

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙල) විභාගය, 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2010**

නරතනය - සිංහල I / පැය තුනයි  
**Dancing - Sinhala I / Three hours**

- \* මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රය I හා II යනුවෙන් කොටස් දෙකකින් පූත්‍ර වේ.
- \* I වන කොටස් සියලු ම ප්‍රශ්නවලට ද, II කොටස් ප්‍රශ්න හතරකට ද පිළිතුරු සපයන්න.
- \* I වන කොටස් කෙටි ප්‍රශ්න 20 ක් ඇතුළත් වේ. සියලු ම ප්‍රශ්නවලට ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම පිළිතුරු සැපයීය යුතු ය.
- I වන කොටස් පිළිතුරු, II කොටස් පිළිතුරු පත්‍රය සමඟ අමුණු හාර දෙන්න.

### I කොටස

01. • අංක 1.1 සිට 1.5 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු හිස්තැන්වල ලියන්න.
- 1.1 අධිලය යනු ..... ආහරණ තැන්පත් කරන ස්ථානයකි.
- 1.2 පණ්ඩිකාභය රජ තෙමේ විතුරාජයා සමඟ සම අස්ථෙසි හිඳෙගෙන දෙවි මිනිස් නැවුම් කර තු බව ..... 10 වන පරිවිශේදයේ දැක්වේ.
- 1.3 මධ්‍යපුරය, කෝලෝඩ්‍යුල්, දුනුමාලප්පූව යන නරතන අංග දැකිය හැකිවන්නේ ..... ගාන්තිකර්මයේ දි ය.
- 1.4 මාතර, බෙන්තර හා ..... වශයෙන් ප්‍රාදේශීය නරතන ගෙලීන් තුනක් පහතරට නරතන සම්ප්‍රදායේ දැකිය හැකි ය.
- 1.5 නාය ගර්ගා, අතිලා සහ කද්මිහපක්ෂී යන වන්නම් ඇතුළත් වන්නේ ..... නරතන සම්ප්‍රදායට ය.
- අංක 1.6 සිට 1.10 තෙක් ප්‍රශ්නවලට නිවැරදි පිළිතුරු අදාළ කිත් ඉරි මක ලියන්න.
- 1.6 පහත දැක්වෙන නරතන අංග අයක් වන්නේ කුමත සම්ප්‍රදායයන්වලට ද?
- (1) ගුද්ධ මාතුය - ..... (2) මුල් මාතුය - .....
- 1.7 පොලොන්තරු දුගයේ නරතනය සඳහා ඉදි වූ බැවි කියුවෙන මේචිපදේ නම කුමක් ද? එය ඉදිකළේ කුමත රුප විසින් ද?
- (1) ..... (2) .....
- 1.8 ගබලාදේශීය විභාරය සහ ඇම්බැක්සේ දේවාලය වඩාත් ප්‍රවලිතව ඇත්තේ කුමත රුකම් සඳහා ද?
- (1) ..... (2) .....
- 1.9 බලි ගාන්තිකර්මයේ දි ඇසීමට ගන්නා ප්‍රධානතම ද්‍රව්‍ය හා නරතනයේ දි තාල තැබීමට ගන්නා රංග හාණ්ඩිය නම් කරන්න.
- (1) ..... (2) .....
- 1.10 ගාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ පර්යේෂණාත්මකව ලියැවුණු පහත සඳහන් ගුන්ප දෙකකි කරනුවරුන් නම් කරන්න.
- (1) ගාන්තිකර්ම හා සිංහල සමාජය .....  
(2) කොහොඳී යක් කංකාරිය සහ සමාජය .....
- අංක 1.11 සිට 1.20 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දි වඩා නිවැරදි හේ ඉකා ම ගැළපෙන පිළිතුර තෝරා, රට අදාළ අංකය වරහන් තුළ ලියන්න.
- 1.11 මාත්‍රා තුනේ තනි තිතට අයත් උඩිට, පහතරට සහ සබරගමු වන්නම් ලෙස සැලකෙන්නේ,
- (1) උකුසා, අනුරාගදූෂ්ච තාලය හා කද්මිහපක්ෂී වන්නම් ය.  
(2) ගාහක, හනුමත්තා තාලය හා අතිලා වන්නම් ය.  
(3) ගර්ගා, ගුද්ධ තාලය හා ආනන්ද වන්නම් ය.  
(4) කිරුළා, ලලිත රාග තාලය හා විරාඩි වන්නම් ය.  
(5) වෙවරෝධි, ලලිත රාග තාලය හා කද්මිහපක්ෂී වන්නම් ය.

(.....)

- 1.12 "අය විභින් කට්ටල වරුණා - රගය දැනෙයි කළ රවතා" මෙම කට්ටල පාදයේ ලසු ගුරු සංඛ්‍යාව හිය ද?  
 (1) ලසු අක්ෂර 18 ගුරු අක්ෂර 2 කි. (2) ලසු අක්ෂර 18 ගුරු අක්ෂර 3 කි.  
 (3) ලසු අක්ෂර 19 ගුරු අක්ෂර 2 කි. (3) ලසු අක්ෂර 20 ගුරු අක්ෂර 2 කි.  
 (5) ලසු අක්ෂර 22 ගුරු අක්ෂර 3 කි. (.....)
- 1.13 "ලකුල පුරුෂුලු බඳ මිණි මෙවුල්ලා - සමග රන් සළඟ රවිදී වෙවුල්ලා"  
 මෙම නළයන රුගුම් වරුණාව සඳහන් සංදේශ කාච්‍යා වන්නේ,  
 (1) සැලුලිනිකී සංදේශයයි. (2) කෝකිල සංදේශයයි.  
 (3) හංස සංදේශයයි. (4) තිසර සංදේශයයි.  
 (5) මයුර සංදේශයයි. (.....)
- 1.14 කොහොඹා කංකාරිය ගාන්තිකර්මයේ පුද ලබන දේවිවරු ලෙස සැලකෙන්නේ,  
 (1) ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර සහ සෙනෙරත් දෙවි වේ.  
 (2) ඉරුගල් බණ්ඩාර, කන්දේ බණ්ඩාර සහ විරමුණ්ඩ දෙවි වේ.  
 (3) කොහොඹා දෙවි, කන්දේ බණ්ඩාර සහ දෙවාල් දෙවි වේ.  
 (4) කොහොඹා දෙවි, බණ්ඩාර හැටහන්කටවුව සහ පත්තිනි දෙවි වේ.  
 (5) කොහොඹා දෙවි, බණ්ඩාර දෙවි සහ සමන් දෙවි වේ. (.....)
- 1.15 අනුපිළිවෙළින් කේල්මේ, දරු නැලුවිල්ල සහ කෝල සන්නිය අයන් පහතරට ගාන්තිකර්ම පෙළ තෝරන්න.  
 (1) දෙවාල් මඩුව, සුනියම, සන්නියකුම (2) දෙවාල් මඩුව, ගරායකුම, සන්නියකුම  
 (3) පහන් මඩුව, මහසොහොන් සමයම, සන්නියකුම (4) දෙවාල් මඩුව, රටයකුම, සන්නියකුම  
 (5) පහන් මඩුව, රටයකුම, සන්නියකුම (.....)
- 1.16 එරන්දති වරුණාව සහ රන්කෙලඩුවේ කට්ට යොදා තිරමාණය වී ඇති ගැමි නැවුම් දෙකක් වන්නේ,  
 (1) පන් තොලීමේ නැවුම සහ මෝල්ගස නැවුම ය. (2) පන් තොලීමේ නැවුම සහ කළගෙධී නැවුම ය.  
 (3) ගොයම් නැවුම සහ කළගෙධී නැවුම ය. (4) ගොයම් නැවුම සහ කාලම් නැවුම ය.  
 (5) ගොයම් නැවුම සහ කුඩා නැවුම ය. (.....)
- 1.17 නල දුමයන්ති සහ පරෙවිය මූදා නාට්‍යයන්හි නරතන නිරමාණ කරන ලද්දේ,  
 (1) විතුසේන ඩියස් සහ ජ්‍යෙෂ්ඨමාර එශ්‍යිට්වලයන් ය. (2) විතුසේන ඩියස් සහ පැණිහාරතයන් ය.  
 (3) ගේජා පලිහක්කාර සහ වසන්ත කුමාරයන් ය. (4) ගේජා පලිහක්කාර සහ ගාන්ත කුමාරයන් ය.  
 (5) වසන්ත කුමාර සහ ගාන්ත කුමාරයන් ය. (.....)
- 1.18 ගාන්තිකර්මවල වෙයි මුළුණු පළදා කරනු ලබන රුගන්තයේ අරමුණ වී ඇත්තේ,  
 (1) එක් එක් වරිතවල විවිධත්වය වරුණ මගින් පෙන්වා දීම සඳහා ය.  
 (2) ප්‍රේක්ෂකයන්ට විවිධ තුළ රස ජනිත කරවීම සඳහා ය.  
 (3) රුගන්ත කරනු ලබන වරිත ලක්ෂණය ඉස්මතු කිරීම සඳහා ය.  
 (4) ප්‍රේක්ෂකාගාරය ප්‍රිති ප්‍රමෝදයට පත්කිරීම සඳහා ය.  
 (5) ගාන්තිකර්මයේ හාස්‍ය, හානික සහ ගෝක්රස හඳුනා ගැනීම සඳහා ය. (.....)
- 1.19 ක්ස්තිරම / ඉරවිය / කළාම යන්නට අරථ දක්වා හැකිකේ,  
 (1) ගාස්ත්‍රීය නරතනයක් අවසානයේ තාල රුපයට උවිතව ඉදිරිපත් කෙරෙන අවසාන කොටස වශයෙනි.  
 (2) මිනුම නරතනයක් අවසානයේ තාල රුපයට වෙනස් තු වේගිතව නරතන කොටසක් වශයෙනි.  
 (3) නරතනයක් හෝ පද කොටසක් අවසන් කිරීමේ දී එය බණ්ඩිනය සඳහා සුවිශේෂ සංකීර්ණ පද කොටසක් වශයෙනි.  
 (4) දීර්ඝම නරතනයකට ඇතුළත් විය යුතු අතිවිරෝධ වූ එහි පාදක වශයෙනි.  
 (5) කුම කුමයෙන් වේගිතව නරතනය කරනු ලබන විවිධ තැබුතල යොදුමින්, තාලයකට පටහැනිව ඉදිරිපත් කෙරෙන, එහි කොටසක් වශයෙනි. (.....)
- 1.20 කැලණිය වියවිධානයට අනුබද්ධව තිබූ සෞන්දර්ය අධ්‍යත්‍යන ආයතනය, සෞන්දර්ය කළා වියවිධානය නම්න් අවධාන වියවිධානයක් බවට පන් වූයේ කුමන වර්ෂයේ දී ද?  
 (1) වර්ෂ 1995 දී ය. (2) වර්ෂ 2003 දී ය. (3) වර්ෂ 2004 දී ය.  
 (4) වර්ෂ 2005 දී ය. (5) වර්ෂ 2006 දී ය. (.....)

\*\*\*\*\*

\* ප්‍රථම හතුරකට පිළිගුරු සපයන්න.

## II කොටස

02. පහත දෙහත් මානාකා අනුරෙන් තුනක් තොරාගෙන කෙටි සටහන් ලියන්න.
- (i) ගොඩලම් හෝ සොකරී ජන නාවකයේ විරිත නිරූපණය
  - (ii) කරදිය මුදා නාව්‍යය
  - (iii) වන්නම හා කිංද වන්නම්වල උතිහාසික තොරතුරු
  - (iv) සහර අහිනය
  - (v) ගැමී නැවුම්වල ආගමික පැසුඩීම
03. නරතන කළා ඉතිහාසය දෙස බලන විට එහි ප්‍රචාරධනයට රාජ්‍ය පාලකයන්ගෙන් ලත් දායකත්වය උතිහාසික තොරතුරු මගින් හෙළිවේ.
- (i) අනුරාධපුර පුරා ඇපුරෙන් සාධක දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.
  - (ii) පොලොන්නරු පුරා ඇපුරෙන් ඉහත කියමන පරීක්ෂා කරන්න.
  - (iii) කොහොඳා කංකාරිය පිළිබඳ තොරතුරු ඉහත කියමන ඇපුරෙන් සාකච්ඡා කරන්න.
04. (i) කවිර හෝ සම්ප්‍රදායක, ගායනය ප්‍රධානකොට ගැනෙන ගාස්ත්‍රීය නරතනයක මාත්‍රා 4 අයන් කිවියක් ප්‍රස්තාර කරන්න.
- (ii) කුද කුරිගත වටවමේ පදය සහ කස්තිරම හෝ  
ගුණත්‍යා ගති වටවමේ පදය සහ පුරුල  
හෝ  
යාදිනි මාත්‍රයේ පදය සහ කළාසම ප්‍රස්තාර කරන්න.
  - (iii) මාත්‍රා 3 + 4 තාල රුපයට අයන් වන්නමක / ඩින්ද වන්නමක අඩවිවක් හෝ ඉරටිය ප්‍රස්තාර කරන්න.
05. කොහොඳා කංකාරිය ගාන්තිකරුමයේ අන්තරිගත ගාස්ත්‍රීය නරතන, වාදන පමණක් තොට රාජ විස්ත්‍රාහරණවලට හිමිවන්නේ පුවියේෂ් උරානයකි.
- (i) කුවේශි අස්න හා යක් ඇතුම නරතනවල දැකිය හැකි වෙනසකම මොනවාදු දි පෙන්වා දෙන්න.
  - (ii) මයුල් බෙර, අත්‍යා බෙර වාදන අවස්ථාවන් හා එහි ඇති ගාස්ත්‍රීය වෙනාකම විශ්‍රාන්ත කරන්න.
  - (iii) රාජ විස්ත්‍රාහරණවල පුවියේෂකා හා වර්ණ හාරිතය පිළිබඳ විමසිමක් කරන්න.
06. දේශීය අවන්දා හාණ්ඩ සන්නිවේදන කාර්යයට පමණක් තොට, දේශීය සංඝීතයට ද මතා පිටිවහලක් වේ.
- (i) අනිතයේ සන්නිවේදන කාර්ය සඳහා අවන්දා වාදන හාණ්ඩ යොදාගත් ආකාරය විමසන්න.
  - (ii) දේශීය අවන්දා හාණ්ඩ තුනන සංඝීත නිර්මාණ කාර්යයට යොදා ගැනීම පිළිබඳ විශ්‍රාන්ත කරන්න.
07. පහන් මතුව, දෙවාල් මතුව යන ගාන්තිකරුමයන්හි කතා පුවත් හා පුරා පෙළපාලි රිධිවල සමානතා මෙන් ම අසමානතා ද දක්නට ලැබේ.
- (i) පුරාවින්ත කතාව ඇපුරෙන් ඉහත කියමන විමසන්න.
  - (ii) පුරා රිධි රටාවේ ඇති සහස්ම්බන්ධය පෙන්වා දෙන්න.
  - (iii) නාව්‍යමය අවස්ථා දෙකක් ගෙන ඉහත පායිය පරීක්ෂා කරන්න.
08. "පහතරට නරතන සම්ප්‍රදායේ ගාන්තිකරුමයන්හි කතා පුවත් හා පුරා පෙළපාලි රිධිවල සමානතා මෙන් ම අසමානතා ද දක්නට ලැබේ."
- (i) ගාන්තිකරුමවල රුපණ අවස්ථා දෙකක් ගෙන විමසන්න.
  - (ii) වෙස් මුහුණු හා රාජ විස්ත්‍රාහරණවල රිවිතුත්වයට බලපෑ හේතු පෙන්වා දෙන්න.
09. දේශීය නරතනයේ සාම්ප්‍රදායික, බව, තුනන මාධ්‍ය මගින් පසුබැවුමට ලක් කොට ඇතු. එම රාජ කළාවන් පුරිකීමටත් රට නිසි තැන ලබාදීමටත් ඔබගේ යෝජනා හා අදහස් ඉදිරිපත් කරන්න.

\*\*\*\*\*

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විජායය, 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2010**  
නරතනය - සිංහල II / පැය තුනයි  
**Dancing – Sinhala II / Three hours**

- \* මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රය I හා II යනුවෙන් කොටස දෙකකින් යුත්ත වේ.
- \* I වන කොටසේ සියලු ම ප්‍රශ්නවලට ද, II කොටසේ ප්‍රශ්න හතරකට ද පිළිතුරු සපයන්න.
- \* I වන කොටසේ කෙටි ප්‍රශ්න 20 ක ඇතුළත් වේ. සියලු ම ප්‍රශ්නවලට ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම පිළිතුරු සැපයිය යුතු ය.
- I වන කොටසේ පිළිතුරු, II කොටසේ පිළිතුරු පත්‍රය සමඟ අමුණා හාර දෙන්න.

**I කොටස**

01. • අංක 1.1 සිට 1.5 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු හිස්මැන්වල ලියන්න.
- 1.1 හරක නාට්‍යයම් සම්ප්‍රදායයෙහි ප්‍රධානතම අවන්දී හාණිය ..... ලෙස සැලකේ.
- 1.2 සිරුරේ උපාංග කොටස් මෙන් කෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනය ..... අභිනය යනුවෙන් හැඳින්වේ.
- 1.3 බටහිර බැලේ නරතනයට යොදා ගැනෙන සංවලන අයන් වන්නේ ඩුඩු ..... වලනවලට ය.
- 1.4 ඩුදී ජනයාගේ සංඛ්‍යාව පිළිස රස්වෙනි වේදය වශයෙන් ..... ඇති කළ බව නරතමුණීගේ නාට්‍ය ගාස්තුයෙහි අදහන් වේ.
- 1.5 රෝග රසය උපදින්නේ ..... නමැති ස්ථායි හාවය තුළිනි.
- අංක 1.6 සිට 1.10 තෙක් ප්‍රශ්නවලට තිවැරදි පිළිතුරු අදාළ කින් ඉටුමක ලියන්න.
- 1.6 කොළඹවම් සහ වෙමිවු යන හාරතිය ගැමී නැවුම්වලට සමාන දේශීය ගැමී නැවුම් දෙකක් නම් කරන්න.
- (1) ..... (2) .....
- 1.7 වේදිකා ආලේකයේ දී මූලික වශයෙන් හාරිත වන පහන් වර්ග ලෙස හැඳින් වේ.
- (1) ..... (2) .....
- 1.8 පහත නම් පදනම් නරතන සිල්පියා සහ සිල්පිණිය ප්‍රවිශ්‍යන් ලෙස සැලකෙන්නේ කුමන නරතන සම්ප්‍රදායන්වලට ද?
- (1) ශ්‍රීමති රුක්මණි දේවී අරුන්ධේඛල් .....
- (2) ශ්‍රී ශ්‍රීන්දායින් මහ රාජ් .....
- 1.9 රෝගල් බිලා එළඟන් ඇති ප්‍රතිඵල වශයෙන් නරතන ආයතනය බිජි වූ රට සහ එහි නිරමාකා කුවුරුන් ද?
- (1) ..... (2) .....
- 1.10 හාරතයේ කේරුල කළා මණ්ඩලම් සහ ශාන්ති තිශේෂතනයේ තිරිම්කාවරුන් දෙදෙනා නම් කරන්න.
- (1) ..... (2) .....
- අංක 1.11 සිට 1.20 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සැපයීමේ දී වඩා තිවැරදි හෝ ඉතා ම ගැළපෙන පිළිතුර තෙවරා, රට අදාළ අංකය වරහන් තුළ ලියන්න.
- 1.11 කුරුක් නරතන සම්ප්‍රදායට යොදාගත්තා සංගීතය සහ අවන්දී වාද්‍ය හාණිය ඇති වරණය තෝරන්න.
- |                                      |                                  |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| (1) දක්ෂිණ හාරතිය කරණාවක සංගීතය      | - මංද්‍යය හා මද්දලය              |
| (2) දක්ෂිණ හාරතිය කරණාවක සංගීතය      | - මංද්‍යය හා තබලාව               |
| (3) උත්තර හාරතිය බෙංගල්ලී සංගීතය     | - සරෝද හා තබලාව                  |
| (4) උත්තර හාරතිය හින්දුස්ථානී සංගීතය | - පබවාස් හා තබලාව                |
| (5) උත්තර හාරතිය හින්දුස්ථානී සංගීතය | - හාලෝන්හාම් හා තබලාව<br>(.....) |

- 1.12 උත්සාහය, පුදුප්සා, විය්මය යන අජ්‍යායි හාවයන් කුළුන් උපදින්නේ කවර රසයන් ද?  
 (1) ගංගාර, අද්භූත හා හයානක (2) ගංගාර, හාසා හා හයානක  
 (3) යාන්ත, රෝග හා හයානක (4) විර, ඩිභන්ස් හා රෝග  
 (5) විර, ඩිභන්ස් හා අද්භූත (.....)
- 1.13 කුරකලී තරතු සම්ප්‍රදාය හා සම්බන්ධ කතා දුටුව් ගොඩනැගී ඇත්තේ පහත සඳහන් කවර ගුන්ප්‍රවල ද?  
 (1) රාමායණය, ගානුන්තලය හා ශිල්පදිකාරම්  
 (2) රාමායණය, මහා හාරතය හා හගවත්ගීතාව  
 (3) අහිනය දුර්පතය, මහා හාරතය හා හගවත්ගීතාව  
 (4) නාට්‍ය ගාස්ත්‍රය, මේික දුන්‍යය හා ශිෂ්‍ය ගෝචිත්දය  
 (5) පංච තන්ත්‍රය, මේික දුන්‍යය හා ශිෂ්‍ය ගෝචිත්දය (.....)
- 1.14 පහත සඳහන් හාණ්ඩ අනුරත් මතිපුරි තරතුනයට ගොදා ගන්නා වාද්‍ය හාණ්ඩ මොනවා ද?  
 (1) පුංග්, ගෙක්ල් හා පෙනාකොම්බාව (2) පබාව්, කෝල් හා පෙනාකොම්බාව  
 (3) තබලා, ගෙක්ල් හා සාරංගී (4) බොල්කී, තබලා හා සාරංගී  
 (5) බොල්කී, එස්රාල් හා දිල්රුබාව (.....)
- 1.15 19 වන සියවස අගහායයේ දී පිටර් වෛශ්‍යාච්‍යාවියිකි විසින් සංහිතවත් කළ බැලේ නාට්‍ය කුනක් වන්නේ,  
 (1) හංසවිල, රෝමියෝ පුලියට හා ශිසේල්ලි ය. (2) හංසවිල, නට් කුකර හා ගිසේල්ලි ය.  
 (3) හංසවිල, නට් කුකර හා නිදිකුමාරි ය. (4) හංසවිල, පෙටරුෂ්කා හා ලා ජ්‍යේසි ය.  
 (5) හංසවිල, පෙටරුෂ්කා හා කොපෙලියා ය. (.....)
- 1.16 පෙරදිග තෘත්ත හා අපරදිග බැලේ අතර පවතින වෙනස්කම් වන්නේ,  
 (1) සතර අහිනය හාවිතයේ ඇති වෙනස්කම් ය.  
 (2) ගායනය, සංගීතය හා තරතුනය අතර පවතින වෙනස්කම් ය.  
 (3) ආගමික හා සමාරිය කතා දුටුව් ගොදා ඉදිරිපත් කරන වෙනස්කම් ය.  
 (4) තරතුනය, සංගීතය, වේදිකාව හා ශිල්පීය කුම අතර ඇති වෙනස්කම් ය.  
 (5) තෘත්ත, තෘත්ත, තෘත්ත අතර දක්නට ඇති වෙනස්කම් ය. (.....)
- 1.17 තරතුන කළාවේ ආහාරය අහිනය ලෙස සැලකිය හැක්කේ,  
 (1) වේදිකා සැරසිලි, රිදුලිය, තිර හා තාන්තිලි වේ.  
 (2) වේදිකා සැරසිලි, ආලෝකය, සංගීතය හා වාදන උපකරණ වේ.  
 (3) වේදිකා සැරසිලි, ආලෝකය, සංගීතය හා රංග්‍යාහාරය වේ.  
 (4) වේදිකා සැරසිලි, ආලෝකය, රංග විස්ත්‍රාහාරණ හා රංග රවනය වේ.  
 (5) වේදිකා සැරසිලි, ආලෝකය, රංග විස්ත්‍රාහාරණ හා අංග රවනය වේ. (.....)
- 1.18 කොක්තුම්බි, කුළුන් හා පොක්වාන් යනු,  
 (1) මතිපුරි තරතුන සම්ප්‍රදායේ හිස් පළදුනා වේ.  
 (2) මතිපුරි තරතුන සම්ප්‍රදායේ රංග විස්ත්‍රාහාරණ වේ.  
 (3) කුරක් තරතුන සම්ප්‍රදායේ රංග විස්ත්‍රාහාරණ වේ.  
 (4) කුරක් තරතුන සම්ප්‍රදායේ ආහාරණ වේ.  
 (5) කුරකුලී තරතුන සම්ප්‍රදායේ රංග විස්ත්‍රාහාරණ වේ. (.....)
- 1.19 නිරීතියි විස්ත්‍රාහාරණ සහ මධ්‍යකල් ගොකුයින් යන බැලේ තරතුන ශිල්පීන් උපක්‍රම ලැබුවේ,  
 (1) ප්‍රංගයේ දී ය. (2) එංගලන්තයේ දී ය. (3) ඉතාලියේ දී ය.  
 (4) රුසියාවේ දී ය. (5) ඩෙන්මාර්කයේ දී ය. (.....)
- 1.20 ලෙස්ක තරතුන දිනය ලෙස අප්‍රේල් 29 වන දින නම් කර ඇත්තේ,  
 (1) ප්‍රංග රාජික කැරුණ් ඩී මෙධියිල් උපන් දිනය වෙනුවෙනි.  
 (2) ප්‍රංග රාජික ජේන්න ජේන්රි නොවේර්සේ උපන් දිනය වෙනුවෙනි.  
 (3) ප්‍රංග රාජික 14 වන පුළු රජකුමාලෝ උපන් දිනය වෙනුවෙනි.  
 (4) රුසියානු රාජික නිරීතියි විස්ත්‍රාහාරණ උපන් දිනය වෙනුවෙනි.  
 (5) රුසියානු රාජික ඇනා-පාවිලෝවානෝ උපන් දිනය වෙනුවෙනි. (.....)

