

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය, 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2017
තරතනය (දේශීය) I/ පැය දෙකසි
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.
- අක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දී නිවැරදි හෝ වබාත් ම ගැළපෙන හෝ පිළිතුර තෝරා, එට අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇති වරහන තුළ දියන්න.
01. "ශ්‍රී ලංකාවේ නව නරතන කළාවේ පුරෝගාමීයෝ" යන ක්‍රියාත්මක රුහුණා කරන ලද්දේ,
- (1) ලයනල් බෙන්තරගේ සහ ජයසේන කේටිවෙළඳ ය.
 - (2) ලයනල් බෙන්තරගේ සහ එදිරිවීර සරව්වන්ද ය.
 - (3) මූදියන්සේ දිසානායක සහ එදිරිවීර සරව්වන්ද ය.
 - (4) මූදියන්සේ දිසානායක සහ තිස්ස කාරියවසම් ය.
 - (5) තිස්ස කාරියවසම් සහ ආරියරත්න කළුආරවිචි ය. (.....)
02. යාදිනි මානුය, මුදුන් තාලය හා තොරන් යාගය අයත් වන්නේ ක්‍රමන නරතන සම්පූද්‍යායට ද?
- (1) උඩිරට
 - (2) පහතරට
 - (3) සබරගමු
 - (4) සබරගමු හා පහතරට
 - (5) පහතරට හා උඩිරට (.....)
03. කොහොඹා යක් කංකාරිය ගාන්තිකර්මයේ වාරිතු විධියක් ලෙස යැලුකෙන්නේ,
- (1) තොට ජේ කිරීම සහ මිල්ල ජේ කිරීම ය.
 - (2) තොට ජේ කිරීම සහ නිසේ කප සිටුවීම ය.
 - (3) මිල ජේ කිරීම සහ නිසේ කප සිටුවීම ය.
 - (4) හගලේ යැදීම සහ අයිලේ යැදීම ය.
 - (5) හගලේ යැදීම සහ මිල්ල ජේ කිරීම ය. (.....)
04. දෙවොල් ගොඩැසීම, අඟ විදමන හා මරා ඉපැදිම යන නාට්‍යය අවස්ථා දැක්කේ.
- (1) හී මලුවේ ද ය.
 - (2) දෙවොල් මලුවේ ද ය.
 - (3) සූනියම් කැපීමේ ද ය.
 - (4) සහරගමු යැදීම ය.
 - (5) කොහොඹා කංකාරියේ ද ය. (.....)
05. බලි ගාන්තිකර්මයේ ද හාවිත පන්තිස බලි කවිවලට අයත් වන්නේ,
- (1) ඇුමුම් කවී, බලි සැරපුම සහ නැකත් විසින්නේ කවී ය.
 - (2) ඇුමුම් කවී, බලි සැරපුම සහ පන්තේරු කවී ය.
 - (3) ඇුමුම් කවී, බලි සැරපුම සහ එරන්දත් වර්ණනාවේ කවී ය.
 - (4) නව ගුණ පිරිත, බලි සැරපුම සහ රන් තෙලුමුවේ කවී ය.
 - (5) නව ගුණ පිරිත, ඇුමුම් කවී සහ රාජ ස්තෝතු ය. (.....)
06. එක්දහස් නවසිය පනහේ සහ තැබෙම දැකවල ශ්‍රී ලංකාවේ මුදා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට ප්‍රබල දායකත්වයක් දුන් හිළුපින් ලෙස වැදගත් වන්නේ,
- (1) ප්‍රේම කුමාර එපිටවෙල, විතුසේන බියස් සහ බිඛිලිවි. ඩී. මකුලොලාපුව ය.
 - (2) ප්‍රේම කුමාර එපිටවෙල, විතුසේන බියස් සහ වසන්ත කුමාර ය.
 - (3) විතුසේන බියස්, වසන්ත කුමාර සහ කුලසිර බුද්ධත්ත ය.
 - (4) විතුසේන බියස්, ඩී. ඉඩුල්ගෙඩ සහ සේමපාල මුදුන්කොත්ගේ ය.
 - (5) ඩී. ඉඩුල්ගෙඩ, ඩී. රංගනාත් සහ රවිබන්ද විද්‍යාපති ය. (.....)
07. දේශීය සංගිතය සඳහා හාවිත කරන අවන්ද නාණ්ඩ වන්නේ,
- (1) උඩික්කිය, කාලම්පට, දඩුබෙරය හා තබුලාවයි.
 - (2) උඩික්කිය, කාලම්පට, රබාන හා තම්මැට්ටමයි.
 - (3) උඩික්කිය, ගැටබෙරය, රබාන හා තම්මැට්ටමයි.
 - (4) දෙවොල්බෙරය, ගැටබෙරය, රබාන හා කයිනාලමයි.
 - (5) දෙවොල්බෙරය, ගැටබෙරය, දඩුබෙරය හා තම්බෙරුවයි. (.....)

08. 'අපගේ මූණිරජාණන්' යන්තෙහි ඇති ලසු හා ගුරු මත් ගණන කිය දී?
 (1) ලසු 09 හා ගුරු 02 කි. (2) ලසු 08 හා ගුරු 03 කි.
 (3) ලසු 05 හා ගුරු 04 කි. (4) ලසු 05 හා ගුරු 03 කි.
 (5) ලසු 04 හා ගුරු 03 කි. (.....)
09. ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර හා කල්කමාර පුද ලබන්නේ,
 (1) රටයකුම යාගයේ දී ය. (2) දෙවොල් මඩුවේ දී ය.
 (3) පහන් මඩුවේ දී ය. (4) කොහොඳා කංකාරියේ දී ය.
 (5) සූතියම් කැපිල්ලේ දී ය. (.....)
10. පිළිවෙළින් දේව කෝල්පාඩුව, දුනුමාලපුව හා ගුද්ධ මානුය යන ගාස්ත්‍රීය නර්තන අන්තර්ගතව ඇත්තේ,
 (1) සබරගමු, උඩරට හා පහතරට සම්ප්‍රදායට ය. (2) සබරගමු, පහතරට හා උඩරට සම්ප්‍රදායට ය.
 (3) පහතරට, සබරගමු සහ උඩරට සම්ප්‍රදායට ය. (4) පහතරට, උඩරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායට ය.
 (5) උඩරට, පහතරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායට ය. (.....)
11. පහත දැක්වෙන්නේ 'කෘෂිණ' වරිතය ඉස්මතු කෙරෙන හාරනීය නර්තන සම්ප්‍රදා තුනකි. එම නර්තන සම්ප්‍රදා පිළිවෙළින්,



 (1) හරත, කථක් හා මධ්‍යිය වේ.
 (2) හරත, කථක් හා කථකලි වේ.
 (3) මතිපුරි, කථක් හා කථකලි වේ.
 (4) මතිපුරි, හරත හා කථකලි වේ.
 (5) මතිපුරි, කථක් හා කුවිචිප්‍රඩි වේ. (.....)
12. "විදෙන ලෙලෙන නරු බර පුළුලු රදි" මෙම පදා පාදය ඇතුළත් වන්නේ කුමන යුගයට අයත් කවර සංදේශයක ද?
 (1) ගම්පල යුගයේ මුදුර සංදේශයේ (2) ගම්පල යුගයේ තිසර සංදේශයේ
 (3) කේටවේ යුගයේ සැලුල් සංදේශයේ (4) කේටවේ යුගයේ සැලුලිකිණී සංදේශයේ
 (5) කේටවේ යුගයේ හංස සංදේශයේ (.....)
13. දම්ල සංය්කාතීය හා බැඳි ගැමි නර්තනවලට අයත් වන්නේ,
 (1) උලවර් නඩනම්, කාවචී සහ නාගස්වරම් ය.
 (2) කේලාට්ටම්, කුමිම්, වෙමිඩු සහ සුලකු ය.
 (3) කේලාට්ටම්, කුමිම්, වෙමිඩු සහ කුලු ය.
 (4) කේලාට්ටම්, පින්නල් කේලාට්ටම්, වෙමිඩු සහ ලී කෙළු ය.
 (5) පින්නල් කේලාට්ටම්, වෙමිඩු, ලී කෙළු සහ ගොයම් ය. (.....)
14. සංඛපාල හා දැ උදායාගේ කනා පුවත් පසුබිම් වී ඇත්තේ කුමන ගාන්තිකර්මයේ ද?
 (1) උඩරට සම්ප්‍රදායේ කොහොඳා කංකාරියේ (2) උඩරට සම්ප්‍රදායේ දෙවොල් මඩුවේ
 (3) පහතරට සම්ප්‍රදායේ දෙවොල් මඩුවේ (4) පහතරට සම්ප්‍රදායේ සන්නියකුම යාගයේ
 (5) සබරගමු සම්ප්‍රදායේ පහන් මඩුවේ (.....)
15. නර්තනයේ පුද්ගල හා පොදු අවකාශ හාවිත මූලධර්ම මත යොදා ගන්නා තළ හා දිසා සංඛ්‍යාව කිය ද?
 (1) තල 3 දිසා 6 කි. (2) තල 3 දිසා 10 කි. (3) තල 4 දිසා 6 කි.
 (4) තල 4 දිසා 7 කි. (5) තල 4 දිසා 8 කි. (.....)

16. පහතරට සම්පූදායේ දෙවාල් මඩුවේ දොළන පෙළපාලියට අයන් අංග දෙකක් වන්නේ,
 (1) ඇත් බන්ධනය හා පෙළපාලියට පෙළපාලියයි. (2) ඇත් බන්ධනය හා සැවුල් පෙළපාලියයි.
 (3) ඇත් බන්ධනය හා වාමර පෙළපාලියයි. (4) අඡ විදමන හා මී බන්ධනයයි.
 (5) අඡ විදමන හා මී කැඩීමයි. (.....)

17. දේශීය නර්තනයට සූපුච්ච ම සම්බන්ධ වන අවනාද්ධ හාණ්ඩ ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) ගැටබෙරය, තම්මුවිටම, ද්‍රිල හා ද්‍රිලබෙරයයි. (2) ගැටබෙරය, දෙවාල්බෙරය, ද්‍රිල හා ද්‍රිලබෙරයයි.
 (3) ගැටබෙරය, පහතරටබෙරය, ද්‍රිල හා උඩික්කියයි. (4) ගැටබෙරය, උඩිටබෙරය, ද්‍රිල හා තම්මුවිටමයි.
 (5) උඩිටබෙරය, පහතරටබෙරය, තම්මුවිටම හා ද්‍රිලබෙරයයි. (.....)

18. පහතරට ගාන්තිකර්ම හා සම්බන්ධ ජායාරූප තිහිපයක් පහත දක්වේ.



ඉහත ජායාරූපවලින් දක්වෙන්නේ, පිළිවෙළින්

- (1) පන්දම්පාලිය, කපුයක්කාරිය සහ සළ්පාලිය වේ. (2) පන්දම්පාලිය, කපුයක්කාරිය සහ මරුසන්තිය වේ.
 (3) සළ්පාලිය, කපුයක්කාරිය සහ පන්දම්පාලිය වේ. (4) සළ්පාලිය, නානුමුරය සහ පන්දම්පාලිය වේ.
 (5) මරු සන්තිය, නානු මුරය සහ පන්දම්පාලිය වේ. (.....)

19. හරත නාට්‍යම්වල නාත්ත ගණයට වැටෙන ගාස්ත්‍රිය නර්තන අංග දෙක පිළිවෙළින්

- (1) ජනීස්වරම් සහ වර්ණම් ය. (2) ජනීස්වරම් සහ ගබිදම් ය.
 (3) ජනීස්වරම් සහ පදම් ය. (4) අලාරිජ්පු සහ පදම් ය.
 (5) අලාරිජ්පු සහ තිල්ලානා ය. (.....)

20. තත්කාර, සලාම්, ආමද්, පරන් යන පාරිභාෂික වෙන හාවිත වන්නේ,

- (1) උත්තර හාරතීය කථික් සම්පූදායේ ය. (2) උත්තර හාරතීය මතිපුරි සම්පූදායේ ය.
 (3) දක්ෂීණ හාරතීය කථික් සම්පූදායේ ය. (4) දක්ෂීණ හාරතීය හරත සම්පූදායේ ය.
 (5) දක්ෂීණ හාරතීය කථිකලි සම්පූදායේ ය. (.....)

21. මතිපුරි නර්තනයේ කාශ්ණගේ රංග වස්ත්‍රාහරණ ලෙස සැලකෙන්නේ,

- (1) සෙනකුජි, රිෂම්පුරිටි, කොක්තුම්බි, කුම්මින් ය. (2) පොෂ්වාන්, රිෂම්පුරිටි, කොක්තුම්බි, කුම්මින් ය.
 (3) පොෂ්වාන්, රිෂම්පුරිටි, ක්වංගෝධි, කුම්මින් ය. (4) දේශීය, රිෂම්පුරිටි, වුරා, ගුංගුරු ය.
 (5) දේශීය, රිෂම්පුරිටි, වුරා, කුම්මින් ය. (.....)

- 22.



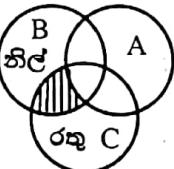
ඉහත දක්වෙන කේෂලම් වෙස් මුහුණු පිළිවෙළින්,

- (1) පංචනාරි සටිය, සුරඹවල්ලි, නාගරාක්ෂ සහ නාග කන්‍යා වේ.
 (2) පංචනාරි සටිය, නාරිලතා, සුරඹවල්ලි සහ නාග කන්‍යා වේ.
 (3) සුරඹවල්ලි, ගිරිදේවී, නාගරාක්ෂ සහ නාග කන්‍යා වේ.
 (4) නාරිලතා, සුරඹවල්ලි, නාග කන්‍යා සහ ගිරිදේවී වේ.
 (5) නාරිලතා, පංචනාරි, නාග කන්‍යා සහ ගිරිදේවී වේ. (.....)

23. දෙශං දෙශං ජීං ගේගත / දෙම් තම් ගත ගැනීතම් ගත / ජීං ජීමිකිට තත් කිවිතක යන බෙර පදය අයත් වන්නේ,
 (1) මාත්‍රා 2 + 3 දෙතින් රුපයට ය. (2) මාත්‍රා 2 + 4 දෙතින් රුපයට ය.
 (3) මාත්‍රා 3 + 3 දෙතින් රුපයට ය. (4) මාත්‍රා 3 + 4 දෙතින් රුපයට ය.
 (5) මාත්‍රා 4 + 4 දෙතින් රුපයට ය. (.....)
24. කථකලි නර්තනයේ කතාපුවත් සඳහා ආහාසය ලැබූ ග්‍රන්ථ ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) හගවත්ගිතාව් සහ අහිනය දර්පණයයි. (2) මහාහාරතය සහ පංචතන්ත්‍රයයි.
 (3) මහා භාරතය සහ රාමායනයයි. (4) රාමායනය සහ අහිනය දර්පණයයි.
 (5) අහිනය දර්පණය සහ පංචතන්ත්‍රයයි. (.....)
25. ඉදිරිප්ප රුපයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) සන්නියකුම් වීදිය සහ සථ්‍යාලියයි.
 (2) සන්නියකුම් වීදිය සහ පන්දම්පාලියයි.
 (3) සූනියම් වීදිය සහ පන්දම්පාලියයි.
 (4) සන්නියකුම් වීදිය සහ වඩිග පටුනයි.
 (5) සූනියම් වීදිය සහ වඩිග පටුනයි. (.....)



- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර යොදා හිස්තැන් පුරවන්න.
26. හින්දුස්ථානී සංගිතයේ තාල අතුරින් දේශීය තාල පද්ධතියෙහි මහ තනි තිතට සමාන කළ හැකි ය.
27. අසුර යක්කම සහ පොත්කබේ යක්කම අන්තර්ගතව ඇත්තේ නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.
28. අ.පො.ස. (උස්ස පෙළ) විභාගයට නර්තන විෂය ප්‍රථම වතාවට ඇතුළත් කරන ලද්දේ වර්ෂයේ දී ය.
29. ගම්බල සැම තැන ඇවිද ගොසින්නේ
 වෙල්ලාවට රෙදු අසුර ගත්තේ
 යොද සද පිරුවට වියන් බඳින්නේ
 ජේඩි රාල වද සබේ නටන්නේ
 මෙහි ජේඩි රාල ලෙස හඳුන්වන්නේ කොලම්බල එන වරිතය වේ.
30. "නිතිනි දන මන නයන පිනවන දුල් සිරින දෙවගනක විලසා" මෙම කවී පාදය අයත් වන්නේ සවුදමට ය.
31. වැදි යකුන් හා මෙලෙසි යකුන් පුද ලබන්නේ ගාන්තිකර්මයේ දී ය.
32. කථ යකාගේ වස්ත්‍රාහරණ සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් කථ වර්ණය යොදා ගන්නා අතර රිරි යකාගේ වස්ත්‍රාහරණ සඳහා වර්ණය යොදා ගනී.
33. නර්තනයේ මාධ්‍ය වලනය වේ තම්, විතු කළාවේ මාධ්‍ය ලෙස සැලකේ.
34. "ආංගිකම් සුවනම් යස්ස වාචිකම්. සර්වවාමයම
 ආහාරයම් වන්ද තාරා ද තා තුම්: සාත්විකම් සිවම්"
 මෙම ග්‍රෝකය නමස්කාරය ලෙස හැදින්වේ.
35. බවහිර බැලේ නර්තනය ඉතාලියේ ප්‍රහවය වූයේ වන ගතවර්ෂයේ දී ය.
- අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර කින් ඉර මත ලියන්න.
36. පහත සඳහන් පුද්ගලයින් දායකත්වය ලබා දුන් නර්තන සම්ප්‍රදායන් මොනවා ද?
 (i) ජමොරින් රජ : (ii) රවින්ද්‍රනාත් තාගෝර් :

37. පහත සඳහන් හාරතීය න්‍යාමය නාටක තිර්මාණකරුවේ කවරපු ද?
 (i) රාධා ක්‍රිජ්‍යා, රාම් ලිලා :
 (ii) කළුපතා, ජ්‍යෙෂ්ඨයේ රිද්‍යාමය :
38. පත්තිතිය හා සූතියම් යක්ෂණීය පැමිණෙන අවස්ථා දෙක ඇතුළත් ගාන්තිකර්ම දෙක නම් කරන්න.
 (i) පත්තිතිය : (ii) සූතියම් යක්ෂණීය :
39. "..... ලැබ ගෙන - කස්තාන ගෙන පැලද ගෙන
 බස්තම අතට ගෙන - රාලහාම් සබැ වචීමින"
 මෙම කවිය අයන් වන ගැමි නාටකය හා වරිතය නුම් කරන්න.
 (i) ගැමි නාටකය :
 (ii) වරිතය :
40. 
 (i) A කොටසට අයන් වර්ණය කුමක් ද? :
 (ii) B සහ C සංයෝගයෙහි ඇති වර්ණය කුමක් ද? :
41. ඒ. වී. ඩින් නිලමේ සහ සවිරිස් සිල්වා යන නර්තන ශිල්පීන් ප්‍රවීණත්වය දැක්වූයේ කුමන නර්තන සම්ප්‍රදායවලට ද?
 (i) ඒ. වී. ඩින් නිලමේ : (ii) සවිරිස් සිල්වා :
42. පරෙවිය හා රත්දද මුදා නාට්‍ය දෙක නිෂ්පාදනය කළ ශිල්පීන් දෙදෙනා කවු ද?
 (i) පරෙවිය : (ii) රත්දද :
43. පහත දැක්වෙන නර්තනාංග අයන් වන්නේ කුමන සම්ප්‍රදායවලට ද?
 (i) ගුද්ධ මාත්‍රය : (ii) මුල් මාත්‍රය :
44. ගඩලාදෙණීය විහාරය හා ඇම්බැක්ස්ක් දේවාලය වඩාත් ප්‍රවලිතව ඇත්තේ කුමන රුකම් සඳහා ද?
 (i) ගඩලාදෙණීය :
 (ii) ඇම්බැක්ස්ක් :
45. කරදිය මුදා නාට්‍යයේ මණ්ඩලයේ රාලගේ වරිතය සහ සිසිගේ වරිතය ප්‍රථමයෙන් රෘගනය කරන ලද ශිල්පීයා සහ ශිල්පීණීය නම් කරන්න.
 (i) මණ්ඩලයේ රාල : (ii) සිසි :
46. නාට්‍ය ගාස්තුය සහ අහිනය දර්පනය ග්‍රන්ථ දෙක රවනා කළ හාරතීය ප්‍රධාන දැක්වනා කවු ද?
 (i) නාට්‍ය ගාස්තුය : (ii) අහිනය දර්පනය :
47. කරණාටක තාල පද්ධතියෙහි එන වතුරුගු ජාති හා තිශු ජාතිවලට අයන් මාත්‍රා සංඛ්‍යාව දක්වන්න.
 (i) වතුරුගු ජාති : (ii) තිශු ජාති :
48. ඉලතාලම් හා මංජ්‍රය යන වාද්‍ය භාෂ්ඨ දෙක හාවිත කරන හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදා දෙක නම් කරන්න.
 (i) ඉලතාලම් : (ii) මංජ්‍රය :
49. තෙල් - - / ගා - ලා - / හි - ග - /
 පී - - / රත් - - / නෑ - - - / තේ...
 මෙම කවි පාදයට අයන් ගීමත් ගණන හා සඳුස්මත් ගණන කීය ද?
 (i) ගීමත් : (ii) සඳුස්මත් :
50. "කුමරා හංසයාට දුන්නෙන් විදීමට සැරසෙනවාන් සමග ම හංසයා එම ස්ථානයෙන් මදක් ඉවතට ඉගිලි යයි. එම අවස්ථාවේ දී ම හංසයා කාන්තාවක් බවට පත්වෙයි. කුමරා මෙම අපුරුව සිද්ධියෙන් පුදුමයට පත්වන අතර දුනු හී බිම තබා කාන්තාව දෙසට තික්ම යයි." මෙයින් උදෑෂුපනය වන හාටය හා රසය නම් කරන්න.
 (i) හාටය : (ii) රසය :

* * * * *

ආධ්‍යත්මක පොදු සහතික පත්‍ර (දුස්ස පෙළ) විභාගය, 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2017
නර්තනය (දේශීය) II/ පැය තුනයි
Dancing (Indigenous) II/ Three hours

පෙදෙස:

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

I කොටස

01. (i) පහත සඳහන් බෙර පද අතුරෙන් ඔබ උගත් නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් බෙර පදය තෝරා ගෙන, ප්‍රස්ථාර කරන්න.
(අ) "තතු ජිං ජිං තක ජිං ගත රුජිං කඩිතක"
(ආ) "තක දිත් තක දොම් දොං දිං තකදොම්"
(ඇ) "ජිං ජිං තත් ජීමිතක ජීමිතක"
- (ii) පහත සඳහන් කළී පදය මාත්‍රා තුනේ, තනි තිනේ තාල රුපයට ප්‍රස්ථාර කරන්න.
"ඉපල් පිටින් ගහන අව්ව පිටට ඉහිරවන්නේ...
කාදිගු තරි යේ දිගු තරි ඒක එහෙම වන්නේ"
- (iii) මයුරා වන්නමේ අඩවිව/ශුද්ධ කාලයේ ඉරවිටිය/නාග ගරුගා වන්නමේ අඩවිව ප්‍රස්ථාර කරන්න.
02. "ඇන්තිකර්මවල දී සාම්ප්‍රදායික නර්තනවල ආවේණික ලක්ෂණ, විවිධතා හා සමානතා මෙන් ම සමාජ සම්බන්ධතා ද මැනවින් විද්‍යමාන වේ."
- (i) පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ රටයකුම හා දෙවොල් මතු ඇන්තිකර්මයන්හි තාවතමය පෙළපාලිවල එරින තීරුපණ අවස්ථා දෙකක් ඇපුරෙන් ඉහත පාය සනාථ කරන්න.
(ii) සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරච්ඡම එදිනීදා ජීවිතය හා බැඳෙන ආකාරය කොහොඳා යක් කංකාරිය ඇන්තිකර්මය ඇපුරෙන් විශ්‍රාන්ත කරන්න.
(iii) පුරාවෘත මගින් හෙළි වන බොද්ධාගමික පසුඩීම හා සමාජ විශ්වාස සන්නියකුම යාගය ඇපුරෙන් විමසුමට ලක් කරන්න.
03. අභිනය යන සංකල්පය දේශීය ඇන්තිකර්මවල ප්‍රාසංගික බව වර්ධනය කිරීමෙහිලා බෙහෙවින් බලපාන සාධකයක් වේ.
(i) කොහොඳා කංකාරියේ සතර අභින උපයෝගීතාව ඉහත පාය මගින් සාකච්ඡා කරන්න.
(ii) බලි ඇන්තිකර්මයේ ඇති සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකම ආහාරය අභිනය ඇපුරෙන් විශ්‍රාන්ත කරන්න.
(iii) දෙවොල් මතුව හෝ පහන් මතුව ඇන්තිකර්මයේ ප්‍රාසංගික බව කිවූ කිරීමෙහිලා වාචික හා ආහාරය අභිනය තොදා ගන්නා ආකාරය තාවතමය අවස්ථාවක් මගින් විමසුමට ලක් කරන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තනය ව්‍යාප්ත කිරීමේ දී යුගාන්තර වශයෙන් විවිධ සාධක බිලපා ඇති බව එනිහාසික තොරතුරු මගින් ගම්‍ය වේ.
(i) උඩරට වන්නම්වල ප්‍රහවය හා විකාශය පිළිබඳ තොරතුරු සවිස්තරාත්මකව සපයන්න.
(ii) "නර්තන කළාවේ ව්‍යාප්තිය පිළිබඳ විමර්ශනය කිරීමේ දී දේශීය වාර්තා ද වඩා වැදගත් වේ." නිදුස්ත් සහිතව පැහැදිලි කරන්න.
(iii) ශ්‍රී. ව. 1980 න් පසු දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ සමාජීය වෙනස්කම් පිළිබඳ විමසුමක් කරන්න.

05. (i) සොකරි නාටකයේ එන වරිත දෙකක් තම කර, එම එක් එක් වරිතයට හාවිත බෙර පදය හා ක්‍රිය බැහිත ලියන්න.
- (ii) "ගැමි නැවුමට ආවේණික සුවිශේෂ ලක්ෂණ මෙන් ම, ඒ හා බැඳී ගායනාවලින් ඔවුන්ගේ ඒවන රටාව පිළිබඳ වේ." නිදර්ශනාත්මකව විශ්‍රායක් කරන්න.
- (iii) කෝලම් වරිත නිරුපණය සඳහා නර්තනය යොදා ගෙන ඇති ආකාරය වරිත දෙකක් ඇසුරෙන් විශ්ලේෂණය කරන්න.

III කොටස

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

(අ) කොටස	(ඇ) කොටස	(ඉ) කොටස
ශ්‍රීමති මේනකා	පදම්	ප්‍රූංග් - පෙනා
රුක්මණී දේවී අරුන්මේල්	ලායිහරෝඩා	වෙන්ඩා - එඩුක්ක
බාලපර්ස්වති	තොශඩායම්	මජදංගම් - නැවුවාංගම්
නවාබි ව්‍යේඩ් අලිජා	ගත් නිකාස්	පක්චාජ් - තබිලා

- (i) (අ) අධ්‍යාර්ථි කළා ක්ෂේත්‍රයට වඩාත් මෙහෙරක් කළ ශිල්පිනිය කවුද? ඇය පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.
- (ii) (ඇ) කථිකලි නර්තනයේ ගාස්ත්‍රීය නර්තන අංගය තෝරා, එම නර්තනය පිළිබඳ කරුණු දක්වන්න.
- (iii) (ඉ) කථික් නර්තනය හා සභාදී වාද්‍ය හාණ්ඩ්වල ව්‍යුහය හා ඒවායේ විශේෂතා ගෙනහැර දක්වන්න.

