නර්තනය

13 වන ශ්‍රේණිය

අතිරේක කියවීම් පොත

(2018 වර්ෂයේ සිට ක්‍රියාත්මක වේ)

ප්‍රථම මුද්‍රණය 2018

සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
භාෂා මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජ විද්‍යා පීඨය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය
ශ්‍රී ලංකාව

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

නර්තනය

13 ශ්‍රේණිය

අතිරේක කියවීම් පොත

ප්‍රථම මුද්‍රණය 2018

© ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

ISBN

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

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

මුද්‍රණය : මුද්‍රණාලය
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්තුමියගේ පණිවුඩය

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.

අතිරේක කියවීම් පොත් මගින් විෂය නිර්දේශයට අදාළ උධෘත ගුරු ශිෂ්‍ය දෙපාර්ශවය වෙත සැපයීමෙන් අදාළ විෂය ධාරාව පහසුවෙන් අධ්‍යයනය කිරීමට පහසුකම් සැලසෙනු ඇති බව අපගේ විශ්වාසය යි.

මෙම අතිරේක කියවීම් පොත් පරිශීලනය කොට ඉගෙනුම්-ඉගැන්වීම් ක්‍රියාවලිය සාර්ථක කරගන්නා ලෙස ගුරුභවතුන්ගෙන් ද, සිසු දරු - දැරියන්ගෙන් ද ඉල්ලා සිටිමි.

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

ආචාර්ය ටී. ඒ. ආර්. ජේ. ගුණසේකර
අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්
ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය

නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්‍ෂ ජනරාල්ගේ පණිවුඩය

ඉගෙනුම නිරතුරු ව ඇගයීම සමග සම්බන්ධ කළ හැකි ය. ඉහළ ඇගයීම් සාධනයක් සඳහා අත්දැකීම් පුළුල් විය යුතු ය. විහිද ගිය පුළුල් පරාසයක් සහිත ඉහළ ඇගයීමක 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 අයාතනයට සතුටකි. ඒ සඳහා කැප වී ක්‍රියා කළ සැමට අපගේ ස්තුතිය පිරිනැමේ.

ශිෂ්‍ය ප්‍රජාව මෙම කියවීම් පොත පරිහරණය කරමින් එමගින් 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 කියවීම් පොත තව දුරටත් සංවර්ධනය කිරීමට උක්ත සැමගේ අවධානය යොමු වීම ද අප විසින් අපේක්ෂා කෙරේ. අදාළ යම් කරුණක් වෙතොත් අප දැනුවත් 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 සමාජීය 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 නැඟුම 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

අනුමතිය	ශාස්ත්‍රීය කටයුතු මණ්ඩලය, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය
උපදේශනය	ආචාර්ය ටී. ඒ. ආර්. ජේ. ගුණසේකර මිය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල්
අධීක්ෂණය	ආචාර්ය පූජ්‍ය මාඹුල්ගොඩ සුමනරතන හිමි නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂ ජනරාල් භාෂා මානව ශාස්ත්‍ර හා සමාජීය විද්‍යා පීඨය
විෂය අධීක්ෂණය	එස්. වර්ණසිංහ, අධ්‍යක්ෂ (වැඩ ආවරණ) සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
විෂය සම්බන්ධීකරණය	එච්. එම්. බී. කල්‍යාණි, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
ලේඛක මණ්ඩලය	
අභ්‍යන්තර	එච්. එම්. බී. කල්‍යාණි, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය බී. එම්. එස් ද සොයිසා, කථිකාචාර්ය
බාහිර	සම්මානිත මහාචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේ විශ්‍රාමික, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය 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 දිප්ති පියසේකර, ගුරු සේවය කො/ආනන්ද බාලිකා විද්‍යාලයය, කොළඹ 10 ඒ. ඩබ්ලිව්. බියන්කා එම්. අබේසිංහ, ගුරු සේවය බප/හො/බණ්ඩාරගම මධ්‍ය මහා විද්‍යාලය, බණ්ඩාරගම ගුණසිරි රාජපක්ෂ, ගුරු සේවය ඉහළගම මහ විද්‍යාලයය, නිකවැරටිය කේ. බී. දීපාල්, ගුරු සේවය ඩිලාසාල් මහ විද්‍යාලයය, මෝදර, කොළඹ 15 පී. ඩබ්ලිව්.ටී.ඩයන්, ගුරු සේවය බිෂොප් විද්‍යාලයය, කොල්ලුපිටිය, කොළඹ 3

විෂය සංස්කාරක මණ්ඩලය	ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය මුදියන්සේ දිසානායක
	පීඨාධිපති, සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
	මහාචාර්ය ලයනල් බෙන්තරගේ
	විශ්‍රාමික, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
	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
	නිලක්ෂි ඉනෝකා ද අල්විස්, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
	සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
	අසේල රංගදේව, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය
	සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
	යොහාන් පොඩිනිලමේ, කථිකාචාර්ය
	සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලයය
භාෂා සංස්කරණය	එන්. ඒ. වික්‍රමරත්න, විශ්‍රාමික ගුරු සේවය
	ශ්‍රීනාත් ගණේවත්ත
කංචුක නිර්මාණය	රවීන්ද්‍ර තේනුවර, කථිකාචාර්ය
	සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව
පරිගණක වදන් සැකසුම	ඒ. ඩබ්ලිව්. බියන්කා එම්. අබේසිංහ, ගුරු සේවය
	බප/හො/බණ්ඩාරගම මධ්‍ය මහා විද්‍යාලය, බණ්ඩාරගම
	කේ. ඒ. ඒ. ජයරාණි ගුණතිලක
විවිධ සහාය	දීපා ශිරෝමණී
	කේ. ජී. පෙරේරා

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

- කලුආරච්චි; ආරියරත්න; (2006) කෝලම් නාටක විමසුම, ආර්. ජී. ග්‍රැෆික්, කැස්බෑව පාර, බොරලැස්ගමුව
- කලුආරච්චි; ආරියරත්න; (2007) බැලේ ඔපෙරා ගීත නාට්‍ය සහ මුද්‍රා නාට්‍ය
- කලුආරච්චි; ආරියරත්න; (2017) ශ්‍රී ලාංකේය මුද්‍රා නාට්‍ය කලාවේ සම්භවය, නියෝ ග්‍රැෆික්, නුගේගොඩ
- කරුණාරත්න; බණ්ඩාර; (2000) උඩරට බෙර වාදන කලාව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- කරුණාරත්න; බණ්ඩාර; (2004) පහතරට බෙර වාදන කලාව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- කාරියවසම්; තිස්ස; (1992) බලියාග පිළිවෙළ,
- කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; (2002) භාරතීය සම්භාව්‍ය නර්තන කලාව, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. ජී. කේ. පබ්ලිකේෂන්ස්, ජේ. කේ. 50, කටුවාවල, බොරලැස්ගමුව.
- කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; (1996) ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය 1, සීමාසහිත ඕවල් ඔෆ්සෙට් ප්‍රින්ටර්ස්, අංක 27, බත්තරමුල්ල පාර, ඇතුල්කෝට්ටේ, කෝට්ටේ.
- කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; (1996) ප්‍රායෝගික පහතරට නර්තනය 11, ලස්සන මුද්‍රණ ශිල්පියෝ, 749, අවිස්සාවේල්ල පාර, වැල්ලම්පිටිය.
- කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; (1995) සබරගමු කිරිමඩු ශාන්තිකර්මය, දලුවත්ත ප්‍රින්ටර්ස්, එල්. ජී.15, පීපල්ස් පාර්ක්, කොළඹ 11.
- කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; (1995) පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය, දලුවත්ත ප්‍රින්ටර්ස්, එල්. ජී. 15, පීපල්ස් පාර්ක්, කොළඹ 11.
- දයාරත්න; ඩබ්; ඒ; ඩී; ටී; (2003) අ.පො.ස. (උ/පෙළ) නර්තන අධ්‍යයනය,
- දළුවත්ත; චන්ද්‍රසේන; පහතරට නැටුම්, රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය,
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (1998) කංකාරි කාව්‍ය සාහිත්‍යය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (1988) කොහොඹා යක් කංකාරිය හා සමාජය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (1994) ආසියාවේ නාට්‍ය හා නර්තන කලාව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (1993) සිංහල නර්තන කලාව ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (2000) වලියක් මංගල්‍යය විමසුම, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (2010) ගැමි නාටක ප්‍රවේශය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- දිසානායක; මුදියන්සේ; (2010) නර්තන වාක් කෝෂය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- පද්මසිරි; ජගත්; (2010) වේදිකා නාට්‍යයේ ආනුෂංගික අංග, තරංජි ප්‍රින්ට්ස්, නාවින්න, මහරගම

- පතිරණ; සේනාරත්න; (1991) අභිනය දර්පණය, ප්‍රකාශනය ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- බෙන්තරගේ; ලයනල්; (2000) සිංහල සැරසිලි කලාව, එස්. ඇන්ඩ් එස්. ප්‍රින්ටර්ස්, නො 33, පාසල් පටුමග, කොළඹ 09
- බෙන්තරගේ; ලයනල්; (2000) රංග භාණ්ඩ හා රංගාභරණ නිර්මාණකරණය,එස්. ඇන්ඩ් එස්. ප්‍රින්ටර්ස්, නො 33, පාසල් පටුමග, කොළඹ 09
- බෙන්තරගේ; ලයනල්; (2009) රීරි යක් සංකල්පය හා සමාජය, එස්. ඇන්ඩ්. එස්. ප්‍රින්ටර්ස්, නො. 33, පාසල් පටුමඟ, කොළඹ 09
- බෙන්තරගේ; ලයනල්; (2000) පහතරට සින්දු වන්නම්, එස්. ඇන්ඩ් එස්. ප්‍රින්ටර්ස්, නො 33, පාසල් පටුමග, කොළඹ 09
- මද්දුමාගේ; ගයානි දීපිකා; (2004) සබරගමු පහන්මඩු යාගය,
- මාරසිංහ; වෝල්ටර්; භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ප්‍රථම භාගය සංශෝධිත සංස්කරණය
- මුතුකුමාරණ; බුද්ධි කල්‍යාණි; (2013) නර්තනය, උසස් පෙළ ඉගෙනුම් ඉගැන්වීම් ක්‍රියාකාරකම් අත්වැල-1, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. ජී. එල්. ඩී. ප්‍රින්ට්ෂොප්, නො. 136/1, හොරණ පාර, මාඹුල්ගොඩ, පන්නිපිටිය.
- මුතුකුමාරණ; බුද්ධි කල්‍යාණි; (2015) නර්තනය, උසස් පෙළ ඉගෙනුම් ඉගැන්වීම් ක්‍රියාකාරම් අත්වැල2, කර්තෘ ප්‍රකාශනයකි. කේලයින් ප්‍රින්ටින් සර්විසස්, 1294/c, හෝකන්දර පාර, මොරගහකන්ද, පන්නිපිටිය.
- රාජපක්‍ෂ; ශ්‍රියානි; (2000) සබරගමු නර්තන කලාව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- රාජපක්‍ෂ; ශ්‍රියානි; (2000) සබරගමු කුමාර සමයම, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, 675, පී. ද. එස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10
- විජේවර්ධන; සරත්; (1994) සිංහල තිත් තාල ක්‍රමය, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව, කොළඹ
- වීරරත්න; යමුනා; (1994) ජන කවි 1, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය, සිංහල දෙපාර්තමේන්තුව
- සරච්චන්ද්‍ර; එදිරිවීර; (1992) සිංහල ගැමි නාටකය, දෙවෙනි මුද්‍රණය, ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය
- සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව; (1996) කොහොඹා කංකාරිය
- විශේෂ සමරු කලාපය; (1996) රිද්දියාගය හෙවත් රටයකුම ප්‍රනාන්දු; එස්. එල්. එච්; ප්‍රනාන්දු; කේ. එස්; කෝට්ටගොඩ; ජයසේන; මීගම; කේ. සිරිල්; බෙන්තරගේ; ලයනල් (සරසවිපාය ආචාර්ය සංගමයේ ප්‍රකාශනයකි)-

පටුන

අධ්‍යක්‍ෂ ජනරාල්තුමියගේ පණිවිඩය	03
නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්‍ෂ ජනරාල්ගේ පණිවිඩය	04
හැඳින්වීම	05
විෂයමාලා කමිටුව	06 - 07
විෂය සංස්කාරක මණ්ඩලය	08 - 09
පටුන	10 - 13
1 පරිච්ඡේදය	14 - 39
1.0 නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන-ප්‍රායෝගික කුසලතා	
2 පරිච්ඡේදය	40 - 63
2.0 නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය කරමින් ප්‍රායෝගික ව භාවිත කිරීම	
3 පරිච්ඡේදය	64 - 66
3.0 සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූප හඳුනා ගනිමින් ඉදිරිපත් කරන වාදන කුසලතා	
4 පරිච්ඡේදය	67 - 72
4.0 විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කරගනිමින් ගොප් කොළ හා රඹ පතුරු ආශ්‍රිත නිර්මාණ ගොඩ නැගීම	
5 පරිච්ඡේදය	73 - 84
5.0 ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනවල පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය	
6 පරිච්ඡේදය	85 - 98
6.0 ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම අධ්‍යයනය කරමින් ජාතික උරුම රැක ගැනීම	
7 පරිච්ඡේදය	99 - 114
7.0 රසඥතා වර්ධනය සඳහා බහුවිධ සංස්කෘතික අංගවල වටිනාකම් විචාරය කිරීම	
8 පරිච්ඡේදය	115 - 140

8.0 නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර ඇති සහසම්බන්ධතාව අධ්‍යයනය කිරීම

1 පරිච්ඡේදය

1.0 නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන ප්‍රායෝගික කුසලතා

1.1 වන්නම්/සින්දු වන්නම් නර්තනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

උකුසා, සුරපති, ගජගා වන්නම්

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කොණ්ඩනාච්චි තාලය, ග්‍රහදණ්ඩ තාලය, සෙබළුවෙච්චි තාලය සින්දු වන්නම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

ආනන්ද, මේස, අටකුරු ගාහක වන්නම්

1.2 ගායනය රහිත ව ඉදිරිපත් කරන සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

කුඳ කුජිගත වට්ටම

ගොග් ගොග් ජිං ජිංගත වට්ටම

ආවැන්දුම

යක් ඇන්නුම

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

සිය පදය, නඩන්දුව

දෙවොල් පද තුනක්

යහන් දැක්ම

පත්තිනි පද 03

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

පට්ටුතල් මාත්‍රය

යාදිනි මාත්‍රය

යහන් දැක්ම

දේව කෝල්පාඩුව

1.3 පූජා භාණ්ඩ හසුරුවමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

බුලත් පදය

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

දළුමුරපදය

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

දළුමුර පාලිය

1.4 වෙනත් නර්තන සම්ප්‍රදායවලට අයත් නර්තන අංග දෙකක් ඉදිරිපත් කරයි.

1.4 මංගලම්, ශුද්ධ මාත්‍රය, මුල් මාත්‍රය නර්තන අංග

2 පරිච්ඡේදය

2.0 නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය කරමින් ප්‍රායෝගික ව භාවිත කිරීම

2.1 රංග වින්‍යාසය

2.2 රංග භූමිය හා නූතන වේදිකාව

2.3 නිර්දේශිත ගායනය, නර්තනය හා සබැඳි කවි පද කොටස් ප්‍රස්තාර

3 පරිච්ඡේදය

3.0 සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූප හඳුනා ගනිමින් ඉදිරිපත් කරන වාදන කුසලතා

3.1 වන්නම් ගායනය සමඟ බෙර වාදනය

3.2 මඟුල් බෙර/පූජා මංගල දවුල් වාදනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය

මඟුල් බෙර දේව පදය, ගුරු පදය, ආශීර්වාද පදය, වට්ටම් පිරීම්

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය

මඟුල් බෙර පළමු වට්ටම

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදාය

පූජා මංගල දවුල් වාදනය පළමු වට්ටම

4 පරිච්ඡේදය

4.0 විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කරගනිමින් ගොප් කොළ හා රඹ පතුරු ආශ්‍රිත නිර්මාණ ගොඩ නැඟීම

4.1 ගොප් කොළ හා රඹ පතුරු ආශ්‍රිත සැරසිලි නිර්මාණය

ගොප් ගෙඩිය

පහන් පැල (මල් පැල)

4.2 ඉගෙන ගන්නා නර්තන සම්ප්‍රදායට අයත් සැරසිල්ලක් නිර්මාණය

යහන

4.3 තේමාවක් ඇසුරෙන් කෙටි මුද්‍රා නාට්‍යයක් නිර්මාණය

5 පරිච්ඡේදය

5.0 ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනවල පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය

5.1 නර්තන හා සබැඳි ගායන හා එහි පසුබිම

5.2 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි ගායන

නමස්කාර කවි

වරම් කවි

සූවිසි විවරණ කවි

කඩතුරා කවි

කිරි මඩුවේ කිරි ඉතිරවීමේ කවි

5.3 ගැමි ගී ගායන

බඹර කැපීමේ කවි

පාරු කවි

කරත්ත කවි

6 පරිච්ඡේදය

6.0 ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම අධ්‍යයනය කරමින් ජාතික උරුම රැක ගැනීම

6.1 දේශීය නර්තන කලාවේ ඓතිහාසික තොරතුරු

ගම්පොළ යුගය

කෝට්ටේ යුගය

මහනුවර යුගය

කොළඹ යුගය (අද්‍යතනය තෙක්)

6.2 දේශීය නර්තන කලාවේ නව ප්‍රවණතා

අධ්‍යාපන ප්‍රවණතා

ජන මාධ්‍ය ප්‍රවණතා

අන්තර්ජාතික සංස්කෘතික සබඳතා

සමාජ ආර්ථික ප්‍රවණතා

තාක්ෂණික මෙවලම් හා ශිල්ප ක්‍රම

6.3 සන්නි යකුම ශාන්ති කර්මය

6.4 විවිධ ප්‍රසංගය

7 පරිච්ඡේදය

7.0 රසඥතා වර්ධනය සඳහා බහුවිධ සංස්කෘතික අංගවල වටිනාකම් විචාරය කිරීම

7.1 භරත නාට්‍යම් නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශබ්දම්, වර්ණම්, තිල්ලානා නර්තන අංග

7.2 කථක් නර්තන සම්ප්‍රදායය

ගුරු වන්දනා, පරන්, ඨුම්රි, තරානා නර්තන අංග

7.3 බටහිර බැලේ ආරම්භය හා විකාශය

ඉතාලියේ ආරම්භ වීම

ප්‍රංශයේ දී සිදු වූ වර්ධනය

රුසියාවේ දී සිදු වූ වර්ධනය

අනෙකුත් බටහිර රටවලට ව්‍යාප්ත වීම

7.4 හංසවිල/ද නට් ක්‍රැකර්/නිදි කුමරිය බැලේ කෘතිවල සුවිශේෂ ලක්ෂණ

8 පරිච්ඡේදය

8.0 නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර ඇති සහසම්බන්ධතාව අධ්‍යයනය කිරීම

8.1 නර්තන විෂයය හා සබැඳි අතීත හා නූතන අංග රචන හා රංග වස්ත්‍රාභරණ

8.2 ශාන්තිකර්ම හා නූතන වේදිකාව ඇසුරෙන් ආලෝකකරණය

8.3 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි සැරසිලි සහිත පසුබිම් සැලසුම්කරණ හා රංග උපකරණ භාවිතය

8.4 නර්තනය සඳහා ආනුෂංගික අංගයක් ලෙස භාවිත සංගීතය

1 පරිච්ඡේදය

1.0 නර්තනය හා සබැඳි මූලධර්ම අනුගමනය කරමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන ප්‍රායෝගික කුසලතා

1.1 වන්නම්/සින්දු වන්නම් නර්තනය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
උකුසා වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

බෙර පදය : තකුං ජිංගත් තරිකිට කුංතක

තානම : තානා...... තානෙන තනම් //
තානාත් තනෙනත් තම්දන තානත් //
තානා...... තනෙන තනම්

කවිය (වන්නම) : මෝරා බීජයෙනා //
කලපත් දෙකඩත් කරසිත් තුටු වෙත් //
දෙන්නා අදර තොසා

නැරා තටුපතිනා //
ලෙලවත් සොලවත් පියඹත් නද දෙත් //
යන්නා පවන රුසා

සාරා බොජුනයෙනා //
අයිරත් පෙතියොත් තුඩගත් බුදිසිත් //
පැන්නා එජල රුසා

බේරා ඉසිහු දනා //
පවසත් මෙපවත් දන සත් ලොවටත් //
වන්නම නම් උකුසා

කස්තිරම : තදොම් දොමිත දොම් - තකදොම් දොමිත දොම්
තදොම් දොමිත දොම් තා - තක ජිජිකුඳ
තකට තකට තක තරිකිට කුඳ කුඳ// තකට තකට තක තරිකිට කුංදත්
බෙර වාදනය කරන ආකාරය
(තකට කුඳට තකට කුඳට කුඳ කුඳ // තකට කුඳට තකට කුඳට කුංදත්)
රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් ///තාග් ගජිංතක තරිකිට කුංදත් //
රුංතක ජිංජිං තකුතක ජිං ජිං - රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත්
තාග් ගජිංතක තරිකිට කුංදත් රුංතක ජිංතක තරිකිට කුංදත් තා

සීරුමාරුව : තකුතක ජිජිකුඳ ගජිත ගජිත කුඳ ගජිගත
කුඳකුඳ තා // කුඳ කුඳ තාකු ජිත්ත ගත දොම්කිට තරිකිට කුංදත් තා

අඩව්ව : තක්කඩ තරිකිට ජිජිකුඳ තෙහිංත තෙහිංත කුඳ
තෙහිං තක්කඩ ජික්කඩ කඩතක ගජ්ජිත් - කඩතක තකජිත් - කඩතක

තකුං තකුං ජිං // ජිග තකු තක තෙහිං තා - තක්කඩ ජික්කඩ කඩතක
ජිගතකු තක තෙහිං තා

සුරපති වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය	:	දොං ජිංජිං තකට දොංතක
තානම	:	තනා නත්තම් දන තනම් දන තානෙනත් තම් දාන තානෙන // දන තම්ද නා නා //
කවිය	:	ශ්‍රියා මත්පති උමඟනා දෙව් නැති ව විලි ශෝකයෙන් ඉසුරිඳු// ද්වේශ වෙලා ගති // ගියා කොතන ද නැති ව දැනුමක් සෙව්ව කල ලැබුණා එදෙව්දු // තෝස මනා රැති // කියා රඟ නද තාලයෙන් වර්ණයක් ගෙනහැර පෑව එසුරිඳු // කේස සරඹ නිති // නයා කරවට දරන සුරිඳුගෙ වර්ණයක් ගෙන පෑව පරසිඳු // වන්නම සුරපති //
කස්තිරම	:	රුදඟ ජිත්තක තකට කුංදත් තග්ග ජිත්තක තකට කුංදත් රුඳග ජිං ජිං රුඳග ජිං ජිං රුදඟ ජිත්තක තකට කුඳ කුඳ තග්ග ජිත්තක තකට කුංදත් රුදඟ ජිත්තක තකට කුංදත් දොං තා
සීරුමාරුව	:	තකුඳ තකුතක තකට කුංදත් තග්ග ජිත්තක තකට කුංදත් තකුඳ තකුතක තකට කුංදත් දොං තා
අඩව්ව	:	තත්ත තරිතරි තතරි තරිතරි රුදඟ ජිම් ජිම් තිතිත් තෙයි /// තතත් ජිත් ජිත් තොතොං නං නං රුඳග ජිම්ජිම් තිතිත් තෙයි

ගජගා වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

බෙර පදය	:	තකු ජිං ජිං තක ජිං තක ජිං කුද
අලංකාර බෙර පදය	:	(තක්කුං ජිං කුං ජිංගත කුකුතක ජිංජිං ගත්තත් කුඳකුඳ කඩතක)
තානම	:	තානාත් තම් දාන තම්ද තම්දෙනා තම් දාන තම්ද නානාත් තාම් දාන තාම් දනතානා
කවිය	:	දෙව්පුර ඇතෙකී කුඹු දහ සයකී දිග දළ අටකී සත් ගැබකී වැව් පොකුණු දකී සත්සිය ගැණ කී

එක පොකුණක කී සිව් මලකී

සිව් මල පෙති කී ගැණ තිස් දෙකකී
පෙත්තක නටු කී සිව් සැටකී
කව්කර වැනු කී ලෙව් ඉසි බසකී
ගජගා නම කී වන්නමකී

කස්තිරම : තක්කුං ජිං කුං ජිංගත කුකුතක ජිං ජිං ග - ත - කුඳකුඳ කඩතක
ගජ්ජිං කඩතක ජිංගත කුකුතක ජිංගත කුකුතක ජිං ගත කුඳකුඳ
ගජ්ජිං කඩතක ජිංගත කුකුතක ජිංගත කුකුතක ජිං ගත කුඳකුඳ
ගජ්ජිං කඩතක ජිංගත කුකුතක ජිංගත කුකුතක ජිකුතක ජිජිකුඳ
ගජ්ජිං කඩතක ජිකුතකු ජිජිගත කුකුදත් දොහොකඩ තහකඩ ජිකුතක
තරිකිට කුංදත් තා.

සීරුමාරුව : තකුතක ජිජිකුඳ ගජිත ගජිත කුඳ ගජිගත කුඳකුඳ තා - තරිකිට
කුඳකුඳ තා - තරිකිට කුඳකුඳ තාකු ජිත්ත ගත දොම්කිට තරිකිට කුංදත් තා

අඩව්ව : ක්‍රිස්ත කිටිතක තත්ති කිරික්කිට කිටිතක් කිටිතකු දා -
තජ්ජික රොං දං ජිජි ජික රොං දං
තක්කඩ ජික්කඩ තොංගඩ තරිකිට ජිත්
ජිජෙහි ජිත් තත්ජිත් තකජිත් තත්ජිත් තොංනං තා

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
කොණ්ඩනාවිච්චි තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය
බෙර පදය : ගත්තම් දොම්ගත ගුගුඳ ගුඳම් දිතගත
තානම : තෙනින// තෙන තෙම් තෙන තෙනින තෙනින තෙන තෙනිනා

කවිය : පෙමින කුලුණු මිතුරු ගුණෙන ඇඳින මුනිඳු සදෙස රූප
දෙමින දසත දිගැති පතළ තෙදැති යුගැති රිවි සෙ තාප
නමින සහස පසිඳු නීල පුල්වන් දෙවිඳුනි ප්‍රතාප
දෙමින අභය සිරි දී රකු සැම නරන් නොකර කෝප

ඉරට්ටිය : ගත්තම් දිතගත දොම් දොම් තත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගත්තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳගුඳ ගත්ත දිත්ත ගත ගුං දිත් කිට ගුං දා

ග්‍රහදණ්ඩ තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය : දොම් ගදිත්තත් ගදිත ගත ගුද

තානම : තෙම් තෙනම් තෙන තෙන තෙනා තෙන//
තෙම් තෙනම් තෙන තෙන තෙනම් තෙනෙනා

කවිය : නේක ලෝකික සපිරි සැපතම නැමදි සතහට දෙවිඳු උවිඳුගෙ
නොමඳ තුතිගොස වැජඹි රඟ වෙසෙසේ
නාග නායක ගිජිඳු කුඹුයෙන් අසුර සුරගුරු මුහුණු සරසවි
ගිජිඳු බරණත නියත වෙන අහසේ
සේ කුසුම් දම් පැලඳි නිල්වන් දේහ අබරණ සුසැදි තුනුයුරු
සේ හසුන් පෙළ සැදුණි ගම් දෙපසේ
බෝ විකුම් කළ පුරිස උත්තම ලෝ රකින්නට සිරිත නොමහැර
ජීවතුන් හට සෙත් දෙවන් සතොසේ

ඉරට්ටිය : දොම්ග දිත්තත් ගදිත ගුහිතිග දිරිකිට
දෙගත ගුදගත ගතකු දොම් ගතිගත
දොම්ත දොම්ගත ගදිත ගුහිති ගදිරිකිට
තා - දොම්ගත ගදිත ගුදි ගුද තා

සෙබළු වෙච්චි තාලය සින්දු වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : තාම් තත් දිතගත ගදිතකු දොම් ගත
(තාම් දිතාම් දොං දොං තාම් දිතගත)

තානම : තෙන තෙනම් තෙන /// තෙන තෙනා තෙන

කවිය : ගගේ ගොසින් දිය කෙළින ළඳුන් සළු
රැගෙන ගොසින් පලතුරෙක නැගී ඉඳ
ගගේ නොමැද දස සියක් තැනෙහි එම
විගස පෙනී ගොපලඟන සඳුන් සඳ
රගේ ඇඳින කිරි පොවන යකින්නි ගේ
ඔදය උරා බී බිලිඳු ලෙසින් තද
සගේ ඉසුරු විඳ සැණෙක නොවී තොර
මෙබඳු මහිම කළ පසිඳු ගොවිඳු සඳ

ඉරට්ටිය : තාම් දිත්තම් ගත්තම් දිතගත
දොං දොං තත්තත් ගුහිති ගදිරිකිට තත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුද ගුද ගත්ත දිත්ත ගත

ගත්තම් දොං දොං තා

ඇතැම් ගුරුකුලවල පහත සඳහන් ඉරට්ටිය භාවිතයේ පවතී.

ඉරට්ටිය : තාම් දොමිත්ත ගුං දා දිත්තග දිතගත
ගුදිතක තකුදිං තදිත්ත තත් ර්ර්ම්......
ගත්තක දොං ගුදිතක දොං කුඳ කුං කුං ඳා
කිට කුංඳා ක්‍රතක දිත් කිත් තා

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
ආනන්ද වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං ජිංතත් (ජිං තක තරිකිට) // ජිං තත්
ජිමිතකු දා තරිකිට

තානම : තම් දානත් තානෙන තානෙන තාන තම්දෙනා
තම්දෙ නානත් තානෙන තානෙන තාන තම්දෙනා

කවිය : ගම්භිරත් තාලෙට වාලඟ නටවමිනා
උන් යානත් සෝබන දාරණ සිතුමතිනා
දුන් දූමත් පැහැයෙන මේ ලෙස යස රුවිනා
දූන් කීමත් ආනන්ද වන්නම මේ ලෙසිනා

කලාසම : ජිං ජිං තත් ජිංතක තරිකිට ජිංතක තරිකිට
ජිංතත් ජිමිත කුඳා

අඩව්ව : තක්කඩ තරිකිට තකුඳං තකුජිකු තකුඳං
තක්කඩ තරිකිට තකුඳං කඩ ජිබ්බඩ කුංඳං
ජික්කඩ තරිකිට තකුඳං තකුජිකු තකුඳං
ජික්කඩ තරිකිට තකුඳං කඩ ජිබ්බඩ කුංඳං
තක්කඩ තරිකිට තකුඳං තකු ජිකු තකුඳං
ජික්කඩ තරිකිට තකුඳං තකු ජිකු තකුඳං
තක්කඩ තරිකිට තකුඳං - ජික්කඩ තරිකිට තකුඳං
තත්කඩ තරිකිට ජික්කඩ තරිකිට
දොංකඩ තරිකිට දොංත ගතිත ගත
ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා - ජිමිත්තත්
ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා

මේස වන්නම

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතකු

තානම : තන තන තම්දන තාන - තනෙන තනම්දන තාන
නා තන තම්දන තාන තන තනෙනා

කවිය : නද දෙන කටොර ලෙසින් ද - වාත සුළන් ගොසයෙන් ද
ගුගුරන හෙණ හඬයෙන් ද නද දෙමිනා
වලාහක සුරගන නන් ද - චක්‍රායුධ ගැසූ මෙන් ද
අජට කුසට හිමි චන්ද - වාතය වන හෙයිනා
තකජෙං යන පදයෙන් ද - තෝරා ගත් මෙලෙසින් ද
දන පිනවන විලසින් ද පද ඇඳිනා
මෙතිල නමින් පසසින් ද - පවතින සිතු විලසින් ද
වන්නම මේස නමින් ද අස මගෙනා

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

අඩව්ව : ජිංත ගත ගත - ගතිත ගත ගත
ගජිං ගත් තත් - ගතත් ජෙං ජෙං
ගතත් කුංදං - ගතත් කුංදං
ගතත් කුංදං - ගතත් කුඳ කුඳ
දොංත කුංදත් තරිකිට ගතත් කුඳගත තා
ගත්තත් ගතත් කුඳගත තා

අටකුරු ගාහක වන්නම

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං ජිං තත් කරතක තත්කිට ජිමිතකු

තානම : තන තම්ද නා තම්ද - නා තම්ද නා - ආ . . ආ . .
තෙයි තම්ද නා තම්ද - නා තම්ද නා - ආ . . ආ . .

