු අතර, ඒ අනුව රිට අනුරුපණය විය යුතු ය. එසේ වූ විට අදාළ වරිත තිරුපණය තිසි ආකාරයෙන් ප්‍රේක්ෂකයාට තැරුණීමේ හැකියාව ලැබේ.

ඒවාගේ ම මෙහි වූ සංචාර පිළිබඳ විමසීමේ දී වයස්ගත මහලු වුවත් කතාබැහෙන් තරුණ බවක් භෙන්වීමට නිතර උත්සාහ ගන්නා බවක් අඟ විදමන නමැති නාට්‍යමය පෙළපාලිය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනෙන්. ඒ බවට කදීම තිදුප්‍රනකි. මෙම සංචාරය

- | | | |
|--------|---|---|
| වාදකයා | - | ආතේ..... මුත්තේ |
| වාදකයා | - | සියේ..... |
| මහල්ලා | - | සියේ..... දෙසීයේ..... තුන්සීයේ
..... හාරසීයේ |
| වාදකයා | - | මනමාල පොඩිබේර් |
| මහල්ලා | - | මට ද කතා කලේ? කොහොම ද මගේ නම දන ගත්තේ? කතා කලේ මොක ද? |
| වාදකයා | - | කාන් කවුරුවත් නැතුව කොහො ද? |
| මහල්ලා | - | මම ද? මම මෙහේ යනවා |

මෙකි සංචාරය තුළින් මහලු පුද්ගලයා තමාට ආතේ මුත්තේ කියා ආමත්තුණය කිරීම නුරුස්සන බව අනුරුපණය කර පෙන්වයි. ඒවාගේ ම සියේ කිසු විට කෝප වූ බවක් ද අනුරුපණය කෙරේ. මෙයා සියලු කාරණාවන් පෙන්වීමට ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා යොදාගෙන ඇත්තේ සංචාරයන් ය. මෙම සංචාර වට්තා නිවු කිරීමට බෙර පද, ක්‍රියා පද මනා පිටුවහලක් වී ඇත. සබරගමු අඟ විදමහෙහි මහලු තැනැත්තා සහාවට පිවිසෙන්නේ "කුදක් තක්කිට තකට ජ්‍යතක" යන බෙර පදයට අනුව ය. අත්‍ය වාරු නැති ස්වරුපයකින් මෙකි බෙර පදයට අනුව සබයට පැමිණෙන මහල්ලා සබය මැද ඇද වැටෙයි. එසේ සබය මැද ඇද වැටුණු මහල්ලා හා බෙරවාදකයින් අතර සංචාර ආරම්භ වන්නේ ඉන් පසුව ය.

මෙසේ ගැටුවාල් මඩුවේ හා පහන් මඩුවේ නාට්‍යමය අවස්ථාවක් වූ ඇ විදමහෙහි අනුරුපණය සමාර්ථය හා සංචාර පිළිබඳ ඉහත තොරතුරු තුළින් බොහෝ කරුණු අවබෝධ වේ.

(iii) ගැට බෙරය හා යක් බෙරය යන වාදු හාණ්ඩ්වල සමාන අසමානතා

මෙම යටතේ ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ් දෙකක් ලෙස උච්චරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ්ය වන "ගැට බෙරය" හා පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ්ය වන "යක් බෙරය" නම් කරන්නෙමු.

කුහරයක් සහිත දා සහ භම් ඇසුරු කර ගතිමින් සකස් කරගන්නා ලද හාණ්ඩ් අවන්ද්‍ය වාදු හාණ්ඩ් ලෙස භම් කළ හැක. දේශීය තර්තන සම්ප්‍රදායනුයෙහි ම මෙකි අවන්ද්‍ය වාදු හාණ්ඩ් පවතින අතර, මෙම හාණ්ඩ්වල සමානතා මෙන් ම අසමානතා ද පවතී.

උච්චරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ්ය වන ගැට බෙරයෙහි හා පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ්ය වන යක් බෙරයෙහි සමාන ලක්ෂණ පිළිබඳ පළමු ව විමසා බලමු. ඒ අනුව මෙම වාදු හාණ්ඩ්යන් දෙකකින් සමානතා ලක්ෂණයක් ලෙස හාණ්ඩ් දෙක ම දා හා සම් යොදා සකස්කර තිබීම සඳහන් කළ හැක. තව ද වරපට භම් හෝ ලණුවලින් හඩ පාලනය කර ගන්නා ලෙස සකසා තිබීම ද තවත් එක් ලක්ෂණයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. ඒවාගේ ම වාදනය කරන අවස්ථා අනුව ද මෙම වාදු හාණ්ඩ්යන් හි සමාන බවක් ඇතැයි කිව හැක. එනම් සමාර්ථය අවශ්‍යතා සඳහා මෙම හාණ්ඩ් දෙක ම යොදා ගන්නා අතර, එම ආකාරය අනුව ද මෙහි සමාන බවක් පෙන්නුම් කෙරේ. ඒවාගේ ම මෙම වාදු හාණ්ඩ් සකසා ගැනීමේ වාරිතු නියමයන් අතින් ද බොහෝ දුරට සමාන බවක් පෙන්නුම් කරන බව ද කිව මනා ය. ඒ අනුව මෙකි වාදු හාණ්ඩ් දෙකකින් සමාන බවක් ඇති බව අපට පෙන්.

මෙම වාදු හාණ්ඩ් දෙකකින් අසමානතා ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසීමේ ද පළමු අසමානතා ලක්ෂණය ලෙස මූලිකව ම අප නෙත ගැටුවන්නේ මේවා හැඩයෙන් වෙනස් වූ බව ය. එනම් වුළුහයේ ඇති වෙනස්කම්ය. ගැටබෙරයේ වුළුහය දෙස බැඳීමේ ද එහි මැද ගැටයක් සේ උච්ච තෙරු ආ බවක් පෙන්නුම් කෙරේ. එය බෙර පුහුල, බිඛ යන නම්වලින් හැදින්වෙන අතර, එකී ගුණය එහි රස නිෂ්පාදනයට උදවී වේ. යක් බෙරය මිට වෙනස් ය. එය සිලින්ඩිරයක් මෙන් දිග හාණ්ඩ්යකි. ගැට බෙරයේ මෙන් මෙහි ද කුහරයක් ඇති මුත් උස්ස්ලවක් නොමැත. ගැට බෙරයෙහි පරීමාණය දෙස බැඳීමේ ද එය දිග තුන්වියන් තුනගුලක් වන අතර, බෙර ඇස විශ්කම්හය වියනක් ද බෙර පුහුල, වට්ප්‍රමාණය තුන්වියනක් ද වන බව ගාස්ත්‍රීය නියමයකි. පහතරට බෙරයෙහි දිග තුන්වියන් තුනගුලක් වූව ද බෙර ඇසෙහි විශ්කම්හය එක් වියන් තුනගුලකි. මේ අනුව පරීමාණයෙහි අසමානතා ඇති බව පැහැදිලි වේ. තව ද හාවිත අමුද්‍යව්‍ය පිළිබඳ විමසීමේ ද ද ගැට බෙරයෙහි කද සඳහා කොස්, කොහොඳු, ඇහැළ වැනි තද ලි වර්ග හාවිතා කරන අතර, පහතරට බෙරයෙහි කද සඳහා පොල්, කිතුල් වැනි ලි වර්ග යොදාගනී. ගැට බෙරයෙහි දකුණු ඇස සඳහා එම හමක් හෝ වදුරු හමක් යොදා ගන්නා අතර, වම් පැන්තට හරක් හමක් යොදා ගනී. නමුත් යක් බෙරයෙහි දෙඅශුටට ම යොදා ගනු ලබන්නේ හරක් බොක්ක ය. මේ අනුව බෙර දෙකකින් ම අමුද්‍යව්‍ය හාවිතයෙහි අසමානතා පවතින බව කිව යුතු ය.

තව ද මෙම වාදු හාණ්ඩ්යන් හි දිවනි ගුණයේ විවිධතා ඇති බව ද කිව යුතු ය. ඒ අනුව ගැට බෙරයෙහි දකුණු හා වම වශයෙන් වෙනස් හඩ දෙකක් ඇතිමුත් යක් බෙරයෙහි දෙපැන්ත ම එක් හඩකින් යුක්ත වේ. එනමුදු මෙහි ගැසුරු, තේජාන්විත හඩක් ඇත. තව ද වාදනය කරන බෙර පදවල ද විවිධතා ඇති අතර, එය ද මෙහි පවතින්නා වූ අසමානතාවලට තිදුප්‍රන් ය. ගැට බෙරයෙහි වාදන පද ලෙස තක්කඩ, දොං, ඡේ ආදි වන අතර, යක් බෙරයෙහි ගුහිදිග දිරිකිට, තන්, දින් තොං, දොම් ආදි පද දක්විය හැක.

මෙසේ දේශීය ගාන්තිකර්මයන් හි ප්‍රධාන වාදු හාණ්ඩ් දෙකක් වන ගැට බෙරයෙහි හා යක් බෙරයෙහි සමාන - අසමානතා පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් ලැබේ.

03. (i) සන්නියකුම යාගයේ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ විශේෂතා

සන්නියකුම හෙවත් දහඅට සන්නිය වූ කලී පහතරට නාර්තන සම්පූදායේ යකුන් වෙනුවෙන් පවත්වන්නා වූ ගාන්නිකර්මයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. මෙහි වූ යක්ෂ වරිත ලෙස කඩ යකා, රිරි යකා, අඩ්මාන යකා, මරු සන්නි යකා, සුනියම් යක්ෂණී හා කෝල සන්නි යක්ෂයා හදුන්වාදීමට පුළුවන. මේ එක් එක් යක්ෂ වරිත ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ඉදිරියේ නිරුපණය කිරීමේ දී ඒ හා බැඳී විශේෂතා කිහිපයක් ගැබී ව ඇති බව අපට පෙනේ. එසේ වූ එක් විශේෂතාවයක් ලෙස සන්නි දහඅටෙහි මුහුණුවල වූ විවිධත්වය පෙන්වාදිය හැක. එනම් එක් එක් යක්ෂ වරිතයන් හි මුහුණුවල වෙන් වෙන් වූ හැඩිතල පිහිටිමයි. ඒ අනුව වරිත නිරුපණයන්ට මෙම මුහුණුවල විවිධත්වය හේතුවන බව අපට පසක් වේ.

තව ද සන්නියකුම යාගයේ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති තවත් විශේෂතාවයක් වන්නේ වෙස් මුහුණු පැලද නැඟීමයි. ඒ ඒ වරිතයට අදාළ වෙස් මුහුණු මෙහි ඇති අතර, ඒවා හැඩියෙන් හා වරුණයෙන් වෙනස් වේ. මෙම වෙස් මුහුණුවල හැඩිය හා වරුණය ඒ ඒ වරිත නිරුපණයේ දී වෙනස්වන අතර, මෙහි වූ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතාවයක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැක. මෙහි වෙස් මුහුණු වරිතයට ආවේණික ගුණාග මතුවන සේ තිම්වා තිබීම ද මෙහි වූ ගැමි ගාන්නිකර්මකරුවා සතු අපුරුව ගුණාගයකි. ඒ අනුව මෙම වෙස් මුහුණු තුළ ඇතැම් වෙස්මුහුණු දත් ඇත්දක් පමණක් වන අතර, තවත් මුහුණක කටින් කැලුලකි. තවත් වෙස් මුහුණක ඇස්, තොල සෙලිය හැකි ය. මේ අනුව අපට පැහැදිලි වන්නේ සන්නියකුම යාගයේ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතාවයන් ය.

තව ද මෙහි වරිත නිරුපණයෙහි ඇති තවත් එක් විශේෂතාවයක් ලෙස වෙස් මුහුණුවල වරුණයන් පෙන්වාදිය හැක. එයට කදිම නිදුසුනකි, මරු සන්නිය. මරු සන්නියේ දී සන්නි යකාගේ දෙඳුස් රක්ෂ වරුණ ය. දළ සහිත මුහුණ කඩවන් ය. හිසකෙස් වැටිය කඩවන් ය. මෙහි වරුණ සහිත වෙස් මුහුණු පැලදී පුද්ගලයා දුටු මිනැම අයෙකු බිසට පත්වීම පුදුම සහගත නොවේ. එයට හේතු වී ඇත්තේ මෙහි වූ වෙස් මුහුණුවල වරුණගැනීමයි. එය ආහාරය අහිනයට ද නිදුසුනක් වනවා සේ ම යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතාවයට ද ඉවහල් වේ.

එපමණක් ද නොව, මෙහි වූ යක්ෂ වරිතවල ඇති තවත් එක් විශේෂතාවයක් වන්නේ ඇදුම් හා එම ඇදුම්වල වරුණයන් ය. එයට කදිම නිදුසුනකි, සුනියම් යක්ෂණීයගේ අවස්ථා තුන. ඒ අනුව සුනියම් යක්ෂණීය පෙනී සිටින අවස්ථා තුන වන තරුණ රැමත් කාන්තාවක් ලෙස පෙනී සිටින අවස්ථාව, ගැබියත් කාන්තාවක් ලෙස පෙනී සිටින අවස්ථාව හා දරුවකු අතැති ව එන කාන්තාවකගේ අවස්ථාවයි. මෙහි දී ඒ ඒ අවස්ථාව මතා සේ තිරුප්පානය කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇති රාගවස්තු ආහාරය අහිනයට ද කදිම නිදුසුනකි. මෙහි දී තවයෝවුන් තරුණීයක් මෙන් සහාවට පිටිසෙන සුනියම් යක්ෂණීයගේ පළමු පැළීණීම ඉතා ගෘහාරාත්මක ය. එනම් අතට මලක් රැගෙන සිටින ඇය ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් වෙත රාගාතිග්‍රිත බැල්මක් හෙළුම්න් මුවන් තම වසයයට ගැනීමට උත්සාහ දුඩී.

ඇද සිටින රේද්දෙහි රැලිපොට තිස හා තිකට වටා දවටාගෙන සිටින අතර, සුදු පැහැ රංගවස්තුය මේ සඳහා යොදා ගෙන තිබීම ද විශේෂත්වයකි. දෙවන වර ඇය පැමිණෙන්නේ ගැබිබර කාන්තාවක් මෙන් ඉදිරියට තොර සිටින ආකාරයට සැකසු උදරයක් දරාගෙන ය. තුන්වැනි වර දරුවකු වඩාගෙන පැමිණෙන ඇය එය ද රංගවස්තුහරණ ආදියෙන් මතා ව ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට විද්‍යාපායි. මෙය ද යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතාවන්ට නිදුසුනකි.

තව ද මෙහි වූ තවත් විශේෂතාවයක් ලෙස සංවාද සාවිත කිරීම පෙන්වාදිය හැක. එක් සංවාදයන්ට උදාහරණයක් ලෙස කඩ යකාගේ වරිත නිරුපණයේ එක් අවස්ථාවක් ගෙනහැර දැක්වීය හැක.

- | | | |
|------|---|--|
| ගුරු | - | අපි අහන්නේ තමාගේ නම |
| යකා | - | ඡ්ම්..... ඡ්ම්..... මගේ නැව ද? ඒක දුවන්න බැහැ දන් පරණයි. |
| ගුරු | - | මෙතන එසේ මෙසේ තැනක් තොවෙයි. එම තිසා තමාගේ නම කියන්න ඕනෑම්. |
| යකා | - | චින්න එහෙනම් කියනවා. කඩ කඩ කරෝලියා |
| ගුරු | - | නොදේකින් විතරක් කැලේ උපන් මදාවියා, කියවුමෙන් නැහැ. |
| යකා | - | තියවුමෙන් නැද්ද ගුරුන්නාන්සේ |
| ගුරු | - | මොකෝ තියවන්නේ. කියවුමෙන් නැහැ යකෝ |
| යකා | - | බෙරුවල් බොක්ක |
| ගුරු | - | එකකනම් විකක් හොඳයි. |

ආදී වගයෙන් මෙහි වූ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතා පිළිබඳ මෙහි සංවාද තුළින් පෙන්වාදීමට පුළුවන.

එපමණක් ද තොව, වරිත නිරුපණයේ දී සතර අහිනය හාවිත කිරීම ද මෙහි වූ තවත් වැදගත් සිදුවීමකි. සතර අහිනය යටතේ ආංකික අහිනය මතා සේ යොදාගත් අවස්ථාවක් ලෙස සන්නියකුමේ මරු රිරි යකා, මරු සන්නිය වැනි රාග විලාශයන් පෙන්වා දිය හැක. කළවන් වස්ත්‍රයක් හැඳ කඩුවක් අතින් ගෙන රගමඩල පිටුපස සිට කැමාර ගැසීම්වලින් පසු රගමඩලට පිටිස ඇතිබැම, තොල්, කම්මුල්, තාසය, දිව ආදි උපාංගවලින් විවිධාකාර වලන දක්වීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයින්ගේ සිත්වල හායානක රසය මැවීමට තරම් මරු සන්නිය සමත් වන්නේ ආංගික අහිනය ද මතා සේ පෙන්වා දෙමිනි. එවාගේ ම සංවාද, දෙබස්, කළු ගායනා තුළින් වාවික අහිනය ද, තොයෙකුන් රාගවස්ත්‍රාහරණ, වෙස් මුහුණු, වේෂ නිරුපණ, රාග උපකරණ ආදිය තුළින් ආහාරය අහිනය ද මතා සේ පෙන්වීමට සන්නියකුම සමත් වී ඇත්තේ අපුරුව සහගතව ය. වෙස් මුහුණු හාවිතයෙන් තොර ව මුහුණේ ආලේප ගැල්වීමෙන් ද අදාළ වරිත රගදක්වන බවට මරු සන්නිය හා මරු රිරි යකා යන වරිත නිදුසුන් සේ පෙන්වාදිය හැක. මෙහි දී මුහුණේ ගැල්වීම සඳහා අදුන් දැලි සමග පොල් තොල් මිශ්‍රකර ගන්නා ආකාරය හා කෙසෙල් බඩියෙන් හා යොක් කොළයෙන් කපා ගැනෙන ආහරණ හා රාග භාණ්ඩ යායා ප්‍රචණ්ඩ වන්වන දිනයේ දී ම සකස්කර ගැනීමෙන් ප්‍රකාශිත වන්නේ ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා සතු ආහාරය අහිනයේ හැකියාවයි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් විද්‍යෝධ වන්නේ සන්නියකුම් යාගයේ යක්ෂ වරිත නිරුපණයේ ඇති විශේෂතා පිළිබඳව ය.

