

උරදෙස් :

- * ප්‍රශ්න සියල්ලට ම පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සැපයිය යුතු ය.
- * එක් ප්‍රශ්නයකට ලක්ෂණ 02 බැඩින් මුළු ලක්ෂණ 100 කි.

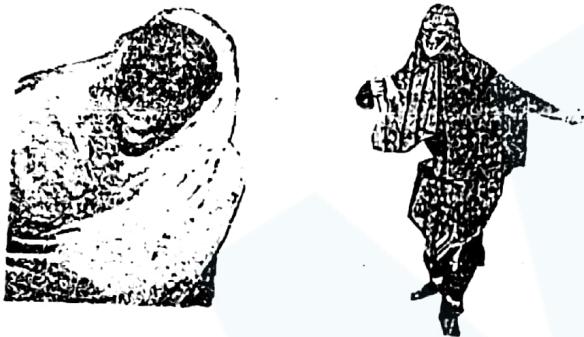
- අංක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දී නිවැරදි හෝ වඩාත් ම ගැලපෙන හෝ පිළිතුර තෝරා එට අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇති වර්ගන තුළ ලියන්න.

01. උචිරට තැපුම් කළාව සහ සිංහල නරතන කළාව යන කානි දෙක රවනා කරන ලද්දේ පිළිවෙළින.
(1) තිස්ස කාරියවසම් සහ සරත් විශේෂවර්ධන විසිනි.
(2) තිස්ස කාරියවසම් සහ මුදියන්සේ දිසානායක විසිනි.
(3) ජේ. රු. සේදරමන් සහ මුදියන්සේ දිසානායක විසිනි.
(4) ජේ. රු. සේදරමන් සහ නිමල් වේළැගම විසිනි.
(5) සරත් විශේෂවර්ධන සහ නිමල් වේළැගම විසිනි. (.....)
02. වෙස් ඇදුම් කට්ටලයට අයන් කොටස කිහිපයක් පමණක් නම්කර ඇති වරණය තෝරන්න.
(1) සිඛාබන්ධනය, බුලුලපටිය, හස්තකඩය (2) සිඛාබන්ධනය, බුලුලපටිය, සිංහල
(3) අවුල්හැරය, උල්ලඩය, ජේලය (4) අවුල්හැරය, උල්ලඩය, සිඛාබන්ධනය
(5) පායිමිපත, පවිච්චිතම, සිඛාබන්ධනය (.....)
03. සමාජීය වශයෙන් ඉපැරණි සන්නිවේදන අවස්ථා ලෙස ගැලකෙන්නේ.
(1) ස්තූප පුරා, අණ බෙර සහ මගුල් බෙර වේ. (2) රණ බෙර, අණ බෙර සහ මගුල් බෙර වේ.
(3) රණ බෙර, හේවීසි සහ දළදා පුරා වේ. (4) යහන් බෙර, හේවීසි සහ දළදා පුරා වේ.
(5) පෝය හේවීසි, හේවීසි සහ ස්තූප පුරා වේ. (.....)
04. තෙල්මේ තැට්ටු සහ වාහු තැට්ටු නරතන දෙක දුකිය හැකි වන්නේ,
(1) උචිරට ගම් මඩුවේ දී ය. (2) පහතරට පහන් මඩුවේ දී ය.
(3) සබරගමු පහන් මඩුවේ දී ය. (4) සබරගමු දෙවාල් මඩුවේ දී ය.
(5) පහතරට දෙවාල් මඩුවේ දී ය. (.....)
05. බලි ගාන්තිකර්මයට අයන් විශේෂ ගායනා ක්‍රම වන්නේ,
(1) මල් යහන්, තොරණ් කළී, නාල සි ය. (2) මල් යහන්, තොරණ් කළී, නොලැම් කළී ය.
(3) ග්‍රහපංති, ඇදුම් කළී, සිංහතරේ කළී ය. (4) ග්‍රහපංති, ඇදුම් කළී, උඩික්කි කළී ය.
(5) ඇදුම් කළී, පන්තේරු කළී, යාග කළී ය. (.....)
06. පහන් මඩු ගාන්තිකර්මයට පමණක් ආවේණික වූ නාට්‍යමය පෙළපාලි වන්නේ,
(1) අපුර යක්කම සහ පොක්කඩි යක්කමයි. (2) අපුර යක්කම සහ දෙවාල් ගොඩ බැඩිමයි.
(3) අඩ විදමන සහ දෙවාල් ගොඩ බැඩිමයි. (4) රාමා යක්කම සහ නයා යක්කමයි.
(5) රාමා යක්කම සහ මරා ඉපැදිමයි. (.....)
07. කොහොඳා කංකාරියේ කොහොඳා දෙවිවරුන් තියෙනා හා සම්බන්ධ ප්‍රධාන දෙවිවරුන් ලෙස ගැලකෙන්නේ,
(1) ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර හා දුඩුමුණ්ඩි දෙවියන් ය.
(2) ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර හා විරමුණ්ඩි දෙවියන් ය.
(3) සෙනරත් බණ්ඩාර, ගල්ල බණ්ඩාර හා විරමුණ්ඩි දෙවියන් ය.
(4) සෙනරත් බණ්ඩාර, විරමුණ්ඩි හා දුඩුමුණ්ඩි දෙවියන් ය.
(5) රුරුපා යකුන්, මෙලෙපි යකුන් හා දෙවාල් දෙවියන් ය. (.....)

08. සඛරගමු සහ පහතට නැරතන සම්ප්‍රදායවල ප්‍රවීණ නැරතන ශිල්පීන් ලෙස නම් කළ හැක්කේ.
- (1) සිරිබෝහාම් සහ රද්දුල්ලේ පොඩිමහන්තයා ය.
 - (2) සිරිබෝහාම් සහ ඒ. වි. හින්නිලමේ ය.
 - (3) සවිරිස් ශිල්වා සහ ඒ. වි. හින්නිලමේ ය.
 - (4) සවිරිස් ශිල්වා සහ කේ. ඇස්. ප්‍රනාත්ද ය.
 - (5) ඒ. වි. හින්නිලමේ සහ කේ. ඇස්. ප්‍රනාත්ද ය. (.....)

09. නැරතනයක, රංගවස්තු නිර්මාණය කිරීමේ දී වඩාත් අවධානය යොමු කළ යුතු වන්නේ,
- (1) වර්ණ, රේඛා, හැඩිතල සහ මෝස්තර කෙරෙහි ය.
 - (2) වර්ණ, රේඛා, ආකෘති සහ මෝස්තර කෙරෙහි ය.
 - (3) වර්ණ, සැරසිලි, ආකෘති සහ පසුව්ම කෙරෙහි ය.
 - (4) ආහරණ, සැරසිලි, ආකෘති සහ පසුව්ම කෙරෙහි ය.
 - (5) ආහරණ, සැරසිලි, හැඩිය සහ රුපය කෙරෙහි ය. (.....)

10. පහත ජායාරූපවල දැක්වෙන්නේ,



- (1) වඩිග පටුන වේ.
 - (2) රිරි යකා වේ.
 - (3) පන්දම් පාලිය වේ.
 - (4) කරපිට කෝලම වේ.
 - (5) ගරා යකා වේ.
- (.....)

11. උචිරට නැරතන සම්ප්‍රදායට අයක් ආකත වාදා හාංචියක් හා එහි හඩ තිපදවීමට උපයෝගී කරගන්නා ආධාරකය වන්නේ,

- (1) දුවා සහ කඩිප්පුවයි.
- (2) තම්මැටිටම සහ කඩිප්පුවයි.
- (3) රබාන සහ සවරම් පටියයි.
- (4) උඩික්කිය සහ සවරම් පටියයි.
- (5) යක්කෙරය සහ ගිහිර වල්ලයි. (.....)

12. සුනියම් කැපිල්ල සහ දහඅට සන්නිය යන යක් තොවිල්වල කැපී පෙනෙන නැරතන සහිත සංවාද අවස්ථා දෙකක් ඇත්තේ,

- (1) නානුමුරය සහ කපුයක්කාරියේ ය.
- (2) දෙවාල් ගොඩ බැඳීම සහ පොත්කඩි පාලියේ ය.
- (3) වඩිග පටුන සහ සඳ පාලියේ ය.
- (4) වඩිග පටුන සහ අඩි විදමන් ය.
- (5) අඩ විදමන සහ රාම මැරීමේ ය. (.....)

13. පහතට සම්ප්‍රදායයේ දෙවාල් මධ්‍යට දොළඟ පෙළපාලියට අයක් අවසාන තාව්‍යමය අංග ලෙස රු මඩලට පිවිසෙන්නේ,

- (1) ඇත් බන්ධනය සහ සේපත් පාලියයි.
- (2) ඇත් බන්ධනය සහ වාමර පාලියයි.
- (3) ඇත් බන්ධනය සහ මී බන්ධනයයි.
- (4) මී බන්ධනය සහ මී කැඩීමයි.
- (5) මී බන්ධනය සහ මරා ඉපැදිද්‍රවීමයි. (.....)

14. "විදෙන ලෙලෙන තරු බර පුළුපුකුල රදී ..." මෙම කාවිතය රචනා වූයේ කුමන යුගයක කටර සංදේශයක ද?

- (1) කොට්ටේ යුගයේ - සැවුල් සංදේශයේ ය.
- (2) ගම්පල යුගයේ - මපුර සංදේශයේ ය.
- (3) ගම්පල යුගයේ - තිසර සංදේශයේ ය.
- (4) කොට්ටේ යුගයේ - ගිරා සංදේශයේ ය.
- (5) කොට්ටේ යුගයේ - සැලුලිහිණි සංදේශයේ ය. (.....)

15. දේශීය නරතනයට සපුළුව ම සම්බන්ධ වන අවනද්ධ භාණ්ඩ වන්නේ,
 (1) ගැටබෙරය, පහතරටබෙරය, දුවුල සහ බැංක්කිය වේ.
 (2) ගැටබෙරය, පහතරටබෙරය, දුවුල සහ උඩික්කිය වේ.
 (3) උඩරටබෙරය, දෙවාල්බෙරය, බැංක්කිය සහ උඩික්කිය වේ.
 (4) උඩරටබෙරය, දෙවාල්බෙරය, දුවුල සහ තම්මැට්ටම වේ.
 (5) මගුල්බෙරය, කවිල්බෙරය, උඩික්කිය සහ තම්මැට්ටම වේ. (.....)
16. "අන්දර කැලේ දර ලියේ කුරුමිණියා" මෙහි ඇති ලකු හා ගුරු අක්ෂර ගණන,
 (1) ලකු 07 ගුරු 05 කි. (2) ලකු 08 ගුරු 05 කි.
 (3) ලකු 08 ගුරු 04 කි. (4) ලකු 09 ගුරු 05 කි.
 (5) ලකු 09 ගුරු 04 කි. (.....)
17. හරත නාට්‍යම් සංදර්ජනයක ඉදිරිපත් කරන නරතනාග පෙළෙහි නෑත්ත හා නෑත්ත ගණයට ගැනෙන්නේ,
 (1) පදම් සහ තිල්ලානා ය. (2) ගබදම් සහ තිල්ලානා ය.
 (3) ජතිස්වරම් සහ වර්ණම් ය. (4) ජතිස්වරම් සහ අලාරිත්පු ය.
 (5) වර්ණම් සහ ගබදම් ය. (.....)
18. මතිපුරි නරතනයේ දී රාඛාගේ ඇදුමේ සාය සහ හැටිටය ලෙස තම්කර ඇත්තේ,
 (1) රිසම්පුරිට් සහ කුමින් ය. (2) රිසම්පුරිට් සහ සැට්ටෝයි ය.
 (3) වෝලිය සහ කුමින් ය. (4) කුමින් සහ ලෙහෙයා ය.
 (5) කුමින් සහ රිසම්පුරිට් ය. (.....)
19. ආමද්, පරන්, කත්කාර්, සලාම් යන පාරිභාෂික වචන හාරිත වන්නේ,
 (1) උත්තර හාරිතිය කථකලී නරතනයේ ය. (2) දක්ෂිණ හාරිතිය කථකලී නරතනයේ ය.
 (3) උත්තර හාරිතිය මතිපුරි නරතනයේ ය. (4) උත්තර හාරිතිය කථක් නරතනයේ ය.
 (5) දක්ෂිණ හාරිතිය කථක් නරතනයේ ය. (.....)
20. රඛින්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමා විසින් නිෂ්පාදනය කළ නෑත්ත නාටකයක් සහ එතුමා පිහිටුවන ලද කලායනය,
 (1) ගාස් මෝවන් සහ ගාන්ති නිශේෂතනයයි. (2) ගාස් මෝවන් සහ කේරල කලා මණ්ඩලයයි.
 (3) කල්පනා සහ කේරල කලා මණ්ඩලයයි. (4) කල්පනා සහ කලා ක්ෂේත්‍රයයි.
 (5) ජ්වනයේ රිද්මය සහ ගාන්ති නිශේෂතනයයි. (.....)
21. සින්දුස්ථානි සංඡීතයේ ත්‍රිතාලය යනු,
 (1) **X** **0**
 දා දි නා / දා තු නා /
 (2) **0** **X**
 දා දිං දිං දා / දා දිං දිං දා /
 (3) **X** **2** **0** **3**
 දා දිං දිං දා / දා දිං දිං දා / දා තිං තිං නා / තා දිං දිං දා /
 (4) **X** **0**
 ද ගෙ න ති / න ක දි න /
 (5) **X** **2** **0** **3**
 දි නා / දි දි නා / ති නා / දි දි නා / (.....)
22. විනුදෙන තියස් විසින් විසිවන සියවෙස් තීර්මාණය කළ මූල්‍ය නෑත්ත අනුරෙන් වඩා ප්‍රසිද්ධියට පත් වූයේ,
 (1) කුවන්නා, නාල දුම්දන්කි සහ කරදිය වේ. (2) ඕවරය, නාල දුම්දන්කි සහ කරදිය වේ.
 (3) ඕවරය, මැත්තෙන් සහ කරදිය වේ. (4) සිනි හොරා, මැත්තෙන් රාඛ කිංකිණි කොළඹ වේ.
 (5) සිනි හොරා, තිංතිණි කොළඹ සහ කුණි තනාව වේ. (.....)

23. කපකලී තරතන සම්ප්‍රදාය ව්‍යාප්ති කිරීමට පුරෝගාමී වූවන් ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) වල්ලතෝල් තාරායනන් මෙනත්, මීනාක්ෂි පුන්දරම් පිල්ලෙයි සහ ගෝපිනාථ ය.
 (2) වල්ලතෝල් තාරායනන් මෙනත්, එම්බු මහරාජ් සහ ගෝපිනාථ ය.
 (3) උදය යෙකර, ශිව යෙකර සහ පුන්දර ප්‍රසාද් ය.
 (4) කුංතු කුරුපේ, රාමගෙපාල් සහ ගෝපිනාථ ය.
 (5) කුංතු කුරුපේ, උදය යෙකර සහ පුන්දර ප්‍රසාද් ය. (.....)

24. පහත සඳහන් මුදාවල, අකම්පුත හස්ත ලෙස සැලකෙන්නේ,



පතාක



කපෝත



ගිකර



ප්‍ර්‍ර්‍යපපුට

- (1) පතාක සහ කපෝත මුදාවයි.
 (3) කපෝත සහ ගිකර මුදාවයි.
 (5) ප්‍ර්‍ර්‍යපපුට සහ කපෝත මුදාවයි.

- (2) පතාක සහ ගිකර මුදාවයි.
 (4) ප්‍ර්‍ර්‍යපපුට සහ ගිකර මුදාවයි.

(.....)



25. ඉහත රුප දෙකෙහි ඇති රස පිළිවෙළින්,

- (1) අදුත සහ යෙංගාර රසය වේ.
 (3) තෙශ්ධය සහ යාන්ත රසය වේ.
 (5) බිභන්ස සහ යාන්ත රසය වේ.

- (2) කොශධය සහ යෙංගාර රසය වේ.
 (4) හයානක සහ යාන්ත රසය වේ.

(.....)

- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශනවලට අදාළ පිළිතුර යොදා සිංහැන් පුරවන්න.

26. වන්නම්, හටන් කාච්චය, රාජ ඩොනෝ බිහිවියේ මහනුවර යුගයේ මඩවේ දී ය.
27. මුරුගන් දෙවියන්ට හාර මර්පු කිරීමේ දී තවිල් බෙරය සහ නාගස්වරම් වාද්‍ය හාණ්ඩ වාද්‍යය කරමින් නැවුම ඉදිරිපත් කරයි.
28. සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය, ස්වාධීනව සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය බවට පත් වූයේ වර්ෂයේ දී ය.
29. "නිතිනිදා මත නයන පිනවන දුල් සිරින් දෙවානක විලසා" මෙය සවිදම වේ.
30. ගිරියේ උපාංග කොටස් හාවිතයේ දී, තැහැම ඉස්මතු වන්නේ අහිනයේ දී ය.
31. රුක්මණි දේවී ආරුන්ධිල් වඩාත් ප්‍රසිද්ධියට රත් වූයේ දක්ෂිණ හාරතයේ තරතනය සඳහා ය.
32. වෙදිකාව සඳහා තරතනයක් නිරමාණය කිරීමේ දී එහි අවකාශයට අනුව තරතනය රවනා කිරීම නමින් හැඳින්වේ.

33. මතිපුරි නරතනයට හාවිත කෙරෙන එක ම තත් හාණ්ඩිය හදුන්වන්නේ ලෙසට ය.
34. නට් තුකර්, හංසවිල, තිදී කුමරිය යන බටහිර බැලේ නාට්‍යවලට සංගිතය සැපයු ප්‍රවීණ සංගිතයෙයා වන්නේ ය.
35. "ගුරු මූහ්මා, ගුරු විෂ්ණු, ගුරු දේවෝ මහේෂ්වරා
ගුරු සාක්ෂාත් පර මූහ්මා තස්මේ ශ්‍රී ගුරුවේ නමය"
මෙම යළෝකය නමස්කාරයයි.
- අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර කිත් ඉර මත ලියන්න.
36. බලි ගාන්තිකරමයේ දී බලි ඇදුරා අත දරන රෝග හාණ්ඩ දෙක මොනවා ද?
1. 2.



37. ඉහත රුපයේ ඇති වරිත දෙක නම් කරන්න.
1. 2.
38. නාට්‍ය ගාස්තුය සහ අගිනය දර්පණය රවතා කළේ කවුරුන් ද?
1. 2.
39. පහත නම් සඳහන් ප්‍රවීණ නරතන ශිල්පීය හා ශිල්පියා ප්‍රසිද්ධියට පත් වුයේ කවර නරතන සම්ප්‍රදායයන් සඳහා ද?
1. බාල සරස්වතී -
2. බීජ්‍ය මහරාජ -
40. මහනුවර දළදා පෙරහර සම්බන්ධයෙන් ඉටු කෙරෙන ප්‍රධාන වාරිතු විධි දෙක ලියන්න.
1. ආරම්භක වාරිතුය -
2. අවසාන දින වාරිතුය -
41. විදුලි ආලෝකයේ දී වර්ණ හාවිත කිරීමේ දී කොටස් දෙකකට වර්ග කෙලේ. ඒ මොනවා ද?
1. වර්ණය -
2. වර්ණය -
42. පහත සඳහන් රුපවල දක්වෙන වෙස් මූහුණු නම් කරන්න.



A



B

- A. B.

43. කරුණ් නරතනයට යොදා ගැනෙන ප්‍රධාන අවනද්ධ හාංචි දෙක මොනවා ද?

1. 2.

44. කරුණලී නරතනයේ දී පහත සඳහන් පැලදුම් හාවිත කෙරෙන්නේ කුමන යෝරාංගවලට ද?

1. ක්‍රිඩ්ටම -
2. විලංග -

45. අතිතයේ දී රංග ලුම්වල රංගාලෝකය සඳහා හාවිතකර ඇති උපකරණ දෙකකි.

1. 2.

46. "තුරු රත්න සිරි ලෙසිනා - තිළිණ තෙක දෙන නිත්‍ය සංතොසිනා"

මෙම ගායනය හා එහි තිත් රුපය කුමක් ද?

1. 2.

47. සින්බරල්ලා, රෝමියෝ ජ්‍යෙෂ්ඨ, හංස විල යන බැලේ නාට්‍ය අතුරෙන් වඩාත් ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ නාට්‍යය හා සියවස ලියන්න.

1. නාට්‍යය - 2. සියවස -

48. කරුණාවක කාල පද්ධතියෙහි මිශ්‍ර වාසු හා කිශ්‍ර වාසු යන්න සමාන වන දේශීය කාල දෙක ලියන්න.

1. මිශ්‍ර වාසු - 2. කිශ්‍ර වාසු -

49. පහත සඳහන් නරතන අන්තර්ගත වන්නේ කුමන හාරතීය සම්ප්‍රදායයන්ට ද?