කවිය : තියෙන්ඩ ලොව සැම තැන මතු පවතින ලෙසට ම
දකින්ඩ කිවි නළුවන් හට වඩමින් කර පෙම
අහන්ඩ සබ මැද වැඩ සිටි මහතුන් සැමට ම
කියන්ඩ සොඳවද අටකුරු ගාහක වන්න ම

කලාසම : කුකුඳ ගතිත ගත ගතිගත කුඳ ගත - ///
කුකුඳ ගතිත කුඳ ගතිත කුඳිත් තත්

අඩව්ව : දිරිකිට තරිකිට ගතිගත කුකුඳ ගතිත ගත - දිරිකිට තත්
දිරිකිට තරිකිට දොංත ගතිත ගත ගතිගත
දිරිකිට තරිකිට තා - ජිමිත්තත් ගතිගත
දිරිකිට තරිකිට තා

1.2 ගායනය රහිත ව ඉදිරිපත් කරන සාම්ප්‍රදායික නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
කුඳ කුජ්ගත වට්ටම

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

වට්ටම් පිරීම : කුඳග ජිජිත් තා දොහොකඩ තහකඩ කුඳග ජිජිත් තා

1. පදය : කුඳ කුජ්ගත ....

කස්තිරම : කුඳග ජිජිත්තා ජිත්තා කුඳග ජිජිත්තා

අඩව්ව : තා - තකට තරිකිට දොද් දොම්
තරිකිට දොද් දොම් ගත්තත් තරිකිට දොද් දොම්
ගත් තකුතක - ජිත් තකුතක
තරිකිට දොද් දොම් ගත්තත් තරිකිට දොද් දොම්

2. පදය : කුඳ කුජ්ගත ....

කස්තිරම : කුඳග ජිජිත්තා ජිජිත් තා ජිත්තා කුඳග ජිජිත්තා

අඩව්ව : තා ජිංත ගත කුකුතක - කඩතරිකිට තකට ගත කුකුතක
ජිං ජිං තත් ගත කුකුතක - කඩ තරිකිට තකට ගත කුකුතක ජිතෙහිං

3. පදය : කුඳ කුජ්ගත ....

කස්තිරම : කුඳග ජිජිත්තා තකට // කුඳග ජිජිත් තා ජිත්තා කුඳග ජිජිත්තා

අඩව්ව : තාත් ජිංත ජිංත ජිතරි - ජිංජිං තරි ජිංත ජිතරි
ගත් තකුතක ජිත් තකුතක කඩතරිකිට තකට
ගජ්ජිත් තකජිත් ගජ්ජිත් තහර්ජිත්

4. පදය : කුඳ කුජ්ගත ....

කස්තිරම : කුඳග ජිජිත්තා තකට // කුඳග ජිජිත් තා -
(ජිජිත් තා) // ජිත්තා
කුඳක ජිජිත් තා

අඩව්ව : තකරොංදං ගජිං ජිකුඳ - තතරි ජිතරි තක තජිකින
ජිකරොංදං ගජිං ජිකුඳ තා - ජිත් - තත් - තරිකිට කුංදත් තා

ගොග් ගොග් ජිං ජිං ගත වට්ටම

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 (තුන් සුළු මහ සිව් තිත) තාලය

වට්ටම් පිරීම - තරිකිට තරිකිට ගොග් ගොග් තක් කුංදං ජෙහිං කුඳ තා

1. පදය - ගොග් ගොග් ජිං ජිං ගත

කස්තිරම - ගජ්ජිත් තක දොම්කිට දොංගඩ තරිකිට ජිත් තා

අඩව්ව - ජෙහිං තකුතක ජිජිකුඳ ගත් ජිත් තත් කුංදං තක ජිත් තත් කුංදං
ගජිංත ගජි තකුදං ජිජිංත ජිජි තකුදං
තක්කඩ ජික්කඩ දොංකඩ තරිකිට ජිත්
තරිකිට ජික්කඩ දොංකඩ තරිකිට ජිත්
දොද් දොං තරිකිට දොංකඩ තරිකිට කුඳ
ගජ්ජිජි ගත කුඳ ගත ගත දොද් දොං දොදොංත
දොංකඩ තරිකිට ජිත් තා ගත්තකු ජිත් තා ගජිතකු ජිත් තා
ගජ්ජිත් තක දොම්කිට දොංගඩ තරිකිට ජිත් තා

2. පදය - ගොග් ගොග් ජිං ජිං ගත

කස්තිරම - ගජ්ජිත් තක දොම්කිට දොංගඩ තරිකිට ජිත් තා
තකජිත් තක දොම්කිට දොංගඩ තරිකිට ජිත් තා

අඩව්ව - ජෙහිං තකුතක ජිජිකුඳ කඩතක තරිකිට තං ජිත්තම්
ගජ්ජිත්තක ජිජිකුඳ ගජිත් කුඳත් දොම්
ජිඹ්බඩ කුඳ ගත කුඳ කුඳ ගත් තෙහිං ජිත් තෙහිං තෙහිං
දොහොකඩ තහකඩ තක දොම්කිට ගත දොද් දොං තා
ගත්තකු ජිත් තා ගජිතකු ජිත් තා ගත ගොගොතක දොම්කිට
දොංගඩ තරිකිට ජිත් තා

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
මාත්‍රා පහ (සියපදය, නඩන්දුව)

ශාස්ත්‍රීය පද එකතුවක් වූ මාත්‍රා පහ භාවිතය සබරගමු හා පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය දෙකෙහි ම අන්තර්ගත ය. සබරගමු නර්තනය හා බැඳී පවතින මාත්‍රා පහ සහ පහතරට නර්තනයේ අන්තර්ගත මාත්‍රා පහ පැවැත්මේ පිළිවෙළ අනුව වෙනස් මුහුණුවරකින් සැකසී ඇති බැව් පෙනේ. කොටස් පහකින් සමන්විත මාත්‍රා සැකැස්මක් ඊට අයත් බැවින් මෙනමින් ඇතැමෙක් හඳුන්වති.

මාතර ප්‍රදේශයේ ඇතැම් දේවයාගයන්හි අන්තර්ගත ශාස්ත්‍රීය පද ගොන්නට එක් වී ඇති මාත්‍රා පහ අද එකී ශාන්තිකර්මවල දී භාවිතයෙන් ඈත් ව ගොස් ඇති බැව් ඇතැමකු පැවැසුවද මාතර ප්‍රදේශයේ කප් ඉන්දුම් යාගයේ කෝල්මුර යාගයෙහි අවශ්‍යයෙන් ම කප වෙනුවෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තනයන්හි තවමත් මාත්‍රා පහට අයත් නැටුම් ඉදිරිපත් වනු දැකිය හැකි ය.

සියපදය

පදය : තරිකිට දොම් තත් දොම් ර්ර්රීම්තදෙ ගත ගුඳ දූහිම්

ඉරට්ටිය : තරිකිට දොම් දොම් දොම්
ගත්තම් ගුංදම් දෙගතම්
ගතිත ග දෙගත ග තම්
රෙගදිත ගත ගුම් ගුම් දිගතම්

නඩන්දුව

පදය : තරිකිට දූහිං දිරිකිට දූහිං
තරිකිට ගුංදත් රෙගුඳක දූහිම්

ඉරට්ටිය : තරිකිට දොං දොං දොංතග දිතගත
ගුඳගත් ගතගත් (දෙගතත්) දොම්තග දිතගත
ගුඳගත් දොම්තග දිතගත
ගුඳගත ගත ගුම් දිත් තා

දෙවොල් පද

දෙවොල් පද නැටීම දේව යාගවලට ආවේණික වූවකි. විශේෂයෙන් පත්තිනි දේවතාවිය පුද ලබන ගම්මඩු, දෙවොල්මඩු, පූනා මඩු, පහන්මඩු, කප් ඉන්දුම් කෝල්මුර යාගය ආදි දේව යාගවල දී දෙවොල් දෙවියන්ට පුද සත්කාර කිරීමේ පිළිවෙතක් ව්‍යවහාරයේ පවතී. (කෝට්ටගොඩ, 1997, 15)

මඩු සාහිත්‍යයට අනුව දෙවොල් දෙවි සත් කට්ටුව මෙලක්දිවට ගොඩ බසින්නේ සීනිගම් තොටිනි. ඒ වන විට පත්තිනි දේවතාවිය සීනිගම් තොටට රැකවල් ලා තම අණසක පතුරුවා සිටියා ය. ලක්දිවට ගොඩ බසින්නට පත්තිනිය අවසර නොදුන් අතර ගිනි කඳු හතක් මවා රැකවල් තර කළා ය. දෙවොල් පිරිස ගිනිවැට හත ම තරණය කොට ගිනි නිවා ගොඩ වී වැල්ලෙන් තෙල් මවා පහන් දැල්වූහ. පසු ව පත්තිනිය හා දෙවොල් දෙවියන් යන දෙදෙනා ම එක ම මඩුවෙහි පුද ලැබීමට පටන් ගත්හ. පත්තිනිය සීනිගම දෙවොල් දෙවියන්ට ඉඩ තබා නවගමුවට ගියා ය. දෙවොල් සාමි ප්‍රමුඛ මෙම දෙවොල් සත් කට්ටුව දෙවොල් පිරිස වූ බවත් ඔවුන් පසුව වේරගොඩට ගොස් තම අණසක පිහිට වූ බවත් කියැවේ.

දෙවොල් දෙවියන් ගිනිවැට තරණය කරමින් ලක්දිවට පැමිණි ආකාරය නාට්‍යානුසාරයෙන් රඟ දැක්වීමක් දෙවොල් නැටීමේ දී දැකගත හැකි ය. රතු, කළු, සුදු වර්ණ සහිත අත්දිග හැට්ට හා ඉණහැඩ ඉණට සුදු සේලයකින් ද සැරසෙන කපු පත්තිනිවරු හිසට කාඟුල් පැලඳ අතට සෝළු ලීයක් ද ගෙන අදාළ කවි ගායනයක් ද සහිත ව නර්තනයේ යෙදෙති.

දෙවොල් පද ගණනින් හතකි. දෙවොල් නර්තනයක ඒ ඒ පදයට අදාළ ව සුරල් හා අලංකාර පද නටනු ලබන අතර මාලක්කම්, බඹර වළල්ල ගැසීම දක්නට ඇත. ආරම්භයේ දි කාඟුල් වට්ටම නටනු ලැබේ. මඩු භූමියේ දී දෙවොල් පද නැටීමෙන් පසු නාට්‍යානුසාරයෙන් දෙවොල් ගොඩ බැසීම ඉදිරිපත් කරයි.

ආරම්භක පදය : දොම් ගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිතිග දිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිම්

ආරම්භය : දූහිං දිත් //// දූහිං ර්.... රීම් දූහිං ////
රිම් දූහිං //// දූහිං ///////////
රුඳ ගුඳ ගත්ත ගුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං
රෙගත් දූහිම් ගත ගත් දූහිම් ගුඳගත් දූහිම් ගත ගත් දොං //
රෙගත් දූහිම් ගත ගත් දොම් //
රෙගත් දොම් //ගුං දිරිකිට ගතම් ගතම් දිත්ත
ගත ගුඳ ගුඳ ගහිති ගතම්

(මෙම ඉහත පද කොටස විලම්බ, මධ්‍ය, දැත ලයට නටනු ලැබේ. එය පහතරට නර්තනයේ දී කාගුල් වට්ටම ලෙස හඳුන්වනු ලබයි.)

1 පදය	:	ගත්තම් ගත ගද්දිත ගත ගත්තම් ගත ගුංදිත ගුඳ
ඉරට්ටිය	:	ගත්තම් ගත ගුම් - ගුංදම් ගත ගුම් ගුංදිරිකිට ගතම් ගතම් දිත්ත ගත ගුඳ ගුඳ ගහිති ගතම්
11 පදය	:	ගත්ත දොදොං - රෙගත දොදොං රෙගත ගත ගුඳ - ගත දොදොං
ඉරට්ටිය	:	ගහිති ගතම් - ගුහිති ගතම් - ගහිති ගතම් දෙගත දැහිම් /// දොංත ගත් දිරිකිට ගත් දිරිකිට ගත් දිරිකිට ගදිත ගුගුඳ ගුදිත ගුම් ගුං දිරිකිට ගතම් ගතම් දිත්ත ගත ගුඳ ගුඳ ගහිති ගතම්
111 පදය	:	ත ගද්දිත ගත ගදිත ගතම් ගුග් ගුඳ දැහිම්
ඉරට්ටිය	:	ගත්තම් ගත ගුන්දම් ගත ගත්තම් ගත ගුග් ගුංද// ගත්තම් ගත ගුග් ගුංද ගුංදම් ගත ගුම් ගුං දිරිකිට ගතම් ගතම් දිත්ත ගත ගුඳ ගුඳ ගහිති ගතම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

පට්ටුතල් මාත්‍රය

මාත්‍රා පහේ එන පට්ටුතල් මාත්‍රය විශේෂයෙන් මඩු තෝත්‍ර සඳහා යොදා ගනී. විවිධ පාලි ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ශිල්පීන් විසින් මෙම මාත්‍රය යොදා ගන්නා අතර මෙහි දී උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ වට්ටම් නර්තනයට සමාන ව සබරගමු වට්ටම් නාමික ව නොමැති බැවින් ගායනය හා අලංකාර මාත්‍රාවලින් තොරව පට්ටුතාල මාත්‍රයේ වට්ටම කලාසම, අඩව්ව යන කොටස් ටික පමණක් 13 ශ්‍රේණිය සඳහා නිර්දේශිත ය.

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

දවුල් පදය	:	කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක කුදිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ ////////
වට්ටම	:	තහර් රුඳ දොම් ගතිත කුඳදොම් /// /ද තහර් රුඳ දොම් ගතිත කුඳ දොම් /// /ව තහර් රුඳ දොම් /// ගතිත කුඳ දොම් // ද /ව තහර් රුඳ දොම් ගතිත කුඳ දොම් // ද/ව ගතිත කුඳ දොම් //
කලාසම	:	කුදිත ගත ගත ගතිත කුඳ කුඳ

කුඳිත තත් කුඳ ගතිත ගත දොම්

අඩව්ව : තහර්ද තත් තත් තතත් තත් තත්
තහර්ද තත් කිට තකට කුඳ දොම්
තහර් රුඳ දොම් ///
දොම්ත ගත්තත් ගතත් කුඳ ගත
තා ගත්තත් ගතත් කුඳ ගත තා

යාදිනි මාත්‍රය

සබරගමු නැටුම මාත්‍රා පහ මත පදනම් වී ඇති බව ජනප්‍රවාදයේ එන කරුණකි. විවිධ අවස්ථාවන්ට මෙම මාත්‍රා පහේ එන මාත්‍රා යොදා ගැනීම සිදු වේ. සබරගමු දේවාලය පෙරහැරේ දී මාත්‍රා පහේ එන ගමන් මාත්‍රය විශේෂයෙන් භාවිත කරන අතර සබරගමු යක් තොවිල්වල දී යාදිනි මාත්‍රය යොදාගනී. මෙම මාත්‍රයේ තාල රූපවල හා ගතිලක්ෂණවල සුවිශේෂී බවක් දක්නට ඇත. යාදිනි මාත්‍රයේ ගායනයෙන් හා අලංකාර පදවලින් තොරව වට්ටම් කලාසම හා අඩව්ව පමණක් 13 ශ්‍රේණිය සඳහා නිර්දේශිත ය.

මාත්‍රා 2 + 2 + 2 + 4 (තුන් සුළු මහ සිවු තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිංකිට තක් කිටිතක (ජිං කුඳ තත් කිටිතක)

කලාසම් වට්ටම : ජිංකිට කුංදං තක්කිට කිටිතක දොම්කිට ////
(දවුල් අලංකාර පදය)

කලාසම : ජිං කුඳ තත් කිටිතක තරිකිට /// කුඳ ගත කුඳ තා

අඩව්ව : ජිං ජිං ගත කුඳගත - කුඳ ගත ගත් දිත් තත්
දිරිකිට තරිකිට ගත කුකුදං /// කුඳ ගත කුඳ තා
ජිංගත ගත් දිත් තත් කුඳ ගත කුඳ තා

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
ආවැන්දුම

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ භාවිත වට්ටම් සතරකි. එක් වට්ටමකට මාත්‍රා (පද) 12ක්, කස්තිරම් 12ක් සහ අඩවු 12ක් බැගින් ඇත. මෙය කොහොඹා යක් කංකාරියේ අතිශය දීර්ඝ වූත්, අලංකාර වූත් නැටුමකි. ආවැන්දුම අවසානයේ 'දොගරොජිං ගජිං ගජිගත'වට්ටමේ දී හස්ත මුද්‍රාවෙන් කිසියම් අදහස් පළ කිරීමක් ද සිදු කෙරේ.

ආලත්ති පදය : තග්ගජිං ///
තකුඳ කුඳකුඳ ....(සුරල)
කුංත ගත ගත // කුංත ගත කුඳ ගජිජි ගත ජිං
කුකුඳ ගත ගත // කුකුඳ ගත කුඳ ගජිජි ගත ජිං
කුංත ගත කුඳ ගජිජි ගත ජිං
කුකුඳ ගත කුඳ ගජිජි ගත ජිං
කුංත ගත ජිං කුකුඳ ගත ජිං
ගත කුංත ගතට ගත කුංත කුංතත් ජිං
තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

ආවැන්දුම : ජිං දං ....///
ජිං දං ජිං දං දං ///
ජිජි දං ජිජි දං දං ///
තරිකිට තරිකිට ගො ගො තක් කුං දං
ජෙහිං කුඳ තා (කඩතක)

තකු දං තක ජිජි කුඳ ගජි තකු තක ජිජි කුඳ
තකුඳ තෙහිංත /// තත් තෙහිං
කුංතක ජිං ජිං ගත්තත් තකුතක ජිං ජිං ගත්තත් //
කුඳං ගජිත්ත කුඳ ගත්තත් දොම්

මුදුන් කිරීම

තකුදං තක ජිජිකුඳ - ගජි තකු තක ජිජිකුඳ///
තකුඳ තෙහිංත///
තත් තෙහිං ///
රුංතක ජිං ජිං ගත්තත් - තකුතක ජිං ජිං ගත්තත්
කුදත් ගජිත්ත කුඳ ගත්තත් දොං

ජිං ජිං ගත්තත් ජිං ජිං කුකුතක..................

විලම්භය ලය තිත් තෙයි

ගත්ත දොම් ජිත්ත දොම් තකට තක ජිත්ත දොම්
කඩතක ජික් කුංදං/// කඩතක දොම්
ගජිත දොම් ජිත්ත දොම් තකට තක ජිත්ත දොම්
කඩතක ජික්කුංදං /// කඩතක දොම්
ගත්ත දොම් ජිත්ත දොම් තකට තක ජිත්ත දොම්
ගජිත දොම් ජිත්ත දොම් තකට තක ජිත්ත දොම්
ගත් තදොම් කුංදං - ගජි තදොම් කුංදං

විලම්බ ලය මාත්‍රා 2 + 3 (සුළු මැදුම්) දෙතිත තාලය

දොම් දොම් ගජිං ජිගත ////
දොං දොං දොං ජිං ගත්තත් ජිංකුඳ ////
දොං දොං දොං ජිං ///
ජික් කුං ඳං, ගතකු ජිං

(මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය): ජිං ගතකු ජිං ////
ගතගොගො තකුතක - ජිං ගතකු ජිං ////
ජිං ගත කු ජිං ////
දොහොකඩ තහකඩ තකුජිං ජිං ගතකු ජිං////
දොහොකඩ තහකඩ තකුජිං /// ජිං ගතකු ජිං //
ජිං ගතකු ජිං //// ජිං ගතකු ජිං

කස්තිරම : ගත්තත් ජිංකුඳ ගත්තකු ජිංකුඳ - ගජිං ජිංත කුඳ ගජිතකුඳං
තකුඳත් ජිංකුඳ ගත්ත ගජිං කුඳ - ගජිං ජිංත කුඳ ගජිත කුඳං
ගත්තත් ජික්කුඳ ගත්ත කුඳං - තකුඳත් ජික්කුඳ ගජිත කුඳං
ගත්ත කුඳං - ජිත්ත කුඳං - තා
තක්කඩ කඩතක ජික්කඩ කඩතක
තනකු ජෙනකු තක ජෙංගත් තදිකින තොම්
තරිකිට තරිකිට ගොග් ගොග් තක්කුංදං ජෙහිං කුඳතා

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

යහන් දැක්ම

දෙවියන්ට මල් යහන්වලට ආරාධනා කොට යහන් දැක්ම නටා නර්තන පූජාවක් පැවැත්වීම පහතරට ශාන්තිකර්ම සම්ප්‍රදායයේ දක්නට ඇති සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. මෙවැනි අවස්ථා සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි ද ව්‍යාප්ත ව පැවැතිය ද එකී යහන් දැක්ම තුළ විවිධාකාර වන්දනා ක්‍රම (වැඳුම් අත්) රාශියක් අන්තර්ගත ය.

දේව ශාන්තිකර්මවල මෙන් ම බෙන්තර පළාතෙහි සියලු ම යක් තොවිල්වල ද මල්යහන් කවි ගයමින් නැටීමේදී යහන් දැක්ම අන්තර්ගත ය. මාතර ප්‍රදේශයෙහි සමයම් නැටීමේ දී ඇතැම් අවස්ථාවන්හි යහන් දකින පද ලෙස හඳුන්වන්නේ මෙම නර්තන අංගය යි. හැන්දෑ සමයම් නැටීමේ දී යහනෙන් අවසර ගෙන නර්තන පූජාවක් ලෙස යහන් දැක්ම නටා පන්දම් අතට ගැනීම සාම්ප්‍රදායික සිරිත යි. මින් පෙනී යන්නේ දෙවියන් උදෙසා යහන්වලට නර්තනයෙන් ඉටු කරනු ලබන පූජෝපහාරය ''යහන් දැක්ම'' ලෙස හඳුන්වන බව යි. (කෝට්ටගොඩ, 1996, 100)

ආරම්භක පදය : දැහිං දිත් //// දැහිං
ර්.......රීම් දැහිං //// රීං දැහිම් ////
දැහිම් ///////

යහන්වලට නමස්කාර කිරීම : රෙගත රුඳ ගුඳ ගත් //
රුඳ ගුඳ ගත් //
රුඳගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දැහිං

(පහත දැක්වෙන ගමන් මාත්‍රවලින් රංග භූමියේ සියලු ම යහන්වලට ගොස් නමස්කාර කරනු ලැබේ.)
රයිගම හා සියනෑ කෝරල සම්ප්‍රදායන්හි ගමන් මාත්‍රය හා අලංකාර පදය

ගමන් මාත්‍රය : ගුංදම් ගත්තම් දෙගතම් ගත්තම්

අලංකාර මාත්‍රා නැටීම : ගුදිගුඳ ගත ගුදිගුඳ දැහිං
ගතිගත ගත ගතිගත දැහිං

බෙන්තර සම්ප්‍රදායේ
පදය පිරීම : රිම් දිම් ගත්තම් දෙගතම් ගත්තම්
රිම් ගතක දැහිංත ගත්තම් ගතම් ගුම් ....

අලංකාර මාත්‍රා නැටීම : රිම් ගතක දැහිංත ගත් තම් ගතකු දොම්ත ගුඳ
ගුඳ ගතක දෙගත ගත් තම් ගතකු දොම්

ගුදිත ගුං දිං ගතං දෙගත ගත් තම් ගතං
(අලංකාර මාත්‍රා නැටීම)

බර පදය : රිම් ග, ත, ක දැහිං, ත, ගත්, දැහිං ගත ග, ත, කු දොම්

රයිගම හා සියනෑ කෝරල සම්ප්‍රදායන්හි පද පිරීමක් නොවන අතර යහන්වලට නමස්කාර කිරීමෙන් පසුව බර පදය නටනු ලැබේ.

බර පදය : දැහිං දැහිංත ගුම්
ර් .. රිම් ග, ත, ක දැහිං, ත, ගත්, තම් ග, ත, කු දොම්

ඉරට්ටිය : රිම් ගතම් ගදි ගතම් ගත්ත ගත ගදිත ගුම් //
රිම් ගතම් ගදි ගතම්
දොංත ගත ගදිත ගත ගුදිත ගත ගදිත ගත්
දොංත ගත් දොංත ගත්
දොංත ගුඳ ගදිත ගුඳ ගත් තත් ගතත් දොං
ගද්දිරිකිට ගුංදිරිකිට ගත්තම් ගතත් දොං

වැඳුම් අත : රෙගත් තම් ගතගත් තම් ගුඳගත් තම් ගතගත් දොම් //
රෙගත් තම් ගතගත් දොම් //රෙගත් දොම් //

ගත් දිරිකිට ගුංදිරිකිට ගත්තත් ගතත් දොම්///

(බෙන්තර සම්ප්‍රදායේ) : දොං දොං දොං
දොංත ගත්ත ගත්ත ගතං ගදිත ගත්ත ගත්ත ගතං
දොංත ගතං ගදිත ගතං
ගදිගත ගුද ගත්දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුද ගත් දැහිං

(විලම්බ, මධ්‍ය, හා ද්‍රැත ලයට ඉහත පද කොටස් නටනු ලැබේ.)

රයිගම හා සියනෑ කෝරල සම්ප්‍රදායන්හි වැදුම් අත අවසානයේ ද නටනු ලබන හමාර පද කොටස වනුයේ,

දොංගත ගුද ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුද ගත් දැහිං
දැහිං දැහිංත ගුම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

යහන් දෑක්ම

යහන් දෑක්ම සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ භක්ති පූර්වකව ඉදිරිපත් කරන නර්තනාංගයකි. යහන් දෑක්ම-යහන පුද කිරීම යන අරුත් ගෙනදේ. සියලු දෙවි දෙවතාවුන්ගෙන් ආශීර්වාද ලබා ගැනීම යහන් දෑක්ම නැටීමේ ප්‍රධාන අරමුණ වේ. දෙවියන්ට යහනට ආරාධනා කර වැඩීම ද මෙහි තවත් අරමුණකි. මෙම නර්තනයේ ඇති වැඳුම් අත් අනිකුත් සම්ප්‍රදායන්හි දක්නට නොලැබෙන අතර සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට පමණක් සුවිශේෂ වූවකි. පහන්මඩුවේ සියලු නර්තන ශිල්පීන් එකට නටන නැටුමක් ලෙස මෙය හැඳින්වේ. වර්තමානයේ පත්තිනි තොරණ අබියස හා සිව්යහන්වලට පසග පිහිටුවා වැඳුම් අත්කිරීමේ දී කණ්ඩායම එක වර රංගනයේ යෙදීම දක්නට ලැබේ. සුවිශේෂී පද කොටස්වලින් සම්මිශ්‍රණය වූවක් ලෙස යහන් දෑක්ම නර්තන අංගය හැඳින්විය හැකි ය. ආශීර්වාද කවි, වැඳුම් අත්, වට්ටම්, අලංකාර පද මෙහි අන්තර්ගත වේ. මෙම නර්තන අංගය ගායනා රහිත නර්තන අංගයක් ලෙස හැඳින්වීමට නොහැකි අතර කලවාන ප්‍රදේශයේ ගායනා යොදා ගනී.

(ආරම්භයේ සිට ගත කුකුතක දොං කුංදත් තරිකිට දක්වා)

දකුණට : කරතක තකට ගති තකට /// කරතක තකට ගති ගතත්
කරතක තත් ගත් තත් /// කරතක තා
කරතක තකට ගති තකට /// කරතක තකට ගති ගතත්
කරතක තත් ගත් තත් /// කරතක තා
කරතක තකට ගති තකට /// කරතක තකට ගති ගතත්
කරතක තත් ගත් තත් /// කරතක තා //ද.ව
කරතක තත් ගත් තත් කරතක තා // ද.ව කරතක තා //
කරතක තත් ගත් තත් කරතක තා // ද.ව කරතක තා // ද.ව

ජිං තකට ජිං තකුං - ගති තකට ජිං තකුං
තහර් තකට ජිං තකට ජිං තකට ජිං තකුං //
තහර් තකට ජිං තකුං // තහර් තකට ජිං තකට ජිං තකට ජිං තකුං
දොංත තා කරතක තා කරතක..........

ගතකුකුඳත් දොං කුංදත් තරිකිට //// ගත කුකුදත් ජිත කුකුදත්
ජිංකිට ගත්තත් ගත්තත් - තරිකිට ගත්තත් - ගත්තත්
ගත කුකුඳක දොං - කුංදත් තරිකිට
ගත කුකුඳක දොං - කුංදත් තරිකිට ///
ගත කුකුදං ජිත කුකුදං
ජිංකිට ගත්තත් ගත්තත් - තරිකිට ගත්තත් ගත්තත්
ගත කුකුඳක දොං කුංදත් තරිකිට ///
ගත කුකුදං ජිත කුකුදං - ජිංකිට ගත්තත් ගත්තත්

තරිකිට ගත්තත් ගත්තත් (ගත කුකුතක දොං කුංදත් තරිකිට)

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

යක් ඇන්නුම (යක් ඇනුම)

කොහොඹා යක් කංකාරියට සහභාගි වන සියලු ම යක් දෙස්සන් වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය ඇඳ ඉදිරිපත් කරනු ලබන ප්‍රථම රංගනය යක් ඇනුම යි. ඔවුහු ජ්‍යෂ්ඨත්වය හා ප්‍රවීණත්වය අනුව බෙර වාදකයින් පිටුපසින් හෝ බෙර වාදකයන්ගේ පේළිවලට ඉදිරිපසින් මුහුණට මුහුණලා හෝ සිටිති. වමතට පොල් පන්දමක් සහ දකුණතට ඊගසක් රැගෙන නර්තනයේ යෙදෙන අතර කංකාරියට යකුන්ගේ ඇල්ම බැල්ම ලබා ගැන්ම සහ ඔවුන් එම ස්ථානයට ගෙන්වා ගැනීම මූලික අපේක්ෂාව යි.

