

උපදෙස්:

* ප්‍රශ්න සියලුවට ම පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සැපයිය යුතු ය.

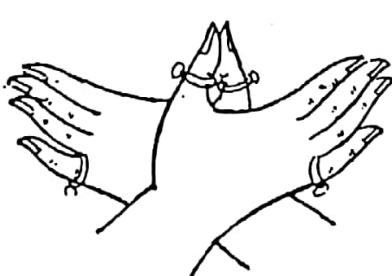
* එක් ප්‍රශ්නයකට ලකුණු 02 බැංක් මූල ලකුණු 100 කි.

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

01. විර පරාතුම නල්නයිංහ රාජ්‍ය සමයේ දී නෘත්‍ය මණ්ඩලයට වන්නම් ලියු බව කියුවෙන්නේ,
 (1) අලගුනායිය ය. (2) අලයිවන්න මුක්වෙරී ය.
 (3) ගුරුනායක නිලමේ ය. (4) රම්මොලවක අදිකාරම් ය.
 (5) මුංකොටුවේ රාඅ ය. (.....)
02. අනුපිළිවෙළින් උරිට, පහතරට සහ සබරගමු ඇදුම් කට්ටලවලට ආවේණික කොටස ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) පායිමිපත, බුඩුප්පරේය සහ අවුල් හැරයි. (2) පායිමිපත, හේලය සහ අවුල් හැරයි.
 (3) සිඛාඛන්ධනය, පෙන් හැටුවය සහ ඉණ රුලයි. (4) සිඛාඛන්ධනය, දෙවාල් තොප්පිය සහ ඉණරුලයි.
 (5) සිඛාඛන්ධනය, විෂාල තොප්පිය සහ අත්පාට සතරයි. (.....)
03. "සිහින් සිනිදු සංචාර පැලිද විත් උන් මරයන" මෙය,
 (1) සිරස පාද කවියකි. (2) කඩිතුරා කවියකි.
 (3) ගුහ පත්ති කවියකි. (4) නමස්කාරයකි.
 (5) ගලුව්කයකි. (.....)
04. දෙවාල හා විභාරවල තේවා කටයුතු පිළිබඳ රෝබට නොක්ස් විසින් ලියා පළ කරන ලද ගුන්ථය වන්නේ;
 (1) සිහා අස්න ය. (2) මහා ව්‍යුහය ය.
 (3) එදා හෙළුදිව ය. (4) සිංහල නැවුම් කළාව ය.
 (5) සිංහල නැවුම් ය. (.....)
05. පොත්කඩි පාලිය හා විඩිග පවුන යන අංග දුකිය හැකි වන්නේ,
 (1) පහන් මඩුවේ හා සූනියමේ දී ය. (2) පහන් මඩුවේ හා රටයකුමේ දී ය.
 (3) දෙවාල් මඩුවේ හා රටයකුමේ දී ය. (4) දෙවාල් මඩුවේ හා සන්නියකුමේ දී ය.
 (5) දෙවාල් මඩුවේ හා ගරායකුමේ දී ය. (.....)
06. අණ බෙර, වද බෙර සහ රණ බෙර යොදා ගන්නා ලද්දේ,
 (1) ආගමික සන්නිවේදන අවස්ථාවල දී ය.
 (2) ගාන්තිකර්ම සන්නිවේදන අවස්ථාවල දී ය.
 (3) සාමාරිය සන්නිවේදන අවස්ථාවල දී ය.
 (4) පැරණි රාජ ආදා සන්නිවේදන අවස්ථාවල දී ය.
 (5) පැරණි දේශපාලනික සන්නිවේදන අවස්ථාවල දී ය. (.....)
07. කොහොයා කංකාරිය ගාන්තිකර්මයට ආවේණික නාට්‍යමය අවස්ථා ලෙස තම් කළ හැක්කේ,
 (1) වැදි යක්කම, උරා යක්කම සහ අපුරු යක්කම ය.
 (2) වැදි යක්කම, උරා යක්කම සහ කොහොයා යක්කම ය.
 (3) වැදි යක්කම, උරා යක්කම සහ නයා යක්කම ය.
 (4) සිතු යක්කම, නයා යක්කම සහ රාමා යක්කම ය.
 (5) සිතු යක්කම, නයා යක්කම සහ පොත්කඩි යක්කම ය. (.....)

08. පහතරට සන්නියකුමේ එන පාලි දෙකකි.
- (1) සේසත් පාලිය සහ වාමර පාලිය
 (3) කොඩ්බි පාලිය සහ සල් පාලිය
 (5) දුනු පාලිය සහ පොත්කඩි පාලිය
- (2) සේසත් පාලිය සහ කුඩා පාලිය
 (4) කොඩ්බි පාලිය සහ සල් පාලිය
- (.....)
09. "ලදේ සිටන් වකුවූ කොන්ද දිග හැරපල්ලා" මෙහි,
- (1) සදුස්මත් 12 සහ ගීමත් 24 කි.
 (3) සදුස්මත් 18 සහ ගීමත් 20 කි.
 (5) සදුස්මත් 24 සහ ගීමත් 24 කි.
- (2) සදුස්මත් 12 සහ ගීමත් 18 කි.
 (4) සදුස්මත් 20 සහ ගීමත් 24 කි.
- (.....)
10. කොහොඳා කංකාරිය, රටයකුම සහ පුනියම යන ගාන්තිකර්මවලට අයත් නර්තනාංශ අනුපිළිවෙළින් දැක්වා ඇත්තේ,
- (1) අස්ථෙන්, ආචුත්‍යුම් සහ තෙල්මේ ය.
 (2) අස්ථෙන්, මෙමළ ආචුත්‍යුම් සහ තෙල්මේ ය.
 (3) අස්ථෙන්, කපුයක්කාරිය සහ දෙවාල් ය.
 (4) අස්ථෙන්, කපුයක්කාරිය සහ වඩිගපවුන ය.
 (5) දේව කෝල්පාඩුව, කපුයක්කාරිය සහ වඩිගපවුන ය.
- (.....)
11. "කොහොඳා යක් කංකාරිය සහ සමාරය" හා "හාරකිය නර්තන කලාව" යන කාති දෙක රටනා කරන ලද්දේ,
- (1) මුදියන්සේ දිසානායක සහ ප්‍රිමති රසාදි ය.
 (2) මුදියන්සේ දිසානායක සහ ජයසේනා කොට්ටෙගාඩි ය.
 (3) ජයසේනා කොට්ටෙගාඩි සහ විමල් අඛ්ඛුන්දර ය.
 (4) වාල්ස් ගොඩිකුණුර සහ සේනාරෝන පතිරණ ය.
 (5) වාල්ස් ගොඩිකුණුර සහ ප්‍රිති ගැස්ගාඩි ය.
- (.....)
12. දේශීය අමුදව්‍ය යොදා ගත් අලේපනවලින් මුහුණ චේද ගත්වා සහාවට පිළිසෙන්නේ,
- (1) මරු සන්නියයි.
 (3) ගොඩ සන්නියයි.
 (5) බහිර සන්නියයි.
- (2) වෙඩි සන්නියයි.
 (4) කණ සන්නියයි.
- (.....)
13. හරතමුණී සහ නාන්දිනේස්ටර විසින් රටනා කරන ලද කාති වන්නේ,
- (1) අහිනය දර්පණය සහ කාවන ගාස්තුයයි.
 (3) නාට්‍ය වේදය සහ සංගිත සම්භවයයි.
 (5) නාට්‍ය ගාස්තුය සහ අහිනය දර්පණයයි.
- (2) අහිනය දර්පණය සහ නාට්‍ය ගාස්තුයයි.
 (4) නාට්‍ය ගාස්තුය සහ සංගිත සම්භවයයි.
- (.....)
14. වෙන්ඩාව, එඩික්ක, ඉලතාලම්, මද්දලම් හා මඇදා යන පංචවාද්‍යයම් හාලින කරනු ලබන්නේ,
- (1) හරත නාට්‍යයම් නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා ය.
 (3) කරුකලී නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා ය.
 (5) තුවිවිප්ප්‍රඩ් නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා ය.
- (2) මතිප්පරි නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා ය.
 (4) කරුක් නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා ය.
- (.....)
15. කෝලම් සහ සොකරි නාටකවල සිද්ධී විකාශනය සඳහා මුලික වන්නේ,
- (1) වරිත හා රංගවස්ත්‍රාහරණ ය.
 (3) වරිත හා සංවාද ය.
 (5) නර්තනය හා රංගවස්ත්‍රාහරණ ය.
- (2) වරිත හා වේශ තිරුප්‍රණය ය.
 (4) නර්තනය හා සංවාද ය.
- (.....)
16. බොද්ධාගමික වන් පිළිවෙත සඳහා සංස්ක්‍රීත ම සම්බන්ධ වන අවන්දන හාණ්ඩ නම්,
- (1) යක්බෙරය, ගැටුබෙරය හා හොරණුව වේ.
 (3) දුවල තම්මැට්ටම හා හොරණුව වේ.
 (5) දුවල තම්මැට්ටම හා දුඩුබෙරය වේ.
- (2) යක්බෙරය, තම්මැට්ටම හා හොරණුව වේ.
 (4) දුවල තම්මැට්ටම හා ගැටුබෙරය වේ.
- (.....)

17. ගත් තිකාස්, පුම්පි හා තරානා යන නර්තන අත්තරගත වන්නේ,
- ලත්තර හාරතීය කථක් නර්තනයේ දි ය.
 - ලත්තර හාරතීය කථකලි නර්තනයේ දි ය.
 - ලත්තර හාරතීය මතිපුරි නර්තනයේ දි ය.
 - දක්ෂිණ හාරතීය මධ්‍යිසි නර්තනයේ දි ය.
 - දක්ෂිණ හාරතීය මධ්‍යිසි නර්තනයේ දි ය.
- (.....)
18. පහත සඳහන් I, II, III, IV අංකවල ඇති හස්ත මුදා පිළිබඳ තිවැරදි වරණය තෝරන්න.
- 



- අංක I
අංක II
අංක III
අංක IV
- අංක I හා II සම්පූත හස්ත වේ.
 - අංක I හා III සම්පූත හස්ත වේ.
 - අංක III හා IV අසම්පූත හස්ත වේ.
 - අංක I හා IV සම්පූත හස්ත වේ.
 - අංක II හා III අසම්පූත හස්ත වේ.
- (.....)
19. මතිපුරි නර්තනය හා බැඳී නර්තනාග දෙකකි.
- කුරුමිඩ පරේං හා පෙනා
 - වසන්තරාස් හා තිකාස්
 - ගාන්තරාස් හා බංගි අවවිඛා
 - කුරුමිඩ පරේං හා පරන්
 - වසන්තරාස් හා බංගි අවවිඛා
- (.....)
20. කේලම් නාටකයේ ඇති අතිමානුෂ වරිත ලෙස ගැනෙන්නේ,
- ජසයා හා ලෙන්විනා ය.
 - නාග රාක්ෂ හා ගුරුල් රාක්ෂ ය.
 - තොන්වේ සහ පතික්කි රාල ය.
 - පුරුණක හා ලියන අජ්පු ය.
 - නාග රාක්ෂ හා මනමේ රාජ ය.
- (.....)
21. ගාන්ති දේව සේස් විසින් ශ්‍රී ලංකාවේ දී තිෂ්පාදනය කරන ලද නෘත්‍ය නාටක වන්නේ,
- ඡද්දන්තදායම් හා මතෙක්හර් බන්ධනම් ය.
 - සිතාහරණ හා සිරිසගබේ ය.
 - තින්ත බත හා රාචණා ය.
 - ඡද්දන්තදායම් හා සිරිසගබේ ය.
 - සිතාහරණ හා රාචණා ය.
- (.....)
22. ජ්. කඩ තක ජ්. රුකුතක / ගතිත ගත්ම දොම් ගතිතම් / ජ්. කිරිතන් තත් කිරිතක ඉහත සඳහන් බෙර පදවලට අදාළ තාල රුපය වන්නේ,
- මාත්‍රා $4 + 4$ මහ තනිතිත ය.
 - මාත්‍රා $2 + 3$ සුළු මැදුම් තනිතිත ය.
 - මාත්‍රා $2 + 2 + 4$ දෙසුළු මහ තුන්තිත ය.
 - මාත්‍රා $3 + 3$ මැදුම් තනිතිත ය.
 - මාත්‍රා $2 + 4$ සුළු මහ දෙතිත ය.
- (.....)
23. විසි එක්වන සියවසේ බිජි වූ තවතම වන්නම පෙළකි.
- ඇගලුම් වන්නම, නළගන වන්නම සහ මහබේ වන්නම
 - ඇගලුම් වන්නම, මත්තිර වන්නම සහ ගුරුදේව වන්නම
 - මත්තිර වන්නම, ගුරුදේව වන්නම සහ සේරා වන්නම
 - මත්තිර වන්නම, ගුරුදේව වන්නම සහ හංසා වන්නම
 - සමනළ වන්නම, නළගන වන්නම සහ හංසා වන්නම
- (.....)

24. හංසවිල බැලේ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිත ලෙස හැඳින්විය හැකිතේ.
 (1) සොච්‍රිත්‍යන් රැඹින, මත්තුකරු, ක්ලේරු හා මාරියානා ය.
 (2) මත්තුකරු, මී රාජා, හංස රැඹින හා සැමිසන් ය.
 (3) පිලිජ් කුමරු, ජ්ලේරු, මත්තුකරු හා හංසයින් ය.
 (4) සොච්‍රිත්‍යන් රැඹින, මත්තුකරු, හංස රැඹින හා පිග්ලිඩ් ය.
 (5) හංසයින්, මත්තුකරු, කොක්ලයිස් රුජ හා පිලිජ් කුමරු ය.

(.....)

25. පහත දෑක්වෙන වෛස මුහුණුවල අනුපිළිවෙළ වන්නේ,



- (1) පොලිස්, මරක්කල සහ සේවා ය.
 (2) පොලිස්, මරක්කල සහ වෙළෙන්දා ය.
 (3) ආරවිලිල, මුදලි සහ මරක්කල ය.
 (4) මුදලි, ආරවිලිල සහ මරක්කල ය.
 (5) මුදලි, පොලිස් සහ මරක්කල ය.

(.....)

- අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර යොදා පිස්තැන් පුරවන්න.

26. මහා සම්මත රජ බිසවගේ දොළයුක සංයිධ්‍යාලීම සඳහා ප්‍රථමවරට නාටකය රෙගඳුවන ලදී.
27. කොහොඟා කංකාරයේ යක් ඇතුළුම, ආවැන්ද්‍යම හා දුනුමාලප්පූව යන නර්තන, ගායනය නර්තන අංග ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.
28. බටහිර බැලේ නර්තනය ප්‍රහවය ලැබුවේ සියවෙස් ඉතාලියේ දී ය.
29. සොකරි නාටකය රෙ දැක්වීම සඳහා රංග තුමිය ලෙස සකස් කර ගනී.
30. නර්තනයක් සඳහා රංග රටා තිරමාණය කිරීමේ දී හාවිතය පිළිබඳ ව වඩාත් අවධානය යොමු කළ යුතු වේ.
31. දකුණින හාරතයේ වින්නයියා, පොන්නයියා, වඩිවේලු සහ සිවනාදන් යන අය හඳුන්වන්නේ සහෝදරයන් ලෙස ය.
32. උඩිවට නර්තන සම්ප්‍රදායේ මුහුණට මුහුණ ලා තරගකාරින්වයකින් යුතු ව බෙර වැඩීමක් කරනු ලබන්නේ වාදනායේ දී ය.
33. ආරුක්කු වේදිකාව, වේදිකාව යන වෙනත් නාමයකින් ද හඳුන්වනු ලබයි.
34. පරෙවිය, සකුන්තලා (යාකුන්තලා), කිත්ත බත යන තිරමාණ කරන ලද්දේ විභින්.
35. ඒක තාල, රුපක තාල, රමිප තාල යන තාල නාම හාවිත කරනුයේ, තාල පද්ධතියෙහි ය.

● අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ පිළිතුර කිස් ඉර මත ලියන්න.

36. පහත දැක්වෙන A හා B ජායාරූපවලින් දැක්වෙන්නේ ගාන්තිකරමයක රෝග අවස්ථාවකි.



A



B

1. ගාන්තිකරමය :-.....

2. රෝග අවස්ථාව :-.....

37. හරත නාට්‍යම් නරතනය පුගුණ කිරීම සඳහා හාරිත කෙරෙන අභ්‍යාස ක්‍රමයේ මූලික අවධි වර්ග දෙක ලියන්න.

1. 2.

38. වෙශ මෝසේසර නිර්මාණයේදී හාරිත කෙරෙන මූලික කොටස දෙක වන්නේ.

1. 2.

39. නවාබ විෂ්වී අලීජා සහ මිනාක්ෂී පුන්දරම්පිල්ලේ යන අය ක්‍රමන නරතන සඳහා දායකත්වය දුරුවේ ද ?

1. නවාබ විෂ්වී අලීජා :-.....

2. මිනාක්ෂී පුන්දරම්පිල්ලේ :-.....

40. "තහලම් කළ බෙර පටකන්තිරි ඩිමරු-තකිමේවක බොම්බිල් විජා මිනි පිසුරු"

ඉහත රඳුය ඇතුළත් සන්දේශය හා පුළුය ලියා දක්වන්න.

1. සන්දේශය :-.....

2. පුළුය :-.....

41. කාව්චි නරතනයක් ඉදිරිපත් කිරීමේදී හාරිත කරන අවන්දන හා පුම්පර හාණ්ඩ දෙක නම් කරන්න.

1. අවන්දන :-.....

2. පුම්පර :-.....

42. හරත නාට්‍යම් සහ පාර්කල් නරතනය ඉගැන්වෙන රෝගයන් දෙක ලියන්න.

1. හරත නාට්‍යම් :-..... 2. පාර්කල් :-.....

43. රීන් ජේස්ට් තොස්ට්වේර් හා මයිකල් ගොංඩයින් යන දෙදෙනා බැල් රෝග වාලාවට පිවිසෙන්නේ ක්‍රමන රැකින් ද ?

1. රීන් ජේස්ට් තොස්ට්වේර් :-..... 2. මයිකල් ගොංඩයින් :-.....

44. ගාන්ධරව විභාගය හා ශීරාගම ගුරු විද්‍යාල ආරම්භ කළ වර්ෂ දෙක කුමක් ද ?

1. ගාන්ධරව විභාගය . :-.....
2. ශීරාගම ගුරු විද්‍යාල : -.....

45.

A	B
විද්‍යාත්මක මූල්‍ය ප්‍රතිඵල ඇස්. ප්‍රසාද් ප්‍රසාද ඩේ. එ. ප්‍රසාදරමන් නිත්තවෙල ගුණය	කේ. ඇස්. ප්‍රත්‍යාග්‍රහ රදුලේලේ පොඩි මහත්තය සට්‍රිජ් සිල්වා එම්. එස්. ගෝම්ස්

ඉහත A සහ B වගුවල සඳහන් පහතරට සහ සබරගමු නර්තන ශිල්පීන් දෙදෙනාගේ තම් තෝරා ලියන්න.

- A. පහතරට :-.....
- B. සබරගමු :-.....

46. "කට දෙධ්‍යවන්නේ ගිය ගිය තැන පෙරලෙන්නේ

කොක් හඩලන්නේ සෞකරිය දෙසයි බලන්නේ "

ඉහත සඳහන් කළේ පද ඇතුළත් ගැම් නාටකය සහ ගායනය හා බැඳී වරිතය තම් කරන්න.

1. ගැම් නාටකය :-.....
2. වරිතය :-.....

47. අනුපිළිවෙළින් මුඩියාර පිෂාමා, චෝලිය සහ උත්තරියම්, ශේරී යන රෝගවස්තු හාවිත නර්තන සම්ප්‍රදායන් දෙක ලියන්න.

1.
2.

48. කජලි සහ හරත නර්තන සම්ප්‍රදායන්වල ගුරුවරුන් හඳුන්වන විශේෂිත නාම දෙක ලියන්න.

1. කජලි :-.....
2. හරත :-.....

49. දීවර වරිත පසුබීම් කරගත් දේශීය මුදා නාට්‍යය කුමක් ද ? එහි ප්‍රධාන කාන්තා වරිතය තම් කරන්න.

1. මුදා නාට්‍යය :-.....
2. වරිතය :-.....

50. රෝමියෝ සහ මුළුගේ යහැලේව් ප්‍රලියටිගේ සාදය පවත්වන නිවසට ඇතුළත වූහ. මෙහි දී ප්‍රථම වනාවට ප්‍රලියටි දින රෝමියෝ ඇය කෙරෙහි ජ්‍යෙෂ්ඨාන්විත සිතක් පහළ කර ගනියි. ප්‍රලියටිගේ සිත කුළ ද මුහු කෙරෙහි ආදරයක් ඇති වේ.

1. සාදය :-.....
2. රසය :-.....

ලෙපයේද:

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

I කොටස

01. (i) ඔබ උගේ නර්තන සම්ප්‍රදායට අයන් බෙර පදය තෝරා ප්‍රස්ථාර කරන්න.

"රුද ගත ගත ගත තුකුදත් ගර්ංත ගේංක්න් කුංදත්"

"රෙගත් තම් ගත ගත්තම් ගුද ගත්තම් ගත ගත් දොම්"

"ජ්ංත කුංද ගතිත තුකුද ජ්ංත කුංද තාක් තකට "

- (ii) පහත සඳහන් කළේ පද, මාත්‍රා 3 + 4 තාලයට ප්‍රස්ථාර කරන්න.

යනෙන කළේගෙ එතෙර වැඩ	සිට
---------------------	-----

රුපුන් යන මං බලව	බලවා
------------------	------

දිලෙන රන් කළ අතට	අරගෙන
------------------	-------

විදුලියක් මෙන් ලෙළව	ලෙළවා
---------------------	-------

- (iii) ඔබ උගේ උචිරට හෝ පහතරට හෝ සබරගමු හෝ සම්ප්‍රදායට අයන් කොටස තෝරා ප්‍රස්ථාර කරන්න.

උචිරට - "ගොං ගොං ජ්ං ගොං"

පහතරට - "ගුද ගතිගත"

සබරගමු - යාදිනි මාත්‍රයේ පදය සහ අඩවිව

02. සිංහල ගාන්තිකර්ම පද්ධතිය වූ කළේ සමාජ සාරධර්ම හා ආකල්ප මත බැඳී පවතින්නකි.

(i) දෙවාල් මඩුව හෝ පහන් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ පුරාවිත කතා මගින් හෙළුවන සමාජ සාරධර්ම පිළිබඳ හැදින්වීමක් කරන්න.

(ii) දහඅට සන්තියෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන සන්නි රෝග ලක්ෂණ පිළිබඳ සමාජ ආකල්ප පරික්ෂා කරන්න.

(iii) කොහොඹා කංකාරිය ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ දී සමාජ සහයෝගය ලැබෙන ආකාරය ඇගයීමක් කරන්න.

03. රංගවස්ත්‍රාහරණ, සැරසිලි හා අලංකරණවලට සැම ගාන්තිකර්මයකදී ම විශේෂත්වයක් හිමි වේ.

(i) දෙවාල් මඩුවේ හෝ පහන් මඩුවේ හෝ රංග වස්ත්‍රාහරණ හා රංග.භාෂ්‍ය යොදා ගැනීමේ විධි ක්‍රම යාක්විණා කරන්න.

(ii) ප්‍රකාශනය තිවු කිරීම සඳහා රංගවස්ත්‍රාහරණ යොදාගෙන ඇති ආකාරය සන්නියකුම ඇපුරෙන් විමසීමක් කරන්න.

(iii) කොහොඹා කංකාරියේ සැරසිලි හා අලංකරණ හාවිතයේ ඇති විශේෂතා පිළිබඳ විග්‍රහයක් කරන්න.

II කොටස

04. අනුරාධපුර යුගයේ සිට අද්‍යතනය දක්වා ම දේශීය නර්තන කලාවේ එකිනෙක තොරතුරු පිළිබඳ අධ්‍යනය කිරීම වඩා වැදගත් වේ.

(i) අනුරාධපුර සහ පොලොන්තරු යුගවල හාරතීය ආහාසය ලබා ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව එක් යුගයකින් එක් සාධකය බැංකින් ඉදිරිපත් කරන්න.

(ii) නර්තනය පිළිබඳ ලියවී ඇති දේශාවන වාර්තා දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.

(iii) ශ්‍රී. ව. 1970 න් පසු නර්තන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදු වූ සේවාව පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.