1. තොටියම් -
2. බංග අවවිඛ -

50. තිවිධ මල් වර්ග හා ගෙධි වර්ග ඇති ලස්සන මල් වත්තකි. එය ආරක්ෂා කරන යෝධයා, එවැනි වන ලමයින් හා තුරුල්ලන් කෙරෙහි දුඩී වෙවෙරයෙන් පසු වේ. මෙහි ඇති රසය හා හාවය ලියන්න.

1. රසය - 2. හාවය -

උපදේශ :

- * පලමුවන කොටසින් ප්‍රශ්න දෙකක් ද, II, III, IV කොටස්වලින් එක් ප්‍රශ්නය බැඳින් ද තෝරාගෙන ප්‍රශ්න පහකට පිළිබඳ සරයන්න.
- * සෑම 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 ඉගෙන ගත් නර්තන සම්ප්‍රදායට අයන් බෙර පදය තෝරාගෙන ප්‍රස්ථාර කරන්න.
"දොංත තදොම් තදොම් රුදෙයේං තකට ගත කුද ගත"
"දොං දොං ගත ගත්දින් තතු"
"ජං තිටිතත් තත් කිටිතක"
- (ii) පහත සඳහන් කවී පද මාත්‍රා තුනේ තාල රුපයට ප්‍රස්ථාර කරන්න.
"සිරිවස ගෙන අසු තැයෙලින් නොලේ සා
සිරිබර ඉහුලේ තුරු රෙස නිවෙ සා"
- (iii) ප්‍රස්ථාර කරන්න. (උචිරට / පහතරට / සබරගමු)
උචිරට - කිරුළා වන්නම, බෙර පදය, කවී පදයක් හා කස්තිරම
පහතරට - නළ ශිනිකා තාලය, බෙර පදය, කවී පදයක් හා ඉරවීය
සබරගමු - මණ්ඩුක වන්නම, බෙර පදය, කවී පදයක් හා කලාසම
02. ගාන්තිකර්ම ප්‍රධාන වශයෙන් ආගමික වත්පිළිවෙන් හා බැඳී පවතින්නේ සමාජයට යහපත් ආදර්ශයක් ලබා දීමේ අරමුණෙනි.
(i) බෙද්ධාගමික වශයෙන් අයහැරන් ක්‍රියාකළාපවල ප්‍රතිඵල සමාජයට ලබා දෙන ආකාරය සන්නියුම ඇසුරෙන් සනාථ කරන්න.
(ii) "කොහොඳා කංකාරිය වූ කලී දේවියන් ප්‍රධානකොට ප්‍රස්ථාපයෙන් ඉටු කෙරෙන ගාන්තිකර්ම ක්‍රියාවලියකි." එහි ගායනා, හත් පද උදාහරණයට ගෙන ඉහත පායිය විශ්‍රාජ කරන්න.
(iii) දෙවාල් මුළුව / පහන් මුළුව ගාන්තිකර්මයේ දී පත්තිනි හා දෙවාල් රෝග අවස්ථාවල සුවිශ්ෂණ්වය, රෝගවස්තාහරණ ඇසුරෙන් සාකච්ඡා කරන්න.
03. සාම්ප්‍රදායික හේරී වාදන ක්‍රමවල හා රෝගවස්තාහරණවල එකිනෙකට වෙනස් වූ අනන්‍යතා ලක්ෂණ මැනවින් ගැඹු වී ඇති බව ඒවා පිරික්සීමේ දී අනාවරණය වේ.
(i) රාජ්‍ය පාලන තන්ත්‍රයේ අවශ්‍යතා අනුව සන්නිවේදනය සඳහා දේශීය වාදන හාන්ඩ යොදා ගත් ආකාරය විස්තර කරන්න.
(ii) වෙශ ඇදුම් කට්ටලය / තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලය / සබරගමු ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය යන මෛවායින් එක් ඇදුම් කට්ටලයක කොටස කුනක් ගෙන ඒවායේ විශ්ෂණ අනන්‍යතා ලක්ෂණ පෙන්වා දෙන්න.
(iii) වඩිග ප්‍රවාන, රිදිදි බිසුවී, අඩ විදම්බ, සන්නි හා පාලි යන අංගවලින් දෙකක් තෝරාගෙන, ඒවායේ අංග ර්වනය හා රෝගවස්තාවලින් හෙළුවන වරිත ලක්ෂණ පිරික්සන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තන කලාව විකාශනයේ දී එක් එක් පුළුවලට විවිධ වූ සංස්කෘතික ලක්ෂණ බලපෑ බව මූලාශ්‍ය මගින් හෙළි වේ.
(i) මහනුවර පුළුගයේ වත්නම බිජි විම පිළිබඳ සාහිත්‍යාගත තොරතුරු ඇසුරෙන් කරුණු දක්වන්න.
(ii) පොලොන්නරු පුළුගයට බලපෑ දක්ෂීණ හාරතීය සංස්කෘතිය පිළිබඳ මූලාශ්‍ය දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.
(iii) ක්‍රි. ව. 1950 - 1970 දක්වා දේශීය නර්තන කලාවේ ප්‍රවර්ධනයට බලපෑ සාධක හතරක් දක්වන්න.

05. (i) "ගැමී නැවුම්වල ගායනා මගින් විදහා දක්වෙන ගැමී ජ්‍යෙන රටාව ප්‍රාදේශීක ව විවිධත්වයක් ගති." සනාථ කරන්න.
- (ii) සෞකරී නාටකයේ වරිත දෙකක් ඇපුරෙන් බෙර පද හා කවිවලට වරිත නිරුපණය කෙරෙන ආකාරය සාකච්ඡා කරන්න.
- (iii) "මුදල කෝළම හා ජස කෝළම ගත් කළ එම වරිත මගින් මානව සමාජ විවරණයක් ලබා දේ." විග්‍රහ කරන්න.

III කොටස

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

I කොටස	II කොටස	III කොටස
ගලීනා උලනොවා ඇනා පාවිලෝනා ඉස්බීරා ඩන්කන් මාර්තු ගුහැමි	හංස විල නම් කුකර් නිදි කුමරය පෙරිරූෂ්කා	මාරියස් පෙරීපා වස්ලවි නිජන්ස්කී ජ්න් ජේස්ස් තොවේර් මයිකල් ගොකයින්

- (i) I කොටස - 'මිය හිය හංසයා' නර්තනයට පණ පොවා වඩාත් ජනප්‍රිය වූ නර්තන ශිල්පිණිය කළු ද? ඇය පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.
- (ii) II කොටස - ත්‍රි. ව. 1877 දී රුසියාවේ නිෂ්පාදනය කළ ප්‍රකට බැලේ නාට්‍යය පිළිබඳ විග්‍රහයක් කරන්න.
- (iii) III කොටස - ප්‍රංශ ජාතිකයකු මෙන් ම බැලේ ආචාර්යවරයකු වූ මොහු ජාත්‍යන්තර නර්තන දිනය නිසා ම වඩාත් ප්‍රසිද්ධීයට පත් විය. ඇගයීමක් කරන්න.

07. දිරිස ඉතිහාසයක් ඇති හාර්තිය නර්තන දුඩී ලෙස ආගමික පසුබීමක් මත ගොඩනැගුණකි.

- (i) ආගමික නර්තනය පසුව රාජ සහා නර්තනයක් ලෙසට පත් වූ ආකාරය පිළිබඳ ව කඩක් නර්තනය ඇපුරෙන් කරුණු දක්වන්න.
- (ii) හරත නාට්‍යම්පි පදම් නර්තනය උදාහරණයට ගෙන ශිත ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවීණ බැංකිමතුන්ගේ දායකත්වය පිරික්සන්න.
- (iii) "මුලික අභ්‍යාස පමණක් නොව, සතර අහිනය පිළිබඳ මනා ප්‍රහුණුවක් කඩකලී නර්තන ශිල්පියාට අවශ්‍ය වේ." සනාථ කරන්න.

IV කොටස

08. (i) ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූ ප්‍රවීණ ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.
- (ii) දේශීය ගාන්තිකර්මවල රාජ හුම්ය හා තුනත රාජ හුම්ය ගත් කළ අදාළතනය, තාක්ෂණික මෙවලම් හාවිතයෙන් පොගොසත් ය. විමසන්න.
- (iii) වාණිජකරණය හමුවේ කාන්තා දායකත්වය ප්‍රබල වීම නර්තන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවර්ධනයට රුකුලක් වේ ද? පිරික්සන්න.

09. දේශීය නර්තන නිර්මාණකරණයට, පෙර - අපර දෙදිග නවීන තාක්ෂණය හා ශිල්ප ක්‍රමවලින් යුත් ප්‍රාස්ංගික කළාවක් අදාළතනයේ දැකිය හැකි ය.
- (i) නර්තනවල ශිල්පී - ශිල්පිණියන්ගේ රාජ වස්ත්‍රාජරණ හා වෙශ නිරුපණවල නව්‍යකරණය ඉහත පායිය ඇපුරෙන් සාකච්ඡා කරන්න.
- (ii) සංගීත ප්‍රසාගවල ශිත හා නර්තන සුසංසේගයේ දී රට යොදා ගැනෙන සංවලන ඔවුන්හා විමසුමට ලක් කරන්න.
- (iii) රුපවාහිනී රියැලිටි (Reality) ප්‍රසාගවල නර්තන කණ්ඩායම් බිජි වීම හා තරගකාරීත්වය, නව නර්තන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට අත්වැලක් වේ ද? ඇගයීමක් කරන්න.

- | | | | | |
|--|----------------|--|-------------|-------------|
| 01. (3) | 02. (4) | 03. (2) | 04. (5) | 05. (3) |
| 06. (1) | 07. (2) | 08. (5) | 09. (1) | 10. (2) |
| 11. (4) | 12. (3) | 13. (3) | 14. (5) | 15. (2) |
| 16. (4) | 17. (3) | 18. (5) | 19. (4) | 20. (1) |
| 21. (3) | 22. (2) | 23. (4) | 24. (2) | 25. (5) |
| 26. කවිකාර | 27. කාච්ඩි | 28. 2005 | 29. පත්තිනි | 30. සාන්ටික |
| 31. හරත නාට්‍යයම් | 32. රංග විනාශය | 33. පේනාව, පෙනකොමබාව, පෙනා | | |
| 34. පිටර වෙදිකොටුප්ති | 35. ගරු | 36. (1) අත්මිණිය (2) පන්දම, ගස්සය | | |
| 37. (1) අණබෙර, පතික්කිල (2) නොංවී | | 38. (1) හරතමුණී (2) තත්ත්වක්ෂවර | | |
| 39. (1) හරත (2) කථක් | | 40. (1) කජ සිටුවීම. (2) දිය කැපීම. | | |
| 41. (1) සමන (2) දීපන | | 42. (A) නාග රාක්ෂ (B) නාග කන්‍යා | | |
| 43. (1) තබුලා (2) පක්වාප් | | 44. (1) හිසට (2) පාදයට | | |
| 45. (1) පන්දම (2) ලාම්පු, ලන්තැරුම, කොර්පරා පන්දම් | | 46. (1) ප්‍රගස්ති (2) මාත්‍රා 3 + 4 දෙතින | | |
| 47. (1) නංස විල (2) 19 වන සියවස (1800 ගණන්) | | 48. (1) මාත්‍රා 3 + 4 දෙතින (2) මාත්‍රා 3 + 3 තතිතින | | |
| 49. (1) කථකලී (2) මතිපුර | | 50. (1) රෝග (2) කෙරුද | | |

I කොටස

01. (i) උචිරට

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
දෙශ	-	ත	න	දෙ	ම්	න	දෙ	ම්	රු	ද	ග
ත්ව	-	-	න	ක	ව	ග	න	කු	ද	ග	න

පහතරට

^	/	^	/								
1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	3	4
දෙශ	-	දෙශ	-	ග	ත	ගන්	-	දින්	-	ත	ක

සබරගමු

^	/	^	/								
1	2	1	2	3	4	1	2	1	2	3	4
ජ්	-	කි	රි	තුන්	-	තුන්	-	කි	රි	ත	ක

(ii)

/	/	/	/	/							
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
සි	රි	ව	ස	ගේ	න	අ	සු	-	-	-	-
නැ	ගේ	ම්	න්	නො	ලැ	සා	-	-	-	-	-
සි	රි	බ	ර	ඉ	මූ	ලේ	-	-	-	-	-
තු	රු	ය	ස	නි	වේ	සා	-	-	-	-	-

(iii) • උචිරට - කිරුළා වත්තමේ බෙර පදය, කවී පදයක් හා කස්තිරම

^	/	^	/	^	/	^	/	1	2	3	4
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2
බෙර පදය	දෙශ	-	-	ජ්	-	ජ්	-	ත	ක	ව	දෙශ
කවී පදය	+	+	+	සන්	-	න	සො	ලේ	-	-	පෙ
	-	-	-	දින්	-	න	ලෙ	සි	-	න්	ල
	+	+	+	තින්	-	න	බ	ලා	-	-	ස
	ලා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	+	ඉන්	-	න	තු	රි	-	න්	ඉ
	-	-	-	ලෙන්	-	න	ප	ලි	-	න්	ප
	+	+	+	තින්	-	න	බො	සු	-	න්	ග
	ලා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කස්තිරම	රු	ද	ග	ජ්	-	න	ක	ත	ත	ව	ඩිං
	තුන්	-	ග	ජ්	-	න	ක	ත	ත	ව	ඩිං
	රු	ද	ග	ජ්	-	ජ්	-	රු	ද	ග	ඩිං
	රු	ද	ග	ජ්	-	ත	ක	ත	ත	ව	ඩිං
	දෙශ	-	-	තා	-						ඩිං(ජ්)

● පහතරට - නළ සිංහා තාලය බෙරපදය, කවී පදයන් හා ඉරවිය

බේ පදය	^			/				^			/			
	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
ගත්	-	-		ත	-	ග	-	දැ	ත	-	ඹ	-	ඹ	-
ද්‍රු	-	-		-	-	ග	-	ස්ක්‍රුන්	-	-	තත්	-	-	-
රෝ	ග	-		තත්	-	-	-	දැදැදැ	ත	-	ද	-	ත	-
දුතිං	-	-		-	-	-	-	ජ	ත	-	ග	-	ත	-
කවී පදය	සේ	-	-	වි	-	ත	-	ජා	-	-	ද්‍රේ	-	ස	-
	රෝ	-	-	රු	-	හ	-	ස්ක්‍රුන්	-	-	රෝ	ර	-	-
	-	-	-	යෙන්	-	ඉ	-	තා	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ඉරවිය	ගත්	දි	ත	ග	වි	ග	ත	තත්	කි	ව	කි	වි	ත	ක
	තත්	දිත්	-	කි	වි	ත	ත	තත්	කි	ව	කි	වි	ත	ත
	තත්	ජ්‍රෝ	-	ත	ක	ජ්‍රෝ	-	කි	වි	තත්	දි	ඩු	දී	ත
	දුතිං	-												

● සබරගමු - මණ්ඩික වන්නම බෙර පදය, කවී පදයන් හා කලාපම

බෙර පදය	^			/				^			/			
	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
ජ්‍රෝ	මිත්	-		තත්	-	කි	ව	ත	ක	ව	ජ්‍රෝ	-	ත	ක
කවී පදය	+	+	+	අ	වි	ය	රු	ගෙ	න	-	සු	-	දී	-
	ය	වි	-	ආ	-	-	-	වි	ල	-	ස	-	වි	-
	+	+	+	දේ	වි	ය	නි	පෙ	ර	-	සි	-	ව	-
	දේ	වි	-	ය	-	නි	-	පෙ	ර	-	සි	-	ව	-
	+	+	+	දේ	වි	ය	නි	පෙ	ර	-	සි	-	ව	-
	කි	-	+	වේ	-	-	-	මෙ	ලෙ	-	ස	-	ව	-
	+	+	-	තෙ	සි	ය	ත	නා	-	-	ත	-	තෙ	-
	තා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කලාපම	ජ්‍රු	-	ත	ග	ත	ග	ත	ග	ති	ත	ඩු	දී	ඩු	දී
	ජ්‍රු	-	ත	ග	ත	කු	දී	ග	ති	ත	ඩු	දී	ඩු	දී

02. (i) බොද්ධාගමික වශයෙන් අයහැරන් සූයාකලාපවල ප්‍රතිඵල මතා ලෙස සමාජයට පෙන්වා දෙන ගාන්තිකරුමයක් ලෙස සන්නියකුම ගාන්තිකරුමය හැඳින්විය හැක. මෙහි වූ උපත් කරා පිළිබඳ විමසා බැලීමෙන් ඒ බව තවදුරටත් තහවුරු කළ හැක. සන්නියකුම ගාන්තිකරුමය හා බැඳී ජනප්‍රාදයේ පවතින්නා වූ උපත් කරා දෙනකි. එය වූ කළේ "සංඛ්‍යාල කතා ප්‍රවත්ත" හා "දී උදියාගේ කරා ප්‍රවත්ත" සි.

සංඛ්‍යාල කරා ප්‍රවත්තට අනුව දිනිව සංඛ්‍යාල රුපු අප්‍රාපාලි බිසව සමග විවාහ වී සතුවින් ජීවිතය ගෙවන අතරතුර රුපුට කුරු රට පුද්ධයකට යාමට සිදුවිය. මේ අතරතුර බිසව ගැබීගෙන සිටිය ද ඒ බව රුපු තොනුනා සිටි අතර, බිසව ද ඒ බව මෙවුනි අවස්ථාවක තොකිය යුතු යැයි සිංහා රුපුට තොකිවා ය. කෙසේ හෝ රුපු පුද්ධයට සිය අතර, බිසව දුතින් කාලය ගෙවිවා ය. දිනක් බිසවට මේ අඩ කුමේ දෙළඳුකක් ඇති වී ඒ බව මහ ඇමතිට සැලකර සිටියන්. මේ කාලයවන විට මේ අඩ අවස්ථා වූ හෙයින් මහ ඇමතිගේ උත්සාහය මත මේ අඩයක් සොයා ගැනීමට හැකි විය. මේ අඩය බිසව තුක්ති විදිනා විට මේ අඩ කුමේ දෙළඳුකින් සිටි තවත් එක් ස්ත්‍රීයක් බිසවගෙන් මේ අඩ කොටසක් ඉල්ලා සිටිය ද බිසව ඇයට අඩ තොයුණි.

මින් කෝපයට පත් පෙර කි ස්ත්‍රීය බිසවගෙන් පලි ගැනීමට සිංහා පුද්ධය අවසන් වී රුපු එන විට පෙරමගට ගොස් රුපු තොමැති අවස්ථාවේ බිසව මහ ඇමති සමග අනාවාරයේ හැඳිගැඹු බවත්, එම හෙතුවෙන් බිසව ගැබීගෙන ඇති බවත් පවසා කේළුම් සිය. එය ඇමිමෙන් කෝපයට පත් රුපු තම බිසව අමු සොහොනකට ගෙන ගොස් එල්ලා දෙපළ කරන ලෙස අණ කළේ ය.

එය එසේ සිදු වුව ද තුළ සිටි කුමරුගේ බලයෙන් පඹ දෙක එකට යාවී ඒ තුළ කුමරා වැඩුණි. අමු සොහොනේහි හැදී වැඩුණු මොහු රාජමූල සන්නි යකා නම් විය. පෙර වූ පින් මහිමයෙන් මොහුගේ පුරුව ආත්මය පිළිබඳ අවබෝධ වී සිය පියා නිවැරදිදේ තම මව මරා දමා ඇති බව දැනගත් මොහු මව මැරු ප්‍රශ්න ගැනීමේ අදහසින් වනයට ගොස් බෙහෙත් වර්ග රෝක් එක්කොට එකට අඛරා ඉන් විෂ ගුලි 18 ක් සාදා එයින් පිරිවර යකුන් 18 ක් මවා ගත් බව පොත පතෙහි සඳහන් වේ. මෙසේ සාදාගත් පිරිවර සමග විශාලා මහනුවරට ගොස් නගරය විනාශ කරමින් තුන් බියක් ඇති කළ බවත්, මේ පුවත දැනගත් බුදුන් වහන්සේ විශාලා මහනුවරට වැඩමවා රතන සූත්‍රය දේශනාකර පිරින් පැන් ඉස යකුන් පලවා හැරි බවත් සන්නියකුම් පුරාවිස්තයේ සඳහන් වේ.

සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයේ අනෙක් කපා පුවත වන්නේ "දං උදියාගේ" කතා පුවතයි. මෙම කපා පුවතට අනුව බුදුන් වහන්සේ මෙන් සැරසුණු දං උදියා විශාලා මහනුවරට වැද තමා බුදුන් යැයි පවසමින් දං සියා කමින් ජ්වන් විය. බොරු බස් පවසමින් ජනයා මුලාවට පත් කරමින් ජ්වන් වූ මොහු මරණින් පසු ඒ කළ පරින් ජ්වන් ආත්මයක් ලැබේ ගලක් වී ඉපදුණි. මෙසේ දොලෙෂ් අවුරුද්දක් ගෙවුණු තැන බුදුන් වහන්සේ මහා සංස්යා සමග පිළු සියා වචින අවස්ථාවේ මෙම ගල් පර්වතයෙහි විශේෂතවයක් දුටුවේ ය. ඒ පිළිබඳ බුදුන් වහන්සේගෙන් කරුණු විමුළු සික්ෂණ් වහන්සේලාට දැනගත හැකිවුයේ පෙර ආත්මයේ දී කරන ලද පාප කර්මයක් අනුව දං උදියා ජ්වන්ව ගල් පර්වතයක් වී ඉහිද ඇති බව ය. එසේ වූ ඔහුව එම පාපයෙන් මුදවා ගැනීමට සිතු බුදුන් වහන්සේ "දං උදියා තැගිරිනු" යැයි පවසා පිරින් දැනුනාක් ජප කළේ ය. බුදුන් වහන්සේගේ හඩව ජ්වන් ආත්මයෙන් මිදුණු දං උදියා "හා" කියා කට ඇරී සැණින් ඔහුගේ කටින් පිට වූ දුරගත්ධයෙන් සන්නි යකුන් 18 දෙනා ඉපදුණු බව මෙහි දෙවැනි වූ කපා පුවතයි.

මේ කපා පුවත් දෙක පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක ව බැලීමේ දී ආගමික වශයෙන් අපට අයහපත් ක්‍රියාකලාපවල නිරත විමෙන් ලැබෙන අයහපත් ප්‍රතිඵල මොනවා ද යන්න පැහැදිලි වේ. එනම්, සංඛපාල කපාවේ අන්තර්ගත අයහපත් ක්‍රියාවන් ලෙස බොරු කීම, කේලාම ඇසීම, රෝහියාව, වෙටරය, කේපය, පළිගැනීම, හරිහැරි කරුණු විමසා තොබැලීම ආදි අංශයන් පෙන්වාදිය හැක. ඒ අඩ තොබැලීම හේතුවෙන් පළිගැනීමට සිතා ගැනීම, ඒ තුළින් රුපුට කේලාම කීම හා රුපු ද දුරදිග තොබාලා බිසවෙන් කිසිදු කරුණක් පිළිබඳ තොවීමසා බිසව මරණයට පත් කිරීම ආදි වැරදි ක්‍රියාවන් රෝක් මෙම ගාන්තිකර්මය තුළින් ලොවට හෙළි කරයි. බොද්ධාගමික වශයෙන් මෙසේ වූ අයහපත් ක්‍රියාකලාපවල යෙදෙන්නවුන්ට අත්වන්නා වූ ප්‍රතිඵලය ලෙස පවුල් සංස්ථාව බිඳ වැටීම, මාතාත්වයේ මානසික අසහන තත්ත්වයන් ඇති වීම, සන්නි යක් වරිතය වැනි වරිත බිඳ වීම තුළින් සමාජය විනාශ මුඛ්‍යයට පත් වීම ආදි කරුණු පෙන්වාදිය හැක. මෙහි කපා පුවතට අනුව අමු සැමියන් අතර පවතින අනෙක්නා සම්බන්ධතාවය හා විශ්වාසය තොමැති වීම තුළින් ඇති වූ අයහපත් ප්‍රතිඵලය ලොවට හෙළිකරනුයේ ගාන්තිකර්ම කරුවාගේ ඇත්තා වූ මනා කළා කුසලතාවයෙනි.

දං උදියාගේ කපා පුවත තුළින් සමාජයට බොහෝ කරුණු කාරණා ඉදිරිපත් කරයි. දං උදියා බුදුන් යැයි පවසමින් සමාජය මුලාවට පත් කිරීම, රෘතිය වැනි පාප ක්‍රියාවන් රෝක් සිදු කරනු ලබයි. එමගින් ඔහුට අත්විදින්නට වූ විපාකය වූ යොලෙෂ් අවුරුද්දක් ගලක් බවට පත් වී සිටීම ය. එමගින් ගැමී කළාකරුවා ලොවට හෙළි කළේ බොද්ධ දරුණයට අනුව අයහපත් ක්‍රියාකලාපවල නිරතවන්නට ලැබෙන්නා වූ අයහපත් ප්‍රතිඵලයි.

(ii) කොහොඹා කංකාරිය වූ කළී මුඛ්‍ය වශයෙන් ම දෙවියන් ප්‍රධානකොට පුරුජාර්ථයෙන් ගුවු කරන්නා වූ ගාන්තිකර්මයක් ලෙස අර්ථගැන්වීම නිවැරදි ය. කොහොඹා කංකාරියේ අන්තර්ගත ගායන ලෙස කේල්මුර කට්, අයිලේ යැදීම, මහායාතිකාව ආදිය පෙන්වා දිය හැක. මෙහි ගායන විශේෂයන් දෙවියන් ප්‍රධානකොට පවත්වන බව අප කවුරුන් දන්නා කරුණුති. මෙට අමතරව මල්හන් පදන් කට්, කොහොඹා හැලුල්ලේ කෙරී කට් ද කංකාරියට අයත් ගායනා විශේෂයන් ය. නිදුපුන් ලෙස කේල්මුර කට් ගත් කළ දෙවියන් ප්‍රධානවන ආකාරයත්, ඉන් පුරුජාර්ථය ඉවුවන ආකාරයන් මතාව පෙන්නේ. ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්ද බණ්ඩාර, ගල් බණ්ඩාර, බිසේ බණ්ඩාර, මැණික් බණ්ඩාර, දේවතා බණ්ඩාර, සපුමල් බණ්ඩාර වශයෙන් බණ්ඩාර දෙවිවරු හත් දෙනෙකු සිටින බව අප දන්නෙමු.

මොවුන් සියලු දෙනා දෙවිවරු ය. මෙම දෙවිවරු සඳහා කංකාර මඩවේ දී කේල්මුර කට් ගායනා කරනු ලබන්නේ ඒ ඒ යහන්වලට මෙම දෙවිවරුන්ට විධින්නට ආරාධනා කරමිනි. ඒ අනුව කොහොඹා කංකාරිය වූ කළී දෙවියන් ප්‍රධානකොට පුරුජාර්ථයෙන් සිදුකෙරෙන ගාන්තිකර්මයක් බව කිව පුතු ය. තවද අයිලේ යැදීම හා මහායාතිකාව තුළින් ද දෙවියන් ප්‍රධානකොට පුරුජාර්ථයෙන් එය ඉවුකෙරෙන ගායන විශේෂයක් බව කිව පුතු ය. දෙවියන් වෙනුවෙන් ඉදිකර ඇති යහනට දෙවියන්ට විධින ලෙස කරන ආරාධනාවත් ලෙස අයිලේ යැදීම හැදින්වේ. මෙහි වූ "දස දහසක් සක්වලට තායක වූ ඉරුගල් බණ්ඩාර දෙවියන් වහන්සේටයි මේ ආරාධනා කරන්නේ . . ." යන ගායනා තුළින් ඒ බව මතාව ව පිළිබඳ වේ.

තව ද මල් හත් පදේ කට් තුළින් වීරමුණ්ඩ හා පත්තිනි දෙවියන් පිළිබඳ කියැවේ. ඒවාගේ ම කොහොසා දෙවියන්ගේ උපත් කථාව විස්තර කෙරෙන කොහොසා හැඳුල්ලේ කෙරී කට් තුළින් ද කොහොසා කංකාරියේ දෙවියන් ප්‍රධාන වන බව පෙනේ. එපමණක් ද නොව, හත් පදය තුළින් කොහොසා කංකාරියේ දෙවියන් හා බැඳී ප්‍රජාර්ථය කෙසේ ද යන්න මතාව පිළිබිඳු වේ. කොතළ පදය, බුලත් පදය, දුම්මල පදය, සං පදය, පොල් පදය, යහන් මුට්ටි පදය, මල් පදය යනු එම පද හතයි. කංකාරි මඩුවේ පස්වරු වාරිතුවල දී ඉටුකෙරෙන වාරිතුයක් ලෙස මෙහි පද හත නැරීම දැක්වීය හැක. මෙහි දී රගමචිලට දෙවියන් පැමිණීමට සුදුසු පිරිසිදු තුළියක් කිරීමට කොතළයෙන් කහ දියර ඉසිලින් රගමචිල පිරිසිදු කරන ආකාරය රග දක්වා පෙන්වයි. ඒ තුළින් දෙවියන් ප්‍රධාන වන බව පෙනේ. ඒවාගේ ම රගමචිලට පැමිණී දෙවියන් බුලත් දී පිළිගන්නා ආකාරය බුලත් පදය තුළින් ද, දුම්මල පදයන් රගමචිල දෙවියන් සඳහා සුවදවත් කිරීම ද, පැමිණී දෙවියන් සං වඩා පිළිගැනීම සං පදයන් ද ආදි වශයෙන්කර පෙන්වයි. තනි ප්‍රද්ගලයෙකු විසින් නර්තනයේ යෙදෙන මේ තුළින් පෙනෙන්නේ කොහොසා කංකාරිය වූ කළී දෙවියන් ප්‍රධානකාට ප්‍රජාර්ථයන් ඉටුකෙරෙන ගාන්තිකර්ම හියාවලියක් බව ය.

- (iii) පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය වූ කළී ගාන්තිකර්ම රසකින් හෙබි නර්තන සම්ප්‍රදායක් ලෙස අර්ථ ගැන්විය හැක. එම සේතුවෙන් මෙහි සම්ප්‍රදාය තුළ ඒ ඒ ගාන්තිකර්ම සඳහා වෙන් වූ රංග වස්ත්‍රාහරණ ද බොහෝ ඇති බව තොකියා ම බැරි ය. මේ අතුරින් දෙවාල් මඩුව ගත් කළ එහි ඇති රංගන අවස්ථාවක් ලෙස පත්තිනි හා දෙවාල් රංගන අවස්ථාව නමිකළ හැක. පත්තිනි රංගන අවස්ථාව ගත්කළ එය දෙවාල් මඩුව තුළ වූ ඉතා සුන්දර හා විත්‍රාකර්ෂණීය රංගන අවස්ථාවක් ලෙස හැඳුන්වා දිය හැක. මෙහි පත්තිනි දෙවියන් මෙන් සැරසෙන ප්‍රධාන ඇශුරා කපු පත්තිනි ලෙස හැඳින්වේ. වහු පත්තිනි වරිතයට සමාරෝපණය වන්නේ රංගවස්ත්‍රාහරණ තුළිනි. එසේ සැරසෙන ඇශුරා පත්තිනි සළඟ, දෙඅතට ගෙනා "ගදීම දීම දීම - ගදීම දීම දීම" ආදි බෙරපදයට අනුව රංගනයේ යෙදෙන්නේ රසික සින් තුළ පත්තිනි දෙවියන් රංග මණ්ඩපයට වැඩියා යන හැඳුම ඇති කරවමිනි. එයට බොහෝ දේ බලපාන්නේ රංගවස්ත්‍රාහරණ ය. අතට ගත්නා පත්තිනි සළඟ, ඉතා විසිතුරු ඇශුම් කට්ටලය, හිස පළදුනා, ආහරණ කට්ටලය හා කහ, රතු, සුදු, රත්වන් වර්ණ වැඩි වශයෙන් හාවත කිරීම ද මෙහි වූ අනි සුන්දරත්වය සඳහා පැමුව ඉවහල් වී ඇති. දෙවාල් රංගන අවස්ථාව ද පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ඉතා සුන්දර රංගන අවස්ථාවක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. මෙහි දී ද දෙවාල් දෙවියන් නිරුපණය වන අපුරුන් තර්තනය සකසා ගැනීමට මතා පිටිවහලක් වී ඇත්තේ රංගවස්ත්‍රාහරණ ය. එහි දී දෙවාල් දෙවියන්ගේ ඇශුම් කට්ටලය මෙන් කාගුල්, ඉණ හැඩි, හැටිව ඇතුළත් ඇශුම් කට්ටලයෙන් සැරසෙන නැවුවුවේ දෙවාල් දෙවි සත් කට්ටුව මෙරට ගොඩ බැසීම අනුරුපණය කරනි. සුදු, රතු, කහ ආදි දිස්තිමත් වර්ණ හාවතයෙන් ද මෙම ඇශුමට ලැබෙන්නේ මතා සහයෝගයකි. මෙවැනි වූ වර්ණ හාවතය හා හැඩිතල තුළින් රංගවස්ත්‍රාහරණ සකසා ගැනීම සේතුවෙන් රංගනය තුළ විවිතත්වය මතු වේ.

මෙයා සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් ප්‍රත්‍යාග්‍ය වන්නේ දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ දී පත්තිනි හා දෙවාල් රංගන අවස්ථාවල සුවිශ්ෂණව්‍ය උදෙසා රාග වස්ත්‍රාහරණ ඉවහල්වන බවයි.

03. (i) පෙර රජ ද්විස පාලන තත්ත්වයේ අවශ්‍යතා සඳහා ජනතාවට පණිවිධ ලබා දීමට බෙර වාදනය (හෝරි) යොදාගත් බව අපී කටුරුත් දන්නා කරුණකි. ඒ සඳහා අණ බෙර, රණ බෙර, වධ බෙර, මළ බෙර ආදි වශයෙන් නමිකළ බෙර වාදන අවස්ථා තිබුණු බව ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට පෙනේ. රුතුගේ අණ පතන්, නියෝගයක් රටවැයියන්ට සන්නිවේදනය කිරීම සඳහා යොදා ගත්තේ අණ බෙර වැයිමයි. මෙහි දී දුවිල යොදාගෙන ඇති අතර දුවැලන් "ජේ ජේ ජේ" වන පාදනය තෙවරක් වාදනය කර මහරජාණන් වහන්සේගේ නමින් යනුවෙන් අදාළ පණිවිධ සන්නිවේදනය කරයි. එම පද කොටස සැළින් රට වැයියේ එය රාජ ආදාළවක් ප්‍රකාශයට පත් කරන්නට යන බව දත් සුහුපුළු ව අණ බෙරකරු අසලට රොක් වෙති. එසේ ජනයා රස් වූ පසු අණ බෙරකරු එම ආදාළ ප්‍රකාශයට පත් කරයි.

රණ බෙර වාදනය තුළින් ද ඇතිතයේ ජනයාට සන්නිවේදනය ලබා යුත් බව අප දන්නෙමු. සුදුද්ධයට එපැණි හටයන්ගේ රණකාලීන්වය ඉස්මතු කරවීමට හා මවුන් තුළ නිර්හිතකමත් ඇතිකරලීම හා සම්බන්ධයක් ලෙස සංවිධානන්මක ව කටයුතු කිරීම අරමුණුකොටුවයෙන් රණ බෙර වාදනය සිදු වී ඇත. රණ බෙර වාදනය සඳහා වාදන හාණි විශාල ප්‍රමාණයක් එකට වාදනය කළ සුතු ය. එසේ වාදනය කරමින් සතුරු දේනාවක් එන බව, ඒ සඳහා අප සුදානම් විය සුතු බව, සුදුද්ධයට යන හට පිරිස දිරිමත්කර මවුන්ට සක්තිය ලබා දීම හා සුදුද්ධයක් දිනා තම රටට පැමිණෙන වට මවුන්ට පිළිගැනීම ආදි බොහෝ කරුණු මුල්කොට රණ බෙර වාදනය සිදුකර ඇත. මෙම බෙර වැයිම තුළින් අතිත ජනයා ඒ හා සම්බන්ධ වාතාවරණය සන්නිවේදනයකර ගෙන ඇති.

මළ බෙර වාදනය ද දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩි උපයෝගීකාටගෙන මිතිසුන් හට සන්නිවේදනය කිරීමට හැකි තවත් එක අවස්ථාවකි. වර්තමානයේ වූව ද මළ බෙර වැඩීම අප තොත ගැටී ඇත. මේ සඳහා ද්‍රව්‍ය, තම්මැට්ටම හා නොරණුව යන දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩි යොදා ගන්නා අතර, සුදු රේද්දකින් මෙම අවන්දී වාද්‍ය හාණ්ඩියන් ආචරණයකර වැඩීම සිරිතයි. බෙරය ආචරණය කිරීමෙන් එහි ස්වාහාවික හඩ යටපත් වී ශේකාකුල පහත් හඩන් භඩන් නැගේ. මළ බෙරයේ බෙර පදයත්, එමගින් නැගෙන ශේකාකුල තාදයන් තුළින් මෙහි වූ විශේෂන්වය පැහැදිලි වේ. එම අමිහිර ශේකීය තාදය ඇැසෙන පිරිස් මිතියක් රැගෙන යන බව ඒ අනුව සන්නිවේදනය කරගනී. එවැනි බෙර පදයකි මේ "ජේ කිත්තක්, ජේ ජේ කිත්තක්, ජේ ජේ . . ." ඇතැම් පෙදෙස්වල දේහය සොහොන් නිමට ගෙන යැමට කළින් තෙවරක් බෙරය වාදනය කාට ගම්වාසින්ට එම අවස්ථාව සන්නිවේදනය කිරීම ද වාරිතුයන් සේ පවතින බව ද පෙනේ.

වාදබෙර වාදනය ද පැරුණි සන්නිවේදන කුමයකි. සමාජ විරෝධී කටයුතු සම්බන්ධයෙන් හෝ විනය විරෝධී කටයුතු සම්බන්ධයෙන් රුපු හෝ අධිකරණය විසින් වද බන්ධනයට නියම කරන පුද්ගලයින් වද බන්ධන ස්ථානය වෙත කැදවාගෙන යන ලද්දේ "වද බෙර" වාදනය කරමිනි. මෙසේ මොවුන් කැදවාගෙන යැමේ ද වද බෙරයෙහි හඩ ඇැසෙන ප්‍රදේශවාසීනු වරදකරු කුවුදීයි දක්බලා ගැනීමට විදි දෙපසට රස් වෙති. ඒ අනුව වද බෙර වැඩීම ද දුරාතිතයේ සන්නිවේදන කටයුත්තක් සේ හැදින්විය හැක.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ අණ බෙර, රණ බෙර, මළ බෙර, වද බෙර ගැන විමස බැලීමේ ද අපට ගම් වන්නේ රාජ්‍ය පාලනයේ සන්නිවේදන කටයුතු සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩි මහත් සේවයක්කර ඇති බවයි.

(ii) වෙස් ඇදුම් කට්ටලය

උඩිරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය වන්නේ වෙස් ඇදුම් කට්ටලයයි. බොහෝ වාරිතු සම්දායක් මත උඩිරට තර්තනය පුරුණ කළ සිල්පියෙකුට මෙහි ඇදුම් ආයිත්තම් පුරුණීය ස්ථානයන් තුළ ද පලද්වනු ලැබේ. එසේ පලදිනු බෙන ඇදුම් කට්ටලයෙහි කොටස ලෙස ජට්ටා, පායිමිපත, සිංහලන්ධනය, තේවුපත්, කරපටිය, අවුල් හැරය, උරභාසු, බන්ධි වලපු, තෙකමෙන්ත, සිලමිඩු, ඉණ පටිය, ඉණ හැඩය, හගල, දෙවැල්ල, පොත්පොට, තරුපොට, හගල ලණුව හැදින්විය හැකි ය. මින් ජට්ටා, පායිමිපත හා අවුල් හැරය යන අංග තුන පිළිබඳ විමස බැලුමු. උඩිරට තැපුමේ හිස වෙස් බැඳීමේ සුබ මොහොන්න් තම ගුරුතුමා විසින් හිස මත තබන වෙතෙකා හැඩයක් දරන්නා වූ මෙය සුරිය, කොහොම් වැනි ලියකින් ලියවා ලාකඩ සායම් කාට හිස මුදුනේ පැලදීමට පරණ රේදි පටිවලින් පටි මසා සකස් කළ අගල් හතක් පමණ උස පළදනාවකි.

පායිමිපත යනු ජට්ටා ඉදිරිපස හිනි සිංහක හැඩයට සාදාගත් රිදි තහඹුවෙන් අලංකාර කළ සිරස්පතකි. මෙම ආහරණය සකසා ගැනීමේ ද අගල් 1 ක් පමණ පළල ලි පටි 7 ක් ගෙන, එම ලි පටි මත කුටුයම් කපා ඒ මත රිදි ඔබධාව සකසා ගනී. මෙම පටි එකිනෙක සම්බන්ධ කරවීමට පිටුපසින් තද කමින් දෙකක් යොදා ඇත. එසේ සකසා ගන්නා පායිමිපත ජට්ටාවට ඉදිරියෙන් හිස මත පැලදී ගනී.

අවුල්හැරය යනු, උඩිරට වෙස් තැවුවා ඔහුගේ ප්‍රපු පෙදෙසට පලදින්නා වූ ආහරණයකි. කැබැල්ල පොතු හෝ මී අං රවුමට කපා ලියවා රිදි බොත්තම් සවිකර පෙනි 32 ක් ආකාරයට මුළුන් ම මෙය සකස්කර ගනී. ඉන්පසු මෙවා එකිනෙක සම්බන්ධවන ආකාරයට පබලු වැළැ පොටවල් අමුණා වට තුනක් වන සේ රටා මවා දෙවුරට උඩින් හා යටින් පබලු වැළැ පොටවල් පිටුපසට සම්බන්ධ කර ගනී. මෙසේ සම්පූර්ණයෙන් ප්‍රපු ප්‍රදේශය ආචරණය වන සේ සකස්කර ගත් පළදනාවක් ලෙස අවුල්හැරය හැදින්වීමට පුළුවනා.