ආලත්ති පදය : තග්ගජිං /// තකුඳ .... (සුරල)
කුංත ගත ගත // කුංත ගත කුඳ කුංත ගජ්ජිං
කුකුඳ ගත ගත// කුකුඳ ගත කුඳ කුකුඳ ගජ්ජිං
කුංත ගත කුඳ කුංත ගජ්ජිං
කුකුඳ ගත කුඳ කුකුඳ ගජ්ජිං
කුංත ගජ්ජිං - කුකුඳ ගජ්ජිං
ගත කුංත ගතට ගත කුංත කුංතත් ජිං
තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

යක් ඇනුම : තකුඳ ගජිජි තකජි ජිකුං ///
ගජිං ගජිං කුජිං කුජිං //// (මධ්‍ය ලය)
ගජිං ගජිං කුජිං කුජිං ////(ද්‍රැත ලය)
තග්ගජිං තකුඳ කුඳ කුඳ කුඳ කුඳ
ගජිං ගජිං දොද් දොද් තා
දොහොකඩ තහකඩ .... (කඩ තකට කුඳට තකට කුඳට තකට කුඳට)

තකුඳත් ජිං ජිං තකුතක ජිං ජිං //
තකුතක ජිංතක ජිංකුඳ ////
තකුඳත් ජිං ජිං තකුතක ජිං ජිං //
තකුතක ජිකුතක ///
තග්ගජිං තකුඳ කුඳ .....//
ගජිං ගජිං දොද් දොද් තා
දොහොකඩ තහකඩ.......//

ජිං ගත්තත් තෙහිං ජිජිගත්තත් තෙහිං
ජිං ජිං ගත කුඳ ගත කුකුඳත් ජිං
තකුඳත් ජිං ජිං තකුතක ජිං ජිං //
තකුතක ජිංතක ජිංකුඳ ////
තකුඳත් ජිං ජිං තකුතක ජිං ජිං //
තකුතක ජිකුතක ///
තග්ගජිං තකුඳ කුඳ .....///
ගජිං ගජිං දොද් දොද් තා
දොහොකඩ තහකඩ ......///

රූං රූං රූං
කුජිං තත් //
ජිං තත් // ජිංතක තරිකිට
කුකුඳං කුජිං ජිං ජිං ජිං ගත්තත්
තෙහිං තෙහිං තකුකුඳ ගජිං
ගත්තත් කුජිං///....
ගත්තත් කුජිංත ගත්තත්......
ගත්තත් ජිංතක ජිංගත ජිකුතක තරිකිට
කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං කුංදත් තා
තත් ජිකුතක ජිජිකුඳ තරිකිට ජිත්
තරිකිට දොම්කිට තා (තක තරිකිට)
කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං කුංදත් තා

තත් ජිකුතක ජිජිකුඳ තරිකිට ජිත්
තරිකිට දොම්කිට තා (තක තරිකිට)
කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං
ගත්තත් තෙහිං තෙහිං තකු කුඳ ගජිං
ගත්තත් කුජිං.....///

දකුණට ගත්තත් ජිංතක ජිංගත ජිකුතක තරිකිට
කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං
කුංදත් ජිං ජිං කුංදත් ජිං ජිං
ජිං ජිං කුංදත් තා (තරිකිට)
රුඳ කුඳ තා/// තක තරිකිට
දොං තා
දොද් දොං තා
දොම් තා තා.... තා.... දොද් දොං තා - තත්
ජිකුතක ජිජිකුඳ තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට///
තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට///
ගත්තකු ජිත්තම් - ගජිතකු ජිත්තම් (ගත්තක ජිත්තක ජිකුතක ජිජිකුඳ)
තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා තක තරිකිට

වමට කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං
කුංදත් ජිං ජිං කුංදත් ජිං ජිං
ජිං ජිං කුංදත් තා (තරිකිට)
රුඳ කුඳ තා/// තක තරිකිට
ජිත් තෙහිං
ජිත් ජිත් තෙහිං
ජිත් තෙහිං තෙහිං - තෙහිං - ජිත් ජිත් තෙහිං - තත්
ජිකුතක ජිජිකුඳ තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට///
තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට///

ගත්තකු ජිත්තම් - ගජිතකු ජිත්තම් (ගත්තක ජිත්තක ජිකුතක ජිජිකුඳ)

තරිකිට ජිත් තරිකිට දොම්කිට තා

තක තරිකිට

කුකුඳත් කුජිං ජිං ජිං ජිං

ගත්තත් තෙහිං තෙහිං තකු කුඳ ගජිං

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
පත්තිනි පද

පත්තිනි පද නැටීමේ විශේෂ අයිතියක් ඇත්තේ පත්තිනි දේවතාවිය මූලික කොට පවත්නා වූ දේව ශාන්තිකර්ම අරභයා ය. පත්තිනි දේවාලයයෙහි හෝ විශේෂ වූ මණ්ඩපයක හෝ තැන්පත් කර ඇති පත්තිනි සළඹ උඩුවියන් පාවඩ මධ්‍යයේ හිස මත තබා රඟ මඬලෙහි තනා ඇති ආසනයක් මතට ගෙනෙනු ලබන්නේ පත්තිනි සාමි හෙවත් ප්‍රධාන කපු මහතා විසිනි. මේ අවස්ථාවේ දී පත්තිනි සාමි පත්තිනි දේවියගේ විලාසයෙන් සැරසී සිටි. සළඹ යහනේ තැන්පත් කොට පත්තිනියට උපහාර වශයෙන් පද හතක් සහ සුරල් හතක් ද නැටීම සාම්ප්‍රදායික චාරිත්‍රය යි. පත්තිනි පදවල විශේෂ ලක්ෂණ වනුයේ සෑම පදයක් ම 'දොං' වලිනුත් සෑම සුරලක් ම 'දිගතං' වලිනුත් අවසන් වීම යි. (කෝට්ටගොඩ, 1997, 28)

1 පදය : ගත් දැහිම් - ගුඳම් ගුඳම් ගත් දූහිම්
ගුඳම් ගුඳම් තත් - දූහිම් දිතගත
ග-ත-ක දොම්තකු - දොම්
ර්..... රීම් දූහිම්
ගත් දූහිම් ගත් දූහිම් - ගුම් - දූහිම්
ගත් දූහිම් ගත් දූහිම් - දොම් දිතගුඳ ගදිගත - ගුදිගුඳ ගත්
ර්...... රෙගතකු දොම්

සුරල : ගත් දිරිකිට ගත ගත // ගත් දිරිකිට ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගදිතකු දොම්
ගුං දිරිකිට ගත ගත // ගුං දිරිකිට ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගදිතකු දොම්
ගත් දිරිකිට ගත ගත - ගත් දිරිකිට ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගදිතකු දොම්
ගුං දිරිකිට ගත ගත - ගුං දිරිකිට ගුහිති ගදිරිකිට ගත ගදිතකු දොම්
ගදිතකු දොම් - ගුදිතකු දොම්
දොම් තත් - දොම්තග දිත්තත් - තක්‍රගත ගුඳගත් දිගතම්

2 පදය : ගුඳගත ගුඳගත ගත් - දූහිම් //
දොංතගු ගුඳගත ගත්දිත් දැහිම්
රෙගතත් දිකුඳක දොම් (දිතගත)

සුරල : රීම්ගුම් දම්ගත ගදිත ගුඳම් ගත - ගත ගුගුදිත ගත ගත්තත් දොම්
රීම්ගුම් දම්ගත ගුදිත ගුඳම් ගත - ගුඳ ගුගුදිත ගුඳ ගත්තත් දොම්
ගත ගුගුදිත ගත ගත්තත් දොම් - ගුඳ ගුගුදිත ගුඳ ගත්තත් දොම්
ගත්තත් දොම් රෙගතත් දොම්
දොම් තත් - දොම්ත ග දිත්තත් - තක්‍රගත ගුඳගත් දිගතම්

3 පදය : ර් ..... රීම්ත ගුගුඳම් ගතම් ගත්තත් දොම්

සුරල : රීම්ත ගත ගදිත ගත ගුදිත ගත ගුංදං //
රීම්ත ගත ගුංදං - ගදිත ගත ගුංදං
ගුංදං - ගුංදං - දොම්තත් - දොම්තග දිත්තත්
තක්‍රගත ගුඳගත් දිගතම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
දේව කෝල්පාඩුව

දේව කෝල්පාඩුව යනු අතිවිලම්බ ව නටා ක්‍රමයෙන් වේගවත් වන හරබර පද කොටස්වලින් යුක්ත වූ නැටුමකි. පහන් මඩුවෙහි දෙවියන් සඳහා විශේෂයෙන් නටන කෝල්පාඩුව ගායනා රහිත නර්තන අංගයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. කෝල්පාඩුව, දෙමළ කෝල්පාඩුව, දේව කෝල්පාඩුව යන නම්වලින් ද හඳුන්වයි. මෙම දේව කෝල්පාඩුව සියලු නර්තන ශිල්පීන් එකට නටන නර්තන අංගයක් වන අතර කණ්ඩායම දෙපිලක සිට නර්තනයේ යෙදෙයි. විවිධ පද කොටස් වට්ටම් පද මුදුන් කර නැටීම මෙහි දී සිදු කෙරේ. ශිල්පීය දක්ෂතා පෙන්වීම සඳහා ද මෙය අවස්ථාවක් කර ගනී. දේව කෝල්පාඩුවේ සුවිශේෂ පද අතර ආඝාතාත්මක මෙන්ම අනාඝාතාත්මක පද ද දක්නට ඇත. පහන් මඩුව සඳහා කැඳවුම් ලැබූ සියලු ම නර්තන ශිල්පීන් අනිවාර්යයෙන් ම මේ අවස්ථාවට සම්බන්ධ විය යුතු වේ. මෙහි දී සියලු ශිල්පීහු නෙත්තිමාලය සහිත ඇඳුමින් සැරසී සිටිති. දේව කෝල්පාඩුව වට්ටම් හතරකින් යුක්ත වේ. වට්ටම් පිරීම, වට්ටම නැටීම, මහ වට්ටම් පිරීම, මහ වට්ටම නැටීම යනුවෙනි. මෙහි දී පළමු වට්ටම පමණක් සැලකිල්ලට ගනී.

පදය	: ජිං ජිං තත් තත් /// කුඳගත තා } ජිං තත් ගති ගත - ගත දොම් ගති ගත } /// ගත දොම් ගති ගත කුඳ ගත තා
වට්ටම	: කුඳ ගත තා . . . .
අලංකාර මාත්‍රා නැටීම	: කුං දං කුං දං ගත්තක තරිකිට . . . .
හමාරය	: කුංදත් කුඳගත තා
කලාසම	: කුඳ ගත තා තරිකිට /// කුඳ ගත ජිගතත්
අඩව්ව	: කුඳ ගත /// තත් තත් කුඳ ගත කුකුඳත් කුඳ ගත තා දිරිකිට තරිකිට ගතිගත කුඳ ගත තත් තත් දිරිකිට තරිකිට ගතිගත කුඳ ගත තා ජිංගත කුඳ ගත් කුඳ ගත තා

(ඉහත දක්වා ඇති වට්ටම සිට අඩව්ව තෙක් කොටස වමට ද නර්තනය කළ යුතු ය)

වට්ටම	: කුඳ ගත තා
අලංකාර මාත්‍රා නැටීම	: කුංදං කුන්දං ගත්තක තරිකිට .....
හමාරය	: කුංදත් කුඳ ගත තා
කලාසම	: කුඳ ගත තා තරිකිට /// කුඳ ගත ජිංතත් }
අඩව්ව මුදුන් කිරීම	: කුඳ ගත /// තත් තත් } කුඳ ගත කුකුඳත් කුඳ ගත තා } // දිරිකිට තරිකිට ගතිගත කුඳගත තත් තත් } දිරිකිට තරිකිට ගතිගත කුඳගත තා කුඳ ගත /// තත් තත් කුඳ ගත කුකුඳත් කුඳ ගත තා// (ද.ව) කුඳ ගත ///තත් තත් // (ද.ව) කුඳ ගත තත් තත් // (ද.ව) දොංතක ජිංතක ජිමිතක ජෙජ් ජෙං // ජිගතක දොංතක ජිමිතක ජෙජ් ජෙං දිරිකිට තත් /// දිරිකිට තරිකිට /// තත් කරතක දික්කරතක තොං කරතක තොං තොං කරතක තොංගඩ කරතක දොංත ගතිත ගත ගතිගත දිරිකිට තරිකිට තා ජිමිත්තත්

ගතිගත දිරිකිට කුංදත් තා

1.3 පූජා භාණ්ඩ හසුරුවමින් ඉදිරිපත් කරන නර්තන අංග

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
බුලත් පදය

කොහොඹා යක් කංකාරියේ හත්පදය යනුවෙන් හඳුන්වන නැටුම් අංක හතෙන් බුලත් පදය පළමු අංගයයි. දලුමුර පදය යනුවෙන් ද හැඳින්වෙන මෙය සුදු රෙදි කඩක්මත තබන ලද බුලත් අතක් ගෙන යහන ඉදිරිපිට තනිකච්චි ඇඳුම් කට්ටලයෙන් සැරසී ඉදිරිපත් කරනු ලබන ඒකල නර්තන අංගයකි. මල් යහන් කවි කියා යහනට වඩින ලෙස ආරාධනා කළ දෙවියන්ට බුලත් අතක් දී පිළිගන්නා ආකාරය මෙයින් නිරූපණය වේ.

ආලත්ති පදය : කුජිං තත්/// කුජිං තත් කුජිං තත් තත් ///

තකුඳත් ගජ්ජිං තරිකිට

කුඳ කුඳ ගත // කුඳ කුංතක තරිකිට කුඳ ගත කුකුඳත් }

ජිං ජිං තකුඳත් ගජ්ජිං තරිකිට //

විලම්බ ලය මාත්‍රා 2 + 4 (සුළු මහ දෙතිත) තාලය

ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත ....

අලංකාර මාත්‍රය : කුංදඩ කුංජිං තරිකිට, ජිංතක ජිංතක තරිකිට

ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත ....

දකුණට හමාරය : ජිංගත කුකුඳත් ජිං ජිං, ජික්කුං දං ගජ්ජිංතක

ජිංතක ජිකුතක තරිකිට තකුඳත් ගජ්ජිං තරිකිට

වමට ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත

වමට හමාරය : ඉහත පරිදි

ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත ....

අලංකාර මාත්‍රය : කුංදඬ කුංජිං තරිකිට, ජිංතක ජිංතක තරිකිට

දකුණට හමාරය : ජිංගත කුකුඳත් ජිං ජිං කුඳ ගත කුකුඳත් ජිං ජිං

(මධ්‍ය ලය) ජික්කුං දංගජ්ජිංතක , ජිංතක ජිකුතක තරිකිට

තකුඳත් ගජ්ජිං (තරිකිට)

වමට ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත.....................

වමට හමාරය : ඉහත පරිදි

ද්‍රැත ලයට

ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත

අලංකාර මාත්‍රය : කුංදඩ කුංජිං තරිකිට, ජිංතක ජිංතක තරිකිට

ගමන් මාත්‍රය : කුඳ කුඳ ගත ....

හමාරය : ජිංගත ගත කුඳ ගත ගත කුඳ ගත කුකුඳත් ජිං ජිං

කුඳ ගත ගත කුඳ ගත ගත කුඳගත කුකුඳත් ජිං ජිං

ජිංගත කුකුඳත් ජිං ජිං - කුඳ ගත කුකුඳත් ජිං ජිං

ජිංත කුඳත් - ජිගත කුඳත්

ගජ්ජිජිගත කුද ගතත් දොං - කඩ තරිකිට ජික්කුංදං
ගජිංත දොං

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

දළුමුර පදය

සිංහල සංස්කෘතියේ බුලත හා බැඳී ඇති චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර බොහොමයකි. දළුමුර හෙවත් බුලත් යාගකරණයේ දී ද බෙහෙවින් යොදාගනු ලබන්නකි. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය හා සබැඳි හත් පද පෙළපාලියෙහි එන එක් අංගයකි දළුමුර පදය. බුලතේ උපත් කතා කිහිපයක් ඇති අතර බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ එන ශශ ජාතකය වඩාත් ප්‍රචලිතව ය. එම කතා ප්‍රවෘත්තියට අනුව යාගයට අවශ්‍ය වූ බුලත් නා ලොව සිට නරලොවට ගෙනෙන ලද්දේ නාරජු විසිනැයි විශ්වාසයක් පවතී. බුලතේ ගුණ ආනුභාවය සිහිපත් කොට ආතුරයාට සෙත්පතා දළුමුර පදය ගෙනහැර දක්වයි.

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ආරම්භක පදය : දොං ගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිම්
බෙර පදය : ගත්තම් ගදිතකු දොං
අලංකාර බෙර පදය
රිම් ගති ගත ගුඳ ගුඳ ගත් තං ගදිතකු දොං ගත ගුඳ
ගුඳ ගති ගත ගත ගුඳ ගත ගදිත ගතකු දොම්

තානම : ඩෙන් ඩෙන ඩෙනග ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙන්න ඩෙනෝ
නාඩෙන ඩෙනග ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙන්න ඩෙනෝ

කවිය : නාග ලොවේ මෙර සයුරේ උපන් නේ
වේග නොයෙක් අණවින දුරු කරන් නේ
යාගමුල පටන් දළුමුර පුදන් නේ
නාග දූහැටි සුබ දළුමුර වඩන් නේ

ඉරට්ටිය : දොංත ගතකු /// දොං දොං දොං
දොංත ගතං ගදිත ගතං ගදිත්ත ගුංදත් දෙගුඳත් තා

2 පදය : ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ
කවිය : ඉන්ඩ යහන් දෙමි සරසා මෙතැන් නේ
උන්නු විමානේ සලිත ච වරෙන් නේ
කන්ඩ කැමති පිදවිලි පුද ලබන් නේ
දුන්නු දළුමුරට පාලිය වරෙන් නේ

තානම : ඩෙනාන ඩෙන් ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙන්න ඩෙනෝ
නාඩෙනාන ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙන්න ඩෙනෝ

ඉරට්ටිය : 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
රෙගත ගුඳ ගුඳ ගත් // ගුඳ ගුඳ ගත් //
ගුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංද ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට

ගුඳ ගත් දැහිං

පූජා පදය : දොංත ගතං ගද්දිතගත ගදිත ගතම් (ගතකු) දොං දොං දොං . . . . .

: රෙගත ගුඳ ගුඳ ගත් // ගුඳ ගුඳ ගත් //
රුඳ ගුඳ ගත්ත ගුංඳ ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දැහිම්

දළුමුර වැඩීම : ගුග්ගුඳ ගත් දෙගත ගත්ත ///
ගුග්ගුඳ ගත් දෙගත් දොං
ගුග් ගුඳ ගත ගදිගත ගත ගදිගත ගත ගතත් දැහිං
රෙගත දෙගුඳ දැහිං ගත්ත

ආවඩන පදය : දැහිං ///////
ගුංද ගුංද ගුංද ගතං ගත්ත ගදිත ගති ගුඳ ගත් ///
ගුංද ගතං ගත්ත ගතං - ගදිගත ගුඳ ගත් දිත් තත්
ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං
ගදිත ගති ගුඳ ගත් දොම් - ගුදිත ගති ගුඳ ගත් දොම්
දොම්ත ගද්දිරිකිට ගද්දිරිකිට ගද්දිරිකිට
දොංත ගතම් ගදිත ගතම්
ගදිගත ගුඳ ගත් දිත් තත්
ගුහිතිගදිරිකිට ගුඳ ගත් දූහිං
දූහිං දූහිං ත ගුම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

දළුමුර පාලිය

යහන් දැක්ම නැටීමෙන් අනතුරු ව පහන් මඩුවේ දී නටනු ලබන්නේ හත්පද පෙළපාලිය යි. උඩරට හත්පදය, සබරගමු හත්පද පෙළපාලිය වනාහි එකිනෙකට වෙනස් වූ නර්තන අංග දෙකකි. පෙළපාලියක උපත් කවි ගායනය සහිත අලංකාර මාත්‍රා කලාසම් අඩවු සහ, කෙටි කවි ගායනය සහිත අලංකාර මාත්‍රාවලින් අනතුරු ව පාලි පදය නටා අවසානයේ ආවැඩීම සිදු කරයි. සබරගමු හත්පද පෙළපාලියේ ප්‍රථමයෙන් අඟුරු දුම්මල පාලිය, කලස් පාලිය, කෙණ්ඩි පාලියෙන් පසු අවසානයේ දළුමුර පාලිය නැටීම සිදු කරයි. දළුමුර පාලිය නැටීමට ප්‍රථමයෙන් පොත්කඩේ යක්කම නැටීම සිදු කරයි. මෙය සංවාදවලින් යුක්ත වූවකි. පිරුවටයක් සහිත බුලත් අතක් අතැති ව දළුමුර පාලිය නටනු ලැබේ. භක්තිය දනවන නර්තන අංගයකි. දෙවියන්ට දළුමුර පිදීමක් මෙහි දී සිදු කෙරේ.

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතක

කවිය : උපන්නේ දළුමුර නාගලොව නාරජුගේ විෂ දූමයෙන්
ගෙනෙන්නේ පොත්කඩක අසුරා රැගෙන දළුමුර කුසුමයෙන්
මෙවන් දළුමුර යාග දක්වා සියලු රෝ දුක් දුරලමින්
හරින්නේ අද සියලු පිරිපත එමහා කෙළ නා රජු බෙලෙන්

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

අඩව්ව : තහර්ද තත් තත් තතත් තත් තත්
තහර්ද තක්කිට තකට කුඳ දොම්
තහර් රුඳ දොම් ///
දොම්ත ගත්තත් - ගතත් කුඳගත තා - ගත්තත්
ගතත් කුඳ ගත තා

(කෙටි කවි) මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය

දවුල් පදය : දොංත තකට

කවිය : මින් තුන්ලොව සැම සතට පෙනේ සොඳ
රන් තෙල්ලෙන් අදිමින් රුව සඳ මැද
ඉන්දුමු තෙල්ලඳ දෙරණ වැටුණු සඳ
සුන්කර දෙරණත පලා ගියේ සොඳ

කලාසම : කුඳ කුඳ ගත/// කුඳ ගත කුඳ ගත කුඳ දොම්
කුඳත් තකට තා - කුන්දත් තරිකිට - කුඳගත කුඳතා - ගතත්

අඩව්ව : තහර් ජෙංදං ගජිං ජිකුඳ
කුඳක ජෙංත ජෙංත ගතත් //
දොම්ත ගතත් ගතිත ගතත්
කුඳ ගත කුඳ ගත කුඳ දොම්
දිරිකිට තරිකිට තකට තහර් ද තත්ත ගත කුඳ ගත තහර්ද තා

පාලි පදය : තහර්දත් //////...............ර් ....(සුරල)

{ ජිං ගති ගතං තකට තත් ජෙංත ජෙං තකට
කුඳ ගති ගතං තකට තත් ජෙංත ජෙං තකට
ජිං ගති ගතං තකට තත් ජෙංත ජෙං තකට }

තත්කර තත්කර තක /// කරතක තා

මෙම කොටස තවත් ජිං ගති ගතං තකට - කුඳ ගති ගතං තකට
ක්‍රම දෙකකට පමණ ජිං ගති ගතං තකට - තත් ජෙංත ජෙං තකට //(ද.ව.)
නර්තනය කළ හැකි ය. තත්කර තත්කර තක /// කරතක තා

හමාරය : (කරතක තත්ගත්තත් /// කරතක තා) // (ද.ව.)
කරතක තත්ගත්තත් කරතක තා // (ද.ව.)
කරතක තා // තත් කුඳත් ජෙං තකට //// තත් කුඳත්, ජිත් කුඳත්
ගත කුඳක ජෙං තා කරතක තකට ගත කුඳක ජෙං තා

1.4 වෙනත් නර්තන සම්ප්‍රදායවලට අයත් නර්තන අංග දෙකක් ඉදිරිපත් කරයි.

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.

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

ශුද්ධ මාත්‍රය

පහතරට නර්තනය හදාරන ආධුනිකයකු විසින් දණ්ඩියමේ හරඹ, ඉලංගම් හරඹ, වට්ටම, මාත්‍රා පහ ආදි ප්‍රාථමික නර්තන අංගයක් හැදෑරීමෙන් පසු ව පරිපූර්ණ නර්තනයක් ලෙස හදාරනු ලබන්නේ ශුද්ධ මාත්‍රා නැටුම යි. ශුද්ධ මාත්‍රා නැටුම දේව ශාන්තිකර්ම හා බැඳී පවතී. වර්තමානයේ සබ නැටුමක් ලෙස විකාශනයට පත් ව ඇතත් ශුද්ධ මාත්‍රා නැටුම ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රයේ රඟ දක්වන ලද්දේ දෙවියන්ට ප්‍රණාම කවිතාල වශයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් පමණි.

මාතර ප්‍රදේශයේ පැවැත්වෙන දේව ශාන්තිකර්ම ආරම්භයේ දී කප රැගෙන එන පෙරහැර ගමන් ආරම්භ

කරන පදය ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ ශුද්ධ මාත්‍රා පදයකි. ඒ අවස්ථාවේ දී එය ගමන් පදය ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ. (කෝට්ටගොඩ, 1996, 32 පි)

බර පදය : මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඟ ගුඳ ග-ත-ක-දිම් දිම් දෑහිම්

අලංකාර පදය : ගත් තම් ගත් දිත ගදිතකු දොං දොං
තකු දොම් රුඟ ගුඳ ගතිගත
ගත් දෑහිම් ගුම් දෑහිම්
ගුදිතක දිකු ඳක දෑහිම්

ඉරට්ටිය : රුඟ ගත ගත ගදිතග තම් - ගත් දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඟ ගත ගත ගදිත ගතම් - දෙග දිත් තත් දොම් තකු දොම්
රුඟ ගත ගත ගදිත ගතම් - රුඟ ගත ගත ගදිත ගතම්
ගදිත ගතම් - ගුදිත ගුඳම්
ගත් දිත් තත් - දෙග දිත් තත්
දෙග දිත් දෙග දිත් දෙග දිතගත
ගුදිතක රෙගුඳක දොම්
(''රුඟ ගත''යන පද කොටස ''රිම් ගත'' යනුවෙන් ද භාවිතයේ පවතී.)

2 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**

රිම් ගත දෑහිම් ත දෙ ගත ගත ගුඳ ගුඳ
ගුඳ ගත දෑහිම් 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 දෑහිම් ///
දෑහිම් දෑහිම් දෑහිම් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දෑහිම්
ගදිත ගත් දෑහිම් - ගුදිත ගුම් දෑහිම්
ගත්දිරිකිට ගතකු දොම්

3 පදය : **මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය**

දොංත ගුදංගත ගදිත ගතං 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

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 ඉගි	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 ගුදංගත ගදිත ගතං ගුඳ///
ගුංද ගදිත ගත ගත් තත් දොම් }// ද.ව
දොංත ගුදංගත ගත්ත ගතං ගත
ගුංද ගදිත ගත ගත් තත් දොම් // }// ද.ව
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 - යනුවෙන් ද භාවිතයේ පවතී.)

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

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය

මුල් මාත්‍රය

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ මණ්ඩිපද හා දොඹින පද නැටීමෙන් පසු ව ආධුනිකයකු විසින් නටනු ලබන ප්‍රථම නර්තනය මෙය යි. මුල් මාත්‍රය හෙවත් මාත්‍රා පිරීමේ නැටුම යනුවෙන් හඳුන්වන මෙය මූලික මාත්‍රා පහට අයත් නොවේ. මාත්‍රා පහ නැටීමට පූර්ව සූදානමක් හෙවත් ආරම්භයක් සැලසීමක් ලෙස මෙම නැටුම හැඳින්විය හැකි ය. උඩරට මංගලම් නැටුමේ තාලරූපයට සමානකම් දක්වයි. 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 පුහුණු කිරීමක් මේ තුළින් සිදු වේ. විලම්බ ලයට අනුව කෙරෙන මිහිරි වූ නාදමාලාවක් සහිත ව මුල් මාත්‍රයේ කවි ගායනා කරන අතර මනා සංයමයෙන් යුතු ව හස්තපාද හැසිරවීම සිදු කළ යුතු බවත්. එකී ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි නර්තනය කළ යුතු බවත් මුල් මාත්‍රය නැටීමේ දී මතක තබා ගත යුතු ය.

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 පිදු	මංගලම්
		එ සිරිමා බෝ පිළිම දා ගැබ් සාසනේ පිදු	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 - කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත ගත //ද.ව.
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත් තත් - කුඳ ගත කුඳ තා (තරිකිට)
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත් - කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිතගත // ද.ව.
කුඳ කුඳ කුඳ තත් තත් තත් තත් // ද. ව.
කුඳ කුඳ කුඳ ගත්ත කුදිත ගත ///
කුඳ ගත කුඳ තා
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 ජෙං තා

2 පරිච්ඡේදය

2.0 නර්තනය හා සබැඳි සිද්ධාන්ත අධ්‍යයනය කරමින් ප්‍රායෝගික ව භාවිත කිරීම

2.1 රංග වින්‍යාසය

රංග වින්‍යාසයේ දී සිරුර හැසිරවීම සහ අවකාශ භාවිතය

නර්තන නිර්මාණකරුවාගේ මනසෙහි තමන් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන නර්තනයේ ආකෘතිය පිළිබඳ ව ගොඩනැගුණු සංකල්පයක් පවතී. ඒ අනුව ආරම්භයේ සිට අවසානය තෙක් නර්තනය ගලා යන ආකෘතිය යථාර්ථයක් බවට පත් කිරීම රංගන ශිල්පියාගේ කාර්යභාරය යි.

නර්තනය ප්‍රාසංගික ව ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා අවශ්‍ය වන රංග වින්‍යාසය (Choreography) පිළිබඳ අවබෝධය නර්තන රචකයාට අත්‍යවශ්‍ය වූවකි. ඒ අනුව නර්තන නිර්මාණකරුවා තමා විසින් නිර්මාණය කරනු ලබන නර්තනය මනෝමය චිත්‍රයකට පමණක් සීමා නොකොට රූප සටහනක් ලෙස සැලසුම් කළ යුතු ය. එය රංග රචනය වේ. එකී රංග රචනය නර්තන ශිල්පීන් යොදා ප්‍රායෝගික ව භාවිත කිරීමෙන් රංග වින්‍යාසය සම්පූර්ණ වේ.

රංග වින්‍යාසය හා සබැඳි මූලික සංකල්ප

නර්තනය ශරීරාංග භාවිතයෙන් අවකාශය තුළ කරනු ලබන විධිමත් සංචලන හැසිරවීමකි. ඒ අනුව පුද්ගල ශරීරයේ අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග සංයෝජනයෙන් සංචලන මාධ්‍ය කොටගෙන අවකාශය තුළ චමත්කාර ජනක රටා මෝස්තර මවමින් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීම අරමුණු කොට රංග රචනය සිදු කෙරේ. මෙම අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග නර්තනයේ දී හැසිරවිය යුත්තේ කෙසේ දැයි භරතමුනි සිය නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ද දක්වා ඇත.

සාම්ප්‍රදායික නර්තනය හදාරන ආධුනිකයා එහි චලන විධි මූලික අභ්‍යාසවලින් හඳුනා ගනී. අනතුරු ව වන්නම්, ශාස්ත්‍රීය නර්තන හා නාටකීය අවස්ථා සඳහා අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග යොදා ගන්නා ආකාරය හඳුනා ගැනීමෙන් රංග වින්‍යාසය පිළිබඳ ව තව දුරටත් අවබෝධ කරගත හැකි ය.

''හස්තං දෘෂ්ටි මුඛං තාලං පාදං ච ගමනං යථා''

නර්තනයේ දී හා චරිත නිරූපණයේ දී අංග ප්‍රත්‍යංග, උපාංග භාවිත වන අයුරු

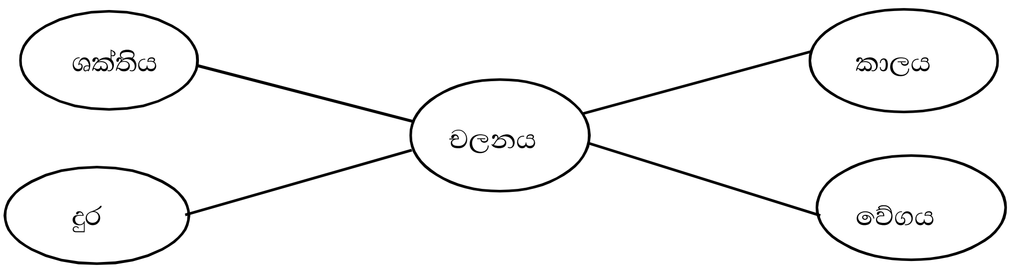
නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වන පරිදි ආංගික අභිනය තුළ අංග, ප්‍රත්‍යංග හා උපාංග හැසිරවීම පිළිබඳ විස්තර කර ඇත. කවර හෝ නර්තන සම්ප්‍රදායයක් හසුරුවන ආධුනිකයා එකී නර්තන ශෛලිය හඳුනා ගැනීමට තම ශරීරයේ අංග, ප්‍රත්‍යංග, හසුරුවා මූලික අභ්‍යාසයෙහි යෙදෙයි. ඒ සඳහා මූලික සරඹ විධි අභ්‍යාසයේ නිරත වේ. විශේෂයෙන් විද්‍යාත්මක පදනමක් සහිත ව සමබරතාවෙන් යුතු ව ශරීරයේ විවිධ කොටස් හැසිරවීම සිදු වේ. එහිදී සාම්ප්‍රදායික හස්ත පාද විධි නිවැරදි තාල මත පිහිටුවා සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි හැසිරවීමට අභ්‍යාස සැකසී ඇත. තාලානුකූල ව පද කියමින් ලය ප්‍රගුණ කරමින් අදාළ නර්තන ශෛලියේ මූලික අංගහාර හඳුනා ගත හැකි වේ. මෙම චලන විධි අතර එකී සම්ප්‍රදායන්ට ආවේණික පැනීම්, කැරකීම්, සුරල් පෑගීම්, සරල බවේ සිට සංකීර්ණ වන අයුරින් ගොඩනගා ඇත. නර්තන ශිල්පියෙකුවීමට පංච අංග නිවැරදි ව හැසිරවීමට අවශ්‍ය මූලික අභ්‍යාස විධි සතතාභ්‍යාසයෙන් වර්ධනය කර ගැනීම සාම්ප්‍රදායික නියමය වේ.

නර්තන මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරන චරිත නිරූපණයේ දී චරිතයේ ගති ස්වභාවය මතු වන සේ නිදහස් චලන භාවිත කිරීමට හැකි ය. විශේෂයෙන් අංග, ප්‍රත්‍යංග සමඟ උපාංග භාවිත කොට ස්ථිතික (එක තැන රැඳෙමින්) හා සංචාරි (ගමන් කරමින්) සංචලනයන් අනුගමනය කළ හැකි ය. ශරීරය සැහැල්ලු, සමබර,

විහිදුණු ස්වභාවයෙන් යුතු ව උචිත චලන යොදා චරිතය ගොඩනැඟීමට පහසු වන චලන විධි නම්‍යතා අභ්‍යාස මඟින් හඳුනා ගැනීම බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වේ. අංග, ප්‍රත්‍යංග නිදහසේ හසුරුවා චරිතයේ ස්වභාවයට උචිත පරිදි චලන ගොඩනැඟීමට අවශ්‍ය දැනුම හා අභ්‍යාස අනුගමනය කිරීමෙන් රංග වින්‍යාසය අර්ථවත් ව ගුණාත්මක ව ගොඩනැඟීමට හැකි වනු ඇත.

අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග චලනය එකිනෙක බැඳුණු ස්වභාවයක් පවතී. රස උද්දීපනය වන අයුරින් චලන නිපදවීම සඳහා අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග සමෝධානිත ව ශිල්පියා විසින් උපයෝගී කර ගත යුතු ය. ඇතැම් විට චලනය ශරීරාංග එක් කොටසකින් ආරම්භ කළ පසු අනෙක් කොටස්වලට අනුක්‍රමයෙන් ගලා යැම සිදු වේ. ඇතැම් චලන ක්‍රියාකාරකම්වල දී ශරීරයේ කොටස් කිහිපයක් පමණක් ක්‍රියාත්මක වන අවස්ථා තිබේ. නර්තනයේ දී සිදු වන එවැනි නිදසුන් සිහියට නගා ගනිමින් නර්තනයේ දී අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග භාවිත වන ආකාරය සරල ව අවබෝධ කර ගත යුතු වේ.