(ii) උචිරට හා පහතරට ගාන්තිකර්ම දෙකක රාග වස්ත්‍රාහරණ

උචිරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වන්නේ කොහොඳා කංකාරියයි. මෙහි ප්‍රධාන ඇදුම් කටවලය වෙස් ඇදුම් කටවලය වේ. නමුත් පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ගාන්තිකර්ම රසක් ඇති අතර, ඒ හා සම්බන්ධ රාගවස්ත්‍රාහරණ ද රසක් ඇතේ. ඒ අතරින් අපගේ අධ්‍යායනයට ගැනෙන්නේ දෙවාල් මත් ගාන්තිකර්මයේ දෙවාල් ඇදුම් කටවලයයි.

පළමු ව උචිරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ඇදුම් කටවලය වූ වෙස් ඇදුම් කටවලය පිළිබඳ විමසා බලමු. වෙස් ඇදුම් කටවලය ගත් කළ මෙම නර්තන සම්ප්‍රදායේ පෙළයින්වය, විරත්වය හා ගාමිහිත්වය විද්‍යා දැක්වීමට එය මතා පිටුවහලක් වී ඇති බව පෙනේ. බොද්ධාගමික පරිසරයක් මතා ව පිළිබිඳු කරන්නා වූ මෙහි ඇදුම් කටවලය සුදු හා දීප්තිමත් රිදී වර්ණයන්ගෙන් යුත්ත ය. සුදු හා රතු වර්ණ මෙම ඇදුම් සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ හක්තිය හා විරත්වය මත්වන ලෙසට ය. බොහෝ වාරිතු සම්ප්‍රදායක් මත උචිරට නර්තනය ප්‍රදුණ කළ ශිල්පීයෙකුට මෙහි ඇදුම් ආයිත්තම් ප්‍රජනීය ස්ථානයක් තුළ දී පළදවතු ලැබේ. එසේ පළදිතු ලබන ඇදුම් කටවලයෙහි කොටසේ වන්නේ ජටාව, ජටා පරිය, පායිමිතත, සිඛාඛන්ධනය, තොත්තිමාලය, තොත්තුපත්, කෙමෙන්ත, හස්තකඩ්, උරබාණු, බන්ධී වළපු, අවුල්හැරය, ඉණපටිය, මුහුලුපටිය, දෙවල්ල, හගල, හගල ලණුව, උල්ලඩය, පොත්පොට, සිලමිතු ආදියයි. මේ අනුව සිසට පළදිනා රිදී වෙස්තටුව්ල, වෙහෙරක හැඩිය ගත් ජටාව, පායිමිතත ආදිය හක්තිය හා විරත්වය මතා ව පෙන්වයි. ප්‍රජනීය මුසු වූ මෙම වර්ණ හා ආගමික වට්ටිටාවක් මත බිජි වී ඇති මෙම ඇදුම් කටවලය දේවාහරණ කටවලයක් ලෙස ද තිමිකළ හැක. නැකුත් වාරිතු සම්ප්‍රදායකින් අනුන ව මෙම ඇදුම් ආයිත්තම් ඇත්දේවීම ද ප්‍රජාණයේ සිට පැවතෙන්නති. එය එදා මෙදා කාලය තුළ "වෙස් මංගලය" නමින් හඳුන්වනු ලැබේ. එබැවින් මෙම ඇදුම් කටවලය කොහොඳා කංකාරිය තුළ සුවිශ්චිත හාවයක් උපුලයි. මෙම නර්තන සම්ප්‍රදායේ ස්වභාවය අනුව රාගවස්තු තිර්මාණය වූවා සේ ම එම නර්තනයේ සුවිශ්චාවය දක්වීමට ද මෙම රාගවස්ත්‍රාහරණ කටවලය මහෝපකාරී වී ඇතේ.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් දෙවාල්මත් ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන ඇදුම් කටවලය වූ දෙවාල් ඇදුම් කටවලය පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී පහත සඳහන් කොටසේ එහි අන්තර්ගත බව කිවුතු ය. එනම් දෙවාල් ඇදුම් කටවලයේ කොටසේ ලෙස මෙස් කළිසම හා කකුල් පරී, හේලය, පව්චව්චම, ඉණ හැඩිය, රැලි සාය, දෙවාල් හැවිටය, දෙවාල් තොපිය, කාගුල් කුටිවම, සිලමිතු සඳහන් කළ හැක. මෙහි ඇදුම් කටවලය දෙවාල් දෙවියන්ගේ ඇදුම් කටවලයට සමාන ලෙස සකස්කර ගත් ඇදුම් කටවලයක් ලෙස ද ඇතැමිතු සලකනි. දකුණු ශිල්පාවේ සිනිගමින් ලංකාවට ගොඩිව බව කියන දෙවාල් දෙවියන් ප්‍රමුඛ පිරිස මෙහි ඇදුම් කටවලයෙන් සැරසී කවිත් තරණය කොට ලංකාවට පැමිණී අපුරු නාට්‍යානුසාරයෙන් දෙවාල් මත් ගාන්තිකර්මයේ දී නිරුපණය කර පෙන්වනු ලැබේ. කෙසේ වෙතන් මෙම ඇදුම් කටවලය දෙවාල් මත් ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන ඇදුම් කටවලයක් වන අතර, වෙස් ඇදුම් කටවලයේ මෙන් ආගමික තැකැරුණාවයක් මෙම රාගවස්තු තුළින් පිළිබිඳු නොවේ. තව ද ගාන්ති රසයක් මතු කරවන බවත් ද මෙහි රාගවස්තු තුළින් ප්‍රදරුණය තොවන අතර, වර්ණ හාවිතයේ දී ද ඉතා තද වර්ණ යොදාගෙන ඇති බව පෙනේ. එයට කදිම නිදුසුනක් සේ මෙහි වූ රතු, කහ, කළ වැනි තද වර්ණ හාවිත කිරීම පෙන්වාදිය හැක.

කෙසේ වෙතත් උචිරට කොහොඳා කංකාරියේ සහ පහතරට දෙවාල් මඩුවේ රංගවස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් මෙන් ම මෙවායෙහි එකිනෙකට වෙනස් වූ අනනු ලක්ෂණවලින් සමන්විත බවත් ඇති බව ද ඉහත තොරතුරු මගින් විෂය වේ.

(iii) බලි ගාන්තිකර්මයේ සැරසිලි ක්‍රම

සම්ප්‍රදායතුයට ම පොදු වූ එක ම ගාන්තිකර්මය වන්නේ බලි ගාන්තිකර්මයයි. මෙය වූ කළී නවග්‍රහයින්ගෙන් ඇතිවන්නා වූ අපල උපදුව ආදිය දුරු කරවා ගැනීම උදෙසා පවත්නා වූ ගාන්තිකර්මයකි. මෙයි පරමාර්ථයන් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම උදෙසා බලි ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ දී ඒ සඳහා බොහෝ සැරසිලි ක්‍රම හාවිත කරනු ලැබේ. එකි සැරසිලි ක්‍රම අනෙක් ගාන්තිකර්මවල සැරසිලි ක්‍රමවලට වඩා වෙනස් මුහුණුවරක් ගන්නා අපුරු විමසා බලමු.

බලි යාගයක් සාර්ථක ව පැවැත්වීමට විශේෂ වූ බලි මඩුවක් ඉදිකරනු ලැබේ. මෙයි මඩුවෙහි නවග්‍රහයින් සඳහා නියමිත වෘක්ෂවල කොළ වර්ග ගෙන උඩුවියන අලංකාර ව සකස් කරනු ලැබේ. මෙය බලිගාන්ති කර්මයක ඇත්තා වූ සැරසිලි ක්‍රමයක් වන අතර, අනෙක් ගාන්තිකර්මවල සැරසිලි ක්‍රමයන්ට වඩා වෙනස් වුවකි. තව ද බලි ගාන්තිකර්මයෙහි වූ සැරසිලි ක්‍රම අතර මල් බුලත් පුවුව සකසා ගැනීම, පුන්කළස් තැබීම, බුලත් කොළ තැබීම, මැටි පහන් දුල්වීම, මැස්සක් තනා ඩුඩිස් මැටියෙන් බලි රුප සකස් කිරීම හා රේඛකඩික් මත බලිරුප විතුණය තිරීම හා ස්වභාවික ගස්වැල්වල යුතු ගෙන අදාළ බලියට ගැඹුපෙන සේ වර්ණ සංකලනය කිරීම ආදිය පෙන්වාදිය හැක.

බලි ගාන්තිකර්මයේ මල්බුලත් තටුවට අනෙකුත් ගාන්තිකර්මවල මල්බුලත් තටුවට වඩා වෙනස් මුහුණුවරක් ගනු ලැබේ. එනම් මෙහි දී උදුපස්මල්, සුවද කපුරු, පිණිදිය, මල්, බුලත්වලට අමතර ව හටරියක්, කැඩපත හා පනාව තබනු ලැබේ. මෙහි එක්වන අලුත් කොටසක් ලෙස මෙම අඟ පෙන්වාදිය හැක. මෙමගින් ද ගමා වන්නේ අනෙක් ගාන්තිකර්මවල සැරසිලිවලට වඩා මෙහි වූ වෙනස්කමති.

එපමණක් ද නොව, බලි ගාන්තිකර්මයේ වූ බලි ඇඩීම හා බලි ඇඩීම මෙම ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රධානතම කටයුත්තකි. බලිරුව ඇඩීම සඳහා ඩුඩිස් මැටි හාවිත කරන අතර, මේ සඳහා බලිගාන්ති කර්මය පැවැත්වෙන ස්ථානයට උතුරුදිගින් ඇති තුළිසක් පෙර දිනයේ දී ගොක් රැහැන් එල්ලා කහදියර ඉස දුම්මල අල්ලා ජේ කරනු ලැබේ. බලි යාගය පැවැත්වෙන දින උදේ මෙම ඩුඩිස් මැටි ගෙන අනා අත් බලිය තැබීම සිදු කරයි. බලි රුප මැස්සක් මත අඩින අතර, එම මැස්ස තළුපිතිවලින් තනනු ලැබේ. එසේ මැස්ස මත අඩින ලද බලියෙහි වර්ණ සංයෝග කිරීම මිළුගට සිදු කරයි. ඒ සඳහා ගස්වල කොළ, මල්, පොතු, ගෙඩි, කිරීමැටි ආදි ස්වභාවික ද්‍රව්‍ය ගෙන අදාළ බලි රුපය වර්ණ ගන්වයි. තවත් විවෙක රේඛකඩික් මත ද බලි රුප විතුණය කරනු ලබයි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ ආකාරයට බලි ගාන්තිකර්මයේ සැරසිලි ක්‍රම ඇති අතර, ඒවා අනෙක් ගාන්තිකර්ම සැරසිලිවලින් වෙනස් මුහුණුවරක් ගන්නා ආකාරය මෙන් ම එකිනෙකට අනනු වූ ලක්ෂණවලින් සමන්විත වන බව ද මෙමගින් පැහැදිලි වේ.

II කොටස

04. (i) තුරුය වාද්‍ය හාවිතය පිළිබඳ දිඵෙන්නී හා කුරුණෑයල යුතුවලට අයත් සාධක

දිඵෙන්නී යුතුය

දිඵෙන්නී යුතුයට අයත් දිඵෙන්නී අස්ථෙනි තුරුය හාවිත ගණනාවක තාම ලේඛනයක් දක්වා ඇත. එහි සඳහන් අන්දමට "තවද නිසාන, තමිලුට, ද්‍රව්‍ය, ලේඛන ද්‍රව්‍ය, ඒන ද්‍රව්‍ය, තප්පු, තලප්පු, මහ බෙර, ලොහා බෙර, පටා බෙර, එකුදු බෙර, ගැට බෙර, පොකුරු බෙර, මිහුගු බෙර යනාදී වශයෙන් දක්වා ඇත. මෙම සාධකයට අනුව අපට පැහැදිලි වන්නේ මෙකල තුරුය හාවිතය ඉතා උසස් මට්ටමක පැවති ඇති බවයි.

කුරුණෑගල

- * මෙම යුගයට අයන් වි ලියවුණු දළදා සිරිතේ ද තුරුය හාණ්ඩි ගණනාවක් පිළිබඳ විස්තර වේ. එම ලේඛනයට අනුව "මද්දල, මහමකුම්, පනා බෙර, මිහිගු බෙර, ඔමරු, බැංක්කි, උංංක්කි, තලප්පර, විරන්දම්, විරමාරසු, කංපුතාලම්, සිත්තම්, තම්මැට යනාදී වශයෙන් වාද්‍ය හාණ්ඩි විශාල ගණනාවක් පැවති බව ඉතිහාසය සාක්ෂි දරයි.
- * කුරුණෑගල යුගයේ රවනා වූ සිංහල යුපවිශය හා දළදා සිරිත යන කෘතිවල තුරුය හාණ්ඩිවල විස්තර නාමාවලි දක්වා ඇත. ඒ අනුව හංග විණා, නකුල විණා, දද්දර විණා, බුන්ම විණා, කයිනාලම්, රසුනාලම්, තාලම්, සමුන්ත තාලම්, දුෂ්රු බෙර, පනා බෙර, ගැට බෙර, රෝද බෙර, මහ බෙර, එකැස් බෙර..... ආදි වශයෙනි. මෙමගින් ද තුරුය හාණ්ඩි හාවිතය එකල ඉතා තොද මට්ටමක පැවති ඇති බව පෙනේ.

(ii) ගම්පල යුගයේ තර්තන කළාව පැවති බවට එතිහාසික මූලාශ්‍ර දෙකක් ඇසුරෙන්...

ගම්පල යුගයේ තර්තන කළාව පැවති බවට එතිහාසික මූලාශ්‍ර දෙකක් ලෙස රුකම් හා සංදේශ කාච්‍යය නම් කළ හැක. මෙක් මූලාශ්‍රයන් ඇසුරෙන් විස්තර සොයා බැලීමේ දී පළමු මූලාශ්‍රය වන රුකම් පිළිබඳ තොරතුරු අධ්‍යාපනය කර බැලීම වටි.

ගම්පල විෂ්වමධ්‍ය රජු කළ ඉදි කරන ලද ඇමුඛැක්කේ දේවාලයේ කැටයම් අතර බාල්කයක කැටයම් කර ඇති ලි කෙළි නැවුමක් හා තිළියක් මණ්ඩියට සිටිත ආකාරය පෙන්වන්නා වූ රුකම් දක්විය හැක. මෙම මණ්ඩිය හරත නාච්‍යම් හී අරමණ්ධියට සමාන බවක් ද සඳහන් කර ඇති අතර, මෙම රුකම් ආගුයෙන් අපට ගම් වන්නේ එකල තර්තන කළාව පැවති තත්ත්වයයි. තව ද ඇමුඛැක්කේ දේවාලයේ ලි කැටයම් අතර බාල්කයක ලි කෙළි නැවුමක රුප පෙළක් තිබීමෙන් ද ගම් වන්නේ එකල ලි කෙළි තර්තනය අප රටේ පැවති ඇති බව ය. එපමණක් ද නොව, මෙම තර්තන අංගය පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය ව පවතින්නට ඇතැයි ද ඒ අනුව මෙයා කාලයක් මෙක් තර්තනාංගය පැවත එන්නට ඇතැයි ද අපට සිතිය හැක.

තව ද ගම්පල යුගයට අයන් ගබලාදෙනී විහාර ආලින්දයේ පාදමේ ඇති තළගනක රුපාවලිය තුළ නටන, වයන රුප මෙන් ම නළාව, උංක්කිය, රංගන, තාලුම්පට වයන රුප ද දක්නට ලැබේ. මෙමගින් ද ගම් වන්නේ මෙක් යුගයන් හී තර්තනය දියුණු තත්ත්වයක පැවති ඇති බවයි.

ගම්පල යුගයට අයන් අනෙක් මූලාශ්‍රය වන්නේ සංදේශ කාච්‍යයයි. මෙම යුගයට අයන් සංදේශ කාච්‍යයක් ලෙස "තිසර සංදේශය" තිදුෂන් සේ පෙන්වාදිය හැක. තිසර සංදේශයට අනුව තත් කාලීන වාද්‍ය හාණ්ඩි හා තර්තනාංග පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් මේ කිවි තුළින් ලබාගත හැක.