මෙසේ උඩිරට ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය වන වෙස් ඇදුම් කට්ටලයේ කොටස් දෙස බැලීමේ ද අපට ගම් වන්නේ මේ තුළ සුදු වර්ණය ඉතා බහුලවක්, රතු වර්ණය සාමාන්‍ය ලෙසක් යොදාගෙන ඇති බවයි. එම වර්ණ තුළින් ගාන්ත රසය මෙන් ම වීතන්වය ද විද්‍යා දැක්වෙන බව කිව පුතු ය. එපමණක් නොව, මෙම ඇදුම් කට්ටලයේ ඉහත විස්තර කළ කොටස් තුනෙන් මෙහි සම්ප්‍රදායට විශේෂ වූ අනාන්තා ලක්ෂණ මතා සේ ගැඩ වී ඇති බව ද නොකියා ම බැරි ය.

පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටල තුනක් ඇති අතර, ඉන් තෙල්ලේ ඇදුම් කට්ටලය මෙහිලා අධ්‍යානය කිරීම අගන් ය. තෙල්ලේ ඇදුම් කට්ටලයේ කොටස් ලෙස ජට්ටා, තළුල් පටිය, කරපටිය, පබල හැටිවය, ඉණ පටිය, අත් පටි, ඉණ හැඩය, අදින සුදු රේද්ද, ගෙරීර සුවිටම්, කතුල් පටි, පිජාමා කැඹිසම හා සිලමිඩු නම් කළ හැක.

සබරගමු තරතන සම්පූදායේද එක් එක් තැවම් අංග සඳහා පට ම ආවේණික වූ ඇදුම් කට්ටල් වෙන් එවන් වශයෙන් හාවිතයේ පවතින අතර, ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය ලෙස සමන් දෙවියන්ගේ ඇදුමට සමාන ඇදුම් කට්ටලයක් හාවිතයේ පවතී. එහි කොටස මෙසේ නම් කළ හැක. ජවාව, තෙත්ති මාලය, කඩුක්තතන්, කරල්ල, පබල හැටිවය, හස්තකඩ්, බන්දී වලපු, ඉණ හැඩය, ඉණ පටිය, සුදු ඉණ වෙළුම, ඉණ රල්ල, රතු රෙද්ද, අත් පොටවල් හතර, සේලය, සිලමිඩු හා පිජුමාව වේ.

(iii) පහතට නරතන සම්පූදායේ සුතියම් යාගයට අයත් එක් නරතන අවස්ථාවක් ලෙස විඛි පැවත පෙන්වාදිය හැක. විඛිපුර දෙයෙන් මෙරටට පැමිණී බමුණන් පිළිබඳ විස්තර කෙරෙන මෙම නරතන අංගය සඳහා හාලිත වන රට ම වෙන් වූ රෝ වස්ත්‍රාහරණ කට්ටලය ඉතා විවිත ය. යටිකයට දෝතියක්, උඩිකයට හැටියක්, හිසට ජටාවක්, තවුණු වැළක් හා අතට කුඩායක් ගනී. ඉන්දීය බ්‍රාහ්මණයන්ගේ වර්ණ රටාවන්ට අනුව කහ, දුනුරු වර්ණ යොදා ගන්නා අතර, උඩියටුල හා යටි රුවුල ද මුහුණෙහි සුදු පැහැද මතුවන සේ වත්සුණු තවරා අං රවනය යොදා ගැනීම ද සිදු කරයි. මෙවැනි වූ ලෙස ගැන්වීම හේතුවෙන් අදාළ නරතනයේ වරිත ස්වාභාවය හා සුවිශේෂී ගති ලක්ෂණ ඉස්මතු වීම කෙරෙහි රෝවස්ත්‍රාහරණ හා අං රවනය බලපා ඇති බව යුතු ය.

රිදිදී දායය හේවත් රටයකුම ගාන්තිකර්මයේ එන රිදිදී ඩිසට ලෙසට වෙස්වලා ගන්නා ශිල්පියා ඒ සඳහා යොදා ගනු ලබන්නේ දේලය හා හැටුවයයි. වර්ලස සඳහා ගොක් කොළවලින් කඩාගන්නා ගොක් රහිත් යොදා ගන්නා අතර, මින් පිශෙකි නානු ගා දිය නා සංඝිලි හැද ඩිස පිරා ආහරණ පැලද සැරසෙන ආකාරය තිරුප්පණය කරයි. ඒ වාගේ ම මේ සියලු රංගාහරණ බඩාලනු ලබන්නේ "නානුමුර වට්ටිය" නොහොත් "උනුනුපියන" කුළ ය. මෙම වට්ටිය තුළ වූ සියලු ආහරණ ගොක්කොළවලින් තිර්මාණයකර කිහිම ද විශේෂ ලක්ෂණයකි. අංග රවනය ද මීට සරිලන සේ යොදා ඇති අතර, වරිත තිරුප්පණයට රංගවස්ත්‍රාහරණ හා අංග රවනය බලපා ඇති බව කිව පුතු ය.

අභ්‍ය විදුමන වූ කළු දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ නාට්‍යමය අවස්ථාවකි. පත්තින් දේවියගේ එක් උපත් කජාවක් වන අභිජන් උපත් කජාව මෙයින් තිරුපැණය කෙරේ. පඩි රුපුගේ උයනෙහි හටගත් අභිය තොලා ගැනීම සඳහා සඳවී ලොවට අධිපති ශ්‍රී දේවින්දුයා මහජ වෙසක් මොගෙන පැමිණෙන ආකාරයත්, අභියට විද එය බීම හෙළන ආකාරයත් මෙයි නාට්‍යමය අවස්ථාවෙන් පුද්රුණනය කෙරේ. මෙහි දී මහජ වෙස්ගත් වරිතයට අදාළ රංග වස්ත්‍රාදියෙන් සැරසෙන නාට්‍ය මහජ බව පෙන්වීමට අතට ගත්තා සැරයටිය ද මෙහි වූ සුවිශ්චි ගති ලක්ෂණ පෙන්වීමට මහෝපකාරී වේ. ඒවාගේ ම පරණ වූ සුදු මේස් බැහියමක් හා සරමක් හැඳ මහජ බව ප්‍රකට කරයි. උක් මලක් මෙන් ඔපුගේ හිසකෙස් සුදුවන් පැහැකර ඇත. අවුරුදු 120 ක පමණ වයසැනි පුද්ගලයෙකු බව මීට අදාළ කරි තුළින් පෙනේ.

එපමණක් ද තොව, කෙතරම් මහලදු සි කිවහාන් මැරේන්නට ආසන්න වූ කලෙක මෙන් ස්වරුපයක් මොහුගෙන් නිරුපණය වේ. ගීරය කුදු ස්වභාවයක් ගන්නා අතර, තබන තබන අධියක් පාසා මොහු ඇද වැට්ටේ. කට දෙකොළීන් කුණු කෙළ ද, දෙඅශේවලින් කඩ ද වැඩිරෙයි. දෙපා බරවා රෝගයෙන් ඉදිමි ඇතිවාක් මෙන් පෙනේ. මෙක් වරිතයට පණ පොවන ඕල්පියා අදාළ ලක්ෂණ මතා ව විභාගත යුතු අතර, ඔහුට අංග රවනය ද මතාව ලබා දිය යුතු ය. එසේ වූ විට අදාළ වරිත නිරුපණය නිසි ආකාරයෙන් ප්‍රේෂ්ඨකයාට තැරැකීමේ හැකියාව ලැබේ.

මෙසේ අඩු විද්‍යාත්‍යන් නාම වූ නාට්‍යමය පෙළපාලිය කුඩ වූ මහජ වරිතය මෙකී අංග රවනය හා රංග වස්ත්‍ර හාවිත කිරීම තැබුන් ඇතා වරිතයේ වරිත ස්වභාවයන් මතා සේ පුද්ගලනය කිරීමට හැකි වූ බව මේ අනුව අපට වැටෙනේ.

සන්නියකුම ශාන්තිකරුමයේ ද එකී වරිත ප්‍රේක්ෂකයන්ට මතා ලෙස එලිදැක්වීමට මහෝපකාරී වන්නේ එහි වූ අංග රවනය හා රෘගවස්ත්‍රාහරණයි. මෙයට අදාළ රෘගවස්ත්‍රාහරණ කිහිපයක් පවතී. ඉන් සන්නි හා පාලි වරිත තිරුපාණයේ දී යොලා ගත්තා රෘගවස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ අපගේ අධිකාරීයනය යොමු කිරීම වටි.

සන්නි හා පාලි, යකු කොට්ඨාසයකට අයත් තුම්කා ලෙස වර්ග කළ හැක. මෙවැනි වූ වරිත වෙසශගැන්වීමේ දී එක් එක සන්නියෙන් නිරුපණය වන හාවයන්ට අනුව ඒවා වෙස් ගන්වා තිබීම මෙයට ම ආච්චීක වූ උප්‍යාණයකි. තවද සැම සන්නියක් පදනා ම වෙස් මුහුණු පැලීම් ද අතිවාරය උප්‍යාණයක් වන අතර, මෙකි වෙස් මුහුණු වරිතයට ආච්චීක ගුණාග මතුවන සේ නිමවා තිබීම අපුරුවනාක ය. මෙම වෙස් මුහුණු තුළ ඇතුම් ඒවා දත් ඇත්දක් පමණක් වන අතර, තවෙකත් කටින් කුල්ලකි. කවත් වෙස් මුහුණක ඇයේ, තොල සෙලවිය හැකි ය. මේ අදි වශයෙන් විවිධ වෙස් මුහුණු සන්නි හා පාලි පදනා යොදා ගනු ලැබේ. මේ සැම වෙස් මුහුණකින් ම අපේක්ෂිත අරමුණ වන්නේ වරිතයෙහි වරිත ස්වාහාවය ප්‍රේෂ්ඨක සිතට ජනිත කරවීම ය.

එපමණක් ද නොව, රංගවස්තු හා ඒවාට යොදා ඇති වර්ණ ද අදාළ වරිතයෙහි වරිත ස්වභාවය විදහා දක්වීමට ඉතා අවශ්‍ය කරුණුකි. තව ද රංග වස්තු නිර්මාණයේ ඇතැම් කොටස දේශීය අමුදව්‍ය යොදා ගනිමින් සකසාගෙන ඇති බව බොහෝ විට අප නොත ගැටී ඇත. එවැනි අවස්ථාවකි, මේ සන්නි හා පාලි සඳහා කොළ වර්ග ලෙස බුරුල්ල කොළ උපයෝගී කර ගැනීම. මෙම බුරුල්ල කොළ උපයෝගීකාට ගෙන ඇතැම් සන්නිවල ඉන හැඩ සකසනු ලැබේ. ඒවෝ ම ඉදිකොළ, නාවා, වල්බෙල් ආදි ගස්වල පටිචාවලින් ඉන හැඩ සකසයි. කිරීද, දොඩ, පුස් වැනි ඇට වර්ගවලින් නිම කළ මාල ද ගෙල සැරසීමට යොදා ගනු ලැබේ. මෙවැනි වූ සාධකයන්ගෙන් හැඩ සකසා ගනිමින් සන්නි යක් වරිත තුළ එයට ම සුවිශේෂ වූ ගකි ලක්ෂණ තුළින් ඉස්මතු කරනුයේ දේශීය කළාකරුවා සතු කළා කොළඳයයි.

යලෝක්ත කරුණු කාරණාවන්ගෙන් හෙළිදරව් වන්නේ අංග රවනය හා රංග වස්තු එකි වරිත නිරුපණයන් හෙළිදරව් කිරීමට මහෝපකාරී වන බවයි.

II කොටස

04. (i) මහනුවර යුගයේ වන්නම් බිජ වීම පිළිබඳ තොරතුරු ගවේෂණය කිරීමේ දී ප්‍රපමයෙන් ම මතකයට නැගෙනුයේ කිවිකාර මඩුවයි. මෙම මඩුවේ දී වන්නම් පමණක් නොව ප්‍රශ්නයි, සුවිදම්, කවුත්තම්, හටන්, වන්දානාන් ආදි බොහෝ ගායන අංග බිජ වී ඇති බව අප දන්නා කරුණුකි. වන්නම් බිජ වීම පිළිබඳ සාහිත්‍යගත තොරතුරු ඇතුළත් කානීන් ලෙස තොරත්මාලය, පැරණි වන්නම්, උඩරට නැවුම් කළාව, උය ගී, වන්නම් 18, සිංහල සාහිත්‍ය වංශය, වාදාංකු රත්නමාලය, සිලප්පදිකාරම් ආදිය පෙන්වා දිය හැක. මේ සැම කානීයක ම පාහේ වන්නම් රවනා වීම පිළිබඳ තොරතුරු අන්තර්ගත ය.

෋ඩරට වන්නම් රවනා කිරීම පිළිබඳ විවිධ මතිමතාන්තර ඇති අතර, බොහෝ දෙනාගේ පිළිගත් මතය වූයේ මහනුවර යුගයේ රුකුල ශ්‍රී විර පරානුම නරේන්ද්‍රසිංහ රජුගේ කාලයෙහි කිවිකාර මඩුවෙහි ගායනය සඳහා ගණිතාලංකාර නම් බමුණු පධිවරයා විසින් වන්නම් රවනා කළ බවයි. තවත් අයෙකුගේ මතය වන්නේ මල්වතු පාර්ශ්ව හිමි නමකගේ ද සහාය ඇති ව ගණිතාලංකාර බමුණු පධිවරයා මෙකි වන්නම් 18 රවනා කළ බවයි.

මෙයින් ද සැහීමකට පත් නොවන කිරීඳුලේ යානවීමල හිමියන්ගේ මතය වන්නේ ගණිතාලංකාර නම් බමුණු පධිවරයා විසින් එවන ලද "තොරත්මාලය" නමැති කානීය ඇසුරෙන් මල්වතු පාර්ශ්ව හිමි නමක් වන්නම් රවනා කළ බවයි. මෙයි වෙනස් මතයක් දරන විබෙදි ජාතික එස්. මහින්ද හිමියන් උන්වහන්සේගේ වන්නම් දහඅට නමැති කානීයෙහි දක්වන්නේ උඩරට වන්නම් දහ අට ප්‍රහාවය ලබා ඇත්තේ පහතරට ප්‍රදේශයේ බවයි. මෙසේ එක් එක් සාහිත්‍ය පොතපත පරිසිලනය කිරීමෙන් අපට අවබෝධ වන්නේ කෙසේ හෝ මහනුවර යුගයේ කිවිකාර මඩුවේ දී වන්නම් රංගනා වූ බවයි.

- (ii) දේශීය නර්තන කළාව විකාශනයේ දී එක් එක් යුගයල විවිධ වූ සංස්කෘතික ලක්ෂණ රට බලපෑ බව මූලාශ්‍ර දෙස විමසා බැඳීමේ දී අපට පැහැදිලි වේ. ඒ අනුව පොලොන්නරු යුගයේ දේශීය නර්තන කළාව කොරේහි බලපෑ දැක්ෂීණ හාර්තිය සංස්කෘතික ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසා බැලුම්.

පොලොන්නරුවේ අංක II දරන ශිව දේවාලයෙන් සොයාගනු ලැබූ ලෝකඩ නටරාජා ප්‍රතිමාවේ පාදමේ එකැස් බෙරය, තාලම්පට සහ තොරණුව යන රුකුම් දක්නට ලැබීම එක් සාධකයක් සේ නම් කළ හැක. ශිව හෙවත් නටරාජා යනු හින්දුන්ගේ ප්‍රධාන දේවියන් ය. නැවුමෙහි ද අධිපති දේවියන් ය. එපමණක් ද නොව, මෙහි වූ වාදා හාන්ඩි වන තොරණුව, තාලම්පට, එකැස්බෙරය අතරින් තාලම්පට යනු හාර්තිය ආහාසය පෙන්වන්නා වූ හාන්ඩියකි. එය හාර්තියන් "නට්ටවාගම්" ලෙස හඳුන්වන අතර, මෙය තාල වාදා හාන්ඩියකි. මෙයි කරුණු කාරණාවන්ගෙන් ප්‍රකට එන්නේ දේශීය නර්තන කළාවට හින්දු ආගමික බලපෑම් ඉවහල් වී ඇති බවයි.

දෙවන සාධකය ලෙස දැනුම කොටවෙහෙරෙන් හමු වූ ඇත් පහන දක්වීය හැක. පරානුම්බාජු රජුගේ උපන් ගමෙහි ඉදිකරන ලද සුතිනර වෙතෙහෙරෙන් සොයා ගනු ලැබූ මෙම ඇත් පහනේ එල්ලා තබන දම්වැලෙහි තැන තැන යොදා ඇති විවිධ නර්තන අංගහාර ඇතුළත් තාලගතන්ගේ රුකුම් රාජීයක් ඇත. ඒ තුළ විද්‍යාමාන වන්නේ දැක්ෂීණ රහත තැවුම්වල අංගහාරයන් ය. ඉතා විශිෂ්ට කළා නිර්මාණයක් වන මෙමගින් ද ගම්මාන වන්නේ පොලොන්නරු යුගයේ දේශීය නර්තන කළාවට දැක්ෂීණ හාර්තිය සංස්කෘතිය දේශීය නර්තන කළාව දැන් සේ බලපෑ බව පෙන්වීමට කදිම නිදුසුන් ය.

මිට අමතරව පාලමාවිටායි සිලා උපියෙහි සඳහන් දේවදායි නර්තන විලායන් හා නිශ්චංකමල්ල රජ ද්විය ඉදිකරන ලද සැවදායෙයි ඇතුළත්වන බිත්ති දෙපස ඇති නැවුවුවන්ගේ හා බෙරකරුවන්ගේ රුප ද දැක්ෂීණ හාර්තිය සංස්කෘතිය දේශීය නර්තන කළාවට දැන් සේ බලපෑ බව පෙන්වීමට කදිම නිදුසුන් ය.

(iii) දේශීය නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනයට බලපෑ එක් සාධකයක් ලෙස ක්‍රි. ව. 1959 පළමු පොදු රාජ්‍ය මණ්ඩලයේ උත්සවයක් සඳහා නැවුම් කණ්ඩායමක් ඉන්දියාවට යැවීම දැක්විය හැක. මේ තුළින් ජාත්‍යන්තර සම්බන්ධතාවයන් ගොඩනෑංචා ගැනීමේ හැකියාව දේශීය නරතන ශිල්පීන්ට උදාවීමේ හාග්‍යය හිමි විය. එය දේශීය නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනයයි.

1953 රජයේ ලලිත කලායනය ආරම්භ කිරීම ද දේශීය නරතන කලාව ලැබූ තවත් සුවිශේෂී අත්දකීමකි. එතෙක් ගුරුගෙදරට සිමා වී තිබූ අපගේ මහයු කලා අංගයක් වූ නරතන විෂය වැටකුව් බිඳී දමා දීප ව්‍යාප්ත විය.

1956 ද ද තවත් වැදගත් සිදුවීමක් නරතන කලාව තුළ සිදුවිය. එය වූ කළේ සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව ආරම්භ කිරීමයි. මෙතෙක් ගුරුකුල යටතේ පවත්වාගෙන යනු ලැබූ කලායනයන් මෙම දෙපාර්තමේන්තුව යටතේ ලියාපදිංචි කිරීම මින් සිදුවිය. එසේ ලියාපදිංචි කිරීම තුළින් කලායනයන් සඳහා රජයෙන් ආධාර ලබා දුන් අතර, අධ්‍යාපන කටයුතු ද විධිමත් තලයකට සැකසුණි.

අවසාන සාධකය ලෙස රාජ්‍ය නරතන කණ්ඩායම සහ ජාතික තරුණ සේවා සභාව වැනි නරතන කණ්ඩායම් බිඳී වීම දැක්විය හැක. මෙම කාල වකවානුව තුළ සිදු වූ තවත් වැදගත් සිදුවීමක් ලෙස මෙම කරුණු ද පෙන්වා දිය හැක.

05. (i) ලෝකයේ සැම ජන කොටසකට ම පාහේ ඔවුනට ආවේණික වූ විවිධ ගැම් නැවුම් පවතියි. ඒ ඒ ජාතින්ගේ ආගමික, සංස්කෘතික සාධක මෙන් ම විවිධ වාත්තීමය ක්‍රියාවලීන් ද සමාජ අවශ්‍යතා, ජ්වන රටාවන් හා ඇදිහිල - විශ්වාස ආදි අංගෝපාගයන් පාදක කොටගෙන ගොඩනැගි ඇති කලා අංගයක් ලෙස මෙකි ගැම් නැවුම් නැදින්වීය හැක.