07. (i) රසභාව දැකිය හැකි අවස්ථාවක් රටයකුම හෝ සන්නියකුම ගාන්තිකර්මය ඇසුරෙන් විස්තර කරන්න.
- (ii) බටහිර බැලේ (Ballet) සංකල්පය සහ දේශීය මුදා නාට්‍ය සංකල්පය සංසන්දිතය කරන්න.
- (iii) නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යයේ නිර්මාණකරණයේ ශිල්පතුම හා කළාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ විශ්‍රායක් කරන්න.

IV කොටස

08. නව නර්තන කළාවේ ප්‍රවණතා දේශීය සාම්ප්‍රදායික නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට බෙහෙවින් බලපා ඇත.
- (i) සාම්ප්‍රදායික නර්තනය සෞන්දර්ය විෂයයක් වශයෙන් පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීම සහ එහි ඇති වැදගත්කම පෙන්වා දෙන්න.
- (ii) නව ප්‍රවණතා හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාව සංරක්ෂණය කළ හැකි ද? මේ පිළිබඳ ඔබගේ අදහස් දක්වන්න.
- (iii) "විනු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන අතර අදාළතන නිර්මාණවල එය වඩාත් ඉස්මතු වේ." ඇගයීමක් කරන්න.

09. (i) පැරණි හා තුළතන රෝග භූමි අලංකරණය හා විවිධ ශිල්පතුම පිළිබඳ තුළනාත්මක ව පිරික්සන්න.
- (ii) දේශීය ගාන්තිකර්මවල රෝගභූමි අලංකරණයේ දී හාවිත වන අමුද්‍රව්‍ය, වර්ණ හා සැරසිලි පිළිබඳ විමුණුමක් කරන්න.
- (iii) "අදාළතන වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන වෙස් මෝස්තර හා රෝගාලෝකය, නිර්මාණාත්මක නර්තනයේ ප්‍රාස්‍රික බවට වඩාත් ඉවහල් වේ." විශ්‍රායක් කරන්න.

I පත්‍රය

අංක 01 සිට 25 දක්වා

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

(ලකුණු 02 × 25 = 50)

අංක 26 සිට 50 දක්වා

26. ශ්‍රීතාල්	27. සබරගමු	28. 1978	29. ජය	30. පත්තිනි
31. කොහොඳා කංකාරිය	32. රතු	33. වර්ණ, උප්‍රධාන	34. ශිව	35. 15
36. (i) කථකලි	(ii) මතිපුරි	37. (i) රැක්මණිදේවී අරුණ්ධේඩිල් (ii) උදය ගංකර්		
38. (i) දෙවාල් මඩුව	(ii) සන්නියකුම	39. (i) කෝලම්	(ii) මුදලි	
40. (i) කොළ	(ii) රතුවන් දම් (මැපෙන්වා)	41. (i) සබරගමු	(ii) පහතරට	
42. (i) ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල	(ii) ඒ. ඉසුල්ගොඩ	43. (i) පහතරට	(ii) සබරගමු	
44. (i) ගල් කැටයම්	(ii) ලි කැටයම්	45. (i) විනුසේන බියස් මහතා		
		(ii) ව්‍යුරා විනුසේන මිය		
46. (i) හරතමුණී	(ii) නන්දිකේස්වර	47. (i) 4	(ii) 3	
48. (i) කථකලි	(ii) මතිපුරි	49. (i) 32	(ii) 16	
50. (i) වියම	(ii) අද්දුන			

(26 - 50 දක්වා 02 × 25 = 50)

(මුළු ලකුණු 100)

II පත්‍රය

I කොටස

01. (i) (a) උච්චරට සම්පූද්‍යය

/	/	/	/
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
ත කු ජු -	ජු - ත ක	ජු - ග ත	රු ජු කුඩ තත

(ආ) පහතරට සම්පූද්‍යය

/	/	/	/
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
ත ක දින් -	ත ක දෙමු -	දෙඩා - දිඩ් -	ත ක දෙමු -

(ඇ) සබරගමු සම්පූද්‍යය

/	/	/	/
1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
+ + ජු -	ජු - තත් -	ජ මි ත ක	ජ මි ත ක

\wedge	\wedge	\wedge	\wedge	\wedge	\wedge
1 2	1 2	1 2	1 2	3 4	1 2
త్రం	-	త్రం	-	త్రం తి న క	త్రం తి న క

නිවැරදි විභාගවලට වෙන් කිරීම් හා සංකේත හා එකතුවට ලකුණු 02

බෙර පද නිවැරදි ව ප්‍රස්තාර කිරීමට ලකුණු 04

ମୁଖ ଲକ୍ଷ୍ୟ ୦୬

(ii) මාත්‍රා තුනේ තහි තිනේ කාල රුපයට

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
+	ඉ	පල්	පි	වින්	-	ග	හ	ත	අවි	-	ව
+	පිටු	ට	ඉ	හි	ර	වන්	-	නේ	-	-	-
+	තා-	දි	ගු	ත	රි	යේ	-	දි	ගු	ත	රි
+	ඒ	ක	ල	හෙ	ම	වන්	-	නේ	-	-	-

නිවැරදි විභාගවලට චෙත් කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලකුණු 02

කළු පද නිවැරදි ව ප්‍රස්තාර කිරීමට ලකුණු 04

මුළු ලක්ෂණ 06

(iii) මයුරා වන්නමේ අඩවිව

ಅಂದಿ ಕುಲಯೆ ಉರವಿರಿಗ

නාය ගරගා වත්තමේ අඩවිව

/	^	^	/	^	^	/							
1	2	3	1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2
ත	හුරු	ද	තුන්	-	තුන්	-	ත	තුන්	-	තුන්	-	තුන්	-
ත	හුරු	ද	තුන්	-	කි	ට	ත	ක	ට	කු	ද	දෙළාමි	-
ත	හුරු	-	රු	ද	දෙළාමි	-	ත	හුරු	-	රු	ද	දෙළාමි	-
ත	හුරු	-	රු	ද	දෙළාමි	-	දෙළාමි	-	ත	ගන්	-	තුන්	-
ග	තුන්	-	කු	ද	ග	ත	තා	-	-	ගන්	-	තුන්	-
ග	තුන්	-	කු	ද	ග	ත	තා						

නිවැරදි විභාගවලට වෙන් කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලකුණු 02

නිවැරදි ප්‍රස්තාර කිරීමට ලකුණු 06

මුළු ලකුණු 08

02. (i) පහතට තරත්ත සම්පූදායේ රටයකුම හා දෙවාල්මඩු ගාන්තිකර්මයන්හි නාට්‍යමය පෙළුපාලිවල වරිත නිරුපණ අවස්ථා

පහතට තරත්ත සම්පූදායේ ස්ත්‍රීන් වෙනුවෙන් පවත්වන එක ම ගාන්තිකර්මය වත්තේ රටයකුම ගාන්තිකර්මයයි. දරුලීල අපේශ්‍යාවන් පවත්වනු ලබන මෙම ගාන්තිකර්මයයි නාට්‍යමය පෙළුපාලිවලට අයන් වරිත නිරුපණ අවස්ථාවක් ලෙස නානුමුරය පෙන්වාදිය හැකි ය.

රිදි බිසවි සත්දෙන දීපංකර බුදුන්ට තොටුදුල් සාම්බක් වියා පුරා කොට ඒ අනුහසින් දරුවන් ලබා ගත් ආකාරය නානුමුරය තම් පෙළුපාලි අංගයෙන් විදහාපායි. මෙහි දී ස්ත්‍රී වෙස්ගත් යකුදුරා දීපංකර බුදුන්ට විවරය පුරා කිරීමට පෙර දියට ගොස් නා පිරිසිදු වන ආකාරය දෙළඟ පෙළුපාලිය තොගාත් නානුමුරයයි කෙරේ. පහතට සම්පූදායට ම ආවේණික වූ ලක්ෂණ මතා ව විදහාපාන මෙම අවස්ථාවේ රිදි බිසවුන්ගේ වරිතය නිරුපණය කරන යකුදුරු තැන නානු ගැම, දත් මැදීම, හිස පිරීම, කුරු ගැසීම ආදී අවස්ථා 12ක් නිරුපණය කරයි.

සාමාන්‍ය ජන ජීවිතයේ ව්‍යව ද කාන්තාවක් දියට ගොස් ස්තානයට සැරසෙන විට කරනු ලබන ක්‍රියාවන් මෙන් ම ඇග ඇතිලීම, සබන් ගැම, කුණු ඇතිලීම ආදී අවස්ථාවන් මෙහි දී අපගේ සිතෙහි මැවේ. මෙසේ කාන්තා වරිතයට සමාරෝපය වූ යකුදුරා එය අනුරුපණය කරන ආකාරය ඉකා අගන් ය. මෙම ගාන්තිකර්මය තවදුරටත් අධ්‍යයනය කිරීමේ දී නානු තැනිය අතට ගන්නා යකුදුරා ඇතිලි තුඩි නානු තවරා කෙස් කුරුල්ලෙහි නානු ගැම අනුරුපණය කරන්නේ පහතට ම ආවේණික වූ ගත් ලක්ෂණ අපට මතා ව විදහාපාමිනි. මෙහි සියලු ක්‍රියාවන් බෙර වාදනයට අනුව සිදු කරන අතර, පහත සංඛ්‍යා මෙයට කැසීම නිදසුනකි.

අදුරා - දෙළඟක් පෙළුපාලියක් කරන්න අවසර ගන්නයි හදන්නේ.

ගුරුන්නාන්සේ - දෙළඟක් පෙළුපාලි වශයෙන් කරන්න ද?

අදුරා - ඔව්. දෙළඟක් පෙළුපාලි ගෙනහැර දක්වන්න තමයි. එදා ඒ වද බිසවි හත් තමන්ගේ දෙළඟ දුරු කරන්නට ඒ ගෙ දියට ඇවිත් දක්වූ අවස්ථා 12යි මේ දෙළඟ පෙළුපාලියෙන් කරල පෙන්වන්නේ.

ගුරුන්නාන්සේ - මුළුන් ම පිරිසිදු වෙන්න නානු සොයා ගන්න ඕනෑම්.

අදුරා - ඇයි නානු ගාන්නේ?

ගුරුන්නාන්සේ - පිරිසිදු වෙන්න නානු ගාලා ගනානෙට යනකොට අවයෝග මරයෝග තැකි වෙනවා.

මෙසේ සංඛ්‍යා හා දෙබස් කුළුන් ඒ ඒ වරිත නිරුපණය ඉදිරිපත් කරන අතර, සමාජ සම්බන්ධතා ද මෙසේ ජන ජීවිතය හා බැඳී ඇති බැවි විෂය වේ.

එසේ ම පහතට තරත්ත සම්පූදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයක් වූ දෙවාල් මඩුවෙහි නාට්‍යමය පෙළුපාලි අවස්ථාවක් වත්තේ අභ්‍යන්තරයයි. මෙහි වරිත නිරුපණ අවස්ථාව අවස්ථාව ලෙස මහලු වයස්ගත වරිතය පෙන්වාදිය හැකි ය. එය වූ කළු පත්තිනි දේවියගේ එක් ආන්ම හාවයක් හෙළිපෙහෙලි කරමින් ඉදිරිපත් කරන්නා වූ කඩා පුවතෙකි ඇතුළත් ව වරිත අවස්ථාවකි.

ප්‍රධාන් උයනෙහි හටගත් අඩය තොලා ගැනීම සඳහා ගනු දේවේන්ද්‍රයා මහලු වෙසක් ගෙන පැමිණෙන ආකාරයත්, අඩයට විද එය බිම හෙළන ආකාරයත් නිරුපණය කරන අවස්ථාවයි. මෙහි දී මහලු වයස්ගත පුද්ගලයෙකුගේ වරිතයට සමාරෝපය වන්නේ ගනු දේවේන්ද්‍රයා ය. එසේ වයස්ගත මහලු පුද්ගලයෙකුගේ වරිතයට සමාරෝපය වීමට ගනු ඇඳුම් පැලදුම්, වෙස් මුහුණු, වෙෂ නිරුපණය මෙන් ම රංග උපකරණ ආදි බොහෝ දී මහෝපකාරී වී ඇත. එපමණක් තොව, වයස්ගත බව අනුරුපණය කිරීමට බොහෝ ගාරීක ලක්ෂණ යොදාගත ඇති බව ද මෙම ගාන්තිකර්මය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මනා ව පෙනෙයි. ගාරීයෙහි කුදා බව, තබන තබන අඩයක් පාසා මොහු ඇද වැවෙන අයුරු, කට දෙනොහුණින් කුණු කෙළ වැගිරීම, දෙඇස්වලින් කඩ වැගිරීම, දෙපා බරවා රෝගයෙන් ඉදිම් ඇතිවාක් මෙන් පෙන්වීම මීට කදීම නිදසුන් ය. මෙකි වරිතයට පණ පොවන ගිල්පියා අදාළ ගති ලක්ෂණ මනා ව වටහාගත යුතු අතර, ඒ අනුව එට අනුරුපණය විය යුතු ය. එසේ වූ කළ වරිත නිරුපණය නිසි ආකාරයෙන් ප්‍රේක්ෂකයාට වටහා ගැනීමේ හැකියාව ඇත්තේ ය. මෙකි ගති ලක්ෂණ පහතරට සම්ප්‍රදායට ම ආවේණික වූවා සේ ම එයට හේතු වී ඇත්තේ පහතරට සම්ප්‍රදායට බොහෝ ගාන්තිකර්ම අන්තර්ගත වීම හා ඒ බැඳී කරා පුවත් රසක් හිමි වීමයි.

තව ද මෙකි මහලු වරිතය නිරුපණය කිරීමට මෙහි වූ සංවාද හා දෙබස් මහත් පිටිවහලක් වී ඇති බව කිව මනා ය. වයසෙන් මහලු වූවත් කතාබහෙන් තරුණ බව හැගවීමට නිතර උත්සාහ ගන්නා බවක් මෙමගින් පෙන්වනුයේ මෙසේ ය.

- | | |
|--------|--|
| වාදකයා | - ආතේ... මුත්තේ... සියේ... |
| මහල්ලා | - සියේ... දෙයියේ... තුන්සියේ... හාරසියේ... |
| වාදකයා | - මතමාල පොඩිවියේ... |
| මහල්ලා | - මට ද කතා කලේ? කොහොම ද මගේ නම දනගත්තේ? කතා කලේ මොක ද? |
| වාදකයා | - කාත් කවුරුවත් නැතුව කොහො ද? |
| මහල්ලා | - මම දී මම මෙහේ යනවා... |

මෙකි දෙබස් හා සංවාද තුළින් මොහුගේ වයස්ගත බව කීමට අකමැති බව ද අපට පෙනී යයි.

එපමණක් ද තොව, ඒ ඒ වරිත රංගනයේ දී ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා සමාජය හා සම්බන්ධතා පවත්වාගත ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව ද තොකියා ම බැරි ය. රටයකුම තුළින් දරුවන් තොමැති කාන්තාවන් පිළිබඳ ව සමාජය දරන ආකල්ප, මලුන් දරුවන් ලබා ගැනීමට කරන්නා වූ කාර්යන්, මාතෘත්වයේ ඇති උත්තරීතර බව ආදි දී විගුහ කරන අතර, අඩවිදුමනෙහි වයස්ගත මහලු වරිතය පිළිබඳ සමාජයට කරුණු දක්වයි. මෙසේ ඒ ඒ වරිත රංගනයේ දී සමාජ සම්බන්ධතා හා එම වරිත බැඳී ඇති ආකාරය අපට විදහා දක්වන අයුරු අප්‍රට සහගත ය.

මෙසේ ඉහත කරුණු දෙස බලන කළ පහතරට රටයකුම හා දෙවාල් මතු ගාන්තික්මවල නාට්‍යමය පෙළපාලි වන නානුමුරය හා අඩවිදුමනෙහි වරිත නිරුපණ අවස්ථා ඇපුරෙන් සම්ප්‍රදායට ආවේණික ලක්ෂණ විවිධතා හා සමානතා මෙන් ම සමාජ සම්බන්ධතා මැනවින් විද්‍යාමාන වන බව අපට පැහැදිලි වේ.

(වරිත දෙක සඳහා ලකුණු 03 X 02 = 06)

(ii) සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධිර්ම එදිනේදා තේවිතය හා බැඳෙන ආකාරය කොහොඩා යක්කංකාරිය ගාන්තිකර්මය ඇසුරෙන්

උඩරට නාරතන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වන්නේ කොහොඩා යක්කංකාරියයි. මෙම ගාන්තිකර්මයට අයත් කරා පුවත වන විජය කුවේණි කරා පුවත තුළින් සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධිර්ම එදිනේදා තේවිතය හා බැඳෙන ආකාරය විමසා බැලීම අගනේ ය.

ඒ අතුරින් පොරොන්දු කඩ කිරීම, පවුල් සංස්ථාව ආරණ්‍ය තොකිරීම, අතු සැමි විශ්වාසය, කුල හේදය ආදි කරුණු කිහිපයක් සමාජයේ යහපැවැත්මට බාධාවක් මෙන් ම විනාශයට ද හේතු වන බවට කරුණු ඇත්තේ ය.

ඒ අනුව විජය රජ කුවේණියට පැවුසුයේ රාජ්‍ය බලය ලබා ගැනීමට තමාට සහාය වන්නේ නම්, ඇය ව තම අගබිසව කරගන්නා බව ය. ඒ අනුව විජයගේ බසට රටවුණු කුවේණිය ගනුව රාජ්‍ය බලය ලබා ගැනීමට සහාය විය. නමුන් විජය කුවේණියට වූ එම පොරොන්දුව රාජ්‍ය බලය ලබා ගත් පසු ඉටු තොකලේ ය.

ඒ අනුව පොරොන්දු කඩ කිරීම තුළින් අවසානයේ වන විනාශය ගාන්තිකර්ම කරා පුවතින් හෙළි වේ. ඒ අනුව මෙම ගාන්තිකර්මය තුළින් සමාජයට දෙන පණිවිභය වන්නේ පොරොන්දු කඩ කිරීමෙන් වැළකී සිටීමට ය.

තව ද පවුල් සංස්ථාව ආරක්ෂා කර ගැනීමට උපදෙස් බොහෝමයක් ද මෙම ගාන්තිකර්මය තුළින් අපට ලබා දේ. එනම් කිසිදු තැකීමකින් තොර ව විශය රුප කුවේණිය ව තම රජ මාලිගයෙන් පිටුවහල් කරනුයේ තමන්ට දාව උපන් දරු දෙදෙනා ද සමය ය. එවැනි අවාසනාවන්ත අවස්ථාවකට මූහුණ පැමුව සිදු වේ යැයි කුවේණිය කිසිදා තොගිතන්නට ඇත. ඇය රුප ඉදිරියේ හඩා වැළපෙළින් තම පවුල් සංස්ථාව ආරක්ෂා කර ගැනීමට කොතෙක් උත්සාහ කළ ද එය අසාර්ථක විය. මෙම ගාන්තිකර්මයෙන් සමාජයට පවුල් සංස්ථාව ආරක්ෂා කරගැනීමට උපදෙස් ලබා දෙන්නේ කුවේණියගේ වරිතය හා ඇයට වූ ඉරණම මෙන් ම දරුවන්ට වූ අයහපත ද සමාජයට පෙන්වා දෙමිනි.

මෙම ගාන්තිකර්මයට අනුව හෙළිවන තවත් සමාජ සම්බන්ධතාවයක් ලෙස අමු සැමි විශ්වාසය හා බැඳීම පෙන්වාදිය හැකි ය. අමු සැමියන් අතර මුවනොවුන් කෙරෙහි ඇත්තා වූ විශ්වාසය හා බැඳීම සමාජ යහපැවැත්මට හේතුවන ආකාරය මෙන් ම වරදට දඩුවම් අත්වනා බව සමාජ පිළිගැනීම බව ද මෙම ගාන්තිකර්මයෙන් මතා ව පෙන්වා දෙයි. එනම් විශය රුපට කුවේණිය ව විශ්වාස නොවුයේ තම යහළවන් කි බොරු එස් විශ්වාස කිරීමෙනි. කුවේණිය යුතු ගෝත්‍රික කාන්තාවක් බවත්, ඇය මිනිමස් කන බවත් නිතර නිතර පවසා විශයගේ හිත වෙනස් කිරීමට යහළවන්ට හැකි වූයේ විශයට කුවේණිය කෙරෙහි විශ්වාසය නොවූ බැවැනි. නමුත් කුවේණිය සිය දෙමාපිය නැදු පිරිස් සියල්ල විනාශ කිරීමට විශයට සහාය ලබා දුන්නේ විශය කෙරෙහි වූ අපිරිමිත විශ්වාසය හේතුවෙනි. අවසානයේ ඇයට අත් වූ ඉරණම ඉතා සෝචනීය යැයි අපට මෙකි කුඩා ප්‍රවත්ත අධ්‍යාපනයෙන් පෙනී යයි. ඒ අනුව මෙම ගාන්තිකර්ම තුළින් බොහෝ දී ප්‍රකාශ කිරීමට ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා ගත් උත්සාහය මේ අනුව අප අගය කළ මතා ය.

එස් ම මෙම ගාන්තිකර්මය තුළ වූ ඇදහිලි, විශ්වාස, වාරිතු වාරිතු, සාරධර්ම තුළින් ද සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධර්ම එදිනොදා ජීවිතයට බලපාන ආකාරය මතා ව පැහැදිලි වේ. ගාන්තිකර්මය වනාහි ඇදහිලි, විශ්වාස මුල්කාටගෙන තොයෙකුත් දෙවි දේවතාවුන්ගේ පිහිට පතා ප්‍රහවය ලැබුවක් බව අප දත්තා කරුණකි. මෙහි දී අස්වනු සරුසාර කර ගැනීමටත්, බවහෝග සම්පත් හරකාබාන වතුපිටි ආරක්ෂා කර ගැනීමටත්, වසංගත රෝග දරු කරවා ගැනීමටත්, ගමට රටට සෙනක් ගාන්තියක් උදාකර ගැනීමටත් ආදී කරුණු කාරණා මුල්කාටගෙන දෙවියන්ගේ පිහිට පැනීම මෙහි වූ ඇදහිලි විශ්වාසයන්ට නිදසුන් ය.

එස් ම කොහොඳා දෙවි තුන්කටුව, බණ්ඩාර දෙවි සත්කටුවූව හා මෙලයි යකුන්, රුප්පා යකුන්, කඩවර දෙවියන් ආදී දේව සම්භයක් කංකාරිය තුළ පුද බෙන බවත්, ඒ පිළිබඳ ගැමි ජනතාව තුළ පැවති විශ්වාසයන් නිසා මේවා කටයුතුවත් සමාජය තුළ පවත්වාගෙන යාමේ හැකියාවන් ඇති වි තිබෙන බවත් සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි. එබැවින් ගැමි ජනයා දෙවියන් කෙරෙහි ඇත්තේ මහත් වූ ලැදියාවක් හා හක්තියක් බව මින් ගම් වේ.

කොහොඳා යක්කංකාරිය තුළ වූ වාරිතු ගත්ත ද ඒ තුළින් ගමන වනුයේ ජන සමාජයේ පැවති සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධර්මයන් ය. කජ් සිවුමි, අක්යාල වෙන් කිරීම, රැක් ජේ කිරීම, මල ජේ කිරීම, තොට ජේ කිරීම, දේවාහරණ වැඩමල්ම ආදී වාරිතු තුළින් ද දෙවි දේවතාවුන් ඇදහිලි හා ඒ හා බැඳී විශ්වාසයන් මතා ව ප්‍රකට වේ.

එමගින් ද ගමන වනුයේ ගැමි ජනයා දෙවියන් කෙරෙහි ඇත්තා වූ මහත් ලැදියාව හා හක්තිය හේතුකාටගෙන ඒ මත මුවන් දෙවියන්ට පුද පුරුෂ හා ගරු සත්කාර කළ බවත් ය. මෙම තුළින් සමාජයේ සම්බන්ධතාවය මතා සේ ලොවට හෙළි කරයි.

තව ද කොහොඳා යක්කංකාරිය තුළ වූ සම්ඛිය, සහයෝගය, එකමුතු බව, සමානාත්මකාව, ආචාරධර්ම පුරුෂීම, කැපවීම ආදී වූ සමාජ සහතිවනයන් රසක් හෙළිදරවි කිරීමට හා එදිනොදා ජීවිතය හා මේවා බැඳෙන ආකාරය පෙන්වීමට හැකි වි තිබේ. කංකාරියක් වූ කලී එය තනි ව කළ හැකි කාර්යක් නොවන්නේ ය. මත් ද යත් එයට බොහෝ ජන පිරිසක් අවශ්‍ය ය. ඒ බව මෙම ගාන්තිකර්මය අධ්‍යාපනය කිරීමෙන් පෙනෙයි. මතුව සැකසීම, සැරසිලි කිරීම, අවශ්‍ය බඩු බාහිරාදිය එකතු කිරීම, කැම බීම සකසා ගැනීම ආදී කාර්යන් රසක් කිරීමේ දී මිනිසුන්ගේ අවශ්‍යතාව දැන් ව පෙනෙයි. එබැවින් මෙම ගාන්තිකර්ම තුළින් සම්ඛියෙන් සහයෝගයෙන් වැඩ කිරීමට පුරුෂ වෙති. තව ද අන් යුතු මත ගරු කිරීම, වැඩිහිටියන් හට සැලකීම, නායකත්වයට ගරු කිරීම, ආගමට මුල් තැන ලබා දීම, ආගන්තුක සත්කාර, කැපවීම ආදී වූ ආචාරධර්ම රසක් පුරුෂීමට මෙමගින් හැකි වේ. එය ද කොහොඳා යක්කංකාරිය තුළ වූ සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධර්මයන් ය. මෙමගින් එදා ගැමි ජනයාගේ එදිනොදා ජීවිතය හා බැඳෙන්නට මෙම සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධර්ම ලකුණු 03 X 02 = 06)

මෙස් ඉහත තොරතුරු දෙස බලන කළ අපට පෙනී යන්නේ සමාජ සම්බන්ධතා හා සාරධර්ම එදිනොදා ජීවිතය හා බැඳෙන ආකාරයයි.

(iii) පුරාව්ත් මහින් හෙළි වන බොද්ධාගමික පසුබීම හා සමාජ විශ්වාස සන්නියකුම යාගය ඇසුරෙන්

සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයේ පුරාව්ත් කරා මහින් බොද්ධාගමික පසුබීම හා සමාජ විශ්වාස මතා ලෙස පෙන්වා දෙන ආකාරය මෙය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී අපට පෙනී යයි. ඒ අනුව සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයට අයත් පුරාව්ත් කරා දෙක මහින් එය විමසා බලමු. මෙම ගාන්තිකර්මය හා බැඳී ජනප්‍රවාදයේ පවතින්නා වූ කරා පුවත් දෙකකි. එය වූ කළී සංඛ්‍යාල කරා පුවත් හා දෝ උදියාගේ කරා පුවතයි.

සංඛ්‍යාල කරා පුවතට අනුව දැකිව සංඛ්‍යාල රුපු අසුජාලි බිසව සමග විවාහ වී සතුරින් ජ්විතය ගෙවන කළේ කුරු රට පුද්ධයකට යැමට රුපුට සිදු විය. මේ මොහොත වන විට බිසව ගැබිගෙන සිටිය ද ඒ බව රුපු හට දනුම් දීමට තොහැකි විය. රුපු ද මේ පුවත තොදාන පුද්ධය සඳහා මිටන් ව ගියහ. රුපු නැති සොයින් බිසව කාලය ගත කරමින් සිටින අතරතුර දිනක් ඇයට මේ අඩු කැමෙ දොලදුකක් ඇති විය. ඒ බව මහ ඇමතිට දනුම් යුත් බිසව මේ අඩු අවාරයක් වූ මේ කාලවකවානුව තුළ මහ ඇමති තෙමේ බොහෝ අසිරුවෙන් මේ අඩුයක් සොයා බිසවට ගෙනත් දුනි. මේ කාලය තුළ රජ වාසලේ සිටි එක්තරා ස්ත්‍රීයකට ද. මේ අඩු කැමෙ දොලදුකක් හේතුවෙන් ඇය ද බිසවගෙන් මේ අඩුය ඉල්පුවා ය. ඉතා අමාරුවෙන් සොයා ගත් මේ අඩුය දීමට බිසව අකමැති විය. එයින් උරණ වූ එම ස්ත්‍රීය රජ බිසව කෙරෙහි වෙටරයෙන් මාලිගයෙන් පිට එය.