"තහලම් කළබෙර තම්මැට පට තත්තිරි

චිමරු

තක්මෙටක බෙර බොම්බිලි විණා මිනි

සුසිරු

බෙරමද්දල කහලම් රසු තිගලම් බද

සොදුරු

මෙසියල් මහ ගිගුමෙන් පළ කෙරෙමින් සිදු

අපුරු

"තියෙනග බරකුදුරන් කී

ලෙසටා

බැසරය කමනු පදියෙහි

පිහිටා

නුවනග බැඳුමෙන් ලා සුඩ

දිගටා

පෙබිරග රයසිරි පැ වැනි

එවිටා "

යන පදන් පංති දෙකට අනුව මෙම යුගයෙහි නොයෙක් වාද්‍ය හාණ්ඩි පැවති ඇති අතර, ඒවායෙහි හඩ මහ සායරයට සමාන කර ඇත්තේ "මෙසියල් මහගිගුමෙන් පළ කෙරෙමින් සිදු අපුරු" යන ආකාරයෙනි. පළමු කිවියෙහි දැක්වෙන ආකාරයට එදා විශාල වාද්‍ය හාණ්ඩි ප්‍රමාණයක් පැවති ඇති බවත්, ඒවායෙහි හඩ ඉතා උසස් මට්ටමක පැවති ඇති බවත් කියැ වේ. ඒ තුළින් ද උසස් වාද්‍ය හා තර්තන කළාවක් පැවති ඇති බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ. එපමණක් ද නොව, දෙවනි කිවියට අනුව රත්න ඇශුරන් කී ලෙසට රග සහාවට බැස තාලයට අනුව තම පාද තබමින් නුවනග බැල්මෙන් බලමින් රගන ලියන් ගැන විස්තර කර ඇත්තේ සහංද සිතෙහි විත්තරප ද මධ්‍යමින්.

මෙසේ ගම්පල යුගයට අයත් මූලාශ්‍ර දෙකක් වූ රුකම් හා සංදේශ කාච්‍ය ඇසුරෙන් මෙකල පැවති නර්තන කළාවේ තත්ත්වය පැහැදිලි වේ.

(iii) කෝට්ටේ යුගයේ නර්තන කළාච පිළිබඳ තොරතුරු සංදේශ කාච්‍ය ඇසුරෙන්...

කෝට්ටේ යුගය සිංහල සාහිත්‍යයේ ඉතා සමෘද්ධීමත් යුගයක් සේ සැලකෙන අතර, නර්තන විෂය ක්ෂේත්‍රය අතින් ද කැඹි පෙනෙන කාලපරිච්ඡේයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. තත් යුගයේ තැයැම් කළාච දියුණු තත්ත්වයක පැවති බවට බොහෝ සාක්ෂි ලැබෙන්නේ සංදේශ කාච්‍ය තුළිනි. එයට සාක්ෂි ලෙස සැවුල්, තොවුල්, සැලලිහිණි, පරෙවි, කෝකිල, හංස, මුශ්‍ර ආදි සංදේශ කාච්‍ය පෙන්වාදිය හැක. මෙකි සංදේශ කාච්‍යයන් හී අනුළත් පදන් පාති තුළින් නර්තනය දැක් වූ ආකාරය, යොදාගත් රංගවස්ත්‍රාහරණ හා වාද්‍ය හාස්ය පිළිබඳ ව මෙන් ම නර්තන සම්ප්‍රායන් පිළිබඳව ද තොරතුරු සොයාගත හැකි ය. ඒ සඳහා පරෙවි සංදේශයේ එන පහත ක්විය නිදසුන් සේ පෙන්වාදිය හැක.

"ලෙලදුන් තව තඩ පැලුවන් පාදේ
තබමින් තිවරද මදදල නාදේ
ගයමින් පානා ගිතෙන් කීදේ
අගනන් රග දුවුවන් සිත පැදේ"

තම දෙපා මදදල නාදයට අනුව තබමින් අත් ලෙලවමින්, ගි ගයමින් එම ගිතයන් හී අදහස නර්තනයෙන් පෙන්වමින් රගදෙන අගනන් පිළිබඳ මෙම කවියෙන් විස්තර කෙරේ. මෙවන් අගනන් දුටු කාගේ සිත් තොපැදේ ද යනුවෙන් කවියා විස්තර කරන්නේ එකල නර්තන ඕල්පිතයේ රග ස්වභාවය සහංස්‍ය සිතට කාවදදුමිනි.

සැලලිහිණි සංදේශයේ නළයනන් රන්වන් දිලිසේන ආහරණ පැලද තැයැ අපුරු විස්තර කරන්නේ මෙසේ ය.

"විදෙන ලෙලෙන නරුබර පුජුපු කිල රැදී
හෙළන නයන අත තුවන්ග බැලුම් දිදී
රුවින දිලෙන අඛරණ කැපුම් ගත යෙදී
සැලෙන පහන් සිල වැනි රගන ලිය සැදී"

කෝකිල සංදේශයේ නළයනන් රගන අපුරු

"අදිමින් යුදුපට සං භෙළ, සදුනන් තුනු තවරාගෙන තළලේ මතුපිටින් රන්පටක් බඳිනි.
සරමින් උරමුණ හර සර මලහිය මල සත්‍රා
සොබමන් යුග සරණන තුපුර රැවි දී ඉදුරා
බහිමින් සබ මැද රගදෙකි කියමින් හි සපුරා"

යනුවෙන් දක්වා ඇත.

මෙම කාච්‍යයට අනුව නළයනේ යුදුපට සං පැලද සදුන්වලින් තුනු තවරාගෙන තළලේ මතුපිටින් රන්පටක් බඳිනි. වරළස මලහිය මලින් ගවිසකි. දැනෙහි තුපුර දෙපා පා සලභි රැවිදෙකි. මෙසේ තොයෙක් ආකාරයෙන් සැරසුණු නළයනේ සබ මැදට බැස හි ගයමින් රගදෙනාකාරය තුළින් අපට ගමන වන්නේ තත් යුගයේ නර්තන කළාවේ සමෘද්ධීයයි.

"බරත සතර පෙර ඉසිවර හි ලෙසට
දෙනෙත යුගත දෙපසකි පමණ සරීකොට
සමත කාල මදදල හියට එක්කොට
දිමුත නළයන රගදෙකි දිව තඳ ලෙසට"

මෙම කවි පංතියෙන් ද විගුහ කෙරෙන්නේ දියුලන, බබුන කාන්තාවන් මදදල නාදයට අනුව පාද තබමින් රංගනයේ යෝදුණු ආකාරයයි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ සංදේශ කාචා ඇපුරෙන් අපට ගමන වන්නේ කෝටටේ පුගයේ දියුණු තරතන කළුවක් පැවති ඇති බවත් ය.

05. (i) දේශීය තරතනයේ පේෂණයට ජන සංගිතයෙන් ලැබෙන පිටිවහල

දේශීය තරතන කළාව ප්‍රහවය ලැබීමක් සමග ම සංගිතය හා විතු කළාව ප්‍රහවය ලබා ඇති බව අප දත්තා කරුණකි. තරතනය හා බැඳී අනුගාංගික කළාවක් ලෙස ද මෙකි සංගිතය හැඳින්විය හැක. එයිනිදු ජන සංගිතය දේශීය තරතන කළාව හා බැඳී අංගයක් බව නොකියා ම බැරි ය. ඒ අනුව ගැමි නැවුම් පිළිබඳ කථා කිරීමේ ද මෙකි ජන සංගිතයට ලැබෙන්නේ ප්‍රමුඛ ස්ථානයකි.

ගැමි නැවුම්වල දී ගායනය අනිවාර්ය අංගයක් ලෙස පවතින අතර, විවිධ නාද මාලාවන් අනුව එම ගායනා නිර්මාණය වී ඇත. ඒවාගේ ම විවිධ තාල රුප අනුව වාදනයන් ද රට අනුකූල ව ගායනය ද මුෂ්‍ර වී ඇත්තේ අපුරුව සහගතව ය. මෙකි ගායනා හා නාදමාලා ජන සංගිතය හා බැඳී ඇති අපුරු,

"නාන විලේ නාගස් නවයක් තිබුණා

නාන විලේ නාගස්වල අතු බෙදුණා යන ගිතයෙන් මනා සේ විද්‍යාපායි.

පන් නැවුමට අයත් මෙම ගායනය, වාදනය හා විවිධ තාල රුපයන් අනුව තරතනය සමග ඒකාත්මික වේ. එසේ වූ විට තරතනයේ විවිතත්වයට මෙයින් ලැබෙන්නේ අති විශාල මෙහෙයකි. එබැවින් දේශීය ගැමි තරතනයේ පේෂණයට ජන සංගිතයෙන් ලැබෙන පිටිවහල අතිමහත් ය.

ඒඩාගේ ම ශ්‍රී ලංකීය ගැමි සමාජය තුළ, ගිතය ජේවිතයෙහි ම අංගයක් වූ අවස්ථා බොහෝ ඇත. දරු තැලැඩිලි ගී, මංවිල වාරම්, ලේන්සු හැඳිම, එල්ට්වන් කැම, ඔලිඳ කෙකිය, හවරි හැඳිම ආදි අවස්ථා පමණක් නොව කමතේ, කුණුරේ, ජේනේ, පැලේ වැඩ කිරීමේ ද ද ගැල්, පාරු, පතල් කර්මාන්තයේ ද ද ගායනය, ජේවිතය හා බද්ධ වී පැවති අවස්ථාවලට නිදුස්න් සේ දක්විය හැක. මෙම අවස්ථා තුතනයේ වෙදිකාව තුළ තරතන නිර්මාණයෙන් දිග හැරෙන්නේ මෙයට ජන සංගිතය ද පිටිවහල් කර ගනිමිනි. එදා කුණුරේ ඉටු කළ සියලු කාර්යයන් විනාඩි කිහිපයක් තුළ තරතන නිර්මාණයක් බවට පත්කරලීමට තරම් අද තරතන නිර්මාණකරුවන් සමත් වී ඇති ආකාරය අප දැක ඇත්තෙමු. මම නිර්මාණයන් තුළ ඉතා වැදගත් ස්ථානයක් හිමි වී ඇත්තේ ජන සංගිතයටයි. මම සංගිත රිද්මයන්ට අනුකූල ව වාද්‍ය භාණ්ඩ හසුරුවා ගැනීම ද සහිතකරුවා සතු කුසලතාවයකි. මෙහි දී දේශීය අවනාද්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩයන් වන උඩික්කිය, රබාන මනා සේ හසුරුවා ගන්නා අතර බිත්තලාව, නොරණුව හා තාලම්පට ද රට ම සරිලන සේ උපයෝගී කරගනි. මෙකි වාද්‍ය භාණ්ඩයන් ගිතයේ නාද මාලාවන්ට අනුව වැඩිමෙන් එහි අලංකාරයන්, දේශීය බවත් තහවුරු වේ. ඉතා ලයාන්විත ව වාදනය වන මෙම භාණ්ඩ සමග ගායනය ද මුෂ්‍රවීමෙන් අපගේ දේශීය ජන සංගිතය කොතොක් උසස් මට්ටමකින් පවතින්නේ දු'සි වටහාගත හැකිවනවා සේ ම එය තරතනයට මුෂ්‍ර විමේ ද ද අපුරුව නිර්මාණයක් මේ තුළින් එලිදුක්වීමට හැකියාව ගැමි කළාකරුවාට ලැබේ ඇති ආකාරය ද පුදුම සහගත ය. එබැවින් ගැමි නැවුම් නිර්මාණකරණයේ ද ගැමි කවි මෙන් ම දේශීය වාද්‍ය භාණ්ඩ ද යොදාගෙන ඇති බවත්, ඒ අනුව ජන සංගිතයේ පිටිවහල ගැමි නැවුම්වලට ලැබේ ඇති බවත් කිව මනා ය.

තව ද සරල තාලරුප මෙකි ගායනා හා බද්ධ වී ඇති බව ද නොකියා ම බැරි ය. බොහෝ විට ගැමි කවි මෙන් ම සමහර ගාන්තිකර්ම ගායනා ද මෙම සරල තාල රුප යොදාගෙන්නා අවස්ථාවන්ට නිදුස්න් සේ පෙන්වාදිය හැක. මාත්‍රා 3 තාල රුපය (3 + 3) බොහෝ ගැමි කවිවල යොදා ගන්නා අවස්ථා මේ අනුව අපට ආවර්ණනය වේ. කළ, කුළු, තාලම්, පන්, රබන්, ගොයම්, සවරං, වාමර ආදි ගැමි නැවුම් මිට නිදුස්න් ය. මෙමගින් ද ගමන වන්නේ සරල, තාලරුප අනුව නිමැවී ඇති ජන සංගිතයක් දේශීය තරතනයන් සඳහා පාදක වන බව ය.

ඉහතින් සඳහන් කළ ගායනාවන් වූ ගැමී කළේ, වන්නම්, පුළුස්ති, ගාන්තිකර්ම ගී, හටන් කළේ ආදිය දේශීය අවනද්ධ හාණ්ඩ යොදා කළා වූ නිර්මාණයන් අදාළතනයේ ප්‍රමුඛත්වයක් ගෙන තිබෙන අපුරු අඟ. නෙත ගැටෙ. මෙති සියලු ගායනාවන් හී මිහිරි නාදය හා භාවාත්මක හාවය උදෑපනයට මෙම හාණ්ඩයන් හී හඩ සුසර කිරීම හා ස්වර වාදා හාණ්ඩ හා සංකලනය කිරීම උපකාරී වී ඇති බව ද කිවිමනා ය. හටන් කළේ ගායනා තුළින් හටන් නැවුමක් නිර්මාණය කිරීමේ දී එහි විර හාවය හිතය තුළින් උදෑපනය කළ යුතුය. එවිට තම්මැට්ටම වැනි හාණ්ඩයක් රට උපයෝගී කරගනු ලැබේ. එහි දී තම්මැට්ටමේ හඩ පාලනය තුළින් ස්වර වාදා හාණ්ඩ හා සංකලනය කොට සංගීතය ඉදිරිපත් කළ යුතුයි. එවිට ජන සංගීතය හා බද්ධ වූ උසස් කළා නිර්මාණයක් ප්‍රෝෂ්ඨකයාට දක ගැනීමේ හැකියාව ලැබේ.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් වීඡද වන්නේ දේශීය තර්තනයේ පෝෂණයට ජන සංගීතයෙන් මනා පිටිවහලක් ලැබෙන බවයි.

(ii) සමාජ විවරණය සඳහා කේළම් නාටක වරිත ඉවහල් කොටගෙන ඇති අපුරු

දේශීය ගැමී නාටක අතර පුදාන තැනක් ගන්නා ගැමී නාටක විශේෂයක් ලෙස කේළම් නාටක පෙන්වාදිය හැක. පහතරට පුදේශයට ආවේණික වූ මෙම ගැමී නාටක තුළින් සමාජ විවරණයන් සිදු කිරීමට කේළම් නාට්‍යකරුවා බොහෝ වරිත මේ තුළට යොදාගෙන ඇත. ඒ අතර ජස ලෙංවිනා, මුදලි, පොලිස්, අණ්ඩර, නොංචි, හේවා ආදි වරිත දක්වීය හැක. මේ එක් එක් වරිත පිළිබඳ විමසා බැලීමෙන් අපට පෙනෙන්නේ සමාජයේ නොයෙකුත් අවස්ථාවන් විවරණය කිරීමට කේළම් නාට්‍යකරුවා ගත් උත්සාහයන් ය.

කේළම් හී පුදාන වරිතයක් වන ජස කේළමෙන් මහු සතු වරිත ලක්ෂණ විමසා බැලමු. ජසයා වූ කලී රජවාසලෙහි රේදී අපුල්ලන, උඩුවියන්, පාවාචි, තිර රේදී දමන, බෙබුදුමට ලදී පුද්ගලයෙකි. මහුට බිරින්දැවරු දෙදෙනෙක් සිරින අතර ලෙංවිනා හා පුරුංසිනා මොවුන් දෙදෙනා ය. මොවුගේ වරිතය තුළින් බිමත්කම, පුරාව, පුරසාරම්බස් දෙඩීම, උජාරුබව, ආදී උත්ෂණයන් සමාජයට විවරණය කිරීමට මෙහි වූ ගායනා මෙන් ම ඇඳුම් පැලදුම්, වෙස් මුහුණු හා තර්තන විධි ද මනා පිටිවහලක් වී ඇත. ඒ බව මෙම කළේ තුළින් මනා ව පෙනී යයි.

"මේ ගම් පියසේ සේන් මාමල
කොට්ටර සිරියන් මං වගේ වෙන තැන"

"තැබැරුමට ගොස් අධියක් ගහගෙන
එක්කුදිය පුකා වගේ වැනි වැනි ගෙදරට"

"රුබර අයනකි ගත මනා - මගේ සුකුමල බාරිය ලෙංවිනා
රට නොදෙවෙනි පුරුංසිනා - ඇ දුටුවම යයි මගේ සිත පිනා"

ආදී කළේ ගායනා තුළින් ජය වරිතයෙහි ගති උත්ෂණයන් සමාජයට මනා සේ විවරණය කරයි. මෙකි ගති උත්ෂණයන් තව තවත් තීවු කිරීමට මොවුගේ ඇඳුම් ආයිත්තම් වන මෙස් බැනියම, සරම, රේදී පොටිවිනිය, අතට ගත් ලේන්පුව, හා වෙස් මුහුණ පෙන්වාදිය හැක. රට ම ගැළපෙන බෙරපද වාදනයට සරිලන සේ නොණ්ඩී බව දන්මින් ඇවිදින ආකාරය දුටු කාගේ වුව මුවගට තැගෙන්නේ සිනහවකි. බිමත් බව වඩාත් පෙන්වීමට හා තම පාදයක් නොණ්ඩී බව පැවසීමට.