\*\*\*\*\*

\* ප්‍රශ්න හතුරකට පිළිබුරු සරයන්න.

## II කොටස

02. පහත සඳහන් මාත්‍යකා අඩුරෙන් තුනක් තෝරාගෙන කෙටි සටහන් ලියන්න.
- (i) තව තැන් රස
  - (ii) රූගී දූෂීලිය හා එහි විශේෂතා
  - (iii) මුදා හාවිතය
  - (iv) කාපකලි සම්ප්‍රදායේ මූලික අභ්‍යාස
  - (v) අවකාශ හාවිතය හා රූගී වින්‍යාසය
03. (i) මතිපුරි නරතන සම්ප්‍රදාය ඩිජිටල් හා සම්බන්ධ සාධක දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න.
- (ii) ආයතික විශ්වාස හා බැඳු මතිපුරි නරතන අංශයක් පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න.
- (iii) මතිපුරියේ ආයතික හා සාමාජික විවිධාකමක් ඇති උත්සවයක් ගැන ඇගයීමක් කරන්න.
04. දේවදායි නරතන ඇසුරෙන් ආරම්භව, තුම්බ්ව ව්‍යාපක වූ රත්ත නාට්‍යම ඉපැරණි නරතන සම්ප්‍රදායකි.
- (i) ඉපැරණි නරතනවල තුම්බ්ව සුම්බේදය තුනකා කත්ත්වයට සකස් කළ කාංජ්‍යාවිරු සහෝදරයන් පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න.
  - (ii) ප්‍රබල ලෙස දේව හත්තිය දන්වන නරතන අංශයක් ගැන සාකච්ඡා කරන්න.
  - (iii) රූගී ශිල්පීය තුනකා අංශයක් ගැන පිරිස්සන්න.
05. කාපකලි නරතන සම්ප්‍රදාය වූ කළේ තේරු ප්‍රාන්තයේ ඩිජිටල් තුනකා නාට්‍යවලට හිමිකම් කියන නරතන කළාවකි.
- (i) රාමාට්‍යම සහ ස්ම්ජ්ජාට්‍යම තුනකා නාට්‍ය නාට්‍යවලට සේතු වූ සාධක උගා දක්වන්න.
  - (ii) වටිනා තීරුපාණය දැනු යොදා ගන්නා අංශ රවන්තයේ විශේෂත්වය පෙන්වා දෙන්න.
  - (iii) සංගිත සම්ප්‍රදාය නම් කර, රට ආවේණික වාද්‍ය හාණ්ඩ්වල ලෙනයකම් වෙන් කොට දක්වන්න.
06. කාපක් නරතන සම්ප්‍රදාය පසු කළෙක රාජ අනුග්‍රහය මත ව්‍යාපක වී ඇත.
- (i) ඉහත පායිය ඇසුරෙන් මෙළරතුරු සාකච්ඡා කරන්න.
  - (ii) රූගී ව්‍යාපෘතිය සඳහා ගැන්නා අංශ රවන්තය පෙන්වා දෙන්න.
  - (iii) එහි ව්‍යාපෘතියට සරානාවලින් ලැබුණු පිරිවහල හා එය විරතමානයට කෙශේ බලපා ඇත්දී විග්‍රහයක් කරන්න.
07. උත්තර හාර්ථිය හා දක්ෂීණ හාර්ථිය නරතන සම්ප්‍රදායන්හි අන්තර්භාව ලක්ෂණ මතාව ගමන වේ.
- (i) සංගිතය සහ වාද්‍ය හාණ්ඩ් ඇසුරෙන් ඉහත කරුණ සනාථ කරන්න.
  - (ii) පහත සඳහන් නරතන අංශ අයන් වන සම්ප්‍රදායන් නම් කොට, ඒවා තැන්ත හා තුනකා වශයෙන් ද වෙන් කොට දක්වන්න.
- |              |           |           |             |
|--------------|-----------|-----------|-------------|
| 1. අලාරිජ්පු | 2. වර්ණම් | 3. පුම්බි | 4. සිල්ලානා |
| 5. ආමද්      | 6. හාවයත් | 7. ගබ්දම් | 8. කරානා    |
08. "විදේශීය නරතන ආභාසයන්ගෙන් පෙළාණය වූ තුනකා ප්‍රායාංකික නරතන කළාව දේශීය නරතනයට අයියෝගයක් විනිබේ." පුවත්පතකට විවාරණීමක උග්‍රයක් ලියන්න.
09. (i) බැලේ රූගී කළාවේ ප්‍රහවිය පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න.
- (ii) එය විකාශනය විමෙ දී රුපියාවෙන් ලැබුණු දායකත්වය හා සංවර්ධනය පිළිබඳ විමුක්තිමක් කරන්න.
- (iii) හංසවිල බැලේ නාට්‍ය රූගීයෙන් දී හංස දේශීයෙන් වරිතයට පණ්ඩන් නරතන ශිල්පීයන් දෙපෙනු ගැන ඇගයීමක් කරන්න.

\* \* \* \* \*

## I කොටස

01.	1.1 දේව / දෙවියන්ගේ	1.2 මහාවංශයේ	1.3 කොළඹාධියක් කංකාරිය
1.4	රයිගම	1.5 සබරගමු	
1.6	(1) පහතරට	(2) සබරගමු	
1.7	(1) සරස්වතී	(2) මහා පරාත්‍රමබාඛා, I පරාත්‍රමබාඛා, පරාත්‍රමබාඛා	
1.8	(1) ගල් කැටයම්	(2) ලි කැටයම්	
1.9	(1) මැටි, පුරුෂ මැටි	(2) අත්මිණිය, ගගණය	
1.10	(1) තිස්ස කාරියවහම්	(2) මුදියන්සේ දිසානායක	
1.11	5	1.12 2	1.14 2
1.15	4	1.16 5	1.18 3
1.19	3	1.20 4	

[(ලකුණු 2 x 20) - ලකුණු 40 කි.]

## II කොටස

02. (i) කොළඹ් හෝ සොකරි ජන නාටකයේ වරිත නිරුපණය

කොළඹ්

පහතරට ප්‍රදේශයට අයත් ප්‍රධාන ගැමී නාටකයක් ලෙස කොළඹ් නාටකය හඳුන්වා දිය හැක. කොළඹ් හි පරමාර්ථය වී ඇත්තේ හාස්‍ය උත්පාදනය හා සමාර සංශෝධනයයි. මෙකි අරමුණු තේමා කොට්‍යෙන ගොඩිනැගුණු කොළඹ් හි විවිධ වරිත ඇත. ඒ අතර මිනිස වරිත ලෙස ජස වරිතය, ලේඛනා, පුරුංසිනා, අණබෙරකරු, මූදලි, පොලිස් ආදි වරිත පෙන්වාදිය හැක. මෙම අංග තුළින් සමාජයේ ඇති එක් එක් වරිතයන් පිළිබඳ අවබෝධයක් ජනතාවට ලබාදේ. මෙකි ඇති කවත් වැදගත් අංගයක් වන්නේ කාන්තා වරිත ද පිරිමින් විසින් රෙගපුමයි.

කොළඹ් නාටකයෙහි වරිත නිරුපණ අවස්ථා රිදානා දක්වීමට ගැමී කළාකරුවා යොදාගෙන ඇත්තේ සාම්ප්‍රදායික පද ඇපුරුෂ කරගත් ගමන් කාල හා රට ගැළපෙන වලනයන් ය. නිදුළුන් ලෙස ජස කොළඹ් ගත් කළ මෙම වරිතය තුළින් ඩීමත පුද්ගලයෙන් නිරුපණය කරයි. පුරා පානයෙන් මත්ව වෙරි වී වැනි වැනි එන ඇපුරුෂ ගායනය තුළින් මෙන් ම බෙර වාදනය තුළින් ද මතාව රිදානා දක්වයි.

“දොං ගකං ගත” වැනි බෙර පදයකට එසේ පැමිණෙන ඔහු “දොං දුනිං ගුද ගුද දුනිං” ආදී පදයන් කොර වූ කකුල ගස්මින් පැමිණෙන ඇපුරුෂ ජ්‍යෙෂ්ඨක සිතෙහි හාස්‍ය ද මතු කරමින් ඉදීරිපත් කරයි. තව ද මූදල පැමිණෙන විට වාදනය කරන “ග,ත, ගු, රිංගත, ගත්තං, ගදිත, ග,තං, ගත්තං, ගදිත ගතං ගත දොං ගුද ගදිතකු දොං” ආදී බෙර පදය තුළින් ද මෙකි වරිත නිරුපණය ව්‍යාප් උදෑස්පාතය වේ.

එපමණක් ද නොව, වරිත නිරුපණයට අදාළව ක්වි ගායනා හා දෙබඟ සංවාද යොඩනැගී ඇති බව ද කොළඹ් නාටකය තුළින් පෙනේ. ජස ලෙන්විනා කොළඹ්මේ ජසය යනු රජුගේ මාලිගාවේ උමුවියන්, පාවච දමන බෙබුකමට ගැකි, පුරසාරම් බස දොඩන පුද්ගලයෙකි. ඒ බව පහත කවිය තුළින් විද්‍යාත් වේ.

“මේ ගම් පියසේ හේනේ මාමලා  
කොට්‍යා සිටියන් මං වශය වෙන තැන  
රජ වාසලයෙන් සරපිලි අරගෙන  
එන්නෙම් රජ විඛා පෙර මුණයට”

තව ද මොසුගේ බෙබු බව පෙන්වීමට

“අරප්පාමිලා මට සල්ල නොයුත්තාත්  
තැබුරුමේ තියා බොත්තෙම් රෝ විත” යන කවිය පෙන්වා දිය හැක.

ඒවාගේ ම වරිත නිරුපණයේ දී වෙස් මූහුණු හා රාගවස්තු හාවිතය ඉතා වැදගත් අංගයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. වරිතයන් හි වරිත ස්වභාවය මතාව ප්‍රේක්ෂක සින්සනන් තුළට ඇතුළු කිරීමට මෙහි වෙස් මූහුණු හාවිතය හා රාගවස්තු හාවිතය මතාව ඉවහල් ලේ. කෝළම් නාටකයේ හි සියලු කෝළම් සහායත වන්නේ වෙස් මූහුණු පැළඳගෙන ය. ඒවාගේ ම එම වරිතයන්ට අදාළ රාගවස්තු ද ඔවුන් මතාව හාවිත කරනු ලබයි. ස්ත්‍රී වරිත ද පිරිමින් විසින් රත දක්වුව ද ස්ත්‍රී අද්‍රේම ඔවුන් අදිනු ලබයි. මේ අනුව කෝළම් නාටකය වරිත නිරුපණයේ දී බොහෝ අංග ඇපුරුණ කර ගන්නා බව ඉහත කරුණු තුළින් හෙළි පෙහෙළි කරයි.

## ಡೆಕಾತರ್ : -

උබර නාටකය සම්පූදායට අයත් ගැමී නාටකය වන්නේ සොකරි නාටකයයි. සොකරි නාටකය ද විවිධ වරිත ඇතුළත් ජන ජීවිතයේ කිසිම සිද්ධියක් මුපුකර ගත් කුඩා ප්‍රවතක් හා බැඳී ජන නාටකයකි. මෙහි ගුරුහාම්, සොකරි, වෙදරාල, පරයා ආදි වරිත මිනිස් වරිත ලෙස නම් කළ හැක. සත්ව වරිත ලෙස කබරගෙයා, බේලා පෙන්වා දිය හැක. මෙහි ද සියලු ම වරිත පිරිමින් විසින් රුග දක්වන අතර කෝළම් මෙන් තොට, සොකරිහි සරල තාල රටාවක් හා බෙර පද ඇපුරු කර ගැනීමක් දක්නට ලැබේ. බොහෝ විට මෙහි "දො ජීර්ගත" තාලය ඇපුරු කර ගැනීමක් දක්නට ඇති අතර, මැදුම් තනි තිතට බොහෝ ගායනා ඉදිරිපත් කරයි. තිදසුන් ලෙස "සොකරිය එන්නී සඛයෙන් අවසර ගන්නී" කවියත්, "වෙදා නටන්නේ පලමුව සඛයට එන්නේ" කවියත් දක්වා හැක. ජ්වාගේ ම සැම වරිතයක් ම කවී ගායනා තුළින් හා සංචාර දෙබස් තුළින් නිරුපණය කරනු ලැබේ. කමත වටා කවාකාරව යම්න් සරල තාල රුපයන්ට ඉදිරිපත් කරන මෙම වරිත නිරුපණයන් සමහර පළාත්වල දී වෙස් මුහුණු හාවිත කරමින් ද ඉදිරිපත් කරයි. කෝළම් හී මෙන් තොට, තාවකාලිකව සාදා ගත් වෙස් මුහුණු (කොළපතකින් / කාඩ්බෝඩ්වලින්) මෙහි ද යොදා ගැනීම සුවිශ්චිලක්ෂණයකි. වරිත නිරුපණයට වැදගත් අංගයක් වන රංග විජ්‍ය හාවිතය ද සොකරිහි අන්තර්ගත ය. මෙහි ද සොකරිය සඳහා ඉදිරිපත් වන තැනැත්තා සමහර තැනක මසරිය ද සමහර තැනක සාරිය ද අදිය. කොළඹය බැඳ මල් පැලද ආහරණ ද පළදියි. ගුරුහාම් උචිරට ප්‍රදේශයේ දී වෙස් නැවුවාගේ හගල අදිනු ලබන අතර, බදුල්ල ප්‍රදේශයේ දී සරමක් ඇඟක් විවෘතව දමා යුතුවක් ද යොදා නැරඹියක් අනට ගනියි. වෙදරාල කෝටි එකක් හා සරමකින් සැරසෙන අතර, පිටත කොට්ටුයක් තබා බැඳ සුදු සවහාවයක් පෙන්වයි.

කඩා පුවත අනුරුද්‍ය මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම සොකරිණ ප්‍රධාන ලක්ෂණයයි. එබැවින් සොකරි ජන තාටකයේ ද වරිත නිරුපණය සඳහා ගමන් තාල, සාම්ප්‍රදායික පද යායනා, සංවාද, දෙබඟ හා වෙශම්පූඩු, රංග වස්තු හාවිතය යන භාෂ්‍ය හාවිත කුරුන බව හෙත තොරතුරු තිබුන් වැටහේ.

(ii) කරුණ මල නාට්‍ය :-

දේශීය මුදා නාට්‍ය අතර ප්‍රමුඛස්ථානයක් ගන්නා මුදා නාට්‍යයක් ලෙස කරදිය මුදා නාට්‍ය හැඳින්වීය හැක. විතුසේන මහතාගේ ඉතා උසස් කළා කාන්තියක් වන මෙය නිරමාණය කිරීමට විෂු පෙළඳුණු ආකාරය ඉතා රසවත් ය. තරත්න පන්තියක් පැවැත්වීමට මාතර බලා දුම්රියෙන් යාමට පුරුදුව සිටි විතුසේන මහතා ඒ යන පූම අවස්ථාවක ම දුම්රිය කුවුලෙන් පිටත දරුණය වූ සුන්දර මුහුදු පරිසරයත්, මිනිස්සුන් එක් වී මාඟ දැල් අදිනා ආකාරයත්, රළ ඩිලෙන ආකාරයත්, දිවර ජනතාවගේ දුක් ගැහැටු හා හැඳිරීම් රටාත් යන මෙවා විශ්ච බිජ වශයෙන් ගෙනුකර ගනිමින් පසු කළෙක වහු අතින් නීම වූ ඉතා අගනා කළා නිරමාණයක් වූයේ මෙකි "කරදිය" මුදා නාට්‍යයයයි.

මෙම නිරමාණයට අදාළ කරා පුවත ලෙස "සිසි" යනු මූහුදුකරයේ ත්වත්වන තරුණ කාන්තාවකි. ඇය විවාහ ගිවිස ගත් තරුණයා හා අනෙක් පිරිස මූහුදු ගොස් ආපසු එනතුරු සිසි වෙරළට වී බලා සිටි. ඔවුන් සියලු දෙනා මාඟ නොමැතිව සිස් අතින් ආපසු එනු දුටු වෙරලේ බෝටිටු හිමි මණ්ඩිරාල කේපයට රත් වේ. නිතර ම තම විසයට සිසිව නම්මවා ගැනීමට මාන බලන මොහුගේ ආධිරත්නයට වැළැල් මිනිසුන් බිජ වේ. එබැවින් ඔවුන් මණ්ඩිරාල වෙත යන ලෙස සිසිට බල කරයි.

මෙම අතර සියලු සිහිනයක් දකී. එම සිහිනයෙන් පෙන්වුම් කරනුයේ ගොදුරු අල්ලා ගැනීමට මකුල් දුලක් වියන මකුල්වකු මැදසන් එකතු වී රරාරය කරන ආකාරයයි. කුණාවුවක් හමා සියිල් පෙම්වතා හා අනෙක් අය එයට හඳුවේයි.

මෙම වූ කලී කරදිය මුදා නාට්‍යයේ කරා පුවකයි. දේශීය මුදා නාට්‍ය ඉතිහාසය තුළ වඩාත් ප්‍රකට මුදා නාට්‍යයන් වූ මෙහි සංඝීත නිර්මාණය W.D. අමරදේවයන් හා ලයනල් අල්ගමයන් විසින් දියුකර ඇත. සංඝීත නිර්මාණය තුළින් මනාව මුදුකුරයේ පරිසරය මධ්‍ය රුමට සමත් වී ඇත. තරතු නිර්මාණය විෂුද්ධතයන් අතින් සිදු වී ඇති අතර, විෂු එය මනාව විරෝධවලට ගැඹුපෙන යොදාගෙන ඇත.

දේවාගේ ම බටහිර බැලේ නාට්‍යයන්හි වලන මෙන් ම හාරතීය කජකලි තර්තනයෙහි වලනයන් ද දේශීය තර්තනයන්ගේ ආහාසය ද මෙයට පාදක කොට ගෙන ඇත. මෙහි රංග වස්ත්‍රාහරණ යැකයිම සෝමබන්දු විද්‍යාපති අතින් සිදු වී ඇති අතර වේදිකා ආලෝකය, පසුවීම් අලංකරණය ද මොහු අතින් සිදු වී ඇත. මෙතුමා විසින් ඉතා මැතිවින් දීවිර ජනතාවගේ ජීවන රටාවට ගැලුපෙන පරිදි වේදිකා නිර්මාණය කොට ඇති අතර සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණයන්ට වහළ තොවී විරිත නිරුපණයට හා තර්තන විශාලයනට උවිත වන පරිදි මොහු විසින් රංග වස්ත්‍රාහරණ ද නිර්මාණය කර කිවිම අතිවිශිෂ්ට ය.

නාට්‍යයේ කේමාවට පසුවීම් වන්නේ වේර්ලාසන්න පරිසරයකි. එවැනි පරිසරයක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා වැටකේ පදුරක්, ගල් කුලක්, පැල්පතක් වැනි කුඩා සංකේත කිහිපයක් යොදා ඇත. එසේ ම ආලෝකකරණය හා තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම මිනින් පසුවීම් ද්‍රේශනයක් වශයෙන් මකුව දුලක් නිරුපණය කෙරේ. එසේ ම කුණාවුව වැනි දරුගන නිරුපණය සඳහා රතු රේදුක් රෙනෙ රිද්මානුකුලට වලනය කිරීමෙන් ඒ අවස්ථාව නිරුපණය කර ඇත.

මෙහි ප්‍රධාන වරිතය වන මණ්ඩිරාලගේ වරිතය විතුසේන මහතා නිරුපණය කරන අතර, සිසිගේ වරිතය මහුගේ බිරිදිවන විසිරා විතුසේනයන් රෙදුක්වයි.

මෙසේ දක් වූ කරදිය මුදා නාට්‍යයෙහි තේමාව කිවුකර දක්වීම සඳහා ඉහත දක් වූ කඩා පුවත, තර්තන නිර්මාණය, සංගිත අධ්‍යක්ෂණය, වේදිකා පසුවීම් අලංකරණ, රංග වස්ත්‍රාහරණ ආදි සියලු දෙනාගෙන් ම ලැබූ දායකත්වය ඉතා අගනේ ය. මෙක් දායකත්වය මත මෙම මුදා නාට්‍යය සාර්ථකත්වයට පත්ව ඇත.

### (iii) වන්තම් හා සිංදු වන්තම්වල එකිනායික කොරතුරු :-

දේශීය තර්තන සම්ප්‍රදායන් තුනට ම පොදු වූ කළා අංගයක් ලෙස "වන්තම්" හැඳින්වීය හැක. ගායනය සඳහා නිර්මාණය වී ඇති වන්තම් පසු කාලයේ ද තර්තනය සඳහා හාවිත වී ඇති අතර සැම වන්තම්කින් ම කිසියම් වර්ණනා කිරීමක් සිදු වී ඇත. උචිරට හා සබරගමු වන්තම් ගායනය හා විනෝදාස්වාදය අරමුණු කොටගෙන විකාශනය වී ඇති අතර, පහතරට සිංදු වන්තම් ගායනය හා පුරුෂර්ජ මුල්කොට ගෙන විකාශනය වී ඇත. මෙමින් උචිරට හා සබරගමු වන්තම් අරමුණු අතින් සමාන බවත් පෙන්තුම් කළ ද පහතරට සිංදු වන්තම්හි අරමුණු අසමාන බවත් පෙන්තුම් කෙරේ. උචිරට වන්තම්හි උපත මහනුවර රුපකළ ශ්‍රී විර පරානුම නැර්න්දිසිංහ රාජ්‍ය කාලය තෙක් දියයි. මෙම රාජ්‍ය සමයෙහි කිවුකර මුහුලේ ද වන්තම් රවනා වූ බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගත මතයයි. දකුණු ඉන්දියාවේ නායපට්ටනම් තම් ස්ථානයේ සිට පැමිණි ගණිකාල්කාර තම් සංගිතයෙකු හා මල්වතු පාර්ශ්ව හිමි තමකගේ උදව් උපකාරයෙන් මෙහි වන්තම් රවනා වූ බව කියුවේ. උචිරට වන්තම් ගණනින් 18 ක් වන අතර, වන්තම් හී අන්තර්ගත කොටස 6 කි.

සබරගමු වන්තම් මුළින් හාවිත කර ඇත්තේ දේවාල, පන්සල් ආදියේ ද ය. දේවාලවල තිලමේවරුන් ප්‍රධාන මැති ඇුමිතවරුන් ඉදිරියේ ඉදිරිපත් කළ තැවුම් හා ගායනා අංගයක් ලෙස ද මෙම වන්තම් හැඳින්වීය හැකි ය. වාද තැවුම් අවස්ථාව්ල ද යොදාගත් ගායනා විශේෂයක් ලෙස ද සබරගමු වන්තම් හැඳින්වීය හැකි ය. සබරගමු වන්තම් ගණන අවිනිශ්චිත වූව ද පිළිගත මතය වන්නේ 18 කි. මෙහි අන්තර්ගත කොටස 7 කි.

පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදායේ හාවිත වන්තම් සිංදු වන්තම් යනුවෙන් හැඳින්වේ. මෙවා ගණනින් 32 කි. සිංදු වන්තම් හී අන්තර්ගත කොටස 4 කි. සිංදු වන්තම්වල අතිනය දිගිදෙණි රාජධානීය දක්වා ඇත්තට විහිද යයි. දිගිදෙණියේ රුපකළ කිවුකාල සාහිත්‍ය සර්වංච පණ්ඩිත පරානුමබාහු රුප විසින් දෙවිනුවර උපුල්වන් දේවාලයට පූජා පැවැත් වූ බවත්, එකළ දකුණු පළාතේ පාලනය ගෙන ගිය දාපුල්සෙන් රුප මෙම සිංදු වන්තම් ගායනය කරවීමින් උපුල්වන් දේවාලයේ තර්තන හා වාදන පැවැත් වූ බවත් ඉතිහාසයේ දක්වේ. මේ අනුව දෙවින්දර උපුල්වන් දේවාලයේ දෙවියන් වෙනුවෙන් මෙහි වන්තම් රවනා කොට ගායනා කළ බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගැනීමයි.

### (iv) සතර අහිනය :- අහිනය යන්න ගාරිඹක අවයව වලනයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීමට ප්‍රථමිත. නාත්ත්, නාත්තා සහ නාට්‍යයන් හී හාවිත වන අහිනය සතර වැදුරුම් වේ. එම සතර අහිනය

- |                  |                     |
|------------------|---------------------|
| 1. ආංගික අහිනය   | 2. වාවික අහිනය      |
| 3. සාත්වික අහිනය | 4. ආහාර්ය අහිනය ලෙස |

නම් කළ හැක. ආංගික අහිනය යනු සිරුරේ අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග යන කොටස ඉන උපයෙක් කොටගෙන අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමයි. මෙමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකාරාව යන් කඩාවත්, සිද්ධියක් ප්‍රකාශ කිරීම ආංගික අහිනය තම් වේ.

වාවික අහිනය යනු වන මාරුයෙන් කෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනයයි. එනම් දෙබස්, හිත ගායනා, සංචාර මෙන් විවිධ ක්‍රම හාවිත සාම්ප්‍රදායික ප්‍රකාශනයෙන් වෙනුවෙන් ප්‍රකාශනය කරයි.

අනෙකුත් අනින් තුන දක්වීමෙන් අවබෝධ කර ගැනීමට උපකිතයේ පහසුවන අතර, හාජාවෙහි වෙනස්කම් වන වාචික අනිනය මගින් සෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනය සංකීරණයේන් යුතු ය.

සාත්‍රීක අනිනය යුතු සිරුල් උපාංග කොටසට අයත් වන අවයවයන්ගේ වලනය උපයෝගී කොටගෙන සෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනයයි. එනම් ඇය, දත්, නොල්, ඇස් බෝල්, දිව්, කම්මුල් ආදී අංග උපාංගයන්ට තිබුණ් වේ. ගාංගාර, තරුණා, හාසා ආදී තව තාර් රස දක්වීමට ද සාත්‍රීක අනිනය බෙහෙවින් උපකාරී වේ.

ආහාරය අනිනය ලෙස රංග විස්ත්‍රාහරණ, වෙෂ තිරුපණය හා පැපුවීම් අලංකරණය හා රංගාලේකය ආදී ශිල්ප ප්‍රමාණ මගින් සෙරෙන අදහස් ප්‍රකාශනය දක්වීය හැක. අනෙකුත් අනිනයන් තුන රංගන ශිල්පීයාගේ ද්‍රේෂ්ඨතා මත ඩියුවන අතර, ආහාරය අනිනය රිට පරිඛාහිරව පියුවේ. ඒවාගේ ම රෝගයේ විවිතත්වයට ද ආහාරය අනිනය මතා පිටුවහලක් වේ.

මෙයි ආංගික, වාචික, සාත්‍රීක හා ආහාරය යන අනින සතර එක්තැන් වූ තැන තාට් බිජිවේ.

(v) ගැමී තැපුම්වල ආගමික පදනම් :-

පාර්ශ්ව ගැමී සමාජය තුළින් ආහාරය ලබා විරෝධනය වූ ගැමී තැපුම් විනෝදාර්ථය මුල්කොට ගෙන ගැමී පරිඛරයෙන් උපත ලැබේ. ඒ අනුව මවුන්ගේ ඒවන වෘත්තීන් මෙන් ම සමාජ අවශ්‍යතා හා ඇදහිලි විශ්වාස හා ආගමික පදනම් මේ මුල් වූ අතර, මගින් තිරමාණය වන තුළු තර්තතාංග ගැමී තැපුම් ලෙස කොට්‍යෙන් ඇර්ට ගැන්වීය හැක. මෙයි තැපුම් තුළින් මවුන්ගේ සම්භ්‍යත ඒවන රාව තිරුපණය කර පෙන්වන අතර, මවුන්ගේ ආගමික හක්තිය ද මේ තුළින් පෙන්වයි. ගැමී තැපුම් හා සම්බන්ධ අවසර ගැනීම්වල බොද්ධාගමික උපකිතය ඉස්මතු වේ. ගෙයම් තැපුමක් ඉදිරිපත් කිරීමේ ද තුළුරුවන් සිහිපත් කර එම තර්තතාය ආරම්භ කරන බව මෙම ක්‍රියෙන් මතාව පෙනේ.

"ගැමී තැපුම්වල - ලොවුදු දහම් සරණය  
සමාජ සාමාජික සරණය - සඳා නමදීම් මෙනුම් සරණය"

තව ද ලි තෙම් තැපුම් එන,

"පළමුව මුදං සරණය නම් කර  
දෙවනුව ධම්මං සරණය නම් කර  
තෙවනුව සංං සරණය නම් කර  
අයිය තබන්නට මිනිනත අව සර"

මෙම ක්‍රියෙන් පැහැදිලි වන්නේ මොවුන් මුදුන්, දහම්, සයුන් යන ත්‍රිවිධ රත්තය මුල් කරගෙන මෙම තර්තතාවල යෙදෙන බව ය. තවද ලි කෙලි තැපුම් එන "බෝ පත්තිනි මට අවසර දෙන්නේ, සතරවරම් දෙවි සතර දෙනාවයි - වැද වැද පිං දෙමි තිවන් දිනින්ටයි" ආදී කිවි තුළින් ගැමී රත්තාව අතර ඇති ආයමික හක්තිය හා ඇදහිලි විශ්වාස මතාව ප්‍රකට කරයි.

03. (i) මහාවංශය

රණක්‍රියාකාශය රුපු තමා ඉදිරියේ දෙවි මිනිස් තැපුම් කර වූ බව මහාවංශයේ සඳහන් වේ.

ශ්‍රීලංකා රුපු තැපුම්වල පිරිවරාගෙන රුවන්වැළිසැය බදින උත්සවයට පිය බව මහාවංශයේ සඳහන් වී ඇත.

ශ්‍රීපව්‍යංශය

ශ්‍රීලංකා රුපු තැපුම්වල පිරිවරා රුවන්වැළිසැය බදින ස්ථානයට පිය බවත් කනක, කටක, රසන්, තුපුර, තඩාංග, පාදාංග, පාදාංග, පාමුදු, පා සළඟ... ආදී වශයෙන් ඇද පැලදාගෙන පිය බවත් උපව්‍යංශයේ දැක්වේ.

දිපව්‍යංශය

භාතික අභ්‍යන්තර රුපු මහා සැයට උපහාර වශයෙන් තාර් නිශ්චයන් ලබා තැපුම් ගැසුම් පැවැත් වූ බව දිපව්‍යංශය කියයි. මෙයි කරුණු අනුව පැහැදිලි වන්නේ අනුරාධපුර පුරුෂයේ ද දේශීය තර්තන කළාවේ ප්‍රවර්ධනයට රාජ්‍ය පාලකයින්ගෙන් තොමද සහයක් ලැබුණු බවයි.

- (ii) තර්තන කලා ඉතිහාසය දෙස බලන කළ එහි ප්‍රවර්ධනයට පොලොන්තරු යුගයේන් දී, රාජ්‍ය පාලකයින්ගේ ලත් දායකත්වය අතිමහත් ය. ඒ අනුව මහා පරානුම බාහු රජුතුමා නැවුම්, ගැයුම්, වැයුම් සඳහා සරස්වති මණ්ඩපය පිහිට වූ බවත්, එහි දක්ෂ තාර් නිශ්චයන්, යෙදුවූ බවත් මහාවංශයේ සඳහන් වේ.

තවද ඔහුගේ හමුදාවේ සෙබලුන්ගේ ආයෝධය පිශිස තලයනන්යේ රැගුම් පැවැත් වූ බව වූලවංශයේ දක්වේ. එපමණක් ද තොව, තර්තන ක්ෂේත්‍රයේ දත්ත වූ මෙතුමා ඔහුගේ බිසව වන "රුපාවති බිසව ද නැවුමට යොමුකළ බවත්, ඇයගේ නැවුම් කේෂලු ගැනත්" මහාවංශයේ සඳහන් කර ඇත. ඒ වාගේ ම පරානුමබාහු රජු මාලිගාවට පැමිණෙන විට ලයාන්විත ගායන පවත්වා පිළිගැනීමට ගාලා පිහිට වූ බව මහාවංශයේ දක්වේ.

මෙම ඩියලු කාරණාවන්ගේ පැහැදිලි වන්නේ පොලොන්තරු යුගයේ ද තර්තන කලාවේ උත්තතිය උදෙසා රාජ්‍ය අනුග්‍රහය තොමදව ලැබුණු බවයි.

- (iii) උච්චරට තර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් ප්‍රධාන ගාන්ති කරමය වන කොහොඳා කංකාරිය ලංකාවේ ප්‍රථමවරට පවත්වන ලද්දේ විජය රජ ඇවැමෙන් රජ පැමිණි පැවැවුණු රජට වැළඳුන දීවි දේශය සුව කිරීම සඳහා ය. ඉත් පසු එය ලංකා ඉතිහාසයේ දෙවන වරට කොට්ඨේ යුගයේ ශ්‍රී පරානුමබාහු රජගේ කාලයේ රෝග, දුක්, සංඛුරු බිය, පුද බිය දුරු කර සෙන් පැනීමට කළ බව කුවේණි අස්ථෙන් සඳහන් වේ. එමගින් ගමන වන්නේ ශ්‍රී පරානුමබාහු රජ මේවා පැවැත්වීම සඳහා තොමද සහයෝගයක් ලබා දී ඇති බවයි. එපමණක් තොව තෙවන වරට කොහොඳා කංකාරිය මහනුවර යුගයේ පවත්වා ඇති අතර, ශ්‍රී විර පරානුම නරේන්ද්‍රියිංහ රජට ඇති වූ දේශ විපත් දුරු කර යෙහි තෙද උසස් කරනු වද මෙය පවත්වා ඇති බව සිහා අස්ථෙන් දක්වේ. මෙයි කරුණු තුළින් ද ගමන වන්නේ ඒ ඒ යුගයන් තුළ දේශීය තර්තන කලාවේ ප්‍රවර්ධනයට රාජ්‍ය අනුග්‍රහය තොමදව ලබා දී ඇති බවයි.

/	1	2	3	4	/	1	2	3	4	/	1	2	3	4
අ	ප	-	ගේ		මු	-	ණී	-	රා	-	-	-	ජා	-
ණ	න්	-	-		+	+	ආ	-	-	-	-	-	-	-
ආ	-	-	-		-	-	-		ලි	යා	-	-	උ	-
ප්‍ර	-	-	-		ව	-	ර	-	ගො	-	-	-	+	+
ආ	-	-	-		-	-	-		-	-	-	-	-	-
ම	ල්	-	ල්		රා	-	-		ජා	-	-	-	ණ	-
ගේ	-	-	-		+	+	ආ	-	-	-	-	-	-	-
ආ	-	-	-		-	-	-		වැ	බ	-	ම	ක	-
තු	-	ල්	-		ෂ	-	බු	-	ශ	-	-	-	+	+
-	-	-	-		-	-	-		-	-	-	-	-	-

- (ii) කුද කුරුගත වට්ටමේ පදය සහ කස්තිරම

පදය	/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3	/	1	2	3
	කු	ද	කු		ජී	ග	ත		කු	ද	කු		ජී	ග	ත	
කස්තිරම	කු	ද	ග		ජී	ජීන්	-		තා	-	ජීන්	-	තාන්	-	-	

දා ගණිගත වට්ටමේ රඳය සහ සුරල

	/	/	/	/	/
රඳය	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2
ඇ	ද	ග	නි	ග	ත
ඇ	ද	ග	නි	ග	ත
+	+	+	+	+	(ගුං)
සුරල	(දත්)	-	(ගුහී)	(නිගි)	ඩුව තිව
ග	ත	(ගුහී)	(නිගි)	තම්	-
දිත්	-	(තත්)	-	-	(දිග) (නම්)

යැදිනී මාත්‍රා සහ කළාකම

^	^	^	^	^	^	^	^
1 2	1 2	1 2	1 2	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3 4
ඡ	ආ	ඇ	ද	(නත්)	-	නි	රි
ඇ	ද	ඇ	ද	ඇ	ද	ත	ත
ඇ	ද	ඇ	ද	ඇ	ද	ග	ත
ඇ	ද	ග	ත	ඇ	ද	තා	

(iii)	^	/	^	^	/	^	/
අඩවිව	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3 4
	(නත්) - ත	ත රි ත රි	ත නි තින් -	ත නි තින්	ත රි තින් -	ත රි තින්	ත රි තින්
	රු ද ග	ජ මි ජ මි	ජ මි ජ මි	ජ මි තින්	ජ මි තින්	ජ මි තින්	ජ මි තින්
	ත (නත්) -	(ජන්) - (ජන්) -	(ජන්) - (ජන්) -	ලතා ලතා -	ලතා ලතා -	ලතා ලතා -	(නං) -
	රු ද ග	ජ මි ජ මි					

සෙරගමු වන්තමක අඩවිවක්

^	/	^	/
1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3 4
ජ - ත	(ගුන්) - (නත්) -	ග නි ත	ග ත මදාං -
ජ - ත	ග ත ග ත	ග නි ත	ග ත මදාං -
ජ - ත	(ගුන්) - (නත්) -	ග (නත්) -	ඇ ද ග ත
(තා) - -	(ගුන්) - (නත්) -	ග (නත්) -	ඇ ද ග ත
තා			

සිත්ද වන්තමක ඉරටිය

^	/	^	/
1 2 3	1 2 3 4	1 2 3	1 2 3 4
(නෑ) (නත්) දත් -	ග නි ග ත	(තරි) නි ච	භි රි ත ත ත
(නත්) පුං -	ත ක ජුං -	(තරිවී) ත ක	ද ත බ ද ත
(දහිං)			

05. (i) කුලේකී අස්ථා :-

කොහොයි කංකාරි ගාන්තිකරුමයේ ඇති ගායනය සහිත නරතන අංගයක් වන මෙය විවිධ තාල ඇපුරින් තිරමාණය වූ ගාස්ටීය තරතන අංගයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකු. ගායනය සහිත ප්‍රථම නැවුම් අංගය වන අයෙන් නැවුම් විවිධ ගායන ගෙයින් ඇතුළත් වි ඇත. පද්ධ රවනයෙන් කඩා පුවතක් ඇති වුව ද අනිවලන හි බැඳී නැවුම් නොයෙදේ. එහෙන් නැවුම් තුළින් ව්‍යුත් කෙරෙන පුකාශනයක් ඇතැයි කිව හැකි ය. එකිනෙකා පසුපස වෘත්තාකාරව නටතා මෙම නරතන අංගයේ දී පොල් පන්දමක් අතින්ගත් ආචක්‍යෙන් කරුවෙක් පෙරමුණේ ගමන් කරයි. සැම යක්දයේකු අත පොල් පන්දම සහ එ ගස බැඳින් ගෙන නැරුම මෙහි සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණයකි. මූලික පද හතක් හා අලංකාර පද පහක් ඇතුළත් පද 12 ක් අයෙන් නැවුම් දී යොදා ගනී. එම මාත්‍රා 12 සඳහා ම කස්තිරම් 12 ක් ද අන්තර්ගත බැඳින් මෙහි වූ ගාස්ටීය බව විද්‍යාමාන වේ. ඒවාගේ ම වෙස් ඇදුම් කට්ටලයෙන් සැරපුණු සියලු යක්දයේක් තමන්ගේ ශිල්පීය දක්ෂතාවය ද වෙන් වෙන් වශයෙන් තිරුප්‍රජනය කරමින් අවකාශය තුළ විවිධ රෝ රටා මවතින් නරතනයේ යෙදීම වියේ ලක්ෂණයකි.

## ಯත್ ಆನ್ವಿತ :-

නැත්ත ගණයේ නැවුම් අංගයක් වූ මෙහින් දෙවියන්ට, යකුනට කංකාරි මුවුට පැමිණීමට කරන ආරාධනයක් අපේක්ෂා කෙරේදි. ගායනා රහිත තර්තන අංගයක් වන මෙය කංකාරියට සහභාගිවන සියලු ම යක්දෙස්සන් හා බෙර වයන්නන් සහභාගි කරන නැවුමකි. වෙත් ඇදුම්න් සැරසි කරන ප්‍රථම ගායනය රහිත තර්තන අංගය ද මෙයයි. යක්දෙස්සන් දෙපළට සැදී අධිලය දෙසට හැරී ලෙලි ගසන ලද පොල් ගෙධියකින් පැදු පොල් පත්දමක් වම් අතින් ද එ ගසක් හෝ උල් කරන ලද ලියයක් දකුණාතින් ද රෙගන කරන යාස්ථිය පද කොටසකට අයත් තර්තනයක් මෙහිදී සිදු වේ. මෙහි ද වට්ටමේ ආරම්භක පද කොටස්වල පුරිගෙස් උක්ෂණ අන්තර්ගත එ ඇති බව ද පෙනේ.

මෙම අනුව කුවේණි අස්ථි ගායන සහිත ගාස්ට්‍රීය තරතුන අංගයක් වන අතර, යක් ඇනුම ගායනය රහිත ගාස්ට්‍රීය තරතුන අංගයක් බව පෙනෙන්. ජ්‍යාගේ ම කුවේණි අස්ථිනැහි මාත්‍රා 12 සහ කස්තිරම් 12 ඇති අතර, කට්ටාකාර ලෙස රංගනයේ යෙදෙමින් රංග රටා මවතින් විවිධ තාල රුප මත රැඳූ තරතුන විලායක් පෙන්වුම කෙරෙන අතර, යක් ඇනුම රට් වෙනස් මගයක් ගන්නා බව ඉහත තරුණු දැඩින අවබෝධ වේ.

(ii) മയ്യൽ വേര :-

කංකාරයට සහසාගි වන පියලු ම බෙරකරුවන් මුවනාවුන් වෙත ආචාර සමාචාර කිරීමෙන් අනතුරුව ජේත්ස්යේත්වය හා ප්‍රථිණත්වය අනුව අධිලය ඉදිරියේ ජේලු දෙකකට සිටින පරිදි මූණුනට මූහුණලා සිට ගතිති. ඉත්පසු ක්‍රිවිධ රත්නයට වැද නම්කාර කර මූලුල් බෙර වාදනය ආරම්භ කිරීමට ප්‍රථම පියලු දෙවි දේවනාවුන්ට මෙන් ම ගුරු දෙගුරුන්ගේ ආචිරවාදය ද ලබා ගැනීම උදෙසා මෙම මූලු බෙර වාදනය සිදු කිරීම පරමාර්ථයයි. එමගින් මෙහි තු පුරුෂර්ථය මනාව පිළිබඳ වේ. එපමණක් ද ගොව මෙහි ආරම්භක වට්ටමේ සිට හතරවන වට්ටම දක්වා වට්ටම 4 ක අන්තර්ගත වන අතර, එම වට්ටම 4 ම මෙහි දී වාදනය කෙරේ. එමගින් ද මෙහි තු ගාස්ත්‍රීය හාවය විද්‍යාපායි. මෙම වට්ටම සතර කුම කුමයෙන් සංකීරණ හාවයට පත් වේ.

වටටම 4 තුළ ම සංයිරණ වූ පද තොටස් අන්තරෙන විම ද මෙහි වූ ගාස්තීය හාවයේ ලක්ෂණයකි. තව ද පහතරට, සබරගමු යන ඔම්ප්‍රදායන් තුළ ද මගුල් බෙර වාදනය අන්තරෙන විම තැපින් ද මගුල් බෙර වාදනයෙහි ඇති ගාස්තීය හාවය පුවා දැක්වීමට පූජාවන. මේ අනුව ඩාම පූඛ කටයුත්තක ම ආරම්භ කරනුවයේ මෙහි වාදනය තැපින් බව අපට මතාව පැහැදිලි වේ. ඉහත තොරතුරු මගින් මගුල් බෙර වාදන අවස්ථාවන් හා එහි ඇති ගාස්තීය වටිනාකම පැහැදිලි වේ.

### **අත්‍යා ගෙර :-**

මෙය ද කොහොති කංකාරියේ දී දැකිය හැකි ගාස්ත්‍රීය බෙර වාදන කොටසකි. "අත්තම" යන ව්‍යවහාරයන් "අත්තා" යන්න බිඳී ආ බව ඇතැමෙනුගේ පිළිගැනීමයි. මෙහි දී "අත්තම" ඉදෑමතු වේ. අපිලය ඉදිරියේ දෙපෙල සැලැන බෙරකරුවේ අපිලය පැන්තේ සිට වරකට දෙලදනා බැහිත් මෙම වාදනය ආරම්භ කෙරේ. එක අයකු වාදනය කරනු ලබන බෙර පදය අනෙක් වාදනයා එලෙසින් ම එක වර ම වාදනය කළ යුතු වීම මෙහි වූ සුජිලෝෂ්ඨ ලක්ෂණයයි. මෙමගින් එක එක බෙරකරුවා සතු වාද්‍ය තුළතාව එහි දැක්වෙනවා සේ ම බෙර කරගයි ද විද්‍යමාන වේ. එහෙතු ද තොටි පිළිටිය ප්‍රවිණ්විය, වාදන තීපුණතාවය හා දෙලදනාකු අතර ඇති දක්ෂකාවය මේ තුළින් තිරුපාණය වන අතර, ගාස්ත්‍රීය පද කොටස මේ තුළ අත්තරුගත වීමක් ද ඇත.

එම ගාස්ත්‍රීය පද තොටස් අත්මාරු, දෙඅත්මාරු ආදි වගයෙන් වාදනය කිරීම තුළින් මෙම වාදනයෙහි වූ ගාස්ත්‍රීය හාවය ද මනාව විද්‍යාපායි. එපමණක් ද නොව, මෙහි වූ අනෙක් රිශේෂය වන්නේ ආරම්භය හා අවසානය තිශ්වරිත තාල රුප දහවි පිළිවිවයි. මෙය උ ගාස්ත්‍රීය හාවය දත්ත කිරීමට තුළිම තිස්සනයි.

- (iii) උඩිරට, පහතරට, සබරගමු යන නරතන සම්ප්‍රදායකුවට වෙන් වූ රාග වස්ත්‍රාහරණ ඇති අතර, උඩිරට නරතන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ඇදුම් කට්ටලය වන්නේ වෙස් ඇදුම් කට්ටලයයි. මීට අමතරව මෙහි බෙර ඇදුම් කට්ටලය ද තනිතවිට ඇදුම් කට්ටලය ද හාවිත කරයි.

වෙස් ඇදුම් කට්ටලය ගේ කළ මෙම නරතන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රාග්ධන්වය, විරත්වය හා ගාමිජිරත්වය විදහා දක්වීමට එය මතා පිටුවහලක් වී ඇති බව පෙනේ. ඒවාගේ ම මෙහි ඇති ජට්ටාව, ශිඛ බන්ධනය, ප්‍රායිමිපත ආදිය ආශමික ව්‍යාපෘතියක් ප්‍රකට කරයි. බොද්ධාගමික පරිසරයක් මතාව පිළිබඳ කරන්නා වූ මෙහි ඇදුම් කට්ටලය පුදු හා දිරෝමත් රිදී වර්ණයන්ගේ පුක්ක ය. පුදු හා රතු වර්ණ මෙම ඇදුම් සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ හක්තිය හා විරත්වය මතුවන ලෙසට ය. ඒවාගේ ම හිසට පළදිනා රිදී වෙස්තටටුව, වෙහෙරක හැඩය ගත් ජට්ටාව, ප්‍රායිමිපත ආදිය හක්තිය හා විරත්වය මතාව පෙන්වයි. පුරුෂර්ථය මුසු වූ මෙම වර්ණ හා ආශමික වටපිටාවන් මත බිජි වී ඇති මෙම ඇදුම් කට්ටලය දේවාහරණ කට්ටලයක් ලෙස ද නමිකළ හැක. තැනක් වාරිතු අනුව මෙම ඇදුම් කට්ටලය ඇත්තේ ද පුරාණයේ සිට පැවතෙන පුවිශේෂි වාර්තායකි. එබැවින් මෙම ඇදුම් කට්ටලය කොහොඹා කාණුවාය තුළ පුවිශේෂිහාවයක් උපුලයි. මෙම නරතන සම්ප්‍රදායේ ස්වභාවය අනුව රාග වස්ත්‍ර තිර්මාණය වූවායේ ම එම නරතනයේ පුවිශේෂනාවය දක්වීමට ද මෙම රාග වස්ත්‍ර මහෝපකාරී වී ඇත. බෙර ඇදුම් කට්ටලය පුදු හා රතු යන වර්ණවලින් පුක්ක විමෙන් එයින් ද ශාත්ත්‍ර, විර හාවයන් මතාව පෙනේ.