එසේ ම චලනයෙහි ස්වභාවය වෙනස් වීම කෙරෙහි බලපාන සාධක කිහිපයකි.



චලනයෙහි ස්වභාවය වෙනස් කරන සාධකයක් ලෙස යොදන ශක්තිය පුද්ගල බද්ධ ය. එනම් එකිනෙකා තුළ ඇති විවිධ ශක්ති අනුව එය විවිධාකාර වේ. විශේෂයෙන් චලනයේ මෘදු බව, සැහැල්ලු බව, රළු බව, බර බව ප්‍රදර්ශනය වන්නේ අංග, ප්‍රත්‍යංග හා උපාංග භාවිතයෙන් කරනු ලබන චලන මඟිනි. එකී චලනයේ විවිධත්වය යොදන ශක්තියේ ප්‍රමාණය මත තීරණය වේ. එසේ ම චලනයේ ඇති භාවය මතු කොට රස ජනනය කිරීමට අවශ්‍ය ශක්තිය ශරීර කොටස්වලට යොදමින් චලනයේ අපේක්ෂිත ගති ස්වභාවය මතු කර ගැනීම එමඟින් සිදු කළ හැකි ය.

උදාහරණ: මහ බෝ වන්නමේ ප්‍රකාශිත ජයසිරි මහ බෝධි වෘක්ෂයේ ස්වභාවය හා භාවමය රස මතු කරලීම සඳහා චලන යොදා ගනිමින් මඳ සුළඟේ බෝ පත් සියුම් ව චලනය වන අයුරු ප්‍රාසංගික ව ඉදිරිපත් කිරීම.

එසේ ම චලනය දැක්වීමට ගත වන කාලය මඟින් ද විවිධ ගති ස්වභාව මතු වේ. එය රිද්මානුකූල, තාලානුකූල හෝ එකී ස්වභාව දෙකෙහි මිශ්‍රණයක් හෝ විය හැකි ය. මේ අනුව යොදන ශක්තියත් ඒ සඳහා ගත කරන කාලයත් යන සාධක සුසංයෝගයෙන් චලනයේ ගති ස්වභාවය තීව්‍ර වේ. එසේ ම චලනයේ ස්වභාවය විවිධ අවස්ථාවල දී වෙනස් වේ.

උදාහරණ: වේදිකාවේ දකුණු පසින් එන දුනු හී රැගත් සටන්කාමී චරිත නිරූපණ ශිල්පියා වම් පස සිටින සතුරු කණ්ඩායම වෙත වේගයෙන් දිව ගොස් ඉහළට පැන පහර දීම.

මෙසේ චලනයන් දැක්වීමට යොදන ශක්තිය සහ ගත වන කාලය මඟින් විවිධ හැඟීම් - දැනීම්වල වෙනසක් ඇති කරවයි. දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායවල චලන පිළිබඳ ව විමසීමේ දී යොදන ශක්තිය සහ ගත වන කාලය අනුව එකී චලන ස්වභාවය සම්ප්‍රදායයෙන් සම්ප්‍රදායයට වෙනස් වේ.

එසේ ම වේගය තීරණය වන්නේ ශක්තියෙහි ඇති ධාරිතාව අනුව ය. කිසියම් දුරක් යැමට දරන ශක්තිය හා ගත කරන කාලය අනුව වේගය රඳා පවතී. විශේෂයෙන් චලනයේ අන්තර්ගතය තාලාවබෝධයෙන් යුතු ව සමගුණ, දෙගුණ හා සිවුගුණ ලක්ෂණයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී තාලය නමැති සාධකය චලනය සඳහා බලපානු ඇත. රංග වින්‍යාසයේ දී කෙටි කාලයක් තුළ චලන යොදා විවිධ අවස්ථා හා හැඟීම් ඉදිරිපත් කිරීමට හැකි වනු ඇත.

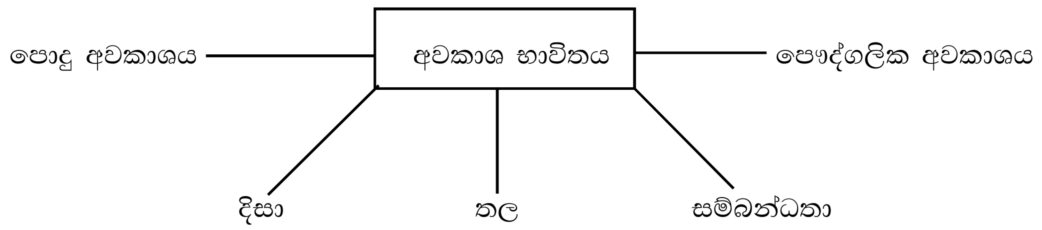
ඉහත කී සියලු ම චලන සිදු වන්නේ අවකාශයෙහි ය. චලන සඳහා යොදන ශක්තිය ගත වන කාලය

සහ අවකාශය අතර මනා සබඳතාවක් ඇත. අවකාශය යනු නර්තනයෙහි යෙදෙන්නකුට ඒ සඳහා වෙන් වූ සීමාව යි. වේදිකාවක නර්තනයේ යෙදෙන්නකුට වේදිකාවේ ඇති ඉඩකඩ ප්‍රමාණය අවකාශය වේ. රංග වින්‍යාසයේ දී අවකාශය හසුරුවා ගැනීම සිදුවිය යුතු වන්නේ නර්තනයට නැතහොත් නර්තන නිර්මාණයෙහි අවශ්‍යතාවයට සාපේක්ෂ වශයෙනි. නැතහොත් නර්තනයෙහි රංග වින්‍යාසය හැසිරවිය යුත්තේ තමා විසින් සීමා කර ගන්නා ලද නිශ්චිත අවකාශය තුළ පමණි.

අවකාශය ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට වර්ග කරනු ලබයි. එනම් පෞද්ගලික හා පොදු අවකාශය වශයෙනි. පෞද්ගලික හා පොදු අවකාශය හඳුනා ගැනීමත් ඒ අනුව රංග වින්‍යාසය සැලසුම් කිරීමත් නිර්මාණ ශිල්පියෙකුගේ කාර්යභාරය වෙයි.

එපමණක් නොව නර්තනය ශිල්පියාට ද අවකාශ භාවිතය පිළිබඳ ව මනා අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය.

අවකාශ භාවිතය හා සබැඳි සංකල්ප

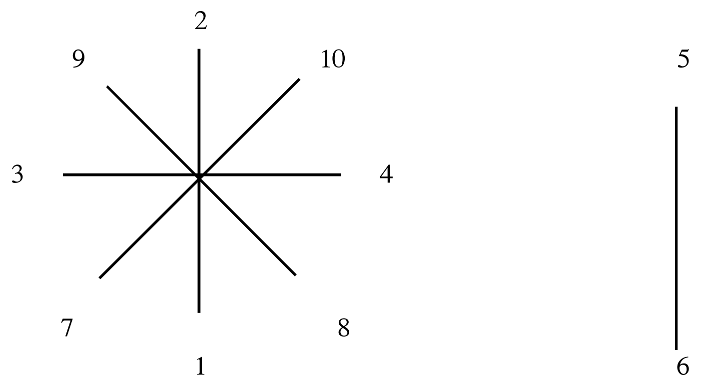


යමෙක් තනි ව රංගනයේ යෙදෙන්නේ නම් කැමති පරිදි විවිධ තල, දිසා හා කෝණ භාවිත කරමින් සංචලන ක්‍රියාවලිය දැක්විය හැකි ය. එක් එක් පුද්ගලයන්ගේ ඇති ශක්‍යතා මූලික කොට ගෙන භාවිත කරන ඉඩ ප්‍රමාණය පෞද්ගලික අවකාශය ලෙස දැක්විය හැකි ය. ඒ අනුව රංග වින්‍යාසය සිදු කරන අවකාශයේ පෞද්ගලික ව සංසරණය කළ හැකි ය. එය ගතික ලක්ෂණයෙන් යුක්ත ය. පෞද්ගලික අවකාශය අවශ්‍ය පරිදි සංකෝචනය හෝ ප්‍රසාරණය ද කළ හැකි ය. එසේ ම තනි ව රංග උපකරණ හසුරුවමින් අවකාශය හසුරුවා ගැනීමට ද හැකි වේ. එය රංග වින්‍යාසයේ විධික්‍රම ලෙස දැක්විය හැකි ය.

දෙදෙනෙකු හෝ ඊට වැඩි පුද්ගල සංඛ්‍යාවක් සාමූහික ව අවකාශය භාවිත කරමින් රංගනයේ යෙදෙන්නේ නම් එය පොදු අවකාශය ලෙස දැක්විය හැකි ය. එනම් එය පෞද්ගලික අවකාශ කිහිපයක එකතුවකි. එහෙත් එම පෞද්ගලික අවකාශය තමන්ට නිදහස් ව හසුරුවා ගැනීමට පොදු අවකාශයේ අවස්ථාවක් නොලැබෙනු ඇත. වේදිකාවේ ඇති සීමිත ඉඩ ප්‍රමාණය මනා ලෙස හසුරුවා ගනිමින් රංග වින්‍යාසය සිදු කිරීමට මෙම පොදු අවකාශ භාවිතයේ දී සැලකිලිමත් වීම වැදගත් වේ. එය සංකීර්ණ කාර්යයක් වනුයේ එබැවිනි. ඒ අනුව නර්තන රංගන වින්‍යාසයේ දී පුද්ගල හා පොදු අවකාශය හසුරුවා ගැනීම නර්තන රචකයාගේ අවශ්‍යතාව අනුව සිදු විය හැකි අතර නර්තන ශිල්පියාගේ නිපුණතාව මත අවකාශය නිසි ලෙස භාවිත කෙරේ.

මෙසේ චලනය හා අවකාශය අතර ඇති අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාව මෙන් ම එහි සංවිධානාත්මක බව මත ප්‍රාසංගික ලක්ෂණ පිළිබිඹු කිරීම පහසු වේ. එක් එක් පුද්ගලයා අවකාශය තුළ කරනු ලබන සංචරණය නර්තනයක් තුළ දී හසුරුවනු ලබන්නේ කල් තබා සැලසුම් කරගත් විධිමත් සැලැස්මකට අනුව ය. ඒ සඳහා අංග, ප්‍රත්‍යංග සහ උපාංග චලනය කිරීමේ දී එය දිශාගත වීමක් දක්නට ඇත. විශේෂයෙන් චලන ක්‍රියාකාරකම් තිරස් අතට ගලා යෑමේ දී එම චලන විවිධ දිශා ඔස්සේ ගමන් කරයි. මෙසේ ශරීරාංග දිශාගත කරවිය හැකි ආකාරයට අනුව එය ප්‍රධාන වශයෙන් දිශා 6ක් අවකාශයේ වෙන් කොට දැක්විය හැකි ය.

ශරීරය කේන්ද්‍ර කොට ගත් විට ඉදිරියට, පසුපසට, දකුණට සහ වමට යනුවෙන් ප්‍රධාන දිශා 4 සහ ඒ එකිනෙක දිශා දෙකක් අතර පිහිටන කෝණ හතරක් වශයෙන් අපගේ අත් පා විහිදුවීමට අවකාශ ඇත. ඊට අමතර වශයෙන් ඉහළට සහ පහළට වශයෙන් තවත් ප්‍රධාන දිශා 2ක් හා කෝණ අනුව (දිශා 4ක් සමග) සම්පූර්ණ දිශා 10කි. එය රූප සටහනක් ඇසුරෙන් පහත දැක්වේ.



(1) ඉදිරිපස
(2) පසුපස
(3) දකුණ
(4) වම
(5) ඉහළ
(6) පහළ
(7) ඉදිරිපස දකුණ
(8) ඉදිරිපස වම
(9) පසුපස දකුණ
(10) පසුපස වම

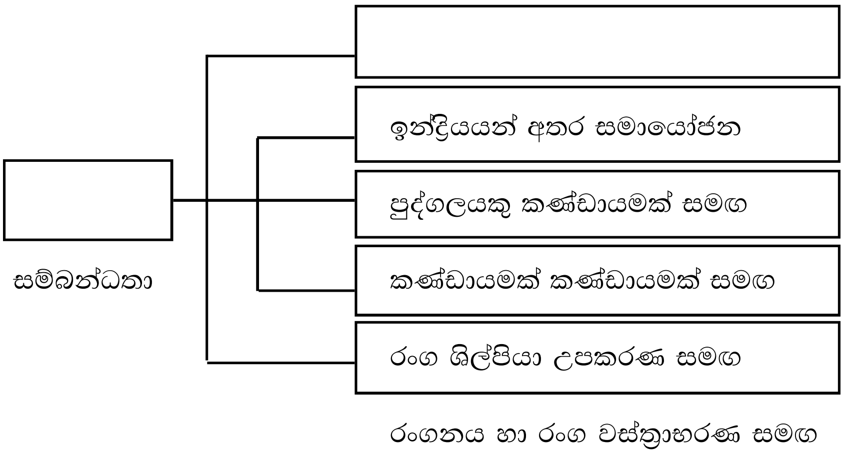
පුද්ගලයකු තමා කේන්ද්‍ර කොට ගෙන අත් පා විහිදුවීම උක්ත දිශාගත ව දක්වයි. මෙකී දිශාගත කිරීම් පුද්ගලයා එක ම මට්ටමක සිට සිදු නොකරයි.

මේ අනුව චලන ක්‍රියාවලියේ දී අපගේ සිරුර සිරස් අතට අවකාශයේ විහිදවිය හැකි ය. එම අවකාශ සීමාව තල තුනකි.

1. ඉහළ තලය
2. මැද තලය
3. පහළ තලය

දෑත් ඉහළට එසවීම, සිරුර ඉහළට එසවීම, උඩ පැනීම වැනි චලන හැසිරවීමේ දී ඉහළ තලය භාවිත වේ. වේදිකා උපකරණ භාවිතයෙන් ද ඉහළ තලය භාවිත කළ හැකි ය. බිමට නැමීම, බිම ඉඳ ගැනීම, බිම වැතිරීම වැනි චලන ක්‍රියාකාරකම්වල දී පහළ තලය භාවිත වේ. ඉහළ තලයත්, පහළ තලයත් අතර, මැද තලයේ දී සිදු වන නර්තන චලන ක්‍රියාකාරකම් සඳහා උදාහරණ ලෙස, මණ්ඩියට නැමීම හා මණ්ඩියේ නැටීම, මණ්ඩියට සිට බඳ කැරකැවීම වැනි අවස්ථා දැක්විය හැකි ය.

ඒකල, යුගල හෝ සාමූහික හෝ වශයෙන් චලන මාධ්‍යයෙන් විවිධ රටා හා මෝස්තර නිර්මාණය කිරීමේ දී සම්බන්ධතා සංකල්පය යෙදෙන ආකාරය හා අවස්ථා විවිධ ය. මෙකී සම්බන්ධතාව රංග වින්‍යාසයේ දී දෘෂ්ටි කෝණ කිහිපයක් ඔස්සේ හඳුනා ගත යුතු වේ.



සම්බන්ධතාව පිළිබඳ ව න්‍යායාත්මක ව විමසීමේ දී අතිශයින් ම වැදගත් වන්නේ ඉන්ද්‍රියයන් අතර සමායෝජනය යි. එනම් අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග අතර ඇති අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාව භරතමුනි, නන්දිකේශ්වර වැනි පෙරදිග රසවාදින්ගේ මූලධර්මයන්හි පමණක් නොව අපරදිග රංග වින්‍යාස මූලධර්මයන්හි පවා පෙන්වා දී ඇත.

''යතෝ හස්තස්තතෝ දෘෂ්ඨිර්යතෝ දෘෂ්ඨිස්තතෝ මනඃ
යතෝ මනස්තතෝ භාවෝ යතෝ භාවස්තතෝ රසඃ''

(අත යන තැනට ඇස ද යා යුතු ය. ඇස් යන තැනට සිත ද යා යුතු ය. සිත යන තැන භාවය පහළ විය යුතු ය. භාවය පහළ වූ විට රසය මතු විය යුතු ය.) ''අභිනයදර්පණය''

''හස්තං දෘෂ්ටි මුඛං පාදං තාලං ච ගමනං යථා''

(අත සමඟ නෙතෙහි බැල්ම ද විය යුතු ය ගායනය සමඟ තාලානුකූල ගමන ද පැවතිය යුතු ය.)
යනුවෙන් භරතමුනි පෙන්වා දී ඇත්තේ ශිල්පියකු තම ඉන්ද්‍රියයන් තුළ ම ඇති කර ගත යුතු සම්බන්ධතාව යි.

ඉන්ද්‍රිය සමායෝජනය නර්තන ශිල්පියකු තුළ තිබිය යුතු අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. ඉන්ද්‍රිය සමායෝජනය වූ කලි ශරීරයෙහි එක් එක් ඉන්ද්‍රියයන් අනෙකුත් ඉන්ද්‍රියයන් සමඟ එක් ව ගළපා ගැනීමේ හැකියාව යි. එය වඩාත් සාර්ථක වන්නේ යහපත් මානසික ඒකාග්‍රතාවක් මැනවින් පවත්වා ගත් විට දී ය.

පුද්ගලයකු පුද්ගලයකු සමඟ සම්බන්ධතාව යුගල නර්තනයක දී අත්‍යවශ්‍ය සාධකයකි. එය සමූහ නර්තනයක දී ද විය හැකි ය. යුගල නර්තනයේ යෙදෙන ශිල්පීන් දෙදෙනා අතර පවතින අන්‍යෝන්‍ය අවබෝධය රංග වින්‍යාසයේ දී ස්ථානගත වීම හා සාර්ථක සාධකයක් වේ. එසේ ම උපකරණ භාවිත කරමින් නර්තනයෙහි යෙදීම හා බෙර වාදන ශිල්පියා සමඟ අන්තර් පුද්ගල සම්බන්ධතාව ගොඩනගා ගැනීම නර්තන කාර්යයෙහි අත්‍යවශ්‍ය වූවකි.

පුද්ගලයකු කණ්ඩායමක් සමඟ නර්තනයේ යෙදෙන විට ඇති වන සම්බන්ධතාව ද වැදගත් වේ. එය විවිධ තේමා පදනම් කරගෙන යම් සිද්ධියක් නර්තනය මාධ්‍ය කොටගෙන ඉදිරිපත් කිරීමේ දී අනිකුත් චරිත සමඟ පවත්වන සම්බන්ධතාව විශේෂ වේ. එසේ ම කණ්ඩායමක් සමඟ පුද්ගලයකු නර්තනය කිරීමේ දී සමූහය හා නර්තන අතර පවත්වා ගත යුතු සම්බන්ධතා හා රටා, රංග වින්‍යාසයේ දී අවබෝධ කර ගත යුතු වේ.

ශිල්පීන් කණ්ඩායම් දෙකක් වශයෙන් එකට අවකාශයේ රඟන විට එම ශිල්පී කණ්ඩායම් දෙක අතර ඇති සම්බන්ධතාව රැක ගැනීම වැදගත් වේ. විශේෂයෙන් අවකාශයෙහි තල හා දිශා භාවිත කරමින් රංග රටා හා මෝස්තර මැවීමට රංග වින්‍යාසකරු මෙම අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතාව හඳුනා ගත යුතු ය. තව ද රංග වින්‍යාසයේ දී නිර්මාපකයකු රටා ගොඩනගන්නේ ඔහුගේ ශක්‍යතාව මත ය. ඔහු ලබා ඇති අත්දැකීම් හා

නිර්මාණාත්මක චින්තනය භාවිතයට ගැනීමෙනි. එවිට ඔහු නිර්මාණය කරන රටා හා මෝස්තර රංග වින්‍යාසයේ චමත්කාරය මතු කර දැක්වීමට ද ඉවහල් වේ.

ඒ හැරුණු කොට රංගන ශිල්පියා රංගෝපකරණ භාවිතය සමග දක්වන සම්බන්ධතාව ද රංග වින්‍යාසයේ දී වැදගත් වේ. රංග උපකරණ භාවිතයේ විධික්‍රම මත අවකාශය තුළ හැඩතල හා රටා ගොඩනැගීමෙන් රංග වින්‍යාසය ප්‍රාසංගික කළ හැකි ය. එසේ ම රංග උපකරණ භාවිතයෙන් පුද්ගල හෝ පොදු අවකාශය ප්‍රසාරණය වන බැවින් එය විධිමත් ව හසුරුවා ගැනීම පිළිබඳ ව අවබෝධය අත්‍යවශ්‍ය වේ.

එසේ ම රංගන ශිල්පියා සහ රංගනය සමග රංග වස්ත්‍රාභරණවල සම්බන්ධතාව ද රංග වින්‍යාසයෙහි තීරණාත්මක සාධකයකි. රංග වස්ත්‍රාභරණ රංගනයට උචිත හා යෝග්‍ය විය යුතු ය. හැඩය, වර්ණය, සාම්ප්‍රදායික බව යන සැම පැතිකඩක් ම සැලකිල්ලට ගත යුතු ය. එය නොගැළපෙන විට සමස්ත රංග වින්‍යාසයට ම එය හානිකර ය. විශේෂයෙන් රංගවස්ත්‍රාභරණ නර්තනයට හානිකර නොවන සුන්දරත්වය ගෙන එන්නක් වීම රංග වින්‍යාසයේ ප්‍රාසංගික බව මතු කර දැක්වීමට බෙහෙවින් ඉවහල් වේ.

2.2 රංග භූමිය හා නූතන වේදිකාව

''රංග භූමිය''

සජීව ලෙස නර්තනයක්, රංග කාර්යයක් ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියේ සිදු කරන ස්ථානය රංග භූමිය වේ. පාත්‍ර වර්ගයා රංගනයේ යෙදෙන ස්ථානය හෙවත් කරළිය රංග භූමිය ලෙස ද හැඳින්වේ. භරතමුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දෙවන අධ්‍යායෙහි (35-105) නාට්‍ය මණ්ඩපය, නාට්‍ය ගෘහය ඉදි කළ යුතු ආකාරය මැනවින් විස්තර කර ඇත. නන්දිකේශ්වරයන්ගේ අභිනය දර්පණයෙහි වේදිකාවට ''රංගය'' යන නම භාවිත කෙරෙයි. එහි නැටීම ආරම්භ කරන විට රඟමඩලෙහි වාද්‍ය වෘන්දය සහ නර්තන ශිල්පීන් සිටිය යුතු ආකාරය විස්තර කර ඇත.

දේශීය රංග භූමි

දේශීය රංග භූමි විකාශය පිළිබඳ ව විමසා බැලීමේ දී ගැමි නාටක සහ ශාන්තිකර්ම රංග භූමි පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වේ.
දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන් හා බැඳි ගැමි නාටක රඟ දැක්වූයේ ඒවාට ආවේණික වූ රංග භූමි තුළ ය. සොකරි නාටකය රඟ දැක්වූයේ කමතෙහි ය. අතීතයේ දී කවාකාර රංග භූමිය මැද ගෙඩි සහිත අඹ අත්තක් තෝරා සිටුවයි. මුනින් අතට තබන ලද වංගෙඩියක් මත පොල් තෙල් පහනක් දැල්වීම ද වර්තමානයේ පවා භාවිත වන චාරිත්‍රයකි.

සොකරි නාටකයේ රඟ මඩලේ පසෙකින් වියන ලද ගොප් අත්තකින් ආවරණයක් සකස් කරයි. එසේ සකස් කර ගන්නා ආවරණය ඇතැම් පළාත්වල මල්පැල යනුවෙන් ද තවත් සමහර පළාත්වල දී පහන් පැල යනුවෙන් ද හැඳින් වේ. සොකරි නාටකය ආරම්භ කරන විට මැටි පහනක් හෝ පැපොල් පළුවක් පහනක් ලෙස භාවිත කොට තිර දමා දල්වා පහන් පැල තුළ තබා නළුවෝ සහ කණ්ඩායමේ ගුරුවරයා දෙවියන්ට යදිනවා කියා දෙවියන් වඳිති. නාටකය අවසානයේ දී වස් ඇරීම සිදු වන්නේ ද මේ පහන් පැල අභියස සිට ය.

කෝලම් නාටකය රඟ දක්වන රංග භූමිය තානායම් පොළ ලෙස හැඳින්වේ. මෙය කවාකාර ය. එහි පිටුපස පුවක් අතු, පුවක් කොළ සහ ගොරක අතු ආධාරයෙන් තැනූ වෙස්අත්ත ය. රංග කාර්යයේ දී සභාවට අවතීරණ වීමට වෙස්අත්ත භාවිත කරයි. වෙස්අත්ත පිටුපස තාවකාලික නේපථ්‍යාගාරයක් තනා ඇත. තානායම් පොළෙහි, බුදුන්ට, විෂ්ණු, කතරගම, දැඩිමුණ්ඩ දෙවිවරුනට සහ ප්‍රදේශීය දෙවිවරුනට පූජා පිණිස මල් යහනක් තනනු ලබයි.

ශාන්තිකර්ම රංග භූමිය

දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි ම ශාන්තිකර්ම රඟ දැක්වූයේ එළිමහන් භූමියක ය. ශාන්තිකර්මවල අපේක්ෂණ මත ඉදි කරන මෙම රඟ මඩල ''මඩුව''යන නාමයෙන් ද හැඳින්වේ. පොදු භූමියක් හෝ ආතුරයාගේ ගෙමිදුල මෙම මඩුව ඉදි කිරීමට භූමිය ලෙස යොදා ගනී. ශාන්තිකර්මයේ අවශ්‍යතා අනුව තනනු ලබන මඩුවේ දිග, පළල, උස පිළිබඳ නියම ඇත. එක් එක් කවි ගායනාවල දී ප්‍රකාශ වේ.

උදා :- දිගින් මඩුව සැටරියන යි...

රඟ මඩලෙහි යක්දෙස්සන් හැසිරිය යුතු ආකාරය (පැවතිය යුතු පිළිවෙළ) කවි ගායනාවල අනර්තගත ය.

උදා :- ඇතයද්දෙහිනි තොප
කිව්වොත් මෙරඟ වැඩ ලප
සිතතොත් පහද තොප
නොලවු රඟ මඩුවේ බුලත් හප

ශාන්තිකර්ම සඳහා තනනු ලබන මඩු සැරසීම ඒ ඒ යාගයට අදාළ ව සිදු කරයි. මෙම සැරසිලි සඳහා ගොප් කොළ, හබරල කොළ, පොල් කොළ, කෙසෙල් කොළ, විවිධ අතු වර්ග, ඉරටු, පට්ටා, කෙසෙල් බඩ, රඹ පතුරු, මල් වර්ග, පොල්, පුවක්, තැඹිලි, රඹකැන්, අඹ, අන්නාසි ආදිය යොදා ගනී.

මෙසේ මඩු සැරසීමේ දී ඒ ඒ සම්ප්‍රදායයන්හි ශාන්තිකර්මයේ මුඛ්‍යාර්ථය හා ගැළපෙන පරිදි සැලසුම් කර තිබේ.

උදාහරණ :- කොහොඹාකංකාරියේ මඩුව සාදා ඉන් පසු පස්වලු එල්ලා සරසනු ලැබේ.

බෝදිලි තැඹිලි තල් පොල් මල් පුවක් වලු
ඒ ඒ තැනින් රඹකැන් සමඟ ඉදිවලු
කීකී තැනින් කප්පා බැඳපු දෝතලු
කප්පාලා නොහැරම බැඳපු පස්වලු

සන්නියකුම් යාගයේ දී තනනු ලබන සන්නිවීදිය යකුන්ට සුදුසු වාස භූමියක් සේ වනාන්තරයක ස්වරූපයෙන් සකසයි.

ශාන්තිකර්ම රඟ මඬලෙහි දී ප්‍රේක්ෂකයා සහ ශිල්පීන් වෙන් කරනුයේ මඩුව වටා ගොප් රුහැන් ඇදීම වැනි සරල විධි ක්‍රමයකිනි. ශාන්තිකර්මය නැරඹීමට ප්‍රේක්ෂකයා මඩුව වටා රොක් වෙති. පැදුරු මත වාඩි වී නැරඹීම බොහෝ විට සිදු වේ. ඇතැම් විට ආසන මත සිට ද නරඹති.

රංග භූමිවල විවිධත්වය

අතීතයේ දී එළිමහන් බිමක් කවාකාර භූමියක් රංග භූමිය ලෙස යොදාගෙන ඇත. ග්‍රීසියේ එපිඩෝර්ස්හි පිහිටි රංග භූමිය ලොව ප්‍රථම ස්ථිර ව ගොඩනඟන ලද එළිමහන් කවාකාර රංග භූමිය ලෙස හැඳින්වෙයි. මෙම රංග භූමියෙහි ප්‍රභවය ග්‍රීසියෙහි පැවති පූජාකර්ම සමඟ බැඳී පැවතිණි. ආරම්භයේ දී ඩිතිරැම්භයේ ගායනයට වෙන් වුණු වට රවුම් පීඨය ක්‍රමයෙන් විකාශය විය. ක්‍රි. පූ. 5වන සියවස වන විට මෙම ග්‍රීක එළිමහන් රඟමඩලේ දාහත් දාහකට වැඩි සමස්ත ග්‍රීක ජනගහනයක් රැස් වී නාට්‍ය නැරඹූ බව කියැවේ. මෙම රඟහලේ ප්‍රධාන ලක්ෂණය වූයේ තියට්‍රොන් (Theatrone) හෙවත් ප්‍රේක්ෂක මණ්ඩපය යනුවෙන් හැඳින්වුණු බෑවුමේ පිහිටි ප්‍රේක්ෂකාගාරය යි. ප්‍රේක්ෂකාගාරය ඉදිරියෙන් බෑවුමේ ඔකෙස්ට්‍රාව නමින් හැඳින්වුණු අර්ධකවාකාර රංග භූමිය පිහිටියේ ය.

පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයයේ ''එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර එළිමහන් රංග පීඨය'' මෙම ග්‍රීක රංග භූමි ආකෘතිය අනුව සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ම අදහසක් අනුව නිර්මාණය වූවකි.

''රෝම රංග භූමිය ද එරට පැවති ආගමික උත්සව පදනම් කොටගෙන බිහිවූවකි. එහෙත් ග්‍රීක නාට්‍යවලට වඩා මහා පරිමාණ වූ සන්දර්ශනාත්මක ලක්ෂණවලින් හෙබි නාට්‍ය විශේෂයක් වූ රෝම නාට්‍ය රඟ දැක්වීම සඳහා යෝග්‍ය වන පරිදි එකී තත්ත්වයන්ට අනුගත වෙමින් දවැන්ත වාස්තු විද්‍යාත්මක ලක්ෂණවලින් යුතු ව රෝම රංගශාලා නිර්මාණය විය. රෝම රඟහලේ විශේෂ ලක්ෂණය නම් ග්‍රීක රඟහලේ තිබූ තියෙට්‍රොන් හෙවත් ප්‍රේක්ෂක මණ්ඩපය (කේරියා) (Carea) නමින් හඳුන්වන ලද අතර එය අර්ධකවාකාර මණ්ඩපයක් බවට පරිවර්තනය වීම යි. ස්කීන් හෙවත් වේදිකා ගෘහය අතිශය විචිත්‍ර හා විසිතුරු කේවල මණ්ඩපයක් ලෙස ගොඩනඟන ලදුව එය ස්කැනියා ෆ්‍රොන්ස් (Scaenae Frons) නමින් හඳුන්වන ලදී. එහි උස

වේ

ග්‍රීසියේ එපිඩෝර්ස් රඟහල

මධ්‍යකාලීන රංග ශාලා අතර වේදිකා මණ්ඩප (Plat form stage) හා සන්දර්ශන කරත්ත (Caravan) සුවිශේෂ ය. මෙම වේදිකා මණ්ඩප බොහෝ විට තැනිතලා ප්‍රදේශයක ඉදි වූ බැවින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට එය වටා රොක් වී නැරඹීමට හැකි වන සේ පොළොව මට්ටමින් උස පීඨිකාවක රඳවා තිබිණි. සන්දර්ශන කරත්ත වඩා විචිත්‍ර ව විශාල ව නිර්මාණය විය. මෙම සන්දර්ශන කරත්ත සම්ප්‍රදාය අද්‍යතනයේ ද දේවස්ථානවල ආගමික උත්සවවල දී භාවිතයට ගැනේ. හින්දු ආගමික වේල් උත්සවවල දී ද කතෝලික ආගමේ වීදි යාමේ දී ද මෙම සන්දර්ශන කරත්ත පරිහරණය කිරීම දැක ගත හැකි ය.