05. ගැමී නැවුම් හා ගැමී නාටක එම සමාජයේ තේවන රටාව විවරණය කරන්නකි.

- (i) ගැමී නැවුමෙන් ප්‍රතියමාන වන ආගමික පසුබීම පිළිබඳ විශුහයක් කරන්න.
- (ii) ගැමී නැවුම හා ගැමී නාටක වෙන් කොට හදුනාගත හැකි ලක්ෂණ පෙන්වා දෙන්න.
- (iii) කෝලම් වරිත හතරක් නමිකොට ඉන් වරිත දෙකක් විවාරයට ලක් කරන්න.

III කොටස

06. පහත සඳහන් වගුවෙහි (i), (ii), (iii) යන කොටස්වලින් හරත නාට්‍යයම් සම්ප්‍රදායට අයත් මාත්‍යකා එක බැහින් කොරාගෙන ඒ පිළිබඳ කෙටි සටහන් උග්‍රන්න.

(i) කොටස	(ii) කොටස	(iii) කොටස
ජෛනධාර විකුමසිංහ බුරුපූ මහාරාජ් රැක්මණිදේවී අරුණ්‍යචේල් නාහරසිං කුමාර	මේලප්පදම් ශබුදම් ආමද් ලායිහරෝඩා	වෙන්ඩා - ඉලකාලම් ජඩ්වාජ් - හාර්මෝනියම් පුංග් - පෙනා මඇදංගය - නැවුවාංගම්

07. (i) බවහිර බැලේ සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රහවය හා විකාශනය පිළිබඳ හැදින්වීමක් කරන්න.
 (ii) දේශීය මුදා නාට්‍ය ක්‍රියා නිර්මාණකරණයේ දී බවහිර බැලේ නාට්‍යට කළාවෙන් ආහාසය ලබා ඇතේ. එක් මුදා නාට්‍යයක් ඇසුරෙන් සැසදීමක් කරන්න.
 (iii) හාරිතිය නෑතු නාටක බිජිවීම හා එහි නිර්මාණ ශිල්පීන්ගේ දායකත්වය විමසන්න.

IV කොටස

08. අදාළත ප්‍රාසංගික නර්තන නිර්මාණයේ දී අනුෂාංගික කළා හාවිතය වැඩි වශයෙන් දැකිය හැකි ය.

- (i) රෘගවස්ත්‍ර නිර්මාණකරණයේ දැකිය හැකි ප්‍රවණතාව පිළිබඳ සාකච්ඡා කරන්න.
- (ii) වේදිකා ආලේඛකරණයේ හාවිත වන විදුලි පහන් වර්ග විමුක්තිමත ලක් කරන්න.
- (iii) තුළතන රෘග භූමි අලංකරණයේ දී හාවිත විවිධ ශිල්ප තුම්ප පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.

09. (i) "නව නර්තන ප්‍රවණතා හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නර්තනයට හිමි තැන" මැයෙන් ප්‍රවත්පතකට විවාරණ්මක ලිපියක් උග්‍රන්න.
 (ii) නර්තන අධ්‍යාපනයෙන් සිදුවන මානසික සංවර්ධනය, අදාළත නර්තන තරගවලින් ලබාගත හැකි ද ? විමසන්න.
 (iii) අදාළත රුපවාහිනී ප්‍රාසංගික කළාව මගින් පුද්ගල රසජ්‍යතා වර්ධනයට පිටිවහලක් ලැබේ ද ? ඇගයීමක් කරන්න.

01. (4)	02. (5)	03. (2)	04. (3)	05. (1)
06. (3)	07. (3)	08. (3)	09. (4)	10. (4)
11. (1)	12. (1)	13. (5)	14. (3)	15. (3)
16. (4)	17. (1)	18. (3)	19. (4)	20. (3)
21. (1)	22. (2)	23. (2)	24. (4)	25. (5)
26. කොළඹ	27. රහිත	28. 15, 16	29. කමත	30. අවකාශ
31. තාන්ත්‍රික	32. අත්‍යා බෙර	33. ප්‍රාසිනියම් / පිත්තර රාමු	34. ප්‍රේමකුමාර එපිටලෙල	
35. කර්ණාටක				
36. (1) රිදියාගය / රටයකුම				
(2) නාභුමුරය / දෙළඟ පෙළපාලය (හිස පිරීම, කැඩපතින් මූහුණ බැලීම.)				
37. (1) නට අඩවි	(2) නාට අඩවි / නාට්‍ය අඩවි	38. (1) අංග රචනය	(2) රංගවස්ත්‍රාහරණ	
39. (1) කථක්	(2) හරත	40. (1) තිකර	(2) ගම්පළ	
41. (1) කවිල් බෙරය / මෝලම	(2) නාගස්වරම් / නාගයින්තම් / නාදස්වරම්			
42. (1) අධියාර හී කලාක්ෂේප්‍රය	(2) කේරල කලා මණ්ඩලම්			
43. (1) ප්‍රංගය	(2) රුසියාව	44. (1) 1936	(2) 1972	
45. (1) විල්සන් ඔලබොඩුව		46. (1) සොකරි	(2) පරයා / පවිච්චිරා	
(2) රදුදුල්ලේ පොඩිමහත්තයා				
47. (1) කථක්	(2) කථකලි	48. (1) ආසන්	(2) නැවුවනාර්	
49. (1) කරදිය	(2) සිසි	50. (1) රති	(2) ගංගාර	

* * * * *

I කොටස

01. (i) • උච්චරව

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
රුදු	ගැනී	ගත්	ගත්	කුකා	දුන්	ගැමී	භානු	ගත්	ජිත්	කුං	දුන්

• පහතරව

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
යේ	ගත්	-	තුම්	-	ග	ත	ගත්	-	තුම්	-	ග

• සඛරගමු

/	/	/	/								
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
ජීං	-	ත	කු	කු	ද	ග	ති	ත	කු	කු	ද

(ii)

^	/	^	/	^	/	^	/			
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4
ය	නො	න	ක	ල්	ග	ය	ල්	නො	බ	සි
රු	පුන්	-	ය	න	මු	-	බ	ල	වා	-
දි	ලේ	න	රුන්	-	ක	ග	අ	ත	ව	ගෙ
වි	ද	ලි	හත්	-	මෙන්	-	ලේ	ල	වා	-

(iii) • උච්චරව - "ගොඟ ගොඟ ජිං ජිං ගත" වට්ටමේ අඩවිවක්

^	^	^	/	^	^	^	/				
1	2	1	2	1	2	3	4	1	2	3	4
ගොඟ	-	ගොඟ	-	ජිං	-	ජිං	-	ගොඟ	-	ගොඟ	-

• පහතරව - "ගුද ගති ගත වට්ටමේ" පදයක් සහ පූරුණක්

/	/	/	/	/	/	/	/
1	2	1	2	1	2	1	2
ගු	ද	ග	ති	ග	ත	ගු	ද
පූ	-	පූ	-	හුන්	හුන්	දුගු	තුම්

• සඛරගමු - යාදිනි මාත්‍රයේ පදය සහ අඩවිව

^	^	^	/	^	^	^	/				
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	3	4
ජිං	-	කු	ද	හත්	-	කි	රි	ත	ක	ජිං	-
ජිං	-	ජිං	-	ග	ත	කු	ද	ග	ත	හත්	-
දිරි	තිවි	තුරි	තිවි	ග	ත	කු	ද	දිරි	තිවි	තුරි	තිවි
දිරි	තිවි	තුරි	තිවි	ග	ත	කු	ද	ග	ත	කු	ද
ජිං	-	ග	ත	ගුද	-	දිරි	තිවි	හත්	-	තා	-

02. (i) දෙවොල් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ පුරාවාත් කතාව මගින් හෙළිවන සමාජ සාරධර්ම

සිංහල ගාන්තිකර්ම පද්ධතිය දෙස තෙත් යොමුන කළ අපට පෙනී යන්නේ මේ තුළ බැඳී පවතින්නා වූ සමාජ සාරධර්ම හා ආකල්පයන් ය. එය මතා ව ලොවට හෙළි කරන ගාන්තිකර්මයක් ලෙස දෙවොල් මඩු ගාන්තිකර්මය පෙන්වාදිය හැක. ඒ අනුව දෙවොල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ පුරාවාත් කතාව වන සේරමාන්න කතා පුවතින් එය විමසා බලමු.

ඉන්දියාවේ වෝලු අධිරාජ්‍යයේ රජ කළ සේරමාන්න රජුගේ උයන් කෑ ගසමින් සිටි ගෝනදෙනක මරා දමන ලෙසට රජ අණ කළ අතර, ඒ අනුව හේවායන් ගෝනා ප්‍රසුපය ලුහුබැඳින ලදී. එසේ ලුහුබැඳි යාමේ දී පය පැවැලුණු ගෝනා අසල වූ පොකුණට වැරි මිය ගියේ රජ කෙරෙහි වෛරයෙනි. මිය ගිය ගෝනා එම පොකුණෙහි ම කුඩා මැඩියකු ව උපන්නේ රජුගේ පළිගැනීමේ අදහසිනි. දිනක් රජතෙමේ උයනට පැමිණ එහි සිටි නරඹිමින් යන අතරතුර අසල වූ පොකුණෙහි පිළි තිබු මලක් කඩා එහි සුවද ආගුහණය කළේ ය. මල යට සැශ වී සිටි මැඩියා රජුගේ නායා දිගේ මොලයට රිංගා රජුට දරුණු හිසරදයක් සැපුවේ ය. මේ හේතුවෙන් රෝගී වූ සේරමාන්න රජුට කොතෙක් ප්‍රතිකාර කළ ද ඉන් පුවයක් තොවිය. මෙසේ කළක් ගිය තැන රජතෙමේ සිහිනයෙන් ඉතා රුමත් කාන්තාවක් දක පසු දින ඒ බව බමුණෙන්ට පැවැසිය. ඒ අනුව බමුණෙන්ගේ අදහස වූයේ රජු සිහිනෙන් දක ඇත්තේ පත්තිනි දේවිය බවත්, ඇයගේ සාපයක් රජුට ඇති බවත් ය. එබැවින් වහා බුද්ධාගම ස්ථාපිත රටකට ගොස් පත්තිනි දේවියට පිං පැමිණවිය යුතු බවත්, දුරි මගි යාචකාදීන්ට දා පිං දිය යුතු බවත් බමුණෙන්ගේ අදහස විය. ඒ අනුව බුද්ධාගම ස්ථාපිත රටක් වූ ශ්‍රී ලංකාවට රජු ඇතුළු පිරිස පැමිණ රුවන්වැළැල් නවගමු දේවාලයේ පත්තිනි දේවියන්ට දා පිං දී ප්‍රථම දෙවොල් මඩුව පැවැත්විය. මෙය වූ කළේ දෙවොල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ පුරාවාත් කරාවයි.

මෙම කරා පුවත තුළින් හෙළිවන සමාජ සාරධර්ම පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී අපට ගම්මාන වන එක් සාරධර්මයක් ලෙස සත්ත්ව සාහනයෙන් වැළකි සිටිම පෙන්වාදිය හැක. සාරධර්ම වූ කළේ සමාජයේ පවතින්නා වූ යහපත් ගුණධර්මයන් ය. එම එක් ගුණධර්මයක් වන සත්ත්ව සාහනය නොකිරීමට වගබලා ගත යුතු බව මෙම කතා පුවතින් සමාජයට පෙන්වා දේ. එසේම සත්ත්ව සාහනයෙන් වැළකි තොසිටීමෙන් රජුට වූ රෝගී තත්ත්වය ද ගැමී කළාකරුවා සමාජයට පෙන්වා දෙන්නේ සහංස් සිත කළිපනයට පත් කරවමිනි. ඒ අනුව දෙවොල් මඩු ගාන්තිකර්මය තුළින් ප්‍රාණසාහනයෙන් සමාජයට වන විපාකන්, ප්‍රාණසාහනයෙන් වැළකි සිටිමෙන් වන ආනිගෘසන් මතා ව විද්‍යා දක්වන්නේ සමාජ සාරධර්මයන් හී ඇති වටිනාකම ලොවට පසක් කරමිනි.

තවද මෙම කරා පුවතින් සමාජයට ලබාදෙන්නා වූ තවත් යහපත් වූ සාරධර්මයක් ලෙස වෛර කිරීමෙන් හා කෙශ්ධ කිරීමෙන් වැළකි සිටිම පෙන්වා දිය හැක. ගෝනදෙනගේ කෑ ගැසීම රජුගේ කේපයට තැනහොත් වෛරයට හේතුවක් තුවා සේ ම ගෝනදෙන ද මිය ගියේ රජු කෙරෙහි වෛරයෙනි. එසේ වෛරයෙන් මියගිය ගෝනදෙන පසු ව රජුගේ පළිගන්නා ආකාරය අපි මෙම කතා පුවතින් උගන්නෙමු. ඒ අනුව ගෝනා පසු ව මැඩියකු වී රජුගේ පළිගන්නා ලද්දේ තමා තුළ වූ වෛරය, කෙශ්ධය, පළිගැනීම යන අයහපත් ව්‍යාවන් සමාජයේ යහපැවැත්මට අනිසි ලෙස බලපාන ආකාරය මෙම කතා පුවතින් මතා ව පෙන්වා දෙයි. ඒ අනුව ක්ෂේෂික කේපය හේතුවෙන් සිදුකරන වැරදි ව්‍යාවලින් ලබන විපාකය ප්‍රදේශලයාට බලපාන ආකාරය ඉහත කතා පුවතින් පෙන්වා දෙන්නේ සමාජයට අයහපත් ව්‍යාවන් සිදු කරන කළේ හී එහි ප්‍රතිර්ලය යහපත් ලෙස ප්‍රතිවිපාක දීමේ පණිවුවිය ද ජන සමාජයට හෙළි පෙහෙලි කරවමිනි.

ඒ අනුව දෙවොල් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ පුරාවාත් කතාව වන සේරමාන්න කතා පුවතින් සමාජ සාරධර්ම පිළිබඳ මතා අවබෝධයක් ලැබේ.

(ii) දහඅට සත්තියෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන සත්ති රෝග ලක්ෂණ පිළිබඳ සමාජ ආකල්ප

සෙනක් ගාන්තියක් ලබාගැනීමේ මූලික පරමාර්ථය පෙරදී කොටගෙන ජන සමාජය තුළ ගාන්තිකර්ම පවත්වනු ලබන අතර, සත්තියකුම ගාන්තිකර්මය ද එකි පරමාර්ථය මුදුන් පමුණුවා ගැනීමේ අපේක්ෂාව පෙරදී කොටගෙන පවත්වන්නා වූ ගාන්තිකර්මයක් ලෙස ලොවට හඳුන්වාදිය හැක. එසේ ම සත්තියකුම හේත් දහඅට සත්තිය පහතට නරතන සම්ප්‍රදායේ යකුත් වෙනුවෙන් පවත්වනු ලබන ගාන්තිකර්ම අතර ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයක් ලෙස ද හැදින්වේ.

සමාජයේ පුද්ගලයන්ට සිදුවන දේශාත්ධකාරයන් යුරුකොට සෙකක් ලබා ගැනීමේ පරම්පරයන් පවත්වන මෙම ගාන්ධිකරණය තුළ ජනයාට තොයෙකුත් ලෙඩි රෝග ඇති කරන්නා වූ යක්ෂ කොට්ඨාසයක් පිළිබඳ කියාපායි. එම යක්ෂ කොට්ඨාසය සන්නි යකුන් ලෙස බදුන්වන අතර, එකී සන්නි යකුන් එකිනෙකු පුද්ගලයන්ට ඇති කරන විටිය ලෙඩි රෝග යක්කි. ඒවා සන්නි රෝග ලෙස නම් කෙරෙන අතර, එම රෝග දහාට මෙයේ ය.

- | | | | |
|-----------------|-----------------------------------|-------------------|--------------------|
| 1. බිත් සන්නිය | 2. අමුකුණ සන්නිය | 3. ගුල්ම සන්නිය | 4. වෙඩි සන්නිය |
| 5. කුණ සන්නිය | 6. ගොර සන්නිය | 7. බිහිර සන්නිය | 8. වාත සන්නිය |
| 9. ගොජ සන්නිය | 10. පිසුපු සන්නිය | 11. මුරුතු සන්නිය | 12. නාග සන්නිය |
| 13. දේමල සන්නිය | 14. ගුත සන්නිය | 15. අගුත සන්නිය | 16. ගිනිජල් සන්නිය |
| 17. දේව සන්නිය | 18. කෝල සන්නිය ලෙස හැදින්විය හැක. | | |

මෙකි සන්නි යකුන් විසින් පුද්ගලයනට ඇති කරන්නා වූ විවිධ ලෙඛ රෝග රැක් ඇතර, ඒවා සන්නි රෝග නම වේ. ඒ එක් එක් සන්නි රෝග තුළින් ගිරිරයේ විවිධ ගාරීරික දුබලකා මෙන් ම විවිධ රෝග ලක්ෂණ පුදරුණාය කරන බවත් පොතලතෙහි දක්වා තිබේ. එයට කිදුම තිදුපුනක්, සන්නියකුමේ එන ජල සන්නිය, වාත සන්නිය, බිහිරි සන්නිය, ගොඩ සන්නිය, පිත් සන්නිය, කණ සන්නිය, කොර සන්නිය ආදී සන්නි නාමයන්. වාත සන්නිය ඇති කිරීමට කළ යකා හේතුවන අතර වා, පිත්, සෙම් තුළින් මෙම රෝග ඇුතිවන බව දේශීය වෙළඳ ක්‍රමයේ ද මතයයි.

සන්නි සඩයට පැමිණීමේදී කමත් විසින් මිනිපුන්ට ලෙඩ රෝග පමුණුවන බව පුදරුකතය කරන්නේ එකී ලෙඩ රෝග ලක්ෂණ මවාපාමිනි. ඒ අනුව ගොඟ සන්නිය සඩයට පැමිණීමේදී ගොඟවේතු ලෙස එහි අංග ලක්ෂණ විද්‍යාපාන අතර, බිජිරි සන්නියේදී බිජිරෙකුගේ ගති ලක්ෂණ තිරුපත්‍ය කරයි. කණ සන්නියේදී අන්ධ පුද්ගලයෙකුගේ වරිත ස්වභාවය තිරුපත්‍ය කරන්නේ ඉහත කී සන්නි යකුන් විසින් ඇති කරවන විවිධ ලෙඩ රෝගවලට උදාහරණ දක්වමිනි. එපමණක්ද නොව, මෙම සන්නි තුළ එකෙකුට හිස රුදාව ය, තවෙකෙකුට වමනය යැම ය, කවත් අයෙකුට පාවනය ය. මේ ආදී ලෙස සන්නි රෝග ලක්ෂණ විද්‍යාපායි. මෙසේ විවිධ වූ ලෙඩ රෝග සන්නි යකුන් විසින් පුද්ගලයන්ට ඇති කරවන බව සන්නියකුම ගාන්තිකරුමයෙන් ගැමී කළාකරුවා ලොවට ප්‍රත්‍යක්ෂ කරන්නේ අපුරුව සහගත වූ ය.

මෙසේ ඇතිවන්නා වූ ලෙඩි රෝගකාරකාදිය ගාන්තිකර්මයක් පවත්වා ගනීමින් නිවාරණය කරගත හැකි බව ද මුළු ලොවට පෙන්වා දී ඇත්තේ ජනී ජනයා පුදුම කරවමිනි. එහි දී ඔහු ඒ සඳහා පිදේනි කුප කිරීම, ත්‍රිවිධ රත්නයේ හා දෙව් දේවතාවුන්ගේ පිහිටාරක්ෂාව පැහැලීමේ ක්‍රමවේදය හාවිත කර ඇති බව මෙම ගාන්තිකර්මයෙන් පෙනේ. ඒ ඒ යක්ෂයන් සඳහා පිළියෙළ කරන ලද පිදේනි ක්‍රම ගෙන ආතුරයා වෙතට ගොස් “සියලු රෝග අද සිට නිවාරණයි, තීත්දුයි” ආදී වශයෙන් පවත්මින් ආතුරයාගේ අතින් පිදේනි ක්‍රම යක්ෂයාට පුදා යකුන් විදිය තුළට පළවා හැරීමේ ක්‍රමය තුළින් ආතුර මතකට රෝග නිවාරණය පිළිබඳ මතෙය් විකිත්සාවක් ද ලබා දෙයි.

එපමණක් ද නොව, මෙම යාන්ත්‍රිකරණය කිරීමෙන් බුද්ධ, ධම්ම, සංස යන ක්‍රිඩ රත්නයෙන් සහ දෙව් දේවතාවුන්ගේ ආනුහාවයෙන් අනුහයින් සියලු යකුන් දමනය වන බව ද ජනයාට පසක් කරයි. මෙයේ සිදුකරන සන්තියකුම යාන්ත්‍රිකරණය රෝගී සිට්ට තම රෝගය ප්‍රවෙශිවායි යන හැමිලක් ආති කරව්‍ලින් තිම කරයි.

මෙම අනුව ඉහතින් සඳහන් කළ දහඅට සන්නියේ සන්නි රෝග ලක්ෂණ පිළිබඳ සමාජය දරන ආකල්ප හා එම රෝග නිවාරණය සඳහා ද සමාජය දරන ආකල්ප මත්‍ය වින් බව පැහැදිලි වේ

(iii) කොළඹ ත්‍රිකාලීය සුන්දිතරුමය පැවැත්වීමේ හි සමාජ සහයෝගය පෙනීන ආකෘති

කාලීකාර්මික ජේවන රටාවකට උරුමකම් කියන ශ්‍රී ලංකිකයේ ඔවුන්ගේ බවහෝග සම්පත් ආරක්ෂා කර ගැනීමටත්, අස්විනු සරුසාර කර ගැනීමටත්, ගමට රටට සෙතක් ගාන්තියක් අවිවෘද්ධියක් ලබා ගැනීම උදෙසාත් ගාන්තිකර්ම පැවැත් වූ බව ඉතිහාසය සාක්ෂි දරයි. එසේ පැවැත් වූ ගාන්තිකර්ම අතර උචිරට පුදේශයේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයක් ලෙස තොහොඳු ක්‍රිංකාරිය හැඳින්විය හැක.

මෙසේ කොහොඳා කංකාරිය නුමැති ගාන්තිකර්මය කිරීමට සීරණය කළ පසු සියලු දෙනා එස් ව තියෙන දිනයක් යෝජනා කරගනී. දින තියම කරගත් පසු අවශ්‍ය බැහිරාදිය සහයෝගයෙන්, සියලු දෙනාගේ එකමුතුවෙන් හා කැපවීමෙන් සොයාගැනු ලබයි. එහි දී කංකාරියට අවශ්‍ය දහ බාහා, බැහිරාදිය එකතු කිරීම සඳහා ගම වටා යනු ලැබේ. එය "පේල් යැම" හෙවත් "බත බුලතේ යැම" යනුවෙන් කංකාරි මඩවේ දී හඳුන්වනු ලැබේ. එහි දී ගමේ වාසය කරන්නා වූ සියලු දෙනා තමාට හැකි පමණින් හාල්, පොල්, බුලත්, එලවලු, පලනුරු, බාහා වර්ග හා උපකරණ ආදී වූ දෙයින් කංකාරි මඩවේ සහයෝගය ලබා දේ. තම අස්ථින්නෙන් කොටසක් මෙම සත් කාර්යට මොවුන් ලබාදෙන්නේ ඉතාමත් සතුවීනි. මෙය ද ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දී සමාජ සහයෝගය ලැබෙන ආකාරය පෙන්වා දීමට කදිම නිදුසුනාකි.

එපමණක් ද නොව, කංකාරියට පෙර දින සිට කංකාරි මඩව සැදිමේ අතිමහත් වූ කාර්යට බොහෝ පිරිසක් අවශ්‍ය වන අතර, එය ද සියලු දෙනාගේ සහයෝගය හා එකමුතුකම මත ඉටුකරනු ලැබේ. මේ සඳහා කෙසෙල් කොට, ගොක් කොල, පොල් මල්, කිරි ගස්, හබරල කොළ ආදී දේශීය අමුදව්‍ය රසක් අවශ්‍ය අතර, ඒ සියලු දී ද එක්රීස් කරගත්නේ සියලු දෙනාගේ ම සහයෝගයෙනි. එවාගේ ම මෙහි වූ සැරසිලි, කැටයම් ආදී දේශීය කළා අඟ රසක් සැම දෙනාගේ ම සහය මත සිය අතින් ප්‍රධාන කංකාරි ඇදුරාගේ උපදෙස් මත සිදු වන්නේ ලොවට ද මහත් ආදර්ශයක් හා එකමුතුබවේ පණිවුඩිය ද ලබාදෙමිනි.