මේ අතරතුර පුද්ධයෙන් ජයගත් සංඛ්‍යාල රුපු සිය රට බලා පැමිණෙන අවස්ථාවේ මේ පුවත දුනගත් පෙර කි ස්ත්‍රීය රුපු එන පෙරමගට ගොස් රජ බිසව පිළිබඳ බොරු කේලාම් බස් කිවා ය. මැයගේ සිතෙහි බිසව තෙරෙහි ඇති වූ වෙටරය, කොපය හා රේඛ්‍යාව හේතුවෙන් රුපු තොමැති අවස්ථාවේ බිසව මහ ඇමති තිසා ගැබිගෙන ඇති ය යන මුසා බස් පැවුසුවා ය. මේ පුවත කනවිකුණු සැණින් රුපු බිසව කෙරෙහි කොපයෙන් හා සැකයෙන් රජ මාලිගයට පැමිණි අතර, බිසව දුටු සැණින් ඒ බව ප්‍රත්‍යාස්‍ය විය. බිසවගෙන් කිසිදු තොරතුරක් තොවීමසු රජ තෙමේ ඇය ගසක එල්ලා සිරුර දෙපුල කොට මරා දමන ලෙස රාජ පුරුෂයන්ට අණ කළේ ය. රජ අණ පිළිගත් රාජ පුරුෂයින් බිසව පුබිබේරියා ගසක එල්ලා කඳ දෙපුල කොට මැරුවේ ය. එය එසේ සිදු වූව ද කුස තුළ සිටි කුමරුගේ බලයෙන් පළ දෙක එකට යාවි ඒ තුළ කුමරා වැඩුණි. අමු සොහොනක හැදි වැඩුණු මොහු රාජමුල් සන්නි යකා නම් විය. පෙර වූ පිං මහිමයෙන් මොහුගේ පුරුෂ ආත්මය පිළිබඳ අවබෝධ වී සිය පියා නිවැරද්දේ තම මව මරා දමා ඇති බව දුනගත් මොහු මව මැරු පැමිය ගැනීමේ අදහසින් විෂ ගුලි 18ක් සාදා එයින් පිරිවර යකුන් 18ක් මවා විශාලා මහනුවරට පැමිණ නගරය විනාශ කරමින් තුන් බියක් ඇති කළ බව ජනප්‍රවාදයේ සඳහන් වේ. මේ පුවත දුනගත් බුදුන් වහන්සේ විශාලා මහනුවරට වැඩුම කර රතන සූත්‍රය දේශනා කර පිරින් පැන් ඉස යකුන් පලවා බෙරාගත් බව සන්නියකුම කරා පුවතේ සඳහන් වේ. ඒ අනුව සන්නියකුමේ දෙවන කරා පුවත වන්නේ මෙයයි.

සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයේ දෙවන කරා පුවත වන්නේ දෝ උදියාගේ කරා පුවතයි. විශාලා මහනුවරට පැමිණි දෝ උදියා බුදුන් වහන්සේ මෙන් සැරසී තමා බුදුන් යැයි පවසුමින් දෝ සිගා කා ඇතු. එසේ බොරු බස් පවසුමින් දෝ සිගා කැමෙ පවත් මරණයට පත් දෝ උදියා ප්‍රේත ආත්මයක් ලබා ගලක් වී ඉපිදි දොලෙනාස් අවුරුද්දක් ගෙවුණු තැන බුදුන් වහන්සේ පිළුසිගා වධින විට මෙම ගල් පර්වතයෙහි විශේෂත්වයක් දක ඇතු. ඒ පිළිබඳ කරුණු විමසිමේ දී බුදුන් වහන්සේට දන ගත හැකි වී ඇත්තේ පෙර ආත්මයේ දී කරන ලද පාප කරමියක් හේතුවෙන් දෝ උදියා ප්‍රේත ව ගල් පර්වතයක් වී ඉපිදි ඇති බව ය. මෙසේ දෝ උදියා එම පාපයෙන් මුදවා ගැනීම උදෙසා බුදුන් වහන්සේ "දෝ උදියා නැගිරිනු" යැයි පිරින් දැහැනක් ජප කළ සේක. බුදුන්ගේ හඩව ප්‍රේත ආත්මයෙන් මිදුණු දෝ උදියා "හා" කියා කට ඇරියේ ය. තුන් වරක් ඇමතිමෙන් පසු කට ඇරි දෝ උදියාගේ කරින් පිට වූ යුරුගන්ධයෙන් සන්නි යකුන් 18දෙනා ඉපදුණු බව සන්නියකුම් කරා පුවතේ සඳහන් වේ. ඒ අනුව සන්නියකුමේ දෙවන කරා පුවත වන්නේ මෙයයි.

මෙසේ ඉහත සඳහන් කරන ලද සන්නියකුමේ පුරාව්ත් කරා දෙක මහින් හෙළිවන බොද්ධාගමික පසුබීම මිළගට අපගේ අධ්‍යයනයට ලක්කර බලමු. ඒ අනුව පලමු කරා පුවත වන සංඛ්‍යාල කරා පුවතේ හෙළිවන බොද්ධාගමික පසුබීම තුළ වූ අකුසල් හ්‍රියා රේඛකි. බොද්ධ සමාජය තොපිලිගත් අයහැපත් හ්‍රියා කළාපයක් වන කේලාම් කීම, බොරු කීම, වෙටරය, සැකුය, රේඛ්‍යාව, තන්හාව, කොපය, ප්‍රිගැනීමේ වෙිතනාව ආදිය ඒ අත්‍යින් ප්‍රධාන වේ. මෙකී අයහැපත් කරුණු සංඛ්‍යාල කරා පුවතේ හෙනැර පාමින් සමාජයට ඒත්තු ගැනීමට ගැමි කළාකරුවා උත්සාහ දරා ඇති අතර, මෙමගින් සමාජයට පණිවිඩයක් ද ලබා දී. ඇතු. එය නම් මෙවැනි බොද්ධාගමික සමාජය තොපිලිගත් අයහැපත් හ්‍රියාවන් හේතුවෙන් ඒවාට ලැබෙන අයහැපත් ප්‍රතිඵල ද විනාශකාරී වන බව ය. එයට කදිම නිදසුනකි සංඛ්‍යාල රුපුට වූ සේවනීය ඉරණම. අසුජාලි බිසව කිසිදු වරදක් තොකළ ද බොරු කේලාම් බස් රුපු පිළිගැනීම හේතුවෙන් රුපුට දාව ලැබෙන්ට සිටි කුමරා ද නැති වී තම ආදරණීය බිරිදි මෙන් ම තම රාජනාය ද විනාශකාරී වන බව ය. එයට කදිම නිදසුනකි සංඛ්‍යාල රුපුට වූ සේවනීය ඉරණම. අසුජාලි බිසව කිසිදු වරදක් තොකළ ද බොරු කේලාම් සේවනීය රුපුට දාව ලැබෙන්ට සිටි හ්‍රියා කුමරා ද නැති වී තම ආදරණීය බිරිදි මෙන් ම තම රාජනාය ද විනාශකාරී වන බව ය. එයට ඕනෑම නිදසුනකි සංඛ්‍යාල කරා පුවතේ සඳහන් වේ. ඒ අනුව සන්නියකුමේ දෙවන කරා පුවත වන්නේ මෙයයි.

එම තේතුවෙන් ඔහුටත්, ඇයටත්, දරුවාටත්, රටටත් අත් වූ ඉරණම කෙබඳ දැයි අපට කියා නිම කළ නොහැකි ය. මේ තුළින් ජන සමාජයට මහත් වූ පණිවිධියක් ලබා දෙන්නට ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා ගෙන ඇති උත්සාහය අප අගය කළ යුතු ය. මෙසේ ක්‍රියා කිරීමෙන් ජන සමාජයට සිදුවන විනාශය හා ඉන් වැළැකීමට බොද්ධ පරිජරය ඇසුරු කළ යුතු ආකාරය සංඛ්‍යාල කථා ප්‍රච්චතින් මතා ව වටහා දී ඇත.

එසේ ම සන්නියකුමේ දෙවන කථා ප්‍රච්චත වන දී උදියාගේ කථා ගරහය තුළින් ගෙනහැරපාන්නා වූ බොද්ධ සංකල්පය වන්නේ අපගේ පන්සිල් පදවල සිවිවන සිල් පදය කැඩීමෙන් සිදුවන අකුසල කර්මයයි. එනම් බොරු කිමෙන් වැළැකී සිටීමට ජන සමාජයට පණිවිධියක් ලබා දෙන්නේ බොරු කී කළ දී උදියා මෙන් දොලාස් අවුරුදුදක් ගල් පර්වතයක් වී ජ්‍රේත ආත්මයක උත්පත්තිය ලබන්නට තේතු වේ යැයි යන ප්‍රතිච්චාක කර්මය පෙන්වා දෙමිනි. එසේ හෙයින් පස්පවිවලින් වැළැකී යහපත් ජීවිත ගත කිරීමට බොද්ධාගමිකයන් වශයෙන් අපට මතා සන්නිවේදනයක් මෙකී කථා ප්‍රච්චත තුළින් ලබා දේ.

ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සංඛ්‍යාල හා දී උදියාගේ කථා ප්‍රච්චත දෙස නෙත් යොමන කළ අපට ගම් වන්නේ බොද්ධාගමික පසුවීම ඇසුරෙහි ජීවත් වුවහොත් යහපත් සමාජයක් ඇතිවන බව ය.

(බොද්ධාගමික හා සමාජ විශ්වාස සඳහා ලකුණු 04 X 02 = 08)

03. (i) කොළඹ කංකාරියේ සතර අහිනය උපයෝගීකාව

අහිනය යන ව්‍යවහාර සංස්කෘත ව්‍යවහාරයි. මෙහි අර්ථය වන්නේ අහිමුඩයට පැමිණුවීම නැතහොත් ඉදිරියට ගෙන යැම යන්නයි. ඒ අනුව යම් අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීම යනුවෙන් ද ජ්‍රේක්කයා වෙතට රසය ගෙන යැම යනුවෙන් ද එය අර්ථකර්තාය කළ හැකි ය. මෙසේ වූ අහිනය හරතමුණිගේ නාට්‍ය ගාස්තුයට අනුව සිවිවැදුරුම් වේ. එනම්, ආංගික, වාචික, සාත්වික හා ආහාරය යනු එම අහිනයන් ය.

මෙසේ වූ අහිනයන් සතර කොළඹ කංකාරියේ දී උපයෝගී කරගන්නා ආකාරය අපගේ වීමසුමට ලක්කර බලමු. ඒ අනුව ආංගික අහිනය යනු ගිරියෙහි අංග, ප්‍රත්‍යාග, උපාංග ඇසුරු කර ගනිමින් කිසියම් ප්‍රකාශනයන් නැතහොත් අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීම ලෙස ඉතා කෙරියෙන් හැඳින්විය හැකි ය. මෙසේ අර්ථගැන් වූ ආංගික අහිනය කොළඹ කංකාරියේ යෙදෙන අවස්ථාවක් ලෙස ආවැන්දු, යක්ඇන්නුම මෙන් ම හත්පදය පෙන්වාදිය හැකි ය.

බොහෝ විට උඩරට නර්තනයේ විශේෂතා වන නාත්ත ලක්ෂණ අංග, ප්‍රත්‍යාග, උපාංග සමායෝජනය සිදුවන බව ඉහත කී නර්තන අවස්ථා තුළින් පෙනෙයි. එනම් ආවැන්දුම තමැති ගාස්ත්‍රිය නර්තනාංගය අවසානයෙහි යෙදෙන "දොගොර ජේ. ගේ. ගේගත" වට්ටමේ හස්ත මුදා හාවිතයෙන් උරාගේ හැඩිරුව, උරා හිය දිගාව දැක්වීම, උරාට විදීම වැනි අවස්ථා නිදුස් සේ පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙහි දී ආංගික අහිනයෙහි වූ අංග, ප්‍රත්‍යාග මෙන් ම උපාංග මතා ගේ එකී අවස්ථාව ප්‍රකාශ කිරීමට ඉවහල් වන බව කිව හැකි ය. එසේ ම බෙර වාදනයට අනුව සිදු කෙරෙන යනුත් ඇතුළුම් කිරීමේ නර්තනාංගය වන යක්ඇන්නුම තුළින් ද ආංගික අහිනය ප්‍රකාශනය වේ. එසේ ම හත් පදය තුළින් ද ඉහත කී අංග, ප්‍රත්‍යාග, උපාංග යන ආංගික අහිනය ප්‍රකාශනය වේ. එසේ ම හත් පදය තුළින් ද ගායනය සහිත නර්තන අංග වන මතුපුරය, අස්නේ, කොළඹ හැල්ල තමැති නර්තන අංග තුළ ඇත්තා වූ නාද මාලා තුළින් වාචි අහිනයට නිදුස් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. එසේ ම නාට්‍යය අවස්ථාවන් වන යක්කම් හා ගබඩා කොළුලය, ගුරුගේ මාලාව ද මෙයට කදීම නිදුස් ය. මෙකී යක්කම්වල සංචාර, ගායන, වාදන සහ තිරුපණ අවස්ථා මෙන් ම උපකරණ හාවිතය ද දක්නට ලැබේ. නිදුස් ලෙස උරා යක්කමේ උරා කොටස එක්ස් කිරීමේ දී යොදා ගත්තා ගායනයක් ලෙස,

"වැඩිපළ කළේ තැනුවේ ඇතුවත්

හැඩ බල බලා තැනුවේදාගෙන

මඩ ගැලී ගෙනත් පෙරලා ඉලගෙන

බඩහැල මලේ අරගෙන පලයන්

එක්ක

මක්ක

වක්ක

බොක්ක"

යන මෙම කවිය පෙන්වාදිය හැකි ය. තව ද ගුරුගේ මාලාවේ සංචාර අවස්ථාවක් ලෙස පහත උපටා ගැනීම දක්විය හැකි ය.

- | | |
|------------|---|
| යක්දෙස්සා | - එහෙම තමයි මාත් කියන්නේ |
| බෙර වාදකයා | - එහෙම තමයි මාත් කියන්නේ |
| යක්දෙස්සා | - එහෙම නෙමෙයි |
| බෙර වාදකයා | - එහෙම නෙමෙයි |
| යක්දෙස්සා | - උඩ කවුද? |
| බෙර වාදකයා | - උඩ කවුද? |
| යක්දෙස්සා | - එහෙම නෙමෙයි මං අහන්නේ උඩේ නම |
| බෙර වාදකයා | - මගේ හම |
| යක්දෙස්සා | - හම නෙමෙයි යකෝ නම |
| බෙර වාදකයා | - මෙහාට වරෙන්කො අයියා, මගේ නම් අයියා... නල්ලසාත් ගුර... |

මේ ආකාරයෙන් බලන කළ උචිරට කොහොඳා කංකාරිය තුළ හරතමුණිගේ සංකළ්පයක් වන වාචික අහිනයට හිමි වන්නේ ප්‍රමුඛතාවයකි.

එසේ ම සාත්වික අහිනය හැදින්වීමේ දී දුක, සතුව, බිය, පිළිකුල, පුදුමය ආදි කොට ඇති මිනිස් ස්වභාවයන් නිරුපණය කිරීම තුළින් යම් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීම ලෙස එය හඳුන්වාදිය හැකි ය. මෙකි සාත්වික අහිනය ප්‍රකාශ කිරීමට කොහොඳා කංකාරියේ ඉඩකඩ ඇත්තේ අවම වශයෙනි. එය ද යක්කම්, ගුරුගේ මාලාව, ගබඩා කොල්ලය වැනි නාවාමය අවස්ථාවන්වල දී ය. තයා යක්කම වැනි තැනක දී තයා ද්‍රේව කිරීම නිසා සිහි මුර්ජා වූ ආකාරය නිරුපණයේ දී සාත්වික අහිනයේ උපයෝගීතාව යම් තරමකට ප්‍රදරුණය වේ.

අවසාන වශයෙන් සිවිවන අහිනය වන ආහාරය අහිනය යන්න විමසීමේ දී රංග වස්ත්‍රාහරණ, වේශ නිරුපණය, රංග උපකරණ, සැරසිලි, ආලෝකකරණය ආදි කොට ඇති විවිධ ප්‍රයෝගයන් මගින් කිසියම් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීම ලෙස හැදින්විය හැකි ය. මෙසේ වූ ආහාරය අහිනය අපගේ අයිතයනයට ලක් වන කොහොඳා කංකාරිය තුළ ප්‍රාසාංගික බව වර්ධනය කිරීමෙහිලා ඉවහල් වන බව කිව මතා ය.

බොහෝ විට මෙම අහිනය උරා යක්කමේ දී උරාගේ අනුරුව පැකැසිමට යොදාගනු ලබන මෙවලම් තුළින් ප්‍රකාශීත වේ. එහි දී කෙසෙල් කොට, කෙසෙල් පතුරු මගින් මෙකි උරාගේ රුපය සකසනු ලැබේ. එසේ ම කංකාරි මුළුව තුළ සැරසිලි ද බොහෝ යොදා ගනිදි. තව ද දුනුමාලප්පූවේ දී දුන්න, කෝල්පාවූවේ දී කොලාපුද්‍ය, අස්තේ නරතනයේ දී පොල් ගෙයිය, හත්පෑදයේ දී ගනු ලබන රංග උපකරණ ද මෙයට තිදුසුන් සේ පෙන්වාදිය හැකි ය. අනෙකුත් නරතන සම්පූදායන්ට අයන් ගාන්තිකර්මවල මෙන් බොහෝ රංග වස්ත්‍ර මෙන් ම රංගාහරණ, වේශ නිරුපණ මෙම ගාන්තිකර්මය තුළ නොමැති වූව ද පුළු වශයෙන් හෝ මෙකි අහිනය ද උපයෝගී කරගනු ලබන බව කිව පුතු ය.

මෙසේ බලන කළ කොහොඳා කංකාරියේ ප්‍රාසාංගික බව වර්ධනය කිරීමෙහිලා සතර අහිනය ඉවහල් වන බව ඉහත කරගැනීමෙන් ප්‍රතිඵලිය ඇතුළත් ය. (ලකුණු 06)

(ii) බලි ගාන්තිකර්මයේ ඇති සෞන්දර්යාත්මක වින්‍යාකම ආහාරය අහිනය ඇපුරෙන්

දේශීය තරත්ත සම්පූදායනුයට ම පොදු වූ එක ම ගාන්තිකර්මය වන්නේ බලි ගාන්තිකර්මයයි. නවග්‍රහයින්ගෙන් ඇති වන්නා වූ අපල උපද්‍රවයන් දුරුකරවා ගැනීම උදෙසා මෙකි ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලැබේ. මෙම ගාන්තිකර්මයයි ඇති සෞන්දර්යාත්මක වින්‍යාකම ආහාරය අහිනය ඇපුරෙන් විමසීමට ලක් කිරීමේ දී අප පළමු ව ආහාරය අහිනය යන්න විමසා බලමු.

සතර අහිනයන්ගෙන් සිවිවන අහිනය වන්නේ ආහාරය අහිනයයි. ආහාරය අහිනය යනු පිටතින් ගන්නා සියලු දී ය. එනම් රංග වස්ත්‍ර, රංග ආහරණ, රංග උපකරණ, වේශ නිරුපණය, ආලෝකකරණය, සැරසිලි, වේදිකා සැරසිලි, පසුතල නිර්මාණ ආදි බාහිර අංගයන් උපයෝගී කොටගෙන යම් කඩාවක් හෝ සිද්ධියක් හෝ අවස්ථාවක් ප්‍රකාශ කිරීමයි. මෙසේ වූ ආහාරය අහිනය බලි ගාන්තිකර්මයේ ඇති සෞන්දර්යාත්මක වින්‍යාකම විද්‍යාපැම්ව කෙසේ බලපාන්නේ දී සිද්ධිය අපි දුන් විමසා බලමු.

බලි ගාන්තිකර්මයට අයත් ආහාරය අහිනය යටතේ මල් බුලන් තවුව සකසා ගැනීම, පුන්කලස් තැබීම, බුලන් කොළ තැබීම, අටමගල තැබීම, මැරි පහන් දැඩිම්, බලි රුප ඇඳීම හා රෙදි කඩක බලි රුප ඇඳීම, බලි ඇදුරාගේ ඇඳුම් පැළඳුම්, අත්මිණිය හා පන්දම් මෙන් ම ස්වාහාවික පරිසරයෙන් ගන්නා ලද අමුදුවා ආදී දී පෙන්වාදිය හැකි ය.

බලි ගාන්තිකර්මයේ මල් බුලන් පුවුව සකසා ගැනීමේ දී අනෙකුත් ගාන්තිකර්මවල මෙන් තොව, ලද පස්මල්, සුවද කපුරු, පිතිදිය, මල් බුලන්වලට අමතර ව හවරියක්, කැඩපත හා පනාව තබනු ලැබේ. මෙවා ආහාරය අහිනයට කදිම නිදුෂුන් ය. එසේ ම අටමගල වූ කළී බලි ගාන්තිකර්මයට විශේෂ වූ අංගයකි. සතර බුදුවරුන්ගේ මාර සංභාරය සංකේතවත් කරන මෙය ඉතා ගාස්ත්‍රීය වූත්, වැදගත් වූත් කලා නිරමාණයකි. ආතුරයාගේ පය පාමුල සකස් කරන මෙයට පොල් ගෙධියක්, දිවි හිස, දිවි කදුරු, මෝල්ගස, තොලබෝ, හිරස්ස, සහල්, තොබල, පුන්කලස්, පන්දම් ගනු ලැබේ. මෙය ද ආහාරය අහිනය පෙන්වන්නා වූ අවස්ථාවකි.

තව ද බලි ඇඳීම හා ඇඳීම මෙම යාගයේ වූ ප්‍රධානතම කටයුත්තයි. එහි දී බලි රුව ඇඳීම සයදහා පුරුෂ මැටි හාවිත කරන අතර, තල්පිතිවලින් මැස්ස තනා ඒ මත ජේ කරන ලද මැටියෙන් බලි රුපය සකස් කරගනු ලැබේ. එසේ ම ඇතැම් බලි රෙදි කඩක විතුණුය කරයි. මේ තුළින් ද අපට ගම්‍ය කරනුයේ බලි ගාන්තිකර්මය තුළ වූ ආහාරය අහිනයයි.

තව ද බලි ඇඳුරාගේ ඇඳුම් පැළඳුම් ද මෙයට අන්තර්ගත ය. මොහුගේ ඇඳුම ඉතා ගාන්ත් රසයක් ගෙන දේ. එනම් සුදු පිරිවලය ඇද, රතු රේද්දකින් ඉණ මිනා හිසට උරමාලය ද කණට කඩුතකන් ද දෙඅතට බන්දී වළුල ද කරට තවගුණ වැලක් ද, දකුණින් පන්දම ද වෘත්තට මිණි ගෙධියක් ද ගතිමින් බලි ඇදුරා සැරසෙන්නේ ආහාරය අහිනයහි වූ වටිනාකම ද අපට පෙන්වා දෙමිනි.

මීලුගට අපගේ අවධානය යොමු කළ යුතු වන්නේ මෙහි වූ සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකම උදෙසා ය. එහි දී බලි මඩුවෙහි තවගුහයන් සයදහා නියමිත වෘත්ත්වල කොළ වර්ග ගෙන උවුවියන අලංකාර කර ගැනීම සිදු කරයි. එහි දී ස්වාහාවික පරිසරයෙන් සොයා ගන්නා ලද මෙම අමුදුවා කලාත්මක ව හැසිරවීම තුළින් බලි ගාන්තිකර්මයට ගෙන දෙන්නේ සෞන්දර්යාත්මක අයයකි. එසේ ම පුන්කලස් තැබීම තුළින් ද මල් බුලන් පුවුව සැකසීම, අටමගල සැකසීම තුළ ද ඇත්තේ සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකමකි. තව ද අවට පරිසරයේ ගස්වලින් ලබා ගන්නා කොළ, පොතු, ගෙධි අදියෙන් සකසා ගන්නා වර්ණ ගුරුගල්, අයුරු, කිරීමැටි ආදියෙන් සකසා ගන්නා වර්ණ ද බලි රුප වර්ණ ගැන්වීමට ගෙන දෙන්නේ මහන් පිටුබලයකි. රතු, කහ, නිල් වැනි මුලික වර්ණ සංකලනය කරමින් බලි ඇදුරා බලි රුප වර්ණ ගන්වනුයේ ඒ තුළ ඇත්තා වූ සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකම ද ලොවට පෙන්වා දෙමිනි.

මෙසේ බලන කළ බලි ගාන්තිකර්මයේ ඇති සෞන්දර්යාත්මක වටිනාකම ආහාරය අහිනය ඇසුරන් මතා ව ඉහත තොරතුරු තුළින් විදහා දක්වේ. (ලක්ෂණ 06)

(iii) දෙවාල් මඩුව හෝ පහන් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රාසාංගික බව තීවු කිරීමෙහි ලා වාචික හා ආහාරය අහිනය යොදා ගන්නා ආකාරය

දෙවාල් මඩුව ගාන්තිකර්මයෙහි ප්‍රාසාංගික බව තීවු කිරීමෙහි ලා වාචික හා ආහාරය අහිනය මතා පිටිවහලක් ලබා ද ඇත. එය වඩාත් මප්නැංවෙනුයේ එහි වූ නාට්‍යමය අවස්ථාවන් තුළින් ය. ඒ අනුව දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයෙහි වූ නාට්‍යමය අවස්ථාවන් වෘත්තයෙන් දෙවාල් ගොඩබැසීම, අභිවිධීමන, මරා ඉපදේශීම හා ඇත් බන්ධනය, මී බන්ධනය පෙන්වාදිය හැකි ය. මින් අපගේ අධ්‍යාපනයට බදුන් වන්නේ අභිවිධීමන නමැති නාට්‍යමය අවස්ථාවයි.

පත්තිනි දේවියගේ එක් උපත් කපාවක් වන්නේ අභින් උපත් කපාවයි. මෙම කපා පුවතට අනුව පස් රුළු උයනෙහි හටගත් මාදිය කළයක් මෙන් විශාල වූ අඩි ගෙධිය බිම හෙළීමට කිසිදු දුනුවායෙකුට තොහැකි වූ තැන ගතු දේවින්දායා මහල වෙසක් ගෙන පැමිණ අභියට විද එය බිම හෙළන ආකාරය මෙමගින් තිරුප්පණය කෙරේ.

මෙහි දී මහලු වයස්ගත පුද්ගලයෙකුගේ රංගාවේෂයට පැමිණිමට ඔහුට ආහාරය අහිනය මහත් පිටිවහලක් ලබා දේ. එහි දී මහලු බව පෙන්වීමට දිග යවුලක් මෙන් ම රැඳු වැළැණු මූළුණක් පිළිබඳ කරන වෙස්මූළුණක් ද යුදුවන් වූ හිසකේ කළඹක් ද උපයෝගී කරගෙන ඇත්තේ ආහාරය අහිනයට නිදසුන් පෙන්වා දෙමිනි. එපමණක් තොව, අතට සැරයටයක් ද උරෙහි පැත්තකින් එල්ලෙන ලෝගවක් ද මෙහි දී උපයෝගී කර ගන්නා බව මෙහි ගාන්තිකර්මය තැරුණීමේ දී අපට පෙනී යයි. මෙම ලක්ෂණයන් එකට එක් වූ විට ගකුයාගේ මහලු වෙස අපුරු ආකාරයකින් පුද්ගලික ම එකතුවෙන් ආහාරය අහිනය ප්‍රකට කරයි.