රංගශාලාවේ හැඩරුව වෙනස් වීමත් රංග කාර්යය ගෘහ ගත වීමත්, ප්‍රොසීනියම් වේදිකාවේ ආරම්භය සිදු වීමත් පුනරුද යුගයේ රංගශාලා පිළිබඳ ව විමසා බැලීමේ දී සුවිශේෂ ලක්ෂණ ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. පුනරුද යුගයේ නාට්‍යකරුවෝ ස්වකීය නාට්‍යවල දී පසුතල භාවිත කළහ. මෙසේ පසුතල භාවිත කිරීමේ දී චිත්‍ර වස්ත්‍ර ඉස්මතු වීම සඳහා රාමුවක් අවශ්‍ය විය. එබැවින් (Skene) ස්කීන් නමින් හැඳින්වුණු දර්ශන තලයට පෙර ආරුක්කුවක් අවශ්‍ය විය. මේ නිසා ම ප්‍රො (Pro) හෙවත් ඉදිරියේ සීනියම් (Cenium) හෙවත් දර්ශනය ආර්ච් (Arch) හෙවත් ආරුක්කුව යන අර්ථය ඇති ව වර්තමාන ප්‍රොසීනියම් ආර්ච් නමැති වේදිකා ක්‍රමය බිහි විය.

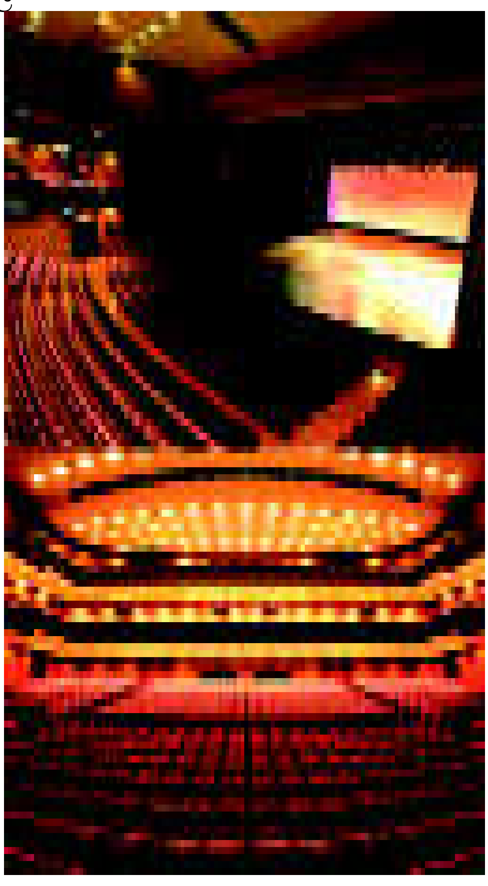
එලිසබීතන් රංගශාලාවෙහි අග්‍රඵලය විලියම් ශේක්ෂ්පියර් නිර්මාණය කළ සුප්‍රකට ග්ලෝබ් (Globe) රඟහල යි. එලිසබීතන් රංග ශාලාව අඩි 46ක් උස විශාල විවෘත වේදිකාවකින් සමන්විත වෙයි.
පුනස්ථාපන රංගශාලා මූලික වශයෙන් සෘජුකෝණාස්‍රාකාර (Rectranguler) විය. ප්‍රොසීනියම් ආරුක්කු වේදිකාවේ මෙන් ඒප්‍රනයක් ඉදිරියට නෙරා තිබේ.

නූතන වේදිකාව

අද්‍යතනයේ ඉතා ජනප්‍රිය හා ලෝකයේ ඉතා බහුල ව භාවිත වන්නේ පින්තූර රාමු වේදිකාව යි. මෙහි තුන් පැත්තකින් ආවරණය වී ඇත. ඉදිරිපස විවරයෙන් ප්‍රේක්ෂකයාට දර්ශනය වේ. මෙය බිත්ති හතරකින් යුතු කාමරයක ඉදිරිපස බිත්තිය ඉවත් කර ඒ ඉදිරිපසින් සිට ප්‍රේක්ෂකයන්ට ඉතා පහසු ලෙස අසුන්ගෙන නැරඹීමට හැකිවන ආකාරයට ගොඩනගා ඇත. ඉදිරිපස කවුළුව වැසීමට යොදන දර්ශනීය තිර අවශ්‍ය විටක විවර කිරීමටත් ආවරණය කිරීමටත් හැකි තාක්ෂණ උපකරණ භාවිත කරයි. දෙපස තිර යොදමින් වේදිකා අවකාශය අවශ්‍ය පමණ සීමා කර ඇත. වේදිකාවේ ඉදිරිපසින් හෝ පිටුපස දෙපසින් නළු-නිළියන්ට වේදිකාවට අවතීරණ වීමට පහසුකම් සහිත පඩි පෙළ සකස් කර තිබේ.

ලංකාවේ ප්‍රථම අංග සම්පූර්ණ ප්‍රොසීනියම් ආරුක්කු වේදිකාව බිහි වුණේ 1911 දෙසැම්බර් 6 වන දින මරදාන ටවර් රඟහල ය.

මරදාන ටවර් රඟහල



නූතන වේදිකාව සුවිශේෂතා

නූතන වේදිකාවේ සුවිශේෂතා පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී වේදිකා භූමිය ඉහළට පහළට හැසිරවීම. කේබල් මාධ්‍යයෙන් ඉහළ සිට පහළට නළු නිළියන් ගෙන ඒම. ආලෝකකරණ (LED WALL) ආදි නවීන තාක්ෂණ භාවිතයන් මඟින් වේදිකා මතට විවිධ අපූර්ව අංග ගෙන ඒම ආදිය සුවිශේෂ ය.''නෙළුම් පොකුණ රංගශාලාව'' ලංකාවේ මෙවැනි නවීන තාක්ෂණයෙන් යුතු රඟහලකි. දියුණු රටවල මෙවැනි පහසුකම් සහිත විචිත්‍ර රංගශාලා බොහෝ විට දැකගත හැකි ය. රංගශාලාවක වේදිකාව මෙන් ම ප්‍රේක්ෂකාගාරය ද වැදගත් අංගයකි. රංගශාලා වෙත පැමිණෙන ප්‍රේක්ෂකයන්හට සුවපහසුව නැරඹීමේ අවස්ථාව පැවතිය යුතු ය. නෙළුම් පොකුණ රඟහලෙහි ප්‍රේක්ෂකාගාරය ද විවිධ තලවල සහ විවිධ පැතිවල සිට නැරඹිය හැකි ආකාරයට නිර්මාණය වී තිබීම සුවිශේෂ ය. ප්‍රේක්ෂකාගාරය සහ වේදිකාව අවකාශයෙන් වෙන් කර තබයි. වාද්‍ය වෘන්දයට වෙන ම ඉඩක් පහළින් ඇත.

රංගාලෝකය නූතන රංග භූමිය හෙවත් වේදිකාවෙහි අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. එහෙයින් රංගාලෝක ශිල්පියා උපරිම තාක්ෂණික ඥානයකින් යුක්ත විය යුතු වන්නා සේ ම නිර්මාණාත්මක හැකියාවෙන් ද යුක්ත විය යුතුයි. එදා පන්දම් එළියෙන් අඳුර පලවා හැරිය ද අද්‍යතනයෙහි තේමාවෙහි අර්ථය තීව්‍ර කිරීමට රංගාලෝකය සමත් ය. ආලෝක වර්ණ භාෂාවක කාර්ය ඉටු කරයි. පසුතල නිර්මාණය වේෂ භූෂණය සහ අංග රචනය ආලෝකය සමග සුසංයෝගීව තිබිය යුතුම ය. රංග රචනය කිරීමේ

දී භාවිත කරන වේදිකාව පිළිබඳ අවබෝධයෙන් යුක්ත වීම වැදගත් වේ.

2.3 නිර්දේශිත ගායනය, නර්තනය හා සබැඳි කවි පද කොටස් ප්‍රස්තාර

නර්තනය හා සබැඳි ගායනය, වාදනය, කවි පද බෙර පද නියමිත තාල ලක්ෂණ අනුව ප්‍රායෝගික ව භාවිත කරන ආකාරය සටහන් කර දැක්වීමේ විධික්‍රමය ප්‍රස්තාරකරණය යි. නර්තන විෂයයේ දී ප්‍රස්තාරයෙන් නාදමාලාව පිළිබඳ ව සටහන් නොකෙරේ.

සංගීත විෂය හා බැඳි ස්වර ප්‍රස්තාර හා සංකේත මඟින් ස්වරයන්ගෙන් නිර්මිත නාද මාලාව මෙන් ම තාල රූපය ද විස්තර කෙරේ. ප්‍රස්තාර සටහනින් කවර දා කොතැනක දී වුව ද නිර්දේශිත ආකාරයට ම ගායනය හා වාදනය කිරීමට හැකි ය. සමූහයක් ලෙස වාදනය කිරීමේ දී එක් එක් සංගීත ශිල්පියා ඉදිරියේ මෙම ප්‍රස්තාර සටහන ප්‍රදර්ශනය කරනු ලබන්නේ ද එම නිසා ය. එ තුළ මාත්‍රා යෙදෙන ආකාරය විභාගස්ථාන ග්‍රහ පිහිටීම හා ස්වර පිහිටීම ආදිය සටහන් කර ඇත.

ප්‍රස්තාරකරණ ක්‍රියාවලියේ දී අනුගමනය කළ යුතු මූලධර්ම මෙන්ම නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි අනන්‍යතා ප්‍රදර්ශනය කරන ගති ලක්ෂණ නීතිරීති පද්ධතිය තුළ ව්‍යවහාර වේ.

ප්‍රස්තාරකරණයේ දී අනුගමනය කරනු ලබන මූලධර්ම හා සංකේත භාවිතය

ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන සම්ප්‍රදායවල තාල තැබීම සඳහා යොදාගනු ලබන්නේ තාලම්පටයි. තාලම්පටෙන් නිකුත් කරන නාද දෙකකි. ''තිත් හා තෙයි'' යනුවෙනි. මේවා ක්‍ෂනාන්ත හීනාත්ත යනුවෙන් ද හඳුන්වනු ලැබේ. ප්‍රස්තාරකරණයේ දී එය සංකේතවත් කරනුයේ මේ ආකාරයට ය.

උදා:- ^ - තිත් (ක්‍ෂනාන්ත)
/ - තෙයි (හීනාන්ත)

මාත්‍රා 2, 3, 4 තනි තිතේ ප්‍රභේදවලට ආඝාත තැබීමේ දී තාලම් පටෙහි පියන්පත් දෙක ඝට්ටනය කර දෙපසට විහිදා 'තෙයි' යනුයෙන් වාදනය කෙරේ. මෙය හීනාන්ත වේ. එය සංකේතවත් කරනු ලබන්නේ '/' යන සංඥාවෙනි.

මාත්‍රා2+3, 2+ 2+ 3, 2+ 2+ 2+ 4 තිත් රූප දෙකක් හෝ කිහිපයක් සංයෝග කිරීමෙන් නිපදවන දෙතිත ,තුන්තිත, සිව්තිත තාල 'තිත් තෙයි' , 'තිත් තිත් තෙයි', 'තිත් තිත් තිත් තෙයි' ලෙස දක්වනු ලැබේ. මෙහි දී තාලම්පට පියන් දෙක වසමින් එකට ඝට්ටනය කරන ආකාරය තිත් යනුවෙන් වාදනය කෙරේ. මෙය ක්‍ෂණාන්ත වේ. එය සංකේතවත් කරනු ලබන්නේ '^' යන සංඥාවෙනි. දෙතිත, තුන්තිත, සිව්තිත ප්‍රස්තාරකරණයේ දී සංකේතවත් කරනුයේ මේ නමිනි.

උදා:- ^ / - තිත් තෙයි
^ ^ / - තිත් තිත් තෙයි
^ ^ ^ / - තිත් තිත් තිත් තෙයි

ගායනයේ දී මාත්‍රා ඇදෙන විට යතිය ඇදෙන මාත්‍රා සංඛ්‍යාව සලකුණු කරන්නේ '' _ '' යන සංඥා සලකුණෙනි. සංගීතයේ දී '' S '' සංකේතය යොදා ගත්ත ද නර්තනයේ දී එය '' _ '' ලෙස සම්මත වී ඇත.

කිසියම් ගායනයක්, වාදනයක් තාලය තැබීමත් සමඟ ආරම්භ නොවන්නේ නම් ඒ සඳහා '' +'' සංඥා සලකුණ ද යොදනු ලැබේ. නිශ්ශබ්ද යතියක දීත් ''+'' සංඥා සලකුණ යෙදේ. මෙකී සලකුණ යොදන මාත්‍රාවල දී නිශ්ශබ්ද බව හඟවයි.

එක් මාත්‍රාවක දී අක්ෂර කීපයක් කැටිවන විට අදාළ මත් කැටි අක්ෂරවලට යටින් '' ◡ '' යන සංඥා සලකුණ යොදනු ලැබේ. තනි තිතකට අයත් තාල රූපයක් ප්‍රස්තාර කරන විටක දී ආවර්තනය සම්පූර්ණ කර විභාගස්ථාන හතරක් තිබෙන සේ ප්‍රස්තාර කිරීම ව්‍යවහාරයේ පවතින රීතියකි.

උදා:-

/		/		/		/	
1	2	1	2	1	2	1	2

/			/			/			/		
1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

/				/				/				/			
1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

ඇතැම් බෙර පද ප්‍රස්තාර කිරීමේ දී බෙර පදය සම්පූර්ණ වන ලෙස ම විභාග යෙදීම සාමාන්‍ය රීතිය යි. ප්‍රස්තාරකරණයේ දී මෙම නීති හා රීති ව්‍යවහාරයේ පවතින බව හඳුනා ගනිමින් ක්‍රියාකාරකම් හි යෙදීම අවශ්‍ය වේ.

උදා :

∧		∧		∧		/				/			
1	2	1	2	1	2	1	2	3	4	1	2	3	4
දොම්	-	ත	කු	දොම්	-	ජිං	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට
කුං	-	දිත්	-	තත්	-	දොම්	-	ත	ක	ත	රි	කි	ට

∧		∧		/			∧		∧		/		
1	2	1	2	1	2	3	1	2	1	2	1	2	3
තෙහිං	තකු	තෙහිං	තකු	තෙහිං	ජිං	-	ගත්	-	තත්	-	ජිං	තරි	කිට
දිත්	-	තම්	-	දි	ත	කු	දොම්	-	දොම්	-	තා		

උකුසා වන්නම මාත්‍රා 4 - (මහ තනි තිත) තාලය

	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	
බෙර පදය	ත	කුං	ජිං	ගත්	තරි	කිට	කුං	තක	ත	කුං	ජිං	ගත්	තරි	කිට	කුං	තක	
තානම	තා	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	}//
	තා	-	නෙ	-	න	-	ත	-	තම්	-	-	-	-	-	-	-	
	තා	-	තත්	-	ත	නෙ	කත්	-	තම්	-	ද	න	තා	-	නත්	-	//
	තා	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	තා	-	නෙ	-	න	-	ත	-	තම්	-	-	-	-	-	-	-	
කවිය	මෝ	-	රා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	බී	-	-	-	ජ	-	යෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	}//
	ක	ල	ප	ත්	දෙ	ක	ඩ	ත්	ක	ර	සි	ත්	තු	ටු	වෙ	ත්	//
	දෙන්	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
	අ	-	ද	-	ර	-	තො	-	සා	-	-	-	-	-	-	-	
කස්තිරම	ත	දොං	-	දො	මි	ත	දොං	-	තක	දොං	-	දො	මි	ත	දොං	-	
	ත	දොං	-	දො	මි	ත	දොං	-	තා	-	ත	ක	ජී	ජී	කු	ඳ	
	තක	ටකු	දට	තක	ටකු	දට	කුඳ	කුඳ	තක	ටකු	දට	තක	ටකු	දට	කුඳ	කුඳ	
	තක	ටකු	දට	තක	ටකු	දට	කුං	දත්	රුං	තක	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	
	රුං	තක	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	රුං	තක	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	
	තා	ග්ග	ජිත්	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	තා	ග්ග	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	
	රුං	තක	ජිං	ජිං	තකු	තක	ජිං	ජිං	රුං	තක	ජිං	තක	තරි	කිට	කුන්	දත්	
	තා	ග්ග	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	රුං	තක	ජිං	තක	තරි	කිට	කුං	දත්	
	තා																
සීරුමාරුව	ත	කු	ත	ක	ජී	ජී	කු	ඳ	ග	ජී	ත	ග	ජී	ත	කු	ඳ	
	ග	ජී	ග	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	-	-	කු	ඳ	කු	ඳ	
	තා	-	-	-	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	කු	ජිත්	-	ත	ග	ත	
	දො	මි	කි	ට	තරි	කිට	කුන්	දත්	තා								
අඩව්ව	තත්	කඩ	තරි	කිට	ජී	ජී	කු	ඳ	තෙ	හිං	-	තෙ	හිං	ත	කු	ඳ	
	තෙ	හිං	තත්	කඩ	ජික්	කඩ	කඩ	තක	ගජ්	-	ජික්	-	-	-	කඩ	තක	
	ත	ක	ජින්	-	-	-	කඩ	තක	ත	කුං	-	ත	කුං	-	ජිත්	-	
	ත	කුං	-	ත	කුං	-	ජිත්	-	ජී	ග	ත	කු	ත	ක	තෙ	හිං	
	තා	-	තත්	කඩ	ජික්	කඩ	කඩ	තක	ජී	ග	ත	කු	ත	ක	තෙ	හිං	

තා

සුරපති වන්නම මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	^ 1	2	3	1 /	2	3	4	^ 1	2	3	1 /	2	3	4	
බෙර පදය	දෝං	-	-	ජිං	-	ජිං	-	ත	ක	ට	දොං	-	ත	ක	
තානම	ත	නා	-	න	ත්	ත	ම්	ද	න	ත	න	ම්	ද	න	} //
	+	තා	නෙ	න	ත්	ත	ම්	දා	-	න	තා	-	නෙ	න	
	+	+	+	ද	-	න	-	තා	-	ම්	ද	-	-	-	
	-	-	-	නා	-	-	-	නා	-	-	-	-	-	-	
කවිය	ශ්‍රී	යා	-	ම	ත්	ප	ති	උ	ම	ග	නා	-	දෙ	වි	} //
	+	නැති	ව	වි	ලි	ශෝ	-	ක	යෙ	න්	ඉ	සු	රි	ඳු	
	+	+	+	ද්වේ	-	-	-	ශ	-	-	වේ	-	-	-	
	-	-	-	ලා	-	-	-	ග	-	-	ති	-	-	-	
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	ඳ	ග	ජිං	-	ජිං	-	
	රැ	ඳ	ග	ජිත්	-	ත	ක	ත	ක	ට	කුඳ	-	කුඳ	-	
	තග්	-	ග	ජිත්	-	ත	ක	ත	ක	ට	කුං	-	දත්	-	
	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	තත්	-	ත	ත	රි	ත	රි	ත	ත	රි	ත	රි	ත	රි	
	රැ	ඳ	ග	ජි	මි	ජි	මි	ති	තිත්	-	තෙයි	-	-	-	
	ති	තිත්	-	තෙයි	-	-	-	ති	තිත්	-	තෙයි	-	-	-	
	ත	තත්	-	ජිත්	-	ජිත්	-	තො	තොං	-	තං	-	තං	-	
	රැ	ඳ	ග	ජි	මි	ජි	මි	ති	තිත්	-	තෙයි	-	-	-	

ගජගා වන්නම - මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4
බෙර පදය	ත	කුං	ජිං	-	ජිං	-	ත	ක	ජිං	-	ත	ක	ජිං	-	කු	ඳ
තානම	+	+	+	+	+	+	තා	-	නා	-	-	-	තා	-	-	ම්
	දා	-	-	-	න	-	-	-	තා	-	-	ම්	ද	-	-	-
	-	-	-	-	+	+	තුම්	දෙ	නා	-	-	-	තා	-	-	ම්
	දා	-	-	-	න	-	-	-	තා	-	-	ම්	ද	-	-	-
	-	-	-	-	+	+	නා	-	නා	-	-	-	තා	-	-	ම්
	දා	-	-	-	න	-	-	-	තා	-	-	-	-	-	-	ම්
	-	-	-	-	+	+	ද	න	තා	-	-	-	-	-	-	-
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	+	+	+	+	+	+	දෙ	ව්	පු	-	-	-	ර	-	-	-
	ඇ	-	-	-	තෙ	-	-	-	කී	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	+	+	කු	ශූ	ද	-	-	-	හ	-	-	-
	ස	-	-	-	ය	-	-	-	කී	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	+	+	දි	ග	ද	-	-	-	ළ	-	-	-
	අ	-	-	-	ට	-	-	-	කී	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	+	+	ස	ත්	ගැ	-	-	-	බ	-	-	-
	කී	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කස්තිරම	තක්	කුං	ජිං	කුං	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ජිං	ග	ත	කුඳ	කුඳ	කඩ	තක
	ගජ්	ජිං	කඩ	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ගත	කුඳ	කුඳ
	ගජ්	ජිං	කඩ	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ගත	කුඳ	කුඳ
	ගජ්	ජිං	කඩ	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	ගත	කුකු	තක	ජිං	තක	ජිජි	කුඳ
	ගජ්ජිංකඩතකජිකු			තක	ජිජි	ගත	කුකු	දත්	දොහොකඩතහකඩ		ජිකු	තක	තරි	කිට	කුං	දත්
	තා															
සීරුමාරුව	ත	කු	ත	ක	ජි	ජි	කු	ඳ	ග	ජි	ත	ග	ජි	ත	කු	ඳ
	ග	ජි	ග	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	තරි	කිට	කු	ඳ	කු	ඳ
	තා	-	තරි	කිට	කු	ඳ	කු	ඳ	තා	-	කු	ජිත්	-	ත	ග	ත
	ජි	කු	ත	ක	තරි	කිට	කුං	දත්	තා							
අඩව්ව	ක්‍රිස්	-	-	ත	කි	ටි	ත	ක	තත්	-	ති	කි	රික්	-	කි	ට
	කි	ටි	තත්	-	කි	ටි	ත	කු	දා	-	-	-	-	-	-	-
	ත	ජි	ජි	ක	රොං	-	දං	-	ජි	ජි	ජි	ක	රොං	-	දං	-
	තත්	කඩ	ජික්	කඩ	තොං	කඩ	තරි	කිට	ජිත්	-	-	ජි	ජෙ	හි	ජිත්	-
	තත්	ජිත්	තක	ජිත්	තත්	ජිත්	තොං	නං	තා							

කොණ්ඩනාච්චි තාලය සින්දු වන්නම - මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4
බෙර පදය	ගත්	-	-	-	තම්	-	-	-	දොම්	-	-	-	ග	-	ත	-
	ගු	-	ගු	-	ඳ	-	ගු	-	ඳම්	-	-	-	දි	ත	ග	ත
තානම	තෙ	-	නි	-	න	-	තෙ	-	නි	-	න	-	-	-	-	-
	තෙ	-	න	-	තෙ	ම්	-	-	තෙ	-	න	-	-	-	-	-
	තෙ	-	නි	-	න	-	තෙ	-	නි	-	න	-	-	-	-	-
	තෙ	-	න	-	තෙ	-	නි	-	-	-	නා	-	-	-	-	-
කවිය	පෙ	-	මි	-	ණ	-	කු	-	ලූ	-	ණු	-	-	-	-	-
	මි	-	තු	-	රැ	-	ගු	-	ණෙ	-	න	-	-	-	-	-
	ඇ	-	දි	-	න	-	මු	-	නි	-	ඳු	-	-	-	-	-
	ස	-	දෙ	-	සෙ	-	රෑ	-	-	-	ප	-	-	-	-	-
ඉරට්ටිය	ගත්	-	තම්	-	දි	ත	ග	ත	දොම්	-	දොම්	-	තත්	-	තත්	-
	ගුහි	තිග	දිරි	කිට	ගත්	-	තත්	-	ගුහි	දිග	දිරි	කිට	ගු	ඳ	ගු	ඳ
	ගත්	-	ත	දිත්	-	ත	ග	ත	ගුං	-	දිත්	-	කි	ට	ගුං	-
	දා															

මෙම සින්දු වන්නම පහත සඳහන් අයුරින් ද ගායනය කළ හැකි ය.

කොණ්ඩනාච්චි තාලය සින්දු වන්නම - මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	/				/				/				/			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
බෙර පදය	ගත්	-	-	-	තම්	-	-	-	දොම්	-	-	-	ග	-	ත	-
	ගු	-	ගු	-	ඳ	-	ගු	-	ඳම්	-	-	-	දි	ත	ග	ත
තානම	+	+	තෙ	නි	න	-	-	-	තෙ	-	න	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	නි	න	-	-	-	තෙ	-	න	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	නි	න	-	-	-	තෙ	-	න	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	න	තෙ	-	-	-	නා	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	+	+	පෙ	මි	න	-	-	-	කු	-	ලු	-	ණු	-	-	-
	+	+	මි	තු	රු	-	-	-	ගු	-	ණෙ	-	න	-	-	-
	+	+	ඇ	දී	න	-	-	-	මු	-	නි	-	ඳු	-	-	-
	+	+	ස	ඳ	සෙ	-	-	-	රූ	-	-	-	ප	-	-	-
ඉරට්ටිය	දොම්	-	තම්	-	දි	ත	ග	ත	දොම්	-	දොම්	-	තත්	-	තත්	-
	ගුහි	තිග	දිරි	කිට	ගත්	-	තත්	-	ගුහි	තිග	දිරි	කිට	ගු	ඳ	ගු	ඳ
	ගත්	-	ත	දිත්	-	ත	ග	ත	ගත්	-	දි	ත	ග	ත	දිත්	-
	තා															

ග්‍රහ දණ්ඩ තාලය - සින්දු වන්නම **3 + 4** (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	^							^						
	1	2	3	1/	2	3	4	1	2	3	1/	2	3	4
බෙර පදය	දොම්	-	ග	දින්	-	තත්	-	ග	දි	ත	ග	ත	ගු	ද
තානම	තොම්	-	තෙ	තාම්	-	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	නා	-	තෙ	න
	තොම්	-	තෙ	තාම්	-	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	නා	-	තෙ	න
	තොම්	-	තෙ	තාම්	-	තෙ	න	තෙ	න	තෙ	තාම්	-	තෙ	නෙ
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	නේ	-	ක	ලෝ	-	කි	ක	ස	පි	රි	සැ	ප	ත	ම
	නැ	ම	දි	ස	ත	හ	ට	දෙ	වි	ඳු	උ	වි	ඳු	ගෙ
	නො	ම	ද	තු	ති	ගො	ස	වැ	ජ	ඹි	ර	ග	වෙ	සෙ
	සේ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ඉරට්ටිය	දොම්	-	ග	දින්	-	තත්	-	ග	දි	ත	ගුඹි	තිග	දිරි	කිට
	දෙ	ග	ත	ගු	ද	ග	ත	ග	ත	කු	දොම්	-	ගති	ගණ
	දොම්	-	ත	දොම්	-	ග	ත	ග	දි	ත	ගුඹි	තිග	දිරි	කිට
	තා	-	-	දොම්	-	ග	ත	ග	දි	ත	ගු	දි	ගු	ද
	තා													

සෙබළු වෙච්චි තාලය - සින්දු වන්නම මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

මෙම සින්දු වන්නම පහත දැක්වෙන ආකාර දෙකටම ගායනය කළ හැකි ය.

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4
බෙර පදය	දොම්	-	තත්	-	දි	ත	ග	ත	ග	දි	ත	කු	දොම්	-	ග	ත
තානම	තෙ	න	-	-	-	-	තෙ	-	තම්	-	-	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	න	-	-	තෙ	-	තම්	-	-	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	න	-	-	තෙ	-	නම්	-	-	-	තෙ	-	න	-
	+	+	තෙ	න	-	-	තෙ	-	නා	-	-	-	තෙ	-	න	-
කවිය	ග	ගේ	-	-	-	-	ගො	-	සින්	-	-	-	දි	-	ය	-
	+	+	කෙ	ළි	න	-	ල	-	දුන්	-	-	-	ස	-	ළු	-
	+	+	රැ	ගෙ	න	-	ගො	-	සින්	-	-	-	ප	-	ල	-
	+	+	තු	ර	ක	-	නැ	-	ගී	-	-	-	ඉ	-	ඳ	-
ඉරට්ටිය	තාම්	-	-	-	දිත්	-	තම්	-	ගත්	-	තම්	-	දි	ත	ග	ත
	දොං	-	දොං	-	තත්	-	තත්	-	ගුහි	තිග	දිරි	කිට	තත්	-	තත්	-
	ගුහිතිග		දිරි	කිට	ගු	ඳ	ගු	ඳ	ගත්	-	ත	දි	ත්ත	-	ග	ත
	ගත්	-	තම්	-	දොං	-	දොං	-	තා							
	(ගත්	-	දි	ත	ග	ත	දිත්	-	තා)							

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4
බෙර පදය	තාම්	-	-	දි	තාම්	-	දොං	-	දොං	-	තාම්	-	දි	ත	ග	ත
තානම	තෙ	න	තෙම්	-	තෙ	න	තෙ	නෙ	නා	-	-	තෙ	තම්	-	තෙ	න
	තෙ	න	තෙම්	-	තෙ	න	තෙ	නෙ	නා	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	ග	ගේ	-	ගො	සින්	-	දි	ය	කෙ	ළි	න	ල	දුන්	-	ස	ළු
	රැ	ගෙ	න	ගො	සින්	-	ප	ල	තු	ර	ක	නැ	ගී	-	ඉ	ඳ

ආනන්ද වන්නම මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	
බෙර පදය	+	ජිං	-	-	ජිං	-	තත්	-	ජිං	තක	තරි	කිට	ජිං	තක	තරි	කිට	
	+	ජිං	-	-	ජි	මි	ත	කු	දා	-	-	-	ත	රි	කි	ට	
තානම	+	+	තම්	-	දා	-	නත්	-	තා	-	නෙ	න	තා	-	නෙ	න	
	තා	-	-	න	ත	-	ම්	දෙ	නා	-	-	-	-	-	-	-	
	+	+	තම්	දෙ	නා	-	නත්	-	තා	-	නෙ	න	තා	-	නෙ	න	
	තා	-	න	-	තම්	-	දෙ	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	
කවිය	+	+	ගම්	-	හී	-	රන්	-	තා	-	ලෙ	ට	වා	-	ල	ග	
	න	-	ට	-	ව	-	මි	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	
	+	+	ලන්	-	යා	-	නත්	-	සෝ	-	බ	න	දා	-	ර	ණ	
	සි	-	තු	-	ම	-	ති	-	නා	-	-	-	-	-	-	-	
කලාසම	+	+	ජිං	-	ජිං	-	තත්	-	ජිං	තක	තරි	කිට	ජිං	තක	තරි	කිට	///
	ජිං	-	තත්	-	ජි	මි	ත	කු	දා								
අඩව්ව	තත්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	ත	කු	ජි	කු	ත	කු	දොං	-	
	තක්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	කඩ	ජිං	බඩ	කුං	දොං	-	-	-	
	ජික්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	ත	කු	ජි	කු	ත	කු	දොං	-	
	ජික්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	කඩ	ජිං	බඩ	කුං	දොං	-	-	-	
	තක්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	ත	කු	ජි	කු	ත	කු	දොං	-	
	ජික්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	ත	කු	ජි	කු	ත	කු	දොං	-	
	තක්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	ජික්	කඩ	තරි	කිට	ත	කු	දොං	-	
	තක්	කඩ	තරි	කිට	ජික්	කඩ	තරි	කිට	තොං	කඩ	තරි	කිට	දොං	-	ත	ග	
	ති	ත	ග	ත	ග	ති	ග	ත	දිරි	කිට	තරි	කිට	තා	-	-	ජි	
	මිත්	-	තත්	-	ග	ති	ග	ත	දිරි	කිට	තරි	කිට	තා				

මේස වන්නම මාත්‍රා 3+4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

	^ 1	2	3	1 /	2	3	4	^ 1	2	3	1 /	2	3	4	
දවුල් පදය	කු	දත්	-	තක්	-	කි	ට	ත	ක	ට	ජි	මි	ත	කු	
තානම	+	+	+	ත	න	ත	න	තම්	-	-	ද	-	න	-	
	තා	-	-	-	-	-	-	න	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	ත	නෙ	න	ත	නම්	-	-	ද	-	න	-	
	තා	-	-	-	-	-	-	න	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	නා	-	ත	න	තම්	-	-	ද	-	න	-	
	තා	-	-	-	-	-	-	න	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	ත	-	න	-	ත	-	-	නෙ	-	-	-	
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
කවිය	+	+	+	න	ද	දෙ	න	ක	ටො	-	ර	-	ලෙ	-	
	සින්	-	-	-	-	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	වා	-	ත	සු	ලන්	-	-	ගො	-	ස	-	
	යෙන්	-	-	-	-	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	ගු	ගු	ර	න	හෙ	ණ	-	හ	-	ඬ	-	
	යෙන්	-	-	-	-	-	-	ද	-	-	-	-	-	-	
	+	+	+	න	-	ද	-	දෙ	-	-	මි	-	-	-	
	නා	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
කලාසම	කු	දි	ත	ග	ත	ග	ත	ග	ති	ත	කු	ඳ	කු	ඳ	///
	කු	දි	ත	තක්	-	කු	ඳ	ග	ති	ත	කු	ඳ	දොම්	-	
අඩව්ව	ජිං	-	ත	ග	ත	ග	ත	ග	ති	ත	ග	ත	ග	ත	
	ග	ජිං	-	ගත්	-	තත්	-	ග	තත්	-	ජෝං	-	ජෝං	-	
	ග	තත්	-	කුං	-	දුං	-	ග	තත්	-	කුං	-	දුං	-	
	ග	තත්	-	කුං	-	දුං	-	ග	තත්	-	කු	ඳ	කු	ඳ	
	දොං	-	ත	කුන්	දත්	තරි	කිට	ග	තත්	-	කු	ඳ	ග	ත	
	තා	-	-	ගත්	-	තත්	-	ග	තත්	-	කු	ඳ	ග	ත	
	තා														

මෙම අඩව්වෙහි අලංකාර පද යොදාගෙන ඇති බව සලකන්න.