තවද කංකාරි දිනයේ දී යක්දේස්සන් සියලුදෙනා තම තමන් ආචාර සමාජර කරගත්නා අතර, වයසින් වැඩිමහල් අයගේ සිට වයසින් අඩු අය දක්වා වූ "සස" පිළිවෙළට සිට කංකාරි මඩවේ වැඩි කටයුතු ආරම්භ කරන්නේ වැඩිහිටියන්ට සැලැකීමේ උසස් වූ ගුණාගය ද විදහාපාමිනි. එපමණක් ද නොව තායකත්වයට ගරු කිරීම, අන් අයගේ මතයන්ට ගරු කිරීම, ඉවසීම හා අනෙක්නා සුහදත්වයෙන් සාමූහික ව කටයුතු කිරීම ආදී වූ ගුණාග රසක් මෙම මඩව තුළ සිදුවන අතර, එය රටට ද හෙළි පෙහෙළි කරයි.

එවාගේ ම කංකාරිය තැරැකීමට පැවැත්තෙන ගම්වාසීන්ට පමණක් නොව, අවට ගම්වාසීන්ට ද බත බුලතින් සංග්‍රහ කිරීම සිංහල ජනය සඳහා උතුම් වූ ආගන්තුක සත්කාර්යකි. එය ද මෙම කංකාරි මඩව තුළ සිදුවන්නේ තේ කහට කේප්පෙයකින් හෝ පැමිණී පිරිසට සංග්‍රහ කිරීමෙනි. බත බුලතින් සැසික අප රට තුළ කහට කේප්පෙයකින්, බුලත් විවතින් සංග්‍රහ කිරීම එදා මෙදා තුළ සිදු වූ උතුම් ගුණාගයකි. මෙය ද කංකාරි මඩව තුළ සිදු වූ සමාජ සහයෝගය පෙන්වන තවත් අවස්ථාවකි.

එපමණක් ද නොව, කංකාරි මඩවට පැමිණීම පැවැත්තෙන සියලුදෙනා උස් පහත් හේදයකින් නොර ව බිම එලා ඇති පැයුරේ සිට සියලු දේ නරඹන්නේ සහයෝගය, එකමුතුකම හා එකවන් වූ හැඟීම ලොවට ප්‍රකාශ කරමිනි. මෙසේ සියලු දෙනාගේ එකමුතුකම, සහයෝගය, සුහදත්වය මත කොහොඳා කංකාරිය සිදුවන බව ඉහත සියලු කරුණු කාරණාවන්ගේ පසක් වේ.

03. (i) දෙවාල් මඩවේ රාග වස්ත්‍රාහරණ හා රාග හාංචි යොදා ගැනීමේ විධිතුම

ගාන්තිකර්මයක් පැවැත්වීමේ දී අත්‍යවශ්‍ය කරුණු කාරණා රසක් ඇති අතර, රාගවස්ත්‍රාහරණ, සැරසිලි හා රාග හාංචි ඉන් ප්‍රධානත්වයක් ගනී. මෙය සැම ගාන්තිකර්මයක දී ම විශේෂත්වයක් ගන්නා වූ කාරණාවකි. ඒ අනුව දෙවාල් මඩ ගාන්තිකර්මයේ රාගවස්ත්‍රාහරණ හා රාග හාංචි යොදා ගැනීමේ විධිතුම පිළිබඳ විමසා බලමු.

දෙවාල් මඩ ගාන්තිකර්මයට අදාළ රාග වස්ත්‍රාහරණ කට්ටල කිහිපයක් හාවිතයේ පවතී. මෙවා දෙවාල් ඇදුම් කට්ටලය, තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලය, වාහල ඇදුම් කට්ටලය, පත්තිනි ඇදුම් කට්ටලය ආදී වශයෙන් වර්ග වේ. දෙවාල් මඩවෙහි නැත්තන අංග අතර තෙල්මේ නැවැම්මේ දී රට අයත් රාග වස්ත්‍රාහරණ කට්ටලය ලෙස තෙල්මේ ඇදුම් කට්ටලය හාවිත කරනු ලබයි. පබළවලින් සාදන ලද ඉතා අලංකාර ඇදුමක් වන මෙය ජටාව, නළල් පරිය, කර පරිය, හැටිටය, ඉණ පරිය, අත් පරි, ඉණ හැඩිය, තෙල් කට්ටලය, ගෙඹේ කුටිවම, කකුල් පරි, පිජාමා කළිසම හා සිලමිනු යන කොටසවලින් උපලක්ෂිත ය.

දෙවාල් නැවීමේ දී දෙවාල් ඇදුම් කට්ටලයෙන් සැරසෙන නැවුවෙට් කාගුල්, ඉණහැඩි, හැටිට, හේලය, පරිවච්චම, රුළි සාය, දෙවාල් නොපැවිය, මෙස් කළිසම, සිලමිනු ආදී රාග වස්ත්‍රාහරණ සැරසෙනි. වාහල නැවීමේ දී මෙස් කළිසම, රුළුණවචම්, හේලය, පරිවච්චම, ඉණහැඩි දෙක, රතු හැටිටය, වාහල කොටසිය ආදී රාග වස්ත්‍රාහරණ පැවැත්තු බනා අතර, පත්තිනි නැවීමේදී ද විශේෂිත වූ වර්ණවත් කාන්තා ඇදුම් කට්ටලයක් හාවිත කරනු ලබයි.

අනෙකුත් ගාන්තිකර්මවලට මෙන් දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයට ද විශේෂත්වයක් හිමිකර ගැනීමට හැකි වී ඇත්තේ මෙහි වූ රංගවස්ත්‍රාහරණ ද එක් හේතුවක් වීමෙනි. මෙහි ගුණාත්මකභාවය හා අලංකාරත්වය වඩාත් උද්දීපනය කිරීමට රංග වස්ත්‍රාහරණවල වූ වර්ණ හාවිතය පාදක වී ඇත. මෙහි දී රතු, කඹ, කහ වැනි තද වර්ණ හාවිත කරන අතර, පබඳ මෙන් ම දිලිසෙන වර්ණවන් පාට විදුරු කැබේ ද යොදා ගනී. එක් වර්ණ හාවිතය තුළින් නර්තනාගවල අලංකාරත්වය වඩා මිශ්නෑංචි පෙනේ. එපමණක් ද නොව, රංගනයන්ට අදාළ වෙස් මුහුණු හාවිතය හා ඒවායෙහි වූ වර්ණ, හැඩිතල හාවිතය ද දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ අලංකරණයට හේතුවන තවත් සාධකයක් සේ පෙන්වාදිය හැක.

එපමණක් ද නොව, මෙම වෙස් මුහුණු වර්ණ ගත්වා ඇත්තේ ද කඹ, රතු, කහ, කොළ වැනි තද වර්ණ හාවිත කරමිනි. ඒ ඒ වරිත ස්වභාවයට අනුව එක් වරිත මව පෙන්වීමට විවිධ වූ වෙස් මුහුණු හාවිත කරන අතර, ඒ සඳහා විවිධ වර්ණ හා හැඩිතල ද හාවිත කර ඇති බව මේ අනුව පැහැදිලි වේ. මෙසේ වෙස් මුහුණු හාවිතය තුළින් ද දෙවාල් මඩුවෙහි වූ රංග වස්ත්‍රාහරණවල අලංකරණය වඩාත් ඔපන්නාවා පෙන්වීමට එය ද හේතු වී ඇත. මෙහි දී රංගනයට අදාළ වෙස් මුහුණු හාවිත කරන අවස්ථාවන් ලෙස අඩ විදුමන හා මරා ඉපැදිදීමේ අවස්ථා පෙන්වාදිය හැක. අයි විදුමන නමැති තාවත්මය අවස්ථාවේ දී අඩයට විදීම සඳහා පැමිණෙන යකුදුරා මහැලු වෙස්ගත් තැනැත්තෙකුගේ ස්වරුපය විද්‍යාපාන්නේ වෙස් මුහුණු පැහැදිලිවෙනි. මෙමගින් ද ගම්‍ය වන්නේ රංගනයට අදාළ වෙස් මුහුණු හාවිතය වර්ණ හා ඒවායෙහි වූ විවිධ හැඩිතල පිළිබඳව ය. ඒ අනුව දෙවාල් මඩුවේ අලංකරණයට හා විවිත්වයට රංගවස්ත්‍රාහරණ ඉවහල් වී ඇති ආකාරය ඉතා පැහැදිලි ය.

මීලුගත දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මයේ අලංකරණයට හේතු වූ රංග හාණ්ඩ යොදා ගැනීම පිළිබඳ විමසා බලමු. මෙහි දී රංග හාණ්ඩ යොදාගත්තා අවස්ථාවක් ලෙස අඩ විදුමනේ අඩය කැඳීමට ගත්තා දුන්න, එන්දු හා මහැලු වෙස්ගත් බලුණාගේ අතෙහි වූ සැරයිය ආදිය පෙන්වාදිය හැක. එපමණක් ද නොව, දෙවාල් මඩුවෙහි පත්තිනි පද තැබීමේ දී දෙඅතට ගත්තා "හලඳි" ද මෙහි වූ රංග හාණ්ඩයන්ට නිදුසුන් ය.

මෙසේ දෙවාල් මඩුවේ රංගවස්ත්‍රාහරණ හා රංග හාණ්ඩ යොදා ගැනීමේ විධිකුම පිළිබඳ ඉහත තොරතුරු ලබා දෙන්නේ මනා පිටිවහලකි.

(ii) ප්‍රකාශනය කිවු කිරීම සඳහා සන්නියකුමේ රංගවස්ත්‍රාහරණ යොදාගතෙන ඇති ආකාරය

සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයේ ප්‍රකාශනය කිවු කිරීම සඳහා මනා පිටිවහලක් ලබා දී ඇත්තේ එහි වූ රංගවස්ත්‍රාහරණයි. මෙයට අදාළ රංගවස්ත්‍රාහරණ කිහිපයක් ඇති අතර, ඉන් යකුන්, සන්නි හා පාලි වරිත තිරුපණයේ දී යොදා ගත්තා රංගවස්ත්‍රාහරණ පුදාන වේ. එකිනෙකට වෙනස් වූ ආකාරයෙන් නිමවා ඇති මෙම රංගවස්ත්‍රාහරණ වූ කළේ අදාළ වරිතයේ වරිත ස්වභාවය මනා ව විද්‍යාපූමට සමත් වී ඇත. සන්නියකුමට අයත් භූමිකා ලෙස සන්නි, පාලි හා යක්ෂ යන කොට්ඨාස ඉහතින් ද නම් කළ අතර, මෙවැනි වූ වරිත ප්‍රෝක්ෂකයාට ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එක් එක් සන්නියෙන් තිරුපණය වන හාවයන්ට අනුව රංග වස්ත්‍රාහරණ හාවයට අනුව රංග වෙස්ත්‍රාහරණ කර තිබීම මෙයට ම ආවේණික වූ ලක්ෂණයකි.

රංග වස්ත්‍රාහරණ කළා කිරීමේ දී එක් එක් වරිත විද්‍යාපාන නර්තන අවස්ථා රෙසක් සන්නියකුම් යාගය තුළ පවතී. එවැනි එක් අවස්ථාවකි, සමයම් පද තැබීම. සැන්දි සමයමට අරක්ගත් යකුන් වෙනුවෙන් සමයම් පද තැබීම කරනු ලැබේ. එකි නර්තනය සඳහා යොදා ගත්තේ සරල රංගවස්ත්‍රාහරණයකි. එහි දී දේලය ඇද සරල ඉණනුඩියක් යන ඉණ වටා ඔතන පුදු රේද්දක් ද, කර මාලයක් සහ දෙනුගතහි බනදී වළලු ද, පයට ගිහිරි ද, හිසට ගොක් කොළයෙන් කළ තිරුල තොරියක් ද පලදී එපමණක් ද නොව, සන්නි යකුන්ගේ වරිත සඳහා සමාරෝපණය වන්නේ ද රංග වස්ත්‍රාහරණ පිටිවහල් කරගනිමිනි. එහි දී ඇතැම් සන්නි සඳහා දේශීය අමුදව්‍ය යොදා ගතිමින් එම වරිතයෙන් හි වරිත ස්වභාවය ලොවට පෙන්වා ඇති ආකාරය අප්‍රෝචනක ය. එවැනි අවස්ථාවක් ලෙස සන්නි හා පාලි සඳහා බුරුල්ල කොළ යොදා ගැනීම දක්වීය හැක. මෙම කොළ උපයෙක් කොට්ඨාස ඇතුළුම ඇතුළු ගැනීමෙන් ඇතැම් සන්නිවල ඉණනුඩි සකසනු ලැබේ. ඒවාගේ ම ඉදි කොළ, නාවා, වල් බෙලි ආදි ගේවල පටිවාවලින් ඉණනුඩි සකසනු ගැනීමේ දේශීය අමුදව්‍යවල වරිනාකම ද සිංහලයාට වියද කරවැමිනි. වාත සන්නියේ දී අතට බුරුල්ල අනු මිටියක් ගනු ලබන අතර ඩිරි සන්නිය, අභ්‍යන්තර සන්නිය, මුරුනු සන්නිය, ගිනිජල් සන්නියේ දී ද බුරුල්ල අනු හාවිත කරනු ලැබේ. මෙමගින් ද ගම්‍ය සන්නියන් යාගයේ දී අදහස් ප්‍රකාශනය කිවු කිරීම උදෙසා දේශීය අමුදව්‍ය ඇපුරු කරමින් සාදාගත් රංග වස්ත්‍රාහරණවල වරිනාකමයි.

මෙපමණක් ද නොව, ඉහත කි අරමුණ ඉටුකර ගැනීමට හේතු වූ තවත් ලක්ෂණයක් වන්නේ වෙස් මුහුණු පැහැදිමයි. සන්නියකුම තුළ අදහස් ප්‍රකාශනය කිවු කිරීමට මනා පිටිවහලක් ලබා දී ඇති ආහරණයක් ලෙස මෙහි වෙස් මුහුණු හැඳින්විය හැක. වරිතයට අදාළ ආවේණික ඉණාග මතුවන දේ නිමවා ඇති මෙම වෙස් මුහුණු තුළින් ගැමි

කලාතරුවා සතු කලා කොළඹය මතා ව විදහා දක්වේ. මෙම වෙස් මූහුණු තුළ ඇතැම් වෙස් මූහුණු දත් ඇතේදක් පමණක් වන අතර, තවත් වෙස් මූහුණක් කටින් කැඳුලකි. තවෙකක් තුළ ඇය්, තොල සෙලවිය හැකි ය. මේ ආදි වශයෙන් විවිධ වෙස් මූහුණු සහ්ති හා පාලි සඳහා යොදාගනු ලැබේ.

ఈ అన్నం లేదు ముఖ్యమైల ఐచ్చియెకి ఆగి విలిదినప్పుడు కూడా వరణుల ఆగి విలిదినప్పుడు లిడనమానా లేది. మెండ్ లేదు ముఖ్యమైల ఐచ్చియెకి ఆగి విలిదినప్పుడు కూడా వరణుల న్ని విలిదినప్పుడు త్వరితయన్ కి బావి ప్రకాశనయ లన్నా డేస్ ట్రేక్షన్లక సిటుల తనిట కార్బిన్ ఐక్క. పీఎస్ పీఎస్ విలితయప జమాలోపాశయ వీమ జధ్యా లికి విలితయప డేయగ్ల ఆకారయెన్ లేదు ముఖ్య ల్యాలోమ్ మొ అన్నం జన్మనియక్కుమి యాగయ త్వల ఆగి ఔలియేం లక్ష్మీశ్వరుయక్క లెవు ఉఱక తోరభూర్జ గమిశ కరడి.

කවද ප්‍රතාගනය කිවු කිරීම සඳහා සන්නියකුම තුළින් දේශීය කලාකරුවා සතු නිරමාණයිලින්ට වය විද්‍යාපාන තවත් අවස්ථාවකි, නාරතන අංග සඳහා ශීර්ෂාභරණ සකසා ගැනීම. එහි දී මිහු ගොක් කොළයෙන් කැටයම් කළ කාගල් තොපිය, කිරුළ තොපිය, පිටවරල ආදි සියල්ල ම සකසා ගන්නේ ගාන්තිකර්ම කලාකරුවා සතු ප්‍රතිඵාවන් දැයට දායාද කරමිනි.

එපමණක් ද තොව පරිසරයෙන් ලබාගත් අමුදුව්‍ය මතා සේ හසුරුවමින් ඒ ඇසුරෙන් වර්ණයට අදාළ ව ආලේපන වර්ග සකස්කර ගැනීම තුළින් ද සන්නියකුමේ අදහස් ප්‍රකාශනය කිවූ කිරීමට ගත් උත්සාහය මරු සන්නියෙන් මතා සේ පෙන්වා දී ඇති. මරු සන්නියේ දී මූෂ්‍යා ආලේපනය කිරීම සඳහා දැඩි යොදා ගන්නා අතර බුරුල්ල කොළ, කොළ අතු වස්තු ලෙස යොදා ගනු ලැබේ. මෙමගින් ගම්‍ය වන්නේ පරිසරයෙන් ලබාගත් අමුදුව්‍ය මතා සේ අධ්‍යස් ප්‍රකාශනය කිවූ කිරීමට යොදා ගත් ආකාරයයි.

මෙයේ සන්නියකුම් යාගය තුළ අදහස් ප්‍රකාශනය හිටු කිරීම දදහා දේශීය කලාතරුවා රංග වස්තු, රංගාහරණ, ස්වභාවික පරිසරයෙන් සකසාගෙන ඇති ආකාරය විශ්මයරනක ය. මූළු සතු නිසර්ග හැකියාව කෙසෙල් පතුරෙන්, ගොක් කොළයෙන්, බුරුල්ල කොළයෙන්, ඉදි කොළ, නාවි, වල් බෙලි අදී අමුවුවයන්ගෙන් මතා සේ කැටයම් කොට වර්ණාලේපිත කොට ඇත්තේ ලොව මටිතයට පත් කරවූති.

කෙසේ වෙතත් සන්නියකුම ගාන්තිකර්මයේ අදහස් ප්‍රකාශනය තිව් කිරීමට රංග ව්‍යුත්තාගරණ යොදාගෙන ඇති ආකාරය ඉහත කරුණු කාරණාවන්ගෙන් මතා ව විද්‍යා දුක්වේ.

(iii) කොළඹ කිරීගල සුරක්ෂා හා අලංකරණ හාවතයේ ඇති විශේෂතා

උබරට තාරතන සම්පූදායේ කෝෂධායාරය බඳු වූ ගාන්තිකරුමය වන්නේ කොහොඳා කංකාරි ගාන්තිකරුමයයි. මෙම ගාන්තිකරුමය තුළ උබරට තාරතනයේ සියලු අංගෝපාංගයන් අත්තරෙහත ය. ඒ අතුරින් මෙහි වූ සැරසිලි හා අලංකරණ සඳහා යොදා ඇති කුමෝපයන් රෙසකි. ඒ අතුරින් කංකාරි මුවු තුළ වූ ප්‍රධාන සැරසිල්ලක් වන්නේ "අයිලයයි." මෙය දෙවියන්ගේ දේවාහරණ තැන්පත් කිරීම සඳහා සකස් කරන්නා වූ ස්ථානය ලෙස හැඳින්වේ. ලි කෝටු, පටිටා, කොසේල් පතුරු ආදිය භාවිත කොට සකස් කරන්නා වූ අලංකාර සැරසිල්ලක් ලෙස අයිලය හැඳින්විය හැක. ස්වභාවික පරිසරයෙන් සොයා ගන්නා අමුදුවා මේ සඳහා භාවිත කරන අතර, අයිලයට පිටුපසින් මුවය සහිත කොසේල් ගසක් ද සිටවා නිවේම වාරිතයකි.

කොහොරි කංකාරියේ සැරසිලි අතර මීලගට වැදගත් ස්ථානයක හිමිවන්නේ "යහනට" ය. කංකාරි මුදුවේ වූ යක්ගෙයට යාකාට එය ඉදිරියෙන් දෙමහල් සැරසිල්ලක් ලෙස ඉදිකරනුයේ යහනයි. මෙය ආකෘතිමය වශයෙන් තවිපු දෙකකි. මේවා ද ස්වභාවික පරිභරයෙන් ගනු ලබන කෙසෙල් පරුණු, ගොක් කොල, ඉරවු, කොටු ආදි අමුවෙශයන්ගේ උපකාරයෙන් සකසා ගනු ලැබේ. මෙම උඩුයන්නේ වීරමුණ්ඩ දෙවියන් සඳහා ගන්නා පොල්මල කැන්පත් කරයි. යුතුනුව් යට්ටී මිනුලේ පැහිලම් පෙටවිය තුන්පත් කෙරේ.

ඒවාගේ ම කොළඹ කංකාරියේ වූ තවත් සැරපිල්ලක් වන්නේ අයිල් "කට කැපීම" සි. මෙහි දී ලි කෝපු සහ කෙසෙල් පතුරුවලින් සාදා ගොක් කොළඹලින් අලංකාර කරන ලද අයිලය "ගැබ" හෙවත් කුඩා කාමර තුනක් හෝ හතරක් සිටින දේ සකස් කරනු ලැබේ. මෙහි ගැබ දොරටු එළෙසෙන පරිදි කෙසෙල් පතුරු ගසා තිබෙන අතර, ප්‍රධාන අනෝරකරු අවශ්‍ය වූ විට පිහියකින් කෙසෙල් පතුරු කඩා ගැබ දොරටු විව්ත කරනු ලබයි. එය ද ගැමී ක්‍රාකරුවාගේ භයරු කිසුලතාවයකි.

කවද කංකාරි මඩුවෙකි පූ තවත් එක් සැරපිල්ලක් වන්නේ "වැදියක් ගෙයයි." කංකාරි මඩුවට තරමක් දුරින් වැදි යකුන් පිසීම සඳහා මෙම මඩුව සාදනු ලැබේ. මෙම මඩුව ඇදීම සඳහා අපගේ ස්වභාවික පරිජරයෙන් ගන්නා ලද අමුදව්‍ය වන කෙසෙල් පත්‍රයැ, ගොක් කොළ, පටිටා වැනි ඉව්‍ය ගොදා ගනී. තව ද මෙම මඩුව තැකැලී, නවයි, බෙඛලි, ඉදි, දෙනෙක්, පුවක් වැනි පස්වු වලින් ද මුලත්, නා වැනි දළ කොළවලින් ද අත්තායි, කෙසෙල් වැනි පලතුරු හා මාරුස් මල්වලින් ද සරපනු ලැබේ.

මෙයේ කොහොරි කංකාරියේ සැරසිලි සඳහා ස්වභාවික පරිසරයෙන් යොදා ගන්නා අමුදුව්‍ය ආකෘතිමය හැඩිතල හා නිරමාණයිලි කුමවේදයන්ට අනුව සකසා ගැනීම තුළින් එහි වූ අලංකරණ හාවතයේ ඇති විශේෂතා පිළිබඳ ඉහත තොරතුරුවලින් මතා අවබෝධයක් ලැබේ.

II කොටස

04. (i) අනුරාධපුර පුගය

අනුරාධපුර පුගයේ සිට අදාළනය දක්වා ම දේශීය නරතන කළාවේ එතිනාසික තොරතුරු පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීම වඩා වැදගත් වේ.

අනුරාධපුර සහ පොලොන්නරු පුගවල හාරතිය අභාසය ලබා ඇති ආකාරය

- * අනුරාධපුර පුගයේ කුටිවම් පොකුණ අසලින් නළුගතනකගේ නරතන විලාසයක් දක්වන ලෝකඩ රුපයක් සෞයාගෙන ඇතු. එම රුපය තුළින් ඉතා වේගයෙන් ප්‍රමුණය වන අවස්ථාවක් පෙන්වුම් කරයි.
- * තු. ව. 05, 06 සියවස්වලට අයත් සියිර විතුවල දකුණු ඉන්දීය හරක නැවුමේ දී හාවත කෙරෙන සම්පූර්ණ - අසම්පූර්ණ හස්ත මුදා රාකියක් දක්නට ලැබේ. මේ අතරින් මුකුල, අලපද්ම, කපින්ත ආදී මුදා වෙසසින් දක්විය හැකි ය.