තව ද ප්‍රාසාංගික බව තීවු කිරීමෙහි ලා ආහාරය අහිනය විද්‍යාපානු ලබන්නේ මේ ආකාරයෙනි. එනම් පරණ වූ යුදු මේස් බැනියම හා සරම, වයස්ගත බව පෙන්වීමට යොදා ගත් වෙස්මූළුණා ආදිය මේ යටතේ විස්තර කළ හැකි ය. එසේ ම වෙස්මූළුණුවල විවිධත්වය හා වර්ණවල වූ විවිධත්වය තුළින් ද මෙහි මහලු වරිතයෙහි හාව ප්‍රකාශනය මනා සේ ජ්‍යෙෂ්ඨක සිතට ජනිත කරවීමට හැකි වී ඇත්තේ ආහාරය අහිනයට මංපෙන් සලසවුමිනි.

එසේ ම ප්‍රාසාංගික බව තීවු කිරීමෙහි ලා මෙම ගාන්තිකර්මයේ දී වාචික අහිනය ද මහත් වූ මෙහෙයක් ඉවු කරනු ලැබේ. ඒ අතර මහලු වෙස්ගත් සකුයා හා බෙරවාදකයා අතර ඇති වන සංවාදය පෙන්වාදිය හැකි ය. හාස්‍ය රසයෙන් අනුන මෙහි සංවාදය මෙන් ම කිවිය ද නාට්‍යමය අවස්ථාවට අදාළ ප්‍රාසාංගික ගුණය මෙන් ම වාචික අහිනය ප්‍රකට කරන අංගෝධාගයෝ වෙති. පහතින් දක්වන ලද සංවාදය දෙස තොමත කළ අපට පෙනෙන්නේ වයසෙන් ඉතා මහලු වූවත් කතාබහෙන් තරුණු බව පෙන්වීමට නිතර උත්සාහ ගන්නා බවක් ය.

- වාදකයා - ආතේ... මුත්තේ... සියේ...
- මහල්ලා - සියේ... දෙයියේ... තුන්සියේ... හාරසියේ
- වාදකයා - මනමාල පොඩිඩේ...

ආදී ලෙස ආමත්තුණය කොට පෙන්වනුයේ වාචික අහිනයට දොරගුල් විවර කරමිනි.

මෙසේ දෙවොල් මඩුවෙහි වූ අඩවිදමන නමැති නාට්‍යමය අවස්ථාව මෙම ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රාසාංගික බව තීවු කිරීමෙහි ලා වාචික අහිනයෙන් ද මහත් පිටිවහලක් ලබා දෙන බව මේ අනුව පෙනෙනයි.

(ලේඛන 08)

II කොටස

04. (i) උඩරට වන්නමිවල ප්‍රහවය හා විකාශය

උඩරට, පහතරට, සබරගමු යන නර්තන සම්ප්‍රදායන් තීත්වයට ම අයන් වූ කළා අංගයක් ලෙස වන්නම් හැදින්විය හැකි ය. වන්නම් යන පදය ගත් කළ වැනුම, වර්ණනා කිරීම, විස්තර කිරීම ආදි අර්ථයක් ගෙනහැරපායි. යම්කිසි පුද්ගලයෙක්, සත්ත්වයෙක්, ද්‍රව්‍යයක් හෝ විස්තරක් විස්තර කිරීමක් ලෙස වන්නම් තවදුරටත් අර්ථකථනය කළ හැකි ය.

උඩරට වන්නම් පිළිබඳ විමසීමේ දී මෙම වන්නම් රවනා වූ කාල වකවානුව හා ඒවාට දායක වූ රවකයන් පිළිබඳ තොරතුරු ගෙවිඡනය කළ යුතු ය. එහි දී උඩරට වන්නම් 18 රවනා වී ඇත්තේ මහනුවර යුගයේ ශ්‍රී විරපරානුම නරේන්දුසිංහ රජුගේ කාලයේ ගණිතාලංකාර බමුණු හා මල්වතු පාර්ශ්ව හිමිනමක් මෙන් ම රම්මොලවක අධිකාරමිගේ සහභාගිත්වයෙන් යන මතය උඩරට වන්නමිනි ප්‍රහවය පෙන්වා දෙන පළමු සාධකයි. කිවිතාර මඩුවෙහි ගායනය කිරීම සඳහා රවනා කරන ලද පබැඳුම් විශේෂයක් ලෙස මේවා මුළු යුගයේ තවදුරටත් විස්තර කර ඇතුළු.

කිරීමැල්ලේ යාණ්ඩිමල හිමියන් උඩරට වන්නමිනි ප්‍රහවය දක්වන්නේ මෙසේ ය. ගණිතාලංකාර නම් බිමුණු පඳවිරයාට පැවුරු පාක්කුඩිම යවා ලංකාවට ගෙන්වා ගත් "නොරතමාලය" නම් කානිය ඇපුරු කොටගෙන මල්වතු විහාරවායි හිමිනමක් විසින් උඩරට වන්නම් රවනා කළ බව ඒ මතයයි.

උඩරට වන්නමිනි ප්‍රහවය හා ව්‍යාප්තිය පිළිබඳ කඩා කිරීමේ දී තවත් මතයක් වන්නේ රම්මොලවක අදිකාරම සහ දැස්කොන් අදිකාරම විසින් මෙම වන්නම් රවනා කරන ලද බවයි.

මෙසේ උඩරට වන්නමිනි ප්‍රහවය හා කාලවකවානුව පිළිබඳ විවිධ මතවාද අද්‍යතනය දක්වා පැවතියේ ද ඒවාට නිශ්චිත නිගමනයක් තොමැති.

මෙසේ ප්‍රහවය ලබා විකාශනය වූ උචිරට වන්නම් රවනා වීම සඳහා බලපෑ හේතු සාධක කිහිපයකි. ඉන් එක් සාධකයක් වන්නේ මුල් යුගයේ ගායනය සඳහා මෙවා රවනා වීමයි. රාජ සභාවේ රුප පිනවීම සඳහා මෙවා ගායනා කරන්නට ඇතැයි අපට සිතිය හැකි ය. ඉන්පසු මෙවා තර්තනයට ද යොදා ගැනීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨයන් පිනවීම ද අරමුණුකොට ගන්නට ඇත. තව ද විනෝදාස්වාදයක් ලබා ගැනීම සඳහා ද මෙම වන්නම් රවනා කර ඇත.

උචිරට වන්නම්හි විකාශනය පිළිබඳ තවදුරටත් කරුණු සොයා බැලීමේ දී අපට පෙනෙන තවත් වැදගත් කරුණක් වන්නේ මෙම යුගයෙහි හාරතීය ආභාසය වන්නම් කෙරෙහි බලපා ඇති බව ය. එනම් ශ්‍රී විරපරාතුම නරේන්ද්‍රසිංහ රුපගේ කාලවකවානුව තුළ දුව්බ බස රාජ සභාව තුළ හාවිත වූ බවට බොහෝ කරුණු කාරණා අප හමුවේ ඇත. එවාට කදිම නිදසුනක් වන්නේ රුප විසින් විවාහ කරගත් කුමාරිකාවන් නිදෙනා ම ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වා ගත් බිසේවරුන් වීමයි. එසේ කුමාරිකාවන් සමඟ වරින් වර මෙහි පැමිණි මුවන්ගේ යාති මිත්‍රාදින් වූයේ හාරතීයන් ය. පසු ව රාජ සභාවේ නිල තල දුරුවේ ද මොවුන් ය. එසේ හෙයින් උචිරට වන්නම් සඳහා හාරතීය ආභාසය ලැබුවාය යන්නට කිසිදු සැකයක් නොමැත.

එසේ ම "වරණම්" යන දුව්බ වවනය පසු ව "වන්නම්" වීම ද දුව්බ ආභාසය ලැබු බවට තවත් සාධකයකි. ඒ අනුව මුෂලඩී, තෙනැඩී, රෝඩී, වෙවරොඩී යන වන්නම් හාරතීය ආභාසය උචිරට වන්නම්වලට බලපෑ බව පෙන්වීමට කදිම නිදසුන් ය.

තව ද උචිරට වන්නම්වල ව්‍යුහය ගත් කළ එහි අන්තර්ගත කොටස් 06කි. එනම් තානම, කවි, කස්තිරම, සිරුමාරුව, අඩවිව ලෙස මෙවා වර්ග වේ. එවාගේ ම ඒ ඒ වන්නම්වලට තියුම්ත නාද මාලා තින් රුප අනුව මෙවා සැකකි ඇත. සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණවලින් පරිපූර්ණ ව මෙම වන්නම් එදා සිට අද දක්වා විකාශනය වී ඇත. එසේ ම වන්නම්වලට හේතු වූ ප්‍රස්තුතයක් ද ඇත. මෙසේ උචිරට වන්නම් 18හි පුවියේං ගති ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ.

එවාගේ ම වර්තමානයේ මෙම වන්නම් විකාශනය වීමේ දී නවාංග එක්කර ගනිමින් යන බවක් අපට පෙනෙයි. ඒ අතර සාම්ප්‍රදායික වන්නම් ප්‍රාසාංගික අංක වශයෙන් වේදිකාගත කිරීමේ දී පියුකර ඇති වෙනස්කම් ප්‍රධාන වේ.

එහි දී මෙම වන්නම්වල ඇති තාලානුකූල වලන වෙනුවට වන්මනෙහි ප්‍රකාශනාත්මක වලන ඇතුළත් කිරීම හා ප්‍රස්තුතය වලන මගින් තිරුපාණය කිරීමට පෙළඳී ඇත. එය ද වර්තමානයෙහි දේශීය වන්නම්වලට එකතු වූ නවාංගයකි.

එසේ ම පෙර අපර දෙදිග තර්තන ශිල්ප කුම්වලින් ආභාසය ලබා ගැනීමත් ගායන හා වාදන මාධ්‍යරියය ඇති වන ආකාරයෙන් ගායනය තුළ වෙනස්කම් කිරීමත් සාම්ප්‍රදායික ව වයන එක් හාණ්ඩයක් වෙනුවට තාල හාණ්ඩ වර්ග කිහිපයක් හා ස්වර වාදන හාණ්ඩ යොදා ගනිමින් පසුව්‍යීම් සංගිතය තිරුමාණය කිරීම ආදී අංග ද මෙහි දී වර්තමානයෙහි ඇති වූ නවාංග ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය.

තව ද විවිත රංග වස්ත්‍රාහාරණ හාවිතයට නැඹුරු වීමත්, පුරුෂ පක්ෂය අහිභවා ස්ථීතින් තර්තනාංගයන්ට වැඩි ප්‍රවණතාවයක් දක්වීමත් ආලේකකරණය යන විවිධ තාක්ෂණික උපකරණ වේදිකා තුළ හාවිත කිරීමට යොමුවීමත් මෙන් ම සාම්ප්‍රදායික තර්තනයක් ලෙස විවිධ රංග රටා හා වලන ආකෘතින් මගින් ප්‍රාසාංගික බව වැඩි දියුණු කිරීමට පෙළඳීමත් යන කරුණු හේතුවෙන් ද වන්මනෙහි උචිරට වන්නම් විකාශනයේ දී එකතු වූ නවාංගයන් ලෙස අපට තවදුරටත් කරුණු ගෙනහැර දක්වීය හැකි ය.

මෙසේ ඉහත සඳහන් කරන ලද තොරතුරු අනුව උචිරට වන්නම්වල ප්‍රහවය සිදු වූ ආකාරයත්, එය විකාශනය වූ ආකාරයත්, වර්තමානය වන විට විකාශනයෙහි සිදු වූ නවාංගත් අපට මනා ව පැහැදිලි වේ.

(ලංකාණු 06)

(ii) තර්තන කළාවේ ව්‍යාප්තිය පිළිබඳ විමර්ශනය කිරීමේ දී දේශාවන වාර්තා ද වඩා වැදගත් වේ.

දේශීය තර්තන කළාවේ ව්‍යාප්තිය පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී දේශාවන වාර්තා ඉතා වැදගත් ස්ථානයක් ගන්න බව පෙනෙයි. ඒ අතුරින් ප්‍රධාන දේශාවන වාර්තාකරුවන් ලෙස ස්ථිල් බර්ජන්, රෝබට් තොක්ස් හා ඉඛන් බනුතා පෙන්වාදිය හැකි ය. ඒ ඒ කාලවකවානු තුළ මොවුන් විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති වාර්තා දෙස බැලීමේ දී අපට පෙනී යන්නේ එවක දේශීය තර්තන කළාව පැවති තත්ත්වයයි.

ඒ අනුව 14 වන සියවසේ ලංකාවට පැමිණි දේශ සංචාරකයෙක් ලෙස ඉහත් බෙතා පෙන්වාදිය හැකි ය. මොඩුගේ වාර්තාවට අනුව "දෙවි තුවර උපුල්වන් දේවාලයේ දෙවිවරුන් ඉදිරිපිට හිත්ද බාලිකාවන් 500ක් මුළු රයක් පුරා හි ගයමින් තැබූ බව" සඳහන් වේ.

මෙම වාර්තාවට අනුව අපට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් වන්නේ එවක අප රටෙහි දියුණු නර්තන කළාවක් පැවතී ඇති බවයි. ඒ මන්ද යන් බාලිකාවන් 500දෙනෙකු මුළු රයක් පුරා හි ගයමින් නර්තනයේ යෙදීමයි. මෙහි දි හිත්ද ආගමික ආභාසය දේශීය නර්තන කළාවට බලපා ඇති බව කණ්ගාටුවෙන් වුවන් සඳහන් කළ යුතු ය. එසේ වුවන් නර්තන කළාවේ ව්‍යාප්තියට මෙම වාර්තාව ද මහත් රැකුලක් වී ඇති බව කිව මතා ය.

තව ද මහනුවර යුතෙයේ විමලධරමුප්පරිය රජු කළ ලංකාවට පැමිණි "ස්පිල් බර්ජන්" ගේ වාර්තාව ද මෙයට කිම් තිදුපුනකි. මහනුවර වාර්තාවේ එවක අපගේ නර්තන කළාවේ තත්ත්වය මෙසේ විස්තර කර ඇත. "මහනුවර දළදා පෙරහැරේ රුමන් තරුණීයෝ ලස්සනට නටත්. මවුන්ගේ උඩුකය නග්න වූ අතර, යටිකයේ වැඩ දූමු වස්තු ඇත්තේ ය" යනුවෙන් ඔහු එවක අප රටෙහි පෙරහැර පැවතී බවත්, එහි කාන්තාවන් නර්තනයේ යෙදී ඇති බවත් අපට පසක් කරයි. ඒ අනුව එදා දළදා පෙරහැර අප රටේ පවත්වා ඇති අතර, එය දේශීය නර්තනයේ ව්‍යාප්තියට මහත් සේ දායක වී ඇතැයි අපට සිතිය හැකි ය. පෙරහැර තුළ අපගේ බොහෝ නර්තනාග ඇතිවා යේ ම වාදන, ගායන අංග ද ඇතුළත් ය. එබැවින් පෙරහැර පැවැත්වීම සඳහන් වීමෙන් අපට ගම් වනුයේ එදා උසස් නර්තන කළාවක් මෙහි පැවතී ඇති බව ය. එපමණක් නොව, පෙරහැර තුළ කාන්තාවන් නර්තනයේ යෙදීමෙන් කාන්තා දායකත්වය ද දළදා පෙරහැරට අද මෙන් නොව, එදා ලැබේ ඇති බව අපට පෙනෙයි. එය ද අපගේ නර්තනයේ ව්‍යාප්තියට මහත් අස්වැකිල්ලකි.

දෙවන රාජසිංහ රජ කළ ලංකාවට පැමිණි ඉංග්‍රීසි ජාතික රොබටි නොස්සේගේ වාර්තාවේ දක්වෙන්නේ ද මහනුවර පෙරහැර ගැන ය. ඔහු දක්වන අන්දමට "එහි දේවාල විභාරවල තේවාව සඳහා තියම වූ කුලවලින් පැමිණ කළගෙඩී සෙල්ලමේ යෙදෙන තෙලුගෙන් වෙත්. මවුන් භට තියම වූ විවිධ කිඩා කරමින් තුන්දෙනා බැහිත් අතිනත ගෙන රගන ස්ත්‍රීව වෙති" යනුවෙති. මෙමගින් ද පැහැදිලි වන්නේ එදා දළදා පෙරහැරහි කාන්තා නර්තනයන් කිනී ඇති බව ය. ඒ අනුව එදා මෙදා තුළ නර්තන කළාවේ ව්‍යාප්තිය පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී අපට පෙනෙන වැදගත් කරුණක් වන්නේ දේශාවන වාර්තා ද වැදගත් මෙහෙයක් ඉටු කර ඇති බවයි.

(ලකුණු 06)

(iii) ක්‍රි.ව. 1980න් පසු දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ සමාජයීය වෙනස්කම්

ක්‍රි.ව. 1980න් පසු දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ පුදාන සමාජයීය වෙනස්කමක් වන්නේ ගුව්‍ය දායා මාධ්‍යයන් වූ රුපවාහිනිය ආරම්භ වීමයි. එතෙක් රුපයක් නොදුක හඩින් පමණක් තොරතුරු දුනගත් සහංස්‍යා රුපවාහිනිය පැමිණීමෙන් වෙනස් ම වූ අප්‍රතිත මගකට පැමිණීය ය. ගාන්තිකර්ම රගමඩලට හෝ කංකාරි මඩුවට, පෙරහැරට, කොළඹ් මඩුවට ආදි ඒ ඒ ස්ථානවලට ගොස් නර්තනයන් තැබුම් ජනයාට තම තිව්‍ය සිට රටේ ඕනෑම තැනක ඇත්තා වූ නර්තන තිර්මාණයන් තැබුම් පමණක් නොව, ඒවා අධ්‍යයනය කිරීමට ද රුපවාහිනිය පැමිණීමෙන් හැකි විය. පොදු ජන රසවින්දනයට නර්තන කළාව යොදාවා ගැනීමට හැකි වීම ද ශ්‍රී ලංකාකේය ජනයා ලැබූ තවත් එක් හාගායකි. එසේ හෙයින් දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ පුබල සමාජයීය වෙනස්කමක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැකි ය.

එසේ ම සිනමාව, පුවත්පත් මෙන් ම අන්තර්ජාලය මගින් ද දේශීය නර්තනයේ සමාජයීය වෙනස්කම් රසක් ඇති වී ඇතේ. දුරාතිතයේ මෙන් නොව, වත්මන් සිනමා දරුණන තුළ අපගේ දේශීය නර්තන අංගයන් මුසුකොට නර්තන තිර්මාණ සැකසීමට අධ්‍යක්ෂවරුන් පෙළකි ඇති බව අපට පෙනෙයි. එමගින් ද අපට පෙනී යන්නේ දේශීය නර්තනය වෙනස්කම්වලට හාජනය වෙවින් පවතින බවයි.

තව ද අන්තර්ජාලය තුළින් දේශීය නර්තනය සමාජය තුළ වෙනස්කම් රසක් ඇති කිරීමෙහිලා පුරෝගාමී වී ඇති බව කිව යුතු ය. වර්තමානයෙහි දේශීය නර්තන අංග බොහෝමයක් පාසල් දරුවන්ට ඉගැන්වීමේ දී අන්තර්ජාලය හරහා තොරතුරු ලබා ගනිමින් හා ඒවා පුදරුණය කරමින් ඉගැන්වීමේ කටයුතු කිරීමට වත්මන් ගුරුවරුන්ට හැකි වී ඇතේ. එසේ ම දරුවන්ට ද නර්තනය පිළිබඳ බොහෝ තොරතුරු සොයා ගැනීමේ හැකියාව ලැබේ ඇතේ.

එසේ ම පාසල් මට්ටමින් පරිගණක විද්‍යාගාර ආරම්භ වීම තුළින් ද දරුවන්ට මෙම අන්තර්ජාල පහසුකම් ලබා ගැනීමේ හාගාය උදා වී ඇතේ. එබැවින් අන්තර්ජාලය මගින් දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ සමාජයීය වෙනස්කම් කියා තිම කළ නොහැකි ය.

තව ද වත්මන් සමාජ උත්සව සඳහා ප්‍රාසාංගික නර්තන අංග යොදා ගැනීම ද නර්තනය තුළින් සමාජයේ ඇති වූ වෙනස්කමක් ලෙස අපට පෙන්වාදිය හැකි ය. අනීතයේ මෙන් නොව තත් සමාජයේ බොහෝ උත්සව අවස්ථා සඳහා නර්තන අංග යොදා ගන්නා අවස්ථා අප දැක ඇත්තෙමු. ඒවා විවිධ රෝග වස්ත්‍රාභරණ, වේෂ නිරුපණ ක්‍රම, රෝග උපකරණ ආදී ද්‍රව්‍ය ද උපයෝගී කොටගෙන ඉදිරිපත් කරන්නේ ප්‍රේක්ෂක සිත අමත්දානන්දයට පත් කරමිනි. එමගින් ද සමාජය තුළ දේශීය නර්තනය නව වෙනස්කම්වලට හාජතනය වී ඇති බවට මේවා කදිම තිදිපුන් ය.

එසේ ම මෙම නර්තන අංග සඳහා පෙර අපරදිග විදේශීය නර්තන අංගයන්ගේ ආභාසය ලබා ගැනීම ද දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ තවත් සමාජ වෙනස්කමකි. බොහෝ විට ඉන්දිය විතුපටවල නර්තන අංගයන්ගේ ආභාසය යෙහෙන ඇති බව මෙම නර්තන නිර්මාණයන් දෙස බැලීමේ දී අපට පෙනී යයි. එය ද දේශීය නර්තනය වෙනස් මගකට යෑමට හේතු සාධක වී ඇත.

එපමණක් නොව, අදාළතන නර්තන තරග පැවැත්වීම තුළින් ද දේශීය නර්තනයේ බොහෝ වෙනස්කම් ඇති වී ඇත. තව ද නර්තන, වාදන කණ්ඩායම් බිජි වීම තුළින් ද නව මගකට දේශීය නර්තනය පා තබා ඇත.

එසේ ම අධ්‍යාපනික අවස්ථා වර්ධනය වීම හා නර්තනය හා බැඳී කරුණු ඇතුළත් විමර්ශන හා විවාර පොත් පත් බිජි වීම ද දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ තවත් සමාජ වෙනස්කමකි.

1980න් පසු දේශීය නර්තනය අධ්‍යාපනික වශයෙන් ද බොහෝ වෙනස්කම්වලට ලක්විය. එනම් පාසල් විෂය මාලාවට මෙන් ම වියවච්‍යාල අධ්‍යාපනයට මෙම විෂය එක් වීම සුවිශේෂ ක්‍රියාවලියකි. එමගින් නර්තනය පොදු ජනයා අතර පමණක් නොව, උසස් සමාජය තුළ එක සේ පිළිගනු ලබන සම්භාවය කළාවක් බවට පත්වීම මෙම ප්‍රගත් වූ සුවිශේෂ සමාජ පෙරුණුයකි.

එසේ ම අදාළතනය වන විට බොහෝ පාසල්වලට උපාධිධාරී නර්තන ගුරුණවතුන් යොමු කරවීමට මේ තුළින් හැකි වී ඇත. එය ද සමාජය තුළ වූ වෙනස්කමකි. එසේ ම නර්තන කළාව තුළින් ද අනෙකුත් විෂය ධාරාවන් මෙන් ආචාර්ය, මහාචාර්ය ආදී උසස් උපාධි තත්ත්වයන් කරා ඉගෙනීමට හැකි වීම ද මෙහි වූ අධ්‍යාපනික වෙනස්කම් ය.

මෙසේ 1980න් පසු දේශීය නර්තනයේ ඇති වූ සමාජයීය වෙනස්කම් රසක් ඉහත තොරතුරු තුළින් විද්‍යමාන වේ. (ලකුණු 08)

05. (i) සොකරි නාටකයේ එන වරිත දෙකක් හා එම එක් එක් වරිතයට හාවිත බෙර පදය හා කවිය

වරිතය	-	සොකරි	
බෙර පදය	-	දොං ජීං ගත	
කවිය	-	සොකරිය එන්නී සබයෙන් අවසර ගන්නී නැවුම් නටන්නී තාලෙට පාද තබන්නී පද අල්නේන්නී පියයුරු ලැම සොලවන්නී කැඩපත ගන්නී සුරතින් මුහුණ බලන්නී	
වරිතය	-	ගුරුහාම් (ආචිගුරු)	
බෙර පදය	-	දොං ජීං ගත	
කවිය	-	දේශීස් සිට ආ ඒ ගුරු මහල්ලා දියට යාය ලකු කැටයක් එල්ලා තඩරාවිට වෙදරාලගෙ බල්ලා ගුරුවගේ කකුල කාපී බොලල්ලා	

(ලකුණු 06)

(ii) ගැමී නැවුමට ආචාර්යීක සුවිශේෂ ලක්ෂණ මෙන් ම ඒ හා බැඳී ගායනාවලින් ඔවුන්ගේ ජ්වන රටාව පිළිබඳ වේ.

ලෝකයේ සැම ජන කොටසකට ම පාහේ ඔවුනට ආචාර්යීක වූ විවිධ ගැමී නැවුම් විලායන් ප්‍රවලිත ව ඇත්තේ ය. එකී ගැමී නැවුම් තුළ ඔවුනට ම ආචාර්යීක වූ සුවිශේෂ ලක්ෂණ මෙන් ම ඔවුන්ගේ ජ්වන රටාවන් පාදක කොට ගෙන ඒවා ප්‍රහවය ලබා ඇත. මෙසේ ප්‍රාථමික ගැමී සමාජය තුළින් ප්‍රහවය ලබා ප්‍රවර්ධනය වූ ගැමී නැවුම් කළාව ගැමීයන් විසින් නිර්මාණය කරගත් ඩුයු නර්තන අංගයක් වශයෙන් කෙටියෙන් හැඳින්විය හැකි ය.

මෙයේ ප්‍රහවය ලැබූ ගැමි නැවුම්හි සුවිශේෂ ලක්ෂණ ලෙස සරල බව හා යාමුනික බව, රංග මෙවලමත් හාවිත කිරීම, තිශ්විත රංග වස්ත්‍රාභරණ තොමැති විම, ජ්වන වෘත්තින් හා බැදි රිද්ම රටා පාදක විම, විනෝද්‍යාස්වාදය අරමුණු කොට ගැනීම, සරල වලන හාවිතය ආදි අංශයන් හඳුන්වාදිය හැකි ය.

නිදුසුන් ලෙස කුඩා නැවුමේ දී කුල්ලක් හාවිත කිරීම, කළුගෙධි නැවුමේ දී කළයක් හාවිත කිරීම, මෝල්ගස් නැවුමේ දී මෝල්ගහ හාවිත කිරීම ආදිය තුළින් නර්තනයට ජීවයක් ලබා දී ඇති බව අපට පෙනෙයි. ජ්වාගේ ම සැම ගැමි නැවුමක් දෙස ම විමර්ශනාත්මක ව බැඳීමේ දී එය සරල මාත්‍රා යොදා ගනිමින් නිර්මාණය කර කිනිමත්, සරල තාද රටා අනුව ගායනා කිරීමත් යනාදී කරුණු මෙහි දී අපට දක්නට ලැබේ.

පිළිගත් ගාස්ත්‍රිය පද්ධතියකට යටත් තොවී තම තමන්ට රිසි සේ නිර්මාණය කරගත හැකි විමත්, යාමුපුදායික හෝ තිශ්විත ඇශ්‍රුම් කට්ටලයක් තොමැති විමත් ආදි ලක්ෂණ මෙහි වූ සුවිශේෂ ලක්ෂණයන් සේ තවදුරටත් විගුහ කළ හැකි ය. මෙයේ ගැමි නැවුමට ආවේණික සුවිශේෂ ලක්ෂණ ඇතිවාක් මෙන් ම ඒ හා බැදි ගායනාවලින් ඔවුන්ගේ ජ්වන රටාවන් මනා සේ පිළිබිඳු කිරීමට ගැමි කළාකරුවා සමත් වී ඇති ආකාරය ජීවාගට විමසා බැලෘමු.

