නර්තනය

අතිරේක කියවීම් පොත

12 ශ්‍රේණිය

සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය
ශ්‍රී ලංකාව

වෙබ් අඩවිය : www.nie.lk
විද්‍යුත් තැපෑල : info@nie.lk

නර්තනය

12 ශ්‍රේණිය

අතිරේක කියවීම් පොත

ප්‍රථම මුද්‍රණය 2018

© ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

ISBN

සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
භාෂා, මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජවිද්‍යා පීඨය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය
ශ්‍රී ලංකාව

වෙබ් අඩවිය : www.nie.lk
විද්‍යුත් තැපැල : info@nie.lk

මුද්‍රණය : මුද්‍රණාලය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්තුමියගේ පණිවිඩය

අධ්‍යාපනයේ ගුණාත්මක සංවර්ධනය සඳහා ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය විසින් කාලෝචිත ව විවිධ ක්‍රියාමාර්ග අනුගමනය කරනු ලබන අතර ඒ ඒ විෂයයන්ට අදාළ ව අතිරේක කියවීම් පොත් සම්පාදනය එහි එක් ප්‍රතිඵලයකි.

ඒ අනුව 6 සිට 13 ශ්‍රේණි විෂය නිර්දේශ හා ගුරු මාර්ගෝපදේශ පන්ති කාමරය තුළ සාර්ථක ව ක්‍රියාත්මක කිරීම සඳහා ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය විසින් අතිරේක කියවීම් පොත් සම්පාදනය කර ඇත.

කියවීම් ග්‍රන්ථ මඟින් විෂය නිර්දේශයට අදාළ උද්ධෘත ගුරු ශිෂ්‍ය දෙපාර්ශ්වය වෙත සැපයීමෙන් අදාළ විෂය ධාරාව පහසුවෙන් අධ්‍යයනය කිරීමට පහසුකම් සැලසෙනු ඇති බව අපගේ විශ්වාසය යි.

කියවීම් ග්‍රන්ථය පරිශීලනය කොට ඉගෙනුම් - ඉගැන්වීම් ක්‍රියාවලිය සාර්ථක කර ගන්නා ලෙස ගුරු භවතුන්ගෙන් ද, සිසු දරු දැරියන්ගෙන් ද ඉල්ලා සිටිමි.

මෙම කියවීම් ග්‍රන්ථය ඔබ අතට පත් කිරීම සඳහා ශාස්ත්‍රීය දායකත්වය සැපසූ ආයතනික කාර්ය මණ්ඩලය සහ බාහිර විද්වතුන් වෙත මාගේ කෘතඥතාව හිමි වේ.

ආචාර්ය ජයන්ති ගුණසේකර
අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්ගේ පණිවිඩය

ඉගෙනුම නිරතුරු ව ඇගැයීම සමග සම්බන්ධ කළ හැකි ය. ඉහළ ඇගැයීම් සාධනයක් සඳහා අත්දැකීම පුළුල් විය යුතු ය. විහිද ගිය පුළුල් පරාසයක් සහිත ඉහළ ඇගැයීමක හිමිකම සැමට ම උපරිම සතුටක් උරුම කරයි. ඒ සඳහා සේවනයට අදාළ පුද්ගල, ස්ථාන, වස්තු, සිද්ධි බහුල වීම අවශ්‍ය ය.

එසේ ඉගෙනුම් අත්දැකීම් පුළුල් කිරීම සඳහා අතිරේක කියවීම් පොත් සකස් කිරීමට හැකි වීම ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයට සතුටකි. ඒ සඳහා කැප වී ක්‍රියා කළ සැමට අපගේ ස්තුතිය පිරිනැමේ.

ශිෂ්‍ය ප්‍රජාව මෙම අතිරේක කියවීම් පොත පරිහරණය කරමින් එමඟින් ඉදිරිපත් කරන වෙනත් දැනුම් මූලයන් ද සමීප කර ගතහොත් ඉහළ සාධනයක් වෙත ළඟා වීමට හැකි වීම නිසැක ය. එබැවින් ශිෂ්‍ය, ගුරු දෙගුරු, සැමගේ අවධානය යොමු විය යුතු ය. මෙම අතිරේක සම්පත් පොත් තවදුරටත් සංවර්ධනය කිරීමට උක්ත සැමගේ අවධානය යොමුවීම ද අප විසින් අපේක්ෂා කෙරේ. අදාළ යම් කරුණක් වේතොත් අප දැනුම්වත් කරන ලෙස ඉල්ලා සිටින අතර දූයේ දූ දරුවන්ගේ ඉගෙනුම් පරාසයන් පුළුල් වෙමින් අභිමානවත් දූයක් ගොඩ නැගේවා' යි ප්‍රාර්ථනා කරමි.

ආචාර්ය පූජ්‍ය මාඹුල්ගොඩ සුමනරතන හිමි
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්
භාෂා මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජ විද්‍යා පීඨය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

හැඳින්වීම

ශ්‍රී ලංකාවේ පාසල් පද්ධතිය තුළ හර හෙවත් ප්‍රධාන විෂයයන් ලෙස පිළිගත් මව්බස, ගණිතය, විද්‍යාව වැනි විෂයයන් සඳහා දීර්ඝ කාලයක සිට විෂයය නිර්දේශයට සමගාමී ව ගුරු අත්පොතට (Teachers' Guide) අමතර ව පෙළ පොත් (Text book) භාවිතයේ පවතී. ඒ අනුව ගුරු අත්පොත ගුරුවරයාට ද, පෙළ පොත සිසු පරිහරණයට ද ලබා දෙමින් සිසුන් තුළ නැණ පහන් ඉතා උසස් ලෙස දල්වන්නට සැවොම ක්‍රියාත්මක වේ.

සෞන්දර්යය විෂයය, සුභාෂිත කතු කී ලෙස ''ගුණ නැණ බෙලෙන් යුතු පුතු ම ය ඉතා ගරු'' යන පෙදෙහි 'ගුණ' වඩනට දෙනු ලබනුයේ අද්විතීය දායකත්වයෙකි. නැණ වැඩෙනුයේ විෂයබද්ධ දැනුම හා හැකියා වැඩුම මුල්කොට ය. මිනිසා ගුණවත් නම් මානව යහපැවැත්මට, පරිසරයට සොබා දහමට සංවේදී පුරවැසියකු බව හේ චර්යාවෙන් ම පළ කරයි. 'ගුණ' පළමුකොට ද, 'නැණ' ඊට සරිලන පමණින් ද යුතු වූ පුරවැසියකු අද මෙදෙසට වඩා අවැසි ය. ඒ ගරු කටයුතු පුරවැසියා තැනුමට නම් සෞන්දර්ය විෂයයන් ප්‍රධාන විෂයයන් ලෙස සළකා කටයුතු කිරීම වටී. ඒ බැව් බොහෝ කලෙක සිට හඳුනා මෙම විෂය ක්ෂේත්‍රයේ නැගුම උදෙසා වෙහෙසෙන අපි, මෙතෙක් පිළිගැනුමට ලක් ව ඇති හර විෂයයන්ට සේ ම මීට ද සිසු කැළ සඳහා පෙළපොත් නිපදවීමෙහි අගය පෙන්වා දුන්නෙමු. අප තවමත් ''හර'' නොවන බැවින් ඊට ඉඩකඩක් නො ලද මුත් ගුරුවරයාට ඉගැන්වීමට උපකාරක අත්පොතක් ලෙස මෙවන් අතිරේක කියවීම් පොතක් පද්ධතියට පිළිගැන්වීමට ඉඩ ප්‍රස්තාව ලදිමු. මින් ඉටුවනුයේ පෙළපොතෙහි කාර්යභාරය ම නොවන මුත් මෙය සිසු පසට ද, ගුරු පසට ද, ඉමහත් ශක්තියක් හා ජාතික වශයෙන් සම්මත, සමපාත බවක් ඇති කිරීමට නොමඳ ඵලදායක සම්පතක් වනු ඇත.

පන්තිකාමරයට හරවත් වූ මෙම ඉගෙනුම් සම්පත හෙට දවසේ පද්ධති ගත කිරීමෙන් අප සපුරා ගන්නට අපේක්ෂිත සුවිශේෂ ඵල මෙසේ වේ.

1. ගුරුවරයාට අත්‍යවශ්‍ය විෂය කරුණු එක ගොනුවක් කොට සපයා දීමෙන් ගුරු කාර්යක්ෂමතාව ඉහළ නැංවීම.
2. ගුරු මාර්ගෝපදේශයෙහි සවිස්තරාත්මක ව ඉදිරිපත් නො කෙරෙන විෂයය අන්තර්ගතයන් මෙම පොත ඇසුරින් ලබා දීම.
3. ගුරු මාර්ගෝපදේශයට ඌණ පූර්ණයක් වීම.
4. මතභේදයන්ට තුඩු දෙන විෂය කරුණු වෙතොත් ඒ පිළිබඳ ජාතික වශයෙන් ඒකමතික භාවයක් ඇති කිරීමට අවශ්‍ය නිශ්චිත කරුණු/තර්ක සම්පාදනය කිරීම.
5. විෂය කරුණුවල සමතුලිත බව හා සීමා නිර්ණයන්හි ප්‍රමිති ගත බව ඇති කිරීමෙන් ඇගැයීම් කාර්යය පහසු කර වීම.
6. ගුරුවරයාගේ දැනුම නිර්දේශයෙන් මඳක් ඔබ්බට ප්‍රසාරණය කරමින් විෂයානුබද්ධ දැනුම පිළිබඳ විශ්වාසනීයත්වය තහවුරු කිරීම.
7. ගුරු සිසු දෙපිරිසට ම ඉගෙනුම්- ඉගැන්වීම් ක්‍රියාවලිය රසවත් හා හරවත් අත්දැකීමක් බවට පත් කිරීම.

ඒ සා ඉමහත් සම්පතක් ලෙස මෙම පොත අප දෙස දරු කැළගේ යහ ගුණ නැණ වඩන්නට මෙන් ම රසවත් ඉගෙනුම් පරිසරයක් නිර්මාණය කර ගන්නට ඔබට පිහිට වනු ඇත. ඔබගේ ක්‍රියාශීලී බව හා දැනුවත් බව මින් තව තවත් වැඩේවා! එමෙන් ම වත්මන් දරු කැළට සෞන්දර්ය විෂයය ඉගෙනුම රසවත් හා හරවත් ජීවිත අත්දැකීමක් වේවා! යනුවෙන් මම පතමි.

ශාස්ත්‍රපති සුදත් සමරසිංහ
(අධ්‍යක්ෂ, සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව)
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල් (වැ. ආ.)
ගුරු අධ්‍යාපන හා විකල්ප අධ්‍යාපන පීඨය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

විෂයමාලා කමිටුව

අනුමැතිය - ශාස්ත්‍රීය කටයුතු මණ්ඩලය, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

උපදේශනය - ආචාර්ය ටී. ඒ. ආර්. ජේ. ගුණසේකර අධ්‍යක්‍ෂ ජනරාල්

අධීක්‍ෂණය - ආචාර්ය පූජ්‍ය මාඹුල්ගොඩ සුමනරතන හිමි
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්‍ෂ ජනරාල්
භාෂා මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජ විද්‍යා පීඨය

විෂය අධීක්‍ෂණය - විශාරද සුදත් සමරසිංහ -අධ්‍යක්ෂ
සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල් (වැ.බ)
විකල්ප හා ගුරු අධ්‍යාපන පීඨය
එස්. වර්ණසිංහ, අධ්‍යක්‍ෂ (වැ.ආ)
සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව

විෂය සම්බන්ධීකරණය - එච්. එම්. බී. කල්‍යාණි, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය

ලේඛක මණ්ඩලය

අභ්‍යන්තර
- එච්. එම්. බී. කල්‍යාණි, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
- බී. මරීනා ශිරාන්ති ද සොයිසා කථිකාචාර්ය

බාහිර
- සම්මානිත මහාචාර්ය, ආචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේ
- ජගත් පද්මසිරි, කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය, කොළඹ
- කේ. ඒ. මල්ලිකා, සහකාර අධ්‍යාපන අධ්‍යක්‍ෂ
  හොරණ කලාප අධ්‍යාපන කාර්යාලයය
- සුසන්ත ගුණවර්ධන, සහකාර අධ්‍යාපන අධ්‍යක්‍ෂ
  දෙනුවර කලාප අධ්‍යාපන කාර්යාලයය, මහනුවර
- කේ. එල්. ඒ. ධර්මලතා, ගුරු උපදේශක
  කලාප අධ්‍යාපන කාර්යාලයය, දෙහිඕවිට
- දීප්ති පියසේකර, ගුරු සේවය
  බප/කො/ආනන්ද බාලිකා විද්‍යාලයය, කොළඹ 10
- ඒ. ඩබ්. බියන්කා එම්. අබේසිංහ, ගුරු සේවය
  බප/ජය/ධර්මපාල විද්‍යාලය, පන්නිපිටිය
- ගුණසිරි රාජපක්‍ෂ, ගුරු සේවය
  ඉහළගම මහ විද්‍යාලයය, නිකවැරටිය
- කේ. බී. දීපාල් ගුණසේන, ගුරු සේවය
  ඩිලාසාල් මහා විද්‍යාලයය, කොළඹ 15
- පී. ඩබ්. ටී. ඩයන්, ගුරු සේවය
  බිෂොප් විද්‍යාලයය, කොළඹ 03
- නුවන් තීක්‍ෂණ ලියනගේ, සම්බන්ධීකාරක
  සෞන්දර්ය අංශය, සසෙක්ස් පාසල් ජාලය

විෂය සංස්කාරක මණ්ඩලය
- ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය මුදියන්සේ දිසානායක
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- මහාචාර්ය ආරියරත්න කලුආරච්චි
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- සම්මානිත මහාචාර්ය, ආචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේ
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- වික්‍රමසිංහ බණ්ඩාර, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- ආචාර්ය අසෝකා දිසානායක, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- ආචාර්ය ශ්‍රියාණි රාජපක්ෂ, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- යොහාන් පොඩිනිලමේ, කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය

දස පුද්ගල ඇගයීම් කමිටුව
- ආචාර්ය මිරැන්ඩා හේමලතා,
  විශ්‍රාමික සෞන්දර්ය අධ්‍යක්ෂ,
  සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
- මහාචාර්ය ආරියරත්න කලුආරච්චි
  සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
- ආචාර්ය කුමුදිනී මද්දුමාගේ,
  ප්‍රසංග කලා අධ්‍යයන අංශය
  ශ්‍රීපාලි මණ්ඩපය, කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලයය
- ආචාර්ය ඩබ්. වී. පී හිමාලිකා රණවීර,
  ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලයය
- මහීපාල උක්වත්ත, සහකාර අධ්‍යාපන අධ්‍යක්ෂ,
  අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය, ඉසුරුපාය, බත්තරමුල්ල
- කේ. ඒ. මල්ලිකා, සහකාර අධ්‍යාපන අධ්‍යක්ෂ
  හොරණ කලාප අධ්‍යාපන කාර්යාලයය
- චන්දන සමන් කුමාර, ගුරු උපදේශක,
  කොට්ඨාශ අධ්‍යාපන කාර්යාලයය, පොල්පිතිගම
- කේ. බී. දීපාල් ගුණසේන, ගුරු සේවය
  ඩිලාසාල් මහා විද්‍යාලයය, කොළඹ 15.

භාෂා සංස්කරණය
- එන්. ඒ. වික්‍රමරත්න, විශ්‍රාමික ගුරු සේවය
- ශ්‍රීනාත් ගණේවත්ත

කංචුක නිර්මාණය
- රවීන්ද්‍ර තේනුවර, කථිකාචාර්ය
  සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව

පරිගණක වදන් සැකසුම
- කේ. වී. ආබෲ, විශ්‍රාමික ගුරු සේවය
- ඒ. ඩබ්. බියන්කා එම්. අබේසිංහ, ගුරු සේවය
  බප/ජය/ධර්මපාල විද්‍යාලයය, පන්නිපිටිය.
- කේ. ඒ. ඒ. ජයරාණි ගුණතිලක

විවිධ සහාය
- දීපා ශිරෝමණී
- කේ. ජී. පෙරේරා

පටුන

අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්ගේ පණිවුඩය
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්ගේ පණිවුඩය
හැඳින්වීම
විෂය මාලා කමිටුව
විෂය සංස්කාරක මණ්ඩලය
දස පුද්ගල ඇගයීම් කමිටුව

1. පරිච්ඡේදය
   1.0 **නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ප්‍රායෝගික කුශලතා ප්‍රදර්ශනය** 13 - 38

2. පරිච්ඡේදය
   2.0 **නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය හා භාවිතය** 39 - 74

3. පරිච්ඡේදය
   3.0 **සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූපය හඳුනා ගැනීම හා වාදනය** 75 - 89

4. පරිච්ඡේදය
   4.0 **විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කර ගනිමින් නිර්මාණකරණයේ යෙදීම** 90 - 95

5. පරිච්ඡේදය
   5.0 **ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනයන්හි පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය** 96 - 115

6. පරිච්ඡේදය
   6.0 **නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම** 116 -142

7. පරිච්ඡේදය
   7.0 **බහුවිධ සංස්කෘතිකාංගවල වටිනාකම්** 143 - 160

8. පරිච්ඡේදය
   8.0 **නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර ඇති සහසම්බන්ධතාව** **161 166**

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

- කලුආරච්චි, ආරියරත්න - කෝලම් නාටක විමසුම (2006)
- කලුආරච්චි, ආරියරත්න - බැලේ ඔපෙරා ගීත නාට්‍ය සහ මුද්‍රා නාට්‍ය (2007)
- කලුආරච්චි, ආරියරත්න - ශ්‍රී ලාංකේය මුද්‍රා නාට්‍ය කලාවේ සම්භවය (2017)
- කරුණාරත්න, බණ්ඩාර - උඩරට බෙර වාදන කලාව
- කරුණාරත්න, බණ්ඩාර - පහතරට බෙර වාදන කලාව
- කාරියවසම්, තිස්ස - බලියාග පිළිවෙළ
- කුමාරතුංග, සමන් - සබරගමු බලියාග පිළිවෙළ
- කෝට්ටගොඩ, ජයසේන - භාරතීය නර්තන සම්භවය -
- කෝට්ටගොඩ, ජයසේන - ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය 1, 11 (1996)
- කෝට්ටගොඩ, ජයසේන - සබරගමු කිරිමඩු ශාන්තිකර්මය (1995)
- කෝට්ටගොඩ, ජයසේන - පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය (1995)
- දයාරත්න, ඩබ්. ඒ. ඩී. ටී. - අ.පො.ස. (උ/පෙළ) නර්තන අධ්‍යයනය-2003
- දළුවත්ත, චන්ද්‍රසේන - පහතරට නැටුම්, රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය
- දිසානායක, මුදියන්සේ - කංකාරි කාව්‍ය සාහිත්‍යය -2010
- දිසානායක, මුදියන්සේ - කොහොඹා යක් කංකාරිය හා සමාජය
- දිසානායක, මුදියන්සේ - ආසියාවේ නාට්‍ය නර්තන කලාව
- දිසානායක, මුදියන්සේ - සිංහල නර්තන කලාව -2010
- දිසානායක, මුදියන්සේ - වලියක් මංගල්‍යය විමසුම -2005
- දිසානායක මුදියන්සේ - ගැමි නාටක ප්‍රවේශය -2010
- දිසානායක මුදියන්සේ - නර්තන වාක් කෝෂය -2010
- දිසානායක, මුදියන්සේ - ශ්‍රී ලංකාවේ දමිළ සංස්කෘතිය
- දිසානායක, සරත් කුමාර - හෙළ ගී වහර - 2000
- දිසානායක, සරත් කුමාර - සොකරි සහ කවි නාඩගම
- පද්මසිරි, ජගත් - වේදිකා නාට්‍යයේ ආනුශංගික කලා - 2010
- පතිරණ, සේනාරත්න අභිනය දර්පණය
- ප්‍රේමතිලක, නිමල් - ජනකවි වාරම් - 1996
- බෙන්තරගේ, ලයනල් - සිංහල සැරසිලි කලාව
- බෙන්තරගේ, ලයනල් - රංග භාණ්ඩ හා රංගාභරණ නිර්මාණකරණය
- බෙන්තරගේ, ලයනල් - රීරි යක් සංකල්පය හා සමාජය
- බෙන්තරගේ, ලයනල් - සින්දු වන්නම් විමර්ශනය
- මද්දුමාගේ, ගයානි දීපිකා - සබරගමු පහන්මඩු යාගය - 2004
- මාරසිංහ, වෝල්ටර් හරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ප්‍රථම භාගය සංශෝධිත සංස්කරණය - 2004
- මුතුකුමාරණ, බුද්ධි කල්‍යාණි - නර්තනය, උසස් පෙළ ඉගෙනුම් ඉගැන්වීම් ක්‍රියාකාරකම් අත්වැල-1
- මුතුකුමාරණ, බුද්ධි කල්‍යාණි - නර්තනය, උසස් පෙළ ඉගෙනුම් ඉගැන්වීම් ක්‍රියාකාරම් අත්වැල -2 - 2013
- රාජපක්ෂ, ශ්‍රියානි - සබරගමු නර්තන කලාව -
- විජේවර්ධන, සරත් - සිංහල තිත් තාල ක්‍රමය, 1994, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ
- වීරරත්න, යමුනා - ජන කවි 1
  ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය - සිංහල දෙපාර්තමේන්තුව - 1994
- සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර - සිංහල ගැමි නාටකය - 1992
- පඤ්ඤාකිත්ති, හිරිපිටියේ හිමි - හරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය පරිවර්තනය
- රංගන ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය - සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනයේ, නර්තන අංශයේ ප්‍රකාශනයකි. (1983)
- විශේෂ සමරු කලාපය - රිද්දියාගය හෙවත් රට යකුම - එස්. එල්. එච්. ප්‍රනාන්දු, කේ එස්. ප්‍රනාන්දු, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, කේ. සිරිල් මීගම, ලයනල් බෙන්තරගේ (සරසවිපාය ආචාර්ය සංගමයේ ප්‍රකාශනයකි) - 1996

01 පරිච්ඡේදය

1.0 නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ප්‍රායෝගික කුසලතා ප්‍රදර්ශනය

1.1.1 පා සරඹ - මණ්ඩි පද 1-12 දක්වා 13 - 14

1.1.2 ගොඩ සරඹ - ඉලංගම් සරඹ - දොඹින පද - කස්තිරම්, ඉරට්ටි, හමාර පද 15 - 17

1.2 ශ්‍රී ලාංකේය සාම්ප්‍රදායික නර්තනය හා සබැඳි පැනීම් හා කැරකීම් 18 - 20

1.3 වන්නම් - සින්දු වන්නම්

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

මුසලඩි, ගණපති, මයුරා වන්නම් 21 - 22

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශුද්ධ තාලය, ලලිත රාග තාලය, නළු ගීතිකා තාලය,

සින්දු වන්නම් 23 - 24

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය 24 - 25

කොවුලා, තිසරා, නාග ගජගා වන්නම්

1.4 ගායනය රහිත ව ඉදිරිපත් කරන සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කුඳංත ගතදොං වට්ටම 26 - 27

දොං ජිංත ගත දොංත වට්ටම

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය 28 - 29

ගුඳ ගතිගත වට්ටම

එක් තාලය, දෙතාලය, තුන්තාලය

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය 29 -

යක්පද මාත්‍රය, ගමන් මාත්‍රය

1.5 පූජා භාණ්ඩ හසුරුවමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය 30 -

කොතල පදය

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කොතල පදය 31 -

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

කෙණ්ඩි පාලිය 32 -

1.6 ගායනය සහිත සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග ඉදිරිපත් කිරීම

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය 33 - 34

මංගලම් නර්තනය

කුවේණි අස්න

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය 35 - 36

විෂ්ණු මල් අස්න

ශුද්ධ මාත්‍රය

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය 37 - 38

සමන් දෙවි මල් අස්න

මුල් මාත්‍රය

02 පරිච්ඡේදය

2.0 නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය හා භාවිතය

2.1 රස භාව සංකල්පය 39 - 42

2.2 විවිධ චරිත නිරූපණ 43 - 47

ජස කෝලම

මුදලි කෝලම

නොංචි කෝලම

රීරි යකා

2.3 දේශීය තාල පද්ධතියේ විකාශය 47 - 52
2.4 හින්දුස්ථානි හා කර්ණාටක තාල 53 - 55
2.5 ප්‍රස්තාරකරණය 56 - 74

03 පරිච්ඡේදය

3.0 සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූපය හඳුනා ගැනීම හා වාදනය

3.1 වාද්‍ය භාණ්ඩ සකස්කිරීමේ චාරිත්‍ර හා ශිල්ප ක්‍රම 75 - 82
ගැටබෙරය
පහතරට බෙරය
දවුල
තම්මැට්ටම
උඩැක්කිය
3.2 බෙර, දවුල් සරඹ පද වාදනය 83 - 85
උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
3.3 වන්නම් ගායනය කරමින් බෙර, දවුල් වාදනය 85 - 89
උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

04 පරිච්ඡේදය

4.0 විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කර ගනිමින් නිර්මාණකරණයේ යෙදීම
4.1 සිද්ධියක් ඇසුරින් චරිත නිරූපණය 90 -
4.2 චරිතාත්මක අංග රචනය 90 - 93
4.3 රංග ආභරණ සකස් කිරීම 94 - 95

05 පරිච්ඡේදය

5.0 ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනයන්හි පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය
5.1 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි ගායනය 96 - 98
මඩුපුරේ කවි
නානුමුර කවි
කොහොඹාහැල්ලේ කවි
ග්‍රහපන්ති කවි
5.2 නර්තන අංග හා සබැඳි ගායනය 99 -108
උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
- වන්නම්
- මංගලම්
- කුවේණි අස්න

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
- සින්දු වන්නම්
- කොතල පදය
- ශුද්ධ මාත්‍රය
- විෂ්ණු මල් අස්න

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
- වන්නම්
- මුල් මාත්‍රය

- කෙණ්ඩි පාලිය
- සමන් දෙවි මල් අස්න

5.3 උඩැක්කි හා පන්තේරු නර්තනය හා සබැඳි ගායනය 108 - 110
- උඩැක්කි කවි
- පන්තේරු කවි

5.4 ගැමි හා සේ ගී ගායනය 110-115
- පතල් කවි
- ටීකා සීපද
- නෙළුම් කවි
- ප්‍රශස්ති
- හටන් කවි

06 පරිච්ඡේදය

6.0 නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම

6.1 නර්තන කලාවේ ප්‍රභවය හා විකාශය 116-118

6.2 දේශීය නර්තනයේ ඓතිහාසික තොරතුරු 118-123

ප්‍රාග් බෞද්ධ, අනුරාධපුර, පොළොන්නරු,
දඹදෙණි, කුරුණෑගල, යාපහුව යුග

6.3 දේශීය වන්නම්වල ප්‍රභවය හා විකාශය 123-126

6.4 ශාන්තිකර්ම පිළිබඳ තොරතුරු

6.4.1 වලියක් මංගල්‍යය 127-129

6.4.2 කිරිමඩුව 129-132

6.4.3 රටයකුම 132-136

6.44 බලි ශාන්තිකර්මය 136-141

07 පරිච්ඡේදය

7.0 බහුවිධ සංස්කෘතික අංගවල වටිනාකම්

7.1 නිර්දේශිත සිංහල හා ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම් 142-148
- ලී කෙළි, කළගෙඩි, ගොයම්, කුළු, මෝල්ගස්, පතුරු, තාලම්, කෝලාට්ටම්, චෙම්බු, අරිවිවෙට්ටු, සුලකු, කරගම් (කරහම්), කාවඩි, කොළඳු පරිතාල්

7.2 ශාන්තිකර්මවල නාට්‍යමය අවස්ථා
- කොහොඹා කංකාරියේ ඌරා යක්කම 148-150
- රටයකුමේ නානුමුරය 150-152
- පහන්මඩුවේ පොත්කඩේ යක්කම (පොක්කඩේ යක්කම)152-

7.3 භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයෝ 153-156
- භරත නාට්‍යම්, කථක්, කථකලි, මණිපුරි, නර්තන සම්ප්‍රදායවල ආරම්භය හා විකාශය

7.4 රූපවාහිනී නර්තන වැඩ සටහන් විචාරය 157-158

7.5 බැරිසිල්/පටාචාරා කලාකෘති විචාරය 159-160
- බැරිසිල්
- පටාචාරා

08 පරිච්ඡේදය

8.0 නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර සහ සම්බන්ධතා

8.1 නර්තනය හා සංගීතය 161

8.2 නර්තනය හා නාට්‍ය 162-164

8.3 නර්තනය හා චිත්‍ර කලාව 164-166

01 පරිච්ඡේදය

1.0 නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ප්‍රායෝගික කුසලතා ප්‍රදර්ශනය

1.1.1 පා සරඹ - මණ්ඩි පද නර්තනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

පා සරඹ

සරඹ නාමය		සරඹ පදය
01. අඩිය	:	තෙයි.
02. දෑඩිය	:	තෙයි කිත තෙයි තාම්.
03. තුන් අඩිය	:	තෙයි කිත තෙයි කිත තෙයි කිත තෙයි තාම්.
04. සිවු අඩිය	:	තෙයිත තෙයිත තෙයි තෙයියත් තාම්.
05. දැල අඩිය	:	තේ යි ති තා තෙයි.
06. පසු පෙර අඩිය	:	තා තෙයියත් තා තෙයියත් තා තෙයියත් තා තෙයි.
07. නුහුරු අඩිය	:	තා තෙයි තා තෙයියත් තාම්.

ඉහත සරඹය ආරම්භයේ දී තා අක්ෂරයට පූර්ණ පාදය තැබීමේ ක්‍රමයක් ද ඇති අතර ඇඟිලිවර තැබීම ද ව්‍යවහාර කෙරේ.

ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ නිෂ්පාදිත පා සරඹ දෘශ්‍ය සංයුක්ත තැටියේ තා අක්ෂරයට මුලින් ම ඇඟිලිවර තැබෙයි. ක්‍රම දෙකට ම අභ්‍යාස කළ හැකි ය.

08. කරණම් අඩිය	:	තෙයියත් තෙයියත් තෙයියත් තාම් තේයි තත්තක තෙයියත් තාම්.
09. දෙපැති අඩිය	:	තේයි තත්තක තෙයි තෙයි තත්තක තේයි තත්තක තෙයියත් තාම්.
10. තුන්පැති අඩිය	:	තෙයියත් තෙයිතා තිත් තෙයි තත් තා.
11. චක්‍ර අඩිය	:	තෙයිත තෙයිත තෙයි තෙයියත් තාම්.
12. සුරල් අඩිය	:	තෙයි තක තෙයි තක තෙයි තක තෙයි
හමාර කිරීමේ පදය	:	තෙයියත් තෙයියත් තෙයියත් තාම් තේයි තාම් තෙයි තෙයි තත්තත් තා.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

පා සරඹ

01. සරඹය : තෙයියත් තෙයි

02. සරඹය : තෙයිකිට තෙයි තා

03. සරඹය : තෙයි කිට තෙයි දොම්

04. සරඹය : තෙයි කිට/// තෙයි දොම්

05. සරඹය : තෙයි කිට තෙයි තා//
තෙයි කිට///තෙයි දොම්

06. සරඹය : තෙයි තෙයි තා// තෙයි කිට තා//

07. සරඹය : තෙයියත් තා කිට තෙයියත් දොම් ගත

08. සරඹය : තෙයියත් තා කිට තෙයියත් ගහිති ගතම්

09. සරඹය : තෙයියත් තරිකිට තෙයියත් දිරිකිට

10. සරඹය : තෙයියත් තරිකිට තෙයියත් දිගතම්

11. සරඹය : තෙයියත් කිටිතක ගුහිති ගදිරිකිට

12. සරඹය : තෙයි ගදිතගත තත් දිත් තොං නං

හමාර පදය : තෙයි තෙයි තා කිට තෙයියත් තා.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

මණ්ඩි පද

01. මණ්ඩි පදය : තෙයි

02. මණ්ඩි පදය : තෙයි තක

03. මණ්ඩි පදය : තෙයි තක///තෙයි

04. මණ්ඩි පදය : තෙයි තෙයියත් දොම්, තෙයිතක තෙයියත් දොම්

05. මණ්ඩි පදය : තෙයි තෙයි තත්තක තෙයිතක තෙයිතක

06. මණ්ඩි පදය : තෙයිත තෙහා තෙහා තෙහා//

07. මණ්ඩි පදය : තෙයි ගත කුඳ තේයි තකට // තෙයිගත කුඳ ///තේයි තකට

08. මණ්ඩි පදය : තෙයි දොම් තෙයියත් දොම්

09. මණ්ඩි පදය : තා තරිකිට තා තෙයි // තා තෙයි තා තෙයි

10. මණ්ඩි පදය : තත් ජිජිගත, තක ජිජිගත, තත් ජිත්තත් කුන්දත් තක ජිත්තත් කුංදත්

11. මණ්ඩි පදය : කිටි තරිකිට ගතත් // කිටි තරිකිට /// ගතත්

12. මණ්ඩි පදය : දිරිකිට තරිකිට ගත කුකුඳත් //දිරිකිට තරිකිට ගත /// කු - කු - දත්///

හමාර පදය : තෙයා තෙයා තෙයා තෙයා තෙයා තෙයියත් තාම් තේයි තාම්

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ගොඩ සරඹ

සරඹ නාමය		පදය හා කස්තිරම
01. අඩිය	:	දොම් කිට කිට දොම්.
කස්තිරම	:	තත් ජිත් තොං නං තා.
02. දෑඩිය	:	දොම් කිට කිට දොම්.
කස්තිරම	:	තත් ජිත් තක ජිත් තත් ජිත් තොං නං තා.
03. තුන් අඩිය	:	දොම් කිට දොම් කිට දොම් කිට කිට දොම්.
කස්තිරම	:	ගත්තකු ජිත්තම් ගජිතකු ජිත්තම් තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා.
04. සිවු අඩිය	:	දොම් කිට දොම් කිට දොම් කිට කිට දොම්.
කස්තිරම	:	ගත්තකු ජිත්තම් ගජිතකු ජිත්තම් ගජිං ජින්ත කුඳ ගජිතකු ජිත්තම් තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා.
05. ඇල සරඹය	:	දොම් කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තාග් ගජිංගත තරිකිට කුංදත් රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තා.
06. දෑල සරඹය	:	දොම් කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් /// තාග් ගජිංතක තරිකිට කුංදත් // රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තා.
07. අංගහාර සරඹය	:	දොම් කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් /// තාග් ගජිංතක තරිකිට කුංදත් // රුංතක ජිං ජිං තකු තක ජිං ජිං රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තා.
08. අර්ධ චක්‍ර සරඹය	:	දොම් කිට දොම්කිට දොම්කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් /// තාග් ගජිංගත තරිකිට කුංදත් // රුංතක ජිං ජිං තකු තක ජිං ජිං රුංතක ජිංතක තරිකිට කුඳ කුඳ තාග් ගජිංතක තරිකිට කුංදත් රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තා.
09. දෑත පෑගීමේ සරඹය	:	දොම්කිට දොම්කිට දොම්කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	තකට තකට තක තරිකිට කුංදත්// තකට තකට තක තරිකිට කුංදත් ගජිං
කස්තිරම වාදන විධි ක්‍රමය	:	තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත්// (තකට////) කුංදත් තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත් ගජිං
10. බඹර සරඹය	:	දොම්කිට දොම්කිට දොම්කිට කිට දොම්
කස්තිරම	:	තකට තකට තක තරිකිට කුංදත් තා තක ජිජි කුඳ // තකට තකට තක තරිකිට කුංදත් // තකට තකට තක තරිකිට කුංදත් තා.
කස්තිරම වාදන විධි ක්‍රමය	:	තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත් තා තක ජිජිකුඳ// තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත්// තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත් තා

11. පැනීම් සරඹය : දොමි කිට කිට දොම්
කස්තිරම : තක්කඩ කඩතක ජිජි කුඳ
ජික්කඩ කඩතක ජිජි කුඳ
තොංගඩ කඩතක ජිජි කුඳ
නංගඩ කඩතක ජිජි කුඳ
තක්කඩ කඩතක - ජික්කඩ කඩතක
තොංගඩ කඩතක - නංගඩ කඩතක
තක්කඩ ජික්කඩ - තොංගඩ නංගඩ
තත් ජිත් තොං නං තා.

12. චන්ද්‍රිකා සරඹය : දොමිකිට දොමිකිට දොමිකිට කිට දොම්.
කස්තිරම : තත් තත් තක්කඩ කඩතක
ජිත් ජිත් ජික්කඩ කඩතක
තොං තොං තොංකඩ කඩතක
නං නං නංකඩ කඩතක
තත් තක්කඩ කඩතක - ජිත් ජික්කඩ කඩතක
තොං තොංකඩ කඩතක - නං නංකඩ කඩතක
තක්කඩ කඩතක - ජික්කඩ කඩතක
තොංකඩ කඩතක - නංකඩ කඩතක
තක්කඩ - ජික්කඩ - තොංකඩ - නංකඩ
තත් ජිත් තකජිත් තත් ජිත් තොං නං තා.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ඉලංගම් සරඹ

01. ඉලංගම් සරඹය : තෙයි....
ඉරට්ටිය : කිට තා

02. ඉලංගම් සරඹය : දිත් තා
ඉරට්ටිය : දිත ගුඳ තා

03. ඉලංගම් සරඹය : ගුංද ගුඳම් ගත් දිම්ගත් දැහිං (දිතගත)
ඉරට්ටිය : දොංත ගතම් ගුම් දිම්ගත ගත්තත් ගත්දිත ගත ගත් දිම්ගත ගුංදත් තා.

04. පදය : රෙගුඳග තකුදොම්
ඉරට්ටිය : රෙගුඳ ගදිතගත ගුදිතක රෙගුඳකු දොම්.

05. ඉලංගම් සරඹය : ගුදිත ගුඳම් ගත ගදිත ගතම් ගුඳ
ඉරට්ටිය : ගුදිත ගුදිත්තම් - ගදිත ගදිත්තම් - දොංත ගදිතගත ගදිගත ගුදිගුඳ තා

06. ඉලංගම් සරඹය : ගදිගත ගුදිගුඳ රෙගතත් දිගතම් (දිතගත)
ඉරට්ටිය : ගදිගත ගුඳගත් දිගතම් - දිගතම් - ගුදිගත ගුඳගත් දිගතම් - දිගතම්
ගදිගත ගුඳගත් - ගුදිගත ගුඳගත් ගදිගත ගුදිගුඳ - රෙගතත් දිගතම්

07. ඉලංගම් සරඹය : දොංත ගදිතගත ගත් දැහිම්
ඉරට්ටිය : දොංතකු// දොංත ගදිත ගත ගතගුගුදිතගත දොංතත් ගුහිති ගදිරිකිට තා.

08. ඉලංගම් සරඹය : ගුං දූහිම්// ගත් තත් දොං (දිත ගත)

ඉරට්ටිය : දොංත ගදිතගත, ගත්ත ගදිත ගත, ගත් දූහිම්, ගුම් දූහිම් - දූහිම් දූහිම් දිතගත
ගුදිතක රෙගතකු දොම්

09. ඉලංගම් සරඹය : තර්... රි කඩ - දිර්... රි කඩ (තරිකඩ, දිරිකඩ)

ඉරට්ටිය : තත් තරි ගුඳගත, ගදිගත දිත්කුම්, තත්තරි දිත්තරි දොම්තරි කුරුඹිත් තරිදිරිකඩ ගුඳ තා.

10. ඉලංගම් සරඹය : ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගුඳ ගුම් දිත් තා (දිතගත)
ගහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගත් දිත් තා

ඉරට්ටිය : ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගුඳ ගුදිත ගුදිත් තත්//
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳගත්// ගුහිති ගදිරිකිට ගු-ඳ-ගත් දොම් දිත් තා.

11. ඉලංගම් සරඹය : ර්... රිම් දූහිම් රෙගදිත ගත ගුඳ ගත් තම්.

ඉරට්ටිය : රිම් ගත ගුඳ ගත්තම්//
ගත් දූහිම් ගුම් දූහිම්
ගුදිත ගුඳම් - ගදිත ගතම්
දොම්ත ගතම් ගත ගුදි තක දෙගුඳක දූහිම්

12. ඉලංගම් සරඹය : ගුදිත ගුම් දූහිං (දිතගත) ගදිතකු දොම්.
ර්....රිම්ගත ගදිගත ගත්ත ගදිතගත ගුදිතක දිකුඳකු දොම්.

ඉරට්ටිය : ගුදිත ගදිත ගත ගත් දූහිම් ගුම් දූහිම් (දොංතකු)// දොං
තරිකිට තත් දිරිකිට දිත් ගුදිත ගතත් දොම් ගදිත ගතත් දොම් දොංත ගදිත ගත
ගුදිතක දිකුඳකු දොම්.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

දොඹින පද

01. දොඹින පදය : තෙයි
02. දොඹින පදය : තෙයි තක.
03. දොඹින පදය : තෙයි තෙයි තෙයිත, තෙයා තෙයා තෙයි - ත.
04. දොඹින පදය : තෙයි ගත කුඳ තේයි තකට// තෙයි ගත කුඳ/// තේයි තකට.
05. දොඹින පදය : තෙයියත් තත්තක තෙයි තෙයි තත්තක තෙයි තෙයි තත්තක තෙයියත් තාම්.
06. දොඹින පදය : තහර්රුඳ රුඳ/// තහර් රුඳා.
07. දොඹින පදය : තෙයියත් තා දොම්.
08. දොඹිනපදය : තෙයි කිත්තම් - තෙයියත්
09. දොඹින පදය : කරතක් තක්කිට - කරතක තක්කිට - කරතක් තක්කිට - කරතක තා.
10. දොඹින පදය : කිත්තක් කිත්තක් ජෙජ් ජෙංතා - තක්කඩ තරිකිට//ජෙජ් ජෙං තා.
11. දොඹින පදය : තරිකිට දිරිකිට, දිරිකිට තරිකිට.
12. දොඹින පදය : තරිකිට දිරිකිට දිරිකිට තරිකිට, තරිකුන් දිරිකුන් දිරිකිට තරිකිට

හමාර පදය : තෙයා /////
තෙයියත් තාම් - තේයි තාම්.

1.2 ශ්‍රී ලාංකේය සාම්ප්‍රදායික නර්තනය හා සබැඳි පැනීම් හා කැරකීම්

ශ්‍රී ලංකාවේ සාම්ප්‍රදායික නර්තන ශෛලි පිළිබඳ විමසීමේ දී එකී නර්තන සම්ප්‍රදායයන් හඳුනා ගත හැකි මූලික අනන්‍යතා රාශියකි. ඒ අතර චලන, අංගහාර, මණ්ඩිය, හස්ථ හා පාද හැසිරවීම, මූලික සරඹ අභ්‍යාස, පද/මාත්‍රා නැටීම, සුරල් පෑගීම, පැනීම් හා කැරකීම් ආදිය සුවිශේෂ වේ.

උඩරට, පහතරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායවලට ආවේණික වූ (ඒවායෙහි අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වන) පැනීම් හා කැරකීම් දැකිය හැකි ය. ඊට අමතර ව සාම්ප්‍රදායික භේදයකින් තොර ව මෙම පැනීම් හා කැරකීම් පිළිබඳ ප්‍රායෝගික අභ්‍යාසයෙන් ශක්‍යතා වර්ධනය වූ කල ඉන් ශිල්පීය ප්‍රවීණත්වය ප්‍රකට වේ. මෙම පැනීම් හා කැරකීම් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී අනුගමනය කළ යුතු සුවිශේෂ කරුණු කිහිපයක් පහත දැක්වේ.

ශරීර සමබරතාව	(Body balancing)
ශරීර සුඛනම්‍යතාව	(Body Flexibility)
මාංසපේශි බලය	(Muscular strength)
පාද හැසිරවීමේ විධි ක්‍රම	(Foot work technique)
මාංසපේශි දරා ගැනීම	(Muscular Endurance)
ශරීර ආකෘති සැලැස්ම	(Body composition)
කැරකීමේ ශිල්ප ක්‍රම	(Turning technique)
අවකාශ සුසංයෝජනය	(Space Hormony)

සාම්ප්‍රදායික නර්තනයේ දී වුව ද ඉහත කී ගුණාංග ප්‍රදර්ශනය වන අතර එහි අන්තර්ගත පැනීම් හා කැරකීම් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී සුවිශේෂ ලක්ෂණ ද නිරීක්ෂණයට ලක් කළ යුතු ය.

කැරකීම් හා පැනීම්වල නිවැරදි ශිල්ප ක්‍රම

- මූලික හැඩය ඉදිරිපත් කිරීම
- පැනීම්/කැරකීම් සඳහා පිවිසීම
- පැනීම්/කැරකීම් අවසානයේ පතිත වීම
- ඉහළ අවකාශගත සමබරතාව
- ගුරුත්ව කේන්ද්‍රීය සමබරතාව
- ගුරුත්ව කේන්ද්‍රීය රේඛාමය සමබරතාව
- ශක්තිය හා දරාගැනීම
- නැවත නැවත කිරීම
- Range Of Motion (ROM)
- නර්තන රූපක ප්‍රාසංගික බව

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය හා සබැඳි පැනීම් හා කැරකීම්

- නමස්කාර ඉරියව්ව ආකාරයට ඉහළ අවකාශයට ගෙන ගොස් නැවත එම ඉරියව්වෙන් ම බිමට පතිත වීම.
- නමස්කාර ඉරියව්වෙන් ඉහළ අවකාශයේ කැරකීම.
- නමස්කාර ඉරියව්වෙන් ඉදිරියට පැනීම.
- එක් පාදයක් ඉදිරියට ඔසවා අනෙක් පාදයෙන් ඉදිරියට පැනීම.
- ඉදිරියෙන් කැරකීම හා පිටුපසින් කැරකීම.
- මණ්ඩියේ සිට දකුණු පාදය ඔසවා දකුණු පසින් කැරකීම.
- මණ්ඩියේ සිට දකුණු පාදය ඉදිරියෙන් තබා වම් පසින් කැරකීම.

- මණ්ඩියේ සිට දකුණු පාදය ඉදිරියෙන් තබා වම් පාදය ඔසවා දකුණු පසින් කැරකීම.
- මණ්ඩියේ සිට වම් පාදය ඉදිරියෙන් තබා දකුණු පාදය ඔසවා වම් පසින් කැරකීම.
- මණ්ඩියේ සිට වම් පාදය ඉදිරියෙන් මණ්ඩියට තබා දකුණු පසින් කැරකීම.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය හා සබැඳි පැනීම් හා කැරකීම්

- 'දොං'' මූලික ඉරියව්වේ සිට දෙපා විළුඹ එක් වන සේ පැනීම.

  අනතුරු ව,

- ''දොං'' දෙපා විළුඹ එක්වූ ඉරියව්වේ සිට දෙපා අතර පරතරය තබා මණ්ඩියට පැනීම.
- ''දැහිම්'' මණ්ඩියට දකුණ සහ වම් පාද දෙවරකට පොළොවට පතිතවන ආකාරයට පැනීම.

බඹර වළල්ල - බඹර වළල්ල ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ශිල්ප ක්‍රම දෙකක් භාවිත කෙරේ. වෘත්තයේ මැදට පිටුපා දකුණු පාදයට බර දී ජවය ගෙන එම පාදය යළි ඔසවා වෘත්තයේ ඇතුළු පැත්තට හැරෙමින් දකුණු පාදයේ විලුඹ මත කරකැවී වම්පය යළි පොළොව මත තැබීම බඹර වළල්ලේ මූලික ඉරියව්ව වේ. ඒ ආකාරයට කරකැවීමේ දී වම් පාදය රවුම ඇතුළට මඳක් බර වන සේ තබමින් එම ක්‍රියාවලිය අඛණ්ඩ ව වෘත්තාකාර ව පවත්වා ගැනීමෙන් බඹර වළල්ල ගැසීම ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

මාලක්කම - වෘත්තයේ මැදට පිටුපා මණ්ඩියේ සිට රවුමේ ඇතුළතට මුහුණ හරවා දකුණු පාදය පොළොවේ සර්ෂණය කරමින් හිස ඇතුළු පැත්තට බර වන සේ එක වර සිරුර කරකවා යළි මුල් ඉරියව්වට පත්වීම මාලක්කමේ මූලික රටාව ලෙස පිළිගැනේ. එනයින් යළි මුල් ඉරියව්වේ දී මෙන් නැවත දකුණු පාදය අඛණ්ඩ ව සර්ශනය කරමින් මුළු සිරුර කැරකෙන සේ වෘත්තාකාරව පැනීම මාලක්කම් ගැසීම ලෙස ව්‍යවහාර කෙරේ.

ආසුව - පහතරට නර්තනයේ දක්නට ලැබෙන සරල පිනුම් විශේෂයක් ආසුව නමින් හැඳින් වේ. පහසුවෙන් සිටින ඉරියව්වෙන් දෙපා දෙපසට තබා දෙඅත් හිසට ඉහළින් දෙපසට විහිදෙන පරිදි සිරුරේ ඉණෙන් ඉහළ කොටස වම් පසට බර කර දෙඅල්ල පොළොවේ තබා දෙකකුල් මඳක් දෙපසට විහිදුවා අනතුරු ව සිරුර කරකවා එහි දී හිස පහළට යෙදුණ කඳ කොටස සිරස් ව ද දෙපසට විහිදුණු දෙඅත් සහ දෙපා කෙළවරවල් ලම්බාකාර වන සේ තබා ගැනීම ඉතා වැදගත් ය. එ පරිදි වාර කිහිපයක් එක් දිශාවකට හෝ වෘත්තාකාර ව හෝ ඉදිරිපත් කිරීම ආසුව නමින් ප්‍රචලිත ය.

පතහ විස්ස - පතහ විස්ස නමින් හැඳින්වෙන්නේ පහතරට නර්තනයේ දී දක්නට ලැබෙන තවත් පිනුම් විශේෂයකි. වෘත්තාකාර ව ආසුව ගැසීමේ ඉරියවු හා හැඩතල පතහ විස්ස පුහුණුවට මූලික අභ්‍යාසයක් වශයෙන් පිළිගැනේ. ආසුව හා පතහ විස්ස අතර දක්නට ලැබෙන විශේෂත්වය වන්නේ ආසුවේ දී දෙඅල්ල පොළොව මත තැබුව ද, පතහ විස්ස ගැසීමේ දී දෙඅත්/ දෙඅල්ල පොළොව මත නොතබා ජවයෙන් මුළු සිරුර ම එක වර ආසුවේ හැඩයෙන් කරකවා ගැනීමේ රටාවක් බව පැහැදිලි ය.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය හා සබැඳි පැනීම් හා කැරකීම්

- දකුණු පාදය ඉදිරියට තබා වම උස්සා පසුපසට හැරී දකුණ ඉදිරියෙන් තබා වේගයෙන් කැරකී ඉදිරියට යෑම.
- දකුණු පාදය ඉදිරියට තබා වම් පාද ඉදිරියේ දකුණට වීසි කර කැරකීම.
- දෙපා විළුඹ එකතු කොට පැන බිම වාඩි වීම හා නැවත මණ්ඩියට පැනීම.
- පැනීම් හා කැරකීම් සිදු කිරීමේ දී ආරම්භක හා අවසාන ඉරියව්ව පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම ඉතා වැදගත් ය. ඉහළ අවකාශයට ගොස් බිමට පතිත වීමේ දී ඇඟිලි තුඩු මතට පතිත වීමේ දී ශරීරය සමබර ව පවත්වා ගැනීම අවශ්‍ය වේ. නිවැරැදි ශිල්ප ක්‍රම භාවිතයෙන් අස්ථි පද්ධතියට වන හානි අවම කර ගත හැකි ය.

නිවැරදි ශිල්ප ක්‍රම අනුගමනය කරමින් පැනීම් හා කැරකීම් අභ්‍යාස කිරීමේ වැදගත්කම

- සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතා ලක්ෂණ හඳුනාගත හැකි වීම.
- නර්තන අංගයන්හි ශාස්ත්‍රීය ලක්ෂණ ආරක්ෂා කර ගත හැකි වීම.
- සාම්ප්‍රදායික අංගහාර හැසිරවීමේ විධික්‍රම හඳුනා ගැනීමේ පහසුව.
- නර්තන නිර්මාණකරණයේ දී භාවිතයට ගැනීමේ හැකියාව.

1.3 වන්නම්/සින්දු වන්නම් නර්තනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

මුසලඩි වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) සහ මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : මාත්‍රා 3¸ 4 - දෝං ජිං ජිං තකට දොංතක

මාත්‍රා 3 : ජිං ගත ගොගො (ජිං කඩතක ජිං කුකුතක)

තානම : තා නත්ත තනෙ නත්ත තානම් තම්ද නා නත්ත තනෙ නත්ත තානම්
තනත් තනෙන තතන තනෙන තානෙන තම් දාන තනෙන//
තා නත්ත තනෙ නත්ත තානම් තම්ද නා නත්ත තනෙ නත්ත තානම්

කවිය : වන පැත්ත බිය පත් ව සයනම්//
දුටත් යනෙන විටත් දුවන පිටත් පොටගසා පනිමින//
නැත නාඩි ඉඳ වාඩි වෙව්ලුම්//
නොනැවත යනු නැත එතැනින්//
හිරුත් අවර ගිරත් පැමිණි කලත් වසන තැනින් දුවන//
පැන අඩි පත්රාසි බුදිමින්//
සිරි ගත්ත සඳු පත් ව මුදුනින්//
විටත් ඔවුන තුටත් සිතින මහත් සමගියෙන් දුව පැන//
වුණු දැඩි වන වාඩි ලන්නම්//
මේ ඇත්ත ම යි සත්ත කියනෙම්//
ගමනක් යන විලසක් ගෙන ඉසිඳුන් දෙව් කළ සතොසින//
කර දැඩි මුසලඩි වන්නම්//

කස්තිරම : රුඳග ජිත්තක තකට කුංදත් - තග්ගජිත්තක තකට කුංදත්
රුඳග ජිං ජිං, රුඳග ජිං ජිං
රුඳග ජිත්තක තකට කුඳ කුඳ
ජිං කඩතක ජිං කුකුතක - ජිං කඩතක ජිං කුකුතක//
ජිං කඩතක ජිං කුකුතක//
රුඳග ජිත්තක තකට කුඳ කුඳ තග් ගජිත්තක තකට කුංදත්
රුඳග ජිත්තක තකට කුංදත් දෝං තා.

සීරුමාරුව : තකුඳ තකුතක තකට කුංදත් - තග් ගජිත්තක තකට කුංදත්
තකුඳ තකුතක තකට කුංදත් - දෝං තා

අඩව්ව : තාකු තක්කුං තරිකිට තකුඳ තත් ජෙං - තත් ජෙං තජෙං තත් ජෙං
ජිකු ජික් කුං තරිකිට ජිකුඳ තත් ජෙං - තත් ජෙං තජෙං තත් ජෙං
තාකු තක්කුං තරිකිට තකුඳ තත් ජෙං - ජිකු ජික්කුං තරිකිට ජිකුඳ තත් ජෙං -
තාකු තක්කුං තරිකිට ජිකු ජික් කුං තරිකිට
තකුඳ තත් ජෙං - තත් ජෙං
තජෙං තත් ජෙං - ජෙං තා
ජෙතා ජෙතකුඳ ජෙංත තා

ගණපති වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : ජිං ගත ගොගො

තානම : තම් ද නාම් දන තන - තන තනාම් දන තන
තානෙනාම් දන තම් - දන තා - නා

කවිය : යුත් සිරින් බබළන ඇත් හිසින් සසොබන
වෙත් දළින් අඩ දූන ගනු සුදනා
රත් පියුම් වැනි මුබ යුත් සවන් ලෙළ දෙන
නෙත් අඳුන් නිල්මිණි කුඹු රමනා
අත් උරින් පහතින වෙත් සුරන් සිරුරින
යුත් නිතින් දෙවඟන දෙදෙනෙකිනා
ගත් නැණින් යුතු සුරිඳෙක් බැවින් ඉසි දූන
වෙත් මෙවන් ගණපති වන්නමිනා

කස්තිරම : කුඳ ගත ගත ගත කුකුඳත්/// තකුඳ ගජිං තකුඳ ගජිං
තකුතක තරිකිට කුඳ කුඳ ගජිංත ගජ්ජිත් කුංදත්
තකුතක තරිකිට කුංදත් තා

සීරුමාරුව : තකට දො දොං තා - කඩතක තරිකිට තකට දො දොං තා.

අඩව්ව : තාත් තකට තරිකිට දොද් දොං
තරිකිට දොද් දොං ගත්තත් තරිකිට දොද් දොං
ගත් තකුතක ජිත් තකුතක
තරිකිට දොද් දොං ගත්තත් තරිකිට දොද් දොං

.

මයුරා වන්නම

මාත්‍රා 2 +2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන්තිත) තාලය

බෙර පදය : තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිං ගත් තත් ජිං තරි කිට
තානම : තනෙන තන තන තනෙන තන තන තනෙන තන තනෙනා
තිනෙන තින තින තිනෙන තින තින තිනෙන තින තිනෙනා

කවිය : සතර සිව්වර බලැති දිඩතර සුරිඳුනෝ කදිරා
කතර ගම පුර සුරිඳු වාහන කරති රන මොනරා
පතර තෙද ගම්බිර සතට සෙත වේල අවිය දරා
නොහැර ඉසිවර යෙදුව මෙ අයුර වර්ණ කර මයුරා

කස්තිරම : තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිං ජිං//
තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිංගත
කුංතක ජිං කුඳ ගජ් ජිංගත තරිකිට කුංදත් තහර් ජිත්
ගත් තත් තකට තරිකිට කුංදත් තා.

සීරුමාරුව : රොමිත රොමිතත් රොමිත රොමිතකු ඳා - තක්කඩ
තකට කුංදත් රොමිත රොමිතත් රොමිත රොමිතකු ඳා
අඩව්ව : තහර්ජිංගත කුංතක ජිංගත (ජිංකුඳ) ගජ්ජිංගත තරිකිට කුංදත් තහර් ජිත්///

තරිකිට කුංදත් තහර්ජිත්///
කිත් තත් කිතක තහර් ජිත් තහර් ජිත් තහර් ජිත්///
තහර්ජිත් තහර්ජිත් තහර්ජිත් //
තහර්ජිත් තහර්ජිත් තහර් ජිංගත
කුංතක ජිං කුඳ ගජ් ජිංගත තරිකිට කුංදත් තහර් ජිත්
ගත් තත් තකට තරිකිට කුංදත් තා.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශුද්ධ තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන් තිත) තාලය

බෙර පදය : දිත් තම් දිතකු දොම් දොම් තාම්

තානම : තෙන තෙන තෙන //තෙන තෙතින ආ . . .
නා තෙන තෙන - තෙන තෙන තෙන
තෙන තෙතින ආ . . .

කවිය :
සිරි පිරි ගිරි මුදුනත සුර පුර ලෙසින
සිරිලක පවර දෙව් නුවරෙහි වෙසෙසවන
සිරි සඳ වසැති (වනැති) සිරිකත සමගි ව වෙසෙන
සුරිඳුනි අසන් ම කියන බස් බැති පෙමින

ඉරට්ටිය : තත් ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි
ගත ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි
තත් ගුඳගත ගත ගුඳගත
ගුඳගත් ගුඳගත තත් ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි

ලලිත රාග තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : ගදිත දොදොම් දොම් ගදිතම්

තානම : තෙනෙන තෙන තෙනම් තෙනෙනා
තෙන තෙනෙනම් තෙන තෙනෙනා

කවිය :
වන් නිසයුරු සුපිපි තුරු - සුවිරාජිත ගුණෙනි සුරු
වන් නිල්පුල් තැනු අයුරු - සුර රාජය ගුණ ගැඹුරු
වන් නිති සිත සැඩ කුරිරු - පිරු තේජස් දිගත පිරු
වන් නිති සත වෙත අයුරු - සුර රාජය කර ඉසුරු

ඉරට්ටිය : ගත් තම් දොම් ත ගත් ගත
ගුගු දිත තරි තත් දිත් තොං නං දෙගතත්
ගති ගත ගත ගත් දිත ගත
ගත් තත් දොම් තා

ලලිතරාග තාලය සින්දු වන්නම මාත්‍රා 4 තනි තිතට ද පහතරට නර්තන පද්ධතියෙහි ඇතැම් ගුරුකුල තුළ ව්‍යවහාරයේ පවතියි.

නළු ගීතිකා තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය : ගත්ත ගදිත ගුගුඳං ගදිත්තත්
රෙගතත් දිකුඳක දෑහිං දිත ගත

තානම : තෙන තෙන තෙන තෙනෙනා - තෙනම් තෙන

තෙන තෙන තෙන තෙනෙනා

කවිය : සේවිත පාද සරෝරුහ සන්ජිතයෙන් ඉතා
පූජිත තෝස දිගා සිරි දීමෙන් සන්තතා
චාරිත නාත ග්‍රහතෙයි පිරුසත විතතතා
පූජිත විෂ්ණු සුරාදිප රූප අලංකෘතා

ඉරට්ටිය : ගත්ත ගදිගත ගදිත ගුඳ ගුඳ
තත්ත දිත් - තත් - දිත් - තත් කිටි තක තරි කිට
තත් - ජෙං - තක - ජෙං -
ගුදිත්ත ගත ගති ගත ගුඳ ගුඳ
දොම් දිත ගත ගුදිතක දිකුඳක දෑහිං

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

කොවුලා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය සහ මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය - දොංත තකට - කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක

තානම - තාන තනා තන තම්දෙනා
තෙතන තනා තන තම්දෙනා //
තාන තනා තම්දෙ නා තෙතන තන
තෙතන තනා තම්දෙ නා

කවිය : කොහෝ යනා හඬ නගනා මියුරු මනා දන සවනා //
පරපුටු වෙසෙසින්නේ වසන්නේ මහ වන ගස් මුදුනේ

රිටු විමනා බිජු ලමිනා බහු නදනා රකෙන මෙනා //
ලොකු වී නද දෙන්නේ ඔවුන් ගෙන් එම විට බැට කන්නේ

රුව සමනා උණත් මනා ඉසිවඩනා රිටු නොමිනා //
රිටු පරපුටු හටනේ දෙවන්නේ නිදසුන් යස රුවිනේ

ලොව දුදනා ගතිය මනා මෙම හටනා ලොව තිබෙනා //
මදහුගේ මිතුරන්නේ ගයන්නේ මෙම මනහර වරුණේ

කලාසම : කුඳ කුඳ ගත////
කුදිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ ///
ජිංත ගත්තත් - ගතිත ගත්තත්
තකුඳ ගත්තත් - ගතත් කුඳගත තා

අඩව්ව : තදොං මිත්තේ දොං දොමිත්තේ දොංත දොංතක ගත කුඳා
තත්ත තහර්දත් දිත්ත තහර්දත් තහර්ද දිහිර්දක ගත කුඳා
කුඳිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ
දොංත ගත්තත් ගතත් කුඳගත තා - ගත්තත්
ගතත් කුඳගත තා

තිසරා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිංත ගත ගත ගත ගතිත ගත ගත ගත ජිංත ගත
ගතිත ගත ගතත් කුඳත් තා - තකට

තානම : තම්ද නා තාන තනෙන තෙයි තනා තාන තනෙන
තාන තනෙන තාන තනෙන තාන තම්දෙනා

කවිය : රන් රසා සේ ම වඩන - වන් යසා රූප දිලෙන
වීම සදිසි නාම විලස - ඒම රජ තුමාණන්
ඉන් නිසා සෑම එදින - උන් අසා ගීත නදින
තාල වයන ගායන කර - සෑම වැසි දනන් දුන්
මන් මෙසා භාවට බැස - දූන් ඉතා රාග වඩන
කීම සොඳට ආලය කර - නාම කර උතුමයෙන්
අන් නිසා කීව පොරණ - දූන් අසා මේ සබ මැද
පේම වඩන මේ තිසරා - වන්නම පවසන් දූන්

කලාසම : ජිංත කුකුඳ තා තකට ///
ජිංත කුකුඳ තා කුංදත් තරිකිට - ගතිත කුකුඳ තා ගතත්

අඩව්ව : ජෙංත තකට දිරිකිට තරිකිට ගත
ගත කුඳගත ගතත් ජෙ ජෙං තත් කිත්තත්
කිතත් ජෙජෙං තා - කුන්දත් තරිකිට ගතත් කුකුඳ තා

නාග ගජගා වන්නම

මාත්‍රා 3+2+2 (මැදුම් දෙසුළු තුන්තිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක

තානම : තාන තන තන තාන තන තන තාන තනතම් දානෙනා
තනානත් තම් දන තනම්දන තානෙනත් තම් දානෙනා

කවිය : සීල නාගව කලෙක බෝසත් හස්ති රාජ ව උපන්නේ
කෝල නොව බුදු බව පතාගෙන එදළ කපමින් එදන් දුන්නේ
සීලගුණ ඇති වීර විකුමැති එමාතාණෝ බුදු වුණේ
ආල වඩවන නාග ගජගා වන්නමේ සැටි මෙලෙසිනේ

කලාසම : කුඳිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ ///
කුඳිත තත් කුඳ ගතිත කුඳ දොං

අඩව්ව : තහර්ද තත් තත් තතත් තත් තත්
තහර්ද තත් කිට තකට කුඳ දොං
තහර් රුඳ දොං තහර් රුඳ දොං - තහර් රුඳ දොං
දොංත ගත්තත් ගතත් කුඳ ගත තා
ගත්තත් ගතත් කුඳගත තා

1.4 ගායනය රහිත ව ඉදිරිපත් කරන සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කුඳංත ගත දොං වට්ටම

මාත්‍රා 2 +2+4 **(දෙසුළු මහ තුන් තිත) තාලය**

වට්ටම පිරීම : කුඳංත ගත කුඳ දොම් කිට තරිකිට කුන්දත් තා

1. පදය : කුඳංත ගත දොං

කස්තිරම : තත් ජිත් තොං නං තා

අඩව්ව : තාම් දොම්ති ගත දොම්කිට කඩතක තරිකිට
කිතක දොම්ති ගත කිත්තත් කුඳ කුඳ තා කුජිත්ත ගත
දොම් කිට තරිකිට කුන්දත් තා.

2. පදය : කුඳංත ගත දොං

කස්තිරම : තත් ජිත් තක ජිත් තත් ජිත් තොන් නං තා

අඩව්ව : තත් තොඟ තක තොඟ
තක්කඩ තරිකිට තක තොඟ
තකට ජිකට තොඟ ජික්කඩ තරිකිට ජික තොඟ
තා කුජිත්ත ගත දොම් කිට
තරිකිට කුංදත් තා

3. පදය : කුඳ ගත/// ගත දොං

කස්තිරම : ගත්තකු ජිත්තම් ගජිතකු ජිත්තම් තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා

අඩව්ව : තක්කඩ තරිකිට ජිත්තත් - තෙහිං තෙහිං ජිත්තත්
තෙහිං දොම් තකු තෙහිං දොම්ත කුඳා
තක්කඩ තරිකිට තා කුඳ - ජික්කඩ තරිකිට තා කුඳ
තක්කඩ තරිකිට - ජික්කඩ තරිකිට
කඩතක තරිකිට ජිජිකුඳ
තා කුජිත්ත ගත දොම් කිට
තරිකිට කුන්දත් තා

4. පදය : කුඳංත ගත දොං

කස්තිරම : ගත්තකු ජිත්තම් ගජිතකු ජිත්තම්
ගජිං ජිංත කුඳ ගජිතකු ජිත්තම්
තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා

අඩව්ව : කඩතරිකිට කුංදාං කඩතක
තකුතක කඩදොං තරිකිට
ගජ්ජිත් කුන්දත් කඩතරිකිට කුං
තරිකිට කුඳ තා කුජිත්ත ගත
දොමි කිට තරිකිට කුංදත් තා

දොං ජිංත ගත දොංත වට්ටම

මාත්‍රා 2 + 3 (සුළු මැදුම් දෙතිත) තාලය

වට්ටම් පිරීම : දොං ජිංත ගත දොංත දොං තා

1. පදය : දොං ජිංත ගත දොංත

කස්තිරම : කුඳ ගජිත කුඳ තා

අඩව්ව : තත් තකට තක රොං
තක්කඩ තක්කඩ කුඳ තක රොං
තක රොං ගජිං ජිකුඳ කිටි තකට
කුංදත් ජික රොං

2. පදය : දොං ජිංත ගත දොංත

කස්තිරම : කුඳ ගජිත/// කුඳ තා

අඩව්ව : ජිං කුඳ ගජිත කුඳං ගජිංත ගජිත කුඳං
ජිබ්බඩ කුඳ ගජිත කුඳං - දෝං තා
දොහොකඩ තහකඩ දොමි කිට කිට
දොමි කිට දොමි කිත්තක්
තහර්ජිත් තහර් ජිත් කුඳ
තහර් ජිත් තහර් දොං

3. පදය : දොං ජිංත ගත දොංත

කස්තිරම : කුඳ ගජිත/// කුඳ තා
කුඳ ගජිත/// කුඳ තා

අඩව්ව : තත් තරිගු තත් තකට
ජෙං ජෙං ගජිං ජිකුඳ
කඩතක තකට///
කුංදත් තරිකිට දොං

4. පදය : දොං ජිංත ගත දොංත

කස්තිරම : (කුඳ ගජිත/// කුඳ තා)//
කුඳ ගජිත කුඳතා//
කුඳ ගජිත ගත දොංත දොංතා

අඩව්ව : තාක්කු තකජ්ජිකුඳ - දොහොකඩ තහකඩ තකජ්ජිකුඳ
කිනක්කු තක ජිජිකුඳ දෝං තා
දොහොකඩ තහකඩ දොමිකිට කිට
දොමිකිට දොමි කිත්තත්, තහර්ජිත් තහර්ජිත් කුඳ
තහර්ජිත් තහර් දොං

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ගුඳ ගතිගත වට්ටම

මාත්‍රා 2 (සුළු තනිතිත) තාලය

1. පදය : ගුඳ ගති ගත - ගුඳ ගුඳ ගති ගත

අන්තාඩිය : ගුඳ ගති ගත ගුඳ ගත්තම්

ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම්
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොම් ගතිගත

2. ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගහිති ගතම්
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොම් ගතිගත

3. ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත/// ගහිතිගතම්
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොම් ගතිගත
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොම්

4. ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත } ද / ව
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම් }
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොං ගති ගත

5. ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම්///
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිති ගතම්//
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොං ගතිගත

6. ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම්///
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිති ගතම්//
තත් ගහිතිගතම් දිත් ගහිති ගතම්
දොං ගහිතිගතම් නං ගහිතිගතම්
ගුංදත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත// ගහිතිගතම්
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොං ගතිගත

7 ඉරට්ටිය : ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත } //
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම් }
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම්//
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත ගහිතිගතම්//
තත් ගහිති ගතම් - දිත් ගහිති ගතම්
දොං ගහිති ගතම් නං ගහිති ගතම්
ගදිත්ත ගුඳ ගදිගත ගුඳ ගදිත ගුදිත
තත් තත් තතත් තත් දොම්
ගුම්දත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත
ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගත/// ගහිතිගතම්
තත් දිත් තත් දිගතම් - දොං

එක්තාලය

මාත්‍රා 2 (සුළු තනිතිත) තාලය

පදය : දොම් ගදිකිට - දොම් දිම් ගදි කිට

සුරල : දොංතග දිම්කිට ගත්තත් දොම්
ගදිතග දිම්කිට ගත්තත් දොම්
ගත්තත් දොම් - දෙගතත් දොං
දොංතග දිත්තත් තකුගත - ගුඳ ගත් දිගතම්.

දෙතාලය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

පදය : දොංත ගතම් දොම්ත ගදිග තම්
ර්... තත් රෙගතම් තත් ර්...රෙ ගතිග තම්

සුරල : දොං ගත් දිම් ගත ගතිගත ගුඳ ගත
ගත ගුගුදිත ගත ගදිත ගුඳා
තත් දිරිකිට ගුඳ තා.

තුන්තාලය

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

පදය : ර්... රෙගතත් දොම්ගත ග-දි-කි-ට

සුරල : රෙගතත් දෙගතත් රෙගතත් දොම් දොම්
රෙගතග දිරිකිට ගත රෙගතත් දොම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

යක්පද මාත්‍රය

තාලය : **මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය**

දවුල් පදය : ජිංත ග තා - දොං

වට්ටම : කුදිතග තා කුඳ ගතිතග තා කුඳ

කලාසම : කුදිත ගතා කුඳ ගතිතග තා කුඳ ///
කුදිත ගතා කුඳ ගතිතකු දිත් තත්.

අඩව්ව : තහර් රුඳංගත දිරිකිට තරිකිට ගතිගත
තහර් දත් තහර්දක දොංතග තිතගත
ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා ජිමිත්තත්
ගතිගත තරිකිට කුංදත් තා

ගමන් මාත්‍රය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං කිටිතත් - තත් කිටිතක

වට්ටම : ජිංත ගතිත ගත කුඳ ගත ගතිත කුදිත ගතිගත කුඳ
කුදිත කුජොං තත් කුඳගත //

කලාසම : කුදිත ගතිත ගත කුඳගත
ගතිත ගතිත ගත කුඳගත
කුදිත ගතිත ගත කුඳගත
ගතිත කුදිත් තත් කිත්තත්

තත් තක්කිට ජිත් ජිත් කිට තොං තොංකිට නං නං
ජිංත ගතිත ගත කුඳගත දෝංත ගත් තත් කිටිතක
තකුඳ ගතත් කුඳගත කුඳ තා ගතිත් ගත ගත්තත්
තකුඳ ගතත් කුඳ ගත කුඳ තා

1.5 පූජා භාණ්ඩ හසුරුවමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කොතල පදය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

පැන් වැඩීම : ජිංතත්// ජිංතක ජිංගත කුඳ ගජිං තරිකිට
කුඳ ගත ගත කුකුඳ කුඳ ගජිං තක ජිංගත
කුංජිංගත කුංත කුංතත් ජිං තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

ගමන් මාත්‍රය : ජිංත කුකුඳ කුඳ කුඳ ගත (විලම්භ ලය)

අලංකාර පද නර්තනය

පැන් වැඩීම : ජිං කුඳගත් ජිං තත් (ද/ව)

ගමන් මාත්‍රය : ජිංත කුකුඳ කුඳ කුඳ ගත (මධ්‍ය ලය)

අලංකාර පද නර්තනය

පැන් වැඩීම : ජිං කුඳගත් ජිං තත්// (ද/ව)

ගමන් මාත්‍රය : ජිංත කුකුඳ කුඳ කුඳ ගත (ද්‍රැත ලය)

අලංකාර පද නර්තනය

පැන් වැඩීම : ජිංකුඳගත් ජිං තත්// (ද/ව)
ජිං කුඳ ගත/// ජිංත ජිංත ජිංත කුඳත්

ගමන් මාත්‍රය : ජිංත කුකුඳ කුඳ කුඳ ගත
අලංකාර පද කොටසක් (අඩවු කොටසකි)
තාත් ජිංත කුඳ ගජිං - කුං තරිකිට කුඳ ගජිං
ගජ්ජිත් තකජිත් කුං තරිකිට කුඳ ගජිං

ගමන් මාත්‍රය : ජිංත කුකුඳ කුඳ කුඳ ගත

කස්තිරම : කුඳ ගත ගත ගත කුකුඳත් තකුඳ ගජිං/// (ද.ව.ද)
තකුඳ ගජිං/// (ද.ව.ද)
තෙහිං තෙහිං තකුඳ ගජිං තා
කඩතක ජිකුතක තරිකිට කුංදත් තා
ජිංත තකට තකට කුඳත් - ගත් ජිත් කුංදත්
තකුඳ තකට තකට කුඳත් තක ජිත් කුංදත්
ජිංත තකට තකට කුඳත් - තකුඳ තකට තකට කුඳන්
ජිංත කුඳත් - ජිගත කුඳත්
ගජ්ජිජිගත කුඳ ගත දොං - කඩතරිකිට තකුඳත් ගජිං

යහනට : කුංජිංගත/// කුක්කුංදත්
තක ජිංගත/// කුක්කුංදත්
කුංජිංගත කුක්කුංදත් - තක ජිංගත කුක්කුංදත්
ජිංත කුඳත් - ජිගත කුඳත් ගජ්ජිජිගත කුඳ ගතත් දොං
කඩ තරිකිට ජික් කුංදත් ගජිත්ත දොං.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කොතල පදය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ආරම්භක පදය	: දොං ගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං
බෙර පදය	: ගත්තම් ගදිත ගතම් ගත්තම් ගුඳ ගුඳ ගුම්
අලංකාර මාත්‍රය	: රිම්ගත්තම් ගද්දිත ගත ගදිත ගතකු(රිං ගති ගත ගුඳ ගුඳ ගත් තං ගදිතකු) දොං ගත ගුඳ ගුඳ ගති ගත ගත ගුඳ ගත ගදිත ගතකු දොං
කවිය	: දාර සතයි කෙමි දොළසයි රන් කොතලේ බාර කළයි සැම දෙවිඳුන් හට කොතලේ පුරවාලයි පැන් මුනිඳුන්ට පුද කළේ නෑර අසන් කවි කහදිය රන් කොතලේ
ඉරට්ටිය	: දොං ගතකු /// දොං දොං දොං දොංත ගතං ගදිත ගතං ගදිත්ත ගුංදත් දෙගුදත් තා
පදය	: ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ
කවිය	: එදා අනෝතත්තෙන් පැන් ගෙනත් සිට එදා එතන මාරුක් මල් වඩා සිට එදා එතන පැන් ඉස්සේ උවදුරට අදත් සෙත් කරන් මේ ආතුරන් හට
තානම	: ඬෙනාන ඬෙන් ඬෙන ඬෙන ඬෙන ඬෙන්න ඬෙනෝ නාඬෙනාන ඬෙන ඬෙන ඬෙන ඬෙන්න ඬෙනෝ : දූහිං දොම් දොම් දොම් ගතං ගත්ත ගත ගදිගතං දෙගත ගත ගදි ගතං ගතිං ගතං ගුදි ගුඳං ගතං ගුඳං ගත්තම් ගතම් දොම් තත් රෙගත ගත ගදි ගතම් දොම් ගත් දූහිම්
පූජා පදය	: රිම්ගත ගුම් දං දෙගතම් දොං දොම් ගත ගත් දිත ගත ගුඳගත ගුම්දං දෙගතම් දොං දිකුදක දූහිං රෙගත රුඳ ගුඳ ගත් // රුඳ ගුඳ ගත් //රුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳගත් දූහිං
පැන් වැඩීමේ පදය	: ගුම් ගුඳගත් දෙගත ගත්ත//// ගුම් ගුඳගත//// රෙගත දිගුඳ තා ගත්ත
අවසානය	: දූහිං///////
ආවඩන පදය	: දොංත දොංත දොංත ගතං ගත්ත ගදිත ගත ගුඳගත්// දොන්ත ගත්ත ගත්ත ගතම් දෙගත ගත්ත ගත්ත ගතම් දොංත ගතං ගදිත ගතං ගදිගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං ගදිත ගති ගුඳගත් දොම් ගුදිත ගති ගුඳගත් දොම් දොම්ත ගද් දිරිකිට ගද් දිරිකිට ගද් දිරිකිට දොම්ත ගතං ගදිත ගතං ගදිගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං දූහිං දූහිංත ගුම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

කෙණ්ඩි පාලිය

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

පදය	-	ජිංත ජිං ජිං තත්ජිං ජිමිතකු දා - තත් ජිම්කිට කිටිතක
කවිය		නීල මැටියෙන් නාග රුසිවරු එරන් කොතලය තනමිනා මාල බරණක් පැලැන්දා ලෙස දාර සත කෙම් දොළොසිනා යාගයට පෙර ගත්තු විලසින් එ මාරුක් මල් සරසනා රෝග පිරිපත සේම දුරලන් කෙණ්ඩි පාලියෙ බලයෙනා
කලාසම	-	ජිංත ජිං ජිං තත් ජිං ජිමිතකු ඥා - තත් ජිම්කිට කිටිතක ජිංත ජිං ජිං තක ජිං ජිමිතකු ඥා
අඩව්ව	-	ජිංගත කුඳගත තා කිත්තත් ගතිගත කුඳගත තා කිත්තත් ජිංගත කුඳගත ගතිගත කුඳ ගත ගජිංත ගතජිත් තා කිත් තත් (දිරිකිට තරිකිට දිරිකිට තත්)/// ජිංගත කුඳගත ගතිගත කුඳගත ගජිංත ගත ජිත්තා

දෙවන තාල රූපය මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය	:	දොංත තකට
කවිය		කෙණ්ඩිය සුරතට ගෙන පැන් වඩලා යන්න රෝග පිරිපත දුරු කරලා ගන්න එමාරුක් මල් වඩවාලා කෙණ්ඩි පාලි බලයෙන් දොස දුරලා
කලාසම	:	කුඳ කුඳගත/// කුඳ ගත කුඳ ගත කුඳ දොං කුඳත් තකට තා - කුංදත් තරිකිට - කුඳගත කුඳතා - ගතත්
අඩව්ව	:	තහර්ජෙං දං ගජිං ජිකුඳ (කුඳක ජෙංත ජෙංත ගතත්)// ජෙංත ගතත් ජෙංත ගතත් කුඳ ගත කුඳ ගත කුඳ දොම් දිරිකිට තරිකිට තකට/// තහර් ද තත්ත ගත කුඳගත තහර් ද තා
අඩු කෝල් පදය	:	දොං ගතත් හර්ද ගත ගත ගත ගත ගතත් // හර්ද ගතිගතත් හර්ද ගතිගතත් හර්ද ගතිගතත් ගතිගතත් ගතත් දොං ගතත් හර්ද ගත ගත ගත ගත ගතත් දොං ගතත්
පාලි පදය	:	තහර්ද ගතත්ගත කුඳගත කුඳගත තත් කර කර තක් ජෙංකිට ගත්තත් ජෙං ජෙං (මෙහි දී පදය මුදුන් කරමින් නටනු ලබයි.)
ආවඩන පදය	:	ජිගත ගතත් ගතිගත කුඳ ජිගත ගතත් ගතිගතා ජිගත ගතත් ගතිගත කුඳ ගතත් කුඳත් ගතත් දොං (යහනින් යහනට යන පදය)

හමාර පදය : කිටි තරිකිට ගතත්
කිටි තරිකිට/// ගතත්
කුද ගත කුද ගත කුද දොම් කිටි තරිකිට තකට තහර්ද තා } //
කිටි තරිකිට ගතත් කිටි තරිකිට කිටි තරිකිට කිටි තරිකිට ගතත් //
කිටි තරිකිට ගතත්// කුද ගත කුද ගත කුද දොම්
දිරිකිට තරිකිට ගතත් දොං ගතත්
කුද ගත කුද ගතත් දොං තා

1.6 ගායනය සහිත නර්තන අංග ඉදිරිපත් කිරීම

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

මංගලම් නර්තනය

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන්සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

බෙර පදය : දොං තකු දොං ජිං තක තරිකිට

තානම : තම්ද නාම් දන - තන තානාම් දන
තානෙනාම් දන - තා නෙ නා ආ....
තතන තාන තාම් - දන තානාම් දන
තානෙ නාම් දන - තා නෙ නා ආ....

