

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උපස් පෙළ) විජායය, 2015 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2015 (New Syllabus)
තර්තනය (දේශීය) I/ පැය දෙකකි
Dancing (Indigenous) I/ Two hours

ලපදෙස්:

- ❖ ප්‍රශ්න සියලුවට ම පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සැපයිය යුතු ය.
- ❖ එක් ප්‍රශ්නයකට ලකුණු 02 බැඳින් මුළු ලකුණු 100 කි.

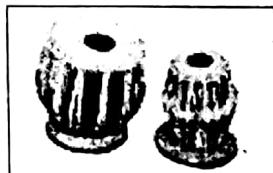
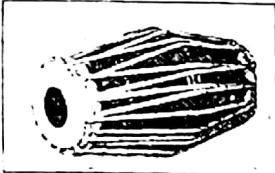
- අංක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයිමේ දී නිවැරදි හෝ වඩාන් ම ගැළපෙන හෝ පිළිතුර තෝරා රුප අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇුති වරහන තුළ ලියන්න.

01. "සිද්ධ මුතිදු වැඩ හිද බේමුල විදුරාසන පුද්ධ කරන්නට දසවීම්බර විත් පැරදුන" මෙය,
 (1) හත් අඩියේ කවියකි. (2) සිරසපාද කවියකි. (3) හටන් කවියකි.
 (4) කඩිතුරා කවියකි. (5) රඛන් කවියකි. (.....)
02. දළදා මාලිගා පෙරහැරේ, සිවිල් දේවාල පෙරහැර අතුරෙන්, කාන්තා තියෙළනය විශේෂයෙන් දැකිය හැක්කේ,
 (1) කුඩිල් පෙරහැරේ දී ය. (2) නාථ දේවාල පෙරහැරේ දී ය.
 (3) විෂේෂ දේවාල පෙරහැරේ දී ය. (4) කතරගම දේවාල පෙරහැරේ දී ය.
 (5) පත්තිනි දේවාල පෙරහැරේ දී ය. (.....)
03. ත්‍රිවිධ තර්තන සම්ප්‍රදායවලට පොදු වූ වාරිතු විධි ලෙස නම් කළ හැක්කේ,
 (1) කජ් සිටුවීම, මල ජේ කිරීම හා හගල යැදීම ය.
 (2) කජ් සිටුවීම, මල ජේ කිරීම හා මඩු ජේ කිරීම ය.
 (3) කජ් සිටුවීම, මල ජේ කිරීම හා අයිල් යැදීම ය.
 (4) කජ් සිටුවීම, තොට ජේ කිරීම හා බිසේ කප සිටුවීම ය.
 (5) කජ් සිටුවීම, තොට ජේ කිරීම හා මිල්ල කැපීම ය. (.....)
04. දෙවාල් ගොඩබැසීම, අඩි විදමන, අත් බන්ධනය හා මී බන්ධනය යන අංග අන්තර්ගත ව ඇත්තේ,
 (1) නොහොඟා කංකාරයේ සහ පහන් මඩුවේ ය. (2) දෙවාල් මඩුවේ සහ සූතියම් ගාන්තිකර්මයේ ය.
 (3) දෙවාල් මඩුවේ සහ රටයකුමේ ය. (4) පහන් මඩුවේ සහ දෙවාල් මඩුවේ ය.
 (5) පහන් මඩුවේ සහ සූතියම් ගාන්තිකර්මයේ ය. (.....)
05. උච්චරට වෙස් ඇදුම් කට්ටලයේ කොටස් ලෙස සැලකිය හැක්කේ,
 (1) බුඩුල පරිය, අවුල්හැරය හා හස්ත කඩියයි. (2) බුඩුල පරිය, අවුල්හැරය හා සිල්මිණයි.
 (3) බුඩුල පරිය, අවුල්හැරය හා සිඛාබන්ධනයයි. (4) අවුල්හැරය, නොත්තිමාලය හා අත්පොටයි.
 (5) අවුල්හැරය, නොත්තිමාලය හා පබළි හැටිවයයි. (.....)
06. සංඛරගමු තර්තන සම්ප්‍රදායේ ගාන්තිකර්වලට පමණක් ආවේණික වූ නාට්‍යමය අවස්ථා ලෙස සිදු කෙරෙන්නේ,
 (1) රාමා මැරීම, මරා ඉපැදිදීම සහ අසුර යක්කමයි.
 (2) රාමා මැරීම, පාලු මැරීම සහ මරා ඉපැදිදීමයි.
 (3) අසුර යක්කම, පොත්කබි යක්කම සහ අයිල් යක්කමයි.
 (4) අසුර යක්කම, පොත්කබි යක්කම සහ රාමා යක්කමයි.
 (5) අසුර යක්කම, වනේ යක්කම සහ රාමා යක්කමයි. (.....)
07. ගාන්තිකර්මවල එන වාදන අවස්ථා ලෙස සැලකිය හැක්කේ,
 (1) මගුල් බෙර, අත්තා බෙර සහ පහන් බෙර වේ. (2) මගුල් බෙර, අත්තා බෙර සහ යහන් බෙර වේ.
 (3) මගුල් බෙර, අත්තා බෙර සහ රණ බෙර වේ. (4) අත්තා බෙර, යහන් බෙර සහ රණ බෙර වේ.
 (5) අත්තා බෙර, යහන් බෙර සහ අණ බෙර වේ. (.....)
08. දෙයා නිං නිං තකට දොංතක / ගුං ගතිගත ගත්ත ගුදිගුද / නිං තක්තිට තකට ඒම්තතු -
 මෙම බෙර පැදවලට අදාළ කිත් රුපය වන්නේ,
 (1) දෙසුල මැයුම් තුන්තිත ය. (2) සුඡ් මහ දෙතිත ය. (3) සුඡ් මැයුම් දෙතිත ය.
 (4) මැයුම් මහ දෙතිත ය. (5) මැයුම් තනිතිත ය. (.....)

09. කොහොඳා කංකාරියේ පුද ලබන විශේෂ දෙව්වරුන් වන්නේ,
 (1) කොහොඳා, බණ්ඩාර දෙව්වරුන්, විරමුණ්ඩ හා කං කුමාර දෙව්වරුන් ය.
 (2) කොහොඳා, බණ්ඩාර දෙව්වරුන්, විරමුණ්ඩ හා දෙවාල් දෙව්වරුන් ය.
 (3) කොහොඳා, බණ්ඩාර දෙව්වරුන්, දෙවාල් දෙව් හා කංචිලර දෙව්වරුන් ය.
 (4) විරමුණ්ඩ, කොහොඳා, පත්තිනි හා කුමාර දෙව්වරුන් ය.
 (5) විරමුණ්ඩ, කොහොඳා, පත්තිනි හා සූතියම් දෙව්වරුන් ය. (.....)
10. "අක්කා ඉතින් නාඩින්නේ- එක් ව ගොසින් අපි එන්නේ" මෙහි,
 (1) ලසු මත් 08 ක්, ගුරු මත් 08 ක් හා සැදැස්මත් 20 ක් වේ.
 (2) ලසු මත් 07 ක්, ගුරු මත් 08 ක් හා සැදැස්මත් 20 ක් වේ.
 (3) ලසු මත් 06 ක්, ගුරු මත් 10 ක් හා සැදැස්මත් 24 ක් වේ..
 (4) ලසු මත් 05 ක්, ගුරු මත් 10 ක් හා සැදැස්මත් 24 ක් වේ.
 (5) ලසු මත් 05 ක්, ගුරු මත් 10 ක් හා සැදැස්මත් 25 ක් වේ. (.....)
11. ඉදිරියේ ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ,
 (1) රටයකුම් විදිය ය. (2) දෙවාල් තොරණ ය.
 (3) සූතියම් විදිය ය. (4) පත්තිනි තොරණ ය.
 (5) සහ්තියකුම් විදිය ය. (.....)
12. මතිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායේ පැවැත්ම සඳහා පුරෝගාමී වූයේ,
 (1) රැවීන්ද්‍රනාත් කාගේර් හා නාඩා කුමාර සිංහ ය.
 (2) රැවීන්ද්‍රනාත් කාගේර් හා බ්‍රිරුපු මහරාජ් ය.
 (3) නාඩා කුමාර සිංහ සහ බ්‍රිරුපු මහරාජ් ය.
 (4) රැවීන්ද්‍රනාත් කාගේර් හා අව්වන් මහරාජ් ය.
 (5) නවාධි වත්ති අලිජා සහ අව්වන් මහරාජ් ය. (.....)
13. ශ්‍රීමති මෙනකා, රැක්මණීදේවී අරුන්ධේවිල් සහ උදය ගංකර විසින් නිර්මාණය කරන ලද හාරනීය තාත්‍ය තාටක ලෙස සැලකෙන්නේ, අනුපිළිවෙළින්
 (1) රාධා ක්‍රිෂ්ණා, ක්‍රිෂ්ණ ලිලා සහ කල්පනා ය.
 (2) රාධා ක්‍රිෂ්ණා, ජ්වන රිද්මය සහ දේව විජය ය.
 (3) ක්‍රිෂ්ණ ලිලා, රාධා ක්‍රිෂ්ණා සහ කල්පනා ය.
 (4) කල්පනා, ක්‍රිෂ්ණ ලිලා සහ දේව විජය වේ.
 (5) රාධා ක්‍රිෂ්ණා, ජ්වන රිද්මය සහ ක්‍රිෂ්ණ ලිලා ය. (.....)
14. ඇරිස්ටෝටල් සහ ජ්ලේටෝ රසනාව පිළිබඳ ව අදහස් දක්වා ප්‍රපරදිග මතඩාරින් වන අතර පෙරදිග මතඩාරින් ලෙස හඳුන්වන්නේ,
 (1) අභිනව ගුජ්ත සහ සොකුටීස් ය.
 (2) අභිනව ගුජ්ත සහ නන්දිකේස්ටර ය.
 (3) නන්දිකේස්ටර සහ වල්ලතෝල් නාරායනන් මෙනන් ය.
 (4) හරතමුනි සහ බාලරාමවර්මා ය.
 (5) හරතමුනි සහ නන්දිකේස්ටර ය. (.....)
15. කරුකලි නර්තනය ඉගැන්වෙන අධ්‍යාපන ආයතනය කුමක් ද?
 (1) කළා ක්ෂේත්‍රය (2) හාත්ඛණ්ඩ විශ්වවිද්‍යාලය
 (3) කේරුල කළා මණ්ඩලය (4) ගාන්ති නිශේෂනය (.....)
16. බ්‍රිරුපු මහරාජ් සහ අව්වන් මහරාජ් නර්තන ගුරුවරුන් ලෙස ප්‍රවිළිත වන්නේ,
 (1) කරක් නර්තන සම්ප්‍රදායට ය. (2) හරත නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.
 (3) කරක් නර්තන සම්ප්‍රදායට ය. (4) මතිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායට ය. (.....)
- (5) කුවිරිපුදි නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.



17. හරත්ත නිරතන සම්ප්‍රදායන් හා බැඳී, පහත දැක්වෙන වාද්‍ය හාණ්ඩ වලේ සිට දකුණට අනුපිළිවෙළින් සඳහන් වන වර්ණය තෝරන්න.



- (1) පූං බෙරය, පබවාජය, මඟදාගය සහ කොළේ බෙරය
 (2) වෙන්ඩාව, පබවාජය, මඟදාගය සහ කොළේ බෙරය
 (3) වෙන්ඩාව, තබිලාව, පූං බෙරය සහ මඟදාගය
 (4) මඟදාගය, තබිලාව, පූං බෙරය සහ වෙන්ඩාව
 (5) මඟදාගය, තබිලාව, වෙන්ඩාව සහ පූං බෙරය)

18. "හරත සතර පෙර ඉසිවර කි ලෙසට" මෙම පදන පාදය ඇතුළත් වන්නේ කුමන යුගයකට අයත් කවර සංදේශයක ද?

- (1) කොටටේ යුගයේ - සැවුල් සන්දේශයේ ය. (2) ගම්පළ යුගයේ - මපුර සන්දේශයේ ය.
 (3) ගම්පළ යුගයේ - තිසර සන්දේශයේ ය. (4) කොටටේ යුගයේ - ශිරා සන්දේශයේ ය.
 (5) කොටටේ යුගයේ - සැලුලිහිණි සන්දේශයේ ය.)

19. එරන්දති වර්ණනාව, රන්තෙලුවේ කළී සහ අටමගලේ කළී යොදා නිර්මාණය කර ඇති ගැමී නැවුම් ලෙස සැලකෙන්නේ අනුපිළිවෙළින්,

- (1) පන්තෙලීමේ නැවුම, තාලම් නැවුම සහ මෝල්ගස් නැවුම ය.
 (2) පන්තෙලීමේ නැවුම, කුළු නැවුම සහ මෝල්ගස් නැවුම ය.
 (3) ගොයම් නැවුම, කුළු නැවුම සහ මෝල්ගස් නැවුම ය.
 (4) ගොයම් නැවුම, කුළු නැවුම සහ පන්තෙලීමේ නැවුම ය.
 (5) තාලම් නැවුම, කුළු නැවුම සහ පන්තෙලීමේ නැවුම ය.)

20. උඩිරට, සබරගමු සහ පහතරට නිරතන සම්ප්‍රදායවලට අයත් නිරතන අංග ලෙස සැලකිය හැක්කේ,

- (1) අස්නේ, වඩිග පවුන සහ කොළේපාඩුව ය. (2) අස්නේ, දේව කොළේපාඩුව සහ මුදුන්තාලය ය.
 (3) වඩිගපවුන, යක් ඇනුම සහ මධුපුරය ය. (4) කොළේපාඩුව, අස්නේ සහ මධුපුරය ය.
 (5) යක් ඇනුම, මුදුන්තාලය සහ වඩිගපවුන ය.)

21. ඉදිරියෙන් ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ,

- (1) දෙවාල් මඩුවේ නාට්‍යමය පෙළපාලියකි.
 (2) කොහොඳා කංකාරියේ නාට්‍යමය පෙළපාලියකි.
 (3) කොළම් නාටකයේ අවස්ථාවකි.
 (4) සොකරි නාටකයේ අවස්ථාවකි.
 (5) පහන් මඩුවේ නාට්‍යමය අවස්ථාවකි.)



22. මහා රාජ, විසන්ත රාජ, කුංජ රාජ, නෘත්‍ය රාජ් සහ දිවා රාජ් යන නිරතන අන්තර්ගත ව ඇත්තේ කුමන නිරතන සම්ප්‍රදායේ ද?

- (1) කජකලී (2) මතිපුරි (3) හරත (4) කරක් (5) බටහිර බැලේ)

23. දිඵෙනී යුගයේ නිරතන කළාව පිළිබඳ සාධක දැක්වෙන සාහිත්‍ය මුලාශ්‍රය ලෙස හැඳින්විය හැක්කේ,

- (1) දිඵෙනී අස්න, සද්ධරුමරත්නාවලිය සහ උම්මග්ග ජාතකයයි.
 (2) දිඵෙනී අස්න, සද්ධරුමරත්නාවලිය සහ කළුවුරු සිරිතයි.
 (3) දිඵෙනී අස්න, කළුවුරු සිරිත සහ යුරුප්පාවයයි.
 (4) සද්ධරුමරත්නාවලිය, උම්මග්ග ජාතකය සහ යුරුප්පාවයයි.
 (5) සද්ධරුමරත්නාවලිය, දිඵෙනී අස්න සහ මහාවංශයයි.)

24. හරත නාට්‍යයම් අරංජේනුම් රංගනයට අයක් වන අංග ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) අලාරිපු, ජ්‍යෙෂ්වරම්, ගබදම් සහ තරානා ය. (2) අලාරිපු, ගබදම්, පදම් සහ තරානා ය.
 (3) අලාරිපු, ගබදම්, ජ්‍යෙෂ්වරම් සහ තීල්ලානා ය. (4) ගබදම්, පදම්, ශ්ලේෂකම් සහ තෝඩ්‍යම් ය.
 (5) ගබදම්, පදම්, ජ්‍යෙෂ්වරම් සහ තෝඩ්‍යම් ය. (.....)
25. සිංහල නර්තන කළාවට සහ ජන සංගිතය සඳහා භාවිත කෙරෙන අවන්ද්‍ය වාද්‍ය භාණ්ඩ වන්නේ.
 (1) ගැටබෙරය, උඩික්කිය, දුවුල සහ නොරණුවයි.
 (2) ගැටබෙරය, පහතරට බෙරය, දුවුල සහ තම්මැට්ටුවමයි.
 (3) ගැටබෙරය, පහතරට බෙරය, දුවුල සහ කෝල් බෙරයයි.
 (4) ගැටබෙරය, දුවුල, උඩික්කිය සහ තාලම්පටයි.
 (5) පහතරට බෙරය, දුවුල, උඩික්කිය සහ තාලම්පටයි. (.....)
- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර තෝරා සිස්තැන් පුරවන්න.
26. දිග එක් වියත් තුනාගුලක් වූ, වම් පස කිතුල් තතක් බඳින ලද වාද්‍ය භාණ්ඩය ලෙස නම් කෙරේ.
27. විරත්වය පිළිබිඳු වන හටන් කළී, ගායනය සඳහා යොදා ගැනෙන ජන තැවුමක් ලෙස තැවුම හැඳින්විය හැකි ය.
28. උඩිරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වට්ටම් සතර අන්තර්ගත දිර්සනම නර්තනය ලෙස හඳුන්වයි.
29. ඉද්ධ මාත්‍රය සහ ගිරිදේවී පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ගායනය නර්තන අංග වේ.
- x 0
30. 'ඩා ධිනා / ඩා තුනා' යන සින්දුස්ථානී තාලය දේශීය තාල පද්ධතියෙහි තනිතිතව සමාන ය.
31. 'ආමද්, වුකඩා, පරන්, ගත්තිකාස' යන අංග අයත් වන්නේ උත්තර භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.
32. සන්නියකුමේ පාලි තැවුම්වල දී ඉදිරිපත් වන සෘජාලිය රසය උපදෙන නර්තනයකි.
33. දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන් තුනෙන් නර්තන සම්ප්‍රදාය සතර අහිතයෙන් පොහොසත් ය
34. කුමාර පෙළපාලිය (ලිචිඡ්ටි) සහ කළ යකාගේ රංගන දුකිය හැක්වෙක් ගාන්තිකර්මයේ දී ය.
35. වේදිකා ආලෝකකරණයේ දී වර්ණ සංයෝජන කුලකය සහ වර්ණ ත්‍රිකෝණය වැදගත් වේ
- අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර තින් ඉර මත ලියන්න.
36. බැලේ රංගන ශිල්පීන් භාවිත කරන පහත සඳහන් රංග වස්ත්‍රාහරණ දෙක හඳුන්වන්නේ කුමන තම්වලින් ද?
 1. කෙටි සාය : 2. පාවහන් :
37. 1972 දී ආරම්භ කරන ලද සෞන්දර්ය ගුරු විද්‍යාල හා 1936 දී නර්තන විභාග සඳහා ආරම්භ කරන ලද සහාව කුමක් ද?
 1. ගුරු විද්‍යාල : 2. සහාව :
38. වාදනය සඳහා මුහුණන් දෙකකින් යුත්ත ව නිර්මාණය වී ඇති තම්මැට්ටුවමේ වාදන කොටස දෙක නම් කරන්න.
 1. 2.
39. රිරියකා සහ සූනියම් යක්ෂණීයගේ වරිත රංගනයේ දී භාවිත රංග වස්ත්‍රාවල වර්ණ දෙක දක්වන්න.
 1. රිරියකා : 2. සූනියම් යක්ෂණීය :
40. "අපේ ගෙදර උත්දැ දුනගත්තොත් - මගේ මේ කෙසේ වික සිදිනව සත්තයි"
 මෙම කාව්‍ය අයත් නාටකය හා රංගන වරිතය කුමක් ද?
 1. නාටකය : 2. රංගන වරිතය :

41. "මහ මූහුදේ ඇත ඉදන් වෙරළ බලා දච්ච පුරා" සහ "ඇත කදුකර හිමවි අරණේ"
යන ගිත ඇතුළත් මූදානාවා දෙක නම් කරන්න.

1. මහ මූහුදේ : 2. ඇත කදුකර :

- පහත දැක්වෙන ජායාරූප අනුසාරයෙන් අංක 42 ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු සපයන්න.



I



II



III

42. මෙම ජායාරූපවලින් දැක්වෙන විරිතය සහ එය අයත් ගාන්තිකර්මය නම් කරන්න.

1. විරිතය :
2. ගාන්තිකර්මය :

43. ඉදිරියන් ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන නර්තන සම්ප්‍රදාය සහ නර්තන අංගය ලියන්න.

1. නර්තන සම්ප්‍රදාය :
2. නර්තන අංගය :

44. අද්භුත රසය හා වීර රසයේ ස්ථාපි හාව ලියන්න.

1. අද්භුත රසය :
2. වීර රසය :



45. පොලොන්නරු යුගයේ සරස්වතී මණ්ඩපය සහ සැවදාගෙය ඉදිකරන ලද රජවරුන් නම් කරන්න.

1. සරස්වතී මණ්ඩපය :
2. සැවදාගෙය :

46. කැතරින් ඩී මෙඩිසි සහ මයිකල් ගෝකයින් යන අය ප්‍රවලිත වූ රටවල් දෙක නම් කරන්න.

1. කැතරින් ඩී මෙඩිසි :
2. මයිකල් ගෝකයින් :

47. මගුල් රාගය සහ යාදිනි මාත්‍රය අයත් වන නර්තන සම්ප්‍රදායන් මොනවා දී?

1. මගුල් රාගය :
2. යාදිනි මාත්‍රය :

48. 'සිංහල ගැමි නාටකය' සහ 'උඩරට නැවුම් කලාව' යන කාන්ති රචනා කරන ලද්දේ කවුරුන් විසින් දී?

1. සිංහල ගැමි නාටකය :
2. උඩරට නැවුම් කලාව :

49. විල්සන් මලබොඩුව සහ රද්දල්ලේ පොඩිමහත්තයා යන නර්තන ශිල්පීන් ප්‍රවීණත්වයක් දැක්වුයේ කුමත නර්තන සම්ප්‍රදායන් සඳහා දී?