ගැමි නැවුම හා බැදි ගායනා තුළින් ගැමි ජනතාවගේ ජ්වන රටාව විද්‍යමාන වන අවස්ථාවකට නිදුසුනකි ගොයම් නැවුම. මෙම නැවුම වූ කළී කාෂිකර්මාත්තය හා බැශ්‍රුණු නර්තනාංශයකි. ආදි ජනයා කාෂිකාර්මික ජ්වන රටාවකට නැශ්‍රුරු වූ පිරිසක් බව අපි කුවුරුත් දන්නා කරුණකි. ඔවුන් එම කාෂිකාර්මික රටාව හා සම්බන්ධ බොහෝ නර්තනාංශ ඉදිරිපත් කර ඇති බවට ඉතිහාසයෙන් සාක්ෂි ලැබේ. එයට කදිම නිදුසුනකි මේ.

"පළමුව මුද්දං සරණේ	නැමකර
දෙවනුව ධම්මං සරණේ	නැමකර
තෙවනුව සංසං සරණේ	නැමකර
අඩිය තබන්නට මිහිකත්	අවසර"

මෙම කවිය ගත් කළ ගැමි ජනයාගේ ජ්වන රටාව මනා ව පිළිබිඳු කරනුයේ ඕනෑම කාර්යක් ආරම්භ කිරීමට පෙර ත්‍රිවිධ රත්තයෙන් අවසර ලබා ගන්නා බවට නිදුසුන් දෙමිනි. එපමණක් තොව, ප්‍රධාන ජ්වනොෂාය වන කාෂිකර්මාත්තය සඳහා කුණුරට බැසිමට පොලොව මහි කාන්තාවගෙන් අවසර පත්‍යි. මෙය වූ කළී අතින ජනයාගේ ජ්වන තොරතුරු හෙළිදුරුව් කිරීමකි.

එපමණක් ද තොව, ගැමි ජනතාව ඔවුන්ගේ සියලු මිතා එපාකම් ඉෂේය සිද්ධ කර ගැනීම සඳහා ගැමි ඇදිනිලි හා විශ්වාස තරයේ කර පින්නාගෙන ඇති බව අමුතුවෙන් කිව යුතු නැත. මෙය කාෂිකර්මාත්තයට ද එසේ ම ය. හිරු, සඳ, අවිව, වැස්ස ආදි යොබාදහමේ තොපෙනෙන බල්වෙශයන්ගෙන් හා දෙවි දේවතාවුන්ගෙන් පිහිටාරෝගාව ලබා ගැනීමේ අරමුණු පෙරදිරි කොට ගනිමින් ඔවුන් තම වතාවන් ආරම්භ කරන බව ගැමි නැවුම් හා ගැමි ගායනා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනෙයි. ගොවිතැන ජ්වනොෂාය කරගත් ගැමි ජනයා තුළ සැම්වීම ම දේව ඇදිනිලි හා විශ්වාසයන්ට මුල් තැනක් දුන් බව

"ඉරු දෙවියන්ගේ ඉර ගල	ගාවා
සද දෙවියන්ගේ සද ගල	ගාවා
ගණ දෙවියන්ගේ කෝවිල	ගාවා
අපින් කියමු කිව ගොවිපළ	ගාවා"

යන මෙම කවියෙන් පෙන්වයි. එදා ඔවුන් ඉරුගෙන් සඳුගෙන් මෙන් ම ගණ දෙවියන්ගෙන් ද අවසර ගෙන රේලුගට පැමිණෙන්නේ තම ජ්වන අරගලය ගෙන යන "ගොවිපළ" වෙතට ය. ඉතා අව්‍යාප්‍ර ලෙස සරල බස් වහරක් යොදා ගනිමින් සහං සිතෙහි මතෙන්හාවයන් ද ඇති කරමින් ගැමි කළාකරුවා ඉහත ගායනය තුළින් ඔවුන්ගේ ජ්වන ගමන ලොවට ප්‍රකාශ කර ඇති ආකාරය අප්පුවට සහගත ය.

තව ද ගැමි ජනතාවගේ සිතුම් පැනුම් තුළින් ද ඔවුන්ගේ ජන ජ්වන රටාව පිළිබිඳු කරන අවස්ථා ගැමි නැවුම්වල ඇති ගායනා තුළින් පෙනෙයි. ඔවුන්ගේ අහිංසක අව්‍යාප්‍ර බලාපොරොත්තු පන් නැවුමේ ගායනා තුළින් ද මෙයේ කියා පායි.

"අක්කණ්ධියේ යමු අපි පන්	නෙළුන්නට
මික්කාම ගියයි රන් මිනුවන් පන්	විලට
ගොඩින් පන් දමා එන්නේ සවස්	කොට
කුවිද මගේ දරුවට කිරී	පොවන්නට"

මෙහි දී ගැමී කළාකරුවා පන් තෙළන්නට යන කුඩා දරුවකු ඇති මවකගේ දරු සෙනෙහස සහඟ ජනයාට ඉදිරිපත් කිරීමට යොදා ගත් සරල බස්වහරත් සමඟ පබදි ගැමී ගායනය ඉතා අගන් ය. මෙම ගායනය ඇසෙන කුඩා දරුවන් ඇති ඕනෑම ම මවකගේ සිත තුළ ඇති සිතුම් පැතුම් කෙතරම් ද යන්න විස්තර කළ තොහැකි තරම් ය. එබැවින් මෙම ගායනා ගැමී ජ්වන රටාවන් පිළිබඳ කිරීමට මහත් පිටිවහලක් වන්නේ ය.

එපමණක් ද තොට්, ගැමී සංස්කෘතියෙහි ඉතා වැදගත් වූ ලක්ෂණයක් ලෙස සමගිය, සාමූහිකත්වය හා සහඟ්වනය පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙය ගැමී නැවුම් හා බැඳී ගායනා තුළින් මනා ව පෙන්වා දෙන්නේ ගැමී ජනයාගේ ජ්වන රටාවට නිදසුන් එක් කරමිනි. ඒ මන්ද යන් එදා ගොවියන් තම කුමුර අස්වයැද්දුවේ අත්කම් ක්‍රමයට අනුව ය. එනම් එකිනෙකා ගුම්ය තුවමාරු කරගනිමින් සමගියෙන් හා සාමූහිකත්වයෙන් පුතු ව එම කාර්යයෙහි තියැල්සු බව පෙන්වන්නේ,

"උචන ගෙදර රංකිරි තංගිලත්	ඇලිල්ලා
පහළ ගෙදර රංකිරි තංගිලත්	ඇලිල්ලා
දොංත තකට දොං තාලෙට පාද	තබාලා
ගොයම් කපති ලස්සන හි සිංදු	කියලා"

වැනි කවී ගායනා තුළිනි. මේ තුළින් ජන ජීවිතයේ සමගිය, සහඟ්වනය, සාමූහිකත්වය වැනි ජ්වන රටාවන් විදහාපාන්නේ අද සමාජයට ද සන්නිවේදනයක් ලබා දෙමිනි.

එසේ ම පන් නැවුම් හා පන් කවී තුළින් ද සමගිය, සහඟ්වනය, සාමූහිකත්වය යන ගැමී ජනතාවගේ ජ්වන රටාවන් විදහාපාන්නේ,

"එක්වෙලා ගියෝ පන් උදුරන්න	ගියෝ
වෙන්වෙලා ගියෝ තැනා තැනා විසිර	ගියෝ
දිනා වරල පිටිපස්සට හෙලා	ගියෝ
සිනා සිසි එන්නයි පන් විලට	ගියෝ"

යන කවී තුළිනි.

මුවන් එදා එකමුතුවෙන් සහයෝගයෙන් එක්වෙලා පන් උදුරන්නට විලට යන ආකාරයන්, ඉන්පසු පන් තෙළන්නට වෙන් වී යන ආකාරයන් මනා ව පෙන්වීමට ගැමී කළාකරුවා ගත් උත්සාහය පැසැසිය පුතු ය.

එසේ ම ගැමී ජනතාවගේ ජ්වන රටාවේ විද්‍යාමාන වන කවත් එක් පැතිකවකි වාත්තින්හි සම්භවය. ඒ ඒ වාත්තින්හි නියැලෙන්නන්ගේ ක්‍රියා කළාපයන්, ඒ ඒ වාත්තියෙහි ඇත්තා වූ කටුක බව මෙන් ම විඩාව, මහන්සිය, දුෂ්කරහාවය ආදි අයයන් ජන සමාජයට විවර කරන්නේ,

"උදේ සිටන් වකුවු කොන්ද දිග	හැරපල්ලා
අතේ තියෙන ගොයම් මිටිය බිම	දමපල්ලා
හිසේ තියෙන ලේන්සු පොඩිය අතට	ගනිල්ලා
සතර වරම් දෙවි පිහිටෙන් ගොඩ	පලයල්ලා"

යන කවී ගායනා තුළිනි. උදැසනු සිට එක දිගට තම කොන්ද නමාගෙන වැඩි කරන ගරීරයක ස්වභාවය කවියා පෙන්වන්නේ "වකුවු කොන්ද දිග හැරපල්ලා" යනුවෙන් ගැමී ලියට ආමත්තුණය කරමිනි. එමගින් පෙන්වන්නේ එක ම ක්‍රියාව බොහෝ වේලාවක් කිරීමෙන් තම ගරීරයට වූ අසිරුතාවය කෙසේ ද යන්න පෙන්වා දෙමිනි. එසේ වූ ගරීරයට විවේකයක් ලබාදිය පුතු බව "අතේ තියෙන ගොයම් මිටිය බිම දමපල්ලා" යන කවී ජේලියෙන් පෙන්වයි. කව ද දැඩි අව රාශ්මියන් වැළකෙන්නට හිස බැඳ ඇති රේදී පොට ලිභා ගැනීමටත්, වැඩ තිම කර තිවෙස් කරා යැමට පුදුපු වේලාව දැන් පැමිණ ඇති බව "සතර වරම් දෙවි පිහිටෙන් ගොඩ පලයල්ලා" යන ජේලියෙන් පෙන්වා දෙයි. මෙසේ ගැමී ජ්වන රටාව මනා සේ විදහා පැමිට ගැමී ගායනා උපයෝගී කොටගෙන ඇති ආකාරය මනස්කාන්ත ය.

තව ද ගැමී ලියකගේ පැවතිම කොතරම් අසුර්ව සහගත ව නිරුපාණය කරන්නට ගැමී කළාකරුවා ගෙන ඇති උත්සාහය ඉතා අගන් ය. එයට කදිම නිදසුනාකි මේ.

"ගාන තෙල් සදුන් වරලස ඔමරි	කොට
මුහුල පුරා තෙල් ගාගෙන යන	කළට
මාන බලති මිනුවන් පන් පිපෙන	කොට
නැතෙන තුළින් එනව ද පන්	තෙළන්නට"

යන කවිය තෙල් ගා හොඳින් සිස පිරා වරළස ගැට ගසා ගැනීම ගැමි උපන්ගේ ලක්ෂණයකි. එසේ ම පත් තෙළන්නට යුතුව පෙර තෙල් ස්වල්පයක් ඇය පත ගල්වා ගැනීමට ගැමි කාන්තාවන් අමතක තොකරන්නේ මැසි මුදුරුවන්ගෙන් ආරක්ෂා වීමට මෙන් ම පත් මලෙහි වූ බුව ගැවීමෙන් සිදුවන අකරතුබිඛයන් වළක්වා ගැනීමට ය. ඒ බව මෙම ගායනා තුළින් මතා ව පෙන්වන්නේ ජන ජීවන රටාවේ ස්වභාවය ගායනා තුළින් නිදුස් සහිත ව පිළිබු කරමිනි.

මේ අනුව බලන කළ ගැමි නැවුමට ආච්චීක සුවිශේෂ ලක්ෂණ මෙන් ම ඒ හා බැඳී ගායනාවලින් ඔවුන්ගේ ජීවන රටාව පිළිබඳ බොහෝ තොරතුරු ඉහත කරුණු තුළින් පෙන්වා දී ඇත. (ලකුණු 06)

(iii) කෝලම් වරිත නිරුපණය සඳහා තර්තනය යොදාගෙන ඇති ආකාරය

පහතරට පුදේශයට අයන් ප්‍රධාන ගැමි නාටකයක් ලෙස කෝලම් නාටකය හඳුන්වාදිය හැකි ය. භාසා උත්පාදනය හා සමාජ සංශෝධනය අරමුණු කොටගෙන ගොඩනැගුණු මෙම නාටකයෙහි වරිත කිහිපයක් ඇති අතර, ඉන් අපරේ අධ්‍යයනය සඳහා තොංවි අක්කාගේ වරිතය විමුසුමට ලක් කරන්නෙමු.

කාන්තා වරිතයක් වූ මැය ඉතා මහඹ ය. මුහුණ කට ඇදී, දත් හැඳි, හම රැඳි වැට් ඇති ආකාරය පෙන්වන වෙස් මුහුණක් පැලද සිටින මැයගේ පියයුරු එල්ලා වැට්වී. එමගින් ගම් වන්නේ මැය කෙතරම් මහඹ ද යන්න ය. නමුත් මහඹ බව හැයවීමට අකමැති මැය පටකම්බා ඇද, මාල, කුරු, වළඳ පැලද තමා තරුණ බව පෙන්වීමට උත්සාහ දරයි. එසේ ම මැයගේ ගමන් විලාශය තාලානුකුල ය. එසේ යන ගමන් දී ඇගෙහි වූ කුද බව හේතුවෙන් ඇදී වත උතා නැවත නැවත අදින ස්වරුපයක් ප්‍රේක්ෂකයාට විද්‍යාපායි. කම්බායේ එක කෙළවරක් අතින් අල්ලාගෙන එක් අතක් ඉණට තබා යන ගමන දුටුවන්ගේ සිත් භාසායට පමුණුවාලයි. වරින් වර තළලට ඉහළින් අත තබා කවරකු හෝ සොයන බව ද පෙන්වයි. තවත් විටෙක එක් තැනක වාචි වී බුලත් කොටයි. මෙය වූ කළී තොංවි අක්කාගේ වරිත ස්වභාවයයි.

මෙසේ වූ තොංවි වරිතය නිරුපණය සඳහා තර්තනය යොදාගෙන ඇති ආකාරය විමසා බැඳීමේ දී අපට පෙනී යන කරුණක් වන්නේ ගැමි කළාකරුවා ඒ සඳහා සාම්ප්‍රදායික පද ඇපුරු කර ගත් ගමන් තාල හා රට ගැලපෙන වලනයන් යොදාගෙන ඇති බවයි. බොහෝ විට මෙම වරිතය සහාගත වීමේ දී පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ ගාස්ත්‍රීය පද කොටස් යොදාගනු ලැබේ. මෙහි දී තොංවි අක්කාගේ වරිතය සහාගත වීමේ දී පහතරට ගාස්ත්‍රීය පද කොටසක් වූ "දෙතාලයේ පද" යොදා ගැනීම නිදුස් සේ පෙන්වාදිය හැකි ය. එනම් "දොංත ගතම් - දොංත ගැඟතම්, තත් රෙගතම් - තත්රේ ගැනිගතම්" යන බෙර පදයට කුද වූ සිරුර ඇති ව හැටුවය හා පියයුරු සකසමින් විටෙක ඇදීවත සඳහින් සහාවට පිවිසෙන මැයගේ වරිතයට එම සාම්ප්‍රදායික බෙර පදය මනා පිටිවහලක් ලබා දී ඇති බව එම වරිතය තැරුණීමෙන් වැට්හේ.

එසේ ම මෙම තාල රුපයන්ට අනුව තාලානුකුල ව සභයට පැමිණෙන මැය තම ස්වාමියා සොයන ආකාරය, බුලත් විට කොටන හා බුලත් තන ආකාරය බෙර පදයන්ට අනුව ඉදිරිපත් කරන්නේ තාලානුකුල ව ය. මෙයි තර්තනය තුළින් ප්‍රේක්ෂක සිත් භාසා උත්පාදනයට ලක් කරවන්නා සේ ම එමගින් පණිවිඛියක් ද සමාජයට ලබා දීමට ගැමි කළාකරුවා උත්සාහයක් ගෙන ඇති ආකාරය ද අපුරුව සහගත ය. එසේ ම කවි ගායනය ද මෙයි වරිත නිරුපණයන් උද්දේපනය කිරීමට මහන් වූ මෙහෙයක් ලබා දෙන්නේ ය.

කෝලම් නාටකයෙහි අනෙක් වරිතය වන්නේ අණබෙරකරුගේ වරිතයයි. මොහු වූ කළී තොංවි අක්කාගේ ස්වාම්ප්‍රරුෂයා ය. මහඹ බව ප්‍රකට කරන වෙස් මුහුණක් පැලද ඇති මොහුගේ කරේ එල්ලා ගත් ද්විලකි. සුදු රේද්දක් ඇද ඉණේ රතු රේද්දක් මතා හැරමිටියකින් වාරුව රැගෙන සභයට පැමිණෙන මොහු රාජ අණ ගම පුරා ගෙනයනු ලබයි. මොහුගේ ගමන් විලාශය බීමත් බව නිරුපණය කරන්නේ ය. එකී ගමන් විලාශය නිරුපණය කිරීමට තර්තනය ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍යය සේ යොදාගෙන ඇති. මෙම වරිතය නිරුපණය කිරීමට කෝලම් නාට්‍යකරුවා යොදාගෙන ඇත්තේ පහත සඳහාවට සාම්ප්‍රදායික පද ඇති පිළිබඳ ප්‍රකාශනය නැගෙන්නේ තම රාජකාරිය හරිහැරි ඉවු තොකරන බීමත් ව කොහෝ හෝ තැනක වැට් සිටින බෙළද මිනිසෙකු ය.

- | | |
|-----------------|--------------------------|
| "අණ බෙර කරන්නට | - ද්විල්ලා ගෙන උත්සාහයට |
| ගම් ගම්වල ම සිට | - කරයි අණ බෙර රාජ පනතකට" |

යන කවි ගායනයට අනුව සහාවට පැමිණෙයි. මොහුගේ වරිතය දුටු සැණෙකින් මිනෑ ම අයෙකුට සිහියට නැගෙන්නේ තම රාජකාරිය හරිහැරි ඉවු තොකරන බීමත් ව කොහෝ හෝ තැනක වැට් සිටින බෙළද මිනිසෙකු ය.

එම වරිතය මතා ව විදහාපැමට ඔහුට හැකි වී ඇත්තේ මෙහි . ඇති ගායන, වාදන අංගයන්ගේ සහසම්බන්ධතාවයයි. තව ද උරදේ ඇති ද්‍රීල, හැරමිටිය කොහො හෝ තැනක වැවේ ඇති අතර, ඔහු ද කානු පල්ලක හෝ වැට්ටි වෙරිමතින් සිරින ආකාරය තිරුපූජා කරන්නේ බෙබුදු වරිත උපහාසයට ලක් කරමිනි. මෙම වරිත දුටු ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් හාස්‍යයෙන් ඉපිලි ගිය ද එහි වූ ව්‍යාගර්පය අති ප්‍රබල ය. එනම් සමාජයට ඉන් මහත් වූ පණිවිඩයක් ලබා දෙන්නේ බිමත් බව තුළින් පවුල් සංස්ථාවේ ඇතිවන ගැටුම්කාරී ස්වභාවය පුදරුණනය කරමිනි. මේ සියලු කාරණා අනු බෙරකරුගේ වරිතය තුළින් විදහාපැමට යොදාගෙන ඇත්තේ නරතනයයි.

ඒ අනුව කොළඹ නාටකයෙහි වරිත දෙකක් වන නොවී අක්කාගේ වරිතයත්, අනු බෙරකරුගේ වරිතයත් තිරුපූජා කිරීම සඳහා තර්තනය යොදාගෙන ඇති ආකාරය ඉහත තොරතුරු විෂය කරයි.

(ලකුණු 08)

III කොටස

06. (i) (අ) අධ්‍යාර්ථි කළා කේත්තුයට වඩාත් මෙහෙවරක් කළ ශිල්පිතිය
රැක්මණීදේවී අරුණ්ඩේල්

මහාචාර්ය තිලබණේය ගාස්ත්‍රී සහ ගේෂමමාල් දුවව්‍යල් අවදෙනෙකුගෙන් යුත් පවුල් හයවන දියණිය වූ රැක්මණී හි.ව. 1904 පෙබරවාරි 29 වන දින මධ්‍යරාවන උපත ලැබුවා ය. උපතින් ම උසස් කුලයකට හිමිකම් කිහු මැය උසස් අධ්‍යාපන පසුකිමකින් සැයුම්ලන් දෙනවත් ප්‍රභු පවුලක දියණියක් වූවා ය. වහන්තියෙන් වෙදාවටියක් කිරීමේ දැඩි අපේක්ෂාවෙන් පසු වූ දෙමාපියන් ඒ සඳහා බොහෝ වෙහෙස දැරුව ද ඇයගේ හැකියාව හා කැමැත්ත තිරුපූජා වී තිබුණේ තර්තන විෂය කෙරෙහි ය.

16 වන වියේ ද ජේර්ස්ට් අරුණ්ඩේල් සමග විවාහ වූ මැය එතැන් පටන් රැක්මණීදේවී අරුණ්ඩේල් නමින් හඳුන්වන ලදී. නැදි බොහෝ දෙනාගේ විරෝධතා මැද ඇගේ විවාහය සිදු වී ඇති අතර, තර්තන දිවියෙහි ඉදිරි ගමනට මහත් පිටිවහලක් ලැබේ ඇත්තේ ඇගේ ස්වාමියාගෙනි.

1928 වර්ෂයේ ද සිය සැමියා සමග විදේශ සමග යෙදුණු රැක්මණී දේවීගේ තර්තන කළාවේ ගමන් මග ඇරුණීන්නේ මෙතැන් පටන් ය. එනම් ලෝක ප්‍රකට බැලැරිනාවක් වූ ඇනා පැවිලෝවා මස්ටේලියාවේ ද ඇයට මූණුගැසීමෙනි. නොසිනු මොහොතාක හමු වූ ඇනා පැවිලෝවා හා මිතු වූ රැක්මණීදේවී තර්තන කළාව ඉගෙනීම ඇයගෙන් ආරම්භ කළා ය. එංගලන්තයේ කාලයක් සිටි මැය පෙරලා ඉන්දියාවට පැමිණ හරත තර්තනය ඉගෙනුම ආරම්භ කළා ය. මයිලපුර ගොරී අම්මාල්ගෙන් අහිනය පිළිබඳ විශේෂ අධ්‍යාපනයක් ලැබූ අතර, ශ්‍රී මිනාක්ෂී පුන්දරම් පිළ්ලෙයිගෙන් හරත තර්තනය ඉගෙනගෙන ඇත.

උසස් බ්‍රාහ්මණ වංශයක ස්ත්‍රීයක දායි ආවිටම් ඉගෙනීමට ඉදිරිපත් වීම පිළිබඳ ඇසු බමුණේ කර කියාගෙන නොහැකි ව කරබාගෙන සිටියෙනි. නමුත් මැයගේ සැමියා තැවුම් ඉගෙනීමෙන්ලා ඇය තවත් දෙධර්යමත් කළේ ය.

ඒ අනුව හි.ව. 1936 ද විදම්බරම් දේවාලයේ තටරාජා වෙනුවෙන් ප්‍රජා තර්තනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට මැයට හැකියාව ලැබේණි. මැයගේ රැගුම් බැලීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨ ජනයා ලැබූ ආධ්‍යාත්මික වින්දනය හා රැගුමෙහි මන බඳනා පුන්දරත්වය සේතුවෙන් හාරිය ප්‍රජා සමාජය තුළ තව වෙනසක් ඇති කිරීමට මැයට හැකි විය. ඒ අනුව ප්‍රජා සමාජය තුළ වූ ආකල්ප වෙනසකාබ හරත තාව්‍යම සඳහා සමාජ පිළිගැනීමක් ලබා දීමේ හැකියාව ඇයට ලැබේණි. එසේ ම මෙම තර්තන සම්ප්‍රදාය තුළ වූ ඇතැම් අංගෝපාංගයන් සකස් කොට එය ප්‍රාසාංගික කළාවක් වශයෙන් දියුණු කිරීමට මැයට හැකි විය. එතැනින් නොහැවතුණු රැක්මණී තව ආකාරයක වින්තාකර්ෂණීය රෝග වස්තු හා ආහරණ හරත තෘත්තය සඳහා යොදා ගැනීමට කටයුතු සම්පාදනය කළා ය. අදාළතනයෙහි හරත තර්තනය තුළ පවතින විසිනු වූ ඇදුම් ආයිත්තම් තුළින් අපට පෙනෙන්නේ මෙම කළාවට ඇය දක්වා ඇති කෘතයුතාවයයි.

හරත තාව්‍යය සඳහා මෙසේ කැපතිරීම් රසක් කළ මැය වර්ෂ 1936 ජනවාරි 06 වන දින මදුරාසියේ දැකුණු දිග අධ්‍යාර් දනවිවෙහි "කළාක්ෂේත්‍ර" නමින් ඉන්දියා රජය පිළිගත් අධ්‍යාපන ආයතනයක් ප්‍රතිඵ්‍යාපනය කිරීමේ මහත් වූ පිංකමක් සිදුකර ගන්නා ලදී. විශිෂ්ට කළා ආයතනයක් ලෙස ඉක්මනින් දියුණු වූ මෙම ආයතනයට ඉන්දියා මුල් පෙළෙහි වූ තැවුම් හා සංගිත ගුරුවරුන්ගේ සේවය ලැබීම ඇයගේ හාග්‍යයකි. එක් සිංහයෙකුගෙන් ඇරුණි මෙම ආයතනය ඉතා ඉක්මනින් වර්ධනය වීමෙන් අන්තර්ජාතික කිරීමියට ද පත් විය.

එඩුවීන් අදාළතනයේ මෙම ආයතනයට ලොව ඔහු ම රටක සිපුනට විරාගත ගුරුණු සම්පූදායට අනුව නාට්‍යය ඉගෙනීමේ හැකියාව ලැබේ ඇත.

නෘත්‍ය නාටක නිරමාණකරණයෙහි ද නියැල්සු මැය රාධා-ත්‍රිජ්ණා, රාමලිලා වැනි නෘත්‍ය නාටක නිරමාණය කළා ය. එසේ ම යාමිණී ත්‍රිජ්ණ මුර්ති, කමලා ලක්ෂ්මනන්, අබියාර් ලක්ෂ්මනන් වැනි ජනප්‍රිය තාරකා රසක් කළා කෙශ්ටුයට බිජි කළේ ද මැයයි.

මෙසේ භාරතීය නර්තන කළාවට මහත් සේවයක් කළ රුක්මණීදේවී අරුණ්ඩේල් නම් කළාකාරීය 1956 දී ඉන්දියානු රජය විසින් පිරිනමන ලද "පද්මඹුජා" නමැති සම්මානයෙන් පිදුම් ලැබේමේ භාග්‍ය හිමිකර ගත් අතර, ලොව සෑම දෙනාගේ ම ගෞරවාදරයට පාතු විය.

අවුරුදු 82ක කාලයක් ජ්‍වල් වීමේ භාග්‍ය හිමිකර ගත් මැය නර්තන කළාවට අනුපමීය සේවයක් කර සුවහසක් කළාකාලීන්ගේ දුක් පුපුම් මැද 1986 පෙබරවාරි 24 වන දින වෙන්නායි තගරයේ දී මෙලොවීන් සමු ගත්තා ය. (ලකුණු 06)

(ii) (ආ) නර්තන අංගය :- තොශ්බායම්

කජකලි නර්තනයේ පළමු නර්තන අංගය වන්නේ තොශ්බායම් ය. කඩිතිරයක පිටුපසින් සිට මෙම නර්තනය ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. එනම් ඉදිරිපස ඇද ඇති කඩිතිරයට හෙවත් තිරස්සිලයට පිටුපස සිට නර්තනය ඉදිරිපත් කරන අතර, එය තැරුණීමට කුමති අයට පෙන්වන පැමිණ මෙය නැරඹීමේ අවස්ථාව ලැබේ. බොහෝ විට මේ සඳහා අවකාශ ලැබෙන්නේ කනිජ්යා තත්ත්වයේ පසුවන නර්තකයින්ට ය.