කවිය : බුද්ධ රාජ ය වැන්දෙ පළමු ව දෙවනු සද්ධර්මය වදිම්
සුද්ධ සංඝං රත්නෙ වැඳලා ගත්තු තිසරණ අත් (මුදුන්) මුදුම්
සිද්ධ වෙයි ජය ගුරුන් පා වැඳ ගත්තු සක්වළ දෙවි වරම්
සුද්ධ දෙරණත පා තබන්නට පොළොව මිහිකත් දෙවි වරම්

මංගලම් ජය මංගලම් ජය මංගලම් ජය මංගලම්
මංගලම් සිරි මංගලම් සිරි මංගලම් සිරි මංගලම්
මංගලම් සුභ මංගලම් සුභ මංගලම් සුභ මංගලම්
මංගලම් මේ සබේ සැමට ම වේවා ජයසිරි මංගලම්

කස්තිරම : ගත් ජිත්තත් ජිංතක තරිකිට - ගජිත් කුඳත් ජිකුතක තරිකිට
ගත කුකුඳත් ජිකුතක තරිකිට - ගත කුඳ කුඳ තා - (තක තරිකිට)
තක ජිත්තත් ජිංතක තරිකිට - ගජිත් කුඳත් ජිකුතක තරිකිට
ගත කුකුඳත් ජිකුතක තරිකිට - ගත කුඳ කුඳ තා
ගත් ජිත් තත් ජිංතක තරිකිට - ගජිත් කුඳත් ජිකුතක තරිකිට
තක ජිත් තත් ජිංතක තරිකිට - ගජිත් කුඳත් ජිකුතක තරිකිට
ගත් ජිත් තත් ජිංතක තරිකිට - තක ජිත් තත් ජිංතක තරිකිට
ගත කුකුඳත් ජිකුතක තරිකිට
ගත කුඳ කුඳ, තත් ජිත් තොං නං තා.

කුවේණි අස්න

මාත්‍රා 2 + 2 + 4 (දෙසුළු මහ තුන් තිත) තාලය

ආලත්ති පදය : තග් ගජිං/// තකුඳ කුඳ කුඳ කුඳ
කුංත ගත ගත /// කුංත ගත දොං
කුකුඳ ගත/// තකුඳ ගත දොං
කුංත ගජිගත ගජිත ගත දොං (ගත ජිං)
කුකුඳ ගජිගත ගජිත ගත දොං (ගත ජිං)
කුංත ගත දොං (ජිං) කුකුඳ ගත දොං (ජිං)

ගත කුංත ගතට ගත
කුංත කුංතත් ජිං, තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

1 මාත්‍රය : තකුංත කුං කුං කුඳගත කුකුතක ජිං
තත් ජිං තක ජිජිකුඳ ගජිං ගත් තරිකිට කුංදත්

කවිය : අපගේ මුනි රජාණන් ආ............
විශාලා ප්‍රවර ගොස් ආ............
එ කුසිනාරා නුවර ආ............
වැඩම කළ තුල්‍ය බුජ ආ............

කස්තිරම : ගජ්ජිං කඩතක ජිකුතක ජිජිගත කුඳ කුඳ///
ගජ්ජිං කඩතක ජිජිකුඳ//
ගජ්ජිං කඩතක ජිකුතක ජිජිගත කුඳ කුඳ
තාග් ගජිංතක ජිංගත කුංදත් - ගජ්ජිං කඩතක ජිකුතක
ජිජිගත කුංදත් තා

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

2 මාත්‍රය : කුංජිං ගත්තත් - තකුජිං ගත්තත් - කුංජිං ගත්තකු දා
තක තරිකිට, තක්කඩ තරිකිට ජිජිකුඳ
ජික්කඩ තරිකිට ජිජිකුඳ - කඩතක තරිකිට ජිජිකුඳ
ගජ්ජිත්තකජිත් ගජ්ජිත්කුංදත් තා

කවිය : කොයි ගොසින් කොයි අනේ - රකෙමු දෝ දෙවියනේ
අහෝ දුක් කියමිනේ - කිය කියා හඬමිනේ

කස්තිරම : තක්කඩ තරිකිට ජිත්තත් තෙහිං තෙහිං ජිත්තත්
තෙහිං ජිං ගත්තකු ජිංගත කුඳගත
තෙහිංත කඩතක// තෙහිං ජිත් ගත්තත් තෙහිං
ගත්තකු ජිත්තම් - ගජිතකු ජිත්තම්
තරිකිට ජිත් - තරිකිට දොම්කිට තා

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

3 මාත්‍රය : දොංත තදොම් තදොම් රුඳගජිං තකට ගත කුඳ ගත
දොංත තදොම් තදොම් රුඳ ගජිං

කවිය : සුපුන සොමි වන කැලුම් - දිලිය වට සේ පෙනේ
හමන මඳ නල සඳුන් - සිසිල ගිනි සේ දැනේ

කස්තිරම : ගත් තරිකිට කුංදත් තරිකිට කුංදත් ජෙංගඩ තා....
තතත්, ජිජිත් තොතොං, නනං
තකු තරිකිට කුංදත් - තරිකිට කුංදත් ජෙංගඩ තා

ශිෂ්‍ය කුශලතාව තව දුරටත් ඔප් නැංවීම සඳහා ඕඩියට (මාත්‍රා 02 කඩිනම් ලයට) නර්තන දැක්වීම නිර්දේශිත ය. කස්තිරමක් යොදා ගනිමින් එම කොටස නිම කළ හැකි වේ. මේ සඳහා,

''දැන් සොඳුර තනි ව මම - යුරු කොමළ බුජ වැලඳ
පවර රජ කුමරියක - ගෙන්නවා අභිෂේක'' යන කවිය භාවිත කළ හැකි ය.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශුද්ධ මාත්‍රය

බර පදය : මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඳ ගුඳ ග-ත-ක-දිමි දිමි දෑහිමි

අලංකාර පදය : ගත් තම් ගත් දිත ගදිතකු දොං දොං
තකු දොම් රුඳ ගුඳ ගතිගත
ගත් දෑහිමි ගුම් දෑහිමි
ගුදිතක දිකු දක දෑහිමි

ඉරට්ටිය : රුඳ ගත ගත ගදිතග තම් - ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඳ ගත ගත ගදිත ගතම් - දෙග දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඳ ගත ගත ගදිත ගතම් - රුඳ ගත ගත ගදිත ගතම්
ගදිත ගතම් - ගුදිත ගුඳම්
ගත් දිත් තත් - දෙග දිත් තත්
දෙග දිත් දෙග දිත් දෙග දිතගත
ගුදිතක රෙගුඳක දොම්

(''රුඳ ගත''යන පද කොටස ''රිමි ගත'' යනුවෙන් ද භාවිතයේ පවතී.)
ඇතැම් පාරම්පරික ශිල්පීහු ඉරට්ටියේ (සුරලේ) මුල් කොටස් ගත් දිත් තත් දෙග දිත් තත් ගත් දිත් තත් තත් දොම් දොම් යනුවෙන් ද භාවිත කරති.

2 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**
රිමි ගත දෑහිමි ත දෙ ගත ගත ගුඳ ගුඳ
ගුඳ ගත දෑහිමි ත දෙ ගත ගත ගුම්

කවිය :
මෙලෙසින් මල් මද දේවියේ
යුදයට කොඩි බැඳ ඒවියේ
මගෙ සකියනි නුඹ පාවියේ
සබ නැටුවා මා දේවියේ

ඉරට්ටිය : ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දෑහිමි ///
දෑහිමි දෑහිමි දෑහිමි ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දෑහිමි
ගදිත ගත් දෑහිමි - ගුදිත ගුම් දෑහිමි
ගත්දිරිකිට ගතකු දොම්

3 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**
දොංත ගුදංගත ගදිත ගතං ගුඳ

කවිය :
නිල්ලා රැළිලා අඳිනා සේලය තුනු ඉඟ බබළව තෙයි
සංගා පුස්කොළ තෝඩු තබාලා සවන් පටින් බඳි තෙයි
ළමැද පුරා එන පීන පයෝදර රන් පටියෙන් බඳිතෙයි
මේ සබයෙන් අප දිනවා දෙන්නට සැම දෙවි පිහිට වෙතෙයි

ඉරට්ටිය : දොංත ගත්තම් ගදිත ගත්තම් ගත ගුඳම් ගත ගදිත ගුම් දිත් තා

4 පදය : **මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය**
දෙගත් ගතකු දොම් (දොංත ගුදංගත ගදිත ගතං ගුඳ)

කවිය :
අත්තන මල සේ ඇඳ සුදු සේලය ඉණ වට රැලි අල්ලා
නෙළුම් මලක් සේ බඳිනා කොණ්ඩය මල් පෙති ගවසාලා
ගත ගනරන් නුඹෙ මුකුළු සිනාවට බැම දෙක ඉඟි කරලා
බලා සිටින් සකි ළඳ යන අන්දම තාලෙට පා තබලා

ඉරට්ටිය : දොම්ත ගතම් ගුම් දිම් ගත ගත් තත්
ගත්දිත ගත ගත් දිම් ගත ගුම් දත් තා

අවසාන ඉරට්ටිය : දොංත ගුඳංගත ගදිත ගතං ගුඳ/// } // දෑ.ව
ගුංද ගදිත ගත ගත් තත් දොම් }
දොංත ගුඳංගත ගත්ත ගතං ගත } // දෑ.ව
ගුංද ගදිත ගත ගත් තත් දොම් // }
දොංත ගදිත ගත ගත් තත් දොම්
ගත්ත ගදිත ගත ගත්තත් දොම්
ගත්තත් දොම් - දෙගතත් දොම්

දොම්ත ගදිත ගත ගදිගත ගුඳ ගුඳ තා (දොම්ත ගතම් ගුම් දිම්ගත ගුම්දත් තා)

ගුරු මාර්ගෝපදේශ සංග්‍රහයේ මෙම ඉරට්ටිය ආරම්භ කරනුයේ ගුංද ගුඳං ගත ගදිත ගතං ගුඳ පදය මූලික කොට ගෙන ය.

විෂ්ණු මල් අස්න

ආශිර්වාද කවි (අනාඝාතාත්මක කවි) :
වියන් වට පළ කළ - රුවන් පායකි මන කල
කියන් තම තෙද බල - බැතින් නමදිමි විෂ්ණු තෙද බල
ශ්‍රී විෂ්ණු දෙවිඳුට - ආරාධනා කළ විට
දෝස දුරලන්නට - වඩින් දෙවියනි මෙ මල් යහනට

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : රිම් ගත්තම් ගත් දිත ගත ගදිත ගතකු දොං ගත ගුඳ
ගුඳ ගත්තම් ගත් දිතගත ගදිත ගතකු දොං

කවිය :
කිරුළු රුවන් දේවහරණ නීල සළුව ඇඳ
සුරුළු එරන් දුනු දඬු සිරි හස්තෙට තද තෙද
කිරුළු ඉන්ද්‍ර මිණි ජාලා මල් පටි සුර නද
ගුරුළු අස්න පැන නැගිලා වඩින් විෂ්ණු තෙද

ආල වඩන රුවන් දුන්න පණිවිඩ කරලා
දෑල වරේ රන් දුන්නෙන් එළිය හෙළාලා
නීල වර්ණ දේව රැසින් ගිනිජල් ඇරලා
කෝල නැති ව විෂ්ණු මෙමල් අස්න බලාලා

ඉරට්ටිය : දොංත ගතකු /// දොං ///
දොංත ගතම් - ගදිත ගතම්
ගදිත්ත ගුංදත් දෙගුඳත් තා
(ඊ....... රිම් ගත ගත....)
ඉරට්ටිය දීර්ඝ කර නර්තනය කළ හැකි ය.

බෙර පදය : දෙගත් ගතකු දොං - මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

කවිය :
වලා යටින් පායන පුන් සඳ සෙ දිලෙනවා
බලා එරන් සඳුන් රුකක් සේ ම පෙනෙනවා
හෙළා දිෂ්ටි බලා සැණින් දුකින් මුදනවා
බලා මෙමල් අස්නට ශ්‍රී විෂ්ණු වඩිනවා

ඉරට්ටිය : තත් තත් රුඳ ගත - ගදිත ගුදිතගත
තත් තත් රුඳ ගුඳ තාකු දොං ගත
ගදිත්ත ගුහිති ගදිරිකිට තා.

කවිය	:	ඉන්දු දිග මණ්ඩලයට අධිපති විෂ්ණු නම් ලත්	සුරිඳුනේ
		මෙමල් යහනට වැඩම කරවා දුටත් වරදක්	හරිමිනේ
		සැණෙන් විත යකු මෙතන ගෙන්වා කරපු අණවින	හරිමිනේ
		මෙආතුරන් පිරිපත දමාදුර රකින් සියවස්	සුරිඳුනේ

ඉරට්ටිය : දොංත ගතම් ගුම් - දිමිගත ගත්තත්

ගත්දිත ගතගත් - දිමිගත ගුංදත් තා

බෙර පදය : ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ - මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

කවිය	:	ගොතා එරන් දඹ කරවට තිල් මල් සැදි සොඳ සඟළ	අඳිනවා
		පතා එ බුදු වන්ඩ සිතා මරු බිඳ ජයගෙන පෙරුම්	පුරනවා
		සිතා අතින් ගත්ත දුන්න මිණි නඳ අහසේ මෙර	කැරකෙනවා
		එතා මෙමල් අස්න බලා නාරායන සිරි විෂ්ණු	වඩිනවා

ඉරට්ටිය : දොංත ගතම් ගත්දිත ගත -ගදිත ගතම් තත් දොම් දොම් //

දොංත ගතම් තත් දොම් දොම් -ගදිත ගතම් තත් දොම් දොම්

දොංත ගතම් ගදිත ගතම් - ගදිත්ත ගුම්දත් දෙගුදත් තා

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

මුල් මාත්‍රය

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන්සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

දවුල් පදය : කුං දිත් තත් දොංතක තරිකිට (ජිං ජිං ජිං දොංත ගතිත ගත)

තානම : තාන තන තන තාන තන තන

තාන තන තම් දානෙනා

කවිය	:	සසිරි සිරිලක කොදෙව් දෙදහස් පැව අණසක	මංගලම්
		මෙසිරි ලක තුන් පියවරට මැන මුනි රජුට පිදූ	මංගලම්
		එ සිරිමා බෝ පිළිම දා ගැබ් සාසනේ පිදූ	මංගලම්
		අසුර පුල්වන් දෙවිඳු බලයෙන් වේ වා ජයසිරි	මංගලම්

කලාසම් වට්ටම : (කුන්දිත් තත් දොංතගතිත ගත /// කුන්දිත් තත් දොම්)///ද/ව/ද (තක්කිට)

කලාසම : කුඳ කුඳ කුඳ කුදිත ගදිතගත

කුඳ කුඳ කුඳ කුදිත ගදිතගත
කුඳ කුඳ කුඳ කුදිත ගදිතගත
කුඳ ගත කුඳ තා

අඩව්ව :
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත් } // ද. ව.
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත ගත }
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත් තත් }
කුඳ ගත කුඳ තා (තරිකිට) } // ද. ව.
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත් }
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිතගත
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත් // ද. ව.
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත ගත ///
කුඳ කුඳ කුඳ තා (තක්කිට) ///
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත්
කුඳ කුඳ කුඳ ගතිත කුදිත ගත
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත් තත්
කුඳ ගත කුඳ ජිත් තා

සමන් දෙවි මල් අස්න (සමන් දෙවි මල් යහන් නර්තනය)

ආශීර්වාද කවි :	මුනිතුමන් අණ දරු - දෙවි බඹුන් සැම ගුරුවරු	
(අනාසාතාත්මක කවි)	ලැබ වරම් ඉසිවරු - මල් යහන් කවි කියමි විසිතුරු	
දවුල් පදය :	දෙං දොමිත්තත් තක්කිට කිටිතක	
කවිය :	ලස්සන කුසුමාසන බැඳ	ගිනිකොන
	එක් කරවා පස දළුමුර	දීපදුන (දීපදූප)
	දක්වමි මේ පුද ගෙන මල්	බුලතින
	ලක් එ සුමන දෙවි වඩිනේ	ගිනිකොන
හමාරය :	ජිමිකිට කිටිතක, ගත්තත් කුන්දත් තා	
කලාසම :	තිත් තිත් තෙයි/// (තරිකිට)	
	තිත් තිත් තෙයි	
අඩව්ව :	ගත්තකු දිත්තා - තොංකඩ තරිකිට කිත්තා	
	ගත කුඳ ගත කුඳ තක්කඩ දික්කඩ තොංකඩ තරිකිට	
	දොංත ගතිත ගත ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා	
	ජිමිත්තත් ගති ගත තරිකිට කුන්දත් තා	
දවුල් පදය :	ජිං - ගතා කුඳ	
කවිය :	ගිමන් නිවා වැඩ හිඳ එසමන්	ගිර
	අතින් දරා දුනු විදිමින් හී	සර
	නිවන් දකින දෙව්දෙක් නැත ඔබ	හැර
	සමන් දෙවිඳු මේ පුද ලැබ දොස	හැර
කලාසම :	කුඳක් ගත්තත් ගතත් කුන්දත් ///	
	කුඳිත ගතත් කුඳ ගතිත කුඳිත් තත්	
අඩව්ව :	තාත් තහර්ද කුඳ තාග්ග ජිත්තත්	
	ජිංගත කුඳගත් - ගතිගත කුඳගත්	
	දොංත ගතිත්තක ජිංත ගතිත්තත්	
	ගත්ත තහර්ද කුඳ - තා ගතිත් තත්	
	ගති ගත ///කුඳගත ගතිත කුදිත ගත	
	ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා ජිමිත්තත්	
	ගතිගත දිරිකිට කුන්දත් තා	
දවුල් පදය :	දොංත තකට මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය	
කවිය :	ගලා මුහුද රැලි සමුදුර පර්වත පිට සිට	වඩින්න
	හෙළා දිවැස් සක්වළ ගල හිමගිරි ලෙන තුළින්	එන්න
	වලා මේස අතර ගුවන් සක්මන් කරමින්	වඩින්න
	මෙ යාගයෙන් සුමන සුරිඳු මල් යහනට වැඩම	වන්න
කලාසම :	කුඳ කුඳ ගත කුඳ කුඳ ගත //	
	කුඳ ගත කුඳ ගත කුඳ දොං	
	කුඳත් තකට තා කුන්දත් තරිකිට	
	කුඳගත කුඳ තා ගතක්	
අඩව්ව :	තත් කුඳ ගත තකට ජෙ ජෙං තතත් තා	
	තතත් තා - තතත් තා	
	කුඳ කුඳගත කුඳ කුඳගත කුඳ කුඳගත තතත් තා	
	දිරිකිට තරිකිට තකට ///	
	තහර්ද තත්ත ගත කුඳගත තහර්ද තා	

02 පරිච්ඡේදය

2.0 නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය හා භාවිතය

2.1 රස භාව සංකල්පය

ජීවිතයේ විවිධ අවස්ථා අනුව මිනිසා තුළ ඇති වන විවිධාකාර වූ හැඟීම් රස භාව යනුවෙන් සරල ව දක්විය හැකි ය. සිත් ගන්නා සුලු නර්තනයක් නැරඹීමෙන් අපේ සිත් සතන් ප්‍රබෝධවත් වනවාක් මෙන් ම හදිසි අනතුරකින් සුනු විසුනු වන සිරුරක් දැකීමෙන් ඒ සිත කම්පනයට පත් වෙයි. සිතෙහි ජනිත වන එවැනි භාව ස්ථායී භාව නමින් හැඳින්වෙන අතර ඒවා රස නිෂ්පත්තියට මුල් වෙයි. රසයක් නැති ව භාවයත්, භාවයෙන් තොර ව රසයත් ඇති නොවේ. ඒ අනුව රස හා භාව යනු එකිනෙකට බද්ධ ව පවතින්නකි. බීජයෙන් වෘක්ෂයක් ද වෘක්ෂයෙන් මල් පල ද හට ගන්නා සේ භාවයෝ මූලය හා සමාන වෙති. සියලු රස හා භාව ස්ථායී භාව මත පිහිටියේ ය.

රස භාව පිළිබඳ ව අදහස් දැක්වූ පෙරදිග හා අපරදිග මතවාදීහු හා විචාරකයෝ

- භරතමුනි
- නන්දිකේශ්වර
- ආනන්ද වර්ධන
- උද්ගම ධනංජය
- අභිනව ගුප්ත
- ඇරිස්ටෝටල්
- ප්ලේටෝ
- සොක්‍රටීස්

රස නිෂ්පත්තිය

භරතමුනි (ක්‍රි: පූ 1-3) ගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට අනුව රස නිෂ්පත්තියට හේතු වූ භාව 08කි. එම ස්ථායී භාව හා ඉන් නිපැයෙන රස පහත දක්වා ඇත.

භාව	-	රස
රති	-	ශෘංගාර
හාස	-	හාස්‍ය
ශෝක	-	කරුණා
ක්‍රෝධ	-	රෞද්‍ර
උත්සාහ	-	වීර
භය	-	භයානක
ජුගුප්සා	-	බීභත්ස්‍ය
විස්මය	-	අද්භූත

මෙම රස 08ට අමතර ව ශාන්ත නමැති රසයත් විවාදාපන්න ව පවතී. එහි නිපන් භාවය ඇතැමෙක් ශම ලෙස ද, ඇතැමෙක් ශාන්ත ලෙසින් ද, තවත් අයෙක් භක්ති යනුවෙන් ද දක්වති. මෙය විවාදාපන්න වූ කරුණක් වුව ද විද්වත් මතයට අනුව නව නළු රසය සම්පූර්ණ වීමට ශාන්ත රසය එක් විය යුතු ය.

"ශෘංගාර හාස්‍ය කරුණා - රෞද්‍ර වීර භයානකාඃ
බීභත්ස්‍යාද් භූත ශාන්තස්‍ය චෙතී නව නාට්‍ය රසාස්මෘතඃ"

රස නිෂ්පත්තියට බලපාන සාධක

කලා කෘතියක් නිර්මාණය කිරීමට විවිධ සාධක අවශ්‍ය වේ. එමෙන් ම එම සාධකයන්ගේ මනා සුසංයෝගය කලා කෘතියේ සාර්ථකත්වයට හේතු වෙයි. නාට්‍යයේ රස නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ හැඳින්වීමක් කරන භරත මුනිවරයා ''විභාව අනුභාව ව්‍යභිචාරි සංයොගාද් රස නිෂ්පත්තිඃ'' (විභාව, අනුභාව හා ව්‍යාභිචාරි භාව) යන කරුණුවල සංයෝගයෙන් රස නිෂ්පත්තිය සිදුවන බව දක්වයි.

විභාව -

කවර හෝ පුද්ගලයකුගේ සිත් සතන්හි පවතින රති, හාස, ශෝක වැනි ස්ථායී භාව අවදි කිරීමට මුල් වන්නේ විභාවය යි. එනම් යම්කිසි හැඟීමක් ඇති වීම සඳහා සාමාන්‍ය ලෝකයේ දී මිනිසා තුළ ඇති වන චෛතසික වෙනස විභාවය යි. එය ආලම්බන හා උද්දීපන යනුවෙන් දෙයාකාරයකි. ධනංජයගේ දශරූපයෙහි ද විශ්වනාථගේ සාහිත්‍ය දර්පණයෙහි ද ආලම්බන විභාව හා උද්දීපන විභාව යනුවෙන් කොටස් දෙකකට බෙදා දක්වා ඇත.

ආලම්බන විභාව -

මිනිස් සිතෙහි පවතින ස්ථායී භාව අවස්ථානුකූල ව අවදි වෙයි. එම භාවයන් අවදි වීමට හේතු වන යම් දෙයක් වේ ද එය ස්ථායී භාවයේ ආලම්බනය යි. අපට තවත් කෙනෙකු කෙරෙහි ආදරයක් ඇති වන්නේ අපේ සිතෙහි ඇති රති නම් භාවය පිබිදීමෙනි. එය පිබිදවීමට මුල් වූ යම්කිසි පුද්ගලයෙක් වෙයි ද ඔහු හෝ ඇය හෝ ස්ථායී භාවයේ ආලම්බනය යි.

උද්දීපන විභාව -

අප තුළ තිබෙන ස්ථායී භාව පිබිදවීමට හේතු වන එම පුද්ගලයාගේ ක්‍රියා කලාපය හා පසුබිම මීට ඍජු ව ම බලපායි. ආදරය ඇති වන සේ දක්වන බැල්ම, සිනහව, චලන මෙන් ම එයට උචිත වර්ණ, රංග වස්ත්‍රාභරණ, අලංකරණ ආදි සියලු සාධක උද්දීපනය යි. එමඟින් මතුවන රසය උද්දීපන විභාව නම් වෙයි.

මෙම විභාව හේතු කොටගෙන ඇති වන හැඟීම් අනුභාව නමින් හැඳින්වෙයි.

අනුභාව යම් ආහාරයක් පරිභෝජනය කර එහි රසගුණ හෝ අගුණ හෝ කීමට හැකි වනුයේ එම ආහාරය ගැනීම නිසා අපේ හැඟීම් අවදි වීමෙනි. එම ආහාරය අනුභව කළ අය පවසන දෑ විවිධ විය හැකි ය. එසේ වන්නේ එකිනෙකා ලබා ඇති අත්දැකීම් මත විඳින රසය වෙනස් වන බැවිනි. එය පුද්ගලානුබද්ධ ය. යම් ආලම්බන හා උද්දීපන විභාවයන් හේතු කොටගෙන පාත්‍රයකු තුළ ස්ථායී භාවයක් ප්‍රබෝධ වූයේ නම් භාවයට අනුකූල ව ඔහුගේ ශරීරයේ හා මුහුණේ හට ගන්නා වෙනස්කම් අනුභාව යනුවෙන් හැඳින්වෙයි. විභාවයන් නිසා ස්ථායි භාව (රති, හාස, ශෝක, ක්‍රෝධ, උත්සාහ, භය, ජුගුප්සා, විස්මය) උපන්නේ නම් ඒවා අනුභාව නම් වේ. අනුභාව යන්නෙන් පැහැදිලි වන්නේ සිත් තුළ උපන් ස්ථායී භාවයන් පිටට ප්‍රකාශ වන ආකාරය යි. ඒ අනුව අනුභාව යනු අභිනය යි.

ව්‍යභිචාරීභාව ස්ථායී භාවවලට අමතර ව තවත් අස්ථාවර කොටසක් ඇත. ඒවා ද්විතීයක හැඟීම් (ව්‍යභිචාරීභාව) නමින් හැඳින්වේ. එනම් - මුහුදේ රළ මෙන් ඇති වන නැති වන කලකිරීම් වෙහෙස මහන්සිය පසුබෑම ආදිය යි. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට අනුව නිර්වේද, ග්ලානි, ශංකා, අසූයා, මද ආදි වශයෙන් ව්‍යභිචාරී භාව 33කි. විවිධ රසයන් හා අභිමුඛ ව පැතිරේ යන අර්ථයෙන් ව්‍යභිචාරී නම් වන බව භරතමුනි සඳහන් කරයි.

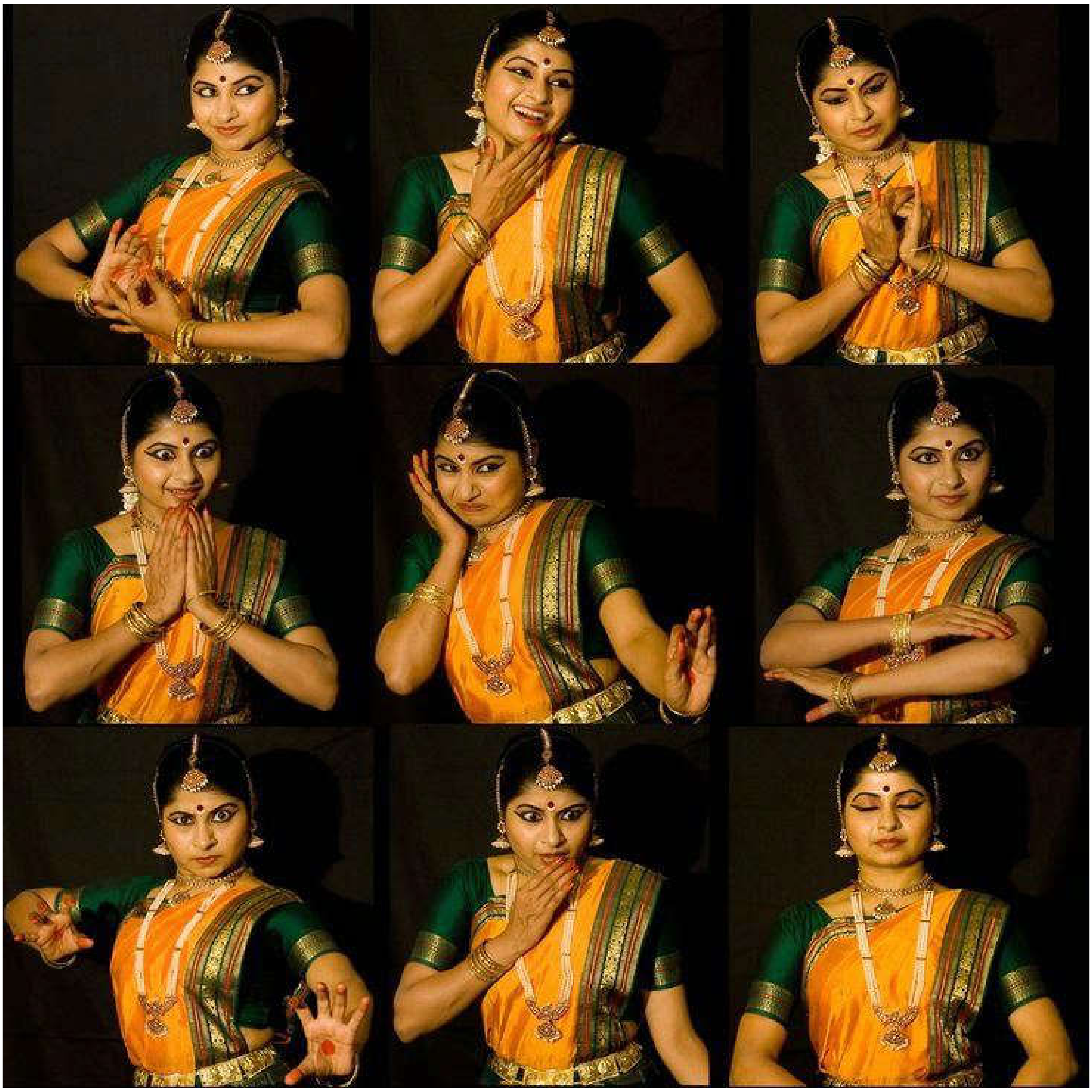
මනුෂ්‍ය කැමැත්ත රහිත ව ඇතිවන භාව අටකි. මෙම භාව තමන්ට පාලනය කරගත නොහැකි ය. නොසිතු ලෙස බියවීමක දී අපේ ශරීරය දරදඬු වීම, දහඩිය දැමීම, කට හඬ වෙනස් වීම සිදුවනුයේ නොදැනුම්වත් ව ම ය.

- ස්තම්භ හෙවත් ශරීරය දරදඬු වීම
- ස්වේද හෙවත් දහඩිය දැමීම
- රෝමංච හෙවත් ලොමුදැහැ ගැන්ම

- ස්වර භංග හෙවත් කටහඬ වෙනස් වීම
- වේපථු හෙවත් වෙවුලීම
- විවර්ණ හෙවත් ශරීරය අවපැහැ ගැන්වීම
- අශ්‍රැ හෙවත් කඳුළු ගැලීම
- ප්‍රලය හෙවත් සිහි මූර්ච්ඡාව

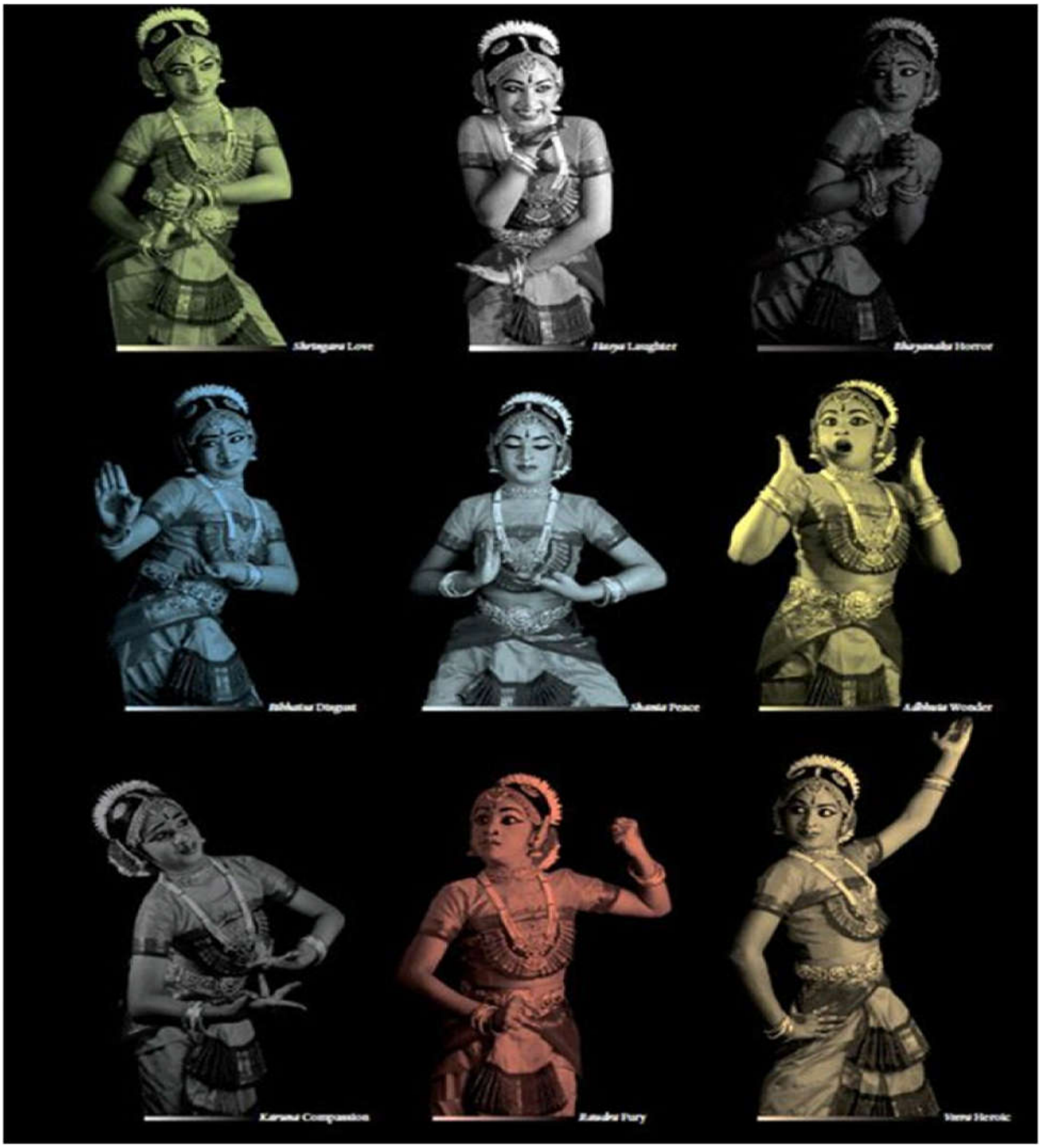
ආනන්දවර්ධන, උද්ගම ධනංජය, නන්දිකේශ්වර, අභිනවගුප්ත (ක්‍රි.පූ. 01-10 සියවස) යන පඬිවරුන්ගේ සාහිත්‍ය විවරණවලින් රස සිද්ධාන්තය තව දුරටත් ප්‍රවර්ධනය වී ඇත. ඉහත කරුණු අනුව රස හා භාව ඇති වන ආකාරය පිළිබඳ අපට යම් අවබෝධයක් ලබා ගත හැකි ය.

භාව නිරූපණය කරන ඡායාරූප



නාට්‍ය හා නර්තන ශිල්පී - ශිල්පිනියන් ගේ විවිධාකාර වූ චලන, රංග වස්ත්‍රාභරණ, අංග රචන, හැඟීම්, ප්‍රකාශන ආදිය දකින ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ රස ජනිත වෙයි. (එසේ වනුයේ ඔවුන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන භාව ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ අත්දැකීම් හා මුසු වීමෙනි.) මෙකී හේතු අනුව රස විඳීම පුද්ගලයාගෙන් පුද්ගලයාට වෙනස් වන බව පැවසිය හැකි ය.

නව නළු රස හා සබැඳි ඡායාරූප



දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි භාව උද්දීපනය සඳහා භාවිත විධික්‍රම

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි රස හා භාව ජනිත වන සුවිශේෂ අවස්ථා ගණනාවකි. ඒ අතර ස්ථාවර භාවය සහිත වෙස් මුහුණු පැළඳීමේ අවස්ථාද ඇත. එවිට ශිල්පි-ශිල්පීන්ගේ සජීව සාත්ත්වික අභිනය දක්නට නොලැබුණ ද බාහිර ව හා අභ්‍යන්තර ව සමාරෝපවීමෙන් හා රංගනයෙන් එකී චරිත නිරූපණය හා සබැඳි භාව තීව්‍ර කිරීමට පහත දැක්වෙන විධික්‍රම භාවිත කර ඇත. (මෙහි දී සතර අභිනය මූලික වේ.)

උදා - සුවිශේෂ දෙබස් හා සංවාද භාවිතය
හඳුන්වාදීමේ කවි හා චරිත නිරූපණ කවි ගායනය
චරිතවලට ආවේණික ගමන් පද භාවිතය
සුවිශේෂ වූ පද වාදන භාවිතය
රංග වස්ත්‍ර සහ ආභරණ, පසුබිම් සැලසුම් හා සැරසිලි
රංග උපකරණ හා භාණ්ඩ භාවිතය

2.2 චරිත නිරූපණය -

චරිතයක් නිරූපණය කිරීමේ දී නළුවාගේ සෑම ඉරියව්වක් ම චරිත ලක්ෂණ විදහා පාන්නක් විය යුතු ය. ඒ සඳහා බාහිර ව මෙන්ම ආභ්‍යන්තරික ව චරිතයට සමාරෝප විය යුතු යග ශාන්තිකර්මවල හා ගැමි නාටකවල චරිත නිරූපණ කාර්යයේ නිරත ශිල්පීන් ඒ සඳහා රංග වස්ත්‍රාභරණල වෙස් මුහුණුල රංග උපකරණල සංවාදල කවි ගායනය හා වාදනය ආදිය අවස්ථෝචිත ව භාවිත කරමින් තම කාර්යයෙහි නිරත වන බව ඒවා පිළිබඳ විමසීමේ දී පෙනී යන්නකි.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දහඅට සන්නි ශාන්තිකර්මයේල බෙන්තර ශෛලියේ දී දැකිය හැකි රීරි යකාගේ චරිතය මෙන් ම ගැමි නාටකයක් වන කෝලම්හි එන ජසයාල මුදලි හා නොංචි යන චරිත සුවිශේෂ ලක්ෂණයන්ගෙන් සමන්විත චරිත වෙයි.

රීරි යකා

දහඅට සන්නිය හෙවත් සන්නියකුම ශාන්තිකර්මයෙහි බෙන්තර ශෛලියේ දී හැන්දෑ සමයම නැටීමෙන් අනතුරු ව යක්ෂ චරිත ගෙන හැර දැක්වෙයි. ආතුරයා ඉදිරිපිට පිදවිලි තටු තබා ඇදුරෝ යාදිනි ආශීර්වාද, උපත් කතා, අටකොන සිරසපාද කවි ගායනය ඉදිරිපත් කරති. යකුන්ට අඬ ගසන කවි අතර අටකොන කවි සුවිශේෂ වෙයි. කළු යකාගේ පැමිණීමෙන් අනතුරු ව රීරි යකා වෙනුවෙන් ගායනය කෙරෙන කවි අවසානයේ රීරියකාගේ වේශයෙන් සැරසුණු ඇදුරෙක් රඟමඩලට ප්‍රවිෂ්ට වෙයි.

රෙගත දෙගත ගදිගත ගුම් දම් දෙගතම්
රෙගත දිකුඳ දැහිං - (ගත්තම් දිතගත)

යන බෙර පදයට තාණ්ඩව ගති ලක්ෂණ පාමින් පැමිණෙන රීරියකා රත් පැහැයෙන් යුත් වානරයකුගේ මුහුණට සමාන වෙස් මුහුණක් පලඳී. රතු අත්දිග මේස් බැනියමකින් හා රෙදි කඩකින් සැරසෙයි. දෙපා බැඳී ගෙජ්ජි හා රහු සහ අත රැඳි මුගුර යක්ෂ චරිතයක බාහිර පෙනුම තීව්‍ර කිරීමට සමත් වෙයි.

රීරි යකා

කෙටි කවි : දුන් සුමන විවරණ - කන්ද සුරිඳුගෙ බලයෙන
දූන් මෙදෙන පුදගෙන - එන්ඩ රීරා සැණෙන් නික්මුණ

නර්තන ආරම්භය : දූහිම් දොම් දොම් දොම් ගතම්
ගත්ත ගත ගදිගතම් දෙගත ගත ගදිගතම්
ගදිගතම් ගුඳි ගුඳම්
ගතම් ගුඳතම් ගත්තම් ගතං දොම් තත්
රෙගත ගත ගදිගතම්
දොං ගත් දූහිම්

බෙර පදය : රෙ ග ත දෙ ග ත ගදිගත ගුම් දම් දෙගතම්
රෙ ග ත දිකුඳ දැහිම් ගත්තම් දිතගත

තානම : ඬෙනඟ// ඬෙන ඬෙන ඬෙන
ඬෙනඟ ඬෙනඬෙනා//

කවිය : රීරි මරුව හට සැරසෙයි යකා මේ ලෙසා
උරිරු ලේ බිබී ඩැහැගෙන කටින් මිනි හිසා
කුරිරු අවතාර දහ අට පාලියෙන් බැසා
රීරි යකු වරෙන් මෙපුදට ඉඳුරු දිග බැසා

බෙර පදය : ගත් තම් ගදිතකු දොම්

කවිය	:	උපන් පළමු එක් වර ඇති කරපු මවු	මරා
		අතින් කඩාගෙන පියයුරු බොමින් ලේ	උරා
		ගොසින් පෙනෙයි යම රජුහට භූත බය	කරා
		ඉතිං වරෙන් අග්නි දිගින් යකුන්	පිරිවරා

බෙර පදය : ගුංද දෙගත ගතිගත ගුඳ

කවිය	:	සිරස බඳින ජටා සතර පළමු ලේ	විලේ
		සරොස වෙමින් බලා සිටිති සොහොන් දඬු	පලේ
		නිදොස කෙරේ ආතුරහට දෙවිඳු තෙද	බලේ
		විගස වරෙන් යාම දිගින් යකා තනි	පලේ

රෙගත ගුඳ ගුඳ ගත්// රුඳ ගුඳ ගත්//
රුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දැහිම්

පද කොටස නැටීමෙන් අනතුරු ව ගුරුන්නාන්සේ සහ යක් වෙස් ගත් යකැදුරා අතර සංවාදය ආරම්භ කෙරෙයිග මෙහි දී සංවාද යොදා තිබුණ ද ප්‍රායෝගික වශයෙන් නිර්දේශ නොවේ.

- දැල්වූ පන්දමක් අතට ගත් ඇදුරා යකා අසලට ගොස්ල

ඇදුරා	-	අපි අහනවා මේ කවුද? කොහේ ඉඳන් ද එන්නේ කියලා
යකා	-	(නිශ්ශබ්ද ව සිටී)
ඇදුරා	-	(දුම්මල කීලක් ගසා) කතා නොකළොත් පුච්චනවා
යකා	-	මේ .... මම ද?
ඇදුරා	-	අපි අහනවා ඔහේගේ අතේ තියෙන්නේ මොකක් ද කියලා
යකා	-	මගේ අතේ මොකක් වත් නැහැ තියෙන්නේ ඇඟිලි විතර යි (උපකරණය හංගා ගෙන අත දිගු කරයි.)
ඇදුරා	-	ඔය හංගා ගෙන ඉන්නේ
යකා	-	මේ...... මේක මගේ ද? ආ ...... මේක උගුල
ඇදුරා	-	උගුල නම් ගැස්සුණොත් බලාගෙන යි එහෙම නෙවි මේක මුගුර
යකා	-	සිනා සී - නෑ නෑ මේක තමයි ගුරුන්නාන්සේ මරු වොල්ල

ශරීරය පළා ලේ බීම සඳහා මරු වොල්ල භාවිත කරන ආකාරයත්ල සත් වාරයක් රීරි යකා උපන් ආකාරයත්, සමන් දෙවියන්ගෙන් කෙළි පුද ගන්නට වරම් ලැබූ බවත් සංවාදයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙයි. ආතුරයාගේ රෝග සුව කිරීමට පොරොන්දු වී පිදවිලි ලබාගෙන ඇදුරා විසින් කියනු ලබන කට පැහැදිය අවසානයේ ආතුරයාගේ හිස වටා තෙවරක් ආවඩා තම හිස මත පිදේනිය තබා ගෙන,

තානම : ඩෙනාන ඩෙන් ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙනන් ඩෙනෝ
නා ඩෙනාන ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙනන් ඩෙනෝ

කවිය	:	කාරියක් අසවු ලෙඩ කළ යකු	සිහළ
		වීරියෙන් දුනිමි පෙර නිම කරපු	දොළ
		සූරියා ලෙසින් තොප ගිනි ලවමි	බල
		රීරි යාළුවේ ලේ මල් විලට	පල
		නැරියොත් කරපු ලෙඩ යකිනිය	නුඹලා
		වීරියෙන් දුනිමි අංජන ලමි	පුදලා
		නැසියොත් ලොවිඳු ගෞතම අණය	බලා
		රීරි යක්ෂණිය පල ලේ පොකුණ	බලා

රෙගත ගුඳ ගුඳ ගත්// රුඳ ගුඳ ගත්//
රුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිම්
දූහිම්.....

ආවැඩීම : දොංත///ගතම් දූහිම් ගත්ත ගදි ගුඳගත//
දොංත/// ගතම් - දෙගත ගත්ත ගත්ත ගතම්
දොංත ගතම් දෙගත ගතම් ගදිගත ගුඳ ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිම්

ආවඩා පිදේනිය රැගෙන යකා රඟ මඬලින් නික්ම යයි.

ජස කෝලම

කෝලම් මඩුවක රජු සහ බිසව සැපත් වීමට පළමු ව පැමිණෙන පරිවාර කෝලම් අතර ජස කෝලමෙහි ජසයාගේ චරිතය සුවිශේෂ ය. මෙය හාස්‍ය රසය ගැඹුරින් ම කැටි වූ චරිතයකි. ජස චරිතය හැරුණුවිට අන්තර්ගත අනෙකුත් චරිත වන්නේ මුදලි, ලෙංචිනා හා හෙංචප්පු ය. (ජසයාගේ බිරිය ලෙංචිනා ය. ඇතැම් ප්‍රදේශවල ජසයාට බිරින්දෑවරු දෙදෙනෙක් ඇත. අනියම් බිරිය හෙවත් නීත්‍යනුකූල නොවන බිරිය පුරංසිනා ය) පැරණි රාජකාරි ක්‍රමය අනුව රජ වාසලෙහි සළු පිළී පිරිසිදු කිරීමේ කාර්යය ජසයා වෙත පැවරී තිබිණ.

ජසයා වයසින් වැඩිමහලු විශාල උදරයක් සහිත නොංඩි කකුලක් ඇත්තෙකි. සුරාවට මඳක් ලොල් ය. බිරින්දෑවරු තරුණ වයසේ පසු වෙති. මෙවැනි පසුබිමක පවුල් සංස්ථාව තුළ ඇති වන්නා වූ අනේකවිධ ව්‍යාකූල තත්ත්ව හමුවේ ජසයාගේ චරිතය ගොඩ නැඟී ඇත.

නළු කීර්ති රාජෝත්තමයන් වහන්සේගේ සම්ප්‍රාප්තිය හේතු කොටගෙන අවශ්‍ය උඩුවියන්, පාවඩ, ඇතිරිලි ආදිය දැමීම ඔහුගේ රාජකාරිය වුව ද එය ඉටු කර ගැනීමට පෞද්ගලික ජීවිතයේ පැන නඟින ගැටලු බාධා වන ආකාරය මෙහි දී හෙළිදරවු කෙරෙයි.

සබේ විදානේ (කාරියකරවන රාල) හා අත්වැල් ගායක කණ්ඩායම කෙටි කවි කිහිපයකින් චරිතය හඳුන්වා දීමෙන් අනතුරු ව ගුම් දූහිම් ගුඳ ගුඳ දූහිම් යන පදයට (මෙම බෙර පදය දහඅට සන්නියේ මුගුරු පාලියේ ද භාවිත කෙරේ)'ගම්වල සැමතැන' යන කවිය ගායනය කරමින් බෙර පදයට අදාළ ව චරිතය නිරූපණය කරමින් ජස චරිතය සභාවට අවතීර්ණ වෙයි.

කවි ගායනය අවසානයේ පොට්ටනියට අතින් පයින් පහර දී බිම දමා එයට හිස තබමින් පිනුමක් ගසයි. ජස චරිතය පිළිබඳ වර්ණනාත්මක කවි ගායනය ඉන් අනතුරු ව ඉදිරිපත් කෙරේ.

මේ ගම් පියසේ හේනේ මාමලා
කොච්චර හිටියත් මං වගෙ වෙන නැත ....

ජස කෝලම

කෙටි කවි : පෙර සිට පැවත එන - සිරිතට පොදිය බැඳගෙන
(අනාසාතාත්මක) උරපිට තබාගෙන - යෝධ ජසයා ඒ ය දුවගෙන

පදය : ගුම් දූහිං ගුඳ ගුඳ දූහිං - රිංගත ගදිගත ගුදිතක දිකු දකු දොං
තත් ගුඳ ගුඳ.....
ගම්බිර කාලිංග නුවර - නිරිඳුගෙ රජ වාසලයට
මන් නඳනා සේ ම රුවට - සෝදා සළු පිළී සොඳට//
ඉන් නරනා තැබූ නම මට - පේඩි විදානේ සත්තට
මම මෙතැනට ආවෙ වියන් - බඳිනට නරනිඳු එනවට//

ඉරට්ටිය : ගුඳං දෙගත ගති ගුඳ ගත් දූහිං.

කවිය : මේ ගම් පියසේ හේනේ මාමලා
කොච්චර සිටියත් මං වගෙ වෙන නැත //

රජ වාසලයෙන් සළු පිළි අරගෙන
යන්නෙමි රජු වඩිනා පෙරමුණයට //

දෙවනුත් මම යමි මේ පුරයේ වට
පිරුවට දී කිලුටුත් අරගන්නට //

අප්පුහාමිලා මට සල්ලි නොදුන්නොත්
තැබෑරුමේ තියා බොන්නෙමි රෙදි ටික//

මේ පුරයේ හොර චණ්ඩි බොහොම ඇත
හැන්දෑ යාමෙ දි පාරේ තැනින් තැන //
නොණ්ඩි වුණත් මම අම්මප බය නැත
මෙන්න බලනවකො ඒවට දෙන බැට //

තැබෑරුමට ගොස් අඩියක් ගහගෙන
යක්ෂ්ඤං පුතා වගෙ වැනි වැනි ගෙදරට //

අපේ ගෙදර උන්දෑ දූන ගත්තොත්
මගෙ මේ කෙස් ටික හිඳිනව සත්තට //

මුදලි කෝලම

ටුවිට් රෙද්දකින් හා කළු කබායකින් සැරසී කස්තාන පැලඳ ගම්භීර ලීලාවෙන් සබයට පැමිණෙන මුදලිට තල් අත්ත අල්ලනු ලබන්නේ හෙංචා නම් වූ සේවකයා ය. මුදලි කෝලමෙහි වෙස් මුහුණ උඩු රැවුළ කරකවා ඇති සේ නිර්මාණය කර ඇති අතර නැමි පනාවක් සහිත කොණ්ඩය පිටුපසට බඳී.

විලම්බ ව වැයෙන ගත ගුම්......... යන පදයට පාද තබමින් තමන්ගේ තේජස මවාපාමින් සබයට පැමිණෙන මුදලි කෝලම චරිත නිරූපණයේ දක්ෂතාව මනා ව පිළිබිඹු කරන්නකි. (මෙම බෙර පදය පහතරට දරු නැළවිල්ල, නාගකන්‍යා හා ගිරිදේවී නර්තනයෙහි ද අන්තර්ගත ය.) කෙටි ඉරට්ටියකින් ගමන අවසන් කර සංවාදයෙහි යෙදෙන ඔහු, සැමගෙන් ප්‍රශ්න අසා කරුණු තේරුම් ගත් බව නිරූපණය කළ ද අල්ලස් ලබාගෙන අසාධාරණ ලෙස තීන්දුව ලබාදෙයි. මෙයින් කෝප වන ජසයා මුදලි ඇතුළු සියළු දෙනාට පහර දී එළවා බිරියන් දෙදෙනා රැගෙන සභාවෙන් පිට ව යයි.

මුදලි කෝලම

කෙටි කවි : මුදලි කම් ලැබගෙන - කස්තාන ගෙල පලඳින
බස්තම අතට ගෙන - රාලහාමි සබේ වඩිමින

පදය : ග-ත ගුම් ර්...රිම් ගත ගදිගත ගදිත ගතම්
ගත්තම් ගදිත ගතම් ගත දොම් ගුඳ
ගුඳිතකු දොං

නොංචි කෝලම

වත්මනෙහි නොංචි චරිතය ඉදිරිපත් කරනුයේ ඇයගේ සැමියා වන අණබෙර චරිතය ද සමගිනි. ඒ අනුව මෙම කෝලමට අණබෙර නොංචි කෝලම යනුවෙන් ව්‍යවහාර කරනු ලබයිග අණබෙර කරු රැගෙන යාමට සමහර ප්‍රදේශවල ඔහුගේ දරුවෝ ද පැමිණෙතිග ඔවුහු දුක්කිනියා (චුක්කිනියා) හා ඩුංගුරුවා ආදී නම්වලින් හැඳින්වෙති. අණබෙර කරු තම රාජකාරිය පැහැර හැර බීමත් ව වැටී සිටිනුයේ දවුල ද සමඟිනිග දරුවෝ ඔහු නැගිටවීමට උත්සුක වෙති. මවට අඬගසන්නට යැයි කියූ කල ඔවුහු තම මවට අඬ ගසති. අනතුරු ව නොංචි කෝලම සභාගත වේ. චරිතය හඳුන්වාදීම උදෙසා,

නොංචි කළ වරුණේ - පුංචි වයසත් පසු වෙමිනේ..... ආදී වශයෙන් හඳුන්වා දීමේ කෙටි කවි . ohk h wi k ksg , ef nhs පහතරට නර්තනයේ මාත්‍රා පහට අයත් දෙතාලය නම් වූ දොංත ගතම් දොංත

ගතිගතම්..... යන පදයට කම්බායකින් සැරසුණු නොංචි අක්කා හැට්ටය අතරින් එල්ලා වැටෙන පියයුරු නිසි ලෙස සකසමින් (දත් වැටී වයස්ගත වෙස් මුහුණක් සහ සුදු කොණ්ඩයක් පැලඳ) සබයට පැමිණෙයි. ඈත මෑත බලමින් තම ස්වාමියා සොයන ඇය නිතර ම තරුණ කාන්තාවක සේ හැසිරීමට උත්සාහ කරයි. චරිතයට උචිත පරිදි රෙද්ද, කම්බාය හා හැට්ටය සකසනුයේ ද බෙර පදයට අනුකූල ව ය.

කෙටි කවි	:	නොංචි කර වරුණේ	-	පුංචි වයසත් පසු	වෙමිනේ
		කොන්චි මා (පැංචිමා) විසිනේ	-	නොන්චි අක්කා එන්ඩ	එන්නේ

පදය	:	දොංත ගතම් දොංත ගති ගතම්	-	තත් රෙගතම් තත්රෙ ගති ගතම්
		තත් ගුද ගුද......		(දොංත ගතකු දොම් ගුදිතකු)

2.3 දේශීය තාල පද්ධතියේ විකාශය

තිත, තාලය ආදි කවර නාමයකින් හැඳින්වුව ද එක ම අරමුණක් අපේක්ෂාවෙන් විවිධ වූ අනන්‍යතාවන්ගෙන් යුක්ත ව පදනමක් මත තාල පද්ධතිය ගොඩ නැඟී ඇත.

ගායනය, වාදනය හා නර්තන යන ක්‍රියාකාරකම් සාමූහික ව හැසිරවීම සඳහා තූර්ය භාණ්ඩ නිර්මාණය වීමට පෙර ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ ජීවත් වූ මිනිසා තාල ලැබීමට අනුගමනය කළ මූලික උපක්‍රමය වූයේ අත්ලෙන් අත්ල තැළීම යි. පෙරදිග මතයට අනුව තලයන්ගේ පිහිටුවීම තාල නම් වෙයි. මෙහි තල යනු අත් තලය යි. අපරදිග ලෝකයේ නිපදවන ලද පළමු තාල වාද්‍ය භාණ්ඩය Clappers නමින් හඳුන්වන ලබන අතර Clapping හෙවත් අත්පුඩි ගැසීම යන අරුතින් එම නම යොදා ගන්නට ඇත. පුරාණ මිසර ශිෂ්ටාචාරයේ ද සත්ත්ව ආකෘති අනුව සකස් කළ Clappers භාවිත කර ඇත. තාලය යනු ව්‍යූහගත රිද්මය යි. රිද්මය තුළ ව්‍යූහගත නිශ්චිත තාලයක් නැති වුව ද තාලය තුළ රිද්මයක් ඇත.

අත්ලෙන් අත්ල තැලීමේ කාර්යයට වඩා ක්‍රමානුකූල හා මිහිරියාවෙන් යුත් භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය කිරීම මානව වර්ගයාගේ මානසික වර්ධනයේ දියුණුවක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. ලෝකයේ තාලම්පට, ගෙජ්ජි, තලිය, සිම්බල් ආදි ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩ සම්ප්‍රදායයක් බිහි වූයේ එම නිසා ය.

තාලය පිළිබඳ විවිධ අර්ථකථන -

- අමරසිංහ ආචාර්යයන්ගේ අමරකෝෂය . (ක්‍රි.ව.1-10 වැනි සියවස) - ''තාලඃ කාල ක්‍රියා මානම්'' ක්‍රියාවෙහි කාලය මැනීම තාලය යි. මෙහි ක්‍රියාව ලෙස දක්වනුයේ ගායනය, වාදනය හා නෘත්‍ය චලනය හෙවත් ක්‍රියාකාරිත්වය යි.
- අභිනවගුප්ත ආචාර්යයන්ගේ ''අභිනව භාරතී'' නමින් භරතමුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ග්‍රන්ථයට ටීකාවක් සපයන මොහු, ''තාල ප්‍රතිෂ්ඨාකරණේ ඉති තාල'' තාලවල පිහිටුවීම හෙවත් ප්‍රතිෂ්ඨාකරණය තාලය යනුවෙන් දක්වයි.
- සාරංගදේව පඬිතුමා සංගීත රත්නාකරය. (ක්‍රිඃවඃ 13 වන සියවස) -

''තාලස්තල ප්‍රතිෂ්ඨායමීති ධාතෝර් ඝඤ් ස්මෘතඃ'' යනුවෙන් දක්වා ඇත.

තාල (ශබ්ද) වුකලි ප්‍රතිෂ්ඨාපනයෙහි හෙවත් පිහිටුවීමෙහි (තැළීමේ) තල ධාතුවට ඝඤ් ප්‍රත්‍යයය වැටීම නිසා සංස්කෘත භාෂාමය ආදි වෘද්ධෝ න්‍යාය අනුව තල ධාතුවේ 'ත' කාරය තා බවට පත්වීමෙන් තාල ශබ්දය සිදු වන බව සිහි කටයුතු ය.

ඉහත නිර්වචන දෙස බැලීමේ දී තැළීම යන අර්ථයෙන් තාල පදය ගොඩ නැඟී ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

භාරතීය පඬිවරුන්ගේ විග්‍රහය අනුව ගායනයත්, වාදනයත්, නර්තනයත් ඒකීය ක්‍රියාකාරකමක් වශයෙන් එක්වන් මඟක හැසිරවීමටත්, සාමූහික ක්‍රියාකාරකමක් වශයෙන් පැවැත්වීමටත් තාල මෙහෙයවීම අවශ්‍ය ය. මෙය භාරතයට පමණක් නොව මුළු ලොවට ම පොදු වූ ධර්මතාවකි.

දේශීය නර්තන කලාව තාලය මත පදනම් වූවකි. දේශීය තාල පද්ධතියෙහි මාත්‍රා කැටි වීම ගොඩ නැඟී ඇත්තේ කුඩා මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් ඉදිරියටත්, වැඩි මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් පසුවටත් යෙදෙන අයුරිනි. සබරගමු

නර්තන සම්ප්‍රදායයේ එම න්‍යායයෙන් බැහැර වූ එක් තාල රූපයක් දැකිය හැකි ය. එහි මාත්‍රා කැටි වනුයේ වැඩි මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් ඉදිරියටත් අඩු මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් පසුවටත් යෙදෙන පරිදි ය. උදා: මාත්‍රා 3 + 2 + 2 (මැදුම් දෙසුළු තුන්තිත) තාලය. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ඇතැම් පද නර්තනයේ දී තාලය භාවිත කර ඇත්තේ පදය ගෙවෙන ගති ලක්ෂණය මූලික කොටගෙන ය. එය පහතරට නර්තනයේ අනන්‍යතාව යි. තාලය නැටුමට අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. එහි විධිමත් බවක් නොතිබුණ හොත් ශාස්ත්‍රීය විෂයයක් ලෙස පවත්වා ගැනීම අසීරු ය. අතීතයේ සාම්ප්‍රදායික ශිල්පීන් අතර තාලය පිළිබඳ විවිධ මත හා නාම ව්‍යවහාරයේ පැවතිණි. පහත දක්වෙන්නේ පාරම්පරික ශිල්පීන් තාලය හැඳින්වීමට භාවිත කළ නාම ව්‍යවහාර ය.

උදාහරණ - අඩ තිත, මධ්‍ය තිත, තාල තිත, මූලාන්ත තිත,
මූලාන්ත මධ්‍ය තිත, කණ්ඩිලම් තිත, කණ්ඩ තාල තිත

ඇතැම් සාම්ප්‍රදායික ශිල්පීහු

තනි තිත, දෙතිත, තුන් තිත, සිවු තිත, පස් තිත යනුවෙන් ව්‍යවහාර කොට ඇත.

ඉහත නාමයන් භාවිත කරමින් නර්තනයේ ප්‍රායෝගික කොටස් තාල රූප මත ඉදිරිපත් කර තිබේ. මෙහි දී තනි තිත යනුවෙන් හඳුන්වන විට එහි ප්‍රභේද ඇති බව අවබෝධ නොවීම නිසා තනි තිතේ එක් තාලයකට පද නටා කස්තිරම, අඩව්ව, වෙනත් තාලයකට නැටීමට යොමු වී ඇත. 1943 උඩරට නැටුම් කලාව අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයට වෛකල්පික විෂයයක් ලෙස එක් වීමෙන් පසු තාල පද්ධතිය නිසි ලෙස සකස් කර ගැනීමේ අවශ්‍යතාව තදින් දැනෙන්නට විය. ආධ්‍යාපනික වශයෙන් ලෝකයේ දියුණු වන සැම විෂයකට ම ආවේණික පාරිභාෂික වචන, සිද්ධාන්ත, මූලධර්ම මෙන් ම ඒ හා බැඳි අනෙකුත් අංගයන්ගේ පෝෂණය ද නිතැතින් ම අවශ්‍ය ය. එතෙක් පැවැති තාල සංකල්පය සංවර්ධනයට හා විකාශයට එකල සිටි පාරම්පරික නර්තන ශිල්පීන් වන මහනුවර මාදන ගුරු පරපුරේ ශිල්පි ජේ. ඊ. ගුණසේන මහතා සිංහල නාට්‍ය ප්‍රදීපය ග්‍රන්ථයෙන් ද, ජේ. ඊ. සේදරමන් මහතා 1958 නෘත්‍ය රත්නාකරය ග්‍රන්ථයෙන් ද, සංගීතඥ වින්සන්ට් සෝමපාල මහතා (1959) තාල ඥානය ග්‍රන්ථයෙන් ද, ගිරාගම සෞන්දර්ය ගුරු විදුහලේ (1972) සැමරුම් කලාපයෙහි දක්වෙන ජේ. සී. මාලගම්මන ගුරු පරපුරේ තාල ශාස්ත්‍රය ලිපියෙන් ද තාල පද්ධති පිළිබඳ අර්ථකථන ඉදිරිපත් කර ඇත.

පාසල්වල ඉගෙනුම් - ඉගැන්වීම් කාර්යයේ නිරත පාරම්පරික ගුරුවරුන් විවිධ ගුරුකුල ඔස්සේ උගත් තාල පද්ධති භාවිත කළ අතර ඇගයීම් ක්‍රම ආරම්භ වීමත් සමඟ විවිධ විෂමතා හේතුවෙන් ගැටලු රාශියකට මුහුණ දීමට සිදු විය. මෙම ගැටලුව පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ එවකට අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ නිලධාරියකු වූ සංගීතඥ ඩබ්. බී. මකුලොලුව මහතා විසින් සම්මේලන කිහිපයක් පවත්වා එම තොරතුරු හා භාරතීය සංගීතය හැදෑරීමෙන් ලද දැනුම අනුව **හෙළ ගී මඟ** නමැති ග්‍රන්ථයෙන් (1962) තාලය පිළිබඳ වැදගත් නියමයන් කිහිපයක් හඳුන්වා දී ඇති අතර පහත දැක්වෙන්නේ ඉන් කිහිපයකි.

- තිත් රූප 32ක් හඳුන්වා දීම එම 32න් 07ක් අවනද්ධ තාල වාදනයට අහිතකර බව දක්වා තිබීම
- දෙමත්, තුන්මත්, සිවුමත් යන්න සුළු, මැදුම්, මහ යනුවෙන් හැඳින්වීම
- බෙර පදයක් ලියා දක්වන විට කවර තිතකට අයත් දැයි සඳහන් කළ යුතු බව
- තිත වැයෙන ස්ථානයේ වැයෙන්නේ කවර තිතක් දැයි යන්න සඳහන් කළ යුතු බව
- තිත් යන අප්‍රාණික ආඝාතය දැක්වීමට ''∧'' යන සංඥාව ද යෙදිය යුතු බව
- තෙයි යන සප්‍රාණික ආඝාතය දැක්වීමට '' / '' යන සංඥාව ද යෙදිය යුතු බව
- කුඩා බෙර පදයක් එක් ආවර්තයකට ප්‍රමාණවත් නොවන හෙයින් බෙර පදය දෙවරක් යෙදීම.

1994 දී **සිංහල තිත් තාල ක්‍රමය** නැමැති ග්‍රන්ථයෙන් සරත් විජේවර්ධන මහතා ද තාලය පිළිබඳ වැදගත් අර්ථකථන කිහිපයක් ඉදිරිපත් කර ඇති අතර පාසල් නර්තන අධ්‍යාපන විෂයමාලා සංවර්ධනය කිරීමේ දී මිරැන්ඩා හේමලතා මහත්මියගේ උපදේශනය හා නායකත්වය යටතේ ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව මඟින් හඳුන්වා දෙන ලදුව අද්‍යතනයේ ද භාවිත තාල රූප නාමයන් මෙසේ දැක්විය හැකි ය.

තනි තිතේ තාල ප්‍රභේද නාම

මාත්‍රා 2 තනි තිත තාලය
මාත්‍රා 3 තනි තිත තාලය
මාත්‍රා 4 තනි තිත තාලය

දෙතිතේ තාල ප්‍රභේද නාම

මාත්‍රා 2 + 3 දෙතිත තාලය
මාත්‍රා 2 + 4 දෙතිත තාලය
මාත්‍රා 3 + 4 දෙතිත තාලය

තුන්තිතේ තාල ප්‍රභේද නාම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 තුන් තිත තාලය
මාත්‍රා 2 + 2 + 4 තුන් තිත තාලය

සිවුතිත් තාල නාමය

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 සිව්තිත තාලය

පස්තිත් තාල නාමය

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 පස්තිත තාලය

මෙම හඳුන්වාදීම මකුලොලුව සංස්කරණ තාල නාම සමඟ සැසඳූ විට පහත සඳහන් ආකාරයට තාල නාම අතර සමානකම් දැක්විය හැකි ය. දැනට පද්ධතියෙහි වඩාත් ප්‍රචලිත ව්‍යාවහාරික තාල කිහිපයක් පමණක් මෙහි නාමික ව දක්වා ඇත. අවශ්‍යතා මත විවිධ තාල රූප නිර්මාණය කර ගැනීමට අවකාශ ඇති අතර එය තාල පද්ධතියේ විකාශයට මනා පිටුබලයක් වන බව පැවසිය යුතු ය. මේ හැරුණු කොට දේශීය තාල් පද්ධතියේ දී සංකීර්ණ තාල රටා රැසක් ඇතුළත් ව තිබෙන බව අප අමතක නොකළ යුතු ය.

තනිතිත -

මාත්‍රා 2 (සුළු තනි තිත) තාලය
මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය
මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

දෙතිත -

මාත්‍රා 2 + 3 (සුළු මැදුම් දෙතිත) තාලය
මාත්‍රා 2 + 4 (සුළු මහ දෙතිත) තාලය
මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

තුන්තිත -

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන් තිත) තාලය
මාත්‍රා 2 + 2 + 4 (දෙසුළු මහ තුන් තිත) තාලය

සිවුතිත -

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 (තුන්සුළු මහ සිව් තිත) තාලය

පස්තිත -

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන්සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

තාලයේ මූලධර්ම

තාලයට මූලධර්ම 05කි.

- ආඝාත
- ජාති
- ගති
- මිතිය
- ලය

- **ආඝාත**

ව්‍යුහගත ව මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් මත තාලයක් ගොඩ නැගුණු විට ඊට අදාළ ආඝාතයක් තැබිය හැකි ය. එසේ නොවුණ කල අනාඝාතාත්මක වේ.

- **ජාති** - යනුවෙන් අර්ථවත් කෙරෙනුයේ ආඝාතය කෙසේ ගමන් කරන්නේ දැයි පැහැදිලි කිරීමකි.

උදා ඃ මාත්‍රා 2න් දෙක ද, මාත්‍රා 4න් හතර ද යනුවෙන් සොයා බැලීම වැදගත් වේ. ආඝාතයකට කැටි වී ඇති මාත්‍රා ගණන අනුව ජාති ලක්ෂණය තීරණය වේ.

තිශ්‍රජාති	-	මාත්‍රා 3න් 3
චතුශ්‍ර ජාති	-	මාත්‍රා 4න් 4
ඛණ්ඩ ජාති	-	මාත්‍රා 5න් 5
මිශ්‍ර ජාති	-	මාත්‍රා 7න් 7
සංකීර්ණ ජාති	-	මාත්‍රා 9න් 9

- **ගති** - කවර හෝ තාලයක් ප්‍රදර්ශනය කරන අවස්ථාවක දී මතු වන ස්වභාවය (දැනෙන ස්වභාවය) ගතිය යි.
  උදා: මාත්‍රා 3 තාලය සඳහා බෙරය වාදනය කිරීමේ දී සමාන මාත්‍රා ඇති බෙර පද වන
  දොං ජිජි ගත සහ ජිංගත ගොගො වාදනය කළ විට එයින් මතු වන්නේ ගති ලක්ෂණ දෙකකි.

- **මිතිය** - බෙර පදයකට අයත් මාත්‍රා සංඛ්‍යාව මිතිය යි.

- **ලය** - යනුවෙන් අර්ථවත් කෙරෙනුයේ තාලයේ වේගය සම්බන්ධ අවස්ථා ය. එම අවස්ථා තුන විලම්බ, මධ්‍ය, ද්‍රැත ලෙස උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ව්‍යාවහාරික අතර පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දී බර, හර, කඩිනම් නමින් භාවිත වේ.

- **තාලය ගුණ කිරීම** තාලය සමගුණ, දෙගුණ, තුන්ගුණ, සිවුගුණ සහ ඉන් ඔබ්බටත් ගුණ කළ හැකි ය. නිශ්චිත මාත්‍රා සංඛ්‍යාවක් මූලික කොටගෙන තාලය පිහිටුවා එම තාලයේ ආරම්භක වේගය පදනම් කොට ගෙන තාලය ගුණ කිරීම සිදු කළ හැකි ය. විවිධ නර්තන සම්ප්‍රදායවල තාල ගුණ කිරීමේ අනන්‍යතා ඇති අතර තුන් ගුණය බොහෝ විට භාවිත වනුයේ සුවිශේෂ අවශ්‍යතා මත ය. සමගුණ යනු ආරම්භක වේගය යි. කිනම් ගුණ කිරීමක දී වුව ද ආරම්භක වේගය වූ සමගුණය පදනම් කොට තබන ආඝාතය වෙනස් නොවේ. ගුණ කිරීම ආරෝහණ අවරෝහණ ක්‍රමයට ද ගොඩ නැගිය හැකි ය.

	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
සමගුණ	කු	ඳ	ග	ත	ග	ත	දොම්	-	කු	ඳ	ග	ත	ග	ත	දොම්	-
දෙගුණ	කුඳ	ගත	ගත	දොම්	කුඳ	ගත	ගත	දොම්	කුඳ	ගත	ගත	දොම්	කුඳ	ගත	ගත	දොම්
සිව්ගුණ	කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්		කුඳගතගතදොම්	

මාත්‍රා -

දේශීය තාල පද්ධතියෙහි තාල රූප ගොඩ නැගී ඇත්තේ මාත්‍රාවල එකතුවෙනි. ගායනය, වාදනය හා නර්තනය සඳහා ගත වන කාලය මැනීමට යොදා ගන්නා ලද කුඩා ම මිනුම් ඒකකය මාත්‍රාවකි. හෙළ ගී මඟෙහි සඳහන් වන පරිදි පද්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ලඝු අක්ෂරයක් නියමිත ලෙස උච්චාරණය කිරීමට ගත වන කාලය මාත්‍රාවකි. නෙළුම් පෙති සියයක් ඉදිකටුවකින් සිදුරු කිරීමට ගත වන කාලයත්, ඇසිපිය හෙළන කාලයත්, එක් වරක් නාඩි වැටීමට ගත වන කාලයත් මාත්‍රාවක් ලෙසින් අර්ථ දැක්වෙයි.

දේශීය තාල පද්ධතියෙහි තාලයක් ගොඩ නැගීමට නම් අවම වශයෙන් මාත්‍රා 02ක් වත් තිබිය යුතු යැයි සම්මතයක් ඇත. මාත්‍රා, ලඝු, ගුරු, ප්ලුත, හලන්ත ගුරු ආදි වශයෙන් වර්ග කෙරේ.

ලඝු මාත්‍රා - නො ඇදෙන හෙවත් කෙටි අක්ෂරයක් කීමට ගත වන කාලය ලඝු (ලුහු) මාත්‍රා නම් වෙයි.

උදා ක, ට ස, ම, ප, ද

ගුරු මාත්‍රා ඇදෙන අක්ෂර ගුරු මාත්‍රා ලෙස නම් කෙරේ.

ගා, පා, මා, සෝ, බෝ, නේ, ලා, තූ, කේ

මේවා දීර්ඝ අක්ෂර ලෙස ද හඳුන්වයි.
ගුරු අක්ෂරයකට හිමි වන්නේ මාත්‍රා දෙකකි.

ප්ලුත මාත්‍රා ලඝු අක්ෂරයක් සමඟ හල් අක්ෂර දෙකක් යෙදී ගොඩ නැගෙන වචන ප්ලුත මාත්‍රා ලෙස නම් කෙරේ.
මැක්ස්, ලක්ස්, ෆැක්ස්
මෙම වචනවලට මාත්‍රා දෙකක් හිමි වේ.
දේශීය ගායන පද්ධතියේ මෙවැනි යෙදුම් භාවිත වන අවස්ථා විරල ය.

හලන්ත ගුරු ගුරු අක්ෂරයක් මුලට යෙදී හල් අක්ෂරයක් මිශ්‍ර ව පද ගොඩ නැඟෙන අවස්ථා ඇත.
හාල් , පාන්, කාර්
ඒවා හලන්ත ගුරු වශයෙන් හඳුන්වයි.

ග්‍රහ - ග්‍රහ යන්නෙහි අර්ථය අල්ලා ගැනීම හෙවත් ග්‍රහණය කර ගැනීම යි. ආඝාතය යනු තාලය තැබීම යි. ඒ අනුව කවර හෝ ආඝාතාත්මක ගායනයක් ආරම්භ කරන ආකාර තුනකි. ඒවා

අව ග්‍රහ
සම ග්‍රහ
විෂම ග්‍රහ

සම ග්‍රහ

තාලය තැබීමත් සමඟ ම ගායනය ආරම්භ වේ නම් එය සම ග්‍රහයට අයත් වේ.

උදා :-

1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
ගුං	-	ද	දෙ	ග	ත	ග	ති	ග	ත	ගු	ද
පා	-	ත	කැ	ල	ණී	පු	ර	ලක්	-	දි	ව
භා	-	ර	ව	සි	ට	ගෙ	න	-	-	-	-

අව ග්‍රහ

තාලය තැබීමෙන් පසුව ගායනය ආරම්භ කිරීම අව ග්‍රහ නම් වෙයි. මෙහි ගායනය ආරම්භ කරනුයේ දෙවැනි මාත්‍රයේ සිට හෝ ඉන් පසු ව එන මාත්‍රාවක දී වුව විය හැකි ය. සම්ප්‍රදාය තුනෙහිම මෙම ගති ලක්ෂණය දක්නට ලැබෙන අතර එක් උදාහරණයක් පමණක් දක්වා ඇත.

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
රෙ	ගුම්	-	ගු	දම්	-	ගත්	-	දෙ	ගත්	-	ග	ත	කු	දොං	-
+	+	ඉන්	-	ද	-	දි	-	සා	-	-	-	ව	-	ට	-
+	+	ඉ	ඹූල්	-	-	වි	-	මා	-	-	-	නෙ	-	ට	-
+	+	ඉ	රු	දෙ	-	වි	-	අ	-	ධි	-	ප	-	ති	-
+	+	වන්	-	නේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

විෂම ග්‍රහ

තාලය තැබීමට පෙර ගායනය ආරම්භ කිරීම විෂම ග්‍රහ නම් වෙයි. මෙවැනි ගායනය ක්‍රම භාවිතයේ ඉතා විරල ය. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ශාන්තිකර්ම ශිල්පීන් බොහෝ විට ගායනය ආරම්භ කරනුයේ විෂම ග්‍රහයෙනි.

	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
උදා :-	රිම්	-	-	ග	-	ත	-	දූ	හිම්	-	ත	-	දෙ	-
	ග	ත	-	ග	-	ත	-	ගු	ඳ	-	ගු	-	ඳ	-
	ගු	ඳ	-	ග	-	ත	-	දූ	හිම්	-	ත	-	දෙ	-
	ග	ත	-	ග	-	ත	-	ගම්	-	ර්	ර්	ර්	ර්	ර්
මෙලෙ	සි	-	-	න්	-	-	-	-	-	-	මල්	-	-	-
	ම	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	දේ	-	-	-
	වී	-	-	-	-	-	-	යේ	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	යු	ද	-	-
	ය	-	-	ට	-	-	-	-	-	-	කො	ඩි	-	-
	බැ	-	-	ඳ	-	-	-	-	-	-	ප්	-	-	-
	වි	-	-	-	-	-	-	යේ	-	-	-	-	-	-

2.4 දේශීය නර්තනය හා සබැඳි තාල රූපවලට සමාන කර්ණාටක හා හින්දුස්ථානි තාල

දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක තාල පද්ධතිය

දකුණු ඉන්දියාවේ කර්ණාටක ප්‍රාන්තයෙන් බිහි වූ තාල ක්‍රමය කර්ණාටක තාල නමින් හැඳින්වෙයි. මෙහි තාල රූප තිස් පහකිග තාල රූපයක් සැකසී ඇත්තේ තාල හා ජාති එක් වීමෙනිග තාල කොටස් 07ක් වන අතර ජාති කොටස් 05කින් සමන්විත ය.

	තාල		ජාති
1.	ඒක තාල	1.	තිශ්‍ර ජාති
2.	රූපක තාල	2.	චතුශ්‍ර ජාති
3.	ත්‍රිපුට තාල	3.	ඛණ්ඩ ජාති
4.	මඨ තාල	4.	මිශ්‍ර ජාති
5.	ජම්ප තාල	5.	සංකීර්ණ ජාති
6.	ධ්‍රැව තාල		
7.	අඨ තාල		

- ඒක තාලයක් සඳහා ජාති 05 ම භාවිත වේ. නිදසුනක් ලෙස,

1. ඒක තාල

1. තිශ්‍ර ජාති ඒක තාල
   (1 2 3 / 1 2 3)
2. චතුශ්‍ර ජාති ඒක තාල
   (1 2 3 4 / 1 2 3 4)
3. ඛණ්ඩ ජාති ඒක තාල
   (1 2 3 4 5 / 1 2 3 4 5)
4. මිශ්‍ර ජාති ඒක තාල
   (1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 5 6 7)
5. සංකීර්ණ ජාති ඒක තාල
   (1 2 3 4 5 6 7 8 9 /1 2 3 4 5 6 7 8 9)

හින්දුස්ථානි තාල පද්ධතිය

උත්තර භාරතයේ භාවිත සංගීත සම්ප්‍රදායය හින්දුස්ථානි සංගීතය යි. ඒ හා බැඳි තාල පද්ධතිය හින්දුස්ථාන් තාල පද්ධතිය නමින් හැඳින්වෙයි.

ත්‍රි තාල්	-	මාත්‍රා 16කි. මාත්‍රා 4 බැගින් විභාග වී ඇත.
දාදරා	-	මාත්‍රා 06කි. මාත්‍රා 3 බැගින් විභාග වී ඇත.
කෙහෙර්වා	-	මාත්‍රා 08කි. මාත්‍රා 04 බැගින් විභාග වී ඇත.
ඣප් තාල්	-	මාත්‍රා 10කි. මාත්‍රා 2 + 3 + 2 + 3 වශයෙන් විභාග වී ඇත.
දීප් චන්දි	-	මාත්‍රා 14කි. මාත්‍රා 3 + 4 + 3 + 4 ලෙස විභාග වී ඇත.
ධමාර් තාලය	-	මාත්‍රා 14කි. මාත්‍රා 5 + 2 + 3 + 4 ලෙස විභාග වී ඇත.

ඉහත සඳහන් කර්ණාටක හා හින්දුස්ථානි තාල පද්ධති විමසීමේ දී දේශීය නර්තනය හා සබැඳි තාල රූපවලට සමාන තාල රූප ද දැකිය හැකි ය.

- දේශීය නර්තනයේ භාවිත මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය හා සමානකම් දක්වනුයේ කර්ණාටක තාල පද්ධතියේ තිශ්‍ර ජාති ඒක තාලය හා හින්දුස්ථානි තාල පද්ධතියේ දාදරා තාලය යි.

- මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

/			/		
1	2	3	1	2	3
ජීං	-	ග	ත	ගො	ගො

- තිශ්‍ර ජාති ඒක තාල

1	2	3	1	2	3
ත	කි	ට	ත	කි	ට

- දාදරා තාලය

×			0		
1	2	3	4	5	6
ධ	ධි	න	ධ	තු	න

මේ අනුව මැදුම් තනිතිතල තිශ්‍ර ජාති ඒක තාල හා දාදරා තාලයෙහි විභාගයක් මාත්‍රා තුනකි. මැදුම් තනිතිත හා තිශ්‍ර ජාති ඒක තාලයෙහි 1 2 3 / 1 2 3 යනුවෙන් විභාග වෙන් වන අතර දාදරා තාලයේ 1 2 3 /4 5 6 යනුවෙන් යෙදෙයි.

- දේශීය නර්තනයේ භාවිත වන මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය හා සමාන වන්නේ කර්ණාටක තාල පද්ධතියෙහි චතුශ්‍ර ජාති ඒක තාල හා හින්දුස්ථානි තාල පද්ධතියේ ත්‍රිතාල් හා කෙහෙර්වා යන තාලයන්ට ය.