මෙයේ කොහොඡා කාණුවා ගාත්ති කරමයේ අන්තර්ගත රාග වස්ත්‍රාහරණවල පුවිශේෂනා හා වර්ණ හාවිතය පිළිබඳව ද මතාව අවබෝධනයක් ඉහත කොරතුරුවලින් පැහැදිලි වේ.

06. (i) සන්නිවේදනය යනු තියියම් පණිව්‍යයක් කුමක් හෝ මාර්ගයක් අන් අයට දැනුම් දීමයි. අද මෙන් සන්නිවේදනය තොදුසුනු ඉපරුණී කාලයේ යම් යම් පණිව්‍ය කොරතුරු මහජනයා අතට ගෙනයාම සඳහා තොයෙකුත් කුම උපායන් හාවිතා කර ඇත. ඒ අතර අවන්ද්ද හාණ්ඩ වාදනය ප්‍රධාන විය. අන බෙර, රණ බෙර, මළ බෙර, විද බෙර හා තෙවා හේරිසි වාදනය මෙහි අවන්ද්ද හාණ්ඩ වාදනයන් ලෙස සඳහන්වාදිය හැක.

අණබෙරය යනු රුපුගේ ආදාවක් නිඩුත් කිරීමයි. රටේ රජුමාගේ පණිව්‍යයක් රට වැස්සන් හට ලබාදීම සඳහා අණ බෙර නම් මාධ්‍ය අතිතයේ යොදාගෙන ඇත. මේ සඳහා ද්‍රුවල තමැති හාණ්ඩ උපායේහි කරගෙන ඇතු. එම ද්‍රුවල වාදනය කරමින් ගම පුරා යන අණ බෙරකරුගෙන් රත්තාව රාජ ආදාව දන ගනියි. එයේ ම රුපු සහ පිරිස පුද්දය සඳහා යුම හෝ ජයග්‍රහණය කර ආපසු පැමිණීමේ ද ද රණ බෙර වයනු ලැබේය. ඒ සඳහා තම්මුවීටම නම් වූ අවන්ද්ද හාණ්ඩ වාදනයන් ලෙස සඳහන්වාදිය හැකි.

එපමණක් ද තොට මරණයක් කනත්ත කරා ගෙන යාමේ ද ද ඒ බව අසඳුවාසින්ට දැනුම් දීම සඳහා මළ බෙර වාදනය කරනු ලැබේම ද අතිත සන්නිවේදන කුමයි. මේ සඳහා අවන්ද්ද හාණ්ඩ ලෙස තම්මුවීටම හා ද්‍රුවල පුදු රෙදුතින් වසා වාදනය කරන අතර, එමින් හඩ පාලනය කර ගොකීහාවය දැන්වීමට හැකි බව ඉන් සමාජයට ගෙන හැරපායි.

එසේ ම මරණයට තියම වී ඇති අයෙක් ද්‍රුවල තමැති අවන්ද්ද වාදනය හාණ්ඩ වයමින් පෝරකය වෙත ගෙන ගියේ සමාරයට රාජන විරෝධී ක්‍රියා හා අපරාධ තොකරන ලෙසට අවවායයක් ද දෙමිනි. මෙයින් ජනයා වැරදී ක්‍රියාවලින් වැළැකි සිටිමට ද උප්සාහ ගනී. තවද ගමේ හෝ පන්සල් හෝ තම නිවෙසකි පිංකමක් ඇති බව දන්වීම සඳහා ද තම්මුවීටම හා ද්‍රුවල තමැති අවන්ද්ද හාණ්ඩ වාදනයන් උපායේහි කර ගත්ත. ඒ සඳහා ම යොදාගෙන ඇති රද සමුහයක් වාදනය කරන අතර, ඒ හඩ ඇැයිමෙන් සංස්යා වහන්සේ දානයකට හෝ බණකට වඩා බව ජනතාව දන ගනියි. එසේ වූ පද කොටසක් පහත දක්වේ.

"ජේ ජේ ජේ /// තකුතු තතුතු තතු ///

"තිතත් තතට තතු ජේ"

හාමුදුරුවන් ලිය එන බවත්, අප ද එම තිව්‍යයට ඉක්මණින් යා පුදු බවත් සන්නිවේදනය වන්නේ මෙම බෙර පදය තුළිනි. මෙයට "වඩිමිටන" පදය ක්‍රියා ද ගැමීයේ ව්‍යවහාර කරයි.

මෙයේ අතිතයේ ද සන්නිවේදන කාර්ය සඳහා දේශීය අවන්ද්ද හාණ්ඩ යොදාගෙන අවස්ථා වර්ග කර දක්වීමට ප්‍රාථමික.

- (ii) දේශීය අවන්ද්ද හාණ්ඩ වන රබාත, ද්‍රුවල, උඩිරට්, තම්මුවීටම, ගැටබෙරය, දෙවාල් බෙරය ආදිය තුළතන සංයිත තිර්මාණ කාර්යයට යොදාගෙන ඇති අවස්ථා විර්ත්මානයේ අපට දක්නට ලැබේ. මෙහි ද බෙර සංඛාවක් තුළින් යම් යම් යොදුණු උප්දීපත වන අවස්ථා ද තැතුවා ම තොවේ. යම්කිසි විර හාවයක් හිහි තුළින් උප්දීපත කළ පුදු අවස්ථාවක තම්මුවීටම වැනි හාණ්ඩ වාදනයක් උපායේහි කරගනු ලැබේ. ඒවාගේ ම ස්වර්වාදී හාණ්ඩවලට අවන්ද්ද හාණ්ඩ යොදා ගන්නා අවස්ථා ද එමට ය. මෙම හාණ්ඩ යොදා ගැනීමේ ද ඒවා හඩ පාලනය කර ගැනීමෙන් කළ පුදු ය. එහි ද හඩ පාලනය තුළින් ස්වර්වාදී හාණ්ඩ හා සංකලනය කොට සංයිතය සඳහා ද මේවා යොදාගෙන හැකි.

මෙමගින් අපගේ දේශීයත්වය රැක ගැනීමට හැකිවන අතර, කනට මිහිර සංගීතයක් ඇසිය හැකි ය. මේ සෑම හාන්චියන්ගේ ම හඩ සුසර කිරීමෙන් සංගීතය හා මුළු කළ හැකි බව වර්තමාන සංගීත නිර්මාණ තුළින් පෙනේ. වර්තමානයේ බොහෝ සංගීත වැඩසටහන් තුළ උඩික්කිය, රඳාන වැනි අවනද්ධ හාන්චි යොදා ගන්නා අවස්ථා එමට ය. ඒවාගේ ම ශිතයේ හාවාත්මක ලක්ෂණ උදුදේපනය කිරීමට ද මෙකි අවනද්ධ හාන්චි බොහෝ දේ ඉවහල් වී ඇත. දේශීය ජන ගායනා, වන්නම් ගායනා, ගාන්තිකර්ම, ශිත, ගැම් නැවුම්, ගැම් ගායනා, ගැම් නැවුම් ආක්ෂිත ගායනා ආදිය දේශීය අවනද්ධ හාන්චි යොදා කළ නිර්මාණයන් අතර අද ප්‍රමුඛත්වය ගෙන තිබේ. මෙකි සියලු ගායනාවන් හි මිහිර නාදයක් හා හාවාත්මක හාවය උදුදේපනයට මෙම හාන්චියන් හි හඩ සුසර කිරීම හා ස්වර වාද්‍ය හාන්චි හා සංකලනය කිරීම තුළින් හැකි වී ඇත. එමගින් දේශීයත්වයට හාන්චියක් නොවන ආකාරයට එය කිරීමට හැකි වීම ද ජාතියේ වාසනාවකි.

07. (i) සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට හා පහතට නර්තන සම්ප්‍රදායන්ට අයන් වූ ගාන්තිකර්ම රසක් ඇති අතර, දෙවියන් වෙනුවෙන් ප්‍රධාන වූ ගාන්තිකර්මය ලෙස "මඩ්" ගාන්තිකර්ම නම් කළ හැක. ඒ අතරින් සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය "පහන් මඩ්ව" වන අතර, පහතට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වන්නේ "දෙවාල් මඩ්වයි"

පහන් මඩ් ගාන්තිකර්මයේ කරා ප්‍රවත වන්නේ පත්තිනි දේවියගේ ස්වාමියා වන පාලය කුමරු මරණයට පත් කිරීමේ කරා ප්‍රවතයි. මධුරාපුර පති රුපුගේ බිස්වගේ පා සළඟ සොරකම් කළේ යැයි සැක කළ පති රුපු පාලය කුමරු මරණයට පත් කළය. නොකළ වරදට තම ස්වාමියා වන පාලය කුමරුව මැරීම හේතුවෙන් පත්තිනි දේවිය සිංහ් (කන්නගී) මුළු මධුරාපුරය ම ගිනිබත් කළා ය. පසුව මල්වැයි වස්සවා කිරී උතුරුවා මධුරාපුරයට සෞඛ්‍ය ලබාදුන් බව පුරාව්ත්තයෙහි දක් චේ. එදා එම සිද්ධිය සිහිකර වර්තමානයේ දී ද පත්තිනි ප්‍රමුඛ සපිරිවාර දේවතාවන්ගෙන් පිළිට පතා පහන් මඩ් පවත්වනු ලබන බව බොහෝ දෙනාගේ විශ්වාසයයි.

දෙවාල් මඩ්වේ කරා ප්‍රවත වන්නේ සේරමාන්න රුපු හා බැඳුණු කරාවයි.

අතිතයේ ඉන්දියාවේ වෝල් අධිරාජනයේ රජ කළ සේරමාන්න නම් රජ කෙනෙකුගේ නින්දට බාධා කළ ගැබෑර ගෝනදෙනෙකු රුපු විසින් මරා දුම්ම හේතුවෙන් රුපු කෙරෙහි වෙරයෙන් මිය ශිය ගෝනදෙන රුපුගේ මගුල් පොකුණේ මැඩියකු වී ඉපදුණා ය. දිනක් රුපු උයන්සිර නරඛන අතර විලෙහි වූ මානෙල් මලක් දක එය කඩා සිංහ්දී එහි සැය වී සිටි මැඩියා නාසයට හියෙන් රුප්ට දරුණු හිඹරදයත් හට ගැණුනි. එම හිසරදය සුව කිරීමට නොහැකි වූ අතර, දිනක් රුපු සිහිනයෙන් රුමත් කුමරියක් දක ඒ බව පුරෝගිතයන්ට පවසා ඇත. මවුන්ගේ තියලනය වී ඇත්තේ රුප්ට ඇත්තේ පත්තිනි දේවියගේ ගාපයක් බවත් එබැවින් පත්තිනි දේවියන් ඇති රටකට ගොස් දහි මගි යාවකයන්ට ද ටිං දී පින්කළ යුතු බවත් ය. මෙසේ හිසරදය සුව කිරීම සඳහා පත්තිනි දේවියන් වැඩ සිටි ලංකාවට පැමිණි රුපු ඇතුළු පිරිස මෙම "දෙවාල් මඩ්" යායය කළ බව පුරාව්ත්තවල දක්වේ. එදා එම සිද්ධිය මුදුන්පත් කරගෙන අද සමාජයේ ද පත්තිනි දේවිය පිදිමෙන් ලෙඩ රෝග, අතුරු අත්තරා තිවිරණය හා සුඩීකත්වය ලැබෙන බව ගැම් සමාජයේ පිළිගැනීමයි.

ඉහතින් සඳහන් කළ පහන් මඩ්වේ පුරාව්ත්ත කතාව හා දෙවාල් මඩ්වේ පුරාව්ත්ත කරා දෙස පරික්ෂාකාරීව බැඳු කළ පෙනෙන්නේ කරා දෙකෙහි වෙනසක් ඇති වුව ද මුඩා පරෝරපරය වන්නේ "පත්තිනි ඇතුළිමයි." එනම් පත්තිනි දේවියන්ගේ පිහිට පතා මෙම ගාන්තිකර්ම දෙක ම පවත්වනු ලබන බව පෙනේ. එබැවින් කරා ගේභය අසමාන වුව ද මූලාශ්‍ය කේන්දුගත වී ඇත්තේ "පත්තිනි දේව සංකල්පය" බැවින් එය සමාන බවත් උපුලත බව පෙන්වා දිය හැකි.

- (ii) පහන් මඩ්වේ පුරා විධි රටාව ගත් කළ කර් සිටුවීම, මඩ්පේ කිරීම, මිල්ල ජේ කිරීම, තොටපේ කිරීම, දෙවියන් වැඩිම විම, පහන් දාලුමුර දාලුමුර පිදීම, මෘදුල් බෙර වාදනය, යහන් දක්ම, හත්පද පෙළපාලිය, හගල ඇදීම, මඩ් බැඳිම, තොරණ දක්වීම සහ මධුපුර ගායනා, දේවකෙල් පාඩුව, මුදුන් තාලය, ආවැන්දුම තැබීම කාලපන්දම් පුරාව, පත්තිම පද, මල් රද තැබීම, අඩ විදමන, රාමා මැරීම, මරා ඉපදැදීම, දෙවාල් ගොඩ බැඳිම, අපුර යත්තම, කායුල් පද, දෙවාල් පද, මුගුරු පද නැබීම, ශිනි පැහිම හා මඩ් හමාරය දක්විය හැකි.

දෙවාල් මඩ්වේ පුරා විධි රටාව ලෙස මඩ්පේ කිරීම, තොටපේ කිරීම, මිල්ල කැපීම, බිසේකප සිටුවීම, හගල ජේ කිරීම, මල් පහන් පිදීම, කාලපන්දම් පුරාව, තොරණ යායය, දාලුමුර ජේ කිරීම, හළු වැඩිම විම, තොල්ල තැබීම, වාහල තැබීම, පිදිවිලි පිදීම, අඩ විදමන, දෙවාල් තැබීම, දොලන පෙළපාලිය, මරා ඉපදැදීම, ඇත් බන්ධනය, මි බන්ධනය, ලේඛපුම, ගරායකුන් තැබීම, කිරී ඉතිරි වීම හා ටිං අනුමත්දන් කිරීම යන අංගවලින් සමන්විත ය.

- ඉහතින් සඳහන් කළ පහන් මඩුවේ පූරා විධි රටාව හා දෙවාල් මඩුවේ පූරා විධි රටාවේ ඇති සමහර අංග සමාන බවත් ගන්නා අතර, සමහරක් අංග අසමානකමක් දක්වයි. මෙහි වූ සමාන අංග ලෙස කප් සිටුවීම, මඩු ජේ කිරීම, මිල්ල ජේ කිරීම, තොට ජේ කිරීම, දළ මුර පිදීම, කාලපන්දම් පූරාව, තොරණ යාගය, අභිවිදමන, මරා ඉපැදිදීම ආදි පූරා විධි අංගයන් සමාන බවත් පෙන්වයි. ඉතිරි අංග අසමාන වූව ද මේ ගාන්ති කරම දෙකෙහි පූරා විධි රටාව තුළ සහසම්බන්ධයක් තැකැවා ම තොවේ.
- (iii) පහන් මඩුවෙහි නාට්‍යමය අවස්ථාවන් ලෙස ඇති විදමන, රාම මැරීම, මරා ඉපැදිදීම, දෙවාල් ගොඩ බැසීම, අපුර යක්ම නම් කළ හැකි අතර, පහතරට නාට්‍යමය පෙළපාලි ලෙස ඇති විදමන, මරා ඉපැදිදීම, දොළන පෙළපාලිය, ඇත් බන්ධනය හා මේ බන්ධනය නම් කළ හැක. මේ අතින් ඇති විදමන හා මරා ඉපැදිදීම පහන් මඩුවෙහි හා දෙවාල් මඩුවෙහි අන්තර්ගත නාට්‍යමය පෙළපාලි 2 ක් බව පෙනේ. එබැවින් එය ගාන්ති කරම දෙකෙහි ඇති නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ගේ සමාන බවට කදිම නිදුසුතකි. අනෙකුත් පෙළපාලි අංග අසමාන බව ප්‍රකට කරයි.
- ඇති විදමන නමැති නාට්‍යමය අවස්ථාව ගත් කළ මෙය "පත්තිනි දේවියගේ උපත් කරාවක්" ඇපුරෙන් සකස් වූ බව පෙනේ. පත් රුපුගේ ඇති උයන් හට ගත් මේ අඩිය පුදුමාකාර වූයෙන් එය කැඩීමට කාටවත් තොහැකි විය. මේ සඳහා පුදුස් අයෙක් ඇත්තාම ඉදිරිපත් වන ලෙස රුපු රට පූරා අණබෝර ගැසුමුත් කිසිවෙකුත් එට ඉදිරිපත් තොවිය. එහෙත් සක් දෙවිදු මහු වෙසින් පැමිණ එම අඩිය බිම හෙළුයෙන් එය නාට්‍යමය අවස්ථාවන් ඉදිරිපත් කිරීම සම්පූදායන් දෙකෙහි ම අන්තර්ගත වී ඇත. බොහෝට්ට සබරගමු සම්පූදායේ මෙම අවස්ථා ඉතා ප්‍රාමික බවකින් පුක්කව ඉදිරිපත් කරන බව අපට පෙනේ. නමුත් පහතරට සම්පූදාය තුළ එම අවස්ථාව නාලිකරණය වී ඇති බව ද පැවසිය යුතු ය.
- අනෙක් නාට්‍යමය අවස්ථාව ලෙස මරා ඉපැදිදීම නම් කළ හැක. මෙයින් විස්තර කෙරෙන්නේ පත්තිනියගේ අනීති කරාවකි. එහෙම පසිරව රජ බිසුවගේ සළඟ සොරකම් කිරීම පිළිබඳ සැක කළ පඩි රුපු වෙසින් පත්තිනිනියගේ ස්වාමියා වන පාලය කුමරු මරණයට පත් කිරීමේ කරා ප්‍රවත්තයි.
- මෙම කරා ප්‍රවත් ද සම්පූදායන් දෙකෙහි ම නාට්‍යමය අවස්ථාවේ කරා ප්‍රවත් වන අතර, එමගින් මෙහි ඇති සමාන බව ප්‍රකට කෙරේ. නමුත් බෙර පද, නරතන විධි, රංග වස්ත්‍රාහරණ භාවිතය හා දෙබස් හැසිරවීම් තුළ යම් අසමානකම් ගැඩි වී ඇති බව පෙනේ. බොහෝ විට ප්‍රාථමික බවකින් යුතු යථාර්ථය ඒ අයුරින් ම ඉදිරිපත් කිරීමට සබරගමු සම්පූදාය උත්සාහ ගන්නා අතර, රට මදක් වෙනස්වන නාලිකරණය වෙමින් පහතරට සම්පූදාය ඉදිරියට යන බවත් මෙම නාට්‍යමය අවස්ථා තුළින් පෙනේ. එවාගේ ම පහතරට නාට්‍යමය අවස්ථාවන් විවිත්ත්වයෙන් ඉදිරියට පැමිණ ඇති අතර තුළනාත්වයට ද පැමිණ ඇති.
- මෙසේ බලන කළ මෙම නාට්‍යමය අවස්ථා දෙක තුළ යම් අංග සමාන වන අතර, සමහරක් අංග අසමාන බවත් පෙන්නුම් කරන බව තිබ යුතු ය.
08. (i) දේශීය නරතන සම්පූදායන් අතරින් වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය අතින් විභාත් පොහොසත් හා විවිත්ත්වය මතු කෙරෙන කළා අංග රසකින් හෙබි නරතන සම්පූදායක් ලෙස පහතරට නරතන සම්පූදාය හඳුන්වාදිය හැක. එසේ වීමට හේතු රසක් ඇති අතර, ඉන් ප්‍රධාන වන්නේ මෙහි ගාන්තිකර්ම රසක් අන්තර්ගත විමයි. එසේ වූ ගාන්තිකර්ම ලෙස දෙවාල් මඩුව, රටයකුම, සන්නියකුම, සුනියම ආදිය නමිකළ හැක.
- මෙම ගාන්තිකර්ම තුළ වූ රුපණ අවස්ථා තුළින් මෙම සම්පූදායේ ඇත්තා වූ වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කෙතෙක්දු සියලු අපට හඳුනාගත හැක.
- දෙවාල් මඩු ගාන්තිකර්මය තුළ ඇති රුපණ අවස්ථා ලෙස ඇති විදමන, දෙවාල් ගොඩ බැසීම, මරා ඉපැදිදීම නම් කළ හැකි අතර, රටයකුම තුළ ඇති රුපණ අවස්ථා වන්නේ නානුමුරය, දරු නැලවිල්ල හා කපුයක්කාරියයි. සන්නියකුමේ රුපණ අවස්ථා ලෙස සුනියම යක්ෂණීය නිරුපණ අවස්ථා හා සන්නි 18 සහාගත වීමත්, සුනියම යාගයේ රුපණ අවස්ථා ලෙස දුරවිල්ල හා වඩිග ප්‍රවුන දක්විය හැක.
- මෙහින් අපගේ අධ්‍යයනයට ලක් කරනු ලබන්නේ රටයකුමේ නානුමුරය හා දරු නැලවිල්ලයි. නානුමුරය හෙවත් දොළන පෙළපාලිය තුළින් රුපණය කෙරෙන්නේ රිදිදී බිසුවින් සත්දෙන දීපංකර බුදුන්ට තොගුදුල් සළවත් වියා පූරාකාට ඒ අනුහයින් දරුවන් ලබා ගැනීමට වරම් ලබාගත් ආකාරයයි. මෙහි ද දත්තී වෙස් ගත්තා යකුදුරන් විලට ගොස් ස්නානය කරන ආකාරය දොළනක් අංග තුළින් නිරුපණය කරන්නේ මෙම සම්පූදායේ ඇත්තා වූ වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය තුළින් ලෝකයා මට්ටිතයට පත් කරවිතිනි. මෙහි ද ගොදා ගත්තා සියලු ආහරණ ගොක්කාල, කෙසෙල් පතුරු ආදි දේශීය අමුදුවනයන්ගේ පුක්ක ය.

මෙවා ඉතා අලංකාර ලෙස කැටයම් කර වැඩ දමා සාදාගනු ලැබේ. සබන් කැල්ල, පනාව, කැඩපන, හවිරිය, කොළඹය, කොළඹ තුර ආදිය වෙස් මෝස්තර නිරමාණයට තියුළුන් සේ පෙන්වා දිය හැක. තව ද ස්ථී වෙස් ගන්නා යකුදුරු තැන කාන්තාවක් මෙන් වෙස්ගත්වන්නේ ද පහතටට ආවේණික ඖු වෙස් මෝස්තර නිරමාණයෙනි. මෙහි ද ගොත්කොල සිහින්ව ඉරා කොළඹය සේ බැඳ ගන්නා ආකාරයක් එය පනාව ගෙන පිරන ආකාරය තෙත පිරිමිනා හා හිස පිසාමන ආකාරය හා කාන්තාවක් සේ පිරිමි යකුදුරාව ඇදුම් පැලුදුම්වලින් වෙස්ගත්වා ඇති ආකාරයන් ඉතා මනාම ය. තවද වරුල, තොළු, කිරුල්, කොජ්පි ආදිය නරතන ශිල්පියා විසින් ම නිරමාණය කර තතී. අලංකාර ලෙස වෙස් මෝස්තර ගන්වන යකුදුරු තැන පමණක් නොව, රගමචිල ද ඉතා අලංකාර ලෙස සරසනු ලැබේ. එහිදී ද දේශීය අමුද්‍යා මනාව කැටයම් කර ඉතා මටසිපුව ලෙස හපුරුවා ඇත්තේ ජාතියක් සතු කළ කොළඹයන් ලොවට හෙළිපෙහෙලි කරමිනි.

