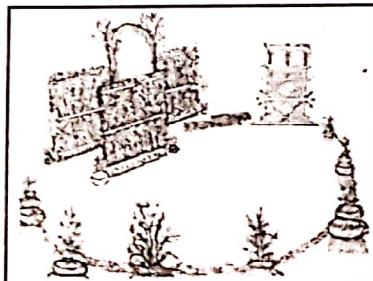


අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය, 2018 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2018
නර්තනය (දේශීය) I/ පැය දෙකකී
Dancing (Indigenous) I/ Two hours

උපදෙස්:

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

- අංක 01 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයිමේ දී නිවැරදි හෝ වඩාත් ම ගැළපෙන හෝ පිළිතුර තෝරා, එට අදාළ අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියෙහි ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.
01. 'උචිරට තාල ගාස්තුය' සහ 'හෙළ ගි මග' කානි රචනා කරන ලද්දේ,
- (1) මුදියන්සේ දිසානායක සහ සරත් විශේෂවර්ධන ය.
 - (2) මුදියන්සේ දිසානායක සහ වින්ස්ට්ටන් සෝමපාල ය.
 - (3) ජේ. රු. සේදරමන් සහ බිලිවි. ඩී. මකුලාලුව ය.
 - (4) ජේ. රු. සේදරමන් සහ නිස්ස කාරියවසම් ය.
 - (5) ජේ. රු. ගුණසේන සහ කේ. ඇස්. ප්‍රනාන්ද ය. (.....)
02. උචිරට, පහතරට සහ සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායන්ට අයත් ඇශ්‍රම්වල කොටස් අනුපිළිවෙළින්,
- (1) අව්‍යුහුරය, වාහළ හැටිටය සහ සගල ලැබුවයි.
 - (2) අව්‍යුහුරය, තෙල්මේ හැටිටය සහ පබ්ල හැටිටයයි.
 - (3) අව්‍යුහුරය, තෙල්මේ හැටිටය සහ බුඩුල් පටියයි.
 - (4) පායිම්පත, ඉන හැඩය සහ උල්ලභයයි.
 - (5) පායිම්පත, දෙවල්ල සහ පබ්ල හැටිටයයි. (.....)
03. කොහොඟා කංකාරියේ ගායනය සහිත ප්‍රධාන නර්තනාංශ ලෙස සැලකෙන්නේ,
- (1) යන්තුන් පදය, යක් ඇනුම සහ ආවැන්දුම ය. (2) යක්තුන් පදය, යක් ඇනුම සහ කේල්පාඩුව ය.
 - (3) අස්නේ, යක් ඇනුම සහ දුනුමාලප්පුව ය. (4) අස්නේ, කොහොඟා හැල්ල සහ මුළුපුරය ය.
 - (5) අස්නේ, කොහොඟා හැල්ල සහ ගබඩා කොල්ලය ය. (.....)
04. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ඇශ්‍රම් කට්ටලයට අයත් කොටස් වන්නේ,
- (1) ජේලය, පබ්ල හැටිටය සහ කරනැල්ලයි. (2) ජේලය, පබ්ල හැටිටය සහ දෙවුරමාලයයි.
 - (3) ජේලය, බුඩුල් පටිය සහ කයිමෙන්තයි. (4) රතු රෙද්ද, රතු හැටිටය සහ වෙස් තටුවෙළයි.
 - (5) රතු රෙද්ද, රතු හැටිටය සහ උල්ලභයයි. (.....)
05. දෙවාල් මඩ ගාන්තිකර්මයේ පුද ලබන දෙවිවරුන් ලෙස සැලකෙන්නේ,
- (1) පන්තිනි, දෙවාල් හා වාහළ දෙවිවරුන් ය.
 - (2) පන්තිනි, ගම්ජාර හා කොහොඟා දෙවිවරුන් ය.
 - (3) පන්තිනි, දෙවාල් හා කොහොඟා දෙවිවරුන් ය.
 - (4) දෙවාල්, කතරගම හා වීරමුණ්ඩ දෙවිවරුන් ය.
 - (5) දෙවාල්, වාහළ හා වීරමුණ්ඩ දෙවිවරුන් ය. (.....)
06. දේශීය තාල පද්ධතියෙහි මානුෂ තුනේ (3) ගති ලක්ෂණයට සමාන වන කරණාවක තාල පද්ධතිය වන්නේ,
- (1) සංකිරණ ජාති වේ. (2) බණ්ඩ ජාති වේ.
 - (3) බණ්ඩ වාපු වේ. (4) මිශ්‍ර වාපු වේ.
 - (5) තිශ්‍ර වාපු වේ. (.....)
07. මෙම රුපයෙන් දුක්වෙන්නේ,
- (1) සන්නියකුම් රංග හුමියකි.
 - (2) කේලම් තාටක රංග හුමියකි.
 - (3) කොහොඟා කංකාරි රංග හුමියකි.
 - (4) දෙවාල් මඩ රංග හුමියකි.
 - (5) තාඩගම් රංග හුමියකි. (.....)



08. දේවාලවල තේවාව සඳහා නියම වූ කුලවලින් පැමිණ කළගෙයි සෙල්ලමේ යෙදෙන තලගනන් පිළිබඳ සඳහන් වන්නේ,
- සිංහල තර්තන කළාව ගුන්ථයේ ය.
 - සිංහල ගැමී නාටකය ගුන්ථයේ ය.
 - සැලුලිහිණි සංදේශයේ ය.
 - එදා හෙළදීව ගුන්ථයේ ය.
 - පරෝච් සංදේශයේ ය.
- (.....)
09. 2005 වර්ෂයේදී සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය ස්වාධීන විශ්වවිද්‍යාලයක් බවට පරිවර්තනය වූයේ,
- කැලුණිය විශ්වවිද්‍යාලය නමිනි.
 - කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය නමිනි.
 - සෞන්දර්ය විශ්වවිද්‍යාලය නමිනි.
 - සෞන්දර්ය අධ්‍යයන විශ්වවිද්‍යාලය නමිනි.
- (.....)
10. නරතනයේ අවකාශ හා එනය පිළිබඳ මූලධර්ම වන්නේ,
- දිසා, රටා හා මේස්තර ය.
 - දිසා, රටා හා වස්ත්‍රාහරණ ය.
 - රිද්මය, වර්ණය සහ අලංකාරය ය.
 - දිසා, රටා හා වර්ණ ය.
 - රිද්මය, වර්ණය සහ හැඩිනල ය.
- (.....)
11. බැලේ නරතනය සඳහා මූල්‍ය පුරුෂයේ යොදා ගත් ග්‍රුම කුමක් ද?
- ක්ලැසික් වුවු
 - රොමැන්ටික් වුවු
 - ස්කල්රේ
 - විලැසිස් වුවු
 - රොමැන්ටික් ක්ලැසික් වුවු
- (.....)
12. හරත නාට්‍යම සම්පූර්ණයේ සහ මතිපූරි නරතන සම්පූර්ණයේ හිසට පළදිනු ලබන ආහරණ වන්නේ,
- ජ්‍යෙෂ්ඨකි සහ රිජ්මිස්ටිටුව ය.
 - රාක්ෂුඩී සහ පොෂ්වාන් ය.
 - කොක්කුම්ඩී සහ මකුට ය.
 - ජ්‍යෙෂ්ඨකි සහ තුමින් ය.
 - රාක්ෂුඩී සහ කොක්කුම්ඩී ය.
- (.....)
13. "සිද්ධ මුනිදු වැඩ හිද බෝ මූල විදුරා සන" මෙහි
- සඳුස්මන් 18, ලසු මානු 12, ගුරු මානු 04 කි.
 - සඳුස්මන් 20, ලසු මානු 14, ගුරු මානු 03 කි.
 - සඳුස්මන් 20, ලසු මානු 18, ගුරු මානු 03 කි.
 - සඳුස්මන් 18, ලසු මානු 14, ගුරු මානු 04 කි.
 - සඳුස්මන් 20, ලසු මානු 16, ගුරු මානු 03 කි.
- (.....)
14. පහත ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන දේශීය මූල්‍ය නාට්‍යය කුමක් ද?
- 
- හංසවිල
 - නල දමයන්ති
 - සැලුලිහිණිය
 - මිය ගිය හංසයා
 - දියවන්නාව
- (.....)
15. රස හා පිළිබඳ අධ්‍යාස් දැක්වූ පෙරදීග මතවාදින් වන්නේ,
- හරතමුනි සහ ඇරිස්ටෝටල් ය.
 - නානදිකේශ්වර සහ ජ්ලේලෝ ය.
 - අහිනවගුජ්ත සහ ඇරිස්ටෝටල් ය.
 - හරතමුනි සහ ධනංශය ය.
 - අහිනවගුජ්ත සහ ඇරිස්ටෝටල් ය.
- (.....)

16. අැම්බැන්කේ දේවාලයේ ලි කැටයම් කළාව අයන් යුගය කුමක් ද?
 (1) මහනුවර (2) අනුරාධපුර
 (3) පොලොන්නරු (4) ගම්පොල (.....)
17. මදවුන්දර උපුල්වන් දේවාලයේ හින්දු බාලිකාවන් 500ක් පමණ හි ගෙය නර්තනය කළ බව යදහන් වන්නේ,
 (1) ඉඩන් බහුතාගේ වාර්තාවේ ය. (2) රෝබට් නොක්ස්ගේ වාර්තාවේ ය.
 (3) පාහියන්ගේ වාර්තාවේ ය. (4) ස්පීල් එප්පන්ගේ වාර්තාවේ ය.
 (5) ජෝර්ජ් කිටිගේ වාර්තාවේ ය. (.....)
18. "නිතිනි දන මන තයන පිනවන දුල් සිරින් දෙවගනක විලසා" මෙම සුවුදම ගයන්නේ,
 (1) පාර්වතී දෙවගනට ය. (2) දුර්ගා දෙවගනට ය.
 (3) ලක්ෂ්මී දෙවගනට ය. (4) සරස්වතී දෙවගනට ය.
 (5) පන්තිනී දෙවගනට ය. (.....)
19. පක්චාප් සහ තැබුලාව වාදනය කරනු ලබන්නේ කුමන හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායට ද?
 (1) දක්ෂීණ හාරතීය හරන නර්තනයට ය. (2) දක්ෂීණ හාරතීය කළකලී නර්තනයට ය.
 (3) දක්ෂීණ හාරතීය කුව්චිපුව් නර්තනයට ය. (4) උත්තර හාරතීය කළුක් නර්තනයට ය.
 (5) උත්තර හාරතීය මනිපුරි නර්තනයට ය. (.....)
20. මනිපුරි නර්තනයේ රාධාගේ වර්තනය සඳහා යොදා ගන්නා රංගවිස්ත්‍රාහරණ වන්නේ,
 (1) රිෂ්මිපුරිවි, දේශීය සහ තිරිවම් ය. (2) රිෂ්මිපුරිවි, දේශීය සහ පොෂ්චාන් ය.
 (3) රිෂ්මිපුරිවි, කුමින් සහ වුරා ය. (4) රිෂ්මිපුරිවි, කුමින් සහ පොෂ්චාන් ය.
 (5) රිෂ්මිපුරිවි, වුරා සහ පොෂ්චාන් ය. (.....)
21. කොහොඟා කංකාරියේ දි පුද ලබන දෙවිවරු ලෙස සැලකෙන්නේ,
 (1) අලුත් කොහොඟා, පරණ කොහොඟා සහ තොට යකුන් ය.
 (2) අලුත් කොහොඟා, මහ කොහොඟා සහ පුත්‍යම් යකුන් ය.
 (3) කොහොඟා තුන් කටුවුව, බණ්ඩාර දෙවි හැටහන් කටුවුව සහ වැදි යකුන් ය.
 (4) කොහොඟා තුන් කටුවුව, බණ්ඩාර දෙවි හැටහන් කටුවුව සහ දෙවාල් යකුන් ය.
 (5) කොහොඟා හැටහන් කටුවුව, බණ්ඩාර දෙවි හැටහන් කටුවුව සහ කඩවර යකුන් ය. (.....)
22. පහන් මුව්වේ නාට්‍යමය අවස්ථා ලෙස දැක්වෙන්නේ,
 (1) අපුර යක්කම, පොත්කබේ යක්කම හා රාමා මැරීම ය.
 (2) අපුර යක්කම, පොත්කබේ යක්කම හා මරා ඉපැදිදීම ය.
 (3) අපුර යක්කම, පොත්කබේ යක්කම හා පලවැල දානය ය.
 (4) පොත්කබේ යක්කම, අයිලේ යක්කම හා පලවැල දානය ය.
 (5) පොත්කබේ යක්කම, අයිලේ යක්කම හා නයා යක්කම ය. (.....)
23. පහන ජ්‍යාරූපයෙන් දක්වෙන්නේ කොහොඟා කංකාරියෙහි පුවියේ වාදන අවස්ථාවකි.



එම වාදන අවස්ථාවෙන් දක්වෙන්නේ,

- (1) පුජා හේමිසි වාදනයයි. (2) තේවා වාදනයයි.
 (3) ගැට බෙර වාදනයයි. (4) මගුල් බෙර වාදනයයි.
 (5) අන්තබෙර වාදනයයි. (.....)

24. දුව්චි-කිංහල සංස්කාන්දිය හා බැඳී සමාන ගැමී නැවුම් මොනවා ද? ·
 (1) කෝලාට්ටම් - ලී. සුලකු - කළ (2) කෝලාට්ටම් - ලී. සුලකු - කුපු
 (3) කෝලාට්ටම් - කුපු. සුලකු - ලී (4) වෙමිඩු - කළ. අරුවිවේවු - ලී
 (5) වෙමිඩු - කළ. අරුවිවේවු - කුපු)

25. ඕවරාග සහ තිත්ත බන යන මුදා නාටක නිර්මාණය කළ ඕල්පිත් වන්නේ.

- (1) විුසේන ඩයස් සහ ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල ය.
 (2) විුසේන ඩයස් සහ රේජා පලිහක්කාර ය.
 (3) විුසේන ඩයස් සහ වසන්ත කුමාර ය.
 (4) වසන්ත කුමාර සහ ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල ය.
 (5) ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල සහ වසන්ත කුමාර ය.)

● අංක 26 සිට 35 තෙක් ප්‍රයෝගවලට අදාළ පිළිබුර යොදා හිස්තැන් පුරවන්න.

26. දිපාන්තර මුදුන් සමයේ බොරු කිමේ වරදට එහි විපාක විදි බවට සන්නියකුමේ කනාලෙන් පෙන්වා දෙයි.

27. "නාද අසම්න්නේ - ඇද පා තබම්න්නේ" යනුවෙන් කෝලම්වල වරිතය සඛ්‍යට හඳුන්වා දෙයි.

28. තින පිළිබඳ විශ්‍රාන්ති කිරීමේ දී පැරණි කුමය අනුව අව තින තින හා තාල තින යනුවෙන් ප්‍රධාන කොටස්වලට බෙදා වෙන් කර ඇත.

29. අනිලා, මණ්ඩුක සහ විරාඩි යන වන්නම් අයන් වන්නේ නර්තන සම්ප්‍රදායට ය.

30. කුළු නැමැති ස්ථාන හාවයෙන් උපදින්නේ රසයයි.

31. බෙජ්පු යනු නර්තන සම්ප්‍රදාය හා බැඳී අංග රවනා විධියකි.

32. කළු පාදයක ඇති ලසු ගුරු මානාවල එකතුව නම් ටේ.

33. "දේ දී නා - ධා තු නා" යන හින්දුස්ථානි තාලය, දේශීය තාල පද්ධතියෙහි තනි තිතට සමාන ය.

34. වඩිග පටුන නර්තනය සිදු කරනු ලබන්නේ ගාන්තිකර්මයේ දී ය.

35. වලයම හාලිතයට ගැනෙන්නේ කොටසක් ලෙසිනි.

● අංක 36 සිට 50 තෙක් ප්‍රයෝගවලට අදාළ පිළිබුර තිත් ඉර මත ලියන්න.

36. මෙම ජායාරූපයෙන් දක්වෙන නර්තන අංගය සහ එය අයන් ගාන්තිකර්මය කුමක් ද?

- (i) නර්තන අංගය :
 (ii) ගාන්තිකර්මය :



37. ජතිස්වරම් සහ වර්ණම් යන නර්තන අංගවල නාත්ත, නාත්ත ලක්ෂණ උඩු දක්වන්න.

- (i) ජතිස්වරම් : (ii) වර්ණම් :

38. 'කවිව කොටට' අභ්‍යාසම්වලට හා 'තත්ත්වර' අභ්‍යාසම්වලට මූලික වන නර්තන සම්ප්‍රදායන් නම් කරන්න.

- (i) කවිව කොටට : (ii) තත්ත්වර :

39. මල් මුද්‍රා සහ ගුරුගේ මාලාව අයන් වන්නේ කුමන නරතන සම්පූදායවලට ද?
 (i) මල් මුද්‍රා :
 (ii) ගුරුගේ මාලාව :
40. ක්‍රිජ්‍ය ලිලා සහ ධර්තිය යන භාරතීය නාත්‍ය නාටක නිර්මාණයට දායක වූ ශිල්පීන් දෙදෙනා කුවුරුන් ද?
 (i) ක්‍රිජ්‍ය ලිලා :
 (ii) ධර්තිය :
41. කපුයක්කාරිය සහ අහිමාන යකා රාගනය කෙරෙන ගාන්තිකර්ම දෙක නම් කරන්න.
 (i) කපුයක්කාරිය :
 (ii) අහිමාන යකා :
42. ආචාරය එස්. පැණිහාරන රජයේ ලිඛිත කළායනතායේ දැරු තනතුර හා නිර්මාණය කළ ගැමී නැවුම කුමක් ද?
 (i) දැරු තනතුර :
 (ii) ගැමී නැවුම :
43. ගත් නිකාස් සහ රාස් නරතන අංග අයන්වන නරතන සම්පූදායන් දෙක නම් කරන්න.
 (i) ගත් නිකාස් :
 (ii) රාස් නරතන :
44. කුමාර පෙළපාලිය සහ මුද්‍රන් තාලය යන නරතන අංග දැකිය හැක්කේ කුමන ගාන්තිකර්මවල ද?
 (i) කුමාර පෙළපාලිය :
 (ii) මුද්‍රන් තාලය :
45. රුසියාවේ බැලේ රාග කළාව වර්ධනය කිරීමට දායක වූ රුස් සහ එහි සුප්‍රසිද්ධ රෙගල කුමක් ද?
 (i) රුස් :
 (ii) රෙගල :
46. ප්‍රාස්‍යික නරතන කළා නිර්මාණ වැඩි ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට සන්නිවේදනය කළ ප්‍රධාන මාධ්‍ය දෙක නම් කරන්න.
 (i)
 (ii)
47. හරත නාට්‍යම් සම්පූදාය හා මතිපුරි නරතන සම්පූදාය උගේන්වන ප්‍රධාන අධ්‍යාපන ආයතන දෙක සඳහන් කරන්න.
 (i) හරත නාට්‍යම් :
 (ii) මතිපුරි :
48. තින් තාල සහිත හා තින් තාල රහිත බව කවී පද ගායනයේ දී හඳුන්වන නාම ලියා දක්වන්න.
 (i) තින් තාල සහිත :
 (ii) තින් තාල රහිත :
49. හත් අඩියේ කවී සහ හිං හතරේ කවී අන්තර්ගත වන ගාන්තිකර්ම මොනවා ද?
 (i) හත් අඩිය :
 (ii) හිං හතර :
50. 'වනාන්තරයේ ඇවිදින කුමාරයෙකු වෙහෙසට පත්ව වැවක් අසල නතර වෙයි. මහු පිපාසය සංසිද්ධවා ගැනීමට වැවට බසින විටම දිය රක්ෂෙකු ජලයෙන් මතු වෙයි. කුමාරයා මහත්සේ බියට පත්වෙයි.'
 මෙයින් උදෑරනය වන භාවය හා රසය නම් කරන්න.
 (i) භාවය :
 (ii) රසය :

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය, 2018 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2018
නර්තනය (දේශීය) II/ පැය තුනකි - අමතර කියවීම් කාලය - මිනිත්තු 10 පි
Dancing (Indigenous) II/ Three hours - Additional Reading Time - 10 minutes

අමතර කියවීම් කාලය ප්‍රශ්න පත්‍රය කියවා ප්‍රශ්න තෝරා ගැනීමටත් පිළිතුරු ලිවිමේදී ප්‍රමුඛත්වය දෙන ප්‍රශ්න සංවිධානය කර ගැනීමටත් යොදාගත්තා.

උපදෙස්:

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

I කොටස

01. (i) පහත සඳහන් බෙර පද අනුරෙන් ඔබ උගත් සම්පූදායට අයන් බෙර පදය තෝරාගෙන ප්‍රස්ථාර කරන්න.
- (අ) "තෙහිං තතු // තෙහිං ජිං ගත් තත් ජිං තරිකිට"
- (ආ) "දිත්තම් දිතතු දොම් දොම් තා"
- (ඇ) "ජිමින් තක්කිට තකට ජිමිනතු"
- (ii) පහත සඳහන් කවී පද මාත්‍රා තුනේ, තනි තිනට ප්‍රස්ථාර කරන්න.
- "පෙර බුදු මගුලට ගෙනා උඩික්කිය
ඒ බුදු මගුලට ගැසු උඩික්කිය"
- (iii) උදාර වන්නමේ අඩවිව හෝ තුන් තාලයේ ඉරටිවිය හෝ යක් පද මාත්‍රයේ කළායම ප්‍රස්ථාර කරන්න.
02. "ගාන්තිකර්මවල ගායනය, වාදනය පමණක් නොව එහි සැරසිලි මෙන්ම රංගවස්ත්‍රාහරණ ද පුසංයෝග වේ."
- (i) පහන් මඩුවේ හෝ දොවාල් මඩුවේ හෝ නර්තනාංග දෙකක් හඳුන්වා දී ඒ පිළිබඳ විමසුමක් කරන්න.
- (ii) කොහොම් කංකාරියේ, ගායනය සහිත සහ ගායනය රහිත නර්තන අංගය බැඟින් ගෙන ඒවායේ විශේෂතා විග්‍රහ කරන්න.
- (iii) සන්නියකුමේ එන සන්නි හා පාලි රංගනවල රංගවස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න.
03. (i) බලි ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ අරමුණ පැහැදිලි කර එහි ගායනාවල පුවියේපතා පිරික්සන්න.
- (ii) නර්තන කළාවේ ආරම්භයට ප්‍රාථමික මානව සමාජ පූජාම බලපෑ ආකාරය පෙන්වා දෙන්න.
- (iii) ආයමික හා සමාජයේ අවශ්‍යතා සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය පිළිබඳ විමසුමක් කරන්න.