මෙම ගැම් නැවුම්හි ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වන්නේ සරල බස් වහරකින් යුතු ගැම් ගායනාවලීන් මේවා උපලක්ෂිත වීම ය. මෙකි ගැම් නැවුම්වල ගායනා මගින් ගැම් ජ්වන රටාව මතා ව පිළිබඳ කරයි. ගොයම්, පන්, කුඩා, ලී ආදි ගැම් නැවුම්වල එන ගායනා මගින් ඔවුන්ගේ ගැම් ජ්වන රටාවන් ඒ ඒ ප්‍රදේශ අනුව විවිධත්වයක් ගනිමින් පැවත එන බව ඒවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට වටහාගත හැක. එසේ වූ ගැම් ජනතාව ඔවුන්ගේ සියලු ඔනැත් එජ්ජි සිද්ධකර ගැනීම සඳහා ගැම් ඇදිහිල - විශ්වාස තරයේ කරින්නාගෙන ඇති බව අප කුවුරුන් දන්නෙමු. මෙය කැළීම් මාන්ත්‍යයට ද එසේ ම ය. කුණුරට බැඳීමට පෙර තුළින් වැදගත් වැදු පොලව මසි කාන්තාවගෙන් ද අවසර ගැනීම ගැම් ගායනා තුළින් මෙසේ විදහා දක්වයි.

පළමුව බුද්ධං සරණේ	නැමකර
දෙවනුව ධම්මං සරණේ	නැමකර
තෙවනුව සංසං සරණේ	නැමකර
අධිය තබන්නට මිහිකත්	අවසර

එපමණක් ද නොව ලී කෙළි නැවුමේ එන "සතර වරම දෙවි සතර දෙනාටයි - වැද වැද පිං දෙම් තිවන් දැකීන්වයි." යන කවිය ද, "බෝ පත්තිනි මට අවසර දෙන්නේ" යන කවි ගායනාවන්ගෙන් ද ප්‍රකට වන්නේ ගැම් ජනතාව අතර ඇත්තා වූ ආගමික විශ්වාස හා බැඳී හක්තියයි. ගැම් ජනයා ඉර, හඳ, මිහිකත වැනි සෞඛ්‍ය දහමේ ඇති වස්තුන් මෙන් ම විවිධ දෙවි දේවනාවුන් ද ඉතා හක්ත්‍යාදරයෙන් යුතු ව අදේශු බව ඉහත නැවුම්වල ගායනා තුළින් මතා ව පෙනේ. මෙය ඒ ඒ ප්‍රදේශ අනුව ද මේ ආකාරයට සිදුවේ. තව ද ගැම් ජනතාවගේ සිතුම් පැතුම් තුළින් ද ඔවුන්ගේ ජන ජ්වන රටාව පිළිබඳ කරන අවස්ථා ගැම් නැවුම්වල ඇති ගායනා තුළින් පෙනේ. ඔවුන්ගේ අතිංශක අවනාජ එවැනි බලාපොරාත්තු පන් නැවුමේ ගායනා තුළින් මෙසේ තියා පායි.

අක්කණ්ඩියේ යම් අපි පන්	නෙළන්නට
මක්කාම ගියයි රන් මිනුවන්	පන්විලට
ගොඩින් පන් දමා එන්නේ සවස්	කොට
කවුද මගේ දරුවට තිරි	පොවන්නට

මෙහි ද ගැම් කලාකරුවා පන් නෙළන්නට යන කුඩා දරුවනු ඇති මවකගේ දරු සේනෙහස සහං ජනයාට ඉදිරිපත් කිරීමට ගොදාගත් සරල බස් වහරන් සමඟ පබැදි ගැම් ගායනාය ඉතා අගනේ ය. මෙම ගායනාය ඇශේන කුඩා දරුවන් ඇති ඔනැත් ඔවුන් මවකගේ සිත තුළ ඇති සිතුම් පැතුම් කෙතරම් ද යන්න විස්තර කළ නොහැකි තරම් ය.

ගැමී නැවුම්වල ගායනා මහින් විද්‍යා දක්වෙන ගැමී ජ්‍යෙන රටාව ප්‍රාදේශීක ව විවිධත්වයක් ගන්නා අවස්ථාවක් ලෙස කුඩා නැවුමේ එන ගායනා තුළින් පෙන්වා දිය හැක. ඒ බවට මෙම කරිය කදිම නිදුළුනකි.

"බත්දවාන කුඩා ගණරු සඳාලා" යන කරි ගායනය තුළින් කුල්ලට ඒ ඒ පළාත්වල කියන නම් පෙන්වා දේ. "එරන්දින් වර්ණනාව" යටතේ ද හඳුන්වන්නේ කුඩා කරි ය. එය ද ප්‍රාදේශීය වශයෙන් විවිධත්වයක් ගන්නා අවස්ථාවක් ගෙන්වා දිය හැක. "රන් තෙලුණුවේ කරි" යනුවෙන් කුඩා කරි තවත් විවෙක හඳුන්වයි. ඒ ඒ ප්‍රදේශවල මේ නමින් කුඩා කරි හැදින්වීම ජනප්‍රවාදයේ පවතී.

මේ අනුව ගැමී නැවුම්වල අත්තරගත ගායනා මහින් විද්‍යා දක්වෙන ගැමී ජ්‍යෙන රටාව ප්‍රාදේශීක ව විවිධත්වයක් ගන්නා බව ඉහත තොරතුරු තුළින් පෙන්වා දේ.

(ii) සෞකරි නාටකය වනායි උඩිරට නරතන සම්ප්‍රදාය හා බැඳුණු ගැමී නාටක විශේෂයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැක. මාතලේ, හයුරන්කෙත, වත්තිය, බුදුල්ල, කොණකළුගල ආදී ප්‍රදේශ පුරා ව්‍යාප්ත ව පවතින්නා වූ මෙකි ජන නාටකයෙහි ප්‍රධාන විරිත දෙකක් ලෙස "සෞකරිය" හා "ගුරුහාම්" හැදින්විය හැක.

මෙම නාටකයෙහි ප්‍රධාන විරිතයක් වන සෞකරි ගුරුහාම්ගේ බිරිඳ වේ. මැය ඉතා රුමත් කාන්තාවක් වන අතර, උඩිරට සම්ප්‍රදායට අනුව ඔසරිය ඇද පයට ඩිජින් ගෙඹේ පලදා අතට, කණට, කරට ආහරණ පැලද සිටී. කොණ්ඩිය තරමක් ලොකුවට බැඳ ලේන්පුවක් හෝ මල් පොකුරක් අතැති ව පමණ ඉත්තමවා ගිය වත්පුණු තැවරීමෙන් වේස් ගන්වා ඇත. මෙසේ වෙස් ගත් මැයගේ ගමන් විලාශය බාලාත්වීත ය. ඉතා යට්තාරාත්මක බැල්මෙන් පිරිමින් දෙය තෙත් යොමු කරන මැය බෙර පද තාලයට හා ගායනයට අනුව අංග වලන දක්වමින් "දො ජ්‍යෙ ගත" තාලයට විශේෂ විටේ වෙත් ගමන් කරයි. ඒ අතර වි කෙටිම, වි පෙළීම, හාල් ගැටීම ආදී අවස්ථා නිරුපණයකර පෙන්වන්නේ උෂ්ඨීක සිත් අමන්දානන්දයට පත් කරවීමිනි.

දොං ඒ ඒ ගත තාලයට අයත් මෙම කරීයෙන් ඒ බව මතාව පෙනේ.

සෞකරි එන්නී සබයෙන් අවසර	ගන්නී
නැවුම් නටන්නී තාලෙට පාද	තබන්නී
පද අල්ලන්නී පියපුරු ලැම	සෞලවන්නී
තැබුපත ගන්නී සැණෙකින් මුදුණ	බලන්නී

ඒ වාගේ ම වි කෙටිම පිළිබඳ මෙසේ පවසයි.

සෞකරි කොටන්නේ කාගේ	වියක් දේ
නොකෙරි තියෙන්නේ මේරු	ගලක් දේ
නොපිපි තිබෙන්නේ මාතෙල්	මලක් දේ
ගුරුව නේන්නේ කාගේ	බසක් දේ

ආදී වශයෙන් ඇති ගායනා තුළින් ඇයගේ විරිතය පිළිබඳ අපට අවබෝධයක් ලැබේ.

ගුරු හාමිගේ විරිතය දෙය තෙත් යොමන කළ මිශ්‍ය සෞකරිගේ විවාහක සැම්යා ය. තරමක වයස්ගත පෙනුමකින් ප්‍රාක්ත මොසු පුදු දිග කළිසමක් ඇද රට උඩින් පුදු වේවිටියක් ඇද සිටී. ඉණට පවත්ව වඩුමක් බැඳ ඇති අතර, හිසට මුණ්ඩියාසනයක් බැඳ සිටී. පයට ගෙඹේ වැල් ද, අතට හැරමිටයක් ද ඇති මොසු සිංහල බස හරියාකාරව උවිච්චය කිරීමට නොදැන්නාකු බව හැඳවයි.

මොසු ද රෘගනයෙහි යෙදෙන්නේ මාත්‍රා 3 "දොං ජ්‍යෙ ගත" තාලයට අනුව ය.

දෙසේ සිට ආ ඒ ගුරු	මහල්ලා
දියට සාය ලුණ කැටුයක්	එල්ලා
කඩරාවිට වෙදරාලුගේ	බල්ලා
ගුරුවගේ කකුල කාපි	බොලල්ලා

මෙම කවිය තුළින් ගුරුහාම් වෙනත් දේශයක සිට මෙහි ආ බවත්, තඩරාවිට වෙදරාලගේ නිවසට විතුර ගෙනඹමට හිය අවස්ථාවේ සිදු වූ අකරතැබියක් කියා පායි. එම සිද්ධියෙන් ඉහත දක් වූ බෙර පද තාලයට අනුව කරිවලට ගැලුපෙන ජේ රංගනය කරමින් වංගේයි ව්‍යෝග ගමන් කරයි. මෙයේ සොකරි නාටකය පුරා ම බොහෝ විට “දාං ජේ ගත” තාලයට ගායනා සිදු කෙරෙන අතර, බෙර පද හා කවි ගායනා අනුව වරිත නිරුපණය කරන බව ඉහත තොරතුරුවලින් පෙන්වා දීම පුක්කි සහගත ය.

(iii) උඩරට පුදේශයට ආවේණික වූ ප්‍රධාන ගැමි නාටකය ලෙස සොකරි නාටකය හැදින් වූ අතර, පහතරට පුදේශයට ආවේණික ප්‍රධානතම ගැමි නාටකය වන්නේ “කේළම ය.” මෙහි වූ මූලික පරමාර්ථය වන්නේ හාස්‍ය උත්පාදනය හා සමාජයේ දුරවල කැන් උපහාසයට ලක් කරමින් සමාජ සංශෝධනයක් කිරීමයි. මෙවැනි අරමුණු තේමාකොටගෙන බිජි වූ කේළම නාටකය තුළින් සමාජයේ බොහෝ සිද්ධින්, අවස්ථාවන් හා පුද්ගල වරිතයන් විවරණය කෙරේ. මෙයි සමාජ විවරණයන් එකිනෙක්වම කේළම නාට්‍යකරුවා යොදා ගත් වරිත බොහෝ ය. ඒ අතර මුදලි කේළම හා ජස කේළම මගින් ගැමි කළාකරුවා සමාජයේ තොයෙකුන් අවස්ථාවන් විවරණය කිරීමට ගත් උත්සහායයක් විමසා බලමු.

මුදලි යනු ගමේ නායකයෙකි. කේළම තැපුමෙහි දී මොහු පැමිණෙන්නේ රජතුමාගේ පැමිණීම සඳහා තානායම් රොල නිසි ලෙස සකසා ඇත් ද යන්න සොයා බලන්නට ය. ඒ වාගේ ම ගමේ නඩු හඩ විසඳුන්නේ මොහු ය. එවැනි අවස්ථාවල තුළත් මිනිසුන් රවවා මුදල් වංචා කිරීම, අල්ලස් ගැනීම, තමාගේ වාසියට තීන්දු දීම, සල්ලි ඇති අයට හොඳින් සැලකීම්, අන් අශ්‍රිවන්ට ඇති ලොල් බව ආදි අවස්ථා මතා දේ සමාජයට විවරණය කරන්නේ උසස් තිලකල දරන පුද්ගලයන්ගේ වරිත ස්වභාවය මතා ව සමාජයට විවරණය කිරීමෙනි. මෙහි දී තමාට හිමි වගකීම් හා වගවීම් තේරුම් තොගැනීම ගැමි නාට්‍යකරුවා මිනිස් සමාජයට විවරණය කරන්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨක සිත් අමත්දානත්දයට පත් කරවමිනි. ඒ බව මේ කවියෙන් මතාව පෙනේ.

මුදලිකම්	ලැබගෙන
කස්තාන ගෙන	පැලදැගෙන
සේවකයෙකු	සමුහින
රාභ්‍යාම් සබා	වධීමින

මෙම කවිය තුළින් මොහුගේ තේරාන්විත බව, උසස් තිලකය් දරන බව හා තමාට සේවකයෙක් ද සහයට සිටින බව ජන සමාජයට විවරණය කරයි.

ජස කේළම වූ කළී කේළමිහි හාස්‍යජනක හා මානව් සමාජය විවරණය කරන ප්‍රධාන වරිතයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. රජ මාලිගයේ දී රෙදී අපුල්ලන, රජ එන පෙරමය පාවාඩ උඩුවියන් දමන, බෙබදුකමට ගැනී, අශ්‍රිවන් දෙදෙනෙක් සිටින පුද්ගලයෙකි. නිතර ම පුරසාරම් බස් දොඩිමින් බෙබදු වරිතයක් විවරණය කරන ජසයාගේ වරිතය දුටු ඡිනැම අයෙකුට තොගය සිනහවක් යදේ.

මේ ගම් පියසේ සේනේ මාමලා
සොවිවර සිටියන් මං වගේ වෙන නැත
රජ වාසලයෙන් සඳ පිළි අරගෙන
එන්නෙම් රජ වැනි පෙර මුණායට

මෙම කවිය තුළින් ඉහතින් සඳහන් කළ ඔහුගේ වරිත ස්වභාවය මතා ව පෙනේ.

පුරාවට ඉතා ලොල් පුද්ගලයෙක් ලෙස හඳුන්වන මොහුගේ වරිතය පෙන්වීමට කදිම නිදුසුනකි මේ.

අපුෂ්‍යාම්ල මට සල්ල තොයුන්නොාත්
තැබැරුමේ කියා බොන්නෙම් රෙදී වික
තැබැරුම් ගොස් අධියක් ගහගෙන
එන්ඩුයි පුතා වගේ වැනි වැනි ගෙදරට

අද පවතින සමාජයේ වුව ද මෙවැනි එරිත බොහෝ ඇතු. පුරාවට ලොල් වූ මිනිසුන් සමාජය තුළ සිදුකරන තොයෙක් වැරදි ක්‍රියාවන් ගැමි කළාකරුවා සමාජයට විවරණය කරන්නේ මුදල් තොමැති නම් රෙදී වික හෝ විකුණා රේ මුදලින් මතපැන් පානය කරන බව ය. මෙය මතපැනාට ඇතිබැඳී වූ වරිතය මානව සමාජය තුළ මතා සේ විවරණය කිරීමකි.

එළඹමෙන්ක ද නොව, බිමත් වූ පසු මහුට වචා වණ්ඩියෙක් රටේවත් නැති බව පැවසීමට,	
මේ පුරයේ හොර වණ්ඩි බොහෝ ම	අැති
හැන්දා යාමේ දැ පාරේ තැනින්	තැනි
නොණ්ඩි වුණත් මම අම්මපා බය	නැති
ඡන්න බලනාවකා ජ්වව දෙන	බැටි

යන කරිය මතා පිටිවහලකි. තව ද පවුල් සංය්රාව තුළ ඇති තොසන්පූත්තම හා අඩු සැමි ආරවුල් පවසන්නේ මෙයේ ය.

"වකට කුදේ නොඟි පය තියා - යනි කෙතට බැඳපු ලෙස මෙහියා" යන කළී පද හා "මරියියා නිදහස් වෙන්නටා - මාව දුන්නයි නාකි වූ හමෙනුවා" යන ක්‍රියාත්, "නාකි වූවත් මට කම් නැතේ - තව නොඟි කඩුලතුත් ඇත ගතේ", "ඒ මදිවට මුගේ අවලතේ - මගේ දේශ තැනින් තැනා පවසනේ . . ."

යන කවි පද සියලුල තුළින් සමාජයට විවරණය කරන්නේ අමු සැම් ආරථිල් හා පැවුල් සංස්ථාව තුළ ඇත්තා වූ අසම්ගියයි. පුරුෂත්වයේ ඇති ගැටලු දෙමායියන් විසින් නොගැළපෙන විවාහයක් කරදීමේ ප්‍රතිඵල ආදී පැවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති ගැටලු ගැම් කළාකරුවා අවසාන ව පෙන්වා දී ඇත්තේ මතා සේ සමාජය විවරණය කරමිනි. එපමණක් ද නොව, තම ඩ්වාමියාගේ රුපය අණෝහන වුව ද එය කෙසේ හෝ ඉවසාගත හැකි නමුත් ඔහු ගමේ කැනීන් තැනා ගොස් තම වැරදි කියන ආකාරය ඉවසාගත නොහැකි බව ඉහත කවියෙන් පෙන්වා දේ. මේ සා සියලු කාරණාවන්ගෙන් ගම් වන්නේ මුදල කේපුම හා ජස කේපුම තුළ මූලික විරිත තුළින් මානව සමාජය විවරණය කරන බවයි.

III - කොටස

06. (i) ඇතා පැවිලෝවා

1822 රුසියාවේ සෙන් පිටර්ස්බර්ග් නගරයේ උපත් ඇතා පැවිලෝවා කුඩා අවධියේ සිට බැලේ නාට්‍ය ඉගෙනීමා ආරම්භ කළා ය. වයස අවු. 10 දී බැලේ රෝගයට අවකිරණ වූ මැය පසු කලෙක මෙතරම් ජනප්‍රිය, ලොව ප්‍රකට බැලුරිනා කෙනෙකු වෙතැයි ඇයවත් තොසිතන්නට ඇත. "මියගිය හංසයා" ගේ වරිතයට පණ පොවීම්න් ලොව පතලු "හංස විල" බැලේ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තිළිය වූ ඇය 20 වන සියවසේ සිටි ලෝප්‍රකට බැලේ තර්තන ශිල්පීණියකි.

සෙන් පිටරසභරග් තුවර "තියටර ඉම්පියරල්" හි ඉගෙන ගත් මැය 1899 දී ප්‍රථමයෙන් "තියටර මාර්" හි දිකරලියට ප්‍රවිශ්ට විය. ප්‍රථම රෝගීයන් ම බැලෑරිනා කෙනෙක් ලෙස ජනාදරයට හා කීරතියට පත් වූ මැය ඉතා කෙටි කළකින් ම විදේශීය රටවල නැවුම් සංදර්ජන සඳහා ඇරුණුම් ලැබේමේ වරම් ද ලබා ගත්තා ය. තව ද බැලේ නර්තනය පමණක් තොටි, ඉන්දියානු හා ජපන් නර්තනය ද හැදැරීමේ හායා ඇය සතු විය. ඉම්පියරල් බැලේ පාසලේ දක්ෂ බැලේ ගුරුවරියක් වූ මැයට විශාල ගෝල බාල පිරිසකට මගපෙන්වන්නිය වීමට ද හැකියාව ලැබේ.

අවසන් වරට රුසියාවට හිය ඇතා තමාගේ ම බැලේ සමායමක් ඇතිකර ගත්තේ 1913 ද ය.

මිය හිය හංසයා භා හංස විල යන බැලේ තාට්පර රාකියක ම රෙ පා ඇති ඇතා ඒ සඳහා සිය ජීවිතයේ මහත් කුපර්වම් රාකියක් කර ඇත. හංස විල බැලේ තාට්පරයේ හංස දේශීලුවගේ වරිතයට පණ පොව්මින් අති විශිෂ්ටය රූගත දායකත්වයක් ලබා දුන් ලොව ප්‍රකට බැලේ රංගන ශිල්පිණිය ලෙස ඇතා පැවිලෝවා හැදින්වීම සාචදා තොවේ.

(ii) තුංස විල :-

වර්ණ 1877 රුපියාවේ නිෂ්පාදනය කළ ප්‍රකට බැලේ නාට්‍යය වන්නේ "හංස විල" බැලේ නාට්‍යයයි. මෙම නාට්‍යය රුපියාවේ බැලේ තුරුතත ඉඩානාසයේ එදා මෙදාතුර අතිශය ජනප්‍රියත්වයට පත් නාට්‍යයක් ලෙස හැඳින්විය හැකු. එසේ ලොව ප්‍රකට නාට්‍යයක් විමට බලපෑ හේතු රාජියකි. ඒ අත්‍යන්ත මෙහි වූ කරා ගර්හය ප්‍රමුඛබස්රානයක් ගතී. තවත් වියෙන් යුතු තත්ත්ව ප්‍රවිතාක් ඉදිරිපත් කිරීම සේතුවෙන් මෙය තරඟන්නන්ට ද තවත් විය ද අලුත් දෙයක් වූ තිසු එම හේතුව ද මෙහි නාට්‍යය ලෝ පත්‍ර වන්නට හේතු සාධක විය. එසේ වූ මෙහි තත්ත්ව ප්‍රවිත් වන්නේ මෙයයි.