අනෙක් රුපණ අවස්ථාවක් ලෙස රටයකුමේ දරු තැලුවිල්ල දැක්වීය හැක. මෙහිදී ද නරතන ශිල්පියා කාන්තාවක් ලෙස ලියෙන් කෙන ලද දරුවකුගේ රුපයක් (බෝතික්කෙක්) ගෙන ඉතා සෙනෙහසින් දරුවා නාවන අපුරු විවිතවත් ලෙස රුපණය කර පෙන්වයි. දරුවා උණු දියෙන් නාවන බව පෙන්වා මුළුන් හිස නාවා, ඇගේ සබන් ගාන අපුරු, අතපය හැඩාගත්වන අපුරු, දරුවා මළ මුතු පහ කරන අපුරු රුපණය කරන්නේ පහතට නරතන ශිල්පියා සතු නිරමාණ හැකියාව ප්‍රදරුණය කරමිනි. මෙස් කරන අතර ලයාන්විතව දරු තැලුවිලි ශිත ගයමින් දරුවා නිශිගත්වන අපුරු ඉතා අපුරුවනක ය. මේ සියලු කාර්යයන් ස්ථී වෙස්ගත් පිරිමි යකුදුරු විසින් කරනුයේ කාන්තාව අභිජනා ගොස් ය.

මෙස් ඉහත සඳහන් කළ නානුමුරය හා දරු තැලුවිල්ල නමැති රුපණ අවස්ථා දෙක තුළින් පහතට නරතන සම්ප්‍රදායේ ඖු වෙස් මෝස්තර නිරමාණය ලොවට පෙනේ.

(ii) පහතට නරතන සම්ප්‍රදාය ඖු කළේ විවිධ ගාන්තිකර්මවලින් යුත්ත ඖු සම්ප්‍රදායක් ලෙස හදුන්වා දීමට ප්‍රථමන. එනිසා ම මෙම ගාන්තිකර්ම ඉදිරිපත් කළ නරතන ශිල්පින් විවිතවයෙන් යුත් රාග වස්තු හා වෙස් මුහුණු භාවිත කළහ. යකුන් වෙනුවෙන් කෙරෙන ගාන්තිකර්ම. සඳහා තද පැහැති වරුණ වන රතු, කළ වැනි වස්තු ප්‍රයෝගනයට ගත් අතර, වෙස් මුහුණු වරුණ ගැන්වූයේ ද කළ, රතු, කහ, කොල වැනි තද වරුණ භාවිතා කරමින් ය. ඒවාගේ ම වරිත ස්වභාවය අනුව එම වෙස් මුහුණු හා රාග වස්තු යොදා ගත් බව ද කිව යුතු ය. තියුළුන් ලෙස 18 සන්නියේ ද ඒ ඒ සන්නි යකුන් සඳහා වෙන් ඖු වෙස්මුහුණු භාවිත කළ බව අපි දන්නෙමු. එමගින් වරිතයේ ස්වභාවය උශ්ක්ෂකයාට මනාව පෙන්විය හැකි අතර, ඇදුම් ආයිත්තම් තුළින් ද එය තීවුකර දැක්වීමට හැකියාව ලැබේ ඇති බව පෙනේ. ඒවාගේ ම යක්ෂ, දේව ආදි වශයෙන් වරිත මවා පෙන්වන විට ඒ අනුව ම විවිධ වරුණ හා හැඩාතල අනුව රාග වස්තු නිරමාණය කළහ. එය ද විවිතවයට බලපෑ තවත් හේතුවකි.

තවද රස, භාව නිෂ්පාත්තිය තුළින් ද ඉදිරියෙන් සිටින පහතට නරතන ශිල්පියා හයානක රසය මෙන් ම ගාන්ත් රසය ඉස්මතු කරමින් යක් තොවිල් හා දේව තොවිල් පවත්වන්නට ඇතැයි හැයේ. මින් යක් තොවිල් ගණයට රට යකුම, සන්නියකුම, සුන්නියම, මහසේන් සමයම, ගරායකුම අයත් වන අතර, මඩ ගාන්තිකර්ම දේව ගණයට වැට්ටේ.

දේව තොවිල්වල හයානක රසයක් නොපෙන්වන අතර රාග වස්තු තුළින් ද ඒ බව නොපෙන්වයි. මේ තුළ ගාන්ත්, කරුණා රස ඉස්මතු වීමත් ඒ අනුව හැඩිම හා භාව උදාළුපනය වීමත් සිදුකර ඇත්තේ මෙහි කළාකරුවා සතු වෙස් මෝස්තර නිරමාණයේ ඇති දක්ෂනාවය මත ය.

තව ද ඒ ඒ තොවිල් සඳහා විවිධ ඖු ඇදුම් ආයිත්තම් භාවිත කිරීම හේතුවෙන් ද මෙහි සම්ප්‍රදායේ ඇත්තා ඖු විවිතවය ලොවට හෙළි පෙහෙලි වේ.

මෙහි විවිතවයට බලපෑ හේතු ලෙස වරිත ස්වභාවය ඉස්මතු කොට දැක්වීම සඳහා යොදා ගත් වෙස් මුහුණු හා රාග වස්තුවල වරුණ, රේබා, හැඩාතල ආදියේ බලපෑම් හා ඒ තුළින් අවස්ථා මතුකොට දැක්වීමට හැකිවිමත්, රසහාව නිෂ්පාත්තිය එමගින් ඇති වීමත් පෙන්වාදිය හැක.

09. දේශීය නරතනයට අභිජයේක් ඖු තුතන මාධ්‍යයන් ලෙස ප්‍රවිත්තත්, සයරා, රුපවාහිනිය, ගුවන්විදුලිය, පරිගණකය හා අන්තර්ජාලය ආදිය පෙන්වාදිය හැක. මෙහි මාධ්‍යයන් තුළින් ප්‍රබල මාධ්‍යය වන්නේ ගුවු දෘගු මාධ්‍යයක වන රුපවාහිනියයි. එදා අපි නරතනය පිළිබඳ යමක් අසා දන ගත්තේ ගුවන් විදුලියේ ඇසෙන යම් යම් නරතන හා බැඳ ගායනා, බෙර පද ආදියෙන් ය. නාමුත් එය භද්‍යතාවට විධාන් සම්පූර්ණ ඇසෙන් ඇසුන් දැයුණුවන් සමය පෙරට පැමිණි රුපවාහිනිය තුළින් නරතන කළාවේ නොයෙකුත් අංග නිවිසේ සිට එම මොහොත් ම දන ගැනීමට හැකියාව ලැබේ තිබේ. මුද් ප්‍රගතෝ රුපවාහිනි මාධ්‍යය තුළින් දේශීයත්වය සුයෙකෙමින් ගාස්ත්‍රිය හා සාම්ප්‍රදායික බලින් යුත් වැඩිහිටියන් ඉදිරිපත් කළ ද වරුණමානය වන විට එට හාන්පයින්ම වෙනස් ඖු මගක රුපවාහිනිය ගමන් ගන්නා බව කැඩාවුවෙන් වැට්ටේ.

වර්තමාන රුපවාහිනී නාලිකා දෙස බලන කළ අපට පෙනෙන්නේ එහි වූ තරගකාරී ස්වරුපයකි. ඒ ඒ නාලිකා කුමක් හෝ නර්තන අංගයක් වේවා තර්තන තරගයක් වේවා ඉදිරිපත් කරමින් බලනුයේ සමාජයට යහපත් වූ මෙහෙයක් ඉටුකිරීමට තොට, වාණිජත්වයට ලාභ වීමට ය. ඒවාගේ ම මෙම වැඩසටහන් සඳහා ඉදිරිපත් වන තරුණ පිරිස් අතර කාන්තා පාර්ශ්වය ඉදිරියෙන් සිටි. මාධ්‍ය තුළින් බලන්නේ ද කාන්තා සිරුර පුදරුගනය කරමින් පහත් රැවිකත්වයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දී තම නාලිකාවේ ජනප්‍රියත්වයන්. මුදල් උපයා ගැනීමත් ය. මුදල පසුපස හඹා යන තරුණ පිරිස් මෙන් ම ජනප්‍රියත්වයට පත්වීමට මග බලා සිටින තරුණ පිරිස් ද මෙම අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝගන ගැනීමට නිරතුරුව උත්සුක වේ. මෙමගින් මවුන් තොදුනීම මවුන්ව අයුහපතට පත්වනවා සේම දේශීය නර්තනයේ සාම්ප්‍රදායික බව ද පිරිසීමට ලක් වේ.

මුල් කාලයේ දී පරපුරෙන් පරපුරට, ගුරුගෙදර, රුපණ, කමත ආදී වැඩසටහන් තුළින් ඉතා වැදගත් සාම්ප්‍රදායි නර්තන අංග දක්නට ලැබුණු අතර කුමයෙන් ඒවා අභාවයට ගොස් සිංදුවලට නර්තනය කරන නර්තන සම්ප්‍රදායක් හා අමුනු ම ඇදුම් ආයිත්තම් පැලදීමේ සම්ප්‍රදායක් බිජිවීම සිදු වී ඇත. එපමණක් ද තොට නර්තනය ප්‍රේක්ෂක ජනතාව ඉදිරියේ විකාශනය වන අතරතුරුදීම ඇදුම් ගැලවීම, මාරු කිරීම ආදිය ද වර්තමාන රුපවාහිනී නාලිකා තුළ ඉතා ජනප්‍රිය අංගයක් වී ඇත. තවේන නිර්මාණ යැයි කියමින් ඉතා අශේෂන ලෙස පැදැදෙන, පෙරලෙන මෙවන් වලන හා ක්‍රියාවන් තවත් ඉදිරියට දේශීය නර්තන කළාවට කුමක්වේදුයි සිතිමත් හයන්කාර ය.

වර්තමානයේ තොයෙක් නාලිකා අතර ජනප්‍රිය තරු තේරීමේ තරගයක් පවත්වනු අප තෙත ගැටී ඇත. එම තරු අතර දක්ෂතම හා ජනප්‍රිය නර්තන තරු ද තේරාති. මෙම අවස්ථාවල දී ද විනිශ්චය මණ්ඩලයේ ඇතැමුන් අපේක්ෂා කරන්නේ සිතයන්ට නර්තන ඉදිරිපත් කරන කරගකරුවන් බව අපට මවුන් දෙන තීරණ තුළින් පෙනේ. මෙම තරග තුළ දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් තුනට ම බොහෝ දක්ෂකම් පෙන්වන දරුවන් ද තැන්නේ ම තොටවි. සමහර අවස්ථා තුළ එම දරුවන්ට දේශීය නර්තන අංග පුදරුගනය කිරීම තුළින් තරගයෙන් ඉවත් වීමට පවා සිදු වී ඇති අවස්ථා තිබේ. එමගින් ද අනෙකුත් තරගකරුවන් වහා ගන්නේ දේශීය දෙය තොට, විදේශීයකරණයට අනුව නර්තන සකසා ගතපුතු බව ය. එය ද අපේ දේශීය සාම්ප්‍රදායික නර්තන කළාවට තුන රුපවාහිනී මාධ්‍ය තුළින් පසුබැමට ලක් කිරීමට හේතු සාධකයක් වී ඇත.

මෙසේ රුපවාහිනී මාධ්‍ය මගින් මෙවැනි වැඩසටහන් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එය මුළුමහත් ජනතාව ඉදිරියේ දිග හැරෙන කැඩිපතක් යැයි වගකිව පුතු බලධාරීන් තොයිතන්නේ ජාතියේ අවාසනාවටදුයි අපට සිනේ.

කරුණු මෙසේ තිබිය දී පසුබැමට ලක් වූ අපගේ දේශීය නර්තනයේ සාම්ප්‍රදායික බව පුරුත්මට හා එට නිසි තැන ලබාදීමට පුදුපු වූ යෝජනා කිහිපයක් මෙසේ දක්වන්නෙමු. පුරුමයෙන් ම මෙම ආයතන හාර වගකිව පුතු බලධාරීන් විසින් මෙම වැඩසටහන් ජනතාවට කළාත්මක ගුණයෙන් හා ජාතික අනත්තනාවයකින් පුතුව ඉදිරිපත් කිරීමට නිෂ්පාදකයින්ට උපදෙස් ලබාදිය පුතු ය. ඒවාගේ ම මෙම නර්තන අංගයන්ට ඉදිරිපත් වන තරුණ, වැඩිහිටි පිරිසීමට ද විනය නීති මාලාවක් රට තුළ පැනවිය පුතු ය.

තව ද බොහෝ කළායනන හා හතු පිළෙන්නා දේ එන නර්තන කණ්ඩායම් සිමා කළ පුතු ය. එම නර්තන කණ්ඩායම් බිජිකර ගැනීමට පුදුපු නර්තන විෂයෙහි පුදුපුකම් සමාජගත කළ පුතු ය. එනම් දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායන් මනාව ප්‍රග්‍රැහ කර ඒ සඳහා විෂය දනුමක් ලබාදීමට රුපයන් කටයුතු කළ පුතු ය.

තව ද කාන්තා සිරුර පුදරුගනය කිරීම හා දේශීය සංස්කෘතියට තොගැලපෙන ඇදුම් පැලදීම වහා නතර කළ පුතු ය. අනීතයේ මෙන් දේශීයන්වය, සංස්කෘතිය පුරුත්මින් ඇදී ඇදුම් ආයිත්තම් ඇදීමට කටයුතු කළ පුතු අතර, තොගැලපෙන ඇදුම් ඇද පවත්වන නර්තන ප්‍රකාශ හා වැඩසටහන් තහනම් කළ පුතු ය.

එවාගේ ම දේශීය නර්තන අංග හා සාම්ප්‍රදායික ගුණයෙන් පුතු නර්තන වැඩසටහන් ප්‍රධාන නාලිකා තුළින් හෝ නිතර නිතර ජනතාවට පෙන්වීමෙන් ද සාම්ප්‍රදායික බව රුකුගත හැක. නිතර එවැනි වැඩසටහන් දකින පාසල් දරුවන් වූව ද ඒවා ඉගෙන ගැනීමට වැඩි රැවිකත්වයක් එවිට දක්වනු ඇතැයි සිනේ. එබැවින් එය ද සාම්ප්‍රදායික නර්තනය රුකු ගැනීමට පිරිවහලත් වනු ඇත.

\*\*\*\*\*

## I කොටස

01.	1.1 මංදිරය	1.2 සාන්නික	1.3 රිදුමයානුකූල	1.4 නාට්‍ය වේදය
1.5	සෙශ්‍යය			
1.6	(1) ලී	(2) කළ	1.7 (1) ධාරා පහන්	(2) තිත් පහන්
1.8	(1) හරත නාට්‍යම්	(2) කථන්	1.9 (1) ප්‍රංශය	(2) 14 වැනි ලුවී රජු
1.10	(1) වල්ලනෝල් නාරායන් මෙනත්		(2) රුඩ්නාත් තාගේර්	
1.11	4	1.12 5	1.13 2	1.14 1
1.15	3	1.16 4	1.17 5	1.18 2
1.19	4	1.20 2		

[එක් ප්‍රශ්නයකට ලකුණු 02 බැඟින් (20 x 2) = ලකුණු 40 කි.]

## II කොටස

02. (i) නව නළු රස :-

රස සංකල්පය පිළිබඳ අදහස් දක් වූ මතවාදින් අතර ප්‍රමුඛයානයක් ගන්නේ හරතමුණි ය. මුහු විසින් රවිත නාට්‍ය ගාස්තුයෙහි මුල් වකවාණුවෙහි රස 8 කුත්, පසු කාලයේ දී නවචන රසය ද එකතු වී "නවනළු රසය" බෙහි විය. ඒ අනුව බෙහි වූ නවනළු රසය ලෙස,

- |                |               |
|----------------|---------------|
| 1. ගෘගාර රසය   | 2. හාස්‍ය රසය |
| 3. කරුණා රසය   | 4. රෝග රසය    |
| 5. විර රසය     | 6. හයානක රසය  |
| 7. හිහත්සා රසය | 8. අද්භුත රසය |

9. ගාන්ත රසය හැඳින්විය හැක. විවිධ අවස්ථා අනුව මිනිසා තුළ ඇතිවන හැඟීම් රසහාව යනුවෙන් හැඳින්විය හැක. එම භාව හෙවත් හැඟීම් ස්ථාපිත භාව තම් මේ. මෙකි රසහාව තුළින් රස තිශ්පත්තිය සිදු වේ.

ඒවාගේ ම දේශීය නරතනයේ දී ද මෙකි නව නළු රසයන් හාලිතයට ගන්නා අවස්ථා බොහෝ ය. එවැනි අවස්ථා කිහිපයක් ලෙස යක් නැවුම්, පාලි නැවුම්, වඩිග ප්‍රවුන පෙන්වාදිය හැක.

(ii) රංග භුමිය භා එහි විශේෂතා :-

කිසියම් කාලා වස්තුවක්, නාරතනයක් හෝ රාගනයක් ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියට ගෙන එමම භාවිත කරනු ලබන සීමා කරගත් භුමි ප්‍රදේශය රංග භුමිය ලෙස අර්ථ ගැන්විය හැක. මෙකි රංග භුමිය එම්මුමහන් හෝ ගාලාවක තනාගත හැකි ය.

අතිනයේ දී අපගේ දේශීය නැවුම්, ගාන්තිකර්ම, ජන නාටක ආදිය බොහෝ සේ පවත්වා ඇත්තේ එම්මහන් රංග භුමි තුළ ය. මෙහි දී ගමේ "කමත" රංග භුමිය වූ අවස්ථා එමට ය. ඒවාගේ ම දේශීය ගැම් නාටකයක් වූ කොළඹ නාටකයන් ද ඉදිරිපත් කරනු ලැබුයේ එම්මහන් රංග භුමි තුළ ය. එකි රංග භුමිය "තානායම්පළු" ලෙස හැඳින් වූ අතර ප්‍රේක්ෂකයන් වට්ටට සිට මෙම නාටක නැරඹුහ. මේවා සාම්ප්‍රදායික රංග භුමි විය.

මෙසේ මුල් යුගයේ කවාකාර රංග භුමි වූ අතර, පසු කළෙක විවිධ වර්ගයේ රංග භුමි නැත්තහොත් වේදිකා තිරුමාණය විය. ඒ අනුව වට වේදිකා, කුරකෙන වේදිකා, ප්‍රායීනියම් වේදිකා (අරුත්ත්කු වේදිකා) හතරේ වේදිකා ආදි ලෙස වේදිකා වර්ග කළ හැක. මෙම වේදිකා න්‍යා වේදිකා නැත්තහොත් න්‍යා රංග භුමි ලෙස හැඳින්විය හැක.

ඒ ඒ රංග භුමිවල විශේෂ ලක්ෂණ ද නැත්තේ ම තොවේ. කුරුඕකන වේදිකාව ගත් කළ එය අවශ්‍ය වේලාවට කරකුවීමට හැකිවන පරිදි සකසා ගැනීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. පින්තුර රාමුවක් වැනි කුවුලවකින් වේදිකාවේ කේරෙන නරතනයන් ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත දරුණය වීම ප්‍රායීනියම් වේදිකාවේ ලක්ෂණයයි.

භුතන වේදිකාව හතරේස් වන අතර, මෙහි කාන්තිම බවත් දක්නට ලැබේ. ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරිප්ප සිට තරඟන අතර නළුවන් ප්‍රේක්ෂකයින්ට මුහුණා තම දක්ෂතා ඉදිරිපත් කරයි. වේදිකා පිටුප්ප තිරය, දෙපස තිර හා පැති තිර කිවිම මෙහි වූ විශේෂ ලක්ෂණ වේ. කවාකාර නැත්තහොත් වට වේදිකාව වනා හි මැද වේදිකාව සිටින සේ වට්ටට හැඳින් මින් අදහස් කෙරේ.

මෙසේ යුගයේ යුගය රංග භුමිය වෙනස් වූ අතර, එහි වූ විශේෂතා ද ඉහත සඳහන් කළේ.

(iii) මුදා හාවිතය :-

මුදාව එක් හාඡා වියේයයි. අදහස් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස මුදා හාවිතය හැඳින්විය හැක. නර්තකයාගේ එක් හාඡා මාධ්‍යයක් වන්නේ ද මුදාවයි. මෙම මුදා "හස්ත" මගින් නිරුපණය කෙරේ.

හාරතීය සමඟාවන නර්තනයේ දී නෘත්‍ය ලක්ෂණය මත පිහිටා අදහස් ගෙනහැර දැක්වීමේ එක් ක්‍රමයක් ලෙස හස්ත මුදා හැඳින්විය හැක. ඒ අනුව හරත, කපක්, කපකලි, මනිපුර යන හාරතීය ප්‍රධාන නර්තන සම්පූදායන් මුදාවලින් පොහොස්ත් බව තොකියා ම බැරි ය. රාමායණය, ගිත ගෝචිත්දය, මහාජාරතය වැනි මහා කාව්‍යයන්ගේ එන වරිත නිරුපණයේ දී මුදා හාවිතය පුවියේෂී වශයෙන් යොදා ගන්නා බව පෙනේ. එපමණක් තොව, ඉන්දිය නර්තන සම්පූදායන් 4 න් කපකලි නර්තන සම්පූදාය මුදා හාවිතයෙන් ඉදිරියෙන් ම සිටි. මෙහි ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍යය හස්ත මුදා හා අහිනයයි. මෙහි එන දේව, මනුෂ්‍ය, අසුර, රාක්ෂ, රාජ, ස්ත්‍රී ආදී වරිත නිරුපණයේ දී එම වරිතවලට ආවේණික නර්තන පද හා මුදා සම්මිශ්‍රණය වීමෙන් වරිතය තීවු වන ආකාරයට සකසා තිබේම ඉතා ම අයන් ය.

මුදා හාවිතය තුළ විවිධ වර්ගීකරණයන් ඇත. ඒ අනුව සම්යුත්ත හස්ත, අසම්යුත්ත හස්ත, සමාන හස්ත ලෙස මෙවා වර්ග වේ.

(iv) කථකලි සම්පූදායේ මුළුක අභ්‍යාස :-

කථකලි නර්තනය ඉතා ගැඹුරින් හැඳුරිය යුතු ගේරිර නමුතා රසකින් උපලක්ෂීත වූ රංග කළාවකි. ඒ සඳහා තුමානුකුලව සකසා ඇති අභ්‍යාස මාලාවන් රසක් වෙන් වෙන් ව පවතියි. දැඩි වෙහෙස මහන්සියකින් හා කුප වීමකින් යුතුව එකී අභ්‍යාසයන් ප්‍රගුණ කළ යුතු ය. සාමාන්‍යයෙන් කථකලි නර්තනය ප්‍රගුණ කිරීම කුඩා අවධියේ සිට ම ආරම්භ කළ යුතු ය.

කථකලි නැවුම ආරම්භ කරන ආධුනිකයා අවම වශයෙන් විය ය අවු. 10 - 12 අතර කාලැයුදීවත් එය ආරම්භ කළ යුතු ය. මෙම කාලයේ දී ගුරුවරයා වෙන යන ශිෂ්‍යයා පළමුවෙන් ම "කවිවකෙටිව" අභ්‍යාස උගනියි. මෙමගින් ආධුනිකයාගේ සිරුර නැවුමට උවිත පරිදි සකස් කිරීම සිදු වේ.

කේරල කළා මණ්ඩලයෙහි පවත්නා මීලුග අභ්‍යාස මාලාව වන්නේ අඕයම 3.00 සිට 7.30 දක්වා ඇති අක්ෂී ගෝල අභ්‍යාසයයි. ඉන්පසු ඇයේ, ඇහිබැම, බෙල්ල, තොල්, කම්මුල් ආදී උපාංගයන්ගේ වලනයන් පිළිබඳව ද තොකිවා අභ්‍යාස පැවැත්වීම කථකලි සම්පූදායේ දක්නට ඇත.

මෙම අභ්‍යාසයන්ගේ පසු ආධුනිකයාට මුහුණදීමට සිදුවන රේග අභ්‍යාස මාලාව වන්නේ තෙල් සම්බාහනයයි. සිරුරේ මස පිඩු සකස් කර ගැනීම සඳහා කෙරෙන මෙහි සම්බාහනයේ දී සකසා ඇති බාල්කයක් අතින් අල්ලා ගන්නා ගුරුවරයා තම දෙපයෙහි ඇතිලි තුළ හා පතුල් මගින් ගෝලයාගේ ගේරිර සම්භාහනය කරනු ලබයි. මෙහි දී ගේරියෙහි සැම සන්ධිස්ථානයකට ම හා සැම මාලා පේෂීයක ම මුලයට තල තෙල් උරා ගන්නා පරිදි කටයුතු කිරීමට ගුරුවරයා වග බළා. ගන්නා අතර මෙමගින් ආධුනික ශිල්පියාට ලැබෙන කායික නිරෝගී බව හා නමුත්සිල් හාවය කියා නිමත්කළ තොහැකි ය.