II කොටස

04. දේශීය නර්තන කළාවේ ප්‍රගමනයට විවිධ උගින්හාසික මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනය කිරීම වැදගත් වේ.
- (i) අනුරාධපුර ප්‍රගයේ පැවැති බොද්ධාගමික පුද පුරා තර්තා නර්තන කළාව පෝෂණයටත් දායක වූ ආකාරය සාධක තුනක් ඇපුරෙන් පෙන්වා දෙන්න.
- (ii) කවිකාර මඩුව, නැවුම් ඉලංගම් හා පෙරහර පැවැත්වීම සඳහා මහනුවර ප්‍රගයේ රජවරුන්ගේ සිදු වූ සේවාව කරුණු තුනක් යටතේ විග්‍රහ කරන්න.
- (iii) 20 වන සියවසේ නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූ ශිල්පීන් දෙදෙනෙකුගේ නර්තන නිර්මාණ සහ කළා කෘති පිළිබඳ අගයන්න.

05. (i) සම්පූදායික කට්ඨා හා ජන කවිතල සමානතා අසමානතා පෙන්වා දෙන්න.
- (ii) රඛන් කවියක් හෝ පන්තේරු කවියක් හෝ ගෙන එහි අන්තර්ගත තොරතුරු විමුෂුමට ලක් කරන්න.
- (iii) කෝලම් හා සොකරි නාටකවලින් එක් වරිතය බැහිත් තෝරාගෙන එම වරිතවල පුවිගේ ලක්ෂණ පිළිබඳ තුළනාත්මක විග්‍රහයක් කරන්න.

III කොටස

06. පහත සඳහන් වගුවෙහි (අ),(ආ) සහ (ඉ) යන කොටස්වලට අදාළ ව අසා ඇති ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

(අ)	(ආ)	(ඉ)
පොත්වාන්	නිල්ලානා	මිනාක්ෂි සුත්දරමිල්ලේ
ලෙහෙගා	ඩින්දාවන් පරේ	රධින්ද්‍රනාත් නාගෝර්
මුවිච්‍යානම්	තරානා	වුරුදු මහරාජ්
යෝජි	කාල ගාස්තුම්	වල්ලතෝර්ල් නාරායන් මෙනන්

- (i) (අ) කොටසේ සඳහන් කථිකලි නර්තන සම්පූදායේ රංගවස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ විස්තර කරන්න.
- (ii) (ආ) කොටසේ සඳහන් භරත නාට්‍යම් නර්තන අංගය තෝරා, එම නර්තනයේ විශේෂතා සාකච්ඡා කරන්න.
- (iii) (ඉ) කොටසේ සඳහන් අය අනුරෙන් ශ්‍රී ලංකෝය නර්තන කලාවේ ප්‍රගමනයට දායක වූ ප්‍රවීණ කලාකරු නමිකර, මහුගෙන් ඉවු වූ සේවය පිළිබඳ ඇගයිමක් කරන්න.

07. (i) දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීම සඳහා කරදිය මුදා නාට්‍යයේ නිරමාණකරු විසින් කරන ලද උත්සාහය එම මුදා නාට්‍යය ඇසුරෙන් විග්‍රහ කරන්න.
- (ii) ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය ප්‍රවර්ධනය වූ ආකාරය විමුෂුමට ලක් කරන්න.
- (iii) මාර්තා ගුහැම්, ඉසභේරා බින්කන්, ජීන් ජෝර්ජ් තෝටුරු, මයිකල් ගෝකින්ස් යන ගිල්පින් අනුරෙන් දෙදෙනාකු පිළිබඳ අගයන්න.

IV කොටස

08. අදාළත් නර්තනයේ ප්‍රාස්‍යික බව මතු කිරීමට හාර්තිය මෙන්ම බටහිර සංගිතයේ උපයෝගිතාව වඩාත් ප්‍රබල වී තිබේ.
- (i) අදාළත් ප්‍රසාග නර්තනය සඳහා යොදා ගන්නා සංවලනවල මාවිතය බව විග්‍රහ කරන්න.
- (ii) ගිත නර්තන නිරමාණකරණයට සංගිතයෙන් ලැබෙන පිටිවහල විග්‍රහ කරන්න.
- (iii) ප්‍රාස්‍යික නර්තනයේ රංගවස්ත්‍රාහරණ හාවිතය පිළිබඳ පහත සඳහන් කරුණු මස්සේ විවාරයක් කරන්න.
- * සාම්පූදායික ලක්ෂණ
 - * නිරමාණාත්මක ලක්ෂණ
 - * බටහිර ආභාෂය
 - * හාර්තිය ආභාෂය
09. (i) රංග රචනය සහ විතු සම්පිණීයනය අතර සහසම්බන්ධතාව විස්තර කරන්න.
- (ii) රුපවාහිනිය මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තන වැඩසටහන්, රසයුතා වර්ධනයට කෙසේ බලපාන්නේ දසි විවාරය කරන්න.
- (iii) සාම්පූදායික ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි රංග ආහරණ ආකෘතියක් නිරමාණය කර ගන්නා ආකාරය විමුෂන්න.

I അള്ളായ്

අංක 01 ඩෝ 25 දක්වා

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

(ලකුණු 02 x 25 = 50ය.)

අංක 26 ඩිට 50 දක්වා

(ලකුණු 02 x 25 - 50ය.)

(ମୁଣ୍ଡ ଲକ୍ଷ୍ମୀ 100ଟି.)

水水水水

01. (i) (എ) ഏബിററ സമിപ്പായ

^	^	/	^	^	/					
1	2		1	2	3	1	2	1	2	3
නෙහිං තතු	නෙහිං තතු		නෙහිං ජ්‍ය.	-		ගත්	-	තත්	-	ජ්‍ය. තරි කේටි

(୫) ରହନରୁ କମିଶ୍ଵାସ

^	^	/	.	^	^	/					
1	2	1	2	1	2	1	2	3			
දින්	-	තුම්	-	දි	ත	කු	දෙළුම්	-	දෙළුම්	-	තා

(අ) සංජ්‍යා සම්පූද්‍ය

/	1	2	3	/	1	2	/	1	2	3	/	1	2	/	1	2
න්	න්	-	න්	-	කි	ව	ත	ක	ට	න්	මි	-	ත	කු	-	

නිවැරදි විභාගවලට චෙන් කිරීම හා සංජ්‍යා සාධිතයට ලක්ෂු 02යි.

බෙර පද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂු 04යි.

මුළු ලක්ෂු 06යි.

(ii) මානු තුනේ තහි තිනේ කාල රුපයට

/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3	
+	පෙර	වි		ද	ම	ග		ල	ට	-		-	-	-	-	-
+	ගෙනා	-		ල	බැක්	-		කි	ය	-		-	-	-	-	-
+	පී	වි		ද	ම	ග		ල	ට	-		-	-	-	-	-
+	ගුස්	-		ල	බැක්	-		කි	ය	-		-	-	-	-	-

නිවැරදි විභාගවලට චෙන් කිරීම හා කාල සංජ්‍යා සාධිතයට ලක්ෂු 02යි.

කවි පද නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂු 04යි.

මුළු ලක්ෂු 06යි.

(iii) උදාර වන්නමේ, අච්චිව

/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3	
ගන්	-	න		තෙ	හි	ගු		න	ක	ට		න	කු	ද		
තන්	කුඩා	ජ්‍යෝතිෂ්		කුඩා	කුඩා	නෑනා		න	ක	ට		න	කු	ද		
ග	න	කු		තෙ	හි	ගු		න	ක	ට		න	කු	ද		
තන්	-	නෑනා		කුඩා	කුඩා	නෑනා		ජ්‍යෝතිෂ්	-	ජ්‍යෝතිෂ්		කුඩා	කුඩා	නෑනා		
තොරා	-	තොරා		කුඩා	කුඩා	නෑනා		නෑනා								

තුන් කාලයේ ඉරවිටිය

/	1	2	3	4	/	1	2	3	4	/	1	2	3	4	/	1	2	3	4
රෙ	ග	තන්	-		රෙ	ග	නෑනා	-		රෙ	ග	තන්	-		දෙළුම්	-	දෙළුම්	-	
රෙ	ග	තන්	ගන්		දිරි	ක්‍රිව	ග	තන්		රෙ	ග	තන්	-		දෙළුම්				

යක්රද මානුයේ කළාසම

/	1	2	3	4	/	1	2	3	4	/	1	2	3	4	/	1	2	3	4
නහුරු	-	රු	-		දිං	-	ග	තන්		දිං	ක්‍රිව	තරී	ක්‍රිව		ග	ති	ග	තන්	
නහුරු	-	දුෂ්	-		නහුරු	-	ද	තන්		දෙළු	-	තන්	ග		ති	තන්	ග	තන්	
ග	ති	ග	තන්		දිං	ක්‍රිව	තරී	ක්‍රිව		තා	-	රී	-		මින්	-	තන්	-	
ග	ති	ග	තන්		ඇරි	ක්‍රිව	ක්‍රිව	දුෂ්		තා									

නිවැරදි විභාගවලට චෙන් කිරීම හා සංජ්‍යා සාධිතයට ලක්ෂු 02යි.

නිවැරදි ව ප්‍රස්ථාර කිරීමට ලක්ෂු 04යි.

මුළු ලක්ෂු 06යි.

02. (i) පහත් මඩවේ හෝ දෙවාල් මඩවේ නර්තනාංග

පහත් මඩවේ නර්තනාංග

- | | | |
|-----------------|-----------------|------------------|
| 1. දෙවාල් නැටුම | 2. තෙල්මේ නැටුම | 3. නත්පද පෙළපාලි |
| 4. මල්මඩ පුරය | 5. යහන් දක්ම | |

දෙවාල් මඩවේ නර්තනාංග

- | | | |
|------------------|------------------|---------------|
| 1. දෙවාල් නැටුම | 2. තෙල්මේ නැටුම | 3. වාහල නැටුම |
| 3. පත්තිනි නැටුම | 4. නත්පද පෙළපාලි | 5. යහන් දක්ම |

දෙවාල් නර්තනය

පහතරට නර්තන සම්පූදායේ ප්‍රධාන ගාස්තිකර්මය වන දෙවාල්මඩ ගාස්තිකර්මයෙහි, ගායනය සහිත ප්‍රධාන නර්තනාංගයක් ලෙස දෙවාල් නැටුම හදුන්වා දිය හැකි ය. ඉතා සූන්දර රෝග අවස්ථාවක් වන මෙම නැටුම තුළීන්. දෙවාල් දෙවියන් මෙරටට ගොඩබැසිම අනුරුපණය කරයි. දෙවාල් දෙවියන්ගේ ඇශ්‍රුම කට්ටලයෙන් සැරසෙන තැට්ටුවන් දෙවාල් දෙවි සත්කට්ටුව මෙරටට ගොඩබැසිම නර්තනය තුළීන් පෙන්වා දෙති. එසේ ම දෙවාල් පද ඇතුළන් සාමුහික නර්තන අංගයක් ලෙස ද මෙම නැටුම තවදුරටත් විස්තර කළ හැකි ය. නාට්‍යය ලක්ෂණයන්ගෙන් සහ නර්තනයන් පුක්ත මෙකි නර්තනාංගය හාස්‍ය රසය මත් කරන සංවාදයන්ගෙන් ද යුත්ත ය.

තෙල්මේ නර්තනය

මෙය ද පහතරට නර්තන සම්පූදායේ ප්‍රධාන ගාස්තිකර්මය වූ දෙවාල් මඩ ගාස්තිකර්මයේ ගාස්තිය නර්තන අංගයකි. සාමුහික නර්තන අංගයක් වන මෙහි පහතරට ප්‍රධාන ඇශ්‍රුම කට්ටලයන්ගෙන් එකක් වූ තෙල්මේ ඇශ්‍රුම කට්ටලයෙන් සැරසෙන ඇශ්‍රුමේ නර්තනය සිදුකරයි. මෙහි දී සුරතට ගන්නා තෙල්මේ තටුව රෝගමලල මධු බිම තබා නර්තනය සිදු කරයි. ගාස්තිකර්මය සඳහා සහභාගි වන සියලු ම නර්තන දිළුපින් මෙම ඇශ්‍රුමේ සිදු කරන්නේ මෙහි දී ය. දෙළඟ දෙවියන් වෙනුවෙන් කරන නර්තන අංගයක් වන මෙය, දෙවාල් මඩ ගාස්තිකර්මයෙහි අන්තර්ගත අතියින් ම මනස්කාන්ත වූ නර්තන අංගයකි.

(ලක්ෂණ 0යි.)

(ii) කොහොඩා කංකාරියේ ගායනය සහිත හා ගායනය රුහිත නර්තන අංග

ගායනය සහිත නර්තන අංග

- | | | |
|-----------|-----------------|-----------|
| 1. අස්නේ | 2. කොහොඩා නැල්ල | 3. මඩපුරය |
| 4. දාන පහ | 5. කරා පහ | |

ගායනය රුහිත නර්තන අංග

- | | | |
|-----------------|----------------|--------------|
| 1. යක් අනුම | 2. ආවැශ්දම | 3. හන් පදය |
| 4. දුනුමාලප්පුව | 5. යක්තුන් පදය | 6. මොල්පාඩුව |

ගායනය සහිත නර්තන අංගය

කුවේෂි අස්නේ :-

කොහොඩා කංකාරියේ ගායනය සහිත ප්‍රථම නර්තන අංගය වන්නේ මෙම නර්තන අංගයයි. මෙය වූ කළී උඩිරට නර්තන සම්පූදායට අයන් ගාස්තිය නර්තන අංගයකි. "කුවේෂි අස්නේ" නමැති කාච් ගුන්ප්‍රයේ යෝගයාන ගායනාවන් මෙකි නර්තනාංගය සඳහා යොදා ගන්නා අතර, කොහොඩා කංකාරියේ දැරුවුත්, නළවන් සිය දැක්කා ප්‍රදරුණය කරන්නාවුත් නර්තන අංගයක් ලෙස මෙය තවදුරටත් විස්තර කළ හැකි ය. කංකාරියට සහභාගි වන සියලු ම යක්දෙස්සන් එකිනෙකා පසුපස වෘත්තකාර ව ජෙත්ස්ය්ත්වය අනුව මෙම නර්තනාංගය ඉදිරිපත් කිරීම සම්පූදායික ලක්ෂණයයි. මෙකි ලක්ෂණය "සසම් පිළිවෙළට" නැටුම යනුවෙන් හැඳින්වේ.

ජනප්‍රවාදයේ දක්වෙන අන්දමට විජය රුප කුවේෂිය පලවා හරිනු ලැබූ අවස්ථාවේ ඇය සිය දරු අදාළනා ද සම්ඟ අසරන් වූ ආකාරය, ඇයගේ වේදනාව හා අවසානයේ ඇයගේ සිත තුළ ඇති වූ තරඟව, මෙවරය ආදි ආවේශියන් ගායනයෙන් හා නර්තනයෙන් විදහාපායි. මෙසේ වූ කරා පුවත විලමඟ ලෙයන් ආරම්භ කර තුළයෙන් ලය වේගය වැශිවන ආකාරයට නර්තනය හා ගායනය සකසා ඇත්තේ මෙයට ම පුළුවෙළි වූ ගුණාංග පෙන්වා දෙමිනි.

අයෝනේ නර්තනය සඳහා මූලික පද හතක් ඇති අතර, අලංකාර පද පහක් ද ඇත. ඒ අනුව අයෝනේ නර්තනයෙහි පද දොළහකි. මෙකි පද දොළහ සඳහා කස්තිරම් දොළහක් ද ඇත. පළමු පදය වන "දේංත දොද් දොං රැදුගන කුකුතක ජී - තත් ජීතක තරිකිට ගීංගන් තරිකිට කුද" යන පදය විලමිං ලයට නර්තනය කරයි. වෙස් අදුමෙන් සැරසෙන තත්වයේ මෙම බෙර පදයට අනුව කවි ගයමින් ඉතා අඩු ලයකින් නර්තනයේ යෙදෙන්නේ කුවේණියගේ දුක, වේදනාව මතාව මේ තුළින් පෙන්වමිනි. ඉන්පසු මධ්‍ය ලයට නර්තනයේ යෙදෙන ගිල්පින් අවසානයේ දාන ලය වන "දොංත තදොං තදොං රැදුග ජී" යන බෙර තාලයට නර්තනයේ යෙදෙන්නේ කුවේණියගේ තරහ ව, වෙරය, ආවේගයිලි බව මේ තුළින් ප්‍රකට කරවමිනි.

මෙස් සැකසුණු මෙම නර්තන අංගයෙහි වූ තවත් ලක්ශණයක් වන්නේ, පොල් පන්දමක් අතින් ගන් අතෝරකරුවෙකු පෙරමුණේ ගමන් ගන්නා අතර, සැම නර්තන ගිල්පියෙකු ම පොල් පන්දමක් එක් අනකටත්, ඒ ගයක් අනෙක් අතටත් ගැනීමයි. රාග උපකරණ, වියේඡ බෙර පද, තාල, සම්ප්‍රදායික මානු මෙන් ම අවකාශය තුළ විවිධ රාග රටා මවමින් නර්තනයේ යෙදෙන මෙම නර්තන අංගය උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ යාස්ථිය නර්තන අංගයක් ලෙස හැදින්වීම යුත්ති සහගත ය. (ලකුණු 03යි.)

ගායනය රහිත නර්තන අංගය

ආචැන්දුම :-

'අත් වැනිදුම' යන වචනයෙන් බිඳී ආ ආචැන්දුම නම් නර්තනාංගය කොහොඳා කංකාරියේ අතිශය දිර්සවුන් අලංකාරවුන් ගායනය රහිත නර්තන අංගයකි. මෙම නර්තන අංගයෙහි ආරම්භය හා අවසානය හැර මේ අතරට වට්ටම් 4ක් ඇතුළත් කර ඇත. එම වට්ටම් ලෙස දොංගන ගන දොංත වට්ටම, කුදාංත ගන දොං වට්ටම, කුදකු ජීගන වට්ටම හා ගොග් ගොග් ජී ජීගන වට්ටම හැදින්විය හැකි ය. මේ එක් එක් වට්ටමට අදාළ පද (මානු) 12ක් කස්තිරම් හා අඩවි ද 12 බැඳින් අයන් වේ. නැවුම් අවසානයේ ඇති 'දොගර ජී ජීගන ජීගන' යන වට්ටමේ දී හස්න මුදා ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්නට ලැබේ. අනුරුපණ මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තන අංගයක් වන මෙමගින් රාජු අසුරේන්ද්‍රයා උරු වෙසක් මොගෙන මළය රුපුගේ නන්දන උයන පාඨ කර වූ අපුරු දිස්වේ. මෙය වූ කළු සාන්වික අහිනය විද්‍යාපාන අවස්ථාවකි. මේ අනුව ආචැන්දුම නර්තන අංගයේ ද ආංගික හා සාන්වික අහිනය ද හාවිත වන බව කිව යුතු ය. (ලකුණු 03යි.) (මුළු ලකුණු 06යි.)

(iii) සන්නියකුමේ එන සන්නි හා පාලි රාගනවල රාග වස්ත්‍රාහරණ

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ යකුන් උදෙසා කරනු ලබන ගාන්තිකර්ම අනුරෙන් ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයක් ලෙස සන්නියකුම ගාන්තිකර්මය හදුන්වාදිය හැකි ය. මෙකි ගාන්තිකර්මයෙහි රාග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ වීමසිමේ දී සන්නි හා පාලි රාගනවල රාගවස්ත්‍ර ප්‍රධාන වේ. එකිනෙකට වෙනස් වූ ආකාරයෙන් නිමවා ඇති මෙම රාග වස්ත්‍රාහරණ අදාළ වරිනයේ වරින ස්වභාවය මතා සේ විද්‍යා පැම්ව සමන් වී ඇත. එපමණක් නොව සන්නි හා පාලි වරින උෂ්ණකයාට ඉදිරිපත් කිරීමේ දී තිරුපණය වන හාවයන්ට අනුව රාග වස්ත්‍ර හාවිත කිරීම ද මෙහි වූ සුවියේදී ලුණයයි.

මේ අනුව සන්නියකුමේ රාගන අවස්ථාවක් වන 'සන්නි' සඳහා යොදා ගන්නා රාග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ වීමසා බැලුම්. සන්නි යකුන් සඳහා සමාරෝපණය වන ඇඳුරන් ඒ සඳහා පිටිවහැල් කරගනු ලබන්නේ රාග වස්ත්‍ර හා ආහරණයන් ය. එහි ඇතුළුම් සන්නි සඳහා දේශීය අමුදව්‍ය යොදා ගතිමින් එම වරිනයන්හි වරින ස්වභාවය ලොවට පෙන්වා දී ඇති ආකාරය අපුරුවනාක ය. එවැනි අවස්ථාවක් ලෙස සන්නි සඳහා බුරුල්ල කොළ යොදා ගැනීම දැක්විය හැකි ය. මෙමගින් සන්නිවල ඉණ හැඩ සකසාගෙන ඇති. තව ද ඉදිකොළ, නාවා, වල්බෙලි ආදි ගස්වල පට්ටාවලින් ද ඉණ හැඩ සකසා ගනු ලබයි. එපමණක් නොව වාත සන්නියේ දී මෙන් ම බිතිරි, අහුන, මුරතු, ගිනිරුල් ආදි සන්නිවල දී අනට බුරුල්ල අනු මිටියක් ගැනීමෙන් ද පෙන්වුම් කරන්නේ මෙහි වූ රාග වස්ත්‍රාහරණයන්ගේ හාවිතයයි. තව ද කොළ සන්නි යකුන් ගැනීම නිරමාණ ගිල්පියා සතු කළා කොපල්‍යයයි. මෙහි ද මොනු ගොක්කොළ හා ගොක්කොළ කැටයම් කිරීම අමුදව්‍ය ලෙස හාවිත කරයි.