අටකුරු ගාහක වන්නම මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4	1/	2	3	4
බෙර පදය	ජිං	-	ජිං	-	තත්	-	කුර	තක	තත්	-	කි	ට	ජි	මි	ත	කු
තානම	+	+	ත	න	ත	ම්	ද	-	නා	-	-	-	ත	ම්	ද	-
	-	-	නා	-	ත	ම්	ද	-	නා	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	තෙ	යි	ත	ම්	ද	-	නා	-	-	-	ත	ම්	ද	-
	-	-	නා	-	ත	ම්	ද	-	නා	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කවිය	+	+	ති	යෙ	න්	-	ඩ	-	ලො	-	ව	-	සැ	-	ම	-
	-	-	තැ	න	ම	-	තු	-	ප	-	ව	-	ති	-	න	-
	-	-	ලෙ	ස	ට	-	-	-	ම	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	+	ද	කි	න්	-	ඩ	-	කි	-	වි	-	න	-	ළු	-
	-	-	ව	න්	හ	-	ට	-	ව	-	ඩ	-	මි	-	න්	-
	-	-	ක	ර	පෙ	-	-	-	ම	-	-	-	-	-	-	-
	-	-	ආ	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
කලාසම	කු	කු	ඳ	ග	ති	ත	ග	ත	ග	ති	ග	ත	කු	ඳ	ග	ත
	කු	කු	ඳ	ග	ති	ත	කු	ඳ	ග	ති	ත	කු	දි	ත්	තත්	-
අඩව්ව	දිරි	කිට	තරි	කිට	ග	ති	ග	ත	කු	කු	ඳ	ග	ති	ත	ග	ත
	දිරි	කිට	තත්	-	දිරි	කිට	තරි	කිට	දොං	-	ත	ග	ති	ත	ග	ත
	ග	ති	ග	ත	දිරි	කිට	තරි	කිට	තා	-	ජි	-	මිත්	-	තත්	-
	ග	ති	ග	ත	දිරි	කිට	තරි	කිට	තා							

කොහොඹාහැල්ලේ කවි - මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3
බෙර පදය	ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො	ජිං	-	ග	ත	ගො	ගො
කවිය	+	කොස	බෝ	-	දි	ය	+	නා	පූ	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	+	වයි	වයි	-	ගො	ඩ
	+	පා	වැ	ඳ	ලා	-	+	හිට	පූ	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	+	පැන	පූ	-	-	-
	-	-	-	-	-	-	+	සිට	ම	ල	ර	ජ
	+	දැක	පූ	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	+	අක්	ක	ඉ	ති	-	න්	නා	ඩ	න්	නේ	-
	+	එක්	ව	ගො	සි	-	න්	අප	එ	න්	නේ	-
	-	-	-	-	-	-	+	දුක්	ව	සි	ත	ක්
	+	නොසි	ත	න්	නේ	-	+	දුක්	ම	ක්	නැ	ත
	+	කොස	ඹු	න්	නේ	-	-	-	-	-	-	-

by; l ú oá; jah ud; 02+4 (සුළු මහ දෙතිත) තාල රූපයට ද ගායනය කළ හැකි ය.

රටයකුමේ නානුමුරය කවි මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3	1/	2	3
බෙර පදය	රිං	ගත	ගත්	දැහිම්	ගත	ගත	ගති	ගත	ගත්	දැහිම්	ගත	ගත
	ගුඳ	ගුඳ	ගත	ගත	ගුඳ	ගත	ගත්දිරිකිට	ගත	කු	දොම්	-	-
කවිය	+	රන්	විල	රිද්	-	දි	+	විල	කෙ	ළි	නා	-
	+	බිස	වු	න්	ට	-	-	-	-	-	-	-
	+	මැ	ණික්	වි	ලේ	-	+	දිය	නා	-	ලා	-
	+	ගොඩ	වෙ	න්	ට	-	-	-	-	-	-	-
	+	අය	වෙන	පු	ද	ප	+	ඩුරු	හෙ	ප්	පු	ව
	+	පුර	ව	න්	ට	-	-	-	-	-	-	-
	+	රන්	රුව	සේ	-	ම	-	බිස	ව	රු	ය	හ
	+	නට	එ	න්	ට	-	-	-	-	-	-	-
බෙර පදය	ගුං	-	ද	දෙ	ග	ත	ග	ති	ග	ත	ගු	ඳ
කවිය	උ	ඩින්	-	උ	ඩින්	-	උ	ඩු	ගු	ව	තින්	-
	ගෙ	නා	-	වා	-	-	-	-	-	-	-	-
	බි	මින්	-	බි	මින්	-	බිම්	-	තැ	න්	නෙන්	-
	ගෙ	නා	-	වා	-	-	-	-	-	-	-	-
	ක	පා	-	කො	ටා	-	ලි	ය	වා	-	ලා	-
	ගෙ	නා	-	වා	-	-	-	-	-	-	-	-
	රිද්	දි	-	බි	සව්	-	හි	ස	පී	-	ර	ණ
	ප	නා	-	වා	-	-	-	-	-	-	-	-

කිරි මඩුව ශාන්තිකර්මයේ කිරි ඉතිරවීමේ කවි මාත්‍රා 2 (සුළු තනි තිත) තාලය

	1/	2	1/	2	1/	2	1/	2
දවුල් පදය	ජීං	ග	තා	කුඳ	ජීං	ග	තා	කුඳ
කවිය	+	බෝ	කො	ට	ම	ඩු	ව	ක්
	-	බිම	පේ	-	ක	ර	තී	-
	+	දෙවි	ය	න්	යැ	ද	ලා	-
	-	අව	ස	ර	අ	ර	ග	ති
	+	ව	රම්	ල	බා	-	අ	ව
	-	සර	ඉල්	-	ලා	-	ග	ති
	+	කිරි	උ	තු	ර	න්	න	ට
	-	මා	න	බ	ලා	-	ය	ති

3 පරිච්ඡේදය

3.0 සාම්ප්‍රදායික වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වරූපය හඳුනා ගනිමින් ඉදිරිපත් කරන වාදන කුසලතා

3.1 වන්නම් ගායනය සමඟ බෙර වාදනය (උඩරට, පහතරට, සබරගමු)

බෙර සරඹ වාදනය මඟින් ලබාගත් නිපුණතාව උපයෝගී කොට ගනිමින් නර්තනයෙහි ප්‍රායෝගික කොටස් සඳහා බෙර වාදනය කිරීමේ හැකියාව ලබාගත යුතු ය. ඒ අනුව ගායනය සමඟ වාදනය කිරීමේ දක්ෂතා ඇති කිරීම මෙහි අරමුණ වේ. ගායනය ක්‍රියාකාරකමේ දී උගත් වන්නම් කවි, තාල තබා ගායනය කිරීමෙන් පසු අදාළ මූලික බෙර පද වාදනය කිරීමේ අභ්‍යාසය කළ යුතු අතර අනතුරු ව මූලික බෙර පද වාදනයත් සමඟ ගායනය අභ්‍යාස කිරීම සිදු කළ හැකි ය.

වන්නම් ගායනය සමග බෙර වාදනයේ දී හඬ පාලනය පිළිබඳ විශේෂයෙන් අවධානය යොමු කළ යුතු ය. ගායනය හොඳින් ශ්‍රවණය වන ආකාරයෙන් බෙර හඬ පාලනය කර ගනිමින් වාදනය කළ යුතු ය. විශේෂයෙන් ගායනය සමඟ වාදනයේ දී තාලය හා ලය නිසි පරිදි පවත්වා ගැනීමත් අවනද්ධ අක්ෂර පැහැදිලි ලෙස වාදනය කිරීමත් වැදගත් ය.

එසේ ම ගායනය අවසානයේ දී අදාළ කස්තිරම්/ඉරට්ටි/කලාසම් වාදනයේ දී හඬ තීව්‍ර වන පරිදි වාදනය කළ යුතු ය. මෙම ක්‍රියාකාරකම අවසානයේ දී සිසුවකුට තනි ව ගායනය කරමින් වාදනය කිරීමේ ශක්‍යතාව වර්ධනය කරගත යුතු බැවින් අදාළ ශිල්ප ක්‍රම භාවිත කරමින් වාදනය කිරීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

3.2 මඟුල් බෙර/පූජා මංගල දවුල් වාදනය

උඩරට පහතරට සහ සබරගමු යන සම්ප්‍රදාය තුනට ම පොදු වූ වාදන විශේෂයක් ලෙස මඟුල් බෙර වාදනය හැඳින්විය හැකි ය. මඟුල් බෙර යනු පූජාර්ථයෙන් කරනු ලබන වාදන විශේෂයකි. ඒ අනුව සෑම සම්ප්‍රදායයක ම වාදනය කරන වාදන භාණ්ඩය සහ එයින් උත්පාදනය කරනු ලබන අවනද්ධාක්ෂර වෙනස් වුව ද වාදනයෙන් අපේක්ෂා කරනුයේ පොදු අරමුණකි.

මඟුල් බෙර වාදනය සෑම සුබ කටයුත්තක් ආරම්භයේ දී කරනු ලබන්නේ ආශීර්වාදය අපේක්ෂාවෙනි. සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයෙහි මඟුල් බෙර වාදන අන්තර්ගතයෙහි ''වට්ටම්'' යන පාරිභාෂික පදය ඇතුළත් ය. උඩරට, පහතරට හා සබරගමු මංගල දවුල් වාදන වට්ටම්වල ගුරුකුල හා ප්‍රාදේශික අනන්‍යතා ලක්ෂණ දැකිය හැකි ය.
මඟුල් බෙර වාදනය කිරීමේ දී පහත සඳහන් කරුණු කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වේ.

- සාම්ප්‍රදායික ගති ලක්ෂණ ආරක්ෂා වන පරිදි වාදනය කිරීම
- අදාළ ශිල්ප ධර්ම අනුගමනය කිරීම
- අක්ෂර නිවැරදි ලෙස උත්පාදනය කිරීම
- හඬ පාලනයෙන් යුතු ව වාදනය හැසිරවීම
- දඹි - දොඹිය/ලක බුරුල පිළිබඳ අවබෝධයෙන් යුතු ව වාදනය කිරීම

මෙසේ වාදනයේ දී සම්ප්‍රදායයට අයත් වාදන කොටස තෝරා ගෙන එහි ආකෘතියට අනුව පිළිවෙළින් වාදනය කිරීම සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණය යි.

උදා : උඩරට මඟුල් බෙර වාදනය - දේව පදය
ආශිර්වාද පදය
ගුරු පදය
වට්ටම් පිරීම
පළමු වන වට්ටම ආදි වශයෙනි

බෙර වාදනයේ දී අනුගමනය කළ යුතු ශිල්ප ක්‍රම වන දඹි දොඹිය නමින් හඳුන්වන තත්, ජිත්, තොං, නං යන සතර බීජාක්ෂර නියමිත ශබ්දය උපදින ආකාරයෙන් වාදනය කිරීමත්, ''ලක බුරුල'' සහිත ව එනම්

වාදනයේ යෙදෙමින් ම සුළු පහරකින් ගැටබෙරයේ වම් බෙර ඇස බුරුල් වන සේ වාදනයේ යෙදීමත් අනුගමනය කළ යුතු ව ඇත.

තව ද විශේෂයෙන් ම මඟුල් බෙර වාදනයේ දී නිශ්චිත ලෙස අක්ෂර උත්පාදනය වැදගත් වන්නේ එය ශබ්දය මුල් කොට ගනිමින් කරනු ලබන පූජාවක් වන බැවිනි. ඒ සඳහා බෙර සරඹ හා අනෙකුත් පද වාදනය මඟින් හස්ත සාධනය ඇති කර ගෙන තිබීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය - මඟුල් බෙර වාදනය

දේව පදය : තංජිං /// තක ජිං ගත කුඳ ගජිං
තරිකිට කුඳ ගත ගත
කුකුඳ කුඳ ගජිං
තක ජිං ගත කුං ජිං
ගත කුංත කුංතත් ජිං
තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

ආශීර්වාද පදය : තරිකිට කුංදං කුංදං ජිං ජිං ගත්තත්
කුංදන් කුංදන් ගජ්ජිං
තරිකිට කුංදන් කුංදන් ගජ්ජිං//

තරිකිට කුංදන් කුංදන් ගජ්ජිගත - කුංත කුංතත් ජිං
තකුං තකුං ජිං ජිං ගජ්ජිං

ගුරු පදය : තකුඳත් ජිං ජිං තකු තක ජිං ජිං ///
තකුතක ජිං ජිං /// - ජිකුතක ///
කුජිං කුජිං දොං දොං තා
(ගජිං ගජිං)

වට්ටම් පිරීමේ පදය : තක් ක්රුන් (කඩ තකට කුඳට තකට කුඳට තකට කුඳට ///)
කෲරුන් ///
රුකුඳ කුඳ ගජිංගත කුජිගත
කුංත ගජිං ජිං ජිං තත් රුංතක
ජිකුතක ජිංගත කුදගත්
ජිං ජිං කුං ජිං කුංජිං
කුකුද කුද ගජිං ගත කුජිගත
කුංත ගජිං ජිං තත්
රුංතක ජිකුදක ජිං

පළමු වට්ටම : තක ජිං // තක ජිංගත කුංතක ජිකුං ///
රුකුතක ජි -කු -ත - ක ජිං
තක ජිං // තක ජිංගත කුංතක ජිකුං
රුකුතක ජිංගත කුංතක ජිකුං // රුකුතක ජි - කු - ත - ක ජිං
තක ජිං // තඩකඩ තකුඳඩ කඩතක ජිකුං රුකුතක ජිකුත -ක ජිං
තක ජිං // කඩ කඩ තකුඳඩ කඩතක ජිං // කඩකඩ
තකුඳඩ කඩතක ජිකුං රුකුතක ජි - කු - ත - ක ජිං

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය මඟුල් බෙර වාදනය

පළමු වට්ටම

දෑහිං /// ඊ ... රෙගදිත ගත
ගුගුදිත ගත ගුගුදත් ගත ගුදත් දෑහිං
ඊ ----රිම් දිම් දෑහිං ///
දිං දිං ගදිගත ගුදත් දෑහිම් //
දිං දිං ගදිගත ගුදත් // ගදිගත ගුදත් //
ගත ගුදත් // දෑහිං /// ඊ ... රිම් දිම් ගදිගත ගතත්
දිං දිං ගදිගත ගතත්

දොං දොං තත් ගත්තත් දෙගතත් //
දොං දොං තත් // දොං තත් //
දොංත ගුදංත ගතංත ගුද ගදිත ගත
ගුගුදිත ගත ගුගුදත් ගත ගුදත් දෑහිම්
ඊ ... රිම් දිම් දෑහිම් දිං දෑහිම් තගුම්

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය - පූජා මංගල දවුල් වාදනය

තත් දොම්තා	-	ගතත් දොම් තා ///
ජිංතත් ගතිගත	-	ජිංත ගතිත ගත
ජිං තත් ගතිගත	-	ජිංත ගතා
ගති තත් ගතිගත	-	ගතිත කුදිත ගත
ගතිතත් ගතිගත	-	ගතිත ගතා
ජිංතත් ගතිගත	-	ජිංත ගතිත ගත
ගතිතත් ගතිගත	-	ගතිත කුදිත ගත
ජිංතත් ගතිගත	-	ගතිතත් ගතගත

තත් තක රොං තක රොං තක රොං තක රොං තක රොං
ජික් ජික රොං තක රොං තක රොං තක රොං තක රොං
තත් තක රොං - ජිජ් ජික රොං
ගජින්ත ගතිත ගතත් ජිං ජිං ගතත්
ගත් ගතත් ගතත් ජිංග - තත්

4 පරිච්ඡේදය

4.0 විවිධ අත්දැකීම් ඇසුරු කරගනිමින් ගොප් කොළ හා රඹ පතුරු ආශ්‍රිත නිර්මාණ ගොඩනැගීම

4.1 ගොප් කොළ හා රඹ පතුරු ආශ්‍රිත සැරසිලි නිර්මාණය

4.1.1 ගොප් ගෙඩිය

ගොප් ගෙඩියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී කැටයම් ශිල්පියාගේ දක්ෂතාව හා අවශ්‍යතා ව අනුව විවිධ හැඩවලින් යුක්ත වූ ගොප් ගෙඩි නිර්මාණය කරයි. බොහෝ විට පොළොව මත ගොප් ගෙඩියක් නිර්මාණය කිරීමේ දී තට්ටු කිහිපයකින් යුක්ත ව මෙන් ම තොරණවල හිස් මුදුනට තනි තට්ටුවක් සහිත ව ද ඒවා නිර්මාණය කෙරේ.

මේ සඳහා කෙසෙල් බඩ සහ ගොප් කොළ මූලික වශයෙන් අවශ්‍ය වේ. පොළොව මත සකස් කරන ගොප් ගෙඩියක් සඳහා අඩි 2ක් පමණ (අවශ්‍යතාව අනුව) කෙසෙල්බඩයක් සකස් කර ගත යුතු වේ. ඉන් පසු ව ප්‍රධාන කාර්ය වනුයේ ගොප් කොළ කැටයම් කපා ගැනීම යි. මෙහිදී ගොප් කොළයේ ඇද හැර හැඩ කපා ගත යුතු වේ. ගොප් කොළයේ මුල සහ අග අඟල් 1½ ක් 2ක් පමණ ඉරටුව ඉතිරි කර ගත යුතු වේ. ගොප් කොළ කැටයමක් ආදර්ශ කොළයක් සේ ගෙන එහි මූලික ස්ථාන ගොප් කොළ මිටියේ මතුපිට ගොප් කොළයේ ම පිහි තුඩකින් හෝ ඉරටුවකින් හෝ ලකුණු කොට කැටයම් කරගනී. ඉන් පසු සියලු ගොප් කැටයම් සමාන ආකාරයෙන් කපා ගනී. ඉහළින් පියුමක හැඩයටත් පහළින් තට්ටු කිපයකටත් අපේක්ෂිත හැඩයට අනුව අවශ්‍ය ගොප් කොළ සියල්ල පළමු ව කැටයම් කර ගත යුතු වේ.

ගොප් ගෙඩිය ගැසීමේ දී ඒ ඒ තට්ටුවට අවශ්‍ය ගොප් කොළවල දිග ප්‍රමාණ අනුව වෙන් වෙන් වශයෙන් කපා ගැනේ.

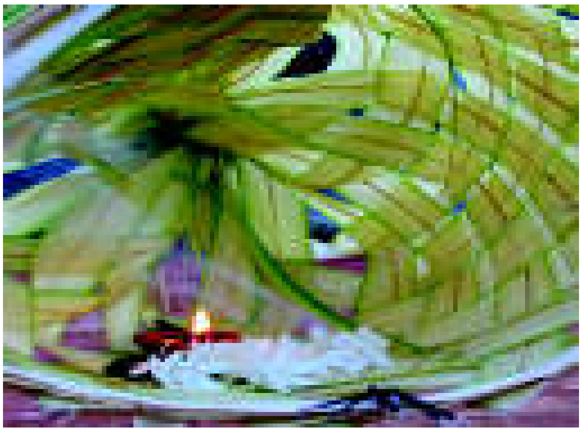
උදා : යට තට්ටුව කොළ දිගින් වැඩි ය
දෙවන තෙවන ඊට වඩා දිගින් අඩු ය
පියුම වඩාත් කුඩා වේ

කැටයම් කපා අවසානයේ කෙසෙල් බඩය වටා තට්ටු දෙකකට හෝ කිහිපයකට හෝ ගොප් කොළ කපා ගත යුතු වේ. අවසානයේ දී කෙසෙල්බඩය ඉහළ වටරවුමේ පියුමක් මෙන් පෙනෙන සේ කපා ගත් ගොප් කොළ ගසනු ලැබේ. ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ නිෂ්පාදිත ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය සංයුක්ත තැටි ඉගෙනුම් ආධාරක ලෙස භාවිත කළ හැකි බව සලකන්න.

4.1.2 පහන් පැල (මල් පැල)

පහන් පැල/මල් පැල අතීතයේ සිට මේ දක්වා සාමාන්‍ය ජන ජීවිතයේ දී විවිධ අවශ්‍යතා සඳහා සකස් කර ගන්නා සාමාන්‍ය සැරසිල්ලකි. පහන් පැලක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා මූලික වශයෙන් අවශ්‍ය වනුයේ අඩි අටක් පමණ උස ඉනි තුනක් ගොප් අතු කැබැල්ලක් සහ ගොප් කොළ කීපයකි.

ගොප් අත්ත සමාන්තර ව දෙකට පළා අවශ්‍ය දිගින් කපා ගත යුතු ය. ඉන් පසු පිත්ත සහිත කොටස සම මට්ටමකින් සකසා සෙවිලි කිරීමට ගන්නා පොල් අතු විවීමේ රටාවෙන් ගෙත්තම් කර ගත යුතුවේ. අනතුරු ව ගොප් කොළයේ ඉරටු පැත්ත පිටට සිටින අයුරින් ගොප් පිත්ත කොටස වෘත්තාකාර ව නවා දෙකෙළවර එකිනෙක මත සිටින සේ ශක්තිමත් ව බැඳ ගොප් අතු අග කෙළවර එකට අල්ලා බඳිනු ලැබේ. මෙය ඇතැමෙක් ගොප් කුරිය නමින් ද හඳුන්වති. පහන් පැල සකස් කරන තැන ඉදිරිපසට ඉනි දෙකක් හා පිටුපසට ඉන්නක් වන සේ සකසා ගන්නා ඉනි තුන මත කුඩුව තබා බැඳගත යුතු වේ. පසු ව දේව තෝඩුවලින් අලංකාර කර ගත හැකි ය. කුඩුව ඇතුළත කෙසෙල් අතු කැබැල්ලක් එලා ඒ මත මල් පහන් දල්වනු ලැබේ.



4.2 ඉගෙන ගන්නා නර්තන සම්ප්‍රදායයට අයත් සැරසිල්ලක් නිර්මාණය

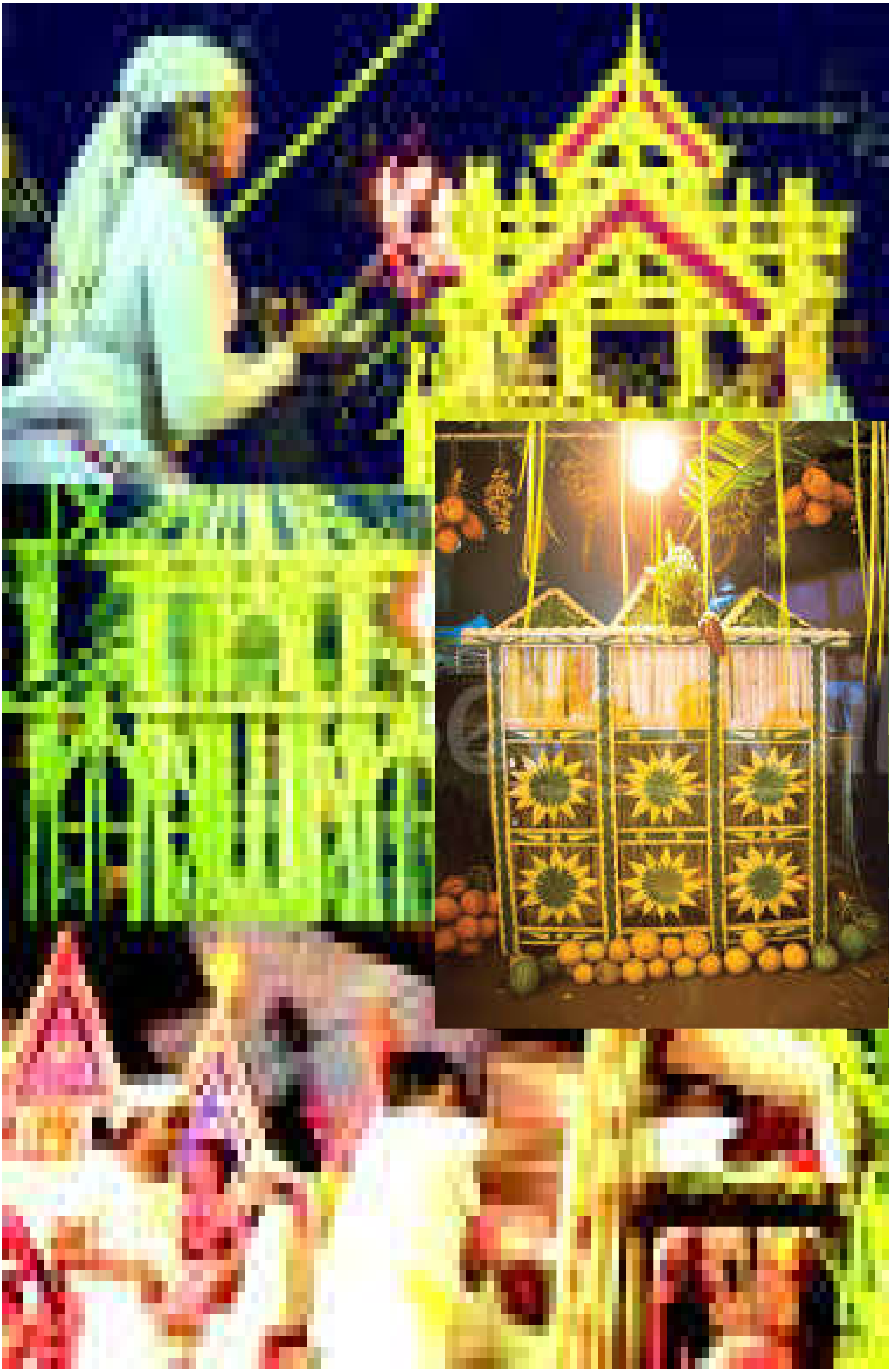
යහන

යහන යක් තොවිල්වල දී හා මඩු තෝත්‍රවලදී නිරන්තරයෙන් ඉදි කෙරෙන අත්‍යවශ්‍ය සැරසිල්ලකි. මෙම සැරසිල්ල තුනුරුවන් හා දෙවියන් විෂයයෙහි අත්‍යවශ්‍ය පූජා ද්‍රව්‍ය තැබීම සඳහාත් යාගයට ආරාධනා කෙරෙන දෙවිවරුන් යාගය අවසානය තෙක් රඳවා ගැනීම පිණිසත් භාවිත කරන බව ඇතැමුන්ගේ අදහස යි. ඒ අනුව මල් යහන ඉතා වැදගත් පූජාසනයක් ලෙස ශාන්තිකර්මවල දී භාවිත වේ.

තනමත්තක් උසින් සකස් කරන මල් යහන විවිධ ප්‍රමාණයෙන් යුක්ත ව සැකසීම සිරිතකි. කොහොඹා යක් කංකාරියේ දී හා අනෙකුත් මඩු තෝත්‍රවල දී මෙම යහන සුවිශේෂ ලෙස සකස් කරනු ඇත. මඩු තෝත්‍රවල දී ප්‍රධාන තොරණට සමාන්තර ව දෙපස හා ඉදිරිපස විශේෂ දේව මල් යහන් පහක් ඉදි කෙරෙන නමුදු යක් තොවිල්වල දී එක් මල් යහනක් පමණක් තැනීම විශේෂයකි.

දුව දඬු උපයෝගි කරගෙන ඍජුකෝණාස්‍රාකාර ව බැඳගත් යහන් තට්ටුව අපේක්ෂිත ස්ථානයෙහි තබා එහි ඇතුළත සිරස් අතට කෝටු හයක් සිටුවා තනමත්තක් උසින් යහන් තට්ටුව ඔසවා බැඳ ඊට ඉහළින් පිටුපසට පහත් වන ලෙස වහලයක පලයක් මෙන් කෝටු උපයෝගී කොට වියනක් දැමීමට සුදුසු පරිදි බැඳගනු ලැබේ.

යහන් සැකිල්ලේ ඉදිරිපස තොරණ රඹ පතුරු ආශ්‍රයයෙන් අලංකාර කෙරේ. යහන් තට්ටුව මත තබන පූජා ද්‍රව්‍ය දර්ශනය කෙරෙන අයුරින් ඉදිරිපසින් කුඩා දොරටු සැකසීමේ සිරිතක් ද පවතී. මෙය විහාර - දේවාලයවලට ඇතුළු වීමේ දී දක්නට ලැබෙන ප්‍රධාන දොරටුවක හැඩය ගනී.



4.3 තේමාවක් ඇසුරෙන් කෙටි මුද්‍රා නාට්‍යයක් නිර්මාණය

කෙටි මුද්‍රා නාට්‍ය නිර්මාණයේ දී අනුගමනය කළ යුතු පිළිවෙළ

මුද්‍රා නාට්‍යය හඳුනා ගැනීම

මුද්‍රා නාට්‍ය යන නාමය දේශීය කලා ක්ෂේත්‍රයට එක් වන්නේ වර්ෂ 1942න් පසු ව ය. එසේ භාවිතයට ආ මුද්‍රා නාට්‍ය යන පදය සැකසී ඇත්තේ මුද්‍රා හා නාට්‍ය යන දෙපදය විශේෂණ සමාස විධියෙන් සමාස කිරීමෙනි. මුද්‍රාව වූ කලී සන්නිවේදන මාධ්‍යයක් වශයෙන් පැරණි භාරතීය කලාවේදීන් විසින් නිර්මාණය කොට සම්මත කර ගන්නා ලද එක්තරා සංකේත නොහොත් සංඥා විශේෂයකි. මෙහි චල අචල ලෙස දක්වෙන්නේ හස්ත භාවිතය පමණක් උපයෝගී කරගනු ලබන අදහස් ප්‍රකාශන ය. අචල මුද්‍රා යනු නොවෙනස් ව පවතින මුද්‍රා ය. (බෞද්ධ මෙන් ම අනෙකුත් ආගම්වලට අයත් ය.) දේව ප්‍රතිමා නෙළීමේ දී හා ඇඳීමේ දී කිසියම් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීම උදෙසා භාවිත කරනු ලබන හස්ත විධි මේ ගණයට අයත් වේ. භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි හස්ත විධි සංයුක්ත අසංයුක්ත හා මිශ්‍ර යනුවෙන් මුද්‍රා සංකීර්ණ ලෙස දක්වා තිබේ. (කළුආරච්චි, 2010, 102)

කිසියම් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී භාරතීය සම්භාව්‍ය නර්තන කලාවන්හි මෙම මුද්‍රා භාවිතය අනිවාර්ය අංගයක් ලෙස හඳුනා ගැනේ. කෙසේ වුව ද මුද්‍රා නාට්‍ය යනුවෙන් දේශීය කලා ක්ෂේත්‍රය තුළ භාවිත වන මෙම මාධ්‍ය පිළිබඳ නිර්මාණයක කවරේ දැයි පැහැදිලි ලෙස සැකසී නැත.

ශරීරයේ අංග, ප්‍රත්‍යංග හා උපාංග භාවිතයට ගනිමින් වාචික අභිනයෙන් තොර ව කිසියම් කතාවක් හෝ අවස්ථාවක් හෝ සංගීතය, ආහාර්ය හා සාත්ත්වික අභිනය සංයෝජනය කර ගනිමින් ඉදිරිපත් කිරීම මුද්‍රා නාට්‍ය ලෙස හැඳින්වේ. (කළුආරච්චි, 2010, 102)

සාර්ථක මුද්‍රා නාට්‍යයකට වැදගත් වන්නේ නර්තන චලන රටා භාව අභිනය ආදිය යොදාගෙන ප්‍රේක්ෂකයා තුළ කිසියම් රසයක් ජනිත කරවීම යි. ඒ අනුව මුද්‍රා නාට්‍ය බුද්ධිමය වශයෙන් මෙන් ම භාවමය වශයෙන් ද රස විඳිය හැකි කලා මාධ්‍යයකි. වාචික අභිනයෙන් තොර වීම නිසා ඇතැමකුට තේරුම් ගැනීමට අපහසු වුව ද මෙය ඉතා සියුම් බවකින් යුත් විශ්ව කලා මාධ්‍යයක් ලෙස සැලකේ.

කතා තේමාවක් තෝරාගැනීම

මුද්‍රා නාට්‍යයක් සඳහා කතා තේමාවක් තෝරා ගැනීම, ඉතා පරිස්සමින් හා සැලකිලිමත් ව කළ යුතු දෙයකි. මන්ද යත් එසේ තෝරාගනු ලබන කතා තේමාව නර්තනය හා සංගීතය මූලික මාධ්‍යයන් කොට ගෙන ඉදිරිපත් කළ යුතු නිසාවෙනි.