- මාත්‍රා 4 (මහතනි තිත) තාලය

/				/			
1	2	3	4	1	2	3	4
ත	කු	ජීං	-	ජීං	-	ත	ක

- චතුශ්‍ර ජාති ඒක තාල

1	2	3	4	1	2	3	4
ත	ක	දි	මි	ත	ක	දි	මි

- ත්‍රිතාල්

×				2				0				3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	ධිං	ධිං	ධා	ධා	තිං	තිං	තා	තා	ධිං	ධිං	ධා

- කෙහෙර්වා තාලය

×				0			
1	2	3	4	5	6	7	8
ධ	ගෙ	න	ති	න	ක	ධි	න

මෙහි මහ තනිතිත හා චතුශ්‍ර ජාති ඒක තාල සමාන මාත්‍රා ගණනක් මෙන් ම 1 2 3 4 යනුවෙන් විභාග වෙන් වී ඇත. කෙහෙර්වා තාලයෙහි ද මාත්‍රා 8ක් 4 බැගින් විභාග වී ඇති අතර එහි මාත්‍රා යොදා ඇත්තේ 1 2 3 4 5 6 7 8 යනුවෙනි. ත්‍රිතාල් ද මාත්‍රා 4 ලෙස විභාග වෙන් වේග එහි මාත්‍රා සංඛ්‍යාව 16කි. එය ද 1 - 16 තෙක් ඉලක්කම් මඟින් දක්වා ඇත.

- දේශීය නර්තනය හා සබැඳි මාත්‍රා 2 + 3 (සුළු මැදුම් දෙතිත) තාලය හා සමාන වන කර්ණාටක තාලය වනුයේ ඛණ්ඩ ජාති ඒක තාලය යි. හින්දුස්ථානි තාලය වනුයේ ඣප් තාලය යි.

- මාත්‍රා 2 + 3 (සුළු මැදුම් දෙතිත) තාලය

↑		/			↑		/		
1	2	1	2	3	1	2	1	2	3
දොං	-	ජීං	-	ත	ග	ත	දොං	-	ත

- ඛණ්ඩ ජාති ඒක තාලය

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5
ත	ක	ත	කි	ට	ත	ක	ත	කි	ට

- ඣප්තාලය

×		2			0		3		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ධි	නා	ධි	ධි	නා	ති	නා	ධි	ධි	නා

මාත්‍රා 2, 3 (සුළු මැදුම්) දෙතිත හා ඣප්තාලය මාත්‍රා 2 හා 3 ලෙස විභාග වී ඇතත්, ඛණ්ඩ ජාති ඒක තාලය එලෙස විභාග වී නොමැත. එහෙත් මාත්‍රා 2 + 3 යන ක්‍රමවේදයට අනුව යෙදී ඇති නිසා මාත්‍රා සංඛ්‍යාවේ එකතුවේ සමාන බවක් දැකිය හැකි ය.

- මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය හා සමාන වන්නේ කර්ණාට තාලයේ මිශ්‍ර ජාති ඒක තාලය යි. මෙය හින්දුස්ථානි තාලයේ දීප්චන්දි නමින් හැඳින්වෙයි.

- මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

^			/				^			/			
1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
දෝං	-	-	ජිං	-	ජිං	-	ත	ක	ට	දොං	-	ත	ක

- මිශ්‍ර ජාති ඒක තාල

1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
ත	කි	ට	ත	ක	දි	මි	ත	කි	ට	ත	ක	දි	මි

- දීප්චන්දි තාලය

×			2				0			3			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
ධා	ධිං	s	ධා	ධා	ධිං	s	තා	තිං	s	ධා	ධා	ධිං	s

- මිශ්‍ර චාපු තාලය

ත	කි	ට	ත	ක	දි	මි	ත	කි	ට	ත	ක	දි	මි

චාපු තාල - කර්ණාටක තාල පද්ධතියෙහි මාත්‍රා 3 + 4 ට අදාළ තාලයක් නොමැති වුව ද ගැමි තාල විශේෂයක් වන මිශ්‍ර චාපු තාලය ඊට සමාන බවක් දැක්වේ. එම තාලය ද කර්ණාට සංගීතයේ දී ව්‍යවහාර වේ.

ඉහත සඳහන් කරුණු අනුව දේශීය තාල පද්ධතියේ දැකිය හැකි මාත්‍රා 3, මාත්‍රා 4 තනිතිත සහ මාත්‍රා 2 + 3 හා මාත්‍රා 2 + 4 දෙතිත තාල රූපවලට සමාන කර්ණාටක හා හින්දුස්ථානී තාල රූප ව්‍යවහාරයේ පවතින අතර එම තාල පද්ධතිවලට ම අනන්‍ය වූ සුවිශේෂතා ද මෙහි දී දැකිය හැකි ය.

2.5 ප්‍රස්තාරකරණය

ප්‍රස්තාරකරණය යනු ප්‍රායෝගික ව භාවිත කරන අවස්ථා ලේඛනගත කිරීමේ දී යොදා ගන්නා එක් විධික්‍රමයකි. සංගීතයෙහි හා නර්තනයෙහි භාවිත ප්‍රායෝගික අංග ව්‍යවහාර කරන ආකාරය ප්‍රස්තාර සටහනෙහි විස්තරාත්මක ව දක්වනු ඇත.

සංගීතය හා සබැඳි ස්වර ප්‍රස්තාර හා සංකේත මඟින් ස්වරයන්ගේ නිර්මිත නාද මාලාව මෙන් ම තාල රූපය ද විස්තර කෙරේ. ස්වර ප්‍රස්තාරයක් මඟින් ගායනයක හෝ වාදනයක හෝ මුල් ස්වරූපය වසර දහස් ගණනක් ගත වුව ද පෙර ගැයූ ලෙසට ම ගැයිය හැකි ය.

නර්තනය විෂයයේ දී භාවිත ප්‍රස්තාරයෙන් නාද පිළිබඳ ව සටහනක් නොකෙරේ. එහි දැක්වෙනුයේ තාල රූපය අනුව මාත්‍රා කැටි වන ආකාරය යි. එම නිසා ගායනයෙහි නාද මාලාව එයින් හඳුනාගත නොහැකි වෙයි. එහෙත් සාමූහික ක්‍රියාකාරකමක දී ගායනය වාදනය ප්‍රායෝගික සැලසුම ප්‍රස්තාර සටහනෙන් අවබෝධ කර ගත හැකි ය. ගායනයක දී මෙන් ම වාදනයක දී එහි ගති ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි සාමූහික ව කටයුතු කිරීමට ප්‍රස්තාර සටහනෙන් ලැබෙන්නේ මනා පිටිබලයකි.

ප්‍රස්තාරකරණයේ දී අනුගමනය කළ යුතු මූලධර්ම

ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි තාල තැබීම සඳහා යොදා ගනු ලබන්නේ තාලම්පට ය. තාලම්පටින් නිකුත් කරන නාද දෙකකි. එය **තිත් හා තෙයි** යනුවෙන් දැක්වෙයි. මේවා ක්ෂණාන්ත හා හීනාන්ත ලෙස ද හඳුන්වනු ලබයි. මාත්‍රා දෙක, තුන, හතර යන තනිතිත් ප්‍රභේදවලට ආඝාතය තැබීමේ දී තාලම්පටෙහි පියන් දෙක එකට වැදී දෙපසට විහිදී හඬ ක්‍රමයෙන් හීන වෙයි. එය තෙයි හෙවත් හීනාන්ත ලෙස දැක්වේ. ප්‍රස්තාරකරණයේ දී එය සංකේතවත් කෙරෙනුයේ **තෙයි** ''/'' යන සලකුණෙනි.

තිත් රූප දෙකක් හෝ කිහිපයක් හෝ එක් වී ඇති දෙතිත, තුන්තිත, සිවුතිත හා පස්තිත යන තාල රූපයන්හි දී තිත් තෙයි, තිත් තිත් තෙයි යනුවෙන් තාලම්පට වාදනය කරනු ලබයි. තාලම්පටින් තිත් වාදනය කරනුයේ පියන් දෙක එක මත එක පිහිටන අයුරිනි. එහි දී නැඟෙන හඬ ක්ෂණයෙන් ඇසී නොඇසී යයි. එය ක්ෂණාන්ත හෙවත් තිත් යනුවෙන් ව්‍යවහාර කෙරෙයි. ප්‍රස්තාරකරණයේ දී එය සංකේතවත් කෙරෙනුයේ **තිත්** "^" යන සලකුණෙනි.

තිත් හා තෙයි යන යෙදුම අප්‍රාණික ආඝාතය හා සප්‍රාණ ආඝාතය ලෙසින් ද හැඳින්වෙයි. තිත් යනු අප්‍රාණ ආඝාතය යි. තෙයි යනු සප්‍රාණ ආඝාතය යි. එම නිසා තිත් රූපයක සප්‍රාණ ආඝාතයක් තිබීම අනිවාර්ය වෙයි. තනි තිතේ දී තෙයි යනුවෙන් සප්‍රාණ ආඝාතය පමණක් යොදා ගැනෙන අතර තිත් යන අප්‍රාණික ආඝාතය පමණක් තිත් රූපයකට භාවිත නොකෙරේ. ප්‍රස්තාර සටහනක ආඝාතය තබන ස්ථාන හෙවත් තාල තබන ස්ථාන දැක්වීමේ දී තාල ලක්ෂණ පැහැදිලි ව පෙන්නුම් කිරීමට අදාළ සලකුණු භාවිත කිරීම ඉතා වැදගත් ය.

- ගායනයක මාත්‍රා ඇදෙන විට (යතිය) සටහන් කරනුයේ ''_'' යන සලකුණෙනි.
- යම්කිසි ගායනයක් තාලය තැබීමත් සමඟ ම ආරම්භ නොවන්නේ නම් (අවග්‍රහ) එම නිශ්ශබ්දතාව ''+'' සලකුණෙන් සංකේතවත් වේ.

උදා :-

/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3
+ කිරු එ	එ රන් -	+ දේ ව	බ ර ණ
+ නී ල	ස එ ව	+ ඇ ඳ	- - -

- එක් මාත්‍රාවක දී අක්ෂර කිහිපයක් කැටි වන විට (මත්කැටි) අදාළ අක්ෂරවලට යටින් '' ‿ '' යන සලකුණ යොදනු ලබයි.

නර්තනය හා සබැඳි පද කොටසක් හෝ කවියක් හෝ ප්‍රස්තාර ගත කරනුයේ එයට අයත් තාල රූපය පදනම් කොට ගෙන ය. තනි තිතට අයත් ප්‍රස්තාරයක විභාග ස්ථාන හතරක් තිබෙන සේ ප්‍රස්තාර සටහන දැක්වීම ව්‍යවහාරයේ පවතින රීතියකි.

උදා :- මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

/1	2	3	4	/1	2	3	4	/1	2	3	4	/1	2	3	4
කු	ඳ	ග	ත	ග	ත	දොම්	-	කු	ඳ	ග	ත	ග	ත	දොම්	-

දෙතිත, තුන්තිත, සිවුතිත හා පස්තිත සඳහා අදාළ බෙර පද ප්‍රස්තාර කිරීමේ දී එම බෙර පදයේ මාත්‍රා සංඛ්‍යාව ගෙවෙන ආකාරය හා ආවර්තය පිළිබඳ අවධානය යොමු කර ප්‍රස්තාර සටහන සකස් කිරීම ද ව්‍යාවහාරික රීතියකි.

දෙතිත | ^1 2 | /1 2 3 | ^1 2 | /1 2 3 |

තුන් තිත | ^1 2 | ^1 2 | /1 2 3 | ^1 2 | ^1 2 | /1 2 3 |

සිවු තිත | ^1 2 | ^1 2 | ^1 2 | /1 2 3 4 |

පස් තිත | ^1 2 | ^1 2 | ^1 2 | /1 2 3 4 | /1 2 3 4 |

- බෙර පදයක් ප්‍රස්තාර කිරීමේ දී හල් අක්ෂරය වෙන ම නොයෙදිය යුතු අතර හල් අක්ෂරය හලන්ත ගුරු ලෙස සටහනක් කිරීමේ විධි ක්‍රමය සම්මත රීතියකි.

උදා :-

/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3
ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො	ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො
ගුං	-	ද	දෙ	ග	ත	ග	ති	ග	ත	ගු	ද
ජිං	-	කි	ටි	තත්	-	තත්	-	කි	ටි	ත	ක

- ගායනයක දී හල් අක්ෂරය තනි ව ම ගැයෙන අවස්ථා තිබිය හැකි ය. එය ගායනයේ නාද මාලාවෙහි ගති ලක්ෂණය අනුව යෙදෙන ව්‍යාවහාරික රීතියකි. මෙය ප්‍රායෝගික ව හදාරා අවබෝධ කරගනිමින් ව්‍යවහාරයේ පවතින ආකාරයට අනුව ප්‍රස්තාර කිරීම වැදගත් ය.

උදා :-

^1	2	/1	2	3	4	^1	2	/1	2	3	4
සු	රි	ඳුන්	-	පෙ	ර	සි	-	ට	-	-	න්
බ	ල	යුත්	-	සැ	ව	ති	-	ඳු	-	-	න්

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ගණපති වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

	/			/			/			/		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
බෙර පදය	ජ්‍රීං	-	ග	ත	ගො	ගො	ජීං	-	ග	ත	ගො	ගො
තානම	+	තුම්	ද	නා	-	ම්	ද	න	-	ත	න	-
	+	තුනු	ත	නා	-	ම්	ද	න	-	ත	න	-
	+	තා	නෙ	නා	-	ම්	ද	න	-	ත	-	ම්
	+	+	ද	න	තා	-	නා	-	-	-	-	-
කවිය	+	යුත්	සි	රි	-	න්	බ	බ	-	ළ	න	-
	+	ඇත්	හි	සි	-	න්	ස	සො	-	බ	න	-
	+	වෙත්	ද	ළි	-	න්	අ	ඩ	-	දූ	න	-
	+	+	ග	නු	සු	ද	නා	-	-	-	-	-
කස්තිරම	කුඳ	ගත	ගත	ගත	කුකු	දත්	කුඳ	ගත	ගත	ගත	කුකු	දත්
	කුඳ	ගත	ගත	ගත	කුකු	දත්	ගජිං	ත	ගත්	ජිත්	කුං	දත්
	තකු	දග	ජිං	තකු	දග	ජිං	තකු	තක	තරි	කිට	කුඳ	කුඳ
	ගජිං	ත	ගත්	ජිත්	කුං	දත්	තකු	තක	තරි	කිට	කුං	දත්
	තා											
සීරුමාරුව	ත	ක	ට	දො	දොං	-	තා	-	කඩ	තක	තරි	කිට
	ත	ක	ට	දො	දොං	-	තා					
අඩව්ව	තාත්	-	-	ත	ක	ට	තරි	කිට	දොද්	දොම්	-	-
	තරි	කිට	දොද්	දොම්	ගත්	තත්	තරි	කිට	දොද්	දොම්	-	-
	ගත්	-	ත	කු	ත	ක	ජිත්	-	ත	කු	ත	ක
	තරි	කිට	දොද්	දොම්	ගත්	තත්	තරි	කිට	දොද්	දොම්		

මීට අමතර ව පහත දක්වා ඇති අඩවු ද භාවිත කළ හැකි බව සලකන්න.

1. ගත්ත තෙහිඟු තකට තකුඳ....
2. තාත් ජිංත ජිංත ජිතරි....
3. තාත් ජිංත ජිංත ජිං

මයුරා වන්නම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන්තිත) තාලය

	1̂	2	1̂	2	1́	2	3	1̂	2	1̂	2	1́	2	3
බෙර පදය	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ජිං	-	ගත්	-	තත්	-	ජිං	තරි	කිට
තානම	+	+	+	+	+	තනෙ	න	ත	න	ත	න	-	තනෙ	න
	ත	න	ත	න	+	තනෙ	න	ත	න	ත	නෙ	නා	-	-
	-	-	-	-	+	තිනෙ	න	ති	න	ති	න	-	තිනෙ	න
	ති	න	ති	න	+	තිනෙ	න	ති	න	ති	නෙ	නා	-	-
කවිය	-	-	-	-	+	සත	ර	සිව්	-	ව	ර	-	බලැ	ති
	දි	ඩ	ත	ර	+	සුරි	ඳු	නේ	-	ක	දි	රා	-	-
	-	-	-	-	+	කත	ර	ග	ම	පු	ර	-	සුරි	ඳු
	වා	-	හ	න	+	කර	ති	ර	න	මො	න	රා	-	-
	-	-	-	-										
කස්තිරම	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ජිං	ජිං	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ජිං	ජිං
	තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ජිං	ගත	කුං	තක	ජිං	කුඳ	ගජ්	ජිං	ගත
	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-	කිත්	-	කිත්	-	කි	ත	ක
	තරි	කිට	කුං	දත්	තා									
සීරුමාරුව	+	+	+	+	රො	මි	ත	රො	මි	තත්	-	රො	මි	ත
	රො	මි	ත	කු	ඳා	-	-	තක්	-	ක	ඩ	ත	ක	ට
	කුං	-	දත්	-	රො	මි	ත	රො	මි	තත්	-	රො	මි	ත
	රො	මි	ත	කු	ඳා									
අඩව්ව	+	+	+	+	තහර්	ජිං	ගත	කුං	තක	ජිං	ගත	ගජ්	ජිං	ගත
	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-	+	+	+	+	තහර්	ජිං	ගත
	කුං	තක	ජිං	ගත	ගජ්	ජිං	ගත	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-
	+	+	+	+	තහර්	ජිං	ගත	කුං	තක	ජිං	ගත	ගජ්	ජිං	ගත
	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-
	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-
	කිත්	-	තත්	-	කි	ත	ක	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	-
	කිත්	-	තත්	-	කි	ත	ක	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	-
	කිත්	-	තත්	-	කි	ත	ක	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	-
	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	-	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිත්	තහර්	ජිං	ගත
	කුං	තක	ජිං	කුඳ	ගජ්	ජිං	ගත	තරි	කිට	කුං	දත්	තහර්	ජිත්	-
	ගත්	-	තත්	-	ත	ක	ට	තරි	කිට	කුං	දත්	තා		

මුසලඩි වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) හා මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
බෙර පදය	දේං	-	-	ජිං	-	ජිං	-	ත	ක	ට	දොං	-	ත	ක
තානම	තා	-	-	තත්	-	ත	-	ත	තෙ	-	තත්	-	ත	-
	තා	-	-	තම්	-	-	-	-	-	-	තම්	-	ද	-
	නා	-	-	තක්	-	ත	-	ත	තෙ	-	තත්	-	ත	-
	තා	-	-	තම්	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	/1	2	3	/1	2	3		/1	2	3	/1	2	3	
බෙර පදය	ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො		ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො	
	(ජිං	කඩ	තක	ජිං	තකු	තක		ජිං	කඩ	තක	ජිං	තකු	තක)	
	ත	තත්	-	ත	නෙ	න		ත	ත	න	ත	තෙ	න	
	තා	-	නෙ	න	තම්	-		දා	-	න	ත	නෙ	න	
	ත	නත්	-	ත	නෙ	න		ත	ත	න	ත	නෙ	න	
	තා	-	නෙ	න	තම්	-		දා	-	න	ත	නෙ	න	
	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
	තා	-	-	තත්	-	ත	-	ත	නෙ	-	තත්	-	ත	-
	තා	-	-	නම්	-	-	-	-	-	-	තම්	-	ද	-
	නා	-	-	නත්	-	ත	-	ත	නෙ	-	නත්	-	ත	-
	තා	-	-	නම්	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	ව	න	-	පැත්	-	ත	-	බි	ය	-	පත්	-	ව	-
	ස	ය	-	නම්	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-//
	/1	2	3	/1	2	3		/1	2	3	/1	2	3	
	දු	ටත්	-	ය	නෙ	න		වි	ටත්	-	දු	ව	න	
	පි	ටත්	-	පො	ට	ග		සා	-	ප	නි	මි	න//	
	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
	නැ	ත	-	නා	-	ඩි	-	ඉ	ඳ	-	වා	-	ඩි	-
	වෙව්	-	-	ලුම්	-	-	-	-	-	-	-	-	-	- //

	^1 2 3	/1 2 3 4	^1 2 3	/1 2 3 4
කස්තිරම	රැ ඳ ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	තග් - ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	රැ ඳ ග	ජිං - ජිං -	රැ ද ග	ජිං - ජිං -
	රැ ඳ ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුඳ - කුඳ -
	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3
	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක
	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක
	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක	ජිං කඩ තක	ජිං කුකු තක
	^1 2 3	/1 2 3 4	^1 2 3	/1 2 3 4
	රැ ඳ ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	තග් - ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කු ඳ කු ඳ
	රැ ඳ ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	දෝං - -	තා		
සීරුමාරුව	ත කු ඳ	ත කු ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	තග් - ග	ජිත් - ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	ත කු ඳ	ත කු ත ක	ත ක ට	කුං - දත් -
	දෝං - -	තා		
අඩව්ව	තා - කු	තක් කුං තරි කිට	ත කු ඳ	තත් - ජෙං -
	+ + +	තත් - ජෙං -	ත ජෙං -	තත් - ජෙං -
	ජී - කු	ජික් කුං තරි කිට	ජී කු ඳ	තත් - ජෙං -
	+ + +	තත් - ජෙං -	ත ජෙං -	තත් - ජෙං -
	තා - කු	තක් කුං තරි කිට	ත කු ඳ	තත් - ජෙං -
	ජී - කු	ජික් කුං තරි කිට	ජී කු ඳ	තත් - ජෙං -
	තා - කු	තක් කුං තරි කිට	ජී - කු	ජික් කුං තරි කිට
	ත කු ඳ	තත් - ජෙං -	+ + +	තත් - ජෙං -
	ත ජෙං -	තත් - ජෙං -	+ + +	ජෙං - තා -
	ජෙ තා -	ජෙ ත කු ඳ	ජෙං - ත	තා

මංගලම් නර්තනය   මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන් සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

	1	2	1	2	1	2	1	2	3	4	1	2	3	4
බෙර පදය	දොං	-	ත	කු	දොං	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
තානම	+	+	කුම්	-	ද	-	නා	-	-	ම්	ද	-	න	-
	+	+	ත	න	තා	-	නා	-	-	ම්	ද	-	න	-
	+	+	තා	-	නෙ	-	නා	-	-	ම්	ද	-	න	-
	+	+	තා	-	නෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-	-
	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	ත	ත	න	-	ත	-	න	-	තා	-	-	ම්
	+	+	ද	න	තා	-	නා	-	-	ම්	ද	-	න	-
	+	+	තා	-	නෙ	-	නා	-	-	ම්	ද	-	න	-
	+	+	තා	-	නෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-	-
	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	+	+	බුද්	-	ධ	-	රා	-	-	-	ජ	-	ය	-
	+	+	වැන්	-	දෙ	-	ප	-	ළ	-	මු	-	ව	-
	+	+	දෙ	වෙ	නු	-	ස	-	-	ද්	ධ	-	-	ර්
	+	+	ම	ය	ව	-	දී	-	-	-	-	-	-	ම්
	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	සුද්	-	ධ	-	ස	-	-	න්	ස	-	-	න්
	+	+	රත්	-	නෙ	-	වැ	-	ඳ	-	ලා	-	-	-
	+	+	ගත්	-	තු	-	ති	-	ස	-	ර	-	ණ	-
	+	+	අත්	-	මු	-	දු	-	-	-	-	-	-	න්
	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කස්තිරම	ගත්	-	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ජිත්	-	කු	දත්	-	ජිකු	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	කු	දත්	-	ජි	කු	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ත	ක	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ජිත්	-	කු	දත්	-	ජිකු	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	කු	දත්	-	ජි	කු	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ගත්	-	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ජිත්	-	කු	දත්	-	ජිකු	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ත	ක	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ජිත්	-	කු	දත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ගත්	-	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ත	ක	ජිත්	-	තත්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	කු	දත්	-	ජි	කු	ත	ක	ත	රි	කි	ට
	ග	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	තත්	ජිත්	තොං	නං	තා			

ග්‍රහපන්ති ගායනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය   මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3
බෙර පදය	දොං	-	ජී	ජී	ග	ත	ජිං	-	කු	ඳ	ග	ත
කවිය	සි	රි	ව	ස	ගෙ	න	අ	සු	-	-	-	-
	නැ	ගෙ	මින්	-	නො	ලෙ	සා	-	-	-	-	-
	සි	රි	බ	ර	ඉ	ඹූ	ලේ	-	-	-	-	-
	තු	රු	ඨ	ස	නි	වෙ	සා	-	-	-	-	-
	පි	රි	බ	ලි	කො	කු	මෙන්	-	-	-	-	-
	ඉ	ඳු	රේ	-	නි	වෙ	සා	-	-	-	-	-
	ඉ	රු	දෙ	වි	මෙ	ඹ	බ	ට	-	-	-	-
	දෙන්	-	සෙ	ත	ස	ල	සා	-	-	-	-	-

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය ශුද්ධ තාලය සින්දු වන්නම

ud; Ï2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන්තිත) තාලය

	^1	2	^1	2	/1	2	3	^1	2	^1	2	/1	2	3
බෙර පදය	දිත්	-	තම්	-	දි	ත	කු	දොම්	-	දොම්	-	තාම්		
තානම	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	න	-	-	-	-	-	-	-	-
	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	න	-	-	-	-	-	-	-	-
	තෙ	න	තෙ	නි	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	සි	රි	පි	රි	ගි	රි	-	-	-	-	-	-	-	-
	මු	දු	න	ත	සු	ර	-	-	-	-	-	-	-	-
	පු	ර	ලෙ	සි	න	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ඉරට්ටිය	තත්	-	ගු	ඳ	ග	ත	-	දිත්	-	දිත්	-	තෙයි	-	-
	ග	ත	ගු	ඳ	ග	ත	-	දිත්	-	දිත්	-	තෙයි	-	-
	තත්	-	ගු	ඳ	ග	ත	-	ග	ත	ගු	ඳ	ග	ත	-
	ගු	ඳ	ගත්	-	ගුඳ	ග	ත	තත්	-	ගු	ඳ	ග	ත	-
	දිත්	-	දිත්	-	තෙයි									

මෙහි ඇතුළත් සින්දු වන්නම්වල තානමේ දෙවන කොටස හා කවියේ සෙසු පාද ප්‍රස්තාර සටහනේ දක්වා නොමැති බව සලකන්න.

ලලිත රාග තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3
බෙර පදය	ග	දි	ත	දො	දොම්	-	දොම්	-	ග	දි	තුම්	-
තානම	තෙ	නෙ	න	තෙ	න	තෙ	නම්	-	තෙ	නෙ	නා	-
	තෙ	න	තෙ	නෙ	නුම්	-	තෙ	න	තෙ	නෙ	නා	-
කවිය	වන්	-	නි	ස	යු	රු	සු	පි	පි	තු	රු	-
	සු	වි	රා	-	ජී	ත	ගු	ණෙ	නි	සු	රු	-
ඉරට්ටිය	ගත්	තත්	දොම්	ත	ගත්	ගත	ගුගු	දිත	තරි	තත්	දිත්	තොං
	නං	දෙග	තත්	ගති	ගත	ගත	ගත්	දිත	ගත	ගත්	තත්	දොම්
	තා											

නළු ගීතිකා තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
බෙර පදය	ගත්	-	-	ත	-	ග	-	දි	ත	-	ගු	-	ගු	-
	ඳං	-	-	-	-	ග	-	දිත්	-	-	තත්	-	-	-
	රෙ	ග	-	තත්	-	-	-	දි	කු	-	ඳ	-	ක	-
	දූහිං	-	-	-	-	-	-	දි	ත	-	ග	-	ත	-
තානම	+	+	+	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	න	-	තෙ	-	නෙ	-
	නා	-	-	-	-	තෙ	-	තුම්	-	-	තෙ	-	න	-
	-	-	-	තෙ	න	තෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	+	+	+	සෝ	-	වි	ත	පා	-	-	ද	-	ස	-
	රෝ	-	-	රු	-	හ	-	සන්	-	-	ජී	-	ත	-
	+	+	+	යෙන්	-	-	ඉ	තා	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ඉරට්ටිය	ගත්	-	ත	ග	දි	ග	ත	ග	දි	ත	ගු	ඳ	ගු	ඳ
	තත්	-	ත	දිත්	-	-	-	තත්	දිත්	තත්	කිටි	තක	තරි	කිට
	තත්	-	-	ජෙං	-	-	-	ත	ක	-	ජෙං	-	-	-
	ගුදි	ත්ත්‍ර	ගත	ගති	ගත	ගුදී	ගුදු	දොම්	දිත	ගත	ගුදී	තක	දිකු	ඳක
	දූහිං													

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය ශුද්ධ මාත්‍රය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

	/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3	/1	2	3
බර පදය	තත්	-	-	දිත්	-	-	තත්	-	-	දොං	-	-
	ත	කු	-	දොං	-	-	රුඳ	ගු	ඳ	ග	-	-
	ත	-	-	ක	-	-	දිම්	දිම්	-	දූහිං	-	-
ඉරට්ටිය	රුඳ	ගත	ගත	ගදි	තග	තුම්	ගත්	දිත්	තත්	දොං	තකු	දොං
	රුඳ	ගත	ගත	ගදි	තග	තුම්	දෙග	දිත්	තත්	දොං	තකු	දොං
	රුඳ	ගත	ගත	ගදි	තග	තුම්	රුඳ	ගත	ගත	ගදි	තග	තුම්
	ගදි	තග	තුම්	ගුදි	තගු	දම්	ගත්	දිත්	තත්	දෙග	දිත්	තත්
	දෙග	දිත්	දෙග	දිත්	දෙග	දිත්	දෙග	දිත	ගත	ගුදි	තග	තකු
	දොං											

ඉරට්ටිය අවසානය දෙගදිත් දෙගදිත් දෙගදිත ගත ගුදිතක රෙගතකු දොං යනුවෙන් ද භාවිත වෙයි.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය ශුද්ධ මාත්‍රයේ කවි
මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
බෙර පදය	රිම්	-	-	ග	-	ත	-	දූහිම්	-	-	ත	-	දෙ	-
	ග	ත	-	ග	-	ත	-	ගු	ද	-	ගු	-	ද	-
	ගු	ද	-	ග	-	ත	-	දූහිම්	-	-	ත	-	දෙ	-
	ග	ත	-	ග	-	ත	-	ගුම්						
කවිය														
මෙලෙ	සි	-	-	න්	-	-	-	-	-	-	මල්	-	-	-
	ම	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	දේ	-	-	-
	වී	-	-	-	-	-	-	-	-	-	යේ	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	යු	ද	-	-
	ය	-	-	ට	-	-	-	-	-	-	කො	ඩි	-	-
	බැ	-	-	ඳ	-	-	-	-	-	-	ඒ	-	-	-
	වි	-	-	-	-	-	-	-	-	-	යේ	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-				
ඉරට්ටිය	ගුහි	ති	ග	දි	රි	කි	ට	ගු	ඳ	-	ගත්	-	-	-
	දූහිම්		-	-	-	-	-	ගුහි	ති	ග	දි	රි	කි	ට
	ගු	ඳ	-	ගත්	-	-	-	දැහිම්	-	-	-	-	-	
	ගුහි	ති	ග	දි	රි	කි	ට	ගු	ඳ	-	ගත්	-	-	-
	දැහිම්	-	-	-	-	-	-	දැහිම්	-	-	දැහිම්	-	-	
	දැහිම්	-	-	-	-	-	-	ගුහි	ති	ග	දි	රි	කි	ට
	ගු	ඳ	-	ගත්	-	-	-	දැහිම්	-	-	-	-	ග	-
	දි	ත	-	ග	-	ත	-	දැහිම්	-	-	-	-	ගු	-
	ඳි	ත	-	ගුම්	-	-	-	දැහිම්	-	-	-	-	ගත්	-
	දිරි	කි	ට	ග	ත	කු	-	දොම්						

ඉහත කවිය මේ ආකාරයට ද ගායනය කළ හැකි ය.

	^1	2	3	/1	2	3	4	^1	2	3	/1	2	3	4
මෙලෙ	සි	-	-	න්	-	-	-	ම	-	-	ල්	-	-	-
	ම	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	දේ	-	-	-
	වී	-	-	-	-	-	-	යේ	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	යු	ද	-	-
	ය	-	-	ට	-	-	-	කො	-	-	ඩි	-	-	-
	බැ	-	-	ඳ	-	-	-	-	-	-	ඒ	-	-	-

	^1	2	3	´1	2	3	4	^1	2	3	´1	2	3	4
බෙර පදය	දොං	-	-	ත	-	ගු	-	දං	-	-	ග	-	ත	-
	ග	දි	-	ත	-	ග	-	තුම්	-	-	ගු	-	ද	-
කවිය	+	+	+	නිල්	-	ලා	-	රැ	ලි	-	ලා	-	-	-
	අ	දි	-	නා	-	-	-	සේ	-	-	ල	-	ය	-
	-	-	-	තු	නු	ඉ	ග	බ	බ	-	ළ	-	ව	-
	තෙයි	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	සං	-	ගා	-	පුස්	-	-	කො	-	ළ	-
	තෝ	-	-	ඩු	-	ත	-	බා	-	-	ලා	-	-	-
	-	-	-	ස	වන්	-	ප	ටින්	-	-	බ	-	දි	-
	තෙයි	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ඉරට්ටිය	දොම්	-	ත	ගත්	-	තුම්	-	ග	දි	ත	ගත්	-	තුම්	-
	ග	ත	ගු	දං	-	ග	ත	ග	දි	ත	ගුම්	-	දිත්	-
	තා													

	´1	2	3	4	´1	2	3	4	´1	2	3	4	´1	2	3	4	
බෙර පදය	දෙ	ගත්	-	ග	ත	කු	දොම්	-	දෙ	ගත්	-	ග	ත	කු	දොම්	-	
කවිය	+	අත්	ත	න	ම	ල	සේ	-	ඇ	දි	සු	දු	සේ	-	ල	ය	
	+	ඉණ	ව	ට	රැ	ලි	අල්	-	ලා	-	-	-	-	-	-	-	
	+	නෙ	ළුම්	ම	ලක්	-	සේ	-	බ	ඳි	නා	-	කොණ්	-	ඩ	ය	
	+	මල්	පෙ	ති	ග	ව	සා	-	ලා	-	-	-	-	-	-	-	
ඉරට්ටිය	දොම්	තග	තුම්	ගුම්	දිමි	ගත	ගත්	තත්	ගත්	දිත	ගත	ගත්	දිමි	ගත	ගුම්	දත්	
	තා																
අවසාන	දොං	තගු	දං	ගත	ගදි	තග	තං	ගුඳ	දොං	තගු	දං	ගත	ගදි	තග	තං	ගුඳ	} //දැව.
	දොං	තගු	ඳං	ගත	ගදි	තග	තං	ගුඳ	ගුං	ඳග	දිත	ගත	ගත්	තත්	දොම්	-	}
	දොං	තගු	දං	ගත	ගත්	තග	තං	ගත	ගුං	ඳග	දිත	ගත	ගත්	තත්	දොම්	-	//දැව.
	දොම්	තග	දිත	ගත	ගත්	තත්	දොම්	-	ගත්	තග	දිත	ගත	ගත්	තත්දොම්		-	
	ගත්	තත්	දොම්	-	දෙග	තත්	දොම්	-	දොම්	තග	දිත	ගත	ගදි	ගත	ගුදි	ගුඳ	
	තා																

ගුඳ ගති ගත වට්ටම - මාත්‍රා 2 (සුළු තනිතිත) තාලය

	/1	2	/1	2	/1	2	/1	2
	ගු	ඳ	ග	ති	ග	ත	ගු	ඳ
	ගු	ඳ	ග	ති	ග	ත	-	-
අන්තාඩිය	ගු	-	ඳ	-	ග	-	ති	-
	ග	-	ත	-	ගු	-	ඳ	-
	ගත්	-	-	-	තම්	-		
ඉරට්ටිය	ගුන්	-	දත්	-	ගුහි	තිග	දිරි	කිට
	ග	ත	ග	ත	ගහි	තිග	තම්	-
	තත්	-	දිත්	-	තත්	-	-	-
	දිගතම්	-	-	-	දොම්	-	-	-
	ග	-	දි	-	ග	-	ත	-

පහතරට - ග්‍රහපන්ති කවි (මෙම කවිය දෙආකාරයකට ගායනය කළ හැකි බව සලකන්න.)

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	/1	2	3	4	/1	2	3	4	/1	2	3	4	/1	2	3	4
බෙරපදය	දෙග	ත්ග	තකු	දොං	දෙග	ත්ග	තකු	දොං	දෙග	ත්ග	තකූ	දොං	දෙග	ත්ග	තකූ	දොං
කවිය	+	ඉන්	දු	දි	සා	-	ව	ට	-	ඉඹු	ල්	වි	මා	-	නෙ	ට
	+	ඉරු	දෙ	වි	අ	ධි	ප	ති	-	වන්	නේ	-	-	-	-	-
	+	රන්	සි	රි	ව	ස	ගෙ	න	-	සුර	ත	ද	රා	-	ගෙ	න
	+	තුර	ග	කු	පි	ට	වැ	ඩ	-	ඉන්	නේ	-	-	-	-	-
	+	ඇති	ය	ම්	රෝ	-	දුක්	-	-	දුරැ	ර	ද	මා	-	නි	ති
	+	චි	රත්	ක	ලක්	-	සෙ	ත	-	දෙන්	නේ	-	-	-	-	-
	+	ඉන්	දු	දි	සා	-	වෙන්	-	-	ඉරු	දෙ	වි	වැ	ඩ	ලා	-
	+	ග්‍රහ	මේ	-	දො	ස	දු	ර	-	ලන්	නේ	-	-	-	-	-

ග්‍රහපන්ති කවි

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

	1́	2	3	4	1́	2	3	4	1́	2	3	4	1́	2	3	4
බෙර පදය	රෙ	ගුම්	-	ගු	දම්	-	ගත්	-	දෙ	ගත්	-	ග	ත	කු	දොං	-
කවිය	+	+	ඉන්	-	ද්‍ර	-	දි	-	සා	-	-	-	ව	-	ට	-
	+	+	ඉ	ඹු	ල්	-	වි	-	මා	-	-	-	නෙ	-	ට	-
	+	+	ඉ	රැ	දෙ	-	වි	-	අ	-	ධි	-	ප	-	ති	-
	+	+	වන්	-	නේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	රන්	-	සි	-	රි	-	ව	-	ස	-	ගෙ	-	න	-
	+	+	සු	ර	ත	-	ද	-	රා	-	-	-	ගෙ	-	න	-
	+	+	තු	ර	ගෙ	-	කු	-	පි	-	ට	-	වැ	-	ඩ	-
	+	+	ඉන්	-	නේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	ඇ	ති	යම්	-	-	-	රෝ	-	-	-	දු	-	ක්	-
	+	+	දු	රු	ර	-	ද	-	මා	-	-	-	නි	-	ති	-
	+	+	චි	ර	-	ත්	ක	-	ල	-	ක්	-	සෙ	-	ත	-
	+	+	දෙන්	-	නේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	ඉන්	-	ද්‍ර	-	දි	-	සා	-	-	-	වෙ	-	න්	-
	+	+	ඉ	රැ	දෙ	-	වි	-	වැ	-	ඩ	-	ලා	-	-	-
	+	+	ග්‍ර	හ	මේ	-	-	-	දො	-	ස	-	දු	-	ර	-
	+	+	ලන්	-	නේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

තිසරා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
දවුල් පදය	ජිං	කිටි	තත්	තත්	කිටි	තක	ජිං	කිටි	තත්	තත්	කිටි	තක
	(ජිං	-	ත	ග	ත	-	ග	ත	-	ග	ත	-
	ග	ති	ත	ග	ත	-	ග	ත	-	ග	ත	-
	ජිං	-	ත	ග	ත	-	ග	ති	ත	ග	ත	-
	ග	තත්	-	කු	දත්	-	තා	-	-	ත	ක	ට)
තානම	+	තම්ද	-	නා	-	-	තා	-	න	ත	නෙ	න
	+	තෙයි	ත	නා	-	-	තා	-	න	ත	නෙ	න
	+	තා	න	ත	නෙ	න	තා	-	න	ත	නෙ	න
	+	තා	න	ත	ම්	දෙ	නා	-	-	ත	නෙ	න
කවිය	+	රන්	ර	සා	-	-	සේ	-	ම	ව	ඩ	න
	+	වන්	ය	සා	-	-	රූ	-	ප	දි	ලෙ	න
	+	වී	ම	ස	දි	සි	නා	-	ම	වි	ල	ස
	+	ඒ	ම	රා	-	ජ	තු	මා	-	ණන්	-	-
කලාසම	ජිං	-	ත	කු	කු	ද	තා	-	-	ත	ක	ට
	ජිං	-	ත	කු	කු	ද	තා	-	කුං	දත්	තරි	කිට
	ග	ති	ත	කු	ඳි	ත	තා	-	-	ග	තත්	-
අඩව්ව	ජෙං	-	ත	ත	ක	ට	දිරි	කිට	තරි	කිට	ග	ත
	ග	ත	කු	ද	ග	ත	ග	තත්	-	ජෙ	ජෙං	-
	තත්	-	කිත්	-	තත්	-	කි	තත්	-	ජෙ	ජෙං	-
	තා	-	කුං	දත්	තරි	කිට	ග	තත්	-	කු	කු	ද
	තා	-	-									

2. ඉන් නිසා සැම - එදින උන් අසා ගීත නදින
   තාල වයන ගායන කර සැම වැසි දනන් දුන්

3. මන් මෙ සභාවට බැස දූන් ඉතා රාග වඩන
   කීම සොඳට ආලය කර නාම කර උතුම් යෙන්

4. අන් නිසා කීව පොරණ දූන් අසා මේ සබ මැද
   පේම වඩන මේ තිසරා වන්නම පවසන් දූන්

කොවුලා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) හා මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3
දවුල් පදය	දොං - ත	ත ක ට	දොං - ත	ත ක ට
තානම	+ තා න	ත නා -	ත න තුම්	දෙ නා -
	+ තෙත න	ත නා -	ත න තුම්	දෙ නා - //
දවුල් පදය	∧1 2 3	/1 2 3 4	∧1 2 3	/1 2 3 4
	කු දත් -	තක් - කි ට	ත ක ට	ජී මි ත ක
	+ + +	තා - න ත	නා - -	තුම් - දෙ -
	නා - -	- - - තෙ	ත න -	ත - න -
	+ + +	තෙ ත න ත	නා - -	තුම් දෙ - -
	නා - -	- - - -	- - -	- - - -
කවිය	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3
	+ කො හෝ	ය නා -	හ ඬ න	ශ නා -
	+ මියු රු	ම නා -	ද න ස	ව නා - //
	∧1 2 3	/1 2 3 4	∧1 2 3	/1 2 3 4
	+ + +	ප ර පු ටු	වෙ සෙ -	සින් - - -
	නේ - -	- - - ව	සන් - -	තේ - - -
	+ + +	ම හ ව න	ගස් - -	මු - දු -
	නේ - -	- - - -	- - -	- - - -
කලාසම	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3	/1 2 3
	කු ඳ කු	ඳ ග ත	කු ඳ කු	ඳ ග ත//
	∧1 2 3	/1 2 3 4	∧1 2 3	/1 2 3 4
	කු දි ත	ග ත ග ත	ග ති ත	කු ඳ කු ඳ///
	ජීං - ත	ගත් - තත් -	ග ති ත	ගත් - තත් -
	ත කු ඳ	ගත් - තත් -	ග තත් -	කු ඳ ග ත
	තා.			
අඩව්ව	ත දොං -	මිත් - තේ -	දොං - දො	මිත් - තේ -
	දොං - ත	දොං - ත ක	ග ත කු	ඳා - - -
	තත් - ත	ත හර් දත් -	දිත් - ත	ත හර් දත් -
	ත හර් ද	දි හිර් ද ක	ග ත කු	ඳා - - -
	කු දි ත	ග ත ග ත	ග ති ත	කු ඳ කු ඳ
	දොං - ත	ගත් - තත් -	ග තත් -	කු ඳ ග ත
	තා - -	ගත් - තත් -	ග තත් -	කු ඳ ග ත
	තා			

2. රිටු විමනා බිජු ලමිනා බහු නදනා රකෙන මෙනා//
ලොකු වී නද දෙන්නේ ඔවුන් ගෙන් එම විට බැට කන්නේ

3. රුව සවනා වුණත් මනා ඉසිවඩනා රිටු නොමිනා//
රිටු පරපුටු හටනේ දෙවන්නේ නිදසුන් යස රුවනේ

4. ලොව දුදනා ගතිය මෙනා මෙම හට නා ලොව තිබෙනා//
මදහුගේ මිතුරන්නේ ගයන්නේ මෙම මනහර වරුණේ

නාග ගජගා වන්නම

මාත්‍රා 3 + 2 + 2 (මැදුම් දෙසුළු තුන්තිත) තාලය

	^ 1	2	3	/ 1	2	/ 1	2	^ 1	2	3	/ 1	2	/ 1	2
දවුල් පදය	කු	දත්	-	තත්	-	කි	ට	ත	ක	ට	ජි	මි	ත	ක
තානම	+	තා	න	ත	න	ත	න	+	තා	න	ත	න	ත	න
	+	තා	න	ත	න	තුම්	-	+	දා	නෙ	නා	-	-	-
	+	ත	නා	තත්	-	තුම්	-	+	දන	ත	නුම්	-	ද	න
	+	තා	නෙ	නත්	-	තුම්	-	+	දා	නෙ	නා	-	-	-
කවිය	+	සී	ල	නා	-	ග	ව	+	කලෙ	ක	බෝ	-	සත්	-
	+	හස්	ති	රා	-	ජ	ව	+	උ	පන්	නේ	-	-	-
	+	කෝ	ල	නො	ව	බු	දු	+	බව	ප	තා	-	-	-
	+	එද	ළ	ක	ප	මින්	-	+	එ	දන්	දුන්	-	නේ	-
කලාසම	කු	ඳි	ත	ග	ත	ග	ත	ග	ති	ත	කු	ඳ	කු	ඳ //
	කු	ඳි	ත	තත්	-	කු	ඳ	ග	ති	ත	කු	ඳ	දොං	-
අඩව්ව	ත	හර්	ද	තත්	-	තත්	-	ත	තත්	-	තත්	-	තත්	-
	ත	හර්	ද	තත්	-	කි	ට	ත	ක	ට	කු	ඳ	දොං	-
	ත	හර්	-	රැ	ඳ	දොං	-	ත	හර්	-	රැ	ඳ	දොං	-
	ත	හර්	-	රැ	ඳ	දොං	-	දොං	-	ත	ගත්	-	තත්	-
	ග	තත්	-	කු	ඳ	ග	ත	තා	-	-	ගත්	-	තත්	-
	ග	තත්	-	කු	ඳ	ග	ත	තා	-	-				

මාත්‍රා 2+2+2+4+4 (තුන් සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

	^ 1	2	^ 1	2	^ 1	2	/ 1	2	3	4	/ 1	2	3	4	
දවුල් පදය	කුං	-	දිත්	-	තත්	-	දොං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට	
තානම	තා	-	-	-	න	-	ත	-	ත	-	ත	-	න	-	
	තා	-	-	-	න	-	ත	-	න	-	ත	-	න	-	
	තා	-	-	-	න	-	න	-	න	-	ත	-	මි	-	
	දා	-	-	-	නෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-		
කවිය	ස	-	සි	-	රි	-	සි	-	රි	-	ල	-	ක	-	
	කො	-	දෙ	-	ව්	-	දෙ	-	ද	-	හ	-	ස්	-	
	පෑ	-	-	-	ව	-	අ	-	ණ	-	ස	-	ක	-	
	මං	-	-	-	ග	-	ලම්	-	-	-	-	-	-	-	
කලාසම් වට්ටම	කුං	-	දිත්	-	තත්	-	දොං	-	ත	ග	දි	ත	ග	ත////	
	කුං	-	දිත්	-	තත්	-	දොං								
කලාසම	කු	ද	කු	ද	කු	ද	කු	දි	ත	ග	දි	ත	ග	ත////	
	කු	ද	ග	ත	කු	ද	තා	-	-	-	-				
අඩව්ව	කු	ද	කු	ද	කු	ද	තත්	-	තත්	-	තත්	-	තත්	-	}
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	-	ත	කු	දි	ත	ග	ත	} //
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	ත	-	කු	දිත්	-	තත්	-	}
	කු	ද	ග	ත	කු	ද	තා	-	-	-	ත	රි	කි	ට	}
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	තත්	-	තත්	-	තත්	-	තත්	-	} //
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	-	ත	කු	දි	ත	ග	ත	}
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	තත්	-	තත්	-	තත්	-	තත්	- //	
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	-	ත	කු	දි	ත	ග	ත ///	
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	තා	-	-	-	තත්	-	කි	ට///	
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	තත්	-	තත්	-	තත්	-	තත්	-	
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	-	ත	කු	දි	ත	ග	ත	
	කු	ද	කු	ද	කු	ද	ගත්	-	ත	කු	දිත්	-	තත්	-	
	කු	ද	ග	ත	කු	ද	ජෙං	-	-	-	තා				

සබරගමු - ග්‍රහපන්ති කවි ගායනය

මාත්‍රා 3+4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

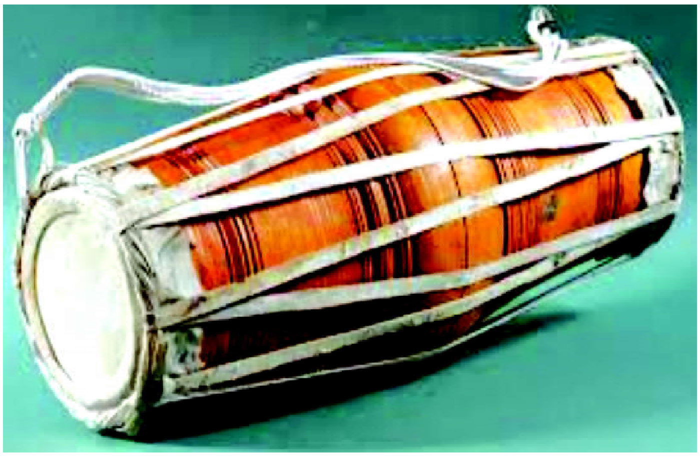
	∧			/				∧			/			
	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4
දවුල් පදය	ජිං	-	ත	තක්	-	කි	ට	ත	ක	ට	ජි	මි	කි	ට
	+	+	+	වල්	-	වි	දු	නා	-	-	රැ	-	ගෙ	-
	නා	-	-	-	-	ගෙ	-	නා	-	-	හි	-	මි	-
	+	+	+	ගි	නි	කො	න	වැ	ඩ	-	සි	-	ටි	-
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	+	ලොල්	-	ව	ඩ	ව	න	-	බො	-	ජු	-
	නා	-	-	-	-	මෙ	-	නා	-	-	වැ	-	ස	-
	+	+	+	ක	ර	ද	වි	ම	න	-	වැ	-	සෙ	-
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	+	ගල්	-	මි	ණි	වජ්	-	-	ර	-	මෙ	-
	නා	-	-	-	-	මෙ	-	නා	-	-	හි	-	මි	-
	+	+	+	ග	ත	සු	දු	පැ	හැ	-	ය	-	මෙ	-
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	+	කල්	-	ස	ත	හ	ට	-	පැ	-	මි	-
	නා	-	-	-	-	මෙ	-	නා	-	-	කි	වි	දෙ	වි
	+	+	+	මෙ	ඔ	බ	ට	සෙ	ත	-	දෙ	-	ව	-
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

03 පරිච්ඡේදය

3.0 සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූපය හඳුනා ගැනීම හා වාදනය

3.1 වාද්‍ය භාණ්ඩ සකස් කිරීම

ගැටබෙරය



බෙර කඳේ දෙපසට වඩා මධ්‍ය තරමක් විශාල ගෙඩියක්/ගැටයක්/බඩක්/පුහුලක් මෙන් විශේෂ වූ තත්ත්වයක් පිළිබිඹු කිරීම නිසා ගැටබෙරය/බණ්ඩි බෙරය නාමය ලැබී ඇත. භූගෝලීය බෙදීම අනුව උඩරට නමින් හැඳින්වූ ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිත නැටුම උඩරට නැටුම වුවා සේම එම නර්තනය සඳහා වාදනය කළ බෙරය උඩරට බෙරය නමින් ද හැඳින්වේ. එකී ප්‍රදේශයේ මංගල-සුබ කටයුතුවලදී මඟුල් බෙර නම් වූ විශේෂිත සාම්ප්‍රදායික වූත් ශාස්ත්‍රීය වූත් වාදනය සඳහා මේ බෙරය යොදාගැනීම හේතුවෙන් ඇතැමකු මඟුල් බෙරය යන නාමය ව්‍යවහාර කළ ද එය සාවද්‍ය භාවිතයකි.

බෙරය සිංහල බෞද්ධ ජනතාවගේ පාරම්පරික සමාජය හා සංස්කෘතික ජීවිතයේ සෑම අංගයක් කෙරෙහි ම ව්‍යාප්ත වූ තූර්ය භාණ්ඩයකි. ඒ බැවින් බෙරය හා බැඳි චාරිත්‍ර-වාරිත්‍රවල දී පූජාර්ථය පිළිබිඹු කෙරෙයි.

බෙර සකස් කිරීමේ දී ප්‍රථමයෙන් ම සුදුසු ගසක් තෝරා ගැනේ. එහි දී ගස පිහිටා ඇති ස්ථානය වැදගත් කොට සැලකිණි. පන්සල් දේවාලය ආශ්‍රිත ව හෝ හඬා වැටෙන දිය පහරක් අසල හෝ පිහිටි ගස් මේ සඳහා යෝග්‍ය සේ සලකා ඇත. සොහොන් භූමියක හෝ ඒ අසල හෝ පිහිටි ගස්, බෙර සකස් කිරීම සඳහා නුසුදුසු සේ සැලකිණි. අකුණු සැර වැදුණු ගස් හා ස්වාභාවික ලෙස මැරුණු ගස් බෙර නිර්මාණයට වඩාත් සුදුසු බව ඇතැම්හු විශ්වාස කරති.

ගැටබෙර සෑදීම සඳහා විශේෂයෙන් තෝරා ගන්නේ ඇසළ, කොස් (වරකා), ගංසූරිය, දේවදාර වැනි ගස්වල දැව කඳන් ය. මෙරට ශාන්තිකර්ම හා බැඳි ජන සාහිත්‍යයෙහි ඒ බව මෙසේ දැක් වේ.

ඇසළත් කොසඹ ද දඹු ගෙන වරකා - දිගිනුත් තුන් වියතයි තුනඟුලකා
දිවිසම් මුවසම් ඈඳගෙන බැඳකා - වයඹ දිගින් ඉඳගෙන බෙර වයතා

බෙරය සඳහා තෝරාගත් ගස කැපීමට පෙර ගස මුල පිරිසිදු කොට ගස වටා මල් පැල සතරක් සාදා ගොප් රැහැන් ඇද කහදියර ඉස සුවඳ දුම් දී මල් පහන් පුදනු ලැබේ. ගස කැපීමට ප්‍රථම දිනයේ කෙරෙන මෙම චාරිත්‍රවල දී ගසට අරක්ගත් දෙවියන්ට ඉවත් වන සේ කන්නලවු කොට පසු දින සුබ නැකත අනුව (කැපෙන ආයුධයකින්) ගසේ කඳට පහරක් ගසා නමස්කාර කොට ගස කපා ගනු ලැබේ. එහි දී නක්ෂත්‍ර නියමයන් අනුව උතුරුසළ, පුනාවස නැකතින් ගස කැපීම ද හෙණ යෝගයෙන් භාණ්ඩයට හම් යෙදීම ද පැරණි සම්මත සිරිත වේ.

ඇසළ මස බුද දින - පසළොස්වක ද සමගින
පුවසළ නැකත ගෙන - බුදගෙ හෙණ ලණුව ලත් තැන

මෙලෙස හෙණ යෝගෙට - යෙදෙනා මොහොත නිසි කොට
බෙරය ගෙන සුරතට - තබා මළ හම් එළා වට කොට

බෙර කඳ සඳහා යොදාගන්නා ලී වර්ග - ඇසළ, කොසඹ, කොස් (වරකා), ගංසූරිය, හල්මිල්ල

බෙර ඇස සැකසීමට භාවිත කරන හම් වර්ග	- දකුණු ඇසට පදම් කළ වඳුරු හම්, තලගොයි හම්, එළු හම්, වම් ඇසට පදම් කළ මුව හම්, හරක් හම්,
කැපුම් හම් හා වෙනිවර වරපට සඳහා	- හරක් හම්
ගැටි වැල්	- කිරිඳි වැල්, කුකුළ වැල් (දකුණු ඇසට ගැටි වැල් දෙකකි)
කයිපුඩි වළල්ල	- පිත්තලින් නිමවූ ගිගිරි සහිත වළල්ල

බෙරයක් සකස් කිරීමේ දී අනුගමනය කෙරෙන මිනුම් හා ශිල්ප ක්‍රම රාශියක් තිබේ. පාරම්පරික සම්මතය අනුව බෙරය වාදනය කරන්නාගේ අතින් තුන් වියත් තුනඟුලක දිග ප්‍රමාණය බෙරකඳ සකස් කිරීම සඳහා ගනු ලැබේ. බෙර කටේ විෂ්කම්භය විග්ගුස්සකි. බෙර කඳෙහි දෙඇස එකිනෙකට වෙනස් වේ. දකුණු බෙර ඇසට වඩා වම් බෙර ඇස මඳක් විශාල වන ලෙස සැකසීම පාරම්පරික ක්‍රමය යි. මීට අමතර ව බෙර කටේ ගනකම අඟල් බාගයකට මඳක් අඩු විය යුතු ය.

බෙර සැකසීම සඳහා යොදාගන්නා උපකරණ

බෙර සකස් කිරීමේ දී ඒ සඳහා ආයුධ කට්ටලයක් භාවිත කෙරෙයි.

- ගස කපා ගැනීම සඳහා - පොරව, අත්පොරව
- කඳ සකස් කරගැනීම සඳහා - හරස් කියත / බණ්ඩි කියත, අත් කියත
- පොත්ත ඉවත් කිරීම සඳහා - වෑය
- කඳ මැදින් හිල් විදීම සඳහා - අවගාරය/යවකාරය
- බෙර කඳ හැරීම සඳහා - බොකු නියන, උල් නියන, පළල් නියන
- බෙර කට ගෑම සඳහා - සාත්තුව / පුල්ලෝරම
- බෙර කඳේ රේඛා ලකුණු කිරීම සඳහා - අල්ලිස් (ඇලිස්) කටුව
- බෙර කඳවට බොරදං බේරීම සඳහා - පෙති කටුව
- හම් කැපීම සඳහා - පිහිය
- ඉල්ලම් කැපීම සඳහා - දැව ඉල්ලම් / යකඩ ඉල්ලම් කුර
- වර ඇද ගැනීම සඳහා - බොකු අඬුව / ලාඩං අඬුව
- කොකුවක් ගිල්වීම සඳහා - පත් උළ
- කඳ හැරීමේ දී නියනට පහරදීම සඳහා - අතකොළුව
- ආයුධ මුවහත් කිරීම සඳහා - පීර, දියගල, ගිනිගල, ඇමරිගල, තෙල්ගල
- බෙර කඳ ලියවීම සඳහා - ලියවන පට්ටලය

බෙරය සකස් කිරීමේ මූලික පියවර කිහිපයක් -

බෙරකඳ කැපීම, බෙරකඳ හැරීම, බෙරකඳ ලියවීම, බෙරකඳ සැකසීම, වරපට සැකසීම, කැපුම් හම සැකසීම වෙනිවර සැකසීම, ගැටිවැල සැකසීම, ගැටිය ගෙතීම, බෙර හම යෙදීම (බෙර තට්ටුව දැමීම) වරපට සෑදීම කංවරය සැකසීම, කයිපුඩි වළල්ල සෑදීම, බෙර ලණුව යෙදීම, හඬ සැකසීම.

මෙසේ බෙරය සකස් කිරීමේ දී ධ්වනි ගුණය උත්පාදනය වීම සඳහා අවශ්‍ය ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කිරීම දැකිය හැකි ය. අස්විද නැකතේ සුබ මුහුර්තයට අනුව බෙර කඳ හැරීම අරඹන අතර එය සම්පූර්ණයෙන් ම එක වර හාරා නිම කරනු නොලැබේ. එමඟින් කඳ වියළීමේ දී ඇද ගැසීම වළක්වා ගැනීම අපේක්ෂා කෙරේ.

තුනී වන සේ හාරාගත් බෙර කඳෙහි ඇතුළු පැත්ත හොඳින් මට්ටම් නොකට කුඩා නියන් පහරවල් (පුල්ලෝරම් පහර) එලෙසින් ම තිබීම වඩාත් සුදුසු බව විශ්වාස කරනුයේ එය බෙරයේ හඬ වඩා තියුණු තාවක්

පවත්වා ගැනීමට හේතුවන බැවිනි. බෙර කඳ හාරා ගත් අවස්ථාවේ සිට ම ධ්වනි නිෂ්පත්තිය ගැන ද සැලකිලිමත් විය යුතු ව ඇත. බෙරයක ධ්වනි ගුණය පිළිබඳ ව තීරණය කළ හැකි වන්නේ ද බෙර කඳ හැරීම අනුව ය.

හාරාගත් බෙර කඳ හඬ නගමින් දිය බැස යන ස්ථානයක දින හතක් පමණ දිය යට තිබෙන්නට හැර පසු ව බෙර කඳ පවනේ වේළා එහි ඇතුළතින් උණු කළ දුම්මල තට්ටුවක් ආලේප කිරීම දැකිය හැකි ය. එයින් ස්වාභාවික බෙර කඳ පිහිටි සිදුරු වැසී ගොස් වායුව ගමන් කිරීම නතර වීමෙන් එහි හඬ වඩා මිහිරිතාවට පත් වන බව විද්‍යානුකූල ව ද පිළිගත හැකි ය.

එසේ ම බෙර ඇසට යොදන හම බෙර කටෙහි තදින් ස්පර්ශ වන හෙයින් බෙර කට මෘදු කර ගැනීම සඳහා බෙර කට මට්ටම් කරගැනීම අවශ්‍යවේ. බෙර කටෙහි මට්ටම් බව ධ්වනි මාධූර්යයට ප්‍රබල පිටිවහලක් වේ.ඒ සඳහා තුනී වැලි ඇතිරූ කුරහන් ගලක බෙර කට අතුල්ලා ගැනීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත වේ.

බෙරයේ හඬ සකස් කිරීම පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී බෙරයේ හඬ වෙනස් කිරීමට බෙර තට්ටුව තද කිරීම හා බුරුල් කිරීම කළ යුතු වේ. ඒ සඳහා ක්‍රම දෙකක් යොදාගනු ලැබේ. එනම් වාදකයාගේ අත්ලෙන් බෙර ගැටිය වටා ගැසීම හා බෙරඋලෙන් පහරදීම ය. අවශ්‍ය පරිදි වම් තට්ටුවේ ධ්වනිය සකස් කර ගැනීමේ දි සුළු ප්‍රහාරයකින් වටය බුරුල් කර ගැනීමේත්, බෙරගැටිය අතින් තදකර ගැනීමේත් හැකියාව තිබිය යුතු ය. ''ලකබුරුල'' යනුවෙන් සාම්ප්‍රදායික වහරේ දී හැඳින්වෙන්නේ මෙකී වමේ ධ්වනිය මතු කර ගැනීමේ ස්වභාවය යි. දෑතින් හෝ බෙරඋල ආධාරයෙන් හෝ දකුණු තට්ටුව අවශ්‍ය පරිදි සකස් කළ පසු රූන් හඬ ''ජිං'' ශබ්දය ඉපැදවිය හැකි ය. මෙය බෙරය හැඬවීම නම් වේ. එසේ නොවේ නම් බෙර කට ගැමේ යම් දෝෂයක් බැවින් බෙර කඳෙහි දකුණු කට වටා මැදින් කුඩා ඉරක් මදක් ගැඹුරට කපනු ලැබේ. මෙය හඬ ඉර/අඬ ඉර නමින් හැඳින් වේ. ඉන් පසු බෙරයේ දකුණු ඇසින් ''රූන්''යන හඬ ඉපැදවිය හැකි ය.

පහතරට බෙරය

මෙම බෙරය සෝෂක බෙරය, පනා බෙරය, දෙවොල් බෙරය, යක් බෙරය, දික් බෙරය, දෑතසරි (දෑතහරි) බෙරය, රුහුණු බෙරය, පහතරට බෙරය, වැල්ලකර බෙරය, කිඳුරු බෙරය, මිහිඟු බෙරය ආදි නම්වලින් හැඳින්වේ.

යොදාගන්නා අමුද්‍රව්‍ය -

පහතරට බෙරය සෑදීම සඳහා සුදුසු දැව ලෙස තෝරාගෙන ඇත්තේ ඇසළ, කොහොඹ, කොස් (වරකා), ගංසූරිය, මිල්ල ආදි ගස්වල කඳන් ය. විශේෂයෙන් කිතුල්, පොල්, තල් ආදි තාල වර්ගයේ ගස්වල කඳන් ද ප්‍රයෝජනයට ගැනේ. කඳ අරටු සහිත ලී වර්ග පුරාණයේ සිට බෙර නිර්මාණය සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ එය මධුර ධ්වනි නිෂ්පත්තියට ඉවහල් වන නිසා ය. සාම්ප්‍රදායික ශිල්පීහු මිල්ල කඳ පහතරට බෙරය සැකසීම සඳහා වඩාත් යෝග්‍ය බව පිළිගනිති.

වරපට	-	හරක් හම්
කැපුම් හම, වෙනිවර	-	හරක් හම්, මුව හම්
බෙර දෙ ඇස	-	හරක් බොක්ක (සිවිය)
ගැටිවැල් සැකසීම	-	රදලිය, කිරිඳිවැල්, රත්මල්, මල්කුර, කැප්පෙටියා කෝටු, සිහින් වේවැල් මෙන් ම හරක් හම්වලින් කපා ගන්නා ලද සිහින් හම් පටි (වරපටි)

බෙර සැකැස්ම හා බැඳි චාරිත්‍ර -

පහතරට බෙරය නිර්මාණය කිරීමේ දී එය පූජනීය වස්තුවක් ලෙස සලකා ක්‍රියා කොට ඇති බව ඒ හා සම්බන්ධ චාරිත්‍ර මගින් හෙළි වේ. ප්‍රථමයෙන් ම බෙරයක් සකස් කිරීම සඳහා සුදුසු ගසක් තෝරා ගැනෙන අතර ගස කපා ගැනීම සඳහා ඉටුකළ යුතු පාරම්පරික වත් පිළිවෙත් රාශියක් තිබේ.

තෝරාගත් ගසක් කැපීමට ප්‍රථම ගස මුල සහ ඒ අවට පිරිසිදු කොට ඉටු කළ යුතු චාරිත්‍ර අතර කහ දියර ඉස සුවඳ දුම් අල්ලා මල් පහන් පිදීම ප්‍රථමයෙන් ම සිදු කෙරේ. අනතුරු ව ගසට අරක්ගත් දේවතාවෝ සිටිත්නම් ඔවුන්ට ඉවත් වන ලෙස කන්නලවු කෙරේ. සමස්තයක් වශයෙන් උඩරට බෙර සඳහා යොදාගන්නා චාරිත්‍ර හා සමාන බවක් මෙහි දී දක්නට ලැබුණ ද ප්‍රදේශීය විශේෂතා පවත්නා බව සැලකිය යුතු වේ.

පහතරට බෙරයක් සකස් කිරීමේ දී අනුගමනය කෙරෙන ශිල්පක්‍රම රැසකි.

බෙර කඳ දිග -එම බෙරය වාදකයාගේ සුරතේ මැදගිල්ල අග සිට උරහිස තෙක් දිග ප්‍රමාණය පාරම්පරික ව පිළිගත් මිම්ම යි.

බෙර ඇස විෂ්කම්භය - එක් වියත් තුනඟුල යි.

බෙර කට ගනකම -අඟල් කාලක් පමණ

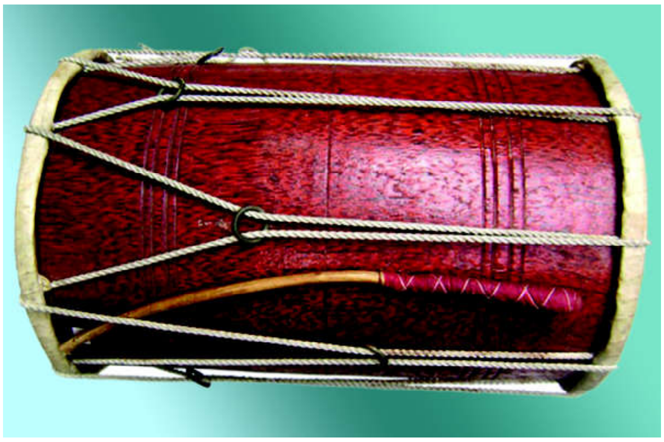
වරපට දිග - සත් බඹ සත් වියත යි. පළල අඟල් කාලකට වඩා අඩු ය.

බෙර සකස් කිරීමේ අනුපිළිවෙළ

කඳ සකස් කිරීම - කඳ හැරීම - කඳ ලියවීම - හම් සැකසීම - කට සැකසීම - වරපට සැකසීම - කැපුම් හම් සැකසීම - වෙනිවර සැකසීම - ඉල්ලං කැපීම - ගැටිය තැනීම - කන්වර සැකසීම - ගැටිවැල සැකසීම - බොකු හම් යෙදීම - වරපට යෙදීම - බෙර ලණුව සැකසීම - හඬ සකස් කිරීම ආදී අවස්ථාවලින් යුක්ත වේ.

පහතරට බෙරය සැකසීමේ දී ධ්වනි ගුණ උත්පාදනය සඳහා අවශ්‍ය ශිල්ප ක්‍රම භාවිතය සිදුවීම ද වැදගත් කරුණකි. එහි දී පහතරට බෙර කඳ සකස් කිරීම, හම් යෙදීම ආදි කාර්යයන්හි උඩරට ගැටබෙරය සැකසීම සඳහා යොදාගත් ක්‍රමවේදය හා සමාන විධි ක්‍රම භාවිත කර ඇත. ඒ අනුව කඳ ඇද ගැසීම වළක්වා ගැනීමට බෙරකඳ සම්පූර්ණයෙන් එකවර නිම නොකිරීම, පුල්ලුරම් පාර /පුල්ලෝරම් පාර තබා ගැනීම, දුම්මල තට්ටුවක් ආලේප කිරීම, කුරහන් ගල මත බෙරකට තබා ඇතිල්ලීම ආදි ක්‍රමවේද ද යොදා ගැනේ.

දවුල



බෞද්ධ වෙහෙර-විහාර සහ බෞද්ධාගමික චාරිත්‍ර ආශ්‍රිත තේවා කටයුතු සඳහා සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වශයෙන් ද, දේවාලය හා බැඳි පුද පූජා වතාවත් උදෙසා ද ඈත අතීතයේ සිට ''දවුල'' භාවිත වූ බව පෙනේ. මංගල සහ අවමංගල කටයුතුවල දී ද අතීත ජන සමාජ ක්‍රමයේ දී අණබෙරයක් ලෙස ද භාවිත වූ දවුල් වාදන කලාව සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වශයෙන් පිළිගැනෙයි. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වශයෙන් භාවිත කෙරෙන දවුල ශ්‍රී ලංකාව පුරා ම ව්‍යාප්ත ව පවතින අවනද්ධ භාණ්ඩයකි. දවුලේ ප්‍රභවය ඉපැරණි පර්සියාව තෙක් දිවයන බව සංගීතවේදී සී. ද එස්. කුලතිලක මහතාගේ අදහස යි. එසේ ම බටහිර බෙංගාලයේ භාවිත ''දාවුල් ''හා කේරළයේ භාවිත 'තබ්බෝරුව' නම් වූ වාද්‍ය භාණ්ඩයේ ආකෘතිය ද දවුලට බෙහෙවින් සමාන ය.

දවුල සැකසීම හා සබැඳි චාරිත්‍ර -

තල දෙකකින් හෙවත් දෙ මුහුණතකින් යුක්ත ව සම සේ බඳිනා බෙර විශේෂ අතර වූ 'දවුල' සිලින්ඩරාකාර ය. 'අකුණු සැර' හෙවත් 'හෙණ' වැදුණ වෘක්ෂවල දැව කඳන් දවුල් නිෂ්පාදනයට අතිශය සුදුසු බව කියැවේ.

ශ්‍රී ලාංකේය අනෙකුත් බෙර නිර්මාණ හා සබැඳි චාරිත්‍ර දවුල නිර්මාණයේ දී ද යොදා ගන්නා බව කිව හැකි ය. පාරම්පරික ඇදුරන් අතර භාවිත ගද්‍ය - පද්‍යයන්ගෙන් ඒ පිළිබඳ තොරතුරු හෙළි වේ.

උදා : උත්තම මුනි බුදු වන දා - සියලු මැවිලි මැවූ එදා
විගසට සුබ මොහොත එදා - දවුලට කඳ කැපූ එදා

යොදා ගන්නා අමුද්‍රව්‍ය -

දවුල් කඳ සඳහා රත් ඇහැළ, කළු ඇහැළ, කොහොඹ, සඳුන්, වරකා, කිතුල්, කළු කිතුල් ආදී දැව විශේෂත්

දවුල් තට්ටුව සඳහා එළ හරක් හම්, මී වසු පැටවුන්ගේ හම්, මුව හම්, භාවිත කළ ද වර්තමානයේ එළු හම් බහුල ව යොදා ගැනේ. දවුල ගැටිය සඳහා වැල් කැප්පෙටියා, රතඹලා, ලේන්තිරිය, පොල් කටුවැල්, පතඟි ලී ආදියත්, දවුල් ලණුව සඳහා හණ නැතහොත් නියඳ ගස්වල පට්ටාවලින් සැකසූ ලණුත් යොදා ගනිති. ඒ අතර ගැටිය තුළට යෙදීමට බාඳුරා වැල් භාවිත කරති. දවුල වාදනය කිරීම සඳහා උපයෝගී කරගන්නා කඩිප්පුව සඳහා ඇට්ටේරියා/රතඹලා, මැඩියා වැනි ලී වර්ග යොදා ගැනේ.

දවුල සැකසීමේ දී අනුගමනය කරන මිනුම් හා ශිල්ප ක්‍රම

කඳ දිග පසළොස අඟලේ - වට හතලිස් පස් අඟුලේ
මේ දැන රුසි නියම කළේ - මේ ලෙස නියමයි දවුලේ

රියනක වට දවුල් ඇසය - තරමට ගනිමින් වැල්ලිය
අඟලක සම දවුල් ගැටිය - මත් කොට ගනිමින් සඳතිය

දවුල නිර්මාණයේ දී ගැටබෙරය හා පහතරට බෙර සැකසීමේ දී මෙන් හැක්ම, කැපුම් හම සකස් කිරීම සඳහා වෙනිවර යෙදීමක් සිදු නොකිරීම විශේෂයකි. සාම්ප්‍රදායික ප්‍රමිතියට අනුව දවුලේ දිග අඟල් 15 - 18ක් අතර ද වට ප්‍රමාණය අඟල් 45ක් ද වේ, දවුල් කඳක නියමිත ඝනත්වය වනුයේ අඟල් 1/4කි. දවුල් ගැටියක පළල හෙවත් උස අඟල් 1/2 (නූල් 2 ක්)පමණ විය යුතු ය. දවුල් තට්ටුවේ පරිධිය කොටස් 12කට බෙදා ඉල්ලම් 12 විද ගැනීම සම්මත වූ ප්‍රමාණය යි. මීට අමතර ව වාදකයාගේ මහපටඟිල්ල සහ දබරැඟිල්ල දිග හැරිය විට ඒ අතර දුර ප්‍රමාණයෙහි දෙගුණයක් දිගින් කඩිප්පුව තනාගනු ලැබේ.

දවුල සකස් කිරීමේ පියවර -

දවුල් කඳ සැකසීම, කඳ හැරීම, කඳ ලියවීම, හම් සැකසීම, දවුල් කට සැකසීම, දවුල් ලණුව සැකසීම, දවුල් ගැටිය සැකසීම, තට්ටුව දැමීම, ඉණ බැඳීම සඳහා දවුල් ලණුව යෙදීම.

දවුල සකස් කිරීමේ දී ද එහි ධ්වනි ගුණය උත්පාදනය වීම සඳහා අවශ්‍ය ශිල්ප ක්‍රම භාවිත වීම ද දැකිය හැකි ය. සැකසීමේ දී ඉතා සරල මූලධර්මයන් අනුගමනය කළ ද ධ්වනි උත්පාදනය නිසි පරිදි ශාස්ත්‍රානුයෝගී ව සිදු වේ.

තම්මැට්ටම

තම්මැට්ටම ''පොකුරු බෙරය'' යන නාමයෙන් ද හඳුන්වා ඇත. කඩිප්පු දෙකකින් වාදනය කරන නිසා ඇතමෙක් තම්මැට්ටම

විතත වර්ගයට අයත් කොට හඳුන්වති. තම්මැට්ටම විෂ්කම්භයෙන් අසමාන බෑ දෙකකින් යුක්ත ය. එම කොටස් දෙක ''හඬ බෑය /අඬ බෑය'' සහ ''මණ්ඩම'' වශයෙන් පාරිභාෂික ව හැඳින් වේ. මණ්ඩම හඬ බෑයට වඩා මඳක් විශාල ව නිර්මාණය කෙරේ. තම්මැට්ටම හේවිසි වාදනයට යොදාගන්නා බැවින් දවුල මෙන් ලංකාව පුරා ම ව්‍යාප්ත වී ගිය අවනද්ධ භාණ්ඩයක් වේ. තම්මැට්ටම පිළිබඳ ව මෙසේ සඳහන් වේ.

මා මුනි ඉසිවරා - දැන තාල සත පවරා
සැදූ සැටි පුවතරා - පොකුරු බෙර යැයි සැදුණී එවරා

යොදාගන්නා අමු ද්‍රව්‍ය -

හඬ බෑය හා මණ්ඩම කඳ සඳහා ඇහැළ, කොහොඹ, වරකා, ගංසූරිය වැනි ලී වර්ග

මණ්ඩම සඳහා - ගනකමින් වැඩි හරක් හම්

හඬබෑය සඳහා - ගනකමින් අඩු හරක් හම්

වරපට සඳහා හරක් හම් (අඟල් භාගයක් පමණ පළල)

වෙනිවර සඳහා සිහින් ව කපා තළා අඹරා සකස් කර ගත් හරක් හම්

ගැටි වැල සඳහා රතඹලා, රදලිය, කිරිඳි වැල්, මල් කෑර, කැප්පෙටියා කෝටු

කුණ්ඩලම් පල්ල (කුන්දිරම් පල්ල) සඳහා පුවක් නැතහොත් කිතුල් ලී පතුරු හෝ ලෝහ පතුරු හෝ

කුන්දිරම් පල්ල යනු මණ්ඩම හා හඬ බෑය සම්බන්ධ කෙරෙන වරපට ගෙතුම යි.

කොට්ට බිස්ස - තම්මැට්ටම වාදනයට හුරු වීමට භාවිත කරන සරල උපකරණය යි. හඬ තීව්‍රතා නිසා තම්මැට්ටම අභ්‍යාසකරණයේ දී යොදා ගැනීමට විකල්පයක් ලෙස කොට්ට බිස්ස භාවිත වේ.

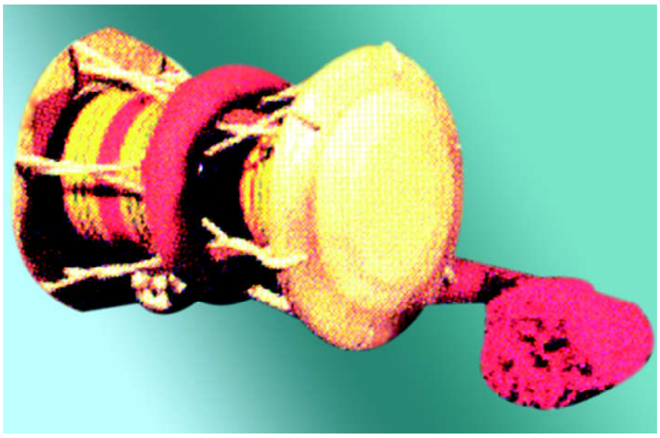
තම්මැට්ටම කඳ හා ලණුව සම්බන්ධ කිරීමට පිත්තලෙන් නිම කළ කුඩා වළලු දෙක

කඩිප්පු සඳහා සේරු, කිරිඳි වැල්

තම්මැට්ටම සකස් කිරීමේ දී අනුගමනය කරන මිනුම් හා ශිල්ප ක්‍රම කිහිපයකි. ඒ අනුව ඉහත සඳහන් ශක්තිමත් දැවවලින් මණ්ඩම සකස් කර මණ්ඩමේ විෂ්කම්භය එක් වියත් දැඟුලක් ද හඬ බෑය එක් වියත් එක් අඟුලක් ද බෙර කට ඝනත්වය අඟල් භාගයක් පමණ ද සිටින සේ තම්මැට්ටම නිර්මාණය කිරීම සම්ප්‍රදායය යි.

තම්මැට්ටමේ මණ්ඩමෙහි ගැඹුරු හඬක් ද හඬ බෑයේ තීව්‍ර හඬක් ද සිටින සේ නිර්මාණය කෙරෙයි. ඒ සඳහා පදම් කළ හරක් හමක් යොදන අතර එහි කැපුම් හමක් යොදනු නොලැබේ. අඬබෑය සඳහා මණ්ඩමට යොදන හමට වඩා ගනකමින් නිර්මාණය කිරීම සම්ප්‍රදායය යි. මණ්ඩම හා අඬබෑය වරපට යොදා වෙන වෙන ම සකස් කොට උඩුකුරු මුහුණු දෙකක් එක් බෙරයක් ලෙස එකිනෙක යා කරනු ලබන්නේ කුණ්ඩලම්පල්ල නම් කොටස උපයෝගි කර ගැනීමෙනි.

උඩැක්කිය



උඩැක්කිය ''සිරිවස'' යන නමින් ද හැඳින්වෙයි. එහි අරුත ''ශ්‍රී කාන්තාව වාසය කරන තැන'' යනු යි. ශ්‍රී කාන්තාවගේ සිරුරේ හැඩය නිරූපණය වන ලෙස උඩැක්කිය නිර්මාණය කර ඇතැයි ජනප්‍රවාදයේ පවතී. මෙය වාදනය කරමින් ම නර්තනයේ හා ගායනයේ යෙදෙනු ලැබේ. උඩැක්කිය අනෙකුත් දේශීය බෙර වර්ගයනට වඩා සුවිශේෂ හැඩයකින් යුක්ත වූවකි. උඩැක්කි කඳ මධ්‍යය කුඩාවටත් දෙපස කෙළවර විශාල වන සේත් සකස් කෙරේ. එබඳු හැඩයෙන් යුත් අනෙකුත් දේශීය බෙර වර්ගය ලෙස ඩැක්කිය

නම් කළ හැකි ය. උඩැක්කි නැටුම උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් වේ. එසේ ම නුවර කලාවියේ බලියාගවල ද පහතරට මාතර ගුරු කුලයේ ඇතැම් ඇදුරන් අතර ද සොකරි ජන නාටක සඳහා ද උඩැක්කිය භාවිත කෙරෙයි.

පහතරට මාතර සම්ප්‍රදායයේ දී භාවිත වන උඩැක්කියෙහි සුවිශේෂ ලක්‍ෂණ දක්නට ලැබේ.