පොලොන්නරු පුගය

- * පොලොන්නරු පුගයට අයත් පාලමෙට්ටායි ශිලා ලිපියේ දේවදාසින් සිටි බවත්, ඔවුන් නැඹු බවත්, ලංකාව සෞලින්ට යටත් වූ පසු ව මෙවැනි ආකාරයට දෙවියන් උදෙසා පූජා නැවුම් පැවැත්වීම ආරම්භ වූ බවත් පෙනේ. මෙම ලිපියට අනුව නළුලකි සලකුණු ක්‍රියා දේවදාසින් හත්දෙනෙකු පිදු බවත්, ඔවුන්ට තැන්පත් කළ මුදලක පොලියෙන් මාස් පතා කාසි ගෙවු බවත් කියුවේ.
- * පරාතුමබාභු රජතුමා තමන් උපන් ග්‍රාමයෙහි කරවන ලද සූතිසර වෙච්‍යයෙන් (දුදිගම කොට්ටෙහේ) හමු වී ඇති ඇත් පහනේ දැක්වෙන නළුගතනන්ගේ රුකම් දක්විය හැක. ඉතා විශිෂ්ටය කළා නිරමාණයන් ලෙස සැලකෙන ඇත් පහනේ එල්ලා තබන දම්වැලෙහි තැන තැන යොදා ඇති විවිධ නරතන අංගහාර පුදරුගතය කරන නළුගතනන්ගේ රුකම් ඉන්දියාභු නරතනයන්ගේ අංගහාර මුරකිමත් කරන බව පෙනේ.
- * නිශ්චාකමල්ල රජතුමා විසින් කරවන ලද්දී සැලකෙන සැට්දාගෙයට ඇතුළු වන ස්ථානයේ බිත්ති දෙපස නරතනයේ යෙදෙන්නන්ගේ රුකම් සහ වාදක රුකම් එවක පැවති නරතනයෙහි ස්වභාවය පැහැදිලි කිරීමට කදිම නිදසුනාකි. මෙයි රුකම්වල දැක්වෙන නරතන ඉරියට දෙස බැලීමෙන් පෙනෙන්නේ දකුණු ඉන්දියාභු නරතනයන්ගේ අංගහාරයන් ය.

(ii) නරතනය පිළිබඳ ලියවී ඇති දේශාවන වාර්තා

- * දෙවින්දර උපුල්වන් දේවාලයේ දෙවියන් ඉදිරියේ පත්සියයක් හිතුළ බාලිකාවන් හි ගයමින් නැවු බව 14 වන සියවසේ ලංකාවට පැමිණි ඉඩන් බිතුතා සඳහන් කර ඇතු. මෙයි දේවාලයේ දෙවියන්ගේ පිළිරුවක් තැන්පත් කර තිබු බවත්, බාලිකාවන් නටන ලද්දේ එම පිළිරුව ඉදිරියේ බවත් මහු කියයි.
- * තු. ව. 1592 - 1604 මහනුවර පුගයේ ලංකාවට පැමිණි ලන්දේසි ජාතික ස්මිල් බිරුණ් තුවර පෙරහැර රුමන් තරුණීයෙළ ලස්සනට නටත්. ඔවුන්ගේ උඩිකය තැන වූ අතර, යටිකයේ වැඩි දුම් වස්තු ඇත්තේ ය." යනුවෙන් සඳහන් කරයි.
- * තු. ව. 1636 - 1686 රාජසිංහ රුම්ගේ කාලයේ ලංකාවට පැමිණි ඉංග්‍රීසි ජාතික රෝබට තොක්ස්ගේ වාර්තාවල සඳහන් වන ආකාරයට විහාර දේවාලවල තේවාවට නියම වූ නළුගතන් තුවර පෙරහැරහි කරතනය සඳහා යොදාවා තිබුණු බවත්, එම පෙරහැරහි දක්නට ලැබුණු කළ ගෙධි නැවුම් ගැන ද රෝබට තොක්ස් සඳහන් කරයි.

(iii) ස්. ව. 1970 න් පසු නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදු හු සේවාවක් ලෙස 1972

ත්. ව. 1970 න් පසු දේශීය නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදු හු සේවාවක් ලෙස 1972 දී සෞන්දර්ය ගුරුවරුන් ප්‍රසුණු කිරීම සඳහා ආරම්භ කරන ලද "සෞන්දර්ය ගුරු විද්‍යාලය" නම් කළ හැක. මෙමගින් දැයේ දැරුවන්ට මහත් හු සේවාවක් සිදු වි ඇති බව තොකියා ම බැරී ය. එපමණක් තොට, රජයේ නැවුම් හා මුදා නාට්‍ය විද්‍යාලය නමින් පැවති ආයතනය 1974 මැයි 01 දින සිට ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සෞන්දර්ය අධ්‍යායන ආයතනය ලෙස නම් කරන ලදී. 1978 දී මෙම ආයතනය කැලුණීය විශ්වවිද්‍යාලය සෞන්දර්ය අධ්‍යායන ආයතනය බවට පත් හු අතර, 2005 දී එය අද පවතින "සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය" නමින් සේවාධීන විශ්වවිද්‍යාලයක් බවට පත්වීම නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදු හු සේවාවන්ට තිබුණ් ය. මෙමගින් ගම්පමාන වන්නේ ඇතිනයේ පර්‍යාප්‍රතිඵල පර්‍යාප්‍රතිඵල පැවත ආ මෙම මහඟ කලාව තත් යුතුයේ විශ්වවිද්‍යාල දක්වා ව්‍යාප්ත වි ආ බවයි.

නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදු හු තවත් සේවාවක් ලෙස 80 දෙකයේ ව්‍යාප්තිය නරතන කණ්ඩායම බෙහිවීම දක්වා හැක. එසේ බිජි හු නරතන කණ්ඩායම ලෙස යුතු හමුදා, ගුවන් හමුදා, පොලිස් නරතන කණ්ඩායම, රාජ්‍ය නරතන කණ්ඩායම හා ජාතික තරුණ සේවා සහාව ආදී නරතන කණ්ඩායම වෙශයා දක්වා හැක.

එපමණක් ද තොට, 70 දෙකයෙන් පසු නරතන කලාවේ සිදු හු තවත් වැදගත් ප්‍රවර්ධනයක් වන්නේ රුපවාහිනී ආයතනය බෙහිවීමයි. රුපවාහිනීය යනු ඇව්‍ය දැයා මාධ්‍යයකි. එවැනි හු මාධ්‍ය හරහා පොදු ජන රස වින්දනයට නරතන කලාව ගොදාවා ගැනීමට හැකි විම ද ශ්‍රී ලංකානේය ජනය ලැබූ තවත් එක හාග්‍යයකි.

තවද 70 දෙකයෙන් පසු නරතන කලාවේ සිදු හු තව ප්‍රවර්ධනයක් ලෙස සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථාන හා පළාත් යහා කණ්ඩායම බෙහි විම පෙන්වා දිය හැක. මෙම සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථාන හරහා දැයේ දුවා ගුරුවන් උදෙසා දේශීය නරතන කලාවන් පිළිබඳ ප්‍රායෝගික ප්‍රසුණුවක් ලැබීමට හැකියාව ලැබූ ඇත. එපමණක් ද තොට, ගමක් ගමක් පාසා මෙම මධ්‍යස්ථාන බෙහිකර ඇති අතර, එකී මධ්‍යස්ථානයකට වයරක් පාසා මුදල් ලබා දී මෙම මධ්‍යස්ථාන දියුණු කර ඇත. තවද මෙම ආයතන හරහා වයරක් පාසා නරතන තරගාවලින් ද පවත්වනු ලැබේ. ඒ තුළින් දැයේ ගුරුවන්ගේ නරතන හැකියාවන් දියුණු කළ හැකි අතර, මෙම මධ්‍යස්ථානවල ඉගැන්වීම කටයුතු කිරීමට දක්ෂ ගුරුවන්ගේ දැයා ඇති අතර, මුහුන්ට ද මසක් රාසා වේතනයක් ලබාදීමට රාජ්‍ය ආයතන කටයුතු කර ඇත.

මෙසා සියලු තරුණු කාරණාවන්ගේන් පැහැදිලි වන්නා හු කාරණය වන්නේ 1970 න් පසු දේශීය නරතන කලාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා රාජ්‍ය ආයතන මගින් සිදුකර ඇති මහත් හු සේවයයි.

05. ගැමී නැවුම් හා ගැමී නාට්‍ය එම සමාරණය ර්වන රටාව විවරණය කරන්නකි.

(i) ගැමී නැවුමෙන් ප්‍රතියමාන වන් ආයමික පසුවීම

ගැමී නැවුම් වනායි ගැමීයන් විසින් ඔවුන්ගේ ජ්‍යෙන් ව්‍යාත්මින්, සමාජ අවශ්‍යතා, සිරිත් විරිත්, ඇදහිලි-විශ්වාස හා ආයමික පසුවීම, ඔනැදි එපාකම් යනාදී සියලුල එකතුකර ගනිමින් නිරමාණය කරගත්තා හු කලා අංශයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. ප්‍රාථමික ගැමී සමාජය තුළින් මෙසේ ප්‍රහාවය ලබා ප්‍රවර්ධනය හු ගැමී නැවුම් කලාව ගැමීයන් විසින් නිරමාණය කරගත් ඩුද නරතන අංශයක් ලෙස හැදින්වීය හැක. මෙසේ හැදින් හු ගැමී නැවුම් කලාව තුළ බොද්ධාගමික පසුවීම කෙසේ බලපා ඇත් දැයි විමකා බැලීම වටි. ඒ අනුව ගැමී නැවුම් හා සම්බන්ධ අවසර ගැනීම්වල බොද්ධාගමික ලක්ෂණ ටිද්‍යා දක්වන අවස්ථාවකි, ගොයම් නැවුම්. මෙම නැවුම් ඉදිරිපත් කිරීමේ ද තුනුරුවන් සිහිපත් කර එම නරතනය ආරම්භ කරන බව මෙම කටයුතෙන් මනා ව පෙනෙන්.

"පලමුව බුද්ධං සරණී	නැමකර
දෙවනුව ධම්මං සරණී	නැමකර
තෙවනුව සංසං සරණී	නැමකර
අධිය තබන්නට මිහිකත්	අවසර"

මෙම කටයුත් ගත්කළ ඒ තුළින් ගැමී ජනයාගේ ර්වන රටාව මනා සේ විවරණය කරන බව පෙනෙන්. එනම් කිසියම් ක්‍රියාවක් ආරම්භ කිරීමට ප්‍රථම ඔවුන් බුද්ධ, ධම්ම, සංස යන ක්‍රියිඛ රත්නයෙන් අවසර ලබා ගන්නා ආකාරය ඉහත කට්‍ය ගායනයෙන් හා නරතනයෙන් පිළිබැඳු කරයි. මෙසේ ගොයම් නැවුමෙන් ඉදිරිපත් කිරීමේ ද තුනුරුවන් සිහිපත් කර එම නරතනය ආරම්භ කරනා සේම වෙශලේ, කම්බන් කෙරෙන කාමිකාර්මික වැඩ පිළිවිශ්වලේ ද ද

බුද්‍යන් අදහා එම කාර්යට පිවිසෙන අපුරු හා එම පළමු අස්වැන්නෙන් ගන්නා වූ මුල් කොටස බැඳීම ප්‍රජාවට, දෙවියන්ගේ දානායට වෙන් කරමින් තමාගේ ආගමික හක්තිය මෙන් ම විශ්වාසය ලොවට විවරණය කිරීම ද ගැමියා සතු උසස් ගුණාගයකි.

ගැමි නැවුමක් වන ලි කෙළි නැවුමට අයත් ලි කෙළි මල්ලියේ ක්වියක් වන,

"හන්න වැන්දා - නො වැන්දා
තෙරුවන අපි - වැන්දා "

යන ක්විය තුළින් ද ගැමි කළාකරුවා ලොවට පෙන්වා දී ඇත්තේ ඔහු සතු ජ්‍යෙෂ්ඨ රටාවයි. එනම් ඔවුනගේ ප්‍රේම කටයුත්තක දී ම මුල් තැන තෙරුවන් සඳහා ලබා දී ඇති බවයි.

එපමණක් ද නොව ගැමි නැවුම් අතර ඉතා ජනපිය ගැමි නැවුමක් වන රඛන් නැවුම තුළින් ද බොහෝ සේ බොද්ධාගමික පරිසරය ප්‍රතියමාන වේ. ඒ බැවි,

"ලකුම් මේ බුදුරුවනේ සරණ වැද බුදු සරණය	ගන්නයි
ලකුම් මේ දම්රුවනේ සරණ වැද දම් සරණය	ගන්නයි
ලකුම් මේ සගරුවනේ සරණ වැද සග සරණය	ගන්නයි
සකල පුරන් සරණේ සරණ වැද රඛනා අත	ගන්නයි"

යන ක්වියෙන් විද්‍යාමාන වේ. එනම් රඛන් තර්තනය ආරම්භ කිරීමට පළමු ව ත්‍රිවිධ රත්නය වැද ඒ සඳහා අවසර ලබා ගන්නා බව ලොවට හෙළිකර ඇත්තේ ගැමි නැවුම තුළ වූ බොද්ධාගමික පරිසරය ප්‍රතියමාන කරමිනි.

එපමණක් ද නොව, ගැමි ජනතාව මවුන්ගේ සියලු මිනැ එපාකම් ඉජ්ය සිද්ධ කර ගැනීම සඳහා ගැමි ඇදහිලි හා විශ්වාස තරයේ කරවින්නාගෙන ඇති බව අමුවුවෙන් කිවයුතු නැත. මෙය කෘෂිකර්මාන්තයට ද එසේම ය. හිරු, සදු, අවව්, වැස්ස ආදි සොබාදහමේ නොපෙනෙන බලවේගයෙන් හා දෙවි දේවතාවුන්ගෙන් පිහිටාරක්ෂාව ලබාගැනීමේ අරමුණු පෙරදුරි කරගනිමින් මවුන් තම වගාවන් ආරම්භ කරන බව ගැමි නැවුම හා ගැමි ගායනා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. ගොවිතැන ජ්‍යෙන්පාය කරගත් ගැමි ජනයා තුළ හැමවිට ම දේව ඇදහිලි හා විශ්වාසවලට මුල්තැනක් දුන් බව

"ඉරු දෙවියන්ගේ ඉරගල	ගාවා
සද දෙවියන්ගේ සඳගල	ගාවා
ගණ දෙවියන්ගේ කේට්විල	ගාවා
අපින් කියමු කට් ගොවිපළ	ගාවා"

යන මෙම ක්වියෙන් පෙන්වයි. හිරු, සදුගෙන් අවසර ගත් මොවුන් ගණ දෙවියන්ගෙන් ද අවසර ගෙන මීළයට පැමිණෙන්නේ තමාගේ ජ්‍යෙනා අරගලය ගෙන යන "ගොවිපළ" ගාවට ය. ඉතා අවසාජ ලෙස සරල බස් වහරක් යොදා ගනිමින් සහංස සිතෙහි මනොහාවයන් ද ඇති කරවීමින් ගැමි කළාකරුවා මෙම ගැමි ගායනා හා ගැමි තර්තනයන් යොදාගෙන මහුගේ ජ්‍යෙනා ගමන ලොවට ප්‍රකාශ කර ඇති ආකාරය පුදුම සහගත ය.

තවද ගොයම් කැපුමට අයත් පහත ක්විය ද දෙවියන් ඇදහිම ප්‍රකාශ කිරීමට කදිම නිදුසුනයි.

"වරම් වරම් ඉර සද දෙවි අතින්	වරම්
වරම් වරම් මිහිකත දෙවි අතින්	වරම්
වරම් වරම් සක්වල දෙවි අතින්	වරම්
වරම් ගොයම් කැපුමට දෙවියන්ගේ	වරම්"

මෙම ක්විය තුළින් ද දුරාතිතයේ සිට ඉර, සද ආදි අදාළනාව බලවේගයෙන් පිහිට ලබාගත් ගැමියා පොලවට අධිපති මහි කාන්තාවගෙන් ද, සියලු සක්වල සිටින දෙවි දේවතාවුන්ගෙන් ද ගොයම් කැපුමට අවසර ඉල්ලා සිටින අපුරු අපට පෙන්වා දේ. මහි දී ද ඔහු ලොවට ප්‍රකාශ කිරීමට උත්සාහ දරා ඇත්තේ ඔහු සතු දේව ඇදහිලි හා විශ්වාසයන් ය.

ගැමි නැවුම් තුළින් ප්‍රතියමාන වන ආගමික පසුබීම තුළ හින්දු දේව සංකල්පය මෙන් ම ප්‍රාදේශීය වශයෙන් ඒ ඒ ප්‍රදේශවලට අරක් ගත් දෙවි දේවතාවුන් පුද් ලබන අවස්ථා ද ඇති බව කට් ගායනාවලින් පෙනේ. ලි කෙළි කට්වල රින "බෝ පත්තිනි මට අවසර දෙන්නේ" කටිය ද, "කතරගමට හාරයි අපි මක්කොම" කටිය ද, " සතරවරම දෙවි සතර දෙනාවයි " ආදි කට් ඉහත ක්විමනට නිදුසුන් ය. ගණපති, පත්තිනි, කතරගම ආදි දෙවියන් පිළිබඳ ඇදහිලි හා

විශ්වාස තුළ සිට මෙම නැවුම්වල යෙදීමේ දී මෙකි දෙවිචු සිහිපත් කර පුද පුරා පවත්වා නරතන ඉදිරිපත් කර ඇති බව මෙමගින් ගෙන වේ. එසේ හෙයින් ගැම් නැවුම් තුළ හින්දු දේව සංකල්පය ද අන්තර්ගත බව ඉහත කවි සාක්ෂි දරයි.

මේ අනුව ගැම් නැවුමෙන් ප්‍රතියමාන ආගමික පසුබීම පිළිබඳ ඉහත තොරතුරු ලබාදෙන්නේ මනා පිටිවහලකි.

(ii) ගැම් නැවුම හා ගැම් නාටක වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි ලක්ෂණ

ගැම් නැවුම

ගැමියන් විසින් නිර්මාණය කරගත් නැවුම ගැම් නැවුම ලෙස ඉතා කෙරියෙන් හඳුන්වාදිය හැක. මෙකි නැවුම් ඔවුන්ගේ ජ්වන වෘත්තීන් මෙන් ම වෙනත් සමාජ අවශ්‍යතා හා විශ්වාස මූල්කොට ගෙන නිර්මාණය වන ඩුද නරතන අංගයක් ලෙස ද සිවිල්ස්තරාත්මක ව සිවිල්සර කළ හැක. මෙසේ නිර්මාණය වූ ගැම් නැවුමක අන්තර්ගත ලක්ෂණ රසකි. ඒ අතුරින් ගැම් නැවුමක් යනු සාමුහික නරතනයකි. ගැම් නැවුමක් තනි ව ඉදිරිපත් කළ නොහැක. තවද උපකරණයක් ඇතැති ව මෙකි නරතනය ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. තිදුෂුන් ලෙස කුඩ නැවුමේ දී කුල්ල හාවිතය, ගොයම් නැවුමේ දී දැකැන්ත හාවිතය, මෝල්ගස් නැවුමේ දී මෝල්ගහ ගැනීම, රඛන් නැවුමේ දී රඛාන ගැනීම, තාලම් නැවුමේ දී තාලම්පට ගැනීම ආදී ලෙස හාංචියක් අතැති ව නැවීම පෙන්වාදිය හැක. එපමණක් නොව, අතට ගන්නා මෙකි මෙවලම තොහොත් හාංචිය අනුව ගැම් නැවුම හැදින්වීම ද මෙහි වූ තවත් ලක්ෂණයකි.

තවද ගැම් ගායනා වනාඩී ගැම් නැවුමක අන්තර්ගත වූ තවත් එක් ලක්ෂණයකි. මෙම ගායනා සරල බස් වහරකින් තිබා ඇති අතර, සරල තාද මාලාවන්ට අනුව ගායනා කරනු ලැබීම ද ගැම් නැවුමක වූ ලක්ෂණයන් ය. ඒවාගේ ම සරල වලන රටාවන් මීට හාවිත කරන අතර, සරල රංගවය්සු හා සරල කාල රටා යොදාගනු ලැබේ. එපමණක් ද නොව, සරල අංග රවනයක් යොදා ගැනීමත්, අවට පරිසරයෙන් ලබා ගන්නා අමුදව්‍යයන්ගෙන් ආහරණ සකසා ගැනීම ආදී බොහෝ ලක්ෂණයන්ගෙන් ගැම් නැවුමක් පොහොසත් බවත් මේ අනුව පැහැදිලි කළ හැක.

ගැම් නාටක

ගැම් නාටක වනාඩී තියියම් කරා ප්‍රවිතක් හෝ කරා ප්‍රවිත් කිහිපයකින් සැදුම් ලද්දා වූ කළා අංගයක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. මෙහි විශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ කරා ප්‍රවිත්තියක් මත සිද්ධි විකාශනය වීමයි. තිදුෂුන් ලෙස කේලම්, සොකරි, රුක්ති නම් කළ හැක. ගැම් නාටකයක ඇති තවත් ලක්ෂණයකි. ඒ ඒ සම්ප්‍රදායන්ට අයත් ගාස්ත්‍රීය පද කොටස් වරිත තිරුප්‍රණය සඳහා යොදා ගැනීම. උදාහරණ ලෙස කේලම් නාටකයේ දී පහතරට නරතන සම්ප්‍රදායේ ගාස්ත්‍රීය පද කොටස් ඒ ඒ වරිතයන් සහායත විමේ දී යොදාගන්නා අයුරු අප දැක ඇත්තෙමු. නොවා අත්කාගේ වරිතයේ දී පහතරට ගාස්ත්‍රීය පද කොටසක් වූ "දෙතාලයේ පද" යොදා ගැනීමත්, අණබෙරකරුගේ වරිතයේ දී "ඉද්ධ මාත්‍රායේ පද" කොටස් යොදා ගැනීමත් මෙහි දී පෙන්වාදිය හැක. උඩිට සම්ප්‍රදායේ සොකරි නාටකයේ දී ද සොකරි, ගුරුහාම් ආදී වරිතවල දී "දොං ඒරි ගත" ආදී සරල පද කොටස් යොදා ගැනීම පෙන්වාදිය හැක. ඒ අනුව ගැම් නාටකවල දී ගාස්ත්‍රීය පද කොටස් යොදා ගැනීමේ ලක්ෂණයක් අන්තර්ගත බව කිව මනා ය.

තවද ගැම් නාටක තුළ වූ සුවිශ්චිත ලක්ෂණයකි, වෙස් මුහුණු හාවිත කිරීම. වරිතවලින් අනුන ගැම් නාටකයන් හී ඒ ඒ වරිතවල වරිත සංඝාවය, ගති ලක්ෂණ ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට සිවුකර පෙන්වීමට වෙස් මුහුණු හාවිතය ඉතා වැදුගත් වේ. කේලම් හී මෙය මනා ව විදහා දක්වන අතර, සොකරි නාටකයේ දී ද තාවකාලික වෙස් මුහුණු පැලදීම විශේෂත්වයකි.

ගැම් නාටක තුළ වූ තවත් ලක්ෂණයක් ලෙස විවිධ වූ රංගවය්සු හා රංග හාංචි යොදා ගැනීම පෙන්වාදිය හැක. නාටකය තුළ වරිත රැසක් ඇති බැවින් විවිධ රංගවය්සු අවශ්‍ය වන අතර, වරිත තිරුප්‍රණයේ දී දෙබස් හා සංවාද යොදා ගැනීමක් ද සිදුවන බව කිව පුතු ය. ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට සංවාද හා දෙබස් මිනින් අදහස් ප්‍රකාශ කරන අතර, මෙමගින් සමාජයට ආදර්ශයක් ද ලබා දේ. කේලම් නාටකය තුළින් සමාජයේ විවිධ ප්‍රදායන්ගෙන් සිදුවන දුෂ්චිත ස්ථාවලින් වැළකි සමාජය සංශෝධනය කරගන්නා ආකාරය එක් එක් වරිත තුළින් මනා ව පෙන්වා දේ.

ඒවාගේ ම සොකරි නාටකය තුළින් සොකරිගේ වරිතය ඇද සමාජයේ දක්නට ඇති සමහර දැන් වරිතවලට සමාන කර පෙන්වයි. ඇද බොහෝ විවිධ තම විවාහක සැම්බා සිවියදින් හඳුනාගත් පිරිමින් හා යන කාන්තාවේ දක්නට ඇත. එවැනි වරිතවලට උපහාසයක් දෙන වරිතයක් ලෙස සොකරි වරිතය මෙහි තිරුප්‍රණය කර ඇත. ගුරුහාම්ගේ වරිතය තුළින් ද නිවට තියුණු සිවිය ප්‍රකාශ යොදා දේ.