මුද්‍රා නාට්‍යයක් උදෙසා කතා තේමාවක් තෝරා ගැනීමේ දී එහි කාලීන කතා පුවතක්, ඉතිහාස ගත කතා පුවතක් හෝ මනඃකල්පිත කතා පුවතක් වශයෙන් වූ විවිධ කාණ්ඩ යටතේ තෝරා ගැනීමට අවස්ථාව ඇත. එහෙත් අපගේ විශේෂ අවධානය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත පැවතිය යුතු ය. බොහෝ විට සමස්ත ප්‍රේක්ෂකයා නොදන්නා අප්‍රකට කතා පුවතක් තෝරා ගැනීම යම් පමණකට මුද්‍රා නාට්‍යයක නිර්මාණ කාර්ය අපහසු එකක් බවට පත් විය හැකි ය. යම් පමණක ප්‍රකට කතා පුවතක් තෝරා ගැනීමේදී ප්‍රේක්ෂකයාට සිද්ධි හා අවස්ථා තේරුම් ගැනීමට හැකි නිසා නිරූපණයේ දී කිසියම් වාසියක් ශිල්පියනට උදා වේ. එමෙන් ම විශ්වසනීයත්වයෙන් යුතු ව නිර්මාණය කිරීමේ වගකීම ද නිර්මාණකරු මත පැවරෙන වගකීමකි.

මුල් යුගයේ මුද්‍රා නාට්‍ය සඳහා ඉන්දියානු කතා තේමාවක් භාවිත කිරීමේ ප්‍රවණතාවක් පැවති අතර ක්‍රමික ව දේශීය උරුම සහිත කතා තේමා භාවිත කිරීමට හුරු විය.

උදා : සීතාහරණ
ෂද්දන්ත දාසම්
මනෝහරබන්ධනම්
ශිව රංග
චණ්ඩාලිකා

ඉන්දියානු උරුව සහිත මුල් යුගයේ බිහි වූ නිර්මාණ අතරින් කිහිපයකි.

කරදිය, සත්පත්තිනි, කෝව්චිය, ග්‍රහ අපලය, සැළලිහිණිය, කුඹුරු පනත, තිත්ත බත පසුකාලීන ව දේශීය උරුව සහිතව නිර්මාණය වූ මුද්‍රා නාට්‍ය වේ. මෙම නිර්මාණ අතරින් පසු කාලීන ව බිහි වූ දේශීය උරුව සහිත මුද්‍රා නාට්‍ය වඩාත් සාර්ථක නිර්මාණ ලක්ෂණ පෙන්නුම් කොට ඇත. එහෙයින් පාසල් ශිෂ්‍ය කණ්ඩායමක් උදෙසා මුද්‍රා නාට්‍යක් නිර්මාණය කිරීමේ දී අදාළ වයස් කාණ්ඩයට වඩාත් ගැළපෙන හා පහසුවෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ආරම්භය හා අවසානය වඩාත් පහසුවෙන් දර්ශනය කළ හැකි කෙටි කතා තේමාවක් භාවිත කිරීම යෝග්‍ය වේ.

ශිෂ්‍ය අදහස් විමසීමෙන් වඩාත් සාර්ථක කතා තේමාවක් ගොඩනගා ගැනීමෙන් අනතුරු ව ගුරුවරයා විසින් සිසුන්ගේ අදහස් අගයමින් ඒවා සංවර්ධනය කිරීමට සහාය වීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

සංගීතය සංයෝජනය කිරිම

මුද්‍රා නාට්‍යයක සංගීතය අදාළ නිර්මාණයේ ජීව ගුණය රඳා පවතින මූලික ප්‍රපංචය යි. අවස්ථෝචිත ව ජනනය විය යුතු රස උද්දීපනයට සංගීතයෙන් මනා පිටුබලයක් ලැබේ. මුද්‍රා නාට්‍යයක් සඳහා සජීව සංගීතය සම්පාදනය කිරීම ඉතා අසීරු ක්‍රියාවලියකි. වර්තමානය වන විට පටිගත කරන ලද සංගීතය සම්පාදනය කර ගැනීමට බොහෝ විට අවස්ථාව ඇත. එය ප්‍රායෝගික ව යහපත් තත්ත්වයකි.

මුද්‍රා නාට්‍යයක දී වාචික අභිනයෙන් අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමක් නොවන බැවින් සංගීතය ප්‍රබල ම ප්‍රකාශන මාධ්‍යය බවට පත් වෙයි. මුල් යුගයේ බිහි වූ බොහෝ මුද්‍රා නාට්‍යවල ගීත භාවිත කිරීමේ ප්‍රවණතාවක් දක්නට ඇත. ඉන් සමස්ත මුද්‍රා නාට්‍යයේ ම ප්‍රකාශනය තීව්‍ර කිරීමට අවකාශ සලස්වා ඇත.

උදා : ඈත කඳුකර හිමවු අරණේ (නල දමයන්ති)
ජීවිතයත් මුහුද වගේ (කරදිය)

ඇතැම් විට තේමාවට අනුව මුලින් ම සංගීතය නිර්මාණය කර ඒ අනුව නර්තන නිර්මාණය කළ හැකි ය. එසේ ම තේමාවට අනුව කළ නර්තන නිර්මාණය නිරීක්ෂණය කර ඊට පසුව සුදුසු පරිදි සංගීතය නිර්මාණය කළ හැකි ය. මෙහි දී තීරණය ගත යුත්තේ නිර්මාපකයන් ය.

නර්තන මාධ්‍යයෙන් අවස්ථා, සිද්ධි හා චරිත නිරූපණය

තෝරා ගනු ලැබූ තේමාවට අදාළ චරිත, සිද්ධි, අවස්ථා ඉතා සූක්ෂ්ම ලෙස ගොඩනැගීම මුද්‍රා නාට්‍ය ශිල්පියාට පැවරෙන ඉතා වගකීම් සහගත ක්‍රියාවලියකි. ඒ සඳහා නර්තන භාවිතය ද ඉතා හික්මීමකින් යුතු ව සිදු කිරීම ද වැදගත් වේ. තෝරාගනු ලබන කතා තේමාවේ ප්‍රාදේශික ආවේණිකත්වය, කාලානුරූපී බව පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කරමින් චලන නිර්මාණය කළ යුතු ය. කිසියම් නර්තන සම්ප්‍රදායයකට අදාළ චලන භාවිත කිරීමේ දී තේමාවට කෙතෙක් උචිත දැයි අවධානය යොමු කළ යුතු ය. නැතහොත් මුද්‍රා නාට්‍ය නිර්මාණය ද ශාස්ත්‍රීය නර්තන ප්‍රසංගයක් බවට පත් වනු ඇත. සමස්ත ශරීරය ම ප්‍රකාශනය සඳහා යොදා ගැනීමෙන් ශිල්පීන් අතර ගොඩනගන සහසම්බන්ධතාව හා චලනවල සුසංගත බව ප්‍රේක්ෂකයනට පහසුවෙන් වටහාගත හැකි ලෙස භාවිත කිරීම මුද්‍රා නාට්‍යයක දී වඩා වැදගත් වේ.

නර්තන චලනවල ශිල්පීය පරාසය ඒ ඒ නර්තන ශිල්පීන්ගේ ශක්‍යතාව මත සිදු කිරීම වැදගත් වේ. චරිත තෝරා ගැනිමේ දී ඒ ඒ ශිල්පියාගේ භාව ප්‍රකාශන හැකියාව හා නර්තන මාධ්‍යයේ ප්‍රකාශන භාවිතය පිළිබඳ ව වඩාත් සැලකිලිමත් විය යුතු ය. එමෙන් ම නර්තන නිර්මාණයේ දී,

අවකාශය
දිසා, තල
වේදිකා තිර භාවිතය
ආලෝකය, රංග උපකරණ
ප්‍රේක්ෂකාගාරය ආදි අංශ පිළිබඳ ව ද සැලකිලිමත් වීම අනිවාර්ය වේ.

ආලෝකකරණය පසුතල දර්ශන හා රංග උපකරණ භාවිතය

මුද්‍රා නාට්‍යයක තේමාව උද්දීපනයෙහි ලා උක්ත සාධක වඩා වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කරයි. මේ සියලු සාධක ද්‍රව්‍ය වර්ණ හා ආලෝක වර්ණ යන වර්ණ ප්‍රභේද දෙක මත උත්පාදනය වේ. එනම්, වේදිකා පසුතල හා රංග උපකරණ නිෂ්පාදනයේ දී භාවිත කරන අමුද්‍රව්‍ය මත යොදන වර්ණ ආලෝක වර්ණ හා විද්‍යාත්මක පදනමක් මත සිට සංයෝග කිරීම කළ යුතු ය. නැතහොත් අවශ්‍ය ප්‍රකාශන කාර්ය විටෙක ප්‍රේක්ෂක දෘෂ්ටියෙන් වසන් වනු ඇත. ආලෝකකරණය රසෝද්දීපන කාර්යයෙහි ලා වඩාත් වැදගත් වේ. පාසලේ සිටින ගුරුවරයාගේ හා තාක්ෂණ විෂය භාර ගුරුවරයාගේ සහයෝගය මේ සඳහා ලබා ගැනීම සාර්ථක නිර්මාණයකට ඉවහල් වනු ඇත.

රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණය හා අංග රචනය

මුද්‍රා නාට්‍ය නිර්මාණයක දී චරිතෝද්දීපන කාර්යයෙන් 50%ක පමණ වගකීමක් රංග වස්ත්‍රාභරණ හා අංග රචනයෙන් ඉටු වේ. ප්‍රේක්ෂකයා කිසියම් චරිතයක් පළමු වරට හඳුනා ගන්නේ අදාළ චරිතය වෙස්ගන්වා ඇති අයුරිනි. ඔහු තම චරිතය නිරූපණය කරන්නේ දෙවනුව යි. අදාළ චරිතයේ විශ්වසනීයත්වය අදාළ වෙස්ගැන්වීම් මත රඳා පැවතිය යුතු ය. එමෙන් ම ශිල්පීන් දක්වන චලන සඳහා රංග වස්ත්‍රවලින් අවහිරතා ඇති වීම සිදු නොවිය යුතු ය. අදාළ රංග වස්ත්‍ර මඟින් චලන සඳහා උපකාරයක් එක් කළ හැකි නම් එය වැදගත් වේ. අනෙක් කරුණ නම් ආලෝක වර්ණ හා ද්‍රව්‍ය වර්ණ සුසංගත වන ආකාරය පිළිබඳ ව අවධානය යොමු කිරීම යි. අදාළ චරිතයේ ප්‍රකාශිත රසය රංග වස්ත්‍ර හා ආලෝක වර්ණ එක්වීමෙන් මනා කොට ප්‍රේක්ෂකයාට දර්ශනය විය යුතු ය.

5 පරිච්ඡේදය

5.0 ශ්‍රී ලාංකේය සංස්කෘතිය හා සබැඳි ගායනයවල පසුබිම අධ්‍යයනය හා ගායනය
5.1 නර්තන හා සබැඳි ගායන හා එහි පසුබිම

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

උඩරට වන්නම් 18 සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් මහනුවර යුගයේ සිට ම ස්ථාවර අගයක් ව පැවති කලාංගයකි. ශ්‍රී වීර පරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු දවස නිර්මාණය විණැයි සැලකෙන වන්නම් 18 උඩරට ජන සංගීතයේ අග්‍ර ගණ්‍ය නිර්මාණයකි. විවිධ වස්තු විෂයන් පාදක කොට ගනිමින් නිර්මිත උඩරට වන්නම් කලාත්මක අතින් උසස් ලක්ෂණ විෂය කරවන කලාංගයකි. උඩරට වන්නම් 18හි එන උකුසා, ගජගා හා සුරපති යන වන්නම් 13 ශ්‍රේණියේ දී ප්‍රායෝගික විෂය ඒකකයක් ලෙස හැදෑරීමට නිර්දේශිත ය.

උකුසා වන්නම

මෙම වන්නමේ නාදමාලා උකුසාගේ පියාසර විලාසය අනුව සැකසී ඇති බවක් හොඳින් විමර්ශනය කළ විට පෙනේ. උකුසාගේ ගති පැවතුම් ස්වභාවය කාව්‍යාත්මක අයුරකින් පද්‍යයට නඟා ඇත.
පදගත අරුත

බිත්තර මෝරා කාලය පැමිණි කල්හි ඒවා දෙකඩ කර (මවුපිය) දෙදෙනා ආදරය කරමින් සතුටු වෙති. නොනවත්වා තටුපත් ලෙලවමින්, සොලවමින් හා නාද කරමින් සුළඟේ පියාඹා, ආහාර සොයා සංචාරය කරමින් අයිරාවුන්, පෙතියන් හොටින් රැගෙන කෑමේ ආශාවෙන් ජලයට පනිති. ඍෂීන් වහන්සේලා මෙම සත්‍ය තෝරා බේරාගෙන මෙසේ ලෝකයනට පවසති. එම පසුබිම පාදක කොටගෙන උකුසා වන්නම නිර්මාණය වී ඇත. (විජේවර්ධන, 1996, 44)

උකුසා වන්නමේ තාලරූපය මාත්‍රා 4 තනි තිත යි. අඩු ලය ගායන කොටසකින් ද වැඩි ලය ගායනය කොටසකින් ද යුක්ත නාද මාලා පෙර කී පරිදි උකුසාගේ පියාසර විලාශයට අනුගත ව ගායනය කෙරේ.

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

බෙර පදය : තකුං ජිංගත් තරිකිට කුංතක

තානම : තානා...... තානෙන තනම් //
තානාත් තනෙනත් තම්දන තානත් //
තානා...... තනෙන තනම්

කවිය (වන්නම) : මෝරා බීජයෙනා //
කලපත් දෙකඩත් කරසිත් තුටු වෙත් //
දෙන්නා අදර තොසා

නෑරා තටුපතිනා //
ලෙලවත් සොලවත් පියඹත් නද දෙත් //
යන්නා පවන රැසා

සාරා බොජුනයෙනා //
අයිරත් පෙතියොත් තුඩගත් බුදිසිත් //
පැන්නා එජල රැසා

බේරා ඉසිහු දූනා //
පවසත් මෙපවත් දූන සත් ලොවටත් //
වන්නම නම් උකුසා

සුරපති වන්නම

උඩරට වන්නම් දහ අට අතුරෙහි දෙවි - දේවතාවන් සම්බන්ධ කතා පුවත් තේමාව බවට යොදා ගත් අවස්ථා කිහිපයක් ඇත. සුරපති වන්නම ද ඉන් එක් අවස්ථාවකි. ශිව දෙවියන් සම්බන්ධ දේව පුරාණ සාහිත්‍යයක් හින්දු සාහිත්‍යයේ අන්තර්ගත වේ. එය ශිව පුරාණය නමින් හඳුන්වයි. සුරපති වන්නමට ද මෙම ශිව පුරාණයේ එන කතාන්දරයක් පාදක වී ඇත.

පදගත අරුත

රාජශ්‍රීයෙන් අගතැන්පත් පතිනියක වූ උමයංගනා දේවිය නොමැති ව ලජ්ජාවට හා ශෝකයට පත් ඊශ්වර දෙවිඳු තරහින් වෙළී ගියේ ය. කොතැනක ගියා ද යනු දැනගත නොහැකි වූ නමුත්, සෙවූ කල්හී එම දෙවිඳුව ලැබුණා ය. ඉන් සතුටට හා ප්‍රමෝදයට පත් ඊශ්වර දෙවි තෙමේ තමාගේ රඟපාද තාලයෙන් විලාශයක් කේශ සරඹය ද සමඟ නටා දැක්වී ය. නාගයකු කර වටෙහි දරා සිටිනා දෙවියන්ගේ විලාසයක් ගෙන හැර පාන්නා වූ ප්‍රසිද්ධ සුරපති වන්නම යි. (විජේවර්ධන, 1996 : 75)

ud; Œ3+4 දෙතිතට සුරපති වන්නමට නාදමාලාව සැකසී ඇත. මහනුවර යුගයේ වඩාත් ජනප්‍රියත්වයට පත් වී තිබූ තාල රූපය වී ඇත්තේ මාත්‍රා 3+4 දෙතිත යි. (මැදුම් මහ දෙතිත) මෙම තිත මත විෂමනාඩි තිත ක්‍රියාත්මක වීමෙන් මාත්‍රා 4 තනිතිත ව්‍යංගය අන්තර්ගත වේ. එහෙත් සුරපති වන්නම සපුරා ම මාත්‍රා 3 හා 4 කාණ්ඩයෙන් යුතු ව අවධාරණය කරන පරිදි නාදමාලාව සැකසී ඇත.

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය	:	දෝං ජිංජිං තකට දොංතක
තානම	:	තනා නත්තම් දන තනම් දන තානෙනත් තම් දාන තානෙන //
		දන තම්ද නා නා //
කවිය	:	ශ්‍රියා මත්පති උමඟනා දෙව් නැතිව විලි ශෝකයෙන් ඉසුරිඳු //
		ද්වේශ වෙලා ගති //
		ගියා කොතන ද නැති ව දැනුමක් සෙව් ව කල ලැබුණා එ දෙව් දුව//
		තෝස මනා රැති //
		කියා රඟ නද තාලයෙන් වර්ණයක් ගෙනහැර පෑව එසුරිඳු //
		කේස සරඹ නිති //
		නයා කරවට දරන සුරිඳුගෙ වර්ණයක් ගෙන පෑව පරසිඳු //
		වන්නම සුරපති //

ගජගා වන්නම

සිංහල සාහිත්‍යයේ හස්තියා තරම් වර්ණනයට පාත්‍ර වූ සත්ත්වයකු තවත් නැති තරම් ය. ගජගා වන්නමට ද එය සාධාරණ ය. ගජගා යනු හස්තියාට පර්යාය නමකි. ගජගා වන්නමට ප්‍රස්තුත වී ඇත්තේ සදෙව් ලොවට අධිපති සක්දෙවිඳුන්ගේ ඇත් වාහනය වූ ඓරාවන නම් හස්තියා ය. උඩරට වන්නම් දහ අටෙහි එන වන්නම් අතුරෙන් වඩාත් ප්‍රසිද්ධියට පත් ව ඇත්තේ ගජගා වන්නමේ නාදමාලාව යි. දළදා පෙරහැරේ පසුබිම් නාදමාලාව සපුරා ම ගජගා වන්නම පාදක කොට ගෙන ඇත. ගජගා වන්නමේ නාදමාලාව, තාල ලක්ෂණය තුලින් ධ්වනිතවන අලංකාරය ගමන් පද වැයීම සඳහා වඩාත් යෝග්‍ය බව පෙනේ.

(විජේවර්ධන, 1996, 27)

ගජගා වන්නම ගැයෙන්නේ මාත්‍රා 4 තනිතිතට ඉතා විලම්භ ලයෙනි. එහි වැයෙන බෙර පදය හස්තියාගේ ගමන් විලාශයේ ඇති ගාම්භීර, අභිමානවත් බව ධ්වනිත වේ.

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

බෙර පදය	:	තකු ජිං ජිං තක ජිං තක ජිං කුද
අලංකාර බෙර පදය	:	(තක්කුං ජිං කුං ජිංගත කුකුතක ජිංජිං ගත්තත් කුඳකුඳ කඩතක)
තානම	:	තානාත් තම් දාන තම්ද තම්දෙනා තම් දාන තම්ද නානාත් තාම් දාන තාම් දනතානා
කවිය	:	දෙව්පුර ඇතෙකී කුඹු දහ සයකී දිග දළ අටකී සත් ගැබකී වැව් පොකුණු දකී සත්සිය ගැනකී එක පොකුණකකී සිව් මලකී සිව් මල පෙතිකී ගැන තිස් දෙකකී පෙත්තක නැටුකී සිව් සැටකී කව්කර වැනුකී ලෙව් ඉසි බසකී ගජගා නම කී වන්නමකී

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

සින්දු වන්නම්

පහතරට ශාන්තිකර්ම ශිල්පීන් අතට පත් සින්දු වන්නම්වලට අවශ්‍ය විශේෂ බෙර පද සුරල්, ඉරට්ටිය ඒ ඒ ගුරුකුල අතර පැවති ප්‍රායෝගික ව්‍යවහාරයේ දී ඒවාට එක් ව ඇත. නම් කරනු ලැබූ වෘත්ත හා තාල අනුව ගායනයට උචිත පරිදි රබානක් හෝ උඩැක්කියක් වැනි යම් භාණ්ඩයක් වාදනය කරමින් සින්දු වන්නම් ආරම්භයේ දී භාවිත කළ ද නර්තනයට යොදා ගැනීමේ දී පද පන්ති හා කවි තාල නැටීමේදී මෙන් විවිධ අලංකාර සහිත බෙර පද ද එකී ප්‍රායෝගික ව්‍යවහාරයට එක්වීමෙන් ඒවා සින්දු වන්නම් නමින් පාරම්පරික පහතරට නර්තන හා වාදන ශිල්පීන් සතු දායාදයක් වශයෙන් පැවති සින්දු වන්නම් වත්මනෙහි පාසල් හා උසස් අධ්‍යාපනය විෂයමාලාවන්ට එකතු වී ඇත. (බෙන්තරගේ, 2000 : 48)

කොණ්ඩනාවිච්චි තාලය සින්දු වන්නම

සින්දු වන්නම් 32හි දෙවන සින්දු වන්නම කොණ්ඩනාවිච්චි තාලයේ ගහකාර වෘත්තයයි. ඇතැම් පාරම්පරික ශිල්පීන්ගේ අත් පිටපත්වල සෙබම් තාලය, තාලායම් තාලය යනුවෙන්ද හඳුන්වා ඇත. ගහකාර වෘත්තය, ගංගාකාර වෘත්තය යනුවෙන්ද දක්වා ඇත. (බෙන්තරගේ, 2000, 54) මාත්‍රා 4 තනි තිත මෙම සින්දු වන්නමේ තාල රූපයයි. මුල් පද ත්‍රිත්වයෙන් උපුල්වන් දෙවිඳුගේ ගුණ වර්ණනය කරන අතර හතරවන කවිපාදයෙන් නරයන් රැක දෙන මෙන් උපුල්වන් දෙවිඳුගෙන් අයැද සිටී. මෙහි සින්දු වන්නම්වල ආවේණික පොදු ලක්ෂණයයි.

මාත්‍රා 4 (මහ තනිතිත) තාලය

බෙර පදය	:	ගත්තම් දොම්ගත ගුගුඳ ගුඳම් දිතගත
තානම	:	තෙනින// තෙන තෙම් තෙන තෙනින තෙනින තෙන තෙනිනා
කවිය	:	පෙමින කුලුණු මිතුරු ගුණෙන ඇඳින මුනිඳු සඳෙස රූප දෙමින දසත දිගැති පතළ තෙඳැති යුගැති රිවිසෙ තාප නමින සහස පසිඳු නීල පුල්වන් දෙවිඳුනි ප්‍රතාප දෙමින අභය සිරි දී රකු සැම නරන් නොකර කෝප

ග්‍රහ දණ්ඩ තාලය සින්දු වන්නම

ග්‍රහ දණ්ඩ තාලය නමින් හතරවන සින්දු වන්නම නම් කොට ඇත. ඇතැම් අත් පිටපත්වල, දණ්ඩක තාලය, ගංගා දම්බ තාලය, බ්‍රහ්ම තාලය, ගත තාලය, ග්‍රහ දණ්ඩ තාලය යනුවෙන් ද මෙම සින්දු වන්නම නම් කොට ඇත. වෘත්තය සටිකාර වෘත්තය යි. ඇතැම් තැනක ගංගා දණ්ඩක වෘත්තය සටිකා වෘත්තය යනුවෙන් ද දක්වා ඇත. මෙයට ද උපුල්වන් දෙවියන්ගේ බල පරාක්‍රමය වස්තු විෂය වී ඇත. උපුල්වන් දෙවියන්ගේ ආභරණයෙන් සුසැදි නිල්වන් සිරුර ඇතැම් තැනක වර්ණනයට ලක්කර ලෝසත රැක දෙන මෙන් ඉල්ලා සිටියි. මාත්‍රා 2+2+3 (දෙසුළු මැදුම්) තුන්තිතට නාදමාලාව තාල රූප ගත කොට ඇත.

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

බෙර පදය : දොම් ගදිත්තත් ගදිත ගත ගුද

තානම : තෙම් තෙනම් තෙන තෙන තෙනා තෙන//
තෙම් තෙනම් තෙන තෙන තෙනම් තෙනෙනා

කවිය :

නේක ලෝකික සපිරි සැපත ම නැමදි සතහට දෙවිඳු උවිඳුගෙ
නොමඳ තුතිගොස වැජඹී රඟ වෙසෙසේ
නාග නායක ගිජිඳු කුඹුයෙන් අසුර සුරගුරු මුහුණු සරසවි
ගිජිඳු බරණත නියත වෙන අහසේ
සේ කුසුම් දම් පැලඳි නිල්වන් දේහ අබරණ සුසැදි තුනුයුරු
සේ හසුන් පෙළ සැදුණි ගම් දෙපසේ
බෝ විකුම් කළ පුරිස උත්තම ලෝ රකින්නට සිරිත නොම හැර
ජීවතුන් හට සෙත් දෙවන් සතොසේ

සෙබළු වෙච්චි තාලය සින්දු වන්නම

ඇතැම් පිටපත්වල සොඳ වෙඩිච්චි තාලය, සබවේදී තාලය, සංකරියස්ස තාලය යනුවෙන් ද දක්වන්නේ මෙය යි. (බෙන්තරගේ, 2000 : 56) ඇතැම් පිටපතක වේද කමලා වෘත්තය, රංග කමලා හා නළු අනුරාග යනුවෙන් ද දක්වා ඇත. මෙහි සාහිත්‍යාත්මක ප්‍රවෘත්තිය වශයෙන් විෂ්ණු දශ අවතාරවලින් එකක් වන කෘෂ්ණ අවතාරයේ ඇතැම් අවස්ථාවන් පාදක කොටගෙන ඇත. කෘෂ්ණ කුඩා අවධියේ දී ගඟේ දිය කෙළින ළඳුන්ගේ සළු සඟවමින් ගොපලු ගමෙහි ගෙවන ජීවිතය පිළිබඳ ව අදාළ කවියෙන් දක්වයි. මෙම වන්නමේ අවසාන පදයෙන් ''ගොවිඳු'' ලෙස දක්වන්නේ ගෝවින්ද යන නාමය යි. ගෝවින්ද යනු විෂ්ණු දෙවියනට යෙදෙන තවත් නමකි. මාත්‍රා 4 තනිතිතට මෙහි නාදමාලාව සැකසී ඇත.

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

බෙර පදය : දොම් තත් දිතගත ගදිතකු දොම් ගත

තානම : තෙන තෙනම් තෙන /// තෙන තෙනා තෙන

කවිය :

ගඟේ ගොසින් දිය කෙළින ළඳුන් සළු
රැගෙන ගොසින් පලතුරෙක නැඟී ඉඳ
ගඟේ නොමැද දස සියක් තැනෙහි එම
විගස පෙනී ගොපලඟන සඳුන් සඳ
රගේ ඇදින කිරි පොවන යකින්නි ගේ
ඔදය උරා බී බිලිඳු ලෙසින් තද
සගේ ඉසුරු විඳ සැණෙක නොවී තොර
මෙබඳු මහිම කළ පසිඳු ගොවිඳු සඳ

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
ආනන්ද වන්නම

ලෝකයේ සිටින වර්ණවත් මනඃකල්පිත මත්ස්‍යයකු පිළිබඳ ව කෙරෙන වර්ණනාවක් ලෙස ආනන්ද වන්නම හැඳින්විය හැකි ය. මෙම මත්ස්‍යයාගේ ක්‍රියාකාරකම් හා චලනයන් ගැන ''ගම් හිරත් තාලෙට වාළග නටවමිනා'' යන කවියෙන් විස්තර කෙරේ. මත්ස්‍යයාගේ වරල චලනය කරන ආකාරය, පැහැය ආදිය පිළිබඳ වර්ණනාවේ ඇතුළත් කෙරේ. වන්නමට ඉතා උචිත ආකාරයට නාදමාලාව, දවුල් පද සංයෝජනය කර ඇත.

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං ජිංතත් (ජිං තක තරිකිට) // ජිං තත්

ජිමිතකු දා තරිකිට

තානම : තම් දානත් තානෙන තානෙන තාන තම්දෙනා

තම්දෙ නානත් තානෙන තානෙන තාන තම්දෙනා

කවිය : ගම්හිරත් තාලෙට වාලග නටවමිනා
උන් යානත් සෝබන දාරණ සිතුමතිනා
දුන් දූමත් පැහැයෙන මේ ලෙස යස රුවිනා
දූන් කීමත් ආනන්ද වන්නම මේ ලෙසිනා

මේඝ වන්නම

මේඝ වන්නමේ ප්‍රස්තුතය වශයෙන් වැහි වලාකුළක් පාදක කරගෙන ඇත. වැස්සක් පටන් ගැනීමට පෙර ඇති වන පාරිසරික විපර්යාසයන් මෙහි අන්තර්ගත වී ඇත. ''නද දෙන කටොර ලෙසින් ද වාත සුළං සමඟින් ද'' විදුලි කෙටීම, හෙණහඬ, සුළඟ ආදි විවිධ අවස්ථාවන් මෙහි දී මතුකොට ඇත. මෙම අපූර් ව රචනාවට ගැළපෙන නාදමාලාවන් හා තාල සංයෝගයන් යොදා ඇත.

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතකු

තානම : තන තන තම්දන තාන - තනෙන තනම්දන තාන
නා තන තම්දන තාන - තන තනෙනා

කවිය : නද දෙන කටොර ලෙසින් ද - වාත සුළං ගොසයෙන් ද
ගුගුරන හෙණ හඬයෙන් ද - නද දෙමිනා
වලාහක සුරඟන නන්ද - චක්‍රායුධ ගැසූ මෙන් ද
අජට කුසට හිමි චන්ද - වාතය වන හෙයිනා

තකජෙං යන පදයෙන් ද - තෝරා ගත් මෙලෙසින් ද
දන පිනවන විලසින් ද - පද ඇඳිනා
මෙතිල නමින් පසසින් ද - පවතින සිතු විලසින් ද
වන්නම මේඝ නමින් ද - අස මගෙනා

අටකුරු ගාහක වන්නම

පද්‍ය රචන සාහිත්‍යයේ දී ආරම්භක අක්ෂරය එක් පේළියක අටවරක් යෙදීමේ න්‍යාය අටකුරු ලෙස හැඳින්වේ. නමුත් මෙම වන්නමේ දී එකී ලක්ෂණය ප්‍රදර්ශනය නොවූව ද ආරම්භක පද පේළි හතරෙහි මුල් වචනය හා අවසන් වචනයේ අග අක්ෂරය අට වාරයක් යෙදී ඇතිබව ප්‍රදර්ශනය වේ. එම ලක්ෂණය පදනම් කොටගෙන අටකුරු ගාහක වන්නම ලෙස නම් කර ඇතැයි අනුමාන කළ හැකි ය.