1. විල්සන් මලබොඩුව :
2. රද්දල්ලේ පොඩිමහත්තයා :

50. යමුනා ගංගෙර අසල රාධා බලා සිටින්නේ ක්‍රිජ්ජා එනතුරු ය. ක්‍රිජ්ජා දැක්මෙන් ඇයට වැහු කෙරෙහි ආදරයක් ඇති වේ. ඇ වහා දිව්‍යාග්‍රහ තුරු ගොමුවක සැශ්‍යවෙයි.

මෙහි තද කළ අකුරෙන් දැක්වෙන පදයෙහි හාවය හා රසය ලියන්න.

1. හාවය : 2. රසය :

උපදෙස්:

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

I කොටස

01. (i) පහත සඳහන් බෙර පද අතුරෙන් ඔබ උගත් නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් බෙර පදය තෝරා ගෙන, ප්‍රස්තාර කරන්න.
- * තතුරු ජ්‍යෙෂ්ඨ ජ්‍යෙෂ්ඨ රුජ්‍යා කඩතක
 - * ගත්තම් දේශීය ගත ගුගුද ගුදං දිනගත
 - * ජ්‍යෙෂ්ඨ ගතා කුද ජ්‍යෙෂ්ඨ ගතා කුද
- (ii) පහත සඳහන් කවී පද, මාත්‍රා තුනේ තහිතිතට ප්‍රස්තාර කරන්න.
- | | |
|--------------------------------|---------|
| "අතකට ගෙන රබන් පොඩිය ගසති දිසි | රුවින් |
| ගතපිට බඳ සොලවා සිලි සිලි නද | කරමින්" |
- (iii) උච්චට කිරූ වන්නමේ අඩවිව හෝ පහතරට නම ගිතිකා තාලයේ ඉරවිරිය හෝ සබරගමු මණ්ඩික වන්නමේ අඩවිව හෝ ප්‍රස්තාර කරන්න.
02. සිංහල ගාන්තිකර්මවල පුද පුජා වත්පිළිවෙත්වලට මෙන් ම රංග අලංකරණයට ද ප්‍රමුඛත්වයක් හිමි වේ.
- (i) දෙවාල් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ හෝ පහන් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ හෝ වාරිතු විධි තුනක් පිළිබඳ ව හැඳින්වීමක් කරන්න.
 - (ii) කොහොඳා කඩතරයේ සම්බන්ධ නර්තනාංශ දෙකක් නම් කර, එහි විශේෂතා පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන්න.
 - (iii) පන්තියකුමේ සැරසිලි හා රංග වස්ත්‍රාහරණ ප්‍රස්තානයට අනුව ගැළපීම පිළිබඳ පරික්ෂා කරන්න.
03. ගාන්තිකර්මවල නාට්‍යමය පෙළපාලි මගින් එක් එක් සම්ප්‍රදායට ආවේණික විවිධ එරිත ලක්ෂණ රංගන අවස්ථාවල දී දැකිය හැකි ය.
- (i) රටයකුමේ නානුමුරයේ එරිත නිරුපණයේ යෙදෙන ආකාරය, බෙර පද හා කවී පද ඇපුරෙන් විස්තර කරන්න.
 - (ii) කොහොඳා කඩතරයේ නාට්‍යමය අවස්ථාවල වාචික අභිනය හාවිතය එක් උදාහරණයක් මගින් පිරික්සන්න.
 - (iii) සැන්තියකුමේ වඩිගපවුන හෝ පහන් මඩුවේ/ දෙවාල් මඩුවේ අභිවිත හෝ නාට්‍යමය අවස්ථාව එරිත ලක්ෂණ හා සංවාද ඇපුරෙන් විමුක්තික් කරන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තන කළාව විකාශනය විමේ දී එතින්හාසික තොරතුරු මෙන් ම විවිධ වූ සංස්කෘතික ලක්ෂණ ද බලපෑ බව මූලාශ්‍රය මගින් හෙළි වේ.
- (i) 1970 සිට 1980 දෙකය දක්වා දේශීය නර්තන කළාවට අධ්‍යාපනික වශයෙන් බලපෑ සාධක තුනක් විස්තර කරන්න.
 - (ii) හාරතීය සංස්කෘතික ලක්ෂණ නර්තනයට බලපෑ ආකාරය, පොලොන්නරු යුගයේ සාධක තුනක් ඇපුරෙන් පෙන්වා දෙන්න.
 - (iii) "අදානයේ හාවිත උච්චට වන්නම් නිරුපණයට, මහනුවර යුගයේ කට්ඨාර මඩුවෙන් මහන් පිරිවහලක් විය." තිදුළුන් සහිත ව සාකච්ඡා කරන්න.
05. (i) "ගැමී තැවුම් හා එම ගායනාවලින් හෙළිවන්නේ මවුන්ගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ රටාවේ අවසානත්වයයි." ගැමී තැවුම් දෙකක් ඇපුරු කොටයෙන, එම නිරුපණවල ස්වභාවය නිදසුන් මගින් පෙන්වා දෙන්න.
- (ii) සොකරි නාටකයේ එරිත නිරුපණය සඳහා යොදා ගෙන ඇති බෙර පද හා කවීවල ගොවිත්තය පිළිබඳ ව එක් එරිතයක් ඇපුරෙන් විමුක්තික් කරන්න.
 - (iii) අණබෙර-තොන්වී කෝලම මගින් ගෙනහැරපාන සමාජ විවරණය පිළිබඳ විවාරයක් කරන්න.

III කොටස

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

(අ) කොටස	(ආ) කොටස	(ඉ) කොටස
උර්මෝවන්	මහා පිටර්	ඒ. ඉඩිල්ගොඩ
සින්චරේල්ලා	viii වැනි හෙනර්	අස්. පණීභාරත
රාමලිලා	xiv වැනි ලුලී	ජේ. එ. දේදරමන්
කල්පනා	නවාබ් ව්‍යැඩි අලිජා	ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල

- (i) (අ) කොටස - මෙම කොටසෙහි ඇතුළත් බටහිර බැලේ නාට්‍යය නම් කර, එම සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රහවය විස්තර කරන්න.
- (ii) (ආ) කොටස - ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට කැප වූ රුපු හඳුන්වා, මහුගෙන් සිදු වූ සේවය පිළිබඳ ව ඇගයීමක් කරන්න.
- (iii) (ඉ) කොටස - පරෝධිය මුදා නාට්‍යය නිර්මාණය කරමින් දේශීය මුදා නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූ ශිල්පීය තෝරා, මහුගේ නිර්මාණ ඇගයීමකට ලක් කරන්න.

07. ආගමික පසුබිම මත ගොඩනැගුණු හාරතීය නරතනය, රාජ්‍යනුග්‍රහය මත දියුණුවට පත් විය.

- (i) මතිපුරි නරතනයේ ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුබිම පිළිබඳ ව පරීක්ෂා කරන්න.
- (ii) කථකලි නරතනයේ විකාශනය සඳහා බලපෑ රාජ්‍යනුග්‍රහය පිළිබඳ ව විමසන්න.
- (iii) මෝගල් ආභාසයෙන් පසුව කථක් නරතනයේ ඇති වූ වෙනස්කම් මොනවා දැයු විග්‍රහ කරන්න.

IV කොටස

08. ප්‍රාසංගික නරතන කළා ශිල්පයකුට රංග වින්‍යාසය සහ ආනුෂ්ංගික කළා පිළිබඳ අවබෝධය ඉතා වැදගත් වේ.

- (i) රංග වින්‍යාසය හා බැඳී මුළුක සංකල්ප හඳුන්වන්න.
- (ii) සම්බන්ධතා සංකල්පය රංග වින්‍යාසයේ දී යෙදෙන ආකාරය පිරික්සන්න.
- (iii) ගාන්තිකර්ම රගමඩල හා තුනතන වේදිකාව සඳහා භාවිත කර ඇති ආනුෂ්ංගික කළාවල වෙනස්කම් සංසන්දනය කරන්න.

09. (i) "නරතන නිර්මාණකරණයේ එලදායීකාව රුපවාහිනී මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන වැඩ සටහන් මගින් ප්‍රවර්ධනය වේ ද?" සාකච්ඡා කරන්න.

- (ii) "සංගිත ප්‍රසංගවල දී ගිත ගායනයට වඩා කාන්තා නරතන ප්‍රබල වී තිබේ." විවාරණක් කරන්න.
- (iii) දේශීය නරතනයේ වේශ්‍යාෂණවල නවතකරණයට බලපා ඇති පෙර-අපර දෙදිග ආභාසය වෙන් වෙන් වශයෙන් දක්වන්න.

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

(01 - 25 ලකුණු 02 × 25 = 50)

අංක 26 සිට 50 දක්වා

26. උඩික්කිය	27. කඩු	28. ආවැන්දම	29. සහිත
30. මැදුම් / මාත්‍රා 3	31. කජක්	32. හාස්‍ය	33. පහතරට
34. සන්නිකුම / දහඅට සන්නිය		35. මැක්ස්වෙල්	
36. (1) තුනු / මූ මූ (කාල්සිකෝ) (2) ස්කල්පේ			
37. (1) ගිරාගම	(2) ගාන්ධර්ව		
38. (1) මණ්ඩම	(2) අඩ් බැය		
39. (1) රතු	(2) සුදු		
40. (1) කේශලම්	(2) ජයයා / ජේඩිවිදානේ		
41. (1) කරදිය	(2) නල දමයන්ති		
42. (1) සූනියම් යක්ෂණීය	(2) සන්නියකුම / දහ අට සන්නිය		
43. (1) උබරට	(2) සෑලදය		
44. (1) වියුම	(2) උත්සාහ		
45. (1) මහා පරාකුමබාහු	(2) නිය්‍යාංකමල්ල		
46. (1) ප්‍රංශය	(2) රැසියාව		
47. (1) පහතරට	(2) සබරගමු		
48. (1) එදිරිවිර සරවිවන්ද	(2) ඩේ. එ. සේදරමන්		
49. (1) පහතරට	(2) සබරගමු		
50. (1) රකි	(2) ගස්ගාර		

(26 - 50 දක්වා 02 × 25 = 50)

I කොටස

01. (i) උචිරට - තතුල් ජ්‍යෙනක ජ්‍යෙනක රුලේ කඩිතක
 පහතරට - ගත්තම් දොම් ගත ගුදුද ගුදු දිතගත
 සබරගමු - ජ්‍යෙන ගතා කුද ජ්‍යෙන ගතා කුද

උචිරට

/	/	/	/
1	2	3	4
ත කු ජ්‍යෝ -	ජ්‍යෝ - ත ක	ජ්‍යෝ - ග ත	රු ජ්‍යෝ කඩ - තත

පහතරට

/	/	/	/
1	2	3	4
ගත් - තම් -	දේශම් - ග ත	ග ග ද ග	දේ - දිත ගත

සබරගමු

/	/	/	/
1	2	3	4
ජ්‍යෝ ත ග	ත ඏ - කුද	ජ්‍යෝ ත ග	ත ඏ - කුද

නිවැරදි විභාගවලට වෙන්කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලකුණු 02
 බෙරපද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලකුණු 04
 මුළු ලකුණු 06

(ii)

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
+ පූත් ත	ඩ ගේ න	ර බන් -	පො ඩි ය								
+ ගස ති	ද සි රු	වින් -	- - -								
+ ගුණ පි	ව බ ද	සො උ වා	- සි එ								
+ සිලි න	ද ක ර	මින් -	- - -								

නිවැරදි විභාගවලට වෙන්කිරීම හා සංකේත හාවිතයට ලකුණු 02
 කවිපද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලකුණු 04
 මුළු ලකුණු 06

(iii) උචිරට කිරලා වන්නමේ අඩවිව

^	/	^	/							
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
තන් - . ත	ත ර ත ර	ත ත ර	ත ර ත ර							
රු ද ග	ජ ම ජ ම	ති තින් -	හෙයි - - -							
ත තන් -	ජන් - ජන් -	තො තොං -	නු - - නු -							
රු ද ග	ජ ම ජ ම	ති තින් -	හෙයි - - -							

පහතරට නළ ගිකිකා තාලයේ ඉරටිවිය

^	/	^	/							
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
ගත් ද ත	ග ති ග ත	තරි කි ච	කි රි ත ක							
තන් දින් -	කි රි ත ක	තරි කි ච	කි රි ත ක							
තන් ජේ -	ත ක ජේ -	තිරි ත ක	ද කු ද ක							
දිනිං										

සභරගමු මණ්ඩුක වන්තමේ අඩවිව

^			/				^			/			
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
ශ්‍රී	-	ත	ගුත්	-	තුත්	-	ග	ති	ත	ග	ත	දෙශු	-
ශ්‍රී	-	ත	ග	ත	ග	ත	ග	ති	ත	ග	ත	දෙශු	-
ශ්‍රී	-	ත	ගුත්	-	තුත්	-	ග	තුත්	-	කු	ද	ග	ත
තා	-	-	ගුත්	-	තුත්	-	ග	තුත්	-	කු	ද	ග	ත
තා	-	-											

නිවැරදි විභාගවලට වෙන් කිරීම හා සංකේත හා විතයට ලකුණු 02

නිවැරදි ප්‍රස්තාර කිරීමට ලකුණු 06

මුළු ලකුණු 08

02. (i). සිංහල ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය කෙරෙහි අවධානය යොමු කරන කළේ මෙහි පුදුපූජා වන්පිළිවෙන්වලට ප්‍රමුඛත්වයක් හිමි වී ඇති බැවි කිවමනා ය. ඒ අනුව දෙවාල් මඩ ශාන්තිකර්මයේ වාරිතු පිළිබඳ විමසා බැඳු කළ එහි අන්තර්ගත වාරිතු විධි 03 ක් ලෙස,

1. කජ් සිටුවීම.

2. තොටමෙට යාම.

3. මිල්ල කැපීම දැක්විය හැක.

මින් එක් එක් වාරිතු විධි පිළිබඳ විස්තර කර බලමු.

1. කජ් සිටුවීම.

අනෙකුත් ශාන්තිකර්මවල මෙන් ම මෙම ශාන්තිකර්මයේ දී ද දෙවියන්ට පොරොන්දු විම සිදු කරන්නේ කජ් සිටුවීමෙනි. කජ් සිටුවීම තුළින් දෙවියන්ට දෙවාල් මඩවක් කිරීමට පොරොන්දු විම සංකේතවත් කෙරේ. මේ සඳහා කිරී ගසක අත්තක් තෝරාගනු ලබන අතර, කජ් සිටුවීම එරිතුනුකුල ව සිදු කෙරේ. මේ සඳහා කපු පත්තිනිවරු සුදුසු දිනයක් හා වෙළාවක් තෝරාගනු ලබන අතර, මේ සඳහා නියම කරගත් බිමෙහි ගොක් සැරසිලි කර සීමා මායිම සලකුණු කර කජ් සිටුවනු ලැබේ. පත්තිනි, දෙවාල්, නාම, විෂ්ණු, කතරගම යන දෙවිවරුන් උදෙසා යහනක් ද සතරවරමි දෙවියන් උදෙසා මල් පැළ සතරක් ද ඉදි කිරීම සිරිතයි. ප්‍රථමයෙන් ත්‍රිවිධ රත්තයට වැද තමස්තාර කොට දෙවනුව විෂ්ණු දෙවියන් ප්‍රධාන සපිරිවාර දෙවියන්ට තමස්තාර කර පහත් දේවාල් සුවඳ දුම් අල්ලා යාතිකා කොට මගුල් බෙර මධ්‍යයෙහි කජ් සිටුවීම සිදු කරනු ලබයි. මෙය වූ කළී දෙවාල් මඩවෙහි වාරිතු විධින් අතර කජ් සිටුවීමේ වාරිතුයයි.

2. තොටමෙට යාම.

ශාන්තිකර්මය පවත්වන දිනයෙහි කරනු ලබන ප්‍රථම වාරිතුංගය වන්නේ මෙයයි. මෙහි දී යාගය සඳහා සහභාගී වන සියලු ඇදුරන් ජේවීම සඳහා දියකඩික් තෝරාගනු ලැබේ. එම දියකඩි ගොක් රහුන් ඇද සීමාකර එමගින් දිය ගොන යාගයට සහභාගී වන ඇදුරන් සියලු දෙනා හිස් සේදා නා පිරිසිදු විම සිදු කරනු ලබයි. සියලු ඇදුරන් මෙම දියකඩි ස්ථානයට ගොස් නාතු ගා හිස් සේදා නා පිරිසිදු වි යාගය සඳහා පවත්ත්වයට පත්වීම තොටමෙට යාම ලෙස හැදින්වේ. මෙය දෙවාල් මඩවෙහි වාරිතු අතර ප්‍රධාන වාරිතුයක් වේ. මේ වාරිතුය සමඟින් ඔරුමාල පිදේනිය ඔරුපු කිරීම ද සිරිතක් ව පවති.

3. මිල්ල කැපීම.

දෙවාල් මඩ උපත් කතාවෙහි සඳහන් වන අන්දමට පත්තිනි දෙවාල් දෙවි සත්කට්ටුවට සිරිලකට ගොඩැසීම වැළැක්වීමට ගිනිකදු හතක් මැඩු බව අප කුවුරුන් දන්නෙමු. එකී ගිනිකදු මැඩිගෙන දෙවාල් දෙවියන් මෙරටට ගොඩැසු ආ ආකාරය සංකේතාත්මක ව නිරුපණය කරන්නේ ගිනි පැහිම තම වූ අවස්ථාවෙනි. මෙකී ගිනිමාලය සකස් කිරීම සඳහා ගනු ලබන්නේ මිල්ල ලියයි. මෙම මිල්ල ලි වර්ග හිය පසු දැඩි කිර සහිත ගිනි අයුරුවලින් යුත්ත විම මෙයට හේතු සාධක වේ. වර්තමානයේ මෙකී ලි වර්ග සොයා ගැනීම යුත්තර කාර්යයකි. එබැවින් මෙය සංකේතවත් කිරීම උදෙසා මිල්ල අතු කැබැලේලක් හෝ යොදා ගැනීම සිරිතක් ව පවති.

යාගය සඳහා තෝරාගත් මිල්ල ගස වටා ගොක් රහුන් ඇද ගස අවට පිරිසිදු කොට පූවද යුම් අල්ලා එහි වෙශයෙන යම් දේවතාවක් ඇත්තම් ඉන් ඉවත්වන ලෙස කන්නලවි කොට මින් ලි කබලේලක් කපා පුදු රේදීක ඔතා උඩුවියන් පාවාච යටින් වඩිමම්වා දෙවාල් තොරණෙහි තැන්පත් කරයි. ඉන් අනතුරු ව මැලය දැල්වන අවස්ථාවේ දී මෙම මිල්ල අනු කබලේල එයට එක් කරනු ලැබේ. මෙයේ දෙවාල් මත් යාගයෙහි මිල්ල කැපීමේ වාරිතුය ඉෂ්ට සිද්ධ කිරීම සිදු කරනු ලැබේ.

(ලකුණු 06)

- (ii) කොහොඹා කංකාරියට අයත් සම්භා නර්තනාංග ලෙස යක් ඇනුම, ආවැන්දුම, මධ්‍යපුරය, කුවේණි අස්ත, කොහොඹා හැල්ල නම් කළ හැක.

යක් ඇනුම

කොහොඹා කංකාරියේ සියලු ම ශිල්පීන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන ප්‍රථම රෘගනය වන මෙය ගායනය රහිත නර්තන අයයක් ලෙස හදුන්වාදිය හැක. මෙම රෘගනයෙන් කෙරෙනුයේ කංකාරියට අයත් සියලු යකුන්ට හා දේවියන්ට කංකාරි මධ්‍යවත පැමිණීමට ආරාධනා කිරීමයි. එනම් යකුන් හා දේවියන් රගමඩිලට කැඳුවීම සඳහා කරන්නා වූ නර්තනාංගයක් ලෙස මෙය කංකාරියේ අර්ථ ගැන්විය හැක. මෙකි ගාන්තිකර්මයේ දිරිසනම රෘගනය වගයෙන් හැදින්වෙන්නා වූ මෙය යක්දේස්සන් දෙපේලියට යැදි අයිලය දෙයට හැරී නර්තනය සිදු කරනු ලබන අතර, බෙර වාදකයින් ද මේ සඳහා සහභාගී වීම විශේෂිතයි. ලෙල්ල ඉවත් කරන ලද පොල් ගෙඩියෙන් සැකසු පොල් පත්දමක් වමතට ද රෘගසක් දකුණුතට ද රෘගෙන යක්දේස්සේ නර්තනයේ යෙදෙන්නේ ගාස්ත්‍රිය බෙර පද හා තාල අනුව ය. වට්ටම් කොටස වගයෙන් නර්තනය කරමින් ආත්‍යරයන්ට යකුන්ගෙන් පැමිණී සියලු දෝෂාත්ත්වාරු දුරුවේවායි පත්මින් යක් ඇනුම අවසන් කරයි.

කොහොඹා හැල්ල

කොහොඹා කංකාරියේ ගායනය සහිත නර්තනාංගයක් ලෙස කොහොඹා හැල්ල හදුන්වාදීමට පුළුවන. කොහොඹා කංකාරියට අයත් අලුත් කොහොඹා, පරණ කොහොඹා, මහ කොහොඹා යන කොහොඹා දේවි තුන්කවිටුවගේ උපත් කතාව ගායනාවලින් විස්තර කරමින් ඒ අනුව විවිධ තාල හා තින් රුපයන්ට අනුකූල ව නර්තනය නිර්මාණය කර ඇති මෙම නර්තනාංගය මහ තනිතිනට ආරම්භ කරන්නේ "අංශිය වෙත පැමිණෙන ලෙඩි දොල දුකායේ" යන කිවී පදනෙහි. ඉන්පසු මැයුම් තනිතිනට "අක්කා ඉතින් නාඩින්නේ" යන කිවී පද අනුව නර්තනයේ යෙදෙන්නේ ඉහත කියමන සනාථ කරමිනි. මෙයේ විවිධ තාල රුපයන්ට අනුව නර්තනයේ යෙදෙන්නේ ගායනයට පුවිශේෂ තැනක් හිමිවන නර්තනාංගයක් බව ද ප්‍රකට කරවමිනි.