මේ අනුව ඉහත දක්වන ලද සියලු කරුණු කාරණාවන් තුළින් ගැමී නාටක වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි ලක්ෂණ මතා සේ පැහැදිලි කර තිබේ.

(iii) කෝලම් වරිතය

1. ජසයා
2. ලේඛනා
3. මූදල
4. අණබේර

ඡස වරිතය

පහතට නරතන සම්ප්‍රදායට අයත් ප්‍රධාන ගැමී නාටකයක් වූ කෝලම් නාටකයෙහි ප්‍රධාන වරිතයක් ලෙස ඡස වරිතය හැදින්විය හැක. මොහු වනාසි රජවාසලෙහි රෝ සේද්න්නෙකු, රුපු එන පෙරමග උඩුවියන්, පාචාච දමන්නෙකු හා බෙබුදුතමට ගැනී වූ අඩුවන් දෙදෙනෙකු සහකාරියන් ලෙස කඩායන්නා පුද්ගලයෙකි. හේත් මාමා ලෙස ද තවත් විටෙක මොහු හඳුන්වයි.

ඡස වරිතය තුළින් සමාජයට මහත් වූ පණිවුවියක් ලබාදෙනවා සේ ම හාස්‍ය රසයක් ද ලබාදෙන බව මෙයි වරිතය වැඩිදුර අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. මොහු තම ආත්ම වර්ණනාව හා පුරුෂාරම් බස් දොඩුමින් බෙබුදු වරිතය සමාජයට මතා සේ විවරණය කරන්නේ උක්ෂක මුවගට සිනහවත් ද එක්කරමිනි.

"මේ ගම් පියසේ සේන් මාමාලා
කොච්චර සිටියන් මං වගේ වෙන නැත"

කවිය මොහුගේ ආත්ම වර්ණනාව සාරථක ලෙස පෙන්වාදීමට නිදුස් ය. මොහුගේ බෙබුදු වරිතය පෙන්වන්නේ,

"අප්පුහාමිලා මට සල්ල නොදුන්නොත්
තැබුරුමේ තියා බොත්තෙම් රෝ විත"

යන කවියෙනි. සුරාවෙන් මත් වූ පුද්ගලයින් තමාට විඩා වණ්ඩියෙකු මුද්‍ර රටේ ම නැති බව පවසන්නේ,

"මේ පුරදේ හොර වණ්ඩි බොහෝ ම ඇත
හැන්දා යාමේ දී පාරේ තැනින් තැන
නොඟ්ඩි උනත් මම අම්මපා බය නැත
මින්නා බලනවිකො උන්දුට දෙන බැව"

යන ගායනය තුළිනි. එපමණක් ද නොව, මොහු තමාට සහකාරියන් දෙදෙනෙකු ඇති අතර, ඒ බව ද පවසන්නේ ඉතා සාධිතයෙනි, උරුරුවෙනි. එයට කදිම නිදුස්නාති මේ.

"රුබර අඩුවකි ගතමනා - මගේ සුඩුමල බාරිය ලේඛනා
රිට නොදෙවෙනි පුරන්සිනා - ඇ දුටුවම යයි මගේ සිත් පිනා "

මේ ආකාරයට කෝලම් හි ප්‍රධාන වරිතයක් වන ජසයාගේ වරිතය තුළින් මතා ව සමාජයේ ජ්වත්වන විවිධ පුද්ගල වරිතයන් සමාජයට විවරණය කර ඇත.

ලේඛනා

කෝලම් හි තවත් ප්‍රධාන වරිතයකි ලේඛනා වරිතය. මෙමයින් ද ජන ජ්වත්යේ ජ්වත් තොරතුරු මතා සේ විද්‍යා දක්වයි. ලේඛනා රුමන් තරුණීයකි. නිතර ම තම රුප උච්චාවය වර්ණනා කරමින් ජසයා සමග විවාහ වී සිටිය ද ඔහු හා ජ්වත් වන්නේ සතුරින් නොවන බව ඇය මෙසේ පවසයි.

"මං වගේ පේඩි කතක්	මතා
දුටුවාද ලොවේ රුසිරෙන්	දිනා
මං කළ පෙර පවතින්	මෙනා
මට හමුවුණේ නාම් වූ වෙස	මූණා "

යන කවිය තුළින් ලොවට හෙළි කරන්නේ තමා රුමන් තරුණීයක් බවත්, පෙර කළ පවතින් නාම් වූ කෙනෙකු හා ජ්වත් වන්නට සිදු වූ බවත් ය. ජ්වතාගේ ම

"මවිපියෝ නිදහස්
මාව දුන්තයි නාකි වූ
උන්දෑල හට
යැද ඉන්නේ සුරන් හට දෙස් කොට්‍යා "

යන කවියෙන් දෙමාපියන් විසින් සිදු කරදුන් විවාහ ජීවිතය ගැන ලොවට හෙළි කරයි. තමාගෙන් නිදහස් වන්නට දෙමාපියන් නාකි වූ අයෙකුට ඇයට විවාහ කර දුන් බවත්, අකමැත්තෙන් වුවත් දෙමාපියන්ට කඩුරුමින්, දෙස් දෙමින් ඔහු හා ජ්‍යෙන් වන බව පවසන්නේ තත් සමාර්යට ද රණ්ඩුව්‍යිඛියක් ලබා දෙමිනි.

ඒවාගේ ම නිතර සැමියාගේ තුළුණ කියමින් අසාර්ථක විවාහ ජීවිතයක් ලැබීම ගැන දුක්වන අපුරු මෙන් ම තම සැමියා අවලජසන වුවත් එය ඉවසායක හැකි මුත් තමා ගැන ගමේ කැනින් ගැන ගොස් වැරදි කියන අපුරු ඉවසායක නොහැකි බව පවසන්නේ.

"නාකි වුවත් මට කම්
කව නොශේ කඩුලඹුත් ඇද යන්
ඒ මදිවට මුළු අව ගන්
මගේ දේශ කැනින් ගැන පවසන් "

යන කවියෙනි. මෙය ගැම් සමාර්ය තුළින් මනා දේ විවරණය කොට ඇත්තේ ගැම් කලාකරුවා සතු කලා කොළඳය ද ප්‍රකට කරවුමිනි.

ලෙංවිනා විරිතය තුළින් පෙනෙන තවත් එක් සමාර විවරණයක් ලෙස පවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති අනියම් සම්බන්ධතාවයන් ද පෙන්වාදිය හැක. මැය අන් තරුණයෙකු සමය හාද වි පැන යාම තුළින් පවුල් සංස්ථාවේ ඇති අසම්මිකම හා ස්ත්‍රී ව්‍යාපෘතිය වැනි කාරණා සමාර්යට පෙන්වා දේ.

"එනසල් සහ මුලුභ්‍ය
ගෙනවිත් ඇත මගේ මල්ලේ
මුංදුට නොදෙනෙම්
අන් තරුණන් හට දෙම්
මෙමං කනවනම්
සහකිකෙන් සන්තොයින් "

යන කවිය ඒ බව විෂ්ද කරයි. තවද අන් පිරිමින්ට ඇති ඇශ්‍රුමිකම හා තම ස්වාමියාට ඇති අකමැත්ත මෙම කවියේ තුන්වන හා හතරවන ජේල්වලින් මනා දේ පෙන්වා දී තිබේ. මෙසේ ලෙංවිනාගේ විරිතය තුළින් අසාර්ථක විවාහයක් පිළිබඳ ඇය දක්වන අදහස්, දෙමාපියන් නොගැඹුපෙන විවාහයක් කර දී තමාට කළ අසාධාරණය තම ස්වාමියාගේ පොරුෂත්වයේ ඇති නොගැලුපිම් ආදි තරුණු රෝගක් කියා රා ඇත.

මෙසේ ඉහත නම් කළ ජස විරිතය හා ලෙංවිනා විරිතය ගත් කළ ඒ ඒ විරිතයන්ට අදාළ සුවිශේෂී ලක්ෂණ උදාහරණ සහිත ව මනා දේ විවාහයට ලක් කර ඇති බව මේ අනුව පැහැදිලි වේ.

III කොටස

06. (i) රැක්මීදේවී අරුන්චේල

ත්‍රි. ව. 1904 පෙබරවාරි මස 29 දින මධුරාවන උපත ලද මැය මහාචාර්ය නීලබණ්ඩ යාස්ත්‍රී සහ ගෙජමිලාල් ප්‍රවාහෙන් උරුවන් අවදෙනෙකුගෙන් පුත් පවුලේ හයවන දියණිය වූවා ය. වූහ්මණ පවුලකට දාව උපත් මැය උපතින් ම උසස් අධ්‍යාපන පසුබිමින් සයුම්ලත් පොහොසත් පුහු පවුලක දියණියක් වීමේ හායා ලැබූ තැනැත්තියකි. ඇයට උසස් තත්ත්වයක් ලබා දී වියෙනියෙන් වෙද්‍යවරියක් කිරීමේ දුඩී අපේක්ෂාව දෙමාපියන් සතු වූ ද කුඩා කළ සිට ම ඇයගේ හැකියාව තීරුපාණය වි කිහුණේ තර්තන විෂය පිළිබඳව ය. ඇයගේ මෙම තර්තන දිවියෙහි ඉදිරි ගමනට මහත් පිරිවහලක් ලැබී ඇත්තේ රෝරී අරුන්චේල් තමැති ඇයේ ස්වාමියා තිසා ය. දෙමාපිය, නැදු බොහෝ දෙනාගේ විරෝධතා මැද ඇයේ විවාහය සිදු වි ඇති අතර, අවසානයේ ඇයගේ කිරුණය තීවුරදී බව සැමට පසක් වි ඇත.

මැයගේ තර්තන කලාවේ ගමන් මග ඇරෙහින්නේ ලෝක ප්‍රකට බැලැරිනාවක් වූ ඇතා පැවිලෝචා හමුවීමෙනි. නොසිතු මොහොතක හමු වූ ඇතා පැවිලෝචා හා මිතු වූ රැක්මණිදේවී තර්තන කලාව ඉගෙනීම ඇයගෙන් ආරම්භ කළා ය. එංගලන්තයේ කාලයක් සිටි ඇය පෙරලා ඉන්දියාවට පැමිණු හරත තර්තනය ඉගෙනුමට මයිලපුරු ගෞරි අම්මාල් වෙත ගොස් ඇත. පණ්ඩිනැලුරු හී මිනාක්ෂී සුන්දරම් පිල්ලෙසිගෙන් ද හරත නාට්‍යයම් ඉගෙන ගත් මැය ගෞරි අම්මාල්ගෙන් අහිනය පිළිබඳ විශේෂ අධ්‍යාපනයක් ලැබූ බව පොතපතෙහි සඳහන් වේ. ඒ අනුව මැය වැඩි දැනුමක් ගෞරි අම්මාල්ගෙන් ලබා ගත් අතර, මහන් හක්තියෙන් යුත්ත ව එකී තර්තනය ඉගෙන ගත් බව ද පවසයි. මෙසේ ඇය යටතේ ඉගෙනුම ලැබූ රැක්මණිදේවී ස්‍රී. ව. 1936 දී විදම්බරම් දේවාලයේ නටරාජා වෙනුවෙන් පුරා තර්තනයක් ඉදිරිපත් කර ඇත.

එපමණක් නොව, හාරතීය පුහු සමාජය තුළ වූ ආකල්ප වෙනස්කොට හරත නාට්‍යයම් සඳහා සමාජ පිළිගැනීමක් ලබා දීමේ හැකියාව ද ඇයට ලැබූ ඇත. ඒවාගේ ම හරත නාට්‍ය තුළ වූ ඇතැම් අංගෝජාංග සකස්කොට එය ප්‍රාසංගික කලාවක් වශයෙන් දියුණු කිරීමට මැය උත්සාහගෙන ඇත. එතැනින් ද නොනැවතුණු මැය තව ආකාරයක විත්තාකරුණිය රංගවත්තු සහ ආහරණ හරත තර්තනය සඳහා යොදා ගැනීමේ ගෞරවය ද නිමි කර ගත්තා ය. අද පවතින විසිනුරු ඇදුම් ආයිත්තම් තුළින් අපට පෙනෙන්නේ මෙම විෂයට ඇය දක්වා ඇති කැප කිරීමයි.

මෙසේ හරත නාට්‍ය සඳහා මහත් සේවාවක් කළ මැය වර්ෂ 1936 ජනවාරි 06 දින මද්‍රාසියේ අධියාර් හී "කලාක්ෂේත්‍ර" තමින් ඉන්දියා රජය පිළිගත් අධ්‍යාපන ආයතනයක් පිහිටුවා ඇත. එක් ශිෂ්‍යයෙකුගෙන් ඇරඟී මෙම ආයතනය තුනක්ද ලොව ඕනෑම රටක සිසුන්ට සියලු පහසුකම්වලින් සමන්විත ව අධ්‍යාපනය ලැබිය හැකි උසස් අධ්‍යාපනික ආයතනයක් බවට පත් වී ඇත්තේ ලොවේ කලාවට ලැදී දුවා දරුවන්ගේ හාගායකට ය.

රාධා-ත්‍රිජ්ණා, රාමිලිලා වැනි නාට්‍ය නාටක නිර්මාණය කළ මැය යාමිණි ත්‍රිජ්ණ මුරුති, කමලා ලක්ෂ්මනන්, අච්‍යාර ලක්ෂ්මනන් වැනි ජනපිය තාරකා රැක් ද කලා ක්ෂේත්‍රයට බෙහි කළා ය.

මෙසේ හාරතීය තර්තන කලාවට මහත් සේවයක් කළ රැක්මණිදේවී අරුන්ඩේල් කලාකාරීණියට 1956 දී ඉන්දියානු රජය විසින් "පද්මංඡුලු" තමැති සමාජය පිරිනමනු ලැබූයේ ලොවේ සැමදෙනාගේ ගෞරවයට ඇය පානු කරමිනි. ප්‍රවහසන් කලාකාමින්ගේ ආදර ගෞරවයට පානු වූ මැය දේශීය, බවතිර මෙන් ම ආයියාතික රටවල සිසුන්ට ද හරත නාට්‍යයම් ඉගැන්වීමේ පුණු කරමය ඉෂ්ය සිද්ධ කර 1986 පෙබරවාරි මස 24 වන දින ලෙන්නායි නගරයේ දී මෙලොවින් සමුගෙන්නේ කලා ලැදී සැමගේ නොගෙට කදුලක් ද එක් කරමිනි.

(ii) ගබදුම්

හරත නාට්‍යයම් හී අරුගේතුම් සංදර්ජනයක තෙවන අංගය වත්තේ ගබදුම් තර්තන අංගයයි. ආගමික හක්තියෙන් පෝෂිත වූ ශිතයක් අනුව තැබන තැපුමක් ලෙස ද මෙය හැඳින්විය හැක. ශිතයේ අර්ථය අහිනය මගින් තිරුප්පණය කිරීම මෙහි අදහස වන අතර, ඒ සඳහා සංවාරී හාව යොදා ගැනීමක් කෙරෙයි.

තවද තම දක්ෂතා මතුකර දක්වීමට ද මෙගින් පුළුවන. වැඩි වශයෙන් හාව ප්‍රකාශන යොදා ගත්තා අතර, සාත්‍රික අහිනය ඉදිරිපත් කරන මුල් ම අංගය ද මෙය වේ. නාට්‍ය ලක්ෂණයන්ගෙන් හෙවි තර්තන අංගයක් වන මෙහි තර්තනයේ ද ඕව, ත්‍රිජ්ණ දෙවියන් සඳහා වර්ණනාත්මක ව ගැයෙන ගායනා සංස්කෘත හාජාවෙන් ලියැවී ඇති බව ද පෙනේ. තරුණ ත්‍රිජ්ණගේ දශකාර ත්‍රියාදාමයන් මින් තිරුප්පණය වන අතර, රාධා හා ගේපිකාවන්ගේ කරා ප්‍රවාන්ති ග්‍යාගාරාත්මක ව ඉදිරිපත් කෙරේ. තර්තනය පටන් ගැනීමේදී තොශ්බාවක් අනුව තැපුම් දක්වා යිලි ගායනය හා සමග ම තැපුම ඇරඟීම ද මෙහි වූ තවත් ලක්ෂණයකි. මෙම තර්තනයේ ද හක්තිය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා සාත්‍රික අහිනය සහ මුදා වැඩි වශයෙන් හාවිත කරන බව ද මෙහි තර්තන අංගය අධ්‍යාපනය කිරීමෙන් පෙනේ.

(iii) මංදාගය - තැව්වාංගම්

හරත තර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් තාල වාදා හාණ්ඩ දෙකක් ලෙස මංදාගය හා තැව්වාංගම් හැඳින්විය හැක. දකුණු ඉන්දියා කරණාවක සංගීත සම්ප්‍රදාය මත බිජි වී ඇති හරත නාට්‍ය සඳහා ප්‍රධාන අවනද්ධ වාදා හාණ්ඩය ලෙස මංදාගය හාවිත කරනු ලැබේ. මෙය ඉන්දියාවට ම ආච්‍යාතික ඉතා පැරණි සංගීත හාණ්ඩයක් ලෙස ද තවත් විවෙක හදුන්වාදිය හැක. ප්‍රසන්න හැඩියක් ඇති මෙම හාණ්ඩය සම්හාවන හරත නාට්‍ය සඳහා අත්‍යවශ්‍ය වන අතර, වාදනය කරනවිට නැරීම සඳහා ඉතා සියුම් වූ තිවැරදී රිද්මලයක් මෙගින් ලැබේ.

බැරලයක හැඩය ඇති තාල වාද්‍ය හාණ්ඩියක් වන මෙහි මුහුණ් දෙකකි. දකුණු මුහුණ් විශාල ය. එය සකස් කරන්නේ ඉතා ප්‍රවේශමිනි. එයට සේතුව වන්නේ දකුණු ඇස පුසර කිරීමට අවශ්‍ය වන බැවිනි. මෙය තවටු තුනකින් ආවරණය කරනු ලබන අතර, ස්ථීර කළ බදාමයකින් මුහුණ් ආවරණය කරයි. එය "ස" ස්ථීරයට පුසර කරයි. මෙම බදාමය මෘදුගය පුසර කිරීමේදී හඩ ඉහළ තැබූවීම සඳහා උපතාරී වේ. වම්පස බෙර ඇස හමු තවටු දෙකකින් ආවරණය කරන අතර, උණු බන් තලපයක් ලෙස සකස් කර ව්‍යුත්වලින් පිළියම් කරනු ලබයි. මැංගනීස්වලින් එහි මධ්‍ය පුරවනු ලැබේ. මෙම ඇසට හරක් හෝ එහි හමක් යොදන අතර, මෙහි හඩ පහළ පරාසයක පවත්වා ගැනීමට එය මහෝපකාරී වේ. බෙර කද නිරමාණයේදී මැටි පුළුස්සා නිෂ්පාදනයට ගත්ත ද වන්මතෙනි කොස් කොට හාවිත කරනු ලැබේ. වළුපුකර සහ සම්පූර්ණ අත දක්ෂ ලෙස හාවිත කරමින් මෙය වාදනය කරනු ලබයි. මෙමහින් වාදනය කරනු ලබන පද ද ඇත.

හරත නරතන සම්ප්‍රදායට අයන් අනෙක් තාල වාද්‍ය හාණ්ඩිය වන්නේ නවීවාංගම් ය. මෙය සන වාද්‍ය හාණ්ඩියකි. මෙය ද දකුණු ඉත්දීය කරණාවක සංඝිත සම්ප්‍රදාය මත බිජි වී ඇති වාද්‍ය හාණ්ඩියකි. හරත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන සංඝිත කණ්ඩායම "මුන්තුකාරන්" ලෙස හඳුන්වන අතර, එහි වාද්‍ය කණ්ඩායමේ නායකයා හඳුන්වන්නේ "නවීවනාර්" ලෙස ය. මිහු බොහෝ විට නරතනය ඉගැන් වූ ගුරුවරයා වන අතර, "නවීවාංගම්" වාදනය කරන්නේ මෙහි ගුරුවරයා ය. "නවීවාංගම්" යනු තාලමිපට ලෙස හඳුන්වන අතර, මෙය අපගේ තාලමිපටට වඩා ප්‍රමාණයෙන් විශාල ය. නරතනයෙහි ලය වෙශය පවත්වා ගැනීමත්, නරතනය සඳහා සංඝිතය මෙහෙයුමෙන් තාලමිපට වාද්‍යකයා මත රඳා පවතින හේඛින් තාලමිපට වාද්‍යකයා මෙහි පුවියේම් අයෙකි.

07. (i) බටහිර බැලේ සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රහවය හා විකාශනය

15 වන සියවසේ ඉතාලියේ රාජකීයයන්ගේ ප්‍රිය සම්භාෂණ අවස්ථාවල දී බැලේ නාට්‍ය කළාව ප්‍රහවය ලැබේය. ඒ අනුව බැලේ නාට්‍ය කළාවහි මූලික බිජි අවස්ථාව සිදු වී ඇත්තේ ඉතාලියේ දී ය. මෙම උත්සව දින ගණනක් පුරා පැවැත් වූ අතර, ආරාධිතයන් සතුවූ කිරීම මෙහි පරමාර්ථය වී ඇත. 1489 ඉතාලියේ ටොටෝනා තාගරයේ රාජකීය මෘගලුයක දී "මැස්කිප්පාල පැවැතිස්" තමැති මුළු ම බැලේ නාට්‍ය රෘගනය බිජි වී ඇති බව පොතපත සාක්ෂි දරයි. මෙස් 15, 16 දන සියවස්වල ඉතාලියේ පැවති මෙම නාට්‍ය කළාව 17 වන සියවසේ දී ප්‍රංශයට වනාජත වී ඇත. ප්‍රංශයට වනාජත වූ මෙම රෘග කළාව පසු ව මෙහි වඩාත් සංවර්ධනය වූ බවට බොහෝ සාක්ෂි ඇත. එයට එක් සාක්ෂියක් ලෙස ප්‍රංශයේ හෙන්ටි රුපුදේ බිසව වන කැනුරින් බිසවයේ දායකත්වයෙන් 1581 දී "බැලේ කොමික් ඩිලාරෙන්" තම් වූ බැලේ රෘගනය ඉදිරිපත් කිරීම දක්වීය හැක. මෙහි නරතනය රාජකීය මෘගල උත්සවයක් වෙනුවෙන් පවත්වන ලද අතර, පැය 5 1/2 කටත් වැඩි වේලුවක් මෙය රගදක්වා ඇති බව පැවැතියේ. එපමණක් ද නොව, කැනුරින් බිසව මිලාන් හි රජ මාලිගයේ දේවය කළ සිසරේ නෙග්රී වැනි දක්ෂ නරතන සිල්පීන් ද ප්‍රංශ රාජ මාලිගයෙහි දේවය සඳහා ගෙන්වා ඇත්තේ ද බැලේ රෘගනයට ඇය දක් වූ දායකත්වය ලොවට ප්‍රකට කරවීනි.

ඉතාලියෙන් ප්‍රහවය ලබා ප්‍රංශයට වනාජත වූ බැලේ රෘග කළාව එහි වඩාත් සංවර්ධනය වූ බවට තවත් වැදගත් සාක්ෂියක් ලෙස 14 වන ලුවී රුපු සඳහන් කළ හැක. නරතනයට අතිශයින් ම ඇලුම් කළ මොහු අතිද්ක්ෂ බැලේ නරතන සිල්පීයෙකි. තම රාජ සහාවෙහි සැම අයෙකු ම නරතනය සහ සංඝිතය පුදුණ කළ පුතු බව අවධාරණය කළ මෙතුමා සෙන්ත්දර්යාත්මක සුසලනාවයෙන් හෙබි පුද්ගලයින්ගේ වටිනාකම ලොවට පෙන්වා දුන්නේ ය. තමාගේ මාලිගයෙහි පැවැත්වෙන ප්‍රිය සම්භාෂණ අවස්ථාවල දී අතිවාරය අංගයක් ලෙස බැලේ නරතනය ගොදා ගෙන ඇති අතර, එතුමා ද එහි වරිත නිරුපණයන්ට දායක වී ඇත්තේ ඒව කැමැත්තෙනි. මෙස් බැලේ නරතන රසක වරිත නිරුපණයට දායක වී ඇති මෙතුමා "අැකඩ්මි ඩිලාරිත්ස්" තම් බැලේ නාට්‍ය රාසල ද ආරම්භ කළේ ය. බැලේ නාට්‍යයට ඇති ඕනෑම සංඝිත ලැබුදියාව කෙසේ ද යන් මෙම ආයතනය ලේකයෙහි ප්‍රථම බැලේ නරතන පාසල ලෙස ඉතිහාසයට එක් විම මෙහි උඟ සඳහන් කළ හැක. මෙම පාසල තුළින් රෘග සිල්පීන් රසක් පුහුණුව ලැබූ අතර, 17 වන සියවස වන විට මිට කාන්තා දායකත්වය ද ලැබේ ඇත.