උඩැක්කියේ උපත පිළිබඳ ව කියැවෙන කවි

සුර සමඟ එක් උණ   සිටුවා නොයෙක්   ලක්ෂණ
උඩැක්කිය දිස් උණ   කියා මිස නොම ගසනු එක් සැණ

දළ ගජ මන්නවා දෙවියන් අතින්   කපවා
ඇදුරුවරු ලියවා   පසෙක සිටිය දී කඳ   කුමරුවා
සම් දෙකක් සුලු දුනි   - ලණු පට නාථ   දෙවිඳුනි
සවරම ඉසුරු දෙවිඳුනි   - හඬේ ඉරමය විෂ්ණු   දෙවිඳුනි

උඩැක්කි කඳ සඳහා යොදා ගන්නා අමු ද්‍රව්‍ය	- ගංසූරිය, ඇහැළ, දේවදාර, කොහොඹ, කොස් (වරකා)
වළයම් සඳහා	- ඇහැළ, සපු, සූරිය, කොහොඹ
දෙඇස හම සඳහා	- සාවුන්ගේ හම්, වඳුරු හම්, තලගොයි හම්
හම ඇලවීම සඳහා	- දිවුල් ලාටු, කැන්ද ලාටු, හොඩරල්වලින් සැකසූ මැලියම්
වරපට සඳහා	- නියඳ කෙඳි
හඬ සුසර කර ගැනීම සඳහා	- කිතුල් තතක්, නියඳ කෙඳි

උඩැක්කි කඳ ලාක්‍ෂා කිරීම මඟින් අලංකාර කොට රතු, කහ, කළු, කොළ ආදි වර්ණ යොදා වර්ණවත් කර ගැනීම සම්ප්‍රදායයකි. පහතරට උඩැක්කියේ සැකැස්ම මීට මඳක් වෙනස් වේ. උඩැක්කිය සැකසීමේ දී අනුගමනය කරන මිනුම් හා ශිල්ප ක්‍රම වේ.

මෙහි දිග එක් වියත් තුන්ගුලකි. උඩැක්කි ඇස අතමිට මොළවා ගන්නා ප්‍රමාණයක් ලෙස සැලකේ. සම බැඳි උඩැක්කි ඇසෙහි විෂ්කම්භය අඟල් පහ හමාරකි. වරපටි නූල්වලින් සකසා ගැනෙයි. එක් ඇසක විෂ්කම්භයට සමාන්තර වන පරිදි තතක් යොදා ඇත. එය වාදනයේ දී හඬ වෙනස් වීමට උපකාර වේ.

වාදනයේ දී අවශ්‍ය පරිදි ධ්වනිය උපදවා ගැනීමට උඩැක්කි සවරම යොදා ගැනේ. සවරමෙහි දිග අඩි දෙකකට පමණ සීමා වන අතර අග නූල්වලින් සකසා ගත් මල් පොහොට්ටුවකින් යුක්ත වේ. මෙ මඟින් උඩැක්කියේ වරපට තද කිරීම හෝ බුරුල් කිරීම හෝ සිදු කොට අවශ්‍ය ධ්වනිය වෙනස් කර ගත හැකි ය.

පහතරට ප්‍රදේශයේ භාවිත උඩැක්කිය/ඩැක්කියට අයත් පටිය කර මත රඳවා ගැනීමෙන් පසු උඩැක්කිය පහළට තද කිරීමෙන් වර අත තද වීමෙන් නාදය වෙනස් කර ගත හැකි ය. පහතරට උඩැක්කිය වාදනයට සුදුසු පරිදි සකස් කර ගන්නේ කෙටි කවි ගායනය කිරීමේ දී ය. මේ හැරුණු කොට දෙපස වළයම් තදකර ගැනීම උදෙසා මලිති නමින් හඳුන්වන දැවයෙන් සකස් කළ කුඩා කොටස් ද භාවිත කරති.

3.2 නිවැරදි ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කරමින් බෙර/දවුල් සරඹ වාදනය

සතර බීජාක්ෂර

දේශීය බෙර වාදන ක්ෂේත්‍රයට පොදු මූලික ධ්වනි හතරක් තිබේ. බෙර වාදන ක්‍රමයේ දී මූලික අක්ෂර ලෙස සලකනු ලබන මෙම අක්ෂර සතර වාදනයේ දී හැඳින්වෙනුයේ බීජාක්ෂර ලෙස ය. බීජාක්ෂර යනු අනෙකුත් අක්ෂර බිහි වීම සඳහා මූලික වන්නා වූ අක්ෂර ය. මෙහිදි බීජාක්ෂර පදනම් කොටගෙන උපදින අනෙකුත් අවනද්ධාක්ෂර සියල්ල ගර්භාක්ෂර හෙවත් අනු-අක්ෂර වේ.

උඩරට බෙරයෙහි බීජාක්ෂර තත් - ජිත් - තොං - නං යනුවෙන් හැඳින්වෙන නමුත් පහතරට බෙර වාදනයේ දී ජිත් අක්‍ෂරය දිත් යනුවෙන් ද, තොං අක්‍ෂරය දොම් නමින් ද ව්‍යවහර කෙරේ. සමස්තයක් වශයෙන් බීජාක්ෂර පිළිබඳ පාරම්පරික බෙර වාදකයන් අතර පවතින පහත සඳහන් විස්තරයෙහි තත් - ජිත් - තොං - නං යන චතුර් වර්ග තාලයන් හා උත්පත්තිය ඊශ්වරයා විසින් මෙලොවට දෙන ලද්දක් බව සඳහන් කෙරෙයි.

තකජිත් තොන් නම් හී - චත් චතුර් වර්ග තාලම්

මහා මුනි ඉසි වාක්‍යං - සම්භවෙය්‍ය තත් විධුඃ

මුනිර ඉසුර නාථං - චක්‍ර භේදං චතුර්ථං

ප්‍රභව ඉස සහායං - සර්ව රක්ෂා භජංතු

මීට අමතර ව බුදු රජාණන් වහන්සේ මූලික කොට බීජාක්ෂර වාදනය කිරීමේ බෞද්ධ සංකල්පයට පහත නිදසුනකි.

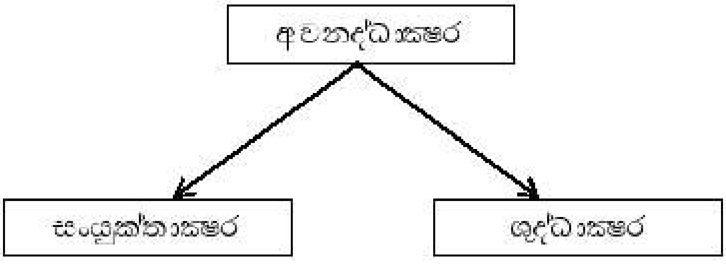
තත් කී අකුර මුනිඳුට නමස්කාරෙකි - දිත් කී අකුර දෙවිඳුට නමස්කාරෙකි

තොං කී අකුර ගුරුහට නමස්කාරෙකි - නං කී අකුර සබයට නමස්කාරෙකි

සතර බීජාක්ෂර හා බෙර/දවුල් සරඹ වාදනය

බෙර වාදනයට පෙර සැම තූර්ය භාණ්ඩයකට ම ආවේණික වූ ධ්වනි ගුණය හඳුනාගෙන තිබීම වැදගත් වේ. එබැවින් එකී ධ්වනි ගුණය සඳහා බලපාන හේතු කිහිපයකි.

- හඬ උපදවන ආකාරය
- තූර්ය භාණ්ඩයේ හැඩය, දිග, පළල හා ඝනත්වය
- යොදාගත් අමුද්‍රව්‍ය හා ශිල්ප ක්‍රම
- යොදාගත් ලී වර්ගය
- තට්ටුව සඳහා යෙදූ හමේ ඝනත්වය



බීජාක්ෂරවල සහ ඒ හා බැඳි විවිධ අක්ෂරවල ද නිෂ්පත්තිය පිළිබඳ සොයා බැලීම මෙහි දී වැදගත් වේ. උඩරට බෙර වාදනයේ දී තත් - ජිත් - තොං - නං යන බීජාක්‍ෂරවලින් 'තත් සහ තොං' වම් බෙර ඇසින් ද 'ජිත් සහ නං' දකුණු බෙර ඇසින් ද උපදවා ගැනීම සම්ප්‍රදායය වේ.

වාදන ශිල්පයේ බීජාක්ෂර හා ගර්භාක්ෂර වශයෙන් හැඳින්වෙන අවනද්ධාක්ෂර ධ්වනි නිෂ්පත්තිය අනුව ශුද්ධාක්ෂර හා සංයුක්තාක්ෂර ලෙස දෙවැදෑරුම් කොට දක්විය හැකි ය.

වෙනත් අක්ෂර සම්බන්ධ කොටගෙන උපදවන අවනද්ධාක්ෂර ද උඩරට බෙර වාදන ශිල්පයේ දී හමු වේ. ඒවා සංයුක්තාක්ෂර නම් වේ.

උදා :- ර් (කිට කුඳට කුං යන අක්ෂර ඒකාබද්ධ කොට අඛණ්ඩ ව වාදනය කිරීමෙන් බිහි වේ.)

රුං ('කිට කුං' යන අක්‍ෂර දීර්ඝ ව වැයීමෙනි)

බෙර වාදනයේ දී වෙනත් අක්‍ෂරයක් හා බද්ධ නොවී ඉපදවිය හැකි අවනද්ධාක්‍ෂර හඳුන්වනුයේ ශුද්ධාක්‍ෂර යනුවෙනි. ෂ , ත , ග , කු , ක

ඇතැම් බෙර අක්‍ෂර උපදවන්නේ බෙර දෙ ඇස ම උපයෝගී කර ගනිමිනි. උදා - ත, දොං, තෙහිං

වම් බෙර ඇසින් උපදවන ඇතැම් අක්‍ෂර දකුණු බෙර ඇසින් ද ඉපදවීම උඩරට බෙර වාදන ශිල්පයේ තවත් ආවේණික ලක්ෂණයකි.

උදා - කි, තත්, ත

හුරු නුහුරු පෙරළුම් සරඹවල දී **ත** පසු ව යෙදෙන විට **න** අක්ෂරය දකුණු ඇසින් ද වාදනය කෙරෙයි. (තකුඳඩ) එහෙත් **ත** අක්ෂරයට පසු ව **න** යෙදේ නම් න අක්‍ෂර වමෙන් ඇඬවීම පාරම්පරික ව්‍යාවහාරික ක්‍රමය යි.

බෙර සරඹ වාදනය

බෙර වාදනයේ දී ආධුනිකයකු වාදනය කරන ආකාරයට අනුව දෑත් හොඳින් හුරු කර ගත යුතු වේ. ඒ සඳහා මුලින් ම පුහුණු විය යුතු බෙර සරඹ හෙවත් හස්ත සරඹ අභ්‍යාස දොළොසක් ඇත. මේවායේ එක් එක් ගුරුකුල අනුව වෙනස්කම් පවතී. මෙම බෙර සරඹ ප්‍රගුණ කරවීමෙන් අනතුරු ව විවිධ පද වාදනය කිරීමේ හැකියාව ලබා ගැනීම සඳහා හුරු නුහුරු පෙරළුම් සරඹ වාදනය කෙරේ. බෙර සරඹ වාදනයේ දී නියමිත ධ්වනි උපදවා ගැනීමේ හැකියාව මෙන් ම අදාළ ලය පවත්වා ගැනීම පිළිබඳ අවබෝධය ලැබෙන පරිදි ඒවා ප්‍රගුණ කළ යුතු ය.

අංගුලියා පදය නමින් ආධුනිකයකු ප්‍රථමයෙන් ම වාදනය කරනු ලබන සාම්ප්‍රදායික පදයක් තිබේ. මෙම බෙර වාද්‍ය ඛණ්ඩය බෙර වාදනයට පිවිසෙන ආධුනිකයාට ගුරුවරයා විසින් ආශීර්වාදය පතා සරඹ වාදනයට ප්‍රථමයෙන් වාදනය කරනු ලබන්නකි. පාරම්පරික ශිල්පීන් අතර භාවිතයේ පැවති අංගුලියා පද කිහිපයක් පහත දක්වේ.

01) තාං දොං දොං /// ගත්ත ජිත්ත ගත ජිත්තම් කුඳං ජිං ජිං ගජිං
02) තා දොද් දොං /// ගත්ත ජිත්ත කුඳ ජිකුතක ජිජිකුඳ ගජිං

මෙම අංගුලියා පදය පුහුණු වීමෙන් ආධුනික වාදකයාට වාදනයේ මූලික බීජාක්‍ෂර සතර වූ තත් - ජිත් - තොං - නං යන අක්ෂර පුහුණු වේ.

ගැටබෙර සරඹ

1. තකට
2. තකට කුඳට
3. තකට තකට කුඳ තකට කුජිං ජිං
4. තකට තකට කුඳ තත්කඩ කඩ කුඳ
5. තත් තත් කඩ - ජිත් ජිත් කඩ
   තොං තොං කඩ - නං නං කඩ

පහතරට බෙරයේ අක්ෂර උත්පාදනය

පහතරට බෙරයේ අක්ෂර උත්පාදනයේ දී දෙඅත්ල හා ඇඟිලි විවිධාකාරයෙන් යොදා ගන්නා අතර ඒ අනුව බෙරයේ හඬේ ද වෙනස්කම් වේ. අත පෙරළීම, අත බෙර ඇසට බර කිරීම, ඇතිල්ලීම ආදි විවිධ ශිල්පීය ප්‍රයෝගයෙන් බෙර අක්ෂර ඉපදවීම සාම්ප්‍රදායික පිළිවෙළ යි. බෙර දෙ ඇසේ විවිධ ස්ථානයන්ට විවිධාකාරයෙන් තැළීමෙන් බෙර කුහරයේ රැඳුණු වායුව පීඩනයට බඳුන් වේ. ඒ අනුව වෙනස් වන වායු පීඩනය බෙරයෙන් විවිධ අක්ෂර ජනිත කිරීමට සමත් වේ.

පහතරට බෙර සරඹ පද

1. ගුහිති ගහිති
2. ගුහිති ගහිති ගත
3. ගුහිති ගදිරිකිට - ගහිති ගදිරිගුඳ
4. කිටි තක කිටි ගුඳ
5. කිටි කිටිතක කිටිතක කිටි කිටිගුඳ කිටිගුඳ

සබරගමු දවුල් සරඹ පද

1. තකට - ජිකට
2. තක්කඩ ජික්කඩ තොංකඩ නංකඩ
3. කිටිතක - දොම්කිට
4. තරිකිට - දිරිකිට
5. තරි තරිකිට - දිරි දිරිකිට - තරිකිට දිරිකිට

3.3 වන්නම් ගායනය කරමින් බෙර වාදනය

වන්නම් ගායනය කරමින් වාදනය කිරීමේ දී අනුගමනය කළ යුතු ශිල්ප ක්‍රම රාශියකි. උඩරට, පහතරට, සබරගමු වන්නම් ගායනයෙහි හා නර්තනයෙහි සුවිශේෂ ලක්ෂණ දක්නට ලැබෙන අතර එකී අනන්‍යතා ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය වනුයේ වාදනයෙනි.

උඩරට වන්නම්හි තානම හා කවිය ගායනය කරමින් අත්සරඹ ගැනීමේ දී හඬ පාලනයෙන් යුතු ව වාදනය කිරීම ද තානමට අලංකාර මාත්‍රා නර්තනයේ දී ශිල්පීය දක්ෂතා ප්‍රදර්ශනය වන අයුරින් වාදනය කිරීම ද වැදගත් වේ. එසේ වුවත් පහතරට සහ සබරගමු වන්නම්හි තානමේ හා කවිය ගායනය කිරීමේ දී ගායනයේ හඬ ආරක්ෂා කරමින් වාදනයේ යෙදීම සුවිශේෂ වේ. තානම හා කවි ගායනයේ ශබ්ද මාධුර්යය යටපත් නොවන ආකාරයෙන් නර්තනයට උචිත පද වාදනය කිරීම වාදකයකු සතු කුසලතාවකි.

සබරගමු වන්නම්හි තානම සහ කවි පද ගායනය කරමින් නර්තනයේ යෙදෙන අවස්ථාවේ දී කඩිප්පුව භාවිත කිරීමකින් තොර ව වාදනය කිරීම සුවිශේෂ වේ. සුරල් පෙරළුම් සහිත අලංකාර පද වාදනය කිරීමේ දී දෑත පමණක් උපයෝගී කිරීමෙන් නිවැරදි ශ්‍රැතියක් මත පිහිටා හඬ පාලනයකින් යුතු ව වාදනය සිදු කළ හැකි ය.

වන්නම් ගායනය කරමින් වාදනය කිරීමේ දී ලක බුරුල සහිත බෙරයක් යොදාගෙන එය නිවැරදි ව හසුරුවා ගනිමින් දඹි දොඹිය පවත්වාගෙන වාදනය කිරීම උචිත වේ. එසේ ම වන්නම් ගායනයේ දී මූලික ගුණයක් වන තාල හා නාද මාධුර්යය ඇති වන පරිදි වන්නම්වලට ආවේණික ගති ලක්ෂණ උත්පාදනය වන පරිදි වාදනය කිරීම ද වැදගත් වේ.

උඩරට, පහතරට, සබරගමු වන්නම්වල තානම හා කවියට වාදනය කිරීමෙන් අනතුරු ව කස්තිරම/ ඉරට්ටිය/ කලාසම සාම්ප්‍රදායික වන්නම්වල ගතිලක්ෂණ ආරක්ෂා කරගෙන නිවැරදි ව වාදනය කළ යුතු ය.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ වන්නම්

මුසලඩි වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය හා මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය
දෝං - - /ජිං - ජිං - /තකට/දොං -තක
මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය
ජිං -ග/තගොගො

අලංකාර 01 - මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය
තක් කුන්තක/ජිං - ජිං - /තකට/කුං ජිං කඩ තකු/
මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය
ජිංතට ගත්/ජිංකඩතකු/ජිංතට කුං /ජිංකඩ තකු/

අලංකාර 02 - මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය
තක් කුන්තක/ජිං-ජිං-/ගත් තරිකිට/කුං ජිං කඩ තකු

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය
කුන්දඩ කුං/ජිං කඩතකු/ජිංතට ගජ්/ජිං කඩතකු

අලංකාර 03 - මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය
කුන්දඩ කුං/ජිංතට කඩතකු/ජිංතට කුඳ/ගජ්ජිං කඩතකු/

කස්තිරම - රුදග ජිත්තක තකට කුංදත් - තග්ග ජිත්තක තකට කුඳ කුඳ
රුදග ජිං ජිං රුදග ජිං ජිං රුදග ජිත්තක තකට කුංදත්
ජිං කඩතක ජිං කුකුතක ජිං කඩතක ජිං කුකුතක/// රුදග ජිත්තක තකට කුංදත්
තග්ග ජිත්තක තකට කුඳ කුඳ රුදග ජිත්තක තකට කුංදත් දෝංතා

ගණපති වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - ජිං - ග/ත ගො ගො

අලංකාර 01 - ජිං තට කුඳ/ගත කුකුතක/ජිං තට ගජ්/ජිං ගො ගො
අලංකාර 02 - කුඳගත කුඳ/ගත කුකුතක/ජිංතට ගජ්/ජිං කුං දත්
අලංකාර 03 - කුන්තක තරිකිට කුඳ/ගත කුකු තක/ජිංතක තරිකිට කුඳ/ගත කුකු ජිං-
අලංකාර 04 - කුන්තක තරිකිට කුඳ/ගජ්ජිං කඩතක තකු දඩ/ගජ්ජිං තරිකිට කුඳ/ගත කුකු ජිං

කස්තිරම - කුඳගත ගත ගත කුකුදත්/// තකුඳ ගජිං - තකුඳ ගජිං - තකු තක තරිකිට කුඳ කුඳ
ගජිංත ගජ්ජිත් කුංදත් තකුතක තරිකිට කුංදත් තා

මයුරා වන්නම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන්තිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - තෙහිංතකු/තෙහිංතකු/තෙහිං ජිං-/ගත් - / තත් -/ජිං තරිකිට

අලංකාර 01 - තෙහිං තකු/තෙහිං තකු/තෙහිං ජිං ජිං
තක් කට/කුකු තක/ජිං තරි කිට

අලංකාර 02 - තෙහිං තකු/තෙහිං තකු/තෙහිං ජිං ජිං
කුජිං තක්/ජිං තක්/ජිං තරි කිට

අලංකාර 03 - තෙහිං තකු/තෙහිං තකු/තෙහිං ජිං ජිං
තක්කඩ කඩතකු/ජිංකඩ කඩතකු/ජිං තරිකිට

අලංකාර 04 - කුංජිං කඩතකු/තකුජිං කඩතකු/තකු ජිං ජිං
තක්කඩ දොංකඩ/කඩතකු තකුකඩ/ගජ්ජිං තරිකිට කුන්දත්

කස්තිරම - තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිං ජිං//
තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිං ගත කුංතක
ජිංකුද ගජ්ජිංගත තරිකිට කුංදත් තහර්ජිත්
ගත් තත් තකට තරිකිට කුංදත් තා

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ වන්නම්

ශුද්ධ තාලය

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන් තිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - දිත් -/තම්-/දිතකු/දොම් -/දොම් -/තා - -

ඉරට්ටිය - තත් ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි
ගත ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි
තත් ගුඳගත ගත ගුඳගත
ගුඳගත් ගුඳගත තත් ගුඳගත දිත් දිත් තෙයි

ලලිත රාග තාලය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - ගදිත/දොදොං -/දොං-ග/දි තම් -

ඉරට්ටිය - ගත් තත් දොම් ත - ගත් ගත ගුගු දිත තරි

තත් දිත් තොංනං දෙගතත් ගති ගත ගත

ගත් දිත ගත ගත් තත් දොම් තා

නළු ගීතිකා තාලය

මාත්‍රා 3+ 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

මූලික බෙර පදය - ගත්--/ත-ග-/දිත-/ගු-ගු-

දං--/--ග-/දිත්--/තත්---

රෙග-/තත්---/දිකු-/ඳ-ක-

දැහිම්--/----/දිත-/ග-ත-

ඉරට්ටිය - ගත් දිත ගතිගත තරිකිට කිටතක තත් දිත්

කිටි තක තරිකිට කිටි තක තත් ජෙං තක ජෙං කිටිතක

දිකු ඳක දැහිං

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ වන්නම්

කොවුලා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය හා මා ත්‍රා 3+ 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

මූලික දවුල් පදය - දොං-ත/තකට/දොං-ත/තකට

කුඳත්-/තක් -කිට -/තකට/ජිමිතක

අලංකාර පද - දොං-ත / තකට /දොං - කුං /දත් තරි කිට

ජිං කුඳ කුඳ /තත්කිට කිටිතක/තත් කිටිතක/ තත්කිට කිටිතක

කලාසම - කුදිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ/// කුදිත තත්කුඳ ගතිත කුඳ දොං

තිසරා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

මූලික දවුල් පදය - ජිං-ත / ගත - / ගත - / ගත - /

ගතිත / ගත - / ගත -/ ගත - /

ජිං-ත / ගත - / ගතිත / ගත - /

ගතත් - / කුඳත් - / තා - - / තකට /

අලංකාර පද - ජිමිකිට ගත් / තත් කුන්දත් / තත් කුන්දත්/ තත් තරිකිට/
ජිමිකිට ගත් / තත් කුන් දත්/ජිමිකිට ගත් / තත් කුන්දත්/ //
දිරි කිට තරි / කිට දිරි කිට / තාත්- - / ග තත් -/

කලාසම - ජිංත කුකුඳ තා - තකට///ජිංත කුකුඳ තා

කුං දත් තරිකිට ගතිත කුඳිත තා ගතත්

නාග ගජගා වන්නම

මාත්‍රා 3 + 2 + 2 (මැදුම් දෙසුළු තුන්තිත) තාලය

මූලික දවුල් පදය - ජිමිත්- / තක් - /කිට / තකට / ජිමි / තක/
(කුදක්-/ තක්-/කිට/තකට/ජිමි/තක)

අලංකාර පද - ජිං කුඳ කුඳ / තක්කිට / කිටිතක
තත් කිටිතක / තත්කිට / කිටිතක

කලාසම - කුඳිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ

කුඳිත තත් කුඳ ගතිත කුඳ දොං

04 පරිච්ඡේදය

4.0 විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කර ගනිමින් නිර්මාණකරණයේ යෙදීම

4.1 සිද්ධියක් ඇසුරින් චරිත නිරූපණය

සිද්ධියක් ඇසුරින් චරිත නිරූපණය කිරීමට සිද්ධියක් ගොඩනගා ගැනීම අවශ්‍ය වේ. සිද්ධියක් තෝරාගන්නේ කෙසේ ද? සිද්ධිය ගොඩනගන්නේ කෙසේ ද? ඒ සඳහා ස්වාභාවික පරිසරයේ දක්නට ලැබෙන සිද්ධි අවස්ථා මැනවින් විමසිය යුතු ය.

ස්වාභාවික පරිසරයේ දක්නට ලැබෙන කාලගුණ වෙනස්කම් අතර අව්ව, වැස්ස, සුළඟ, ගංවතුර ගැලීම, සුනාමි, භූමිකම්පා ආදි අවස්ථාවල දී පරිසරයේ ගහ කොළ, ගංගා, ඇළදොළ සතා සිවුපාවාගේ හා මිනිස් හැසිරීම් රටාවේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ නිරීක්ෂණය කරමින් සිද්ධිය ගොඩනැගීම කළ හැකි ය.

සමාජීය හා ආගමික වශයෙන් දක්නට ලැබෙන සංසිද්ධි තෝරා ගැනීමේ දී ජනශ්‍රැතිය ඇසුරින් කතා, ගැමි නාටක, සමාජ සිද්ධි හා ජාතක කථා ඇසුරෙන් සිද්ධි ගොඩනගා ගත හැකි ය.

ගොඩනගන ලද සිද්ධියේ අන්තර්ගත චරිතවල බාහිර හා අභ්‍යන්තර සුවිශේෂ ලක්ෂණ විමසීමට ලක් කළ යුතු ය. තෝරාගත් සංසිද්ධිය තුළ දුක, සැප, සතුට, හාස්‍යය, වේදනාව, විරහව, වියෝව, ශෝකය, භය, උපහාසය වැනි අවස්ථා දක්නට ලැබේ. එවැනි අවස්ථා මතු කිරීමට අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග උපයෝගී කරගනිමින් නර්තන මාධ්‍යයෙන් චරිත නිරූපණ ඉදිරිපත් කිරීම කළ යුතු ය. සිද්ධියට අදාළ ව මිනිස් චරිත හා සත්ත්ව චරිත වෙන් වෙන් වශයෙන් අවබෝධ කරගත යුතු ය. චරිතවල සුවිශේෂ ලක්ෂණ තීව්‍ර වන පරිදි තාලානුකූල, රිද්මානුකූල, අභිචලන භාවිත කළ හැකි ය.

4.2 චරිතාත්මක අංග රචනය

අද්‍යතනයේ අංග රචනය විෂය වෘත්තීය වශයෙන් හා මාධ්‍ය වශයෙන් ද විශාල ව්‍යාප්ත වීමක් දක්නට ලැබේ. ඒ සඳහා දිනෙන් දින දියුණු වන විද්‍යාවට හා තාක්ෂණයට අනුරූපී ලෙස විවිධ අංග රචනා ද්‍රව්‍ය විශාල වශයෙන් නිෂ්පාදන වෙළෙඳ පොළට එක් වෙයි. ඒ සියල්ල අතරින් සරල අංග රචනා කට්ටලයක් සකස් කර ගැනීම සඳහා පහත සඳහන් ද්‍රව්‍ය භාවිත කළ හැකි ය.

අංග රචනා ආලේපන ද්‍රව්‍ය කිහිපයක්

• Foundation Colours (Pan Cake or Cream)	ෆවුන්ඩේෂන් කලර්ස් - (පදනම් වර්ණ ආලේපන)
• Shading Colours	ෂේඩින් කලර්ස් - (සේයා වර්ණ/දීප්ත හා ජායිත වර්ණවලින් යුක්ත ය.
• Highlight Colours	හයිලයිට් කලර්ස් - මුහුණේ උපාංගවල ත්‍රිමාණ ලක්ෂණ මතු කර දැක්වීම සඳහා යොදා ගනී.
• Colour Hair Spray	කලර් හෙයාර් ස්ප්‍රේ - කේශ වර්ණ ආලේප
• Face Powder	ෆේස් පව්ඩර් -
• Make-up Brush set	මේකප් බ්‍රෂ් සෙට් - අංග රචනය සඳහා යොදා ගනු ලබන විවිධ ප්‍රමාණයේ බුරුසු

- Lipstic — තොල් ආලේපන, ය෴ෂ්ටා ලේපන - විවිධ වර්ණයන්ගෙන් ලබා ගත හැකි වේ.

- Lip Liner Pencils — ලිප් ලයිනර් පෙන්සිල්ස් - රතු, දුඹුරු, කළු වර්ණයෙන් යුක්ත ය. තොල් වටා හැඩ ඇඳීම පිණිස යොදාගනු ලැබේ.

- Lip gloss — ලිප් ග්ලොස් - තොල් ආලේපනය මතුපිට ගල්වයි. එමඟින් තොල් වියළීම වලකින අතර දීප්තිමත් බවක් ගෙන දෙයි.

- Eye Liner — අයි ලයිනර් - ඇස් වටා හැඩ ඇඳීම පිණිස යොදාගනු ලැබේ.

- Eye Lashes — අයි ලැෂස් - කෘත්‍රිම ඇස් පිහාටු මැලියම් ගල්වා උඩ ඇස් පිල්ලමේ අලවනු ලබයි.

- Eye shados — අයි ෂැඩෝස් - විවිධ වර්ණයෙන් ඇත. අහි බැම හා ඇස් පිහාටු අතර අක්ෂි කලාපයෙහි ගල්වයි.

- Mascara — මස්කරා (ඇහිපිය වර්ණක) ඇස් පිහාටු වර්ණ කිරීම සඳහා භාවිත කළු පැහැති දියර විශේෂයකි. විශේෂිත කුඩා බුරුසුවකින් ආලේප කෙරේ.

- Blusher Rouge — බ්ලෂර් රූජ්-කපෝල වර්ණාලේපය, කොපුල් වර්ණාලේපය කම්මුල් ප්‍රධාන කොට යොදන වර්ණය පුයර මලක් මඟින් හෝ බුරුසුවකින් හෝ ආලේප කෙරේ.

- Crape hair — ක්‍රේප් හෙයාර් (කෘත්‍රිම කේශ) - කළු, දුඹුරු, සුදු හා මිශ්‍ර වර්ණ ඇත.

- Sprit gum — ස්පිරිට් ගම් - සාරබන්ධ රැවුළ, ඇහිබැම, Putty ඇලවීම සඳහා යොදා ගනී.

- Blood liquid — බ්ලඩ් ලික්විඩ් - ලේ දියර, රුධිර ද්‍රාවණ කරල් හා කුඩු ලෙස ද ඇත. ග්ලිසරින් සමඟ මිශ්‍ර කිරීමෙන් භාවිතයට ගැනේ.

- Remover — රිමූවර්- අපහරණ ලේපන, ආලේප ඉවත් කිරීම සඳහා භාවිතයට ගැනේ. Body oil ද මේ සඳහා යොදාගත හැකි ය.

- Tooth enamals — ටූත් එනමල් - දන්ත ඡද්ම, දත් වර්ණ ගැන්වීම සඳහා භාවිතයට ගැනේ.

චරිතාත්මක අංග රචනා නිර්මාණය කිරීමේ දී චරිතයේ ස්වභාවය පරිදි පහත සඳහන් විවිධ ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කළ හැකි ය.

- වර්ණවල එළිය අඳුර (දීපන, ජායිත) දැක්වීම (Light and Shading)
- බද්ධ අංග රචනය (බාහිරින් සකස් කර ගත් කොටස් නළුවාට එකතු කිරීම)
- ගොඩ නැංවීමේ අංග රචනය (මුහුණ හෝ ශරීරය හෝ මත අංග රචනා ද්‍රව්‍ය භාවිතයෙන් ගොඩ නැංවීම)
- ස්ථාවර අංග රචනය (වෙස් මුහුණු භාවිතය මේවා අර්ධ හෝ සම්පූර්ණ හෝ වෙස් මුහුණු විය හැකි ය.)
- වර්ණ පදාස භාවිතය (Colour Patch) (බොහෝ විට සම අංග රචනා Body pante, Fantasy Make-up ආදියේ දී භාවිත කෙරෙයි.)

චරිතාංග අංග රචනය

නළුවකු විසින් නිරූපණය කරනු ලබන භූමිකාවේ බාහිර වේශය අංග රචනා ශිල්පියා විසින් අවබෝධ කර ගනු ලබයි. ඉන් අනතුරු ව චරිතයේ ගති ස්වභාවය සහ චරිතයට පසුබිම් වන කරුණු මනා අධ්‍යයනයකින් පසු අංග රචනය නිර්මාණය කෙරෙයි. එම නිර්මාණකරණයේ දී චරිතයේ ස්වරූපය ඉදිරිපත් කිරීම චරිතාත්මක අංග රචනය වෙයි. එනම් මෙහි දී ප්‍රේක්ෂකයා විසින් දකිනු ලබන්නේ සැබෑ පුද්ගලයා නොව ඔහු නිරූපණය කරන චරිතයේ බාහිර සමාරෝපණය යි.

ශාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත චරිතාත්මක අංග රචනා විධි ක්‍රම

උඩරට, පහතරට, සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්ත්වයෙහි අන්තර්ගත චරිතවල බාහිර ස්වරූපය නිරීක්ෂණය කිරීමේ දී ශාන්තිකර්ම අංග රචනාවල ස්වභාවය මෙලෙස වර්ග කළ හැකි ය.

- සම්පූර්ණ වූ වෙස් මුහුණු භාවිත කිරීම
- අර්ධ වෙස් මුහුණු භාවිතය
- අංග රචනා ද්‍රව්‍ය භාවිතය

ඒ අතරින් ද අංග රචනයේ සුවිශේෂතා දැකිය හැක්කේ පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ය. පහතරට සම්ප්‍රදායය ප්‍රචලිත ව පවතින මාතර, බෙන්තර, රයිගම ආදි නර්තන ශෛලිවල නාට්‍යෝචිත ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කරන චරිත විශාල සංඛ්‍යාවකි.

වෙස් මුහුණු භාවිත නොවන, අංග රචනා ක්‍රමවේද භාවිතයෙන් ඉදිරිපත් කරන චරිත කීපයකට උදාහරණ ලෙස,

- කුමාර පෙළපාලිය (ලිච්ඡවි)
- වඩිගපටුන
- බෙන්තර සම්ප්‍රදායයේ - මරු සන්නිය
- මාතර සම්ප්‍රදායයේ - අතු පාලිය ආදිය හැඳින්විය හැකි ය.

සාම්ප්‍රදායික ශිල්පියා මේ සඳහා දේශීය වශයෙන් සපයා ගත් අමුද්‍රව්‍ය භාවිත කරයි.

උදාහරණ ලෙස,

- අල්ලියාදු කුඩු (විවිධ වර්ණ සඳහා)
- පොල්තෙල්
- පහන් දැලි, කපුරු භාවිතයෙන් ගන්නා දැලි

මරු සන්නිය නිරූපණයේ දී පහන් දැලි පොල්තෙල් සමඟ මිශ්‍ර කර හෝ කපුරු දැල්වීමෙන් නැඟෙනා දැල්ල (කෙසෙල් පතුරකට එකතු කර ගත්) පොල් තෙල් සමඟ මිශ්‍ර කර හෝ මුහුණේ ගැමත් ඇස් යට සහ කට ආශ්‍රිත ප්‍රදේශයේ රතු වර්ණය යෙදීමත් සිදු කෙරෙයි. පොල්තෙල් මිශ්‍ර වර්ණවලට පන්දම් එළිය පතිත වීමත් සමඟ ම ඉතා බියකරු ස්වරූපයක් දිස් වේ.

වේදිකා නාට්‍යවල විවිධ චරිත අංග රචනය කිරීමේ දී සැලකිලිමත් විය යුතු කරුණු

අංග රචනා ශිල්පියා විසින් නාට්‍යයක අංග රචනා නිර්මාණ කිරීමට පෙර අධ්‍යයනය කළ යුතු පියවර කීපයකි.

- පිටපත මනා ලෙස අධ්‍යයනය කිරීම.
- ශෛලිය අවබෝධ කර ගැනීම.
- චරිත පිළිබඳ මනා අවබෝධය (වයස, ස්ත්‍රී පුරුෂ භාවය)
- අනෙකුත් ආනුෂංගික ශිල්ප සමඟ ගැළපීම සහ අවබෝධය.
- පුහුණු වීම් මනා ලෙස අධ්‍යයනය කිරීම.
- යුගය, කාලය, ආගමික පසුබිම, සමාජීය තත්ත්වය, දේශපාලන ස්වභාවය ආදිය පිළිබඳ වටහා ගැනීම.
- චරිතයන්හි බාහිර සහ අභ්‍යන්තර ගති ස්වභාවය
- ද්‍රව්‍ය වර්ණ සහ ආලෝක වර්ණ ගැළපීම.
- දල රූප සටහනක් ඇඳීම.
- පිරිසිදු බව සහ ඉවසිලිමත් බව, මධ්‍යස්ථ මත දැරීම.
- පුහුණු වීම් වාර කීපයක දී අංග රචනා පෙරහුරු අවස්ථා එකක් හෝ කීපයක හෝ යෙදීම.
- නිෂ්පාදක සහ අනෙකුත් ශිල්පීන් සමඟ නිර්මාණයේ ස්වභාවය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීම.
- රංග ගත වීමට පෙර චරිත සම්පූර්ණ කර ගැනීම සහ සකස් කර ගත් අංග රචනා දීර්ඝ කාලයක් නොවෙනස් ව පවත්වා ගැනීම.

ඉහත කරුණු පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් කටයුතු කරන්නේ නම් සාර්ථක අංග රචනාවක් කිරීමට හා සාර්ථක ශිල්පියකු වීමට අවස්ථාව උදා වනු ඇත.

අංග රචනා ශිල්පියා දැනුමෙන් සහ ප්‍රායෝගික පරිචයෙන් පූර්ණ වූ විට නළුවා අංග රචනා ශිල්පියා කෙරෙහි පූර්ණ විශ්වාසයක් ඇති කර ගනී. එය ඔහුගේ කාර්යය සාර්ථක කර ගැනීමට තවත් පිටුබලයක් වනු ඇත.

නළු-නිළියන් අංග රචනා සඳහා සැකසීමේ දී අංග රචනා ශිල්පියා විසින් ඔවුන් දැනුම්වත් කළ යුතු යි. එනම් නිවැරදි ඉරියව්වෙන් ඉඳගැනීම, අංග රචනයට පෙර මුහුණ පිරිසිදු කර ගැනීම, සිදු කිරීමට බලාපොරොත්තු වන අංග රචනාවේ ස්වභාවය පිළිබඳ ව දැනුම්වත් කිරීම කළ යුතු යි. අනවශ්‍ය කතාබහෙන් තොර ව නිවැරදි ආලෝක තත්ත්වයක් යටතේ අවම වේලාවක් භාවිත කොට ශිල්පියාට හිරිහැරයක් නොවන ලෙසත් සියුම් ලෙසත් සෞඛ්‍යාරක්ෂිත ලෙසත් අංග රචනාව නිම කළ යුතු යි.

නූතන අංග රචනා ක්‍රම

තාක්ෂණයේ හා විද්‍යාවේ දියුණුවත් සමඟ ම දිනෙන් දින අංග රචනා ද්‍රව්‍ය නිෂ්පාදනය හා නව ක්‍රම වේද සොයා ගනිමින් පවතී. ඒ අතරින් දැනට නවීන අංග රචනා ක්‍රම 2ක් පිළිබඳ ව හැඳින්විය හැකි ය.

I. **Air Brush -** (එයාර් බ්‍රෂ්)

කොම්ප්‍රෙෂරයක් (වායු සම්පීඩනයක්-Air Brush) මඟින් නිකුත් වන වායු පීඩනය මුල් කර ගනිමින් දියර (Liquid) වශයෙන් පවත්නා (Foundation) තුනී වාෂ්ප පටලයක් ලෙස මුදා හරිමින් ශරීරය මත ආලේපනය කිරීම.

II. **Prosthetic -** (ප්‍රොස්තටික් මේක් අප්)

ප්‍රොස්තටික් නම් දියරයක් (මෙය විවිධ සංකේත හා රසායනික නම්වලින් භාවිත වේ) භාවිත කර ගනිමින් සාදා ගන්නා ලද මූලික හැඩවලින් ලබා ගන්නා කොටස් මුහුණට හෝ ශරීරයට හෝ (බාහිර වශයෙන්) එකතු කිරීම තාක්ෂණ විධි ක්‍රම භාවිතයෙන් සිදු කෙරේ.

ඉහත දැක්වන ලද ශිල්ප ක්‍රම දෙක ලංකාවේ වැඩි වශයෙන් ප්‍රචලිත නොවුණත් වෙනත් රටවල මෙය ඉතා ප්‍රචලිත බවක් දක්නට ලැබේ. දියුණු වන තාක්ෂණයත් සමඟ වැඩ කිරීමේ දී දියුණු උපකරණ හා ද්‍රව්‍ය පිළිබඳ අවබෝධය ලබා ගත යුතු ය. මේ වන විට අන්තර්ජාලය ඔස්සේ ඉගෙන ගැනීමට හැකියාව ඇති බැවින් ද අවශ්‍ය උපකරණ ගෙන්වා ගත හැකි නිසා ද පසුබට නොවී දියුණු වන ලෝකයත් සමඟ පෙරට යා යුතු ය.

4.3 රංග ආභරණ සකස් කිරීම

සාම්ප්‍රදායික රංග ආභරණවල සුවිශේෂ ලක්ෂණ හඳුනා ගැනීම -

දේශීය නර්තන රංගවස්ත්‍රාභරණ පිළිබඳ ව වෙන් වෙන් වශයෙන් හොඳින් අධ්‍යයනය කළ යුතු ය. රංග ආභරණ නිර්මාණය කිරීමේ දී විහාර, දේවාලය ආශ්‍රිත ව පවත්නා චිත්‍ර, මෝස්තර, කැටයම් කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම ද, පුරාවිද්‍යාත්මක සාධකවල දක්නට ලැබෙන රංග ආභරණ නිරීක්ෂණය කිරීම ද සාර්ථක රංග ආභරණයක් සැකසීමට අත්වැලක් වනු ඇත.

රංග ආභරණ නිර්මාණය කිරීම සඳහා භාවිත කළ හැකි අමුද්‍රව්‍ය

- කාඩ් බෝඩ් (Box Board)
- ලී කුඩු පල්ප්
- විවිධ මහතින් යුතු කපු නූල් වර්ග
- කපු පුළුන්
- නිෂ්පාදිත කෘත්‍රිම රබර් විශේෂ
- කම්බි
- තීන්ත වර්ග
- රන්, රිදී, තඹ තහඩු
- විවිධ වර්ණවලින් යුත් කුඩු විශේෂ
- ගම් වර්ග

අවශ්‍ය කරන උපකරණ

- කතුරක්
- ස්ටේප්ලර් මැෂිමක්
- ඇමුණුම් කටු
- කුඩා මිටියක්
- පෑන්/ පැන්සල්
- කෝදු (මැනීම සඳහා)
- කුඩා මුවහත් පිහියක්

නිර්මාණය කිරීමේ ශිල්ප ක්‍රම

සාම්ප්‍රදායික රංග ආභරණයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී එය පලඳින ස්ථානය පිළිබඳ හැඩය හඳුනා ගැනීම සඳහා කඩදාසි කැබැල්ලක් භාවිත කර ආභරණයේ මූලික හැඩය පැන්සලකින් සටහන් කොට එය කතුරකින් කපා ගැනීම පළමුවෙන් කළ යුතු ය. පසු ව නිවැරදි ව එම හැඩයට සමාන වන කාඩ්බෝඩ් කැබැල්ලකින් මූලික හැඩය කපා ගැනීමේ දී එහි නම්‍යතාව සිටින සේ කොටස් කීපයකින් යුතු ව සකස් කර ඒවා අවශ්‍ය මූලික හැඩයෙන් තබාගත් නූල් මත ගම් යොදා අලවා නූල් භාවිත කර බැඳ ගැනීමට සුදුසු පරිදි නිර්මාණය කරගත යුතු වේ. ඊළඟට වැදගත් වන්නේ සම්ප්‍රදායයට අනුව මෝස්තර යෙදීම යි.

ලී කුඩු පල්ප් ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය කරන විට කාඩ්බෝඩ් කොටස ආවරණය වන සේ කපුරෙදි කැබැල්ලක් අලවා රෙදි ඇලවූ පැත්ත ශරීරය පැත්තට යෙදෙන සේ අනෙක් පැත්තට ලී කුඩු පල්ප් අතුරා ඒ මත කුඩා පිහි තුඩකින් හෝ සකස් කරගත් කියත් පටි කැබැල්ලකින් හෝ මෝස්තර යෙදිය හැකි ය. අවශ්‍ය නම් මූලික කොටස මතු වන පරිදි කපු නූල් යොදා ගත හැකි අතර සෙසු කොටස් කැටයම් කරගත හැකි ය. කපු නූල් පමණක් උපයෝගී කර ගනිමින් රංගාභරණ නිර්මාණය කිරීමේ දී කාඩ්බෝඩ් කොටස ශක්තිමත් කර ගැනීම සඳහා ගැල්වනයිස් කම්බි (කොන්ක්‍රීට් සැකිලි බැඳීමට ගන්නා ප්‍රමාණයේ බයින්ඩින් කම්බි) රංග ආභරණයට නියමිත කාඩ්බෝඩ් කොටස වටා ස්ටේප්ලර් කටු මඟින් අමුණා ගත යුතු ය. අනතුරු ව ඒවායේ කෙළවර කුඩා මිටියකින් තළා ඉවත ලන සිමෙන්ති උර වැනි කොළවලින් මූලික හැඩය සුරැකෙන සේ අලවාගත යුතු ය. නූල් ආශ්‍රිත ව මෝස්තර යෙදිය යුත්තේ ඉන් පසු ව ය. තෝරාගත් මහත කපු නූල මැදට සිටින සේ කුඩා නූල්පටවල් දෙපසින් අලවා ගැනීමේ පහසුව මෙන් ම ශක්තිමත් බව මතු වී පෙනීමට උපකාරී වේ. මෙහි දී ද සම්ප්‍රදායයට අනුව මෝස්තර හැඩතල යෙදීම වැදගත් වේ.

කඩදාසි හා ලී කුඩු පල්ප් සකස් කිරීම -

ඉතා සියුම් කැබලිවලට කඩාගත් හෝ වංගෙඩියේ දමා කොටාගත් හෝ කඩදාසි කෙමිෆික්ස් ගම් (Chemifix) හා පාන්පිටි පාප්ප මිශ්‍ර කර කඩදාසි පල්පය සකස් කරගත හැකි ය. පාන්පිටි පාප්ප යොදා ගතහොත් පල්මාණික්කම් අවශ්‍ය පමණට මිශ්‍ර කළ යුතු ය. ඉතා සියුම් ව හලාගත් ලී කුඩු කෙමිෆික්ස් (Chemifix) ගම් සමඟ මිශ්‍ර කර සකසා ගත හැකි ය. ලී කුඩු වැඩි වුව හොත් ඉරි තළන ස්වභාවයක් මතු වේ. ගම් වැඩිවුවහොත් අතෙහි ඇලෙන ස්වභාවයක් ඇති වේ. එම නිසා ගම් හා ලී කුඩු පදම නිසි ලෙස සකස් කර ගැනීම වැදගත් ය.

සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වන පරිදි රංග ආභරණ කොටස් නිර්මාණය -

පියවර 1 - අදාළ ආභරණයෙහි දළ සටහන නිර්මාණය කිරීම

පියවර 11 - Box board භාවිත කරමින් රංග ආභරණයේ දළ සටහන හැඩය කැපීම

පියවර 111 - කපාගත් හැඩතලයේ එක් පැත්තක බයින්ඩින් කම්බි වටේට යවා Stapler Clips මඟින් රැඳවීම

පියවර 1v - පසු ව එම හැඩවලින් ම සකසා ගත් අනෙක් බොක්ස් බෝඩ් හැඩය ඒ මත තබා වටේට Stapler Clips මඟින් සම්බන්ධ කර කුඩා අඬු මිටියකින් වටේට තළා සකස් කිරීම

පියවර v1 - කම්බි යොදා සකස් කරගත් ආකෘතිය සවිමත් කිරීම සඳහා දෙපැත්තෙහි ගන කඩදාසි ඇලවීම

පියවර v11 - රතු පාට කපුරෙදි කැබැල්ලක් මත සකස් කරගත් හැඩය තබා අඟල් 1/2ක් වටේට වැඩිපුර සිටින සේ රෙදි කැබැල්ල කපාගත යුතු ය. පසු ව ගම් ගා අලවා නියමිත හැඩය සකස් කරගැනීම

පියවර v111 - මූලික ආකෘතිය සකස් කරගත් පසු ඉහත සඳහන් කළ ආකාරයට අපේක්ෂිත සම්ප්‍රදායයට අනුව නූල් වර්ග/ ලී කුඩු පල්ප්/ කඩදාසි පල්ප් යොදා තමන්ට අවශ්‍ය පරිද මෝස්තර යොදා නිර්මාණය කිරීම

සාම්ප්‍රදායික හැඩතල ප්‍රදර්ශනය වන පරිදි රංග ආභරණ සකස් කිරීමේ ක්‍රියාකාරකම නිම කළ පසු මෙම ක්‍රියාකාරකම සැලසුම් කිරීමේ දී උගත් ශිල්ප ක්‍රම මෙන්ම ප්‍රායෝගික ව ලබාගත් අත්දැකීම් භාවිත කළ හැකි ය. ගැමි නැටුම්වලට හා විවිධ චරිත සඳහා කන, කර, පපුව, උරහිස, ඉණ, දෑත්, දෙපා ආභරණ කාන්තා හා පිරිමි හිස් පළඳනා මෙහි දී නිර්මාණය කිරීම අපේක්ෂා කෙරේ. ගැමි නැටුමකට උචිත රංග ආභරණයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී ඊට උචිත සරල බවින් යුක්ත ව එය නිර්මාණය කළ යුතු ය. එසේම එම නැටුමේ උපකරණ භාවිතයට හා සාමූහික රංගනයට හානියක් නොවිය යුතු ය.

විවිධ චරිත සඳහා රංග ආභරණ නිර්මාණය කිරීමේ දී සත්ත්ව හා මිනිස් චරිත ස්වභාවය තීව්‍ර වන ආකාරයට රංග ආභරණ නිර්මාණය කළ යුතු ය. මෙම නිර්මාණ සිසු ශක්‍යතා හා ඔවුන්ගේ නිර්මාණාත්මක චින්තනය ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ සුවිශේෂ අවස්ථාවකි. මෙම නිර්මාණකරණයේ දී අමුද්‍රව්‍ය භාවිතය හා ශිල්ප ක්‍රම නිවැරදි ව හැසිරවීම නිර්මාණයේ ගුණාත්මක භාවය රැකගැනීමට ඉවහල් වේ.

අද්‍යතනයේ රබර් ෂීට්, පබළු, කපා හැඩ කළ වීදුරු ගල්, ප්ලාස්ටික් කැබලි, අලංකාර පටි වර්ග හා විවිධ වර්ණ යොදා ගනිමින් පහසුවෙන් නිර්මාණාත්මක රංග ආභරණ සකස් කර ගන්නා අතර ඒ පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කරමින් මූලික ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කර රංග ආභරණ සකස් කිරීම කළ හැකි ය.

05 පරිච්ඡේදය

5.0 ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනයන්හි පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය

5.1 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි ගායනය ක්‍රම

මඩුපුරේ කවි

පත්තිනි දේවිය හා වීරමුණ්ඩ දෙවියන් වෙනුවෙන් කෙරෙන ගායනය සහිත මඩුපුර නර්තනය කොහොඹා යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ දක්නට ලැබෙන අතිශය චමත්කාර ජනක නර්තන අංගයකි. යක්දෙස්සන් විසින් මූලික ව සිදු කරනු ලබන්නේ පේ කරන ලද පොල් ගස්වලින් පොල්මල් කප්පවා ඒවා යහන මත තැන්පත් කිරීම යි. එකී පොල් මල් කොපුවෙන් ඉවත් කොට දුම්මල අල්ලා, දැතට ගෙන කවි ගායනය කරමින් මඩුව වටේට යති. විවිධ තාලරූප අනුව ගැයෙන බෙරපදවලට සියුම් චලන දැක්වීමෙන් ආරම්භ කෙරෙන නර්තනය ක්‍රමයෙන් වේගවත් නැටුමක් බවට පත් වේ. ගායනය සහිත ශාස්ත්‍රීය නර්තන අංගයක් වන මඩුපුරය විචිත්‍රවත් නර්තන අංගයකි. විවිධ තාල හා නාද මාලාවන් සහිත කවි ගායන ඇති අතර මෙකී ගායන ගැඹුරෙන් අධ්‍යයනය කර බැලීමේ දී සිංහල සමාජයේ එවකට පැවති කුල සංවිධානය පිළිබඳ තොරතුරු හඳුනාගත හැකි වේ. මඩුපුර ගායනා සහිත නර්තන අංගයෙන් පසු මේ හා සම්බන්ධ ව ම මල් හත් පදය නැටීම ද ආරම්භ කිරීම සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණයකි.

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

රජ කුලයට මොන මල දෑ - බමුණුකුලට මොන මල දෑ
වෙළඳ කුලට මොන මල දෑ - ගොවි කුලයට මොන මල දෑ

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

රජ කුලයට රනින් මලයි - බමුණු කුලට රිදී මලයි
වෙළඳ කුලට තඹෙන් මලයි - ගොවි කුලයට මෙපොල් මලයි

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

දොංජි ජිගත

වීරමුණ්ඩ දෙවි වඩින්ඩ - සියලු දෝස දුර හරින්ඩ
සියොලඟ මගෙ සලිත වෙන්ඩ - මල් කෙළියට වරං දෙන්ඩ

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

තකුක්කු ජිං ජිං කඩ තක

"සියොපත් පතිනේ දිගුනුව නෙතිනේ
රණලියො පතිනේ රතල ව රතිනේ
සිරිමා පතිනේ නිති අප රකිනේ
වීරමුණ්ඩ රජුනේ කළ ලෙඩ හරිනේ "

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ කොහොඹා යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ අන්තර්ගත මඩුපුර ගායනය සහිත නර්තන අංගය මෙන් ම සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ පහන් මඩු ශාන්තිකර්මයේ ද මල් මඩුපුරය නමැති ගායනය සහිත නර්තනයේ දී පේ කරන ලද පොල් මල දැතට ගෙන එයට අයත් කවි ගායනය කරමින් රංගනයේ යෙදේ.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දී මඩුපුරය නමැති වචනය සඳහන් ව ඇතත්, එහි දී කවි ගායනය ඉදිරිපත් කෙරෙන නමුදු නර්තන අංගයක් නැටීම දක්නට නැත.

කොහොඹහැල්ලේ කවි

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් කොහොඹා යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මයේ "කොහොඹා දෙවියන්" පිළිබඳ තොරතුරු සඳහන් පද්‍ය කොටස "කොහොඹා හැල්ල" යනුවෙන් සඳහන් වේ. කොහොඹා දෙවියන්ගේ උපත් කතාව පිළිබඳ විස්තර කෙරෙන සුවිශේෂ ගායනය මෙයට අයත් වේ. විවිධ තිත් රූපවලට අනුව නර්තනය කරන සංකීර්ණ තාල ලක්ෂණ සහිත නර්තන අංගයකි. එසේ ම ඉතා අලංකාර ව හා ලයාන්විත ව ගයන විවිධ නාදමාලා සහිත සුවිශේෂ ගායන මෙහි දී අසන්නට ලැබේ. ගායනය මෙන් ම නර්තනය ද එක සේ යොදන අතර ශාස්ත්‍රීය ගති ලක්ෂණ ඇති ව සකස් වී ඇති මෙය අලංකාර නර්තන අංගයකි. "කොහොඹා හැල්ල" කවි පද්‍ය කොටසෙහි ප්‍රස්තුතයෙහි අනන්‍යතාවට උචිත පරිදි ගායනය හා නර්තනය යොදාගෙන තිබීම සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි.

අනාඝාතාත්මක කෙටි කවිය :

යස ඉසුරු සුලබා - සිරිලකෙහි යුත් ගජබා
මල රජුගෙන් සුබා - වරම් ලැබගත් කෙනෙකි කොසඹා

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

අක්ක ඉතින් නාඩන්නේ - එක්ක ගොසින් අපි එන්නේ
දුක් ව සිතක් නොසිතන්නේ- දුක්මක් නැත කොසඹුන්නේ

මාත්‍රා 2 + 4 (සුළු මහ දෙතිත) තාලය

ඉණේ හවඩි රන් කෙදිවන් - පයේ ගිගිරි වළලු ලවන්
මෙසේ කොමළ බොළඳ ලියන් - අනේ මලනි දුටොත් කියන්

මාත්‍රා 2 තනිතිත (සුළු තනිතිත) තාලය

කොසඹෝ දිය නාපු - වයිවයි ගොඩ පැනපු
සිටි මලරජ දුකපු - පා වැඳලා සිටපු

ග්‍රහ පන්ති කවි

ග්‍රහපන්ති යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ බලි ශාන්තිකර්මයට අයත් විශේෂ ගායන ප්‍රබන්ධයකට ය. නව ග්‍රහයන්ගෙන් පැමිණෙන සියලු අපල උපද්‍රව දුරු කොට සෙතක් ශාන්තියක් ලබා ගැනීමේ අරමුණ ඇති ව බලි ශාන්තිකර්මය පැවැත්වීම අතීතයේ සිට පැවත එන සිරිතකි. උඩරට, පහතරට, සබරගමු යන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි ම බලි ශාන්තිකර්මය දැක ගත හැකි ය.

කෙනෙකුගේ ජන්ම පත්‍රයෙහි සඳහන් ව ඇති ග්‍රහ පිහිටීම අනුව එකී පුද්ගලයාට බලපා ඇති අශුභ ඵල සමනය කර ගැනීම සඳහා නවග්‍රහයන් උදෙසා පුද පූජා පැවැත්වීමේ දී ග්‍රහ පන්ති කවි ගායනය අසන්නට ලැබේ. මෙහි දී ඒ ඒ නර්තන සම්ප්‍රදායයන් අනුව භාවිතයේ පවතින ග්‍රහ පන්ති කවි රාශියක් ඇත. බලි ශාන්තිකර්මයේ දී ගායනයට මුල් තැන හිමි වන අතර, ඒ ඒ ග්‍රහයා පිළිබඳ විස්තරාත්මක තොරතුරු රාශියක් දැක්වෙයි. එම තොරතුරු අතර, ග්‍රහයන්ගේ වර්ණය, වාහනය, විමානය, භෝජන පිළිබඳ විස්තර වේ.

සම්ප්‍රදාය තුනෙහි ම සුවිශේෂ නාද මාලාවලට අනුව ගැයෙන ග්‍රහපන්ති ගායනය භාවිතයේ පවතින අතර, ඒ හා බැඳුණු ගීත සාහිත්‍යය ප්‍රමාණයෙන් අතිවිශාල ය. විවිධ තිත් මාත්‍රා අනුව ලයාන්විත ව ගැයෙන ග්‍රහ පන්ති කවි විශාල ප්‍රමාණයක් බලි යාගය තුළ අන්තර්ගත ය. බලි විශේෂ අසූ හාරදාහක් ඇති බවත්, ඇතුළු පන්තියේ බලි හැට නවදාහක් ද, පිට පන්තියේ බලි පහළොස් දාහක් ද ඇති බව පාරම්පරික මතය යි. රවි, චන්ද්‍ර, කුජ, බුධ, ගුරු, ශුක්‍ර, ශනි, රාහු, කේතු යන ග්‍රහයන් නව දෙනා වෙනුවෙන් නර්තන සම්ප්‍රදාය තුනට ම විශේෂිත වූ නාද මාලාවන්ට අනුව ගැයෙන ග්‍රහපන්ති කවි අසන්නට ලැබේ. එකී ගායන ඇසීමෙන්, සෙත් පැතීමෙන් රෝගී මනසට මානසික සුවයක් ලැබෙන බව විශ්වාස කෙරේ.

බලි ශාන්තිකර්මයේ දී ගායනය සමඟ අත්මිණිය භාවිත කිරීම සුවිශේෂ වේ. ගායනයේ මිහිරි බව හා අලංකාරය උදෙසා අත්මිණියේ හඬ විහිදී නොයන ආකාරයට තාල තබන අතර කවි ගායනයේ දී අත්මිණිය අත්‍යවශ්‍ය තාල වාද්‍ය භාණ්ඩයක් ලෙස භාවිත කෙරේ. තව ද ගායනයට මුල් තැන දෙමින් වාදනයේ දී හඬ පාලනය කිරීම මෙහි විශේෂත්වය වේ.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

ඉන්ද්‍ර දිගේ රවි දෙව්දුට - වැන්දෙමි අවසර ගන්නට
මන් දෙන මේ පුද ගන්නට - වඩිනේ රවි දෙවි මෙරගට

සිරිවසගෙන අසු නැගෙමින් නොලසා
සිරිබර ඉඹුලේ තුරු රුස නිවෙසා
පිරිබලි කොකුමෙන් ඉඳුරේ නිවෙසා
ඉරු දෙවි මෙ ඔබට දෙන් සෙත සලසා

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

ඉන්ද්‍ර දිසාවට ඉඹුල් විමානෙට ඉරු දෙවි අධිපති වන්නේ
රන් සිරිවස ගෙන සුරත දරාගෙන තුරඟකු පිට වැඩ ඉන්නේ
ඇතියම් රෝ දුක් දුරුර දමා නිති චිරත් කලක් සෙත දෙන්නේ
ඉන්ද්‍ර දිසාවෙන් ඉරු දෙවි වැඩලා ග්‍රහ මේ දොස දුරලන්නේ

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

වල් විදුනා රුගෙනා ගෙනා හිමි ගිනිකොන වැඩ සිටිනා
ලොල් වඩවන බොජුනා මෙනා වැස කරඳ විමන වැසෙනා
ගල්මිණි වජ්‍ර මෙනා හිමි ගත සුදු පැහැය මෙනා
කල් සතහට පැමිණා මෙනා කිවිදෙවි මෙ ඔබට සෙත දෙවනා

5.2 නර්තන අංග හා සබැඳි ගායන

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
මුසලඩි වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) සහ මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : **මාත්‍රා** 3 + 4 - දෝං ජිං ජිං තකට දොංතක සහ මාත්‍රා 3 - ජිං ගත ගො ගො

තානම : තා නත්ත තනෙ නත්ත තානම් තම්ද නා නත්ත තනෙ නත්ත තානම්
තනත් තනෙන තතන තනෙන තානෙන තම් දාන තනෙන//
තා නත්ත තනෙ නත්ත තානම් තම්ද නා නත්ත තනෙ නත්ත තානම්

කවිය : වන පැත්ත බිය පත් ව සයනම්//
දුටත් යනෙන විටත් දුවන පිටත් පොටගසා පනිමින//
නැත නාඩි ඉඳ වාඩි වෙව්ලුම්//

නොනැවත යනු නැත එතැනින්//
හිරුත් අවර ගිරත් පැමිණි කලත් වසන තැනින් දුවන//
පැන අඩි පත්රාසි බුදිමින්//

සිරි ගත්ත සඳු පත් ව මුදුනින්//
විටත් ඔවුන තුටත් සිතින මහත් සමගියෙන් දුව පැන//
වුණු දැඩි වන වාඩි ලන්නම්//

මේ ඇත්ත ම යි සත්ත කියනෙම්//
ගමනක් යන විලසක් ගෙන ඉසිඳුන් දෙවි කළ සතොසින//
කර දැඩි මුසලඩි වන්නම්//

ගණපති වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : ජිං ගත ගොගො

තානම : තම් ද නාම් දන තන - තන තනාම් දන තන
තානෙනාම් දන තම් - දන තා - නා

කවිය : යුත් සිරින් බබළන ඇත් හිසින් සසොබන
වෙත් දළින් අඩ දන ගනු සුදනා
රත් පියුම් වැනි මුඛ යුත් සවන් ලෙළ දෙන
නෙත් අඳුන් නිල්මිණි කුඹු රමනා
අත් උරින් පහතින වෙත් සුරන් සිරු රින
යුත් නිතින් දෙවගන දෙදෙනෙකිනා
ගත් නැණින් යුතු සුරිදෙක් බැවින් ඉසි දන
වෙත් මෙවන් ගණපති වන්නමිනා

මයුරා වන්නම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන්තිත) තාලය

බෙර පදය : තෙහිං තකු තෙහිං තකු තෙහිං ජිං ගත් තත් ජිං තරි කිට

තානම : තනෙන තන තන තනෙන තන තන තනෙන තන තනෙනා
තිනෙන තින තින තිනෙන තින තින තිනෙන තින තිනෙනා

කවිය :
සතර සිව්වර බලැති දිඩතර සුරිඳුනේ කදි රා
කතර ගම පුර සුරිඳු වාහන කරති රන මොන රා
පතර තෙද ගම්බිර සතට සෙත වේල අවිය ද රා
නොහැර ඉසිවර යෙදුව මෙ අයුර වර්ණ කර මයු රා

මංගලම් නර්තනය

ආධුනික නර්තන ශිල්පියකු කළඑලි බැසීමේ දී පළමු ව ඉදිරිපත් කරන්නේ මංගලම් නර්තනය යි. ශාන්තිකර්මවලින් බැහැර ව නිර්මාණය වී ඇති මෙම නර්තන අංගයේ කවි ගායනයෙන් තෙරුවන් ගුණ සිහි කරමින් මිහිතලය මත නැටීමට අවසර ගැනීමක් මෙන්ම, සබයේ සියලු දෙනාට ආශිර්වාද කිරීමක් ද සිදු කෙරේ.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි එන තුන් සුළු දෙමහ පස් තිත මංගලම් නර්තනය සඳහා යොදා ගැනේ. මෙහි ගායනය ආරම්භ වනුයේ දෙවැනි ආඝාතයෙනි. මංගලම් නර්තනය සඳහා ගැයෙන සුවිශේෂ කවි දැකිය හැකි අතර ඒ අනුව අලංකාර පද නටා කස්තිරමෙන් මංගලම් නර්තනය අවසන් කරයි.

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන් සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

බෙර පදය : දොං තකු දොං ජිං තක තරිකිට

තානම : තම්ද නාම් දන - තන තානාම් දන
තානෙ නාම් දන - තා නෙ නා ආ....
තතන තාන තාම් - දන තානාම් දන
තානෙ නාම් දන - තා නෙ නා ආ....

කවිය :
බුද්ධ රාජය වැන්දෙ පළමු ව දෙවනු සද්ධර්මය වදිම්
සුද්ධ සංඝං රත්නෙ වැඳලා ගත්තු තිසරණ අත් (මුදුන්) මුදුම්
සිද්ධ වෙයි ජය ගුරුන් පා වැඳ ගත්තු සක්වළ දෙවි වරම්
සුද්ධ දෙරණත පා තබන්නට පොළොව මිහිකත් දෙවි වරම්

මංගලම් ජය මංගලම් ජය මංගලම් ජය මංගලම්
මංගලම් සිරි මංගලම් සිරි මංගලම් සිරි මංගලම්
මංගලම් සුභ මංගලම් සුභ මංගලම් සුභ මංගලම්
මංගලම් මේ සබේ සැමට ම වේවා ජයසිරි මංගලම්

කුවේණි අස්න

කොහොඹා යක් කංකාරියෙහි සියලු ම යක්දෙස්සන් සහ බෙර වාදකයන් සහභාගි වන දෙවන නර්තන අංගය කුවේණි අස්න නමින් හඳුන්වයි. අතෝරකරුවකු අත් පන්දමක් ගෙන ප්‍රධාන යක්දෙස්සා ඉදිරියෙන් ගමන් කරන අතර කුවේණි අස්න නටනුයේ ජ්‍යෙෂ්ඨත්වය හා ප්‍රවීණත්වය අනුව පෙළගැසී මඩුවෙහි කවාකාර ව ය. සැම යක්දෙස්සකු අත ම හී ගසක් සහ පොල් පන්දමක් ඇත. අස්නෙ නැටුම මූලික පද 07ක්, අලංකාර පද 04ක් සමඟ පද 12කින් සමන්විත ය.

විවිධ තාල හා නාදමාලා අනුව කුවේණියගේ විලාපය පිළිබඳ ව කියැවෙන කවි ගායනා ඇතුළත් මෙම නර්තනය ශිල්පීය දක්ෂතා එළි දැක්වෙන අවස්ථාවක් ලෙස ව්‍යවහාරයේ පවතී.

මාත්‍රා 2 + 2 + 4 (දෙසුළු මහ තුන් තිත) තාලය

1 මාත්‍රය : තකුංත කුං කුං කුඳගත කුකුතක ජිං
තත් ජිං තක ජිජිකුඳ ගජිං ගත් තරිකිට කුංදත්

කවිය : අපගේ මුනි රජා ණන් ආ............
විශාලා ප්‍රවර ගොස් ආ............
එ කුසිනාරා නුවර ආ............
වැඩම කළ තුලා බුජ ආ............

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

2 මාත්‍රය : කුංජිං ගත්තත් - තකුජිං ගත්තත් - කුංජිං ගත්තකු දා
තක තරිකිට, තක්කඩ තරිකිට ජිජිකුඳ
ජික්කඩ තරිකිට ජිජිකුඳ - කඩතක තරිකිට ජිජිකුඳ
ගජ්ජිත් තකජිත් ගජ්ජිත් කුංදත් තා

කවිය : කොයි ගොසින් කොයි අනේ - රකෙමුදෝ දෙවියනේ
අහෝ දුක් කියමිනේ - කිය කියා හඬමිනේ

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

3 මාත්‍රය : දොංත තදොම් තදොම් රුඳගජිං තකට ගත කුඳ ගත
දොංත තදොම් තදොම් රුඳ ගජිං

කවිය : සුපුන සොමි වන කැලුම් - දිලිය වට සේ පෙනේ
හමන මඳ නල සඳුන් - සිසිල ගිනි සේ දූනේ

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශුද්ධ තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 2 + 2 + 3 (දෙසුළු මැදුම් තුන් තිත) තාලය

බෙර පදය : දිත් තම් දිතකු දොම් දොම් තාම්

තානම : තෙන තෙන තෙන //තෙන තෙනිනා ආ . . .
නා තෙන තෙන - තෙන තෙන තෙන
තෙන තෙනිනා ආ . . .

කවිය : සිරි පිරි ගිරි මුදුනත සුර පුර ලෙසින
සිරිලක පවර දෙව් නුවරෙහි වෙසෙසවන
සිරි සඳ වනැති සිරිකත සමඟි ව වෙසෙන
සුරිඳුනි අසන් ම කියන බස් බැති පෙමින

ලලිත රාග තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : ගදිත දොදොම් දොම් ගදිතම්

තානම : තෙනෙන තෙන තෙනම් තෙනෙනා
තෙන තෙනෙනම් තෙන තෙනෙනා

කවිය	:	වන්නි සයුරු සුපිපිවි	තුරු
		සුවිරාජිත ගුණෙනි	සුරු
		වන්නිල් පුල් තැනු	අයුරු
		සුර රාජය ගුණ	ගැඹුරු
		වන්නිති සිත සැඩ	කුරිරු
		පිරු තේජස් දිගත	පිරු
		වන්නිති සත වෙත	අයුරු
		සුර රාජය කර	ඉසුරු

ලලිතරාග තාලය සින්දු වන්නම පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ ඇතැම් ගුරු පරම්පරා මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය **ගත ගුගුදං දිං ගතගත ගුගුදං** බෙර පදයට අනුව ද නර්තනයේ යෙදේ.

නළු ගීතිකා තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය	:	ගත්ත ගදිත ගුගුදං ගදිත්තත් රෙගතත් දිකුඳක දෑහිං (දිත ගත)	
තානම	:	තෙන තෙන තෙන තෙනෙනා තෙනම් තෙන - තෙන තෙනා	
කවිය	:	සේවිත පාද සරෝරුහ සන්ජිතයෙන්	ඉතා
		පූජිත තෝස දිගා සිරි දීමෙන්	සන්තතා
		චාරිත නාත ග්‍රහතෙයි පිරුසත	විතතතා
		පූජිත විෂ්ණු සුරාධිප රූප	අලංකෘතා

කොතල පදය (පහතරට)

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ආරම්භක පදය	:	දොං ගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දෑහිං	
පදය	:	රිං ගති ගත ගුඳ ගුඳ ගත් තං ගදිතකු දොං ගත ගුඳ ගුඳ ගති ගත ගත ගුඳ ගත ගදිත ගතකු දොං	
කවිය	:	දාර සතයි කෙම් දොළසයි රන්	කොතලේ
		බාර කළයි සැම දෙවිඳුන් හට	කොතලේ
		පුරවාලයි පැන් මුනිඳුන්ට පුද	කළේ
		නැර අසන් කවි කහදිය රන්	කොතලේ
පදය	:	ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ	
කවිය	:	එදා අනෝතත්තෙන් පැන් ගෙනත්	සිට
		එදා එතන මාරුක් මල් වඩා	සිට
		එදා එතන පැන් ඉස්සේ	උවදුරට
		අදත් සෙත් කරන් මේ ආතුරන්	හට

ශුද්ධ මාත්‍රය

ආධුනිකයකු විසින් පා සරඹ, ඉලංගම් සරඹ, ගුඳ ගති ගත වට්ටම හා මාත්‍රා පහ නැටීමෙන් අනතුරු ව පූර්ණ නර්තන අංගයක් ලෙසින් ශුද්ධ මාත්‍රය හඳාරනු ලබයි. වර්තමානයේ භාවිත ශුද්ධ මාත්‍රය මාතර හා බෙන්තර ශෛලි දෙකෙහි සංකලනයකි. පළමු පදය හා ඉරට්ටිය මාතර ශෛලිය නියෝජනය කරන අතර දෙවන පදය හා ඉරට්ටිය මාතර ශෛලියෙන් උකහා ගත්තකි. සෞන්දර්ය විශ්වවිද්‍යාලයයෙහි මුල් අවධිය වූ රජයේ ලලිත කලායතනයේ දී 1960 දශකයේ සම්ප්‍රදාය දෙකෙහි ම පද එක්කර පද පහකින් සමන්විත ව ශුද්ධ මාත්‍රය ගොඩනගා ඇත.

අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ ව්‍යවහාරිත ශුද්ධ මාත්‍රය එසේ වුව ද පහතරට ශාන්තිකර්මවල තත් ශෛලීන්හි අනන්‍යතා ලක්ෂණ ඇති ව ශුද්ධ මාත්‍රා පද කොටස් භාවිත වේ. අණබෙර කෝලමෙහි පණික්කලේගේ දක්ෂතා දැක්වීමේ දී ද ශුද්ධ මාත්‍රා බර පදය භාවිත කරයි.

බර පදය : **මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය**
ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඳ ගුඳ ග-ත-ක-දිම් දිම් දූහිම්

අලංකාර පදය : ගත් තම් ගත් දිත ගදිතකු දොං දොං
තකු දොම් රුඳ ගුඳ ගතිගත
ගත් දූහිම් ගුම් දූහිම්
ගුදිතක දිකු දක දූහිම්

ඉරට්ටිය : රිම් ගත ගත ගදිතග තම් - ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඳ ගත ගත ගදිත ගතම් - දෙග දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රිම් ගත ගත ගදිත ගතම් - රුඳ ගතගත ගදිත ගතම්
ගදිත ගතම් - ගුදිත ගුඳම් - ගත් දිත් තත් - දෙග දිත් තත්
දෙග දිත් දෙග දිත් දෙග දිතගත - ගුදිතක දෙගුඳක දොම්

2 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**
රිම් ගත දූහිම්ත දෙගත ගත ගුඳ ගුඳ
ගුඳ ගත දූහිම්ත දෙගත ගත ගුම්

කවිය : මෙලෙසින් මල් මද දේවියේ
යුදයට කොඩි බැඳ ඒවියේ
මගෙ සකියනි නුඹ පාවියේ
සබ නැටුවා මා දේවියේ

3 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**
දොං තගු දං ගත ගදි තග තං ගුඳ

කවිය : නිල්ලා රළිලා අඳිනා සේලය තුනු ඉඟ බබළව තෙයි
සංගා පුස්කොළ තෝඩු තබාලා සවන් පටින් බඳි තෙයි
ළමැද පුරා එන පීන පයෝදර රන් පටියෙන් බඳිතෙයි
මේ සබයෙන් අප දිනවා දෙන්නට සැම දෙවි පිහිට වෙතෙයි

4 පදය : **මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය**
දෙගත්ග තකුදොම් (දොංත ගුදංගත ගදිත ගතං ගුඳ)

කවිය : අත්තන මල සේ ඇඳ සුදු සේලය ඉණ වට රැලි අල්ලා
නෙළුම් මලක් සේ බඳිනා කොණ්ඩය මල් පෙති ගවසාලා
ගත ගනරන් නුඹෙ මුකුළු සිනාවට බැම දෙක ඉඟි කරලා
බලා සිටින් සකි ළඳ යන අන්දම තාලෙට පා තබලා

විෂ්ණු මල් අස්න

පහතරට ශාන්තිකර්මවල දී විෂ්ණු, කතරගම, නාථ, පත්තිනි, සමන් දෙවිවරුන් ඇතුළු සපරිවාර දේව සමූහයාට මල් යහන්වලට ආරාධනා කිරීමට මල් අස්න නටයි. දෙවියන් උදෙසා පැවැත්වෙන මඩු ශාන්තිකර්මවල දී මෙන් ම යකුන් වෙනුවෙන් පැවැත්වෙන යක් තොවිල්වල දී ද මල් යහන් නටනු ලබයි. පහතරට එක් එක් නර්තන ශෛලීන්හි අනන්‍යතා ලක්ෂණ දැකිය හැකි ය. බෙන්තර ශෛලියේ දී ඇඳුරා සුදු සේලයක් ඇඳ, ඉණට පච්චවඩමක් හා හිසට සුදු රෙදි කඩක් බැඳ මල් අස්න නර්තනයෙහි යෙදුණ ද මාතර ශෛලියේ යකැදුරෝ අලංකාර පබළු ඇඳුම් ආයිත්තම්වලින් සැරසෙති.

විෂ්ණු මල් අස්න නැටීමේ දී දෙවියන්ට ශ්ලෝක, සන්න ගායනා කර ආශීර්වාද කවි ගයා දිග කවි ඉදිරිපත් කරයි. ගායනය සමග නර්තනයේ යෙදීමත් කවිතාල අනුව නැටීමත් මල් අස්නේ ඇති සුවිශේෂ ලක්ෂණ ය.

ආශීර්වාද කවි	:	වියන් වට පළ කළ	-	රුවන් පායකි මන	කල
(අනාඝාතාත්මක)		කියන් තම තෙද බල	-	බැතින් නමදිම් විෂ්ණු තෙද	බල
		ශ්‍රී විෂ්ණු දෙවිඳුට	-	ආරාධනා කළ	විට
		දෝස දුරලන්නට	-	වඩින් දෙවියනි මෙ මල්	යහනට

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය	:	රිම් ගත්තම් ගත් දිත ගත ගදිත ගතකු- දොං ගත ගුඳ ගුඳ ගත්තම් ගත් දිත ගත ගදිත ගතකු දොං

කවිය	:	කිරුළු රුවන් දේවහරණ නීල සළුව	ඇඳ
		සුරුළු එරන් දුනු දඬු සිරි හස්තෙට තද	තෙද
		කිරුළු ඉන්ද්‍ර මිණි ජාලා මල් පටි සුර	නද
		ගුරුළු අස්න පැන නැඟිලා වඩින් විෂ්ණු	තෙද
		ආල වඩන රුවන් දුන්න පණිවිඩ	කරලා
		දැල වරෙන් රන් දුන්නෙන් එළිය	හෙළාලා
		නීල වර්ණ දේව රැසින් ගිනිජල්	ඇරලා
		කෝල නැති ව විෂ්ණු මෙමල් අස්න	බලාලා

.

බෙර පදය	:	දෙගත් ගතකු දොං - මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය	
කවිය	:	වලා යටින් පායන පුන් සඳ සෙ	දිලෙනවා
		බලා එරන් සඳුන් රුකක් සේ ම	පෙනෙනවා
		හෙළා දිෂ්ටි බලා සැණින් දුකින්	මුදනවා
		බලා මෙමල් අස්නට ශ්‍රී විෂ්ණු	වඩිනවා
		ඉඳු දිග මණ්ඩලයට අධිපති විෂ්ණු නම් ලත්	සුරිඳුනේ
		මෙමල් යහනට වැඩම කරවා දුටත් වරදක්	හරිමිනේ
		සැණෙන් වින යකු මෙතන ගෙන්වා කරපු අණවින	හරිමිනේ
		මෙ ආතුර පිරිපත දමා දුර රකින් සියවස්	සුරිඳුනේ

බෙර පදය : ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ - මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

කවිය : ගොතා එරන් දඹ කරවට නිල් මල් සැදි සොඳ සඟළ අඳිනවා
පතා එ බුදු වන්ඩ සිතා මරු බිඳ ජයගෙන පෙරුම් පුරනවා
සිතා අතින් ගත්ත දුන්න මිණි නද අහසේ මෙර කැරකෙනවා
එතා මෙමල් අස්න බලා නාරායණ සිරි විෂ්ණු වඩිනවා

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
කොවුලා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය සහ මාත්‍රා 3+4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය - දොංත තකට - කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක

තානම - තාන තනා තන තම්දෙනා
තෙතන තනා තන තම්දෙනා //
තාන තනා තම්දෙ නා තෙතන තන
තෙතන තනා තම්දෙ නා

කවිය : කොහෝ යනා හඬ නඟනා මියුරු මනා දන සවනා //
පරපුටු වෙසෙසින්නේ වසන්නේ මහ වන ගස් මුදුනේ

රිටු විමනා බිජු ලමිනා බහු නදනා රැකෙන මෙනා //
ලොකු වී නද දෙන්නේ ඔවුන් ගෙන් එම විට බැට කන්නේ

රුව සමනා උනත් මනා ඉසිවඩනා රිටු නොමිනා //
රිටු පරපුටු හටනේ දෙවන්නේ නිදසුන් යස රුවිනේ

ලොව දුදනා ගතිය මනා මෙම හටනා ලොව තිබෙනා //
මදහුගේ මිතුරන්නේ ගයන්නේ මෙම මනහර වරුණේ

තිසරා වන්නම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං කිට තත් තත් කිටිතක (ජිංත ගත ගත ගත ගතිත ගත ගත ගත ජිංත ගත
ගතිත ගත ගතත් කුඳත් තා - තකට)

තානම : තම්ද නා තාන තනෙන තෙයි තනා තාන තනෙන
තාන තනෙන තාන තනෙන තාන තම්දෙනා

කවිය : රන් රසා සේම වඩන - වන් යසා රූප දිලෙන
වීම සදිසි නාම විලස - ඒම රජ තුමාණන්
ඉන් නිසා සැම එදින - උන් අසා ගීත නදින
තාල වයන ගායන කර - සැම වැසි දනන් දුන්
මන් මෙසා භාවට බැස - දූන් ඉතා රාග වඩන
කීම සොඳට ආලය කර - නාම කර උතුම් යෙන්
අන් නිසා කීව පොරණ - දූන් අසා මේ සබ මැද
පේම වඩන මේ තිසරා - වන්නම පවසන් දූන්

නාග ගජගා වන්නම

මාත්‍රා 3+2+2 (මැදුම් දෙසුළු තුන්තිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක

තානම : තාන තන තන තාන තන තන තාන තනතම් දානෙනා
තනානත් තම් දන තනම්දන තානෙනත් තම් දානෙනා

කවිය : සීල නාගව කලෙක බෝසත්
හස්ති රාජ ව උපන්නේ
කෝල නොව බුදු බව පතාගෙන
එදළ කපමින් එදත් දුන්නේ

සීල ගුණ ඇති වීර විකුමැති
එමාතාණෝ බුදු වුණේ
ආල වඩවන නාග ගජගා
වන්නමේ සැටි මෙලෙසිනේ

මුල් මාත්‍රය

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ මණ්ඩිපද හා දොඹින පද නැටීමෙන් පසු ව ආධුනිකයකු විසින් නටනු ලබන ප්‍රථම නැටුම මුල් මාත්‍රය හෙවත් "මාත්‍රා පිරිමේ" නැටුම සබරගමු සම්ප්‍රදායයේ මූලික මාත්‍රා පහට අයත් නොවේ. මාත්‍රා පහ නැටීමට පූර්ව සූදානමක් හෙවත් ආරම්භයක් ලෙස මෙම නැටුම හැඳින්විය හැකි ය. මාත්‍රා 2+2+2+4+4 තාල රූපයට අනුව මුල් මාත්‍රය නටනු ලැබේ.