"නොණ්ඩී උනත් මම අම්මප බය තැන
මින්න බලනවකා මෙවට දෙන බැව"

යන හිත බණ්ඩය නිදුස්න් ය. මෙහි දක්වෙන අන්දමට මහු වණ්ඩින්ට බය තැනි බවත්, නොණ්ඩී වුව ද ඕනෑම අයකු සමග සටන් කළ හැකි බවත් පවසන්නේ උජාරුවෙනි. මෙකි ගායනා හා රංග විලාශයෙන් පමණක් නොව, ආහාරය අහිතයෙන් ද පොහොසන් වූ ජස වරිතය තුළින් සමාජ විවරණයක් කිරීමට කේළම් නාටකකරුවා ගෙන ඇති උත්ෂාහය පැසයි යුතු ය.

ඒවාගේ ම පුවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති නොසන්පුන්කම්, අමු-සැමී ආරවුල්, අන් පිරිමින්ට ඇති හාදකම් මනා සේ සමාජයට විවරණය කිරීමට කේළම් ගැමී නාටකකරුවා යොදාගෙන ඇත්තේ ලෙංවිනා වරිතයයි. එම වරිතය තුළින් අමු-සැමී නොගැළපීම පවසන්නේ,

"වකුටු කුදේ තොස්ඩි පය	තියා
යකි කෙකතට බැඳපු ලෙස මේ	පතියා
යස රුවට කොරල හැඳි කළ	ගොයා
හට සරණදිලා මවිපියෝ	හියා"

යන කවිය තුළිනි. දේමාපියන් විසින් තමාට කරදුන් තොගැලපෙන විවාහය ගැන නිතර දොස් පරෝස් පවසන මැය තම එරිතය වඩ වඩාත් මඟ නැංවීමට ඇදුම් පැලදුම් ලෙස විත්ත රේදුක් හා හැටිවයක් යොදාගෙන ඇති අතර වරළය මල් පලදා ඇති. ඒවාගේ ම වරිතය වඩාත් තීවුම්කර දක්වීමට බෙර පද යොදාගෙන ඇත්තේ ද මතා සේ ය. ඒ සඳහා "දොංත ගතකු ගුද" යන බෙර පදය තිදුපුන් සේ පෙන්වාදිය හැක. මෙම බෙර පදයට අනුව ඉත්ත කවි ගායනා කරමින්, රගමචිල වටා යමින් ජ්‍යෙක්ෂක සිත තුළ මෙකි වරිත ස්වභාවයන්ට අනුකූල තර්තන, ගායන, වාදන අංගයන්ගේ සහස්මිබන්ධය මතා සේ තිරුපැණය කරමින් වින්දනයක් ලබාදෙන්නේ, ගැමී කළාකරුවා සඳහා හැකියාවන් රටට විද්‍යාපාමිනි. මෙසේ ලංචිනා වරිතය සමාජ විවරණය සඳහා ඉවහල් කොටගෙන ඇති ආකාරය අපට පෙනේ.

තව ද අණ බෙර හා තොංචි කේළම් ගත් කළ කේළම් මඩුවට අයත් පණිවිඩ කේළම්වලට අයත් වූවක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. පණිවිඩ කේළම් ලෙස හදුන්වනු ලබන්නේ රජු ඇතුළු පිරිස රගමචිලට පැමිණීමට පෙර රජු පැමිණෙන බැවි ඇගැවීම සඳහා යම් යම් පණිවිඩ රැගෙන එන්නා වූ කේළම් වරිතයන් ය. අණබෙරකරු පැමිණෙන්නේ රජබිසට ඇතුළු පිරිස පැමිණෙන බැවි නිල වශයෙන් දනුමිශ්මට ය. මොහු ඉටු කරන්නේ වැදගත් රාජකාරියකි. එහෙත් එකි තනතුරෙහි ඇති බැයෙරුම් බව වහා තොගන්නා පණික්කලේ බීමත් ව අදාළ රාජකාරියේ යෙදෙන බවක් අණබෙර කේළම් වරිතයෙන් තිරුපැණය කරයි. මෙම අවස්ථාව උපහාසයට හා හාස්‍යයට ලක් කරමින් රාජකාරියෙහි වගකීම පිළිබඳ විවේචනාත්මක විශ්‍යයක් කිරීමට කේළම් කථාකරු උත්සාහ ගෙන ඇත්තේ මතා සමාජ විවරණය කේළම් වරිත තුළින් සිදුකරමිනි. මෙකි වරිතය ද වඩාත් තීවුකර පෙන්වීම සඳහා එට අදාළ රංගවස්තු හා වෙස් මුහුණු උපයෝගී වී ඇති බව කේළම් තාච්‍ය තැරසීමෙන් පෙනේ. මොහු දිගට වැඩුණු යවුලක් හා හිසට බිඳින ලද තලප්පාවක් සහිත වෙස් මුහුණකින් සැරසි අතට තැරමියක් ද, උරයට දවුලක් ද දෙනෙන සුදු රේදුකින් හා පවත් වඩමකින් සැරසි සහයට පැමිණෙන්නේ, ජ්‍යෙක්ෂක සිතෙහි අණබෙර වරිතය මතා සේ ජනිත කරවමිනි. මෙකි වරිතය තුළින් සමාජ විවරණය සඳහා කේළම් වරිත මතා සේ ඉවහල් වන බවට මෙය කදිම තිදුපුනකි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද ජස වරිතය, ලංචිනා වරිතය හා අණබෙරකරුගේ වරිතය ආදිය තුළින් තමාට පිමි වගකීම් හා වගවීම් තොගැනීම, වරිත මගින් ඔවුන්ගේ තියා කළාපයන් හාස්‍යයට හා උපහාසයට ලක්කිරීම, අවසානත්වය වරිත තුළ දක්නට ලැබීම, පණිවිඩ වරිත තුළින් සමාජ විවරණය සිදුවන ආකාරය ආදී වූ කරුණු රසක් ඇති අතර, ඒ තුළින් සමාජ විවරණයට මෙකි වරිත මහෝපකාරී වන ආකාරය මෙසේ පෙන්වා දිය හැක.

(iii) ජන නැවුමින් ප්‍රතියමාන වන ජ්වන තොරතුරු එම නරතන තිරමාණයට බලපාන අයුරු

ජන නැවුම් වනාහි ගැමී ජනතාවගේ ජ්වන තොරතුරු හෙළි පෙහෙළි කරන්නා වූ කළා අංගයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. එසේ ගැමී ජනයාගේ ජ්වන තොරතුරු පෙන්වන්නා වූ ජන නැවුමක් ලෙස ගොයම් නැවුම පෙන්වාදිය හැක. ගොයම් නැවුම වනාහි කැමිකරමාන්තය හා බැඳුණු නරතනාගයකි. ආදී ජනයා කැමි කාර්මික ජ්වන රටාවකට තැශුරු වූ පිරිසක් බව අප දන්නා කරුණුකි. ඔවුන් එම කැමිකාර්මික ජ්වන රටාව හා සම්බන්ධ බොහෝ නරතනාග ඉදිරිපත් කර ඇති අතර, ගොයම් නැවුම ඉන් ප්‍රමුඛ වේ. ඒ අනුව ගොයම් නැවුම තුළින් ප්‍රතියමාන වන ජ්වන තොරතුරු එම නරතන තිරමාණයට බලපාන ආකාරය විමසා බලමු.

ජන නැවුමකින් ප්‍රතියමාන වන්නා වූ ජ්වන තොරතුරු ලෙස සමාජ විශ්වාස, ඇදිහිලි, ජ්වනෙශ්පාය මාර්ග, සිරිත් විරිත්, රිනෝදාස්වාදයන්, ප්‍රාදේශීය විවිධතා, සරල දිඵ් පෙවෙතක් ගෙන යැම ආදී කරුණු පෙන්වාදිය හැක. ඉහත සඳහන් කළ ගොයම් නැවුම නමැති නරතන තිරමාණය තුළ ගැමී ඇදිහිලි, විශ්වාස ගැබී වී ඇති බවට කදිම තිදුපුනකි, මෙම කථිය.

"වරම වරම ඉරසද දෙවි අතින්	වරම
වරම වරම මිහිකත දෙවි අතින්	වරම
වරම වරම සක්වල දෙවි අතින්	වරම
වරම ගොයම් කුපුමට දෙවියන්ගේ	වරම"

ගොවිතැන ජීවතෙක්පාය කරගත් එදා ගැමියන් හැමවිට ම ඇදහිලි විශ්වාසවලට මුල්තැන දුන් බව මෙම කවිය පසක් කරයි. පුදුදහම මෙරටට පැමිණිමෙන් පසුවත් ගැමියන් ඇදහිලි විශ්වාසවලට මුල්තැනක් දී කටයුතු කර ඇති අතර, මොවුන් එසේ තම විශ්වාසයන් ජන සමාජයට ප්‍රකාශ කිරීමට මෙවැනි ජන නැවුම් ඉදිරිපත් කිරීම ද සිරිතක් කොටගෙන ඇත. මෙම ජනයා තොයෙකුන් අදාශුමාන බලවේග උදෙසා පුද් ජ්‍යුතා ප්‍රත්වා ඇති අතර ඉර, හඳ, අනස, පොලව වැනි ස්වභාවික වස්තුන්ට දේවාරෝපණය කරමින් ඇදහු බවත්, මොවුන් නැවුමක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ද මෙවා යොදාගෙන ඇති බවත් ඉහත කවිය සාක්ෂි දරයි. ඒ අනුව ගොයම් නැවුමින් ජන ජීවිත රටාව ප්‍රතියමාන වනවා සේ ම නර්තන නිර්මාණයට ද එය ඉවහල් වී ඇති ආකාරය අපූර්වතාක ය.

තව ද ජන නැවුම් විනෝදාස්වාදය මුල්කරගත් සමුහ නර්තන අංගයක් මෙන් ම සරල වලන ඇපුරෙන් නිර්මාණය විය යුතු කළා අංගයක් බව අප දත්තා කරුණකි. එය ගොයම් නැවුමෙන් මතා සේ විදහා දක්වේ. සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී වුව ද ගොයම් කැපීම තනි ව කළ තොහැකි කාර්යකි. එයට බොහෝ පිරිසක් අවශ්‍ය ය. ඒ බව මෙම කවියෙන් පෙනේ.

"උඩහගෙදර රන්කිරී තංගිලත්	ඇවිල්ලා
පහළගෙදර රන්කිරී තංගිලත්	ඇවිල්ලා
දොංත තකට දොං තාලට පාද	තබාලා
ගොයම් කපති ලඟ්සන හී සිංදු	කියලා"

ඉහත කවියෙන් පැවසෙන ආකාරයට උඩහගෙදර අයන්, පහළගෙදර අයන් සියලු දෙනාත් ඒකරායි වී ගොයම් කැපීය යුතු බව පවසයි. ගොයම් කැපීම සාමුහික කාර්යයක් මෙන් ම නර්තන නිර්මාණය ද සමුහ නර්තනයක් විය යුතු බව ඒ අනුව අපට පසක් කරයි. එබැවින් ජන නැවුමෙන් ප්‍රතියමාන වන ජීවන තොරතුරු එම නර්තන නිර්මාණයට මේ ආකාරයට බලපාතු ලබයි.

තව ද ජන නැවුම් නිර්මාණයේ දී නර්තනයේ අලංකාරයට විවිධත්වය බලපානවා සේ ම උපකරණ හා ජීවන විත්තීන් හා බැඳී රිද්ම රටා ද පාදක වී ඇති බව කිවයුතු ය. මේ කරුණ ද ගොයම් නැවුමින් ප්‍රතියමාන වන ආකාරය

"රන් දැකැනි ගෙන නිති	සැරසෙනවා
රත්රන් පරි ඉණ වට	දිලිසෙනවා
රිචි දුටු පිති බිඳ ලෙස	පහවෙනවා
දුම්බර කෙනේන් අපි ගොයම්	කපනවා"

යන කවිය තුළින් පෙන්වාදිය හැක. මෙම කවියෙන් උපකරණ හා ජීවනය මතා ව විදහාපායි. එනම් රන් දැකැන්තක් අතට ගෙන දුම්බර කෙනේ ගොයම් කපත්තාව යන ආකාරය කියාපාන්නේන් සහයද සිත් තුළ විත්තරුපයන් ද මවාපාමිනි. ඒ අනුව උපකරණ හා ජීවනය ජන නැවුමකට අත්තවයා ලක්ෂණයක් වනවා සේ ම එය මෙකී නර්තන නිර්මාණය තුළින් මතා සේ පෙන්වා දෙයි. එමගින් ද ගම් වන්නේ ජන නැවුමකින් ප්‍රතියමාන වන ජීවන ලක්ෂණ මෙකී නර්තන නිර්මාණයට බලපාන ආකාරයයි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළා වූ එක් එක් කරුණු අනුව ගොයම් නැවුමින් ප්‍රතියමාන වන ජීවන තොරතුරු එම නර්තන නිර්මාණයට බලපාන්තා වූ ආකාරය මෙසේ පෙන්වාදිය හැක.

III කොටස

06. (i) I කොටස: ශිල්පියා - විත්තසේන ඩියස් මහතා

සිංහල නර්තනය හා සම්බන්ධ නිර්මාණ ටිප්පය ක්ෂේත්‍රයේ නිම් වළපු පුජ්ල් කළ ග්‍රෑෂ්‍ය මුදා නාට්‍යකරුවන් අතර අද්විතීය නමක් හිමිකර ගත් කළාකරුවෙන් ලෙස අරමුණය ආරවිවිලාගේ මොරිස් ඩියස් හෙවත් විත්තසේන ඩියස් මහතා හැඳින්විය හැක. වර්ෂ 1921 ජනවාරි 26 වන දින උපත ලද මෙතුමා සිබිටි ඩියස් නම් වූ නාට්‍යකරුවාගේ පුතුයෙකු වූයේ දැයේ පිනකට ය. උපතින් ම කළා ලේඛක ඇපුර ලබන්තාව වාසනා ගුණයක් ලද මෙතුමා පළමු ව සිංහල නැවුම් ඉගෙනගත් අතර, පසුව ඉන්දියාවේ ගාන්ති නිශේෂනයට ගොස් හරත නැවුම් හා කේරල කළා මණ්ඩලයෙන් කුඩාක්ලි නර්තනයන් ප්‍රතිණ කළේ ය. එහි දී ශ්‍රී ගෝපිනාත්, උදය ගංකර්, රාමගෝපාල් ආදි ප්‍රවිණ ශිල්පීන් යටතේ ලද දැනුම් සම්භාරය හිස මත දරාගෙන පෙරලා ලංකාවට පැමිණි මෙතුමා ශ්‍රී ලංකා දරණී තලයෙහි

නව නිරමාණ ක්ෂේත්‍රයක් වූ "මුදා නාට්‍ය" නමැති නරතන මාධ්‍යය බිජි කිරීමෙහි ලා පුරෝගාමී විය. මෙයි නිරමාණ ක්ෂේත්‍රයේ මුල් පියවර ආරම්භ වූයේ වර්ෂ 1948 ශ්‍රී ලංකාවට තිබු සංදර්ජනයක් සඳහා විතුසේන මහතා විසින් "රාම සිතා" කථාව ඉදිරිපත් කිරීමෙන් පසුව ය. මුල් යුගයේ හාර්තිය හා දේශීය කථා පුවත් ඇසුරෙන් මුදා නාට්‍ය නිරමාණයට යොමු වූ මෙතුමා මෙයි නාට්‍ය කලාවෙන් ජනතාව අතර නව පෙරේෂයක් ඇති කිරීමෙහි ලා දායක වූ බිජි පොතපතෙහි සඳහන් වේ.

මෙතැනින් නොනැවතුණු මෙතුමා කරදිය, විදුර, රාචනා, කිංකිණී කෝපම, ශිවරාග, නලදමයන්ති, වෘෂඩාලිකා, සාම්විතය, කුමුදුති, හිමිකුමරි, රන් කිකිලි ආදී මුදා නාට්‍ය රසක් නිරමාණය කිරීමෙහි ලා පුරෝගාමී ව කටයුතු කළ අගුරණ්‍ය කලාකරුවෙකු ලෙස මුදා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ කිරුළ දරයි.

මුල් යුගයේ හාර්තිය හා දේශීය කථා පුවත් ඇසුරෙන් මුදා නාට්‍ය නිරමාණකරණයට ප්‍රවිෂ්ට වූ මෙතුමා පසු ව හාර්තිය තාත්‍ය නාට්‍ය පමණක් නොව, බවහිර බැලේ නාට්‍ය ආහාසය ද මුදා නාට්‍ය නිරමාණකරණයට යොදාගෙන ඇති බවට බොහෝ සාක්ෂි ඇත. ඒ අතර හංසවිල බැලේ නාට්‍යයෙන් නලදමයන්ති නිරමාණයට ලබාගත් රංග ශිල්පතුම, ඇසුම් පැලදුම් හා වෙස් මෝස්තර නිරමාණ, වේදිකා සැරසිලි ආදිය නිදසුන් සේ පෙන්වාදිය හැක.