පාලි රාගන අවස්ථාවල දී ද රාග වස්ත්‍ර සඳහා බොහෝ දේශීය අමුදව්‍ය හාවිත කරනු අපට පෙනෙයි. මෙහිදී ද ඉණ හැඩ සකසා ගැනීමට බුරුල්ල, ඉදිකොළ, නාවා, වල්බෙලි ආදි කොළ වර්ග හා පට්ටා වර්ග යොදා ගනීයි. එසේ ම 'සන් පාලිය' නමැති රාගන අවස්ථාවේ දී යටිකය සඳහා අදිනු ලබන සාය සකසා ගන්නේ ද දේශීය අමුදව්‍ය තුළිනි. එකි සාය සඳහා පන් වර්ග හෝ නාවා පට්ටා සහ ඉදිකොළ වියලා කුකුල් සායම් පොවා වර්ණ ගන්වා සකසා ඇති ආකාරය අපුරුව සහගත ය. වරිනයෙහි වරින ස්වභාවය විද්‍යා පැම්ව මෙය මගන් අස්වැසිල්ලෙනි.

සහ්නි හා පාලි රංගන අවස්ථා විදහා පැමට උපයෝගී වූ තවත් අංගයක් වන්නේ රංග ආහරණයන් ය. ඒ යටතේ වෙස්මුහුණු හාවිතය ප්‍රධාන වේ. වෙස්මුහුණුවල විවිධතා හා වර්ණ හාවිතය සහ්නි හා පාලි රංගන අවස්ථා විදහාපැමට මහත් අනුබලයක් දී ඇත. වරිතයට අදාළ ආච්චිත ගුණාග මතු වන සේ මෙති වෙස්මුහුණු නිමවා ඇත්තේ ගැමී කළාකරුවා සතු නිර්මාණයින්වය ලොවට හෙළි කරමිනි.

මෙම සඳහා සකසා ගන්නා ලද වෙස්මුහුණු දෙස බැලීමේ දී අපට පෙනෙන කරුණක් වන්නේ ඇතැම් වෙස්මුහුණු දත් ඇත්දක් පමණක් වන අතර, තවත් වෙස්මුහුණු කරින් කුල්ලකි. තවතකක් තුළ ඇස්, තොල සෙලවිය හැකි ය. මෙම අනුව අපට පෙනෙන්නේ වෙස්මුහුණුවල වූ විවිධත්වයයි. එසේ ම වර්ණ හාවිතය තුළ ද විවිධත්වයක් ඇත. ඒ ඒ රංගන අවස්ථාවන් සඳහා පළදිනු ලබන වෙස්මුහුණුවල හැඩය, පෙනුම වෙනස් වනවා සේ ම වර්ණයන් ද මෙම අනුව වෙනස් වේ.

එසේ ම සහ්නි හා පාලි නරතන අංග සඳහා පළදිනු ලබන ශිරාහරණ ද විමසා බැලීම් වේ. මේ සඳහා ගොක්කාලවලින් කැටයම් කළ කාගුල් තොප්පිය, කිරුළ තොප්පිය, පිටවරල ආදී අංග යොදාගැනීම ප්‍රධාන වේ. මෙකි අංගෝපාංගයන් ද දේශීය අමුදුවා උපයෝගී කොටගෙන මතා සේ නිමවා ඇත්තේ ගාන්තිකර්ම තුළින් කළාකරුවා සතු ප්‍රතිඵාවන් දැයට දායාද කරමිනි.

එපමණක් නොව පාලි හා සහ්නි නරතන අංගයන් සඳහා හාවිත කරනු ලබන රංග වස්ත්‍රාහරණවල වර්ණ හාවිතය හා අලංකරණයේ පුවියේප ලක්ෂණ ද බොහෝ ඇත. ඒ ඒ පාලි සඳහා අදිනු ලබන රංගවස්ත්‍ර විවිධ වේ. එසේ රංගවස්ත්‍ර විවිධ වනවා සේ ම එවාට අයන් වර්ණයන් ද වෙනස් වේ. සහ්නි රංගන අවස්ථාවලදී ද එය එසේ ම වන්නේ ය. ඩුන සහ්නිය, පිත සහ්නිය, ගුල්ම සහ්නිය, අභුන සහ්නිය ආදී සහ්නිවල දී රංගවස්ත්‍ර සඳහා විවිධ වූ වර්ණ ඇතුළත් ඇශුම් හාවිත කරන ආකාරය ගාන්තිකර්මය නැරඹීමෙන් අපට පෙනෙයි.

මෙසේ සහ්නියකුම් යාගයේ එන සහ්නි හා පාලි රංගනවල රංග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් ඉහත තොරතුරු තුළින් අපට ලැබේ.

(ලකුණු 08ය.)

03. (i) බලි ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ අරමුණු හා එහි ගායනාවල පුවියේපතා

දේශීය නරතන සම්ප්‍රදායන් තුනට ම පොදු වූ එන ම ගාන්තිකර්මය ලෙස බලි ගාන්තිකර්මය හදුන්වාදිය හැකි ය. පුද්ගලයෙක් හෝ පවුලක් වෙනුවෙන් පවත්වන මෙම ගාන්තිකර්මය පැවැත්වීමේ අරමුණු රසකි.

ඒ අතුරින් ප්‍රථම අරමුණ වන්නේ නවග්‍රහයින්ගෙන් ඇතිවන අපල උපදුවයන් දුරුකරවා ගැනීම උදෙසා මෙම ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලැබීමයි. ඒ ඒ කාල වකවානු තුළ ද පුද්ගලයෙකුට හෝ පවුලකට නවග්‍රහයින්ගෙන් අපල උපදුව ඇතිවන බව තම ජන්ම පත්‍රය පිරික්සා බැලීමේ දී දෙනගන හැකි ය. එකි ජන්ම පත්‍රයට අනුව ඒ ඒ කාලවකවානුව අනුව තමාට බෙලපා ඇති ග්‍රහයින්ගෙන් ඇතිවන උපදුවයන් උදෙසා ගාන්තිකර්මයක් කළ පුණ බව දෙනගැනීමෙන් පසු මෙකි ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලැබේ. ඒ අනුව බලි ගාන්තිකර්මය නවග්‍රහයින්ගෙන් ඇතිවන අපල උපදුවයන් දුරුකරවා ගැනීම උදෙසා පවත්වනු ලැබේ. එසේ පැවැත්වීමේ ද ස්ත්‍රී පුරුෂ හේදයකින් තොරව පැවැත්වීම ද මෙහි වූ තවත් විශේෂත්වයකි.

එපමණක් නොව ඇස්වහ, කටවහ, හෝවහ, ඩුන, විකාර, තුන්දොස් කිපීම, හදී ඩුනියම් වැදීම යනාදී දී සඳහා ද බලි ගාන්තිකර්මය පවත්වනු ලැබේ.

එසේ ම ගමට, රටට සෙන් පතා නවග්‍රහයින්ගෙන් පිහිට පතා ද බලි ගාන්තිකර්මය පවත්වන අවස්ථා නැත්තේ ම නොවේ. එබැවින් මෙකි අරමුණු මුදුන් පමුණුවා ගැනීම උදෙසා පවත්වනු ලබන බලි ගාන්තිකර්මයේ එන ගායනාවල පුවියේපතා පිළිබඳ මිළුගට විමසා බැලීම වටි. බලි ගාන්තිකර්මයට අයන් ගායනා ලෙස ග්‍රහපානි කළේ, කඩුරා කළේ, බලි මූළුපුරුෂ, ඇශුම් කළේ, සිංහතලේ කළේ, සිරසපාද කළේ ආදීය පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙසේ නම් කළ ගායනාවල පුවියේප ලක්ෂණයක් වන්නේ මුදුදුණ අන්තර්ගත වීමයි. නිදුසුනක් ලෙස කඩුරා කළියක් වන "අනි එපිට දිපංකර මුණි විවරණ ගන්නේ" යන කළිය පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙම කළියෙහි අවසානයේ මුදු හිමියේ ගුණ මෙකි කළි ගායනාවල මුදුදුණ අන්තර්ගත වීමයි. මෙරට වැඩම කළ සෞලාස්මස්පානවලින් එකක් වූ සේනුවනාරාමයේ බලයෙන් අභින ලද බලියෙහි වසා ඇති කඩුරා විවාන කරන බව ප්‍රකාශ වේ. එමගින් මුදු හිමියේ ගුණ මෙකි කළි ගායනා තුළ අන්තර්ගත බිවට මෙය කදිම නිදුසුනකි. එපමණක් නොව පිරින් ඩුය කළේ, සිරසපාද කළේ මුදුදුණ අන්තර්ගත ගායනාවලට තවත් නිදුසුන් ය.

එෂමලණක් නොව බලි ගාන්තිකර්මයේ ගායනාවල වූ සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් වන්නේ විවිධ තාල හා නාදමාලා මෙම කළු ගායනාවල අන්තර්ගත වීමය. එනම් මැයිම් තහි තිත, මහ තහි තිත, මැයිම් මහ දෙතිත, සුඡ මහ දෙතිත ආදි තාල රුප කිහිපයකට මෙන් ම නාද මාලා කිහිපයකට මෙම කළු ගායනා කරනු ලැබේ. මෙයට කදිම නිදසුනක් ලෙස පහත කළු ගායනා පෙන්විය හැකි ය.

"සිහින් සිනිදු සළව පැලද" (3 + 3)

"දුන්ද දියාවට ඉහුල් විමානව" (4 + 4)

"රතේ ගෙනියන ලෙසට නැව මහ මුහුද මැද අරගෙන යතේ" (3 + 4)

මෙම ගායනාවන් පමණක් නොව එක ම කළුය තාල රුප දෙකකට ගයන අවස්ථා ද බලි ගාන්තිකර්මයේ ගායනා තුළ අන්තර්ගත ය. පහත කළුය එයට නිදසුනකි.

/	/	/	/										
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3		
ස	තො	ස	වේ	ලා	-	අ	පෙ	මු	නී	සත්	-		
ස	නි	ය	ට	ව	ඩි	මින්	-	-	නේ	-	-		
^			/			^			/				
1	2		1	2	3	4	1	2		1	2	3	4
+	+		ප	රි	ස	-	ස	-	ම	-	ග	-	
+	+		ආ	-	ව	-	ස	-	ව	-	නු	-	

කඩුරා කළුයක් වූ මෙම කළුයෙන් විවිධ තාල රුප මෙම ගාන්තිකර්මයෙහි ඇති බව මනාව පෙනෙයි.

එසේ ම මෙම ගායනාවල ඇත්තා වූ තවත් එක් සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් වන්නේ ගායනය සඳහා එක් අනකට අන්මිණිය තාල වාද්‍ය හාණ්ඩියක් ලෙස යොදා ගැනීම සහ දුල්වූ පන්දමක් හෝ ප්‍රවක් මල් කිහින්නක් අනෙක් අතට යොදා ගැනීමයි.

"පර සිට උපත පන්දම යාගෙට ඇදුරා
වමකට විදුරු මිණියක් රැගෙන තදකලු"

යන කළුය මෙම කියමන සනාථ කිරීමට මනා පිටිවහලකි. එපමණක් නොව ප්‍රාදේශීය වශයෙන් යොදාගෙන්නා වාද්‍ය හාණ්ඩි හාවිනය සහ ඒ ඒ පදේශවල දී තම ප්‍රදේශයට ආවේණික වූ වාද්‍ය හාණ්ඩි හාවින-කිරීම මෙම ගායනාවල වූ තවත් සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් සේ පෙන්වාදිය හැකි ය.

අවසාන වශයෙන් බලි ගාන්තිකර්මයෙහි වූ සුවිශේෂී ගායනා මගින් ආතුර මනස සුවපත් වීමේ හැකියාවක් ඇති බව ද පෙන්වාදිය හැකි ය. එනම් විවිධ තාල හා නාද මාලා අනුව ගායනා කරනු ලබන මෙම කළු හේතුවෙන් ආතුර සිත සන්තුෂ්ථිය කරා යොමු වේ.

එසේ ම සිත සනුවු වීමත් සමග මනස සුවපත් වේ. එබැවින් මෙහි ඇත්තා වූ විවිධ ගායනා හේතුවෙන් ආතුර මනස සුවපත් කිරීමේ හැකියාවක් බලි ගාන්තිකර්මයේ ගායනාවලට ඇති බව පවසන්නේ සතුරිනි.

(ලක්ෂ්‍ය 06යි.)

(ii) නරතන කළාවේ ආරම්භයට ප්‍රාථමික මානව සමාජ පසුව්ම බලපෑ ආකාරය

නරතන කළාවේ ආරම්භය කවදා කොතැනක සිදුවූවාදුයි ස්ථීර වශයෙන් ම කිව නොහැකි ය. ඒ පිළිබඳ සටහනක් ද නැතැ. නමුත් ප්‍රාථමික මානව සමාජ පසුව්ම මිට බලපා ඇති බව කිව මනාය. එනම් මිනිසා සාමුහික ව ජ්වන් වීම ආරම්භ කළ දා පටන් ම තම අවශ්‍යතාවයන් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා "වලනය" යොදාගෙන ඇති බව කිව හැකිය.

මිළයට අපගේ අවධානය දොමු විය යුතු කරුණ වන්නේ එදා මිනිසාගේ අවශ්‍යතාවන් මොනවා ද යන්න ය. ඒ අනුව ආහාර සපයා ගැනීම, රෝග විපන්වලින් මිදිම, වර්ගයා පවත්වාගෙන යාම හා විනෝදාස්ථාදයක් ලබා ගැනීම මුළුන්ගේ මුළුක අවශ්‍යතාවන් ය.

ප්‍රාග් එතිහාසික යුගයේ දී මිනිසාගේ ප්‍රධාන අවශ්‍යතාවය වූයේ කුසට ආභාර වේලක් සපයා ගැනීමයි. එහිදී පුරුෂ පක්ෂය සතුව දඩියම් කිරීම සඳහා ගිය අතර, ස්ත්‍රී පාර්ශවය එම සතා දඩියම් කර රැගෙන එනතුරු ගිනි මැලයක් ගසා එම සතා පිළිස්සීමේ අජේක්ෂාවෙන් බලා සිටියි. සතුව ලැබුණු විට ඉතා සතුවට පත් දෙපාර්ශවය ම එම සත්ත්වයා ගිනි මැලයට දමා තම සතුව ප්‍රකාශ කළේ අත්පුදි ගස්මින්, ගරිරයට තලමින් හා සිරුර වලනය කරමිනි. එහි දී සතුව ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍ය වූයේ වලනයයි. නොයෙකුත් ගබා කිරීන් පිටතරමින්, සිරුරේ තැනින් තැනට ගස්මින් හා සිරුර වලනය කරමින් ගිනි මැලය වටා ගමන් කරන ලද්දේ දියුණු නර්තන ක්‍රමයක් ලොවට හෙළි නොකරමිනි. නමුන් එය ප්‍රාථමික මානව සමාජයේ නර්තනයේ මූලාරම්භයයි. එබැවින් මිනිසා භාමුනික ව ජ්‍යෙන් වේම ආරම්භ කළ දා පටන් නර්තනය ආරම්භ වූවා යැයි කිම නිවැරදි ය.

එප්පමුණක් නොව නව ඩිලා අවධියේ දී කෘෂි කරමාන්තය ජ්‍යෙන්පාය කරගන් මිනිසා එහි දී ද නොපෙනෙන බලවේගයන්ගෙන් පිහිටි පතා නොයෙකුත් පුද පුරා පැවැත්වූහ. එම පුද පුරා පැවැත්වූයේ නර්තනය ප්‍රකාශන මාධ්‍ය කර ගනිමිනි. එහිදී ද දියුණු නර්තන ක්‍රමයක් ඒ සඳහා නොමැති වූව ද එකී අවශ්‍යතාවය පුරුණය කර ගැනීමට අවශ්‍ය මග පෙන්වීම ඉන් ලැබුණි. කෘෂි කරමාන්තයේ දී අස්වනු සරුසාර කර ගැනීමට, ස්වභාවික විපන්වලින් නම කරමාන්තය ආරක්ෂා කර ගැනීමට, වන සතුන්ගෙන් වගාවන්ට වන හානි මග හරවා ගැනීමට ආදි අවශ්‍යතාවන්ට එදා මුළුන් විවිධ වස්තුන් දේවත්වයට ආරෝපණය කර ඒ සඳහා නොයෙකුත් පුද පුරා පවත්වා ඇත. එකී පුද පුරා පැවැත්වීම සඳහා ප්‍රකාශන මාධ්‍ය ලෙස යොදාගෙන ඇත්තේ නර්තනය නොහොත් අවිධිමත් වලනයයි. එම වලන තුළින් දෙවියන්ට වැදිම, කන්නලවි කිරීම, ඉර, හද, අව්‍ය, වැස්ස, මහා පර්වත, ගස්, ගල් ආදි නොයෙකුත් වස්තුන්ගේ පිහිටාරස්සාව ලබාගෙන ඇත. එසේ එම වස්තුන්ට පුද සත්කාර කර ඇත්තේ නර්තනය තුළිනි. එබැවින් නර්තන කළාවේ ආරම්භයට, ප්‍රාථමික මානව සමාජ පසුව්ම මනා සේ බලපා ඇති බව ඉහත කරුණු පසක් කරයි. (ලකුණු 06යි.)

(iii) ආගමික හා සමාජයේ අවශ්‍යතා සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය

ආගමික අවස්ථා

- පෙරහැර
- පිංකම්
- දළදා පුරා
- පුරා හේවිසි
- පෝය හේවිසි
- ස්ත්‍රීප පුරා

දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත වන සමාජයේ අවස්ථා

- අණ බෙර
- තුරුය වාදන අවස්ථා
- වද බෙර
- මගල් බෙර
- මල බෙර
- ගාන්තිකර්මයන් හි අන්තර්ගත වාදන අවස්ථා
- රණ බෙර
- ප්‍රසංග හා උත්සව අවස්ථා

ශ්‍රී ලංකාකේය ජන සමාජයේ ආගමික හා සමාජයේ අවශ්‍යතාවන් සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති අවස්ථාවන් බොහෝ ය. ඒ බව ඉහත කරුණු තුළින් පෙන්වා දී ඇත. ඒ අනුව ආගමික අවශ්‍යතාව සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය විමසා බලමු.

ප්‍රථමයෙන් ම ආගමික අවශ්‍යතාවයක් වන පෙරහැර අවස්ථාවන් සඳහා අපගේ වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය විමසා බැලීම අගන් ය. පෙරහැරේ මුල් ම වාදන අවස්ථාව වන්නේ "හේවිසි" වාදනයයි. එනම් මෙම බෙර හඩ ඇතට ඇශේනවාත් සමග ම. පෙරහැර ආරම්භ වී ඇති බවත්, එය ගමන් ආරම්භ කර ඇති බවත් ජනනාවට සන්නිවේදනය කරන්නේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කරමිනි. එහිදී තම්මැවීටම්, දුවුල්, හොරණු ආදි වාද්‍ය හාණ්ඩ ප්‍රමුඛස්ථානයක් ගනු ලබයි.

එප්පමුණක් නොව පෙරහැරේ ඇත්තා වූ විවිධ නර්තන අංග සඳහා ද බෙර වාදනය කරනු ලබයි. එහිදී ගැටබෙරය, යක්බෙරය, උබැක්කි, රබන්, තම්මැවීටම්, දුවුල ආදි වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත සේවක පිරින් පිංකම් ආදි අවස්ථාවන් සඳහා ද දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති අතර, එහිදී තම්මැවීටම් හා දුවුල ප්‍රධාන වාදන හාණ්ඩ හාවිත ලෙස හාවිත කෙරෙයි. අලුයම් පුරුය, මැදියම් පුරුය හා හැන්දා පුරුයේ දී තේවා වාදනය බොහෝ පුරුණිය ස්ථානවල සිදු කෙරෙන අතර, ඉහත තී වාද්‍ය හාණ්ඩ මෙහිදි වාදනය කරනු ලබයි. මෙමගින් ගමන් වන්නේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ ආගමික අවශ්‍යතා මත වාදනය කරන ආකාරයයි.

නවද තේවා හේවිසි, පුරා හේවිසි, පෝය හේවිසි, පිරින් පිංකම් ආදි අවස්ථාවන් සඳහා ද දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති අතර, එහිදී තම්මැවීටම් හා දුවුල ප්‍රධාන වාදන හාණ්ඩ හාවිත ලෙස හාවිත කෙරෙයි. අලුයම් පුරුය, මැදියම් පුරුය හා හැන්දා පුරුයේ දී තේවා වාදනය බොහෝ පුරුණිය ස්ථානවල සිදු කෙරෙන අතර, ඉහත තී වාද්‍ය හාණ්ඩ මෙහිදි වාදනය කරනු ලබයි. මෙමගින් ගමන් වන්නේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ ආගමික අවශ්‍යතා මත වාදනය කරන ආකාරයයි.

එපමණක් නොව ආගමික ස්ථානයන් හි සිදු කරනු ලබන පූජා හේවිසි ද දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කරමින් සිදු කරනු ලබන තවත් අවස්ථාවකි. එහිදී මුද්‍ර පූජා, ගිලන්පස පූජා ආදි කොට ඇති පුද පූජාවන් ප්‍රධාන වේ. මෙහිදී ද ද්‍රුව, තම්මැට්ටම හා තොරණුව ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ ලෙස යොදා ගනිසි. තවද පෙෂය හේවිසි වාද්‍යය සඳහා ද දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කරනු ලබන බව පොත පතෙහි සඳහන් වේ. "පොහොය දිනයක් මූල්‍යාචාරගෙන පුරා රාත්‍රියක් මූල්‍යාචාර පන්සල කේත්ද කොටගෙන පවත්වනු ලබන වාද්‍යයට ප්‍රමුඛතාවයක් ලබන දෙන වාද්‍ය අවස්ථාවක් ලෙස" මෙය හදුන්වනු ලැබේ. අදහත්නයෙහි අභාවයට යමින් පවතින්නා වූ මෙය වාද්‍ය අවස්ථාව ආගමික හක්තිය ප්‍රකාශ කරන්නා වූ වාද්‍ය අවස්ථාවක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. ඉහත කරුණු අනුම ආගමික අවශ්‍යතා සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය අපට විද්‍යාමාන වේ.