මේ අනුව ඉහතින් සඳහන් කළ යක් ඇනුමෙහි හා කොහොඹා හැල්ලෙහි ඇත්තා වූ විශේෂතා අපට පසක් වේ.

(ලකුණු 06)

- (iii) දේශීය ගාන්තිකර්මවල සැරසිලි හා රංග වස්ත්‍රාහරණ ගත් කළ එය රංග අලංකරණයට මහත් පිවිවහලක් වේ. ඒ අනුව සන්තියකුමේ සැරසිලි හා රංග වස්ත්‍රාහරණ ද රංග අලංකරණයට මහෝපකාරී වී ඇති අයුරු විමසා බලමු. සන්තියකුම ගාන්තිකර්මයේ සැරසිලි ලෙස සන්තියකුන් එදිය, මල් යහන්, පිදේනි තවු, සන්ති කුඩාව හා කත්තිරික්ක පෙන්වාදිය හැක. මෙකි සැරසිලි, රංග අලංකරණයට හේතු සාධක වන්නේ කෙසේ දී අප අධ්‍යයනය කර ඇති බලමු. සන්තියකුම ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන සැරසිලේලක් වන්නේ සන්තියකුන් විදිය තොහොස් සංඛ්‍යාල විදියයි. මෙම විදිය ප්‍රාදේශීය හා ගුරුණුල අනුව තොරණ් පහකින් නැතහොත් තොරණ් හතකින් නිර්මාණය කරනු ලැබේ. මෙහි දිග හා පළල සත් රියනක් ද උයින් පස් රියනක් ද වන ආකාරයට සැකසීම සිරිතයි. ඒ අනුව මෙය වතුරප්පාකාර සැරසිලේලකි. මෙම වතුරප්පාකාර සැරසිලේලේ මුළු හතර තොරණ හතරකින් යුත්ත වන ආකාරයෙන් ද පිටුපස, වම්පස සහ දකුණුපස මැදින් තොරණ තුනක් ද වන ආකාරයෙන් යකයි කරනු ලැබයි. මුළු හතරේ තොරණ හතර දේවියන් සඳහාත් ඉදිකරනු ලැබේ. දේව තොරණ හතර පාමුල ප්‍රන්කලස් හතරක් ද පොල් ගෙඩි හතරක් ද, පාලි හා සන්නි තොරණ තුනෙහි කබලේල නම් වූ ගස් වර්ගයෙන් කඩාගත් අනු ද එල්ලා ඇති.

තව ද මෙකි සැරසිලේලට අමතර ව සන්නි යකුන් සඳහා දොල පුද කුපකර දීමට වට කර කැවිය හැකි විසිතුරු පිදේනියක් ද නිර්මාණය කරනු ලැබේ. එය සන්නි කුඩාව ලෙස හැදින්වේ. මෙම සැරසිලේල ප්‍රධාන විදි මාලාවෙන් පිවිව ඉදි කරන අතර, තට්ටු කිහිපයකින් යුතුවන සේ ගොක් තොටු යොදා අලංකාර ලෙස සරසා තිම කරන්නා වූ සැරසිලේලකි.

සන්තියකුමේ තවත් සැරසිලේලක් ලෙස කත්තිරික්ක පෙන්වාදිය හැක. කඩ යකා, රිරි යකා, අහිමාන යකා සහ සන්තියකුමේ තවත් සැරසිලේලක් ලෙස කත්තිරික්ක පෙන්වාදිය හැක. මෙකි තත්තිරික්ක නමින් හදුන්වන පිදිවිලි තවු හතර සාදනු ලැබේ.

මිනිස් කරවටක් උසට සිටින සේ ලී දඩු හතරක් ගෙන ගොක් තෝඩු බැඳ කෙසෙල් පතුරෙන් සහ ගොක් කොළ කැටයම්න් අලංකාර ලෙස නිම කරන සැරසිල්ලකි.

මෙකි සැරසිල් සදහා ගොක් කොළ; කෙසෙල් පතුරු, ප්‍රවිත් අතු, බුරුල්ල අතු, පොල් මල්, පටිචා සහ දෙනි ආදිකොට ඇති අවට පරිසරයෙන් සපයාගත හැකි දේශීය අමුදුවා යොදා ගන්නේ ශ්‍රී ලංකා මාතාවට ද අනිමානයක් ගෙනදෙන පරිදි ය.

එ්වායේ ම ඉහතින් සඳහන් කළ ආකාරයට සන්නියකුමේ රංග අලංකරණයට සැරසිල් කළාවෙන් මහත් පිටිවහලක් වූවා සේ ම රංග හාණ්ඩි හා රංග වස්ත්‍රාහරණ ද එට ප්‍රමුඛ වූ බවට පහත කරුණු හේතු සාධක වේ. එනම් සන්නියකුමේ රංග හාණ්ඩි වන කඩුව, තුවක්වා, අයුරු, දුන්න, කළස හා කෙන්ඩිය ආදි වූ රංග මෙවලම් රෙසක් මෙකි ගාන්තිකර්මයේ දී හාවිත කරනු ලැබේ. මෙම හාණ්ඩි තුළින් ඒ ඒ අවස්ථාවන් මනා ගේ ප්‍රේක්ෂකයාට මෙන් ම ආතුරයාට විදහා දැක්වීමටත්, රංග අවස්ථාව අලංකාර කර ගැනීමටත් මනා පිටිවහලක් ලබා දෙන්නේ දේශීය අමුදුවායන්ගේ ද මහෙශපකාරික්වයෙනි.

එපමණක් ද නොව සන්නියකුමේ රංග වස්ත්‍රාහරණ වන පාලි, සන්නි, යක්නැළුම්, කුමාර පෙළපාලිය, හැන්දැස්මයම ආදි අවස්ථා සදහා හාවිත රංග වස්ත්‍ර ප්‍රමුඛත්වයක් ගනී. මෙකි රංග වස්ත්‍ර ප්‍රමුඛ පැබුණු විවිධ වර්ණවලින් යුත් රේදී සහ ස්වභාවික අමුදුවා උපයෝගී කර ගනිමින් අවස්ථානුකුල ව යොදාගත් රංග වස්ත්‍රාහරණ නිදසුන් සේ පෙන්වාදිය හැක. ඒ අතර ස්වභාවික අමුදුවා තුළින් සකසා ගත් පිටවරල, කායුල්, ඉණ හැඩ ආදිය සන්නියකුමේ රංග අලංකරණයට ප්‍රමුඛත්වයක් ලබා දුන් කළා අංගයන් වේ.

තව ද රංග ආශාරණ වන වෙස් මුහුණුවල විවිධත්වය හා වර්ණ හාවිතය ද ඉහත කි ප්‍රස්තුතයට මනා නිදසුන් ය. ඒ ඒ සන්නි, පාලි සඳහා විවිධ වූ වෙස්මුහුණු පැලදීම හා එ්වායෙහි වූ විවිධ හැඩතල, වර්ණ හාවිතය මෙකි නර්තනාංග අලංකාර කිරීමට අතිමහත් වූ ප්‍රමුඛත්වයක් ලබාදෙන බැවි නොකියා ම බැරි ය. (ලුණු 08)

03. (i) පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගයේ නාට්‍යමය අවස්ථාවක් ලෙස නානුමුරය පෙන්වාදිය හැක. දීපංකර බුදුන් සමයේ විස්ස වලද බිසේස්වරු සත්දෙන දරුවන් ලබා ගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් නොඟුල් සඳවක් වියා එය ප්‍රජා කිරීමට යාමට ප්‍රථම දියට ගොස් නා පිරිසිදු වූ ආකාරය මෙම අවස්ථාවෙන් නිරුපණය කෙරේ. මෙස් බිසේස්වරුන් හිස මත නානු ගා නා පිරිසිදු වූ ආකාරය මෙන් ම ඉන් අනතුරු ව හිස තෙල් ගා පිරා සං පිළි ඇද ආහරණ පැලද සැරසෙන ආකාරය මෙකි නානුමුරය හෙවත් දොළන පෙළපාලියෙන් නිරුපණය කරනුයේ අපුරුව සහගත ව ය. වරිත නිරුපණයේ දී යකුදුරා කාන්තා වෙස්ගෙන එය අනුකරණාත්මක රංගනයක් තුළින් විදහාපාන්නේ ස්ත්‍රී ලාලිත්‍යය, සුකුමාල බව, ඔංගාරාත්මක රසයක් ද ප්‍රේක්ෂක මනසෙහි හූවා දක්වමිනි. එයට මහත් පිටිවහලක් ලබා දෙන්නේ මෙහි වූ බෙර පද මෙන් ම ගායනාවන් ය. මාත්‍රා 3 තනිතිතව අයත් "ගුං - ගු / දං ගත් ගත් / ගත් - ගත් / තං ගුං ගුද" යන බෙර පදයට අනුව,

"දෙහි ද කහ කොකුම් පිශීදිය සඳහන් ගෙනා

සලිනකර නානු තැරියක් සඳහන් ගෙනා"

ආදි කළී තුළින් සරල නර්තනයක යෙදෙමින් මෙමගින් කියවෙන අදහස ප්‍රකාශ වන සේ ඉගි හාවිත කරමින් වලනයේ යෙදෙන්නේ කාන්තා ලාලිත්‍යය මනා ව එම්දක්වමිනි. මෙකි ගායනයට පසු "දොංත ගතං - ගත් ගත ගුද" යන බෙර පදයට අනුව බිසේස්වරුන් නානු සාදා ගත්නා ආකාරය නර්තනය තුළින් මෙන් ම හාව ප්‍රකාශයෙන් ද ඉදිරිපත් කරයි. මෙහි දී මාත්‍රා තුනේ කඩිනම් ලයට නානු සාදා ගත්නා ආකාරයත් මාත්‍රා 3 කඩිනම් ලය වන

"දොංත / ගුංද / ගත්ත / ගත්ත

ගුංද / ගත්ත / ගත්ත / ගත්ත"

යන බෙර පදයට හිස මත නානු ගැමත් කරනුයේ වරිත නිරුපණය මනා සේ බෙර පද තුළින් විදහා දක්වමිනි. මෙකි බෙර පද එම වරිත නිරුපණයන්ට ම ආවේණික වන සේ ගාන්තිකර්ම කළාකරුවා හසුරුවා ඇත්තේ ලොව ම මළිනයට පත් කරමිනි.

එපමණක් ද නොව දියනැම් අවස්ථාව පෙන්වීමට පහත කවිය කදිම තිදසුනකි.

"කන්ද මුදුනේ පොකුණක් මවාලා

එදිය කෙකුන්නට බිස්වක් මවාලා" ආදි කළී "ගුංද / දෙගත / ගතිග / තගුද" යන බෙර පදයට අනුව ගයමින් නර්තනයේ යෙදෙන්නේ වර්තමානයේ වූව ද කාන්තාවන් ගංගා ඇල දොළ ආදියෙහි ස්නානය කරන්නා වූ ආකාරයේ මතෙන්හාවයන් සිත තුළ මවමිනි. ඉන් පසු වර්ලස මුදාහැරීම, දත් මැදීම, මුහුණ සේදීම, කටට වතුර ගෙන කට සේදා දැමීම, දිය නැම, සබන් ගැම, ඇය ඇතිලැමීම, නැවත දිය නැම යන අවස්ථාවන් තාලානුකුල ව අනුකරණය කරති. හිස පිරීම ආදි තුළය "දොංත / දොංත / දොංද / දෙගත / දොංත / තහුර / ගතිග / තගුද" යන පදයට අනුව කරමින් වර්ලස වතුර අතින් බෙරා හරින්නේ "ර්ජරීම් / ර්ජරීම් / ර්ජරීම් යන බෙර පදයෙනි.

හවරිය පීරා අවුල්හැර එය පැලදීම ආදී සියලු අවස්ථාවන් බෙර පදයන්ට අනුව නිරුපණය කරමින් "ඒරන් කුර ගෙන දකුණට සැරසෙන්තේ"
වරන් ලබා සැම දෙවියෝ රයිවෙන්තේ"
යන කළු පදයට පනාව, හවරිය, කුරු පැලදීම, මාල පැලදීම, තෝෂ්චි පැලදීම ආදී සියලු කාර්යයන් බෙර පද හා කළු පද කුළුන් ඉදිරිපත් කරන්නේ රටයකුම ශාන්තිකර්මයේ නානුමුරය නම් වූ අවස්ථාවෙති.
මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කළු පද හා බෙර පද කුළුන් රටයකුමේ නානුමුරයේ වරිත නිරුපණය සඳහා එය මහත් වූ කාර්යභාරයක් ඉටකරනා බව අපට පසක් වේ. (ලක්ෂණ 06)

(ii) කොහොඳා කංකාරියේ නාට්‍යමය අවස්ථා ලෙස යක්තම් පහ, ගුරුගේ මාලාව හා ගබඩා කොල්ලය පෙන්වාදිය හැක. මෙම අවස්ථා කුළුන් වාචික අභිනය හාවිතවන එක් අවස්ථාවක් ලෙස යක්තම් පහ ගත හැක. උරා යක්කම, නයා යක්කම, වැදි යක්කම, ද්රුපන යක්කම හා සිතා යක්කම මිට අයත් වේ. මේ අනුරින් උරා යක්කම ගත් කළ කොහොඳා කංකාරියේ කතා පුවත හා මතා සම්බන්ධයක් ඇත්තා වූ අවස්ථාවකි. පසුවස්දෙවි රජුගේ දිවිදේශය පුව කිරීම සඳහා මලය දේශයෙන් මලය රජු ගෙන්වා ගැනීමට රාඛු අසුරේන්ද්‍යා උරකුගේ වේෂයක් මවාගෙන ගොස් රජු මෙරටට ගෙන්වා ගත් ආකාරය මේ කුළුන් නිරුපණය කෙරේ. එහි දී උරා මෙරටට පැමිණෙන විට අතර මග සිදුවන සිදුවීම මාලාවක් මෙයි වරිතය කුළුන් නිරුපණය කරන්නේ වාචික අභිනය මතා දේ හාවිත කරමිනි. ඒ බවට පහත සංවාද නිදුසුන් දේ පෙන්වාදිය හැක.

- | | |
|---------------------|--|
| A පළමු ගුරුන්නාන්සේ | - අනේ බොලං |
| B දෙවන ගුරුන්නාන්සේ | - මොකදි බොලං |
| A පළමු ගුරුන්නාන්සේ | - කුමස් තු පෙයක් වැදි සිරයක් ඒ කරන් මේ කරන් දාගෙන උදේලේම ඇවිදිනවා. මලේ රැස්පුරුවන්ගේ නැන්දම්මාගේ උයන වනසපු දුෂ්චර පුරා හොයන්නයි යත්තේ. |
| B දෙවන ගුරුන්නාන්සේ | - එහෙමතෙවේ බොලං. තුන් මාසයකුත් තුංපේයකුත් වැදිතුලයක් පිරිවරාගෙන මලය රැස්පුරුවන්ගේ නන්දේද්‍යාන උයන වනසපු දුෂ්චර උරා හොයන්නයි යත්තේ. |
| A පළමු ගුරුන්නාන්සේ | - ඉතින් මොකද හම්බෙන්නැත්තේ |
| B දෙවන ගුරුන්නාන්සේ | - මිකට නැකත් බලන්න මින |
| A පළමු ගුරුන්නාන්සේ | - ඉතින් මම නැකැත් බලන්න නැකත් මේලුග දිනා හියා. මම යනකාට නැකත්හාම් පැනවී පැනවී හිටියා |
| B දෙවන ගුරුන්නාන්සේ | - පැනවී, පැනවී නෙමෙයි සැතපි සැතපි හිටියා |
- ආදී ලෙස මෙයි වාචික අභිනයට උරා යක්කමේ කුඩා කොටසක් පෙන්වාදිය හැක. (ලක්ෂණ 06)

(iii) පහතරට නර්තන සම්පූදායට අයත් තවත් එක් ශාන්තිකර්මයක් වන්නේ පුනියම් යාගයයි. මෙහි එන් එක් රංගන අවස්ථාවක් ලෙස විධිගපටුව හැදින්විය හැක. එය වූ කළී, සංවාද ගායනා, නර්තන ආදී අංග ලක්ෂණ රෙසකින් සමන්වීත ඉතා ව්‍යුත්කාරණක නාට්‍යමය අවස්ථාවකි.

මෙහි ප්‍රධාන ගුම්කාව වන්නේ විධිග දේශයෙන් පැමිණෙන බමුණන් ය. එහි දී විධිග බමුණකු ලෙස සමාරෝපය වන ඇයුරා එකවර ම රගමචිලට ප්‍රවේශ නොවෙති. මුළුන් සඩායට එන මොවුන් නැවත ආ වේගයෙන් ම ආපසු හැරී යති. එමගින් උෂ්ක්ෂක සිත තුළ තුතුහාය ඇති කරවති. රගමචිලට පැමිණී මොවුන් කෙරී නර්තනයක් කර ඉත්පූරු රගමචිලෙහි එහෙ මෙහෙ දුවයන්නේ අවිතියිවීත ලෙසිනි. මෙහි දී මොවුන් සමග කතා බහට එක්වන බෙරකරු සහ අතරමැදියා ප්‍රප්ලයෙන් සිංහල බිජින් කතා කරති. නමුත් බමුණන්ගෙන් පිළිතුරු නොලැබුණු අතර, මුළුණෙහි පුදු පැහැද ආලේප කර ඇති බැවින් මොවුන් සුද්ධන් යැයි සිතා ඉංග්‍රීසි බිජින් කරයි. අතරමැදියා

- | | |
|-----------|---|
| අතරමැදියා | - මේ ඔහෙලා ඉංග්‍රීසියෙන් කොහද යන්නේ ? |
| බෙරකරු | - වලාවේ මය මිනිස්සු ඉංග්‍රීසියෙන් නොවෙයි යන්නේ, කකුල් දෙකෙන්. |
| | එහෙම නොවෙයි. ඉංග්‍රීසි බාසාවෙන් අහන්න මින යන්නේ කොහද කියලා. |
| අතරමැදියා | - හරි, මන් අහන්න අයියේ අයි හැවි බේරි නො බැංචික්කා වෙලේ පාරේ තියෙන බිඩි කැලී, කටට කම් සියර්...." (බමුණෙන් නිහඹ ව බලා සිටිති.) කෙසේ මුත් කතා කරන්නේ නැතෙන. අපරාදේ මගේ ඉංග්‍රීසි විකත් අහක හියා. |

ආදී ලෙස ඉදිරිපත් කරන්නේ හාමා හාවිතය හා උවිචාරණ යෙළියෙන් උෂ්ක්ෂක සිත තුළ හාසා උත්පාදනයට මගහසර පාදවීමිනි.

ඉන් පසු දෙමළ හාජාවෙන් ද, අනතුරු ව එහි බයින් ද කතාකොට නොතේරුණු තැන අවසානයේ පාලි හාජාවෙන් මෙසේ පවසයි.

අතරමදියා - ඒවා බූහ්මණෝ කිං දේසං ගවිතහි....?

බූහ්මණ - ඒවා පුරුෂේන මයිහා බූහ්මණ....

ලෙස සංචාර තුළින් එරිත ලක්ෂණ පෙන්වා දීමට ගාන්තිකරුම කළාකරුවා ගත් උත්සාහය මනා සේ පසක් කරයි. තවදී වචිග ප්‍රවුන නම් වූ මෙකි අවස්ථා මනා ව විදහා දක්වීමට එරිත ලක්ෂණ හා නර්තන අංගහාරවල ඇති සුවිශේෂී බව ද ඉවහල් වී ඇති බව කිව යුතු ය.

මෙකි නර්තන අංගය ස්වභාවයෙන් ම සැදී ඇත්තේ ගායනය සම්ග ය. තාල රුපයන්, ගායනයන්, නර්තනයන් එකිනෙක තදින් බැඳී ඇත්තේ,

"සක්බඩ ඉකිවර සිටගෙන

විෂ්ණු මහේෂ්වර සිටගෙන" යන කවිය "දොංත / දෙගත්ග / තකුමොං" යන බෙර පදයට අනුව ය. මෙකි ගායන හා බෙර පද අනුව ඉනදියාවෙන් මෙහි පැමිණි ගිල්ප ගාස්තු උගත් බමුණන් බව ප්‍රත්‍යක්ෂ කිරීමට හා එහි එරිත ස්වභාවය විදහා දක්වීමට නර්තන අංගහාර මනා සේ ඉවහල් වී ඇති බව කිව යුතු ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් අපට විෂද වන්නේ සුනියම් යාගයේ වචිග ප්‍රවුන නම් වූ නාට්‍යමය අවස්ථාව මනා සේ විදහා දක්වීමට එරිත ලක්ෂණ මෙන් ම සංචාර පිළුවහලක් වූ බවයි.

(ලකුණු 08)

II කොටස

04. (i) දේශීය නර්තන කළාවට අධ්‍යාපනික වශයෙන් බලපෑ ප්‍රධාන සාධකයක් වන්නේ 1972 පාසල් විෂය නිර්දේශයට සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනය අනිවාර්ය කිරීමයි. එකි හේතු සාධකය මත එතෙක් පාසල් විෂය සමගාලී විෂය හා පැවති නර්තන විෂය නොබේ දිනකින් පාසල තුළ ඇති ජනප්‍රිය හා සම්බර විෂයක් බවට පත් වීම හේතුවෙන් මෙම විෂය සැම දරුවකුට ම අධ්‍යයනය කළ හැකි විෂයක් බවට පත්වීම සතුවට කරුණකි. මෙකි හේතුවෙන් 1972 සෞන්දර්ය අධ්‍යාපනය අනිවාර්ය වීම කරණකොට ගෙන අද පාසල් විෂය ක්ෂේත්‍රය තුළ නර්තන විෂය අධ්‍යාපනික වශයෙන් මහත් දායකත්වයක් දරයි.