මලයාලම් බසින් භා සංස්කෘත බසින් රවතා වී ඇති දේව ස්තූත්‍ර, ග්ලෝක ආදිය දෙවියන්ට උපහාර වශයෙන් මෙහි දී ගායනා කරමින් දෙවියන් සඳහා කරන්නා වූ උපහාර නර්තන අංගයක් වශයෙන් මෙම තොශ්බායම් නර්තනය තවදුරටත් විස්තර කළ හැකි ය. එඩුවීන් මෙය පූජෝපහාර නර්තන අංගයක් ලෙස ද අර්ථ ගැන්වීය හැකි ය.

මෙම නර්තන අංගය ආධුනිකයින්ට ඉතා වැදගත් වේ. එසේ වීමට හේතුව වන්නේ කජකලියට අවශ්‍ය මූලික රාග වින්‍යාසයන් මේ තුළ අන්තර්ගත වී ඇති බැවිනි. මෙසේ කජකලි නර්තනයේ ගාස්ත්‍රීය නර්තන අංගයක් ලෙස තොශ්බායම් නර්තන අංගය පෙන්වාදිය හැකි ය. (ලකුණු 06)

(iii) (ඉ) කජක් නර්තනය භා සංස්කෘත වාද්‍ය හා ජ්‍යෙෂ්ඨතා තබාව

කජක් නර්තන සම්පූදායේ ප්‍රධාන තාල වාද්‍ය හාංච්චිය වන්නේ තබාවයි. මෙය ප්‍රධාන කොටස දෙකකට බෙදේ. එනම් තබාව සහ බිජ්ගා යනුවෙනි.

දැක්ෂීන් වයනු ලබන සිපුම් හඩක් ඇති කොටස දහිනා හෙවත් තබා යනුවෙන් හැදින්වේ. වමතින් වයනා කොටස හෙවත් බර හඩක් ඇති කොටස බායා හෙවත් බිජ්ගා යනුවෙන් හැදින්වේ. දහිනා කොටස ලියෙන් තනනු ලබන අතර, එහි ඇස අගල් 6 සහ අගල් 7 අතර විෂ්කම්භයකින් යුතු ය. උස අගල් 10, 12 අතර සම්මාණයකින් යුතු වන අතර ඇසට යොදනු ලබන හම් කොටස "පුඩ්" යන නමින් හඳුන්වනු ලැබේ. මෙහි මැද ඇති කජ පැහැති රඳුම් කොටසට බදාමයක් යොදා ඇති අතර, එය "ඡනහි" නමින් හැදින්වේ.

භායා හෙවත් බිජ්ගා පුරාණයේ දී මැටියෙන් තනා ඇති අතර, පසු කාලයේ දී එය තඩ හෝ පිත්තල වැනි අල්භයෙන් තනා ඇත. තබාවෙන් උපදින අක්ෂර ඇති අතර, කජක් නර්තනයේ සියලු නර්තන අංග ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ මෙයි වාද්‍ය හාංච්චියන්ට අනුව ය.

පක්චර්

මෝගල් සමයෙහි අතිශයින් ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ එදාන් හාංච්චියක් ලෙස පක්චර් එදාන් හාංච්චිය හැදින්වීය හැකි ය. මැදින් මහත් වන සේ දෙකෙළවර ක්‍රමයෙන් කුඩා වී යන අයුරින් ලියෙන් තනා ඇති මෙම එදාන් හාංච්චියයෙහි දෙඅැස ප්‍රමාණයෙන් අඩු වැඩි බවකින් යුතු ව පවතී. පක්චර්හි දකුණු බෙර ඇසෙහි විෂ්කම්භය අගල් 6-7ක් පමණ වේ. එහි මැද නිත්‍ය බදාමයකින් යුතුක් ව පවතී. වම ඇසෙහි ප්‍රමාණය මීට වඩා විශාල වන අතර, එහි විෂ්කම්භය අගල් 9-10 අතර වේ. මෙම ඇසෙහි ද පිටිවලින් සකස් කර ගත්තා ලද බදාමයක් සහ තරනු ලබන අතර, එය වාද්‍යය කරන අවස්ථාවේ දී අලවා ඉන් අතඩුරු ගලවා ඉවත් කරනු ලැබේ.

මෙම බෙර ඇසෙන් ගාමිහිර හඩක් නිකුත් වන අතර, අනෙක් බෙර ඇසෙන් සියලුම හඩක් නිකුත් වේ. මෙසේ බෙර ඇස් දෙකෙන් නිකුත් වන ගබඳ සංකලනය විවිත්වයෙන් යුත්ත ය.

බෙර දෙපැස හම් පටිවලින් සම්බන්ධ කර ඇති අතර, එහි මධ්‍යයේ කුඩා ලී කැබලි රඳවා එම ලී කැබලි එහා මෙහා කිරීමෙන් නාදයෙහි උස් පහත් බව සකස් කරගනු ලැබේ. මූපද්, ධමාර් යන ගායනා ගෙලින් හා කජක් නර්තනය උදෙසා වාදනය කරනු ලබන්නේ මෙම වාද්‍ය හාණ්ඩයයි. (ලක්ශ්‍ර 08)

07. (i) රසභාව දුකිය හැකි අවස්ථාවක් (රටයකුම හෝ සන්නිකර්මය ගාන්තිකර්මය ඇසුරෙන්)

දේශීය ගාන්තිකර්ම ගත් කළ එය වනාහි ගායනයෙන්, වාදනයෙන්, නර්තනයෙන් මෙන් ම නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ගෙන් උපලක්ෂිත වූවකි. රය පහත් වන තුරු පවත්නා ගාන්තිකර්මයක් වන අතර, බොහෝ විට එවත් වඩා වැඩි කාලයක් තොකව්වා පවත්වාගෙන යාමේ දී පූජාර්ථය මෙන් ම ප්‍රේක්ෂකයා ඒ තුළ රඳවා ගැනීම උදෙසා ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනය ලබා දීමට ද එදා ගැමි කළාකරුවා උත්සාහ ගෙන ඇත. යම් හෙයකින් ප්‍රේක්ෂකයා රසගැන්වීමට අපොහොසත් වන්නේ නම්, එය නැරඹීමට ඔවුන් රදී තොසිටින්නේ ය.

එසේ හෙයකින් පහතරට සන්නිකර්ම ගාන්තිකර්මය මෙකි රස හාවයන්ගෙන් පරිපුරුණ ප්‍රේක්ෂක රසාය්වාදනය මතා සේ කැරී කොට ගත් ගාන්තිකර්මයක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය. එසේ රසභාවයන්ගෙන් පොහොසත් සන්නිකර්ම ගාන්තිකර්මයේ කජ යකා, රිරි යකා, අඩ්මාන යකා වැනි යකුන්ගේ වරිතයන් මෙන් ම සුනියම් යක්ෂණීය වැනි අවස්ථාවන් රසභාව මතා සේ පෙන්වන අවස්ථාවන් ලෙස මෙහි දී හඳුන්වාදිය හැකි ය.

සුනියම් යක්ෂණීයගේ වරිතය ගත් කළ එය අවස්ථා තුනක් යටතේ ගාන්තිකර්මයේ දී ගෙනහැර දක්වේ. මෙහි ව්‍යිශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ ද එක ම වරිතය අවස්ථා 03න් ඉදිරිපත් තිරීමයි. ඒ අනුව පළමු අවස්ථාව වන්නේ තරුණීයකගේ වරිතයෙන් පැමිණෙන අවස්ථාවයි. එහි දී ප්‍රමාදයන් ම රශමඩලට පිවිසෙන්නේ නව යොවුන් තරුණීයක් ලෙස ය. අතට මලක් රැගන පැමිණෙන මැය ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත රාජාප්‍රිත බැඳුම් තෙලමින් ඔවුන් වසර කර ගැනීමට උත්සාහ දරයි. මෙහි දී වෙස් මුහුණක් පැලද සිටින අතර, ඇද සිටින රේදේහි රැලිපොට හිස, තිකට වටා දවටාගෙන සිටියි. මෙහි දී ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා මතා සේ රස හා හාව උද්දීපනය කරන්නට සමත් වී ඇති ආකාරය අපුරුව සහගත ය. එනම් ගෘගාර රසය මෙන් ම රතිය තමැති හාවය හෙවත් ගැහීම ප්‍රේක්ෂක සිත තුළ ජනිත කරවීමට මහු පොහොසත් වී ඇත. එමගින් අපට හරතමුණී විසින් ලොවට දායාද කළ රස හා හාව අපගේ දේශීය ගාන්තිකර්ම තුළ ද ගැබේ වී ඇති ආකාරය පෙන්වාදිය හැකි ය. ඇයගේ ගෘගාරය තවදුරටත් ගැමි කළාකරුවා විස්තර කරන්නේ ඇදීවත කොහින් හිස, තිකට දවටාගෙන අගර දශර කොමළ කරන ගැමි ලියක් පිළිබඳ අපගේ සිත තුළ විත්ත රුප ද මවතිනි.

එසේ ම සුනියම් යක්ෂණීයගේ දෙවන අවස්ථාව වන්නේ ගැබෙර කාන්තාවක් ලෙස සඟට පිවිසීමයි. එහි දී ඇගේ ගැබෙර බව පෙන්වීම සඳහා උදරය විශාල කොට ඉදිරියට හෙරා සිටින ආකාරයට ඇය සමාරේඛනය කොට ඇත. මෙම අවස්ථාවේ දී ගැබීණි කාන්තාවකගේ ස්වරුපය දුටු කා හට වුව ද කරුණා රසය මෙන් ම යෝත තමැති හාවය ඇති වේ. උදරය ඉතා අපහසුවෙන් දරාගෙන මිඛ මොඩ යන මෙම කාන්තා වරිතය තුළින් එකි රස හාව ජනිත තිරීමට ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා සමත් වී ඇත.

ඉන්පසු සුනියම් යක්ෂණීයගේ තුන්වන අවස්ථාව වන්නේ දරුවකු වඩාගෙන පැමිණෙන මවගේ අවස්ථාවයි. මෙහි දී යොදා ගන්නා සංවාද තුළින් හාසා රසය මතා ව විදහාපායි.

යක්ෂණී - ජෝන් සිංජේර් // නිකුලස් හාම්//
ඩෙනිස්, ඩෙනිස්, පොඩ ජෝනියා//

ඇදුරා - හා... හා... මොකද මේ නම් වට්ටෝරුවක් කියවන්නේ...

යක්ෂණී - මගේ පුත්‍රාගේ නම්...

ඇදුරා - ඇයි යකෝ. එක පුදුම වැඩක්නේ. ඉතින් මය විදිහට කොහොමද අම්ම කෙනෙක් ලුමයට කරන්නේ.

මෙකි සංවාදය තුළින් ඉහත කි හාසා රසය මෙන් ම හාස තමැති හාවය සුනියම් යක්ෂණීයගේ වරිතය තුළින් ඔව්නැම් වේ.

තව ද කජ යකා, රිරි යකා, අඩ්මාන යකා වැනි අවස්ථා තුළින් ද රසභාව දුකිය හැකි බව කිව මතා ය. එක් සැණුයකින් සන්නි වීදිය මැදින් පැන එන කජ යකා හෝ රිරි යකාගේ අවස්ථාවේ දී ප්‍රේක්ෂක සිත තුළ මොහොතක තැනි ගැන්මක්, බියක් ගෙන එයි.

යක්ෂයා නගන හඩි, ඒ සමග යබා නග වැයෙන බෙර හඩි, දුම්මල පුවද ආදී දී තුළින් ප්‍රේක්ෂක සිත හයානක රසය මෙන් ම බිය නමුති හාටය දක්වා රැගෙන යයි. එබැවින් මෙකි වරිත තුළ රස හාට ඉතා භොධින් ගැබි වී ඇති බව අපට පෙනෙයි.

මෙසේ හයානක රසයෙන් ආරම්භ වූ රංගනය තුමයෙන් හාසා රසයකට පරිවර්තනය වන්නට ද එතරම ටෙලාවක් තොයයි. එයට ජේතුව වන්නේ යක්ෂ වරිතය සමග බෙර වාදකයා අතර ඇතිවන සංචාරයයි. ඔවුන් අතරේ ඩුවමාරු වන සංචාරයන් තුළ ඇති දේපිට කැපෙන කථා, ව්‍යාංගාර්ථ දක්වන පද, වැරදී පද උච්චාරණ, හාසෝත්පාදක ඉගි ජේක්ෂකයා සිහා ගැන්වීමට ගත් තුමෝපායන් ය. එයට කදිම තිදුෂුනකි, කෝල සත්ති යක්ෂයාගේ වරිත තිරුපණයේ සංචාර අවස්ථාව.

සත්ති යකා - හා... හා... හා... කවුද මේ... දෙන්නෙක් උදේ පාන්දර මෙතන පටලවාගෙන ඉන්නේ.

ගුරුන්නාන්සේ - මතන දී? පටලවාගෙන නෙවෙයි. නපුරු යක්ෂයෙක් නර ලොවින් ගොඩ බහින්න එනවා කියලා කඩවතක් අල්ලාගෙනයි ඉන්නේ.

සත්ති යකා - හා... හා... මේ දෙන්නා බඩවත අල්ලා

ගුරුන්නාන්සේ - බඩවත නෙවෙයි. කඩවතක් අල්ලාගෙන ඉන්නේ. මේක මුරපළක්.

මෙසේ හාසා රසය මතා ව මෙම සංචාරයන් විදහාපායි.

එසේ ම හයානක රසය පෙන්වන සංචාර අවස්ථාවක් ලෙස කළ යකා තම විදුරු කඩුව ද, එරි යක්ෂයා තම මුගුරෙන් තැනහෙත් මරු පොල්ලෙන් ද කරන කාරිය විස්තර කරන අවස්ථා පෙන්වාදිය හැකි ය.

තව ද පාලි සහ සත්ති තුළින් ද රසහාව දක්නට ලැබෙන බව කිව යුතු ය. පාලි නැවුම් අතර සහ පාලිය හාසා රසය දනවන එක් අවස්ථාවකි. ආරම්භක අවස්ථාවේ දී හාසා රසය මතුකොට දක්වුව ද අවසන් කොටසෙහි දී එකි රසය වෙනුවට කරුණා රසයක් ඉස්මතු වෙන බව ගාන්තිකර්මය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී පෙනෙයි.

ඇතැම් අවස්ථාවල දී බිඛත්සා රසයක් මතුවන අවස්ථා ද මෙම ගාන්තිකර්මය තුළ ඇත්තේ ය. ඒ බව ඇදිවතෙන් පිස ගැනීම, හොටු පිරීම, ඇග පුරා කැසීම, කුණු කෙල කැබීම ආදී අවස්ථා තුළින් පෙන්වාදිය හැකි ය. රංගාහරණයක් වූ වෙස් මුහුණු මගින් ද බිඛත්සා රසය ජනිත කරන අවස්ථා තිදුෂුන් සේ පෙන්වාදිය හැකි ය.

මරු සත්ති යකාගේ රක්ත වර්ණ ඇස්, දළ සහිත කළවන් මුහුණ, කළවන් කෙස් වැටිය සහිත ඇදුම් පැලුදුම් තුළින් ද හයානක රසය මෙන් ම බිය නමුති හාටය ද දැකිය හැකි ය. බොහෝ විට සත්ති දහ අට මෙන් ම පාලි, යක්ෂ වරිත වැනි සියලු අවස්ථාවන්හි රස හාට දැන්වීමට රංග වස්ත්‍රාහරණ, රංග උපකරණ, සංචාර, කිව ගායනා මතා සේ පිටිවහලක් වන්නේ ය.

මෙසේ දේශීය ගාන්තිකර්මයක් වූ සත්තියකුම ගාන්තිකර්මයේ රසහාව දැකිය හැකි අවස්ථා ඉහත තොරතුරු තුළින් විද්‍යමාන වේ.

(ලක්ෂණ 06)

(ii) බටහිර බැලේ (Ballet) රංගකලුව සහ දේශීය මුදා නාට්‍ය සංකල්පය

බටහිර රටවල තර්තනය ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍ය කොටගෙන විකාශනය වන්නා වූ නාට්‍ය විශේෂය "බැලේ" යන නම් හඳුන්වනු ලැබේ. ඔවුන්ගේ තර්තනයේ උපස ම නාට්‍ය තුමයක් ලෙස ද බැලේ හඳුන්වනු ලැබේ. මෙහි මූලික බිඛ අවස්ථාව වන්නේ ඉතාලි රාජකීයයන්ගේ පිය සම්භාෂණ අවස්ථාවන් ය. මෙම අවස්ථාවන්හි දී ඔවුනොවුන් ම රංගනයෙන් එට සහභාගි වී ඇති අතර, එහි දී පැමිණී ආරාධිතයන් සතුව කොට ඇත.

මෙසේ ආරම්භ වූ බැලේ රංගකලාව "බැලේ" (Ballo) යන නම්න් මුල් යුගයේ ඉතාලියේ හඳුන්වා ඇත. ඉතාලියේ ග්‍රීක ව්‍යාපෘතියේ "බැලේ" යන ව්‍යාපෘතිය බාන්ස් යන ව්‍යාපෘතිය හාවිත කර ඇත. පසු ව එය බැලෝට් (Balletto) යන නම්න් හඳුන්වා ඇති අතර, ඉතාලියෙන් පසු කළක ප්‍රායයට මෙම රංගකලාව සංතුමණය විමෝ දී බැලේ (Ballet) යන නම්න් ව්‍යාපෘතිය වී විකාශනය වී ඇත. මෙසේ ආරම්භ වූ බැලේ රංගකලාව අද වන විට ලොට ප්‍රකට රංගකලාවක් බවට පත් වී ඇත.

රිද්මය මූලික කොට ගත් වලන මගින් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම මෙහි වූ සුවිශේෂී ලක්ෂණය වන්නේ ය. එසේ ම සංගීතය ද ප්‍රබල සාධකයක් වන අතර, වලන ඉදිරිපත් කරනුයේ බටහිර සංගීතයට අනුව ය. එසේ ම වාවිත අහිනයෙන් තොර මෙකි රංගකලාවේ දී මුළු සිරුර ම හාවිත කරමින් අදහස් ප්‍රකාශනය සිදු කරනු ලැබේ. පැනීම්, කුරත්මි වැඩි වශයෙන් යොදා ගත්නා අතර, ගිල්පීය කුමවේදයන් මතා සේ පුගුණ කොට ඒවා නිසි සේ අනුගමනය කරමින් ඉදිරිපත් කරන්නා වූ රංගකලාවක් ලෙස ද බැලේ රංගකලාව තවදුරටත් හඳුන්වාදිය හැකි ය.

එසේ ම අවකාශ හාවිතය හා බැඳී තල, දිසා, සම්බන්ධතා මෙන් ම රංග රටා, හැඩිතල උපරිම තලයක ඇති රංගකලාවක් ලෙස ද මෙය විස්තර කළ හැකි ය.

පාදයේ ඇගිලි තුවුවලින් සිට ගැනීම, ඉතා වේගයෙන් කුරකුලීම, පාද ඉහළට එසවීම මෙන් ම සිරුරෙහි නම් පිළිතාවය ඉතා ඉහළ මට්ටමක ඇති මෙකි රංගකලාවෙහි රංග වස්තු ලෙස සැහැල්පු ඇදුම් පැලදුම් හාවිත කරනු ලැබේ. ස්කල්ග නමැති සපත්තු විශේෂයක් පැලදීම හා තුතු නමැති කෙටි සායක් යටිකය සඳහා හාවිත කරන අතර, උඩුකය සඳහා ඇගට පිර වූ (ස්ට්‍රේට්) ඇදුමක් හාවිත කරයි.

මෙසේ බටහිර රංගකලාවක් වූ බැලේ රංගකලාව පිළිබඳ යම් වූ අවබෝධයක් අපට ඉහත තොරතුරු තුළින් ලැබේ. මීලගට අපගේ අවධානය යොමු විය යුත්තේ දේශීය මුදා නාට්‍ය සංකල්පය පිළිබඳ තොරතුරු අධ්‍යයනය කිරීමට ය.

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන්ගේ හා හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන්ගේ ආභාසය ලබමින් නිර්මාණය වූ නාට්‍යමය කලා විශේෂයක් ලෙස මුදා නාට්‍ය නාට්‍ය හැඳින්විය හැකි ය. මුදා නාට්‍ය යන වචනය පිළිබඳ විවිධ මත ගැටුම් පැවති ඇති අතර, මේ සඳහා "ඉගිනල්" යන වචනය ද හාවිත කර ඇත. ඉගිනල්ව යනු "ඉගියෙන්, ඉගි මගින් කෙරෙන නාථව හෙවත් නාට්‍යය" ලෙස අර්ථකථනය තොට ඇත. මෙසේ පසුකාලීන ව මුදා නාට්‍යයට ඉගිනල් යන වචනය හාවිත කර ඇත. මෙකි නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තාලානුකූල හා ප්‍රකාශනාත්මක වලනවලින් උපක්ෂිත වූවකි. පසුවීම් සංගිතය මෙන් ම හිත ගායනා ද යොදාගතු ලැබේ. මීතා කතා, ආගමික කතා, ඉතිහාස කතා මූලික කොටගෙන මෙකි නාට්‍ය නිර්මාණය වී ඇත.

ආරම්භක යුගයේ දී ලක්දීව මුදා නාට්‍ය හාරතීය නර්තන විලාභ, කරා පුවත්, ඇදුම් පැලදුම්, සංගිතය ආදියෙන් ආභාසය ගෙන ඇති බව අපට පෙනෙයි. 1930 දෙකායෙන් පසු ව ශ්‍රී ලංකානේය මුදා නාට්‍ය මුල් යුගයේ පැවති හාරතීය ලක්ෂණ බිඳ දම්මින් රංග රටා, කරා පුවත්, නර්තන විලාභ, සංගිතය පමණක් තොට, රංග වස්තුහරණ ආදී අංගයන් දේශීයන්වය මුල්කොට තබමින් වර්ධනය වී ව්‍යාප්ත වී ඇත.

එතැනින් තොනැවතුණු අපගේ මුදා නාට්‍ය නිර්මාණ ශිල්පීන් අපරදිග බැලේ රංග කලාවේ මෙන් ම පෙර අපරදිග නර්තනයන් අනුකරණය කරන්නට ද පෙළුනී ඇති බව වත්මන් මුදා නාට්‍ය විමර්ශනය කිරීමේ දී අපට පෙනෙයි.

කෙසේ වෙතන් ඉහතින් සඳහන් කරන ලද තොරතුරු අනුව බටහිර බැලේ සංකල්පය යන්න කුමක් දුෂී මෙන් ම දේශීය මුදා නාට්‍ය යන්න කුමක් දුෂී සංසන්ධාත්මක ව මෙසේ විස්තර කර ඇත.

(ලකුණු 06)

(iii) නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යයේ නිර්මාණකරණයේ ශිල්ප කුම හා කලාත්මක ලක්ෂණ

දේශීය මුදා නාට්‍යයන් අතර අනිවිශිෂ්ට නිර්මාණයක් වන නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යය විතුසේන මහතාගේ නිර්මාණයන් අතර අගුරෙකා නිර්මාණයක් ලෙස හැදින්වීම යුත්ති යුත්ත ය. මෙකි නාට්‍යයට පසුවීම් වී ඇත්තේ ඉන්දීයානු මහා කාට්‍යානයක් වන මහා හාරතයෙහි එන අතුරු කරාවකි. මෙහි එන මුල් කතා පුවතින් අත්‍යවශ්‍ය මූලික අවස්ථා පමණක් ගෙන මුදා නාට්‍යයෙහි අවශ්‍යතාව මත එය ගළපාගෙන මෙකි කරා පුවත විතුසේන ගුරින් විසින් නිර්මාණයට ගුරුකොට ගැනීම ඉතා අයය කළ යුතු වත්තේ ය. මෙසේ වූ නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යය නිර්මාණය කිරීමේ දී රට යොදා ගත් ශිල්ප කුම හා මෙහි කලාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසා බලමු.

පළමුවෙන් ම මෙම මුදා නාට්‍යයේ නර්තන නිර්මාණය උදෙසා බොහෝ සෙයින් හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන්ගේ ඇසුර යොදා ගෙන ඇති බව තිව මනා ය. එනම් මෙහි වූ වරිත නිරුපණයන් සඳහා කිරීම් නර්තන සම්ප්‍රදාය ඇසුරු කොටගෙන ඇති බව පෙනෙයි. එසේ ම කිරීම් විවිධ විශ්වාස මාන්‍ය හාවිත කර ඇති බව ද කිව යුතු ය. නලදමයන්ති මුදා නාට්‍යයෙහි එන දායු කෙළුයේ දී උදය ගෘහ්‍ය ශාලා වර්ණවත් ආභරණවල ආභාසය මනා සේ උපයෝගී කරගෙන ඇති බව මෙම නාට්‍යය දෙස විමිසිලිමත් ව බැඳු කළ අපට පෙනෙයි. තව ද මතිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ද තොළඩු ව මෙම නාට්‍යයට ලැබේ ඇති බව කිව යුතු ය.

එසේ ම හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් ඇසුරෙන් වරිත සඳහා අවශ්‍ය නර්තන යොදාගෙන ඇති බව තවත් නිදසුනකි "ස්වයංවරය" සඳහා පිරිස පැමිණෙන අවස්ථාවේ යොදා ගත්තා නර්තන අංගයන්. එනම් මෙම පිරිස පැමිණීමේ දී කිරීම් හා මතිපුරි තැපුම්වල පද හාවිත කර ඇති බව පෙනෙයි. තව ද නල කුමරුගේ පැමිණීමේ අවස්ථාවේ දී ද මෙම නර්තනයන්ගේ ආභාසය ලබා ඇති බව කිව යුතු ය.

එසේ ම මෙම මුදා නාට්‍යයේ අවස්ථා තිරුපණය සඳහා අපගේ දේශීය නරතන සම්පූදායන්ගේ වලන උපයෝගී කොටගත් අවස්ථා ද නැත්තේ නොවේ. එය ද මෙහි වූ තිරමාණකරණයේ ඕල්ප ක්‍රමයකි.

දේශීය වලන උපයෝගීකාට ගත්තා සේ ම බටහිර බැලේ නාට්‍යයන් වන හංස ඩිල හා ගිසෙල්ලි යන නාට්‍යයන්හි වලන ස්වභාවයන් ගුරු කොට ගත් අවස්ථා ද ඇත්තේ ය. උච්චිම්, ඇගිල් තුඩුවලින් ඇවිදීම ආදිය මෙයට තියුණු සේ පෙන්වාදිය හැකි ය. එසේ ම මෙහි වූ හංසයින්ගේ නැවුම හා එහි ඇශ්‍රුම් බටහිර හංසවිල බැලේ නාට්‍යයන් ලත් ආහාසයන් ය. මෙම ගුණාග ද නල දමයන්හි මුදා නාට්‍යයේ තිරමාණයට මෙන් ම මෙහි වූ කළාත්මක ලක්ෂණයන්ට හේතු සාධකයන් වී ඇත.

තව ද මෙකි කරා වස්තුවේ අදහස තිවු කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇති සංගිතය ද අති ප්‍රබල දායකත්වයක් මෙහි තිරමාණයට මෙන් ම කළාත්මකහාවය දියුණු කිරීමට මහෝපකාරී වී ඇත. එහි දී හාරතීය මෙන් ම බටහිර සංගිතයේ අනුබලය ද මෙයට ලැබේ ඇති බව කිව යුතු ම ය.

එසේ ම මෙම මුදා නාට්‍යයේ සංගිත තිරමාණය කරන ලද්දේ ආවාර්ය අමරදේව මහතා හා ලයනල් අල්ගම මහතා ය. මෙහි වූ "ඇත කුදාකර හිමවි අරණේ" තමැති ගිතය තල රුපුගේ රුප සොබාව, පොරුෂ ලක්ෂණ පමණක් නොව, පුකුමාල ලදුන්ගේ ස්වභාවය සිත තුළ මහෝරුපි ව මැවීමට මහගමස්කරයන්ගේ පද රවනය මහත් පිටිවහලක් වී ඇත. මෙය ද නල දමයන්හි මුදා නාට්‍යයේ කළාත්මක ලක්ෂණයකි.