මිළගට සමාජයේ අවශ්‍යතා සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ප්‍රයුරු විමසා බලමු. එහි දී අණ බෙර, මුද බෙර, රණ බෙර, මගුල් බෙර, තුරුය වාද්‍ය අවස්ථා, ගාන්තිකර්මයන් හි වාද්‍ය අවස්ථා ආදි ලෙස වාද්‍ය රසක් සමාජයේ වාද්‍ය අවස්ථා ලෙස එදා මෙදා තුළ හාවිතයේ පවතින බව කිව යුතු ය. එමගින් දුරාතිනයේ වාද්‍ය අවස්ථා ලෙස අණ බෙර, වාද බෙර, රණ බෙර පෙන්වාදිය හැකි ය. අදහත්නයෙහි හාවිතයෙන් බැහැර ව යන මෙය වාද්‍ය අවස්ථා ඉතිහාසයේ ඉතා උසස් මට්ටමක පැවති ඇතේ. රජුගේ අණ පනත්, නියෝගයන් රටවැසියාට දැනුම් දී ඇත්තේ අණ බෙර වැසිමෙති. මෙහි දී ද්‍රුව යොදාගෙන ඇති අතර, ද්‍රුවලන් "ජේං ජේං ජේං" යන පදය තෙවරක් වාද්‍යය කර මහරජාණන් වහන්සේගේ නමින් යනුවෙන් අදාළ පණිවිච්‍ය දන්වා ඇතේ.

එසේ ම රණ බෙර වාද්‍යය තුළින් ද එදා වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිතය සමාජයේ අවශ්‍යතා සඳහා යොදාගත් ආකාරය පෙන්වා ඇතේ. යුද්ධයට එළඹි හටයන්ගේ රණකාමින්වය ඉස්මතු කරවීමට හා මුවුන් තුළ නිර්හිතකම ඇතිකරලීම හා සම්භායන් ලෙස සංවිධානන්මක ව කටයුතු කිරීම අරමුණු කොටගෙන රණ බෙර වාද්‍යය කර ඇතේ. මේ සඳහා තම්මැට්ටම හා හක්ගේයි ප්‍රධාන වේ ඇතේ.

අදාළනා සමාජ අවස්ථාවක් වන මළ බෙර වාද්‍යය සඳහා අපගේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරය මෙසේ ය. මෙහි ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ වන්නේ ද්‍රුව, තම්මැට්ටම හා තොරණුවයි. ද්‍රුව හා තම්මැට්ටම යුද රේද්දකින් ආවරණය කර වැසිම වාරිනුයෙකි. එමගින් මෙහි වූ ස්වභාවික හඩ යටපත් වී ගෝකිය හඩක් නිශ්චත් වේ. එම අමිනිරි ගෝකිය හඩ කන වැදෙනවාන් සමග ම ජනය දේහයක් රැගෙන එන බව දැන ගනී. "ජේං කින්තක් ජේං ජේං කින්තක් ජේං කින්තක් ජේං" යනුවෙන් දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ සමාජයේ අවස්ථාවක් සඳහා මෙසේ වාද්‍යය කරති.

තවද දේශීය ගාන්තිකර්මයන් හි අන්තර්ගත වාද්‍ය අවස්ථා ලෙස මගුල් බෙර, අතනා බෙර වාද්‍යය, පිං බෙර වාද්‍යය, ඒ ඒ නරතන අංග සඳහා වාද්‍යය ආදි ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙහි දී ද ඒ ඒ නරතන සම්ප්‍රදායන් අනුව ගැටබෙරය, යක්බෙරය හා ද්‍රුව මේ සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කරයි.

එසේ ම තුරුය හාණ්ඩ වාද්‍ය අවස්ථා ද සමාජයේ වාද්‍ය අවස්ථාවකි. මෙහිදී ද ගැටබෙර, යක්බෙර, ද්‍රුව, තම්මැට්ටම, රභාන, උඩික්කිය ආදි වූ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ රසක් මේ සඳහා හාවිත කරනු ඇතේ. එපමණක් නොව ප්‍රසාග හා උත්සව අවස්ථාවලදී ද අපගේ දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කරනු අප දක ඇත්තේමු. ඒ ඒ සම්ප්‍රදායන්වල ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ හැර අනෙක් වාද්‍ය හාණ්ඩ වන රභාන, තම්මැට්ටම, උඩික්කිය ආදි වාද්‍ය හාණ්ඩ ගැමී නරතන නිර්මාණ, නිර්මාණන්මක නරතන අංග ආදි ප්‍රසාග සඳහා හාවිත කරනු ලැබේ.

එපමණක් නොව විවාහ මංගල උත්සව, පාසල්වල ප්‍රධාන උත්සව අවස්ථා හා සමාජයේ නොයෙක් උත්සව අවස්ථා සඳහා මගුල් බෙර වාද්‍යය කිරීම අද ප්‍රධාන අංගයක් ව පවති. මෙහි දී ද ඒ ඒ පළාත් අනුව ගැටබෙරය, යක්බෙරය, ද්‍රුව ඇතුළු ව හක් ගේංය, තාලුපට හාවිත කරමින් මගුල් බෙර වාද්‍යය කරනු ඇතේ.

මෙසේ ඉහත තොරණු අනුව අපට ගම් වන්නේ ආගමික හා සමාජයේ අවශ්‍යතා සඳහා දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිත කර ඇති ආකාරයයි. (ලකුණු 08යි.)

II කොටස

04. (i) අනුරාධපුරයේ පැවති බොද්ධාගමික පුද පූජා නරතන කළාව පෝෂණය වීමට දායක වූ ආකාරය

- අනුරාධපුරයේ පැවති බොද්ධාගමික පුද පූජාවලට සාධකයකි. "දුටුගැමූණු රජ දහසය දාහක් නළගතන් පිරිවරාගෙන රුවන්වැලිසුය දාතු නිධානෝත්සවයට සහභාගි වූ බව" මහා වංසයේ සඳහන් වේ.
- ත්‍රි.පු. 3වන සියවසේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ප්‍රධාන අංශයක් ව පවති. මෙහි දී ද ඒ ඒ පළාත් අනුව ගැටබෙරය, යක්බෙරය, ද්‍රුව ඇතුළු ව හක් ගේංය, තාලුපට හාවිත කරමින් මගුල් බෙර වාද්‍යය කරනු වේ.
- දුටුගැමූණු රජ මහා සැරු දාතු නිධාන උත්සවයේ පූජා කළ වස්තු අතර නිලි රුපයක් ද වූ බව මහා වංසයේ සඳහන් වේ.

- නිලියන් පිටිවරාගත් දුමුගැමුණු රුපු කණ්ඩාල ඇතු එහි තිබාන උත්සවයට පිටත් වූ විට වාදනය කළ බෙර හඩ සෝනුත්තර නම් යතිවරයාට ගුවනුය වූ බවත් තැන තැන තිබු තුරය සෝජාව නිසා මිගිනලය ප්‍රසුරවන්නට වූ බවත් මහා වංසයේ සඳහන් වීම.

(ලකුණු $2 \times 3 =$ ලකුණු 06යි.)

- (ii) කවිකාර මඩුව, නැවුම් ඉලංගම් හා පෙරහර පැවැත්වීම සඳහා මහනුවර පුගයේ රජවරුන්ගේ සිදු වූ සේවාව මහනුවර පුගය වූ කළ දේශීය නර්තන කළාවේ උත්තනිය උදෙසා බොහෝ කරුණු කාරණා සිදු වූ කාලවකවානුවක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. එනම් ශ්‍රී විරපරාතුම නරේන්දිසිංහ රජ සමය මෙහි වූ ස්වර්ණමය පුගය ලෙස හැදින්වීම නිවැරදි ය. මෙම රුපු රාජ්‍ය පාලනයෙහි දුර්වලයෙකු වූව ද නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට බොහෝ වැඩිකටපුතු කළ අයෙකු බව කිව මතා ය.

වසර 2500කට ඉපැරණි ඉතිහාසයක් ඇති මහනුවර පුගයේ රජවරුන්ගේ රාජ්‍ය සහා සංගිනායනනය මෙකල හදුන්වා ඇත්තේ “කවිකාර මඩුව” යන නමිනි. මහනුවර රාජ සහාවට අයන් නැවුම්, ගැයුම්, වැයුම්වලින් සැදුම් ලත් ප්‍රධාන සේවානය වූයේ මෙති කවිකාර මඩුවයි. මෙහි වන්නම්, සවුදම්, කවුත්තම්, වන්දමානම්, ප්‍රයස්ති, හටත් කවි, විරහ ගි, රාග, සිංදු ආදි බොහෝ ගායනා රචනා වූ අතර, මෙවා ගායනා ද කර ඇත. කවිකාර මඩුවේ ගයා ඇති ශ්‍රී අනුරින් විරැදුවලියේ කියවෙන “ප්‍රයස්ති ගි” ප්‍රමුඛත්වයක් ගන්නේ ය. මෙසේ නැවුම්, ගැයුම්, වැයුම්වලින් සැදුම් ලත් කවිකාර මඩුව මහනුවර රාජ සහාවට අයන් රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ඇති ව බිජි වූ ආයතනයක් බව කිව මතා ය.

එපමණක් නොව නරේන්දිසිංහ රුපු සමයේ කවිකාර මඩුවේ කටයුතු හාර ව සිටියේ මහා ඇමතිකම් කළ “රම්මොලවක අධිකාරම ය.” වන්නම් පිළිබඳ ව ද කටයුතු කළ ද්‍රාශ්‍ය කවියෙකු වූ හෙතෙම නරේන්දිසිංහ ගුණ වරණනාත්මක විරැදුවලි ගණනාවක් ම ප්‍රබන්ධ කරන ලදී. උචිරට නැවුමේ මුල් පොත වියයෙන් සැලකෙන “ඁංගාලංකාරය”ද මොහුගේ ප්‍රබන්ධයකි. එසේ ම වන්නම් ප්‍රබන්ධය ද මොහු විසින් සිදු කළ බව පවසන අතර, මෙම කාර්යයන් සඳහා මොහුට ගම්වර ද පුදන ලද බව පොත පනෙහි සඳහන් වේ. මෙමගින් අපට ගම් වන්නේ මෙම ආයතනයන් සඳහා එදා ලැබූ රාජ්‍ය අනුග්‍රහයයි.

තව ද කවිකාර මඩුවේ පාලනය දරා ඇත්තේ “මූහන්දීරම් නිළමේවරයෙකු” විසිනි. මොහු සිංහලයෙකු වූ අතර, මොහුගේ හාරකාරන්වය යටතේ පාලනය වූ කවින් බොහෝ දෙනෙක් සිටි බව සඳහන් වේ. කිරිති ශ්‍රී රාජසිංහ රජ සමයේ එසේ සේවය කළ කවින් අතර නාමුගල කවියා, වැලිගල කවිපුන්දර මුදලි, බද්දේ රාජ ආදින් නම් කළ හැකි ය. මෙමගින් ද අපට පැහැදිලි වන්නේ කවිකාර මඩුව පවත්වාගෙන යමට මහනුවර පුගයේ රජවරුන්ගේ සිදු වූ සේවාවයි.

දේශීය නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනය උදෙසා මහනුවර පුගයේ රජවරුන්ගේ සිදු වූ තවත් එක් සේවාවක් වන්නේ “නැවුම් ඉලංගම්” නමැති ආයතනය බිජිවීමයි. මෙය මලබාර සම්ප්‍රදායට අනුව සැකසුණු ස්ථින්ගෙන් සමන්විත වූ ආයතනයකි. මෙම ආයතනය මගින් රජ වාසලට අයන් නර්තනාංශයන් ඉදිරිපත් තිරිමට බැඳී සිට ඇත. මෙම ඉලංගමට අයන් කණ්ඩායම් එදා පැවති උචිරට නැවුම් සම්ප්‍රදායානුකූල ව ඉදිරිපත් කළ බව සඳහන් වේ. මෙති නැවුම් සන්දර්ජන දිනපතා නොවුවත් රුපුගේ අවශ්‍යතාවයන් අනුව විටින් විට ඉදිරිපත් කර ඇත. මේ සඳහා නාඩුවන් 300ක් පමණ සිටි අතර, “ඉලංගම් මුදලි” තමින් නායකයෙකු ද පත්කර ඇති බව සඳහන් වේ. අනෙක් ඉලංගම් ආයතනවල මෙන් නොව මෙම ආයතනයෙහි නායකයාට ගම්වර ප්‍රදානය කර ඇති බවට ඉතිහාසය සාක්ෂි දරයි. මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ මහනුවර පුගයට අයන් නැවුම් ඉලංගම් නමැති ආයතනය පවත්වාගෙන යාම සඳහා රජවරුන් ලබා දුන් සේවාවේ අනශිභාවයයි.

එසේ ම පෙරහැර පැවැත්වීම සඳහා ද මහනුවර පුගයේ රජවරුන්ගේ සිදු වූ සේවාව අපමණ ය. එදා මෙදා තුළ ශ්‍රී ලංකෙශ්‍ර ගෞරවාදරයට මෙන් ම ගෞරවාහිමානයට පානු වූ දළදා පෙරහැර මහනුවර පුගයේ සිටි රජවරුන් අහිමානවත් ලෙස ඉටු කළ බවට බොහෝ සාක්ෂි ඇත්තේ ය. ඒ ඒ කාලවකවානු තුළ ඉතා ප්‍රයස්තා මට්ටම් පවත්වා ඇති මෙම රාජ්‍ය පැවත්වීම දේවාලවලින් එදා ආරම්භ කළ මෙම පෙරහැර අද අවසන් වන්නේ මෙම දේවාලවල පෙරහැර පැවැත්වීමෙනි. එදා රාජ ආදාළ යටතේ පෙරහැර පැවැත්වීමට අඟ දී

නිපුණු අතර, පෙරහැර සම්බන්ධ කටයුතු සඳහා නින්ද ගම්, ගම්වර ලබාගත් අය බැඳී සිටියන. බෙර වාදනය සඳහා මෙන් ම දළදා තේවා වාදනය සඳහා ද නියම වූ පණික්කි රාල නැමැත්තවුන් එදා පත් කර ඇති බව කියවේ. පෙරහැර නැවුම් ඉදිරිපත් කිරීම ද මේ අපුරින් නියම වූ කුලවල අය කර ඇත්තේ රජත්මාගේ අභ පරිදි ය. එබැවින් අපට අවබෝධ වන කරුණක් වන්නේ පෙරහැර සඳහා රජවරුන් කළ සේවයයි. දළදා පෙරහැර කජ සිටුවීමෙන් ආරම්භ කර දිය කැපීමේ මංගලුයෙන් අවසන් කරන්නේ ඒ හා බැඳී බොහෝ වාරිතු විධි රසකිනි. සහි ගණනාක් පුරා පවත්වනු ලබන මෙම පෙරහැරට ආභාෂය ලැබුණේ එදා සිටි රජවරුන් මේ වෙනුවෙන් දැක් වූ නොමඳ අනුග්‍රහයයි. අදාළතනයෙහි ද පෙරහැර පවත්වා එය නිම කළ පසු ජනාධිපතිත්තුමාට ඒ බව දන්වා සන්නසක් නිල නිවසට ගොස් හාර දෙන්නේ එදා රාජ නියෝගයේ බලපරාක්‍රමය රටට විදහාපාලිනි. මෙමගින් ද ගම් වන්නේ මහනුවර පුගයේ සිටි රජවරුන් පැවත්වීම සඳහා දැක් වූ අනුපමේය සේවයයි.

(ලකුණු 06යි.)

(iii) 20වන සියවසේ නරතනයේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූ ශිල්පීන් දෙදෙනෙකුගේ නරතන නිර්මාණ හා කලා කෘති

- ආචාර්ය එස්. පණිභාරත මහතා
- ජ්‍යෙෂ්ඨමාරු එම්බුවෙල මහතා

ආචාර්ය එස්. පණිභාරත මහතා

1920.02.24 වන දින අල්ගම මැදගම නම් ගම් ප්‍රදේශයෙහි පබංවි ගුරුන්නාත්සේට දාව පාරම්පරික ගුරු කුලයක උපන් මෙනුමාගේ මුල් නම වූයේ එස්. පාතිස් ය. අල්ගම මැදගම විද්‍යාලයෙන් මූලික අධ්‍යාපනය ලැබ රත්නපුර ස්වාමීන් වහන්සේ කෙනෙකුට තම දෙමාපියන් මොහු ව හාර දෙන ලද්දේ දේශීය වෙදධ්‍යවරයකු කිරීමට ය. නමුත් මොහුගේ බාජපා වූ අල්ගම කිරීගණිතා ගුරුත්මාගේ මග පෙන්වීම යටතේ නැවුම් කලාව ඉගෙනීම ඇරැණිකි.

අල්ගම කිරීගණිතා ගුරුත්මාගෙන් උඩරට නරතනයන්, වල්ගම ගින්නේරිස් ගුරුත්මාගෙන් පහතරට නරතනයන් ඉන්දියාවේ කුවුගුරු ගොපිනාන් යටතේ කථකලි ඇතුළු ඉන්දියානු නරතනයන් ඉගෙන ගැනීමේ වාසනාව මෙනුමාට හිමිවිය. තව ද පේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතාගේ කලායනනයේ විවිධ විපයන් ඉගෙන ගත් මෙනුමා ද්‍රුෂ්‍ය බෙරවාදකයකු වූ හෙයින් 1938 කොළඹ නාලන්දා විද්‍යාලයේ නැවුම් ගුරුවරයා වූ අතර, වන්දුලේඛා මහත්මියගේ බෙර වාදකයා ද විය.

1952 රජයේ ලලිත කලායනනයේ විද්‍යාල්පති දුරයට පත් මෙනුමා එතැන් සිට දේශීය නරතන කලාව රැක ගැනීමේ කාර්යභාරය ඉවු කළේ ය. එලිසබෙන් රැඹින ලංකාවට පැමිණි 40 දෙකයේ ඇ ඉදිරියේ "ගොයි කැපීමේ නැවුම" ප්‍රථම වරට වේදිකාවට නිර්මාණය කළේ මෙනුමා ය. අදාළතනයෙහි මෙපමණ දියුණු ගැමි නැවුම් කලාවක් අපට හිමිකර ගැනීමට හැකි වූයේ මෙම නරතන නිර්මාණය නිසා ය. එබැවින් මෙම නිර්මාණය අප රටට දායාදයකි.

එපමණක් නොව මොහු කළ නරතන නිර්මාණ රසකි. ඒ අතර ගුහ අපලය, දිවිය මංගලිකා, පන්විල, සැලුලිහිණි සංදේශය, සුරත් විස්කම්, බතේ උපත, සන් පත්තිනි, ගම්මානයේ මල් පිපිලා, සිටිරි හස්න, මහවැලි ගිත නාටකය, හා පොර පොල් පිටිය ආදි නරතන හා ගිත නාට්‍ය මෙන් ම මුදා නාට්‍ය මෙනුමාගේ නිර්මාණ අතර ප්‍රධාන වේ.

නරතන නිර්මාණ පමණක් නොව මෙනුමාගේ කලා දිවියෙහි තවත් සන්ධිස්ථානයක් වූ කලා කෘති පිළිබඳ ව ද අප කරා කළ පුතු ය. එවැනි විධිෂ්ට කලා කෘතියකි, විනුපට සඳහා නරතන නිර්මාණය කිරීම. ඒ අනුව මෙනුමා සිකුරු තරුව, කුරුපු බැඳී වැනි විනුපට සඳහා නරතන නිර්මාණය කර ඇති.

මෙපමණ නරතන නිර්මාණ හා කලා කෘති රසක් දායට දායාද කළ මෙනුමා විවිධ රජයන් යටතේ ජනාධිපති සම්මාන, කලා භූප්‍රාග සම්මාන, ආචාර්ය උපාධිය පමණක් නොව ජාතියේ ගොරවාදරයට හා සම්මානයට ද පානු වූ අතර අප අතරින් සමු ගත්ත ද මෙහෙගේ නාමය සඳහා අමරණීයය.

ජ්‍යෙෂ්ඨමාරු එම්බුවෙල මහතා

මෙනුමාගේ ගම් ප්‍රදේශය වූයේ රත්නපුර එම්බුවෙල ය. 1917 හි මෙකි ගම් ප්‍රදේශයේ උපන් මොහු කුඩා කළ සිට ම නරතන කලාව කෙරෙහි දැඩි කැමැත්තක් හා ආයාවක් දක්වී ය. එම හෙතුවෙන් මෙනුමා පාසල් වියෙහි ද ම නාට්‍ය සන්දුරුණ සඳහා ඉදිරිපත් වී ද්‍රුෂ්‍ය ශිල්පීයකු බවට පත් වූයේ සැමැගේ ජන ප්‍රසාදය මැද ය.

නාට්‍ය කළාව කෙරෙහි වැඩි නැශ්චිරු බවක් දැක්වීම හේතුවෙන් මෙතුමා භාරතයට ගියේ ඒ පිළිබඳ වැඩිපුර අධ්‍යයනය සඳහා ය. එහි දී විවිධ ගුරුකුල යටතේ නර්තනය පුදුණ කොට නැවත මෙරටට පැමිණියේ අපගේ නර්තන කළාව සඳහා සේවය කිරීමට ය.

මෙතුමා අප නර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා කරන ලද නර්තන නිර්මාණ රෙසකි. ඒ අතර සැපුලිහිණිය, සකුන්තලා, නින්න බත, දියසේන, සාරභුම්, නව පුළුය, පරෝචිය ප්‍රධාන වේ. මෙවා මුදා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි ඉතා උෂස් නිර්මාණයන් ය. අප රටෙහි අප්‍රති නර්තන නිර්මාණ ක්ෂේත්‍රයක් වූ ඉහි නළ හෙවත් මුදා නාට්‍ය කළාව දායට දායාදෙකාට වර්ධනය කිරීමේ පුළු පුරුෂයෙකු ලෙස මෙතුමා හැඳින්වීම පුක්ති සහගත ය.

එළඹුම් නොව උඩරට වන්නම් 18ට අමතර ව නිර්මාණාත්මක වන්නමක් වූ "හංස වන්නම" නිර්මාණය කළේ දී මෙතුමා ය. නර්තන නිර්මාණයන් පමණක් නොව මෙතුමාගෙන් සිදු වූ තවත් සේවාවක් වන්නේ කළා කානි නිර්මාණය කිරීමයි. ඒ අතර 1967 දී "අස්වැන්න" නමින් විනාඩි 20ක වර්ණ විනුපටියක් නිර්මාණය කිරීමේ ගොරවය මෙතුමාට හිමි වේ.