තව ද 1972 සෞන්දර්ය විෂය ඉගැන්වූ ගුරුවරුන් පුහුණු කිරීම සඳහා ගිරාගම සෞන්දර්ය ගුරු විදුහල ආරම්භ කිරීම ද දේශීය නර්තන කළාවට අධ්‍යාපනික වශයෙන් සිදු වූ තවත් වැදගත් සිදුවීමකි. මෙකි ගුරු විදාහාලය ආරම්භ කිරීම හේතුවෙන් නර්තන විෂය ඉගැන්වීම පිළිබඳ විධිමත් පුහුණුවක් නොලබා සිටි ගුරුවරුන් හට විධිමත් පුහුණුවක් ලබා දීමට හැකි විය. එමගින් නර්තන ගුරුවරුන් තුළ නර්තන විෂය ඉගැන්වීමෙහි ගුණාත්මක සංරුධිතයා. ඇති විය. මෙය ද 1970-1980 දෘතයේ අධ්‍යාපනික වශයෙන් සිදු වූ වැදගත් සිදුවීමකි.

එපමණක් ද නොව 1978 අ.පො.ස. උසස් පෙළ විභාගය සඳහා නර්තන විෂය ඇතුළත් කිරීම තුළින් ද අධ්‍යාපනික වශයෙන් ඉතා වැදගත් කාර්යහාරයක් ඉටු විය. එනම් එතෙක් අ.පො.ස. සාමාන්‍ය පෙළ දක්වා නර්තන විෂය හඳුරන ලද සිපුන්ට ඉන් මෙහිට මෙකි විෂය පුළුණ කර විශ්වවිද්‍යාල වරම් ලැබීමේ හාගාය නොතිබුණි. නමුත් 1978 දී මෙම විෂය අ.පො.ස. උසස් පෙළ විෂය නිර්දේශයට ඇතුළත් කිරීමෙන් මෙම විෂයයෙහි දක්ෂතා ඇති සිපුන්ට උපාධියක් ලබා ගැනීමේ උසස් වූ අධ්‍යාපනික අරමුණ කරා යාමේ හාගාය උදා විය. එම හේතුවෙන් 1978 දී අ.පො.ස. උසස් පෙළ විභාගය සඳහා නර්තනය විෂය ඇතුළත් කිරීම අප සැමගේ වායනාවකි:

(ලකුණු 06)

- (ii) පොලොන්නරු යුගයෙහි දේශීය නර්තන කළාව කෙරෙහි බලපෑ හාරතීය සංස්කෘතික ලක්ෂණයන් රෙසකි. ඒ අතුරින් පොලොන්නරුවේ අංක II දැන සිට දේවාලයෙන් සොයා ගනු ලැබූ ලේඛකඩ නටරාජා ප්‍රතිමාව දක්වා හැකි. මෙහි පාදමේ එකැස් බෙරය, තාලම්පට සහ හොරණුව යන රුකම් දක්නට ලැබේ. මෙහි වූ සිට හෙවත් නටරාජා යනු හින්දුන්ගේ ප්‍රධාන දෙවියන් ය. නැවුමෙහි ද අධිපති දෙවියන් ය. එපමණක් ද නොව, මෙහි වූ වාදා හාන්ඩ අතර තාලම්පට යනු හාරතීය ආභාසය පෙන්වන්නා වූ හාන්ඩයකි. "නටරුවාංගම්" ලෙස හඳුන්වන මෙකි හාන්ඩය හාරතයන්ගේ තාල වාදා හාන්ඩ අතර ප්‍රධාන වාදා හාන්ඩයකි. මේ සා කාරණාවන්ගෙන් ප්‍රකට වන්නේ දේශීය නර්තන කළාවට හාරතීය සංස්කෘතික ලක්ෂණ පොලොන්නරු යුගයේ ද බලපා ඇති ආකාරයයි.

ඒවාගේ ම දෙවන සාධකය ලෙස පොලොන්නරු යුගයට අයත් පාලමොට්ටාසි සිලා ලිපිය පෙන්වා දිය හැකි. මෙම ලිපියට අනුව දේවදාසීන් සිටි බවත්, මවුන් නැවු බවත්, ලංකාව සොලින්ට යටත් වූ පසුව මෙවැනි ආකාරයට දෙවියන් උදෙසා පුරා නැවුම් පැවැත්වීම ආරම්භ වූ බවත් මෙහි සඳහන් වේ.

මෙම ලිපියට අනුව නළලෙහි සලකුණු තබා දේවදායීන් හත් දෙනෙකු පියු බවත්, ඔවුන්ට මාස් පතා තැන්පත් කළ මුදලක පොලියෙන් කාසි ගෙවූ බවත් කියැවේ. මෙකි කරුණු කාරණාලන්ගෙන් ද හෙලි වන්නේ හාරිය සංස්කෘතික ලක්ෂණයන් දේශීය නර්තනයට බලපා ඇති ආකාරයයි.

තෙවන සාධකය ලෙස දුදිගම කොටවෙහෙරෙන් හමු වූ ඇත් පහන පෙන්වාදය හැක. පරාකුම්බාහු රජුගේ උපන් ගමෙහි ඉදි කරන ලද සුතිසර වෙනත් සෙවන් දුදිගම කොටවෙහෙරෙන් සොයා ගනු ලැබූ මෙම ඇත් පහන් එල්ලා තබන දම්වැලෙහි තැන තැන යොදා ඇති විවිධ නර්තන අංගාර ඇතුළත් නළතනත්ගේ රැකම් රාඩියක් ඇතු. ඒ තුළ විද්‍යාමාන වන්නේ දකුණු ඉන්දීය රාඛන නැවුම්වල අංගාරයන් ය. ඉතා විශිෂ්ට කළා නිරමාණයක් වන මේ මගින් ද ගම්මාන වන්නේ පොලොන්නරු යුගයේ දේශීය නර්තන කළාවට දක්ෂීණ හාරිය සංස්කෘතික ලක්ෂණ බලපා ඇති ආකාරයයි. (ලකුණු 06)

- (iii) වසර 2500 කට ඉපැරණි ඉතිහාසයක් ඇති මහනුවර යුගයේ රජවරුන්ගේ රාජ්‍ය සඟා සංගිතායතනය හඳුන්වා ඇත්තේ කළිකාර මුඩුව යන නමිනි. මෙහි කවී, විරිදු, පුරුෂී, හටන්, සැවුදම්, කවුන්තම් හා වන්දමානම් වැනි දැරවනාකොට ඇත්තා සේම මේවා ගායනා කොට ඇත්තේ ද මෙකි මුඩුව තුළ ය. ශ්‍රී විරපරාකුම නරෝන්දුසිහා රජ කාලයේ කළිකාර මුඩුව වඩා ජනප්‍රිය ව පැවති ඇති බවට ඉතිහාසයේ බොහෝ සාක්ෂී ඇතු. මෙසේ ආරම්භ වූ කළිකාර මුඩුව තුළ වන්තම් ප්‍රධාන තැනක් ගෙන ඇතු. මුල් යුගයේ ගායනය සඳහා විවිධ ප්‍රස්ථානයන් ඇපුරෙන් රවනා වී ඇති වන්තම් පසු කාලීන ව එට නර්තනය එක් කරගෙන ඇත්තේ ද කළිකාර මුඩුව තුළින් වන්තම් නිරමාණයට මහත් පිටුවහළක් ලබා දෙන බව රටට පසක් කරමිනි.

වන්තම් ඉතිහාසයේ මුල් කාලවකවානුව තුළ සත්ත්ව වරිත, දේව වරිත පමණක් නොව විවිධ පිද්ධීන් අලා ද වන්තම් රවනා වී ඇති බව අපි කවුරුත් දන්නෙමු. එකි ප්‍රස්ථානයන් ඇපුරෙන් මුල් යුගයේ වන්තම් රවනා කොට ගාය ඇත්තේ මෙම කළිකාර මුඩුව තුළ ය. මෙසේ නිරමාණය වූ වන්තම් පසු කාලීන ව නර්තනයට එක් කරගෙන ඇත්තේ ද කළිකාර මුඩුව තුළින් වන්තම් නිරමාණයට මහත් පිටුවහළක් ලබා දෙන බව රටට පසක් කරමිනි.

මෙසේ ඇරිසි කළිකාර මුඩුව තුළ බිජි වූ වන්තම් මහනුවර යුගයෙන් පසු ව විවිත්තුවන් ප්‍රස්ථානය සඳහා යොදාගෙන ඇති ආකාරය අදානන වන්තම් නිරමාණ තුළින් අපට පෙනේ. එය ද කළිකාර මුඩුවන් වූ සේවාවක් සේ දක්වීය හැක. එපමණක් ද නොව තත් කාලීන ව තවතම වන්තම් රවනා වීම හා ඒවාට වාදනය, ගායනය හා නර්තනය එක් කිරීමෙන් ද උචිටට වන්තම් සමාජය තුළ ජනප්‍රිය වී ඇත. විවිධ නාද මාලාවන්ට අනුකූල ගායන, වාදන හා නර්තන ගිල්පින්ගේ ඉදිරිපත් කිරීමේ පහසුව මත වන්තම් ප්‍රවලිත වීම ද තවත් වැදගත් සිදුවීමිනි. අදානන වන්තම් නාමකරණය සමකාලීන ව සිද්ධී ඇපුරෙන් නිරමාණය වී ඇති බව මන්ත්‍රී වන්තම, ඇගලුම් වන්තම වැනි නව නිරමාණ වන්තම් තුළින් අපට පසක් වේ. සාම්ප්‍රදායික නර්තන වලනවලින් බැහැර ව නව නර්තන උපයෝගීතාවයන්ගෙන් අදානන වන්තම් ඉදිරිපත් කිරීම තුළින් ද පෙනෙන්නේ වන්තම් අප රට තුළ ජනප්‍රිය වී ඇති ආකාරයයි.

කෙසේ වෙතත් අදානනයන් හාවිත මෙකි උචිටට වන්තම් නිරමාණයට මහනුවර යුගයේ බිජි වූ කළිකාර මුඩුව වහන් පිටුවහළක් වී ඇති බව ඉහත තොරතුරු සපාද කරයි. (ලකුණු 08)

05. (i) ප්‍රාථමික ගැමි සමාජය තුළින් ආහාසය ලබා වර්ධනය වූ ගැමි නැවුම් විනෝදාස්වාදය මුල් කොටගෙන ගැමි පරිසරයෙන් උපත ලැබූ කළා අංගයක් ලෙස ඉතා කෙටියෙන් හැඳින්වීය හැක. මෙසේ බිජි වූ ගැමි නැවුම් හා ගැමි ගායනා තුළින් මුවුන්ගේ ජ්වන රටාවේ අව්‍යාජත්වය මනායේ විද්‍යා දක්වීමට සමත් වී ඇති ආකාරය අපගේ අධ්‍යයනයට ලක් කරන්නෙමු.

එසේ අව්‍යාජත්වය විද්‍යා දක්වන්නේ ගැමි නැවුම් හා ඒ හා සම්බන්ධ ගැමි ගායනා තුළ වූ සාමුහිකත්වය, සමගිය හා සහජ්වනය, සරල බව වැඩිහිටියන්ට හා ගුරු දෙමායියන්ට ගරු කිරීම, ආගමික සබඳතාවය හා හිරු සඳ වැනි ස්වභාවික වැඩින්ව දේවත්වයෙන් පිදීම ආදී වූ ගුණාංග රෙසකින් සමන්විත වීමෙනි. මෙකි ගුණාංගයන් ගැමි නැවුම් දෙකක් වන ගායම් හා පන් නැවුම් තුළ ඇත් දැයි අප අධ්‍යයනය කර බලමු.

ගැමි ජනතාව ඔවුන්ගේ සියලු ඕනෑ එපාකම් ඉෂ්ටසිද්ධ කර ගැනීම සඳහා ගැමි ඇදිකිල විශ්වාස තුළ එල්බ සිටි. එසේ මුවුන් නොපෙනෙන බලවීගයන් හා හිරු, සඳ වැනි ස්වභාවික වස්තුන් දේවත්වයෙන් පිදීම ද ගැමි නැවුම් හා ගායනා තුළින් මනා ව පෙනෙන්.

එයට කදිම නිදසුනකි, ගොයම් නැවුමට අයත් මෙම කවිය,

"ඉරු දෙවියන්ගේ ඉරගල ගාචා
සද දෙවියන්ගේ සදගල ගාචා
ගණ දෙවියන්ගේ කොට්ඨල ගාචා
අපින් කියමු කවී ගොට්පල ගාචා"

ගැමි ජනයා ඉර, සද වැනි සෞඛ්‍යාධමේ ඇති වස්තුන් මෙන් ම විවිධ දෙවි දේවතාවුන් ද ඉතා භක්ත්‍යාදරයෙන් හා ගොරවයෙන් යුතු ව ඇදුහු බව මෙම කවිය තුළින් පිළිබඳ කරයි. තව ද,

"වරම් වරම් ඉරසද දෙවි අතින් වරම්
වරම් වරම් මිහිකත දෙවි අතින් වරම්
වරම් වරම් සක්වල දෙවි අතින් වරම්
වරම් ගොයම් කැපුමට දෙවියන්ගේ වරම්"

ආදි කවී හා ගොයම් නැවුමට ඉහත කී ස්වභාවික වස්තුන් දේවත්වයෙන් පිදිමට මෙන් ම ආගමික සඛ්‍යාධාවයන්ට ද කදිම නිදසුන් ය. මේ මගින් ගම්‍ය වන්නේ ගැමි නැවුම් හා එම ගායනාවලින් ගැමි ජනයාගේ ජ්වන රටාවේ අව්‍යාප්තත්වය හෙළිපෙහෙලි කරන්නා වූ ආකාරයයි.

තව ද ත්‍රිවිධරත්නය වැද පොලොව මහි කාන්තාවගෙන් අවසර ගැනීම,

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

යන කවී තුළින් පෙනෙන්. එමගින් ආගමික සඛ්‍යාධාව විද්‍යා දක්වේ.

ගැමි ජ්වන රටාවේ අව්‍යාප්තත්වය හෙළි කරන තවත් ලක්ෂණයක් වන්නේ සරල බවයි. මවුන්ගේ ඇදුම් පැලුදුම්, නැසිරීම් රටා, කැමිනීම් ආදි සියල්ල ම ඉතා සරල ව සිදු කෙරෙන බව පවසන්නේ,

"තෙල් ගාලා හිස පිරන් නැනේ
අටවැල අරගෙන බැඳගන් නැනේ
සේලය ඉණවට ඇදගන් නැනේ
ගොයම් තෙළන්නට යමු අපි නැනේ"

මේ ආකාරයෙනි. තෙල් ගා හිස පිරාගන්නා අපුරුත්, මාල පොටක් ගෙල බැඳගන්නා අපුරුත් වින්ත රේදික් හා හැටියක් ඇද ගන්නා අපුරුත් වශයෙන් ඉතා සරල ව ගැමි කාන්තාව මෙසේ සැරසන ආකාරය මෙම කවියෙන් පසක් කරයි. ගැමිලිය එදා මෙදා තුර සැරපුණු අපුරු ඉතා සරල බස් වහරකින් පවසන්නේ ගැමි අව්‍යාප්තත්වය මෙසේ හෙළිපෙහෙලි කරමිනි.

එපමණක් ද නොව, ගැමි සංස්කෘතියෙහි තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් වූයේ සාමූහිකත්වය, සමගිය හා සහජවනයයි. එදා ගොට්ටුයන් තම කුණුර අස්වැදුදුවේ අත්තම් කුමයට අනුවයි. එනම් එකිනෙකා ඉමය යුවමාරු කර ගනිමින් සමගියෙන් හා සාමූහිකත්වයෙන් යුතුවයි. එය ගැමි නැවුම් හා එම ගායනා තුළින් මතා ව ලොවට පෙන්වන්නේ,

"ඉහළ ගෙදර රංතිරි නාංගිලත් ඇවිල්ලා
පහළ ගෙදර රංතිරි නාංගිලත් ඇවිල්ලා
දොංත තකට දොං තාලෙට අඩිය තබාලා
ගොයම් කපති ලස්සන ශී සිංදු කියාලා"

වැනි කවී තුළිනි. ඒ තුළින් සමගිය, සහජවනය, සාමූහිකත්වය මතා ව ඉස්මතු වී පෙනෙන්.

පන් නැවුම හා පන් කවී තුළින් ද සමගිය, සහයෝගය, සහජවනය මෙසේ පෙන්වයි.

"එක්වෙලා ගියේ පන් උදුරන්න ගියේ
වෙන්වෙලා ගියේ සැමතැන විසිර ගියේ
උනා වරල පිටිපස්සට හෙලා ගියේ
සිනාසිසි එන්නයි පන්වෙලට ගියේ"

සම්බියෙන්, සහයෝගයෙන් එක්වෙලා පන් උදුරන්නට විලට යන ආකාරයත්, ඉන්පසු පන් නෙළන්නට වෙන් ඩී යන ආකාරයත් මතා ව පෙන්වීමට ගැමි කළාකරුවා සතු අව්‍යාජ බව පුදුම සහගත ය.

එ්වාගේ ම පන් කළී හා පන් තැවුම තුළින් ගැමි අව්‍යාජ බව පෙන්වන තවත් අවස්ථාවක් ලෙස ගැමීයා තුළ වූ සරල බව පිළිබඳ කතා නොකර ම බැරි ය. සරල බස් වහරක් මෙන් ම තමා කරනු ලබන කාර්ය ඉතා සරල ව පවසන්නේ.

"ඉරසද පාන විල කොනන ද ඉරසද පාන විල මෙතනයි	තුන්හිරියා තුන්හිරියා"
---	---------------------------

ඇදී කළී තුළිනි.

මෙයේ ඉහත සඳහන් කළ සියලු කරුණු තුළින් ගැමි තැවුම හා ගැමි ගායනාවලින් ගැමි ජනයාගේ ජ්වන රටාවේ අව්‍යාජත්වය ගොයම් හා පන් තැවුම තුළින් ගම්මාන වේ. (ලකුණු 06)

(ii) දේශීය ගැමි නාටකයන් අතර උඩිට සම්ප්‍රදායට අයත් ප්‍රධාන ගැමි නාටකය වන්නේ සොකරි නාටකයයි. උඩිට ප්‍රදේශ වන මාතලේ, හගුරන්කෙත, වන්තිය, බදුල්ල, කඹන්දිව, කොණකලගල ඇදී ප්‍රදේශ ප්‍රදා ව්‍යාපේ ව පවතින මෙකි නාටකය වරිත රසකින් හෙබි ගැමි නාටකයක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. එසේ හැඳින්වෙන මෙම නාටකයෙහි ප්‍රධාන වරිත ලෙස සොකරිය, ගුරුහාම්, වෙදරාල, පරයා තමිකල හැක. මින් එත් වරිතයක් වන සොකරියගේ වරිතය තුළින් එහි වූ ගති ලේඛනයන් මතුකරලීමට බෙර පද හා කළී ගායනා යොදාගෙන ඇති අපුරු විමසා බලමු.

සොකරි කතා ප්‍රවත්ත අනුව ගුරුහාමිගේ බිරිද වන්නේ සොකරියයි. ඇය ඉතා රුමත් කාන්තාවක් වන අතර, උඩිට සම්ප්‍රදායට අනුව මසරිය ඇද පයට සිහින් ගේංජ් පළදා අත කණකර ආහරණ පැලද සිටී. කොණ්ඩිය තරමක් ලොකුවට බැඳ ලේන්පුවක් හෝ මල් පොකුරක් ඇතැති ව පමණ ඉක්මවා ගිය වත්සුණු තැවරිමෙන් වෙස් ගන්වා ඇති. මෙයේ වෙස් ගත් මැයගේ ගමන් විලාශය තාලාන්වීන ය. ඉතා සෙංගාරාත්මක බැල්මෙන් පිරිමින් දෙස නොත් යොමු කරන මැය බෙර පද තාලයට හා ගායනයට අනුව අංග වලන දක්වන්නේ "දොං ජීජගත" බෙර පදයට ය. මෙකි තාලයට වංගේඩිය වට්ටී ගමන් කරනා මැය වී කෙටිම, වී පෙළීම, හාල් ගැරීම ඇදී අවස්ථා නිරුපණය කර පෙන්වන්නේ ද "දොං ජීජගත" තාලයට ය.

පහත කිවිය දොං ජීජගත තාලයට අනුව සොකරි තම වරිත ස්වභාවය නිරුපණය කරමින් බෙර පද හා ක්විවල මොවිතාය බව ප්‍රකට කිරීමට කිම් නිදුසුනාකි.

"අදුන් ගාන්නී නොත් දෙක මමරි මල් ගවසන්නී කොණ්ඩිය ගොතා තොශු දමන්නී පවලන් මාල සේල අදින්නී පටකින් මමරි	කරන්නී හෙළන්නී බදින්නී කරන්නී
---	--

ක්වියන් කියවෙන ආකාරයට සෙංගාරාත්මක රසයක් මතුවන ගේ බෙර පදය සහ ගායනයට අනුව නොත් දෙකෙහි අදුන් ගානා බවත්, නොත් දෙක මමරි කරමින් ගමන් කරනා ආකාරයත් සබයට පෙන්වයි. කොණ්ඩිය ගොතා මල් ගවසා ඇති බවත්, තොශු දමා මාල බැඳ මසරියකින් සැරසී සිටින ආකාරය පවසන්නේ ද කළී ගායනයෙනි. ඒ අනුව බෙර පද තාලයට (මාත්‍රා 3) වංගේඩිය වට්ටී යෙමින් ක්වියන්න් කියවෙන අදහස අංග වලන තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකියන්ට පෙන්වමින් වරිත නිරුපණය කරන්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨක සිත් තුවු කරවමිනි. මෙමගින් බෙර පද හා ගායනාවල වරිත නිරුපණයට අවශ්‍ය පසුබිම මතා සේ සැකසී ඇති බව කිව් පුතු ය. තව ද

"සොකරි කොට්ඨාසන්නේ කාගේ වියක් නොකෙරි තියෙන්නේ මේරු ගලක් නොරිහි තියෙන්නේ මානෙල් මලක් ගුරුව තොන්නේ කාගේ බසක්	දේ දේ දේ දේ"
---	-----------------------

යන ක්වියන් ඉහත සඳහන් කළ දොංත තාලයට අයත් ගායනාවලට නිදුසුන් ය. මාත්‍රා 3 බෙර පද තාලයට මෙම ක්විය ද ගායනා කරන අතර, ක්වියන් කියවෙන අදහස අංග වලනය තුළින් විද්‍යා දක්වමින් බෙර පද හා ගායනාවල ඇති මොවිතා බව පසක් කරයි.