දොඹින පද නැටීමෙන් අනතුරු ව මණ්ඩියේ සිට දෙඅත් තන මත්තක් උසින් තබා මූලික හස්ත චලන සහිත ව පද නැටීම කෙරේ. මූලික හස්ත චලන හුරු වීමත් සමඟ ම මණ්ඩියට සිට නැටීම, ඉදිරියට හා පසුපසට ගමන් කිරීම, පැත්තට යාම, රවුමට පද නැටීම ආදි සිවු ආකාරයක චලන නම්‍යතා පුහුණු කිරීමක් මේ මඟින් සිදු වේ. ආධුනික නර්තන ශිල්පියා අවකාශ භාවිතය පිළිබඳ දැනුම ලබා ගැනීම මෙහි දී අපේක්ෂා කෙරේ. විලම්බ ලයට අනුව කෙරෙන මිහිරි වූ නාද මාලාවක් සහිත ව මුල් මාත්‍රයේ කවි ගායනය කරන අතර, මනා සංයමයෙන් යුතු ව හස්ත පාද හැසිරවිය යුතු අතර සාම්ප්‍රදායික ගති ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි නර්තනය කළ යුතු ය.

මුල් මාත්‍රය

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 + 4 (තුන්සුළු දෙමහ පස් තිත) තාලය

දවුල් පදය : කුං දිත් තත් දොංතක තරිකිට (ජිං ජිං ජිං දොංතග තිතගත)
තානම : තාන තන තන තාන තන තන
තාන තන තම් දානෙනා //

කවිය :

සසිරි සිරිලක කොදෙව් දෙදහස් පැව අණසක	මංගලම්
මෙසිරි ලක තුන් පියවරට මැන මුනි රජුට පිදූ	මංගලම්
එ සිරිමා බෝ පිළිම දා ගැබ් සාසනේ පිදූ	මංගලම්
අසුර පුල්වන් දෙව්ඳු බලයෙන් වේ වා ජයසිරි	මංගලම්

කෙණ්ඩි පාලිය

කෙණ්ඩි පාලිය සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයේ අන්තර්ගත හත්පද පෙළපාලියෙහි එක් අංගයකි. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දී කෙණ්ඩි පාලිය හෙවත් කහදියර කොතලය යනුවෙන් ද, උඩරට සම්ප්‍රදායයේ හත්පදයේ දී කොතල පදය යනුවෙන් ද හැඳින්වෙයි. මෙහි දී අවධානය යොමු විය යුත්තේ සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් කෙණ්ඩි පාලිය පිළිබඳ ව යි.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් කෙණ්ඩි පාලිය ගායනය සහිත නර්තන අංගයකි. ජලයේ ඇති පාරිශුද්ධත්වය සංකේතවත් කිරීම ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ දී පූජා විධි රටාවන් අතර කෙරෙන කටයුතුවල දී ප්‍රමුඛස්ථානයක් ගනියි. ජලයේ ඇති මහානුභාව සම්පන්න ගුණය රෝග නිවාරණය සඳහා නොයෙක් ආකාරයට යොදාගෙන ඇත. කෙණ්ඩිය තුළ ඇති පැන් පුවක් මල් කිනිත්ත උපයෝගී කරගෙන ඉසින ආකාරය මින් නිරූපණය කෙරේ. ශාන්තිකර්මය පැවැත්වෙන ස්ථානය පිරිසිදු කර ගැනීම ද ඉන් සංකේතවත් වේ. කෙණ්ඩි පාලිය සඳහා භාවිත වන ගායනවලින් ඒ බව හෙළි වේ.

"දාර සතයි කෙමි දොළසයි	කොතලේ
නෑර පිරිත් පැන් වැඩු රන්	කොතලේ
බාර වෙලා අස්නට වැඩු	කොතලේ
ගෝර දුකින් සෙත දෙන රන්	කොතලේ" යනුවෙන් විස්තර කෙරේ.

කෙණ්ඩි පාලියට අයත් නර්තන අංගයෙහි ක්‍රමවත් පෙළ ගැස්මක් ඇත. එහි උපත් කවි ගායනය දිග කවිවලින් කියැවෙන අතර කෙණ්ඩියේ උපත දාර සතක් හා කෙමි දොළසක් සහිත වූ බවත් කෙණ්ඩිය ඍෂිවරුන් විසින් තැනූ ආකාරයක් කියති. ඉන් අනතුරු ව එයට අයත් කලාසම හා අඩව්ව නටනු ලබයි. දෙවනු ව කෙටි කවි කියා එහි තාල ලක්ෂණය මත කලාසම හා අඩව්ව නටනු ලබයි.

ඉන් අනතුරු ව අඩුකෝල් පදය නටා කෙණ්ඩි පාලියට ආවේණික පාලි පදය හා අදාළ කලාසම් වට්ටම් නටනු ලබයි. අවසානයේ කෙණ්ඩියෙන් සෙත් පතා (සෙත් පැතීමේ පදය) පාලිය හමාර කෙරෙයි.

කෙණ්ඩි පාලිය (සබරගමු)

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

පදය - ජිංත ජිං ජිං තත්ජිං ජිමිතකු දා - තත් ජිමිකිට කිටිතක

කවිය

නීල මැටියෙන් නාග රුසිවරු එරන් කොතලය	තනමිනා
මාල බරණක් පැලැන්දා ලෙස දාර සත කෙමි	දොළසිනා
යාගයට පෙර ගත්තු විලසින් එ මාරුක් මල්	සරසනා
රෝග පිරිපත සේම දුරලන් කෙණ්ඩි පාලියෙ	බලයෙනා

කලාසම - ජිංත ජිං ජිං තත් ජිං ජිමිතකු දා තත් ජිමිකිට කිටිතක
ජිංත ජිං ජිං තක ජිං ජිමිතකු දා

දෙවන තාල රූපය මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : දොංත තකට

කවිය :

කෙණ්ඩිය සුරතට ගෙන පැන්	වඩලා
යන්න රෝග පිරිපත දුරු	කරලා
ගන්න එ මාරුක් මල්	වඩවාලා
කෙණ්ඩි පාලි බලයෙන් දොස	දුරලා

සමන් දෙවි මල් අස්න

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි දක්නට ලැබෙන ශාන්තිකර්මවල දී පුද ලබන දේව කොට්ඨාස අතර සමන් දෙවියන්ට ප්‍රමුඛස්ථානයක් හිමි වේ. තුනුරුවන් විෂයයෙහි නමස්කාර කොට සතර වරම් දෙවියන්

ඇතුළු සපරිවාර දෙවියන්ට පහන් දල්වා ශ්ලෝක ආදිය කියනු ලබයි. සමන් දෙවි මල් අස්න නටනු ලබන්නේ සබරගමු පළාතට අධිපති සුමන සමන් දෙවියන්ගේ ආශීර්වාද ලබා ගැනීම සඳහා ය.

මල් යහන්වලට දෙවියන් වැඩම කරවීමේ දී කෙරෙන පිළිවෙළ අනුව ඉහත සඳහන් කළ පරිදි ශ්ලෝක, සන්න ගායනය කිරීමෙන් පසු ව සමන් දෙවිඳුනට අදාළ ව දිගු කවි ගායනය කෙරේ. විවිධ තාල රූපවලට අයත් විවිධ නාද මාලා සහිත කවි ගායනය මෙහි දී අසන්නට ලැබේ. ඒ ඒ තාල රූපවලට නියමිත කලාසම් හා අඩව්ව නටනු ලැබේ. එහෙත් අතීතයේ දී මේ සඳහා කවි පන්තියක් ම ගැයූ බව පැරණි ඇදුරෝ කියති.

සමන් දෙවියන් පිළිබඳ ව දැක්වෙන ආශීර්වාද කවියක් පහතින් දැක්වේ.

තෙද සමන් දෙවිඳුට - බැඳ මල් යහන් තර කොට
ඇද වට තිර උසට - පුදමි දළුමුර මෙමල් අස්නට

ඒ ඒ දෙවිවරුන්ගේ නමට වෙන ම මල් යහන් ඉදි කිරීම සිදු කරන අතර දෙවියන්ට මල් අස්න ද නටනු ලබයි.

සමන් දෙවි මල්යහන් කවි

ආශීර්වාද කවි : මුනිතුමන් අණ දුරු - දෙවි බඹුන් සැම ගුරුවරු
(අනාඝාතාත්මක) ලැබ වරම් ඉසරු - මල් යහන් කවි කියමි විසිතුරු

දවුල් පදය : දෝං දොමිත්තත් තක්කිට කිටිතක

කවිය : ලස්සන කුසුමාසන බැඳ ගිනිකොන
එක් කරවා පස දළුමුර දීපදුන
දක්වමි මේ පුද ගෙන මල් බුලතින
ලක් එ සුමන දෙවි වඩිනේ ගිනිකොන

දවුල් පදය : දෝංත තකට මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

කවිය : ගලා මුහුද රැළි සමුදුර පර්වත පිට සිට වඩින්න
හෙළා දිවැස් සක්වළ ගල හිමගිරි ලෙන තුළින් (මතින්) එන්න
වලා මේඝ අතර ගුවන් සක්මන් කරමින් වඩින්න
මෙ යාගයෙන් සුමන සුරිඳු මල් යහනට වැඩම වන්න

දවුල් පදය : ජිං - ගතා කුඳ

කවිය : ගිමන් නිවා වැඩ හිඳ එසමන් ගිර
අතින් දරා දුනු විදිමින් හී සර
නිවන් දකින දෙවිදෙක් නැත ඔබ හැර
සමන් දෙවිඳු මේ පුද ලැබ දොස හැර

5.3 උඩැක්කි හා පන්තේරු නර්තන හා සබැඳි ගායනය

5.3.1 පන්තේරු නැටුම -

පන්තේරුව රැගෙන ඉදිරිපත් කරන) පන්තේරු නැටුම උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයට ම ආවේණික වූවකි. පන්තේරු නැටුමේ දී ගායනයට විශේෂ තැනක් හිමි වන අතර, එහි නාද මාලා ද ඊට ම උචිත වන පරිදි විවිධ තිත් රූප අනුව සකස් වී ඇත. මේ දක්වා ගැමි පරිසරයෙහි වෙහෙර - විහාරවල පැවැති ආගමික උත්සවවල දී පන්තේරු නැටුමට සුවිශේෂ ස්ථානයක් ලැබී ඇති අතර ම, එහි සංවර්ධනයට ද එමගින් පිටිවහලක් ලැබුණු බව පැහැදිලි ය. ආගමික සිද්ධස්ථාන මුල් කොට පැවති සත්සති, සූවිසි විවරණ, පන්සාලිස් වස, පෙරහැර ආදි උත්සව අවස්ථා මෙයට උදාහරණ ලෙස දැක්විය හැකි ය. ශාන්ත රසය මතු වන පරිදි අසන්නට ලැබෙන බුදුගුණ ගායනය මේ අතර ප්‍රධාන වේ.

පන්තේරු නැටුමේ දී භාවිත කරන තාලවලට අනුව පන්තේරුව විවිධාකාර ලෙස හැසිරවීමට, ශිල්පීයත්වය පිළිබඳ දක්ෂතා එළි දැක්වීමට මනා පුහුණුවක් තිබිය යුතු යි. නර්තනය කිරීමේ දී පන්තේරුව අත තිබීමෙන් කිසි දු බාධාවක් නොවන ආකාරයට නර්තනය ඉදිරිපත් කළ යුතු ය. පන්තේරු නැටුම ඉගෙනීමේ

දී හැදෑරිය යුතු ශාස්ත්‍රීය වූත්, ගැඹුරු වූත් ශිල්ප ක්‍රම රාශියක් ඇත. පන්තේරුව උඩ දමා ඇල්ලීම, අතින් අතට මාරු කිරීම, තාලයට උචිත පරිදි එය චලනය කිරීම, පන්තේරු ගැට දැමීම වැනි ක්‍රම ඒ අතර ප්‍රධාන වේ.

වට රවුමක ආකෘතිය ගත් පන්තේරුවේ සමාන අන්තරයක් ඇති වන සේ තාලම් පටේ හැඩයෙන් යුතු කුඩා පෙති යුගල හයක් සවි කොට ඇත. එම පෙති එකිනෙක ගැටීමෙන් උපදින මිහිරි හඬින් ගායනය හා නර්තනය ඔපවත් වේ.

පන්තේරු කවි

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

බෙර පදය දොං ජිං ගත්තත් ජිංගත දොංතක

සැපත පැමිණි මුළු ලොවට සියල්ලේ - ලොවට සියල්ලේ
විපත නොවන කවි පද මෙ සියල්ලේ - පද මෙ සියල්ලේ
අපත නොවන දොස දුරු ව සියල්ලේ - දුරු ව සියල්ලේ
උපත කියමි පන්තේරු වළල්ලේ - තේරු වළල්ලේ

සුගත් දහම් සඟ රත්නෙ වැඳිල්ලා
රුගත් සුරන් සැම දෙවි ඇදහිල්ලා
අපිත් සබේ බැස අවසර ඉල්ලා
දෙඅත් දරමු පන්තේරු වළල්ලා

පත්තිනි දෙවිඳුගෙ සලඹ වළල්ලා
රුතිනි එ වැඳ බැස අවසර ඉල්ලා
නෙතිනි බලා අප රැක මෙ සියල්ලා
අතිනි දරමි පන්තේරු වළල්ලා

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

අනේ මී මැස්සේ මල් රොන් ගෙන යන රිස්සේ //
රුං රුං ගාමින් ඉගිළෙන - ගුම් ගුම් නදයෙන් පැණි බොන //
පුතු ඇඟ අස්සේ දළ තුඩු නොයන්න රිස්සේ //

රොන් අරගල්ලා - හොඳ හොඳ මී බැඳපල්ලා //
ලස්සණ තුරු ගොමු අතරේ - මින් පුරවා තටු සඟළේ //
පුතුට සියල්ලා මල් රොන් - ගෙන දීපල්ලා //

5.3.2 උඩැක්කි නැටුම

දේශීය වාද්‍ය භාණ්ඩ අතර ප්‍රචලිත වාද්‍ය භාණ්ඩයකි, උඩැක්කිය. උඩැක්කි, ඩැක්කි, ඩැකබෙර, ඩක්කා, ඩමරු යන නම්වලින් හඳුන්වන්නේ ද මෙකී වර්ගයට අයත් බෙර විශේෂයකි. අද භාවිත වන උඩැක්කිය මේ හැම භාණ්ඩයක ම ස්වරූපයට සමාන යැයි සිතිය හැකි ය.

උඩැක්කිය වාදනය කරමින් මෙන් ම ගායනය කරමින් නර්තනය සිදු කරන නිසා අසීරු නැටුමක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. උඩැක්කිය වයමින් නැටීමේ දී අත්මාරු වාදනය දැක්වීම සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. ගායනය සඳහා උඩැක්කිය උපයෝගී කර ගත් යාතුකර්ම අතීතයේ දී බොහෝ තිබූ අතර ඒවා අද භාවිතයේ දක්නට නැත. වර්තමානයේ දී උඩැක්කි නැටුම උඩරට ප්‍රදේශයට පමණක් ආවේණික යැයි සැලකුව ද අතීතයේ සිට ම සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය "හාතා යක්කම" නමැති පෙළපාලි අංගයේ ආශීර්වාද කවි ගායනයේ දී ඇතැම් ගුරුකුලයන්හි උඩැක්කිය භාවිතයට ගැනිණ. විශේෂයෙන් සබරගමු සම්ප්‍රදායයේ ගී මඩු නමින් හැඳින්වෙන මඩු ශාන්තිකර්මයේ දී ගායනයට ප්‍රධානත්වයක් දෙන අතර, එහි දී උඩැක්කිය භාවිතයට ගැනේ.

එසේ වුව ද අද්‍යතනයේ දී නර්තන අංගයක් ලෙස විකාශය වීමේ දී එය උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් නර්තන අංගයක් බවට පත් ව ඇත. මෙහි දී උඩැක්කි උපතේ කවි ගායනය කරන අතර, දොංත මාත්‍රා වශයෙන් හැඳින්වෙන පද කොටස් වාදනයට මුල් තැනක් හිමි වේ. ඒ හැරුණු විට තත් ජිත් තොං නං යන මූලික අක්ෂරවලින් සැදුම් ලත් පද උඩැක්කියෙන් වාදනය කෙරේ.

ශ්‍රී ලාංකේය වාද්‍ය භාණ්ඩ අතර භාවිතයේ පවතින ඉතා කුඩා ම වාද්‍ය භාණ්ඩය මෙය යි. නර්තනය, ගායනය හා වාදනය යන අංග එක වර එක ම ශිල්පියකු විසින් ඉදිරිපත් කිරීම උඩැක්කි නැටුමට පමණක් ම සීමා වී ඇත.

උඩැක්කි කවි

පෙර බුදු මඟුලට ගෙනා	උඩැක්කිය
ඒ බුදු මඟුලට ගැසූ	උඩැක්කිය
සතර වරම් දෙවි සැවොම	සාක්කිය
ගුරුනි දෙවන් මට බුද්ධ	උඩැක්කිය
ඒ බුදු රැස් කඳ තුන් ලොව	විහිඳූ
ඒ බුදු මඟුලට ආ සැඬ	දෙවිඳූ
ලාවට සිරියැල් රත්තිල්	මෙබඳූ
මෙලෙස උඩැක්කිය ගෙන දුන්	දෙවිඳූ

5.4 ගැමි හා සේ ගී ගායනය

ටීකා සිවුපද

සිංහල ජන ජීවිතය හා බැඳුණු ගායනය අතර පවතින සුවිශේෂ ගායනය වර්ගයක් ලෙස ටීකාව ජන ගී වහරට එක් වී ඇත. ගද්‍ය හා පද්‍ය කොටස් දෙකකින් ප්‍රබන්ධ වී ඇත. මෙය කිසියම් හාස්‍ය රසයක් මතු කරන විශේෂ ලක්ෂණයක් ද දිගින් දිගට නොනවත්වා විවිධ වූ සමාන පද යෙදෙන වචන එක් කර ගායනය කිරීමේ අපූර්වත්වයක් ද ඇත. ඇතැම් විට අදහස නිසි සේ පැහැදිලි නොවන අවස්ථා ඇතත් ටීකා සිවු පදයෙන් උපදින ශබ්ද රසය චමත්කාර ජනක ය. ටීකාවට ආවේණික වූ නාද මාලාව කීමට අසීරු බවක් ඇති අතර එය මනා සේ කට පාඩම් කිරීමකින් තොර ව කිසි සේත් ගායනය කළ නොහැකි ය. මෙකී ලක්ෂණය නිසා ම ටීකා සීපද පොදුවේ ගත් කල භාෂා කුශලතා වර්ධනය සඳහා උපයෝගී කරගත හැකි බව පැහැදිලි ය. වචන උච්චාරණය නිවැරදි ලෙස ප්‍රගුණ කිරීම සඳහා ටීකා සීපද ගායනය භාවිත කළ හැකි ය.

උදා -

- බැද්දේ ගියා වැලක් සොයා ගන්ට කියා
  ඉද්ද වැල් තිබෙන්නා පොහොට වැල තිබෙන්නා
  නොයෙක් වැල් තිබෙන්නා
  එයින් එකක් ගෙනල්ලා වෙළුවා සේ ම

  වෙළි වෙළි වෙළී .... ඉස සිට දෙපතුලට වෙළී...............

  කන්දේ ගියා මලක් සොයා ගන්ට කියා
  නාමල් තිබෙන්නා සපුමල් තිබෙන්නා
  පිච්ච මල් තිබෙන්නා
  එයින් එකක් ගෙනල්ලා පැලැන්දා සේම...............

  මලි මලි මලී .... නුඹෙ කොණ්ඩේ තිබෙන මලී...............

- අන්දර කැලේ
  කැන්දර අලේ - අන්දර කැලේ
  ලිර දායේ - දර ලීයේ

මිරිකුණියා - කුරුමිණියා
තාදිම්බර තකදිම්බර තාදිඹරේ තකදිඹරේ
ඩිංඩිනිකෝ// මැංගිරිඩිණිකෝ
ඩිංගිරිමැණිකෝ ....

මේ ඩිංගත් තෝ කාකෝ - ඔය ඩිංගත් තෝ කාකෝ
තම්දෙන තම් දාන තානෙනා....
අන්දර කැලේ දර ලීයේ කුරුමිණියා....
බිනර මලේ....
මනර බිලේ - බිනර මලේ
නැඩ තුරම - තුඩ නැරම
ගන් රොනියා - රොන් ගනියා
තාදිම්බර තකදිම්බර තාදිඹරේ තකදිඹරේ
ඩිංඩිනිකෝ// මැංගිරිඩිණිකෝ
ඩිංගිරිමැණිකෝ ....

මේ ඩිංගත් තෝ කාකෝ - ඔය ඩිංගත් තෝ කාකෝ
තම්දෙන තම් දාන තානෙනා....
බිනර මලේ තුඩ නැරම රොං ගනියා....

නෙළුම් කවි -

සිංහල ජන කවි සාහිත්‍යයේ ජන කවි අතර, නෙළුම් කවිය කාන්තාවන් අතර, ඉතා සුවිශේෂ ගායනය කොටසක් බව සඳහන් කළ හැකි ය. බැලූ තෙක් මානයේ පෙනෙන සුන්දර වෙල් යායක නෙළන ගැමි ළඳුන් කණ්ඩායම් වශයෙන් කවි කියමින් තාලය අල්ලමින් අත්වැල් ගායනයේ යෙදෙමින් මෙම කවි ගායනය කර ඇත. පිරිමින් පමණක් නොව අපේ ගැමි කාන්තාවෝ ද සිය දෑත මෙහෙයවා හේනේ හෝ කෙතේ හෝ වැඩ කළහ. වැඩ කිරීමෙන් දැනෙන විඩාව මඟහරවා ගැනීම සඳහා කියන ලද කවි "නෙළුම් තහංචි" කවි යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත. විශේෂයෙන් ගොයම් ගලවා පැළ සිටුවීමේ කාලය තුළ නෙළුම් කවි අසන්නට ලැබේ. සිංහල ගැමි ජනයා මිහිකත, ඉර, සඳ දේවත්වයේ ලා සැලකූ බව මෙම කවිවලින් පැහැදිලි ය.

ඉරට වැඳල ඉරුදෙව් අවසර	ගතිමි
සඳට වැඳල සඳ දෙවි අවසර	ගතිමි
පොළවට වැඳල මිහිකත් අවසර	ගතිමි
ගොයමට වැඳල නෙළුමට අවසර	ගතිමි

යනුවෙන් නෙළුම පටන් ගැනීමේ දී සොබා දහමේ වස්තූන්ට වැඳ පුදා අවසර ගැනීමේ සිරිතක් පැවතිණි.

එසේ ම නෙළුම් කවියේ අපූර්ව බව නම් ජන කවියා එයට ළං කර ඇති සංවේදී මනෝරූප සංකලනය යි. එකී ගායනය අතර, තල මල කවි, යසෝදරාවත, වෙස්සන්තර ජාතකය, තෙතගු කවි වැනි ජන කවිවලින් උපුටා ගත් කවි ද ගායනය කරනු ලැබේ. ඒවායෙහි ගමින් ගමට, පළාතෙන් පළාතට වෙනස් ස්වරූපයක් ඇත.

වැඩි මහලු කාන්තාවන් නෙළුම් කවියේ පදයක් ගායනය කරන විට අනෙක් කාන්තා සමූහය අත්වැල් ගායනයෙන් සම්බන්ධ වෙති. සුන්දර යුවතියෝ කෙළිදෙලෙන් යුතු ව සිනාසෙමින් විහිළු තහළු කරමින් වෙහෙස මහන්සිය මඟ හැරෙන ආකාරයට වැඩෙහි නිරත වෙති. සිංහල සංස්කෘතියේ ජීවන සුවඳ, ගැමි කතුන්ගේ සුන්දර බව, සහජීවනය, යහගුණය, සාමූහිකත්වය, සරල බව, ආකල්ප හා ගති ස්වභාව ඉතා පැහැදිලි ව ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන කදිම අවස්ථාවක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය.

තෙල් ගාලා හිස පීරන් නැනෝ
ඇටවැල අරගෙන බැඳගන් නැනෝ
සේලය ඉණ වට ඇඳගන් නැනෝ
ගොයම් නෙළන්නට යමු අපි නැනෝ

බෝගම්බර අපි නෙළුමට යන කොට
තිස් දෙන්නෙක් නෙළතෙයි තානා
තිස් දෙන්නෙක් නෙළුවාට කුමක් වෙ ද
සුහුරු ලියක් නෙළතෙයි තානා
සුහුරු ලියේ නුඹෙ ගන රන් දෑතට
වළලු දමා රඟතෙයි තානා
බෝගම්බර සිටි සුහුරු කිඩා කෙළි
සැම දෙවියෝ රඟතෙයි තානා

නාන විලේ නා ගස් නවයක් සැදුණා (තිබුණා)
නාන විලේ නා ගස්වල අතු බෙදුණා
නාන විලේ නා අතුවල මල් පිපුණා
නාන විලේ නා මල් මුනිඳුට පිදුණා

පතල් කවි

ජනකවි සම්ප්‍රදායයේ එන පතල් කවි පතල් කර්මාන්තයේ (අපූරු ලක්‍ෂණ) කටුක බව හා දොම්නස් බව විදහා දැක්වෙන සුවිශේෂ ගායනයකි. දවස උදාවත් සමඟ පතල් සේවකයන්ගේ හදවතට දැනෙන්නේ රැකියාවේ කටුක ස්වභාවය යි. තම වැඩ මුරය අරඹා අඩි සිය ගණන් පතල යටට ඔවුන් බසින ආකාරය එහි ඇති භයානක බව හා අසීරු බව පතල් කවියෙන් විස්තර කෙරේ. ජීවත් වීම සඳහා මහපොළොව සමඟ සටන් වදින ගැමියා, මහපොළොවේ සම්පත් ගොඩ ගැනීම සඳහා දැඩි වෙහෙසක් දරන බව මෙම ගායනවලින් හෙළි වේ.

රැකියාවේ අසීරු බවට මැනවින් උචිත නාද මාලාවක් පතල් කවිය නිර්මාණය වීමේ දී පාදක වී ඇත. ඉතා පහසුවෙන් කිව හැකි නාද මාලාවක් පතල් කවිවල නැත. එකී ක්‍රියාදාමයට මැනවින් ගැළපෙන සංකීර්ණ නාද මාලාවක් අනුව පතල් කවි ගායනය කරනු ලැබේ. පතල තුළ දී ගැමියාට දැනෙන විඩාව, කාන්සිය, දුක, පාළුව සහිත භය මේ තරම් යැයි කිව නොහැකි ය. කටහඬෙහි දෝංකාරයට සරිලන වචන සමූහයක් භාවිත කරමින් සංවේදී සිතිවිලි වඩාත් විචිත්‍රවත් කරමින් ඒවා ඉදිරිපත් කර ඇත. එයට නිදසුනක් ලෙස පහත සඳහන් පතල් කවිය දැක්විය හැකි ය.

දඩි බිඩි ගගා කරනා වැඩ රට වරියේ
රට වෙඩි දමා කඩනා කළු ගල් කැරියේ
මඩ යට තිබෙන මිනිරන් ගන්නා සැරියේ
උඩ වැඩ කරනා අයට දෙන්නේ අඩු පඩියේ

කළුවන් කළු රුවයි මංගෝ දිලිසෙනවා
මිනිරන් තෝරන්න දින ගණනින් යනවා
මිනිරන් තේරුවොත් ළඳෙ නුඹ කළු වෙනවා
ළඟ නම් ගෙදර මුර ඇරුණ ම මම එනවා

ඉන්නේ දුම්බරයි මහ කළු ගලක් යට
කන්නේ කරවළයි රට හාලේ බතට
බොන්නේ බොර දියයි පූරුවෙ කළ පවට
යන්නේ කවදා ද මවුපියො දකින්නට

දබරේ කරකවන අත් දෙක	වෙවුලනවා
නිතර ඇවිත් ලෝඩර දත්මිටි	කනවා
වතුර ඇදල අත්වල කරගැට	එනවා
මිතුරේ පතල් වැඩ ගැන මට බඩ	දනවා

ප්‍රශස්ති -

ලෝකයේ සැම රටක ම ජනතාව තමන්ගේ ජාතියට, රටට අයත් වීරවරුන් වර්ණනා කිරීම ඔවුන් අගය කිරීම සිරිතක් ලෙස කරති. ලංකාවේ ද රජවරුන් වර්ණනා කරමින් ලියන ලද ප්‍රශස්ති කාව්‍යවල ආරම්භය සිදු වූයේ කෝට්ටේ යුගයේ දී ය. මෙසේ ආරම්භ වූ ප්‍රශස්ති සාහිත්‍යය මහනුවර යුගයේ දී දියුණුවට පත් විය. සිංහල සාහිත්‍යයේ මුල් ම ප්‍රශස්ති කාව්‍යය පැරකුම්බා සිරිත යි. රාජ රාජ මහාමාත්‍යාදීන්ගේ ගුණ වර්ණනා කිරීම සඳහා වන්දි භට්ටයන් යනුවෙන් වෙන් වූ වෙන ම සංගීත කණ්ඩායමක් සිටියහ. මේ අය රජවරුන්ගේ ගුණ වැයීමේ දී රජවරුන්ගේ රූප ස්වභාවය, විවිධ දක්‍ෂතා (කඩු ශිල්ප, දුනු ශිල්ප ආදිය පිළිබඳ ව) කරන ලද සේවය ප්‍රශස්ති කාව්‍ය ප්‍රබන්ධ වීම සඳහා බලපා ඇත. රජු වීරයකු නොවුවත් ඔහු වීරයකු කොට අතිශයෝක්තියෙන් වර්ණනා කරන්නේ කිසියම් ලාභ ප්‍රයෝජනයක් සඳහා ය. එම වර්ණනාව අසනා රජතුමා සතුටට පත් ව ඔවුනට තෑගි බෝග ප්‍රදානය කර ඇත. මේ අතර නින්දගම්, නම්බු නාම හා වෙනත් වස්තු ලබා ගත් බව මහනුවර යුගයේ ඉතිහාසයේ සඳහන් වේ. ප්‍රශස්ති යන වචනයෙහි අර්ථය ප්‍රශංසා ලැබීමට සුදුසු බව දැක්වේ. මහනුවර යුගයේ බිහි වූ ප්‍රශස්ති අතර ශ්‍රී නාමය, නරේන්ද්‍රසිංහ වර්ණනාව, රාජසිංහ වර්ණනාව, ඇහැලෙපොළ වර්ණනාව නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය. බුද්ධ ප්‍රශස්ති, දේව ප්‍රශස්ති හා රාජ ප්‍රශස්ති වශයෙන් ප්‍රශස්ති වර්ග කොට දැක්වේ.

- ලක්ෂ්මී.... භුජවා සා... සතතුජය
  ලක්ෂ්මී.... භුජවාසා...

වීර විජය ලක්ෂ්මී	ශිවකාමී
නැරබාහු සිඛරය විසු	පේමී
සාරාමෘත ගරු වචනැති	සේමී
වීර නරේන්ද්‍ර	සිංහස්වාමී...

ලක්ෂ්මී....

මන්දෑඩි ප්‍රතිකාල් දෙමළෝ	ලන්දේසි
බන් එජටා ලාඩය	සන්නාසී
නන් දෙසවල මේ භාෂ	විශේෂී
පින්වත් අප හිමි දෑක නෙක	විලසී

ලක්ෂ්මී....

සත්‍ය වචන	හරිශ්චන්ද්‍රවතාරා
නිත්‍ය ලෝල සංගීත	සුබෝධා
මක්තධීර හරිද්‍රව	තේජා
පෘථිවිපාල කුල බන්ධු	සරෝජා

ලක්ෂ්මී.....

ගංගාධර සුර නිඹ සේ මුහුදා
තුංගා යස දස දිග සුවිබෝධා
ශෘංගාරික නව නාට්‍ය විනෝදා
ලංකාපති සුර රාජ වරෝජා

ලක්ෂ්මී.....

- තුරු රත්න සිරි ලෙසිනා - තිළිණ නෙක
  දෙන නිත්‍ය සන්තොසිනා

උදුල කළ දිගු නයන දිගු ගෙල
පබල හසහර කමල කළ රැළි
විපුල උරතල කමල කළ නිති
කමල නැබදුල පබල දලයස

තුරු රත්න....

ලකළ මාතා අඟන ලකසිරි
වඩන සුර විපුල යසසිරි ....

හටන් කවි -

සිංහලයන් අතර ඇති වුණ භයානක ම සටන්වල දී ඔවුන් විසින් දක්වන ලද එඩිතර විලාස හා රණකාමීත්වය දනවන වර්ණනා ඇතුළත් ගීත හටන් කවි ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. ලංකාවේ හටන් සාහිත්‍යය ආරම්භ වන්නේ කෝට්ටේ අවධියේ අවසාන කාලයේ ය. පරංගින් හා සිංහලයන් අතර ඇති වුණ භයානක හටන් කිහිපයක් ම සිංහලයෝ ජයග්‍රහණය කළහ. වැල්ලවායේ දී, මුල්ලේරියාවේ දී කරන ලද සිංහල හටන් අළලා අලගියවන්න මුකවෙටි කවියා පළමු වරට හටන් කවි ලිවීම ආරම්භ කළේ ය. එය පරංගි හටන නම් වේ.

සිංහල සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ අතර හටන් ගී ඇතුළත් ග්‍රන්ථ රාශියක් ඇත. අර්ථ රසයට වඩා ශබ්ද රසයට මුල් තැනක් මෙම කවිවල දී ලැබී ඇති අතර මෙම ගීතවල නාදමාලා සකස් වී ඇත්තේ එඩිතර විලාස දැක්වීමට උචිත වන ආකාරයට ය. මෙම හටන් කවි ඇතුළත් ග්‍රන්ථ අතර, පරංගි හටන, ඉංග්‍රීසි හටන ආදී කවි පොත් කිහිපයක් ම මහනුවර යුගයේ දී රචනා විය. බොහෝ හටන් කවි වීරත්වය විදහා දක්වන අතර ඇහැළේපොළ හටන වැනි හටන් කවි කරුණ රසය (ශෝක භාවය) ද ගෙන දෙන බව සඳහන් කළ හැකි ය.

යුද්දෙටත් ඇවිත් සිදුපිට නැව් නැඟිලා - පරංගි
උන්න මුත් ඇවිත් කොළඹට ගොඩ බැසලා
අන්දමත් සොඳයි කිසි බී සී ගාලා - එතන දි
කම්පලත් නැතත් සෙනඟක් මරා දාලා
ලත් සැණින් කියත් මහසෙන් රට ගන්ටා - දෙමළු
මත් වෙලත් දොඩත් වෙරි මත පෙන්වන්ටා
කත් ගෙරිත් මසුත් උන්ගේ කුණු පණ යන්ටා - මෙදින
රත් වෙලත් මළෝ යුද ජය නැත උන්ටා

- නොමදින් විකුම් පාලා....//
  සැදෙමින් යුදට ජය ලන්දෙසින්
  සමඟින් එ ජනරාලා...//
  සමිඳුන්ගෙ භූමි පාලා//
  සිය සෙන් අතින් මියෙමින් ගියෝ //
  යුදයෙන් ඇනුම් කාලා //

- යනෙන කළුගඟ එතෙර වැඩසිට රුපුන් යන මං බලව බලවා
  දිලෙන රන්කග අතට අරගෙන විදුලියක් මෙන් ලෙළව ලෙළවා
  කෙළින කෙළියක් ලෙසට සතුරන් කපා දමමින් එළව එළවා
  වඩිනවා දැක රජසිංහ රජු දුවති රුපුවල් ඉරව ඉරවා

- ලේසි නොව බැඳ අල්ලා //
  ඉංග්‍රීසිනට කළ දෙය දැනගල්ලා
  සීසි මෝඩ නොවෙල්ලා //
  පරදේසි මේ රට යුද නොපතල්ලා

06 පරිච්ඡේදය

6.0 නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම

6.1 නර්තන කලාවේ ප්‍රභවය හා විකාශය

නර්තනය නැතහොත් ඉංග්‍රීසියෙන් ඩාන්ස් (DANCE) සහ නැටීම හෙවත් ඩාන්සින් (Dancing) යනුවෙන් දැක්වෙන වචනය ප්‍රභවය වූයේ ජර්මන් මූලයකින් බව ආර්නෝල්ඩ් එල් හැස්කෙල් ගේ මතය වේ. ඒ වචනය Danson ය. එහි අර්ථය දිග හැරීමයි. විහිදීම යි. (To stretch) එහෙයින් බටහිර අර්ථය ගත් විට සියලු නර්තනයන් විහිදා හැරීම විශ්‍රාමය යි. පිනුමක දී උඩ පනින විට අපේ මාංශ පේශී සක්‍රිය ව ආතතියට පත් වේ. පසු ව අපි ඉතා සියුම් සහ සුන්දර ලෙස බිමට අඩිය තබන විට මාංශ පේශිවලට විශ්‍රාම ගන්නට ඉඩ දෙමු. එසේ වුව ද අපට වුවමනා ආකාරයට නැටීම සිදු කළ නොහැකි ය. නර්තනය යනු සංවිධානාත්මක (සංවිධිත) ක්‍රියාවකි. සරල ලෙස දක්වතොත් නර්තනය යනු රිද්මය මඟින් ශික්ෂිත, අනුක්‍රමික ව මතු කරන චලන මාර්ගයෙන් කෙනෙකුගේ මනෝභාව ප්‍රකාශ කරන නිවැරදි විධිය යි.

Royal Ballet School ආයතනයේ අධ්‍යක්ෂ ආර්නෝල්ඩ් එල්. හැස්කෙල් 1960 දී නර්තනයේ කථාන්තරය නමින් පළ කළ කෘතියෙහි ආදි ගල් යුගයේ සිට මාර්ගෝ ෆෝන්ටින් සහ රුඩොල්ෆ් නුරෙයෙව් වැනි ලෝක ප්‍රසිද්ධ බැලේ නාට්‍ය ශිල්පීන් තෙක් වංසකථාවක් විග්‍රහ කළේ ය. එතුමාගේ අදහස වූයේ ලෝකයේ වාසය කරන හැම කෙනෙකුට ම නර්තනය හිමි බව ය. මිනිසා නටන ආකාරයත් ඔහුට නටන්නට සිදු වුණු හේතුත් අපට පැහැදිලි කරදෙන්නේ මානවයාගේ ජීවිත ක්‍රමයත්, චින්තනයත් යන කරුණු ය.

පොළොව මත ජීවින් ඇති වීමට පෙර සෞරග්‍රහ මණ්ඩලයට අයත් විශ්වය, අවකාශය තුළ චලනය වන්නා වූ රිද්මානුකූල නිර්මාණයක අනතුරු ව සියලු ස්වාභාවික වස්තූන් පිළිබඳ රිද්ම නිර්මාණ විය. එසේ ම පොළෝතලය මත ප්‍රාණය සහිත ජීවීහු පහළ වූහ. ඔවුන්ට රිද්මයකට ගැහෙන හදවත් රිද්මයකට ආශ්වාස කරන පෙණහලු, රිද්මානුකූල ව පිහිනිය හැකි, දිවිය හැකි, පියාඹිය හැකි ශරීර ද නිර්මාණය විය. මේ නිසා මිනිස් ශරීරය ස්වභාවයෙන් ම රිද්මය, තාලය සහ චලනය කෙරෙහි නිසග ලෙසින් ම පොලඹවන සුලු ය.

නර්තනයේ ප්‍රභවය මූලික සංකල්ප දෙකක් මත පදනම් වූ බව සමාජ සහ මානව විද්‍යාඥයන්ගේ පිළිගැනීම යි. පූජාර්ථය සහ විනෝදාර්ථය යන එකී පදනම් දෙක ය. ප්‍රාථමික අවධියේ දී නිරායාස පෙලඹුමෙන් උපන් සීමිත චලන, කිහිපයකට පමණක් සීමා වූ නර්තනය ශිෂ්ටාචාරයේ දියුණුවත් සමඟින් මානව අවශ්‍යතා සමඟ ඉතා ම සමීප ලෙස බැඳෙමින්, ඒ හා බද්ධ වෙමින් අතිවිශිෂ්ට කලා අංගයක් ලෙස මුළු ලොව පුරා ම ව්‍යාප්ත වන්නට විය.

ඒ අනුව එය මානව ශිෂ්ටාචාරයේ මුල් යුගයේ ප්‍රභවය ලැබ, සංස්කෘතික සංඝටකයන්ගෙන් පෝෂණය වී, කාලීන ව හා අවස්ථෝචිත ව වෙනස් වෙමින් ජාතියක අනන්‍යතාව විදහා දක්වන රිද්මානුකූල, තාලානුකූල හා අභිචලන මූලික කොටගත් ක්‍රියාවලියක් ලෙස විකාශය වේ.

නර්තනයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ ව කරුණු අනාවරණය කර ගැනීමට අවශ්‍ය පුරාවිද්‍යාත්මක හෝ ලිඛිත හෝ මූලාශ්‍රය විරල වුව ද එය මිනිස් සංහතියේ මූලාරම්භය තරමට ම පැරණි වූවක් බව බොහෝ විද්වතුන්ගේ පිළිගැනීම යි. ඒ අනුව දළ වශයෙන් මානව ඉතිහාසය විශ්ලේෂණය කර බැලීමේ දී වැදගත් තොරතුරු අනාවරණය කරගත හැකි ය. පෙලියෝලිතික යුගය හෙවත් පූර්ව ශිලා යුගයට අයත් නර්තනයන් පිළිබඳ තොරතුරු අනාවරණය කර ගැනීම දුෂ්කර ය. එහෙත් මධ්‍ය ශිලා යුගයට සහ නව ශිලා යුගයට අයත් ගුහා චිත්‍ර ආදි ම මානවයාගේ නර්තන කලාව පිළිබඳ වැදගත් තොරතුරු අනාවරණය කරගත හැකි වැදගත් ප්‍රාග් ඓතිහාසික සාධක ය.

උදා - සිසිලියේ ඇති ගුහා චිත්‍ර
ස්පාඤ්ඤයේ මොරෙල්ලා ඩිලා ගුහා චිත්‍ර

අනාදිමත් යුගයක් සිට මෙසේ නර්තනය කෙරේ මානවයා පෙලැඹවූ සංසිද්ධි කවරේ ද යන්න අනාවරණය කරගැනීමේ දී එයට තුඩු දුන් සමාජ විද්‍යාත්මක සාධක සේ ම ජීව විද්‍යාත්මක සාධක ද එක සේ ම වැදගත්කමක් ගනී.

ජීව විද්‍යාත්මක සාධක -

චලනය චිත්ත වේගයකට දක්වනු ලබන ප්‍රතික්‍රියාවක් වේ. චලනය හා චිත්තවේගය අතර ඇත්තේ අන්තර් ක්‍රියාවලියකි.

සතුටක් ඇති වූ විට -	නිරායාසයෙන් උඩ පැනීම
ක්‍රෝධයක් ඇති වූ විට -	මුහුණේ මස් පිඬු චලනය වීම
	දෙතොල් වෙවුලීම
	නොසන්සුන් ඉරියවු ප්‍රදර්ශනය වීම

ඉහත අන්තර් ක්‍රියාවලියෙහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ක්‍රමයෙන් නැගී එන චිත්ත වේග උපරිම තත්ත්වයට පත් වීම හා අවසානයේ දී චලනයක් මඟින් ප්‍රකාශයට පත් වීම සිදු වේ.

නර්තනයේ යෙදෙන්නන් පමණක් නොව නර්තනය නරඹන්නන් තුළ ද සුවිශේෂ ශාරීරික කම්පනයක් ඇති වේ. ඔවුහු ද නර්තනයේ යෙදෙන්නා අනුව අත් පා මඟින් තාල තැබීමෙන් නර්තනයට සහභාගි වෙති. මෙය අනුගාමී චලනයකි. එසේ ම නර්තනයේ යෙදීමෙන් නර්තන ශිල්පියා තුළ සතුටු සහගත හැඟීමක් උපදී. සතුට නිසා නර්තනයත් නර්තනය නිසා සතුටත් උපදී. එහි දී සිදු වන්නේ ද නර්තනය හා චිත්තවේගය අතර අන්තර් ක්‍රියාවලියකි. මේ අනුව චිත්තවේග ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් චලනය උපයෝගී කර ගන්නා බව පැහැදිලි වේ.

මෙම අවිධිමත් චලනයන් විධිමත් ලෙස සංවිධිත වී නර්තනයක් බවට පත් වූයේ ප්‍රාථමික යුගයේ සිට ම මිනිසා තුළ මුල් බැස ගත් විශ්වාසයන්, විවිධ ඇදහිලි සහ මිනිසා මෙහෙයවූ සමාජ අවශ්‍යතාවන් මඟිනි.

සමාජ විද්‍යාත්මක සාධක -

ස්වභාව ධර්මයේ පැවතීම් විද්‍යානුකූල ව තේරුම් ගැනීමට අපහසු වූ ආදි කල්පික මිනිසා ඒ කෙරේ දැක්වූයේ ගෞරව සම්ප්‍රයුක්ත බියකි. ඔවුහු ගින්න, ජලය, සුළඟ, ඉර හඳ වැනි තමන්ට සහය වන ස්වභාව ධර්මයේ විවිධ අංගෝපාංගයන් පූජනීය තත්ත්වයේ ලා සැලකූහ. මෙසේ ස්වභාව ධර්මය කෙරේ මිනිසා තුළ පැවති ගෞරවය හා බිය අභිචාර විධීන්ගේ ආරම්භයට හේතුවක් විය. නර්තනය මෙම අභිචාර විධීන් ඇසුරු කොටගෙන ප්‍රභවය ලැබූ බව විද්වත් මතය වේ.

ආදි මානවයා නර්තනය යොදා ගත්තේ විනෝදාර්ථය අරමුණු කරගෙන ම නොවේ. ඔවුන්ගේ එදිනෙදා ජීවිතයේ මූලික අවශ්‍යතාවන් සපුරාලීම නර්තනයේ ප්‍රධාන අරමුණ වූ බව පැහැදිලි ය. එනිසා නර්තනයේ ප්‍රභවය විනෝදාර්ථයට වඩා පූජාර්ථය අරමුණ කොට ඇති වූ බව ප්‍රකාශ කළ හැකි ය.

ආදි කල්පික ජන සමාජයන්හි අභිචාර විධිවල හා පුද පූජාවල නර්තනය හා සමාරෝපණය බෙහෙවින් දක්නට ලැබෙන බව ජේම්ස් ජෝජ් ෆ්‍රේසර්, එල් හැව්වෙයර්, ඩබ් රිජ්වේ වැනි පඬිවරු සඳහන් කරති. සශ්‍රීකත්වය ඇති කර ගැනීම සඳහා ද ලෙඩ රෝගවලින් මිදීම සඳහා ද මෙම නර්තන සමාරෝපණ කාර්යයන්හි නියැළුණ බව එම උගතුන් ගේ පිළිගැනීම ය.

උදාඃ- වර්ෂාව ලබා ගැනීම සඳහා ඕස්ට්‍රේලියානු ගෝත්‍රික ජනයා (Australian Aborigenes) හා ඇමරිකානු රතු ඉන්දියානුවන් (Red Indians) අතර විවිධ අභිචාර විධි පැවත ඇත.

එම අභිචාර විධිවල දී සමාරෝපයට (තම පුද්ගල ස්වභාවය හැරදමා වෙනස් පුද්ගල භාවයකට හෝ අවස්ථාවකට හෝ පත් වීම) සහ නර්තනයට ප්‍රධාන මෙන් ම වැදගත් තැනක් හිමි වී ඇත.

මිනිසාගේ මූලික අවශ්‍යතා අතුරින් ආහාර සපයා ගැනීම ඉටු කරගැනීම උදෙසා ආදි ම මානවයා නර්තනය උපකාරී කරගෙන තිබිණි. විශේෂයෙන් පරිසරයේ ඇති වන යම් යම් වෙනස්කම් නිසා ආහාර සොයා ගැනීමේ දී මතු වූ දුෂ්කරතා ජය ගැනීමට ඔවුන් පිහිට පැතුවේ සමාරෝපයෙන් හා නර්තනයෙනි. සාර්ථක දඩයමක් අපේක්ෂාවෙන් දඩයම් කිරීම අනුකරණයෙන් කරනු ලබන නර්තන ගෝත්‍රික ජන සමාජයේ දක්නට ලැබිණි.

උදා - හෙල්ලයක් අතින් ගෙන ව්‍යාඝ්‍ර සමක් පොරවාගෙන නැටීම කොංගෝ ගෝත්‍රිකයන් අතර ප්‍රචලිත නර්තනයකි.

සශ්‍රීකත්වය සේ ම රෝගීන් සුවපත් කිරීම අභිමතාර්ථ කොටගත් නර්තන ද ප්‍රාථමික සමාජයන්හි දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව ආතුරයාගේ සිරුරට භූතාවේශය ඇතුළු කොට වේග නැටුමකට පෙලඹවීමේ සිරිත සයිබීරියානු, මැන්චූරියානු සහ රතු ඉන්දියානු ගෝත්‍රිකයන් තුළ දැකිය හැකි වේ.

වර්ගයාගේ පැවැත්ම නොකඩවා පවත්වාගෙන යෑමේ අපේක්ෂාවෙන් කරනු ලබන අභිචාර විධි සහ නර්තන ද ප්‍රාථමික සමාජයන්හි දක්නට ලැබේ.

උදා - ඔස්ට්‍රේලියානු "මෙයොරි" ගෝත්‍රිකයන් අතර චාරිත්‍රානුකූල නර්තනයක් වශයෙන් පවතින "වයි යුං ආරි" නැටුම පිරිමි දරුවන් වැඩි විය පැමිණීම අරබයා කරනු ලබන්නකි.

ඉන්දියානු ගෝත්‍රික ජනතාව අතර වැඩි වියට පත් වීමේ උත්සවවල දී වැඩි වියට පත් ගැහැනු ළමයින් වට කොට ගෙන වැඩිහිටි කාන්තාවන් රැඟුම් දැක්වීම චාරිත්‍රයක් වශයෙන් පවතී. එම සමාජයේ ප්‍රචලිත වට නැටුමක් වන මෙමඟින්, වියපත් දැරිය ආරක්ෂා කිරීම, සංකේතාත්මක ව නිරූපණය කෙරේ.

ආදි ම මානවයා නර්තනය කෙරේ පෙලඹවූ සංසිද්ධි අතර මළගියවුන්ගේ භූතාත්ම තමා කෙරෙහි බලපාන්නේ ය යන විශ්වාසයට හිමි වන්නේ වැදගත් තැනකි. භූතාත්ම සම්බන්ධ කොටගෙන කෙරෙන පුද පූජාවල දී ඔවුන් තෘප්තිමත් කරවීම සඳහා නර්තනය යොදා ගන්නා ලදි. මිය ගිය පුද්ගලයා භූමදාන කිරීම සඳහා ගෙන යන පෙරහැර හා සම්බන්ධ නර්තනයක් අප්‍රිකානු හා ඉන්දියානු ගෝත්‍රික ජන කොටස් අතර ප්‍රචලිත ය. ලෝකයේ බොහෝ ප්‍රාථමික ජන සමාජයන්හි අවමංගල චාරිත්‍ර මත පදනම් වූ මෙවැනි නර්තන ක්‍රම රාශියක් ඇත. ඉන්දියානු දූපත්වල කාන්තාවන් විවිධ අවමංගල අවස්ථාවන්හි දී පවත්වනු ලබන වට නැටුම් ද ලංකාවේ වැදි ජනයා අතරේ ප්‍රචලිත අවමංගල චාරිත්‍ර ආශ්‍රිත නර්තන ද මේ පිළිබඳ ව ආසියාතික රටවලින් ලබා ගත හැකි ජීවමාන සාධක ය.

තව ද ගෝත්‍රික සුරක්ෂිත භාවය සඳහා ප්‍රාථමික සමාජවල අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් ව තිබූ යුද්ධය, නර්තනය හා සබඳතා දැක්වී ය. පොලු, කඩු, දුනු වැනි අවි ආයුධ අත දරා සංග්‍රාම අවස්ථා නිරූපණය කරමින් කරනු ලබන නර්තන ගෝත්‍රික නැටුම් අතරේ බොහෝ විට දැකිය හැකි විය. යුද්ධයට කලින් යුද්ධය අනුකරණය කිරීම හා සතුරා මැඬලන අයුරු සංකේතවත් කිරීම මඟින් යුද්ධයෙන් නිසැක ජයක් ලබාගත හැකි යැයි ඔවුහු විශ්වාස කළහ. යුද්ධයට අධිපති "අතිමානුෂ" බලවේගයන් පිනවීම සඳහා ගෝත්‍රික උත්සවයන්හි දී ද නර්තන පවත්වනු ලැබී ය. ඒ ගෝත්‍රික හැඟීම සහ සහජීවනය උදෙසා කරනු ලබන මෙවැනි උත්සවයන්හි දී පුද පූජාවලට මෙන් ම විනෝදාස්වාදයට ද වැදගත් තැනක් හිමි විය. වසර (5000) වඩා පැරණි යැයි සැලකෙන ලක්සෝර් (Luxor) කඳුවැටිවල ඇඳ ඇති යුගල නැටුම් විදහා දැක්වෙන චිත්‍ර මෙයට කදිම නිදසුනකි. ස්ත්‍රී පුරුෂයන් මුහුණට මුහුණ ලා හිඳ කරනු ලබන නර්තන විලාස ඇතුළත් මෙම චිත්‍ර කැටයම් ඊජිප්තු ශිෂ්ටාචාරයට අයත් ඒවා බව සැලකේ.

මානව සංහතියේ සංවර්ධනයත් සමඟ එක් එක් යුග පසු කරමින් විවිධ රටවල් සංස්කෘතික අනන්‍යතා හිමි කර ගත්තේ ය. භාරතයේ වෛදික සංස්කෘතියත් බටහිර රටවල කතෝලික පසුබිමත් ශ්‍රී ලංකාවෙහි පූර්ව- විජයාවතරණ පසුබිමත් විජයාවතරණය හා බෞද්ධාගමික පසුබිමත් සමඟ ම නර්තනය හා සමාජ සංස්ථාව අතර මනා සබඳතාවක ආරම්භය සිදු වී ඇති බව පැහැදිලි ය. විජයාවතරණයෙන් පසු ව සිරීසවස්තු පුර යක්ෂ ගෝත්‍රිකයන්ගේ ආවාහ විවාහ මංගල උත්සවයේ දී තූර්ය වාදන ගීත රාව ය ඊට නිදසුනකි. විවිධ යුගවල දී නර්තන කලාව පැවති තත්ත්වයන් අනුව ආගමික සබඳතාව දෙවියන් පිදීම, ලෙඩ රෝග නිවාරණය, සශ්‍රීකත්වය රාජ්‍ය අනුග්‍රහය සමාජ උත්සව හා රාජ්‍ය උත්සව ආදි අවස්ථා මුල් කොටගෙන පෙර අපර දෙදිග ශිෂ්ටාචාර තුළ නර්තනය විකාශය සිදු වී ඇත. පසුකාලීන ව ඒ ඒ රටවල සමාජ අවශ්‍යතා හා උත්සව අවස්ථා මුල් කොටගෙන බිහි වූ විවිධ නිර්මාණ සුවිශේෂ අනන්‍යතා ලක්ෂණයන්ගෙන් පිරි නර්තන සම්ප්‍රදායයන් ලෙස විකාශය වී ඇත.

ආර්ථික, සමාජ, දේශපාලන හා අධ්‍යාපන වශයෙන් වූ දියුණුවත් අන්තර්ජාතික වශයෙන් සබඳතා ඇති වීමත් සමඟ ම බටහිර හා පෙරදිග රටවල උසස් යැයි සම්මත සමාජය තුළ විනෝදාස්වාදය පෙරදැරි කරගෙන නර්තන බිහි වී ජනප්‍රිය වීම සමඟ ම කලින් කල විවිධ රටවල ආභාසය ලබමින් නිර්මාණ බිහි විය. මෙහි දී සංගීතය හා නර්තනය විෂය දෙකක් නොව එක් විෂයයක් ලෙස එක් ව ක්‍රියාත්මක කිරීම සංවර්ධනයට හේතු වී තිබේ. එකී යුගවල දී රාජ සභා ආශ්‍රිත ව ඊට ආවේණික ආකාරයෙන් නර්තනාංග ගොඩනැඟී ඇති අතර රාජකීයයන්ගේ උත්සව හා ප්‍රිය සම්භාෂණ ආදියේ දී ඒවා ඉදිරිපත් කෙරිණි.

ඉතාලි රාජ සභාව මූලික ව බිහි වූ මෙම අංග නර්තනය, සංගීතය මෙන් ම අනෙකුත් කලාංග සම්මිශ්‍රණයෙන් පෝෂණය වී අනෙකුත් බටහිර රාජ සභා වෙතට පැතිරගොස් රුසියාව දක්වා විහිදී නාට්‍යමය ලක්ෂණවලින් පිරිපුන් ව බැලේ (Ballet) සම්ප්‍රදායය ලෙස සමාජයේ ස්ථාවර විය.

20 වන ශත වර්ෂයේ ගෝලීයකරණයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් අද්‍යතනයේ විවිධ නර්තන ශෛලි ජනප්‍රියත්වයට පත් වී ඇත. එසේ ම අන්තර් ජාතික සම්මිශ්‍රණය, විවිධාංගිකරණය සමඟ ම නර්තන කලාව විනෝදාස්වාද අංගයක් වශයෙන් ව්‍යවහර වේ.

6.2 නර්තන කලාවේ ප්‍රභවය හා විකාශය - ප්‍රාග් බෞද්ධ, අනුරාධපුර, පොළොන්නරු, දඹදෙණි, කුරුණෑගල යුග

ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන කලාවේ ඓතිහාසික තොරතුරු විමසීමේ දී ඒ සඳහා සුවිශේෂ වූ මූලාශ්‍රය කිහිපයක් පදනම් වේ. භෞතික වශයෙන් දක්නට ලැබෙන පුරාවිද්‍යාත්මක හා ලිඛිත මූලාශ්‍රය වර්ග යටතේ ඒවා බෙදා දැක්විය හැකි ය.

- සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය
- පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රය

ලිඛිත මූලාශ්‍රය - වංශකථා, සන්දේශ කාව්‍ය, විදේශිකයන්ගේ වාර්තා, සාහිත්‍ය කෘති, දේශාටන වාර්තා
පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රය - පුරා වස්තු හා අභිලේඛන

මෙම මූලාශ්‍රය අතරින් ඇතැම් ජනප්‍රවාද හා පුරාවෘත්ත හැර අනෙකුත් මූලාශ්‍රය බිහි වූයේ මහින්දාගමනයට පසු ව ය.

බුදු දහමේ ව්‍යාප්තිය සමඟ ඇතිවූ ශාස්ත්‍රීය ප්‍රබෝධයේ ඵල ලෙසින් ලියැවුණු දීපවංසය, මහාවංසය වැනි ඓතිහාසික මූලාශ්‍රයවල අන්තර්ගත ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ ඉතිහාසය පිළිබඳ කරුණු ගොනු කිරීමට වංශ කථා කරුවනට සිදු වූයේ ජනප්‍රවාද හා ඇදහිලි ලෙස මුඛ පරම්පරාගත ව පැවතුණු වෙනස් වන සුලු විස්තර රාශියක් ඉවහල් කර ගැනීමෙන් බව ඉතිහාසඥයෝ පවසති.

ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගය හා පශ්චාත් බෞද්ධ යුගය
බුදු දහම ලංකාවට පැමිණීමට පෙර කාලය ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගය ලෙසත් ක්‍රි.පූ. 247-207 මිහිඳු හිමියන් විසින් ශ්‍රී ලංකාවට බුදු දහම ගෙන ඒමෙන් පසු ව සිට ක්‍රි.ව. 1017 තෙක් කාලය පශ්චාත් බෞද්ධ යුගය ලෙසත් සැලකේ. පෙර පැවති විවිධ ඇදහිලි ක්‍රම බෞද්ධාගමික ඇදහිලි හා මිශ්‍ර වූයේ මෙම යුගයේ දී ය.

ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ නැටුම් හා සම්බන්ධ සාධක හා තොරතුරු එක හෙළා ම හමු නොවෙතත් විවිධ ආගමික උත්සව, රජවරුන්ගේ විවිධ උත්සව අවස්ථා ආදිය සැණකෙළි ස්වරූපයෙන් පවත්වන්නට වූ අතර එහි දී නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම් පැවති බවට අනුමාන කළ හැකි තොරතුරු රාශියක් හමු වේ. එබඳු අවස්ථා කිහිපයක් මෙහි ලා ඉදිරිපත් කර ඇත.

- විජයාවතරණයට පෙර මෙහි විසූවන් යැයි සැලකෙන යක්ෂ, නාග, ගෝත්‍රික කණ්ඩායම් අතර දියුණු සංස්කෘතික ලක්ෂණ පැවති බවට සාධක මහාවංසයේ 7 වන පරිච්ඡේදයෙහි මෙසේ දක්වා ඇත. " විජය රජු කුවේණිය සමඟ සයනයෙහි සැතපී හිඳින විට රාත්‍රි භාගයේ දී තූර්යනාද සහිත ගී හඬක් අසා කවර ශබ්දයක් දැයි විචාළේය.
  ''ස්වාමීනී මෙහි යක්ෂ පුරය සිරීසවත්තු නම්. එහි දෙව් යකා විසින් ලංකා නගරවාසී කුමාරියක් මෙහි ගෙනෙන ලද්දීය. ඇයගේ මව්ද ආවාය. ඒ කැඳවාගෙන එන මඟුල්හි මෙහි ද මහත් උත්සව පවතී. ඒ ශබ්දය යි" යනුවෙන් දැක්වෙයි. (මහාවංසය සුමංගල පරිවර්තනය 33 පිටුව)

- පණ්ඩුකාභය රජතුමා හා සම්බන්ධ උත්සව පිළිබඳ තොරතුරු ප්‍රාග් බෞද්ධ ඉතිහාසයේ නර්තනය හා සබැඳි තොරතුරු හෙළි කරයි.
  ''ඔහු සෙස්සන්ට ද අවුරුදු පතා බලි දානය කරවී සැණකෙළි දවස්හි ඒ පණ්ඩුකාභය රජතෙමේ චිත්තරාජ නම් යක්ෂයා සමග සම අසුන්හි හිඳ දෙව් මිනිස් නැටුම් කරවමින්……..'' යනුවෙන් මහා වංසයේ සඳහන් වේ.

- එසේ ම මිහිඳු හිමියන් මහාමේඝ වනයට පැමිණි අවස්ථාව කියන "මහාවංසය" උදය කාලයෙහි මහත් හරසරින් පුරය උතුම් ලෙස සැරසූ බව සඳහන් කරයි.

- තව ද ශ්‍රී මහාබෝධිය සිරිලකට වැඩම කරවන අවස්ථාවේ මහා බෝධිය සහිත පෙරහැර විවිධ නර්තන හා වාදන සහිත ව පැවති බව සිංහල අනුවාදය සහිත දීපවංසයේ මෙසේ සඳහන් වේ.

  "බෝධිය පුදන උත්සවයේ දී නෘත්‍ය, ගීත වාදනය කෙරෙති. සිනා සෙති. ඔවුහු බෝධිය පිරිවරා ගත්තාහු ද්විගුණකොට අත්පොළසන් දෙති. එසේ ම සක්බෙර, පනාබෙර, නින්නාදය අවශේෂ නොයෙක් භේරි ශබ්දය ද සමාහෘත වූයේය." මේ ආදි වශයෙන් ප්‍රාග් බෞද්ධ යුගයේ නර්තනය, ගායනය, වාදනය තිබූ බවට බොහෝ සාක්ෂ්‍ය ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

- ඉහත සඳහන් තොරතුරු අනුව පූර්වෝක්ත උත්සව ඇදහිලි, වත්පිළිවෙත් පවත්වන අවස්ථාවන්හි කිනම් ආකාරයක හෝ ගායනය, වාදනය, නර්තනය විශේෂයන් භාවිත කරන්නට ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි ය.

අනුරාධපුර යුගය

ශ්‍රී ලංකාවේ නර්තන ඉතිහාසය සම්බන්ධ බොහෝ ඓතිහාසික සාධක ලැබෙන්නේ අනුරාධපුර යුගයෙනි. ක්‍රි.පූ. 543 සිට ක්‍රි.ව. 1017 තෙක් වූ වසර 1560ක කාලය අනුරාධපුර යුගය ලෙස සැලකේ. මෙම යුගයෙහි නර්තන ඉතිහාසය පිළිබඳ තොරතුරු විමසීමේ දී මහාවංසය, රසවාහිනිය, දීපවංසය, ථූපවංසය, සියබස්ලකර වැනි ලිඛිත මූලාශ්‍රයත්, සැස්සේරුව හා කොරවක්ගල ලෙන් ලිපිත්, ගල් කණු හිස්වල රූකම් (කැටයම්) ලෝකඩ රූප වැනි වාස්තවික මූලාශ්‍රයත් ඉතා වැදගත් වේ.

- රුවන්වැලි මහා සෑයේ ධාතු නිධානෝත්සවයට දුටුගැමුණු රජතුමා දහසය දහසක් නළඟනන් පිරිවරාගෙන මහ පෙරහරින් තූර්ය නාදය හා බෙර වයමින් ගිය වග

- දුටුගැමුණු රජ මහා සෑයේ ධාතු නිධාන උත්සවයේ දී පූජා කළ වස්තු අතර නිළි රූපයක් ද වූ වග

- භාතිකාභය රජු සමයේ ඒ මිහිපති තෙමේ වසරක් පාසා අඛණ්ඩ ව මහ බෝධිය බෝධි ස්නාන පූජා මහා චෛත්‍යයේ විවිධාකාර වූ නෘත්‍යාකාරයන් විසින් කරන ලද නැටුම් හා නානාප්‍රකාර පසඟතුරු ගොස යන පූජා වර්ග පැවැත්වූ වග මහාවංසයේ සඳහන් කර ඇත.

- මහාවංසයට ලියන ලද ටීකාවක් වූ "වංසත්ථප්ප කාසිනිය" ආතත, විතත, විතතාතත, ඝන, ශුෂිර යනුවෙන් ලංකාවේ පැවති සංගීත භාණ්ඩ වර්ගීකරණය කර දැක්වෙයි. මෙය මේ සම්බන්ධයෙන් කරන ප්‍රථම වර්ගීකරණය යි.

- ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවසේ ථූපාරාමයේ නිදන් කිරීම සඳහා ධාතූන් වහන්සේලා ඇතකු පිට වැඩම කර වූ බවත්, අනේක තාලාවචරයන් විසින් එම ඇතා පිරිවරන ලද බවත් "සමන්තපාසාදිකාවේ" සඳහන් වේ.

- අනුරාධපුර යුගයට අයත් දැනට ඇති පැරණි ම සෙල්ලිපි වනුයේ ක්‍රි.පූ. 3 වන සියවස සිට ක්‍රි.ව. 1 වන සියවසට අයත් පූර්ව බ්‍රාහ්මී සෙල්ලිපි යි. මේ සෙල්ලිපිවල බොහෝ දුරට දක්නට ලැබෙන්නේ ලක්දිව විවිධ ස්ථානවල භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ ප්‍රයෝජන සඳහා සැදැහැවතුන් ගල් ලෙන් සකස් කොට පූජා කරන ලද ආකාරය යි.

- සැස්සේරුව සහ සිතුල්පව්ව කොරවක්ගල සෙල්ලිපිවල සඳහන් වන්නේ නළුවන් සහ නළුවන්ගේ දියණිවරුන් පිළිබඳ තොරතුරු යි.

- තවද අලිඛිත සාක්ෂ්‍ය රාශියක් අනුරාධපුර යුගයේ දී අපට හමු වේ. ඒවා හමු වන්නේ රූකම් හා කැටයම් ලෙසින් බෞද්ධ ගොඩනැගිලි ආශ්‍රයයෙනි.

- අනුරාධපුරයේ කුට්ටම් පොකුණ අසලින් නළඟනකගේ නර්තන විලාසයක් දක්වන ලෝකඩ රූපයක් සොයා ගෙන ඇත. එය ඉතා වේගයෙන් භ්‍රමණය වන අවස්ථාවක් පෙන්නුම් කරයි.

- ලෝවාමහාපායේ කණු හිස්වල දක්නට ලැබෙන වීණා වාදකයන්, තාලම්පට, හක්ගෙඩිය, නළා, හොරණෑ, එකැස් බෙර, උඩැක්කි වාදකයන්ගේ රූකම් වාස්තවික මූලාශ්‍රය වශයෙන් අපට සඳහන් කිරීමට පිළිවන.

පොළොන්නරු යුගය

පොළොන්නරු යුගයේ දී සොළී ආක්‍රමණ හේතු කොටගෙන බොහෝ වෙහෙර-විහාර විනාශ මුඛයට පත් වූ බව මහාවංසයේ සඳහන් වේ. ඒ හේතුවෙන් ම විවිධ සංස්කෘතිවල සම්මිශ්‍රණයක් දැකිය හැකි ය. පොළොන්නරු යුගයේ රජවරුන් ආසියාතික අනෙකුත් රටවල් සමඟ සමාජ සම්බන්ධතා පැවැත්වූ බව ආචාර්ය නන්දදේව විජේසේකර පවසයි. තව ද, ලංකා ඉතිහාසයේ හින්දු බලපෑම් වැඩි වශයෙන් ම සිදු වූ කාල පරිච්ඡේදය ලෙස පොළොන්නරු යුගය හැඳින්වීමට පිළිවන. එවක ඉදි වූ හින්දු කෝවිල් එයට සාක්ෂ්‍ය දරනු ඇත.

ක්‍රි.ව. 1151 - 1186 කාලයේ රජ කළ මහා පරාක්‍රබාහු රජතුමා සහ ක්‍රි.ව. 1187 - 1196 කාලයේ රජ කළ නිශ්ශංකමල්ල රජතුමාගේ පාලන යුගය සංස්කෘතියේ සම්මිශ්‍රණයකට භාජන වීමෙන් රට දියුණු තත්ත්වයකට පත් වීමත් සුවිශේෂ වේ. මෙම යුගය පිළිබඳ තොරතුරු අන්තර්ගත මූලාශ්‍රය අතර මහාවංසය, චූලවංසය, රූකම්, නාට්‍ය ශාලා (ඉදි කිරීම්), ශිලා ලේඛන, ගල් ආසන ලිපි, සෙල්ලිපි වැදගත් වේ.

- මහා පරාක්‍රමබාහු රජතුමාගේ බිසව වූ රූපාවතී දේවිය (ලීලාවතී බිසව) නර්තනයෙහි දක්ෂ වූ බවත් තම හමුදාවේ සෙබළුන්ගේ ආස්වාදය පිණිස නළඟනන්ගේ රැඟුම් පැවැත්වූ බවත්, සංගීතයේ සහ නර්තනයේ ප්‍රවීණ ව සිටි බවත් චූලවංසයේ සඳහන් වේ.

- මහා පරාක්‍රමබාහු රජතුමා කාව්‍ය ශාස්ත්‍ර ගීත, නැටුම් ඉගෙනගත් බව සහ නර්තනයට සහ කාව්‍ය ශාස්ත්‍ර ගීත ආදියට මහතසේ ඇලුම් කළ බවත් චූලවංසයේ සඳහන් වේ.

- මහා පරාක්‍රමබාහු රජතුමා (ක්‍රි.ව. 1153 - 1186) නැටුම් හා ගීත ගායකයන් ගම් නියම් ගම්වලට යවා නැටුම් ඉදිරිපත් කර ඒ මඟින් ඔත්තු සොයාගෙන ඇති බව සඳහන් වන අතර කුලවතුන් සමඟ දරුවන් නැටුමට යොමු කළ බව ද දැක්වේ.

- නිශ්ශංකමල්ල රජතුමා (ක්‍රි.ව. 1187 - 1196) නවග්‍රහ බලි ශාන්තිය කළ බව චූලවංසය කියන අතර ඔහු ඉදි කළ සැටදාගෙයට ඇතුළු වන ස්ථානයේ බිත්ති දෙපස රූකම් වැලක් ඇත. එහි නර්තකයෝ සහ බෙරකරුවෝ රාශියකි. නිශ්ශංකමල්ල රජුගේ අනුරූ සෙල්ලිපියේ "බෙරලවා" යැයි සඳහන් වේ. මෙම නර්තකයන්ගේ අංග-ප්‍රත්‍යංගවලින් ප්‍රදර්ශනය වන්නේ භාරතීය නර්තන ශෛලීන්ගේ ස්වභාවය යි.

- 12 වන ශත වර්ෂයට අයත් පරාක්‍රමබාහු කුමාරයා උපන් ස්ථානය ලෙස සැලකෙන දැදිගම සූතිඝර චෛත්‍යයෙන් හෙවත් කොටවෙහෙරෙන් සොයාගත් ඇත් පහනෙහි බෙරකරුවකුගේ, තාලම්පට වාදකයකුගේ හා නර්තන ශිල්පියකුගේ රූප දක්නට ඇත. එහි ඇඳුම් අනුරාධපුර මුල් යුගයේ ගලින් කෙටූ නැටුම් විලාසයන්ට සමාන වේ.

- පොළොන්නරු වටදාගේ නටන ස්ත්‍රීන් ගේ සහ පුරුෂයන්ගේ රූකම් දක්නට ලැබේ.

- එමෙන් ම නිශ්ශංකමල්ල රජතුමාගේ කාලයට අයත් (ක්‍රි.ව. 1187-1196) යැයි සැලකෙන කාලිංග උද්‍යාන ශිලා ලිපියේ සහ කාලිංග ක්‍රීඩා විනෝද ලිපියේ නර්තනය පැවති බවට සාධක ඇත.

- පොළොන්නරු යුගයට අයත් පාලමෙට්ටායි ශිලා ලිපියේ දේව දාසීන් සිටි බවත්, ඔවුන් නැටූ බවත්, ලංකාව සොළීන්ට යටත් වූ පසු ව මෙවැනි ආකාරයට දෙවියන් උදෙසා පූජා නැටුම් ආරම්භ වූ බවත් සඳහන් වේ. මෙම ලිපියේ නළලෙහි සලකුණු තබා දේවදාසීන් හත් දෙනෙකු පිදූ බවත්, ඔවුන්ට තැන්පත් කළ මුදලක පොළියෙන් මාස්පතා කාසි ගෙවූ බවත් කියැවේ.

මේ සියල්ල දෙස විමසිලිමත් ව සලකා බලන කල රාජ්‍ය අනුග්‍රහය, භාරතීය ආභාසය, කාන්තා දායකත්වය, නර්තන කණ්ඩායම් තිබූ බව, දෙවියන් උදෙසා දේව දාසීන් වැඳුම් පිදුම් කළ බව හා ඒ සඳහා වේතන ලබා දුන් බව යන කරුණු මැනැවින් පැහැදිලි වේ.

දඹදෙණි යුගය

අනුරාධපුර, පොළොන්නරු යුගවලින් පසු රාජ්‍ය පාලනය එළැඹෙන්නේ දඹදෙණි යුගයට යි. මෙම යුගයෙහි මූලාශ්‍රය මඟින් නර්තන කලාව පිළිබඳ වැදගත් තොරතුරු රැසක් හමු වේ.

දඹදෙණියේ රජ කළ දෙවන පැරකුම්බා රජතුමා (13 වන සියවසයේ) දන්ත ධාතූන් හා පාත්‍ර ධාතූන් වහන්සේලාට උපහාර වශයෙන් "උතුම් රඟ මඬුලු බැඳගෙන නා නා ආකාර ගෙන නොයෙක් නැටුම් පවත්වන්නා වූ නැට්ටුවන්ගෙන් නන් ගී ගයන්නවුන්ගෙන් ද නන් වැදෑරුම් නැටුමෙන් හා මිහිරි ගීයෙන් සිත්කලු වූ" පූජාවක් කළ බව මහාවංසයේ සඳහන් වේ.

දෙවන පරාක්‍රමබාහු රජ කලිකාල සාහිත්‍ය සර්වඥ පණ්ඩිත යන විරුදාවලියෙන් පිදුම් ලද්දෙකි. එතුමා විසින් රචනා කරන ලද "කව් සිළුමිණ" මහා කාව්‍යයෙන් නර්තනය, සංගීතය, නාටකය ආදි ලලිත කලා හා සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ ව එතුමා තුළ තිබූ මනා දැනීම පිළිබිඹු වේ.

රජුගේ දින චර්යාව විස්තර කරන "කඳවුරු සිරිත" කෘතියෙහි විවිධ පාඨවලින් රජුගේ මාලිගාවට යාබද නාට්‍ය ශාලාවක් පැවති බවත් රජු දින චර්යාවේ අංගයක් ලෙස නෘත්‍ය ගීත නැරඹූ බවත් සනාථ වේ. "නාට්‍ය ශාලාවේ සිංහාසනාරූඪ ව වැඩ හිඳ නාටකාධිපතීන් දක්වන ලද නෘත්‍ය ගීත, වාදනයෙන් සන්තෝෂ ව" යන පාඨය එයට මනා උදාහරණයකි.

දඹදෙණි යුගයේ ලියන ලද ථූපවංසයෙහි පංච තූර්ය නාද යනුවෙන් හඳුන්වන ආතත, විතත, විතතාතත, ඝන, ශුෂිර යන වර්ග පහට අයත් භාණ්ඩ 79ක ලේඛනයක් සඳහන් වන අතර ගැටබෙර, පනා බෙර, එකැස්බෙර, මිහිඟු බෙර ආදි වශයෙන් තූර්ය භාණ්ඩ නාමාවලියක් එහි දක්වා ඇත.

- "එළු අත්තනගලු වංශය", ''සඟ සරණ'' කෘතිවල කර්තෘවරුන් නෘත්‍ය ගීත උපහාසයට ලක් කොට මෙම යුගයේ තිබූ නර්තන කලාව විප්‍රකාර කලාවක්, ශෘංගාර විලාසයක් බව තම කෘතිවල සඳහන් කර ඇත.
- මෙම යුගයේ රචිත "දඹදෙණි අස්නෙහි" උගත් කලාවන් ගැන දක්වන විට "භරත" යන්න සඳහන් වේ. තව ද, දළදා පූජාව පැවැත්වීමේ දී නටන, ගයන, පිඹින අය ගෙන්වා ගත් බව සඳහන් වේ.
- සද්ධර්මරත්නාවලියේ "කෙළි නළු බලන්නාහු සතුටුව සිනාසුව මනා තන්හි දී සිනාසෙති, මුසුප්පු වුවමනා තැන මුසුප්පු වෙති" යනුවෙන් සඳහන් වෙයි.
- ලිඛිත මූලාශ්‍රයවලට අමතර ව යාපහුවේ රජ මාලිගයෙහි පියගැට පෙළෙහි දක්නට ලැබෙන අගනා රූකම් මෙම යුගයෙහි නර්තන කලාව පිළිබඳ දැක්විය හැකි හොඳ ම උදාහරණ වේ. මෙහි විවිධ ඉරියවු නිරූපණය කරන නර්තකයන්ගේ හා බෙර වාදකයන්ගේ රූප දක්නට ලැබෙන අතර භාරතීය නර්තන අංග ලක්ෂණ බොහෝ දුරට පෙන්වයි.

එකල නායකත්වයේ තිබූ කලා ළැදියාව හා හැකියා රාජ්‍ය පාලනයේ දී ඉතා පැහැදිලි ව ම කැපී පෙනිණි. එමෙන් ම භාරතීය ආභාසය ද නොඅඩු ව ලැබී ඇති බව පෙනී යයි. මෙයින් අනුරාධපුර, පොළොන්නරු යුගවල පැවති තත්ත්වය දඹදෙණි යුගයේ දී තව දුරටත් විකාශනය වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

යාපහු යුගය

- යාපහුවේ දළදා මාලිගයේ ශෛලමය සෝපාණ පන්තිය දෙපැත්තේ නළු රූප ගණනාවක් තිබේ. තෙළෙස් වන සියවසට අයත් ලෙස සැලකෙන මේවා පාණ්ඩ්‍ය සම්ප්‍රදායයට අනුව නිර්මාණය කර ඇති බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගැනීම යි.
- යාපහුවේ දළදා මාළිගාවේ සෙල්මුවා වා කවුළුවක ඉන්දියානු භරත නාට්‍ය කරණ විලාස කැටයම් කොට තිබේ.

කුරුණෑගල යුගය

අනුරාධපුර, පොලොන්නරු, දඹදෙණි යන රාජධානි දෙස බලන කල නර්තන කලාවේ තොරතුරු කුරුණෑගල යුගයේ දී හමු වන්නේ ඉතා අඩු ප්‍රමාණයකි. කුරුණෑගල යුගයේ ක්‍රි.ව. 1293 - 1303 අතර කාලයේ රචනා වූ ථූපවංසය හා දළදා සිරිත යන කෘතිවල වාද්‍ය භාණ්ඩ නාමාවලියක් දක්වා ඇත.

- සිංහල ථූපවංසයෙහි ගැටබෙර, පනාබෙර, එකැස් බෙර, මිහිගු බෙර, මද්දල... භෘංග වීණා, නකුල වීණා, දද්දර වීණා... පනාබෙර, ගැටබෙර... සමුද්‍ර ඝෝෂ, රණ රංග ඝෝෂා, ඩැක්කි, ඩවුර, සක්පඤ්ච මේ ආදි භේරී නාදයෙන්... යනුවෙන් සඳහන් වේ.

- දළදා සිරිතෙහි සක් පංච (සක් පඤ්ච) චංඩනි (වඩ්ඩාරු) දළහං, මද්දල මහමඩු කුඩම් (මහුමකුඩම්) පනා බෙර, මිහිගු බෙර, ඩැක්කි, උඩැක්කි, තාලම්පට විරන්දම්... ගවර, වංගී, වස්, කුළල්, වස්දඬු.... ආදි වූ යනුවෙන් සඳහන් වේ.

- එ වේදේහ රජුගේ විධානයෙන් අතත, විතත, විතතාතත, ඝන, සුසිරය යනාදී පංච වාර්ගික තූර්ය නාද... පැවැත්වූහ. යන්න උම්මග්ග ජාතකයේ සඳහන් වේ.
  තවද, සක්/සින්නම් හර - තත්තිරිපට - ගැට පහටු මහබෙර, පනා බෙර රන් සක් රිදී සක් ආදි වූ පඤ්චාංගික තූර්ය නාද... යනුවෙන් සඳහන් වේ.

- ලිඛිත මූලාශ්‍රය සාධකවලට අමතර ව රූකමක් ලෙස රිදී විහාරයේ දොරෙහි ඇති ඇත් දත් කැටයම්වල නළඟන රූප තිබීම දැක්විය හැකි ය.

6.3 දේශීය වන්නම්වල ප්‍රභවය හා විකාශය

සාම්ප්‍රදායික වන්නම්වල ඓතිහාසික ප්‍රභවය පිළිබඳ තොරතුරු අධ්‍යයනය කිරීමට මඟ පෙන්වන ජනප්‍රවාද මුඛ පරම්පරාගත කථා සහ ලිඛිත මූලාශ්‍රය ගණනාවක් ශේෂ ව පවතී.

උඩරට වන්නම් ඉතිහාසය

උඩරට වන්නම් දහ අටවැනි සියවසෙහි දී මෙරට කන්ද උඩරට ප්‍රදේශය කෙරෙහි බලපෑ දකුණු ඉන්දියානු කලා ශිල්ප හා සංස්කෘතික ආභාසයෙන් බිහි වූ කලාංගයකි. ජේ. ඊ. සේදරමන් "නෘත්‍යරත්නාකාරය" නමැති කෘතියේ සඳහන් කර ඇති පරිදි වන්නම් රචනා කරන ලද්දේ දකුණු ඉන්දියාවේ "නාග පට්ටනමේ" විසූ ගණිතාලංකාර නමැති බ්‍රාහ්මණ පඬිවරයකු විසිනි. තව ද එහි ම කවිකාර මඩුවේ මුහන්දිරම් නිලමේ තනතුර දැරූ රම්මොළවක අදිකාරම් ද වන්නම් ප්‍රබන්ධ කොට ශ්‍රී වීර පරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජුගෙන් ගම්වර ලබාගත් බව ද සඳහන් ය.