මුදා නාට්‍යයට නව පණක් ලබා දෙන්නා වූ අංගයක් ලෙස රංගවස්ත්‍රාහරණ, පසුතල නිරමාණ හා සංගීතය, විදුලි ආලේකනය පෙන්වාදිය හැක. මෙයි ගුණාගයන්ට මුල් යුගයේ පියාගෙන් ලත් නාට්‍ය කලාව හා සම්බන්ධ දැනුම මහත් සිවුවහලක් විය. ඉත්දියාවේ දී මොහුට මෙම අංගයන් පිළිබඳ දැනුම ඉක්මනින් දරා ගැනීමට මෙය රැකුලක් වන්නට ඇතැයි අපට සිතිය හැක. කෙසේ වෙතත් මුදා නාට්‍යයක වරිත සහ අවස්ථා තීවුකර දක්වීම සඳහා අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වන රංගවස්ත්‍රාහරණ හා සංගීතය, පසුතල නිරමාණය, සංගීතය, විදුලි ආලේකය ආදී අංග මෙතුමාගේ මුදා නාට්‍ය නිරමාණ තුළ ඉතා ඉහළ මට්ටමකින් ඇති බව පවසන්නේ හදපිරි සතුරිනි.

මෙසේ දේශීය නරතන කලා ඉතිහාසයේ නව පෙරේෂයක් ඇති කරමින් අප මති රටට මුදා නාට්‍යය හඳුන්වා දෙමීන් එය මෙරට තුළ හා ලෙස්කය තුළ ව්‍යාප්ත කරමින් දැයට අභිමානයක් ලබාදුන් යුග පුරුෂයකු ලෙස විතුසේන බියස් මහතා හැඳින්වීම යුත්ති යුත්ති ය.

(ii) II කොටස : හාර්තිය තාත්‍ය නාට්‍යය - තිවන රිද්මය

මෙම තාත්‍ය නාට්‍යවල ස්වරුපය විමසීමේ දී හාර්තිය නරතන සම්ප්‍රදායන් ගැන කථා තොකර ම බැරි ය. හාර්තිය ප්‍රධාන නරතන සම්ප්‍රදායන් සතර වන සරත, කථක්, කථකලි හා මතිපුරි නරතන සම්ප්‍රදායන් ප්‍රහවය ලබා ඇත්තේ නරතනය අනුසාරයෙන් කථා පුවත් විස්තර කිරීමෙන් බව පෙනේ. හාර්තියයන්ගේ වීර කථාවන් ලෙස සැලකන මහාහාරතය, රාමායනය, හගවත් ගිතාව වැනි පුරාවාත්තයන් හී ඇතුළත් කථාවන් මේ සඳහා උපයෝගී කරගෙන ඇති බව ද මෙවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. ඒ අනුව හාර්තියයන්ගේ ප්‍රධාන නරතන සම්ප්‍රදායක් වන කථකලි නරතනය ඇතුළු අනෙකුත් හාර්තිය නරතන සම්ප්‍රදායන්ගේ ආහාසය ගෙන "හාර්තිය තාත්‍ය නාට්‍ය" නිරමාණය වී ඇති බැවි මේ අනුව අපට පෙනේ.

තාත්‍ය නාට්‍යයක් යනු කුමක් දැයි අපි මිළුගට විමසා බලමු. යම්කිසි කථා පුවතක් හෝ සිද්ධි මාලාවක් නරතනය ප්‍රධාන මාධ්‍යයක් ලෙස යොදාගතිමින් එහි ප්‍රකාශනය තීවු කිරීම උදෙසා සංගීතයන්, අවශ්‍ය විටෙක පසුවම් ගායනයන් උපයෝගී කොටගෙන කරන්නා වූ නිරමාණයක් ලෙස ඉතා කෙටියෙන් අර්ථ ගැන්වීය හැක. මෙහි දී සාක්ෂික අභිනය යුත්තේ වන බව තොකියා ම බැරි ය. මීට අමතර ව හාර්තිය තාත්‍ය නාට්‍යවල ලක්ෂණ ලෙස තාලානුකූල වලන සහ ඒ අනුව කෙරෙන ප්‍රකාශනාත්මක වලනයන්ට ප්‍රමුඛත්වයක් හිමිවන අතර, ආහාරය අභිනය ද යුත්තේ වේ. තව ද හරතමුණිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි සහ තන්දිකේෂ්වරගේ අභිනය දර්පනයෙහි එන නාට්‍ය සිද්ධාන්ත ගුරුකොට මෙයි නාට්‍ය නිරමාණය වී ඇති බව ද මෙහි වූ තාත්‍ය නාමකයන් අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. එපමණක් ද තොව තාත්‍ය, තාත්‍ය, නාට්‍ය ලක්ෂණ හා වතුර්විධ අභිනය යොදා ගනිමින් රස

නිෂ්පත්තිය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමක් ද ඉන්දියානු දාරුණික පසුවේ හා ආගමික වීර කථා, එන නාටක ලක්ෂණ හා බටහිර ශිල්ප ක්‍රම සමඟ සංකලනය කොට නිර්මාණය කරන ලද කළා නිර්මාණයක් ලෙස ද හාර්තිය තාත්‍ය නාටක සංකල්පය වැඩිදුරටත් විස්තර කර හඳුන්වාදිය හැක. මෙසේ විමසීමට ලක්කරන ලද තාත්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය බිජි කිරීමෙහි ලා පූරෝගාමී මෙහෙරත් ඉටු කළ පුද්ගලයින් රැසක් හාර්තිය සමාජය තුළ තම් දරා සිටිති. ඔවුන් අතුරෙන් උදය යංකර, රඛින්ද්‍රනාත් තාගෝර් කුමා, රුක්මණීදේවී අරුන්බේල්, ග්‍රීමති මේනකා, රාමගෝපාල් වැන්නවුන් ප්‍රමුඛ වේ. මේ අතුරෙන් ද ඉහත තම් කරන ලද "ඡ්‍රීවන රිද්මය" තම් වූ හාර්තිය තාත්‍ය නාටකය ලොවට දායාද කරන ලද්දේ හාර්තිය කළා ලොව ග්‍රීම්ය කළාකරුවකු වන උදය යංකර ගුරුතුමා ය.

ඉන්දියානු තව නර්තනයේ පියා ලෙස හඳුන්වනු ලබන මෙතුමා ඉන්දිය සාම්ප්‍රදායික නර්තනයන්, ගැමී තැටුම් හා ගෝත්‍රික නර්තනයන්ගේ මූලික අංගහාරන් බටහිර ශිල්ප ක්‍රම සමඟ සංකලනයෙන් යුත් නවතම නර්තන සම්ප්‍රදායක් වූ "තාත්‍ය නාටක" සංකල්පය බිජි කිරීමට උත්සාහ ගත් ශිල්පීයෙකු ලෙස විවාරකයේ හඳුන්වන්නේ මේ නිසා ය.

වර්ෂ 1990.12.08 වන දින රාජස්ථානයේ උදාසිපුර ගම්මානයේ උපත ලද මෙතුමා පුපුකට සිතාර වාදකයෙකු වූ රවිංකරුගේ සොභාපුරුගිකි. ලන්ඩිනයේ "Royal college of art" තමැති අධ්‍යාපන ආයතනයෙහි ඉගෙනුම ලැබූ මෙතුමා පුපුකට රුසියානු බැලැරිනා ශිල්පීනියක වූ අනා පැවිලෝවා සමඟ රාඛා ක්‍රිජ්ජා, පින්දු විවාහය, පෙරදිග සංකල්පය වැනි තාත්‍ය නාටක ඉදිරිපත් කර ඇත. මොහුගේ තාත්‍ය නාටක අතර වඩාත් ජනප්‍රිය වූ තාත්‍ය නාටකයන් දෙකක් ලෙස "කල්පනා හා ඡ්‍රීවන රිද්මය" තම් කළ හැක. කල්පනා තාත්‍ය නාටකය පසු කළෙක විතුපටයක් ලෙස නිර්මාණය කර ඇති අතර, නර්තන ශිල්පීයෙකු ප්‍රධාන වරිතය රගපෑ ප්‍රථම ඉන්දිය විතුපටය ද මොහු කළ ප්‍රථම හා අවසාන විතුපටය ද මෙය ලෙස ලොව පුකට වී ඇත. මොහුගේ තාත්‍ය නාටක අතර ඉතා ජනප්‍රියන්වයට පත් තාත්‍ය නාටකය ලෙස ලොව පුකට වී ඇත්තේ "ඡ්‍රීවන රිද්මයයි."

මේ අනුව ඉහතින් සඳහන් කළ සියලු තොරතුරු තුළින් හාර්තිය තාත්‍ය නාටකවල ස්වරුපය මෙන්ම ම හාර්තනයේ නිර්මාණය වූ තාත්‍ය නාටක රැසක් පිළිබඳ තොරතුරු අපට අවබෝධ වේ.

(iii) III කොටස : සංගිත ශිල්පීය - පිටර වෙශෙකාවිස්කි

ලෝකයේ අතියින් ම ජනප්‍රියන්වයට හා ප්‍රසිද්ධියට පත් සමඟාවා නිර්මාණයක් ලෙස හංසවිල බැලෙළේ නර්තන අංගය තම් දරා සිටී. එකී නිර්මාණය ලොව පුකට වීමට බොහෝ සේතු සාධක බලපෑ අතර, ඉන් පුබල සේතු සාධකයක් වූයේ මෙහි වූ සංගිත නිර්මාණයයි. මෙකී අදවිතීය නිර්මාණයෙහි සංගිත නිර්මාණකරුවා වන්නේ "පිටර වෙශෙකාවිස්කි ය." මොහුගේ ප්‍රථම සංගිත නිර්මාණය හංසවිල බැලෙළේ නාට්‍යය සඳහා යොදාගෙන ඇති බව පොතපත සාක්ෂි දරයි.

රුසියානු සංගිත කණ්ඩායමකට සම්බන්ධ ව කටයුතු කර ඇති මොහු සෞන්ටිටර්ස්බර්ග් හි කොන්සල්විටර් ආයතනයෙන් ප්‍රථම උපාධිය ලබාගත් අයකු ලෙස ද තම් දරා සිටී. එපමණක් ද නොව, පසුකාලීන ව එම ආයතනයෙහි ම උසස් තනතුරක් ද දුරිමේ හාගාය මොහුට ලැබේ ඇත.

පියානෝ සංගිතය, සීම්පනි හා ඔපරා සංගිතය නිර්මාණය කළ අයෙකු ලෙස ද මොහු ඉතිහාසගත වේ. එපමණක් ද නොව, නව ආරකින් යුතු ව බටහිර සංගිත ආභාසයෙන් රුසියාවේ එන සංගිතය ඇසුරෙන් සංගිත නිර්මාණයේ යෝදුණු සංගිතයැයෙකු ලෙස මොහු හඳුන්වාදිය හැක.

රුසියාවේ පහළ වූ ඉහළ ම බැලෙළේ නාට්‍යය වන හංස විලෙහි සංගිත නිර්මාණය කළ මොහු එවකට ගොඩනැගුණු වැඩි ම බැලෙළේ සංඛ්‍යාවකට සංගිතය සැපයු සංගිත ශිල්පීයා ලෙස හඳුන්වා ඇත. හංස විල බැලෙළේ නාට්‍යය සඳහා සංගිතය සැපයීමෙන් එම නාට්‍යය ඡ්‍රීවනා තත්ත්වයකට පත් කිරීම සේතුවෙන් මොහු ලොව වඩාත් ජනප්‍රියන්වයට පත්වූවා යැයි පැවසීම තිබුරදී ය.

එපමණක් ද නොව, හංසවිල බැලේ නාට්‍යයෙහි ප්‍රබලත්වය සහ මාලිතනාවයන්, එමගින් ප්‍රකාශන වන්නා ආදහසන් මෙන් ම එම නර්තනයෙහි ප්‍රාසාංගික බවත් ඇති කරලිමෙහි කාර්යභාරය ද හිමිවන්නේ සංගිතයටයි. එම වගකීම ද මතා ලෙස පිටර වෛශෝවාච්කි විසින් ඉටු කර ඇති බව මෙයි නිරමාණය තැරැකීමෙන් අපට මතා ව පෙනෙන්.

හංසවිල බැලේ නාට්‍යය පමණක් නොව නිදි කුමරිය, තරිකුකර්, රෝමියෝ ජ්‍රූලියටි යනාදී බැලේ නාට්‍ය සඳහා ද සංගිතය යැපයිමේ හිමිකාරිත්වය ලබා ඇත්තේ පිටර වෛශෘවාච්කි ය. මොඩු හා මාරියස් පෙරේපා පුසංගෝෂය පසුකාලීන සාර්ථක බැලේ නාට්‍යය නිරමාණයක් එලිදුක්වීමට මහෝපකාරී වූ බව තත් යුගයේ නිරමාණය වූ බැලේ නාට්‍ය දෙස බැලීමෙන් පෙනෙන්. ඒ බව වඩාත් තහවුරු වන්නේ මාරියස් පෙරේපාගේ නර්තන නිරමාණයන් රසක් සඳහා පසුකාලීන ව සංගිතය සපයා ඇත්තේ මොඩු වීමෙනි. බැලේ නර්තනයක සංගිතය එහි ප්‍රබල සාධකයක් වන්නා සේ ම බැලේ නාට්‍යයකට නව ජ්‍යෙෂ්ඨක් ලබා දෙන්නේ ද සංගිතයයි. එවත් වූ හාටාන්මක සංගිත නිරමාණයන් ඉදිරිපත් කළ ලොව ප්‍රකට සංගිතයෙකු ලෙස පිටර වෛශෘවාච්කි ඉතිහාසගත වන්නේ ඉහතින් සඳහන් කළ මෙයි හේතුන් මත ය.

07. (i) සතර අඩිනය අතින් ගත් කළේ කළක්ල නර්තනය අනෙක් හාරතීය නර්තනයන්ට වඩා පොහොසත් ය.
- කළක්ල නර්තනයෙහි අංග රවනය අනිකුත් හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන්ට වඩා පුව්වියේ බවත් පෙන්වයි. මෙහි වූ අංගරවනය හෙවත් වෙස් ගැන්වීම කළක්ල නර්තනයට ම වියේ වූ කළාවකි. වරිත නිරුපණය මතා ව එලිදුක්වීමට මෙයි අංගරවනය මතා සේ උපකාරී වේ. කළක්ලයේ වෙස් ගැන්වීම "වුලි" ලෙස හඳුන්වයි. ඉතා සංකීරණ වූත්, විවිතු වූත් වේෂ නිරුපණ දිල්ප කුමයක් හාරිත කරන මෙහි වෙස් ගැන්වීම කොටස් 05 යටතේ වර්ග කොට දක්වා ඇති. පවතා, කත්ති, තාඩි, කාරි, මිනික්කු යනු එම වේෂ නිරුපණ කුමයි. මේ එක් එක් කොටස් අනුව වරිත නිරුපණයන් ද වෙනස් වේ. බොහෝ විට ප්‍රේෂකයා වරිත හඳුනා ගන්නේ මෙම වේෂ නිරුපණය තුළිනි.

ස්වභාවික වර්ණ හා ද්‍රව්‍ය හාවිතයෙන් වේෂ නිරුපණය සිදු කෙරෙන අතර හාල් පිටි, පුනු, පරිසරයෙන් සකසා ගත් කොළ, රතු, දම්, කහ ආදි වර්ණ ද මෙහි ද හාවිත කරයි. ඒවාගේ ම විවිධ පාඨාණ වර්ග හා කුඩා වර්ග හාවිතා කරන අතර, ඒවා දිය සමඟ හෝ පොල්කෙල් සමඟ මිශ්‍රකොට අඩරා ගැනීමෙන් අංගරවනය සඳහා අවශ්‍ය නිසි පදම සකසා යනු ලැබේ.

පවතා කුමය යටතේ ඉන්දු, ත්‍රිෂ්ණ, රාම, ලක්ෂ්මින්, අර්ජුන ආදි රජ, දේව, විර වරිතයන් වෙස්ගන්වනු ලැබේ. මෙම කුමයේ දී මුහුණේ වැඩි වශයෙන් කොළ පැහැද වර්ණ ගන්වනු ලබන අතර, ඇස් හා ඇහිබුම වටා කළ වර්ණය ආලේප කරනු ලබයි. හාල්පිටි මිශ්‍රණයෙන් යොඩනාගා ගන්නා ලද බදාම නිමැවුම නිකට ලදීන් ආරම්භ කර දෙපස හතු ඇටය දක්වා විහිදෙන සේ දුන්නක් මෙන් දෙකන් අසල දී කෙළවර වන සේ පිම්බුණු ආකාරයකින් දක්වීම මෙහි වූ ලක්ෂණයකි. මෙය කළක්ලයට ම ආවේශික වූ ලක්ෂණයක් සේ පෙන්වාදිය හැක. තව ද මුව වටා රක්ත වර්ණය ආලේප කරන අතර, නළල මැද ත්‍රිඹුල ලක්ෂණය තබයි. මෙය වරිතයෙන් වරිතයට වෙනස් වේ. ඒවාගේ ම ක්‍රියා නම් වූ අලංකාර හිස් පළදානාවක් පළදියි.