ඇත කුදාකර හිතය සඳහා තර්තන තිරමාණයේ දී හංස රැඹින දමයන්හි කුමරිය ඉදිරියේ තල රුපුගේ ස්වරුපය ඉදිරිපත් කරන ආකාරය තිරුපණය කරන අතරවාරයේ වේදිකාවේ එක් පසෙක දමයන්තියගේ යෙහෙලියන්ගේ රෝගනයත්, පසුබ්ලීමෙනි හංසයන්ගේ තර්තනයත් එක් කිරීමෙන් එකි අවස්ථාව අපුරුවත්වයකින් ඉදිරිපත් කරන්නට රෝග රවනා හිල්පියා සමත් වී ඇත්තේ ද මෙහි වූ කළාත්මක ලක්ෂණයන්ට තියුණුන් පාමිති.

එපමණක් නොව, වරිත සහ අවස්ථා තිවු කර දැක්වීම සඳහා රෝග වස්ත්‍රාහරණ, පසුතල තිරමාණ, විදුලි ආලේඛය හාවිත කර ඇත්තේ ද ඉතා අපුරුව සහගත ව ය. මෙහි දී එක් එක් වරිතයන්ට ආවේණික රෝග වස්ත්‍රාහරණ යොදා ගැනීමක් දක්නට ලැබේ. එසේ ම පෙරදිග තර්තනයන්ගේ මුලික ලක්ෂණයක් වන විහුණුය දමයන්තියගේ හා තල කුමරුගේ රෝග වස්ත්‍රාහරණයන්ගේ දිස් වේ. එය ද මෙහි තිරමාණකරණයේ ඕල්ප ක්‍රමයක් මෙන් ම කළාත්මක ලක්ෂණයකි. එසේ ම රෝග වස්ත්‍රාහරණයන්ගේ විය වේ. එය ද මෙහි තිරමාණකරණයේ ඕල්ප ක්‍රමයක් මෙන් ම සාරධර්මයන් ද රකිතින් රෝග වස්ත්‍රාහරණය කර ඇත්තේ තත් යුගයට ද පණිවිඩියක් ලබා දෙමිනි.

එසේ ම මෙම මහතා පසුතල තිරමාණය සහ වේදිකා යැරසිලි ද ඉතා අලංකාර ලෙස මෙන් ම අතියින් ම සරල ලෙස සකසා ඇත. තව ද ආලේඛකරණය මහින්ද ටයස් මහතා අතින් සිදු වී ඇත. මෙකි අවස්ථාවන් ද නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යයේ ඕල්ප ක්‍රමයන්ට තියුණුන් ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද දියුග්‍ර කරුණු කාරණාවන්ගෙන් ගම්ම වන්නේ නලදමයන්ති මුදා නාට්‍යයේ තිරමාණකරණයේ ඕල්පනුම හා එහි වූ කළාත්මක ලක්ෂණයන් ය.

(ලක්ණ 08)

IV කොටස

08. (i) සාම්පූදායික තර්තනය සෞන්දර්ය වශයෙන් පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීම සහ එහි ඇති වැදගත්කම හෙළ සංස්කෘතියකට හා පරමිපරාගත උසස් තර්තන කළවිතට උරුමකම් කියන අපගේ සාම්පූදායික තර්තන කළාව දුරාතිතයේ ගුරුගෙදර සීමා වී තිබු අතර, එකී කළාව හැදිරීමේ හාගා හිමි වී තිබුණේ ද අතලොස්සකට පමණි. එනම් උපතින් ජන්ම පත්‍රයේ කළාව පිහිටා ඇත්ත්වුන්ට පමණක් ගුරුගෙදර නැවති මෙහි කළාව ඉගෙනීමට හැකි විය. එය ද පුරුෂ ප්‍රස්ථාපනයට පමණක් සිමා විය. තව ද පරමිපරාවෙන් පරමිපරාවට පමණක් තර්තනය හැදිරීමේ අවස්ථාව ලැබීම ද එදා තිබු තවත් ක්‍රමවේදයකි.

මෙසේ තොරාගත් පමණක් හැදිරි මෙහි කළාව 1943 පාසල් තුළට තර්තන ගුරුවරුන් පත් කිරීමක් සමඟ වෙනත් පැනිත්කවත් මස්සේ ගලා යන්නට පවත් ගති. මෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ සෞන්දර්ය වශයෙන් සාම්පූදායික තර්තනය පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීමයි. එසේ සාම්පූදායික තර්තනය පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීමේ දී මෙහි තිබු විධීමත් ලක්ෂණ ඉස්මතු වී පෙනෙන්නට විය. එසේ ම සාම්පූදායික තර්තනයේ ඇත්ත්තා වූ තවත් වැදගත් ලක්ෂණයකි, සාරධර්ම රසකින් මෙය පරිපූරණ වීම. එනම් ආවාර ධර්ම, ආගමික ලක්ෂණ, සිරිත් විරිත්, වාරිතු විධි ආදි බොහෝ දී මේ තුළ අත්තරාගත වී ඇත. එබැවින් පාසල් අධ්‍යාපනයට සාම්පූදායික තර්තනය එක් කිරීම තුළින් එහි සාරධර්ම රසක් දුවා දරුවන් තුළ එර්දනය කිරීම්ප හැකි වී ඇති බව පවසන්නේ නද පිරි සතුවකිනි.

එසේ ම සාම්ප්‍රදායික නර්තනයේ විධීමත් ලක්ෂණ ඉස්මතු වීම තුළින් අපගේ සංයෝගය ද ආරණ්‍යා වී ඇති බව පෙනෙයි. සංයෝගය යටතේ ගායන, ව්‍යාදන, නර්තන, ඇදුම් පැළදුම්, සිරින් විරින්, ආ්වාර ධර්ම ආදි දී නම් කළ හැකි අතර, මෙයි සියල්ල මේ තුළින් ආරණ්‍යා වන බව පෙනෙයි.

එපමණක් තොව, සෞන්දර්ය විෂයක් වශයෙන් නර්තනය පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීමේ තවත් වැදගත් ප්‍රතිථ්‍යාගක් වත්තේ නව නිර්මාණ බිජි වීම හා එහි ප්‍රවර්ධනය සිදුවීමයි. අදානතනයේ බොහෝ නර්තන ශිල්පීන් නිර්මාණකරණයෙහි තියුළෙන බව අප දත්තා කරුණකි. මෙයි නිර්මාණකරුවන් තොයෙකුන් නිර්මාණයන් ඉදිරිපත් කිරීමට අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනයන් ගුරුකොට ගනියි. වත්තේ පාසල් අධ්‍යාපනය තුළ මෙය ඉතා සිසුයෙන් ව්‍යාප්ත වන බවක් පෙනෙයි. බොහෝ විව සමස්ත ලංකා පාසල් තැවත්ම තරග තුළ මෙය ඉතා නොදින් අපට දක්නට ලැබේ. එබැවින් සාම්ප්‍රදායික නර්තනය සෞන්දර්ය විෂයක් වශයෙන් පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීමෙන් එහි ප්‍රවර්ධනයක් සිදු වූ බව පෙන්වාදිය හැකි ය.

තව ද පාසල් අධ්‍යාපනයට මෙයි විෂය ඇතුළත් කිරීම තුළින් වෘත්තීය අවස්ථා මෙන් ම ජාතාන්තර සඛධතා ගොඩනගා ගැනීමට හැකියාවක් ද ලැබේ ඇත. එසේ ම ගුන්පකරණයට යොමු වීම හා අධ්‍යාපන අවස්ථා පුළුල් වී ඇති බව ද කිව මතා ය. වත්තෙනෙහි නර්තන විෂය සම්බන්ධ බොහෝ පොත් පත් මුද්‍රණය කර ඇති බව අප දත්තෙමු. එසේ ම පර්යේෂණ කාති ද බිජිවෙමින් පවතියි. පාසල් විෂය මාලා, ගුරු අත්පාත් මෙන් ම අදානතනයෙහි නර්තන විෂය සඳහා පෙළ පොත් ද මුද්‍රණය කිරීමට සියලු කටයුතු සූදානම් කර ඇත. එසේ හෙයින් මෙය ද අධ්‍යාපන කෙශ්ටුයේ නර්තන විෂයෙන් වූ වැදගත් සේවාවන් ය.

එසේ ම අධ්‍යාපන මතෙන් විද්‍යාව තුළ දුරුවකුගේ මොළය ප්‍රජානන, ආවේදන, මතෙන්වාලක ලෙස කොටස තුනකට මතෙන් විද්‍යායෙන් බෙදා දක්වා ඇත. ඒ අනුව ප්‍රජානන කොටසට දැනුම ද, ආවේදන කොටසට ආකල්ප ද මතෙන් වාලක කොටසට කුසලතා ද ලෙස මෙවා බෙදා දක්වා ඇත. පාසල් විෂය තුළ ඇති සමහරක් විෂයන් දැනුම හා කුසලතා තුළින් පරිපූර්ණ වන අතර, තවත් විෂයන් දැනුම හා ආකල්ප බෙදා දෙයි. නමුත් මෙම දැනුම, කුසලතා, ආකල්ප යන අංශ තුන ම සම යේ මොළයට ලබා දෙන්නා වූ එක ම විෂය ලෙස මතෙන් විද්‍යායෙන් පෙන්වා දී ඇත්තේ අපගේ සෞන්දර්ය විෂයක් වන නර්තන විෂයයි. ඒ අනුව අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය සෞන්දර්ය විෂයක් වශයෙන් පාසල් අධ්‍යාපනයට එක් කිරීම තුළින් මෙහි වූ ගණාන්තකහාවය මෙන් ම වැදගත්කම අපට මතා ව හෙළි පෙහෙලි වේ.

(ලක්ෂණ 06)

(ii) තව ප්‍රවණතා හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාව සංරක්ෂණය කළ හැකි ද?

තව ප්‍රවණතා හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාව සංරක්ෂණය කළ හැකි ද යන්න විමසා බැඳීමේ දී අප පළමුවෙන් ම සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාව කුමක් දැයි විමසා බැලුම්. ඒ අනුව සාම්ප්‍රදායික නර්තනය යනු බොහෝ දෙනා විසින් පිළිගන්නා දුටුව දිරිස කාලයක් හමුවේ තොවෙනස් ව පැවත එන්නා වූ කළා අංගයක් ලෙස ඉතා කෙරියෙන් හඳුන්වාදිය හැකි ය. මෙයි වූ නර්තනය අනිතයේ සිට අද දක්වා සමාජ හා මානව වර්ගයාගේ අවශ්‍යතාවන් මත විකාශනය වී ව්‍යාප්ත වී ඇත. එසේ විකාශනය විමේ දී ඒ ඒ කාල වකවානු තුළ ජ්‍යවත් වූ මිනිස් වර්ගයාගේ අවශ්‍යතාවන් හමුවේ මෙම නර්තනය වෙනස් කොටගෙන ඇත. එකි වෙනස්කම "ප්‍රවණතාවය" ලෙස අර්ථ ගැන්විය හැකි අතර, ඉහතින් සඳහන් කළ අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය ද මෙයි ප්‍රවණතාවය මත වෙනසකට හාර්ථනය වී ඇත. එසේ වෙනසකට පත් අදානතන නර්තන කළාව පිළිබඳ අප පළමුවෙන් ම කරුණු විමසා බලම්.

අදානතනයේ අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය වෙනසකට ලක් වූ එක් අවස්ථාවක් වත්තේ පුරුෂ ප්‍රසාද අහිභවා කාන්තාවන් නර්තනයට පිවිසීමයි. මෙහි දී එක් එක් නර්තන කණ්ඩායම් බිජි වීම දැක්විය හැකි ය. කාන්තාවන් කිහිපදෙනෙකු එක් වී කුමන හෝ නමකින් නර්තන කණ්ඩායමක් සකසාගෙන සංගිත සංදර්ජනවල, ප්‍රසාග වේදිකාවල, විවාහ මංගල උත්සවවල ආදි තොයෙකුන් උත්සව අවස්ථාවන්ට ඉදිරිපත් වීමේ තව ප්‍රවණතාවයක් අදානතනයේ වර්ධනය වෙමින් යන බව අපට පෙනෙයි. එහි දී අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග වෙනසකට හාර්ථනය කොට ඇති බව කණ්ඩාවෙන් වූ ප්‍රකාශ කළ යුතු ය. එනම් CD යන්තුවලට අනුකූල ව වැයෙන ගිත බණ්ඩයන්ට නර්තනාග ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. එසේ ම හින්දී ගිත මෙන් ම බටහිර ශිතවලට නර්තන ඉදිරිපත් කරනු ලැබීම ද වත්තෙනහි වූ තව ප්‍රවණතාවයකි. එසේ ම වත්තේ ප්‍රසාග වේදිකා තුළ ඉදිරිපත් කරනු ලබන වෙග රිද්ම සංගිතයන්ට එහාට මෙහාට දගුලන, පැද්දෙන, පෙරලෙන නර්තනයන් ද අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය අහිභවා ගොස් ඇති තව ප්‍රවණතාවයකි. මෙයි අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය විවාහ උත්සව හා ප්‍රසාග වේදිකා, සංගිත සංදර්ජන ආදි විවිධ උත්සව අවස්ථාවන්වලට පැමිණීමෙන් කෙසේ සංරක්ෂණය කර ගෙන්තේ දැයි යන්න මහන් වූ ප්‍රශ්නයකි.

තව ද වත්මන් තරුණ පිරිස් සාම්ප්‍රදායික ඇදුම් පැලදුම් හාවිතය තුළින් බැහැර වී යාමේ නව ප්‍රවණතාවයන් ද අදාළතනයේ අප හමුවේ ඇති තවත් ගැටපුකාරී තත්ත්වයකි. එයට කඩීම නිදුෂුනකි, අපගේ සාම්ප්‍රදායික බෙර ඇදුම් කට්ටලය පවා තොයෙකුත් වර්ණ යොදා ගතිමින් වත්මන් විවාහ උත්සවවල හාවිත කරනු දක්නට ලැබේම. මෙකි තත්ත්වයන් අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාවට මහත් වූ අහියෝගයකි. එපමණක් තොට, වත්මන් තරුණ කාන්තාවන්ගේ රංග වස්තු පිළිබඳ සොයා බැඳීමේ දී ඒවා කුමන සංස්කෘතියකට අයන් දැසි යන්න පවා සොයා ගත තොහැකි තරම් ය. බොහෝ ඇදුම් සකසනු ලබන්නේ කාන්තා ගිරියයෙන් අවශ්‍ය තිරුවත් වන ආකාරයට ය. එසේ ම ඇදුම් කිහිපයක් ඇද, නර්තනය පැවැත්වෙන අවස්ථාවේ දී ම ජනයා ඉදිරිඹෝ එම වස්තු එකින් එක ගලවමින් නර්තනය කරනු ලබන අවස්ථා ද දත් දත් වැඩිවෙමින් පවතී. මෙය ද අපගේ උතුම් නර්තන කළාවේ සාම්ප්‍රදායික බව රැක ගැනීමට මහත් වූ බෙදවාවතයක් වී ඇත. එසේ ම හාගෙට ඇදගත් රංගවස්තුවලින් යුතු නර්තන අංග නැරඹීමට වත්මන් ජ්‍යෙෂ්ඨයන් ද වඩා නැඹුරුතාවයක් ඉසිලීම ද මෙකි තත්ත්වයන් ඇති වීමට හේතු වී ඇත.

වත්මන් ජ්‍යෙෂ්ඨ රුවිකත්වය එසේ පහත් තත්ත්වයකට පත් කිරීමෙහිලා එහි වූ වගකීම වගකීව යුතු බලධාරීන් විසින් හාරුගත යුතු වන්නේ ය.

තව ද මෙකි තත්ත්වයට සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාව පත්වීමට තවත් එක් හේතුවක් වී ඇත්තේ මිල මුදල් මත හඩා යැම හා කුමන අයුරකින් හෝ ජනප්‍රියත්වයට පත්වීමේ අහිලාසයයි. මෙය ද අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාවට ඇති තවත් අහියෝගයකි.

එසේ ම ජනමාධ්‍යයන් තුළින් ද අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාවට සිදුවන සේවය මෙන් ම අයහැපතක් ද නැතුවා ම තොටේ. රුපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන් අතර සමහර වැඩසටහන් අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග රැක ගැනීමෙහිලා ඉතා ඉහළ මට්ටමකින් කටයුතු කරන බව පවසන්නේ හදුනීම් සතුවෙති. එනම් විද්‍යාත්මාවාරය, මහාවාරයවරුන් තරග විනිශ්චය සඳහා කැදීම්, මවුන් දරුවන්ගේ අඩුපාඩුකම් එම මොහොන් දී ම පෙන්වාදීම හා මවුන් ද ඒවා රංගනය කර පෙන්වීම ආදි වැඩසටහන් ද අදාළතනයේ පවතී. තවත් වීවෙක කුඩා දරුවන් අපගේ දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් තුන ම එක වෙළාවක විනාඩි කිහිපයක් තුළ ඉදිරිපත් කරන්නේ කළා ලදී සහංස්කීර්ණ තොටෙ කුඩාලක් ද එක් තරමිනි. මෙකි අවස්ථාවන් අපගේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනය සංරක්ෂණය කිරීමට මහත් වූ අස්වැසිල්ලක් ලබා දෙන්නේ ය.

නමුත් සමහරක් රුපවාහිනී වැඩසටහන් මුදල හා වාණිජත්වය මත හඩා යැමීම ප්‍රවණතාවයක් උපුලත බව පවසන්නේ කණ්ඩාවෙති. එය දැයේ ද අවාසනාවකි.

එබැවින් ඉහතින් සඳහන් කරන ලද තව ප්‍රවණතා හමුවේ අපගේ සාම්ප්‍රදායික මුදුන් මල්කවින් වූ නර්තන කළාව රැක ගැනීමට මෙන් ම ඉදිරි පරමිපරාවට මෙය සංරක්ෂණය කර පවරා දීමට දැයේ වගකීව යුතු බලධාරීන්ගේ දෙනොත් යොමු වේවා! පි අපගේ එක ම පැතුම වන්නේ ය.

(ලක්ෂණ 06)

(iii) "විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන අතර, අදාළතන නිර්මාණවල එය වඩාත් ඉස්මතු වේ."

විතු කළාව ලැඹිත කළාවන් අතරින් එකකි. එකි කළාවේ මූලිකාංග ලෙස ඇදීම, ඇසීම, කුටුයම් කැපීම, වර්ණ ගැනීම්, තෙලීම්, රේඛා, හැඩිනල, මෝස්තර නම් කළ හැකි ය. මෙකි මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරය මීළයට අපගේ විමසුමට හාජනය කිරීම අගන්නේ ය.

නර්තනයෙහි මූලික අංග නැතහෙත් මාධ්‍යය වනුයේ වලනයයි. වලනයෙන් පමණක් නර්තන කළා කෘතියක් සම්ප්‍රදාය තොටේ. එම ගායනය, වාදනය, රංග වස්තු, ආහරණ, අංග රවනය මෙන් ම ආලෝකය වැනි ආනුෂ්‍යාගික අංග රසක් එකතු විය යුතු ය. මෙකි අංග සුසංයෝගයෙන් නර්තන කළා කෘතියෙහි වමත්කාරය වැඩි දියුණු වේ. එසේ ම විතු කළාව ද නර්තන විෂයෙහි වමත්කාරය මෙන් ම මෙම විෂය පවත්වාගෙන යාමට මහත් වූ මෙහෙයක් ඉටු කරන්නේ ය. ඒ කෙසේ ද යන් විතු කළාව තර්තනයන් සමාගම සමාගම් ව පවතින්නා වූ විෂයක් බැවිනි. එයට කඩීම නිදුෂුනකි, මෙය. සාම්ප්‍රදායික ගාන්තිකර්ම හා බැඳී සැරසිලි කළාව ගත් කළ එය විතු කළාවට අදාළ සියලු ම අංගෝපාංගයන් නියෝජනය කරයි. එහි දී රංග භූමි අලංකරණය සඳහා ගනු ලබන සියලු ම සැරසිලි වේ. මෙකි සැරසිලි සඳහා කෙසේල් පතුරු, ගොක්කොළ, හබරල කොළ, කෙසේල් කොට ආදි අමුදුව්‍ය යොදා ගතිමින් කුටුයම් කැපීම විතුයෙහි අන්තර්ගත මූලිකාංගයකි. මේ අනුව දේශීය ගාන්තිකර්ම තුළ විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරය මෙමයින් විද්‍යාමාන වේ.

එසේ ම එදා මෙදා කාලය තුළ තොරණ, විදිය, මල් යහන්, පත්තිනි මාලිගය, පිද්විලි තුව්, කත්තිරික්ක යනාදී සැරසිලි අංග බොහෝමයක් ගාන්තිකර්ම භූමියෙහි අපිට දක්නට ලැබේ.

මෙකි සියල්ල ම තොයෙකුන් රේඛා, හැඩතල, මෝස්තර අනුව සකසනු ලබන්නේ විතු කළාවෙන් ලත් ආහාසයෙනි. එබැවින් මෙමගින් ද ගම්‍ය වනුයේ විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරයයි.

එපමණක් තොට, විවිධ රෝගස්තු නිර්මාණය කිරීමේ ප්‍රචණකාවයක් අදාළතන නර්තන නිර්මාණයන් දෙස තෙත් යොමන කළ අපට දක්නට ලැබේ. එසේ ම සම්ප්‍රදායයන් සම්ප්‍රදායට රෝග වස්තු ද විවිධත්වයක් උපුලන බව ද පෙනෙයි. එකි විවිධත්වය හා ප්‍රචණකාවය ගොඩනැගී ඇත්තේ වර්ණ, රේඛා, හැඩතල මගිනි. මෙය ද විතු කළාවේ මූලිකාංගයන් ය. එබැවින් මෙම සාධකය තුළින් ද ගම්‍ය වන්නේ විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන අතර, අදාළතන නිර්මාණවල එය වඩාත් ඉස්මතු වන බවයි.

තව ද විතු හා නර්තන විෂය තුළ වර්ණ හාවිතය පිළිබඳ ඇත්තේ ඉතා සම්පූර්ණ සම්බන්ධතාවයක් බව මෙහි ද කිහිප යුතු ම ය. දෙවියන්, යකුන්, ග්‍රහයින් යන තිවිධ බලවේගයන් අපගේ නර්තනය තුළ ප්‍රබලත්වයක් ගනු ලබයි. එකි බලවේගයන් සංකේතවත් කිරීමට සුවිශේෂ වූ වර්ණ හාවිතයක් සම්මතයේ පවතී. ඒ අනුව නර්තන අංගයේ තේමාව, ප්‍රස්තුතය හා පසුබීම මත මෙකි වර්ණ ගැන්වීම් සිදු කරනු ලබයි. එසේ ම ප්‍රජා නර්තනයක දී ගනු ලබන රෝග වස්තුවල වර්ණ ගාන්ත, කරුණා රසය මතුවන ආකාරයට සකසනු ලැබුව ද නිර්මාණ නර්තනයක දී මිට ඉදුරා වෙනස් වර්ණ හාවිත කරනු ලබයි. මේ අනුව විතු කළාවේ මූලිකාංගයක් වන වර්ණ හාවිතය නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරය පුදුම සහගත ය.

අදාළතන නිර්මාණවල වඩාත් ඉස්මතු වී පෙනෙන අංගයක් වන්නේ විවිධ රෝග ආහරණ නිර්මාණය කිරීමයි. මෙකි රෝග ආහරණ නිර්මාණය කිරීමට ද විවිධ මාධ්‍ය හාවිත කර ඇති අතර, විවිධ වර්ණ, රේඛා හා හැඩතල හාවිත කර ඇති බව පෙනෙයි. විශේෂයෙන් වෙස් මුහුණු ද මෙයට කදිම නිදුෂුනකි. මේ තුළින් විවිධ හාවයන් ජ්‍යෙෂ්ඨක සිතෙහි ඇති කිරීමට හැකියාවක් ලැබේ ඇත. එබැවින් විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරය කියාපූමට රෝග අහරණ ද මහත් පිටිවහලක් ලබා දේ.

විවිධ වෙස්ගැන්වීම් තුම අදාළතන නර්තන නිර්මාණයන්හි දක්නට ලැබෙන අංගයකි. දුරුතිනයේ වුව ද ගාන්තිකර්මයන්හි වෙස්ගැන්වීම් දක්නට තිබේ. වෙස්ගැන්වීම් ද විතු කළාවේ සහසම්බන්ධතාවයකි. එක් එක් වරිතයට ආවේශික ලෙස වෙස් ගැන්වීම් දී එකි වරිත ස්වභාවය ආරෝපණය කිරීම සඳහා යොදා ගන්නා සියලු උපාය මාර්ග විතු කළාව හා බැඳෙ ව පවතී. දේශීය නර්තන අංග මෙන් ම විදේශීය ආහාසය මත නිර්මාණය කරන ලද අදාළතන නර්තන නිර්මාණ සඳහා විවිධ වූ වෙස්ගැන්වීම් කරනුයේ ජ්‍යෙෂ්ඨක සිත නිර්මාණකරුවා කෙරෙහි ඇද බැඳ තබා ගැනීමට ය. එයට මෙකි වෙස් ගැන්වීම් මහත් පිටුබලයක් වී ඇත. වෙස් ගැන්වීම් දී විවිධ වර්ණ, රේඛා, හැඩතල හාවිත කරනු ලැබේ. එබැවින් මෙය ද විතු කළාව හා නර්තන කළාව එකට බැඳෙන අවස්ථාවකි.

එසේ ම බලි ගාන්තිකර්මයෙහි එන ඇදීම, ඇැඩීම, තෙලීම ආදිය අනු ගාන්තිකර්මවලට වඩා සුවිශේෂ බවක් උපුලයි. මෙහි ද විතු විෂයෙහි එන ඇදීම හා ඇැඩීම සාපුරා ම හාවිත කොට ඇති බව පෙනෙයි. මෙසේ අදින හා අභින බලි රුප වර්ණ ගැන්වීම ද එට ම සුවිශේෂ වූ ගෙලියකට අනුව සිදු කරයි. එනම් ස්වභාවික අමුද්‍රව්‍යවලින් සාදාගත් වර්ණ ගෙන බලි රුපය මත වර්ණ ගන්වන්නේ විතු කළාවෙහි මූලිකාංග වන වර්ණ, රේඛා හා හැඩතල ඇපුරු කරගනිමින් ය. ඒ අනුව බලි ගාන්තිකර්මය ද විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන ආකාරය පෙන්වා දීමට කදිම අවස්ථාවකි.

අවසාන වශයෙන් ආලෝකකරණය ද වන්මත් නර්තන නිර්මාණයන්වල ජනප්‍රියන්වයට හේතු සාධකයක් වී ඇත. බොහෝ විට නර්තන අංගයකට රෝග වස්තුහරණ නිර්මාණය කළ යුතුන්නේ වේදිකා ආලෝකකරණය හා වර්ණ හාවිතය පිළිබඳ අවබෝධයෙනි. එසේ ම පසුබීම් අලංකරණය හා නර්තනයේ තේමාව තීවු කිරීමට ද ආලෝකය උදව් වේ. වන්මනෙහි විවිධ ආලෝකකරණ කුම ප්‍රතින් අතර, මෙකි ආලෝකය සඳහා ද වර්ණ ප්‍රබල සාධකයක් වේ. එබැවින් මෙය ද විතු කළාවේ වූ මූලිකාංගයකි.

මෙසේ බලන කළ විතු කළාවේ මූලිකාංග නර්තන කළාව හා බැඳෙන අතර, අදාළතන නිර්මාණපළ එය එඟාත ඉස්මතු වී පෙනෙන බව ඉහත කරුණු පසක් කරයි.