ප්‍රංශයේ දියුණු වූ මෙම බැලේ නාට්‍ය සුමය පසුකාලීන ව රැසියාව, ජර්මනිය, එංගලන්තය ආදී බටහිර රටවල් කරා වනාජත වී සියේ නරතන ගෙලියේ ද ඇතුම් වෙනසක්ම සහිත ව ඩ. ත්‍රි. ව. 1512 දී රෘමණ එංගලන්තයෙහි රජ කළ viii වන හෙන්ටි රුපු තම රාජ සහාව තුළ මෙහි නරතන සුමය විනෝදාස්වාදය ලබා ගැනීමේ සුමයක්

ලෙසට යොදාගෙන ඇත. තවද මෙතුමාගේ කාලයේ දී නරතනයටත්, සංගිනයටත් විකාල ඉඩක් රාජ මාලිගය තුළ ලබා දී ඇති අතර, රුප ද සංගිනය ප්‍රිය කළ සංගින ශිල්පීයෙකු ලෙස ද හඳුන්වා ඇත. මෙතුමාගේ කාල විකාලානුව තුළ බැලේ තරතන සම්ප්‍රදායන් දෙකක් පැවති ඇති අතර, ඉන් එකක් පොදු ජනයා අතර ව්‍යාප්ත ව පැවති ජන තැවැම් සම්ප්‍රදායකි.

අනෙක් සම්ප්‍රදාය වන්නේ රාජ සහාව හා බැඳී යුගල වශයෙන් තටත සම්භාෂණ නරතන ක්‍රමයයි. මෙසේ හෙත් රුපයේ දායකත්වය බැලේ රූග කළාවේ වර්ධනයට ලැබුණා සේම I වන එළිස්බෙත් රැඹන සමයේ දී ද තොමද අනුග්‍රහයක් බැලේ රූග කළාවට ලබා දී ඇත. සංගිනය හා නරතනය එළිස්බෙත් රැඹනගේ විෂය ක්ෂේත්‍රයෙහි අන්තර්ගත ප්‍රධාන විෂය ක්ෂේත්‍ර දෙකක් වූ අතර, සංගින හා ජ්‍යෙෂ්ඨ වාදනයෙහි ද දක්ෂතා පළ කළ ඇය නරතනය ද ඉගෙනගෙන ඇත. ඇයගේ රජ වාසලෙහි නාවාකරුවන්ට, සංගින ශිල්පීන්ට, නරතන ශිල්පීන්ට, කට්‍යාගන්ට සහ උගේ තැබුණු විෂය ප්‍රාග්‍රාමී ලෙස කටයුතු කර ඇත. මෙසේ විකාශනය වූ බැලේ සම්ප්‍රදාය තුළ පසුකාලීන ව ඇති වූ විශිෂ්ට කළා තීර්මාණයන් ලෙස හංස විල, නිදි කුම්ඩිය හා තට කුළුකර යන බැලේ නාවා හඳුන්වාදිය ඇති අතර, බටහිර බැලේ සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රහවයන් එහි විකාශනයන් මෙසේ හඳුන්වාදිය හැක.

(ii) දේශීය මුදා නාවා කාන්ති තීර්මාණකරණය කෙරෙහි බලපෑ බැලේ නාවා කළාව

දේශීය මුදා නාවා දෙස විමර්ශනාත්මක ව බැලීමේ දී එහි බටහිර බැලේ නාවා කළාවෙන් ආහාසය ලබා ඇති බව පෙනේ. එය නලදමයන්ති මුදා නාවායෙන් මතා ගේ මරුපු චේ. දේශීය මුදා නාවා ඉතිහාසයේ තාව පෙරලියක් ඇති කළ මතා කළාකරුවකු වූ විනුසේන වියස් මහතාගේ උසස් කළා කාන්තියක් ලෙස නලදමයන්ති මුදා නාවාය හැඳින්විය හැක. මෙම මුදා නාවායෙහි බැලේ නාවා කළාවෙන් ලද ආහාසය රූග වින්‍යාස, නරතන විධි, වේදිකා සැරසිලි, පසුතල තීර්මාණ, වේදිකා පාලනය හා ආලෝකනය, පසුබිම් සංගිනය, ප්‍රාස්ථික ලක්ෂණ ආදී අංග මෙසේ විමසා බලමු. බටහිර බැලේ නාවා රවනා කිරීමේ දී එයට රූග වින්‍යාස උක්‍යාගෙන ඇත්තා ගේ ම දේශීය මුදා නාවා තීර්මාණයේ දී ද මෙහි බටහිර රූග වින්‍යාසවල ආහාසය ලබාගෙන ඇති බව ද නලදමයන්ති මුදා නාවායෙන් පෙනේ. මෙහි වූ හංස තැවැමෙන් ඒ බව මතා ව පැහැදිලි චේ. එමඟාක් තොව, රූග රටා වේදිකාවට උවිත පරිදි සකස් කර ගැනීමට ද මහෙස්කාරී වී ඇත්තේ බටහිර බැලේ නාවා කළාවියි. වේදිකාව තියි අපුරුෂ පාලනය කොටගෙන එහි රටා, හැඩිතල, මෝස්තර, සම්බන්ධතා මැවිමට යුරෝපියයන්ට ඇත්තේ හපුරුෂ කුසලතාවයකි. එය මතා ව හංසවල බැලේ නාවායෙන් ලොවට පෙන්වා ඇති අතර, විනුසේන මහතා ද මෙමහින් නලදමයන්ති මුදා නාවායට ආහාසයක් ලබාගෙන ඇත්තේ දේශීය අන්තර්භාවයන්ට හානියක් තොවන ගේ ය. එයට කිමිත තීදුෂාකි, හංස තැවැම තීර්මාණයේ දී නල සහ කාලී අතර ඇති සටන් අවස්ථාව. මෙහි දී බටහිර ලක්ෂණ යම් පමණකට හෝ ප්‍රයෝගනයට ගෙන ඇති බවත් අපට පෙනේ.

එපමණක් ද තොව, බටහිර බැලේ නාවාවල පැවති රූග වින්‍යාසරණවල ආහාසය ද නලදමයන්ති මුදා නාවායට ලබාගෙන ඇති බව එහි වූ යම් යම් අවස්ථාවල දී පෙනේ. එය පෙන්වන එන් අවස්ථාවක් ලෙස හංසයින් රැන් ඇද ඇති කෙරී ඇදුම පෙන්වාදිය හැක. ඇයට ඇලියිය පිජාමාව සහ උඩිකය හැටිවයක්, පිමුවනු රැලි සහිත කෙරී සායන්, ශිරුත් පළදෙනාවත් ඒ අතර චේ. ඒ අනුව බටහිර රටවලට තැකම් කියන මෙම අංග ලක්ෂණ දුටු මිනුම අයකුට හංසවිල බැලේ නාවාය සිහියට තැකීම් පුදුමයක් තොවේ.

තව ද බටහිර බැලේ නාවාවල ඇති පැනීම්, කුරකීම් හා රූග රටනයේ ආහාසය ද නලදමයන්ති මුදා නාවාය සඳහා යොදාගෙන ඇත. වේදිකා සැරසිලි පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී අප දේශීයට උවිත පරිදි බටහිර රටවල බැලේ නාවාය කළාවේ ඇති වේදිකා සැරසිලි තුම පසුබිම් තීර්මාණය සඳහා සකසාගෙන ඇති බව නලදමයන්ති මුදා නාවාය තැකීම් පෙනේ. එපමණක් ද තොව, මෙහි මුදා නාවාය සඳහා වේදිකා ආලෝකය පුදුසු පරිදි ලබාගෙන කිහිපය ඇතර, වේදිකා ශිල්ප තුම ද මතා ගේ බටහිරන් ප්‍රයෝගනයට ගෙන ඇති බව කිව් පුතු ය.

සංගින සම්ප්‍රදාය ද දේශීය මුදා නාවා සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ බටහිර බැලේ නාවා තුළින් ලැබූ ආහාසයක් වියෙයනි. රුපියාවේ තීංපාදිත හංසවිල බැලේ නාවාය ලොව ප්‍රකට විමට එහි ජ්‍යෙෂ්ඨයින් වූයේ පිටර වෙයිකොස්කිගේ අයනා සංගිනය බව අප දත්තා කරුණකි. එවාගේ ම අපගේ දේශීය මුදා නාවායට ද

අවස්ථාවේවිත ව සංගිතය නිරමාණය කරගෙන ඇති බව එවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. තලදමයන්හි මුදා නාට්‍යයේ සංගිතය නිරමාණය කර ඇත්තේ ආචාරය අමරදේව මහතා සහ ලයනාල් අල්ගම යන ප්‍රශ්න සංගිත ශිල්පීන් ය. මෙහි අන්තර්ගත

"ඇත කදුකර හිමවි අරණේ
සිත වන්දන ප්‍රාග්ධන සේවණේ
පුදා රැල්ලේ පාව එන්නේ
මිහුගේ නාමය වේ"

යන හිතය ගායනය කරනු ලබන්නේ අමරදේව මහතා විසිනි. මෙම හිතය තුළින් තල රුෂ්ගේ රුප ගෝජාව, පෙෂරුෂ ලක්ෂණ පමණක් තොට, පුකුමාල දුදුන්ගේ මනෝ ලෝකයෙහි වරිතයක් බවට තල රුෂ් පත් ව ඇති බව මින් විස්තර කෙරේ. මෙහි හිත ගායනයට හා වාදනයට අමරදේව මහතාගේ සංගිත කෘෂ්ඩායම ලබා දී ඇති මහත් පිටුබලය හේතුවෙන් තලදමයන්හි මුදා නාට්‍යය සංගිත නිරමාණය අතින් ප්‍රමුඛස්ථානයක් ලබාගෙන ඇත. බැලේ නාට්‍යයේ ප්‍රබල සාධකයක් වන්නේ බටහිර සංගිතය වූවා සේ ම තලදමයන්හි නම් වූ අපගේ දේශීය මුදා නාට්‍යයේ ද සංගිතය ප්‍රබල සාධකයක් බව මේ අනුව පසක් කරන්නේ බටහිරන් ගත් ආහාසය ද විද්‍යා පාමිනි.

එපමණක් ද තොට, තලදමයන්හි මුදා නාට්‍යය පසුතල නිරමාණය සහ වේදිකා සැරසිලි නිරමාණයෙහි ගෞරවය සිම්වන්නේ සේමබන්ද විද්‍යාපති මහතාව ය. මෙහි ජ්‍යෙනිකාවට අදාළ ප්‍රකාශනය තීවු කිරීමට පමණ් වන සංකේතාත්මක, සරල, පසුතල සැරසිලි ක්‍රමයක් අනුගමනය කරමින් බටහිරන් ගත් ආහාසය ද දේශීයත්වයට හානියක් තොටවන සේ යොදා ගනිමින් මොසු කර ඇති නිරමාණය අගය කළ යුතු ය.

එවාගේ ම ආලෝකකරණයේ ද හසල දැනුමක් ඇති විෂුද්ධීන ඉරින්, මහින්ද බයස් මහතාගේ ද සහය ඇති ව බටහිර ආහාසය ද ලබා ගනිමින් තලදමයන්හි මුදා නාට්‍යය නිරමාණය කර ඇති බව ඉහත සියලු කරුණු තුළින් ගම්මාන වේ.

(iii) හාරතීය නාත්‍ය නාටක බිජිවීම හා එහි නිරමාණ ශිල්පීන්ගේ දායකත්වය

නරතනය මගින් යම්කිසි කරා ප්‍රවතක් විකාශනය කිරීම හරහායට අනුව "නාත්‍ය නාටකයක්" ලෙස ඉතා කෙරියෙන් හැඳින්විය හැක. හාරතීයයන්ගේ විර කතාවන් වන මානාරත්‍ය, රාමායණය, හගවත් හිතාව, හිත ගෝවින්දය ආදි වෘත්තීන් මලුන්ගේ මෙහි නාත්‍ය නාටකයන්ට වස්නු විෂය වි ඇත. හාරතීය ප්‍රධාන නරතන සම්ප්‍රදායන් සතර වන හරත, කපික, කපිකලි, මතිපුරී යන නරතන සම්ප්‍රදායන්ගේ ද නාත්‍ය නාටක සංකල්පය වඩාත් ප්‍රබල ව ඇත්තේ කරකැලි නරතනය තුළ ය. අනෙකුත් නරතන සම්ප්‍රදායන් තුළ ද මෙය නැතුවා ම තොටවේ. ඒ අනුව හාරතීය නරතන සම්ප්‍රදායන් සතරහි බිජිවීම හා ඒ හා බැඳී නාත්‍ය නාටක සංකල්පය පිළිබඳ කරුණු අධ්‍යයනය කර බලමු. ඒ අනුව ප්‍රථමයෙන් කරකැලි නාත්‍ය පිළිබඳ තොරතුරු අධ්‍යයනය කර බලමු. කපිකලි නරතනය බිජිවීම පිළිබඳ ඉතිහාස කරාවේ ද කෙරුලයේ පැවති කුවිඡාවටම, වක්තියාර කුත්තු, ක්‍රිජ්‍යා ආට්මි, රාමනාට්මි වැනි ජන නාටක මෙයට බලපා ඇති බව අප කවුරුත් දන්නා කරුණකි. රාමනාට්මි හා ක්‍රිජ්‍යානාට්මි එකතු වී පසු කළකු "කපිකලි නාත්‍ය" බිජිවීම වූ බව ඉතිහාසය පෙන්වා දේ. එසේ ඇති වූ කපිකලි නාත්‍යයෙහි අරුත වන්නේ ද "කරාවක් කීම" හෙවත් "කරා නාටකය" යන්නයි.

එසේ ම හරත නරතනයේ ප්‍රහවය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ ද ද එය දේවදාසී නරතන ඇපුරු කොටගෙන දෙවියන් පිදීමේ පරම්පරාය මත ඒ හා බැඳී කරා ප්‍රවත් විවිධ මුදා යොදා ගනිමින් රග දක්වමින් බිජි වි ඇති. එකී රග දක්වීම තුළ ද නාට්‍ය ලක්ෂණ අන්තර්ගත බැවින් මෙහි ද නාත්‍ය නාටක සංකල්පය ගැබූ ව ඇති බව පෙනේ. කපික නරතනය ප්‍රහවය ලබා ඇත්තේ ද මානාරත්‍ය, රාමායණය වැනි කරා ප්‍රවත් නාට්‍යනුසාරයෙන් රග දක්වමින් ගමින් ගමට ගිය "තරික" නම් වූ මාන්දණ දුරකථනවැන්ගේ ආගමික නාත්‍ය පදනම් කරගතිමිනි. එසේ ම මතිපුරී නරතනය බිජි වි ඇත්තේ ද රාඛා-ක්‍රිජ්‍යා ප්‍රේම විභාන්තය මත ය. මෙහි වූ රාඛ්ලිලා නරතනයෙන් ක්‍රිජ්‍යාගේ ත්වන තොරතුරු මතා සේ නිරුපණය කරනු ලැබේ.

මේ අනුව හාරතීය නරතන සම්ප්‍රදායන් බිජිවීමේ ප්‍රේම් පිළිබඳ යම් අවබෝධයන් අපට ලැබේ. එසේ විජි වූ හාරතීය නාත්‍ය නාටකවල ද්වාරාපය පිළිබඳ විමසීමේ ද සංම් නරතන සම්ප්‍රදායකට ම කරා ප්‍රවත් හෝ පිද්ධී මාලාවක් උෂ්ණකයින් හමුවට පැමිණවීමට අන්තර්ගත වි ඇති බව පෙනේ. එම ප්‍රවත් හෝ සිද්ධීය උෂ්ණකයා හමුවට ගෙන එමට නරතනය ප්‍රධාන මාධ්‍යය ලෙස හාවිත කරන බව ද ඒ අනුව රැහැදිලි වේ. එසේ ම

ප්‍රකාශනය කිවු කිරීම සඳහා සංගිතය යොදා ගන්නා බව හරත, කපකලි තාත්‍ය සඳහා දැකුණු ඉන්දිය කරණාටක සංගිත සම්පූදාය යොදා ගැනීමෙනුත් කුපක්, මතිපුරි තාත්‍ය සඳහා උතුරු ඉන්දිය හින්දුස්ථානි සංගිත සම්පූදාය යොදා ගැනීමෙනුත් මතා ව පැහැදිලි ය. එපමණක් නොව, පසුවීම් ගායනයේ දී පමණක් වාචික අභිනය යොදා ගන්නා අතර, තාලානුකුල හා ප්‍රකාශනාත්මක වලන වැඩි වශයෙන් යොදා ගන්නා බව ද මෙම නාත්‍ය නාටක අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පැහැදිලි වේ. තව ද සාත්වික හා ආභාරය අභිනය මෙකි නාටකවල පුව්සේෂී ව හාචිත වන අපුරු ද මෙම නාටක පිළිබඳ වැඩිදුර අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පෙනේ. ඒ අනුව හාරතීය තාත්‍ය නාටක සංකල්පය පිළිබඳ මතා අවබෝධයක් ලැබෙනවා සේ ම එකී නාට්‍ය බිජිවීම සම්බන්ධයෙන් ද අපට අවබෝධයක් ලැබේ. මෙසේ හාරතීය තාත්‍ය නාටක බිජි කිරීමෙහි ලාදායක වූ ශිල්පීන් පිළිබඳ ව ද කථා නොකර ම බැරි ය.

ඒ අනුව හාරතීය තාත්‍ය නාටක බිජි කිරීම සඳහා පුරෝගාමී මෙහෙවරක් කළ ශිල්පීන් අතර උද්‍යගංකර, රවින්ද්‍රනාත් තාගෝර්, ශ්‍රී ගෝපිනාත්, රාමගෝපාල්, රුක්මණිදේවි අරුන්චේල්, ශ්‍රීමති මෙනකා ආදින් හඳුන්වාදිය හැක. මෙකි අසභාය ජ්‍යෙෂ්ඨ කලාකරුවන්ගේ මහත් වූ උත්සාහය හා කැපුවීම මත හාරතීය තාත්‍ය නාටක රෝක් ලෝකයාට එලිදුක්විය හැකි විය. ඒ අතර ඉන්දියානු නව නරතනයේ පියා ලෙස සැලකෙන උද්‍යගංකර ප්‍රධාන වේ. ඉන්දියානු තාත්‍ය නාටක කලාවහි පුරෝගාමී වරිතයක් වූ මොහු පුපුකට රැසියානු බැලෙනා කෙනෙකු වූ ඇතා පැවිලෝවා සමඟ එක් වී ඉදිරිපත් කළ "රාඛ-කෘෂිණා", "හින්දු විවාහය" නමැති තාත්‍ය නාටක මොහු කළ නිර්මාණ සේ පෙන්වාදිය හැක. මීට අමතර ව මොහුගේ තාත්‍ය නාටක අතර මහත් ආන්දෝලනයක් ඇති කළ කලා නිර්මාණයක් වූයේ "කල්පනා" තාත්‍ය නාටකයි. එපමණක් නොව, මොහුගේ තාත්‍ය නාටක අතර ඉතා ජනප්‍රියත්වයට පත් තාත්‍ය නාටකයක් ලෙස "ඒවනයේ රිදුමය" හැදින්විය හැක.

හරත නරතන සම්පූදායේ විෂ්ලවයක් ඇති කළ ශිල්පීන් වූ රුක්මණිදේවි අරුන්චේල් ද හාරතීය තාත්‍ය නාටක බිජි කිරීමෙහි ලා මහත් සේවාවක් කළ අයෙක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. ඇය විසින් කරන ලද තාත්‍ය නාටක ලෙස සිතා, ස්වයංවරය, රාඛ-කෘෂිණා, රාමිලා ප්‍රධාන ජ්‍යෙෂ්ඨයක් ගනී. ඇය විසින් රාමායණයෙහි කථා ප්‍රවත් තේමාකර ගනිමින් ඒ ඇසුරින් තාත්‍ය නාටක ගණනාවක් නිර්මාණය කර ඇති අතර, ඒවාට පසුවීම් වී ඇත්තේ ද හින්දු දේව කතා සහ එකි එන එරිතයි.

කපකලි, හරත, මතිපුරි යන නරතන කලාවන් මැනවින් පුරුණ කොට ඇති රාමගෝපාල් රාඛ-කෘෂිණා කතා ප්‍රවත් තාත්‍ය නාටකයක් ලෙස ප්‍රතිනිර්මාණය කළේ ය. මොහුගේ තාත්‍ය නාටක අතර වඩාත් ජනප්‍රිය වූ තාත්‍ය නාටකය වන්නේ "දිරනී" වේ. ශ්‍රීමති මෙනකා නම් කලාකාරීනිය ද හාරතීය තාත්‍ය නාටක කලාවට මහත් සේවයක් කළ අයෙකි. ඇයගේ නිර්මාණ අතර ක්‍රිජ්‍යලිලා, දේව විජය හා මෙනකා ලාස්‍යයම් ලොවට පෙන්වාදිය හැකි අතර, රවින්ද්‍රනාත් කාගේස්තමා ද හාරතීය තාත්‍ය නාටක කලාවට ඉමහත් සේවයක් කළ අයකු ලෙස හඳුන්වාදිය හැක. මෙතුමාගේ නිර්මාණ අතර ගාස්මොවන්, විත්‍රාංගදා, වෘෂ්ඩාලිකා, ග්‍යාමා, තායගෝවෙනිතා හා සමාජය ප්‍රමුඛ වේ.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ පරිදි හාරතීය තාත්‍ය නාටක බිජිවීම හා තාත්‍ය නාටකයක් යනු කුමක් ද, එහි වූ ගත් ලක්ෂණ මෙන් ම එකී ගති ලක්ෂණයන්ගෙන් සැයුම් ලත් හාරතීය තාත්‍ය බිජි කිරීමෙහි ලාදායක වූ ශිල්පීන්ගේ දායකත්වය මෙසේ විමසුමට ලක් කළේ.

IV කොටස

08. (i) රංගවස්තු නිර්මාණකරණයේ දැකිය හැකි ප්‍රවණතා

අදාතන ප්‍රාසාගික නරතන නිර්මාණ දෙස නොව යොමන කළ අනුෂාංකික කලා හාචිතය බොහෝ සේ නව නිර්මාණ සඳහා යොදාගෙන ඇති බව පෙනේ. අනුෂාංකික කලා යනු ප්‍රාසාගික කලාවේ ආරම්භයන් සමඟ පැමිණි නරතනයෙහි අලුංකාරත්වය හා එහි කිවු බව වඩාත් මත තංවා පෙන්වීමට යොදාගත් අනු අයයන් ය. එකී අංගයන් ලෙස විවිතුව් වූ රංගවස්තු, රංගාහරණ, වේදිකා සැරසිලි, වේදිකා ආලෝකය, පසුතල නිර්මාණ, රංග උපකරණ ආදිය පෙන්වාදිය හැක. මෙකි කලා අංග හාචිතය තුළින් ජ්‍යෙක්ෂණ අවධානය තම නිර්මාණ වෙත දැඩි ලෙස ලබා ගැනීමටත්, එකී නිර්මාණයන්ට දායකවන පාතු ව්‍යුගයාට තම නිර්මාණය පහසු ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමටත් ආදි කරුණු රෝකට ඉඩ ප්‍රස්ථා ලැබීමේ හැකියාව උදා වී තිබේ. මෙසේ වූ අනුෂාංකික කලා අංගයන් වූ රංගවස්තු නිර්මාණකරණය අදාතන ප්‍රාසාගික නරතනයන්ට යොදා ගැනීමේ තව ප්‍රවණතාවක් ඇති බව තන් නරතන නිර්මාණ අධ්‍යයනයන් පෙනේ.