උඩුමාලේ බිසවගේ පෙරත්තය නිසා දකුණු ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වා ගනු ලැබූ ගණිතාලංකාර නම් පඬිවරයා "නෙර්තමාලය" නමැති ග්‍රන්ථය සකස් කළ බවත්, එය ඇසුරු කිරීමෙන් "වාදංකුසරත්නමාලය" නමින් ග්‍රන්ථයක් ලියැවී ඇති බවත් එම ග්‍රන්ථය අනුසාරයෙන් වන්නම් රචනා කරන ලද බවත් පැවසේ."

එසේම ප්‍රශස්ති, හටන් කවිය ආදිය සමඟ වන්නම් ද මහනුවර යුගයේ පැවති කවිකාර මඩුව නමැති රාජකීය ආයතනයේ ගායනය සඳහා රචනා කොට ඇති බව ප්‍රකට ය. මල්වතු විහාරවාසී හිමි නමක් හා ගණිතාලංකාර නම් බමුණු ආචාර්යවරයකු එක් ව මෙම වන්නම් රචනා කළ බව අද්‍යතනයේ පිළිගත් තවත් මතයකි. එසේ ද වුවත් පූර්වෝක්ත වන්නම් උපත පිළිබඳ ව මෙතෙක් විද්‍යාර්ථක, පර්යේෂණාත්මක තොරතුරු හෙළි වී නැත. ඉහත කී තොරතුරු පදනම් කරගත් විට පෙනී යන්නේ වන්නම් රචනා කිරීමේ දී ගණිතාලංකාර නමැති බමුණු පඬිවරයා ප්‍රමුඛතාව ගෙන කටයුතු කර ඇති බව ය. එසේ ම එම දහඅට වන්නම දහ අටවැනි ශත වර්ෂයේ දී මහනුවර යුගයේ රජ කළ ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජුගේ (1706-1739) රාජ සභාව ආශ්‍රිත කවිකාර මඩුව නමැති විනෝද මණ්ඩපයෙහි ගායනය සඳහා ආරම්භ වූ ගීත විශේෂයකි.

පහතරට වන්නම් ඉතිහාසය

සින්දු වන්නම් පිළිබඳ ඓතිහාසික තොරතුරු හැදෑරීමට ඇති ලිඛිත සාධක විරල ය. කාලය අවිනිශ්චිත ය. කර්තෘ අඥාත ය. එහෙත් වන්නම් රචනය සඳහා උපයෝගී කරගෙන ඇති විරිත් ක්‍රමය හා සංස්කෘත මිශ්‍ර භාෂා ශෛලිය අනුව පැහැදිලි වන්නේ සින්දු වන්නම් විදග්ධ පඬිවරයකුගේ නිර්මාණයක් බව ය.

සින්දු වන්නම්වල ඉතිහාසය දඹදෙණි රාජධානිය තෙක් ඈතට විහිද යන බව කියැවේ. දඹදෙණියේ රජ කළ කලිකාල සාහිත්‍ය සර්වඥ පණ්ඩිත පරාක්‍රමබාහු රජු විසින් දෙවිනුවර උපුල්වන් දේවාලයයේ පූජා පවත්වන ලද බවත්, එකල දකුණේ පාලනය ගෙනගිය දප්පුල හෙවත් දපුළුසෙන් මෙම සින්දු වන්නම් ගායනය කරමින් උපුල්වන් දෙවොලේ නර්තන හා වාදන පැවැත්වූ බවත් කියැවේ. කෙසේ වෙතත් දෙවුන්දර දේවාලයයේ දෙවියන් වෙනුවෙන් සින්දු වන්නම් රචනා කොට ගායනය කළ බව බොහෝ දෙනා පිළිගනිති. හරණ ගණිතයා විසින් මෙම සින්දු වන්නම් රචනය කොට අන්ධ පුද්ගලයකුට දෙන ලද බවත් හෙතෙම උපුල්වන් දේවාලයයේ දෙවියන් ඉදිරියේ මේවා ගායනය කළ බවත් එයින් ඔහුගේ ඇස්වල පෙනීම ලැබුණු බවත් තවත් මතයකි.

කාව්‍යාවලියේ අන්තර්ගත භාෂාමය ලක්ෂණ, රචනා ශෛලිය, ආකෘතිය හා කාව්‍යමය ලක්ෂණ ගුණාංග පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී දඹදෙණි හා කෝට්ටේ යුගයන් අතර කාලයක දී සින්දු වන්නම් රචනා කරන්නට ඇතැයි අනුමාන වශයෙන් නිගමනය කළ හැකි ය.

සබරගමු වන්නම් ඉතිහාසය

සබරගමු වන්නම් පිළිබඳ ව ද නිශ්චිත තොරතුරු අනාවරණය කරගත හැකි ඓතිහාසික මූලාශ්‍රය විරල ය. එහෙත් විවිධ විද්වතුන් හා ලේඛකයන් විසින් පළ කරනු ලැබ ඇති ලිපි ලේඛන, ජන ප්‍රවාදයේ හා මුඛ පරම්පරාගත ව එන තොරතුරු ආදිය විමසා බැලීමෙන් කිසියම් අවබෝධයක් ලබා ගත හැකි ය.

සබරගමු මහ සමන් දේවාලයය ඉදි කළ වකවනුව තරම් පැරණි ඉතිහාසයක් සබරගමු වන්නම්වලට ද ඇතැයි මතයක් පවතී. එහෙත් සබරගමු වන්නම්වල භාෂා විලාසය හා කාව්‍ය ලක්ෂණ දෙස බැලීමේ දී දඹදෙණි යුගයෙන් පසු වන්නම් රචනා වන්නට ඇතැයි ද අනුමාන කළ හැකි ය. එසේ ම සබරගමු සමන් දේවාලයයේ දී විනෝදාස්වාදය සඳහා පැවැත්වූ ගායන, වාදන අවස්ථා වාද ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් වූ බව කියැවේ. ඒ සඳහා වන්නම් ද යොදාගත් බව තවත් මතයකි.

සබරගමු නර්තන පරම්පරා අතර ප්‍රචලිත වන්නම් පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී ඉපැරණි සබරගමු වන්නම් පෙළක් කලවාන ධර්මාලංකාර අතපත්තුමුදලි විසින් ක්‍රි.ව. 1864 දී සංස්කරණය කරන ලද පුස්කොළ පොතක වන්නම් 36ක් සඳහන් කොට ඇත. සබරගමු වන්නම් පිළිබඳ ව මුද්‍රිත ප්‍රථම කෘතිය වශයෙන් සැලකෙන්නේ 1908 දී මහවලතැන්න බංඩාර විසින් ආසියාතික සංගමයේ ලංකා ශාඛාවේ දී කරන ලද දේශනයක් අලළා මුද්‍රණයකොට ඇති සඟරා ලිපිය යි. එහි සඳහන් වන්නම් ගණන විසිනවයකි.

සබරගමු වන්නම් පිළිබඳ මීළඟ මුද්‍රිත කෘතිය වන්නේ 1956 දී කහවත්ත හිරමඩගම තියඹරාවත්තේ ඩී.ඩී. යායින්න කෝරළේ මහතා විසින් සපයන ලද 'නෘත්‍ය විනෝදනී' නම් කෘතිය යි. මීට අමතරව 1959 ඊ.ඒ. දෙල්ගොඩ විසින් රචිත 'සබරගමු නාට්‍ය කලාව' නම් ග්‍රන්ථය මගින් ද සබරගමු වන්නම් හි ආකෘතිය පිළිබඳ අදහස් ඉදිරිපත් කර ඇත. තව ද 1993 දී සී. ද එස්. කුලතිලක විසින් රචිත 'දහ අට වන්නම්' පර්යේෂණාත්මක කෘතියෙහි මෙන් ම 1996 දී සරත් විජේවර්ධන විසින් රචිත ස්වර ලිපි සහිත දහ අට වන්නම් කෘතියෙහි ද සබරගමු වන්නම් පිළිබඳ ඓතිහාසික තොරතුරු ඇතුළත් කොට තිබේ.

දේශීය වන්නම් කෙරෙහි බලපෑ භාරතීය ආභාසය

වන්නම් මෙරට ඇති වුණු වකවනුව දෙස බලන කල රජවාසල හා සිදු වුණු සුවිශේෂ සිද්ධි සමඟ දකුණු ඉන්දියානු සබඳතාව ප්‍රබල ය. දකුණු ඉන්දියානු කර්ණාටක සංගීතයෙහි හා භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයෙහි ද භාවිත (ද්‍රවිඩ භාෂාමය) "වර්ණම්" ශබ්දය මහනුවර යුගයේ දී සිංහලයට පිවිස වන්නම් යනුවෙන් සකස් වී ඇතැයි පිළිගැනිණි. එසේ ම මෙම "වන්නම්" ශබ්දය තෙළිඟු - ද්‍රවිඩ ආදි දකුණු ඉන්දියානු භාෂා කිහිපයක ම යෙදෙන පදයකි. ඒ අනුව "ම්" කාරාන්ත පදයක් වූ වන්නම් ද දහ අට වැනි සියවසේ දී මෙරට උඩරට ප්‍රදේශ කෙරෙහි බලපෑ දකුණු ඉන්දියානු කලා ශිල්ප හා සංස්කෘතික ආභාසයෙන් බිහි වූ කලාංගයකි.

මහනුවර යුගයේ රජ කළ සෙංකඩගල රජ පෙළපතට අයත් ඇතැම් සිංහල රජවරුන් පවා දකුණු ඉන්දියාවෙන් බිසෝවරුන් ගෙන්වා ගැනීමේ සිරිත ප්‍රතිපත්තියක් වශයෙන් අනුගමනය කර ඇත. එසේ එකල වර්ධනය වූ මලබාර් සිංහල සබඳතා හේතු කොටගෙන දහ අටවැනි සියවසේ දී මහනුවර ප්‍රදේශය දකුණු ඉන්දියානු සංස්කෘතික කලාපයක් බවට පරිවර්තනය වී තිබූ බව ඉතිහාසඥයෝ පවසති. එනම් උඩරට විසූ ජනතාව මලබාර් සංස්කෘතිය දෙසට නැඹුරු වෙමින් හැඩගැසුණ අතර සමකාලීන වශයෙන් බිහි වූ උඩරට කලා ශිල්ප කෙරෙන් ද දකුණු ඉන්දියානු ආභාසය ප්‍රකට කෙරෙන බව විචාරක මතය යි.

තව ද දහඅට වන්නම් ගීත ප්‍රබන්ධවල දී ද්‍රවිඩ, තෙළිඟු, මලයාලම් ආදි සාහිත්‍ය ප්‍රබන්ධවලින් වන්නම් රචකයන් විරිත්, ආකෘති තෝරාගෙන ඇති බවත් දැකිය හැකි ය.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි වන්නම් යන පොදු නාමික සංකල්පයේ දී වන්නම් වචනයට පෙර ''සින්දු" යන්න යෙදී ඇත. "සින්දු" යන වචනය හින්දූන්ගේ ගී රචනා ක්‍රමය මත පබැඳුණු ගායනය ශෛලි අනුගමනය කර ගායනය කරන ලද ගීත හැඳින්වීමට යොදාගෙන ඇති අතර එම ආභාසය පහතරට සින්දු වන්නම් කෙරෙහි බලපා ඇත. පහතරට වන්නම්හි ඇති තාලය හා වෘත්තය යන නාමයන් අතර ඇති කොණ්ඩනාවිච්චි තාලය, ඊශ්වර කුණ්ඩ තාලය, සේරි තෝඩි තාලය, මල්ලාස වෘත්තය, කෝමලාදි වෘත්තය ආදි වචන ද භාරතීය ලක්ෂණ පිළිබිඹු කරයි.

තව ද උඩරට සහ සබරගමු වන්නම්හි නාම මුසලඩි, කුදිරඩි, සිංහනාඩි, වෛරෝඩි, දෙමළ විරාඩි යන වචන තෙළිඟු භාෂාමය ශබ්දය සමඟ මිශ්‍රව යෙදුණු ව්‍යවහාර ය.

වන්නමක අන්තර්ගතයෙහි ඇති කොටස් අතර කස්තිරම, කලාසම, ඉරට්ටිය, සීරුමාරුව හා අඩව්ව වැනි වචන ද ද්‍රවිඩ භාෂාවේ ආභාසයෙන් ලැබූ ඒවා ය. ප්‍රබන්ධවල දී ද්‍රවිඩ, තෙළිඟු, මලයාලම් ආදි සාහිත්‍ය ප්‍රබන්ධවලින් වන්නම් රචකයන් විරිත්, ආකෘති තෝරාගෙන පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි වන්නම් යන පොදු නාමික සංකල්පයේ දී වන්නම් වචනයට පෙර "සින්දු" යන යෙදුම ඇතුළත් ව ඇත. "සින්දු" යන වචනය හින්දූන්ගේ ගී රචනා ක්‍රමය මත පබැඳුණු ගායන ශෛලි අනුගමනය කර ගායනය කරන ලද ගීත හැඳින්වීමට යොදාගෙන ඇති අතර එම ආභාසය පහතරට සින්දු වන්නම් කෙරෙහි බලපා ඇත.

වන්නම්වල ව්‍යූහය

උඩරට වන්නම්	සබරගමු වන්නම්	පහතරට වන්නම්
බෙර පදය	දවුල් පදය	බෙර පදය
තානම	තානම	තානම
කවිය	කවිය	කවිය
කස්තිරම	කලාසම	ඉරට්ටිය
සීරුමාරුව	අඩව්ව	
අඩව්ව		

වන්නම්හි සාහිත්‍යමය අන්තර්ගතය

දහ අට වන්නම්හි පද සංයෝජනය හා සංගීතමය අන්තර්ගතය එකිනෙක වෙන වෙන ම ගෙන සාකච්ඡා කළ නොහැකි ය. එකී රචනා ශබ්ද මාධූර්යය උපදවා තාලානුකූලව ගායනය කළ හැකි ලෙස ප්‍රබන්ධ කොට ඇති හෙයින් එයට පහසුවන පරිදි පද ගැළපීම ද මෙහෙයවා ඇත. ශ්‍රවණ මාධූර්යය අපේක්ෂාවෙන් අනුප්‍රාසය බහුල ලෙස යෙදීම බොහෝ වන්නම්වල ප්‍රකට කරන ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි.

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල දහ අට වන්නමේ භාවෝද්දීපනය කෙරෙහි ඍජු අන්දමින් මෙහෙයක් ඉටු කෙරෙන්නේ එහි සාහිත්‍යමය සන්දර්භයට වඩා ගායනයෙනි. එහි ගීතමය ව්‍යූහය ගොඩනැංවීම සඳහා ප්‍රබන්ධ ශෛලියෙන් ඉමහත් රුකුලක් ලැබේ. බොහෝ විට තනුව, තාලමානය, විරිත හා ප්‍රබන්ධකරණය යන මූලිකාංග සතර එකිනෙකට සාපේක්ෂ ව ක්‍රියාත්මක වේ.

වන්නම් බිහි වූ කාලයේ උඩරට ප්‍රදේශයට බලපෑ දකුණු ඉන්දියානු කලා ශිල්ප හා සංස්කෘතිය අනුව සලකා බලන කල්හි එහි සංගීතමය ව්‍යුහයට දකුණු ඉන්දියානු ජන සංගීතයේ ආභාසය ලැබී ඇත. වන්නම් තනුවලින් පමණක් නොව එහි උච්චාරණ ශෛලියෙන් ද ඒ බව මැනවින් ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

උදා - හනුමා, සිංහරාජ, නයියඩි, ඊරඩි හා මුසලඩි

මේ අනුව බොහෝ වන්නම් තනු දකුණු ඉන්දියානු ජන ගී නාද මාලා සහ සිංහල ජන ගී තනු සංයෝග වීමෙන් බිහි වී ඇතැයි යන මතය පිළිගත හැකි ය.

ඒ ඒ වන්නමක් පාසා සකස් වූ තානමක් ගැයීම වන්නම් සංගීතයේ අනිවාර්ය ලක්ෂණයකි. හැම විට ම තානමකින් ඇඟවෙන්නේ ගායනයෙහි සංගීතමය චලනය පිළිබඳ අනුරූපය යි.

අද්‍යතන වන්නම් නිර්මාණ

18 වන ශත වර්ෂයේ මහනුවර රජ මාලිගාවට ආබද්ධ ව පැවති කවිකාර මඩුව ආශ්‍රයයෙන් බිහි වූ වන්නම් දහ අටට අමතර ව පසු කාලයේ විවිධ ශිල්පීන්/කලාකරුවන් නවතම වන්නම් රචනා කිරීමට පෙලඹී ඇත. මෙසේ සාම්ප්‍රදායික වන්නම්වලට අමතර ව විවිධ ශිල්පීන් විසින් වන්නම් ආකෘතියට අනුව නව නිර්මාණ ගණනාවක් ඉදිරිපත් කරනු ලැබ ඇත. එකී නව වන්නම් බිහිවීමේ ප්‍රවණතාව වැඩි වශයෙන් දක්නට ඇත්තේ උඩරට නර්තන කලාව හා සම්බන්ධ කොට ගෙන ය.

ටිබෙට් ජාතික එස්. මහින්ද හිමියන් විසින් යශෝදරා වන්නම, ආනන්ද ජයන්ති වන්නම සහ මරඟන වන්නම වැනි වන්නම් රචනා කරනු ලැබ ඇත.

සමනළ වන්නම, හංස වන්නම අද්‍යතන වන්නම් අතරින් ජනප්‍රිය වූ වන්නම් කිහිපයකි. සමනළ වන්නම සාම්ප්‍රදායික වන්නම් ආකෘතියෙහි පිහිටා ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහයන් විසින් කරන ලද විශේෂ ප්‍රබන්ධයකි. නිත්තවෙල ගුණයා නමැති නර්තන ශිල්පියා ඉදිරිපත් කළ මෙම වන්නමේ දී තානම හා කවිය ගයමින් සමනළයකු තටු සලන ආකාරය අනුකරණය කිරීමට උත්සාහ දරා ඇත. දෙඅතින් නරුපොට අල්ලාගෙන විවිධ චලන රටාවන් මඟින් සමනළ ගමන ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි විශේෂ ලක්ෂණයකි. එතෙක් දේශීය සාම්ප්‍රදායික වන්නම්වල දකින්නට නොතිබූ ප්‍රකාශනාත්මක ලක්ෂණ අන්තර්ගත කිරීමට කළ උත්සාහයකි.

අරිසෙන් අහුබුදු රචනා කළ හංස වන්නම ද අද්‍යතන වන්නම් අතර ජනප්‍රිය වූවකි. ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල සාර්ථක රංග වින්‍යාසයකින් එය ප්‍රථම වරට ඉදිරිපත් කළේ ය.

ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහයන් විසින් ම රචනා කරන ලද මහබෝ වන්නම ශ්‍රී මහා බෝධියේ දක්ෂිණ ශාඛාව සිරිලකට ගෙන ඒමේ පුවත එම බෝධියේ බෝපත් සුළඟට සැලෙන තාලය අනුව දක්වමින් රචනා කරන ලද්දකි. මෙය ඩබ්ලියු. ඩී. අමරදේවයන්ගේ ගායනයකි.

අද්‍යතන වන්නම් රචනා වීමට බලපෑ පසුබිම විවිධ ය.

උදාහරණ ලෙස

- සමස්ත ලංකා පාසල් තරග සඳහා කලාප මට්ටමින්, පළාත් මට්ටමින් හා සමස්ත ලංකා මට්ටමින් ජයග්‍රහණය කළ නොකළ වන්නම් රාශියක් රචනා වී ඇත.

- විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්ය මහාචාර්යවරුන් තම ශක්‍යතා ප්‍රදර්ශනය සඳහා වේදිකාවට නිර්මාණය කළ වන්නම් සඳහා උදාහරණ ලෙස ජ්‍යෝෂ්ඨ මහාචාර්ය මුදියන්සේ දිසානායකගේ මරඟන වන්නම, ජ්‍යෝෂ්ඨ මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ විසින් ශ්‍රියා කාන්තාවගේ ගුණ තේමාව කොටගෙන රචිත සිරිකත වන්නම (තිස්තුන්වන සින්දු වන්නම ලෙසින් පද්ධතියට එක්කොට ඇත.) මහාචාර්ය ආරියරත්න කළුආරච්චි නිර්මාණය කළ ගුරුදේව වන්නම, මන්තිරි වන්නම, ඇඟලුම් වන්නම ආචාර්ය ශ්‍රියාණි රාජපක්ෂ විසින් නිර්මාණය කරන ලද සබරගමු සම්ප්‍රදායයේ '' සමන් දෙවිරද වන්නම'' දැක්විය හැකි ය.

- විවිධ නර්තන ආචාර්යවරුන් වේදිකා ප්‍රසංග සඳහා කළ වන්නම් නිර්මාණ

- ගායනය සඳහා නිර්මාණය වූ වන්නම්

6.4 නිර්දේශිත දේශීය ශාන්තිකර්ම

6.4.1 වලියක් මංගල්‍ය ශාන්තිකර්මය

මහනුවර දළදා මාලිගාවේ දළදා පෙරහැර සම්පූර්ණයෙන් ම නිමා වීම සඳහා අවසාන රන්දෝලි මහ පෙරහැරට පසුදින අලුයම දිය කපා දහවල් පෙරහැර පවත්වනු ලැබේ. පසු දින සිට නොකඩවා දින හතක් වලියක් මංගල්‍යය ශාන්තිකර්මය පවත්වනු ලැබේ. මහ දේවාලයයේ හෙවත් විෂ්ණු දේවාලයයේ පවත්වනු ලබන මෙම ශාන්තිකර්මය වලියක් තෝත්‍රය, හත්දා වලියකුම, වලියක් නැටීම හා වලියක් මංගල්‍යය යනුවෙන් හැඳින්වේ.

දළදා පෙරහැරට සහභාගි වූ නර්තන ශිල්පීහු, බෙර වාදකයෝ වලියක් මංගල්‍යය සඳහා සහභාගි නොවෙති. ඒ සඳහා සිංහල රජ දවස පටන් පැවත එන බව කියන විශේෂ පරම්පරා 2ක ශිල්පීහු පමණක් සහභාගි වෙති. මේ සඳහා ඔවුන්ට දේවාලය ඉඩම් දී තිබේ. මෙය අතීතයේ වැඩවසම් සමාජ ක්‍රමය යටතේ පැවති රාජකාරියකි. වර්තමානයේ වුව ද වලියකුම් නැටීමේ හිමිකම ලබා ඇත්තෝ එකී පරම්පරාවෙන් පැවත එන්නෝ ය. ඔවුහු මාවනැල්ල අසල අලුත්නුවර දේවාලයය හා සම්බන්ධ පරම්පරා දෙකකි. වලියකුමේ කීල බැඳීම, කාලියෑම, ගරා නැටීම සඳහා රාජකාරී හිමි වී ඇත්තේ අලුත් නුවර දේවාලයය අසල පරම්පරාවකට ය. ගරා යකුම නැටීම ඔලී කුලයේ අය විසින් කළ යුතු රාජකාරියක් වන අතර අනෙක් පූජා නැටුම්, බෙරවා නැකැති කුලයේ අය විසින් කළ යුතු වේ. වලියකුම නැටීමට සහභාගි වන ශිල්පීන් දින හතක් මස් මාංස ආදියෙන් හා කිලිවලින් වැළකී පේ විය යුතු යි.

වලියකුම දින හතක් රාත්‍රි කාලයේ පැවැත්විය යුතු ය. ඒ දිනවල වලියකුම ආරම්භ කළ යුතු හා අවසන් කළ යුතු වේලාවක් ඇත. එය ඉතා වැදගත් වේ. දේවාලයයේ බස්නායක නිලමේ, විෂ්ණු දේවාලය කාර්ය මණ්ඩලය, යක්දෙස්සන් අතර ම පවතින රාජකාරීය බැඳීම මත ක්‍රියාත්මක වේ. ආලත්ති අම්මාවරුන්ගේ සේවය ද මේ සඳහා අත්‍යවශ්‍ය සාධකයකි.

වලියක් මංගල්‍යය පැවැත්වීමේ අරමුණ -

මහනුවර ඇසළ පෙරහැරට පසු ව මහා විෂ්ණු දේවාලයයේ දී වලියකුම පවත්වන්නේ අරමුණු කිහිපයක් මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට ය. කිසි දු බාහිර හෝ අභ්‍යන්තර හෝ උපද්‍රවයකින් තොර ව ඇසළ පෙරහැර පැවැත්වීම සඳහා මූලිකත්වය ගෙන කටයුතු කළ නිලමේවරුන් ප්‍රමුඛ ව ඊට සහභාගි වූ දළදා මාලිගාවට අයත් ඇතුළු කට්ටලේ සහ පිට කට්ටලේ සියලු ම නිලධාරීන්ටත්, පෙරහැර නැරඹීමට පැමිණි සියල්ලන්ටත්, පෙරහැරේ ගමන් ගත් ශිල්පීන්ටත් කලා කරුවන්ටත්, අලි-ඇතුන්ටත් පෙරහැරට දායක වීම හේතුවෙන් කිසියම් අපල උපද්‍රවයක් වේ නම් ඒ සියලු වස් දුරු කිරීම පිණිස වලියකුන් ප්‍රධාන දෙවියන්ට සත් දිනක් පූජා පැවැත්වීම මෙහි අරමුණ වේ. පෙරහැර සාර්ථක ලෙස පැවැත්වීම පිණිස දෙවියන්ගේ ආශීර්වාදය අපේක්ෂා කරමින් දිය කපා පෙරහැර ගෙවදීමෙන් පසු දෙවියන්ට පින් අනුමෝදන් කරනු ලැබේ.

වලියක් මංගල්‍යය පැවැත්වීමේ වර්තමාන තත්ත්වය කෙසේ වෙතත් අතීතයේ දී පෙරහැර ගෙවදීමෙන් පසු දියවඩන නිලමේ, මහ රජතුමා වෙත ගොස් පෙරහැර සාර්ථක ව පැවැත්වූ බව වාර්තා කරයි. එදින පටන් දින 7ක් මහා විෂ්ණු දේවාලයයේ පැවැත්වෙන වලියකුම නැරඹීමට රජු පැමිණෙයි. එහි දී ආතුරයා වන්නේ ද ඔහු ම ය. සෑම දිනක ම වලියකුම නරඹන රජු පිරිත් නූල අතින් දවටාගෙන සිටින අතර නර්තන ශිල්පීහු පිරිත් නූලේ කවි ගායනය කරති. සත් වැනි දින අවසානයේ වස් දොස් හැරීමේ චාරිත්‍රයේ දී නර්තන ශිල්පීහු නවකොළඅත්ත ගෙන ආතුරයා (රජු) ස්පර්ශ කරමින් සකල ශරීරයේ දෝෂ දුරු වේවා යි කියමින් දොස් දුරු කරති. අන්‍යයන්ගේ දොස් හරිනුයේ මින් අනතුරු ව යි. එහෙත් වර්තමානයේ කිසි දු නිලධාරියෙක් සම්බන්ධ නොවේ.

වලියක් මංගල්‍යය ශාන්තිකර්මය හා සබැඳි පුරාවෘත්තය

වර්තමානයේ වලියක් මංගල්‍යය හා සබැඳි චාරිත්‍රයන් පවත්වා ගෙනයනු ලබන්නේ මහනුවර විෂ්ණු දේවාලයයේ පමණි. වලියකුම සම්බන්ධ පුරාවෘත්තයෙහි විෂ්ණු, සහ රාම යනු දෙදෙනෙකු නොව එක් අයකු බව පැහැදිලි ය. මලය රජුන් උපන් කතාව, අං කෙළි උපත, පලවැල දානය සහ සළුගත් කතාව මේ බව සනාථ කරයි. සීතා බිසවගේ දරුවන් තිදෙනා කොහොඹා යක් කංකාරියේ මලය රජ තුන් කට්ටුව නමින් හඳුන්වන බව අංකෙළි උපත සාහිත්‍යයේ සඳහන් වේ.

මලය රජ තුන් කට්ටුව දිනක් අකුරට ගොස් ආපසු එද්දී පාලඟ සමඟ අඹ කැඩීමට (අං කෙළි උපත) ගොස් කෙකි දෙක එකට පැටලී පත්තිනි දේවිය අසරණ ව සිටිනු දක්නට ලැබුණා ය. එම අවස්ථාවේ දී පත්තිනි දේවිය ඔවුන් අමතා සිය කෙක්ක ඇද දෙන ලෙස ඉල්ලා සිටියා ය. කුමරුවෝ එක වලියට ම කෙක්ක ඇද්දාහ. අනතුරු ව පත්තිනි දෙවියන්ගේ කෙක්ක ඈ අතට ම දුන්නාහ. මෙයින් සතුටට පත් පත්තිනිය "වලියට සමතුන්" යැයි පවසා ''වලියට යක්කු"යි යැයි නම් තබා වරම් දුන් බවත් වලියක් යන අභිධානය එතැන්හි දී පත්තිනි දේවිය විසින් පිරිනමන ලද බවත් පුරාවෘත්ත අනුව ද පැවසේ.

වලියකුම හා සබැඳි චාරිත්‍ර පිළිබඳ විමසීමේ දී ඒ සඳහා ම විශේෂ වූ කප සිටවීමක් නොකෙරේ. පෙරහැර පැවැත්වීම සඳහා වන්නකු රාල විසින් දේවාලයයේ ඇහැළගේ (කප් සිටුවන භූමිය) කප සිටුවනු ලැබේ. වලියකුම සඳහා ගන්නා මුව මලට/ගවර මලට පොල් මලක් උපයෝගි කරගන්නා අතර මුව මල /ගවර මල වටා මල් පද හා මඩුපුරය පමණක් නටනු ලැබේ. ගවර මලට ගන්නා පොල් මල සිතා මතා කඩා නොදමන අතර ස්වාභාවික ලෙස කොටස් බිමට කැඩී වැටීමට සැලැස්වෙයි. නරඹන්නෝ වලියකුමේ මුව මලෙහි කොටස් පූජ්‍ය වස්තු සේ සලකා ඒවා ලබා ගැනීමට උත්සුක වෙති.

දළදා මාලිගයේ අලුයම දිය කපා දහවල් පෙරහැර පවත්වා ඊට පසු දින සිට ආරම්භ කරන වලියක් මංගල්‍යය ශාන්තිකර්මය ප්‍රථම දින පූජා චාරිත්‍ර ශ්‍රී දළදා මාලිගාවේ සවස 6.00ට පැවැත්වෙන තේවා වාදනය ආරම්භ වීමත් සමඟ ම ආරම්භ වේ. අවසන් කළ යුත්තේ මධ්‍යම රාත්‍රියේ දොළහට යි. දෙවන දින පස්වරු 7.00ට පූජා චාරිත්‍රය ආරම්භ කළ යුතු අතර දෙපැයක් ඇතුළත අවසන් කළ යුතු යි. තෙවන දින රාත්‍රි 7.30ට අරඹා රාත්‍රි 10.00ට අවසන් කළ යුතු යි. සිවු වන දින රාත්‍රි 8.00ට අරඹා මධ්‍යම රාත්‍රි 12.00 වන තෙක් ද පස් වන දින රාත්‍රි 8.30ට අරඹා පසුදා අලුයම 3.30 වන තෙක් ද සවන දින රාත්‍රි 9.00ට අරඹා පසුදා අලුයම මාලිගයේ තේවා හේවිසි වාදනය ආරම්භ කිරීම දක්වා ද පූජා චාරිත්‍ර පැවැත්විය යුතු ය. සත් වන දින මෙම පූජා චාරිත්‍රය ආරම්භ කළ යුත්තේ මාලිගයේ දහවල් පෙරහැර ගෙවදින වේලාවට ය. වර්තමානයේ දී මෙම චාරිත්‍රය ආරම්භ කරන අවසාන කරන වේලාවන් ගැන එතරම් සැලකිල්ලක් නොදක්වන බව පැහැදිලි ය.

වලියකුමේ එදිනෙදා ඉදිරිපත් කරන පෙළපාලිවල වෙනස්කම් සිදු වේ. කොහොඹායක් කංකාරියේ නාට්‍යමය ලක්ෂණ දැක්වෙන වැදි යක්කම, නයා යක්කම, මහ යක්කම පෙළපාලි මෙහි දී ද රඟ දැක්වේ. කොහොඹා කංකාරියේ දී අනිවාර්යයෙන් ම රඟ දක්වන ඌරා යක්කම වලියකුමේ දී රඟ දක්වනු නොලැබේ. යක්කම්වලට අමතර ව කාලියාම, ගරායකුන් නැටීම, ගුරුගේ මාලාව, ආවැන්දුමේ දොගර ජිං ගජිං වට්ටම, මල නැටීම, කීල බැඳීම ආදිය දැක්විය හැකි ය. වලියකුමෙන් මූලික වශයෙන් විනෝදාර්ථය අපේක්ෂා නොවූව ද, එම පෙළපාලි මඟින් විනෝදාර්ථය යම් තරමකට ලැබෙතත්, මෙය රඟ දක්වනු ලබන ස්ථානය පූජනීය ස්ථානයක් බව ඔවුහු සිහි තබා ගනිති.

- වලියක් මංගල්‍යයේ ප්‍රධාන ආලත්ති අම්මාවරු දෙදෙනෙකි.
- වන්නකු රාල වලියක් මංගල්‍යයේ දී ඉතා වැදගත් චරිතයකි. ඔහු නිල ඇඳුම ඇඳ සිටීම සුවිශේෂ කාරණයක් බව සිහිගැන්විය යුතු ය.

වලියක් මංගල්‍යයේ දී භාවිත රංග වස්ත්‍රාභරණ -

වලියක් මංගල්‍යයේ යක්දෙස්සන්ගේ රංග වස්ත්‍රාභරණය වනුයේ මලය රජුගේ ඇඳුම් කට්ටලය වන වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය යි. එහෙත් හිසට වෙස් තට්ටුව වෙනුවට සිවිලිය නම් වූ විශේෂ හිස් පලඳනාවකි. මෙය වෙස් තට්ටුව/ ශිඛා බන්ධනය මෙන් දෙගුණයකින් යුක්ත වේ. (සිරස වටා ම පළඳිනු ලබන්නකි.)මලය රජුගේ සම්පූර්ණ ඔටුන්න මෙම සිවිලිය බවත් මෙය පැලඳගෙන නැටීම වස් වැදිය හැකි කාර්යයක් බවත් යක් දෙස්සන්ගේ මතය යි. වර්තමානයේ සිවිලිය නමින් හඳුන්වන ආභරණය කුඩා ආභරණයක් බවට පත් වී ඇත්තේ ද ඉහත කී හේතුව නිසා විය හැකි ය.

වලියක් මංගල්‍යයේ සැරසිලි -

වලියක් මංගල්‍යයේ සැරසිලි අතර සොළොස් මඟල නම් වූ සැරසිල්ල විශේෂ තැනක් ගනී. රංග භූමිය හරි මැද සහල්වලින් සරසන ලද මෙම සැරසිල්ලට කැකුළු සහල් සේරු දහසයක්, බුලත් දහසයක්, මැටි පහන් හා තිර දහසයක්, ලෙල්ල රහිත පොල් ගෙඩි දහසයක්, පඬුරු දහසයක්, ලෙල්ල සහිත පොල් ගෙඩි හතරක්, සුදු නූල් කැරැල්ලක්, අඩි දෙකක තුනක පමණ දිග ලී කොට හතරක් අවශ්‍ය වේ.

බිම අතුරන ලද කැකුළු සහල්වලින් කොන් දහසක් සිටින පසලොස්මඟලකුත් සොළොස් මඟල වට කොන් දහසයක් මැද පෙති පහක් චක්‍ර තුනකුත් ලියවැල් මාලාවකුත් සිටින සේ ඇඳිය යුතු ය.

"මැද පෙති පසෙක වට රැස්තරු වළල්ලා
ඒ වට කර සැදි බෝතුරු වළල්ලා
ඊට පිටින් ඇඳි ලියවැල් වළල්ලා
මෙසේ මෙදැන ඇඳූ පේකඩ වළල්ලා"

යනුවෙන් සොළොස් මගල සකස් කර ගන්නා ආකාරය විස්තර කෙරේ.

මුවමල/ගවරමල -

රඟ මඬල වහලයේ ඇති උඩු වියන අතර හරි මැද ලණුවක ආධාරයෙන් වහල බාල්කයෙහි එල්ලා ඇති ගොප් කොළ සහ පොල් මල් සැරසිල්ලකි. අඩි තුනක් පමණ දිගින් වූ වට ප්‍රමාණය අඟල් අටක් පමණ වූ උණ ලී කැබැල්ලකි. එහි එක් කොනක සිට හරි මැද තෙක් සිහින් පටි දහසයක් සිටින සේ පළාගනු ලැබේ. වට ප්‍රමාණය අඩි දෙකක් පමණ සිටින ලෙස උණ ලී පතුරකින් සාදා ගන්නා දරණුවක් ගෙන පළන ලද උණ ලීයේ පටි පිටපැත්තට නමා ඒ තුළට උණ පතුරු දරණුව ඇතුළත් කරනු ලැබේ. (මෙහි ආකෘතිය පැරණි ග්‍රැමෆෝන් යන්ත්‍රයේ මලෙහි හැඩය යි.)

වලියක් මංගල්‍යයේ විශේෂත්වයක් වනුයේ පරහඳ ගැම යි. ප්‍රධාන යක් දෙස්සා ඇතුළු සියලු දෙනාගේ නළල මැද ඒවා තවරනු ලැබේ. මෙය පරහඳ ගැම යනුවෙන් හඳුන්වන අතර වලියකුමට සහභාගි වන ශිල්පීන් කිසිවකුහට පරහඳ ගාන තුරු වලියකුම නැටීමට වරම් නැත.

වලියක් මංගල්‍යය අනෙකුත් ශාන්තිකර්ම මෙන් කවර හෝ ස්ථානයක, කවර හෝ වේලාවක, කවර හෝ ප්‍රදේශයක ඉදිරිපත් කළ හැකි ශාන්තිකර්මයක් නොවේ. දළදා පෙරහැර අවසානයේ වසරකට වරක් මෙය පවත්වනුයේ දේවාලය කාර්ය මණ්ඩලය පමණක් සම්බන්ධ කරගනිමිනි. වස්දොස් දුරු කිරීම උදෙසා ම කරන ශාන්තිකර්මයක් ලෙස වලියක් මංගල්‍යය හැඳින්විය හැකි ය. මෙහි ගායනය හා වාදනය ද උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායට අනුකූල ව සිදු වන බව කිව යුතු ය.

6.4.2 කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ ආරම්භය හා සබැඳි පසුබිම

සබරගමු ප්‍රදේශයේ ශාන්තිකර්ම අතර ගවපට්ටි සංවර්ධනය හා ආරක්‍ෂාව උදෙසා පවත්වනු ලබන එක ම ශාන්තිකර්මය කිරිමඩුව යි. විශේෂයෙන් ගව පට්ටිවල ඇති වන්නාවූ රෝග පීඩාදියෙන් මුදවා (ගව සම්පත) ආරක්‍ෂා කර ගැනීම උදෙසා කිරිමඩු ශාන්තිකර්මය පැවැත්වීම සාමාන්‍ය සිරිත යි. මංගර දෙවියන් ප්‍රධාන කොට ඇති පුදපූජා පැවැත්වීමෙන් අපේක්‍ෂා කරන්නේ ගවමහීෂාදි සම්පත් සංවර්ධනය කිරීම යි. එදා සමාජයේ ගවයා කෘෂි කාර්මික ජන ජීවිතයට නැති ව ම බැරි වූ සත්ත්වයෙකි. ගොවිතැනට අවශ්‍ය වූ සහයෝගයට අමතර ව ජනතාව පෝෂණය කිරීමේ දී කිරි ලබා දීමත් ශාක පෝෂණය සඳහා ගොමපොහොර ලබා දීමත් ප්‍රවාහණ කටයුතු ඇතුළු කාර්ය රැසක් ගවයා විසින් ඉටු කිරීම නිසා ගවයා දේවත්වයෙන් යුතු ව සැලැකීම අතීතයේ සිට ම හින්දු සමාජයේ පැවත ආ සිරිතකි.

ගව සම්පත ආරක්‍ෂා කිරීමේ අරමුණින් පවත්වන්නා වූ කිරිමඩු යාගයෙහි පුද ලබන ප්‍රධාන දෙවියා වශයෙන් මංගර දෙවියන් හැඳින්විය හැකි ය. (මොහු සතුන් සමඟ කෙළිදෙලෙන් ගත කළ සතුන්ට ඇල්මක් දැක්වූ, වනයේ සැරිසැරීමට කැමති පුද්ගලයෙකි.) කිරිමඩු යාගයේ දී මංගර දෙවියන්ට අමතර ව පත්තිනි දේවිය ද ප්‍රධානත්වයෙහි ලා විෂ්ණු, කතරගම, දැඩිමුණ්ඩ ආදි දේව සමූහයාට ද ගොපලු කුරුම්බර සමඟ දොළොස් කුරුම්බරයන්ට පුදපෙත් දෙනු ලැබේ.

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ පුරාවෘත්තය

මායා රටෙහි මායා රජු ගේ වර්ණ නම් අග මෙහෙසිය දරුවන් නැති සොවින් පසු වූවා ය. දෙවියන්ට පුද සත්කාර කර දෙවියන් යැදීමට පුරුදු වී සිටි ඇය දිනක් සිහින තුනක් දැක ඒ බව රජුට පැවසුවා ය. බමුණන් ගෙන්වා සිහින විචාළ කල්හි තුන් ලොවට අධිපති රජ කුමාරයකු බිසවට පිළිසිඳී ඇති බව ඔවුහු පැවසූ හ. කුමරු උපත ලැබූ නැකතට අනුව වයස අවුරුදු දහඅටේ දී ගවයන්ට දක්වන ළැදියාව නිසා මීමකුගේ පහරින් මිය ගොස් දේව ආත්මයක් ලබන බව පලාපල බැලීමේ දී හෙළි වෙයි. නමින් බුදසිරු නම් වූ කුමරු කුඩා කල පටන් වන සතුන් ඇල්ලීමටත් දඩයමටත් දක්‍ෂතා දැක්වී ය.

පෙර ආත්මයක එක ම දෙනකගේ කිරි උරා බීමේ දී ඇති වූ කිරි වෛරයෙන් පසු වූ මධුර මායා නම් කුමරු බුදසිරු කුමරුගෙන් පළි ගැනීමේ අටියෙන් උපායක් යෙදී ය. මධුර මායා කුමරු මීමෙකුගේ වෙස් ගෙන කදිරගොඩ ප්‍රදේශය ලේ විලක් බවට පත් කරමින් ගවයන්ට ඇන මරා දැමීමටත් මිනිසුන් බිය වැද්දීමටත් පටන් ගති.

මේ තොරතුරු දැනගත් බුදසිරු ගොපලු කුමරු දෙදෙනා (එඬේර කුමාරවරු)හා සෙසු පිරිවර ද සමඟ නැව් නැඟී උයන්ගොඩින් ගොඩබැස ගොපලු කුමාරවරු දෙදෙනා මීමා සෙවීමට පෙරමඟට යවා සෙසු පිරිස සමග බුදසිරු කුමරු මීමා සොයමින් යන අතර වෙහෙස නිවා ගැනීමට නුග රුකක් සෙවණෙහි නතර විය. නුග රුකෙහි තිබූ අපූර්ව මීය කැඩීමට උත්සාහ ගත්ත ද එය අසාර්ථක විය. ගසන ලද පොරෝ පහරවලින් පොරොව කැඩිණි. මෙහි කිසියම් ගුප්ත බලවේගයක් ඇතැයි සිතූ බුදසිරු කුමරු අධිෂ්ඨානයෙන් රන් පොරොව අතට ගෙන නුග ගස මුලින් ම කපා බිම හෙළී ය. ගසෙහි තිබූ මීය පිරිස අතරේ බෙදා දිනි. උපායශීලී ව පැමිණ නුග රුකෙහි අරක්ගෙන සිටි මධුර මායා කුමරු මෙහි දී මීමෙකුගේ වෙස්ගෙන ගව රැළට හා බුදසිරු කුමරුට ද ඇන මරා දැමූහ. මීමා සෙවීමට පෙර මඟ ගොස් නැවත ආපස්සට පැමිණි ගොපලු කුමරු (එඬේර කුමරු) දෙදෙනා බුදසිරු කුමරු ඇතුළු සියලු දෙනා මරා ඇති ආකාරය දැක විමතියට පත් වූහ. කෝපයට හා වේදනාවට පත් එඬේර කුමාරවරු පසෙක සිටි මීමා දැක මීමා සමඟ සටන් කොට ඌ මරා දැමූහ. මරන ලද මීමාගේ කකුල් සතර කණුවලටත්, ඉළ දොළොස මැස්සටත් ගෙන දණිස්වලින් ළිප්ගල් බැඳ සම උඩු වියනකට අදිමින් බඩවැල් වටතිරවලට ගෙන හිස් කබල කිරි හැළියට ගෙන කිරි උතුරවන ලදි. කන් දෙකින් පවන් ගසා ඇස් දෙකින් නිල්මිණි පහන් පත්තු කර වලිගයෙන් රන් ඊය තනා උගුරු දණ්ඩ බට ලීයට ගෙන පිඹින ලදී.

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ රංග සැරසිලි

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මය වූකලි විචිත්‍ර වූ රංග සැරසිලි ඇතුළත් වූ ශාන්තිකර්මයක් නොවේ. ඉතා චාම් අන්දමින් සැරසිලි කිරීම මෙහි දී දක්නට ලැබෙන විශේෂත්ත්වයකි. කෙසෙල් බඩයෙන් හා ගොප් කොළයෙන් නිම කරනු ලබන රංග සැරසිලි ප්‍රදේශීය වශයෙන් වෙනස් වුවත් සබරගමු ප්‍රදේශයට ආවේණික සැරසිලි මෙහි දී විද්‍යමාන වේ. කිරිමඩු ශාන්ති කර්මයේ දී ප්‍රධාන රංග භූමිය සීමා පනවා වෙන් කර ඇති අතර රංග සැරසිලි අටකින් සමන්විත වේ. මින් ප්‍රධාන සැරසිලි දෙකකි. එනම්,

1. මල් යහනාව 2. කිරිමැස්ස

සැරසිලි පිළිබඳ ව විමසීමේ දී ගොප් කොළ, කෙසෙල් බඩ, කෙසෙල් පතුරු ආදියෙන් අලංකාර කරන ලද මල්යහන ලියවැලින් හා මල්පෙතිවලින් අලංකාර කර ඇති අයුරු දැකිය හැකි ය. කිරිමඩුවේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය කිරි උතුරුවා සෙත් ශාන්ති කොට සෞභාග්‍යය ළඟා කරදීම යි. මේ සඳහා තැනෙන සැරසිල්ල කිරිමැස්ස යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. මෙය මිනිස් කරවට ප්‍රමාණයට උස ය. පේකඩ සහිත ව සකස් කර ගන්නා මැස්ස කෙසෙල් පතුරුවලින් අලංකාර කරගනු ලැබේ. සතර අතට විහිදෙන ආරුක්කු හතරක ගොප් සැරසිලි ඇත. මැස්සෙහි මුළු හතරෙහි කදුරු හා නුග අතු එල්ලා ඇත. කිරි මැස්සේ කණු සඳහා කදුරු ගස් යොදා ගැනීම සිරිත යි. ඒ මත වැලි අතුරා කිරි සැළිය තැබීම සඳහා ළිප්ගල් තබා සකස් කරගනු ලැබේ.

රඟ මඩලෙහි කොන් හතරෙහි කුඩා මල් යහන් හතරකි. මෙය සතර වරම් දෙවියන් වෙනුවෙන් සකස් කරනු ලැබේ. කුරුම්බරයන් වෙනුවෙන් සැකසුණු තටුව හඳුන්වන්නේ කුරුම්බර පිදේනි තටුව ලෙසට ය. මෙහි ගැබ් දොළහක් ඇත. තටුවේ ප්‍රධානත්වය හිමි වන්නේ ගොපලු කුරුම්බරට ය.

කිරිමඩුවේ පෙළපාලියක් වන නුගේ හැල්ල සඳහා අවශ්‍ය කරන පසුබිම සකස් කිරීමට තරමක් විශාල නුග අත්තක් රඟ මඩලේ එක් පසක සිටුවා ගනු ලැබේ. මෙය ශක්තිමත් ව සිටුවා ගනු ලබන්නේ ඇතැම් ඇදුරන් මී කැඩීම සඳහා නුග ගසට නඟින නිසා ය. මෙයට අමතර ව පොදුවේ දුම් කබල, පන්දම්, කහ දියර කොතලය, කළය ආදි රංග උපකරණ භාවිත වේ.

පූජා විධි රටාව

- තොටපේ කිරීම
- දේව ආභරණ යහනට වැඩම කරවීම
- පහන් දැල්වීම

- දේව ආරාධනාව සහ දළුමුර පිදීම
- මංගල දවුල් වාදනය
- මල් යහන් කවි
- දේව කෝල්පාඩුව
- යහන් දැක්ම
- හත්පද පෙළපාලිය
- මල් පද නැටීම
- මහ තේ වතුර
- පන්දම් පාලිය
- මංගර/උපත් කථා
- සමයං පද නැටීම
- නුගේහැල්ල හා මී කැඩීම
- මී බන්ධන
- කිරි කොරහ ළිප තැබීම
- ඇත් බන්ධන
- කිරි ඉසීම
- මුරුතැන් තැබීම, කහරොටී පිදීම
- ආඬිගුරු නැටීම
- සෙත් ශාන්තිය

පූජා විධි රටාවේ ප්‍රදේශීය වශයෙන් වෙනස්කම් දක්නට ඇත. රංග වස්ත්‍රාභරණ පිළිබඳ ව කතා කිරීමේ දී කිරි මඩු ශාන්තිකර්මයේ ද සාම්ප්‍රදායික ඇඳුම් පැලඳුම් භාවිත කරන අතර ඒ ඒ රංගන අවස්ථාවල දී රංග වස්ත්‍රාභරණයන්හි සුළු වෙනස් වීම් සිදු වේ. උදා- පන්දම් නැටීමේ දී සාම්ප්‍රදායික අත් කොට පබළු හැට්ටය වෙනුවට අත්දිග රතු හැට්ටය අඳිනු ලැබේ. හිසට නෙත්ති මාලය වෙනුවට සුදු රෙද්දක් බඳිනු ලැබේ. ඇත් බන්ධන මී බන්ධන අවස්ථාවල දී ඇතා සහ මීමා නිරූපණය කරන්නේ නෙල්ලි කොත්තුවා ය. කොළපතකින් සකස් කර ගත් තාවකාලික වෙස් මුහුණක් පලඳවා හිසට රෙද්දක් බැඳ ගනියි. ගත සුදු රෙද්දකින් වසා වලිගය සඳහා අඹරා ගත් සුදු රෙද්ද අගට පුවක් මල් ඉත්තක් බඳිනු ලැබේ. මෙයින් ඇතා නිරූපණය කිරීමට ඇදුරෝ සමත් වෙති.

ගායනය හා වාදනය

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ ද ආසාතාත්මක හා අනාසාතාත්මක ගායනය දක්නට ඇත.

- නමස්කාර කවි
- මල් යහන් කවි
- හත් පද පෙළපාලියට අයත් කවි
- නානුමුර කවි
- මංගර සැහැල්ල
- කිරි ඉතිරවීමේ කවි
- නුගේ හැල්ල....... ඒ අතර සුවිශේෂ වේ.

වාදනය පිළිබඳ ව විමසීමේ දී සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වන දවුල ප්‍රධාන වන අතර දේව ආභරණ වැඩම කරවීම සඳහා දවුල් වාදනයට අමතර ව හොරණෑව ද භාවිත කරයි.

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මය හා සබැඳි සමාජ සාරධර්ම හා සමාජ සහජීවනය

සාමූහිකත්වයෙන් හා සහයෝගයෙන් යුතු ව වාද භේද දුරලා ගමේ පොදු යහපත උදෙසා එක්සත් ව අත්වැල් බැඳ ගැනීම කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ කැපීපෙනෙන ලක්ෂණයකි. මංගර දෙවියන් ප්‍රධාන ව පැවැත්වෙන මෙම යාගය මංගර මඩුව නමින් ද හැඳින්වෙන අතර මෙහි මූලිකත්වය ලැබෙන්නේ මංගර දෙවියන්ගේ උත්පත්තියට සම්බන්ධ කිරි ඉතිරවීමට යි. එදා සමාජයේ ද කිරි ඉතිරවීමෙන් සෞභාග්‍යය ලබා ගැනීම අපේක්ෂා කරන ලදි. කිරිමඩුවේ දී කිරි උතුරුවා ගව පට්ටියට ඉසීමෙන් සෞභාග්‍යය ළඟා කර ගැනීමටත්,

වදුරු වසංගත රෝග පීඩාදියෙන් ගව සම්පත ආරක්ෂා කර ගැනීමටත් උත්සුක වේ. පොදුවේ ගමේ සෞභාග්‍යය ළඟා කර ගැනීම මෙම ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය බැවින් සියලු ගම් වැසියන් එකට එක් වී සහජීවනයෙන් කටයුතු කරනු දැකිය හැකි ය. ගමේ සුභසිද්ධිය පතා ගොවිතැන බත බුලත සරුසාර කර ගැනීම ඇතුළු සියලු කාර්යභාරය ඔවුන් සතු මූලික වගකීම විය. මෙහි දී නාට්‍යානුසාරයෙන් කුඹුර කෙටීමේ සිට අස්වැන්න කපා පාගා ගෙන වී මැනීම තෙක් සිදු වීම් ද ඒ මඟින් පළමුවෙන් වෙන් කළ සහල්වලින් බත් පිස දෙවියන්ට පිදීම ද රඟ දැක්වේ. මින් සශ්‍රීකත්වය අපේක්ෂා කෙරේ.

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ කහ රොටී/කිරිරොටී දානය ද ඉතා සුවිශේෂ අවස්ථාවකි. මෙහි පැමිණ සිටින සියලු දෙනා වෙත කහ රොටී පිළිගැන්වීමෙන් හෙළිදරවු වන්නේ සාමූහිකත්වය, සහයෝගය හා සමගිය වෙනුවෙන් උස් පහත් භේදයකින් තොර ව සියලු දෙනා සම සේ සලකමින් කටයුතු කළ බව යි.

6.4.3 රිද්දියාගය හෙවත් රටයකුම

සෙතක් ශාන්තියක් අපේක්ෂාවෙන් කරනු ලබන ක්‍රියාවලිය ශාන්තිකර්ම ලෙස අර්ථ දැක්විය හැකි ය. දෙවියන්, යකුන් හා ග්‍රහයන් උදෙසා පැවැත්වෙන ශාන්තිකර්ම දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදාය තුනෙහි ම දැකිය හැකි ය. මේවා පොදුවේ රටට, ගමට සෙත් පැතීමත් පෞද්ගලික අවශ්‍යතාත් සඳහා පැවැත්වෙයි. යකුන් යක්ෂණියන්, බිසෝවරුන්, කුමාරවරුන් ආදි විවිධ අදෘශ්‍යමාන පිරිසක් ලෙස පෙනී සිටින භූත කොටස් මිනිසුන්ට රෝගාබාධ පමුණුවති. පොදුවේ ස්ත්‍රී පුරුෂ භේදයකින් තොර ව පවත්වන පොදු ශාන්තිකර්ම මෙන් ම, ස්ත්‍රී පක්ෂයට පමණක් සීමා වූ ශාන්තිකර්ම ද පවතී. ඒ අතර උඩරට කඩවර කංකාරිය, සබරගමු කුමාර සමයම, පහතරට රිද්දි යාගය හා කළු කුමාර සමයම ආදිය ස්ත්‍රීන්ගේ ලෙඩ රෝග නිවාරණය සඳහා ම වෙන් වූ ශාන්තිකර්ම ය.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි මාතර, බෙන්තර හා රයිගම ලෙස ශෛලි තුනකි. මාතර හා බෙන්තර යන ශෛලි මඟින් යක්ෂ දෝස දුරලීමේ අපේක්ෂාවෙන් කාන්තාවන් උදෙසා පැවැත්වෙන ශාන්තිකර්මය රිද්දියාගය යි. එහෙත් වර්තමානය වන විට වැඩි වශයෙන් දැකිය හැක්කේ මාතර ශෛලියෙන් ඉදිරිපත් කරන රිද්දියාගය යි.

පුරාවෘත්තය-

විල්ලෝඩි පුරවර රන්ගිරිකූටය පළාගෙන එහි හටගත් දුමාරයෙන් හා ගිනි පුපුරුවලින් රිද්දි බිසවු සත් දෙනා උපන්හ. මුදුන්මාල, ධර්මපාල, ගිරිමේකල, ඕන්කාර, රනකපාල, කොණ්ඩමාල හා එර්දි නම් වූ ඔවුන් කැමති මල් වර්ග අනුව මදුමල් බිසව, නාමල් බිසව, ඉද්දමල් බිසව, කැකුළුමල් බිසව, කපුරුමල් බිසව, පිච්ච මල් බිසව, සපුමල් බිසව යන පර්යාය නාමයන්ගෙන් ද ඔවුහු හඳුන්වනු ලබති.

පිච්ච මලට වද පිරිය කරන්නේ
පිච්ච මලේ පිනි දිය යි නාන්නේ
පිච්ච මලේ සුවඳට ලොබ වන්නේ
පිච්ච මලේ බිසවුනේ වඩින්නේ

සොළොස් වයස පසු කළ බිසෝවරු දරු උපත් බලාපොරොත්තුවෙන් සිටියහ. නිමිති බලන්නන්ගේ උපදෙස් අනුව වඳ භාවයෙන් මිදීම සඳහා විල්ලෝඩි දේශයේ සිට නැව් නැඟී රුහුණුපුරයේ උසන්ගොඩට ගොඩ බැස දිය නා පිරිසිදු වී හේනක් කොටා කපු වපුරා එම කපුවලින් නොඉඳුල් සළුවක් වියා දීපංකර බුදුන්ට චීවරයක් ලෙසින් පූජා කරන ලදි. ඉන් බිසවුන් සත් දෙනාට ම දරු ගැබ් පහළ විය.

දරු ගැබ් පහළ වීමේ ප්‍රීතිය භුක්ති විඳීමට ආභරණ ඇල්ලේ දිය කෙළීමට ගිය බිසෝවරු රොඩියකුගේ ස්පර්ශයෙන් කිලුටක් ඇති විණැයි යන චිත්ත පීඩාව නිසා ආභරණ ඇල්ලෙන් පැන ජීවිතක්ෂයට පත් වූහ. ගැබ් දරා සිටි බිසෝවරු දරුවන්ට ආලයෙන් ම මිය ගිය නිසා රිද්දි යක්ෂණීන් ලෙස උපත ලැබූහ. ඇල්ලෙන් පැනීමේ දී එක් බිසවක් රොඩියකු විසින් කුල්ලකින් අල්ලා බේරා ගනු ලැබුවා ය. ඇය රොඩී බිසව ලෙස නම් දැරුවා ය. මෙම කථා ප්‍රවෘත්තිය අදත් රිද්දියාගයෙහි අනුරූපණය කරනු ලබයි. පුරාවෘත්තයෙහි ප්‍රදේශීය වශයෙන් සුළු වෙනස්කම් දැකිය හැකි වුව ද පොදුවේ බලන කල කථා සාරාංශය සමානකමක් දක්වයි.

පැවැත්වීමේ අරමුණු-

- වඳ ස්ත්‍රීන්ට දරුවන් ලබා ගැනීම
- දරු ගැබ් පිහිටා නිසිකල් රීමට පෙර ගර්භ පතනය වන කාන්තාවන්ගේ ගැබ ආරක්‍ෂා කර ගැනීමට
- මනාව පිහිටියා වූ දරු ගැබ ආරක්‍ෂා කර ගැනීමට

පුද ලබන පිරිස -

- රිද්දි බිසෝවරු
- රිද්දි යක්‍ෂණීහු
- කිරි අම්මාවරු
- රොඩී බිසව
- කළු කුමාර

ප්‍රදේශීය වෙනස්කම් සහිත පූජා විධි රටාව

මාතර සම්ප්‍රදායය

1. ආතුරයා පන්දලමට කැඳවීම
2. සූනියම් දේවතාවාට ආරාධනා කර සූනියම් පිල්ලු වීදිය කැප කිරීම
3. කළු, තොටුපළ, රීරි, සූනියම්, බිල්ලේ යකුන්ට හැන්ද පිදේනි කැප කිරීම
4. කුමාර පිදේනිය කැප කිරීම
5. කඩතුරා ඉවත් කර කුමාර සමයම් නැටීම
6. හත් පද නැටීම
7. හැන්ද සමයම් යකුන්ගේ පිදවිනි පාවාදීම
8. පැදුරේ දූපවිල්ල
9. වීදි කැප කර රිද්දි සමයම් ආරම්භ කිරීම
10. විලක්කු ගසා වියන් රෙද්ද කැරකීම
11. දුම්මල කීල ගසා ගිනි සිසිල කිරීම
12. දුම්මල කන්නලව්ව, විලක්කු පද, මහ කවි තාලය, අඩවු ඇල්ලීම, දුම්මල පදය, බට ගහේ පදය, ඊ ගහේ පදය හා වටයක් පදය නැටීම
13. පිට වීදිය කැප කිරීම හා මහ යාදින්න
14. හීන් තාලම් ආරම්භ කර කලාසම් පද, මල් පද, දේව පද, පස්ගම යකුන් පද නැටීම
15. පෙළපාලි දැක්වීම හා කොතල නැටවීම
16. නව මාලයේ පිදේනිය ඔප්පු කිරීම
17. නානුමුරය
18. කපුයක්කාරිය
19. දළුමුර ඔප්පු කිරීම
20. දරු නැළවීම
21. චාමර පද නැටීම
22. රිද්දි පිදේනිය කැප කර දීම
23. කුල්ලේ පිදේනි ඔප්පු කිරීම
24. සන්නි පිදේනි ඔප්පු දීම, පාළි නැටීම, සන්නි නැටීම
25. මහ කළුකුමාර සමයම් නැටීම හා අවතාර ඉගිල්ලීම
26. බලිය පාවා දීම
27. පින් බෙර ගැසීම/ආරක්‍ෂා නූල් බැඳීම

බෙන්තර සම්ප්‍රදායය

1. ආතුරයා පන්දලට කැඳවීම
2. නාථ, විෂ්ණු, කතරගම, සමන් දෙවිවරුනට හෝ පත්තිනි දේවියට හෝ මල් යහන් නැටීම
3. හැන්දෑ සමයමේ පුද ලබන කළු, රීරි,සූනියම් හා සන්නි යකුන්ට දොළ දීම
4. කුමාර පිදේනිය කැප කිරීම
5. යකුන් නැටීම හා පිදේනි පාවාදීම
6. පැදුරේ දූපවිල්ල හා මරුවාගේ පැමිණීම
7. වීදි කැප කිරීම හා මහ සමයම් පාවාදීම
8. විලක්කු නැටීම හා විලක්කු පද නැටීම
9. වියන් රෙද්ද නැටීම හා පන්දම් කීල ගැසීම
10. ගිනි සිසිල
11. මල්ලව අඩව්ව නැටීම
12. නව මාලය ඔප්පු කිරීම
13. දළු මුර ඔප්පු කිරීම
14. චාමර පද නැටීම
15. දොළහ පෙළපාලිය
16. කපුයක්කාරිය
17. දරු නැළවීම
18. දෙවොල් කුරුම්බර පිදේනිය කැප කිරීම
19. කුමාර සමයම් නැටීම
20. කලස බිඳීම
21. ගෙවල් නිවීම
22. බලිය පාවා දීම
23. පින් බෙර ගැසීම/සෙත් කිරීම හා ආරක්‍ෂා කිරීම

හැන්දෑයාමයේ පටන් පසු දා පහන් වන තුරු යාම හෙවත් සමයම් තුනක දී අන්තර්ගත පුද පිළිවෙත් ඉටු කරනු ලැබේ. (ආතුරයාගේ රෝග ලක්‍ෂණ අනුව ඉරමුදුන් රීරි යකාගේ දෝෂ ඇත්නම් එම ආතුර කාන්තාවට ඉර මුදුන් සමයම ද ඇතුළු ව) සමයම් හතරක පුද පිළිවෙත් ඇතුළත් රිද්දි යාගය පවත්වනු ලැබේ. රිද්දි යාගය නෘත්‍ය ලක්‍ෂණවලින් අනූන ශාන්තිකර්මයකි.

මුනි, දහම්, සඟ සරණ පන්සිල් රැගෙන ඉස දොව එ ඇඳ පිරුවට
දිනිඳු, කුජ, ගුරු, සනි සහ ගනුව සඳු බුද දෙදින හැර සිට
රුදුරු යක් රකුසන් ද යකිනිය වැසුණ හොත් අඟනට බිළිඳුට
පොරණ ඉසිවරු පැවසු නම් ලත් රිද්දි යාගය කරව මෙලෙසට

අඟනන්ට, බිළිඳුන්ට, යක්‍ෂ දෝෂයක් ඇති වුව හොත්, ඇදුරන් දිය නා පිරුවට ඇඳ තිසරණ සහිත පන්සිල් ගෙන සඳුදා හා බදාදා දෙදින හැර වෙනත් දිනයක රිද්දි යාගය පැවැත්විය යුතු බව ඉහත කවියෙන් කියැවේ.
මාතර දී රිද්දියාගයක් පැවැත්වීමට පෙර රෝගාතුරයා පරීක්‍ෂා කොට රෝග ලක්‍ෂණ අනුව ඇප නූල් බැඳ තොවිලය නියම කර ගැනීම සිරිතයි.

එය ආකාර කිහිපයකි.

- දරු ගැබ විනාශ වීම වැලැක්වීමට කළු කුමාර සමයම සහිත ව රිද්දියාගය පැවැත්වීම.
- කුළුඳුල් බිළිඳා ලැබෙන්නට සිටින විට, කළු කුමාර බලිය, කළු කුමාර සමයම් සහිත රිද්දියාගය පැවැත්වීම.
- ගැබිනි අවස්ථාවේ සන්නිරෝග ඇත්නම්, දහඅට පෙළපාලි සමඟ සන්නි පිදේනි කැප කර රිද්දියාගය පැවැත්වීම.
- ඉර මුදුන් රීරියකාගේ දිෂ්ටි ඇත් නම් ඉරමුදුන් සමයම සහිත රිද්දියාගය පැවැත්වීම.

මේ අතර දරුවන් නැති ස්ත්‍රීන් සඳහා වඳ කුමාර හෙවත් සන්නි කළු කුමාරයාගේ දිෂ්ටිය සමඟ දෙවි දෝෂ, ග්‍රහ අපල ඇතුළුව රීරි මහසොහොන් හා සන්නි යකුන්ගේ රෝග ලක්‍ෂණ ඇත්නම් මහ සන්නි කළු කුමාර සමයම නටනු ලබයි.

බෙන්තර පළාතේ අනුගමනය කරනුයේ මීට වඩා වෙනස් පිළිවෙතකි. එනම්, කලහක් වෙන් කිරීම යි. බිරිය ගැබ් ගත් විට ඇදුරකු ලවා නැවුම් මුට්ටියකට අවශ්‍ය පූජා ද්‍රව්‍ය දමා ගෙයි වහලේ හෝ වෙනත් තැනක හෝ කලය තැන්පත් කරයි. මෙය ඇප වීමකි. දරුවා ලැබීමට පෙර හෝ පසු හෝ ශාන්තිකර්මය පවත්වයි.

බෙන්තර හා මාතර ශෛලි දෙකෙහි පූජාවිධි රටාවේ සමානකම් මෙන් ම වෙනස්කම් කිහිපයක් දැකිය හැකි ය.

රිද්දි යාගයේ නර්තන අංග -

- කුමාර සමයම් නැටීම
- හත්පද නැටීම
- රිද්දි සමයම් නැටීම
- ගිනි සිසිල
- පද නැටීම (දුම්මල පදය, බටගහේ පදය, ඊ ගහේ පදය, වටයක් පද එක් තිස් පෙළපාලි අතරට ගැනෙයි.)
- පෙළපාලි දැක්වීම හා කොතල නැටවීම
- චාමර පද නර්තනය
- ආතුරයාට සන්නි දෝෂ ඇත්නම් පමණක් පාලි හා සන්නි නැටීම වැනි නර්තන අංග සම්ප්‍රදායය දෙකෙහි ම දැකිය හැකි අතර බෙන්තර ශෛලියේ දී, ශාන්තිකර්මය ආරම්භයේ දී දෙවියන්ට මල් යහන් නැටීම දැකිය හැකි ය.

ගායනය අංග-

සියලු නර්තන අංග සඳහා ගායනය ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර,

- වීදි කැප කිරීම්
- පිදිවිනි පාවා දීම්
- කන්නලවු

වැනි ගායන අංග විශේෂිත වෙයි.

වාදනය අංග -

මඟුල් බෙර වාදනය, පින්බෙර වාදනය ඇතුළු සියලුම නර්තන, ගායන හා නාට්‍යමය පෙළපාලි සඳහා පහතරට බෙරය වාදනය කරනු ලබයි.

නාට්‍යමය අවස්ථා -

පූජාර්ථය පරමාර්ථ කර ගනිමින් පවත්වනු ලබන ශාන්තිකර්මවල දී විනෝදාස්වාදය අරමුණු නොවුව ද, රැයක් පහන් වන තුරු මෙකී කාර්යයේ නිරත ශිල්පීන්ගේ වෙහෙස මහන්සිය දුරු කර ගැනීමටත්, නරඹන්නන්ට වින්දනයක් ලබා දීමටත් නර්තන, ගායන හා වාදන අංග අතරට නාට්‍යමය අවස්ථා ද එක් කර ඇත. නාට්‍යමය අවස්ථාවක් යනු යම්කිසි සිද්ධියක් හෝ කථා ප්‍රවෘත්තියක් හෝ සංවාද, ගායන, වාදන, රූපණ මඟින් ඉදිරිපත් කිරීම යි. රිද්දියාගයෙහි නාට්‍යමය ලක්ෂණවලින් පරිපූර්ණ පෙළපාලි කිහිපයකි. නානුමුරය, කපු යක්කාරිය, දරු නැළවිල්ල ඒ අතරින් සුවිශේෂ වෙයි. පැදුරක් මත හිඳ දීර්ඝ වේලාවක් සංවාද ඉදිරිපත් කිරීමේ සුවිශේෂ අවස්ථාවක් දක්නට ලැබෙනුයේ කපුයක්කාරියේ දී ය.

ආංගික අභිනයේ මාර්ගයෙන් හෙවත් අංග චලන උපයෝගී කර ගනිමින් කරන අදහස් ප්‍රකාශනය සහිත නර්තන මේවාට අයත් වෙයි. සංවාද, කවි ගායනා, බෙර පද වාදන අනුව අදහස් ප්‍රකාශ කෙරෙයි. හඬ පාලනය කරගනිමින් අවස්ථෝචිත ව වැයෙන බෙර පද ද, ඒ අනුව චලනය වන දෙපා ද, හස්ත හා මුහුණේ උපාංග ඇතුළත් මෙම නාට්‍යමය අවස්ථා මඟින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට ලබා දෙනුයේ අපූර්ව රසයකි. මහත් ආනන්දයකි.

සැරසිලි -

රැගෙන දිග අටරියන් පුළුල ද සත් රියන්
මැන ඇදුරු සිටගෙන
පමණ දැන සිව් සාලිසක් කණු
එළන දඬු සතළොසක් අරගෙන
තොරණ තුන තුන දෙපස බැඳ පෙද
මුදුන් මාලේ දොරටු දෙකකින
පොරණ බස ලෙස තෝඩු ගොප්පන් සමග
නවමල් පාය සරසන

රිද්දි යාගයේ වීදි මණ්ඩපය සකස් කරන ආකාරය මෙවැනි කවි ගායනය මඟින් ඉදිරිපත් කරන අතර මෙහි ප්‍රධාන සැරසිල්ල (වීදි මණ්ඩපය) මල් මඩුව යි. රිද්දියාග මණ්ඩපය, රටයකුම් වීදිය යන නම්වලින් ද එය හැඳින්වෙයි. මෙහි තොරණ හතකි. ඒ රිද්දි බිසවුන් සත් දෙනා වෙනුවෙනි. මැද තොරණ නායක බිසව වෙනුවෙන් සැකසේ. එය මුදුන්මාල තොරණ යි.

මීට අමතර ව, මාතර සම්ප්‍රදායයේ දී,

- හැන්දෑ පිදේනි සඳහා කත්තිරික්ක හතරක්
- සූනියම් දෙවියන් උදෙසා සූනියම් වීදියක්

ආතුරයාට සන්නි දෝෂ ඇත්නම් සන්නි කීපයක් ගෙන්වීමට

- කපාල කුඩුවක්
- දහඅට පාලි තොරණ
- රෝග ලක්ෂණ අනුව දැරහැව, ප්‍රේත තටුව
- කුමාර සමයම සඳහා තැනෙන වටකුමාර වීදිය
- රීරි හැළිය සමඟ සැකසෙන රීරි පිදේනිය

- ඉර මුදුන් රීරි යකාගේ බැල්ම වැටී ඇත් නම් ඉරමුදුන් පිදේනිය, දියකෙළි පිදේනිය හා ඊට අයත් සැරසිලි
- සන්නි කළු කුමාරයාගේ බැල්ම වැටී ඇත් නම් සන්නි කළු කුමාර පිදේනිය
- මල් බුලත් පුටුව
- උනුනු පියන
- නව ගැබේ මල් බලිය
  (ආතුරයාගේ රෝග ලක්‍ෂණ අනුව අඹනු ලබන බලි ද දැකිය හැකි ය.)
- මහ කළු කුමාර බලිය (සන්නි කළු කුමාර බලිය)
- වඳ කුමාර බලිය සකස් කරනු ලැබේ.

මීට අමතර ව බෙන්තර සම්ප්‍රදායයේ දී හැන්දෑ පිදේනි තැබීමට පිදේනි මැස්සක් ද දෙවියන්ගේ කටයුතු සඳහා දේව යහනක් ද සකස් කෙරෙයි.

රංග භාණ්ඩ -

නානුමුරය සඳහා යොදා ගැනෙන සබන් කැල්ල, පනාව, තෙල් කුප්පිය, හවරිය, කරමාලය, තෝඩු, මල් තැල්ල, කැඩපත ආදිය, කපු යක්කාරිය සඳහා යොදා ගැනෙන කපුගස, කපු යන්ත්‍රය, ඉද්ද, රොද්ද, වවුන්න (වලුපත), වෙල්ලිය,නඩාව, වලුකුර, පෙට්ටිය ආදි උපකරණ, චාමර පද නැටීමට යොදා ගනු ලබන චාමර යුගල, දුම්මල කබල, කහදියර වළඳ ආදි රංග භාණ්ඩ ගොප් කොළ, කෙසෙල් පතුරු, කෙසෙල් බඩ ආදියෙන් සකසා ගනු ලබයි. කබල, කහ දියර වළඳ ආදි උපකරණ ගොප් කොළවලින් සරසා අලංකාර කර ගැනෙයි.

6.4.4 බලි ශාන්තිකර්මය

සිංහල බෞද්ධයෝ ග්‍රහ අපලවලින් මිදීමටත් මළගියවුන්ට පින්දීම පිණිසත් කපුටන්ට බත් දෙති. සමහර සිංහලයෝ අදත් කෑමට පෙර බත් ගුලියක් වෙන් කරති. වීරක ජාතකයෙහි කාක බත් යැයි සඳහන් වෙන්නේ මෙය යි. බ්‍රාහ්මණික සාහිත්‍යයේ කාක බලි හා සම්බන්ධ තොරතුරු දැක්වේ. අභිධානප්පදීපිකාවේ කපුටා හැඳින්වෙන්නේ බලි පුට්ඨා නමිනි.

නරවරයාට දෙනු ලබන තෑග්ගක් (බද්දක්) ලෙස බලි යන පදය දීඝ නිකායේ යෙදී ඇත. තවත් තැනක දෙවියන්ට කෙරෙන පිදවිල්ලක් ලෙස ද බලි විස්තර කරයි. රීස් ඩේවිඩ්ස් පඬිවරයාගේ අදහස අනුව බලි යනු රජු වෙනුවෙන් රාජ්‍ය භාණ්ඩාගාරයට ගෙවිය යුතු අනිවාර්ය බද්ද යි. බුද්ධ කාලීන සමාජයේ බලි යන පදය ව්‍යවහාර වී ඇත්තේ රජුට කැමැත්තෙන් දෙන තෑග්ගක් ලෙස හෝ අනිවාර්ය බද්දක් ලෙස හෝ බව සමකාලීන සාහිත්‍යයෙන් පැහැදිලි වේ. බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි භූතයන්, නාගයන්, යක්‍ෂයන් හා දේවතාවන් වෙනුවෙන් බලි පූජා කළ බව සඳහන් වේ. දෙවියන්, යකුන් හා ග්‍රහයන් වෙනුවෙන් පැවැත්වූ පුද පූජා බලි කම්ම යනුවෙන් හැඳින්වේ. වජ්ජීන් විසින් බලි පුදන ලද බව බුදුන් වහන්සේ දීඝ නිකායේ දේශනා කළ හ. එකී බලි පිදුවේ සාරානන්ද නම් යක්‍ෂයකුට බව කියැවේ.

පංච බලි පිදීමෙන් පිහිට ලැබෙන බව හා ලෙඩ රෝග සුව කර ගැනීමට දෙවියන්ට බලි පිදූ බව මහා සුතසෝම ජාතකයෙහි සඳහන් වේ. බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ ඇති පංච බලි අතර ඥාති බලි, ප්‍රේත බලි, රාජ බලි, අත්ථි බලි හා දේව බලි දක්නට ඇත. බලි සාහිත්‍යයේ විජය රජුගේ දිවි දොස් පහ කර ගැනීම සඳහා රජුගේ රුවක් තනා දිවි සමක් මත තබා බලි පූජාවක් කළ බව දැක්වේ. පොළොන්නරු යුගයේ නිශ්ශංකමල්ල රජුට බලි යාගයක් පැවැත්වූ බව සඳහන් වේ. මේ අනුව බලන කල බලි යනු පූජාර්ථයෙන් කරනු ලබන ක්‍රියාවක් වන අතර ඉන් යහපත් ප්‍රතිඵල ලැබෙන බව ද ඔවුන්ගේ විශ්වාසය යි.

බලි යාගය ආරම්භය හා සබැඳි ඓතිහාසික තොරතුරු

කෙනෙකුගේ ජන්ම පත්‍රයෙහි ග්‍රහ පිහිටීම් අනුව ඔහුට හෝ ඇයට හෝ උදා වේ යැයි සැලකෙන අශුභ ඵල සමනය කර ගැනීම සඳහා ග්‍රහයන් විෂයයෙහි පුද පූජා පවත්වා ඔවුන්ගෙන් සෙත් ශාන්තිය ඉල්ලා සිටීම ශ්‍රී ලංකාවේ බලි සම්ප්‍රදායයෙහි පොදු ලක්‍ෂණය යි. මෙකී අරමුණු පෙරදැරි කර ගනිමින් ප්‍රායෝගික වශයෙන් යම් යම් සුවිශේෂ අනන්‍ය ලක්‍ෂණයන්ට යටත් ව උඩරට, පහතරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදාය තුනෙහි ම බලි යාගය පැවැත්වේ.

කෝට්ටේ යුගයට පෙර බලි පැවති බවට සාක්ෂ්‍ය ඇතත්, ලක්දිව බලි උපතට කෝට්ටේ රාජධානි සමයේ විසූ ශ්‍රී රාහුල සහ වීදාගම හිමිවරුන් සම්බන්ධ බවට ජනප්‍රවාදයක් ද සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි ම දක්නට ඇත. තොටගමුවේ රාහුල හිමියන් කල ඉන්දියාවෙන් ආ රාමචන්ද්‍ර නම් බ්‍රාහ්මණ පඬිවරයා බලි පූජා පවත්වමින් මේ රටේ සැම තැනක ම සංචාරය කළ අතර එය වැළැක්වීමට රාහුල හිමියෝ උපක්‍රමයක් යොදවා බලියක් අරින්නට කීහ. වීදාගම හිමියන් ලඝු ලේඛනයෙන් බමුණා පෙර දින කළ ශාන්තිකර්මය ලියා ගත් බව මතයකි. පසු දින මේ යාගය බලා සිටි රාහුල හිමියෝ ශිෂ්‍ය වීදාගම හිමි කැඳවා බලි ගැන ලියා ඇති පුස්කොළ පොත් ගෙන එන ලෙස කීහ. අපේ රටෙත් ඒ හා සමාන බලි ක්‍රමයක් ඇති බව පවසා බ්‍රාහ්මණ පඬිවරයාගේ සේවය අවශ්‍ය නොවන බව හැඟවීමෙන් අනතුරු ව පඬිවරයා නැවත එම බලියාග නොකළ බව ජනප්‍රවාදයේ පවතී. අනතුරු ව බමුණු ක්‍රමය අනුව තිබූ බලි යාගයට බුදු ගුණ ඇතුළත් කොට වීදාගම හිමියන් විසින් විධිමත් ලෙස බලියාගය සකස් කරන ලදි. ඇබිත්තයකුට මෙම ශාස්ත්‍රය ඉගැන්වීමෙන් අනතුරු ව ඔහුගෙන් බලි පරපුර ඇති වූ බව කියැවේ.

බලි ක්‍රමය භාරතීය බ්‍රාහ්මණ යාග ක්‍රමය අනුව සිංහල බෞද්ධ ලක්ෂණවලින් වඩාත් කලාත්මක කොට නිර්මාණය කිරීමට ඉටා ගත් වීදාගම හිමියෝ බ්‍රාහ්මණ බලි යාගයෙහි නොවූ නවාංග ලෙස ගායනය පිණිස බුදු ගුණ කවි, වෘත්ත රාශියක් අනුව ප්‍රබන්ධ කර බලි රූප මැටියෙන් අඹා වර්ණ කර නර්තනය, බෙර වාදනය ඊට එක් කළහ. බෞද්ධාගමික ලක්ෂණ ඇතුළත් ව කෝට්ටේ අවදියෙහි බිහි වුණු මෙම බලි යාගය උඩරට, පහතරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදායවල ඇදුරන් අතට පත් වීමත් සමග තත් සම්ප්‍රදායයන්හි අන්තර්ගත ආවේණික ලක්ෂණ සම්මිශ්‍රණය වී වර්තමානයේ පවත්නා තත්ත්වයට පත් ව ඇත.

ඓතිහාසික වශයෙන් බලි ශාන්තිකර්මයෙහි වර්තමාන උත්පත්තිය ශත වර්ෂ 5ක් තරම් ඈතට ගෙන යා හැකි වුව ද බලි ඇදුරෝ තම යාග කර්මවල දී බලි උපත දිගු ඉතිහාසයකට උරුමකම් කියන බව පවසති. එයින් පෙනී යන්නේ බලි උපත පිළිබඳ ව සාහිත්‍ය වශයෙන් හෝ එක් මතයක් නොමැති බව යි. පහත සඳහන් බලි උපත් විමසීමෙන් එය අපට පැහැදිලි වේ.

1. ලිච්ඡවි කුමරකු සම්බන්ධ බලි උපත
2. බුදුන් කල තුන් බිය වන් කල විශාලාවේ බලි උපත
3. විජය කුවේණි කල බලි උපත
4. මහා සම්මත රජුන් කල බලි උපත

බලි උපතේ විශේෂ අසූ සාරදහක් ඇති බවත් ඇතුළු පන්තියේ බලි හැටනව දාහක් ද පිට පන්තියේ බලි පහළොස් දාහක් ද ඇති බවත් පාරම්පරික මතය යි. මේ හා සම්බන්ධ විවිධ මත විද්වතුන් පළ කර ඇත. ඒ ඒ ග්‍රහයන් සඳහා නියම වූ වර්ණ තිබේ. එහි නියමයන්ට අනුව බලි රූප වර්ණ ගැන්විය යුතු ය. ගුරුගල්, පොල්කටු අඟුරු, මකුලු මැටි හා කොළ වර්ග ආදි පරිසරයෙන් ලබා ගන්නා විවිධ ද්‍රව්‍යවලින් ඔවුහු බලි වර්ණ ගැන්වීමට පාට සකස් කර ගනිති. මේ අතර,

- ඉරුට - රත් පැහැය
- සඳුට - ළා දම් පැහැය
- සිකුරුට - සුදු පැහැය
- බුදට - සුදු පැහැය
- අඟහරුට - නිල් පැහැය
- ගුරු - රන් පැහැය
- රාහු - සුදු පැහැය
- කේතු - රන් පැහැය
- සෙනසුරු - නිල් පැහැය

ආදි වශයෙන් ග්‍රහයන්ට අයත් වර්ණ ද පවතී.