දධියමේ යන සිග්‍රීවි කුමරු විල් කෙරට පාඨ්චන විශාල හංස රෝක් දකී. මෙම හංස රෝනේ එක් හංස ඩිනුවක් රුමක් ලදක් බවට පත්වූ දකීන කුමරු පුදුමයට පත්වේ. මේ පිළිබඳ කුමරියෙන් තඡ විමසන කුමරු පසුව මායාකරුවකුගේ ගාපයක් හේතුවෙන් ඇයට මිනිස් එසින් සිටිය හැක්කේ ඉතාමත් සිමින කාලයක් බව දා ගනී. පසුව කුමරු හා කුමරිය අතර උෂ්මයක් හට ගත්තා අතර, කුමරිය ව එම ගාපයෙන් මුදවා ගැනීමට කුමරු උත්සාහ ගනී. මායාකරු හා සටන් විදින කුමරු ඔහු මරා දමයි. මෙය වූ කළී "හංස විල" බැලේ නාට්‍යයෙහි කරා ප්‍රවත්තියි. මෙම කරා ප්‍රවත්ත ද හංස විල බැලේ නාට්‍යය ලොව පුරා පැසසුමට සාරනය විමට හේතු සාධක විය.

එමෙන් ම මෙම බැලේ නාට්‍යය නිර්මාණය කිරීමේ දී පිටර වෙයිකාසිකිගේ සංයිත නිර්මාණය මහත් සේ දායක වී ඇති ආකෘතිය පැසසුමට ලක්වේ. කරා ගෙෂ්මාවට උවිත වන ආකෘතියෙන් සංයිතය සැපයීමෙන් එම නාට්‍යය ජ්‍යෙෂ්ඨ තත්ත්වයට පත් කිරීමට මොහුට හැකි වූ බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගැනීමයි.

එපමණක් ද නොව, හංස විල බැලේ නාට්‍යය පිළිබඳ විමයීමේ දී එහි වූ නරතන නිර්මාණය පිළිබඳ කතා නොකර ම බැරි ය. මෙහි නරතන නිර්මාණය මාරියාස් පෙට්පාගේ ය. මොහුගේ අන්හදා බැලීමක් වූ හංස විල බැලේ නාට්‍යය අතියිය සාර්ථක නිර්මාණයක් බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගත් මතයයි. ප්‍රංශ බැලේ නරතන ගිල්පියෙක් වූ මාරියාස් පෙට්පා තත් යුගයේ රුසියාවට පැමිණ ඉම්පිරියල් බැලේ ආයතනයට සම්බන්ධ වී එහි කටයුතු කළ අයෙක් ලෙස ද ඉතිහාසයේ දක්වේ. කෙසේ වෙතත් රුසියාවේ නිෂ්පාදනය කළ හංස විල බැලේ නාට්‍යය මාරියාස් පෙට්පාගේ රංග රචනයෙන් නිර්මාණය වූවකි. හංස විල බැලේ නාට්‍යය පිළිබඳ තොරතුරු සෙවීමේ දී එහි වූ වරිත භදුන්වා දීම පිළිබඳ විමසා බැලිය යුතු ය. මෙහි වූ වරිත ඇපුරින් හංස ඩිනුවක් වරිතය ඉක්කා ප්‍රබල වරිතයක් ලෙස හැදින්වීම යුත්ති සහගත ය. මෙකි වරිතය හංස ඩිනුවක් හා රාජ කුමාරිකාවක් වරිතය ලෙස වරිත දෙකක් විම එයට හේතුවයි. ඒ වාගේ ම නව තාක්ෂණය යොදා ගැනීම ද හංස විල බැලේ නාට්‍යයේ වූ තවත් විශේෂ ලක්ෂණයකි. එපමණක් ද නොව, මෙම නාට්‍ය ප්‍රකට බැලේ නාට්‍යයක් විමට හේතු වූ තවත් සාධකයක් වන්නේ බෝල්ජෝයි රංගයතනයයි. බෝල්ජෝයි තියටර හි දී වේදිකාගත වූ මෙකි නාට්‍යය ලොව අතියිය ජනනිය වූ හංස විල බැලේ නාට්‍යය ලෙස හැදින්වීම යුත්ති යුත්ති යුත්ති ය. ය

(iii) ජීන් ජෝර්ජ් නොස්ටේ

බටහිර බැලේ නාට්‍ය පිළිබඳ කරා කිරීමේ දී අමතක කළ නොහැකි නාමයක් ලෙස ජීන් ජෝර්ජ් නොස්ටේ හැදින්විය යුතු. මන් ද එතරම ම දේවාවක් බටහිර බැලේ නාට්‍ය කළාවට මොහුගේ සිදු වී ඇති බැවිනි. වරු 1727.04.29 වන දින ප්‍රංශයේ උපන් මොහු බැලේ නාට්‍යයේ මුත්තා හේවත් යේත්ත්පියර ලෙස හැදින්වේ. වරු 1761 දී මොහු රෝයල් බැලේ නාට්‍ය කණ්ඩායමට එත් විය. තව ආරක්තින් යුතු රංග රචනය හා නීතිකින් සකස කිරීමේ පුරෝගාමියකු වූ මොහු 14 වන ලුවී රජු හා මහා ගෙඩ්බික් රජු ඉදිරියේ නරතනය දක් වූ ගිල්පියෙකි. එපමණක් ද නොව, 1950 දී පැන්වොමයිව රංගනය නිර්මාණය කිරීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ ද මොහුට ය. බැලේ නැවුම් කුමය ගැන මුල්වරට කුඩා ගුන්පියක් පලු කළේ ද මොහු ය. නරතන ගිල්පියෙකු, රංග රචනයෙකු, රාජකීය බැලේ නරතකයෙකු, ගුරුවිරයෙකු පමණක් නොව, අධ්‍යක්ෂවරයෙකු ද වූ මොහු බොහෝ රටවල සංචාරය කරමින් බැලේ නාට්‍ය නාට්‍යකරණය කිරීමට උත්සුක විය.

බැලේ නාට්‍ය පිළිබඳ ගුන්ප රාජීයක් රචනා කළ මොහු Letters of Dancing Ballet නමැති කාන්තියෙන් ගාරීරික වලන හා ප්‍රකාශන කිරීමේ කළාව පිළිබඳ බොහෝ කරුණු ලොවට හේලි කළේය. ලිපි ලේඛන, ගුන්ප මගින් බැලේ නරතන කළාවේ මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති කළ මොහු තට සුළුක්, රෝමොන්ඩ්, රෝමියෝ ජුලියටි ආදී ලොව ප්‍රකට බැලේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමේ සිමිකරුවා විය.

එපමණක් ද නොව, මොහු විසින් රට රටවල සංචාරය කරමින් බැලේ නාට්‍ය පිළිබඳ ගැවීෂණයේ යෝදුණු අතර, පසු කාලීන ව මිශු විසින් ඉදිරියන් කළ එක් ගැවීෂණ සමස්ත සමාජය පිළිගැනීම ද විශේෂ ලක්ෂණයක් සේ පෙන්වාදිය යුතු.

මෙසේ බටහිර බැලේ නරතන කළාවට අනුරූප සේවයක් කුර ඇති මොහු වෙනුවෙන් යුතෙන්සේ සංරිධානය විසින් ජාත්‍යන්තර නරතන දිනය ලෙස මොහුගේ උපන් දිනය නම්කර ඇත්තේ මෙතුමාව දක්වන ගෞරවයක් ලෙසිනි.

07. (i) උතුරු ඉන්දියාවේ කොට්ඨාල් ආස්‍රීත කතා කියන කුලයක් විසින් රාමායණය, මහා භාරතය ආදි වීර කාච්‍යන්හි ඇතුළත් කථා ගායනා ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමේ කාර්යයේ යෙදුණි. මෙහි කතා කියන්නා "ක්පිත" යන නම්න් හඳුන්වා ඇත.

කාලයාගේ ඇවැමෙන් මෙම කථා කීම කළාවක් ලෙසට වර්ධනය වී ව්‍යාප්ත වී ගියහ. මෙහි කළාව තුළ මූලික පරම්පරා වූයේ යම් යම් දරුණ නාට්‍යානුසාරයෙන් රා දැන්වීම හා මෙහි අන්තර්ගත කාච්‍යනය සහිතව රසවත් ව ඉදිරිපත් කොට හක්කිවත්තයන්ට කම්මැලිකමින් මුද්‍යා ගැනීම ය. මෙසේ ආරම්භ වූ කතා කීමේ කළාව පසුව කථා නම්න් ගැනුරු ශ්ලේෂ කුම ඇතුළත් තර්තන කුමයක් බවට පත්විය. 15, 16 යන වර්ෂවල පර්සියන්ටරු උතුරු ඉන්දියාව ආක්‍රමණය කිරීමක් සමඟ මෙසේ කොට්ඨාල් ආස්‍රීතව සින්දු ආගමික ස්වරූපයෙන් පැවති තර්තන කළාව වෙනස් වීමට ලක්විය. මෝගල් රාජධානී ආරම්භ වීමන් සමඟ දේවාලයන්හි ආගමික වතාවත් පවත්වීම් සිටි තර්තන ශ්ලේෂින් හා ගායකයින් හට රජ මාලිගයෙහි දේවය ලබා දුණි. ස්වභාවයෙන් ම මෝගල්ටරු ගෘෂ්‍යාත්මක සැහිම්වලට වැඩි නැශ්‍රාවැවත් දක්වුව හෙයින් කථා නර්තනයේ දක්ෂ ශ්ලේෂින්ට වරප්‍රසාද සිමිකර දීමට ද මුවුනු පසුබව තොවුහ.

මහා අක්බාර රජුගේ කාලයේ මුහුගේ අනුග්‍රහය මත කථා නර්තනය සින්දු හා මුද්‍යා රජ මාලිගා තුළට පැමිණියේ ය. එහි දී කොට්ඨාල්වල පැවති ආගමික ස්වරූපය වෙනස් වූ අතර, සංගීතය, තර්තනය හා විතු කළාවන්ගේ ද සැලකිය යුතු වර්ධනයක් මේ නිසා ඇති විය. එපමණක් ද තොට, දේවාලයන්හි ආගමික වතාවත් පවත්වීම් සිටි තර්තන ශ්ලේෂින්ට හා ගායකයින් හට රජ මාලිගයෙහි දේවය ද ලබා දුණි. ඉන් තොනාවතුණු අක්බාර රජ මොවුන්ට රාජ සහාවේ තාන්ත්‍ර මාන්ත්‍ර පවා ලබා දුන් අතර, රාජ සහා තර්තකයින් බවට ද මුවුන් ව පත්කර ඇත. මහා අක්බාර රජුගේ අනුග්‍රහය මූත්‍ර මෙසේ වර්ධනය වූ කථා නාත්තයේ රීලඟ අවස්ථාව වන්නේ ජේජන්දීර රාජ්‍යය සමයයි. ජේජන්දීර රාජ්‍යය සමයේ දී පර්සියාවෙන් තර්තන ශ්ලේෂින් ගෙන්වා රජ වාසලෙහි තර්තනයෙහි යෙද්වීමට කටයුතු යොදා ඇත.

කථා නර්තනයේ ස්වරූපමය යුගය ලෙස සැලකෙන්නේ නවාබි විෂ්දේ අලිජා රජුගේ කාල වකවානුවයි. කථා නර්තනය උදෙසා රාජ අනුග්‍රහය තොමද්ව මොහුගෙන් ලකුණු බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගැනීමයි. සුපුසිද්ධ උරුදු ගිත රවකයෙකු මෙන් ම සහිතයැයුතු තර්තකයෙකු ලෙස කටයුතුකර ඇති මොහු රජ වාසලේ රාජ්‍යය තර්තකයින්ගෙන් පවා තර්තනය පුරුණ කිරීමට කටයුතුකර ඇත. තව ද සුපුකට කථා ශ්ලේෂින් රජවාසලේ රාජ්‍යය තර්තකයින් ලෙසට පත්කොට ඇත. ලක්නවි සරානාව හාර ව කටයුතු කළ මොහු ව්‍යුත්දාදීන් මහාරාජ් සමඟ එක් වී අලුතින් තර්තනාග සහ යුම් ප්‍රමිති, හරත් වැනි ගායනා මෙම ගුරු කුලයට එක් කළේ ය. එම සේනුවෙන් කථා නර්තනයේ ප්‍රධාන ගුරුකුලය වූ ලක්නවි සරාණාව ඇති වූයේ ද මෙතුමාගෙන් පසුව ය.

මෙසේ ආගමික පසුබිම මත ප්‍රහාරය ලැබූ කථා තර්තනය පසුව රාජ සහා තර්තනයක් ලෙසට තොයෙක් රාජන පාලකයින් යටතේ වර්ධනය වෙමින් දීප ව්‍යාප්ත වූ ආකාරය විස්තර කළ හැක.

- (ii) දක්ෂීණ හාරතීය තර්තන සම්ප්‍රදායක් වන ජරත නාට්‍යම් ප්‍රධාන තර්තනාග හත්තින් උපලක්ෂිත වූවති. අලාරිජ්පු, ජතිෂ්වරම්, ගබදම්, වර්ණම්, පදම්, ගලෝකම්, තිල්ලානා යනු එම අංක හතායි. මින් පදම් නර්තන අංගය පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී අපට ගම් වන්නේ එහි වූ හක්කි ගිත ස්වරූපයයි. පදම් යනු හක්කි ගිත යන අර්ථය ගෙන දෙන්නා වූ තර්තනාගයයි. අහිනාය හා හස්ත මුදා හාවිත කරමින් ඕවගේ හා ව්‍යුත්ණයේ ගති ලක්ෂණ විද්‍යාපාන ගිතයකට අනුව කෙරෙන රෝගනයක් ලෙස මෙය හඳුන්වාදිය හැක.

රාජ විෂ්දේ පදම්, ක්ෂේත්‍රාය පදම්, අෂ්ද පදම් හා කිරීමිනම් යනු එම පදම් වර්ග සතරයි. දේවත්වය ලබා ගැනීම සඳහා තම ජීවිතය පවා දෙවියන් වෙනුවෙන් කුප්‍ර කළ හක්කිවත්තයින් ලෙස ජීවත් වූ සේනුදු, ජයදේව, ත්‍රිත්‍යාරාජ්, මුත්ත්ව්‍යාම්, දික්සිනර මෙහි දී පෙන්වා දිය හැක. මුවුන් මෙම හක්කි ගිත රවනාකර ඇති අතර, එම හක්කි ගිත තර්තනයේ යොදා ගතිමින් තර්තනයින්ගෙන් හක්කිය ප්‍රකාශකර ඇත.

ගිත ගෝවින්දයේ එන අවපැදී ද හක්කිය දැන්වීම සඳහා හාවිතකර ඇති බැවි පෙනේ. මෙසේ බලන කළ පදම් තර්තනය සඳහා ගිත ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවීණ බැංකිමතුන්ගේ දායකත්වය තොමසුරු ව ලැබේ ඇති බව ඉහත තොරතුරුවලින් ගමනමාන වේ.

(iii) කපකලි තරතනය වූ කළේ හාරතයේ අනෙකුත් තරතන සම්ප්‍රදායන් තුනෙන් ම පුවිණේ ව විකාශනය වී ඇති තරතන සම්ප්‍රදායක් ලෙස අප්‍ර දැක්විය හැක. කේරලයෙහි උපන් කපකලි තාත්‍ය වටා මුලික අභ්‍යාස ක්‍රම රසක් අන්තර්ගත වී ඇති අතර, එය සතර අහිනයෙන් ද උපලක්ෂිත වූ කලා අංගයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකි ය. ඒ අනුව තාත්‍ය හදාරන හිල්පියා මෙයි මුලික ආභ්‍යාස පමණක් තොට, සතර අහිනය පිළිබඳ ව ද මතා පුහුණුවක් ලැබේ යුතු ය.

එම් අනුව සතර අහිනයෙහි මුලික අහිනය වන ආංගික අහිනය කපකලි තරතන හිල්පියාට අවශ්‍ය වන ආකාරය විමයා බැලීම වටී. ආංගික අහිනය යනු අංග, ප්‍රත්‍යාග, උපාංග උපයෝගී කොටගෙන කිහියම් කාඩ්වක්, සිද්ධියක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් ක්‍රම්‍යෙහි ඉදිරිපත් කිරීමයි. කපකලි තරතනයේ ද ද කතාවක් ඉදිරිපත් කරනුයේ මෙයි අහිනය යොදා ගනිමිනි. සාමාන්‍යයෙන් කපකලි තරතනයෙහි ස්වරුපය වන්නේ ආගමික කථා රුප දැක්වීමයි. එම කථා තුළ විවිධ වරිත ඇති අතර, එකි සැම වරිතයක් ම ඉතා පුහුණුම ආකාරයෙන් අධ්‍යායනය කොට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙත ඉදිරිපත් කිරීම කපකලි තරතන හිල්පියාගේ පුවිණේ ලක්ෂණයකි. එකි වරිත නිරුපණයන් ලෙස දෙව්වරුන්, අපුර, රාජු, රජ, වානර, ස්ත්‍රී වරිත හා දුෂ්චරි වරිත ආදිය පෙන්වා දිය හැක. මෙම වරිත නිරුපණයේ ද ඒ ඒ වරිත පදනා පුවිණේ වූ තරතන පද කොටස මෙන් ම පාද වලන හා මුදා හාවිතකර ඇති බව කිව යුතු ය. එයට කදීම නිදසුනකි. මේ රජ වරිතය කපකලි තරතනය තුළ වූ පුවිණේ අවස්ථාවකි. එකි වරිතය දැක්වීමට පත්‍රක මුදාව හාවිත කරන අතර, හතරස් අඩිය පාද වලනය සඳහා යොදා ගනියි. මෙමගින් ගම්‍ය වන්නේ තරතනය හා මුදා හාවිතය එකට බැඳී ඇති බවයි. එපමණක් ද තොට, එම් ඒ වරිතවලට ආවේණික පද සහ මුදා සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් වරිතය තීවුකර දැක්වීමට ද හැකියාට ලැබේ.

කපකලි තරතන සම්ප්‍රදාය හා සම්බන්ධ මුදා 24 ක් ඇත. මෙවා සංයුත්ත, අසම්යුත්ත, මිශ්‍ර හා සමාන වගයෙන් වර්ගීකරණය වේ. කපකලිහි ඇතුළත් කථා කිම සඳහා මවුන් ආංගික අහිනයේ කොටසක් වන මුදා හාවිතකොට ඇති අතර, යම් යම් සම්මත මුදා මගින් කපකලි තරතන හිල්පින් මඟුන්ගේ අදහස් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට ගෙනහැර දක්වයි. මෙයි හස්ත මුදා සඳහා මතා පුහුණුවක් ලබා දීම කපකලි තරතනයෙහි අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. මෙසේ මුදා හාවිත කරමින් ආංගික අහිනය වනා සේ යොදා ගන්නා අපුරු ඉහත තොරතුරු ප්‍රත්‍යාස්‍ය කරයි.

මිළගත සාත්වික අහිනය කපකලි තරතනය තුළ අන්තර්ගත වී ඇති ආකාරය විමසා බලමු. කපකලි තාත්‍ය ප්‍රගණ කරන ආධ්‍යනික හිල්පියෙකු අනිවාර්යයෙන් ම මෙයි සාත්වික අහිනය පුරුණ කළ යුතු ය. එය කාලසටහනකට අනුව වර්ගකොට දක්වා ඇත. එම් අනුව දැංච්දී සේද්, ශ්‍රීවා සේද්, ශිරෝ සේද් සේද් ආදි අභ්‍යාස පුරුණ කරනු ලබයි. පෙ. ව. 8.00 ට ආරම්භ වන උපාංගයන්හි අභ්‍යාස ක්‍රම පස්වරු 4.00 ට අවසන් කෙරේ. එහි ද අක්ෂ අභ්‍යාස, ඇහි බැම, තොල්, නිකට වැනි උපාංග සඳහා පුහුණුවේම් කෙරෙන අතර, ඇයේ හා සම්බන්ධ අභ්‍යාස ක්‍රම ද පුහුණු කරයි. එයේ ම සාත්වික අහිනය මගින් කතාව ගළාගෙන යාම සඳහා මතා පිටිවහලක් ලබා දෙන හෙයින් රෘගාර, හාස්‍ය, කරුණා, විර, රෝද, හයානක ආදි රසයන් මුහුණට ආරුථිකර ගනිමින් එ ඒ වරිත නිරුපණ අවස්ථාවන්හි ද වරිතයට අදාළ ව හැඳිම් ප්‍රකාශ කිරීමට ද මතා පුහුණුවක් ලබයි. එම් අනුව කපකලි තරතනයෙහි ඇතුළත් කථා රුප දැක්වීම උපදෙසා සාත්වික අහිනය ද මතා සේ පුරුණ කළ යුතු බව ඉහත තොරතුරු සාක්ෂි දරයි.