නුතනයේ නරතන නිරමාණවල හාවිත රංගවස්තු පිළිබඳ බැලීමේ දී සාම්ප්‍රදායික රංගවස්තුවලින් නා වර්ණවලින් යම් ආහාසයක් ලබා ඇති බව කිව යුතු ය. දේශීය නරතන කලාව තුළ කාන්තා ඇඳුම් කටිවලයක් මූලින් ම දෙයට උරුම කර දුන්නේ රංගවස්තු නිරමාණයේ දුවැන්තයකු වූ සේමබන්ද විද්‍යාපති ගුරින් ය. පළමුවෙන් ම කලාකරුවන් වන අප සැමගේ ගොරවය ඔහුට පුද කළ යුතු ය. මෙසේ ආරම්භ වූ රංගවස්තු නිරමාණය තන් යුගය වන විට බොහෝ සේ ඉදිරියට ගොස් ඇති බව පෙනේ. ඒ අනුව වත්මනෙහි තොයෙකුන් රංගවස්තු ඒ ඒ නරතන අංගයන් සඳහා යොදා ගන්නා බව අපට ප්‍රාසංගික වේදිකාවෙන් පෙනේ. එම රංගවස්තු අලංකරණය කිරීම සඳහා විදුරු ගල්, පබල්, ස්විකින්ස්, රිඛන් වර්ග, රේන්ද වර්ග ආදී තොයෙකුන් දුව්‍යයන් යොදාගෙන ඇත්තේ රංගවස්තු නිරමාණකරණයේ දැකිය හැකි ප්‍රවණතාවයන්ට තිදුපුන් දක්වමිනි. මෙසේ තොයෙකුන් දිලිසෙන දුව්‍යයන් හාවිත කොට විවිධ මෝස්තර දමා රංගවස්තු නිරමාණය කර තිබීම වත්මනෙහි සුලබ දෙයකි. ප්‍රාසංගික කලාව තුළ ඇඳුම් පැලදුම් විදුලි ආලෝකයට ගැලුපෙන පරිදි සකසා ගැනීමට සිදුවීම සමඟ විට මීට ප්‍රාසංගික කලාව තුළ ඇඳුම් පැලදුම් විදුලි ආලෝකයට ගැලුපෙන පරිදි සකසා ගැනීමට ඇතුළත්තාම ඇතු.

එපමණක් තොට, නා නා මාදිලියේ රංගවස්තු සඳහා තොයෙකුන් වර්ණ හාවිත කිරීම ද එසේම ය. තද පැහැති වර්ණ හාවිතය අදාළතන ඇඳුම් නිරමාණවල බොහෝ දැකිය හැක. රතු, කහ, කඩ, තැකිලි, කොළ, දම්, නිල් ආදී වර්ණ ඒ අතර ප්‍රධාන වේ. මෙකි වර්ණ වේදිකා ආලෝකයට උවිත ආකාරයට යොදා ගෙන ඇති බව ද තොයෙක් වැඩිසටහන් තුළින් ප්‍රදරුණය වේ. මෙය ද අදාළතන රංගවස්තු නිරමාණයෙහි දැකිය හැකි නව ප්‍රවණතාවයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක.

එසේම අදාළතන ප්‍රාසංගික කලාවේ හාවිත රංගවස්තු දෙස තොමන කළ අපට පෙනෙන තවත් ලක්ෂණයක් වත්තේ විදේශ රටවලින් මේ සඳහා ගෙන ඇති. ආහාසයයි. එහි ද මේ සඳහා ආහාසය ගන් විදේශ රටවල් ලෙස ඉන්දුනීසියාව, මැලේසියාව, තායිලන්තය වැනි රටවල් පෙන්වාදිය හැක.

මෙසේ නිම වූ රංගවස්තු තුළ දේශීය අනන්තතාව, සංස්කෘතිය සුරුයිම, අපේක්ම ආදී ගුණාග පිරිහියාමක් ද සිදුවන බව ප්‍රවසන්නේ කණ්ඩාවෙනි. තත්ත්වය එසේ වුවන් අදාළතන වේදිකාව තුළ නිරමාණය වත්තා වූ නරතන නිරමාණයන් උදෙසා හාවිත රංගවස්තු තුළ ප්‍රේක්ෂක රුවිතත්වය, විවිත බව, ආකර්ෂණය, අලංකාරත්වය, විනිවිද හාවය වැනි අංග රෙකක් උපලක්ෂිත බව කිය යුතු ය. එබැවින් මෙකි හේතු සාධක මත වත්මන් ප්‍රාසංගික වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් කරන නරතන අංගයන් හේ රංගවස්තු නිරමාණයෙහි නව ප්‍රවණතාවක් දැකිය හැකි බව කිය යුතු ය.

(ii) වේදිකා ආලෝකකරණයේ හාවිත වන විදුලි පහන් වර්ග

වර්තමාන වේදිකාව තුළ නව පෙරලියක් ඇති කළ අනුෂාංගික කලා අංග යටතේ ගැනෙන තවත් එක් කලා අංගයන් ලෙස ආලෝකකරණය හැඳින්විය හැක. විදුලි බලය සොයා ගැනීමත් සමග ලෝකයට අවතිරණ වූ ආලෝකය ලබා දීමේ තාක්ෂණය තුළ විදුලි බුඩුල් නිෂ්පාදනය වීම ආරම්භ විය. විදුලි බුඩුල් නිෂ්පාදනයන් සමග ම වේදිකා ආලෝකකරණයේ විෂ්ලේෂණ වෙනසක් ඇති විය. අකීතයේ කමත කේත්ත්කොටගෙන ගැමි රු මධ්‍යෙහි උපන් නරතනාග අදාළතනය වන විට ප්‍රාසංගික වේදිකාවට පැමිණ ඇති බව අප කුවුරුන් දන්නා කාරණයකි. එසේ ගැමි රු මධ්‍යෙහි උපන් නරතන අංග සඳහා හාවිත කළ ආලෝකය වත්මන් වේදිකාවට පැමිණෙන විට හාවිත කළ තොහැකි විය. එබැවින් ප්‍රාසංගික වේදිකාවට සරිලන සේ අදාළතනයේ නව වේදිකා ආලෝක තුම්පයක් බිජිවිය. එසේ ආරම්භ වූ වේදිකා ආලෝකකරණයේ දී හාවිත වන විදුලි පහන් වර්ග බොහෝමයක් අද වන විට ප්‍රාසංගික වේදිකාවේ හාවිත වන බව අපට පෙනේ. එම පහන් වර්ග කොටස් 02 ව බෙදේ. එනම් තින් පහන් හා දිවා පහන් යනුවෙනි. තින් පහන් වේදිකාවේ දී හඳුන්වන්නේ “ස්පොට ලයිට්” නම්ති. මෙය පැනිත්ති තින් පහන් හා අනුගාමී තින් පහන් උපන් ලෙස තැවත වර්ග වේ. පැනිත්ති තින් පහන් මගින් වේදිකාවේ කෝරා ගත් ස්ථානයක් හේ පෙදෙසක් ආලෝකවත් තරතු ලබන අතර, අනුගාමී තින් පහන් නාඩාගැනීම් ගමන අනුව මිශ්‍ර අනුගමනය කරමින් ආලෝකය ලබාදෙනු ලැබේ.

දිවා පහන් “අලංචු ලයිට්” ලෙස වේදිකාවේ දී හඳුන්වන අතර, ආලෝකය පැනිත් යන තැනහැන් ගලා යන අරුතින් හඳුන්වනු ලැබේ. මෙකි පහන් වේදිකාවේ දී හාවිත කරනුයේ ප්‍රථම කෝරා ආලෝකවත් කිරීම සඳහා ය. පසුගිය තිරය ආලෝකමත් කිරීමට ද මෙය මෙසේරකාරී වේ.

මිට අමතර ව වත්මන් වේදිකා ආලෝකකරණයේ දී හාවිත වන විදුලි පහන් ලෙස ප්‍රක්ෂේපණ ලාමිපු, රසදිය වාෂ්පී ලාමිපු, වර්ණ රෝදු, වර්ණ පෙරණ හඳුන්වා දිය හැක. පසුතලය මත දරුණනය වන විවිධ අවස්ථා තිරුපණය කිරීම සඳහා යොදා ගනු ලබන්නේ ප්‍රක්ෂේපණ ලාමිපු ය. එනම් වලාකුඩා පාවිම්, ශිනි ගැනීම්, හිම වැටීම්, වැනි අවස්ථා වේදිකාව තුළ දරුණනය කිරීමට අවශ්‍ය වූ විටෙක මෙම පහන් වර්ගය ඒ සඳහා උපයෝගී කොට ගනු ලැබේ. තිවි නිවි දුල්ලවෙන ආලෝකයක් සහිත ලාමිපු පරිභුමණ ලාමිපු ලෙස හඳුන්වන අතර, එමගින් හය, සන්ත්‍රාසය, වැනි අවස්ථාවන් දරුණනය කරයි. රාත්‍රී අසුර වැනි අවස්ථා තිරුපණය සඳහා රසදිය වාෂ්පී ලාමිපු යොදාගන්නා අතර, විවිධ වර්ණවන් ආලෝක ධාරා වේදිකාවට ලබාදීමට වර්ණ රෝදු යොදා ගනී. දුරස්ථා පාලකයන් මගින් මෙය ස්ථියාතරවන අතර, වත්මන් වේදිකා ආලෝකකරණයේ හාවිත පහන් වර්ග ලෙස මෙවා පෙන්වාදිය හැක. මෙයේ ඉහතින් සඳහන් කළ සියලු පහන් වර්ග ආලෝක පාලකයන්, ස්මාන පාලකයන් ආදි විදුෂත් උපකරණ යොදා ගනිමින් ආලෝකය පාලනය කරන බව ද කිව මනා ය.

මේ අනුව අදාතන ප්‍රාසංගික තර්තන තිරුමාණයේ දී වේදිකා ආලෝකකරණයේ හාවිත වන විදුලි පහන් වර්ග පිළිබඳ ඉහත මොරතුරු ලබාදෙන්නේ මනා අවබෝධයකි.

(iii) තුතන රංග භූම් අලංකරණයේ දී හාවිත විවිධ ශිල්පතුම

තුතනයේ රංග භූම් අලංකරණය කර ගැනීම සඳහා විවිධ ශිල්ප තුම හාවිත කරන බව අදාළතන නව තිරුමාණ දෙස විවිධ තුමක් සඳහා වැඩිහිටි ප්‍රතිඵලයක් ඇත්තා තුළ වැඩිහිටි වේදිකාවක් එක ස්ථානයක පුද්ගලයින් රඳවා තබා ගැනීම අයිරු කරුණකි. එවන් වූ වට්ටිවාවක් තුළ ජ්‍යෙක්ෂණ මනස මද වේදිකාවකට හෝ රඳවා තබා ගැනීමට තිරුමාණකරුවා බොහෝ උපාය මාර්ග සෞයා ගනු ලැබේ. එවන් එක් උපාය මාර්ගයකි, තුතන රංග භූම් අලංකරණය. එකී අලංකරණයේ දී ජ්‍යෙක්ෂණ අවධානය ලබා ගැනීමට හාවිත කරනු ලබන ශිල්ප තුම රැසක් අදාළතනයේ ව්‍යවහාරයේ පවතී. එවන් ශිල්ප තුම කිහිපයක් ලෙස වේදිකා ආලෝකනය, පසුතල තිරුමාණ, සැරසිලි සඳහා හාවිත කරන විවිධ අමුදුවන, තාක්ෂණික තුම ශිල්ප හා බිජිවල් තාක්ෂණය ආදිය හැදින්විය හැක.

ඒවාගේ ම රංග භූම් අලංකරණ විවිධතා ද මිට අයත් වේ. මේ එක් එක් කරුණ පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී වේදිකා ආලෝකනය ඒ අතර ප්‍රධාන තැනැක් ගනු ලබයි. විදුලි බලය සෞයා ගැනීමත් සමය ම ලොවට එක්වුණු මෙකී ආලෝකය වර්තමාන වේදිකාව තුළ මහන් ආන්දේලනයක් කළ තාක්ෂණික ශිල්ප තුමයක් ලෙස අර්ථ ගැනීවීම යුත්ති ය. මෙම ආලෝකනය තින් පහන් හා ධාරා පහන් ලෙස වේදිකාව තුළ හාවිත කරන අතර, තොයෙකුත් විදුලි බුලුම් වස්ග ද වේදිකා ආලෝකනය සඳහා හාවිත කරනු ලැබේ. එය තුතන රංග භූම් අලංකරණයේ දී හාවිත වන ශිල්ප තුමයකි.

තවද රංග භූම් අලංකරණය සඳහා යොදා ගන්නා පසුතල තිරුමාණ ද තුතනයේ හාවිත තවත් එක් ශිල්ප තුමයකි. මෙකී තිරුමාණ තුමයේ දී වේදිකාව මත දිගහැරෙන කළා කාකියෙහි සමස්ත අර්ථය ම වඩාත් තීවු කොට පෙන්වාදීමේ හැකියාව ඇතු. තිබුනක් ලෙස "කරදිය" මූදා නාට්‍යයේ දී පසුතල තිරුමාණ ලෙස යොදාගෙන ඇති පොල්ගස්, පැල්පත, ගල්කුළ වැනි සංස්කේත මෙයේ පෙන්වා දිය හැක. ඒ තුළින් වෙරළාසන්න දිවර පරිසරය මනා සේ ජ්‍යෙක්ෂණයාට සම්පූර්ණ නාට්‍යය තිරුමාණයේ හාවිත ශිල්ප තුම තුළ ඇති වරිනාකම ලොවට හෙළි කරවමිනි.

තවද තුතන රංග භූම් අලංකරණයේ දී හාවිත ශිල්ප තුමයක් ලෙස සැරසිලි සඳහා හාවිත කරන අමුදුවන පෙන්වාදිය හැක. මෙකී අමුදුවන ලෙස කාඩ්බුඩ්, හාඩ්බුඩ්, රිංගොම්, තුනිලැංඩි, කැන්ට්වස් රෝදි, ගෝනි රෝදි වැනි කාකිම දුවා පෙන්වාදිය හැක. මෙවා අදාළතන නව තිරුමාණකරණයේ දී බැහුල ව යොදාගන්නා බවත් අප නොත ගැටී තිබේ. එයට සේතු වශයෙන් පෙන්වාදිය හැක්කේ මෙකී තිරුමාණ ආයාසයකින් තොර ව වේදිකාවේ සරිකළ හැකි අතර, සැහැල්පු සක්තිමත් හාවයකින් ද යුත්ති වීම ය. තුතන රංග භූම් අලංකරණයේ හාවිත තවත් එක් ශිල්ප තුමයක් වත්තේ තාක්ෂණික තුම ශිල්පයයි. මෙම ශිල්ප තුමය යටතේ අදාළතන වේදිකා ආලෝකකරණය සඳහා විවිධ තාක්ෂණික උපතුම හාවිත කරන අතර, ඒ අනුව පරිගණක සැලසුම් මිගින් කරනු ලබන ආලෝකකරණය පෙන්වාදිය හැක. මෙම නව තාක්ෂණික තුමය සඳහා ලේකයේ දියුණු රටවල් අද වන විට දැඩි නැඹුරු බවත් පෙන්වන බව බොහෝ තිරුමාණ තුළින් අපට පෙනේ. ඩිජිටල් තාක්ෂණය ද එසේම ය.

නුතන රංග ඩුම් අලංකරණයේ දී හාවිත තවත් එක් ගිල්ප ක්‍රමයක් ලෙස රංග ඩුම්වල විවිධතා පෙන්වාදිය හැක. ඒ යටතේ රංග ඩුම්වල ඇතුළත් විවිධ වේදිකා වර්ග විශේෂ වේ. එම වේදිකා අතර කවාකාර වේදිකා, ආරුක්ක වේදිකා, කුරකෙන වේදිකා පෙන්වාදිය හැක. එවාගේ ම තත් කාලවකවාණුව වන විට යාන්ත්‍රික ව්‍යුහයේ විශ්වාස්‍ය වන උපකරණ සහිත නැවිනතම වේදිකා ද මෙරට ඉදි වී ඇත. එයට නිදුස් ලෙස "නෙත්ම් පොකුණ" වේදිකාව හඳුන්වා දිය හැක.

මෙසේ තුතන රංග ඩුම් අලංකරණය කර ගැනීම සඳහා විවිධ ක්‍රම උපකරණ හාවිත කර ඇති බව දත්ත්වීමට ඉහත තොරතුරු මතා පිටිවහලකි.

09. (i) ප්‍රවත්තන් කළමනාකාර තුමා,

..... ප්‍රවත්තන,

කොළඹ 08.

.....
අංක:

මහත්මයාණන්ද,

"නව නරතන ප්‍රවණතා හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නරතනයට හිමි තැන"

හෙළ සංස්කෘතියකට හා පරමිතරාගත උසස් නරතන කළාවකට උරුමකම් කියන අපගේ සාම්ප්‍රදායික නරතන කළාවට නව නරතනය හමුවේ හිමිතැන පිළිබඳ කරුණු විමසා බැඳීම මෙම ලිපිය තුළින් අපේක්ෂිත ය. සාම්ප්‍රදායික නරතනය යනු බොහෝ දෙනා විසින් පිළිගන්නා ලද ව දිරිස කාලයක් හමුවේ නොවෙනස් ව පැවත එත්නා වූ කළාවක් ලෙස ඉතා කෙරියෙන් අරථ ගැන්වීය හැක. මෙකි නරතනය අතිතයේ සිට අද දක්වා ම සමාජ හා මානව වර්ගයාගේ අවශ්‍යතාවය මත තිරමාණය වී ඇත. එසේ තිරමාණය විමේ දී ඒ එක් කාල වකවානු තුළ නිවත් වූ මිනිස් වර්ගයාගේ අවශ්‍යතාවයන් හමුවේ මෙම නරතනය වෙනස් කොට්‍යෙන ඇත. එකි වෙනස්කම "ප්‍රවණතාවය" ලෙස හැඳින්වීය හැකි අතර, ඉහතින් සඳහන් කළ සාම්ප්‍රදායික නරතනය ද මෙකි ප්‍රවණතාවය මත වෙනසට හාර්තනය වී ඇත. එසේ වෙනසට පත් අද්‍යතන නරතන කළාව හමුවේ සාම්ප්‍රදායික නරතනයට ඇති තත්ත්වය මෙසේ විමසා බලමු.

සාම්ප්‍රදායික නරතනය තුළ මූලික පරමාර්ථය වී පැවතියේ පුරුෂර්ථයයි. එනම් නොපෙනෙන බලවේගයන්ගෙන් පිළිවායන්ෂාව පැවතියි. එහි දී මුළුන් තම පරමාර්ථය මුදුන් ප්‍රමුණුවා ගනු වස් යාන්ත්‍රිකර්ම, ආගමික උත්සව ආදිය පැවැතුවීය. වර්තමානය වන විට පුරුෂර්ථය මත ආරම්භ වූ මෙකි නරතනය විනෝදාස්වාදය කරා වෙනස්වීය. එය නව ප්‍රවණතාවයක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැක.

තව ද සාම්ප්‍රදායික නරතනය තුළ වූ ගති ලක්ෂණයක් වූයේ නරතනාය දිරිස විමයි. එවාගේ ම එකල නරතන අංග ද යාන්ත්‍රිකර්ම රාග මධ්‍ය තුළ බොහෝ විය. තවද පුරුෂ පක්ෂය නරතනාය ඉදිරිපත් කළ, අතර මේ සඳහා කාන්තා දායකත්වයක් නොතිබේ. එවාගේ ම රංගවස්ත්‍රාහරණ ද සංස්කෘතිය රැකින් දිගු කාලීන ව හාවිත කළ එවා විය. රාග මධ්‍ය වූයේ ද කමත හෝ පුරුෂත්වයක බිමක් හෝ පොදු ජ්‍යානයකි.

මෙසේ පැවති සාම්ප්‍රදායික නරතනය ක්‍රම ක්‍රමයෙන් වෙනස් මුහුණුවරක් ගන්නට විය. එහි දී යාන්ත්‍රිකර්ම රාග මධ්‍ය තුළ බොහෝ වේදාවක් එක් නරතන අංගයක් රයදුන් වූ අතර, එය ක්‍රමයෙන් වත්මන් වේදිකාවට පැමිණීමේ දී වෙනස් විය. එනම් ඒ සඳහා වූ කාලය කෙරි විය. එකල නරතන අංග වත්මන් වේදිකාවට පැමිණීමේ දී සමූහ අංග බවට පත්වීය. එවාගේ ම රංගවස්ත්‍රාහරණ වේදිකා පහසුකම් සියල්ල වෙනස් විය. මෙය වූ කළී සාම්ප්‍රදායික නරතනය අභිජනා නව නරතනය ඉදිරියට පැමිණීමයි. එනම් නව නරතනයේ ප්‍රවණතාවයයි.

මෙසේ සාම්ප්‍රදායික නරතන අංගයන් සතු ව හිඩු අංග ලක්ෂණ බොමොමයක් විනාශ වෙමින් වත්මන් සමාජ අවශ්‍යතා මත මෙකි සාම්ප්‍රදායික නරතනය නව ප්‍රවණතාවයන් වෙත යොමු වත්නට විය. ඒ අතුරින් සාම්ප්‍රදායික නරතනය අභිජනා නව නරතනය බිහිටිමට තවත් එක් හේතුවක් වූයේ හාරතීය හා බටහිර නරතන කළාවන්ගෙන් ලැබූ බලපෑමයි. මෙකි නව ප්‍රවණතාවය ඇති වූයේ 1930 දෙකෙන් පසුව ය. එනම් රවින්ද්‍රනාථ තාගෝර්ඩනාගේ

ලංකාවට පැමිණීම්, ඔහුගේ යාපලෝවන් නාත්‍ය නාටකය සූ ලාංකික පිරිස් නැරඹීම් සමඟ ය. ඒ නැරඹීම රදනම් කොටගෙන සූ ලංකා ධර්ණී කලය තුළ "මුදා නාටකය" නමැති කලාව බිජිවිය. එය හාර්තිය ආහාරය ලබම් මෙරටෙහි වූ නව ප්‍රචණකාවයකි.

එසේ ම බටහිර නරතන කලාවන්හේ බලපෑම ද සාම්ප්‍රදායික නරතන කලාවේ පසුබැඩීමට තවත් හේතුවක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. මෙකි බලපෑම ආරම්භ වන්නේ දේශීය නරතන සිල්පීන් තම නරතනාංග වෙනත් රටවල පුද්රේණය සඳහා රැගෙන යැමේ ප්‍රචණකාවයෙහි අරම්භයන් සමඟ ය. එහි දී මුවන් වේදිකා සිල්ප තුම, රංගෝප්‍රම්, රංග රටා භා වේදිකා පරිහරණය පිළිබඳ නව අන්දකීම් ලබා ඒවා දේශීය නරතනයට ආදේශ කර ගත්තේ ය. මෙය ද සාම්ප්‍රදායික නරතනය බැහැර වී නව නරතනයක් කරා වර්ධනය වීමට හේතු විය.

ඒවාගේ ම ජන සන්නිවේදන මාධ්‍යය ද සාම්ප්‍රදායික නරතනය පසුබැඳ අදාළතන නරතනය ඉදිරියට ඒමට තවත් හේතුවක් විය. මෙකි මාධ්‍යය තුළ ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් ලෙස රුපලාභිතිය හඳුන්වාදිය හැකි අතර, මෙම මාධ්‍යය තුළ දී, නාලිකා රෙසක් ඇතු. ඒ හැම නාලිකාවක ම නොයෙක් මාදිලියේ නරතන අංග ඇතුළත් වැඩිසටහන් පුද්රේණය කරන අපරුණ අප නොත ගැටී ඇතු. මෙහි සම්භරක් වැඩිසටහන් දේශීය නරතනයට අපගේ සංස්කෘතියට හාතියක් නොවන අතර, ඇතැම් වැඩිසටහන් සාම්ප්‍රදායික නරතනයට විනා අපගේ සංස්කෘතියට ද කරන්නේ මහත් බලපෑමක්. මෙයට වගකියපුතු පුද්ගලයින් සිරියදින් එසේ තිසි ස්ක්‍රියාමාර්ග නොයන්නේ දැයු අව්‍යාපනාවකට විය හැක.

සාම්ප්‍රදායික නරතනය අභිජනවා නව නරතනයේ ප්‍රචණකාවයක් ඇති වීමට තවත් හේතුවක් වී ඇත්තේ අදාළතන සමාජ රුළුවක්වයයි. වන්මත් ජනමාධ්‍ය තුළින් සාම්ප්‍රදායික නරතන අංග පුද්රේණය කිරීම ඉතා දුලුබා අංගයක් දේ පෙනේ. මුවන් නිතර රුපලාභිතිය වැනි මාධ්‍ය තුළින් පුද්රේණය කරන්නේ නව මාදිලියේ නරතන අංගයන් ය. හිත අනුව කෙරෙන නරතන, හිනදී, බටහිර ආදී අය ලක්ෂණයන් ඇතුළත් නරතන ආදිය ඉන් ප්‍රධාන වේ. මෙහි දී නා භා මාදිලියේ රංගවයුතු හාවිත කරන අතර ආහරණ ද එසේම ය. නව තාක්ෂණයන් සමඟ මෙම නරතන අංග ඉදිරිපත් කිරීමේදී ඉතා අලංකාරවීම් ඉන් විහිදේ. ඒ අනුව මෙම නරතන අංග නිතර නරඹන උෂ්ඨත්වයින්ගේ සිත ඒ කෙරෙහි ඇදී යාම පුදුමයක නොවේ.