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
ගෙ	හා	-	පැ	දි	ර	බී	ම	-	-	-	-
ඉ	රු	ණී	ති	ය	න්	තේ	-	-	ඇ	ඇ	-
ඡී	-	ක	ට	ලි	ප	මා	-	-	-	-	-
නැ	තැ	යි	කි	ය	න්	තේ	-	-	ඇ	ඇ	-

ප්‍රස්ථාර කරන ලද මෙම කවිය තුළින් ද පෙන්වනුයේ "දොං ජී ජී ගත" තාලය සොකරි නාටකය පුරා පැතිරි ඇති ආකාරයයි. මේ අනුව මෙම බෙර පදය පුත පුතා වාදනය කෙරෙන අතර, ඒ අනුව සොකරි වරිතය තුළ නර්තනය, ගායනය සිදුවන බව නොරහසකි.

ඉහත සඳහන් කරන ලද සොකරි නාටකයෙහි ප්‍රධාන වරිතයක් වූ සොකරි වරිතය නිරුපණය කිරීමෙහි ලා දොං ජී ජී ගත බෙර පදය හා මාත්‍රා 3 තාලය මෙන් ම ඒ අනුව සැකකි ඇති ගායනා මහත් සේ උච්චිත වූ බව හොඳින් වැට්ටේ. (ලක්ශ්‍රී 06)

(iii) දේශීය ගැමී නාටක අතර පහතරට ප්‍රදේශයට ආවේණික වූ ගැමී නාටකයක් ලෙස කෝලම් නාටකය හැදින්විය හැක. භාසා උත්පාදනය හා සමාජ සංශෝධනය පරමාර්ථ කොටගත් මෙම නාටකය තුළ වරිත රසකි. ඒ අතර අණබෙර කෝලම් හා නොංවී කෝලමට හිමිවන්නේ ප්‍රමුඛස්ථානයකි. මෙකි වරිත තුළින් කෝලම් නාට්‍යකරුවා සමාජයේ බොහෝ සිද්ධීන්, අවස්ථාවන් හා පුද්ගල වරිතයන් විවරණය කරන්නේ හායා මුළු වූ පණීවිචියක් ද සමාජයට විවරණය කරමිනි. එකි අවස්ථාවන් විවරණය කිරීමට අණබෙර හා නොංවී කෝලම් ගත් උත්සාහය මෙසේ විමසා බැඳීම අගන්නේ ය.

අණබෙර කෝලම පතික්කල තෝලම යනුවෙන් ද හැදින්වේ. මෙම කෝලම් වරිතය තුළින් පෙන්වනුයේ රුපුගේ පණීවුඩ ගමින් ගමට ගොස් දැනුම්දීමයි. එකි රාජකාරිය සිදු කරන ආකාරය මෙම වරිතය තුළින් සමාජයට විවරණය කරන්නට ගැමී කළාකරුවා ගත් උත්සාහය මෙමගින් විදාහා දක්වේ. තම රාජකාරිය හරිහැරී ඉටුකර ගැනීමට අණබෙරකරුට නොහැකි වී ඇති බව බැඩුකම තුළින් මනා ව පෙන්වා දෙයි. මොහු බිමත් ව හැඳිගෙන පුද්ගලයෙකි. මේ බිමත්කම හේතුවෙන් ඔහුගේ රාජකාරිය පැහැර හරි. ඒ තුළින් ඔහුගේ පවුල් සංස්ථාව තුළ ඇතිවන ගැටුපු රසකි. දරුවන් කිහිප දෙනෙක් ඇති මොහුව තම දරු පරපුර රෙක ගැනීමට, පෙළේණය කර ගැනීමට නොහැකි බව නොංවී කෝලම තුළින් පෙන්වා දෙයි. තම ස්වාමියා වහා පතික්කල සොයා එන නොංවී අක්කාට ඔහු කොහෝ හේ කාණු පල්ලක, පාරක, මග තාටක වැටී ඇති බව මිනිසුන් පවසයි. රාජකාරිය අතපසු වී දැනු ද කරේ එල්ලාගෙන කොහෝ හේ වැටී සිටින මෙකි වරිතය තුළින් කෝලම් නාට්‍යකරුවා සමාජයට දෙන විවරණය අපුරුව සහගත ය. වත්මන් සමාජයේ වුව ද මෙවැනි වරිත බොහෝ අප දැක ඇත්තෙමු. උදේ තම තිව්‍යින් බොහෝ දේ දරුවන්ට, අඩුවට රැගෙන එන බව පවසම්න් පිටත්වන ස්වාමියන් සවසට නිව්‍යට පැමිණෙන අපුරු එදා ගැමී කළාකරුවා ද මනා සේ අධ්‍යයනය කොට ඇති බව මෙම නාටක අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට අවබෝධ වේ. මෙසේ තම බැඩුකම පෙරට පැමිණීමත් සමග රැකියාවේ ඇතිවන ගැටුපු, දරුවන්ට සමාජයෙන් ඇතිවන ගැටුපු, පවුල් සංස්ථාවේ ඇතිවන ගැටුපු ආදි ගැටුපු රසකි. මේ බව මනා ව කෝලම් නාට්‍යකරුවා සමාජයට විවරණය කරන්නට අණබෙර කෝලම යොදාගෙන ඇති ආකාරය ඉතා අගන්නේ ය.

එවාගේ ම නොංවී කෝලම තුළින් තමාගේ වයස හා තරාතිරෝමට නොගැලුපෙන ත්‍රියාවන් ආංගික හා වාචික අහිනය මිනින් ගෙනහැරපාන ආකාරය මෙම සංවාදය තුළින් පෙන්නේ.

- | | |
|---|--|
| කාරියකරවන රාල | - ආව්වියේ // |
| නොංවී අක්කා | - ආව්වී, පෙර්ව්වී, ඩුව්වී |
| කාරියකරවන රාල | - නොංවී අක්කේ // |
| නොංවී අක්කා | - ඇයි මගේ බුදු මල්ලියේ |
| කාරියකරවන රාල | - මම කොහොමද උඩි මල්ලි වුනේ ? |
| නොංවී අක්කා | - උඩ මට අක්කා කියපු නිසාගේ මට උඩ මල්ලි වුනේ. |
| ඇඟී සංවාද මැය තරුණ වීමට ගන්නා වැයම පෙන්වයි. | |

ඒමාගේ ම තරාතිරමට නොගැලපෙන ක්‍රියාවන් සිදුකරන අයුරු
 දුක්කිනියා - අම්මේ මට බඩිනිසි කිරී විනක් දීපංකෝ
 නොංචි අක්කා - එහෙම කිරී දෙන්න බැ. මම පාලු සොහොන් පිටි දෙමංසල් පසු කරගෙන ආවේ. එහෙම
 තියදේ උඩලට කිරී දුන්නොත් යක්ෂ දිෂ්ටි වැටෙයි. ඒ නිසා කිරී දෙන්න කළින් ඉඩල්
 කරන්න සිනා.

(කාරියකරවන රාල දෙසට හැඳි)

මල්ලිය මේක විකක් ඉඩල් කරල දීපංකෝ.

කාරියකරවන රාල - මල හත්තිලවිවේ මේ සෙනගක් ඉස්සය මේ ගැණිට ගහපු පිස්සුවක්. උඩම ඒක කර ගතින්.
 ආදි ක්‍රියාවන් තුළින් නොගැලපෙන ක්‍රියාවන් සේ ම ආංගික හා වාචික අභිනය තුළින් ගෙනඟුරපාන අයුරු
 පෙනේ. මෙකි කරුණු කාරණාවන්ගෙන් පැහැදිලි වන්නේ තමාගේ වයසට හා තරාතිරමට නොගැලපෙන
 ක්‍රියාවන් ය. නොංචි වරිතය වූ කළී ඉතා මහජු, මූහුණකට ඇදි, දත් හැලි, හම රුම් වැටි ඇති, පියුරු එල්ලා
 වැටෙන සේ සැදි වරිතයකි. නමුත් ඇය මහජු බව පෙන්වීමට අකමැති බව ඉහත සංවාදයෙන් පෙන්නුවා සේම
 ඇද ඇති පළකම්බා රේදුන්, මාල, කුරු, වළු පැලද තිබීමත් තුළින් පෙනේ. නිතර ම ඇය තමා තරුණ බව
 පෙන්වීමට උත්සාහ ගන්නා බව මෙම වරිතය තුළින් විවරණය වේ.

මෙසේ අණබෙර හා නොංචි කේඛලම් මගින් ගෙනඟු පාන්නා වූ සමාජ විවරණය ඉහත නොරතුරු තුළින්
 පෙන්වා දෙයි.

III කොටස

06. (i) (අ) කොටස - බැලේ නාට්‍ය, සින්ඩරල්ලා

බටහිර බැලේ නාට්‍යයෙහි ප්‍රහාරය

වසර දහස් ගණනාවක් තුළ විවිධාකාර ක්‍රම විකාශනයට හාජනය වූ බටහිර ලේකයේ නර්තනය මාධ්‍ය
 කොටගෙන පවත්වන්නා වූ උසස් ම නාට්‍ය ක්‍රමයක් ලෙස "බැලේ" නාට්‍ය කළාව හඳුන්වාදිය හැක. පාදයේ
 ඇතිලි කුඩා උපයෝගී කර ගතිමින් ප්‍රායෝගික ව පුරුෂ පුහුණු කරගෙන ආ මෙකි රංග කළාව ඉතාලියෙන්
 ප්‍රහාරය වූ බව පෙනේ. මෙහි ප්‍රාථමික අවස්ථාව වී ඇත්තේ ඉතාලි රාජකීයයන්ගේ ප්‍රියසම්භාෂණ
 අවස්ථාවයි. මෙකි අවස්ථාවේ දී ඔවුනොවුන් ම රංගනයෙන් එට සහභාගි වී ඇති අතර, රාජකීය
 ආරාධිතයන් සතුවු කිරීම ද මෙහි ප්‍රධාන අරමුණ වී ඇත.

මෙසේ ආරම්භ වූ මෙම රංග කළාව 15 වන ගත වර්ෂයේ ඉතාලියේ හඳුන්වා දී ඇත්තේ "බැල්ලෝ" (Ballo) යන
 ඉතාලි නාමයෙනි. පුරාතන ඉතාලි නාමයක් වූ බැල්ලෝ යනු තැව්ම (ඩාන්ස්) යන අරුතා ගෙන
 දෙන්නා වූ විවෘතයකි. ඒ අනුව පසු කළෙක දී Ballo වචනයට Dance යන වචනය හාචික කර ඇත. පසු ව
 එය බැල්ලෝ යන නමින් හඳුන්වා ඇති අතර, ඉතාලියෙන් මෙකි රංග කළාව ප්‍රංශයට සංක්මුණය වීමත්
 සමග Ballet යන වචනය හාචික වර්ෂයට පැමිණ ඇත.

මුළු ම බැල්ලෝ නාට්‍යය වර්ෂ 1489 දී ඉතාලියේ "තොතේනා" හී කුලින පවුලක විවාහ උත්සවයක් සඳහා රග
 දක්වා ඇති බව ඉතිහාසයේ සඳහන් වේ. ග්‍රීක කතාවක් ඇසුරෙන් නිර්මාණය වූ මෙම නාට්‍යය සඳහා
 රංගනයෙන් දායක වී ඇත්තේ ඉතාලි පවුල්වල රාජකීයයන් ය. මෙය ආහාසයට ගතිමින් පසු කළෙක
 ප්‍රංශයේ බැල්ලෝ නාට්‍ය නිහි වී ඇත. ඒ අනුව ප්‍රංශයේ සිටි ඉතාලි බිසවක් වූ කැන්තින් යි. මෙඩිඩිගේ
 මූලිකත්වය මත "බැල්ලෝ කොමික් ඩිලාරෙන්" නම් බැල්ලෝ රංගනය 1581 දී ඉදිරිපත් කර ඇති බව පොනපන
 සාක්ෂි දරයි.

කෙසේ වෙතත් 15 වන ගතවර්ෂයේ ඉතාලියේ ආරම්භ වූ මෙකි රංග කළාව 16, 17 වන සියවස්ලින් පසු
 පැමිණෙන්නේ ප්‍රංශයටයි. ප්‍රංශයට ව්‍යාජ්‍යතා වූ මෙම රංග කළාව එහි දී වඩාත් සංවර්ධනය වී ඇත. එයට
 කදිම නියුත්තකි, 14 වන ලුවී රුෂ. ප්‍රංශයේ විසු මෙම රුෂ බැල්ලෝ නාට්‍ය සංවර්ධනයට පමණක් නොව, බැල්ලෝ
 රංගනයට ඔහුගේ රංගන දායකත්වය ද නොමුසුරු ව ලබා දී ඇති බව කිව යුතු ය. තෑවකු ලෙස නම් දාරා
 සිටි මොහු එනැනින් නොනැවතුනේ ය. වර්තමානයේ වූව ද ඉතා ජනප්‍රියත්වයට පත් "ඇකවම් ඩිලාඩාන්ස්"
 නම් බැල්ලෝ නාට්‍ය පාසල ද ආරම්භ කර ඇත්තේ මොහු ය. මෙම පාසල තුළින් රංග සිල්පීන් රෙසකට
 පුහුණුව ලබා ගැනීමට මග පාදා දුන් අතර, 17 වන සියවස වන විට මිට කාන්තා දායකත්වය ලැබීමේ
 හාග්‍යය ද උදාකර දී ඇත.

ඉතාලියේ උපත ලබා ප්‍රංශයේ වර්ධනය වූ මෙම රංග කලාව ඉන්පසු පැමිණෙන්නේ රුසියාවටයි. ඉතාලියේ හා ප්‍රංශයේ තිබූ බැලේ කණ්ඩායම්වලට අමතර ව රුසියාවේ ද බැලේ කණ්ඩායම් ඇති වූ අතර, 18 වන සියවසේ ජේන් ජේස්ස් නොවේරගේ දායකත්වය ද මෙහි දී අමතක කළ නොහැකි ය. බැලේ රංග කලාව පිළිබඳ මුල්වරට පොතක් එසු මොහු මෙම රංග කලාව දියුණුකොට රුසියාව පුරා ව්‍යාප්ත කිරීමට මහන් උත්සාහයක් දැරිය. 18 වන සියවස මැද හාගේ සිට සිසු සංවර්ධනයක් කරා යොමු වූ රුසියාවේ බැලේ රංගනය 19 වන සියවසේ සිට සංවර්ධනය වූ බව අපට පෙනේ.

(ලකුණු 06)

(ii) (ආ) කොටස - ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රවර්ධනයට කැප වූ රුපු වන්නේ XIV වැනි ලුවී රුපු ය. මොහුගෙන් සිදු වූ සේවය පිළිබඳ විමසීමට ලක් කිරීමේ දී පුරුමයෙන් මොහු ප්‍රංශ ජාතිකයෙකු බව සඳහන් කළ යුතු ය. ප්‍රංශයේ බැලේ නර්තන සම්ප්‍රදායෙහි අඛණ්ඩ සංවර්ධනයට විශාල මෙහෙයක් ඉටුකර ඇත්තේ මොහු ය. නැවුමට අතිශයින් ම ඇලුම් කළ මොහු අතිද්ක්ෂ නර්තන සිල්පීයෙකු බව පොතපතෙහි සඳහන් වේ.

මොහුගෙන් සිදු වූ සේවාවන් අතර එක් සේවාවක් වන්නේ තම රාජ සභාවෙහි සැම අයෙකු ම නර්තනය හා සංගිරිය පුරුණ කළ යුතු බව මොහු විසින් ම අවධාරණය කර තිබිමයි. නර්තනය හදාරා තිබීම රද්ද අනිමානය පරිපුරුණ කිරීමට හේතුවක් වන බවත්, සෞන්දර්යාත්මක කුසලතාවයන්ගෙන් පිරිපුන් අයෙකුට ඕනෑම අයෙකු තමන් වෙත නම්මවා ගත හැකි බවත් මොහුගේ පිළිගත් මතය විය. එබැවින් සැම අයෙකු ම නර්තනය පුරුණ කළ යුතු බවට රුපු අනු කර ඇත. එය මොහුගෙන් වූ වැදගත් සේවාවකි.

එපමණක් නොව, රජ මාලිගයෙහි පැවැත්වෙන ප්‍රේති උත්සව සහ සාදවල දී බැලේ නර්තනය අනිවාර්යයෙන් ම යොදාගෙන ඇති අතර, වරිත නිරුපණයට මොහු සේවය කුමැත්තෙන් ම ඉදිරිපත් වී ඇත. පොතපතෙහි සඳහන් අන්දමට මොහු නර්තන 27 ක පමණ වරිත නිරුපණය කර ඇත. නර්තනයෙන් පමණක් නොව, රංග රටකයෙක් ලෙස ද මොහු කටයුතු කර ඇති බව බොහෝ විද්‍යාත්මකයෙන්ගේ මතයයි. තව ද මෙතුමා අතින් සිදු වූ වැදගත් ම සේවාව වන්නේ ලෝකයේ පුරුම නර්තන පාසල ආරම්භ කිරීමයි. එනම් රාජකීය නර්තන ඇක්වමිය (Royal Academy Dela Dance) මෙතුමා විසින් ආරම්භ කළ පුරුම බැලේ පාසලයි. මෙම පාසලයෙහි ලුවී රජතුමා මෙන් ම ප්‍රංශ රාජ සභාව හා සම්බන්ධ වූ රාජකීය පුහුන් ඇතුළු රද්දයින් ශිෂ්ටයන් ලෙස නර්තනය ඉගෙනුමට ඇතුළත් වී ඇති බව ද ඉතිහාසයේ දක්වේ. කෙසේ වෙතත් මෙතුමා ආරම්භ කළ මෙම බැලේ නර්තන ඇක්වමිය හේතුවෙන් පසු කලෙක ලෝකයේ වෙනත් රටවල ද එවැනි නර්තන පාසල් බිජිවීමට හේතු සාධක විය. එපමණක් නොව, වෘත්තීය බැලේ නර්තන සම්ප්‍රදායක් ඇති කිරීමෙහි ලාද මෙකි පාසල හේතු සාධක වී ඇති බැවි කිව මනා ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු අනුව අපට පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රංශයේ විසු 14 වන ලුවී රුපු බැලේ නර්තන කලාව ප්‍රවර්ධනය කිරීමට ගත උත්සාහය හා මොහුගෙන් කළ ලදී ලෝකවාසීන්ට වූ සේවාව ය.

(ලකුණු 06)

(iii) (ආ) කොටස - සිල්පීයා - ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල මහතා

ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල මහතා

1917 රත්නපුර එපිටවෙල ග්‍රාමයෙහි උපන් මොහු නර්තන කලාව කෙරෙහි කුඩා අවධියේ සිට ම දැක්වුයේ දැඩි කුමැත්තක් බව සඳහන් වේ. පාසල් වියෙහි දී ම නාට්‍ය සංදර්භනවලට පෙනී සිට ජනප්‍රසාදය දිනා ගත් මොහු ඉන්පසු නොරණ ශ්‍රී පාලියට සම්බන්ධ ව ගාස්ත්‍රීය කටයුතු හැදුරිය. 1945 දී ඉන්දියාවේ ගාන්ති නිශේෂනයට ගිය මෙතුමා එහි දී විවිධ ගුරුතුල ආප්‍රිත සිල්පීන් හමු වී ඉන්දිය නර්තනයන් හදාරා ඇත.

අපේක්ම අය කළ මෙතුමා නැවත ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණ තම්බපණ්ඩී ආයතනය ආරම්භ කර ඒ තුළින් විවිධ කලා නිර්මාණ ඇති කළේ ය. ඒ අතර 1950 වසරේ "සැලුලිනිසීය" නම් ඉගි නැවත නිර්මාණය කර ඇත. මොහුගේ පුරුම නිර්මාණය වූ මෙය මුදා නාට්‍ය ඉතිහාසයේ නමක් දරු මුදා නාට්‍යයක් ලෙස ඉතිහාසගත වේ.

එතැනින් නොහැවතුන මෙතුමා 1953 දී තින්තබත ඉගි නැවත ද, 1955 දී දියසේනා ඉගි නැවත ද 1958 දී සාරභුම් ඉගි නැවත ද 1959 දී සකුන්තලා ඉගි නැවත ද දායට උරුම කරදෙන ලදී. මුදා නාට්‍ය කලාවට අනිමානයක් එක් කරමින් ඉදිරිපත් කළ මොහුගේ තවත් නිර්මාණ අතර පරෙවිය හෙවත් සාම අස්න ඉගි නැවත ඉතා ප්‍රකිද්ධීයට පත්විය.

එතැනින් ද නොහැවතුන මෙතුමා තවයුගය, සිංහලේ, දියවත්නාව, ගමන, රන්දිය වැනි මූදා නාට්‍ය යෙක් නිර්මාණය කරමින් කළා ලදී සැමට මහත් වූ සේවාවක් කළේ ය. 1993 දී ප්‍රථම පාරිසරික ඉගි නැවත ලෙස රන්දිය නිර්මාණය කර ඇති අතර, උඩිට වන්තම් දහඅටට අමතර ව වර්තමානයේ ඉතා ජනප්‍රිය වී ඇති හංස වන්තම නමින් 19 වන වන්තමක් නිර්මාණය කිරීමේ ගෞර්වය ලබා ගැනීමට ද මෙතුමා යමන් විය.