(v) අවකාශ හාවිතය හා රංග වින්‍යාසය :-

වලනය සිදුවන්නේ අවකාශයේ ය. කිසියම් ක්‍රියාවත් සිදු කිරීමට යොදා ගන්නා සීමිත ඉඩ ප්‍රමාණය අවකාශය ලෙස හැඳින්විය හැක. මෙහි අවකාශය පුද්ගල අවකාශය හා පොදු අවකාශය යනුවෙන් ප්‍රධාන කොටස දෙකකට බෙදේ.

රංග වින්‍යාසය යනුවෙන් අදහස් වන්නේ නර්තනය රවතා කිරීමයි. නර්තනයේ දී සිදුවන වලන ස්ථියාකාරීත්වය ලියා දක්වීමේ නව ක්‍රමයක් නර්තනය අතින් දියුණු යුරුණ්‍ය රටවල බිජිවිය. එය රංග වින්‍යාසය නම් විය.

අවකාශ හාවිතයේ දී තල, දිසා, සම්බන්ධතා, රටා, මෝස්තර, හැඩිතල ආදී අංගයන් පිළිබඳව ද වීමසිය යුතු ය. සිරුර සිරස් අතට පිහිට වූ විට දක්වීන අවකාශ සීමාව තල තුනකට බෙදේ. ඒ අනුව උඩ තලය, මැද තලය, බෙම් තලය ලෙස මෙවා වර්ග වේ. ප්‍රධාන දිසා 6 සහ අනු දිසා 4 ක් එකතු වී දිසා 10 සැඳේ.

සම්බන්ධතා සංක්ලේෂය රංග වින්‍යාසයේ දී යෙදෙන ආකාරය වීමරුණය කිරීමේ දී පුද්ගලයෙක් පුද්ගලයෙක් සමග, පුද්ගලයෙක් කණ්ඩායමක් සමග, කණ්ඩායමක් කණ්ඩායමක් සමග රංගන ශිල්පියා සහ රංග උපකරණ සමග ආදී වයයෙන් නම්කළ හැක.

තව ද තනිව හෝ සාමූහිකව අවකාශය තුළ වලනය හැකිවිම මගින් ගොඩනගන ර්‍යාමිතික රුප රටා ලෙසන් විවිධ දිගාවන්ට අනුව ගේරිර අංග හසුරුවමින් උඩ, මැද, යට යන තලවල ගේරිර රදවා ගැනීම මගින් නිර්මාණය වන රුප හැඩිතල ලෙසන් හැඳින්වේ.

මෙයි සියලු කාරණාවන්ගේන් උපලක්ෂිත වූවක් ලෙස අවකාශ හා විතය හා රංග වින්‍යාසය හැඳින්විය හැක.

03. (i) මතිපුරි නරතන සම්ප්‍රදාය බිජිවීම හා සම්බන්ධ සාධක කිහිපයක් පවතී. ඒ අතර ශිව පාර්වතී හා රාධා ක්‍රිස්තු කතාන්තර, රාජා කර්තා රජු හා බැඳී කරා ප්‍රවත්ත, හාගාවන්දු රජුගේ සිහිනාය දැක්වීය හැක. මෙම සාධක අතුරෙන් ශිව පාර්වතී කරා ප්‍රවත්ත විමසා බලමු.

පාරවතිය තම රමණීය නැතු අංගයක් නිර්මාණය කොට එය පෙන්වීමට සුදුසු භූමියක් සෞයා දෙන ලෙස ඇයගේ ස්වාමියා වූ ශිවට දැන්වීය.

මේ කාලයේ දී ම ක්‍රිං්ජ ස්වකිය ගෝපිකාවන් හා එක් වී රාස්ලිලාවන් දැක්වීම සඳහා ඩුම් ප්‍රදේශයක් සෞයමින් සිටි අතර, බුහුමුප්‍රතු තීරයේ පිහිටි මෙම මනරම් ඩුම් හාගය ඒ සඳහා පූදුසු බැවි තෙනතට යොමු විය. ඒ අනුව ක්‍රිං්ජ ද තම ගෝපිකාවන් සමග මෙහි වින් ඉතා රහස්‍යගතව රාස්ලිලාවන් පැවැත්වීමට කටයුතු කළහ.

පාර්වතියගේ ඉල්ලීම පිට සුදුසු පරිසරයක් සොයන සිට ක්‍රිජ්‍රණගේ මෙම රාස්ලිලා හි ප්‍රවාත්තිය දත් ගත්තේ ය. තමාට ද මෙම නරතනයන් දකිමට ඉඩ සලසාදෙන ලෙස ක්‍රිජ්‍රණගෙන් සිට ඉල්ලා සිටිය ද නැවුම් බැලීමට නොව පිටතින් සිට ඇසීමට පමණක් ඉඩ සලසා දුනි. මෙම කාරණාව පිළිබඳ උරණ වූ පාර්වතිය අජ්සරාවන් 6 ක් කැදවා ඔවුන්ට නෑතාව උගන්වා ක්‍රිජ්‍රණගේ ගෝපිකාවන් හා තරග කිරීමට සැලැස්වීය. මෙම මහරම් නෑතාව තරගය නැරඹීමට තුන් ලෝකයේ ම ජනයා මෙම මිටියාවතට රස වූ අතර නාග ලෝකයේ නා රුපු ද සිය මාණිකාය ද රැගෙන විත් එතුනට ආලෝකය ලබා දුන්හේ. ගෝපිකාවන්ගේ නා අජ්සරාවන්ගේ රාගනයන්ට ආලෝකය මද බැවින් තැවත නා රුපු නාලොව ගොස් එහි ඇති මැණික් ගෙන්වා භුමියේ තැන තැන මැණික් විසුරුවා ආලෝකමත් කළේ ය. මැණික්වලින් පිරි මෙම භුමිය පසු කළෙක මතිපුරිය වූ අතර, එතැන් සිට මතිපුරි නැවුම් බිංව ඇති බව ඉහත සාධකයෙන් මනාව පෙනේ.

දෙවන සාධකය ලෙස හාගුවන්ද රජුගේ සිහිනය පිළිබඳ කථා ප්‍රවත් පෙන්වා දිය හැක. මෙම කථා ප්‍රවතට අනුව හාගුවන්ද රජු වනා හී ක්‍රිජ්‍ය දෙවියන් ඉතා ම හක්තියෙන් ඇදහු රජුකි. මෙම රජුට දිනක් සිහිනයෙන් ක්‍රිජ්‍ය දෙවියන් පෙනී ඇත. රජ ඉදිරියට පැමිණි ක්‍රිජ්‍ය දෙවි තමාගේ රුපය පැණි වරකා කොටයෙන් සාදා නිමකොට එයට දිනපතා පුද පුරා පවත්වන ලෙස දන්වා ඇත. හාගුවන්ද රජ ද මෙය දිනපතා සිදුකර ඇති අතර, නැවත වරක් ක්‍රිජ්‍ය දෙවි තමාගේ රුපය ඉදිරියේ "රාජලීලා" නම් තර්තන අංගය රජුට පෙන්වා එය රග දක්වන ලෙස පවසා ඇත. මෙම තර්තන අංගය ද මතිපුරි තර්තනයේ ආරම්භයට බලපා ඇති ආකාරය අපුර්වත්තක ය.

- (ii) ආගමික විශ්වාස හා බැඳී මතිපුරි නරතන අංගයක් ලෙස "රාස්ලිලා" නරතනය හැඳින්විය හැක. මෙම නරතනය අංග 5 න් සමන්විත වේ. එම අංග ලෙස මහාරාස්, විසඟන්තරාස්, තාත්ත්ත්‍රවාස් හා දිව්‍යරාස් නම් කළ හැක. මෙම පාලරාස් හී මූල්‍යම්හය රාජ්‍යකර්තා රුපුගේ පාලන අවධිය තෙක් දිවයයි. රාස්ලිලා නරතනයෙන් රාධාගේ හා ක්‍රිෂ්ණාගේ ජීවිතයේ එක් එක් අවස්ථාවන් තිරුප්පණය කෙරේ. මතිපුරි නරතනයෙහි ඇති දීර්ඝතම නරතන අංගය මෙන්ම මෙම සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධානතම නරතන අංගය ද වන රාස්ලිලා හී ප්‍රමුඛත්වයට ගැනෙන්නේ මහාරාස් ය.

මෙහි හයවත් පුරාණයේ එන ක්‍රිජ්‍රී දෙවියන්ගේ කථා පුවත් රෙ දක්වයි. වසන්ත සැතුවෙහි පවත්වනු ලබන වසන්තරාස හි ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍රී දෙවියන් රාධා හා ගෝපිකාවන් සමඟ එකවීම පිළිබඳ වූ කථා පුවත් ගෙනභුර දක්වයි. ගෝපින් හා දිවිගෙවන ශ්‍රී ක්‍රිජ්‍රී දෙවියන් සම්බන්ධ කථා පුවත් කුඩරාස තුළින් විදහා දක්වන අතර, නෘත්තරාස තුළින් ක්‍රිජ්‍රී හා රාධා ගෝපින් සම්බන්ධ කථා පුවත් ලොවට හෙළි කරයි.

මෙයා කාරණාවන්ගේන් ගමන වන්නේ රාස්ලිලා තර්තනය ආගමික විශ්වාස හා බැඳී ඇති අයුරු ය.

- (iii) මතිපුරයේ ආගමික හා සමාජය විවිධ කමත් ඇති උත්සවයක් ලෙස හෝලි උත්සවය තම් කළ හැක. මෙම උත්සවය අපේල්, මැයි මාසවල පැවැත්වීම මතිපුර ජනතාවගේ සිරිතයි. මතිපුරයෙහි සියලු නාර්තනාංශ දේව සංකල්පය මත ප්‍රහවය ලබා ඇත්තා සේ හෝලි උත්සවය ද ක්‍රිජ්‍ය වන්දනාව මත ප්‍රහවය ලබා ඇත. මෙහි ද ක්‍රිජ්‍යගේ ලමා කාලය, තරුණ කාලය ආදී අවස්ථාවන් ඉදිරිපත් කරයි. ක්‍රිජ්‍ය කුඩා දැවැන් සමය සෙල්ලම් කරන ආකාරය රෙ දක්වයි. පසලොස්ටික පොහො දින ද පහත් වනතුරු ක්‍රිජ්‍ය රාඛා හා ගෝපිකාවන් විසින් ඉදිරිපත් කරන මෙම නාර්තනය අඟුම නීම කරන්නේ දැල් වූ පහත් අතින් ගෙන ආහිරවාද කරමිනි. ④

මෙම අවස්ථාවේ දී කොට්ඨාල තුරුලතා යටත් වි නරතනය අරණින කාන්තාවන් විසින් ක්‍රිජ්‍ය දෙවියන් ප්‍රධාන කරගෙන නරතනයේ යෙදෙයි. එවාගේ ම උප්තකියින් ද ගස් යටත් වි නරතනයට එකතු වේ. මෙහි ඇති විශේෂත්වය වන්නේ වියස අවු. 15 ට අවු වැඩිවිය තොපුම්පින් ගැහැණු ලමයෙකු ක්‍රිජ්‍ය මෙන් වෙස් ගත්වා රේවමාන දෙවියන් ලෙස පෑ ලැබීමට ගෙඩි සැලුණු ජ්‍යෙෂ්ඨයි.

හෝඩ් උත්සවයේ ආගමික වටපාවක් මෙන් ම සමාජය පරිසරයක් ද විදහා දක්වයි. සමාජය වටිනාකම් ලෙස කන් විදීම, බන් කැවීම, විවාහය ගැනීම පමණක් තොව, මරණය ආදියේ ද පවා නරතන, සංගීත, ගිත ඇතුළත් වීම දක්විය හැක. ඒවාගේ ම අධ්‍යාත්මික ප්‍රතිය ප්‍රකාශ කරන උත්සවයක් වන මෙම උත්සවය බාල, මහලු, තරුණ, වැඩිහිටි සියල්ලෝ ම එකට එකතු කරවන විශේෂ අවස්ථාවක් ලෙස ද හැඳින්විය හැක. මෙසේ මෙම අවස්ථාවට එකතු වන සියල්ලෝ ම නරතනයට සහභාගී වීම මෙහි වූ තවත් සුවිශේෂී උක්ෂණයකි.

මෙසේ බලන කළ හෝඩ් උත්සවය වනාහි දේව කථා, සමාජ කථා මත නිහි වූ සමාජය ඒකරායි කරමින් සහයෝගය, සුහුදත්වය හා ජන ඒවිතය මනාව ලොවට කියාපාන්නා වූ උත්සවයක් ලෙස හදුන්වා දිය හැක.

04. (i) තත්තේර් දිස්ත්‍රික්කය වනා හී දාසි අවටම ගැන විශේෂ ප්‍රසිද්ධියක් උසුලන සුවිශේෂ ප්‍රතිය දේවස්ථානයන් පිළිබඳ ප්‍රසිද්ධියක් ඇති මුදලතින් ම පාහේ නරතනය සඳහා ම වූ ක්ෂේම හුමියකි. මෙම දේවාලවල ඇතැම් විට දේවදාසීන් 500 පමණ එක්වර නෘත්‍ය දක්වා ඇති අතර මොවුන්ගේ නඩත්තු හාරව කටයුතු කර ඇත්තේ චෝල, පාණ්ඩා ආදි රජවරුන් ය.

තාන්ජේර් හී පණ්දනාලුර් පෙළපත දාසි අවටම සඳහා ප්‍රවීණ ගුරු පරම්පරාවකට හිමිකම් කියයි. මෙම පෙළපතට අයන් වින්නයියා, පොන්නයියා, වඩිවේලු හා ශිවනාදන් යන සියවෙසේ හරත නාට්‍යයම් හී විකාශනයට මහත් සේ බලපෑම් ඇති කළ ශිල්පීන් ලෙස හැඳින්විය හැක. මොවුනු ඉපැරණි නරතනවල තුම්වේදය තුළතන තත්ත්වයට සකස් කළහ. මෙම ගුරුවරුන් "නටුවුවන්" නමින් හදුන්වා ඇති අතර දේවදාසීන්ට තැවත්වා තම ඒවිකාව ගෙන හිය බව කියැවේ. මෙම පෙළපතේ දක්ෂතම ගුරුවරුන් දෙදෙනා වූයේ වින්නයියා හා පොන්නයියා ය. මොවුන් දෙදෙනා තාන්ජේර්යේ බගධීග්චර දේවාලයේ නරතනය දක්වීම හා දේවදාසීන්ට ඉගැන්වීමේ කාර්යයේ නියැලී සිටියන. ශිවනාදන් මයිසුර් මහාරාජාගේ මාලිගයෙහි නරතනය හාර ගුරුවරයා ලෙස සේවය කළ අතර, වඩිවේලු ප්‍රකට සාහිත්‍යකරුවෙකු හා ශිතායෙකු ලෙස වුවුන්කේර් මාලිගයේ කටයුතු කර ඇත. සංගීතයට වයලිනය එක් කිරීමේ ගෞරවය හිමි වන්නේ ද වඩිවේලුට ය. ප්‍රවීණ සංගීතයේ මුත්තුසාම් දික්සිනාර් නම් ගුරු දේවයන්ගේ ගෝලයින් ලෙස මොවුන් සිවිදෙනා නම් කළ හැති අතර, 18 වන සියවෙසේ 9 වන දැකකෝ මෙකි සහෝදරයින් සිවිදෙනාගෙන් වූ ප්‍රධාන සේවය වන්නේ තුළතන හරත නාට්‍යයම් හී දක්වෙන රාග ගෙලියේ තිරමානාවරුන් වීමයි. දාසි ආවටම හී එන නෘත්ත, නෘත්‍ය කොටස් එකතු කර අලාරජ්පු, ජනිග්චරම්, ගබඳම්, වරණම්, පදම්, තිල්ලානා, ග්ලේකම් වූ තරතන අංග තුළතන වේදිකාවට සරිලන සේ සකස් කිරීමේ විශිෂ්ට ගෞරවය හිමිවන්නේ ඉහුතින් සඳහන් කළ තාන්ජේර් සහෝදරයන් සිවිදෙනාට ය.

- (ii) හරත නාට්‍යයම් හී ප්‍රබල ලෙස දේව හක්තිය දැනවතා නරතන අංගයක් ලෙස "පදම්" නරතන අංග හැඳින්විය හැක. පදම් යනු හක්ති ගිත විශේෂයකි. දෙවියන්ට හක්තිය දැනවීම සඳහා මෙම නරතන අංගය රවතා වී ඇත. හක්ති ශිවලට අනුව මෙහි අදහස සාත්වික අභිනයෙන් හා මුදා හාවිතයෙන් තිරුප්පණය කිරීම ද සිදුවේ. තැවුම් සංදර්භනයක මුල් හාගයෙන් පසු දෙවන හාගයේ ආරම්භය වන්නේ "පදම්" නරතනයයි.

තව ද ස්ව ආත්මය දෙවියන් සම්පූර්ණයට ගෙන යාම සඳහා දුනිකාවන් යොදා ගැනීම සම්බන්ධ සිද්ධියක් ද පදම් නරතනය තුළින් තිරුප්පණය කරන අතර, අභිනය හා හක්ති මුදා හාවිත කරමින් ශිවගේ හා හුෂ්ණගේ ගති ලක්ෂණ විදහාපාන ශිතායට අනුව කෙරෙන රාගනයක් ද මෙහි අන්තර්ගත බැවි පෙනේ. මෙම කරුණු තුළින් ආගමික කථා පුවත් පදම් නරතනය සඳහා යොදාගෙන ඇති බැවි ද පෙනේ.

තව ද ජයදේව, සුන්දරදාස් යන අයගේ ගිත ප්‍රබන්ධ පදම් නරතන අංගය සඳහා තෝරාගෙන ඇති අතර ගිත ගෝවින්දයේ එන අට පැදි ද හක්තිය දැනවීම සඳහා හාවිතා කර ඇත. පදම් වර්ග 4 ක් හාවිතයේ පවතින අතර ජාවලි, කිරිතිනම්, ක්ෂේත්‍රා ආදිය ඒවාට නිදසුන් ය.

හරත නාට්‍යම් හී ඇතුළත් පදම් නරතනය පුරාවට ම හින්දු ආගමික සම්බන්ධතාවය විද්‍යාමාන වන අතර, ගබඳම්, වරණම් යන නරතනාංග තුළින් ද හක්තිය ප්‍රකාශ වන බව පැවතිය යුතු ය.

- (iii) හරත තිළියගේ මුලික රාග වස්තුවත් සාරියකින් හා හැටිටයකින් සැකසෙන අතර සාරියේ ඉදිරිප්ප රුපි ගැනීවෙන සේ විශේෂ ආකාරයට (අවානක හැඩියට) සකසා ඇත. මෙසේ සකසා ඇති මෙම ඇඹුම "සාරි උචියි" හා "පිරාමා උචියි" යනුවෙන් කොටස් 2 කට වර්තමානයේ වර්ග කර ඇත. මෙසේ වස්තුවන්ගෙන් සැරසෙන හරත තිළියගේ සිසට, කරට, ඉණට, නාසයට, දැනට, පයට ආදි අංගයන්ට තොයෙකුන් ආහරණ පළදී. එම ආහරණ ලෙස රාක්ෂියි, තොත්ති පටටම්, උචිවි පටටම්, වන්දුපුරම්, සුරුයය පුරම් හිසට පළදියි. කරට අවියෙල්, කායිමාලයි, මුතුමාලයි, මාර්ඩුපදක්කම් පළදින අතර, ඉණට මට්ටියානම් නමැති ආහරණය පළදිනු ලැබේ.

මුළුත්ති, පුලාක්කු නාසයටත් තොසු, ජ්‍යෙෂ්ඨී, මාවටල් කනවත්, වංගි (වංකි) බාහුවලටත්, මෝදිරම් ඇගිල්වලටත් පළදියි. දැනට කාප්පූ හා කොළේය අගට කුණුම් තමැති ආගරණය පළදියි. දෙපයට සලංගයි (ගෙර්ලි) පළදින අතර, කොළේය මල් ගවසා සරසා ගතියි.

මෙසේ හරත ශිල්පියෙන්ගේ රංග වස්ත්‍රාහරණ හාවිතය පිළිබඳ ඉහත තොරතුරු තුළින් අවබෝධයක් ලැබේ.

05. (i) දක්ෂීණ හාරතයේ වෙරළ පිරියේ පිහිටි කේරල ප්‍රාන්තයේ ප්‍රාන්තය ලැබූ තර්තන සම්ප්‍රදාය වන්නේ කෑපකලි තර්තන සම්ප්‍රදායයයි. දේව විශ්වාස මත පදනම් වූ ජන ඇදිහිම් හා ජන නාටක ඇසුරෙන් මෙම තර්තන සම්ප්‍රදාය ඩිජිටල් වී ඇත. අනෙකුත් හාරතීය තර්තන සම්ප්‍රදායන් මෙන් මෙම රංග කළාවේ පැවැත්මට ද මහා හාරතය, රාමායණය, හගවද්ගිතා ආදි වූ ආගමික කතාන්තර ඉවහල් වී ඇත.

කේරලයෙහි දේව මන්දිරයන් හි උරුමක්කාරයන් වූයේ "වක්කියරවරු ය." මොවුනු තමන්ගේ ග්‍රාම දේව පුජාවල දී "වක්කියර කුපු" හා "කුඩි ආටටම්" නමින් ගැමි නැවුම් ඉදිරිපත් කර ඇත.

16 වන සියවසේ කේරලයේ විසු කොට්ඨාරක්කරයේ තාම්පුරන් රජු විසින් මෙකි රාමායණය අලලා "රාමාටටම්" තමැති ආගමික ගැමි නාට්‍යයක් නිර්මාණය කළහ. මෙසේ නිර්මාණය වූ ජන නාට්‍යය රඟ දැක්වීමේ දී එය ජන සමාජය තුළ ඉතා ජනප්‍රිය හාවයට පත්විය. මෙම කාලයෙහි ම කැලිකටි හි සැමෙරින් රජු ද ක්‍රිජ්‍යා වරිතය අලලා "ක්‍රිජ්‍යාටටම්" නමින් නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කර ඇත. මෙය රාමාටටම් අහිභවා වඩා ප්‍රසිද්ධ වූවෙන් කොට්ඨාරක්කාර රජු විසින් රාමාටටම් නැවුත සංස්කරණය කොට ඉදිරිපත් කර ඇත. මෙසේ මෙම නාට්‍යය තරගකාරී වශයෙන් කේරලය පුරා රගදුක්වීම සිදුවී ඇත. එසේ ම මෙම නාටක පාරමිපරික හස්තවිධි හා රසහාවයෙන් අලලා නිර්මාණය වීම නිසා ද සමාජය තුළ ජනප්‍රිය වී ඇත.

මෙසේ රාමාටටම් හා ක්‍රිජ්‍යාටටම් තමැති නෑතුන් නාටක බිජිවීමට ඉහත සාධක බලපා ඇති බව අපට වැට්ටේ.

- (ii) ලෝකයේ වෙනත් තර්තන සම්ප්‍රදායක හෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක දක්නට නොමැති ඉතා සංකීරණවූත්, විවිතවත් වූත් වේෂ නිරුපණ ශිල්ප තුමයක් හාවිත කරන තර්තන සම්ප්‍රදාය වන්නේ කෑපකලි තර්තන සම්ප්‍රදායයි. කෑපකලියේ වෙස ගැන්වීම එම සම්ප්‍රදායට ම විශේෂ වූ කළාවකි. වරිත නිරුපණය මනාව එළිදාක්වීමට මෙකි අංග රවනය මනා දේ උපකාරී වේ.

කෑපකලියේ වෙස ගැන්වීම කොටස 05 ව බෙදේ. ඒ එක් එක් කොටස අනුව වරිත ද වෙනස් වේ. බොහෝ විට ප්‍රේක්ෂකයා වරිත හඳුනා ගන්නේ මෙම වේෂ නිරුපණය තුළිනි. මිනික්කු, පවිචා, කත්ති, තාඩි, කාරී යනු එම වේෂ නිරුපණ තුම 5 දි.

මනා වර්ණ සංකලනයෙන් යුතු ව ස්වභාවික වර්ණ හා ද්‍රව්‍ය හාවිතයෙන් වේෂනිරුපණය සිදු කෙරෙන අතර හාල්පිටි, ඩුනු, පරිසරයෙන් සකසා ගත් කොළ, දම්, රතු, කහ ආදි වර්ණ ද මෙහි දී හාවිත කරයි. තව ද විවිධ පාෂාණ වර්ග හා කුඩා වර්ග හාවිත කරන අතර, එවා වතුර සමග හෝ පොල්තේල් සමග මිශ්‍ර කොට අභිරා ගැනීමෙන් නිසි පදම සකස් කරගනු ලැබේ.