නර්තන නිර්මාණ පමණක් නොව ගුන්ප නිර්මාණයෙහි ද දැනුම් සම්භාරයක් ඇති මෙතුමා "කථකලි බස" නමින් ඉංග්‍රීසි බසින් කථකලි නර්තනය පිළිබඳ කානියක් සම්පාදනය කළේ ය. එපමණක් නොව 'නුවන පොදිය, සංවර්ධන විෂ්ලවය, උදාගම් හැඳියා මුඩල්ල' ආදි ගුන්ප කිහිපයක් රවනා කොට දායට දායාද කළේ මෙතුමාගේ දැනුම් සම්භාරය ලොවට තුවා දක්වමිනි.

(ලකුණු 08ය.)

05. (i) සම්ප්‍රදායික කවි භා ජන කවිවල සමානතා භා අසමානතා

සම්ප්‍රදායික කවි භා ජන කවිවල සමාන අසමානතා පිළිබඳ විමසීමේ දී ප්‍රථමයෙන් ම අප සම්ප්‍රදායික ගායනා යනු කුමක් දැයි විමසා බැලීම අගනේ ය. දේශීය ගාන්තිකරම ඇපුරෙහි හැඳි වැශිනු ගායනා විශේෂයක් ලෙස ඉතා කෙටියෙන් මෙවා හැඳින්විය හැකි ය. ගාන්තිකරමවල දී දෙවියන්, ග්‍රහයන්, යකුන් උදෙසා මෙම කවි ගායනා කරනු ලබන අතර, එමගින් මෙවා බිජිවුවා යැයි සිනිය හැකි ය. ඒ අනුව අපට සම්ප්‍රදායික කවි පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් ලැබේ.

මිළුගට ජන කවි පිළිබඳ විමසීමේ දී ජන සමාජය තුළ ඔවුනොවුන්ගේ ක්‍රියා කළාපයන් භා කාපිකාර්මික ජ්විතයන් සමග හැඳි වැශිනු කළා අංගයක් ලෙස ජන කවි හඳුන්වාදිය හැකි ය. ගැමි ජනයාගේ රකියාවන්, ජ්වන වෘත්තීන් භා ගැමි ඇදහිලි විශ්වාස මත සඳහනු ගායනා විශේෂයක් ලෙස ජන කවි විස්තර කළ හැකි ය. පාරු, පතල්, පැල්, ගැල්, ගොයම්, පන්, කුඩල්, දේවර, කුළු ආදි ගායනා මෙයේ ජනයා අතර බිජිවු වූ ජනකවී ලෙස අපට පෙන්වාදිය හැකි ය.

මෙසේ ඉහත විස්තර කළ සම්ප්‍රදායික කවි භා ජන කවිවල සමාන අසමානතා අපි මිළුගට විමසා බලමු. ඒ අනුව පළමුවෙන් ම මෙම කවිවල සමානතා පිළිබඳ විමසමු.

ඒ අනුව මෙම කවිවල වූ පළමු සමාන ලක්ෂණයක් ලෙස සම්ප්‍රදායික කවි භා ජන කවි රවනා වීමට හේතු වූ පසුබිමක් තිබීම පෙන්වා දිය හැකි ය. එනම් මෙම කවි කිසියම් සිද්ධියක්, හේතුවක්, තැනිනම් සමාජ පසුබිමක් මත ගොඩනැගී ඇතේ. නිදුෂුන් ලෙස සම්ප්‍රදායික කවි වන සිරසපාද කවි ගත් කළ මෙහි සමාජ පසුබිම වන්නේ ග්‍රහයින්ගේ ඇතිවන අපල උපද්‍රවයන් හේතුවෙන් රෝගිහාවයක් සිරුරෙහි ඇති වීම ය. ඒ සඳහා ගැමි සමාජයේ පවත්වනු ලබන ගාන්තිකරමයක් වන්නේ "බලි ගාන්ති" කරමයයි. එහි දී සිරසේ සිට දෙපතු දක්වා ඇති වන්නා වූ ලෙඩි දුරු කිරීම සඳහා ගායනා කරනු ලබන කවි විශේෂයක් වූ සිරසපාද කවි ගායනා කරනු ලැබේ. "හිස මුව තුළ බේල්ල දෙවුර දැනේ දසගිලි අගිනේ" ආදි කවි තුළින් සම්ප්‍රදායික කවි බිජිවීමට හේතු වූ සමාජ පසුබිම මතාව ප්‍රකට වේ. මේ අනුව සම්ප්‍රදායික ගායනා පමණක් නොව ජන කවි ද රවනා වීමට හේතු වූ පසුබිමක් ඇත්තේ ය. එබැවින් මෙම කවි දෙවිරගයෙහි සමානතා ලක්ෂණයක් ලෙස මෙය පෙන්වාදිය හැකි ය.

මිළු සමාන ලක්ෂණයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි අනෙක් කරුණ වන්නේ ජනකවී භා සම්ප්‍රදායික කවි විවිධ තාලරුපවලට අනුව ගායනා කළ හැකි විමසි. එනම් තනි තින් තාල රුපයන්ට මෙන් ම දෙනින් තාල රුපයන්ට මෙකි කවි දෙවිරගය ම ගායනා කරන අවස්ථා බොහෝ ඇතේ. එබැවින් මෙම කරුණ මත ද ජන කවි භා සම්ප්‍රදායික කවි සමාන වේ.

එසේ ම සම්ප්‍රදායික හා ජන කළී අතර වූ තවත් සමාන ලක්ෂණයක් වන්නේ ආසානාත්මක හා අනාසානාත්මක ලක්ෂණවලින් මෙවා යුත්ත වේයි. ජන කළී ලෙස ගැනෙන පැල්, පතල්, පාරු, ගැල්, විකා ආදි කළී බොහෝමයක් අනාසානාත්මක කවිවලට නිදුෂුත් ය. එසේ ම සම්ප්‍රදායික කළී තුළ ද අනාසානාත්මක කවිවල නිදුෂුත් ය. එසේ ම සම්ප්‍රදායික කළීවල හා ජන කළීවල ආසානාත්මක ව ගයන කළී ද බොහෝ ඇත. එබැවින් මෙම කරුණ මත ද මෙම කළී දෙවර්ගය සමාන බවකින් යුත්ත ය.

මිළගට සම්ප්‍රදායික හා ජන කළීවල වූ අසමාන ලක්ෂණ පිරික්සා බලමු. සම්ප්‍රදායික කළී ගත් කළ මෙවා දේශීය ගාන්තිකර්ම මුල්කොට ගෙන ප්‍රහවය ලැබූ බව අප ඉහත දී ද පෙන්වා දුනිමි. ඒ අනුව ගාන්තිකර්මවල දී දෙවියන්ගෙන් පිහිට පතා දේවාධිච්චවාදය මුල්කොට ගෙන බොහෝ කළී ගායනා කරනු ලැබේ. නිදුෂුත් ලෙස කේඛ්ල මුර කළී, ආඩ්රිච්චවාද කළී, මල් යහන් කළී ආදිය පෙන්වා දිය හැකි ය. එසේ ම ග්‍රහයින්, යකුන් උදෙසා ද සම්ප්‍රදායික කළී ගායනා කරනු ලැබේ.

නමුත් ජන කළී ගාන්තිකර්මවලින් බහුරු ගැමි සමාජය තුළ බිජි වූ කාව්‍ය විශේෂයකි. ඒ අනුව මෙවා හේත්ත්, පැල්, කුමුරේ, පතල් ආදි ගැමි සමාජ පරිසරය තුළ බිජි වූ බව පෙනෙයි. මවුනගේ ජන ජ්විතය හා බැඳී පැවතුනු ගායනා විශේෂයක් වූ ජන කළී මෙසේ සම්ප්‍රදායික කවිවලින් අසමාන වේ.

සම්ප්‍රදායික කළී හා ජන කළීවල වූ තවත් අසමානතාවයක් වන්නේ මෙම කළීවල හාවිත වන තාල රුපවල අසමානතාවයයි. සම්ප්‍රදායික කළී ගත් කළ එක ම කළීය තුළ තිත් රුප 2ක් ඇති අවස්ථා ද ඇත. ඒවාගේ ම සංකීර්ණ තාල රුප ද මෙම කළීවල දැකීමට පූජාවන. නමුත් ජන කළී ගත් කළ සරල තාලරුප මත ඒවා ගායනා කරනු ලැබේ. එනම් තනි තිත් තාල රුපයට බොහෝ කළී ගයනු ලැබේ. මේ අනුව ද සම්ප්‍රදායික කළී හා ජනකළී තාල රුප අනුව අසමාන වේ.

තව ද මෙම කළී දෙවර්ගයෙහි ඇති තවත් ලක්ෂණයක් වන්නේ හාවිත වන නාද මාලාවන්ගේ අසමානතාවයයි. සම්ප්‍රදායික ගායනා ගත් කළ තර්තන සම්ප්‍රදායන් අනුව ද මෙවායේ නාද මාලාවන් වෙනස් වේ. එක් කළී වර්ගයක් ගත් කළ විවිධ නාද මාලාවන්ට ගායනා කරනු ලබන බවට පත්ත නිදුෂුත් මනා පිටිවහලකි. මල් යහන් කළී ගත් කළ “රනේ කිරුළ තුන් ගව් දිග සඳහා අදිනවා, නාගපතිනි බැඳ මෙරයට, මිශින්තලේ අට සැට ලෙන සේල වෙතනා.වෙහෙරට” ආදි කළී සම්ප්‍රදායික කවිවල විවිධ නාද මාලාවන්ට නිදුෂුත් ය. එසේ ම සම්ප්‍රදායික හා ජන කළීවල වූ තවත් අසමාන ලක්ෂණයක් වන්නේ මෙම කළී සඳහා යොදා ගත්තා හාජාවේ අසමානතාවයයි. සම්ප්‍රදායික කළී බොහෝ විට රවනා වී ඇත්තේ අරඹවන් ගැඹුරු බසකිනි. එසේ ම එහි ගබඳාලංකාර, ධිවනිතාලංකාර ඇති බවක් පෙනෙයි. ඒවාගේ ම ආනුර මනස සුව්‍යවත් කළ හැකි ආකාරයෙන් මෙම කළී බොහෝ විට සැකසී ඇති බවක් ද මෙවා දෙස විමර්ශනයක් ව බෙන කළ පෙනී යයි. එසේ ම යක් තොවීල්වල ගායන කළී වල දී යකුන් දමනයට සුදුසු ආකාරයට එම ගායනාවල හාජාවන් සැකසී ඇති බව ද පෙනෙයි. එබැවින් මෙහි හාජාවේ ඇති ගැඹුරු බව වැටහේ.

නමුත් ජන කළී එසේ නොවේ. ඒවා ඉතා සරල බස් වහරකින් තිම වී ඇත. එලිවැට තැන්තහොත් එලිසමය පුම කළීයක ම පාහේ ඇති බව පෙනෙනා මූත් එහි ගැඹුරු බවක් නොපෙනේ. එසේ ම හාජාවේ ඇති සරල බව හේතුවෙන් මිනා ම පුද්ගලයෙකුට තේරුම ගැනීමේ හැකියාව ද මේ තුළ ඇත. එසේ හේදින් තුළ ගැමියාට වුව ද මෙම කළීයකින් පවසන දී තේරුම ගත හැකි ය. එපමණක් නොව මෙම ජන කළී තුළින් මවුනගේ දුක් පිඩා, කරදර, කමකවොලු බොහෝ දී කියාපායි. නිදුෂුත් ලෙස රකියාවේ වූ දුෂ්කර බව පතල්, පැල්, පාරු, ගැල් කළී වලින් මනාව පෙනෙයි.

“දිවිනිඩි ගාය කරනා වැඩ රටවටියේ” යන පතල් කළීයන්

“හේත්ත් පැල් මා විදිනා” යන පැල් කළීයන් හාජාවේ සරල බවට නිදුෂුත් ය.

මෙසේ ඉහත දක්වන දද සියලු තොරතුරු තුළින් අපට ගමන වන්නේ සම්ප්‍රදායික කවිවල හා ජන කළීවල වූ සමාන අසමානතාවයන් ය.

(ii) රඛන් කවියක් හෝ පන්තේරු කවියක් හෝ ගෙන එහි අන්තර්ගත තොරතුරු වීමසිම.

රඛන් කවිය

"අනකට ගෙන රඛන් පොඩිය ගසති	දිසිරුවින්
ගනයින බඳ සොලවා සිලි සිලි නඳ	දෙවමින්
සිනකටවත් තොගෙන රගති විදුලිය	විලසින්
අහසට දම්මින් අල්ලා රභාන	පුරතින්"

ගැමි ගායනාවලට අයන් මෙම කවිය ගැමි නැවුම් විශේෂයකි. ගැමි නැවුම්වල වූ ලක්ෂණයන් අතර, හාණ්ඩියක් අතැති ව නැවීම, හාණ්ඩියේ නමින් එම නැවුම හැදින්වීම, සරල බස් වහරකින් යුතු වීම, සරල නාද මාලා, සරල කාල රුප ආදියෙන් යුතු වීම මෙහිලා පෙන්වාදිය හැකි ය. එවැනි ලක්ෂණයන්ගෙන් යුතු වූ මෙම කවියෙහි අන්තර්ගත තොරතුරු වීමසා බලමු.

මෙම කවියට අනුව අන් රභාන තොගෙන් විරිදු රභාන දෙඅතට ගෙන වාදනය කරමින් කාන්තා ලාලිතය විදහා දැක්වෙන සේ ගිරිය හා බඳ රභානෙහි වූ නාදයට සොලවමින් සිනකටවත් තොදුනෙන ආකාරයට රු දෙනු ලබන්නේ විලමිහ ලයේ සිට දාත ලය දක්වා වූ ලය මානය පවත්වා ගනිමින් බව සහංස්‍යාට ද්‍රව්‍යන්නේ "විදුලිය විලසින්" ලෙසිනි. එසේ වූ රඛන් නරතනය තුළ වූ පුවිශේෂී ලක්ෂණයක් වන රඛන් කරකැවීම හා එසේ කරකටවමින් උඩ දාමා නැවත පුරුතට ගෙන කරකැවෙන ලෙස තබා ගැනීමේ වූ දක්ෂතාවය ප්‍රේක්ෂකයාට පෙන්වමිනි. ඒ බව මනා සේ හතරවන පද ජේලියෙන් පෙන්වයි. මේ කවියට අනුව රඛන් නරතනයෙහි අන්තර්ගත ලක්ෂණ මනා සේ අපට පෙනෙන්.

(ලකුණු 06යි.)

(iii) කේලම් හා සොකර් නාටකවලින් එක් වරිතය බැඟින් තොරාගෙන, එම වරිතවල පුවිශේෂ ලක්ෂණ විශ්‍රාශ කිරීම.

ඡස වරිතය

පහතරට පවත්නා ගැමි නාටක අතර ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා ගැමි නාටකයකි කේලම් නාටකය. මෙහි වූ වරිත රෝගක් අතරින් ඡස වරිතය වූ කලී පුවිශේෂී වරිත ලක්ෂණ රෝගක් සමාජයට විදහා පාන වරිතයකි. ඒ අනුව කේලම් නාටකයෙහි ප්‍රධාන වරිතයක් වන ඡස වරිතය තුළ මිහු සනු වරිත ලක්ෂණ වීමසා බලමු. ඡසයා වූ කලී රජ වාසලෙහි රේදී අපුල්ලන, උවුවියන්, පාවාඩ, තිරරේදී දමන, නිතර පුරසාරම බස් දොඩින, බෙබුදුකමට ලැදී පුද්ගලයෙකි. රාජකිය නිලතලයක් දරමින් රජ වාසලයෙහි රැකියාවක නියුතු පුද්ගලයෙක් බැඩින් එහි උජාරු බව මෙන් ම නිලතලයෙහි බල පරානුමය පෙන්වන්නේ,

"මේ ගම් පියසේ හේනේ මාමල
කොට්ටර හිටියන් මං වෙශ වෙන නැත"

යන කවියෙහි. මෙමගින් ඡස වරිතයෙහි වූ පුවිශේෂී ලක්ෂණයක් අපට පෙනෙයි.

එසේ ම මොහුගේ බීමත්කම හා තමාට හිමි වගකීම් හා වගවීම් තේරුම් තොගන්නා අවස්ථාවකි මේ,

"අජ්පුහාමිල මට සල්ලි තොදුන්නොන්
තැබැරුමේ තියා බොන්නෙම් රේදී වික
තැබැරුමට ගොස් අඩියක් ගහගෙන
එන්ඩුඩු ප්‍රතා වෙශ වැනි වැනි ගෙදරට"

මෙම කවියට අනුව ඡස වරිතයෙහි වූ පුවිශේෂී ලක්ෂණ රෝගක් අපට පෙනෙයි. ඒ අනුව අජ්පුහාමි ගමේ ප්‍රධානියකු වුව ද ඡසයාට මුදල් තොදීම හේතුවෙන් ඇති වී ඇති ආරවුල වන්නේ මිහුගේ රේදී වික තැබැරුමක හෝ තබා බොනා බව කිමෙනි. මෙය බෙබුදු මිනිසුන්ගේ වරිත ලක්ෂණයක් ය. මේ අනුව තමාට හිමි වගකීම් හා වගවීම් තේරුම් තොගන්නා බව ඉහත කවිය පසක් කරයි.

එසේ ම ඡසයාට බීරින්දුවරුන් දෙදෙනෙක් ඇති බව ආඩම්බරයෙන් පවසන්නේ මෙම වරිතයෙහි වූ තවත් පුවිශේෂී ලක්ෂණයක් ලොවට පෙන්වා දෙමිනි.

"රුබර අගනෙකි ගත මනා
මගේ පුඩුමල බාරිය ලෙංචිනා
ඡට තොගෙදෙවනි පුරුංසිනා
ඇ දුවුවම යයි මෙගේ සින් පිනා"

මෙම කවියට අනුව අගන්ත දෙදෙනෙකු තබා ගැනීම තමාට මහන් ආඩම්බරයක් මෙන් ම සුකුමාල හැඩරුව ඇති කාන්තාවන් දෙදෙනෙක් ලැබීම ඔහුගේ සින් පිනවීමට හේතු වී ඇත. මෙකි ක්‍රියාකලාපයන්ගෙන් අපට විද්‍යා වන්නේ සමාජයේ මෙවැනි වරිතයන්ගේ ක්‍රියාකලාපයන් හාස්‍යයට හා උපහාසයට ලක් කරන බවයි.

එසේ ම පවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති නොසන්සුන්කම පෙන්වන්නේ මෙසේ ය.

"නාකි වුනත් මට කම් නැතේ
තව නොණ්ඩි කකුලකුත් ඇද යත්
ඒ මදිවට මූග අවගත්
මග දේස තැනින් තැනා පවසන්"

යන කවියන් පවුල් ඇත්තා වූ ගැටුල බව මතා ව පෙනෙන අතර, ජස වරිතය තුළ වූ වරිත ලක්ෂණ ලේඛනාගේ මෙම කවිය තුළින් ද මතාව පෙනෙයි.

වකුව කුදේ නොණ්ඩි පය තියා
යනි කෙනට බැඳුපු ලෙස මෙපඩා"

පුරුෂන්ටෝ ඇති ගැටුල, දෙමාපියන් මෙම කාන්තාවට නොගැලපෙන විවාහයක් කරදීමේ ප්‍රතිඵල, පවුල තුළ ඇත්තා වූ ආරවුල් ආදි පවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති ගැටුල ගැමි කලාකරුවන් මෙකි වරිතය නිදසුනට ගෙන අව්‍යාජ ව පෙන්වා දී ඇත්තේ සමාජයට පණිවිධියක් ද ලබාදෙමිනි. මෙසේ ජස වරිතයෙහි ඉහතින් පෙන්වා දෙන කරුණුවලින් අපට පැහැදිලි වන්නේ මෙම වරිතයෙහි වූ සුවිශේෂ වරිත ලක්ෂණයන් ය.

සොකරි වරිතය

සොකරි නාටකය වනාහි උචිරට නර්තන සම්ප්‍රදාය හා බැඳුණු ගැමි නාටකයකි. මානලේ කළීන්දැව, හැඹරන්කෙන, බදුල්ල, වන්නිය ආදි ප්‍රදේශයන් හි ව්‍යාප්ත ව පවත්තා මෙම ජන නාටකයෙහි ප්‍රධාන වරිතයක් ලෙස සොකරි වරිතය පෙන්වා දිය හැකි ය.

මෙකි වරිතයෙහි වරිත ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසීමේ දී අප නෙත ගැවෙන පළමු කරුණ වන්නේ මැය වයසින් අඩු රුමන් තරුණ කාන්තාවක් වන බවයි. කනාකර ආහරණ පැලද, වත්සුණු මුවගෙහි තවරා යාංගරාත්මක බැල්මෙන් පිරිමින් දෙස නෙත් ගොමු කරන මැයගේ රුව අපගේ සින් තුළ මෙයේ රුපී ව මැවෙන්නේ මෙම කවියට අනුව ය.

"අදුන් ගාන්ති නෙත් දෙක මමරි කරන්ති
මල් ගවසන්ති කොණ්ඩි ගොතා හෙලන්ති
තෝඩු දමන්ති පවලම මාල බදින්ති
සේල අදින්ති පටෙකින් මමරි කරන්ති"

මෙම කවිය තුළින් කාන්තා ගති ලක්ෂණ අපට මතාව පැහැදිලි වේ. එසේ ම සොකරි කතා ප්‍රවත්ත අනුව මැය විවාහ වී ඇත්තේ වයසින් වැඩිහිටු ගුරුණාම් නැමැති පුද්ගලයෙක් සමග ය. තමාගේ වයසට නොගැලපෙන විවාහයට බැඳීම හේතුවෙන් පවුල් සංස්ථාවේ ගැටුල මතු වී ඇත. එනම් මුවනට දරුවන් නොමැත. මෙය ගැමි සමාජයේ එදා පැවති ප්‍රධාන ගැටුලවකි. නමත් මැය සියලු ගැටුල දෙරේය සම්පන්ත් ව දරාගෙන සිටින්නේ ය. මෙමගින් සොකරි වරිතයෙහි වූ සුවිශේෂ ලක්ෂණ අපට පැහැදිලි වේ. තව ද කතා ප්‍රවත්ත අනුව මැය වෙදරාල සමග අවසානයේ දී පැන යයි. එහි දී මැය සොයුමින් ගුරුණාම් ඇුවිදින අතර, වෙදරාල සමග මැය හමුවෙයි. එහි දී වාටු බස් දොඩිමින් වෙදරාල තමා ව සිහි මුර්ජාකොට රැගෙන ගොස් ඇති බව ආදි බොරු බස් දොඩිති. එමගින් අපට මෙම කාන්තාවගේ ගුණමතු බව, කපටි බව හා නොමතා ගති ලක්ෂණ පැහැදිලි වේ. මෙය ද සොකරි වරිතය තුළ වූ සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් ලෙස අපට පෙන්වා දිය හැකි ය.