(ලකුණු 08)

09. (i) පැරණි හා තුළතන රෝග භූම් අලංකරණය හා විවිධ ශිල්පත්‍රම

කිසියම් කළා වස්තුවක් නර්තනයක් හෝ රෝගනයක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ඉදිරියට ගෙන ඒමට හාවිත කරනු ලබන සීම් කරගත් භූම් ප්‍රදේශය "රෝග භූම්" ලෙස අර්ථ ගැන්වීය හැකි ය. මෙකි රෝග භූම්ය එලිමහනනක හෝ ගාලුපක තනාගත හැකි ය.

දුරාතිනයේ අපගේ දේශීය නැවුම්; ගාන්තිකර්ම, ජන තාටක ආදි බොහෝ අංග පෙන්වා ඇත්තේ එළිමහන් රංග හූම් තුළ ය. මෙහි දී ගමේ "කමත" රංග හූමිය වූ අවස්ථා බොහෝ ය. අස්වනු කපා පාගා ගෙට ගත් පසු යොකරි වැනි ගැමී නාටක කමත රංග හූමිය කොටගෙන ඉදිරිපත් කර තිබීම මෙයට කදීම තිදුපත් ය. කොළඹ ගැමී නාටකය ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ "තානායම්පොල" ලෙස හැදින්වූ එළිමහන් රංග හූමියේ ය. මෙම රංග හූම් කවාකාර වූ අතර, ප්‍රේෂ්‍යකයන් වට්ටිට සිට මෙම නාටක නරඹා ඇත.. මෙවා සාම්ප්‍රදායික රංග හූම් ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය.

උචිරට, පහතරට, සබරගමු තර්තන සම්ප්‍රදායන්වල ගාන්තිකර්ම පැවැත්වූයේ ද එළිමහන් හූමියක ය. එම හූමිය සම්මත නියමයන් අනුව තාවකාලික ව ගොඩනැගීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත ය. මෙකි රංග හූමිය "මඩව" යන නමින් හැදින්වෙන අතර, නිශ්චිත දිග පළලකින් සහ උසකින් යුත් මඩවක් ඉදි කිරීම අනිවාර්ය අංගයක් බවට පහත කවිය තිදුපතකි.

"දිගින් මඩව හැට	රියනයි
පුව්ලින් මැන තිස්	රියනයි
තලවිවේ උස පස්	රියනයි
කලේ මඩව මේ	ලෙසමයි"

මෙසේ දිග, පළල, උස අනුව සාදන ලද මඩව කැප කිරීම තැනෙහාත් "පේ කිරීම" තුළින් පාරිගුද්ධ ස්ථානයක් බවට පත් කරගනු ලැබේ. එසේ ම මෙය පූජා විධි රටාවට අයන් වාරිතුයකි.

එපමණක් නොව, මෙසේ සාදන ලද රංග හූමියෙහි විවිධ සැරසිලි මෙන් ම දේශීය අමුද්‍රව්‍ය යොදා ගනීමින් කලාත්මක ව එය හසුරුවා ඇති ආකාරය ද ඉතා අගනේ ය. රංග හූමිය දේශීය අමුද්‍රව්‍ය යොදා ගනීමින් කලාත්මක ව හසුරුවා ඇති ආකාරයට තිදුපතකි මේ.

"තැකිලි තවසි බේදිලි ඉදි වුළ මල් ගෙන	එල්ලා
අඩි ද දඩි ද රඩි කැන් අන්තාසි ද ගෙන	එල්ලා
කරණ එමොර්දම් පහ ද දෙසි දොඩිම් ද ගෙන	එල්ලා
මෙපිලිවෙළට දිව පුරයක් සේ මඩ් සැරසිල්ලා"	

මේ ආකාරයෙන් මඩව සකසා ගැනීම සම්ප්‍රදායන් තුනට ම පොදු ලක්ෂණයක් එන අතර, මෙකි මඩව තුළ ඉදිකරනු ලබන පුදාන සැරසිල්ල එක් එක් සම්ප්‍රදායන්ට අනුව වෙනස් වන බව ද සඳහන් කළ යුතු ය.

එ අනුව කොහොඩා කංකාරි ගාන්තිකර්මයේ දී පුදාන සැරසිලි වශයෙන් අයිලය, යහන හා යක්ශේය ද පහතරට දෙවාල් මඩවේ දී පත්තිනි තොරණ හා මල් යහන් ද, සබරගමු පහන් මඩවේ දී පුදාන පත්තිනි තොරණ, දෙවාල් තොරණ හා මල් යහන් ද ඉදිකරනු ලැබේ. මෙවා රංග හූමිය තුළ වූ සැරසිලි ලෙස නම් කළ හැකි ය. මෙකි සැරසිලි අතර ඇති හිස් ඉඩකඩි ප්‍රමාණය මෙහි වූ රංග හූමිය ලෙස හැදින්විය හැකි ය. සාපුරුණෝණාකාර හැඩයෙන් යුත් මෙකි රංග ගෘහයෙහි පුදාන සැරසිල්ල ඉදිකර ඇති ප්‍රදේශය හැරුණු විට අනෙක් ප්‍රදේශ තුන ම ප්‍රේෂ්‍යකාගාරය ලෙස යොදාගනු ලැබේ. මෙය වූ කළී අපගේ දේශීය ගාන්තිකර්ම රංග හූමිය හා ප්‍රේෂ්‍යකාගාරයයි.

දේශීය රංග හූම් අලංකරණය සඳහා ගොක්කොල, කෙසෙල් පතුරු, හබරල කොල, කෙසෙල් කොට, ඉරටු, විවිධ මල් වර්ග, පොල්, පුවත්, කෙසෙල්, අඩි, අන්තාසි වැනි දී හාවිත කරති. මෙවා කලාත්මක ව හසුරුවනු ලබන්නේ එ එ ශිල්පීන් සතු හසුරු තුසලනාවයන් මතා ව ප්‍රදේශනය කරමින් ආතුර සින් අමත්දානන්දයට පත් කරමිනි.

නුතන රංග හූමිය කොටස් දෙකකින් යුත්ත ය. එනම් ගෘහස්ථ රංග හූමිය හා එළිමහන් රංග හූමිය වශයෙන් එය විරෝ වේ. මෙහි රංගනයෙහි යෙදෙන්නවුන් එකී රංගනයන් දක්වනු ලබන්නේ වේදිකාවක් මත ය. එනම් ප්‍රේෂ්‍යකයන්ට වත් උස්ස පැරුණු මෙහි රංග හූමිවලින් වෙනස් වූ පුදාන ලක්ෂණයකි.

අද්‍යතනයේ ඉතා ජනප්‍රිය හා ලෙළ්කයේ ඉතා බුඩුල ව හාවිත කරනු ලබන රංග හූම් ක්‍රමයකි, ප්‍රාසිනියම් තැනෙහාත් ආරුක්කු වේදිකාව. මෙකි වේදිකාවක් මත කරනු ලබන රංගනයක් ප්‍රේෂ්‍යකයන්ට තැරුණිය හැකි වන්නේ ඉදිරිපතින් සිරීමින් ය. අපගේ දේශීය ගැනීම රාජ මධ්‍යාලෙහි ප්‍රේෂ්‍යකයේ කවාකාර ව සිට පොල් අත්තක් මත හෝ පැදුර මත හෝ මාගල් මත වාඩි වී මෙවා තැරුණු අතර, නුතන රාජ මධ්‍යාලෙහි ඉදිරියේ හෝ දෙපස පනවා ඇති ආසන මත හිඳ මෙවා නරඹා. මෙය ද පැරුණි හා තැනෙහා රංග හූමිවල වූ සුවිශ්චී වෙනස්කම් ය.

තව ද නුතනයේ රංග හූම් අලංකරණය කර ගැනීම සඳහා විවිධ ශිල්ප ක්‍රම හාවිත කරති. එ අතර වේදිකා ආලෝකනය, පසුතල නිර්මාණ, සැරසිලි සඳහා හාවිත කරන විවිධ අමුද්‍රව්‍ය, තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම හා ඩිජ්ටල් තාක්ෂණය මේ අතර පුදාන වේ.

විදුලි බලය සොයා ගැනීමත් සමග ම ලොවට එක්වූණු මෙකි ආලෝකය වර්තමාන වේදිකාව තුළ මහත් ආන්දෝලනයක් කළ තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රමයකි. දුරාතිතයේ කැඹුණ පත්දම්, කොප්පර පත්දම් ආදියෙන් රංග භූමිය ආලෝකමත් කළ ද අදාළනයේ එය මහත් විපරෝයකට පත් වී ඇති ආකාරය පුදුම සහගත ය.

වර්තමාන ආලෝකනය තින් පහත් හා ධාරා පහත් ලෙස වේදිකාව තුළ හාවිත කරන අතර, නොයෙකුත් විදුලි බුබුල වර්ග ද වේදිකා ආලෝකනය සඳහා වත්මනෙහි හාවිත කරනු ලබන්නේ පැරණි හා තුළන රංග භූමි අලංකරණයේ වූ පුවිශේෂ වෙනස්කම්වලට නිදුසුන් පාමිනි.

එසේ ම පසුතල නිරමාණ ද තුළනයේ රංග භූමි අලංකරණයේ මහත් විප්ලවයක් ඇති කළා වූ ශිල්ප ක්‍රමයකි. මෙකි නිරමාණ ක්‍රමයේ දී වේදිකාව මත දිගහැරෙන කළා කෘතියෙහි සමස්ත අර්ථය ම වඩාත් තීව් කොට පෙන්වාදීමේ හැකියාව මේ තුළ ඇත.

තව ද තුළන රංග භූමි අලංකරණයේ දී හාවිත ශිල්ප ක්‍රමයක් වන සැරසිලි සඳහා හාවිත කරන අමුදව්‍ය ලෙස කාඩිබෝඩ්, හාඩිබෝඩ්, රිජ්ගෝම්, තුනී ලැලි, කැන්චස රේදී, ගෝනි රේදී වැනි කෘතිම ද්‍රව්‍ය පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙවා අදාළනයෙහි බහුල ව යොදා ගන්නා අතර, මෙකි ද්‍රව්‍යයන්ගේන් නිරමාණය කරනු ලබන නිරමාණයන් පහසුවෙන් වේදිකාව තුළ සවිකළ හැකි අතර, එහා මෙහා ගෙනයාමේ පහසුව ද ඇත්තේ ය. එසේ ම කාලයක් තබා ගැනීමේ හැකියාව ද මෙයට ඇත. එය ද පැරණි හා තුළන රංග භූමි අලංකරණය තුළ වූ වෙනස්කම් ය.

එසේ ම තුළන තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම යටතේ පරිගණක සැලසුම් මගින් කරනු ලබන ආලෝකකරණය පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙම නව තාක්ෂණික ක්‍රමය සඳහා ලෝකයේ දියුණු රටවල් අද වන විට ද්‍රව්‍ය බවක් පෙන්වන බව බොහෝ නිරමාණ තුළින් අපට පෙනෙයි. ඩිජිටල් තාක්ෂණය ද එසේ ම ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ පරිදි පැරණි රංග භූමිය හා එහි වූ අලංකරණයන් ද, තුළනයේ ඇති රංග භූමි හා එහි වූ විවිධ අලංකරණ ශිල්ප ක්‍රමයන් ද, ඒවා අතර ඇති පුවිශේෂ වෙනස්කම් ද මෙමගින් අපට මතා ව පැහැදිලි කළ හැකි ය.

(ලකුණු 06)

(ii) දේශීය ගාන්තිකර්මවල රංග භූමි අලංකරණයේ දී හාවිත වන අමුදව්‍ය, වර්ණ හා සැරසිලි

දේශීය ගාන්තිකර්ම ගත් කළ උචිරට, පහතරට, සබරගමු වශයෙන් බෙදා වර්ග කළ හැකි ය. මිට අමතර ව සම්ප්‍රදායන් තුනට ම පොදු වූ බලි ගාන්තිකර්මය ද දේශීය ගාන්තිකර්මයන්ට අයන් වේ. මෙකි ගාන්තිකර්මවල රංග භූමි අලංකරණය තිරිමේ දී නොයෙකුත් සැරසිලි ක්‍රමයන් හාවිත කරනු ලැබේ. එසේ හාවිත කරන සැරසිලි ක්‍රම ලෙස මුවුල, යහන්, තොරත්, වේදි, පිදේනි තටු, මල් යහන්, කතනිරික්ක, සන්නි කුඩාව හා බිසේකප, කාලපන්දම් ගස ආදිය පෙන්වාදිය හැකි ය. මේ සා සියලු සැරසිලි අංගයන් සැකසීම සඳහා අපගේ දේශීය අමුදව්‍යයන් හාවිත කරනු ලබන බව පවසන්නේ මහත් වූ ප්‍රිතියෙනි. මෙකි අමුදව්‍යයන් කළාත්මක ව හසුරුවමින් අපගේ දේශීය සැරසිලි ක්‍රමයන් ලොවට විදහාපාන එක් අවස්ථාවක් ලෙස මෙම ගාන්තිකර්ම රුගමඩල පෙන්වාදිය හැකි ය. එසේ ම මෙහි දී ගාන්තිකර්ම ඇශ්‍රුන්ගේ හා ශිල්පීන්ගේ නිරමාණාත්මක වින්තනය හා පෙළුදුගලික ශිල්පීය නිපුණතාවන් මතා ව පුදරුණය වීමක් ද සිදු වේ.

කොහොඹා කංකාරියේ දී ප්‍රධාන සැරසිලි ලෙස ගනු ලබන අධිලය, යහන සහ යක්ෂේය සැකසීමේ දී ලි කේටු, පටිවා, රඹ පතුරු ආදිය ගනු ලැබේ. ප්‍රධාන සැරසිල්ල වන අධිලය මෙකි අමුදව්‍යයන්ගේන් අලංකාර ලෙස සකස් කරනු ලැබේ. එසේ ම මුවය සහිත තෙසෙල් ගසක් ද අධිලයට පිටුපසින් සිටවනු ලබන්නේ දේශීය අමුදව්‍ය හාවිතයට නිදුසුන් පාමිනි. අධිලයට මුහුණ ලා යක්ෂේය ඉදි කරන අතර, මෙහි දෙවියන් වෙනුවෙන් මුරුතැන් බත් පිසනු ලැබේ. යක්ෂේයට යා කොට එය ඉදිරියෙන් දෙමහල් සැරසිල්ලක් ඉදි කරනු ලබයි. එය "යහන" ලෙස හඳුන්වන අතර, එම යහනේ උඩුමහලේහි පොල් මල හා දේවාහරණ තැන්පත් කරන අතර, යට්මහල් පැහිඳුම් පෙට්ටිය තැන්පත් කරයි.

කාලපන්දම් ගස වූ කළී දෙවාල් මුවුවෙහි සැරසිලි අතරින් පුවිශේෂ අංගයකි. මේ සඳහා හොඳින් පිරිසිදු කරගත් පුවක් ගසක් යොදා ගන්නා අතර, ගොක්තොවූ බැඳ එහි මුදුනෙහි පත්දමක් ද වී කරල් මිටියක් ද සවිකාර දෙවාල් මුවුල සඳහා ඉදි කළ මුවුවට වඩා උස් ව සිටින සේ මෙම ගස සිටුවයි. මෙය ද දේශීය අමුදව්‍ය හාවිත කරමින් රංග භූමි අලංකරණය තිරිමකි.

සන්නියකුමේ දී "සන්නියකුම් විදිය" මෙහි වූ සැරසිලි කලාව විද්‍යාපාන එක් අවස්ථාවකි. ගොක් කොළ, හබරල කොළ, කෙසෙල් පතුරු, බුරුල්ල කොළ, පටිචා සහ ඉති ආදි කොට ඇති පරිසරයෙන් සපයාගත හැකි දේශීය අමුදව්‍ය මෙහි සැරසිල්ලට ගනු ලැබේ. මෙහි දිග පළල සත් රියනක් වන අතර, උසින් පස් රියනක් වන සේ සැකසීම සාම්ප්‍රදායික ක්‍රමවේදයයි. එසේ හෙයින් මෙය වතුරපාකාර සැරසිල්ලකි.

තව ද සන්නියකුමේ හාවිත තවත් සැරසිල්ලකි "සන්නි කුඩාව". සන්නි යකුන් සඳහා දොළ පුද කැපකර දීමට සාදන ලද විසිතුරු සැරසිලි අංගයකි මෙය. තවට කිහිපයකින් යුත්ත වන සේ ගොක් තෝඩු යොදා අලංකාර ලෙස සරසා තීම කරන ලද මෙය ද දේශීය අමුදව්‍ය හාවිතයේ තවත් පුවිණ්මී සැරසිලි අංගයකි.

බලි ගාන්තිකර්මය ගත් කළ මෙහි දේශීය අමුදව්‍ය මෙන් ම වර්ණ හාවිතය ඉතා ගොදින් මුෂ්‍රකර ගත් හපුරු කුසලතා හා ඇඹීම්, නෙශීම් කලාව මතා ව විද්‍යාපාන්නා වූ ගාන්තිකර්මයක් ලෙස හදුන්වාදිය හැකි ය. බලි මධ්‍යව සැකසීමේ දී තවගුහයින් උදෙසා තියෙන් ව්‍යෙෂවල කොළ වර්ග ගෙන උඩු වියන අලංකාර ව සකසනු ලැබේ. තව ද මල් බුලත් පුවුව සකසා ගැනීම්, පුන්කලස් තැබීම්, බුලත් කොළ තැබීම ආදිය මෙහි වූ සැරසිලි ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. තව ද නුඩිස් මැටි ගෙන අනා බලි රුප මැස්සක් මත අඩින අතර, එම මැස්ස තල්පිතිවලින් තනනු ලැබේ. එසේ මැස්ස මත අඩින ලද බලියේ වර්ණ සංයෝග කිරීමේ දී ඒ සඳහා අපගේ දේශීය අමුදව්‍ය යොදාගත්තු ලැබේ. ගස්වල කොළ, මල්, පොතු, ගෙඩි, කිරි මැටි, නිල්, ගුරුගල්, අගුරු ආදි ස්වාභාවික ද්‍රව්‍ය ගෙන අධිරා මිරිකා කුඩාව අදාළ වර්ණ සාදා එම වර්ණවලින් බලි රුප වර්ණ ගන්වනුයේ දේශීය ගාන්තිකර්මවල රංග හුම් අලංකරණය සඳහා අපගේ දේශීය අමුදව්‍ය මතා ලෙස මුෂ්‍රකර ගන්නා බව ලෝවැසියන්ට ද විද්‍යාපාමිනි.

මෙසේ ඉහත සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් පැහැදිලි වන්නේ දේශීය ගාන්තිකර්මවල රංග හුම් අලංකරණයේ දී හාවිත වන අමුදව්‍ය, වර්ණ හා සැරසිලි පිළිබඳ දැනුම් සම්භාරයකි.

(ලක්ෂණ 06)

(iii) "අදාළන වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන වෙස් මෝස්තර හා රංගාලෝකය, නිර්මාණාත්මක තර්තනයේ ප්‍රාසාංගික බවට වඩාත් ඉවහල් වේ."

අදාළන වේදිකා ප්‍රසාග කලාව හා බැඳී නිර්මාණයන්හි හාවිත වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය අතිශයින් ම දියුණු ස්වාධීන කළාවක් බව කිව මතා ය. මෙහි දී වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය ප්‍රධාන සේෂ්ත දෙකක් යටතේ විකාශනය වී යන බව ද කිව පුතු ය. එනම් රංග වස්ත්‍රාහරණ හා වේග නිරුපණයයි. අදාළන තර්තන නිර්මාණයන්හි ප්‍රාසාංගික බව වර්ධනයෙහි ලා මෙහි රංග වස්ත්‍රාහරණ මෙන් ම වේග නිරුපණ ක්‍රම ඉවහල් වී ඇති ආකාරය අපගේ විමසීමට ලක්කර බලමු.

වර්තමානයෙහි රංග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී නා නා මාදිලියේ වස්ත්‍රා නිර්මාණයට නිර්මාණකරුවන් බෙහි වී ඇති බව පෙනෙයි. ඒ ඒ තර්තන අංගයන් සඳහා මොයෙකුන් රංග වස්ත්‍රා යොදා ගන්නා අපුරු අපට වන්මත් ප්‍රසාග වේදිකාව තුළ පෙනෙයි. එම රංග වස්ත්‍රා අලංකරණය සඳහා වීදුරු ගල්, පෙළේ, ස්විජින්ස්, රිඛන් වර්ග, රේන්ද වර්ග ආදි නොයෙකුන් ද්‍රව්‍යයන් යොදාගෙන ඇත්තේ රංග වස්ත්‍රා නිර්මාණකරණයේ දාකිය හැකි ප්‍රවණතාවයක් ලෙස ය. මෙසේ නොයෙකුන් දිලිසෙන ද්‍රව්‍යයන් හාවිත කොට විවිධ මෝස්තර දමා රංග වස්ත්‍රා නිර්මාණය කර තිබීම අදාළනයේ පුලුල දුරුණයකි. මෙසේ ප්‍රාසාංගික වේදිකාව තුළ වීදුලි ආලෝකයට ගැලුපෙන පරිදි මෙහි රංග වස්ත්‍රා සකසා ගැනීම ප්‍රාසාංගික බව වැඩි දියුණු වීමට හේතු වන්නේ ය. එපමණක් නොව, නා නා මාදිලියේ රංග වස්ත්‍රා සඳහා නොයෙකුන් වර්ණ හාවිත කිරීම ද එසේ ම ය. තද පැහැදි වර්ණ හාවිතය අදාළන ඇදුම් නිර්මාණවල බොහෝ සේ දාකිය හැකි ය. රතු, කහ, කළ, තැඹිලි, කොළ, දම්, නිල් ආදි වර්ණ ඒ අතර ප්‍රධාන වේ. මෙහි වර්ණ වේදිකා ආලෝකයට උවිත ආකාරයට යොදාගෙන ඇති බව ද නොයෙක් තර්තන වැඩිසටහන් තුළින් පුද්ගලික වේ. මෙය ද අදාළන රංග වස්ත්‍රා නිර්මාණයෙහි දාකිය හැකි තව ප්‍රවණතාවයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි අතර, නිර්මාණාත්මක තර්තනයේ ප්‍රාසාංගික බව ඇති කිරීමෙහිලා වඩාත් ඉවහල් වේ.

එසේ ම රංග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ කථා කිරීමේ දී හිස් පැලදුම්, විවිධ ආහරණ වර්ග හාවිතය මෙහි දී ප්‍රධාන තැනක් උපුලුනු බෙදි. දුරාතිතයේ මෙන් නොව දේශීය තර්තන අංග සඳහා ද නොයෙකුන් හැඩිතලයන්ගෙන් යුත් විවිධ වර්ණ හා මෝස්තර යොදාම් සකසන ලද හිස් පළදනා හාවිත කිරීම තරගකාරී බවකින් යුතු ව පවතින බව අදාළනයේ පෙනෙයි. එයම කදිම නිදියුත්, වත්මන් රුපවාහිනී රියුලිටි තර්තන වැඩිසටහන් හා තර්තන තරගාවලින්. මෙහි වැඩිසටහන් තුළ වූ හිත අනුව තර්තන නිර්මාණයන් මෙන් ම සංගීත අනුවාදයන්ට අනුව කෙරෙන තර්තන නිර්මාණයන්ට ද බොහෝ හිස් පළදනා වර්ග හාවිත කරනු ලැබේ.

මෙකි හිස් පැලදුම් තුළින් නර්තනයෙහි විවිධත්වයක් මෙන් ම අලංකාරත්වයක් ද පෙන්වන අවස්ථා තැන්තේ ම තොටෙ. එබැවින් අදාළතන වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන මෙහි වෙස් මෝස්තර කළාව එහි ප්‍රාසාංගික බව උදෑප්පනය කිරීමට මහෝපකාරී වන බව කිව යුතු ය.

තව ද විවිධ ආහරණ පැලදීම ද වත්මන් නර්තන අංගවල නව ප්‍රව්‍යන්තාවයකි. අනුජාංගික කළා අංගයන් වන මෙකි ආහරණ ඒ ඒ නර්තන අංග සඳහා යොදා ගන්නා ආකාරය ඇතැමි නර්තන අංග විවිතවත් වීමට බලපා ඇත.

අදාළතන වේදිකාවේ ඇත්තා වූ නර්තනයන්ගේ ප්‍රාසාංගික බව වැඩි දියුණු කිරීමෙහි ලා වෙස් ගැන්වීම තැනහෙත් වේග නිරුපණය මහත් පිටිවහලක් වී ඇත. මුහුණු වර්ණ ගැන්වීම, ඇස්, ඇතිබැම වර්ණ ගැන්වීම, තොල් වර්ණ ගැන්වීම, ඇහි පිහාවු පැලදීම, අත්වල වර්ණ ගැන්වීම ආදි ලෙස මෙය වත්මනෙහි බොහෝ සේ වර්ධනය වී ඇත්තේ පෙරදිගින් අපගේ නර්තනයට ආහාරය ලබාගත් බවට ද නිදියුණු දක්වමිනි. මෙවා රේඛා මාධ්‍යයන් විවිධ හැඩැන්වීමෙන් ලක්කර ඇත්තේ වත්මනෙහි වූ අංග රවනා වෙනස්කම් ලෙස ය. මෙම අංගයන් ආලෝකයන් සමඟ බද්ධ වූ තැන එය ප්‍රේක්ෂකයාට ප්‍රාසාංගික ව දායාමාන වේ. නමුත් වේග නිරුපණය පිළිබඳ නිසි ප්‍රහුණුවක් හෝ දැනුමක් තොමැති ව ආලෝකයට ගැලපෙන සේ මෙකි වෙස් ගැන්වීම කිරීමට අපොහොසත් වූවහොත් එහි වූ විරුද්ධී බව ද ප්‍රේක්ෂකයා විද දරා ගත යුතු ය. එසේ හෙයින් මනා ප්‍රහුණුවක්, අවබෝධයක් ඇති ව මෙම වේග නිරුපණ ක්‍රම හාවිතයට ගැනීමට වත්මන් නිරමාණකරුවන් වග බලා ගැනීම ඔවුන් සතු කාර්යක් වන්නේ ය.

අදාළතන වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන රංගාලෝකය නිරමාණාත්මක නර්තනයේ ප්‍රාසාංගික බව වැඩිදියුණු කිරීමට ඉවහල් වී ඇති බව ද කිව යුතු ය. එකී රංගාලෝකය වත්මන් වේදිකාව තුළ නව පෙරමියක් ඇති කළ අනුජාංගික කළා අංගයක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය. තින් පහන් හා ධාරා පහන් ලෙස වර්ග වන මෙම පහන් වර්ග වේදිකාවේ ද හාවිත කරනුයේ පුළුල් කේෂණ ආලෝකවත් කිරීම සඳහා ය. පසුපස තිරය ආලෝකවත් කිරීමට ද මෙය මහෝපකාරී වේ. එසේ ම ප්‍රක්ෂේපණ ලාමිපු, පරිහුණු ලාමිපු, රසදිය වාශ්පි ලාමිපු, වර්ණ රෝද, වර්ණ පෙරණ අදාළතන වේදිකාවේ දක්නට ලැබෙන රංගාලෝකයේ අංගයන් ය. එසේ ම පසුතලය මත දර්ශනය වන විවිධ අවස්ථා නිරුපණය කිරීම සඳහා යොදා ගනු ලබන්නේ මෙකි ප්‍රක්ෂේපණ ලාමිපු ය. එනම් වලාකුල් පාවීම්, ගිනි ගැනීම්, හිම වැටීම වැනි අවස්ථා වේදිකාව තුළ දර්ශනය කිරීමට අවශ්‍ය වූ විටෙක මෙම පහන් වර්ග ඒ සඳහා උපයෝගී කොටගතු ලැබේ.

මෙසේ අදාළතන වේදිකාවේ නිරමාණාත්මක නර්තන අංගයන්හි ප්‍රාසාංගික බව වැඩි දියුණු කිරීමෙහි ලා රංගාලෝකයෙන් ලබා දෙන්නේ මහත් අනුබලයකි. එසේ ම පෙර අපර දෙදිග හැඩිනල, මෝස්තරවල ආහාරය ද මෙකි නිරමාණයන්ට තොමද ව ලැබේ ඇති බව ද කිව මනා ය.

(ලකුණු 08)

* * * * *