කත්ති කුමයේ දී කොළ පැහැද වඩා දීප්තිමත් ව යොදනු ලැබේ. නාසය මැද සුදු බේලයක් හෙවත් වුවික යොදනු ලබයි. එම වුවික යොදීමෙන් දරුණු බවත් පෙන්නුම් කරයි. එහෙන් මෙයි දරුණු ස්වභාවිත ප්‍රේෂකයා දැකින්නේ කිසියම් අලංකාරත්වයකට ය. මෙහි දී ඇහිබුම විශාල ව දක්වන අතර, ඇතැම් විට වරිතවලට රුවුලක් ද යොදනු ලබයි. මෙම කුමයේ දී රාවණා, අසුර යන රෝද වරිත මෙන් ම අමනුෂ්‍ය වරිතයන් ද වෙස්ගන්වනු ලබයි.

තාඩි කුමයේ දී මුහුණේ වැඩි වශයෙන් කළ පැහැද වර්ණ ගන්වනු ලබයි. ඒවාගේ ම රුවුල් වර්ග හාවිත කරයි. මෙවා වර්ග තුනකට බෙදෙන අතර වෙල්ල තාඩි, වුවන්ගා තාඩි හා කරුවිටා තාඩි යනු එකී වර්ගිකරණයයි. වෙල්ල තාඩි යනු සුදු රුවුල් කුමයක් වන අතර, එහි දී හනුමාන් වැනි වරිත නිරුපණයන් සඳහා මෙය හාවිත කරයි. වුවන්ගා තාඩි වශයෙන් රතු රුවුල් හඳුන්වන අතර, මෙමගින් රාමාණයෙහි එන වාලි, පුහුව වැනි වරිත නිරුපණය කරයි. කරුවිටා තාඩි වන කළ රුවුල් කළක්ලයෙහි වනවා තැනැන් ද්‍රව්‍යමිකරුවන් වැනි අයගේ වරිත සඳහා යොදා ගැනේ.

කාරී කුමයේ දී මුහුණ වර්ණවත් කරනුයේ කළ පැහැදෙනි. මෙම වේෂ නිරුපණ කුමය අතිශයින් බිජියුණු වරිත සඳහා යොදා ගන්නා අතර යක්ෂ, රාක්ෂ වර්ගයේ කාන්තා වර්ත සඳහා ද යොදාගනු ලැබේ.

මිනික්ක කුමයේ දී කහ සහ රතු වර්ණ මූග වූ කළ ලැබෙන වර්ණය යොදා ගන්නා අතර, ස්ථී වරිතවල ඇත්තේ මෙම වේෂ නිරුපණ කුමයයි. ඇහිබැම කළ පැහැදෙනි වර්ණ කොට දිගැටී ස්වභාවයක් පෙන්නුම් කරන අතර, කොල් තද රතු පැහැ ගන්වයි. දුනයන්, මුනිවරුන්, මාන්මණයන් වැනි අය මේ තුළින් වෙස්ගන්වනු ලැබේ. ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් උසස් යැයි සම්මත වරිත මේ තුළින් පුවිණෝ කොට දැක්වේ.

තව ද වරිත අනුව වේෂ නිරුපණ කුම හාවිත කරනවා සේ ම හිස් ආහරණ හා රංගවස්තු ද වරිත අනුව හාවිත කරනු ලබයි. ඒ අනුව ශිර්ප පළදෙනා තුනක් ඇති අතර ක්විටම්, මස්තකි, පර්ශ්චන යනු එම පළදෙනා ය. මෙම ශිර්ප පළදෙනා සැම විට ම වරිත අනුව වෙනස් වේ. රංගවස්තු ලෙස කළකලි ශිල්පීය දේශීර් නම් සායක් බඳු වූ දික් වූ ඇදුමක් යටිකය සඳහා හාවිත කරන අතර, උඩුකය සඳහා කුප්පායම් නම් අත්දිග හැටිවයක් අදියි. මේවායෙහි වර්ණයන් ඒ ඒ වරිතයට ගැලුපෙන සේ යොදාගනු ලැබේ.

කෙසේ වෙතත් කළකලි නර්තනයෙහි අංග රවනා කුමය අනිකුත් හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන්ගේ අංග රවනා කුමයන් මෙන් නොවන බව ඉහත තොරතුරු තුළින් ගම් වේ.

(ii) කළක් නර්තනයට සහ හරත නාට්‍යම් නර්තනයට හාවිත කරන රංගවස්තුහාරණවල වෙනස්කම්

කළක් නර්තනයේ සහ හරත නර්තනයේ හාවිත රංග වස්තුහාරණවල යම් යම් වෙනස්කම් නැතුවා ම නොවේ. ඒ අනුව කළක් නර්තනයේ කාන්තාවන්ගේ රංග වස්තුහාරණ ලෙස යටි කයට අලංකාර සේ මසාගත් ඉග සිට පහතට විහිදී යන රැලි සායකි. එය සුග්‍රාවෝල්ල නැතහෙත් ලෙහෙගා ලෙස හඳුන්වයි. උඩුකයට හැටිවයක් සහ වුඩියාර නමින් පිජාමාවක් යටි කයට අදිනු ලබයි. හිසට දාපටිවා නම් දුහුල් වේලයක් පළදිනු ලබයි. ගුංගුරු නමැති ගේං්ඡ වැළ් ද දෙපයට ආහරණ ලෙස පළදියි. මෙසේ වූ කළක් ඇදුම් කටිවලයෙහි හිසට පළදින්නා වූ දාපටිවා නමැති වේලය හරත නාට්‍යයම් හි දී හාවිත නොකරයි. තව ද කළක් හි රංගවස්තු තද වර්ණ හාවිතයෙන් තොර ව මසා ගනී. ඒවාගේ ම බොහෝ ආහරණ නොපළදියි. මෙකි කරුණු මත කළක් නර්තනයේ රංගවස්තු හා හරත නාට්‍යයම් හි රංගවස්තු අතර යම් යම් වෙනස්කම් සේ මේවා පෙන්වාදිය හැක.

හරත නාට්‍යම් හි දී මුල් පුගයේ කාන්තා රංගවස්තු ලෙස කුසියා සේලය යටිකය සඳහා හාවිත කර ඇති අතර, වර්තමානයේ පාවාච දාවනී උඩියි නමින් යටිකය සඳහා වස්තුයක් අදිනු ලැබේ. මෙය ඉතා අලංකාර සාරී ගෙන අවාන හැඩියකින් පුත් ආකාරයට සාරී බොටිර අල්ලා මසා ගනී. උඩුකයට හැටිවයක් අදින අතර, පෘප ප්‍රදේශයට සාරී පොටක් සේ සකසා ගත් කොටසක් අදියි. ඉතා තද වර්ණ මෙහි දී යොදා ගනී. ඉහත සඳහන් කළ ආකාරයට කළක් නර්තනයේ රංග වස්තු හා හරත නර්තනයේ රංග වස්තු අතර වෙනස්කම් ඇති බව මේ අනුව පැහැදිලි වේ.

තව ද දක්ෂීණ හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් හි රංගවස්තු සඳහා තද වර්ණ හාවිත කරන අතර, උත්තර හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් හි රංග වස්තු සඳහා ලා වර්ණ යොදා ගැනීම ද මෙම සම්ප්‍රදායන් දෙකෙහි වූ වෙනස්කම් සේ පෙන්වාදිය හැක.

තව ද එපමණක් ද නොව, උත්තර හාරතීය නර්තනයන් තුළ හා දක්ෂීණ හාරතීය නර්තනයන් තුළ එයට ම අනතු වූ රංග වස්තු ඇති බව ද මේ අනුව පැහැදිලි වේ. තව ද කළක් නර්තනයේ දී දෙපයට බඳිනු ලබන ගුංගුරු ප්‍රමාණය එක් පාදයකට 300 කි. නමුත් හරත නාට්‍යයමින් දී දෙපයට ගේං්ඡ පැලදුව ද එය ඉතා කුඩා ප්‍රමාණයකි. එය ද මෙහි වූ වෙනස්කමක් සේ පෙන්වාදිය හැක.

තව ද හරත නර්තනයන් රග දක්වන නිළියන් බොහෝ අලංකාර ආහරණ පළදිති. එය තාන්ජේර්යට ආවේණික වූ තාන්ජේර් ස්වර්ණාහරණවලින් සැරසෙන බව පෙන්වීමට ගත් උත්සාහයක් සේ පෙනේ. හිසට නේතුපටිටම්, උවිට පටිටම්, රාක්ෂීය, රාක්ෂීය, වන්දු පිරසි, සුරුය පිරසි, කරට කාසි මාලෙයි, මුතු මාලෙයි, මරහන්දී පදක්කම්, ඉණට ඔව්වියානම්, නාසයට මුකුන්ති, ප්‍රලාක්කු, කනට තොසු, ජ්මික්කි, මාටිට්ල්, උරහිසට වංගි, ඇගිලිවලට මෝදිරම්, දැන්ට කාජ්ප්‍ර, කොන්චිය අගට කුණ්ම හා පාදයට සලංගයි වූ ආහරණ රසක් හරත නිළිය පළදියි. නමුත් කළක් නිළිය මේ සා ආහරණ නොපළදියි. එමගින් ද ගම් වන්නේ කළක් නර්තනයේ නොමැති ආහරණ රසක් හරත නර්තනයේ දී හාවිත කරන බවයි. එය ද මෙකි නර්තනයන් දෙකෙහි පවතින්නා වූ වෙනස්කමක් සේ පෙන්වාදිය හැක.

මෙකි කරුණු කාරණාවන්ගේ පැහැදිලි වන්නේ කථිත නරතනයේ සහ හරත නාට්‍යම් නරතනයට හාඩින රංගවස්ත්‍රාහරණවල වෙනස්කම් ඇති බවයි.

(iii)

උත්තර හාර්තීය	දක්ෂිණ හාර්තීය
1. පුකඩා	වර්ණම්
2. පබාව්ස්	තොට්ඨායම්
3. ලෙහෙගා	මඟදෝගය
4. තබලාව	විණාව

IV කොටස

08. (i) "දේශීය නරතනයේ අනත්තාව සුරකිමු."

පුවත්පත් කළමනාකාරතුමා,
..... පුවත්පත,
කොළඹ 10.

අංක :

මහත්මයාණනි,

"දේශීය නරතනයේ අනත්තාව සුරකිමු."

නැගුම් කළාව කවදා කොහො දී ලෝකයට බිජි වූයේ දු'සි ස්ථීරව ම කිව නොහැකි ය. එසේ වූව ද මිනිසාගේ මෙන් ම සියලු ලෝක සත්ත්වයන්ගේ ද නෙත් සිත් පිනවන, කරදර කමිකටොලු මොහොතකට හෝ අමතක කොට සුන්දර සැහැල්ලු ලෝකයකට ගෙන යා හැකි බලවේගයක් ලෙස නරතනය පෙන්වා දිය හැක. එසේ වූ නරතනය කාලයාගේ ඇවුමෙන් කුමයෙන් වර්ධනය වී පසු කලෙක අප රට තුළ දේශීය නරතන කළාවක් බවට පත්විය. එකී නරතන කළාව පලාත් අනුව උචිරට, පහතරට, සබරගමු යනුවෙන් දේශීය නරතන සම්ප්‍රදායන් 03කට බෙදී ඇත්තේ ද විනෝදාස්වාදයක් ලබා ගැනීම මෙන් ම කරදර බාධක හමුවේ. නොයෙකුත් දෙවි දේවතාවුන්ගෙන් පිහිටාරක්ෂාව ලබා ගැනීම ද පෙරදුර කොටගෙන ය. පසු කලෙක මෙසේ ආරම්භ වූ නරතන කළාව අප දේශීය නරතන කළාව ලෙස ව්‍යවහාර කරන්නටත්, හදාරන්නටත් පටන් ගති.

එසේ ආරම්භ වූ අපගේ දේශීය නරතනය ඒ ඒ සම්ප්‍රදායන්වලට අයත් අනත්තා ලක්ෂණ රෙපකින් උපලක්ෂිත වී ඇතු. උචිරට නරතන සම්ප්‍රදාය ගත් විට එයට ම අනත් වූ අංගහාර ඇති අතර, ඇදුම් පැළපුම් ද වාද්‍ය හාණ්ඩ මෙන් ම ගායන, වාදන හා නැගුම් අංග ඇතු. උචිරට නැගුමේ අංගහාර දෙස බැලීමේ දී මෙහි පැනීම්, කුරකුවීම්, මණ්ඩිය, හස්ත පාද වළනය කරන ආකාරය, දෙපා හසුරුවන ආකාරය, සුරල් යන ආකාරය ආදිය තුළ බොහෝ විශේෂතා දක්නට තිබේ. මෙහි දැන්වල ඇගිලි එකට එකතු කර මාපටැගිල්ල පමණක් ඇත් කරයි. දෙපා, උකුල දෙපසින් මසවයි. සුරල් විළුණ තබා ඇගිලි තුළුවලින් යයි.

පහතරට නරතන යොලියේ කුරකිම්, හස්තපාද වළනය කරන ආකාරය සුරල් යන ආකාරය ආදිය වෙනස් වේ. මෙහි දැන් උරහිස මට්ටමින් තබා ගන්නා අතර මාපටැගිල්ල හා දැනියගිල්ල එකට ගැට ගසා අනෙක් ඇගිලි තුන ලංකර තබා ගනියි. මැණික් කුවුව ලැඹින් අත කුරකුවීම මෙහි ලක්ෂණයයි. පාද වළනය වන්නේ දණහිසෙන් පහළ කොටසෙනි. එනම් දණහිසෙන් පහළ කරකවා තබයි.

සබරගමු සම්පූදායේ ද හස්ත වලනය සිදුවන්නේ එක් අතක් ඇතුළේ පැත්තවත්, අනෙක් අත පීට පැත්තවත් භැරවීමෙනි. කුරකීම්වල දී ද නොපිටව කුරකීම වැනි වෙනත් ආකාරයක් ඇත. මෙසේ අංගහාර තුළ ඒ ඒ සම්පූදායන්ට අනනු වූ ලක්ෂණ ඇති බව පෙනේ.

එපමණක් නොව, රංගවස්ත්‍රාභරණ ගත්ත ද එවැනි වූ අනනුතා ලක්ෂණ පවතී. උඩරට නර්තනයට සුවිශේෂී වූ රංගවස්ත්‍රාභරණ කට්ටලය වන්නේ වෙස් ඇශ්‍රම් කට්ටලයයි. පහතරට අනනු වූ ඇශ්‍රම් කට්ටල කිහිපයක් ඇති අතර, සබරගමුවට ද පබළු ඇශ්‍රම් කට්ටලය ප්‍රධාන වේ. ඒ අනුව දේශීය නර්තනයේ අනනු වූ ලක්ෂණ රංගවස්ත්‍ර තුළින් ද මතා ව පිළිනිතු වේ.

තව ද නර්තන අංග ගත්ත ද අස්නේ නැවුම, කොහොඳා හැඳුල, මඩුපුරය, ආවැන්දුම ආදී නර්තන අංග උඩරට සම්පූදායට ම අනනු වූ නර්තනාංගයන් ය. තෙල්මේ නැවුම, දෙවාල් නැවීම, පත්තිනි පද නැවීම, වාහල නැවීම පහතරට සම්පූදායට අනනු වූ නර්තනාංගයන් ය. සබරගමුවේ ද මුල් මාතුය, පට්ටුතල් මාතුය, දළමුර පාලිය ආදී නර්තනාංගයන් එයට ම අනනු වූ නර්තන අංගවලට තිදුෂුන් ය.

මෙසේ බලන කළ ඒ ඒ සම්පූදායන් හි අනනුතාවය නර්තන අංග තුළින් මතා ව විද්‍යා දැක්වේ. වාදා හාණ්ඩ මෙන් ම ගායනා අංග ගත්ත ද එය එසේම ය.

බලධාරිතුමනි, තත්ත්වය මෙසේ තිබිය දී අපට ම අනනු වූ උතුම් ගුණාංගයන් රෝකින් පෝමිත වූ අපගේ දේශීය නර්තන කළාව, අදාළනයෙහි පෙරඅපර දෙදිග නර්තනයන්ගේ සංක්‍රමණන් සමග නොයෙක් බලපැංචුවලට ලක් වී ඇති බව පවසන්නේ මහත් වූ සංවේගයකිනි. එහි දී අප ඉහතින් සඳහන් කරන ලද රංගවස්ත්‍රාභරණ, අංගහාර, වාදා හාණ්ඩ, ගායනා හා වාදන, නර්තන තුම ආදී සියලු අංගයන්ගේ ම බොහෝ වෙනස්වීම රෝක් සිදු වී ඇති බව අදාළන නර්තන තිර්මාණ තුළින් පෙනේ. මෙහි දී බොහෝ නර්තන හිල්පීන් මෙන් ම හිල්පීණියන් හාවිත කරනු ලබන රංගවස්ත්‍ර ඉතා අශේෂන, දේශීයත්වයට නොගැළපෙන. ස්ත්‍රී අගපසය විවෘත ව තබන්නා වූ ආකාරයන් සැදුම් ලක් ඒවා බව අපට නිතර පෙනේ. මෙසේ වූ රංගවස්ත්‍ර මෙන් ම ඒවාට පළදිනු ලබන ආභරණ ද එසේම ය. වර්තමානයෙහි කාන්තා හිස් පළදානා පිළිබඳ විමසා බැලුවහොත් නොයෙක් ආකාරයේ හිස් පළදානා සමාජයට අනුගත වී ඇති බව පෙනේ. විවෙක මෙවා පළදින්නා වූ අයගේ ගිරියටත් වඩා විශාල බවක් පෙනෙන අතර, තවත් සමහරුන්ට ඒවා නොගැළපෙන බවක් ද හොඳින් පෙනේ. මේ සියල්ල හින්දී නර්තනයන්ගෙන් මෙන් ම පුරෝෂා නර්තනයන්ගෙන් අප රටට ලබාගත් ආභාසයන්ය.