අවසානයේ මෙකි කතා ප්‍රවත්ත අනුව සොකරි දරුවකු වඩාගෙන රාග මඩලට පැමිණේ. එමගින් ගැමි කලාකරුවා සමාජයට දෙන පණිවිධිය වන්නේ දරුවකු ලබා ගැනීමට සොකරියට හැකි බවයි. එය සමාජ සම්මතයට නොගැලපුන ද දරු එල ඇයට ඇති බවත් ඇය සමාජයේ ගැරහුමට ලක් නොවිය පුතු වරිතයක් බවත් ගැමි කලාකරුවා මතා සේ මෙකි කතා ගරහය තුළින් ගෙනහැර දක්වා ඇත. මෙමගින් ද අපට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් වන්නේ නොගැලපෙන විවාහයක් තුළින් සිදුවන සමාජ ගැටුල ය. කෙසේ වෙතත් සොකරියට ද අවශ්‍ය වී ඇත්තේ සමාජ ගැරහුමෙන් බෙරි දරුවකු හදා ගැනීම විය හැකි ය. ඇය එම තන්ත්වයට පත්වන්නට ඇත්තේ එබැවින් විය හැකි ය.

මෙම කරුණු කාරණා සියල්ල දෙස විමසිල්ලෙන් බලන කළ අපට පෙනී යන්නේ සොකරියගේ වරිතය තුළ ඇති සුවිශේෂ ලක්ෂණයන් ය.

III කොටස

06. (i) (අ) කපකලි නර්තන සම්පූදායේ රංගවස්ත්‍රාහරණ

යේත්

දකුණු ඉතැදිය නර්තන සම්පූදායක් වන කපකලි නර්තන සම්පූදායෙහි ප්‍රධාන ඇඳුම් කට්ටලයෙහි එන යටිකය සඳහා අදිනු ලබන ඇඳුමකි. සායක් බදු මෙම ඇඳුම සඳහා යාර ගණනාවකින් පුණු රෙදී ප්‍රමාණයක් උපයෝගී කොට ගනී. තනි වර්ණයෙන් යුත් අලංකාර සැරසිලි සහිත ව පිම්බුණු ස්වභාවයකින් සකසා ඇති මෙය බොහෝ විට සුදු වර්ණයෙන් නිමිත්ත මෙහි වූ වර්ණවත් බව උදිශ්පනය කිරීමට හේතු වේ. තට්ටු කිහිපයකින් යුත්ත වන සේ සකසා නිමිත්ත හේතුවෙන් මෙහි පිම්බුණු ස්වභාවයක් දක්නට ලැබේ. සාය වට්ටි වර්ණවත් පටි අල්ලා ඇති. කුඩායක් මෙන් පෙන්නුම් කරන මෙය කපකලි නර්තනයට ම ආවේණික වූ ඇඳුමකි. මෙය වූ කළේ යේත් නම් වේ.

(ලකුණු 06යි.)

(ii) (ආ) තිල්ලානා

හරත නර්තන සම්පූදායේ නර්තන අංගයන්ගෙන් එකක් ලෙස තිල්ලානා නර්තන අංගය හැඳින්විය හැකි ය. තිල්ලානා යනු පුදු රිද්මය ප්‍රකාශ කරන නර්තන අංගයකි. එබැවින් මෙය නාත්ත. ගණයට අයන් ඉතා සංකීර්ණ නර්තනාංගයක් ලෙස වැඩිදුරටත් විස්තර කළ හැකි ය. මෙහි තාලය හා ලය ප්‍රධාන කොටගෙන නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීම සිදු කරනු ලබයි. එසේ ම වේගවත් වූත් අත්‍යාලංකාර වූත් නර්තනාංගයක් වන මෙහි අභිනයට ප්‍රධාන ස්ථානයක් හිමි වන බවක් නොපෙනේ. ගායනයට අනුව නර්තනය සිදුකෙරෙන අතර, එට පද කොටස් උපයෝගී කොට ගනු ලැබේ. එම පද කොටස් නර්තනය කිරීමට සංගිතය මහන් පිටිවහලක් ලබා දෙයි. එබැවින් මෙහි වූ සංගිතය පුවියේෂී වේ. තව ද අංග, ප්‍රත්‍යාග හා උපාංග හාවිත කරමින් කරන ඉතා කෙටි හාව ප්‍රකාශනයක් ඇති නර්තනාංගයක් බව ද කිව මනා ය.

ඉහතින් සඳහන් කළ පරිදි තිල්ලානා නර්තනාංගය නාත්ත කොටසට වැඩි වශයෙන් අයන් වූව ද නාත්‍ය කොටසේ ද හාවිතයක් පූඩ් වශයෙන් ඇති බව කිව යුතු ය. තිල්ලානා නර්තන අංගයෙහි අවසාන හාගයේ දී රංගානුකරණය ඉතා සරල ව යෙදෙන බව ද මෙම නර්තන අංගය වැඩිදුර අධ්‍යාපනය කිරීමෙන් අපට පෙනෙයි.

මෙසේ හරත නර්තන අංගයක් වන තිල්ලානා නර්තනාංගය පිළිබඳ යම් අවබෝධයක් අපට ලැබේ.

(ලකුණු 06යි.)

(iii) (ආ) රැවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමා

ශ්‍රී ලාංකේස් නර්තන කළාවේ ප්‍රගමනයට දායක වූ ප්‍රවීණ කළාකරුවෙනු ලෙස රැවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමා හැඳින්විය හැකි ය. මෙතුමා අප දේශයට තෙවරක් පැමිණ ඇති අතර, 1934 මැයි 12 වන දින නැවුම් කණ්ඩායමක් සමඟ ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණීම වියේ ය. එම පැමිණීමන් සමඟ මෙරට රිගල් නාත්‍ය ගාලාවේ දී ඉදිරිපත් කළ "භාජ්මෝවන්" නාත්‍ය නාටකය තුළින් දේශීය ජ්‍යෙෂ්ඨකායන්ගේ රසවින්දන ක්ෂේත්‍රය නව මං කරා යොමු වූ බව කිව මනා ය.

එපමණක් නොව 1936 ලයනල් එදිරිසිංහ මහතාට හාගයේ අධ්‍යාපනය සඳහා පිටත්ව යාමට අවස්ථාව එළඹුණේ ද තාගෝර්තුමාගේ මෙම ගමනෙහි ප්‍රතිඵලයෙහි. එබැවින් රැවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමාගේ ගාජ්මෝවන් නාත්‍ය කණ්ඩායම පැමිණීම හේතුවෙන් මෙරට නර්තන කළාවේ ප්‍රගමනයක් සිදුවුණි.

එසේ ම මෙතුමා මෙරට පැමිණීමේ තවත් එක් ප්‍රතිඵලයක් වන්නේ මුදා නාට්‍ය කළාව මෙරට ආරම්භ විමයි. එනම් අප රටට අප්‍රති අංගයක් වූ මෙය ගාජ්මෝවන් නාත්‍ය කණ්ඩායමන් සමඟ ඇති වූ තව අංගයකි. මෙම ශිල්පීන්ගේ නාට්‍ය නැරඹු දේශීය නර්තන ශිල්පීන් මෙකි අප්‍රති රාංග කළාව ඉගෙනීමට ඇඳුම් කළ අතර ඒ සඳහා ඉන්දියාවට ගොස් එහි අධ්‍යාපනය ලැබීමට අවස්ථාව ද උදා කර ගත්තේ ය. මෙය ද තාගෝර්තුමාගෙන් ශ්‍රී ලාංකේස් නර්තන කළාවේ ප්‍රගමනයට සිදු වූ සේවාවකි.

තව ද තාගෝර්තුමාගෙන් අප රටෙහි නර්තන කළාවේ ප්‍රගමනයට සිදු වූ සේවයක් වන්නේ ශ්‍රී පාලි ආයතනය ආරම්භ කිරීමට දායක විමයි. එනම් විද්‍යාල් මහතාගේ විද්‍යාල්පතින්වයෙන් පැවති ශ්‍රී පාලි ආයතනය මෙරට කළා ශිල්පීන්ගේ තොතුන්නක් විය. එම ආයතනයෙහි බොහෝ කළා අංග ඉගැනීම් කළ අතර, තාගෝර්තුමාගේ මැදිහත්වීමෙන් හාරතීය නර්තන ශිල්පීන්ගේ සේවය ද මෙම ආයතනයට ලබා දීමට හැකි විම කළා ලැදී අප සැමගේ වාසනාවකි.

ඒවාගේ ම දේශීය නරතන සිල්පීන්ට භාරතීය නරතනය හැදුරීමට ශිෂ්‍යන්ට ලබාදීම ද මෙතුමාගෙන් මෙරටහි නරතන සිල්පීන්ට මෙන් ම නරතන කළාවට සිදු වූ අනුපමේය සේවාවකි.

මෙසේ ඉහතින් දක්වා ඇති තොරතුරු අනුව මුදා නාට්‍ය කළාව අප රටට හඳුන්වාදීමන්, දේශීය නරතන සිල්පීන් මෙති කළාව සඳහා යොමුකරවීමන්, ශ්‍රී පාලී ආයතනය ආරම්භ කිරීමට දායක විමත්, භාරතීය නරතන සිල්පීන්ගේ සේවය එම ආයතනයට ලබාදීමන්, දේශීය නරතන සිල්පීන් භාරතීය නරතනය හැදුරීමට එරටට යැවීමන් ආදි සේවාවන් රෝගී මෙතුමාගෙන් ඉටු වී ඇති බව අපට මනාව පෙනෙයි.

(ලකුණු 08යි.)

07. (i) දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීම සඳහා කරදිය මුදා නාට්‍යයේ නිරමාණකරු විසින් කරන ලද උත්සාහය

1961. විතුසේන මහතා විසින් දේවර ජනතාවගේ දුක් කරදර, ජ්වන රටා, ආර්ථික අපහසුකම් ආදිය පිළිබඳ තොරතුරු ඇතුළත් කතාන්දරයක් ලෙස "කරදිය" මුදා නාට්‍ය බෙහි කළේ ය. එය මෙරට මුදා නාට්‍ය ඉතිහාසයේ වැශයෙන් සහිවුහනක් තැබූ කළා කානියකි. මෙම නාට්‍ය තුළින් දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීම සඳහා විතුසේන මහතා මහත් උත්සාහයක් ගෙන ඇති බැවි මේ පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට පෙනෙයි. ඒ අනුව ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීම සඳහා විතුසේන මහතා ගත් එක් උත්සාහයක් පිළිබඳ වන අවස්ථාවක් වන්නේ කරදියට තේමා වූ කතා පුවතකි. එනම් මෙහි තේමාව වන්නේ සමුද්‍රාසන්න ව ජ්වන්වන දේවර ජනතාවගේ එදිනෙදා ජීවිතය භා බැඳුණු සිද්ධීන් මාලාවකි. ගැමි දේවර කඩා පුවතක් පාදක කොටගෙන ඉතා සරල ලෙස ප්‍රේක්ෂක ජනයාට වටහාගත හැකිවන ආකාරයෙන් මෙන් ම මවුනගේ සින් බොහෝ ඇතුකට ගෙන යන ආකාරයට කතා පුවත ගොඩනගා තීවිම විතුසේනයන් සතු නිරමාණයිලිත්වය ලෙවට හෙළි කරන්නකි. එබැවින් දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීමට මෙය මහත් පිටුබලයක් වී ඇති බව කිව මනා ය.

තව ද දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීම සඳහා විතුසේන මහතා ගත් තවත් උත්සාහයක් වන්නේ මෙහි වූ ගායනාවන් ය. එනම් ජන ජීවිතය ඉස්මතු වන පරිදි යොදාගෙන ඇති තේමා ගිනය මෙයට කදිම නිදසුනකි.

"ජීවිතයක් මුහුද වගේ - ඉමක් නැතෙන් කොනාක නැතෙන්

එනවා ආපසු යනවා . යනවා ආපසු එනවා

කරදර දුක් ගැහැට මැදින් - කදුල මැදින් පුසුම මැදින්

සැමදාම එකවාගේ ඇඟෙනවා....."

යන ගිනය තුළින් දේවර ජනයාගේ දුක් ගැහැට, කම්කටෙවාපු, දරිද්‍රාව, අසරණ බව මහ මුහුදට උපමා කර ඇත්තේ අපුර්ව සහගතව ය. දේවර ජනයාගේ ජීවිතය ද නොකඩවා වෙරළට ගලා එමින් නැවත ආපසු මුහුදට ම අදෙන්නේ මුහුදේ රුල මෙන් බව මවුන් මෙම ගායනා තුළින් මනා ව හෙළිකොට ඇති. එබැවින් මවුනගේ ජන ජීවිතය මෙම ගායනා තුළින් මනා සේ ඉස්මතු කොට පෙන්වා ඇති.

තව ද දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කළ තවත් අවස්ථාවක් වන්නේ මෙහි නාට්‍යයට යොදාගෙන ඇති රංගවස්ත්‍රාහරණ උපකරණ භා පසුතල නිරමාණ ආදියයි. මෙහි දේවර පරිසරය සංකේතවත් කිරීම සඳහා ගල් කුළක්, වැටකේ පදුරක්, කුඩා පැල්පතක් භා පොල්ගස් කිහිපයක් යොදාගෙන තිබුණි. එමින් නිරමාණකරු දේවර පරිසරය මනාසේ ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි ජනිත කරවීමට සමත් වී ඇති. මෙහි සංකේතයන් ද දේවර ජනයාගේ ජීවිතාව විද්‍යාපැම්ව මනාසේ හේතු සාධක වී ඇති.

එසේ ම රංගවස්ත්‍රාහරණ නිරමාණයන්ගේ යෝග්‍යතාව ද දේවර ප්‍රජාව හෙළිපෙහෙලි කිරීමට මහත් පිටුබලයක් වී ඇති. සිසි, මණ්ණචිරාල ආදි වරිතයන් නිරුපණයට යොදාගත් රංග වස්ත්‍ර දේවර වරිතය මනාව විද්‍යා පැ අවස්ථාවත් ලෙස පෙන්වාදීය හැකි ය. එබැවින් දේශීය ජන ජීවිතය ඉස්මතු කිරීමට රංගවස්ත්‍රාහරණ ද මහත් අනුබලයක් වී ඇති.

සමස්ත මුදා නාට්‍ය දෙස නෙත් යොමන කළ අපට පැහැදිලි වන්නේ දේවර ජන ජීවිතය මනා සේ ඉහත කරුණු තුළින් ඉස්මතු කර ඇති බවයි.

(ලකුණු 06යි.)

(ii) ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය ප්‍රවර්ධනය වූ ආකාරය

ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය ප්‍රවර්ධනය වූ ආකාරය පිළිබඳ විමසීමේ දී කැනරින් ඩී මෙවිසි කුමරිය භා දෙවන හෙන්ට රජුගේ විවාහය පෙන්වාදීය හැකි ය. එනම් මොවුන් දෙදෙනාගේ විවාහයන් සමඟ කැනරින් කුමරිය ඉතාලියේ සිරි බැලේ නරතන සිල්පීන් ප්‍රංශ රුප මාලිගාවට කැඳුවා ගන්නා ලදී.

එයට හේතුව වූයේ මැය ඉතාලියේ සිරි කාලය තුළ දී එහි පැවති බැලේ නර්තනයට පැලුම් කිරීමයි. ඉතාලියෙන් ගෙන්වා ගත් සංගිතයෙන් සහ නර්තන ශිල්පීන් මැයගේ මාලිගයෙහි උත්සව සඳහා යොදා ගෙන ඇති බැවින් විවාහයෙන් සමඟ කුමරියට ප්‍රංශයට ජ්‍යෙෂ්ඨ සිදු වී ඇත. එබැවින් මැය මෙම කණ්ඩායම ප්‍රංශයට කැදාවා ඇත. මෙය ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍යයේ ආරම්භක අවස්ථාවයි.

ප්‍රංශ රජ මාලිගයට පැමිණි මොවුන් එහි හඳුන්වා දුන් නර්තන ක්‍රමය වී ඇත්තේ "බැලුව් ඩී කෝර්" නමැති බැලේ නර්තනයයි. එනම් නර්තනය, සංගිතය සහ සංචාර සහිත වූ නර්තන ක්‍රමයයි. එය මෙහි 16, 17 සියවස් දක්වා ජනනීය ව පැවති ඇත. කැන්ටරින් බිඛවගේ ගුරුවරයා "ඩීගොන් ඩී පැරිස්" නමැති බැලේ නිරමාණයක් ද ප්‍රංශ රාජ සභාවට ඉදිරිපත් කරමින් පසු කළේක ප්‍රංශයේ බැලේ නර්තනය ජනප්‍රිය කරවන ලදී.

ප්‍රංශයේ බැලේ නර්තනයේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස නම් කර ඇත්තේ xivවන ලුවේ රජතුමාගේ කාලයයි. නර්තනයට අතිශයින් ම පැලුම් කළ මෙතුමා අතිදූෂු බැලේ නර්තන ශිල්පීයෙකු ලෙස නම් දරා ඇත. මොහු තම රාජසභාවෙහි සැම කෙනෙකුට ම නර්තනය හා සංගිතය ප්‍රගුණ කළ යුතු බවට අවධාරණය කර ඇති අතර, මොහු ද නර්තනයෙන් දායක වී ඇත. එය ද මෙහි බැලේ නර්තනය ප්‍රවර්ධනයට හේතු වී ඇත.

එඩමණක් තොට තම මාලිගයෙහි පැවැත්වෙන ප්‍රිති උත්සව හා සාද්වල අනිවාරය අංගයක් ලෙස බැලේ නර්තනය යොදාගෙන තිබීම ද මෙහි වූ ප්‍රවර්ධනයට හේතු සාධකයයි. පොත පතෙහි සඳහන් ආකාරයට මෙතුමා බැලේ නර්තන 27ක පමණ වරිත නිරූපණය කර ඇති බව සඳහන් වේ. මැදිවිට එළඹෙනවාත් සමඟ ම මෙතුමා රගපූමෙන් ඉවත් වී නර්තනය ඉගෙනුම සඳහා අවශ්‍ය ඇකඩමියක් ආරම්භ කිරීමට කටයුතු සම්පාදනය කරන ලදී. ඒ අනුව බැලේ නර්තනය ඉගෙනිම සඳහා "Royal Accedamic dela Dance" යනුවෙන් රාජකීය නර්තන ඇකඩමිය ආරම්භ කර ඇත. ලෝකයෙහි ප්‍රථම බැලේ නර්තන පාසල ලෙස ඉතිහාසයන මෙය ප්‍රංශයේ බැලේ නාට්‍ය ප්‍රවර්ධනයේ වූ සුවිශ්චිත සන්ධිස්ථානයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය.

මෙසේ ඉතාලියේ පැවති බැලේ නර්තනය ප්‍රංශයට සංක්‍රමණය වී ප්‍රංශය පුරා දීප ව්‍යාජ්‍ය වී ප්‍රවර්ධනය වූ ආකාරය ඉහත තොරතුරු පසක් කරයි.

(ලකුණු 06යි.)

(iii) ඉස්බේරා බින්කන්

වර්ෂ 1877 මැයි 27 වන දින කැලිගොනියාවේ දී උපත ලද ඉස්බේරා බින්කන් උපතින් ම කැලිගොනියානු ජාතික කාන්තාවකි. කුඩා කළ සිට ම නර්තනයට දක්වූ කැමැත්ත හා ආයාව හේතුවෙන් බැලේ නර්තනය ඉගෙනිම සඳහා මැය කැලිගොනියාවේ බැලේ නර්තන පාසලට ඇතුළත් වී ඇත. මෙහි දී සම්ප්‍රදායික බැලේ නර්තනය ප්‍රගුණ කළ මුත් බැලෑරිනා කෙනෙකු වීමට ඇයට එමගින් හැකි වී තොමැත්.

කෙසේ වෙතත් මැයගේ මව නර්තන ගුරුවරියක් වූ හෙයින් ඉස්බේරා සංගිතයටත් නර්තනයටත් උපන් හැකියාවක් ඇත්තියක් වී ඇත්තේ ජාතමය උරුමයෙනි. කුඩා කළ සිට ම අසල්වැසි දරුවන්ට නර්තනය උගෙන්වා සුඡ මුදලක් උපයාගෙන ද ඇත. මෙසේ කළේයත් ම නර්තනය පිළිබඳ ලැබූ අත්දැකීම් ඇසුරු කර ගනීමින් නර්තනය අනෙකුත් ප්‍රජාව සඳහා බෙදා හැරීමට මැය කටයුතු කර ඇත.

1899 ලන්ඩින් හා පැරිස් නගරයන්හි සංචාරයේ යෙදෙමින් නර්තන තුසලතා වර්ධනය කර ගත් මැය ලන්ඩිනයේ ලයිසියම් රාජ ගාලාවේ දී ප්‍රථම පුරෝගීය සන්දර්ජනය පවත්වා ඇත. එඩමණක් තොට ලන්ඩින් නගරයේ නව කළාගාරයෙහින් රාජකීය රගහලේහින් තම නර්තන ඉදිරිපත් කළ මැය එංගලන්තරයේ ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් අතර ද ජනප්‍රියත්වයට පත් වී ඇත. ශ්‍රීපියේ ඇත්තේ නගරයෙහි ද රුසියාවේ සෙන් පිටරස්බර්ග් නගරයේ ද නර්තන ප්‍රසංග ඉදිරිපත් කළ මැය රාජකීයන්ගේ සහ ප්‍රවීණ බැලේ නර්තන දිල්පින්ගේ ද ඇගයීමට පත් විය.

මෙසේ ලෝකයේ විවිධ රටවල ප්‍රසංග ඉදිරිපත් කරමින් ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රසාදය දිනාගත් මැය ජර්මනියේ ඇගේ ප්‍රථම නර්තන ආයතනය වූ "ගොරස්ටි ස්කුල්" (Forest School) ආයතනය ආරම්භ කරන ලදී. එයින් තොනැතුවන මැය 1914 ප්‍රංශයේ බෙලුවිවි නගරයේ බියෙනිෂන් (Dionysision) නම් පාසල ද ආරම්භ කර ඇත.