බලි පැවැත්වීමේ දී ඇදුරාගේ වම් අත අත් මිණියක් ද දකුණත පුවක් මල් කිනිත්ත ද ඇති ව ගායනයට මුල් තැනක් දෙමින් චලනයේ යෙදේ. සැම විට ම කවිය අවසානයේ ආතුරයාට සෙත් කිරීම සිදු කෙරේ. බලි යාගයෙහි යෙදෙන ඇදුරා පස්පවින් වැළකුණු ගුණ ධර්මයන්ගෙන් හෙබි නිසි දේහ ලක්ෂණවලින් යුත් අයකු විය යුතු ය.

රැබර ගුණ වඩමින් බර රඳනා - ගෝමර ළැමදේ ඉසමින් දිලෙනා
ඒ හැර නිබඳ ව පන්සිල් රකිනා - මේ සැටි ගුණ ඇදුරන් කැඳවමිනා

"අතපය බරවා කොර බිහිරෝ ඇති
දත සුදු සෝ ගඳ දද ඇ ලෙස ඇති
ඇස නිති කෙළ කබ බොල්ලෑ දත් ඇති
බලි ඇරුමට මේ ඇදුරෝ නොගනිති"

බලි ඇදුරා යනු විශේෂිත පුද්ගලයෙකි. ඔහු තුළ දක්ෂතා රාශියක් තිබිය යුතු ය. ගායනය, නර්තනය, චිත්‍රණය, ඇඹීම, තෙළීම ආදි දක්ෂතා පමණක් නොව ගොප් කොළයෙන්, කෙසෙල් පතුරෙන්, හබරල කොළයෙන් මෙන් ම පරිසරයේ ඇති කවර හෝ භෞතික වස්තුවකින් කලාත්මක නිර්මාණයක් කිරීමේ දක්ෂතාව බලි ඇදුරා සතු විය යුතු වේ.

බලි ඇදුරාගේ රංගවස්ත්‍රාභරණ කට්ටලයේ ද සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයේ ම සමානකම් දක්නට ඇත. ඉණට අඳින සුදු සේලය වටා ඉණෙහි රතු රෙද්දක් සහ හිසට උරමාලයක් බැඳීම බෙල්ලට ඇට වැලක් (නවගුණ වැලක්)පැලඳීම සාමාන්‍ය සිරිත වේ. සබරගමු උරමාලයේ දෙපසට වැටෙන රෙදි පොටවල් දෙකෙන් උඩරට සහ පහතරට රංගවස්ත්‍රාභරණ කට්ටලයෙන් වෙනස් වූ ස්වරූපයක් දිස් වෙයි. හිසට රෙදිකඩ බඳින ආකාරය අනුව සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි අනන්‍යතාව හඳුනාගත හැකි ය.

බලි ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමට හේතු

ග්‍රහයන් සඳහා කරන ප්‍රධාන ම ශාන්තිකර්මය බලි ශාන්තිකර්මය වේ. මිනිසාගේ උත්පත්තියට අනුව පැවතෙන ග්‍රහබල පැවැත්මේ අසුභ භාවය ද ආපෝ, තේජෝ, වායෝ, පඨවි, ආකාශ යන පංච මහා භූතයන් එක් එක් ස්ථාන කරා ගමන් කරන විට ඇති වන්නා වූ නොයෙකුත් අපල උපද්‍රවද දුරු කර ගැනීමට බලි ශාන්තිකර්මය පැවැත්වීම මිනිසුන් අතර ජනප්‍රිය ය. මිනිසාගේ පරම ආයුෂ අවුරුදු 120 ලෙස සලකා ජ්‍යොතිෂය අනුව එකී කාලය ග්‍රහයන් අතර බෙදා ඇත.

ආතුරයාගේ ග්‍රහ පිහිටීමේ ඇති අපලවල ස්වභාවය අනුව එනම් මහ දශා, අන්තර් දශා, ඒරාෂ්ටක දශා ආදි අපලවල ස්වරූපය අනුව බලියක් කළ යුතු යැයි නියම කෙරේ. බලි නියමයේ දී ඔත්තේ සංඛ්‍යා මත පිහිටීම විශේෂයකි. ආතුරයාට අශුභ මහ දශාවක් නම් එයට ප්‍රධාන බලියක් ඇති හෙයින් ඒ සමඟ බලි 3,5,7,9 ආදි වශයෙන් නියම කෙරේ. හිරුට කාල මූර්තු බලියත්, සඳුට වායු රාක්ෂ බලියත්, අඟහරුට අනාය කල්‍යාණි බලියත් වශයෙන් බලි රාශියකි.

අද්‍යතන සමාජයේ විවිධ හේතු පදනම් කරගෙන බලි ශාන්තිකර්ම පැවැත්වේ. මෙම බලි ශාන්තිකර්මවල බෞද්ධාගමික ආශීර්වාදයක් ද අන්තර්ගත වන බව දක්නට ලැබේ. දරුවන් ලැබෙන්නට සිටින මවක තුළ ඇති අයහපත් මනෝභාවයන් මෙන් ම අපහසුතා මඟහරවා ආශිර්වාද කිරීම ද ගැබසෙත් බලිය වැනි බලි ශාන්තිකර්ම මගින් අපේක්ෂා කෙරේ.

කළඑළි මංගල්‍යයක් අවසානයේ බලි ශාන්තිකර්මයක් පවත්වා ග්‍රහ අපල දුරු කර ආරක්ෂාව, මානසික සුවය ලබා ගැනීමට ඇතැම්හු පුරුදු වී සිටිති. අවශ්‍යතා මත අඹනු ලබන බලි වර්ග කිහිපයකි. වැස්ස ලබා ගැනීමට සුභූත බලිය/වර්ෂාධිපති බලිය, කඨිනා බලිය, විසිපස් ගැබ් මල් බලිය බලි වර්ග සඳහා නිදසුන් ය.

බලි ශාන්තිකර්මය හා බැඳි චාරිත්‍ර

උඩරට, පහතරට, සබරගමු යන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි බලි ශාන්තිකර්ම චාරිත්‍ර අතර විවිධ අනන්‍ය ලක්ෂණ ඇති වුව ද සමස්තය ගත් කල පූජා විධි රටාවේ සමානත්වයක් දක්නට ඇත.

- බලි මඩුවක් තැනීමට ප්‍රථම බලි කපක් සිටුවීම
- දින නියම කිරීම
- ද්‍රව්‍ය තීරණය කිරීම
- බලි මඩුව තැනීම
- බලි මැස්ස තැනීම
- බලි ඇඹීම සඳහා මැටි සොයා ගැනීම

- අටමඟල සකස් කිරීම
- බලි ඇඹීම සහ වර්ණ ගැල්වීම
- නේත්‍රා තැබීම
- කඩතුරා ඇදීම
- බලි ඇදුරා යාගයට පේ වීම
- ආතුරයා යාග මණ්ඩපයට ගෙන යාම
- පහන් දැල්වීම (බුදුන් ප්‍රමුඛ ත්‍රිවිධ රත්නයට)
- පහන් පූජාව (ආතුරයා ලවා පහන් දැල්වීම දෙවියන්ට, ග්‍රහයන්ට)
- ආවැඩීම සඳහා කන්‍යාවන් ආතුර දෙපස පැදුරෙහි වාඩි කරවීම
- පන්සිල් ගැනීම
- මඟුල් බෙර වාදනය
- නමස්කාර ශ්ලෝක ගායනය කිරීම
- ආතුරයාට සෙත් පැතීම (ශාන්ති රත්න මාලයෙහි කවි ගායනා)
- බ්‍රහ්මණ්ඩේ කවි සන්න කොටස් කීම
- බලිවලට දුම් ඇල්ලීම, විලක්කු ගැසීම
- ආවැඩීම (ආතුරයාට)
- පිරිත් හුය කවි ගායනය
- ශ්‍රියා කාන්තාව මල් බුලත් පුටුවට වැඩම කරවීමට කවි කීම
- අෂ්ටමංගල වස්තු දෙපය තැබීම
- කඩතිර කවි කියමින් බලි දැක්වීමට කඩතිරය ඇරීම
- පිරිත් පැන් ඉසීම හා එහි ආරම්භය පිළිබඳ කවි කීම
- බලි දැක්වීම (ඇදුරා ආතුරයාට බලි කවි අසන්නටත් බලි දකින්නටත් සැලැස්වීම)
- සිරසපාද කවි කීම
- අටමඟල පැගවීම
- ග්‍රහයන්ට නමස්කාර ග්‍රහපන්ති කවි කීම
- බලි මඩුපුරය කවි කීම
- බලි ඇඹුම් කවි ගායනය
- දෙවිවරුන් හා ග්‍රහයන් පිටත් කර හැරීම
- දිවි දොළ සැහැල්ලු සහ කවි පන්ති කීම (සත් දවසට කවි, හෝරා හතට කවි, දොළොස් රාශියේ කවි, සත්විසි නැකතට කවි, අට විසි නැකතට කවි, දස මහා දෝෂයේ කවි, අසූ මහා දෝෂයේ කවි, මහා සිරසපාදය, උණ වීදිය කවි, විශාලා ශාන්තිය හා රතන සූත්‍රය කවි හා සෙත් පැතීමේ කවි)
- බලි ඉගිල්ලීම
- ආතුරයා ගෙට යැවීම
- ග්‍රහ අපල දොස් දුරු කිරීමට බලිය ආරම්භයට පෙර සිට ම ජප කරන ලද යන්ත්‍ර තිබේ නම් ආතුරයාගේ ඇඟ පැලඳීම
- නිවසේ හෝ වත්තේ හෝ අටකොන ආරක්ෂා කිරීම

බලි ඇදුරන්ගේ චාරිත්‍ර අතර ආරම්භක චාරිත්‍ර ඉතා සුවිශේෂ වේ. පිරුවට ඇඳගත් බලි ඇදුරෝ නිර්මාංස ආහාර ගෙන පිරිසිදු වී බලි මඩුවට ඇතුළු වෙති. කඩතිරයට ඉදිරියෙන් බිම පැදුරක් එළා ඇත. එහි දෙපස බත්, පැන්, තැටි දෙකකි. ආවැඩීමට කන්‍යාවෝ සතර දෙනෙකි. ආතුරයා පැදුර උඩ වාඩි කරවනු ලැබේ. ඇදුරන් විසින් සෑම බලියක් අසල ම පහන් දල්වනු ලැබේ. පළමු ව ගුරුවරුන්ගේ අවසර ගෙන ශාන්තිකර්මය ආරම්භ කරයි.

''බලි බලලා කියන කියමන් අසා සෙත ලබා ගන්නට'' යැයි ආතුරයාට දන්වනු ලැබෙයි. අතට මිණි ගෙඩිය ද ගෙන ''බ්‍රහ්මාරක්ෂාවට ආවඩා ආයුබෝ වේවා, ජීවිතාරක්ෂාවන්ඩ ආවඩා ආයුබෝ වේවා, ආයුරක්ෂාවන්ඩ ආවඩා ආයුබෝ වේවායි'' අත්මිණිය සලා සෙත් පතනු ලැබෙයි. කන්‍යාවෝ පුවක් මල් කිනිත්ත පැන් තැටියට දමා ආයුබෝ වඩති. මෙහි දී බොහෝ විට ඇදුරාගේ අත්මිණිය නොමැති අතින් අභය මුද්‍රාව සංකේතවත් කෙරේ. අනතුරු ව ආයු දෙවියෝ ආයු දී, නුවන් දෙවියෝ නුවණ දී, බල දෙවියෝ බලය දී ආතුරයන්ට සෙත් කෙරෙත්වා යි පතති.

බලි ශාන්තිකර්මයෙහි ගායනය සහ වාදනය

බලි ශාන්තිකර්ම ගායනය හා වාදනය පිළිබඳ ව විමසා බැලීමේ දී සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි ම සුවිශේෂ ගායන හා නාද මාලා භාවිත කරන අතර අදාළ සාම්ප්‍රදායික වාදන භාණ්ඩ යොදා ගෙන ඇත. ගායනයට මුල් තැනක් ගත් බලි ශාන්තිකර්ම සමග බැඳුණු ගීත සාහිත්‍යය ප්‍රමාණයෙන් ඉතා විශාල ය. විවිධ තිත් ප්‍රභේදයන්ට අනුව ගායන විශේෂ තිබුණ ද සරල චලන රටාවක් අනුගමනය කර ගැනේ.

අෂ්ටක ගායනය (බුදු ගුණ ගායනය ප්‍රධාන වේ)

ග්‍රහ පන්ති කවි - ග්‍රහයන් නව දෙනාට ආරාධනා කරන කවි, දේශ, විමාන, වාහන, භෝජන, වර්ණ, ආහාර ආදිය හැඳින්වෙන කවි ගායනය

සිරසපාද කවි - ආතුරයාගේ හිසේ සිට පාදාන්තය තෙක් වැදී ඇති දෝෂ දුරු කිරීමට ගයනු ලබන කවි

කඩතුරා කවි - ආතුරයා හා බලි මණ්ඩපය අතර ඇති කඩතුරාව ඉවත් කිරීම සඳහා කියන කවි

බලි මඩුපුරය - බලි මඩුවේ සැරසිලි පිළිබඳ කවි

ඇඹුම් කවි - එක් එක් බලියේ ස්වභාවය පිළිබඳ වර්ණනා කෙරෙන කවි

හිංහතර කවි - යම, වායු, කාල, මුර්තු යන හිං හතර පිළිබඳ විස්තර කෙරෙන කවි ආදී වශයෙන් ගායනය කෙරේ.

ගායනයට මූලික තැනක් දී වාදනය කළ යුතු බැවින් හඬ පාලනය කොට බෙර වාදනය කිරීමේ සිරිත බලි බෙර නමින් ප්‍රචලිත ය.

ජය මංගල කවි

එදිව නෙතේ දැක සතතේ තිලෝ සතේ ගොඩ ලන අදිටන් බල
ලොවට මෙතේ කළ සතතේ දෙසු පිරිතේ අනුහස් පෙරුමන් බල
සකල ගතේ දොස ඉවතේ ගහල පතේ කොට රඳන ලෙසින් ජල
මෙඔබ වෙතේ සිරි සැපතේ සලසවතේ සව්සිරි ජය මංගල

දිගු වරලේ පැසුණු කලේ වැදුණු කලේ සුත සෝම රජුන් කල
යස නිමලේ මුනිඳු ලොලේ රැකි සීලේ අනුහස් පෙරුමන් බල
එතෙද බලේ පැ මෙ කලේ ඉසි වරලේ තිබු විත ඇත් නම් පල
ඇඳපු ජලේ ඉර සේ රලේ අද මෙකලේ සලසව් ජය මංගල

ග්‍රහපන්ති කවි -

ඉන්ද්‍ර දිගට අධිපති ව ම ඉරු දෙවි මන නන්දා
රන් සිරිවැස සුරත දරා රථ වාහන යෙන්දා
කොකුමෙන් භෝජන වළඳා සපිරුණ මන නන්දා
ඉන්ද්‍ර දිගින් ඉරු වඩිනට නමා සිරස වැන්දා

අග්නි දිගට අධිපති ව ම කිවි දෙවිමන නන්දා
රන් චාමර සුරත දරා ගව වාහනයෙන් දා
වෙඩුරෙන් භෝජන වළඳා සපිරුණ මන නන්දා
අග්නි දිගින් කිවි වඩිනට නමා සිරස වැන්දා

බලි ශාන්තිකර්මයේ ඒ ඒ ග්‍රහයන් සඳහා වෙන්වූ වෘක්ෂ හැඳින්වෙන කවි -

හිරුට ඉඹුලය කිවිට කරඳය කුජ කොළොන් විමනෙහි වැසෙන්නේ
පණිඳු වැටකෙය ශනිඳු නුගට ය සඳු දිවුල් විමනක වැසෙන්නේ
බුධට කොසඹය ගුරුට බෝ වන කේතු රඹ විමනෙක වැසෙන්නේ
තම තමන් තම විමානෙන් බැස නවග්‍රහ දෙවි ආයුෂය දෙන්නේ

රාහු ග්‍රහයාට -

නිරිත කොන යුතා මල් මල් සුවඳැති වැටකේ වන වෙතා
උරග පෙණ ලතා දුල් වන් පාටින් මැණික හිමි වෙතා
තලද කිරිබතා ලොල් ලොල් වඩවන සිතට රුචි වෙතා
පණිඳු දෙති සෙතා සුන් සුන් කර දොස මෙ ඔබට සෙත් දෙතා

සිරසපාද කවි -

සිරස සවන් යුග මුඛ තුළ බෙල්ලේ
දෙවුර දෙවැළමිට අත දස ගිල්ලේ
බඩ උකුළ ද දණ කෙණ්ඩ දෙවල්ලේ
දොස හැර පලයන් පතුල සියල්ලේ

කඩතුරා කවි -

සිද්ධ මුනිඳු වැඩ හිඳ බෝ මුල විදුරාසන
යුද්ධ කරන්නට වසවතු ඇවිදින් සිටගෙන
වැද්ද නොදී හැම පිරිපත දුරලා හරිමින
බුද්ධ රත්න අනුහසයෙන් කඩතිර හරිමින

බලි මඩුපුරය -

බලි මඩුව කෙලෙසින - සරසනු නියම ලෙසකින
බඳවා උඩු වියන - එතැන සරසා නොයෙක් ලෙසකින

තනා බලි මඩුවක් - වටින් ඇද තිරයක්
බැඳලා උඩට වියනක් - තැබුව රන්කොත් උඩට නවයක්

ඇඹුම් කවි -

තුඹසක මැටි රැගෙන - කිරි පැන් හඳුන් සමඟින
ඒ මැටි අනාගෙන - තබවු බලියට මැටි ලකුණ දැන

මුදුන පටන් දෙව්රුව අඹමින නොලෙසා
ළමැද පටන් අඹ කන්‍යා රුව නොලෙසා
සිවුකොන හිං හතර නව ග්‍රහයන් නොලෙසා
සිව් සාලිස් වට කර උරගුන් නොලෙසා

හිං හතර -

ගතත් රත් පැහැ සිවු අතින් සැදි රකුසු විලසින් බබළනා
සුරත් ගත් කඩු හිස් කපාලා වමත මුගුරක් දරමිනා
වෙසෙන රථ පිට අය ද හිමි ගිනි කොනේ රන්වන් ලබමිනා
දෙවන් සව්සිරි මෙයට හිං දෙවි ආතුරන් රැක දින දිනා

07 පරිච්ඡේදය

7.0 බහුවිධ සංස්කෘතිකාංගවල වටිනාකම්

7.1 සිංහල හා ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම්වල සුවිශේෂ ලක්ෂණ -

අපේ මුතුමිත්තන් තමන්ගේ ජීවන වෘත්තිවල නියැළෙන විට දැනුණු නොයෙක් දුක් වේදනා ප්‍රකාශ කළේ කවියෙනි. එම කවි පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී ඒවා ලියැවී ඇත්තේ ගැමි ඇදහිලි හා විශ්වාස, විනෝදාස්වාදය මෙන් ම රසවින්දනය පදනම් කොටගෙන බව පැහැදිලි වේ.

පසුකලෙක දී ගැමි වෘත්තිවල නියැළෙන විට චලනය ද නිර්මාණය කොට තිබේ. ගැමි කවි හා නැටුම එක්තැන් වූ කල ගැමි නැටුම් බිහි වී තිබේ. මේ තත්ත්වය සැම රටකට ම, ජාතියකට ම පොදු වූවකි. අප රටෙහි පවතින සිංහල ගැමි නැටුම්වලට මෙන් ම ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම්වලට ද මෙම තත්ත්වය පොදු ය.

සිංහල ගැමි නැටුම් ගත් කල සැම ගැමි නැටුමක් ම ආරම්භයේ දී බුද්ධ, ධම්ම, සංඝ යන ත්‍රිවිධ රත්නයෙන් හෝ දෙවියන්ගෙන් හෝ අවසර ගත් බව කවිවලින් පැහැදිලි වේ.

''වරම් වරම් ඉර සඳ දෙවි අතින් වරම් ....'' (ගොයම්)
''මල් මාලා සොඳ වරම් ලබනවා ....'' (කුලු)
''බෝ අත්තට වැඳ සිරස නමන්නේ ....'' (ලී කෙළි)

කරගම් (කරහම්) නර්තනය ඉදිරිපත් කරනුයේ අම්මාන් දේවතාවිය සම්බන්ධ කර ගනිමිනි. ලෙඩ රෝග පැතිරෙන කාලවල දී රෝග නිවාරණය පිණිස අම්මාන් දේවිය ගෙන් ගෙට යන බවත් එයින් ලෙඩ රෝග නිවාරණය වන බවත් ද්‍රවිඩ ජනතාවගේ දැඩි විශ්වාසය යි. මෙම නර්තනය සඳහා කොහොඹ කොළ සහිත කළයක් භාවිත කෙරෙයි. මේ අවස්ථාවල දී දේව භක්තිය දනවන ගීත උපයෝගී කරගැනෙයි. මෙහි දී භාවිත වන පද මෙන් ම ඇඳුම් ද සරල ය.

එසේ ම කාවඩි නර්තනය මුරුගන් දෙවියන්ට භක්තිය ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා ඉදිරිපත් කරයි. මුරුගන් දෙවියන් සඳහා පූජා භාණ්ඩ රැගෙන ගිය කඳ සිහිපත් කරමින් කාවඩිය නිර්මාණය වී ඇති බව කියැවේ. කාවඩි වර්ග කිහිපයකි.

තවිල් බෙරය හා නාගස්වරම් යන භාණ්ඩවලට සමාන භාණ්ඩ වාදනය සමග මුසු කර ගන්නා සංගීතය පදනම් කර ගනිමින් කාවඩිය සමබර ව තබා ගනිමින් තම විවිධ දක්ෂතා පෙන්වමින් නර්තනය කෙරෙයි. මේ සඳහා වැඩි වශයෙන් දායක වන්නේ පුරුෂ පක්ෂය යි. භාර භාර ඔප්පු කිරීම සඳහා කරන අතර අවසානයේ දානයක් දෙනු ලබයි. කාවඩි නර්තනයේ ද සරල ඇඳුම් මෙන් ම සරල පද යොදා ගැනීම දැකිය හැකි ය.

මීට අමතර ව වෘත්ති පදනම් කර ගෙන නිර්මාණය වූ සිංහල මෙන් ම ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම් දැකිය හැකි ය. ගොයම්, කුලු, මෝල්ගස් මෙන් ම අරිවුවෙට්ටු, සුලකු, කොළඳු පරිත්තාල් ඊට නිදසුන් ය.

තම ජීවන වෘත්තිය වූ කෘෂිකර්මාන්තය පදනම් කරගෙන නිර්මාණය වූ අරිවුවෙට්ටු නර්තනය මඟින් වී ඉසීම, ගොයම් කැපීම ආදිය නිරූපණය කෙරේ. ඉතා සරල ඇඳුම් ආයිත්තම්වලින් සැරසී සරල පද යොදාගනිමින් සංගීතයට අනුව කෙරෙන රංගනයකි. අනතුරු ව වී පෙළීම සඳහා භාවිත වන කුල්ල රැගෙන කරන "සුලකු" නර්තනය ද ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුමකි.

වතු ආශ්‍රිත ව ජීවත් වන ද්‍රවිඩ ජනයාගේ ජීවන වෘත්තියකි තේ දළු නෙළීම. ඒ අනුසාරයෙන් නිර්මාණය වූ ගැමි නැටුමකි කොළඳු පරිත්තාල්. උදෑසන තේ වත්තට යන කාන්තාව තම ඇඟිලි තුඩු හසුරුවමින් කඩිනමින් තේ දළු නෙළන්නී ය. මෙය අලළා සැකසුණු කොළඳු පරිත්තාලහි දී එම කාර්යයට

ගැළපෙන තාල, නාද රටා යොදා නිර්මාණය කළ සංගීතයකට අනුව නර්තනයේ යෙදෙයි. සරල පද යොදාගෙන ඇති අතර ඔවුන්ගේ සාමාන්‍ය ඇඳුමට සමාන ව ඇඳුම් නිර්මාණය කෙරෙයි.

සිංහල ගැමි නැටුම් ද ඒ හා සමාන ව වෘත්තීන් පදනම් කරගෙන නිර්මාණය වී ඇත. උදාහරණ ලෙස ගොයම් නැටුම ගත් කල කුඹුරු කෙටීම, වී ඉසීම, ගොයම් කැපීම, බැත ගොඩ ගැසීම ආදි මේ සියල්ල ම සරල බෙර පද, මාත්‍රා, කවි යොදා ගනිමින් නිර්මාණය කර ඇත. ද්‍රවිඩ නර්තනයන්හි සංගීතය ප්‍රධාන වන සේ ම සිංහල ගැමි නර්තනයන්හි කවි භාවිතය සුවිශේෂ ය. වෙනසකට ඇත්තේ ඒ ඒ සංස්කෘතියට ආවේණික රංග වස්ත්‍රාභරණ, බස්වහර, වාද්‍ය භාණ්ඩ හා රංග රටා ය.

අලංකාර කෙත සැදුවේ නරවර
ස්වයං ජාත රත් ඇල් ගෙන ගොඩ කර
සුදම් දිව්‍ය පුරයක් වැනි මනහර
ගොයම් සැදුණු සැටි අසනු ය විස්තර

වී කෙටීම පදනම් කරගෙන මෝල්ගස් නැටුම නිර්මාණය වී ඇත. පුරාණයේ ගෙන් ගෙට ගොස් වී කෙටීම, පිටි කෙටීම කර මුදල් උපයා ගත් කාන්තාවෝ සිටියහ. ඒ අනුසාරයෙන් මෝලෙන්, දෙමෝලෙන් වී කෙටීම නිරූපණය කරමින් ඒවාට කවි කියමින් බෙර වාදනයට අනුව මෝල් ගස් නැටුම නිර්මාණය විය. මේ සඳහා ද රංගවස්ත්‍ර භාවිත කෙරෙයි. සරල පද යෙදීම මෙහි දී ද දැකිය හැකි ය. මෝල් ගස පිළිබඳ ව ලියවුණු ශාන්තිකර්ම කවියක් පහත සඳහන් වේ.

දිවි කදුරු ද ගස එතැන තිබෙන්නේ
සත් වියතක් දිග මොහොල කපන්නේ
රන්විලි දෙකොනට සොඳින් තබන්නේ
සත් දින දොස හැර දෙපා තබන්නේ

තව ද වී පෙළීම, සහල් පෙළීම, ආදිය පදනම් කරගෙන කුළු නැටුම නිර්මාණය කර ඇත. ළඳුන් කුළු නැටුමට සැරසෙන ආකාරය පහත කවියෙන් පිළිඹිබු වේ.

මල් මාලා සොඳ වරම් ලබනවා
මල් මද දා සිට වරම් ලබනවා
මල් පත්තිනි සඳ අප රැක දෙනවා
කුලු නැටුමට අපි අද සැරසෙනවා

මෙවැනි සරල පද යොදා කවි නිර්මාණය කර ඇතුවා සේ ම සරල බෙර පදවලට ගැළපෙන සේ සරල පද යොදා ගනිමින් නර්තනයේ ද යෙදේ. සමාජීය අවශ්‍යතා හා විනෝදාස්වාදය සඳහා නිර්මාණය වූ නැටුම් ලෙස ලී කෙළි, කළගෙඩි, පතුරු, තාලම් සහ ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම් වන කෝලාට්ටම්, පින්නල් කෝලාට්ටම් සහ සෙම්බු හැඳින්විය හැකි ය.

ලී කෙළි නර්තනය ලී කැබලි 2ක් අතින් ගෙන සරල බෙර වාදනයට අනුව චාම් ඇඳුමකින් සැරසී කවි ගායනයට අනුව යෙදේ.

එක පඳුරෙන් ලී සයක් කපා ගෙන
එක උස ඇති සදෙනෙක් තෝරා ගෙන
ගුරුන් අතට දී ලී බෙදවා ගෙන
අපිත් කෙළිමු ලී දෙපිල සැදී ගෙන

ගැමි නැටුමේ දී භාවිත කවි සඳහා සරල බස් වහරක් යොදා ගත් බවට මෙම කවිය උදාහරණයකි. ලී කෙළි එසේ නිර්මාණය වීමේ දී, ද්‍රවිඩ ජාතීන් සංගීතයට අනුව කෝලාට්ටම් රංගනයේ යෙදුණු අතර මෙහි දී ද ඉතා සරල පද මෙන් ම සරල රංගවස්ත්‍ර දැකිය හැකි ය. පුරුෂයෝ වැඩි වශයෙන් තාණ්ඩව රංගනයේ යෙදෙති. සංස්කෘති දෙකෙහි ම විනෝදය පිණිස රඟනු ලබන්නකි.

එසේ ම සෙම්බු සහ කළගෙඩි නර්තනයන් ගත් කල සංස්කෘති දෙකේ ම ස්ත්‍රීන්ට පමණක් විශේෂ වූ රංගනයන් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. කළ හෝ සෙම්බු හෝ අතට ගත් සිංහල ළඳුන් කළ උකුළේ තබා ගනිමින්

සහ ද්‍රවිඩ කතුන් කළ හිස මත තබා ගනිමින් ලයාන්විතව ගමන් කරන ආකාරය රංගනයෙන් දැකිය හැකි ය. දියට බැසීම, දිය බීම, දිය නෑම, ජල ක්‍රීඩා කිරීම, නැවත දිය පුරවා ගෙන නිවෙස් බලා පිටත් වීම ආදිය අනුකරණාත්මක ව අවස්ථා තාලානුකූල ව මෙන් ම රිද්මානුකූල ව ද රංගනයේ යෙදේ. ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම්වල ඔවුන්ට ආවේණික වූ සංගීතයට අනුව නර්තනයේ යෙදෙන අතර සිංහල ගැමි නැටුම්වල දී ගායනය, බෙර වාදනය යොදා ගනිමින් රංගනයේ යෙදෙති. පහත සඳහන් කවියෙන් කළගෙඩි නැටුමට සැරසෙන ආකාරය කියැවේ.

කැකුළු තිසරු ඔසරියෙන් වසා	ගෙන
රැකුළු වළලු දෑතේ නද දී	ගෙන
මැඳලා පුස්කොළ තෝඩු තියා	ගෙන
කළ ගෙඩි නැටුමට යමු සැරසී	ගෙන

පුරාණයේ ජීවන වෘත්ති, විනෝදාස්වාදය, ආගමික පසුබිම යන කාරණ මත බිහි වූ මෙම නර්තනයන් මේ වන විට ඉදිරිපත් කිරීමේ අරමුණ බෙහෙවින් වෙනස් ආකාරයක් ගෙන ඇත. අද සියලු ගැමි නැටුම් සිදු කරන්නේ සමාජීය විනෝදාස්වාදය හා අවශ්‍යතා මත ය. එහෙත් එදා මෙන් ම අදත් සමූහයක් වශයෙන් නර්තනයේ යෙදීම සංගීතය/ගායනය සමඟින් නර්තනයේ යෙදීම, ගැමි නැටුම හඳුන්වන නම සහිත භාණ්ඩය රැගෙන නර්තනයේ යෙදීම, සරල පද යොදා ගැනීම, සරල රංග වස්ත්‍ර හා ආභරණ යොදා ගැනීම ආදිය දැකගත හැකි ය. මේවා ගැමි නැටුම්වල සුවිශේෂ ලක්ෂණ ය.

ද්‍රවිඩ ගැමි නැටුම්

කෝලාට්ටම්

ද්‍රවිඩ ජනයා හා බැඳුණු ජන නර්තන අතර එන ඉතා පැරණි නැටුම් වෙසෙසකි කෝලාට්ටම්. කාංචි පුරාණයේ ''සෙව්වායිමියර් කෝලාට්ටම්'' යනුවෙන් සඳහන් වන්නේ ද කෝලාට්ටම් වේ.

''කෝල්'' යනු කුඩා කෝටුවකි. ආට්ටම් යනු නැටුම යන අර්ථය දේ. ඒ අනුව කෝලාට්ටම් යනු කුඩා කෝටු ගෙන කරනු ලබන නැටුම යි. ලී ගැටෙන හඬ නිසා කෝලාට්ටම් ලෙස නම් කළ බවට මතයක් වේ. අත් දෙකට කුඩා ප්‍රමාණයේ ලී දෙකක් ගෙන ඒවා සට්ටනය කරමින් නර්තනයේ යෙදීම මෙම නැටුමේ විශේෂ ලක්ෂණය වේ. එම ලී කැබලි ඉතා ශක්තිමත් තද අරටුව සහිත දැවයෙන් සාදනු ලබයි. වතුකරයේ නම් තේක්ක දැව භාවිත කරන අතර මෙම ලී කැබලි මඩ යට දමා පදම් කර පුලුස්සා වේළාගත් පසු ව ඔපමට්ටම් කර ගැනේ. මේ නිසා මෙම දැව කොටස් ශක්තිමත් වන අතර මිහිරි ශබ්දයක් ද ලී සට්ටනය කිරීමේ දී ඇති වේ. පසු ව මෙම ලී කැබලි වර්ණ ගන්වනු ලැබේ. මෙම ලී කැබැල්ලක දිග සෙ. මී. 25ත් 30ත් අතර වේ.

දෙවියන් උදෙසා පවත්වන කෝවිල් උත්සවවල දී මෙම නර්තනය ඉදිරිපත් කරනු දැකිය හැකි ය. එමෙන් ම විවාහ උත්සව මෙන් ම විවිධ සංස්කෘතික උත්සව අවස්ථාවන්හි දී විනෝදය පිණිස කෝලාට්ටම් නටනු ලැබේ. රංග භූමිය වන්නේ කෝවිල් ඉදිරිපිට භූමිය නැතහොත් නිදහස් ඉඩකඩ ඇති භූමි ප්‍රදේශයකි. ප්‍රේක්ෂක ජනයා වටේ සිට කෝලාට්ටම් නරඹති.

කෝලාට්ටම් ස්ත්‍රී පුරුෂ භේදයකින් තොර ව රඟ දැක්වෙයි. ස්ත්‍රීන් පමණක් නර්තනයේ යෙදෙන අවස්ථාවන්හි දී කෝලාට්ටම් තරමක් ලාස්‍ය ලක්ෂණ දැක්වුව ද පුරුෂයන් නටන විට තාණ්ඩව ගති ලක්ෂණ පෙන්නුම් කෙරේ. බොහෝ විට ස්ත්‍රී පුරුෂ මිශ්‍ර නර්තනයක් ලෙස නටනු දැකිය හැකි ය. කෝලාට්ටම් වර්ග කිහිපයකි.

පින්නල් කෝලාට්ටම්

මෙය වට නැටුම් විශේෂයකි. සිංහල ජන නැටුම් අතර එන හවඩි දඟයා, ලී මල්ලිය නොහොත් ලණු දඟර නැටීමට සමාන වේ. පින්නල් කෝලාට්ටම් සඳහා භාවිත වන්නේ රෙදි පටි හෝ රිබන් ය. මෙය බොහෝ අවස්ථාවල ඉදිරිපත් කරන්නෝ කාන්තාවෝ ය. ඉහළ කෙළවර රිබන් පටි ගැට ගසනු ලබයි. ඉන් පසු ලී ගසමින් විවිධ රටාවලට නටමින් එම රෙදිපටි සියල්ල ඉතා අලංකාර ව ගොතනු ලැබේ. නැවතත් නර්තනයේ යෙදෙමින් ම පෙර තිබූ පරිදි ලිහා හැරීම ද මෙම නැටුමේ විශේෂත්වයකි. මෙය ඉතා අලංකාර,

නැරඹීමට ප්‍රිය උපදවන අවස්ථාවකි. පින්නල් කෝලාට්ටම් නැටීමට මනා පුහුණුවක් අවශ්‍ය වේ. කෝවිල් පූජා උත්සව අතර මෙම නැටුම බහුල ව දැකිය හැකි ය.

කාවඩි

කාවඩි නැටුම මුරුගන් දෙවියන් වෙනුවෙන් කරන භක්ති නර්තනයකි. මුරුගන් කෝවිල් ආශ්‍රිත ව දියුණු වූ ජන කලාවක් වන කාවඩි නර්තනය වතුකරයේ ද බහුල වශයෙන් පවත්වනු දක්නට ලැබේ. කාවඩි වචනය නිර්මාණය වී ඇත්තේ ''කාවතඩි'' යන පදයෙනි. කාව යනු ඔසවන යන අරුත දෙයි. තඩි යනු කෝටුව යි. ඒ අනුව ඔසවාගෙන යන කෝටුව යන අරුත කාවඩි යන පදයෙහි ගැබ් ව ඇත.

කාවඩි නර්තනය නිර්මාණය වීම සම්බන්ධ රසවත් පුරාවෘත්තයක් වේ.

සුර අසුර යුද්ධයේ දී දෙවියන්ට ප්‍රතිවිරුද්ධ වූ සුර පද්ම නම් අසුරයා දෙවියන් සමඟ කළ සටනින් පරාජයට පත් වේ. ඔහුට කිසි දිනෙක ජයග්‍රහණය කිරීමට නොහැකි පරිද්දෙන් මෙලෙස පරාජය කරනු ලැබේ. ස්කන්ද නමින් ප්‍රකට මුරුගන් දෙවියන් විසින් පරදවන ලද සුර පද්ම අසුරයා ගේ සෙන්පතියා වූ නිඩම්වේශ්වර කඳ කුමරුන්ගෙන් තමාට ජීවිත දානය ලබාදෙන මෙන්, අගස්ති නම් ඍෂිවරයා වෙතට ගොස් අයැද සිටියේ ය. ශිව ගිරි සහ සප්ත ගිරි නැමැති කඳු දෙක ඔසවාගෙන ධ්‍යාන ක්‍රීඩාවෙහි යෙදෙන්නේ නම් එය කරදෙන බව ඍෂිවරයාගේ පිළිතුර වූයෙන් යථෝක්ත කඳු දෙක දණ්ඩක දෙකෙළවර බැඳගත් නිඩම්වේශ්වර ධ්‍යාන ක්‍රීඩාවෙහි යෙදුණේ ය. එක් අවස්ථාවක ශරීර කෘත්‍යය සඳහා එය බිම තැබූ පසු යළිත් එය එසවීමට නොහැකි වීම නිසා විමසිලිමත් වූ නිඩම්වේශ්වරට දක්නට ලැබුණේ කුඩා කොලුවකුගේ වේශයෙන් ස්කන්ද කුමාරයන් කඳු අතර සැඟවී සිටින බව ය. සටන නැවත ඇරඹිණි. නිඩම්වේශ්වර මරුමුවට පත්විය. එහෙත් ස්කන්ද කුමාරයෝ නිඩම්වේශ්වරට පුනර්ජීවය ලබා දී තමන්ගේ සෙන්පති ධුරයට පත් කර ගත් හ. කාවඩි පූජාව ඇරඹුණේ මේ සිද්ධිය සිහිපත් කිරීමට ය.

කාවඩි නර්තනයේ දී කරපිට තබා ගන්නා මෙවලම කාවඩි කුඩුව නමින් හඳුන්වනු ලැබේ. එයින් සංකේතවත් කරන්නේ ශිවගිරි හා සප්ත ගිරි යන එම කඳු දෙක බවත් ඒ සිදුවීම කතරගම දෙවියන් හා බැඳුණු හෙයින් මොනර පිහාටු කාවඩියට එක් කළේ කඳ කුමරුවන්ගේ වාහනය මොනරා නිසා බවත් කියති. කාවඩි වර්ග ගණනාවකි. එම වර්ග අතරින් කිරි කාවඩි, භක්ති කාවඩි, පරවි කාවඩි, මත්ස්‍ය කාවඩි, ගිනි කාවඩි යන පහ පංච විධ කාවඩි ප්‍රභේදයන් ලෙස හැඳින්වෙයි.

කරහම් / කරගම් / කරණාට්ටම්

වතුකර ද්‍රවිඩ ජනයා අතර පවතින සාම්ප්‍රදායික ජන නැටුම් අතර කරණාට්ටම් නර්තනයට වැදගත් ස්ථානයක් හිමි වේ. කාලි, අයියනාර්, මුරුගන් ආදි දෙවිවරුන් වෙනුවෙන් කරනාට්ටම් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. සිංහල ජනයා අතර වන්දනයට පාත්‍ර වන පත්තිනි දේවිය ද්‍රවිඩ ජන සමාජයේ දී කන්නගී නමින් පුද පූජාවට පාත්‍ර වෙයි. කන්නගී දේවිය වෙනුවෙන් ද කරණාට්ටම් නැටීම සිදු කරනු ලැබේ.
කරණාට්ටම් නර්තනයේ අරමුණු රැසකි.

- දේව භක්තිය ප්‍රකාශ කිරීම
- දේව ආශීර්වාදය ලබා ගැනීම
- නියඟය වළක්වා වර්ෂාව ලබාගැනීම
- දෙවියන්ගේ ලෙඩ ලෙස සැලකෙන පැපොල, සරම්ප, වසූරිය ආදි ලෙඩ රෝග වළක්වා ගැනීම හා ඒවායින් ආරක්ෂා වීම

මෙම නර්තනයේ ආවේණික ලක්ෂණ වන්නේ කිසියම් බරක් සහිත කළයක් හිස මත තබා එය සමබර කරගනිමින් නර්තනයේ යෙදීම යි.

කුම්මි

කාන්තාවන් විසින් අතිශයින් ප්‍රිය කරන නර්තනයක් වන කුම්මි නර්තනය ඔවුන් සඳහා විශේෂ වූ ජන නර්තනයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. කුම්මි සපුරා විනෝදාත්මක ජන නර්තන විශේෂයක් වන නමුදු වැසි

ලබාගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් ද කුම්මි නටන අවස්ථා දක්නට ලැබේ. තාලය අවධාරණය කරගනිමින් අත්පුඩි ගැසීම මෙම නැටුමේ සුවිශේෂ ලක්ෂණය යි. නරඹන ප්‍රේක්ෂකයෝ ද අත්පුඩි ගසමින් නර්තකයන්ට සහයෝගය ලබාදෙති. නර්තන කණ්ඩායමේ සාමාජිකයන් අතර එකිනෙකා අත්පුඩි ගැසීම සිදු කෙරෙයි.

සිංහල ගැමි නැටුම්

ලී කෙළි නැටුම

යුද්ධ අභ්‍යාස ක්‍රම ආශ්‍රයයෙන් නිර්මාණය වී සැකසුණු ජන නර්තනයකි. දෑතට ගත් කුඩා ලී කැබලි 2ක් එකිනෙක ගසමින් විවිධාකාර වූ රටා මත කරනු ලබන අලංකාර නර්තනයකි. විවිධ නාද මාලා ඇසුරින් සැකසුණු බොහෝ ගායනා මේ සඳහා යොදා ගැනේ. උඩරට මෙන් ම පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයන්ට ආවේණික ගති ලක්ෂණවලට අනුව ගැයෙන බොහෝ කවි ලී කෙළි නැටුමේ දී ගායනය කෙරේ. අතීතයේ අංගම් සටන් කලාව හා බැඳි එක්තරා සරඹ විශේෂයක් ලෙස පැවති ලී කෙළි ආශ්‍රිත සටන් ක්‍රම අධිරාජ්‍යවාදී පාලනයත් සමඟ තහනමට ලක් වූ අතර කිසියම් නර්තනමය ආකෘතියකින් පාරම්පරික ව පවත්වාගෙන ඒමට ගත් උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ලී කෙළි නැටුම නිර්මාණය විය.

ඇම්බැක්කේ දේවාලයයේ බාල්කයක කැටයම් කොට ඇති ලී කෙළි නැටුමේ කැටයම එහි ඉතිහාසය පිළිබඳ ව සාක්ෂ්‍ය දරයි. එමෙන් ම නුවර යුගයේ නිර්මාණය කර ඇති මල්ලව පොර කරුවන් දක්වන බොහෝ කැටයම් අතර ලී කෙළි කරුවන්ගේ රූප රැසක් දක්නට ඇත. ලී කෙළි නැටුම ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපාර්ශ්වයට ම පොදු නර්තන ක්‍රමයක් ලෙස ව්‍යාප්ත ව පැවතිය ද එහි තාණ්ඩව ලක්ෂණ වඩාත් නිරූපණය වන්නේ පුරුෂ පක්ෂය රඟ දක්වන විට ය.

ලී කෙළි නැටිමේ දී භාවිතයට ගනු ලබන ලී කැබලි බොහෝ අවස්ථාවල දී කිතුල් ලීයෙන් නිර්මාණය කර ගැනීමට උත්සුක වන අතර ඉන් නිපදවන මිහිරිතම තීව්‍ර නාදය නැටුමට වඩාත් අලංකාරයකි. ලී කෙළි නැටුමේ තවත් විශේෂයකි ලී මල්ලියේ නැටීම, හවඩි දඟය, ලණු දඟරය යන නමින් ද හඳුන්වන්නේ එය යි. පෙරහැර අවස්ථාවල දී ඉදිරිපත් කෙරෙන මෙම අංගය ඉතා ආකර්ෂණීය එකකි.

ලී කණුවක ඉහළ කෙළවරේ ගැටගසන ලද ලණු පොටවල් ලී කැබැල්ලේ ගැට ගසාගන්නා නැට්ටුවෝ කිසියම් රටාවක් අනුව නර්තනය දක්වමින් ලණු කැරලි රටා වියති. මෙහි දි නර්තනය දක්වන්නේ වට නර්තනයක් ලෙස ය. නැවත පෙර පරිදි ම ලණු ලිහා දැමීම ද නර්තනයේ ම කොටසකි.

ලී කෙළි නැටුමේ දී ගායනය කරන කවි අතර කතරගම දෙවියන්ට කෙරෙන වන්දනා මානයක් ද අසන්නට ලැබේ. මීට හේතුව වන්නට ඇත්තේ අංගම් සටන් කරුවන් තම ආරක්ෂක දෙවි කෙනෙකු ලෙස කතරගම දෙවියන් කෙරෙහි විශ්වාසයක් තැබීම යි.

උදා - කදිර පුරේ යකු කඩවර.........

කුළු නැටුම

කුළු නැටුම දේශීය ගැමි නැටුම් අතර එන කෘෂිකාර්මික ජීවිතයේ තවත් එක් අංශයක් නිරූපණය කරන ජන නර්තනයකි. කුල්ල යනු ජන ජීවිතය හා අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් බැඳි තිබෙන උපකරණයකි. වී හුළං කිරීම,

වී පෙළීම, හාල් පෙළීම ආදි කටයුතු රැසක් කුල්ලෙන් ඉටු කර ගන්නා ගැමියෝ බට ලී පතුරුවලින් කුල්ල නිර්මාණය කර ගනිති. ප්‍රදේශීය වශයෙන් කුල්ලේ ප්‍රමාණය විවිධ වුව ද හැඩය බොහෝ විට සමාන ය. කුළු නැටුමේ දී ගැයෙන බොහෝ කවිවලින් අදාළ ක්‍රියාකාරකම් නර්තනයට බඳුන් කොට ඇත. කුල්ල සැදීමේ ක්‍රියාවලියේ සිට කමතේ සිදු වන ක්‍රියාකාරකම් සියල්ල එම කවිවලින් විස්තර වේ.

උදා -

- මොන ලී පතුරෙන් කුල්ල වියන්නේ
- බන්දවාන කුළු යතුරු තනාලා

කමත් භාෂා ව්‍යවහාරයේ දී කුල්ලට යොදනු ලබන තවත් නමකි යතුර.

කළ ගෙඩි නැටුම

සිංහල ජන නැටුම් අතර එන කාන්තා පක්ෂයට අයත් ජන නැටුමකි. දිය ක්‍රීඩාව ආශ්‍රිත චලන මේ සඳහා පාදක වී ඇත. ඉතා ලාස්‍ය චලන ඉදිරිපත් කෙරෙන මෙම නැටුමේ දී ගැයෙන ගායනය ද ඉතා සුමට බවක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. සිංහල කළගෙඩි නැටුමේ දී භාවිතයට ගැනෙන කළය මැටියෙන් තනා ගත් එකකි. කුඩා ගැහැනු ළමයි ක්‍රීඩාවක් ලෙස ද කළගෙඩි සෙල්ලම නටති. මාල කවි අතර එන කළගෙඩි මාලයේ කවි කළගෙඩි නැටුමට යොදා ගැනීම සිංහල ජන සමාජයේ භාවිත ක්‍රමය වෙයි. වර්තමානය වන විට කළගෙඩි නැටුම සඳහා භාවිත කවි නාද මාලා කිහිපයක් භාවිතයේ පවතී. ද්‍රවිඩ ජන සමාජයේ චෙම්බු යනුවෙන් ද හඳුන්වන්නේ කළගෙඩි නැටුමට සමාන ජන නැටුමකි. එහෙත් ව්‍යූහය ඊට සමාන නොවේ.

සිංහල ජන ජීවිතයේ ජලය හා බැඳි බොහෝ සිරිත් විරිත් කළගෙඩි නැටුමට කලාත්මක ව සම්බන්ධ කෙරේ. කළය තැනීමේ දී භාවිත ක්‍රමවේදය කළගෙඩි කවිවලින් විස්තර කෙරේ.

උදා - ලත් පමණට මැටි ඉදි කරවාගෙන

එමෙන් ම කළගෙඩි නැටීම ඉතා විනෝද ජනක ක්‍රීඩාවක් බව ද ගායනය කෙරෙන කවිවලින් කියැවේ.

උදා - පේළි සැදී අඟනෝ සැරසීලා

සාමූහික හැඟීම වඩ වඩාත් වර්ධනය කරවන මෙම ජන නැටුම සරල සුන්දර සිංහල ජන ජීවිතය විදහා දක්වන නර්තනයකි.

උදා - ඉහළ ඇදෙන ලණුවයි සිපගන්තේ
පහළ ඇදෙන ලණුවයි සිපගන්තේ
කොමළ දෑතේ නිය මල සිපගන්තේ
වතුර තබා අපි යමු ගේ පැත්තේ

පතුරු නැටුම

අඟල් තුනක් පමණ පළල අඟල් 16ක් පමණ දිගැති ලී පතුරක දිග අතට යෙදූ කුහර සහිත ව තනා ගන්නා පතුරෙන් සිරුරට තැළීමෙන් නිපදවන හඬ අත්පුඩි තැළීමට සමාන එකකි. පතුරු නැටුම ජන නර්තනයක් ලෙස සිංහල ජන සමාජයේ ජනප්‍රිය වීමට පටන් ගෙන දීර්ඝ කාලයක් ගත ව නැත. ආචාර්ය පියසාර ශිල්පාධිපති පතුරු නර්තනය ජන නැටුමක් ලෙස වේදිකාවට ප්‍රථම වරට නිර්මාණය කළ බව පිළිගැණේ. පතුරු නැටුම සඳහා පාදක වී ඇත්තේ සිංහල ජන ගායනා අතර එන විවිධ ජන නාදමාලා හා පද රටා ය.

උදා - ලොව සෙත් කරවන පත්තිනි සඳිනේ
සළුවක් අරගෙන සෙත් කරවමිනේ
වෙනසිත් නොතකා අප ගුරු සඳිනේ
පතුරුත් අරගෙන රඟ දෙමු තොසිනේ

ශරීරියේ විවිධ ස්ථානවලට පතුරෙන් තළමින් නර්තන චලන ඉදිරිපත් කිරීම පතුරු නැටුමේ ස්වභාවය යි. මේ තුළ කිසියම් ගෝත්‍රික නැටුමක සංවිධාන ලක්ෂණයක් ද පෙන්නුම් කෙරේ. වර්තමානයේ දී පතුරු නැටුම සඳහා විවිධ ගායන නිර්මාණය වී ඇත.

උදා - එක් රියනක් දිග පතුරු තනාලා

මෝල් ගස් නැටුම

මෝල් ගහ නානා විධ කටයුතුවල දී ප්‍රයෝජනයට ගන්නා ගෘහ උපකරණයකි. මෝල් ගහ සහ වංගෙඩිය ශ්‍රී ලාංකික ජන ජීවිතය හා අන්‍යෝන්‍ය ව බැඳී පවතී. සිංහල ජන ජීවිතය හා බැඳුණු බොහෝ ශාන්තිකර්මවල වංගෙඩිය හා මෝල් ගස භාවිතයට ගැනේ.

උදා - වංගෙඩි සමයම , මෝල්ගහේ උපත (මොහොල)

එමෙන් ම සොකරි ජන නාටකයේ රංග භූමියේ කේන්ද්‍රස්ථානය දක්වන්නේ මුණින් අත පෙරළූ වංගෙඩියකිනි. සොකරිය වී කෙටීමේ දී මෝල් ගස උපයෝගී කරගනී. ශාන්තිකර්ම අතර එන අටමගල නම් වූ සැරසිල්ලේ මෝල් ගස ද අෂ්ට මංගල වස්තූන්ගෙන් එකක් ලෙස සැලකෙයි. තීන්දු කැපීමේ දී ආතුරයා දෙපා තබන්නේ මෝල් ගසට ය. ඉන් සියලු දොස් නිවාරණය වන බව සැලකේ. මෝල් ගස් නැටුමේ දී ගැයෙන බොහෝ කවි ගායනා ශාන්තිකර්ම ඇසුරින් භාවිතයට පැමිණි ඒවා ය.

උදා - මොහොල් උපත , අටමගලේ කවි

ශාන්තිකර්මවල දී මෝල් ගසට කිසියම් පූජාමය වටිනාකමක් දී ඇත.

උදා - මොහොල මුලේ ගණ දෙවියෝ වෙසෙති

සිංහල ජන නැටුම් අතරට මෝල් ගස් නැටුම එක් වී දනට වැඩි කාලයක් නොමැත. මෙය ප්‍රාසංගිකත්වයෙන් යුතු ව නිර්මාණය කිරීම සඳහා මූලිකත්වය ගෙන කටයුතු කළෝ ආචාර්ය මිරැන්ඩා හේමලතාවෝ ය. වර්තමානය වන විට වේදිකා නර්තනයක් ලෙස මෙන් ම පෙරහැර අවස්ථාවල දී ද මෝල් ගස් නැටුම දක්නට ලැබේ. වී කෙටීම, හාල් කෙටීම ආදි කටයුතු අනුකරණාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීම මෙම නැටුමේ ලක්‍ෂණය යි. කණ්ඩායම අතර විවිධ රටා නිර්මාණයේ දී මෝල් ගස අලංකාරවත් ලෙස භාවිත කිරීම මෙම නැටුමේ විශේෂත්වය යි. 1980 දශකයේ සෞන්දර්ය අධ්‍යක්‍ෂ, මිරැන්ඩා හේමලතා මහත්මිය නිර්මාණය කළ මෝල්ගස් නැටුමට ගිරාගම ගුරු විද්‍යාලයේ විදුහල්පති ගුණසේන රාජපක්‍ෂ මහතා විසින් ශාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත මොහොල් ගස් කවි තෝරා ගෙන ගයන ලදි.

ගැමි නැටුම්වල අද්‍යතන තත්ත්වය

අද්‍යතනයේ ගැමි නැටුම්වල දී භාවිත කෙරෙන චලන ඉතා සංකීර්ණ බවකින් යුතු අවස්ථා ඇත. එමෙන්ම ගැමි නැටුම් නිර්මාණයේ දී සංකීර්ණ කස්තිරම්, අඩවු භාවිත කෙරෙන අවස්ථා බොහෝ විට දක්නට ලැබේ. මේවා ගැමි නැටුමේ මූලික ගති ස්වභාවයන් ඉක්මවා ගොස් ඇති බවට සාධක වේ.

ගැමි නැටුම් සඳහා යොදා ගන්නා ගායනාවල දී සීමිත ස්වර පරාසයක් භාවිත විය. එහෙත් අද්‍යතනයේ දී දේශීය ගැමි ගී නාද මාලාවන් අබිබවා යන ස්වර පරාසයන් භාවිත වනු ඇසිය හැකි ය. ගැමි නැටුමේ දී භාවිත රංග වස්ත්‍රාභරණ සරල බවින් යුක්ත විය යුතු වුව ද අද්‍යතනයේ දී ගැමි නැටුම් සඳහා යොදා ගන්නා රංගවස්ත්‍රාභරණ බොහෝ විට අර්ධ ශාස්ත්‍රීය නොහොත් ශාස්ත්‍රීය රංග වස්ත්‍රාභරණ කට්ටල හා සම වන බව දක්නට ලැබේ. ගැමි නැටුමේ දී උපකරණ භාවිතය අනිවාර්ය අංගයකි. වර්තමාන ගැමි නැටුම් සඳහා යොදා ගන්නා උපකරණ සහ එකී උපකරණ භාවිත අර්ථය පිළිබඳ ව මනා අවබෝධයකින් යුතු ව නර්තන නිර්මාණය වන්නේ ද යන්න පිළිබඳ ප්‍රශ්නාර්ථයක් මතු වෙයි. එහෙයින් ගැමි නැටුමේ දී භාවිත උපකරණය එහි කාර්යය පිළිබඳ අවබෝධයකින් යුතු ව යොදා ගැනීමෙන් එහි වටිනාකම ඉහළ නැංවේ. ගැමි නැටුමේ යොදන නමස්කාරයට අදාළ චලන පවා අද්‍යතනයේ වෙනස් කොට භාවිත කිරීම අනුකරණය කරති.

ගැමි නැටුම් දේශීය අනන්‍යතාව, සංස්කෘතිය පිළිබිඹු කරනු ලබන කලා අංගයකි. එහෙයින් ගැමි නැටුම් නිර්මාණයේ දී දේශීය සංස්කෘතික හර පද්ධතිය ආරක්‍ෂා වන අයුරින් ඉදිරිපත් කරමින් ජාතික උරුමයන් ලෙස රැක ගැනීමට දායක වීම අත්‍යවශ්‍ය කරුණකි.

7.2 ශාන්තිකර්මවල නාට්‍යමය අවස්ථා

- **කොහොඹා යක් කංකාරියේ ඌරා යක්කම**

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්ත්වයට සුවිශේෂ වූ ශාන්තිකර්ම පැවැත්වීමේ අරමුණ හා චාරිත්‍ර විධි විවිධ ය. මෙම ශාන්තිකර්ම නර්තන, ගායන, වාදන අංගවලින් මෙන් ම අභිනයන් උපයෝගී කර ගනිමින් රඟ දක්වන නාටකීය පෙළපාළිවලින් ද සමන්විත ය. ඒ අතරින් උඩරට කොහොඹා යක් කංකාරියේ ඌරා යක්කම, පහතරට රට යකුමෙහි නානුමුරය, සබරගමු පහන් මඩුවෙහි පොත්කඩේ යක්කම යන නාටකීය අවස්ථාවන් අධ්‍යයනය කරමු.

ඌරා යක්කම

ඌරා යක්කම කොහොඹා යක් කංකාරියේ එන එක් නාටකීය අවස්ථාවකි. මෙහි දී කංකාරි උපත් කතාවෙහි කියවෙන ලෙස මලය රජුගේ උයන විනාශ කළ ඌරාට සම්බන්ධ විස්තර හාස්‍ය මුසු කොට

ඉදිරිපත් කෙරේ. මෙම අවස්ථාව ආරම්භ කෙරෙන්නේ වෙස් ඇඳුමෙන් සැරසී රඟමඩලෙහි ඔබ මොබ ඇවිදින යක්දෙස්සකු හා බෙරකරුවා අතර සිදු වන සංවාදයකිනි.

යක්දෙස්සා - අනේ බොලන් මම උදැල්ලෙ ම මාස ගණනක් ඇවිදිනවා
බෙරකරු - උදැල්ලේ නෙවෙයි බං නිදැල්ලේ
යක්දෙස්සා - නිදැල්ලේ?
බෙරකරු - අනේ බොලන් මොකට ද ඔච්චර කල් ඇවිද්දේ?
යක්දෙස්සා - මලේ රජ්ජුරුවන් වහන්සෙගෙ උයන පාළු කරපු හූරා හොයා ගන්න
බෙරකරු - හූරා නොවේ බොලන් ඌරා
යක්දෙස්සා - ඌරා?
බෙරකරු - ඔව්, එහෙම නිකම් ම හොයන්න බෑ. නැකතක් බලලා නිමිති බලලා එහෙම හොයන්න ඕනා
යක්දෙස්සා - ඉතින්, ඒකට කාගෙ ළඟට ද යන්නෙ?
බෙරකරු - නැකති ආචාරිලයි ගෙදරට යන්න ඕනා
යක්දෙස්සා - මම දන්නවා, මොනව ද ඉතින් ගෙනියන්නේ
බෙරකරු - පට පඩුරක්

අනතුරු ව ඇති වන සංවාදයෙහි දී නිමිති අසා ඌරා සොයන්නට යන ආකාරය විස්තර වේ. මෙහි දී නොයෙක් සතුන් දැක ඌරා හමු වූයේ යැයි හාස්‍ය මුසු දෙබස් මඟින් පවසයි.

යක්දෙස්සා - ඉතින් මම එතැනින් ඇවිත් ගල්පඩි උඩ අඩිය තියන කොට ජරස් ගාලා පැගුණා
බෙරකරු - ඒ ඌරා නෙවෙයි, ඒ තමා ගෙම්බා
යක්දෙස්සා - එතනින් මම වෙලට ආවා. එනකොට කඩුවක් පිටි පැත්තට තියලා බැඳගෙන බැවිල මල් කාන්ගමක් පොරවගෙන පතාර පතාර ඇවිත් නියරේ තුඹස ඇතුළට ඔළුව දමල කක්කුට්ටෙක් අල්ලාගෙන ජරස් ජරස් ගාලා ගිල්ලා. දිවවල් දෙකක් දික් කලා.
බෙරකරු - ඒ තමයි කබරගොයා කියන්නේ.

මේ ආකාරයට කටුස්සා, ලේනා, අලියා ආදි නොයෙකුත් සතුන් දැක ඒ පිළිබඳ විස්තර සංවාද ඉදිරිපත් කර අවසානයේ ඌරා දුටු බව පවසයි.

යක්දෙස්සා - ඉතිං ඌරා හොයලා නැතුව මම යන කොට තාරකා කොළ දෙකක් හේම කන් දෙකකුත් ඇති ව තාරකා හේම නෙත් දෙකකුත් ඇතුව, පැණි පට්ටයක් හේම ඔළුවක් ඇතුව කිල්ලෝටා පියනක් වාගේ පුහු නටුවක් ඇතුව, පොලිදිය දෙකක් හේම දත් දෙකකුත් ඇතුව, සූරලා කාපු මුරුංගා කරලක් හේම වලිගයකුත් ඇතුව, ඉස්සරහ ආරලා, පස්ස වැටිලා, වත්ත පහළ හබරලා ගහට ඉස දීලා ඉන්නවා
බෙරකරු - අන්න හරි. ඒ තමයි ඌරා.

මේ අවස්ථාවේ දී ඌරාගේ රූපය සැකසූ කෙහෙල් බඩ කැබැල්ලකට ලී කෝටු හතරක් ගසා (කකුල් හතරක් ලෙස පෙනෙන්නට) සාදන ලද ඌරු රූපයක් අතෝරකරු ගෙනවිත් තබයි.

මෙතැන දී ද ඌරා විදින ආකාරය පිළිබඳ හාස්‍ය ජනක සංවාදයක් ගොඩනැගෙයි. දඩ මීමාගේ ආධාරය ඇතුව ඌරා විදගන්නා ආකාරය බෙර තාලයට අනුව කෙරෙන අනුරූපණයෙන් දැක්වේ. මේ අතර කවි ගායනය කෙරෙයි. අවසානයේ දඩමීමා නිරූපණය කරන අතෝරකරු ඊතලය අතින් ගෙන ඌරු රුව පසාරු වන සේ ඊතලයෙන් අනී. ඌරු රුව බිඳ වැටේ.

මේ ඌරා යක්කම සතුන්ගෙන් ගොවිතැනට වන හානි වැළැක්වීම සඳහා කෙරෙන අනුකරණාත්මක අභිචාර කර්මයක් ලෙස සිතිය හැකි බව විද්වතුන්ගේ අදහසයි. ඌරා විදීමෙන් අනතුරු ව යක්දෙස්සා කියන කවිය පහත සඳහන් වේ.

උගෙ කාරිය ඌ පොල් පැළ වනසනවා
මගෙ කාරිය මම පොල් පැළ සිටුවනවා
සිතු කාරිය සිතු දේ සාදා දෙනවා
උඩුවේරිය දෙවි ඌරට හෙණ දෙනවා

ඌරා විද ඉවර වූ පසු මස් කර ගමේ කුල පරම්පරා අනුව බෙදයි. ඒ ඒ පුද්ගලයාගේ තාන්න මාන්න අනුව ඌරා කොටස් කෙරෙන අතර ඒවා බෙදන විට කවි ගායනා කරයි. ගම්මුලාදෑනියාට,

අසාලා කීවෙ වගතුග සියල්ලක්
යොදාලා කන්නෙ බොරු බස් ඇසිල්ලක්
රවාලා කීවෙ අප හට දේසයක්
කපාලා දෙමිය ගම මහගෙ බරට ගාතයක්

සෑම පුද්ගලයකුට ම මස් ලැබෙන්නේ යක් දෙස්සාගේ උපහාසාත්මක වර්ණනයකට පාත්‍ර වීමෙන් අනතුරු ව ය. ගම්මුන්ට නිතර බලවත් අයගේ තාඩන - පීඩනවලට හසු වීමට සිදුවන අතර ඔවුන් විවේචනය කිරීමට ලැබෙන්නේ මෙවන් අවස්ථාවල දී පමණි. එබැවින් එම කවිවල මෙවැනි උපහාසාත්මක වචන යෙදීම දැකිය හැකි ය.

එකල සමාජයේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වූ කුල භේදයත් ඒ ඒ කුල විසින් රජුට, සමාජයට ඉටු කරන කාර්යභාරයත් ඌරා යක්කමේ ඌරා මැරුණු පසු යෙදෙන සංවාදවලින් හා කවිවලින් මනා ව අවබෝධ කෙරේ. ඒ ඒ කුලයේ සමාජ තත්ත්වයත්, වෘත්තීය අවශ්‍යතාවත් පදනම් කරගෙන ඇති අතර සෑම කුලයක් පිළිබඳ ව ම නුගුණ පැවසෙන පද්‍යයක් හා ගුණ වර්ණිත පද්‍යයක් ගයනු ලැබේ. මේ මඟින් විස්තර කෙරෙන්නේ ඔවුන් විසින් නිෂ්පාදනය කෙරෙන පාරිභෝගික භාණ්ඩ නිසි අයුරින් සකස් නොකළ හොත් සමාජයෙන් ලැබෙන ගැරහීමත් නිසි පරිදි සකස් කළ හොත් සමාජයෙන් ලැබෙන ප්‍රශංසාවත් ය. පුද්ගලයන් විසින් සමාජය වෙත ඉටු කළ යුතු යුතුකම් නොපිරිහෙළා ඉටු කිරීමේ අවශ්‍යතා ව මින් පිළිඹිබු කෙරෙන බව විද්වත් මතය යි.

රංග වස්ත්‍රාභරණ ගත් කල යක් දෙස්සා වෙස් ඇඳුම් කට්ටලයෙන් ද, බෙර වාදන ශිල්පියා බෙර වාදක ඇඳුම් කට්ටලයෙන් ද සැරසී ඇත. එසේ ම රංග උපකරණ ලෙස කෙසෙල් බඩ උපයෝගී කරගෙන කරන ලද ඌරාගේ අනුරුව ද, දුන්න සහ ඊය ද මෙහි දී භාවිත කරයි. ආහාර්ය අභිනය යොදාගෙන ඇති බව මින් පැහැදිලි වන අතර වාචික අභිනය ප්‍රධාන තැනක් ගැනීම දෙබස් හා සංවාද මඟින් පැහැදිලි වේ. ආංගික හා සාත්ත්වික අභිනයන් ද අඩු වැඩි වශයෙන් යෙදෙන ඌරා යක්කම කොහොඹා යක් කංකාරියේ එන සුවිශේෂ නාටකීය පෙළපාළියක් ලෙස පෙනී යයි.

රටයකුමේ නානුමුරය

රිද්දි යාගයට අයත් නාටකීය පෙළපාලි අතර නානුමුරයට හිමි වනුයේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. නෘත්‍ය ලක්ෂණවලින් අනූන නානුමුරයෙන් ඉදිරිපත් කරනුයේ, රිද්දි බිසව දිය නා සළුපිළි පලඳින ආකාරය යි. බෙන්තර සම්ප්‍රදායයේ දොළහ පෙළපාලිය නමින් ද මාතර හා වැලිගම ප්‍රදේශයේ දී නානුමුරය නමින් ද මෙය හඳුන්වනු ලබයි. මෙහි දී යකැදුරා කාන්තාවක ලෙස සමාරෝපය වෙයි.

නානුමුරයට අවශ්‍ය රංග භාණ්ඩ සහිත නානුමුර වට්ටිය (උනුනුපියන) කැප කර රඟමඩල මැද තබා ඇත. යකැඳුරන් විසින් රිද්දි බිසවුන්ට ආරාධනා කවි කියනු ලබයි. ආරාධනා කවි කෙටි කවි හා දිග කවි කිහිපයකින් සමන්විත වෙයි. රිද්දි බිසව ලෙස සමාරෝපයවන යකැදුරා සිය චරිතයට අදාළ කෙටි කවි ගායනය ආරම්භ කරනුයේ රඟමඩල පිටුපස සිට ය. කෙටි කවි ගායනයෙන් අනතුරු ව රිද්දි බිසව රඟමඬලට පිවිසෙයි.

මෘදු මොළොක් හඬින් කරන කෙටි කවි ගායනය සමඟ බිසව (කාන්තා සමාරෝපයට පත් යකැදුරා) පාද තබනුයේ අතිශය සුන්දර කාන්තා විලාශයක් පාමිනි. බෙර පදයට අනුව නෙතගින් බලමින් වරලස පිරිමදිමින් රඟ මඬලෙහි මැද තබා ඇති උනුනු පියන වටේ පැදකුණු කර කෙටි කවි අවසානයේ දිග කවි ගායනය සමඟ නර්තනයට එළඹේ. මෙහි දී කෙරෙනුයේ අංග සම්පූර්ණ නර්තනයක් නොවන අතර සියුම් රිද්මානුකූල චලන ය.

රන්විල රිද්දි විල කෙළිනා බිසවුන්ට
මැණික් විලේ දිය නාලා ගොඩ එන්ට
අය වන පුද පඬුරු හෙප්පුව පුරවන්ට
රන්රුව සේ ම බිසවරු යහනට එන්ට

බෙර පදවලට අනුව ප්‍රකාශනාත්මක චලන ලාස්‍ය ව ඉදිරිපත් කිරීම චමත්කාරය ජනක ය. රිද්දියාගය හෙවත් රටයකුමෙහි ප්‍රදේශීය විෂමතාවන් ඇත්තේ වී නමුත් සමස්ත පූජා විධි රටාවෙහි අන්තර්ගතය බෙහෙවින් එකක් ම ය.

දොළහ පෙළපාලිය -(බෙන්තර සම්ප්‍රදාය)

ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - ආයුබෝවන් ගුරුන්නාන්සේ (නිහඬ ව සිටි නිසා) ආයුබෝවන් කීවා
ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - ආයුබෝවන් කීව ද? හොඳයි ඉතින්
ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - දොළහ පෙළපාලියක් කරන්න අවසර ගන්න යි හදන්නේ
ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - දොළහ පෙළපාලිය වශයෙන් කරන්න ද ?
ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - ඔව් දොළහක් පෙළපාලි ගෙන හැර දක්වන්න තමයි එදා ඒ වඳ බිසවු සත් දෙනා තමන්ගේ දෝස දුරු කර ගන්නට ගඟ දියට ඇවිත් දැක්වූ අවස්ථා දොළහ යි, මේ දොළහ පෙළපාලියක් කරල පෙන්වන්නේ

දොළහ පෙළපාලිය ආරම්භ වන්නේ මෙවැනි සංවාදයකින් අනතුරු ව ය. ඇදුරා ප්‍රථමයෙන් නානු සඳහා කවි ගායනා කරයි.

දෙසිඳ සහ කොකුම් පිනිදිය සඳුන් ගෙනා
සලිත කර නානු තැටියක තනා ගෙනා
එ හැම දෙන නුරා රන්තැටි ගෙන අතිනා
සත්දෙන බිසෝ හිස ගල්වති බෙදා ගෙනා

මේ ආකාරයෙන් පළමු පෙළපාලිය ආරම්භ වේ. යකැදුරා නානු තැටියක් ගෙන නානු ගෑම අනුකරණය කරන අතර බෙර වාදනයට අනුව ප්‍රකාශනාත්මක ව චලන දක්වයි. අවසානයේ නැවත සංවාදයකින් පෙළපාලිය දීර්ඝ කෙරේ.

ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - ගුරුන්නාන්සේ දැන් ඉතින් මොක ද කරන්නේ
ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - නානු ගාගත්තා නම් නාන්න එපා යැ එහොම ඉන්න පුළුවනැයි
ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - නාන්නේ කොහෙන් ද?
ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - විලකින්
ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - ඕනෑ ම විලකින් ද?
ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - ඕනෑ ම විලකින් බෑ නාමල් විලකින් වෙන්න ඕනෑ. එදා ඒ වඳ බිසවු නෑව නාමල් විලට යන්න ඕනා

නෙළා කැකුළු මල් පලඳින ගෝසාවා
රන් කොතලෙන් දිය අරගෙන කෙළිනාවා
අඩු තුන් කෙළක් ඇති පිරිවර සේනාවා
රිද්දි බිසවු ඉස්නානෙට වඩිනාවා

කාන්තාවක විලාශයෙන් කළය උකුළේ තබා ගෙන යන ආකාරය පළමු ව නිරූපණය කෙරේ. සරල බෙරපද වාදනය වේ. වතුර දෙබෑ කොට වතුර පිරවීම, දිය නෑම, දත් මැදීම, සබන් ගෑම, කුනු ඇතිල්ලීම හා නැවත දිය නෑමෙන් අනතුරු ව සංවාදයේ යෙදෙයි.

ගැහැනු වෙස් ගත් ඇදුරා - වතුර ටිකක් නම් නා ගත්තා ගුරුන්නාන්සේ, දැන් ටිකක් සනීප යි. ඔළුවේ තිබ්ච්ච බර ගතිය එහෙම දැන් අඩු වුණා දැන් මොකද කරන්න ඕනා

ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - ඕයි කපුටු කූඩුව වගේ උඩට තියාගෙන බැහැ නේ දැන් තියෙන්නේ ඔළුව පීරගන්න එක යි

ගැහැණු වෙස් ගත් ඇඳුරා - පීරන්නේ කොහොම ද?

ගුරුන්නාන්සේ (බෙර වාදකයා) - පනාවෙන්, ඒකට ඇත් දත් පනාවක් ගන්න ඕනා

උඩින් උඩින් උඩු ගුවනින් ගෙනාවා
බිමින් බිමින් බිම්තැන්නෙන් ගෙනාවා
කපා කොට ලියවාලා ගෙනාවා
රිද්දි බිසවු හිස පීරන පනාවා

පනාවට කවි කීමෙන් පසු ව හිස පීරීම ආරම්භ කෙරේ. ගොක්කොළවලින් සකස් කළ කෙස් වැටිය (පිට වරල) පීරන ආකාරයත්, එසේ පීරීමේ දී බැහැර කළ යුතු කොටස් (අවුල) ඉවත් කරන ආකාරයත්, මෙහි දී මනා ව අනුරූපණය කොට දක්වයි. හිස පීරා අවසානයේ පනාවට එකතු වෙන කෙස් රොද වීසි කරන්නේ ද නියම ස්ත්‍රියකගේ ස්වරූපයෙනි.

හිස තෙල්ගෑම, හවරිය පැළඳීම, කුරු පැළඳීම, තෝඩු පැළඳීම, තැල්ල බැඳීම, වළලු මාල පැළඳීම, අඳුන් ගෑම, සඳුන් ගෑම, මොට්ටැක්කිලි පැළඳීම ආදි අවස්ථා ද මේ අයුරින් ම පිළිවෙළින් ඉදිරිපත් කර බුලත් විට කෑමෙන් පසු ව කැඩපතෙන් මුහුණ බලා නානුමුරය අවසන් කරයි.

මාතර සම්ප්‍රදායයේ දී දෙබස් (සංවාද) වෙනුවට පෙළපාලියක් අවසන් කිරීම සඳහා යොදා ගනුයේ පද කොටසකි.

උදා : **''රෙගත දෙගත ගඳිගුද ගත ගුගුද ගුගුද ගතිගුදගත් දැහිමි රෙගත ගතිගුද ගත්''**

නානුමුරය වාචික අභිනය ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා නාටකීය පෙළපාලියකි. ආහාර්ය අභිනය, සාත්ත්වික අභිනය මෙන් ම ආංගික අභිනය ද අඩු වැඩි වශයෙන් දක්නට ලැබේ. ශෘංගාර හා හාස්‍ය රසය දනවන ආකාරයට කවි ගායනයත් සමඟ බෙර පදවලට අනුව අවස්ථා නිරූපණය කරයි.

පහන් මඩුවේ පොත්කඩේ යක්කම (පොක්කඩේ යක්කම)

පොත්කඩේ යක්කම සබරගමු ශාන්තිකර්මවල හත්පද පෙළපාලියේ දළුමුර පෙළපාලියට ප්‍රථම ඉදිරිපත් කෙරෙන විශේෂ පෙළපාලියකි. සුදු රෙදිකඩ මත තැබූ බුලත් හුරුල්ල පොත්කඩේ නමින් හැඳින්වේ. මෙය සබරගමු ශාන්තිකර්මවලට ආවේණික පෙළපාලියකි. මෙය පොත්කඩේ පාළිය නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. යක්කම, පාලිය විශේෂයෙන් නාටකීය ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නකි. පොත්කඩේ යක්කමෙහි සංවාද ස්වරූපයක් ඇත.

පොත්කඩේ යක්කමෙහි සුවිශේෂ නාටකීය ලක්ෂණ

පොත්කඩේ යක්කමෙහි විශේෂත්වය වනුයේ සතර අභිනයෙන් වාචික අභිනය ප්‍රධාන තැනක් ගනිමින් ඉදිරිපත් කරන සංවාදමය රංගනය යි. නෙල්ලි කොත්තුවා හෙවත් අත් උදවුකරු මෙම පෙළපාලියේ රංගන කාර්යයට දායක කරගනු ලැබූ ව ද සංවාද සඳහා සහභාගී කර නොගනී. සංවාද කෙරෙන්නේ ප්‍රධාන ඇදුරා සහ දවුල් වාදකයා අතරෙහි පමණි. එමගින් හාස්‍ය රසය ඉස්මතු කෙරේ. යක්කම ආරම්භයේ ඇදුරා පිරුවටය මත බුලත් ටිකක් අතැති ව "සුදත් පිට උලක්" කියමින් රංග මණ්ඩපයේ ඒ මේ අත ඇවිදිමින් බෙරකරු ළඟට පැමිණෙ යි. බෙරකරු සංවාදයට ගෙන්වන්නේ මේ අවස්ථාවේ දී ය.

අත් උදවුකරු පොත්කඩ රංගන ප්‍රධාන ඇදුරා පිළිගැනීමට සැරසේ. මින් අදහස් කරන්නේ පහන් මඩුවක් ඉෂ්ට සිද්ධ කිරීමට ආරාධනා කිරීම යි. පත්තිනි දේවතාවිය ප්‍රමුඛ දේවතාවුන් ගම්මඩු මංගල්‍යයක් සිදු කර රෝග ව්‍යසන දුරු කර ශාන්තියක් උදාකර දෙන ලෙස ආයාචනා කිරීම කි. මෙම ඉල්ලීම වරදවා අවබෝධ කර ගන්නා ආකාරයක් පෙන්වන ඇදුරා එහි දී මුහුණ පාන ගැටලුත් සංවාදයෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ.

සිද්ධි දාමයේ අතුරු කතාවලින් හෙළි වන සමාජ සංසිද්ධි උපහාසාත්මක ව විවරණය කිරීම හා දෙපිට කැපෙන වචන හෙවත් ද්විත්ව අර්ථ ගෙන දෙන වදන් තුළින් හාස්‍ය රසය උපදවයි.

මේ රංගනයේ දී බුලත් අත හා යාගය අතර සබඳතාව ඍජුව ප්‍රකාශ නොකර බුලත හා බැඳි වෙනත් සිද්ධියක් හාස්‍ය රසය උද්දීපනය වන අයුරින් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ප්‍රේක්ෂක අවධානය සංවාද වෙත ඇඳ බැඳ තබා ගැනීමට ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා සමත් වී තිබෙන ආකාරය පැහැදිලි වේ. කොට්ටෝරුවා දෙතුන් වතාවක් විවාහ වී කැන්දාගෙන එන ලද මනමාලියක් දේශගුණ විපර්යාසවලට ඔරොත්තු නො දී පොල්කටු රෝගේ, මලකඩ රෝගේ, අලකොළ රෝගේ, කොක්කනාව වැනි රෝග සැදී අකාලයේ මිය ගිය බවත් මඟුල්වලට විය පැහැදම් කර හෙම්බත් වී සිටි හෙයින් හවුලේ කසාදයක් කළ බව ප්‍රකාශ කිරීමත්, ඇදුරා බාප්පා ලෙසත් කොට්ටෝරුවා පුතා ලෙසත් සලකා මෙම සංවාද ගොඩනඟා තිබීමත් හාස්‍යයට තුඩු දේ. ගොයමට වැලඳෙන රෝග සඳහා පැරැණියෝ ව්‍යවහාර කළ නම් මෙහි දී ප්‍රකාශ වේ. අධික වර්ෂාව නිසා ගොයම දියවී යෑම අලකොළ රෝගය ලෙසත්, අධික නියඟය නිසා පොළොව ඉරිතලා යාම පොල්කටු රෝගය ලෙසත්, පෝෂණය නොමැති කමින් ගොයම හැකිළී යාම කොක්කනාව ලෙසත් ගැමියන් අතර ප්‍රකාශ වන අතර එම රෝග ස්ත්‍රීන්ට වැලඳෙන රෝග බව ප්‍රකාශ වීමෙන් හාස්‍ය රසය තවතවත් උද්දීපනය කෙරේ. පොත්කඩේ යක්කම තවදුරටත් විමසා බැලීමේ දී අපට පෙනී යන්නේ එය ඉතා සුවිශේෂ නාටකීය පෙළපාලියක් ලෙස ය.

නාටකීය අවස්ථාවල භාවිත වන රංග වස්ත්‍රාභරණ හා රංග උපකරණ පිළිබඳ විමසීම

රංග වස්ත්‍රාභරණ -

මෙහි දී පහන් මඩුවේ පූජාර්ථයට අදාළ සම්ප්‍රදායික නෙත්තිමාලය සහිත පබළු ඇඳුම් කට්ටලය ප්‍රධාන ඇදුරාගේ ඇඳුම් කට්ටලය වේ. වාදකයා සාම්ප්‍රදායික බෙර වාදන ඇඳුම් කට්ටලය ඇඟලා ගෙන වාදන කාර්යයෙහි නියැළේ. මෙහි දී විශේෂ රංග වස්ත්‍රාභරණ භාවිතයක් නොකෙරෙන හෙයින් ආහාර්ය අභිනය පිළිබඳ විශේෂත්වයක් නැත.

රංග උපකරණ

රංග උපකරණ ලෙස මෙහි දී සුදු පිරුවටයක් මත තැබූ බුලත් හුරුල්ල (පොත්කඩ) රැගෙන සංවාදයේ යෙදීම විශේෂ වේ. ඉන් පසු විවිධ තාල රූපවලට දළුමුර පාලිය පිළිබඳ ව උපත් කවි ගායනය කර අලංකාර මාත්‍රා කලාසම් වට්ටම් අඩවු නර්තනය කෙරේ. මෙය පොත්කඩය අතැති ව බුලත් අත හා බැඳි **බෝවිත කීම** යනුවෙන් ද ඇදුරෝ හඳුන්වති.