විවිධ වූ වරිත ස්වභාවියන් නිරුපණය කිරීමට ඉහත වේෂ නිරුපණ තුමයන් හාවිත කරන අතර, ඒ එක් එක් වේෂ නිරුපණ තුමයන් ගත් කළ එයට ම ආවේණික වූ වර්ණ හා හැඩාත්‍යයන්ගෙන් යුතුක් බවත් පෙන්තුම් කෙරේ. ඒ අනුව මිනික්කු තුමය යනු දිරිතිමත් රන් පැහැදි ගන්නා වේෂ නිරුපණ තුමයයි. අධ්‍යාත්මික වශයෙන් උසස් හා ධාර්මික වරිතයන් මේ යටතේ නිරුපණය කරයි. කහ සහ රතු වර්ණ මිශ්‍ර වූ කළ ලැබෙන වර්ණ යොදාගන්නා අතර, ස්ත්‍රී වරිතවල ඇත්තේ ද මෙම වේෂ නිරුපණ තුමයයි. පවිචා තුමය යටතේ රජ, දේව, විර වරිතයන් වෙසශගන්වනු ලැබේ. මුළුන්ගේ මුහුණු කොළ වර්ණයෙන් ආලේප කරන අතර, ඇයේ හා ඇහිබුම වටා කුළු වර්ණය ආලේප කරනු ලැබේ. මුව වටා රක්ති වර්ණය ආලේප කරන අතර, හාල්පිටි මිශ්‍රණයෙන් ගොඩනගා ගන්නා ලද බැඳාම නිමුවම කම්මුවල්වල සිට නිකට දක්වා විහිදෙන පරිදි සකස් කර ගති. කත්ති ක්‍රමයේ දී කොළ පැහැදි විඛා දිරිතිමත්ව යොදා ගන්නා අතර, මානාධික හා දරුණු වරිත මේ තුළින් නිරුපණය කරනු ලැබේ. සුදු වර්ණික කුඩා ගෝලාකාර රඳවනයක් නාසය මැද යොදානු ලබයි. එය වූරිකු නමින් හැඳින්වෙන අතර, මේ තුළින් දරුණු බවත් පෙන්තුම් කරයි. තාඩි ක්‍රමයේ දී රුවුල් වර්ග හාවිත කිරීමත්, මුහුණු වැඩි වශයෙන් කඩ පැහැදි ගැන්වීමත් කරනු ලැබේ. මුවන්නා තාඩි, වෙල්ල තාඩි, කරුට්ටා තාඩි තාඩි (රතු රුවුල්, සුදු රුවුල්, කුළු රුවුල්) යනුවෙන් තාඩි වර්ග 03 කි. දුෂ්චර හා වනවානී වරිතයන් සඳහා වූවන්නා තාඩි ද දිව්‍යමය ස්වරුපයක් දෙනු ලබන හනුමාන්ගේ වරිත සඳහා වෙල්ල තාඩි ද වනවාරි, ආදිවාසි හා ද්‍රව්‍යමිකරුවන් සඳහා කරුට්ටා තාඩි ද හාවිත කරනු ලැබේ. කාරී වර්ගයේ වේෂ නිරුපණයේ දී මුහුණු තඳ කඩ වර්ණයෙන් වෙස ගන්වන අතර, රාක්ෂ හා යක්ෂ වර්ගයේ කාන්නා වරිත, අතිශයින් බිජිපුණු වරිතත් මෙමහින් නිරුපණය කෙරේ.

වරිත නිරුපණය සඳහා යොදා ගන්නා තවත් එක් අංගයක් ලෙස වස්ත්‍රාභරණ හා හිස්පලදනා දක්වීය හැක. කළකලි රෝග ශිල්පියා ගෙයේ නම් සායක් යටිකය වැස්ම සඳහා යොදා ගන්නා අතර, උඩිකය සඳහා කුප්පායම් නම් අත්දිය හැටුවයක් අදිනු ලබයි. කළුතාරම්, හස්ත කට්ටකම්, තොළුව්විටු, පරිවිභාෂාමණී ආදි ආහරණ පළදින අතර, ක්‍රිටම් නම් හිස් පළදනා වර්ග ද පළදියි. රන් ආලේපිත අලංකාර මූණු, පබල ආදියෙන් සරසා ඇති ශිර්ජ පළදනා ක්‍රිටම් වේ. මෙම ශිර්ජ පළදනාව සැම විට ම වරිත අනුව වෙනස් වේ. ක්‍රිටම්, මස්තකි, පර්ශ්චන යනු එම හිස් පළදනා වර්ග 03 යි.

මෙසේ කළකලි නර්තනයෙහි වරිත නිරුපණය සඳහා යොදා ගන්නා අංග රවනයේ විශේෂත්වය මේසා කරුණු ක්‍රියින් පෙන්වා දිය හැක.

(iii) සංගිත සම්ප්‍රදාය - දකුණු ඉන්දිය කරුණාටක සංගිත සම්ප්‍රදාය වේ.

ආවේණික වාද්‍ය හාණ්ඩි - කළකලි නර්තන සම්ප්‍රදාය සඳහා යොදා ගන්නා ප්‍රධාන තාල වාද්‍ය හාණ්ඩිය වන්නේ වෙශ්ඩාවයි. මිට අමතරව මද්දලය, වෙනශිලම්, ඉලතාලම්, ඉඩුක්ක, පංච වාද්‍යම් ආදි හාණ්ඩි යොදා ගැනේ. ස්වර වාද්‍ය හාණ්ඩිය ලෙස "කුමිඹු" නම් වාද්‍ය හාණ්ඩිය උපයෝගී කර ගතී.

සිලින්ඩිරාකාර ආකෘතියකින් හෙබි වෙශ්ඩා නම් වූ බෙරය කඩිප්ප හෙවත් ලි කැබලිවල ආධාරයෙන් වයනු ලබන අතර, එක් ඇසක් උඩ අතට සිරින සේ උරහිසෙහි එල්ලා වාදනය කරනු දකිය හැක. අතින් වයනු ලබන මද්දලම් තම් වූ වාද්‍ය හාණ්ඩිය හරස් අතට දැනින් වයන අසුරින් කරෙහිලාගෙන වාදනය කරන අතර, එහි දී වම් අන්ල සම්පූර්ණයෙන් පාවිච්චි කරයි. නුම් දකුණුතෙහි ඇගිලි පමණක් පාවිච්චි කරුම්න් වාදනය කරන අතර, ඇගිලිවල ගක්තිමත් හාවය රැඳ්වීමට පාන්පිටි හෝ බත්වලින් ආලේපකර රේදී පරි ඔතා සකසා ගන්නා ලද මුදු වැනි ආහරණයක් රදවා ගනිමින් වාදනයේ යෙදීම මෙහි වූ විශේෂත්වයකි. මද්දලම් නම් වූ වාද්‍ය හාණ්ඩිය සම්පූර්ණ කළකලි නෘත්‍ය නාටකය පුරා ම වාදනය කරන්නේ වුව ද වෙශ්ඩාව කාන්තා වරිතවල දී වාදනය කරනු දක්නට තොලැබේ.

ඒ මත්ද යන් වෙශ්ඩාවෙහි ඇති ගාම්පිර හඩ ලාස්‍යය ගෙනදෙන කාන්තා වරිතවලට තොගැලීමයි. ඉඩුක්කා නම් වූ උඩුක්කියේ ආකෘතිය ඇති වාද්‍ය හාණ්ඩිය වාදනය කරන්නේ ද වෙශ්ඩා වාදකයා ය. මෙය ද එක් උරහිසක එල්ලාගෙන වමිනින් එහි ඇති වරපට සිරවන සේ පහළට තල්ලු කරම්න් විවිධ හඩ උපද්‍රවන අතර, දකුණු ඇස කඩිප්පවකින් වාදනය කරයි.

තවත් විටෙක අතින් වාදනය කරන අවස්ථා ද ඇත. මිට අමතරව "වෙනශිලම්" නම් වූ විශාල ප්‍රමාණයේ පින්තල ත්‍රියක හැඩියකින් යුත් තාල වාද්‍ය හාණ්ඩියන්, කුඩා ප්‍රමාණයේ තාලම් පොටක් වැනි හැඩියකින් යුත්ත "ඉලතාලම්" නම් වාද්‍ය හාණ්ඩියන් කළකලියට ම ආවේණික වූ වාද්‍ය හාණ්ඩියන් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකි ය.

මෙසේ බලන කළ කළකලි නෘත්‍ය නාටකයෙහි එට ම ආවේණික වාද්‍ය හාණ්ඩි ඇති බවත්, ඒවායෙහි එකිනෙක වෙනස්කම් ද ඇති බවත් පැහැදිලි ය.

06. (i) උතුරු ඉන්දියාවේ කොට්ඨාසික ආකෘති කතා කියන කුලයක් විසින් රාමායණය, මහාජාරතය ආදි විර කාව්‍ය ගායනා ස්වරුපයෙන් ඉදිරිපත් කර ඇත. මෙම කතා කියන්නා "කතක" නමින් හඳුන්වා ඇති අතර, කාලයක් ගත වීමත් සමග මෙම කතා කිමේ කාර්යය කළාවක් බවට පත් වී "කළක්" නම් නර්තන කුම්ය බවට පත්වීය. 15, 16 යන ගත වර්ෂවල දී මෙම කතා කිමේ රෝග කළාව විවිධ රුපරුන් යටතේ ව්‍යාප්ත වී ඇත.

15 හා 16 වන ගත වර්ෂවල දී මෙම කතා කිමේ රෝග කළාව උත්තර ප්‍රදේශයේ සැම ප්‍රදේශයක් තුළ ම ප්‍රවානිත වී පැවති අතර එතෙක් පැවති සින්දු ආගමික ස්වරුපය වෙනස්වීමට ලක්ෂියේ මුස්ලිම රාජධානී ආරම්භ වීමත් සමග ය. මෙකි රුපරුන් ලිඛිතකලා විෂයන්ට දක් වූ හැමැත්තත්, ස්වභාවයෙන් ම මෝගල්වරු ශාංගරාතමක හැඟීම්වලට දක් වූ වැඩි නැගුරුකමත් සේතුවෙන් ආගමික මුහුණුවරෙන් බැහැර වූ කළක් නර්තන සම්ප්‍රදාය ඉන්පසු වෙනත් මුහුණුවරක් ගත්තේ ය.

මෙකි නර්තන කළාව රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලබම්න් සංවර්ධනය වී ව්‍යාප්ත වී වර්ධනය වීම ආරම්භ වන්නේ ක්‍රි. 1556 - 1605 වන අවධියේ ය. මෙම අවධියේ රාජ්‍ය පාලකයා වූ මහා අක්බාර රජු ඉන්පෙර කොට්ඨාසිවල පැවති ආගමික ස්වරුපය වෙනස් කර සංගිතය, නර්තනය, විතු යන අංගයන්ගේ සැලකිය යුතු වර්ධනයක් ඇති කළහ. එසේ ම දේවාලයන් හී ආගමික ව්‍යාවත්වීම් සිරි නර්තන ශිල්පියන්ට හා ගායකයින් හට රාජ්‍ය මාලිගයෙහි සේවය ලබා දුන් අතර, මෙම නර්තන ශිල්පියන්ගේ නර්තනයෙන් හා ගායකයින්ගේ සංගිතයෙන් වහි වූ මෝගල්වරු මොවුනට රාජ සහාවේ තාන්ත මාන්ත ලබා දී රාජ සහා නර්තකයින් බවට ද පත් කළහ.

රාජ අනුග්‍රහය ලැබූ තවත් එක් කාලයක වන්නේ "ජෙහාන්ධිර" රාජ්‍යය සමයයි. ජෙහාන්ධිර රාජ්‍ය සමයේ ද පර්සියාවෙන් නර්තන ශිල්පින් ගෙන්වා රාජ වාසලෙහි නර්තනයෙහි යෙද්වීමට කටයුතු යොදා ඇති බව ද පොත පෙන්හි සඳහන් වේ.

එපමණක් ද තොව මෝගල් අධිරාජයයේ සිටි තවත් වැදගත් රාජ්‍ය පාලකයෙකු ලෙස සැලකෙන "මොහොමධිඟා" රජු ද කළක් නර්තනය සම්බන්ධයෙන් උනන්දුවෙන් කටයුතු කළ රාජ්‍ය පාලකයෙකු ලෙස හැඳින්විය හැක. සංගිතය හා නර්තනය සම්බන්ධයෙන් මොහු දක් වූ උනන්දුව තෙසේ ද යන් "රංගිලේ පියා" යන පටබැදී නාමයෙන් මොහු හදුන්වා ඇති බව පොත පත සාක්ෂි දරයි.

මෙහින් ද ගමන වන්නේ කළක් නර්තනය සඳහා ලැබුණු රාජ්‍ය අනුග්‍රහයයි. ඒවාගේ ම ලක්නවි හි "නවාබ් වත්ද් අලිජා" රජුගේ රාජ්‍ය කාලය ද කළක් නර්තනය උදෙසා රාජ්‍ය අනුග්‍රහය තොමද්ව ලැබූ පුගයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැකි පුගයකි. මෙම පුගය නර්තනයේ ස්වරුණමය යුගය ලෙස ද හැඳින්විය හැක. සුප්‍රසිද්ධ උරුදු ශිත රචකයෙකු මෙන් ම සංගිතයෙකු, නර්තකයෙකු ලෙස කටයුතු කර ඇති මොහු සුප්‍රකට කළක් නර්තකයින් රජ්‍ය වාසලේ රාජ්‍යකිය තර්තකයින් ලෙස පත්කාට ඔවුන්ගෙන් රජු පවා නර්තනය පුගණ කිරීමට කටයුතු කාට ඇති. එසේ ම ලක්නවි සරානාව හාරව කටයුතු කළ අතර, බ්‍රිත්ඩානින් මහාරාජ් සමග අප්‍රතින් නර්තනාග සහ පුමිරි, හරන් වැනි ගායනා ලක්නවි සරානාවට එක් කළේ ද මොහු ය. ඒ අනුව කළක් නර්තනයේ ප්‍රධාන ගුරුකුලය ඇති වූයේ ද මොහුගෙන් පසුව ය.

මෙසේ බලන කළ කළක් නර්තන සම්ප්‍රදාය මුල් යුගයේ හින්දු ආගමික පසුබිමක ආරම්භ වුව ද පසු කළෙක රාජ්‍ය අනුග්‍රහය මත මහන් සේ සංවර්ධනය වී ව්‍යාප්ත වූ බව ඉහත තොරතුරු තුළින් වියද වේ.

- (ii) ආරම්භක අවධියේ දී කළක් නර්තනය සඳහා සාමාන්‍ය ඇදුම් පැලදුම් හාවිත කළ අතර, කාන්තාව සාරියකින් සැරසී තැලැලක් සහිතව වරළස මල්වලින් සරසා ගත්තා. ගෙලට මාල ද, කනට කරාඩු ද දෙඅතට වළපු හා බාහු බන්ධි ද දෙපයට තුපුර ආදී වශයෙන් සරල ඇදුම් පැලදුම් හාවිත කළ අතර, පසු කළෙක නර්තන ශිල්පීනු තමන්ගේ ඇදුම් පැලදුම් හාවිත කළ අතර, පසු කළෙක නර්තන ශිල්පීනු තමන්ගේ ඇදුම් පැලදුම් සඳහා දේව මුරකිවල ආහාසය ලබා ගත්තා.

ඒ අනුව ඔවුනු ඇදුම් පැලදුම් සකසා ගත්තේ රාඛා ක්‍රිං්ඡල දෙවියන්ගේ ස්වරුපයෙනි. ගාය්‍රා සාය, ටෝලිය, හැටිටය, දුපටිවා, බේතිය හා කහ තොප්පිය, ජටාව ඒවා අතර විය.

මෝගල් බලපැමි මත කළක් නර්තනය සඳහා මුස්ලිම් ආහාසය ලැබීම හේතුවෙන් එනෙක් පැවති නම් ඇදුම් ආයිත්තම්වල ද යම් යම් වෙනස්කම් රැසක් සිදු විය. අක්බාර රජුගේ කාල වකවානුවෙහි රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලැබීම තිසා වූඩිදාර පිජාමා සමග දණහිස දක්වා වූ කෙරී සාය හාවිතයට පැමිණිය අතර, කාන්තාවන්ගේ ඇදුම් පැලදුම් දුපුල්ව සකස් වූ බව පෙනේ. විනිවිද පෙනෙන දේ උඩිකය පබඳ මුත්තුවින් අලංකාරවන් සේ යැකසු අතර, දුපටිවා තම් වූ සාටකය ද හිසට තොප්පියක් පැලදීම ද මෙහි වූ විශේෂත්වයකි.

පිරිම් අය සඳහා වූඩිදාර පිජාමාව හා උඩිකය සඳහා කුරුකා (ලෝගුවක් බුදු වූ අංගරබාර්) එකකින් සැරපුණු අතර, හිසට තොප්පිය පළදින ලදී. ගුංගුරු හාවිතය සුවිශේෂ ලක්ෂණයක් වූ අතර, කළක් නර්තන සම්ප්‍රදාය රාජ්‍ය අනුග්‍රහය මත ව්‍යාප්ත විමත් සමග රුංග වශ්‍යාහරණවලට ද එය බලපෑ ආකාරය මෙසේ පෙන්වාදිය හැක.

- (iii) උත්තර හාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායක් වන කළක් නර්තනය ප්‍රධාන සරානා 4 න් සමන්විත ය. සරානා යනු පරම්පරාවන් තැනහොත් ගුරුකුලයන් වේ. එම සරානා 4 ලෙස,

1. ලක්නවි සරානා 2. ජායිපුර සරානා 3. බෙනාරස් සරානා 4. රායිගර සරානා

නම් කළ හැක.

මෙහි සරානා හි නම් සැදී ඇත්තේ නර්තනය සඳහා සේවය කළ රජවුන් පාලනය ගෙනයිය ප්‍රදේශ අනුව සහ නර්තන පරම්පරාවන් විසු ප්‍රදේශ අනුව ය. තව ද මේවා ප්‍රාන්ත වශයෙන් එක් එක් අනානුෂ්‍ය ලක්ෂණ පිළිබුතු කරමින් ව්‍යාප්ත වි ඇති බැවිති. ඒ අනුව ලක්නවි සරානාව උත්තර හාරතයේ වඩාත් ප්‍රවලිත සරානාවන් තියෙනු වන බ්‍රිත්ඩානින්, කල්කා ප්‍රසාද් හා හෙරන් ප්‍රසාද් අතරින් වර්තමානයේ පවත්නා ලක්නවි සරානාවේ දියුණුවට හා ව්‍යාප්තියට කටයුතු කර ඇත්තේ බ්‍රිත්ඩානින් මහාරාජ් ය. මොහු දක්ෂ නර්තන ශිල්පීයක්, වාදකයෙක් හා රචකයෙක් වූ අතර, පියාගෙන් පසු රාජ්‍ය නර්තන බුරය දරුවෙහි මොහු හා කල්කා ප්‍රසාද් ය. කල්කා ප්‍රසාද්ට දරුවන් තියෙනාක් වූ අතර, බ්‍රිත්ඩානින්ට දරුවන් තොමැති විය. පසු කළෙක කල්කා ප්‍රසාද්ගේ දරුවනු වූ අව්‍යාප්ත මහාරාජ් මෙහි සරානාවේ ඉදිරි අනාගතය සඳහා සුවිශාල මෙහෙරක් ඉටු කළය. ශ්‍රී ලංකාකිතයෙකු වූ තේ. විනුමයින් මහතා ද අව්‍යාප්ත මහාරාජීගෙන් කළක් නර්තනය ඉගෙන ගත් එක ම ශ්‍රී ලංකාකිතයා වූ අතර, වර්තමානයේ ශ්‍රී ලංකාවේ ද ප්‍රවලිතව ඇත්තේ උත්තර හාරතයේ වඩාත් ප්‍රවලිත වූ ලක්නවි සරානාවයි.

රාජ්‍යස්ථානයන් හි ප්‍රහවය ලබා පහළ වී බරණීය නිසා ව්‍යාප්ත වූ සරානාව බෙනාරස් සරානාව ලෙස හැදින්විය. මෙහි ආරම්භකයා ජානකී ප්‍රසාද් ය.

මොඩු විසින් "ජාතකී ප්‍රසාද් කළක් තර්තන පාසල" නමින් කළක් තර්තන ආයතනයක් ආරම්භ කර ඔහුට ආවේණික කළක් තර්තන ගෙලින් එහි ඉගැන්විය. මෙම පාසලන් පිටවන සිපුන් ජාතකී ප්‍රසාද් හෙවත්බෙතාරිය් ගුරුකුලය නමින් හඳුන්වන්නට වූ අතර, එතුන් පටන් මෙම ගුරුකුලය ද කළක් තර්තනයට එකතු විය. මෙමගින් ද පැහැදිලි වන්නේ කළක් තර්තන සම්ප්‍රදායේ ව්‍යාප්තියට සරානාවලින් ලැබුණු පිටිවහල හා වර්තමානයේ මෙහි දියුණුවට එය බලපා ඇති ආකාරයයි.

රාජස්ථාන් ප්‍රාන්ත රාජ්‍යයෙහි අග නගරය වූ ජායිපුර් හි පිහිටි රාජකීය රජ මැයිරේ අනුග්‍රහය ඇතිව "ගුනිර්ජන්බානා" ආයතනයේ සම්බන්ධයෙන් ආරම්භ වූ නර්තන ගෙලිය වූයේ ජායිපුර් සරානාවයි. මෙමගින් ද දක්ෂ තර්තන ශිල්පීන් බිජිකර ඇති අතර හරිප්‍රසාද්, හඳුමාන් ප්‍රසාද්, මොහාන් ලාල් ආදින් ඒ අතර වේ.

රාජා වත්ත්‍යාර්ථිංගේ දායකත්වය මත මධ්‍ය ප්‍රදේශයේ රායිගර් රාජ මන්දිරය මූලික කොට ඇති වූණු සරානාව රායිගර් සරානාව නම් විය. මොඩුගේ මෙහෙය වීම මත විලම්භ ලය මාත්‍රා 64 දක්වා ගෙනයාමටත් තිශ්‍ර, වතුග්‍ර, බණ්ඩ, මිශ්‍ර, සංකීර්ණ යන ජාති ලක්ෂණයන් අනුව තර්තනයේ යොමෝමටත් ක්වපුතු කර ඇති බව පොත පත්‍රහි දක්වේ. ඒ අනුව රයිගර් සරානාව තුළින් මැත් අවධිය වන විට කළක් නෘත්‍යයට ලැබුණු ප්‍රබෝධය කියා තිමකළ නොහැක.

මෙසේ බලන කළ කළක් තර්තන සම්ප්‍රදායෙහි ව්‍යාප්තියට මෙන් ම වර්තමානයෙහි මෙම තර්තන ගෙලිය නොහැකි ඉතා උසස් මට්ටමක පැවතීමට ඉහත දක්වන ලද සරානාවලින් ලැබුණු පිටිවහල අතිමහත් බව සාධිම්බරයෙන් පැවසිය යුතු ය.

07. (i) ඉත්දිය ප්‍රධාන තර්තන සම්ප්‍රදායන් 4 ක් ඇති අතර, ඉන් සම්ප්‍රදායන් දෙකක් උත්තර හාරතයටත් අනෙක් සම්ප්‍රදායන් දෙක දක්ෂීණ හාරතයටත් අයන් වේ. ඒ අනුව කළක් තර්තන සම්ප්‍රදාය හා මතිපුරි තර්තන සම්ප්‍රදාය උත්තර හාරතයටත් හරත තර්තන සම්ප්‍රදාය හා කළකලි තර්තන සම්ප්‍රදාය දක්ෂීණ හාරතයටත් අයන් වේ.