හාව ප්‍රකාශනයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ විරිමේ කළාවක් පිළිබඳ අවධාරණය යොමු කළ මැය පුරෝගයේ නව නර්තන ගෙලුයායක් (Modern Dance) බිඛ විරිමේ අව්‍යාප්‍රාලෝග ද තැබුවා ය.

මෙසේ නර්තනයේ හිණිපෙන්තට ම පා තැබු මැයගේ දිවිය කෙළවර වූයේ ඉතා ගෝකාන්ත ව ලෝකය ද කම්පා කරමිනි. එනම් තම දරු දෙදෙනාන් ස්වාමීයාන් අකාලයේ මිය ගොස් ඇති බව පොත පතෙහි සඳහන් වන අතර, මැය ද තමාගේ ම රියට තම ගෙල පැළදි සාම්ප්‍රදාය පැවැලි මිය හිය බව එහි තවදුරටත් සඳහන් වී ඇත.

(ලකුණු 04යි.)

මයිකල් ගෝතින්

1880 අප්‍රේල් මස 20 වන දින රුසියාවේ සෙන් පිටර්ස්බර්ග් නගරයේ උපන් මොහු නමින් මයිකල් ගෝතින් ය. රුසියානු ජාතික කුඩා මයිකල් වයස අවු. 9 දී ඉම්පිරියල් බැලේ ඇකඩ්මියට ඇතුළත් වී එහි ගිල්ප හදාරා ඇත. වයස අවු. 18 දී තම ප්‍රථම රංගනය ඉදිරිපත් කරමින් බැලේ නර්තනයෙහි පෙන් වූ දැක්වා හේතුකොටගෙන ඉම්පිරියල් බැලේ ඇකඩ්මියෙහි පාලකයන් මයිකල් ගෝතින් ව එම ආයතනයෙහි ගුරුවරයෙකු ලෙස පත් කරන ලදී. නර්තනයට මෙන් ම සංගිත හාණ්ඩි වාදනය කිරීමට ද ඉතා දැක්වා දැක් වූ මයිකල් ත්‍රිඩාවට ද එකස් හෙතුම් දක්වා ඇත.

සම්පුද්‍යාධික බැලේ නර්තනයන්ගේ ඒකාකාරී ලක්ෂණ පිළිබඳ මොහු තුළ වූයේ තොකුමැත්තකි. මෙම හේතුවෙන් මොහු නර්තනය පිළිබඳ ගවේපකයෙකු ලෙස කළේ ය. එපමණක් තොව සෙන් පිටර්ස්බර්ග් ආයතනයේ රංග රවනා ගිල්පියෙකු ලෙස ද කටයුතු කළ මොහු දැක් නර්තන රචනයෙක් ලෙස පසු කළේ රුසියාවේ ප්‍රසිද්ධියට පත් වී ඇත.

බැලේ නාඩු නිෂ්පාදනය කිරීමේ විධිතුම පිළිබඳ ලොවට තොරතුරු හෙළි පෙහෙලි කළ මොහු ඒන් ජෝර්ජ් තොරවුරුගේ ක්‍රමවිධි වැඩිදුෂු කරමින් ඔහුගේ අනුගාමිකයෙක් වූ බව කියයි. එපමණක් තොව මොහු ඒන් ජෝර්ජ් තොරවුරුගේ අදහස් හා ක්‍රමවිධි බැලේ නර්තනයේ සංවර්ධනයට හාවිත කරමින් ඉමහත් සේවයක් කළ නිසා මයිකල් ගෝතින් බැලේ නාඩුයේ පියා ලෙස ද හඳුන්වනු ලැබේ.

මොහු විසින් රංග රවනය කළ නිර්මාණ අතුර "මියැදෙන හංසයා" නමැති බැලේ නර්තනය අතිශයින් ම ජනප්‍රියන්ටයට පත්ව ඇත. මෙකි නිර්මාණය කර ඇත්තේ ඇතා පැවිලෝවා නර්තන ගිල්පිනිය සඳහා ම වන අතර, ඇය ද ඉතා ඇල්මෙන් මෙම නර්තනය ඉදිරිපත් කළ බව පොත පතෙහි දක්වේ. ඇයගේ ඒවිතයෙහි අතිශයින් ම ඇශ්‍රම් කළ බැලේ නර්තනය ද මෙය බව ඇය ප්‍රකාශ කරයි. මෙම නිර්මාණයට අමතර ව ලාසිල්පිචිස්, ගයරබර්ඩ්, පෙටරුෂ්කා වැනි බැලේ නර්තන මොහු විසින් කරන ලද රංග රවනාවන් ය.

මෙස් බැලේ රංග කළාවෙහි බැලේ නාඩක 70කට වැඩි ප්‍රමාණයක් නිර්මාණය කළ මොහු එහි තොමැකෙන නමක් තැබුවෙති. (ලකුණු 04යි.)

(ලකුණු 04 × 02 = 08යි.)

IV කොටස

08. (i) අද්‍යතන ප්‍රසංග නර්තනය සඳහා යොදා ගන්නා සංවලනවල මූලිකා

අද්‍යතන ප්‍රසංග නර්තනය සඳහා යොදා ගන්නා සංවලන දෙස නෙත් යොමන කළ අපට පෙනී යන්නේ හාරතිය හා බටහිර නාත්ත ලක්ෂණ වැඩි වශයෙන් මෙකි සංවලන සඳහා යොදා ගෙන ඇති බවයි. එම සංවලන බොහෝ විට ඉන්දියානු විනුපට නර්තන අංගයන්ගෙන් ලබාගත් ආභාසය විඳහාපායි. බොහෝ හින්දී විනුපටවල ඇත්තා වූ හින්දී ගින හා එකි ගිතයන්ට ඉදිරිපත් කරන්නා වූ නා නා මාදිලියේ සංවලන අනුකරණය කිරීමට අපගේ වත්මන් තරුණ පිරිස් පුරුදු වී සිටිමේ තව ප්‍රවණතාවක් අද්‍යතනයෙහි දක්නට ලැබේ. එබැවින් අද්‍යතන ප්‍රසංග වේදිකා තුළ කරන්නා වූ නර්තනයන් හි සංවලන සඳහා හාරතිය නාත්ත ලක්ෂණ වැඩි වශයෙන් යොදාගෙන ඇති බව කිව යුතු ය.

එපමණක් තොව අද්‍යතන ප්‍රසංග නර්තනය සඳහා යොදා ගන්නා තවත් සංවලන ක්‍රමයක් වත්තේ බටහිර සංවලනයන් ය. බටහිර බොහෝ සංවලනවල එන කුරකීම්, පැනීම්, රිද්මයානුකුල් විලන ආදී අංග අපගේ වත්මන් නිර්මාණකරුවන් තම නිර්මාණයන්ට උක්හාගෙන ඇත්තේ දේශීයන්වය අහිභවායමිනි. එමගින් ගමන වත්තේ දේශීයන්වයට වඩා විදේශීය සංවලන අනුකරණය කිරීමේ වැඩි තැකුරුතාවක් ඇති බවයි. කෙසේ වෙතත් වත්මන් සමාජයෙහි වැඩි ජ්‍යෙෂ්ඨ රුවිකත්වයක් ඇත්තේ ද හාරතිය හා බටහිර සංවලන ක්‍රමයන්ට ය. එය මතාව වත්මන් ප්‍රසංග නර්තන තැරුණීමෙන් අපට පෙනෙයි.

එසේ ම අද්‍යතන සංදර්ජන පිළිබඳ සින යොමන කළ අපට පෙනෙන තවත් වැදගත් සිද්ධියක් වත්තේ ගායකයා යයනු ලබන ශිතයන්ට ඉදිරිපත් කරනු ලබන නර්තන අංගයන් ය. මෙහි දී ගායකයා ගැන හෝ ශිතයේ අදහස ගැන හෝ ශිතයෙහි පද රවනය ගැන හෝ කිසිදු තැකීමක් තොමැති ව ගායකයා යටපත් කර සංගිතයට අනුකුල ව නර්තන ඉදිරිපත් කිරීමේ අවස්ථා බොහෝමයක් අප දැක ඇත්තෙමු. එමගින් ද ගමන වත්තේ ශිතයට ගැලුපෙන සංවලන නර්තනය සඳහා යොදා තොගන්නා බවයි.

මෙස් ඉහත කරුණු අනුව අපට පැහැදිලි වත්තේ අද්‍යතන ප්‍රසංග නර්තනයන් සඳහා යොදා ගන්නා සංවලනවල ස්වභාවයයි. (ලකුණු 06යි.)

(ii) ශිත නර්තන නිර්මාණකරණයට සංගිතයෙන් ලැබෙන පිටිවහල විශ්‍රාත කරන්න.

සංගිතය යනු ගායනය සහ වාදනය යන ප්‍රෘශ්නයන් ඇපුරුෂීකාට ගෙන නාදය මිහිර ලෙස හැසිරවීමක් ලෙස අපට කෙටියෙන් විස්තර කළ හැකි ය. නර්තනයක දී මෙය අත්‍යවශ්‍ය සාධකයකි. එසේ හෙයින් නර්තනය හා සංගිතය යනු එකට බැඳී පවතින්නක් බව ද අප දන්නා කරුණකි. එසේ හෙයින් ශිත අනුව නර්තනයෙහි යෙදීමේ දී සංගිතය සහ නර්තනය අතර ඇති බැඳීම වඩාත් ප්‍රෘශ්න විෂ්නව මෙය හේතු සාධකයක් ව පවතී. මෙසේ වූ සංගිතයෙන් ශිත නර්තන නිර්මාණයන්ට ලැබෙන පිටිවහල අපි විමසා බලමු.

නර්තන නිර්මාණයේ දී ශිත රචනාවට වඩා සංගිතයට ප්‍රධානත්වයක් ලබා දෙන බවක් මෙවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට පෙනෙයි. එයට කැඳීම නිදුසුන් ලෙස වත්මන් ප්‍රසංග වේදිකාව හා වත්මන් රුපවාහිනී නර්තන ප්‍රසංග වැඩසටහන් දක්වීය හැකි ය. මෙක් ප්‍රසංග තුළ ශිතයේ අදහසට කිසිදු ප්‍රකාශනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට නිර්මාණකරුවන් උත්සාහ ගෙන නොමැති බවත් ඒවා අධ්‍යයනය කිරීමෙන් අපට පෙනෙයි. මවුන් සැම දෙනෙකු ම පාහේ උත්සාහ ගෙන ඇත්තේ සංගිතයේ රිද්ම රටාවන්ට අනුව විවිධ වලන නිර්මාණය කරන්නට ය. මෙහි දී පද රචනයට හෝ කිසිදු සාධාරණයක් ඉෂ්ටට සිද්ධ නොවන බව ප්‍රකාශ කරන්නේ කනාගාවුවෙනි. එසේ හෙයින් වත්මන් තරුණ පිරිස ශිත නර්තන නිර්මාණයේ දී සංගිතයෙන් පිටිවහලක් ලබාගෙන ඇති බව කිව පුතු ය.

අදහනයේ බොහෝ විවාහ මංගලා උත්සවවල කාන්තා ශිත නර්තන කණ්ඩායම් ව්‍යාප්ත වෙමින් යන බවක් අප නෙත ගැටී ඇත. එක් එක් නමින් සකසා ගන්නා ලද නර්තන කණ්ඩායම් මවුනගේ ජනප්‍රියත්වය හා මුදල් උපයා ගැනීම හේතුකාට ගෙන මෙක් නිර්මාණයන් කිරීමට ඉදිරිපත් වී ඇති බව අපට පෙනෙයි. එහි දී මවුන් පැමිණී පිරිස් පිනවීම සඳහා මෙක් ගිනයන්ට නර්තන ඉදිරිපත් කරයි. එහි දී ශිතවල අදහස හෝ අර්ථය පිළිබඳ ව හෝ බොහෝ විට උත්සව අවස්ථාව පිළිබඳවන් නොසිනා සංගිතය පමණක් සිනෙහි රඳවාගෙන නොයෙකුත් වලන ඉදිරිපත් කරමින් එහාට මෙහාට පැද්දෙන දශලන ස්වරුපයක් නිරූපණය කරයි. මෙවැනි ඩුදු වලන ඉදිරිපත් කරමින් තම ගිරිය හපුරුවන ආකාරය විටෙක ඉතා අයෙහා ය. එබැවින් මොවුන් ද ශිත නර්තන නිර්මාණයට සංගිතය පිටිවහල් කරගෙන ඇත්තේ නොගැළපෙන ආකාරයට ව්‍යව ද මේ අපුරිනි.

තව ද ශිත තුළින් ඉදිරිපත් කුරන්නා වූ නර්තන නිර්මාණයන්ට ශිත ගායනයේ දී ප්‍රවත්වා ගන්නා වේග රිද්ම සංගිතය ද මනා පිටිවහලක් වී ඇති බව කිව මනා ය. ඒ කෙසේ ද යන් වත්මන් බොහෝ ශිත කිසිදු අර්ථයක් රසයක්, පද රචනාවල ගැලපීමක් නොමැති ව්‍යව සමුහයකි. එයට කුමන හෝ සෝජාකාරි වේග රිද්ම සංගිතයක් යොදා ගනිමින් වේදිකාවේ ඒ මේ අන දුවමින් දශලමින් ඉදිරිපත් කරන සංගිත නිර්මාණයන් පුදුම සහගත ය. එවැනි ශිත වත්මනෙහි නර්තන නිර්මාණයට යොදා ගැනීමට නිර්මාණකරුවන් පුරුදු වී සිටිති.

එ වාගේ ම වත්මන් ජ්‍යෙෂ්ඨ පිරිස ද එවැනි නිර්මාණයන්ට බොහෝ ප්‍රිය කරති. එබැවින් වත්මන් ශිත නර්තන නිර්මාණයන්ට සංගිතයේ වේගරිද්ම පිටිවහලක් වී ඇති. නමුන් මෙය කොපමණ කාලයක් සමාජයේ රඳා පවතින්නේ දු හි මවුන් ද නොදන්නා බව කිව මනා ය.

තව ද සංගිත වාද්‍ය හාණ්ඩවල රිද්ම හා තාල රටාවන්ගේ දිවනි ගුණයන්ගේ ලක්ෂණ ද නර්තනයට බලපා ඇති බව අවසාන වශයෙන් කිව පුතු ය. බොහෝ සංගිත ප්‍රසංගවල නැඩා පන්නයේ සංගිත හාණ්ඩ රසක් වත්මන් වේදිකා තුළ හාවිත කරනු ඇප දැක ඇති. එවැනි හාණ්ඩවල නිකුත් වන නාදයන් වේග රිද්ම සංගිතයන්ට මහත් පිටිවහලක් වේ. එසේ ම මෙම වාද්‍ය හාණ්ඩවල දිවනි ගුණයන් නර්තනයේ වලන නිර්මාණයට මහත් උපකාරී බවක් ගෙන දෙයි. එබැවින් වත්මන් ශිත නර්තන නිර්මාණයන්ට සංගිත හාණ්ඩවල රිද්ම හා තාලවල දිවනි ගුණය හේතුකාට ගෙන සංගිතයෙන් මහත් වූ අනුබලයක් ලබා දී ඇති බව අපට පෙනෙයි.

මෙසේ ඉහත කරුණු අධ්‍යයනය කරන කළ අපට පැහැදිලි වන්නේ ශිත නර්තන නිර්මාණකරණයට සංගිතයෙන් ලැබෙන්නා වූ පිටිවහලයි.
(ලකුණු 06යි.)

(iii) ප්‍රාසාංගික නර්තනයේ රෝග වස්ත්‍රාහරණ හාවිතය පිළිබඳ පහත සඳහන් කරුණු මස්සේ විවාරයක් කරන්න.

- සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ
- නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ
- බටහිර ආභාෂය
- හාරනිය ආභාෂය

සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ

අදහන ප්‍රාසාංගික නර්තන නිර්මාණවල රෝග වස්ත්‍රාහරණ හාවිත කර ඇති ආකාරය පිළිබඳ විමසීමේ දී අපට පෙනීයන ප්‍රධාන කරුණක් වන්නේ අපගේ සම්ප්‍රදායික නර්තන අංගයන්වල ව්‍යව ද රෝග වස්ත්‍රාහරණවල අනන්‍යතා ලක්ෂණ ගිලිනි ඇති බව ය.

එයට හේතු වී ඇත්තේ නිරමාණ ඕල්පින් තුළ වූ තරගකාරී බව හා මුදල් පසුපස හඳු යාමයි. එනම් රුපවාහිනිය වැනි ප්‍රබල ජනමාධ්‍යයන් තුළ වූ තර්තන අංගයන් දුටු බොහෝ ඕල්පින් ඒවා අනුකරණය කරන්නට යාම ද මෙයි තත්ත්වය වර්ධනය මීමට හේතු සාධකයන් ය. එදා ගාන්තිකර්ම රශමඩලේ පැවති තර්තන අංග වත්මනෙහි වේදිකාවට පැමිණීමේ දී මෙයි තත්ත්වය විශේන් ටික වර්ධනය වී ඇත. එදා පැවති උඩරට සම්ප්‍රදායික අයන්, කොහොඳා හැල්ල ආදි තර්තන අංග මෙන් ම පහතරට සුරඟා වල්ලය, නානු මුරය, ශිරිදේවී, පත්තිනි තැබීම ආදි තර්තන අංග සඳහා යොදා ගත් සම්ප්‍රදායික ඇඹුම් පමණක් නොව රංග ආහරණ ද බොහෝ වෙනස්වීම්වලට තත් යුගයෙහි හාජනය වී ඇති බව පෙනෙයි. නිදුස් ලෙස එදා යටිකය සඳහා ඇදි දිග රෙද්ද අද ඉතා කෙටි කොට මෙන් ම කකුලේ මතමින් අදින ඇයුරු අප දක ඇත්තෙමු. එසේ ම උඩිකය සඳහා ඇදිනු ලබන හැටිවය ද නානා මාදිලියේ ක්‍රමයන්ට ඇත පළදින ආකාරය විටෙක අයෝගන ය. තව ද හිස් පළදානා, මාල, කරාඩු, ව්‍යුතු වැනි ආහරණ ද මෙසේ වෙනසට හාජනය වී ඇත. මේ කරුණු අනුව අපට පෙනී යන්නේ ප්‍රාසාගික තර්තන අංගයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එහි රංග වස්ත්‍රාහරණවල සම්ප්‍රදායික අන්තර්භාව ලක්ෂණ ගිලිහි ඇති බව ය.

නිරමාණාත්මක ලක්ෂණ

වත්මන් ප්‍රාසාගික තර්තන නිරමාණයන්හි රංග වස්ත්‍රාහරණවල නිරමාණාත්මක ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසීමේ දී අදාළනයෙහි මෙය බහුල ව දක්නට ලැබේ. එයට හේතු වී ඇත්තේ වත්මන් තර්තන නිරමාණ ඕල්පින් මවුනගේ තර්තන අංගයන් නිරමාණය කිරීමට පෙළසීමයි. එයට කදිම නිදුස් තිබූ රුපවාහිනි තර්තන තරගාවලින් ඇතුළත් ප්‍රාසාගික තර්තන වැඩසටහන්. එහි දී තරග ජයග්‍රහණය සඳහා එක් එක් තර්තන ඕල්පින් නානා මාදිලියේ නිරමාණාත්මක තර්තන අංගයන් නිරමාණය කිරීමට ප්‍රයත්න දරන බවත් ඒවා තැරුණීමෙන් අපට පෙනෙයි. එහි දී ඔවුන් ප්‍රබල ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස රංග වස්ත්‍ර නිරමාණය යොදාගෙන ඇති බව අප කිවුණු තැත. නිදුස් ලෙස සත්ත්ව වරිත ඇතුළත් තර්තන නිරමාණයන් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එයට සරිලන සේ එක් අංගය නිරුපණයට ඇඹුම් සකසා ඇත්තේ ප්‍රේක්ෂක සින් මනා ව ග්‍රහණය කරමිනි. එසේ ම පළදිනු ලබන හිස් පළදානා ආහරණ සියලුල නිරමාණාත්මක බවින් හෙවි ය. එහි දී මෙයි නිරමාණයන්ට අයන් රංග වස්ත්‍ර මෙන් ම රංග ආහරණවලට පෙරදිග රටවල රංග වස්ත්‍රාහරණ අනුකරණය කර ඇති බව නොකියාම බැරි ය. බොහෝ විට රංග වස්ත්‍ර අලංකරණය කිරීම සඳහා විදුරු ගල්, පබල, සවිකින්ස්, රිඛන්, රේන්ද වර්ග ආදි දිලිසේන ද්‍රව්‍ය හාවිත කර ඇත්තේ පෙරදිගින් ගත් ආහාරයෙනි. මේ අනුව ප්‍රාසාගික නිරමාණයන් කිරීමේ දී පෙරදිග රටවල රංග වස්ත්‍රාහරණ අනුකරණය කර ඇති බව අපට පෙනෙයි.

බටහිර ආහාරය

අපගේ ප්‍රාසාගික තර්තනයේ රංග වස්ත්‍රාහරණ හාවිතයේ දී බටහිර රටවලින් ගත් ආහාරයන් ද ඇත්තේ ය. ඒ අතර බටහිර බැලේ තර්තනවල ඇත්තා වූ රංග වස්ත්‍ර අනුකරණය කිරීම පෙන්වා දිය හැකි ය. ඇගෙන හිරවෙන (ස්ට්‍රේට්) අතදිග බැනියම හා පිළාමා වර්ග, දුෂුල් රේවලින් නිමවෙන කෙටි සහ දිග ඇඹුම් මෙහි දී නිදුස් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි ය. එසේ ම බටහිර ආහාරය පිළිබඳව කතා කිරීමේ දී මොවුන් රංග ආහරණ පැළඳීම ඉතා අඩු ය. ඒ අනුව අපගේ නිරමාණකරුවන් ද මෙවැනි තර්තන අංග නිරමාණයේ දී ඉතා අඩුවෙන් ආහරණ පළදින බව අපට පෙනෙයි. මෙය ද බටහිරින් ගත් ආහාරයන් ය.