එපමණක් ද නොව, 1967 දී "අස්වැන්න" නමින් කෙරි විෂුපටයක් නිර්මාණය කළ මෙතුමා තුවන පොදිය, සංවර්ධන විප්ලවය, උදාගම් හැදියා, මඩ්ල්ල ආදි ගුන්ප රවනා කරමින් උඩිකයෙකු ලෙස ද කටයුතු කර ඇතේ.

මෙහේ මූදා නාට්‍ය කළාවට හෙවත් ඉගි නැවත කළාවට මහත් සේවයක් කර ඇති මෙතුමා දේශීයත්වයට ගරු කරමින් බතින් කළාව ද ශ්‍රී ලංකාදීපය තුළ හඳුන්වාදීමේ හාග්‍යය ද උරුම කරගත් කළාකරුවෙකු ලෙස ලොවට එක්විය.

ඉහත සඳහන් කරන ලද සියලු තොරතුරු අනුව පරෙලිය මූදා නාට්‍යය නිර්මාණය කරමින් දේශීය මූදා නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූ ජ්‍යෙෂ්ඨමාර එපිටවෙල මහතාගේ නිර්මාණ සියල්ල ඇගයිමට සහ පැසයිමට ලක් කිරීම කළාකාම් අප සැමගේ යුතුකමක් මෙන් ම වගකීමකි. (ලක්ෂ්‍ය 08)

07. (i) රේසානදිග ඉන්දියාවේ මතිපුර හී අගනුවර වන ඉම්පාල් නගරය කේත්දේස්පානය කොටගෙන මතිපුරි නර්තනය ඩිජි වී ඇතේ. ජන ජීවිතය හා බැඳුණු විවිධ ජන කතා, දේව කතා හා රාඛා ක්‍රිජ්‍යා ඇසුරෙහි ගොඩනැගුණු කතා අන්තර්ගත ව බිජි වූ මෙම සම්ප්‍රදායයි ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුව්ම පිළිබඳ සොයා බැඳීම ඇගන් ය. එහි දී මතිපුරි දේශය මැවීම හා සම්බන්ධ කතා පුවත් ඇසුරින් එය ආගමික පසුව්මක් මත ගොඩනැගුණු බවට සාක්ෂි ඇතේ.

මතිපුරි නර්තනය ආගමික පසුබ්මක් හා බැඳී ඇති බවට නිදුස් ලෙස මතිපුරි දේශය මැවීම හා සම්බන්ධ කතා පුවතත්, හාග්‍ය වන්දු රුපුගේ සිහිනය හා බැඳී කතා පුවතත්, රාස්ලිලා නර්තනය හා බැඳී කතා පුවතත් වැදගත් වේ. මතිපුරි දේශය මැවීම හා සම්බන්ධ කතා පුවත් තුළින් මෙහි ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුබ්ම පළමුවෙන් විමසා බලමු.

15 වන සියවෙසයි අගහායයෙහි මතිපුර හී රජ කරන ලද්දේ රාජකාරිතා රුපු ය. මොසු වෙළැණුවයෙකු ලෙස ඉතා ධර්මිෂ්ය පාලනයක් ගෙනයිය අතර, යුද්ධය දැඩි ලෙස පිළිකුල් කළ අයකු ද විය. බලකාමයෙන් මත් වූ ලෝකය මහුගේ එම යුරුවල අවස්ථාව ප්‍රයෝගනයට ගතිමින් මතිපුරය ආක්‍රමණය කළ අතර, අවසානයේ එය නාග ගෝජ්‍යිකයන් අතට පත්විය. කාර්තා රුපු ඇසුම් රුපුගේ රැකවරණයේ පසුවිය. එහෙන් ඇසැමැලයේ සිට නිරා ම මතිපුරය ගැන සිහිනින් සිරි කාර්තා රුපුට නැවත මතිපුරය ලබා දෙන්නේ නම් සැම වසන්තයක දී ම එය සිහිපත් කිරීමට පූජ්‍යත්සවයක් පවත්වන බවට විෂ්ණු දෙවියන් ඉදිරියේ පොරෝන්දු විය. දිනක් මහුව ශ්‍රී විෂ්ණු දෙවි හිනෙන් පෙනී එක්තරා සඳහන් කොටයක් පෙනවා එයින් ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍යාගේ මුර්තියක් නිර්මාණය කරන ලෙස දැන්විය. රුපු ද එම කාර්යයේ යෙදී දෙවියන්ගේ මහිමය වර්ණනා කළේ ය. එවිට ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍යා දරුණනය වී මහුගේ මකුට පළදානාව හා ජප මාලාවක් ද දී තම පොරෝන්දුව අමතක නොකරන ලෙස පැවැසිය. එපමණක් ද නොව යුද්ධයට අකමැති වූ හාග්‍යවන්දු රුපු ව දෙධාරියාමන් කළේ ය. සිහිනයෙන් අවදි වූ රජ තෙමේ සිය මිතු රුපුට මෙම පුවත දන්වූයේ මතිපුරයට ගොස් තම රට බෙරු ගන්නා ලෙස දන්වමිනි. මතිපුරය ඉතා පහසුවෙන් ජයගත් කාර්තා රජ ඉහත හී දේව මුර්තිය පෙරහැරෙන් ගෙනගොස් රජ මාලිගාවේ දේව මන්දිරයේ තැන්පත් කළේ ය. ඉන්පසු වසරක් පාසා රාස්ලිලා නමැති නර්තනය පැවැත්වීමට කටයුතු කළේ ය. මෙය මතිපුරි නර්තනයේ ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුබ්මට නිදුස්නකි.

මිශ්‍යයට මතිපුරි දේශය මැවීම හා සම්බන්ධ ව පවත්නා තවත් එක් කතාවක් ලෙස ශිව පාර්වතී හා රාඛා ක්‍රිජ්‍යා හා සම්බන්ධ කතාව පෙනවාදිය හැක. එකී කතාව මෙසේ ය. පාර්වතී දෙවිය මනරම් නෘත්‍ය විලාසයක් නිර්මාණය කොට එය පෙන්වීමට පූදුසූ ඡ්‍යුමියක් සොයාදෙන ලෙස තම ස්වාමියා වූ ශිව දන්විය. මේ කාලය වන විට ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍යා ද දේවා ගෝජ්‍යිකාවන් හා එක්වී 'රාස්ලිලා' නමැති මනරම් නර්තනය එපිදුක්වීමට අප්‍රකට වූ ජනුණනා ප්‍රදේශයන් සොයාමින් සිරියා. එහි දී බුහුම්ප්‍රතා තීරයේ විහිදී පවතින මෙම මනරම් හුම් හාග්‍ය මහුගේ නොතට හසුවිය. ඒ අනුව ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍යා තම ගෝජ්‍යිකාවන් හා එක් වී ඉතා රහස්‍යගත ව මෙම නෘත්‍ය පෙන්වීමට සිතා ගත්තේ ය.

පර්වතියගේ ඉල්ලීම පිට සුදුසු පරිසරයක් සොයුන් සිටින ඕව දෙවියන් හට ක්‍රිජ්‍යාගේ මෙම 'රාස්ලිලා' නාර්තනය හා යම්බැව ප්‍රචාරකිය කන වැටුණි. ක්‍රිජ්‍යා වෙත ගිය ඕව තමාට ද මෙම මනරම් නාර්තනය තැරුණුමට අවස්ථාව ලබාදෙන ලෙස ඉල්ලා සිටිය ද ක්‍රිජ්‍යා පෑට අකමැති විය. තම ස්වාමියාගේ ඉල්ලීම ඉවු තොකිරීම නියා උරණ වූ පාර්වතිය ක්‍රිජ්‍යාට අහියෝග කළේ තමා හා නාර්තන තරගකට ඉදිරිපත් වන ලෙස දන්වමිනි. ඒ අනුව පාර්වතිය අපසරාවන් භයදෙනු කැදාවා ඔවුන්ට නාර්තනය උගන්වා ක්‍රිජ්‍යාගේ රාස්ලිලා නාර්තනය සමඟ තරග කරන්නට සැලැස්විය. තුන්ලේකයේ ම වැසියෝ මෙම අතිඅලංකාත වූ නාර්තන තරගය තැරුණුමට මතිපුරි මිටියාවත් පැමිණි අතර, නාග ලෝකයේ නා රජ ද ස්වාධීය නාග මාණිකයන් රැගෙන විත් රංග මණ්ඩපය ආලේකමන් කළේ ය. එහෙත් එකී ආලේකය ප්‍රමාණවන් නොවූ හෙයින් නා රජ නාග ලෝකයෙහි වූ සියලු මැණික් ගෙනැවිත් මෙම භුමියේ තැන තැන විපුරුවා හැර ආලේකමන් කළේ ය. මැණික්වලින් පිරි මෙම භුමිය 'මතිපුරිය' නම්වූයේ එතැන් සිට ය. ඒ අනුව මැණික්වලින් ඒකාලෝක වූ ඇත්තර මිටියාවත මතිපුරි දේශය ලෙයන්, එකී නාර්තනය මතිපුරි නාර්තනය ලෙසටන් මෙතැන් පටන් පත්විය. මෙය ද මතිපුරි නාර්තනයේ ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුව්මට කදිම තිදුපුනකි.

එපමණක් ද නොව, මතිපුරි නාර්තනයේ ආරම්භයට බලපෑ ආගමික පසුව්ම දැක්වෙන තවත් අවස්ථාවක් වන්නේ 'රාස්ලිලා' නාර්තනයයි. රාස්ලිලා නාර්තනයෙන් ආගමික භක්තිය ඉතා හොඳින් ඉස්මතු වන බව එකී නාර්තනාගය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් මනා ව පෙනේ. රාස්ලිලා නාර්තනයේ ප්‍රශ්න 5 ක් ඇති අතර, ඉන් ක්‍රිජ්‍යාගේ වරිතයේ එක් එක් අවධි හා අවස්ථාවන් නිරුපණය කෙරේ. මෙකී අවස්ථාවන් නාර්තනය මගින් ඉදිරිපත් කිරීමේ ද ක්‍රිජ්‍යාගේ වරිතය නිරුපණය කිරීම සඳහා සොයා ගන්නේ කුඩා දුරියකි. ඇය මෙම කාලය තුළ දෙවියන් වෙනුවෙන් කැප වී සියලු පස්පවිවලින් මිදි පිරිසිදු ව ජේවී සිටිය යුතු බව මතිපුරි වැසියාගේ විශ්වාසයයි. එසේ ජේවී අදාළ කරයුතු කරගෙන යන කාලය තුළ, එකී දුරියට මතිපුරි වැසියේ ක්‍රිජ්‍යා දෙවියන්ට මෙන් ගෞරව කරති. ඒ තුළින් ද අපට පෙනෙන්නේ මෙහි වූ ආගමික සඛැදියාවයි. එබැවින් මතිපුරි හි රාස්ලිලා නාර්තනය තුළ ආගමික භක්තිය ඉස්මතු වන අයුරු මෙමගින් ප්‍රකට වේ.

(ලක්ෂණ 06)

(ii) දක්ෂීණ හාරතයෙහි මලුනාරය නමින් ගැඳින්වෙන කේරළ ප්‍රදේශයේ ප්‍රවිත් ව පවතින නැවුම් සම්පුද්‍යාය කාලු නාර්තනය සම්පුද්‍යාය ලෙස නම් දරා ඇතු. මෙය ගාස්ත්‍රීය කළාවක් ලෙස පසුකාලීන ව වර්ධනය වුව ද මුල් යුගයේ මෙම රංග ගෙලියට පදනම වැටුණේ එහි පැවති ජන ඇදහිම් හා ජන නාටකයන් නියා ය. කේරළ වැසියාගේ අතර පැවති වක්තියාර්ථකත්තු, කුඩා පැවති වක්තියාර්ථකත්තු, ක්‍රිජ්‍යාවිවම්, රාමාවිවම් ආදි ජන නාටක මෙයට අයන් වන අතර, ඉන් ප්‍රමුඛත්වයක් ගැනෙන්නේ වක්තියාර්ථකත්තු හා කුඩාවිවම් ය.

මෙසේ ආරම්භ වූ කරකළු නෘත්‍යයෙහි විකාශනය සඳහා රාජ අනුග්‍රහය නොමද ව ලැබුණු බව පැවතිය යුතු ය. එහි දී තාම්පුරන් රජ හා ජැමොරින් රජ ප්‍රධාන වේ. මොඩු වැසියාගේ නොමද අනුග්‍රහය ලැබීම හේතුවෙන් 'කාලකලි' යන නෘත්‍ය සම්පුද්‍යාය හාරතීයයන්ට හිමිවුණු බව නොකියා ම බැරි ය.

16 හා 17 වන ගතවර්ෂ මෙම රංග ගෙලියෙහි සැලකිය යුතු කාල වකවානුවක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. ක්‍රි.ව. 1555-1605 දක්වා රජ කළ කේරළ ප්‍රාන්තයේ විසු කොට්ටාරන්කාර තාම්පුරන් රජ ප්‍රධාන වේ. මොඩු රජ කෙහෙනු පමණක් නොව, දක්ෂ නළවකු ද බව පෙනාත්‍යතෙහි සඳහන් වේ. මොඩු වැසියාගේ වක්තියාර්ථකත්තු නාර්තනය විට සිදුවන්නට විය. එපමණක් ද නොව, ක්‍රිජ්‍යාවිවම් ජැමොරින් රජ විසින් එහි වරිත නිරුපණයෙහි යෙදෙමින් මෙකී නෘත්‍ය නාටක රසික ජනයා අතර ඉතා සිසුයෙන් ජනප්‍රිය වන්නට හා පැතිරෙන්නට විය. එය 'රාමනාවිවම්' ලෙස හැඳින්වේය.

මෙකී ජන නාටකයන්ට සමගාමී ව කැලිකට්ටී රුකළ ජැමොරින් (සැමොරින්) රුතුමා ද ක්‍රිජ්‍යා වරිතය අලලා 'ක්‍රිජ්‍යාවිවම්' නමින් නාටකයක් නිරුමාණය කරන ලදී. ක්‍රිජ්‍යාවිවම් ද රාමනාවිවම් සේ ම පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රියන්වය දිනා ගැනීම හේතුවෙන් මෙකී රුතුන් දෙදෙනා අතර අහියෝගාත්මක ලෙස නාටක නිරුමාණය විටින් විට සිදුවන්නට විය. එපමණක් ද නොව, ක්‍රිජ්‍යාවිවම් ජැමොරින් රජ විසින් එහි වරිත නිරුපණයෙහි යෙදෙමින් මෙකී නෘත්‍ය නාටක ප්‍රදේශනය කර ඇත්තේ මනා ව රාජ අනුග්‍රහය ලබා දෙන බවට තිදුපුන් ද ලබා දෙමිනි.

මෙසේ තාම්පුරන් රජගේ නොමද රාජ අනුග්‍රහය මත ඇති වූ රාමනාවිවම් හා ජැමොරින් රජගේ නොමද අනුග්‍රහයන් ඇති වූ ක්‍රිජ්‍යාවිවම් නාටක දෙක එකතු නොට පසු කළකළ විල්ලනෝල් නාරායන් මෙනන් විසින් වත්මනේහි පවතින 'කාලකලි නෘත්‍ය' බිජි කළ බව කිව යුතු ය.

මෙසේ බලන කළ ඉහත සඳහන් කරන ලද සියලු තරුණු තුළින් පැහැදිලි වත්තන් කාලකලි නෘත්‍ය විමත රාජ අනුග්‍රහය බොහෝ සේ ඉවහල් වූ බව ය.

(ලක්ෂණ 06)

(iii) මෝගල් ආභාසයෙන් පසු ව කරක් නර්තනයේ ඇති වූ වෙනස්කම් යසකි. ඒ අනුරින් ඇති වූ පළමු වෙනස්කම් එහ්තේ මූල්‍ය පුගයේ ආගමික හක්තිය මත ප්‍රහවය ලැබූ කරක් නර්තනය මෝගල් ආභාසයෙන්. සමග තුළ විනෝදාස්වාදය සඳහා යොදා ගැනීම ය. ස්වභාවයෙන් ම මෝගල්වරු ගාංගාරාත්මක හැඳිම්පලට නැතුරු වූ පිරිසක් විම මිට හේතුවන්නට ඇතැයි අපට සිතිමට පුළුවන. එබැවින් මෝගල් අධිරාජු පුගයේ ද මෙයි නර්තනාංගය සමාජයෙහි විශේෂ තැනක් සිමිකරගෙන ඇත.

තව ද මෙම පුගයේ සිදු වූ තවත් වැදගත් වෙනස්කමකට මංපෙනක් ලෙස 'මහා අක්බාර්' රජුගේ රාජු කාලය පෙන්වාදිය හැක. එතෙක් දේවාල, කොට්ඨේල් ආස්‍රිත ව පැවති මෙකී නර්තනාංගය මෙම රජුගේ කාලයේ මෙතුමාගේ අනුග්‍රහය මත හින්දු හා මුස්ලිම් රජ මාලිගා තුළට පැමිණීම පෙන්වාදිය හැක. ඒ අනුව මහා අක්බාර් රාජු සමයේ මෙම තැපුම රාජ සහා නර්තනයෙක් බවට පත් වී ඇත. එතෙක් දේවාලවල ආගමික වතාවත් පවත්වුන් සිටි නර්තන ශිල්පිනියන් හා ගායකයින් රජ මාලිගයෙහි සේවය සඳහා පත්කර ගැනීම ද, ඉන්පසු ඔවුනට තාන්න මාන්න දී රාජ සහාවේ නර්තකයින් බවට පත්කර ගැනීම ද මෙම පුගයේ වූ තවත් වැදගත් සිදුවෙමිනි.

එළාගේ ම මෝගල්වරුන්ගේ ආභාසයන් සමග කරක් නර්තනයේ සිදු වූ තවත් වෙනස්කමක් ලෙස මෝගල් සංස්කේතියට අනුව නර්තන අංග නිර්මාණය විම හා ඒ අනුව පාරිභාෂිත වචනවල වෙනස්වීම් ඇති විම පෙන්වාදිය හැක. ඒ අනුව යලාම්, ආමද්, පරන්, වුකඩා ආදි නර්තනාංග නිර්මාණය විම හා එවාට අදාළ පාරිභාෂිත වචන යොදා ගැනීමට මෙවා නිදිපුන් ය. ආමද් යනු මෙකී නර්තන සම්ප්‍රදායට අනුව රාජ තුමියට ප්‍රවේශ නර්තනයක් වන අතර, මෙය මුස්ලිම් ආභාසයෙන් කරක් නර්තනයට එකතු වූවකි. 'යලාම්' යනු ආවාර කිරීම නැතහොත් නමස්කාර කිරීම යන අරුත දෙන්නකි. එය කරක් නර්තනය තැරුණීමට පැමිණ සිටින උපක්ෂකයන්ට ආවාර කිරීමට යොදාගත් නර්තනයකි. මෙය ද මුස්ලිම් ආභාසයෙන් ඇති වූ එකකි. මෙසේ මුස්ලිම් ආභාසය කරක් නර්තනයට බලපෑ බවට මෙවා කදිම නිදුසුන් ය.

එපමණක් ද නොව, මෝගල්වරුන්ගේ පුමිරි, ගසල්, කවිවාලි ආදි හිත ගායනා ගෙශේලින් කරක් නර්තනයට එක්වීම ද මේ සමග ඇති වූ තවත් වෙනස්කමක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. තව ද මෝගල්වරුන්ගේ ආභාසයෙන් සිදු වූ තවත් වෙනස්කමක් ලෙස රාජ වස්ත්‍රාහරණවල ඇති වූ වෙනස්කම් පෙන්වාදිය හැක. මෝගල්වරුන්ගේ වංගවත් ඇදුම් මෙන් ම රාජපුරි වංගවතුන්ගේ ඇදුම් පැළදුම් හාවනයට ගැනීම මෙයට කදිම නිදිපුන් ය. ඒ අනුව කාන්නා රාජ වස්ත්‍ර සඳහා දණිය දක්වා වූ රැඳු සහිත කෙටි යාය, උඩුකය සඳහා හැටුවයක් ද හිසට දැපටිවා නමැති සාටකයක් ද පිෂ්මාවක් ද ආදි ලෙස වෙනස් වූ අතර, පිරිම් පාර්ශවය සඳහා වුව්දුරු පිෂ්මාව සමග කුරුතාව නම් වූ උඩුකය ඇදුමක් පැන්තට වැවෙන සේ ගැවගැසු සං පටක් හා මුස්ලිම් රාජ සහාව තුළ ද හිසට තොප්පියක් ද පැලදීමෙන් පෙනෙන්නේ මෙහි වූ මුස්ලිම් ආභාසයයි.

තව ද මුස්ලිම් රජකෙනෙකු වන නවානි ව්‍යේඩි අලිඡා රජුගේ රාජු කාලය ද කරක් නර්තනයේ ස්වර්ණමය පුගය ලෙස සළකන අතර, එහි දී ද කරක් නර්තනයේ බොහෝ වෙනස්කම් සිදු වූ ඇති බව පොනපත සාක්ෂි දරයි. මොහු විසින් ලක්නවී සරාණාව හාර ව කටයුතු කර ඇති අතර, රාජා සාන්රාජා ලක්නවී හා ජායිපුරු සරාණාව හාර ව කටයුතු කර ඇති යාකුර ප්‍රසාද් ය. මෙසේ මෙම ව්‍යේඩි අලිඡාගේ කාලය තුළ රජ මුදුරෝ නර්තන කණ්ඩායම හාර ව කටයුතු කර ඇත්තේ යාකුර ප්‍රසාද් ය. මෙසේ මෙම පුගය තුළ විවිධ ගුරුකුල බිජිවීමන් මෙහි වූ තවත් වෙනස්කමකට හේතු සාධක ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු තොරතුරු මගින් හෙළිවත්නේ මෝගල් රාජු සමය තුළ කරක් නර්තනයේ ඇති වූ වෙනස්කම් ය.
(ලක්ණු 08)

IV කොටස

08. (i) රාජ වින්‍යාසය හා බැඳී මුලික සංකල්ප ලෙස වලනය, අවකාශය හා සම්බන්ධතා පෙන්වාදිය හැක. මෙහි දී පළමු සංකල්පය වන වලනය පිළිබඳ තොරතුරු විමසා බලමු. නර්තනයේ දී සිදුවන වලන ක්‍රියාකාරීත්වය ලියා දක්වීමේ නව ක්‍රමයක් නර්තනය අතින් දියුණු පුරෝජා රටවල බිජිවී වූ ඇති. මෙය එක්නරා තීති රිති මාලාවක් මත ගොඩනැගැ සංකිරණ ක්‍රියාවලියක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. මෙම න්‍යාය ධර්මයේ මුලික අංග දෙස බලන කළ වලනය හා අවකාශය යනුවෙන් ප්‍රධාන ලක්ෂණ දෙකක් පිළිබඳ මෙහි දී අවධානය යොමු කිරීමට සිදු වේ.