කපකලි තරතන හිල්පියාට අවශ්‍ය රුපය අහිනය වන්නේ වාවික අහිනයයි. මෙයි ද වාවික අහිනය යටතේ කපකලි තාත්‍ය රුප දැක්වීමේ ද පසුබීම් ගායනය හා විවිධ ගබ්ද ඇපුරින් හාව ප්‍රකාශනය ඉදිරිපත් කිරීම පෙන්වා දිය හැක. මෙහි කථාව ගළාගෙන යන්නේ පසුබීම් ගායන හා විවිධ ගබ්ද ඇපුරිනි. ගායක කණ්ඩායමෙහි ප්‍රධානියා පොන්නානි ලෙස තම්තර ඇති අතර, ඔහු මුද් පාදය ගායනා කරන විට මුහුගේ සහායකයා වන ඕනෑමින් එහි පදය ම තැවත වාරයක් ගායනය කරයි. මෙය වූ කළේ වාවික අහිනයට කදීම නිදසුනකි. එපමණක් ද තොට, එම් ඒ වරිතවලට අනුකූලවන පරිදී විවිධ ගබ්ද ඇපුරින් හාව ප්‍රකාශනය කිරීම ද වාවික අහිනයට කදීම නිදසුනකි.

කපකලිහි අවසාන අහිනය වන්නේ ආභ්‍යාස අහිනයයි. මේ යටතේ වෙශ නිරුපණය හා රංග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ කථා කළ හැක. කපකලියට ම පුවිණේ වූ මෙයි වෙස ගැන්වීමේ ක්‍රමය "වුලී" ලෙස හඳුන්වයි. වෙශ නිරුපණය කොටස කිහිපයකට බෙදෙන අතර, එය මිනික්කු, පවිචා, කත්ති, තාඩි, කුරි, බෙජ්පු අදි වගයෙන් නම් කෙරේ. වරිත හඳුනා ගන්නේ මේ එක් එක් වෙශ නිරුපණ කොටස අනුව ය. පවිචා ක්‍රමය යටතේ රජ, දේව, විර වරිතයන් වෙස ගන්වනු ලබන අතර, කොළ පැහැද වැනි විවිධ වෙශයෙන් මුහුගේ ආලේප කරයි. රාවණා, අපුර යන රෝද වරිත හා අමුණුම් වරිත කත්ති ක්‍රමය යටතේ වෙස ගන්වන වරිතයන් ය. මෙයි ද ඇහි බැම විශාලව අදින අතර, නාසය මැද සුදු බෝලයක් යොදුනු ලබයි.

තාචි ක්‍රමයේ දී මුහුණ වැඩි වශයෙන් කළ පැහැගත්වන අතර, රතු, සුදු, කජ, රුවුල් හාටින කරයි. කාරි ක්‍රමයේ දී යක්ෂ, රාක්ෂ, කාන්තා වරිත හා බිජිසුණු වරිත වර්ණ ගැන්වේ. මිනික්කු ක්‍රමයේ දී කහ සහ රතු වර්ණ මිශ්‍ර වූ කළ ලැබෙන වර්ණය යොදා ගනී. ස්ත්‍රී වරිතවල ඇත්තේ මෙති වර්ණයයි. ඇහි බැම් කජ පැහැගෙන් වර්ණ කොට දිගැරී ස්වභාවයක් පෙන්තුම් කරන අතර, තොල් රතු පැහැගත්වයි. මෙයේ කථකලිහි වෙස් ගැන්වීම ආහාරය අහිනය යටතේ විස්තර කළ හැකි අතර, ඒ පිළිබඳ මනා පුහුණුවක් කථකලි නරතන ශිල්පියාට තිබිය යුතු ය.

ਆහාරය අහිනයේ තවත් එක් අංගයක් වන රංග වස්ත්‍රාහරණ යටතේ ඇති වරිත නිරුපණයට අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වන හිස් පලදෙනා නම් කළ හැක. කිරීම්, මෝත්කි, පර්ගනා ආදි වශයෙන් වූ මෙම හිස් පලදෙනා සැම විට ම වරිත අනුව වෙනස් වේ. කථකලි නළුවාගේ රංග වස්ත්‍රාහරණ ද වරිත අනුව වර්ග වේ. යටිකය සඳහා ගෙවී නම් රැලි පටවල් කිහිපයකින් යුත් සායකි. වර්ණවත් බෝරයකින් යුත් සුදු රේද්‍යකින් මෙය සකසා ඇත. උඩිකය සඳහා කුප්පායම් නම් අත් දිග හැටිටයක් හාටින කරයි. කුෂ්ණ වරිතයේ දී කජ වර්ණය ද අසුරයන්ගේ වරිතවල දී රතු වර්ණය ද උඩිකය සඳහා හාටින කරයි. ස්විටරුන්, බමුණ්න් හා සාමාන්‍ය වරිත නිරුපණයේ දී උඩිකය නොවයනි. මේ ආකාරයට කථකලි නෘත්‍යයෙහි රංග වස්ත්‍රාහරණ හාටින කරමින් ආහාරය අහිනය මෙති කළාවට අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් බව මේ තුළින් ප්‍රකට කරයි.

මේ සා සියලු කාරණාවන්ගෙන් විද්‍යාමාන වන්නේ මුළුක අහ්‍යාස පමණක් නොව, සතර අහිනය පිළිබඳ මනා පුහුණුවක් කථකලි නරතන ශිල්පියාට තිබිය යුතු බවයි.

IV කොටස

08. (i) ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු නම්,

1. ආචාර්ය එස්. ප්‍රසිභාරත මහතා
1. ආචාර්ය එස්. ප්‍රසිභාරත මහතා

2. රද්දුල්ලේ පොඩි මහත්තායා

1920 පෙබරවාරි 24 වන දින අල්ගම පබංවි ගුරුන්නාන්දේට උපන් ප්‍රථම දැරුවා එස්. පානිස් නම් විය. අල්ගම මැදුගම විද්‍යාලයෙන් 4 වෙනි වසර දක්වා ඉගෙන ගත් මොහු සිංහල වෛද්‍යවරයකු කිරීමට දෙමාපියන් මොහුව රත්නපුර ස්වාමීන් වහන්දේ කෙනෙකුට හාරුණි. එහෙත් මොහුගේ බාප්පා වූ අල්ගම කිරිගණිකා ගුරුතුමාගේ නරතන දැකිමෙන් තමා ද නැවුම් කළාව ඉගෙනීම ආරම්භ කළේ ය. ඉන්පසු කොළඹ පැමිණි මොහු කළාගුරු ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා යටතේ විවිධ ව්‍යායා ඉගෙන ගත්තේ ය. දකු බෙර වාදකයකු වූ මොහු 1938 කොළඹ නාලන්දා විද්‍යාලයේ නැවුම් උපදේශක තනතුරක් ලැබුවා පමණක් නොව, ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතාගේ බිරිදී වූ වන්දුලේඛා මහත්මියගේ බෙර වාදකයා ලෙස කටයුතු කොට ඇ. සමග ඉන්දියාවට යැමි හාගාස ද සිමිකර ගති. නැවත ලංකාවට පැමිණි මොහු අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුවේ ශිෂ්‍යත්වයක් මත නැවත ඉන්දියාවට ගොස් රවින්දුනාන් තාගෝරේතුමාගේ ගාන්ති තිකෙන්තනයට ඇතුළත් එ කථකලි, මතිපුරි නැවුම් මෙන් ම මංදාග, පක්වාස්, පුං යන හාණ්ඩි වාදනය ද ඉගෙන ගත්තේ ය. ඉන් පසු මලභාරයේ කේරුල කළා මණ්ඩලයට ඇතුළත් වී එහි දී විශේෂ වශයෙන් කථකලි නරතනය හැඳුරී ය. පෙරලා ලංකාවට පැමිණි මොහු ලංකා ඉන්දිය සංඛ්‍යාවේ දානවෙන සේ "ප්‍රසිභාරත" නමින් නම ද වෙනස්කර ගති.

අල්ගම කිරිගණිකා ගුරුතුමාගෙන් උඩිරට නැවුමත්, වල්ගම ගින්තෙරිස් ගුරුතුමාගෙන් පහතරට නැවුමත්, ඉන්දියාවේ කුඩා මුදුගුරු, ගෝපිනාත් යන අයගෙන් කථකලි ඇතුළත් ඉන්දියානු නැවුම් ද ඉගෙන ගත් මෙනුමා 1928 ගුවන්විදුලි සංස්ඡ්‍රාවේ ප්‍රථම වරට මණ්ඩ්ල් බෙර වාදනය කළේ විය ඇ. 8 දී ය.

1952 රජයේ ලැඩිත කළායනනයේ විදුහැඳු ප්‍රති පුරයට පත් මෙනුමා එනැන් සිට දේශීය නරතන කළාවේ අනාන්තතාවය ආරක්ෂා කරගනිමින් විභාල සේවයක් කළේ ය. එලිසබේත් රේඛන ලංකාවට පැමිණි 40 දෙකාගේ ඇ. ඉදිරියේ ගොස් කුපිමේ නැවුම් ප්‍රථම වරට නිර්මාණය කළේ මෙනුමා ය. ග්‍රහ අපලය, දිවිය මංගලිකා, පන්විල, සැලැලිහිණි සංදේශය, සුරත් විස්කම්, බන් උපත, සත් පත්තිනි, ගම්මානයේ මල් පිපිලා, සිගිරි හස්නා, මහවැලි පින තාටකය, පොර පොල් පිටිය ආදි නරතන හා පින තාට් මෙන් ම මුදා නාට්‍ය ද මෙනුමාගේ නිර්මාණ වේ. ලේඛකයේ බොහෝ රටවල නරතනය සම්බන්ධයෙන් සංවාරය කළ මෙනුමා දේශීය බෙර විස්තර රේකරායිකාට දේශීය බෙර සංධිවතියක් නිර්මාණය කළේ ය.

එපමණක් ද තොට, මහුගේ සැම නිරමාණයකට ම උඩරට, පහතරට, සබරගමු ගායන හා වාදන මිශ්‍ර කළේ ය. සම්ප්‍රදායන් තුනේ හායේ තුන එක්කාට එක්වර මගුල් බෙර වාදනය කිරීමෙන් හා දේශීය නැවුම් සමග හරත නැවුම් මිශ්‍රකාට නැවුම් නිරමාණය කිරීමෙන් මොඩු ලාංකියයන්ට ප්‍රකට කළේ නිරමාණයේ දී සම්ප්‍රදාය ප්‍රශනයක් තොකරගත යුතු බව හා දේශීයන්වය එහිලා අත්‍යවශ්‍ය බවයි.

විවිධ රුපයන් යටතේ ජනාධිපති සම්මාන, කළා භූෂණ සම්මාන, සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ ආචාර්ය උපාධිය පමණක් තොට, ජාතියේ විශාල ගෝරව සම්මානයට පාතු වූ මෙතුමා දේශීය නරතනයට මහත් සේවයක් කොට දැයෙන් සමුගත්තේ කළාකාලී සැමුගේ තොත කදුල් රඳවුමිනි.

2. රදුල්ලේ පොඩි මහත්තායා :-

සබරගමු නරතන කළාට අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ කිසියම් උසස් ස්ථානයකට ගෙන ඒමට අපුතිනත දෙධාරයෙන් කටයුතු කළ. සබරගමු නරතන ශිල්පීන් අතර කැපී පෙනෙන ගුරුවරයෙකු වූ මොඩු රත්නපුර කුරුවීට කේරලයේ උඩපත්තුවේ කැටලියන්පල්ල කොට්ඨාසයේ මුත්තෙවුමිට ගමේ 1926 ඔක්තෝම්බර 26 දින උපන් කළාකරුවෙකි. රදුල්ලේ ගමැනිතිරාලාගේ පොඩි මහත්තායා නම් වූ මේ කළාකරුවා සබරගමු නැවුම් කළාට, භාත විද්‍යාව, බලි හා විවිධ සබරගමු ගාන්තිකර්ම මැනවිත් දත් කළාකරුවෙකි. සබරගමු නැවුම් ඉගැන්වීමේ ප්‍රථම ගුරුවරයා ලෙස මාතර දික්වැල්ල පාසලින් ආරම්භ කළ මහුගේ දේශීය පාසල් ගණනාවකත්, ශිරාගම සෞන්දර්ය ගුරු විද්‍යාලය, කැලුණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය දක්වා විහිදේ. 1983 දී සේවයෙන් විශ්‍රාම හිය මොඩුට 1984 දී කළා භූෂණ සම්මානය ලැබේණ.

සෞන්දර්ය ආයතනයේ සබරගමු නරතන අංශයේ දෙවන ගුරුවරයා ලෙස කටයුතු කළ මෙතුමා සබරගමු නරතන විෂය මෙම ආයතනයේ ප්‍රධාන විෂයක් ලෙස ප්‍රථම වරට ඉගැන්වීමේ හායාය ද හිමිකර ගන්නේ ය. තමාගේ විෂය ඉදිරියට ගෙනියාම සඳහා අධ්‍යාපනික දකුවනක් ඇති ශිෂ්‍ය පිරිසක් බිජි කිරීමේ ප්‍රබල අපේෂ්‍යාවෙන් කටයුතු කළ ආචාර්යවරයෙකි. නරතනය, ගායනාය හා වාදනයට එක ලෙස දස්කම් දක් වූ මෙතුමාගේ සාමාන්‍ය ජීවිතය අතිශයින් ම සරල එකක් බව කිව යුතු ය. සබරගමු නරතනයෙහි පාසංගික ගණය ඉස්මතකර දක්වීම සඳහා ඇතැම් පද, යෙදුම් සහ නරතන විධි අවස්ථානුතුල ව වෙනස් කළා පමණක් තොට, ඉතාමත් ම ආකර්ෂණීය වලන රටා මෙකී නරතන කළාවට එක් කළේ ද මෙතුමා ය.

මෙපමණ සේවයක් සබරගමු නරතන සම්ප්‍රදාය උදෙසා ඉටුකාට වර්ෂ 1996 දැයෙන් සමුගත් මෙතුමා ශ්‍රී ලාංකිය නරතන ඉතිහාසයේ සඳා තොමැකේ.

(ii) රංග භූමියක් යනු කිසියම් කපා ප්‍රවතක්, වෘත්තන්තායක් හෝ රංගනයක් ප්‍රේෂ්‍යකයා ඉදිරියට ගෙන ඒමට හාවිත කරනු ලබන සීමා කරගත් භූමි ප්‍රදේශයකි. මෙය එළිමහනේ හෝ ගාලාවක් තුළ සකසාගත හැකි ය. මුළු යුගයේ අපගේ දේශීය නැවුම්, ගාන්තිකර්ම හා ගැමි නාටක වැඩි වශයෙන් පවත්වා ඇත්තේ ද එළිමහන් රංග භූමි තුළ ය.

දේශීය ගැමි නාටක වූ කේලම් හා සොකර් නාටකයන්හි රංග භූමිය වූයේ තානායම් පොල හා කමතයි. උඩරට, පහතරට, සබරගමු යන නරතන සම්ප්‍රදායන්හි ප්‍රධාන ගාන්තිකර්ම වන මඩ ගාන්තිකර්ම සඳහා සකසා ගන්නා මඩව තොයෙක් සැරසිලිවලින් උපලක්ෂිතවතා අතර, මෙකී සැරසිලි තොමැති හිස් ඉඩකඩ ප්‍රමාණය ගාන්තිකර්ම "රංග භූමිය" නම් වේ. සාපුරුණෝණාකාර හැඩායිකින් යුත් මෙහි ප්‍රධාන සැරසිල්ල ඉදිකර ඇති ප්‍රදේශය හැරුණු විට අනෙක් ප්‍රදේශ තුන ම ප්‍රේෂ්‍යකාගාරය වශයෙන් යොදා ගනු ලැබේ. මෙකී ප්‍රේෂ්‍යකාගාරය නීදහස් සහ විවිත ස්ථානයක් වන අතර, ප්‍රේෂ්‍යකයේ කමන්ට රිසි ලෙස කවර හෝ ස්ථානයක සිට නැවුම් තරඟති. ඒවාගේ ම රගමඩල දෙපස පැයුරු එලා ප්‍රේෂ්‍යකාගාරය සකසා ගනු ලැබේ. බිම වාඩි වී සිටින පිරිසට පිටුපසින් රගමඩල වටා තවත් පිරිසක් සිටෙන කිරීමි. මෙසේ දේශීය ගාන්තිකර්මයන්හි රංග භූමිය සම්බන්ධයක් වශයෙන් ගත් කළ ඇති තුනකින් විවිතව පවතී. තව ද ප්‍රේෂ්‍යකයින් හා රංගනයෙහි යෙදෙන්නවුන් අතර සම්ප්‍රදාය සම්බන්ධතාවයක් ගොඩනගා ගැනීමට ගාන්තිකර්ම රංග භූමිය හේතු වී ඇත්තේ ප්‍රේෂ්‍යකාගාරයක්, රගමඩලන් සමතලා බිමක සම මට්ටමින් පිහිටා ඇති හෙයිනි.

මෙසේ දේශීය ගාන්තිකර්මයන් හි රංග ඩුම්ය විස්තර කළ හැක. කාලයාගේ ඇවැමෙන් සමාජය තැව්කරණය විය. ඒ අනුව නාට්‍ය, නැටුම් වැනි කළා අංග ද අද පවත්නා දියුණු තත්ත්වයට පත්වීමෙන් අනතුරු ව තුතන රංග ඩුම්ය තමැති සංකල්පය බිඟි විය. ඒ අනුව තුතන රංග ඩුම්ය ගෘහස්ථ්‍ර රංග ඩුම්ය භා එළිමහන් රංග ඩුම්ය වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදිණි. මෙසේ වර්ගීකරණය වූ රංග ඩුම්යෙහි රාජ්‍යනායුත් යෙදෙන්නවුන් ප්‍රේක්ෂකයින්ට වඩා උස් තලයක සිටියය. මෙය වූ කළී තුතන රංග ඩුම්යෙහි වූ විශේෂ ලක්ෂණයකි. මෙසේ වේදිකාව යන වචනාර්ථය ප්‍රහවය ලැබූ අතර, එළිමහන් වේදිකාවක් මත කෙරෙන රාජ්‍යවීමක් ප්‍රේක්ෂකයින්ට වට්ටා සිටිමින් හෝ දෙපසින් හා ඉදිරියෙන් සිට තැරැකීමේ අවස්ථාව සැලුපුණි. තමුන් ගෘහස්ථ්‍ර ව කරන රාජ්‍යනායක දී ප්‍රේක්ෂකයින්ට තැරැකිය හැක්කේ ඉදිරිපතින් සිටිමින් පමණි.

මෙසේ තුතන රංග ඩුම්යන් සමග ප්‍රහවය ලැබූ වේදිකා වර්ග කිහිපයක් පවතී. ඒ අතර ගෘහස්ථ්‍ර වේදිකාව, කුරකෙන වේදිකා, ප්‍රාසිනියම් වේදිකා, නතරාස් වේදිකා ආදිය නම් කළ හැක. මෙම තුතන රංග ඩුම් පිළිබඳ තොරතුරු ගැවීමෙන් සිරිමේ දී අපට පැහැදිලි වන කරුණු රසක් පවතී. ඒ අනුරින් තාක්ෂණික මෙවලම් හාවතය ප්‍රධාන වේ. ඉතාලියේ ඇති වූ තාක්ෂණික ප්‍රතරුදයන් සමග ප්‍රාසිනියම් වේදිකාව බිඟි විය. මෙය තාක්ෂණයේ අඩියින් ම වැදගත් කරුණක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. ප්‍රාසිනියම් වේදිකාව ආරුක්කු වේදිකාව ලෙස ද හැඳින්වේ. මෙහි සුවිශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ දාෂ්ටිය වේදිකාව වෙත බඳා ගැනීමට ඇති ප්‍රබල හැකියාවයි. මෙහි වූ තාක්ෂණික මෙවලම් හාවතය ලෙස පසුතල දරුණන හාවතය පෙන්වාදිය හැක. එනම් පසුතල හාවතය සඳහා විතු වස්තු වස්තු ඉස්මතු වි පෙනෙන්නට ආරුක්කුවක් තිබිය යුතු ය. එම අවශ්‍යතාවය ඉටුකර ගැනීමට යොදාගත් උපත්‍රමය ලෙස මෙකි ප්‍රාසිනියම් වේදිකාව බිඟි වීම පෙන්වාදිය හැක.

තුතන රංග ඩුම්යෙහි අන්තර්ගත කුරකෙන වේදිකාව ගත් විට එය ප්‍රාසිනියම් වේදිකාවට වඩා වෙනස්කමක් දක්වයි. මෙකි වේදිකාව කුරකුවීමට හැකිවන ලෙස නිර්මාණයකර ඇතු. නව තාක්ෂණික දිල්ප කුම යොදා ගතිමින් එසේ වේදිකාව කරකුවීමට නිර්මාණයකර ගැනීම හේතුවෙන් ජවතිකා සඳහා අවශ්‍ය පසුතල නිර්මාණ හා රංග හාණ්ඩ හාවතයට වඩාත් පහසු වේ. මෙය ද තුතන රංග ඩුම් තුළ ඇති වූ තාක්ෂණික ප්‍රතරුදයකි.