එසේ ම අධ්‍යාපනික භා ආර්ථික අවශ්‍යතා ද නව නරතන ප්‍රචණකා ඇතිවීම කෙරෙහි බලපා ඇති තවත් හේතු සාක්ෂියන් ය. ඒ තුළ වූ මහත් පෙරලියක් වූයේ අධ්‍යාපනය සම්බන්ධයෙන් පර්යේෂණ කානි බිහිවීමයි. නරතන විෂය ක්ෂේත්‍රය භා බැඳී නොයෙකුත් ක්ෂේත්‍රයන් මධ්‍යේ කරන ලද පර්යේෂණ ආශ්‍යයෙන් මෙහි කානි බිහිවීම තුළින් පර්යේෂණ සාහිත්‍යයක් ද පොත්තන් විශාල සංඛ්‍යාවත් ද විහිවිය. ඒවාගේ ම සාන්නිකර්මයට, විනෝදාස්වාදයට සීමා වී තිබු නරතන කලාව පාසල් විෂය මාලාවට, විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයට එක්වීම තුළින් පොදු ජනයා අතරට මෙන් ම උසස් සමාජය අතරට ද පැමිණියා. මෙය ද නව නරතනයේ වූ ප්‍රචණකාවකි.

තත්ත්වය මෙසේ හිතිය දී නව නරතනය තුම තුමයෙන් ඉදිරියට පැමිණී අපරුණ ඉහත කරුණු අනුව අපට අවබෝධ විය. ලෝකය වෙනස් විය යුතු ය. ඒ අනුව නරතනය ද වෙනස් විය යුතු ය. ඒ ගැන සැකයක් හැක. නමුත් සූ ලාංකිකයින් වන අපට අපගේ ම කියා පෙන්වීය හැකි යම් දෙයක් ඇදේද එය වූ කළී "නරතනය" ම පමණකි. එබැවින් ලක්වැයියන් වන අප සැමගේ ම යුතුකම විය යුත්තේ වෙනස් වන සමාජ රටාව තුළ අප වෙනස් වූ ද අපගේ පැරණි උරුමයන්, සමාජ භරපෑදතින්, සංස්කෘතිය යක ගැනීමයි. ඒ අනුව නව සමාජ පද්ධතිය තුළ සාම්ප්‍රදායික නරතනය අභිජනවා නව නරතනයෙහි ප්‍රචණකාවයක් දක්වුව ද ඒ තුළ තිබු ගුණධර්ම, සාරධීම යක ගැනීම කළා ලදී අප සැමගේ යුතුකමකි. වගකිමති, එබැවින් බලධාරීතුමන් මධ්‍යමාගේ ද කාරුණික අවධානය මේ සඳහා යොමුකොට අපගේ මහය කළා අංගය යක ගැනීමට කටයුතු කරන්නේ නම් මැනවි.

(ii) නරතන අධ්‍යාපනයෙන් සිදුවන මානයින සංවර්ධනය, අදාළතන නරතන තුරුවලින් ලබා ගත හැකි ද?

අපගේ උතුම් කළා අංගයක් වූ නරතන විෂය දුරාතිතයේ ගුරුගෙදරින් ආරම්භ වී අදාළතනය වන විට විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනය දක්වා වූ දිගු ගමන් මගයක් පැමිණ ඇති බව ප්‍රවාන්තන්හේ හඳුරි සතුවීති. එදා ජන්ම පත්‍රයට, අනුව කළාව පිහිටා ඇති දරුවන් රමණක් ගුරුගෙදර දී නරතනය පුළුණ කිරීමට තොරාගත් යුතුයක සිට වැඩි ම ලක්ෂු මත විශ්වවිද්‍යාලයට කොරෝන්නා විෂයක් බවට නරතන විෂය රැත් වී ආයේ නොයෙක් බාධක කමිකටොලු මැද ය.

එදා තර්තන විෂය සඳහා තොයෙක් නීතිමත් පැවති අතර, බොහෝ ගුණධර්ම, සාරධර්ම, ගුරුවරුන් දරුවන්ට ලබයුති. එසේ තර්තන අධ්‍යාපනය පාසල් විෂය මාලාවට පැමිණිය ද දුරාතිතයේ පැවති බොහෝ යහපත් ගති සිරිත් අද දක්වා ම මෙකී විෂය තුළ රෙකූගෙන ඒමේ කාර්යයෙහි නියැල්සු ගුරුහවතුන් අද ද තැනුවා ම තොවේ.

තර්තන විෂය හැදුරීමෙන් මතා සේ මානයික සංවර්ධනයක් සිදුවන බව පෙනේ. මෙකී විෂය තුළ රසයැතා වර්ධනය ඉන් ප්‍රමුඛස්ථානයක් ගති. අපගේ ගැමි තැබුමක්, ගාස්ත්‍රීය තැබුමක්, ශීතයකට අනුව ඉදිරිපත් කරනු ලබන තැබුමක් දෙස බොහෝ දෙනෙක් බලා සිරින්නේ ඉතා කැමැත්තෙනි. එසේ ම එය රසවිදියි. විනැමු ප්‍රශ්නයක් කෙරී කාල සීමාවකට හෝ අමතක කර දුම්මට මෙකී විෂය මහෝපකාරී වේ. ඒ අනුව මෙම තර්තන විෂය තුළින් රසයැතා වර්ධනය සිදුවන බව කිව හැක. තව ද නිරමාණ කුසලතා වර්ධනය කර ගැනීමට සමත් විෂයක් ලෙස ද තර්තන අධ්‍යාපනය හඳුන්වාදිය හැක. ඒවාගේ ම මෙම විෂය තුළ යහපත් ආකල්ප සංවර්ධනය විශිරීම ද උසස් මට්ටමක පවති. ඒ තුළ ගුරු දෙපා තැමදීම, මුදුන් දෙවියන් සිහිකර නමස්කාරය කිරීමෙන් තර්තනය ආරම්භ කිරීම, පාවහන් ගලවා පත්ති කාමරයට ඇතුළුවීම, වැඩිහිටියන් පිදීම, තායකත්වයට ගරු කිරීම මෙවාගේ ම මෙම විෂය තුළ යහපත් වූ ආකල්ප සංවර්ධනයක් ඇති වේ. ආදි වූ ගුණධර්ම රුපක් මෙකී ඇතුළත් ය. මෙවා දකින සිපුන් තුළ යහපත් වූ ආකල්ප සංවර්ධනයක් ඇති වේ. මෙවා මෙම විෂය පුරුණ කිරීමෙන් දරුවාට ලැබෙන මානයික සංවර්ධනයක්. ඒවාගේ ම බිවාරාත්මක ව කටයුතු කිරීමට පුරුදු පුහුණු විම, තර්කානුකුල ව වැඩ කටයුතු කිරීමට හැකියාව ලැබීම ද මෙම විෂය තුළ වූ මානයික සංවර්ධනයේ කොටසකි. මෙම මානයික සංවර්ධනය තර්තන අධ්‍යාපනයෙන් ලැබෙන අතර, අදාතන තර්තන තරගවලින් ද එය එසේ ම ලබාගත හැකි දැයි විමසා බැලීම වටිනි.

අදාතන සමාජය තුළ දරුවන් වෙනුවෙන් තොයෙකුත් වැඩසටහන් ඇති අතර, තර්තන තරග පැවැත්වීම අද පෙරමුණ ගෙන ඇති. මෙම තර්තන තරග රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් ම පාසල් මට්ටමින්, සමස්ත ලංකා මට්ටමින්, කළායනන මට්ටමින්, විශ්වවිද්‍යාල මට්ටමින් ආදි වශයෙන් පවත්වනු ලැබේ.

වත්මන් රුපවාහිනී නාලිකා දෙස විමසිලිමෙන් ව බැලීමේ ද අපට පෙනී යන්නේ හතු පිපෙන්නාක් මෙන් පවත්වනු ලබන තර්තන තරගාවලින් ය. ඒ ඒ නාලිකා තමන්ගේ රුපවාහිනී නාලිකාව ජනපිය කර ගැනීම පිශිස මෙකී තරගයන් යොදාගෙන ඇත්තේ උපතුමයිලිව ය. එවැනි තර්තන තරගාවලින් කිහිපයක් ලෙස ලිවිල් ස්ටාර්, බාන්සින් ස්ටාර්, කවිතා, I.T.N. පුපිරි හපනා ආදිය දක්විය හැක. මේ අමතර ව පාසල් සමස්ත ලංකා තැපුම් හා මුදා නාට්‍ය තරගය, කළායනන තරග, විශ්වවිද්‍යාල තරග ආදි වශයෙන් තරග රුපකි. එසේ පවත්වනු ලබන තර්තන තරග තුළින් මානයික සංවර්ධනය තුළ රසයැතා වර්ධනය, නිරමාණ කුසලතා වර්ධනය, යහපත් ආකල්ප වර්ධනය, විවාරාත්මක ව කටයුතු කිරීම හා තර්කානුකුල ව කටයුතු කිරීම ආදි ගුණාගයන් අන්තර්ගත ය. එකී ගුණාගයන් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම උදෙසා වත්මන් තර්තන තරග සමහරක් ඉවහල් වන අතර, තවත් සමහරක් එසේ තොවීම කණ්ඩාවෙන් වූව ද සඳහන් කළ යුතු ය.

අදාතන පාසල් තර්තන තරග පිළිබඳ කරා කිරීමේ ද මෙම තරග සමස්ත පාසල් පද්ධතියට ව එක හා සමාන ව ඉදිරිපත් කිරීමට වත්තුලේඛනයක් පවා සාදා සැම පාසලකට ම බෙදා හරිනු ලැබේ. මෙම තරගය වට තුනකින් පවත්වනු ලබන අතර, පළමුවෙන් කළාප මට්ටමෙන් ද, දෙවනු ව පළාත් මට්ටමෙන් ද, තෙවනුව සමස්ත ලංකා මට්ටමෙන් ද පවත්වයි. මෙහි ද පුරුම ස්ථාන දිනා ගන්නා පළාත් නවයේ පාසල් පමණක් අවසානයයේ සමස්ත ලංකා තරගය සඳහා පුදුපුදුකම් සිමිකර ගති. එහි ද සමස්ත ලංකා පුරුම, දෙවන හා තෙවන වශයෙන් ඒ ඒ තරග සිරුෂ යටතේ උඩරට, පහතරට, සබරගමු, නව නිරමාණ, මුදා නාට්‍ය ආදි වශයෙන් දරුවන්ට ජයග්‍රහණ පිරිනැමී. එසේ වසරක් පාසා අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය යටතේ පවත්වන මෙකී තරග තුළින් දරුවන්ගේ මෙන් ම ගුරුහවතුන්ගේ ද මානයික සංවර්ධනය ප්‍රශන්ත මට්ටමකට පත්වන බව සතුවින් සඳහන් කළ හැකි ය.

වර්තමාන රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් පවත්වනු ලබන බොහෝ තරග අතර ලිවිල් ස්ටාර් තරගය කුඩා දරුවන් වෙනුවෙන් පවත්වන තර්තන තරගයකි. මෙම තරගය දෙස බැලීමේ ද ඒ සඳහා ඉදිරිපත්වන කුඩා දරුවන් පිළිබඳ පුදුමාකාර සඳහා හා ආච්‍රිතයක් දෙන්. වයස අවු: 05, 06, 07, 08 ආදි සිමාවන්ට්ල කුඩා දරු දැරියන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන සමහර තර්තන අංගයන් හි ඇතුළත් ගාස්ත්‍රීය බව, නිරමාණාත්මක බව, ප්‍රාග්ධනි බව ඉතා අගන් ය. එම නිරමාණයන් දරුවන්ට පුහුණු කරනු ලබන ගුරුහවතුන් ද මෙහි ද අංග කළ යුතු ය. නමුත් මේ සඳහා නිරමාණය කරනු ලබන සමහර රෘත්‍යාසුහරණ අපගේ දෙශයට අපගේ උතුම් සංස්කෘතියට රහිතැනි ය. එනම්

කුඩා දරුවන්ට මෙන් ම පාකල් යන වයසේ දුවා දරුවන්ට ඒ කුළුන් අයහපත් ආකල්පයන් සිතට ඇතුළත් වන බවක් පෙනෙන්. කුඩා කළ සිට දරුවන්ට යහපත් ආකල්ප වර්ධනයක් ලබා දීම තරතන විෂය කුළ ඇති උසස් ගෙයක් බව අපි ඉහතින් පෙන්වා දුන්නෙමු. මෙසේ යහපත් ආකල්ප රැකිඛින් හෙබේ අපගේ තරතන විෂයෙහි අදාශතනය වන එම පිරිසිමක් දක්නට ලැබේ. එයට ප්‍රධාන හේතුවන් වි ඇත්තේ මෙයි තරග කුළ ඇති නොහැලපෙන රූගිණුහරණයි. එබැවින් කුඩා කළ සිට සිරුර වැශයෙන, තම සිරුරට ගැලපෙන ඇදුම් ආයිත්කම්වලින් සැරසිමට කුඩා දරුවන්ට පුරුෂ පුහුණු කළ යුතු ය. ඒ බව ලමා මනසට අවබෝධ කරදීම වැඩිභිජන්නේ යුතුකමකි. වගකීමකි. ඒ අනුව මානසික සංවර්ධනයට අයත් යහපත් ආකල්පයන් අදාශතන තරග කුළින් පිරිසියාමේ අවදානමක් පවතී. නමුත් සමස්ත තරතන අංගය කුළ රසයාතා වර්ධනය, නිරමාණය්මක බව ඉහළ තත්ත්වයක පවතී. එබැවින් මෙයි තරග කුළින් මානසික සංවර්ධනයක් ලැබෙන බව ද කිවි යුතු ය.

එච්චේගේ ම සමහර රුපවාහිනී නාලිකා කුළ පැවැත්වෙන තරතන තරග දෙස නොමත කළ ඒවා කුමන තරතන සම්ප්‍රදායකට අයත් දී සි පවා කිවි නොහැකි ය. එකී වැඩිසටහන් කුළින් රසයාතා වර්ධනයක් හේ තිරමාණ කුකලතා වර්ධනයක් හේ යහපත් ආකල්ප වර්ධනයක් කෙසේ සිදුවේ දී සි සිතීමට පවා නොහැක. එහාට මෙහාට පැද්දෙන, දෙලන පුදු තරතන අංගයක් විනා එහි අර්ථයක්, මානසික සංවර්ධනයක් ඇතිවන තරතන අංගයන් නොවන බව තම් ඉතා පැහැදිලි ය. මේවා ඉදිරිපත් කරන තරතන සිල්පින් මෙන් ම තරගින ප්‍රේක්ෂකයන් ද කිහිද මානසික සංවර්ධනයක් නොලබන බව කණාග්‍රැවෙන් වුව ප්‍රකාශ කළ යුතු ය. බොහෝ විට රුපවාහිනී නාලිකා තම පරමාර්ථ වන මිල මුදල උපය ගැනීම, ජනාදියන්වය ලබා ගැනීම, නාලිකා නාලිකා අතර තරග කිරීම ආදි පහත් වූ ආකල්ප රසක් මින් මුදන් පමුණුවා ගන්නවා විය හැකි යැයි මේවා දකින අපට සිතේ. නමුත් විශ්වරිදිකාල දරුවන් වෙනුවෙන් පවත්වනු ලබන "කවිතා" නමැති තරතන තරගය කුළින් දෙය දුවා දරුවන්ගේ මානසික සංවර්ධනය ඇති කිරීමේ ලා උපකාරී වන බව කිවි යුතු ය.

මෙසේ අතිතයේ පටන් තරතන විෂය පුදුණ කිරීමෙන් මානසික සංවර්ධනයක් ලබාගත්තා යේ ම අදාශතනය වන විට ද සමහර තරතන තරගවලින් මානසික සංවර්ධනයක් ලැබෙන අතර, තවත් තරග කුළින් එසේ නොවීම කණාග්‍රැවෙම කරුණකි.

(iii) අදාශතන රුපවාහිනී ප්‍රාසාංගික කළාව මින් පුද්ගල රසයාතා වර්ධනයට පිටිවහලක් ලැබේ ද ?

අදාශතන ශ්‍රී ලංකාවේ රුපවාහිනීය ජනතාව අතර ඉතා ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වි ඇත. එසේ මෙම මාධ්‍යය ප්‍රබල වීමට හේතු වි ඇත්තේ මෙය ගුව්‍ය දායා මාධ්‍යයක් වීමයි. මෙසේ ජනතාව අතර ඉතා ඉක්මනින් වනාජ්ත වූ මෙයි මාධ්‍යය අදාශතනය වන විට නාලිකා රසකට සිම්කම් කියමින් නිවසේ නැතිව ම බැරි අංගයක් බවට පත් වි ඇත.

වරතමානයෙහි රුපවාහිනීය ඒ ඒ නාලිකා කුළින් කළාවන්ට සම්බන්ධ නොයෙකුත් වැඩිසටහන් රසක් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ඒ අතර ප්‍රාසාංගික කළාව ප්‍රමුඛජාතනයක් යෙත ඇත. මෙයි කළා මාධ්‍යය කුළ එවිධ මාදිලියේ තරතනාංග දක්නට ඇති අතර, අදාශතන රුපවාහිනී නාලිකා කුළ ද එය එසේම ය. මෙයින් බොහෝමයක් අප රටේ සංස්කෘතියට ආවේණික නොවූ විවිධ මාදිලියේ තරතනාංග විම දෙය අවාසනාවක් දී සිතේ. මින් බොහෝමයක් තරතන අංග හින්දී විෂුපරි ශිත ආශ්‍රිත වි, බටහිර සංගිනා රිද්මයට අනුව හා වෙශ රිද්මවලට අනුව නිරමාණය කර ඇත. විශේෂයෙන් අප රට කුළ ඉන්දියානු තරතන අංග වඩා ප්‍රකිද්ධ අතර, නමුත් මේවා ඉන්දිය යාජ්ප්‍රිය තරතන අංග නොවීම කණාග්‍රැවෙම හේතුවති. එනම් හින්දී විෂුපරි සංස්කෘතියට අනුව ඉදිරිපත් කරනු ලබන වෙශ රිද්ම තරතනයන් ය. මෙය අපගේ දේශීය තරතනයන්ට නොහැලපෙන බව තම් කිවි යුතුම ය. මෙයි තරතනාංග දුටු ජනතාවගේ රසයාතා වර්ධනය කෙසේ වෙතත් හැඳිම් ප්‍රකේෂ කරවන බවක් තම් පෙනෙන්.

එච්චේගේ ම අදාශතන රුපවාහිනී ප්‍රාසාංගික වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කරනු ලබන තරතන අංග සඳහා යොදා ගන්නා සංස්කෘතිය, ශිත හා වාද්‍ය හාණ්ඩ පිළිබඳ ව විමසා බැලිය යුතු ය. මෙහි ද අපට පෙනෙන විශේෂ කාරණයක් වන්නේ අපගේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ අනිහාවා වෙනත් හාණ්ඩ යොදා ගැනීම හා අධිවේදි රිද්ම හා බැඳ ශිත අනුව තරතන ඉදිරිපත් කිරීම බහුල ව සිදු කෙරෙන බවයි. මෙහි ද දෙසට්ත් පුපුරා යන ජුද සංස්කෘතියට අනුව බද ලෙළවීම, ඉණ පැද්දීම, උච් පැනීම, එහාට මෙහාට දිවීම ආදි නොහැලපෙන තරතන විලාභයන් ය. මෙයි තරතන නිරමාණ කුළින් පුද්ගල රසයාතා වර්ධනයක් ලබන්ධීමට රුපවාහිනී මාධ්‍යය පිටිවහලක් වන්නේ ද සි සැක සහිත ය.

තව ද වත්මන් රුපවාහිනී ප්‍රාසංගික තර්තන අංග සඳහා යොදාගනු ලබන රෝග වස්ත්‍රාහරණවල මාවිතතාවය පිළිබඳව ද කරා කළ යුතු ය. වර්තමානයෙහි ඉදිරිපත් කරනු ලබන තර්තන අංග සඳහා යොදාගනු ලබන නොයෙකුත් මාදිලියේ නා නා වර්ණවලින් අනුතා බොහෝ රෝගවස්තු හාවිත කරනු ඇත දක ඇත්තේමූ. සමහර තර්තන අංග සඳහා හාවිත රෝගවස්තු දෙස බැලු කළ. එවා තර්තන අංගය හා කිසිදු සම්බන්ධයක් තොමැකි බව මතා සේ පෙනේ. සමහරක් රෝගවස්තු නිර්මාණය කර ඇත්තේ ස්ත්‍රී අගපාග පුදරණනය වන පරිදි ය. තවත් සමහරක් තර්තන අංගයන්හි ඇතුළත් රෝගවස්තු වේදිකාවේ දී ම ගලවා විසි කරයි. ආපසු වෙනත් ඇදුමක් එහි ම හිද තැවත ඇතුළා ගතියි. සමහරුන් වස්තු තුන, හතර හැඳ සිටිති. මේවා දකින, තර්තන ප්‍රේක්ෂක පිරිස කුමන රසයැත්තාවයක් මින් ලබාගත්තේ දැයි අපට සිතා ගන්නටත් බැරි ය. එබැවින් මෙවැනි ප්‍රාසංගික කළා අංග තුළින් පුද්ගල රසයැත්තාව වර්ධනයට අදාළතන රුපවාහිනී මාධ්‍යයෙන් පිටිවහලක් ලැබෙන බව සිතිය තොහැක.

තත්ත්වය මෙසේ වුව ද අදාළතනයේ සමහරක් රුපවාහිනී නාලිකා මගින් ඉදිරිපත් කරන ප්‍රාසංගික කළා අංග තුළ පුද්ගල රසයැත්තා වර්ධනයට ඉඩ ප්‍රස්ථා ලබාදෙන අවස්ථා ද තැත්තේ ම තොවේ. එවන් රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ විකාශනය වන තර්තන අංග දෙස බලන කළ මේවා අපගේ රටේ කළාකරුවන් නිර්මාණය කළේ දැයි පවා සිතා ගැනීමටත් තොහැකි තරමි ය. එවායෙහි තිබෙන පසුතල නිර්මාණ, වේදිකා ආලේක්ය, තර්තන නිර්මාණවල, ස්ථානාවය, සංඛීතය, වාද්‍ය හාණ්ඩිවල සංකලනය ආදි බොහෝ කරුණු කාරණා රසකින් මෙයි කළා අංග අනුතා ය. එබැවින් මෙම තර්තන අංගයන් තරිතන පුද්ගලයින් මේ තුළින් ගුණාත්මක වූ රසයැත්තාවයක් ලබා ගැනීම පුදුමයක් තොවේ. මෙවැනි නිර්මාණයන් කරන ලද ශිල්පින් දෙස බලන කළ මොවුන් තුළ වූ කළ කොළඹය ද කියා නිම කළ තොහැකි ය.

අදාළතන රුපවාහිනී ප්‍රාසංගික වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් කෙරෙන තර්තන අංග අතර මැත යුගයේ තව නිර්මාණයන්ට ලක් වූ ගැමී නැවුම් කළාව පිළිබඳ කරා තොකර ම බැරි ය. ඉතා මටසිලුවූ ආකාරයට නීමවා ඇති මෙයි තර්තනායාග බොහෝමයක් වත්මන් රුපවාහිනී ප්‍රාසංගික කළාව තුළ දිනෙන් දින වැඩෙමින් දේශීය සංස්කෘතිය ද ආරක්ෂා කරමින් වර්ධනය වන අපුරු ඉතා අභේන් ය. එයට කදිම තිදුප්පනකි, වත්මන් පොදු රාජ්‍ය මණ්ඩලීය ප්‍රාසංගික වේදිකාව. එහි දී එක්තරා තර්තන කණ්ඩායමක් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද ගැමී නැවුම් කිහිපයක් රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් පුදරණනය වූ අතර, එවා යුතු ගැමෙන් පුද්ගල රසයැත්තාවය අකි මහත් ය. එබැවින් අදාළතන රුපවාහිනී ප්‍රාසංගික කළාව මගින් පුද්ගල රසයැත්තාව වර්ධනයට පිටිවහලක් ලැබෙන අවස්ථා ද තැතුවා ම තොවේ.