තව ද ජනමාධ්‍ය තුළින් ද මෙක් ආභාසය දිනෙන් දින වර්ධනය වීමක් තත් රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ වූ නර්තන තරගාවලින් තුළින් සිදු වේ. රුපවාහිනිය ප්‍රබල ගුවන දායා සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වීම මෙයට හේතුවයි. රුපවාහිනියේ නොයෙකුත් නාලිකා තුළ වූ නර්තන තරගාවලින් තුළ ඇත්තා වූ රංගවස්ත්‍ර, ආභරණ මෙන් ම ඉදිරිපත් කරනු ලබන සමහර නර්තන අංග දෙස බලන කළ රට කොතැනකට යන්නේ දුඩී පවා සිතා ගැනීමටත් අපහසු ය. වර්තමානයෙහි නර්තන තිර්මාණ තුළ කාන්තා නියෝජනය වැඩි වී ඇති බව පෙනෙන අතර, පිරිමි පාර්ශ්වය කුමයෙන් නර්තනයෙන් බැහැර වන බවක් ද අප නොත ගැවේ. අතීතයේ වූයේ මින් අනෙක් පැත්ත ය. කාන්තාවට නර්තනය අකුප වූ අතර, පිරිමි පාර්ශ්වය පමණක් නර්තනය කළ යුතු බවත්, ඉදිරියට මෙය ගෙන යා හැක්කේ ඔවුනට පමණක් බවත් වූ පැරණි මතය බිඳී හෙළමින් කාන්තාව පැමිණි දුර නර්තනයේ දේශීයත්වය බිඳී දුම්මට ද සමහර විවෙක හේතු වී ඇත.

බලධාරිතුමනි, මෙම ලිපිය තුළින් යම් ඉල්ලිමක් හා යෝජනාවක් ඔබ වෙත ඉදිරිපත් කිරීමට කැමැත්තෙමි. එනම් දේශීය නර්තන කළාවේ කේන්දුස්ථානයක් ලෙස ක්‍රියා කරන පාසල් හා කළායනයන් මෙම රැල්ලේන් මුදවා ගැනීමට අවශ්‍ය පියවර ඉක්මනින් ගත යුතු කාලය දුන් එළඹී ඇත. අපගේ දේශීය නර්තන කළාව අභාසයට හා විපර්යාසයන්ට පත්වෙමින් යන මෙවැනි අවධියක නිසි ක්‍රියාමාර්ගයන් නොගතහොත් ලාංකිය නර්තන කළාව අනනුතාවයක් නොමැති ව ඉතිහාසයට එක් වූ එක් වැනින් අත්තයක් පමණක් වනු නොඅනුමාන ය. එසේ හෙයින් ප්‍රෝඛ ඉතිහාසයක් හා හෙළ සංස්කෘතියකට මෙන් ම පරම්පරාගත උසස් නර්තන කළාවකට උරුමකම් කියන අපගේ දේශීය නර්තන කළාව මතු පරපුරට දේශීය අනනුතාවයක් යුත්ත ව රෙක දී හාරදීමට කටයුතු කරන්නේ නම් ඔබට එය මතන් වූ කුසල කරමයකි.

(ii) ප්‍රසංගයකට සුදුසු කරනායාග අනුපිළිවෙල

- | | |
|-------------------|--|
| 1. පුරුෂ නැවුම | - මංගලම් නර්තනය ආගුයෙන් |
| 2. සුරූණ එල්ලිය | - පහතරට නර්තන අංගයක් |
| 3. කොළඹා ඩැල්ල | - උඩිරට නර්තන අංගයක් |
| 4. මණ්ඩික වන්නම | - සබරගමු නර්තන අංගයක් |
| 5. පන්තේරු නැවුම | - ජන නැවුම් ආගුයෙන් |
| 6. ජස ලංචිනා කේලම | - ජන නාටක ඇසුරෙන් |
| 7. බෙර සංධිවනියක් | - දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ යොදා තාල රුප කිහිපයක් ඇසුරෙන් |
| 8. හරන නැවුම | - විදේශීය නැවුම් ඇසුරෙන් |
| 9. තාලම් නැවුම | - ගැමී නැවුම් ආගුයෙන් |
| 10. බෙංගාලි නැවුම | - කපික් නර්තනය ඇසුරෙන් |

(iii) වේදිකා පසුතල නිර්මාණයට යොදාගත හැකි අමුදව්‍ය, වර්ණ, හැඩිතල

වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍ය, මුදා නාට්‍ය හෝ වෙනත් ප්‍රායාගික කලා අංගයක් අපට වේදිකා නිර්මාණයක් ලෙස හඳුන්වන්නට ප්‍රථමත. එවන් වේදිකා නිර්මාණයක් ප්‍රේක්ෂකයාට වඩාත් තිවුකර පෙන්වීමට මහත් උපකාරයක් වන්නේ පසුතල නිර්මාණයයි. මෙකි පසුතල නිර්මාණය අදාළ කලා අංගය ඉදිරිපත් කිරීමට අතියයින් ම වැදගත් වේ. පසුතල නිර්මාණයක් මගින් වේදිකාව මත දිග හැරෙන කලා කාතියෙහි සමස්ත අර්ථය ම ප්‍රකාශ කළ හැකි බව මේ අනුව පෙනේ.

එවන් වූ පසුතල නිර්මාණයන්ට යොදාගත හැකි අමුදව්‍ය ලෙස ගොක් කොළ, කෙසෙල් බඩි, කෙසෙල් කොළ, හබරල කොළ, විවිධ බෝටි වර්ග, වර්ණවත් රේඛී, සූජුගොට්ම් ආදිය පෙන්වාදිය හැක. මෙකි අමුදව්‍ය පසුතල නිර්මාණ ඕල්පියාගේ කැමැත්ත මෙන් ම ඔපු කරනු ලබන පසුතල නිර්මාණයට අනුව තෝරා ගැනීම කරනු ලැබේ. බොහෝ විට මෙම නිර්මාණය සැහැල්ල ශක්තිමත් හාවයකින් යුත්ත විම ද වැදගත් කරුණකි. තව ද මෙම නිර්මාණ ඉත්මනින් වේදිකාවට ගෙන එමත හා ඉවත් කිරීමට හැකි වන සේ නිර්මාණය කිරීම ද වැදගත් ලක්ෂණයකි.

මෙසේ නිර්මාණය කරගන්නා ලද පසුතල නිර්මාණයන් වර්ණ ගැනීමේ සැලකිල්ලෙන් කළ යුතු ර්ලය කාර්ය වේ. වර්ණ සංයෝජනය පිළිබඳ කඩා කිරීමේ දී ස්වභාවික වර්ණ හාවිතයේ ඇති අතර, ඒවා ප්‍රධාන කොටස් 03කට වර්ග වේ. මූලික වර්ණ, ද්විතීක වර්ණ හා කාතික වර්ණ යනු ඒවා ය. මෙයේ වර්ග වන වර්ණ අනුරෙන් වර්ණ 60ක් පමණ අදාළනයෙහි හාවිතයේ පවතී. එකි වර්ණ එකි ගති උඩි ලක්ෂණයන්ට අනුව ශිත වර්ණ හෝ උඩින් වර්ණ ලෙස නැවත බෙදේ. ශිත වර්ණ ලෙස නිල්, කොළ, දුමුරු, කඩ වැනි දිප්තියෙන් අඩු අදුරු වර්ණ දැක්වෙන අතර රතු, කහ, තැංකිලි වැනි දිප්තිමත් වර්ණ උඩින් වර්ණ ලෙස පෙන්වාදිය හැක. මෙකි වර්ණ සංයෝජනය අදාළ පසුතල නිර්මාණයන්ට අනුව හාවිත කළ යුතු ය.

එපමණක් ද නොව, වර්ණ හාවිතය අදාළ නර්තන අංගය හෝ නාට්‍ය අංගයට යොදාගනු ලබන ආලෝකය සමග ද මනා ව සුසංයෝග විය යුතු ආකාරයට නිර්මාණය කර ගැනීමට ද පසුතල නිර්මාණකරුට හැකියාව තිබිය යුතු ය. එසේ නොවුනහොත් පසුතලයට රංගාලෝකයන්, රංගාලෝකයට පසුතලයන් බාධාවක් විය හැක. එවිට ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනයට එය මහත් බාධාවක් විය හැකි අතර, කලා නිර්මාණය ද අසාර්ථක තත්ත්වයකට පත්විය හැක.

පසුතල නිර්මාණයන්ට යොදා ගන්නා තවත් වැදගත් කරුණක් වන්නේ හැඩිතල හාවිතයයි. වේදිකාව මත ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍යයට හෝ නර්තන අංගයට හෝ අදාළ පසුතල නිර්මාණයන්ට යොදා ගන්නා ආකාතිමය හැඩිතලයන්ගේ විවිධ ලක්ෂණ පවතී. නර්තනයක දී යොදා ගන්නා පසුතල නිර්මාණයෙහි හැඩිතලය නාට්‍යයක දී වෙනස් වේ. මේ ආකාරයට පසුතල නිර්මාණයන්ට යොදා ගන්නා ආකාතිමය හැඩිතලයන්ගේ ද විවිධතා දැක්නට ලැබෙන බව මෙහි දී සඳහන් කළ යුතු ය.

මෙසේ වේදිකා පසුතල, නිර්මාණයට යොදාගත හැකි අමුදව්‍ය, වර්ණ හා හැඩිතල පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් මෙමගින් ලැබේ.

09. (i) සංස්කෘතික සාරධීම අයන උසස් රසෙකුවකින් පිරිපුන් පුරවැසියකු බිජි කිරීමට කලාව බෙහෙරින් ඉවහල් වේ. (නුතන තරතන ප්‍රසංග වේදිකාව ඇසුරෙන් ඉහත ප්‍රකාශය)

ශ්‍රී ලංකාකිකයන් වන අඩි උපතින් ම හෙළ සංස්කෘතියකට, සාරධීම, ගුණධීම පිරිසක් වන්නෙමු. එවන් උතුම් සංස්කෘතියක් මෙන් ම සාරධීම රසකින් හෙබි මෙරට තරම් දියුණු, අලංකාර, ගාම්පිර තරතන ක්‍රමයක් තවත් ඇතැයි සිතීම ද උගහට ය. උචිරට, පහතරට, සබරගමු වශයෙන් වෙනස් ව ගාන්තිකරම හා පෝෂණය වී ප්‍රහවය ලබා ඇති මෙම නැපුම් සම්පූද්‍යන් තුළ උසස් රසෙකුවයන් තොඟු ව පැවතුණි. එවන් වටපිටාවක් තුළ පැරණි තරතන ශිල්පීන් මහත් ආයාසයෙන් මෙන් ම පරම්පරාගත ව රෙකගෙන ආ මෙම මහත් වූ නිරතන කලාවන් තුළින් එදා සමාජයට පිරිපුන් පුරවැසියන් බිජි කිරීම ප්‍රයෝගක් තොවුණි.

නමුත් වර්තමාන තරතන නිර්මාණයන් දෙස බැලීමේ දී එය අද පත් ව අති තත්ත්වය ගැන සිතා ගැනීමටත් තොහැකි තරම් ය. මෙති තත්ත්වයන් ඇති වීමට එක් සේතුවක් වී ඇත්තේ නුතන තරතන ප්‍රසංග වේදිකාවයි. නුතනයේ පවත්වනු ලබන සංයිත සංදර්ජන වේදිකා තුළ නැතිව ම බැර අංගයක් ලෙස සිත අනුව තරතන ඉදිරිපත් කිරීම අප දැක ඇත්තෙමු. හතු පිළෙන්නාක් මෙන් වූ තරතන කණ්ඩායම් බෙහිකර ගනීමින් මෙම යුගයෙහි තව ප්‍රවණතාවයක් වී ඇති මෙකි තරතන නිර්මාණයන් තුළින් සමාජයට වන හානිය කිව තොහැකි තරම් ය.

නුතන ප්‍රසංග වේදිකාවේ මෙසේ ජනපිය අංගයක් වී ඇති මෙම තරතන නිර්මාණයන් ඉදිරිපත් කිරීමට යොමු වී ඇත්තේ ද තරුණ කාන්තාවන් වීම තවත් කණ්ඩාවක කරුණකි. මුල් යුගයේ කාන්තාවන්ට නුසුදුසු වූ තරතන ක්ෂේත්‍රය අද ඔවුන් අතිකුමණය කර ඇත්තේ දේශීය සංස්කෘතිය විනා මුවුන්ගේ ලැංශ්‍ය හය ද දුරුකරලීමි.

වත්මන් ප්‍රසංග වේදිකා තුළ සියලු තරතන අංග සිංදුවලට සිමා වී ඇති අතර, ඉන් කුමන හේ සිංදුවකට පැදිෂෙනා, ඇඹුරෙනා, දගුලන වලන සමුහයක එකතුවක් දක්නට ලැබේ. මෙහි ඉතා ම බෙදානීය තත්ත්වය වත්තේ පාසල් වියේ පසුවන දුවා දරුවන් ද මෙම ප්‍රසංග සඳහා ඉදිරිපත් වී මුදල් උපයා ගැනීමට පෙළසීමයි. තව ද නිතර පවත්වන සංයිත ප්‍රසංග තුළ දී මෙකි තරතන අංග නෙත දුටු කාන්තාවන් එය තව තරතන යැයි ද තමා ජනපිය වීමට තම් මෙම රාල්ලට එකතු විය යුතු යැයි ද සිතට ගනියි. ඒ ඇසුරෙන් ද අපගේ දේශීය තරතන කලාව පිරිසීමට මෙන් ම උසස් රසෙකුවයකින් හෙබි පුරවැසියන් බිජි තොවීමට ද හේතුපාදක වේ.

තව ද මෙති තරතන ප්‍රසංග තුළ වූ රංගවස්ත්‍රාහරණ ගැන කතා තොකර ම බැර ය. අපට ම උරුම තරතන ගෙලින් ඇතිවාක් මෙන් ම ඒ හා බැඳී දේශීය රංගවස්ත්‍රාහරණ කාන්තාක් තිබියදීත් දිලිසෙන, විනිවිද පෙනෙන කාන්තා සිරුර තිරාවරණය වූ බොහෝ රංගවස්ත්‍ර අදාළතනයේ හාවිත කරන ආකාරය පුදුම සහගත ය. මෙවා තම සිරුරට පැලද බොහෝ ජනයා ඉදිරියේ කිසිදු බියක්, පැකිලීමක් තොමැති ව වත්මන් කාන්තාවන් ප්‍රසංග වේදිකාවේ තම තරතන අංග ඉදිරිපත් කරන්නේ ලේකය ම ජයගත් අය පරිදේදෙනි. ඒවාගේ ම මෙවන් වටපිටාවකට තම දියණියන් යොමු කරන දෙමාපියන් සහ ඔවුන්ගේ සහෝදරයන් ගැන ද අපට සිතෙන්නේ ඇස්, කන්, ඉතුළුයන් තොමැති මිනිපුන් බව ය.

තත්ත්වය මෙසේ තිබිය දී වත්මන් රසික පිරිසගේ රුවිකත්වය පිළිබඳ ව ද කඩා කළ යුතු ය. වත්මන් ප්‍රේෂ්ඨක රුවිකත්වය වී ඇත්තේ ද මෙම තව රාල්ල බව පවසන්නේ ඉතා කණ්ඩාවෙටි. පහත් රුවිකත්වයක් ඇති වැඩි දෙනා අපේක්ෂා කරන්නේ ද අඩිනිරුවන් ඇදුම් ඇදාගත් කාන්තාවන් කුමන හේ රිද්මයකට තම අංග වලන හසුරුවමින් වේදිකාව තුළ එහාට මෙහාට දුවන පතින නැවුම් බැලීමට ය. එය වත්මන් ප්‍රසංග වේදිකාවක තත් තරතන අංගයක් දිගහැරදී අප බලා සිටියහොත් ප්‍රේෂ්ඨකයින්ගේ ප්‍රතිවාර තුළින් මතා ව වැටහේ. එපමණක් ද තොව බලා සිටින ප්‍රේෂ්ඨකයින් ද හති දම්තින් දහඩිය වගුරුවමින් එම වලන අනුකරණයේ යෙදෙන්නේ කුණුරක් හානා ගවයන් රාල්ක් මෙනි.