මෙහි තර්තන සම්ප්‍රදායන් හි ඒ ඒ තර්තන ගෙලින් තුළ රට ම ආවේණික වූ අනන්තා ලක්ෂණ ද නැතුවා ඔ නොවේ. ඒ අනුව සංගීතය හා වාද්‍ය හාණ්ඩ ඇසුරෙන් මෙහි ඇති අනන්තා ලක්ෂණ විමසා බැලීම අගනේ ය. උත්තර හාරතයට අයන් කළක් හා මතිපුරි තර්තනයන් පිළිබඳ විමසීමේ දී මෙම තර්තන සම්ප්‍රදායන් දෙකකි ම සංගීත සම්ප්‍රදාය වන්නේ උතුරු ඉත්දිය හින්දුස්ථානි සංගීත සම්ප්‍රදායයි. වාද්‍ය හාණ්ඩ ගත් කළ මෙම සම්ප්‍රදායන් දෙකකි ම එකිනොකට වෙනස් වාද්‍ය හාණ්ඩ වාදනය සඳහා යොදා ගන්නා බැවි පෙනේ. ඒ අනුව කළක් නෘත්‍යයෙහි ප්‍රධාන අවන්දන හාණ්ඩය ලෙස ප්‍රංශ වාද්‍ය හාණ්ඩය යොදා ගැනේ. නමුත් මතිපුරි තර්තනයෙහි ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩය ලෙස ප්‍රංශ වාද්‍ය හාණ්ඩය යොදා ගන්නා බව පෙනේ. මිට අමතරව මතිපුරි හි පෙනකොම්බා හාණ්ඩය ද යොදා ගනී. මෙම තර්තන සම්ප්‍රදායන් දෙක පිළිබඳ විමසීමේ දී අපට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් වන්නේ සංගීත සම්ප්‍රදායන් සමාන වූව ද වාද්‍ය හාණ්ඩ අසමාන වන බවයි. එබැවින් සම්ප්‍රදායන් දෙකකි අනන්තා ලක්ෂණ මනාව පෙනේ.

තව ද දක්ෂීණ හාරතීය හරත තර්තන සම්ප්‍රදාය හා කළකලි තර්තන සම්ප්‍රදායන් හි සංගීත සම්ප්‍රදාය ගත්ත ද දෙකකි ම ඇත්තේ දක්ෂීණ හාරතීය කරණවක සංගීත සම්ප්‍රදායයි. මෙහි වාද්‍ය හාණ්ඩ දෙස බැලීමේ දී පෙනීයන්නේ හරත නාට්‍යයම් සඳහා ප්‍රධාන ලෙස මඟදාය යොදා ගන්නා අතර, කළකලි තර්තනයේ දී වෙළුඩාව ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩය ලෙස යොදා ගැනීමයි. මෙම තර්තන සම්ප්‍රදායන් දෙකකි ද සංගීත සම්ප්‍රදාය සමාන වූව ද වාද්‍ය හාණ්ඩ එකිනොකට වෙනස් වූ මුළුණුවරක් ගන්නා බව මෙමගින් පැහැදිලි වේ. මිට අමතරව අවශේෂ වාද්‍ය හාණ්ඩ ද සම්ප්‍රදායන් හතරේ ම යොදා ගන්නා අතර ඒ ඒ සම්ප්‍රදායන් තුළ රට ම ආවේණික වූ අනන්තා ලක්ෂණ ගැබැවි ඇති බව ඉහත තොරතුරු මගින් හෙළිදරවි වේ.

- (ii)
- |             |   |                 |   |       |
|-------------|---|-----------------|---|-------|
| 1. අලාරිපු  | - | හරත නාට්‍ය      | - | නෘත්ත |
| 2. වර්ණම්   | - | හරත නාට්‍ය      | - | නෘත්ත |
| 3. පුම්පි   | - | කළක් සම්ප්‍රදාය | - | නෘත්ත |
| 4. කිල්ලානා | - | හරත නාට්‍ය      | - | නෘත්ත |
| 5. ආමද්     | - | කළක් සම්ප්‍රදාය | - | නෘත්ත |
| 6. හාවගත්   | - | කළක් සම්ප්‍රදාය | - | නෘත්ත |
| 7. ගබදුම්   | - | හරත නාට්‍ය      | - | නෘත්ත |
| 8. තාරානා   | - | කළක් සම්ප්‍රදාය | - | නෘත්ත |

08. කළමනාකාර මහත්මා,  
..... පුවත්පත.

නිවස .....

.....

.....

පහත සඳහන් ලිපිය මධ්‍ය පුවත්පතේ පළකර දෙන ලෙස කාරුණිකව ඉල්ලා සිටිමි.

හෙළ සංස්කෘතියකට හා පරම්පරාගත උසස් නර්තන කළාවකට හිමිකම් කියන උතුම දේශයක වර්තමාන නර්තන කළාව පත් වී ඇති තත්ත්වය ඉතා යෝකරන ය. පැරණි නර්තන ශිල්පීන් මුද්‍රා මල්කඩ්ස් සේ රෙගෙන පැවති මෙම මහයු කළා ශිල්පය ශාන්තිකරුමයෙන්, පෙරහැරෙන් වත්මන් ප්‍රාසාංගික වේදිකාවට පැමිණීම මෙවන් වූ තත්ත්වයකට මග පැයුවේ යැයි සිතේ.

ස්වභාවයෙන් ම උසස් සංස්කෘතියකට හිමිකම් කියු මෙවන් නර්තන කළාවක් විදේශීය නර්තනයන්ගෙන් ආභාසය ලබා ගත්තේ කෙසේදී සිතිමත් පුදුමසහගත ය. විදේශීයකරණයට ඉතා වෙශයෙන් ගෞරුරු. වෙන සංස්කෘතික අංග අතර නැවුම් කළාව ප්‍රමුඛ වී ඇති බව තුතනයේ පුවත්නා නර්තන අංග දෙස බැලීමෙන් මතාව පෙනේ.

විශේෂයෙන් දේශීය නර්තනයට අහියෝගයක් වී ඇත්තේ තුතන ප්‍රාසාංගික නර්තන කළාවයි. එම තුතන ප්‍රාසාංගික නර්තන කළාව බොහෝ සේ ආභාසය ලබා ඇත්තේ ඉන්දියානු නැවුම් තුළිනි. ඉන්දියානු නැවුම් යනු භරත, කාපක්, කාපකලි, මතිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායන් තොව, සින්දි විතුපට හිත ආස්‍රිත නර්තනයන් ය. දේශීය නර්තනයට අහියෝගයක් වී ඇති මෙති සින්දි හිත ආස්‍රිත නර්තනයන් වර්තමානයේ බොහෝ වේදිකා තුළ හා රුපවාහිනී වැඩසටහන් තුළ දක්නට ලැබේ.

ඉන්දිය විතුපට හිත ආස්‍රිත නර්තනයන් පමණක් තොව, බටහිර සංයිතයට අනුව කෙරෙන වේග රිද්ම නර්තනයන් ද වර්තමාන වේදිකාවේ තැකුවා ම තොවේ. වර්තමානයේ නර්තන වශයෙන් ප්‍රාසාංගික වේදිකාවේන්, රුපවාහිනී නාලිකාවලන් නර්තන කෙසේ වෙතත් වේග රිද්මයන්ට ඒ පැත්තට මේ පැත්තට දෙශලන පෙරලෙන නර්තකයින් හැර වෙනත් දක්නට හෝ රසවින්දින්නට හෝ දෙයක් තොමැති බව නම් කිව යුතුම ය. මේවා බොහෝමයක් ම බටහිරන් ආභාසය ලත් නැවුම් අංග ලෙස තදුන්වා දිය හැක.

විදේශීය නර්තන ආභාසයන් පමණක් තොව විදේශීය සංයිතයන්ගේ ආභාසය ද දේශීය නර්තනයට අහියෝගයක් වී ඇතු. එහිදී ද හින්දී විතුපට සංයිතය හා බටහිර වේග රිද්ම සංයිතය වෙශයින් දක්විය හැක. මෙති සංයිතයන්ට අනුව වේදිකාවේ එහාට මෙහාට දුවමින්, ඇදුම් ගලවමින්, විසිකරමින් කරන්නා වූ ක්‍රියාවන් ඉතා අශේෂන ය, වර්තමාන ප්‍රාසාංගික නර්තන කළාව තුළ මිහිර සංයිතයක් හෝ මිහිර ගිතයක් ඇසීම පවා අද දුෂ්කර ය. ගායක ගායිකාවන් ගයන කුමන හෝ ශිත්‍යකට තම ගේරය වලනය කරමින් කරන පුදු නැවුමක් විනා අර්ථයක්, රසවින්දනයක් ඇති නර්තනයක් නැරඹීමට තොලැබේම දෙය් ද අවාසනාවකි. මේ අනුව පෙනෙන්නේ ද විදේශීය සංයිතයේ ආභාසයක් ද දේශීය නර්තනයට අහියෝගයක් වී ඇති බව ය.

එපමණක් ද තොව, විදේශීය රංග වස්ත්‍රාභරණයන්ගේ ආභාසය හා නවීන තාක්ෂණයේ හාවිතය තිසා ද තුතන නර්තනයේ ප්‍රාසාංගික බව වැඩි දියුණු වීමට හේතු වී ඇතු.

මුල් යුගයේ දේශීය නර්තන කළාවේ පැවති බොහෝ රංග වස්ත්‍ර හා ආහරණ වර්තමානය වන විට තොයෙක් විපර්යාසයන්ට ලත් වී ඇති බව රුපවාහිනී හා වේදිකා තුළ ඇති නර්තන අංග දෙස බැලීමෙන් පෙනේ: දිලිසෙන විනිවිද පෙනෙන මොනයම හෝ ඇදුමක් ඇගලා ගත්තා කාන්තාවන් හා පිරිමින් අද නර්තන වේදිකා තුළ එමට ය. මොවුන්ගේ ඇදුම් ආයිත්තම් දෙස බැඳු කළ ඒවා කුමන නර්තන සම්ප්‍රදායකට අයත්දී සිතිම උගහට ය.

නැකතට අනුව ඇදුම් ආයිත්තම් ඇදගත් පුරාණ නර්තන ශිල්පීය නැකතට අනුව ම නර්තනය ද ආරම්භ කළේ ය. බොද්ධාගමික පරිසරයක් මත ප්‍රහවය ලැබූ මෙති රංග වස්ත්‍රාභරණ වත්මන් තරුණ පිරිස් සළකන්නේ ඉතා මැදුප්‍රං්ධිකමකිනි.

තත්ත්වය මෙසේ තිබිය ද දේශීය නර්තනයට අහියෝගයක් වූ කවත් සාධකයක් ලෙස නවීන තාක්ෂණ හාවිතය ද පෙන්වා දිය හැක. නවීන තාක්ෂණය යටතේ ප්‍රවාන දායා මාධ්‍ය හා ආලෝකතරණය, තාක්ෂණික වේදිකා උපතරණ ආදි අංගයන් පෙන්වාදිය හැක. මේ තුළින් ද දේශීය නර්තන කළාවන්ට වඩා ජනයා අතර ප්‍රාසාංගික නර්තන කළාව ජනපිළිය වී ඇතු.

ඉහිතින් සඳහන් කළ විදේශීය නර්තනයන්ගේ ආභාසය, විදේශීය සංයිතයන් හා රංග වස්ත්‍රාභරණයන්ගේ ආභාසයන් නවීන තාක්ෂණ හාවිතය ආදි අංගයන් තිසා තුතන නර්තන අංගයන් ප්‍රාසාංගික බවින් වැඩි දියුණු වී ඇති බව කිව යුතු ය. එසේ හෙයින් දේශීය නර්තන කළාවන්ට වඩා එම අංග ජනයා අතර ඉතා ශිෂ්ටයෙන් ජනපිළියනාවයට පත්ව ඇති බව පෙනේ. මෙවැනි වට්ටිවාවක් තුළ අපගේ දේශීය නර්තන කළාව අභාසයට තොගාස් රෙක ගැනීම උදෙසා ඔබ ආයතනය කටයුතු කරන්නේ නම් එය මහයු ප්‍රණා ක්‍රිමයකි.

09. (i) බැලේ රංග කළාවේ ප්‍රහවය පිළිබඳ වීමසිමේ දී එය ඉතාලියෙන් ප්‍රහවය වූ බව පෙනේ. මෙහි ප්‍රාප්තික අවස්ථාව වූයේ ඉතාලි රාජකීයයන්ගේ ප්‍රිය සම්භාෂණ අවස්ථාවයි. මෙහි අවස්ථාවේ දී ඔවුන්ගෙන් ම රංගනයෙන් එට සහභාගි වී ඇති අතර, රාජකීය ආරාධිතයන් සතුවූ කිරීම ද මෙහි ප්‍රධාන අරමුණ වී ඇත.
- මෙසේ ආරම්භ වූ රංග කළාව 15 ගත වර්ෂයේ ඉතාලියේ හඳුන්වා ඇත්තේ "බැල්ලෝ (Balloo)" යන නමිනි. පුරාතන ඉතාලි තාමයක් වූ බැල්ලෝ යනු තැව්ම (ඩාන්ස්) යන අර්ථය ගෙන දෙන වචනයකි. ඒ අනුව පසු කලෙක දී Belloo යන වචනයට Dance යන වචනය භාවිත කර ඇත. පසුව එය බැලෝ (Balletto) යන නමින් හැඳින්වේය. ඉතාලි භාෂාව ප්‍රංශයට සංක්‍රමණය වීමත් සමග Ballet යන වචනය භාවිතයට පැමිණ ඇත.
- තෙසේ වෙනත් 15, 16, 17 යන සියවස්වල ඉතාලියේ ආරම්භ වූ මෙම රංග කළාව ප්‍රංශය කරා ගොස් එහි දී සංවර්ධනය වී දියුණු වී ඇති බව ඉහත තොරතුරු තුළින් පෙනේ.
- 1489 දී ඉතාලියේ "තොතෝනා" හි කුලින පවුලක විවාහ උත්සවයක් සඳහා මුල් ම බැලේ තාට්‍ය රග දක්වා ඇති බව පොත පතෙනි සඳහන් වේ. ශ්‍රී ක කපාවක් ඇපුරෙන් නීර්මාණය වූ මෙම තාට්‍ය සඳහා රංගනයෙන් දායක වී ඇත්තේ ඉතාලි පවුල්වල රාජකීයයන් ය. මෙය ආහාසයට ගනිමින් පසු කලෙක ප්‍රංශයේ ද බැලේ තාට්‍ය බිඛි වී ඇත. ඒ අනුව ප්‍රංශයේ සිටි ඉතාලි බිසවක් වූ කැතරින් යි. මෙධිසිගේ මූලිකත්වය මත "බැලේ කොමික් ඩිලාරෙන්" නම් බැලේ රංගනය 1581 දී ඉදිරිපත් කර ඇත.
- ඉතාලියෙන් ප්‍රහවය ලැබූ බැලේ රංගනය ප්‍රංශයට ව්‍යාප්ත වී එහි වඩාත් සංවර්ධනය වූ බවට තවත් වැදගත් සාක්ෂියක් ලෙස 14 වන ලුවී රුපු සඳහන් කළ හැක. මෙම රුපු බැලේ තාට්‍ය සංවර්ධනයට පමණක් තොවා, බැලේ හි රංගනයෙන් ද දායක වී ඇත. තාවත් ලෙස හැඳින් වූ මොඟු "ඇකුබිම් ඩිලාබාන්ස්" නම් බැලේ තාට්‍ය පාසල ද ආරම්භ කර ඇත. මෙම පාසල තුළින් රංග ගිල්පින් වීසින් බැලේ පුහුණුව ලැබූ අතර, 17 වන සියවස වන විට මේට කාන්තා දායකත්වය ද ලැබේ ඇත.
- මෙසේ බලන කළ 15 වන සියවසේ ඉතාලියෙන් ප්‍රහවය ලැබූ බැලේ රංග කළාව 16, 17 යන සියවස්වල ප්‍රංශයට සංක්‍රමණය වී එහි වඩාත් සංවර්ධනය වී ව්‍යාප්ත වූ ආකාරය මතාව පැහැදිලි වේ.
- (ii) ඉතාලියේ උපත ලබා ප්‍රංශයේ වර්ධනය වූ බැලේ තාට්‍ය වර්තමානයේ රුසියාවේ ඉතා උසස් තත්ත්වයක පවතී. මෙම කාලයෙහි ප්‍රංශයේ හා ඉතාලියේ තිබු බැලේ කණ්ඩායම්වලට අමතරව රුසියාව වැනි රටවල ද බැලේ කණ්ඩායම් ඇති වී ඇත. මේට අමතරව මහා පිටර රුපුගේ කාලයේ ද රුසියාවේ බැලේ තාට්‍ය කළාවේ වර්ධනයක් ඇති වූ යුගයක් ලෙස පෙන්වා දිය හැක. 18 වන සියවස මැද භාගයේ සිට සිසු සංවර්ධනයක් කරා යොමු වූ රුසියාව 19 වන ශකවර්ෂයේ ද බැලේ රංග කළාවට පුවිණ්ෂ වෙනස්කම් රාසියකට උරුමකම් කිවේ ය. එසේ වූ වෙනස්කම් අතර ආකෘතියෙහි වෙනස්කම්, රංග වින්තාසයන් හි වෙනස්කම්, ඇදුම් පැලුදුම්, සංගීතය හා ප්‍රබල නර්තන කණ්ඩායම් බිහිවීම ආදි අංග මෙහි වූ සංවර්ධනාත්මක ලක්ෂණ ලෙස පෙන්වාදිය හැක.
- එසේ ම රුසියාව ඇපුරුණාවාට ගෙන බැලේ තාට්‍යයේ සිදු වූ වැදගත් සංවර්ධනාත්මක වැඩිපිළිවෙළක් ලෙස විවිධ රංග ගාලා බිහිවීම, තාට්‍ය පාසල් ඇතිවීම දැක්වීය හැක. සෙන්පිටර්ස්ටර්ග්වල බැලේ පාසල බිහිවීම එයට කදිම තිදුළුනාකි. එපමණක් ද තොවා, බෙඳුළුණ්දි රගහල වැනි ඉහළ තත්ත්වයේ රංග ගාලා බිහිවීම ද බැලේ රංගනයට රුසියාවෙන් ලැබූණු දායකත්වය හා සංවර්ධනාත්මක ලක්ෂණයකට ප්‍රබල උදාහරණයකි.
- තව ද නව තිර්මාණකරුවන් බොහෝ තිර්මාණකරුවන් පිළිබඳ ප්‍රාග්ධනයක් ලෙස පෙන්වාදිය හැක. ඒ අතර මාරියස් පෙරිපා, පිටර වෙශිකාස්කිවි දක්වීය හැක. ඒ වාගේ ම ප්‍රාලීං නර්තන ගිල්පින් රසක් මෙම යුගයයේ රුසියාවෙන් බිහිවීම ද බැලේ තාට්‍යයේ සංවර්ධනයට රුසියාවෙන් ලැබූණු දායකත්වයකි. වස්ලුව් තිර්නස්කි, මයිකල් ගොක්සින්, ඇනා පවිලෝවා, ගලිනා උලතෙක්වා ආදිනු එවැනි නර්තන ගිල්පින් යා.
- මෙම කාලවකවානුවෙහි බොහෝ තිර්මාණකරුවන් බිහිවූවා සේ ම මවුන් තුළින් නව තිර්මාණ රාසියක් ද බිහි වී ඇත. හංසවිල, රෝමියේ ජ්‍රිලියට්, පෙටිරුෂ්කා, තාට් තැකර, සින්බුල්ලා එවැනි තාට්‍යයන් ය.
- මෙහි හේතුන් මත 20 වන සියවස වන විට බැලේ රංග කළාව ජාත්‍යන්තර මට්ටමට පැමිණිය හැකි ලෙසකේ පිළිගත් කළාවක් ලෙස ජනප්‍රියත්වයට පත්වීමට ද හැකි විය. මේ අනුව පෙනීයන්තේ බැලේ රංග කළාව විකාශනය වීමේ දී රුසියාවෙන් ලැබූ දායකත්වය හා මෙම යුගයයේ සිදු වූ සංවර්ධනයයි.
- (iii) හංසවිල බැලේ තාට්‍ය තාට්‍යය රංගනයේ දී හංස දෙනුවෙගේ වරිතයට පණ දුන් තර්තන ගිල්පිණියන් දෙදෙනෙකු ලෙස ඇනා පවිලෝවා හා ගලිනා උලතෙක්වා දක්වීය හැක.
- ඇනා පවිලෝවා :-**
- ඇනා පවිලෝවා 1881 ජනවාරි 31 වන දින රුසියාවේ සෙන්පිටර්ස්ටර්ග් තාගරයේ උපත ලැබේය. තුවා කළ සිට තර්තනයට උපත් හැකියාවක් උරුමකර ගත මැය සෙන්පිටර්ස්ටර්ග් හි ඉමිරියල් බැලේ පාසලන් තර්තන හැකියාව ලබාගත් ප්‍රථම බැලෝනා වූවා ය.

මියගිය හංසයාගේ වරිතයට පණ පොවුම්න් ලොව පතල "හංසවිල" බැලේ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන නිශ්චය වීමේ හාගාය ද මැය අත්කර ගත්තා ය. මුල් කාලවකවානුවෙහි මෙයි හංසවිල බැලේ නාට්‍යය අසාර්ථක නිර්මාණයක් වී ඇති අතර, පසු කළේ එය විවිධ හේතුන් මත සාර්ථක නිර්මාණයක් වී ලොව ප්‍රකට විය. එම සාර්ථකත්වයේ එක් පුරුෂක් ලෙස ඇතා පවිලෝවාගේ රෝගන දායකත්වය නම් කළ හැක. 1930 වන විට හංසවිලෙහි ප්‍රධාන හංස දෙනුවගේ වරිතය රෘග්‍රූම සඳහා මැය මහත් කැපවීමකින් කටයුතු කර ඇති බව කියුවේ. එහි දී මැය මෙම වරිතය සාර්ථකව ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා තම නිවසෙහි හංස විලක් තහවා එහි හංස දෙනුවක් ඇති කර එම හංස දෙනුවගේ හැඳින්ම රටා, ගති පැවතුම් ආදි අංග ලක්ෂණයන් හොඳින් නිර්ක්ෂණය කර ඇත. එම නිර්ක්ෂණය තුළින් ලබාගත් මතා පුහුණුව මත ඇය මෙම වරිතය ඉතා විශිෂ්ට ලෙස ලෝකයා හමුවේ ඉදිරිපත් කර ඇත. මෙය ද හංසවිලෙහි සාර්ථකත්වයට හේතු සාධක ය.

ඒවාගේ ම ඇයගේ ගුරීරයේ වූ සුන්දරත්වය ද මෙම නිර්මාණයට මහත් පිටුවහලක් වූ බව කිව යුතුම ය. තර්තනයට යොදාගත් තුළ ඇදුම හා එහි ඇති රියාඩින ලක්ෂණ තර්තනයට ගැලපීම ද හංස දෙනුවගේ වරිතයට මතාව පණ දුන් බව ප්‍රකාශ කරන්නේ හදුනිරි සතුවිනි.

### ගලිනා උලනෙවා :-

ඇතා පවුලෝවාගේ මිය යාමන් සමග හංසවිල බැලේ නාට්‍යයේ හිස් වූ හංස දෙනුවගේ වරිතයට පණ දුන් අනෙක් ශිල්පීය වූයේ ගලිනා උලනෙවා ය. කුඩා කාලයේදී මෙම බැලේ නාට්‍යය පුහුණුවීමට පැමිණි මැයට අවුරුදු 20 දී පමණ මෙම බැලේ නාට්‍යයෙහි රෝගනයට ඉදිරිපත් වීමට හැකි වී ඇත. වසර ගණනාවක් ලත් පුහුණුවත් කැපවීමත් මත මැය මෙම හංසවිල බැලේ නාට්‍යයෙහි දීර්ඝ කාලයක් රු පෑ නිශ්චය ද වූවා ය.

රුකියාවේ 1910 වර්ෂයේ ඉමිහිරියල් බැලවී පාසලෙහි තර්තනය ඉගෙන ගත් මැය එහි දක්ෂ නිශ්චයක ද වූවා පමණක් තොව, හංසවිලෙහි හංස දෙනුවගේ වරිතය රෝගනය කිරීමේදී සුළුයට සෙලවෙන තොඩියක් හා සමාන රෝගනයක යෙදී ඇත. මෙමගින් ගම්‍ය වන්නේ ඇයගේ ගුරීරයෙහි ඇත්තා වූ නම්‍යයිලි හාවයයි. තව ද ආකර්ෂනීය රෝගන ශිල්පීයක වූ මැය ඉහළ පහළ යැමේ අවස්ථාවන් තර්තනය කරනුයේ උරගයෙකු සේ ය. ඇයගේ රෝගන විලායන් එපමණ ම මටසිලුවූ ය. වසර ගණනාවක් හංසවිලෙහි ප්‍රධාන වරිතයට පණපොවුම්න් එහි උන්නතියට කටයුතු කළ මැය සමාන රාජියකින් ද පිදුම් ලැබූ නිශ්චයක වීමේ හාගාය ද නිශ්චර ගෙන ඇත.

\*\*\*\*\*