මෙහි දී එක්නයට ආගුර වන්නේ සිරුරයි. මෙහි එක්නයට ආගුර වන්නා වූ සිරුර වෙන් වෙනයෙන් වලනය කළ හැකි විවිධ වූ කොටස ගණනාවකි. නර්තන ක්‍රියාකාරකම්වල දී මෙම කොටස එකක් හෝ කිහිපයක් එකට ක්‍රියාත්මක විමත්, එකකට පසුව අනෙක ක්‍රියාත්මක විමත්, එකකින් ආරම්භ වී අනෙක් කොටස කරා අනුක්‍රමයන් ගිවිධ වූ වෙනයෙන් විවිධ වූ වෙනයෙන් විවිධ වූ

මෙකි වලනයේ ගති ස්වභාවය කෙරෙහි බලපාන්නා වූ සාධක දෙකක් ඇති අතර, එය යොදුන ගක්තිය හා ගතවන කාලය ලෙස පෙන්වාදිය හැක. මේ ආකාරයට වලනය විස්තර කළ හැක.

මෙසේ විස්තර කරන ලද වලනය සිදුවන්නේ අවකාශයේ ය. ඒ අනුව කිසියම් ත්‍රියාවක් කිරීමට යොදා ගන්නා සිමිත ඉඩ ප්‍රමාණය අවකාශය ලෙස හැදින්වේ. මෙකි අවකාශය කොටස් දෙකකට වර්ග වන අතර, එය පුද්ගල අවකාශය හා පොදු අවකාශය නම් වේ. තනි පුද්ගලයක් කිසියම් ත්‍රියාවක් හෝ වලනයක් කිරීමට යොදා ගන්නා ඉඩ ප්‍රමාණය පුද්ගල අවකාශය ලෙස හැදින්වේ. පුද්ගල අවකාශයන් කිහිපයක එකතුව පොදු අවකාශයයි. එනම් කිසියම් ත්‍රියාවක් කිරීමට සම්පූර්ණයක් යොදා ගන්නා ඉඩ ප්‍රමාණය පොදු අවකාශයයි. මෙහි ඇති පුවිණේ උක්ෂණය වන්නේ එකිනෙකාට තමන්ට රිසි සේ පුද්ගල අවකාශය නිදහස් ව හසුරුවා ගැනීමට තොහැකි විමයි. ඒවාගේ ම පොදු අවකාශ හා වින්තයේ දී කණ්ඩායම හොඳින් නරතන අංගයෙහි ප්‍රහුණුවේම් කළ යුතු අතර, සැමදෙනා ම අනෙක්නා වශයෙන් සහයෝගයෙන් කටයුතු කළ යුතු බව ද මැතැනින් වටහා ගත යුතු ය.

රංග වින්තය හා බැඳී අනෙක් වැදුගත් සංකල්පය වන්නේ සම්බන්ධතා සංකල්පයයි. මෙම සංකල්පය ගුණාත්මක බවකින් යුතු වීම ඉතා වැදුගත් කරුණකි. මෙකි සම්බන්ධතාව කොටස් කිහිපයක් යටතේ හඳුනාගත හැක. ඒවා නම් තමා තමා සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව, පුද්ගලයෙක් තවත් පුද්ගලයෙක් සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව, පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව, කණ්ඩායමක් කණ්ඩායමක් සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව, රංගන ඕල්පියා සහ රංග උපකරණ සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව, රංගන ඕල්පියා රංගනය හා රංග වස්ත්‍රාභරණ සමග ඇති කර ගන්නා සම්බන්ධතාවය ආදි ලෙස නම් කළ හැක.

(ලකුණු 06 පි)

(ii) සම්බන්ධතා සංකල්පය රංග වින්තයේ දී යොදෙන ආකාරය පිළිබඳ විමයීමේ දී පුද්ගලයෙක් සමග ඇතිකර ගනු ලබන සම්බන්ධතාව පිළිබඳ විමසා බලමු. මෙකි සම්බන්ධතාව යුගල නරතනවල දී අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් බව කිව යුතු ය. බොහෝ විට ඕල්පින් දෙදෙනා අතර ප්‍රතින්නා වූ අනෙක්නා අවබෝධය මෙහි දී ඉතා වැදුගත් ය. ලි කෙලි, තාලම් වැනි යුගල ගැමී නැවුම්වල දී එක් පුද්ගලයෙක් තවත් පුද්ගලයෙක් සමග සබඳතා ගොඩනගා ගැනීම මේ අනුව වැදුගත් බව පෙනේ. ඒවාගේ ම නරතන ඕල්පියෙකු හා බෙර වාදකයෙක් අතර ද මෙකි අන්තර්පුද්ගල සම්බන්ධතාව ගොඩනැගේ.

පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමග ඇතිකර ගන්නා වූ සම්බන්ධතාවය ද රංග වින්තයේ දී වැදුගත් සංකල්පයකි. ඒ අනුව පුද්ගලයෙක් යනු කණ්ඩායමක එක් සාමාර්කයෙකි. කණ්ඩායමක් ගොඩනැගීමට නම් මෙකි සාමාර්කයන් කිහිපයක් එකට එකතු විය යුතු ය. ඒ අනුව පුද්ගලයක් තනි තනිවත්, කණ්ඩායම සමගත් කටයුතු කිරීම මගින් රංග වින්තය කාර්යට දායක විය යුතු ව ඇත. මෙහි ද සැම අයකුට ම කණ්ඩායම තුළ වැදුගත්කමක් ඇති බව වටහාගත යුතු අතර, සැම අයකුට ම සමාන තත්ත්වයක්, සමාන පිළිගැනීමක් මෙන් ම වටහාකමක් ද එක හා සමාන වගකීමක් ද ඇති බව ද වටහාගත යුතු ය. මෙමගින් පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමග ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාවය රංග වින්තයේ දී ඉතා වැදුගත් අංගයක් බව පෙනේ.

මිළුගට කණ්ඩායමක් කණ්ඩායමක් සමග ඇතිකරගන්නා සම්බන්ධතාවය විමසා බලමු. මෙකි සම්බන්ධතාවය ද ඉතා වැදුගත් වන්නේ සම්පූර්ණ නරතනයක දී ය. රංග වින්තය ත්‍රියාවලියේ දී කණ්ඩායම් කණ්ඩායම් අතර සබඳතාව තිබුවේ ව පවත්වාගත යුතු ය. එසේ පවත්වා ගැනීමට නම් එකි නරතන අංගය බොහෝ වාර ගණනක් පුරුදු ප්‍රහුණු විය යුතු ය. මෙයට කදිම තිදුළුනකි, වේවැල් තැවුම් වේවැල් ගෙනීම හා එය තැවත ලිඛිම. මෙහි ද වේවැල් ගෙනීමට හා ලිඛිමට කණ්ඩායම් දෙක මනා සබඳතාවයකින් මෙන් ම අවබෝධයකින් ත්‍රියා කළ යුතු ය. මෙය ද රංග වින්තයේ දී වැදුගත් සංකල්පයක් බව මේ අනුව වැටහේ.

රංගන ඕල්පියා හා රංග උපකරණ අතර ඇති සබඳතාවය ද රංග වින්තයේ දී වැදුගත් සංකල්පයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. එකි වැදුගත්කම කෙරෙහි බලපාන්නා වූ සාධක කිහිපයක් ලෙස රංග උපකරණය නිවැරදි ව හා වින්තය කිරීම තුළින් නරතන අංගයෙහි ප්‍රාසාංගික බව ඇතිවිම පෙන්වාදිය හැක. ඒවාගේ ම රංග උපකරණ නරතන ඕල්පියාගේ ම කොටස් මෙන් ම රංග උපකරණ ද රංග වින්තයේ ම අංගයක් වන බව ද මෙහි ද පෙන්වාදිය හැක. එසේ හෙයින් රංගන ඕල්පියා හා රංග උපකරණ අතර ඇති සම්බන්ධතාවය රංග වින්තයේ දී මහත් වූ මෙහෙවරක් ඉටු කරන බවට ජේතු සාධක ය.

අවසාන වගයෙන් රංගන ශිල්පීයා, රංගනය හා රංග වස්ත්‍රාහරණ සමඟ ඇති සම්බන්ධතාවය වීමයා බලමු. මෙය ද රංග වින්‍යාසය හා බැඳී වැදගත් සාධකයකි. රංගන හෝ නර්තන අවස්ථාවක එහි අවස්ථාව මතා යේ විද්‍යාපූමට අවශ්‍ය ප්‍රධාන අංගයක් වන්නේ රංග වස්ත්‍රාහරණ ය. මෙහි දී අදාළ නර්තන අවස්ථාවට උචිතවන අපුරින් රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණය කිරීමට නිර්මාණකරුවා වගබලා ගත යුතු ය. සාම්ප්‍රදායික නර්තනයක් තම් ඒ අනුව ද, ගැමී නර්තනයක් තම් එම ගැමී බව විද්‍යා දැක්වීමට ද, නව නිර්මාණාත්මක නර්තනයක් තම් එයට අදාළ ව ද ආදි ලෙස ඇපුම් නිර්මාණය කළ යුතු ය. එය රංග වින්‍යාසයට ඉතා අවශ්‍ය අංගයකි. එහි දී රංග වස්ත්‍ර හා ආහරණවල වර්ණය, හැඩය, නිමාව නර්තනයකාට හා නර්තනයෙහි ලෙස ස්වරූපයට යෝගා විය යුතු ය. එසේ තොවුනහාත් නර්තන ශිල්පීයා හෝ ශිල්පීනිය වලන දැක්වීමේ ද බොහෝ අපහසුතාවයන්ට ලක්වේ. එබැවින් මෙකි සම්බන්ධතාවය ද රංග වින්‍යාසයයේ දී වැදගත් මෙහෙවරක් ඉටුකරන බව තොකියා ම බැරි ය.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු සම්බන්ධතා සංකල්පයන් රංග වින්‍යාසයයේ දී යෙදෙන ආකාරය පිළිබඳ යම් වූ අවබෝධයක් ලැබෙන්නට ඇතුළු. (ලක්ෂණ 06)

(iii) දේශීය ගාන්තිකර්මයන්හි දී රගමචිල අලංකාර කර ගැනීම සඳහා ගැමී කළාකරුවා ආනුෂ්‍යාංශික කලා අංග රෙසක් හාවිත කරනු ලැබේ. මේ සඳහා එම ශිල්පීන් සැහෙන කාලයක් මිංගු කරනවා සේ ම සාම්ප්‍රදායික ගාන්තිකර්ම රගමචිලේහි ප්‍රධාන සැරසිල්ල රගමචිල පසුප්‍රසින් ද අතිරේක සැරසිල් දෙපයින් ද සිටින. සේ නිමවා ගති. එකි සැරසිල් ප්‍රජාර්ථය පරමාර්ථ කොටගෙන ඉදිකරනු ලබන හෙයින් රංගන ශිල්පීන්ගේ නර්තන, ගායන සහ අනෙකුත් ඉදිරිපත් කිරීම පසුතල සැරසිල් සමඟ සාපු ව බැඳී පවති. එසේ ගාන්තිකර්ම රග මචිලේහි සැරසිල් ඉදිකිරීම සඳහා හාවිත කර ඇති අමුදුව්‍ය වගයෙන් ගොක්කොල, පොල්කොල, හබර්ල කොල, කොසොල් කොට, කොසොල් පතුරු, පට්ටා වැනි ස්වංචාවික පරිසරයෙන් ලබාගන්නා අමුදුව්‍යයන් පෙන්වාදිය හැක. මෙකි අමුදුව්‍ය කුට්‍යම කොට කළාත්මක ව හසුරුවා ඇත්තේ ලාංකේස ගැමීකළාකරුවා සතු හසුරු කුසලතා ලොවට හෙළිපෙහෙලි කරමිනි. එසේ ම ගාන්තිකර්ම රගමචිල හා බැඳෙන පසුතල ඉදිකිරීම නැතහාත් සැරසිල් සාම්ප්‍රදායික ආකාන්තියක් අනුව නිර්මාණය කිරීම ද මෙහි වූ තවත් වැදගත් සිදුවීමකි. ඉහත සඳහන් කරන ලද කරුණු අනුව ගාන්තිකර්ම රගමචිල සඳහා හාවිත කර ඇති ආනුෂ්‍යාංශික කලා අංග රෙසකි. ඒ අනුරින් සැරසිල් අපගේ දේශීය ගාන්තිකර්ම රගමචිලේහි විශේෂිත ය.

මේපුට තුනන වේදිකා සඳහා හාවිත කර ඇති ආනුෂ්‍යාංශික කලා අංගයන් ලෙස වේදිකා පසුතල නිර්මාණය, තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම, සැරසිල් සඳහා හාවිත අමුදුව්‍ය ආදිය පෙන්වාදිය හැක. ඒ අනුව තුනන රග මචිලේහි රංග භූමිය හා බැඳෙන පසුතල නිර්මාණ එක ම ආකාන්තියකට අනුව නිර්මාණය කළ යුතු යැයි නියමයක් නැත. ස්වකිය නිර්මාණයට අනුව නිර්මාණ ශිල්පීයාට තම අමිතය පරිදි හෝ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ අවශ්‍යතාව පරිදි නිදහස් නිර්මාණයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාව තුනන වේදිකාවේ ඇතුළු. එය ගාන්තිකර්ම රගමචිලේහි හා තුනන වේදිකාවේ ඇති ආනුෂ්‍යාංශික කලාවල වෙනස්කමකට සේ පෙන්වාදිය හැක.

තව ද ගාන්තිකර්ම රගමචිල තුළ ඉදිරි තිර හෝ පසු තිර ආදි ලෙස තිර ආකාන්තිකර්ම වැනි අවස්ථාවල දී වූව ද රංගන්ය මත ඉදිරිපත් කරන රංගනයෙහි ම එක් අවස්ථාවක් ලෙස එය පුවා දක්වයි. තමුත් තුනන වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් ප්‍රධාන තිරය, පැනි තිර, උඩු.තිර, පසු තිර ආදි වගයෙන් තිර හාවිතය අත්‍යාවශ්‍ය අංගයක් ලෙස පවතියි. ඒ අනුව ගාන්තිකර්ම රගමචිල හා තුනන වේදිකාව සඳහා හාවිත කර ඇති ආනුෂ්‍යාංශික කලාවල වෙනස්කමකට මෙය ද මහඟ සාධකයකි.

එපමණක් ද නොව තුනනයේ තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම රෙසක් තුනන වේදිකාව තුළ හාවිත කරයි. එනම් කෘතිම ආලෝකය, ගබ්ද විකාශන ක්‍රමවේදිද, පරිගණක සැලපුම් මිහින් ඉදිරිපත් කරන්නා වූ දේ ආදි ලෙස බොහෝ තාක්ෂණික ක්‍රමවේදයන් රෙසකි. ඒ අනුව ගින්න, රලය, වැස්ස, අහස, මුහුද, හිම්පන වැනි අවස්ථාවන් තුනන වේදිකාව තුළ සර්ක්ලේහි ප්‍රස්ථානය මිනිනයට පත් කරවීමිනි. එය තුනන තාක්ෂණයයේ බලපෑම මත ඇතිව්වායි. තමුත් ගාන්තිකර්ම රගමචිල තුළ ඉදිරිපත් කරන්නේ ජේක්ස්පයන් මිනිනයට පත් කරවීමිනි. එය තුනන තාක්ෂණයයේ බෙඳුම් මත ඇතිව්වායි. තමුත් ගාන්තිකර්ම රගමචිල තුළ ඉදිරිපත් කරන්නේ හැකියාවක් නොමැතු. එහි දී ආලෝකය ලබා ගැනීමට කොස්පරා පත්දම්, කැකුණ.තෙල් පත්දම්, රෙදි මතාගත් පත්දම් (ලිලක්කු) හෝ සාම්ප්‍රදායික ආලෝක ක්‍රම හාවිත කර ඇතුළු.

වත්මනෙහි එසේ නොව ආලෝකය අති ප්‍රබල ලෙස තුනන වේදිකාවේ විවිධාකාර ලෙස හාවිත කරයි. රාඩ්‍යාව වූව ද දිවා කාලය මෙන් රංග භූමිය ඒකාලෝක කිරීම, ආලෝකය අඩු වැඩි කිරීම, වේදිකාව තුළ ප්‍රධාන එරිනය පමණක් ආලෝකයෙන් පෙන්වා අනෙක් ස්ථාන හෝ වරිත අදුරු කිරීම, රිවිධ වර්ණ ඇති ආලෝක ලබාදීම ආදි බොහෝ හැකිවීයන් මෙහි තුළ ගැනීමට පත්වා තුනන වේදිකාවේ හාවිත කර ඇති ආනුෂ්‍යාංශික කලා හා ගාන්තිකර්ම රගමචිලේහි ක්‍රම අතර වෙනස්කම රෙසක් ඇති බව මෙහි අනුව අපට වැටුණ්.

අවසාන වගයෙන් තුනන වේදිකාව සඳහා හාවිත සැරසිල්වල දී අමුදුව්‍ය ලෙස රෙශ්ටෝම්, කාඩ්බෝඩ්, සැහැල්ල ලි වර්ග, රේදි වර්ග, පල්ප්‍රේවලින් සැකසු කාලයන් විවිධ ප්‍රධාන තිර්මාණ තුළින් අපට පෙන්. මෙවා ස්වංචාවිකත්වයන් තොර කාලීම අවස්ථාවන් තුනන වේදිකාවේ හාවිත කර ඇති ආයාසයකින් තොර ව වේදිකාවේ සිත්වීමකි. ඉහත සඳහන් කරන ලද කරුණු අනුව ගාන්තිකර්ම රගමචිල සඳහා හාවිත කර ඇති ආනුෂ්‍යාංශික ක්‍රම අතර වෙනස්කම රෙසක් ඇති බව මෙහි අනුව අපට වැටුණ්.

මෙසේ යාන්තිකරුම රගමචිල තුළ හා තුනක වේදිකාව තුළ හාඩින කර ඇති ආනුජාගික කලාවල වෙනයකම් සංස්ක්‍රීත්‍යාචාරු ව ඉහත තොරතුරු තුළින් විස්තර කර ඇත. (ලක්ෂණ 08)

09. (i) වර්තමාන ශ්‍රී ලංකාවේ රුපවාහිනිය ජනතාව අතර ඉතා ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වේ ඇති බව අප කටුරුත් දැන්නා කරුණකි. මෙසේ රුපවාහිනිය මිනිසුන් අතර ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වීමට හේතු වේ ඇත්තේ මෙය යුතුව දායා මාධ්‍යයක් වීමයි. තාක්ෂණයේ දියුණුවන් සමඟ විදේශීයන්ගෙන් අප රටට ලැබුණු රුපවාහිනිය අද වන විට විවිධ නාලිකා රෝගකට උරුමකම කියයි. එකී නාලිකා ලෙස රුපවාහිනිය, ස්වාධීන රුපවාහිනිය, ස්වර්ණවාහිනිය, දෙරණ, සිරස, එම්.එම්.වී, වී.එන්.එල්, මැක්ස්, සියත, හිරු ආදි ලෙස නම් කළ හැක. මෙකී නාලිකා තුළ අනෙකුත් වැඩසටහන් සේම නර්තන වැඩසටහන් ද විකාශනය වන බව ප්‍රවෘත්තෙන් සතුවෙති. නර්තන නිර්මාණකරණයේ යෙදෙන වත්මන් තරුණ පිරියට ඉදිරියට යාම සඳහා මෙකී නාලිකා තුළ නොයෙකුත් මාදිලියේ වැඩසටහන් නිෂ්පාදනය කරමින් යන බව ඒ ඒ නාලිකා තැරුණීමෙන් පෙනේ. එවැනි නර්තන වැඩසටහන් කිහිපයක් ලෙස ලිවිල් ස්ටාර්, යාන්සින් ස්ටාර්, පැහැසරණීය, රංගාහිජේක, ක්විතා, ITN පූජිරි හඩනා, මූතුහර, පරපුරෙන් පරපුරට, වෙන්ඩ්ල් කලා පලස ආදි වැඩසටහන් නම් කළ හැක.

මෙකී වැඩසටහන් තුළ නර්තන නිර්මාණකරණයේ එලදායිතාව තෙසේ සිදුවන්නේ දැයි විමසා බැලීම ඉතා අගන් ය. ඔහුන් යාම්‍යන් කරන ලද බොහෝ නර්තන වැඩසටහන් තැරුණීම තුළින් අපට පෙනෙන්නේ එකී නර්තන නිර්මාණයන් සිදුකර ඇත්තේ භාරතීය හා බටහිර නර්තන, ගායන, වාදන, සංගිත, රංග වස්ත්‍ර, තාක්ෂණික හිල්පතුම ආදි අංගෝධායන් උපයෝගි කරගෙන බවයි.