7.3 භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි ආරම්භය හා විකාශය

හඳුනාගත් ශාස්ත්‍රීය ඉන්දියානු නර්තන සම්ප්‍රදායයන්ගේ ප්‍රභවය පිළිබඳ ව සොයා යෑම ඉමහත් දුෂ්කර ය. තව ද එක් කිසිදු නර්තන සම්ප්‍රදායයක් ශාස්ත්‍රීය පදනම මත ම ප්‍රභවය ලැබුවේ ද යනු සැක සහිත ය. කෙසේ වෙතත් එහි ක්‍රමික විකාශයත් සමඟින් ශාස්ත්‍රීය පදනමෙහි ලා පිළිගන්නා නර්තන සම්ප්‍රදාය අටක් වර්තමානය වන විට ඉන්දියාවෙහි සංගීත නාටක ඇකඩමිය විසින් හඳුනා ගෙන ඇත.

ඒවානම් -
1) භරත
2) කතක්
3) කතකලි
4) මණිපුරි
5) ඔඩිස්සි
6) කුච්චිපුඩි
7) මෝහිණී ආට්ටම්
8) සත්‍රීය (Folk)

ඒ අතරින් භරත නාට්‍යයම්, කථක්, කථකලි හා මණිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායයන් වඩාත් ප්‍රචලිත ය. දකුණු ඉන්දියාවේ තමිල්නාඩු ප්‍රාන්තයේ භරත නාට්‍යයම් ද කේරළ ප්‍රාන්තයේ කථකලි නර්තන සම්ප්‍රදාය ද උතුරු

ඉන්දියාවේ මහා රාෂ්ට්‍රය, ගුජරාටය, රාජස්ථානය ආදි ප්‍රාන්තවල කථක් නර්තන සම්ප්‍රදාය ද ඉන්දියාවේ ඊසාන දිග මණිපුරියෙහි ඉම්පාල් අග නගරය කේන්ද්‍ර කොටගෙන මණිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදාය ද ප්‍රචලිත ව පවතී. මෙකී සම්ප්‍රදායවල ප්‍රභවය හා විකාශය පිළිබඳ ව තොරතුරු තහවුරු කර ගැනීම වැදගත් ය.

ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ බොහෝ අංග මෙන්ම නර්තන කලාවේ ප්‍රභවය හා පැවැත්ම ද දේව සංකල්ප ඔස්සේ වෛදික යුගයේ සිට නූතන අවධිය තෙක් විකාශය වේ. ශිව දෙවියන් ප්‍රධාන කොට ගත් දහමක් වන හින්දු දහම ඉන්දියානු ජන ජීවිතය හා ඓන්ද්‍රීය ව බද්ධ වන අතර ශිව සහ පාර්වතී යන සංකල්ප නර්තනයේ දී සංකේත ලෙස යෙදේ. එනම් තාණ්ඩව නර්තනය ශිව දෙවියන් සංකේතවත් කරන අතර ලාස්‍ය නර්තනය පාර්වතී දේවිය සංකේතවත් කරයි.

භරත නාට්‍යම් -

දකුණු ඉන්දියාවේ තන්ජෝර් ප්‍රාන්තයේ දාසි අට්ටම් ප්‍රභවය ලැබුවේ දේවාලයයන්හි දෙවියන් පිදීම අරමුණු කොට ගෙන ය. දේවදාසී නැටුම් ක්‍රමයක් ලෙස හඳුන්වන මෙහි නාමය දේව (දේවත්වය) දාසී (සේවිකාව) දෙවියන්ට කැප වූ සේවිකාව නැතහොත් දෙවොලක සේවය සඳහා කැප වූ තැනැත්තිය යන අරුතින් යෙදිණ. මෙම දේවදාසී නැටුම් දෙවොලකට අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් විය. දෙවියන් සඳහා වන භක්ති පුරාණය සඳහා දේවදාසීන් යොදවා ගෙන රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලබමින් දේවදාසීන් පුහුණු කරවන ආචාරීහු " නට්ටුවන්" හෙවත් නටුවනාර් නමින් හඳුන්වනු ලබති.

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය වර්තමානයේ පවතින තත්ත්වය ට ගෙන ඒමට සුවිශේෂ දායකත්වයක් දැක්වූ ගුරුවරු හතර දෙනෙක් වූහ. තන්ජාවූර් සහෝදරයන් ලෙස හැඳින්වෙන ඔවුහු චින්නයියා, පොන්නයියා, වඩිවේලු සහ ශිවනාදන් ය.''මාර්ගම්'' එනම් අලාරිප්පු, ජතීස්වරම්, ශබ්දම්, පදම්, තිල්ලානා සහ ශ්ලෝකම් යන භරත නාට්‍යම් සංදර්ශනයක රංග අනුපිළිවෙළ සකස් කර ඉදිරිපත් කිරීමේ ගෞරවය තන්ජාවූර් සහෝදරයන්ට හිමි වෙයි.

රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලබමින් දේවදාසී සංස්ථාව ඉතා ම දියුණු මට්ටමකින් පැවති අතර තන්ජාවූර් බ්‍රහදීස්වර කෝවිලේ දේවදාසීන් හාරසීයකට අධික පිරිසක් නර්තනයේ යෙදුණ බව පැවසේ. මෙසේ දියුණු තත්ත්වයක පැවති දේවදාසී සංස්ථාවට බ්‍රිතාන්‍ය පාලන සමයේ දී විවිධ බලපෑම් එල්ල වූ අතර මෙම දේවදාසී සංස්ථාව ගර්හිත තත්ත්වයකට පත් ව දේවදාසීන් ඉදිරිපත් කළ නර්තන සදිර් ආට්ටම් නමින් හඳුන්වන්නට විය.

දේවදාසී සංස්ථාව සහ ඒ හා සබැඳි නර්තන කලාව ගර්හිත තත්ත්වයට පත් වෙමින් පැවති අවධියක මෙම සුන්දර නර්තන කලාව රැක ගැනීමට උගත්, වංශවත් භාරතීය පිරිස දායක වූහ. ඒ අතර ක්‍රිෂ්ණ අයියර්, රුක්මණී දේවි අරුන්ඩේල් යන අය සුවිශේෂ වෙති. දේවදාසීන් සහ කුලීන ස්ත්‍රීන් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද නර්තන පසුකාලීන ව බ්‍රාහ්මණ පවුල්වල තරුණ-තරුණියන් ද ඉගෙනීමට යොමුවීම මෙම නර්තන කලාව පිළිබඳ ව ගොඩ නැඟී තිබුණු සමාජ මතය වෙනස් කිරීමට සමත් විය. දේවදාසී පරපුරෙන් පැවත එන බාලා සරස්වතියගේ දායකත්වය භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ උන්නතිය සඳහා දායක වූ බව සඳහන් කළ යුතු ම ය. ඔවුහු සම්ප්‍රදාය ආරක්ෂා කර ප්‍රජාව අතට පත් කිරීමේ කාර්යයෙහි නිරත වූහ. ඔවුන්ගේ බලාපොරොත්තුව වූයේ මෙම නර්තන රැක ගැනීම යි. කුල භේද අතහැරීමට තීරණය කරමින් නර්තනය දියුණු කිරීමේ කාර්යයෙහි යෙදුණහ. 1935 පමණ වන විට රුක්මණී දේවිගේ නව ක්‍රියා පිළිවෙළ වූයේ රංග වස්ත්‍රාභරණ, වේදිකාව හා සංගීතය ද ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීම යි. ඇය ආරම්භ කළ අඩියර්හි "කලා ක්ෂේත්‍ර ආයතනය" (තිරුවන්මියූර්) මඟින් ශිල්පීන් බිහි කිරීම ද සිදු කෙරිණි.

භරත නාට්‍යයම් ආරම්භයේ සිට මේ වන තෙක් කාලය ගත් කල 1930 දශකයේ දී විශාල වෙනසක් සිදු වී ඇති බව පෙනේ. පෞරාණික කලාවක් සඳහා වන පරිසරයක් ගොඩ නගා ඇත. රාජකීයන්ගේ අනුග්‍රාහකත්වය මඟින් සමාජ හා ආගමික ජීවිතයේ අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් බවට පත් කිරීමට නර්තන ශිල්පීන්, පුහුණුකරුවන් මහත් සේ කැප වී ඇත. 20 වන සියවස අග භාගය වන විට භරත නාට්‍යම් ඉගැන්වීමේ ප්‍රමිතියක් පවත්වා ගැනීමට මෙන් ම ඉල්ලුමක් ඇති කලාවක් බවට පත් කිරීමට ද හැකි වී ඇත. නටුවනාර්වරුන් ඉගැන්වීමේ කාර්යයෙහි භාරකරුවන් බවට පත් වී ඇත. කලා ක්ෂේත්‍ර වැනි ආයතන බිහි වීමෙන් පළපුරුදු දක්ෂ නර්තන ශිල්පීන් මතු පරපුරට දායාද කළ හැකි ව ඇත.

කථක් නර්තන සම්ප්‍රදායය -

ක්‍රි.පූ. 2000 පමණ උතුරු ඉන්දියාවේ ආර්ය ශිෂ්ටාචාරය තුළ 'කතා කීමේ' සම්ප්‍රදායයෙන් ප්‍රභවය ලැබුවකි. කථක්හි හින්දි වචනය 'කථාවක්' යන අර්ථය හා සම්බන්ධ වේ. ඉන්දියාවේ පූජනීය සාහිත්‍යය හා මුඛ පරම්පරාගත කතා කියමින් ගමින් ගමට යන කතා කියන්නගේ කුලයක් විය. මෙම කථා කීමේ දී රසවත් වීමට හා අමතක නොවීමට මේවාට අභිනය, සංගීතය එක් කර ගන්නා ලදි.

කථක් නර්තන සම්ප්‍රදායය හින්දු ආගමික ලක්‍ෂණවලින් මිදී ලෞකික වින්දනය උදෙසා ඉදිරිපත් කරනු ලබන නර්තන සම්ප්‍රදායයක් ලෙස වෙනස්කම්වලට භාජනය වන්නේ මෝගල් අධිරාජ්‍ය පාලන සමයේ දී ය. මෝගල්වරු ස්වභාවයෙන් ම රසකාමී පුද්ගලයෝ ය. එහෙයින් නර්තනයන් කෙරෙහි විශේෂ ළැදියාවක් දැක්වූහ. ජනයා ගැවසෙන ස්ථානවල නෘත්‍යකරණයෙහි යෙදුණු නර්තකයන්ට මහා අක්බාර් රජුගේ අනුග්‍රහය අනුව හින්දු හා මුස්ලිම් මාලිගා තුළ නර්තනයෙහි යෙදීමට අවකාශ ලැබුණු අතර රාජ නර්තක, ගායක වශයෙන් තනතුරු හිමි විය.

රාජ සභාවල පැවති උත්සවවල දී සංගීතයට හා නර්තනයට මූලික ස්ථානයක් ලැබිණි. මෙකල නිළියන් පර්සියාවෙන් ගෙන්වා ගත් බැවින් පර්සියානු ආභාසය ද ඊට එක් විය. භක්තිය පෙරදැරි ව ඇරඹුණ මෙම කථක් මේ වන විට රාජමාලිගාවල ශෘංගාරය මූලික කොට ගෙන ව්‍යාප්ත වීම ඇරඹිණි.

එසේ ම මෝගල්වරු ද සංගීතය හා නර්තනය ඉගෙන ගත්හ. පසුව නර්තන දැක්වීමට ද නර්තන හා සංගීත උත්සව පවත්වා පොදු රසඥතා ව වර්ධනය කිරීමට ද කටයුතු කළහ. කථක් නර්තනයෙහි උන්නතිය සඳහා කැප වූ අච්ජන් මහා රාජ් ටුකඩා, පරන් වේදිකාව මත දී ම නිර්මාණය කර ප්‍රදර්ශනය කළේය. බිර්ජු මහාරාජ් නවාබ් වජිද් අලිශා, කල්කා ප්‍රසාද්, ආචාර්ය ජිනදාස වික්‍රමසිංහ යන ශිල්පීහු ද කථක් නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට දායක වූහ.

කථක් නර්තනයේ ප්‍රධාන ගුරුකුල 4කි. ජායිපූර්, ලක්නව්, බෙනාරිස් සහ රායිගර් වශයෙනි.

කථකලි නර්තන සම්ප්‍රදායය

කථකලි නර්තන සම්ප්‍රදායයේ කේන්ද්‍රස්ථානය වන්නේ දක්‍ෂිණ භාරතයේ කේරළ ප්‍රදේශය යි. කථකලි යන්නෙහි වචනාර්ථය වන්නේ "කථාව නිරූපණය" වේ. 17 වන සියවසේ ආරම්භ වූ කථකලි නර්තනය සාහිත්‍ය, චිත්‍ර කලාව, රංගනය සහ නැටුම් යන අංගයන්හි සුවිශේෂ සුසංයෝගයකි. කථකලි නර්තනයේ ද මූලික පදනම ආගමික පසුබිම යි. කේරළයේ බොහෝ නර්තන හා නාට්‍ය රඟ දක්වා ඇත්තේ කථා කියන කුලවල ජනයා යි.

ඉතා පැරණි ප්‍රභවයක් ඇති කථකලි දේවාලය ආශ්‍රිත ව ආවතේව කළ චක්කියාර් බ්‍රාහ්මණයන්ගේ නෘත්‍ය නාටක, පූජා විධි ආශ්‍රිත ව ගොඩනැගී ඇත. කේරළ වැසියන්ගේ නිර්මාණශීලීත්වය මෙන් ම පසුකාලයේ ලැබුණු රාජ්‍ය අනුග්‍රහය එහි ප්‍රවර්ධනයට දායක වී ඇත.

සූත නම් කථකයන්ගෙන් පැවත එන, දේවාලයවල පූජා කටයුතු භාර ව කටයුතු කරන චක්කියාර් බ්‍රාහ්මණයෝ ආගමික පූජා අවස්ථාවල දී "චක්කියාර්කූත්තු" රඟ දැක්වූහ. නම්බියාර් ගෝත්‍රිකයන් තාල වාද්‍ය භාණ්ඩ වාදනය කර ඇති අතර මේවා ඉතා පැරණි ශෛලිගත නෘත්‍ය නාටකයෝ ය.

මහා භාරතයේ එන කෘෂ්ණගේ චරිතය පදනම් කර ගනිමින් ක්‍රිෂ්ණාට්ටම් ද, රාම චරිතය පදනම් කර ගනිමින් රාමනාට්ටම් ද රචනා වී ඇත. කැලිකට්හි ජැමොරින් රජු කෘෂ්ණාගේ ජීවිතය අලලා ක්‍රිෂ්ණාට්ටම් නිර්මාණය කර ජනතාව රුස්වන දේවාලයවල රඟ දක්වා ඇත. ජැමොරින් රජු ද චරිත නිරූපණය කර ඇත. ක්‍රිෂ්ණාට්ටම් ජනප්‍රියත්වයට පත් වන විට කොට්ටාරක්කාරයේ තාම්පුරන් රජු තම ප්‍රාන්තයේ ද රඟ දක්වන ලෙස ඉල්ලී ය.

ජැමොරින් රජු එයට එකඟ නොවුණු බැවින් කොට්ටාරක්කාර තාම්පුරන් රජු විසින් විශාරද නම්බූදරි බ්‍රාහ්මණයාගේ ද සහය ඇති ව රාමනාට්ටම් නිර්මාණය කරන ලදි. ක්‍රිෂ්ණාට්ටම් සංස්කෘත භාෂාවෙන් රචිත අතර රාමනාට්ටම් මලයාල බසින් රචනා වී ඇත.

විවිධ දුෂ්කරතා මධ්‍යයේ නිර්මාණ සිදු වූ නමුත් කාලය, ධනය, රඟ දක්වන්ගේ හිඟකම ආදි හේතු නිසා පරිහානියට පත්විය. කලක් ගත වන විට චක්කියාර් කුත්තු, ඔට්ටම් තුල්ලල්, රාමනාට්ටම් හා ක්‍රිෂ්ණාට්ටම් පිළිබඳ අධ්‍යයනය කළ වල්ලතෝල් නාරායන මෙනන් කේරළයේ පැවති නෘත්‍ය නාටක ඇසුරෙන් විධිමත් සම්ප්‍රදායයක් ලෙස කථකලි නර්තන සම්ප්‍රදායය ගොඩ නැංවී ය. පසු ව ප්‍රවීණ නෘත්‍ය ශිල්පීන් රැස්කොට සම්මේලන පැවැත්වීමෙන් කථකලි නාමය ස්ථාපිත වීය.

මණිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායය -

මණිපුරි නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ආරම්භය සිදුවූයේ ඊසාන දිග ඉන්දියාවේ මණිපුර්හි අගනුවර වන ඉම්පාල් නගරය කේන්ද්‍ර කොට ගෙන ය. කෘෂ්ණ ඇදහීම මුල් කර ගනිමින් ගොඩනැගුණු මණිපුරි නර්තනය සඳහා උපයෝගී කරගන්නා ජන කථා සියල්ල දෙවියන් හා සම්බන්ධ දේව කථා ආශ්‍රය කොට ගෙන ඇත. මණිපුරි දේශය බිහි වීම, නර්තන සම්ප්‍රදායය ගොඩනැඟීම සම්බන්ධ කථා ඉතා ජනප්‍රිය ය.

මණිපුරි නාමය බිහි වීම කෘෂ්ණ දෙවියන් හා සම්බන්ධ කතා පුවත

කෘෂ්ණ තම ගෝපිකාවන් සමඟ එක් වී බ්‍රහ්ම පුත්‍ර නදී තීරයේ ඇති රමණීය භූමියක රාස්ලීලා රඟ දක්වමින් සිටියේ ය. ශිව ඒ අතර තම දේවිය වූ පාර්වතියට රංගනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට භූමියක් අවශ්‍ය බව පවසා තිබුණ හෙයින් ඇයට භූමියක් සොයමින් සිටියේ ය. මේ අතර කෘෂ්ණගේ රාස්ලීලා ගැන තොරතුරු ශිවට දැන ගන්නට ලැබිණ. ශිව එය නැරඹීමට අවස්ථාවක් ඉල්ලුව ද ශිවට රාස්ලීලා නැරඹීමට නොව ශ්‍රවණය කිරීමට අවස්ථාවක් ලබා දී තිබිණි. මේ බව දැන ගැනීමෙන් කෝප වූ පාර්වතිය අප්සරාවන් සඳෙනෙකුට නෘත්‍ය උගන්වා කෘෂ්ණගේ රාස්ලීලාවන් හා තරඟ කරවී ය.

ඉතා සුන්දර මෙන් ම අලංකාර වූ තරගකාරී නර්තනයන් නැරඹීමට බ්‍රහ්මපුත්‍ර නදී තීරය අසලට තුන්ලෝක වාසීහු ම රැස් වූහ. මහා අනර්ඝ වූ නාග මාණික්‍ය රැගෙන නා රජු පැමිණිය ද එම ආලෝකය ප්‍රමාණවත් නොවූ නිසා නැවත නාග භවනට ගොස් සියලු මැණික් ගෙනැවිත් තැන තැන විසුරුවා භූමිය ආලෝකවත් කළේ ය. මේ හේතුවෙන් එම ප්‍රදේශය මණිපුරි නම් වූ බවත්, එහි දී පැවැත්වුණු නර්තනය මණිපුරි නමින් හැඳින්වූ බවත් පැවසේ.

කෘෂ්ණගේ දේව ඇදහිලි හා බැඳි මණිපුරි නර්තනය පිළිබඳ රාජා කර්තා රජු හා සම්බන්ධ කතා පුවත

රාජා කර්තා රජුගේ ධර්මිෂ්ඨ භාවයෙන් අයුතු ප්‍රයෝජන ගත් නාග ගෝත්‍රික රජු මණිපුරිය අල්ලා ගත් අතර වෛෂ්ණව භක්තිකයකු වූ රාජා කර්තා රජු ඔහුට හිතවත් වූ ඇසෑමයේ රජුගේ රැකවරණය ලැබගෙන කණස්සල්ලෙන් කාලය ගෙවී ය. ඒ අතරතුර ඔහු යුද නොකොට රාජ්‍යය ලබා ගැනීම සඳහා විෂ්ණු දෙවියන්ගෙන් පිහිට පතා ප්‍රාර්ථනාවන් ඉටු කර දෙන මෙන් ඉල්ලා පූජෝපහාර පැවැත්වී ය.

දිනක් සිහිනයෙන් විෂ්ණු දෙවියෝ පෙනී රාජා කර්තා රජුට සඳුන් කොටයක් පෙන්වා එයින් කෘෂ්ණගේ රුව නිර්මාණය කරන ලෙස දැන්වූහ. රජු ද එය ඒ ආකාරයට ඉටු කර එය ඉදිරිපිට කෘෂ්ණගේ ගුණ වර්ණනා කළේ ය. අනතුරු ව රජු ඉදිරියෙහි දර්ශනය වූ විෂ්ණු දෙවියෝ මකුට පලඳනාව හා ජප මාලාවක් ප්‍රදානය කර රාජ්‍යය බේරා ගැනීමට රජු දිරිමත් කළහ. රාජා කර්තා රජු ඇසෑමයේ රජුගේ සහය ඇති ව නාග ගෝත්‍රිකයන්ගෙන් මණිපුරිය බේරා ගත්තේ ය.

දේව පොරොන්දුව පරිදි මන්දිරයක් තනවා දේව පිළිරුව පෙරහැරින් වැඩම කොට එහි තැන්පත් කර පූජා පවත්වා කෘෂ්ණ දෙවියන්ගේ ජීවන පුවත රඟ දැක්විණි. වසරක් පාසා නොකඩවා රාස්ලීලා රඟ දක්වන අතර මණිපුරි නර්තනය හා බැඳි ආගමික හා සමාජීය සබඳතා පිළිබිඹු කරමින් අදත් හෝලි උත්සවය වසන්ත කාලයේ දී පැවැත්වෙයි. එහි දී කෘෂ්ණ දෙවියන්ගේ චරිතය නිරූපණය කෙරෙයි.

මෙසේ විකාශය වූ මණිපුරි නර්තනය ප්‍රධාන නර්තන සම්ප්‍රදායයක් ලෙස ස්ථාපිත වන්නේ රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර් තුමාගේ දායකත්වය ලැබීමෙනි.

7.4 රූපවාහිනිය මඟින් ප්‍රචාරය කරන නර්තන වැඩසටහන්

රූපවාහිනි මාධ්‍ය ආයතන රාශියක් දැනට ලංකාවේ ක්‍රියාත්මක වේ. එම මාධ්‍ය ආයතන ප්‍රචාරය කරන නර්තන වැඩසටහන් නැරඹීම අද්‍යතන ප්‍රවණතාවකි. ප්‍රේක්ෂක අවධානය රූපවාහිනී වැඩසටහන් වෙත රඳවා තබාගැනීමට නර්තන වැඩසටහන් බෙහෙවින් වහල් වී ඇති බව සමාජයේ පිළිගත් මතයකි. එම වැඩසටහන් ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන සම්ප්‍රදායවල ප්‍රවර්ධනයට දායක වන ආකාරයත්, නර්තන සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ සමාජ ආකල්ප කෙරෙහි බලපෑම් කරන්නේ ද යන්නත් විචාරයට ලක් කළ යුතු ය. එමෙන් ම ඒ පිළිබඳ මාධ්‍ය සතු වගකීම කුමක් දැයි වගකීමෙන් කටයුතු කිරීමේ අවශ්‍යතාවක් ද ඉස්මතු වී ඇත.

විවිධ රූපවාහිනී මාධ්‍ය ආයතන මඟින් විකාශනය වන නර්තන වැඩසටහන් නම් කිරීම, එම වැඩසටහන් ප්‍රේක්ෂක රස වින්දනය සඳහා නිර්මාණය කර ඇති ආකාරය, නර්තන ගායන, වාදන හා රංග වස්ත්‍රාභරණවල ඇති උචිත භාවය, දේශීය සංස්කෘතිය හා සාරධර්ම ආරාක්ෂා කිරීම හා පවත්වාගෙන යෑම කෙරෙහි රූපවාහිනී නර්තන වැඩසටහන්වල බලපෑම හා වගකීම යන මාතෘකා පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වේ.

මෙවැනි වැඩසටහන් දීර්ඝ කාලීන ව නොවෙනස් ව ක්‍රියාත්මක නොවන අතර කලින් කල විවිධත්වයන් ඇති කිරීම සාමාන්‍ය ස්වභාවය යි.

අද්‍යතනයේ ප්‍රචාරය කරන නර්තන වැඩසටහන්,

උදා - නර්තන තරග (Reality Shows), පෞද්ගලික නර්තන ප්‍රසංග, වාර්තා වැඩසටහන්, නර්තන වැඩසටහන් හා සබැඳි ජාතික හා අන්තර්ජාතික වැඩසටහන්, වෙළෙඳ දැන්වීම්

නර්තන තරග සංවිධානය මෙන් ම මෙම වැඩසටහන් ප්‍රචාරය කිරීමේ අපේක්ෂණ විවිධ ය.

දක්ෂ හෝ ජනප්‍රිය හෝ නර්තන ශිල්පියා - ශිල්පිනිය, දක්ෂතම නර්තන කණ්ඩායම තේරීම, වාණිජ අපේක්ෂාවන් මූලික ව ආයතනික අරමුණු හා තරගකාරීත්වය මතු කිරීම, වෙළෙඳ ප්‍රචාරක කටයුතු සඳහා උපයෝගී කර ගැනීම, විවිධ නර්තන ශිල්පීන් හා ආයතන ව්‍යාපාරික කටයුතු වර්ධනය සඳහා යොදා ගැනීම, පොදුජන රසඥතා වර්ධනය, විනෝදාස්වාදය, ජාතික උරුමයන් රැක ගැනීම හා සංරක්ෂණය වැනි වැඩසටහන් උදාහරණ ලෙස දැක්විය හැකි ය.

කවර හෝ කලාකෘතියක් නැරඹීමේ දී එහි පසුබිම පිළිබඳ ව අවබෝධය තිබීම රසය තීව්‍ර කිරීමෙහි ලා බලපාන සුවිශේෂ සාධකයකි. ප්‍රචාරණය වන නර්තන අංගය කුමන නර්තන සම්ප්‍රදායයකට අයත් ද යන්න නොදැන ඒ හා සබැඳි ආනුෂංගික අංග පිළිබඳ ව අවබෝධ කරගත නොහැකි ය. ප්‍රචාරණය කරන නර්තනාංගය සාම්ප්‍රදායික ද? නව නිර්මාණයක් ද? ප්‍රතිනිර්මාණයක් ද? අනුකරණයක් දැයි යන්න හඳුනා ගත යුතු ය. මේ පිළිබඳ මූලික දැනුම සිසුන් තුළ වර්ධනය කිරීමට අවබෝධයෙන් යුතු ව විචාරාත්මක ව සාකච්ඡා කිරීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

එමෙන් ම රූපවාහිනී තාක්ෂණික ශිල්ප ක්‍රම පිළිබඳ ව සරල හෝ අවබෝධයකින් යුතු ව මෙම වැඩසටහන් නැරඹීම රස වින්දනයට හේතු වේ. නර්තන අංගයක් පටිගත කර විකාශනය කරන්නේ කැමරා ශිල්පීන්, සංස්කරණ ශිල්පීන් හා නිෂ්පාදන අධ්‍යක්ෂ ප්‍රමුඛ සියලු ම දෙනාගේ දායකත්වයෙනි.

නර්තන අංගය පිළිබඳ ව අවබෝධයක් නොමැති ව හෝ පිටපතක් නොලැබ හෝ කරන ඇතැම් පටිගත කිරීම්වල දී එම කෘතිවල සාම්ප්‍රදායික ස්වරූපය නිසි ලෙස පිළිබිඹු නොවේ.

රූපවාහිනී නර්තන ප්‍රචාරක වැඩසටහන් ශ්‍රී ලංකාවට පමණක් නොව සමස්ත ලෝකයට දැක ගැනීමේ පහසුකම අද්‍යතනයේ ප්‍රබල වී ඇත. රටක සංස්කෘතික අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වන ප්‍රබල සාධකයක් වන්නේ එරටෙහි ජාතික ඇඳුම් පැළඳුම් ය. නර්තනයේ සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතා ප්‍රදර්ශනය කරන එක් අංගයක් ලෙස රංග වස්ත්‍රාභරණ දැක්විය හැකි ය. රූපවාහිනිය මගින් ප්‍රචාරය කරන නර්තන අංගවල රංග වස්ත්‍රාභරණවලින් මෙකී අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වන්නේ ද යනු විචාරයට ලක් කළ යුතු ය. භාවිත කර ඇති රංග වස්ත්‍රාභරණ හා නර්තන අංගය අතර ඖචිත්‍යයක් තිබේ ද? නර්තනයෙහි තේමාව, ශිල්පී-ශිල්පිනියන්ගේ ශරීර ස්වභාවය අනුව ඒ වර්ණ හා වස්ත්‍ර ගැළපේ ද? චලන ප්‍රකාශය සඳහා රංග වස්ත්‍රාභරණ කොතෙක් දුරට ගැළපේ ද? සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතා ප්‍රදර්ශනය වේ ද? යන කරුණු පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කරමින් ඒ පිළිබඳ ව සාධාරණ තීරණ ගැනීමට සිසු-සිසුවියන්ගේ දැනුම, අවබෝධය, තර්කානුකූල හා විචාරාත්මක චින්තනය අවධි කළ යුතු ය.

නර්තන වැඩසටහන්වල විවිධත්වය හඳුනා ගැනීමට විද්වත් මණ්ඩල සාකච්ඡා, විදේශීය නර්තන අංග, තරග, වාර්තා වැඩසටහන්, රූපවාහිනියෙන් ප්‍රචාරය වන පෞද්ගලික නර්තන උත්සව අවස්ථා නැරඹීම අත්‍යවශ්‍ය ය. සිසුන් මේ සඳහා පෙලඹවීම මෙන්ම විචාරාත්මක ව ස්වයං අධ්‍යයනයක යෙදවීම කාලෝචිත අවශ්‍යතාවයකි.

රටක සංස්කෘතික අනන්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වන ප්‍රබල සාධකයක් වන්නේ ඒ රටේ ඇඳුම් පැළඳුම් භාෂාව හා චර්යා ය. නර්තන නිර්මාණයක දී සංස්කෘතික අනන්‍යතාව පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වෙයි. මෙහි දී රංගවස්ත්‍රාභරණ අංගහාර, චලන, ගායනය, වාදනය ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතික අනන්‍යතාවට ගැළපෙන පරිදි සකස් වී තිබීම වැදගත් වේ. එසේ ම නර්තන රංග වින්‍යාසය නර්තන ශිල්පීන්ගේ ශක්‍යතා නර්තනයේ චමත්කාරය තීව්‍ර කිරීමට බෙහෙවින් ඉවහල් වේ.

මේ පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කිරීම සඳහා දැනුම හා අවබෝධය වැදගත් වන්නාක් මෙන් ම නිර්මාණ කෘතිය පිළිබඳ ව සාධාරණ තීරණයකට එළඹීමේ හැකියාව හා විචාරය කිරීමේ හැකියාව තිබිය යුතු ය.

එබැවින් විචාර පූර්වක ව නර්තන කෘති නැරඹීමත් ඒ මගින් මතු වන අදහස් ගොනු කරමින් නර්තනයේ ප්‍රවර්ධනයට සංවර්ධනාත්මක යෝජනා ඉදිරිපත් කිරීමත් මෙම විෂය හදාරන සිසුන් ගෙන් බලාපොරොත්තු වේ.

විචාරයක් කිරීම එතරම් ලෙහෙසි පහසු කාර්යයක් නොවන බව පිළිගත යුතු ය. විචාරකයා පුළුල් දැක්මකින් හා පුද්ගල බද්ධතාවෙන් තොර ව විචාරය කළ යුතු ය. යම් රූපවාහිනී නර්තන වැඩසටහනක ගුණාත්මක භාවය ඇගයීමට නම් එය අනිවාර්යයෙන් ම නැරඹිය යුතු ය. මත ප්‍රකාශ කළ යුත්තේ තර්කානුකූල ව නිර්ණායක පදනම් කොටගෙන, ශ්‍රී ලාංකේය මෙන් ම අන්‍ය නර්තන සම්ප්‍රදායයන් පිළිබඳ පුළුල් අවබෝධයකිනි. මෙම ක්‍රියාකාරකමෙන් සිසුන්ගේ නිර්මාණාත්මක, විචාරාත්මක හා තර්කානුකූල චින්තනය වර්ධනය කිරීමට අවශ්‍ය පසුබිම සලසාදීම ඉතා වැදගත් වනු ඇත.

7.5 පටාචාරා කලා කෘතිය

2013 වසරේ දී නිර්මාණය වී 2014 ජනවාරි 25 දින නෙළුම් පොකුණ රඟහලේ දී වේදිකාගත වූ පටාචාරා කලා කෘතිය ශ්‍රී ලාංකේය රඟමඬලේ වෙනස් ම ප්‍රාසංගික අත්දැකීමක් ලෙස හැඳින්වීම යුක්ති යුක්ත ය. අරක විල නර්තන හා නාට්‍ය පදනමේ ශිල්පී -ශිල්පිනියන් 120 දෙනෙකුගේ සහ පරිබාහිර ප්‍රවීණ කලා ශිල්පීන් රැසක ගේ දායකත්වයෙන් මේ අපූරු නිර්මාණය වේදිකා ගත කර ඇත්තේ ජානකී හීල් මහත්මියගේ අධ්‍යක්ෂණයෙනි.

බුත්සරණ, සද්ධර්මරත්නාවලිය, ථේරී ගාථා අට්ඨ කථා ආදි තන්හි කියැවෙන පටාචාරා කථා වස්තුව මේ සඳහා වස්තු බීජය වී ඇත. එහෙත් හුදු වාර්තා කරණයෙන් බැහැර ව, යථාර්ථය ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම කලාකරුවකුගේ වගකීම බව මැනවින් පසක් කර ගත් ජානකී හිල් (පටාචාරා අධ්‍යක්ෂවරිය) තොරණ, බෞද්ධ නාටකය ආදියෙහි දැක්වෙන සුපුරුදු කථා වස්තුව අතික්‍රමණය කිරීමට වැර දරන බව පෙනී යයි. මුල් කථා වස්තුවේ දක්නට නොලැබෙන පටාචාරාගේ ළමා කාලය (තාරා කුමරිය), දර කපන්නාගේ සහ සිටු දේවියගේ චරිත ස්වභාවයන් මෙසේ වන්නට ඇතැයි පවසන්නට දරන වෑයම ප්‍රශංසනීය වේ. දර කපන්නා (දාරක) සහ ඔහුගේ දෙමාපියන්ගේ සමාජ ආර්ථික වටපිටාව, සිටුතුමාගේ හා සිටු දේවියගේ චරිත ස්වභාවයන් මෙසේ වන්නට ඇතැයි පවසන්නට දරන වෑයම, දර කපන්නාට නාගයකු දෂ්ට කිරීමට හේතු වූ කරුණු ආදිය විශ්වසනීයත්වයෙන් යුතු ව රඟ බිමට ගෙන ඒමට නිර්මාණකරු සමත් ව ඇත. කතා පුවතේ කියැවෙන අතිශය සංවේදී නාටකීය අවස්ථාව වන තාරා කුමරිය (පටාචාරා) අචිරවතී නදිය තරණය කිරීම, දරුවන් අහිමි වීම යන සිදුවීම් බෞද්ධ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත්වල මුල් ඇදගත් චිත්තරූපවලට හානි නොවන්නට අතිශය සියුම් ව ගොඩ නඟන්නට උත්සාහ ගෙන ඇත.

නර්තන ශෛලි

පටාචාරා කෘතිය නර්තන ශෛලි ගණනාවක සුසංයෝගයෙන් නිර්මාණය වී ඇත. චරිත නිරූපණයේ දී දේශීය නර්තනයට අමතර ව බටහිර නර්තන ශෛලි ද එක් කර ඇතත්, දාරක සහ තාරා කුමරිය බටහිර නර්තනයේ නියැළෙන්නේ කෙසේද යන ගැටලුව ඉතිරි නොකරන්නට තරම් අධ්‍යක්ෂවරිය සූක්ෂ්ම වී ඇත. කථා වස්තුවේ දක්නට නොලැබෙන දාරකගේ පවුල් පසුබිම කියන්නට ඈඳා ඇති සිටුපුර වැනුමට, යොදා ගැනෙන්නේ දේශීය ගැමි නර්තන ශෛලිය යි. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ එන උකුසා වන්නම ආශ්‍රයෙන් උකුස්සා දරුවා ඩැහැගෙන යාමත්, තාරා කුමරියගේ පළමු දරුවා මහ වනයේ සතා සිවුපාවුන් සමඟ හැදී වැඩෙන ආකාරය නිරූපණය කිරීමට යොදා ගන්නා උඩරට වන්නම්වල තාල හා නාද රටා ආශ්‍රිත දර්ශනත් ප්‍රේක්ෂකයා අමන්දානන්දයට පත් කරයි. අසූකෙළක් ධනය තිබූ බවට සඳහන් සිටුවරයාගේ මාලිගය ආශ්‍රිත නර්තනයට ඉන්දීය කථක් නර්තන ශෛලි දීර්ඝ ලෙස යොදා ගෙන තිබේ. පටාචාරා තේමාවේ කූටප්‍රාප්තිය සේ ගත හැකි අචිරවතී නදියෙහි ඛේදවාචකය කීමට බැලේ නර්තන ශෛලිය උපයෝගී කරගෙන ඇත.

රංග වස්ත්‍රාභරණ හා පසුතලය

රංගභූමි නිර්මාණයකට පසුබිම් වන පරිසරය සඳහා යොදා ගැනෙන පසුතල, චරිත පෞරුෂය හා හැඩතල මවා පෑමට අවශ්‍ය රංග වස්ත්‍රාභරණ ඉතා වැදගත් ය. සිටුතුමා, සිටු දේවිය, තාරා කුමරිය, සොහොයුරා හා කුමරියගේ කුඩා කල යෙහෙළියන්, ඉන්දියාවෙන් ගෙන්වන ලද රංග වස්ත්‍රාභරණ භාවිත කර තිබේ.

මෙහි පසුබිම් සැලසුම වරෙක මාළිගාවක් ලෙස ද, වරෙක ආශ්‍රමයක් ලෙස ද වෙනස් වන පරිදි සකස් කර ඇත. මෙහි දී සිටු මාලිගය මවන්නට රඟ බිම මත ඉදි කෙරෙන අඩි 52ක් දිගින් සහ අඩි 18ක් උසින් යුතු මාලිගා පසුතලය පටාචාරාහි අභිමානය දක්වමින් ප්‍රතාපවත් ව දිස්වෙයි.

සංගීතය හා තාක්ෂණය

පටාචාරා ආරම්භයේ පටන් අවසන් වන තෙක් නොනැවතී ගලා යන විවිධ සංගීත ඛණ්ඩ සහ නාදමාලා පටාචාරා කෘතිය විකාශනයට අත්වැලක් සපයයි. ශ්‍රී ලාංකේය සංගීත ශිල්පීන් කිහිප දෙනෙකුත් එක් ව එක ම අරමුණකින් යුතු ව කර ඇති මේ නිර්මාණ ඛණ්ඩ ප්‍රේක්ෂකයාගේ සිත පතුලට කිඳා බසී. සසර කතරේ අතරමං වූ අනේකවිධ ස්ත්‍රී චරිතවල විලාපය ප්‍රේක්ෂක සිත්වල දෝංකාර නංවන්නට මේ සංගීත නිර්මාණ සමත් වෙයි. නෙළුම් පොකුණ ජාතික රඟහලේ ඇති සියලු තාක්ෂණික උපක්‍රම හා රංගාලෝක භාවිත කරමින් ශ්‍රී ලාංකික ප්‍රේක්ෂකයන්ට නවමු ප්‍රාසංගික අත්දැකීමක් ගෙනෙන්නට පටාචාරා නිර්මාණ කෘතිය සමත් ව ඇති බව සඳහන් කළ හැකි ය.

බැරිසිල් කලා කෘතිය

අවස්ථානුගතව කැප, අකැප දේ තේරුම් නොගෙන හැසිරීම හා අවබෝධයෙන් තොර ව අනුන් කරන නිසා යමක් කරන්නට යාමේ ප්‍රතිඵල උපහාසාත්මක ව ගෙන හැර පෑ අවස්ථාවක් ලෙස '' බැරිසිල්'' නම් වූ කෙටි මුද්‍රා නාට්‍යය හඳුන්වා දිය හැකි ය. මේ සඳහා ආරියරත්න කළුආරච්චි සූරීන් නිර්මාණ තේමාව කොට ගත්තෝ සිල්සමාදන් වන උපාසක අම්මාවරු ය. මෙහි එන උපාසක අම්මලාගෙන් කොටසක් සිත, කය, වචනය නම් වූ තුන්දොර සංවර කර ගැනීමට බණ භාවනා කරති. පොත පත කියවති. තවත් කොටසක් සිල් සමාදන් වන්නට සිතන්නේ අන් අය ද කරන නිසාවෙන් විනා කිසි දු සීලයක් ආරක්‍ෂා කිරීමට නොවේ.ඔවුහු පන්සලේ හිඳ ගන්නා ස්ථානයට පවා තෘෂ්ණා කරති. හිඳගත්වේලේ සිට හිරි අරිති. ඇනුම් අරිති. බුලත්විට කති. පොත් කියවන්නට ගත්ත ද සිත එකඟ කරගත නොහැකි ව උකුණන් අල්ලති. මදුරුවන් මරති. ගමේ ම සිදුවන්නා වූ ඕපාදූප කියවති. ධර්ම දේශනා ඇරඹූ වේලේ සිට ඇනුම් අරිමින් හිඳ අවසානයේ නිදිකිරාවැටී නින්දට වැටෙති. එහෙත් අවසානයේ ධර්ම දේශනාවට හොඳින් සවන් දුන්නාක් මෙන් ඉතා ඕනෑකමින් සාධුකාර දෙති. මෙය බැරිසිල්හි අන්තර්ගතය යි.

සමාජ සංසිද්ධි දෙස නිර්මාණාත්මක ව බැලීම කලාකරුවාගේ ස්වභාවය යි. එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ලොව නිර්මාණ බිහි වේ. එලෙස බිහි වූ නිර්මාණයක් ලෙස බැරිසිල් හඳුන්වා දිය හැකි ය. මේ සඳහා භාවිත කරන ලද ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වූයේ පහතරට බෙරය යි. පහතරට කෝලම් නාටකයෙහි එන ''නොංචි අක්කා''චරිතයේ ගමන් පදය (**දෙතාලය**) බැරිසිල් කෘතියේ චරිත නිරූපණයට ආරියරත්න කළුආරච්චියන් භාවිතකොට ගෙන ඇත. ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදනය වූ මුද්‍රා නාට්‍ය අතර වාචික අභිනයට අදාළ පසුබිම් ගීත ගායනයෙන් තොරව පසුබිම් සංගීතය පමණක් භාවිත කිරීම බැරිසිල් මුද්‍රා නාට්‍යයේ සුවිශේෂ අනන්‍යතාවක් ලෙස අගය කළ හැකි ය.

මෙලෙස සමාජ සංසිද්ධියක් තේමා කොට ගෙන සාම්ප්‍රදායික නර්තනයේ පද කොටස් ආශ්‍රය කර ගනිමින් හාස්‍යය හා උපහාසය කැටි කොටගත් බැරිසිල් මුද්‍රානාට්‍යය මඟින් අප සමාජයේ ජීවත් වන පුද්ගලයන්, තමන් දැනුම්වත් ව හෝ නොදැනුම්වත් ව හෝ සිදුකරන්නා වූ දුර්වලකම් හුවා දක්වයි. සැබැවින් ම එය සමාජ මෙහෙවරකි. අප සමාජය තුළ ම පවත්නා සම්පත් පරිහරණය කර ගනිමින් එකී සමාජ මෙහෙවරට සම්මාදන් වන්නට ආරියරත්න කළුආරච්චි සූරීන්ගේ කලා කෞශල්‍යය සමත් වූ අවස්ථාවක් ලෙස ''බැරිසිල් මුද්‍රා නාට්‍යය හඳුන්වා දිය හැකි ය.

08 පරිච්ඡේදය

8.0 නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර ඇති සහ සම්බන්ධතාව

8.1 නර්තනය හා සංගීතය

උඩරට, පහතරට, සබරගමු වශයෙන් ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන සම්ප්‍රදාය තුනෙහි අන්තර්ගතය ගොඩනැඟී ඇත්තේ ඒ ඒ සම්ප්‍රදායයනට ආවේණික වූ ප්‍රධාන ශාන්තිකර්ම මුල් කර ගනිමිනි. උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ කොහොඹා යක් කංකාරියත්, පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දෙවොල්මඩු ශාන්තිකර්මයත් සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයත් ආදි වශයෙනි. මේ සැම ශාන්තිකර්මයක ම නර්තන, ගායන සහ වාදන යන ප්‍රධාන කොටස් තුන අන්තර්ගත ව පවතී. ඒ අනුව නර්තනය හා සංගීතය අතර ඇති අන්තර් සම්බන්ධතාව ගොඩනැඟී ඇති බව පැහැදිලි ය.

සංගීතය යනු යම් කිසි ස්වර පරාසයක් තුළ ගායනය කරමින් ප්‍රේක්ෂකයා හට නිරාමිස වින්දනයක් ලබාදෙන කලා මාධ්‍යයකි. එහි ලා සීමාවක් නිර්ණය කොට ඇත. එය නම් සප්ත ස්වරය යි. ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන සම්ප්‍රදායවල ප්‍රධාන තාල වාද්‍ය භාණ්ඩය බෙරය යි. බෙර හඬෙහි මතු වන්නා වූ තරංගවල හඬට වඩා උස් හඬකින් ගායනය හැසිරවීම සිදු වේ.

ශාන්තිකර්ම අන්තර්ගතයෙහි භාවිත සාම්ප්‍රදායික ගායනා ස්වර සංකලනවලින් හා නාද රටාවලින් පෝෂිත ය. සමාජීය දියුණුවත් සමඟ ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා දැන උගත් ඇතැම් කවි ගායනා සාමාන්‍ය ජනයා අතර ද ප්‍රචලිත වී ඇත. සංගීත ශිල්පීන් මෙම ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිත කවි විවිධ ස්වර පරාස තුළ ලයාන්විත නාද රටාවකට මිහිරි ව ගැයීමෙන් මවන රසය විඳීමට සෙසු ජනයා ප්‍රිය කරති.

නූතන වේදිකාව, ජනමාධ්‍ය විෂයයේ රූපවාහිනිය හා බැඳි විවිධාංගීකරණයේ දී නර්තන කලාවේ පෝෂණයට සුභාවිත සංගීතය නවාංගයක් ලෙස එකතු වී ඇත. එහි දී දේශීය අවනද්ධ භාණ්ඩ හා ඉන්දියානු බටහිර වාද්‍ය භාණ්ඩ (තත් භාණ්ඩ) සංයෝජනය කිරීමේ දී දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායය හා බැඳි අවනද්ධ භාණ්ඩ, ශුෂිර වාද්‍ය භාණ්ඩ සමඟ සම්මිශ්‍රණය කෙරෙයි. ගායනය සහ බෙර පද ඛණ්ඩ කීම, බෙර පද ඛණ්ඩ වාදනය මගින් විචිත්‍ර කිරීම ආදිය අද්‍යතනයේ ඉතා ජනප්‍රිය ය. එමෙන් ම භාරතීය හා බටහිර සංගීත කලා දේශීය නර්තන කලාවේ පෝෂණයට දායක වී තිබේ. ශාන්තිකර්මවලින් බැහැර වූ වේදිකා, රූපවාහිනී, චිත්‍රපට හා කාටූන් නර්තන වැඩසටහන්වල දී, ප්‍රාසංගික බව වර්ධනයට සංගීතය ප්‍රබල ව ඉවහල් වේ. තනි බෙරය වාදනය කරමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංගයන් හා සංගීතය සුසංයෝග වූ නර්තන අංගයක් අතර පැහැදිලි වෙනසක් ඇත. එකී වෙනසට හේතුව සංගීත කලාවෙන් ලැබුණ පෝෂණය යි.

දේශීය ඉඟි නළු, නෘත්‍ය නාටක, ගීත නාටක මෙන් ම ප්‍රාසංගික නර්තන පෝෂණයට හා බැලේ කෘති රචනයට සංගීත කලාවෙන් ලැබෙන පිටිවහල අතිමහත් ය. විශේෂයෙන් ම නෘත්‍ය නාටක, ගීත නාටක ගොඩනැඟී ඇත්තේ සංගීතය මත ය. මුළු කථා ප්‍රවෘත්තිය ම වේදිකාව මත දිග හැරෙන්නේ සංගීතය මූලික කොට ගෙනය. එමඟින් ප්‍රේක්ෂකයා ගේ මනසෙහි දිග හැරෙන කතා පුවතට සාධාරණීකරණයක් ලබා දෙන්නේ සංගීතය මඟිනි. යථෝක්ත කලාවලට සංගීතයෙන් ලැබෙන්නේ ඉමහත් උපකාරයකි.

අද්‍යතන යුගයේ දී කෙරෙන නිර්මාණ පිළිබඳ ව විමසිල්ලෙන් බැලූ කල නිර්මාණකරණයේ දී බටහිර හා භාරතීය සංගීත කලාවේ ආභාසය ලැබී ඇති බව විද්‍යමාන වේ. ගීත අනුව නර්තන සුසංයෝජනය නූතන නර්තන කලාවේ නව ප්‍රවණතාවක් වන අතර නිර්මාණකරණයේ දී ඖචිත්‍ය බව රැකීම උසස් රසඥතාවක් සඳහා හේතු වේ. එමෙන් ම දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි තාල ලක්ෂණ ශ්‍රී ලාංකේය අනන්‍යතාවක් ඇති ව විධිමත් කොට ප්‍රස්තාරකර දැක්වීමේ දී එහි ගුණාත්මක සංවර්ධනයට සංගීත කලාවෙන් ලැබී ඇත්තේ මනා පිටුබලයකි. ප්‍රස්තුතයට ගැළපෙන සංගීත ඛණ්ඩ තෝරා බේරා ගැනීම නර්තන නිර්මාණකරුවා සතු වගකීම යි. පාසල් නර්තන විෂය නිර්දේශවල අන්තර්ගත වූ තාලානුකුල , රිද්මානුකූල, ප්‍රකාශනාත්මක

චලන සඳහා ගීත යොදා නර්තන නිර්මාණය කිරීම අද සම්ප්‍රදායය බවට පත් වී හමාර ය. එමඟින් මතු වූ ප්‍රබෝධය නිසා ගීත අනුව නර්තන නිර්මාණකරණයට සමාජය ම හුරු වී ඇති බව දැකිය හැකි ය.

සාමූහිකත්වයෙන් තොර ව සංගීත වෘන්දයක්, ප්‍රදර්ශනයක් ඉදිරිපත් කළ නොහැකි ය. සංවිධානාත්මක ආකාරයෙන් සැලසුමක් සහිත ව ගායන, වාදන අංග ඉදිරිපත් කරන්නේ නම් ලිඛිත සටහන් අවශ්‍ය වේ. එම තත්ත්වය වඩාත් වර්ධනය වූයේ සංගීත කලාවෙන් ලැබුණු පිටුබලය මත ය. එමෙන් ම නර්තනයේ, ප්‍රාසංගික වේදිකාවේ, දේශීය ජන ගී ගායනයේ දී සහ අවනද්ධ වාදන භාණ්ඩවල සුසර බව හඬ පාලනය වැනි ලක්ෂණ ද සංවර්ධනය කිරීමට ඉවහල් වූයේ සංගීත කලාවෙන් ලැබුණු ආභාසය යි, කීම නිවරදි ය.

8.2 නර්තනය හා නාට්‍ය ශෛලීන්

ක්‍රි. පූ. තුන් වන සියවසේ දී පමණ රචිත නාට්‍ය කලාවේ මූල ග්‍රන්ථයක් සේ සැලකෙන භරත මුනිවරයාගේ ''නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි'' නෘත්ත - නෘත්‍ය - නාට්‍ය වශයෙන් තුන් ආකාරයක රැඟුම් විශේෂ ගැන මනා ව විග්‍රහ කර ඇත. නෘත්ත යන්න හුදු තාලානුකූල නැටුම වේ. අංගචලනය හැර කතාව කියා පෑමක් හෝ අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමක් හෝ මෙහි දී සිදු නොවේ. නෘත්‍ය යන්න ආංගිකාභිනය මාර්ගයෙන් කිසියම් භාවයක් ප්‍රකාශ කිරීම යි. නාට්‍යය චතුර්විධ අභිනයෙන් යුක්ත වේ. අභිනය මඟින් නාට්‍යයක් ජීවය ලැබීමේ දී ඒ හා සම්බන්ධ සාධක, සංකල්ප හා මූලධර්ම රාශියක් ගැන ද දැනගත යුතු වේ. නාට්‍යයක් වේදිකාව මත ප්‍රදර්ශනය වන්නේ සතර අභිනය භාවිත කරමිනි. එහි ගැඹුරු චරිත නිරූපණයක් ඇත. තව ද ශිල්පීන් රාශියකගේ එකතුවකින් ගොඩනැගෙන සාමූහික කලාවකි.

නර්තනය එක්තරා සම්මතයක් අනුව නිර්මාණය කරගත් චලන සමූහයක් පමණි. නාට්‍යයක චරිතය ඉදිරිපත් කරන නළුවාට හෝ නිළියට හෝ ප්‍රේක්ෂකයාට හෝ නාටකීය අත්දැකීම් වඩා සමීප කරවන්නේ සතර අභිනයෙනි. නර්තනයකින් නාට්‍ය වෙනස් වන ප්‍රධාන ලක්ෂණය වන්නේ ආංගික අභිනය ප්‍රබල ලෙස භාවිත කිරීමත් අනෙකුත් අභිනයන් සහ ආනුෂංගික අංගයන් එක් කර ගැනීමත් ය.

මෙසේ සඳහන් කරන ලද ''අභිනය'' යන්නෙන් ''ඉදිරියට ගෙන යන'' යන අර්ථය ගම්‍ය වේ. මෙය අදහසක් ඉදිරිපත් කිරීම / ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට රසය ගෙන යාම යනුවෙන් ද අර්ථකථනය කළ හැකි ය. භරතමුනි ගේ සතර අභිනය පිළිබඳ විග්‍රහය යටතේ දැක්වෙන අදහස් අනුව ආංගික අභිනයට අයත් අංග , ප්‍රත්‍යංග හා උපාංග පොදුවේ නර්තනයේ දී හා නාට්‍යයේ දී භාවිත වේ. අංගයක් ක්‍රියාත්මක වන විට ඊට අයත් ප්‍රත්‍යංග හා උපාංග ද චලනය වේ. එමෙන් ම නාට්‍යයක දී සාත්වික අභිනය උපයෝගී කරගනු ලබන්නේ සත්‍ය ජීවිතයේ හැඟීම් ප්‍රකාශනයට වඩා තරමක් තීව්‍ර ව ය. මුද්‍රා භාවිතයෙන් හැඟීම් ප්‍රකාශනය තව තවත් ගැඹුරු වන අතර මෙහි දී සාත්වික අභිනය විශේෂ වේ.

රූපණය සඳහා නර්තනය යොදා ගැනීම

රූප ඉදිරියට ගෙන ඒම හෙවත් පුළුල් අර්ථයෙන් චරිත රඟපෑම රූපණය නම් වේ. ස්ටැනිස්ලැව්ස්කි රූපණය පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් කර ඇති අංග චලන (සංචලන), ස්වරය, කථනය හා සමාරෝපය යන කොටස් අතරින් අංගචලනය (සංචලනය - Movement) සාර්ථක කර ගැනීමෙහි ලා නර්තන මාධ්‍යය යොදා ගැනීමට ඇති හැකියාව වඩාත් අවශ්‍ය වන්නේ ප්‍රකාශනය තීව්‍ර කර ගැනීමට හා ප්‍රාසංගික ගුණය ඉහළ මට්ටමකින් පවත්වා ගැනීම සඳහා ය. ස්ටැනිස්ලැව්ස්කි හඳුන්වා දුන් ''රූපණ විධි ක්‍රමය'' Method of Acting අදාළ මූලික සිද්ධාන්තය හා අදහස් මඟින් මෙය පැහැදිලි කර දැක්වෙයි.

එසේ ම රූපණයට අදාළ අනුකරණය සාර්ථක වී අභිනය ද මනා ව යොදා ගැනීමෙන් සාර්ථක රූපණයක් බිහි වේ. නාට්‍ය යනු කිසියම් සිදුවීමක් අනුකරණය කර පෙන්වීමක් බව ඇරිස්ටෝටල් පඬිවරයා දක්වා ඇත්තේ එබැවිනි. ඇතැම් විට මෙම අනුකරණ ක්‍රියාවන් තාලානුකූල, රිද්මානුකූල හා ප්‍රකාශනාත්මක චලන යොදාගනිමින් නර්තනය මාධ්‍ය කොට ඉදිරිපත් කිරීම සිදු වේ.

එමෙන් ම නාට්‍යයක දී සිදු වන අවස්ථා නිරූපණය, භූමිකා නිරූපණය වැනි අවස්ථා සඳහා ඒකල ව හා සාමූහික ව නළු නිළියන් යොදා ගැනීම සිදුවන විට යොදා ගන්නා සිද්ධි මාලාවක අවස්ථා නාට්‍ය ශෛලියට ගැළපෙන පරිදි අන්තර් නර්තන රංග අවස්ථා නිර්මාණය කොට යොදා ගැනීම සිදු වේ. ඒ සඳහා ද පසුබිම් ගීත හා වාදනය සහය කර ගැනීම ප්‍රාසංගික බවට හේතු වේ.

නාට්‍ය ප්‍රභේද හා නර්තනය

නාට්‍ය ප්‍රභේදනයේ දී ප්‍රමිති පදනම් කරගෙන විවිධ නාට්‍ය වර්ග බිහි වී ඇත. ඒ අතරින් නාට්‍යයක් රංග භූමියේ ඉදිරිපත් වන ශෛලි නොහොත් ආකෘතිය අතර ඇති වෙනස්කම් මුල් කොට රංග ශෛලින් දෙකක් භරත මුනිවරයා ඉදිරිපත් කර ඇත.

1. නාට්‍ය ධර්මී (styliyed)
2. ලෝක ධර්මී (Naturalistic)

ලෝක ධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදායය

ලෝක ධර්මී යන්න ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායය නමින් ද හැඳින්වේ. කුඩා සිද්ධියක් ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියේ අනාවරණය කිරීමේ පරමාර්ථයෙන් කටයුතු සකස් වීම මෙහි ලක්ෂණය යි. එහි දී යාම් ඊම් කතාබහ ඉරියවු සංවාද - රංග වස්ත්‍රාභරණ - රංග භාණ්ඩ - වේෂ නිරූපණය - අංග රචනය ආදිය යොදා ගන්නේ සැබෑ ජීවිතයේ සිද්ධිවලට ගැළපෙන ආකාරයෙනි. රංග භූමිය පමණක් නොව ආලෝකකරණය - සංගීතය ආදියෙන් ද තත්ත්වානුකූල බව ප්‍රකාශ කෙරෙයි.

නාට්‍ය ධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදායය

සංවාද, රංගන හා ගීත ද එක්තරා රිද්මයක් අනුව යොදා අභිනයන් හා සංකේත මඟින් නිරූපණය කිරීමත් - වෙස් මෝස්තර - ගමන් තාල - රංග භාණ්ඩ ආදිය ද ඊට ගැළපෙන ආකාරයට යොදා ගැනීමත් මෙහි මූලික ලක්ෂණය යි. ස්වාභාවික බවෙන් ඈත් වූ එක්තරා ශෛලියකට, නාට්‍යයේ සෑම අංගයක් ම ඉදිරිපත් කෙරෙන නිසා ශෛලිගත ක්‍රමය යනුවෙන් ද නාට්‍ය ධර්මී නාට්‍ය හැඳින්වෙයි.

මෙහි දී භාවිත ගමන් තාල, වෙස් මෝස්තර, රංග භාණ්ඩ, සංවාද, ගායන ද, නර්තන කලාවන් හා සබැඳි සාම්ප්‍රදායික ගති ලක්ෂණයෙන් යුක්ත වේ.

තාත්ත්වික නාට්‍ය

නාට්‍යයේ විකාශනය ස්වාභාවික දෙබස් මත ගොඩනැඟෙමින් හා තත්ත්වාකාර චරිත නිරූපණයට මුල් තැනක් දී ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍ය තාත්ත්වික හෙවත් ස්වාභාවික නාට්‍ය ලෙස හැඳින්වේ. මෙහි භාව ප්‍රකාශන, අංග චලන, දෙබස් හා ඇඳුම් පැලඳුම් ආදිය සමග පාත්‍ර වර්ගයා වේදිකාව මත කරනු ලබන ක්‍රියාවලිය බොහෝ විට ස්වාභාවිකත්වයට බර ව කරනු ලැබේ.

සතර අභිනය එක් වර පාත්‍ර වර්ගයා මඟින් දැකගත හැක්කේ තාත්ත්වික හෙවත් ස්වභාවික නාට්‍ය මඟිනි. මෙහි අත්, පා, හිස වැනි අංග සහ ප්‍රත්‍යංග චලනයෙන් දැක්වෙන අදහස් ප්‍රකාශනය හෙවත් ආංගික අභිනය ස්වාභාවික පක්ෂයට බොහෝ සෙයින් සම වේ. ශෝකය, භය, හාස්‍ය ආදි කොට ඇති මුහුණෙන් ප්‍රකාශ වන සාත්ත්වික අභිනය පවතින ස්වභාවය හැර පමණ ඉක්මවා පැවැත්මක් තාත්ත්වික නාට්‍යයේ නොයෙදේ. ඇඳුම් පැලඳුම්, වේදිකා භාණ්ඩ හා සැරසිලි ආදිය ද මෙහි දී ස්වාභාවික තත්ත්වය පමණට වඩා නොඉක්මවා සකස් කරගනු ලැබේ. එහෙත් රස උද්දීපනය හා අවස්ථාව තීව්‍ර කිරීම සඳහා නාට්‍යයට උචිත ලෙස යෙදූ ගීත, සංගීත ඛණ්ඩ, නර්තන අංග යොදා ගනු ලැබේ.

ලංකාවේ නිෂ්පාදනය වූ මේ ගණයට අයත් නාට්‍ය නම් මඟුල් ප්‍රස්තාව, චෙරිවත්ත, බෝඩිංකාරයෝ, කැලණි පාලම ආදිය වේ.

ශෛලිගත නාට්‍ය

කිසියම් ශෛලියක් හෙවත් රටාවක් අනුගමනය කරමින් නාටකීය අවස්ථාවක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් රඟ දක්වනු ලබන නාට්‍ය ශෛලිගත නාට්‍ය යනුවෙන් හැඳින්වේ. ආංගික, වාචික, සාත්ත්වික, ආහාර්ය යන සතර අභිනය මඟින් ස්වාභාවිකත්වය ඉක්මවා අතිශයෝක්ති ලක්ෂණයක් පෙන්නුම් කෙරේ.

මුහුණෙන් දැක්වෙන භාව ප්‍රකාශනය, ඇස් හා මුව විවර කිරීම, මුව රැලි ගැන්වීම හැකිළීම ආදිය ස්වාභාවික නාට්‍ය අවස්ථාවලට වඩා විශාල කිරීමකින් යුතු ව ඉදිරිපත් වේ. අංග චලනය සෑම විට ම තාලානුකූල ය. නළු නිළියන් වේදිකාවේ හැසිරෙන ආකාරය ද රංග රටාවකින් යුතු ව සිදු වේ. දෙබස් උච්චාරණය, තාලාන්විත වන අතර විශේෂ අවස්ථාවන් නිරූපණය කිරීමේ දී බොහෝ විට ගීත යොදා

ගැනේ. ව්‍යවහාර භාෂා ශෛලිය ඉක්මවා සම්භාව්‍ය භාෂා ලක්ෂණ හා නාද රටා සහිත සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ දක්නට ලැබෙන භාෂාව ශෛලිගත නාට්‍යයේ දක්නට ලැබේ. බොහෝ විට ගමන් විලාශ හා අවස්ථා නිරූපණය බෙර තාල සහිත ව නර්තන අංග ඇතුළත් වන සේ යොදා ගැනීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. දේශීය ශෛලිගත නාට්‍ය නමින් හඳුන්වන අංශයේ සිංහල ජන නාටකවල ඇති බොහෝ ලක්ෂණ දක්නට හැකි ඒවා ශෛලිගත නාට්‍ය යනුවෙන් අද්‍යතනයේ හඳුන්වනු ලබයි. උදා :- මනමේ, සිංහබාහු

මෙහි දී වේෂ නිරූපණ, රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වේදිකා භාණ්ඩ යනාදිය ස්වභාවයට වඩා මතු කර පෙන්වීම සිදු වේ. බොහෝ විට වේදිකා සැරසිලිවලින් තොර වූ මෙම නාට්‍ය වර්ගය එම කර්තව්‍යය දෙබසින් හෝ චලනයෙන් හෝ කාව්‍යමය විස්තර මඟින් ඉටු කරනු ලැබේ.

ගීත නාට්‍ය

දෙබස් උච්චාරණයකින් තොර ව සම්පූර්ණයෙන් ම ගීත හා ගායන මාධ්‍ය කොටගෙන නාට්‍ය අවස්ථා, විකාශනය ගීත නාට්‍ය යනුවෙන් හැඳින්වේ. රංගනය සඳහා මුල් වන අංග චලන රිද්මානුකූල ව ගායනයට අනුරූප විය යුතු වේ. වාචික අභිනයට අයත් සෑම සංවාදයක් ම ගායනය හෙවත් ගීතය මූලික කොට ගෙන පැවැත්වේ. එමනිසා පසුබිම් සංගීතය සහ පාත්‍ර වර්ගයා වේදිකාව මත කෙරෙන ගායනය ගීත නාට්‍යයේ ජීවනාලිය වේ. සාත්ත්වික අභිනය ද ගීත ගායනයට හානියක් නොවන අයුරින් ඉදිරිපත් කෙරේ. ඒ නිසා සෑම නළු නිළියක ම ගීත ගායනයට සමත් විය යුතු අතර ඒ සඳහා පසුබිම් ගායන යොදා ගැනීම අනුචිත වේ. රංග වස්ත්‍රාභරණ, වේෂ නිරූපණ හා වේදිකා සැරසිලි වේදිකා භාණ්ඩ ආදිය ද ඊට අනුකූල ව යොදා ගැනේ. උක්ත ගති ලක්ෂණ ප්‍රදර්ශනය කිරීමට උචිත අයුරින් නර්තනය ද නිර්මාණය කෙරේ.

උදා : පේමතෝ ජායතී සෝකෝ

කැලෑ මල්

දෙපානෝ

මුද්‍රා නාට්‍ය

නැටුම් හා සංගීතය සම්මිශ්‍රණයෙන් විකාශනය වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මුද්‍රා නාට්‍ය නමින් හැඳින්වෙයි. වාචික අභිනයෙන් තොර ව සංකේත භාවිත කොට අදහස් ප්‍රකාශ කරනු ඇත. ඒ අනුව ආංගික අභිනය මූලික ව චරිත නිරූපණය සිදු වේ. එමෙන් ම රංග වින්‍යාසය ද අවස්ථා නිරූපණය සඳහා බෙහෙවින් බලපානු ඇත. රිද්මානුකූල හා තාලානුකූල චලනත්, ප්‍රකාශනාත්මක චලනත් මුල් කොට, ඒ අනුව කෙරෙන සංගීත ඛණ්ඩ මත නර්තන මාධ්‍ය කර ගැනීම මුද්‍රා නාට්‍යයේ න්‍යායාත්මක ලක්ෂණය යි.

රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වේෂ නිරූපණ චරිතවලට හා අවස්ථාවලට අනුකූල ව යොදාගනු ලබන අතර මුද්‍රා නාට්‍යයක දී ආහාර්ය අභිනය ද ඉතා වැදගත් වේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ පවතින මුද්‍රා නාට්‍ය පෙරදිග නාටක හා අපරදිග බැලේ නාට්‍යයන්ගේ ඇතැම් අංගවල සංකලනයෙන් යුතු ව නිර්මාණය වූ ඒවා වේ. ශ්‍රී ලංකාවේ මුද්‍රා නාට්‍ය, ''ඉඟිනළු'' ලෙස ද හඳුන්වනු ඇත. රුසියාව, ඉතාලිය වැනි අපරදිග රටවල මෙම ගණයෙහි ලා සැලකෙන :ඊකකැළු* බැලේ යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන දියුණු කලා සම්ප්‍රදායයක් වේ. එහි කිසි විටෙකත් පාත්‍ර වර්ගයා විසින් ගීත ගායනය නොකරනු ලබන අතර හුදෙක් ම නර්තන හා සංගීත මාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශනය සිදු කෙරේ.

ඉහත විස්තර කරන ලද ශෛලිගත, තාත්ත්වික, ගීත හා මුද්‍රා නාට්‍ය වර්ග හතරට අමතර ව අපරදිග බැලේ කෘතිවල දක්නට ලැබෙන නර්තන රිද්මයානුකූල බවින් ප්‍රබල ය. අංගහාර හා චලන දැක්වීමේ දී මුළු සිරුර ම විහිද වීම සුවිශේෂ වේ.

නර්තනයේ හා නාට්‍ය කලාවේ රංග වින්‍යාසය භාවිතය

Choreographer යන වදන මුලින් ම ව්‍යවහාරයට ගැනුණේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි නොව නර්තන ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් ය. එහි මුල් අරුත අනුව එය නර්තන වින්‍යාසය විය. (Choreographer is artist who designs dance for the stage) එනම් නර්තනයන්ගේ නර්තන රටා, සැලසුම් කරමින් අර්ථවත් ව වේදිකාව මත නර්තන රූපයන් නිර්මාණය කිරීම යි.

Choreographer යන සංකල්පය බැලේ වැනි නර්තන විධි හා සංගීත නාටක සමඟ ව්‍යවහාරයට පැමිණිය ද මෙම වදන ලෝකයේ පැරණි ම ග්‍රීක නාට්‍යවල එන කෝරසය හෙවත් ගායන වෘන්දය (Chorous) ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ නර්තන ලීලාවන් යන අරුතින් ද ගම්‍ය වූවක් බව කිව හැකි ය. ඒ අනුව ලොව නාට්‍ය කලාව බිහි වූ දා සිට සංචලනය (Movement) පදනම් කොටගෙන නළු - නිළියන් ගොනු කරමින් ද, ආනුෂංගික කලාවන් ඊට සංයෝජනය කරමින් ද නිර්මාණය කරනු ලබන වේදිකා චිත්‍රය රංග වින්‍යාසය (Theatre Choreography) ලෙස සැලකිය හැකි ය.

නර්තන වින්‍යාසය (Choreography) රංග වින්‍යාසය (Theatre Choreography) බවට පැහැදිලි ව පත් වීම සිදු වන්නේ නාට්‍ය කලාවෙහිලා යථාර්ථවාදය බිහි වූ 19 වන සියවසේ දී ය. නාට්‍යයක ආරම්භයේ සිට අවසානය තෙක් කිසියම් රූප රටා පද්ධතියක් රංග භූමිය මත නිර්මාණය වන අතර මෙම රූප අර්ථාන්විත ව හා අපූර්වත්වයෙන් පෙළ ගැස්වීමේ කලාව පැහැදිලි ව ම රංග වින්‍යාසය ලෙස දැක්විය හැකි ය.

Choreography යන්නේ අරුත නර්තන වින්‍යාසයට සීමා කොට එය වේදිකා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ දී යෙදෙන්නේ නාට්‍ය ධර්මී ශෛලියට අයත් නාට්‍ය කෙරෙහි පමණක් ය යන්න අදහස් නොකෙරේ. ශ්‍රී ලංකාවේ ද 50, 60 යන දශකවල දී එනම් මනමේ නාට්‍යයට පසු ව ආ ශෛලිගත නාට්‍යවල ඊට උචිත නර්තන රටාවන් සැලසුම් කර නිර්මාණය කිරීම දක්නට ලැබිණි. සොකරි, කෝලම් හා නාඩගම් වැනි ගැමි නාටකවල නර්තන විලාශ හා ගමන් තාල මෙම ශෛලිගත නාට්‍ය සඳහා යොදා ගැනිණි.

උදා :- එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා

ශ්‍රී ලංකාවේ දී 80 දශකය වන විට නාට්‍යවල ඍජු නර්තන රටා වින්‍යාසගත කිරීම දක්නට නොලැබෙන අතර නළු නිළියන් ඒකළ හා සමූහ වශයෙන් රංගනවල යෙදීම රංග වින්‍යාසය ලෙස හඳුනා ගෙන තිබුණි. අද්‍යතන තත්ත්වයන් සලකා බලන කල වේදිකාවේ නළුවෙක් තනිව ම වුවත් සාර්ථක ව නර්තනයේ යෙදෙන්නේ නම් සෙසු ආනුෂංගික අංග සමග වන සුසංයෝගයෙන් රංග වින්‍යාසය ගොඩ නැගිය හැකි ය.

8.3 නර්තනය හා චිත්‍ර කලාව

චිත්‍ර, නර්තන, සංගීත, නාට්‍ය හා රංගකලාව යන විෂයයන් ස්වාධීන කලාවන් ලෙස විකාශය වී ඇතත් එකී විෂයයන් අතර සහසම්බන්ධතා ඇත. නර්තන කලාව හා චිත්‍ර කලාව අතර පවතින සහසබඳතාව ප්‍රායෝගික ක්‍රියාකාරකම්වල නිරත වෙමින් අවබෝධ කර ගැනීම වඩාත් පහසු ය. ලෝකයේ විවිධ රටවලට ආවේණික වූ නර්තන සම්ප්‍රදායයෝ සුවිශේෂ අනන්‍යතාවලින් යුක්ත ය. උඩරට, පහතරට හා සබරගමු සම්ප්‍රදාය තුන ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන අනන්‍යතා ප්‍රදර්ශනය කරයි. එකී සම්ප්‍රදායවල ද විවිධ ගුරුකුල හා ශෛලි දක්නට ලැබේ. චිත්‍ර කලාව ද එක් දේශයකට සීමා නොවන ස්වාධීන කලාවකි. එහි ද විවිධ සම්ප්‍රදාය දැකිය හැකි ය. උදාහරණයක් ලෙස අනුරාධපුර, පොළොන්නරු යුගවල දී බිහි වූ කලා කෘතිවල සම්භාව්‍ය කලා ලක්ෂණ දැකිය හැකි අතර මහනුවර යුගයේ දී ඊට ම ආවේණික වූ සාම්ප්‍රදායික චිත්‍ර කලා ශෛලියක් ඇත. චිත්‍ර කලාව හා නර්තන කලාව ස්වාධීන කලාංග ලෙස වෙන් වෙන් වශයෙන් ගොඩනැගී තිබේ.

වර්ණ, රේඛා, හැඩ හා හැඩ තල චිත්‍ර කලාවේ මූලිකාංග වේ. මෙකී මූලිකාංග තේමා කොටගෙන චිත්‍ර කලාව විවිධ ක්ෂේත්‍රයන් යටතේ සංවර්ධනය වී තිබේ. චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රායෝගික විෂය ක්ෂේත්‍රය ඉතා පුළුල් පරාසයක දිවයයි. ඒවා නම් මූර්ති, කැටයම්, ප්‍රකාශන, සංරචන, ගෘහ නිර්මාණ, මෝස්තර, ග්‍රැෆික්, ද්‍රව්‍ය බලා ඇඳීම..... ආදිය යි.

චිත්‍ර කලාවේ මූලිකාංග නර්තන කලාව හා බැඳෙන ආකාරය

චිත්‍ර කලාවේ මූලිකාංග වර්ණ, රේඛා,හැඩ හා හැඩතල, අවකාශය හා ආකෘතියයි. චිත්‍ර නිර්මාණකරණයේ දී විවිධ මාධ්‍ය හා ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කෙරෙයි. නර්තනයේ මූලික මාධ්‍ය මානව චලනය යි. මානව චලනයේ භාවිතයෙන් අවකාශයේ ගොඩ නැගෙන අඛණ්ඩ රූප පෙළ ගැස්ම නර්තනය යි. චලනයෙන් පමණක් නර්තනය සම්පූර්ණ නොවේ. ආනුෂංගික අංගවල සුසංයෝගයෙන් නර්තනයක භාව පූර්ණය කළ හැකි අතර චලන භාවිත කරමින් විවිධ රේඛා ඔස්සේ හසුරුවමින් තේමාවක් ඇති ව හෝ නිදහසේ හෝ හැඩතල හා අංගහාර ගොඩනැගිය හැකි ය. මෙය රංග වින්‍යාසය යි. මෙසේ නිර්මාණය කරන ලද නර්තන අංගය ප්‍රදර්ශනයේ දී ජීවයක් ලබා දෙන්නේ ගායනය, වාදනය, අංග රචනය, රංග වස්ත්‍ර ආභරණ හා පසුබිම් අලංකරණය වැනි ආනුෂංගික අංගවලිනි. මෙම ආනුෂංගික අංග අතරින් අංග රචනය, රංග වස්ත්‍රාභරණ හා පසුබිම් අලංකරණ හා සැරසිලි සඳහා විවිධ මාධ්‍ය භාවිත කළ හැකි ය. මෙම මාධ්‍ය සියල්ල අලංකාර

වන්නේ, ගොඩනඟන්නේ, සැලසුම් කරන්නේ ප්‍රස්තුතයට ගැළපෙන වර්ණ, රේඛා, හැඩ හා හැඩතල සුසංයෝග කිරීමෙනි. නර්තන නිර්මාණයේ සාර්ථකත්වයට මෙමඟින් ලැබෙන්නේ මහත් පිටුබලයකි. මේ සියල්ල චිත්‍ර කලාවේ සුසංයෝගයෙන් අලංකෘත වන බව සඳහන් කළ හැකි ය.

ග්‍රහයන් උදෙසා පවත්වනු ලබන බලි ශාන්තිකර්මවල දී ශ්‍රී ලාංකේය අන්‍ය ශාන්තිකර්මවලට වඩා සුවිශේෂ ලක්‍ෂණ දැකිය හැකි ය. බලි ඇඹීමේ හා ඇඳීමේ කලාව එහි අන්තර්ගත ය. චිත්‍රකලා විෂය ක්ෂේත්‍රයෙහි ඇඳීම හා ඇඹීම ඍජු වශයෙන් භාවිත වේ. පෙර විස්තර කළ ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කරමින් ස්වාභාවික ද්‍රව්‍ය හසුරුවා අඳින බලි හා අඹන බලි වර්ණ ගැන්වෙන්නේ ඊට ම සුවිශේෂ වූ ශෛලියකට ය. ඔවුන් විසින් ම බලි ඇඹීම ඇඳීම හා වර්ණ ගැන්වීම කරනු ලැබේ. චිත්‍ර කලාවේ ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කරමින් වර්ණ, රේඛා, හැඩ හා හැඩතල යන මූලිකාංග ඇසුරින් කරන මෙම සැරසිලි වඩාත් කලාත්මක බවින් යුක්ත වන්නේ බලි ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා තුළ ඇති චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ ව ඇති ශිල්පීය කුසලතා එක් වීමෙන් ය.

රංග වින්‍යාසය හා චිත්‍ර සම්පිණ්ඩනය

චිත්‍ර සම්පිණ්ඩනයේ දී හා රංග වින්‍යාසයේ දී අවකාශ භාවිතය සිදු වේ. අදාළ නිර්මාණ කාර්යය සඳහා සුදුසු අවකාශයක් තෝරා ගන්නේ නිර්මාණකරුගේ අභිමතය හා පවතින තත්ත්වයන් අනුව ය. එසේ නැතිනම් ලබා දුන් අවකාශයට ගැළපෙන නිර්මාණයක් ගොඩනඟන්නෝ ද ඔවුහු ම ය. චිත්‍ර සංරචනය සඳහා තෝරා ගන්නේ ද සීමාවන් සහිත සුදුසු අවකාශයකි. එය ලීයක්, යකඩ තහඩුවක්, බිත්තියක්, කොළයක්, වහලයක්, බිමක් හෝ ගලක් හෝ මත විය හැකි ය. (රංග වින්‍යාසයක් කර නර්තන අංගය ඉදිරිපත් කරන්නේ හතරැස් වේදිකාවක, විවෘත වේදිකාවක, කමතක, ශාන්තිකර්ම මඩුවක, ගෙමිදුලක හෝ රූපවාහිනී මැදිරියක හෝ විය හැකි ය. ලැබුණු හෝ තෝරාගත් හෝ අවකාශය විවිධ විධික්‍රම භාවිත කර වෙන් කර ගත් විට එතැන නිශ්චිත සීමා සහිත අවකාශයක් බවට පත් වේ. එකී අවකාශයේ අපි නර්තනය ඉදිරිපත් කරන්නෙමු.) නර්තනයේ දී මෙන් ම චිත්‍රයේ දී ද විවිධ තල, දිසා, කෝණ හා ගැඹුර භාවිත කර නිර්මාණ එළිදැක්විය හැකි ය.

නර්තන නිර්මාණයන් දෙස පොදුවේ බලන කල විවිධ චලන වර්ග භාවිත කරමින් තෝරාගන්නා අවකාශයෙහි විවිධ හැඩ හා හැඩතල, සුසංයෝග කොට විවිධ ශෛලි අනුව තම නිර්මාණය ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ගෙන එන අතර චිත්‍ර ශිල්පියා ද විවිධ වර්ණ, රේඛා, හැඩ හෝ හැඩතල හෝ භාවිත කරමින් විවිධ අවකාශ, ශෛලි හා විවිධ මාධ්‍ය උපයෝගී කර ගනිමින් නිර්මාණය ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ගෙන එන බව දැකිය හැකි ය. භාවිත කරන විධි ක්‍රම හා මාධ්‍ය අනුව එහි ගති ලක්‍ෂණවල විවිධත්වය ප්‍රදර්ශනය වේ. එකී ගති ලක්‍ෂණවලින් විවිධ භාව ජනිත කෙරෙයි. නර්තන කලාව තුළ රංග වින්‍යාසය පිළිබඳ කරුණු හැදෑරීමේ දී සාකච්ඡාවට ගැනෙන නර්තන රූපකය (Dance imagery) පිළිබඳ න්‍යායයන් වඩාත් සමීප වන්නේ චිත්‍ර කලාවේ සංකල්ප රූප මැවීම පිළිබඳ සාකච්ඡාවට ය.

උදාහරණයක් ලෙස රළු රේඛා හෝ සියුම් රේඛා හෝ හසුරුවමින් කරන චිත්‍ර කලා නිර්මාණයක භාව ප්‍රකාශනයෙහි වෙනස ප්‍රදර්ශනය වන අතර නර්තන ශිල්පි-ශිල්පිනියන් ඉතා මටසිලිටි ලෙසත්, රළු ලෙසත් චලන දැක්වීමේ දී යොදන ශක්තිය හා ගත කරන කාලය අනුව මතු කරන භාවයෙහි ද වෙනස ප්‍රදර්ශනය වේ. රංග වස්ත්‍රාභරණ, පසුබිම් අලංකරණ, අංග රචනය ආදී මේ සියල්ලේ ම වර්ණ, රේඛා, හැඩ හා හැඩතල අන්තර්ගත ය. එක් එක් විෂයය හා බැඳුණු මූලධර්ම හා සිද්ධාන්ත, ක්‍රමවිධි, ශිල්පීය ධර්ම හා මූලිකාංග වෙනස් වුව ද ලලිත කලා ක්ෂේත්‍රයේ විෂයයන් අතර අන්‍යෝන්‍ය සහසම්බන්ධතාවක් අත්හළ නොහැකි බව ද එකී විෂයයන් ගැඹුරින් හැදෑරීමේ දී අවබෝධ කොටගත හැකි ය.