හාරතිය ආහාරය

ප්‍රාසාගික තර්තනයේ රංග වස්ත්‍රාහරණ හාවිතයේ දී අදාළතන නිරමාණ ඕල්පින් හාරතිය ආහාරය නොඅඩුව රැගෙන ඇති. එයට කදිම නිදුස් තිබූ හාරතිය රංග වස්ත්‍රාහරණවල වූ වර්ණ හාවිතය. වත්මන් ප්‍රාසාගික තර්තන අංගයන් දෙස බැඳු කළ අපට පෙනෙන ඉතා සුලබ ලක්ෂණයක් වත්තේ නානා මාදිලියේ තද වර්ණ හාවිත කරමින් නිරමාණය කරන ලද රංග වස්ත්‍රයන් ය. ඒ අතර රතු, කහ, කොළ, කඩ, දම්, තැකිලි, නිල්, මැජෙන්ට් වැනි වර්ණ බහුල ය.

එසේ ම මෝස්තර කිවු ලෙස අලංකාර කොට ගත්තා බව ද පෙනෙයි. එක් මෝස්තර කිවු කිරීමට නොයෙක් ගල් වර්ග, සවිකින්ස් වර්ග, රේන්ද, රිඛන්, බෝබිර වර්ග ඇල්ලීම හාරතියයන්ගේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි. එය අපගේ නිරමාණකරුවන් ද රංග වස්ත්‍ර නිරමාණයට උකනා ගෙන ඇති බව වත්මන් ප්‍රාසාගික තර්තන අංගවලින් පෙනෙයි.

තව ද හාරතිය ආහාරය නොඅඩුව ව ලබාගෙන ඇති අවස්ථාවකි, රංගාහරණ හාවිත ය. නානා මාදිලියේ ආහරණ පැළඳීමට හාරතියයන් බොහෝ කැමැත්තක් දක්වති.

ඒ බැවි මුවන්ගේ සම්පූද්‍යාධික නර්තන අංගවලින් පමණක් නොව විතුපට නර්තන අංග තුළින් ද අපට මතා සේ පෙනෙයි. එවැනි අනුකරණයන් අපගේ නිර්මාණකරුවන් ද වන්මත් නර්තන අංගවල බහුල ව පුද්ගලනය කරති. නොයෙකුන් හිස් පළදෙනා වර්ග, මාල, කරාඩු, වලපු, පා පැලදීම, මල් වර්ග, ඉණ හටුඩී, තැලි ආදී බොහෝ ආහරණ වන්මත් තරුණ පිරිස් පළදිනු අප දැක ඇත්තේමු. තමාට දරාගත නොහැකි ආහරණ ප්‍රමාණයක් මෙන් ම තම සිරුරෙහි ප්‍රමාණයට නොගැලුපෙන ආහරණ ප්‍රමාණයක් පැලදීම ද අද ජනප්‍රිය අංගයකි.

මෙසා කරුණු කාරණාවන්ගෙන් අපට විද්‍යාත් වන්නේ හාරිය රංගාහරණ හා රංග වස්තුවල අනුකරණයයි.

(ලකුණු 2 × 4 = 08පි.)

09. (i) රංග රචනය සහ විතු සම්පිණ්ධිනය අතර සහසම්බන්ධතාව විස්තර කරන්න.

නර්තනයේ මාධ්‍යය 'වලනය' වන්නා සේ ම විතු කළාවේ මාධ්‍යය 'වරුණ, රේඛා, හැඩතල' ලෙස ඉතා කෙටියෙන් අපට අරථ.ගැන්විය හැකි ය. ඇදීම, ඇකීම, නෙලීම, කැපයම කුපීම, වරුණ ගැන්වීම, විවීම, ගොඩනැගීම, රේඛිපිළි මූලුණය ආදී විවිධ පරාසයන් කරා අදාළතනයෙහි විතු කළාව විසිර පවතී. එවන් වූ මෙම කළාව අපගේ නර්තන කළාවන් සමඟ සහසම්බන්ධ වන ආකාරය අධ්‍යයනය කිරීමේ දී අපට පෙනෙන කරුණක් වන්නේ විතු කළාව නර්තනයන් සමඟ එදා සිට එකට බැඳී පවතින්නක් බව ය. එයට හේතුව තම් ගාන්තිකර්ම රශමෙන් හා බැඳී සැරසිලි කළාව විතු කළාවට අදාළ සියලු අංග උපාංගයන් නියෝජනය කිරීමයි. නොරණ, විදිය, මල් යහන, පත්තිනි මාලිගය, පිද්විලි තටු, කත්තිරික්ක ආදී සියලු සැරසිලි අංග ගාන්තිකර්ම හුම්සේහි දක්නට ලැබෙන විතුමය සැරසිලි ලෙස අපට පෙන්වාදිය හැකි ය.

එසේ වූ විතු කළාව අපගේ රංග රචනය සමඟ සහසම්බන්ධ වන ආකාරය අපුරුව සහගත ය. මෙහි දී පළමු සම්බන්ධතාවය වන්නේ රංග රචනය හා විතු සම්පිණ්ධිනය අතර සමබරතාවය ගොඩනැගීමයි. විතුයේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වන්නේ සමබරතාවයයි. මෙහි සමබරතාවය වරුණයන්ගෙන් මෙන් ම හැඩතල හා රේඛාවන්ගෙන් පවත්වාගත යුතු ය. ගාන්තිකර්ම සැරසිලි හා රංග වස්තුහරණ නිර්මාණයේ දී මෙහි සමබරතාව පවත්වාගත යුතු ය. එපමණක් නොව බලි ගාන්තිකර්මයේ දී බලි ඇකීම හා බලි විතුනය කිරීමේ දී මෙහි සමබරතාව මතාව පවත්වා ගත යුතු ය. එබැවින් රාග රචනය හා විතු සම්පිණ්ධිනය අතර සහසම්බන්ධතාවයක් ඇති බව මෙසේ පෙන්වාදිය හැකි ය.

තව ද රිද්ම රටා හා මෝස්තර නිර්මාණය ද රංග රචනය හා විතු සම්පිණ්ධිනය ඇත්තා වූ සහසම්බන්ධතාවය විදහාපාන තවත් අවස්ථාවති. ඒ කෙසේද යන් රිද්මය විතුයෙහි මූලික ලක්ෂණයයි. නර්තනයෙහි ද ප්‍රධාන අංගයක් වන්නේ රිද්මයයි. නර්තනයේ දී වලනය තුළින් රිද්මය මතු කරන අතර, විතුයෙහි දී රේඛා තුළින් රිද්මය මතු කරනු ලබයි.

එසේ ම වරුණ රේඛා හැඩතලවල සම්බන්ධතාව විතුයක, කැටයමක හෝ මූර්තියක ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි. ප්‍රකාශනය සඳහා මෙහි සම්බන්ධතාව ගොඩනගාගත යුතු ය. එසේ ම නර්තන ශිල්පීය තමා තමා සමඟ, තමා කණ්ඩායමක් සමඟ, තමා රංග හාංචි ආදී ලෙස සම්බන්ධතා පවත්වා ගත යුතු ය. එහි දී අපට වැටහෙන කරුණක් වන්නේ මේ කරුණු දෙකට ම පාදක වන එක ම කරුණක් වන සම්බන්ධතා සංක්ලේපය අවශ්‍ය බව ය.

එපමණක් නොව නර්තනයක් රංග රචනය කිරීමේ දී ජ්‍යාමිතික හැඩතලවලින් යුතු මොහොතා වෙනස් වන හැඩතල නිර්මාණය කරයි. එමගින් රංග රචනයෙහි ප්‍රාසාදික බව වැඩි වේ. විතුයෙහි ද ඇත්තේ විවිධ ජ්‍යාමිතික හැඩ තලය. එහි අලංකාරය මතු වන්නේ ද මෙම හැඩතල මත ය. එසේ ම නර්තනයෙහි වලනය දක්වන්නේ අවකාශය හා තල හාවිත කරමිනි. අවකාශය තුළ උඩ තලය, මැද තලය, බ්‍රිම් තලය මෙන් ම විවිධ දියා අසුරු කොට ගනිමින් නර්තනය රචනා කරන අතර, විතුය ද එසේ අවකාශය උපයෝගී කොටගෙන ගොඩනගනු ලබයි. විතුයෙහි ද තලයක් හාවිත කරන අතර, වරුණ හැසිරවීම විවිධ දියා හා තල අනුව පවතී. විතුයෙහි දුර, ප්‍රාග්‍රාමීය ප්‍රකාශ කරන්නේ මෙමගිනි.

මෙසේ ඉහත කරුණ අනුව අපට පැහැදිලි වන්නේ රංග රචනය සහ විතු සම්පිණ්ධිනය අතර මතා සහසම්බන්ධතාවයක් ඇති බව ය.

(ලකුණු 06පි.)

(ii) රුපවාහිනිය මෙහේ ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තන වැඩසටහන්, රසයෙන් වර්ධනයට කෙසේ බලපාන්නේ දීම් විවාරණ කරන්න.

රුපවාහිනිය යනු තාක්ෂණික මෙවලමකි. තාක්ෂණයේ දියුණුවත් සමග විදේශයෙන් මෙරටට. පැමිණි රුපවාහිනිය අද වන විට අප රටෙහි ඉතා ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වී ඇත. එසේ ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වී ඇත්තේ මෙහි වූ ගුව්‍ය දාග්‍රාම බව හේතුවෙනි. අද්‍යතන ශ්‍රී ලංකාවේ ඉතා ප්‍රබල සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වූ රුපවාහිනිය විවිධ නාලිකා රසක් මස්සේ දිප ව්‍යාප්ත වෙමින් පවතී. එවැනි නාලිකා තුළ ඉදිරිපත් කරන්නා වූ නර්තන වැඩසටහන් ද රෙසකි. ඒ අනුරෙන් Little star, Dancing star, පුංචි පැංචි රංගාහිජේක, වෙන්බෝල් කලා පලස, තරු දිලෙන රයක්, රිදී රයක් ආදි නර්තන අංග ඇතුළත් වැඩසටහන් රාඹයක් මෙහිලා සඳහන් කළ හැකි ය.

මෙකි වැඩසටහන් රසයෙන් වර්ධනය සඳහා කෙසේ බලපාන්නේ දීම් විමසීම අගනේ ය. ඒ අනුරෙන් බොහෝ නර්තන නිර්මාණවල ස්වභාවය හා එම් අංග වලනවල උවිත අනුවිත භාවය පිළිබඳ කතා කළ යුතු ය.

ඒ අනුව අපට පෙනෙන කරුණක් වින්නේ බොහෝ නර්තන නිර්මාණ සඳහා ඉන්දියානු නර්තන අංග අනුකරණය කරන බව ය. එහි දී හින්දී විනුපට සංගිතයට අනුව ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංග බොහෝමයක් වන්මත් රුපවාහිනි නර්තන වැඩසටහන් තුළ විකාශනය වීමේ නව ප්‍රවණතාවක් දැන් දැන් ව්‍යාප්ත වෙමින් පවතින බව අපට පෙනෙයි. බොහෝ විට ඒ බව ප්‍රදරුණය වන්නේ නම් නිලියන් සඳහා පවත්වනු ලබන නර්තන වැඩසටහන් වන රිදී රයක්, තරු දිලෙන රයක් වැනි වැඩසටහන් තුළ ය. එකි වැඩසටහන් තුළ ඉදිරිපත් කෙරෙන මෙම නර්තන අංග දුටුවන්ගේ රසයෙන් වය කෙසේ වර්ධනය වන්නේ දීම් අපට ප්‍රශ්නයකි. ඒ මත්ද යන් එහාට මෙහාට පැද්දෙනා, දගළන පුදු වලනයන් පමණක් මෙහි අන්තර්ගත වන බැවිනි.

නමුත් කුඩා දරුවන් උදෙසා පැවැත්වෙන නර්තන වැඩසටහන් වන Little star, Dancing star, පුංචි පැංචි, පැහැසරණිය, හපන් පැදුර ආදි වැඩසටහන් තුළ බොහෝමයක් නර්තන අංග දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් හා විදේශීය කථක්, හරත මෙන් ම බැලේ වැනි නර්තන සම්ප්‍රදායන් ද ගුරු කොට ගතිමින් නිර්මාණය කොට ගත් ඒවා වීම සතුවට කරුණකි. අපගේ උඩරට, පහතරට, සබරගමු වැනි සම්ප්‍රදායික නර්තනයන් තුළ වූ බොහෝමයක් නර්තන අංග රුපවාහිනි මාධ්‍යයට ගැළපෙන ආකාරයට කුඩා වේලාවක් තුළ නිර්මාණය කර ඇති ආකාරය අපුරුවන්නක ය. එසේ ම කුඩා දරුවන් එහි නර්තන සම්ප්‍රදායන් මනා ලෙස ප්‍රගණකර ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් හමුවේ කිසිදු පැකිලිමකින් තොර ව ඉදිරිපත් කරන්නේ කළා ලදී අප නොගතට ද සතුවූ කදුලු නගමිනි.

එසේ ම කථක්, හරත වැනි ඉන්දිය ගාස්ත්‍රීය නර්තන අංග දී ඉදිරිපත් කිරීමේ තව ප්‍රවණතාවයක් කුඩා දරුවන් තුළ තත් ප්‍රගතයේ ශිසුයෙන් වර්ධනය වෙමින් යනි. මෙකි නර්තන සම්ප්‍රදායන්හි ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කළ යුතු තාලයන්, හාව ප්‍රකාශනයන් හා නිවැරදි අංගහාරයන් මොවුන් ඉදිරිපත් කරන්නේ ඉන්දිය නර්තන ශිල්පීන් මෙනි. මෙසේ වූ නර්තන නිර්මාණයන් තුළින් අපට උසස් වූ රසයෙන් වයක් අන්විදිය හැකි ය.

එසේ ම මෙම රසයෙන් වය සඳහා බලපාන්නා වූ රිලිග කරුණ වන්නේ සංගිතය, ශිත හා යොදාගතු ලබන වාදන හාණ්ඩිවල ස්වභාවයයි. මෙහිදී ද බොහෝ නර්තන වැඩසටහන් දේශීයත්වය මුළුකොට ගත් සංගිතයන්, ශිත, වාදන හාණ්ඩිත් යොදාගත්තා අතර, අපගේ සංස්කෘතියට තොගැලුපෙන සංගිතයන්, ශිත හා වාදන හාණ්ඩිත් හාවිත කරමින් සේවාකාරී වේගරිද්ම සංගිතයන්ට නර්තන අංග ඉදිරිපත් කරනු අපට පෙනෙයි. එමගින් රසයෙන් වය කෙසේ වෙතත් ගබඳ දුෂ්ඨණය හා මනස විකාශන් වී මානසික රෝගීන් බවට බොහෝ දෙනෙක් පත්වීම වැඩි ඇත්ත තොවන බව නම් කනගාවුවෙන් වුව ද කිඩි මනා ය.

තව ද රුපවාහිනි නර්තන වැඩසටහන් සඳහා රංග වස්ත්‍රාහරණවල උවිත අනුවිත බව, පසුතල නිර්මාණ, වේදිකා ආලේඛකරණය ආදි අංගයන්ගේ දායකත්වය ද මෙහි වූ රසයෙන් වර්ධනයට බලපාන බව එම එම වැඩසටහන් තැරැකීමෙන් අපට පෙනෙයි. එහි දී කුඩා දරුවන්ගේ ලිට්ල්ස්ටාර් (Little star) නර්තන වැඩසටහන තුළ ඔවුන්ගේ නර්තන නිර්මාණයන් සඳහා හාවිත කරනු ලබන රංග වස්ත්‍රාහරණ පිළිබඳ කතා නොකර ම බැරි ය. එම රංග වස්ත්‍රාහරණයන් තුළ සමහරක් රංගවස්ත්‍රාහරණ දේශීයත්වයට අභියෝගයකි. තවත් සමහරක් දේශීයත්වය පුරකිමින් නිර්මාණකරණය ද මුළු කොට ගෙන සකසා ඇත්තේ ය. නමුත් බොහෝ වැඩිහිටි නර්තන ශිල්පීන් මුවනගේ නිර්මාණ සඳහා යොදා ගන්නා රංගවස්ත්‍රාහරණ ඉතා අශේෂන ය. ඒවා කුමන සංස්කෘතියකින් කුමන රටකින් ලත් ආභාෂය මත නිර්මාණය කර ඇත් දීම් අපට සිතා ගැනීමටත් නොහැකි තරම් ය.

එසේ ම නර්තන අංග සඳහා යොදා ගන්නා පසුතල නිර්මාණ, ආලේඛකරණ වැනි වන්මත් වේදිකා සැරසිලි ද දැන් දැන් අති ජනප්‍රියහාවයට පත්වෙමින් යන්නා වූ අංගයන් ය. මෙවා ද අඩු වැඩි වශයෙන් නර්තනයන් තුළ යොදා ගන්නේ රසයෙන් වය විවෙක බාධාවන අපුරුණි.

මෙසේ ඉහතින් සඳහන් කළ සියලු කරුණු කාරණාවන්ගෙන් අපට පැහැදිලි වන්නේ රුපවාහිනිය මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තන වැඩසටහන් රසයූනා විරෝධාය තකරෙහි බලපාන්තා වූ ආකාරයයි. (ලකුණු 06යි.)

(iii) සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි රංග ආහරණ ආකෘතියක් නිර්මාණය කරගන්නා ආකාරය විමසන්න. සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි රංග ආහරණ ආකෘතියක් නිර්මාණය කරගැනීමේ දී අප පළමුවෙන් ම කළ යුතු වන්නේ තෝරාගන්නා ලද සම්ප්‍රදාය කුමක් ද යන්න තීරණය කරගැනීම ය. ඒ අනුව අප හඳුරු ලබන නර්තන සම්ප්‍රදාය වන උචිරට නර්තන සම්ප්‍රදාය තෝරා ගන්නෙමු. අපගේ නර්තන සම්ප්‍රදායන්ගේ අන්තර්තාව ප්‍රතිඵල කරවන එක් ප්‍රබල සාධකයක් ලෙස ද මෙම රංග ආහරණ හැඳින්විය හැකි ය. ඒ අනුව උචිරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ කාන්තා රංග ආහරණ කට්ටලයක් අපගේ සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ද ආරක්ෂා වන පරිදි නිර්මාණය කර ගන්නා ආකාරය මෙසේ විමසා බලමු.

එහි දී අප පළමුවෙන් ම කළ යුතු වන්නේ අදාළ ආහරණ කට්ටලය හොඳින් නිරීක්ෂණය කිරීම ය. එහි වූ එක් එක් කොටස් සකස් කර ඇති ආකාරය, හැඩය, ප්‍රමාණය, යොදාගෙන ඇති අමුදව්‍ය, වර්ණ යනාදී සැම ලක්ෂණයක් ම මෙහි දී අපගේ නිරීක්ෂණයට හාජතය කළ යුතු ය.

ඉන්පසු සකසා ගැනීමට අපේක්ෂිත ආහරණ කට්ටලයෙහි කොටස්වල දළ සැලැස්මක් ඇද ගැනීම හා පරිමාණ ලක්ෂණ සකස් කරගැනීම කළ යුතු ය. මෙහි දී අප සකසා ගැනීමට අපේක්ෂා කරනුයේ උචිරට කාන්තා ආහරණ කට්ටලයයි. ඒ අනුව මෙයට අයන් ආහරණ වනුයේ හිස් පළදනාව, දෙඅන් පරි, කන්පෙති, මාලය හා පා පළදනාවන් ය. මෙකි රංග ආහරණයන් සකසා ගන්නා ආකාරය මීළගට අපි විමසා බලමු.

ඒ අනුව මෙම ආහරණ එකින් එක අදාළ පරීමාණ අනුව ඇදගත යුතු ය. ඉන්පසු මීට අවශ්‍ය අමුදව්‍ය තෝරා ගැනීම සිදු කළ යුතු ය. මෙහි දී සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි යෝග්‍ය වන්නා වූ අමුදව්‍ය පමණක් තෝරා ගැනීමට කටයුතු කළ යුතු ය. ඒ අනුව ව්‍යිසිල්බෝඩ්, කම්බි, සිමෙන්ති කවර, ගම්, කෝඩ් තුල්, ස්ටේපර කටු, කතුරු, වර්ණාලේප ආදි කොටස් පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙසේ අමුදව්‍ය සපයා ගත් පසු ඉහතින් සඳහන් කළ ආහරණ කොටස් ඇදගත් රුපරාමු එකින් එක කපාගත යුතු ය.

එසේ කපාගත්නා එක් එක් ආහරණ කොටස් මත කම්බි කැබලි යවමින් ස්ටේපර කරගත යුතු ය. ඉන්පසු බංකුවක් මත තබා මීටියකින් එම කම්බි තලා ගත යුතු ය. මෙසේ සියලු ආහරණ මේ ආකාරයට කම්බි යවමින් සකසා ගැනීමෙන් පසු ඉරාගත් සිමෙන්ති කවරවල කොළ කැබලි අදාළ ආහරණවල අලවා ගත යුතු ය. මේ ආකාරයට ඉරාගත් කොළ කැබලි තවිටු කිහිපයක් සිරින සේ අදාළ ආහරණ දළ රුප සටහන්වල අලවා ගත යුතු ය. ඉන්පසු හොඳින් වේලා ගත යුතු ය. මෙසේ වේලා ගැනීමෙන් පසු වර්ණ ආලේප කරගත යුතු ය. එහි දී පළමුවෙන් ම රතු තද ලැකර වැනි තීන්ත වර්ගයකින් මතුපිට ආලේප කර ගත යුතු ය. එසේ ආලේප කරගැනීමෙන් පසු වේලෙන්නට ඉඩ තැබේ යුතු ය.

ඉන්පසු සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ මතුවන ආකාරයට කෝඩ් තුල් ගෙන අදාළ මෝස්තර, හැඩතල මතුවන සේ රංග ආහරණ රටා ගැනීවිය යුතු ය. මෙහි දී ආහරණයන්ගේ අලංකාරය මතුවන සේ මෝස්තර සකසා ගැනීමට නිර්මාණකරු වග බලා ගත යුතු ය. අවසානයේ ගෝල්ඩ් ස්පේෂලර, කෝඩ් තුල් වර්ණ ගන්වා ගැනීම ද කළ හැකි ය.

මෙසේ නිමාවක් ඇති සම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ද ආරක්ෂා වන පරිදි රංග ආහරණ ආකෘතියක් නිර්මාණය කරගත හැකි ය.

(ලකුණු 08යි.)