වත්මන් නර්තන නිර්මාණ දෙස දෙනෙන් යොමු කරන කළේහි අප නෙත ගැටෙන්නේ හින්දි සිත අලලා කරන ලද නිර්මාණයන් ය. තවත් විවෙක බටහිර පොජ් සංගිත රිද්මයන්ට කරන ලද නිර්මාණයන් ය. රුපවාහිනි මාධ්‍යයන් ද එවැනි නිර්මාණකරණයේ යෙදෙන නවක සිල්පින් හට මවුන්ගේ වැඩසටහන් මගින් වඩාත් අනුග්‍රහයක් දක්වන බවක් තන් සමාජය තුළින් පෙනීයයි. මෙවැනි හේතුන් මත නවක තරුණ පිරිස් මෙකී වැඩසටහන් සඳහා ඉදිරිපත් වීමේ නව ප්‍රව්‍යනාවයක් දක්වන බව ප්‍රාග්‍රහයක් නොවේ. එබැවින් මෙකී වැඩසටහන් තුළින් නර්තන නිර්මාණකරණයේ එලදායිතාව තෙසේ සිදුවේ දැයි ප්‍රාග්‍රහයකි.

වත්මන් රුපවාහිනි මාධ්‍ය තුළ නිතර අපට දක්නට ලැබෙන තවත් වැඩසටහනක් ලෙස සංගිත සංදර්ජනයන් හි සිතවලට අනුව කෙරෙන නර්තන ප්‍රසාද පෙන්වාදිය හැක. මෙම වැඩසටහන් දෙස බැලීමේ දී ඒවායේ හාවිත රංග වස්ත්‍රහරණ පිළිබඳ කතා නොකර ම බැරි ය. මෙකී ඇදුම් පැළදුම් කුමන රටකින් හෝ කුමන සංස්ක්‍රීතීයන් හෙවි දැයි සිනා ගැනීමටත් අපහසු තරම් ය. කාන්තා රු සපුළු ප්‍රදර්ශනය කරමින් දිලිසෙන විනිවිද පෙනෙන මොනයම් හෝ අදුමක් ඇගලාගෙන වේග රිද්මයකට හෝ සිංහලලට එහාට මෙහාට පැද්දෙන, ඇඩිරෙන, දගලන වලන සම්භයක එකතුවකි.

තවත් පැන්තකින් විමසා බැළු කළ රුපවාහිනි මාධ්‍ය තුළ ඇති සමහර නාලිකාවලින් විකාශනය වන නර්තන වැඩසටහන් නර්තන නිර්මාණවල එලදායිතාව වැඩිසුණු කිරීමෙහි ලා ප්‍රයෝගාලී මෙහෙවරක් ඉටු කරන බව පෙනී යයි. ඒ අතර පැහැසරණීය, ක්විතා, රංගාහිජේක, ගුරුගැදර, හපන් පැදුර ආදි වැඩසටහන් නිදුසුන් සේ පෙන්වාදිය හැක. රුපවාහිනි නාලිකාව තුළ වත්මන් පාසල් දරුවන් වෙනුවෙන් පවත්වන 'පැහැසරණීය' වැඩසටහන එකී දුවා දරුවන්ගේ නර්තන හැකියාවන් එල ගැනීමේම මහත් වෙශසක් දරන බව කිවමනා ය. මෙකී වැඩසටහන් දී දේශීය නර්තන සම්පූද්‍යන් ඇපුරෙන් කළ නිර්මාණයන් මෙන් ම නව නිර්මාණ තුළ වූ සංවර බව ඉතා අගන් ය. රංග වස්ත්‍ර ගත්ත ද දේශීයත්වයට හානියක් නොවන සේ නිමවා ඇති බව පෙනේ. ඒවාගේ ම නර්තන නිර්මාණවල වූ අවකාශ හාවිතය යුතු ද ඉතා උසස් මට්ටමක පවතී. බොහෝ විට සමස්ත ලංකා පාසල් තැවුම් තරග ආදියෙන් ඡයුහුණය ලබා ඇති නර්තන අංග මෙහි දී විකාශනය කරනු ලැබේ. ඒ තුළ වූ රංග රටා ගොඩනැගීම, හැඩිතල, මෝස්තර මැවීම ඇදිය ඉතා විත්තාකර්ෂණීය වේ. එබැවින් මෙම වැඩසටහන් තුළින් පාසල් දරුවන්ගේ පමණක් නොව, බොහෝ නර්තන නිර්මාණකරුවන්ගේ නිර්මාණ එලදායිතාව ඇති කිරීමෙහි ලා මහෝපකාරිත්වයක් ලබා දෙයි.

තව ද නව තාක්ෂණික සිල්පතුම උපයෝගි කරගතිමින් පවත්වන ලද රංගාහිජේක, ක්විතා වැනි විශ්වවිද්‍යාල මට්ටමේ නර්තන නිර්මාණ ඉදිරිපත් කරන දරුවන්ගේ වැඩසටහන් තුළ ද නර්තන නිර්මාණ ඉහළ මට්ටමක පවතී. එහි දී විශ්වවිද්‍යාල මහාචාර්යවරුන් තරග විනිශ්චය සඳහා පැමිණෙන අතර, බොහෝ විට සංවර්ධී රංග වස්ත්‍ර හා සංවර්ධී දේශීය නර්තන නිර්මාණ ඉදිරිපත් කරන්නට තරුණ පිරිස් පෙළඳී ඇති බව පෙනේ. මෙහි දී උඩරට, පහතරට, සංරගමු මෙන් ම ඉන්දීය රාජ්‍ය, කප්පක් ආදි නර්තනයන් ද එක්කොට නව නිර්මාණ ඉදිරිපත් කරන අවස්ථා රුපවාහිනි වැඩසටහන් තුළින් අප දක් ඇත්තෙමු. එකී නිර්මාණ ඉතා උසස් මට්ටමක පවතින අතර, ඒ තුළින් නර්තන නිර්මාණකරණයේ එලදායිතාව ලැබාමේම රුපවාහිනි සමහර වැඩසටහන් ඉවහල් වන බව ප්‍රවෘත්තෙන් හදුනී සතුවකිනි. (ලක්ෂණ 06)

(ii) වර්තමාන සංගින ප්‍රසංග වෙත අපගේ නොත් යොමු කරන කල්හි එහි ගින ගායනයක් නොමැති තරම් ය. එනම් සියලු ගින ගායනයන් ඉදිරිපත් කරන්නේ තර්තනය උපයෝගී කොටගෙන බව අපට තනාකියා ම බැරි තරම් ය. මෙහි වූ තවත් වියේෂන්වයක් වන්නේ එකී තර්තනයන් ඉදිරිපත් කිරීමේ වැඩි ප්‍රචණනාවයක් උපුලන්නේ කාන්තාවන් වීමයි. එයට ද ජේතුවක් ඇත. එනම් හතු පිපෙන්නාක් මෙන් වූ තර්තන කශේඛායම් බිජි වීම හා ඔවුන් ජනප්‍රිය වීමට කුමන හෝ තර්තන අංයයක් ඉදිරිපත් කිරීමට සුදුනම් වී සිටිම මෙහි ලා සඳහන් කළ හැක.

මෙසේ සංගින ප්‍රසංගයන්හි ගින ගායනයට වඩා කාන්තා තර්තනය ප්‍රබල වීමට හේතු වී ඇත්තේ කුමක් දැයි සෞයා බැලීම කළාකාලී අපගේ යුතුකමති. ඒ අනුව පළමු සාධකය ලෙස මා හට හැගෙන්නේ වේගරිද්ම සංගිනයට අනුව කාන්තා තර්තනය කෙරෙහි ජ්‍යෙෂ්ඨක රැවිකත්වය ප්‍රබල වීම පෙන්වාදිය හැක. වත්මන් ජ්‍යෙෂ්ඨක රැවිකත්වය වී ඇත්තේ ද මෙකී තවරෝල වූ කාන්තා තර්තනයයි. බොහෝ විට මෙකී ප්‍රසංග තැරුණීම යදා පැමිණෙන්නේ ද පහත් රැවිකත්වයක් ඇති ජනයා ය. එවන් පහත් රැවිකත්වයක් ඇති බොහෝ දෙනා අපේක්ෂා කරන්නේ ද අඩිනිරුවත් ඇපුම් ඇදැගත් කාන්තාවන් කුමන හෝ රිද්මයකට තම අංග වලන තසුරුවීමින් වේදිකාව තුළ එහාට මෙහාට දුවන පතින තර්තනයන් බැලීමට ය. එය වත්මන් ප්‍රසංග වේදිකාව තුළ ජනප්‍රිය රෝලක් වී ඇත. එපමණක් ද නොව, බලා සිටින ජ්‍යෙෂ්ඨකයින් ද සමහර අවස්ථාවල වේදිකාව මතට තැග මෙකී තර්තනයන් ඉදිරිපත් කරන්නේ රට ම අගාදයකට ඇද දම්මිනි. ඒ අනුව සංගින ප්‍රසංගවල ගින ගායනයට වඩා කාන්තා තර්තන ප්‍රබල වී ඇති බවට මෙය කදීම තියුණුකි.

තව ද කාන්තා රු සපුව ද ආකර්ෂණය වන පරිදි ගිරිරාංග කැපී පෙනෙන ලෙස නිරාවරණය කොට තර්තනයේ යෙදෙන අපුරු මැත් යුගයේ ඉතා ජනප්‍රිය වී ඇති තවත් තවරෝලෝති. මෙකී තර්තනයන් ඉදිරිපත් කරන කාන්තාවන් නොතැවත් ගැවෙන අප හට සිතෙන්නේ මොවුන්ට දොමාපියන් හා පිරිමි සහෝදරයන් නොමැති ද යන්න ය. එසේ වූ අගෙන්න අපුරින් කාන්තා රු සපුවෙහි ගිරිරාංග කැපී පෙනෙන ලෙස නිරාවරණය කොට තර්තනයන් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් මොවුන් කුමක් අපේක්ෂා කරන්නේ දැයි මුවන්වත් නොදැන්නවා විය හැක. ඒ තරමට. ම ඔවුන් තුළගැනීය.

තව ද සංගින ප්‍රසංගවල ගින ගායනයන්ට වඩා කාන්තා තර්තන ප්‍රබල වීමට හේතු වී ඇති තවත් කරුණක් වන්නේ මොවුන්ගේ වලන තුළ වූ යෘගාරාත්මක බවයි. එය පිළිබඳ ව ද කතා නොකර ම බැරි ය. මෙවැනි ප්‍රසංගවල තර්තනයෙහි යෙදෙන කාන්තාවන් දෙස බලන කළ මුවන්ගේ අගපසග වලනය කරන ආකාරය මෙන් ම මුහුණෙහි හා වලනයන්හි වූ යෘගාරාත්මක බැලුම් නොදැන්නවා විය හැක. ඒ තරමට. ම ඔවුන් තුළගැනීය.

පෙර අපර දෙදිග හැඩිතල, මෝස්තර අනුකරණය කරමින් විවිධ වූ ඇපුම් පැලදුම් නිර්මාණය කර ගනිමින් වත්මන් සංගින ප්‍රසංගයන්හි තර්තන නිර්මාණයෙහි යෙදීම ද ප්‍රසංග වේදිකාවේ ගින ගායනා අනිහාවා තර්තනය ප්‍රබල වීමට හේතු වී ඇති තවත් කරුණකි. එනම් විවිත වෙරෝණ දිලිසෙන ඇපුම් මෙන් ම නොයෙන් මාදිලියේ ආහරණ පැලද ගැනීම තුළින් තරින ජ්‍යෙෂ්ඨක සින වසි කර ගැනීමට මොවුන් සමත් වී ඇත්තේ පුදුමාකාර අපුරිනි. එසේ ම රංග රටා, හැඩිතල, මෝස්තර පෙරදිග මෙන් ම අපරදිගින් ද ඉතා උසස් ලෙස අනුකරණය කරගෙන ඇති ආකාරය ද පුදුම සහගත ය. තව ද විවිධ අංග රටනා තුම හාවිත කරමින් කාන්තා රු සපුව බබලවා ඇති ආකාරයෙන් ද මුවන් ප්‍රසංග වේදිකාව ජයගෙන ඇතේ. තියුණුන් ලෙස ඇහිබැම හා දෙඇඟේ නොයෙක් ආකාරයට වර්ණ ගැන්වීම, තොල් වර්ණ ගැන්වීම, සිරුරෙහි නොයෙකුත් තැන් රේඛාවලින් හා නොයෙකුත් ආහරණවලින් සැරුණීම ආදි හේතු කාරණා මෙහි දී පෙන්වාදිය හැක. එසේ වූ කාන්තා තර්තනය තවත් ජනප්‍රිය වීමට ඩිජිටල් ආලේකකරණය මෙන් ම තව කාක්ෂණය ද ඉවහල් වී ඇති බව කිව යුතු ය.

එසේ ඉහතින් සඳහන් කරන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන් අනුව අපට පැහැදිලි වත්මන් වත්මන් සංගින ප්‍රසංගවල දී ගින ගායනයට වඩා කාන්තා තර්තනය ප්‍රබල වී ඇති බවයි. (කුණු 06)

(iii) දේශීය තර්තනයේ වේශෙෂණවල තවත්කරණයට බලපා ඇති පෙර-අපර දෙදිග ආහාසය පිළිබඳ වීමසිමේ ද වේශෙෂණ යන්න කුමක් දැයි විමසා බැලීම වටි. ඒ අනුව වේශෙෂණ ලෙස රංගවස්තු, රංග ආහරණ, වේශ නිරුපණ තුම, හිස්පලදනා හාවිතය, කොළඹා සැකපුම් විධි ආදි අංග. මේ යටතේ පෙන්වාදිය හැක. එකී අංග අපගේ තර්තනයේ තවත්කරණයට පෙර-අපර දෙදිගින් කෙසේ ආහාසය ලබා ඇත් දැයි අපගේ අධ්‍යයනයට මිළගට හාජනය කර බලමු. ඒ අනුව වේශෙෂණවල පළමු අංගය වන රංග වස්තු තවත්කරණය සඳහා පෙරදිගින් හා අපරදිගින් ලබා ඇති ආහාසය විමසා බැලීම අගනේ ය. දේශීය තර්තන නිර්මාණවල හාවිත රංග වස්තු පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී අපට පෙනෙන ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වත්මන් තද වර්ණ හාවිත කරන බවයි. ඒවාගේ ම මෝස්තර කිවු ලෙස අප්‍රාග්‍ය අලංකාර කොට ගන්නා බව අංග ය. දේශීය තර්තන නිර්මාණවල හාවිත රංග වස්තු නිර්මාණයන් තුළ බොහෝ සේ දක්නට ලැබෙන්නේ පෙරදිගින් ගත් ආහාසය විදහා දක්වමිනි.

අපරදිග රංග වස්තු නිරමාණයේ දී මෙකි. ගුණාගය හාත්පසින් වෙනස්බවක් උපුලයි. එනම් එකි රංග වස්තු නිරමාණය කරනු ලබන්නේ විලනවලට උවිත වන ආකාරයට ය. බොහෝවිට ඔවුන්ගේ වෙන තුළ අති රිද්මානුකුල බවට මෙන් ම පැනීම්. කැරකීම් ආදි වෙනයන්ට උවිත ආකාරයට රංග වස්තු සැකසීමට ඔවුන් පුරුදු ව ඇත. ඒ අනුව ඇතට සැනැල්පු වස්තු මෙන් ම ලා වර්ණ හාවිත වන ඇදුම් නිරමාණ කිරීම ඔවුන්ගේ ලක්ෂණයකි. එසේ හෙයින් වත්මන් අපගේ තර්තන නිරමාණයන්හි ද මෙකි අපරදිග ආභාසය ගත් රංග වස්තු නිරමාණය කර ඇති අවස්ථා ද අප දැක ඇත්තෙමු. එමගින් ගමා වත්මන් දේශීය තර්තනයේ වේගභූත්වල නව්‍යකරණයට අපරදිග ආභාසය ලබාගෙන ඇති බවයි.

තව ද ආහරණ පිළිබඳ කතා කිරීමේ දී හිස් පළදනාවලට ප්‍රධාන තැනක් හිමි වේ. පෙරදිග හිස් පළදනා නිරමාණයන්මක ව අලංකාර කර ගත්තා බව පෙනේ. මෙහි දී බොහෝ විට ඉන්දීය ආභාසය දේශීය තර්තනයට ලබා ගෙන ඇති බවට සාධක අපමණ ය. එබැවින් අපගේ තර්තන නිරමාණ තුළ ද බොහෝ සේ හිස් පළදනා හාවිත කරන බව නොකියා ම බැරි ය. වත්මන් තර්තන නිරමාණ තුළ මෙකි ආභාසය වර්ධනය වී ඇති බව පෙනේ.

නමුත් අපරදිග තර්තන නිරමාණයන්හි හිස් පළදනා හාවිත නොකරයි. ඔවුන්ගේ තර්තන නිරමාණයන්හි බොහෝ විට හිස් පළදනා හාවිත නොවන අතර, නොයෙකුත් මාදිලියේ කොළේචා සැකසුම් කුම හාවිත කරන බවක් පෙනී යයි. එය වත්මන් දේශීය තර්තන නිරමාණ තුළ ද අප නොත ගැටෙ. ප්‍රාස්ංගික වේදිකා තර්තන තුළ මෙන් ම සංඛ්‍යාතනවල පවතින තර්තන නිරමාණ තුළ අතිශය ජනප්‍රිය අංගයක් බවට මෙය පත් වී ඇත. නොයෙකුත් මාදිලියේ කොළේචා සැකසුම් මෙන් ම කොළේචා වර්ණ ගැන්වීම ද වත්මන් දේශීය තර්තනය තුළ ජනප්‍රිය වී ඇත්තේ අපරදිගින් අපගේ දේශීය තර්තනයට ගත් ආභාසය විද්‍යාපාමිති.

එපමණක් ද නොව. ආහරණ පැලුදීම් ද දේශීය තර්තනය තුළ බුළුල ව ඇත්තේ පෙරදිගින් ගත් ආභාසය ලොවට බුවා දක්වමිති. එනම් පෙරදිග තර්තනය ඒ බව අපගේ වත්මන් දේශීය තර්තනය තුළින් බොහෝ ආහරණ පැලුදීමට නිදසුන් පෙන්වා දී ඇත. අපගේ අතිත තර්තන අංගවල මෙන් නොව අදාතන තර්තන නිරමාණ තුළ තර්තනයට නොව මෙකි වේගභූත්වයන්ට නිරමාණකරුවා බොහෝ වෙහෙසක් දා ඇති බව තත් නිරමාණ තුළින් පෙනේ. ඒ අතරින් ආහරණ සඳහා බොහෝ වෙහෙස මහන්සියක් ගෙන ඇති බව වත්මන් කාන්තා තර්තන තුළින් අපට පෙනේ. එය අපගේ තර්තනයේ නව්‍යකරණයට පෙරදිගින් ලබා ඇති ආභාසයට කදීම තිදසුනකි.

අපරදිග නිරමාණ තුළ ආහරණ කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් නොමැති බව පෙනී යයි. අපරදිග බැලේ වැනි තර්තන අංග මේ කදීම තිදසුන් ය. එබැවින් සමහර දේශීය තර්තන නිරමාණ තුළ අපරදිග ආභාසය ලබාගෙන් නිරමාණ අප දැක ඇත්තෙමු. බොහෝ විට වත්මන් රුපවාහිනී තර්තන තරග තුළ විවිධ තර්තන ගෙලින් තර්තනය කර පෙන්වන අවස්ථා තුළ මේ බව භෞදින් පෙනේ. එහි දී අපරදිග තර්තන ගෙලින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන තරගකරුවන් ඉහත කි රංග වස්තු, රංග ආහරණ, කොළේචා සැකසුම් අපගේ තර්තන කළාවේ නව්‍යකරණයට මනා සේ ආභාසය ගෙන ඇති බව විද්‍යා දක්වන්නේ මෙය මනා ව හෙළිපෙහෙලි කරමිති. එබැවින් දේශීය තර්තනයේ වේගභූත්වල නව්‍යකරණයට අපරදිග ආභාසය ලබා ඇති බව පෙනේ.

අවසාන වශයෙන් වේග නිරුපණය පිළිබඳ කතා කිරීමේ දී එය ද පෙරදිගින් මෙන් ම අපරදිගින් ද අපගේ තර්තනයේ නව්‍යකරණයට බලපා ඇත්තේ ය. බොහෝ විට දේශීය තර්තනය තුළ වත්මන් තර්තන අංගයන්හි වේග නිරුපණය බුළුල ව හාවිත කරනු ලබන බව අපට පෙනේ. අතිතයේ මෙන් නොව, වත්මන් තර්තන අංග තුළ වේග නිරුපණය ඉතා ප්‍රබල ව පවතී. මුහුණු වර්ණ ගැන්වීම්, ඇස්, ඇහිබැම වර්ණ ගැන්වීම්, තොල් වර්ණ ගැන්වීම් ආදි ලෙස මෙය වත්මනෙහි බොහෝ සේ වර්ධනය වී ඇති බවක් පෙන්වයි. එය පෙරදිගින් අපගේ තර්තනයේ නව්‍යකරණයට ආභාසය ලබා දුන්නාක් සේ පෙන්වාදිය හැකි.

අපරදිග තර්තනය තුළ වේග නිරුපණයට සරල ක්‍රමවේද අනුගමනය කරන බව එකි නිරමාණයන් අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. මෙකි ආභාසය ද අපගේ දේශීය තර්තන නිරමාණයන් තුළට ගෙන ඇති අවස්ථා ද නැත්තේ ම නොවේ. එබැවින් දේශීය තර්තනයේ නව්‍යකරණයට අපරදිග ආභාසය ලබා ගෙන ඇති අවස්ථා ද ඇත.

එසේ ම පෙර-අපරදිග තර්තනවල සංකලනය හා තාක්ෂණික ගිල්ප කුම හාවිත කිරීම ද අපගේ තර්තනය නව්‍යකරණයට බලපා ඇති තවත් හේතු සාධකයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. මෙය ද තත් යුගයෙහි ඉතා සිසුයෙන් වර්ධනය වත්තා වූ තවත් පැනිකඩිකි. එබැවින් දේශීය තර්තනයේ වේගභූත්වල නව්‍යකරණයට පෙරදිග ආභාසය මෙන් ම අපරදිග ආභාසය වත්තා වෙන් වශයෙන් බලපා ඇති බව ඉහත තොරතුරු තුළින් ගම්මාන වේ.