තුතන හතරාස් වේදිකාව පිළිබඳ විමසීමේ දී එහි කාන්ත්‍රිම බවක් දක්නට ලැබේ. ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරිපත සිට තරඹින අතර නාවත් ප්‍රේක්ෂකයින්ට මුහුණලා තම දැක්කා ඉදිරිපත් කරයි. ඒවාගේ ම වේදිකා පිළුවපස තිරය, දෙපස තිර හා පැති තිර තිබීම මෙහි වූ අදාළතන තාක්ෂණික මෙවලම් හාවතයට නිදුසුන් ය. තව ද නාවත තාක්ෂණික මෙවලම් යටතේ වේදිකා ආලේකකරණය සඳහා පරිගණක සැලුපුම් මගින් කරනු ලබන ආලේකයන් හාවත කිරීම පෙන්වාදිය හැක. අධි බලැඳි විදුලි ආලේක කුම අදාළතන වේදිකාවට ප්‍රවේශ වීම තුළින් රාත්‍රියේ වුව ද දිවා කාලය මෙන් රංග ඩුම් ඒකාලේක කළ හැකි ය. එසේ ම ආලේකය අඩු වැඩි කළ හැකි අතර, වේදිකාවේ විවිධ පසුතල දරුණන නිර්මාණය කරගත හැකි ය. එපමණක් ද තොට, වේදිකාවේ එක් ස්ථානයක් හෝ එක් ප්‍රද්‍යාලයෙක් පමණක් ප්‍රේක්ෂකයාට පෙන්වා අනෙක් සියල්ල අදුරු කළ හැකි ය. එසේ ම විවිධ වර්ණ හාවත කරමින් ඇඳුම් පැලදුම් වර්ණවත් කළ හැක.

මෙසේ ඉහත තොරතුරු දෙස විමර්ශනාත්මකව බැඳීමේ දී අපට පෙනී යන්නේ දේශීය ගාන්තිකර්මවල රංග ඩුම්යට වඩා තුතන රංග ඩුම්ය තාක්ෂණික මෙවලම් හාවතයෙන් පොහොසත් බවයි.

(iii) වර්තමානයේ තර්තන කළාව දෙස දෙනෙන් යොමු කළ අප තෙත ගැටෙන්නේ කාන්තා දායකත්වය ප්‍රබල වී ඇති බව ය. අතිතයේ පුරුෂ පක්ෂය පමණක් යොමු වූ දේශීය තර්තන කළාව තුළ අද දක්නට ඇත්තේ බොහෝ දේ කාන්තා පාර්ශ්වයයි. වර්තමාන තර්තන වැඩියටතන් තැරැකීමෙන් අපට පෙනෙන්නේ පුරුෂ පක්ෂය තර්තනයෙන් බොහෝ දේ ඉවත් වී ඇති බවයි. ඒ අනුව කාන්තාවන් තර්තනයට යොමුවීමේ තව ප්‍රවණතාවයක් ඇති බව අපට බොහෝ මාධ්‍ය දෙස බැඳීමෙන් පෙනෙන්.

මිල මුදල් මත හඩා යන වන්මන් සමාජ සංස්ථාව තුළ කාන්තාව ද ඉදිරියෙන් සිටි. ඇය ද තොයෙකුත් ක්ෂේත්‍රයන් තුළින් වාණිජකරණයට යොමු වී ඇත. එවැනි වාණිජකරණය හා බැඳි කාන්තා දායකත්වය ඇති අවස්ථා ලෙස ප්‍රාසාදීක වේදිකාව, රුපවාහිනී වැඩියටතන්, වෙළඳ දැන්වීම් හා හිත තර්තනවල පසුතල දරුණන ආදිය පෙන්වාදිය හැක. මෙවැනි අවස්ථා තුළින් අද ඇය ඉදිරියෙන් සිටින බව බොහෝ මාධ්‍යයන් තුළින් අපට පෙනෙන්.

ප්‍රාසාංගික වේදිකාව පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේදී අපට පෙනෙන්නේ පුරුෂ පක්ෂය එහි නැති තරම් ය. බොහෝ වැඩසටහන් ජනප්‍රියකර වීම උදෙසා කුමන හෝ ගිතවලට කාන්තා අගපසය තැබූවේ මෙහෙය වන්නවුන් පෙළඳී සිටිති. කාන්තාවන් ද මුදල් මත කුමක් හෝ රෘගනයක් ඉදිරිපත්කර තම සිතැහියාව ඉවුතර ගැනීමට පුරුදු වී සිටිති. එබැවින් එහි ගණක්මක බව හෝ දේශීයත්වය හෝ මුවනට වැඩින් නැත. මෙහි ඇති තවත් වැදගත් සිදුවීමක් වන්නේ මොවුන් යොදාගනු ලබන රෘගවස්ත්‍රාහරණ ආදියයි. විවිධ මාදිලියේ ආහරණ පැලදීම, විසිනුරු විනිවිද පෙනෙන ඇදුම් සැකසී තිබීම. කාන්තා සිරුතේ හැඩිනල ඒ අනුව මතා සේ විද්‍යා පැම ආදී ලක්ෂණ තුළින් ද ප්‍රේක්ෂක ජනය කාන්තා නරතනයට වැඩි රැවිකත්වයක් දක්වයි. මම හේතුවෙන් ද ප්‍රාසාංගික වේදිකාව තුළ කාන්තාව ඉදිරියෙන් සිටි. නමුත් මෙමගින් අපගේ හෙළ සංස්කෘතිය, දේශීය කලා අංග ආරණ්‍ය වේ ද යන්න ප්‍රයෝගකි. ඒවාගේ ම මෙමගින් නරතන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවර්ධනයක් ඇති වේ ද යන්නත් ගැටුවකි.

මිළගට රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ ද කාන්තා දායකත්වය ප්‍රබල වී ඇති බව තොකියා ම බැරි ය. තොයෙකුත් නාලිකා තුළ පවතින්නා වූ නරතන තරගාවලී, පාසල් මට්ටමින් පවත්වන නරතන වැඩසටහන්වන පැහැසරණීය, වෙන්වේද් ලමා කුසලතා, බටහිර අහස ආදී වැඩසටහන් තිදුපුන් සේ මෙහි දී පෙන්වාදිය හැක. මෙවැනි වැඩසටහන් තුළින් සමහර වැඩසටහන් වාණිජකරණයට කාන්තාව යොදා තොගන්නා බවක් පෙනී යයි. එවැනි වැඩසටහන් මගින් පෙනෙන්නේ කාන්තා දායකත්වය නරතන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවර්ධනයට රැකුලක්වන බවයි. නමුත් සමහර රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ නරතනයෙහි යෙදෙන කාන්තාවන් හේතුවෙන් දේශීය නරතන කලාව පිරිහිමට ලක්වන බව ද කණ්ගාවුවෙන් වුව කිව යුතු ය.

ඒවාගේ ම තොයෙකුත් වෙළඳ දැන්වීම් සඳහා කාන්තා දායකත්වය ද අදාළතනයේ ඉහළ ස්ථානයක රඳා පවතී. රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළ ප්‍රවාහය වන බොහෝ වෙළඳ දැන්වීම් දෙස නෙත් යොමු කරන කල කාන්තාවන් වෙළඳ සාණ්ඩයක් බවට පත්වූයේ දැයේ අවාසනාවකටදු සි අපට සිනේ. ඒවාගේ ම තොයෙකුත් ගිතවල පසුතල ද්‍රැගන සඳහා ඉදිරිපත්වන කාන්තා වරිත ද එසේ ය.

මෙවැනි හේතු සාධක දෙස අපගේ අවධානය යොමුකරන කළේ වාණිජකරණය හමුවේ කාන්තා දායකත්වය ප්‍රබල වී ඇති බවත්, මෙමගින් නරතන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රවර්ධනයන් සමග ම පිරිහිමක් ද සිදු වී ඇති බව කණ්ගාවුවෙන් වුව සඳහන් කළ යුතු ය.

09. (i) අදාළතනයේ දේශීය නරතන නිර්මාණ පෙර - අපරදිග තැවින කාන්ෂණය හා සිල්පතුම්වලින් බොහෝ ආහාසය ලබා ඇති බව ඒවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට විද්‍යාමාන වේ. තුනන යුගයන් හි නරතන කලාවේ යෙදෙන ශිල්ප ශිල්පීණියන්ගේ රෘග වස්ත්‍රාහරණ තුළින් ඒ බව මතාව වැට්සේ. අනිතයේ නරතනයන්ට යොදාගත් රෘගවස්ත්‍රාහරණ අදාළතනයේ තොගැනී තරම් ය. එයට හේතු වී ඇත්තේ කාන්තිකරණයට, පෙරහැර සීමා වී තිබූ නරතන කලාව ප්‍රාසාංගික කලාවක් වී සමාජයට අවතිරීණ වීමයි. එහි දී එම කලාවන්ට ගැලපෙන සේ බොහෝ දී නැවිකරණය එය. ඒ අතර රෘගවස්ත්‍රාහරණ ප්‍රමුඛත්වයක් ගනී.

වර්තමානයේ සමාජයේ පවත්නා විවිධ උත්සව අවස්ථාවල දී ඉදිරිපත් කරනු ලබන අපගේ සාස්ථ්‍රීය තැවුම් අංගවන අස්ථෙ, ආවැන්දුම, කොහොඳා හැඳුල ආදියෙහි පවා අදිනු ලබන ඇදුම් එදා කාන්තා ශිල්පීන් පාදයේ වළුපුකර දක්වා හැදි අතර, අද කාන්තාවන් එය ඉතා කොට්ඨාසනවත්, කිහිප පලකින් පැලුම් සහිතවත් හඳුනු අප දුක ඇත්තෙමු. තව ද විවිධාකාරයේ දෙකි විරිග හැදිම, තොයෙකුත් සිස් පැලදුම් පැලදීම, නා නා මාදිලියේ ආහරණ පැලදීම, කුඩා හැටිව කැබලි ඇගලා ගැනීම් ආදී විවිධාකාර උපාය මාර්ග ප්‍රේක්ෂක. සිත්සනන් දිනා ගැනීමට යොදාගෙන ඇති බව ඔබ අප කුවුරුත් දත්තා කරුණකි. මෙමගින් රු සපුව ආකර්ෂණය වන පරිදි ගිරිරාජවල කොටස කැඩී පෙනෙන ආකාරයට නිරාවරණය වී තිබීම තත් යුගයේ සාමාන්‍ය දෙයක් බවට පත් වී ඇත. ඒවාගේ ම මෙකි ඇදුම් පැලදුම් තුළින් දේශීයත්වය ගිලිහි යාම තුළින් අපගේ සංස්කෘතිය විනාශ මුදයට පත්වීම මහත් බෙදවාවකයි. ප්‍රාසාංගික කලාව තුළ ඇදුම් පැලදුම් විදුලි ආලේඛයට ගැලපෙන පරිදි සකසා ගැනීමට සිදුවීම සමහර විට මේ හේතුවන්නට ඇත. එහි දී දිලිජින විවිධ විදුරු ගල් අදියෙන් ඇදුම් හා ආහරණ අලංකාර කිරීම ප්‍රාසාංගික වේදිකාවට අවශ්‍ය අංගයක් වන්නට ඇත. තව ද පෙර අපර දෙදිග හැඩිනල මෝස්තරවලට විවිතුව සකස්කර ඇති ආකාරයට අදාළතනයේ ඇදුම් පැලදුම් වඩා සමීප බවක් පෙන්වයි. ඒවාගේ ම ඩීජිවල් ආලේඛකරණයට අනුව තව තාන්ෂණය හාවිත කිරීම ද මෙම කලාව තුළ තවත් එක අංගයකි.

මෙයේ ඇදුම් පැලදුම් ප්‍රාසංගික කළාව තුළ නව්‍යකරණය වී ඇත්තා සේ ම වේග නිරුපණවල ද තැවිකරණයක් දක්නට ඇත. ඒ අතර අතිතයේ මෙන් තොට් ඇස්, මූහුණ, තොල් ආලේපන, රේඛා මාධ්‍යයයෙන් විවිධ හැඩයැන්වීම් කර තිබේම මේ යටතේ සාකච්ඡා කළ හැක. මෙකි අංග රවිනා තුම හාවිතය තුළින් ගරිරයේ ඇත්තා වූ කුඩා අංග, ප්‍රත්‍යාග හා උපාංග වුව ද තිබෙනවාට වඩා මතුකර දක්විය හැක. තිදුෂුන් ලෙස දෙඇස් වර්ණ ආලේපන තුළින් දිගුකර හෝ ලොකුකර පෙන්වීම දක්විය හැක. එසේ ම තොල් වුව ද රේඛා මාධ්‍යයයෙන් ඇද ඇදුමට ගැළපෙන සේ වර්ණ ආලේපකොට ඇත්තට පෙනෙන්නට හා ආලෝකයට ගැළපෙන සේ උප්පා පෙන්වීමට යොදා ගැනීම මේ යටතේ පෙන්වාදිය හැක. මෙවැනි හැඩ ගැන්වීම් තුළින් රංගාලෝකයට උවිත ආකාරයට තද වර්ණවල බලපෑම නිසා ස්වභාවය ඉස්මතු වී පෙනීම ද දක්නට පූජාවන.

මෙකි සියලු කාරණාවන්ගෙන් ගමන වන්නේ අදාළතන නර්තන නිර්මාණවල ශිල්ප ශිල්පීයන්ගේ රංගවස්ත්‍රාභරණ හා හා වේග නිරුපණවල නව්‍යකරණයක් ඇති බවත්, ඒ අනුව ප්‍රාසංග කළාවක් නිර්මාණය වී ඇති බවත් ය.

- (ii) වර්තමාන සංගිත ප්‍රසංගවල ගැයෙන ගිත දෙස අපගේ තොත් යොමු කරන කළුහී එහි නර්තනයක් තොමැති ගිත තැන්තේ කරමි ය. එයට හේතු වී ඇත්තේ හතු පිපෙන්නාක් මෙන් කුඩා කුඩා නර්තන කණ්ඩායම් බිජි වී මුළුන් ජනප්‍රිය වීමට කුමන හෝ නර්තනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට සැරසි සිටීමයි.

තත් පුගයෙහි සංගිත ප්‍රසංගවල ගැයෙන ගිත සඳහා යොදා ගන්නා නර්තන නිර්මාණ දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ ද අපට පෙනෙන පැහැදිලි කරුණක් වන්නේ ගිතයේ අදහසට තොගැළපෙන අරප විරහිත වලන සමුහයක් ඉන් ප්‍රකාශිත වන බවයි. සවන් පුප්පරා යන සංගිතයට අනුව බඳ ලෙලාවීම, ඉණ පැද්දවීම, උච්චාවීම, කුරුතීම ආදි විකාර රුපී වලන සමුහයක් ඉදිරිපත් කිරීම විනා වෙනයම් වූ අදහසක් මින් විදාමාන වීමක් සිදු තොවේ.

ඒවාගේ ම බොහෝ ශිතවල සංවලන නිරික්ෂණය කිරීමෙන් ගමනවන තවත් කරුණක් වන්නේ ඒවායෙහි දේශීයත්වයට වඩා බටහිර මූහුණුවරක් ගෙන තිබීමයි. මෙවායේ දී ඒ මොහාගේ ම එම නර්තන නරඹන අයගේ පුදු වින්දනය සඳහා ම යම්කිසි රිද්ම්යානුකුල හෝ තාලානුකුල වලන සමුහයක් උපයෝගිකාව නර්තනය නිර්මාණයකර ඇති අතර, එය හදවතේ තැන්පත් වන ස්වභාවයක් දක්නට තොමැති බව කිව පුතු ය. තැනි නිර්මාණ යැයි පවසම්න් ඉතා අයෝඛන පැද්දෙන පෙරලෙන වලන බොහාමයක් මේ තුළින් අපට දක්නට ලැබේ. මෙකි වලන කුමන රටකින් ආහාසය ලැබුවේ ද යන්නත් සැකයකි.

ඒවාගේ ම සංගිත ප්‍රසංගවල ගිත අනුව කෙරෙන නර්තන නිර්මාණවල ගිතයේ රිද්මයට හා තාලානුකුල බවට පුදාන තැනක් හිමි වී ඇති බව එම එම නර්තනාංගයන් දැකිමෙන් අපට පෙනේ. ප්‍රසංග වේදිකාවක මෙවැනි නර්තන අංගයක් දිග හැරෙදු බලා සිටින ජ්‍යෙෂ්ඨකයින්ගේ ප්‍රතිචාර කෙසේ ද යන් මුළුන් සියලු දෙනා ද හති දම්මින්, දහඩිය හළමින් එකි වලනවල යෙදීම සිනහවට කරුණකි.

තව ද බටහිර සංගිතය හා වේග රිද්ම සංගිතය මෙන් ම බටහිර සංගිත හාංච්ඡ යොදා ගැනීම ද තුළතන සංගිත ප්‍රසංගවල දක්නට ලැබේ. මෙකි සංගිතයන් හා සංගිත හාංච්ඡ වාදනය තුළින් ද වේග රිද්ම තාලයන් මතු වේ. එම තාලයන්ට අනුව නිතුතින් ම ඉදිරිපත් වන්නේ ශිතයට උවිත වලන තොට්, රිද්මය හා තාලය ප්‍රකාශිත වලන සමුහයක් මේ අනුව සංගිත ප්‍රසංගවල ඉදිරිපත් කෙරෙන ගිත තුළින් ඉදිරිපත් වන බව අපට පෙනේ.

- (iii) අදාළතනයේ රුපවාහිනී මාධ්‍ය ජාලය තුළ විශාල ප්‍රමාණයක් නාලිකා ඇති අතර, මෙම නාලිකා තුළ රියැලිට් ප්‍රසංග ද බොහෝ ප්‍රමාණයක් පවතින බව අප දන්නෙමු. ඒ අනුරිත් තරු දිලෙන රෙයක්, රිදී රෙයක්, ක්ලිතා, මෙගාස්ටාර්, සිටි ඔර් බාන්ස්, වැලන්ට් ස්ට්‍රී ලංකා, බාන්ස් ස්ට්‍රීර්ස් බාන්ස් ආදි ප්‍රසංග අංග තම් කළ හැක.

මෙකි නර්තන අංග තුළ ඇත්තා වූ තව නිර්මාණ පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී බොහාමයක් අංග තුළ දේශීයත්වය රකිතින් සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංගයන්ට හානියක් තොටන ආකාරයට සිදු කෙරෙන්නා වූ තැන්තේ තිබෙන නිර්මාණ ද තැන්තේ තොවේ. තමුන් කණ්ඩාවෙන් වුව කිවපුතු වන්නේ ඇතැම් රියැලිට් ප්‍රසංග තුළ සිදු කෙරෙන්නා වූ තැන්තන නිර්මාණයන් පිළිබඳ ය. මෙකි නර්තන නිර්මාණ තුළ සිදු කෙරෙන්නා වූ වලන පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ ද අපට ඇතිවන ගැටුවුවන් වන්නේ මෙකි වලන කුමන රටකින් ආහාසය ලැබුවේ ද යන්න ය.

ඒවාගේ ම මෙකී නරතන අංග සඳහා යොදා ගනු ලබන රෝගවල්ල පිළිබඳ කථා තොකර ම බැරි ය. කාන්තා රු සපුටි පුදරුණය කරමින් දේශීයත්වයට තොගැලපෙන රෝගවල්ල යොදා ගතිමින් තුමක් කරන්නේ ද යන්න යැමට ප්‍රශ්නයකි. තව ද යොදා ගනු ලබන ආහරණ ද එසේම ය. මෙවැනි කාරණා තුළින් අපගේ දේශීය සංස්කෘතියට භානියක් විනා නරතන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට අත්වැලක් වේ ද යන්න ගැටුපුවකි.

තව ද රුපවාහිනී රියැලිටි ප්‍රසංගවල ඇත්තා පූ තරගකාරිත්වයේ ස්වභාවය තුළින් නව නරතන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට අත්වැලක් ලැබෙන අවස්ථා ද ඇත. එවැනි එක් අවස්ථාවක් ලෙස විශ්වවිද්‍යාල සිපු කණ්ඩායම් ඉදිරිපත් කරනු ලබන 'ක්විතා' ප්‍රසංගය නම් කළ හැක. මෙකී තරගය තුළ එක් එක් විශ්වවිද්‍යාල සිපු කණ්ඩායම් විසින් දේශීය නරතන අංගයන්ගෙන් මනා පිටිවහලක් ලබා ගතිමින්කර ඇති නරතන නිරමාණ දැකිමෙන් සිත තුළ ඇති වන්නේ මහත් පූ ආච්මිඛරයකි. එවැනි අංග තුළින් නව නරතන කළාවේ ඉදිරි ගමන් මගට තීබද අත්වැලක් ලැබෙන බව පැවසිය හැක්කේ හද පිරි සතුවිනි.