මේ අනුව තුතත් නරතත් ප්‍රසංග වේදිකාව හා එම නරතනාංග ගැන බැලු කළ ඒවායෙහි අපගේ සංස්කෘතික සාරධිතම රැකි ඇදුම්යි යන්න ප්‍රශ්නයකි. එපමණක් ද නොව, අපට උරුම වූ සංස්කෘතික සාරධිතම මෙයි නරතන අංග තුළින් ගිලිපිම නිසා උසස් රසවින්දනයක් ලැබිය හැකි නරතත් නිරමාණ බිජි වීම අඩු වීම ද, එවන් නිරමාණ බිජි වීම අවම වීම හේතුවෙන් වත්මන් සමාජය තුළ නොයෙකුත් අපරාධ, හිංසා, පිඩා, ස්ත්‍රී දුෂ්චරණ ආදී කරුණු ඇති වීම තත් පුළුවේ වර්ධනය වී ඇති බව ද පෙනේ.

මෙවන් වටපිටාවක් තුළ සංස්කෘතික සාරධිතම අයයන උසස් රසයින් පිරිපුන් පුරවැසියෙකු බිජි කිරීමට වත්මන් ප්‍රසංග වේදිකා නරතත් අංග තුළින් හැකිවේ දුම් යන්න ප්‍රශ්නයකි.

(ii) රසයුතාව වර්ධනය සඳහා පෙරහැර සංස්කෘතිය හා බැඳී නරතනාංග ඉවහල් වන අයුරු

ශ්‍රී මහා බෝධින් වහන්සේ වැඩිමට් සමග මෙරටට පැමිණි 18 කුලයක පිරිස් ඇසුරෙන් හා බෝධින් වහන්සේට පූජ්‍යෝපහාර දක්වීමේ අදහසින් මෙරට පෙරහැර සංස්කෘතිය ආරම්භ වන්නට ඇතැයි සිතිය හැක. ඒවාගේ ම දැන්ත ධාතුන් වහන්සේ මෙරටට වැඩිමට් මෙයි පෙරහැර සංස්කෘතියේ ආරම්භය කැයි සිතිමට පුව්වන. කෙසේ වෙතත් ලාංකිය ජන සමාජයේ උපිත මූලාශ්‍ර ඇසුරෙන් පෙරහැර සංකල්පය අනුරාධපුර පුගයේ පැවති බවට ඉතිහාසය සාක්ෂි දරයි.

මෙසේ ආරම්භ වූ පෙරහැර හා බැඳී නරතනාංග බොහෝ ය. ඒ අතරින් පෙරහැරක ඇති ප්‍රධාන නරතත් අංග ලෙස වෙස් නැවුම්, පන්තේරු නැවුම්, උඩික්කි නැවුම්, තෙල්මේ නැවුම්, වඩිග පැවුන, දෙවොල් නැවුම්, ලී කෙලි, රඛන්, තාලම්, පතුරු, සවරං, කළ ගෙඩි, කුල්, වේවැල්, කාවඩි, කොහොඟ කළේ ආදී නරතනාංග නම් කළ හැක.

මේ අතරින් වෙස් නැවුම ගැන විමසා බලන කළ අපගේ උඩිට නරතත් සම්පූද්‍යයේ ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය වන වෙස් ඇදුම මෙම නරතත් අවස්ථාවන් සඳහා ඇදුම් පැළදුම් ලෙස යොදාගතී. බොහෝ විට ගරුණ වන්නමේ තාද මාලාවට මෙන් ම උඩිට ගාස්ත්‍රිය නරතත් අංගවල තාදමාලාවන්ට අනුව මෙයි නරතත් අංග නිරමාණය කරගනිමින් පෙරහැරේ නරතනය කරමින් යන ආකාරය අප දක ඇත්තෙමු. ඉතා ම අලංකාර සහ ඉතා ගාම්පිර තේරස් බවකින් පුතු මෙයි ඇදුම් කට්ටලයෙන් සැරපුණු වෙස් නැවුම් කණ්ඩායම් දුටු විට අපගේ නෙත සිත අතිතයට ගමන් කරයි. එදා පඩුවස්දෙවි රුපුගේ දිවි දේශීය සුව කිරීමට මෙරටට පැමිණි මලය රුපු මෙයි සියලු ඇදුම් ආයිත්තම්වලින් සැරපුණු ආකාරය සිහිගැනීමේ මෙමගින් ප්‍රකට කරයි. ගාත්ත රසයක් මෙන් ම විරත්වයක් පිළිබඳ කරන්නා වූ මෙයි ඇදුම් කට්ටලය බොද්ධාගමික වටපිටාවක් ද ප්‍රකට කරයි. එවන් ඇදුමින් සැරපුණු වෙස් නරතත් කණ්ඩායම් අපගේ දේශීය වාද්‍ය හාංචි වන ගැට බෙරය, හොරණුව, තාලම්පට ආදී වාද්‍ය හාංචි වාද්නය කරමින් එකී තාලයන්ට නරතනයේ යෙදෙන්නේ දෙස් විදෙස් සංවාරකයින් ද මිවිතයට පත් කරමිනි. ඒ අනුව හෙළ සංස්කෘතිය රකිතින් අපගේ උඩිට උතුම් කළා අංගයන් ද රකිතින් නරඹන්නන්ගේ රසවින්දනයක් ද ඇති කිරීමට සමත් පෙරහැර සංස්කෘතිය හා බැඳී නරතනාංගයක් ලෙස වෙස් නැවුම හදුන්වාදිය හැක.

එපමණක් නොව, උඩිටට ආවේණික වූ ඇසළ පෙරහැරේහි ආවේණික නරතත් අංග දෙකක් වන පන්තේරු හා උඩික්කි නරතත් අංග අද දේශයෙන් අභාවයට යන්නා වූ නරතත් අංගයන් වීම දැයේ අවාසනාවකි. පර්මිපරාගත ව පැවත ආ උඩික්කි, පන්තේරු නරතත් කණ්ඩායම් මහනුවර පෙරහැරේ ඉතා ජනපීය නරතත් අංග දෙකක් වන අතර, මේවා ද තෙනළ සංස්කෘතිය රකිතින් අපගේ උඩිට උතුම් කළා අංගයන් ද රකිතින් නරඹන්නන්ගේ රසවින්දනයක් ද ඇති කිරීමට සමත් පෙරහැර සංස්කෘතිය හා බැඳී නරතනාංගයක් ලෙස වෙස් නැවුම හදුන්වාදිය හැක.

ඒවාගේ ම පහතරට නර්තන අංග වන කෙල්මේ හා දෙවාල් තැපුම් අංග ද එසේ ය. කෙල්මේ නර්තන ශිල්පීන් එකී ඇදුම් කට්ටලයෙන් සැරසී ඔවුනට ම ආච්චීක වූ ගමන් විලාශයකින් එකා පිටුපස එකා ගමන් කරන ආකාරය ඉතා මන්ස්කාන්ත ය, එපමණක් නොව, මවුන් එකිනෙකා මාලක්කම් ගසන ආකාරය, බඩු වළුල්ල ගසන ආකාරය පුදුම සහගත ය. මෙවන් නර්තනාංග දුටු කා හට වුව ද සිතෙන්නේ ලොව අන් කිසිවෙකුට උරුම නොවු හෙළ සංස්කාතියක් මෙන් ම උතුම් කළාවක් අප සතු වීම පෙර පිනක් බව ය. මෙකී නර්තන අංග සඳහා යොදා ගන්නා යක් බෙරය හා එම වාද්‍ය හාන්ඩ් වාදනය කරන ශිල්පීන් දුටු කාගේ වුව ද සින් පුදුමසගහන වීම පුදුමයක් නොවේ. මෙකී නර්තනාංග තුළින් ද ඉතා ඉහළ ප්‍රේෂ්‍යක රසවින්දනයක් ලැබෙන බව නොඅනුමාන ය.

තව ද ගැමී තැපුම් බොහෝමයක් පෙරහැර තුළ අප දැක ඇත්තේමු. ඒ අතර රඛන් තැපුම ඉතා ආකර්ෂණීය නර්තන අංයකි. එය වූ කළී රඛන් නටා අවසානයේ රඛන් කැරකුවීම, උඩ දමා නැවත ඇගිල්ලෙන් එය ඇල්ලීම සහ රඛන් කිහිපයක් කරකවා ඒවා ලි ආධාරකය මත තබා පෙන්වීම ආදි තුම කිහිපයක් රඛන් නර්තන ශිල්පීන් ඉදිරිපත් කරති. මෙය ද ඇසුල පෙරහැරෙහි ඉතා ජනප්‍රිය නර්තන අංයක් මෙන් ම අනෙක් පෙරහැරවල ද දත්තට ලැබෙන නර්තනාංගයකි. මෙකී නර්තනාංග සඳහා අදාළතනයෙහි ශිල්පීය සහභාගිත්වය තරමක පසුබැමකට පත් ව ඇතැයි අපට පෙනේ. කෙසේ වෙතත් පුද්ගල රසවින්දනයට රඛන් තැපුම ද ඉවහල් වන බව මේ අනුව පෙනේ.

එපමණක් ද නොව, වර්තමානයේ ඉතා ජනප්‍රිය තැපුම් අංග වන වේවැල් තැපුම්, පතුරු තැපුම් ගත් කළ ඒවා අද දේශීයත්වයෙන් බැහැර වී යන බවක් ද කිව පුතු ය. තරුණ නර්තන ශිල්පීන් විදේශීය වාද්‍ය හාන්ඩ් යොදාගෙන මෙම නර්තනාංග තව්කරණය කර ඇති අතර, එමගින් දේශීය සංස්කාතිය හා සාරධිතම අයන රසවින්දනයකින් හෙබි පුරවැසියන් බිඟ කිරීමට බාධාවක් වනු ඇතේ.

තව ද තාලම්, කළ, ලි කෙළි, කුඩ වැනි ගැමී තැපුම් තුළින් දේශීය බව, ගැමිකම හා අපගේ ගැමී කට්ටල තාද මාලාවන් නැවත අවරුණය වීමක් සිදු වේ. සරල ඇදුම් පැලදුම් හාවිත කරමින් දේශීය වාද්‍ය හාන්ඩ් වන ගැට බෙර, යක් බෙර, තම්මුටිවම්, බටනලා ආදි වාද්‍ය හාන්ඩ් මේ සඳහා හාවිත කරන අතර, මේ තුළින් ද රසයෙනා වර්ධනයක් සිදු වේ.

අවසානයේ පෙරහැරේ පවතින කාවදී, බොහෝඩි කලේ තැපුම් තුළින් දේශීය බව, ගැමිකම හා අපගේ ගැමී කට්ටල තාද ද, වත්මනෙහි එය බජවිතක් බවට පත් කර ගන්නට සමහර නර්තන ශිල්පීන් හා නර්තන කණ්ඩායම් උත්සාහ ගැනීම දැයේ අවාසනාවකි. එමගින් උසස් රසවින්දනයට බාධාවක් මෙන් ම පුරුෂර්ථයට ද බාධාවක් ඇතිවිය හැකි බව නොකියා ම බැරි ය.

කෙසේ වෙතත් ඉහතින් සඳහන් කරන ලද පෙරහැර සංස්කාතිය හා බැඳී බොහෝ නර්තනාංග රසයෙනා වර්ධනය සඳහා ඉවහල් වන බව මේ අනුව පෙනේ.

(iii) රුපවාහිනී නර්තන වැඩිසටහනක් සංස්කාතික අනතුතාව ප්‍රකට කිරීමෙහි ලා පොහෝසක් වේ ද?

ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රබල ගුව්‍ය දෘශ්‍ය මාධ්‍යයක් ලෙස රුපවාහිනිය දැක්වීය හැක. තාක්ෂණීක දියුණුවන් සමඟ පෙරට පැමිණී මෙකී මාධ්‍යය නාලිකා රසකින් හෙබි බොහෝ වැඩිසටහන් දේශීයට ඉදිරිපත් කරන්නා වූ මාධ්‍යයක් බව කීම පුක්කි සහගත ය. මෙසේ ආරම්භ වූ රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළ නාලිකා රසක් අදාළතය වන විට ආරම්භ වී ව්‍යාප්ත වෙමින් පවතී.

ඒ අතර රුපවාහිනිය, ස්වාධීන රුපවාහිනිය, ස්වරූපවාහිනිය, සිරස, දෙරණ, සියත, හිරු, M.T.V. ආදි ලෙස නමි කළ හැක. මෙකී නාලිකා තුළ අනෙකුත් වැඩිසටහන් සේ ම නර්තන වැඩිසටහන් ද විකාශනය වන බව අප නිතර දැකින්නෙමු. එකී නර්තන වැඩිසටහන් තුළ අපගේ හෙළ සංස්කාතිය රකිතින් අපට ම උරුම වූ අනතුතාවයකින් හෙබි නර්තන වැඩිසටහන් විකාශනය වන්නේ දැයි විමසා බැලීම වට්.

ඒ අනුව රුපවාහිනී තාලිකාව තුළ ඉදිරිපත් කෙරෙන රාගන වැඩසටහන් ලෙස පැහැයරණිය, රාගාහිතේක, කළිනා වැඩසටහනත්, ස්වාධීන රුපවාහිනිය තුළ I.T.N. සුපිරි හපනා, දෙරණ තාලිකාව තුළ ලිටිල් ස්ටාර්, සිරි මිල් බාන්ස්, සිරස තාලිකාව තුළ බාන්සින් ස්ටාරස් ආදි වැඩසටහන් තම් කළ හැක. මෙති වැඩසටහන් තුළ දේශීය සංස්කෘතිය හා අපගේ අනතුතාවය රකිතින් තිබෙන්නා වූ රාගන වැඩසටහන් ඇත් දුයි යන්න විමසා බලමු.

රුපවාහිනී තාලිකාව තුළ වූ "පැහැසුරණීය" රංගන වැඩසටහන පිළිබඳ කුඩා කිරීමේ දී මෙම වැඩසටහන පායල් දුවා දරුවන්ගේ රංගන කුසලතාවයන් එකිනෙක්වීමට නිෂ්පාදනය කර ඇත්තා වූ වැඩසටහනක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි බව පවසන්නේ භදුපිටි සතුවිනි. මෙකි වැඩසටහනේ දී දේශීය තාර්තන සම්ප්‍රදායන් ඇසුරෙන් නිර්මාණය වූ රංගන අවස්ථාවන් බොහෝ සේ විකාශනය වන බව එය තැරෑම්මෙන් අපට පෙනෙන්. එහි දී හෙළ සංස්කෘතියට අනුව ඇදුම් පැලදුම්, වාද්‍ය හා ජ්‍යෙෂ්ඨ මෙන් ම ගායන හා වාදනයන් ද නිර්මාණය කර ඇති බව පවසන්නේ ඉතා සතුවිනි. එකි වැඩසටහන් තැරෑම්මෙන් අපට ගමන වන්නේ සංස්කෘතික අනතුරතාව ප්‍රකට කිරීමෙහි ලා මේවා මහෝපකාරී වන බව ය.

නමුත් සමහර නාලිකා මස්සේ දැරගනය වන රංගන අවස්ථා ගැන නම් අපට සැහීමකට පත්විය තොගැකී තත්ත්වයක් උදා වී ඇත. රුපවාහිනිය ආරම්භයේ දී දේශීය නැගුම් කුම දක්නට තිබුණු නමුදු මේ වන විට විවිධ නාලිකා රසක් ආරම්භ වීම ජේතුවෙන් නාලිකා තුළ වූ තරගකාරී ස්වභාවය මත මේ වන විට දේශීය අන්‍යතාවය රෙකෙන රංගන අවස්ථා දක්නට ලැබෙන්නේ කළාතුරකිනි.

වත්මන් රුපවාහිනී නාලිකා රසක ඉදිරිපත් කෙරෙන රාගන අවස්ථා තුළ වූ වලන දේශීය අන්තර්ජාලයක් විනා කුමන රටක අන්තර්ජාලයක් ඇත් දු සිය යන්න ද ප්‍රශ්නයකි. ඒවාගේ ම වූවින් එම වලන ඉදිරිපත් කිරීමේ දී යොදා ගන්නා රාගවක්තු ද කුමන රටකින් හෝ කුමන සංස්කෘතියකින් හෙබේ දු සිය සිතා ගැනීමත් අපහසු ය. තව ද කාන්තා රු සපුළුව සැරසීම සඳහා යොදාගැනු ලබන ආහරණ කුමන සංස්කෘතියකට අයත් දු සිය ඇග ලා සිටින වූවින් ද නොදාන්තවා ඇතු. මෙවැනි ඇදුම් ආයිත්තම් ඇග ලා ගන්නා තරත්තන ශිල්පීන් මෙන් ම ශිල්පීයියන් එක් එක් රුපවාහිනී නාලිකා තුළින් නරඹන්නා වූ අනෙකුත් නරතන කණ්ඩායම් ද මෙවා අනුකරණය කරන්නට යැමෙන් වර්තමානයෙහි මෙය ඉත්මනින් ම ජන සමාජය තුළ ව්‍යාප්ත වී යන බවක් අපට පෙනෙන්. එයට ප්‍රධාන හේතු සාධකයක් ලෙස වත්මන් රුපවාහිනී තරත්තන වැඩසටහන් පත්වීම දැයේ කළා ලැදි අපගේ අව්‍යාපනාවකි.

තත්ත්වය මෙසේ හෙයින් රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් තුළ සංක්තික අන්තර්ගත් ප්‍රකට කිරීමෙහි ලාසමහර රංගන අවස්ථා පොහොසත් වන අතර, සමහර රංගන අවස්ථා පොහොසත් තොවන බව පවසන්නේ කණ්ඩාලුවෙනි.