මාත්‍රා 4 (මහ තනි තිත) තාලය

දවුල් පදය : ජිං ජිං තත් කරතක තත්කිට ජිමිතකු

තානම : තන තම්ද නා තම්ද - නා තම්ද නා - ආ
තෙයි තම්ද නා තම්ද - නා තම්ද නා - ආ

කවිය : තියෙන්ඩ ලොව සැම තැන මතු පවතින ලෙසට ම
දකින්ඩ කිවි නළුවන් හට වඩමින් කර පෙම
අහන්ඩ සබ මැද වැඩ සිටි මහතුන් සැමට ම
කියන්ඩ සොඳ වද අටකුරු ගාහක වන්න ම

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය
දළුමුර පදය

මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනි තිත) තාලය

ආරම්භක පදය : දොං ගත ගුඳ ගත් දිත් තත් ගුහිති ගදිරිකිට ගුඳ ගත් දෑහිම්

1 පදය රිම් ගති ගත ගුඳ ගුඳ ගත් තං ගදිතකු දොං ගත ගුඳ
ගුඳ ගති ගත ගත ගුඳ ගත ගදිත ගතකු දොම්

නාග ලොවේ මෙර සයුරේ උපන් නේ
වේග නොයෙක් අණවිණ දුරු කරන් නේ
යාගමුල පටන් දළුමුර පුදන් නේ
නාග දෑහැටි සුබ දළුමුර වඩන් නේ

2 පදය : ගුංද දෙගත ගති ගත ගුඳ

තානම : ඩෙනාන ඩෙන ඩෙන ඩෙන ඩෙන් ඩෙනා ඩෙනා
නාඩෙන් ඩෙන ඩෙනා ඩෙන ඩෙන් ඩෙනා ඩෙනා

කවිය : ඉන්ඩ යහන් දෙම් සරසා මෙතැන් නේ
උන්නු විමානේ සලිත ව වරෙන් නේ
කන්ඩ කැමති පිදවිලි පුද ලබන් නේ
දුන්නු දළුමුරට පාලිය වරෙන් නේ

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය
දළුමුර පාලිය

මාත්‍රා 3 + 4 (මැදුම් මහ දෙතිත) තාලය

දවුල් පදය : කුඳත් තක්කිට තකට ජිමිතකු

කවිය

උපන්නේ දළුමුර නාගලොව නාරජුගේ විෂ ධූමයෙන්
ගෙනෙන්නේ පොත්කඩක අසුරා රැගෙන දළුමුර කුසුමයෙන්
මෙවන් දළුමුර යාග දක්වා සියලු රෝ දුක් දුරලමින්
හරින්නේ අද සියලු පිරිපත එමහ කෙළ නා රජු බෙලෙන්

(කෙටි කවි) මාත්‍රා 3 (මැදුම් තනිතිත) තාලය
දවුල් පදය : දොංත තකට

කවිය :

මින් තුන්ලොව සැම සතට පෙනේ සොඳ
රන් තෙල්ලෙන් අඳිමින් රුව සඳ මැද
ඉන්දමු තෙල්ලඳ දෙරණ වැටුණු සඳ
සුන්කර දෙරණත පලා ගියේ සොඳ

5.2 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි ගායනය

5.2.1 නමස්කාර ගායනය

නමස්කාරය යනු වැඳීම යි. සියලු ශාන්තිකර්මවල දී නමස්කාරය හා සම්බන්ධ වූ නමස්කාර භාවිත වේ. එහි දී තෙරුවන් හා දෙවියන් සම්බන්ධ නමස්කාර ගාථා, නමස්කාර සන්න, ශ්ලෝක ආදිය ද ගායනය කරති. බොහෝ සිංහල නැටුම් හා වාදනය ආරම්භ කිරීමට පෙර නමස්කාර නැටුම්, වැයුම්, ගැයුම් දක්නට ලැබේ. නමස්කාර ගාථාවල භාෂා ව්‍යවහාරයේ ඇත්තේ ව්‍යක්ත සංස්කෘත පාලි ව්‍යවහාරය නොව අව්‍යක්ත ස්වරූපයකි. මෙම ගායන සුබ ගණ පිහිටුවා රචිත ඒවා ය. සුබ කටයුතු ආරම්භයේ දී ත්‍රිවිධ රත්නයේ ආශීර්වාදයත් ආරක්ෂාවත් පතා ගායනය කෙරේ. දේශීය නර්තන සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්වයේ ම පොදු ව්‍යවහාරයන් පෙන්නුම් කරන මෙම ගායන විශේෂය ඒ ඒ සම්ප්‍රදායයට අනුගත ව ගායන ශෛලිවල ආවේණික ලක්ෂණ ද පෙන්නුම් කරයි. අදාළ සම්ප්‍රදායයේ වාද්‍ය භාණ්ඩවල ධ්වනි ගුණය මෙම විවිධත්වයට හේතු වී ඇත. නමස්කාර ගායනාවල නාදමාලාවේ රසය බොහෝ විට ශාන්ත බවක් ප්‍රකට කරයි.

මම සිරස මුනින්ද්‍රා බුද්ධ රාජා නමාමී
මම තිලක ලලාටේ ධම්ම රාජා නිරෝධං
මම සකල ශරීරේ සංඝරාජා ජොෂ්ඨං
මම ද තුනුරුවන්හී දැන් වදිමි අත් මුදුන් දී

මේරුං විරාජිත සමං විය බුද්ධ රාජං
ශ්‍රී දන්ත සාගර සමං - විය සංඝ රාජං
සත්කුළ පබ්බත සමං විය සංඝ රාජං
ශ්‍රී බුද්ධ, ධම්ම, ගුණ සංඝ වරං නමාමී

බ්‍රහ්මේන්ද්‍ර මාධි මකිලං භුවනේසු භූතං
මෝහන්ද කාර භජීතං භවභාර හාරං
ලෝකෝත්තමං සරණතං යදිදේව දේවං
ජිනේන්ද්‍ර සීහ පවරං සිරසා නමාමී

වරම් කවි

ශ්‍රේෂ්ඨත්වයට පත්වීම හා බලය, අවසරය ලබාදීම යන අදහස් මින් ගම්‍ය කෙරේ. ශාන්තිකර්ම යාග සාහිත්‍යයට අනුව, ''වරම්'' යනු ත්‍රිවිධ රත්නයෙන් හෝ දෙවියන්ගෙන් හෝ කිසියම් නිශ්චිත අවසරයක් පිහිටක් ලබා ගැනීම ය. උඩරට සම්ප්‍රදායයේ වරම් කවි ගායනවලින් දෙවියන්ගේ ගුණ, බල පරාක්‍රමයන් හා දෙවි දේවතාවුන්ගේ උපත් කතා සාහිත්‍යයන් පාදක කොට ගනිමින් රචිත බවක් විද්‍යමාන වේ. වරම් කවි ගායනය කරමින් නැටීම වර්තමානයේ ව්‍යාවහාරික නර්තන අවස්ථාවකි. පෙරහැරවල දී වෙස් නර්තන ශිල්පීන් වරම් කවි ගායනයට හුරු වී ඇති අතර කළ එළි බැසීම් වැනි අවස්ථාවල වරම් කවි නැටීම නමින් නර්තනාංගයක් ජනප්‍රිය වී පවතී.

බෙර පදය - දෝං ජිං ජිං තකට දොම්තක

ඇත සිට පෙරුමන් පුරාගෙන

මෙතේ මුනි බුදු බව පතාගෙන

නාථදේව සුරිඳේ ඔබෙන් මට

අවසර ලැබෙනු අනේ ....

රූපයක් ඇති මුහුණු සයකින්
අත් දොළසකින් බබළවා ගෙන
කන්ද කදිර සුරිඳේ ඔබෙන් මට
අවසර ලැබෙනු අනේ ....

සූවිසි විවරණ කවි

ගෞතම බුදු රජාණන් වහන්සේ බුදු වීමට පෙර සුමේධ තවුස් ව ලත් විවරණයේ පටන්, විවරණ විසිහතර කවියෙන් කියා ඒ අනුහසින් සෙත් පැතීම සූවිසි විවරණයේ දී සිදු කෙරේ. උඩරට නැටුමේ දී මෙනමින් විශේෂ ගායන සහිත නර්තනයක් විහාර ආශ්‍රිත ව ගොඩනැඟී ඇත. එහි දී ඒ ඒ විවරණයට අයත් පුවත් ගයමින් පන්තේරු නැටුම් ඉදිරිපත් කෙරේ. (දිසානායක, 2001, 1311)

දීර ගුණැති දීපංකර මුනි බුදු වෙමිනේ
නැර පුලිල බෝධිය මුනිඳුට පැනනැඟුණේ
සාර ලක්‍ෂයක් රහතුන් පිරිවර එතැනේ
සාර ලක්‍ෂයක් ආයුෂ අවුරුදු ගණනේ

කවියෙන් කීවත් මුනිගුණ වරුණා
දෙසවන් යොමුකොට අසනු ය මෙබණා
මුනි වදහළ බණ සතහට කරුණා
මෙවදන් අසනුය යයි මතු නිවනා

කඩතුරා කවි

දේශීය ශාන්තිකර්මවල දී දක්නට ඇති විශේෂ අවස්ථාවක් කඩතුරා හැරීම නමින් හැඳින්වේ. ''කඩතුරා හරිනවා'' යනුවෙන් ද නම් කර තිබෙන මෙම චාරිත්‍රයේ දී මන්ත්‍ර භාවිතයෙන් යාගයට යකුන්ට/දෙවියන්ට/ග්‍රහයන්ට ආරාධනා කොට දොළ පිදවිලි කැප කර දීමට ප්‍රථම කඩතුරාව නමින් එල්ලා ඇති පිරුවටය ඉවත් කළ යුතු යැයි යකැදුරෝ අදහති. (දිසානායක, 2001: 270) බලි ශාන්තිකර්මයේ දී ආතුරයාත් බලි මැස්සත් අතර තිබෙන සීමාවෙහි ආතුරයාට කිට්ටු ව සිටි පුද්ගලයන් දෙදෙනෙකු විසින් දෙකොනින් අල්ලා සිටින තිරය කඩතුරාව නම් වේ. මේ සඳහා භාවිත කරන්නේ යාර තුන හතරක සුදු රෙදි කඩකි. ආතුරයාට බලිය පෙනීම අවහිර කරන්නේ මේ රෙදි කඩිනි. මෙම තිරය ඉවත් කිරීමට ප්‍රථම ගයනු ලබන කවි ගායන විශේෂය කඩතුරා කවි නමින් හඳුන්වයි. කඩතිරය හැරීමට සූවිසි බුදු වරුන්ගේ අනුහස හා අටමස්ථානවල බලය, සොළොස්මස්ථානවල බල පරාක්‍රමය අනුහස අවැසි බව මෙම කවිවලින් විස්තර කෙරේ. දේශීය ශාන්තිකර්ම සම්ප්‍රදාය ත්‍රිත්ත්වයේ ම දක්නට ලැබෙන මෙම කවි විශේෂ සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතා ලක්ෂණ අනුව ගොඩ නැඟී ඇති අතර නාද මාලාවන් මඟින් ද සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතාව ප්‍රකට වේ.

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

සිහින් සිනිඳු සළුව පැලඳ විත් උන් මරගන
වහන්ස නුඹ අප අතහැර මන්ද මහණ උණ
අහංකාර ඒ මරගන දුටුවයි බුදු ගුණ
මිහින්තලා ධාතු බෙලෙන් කඩතිර හරිමින

ඈත එපිට දීපංකර මුනි විවරණ ගන්නේ
මෑත කපේ දී මතු බුදු වෙ මැ යි සිතා ගන්නේ
භූත පිසස් යක්ෂරෝග භය දුක් දුර ලන්නේ
ජේතවනාරාමෙ බෙලෙන් කඩතිර හරිමින්නේ

පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායය

පවන් මේඝ වැසි වලහක දෙවියෝ සිටගෙන
නිවන් පතා සැම දෙවියෝ සිටිති අසා බණ
මෙවන් මෙභාතිය රජුගේ රන් දොර ඇරදුන
රුවන්වැලිය ධාතු බෙලෙන් කඩතිර හරිමින

දෝත පාපු සොත්ථිය නම් බමුණා සසොබන
කෝප නොවී කුසතණ ගෙන බෝමැඩ සරසන
දීපා බල තුදුස්රියන් ඒ වජ්‍රාසන
ථූපාරාම ධාතු බෙලෙන් කඩතිර හරිමින

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායය (ජිංකිට තත් තත් කිටිතක)

ආලවඩන ගන්ද කුටියෙ මුනි වැඩ සිටගෙන
නීලවර්ණ පාත්තරා ධාතුව අරගෙන
වෙලාව බලමින් රජගහ නුවරට වඩිමින
සේල චෛත්‍යා බලයෙන් කඩතිර හරිමින

සැටදාහක් රජ දරුවෝ ඇවිදින් සිටිමින
නීලවර්ණ පාත්තරා ධාතුව අරගෙන
වෙලාව බලමින් රජගහනුවරට වඩිමින
සේල චෛත්‍යා බලයෙන් කඩතිර හරිමින

කිරි ඉතිරවීමේ කවි (සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයේ කිරි මඩුව)

කිරිමඩු ශාන්තිකර්මයේ පුද ලබන මංගර දෙවියන්ගේ උපත් කතාවේ එන මියගිය මීමාගේ අවයව එක්කොට කිරි මැස්සක් තනා කිරි උතුරවා එම කිරි මිය ගිය පිරිසට ඉසීමෙන් නැවත පණ ඉපැදවූ කතාව මෙම කවිවලින් සංකේතවත් කරයි. කිරි ඉතිරවීමට අවශ්‍ය සහල් හා කහ ආතුරයා අතින් ම ලබා ගැනීම සාම්ප්‍රදායික ව පැවත එන චාරිත්‍රය යි. කිරි උතුරුවා ඉසීමේ දී එම කිරි කපු මහතාගේ අතින් ම හිසේ තවරා ගැනීමත් පඬුරු දැමීමත් විශේෂ අවස්ථාවක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. මෙහි දී ගැයෙන කවි කිරි ඉතිරවීමේ කවි ලෙස හැඳින් වේ. (කෝට්ටගොඩ, 1995, 81)

බෙර පදය ජිං ගතා කුඳ

බෝතොට මඩුවක් බිම පේ කරතී
දෙවියන් යැදලා අවසර ගනිතී
වරම් ලබා අවසර ඉල්ලා ගතී
කිරි උතුරන්නට මාන බලා යතී

අං දෙක වග පොලු දෙකට යි ගන්නේ
උගුරු දණ්ඩ ගිනි පිඹින්න ගන්නේ
ඉහ මොළ කිරිවලට යි අරගන්නේ
මේ ලෙස කිරි උතුරන්නට පැවැත්තේ

5.3 ගැමි ගී ගායනය

බඹර කැපීමේ කවි

මී මැස්සන් මෙන් ම බඹරු ආහාර ලෙස පැණි රැස් කර තබා ගැනීමට ගස්වල අතු, ගල් (දිරා ගිය ලී කැබලි) ආදියෙහි වද බඳිති. ලෝකයේ ඇති මිහිරිතම පැණි බඹර වදවලින් ගැනීමට මිනිසා මෙන් ම වලහා ද පුරුදු ව සිටියි. විශාල පර්වත මෙන් ම අසීරු තැන්වල බඳින මෙම වදවල පැණි කැඩීම සඳහා මිනිසුන් යන්නේ වැලක එල්ලී ජීවිතය අවදානම් තත්ත්වයක තබා ගෙන ය. එම රැහැන් අල්ලා ගන්නට තම විශ්වාසවන්තයා ලෙස යොදාගන්නේ ද ඇවැස්ස මස්සිනා ය. එම වැලේ එල්ලී සිටිය දී පහළ බලන ඔහු අවට පරිසරයේ චමත්කාර බව දකින අතර ඒ පරිසරයේ ඇති චමත්කාර බව හා නිසංසල බව වර්ණනා කරමින් බඹර කැපුම් ගී නිර්මාණය කර ඇත. බඹර කැපීමේ විපාක පිළිබඳ ව ද මෙම කවිවලින් කියැවේ.

අම්මපල්ල බඹරුන් අත වරද නැති
කැලේ තිබෙන මල් කාලා උන් රැකෙති
අනුන් කරන ගොවිපළකට හානි නැති
බඹර කපන අය නරකාදියේ යති

බැද්ද වටට සුදු මොර මල් පිපීලා
සද්ද කර බඹරු ඒ මඟ කියාලා
ඉටිත් පැණිත් ලොව සැමට ම බෙදාලා
යන්නෙම් බඹරු දුක් මැසිවිලි තියාලා

පාරු කවි

එදා මඟීන් මෙන් ම භාණ්ඩ ප්‍රවාහණය සඳහා ද පාරුව යොදා ගැනිණි. ගඟ දෙගොඩ මඟීන් එහා මෙහා ගෙන යාම සඳහා ගඟේ ඉහළ සිට පහළටත් පහළ සිට ඉහළටත් සැතපුම් ගණනක් දුරට පාරුව ගමන් කරවීම මිනිස් දෑතේ බලයෙන් සිදු විය. වරු ගණන්, දින ගණන් පාරු පදින අවස්ථාවල දී ඔවුන් අතින් කවියක් ගායනය වීම නිතැතින් ම සිදුවිය. පාරු පැදීම ඉතාමත් වෙහෙසට පත් වන කාර්යයකි. තම කාන්සිය මහන්සිය නිවා ගැනීම සඳහා පාරු කවි ගායනය කළහ.

ඔන්න මලේ ඔය නාමල නෙළා වරෙන්
අත්ත බිඳෙයි පය බුරුලෙන් තබා වරෙන්
කැලණි ගඟේ ඔරු යනවා බලා වරෙන්
සාදුකාර දී ඔරුවක නැඟී වරෙන්

සූරිය උදා වන තුරු පිනි බෑවිල්ල
පාරුව පදින තුරු සයුරේ සෙලවිල්ල
මාරුව බල බලා සිත යට කැරකිල්ල
කාරිය කෙරෙන තුරු කාගෙත් රැවටිල්ල

කරත්ත කවි

තම ජීවිත වෘත්තිය ලෙස වෙළෙඳාම් කරන අයට ඒ සඳහා දුර බැහැර ප්‍රදේශවලට යාමට සිදු වේ. අතීතයේ වෙළෙඳාම සඳහා ද යොදා ගැනුණේ ගැල් ය. වෙළෙන්දෝ ගැල්වල බඩු පටවාගෙන දුර බැහැර ප්‍රදේශවල වෙළෙඳාමේ යති. රෑ දාවල් නොතකා යන මේ ගමනේ අසීරු බව කියා නිම කළ නොහැකි ය. ගොනාටත්, තමාටත් වෙහෙස දැනුණු විට එය නිවා ගැනීමට කවි ගායනය කිරීම ගැල්කරුගේ සිරිත විය.

එගොඩ ගොඩේ නා කණුවේ බැන්ද ගොනා
මෙගොඩ ගොඩේ සපු කණුවේ බැන්ද ගොනා
දෙගොඩ තළා යන වතුරට පැන්න ගොනා
අනේ මගේ රන්මුතු වල්ලියා ගොනා

තණ්ඩලේ දෙන්න දෙපොළේ දක්කනවා
කටු කැලේ ගාලේ නොලිහා වදදෙනවා
හපුතලේ කන්ද දැකලා බඩ දනවා
පවු කළ ගොනෝ ඇදපන් හපුතල් යනවා

6 පරිච්ඡේදය

6.0 ශ්‍රී ලාංකේය නර්තන කලාව හා සබැඳි ඓතිහාසික හා සංස්කෘතික පසුබිම අධ්‍යයනය කරමින් ජාතික උරුම රැක ගැනීම.

6.1 දේශීය නර්තන කලාවේ ඓතිහාසික තොරතුරු

දේශීය නර්තන කලාවේ ඓතිහාසික තොරතුරු අධ්‍යයනය කළ හැක්කේ විවිධ මූලාශ්‍රය ඇසුරිනි. මෙම මූලාශ්‍රයවල අන්තර්ගතයෙහි නර්තන කලාව පිළිබඳ තොරතුරු ගොනු වී ඇත. ඒ අනුව සාහිත්‍ය මූලාශ්‍ර යටතේ වංශ කථා, සාහිත්‍ය කෘති දේශාටන වාර්තා, විදේශිකයන්ගේ වාර්තා හා සන්දේශ කාව්‍ය උදාහරණ වේ. පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රය යටතේ රූකම්, මූර්ති, ටැම්ලිපි, ලෙන්ලිපි, සෙල්ලිපි ආදිය උදාහරණ වේ. මේවායේ අන්තර්ගත සාධක ඇසුරෙන් නර්තන කලාවේ පැවති තත්ත්වය අනාවරණය කර ගත හැකි වේ.

ගම්පොළ යුගය

ගම්පොළ යුගයේ (ක්‍රි.ව. 1371 - 1378) ඉදි කරන ලද ඇම්බැක්ක දේවාලයය තත් කාලීන නර්තන කලාව සම්බන්ධයෙන් තොරතුරු සපයාගත හැකි පුරා විද්‍යාත්මක සාධකයකි. එම දේවාලයයේ උළුවස්සට වම් පසින් ඉහළ ඇති ලී බාල්කයෙහි කැටයම් කර ඇති ලී කෙළි නර්තන දක්වන කැටයම එකල නර්තයේ ස්වභාවය විමසීමට මූලාශ්‍රය කොට ගත හැකි ය. ඒ අනුව ලී කෙළි ගැමි නැටුම ගම්පොළ යුගය තෙක් පැරණි වූ කලාත්මක රංගාවස්ථාවකින් යුත් පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය වූ නර්තන අංගයක් ලෙස පැවති බව පෙනී යයි.

එම දේවාලයේම ලී කණුවල ඇති සිව්රැස් (හතරැස්) පනේලයක නළඟන රුවක් දන්නට ලැබේ. මෙහි දක්වෙන නර්තන විලාසය දකුණු ඉන්දීය ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරයි. මණ්ඩියට සිටින ඉරියව්වෙහි එක් පාදයක් පූර්ණව ද අනෙක් පාදයෙහි විලුඹ ද තබා ඇත. වම් අත දණහිස මත ද දකුණු අතින් හම්සපක්ෂ මුද්‍රාව ද දක්වා සිටිති. මේ දෙස බලන කළ භාරතීය ආභාසය එකල නර්තන ක්ෂේත්‍රය තුළ දක්නට තිබූ බව පැහැදිලි ය.

IV වන බුවනෙකබා රජ සමයේ ඉදි කරන ලද ගඩලාදෙණිය විහාරයේ පාදමේ දක්වෙන රූකම්හි (ගලින් නෙළන ලද) ඇති නටන, වයන, ඉරියවු නිරූපණය කරන නර්තනයන්ගේ විලාස හා එහි වාදකයන් අත නළාව, උඩැක්කිය, රබාන සහ තාලම්පට වැනි භාණ්ඩ දක්වෙන රූපාවලිය තවත් වැදගත් තොරතුරු හෙළි කරන පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රයයක් ලෙස සැලකිය හැකි ය.

තව ද මෙම යුගයට අයත් යැයි සැලකෙන ගාලු දිස්ත්‍රික්කයෙහි බෙන්තොට අසල ගලපාත ගලතුරු මුල රජමහ විහාරයේ ගල් උළුවස්සෙහි කැටයම් කර ඇති බෙරවාදන රූප, හොරණෑ පිඹින ස්ත්‍රී රූප හා නාට්‍යාංගනාවන්ගේ රූප මඟින් ද තද් යුගයේ නර්තන කලාවේ පැවති තත්ත්වය විවරණය වේ.

ලිඛිත මූලාශ්‍රයයන්හි ඇති තොරතුරු පිළිබඳ විමසීමේ දී ප්‍රථම සිංහල සන්දේශ කාව්‍ය ලෙස මෙකල රචනා වූ තිසර සන්දේශයේ දක්වෙන රාජ සභාවේ නෘත්‍ය ගීත වාදක වර්ණනා, කරන නළඟන රැඟුම් දක්වෙන කවිවලින් තත් කාලීන ව පැවති නර්තනාංග සහ වාද්‍ය භාණ්ඩ පිළිබඳ ව මෙසේ දක්වේ.

තහලම් කල බෙර තම්මැට පටතන්තිරි ඩමරු
තඹමේටක බෙර බොම්බිලි වීණා මිණි රැසිරු
බෙර මද්දල කහලම් රසු නිගලම් බැඳ සොඳුරු
මෙසියල් මග ගිගුමින් පළ කෙරෙමින් සිඳු අයුරු

ඉහත කවියෙහි අන්තර්ගත වාද්‍ය භාණ්ඩ දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක සංගීතයට වඩාත් සමීප බව විද්‍යමාන වේ.

ගම්පොළ යුගයේ අග භාගයේ ලියැවුණු මයූර සන්දේශයේ දෙවුන්දර උපුල්වන් දේවාලයයේ කෙරුණු නර්තන පිළිබඳ එක් එක් කවියෙහි වර්ණනා කර ඇත.

රළලා උපුලා ලෙළුම තුලායා - නෙත ලා බැම ලා බමවාලායා
රඟලා එකලා බැලුම නිලායා - නෙතැලා සිතැලා ඇඳබැඳලායා

මෙම කවියෙන් තාල සහ රිද්ම අනුව නර්තනය සිදුවන අයුරු චිත්ත රූප ධ්වනිත කරවයි.

ක්‍රි. ව. 1350 දී පමණ ලංකාවට පැමිණි ඉබන් බතුතාගේ වාර්තාවෙහි දෙවුන්දර උපුල්වන් දේවාලයයේ මිනිස් උසට නිමැවූ ගන රන් දේව ප්‍රතිමාව ඉදිරිපිට හින්දු බාලිකාවන් පන්සියයක් පමණ මුළු රැයක් තිස්සෙ ගී ගයා නැටූ බව සඳහන් වේ. මෙකී දේවාල නර්තන ක්‍රමය නිසැක ව ම ඉන්දියානු ආභාසයෙන් ලත් දේවදාසි නර්තන ක්‍රමයෙන් ආදේශ වූ අංගයක් බව අනුමාන කළ හැකි ය.

කෝට්ටේ යුගය

සිංහල සාහිත්‍යයේ ස්වර්ණමය යුගය වශයෙන් සලකන කෝට්ටේ යුගය ද නර්තන ඉතිහාසය පිළිබඳ ව ඉතා වැදගත් ය. ක්‍රි. ව. 1412 - 1467 කාලයේ රජ කළ 6 වන පැරකුම්බා රජුගේ රෝ දුක් සහ සතුරු කරදර දුරු කරලීමට කොහොඹා කංකාරි ශාන්තිකර්මය පැවැත් වූ බව කුවේණි අස්නෙහි ලියැවී ඇත. එමඟින් කෝට්ටේ යුගය වන විට මෙම ශාන්තිකර්මය රාජ්‍ය අවශ්‍යතාවන් සඳහා උසස් මට්ටමකින් පිළිගෙන තිබූ බවත් ජනතාව අතර ව්‍යාප්ත ව පැවති ශාන්තිකර්මයක් බවත් පැහැදිලි ය.

1457 කාලයේ දී වීදාගම මෛත්‍රී හිමියන් විසින් බෞද්ධ මුහුණුවරකින් යුතු ව දේශීය බලි ශාන්තිකර්මය මෙරට ප්‍රචලිත කිරීමේ පසුබිම ගොඩනගන ලදී. මෙම අවස්ථා දේශීය නර්තන ඉතිහාසයේ වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

තව ද තොටගමුවේ විජයබා පිරිවෙන, කැරගල පද්මාවති පිරිවෙන වැනි පිරිවෙන් අධ්‍යාපන ආයතනවල නර්තනය විෂයයක් වශයෙන් පැවතීමෙන් පෙනී යන්නේ කෝට්ටේ යුගයේ දී පිළිගත් විෂයයක් ලෙස නර්තන කලාව පැවති බව ය.

සිංහල ප්‍රශස්ති කාව්‍යයක් ලෙස පිළිගැනෙන ''පැරකුම්බා සිරිත'' රචනා වී ඇත්තේ ද කෝට්ටේ හතර වන පරාක්‍රමබාහු රජතුමා වෙනුවෙනි. කෝට්ටේ යුගය නර්තන ඉතිහාසයේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස සලකනුයේ මෙවැනි හේතු මූලික කොටගෙන ය.

කෑගලු දිස්ත්‍රික්කයේ අම්බුලුගල හා බෙන්තර ගලතුරුමුල විහාර කැටයම් සහිත උළුවස්සේ ඇති නළඟන රුව මීට පෙර පැවති යුගයන්හි තිබූ රූකම්වලට වඩා වෙනස් ය. මේ අනුව භාරතීය ආභාසය ලබමින් තිබූ නර්තන කලාව කෝට්ටේ යුගයේ දී වෙනස් මඟක් ගත් බව පෙනේ.

තව ද කෝට්ටේ ධර්මපාල කුමරු බෞතීස්ම කිරීම සඳහා පුර්තුගාලයේ ලිස්බන් නුවරට යැවූ ඇත්දත් මංජුසාවේ අලංකාර වස්ත්‍රාභරණයෙන් සැරසුණු නිළි රූප දෙකක් ඇත. සී. ද. එස් කුලතිලක දක්වන්නේ එය පොල්මල් ශාන්ති නැටුම බව යි.

පරෙවි, කෝකිල, හංස, සැළලිහිණි, සැවුල් ආදී සන්දේශ හා ගුත්තිල කාව්‍ය යන සාහිත්‍යය මූලාශ්‍රයයන්හි ඇතුළත් සාධක මඟින් තත් යුගයේ නර්තන කලාව පැවති තත්ත්වය මැනවින් දක්වා ඇත.

ලෙලවන දිගුනෙත නිලුපුල සේයා
ලෙල පවනින් රන් ලියවිලි සේයා
නළඟන රඟනා දැක නොල සේයා
නළලත නුවනග රඟ සැලසේයා (පරෙවි සන්දේශය)

ලෙලදුන් නව තඹ පලුවන් පාදේ
තබමින් නොවරද මද්දල නාදේ
ගයමින් පානා ගීතෙන් කී දේ
අඟනන් රඟ දුටුවන් සිත පෑදේ (පරෙවි සංදේශය)

අදිමින් සුදුපට සළු ගෙල සඳුනෙත් තුනු තවරා
සරමින් උරමුතු හරතිර එලිගිය මුල් සපුරා
සොබමින් යුග සරනත නුපුර රැව්දී ඉඳුරා
බසිමින් සබ මැද රඟ දෙති කියමින් ගී මියුරා
(කෝකිල සන්දේශය)

බරත සතර පෙර ඉසිවර කී ලෙසට
දෙනෙත යුගත දෙපසෙහි පමණ සරිකොට
සමත තාල මද්දල ගීයට එක්කොට
දිමුත නළඹ රඟදෙති දිය නල ලෙසට
(සැවුල් සන්දේශය)

විදෙන ලෙලෙන නරු බර පුළුලුකුල රැදී
හෙළන නගන අත නුවනග බැළුම් දිදී
රුවින දිලෙන අබරණ කැලුම ගත යෙදී
සැලෙන පහන් සිළුවැනි රඟන ලිය සැදී
(සැළලිහිණි සන්දේශය)

ලකල පුළුලුකුල බඳ මිනි මෙවුල්ලා
සමග රන් සළඹ රැව්දී වෙවුල්ලා
වයන පදට තබමින් පද කමල්ලා
රඟන ලඳුන් බල රූ සිරි සියල්ලා
(සැළලිහිණි සන්දේශය)

රූ රසේ අඳිනා ලෙසේ අත් ලෙල දිදී විදුලිය පබා
රන් රසේ එක්වන ලෙසේ වෙන නා ද නූ පා තබ තබා
කම් පසේ දෙන සර ලෙසේ දෙස බල බලා නෙතගින් සබා
මම් කෙසේ පවසම් එසේ වර සුර ලඳුන් දුන් රඟ සොබා
(ගුත්තිල කාව්‍යය)

උක්ත කාව්‍යයන්හි අන්තර්ගත ලක්ෂණ පිළිබඳ විමසිලිමත් වූ විට එකල කාන්තාවන් නර්තනයෙහි බහුල ව යෙදුණු බවත්, විවිධ අලංකාර රංග වස්ත්‍රාභරණ පැළඳි බවත් පැහැදිලි ය. භාරතීය වාද්‍ය භාණ්ඩ මෙන්ම තාල පිළිබඳ අවබෝධයක් සහිත ව නර්තනයෙහි යෙදුණු ආකාරය කාව්‍ය අන්තර්ගතයෙන් අවබෝධ වේ. මෙකල භාරතීය ආභාසය ඇතිව ඉතා උසස් මට්ටමින් නර්තන කලා ක්ෂේත්‍රය වර්ධනය වී තිබී ඇති බවට උක්ත කවි සාක්ෂි දරයි.

මහනුවර යුගය

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයේ විකාශය පිළිබඳ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස සලකන්නේ මහනුවර යුගය යි. මෙම වකවනුවෙහි ඇති වූ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය නර්තන කලාවෙහි ප්‍රගමනයට හේතු විය. විශේෂයෙන් මහනුවර වාර්ෂික ඇසළ පෙරහැර නර්තන වාදන ආදියෙන් සමලංකෘත වූ දර්ශනීය සංස්කෘතික අංගයක් වූ බවත්, එහි ස්ත්‍රී නර්තනවලට හා ගැමි නැටුම්වලට විශේෂ ස්ථානයක් හිමි වූ බවත් විදේශකයින්ගේ හා දේශ සංචාරකයන්ගේ වාර්තාවනට අනුව පැහැදිලි වේ. මහනුවර යුගයේ දී ලංකාව පැමිණි ස්පිල් බර්ජන් විසින් ලියන ලද 'විදේශීන් දුටු පුරාණ ලංකාව' නම් කෘතියෙහි ''මහනුවර පෙරහැරේ රූමත් තරුණියෝ ලස්සනට නටත්. ඔවුන්ගෙ උඩුකය නග්න වූ අතර යටිකය විසිතුරු ලෙස වැඩ දැමු දුහුල් වස්ත්‍රයෙන් සරසා තිබිණි.'' යනුවෙන් දක්වා ඇත.

දෙවන රාජසිංහ රජු කළ ලංකාවේ ජීවත් වූ (විදේශික සිරකරුවකු වූ) රොබට් නොක්ස්ගේ 'එදා හෙළදිව' නම් කෘතියෙහි විහාර දේවාලවල තේවාව සඳහා නියම වූ කුලවලින් පැමිණි කළගෙඩි සෙල්ලමේ යෙදෙන නළඟනෝ වෙති.

''ස්ත්‍රීන් හට නියම වූ විවිධ ක්‍රීඩා කරමින් තුන්දෙනා බැගින් අතිනත ගෙන රඟන ස්ත්‍රීහු වෙති.''

උක්ත සාධක සමග කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ රජුගේ කාලයේ දී සතර දේවාල පෙරහැර නුවර ඇසළ පෙරහැරට සම්බන්ධ වි ඇති අතර එක් එක් දේවාලවලට සම්බන්ධ විශේෂ නර්තන කණ්ඩායම් තම රාජකාරියෙහි යෙදී ඇත.

මහනුවර යුගයේ නර්තන කලාව සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වන රාජ්‍ය පාලකයෙකු වශයෙන් ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම

නරේන්ද්‍රසිංහ රජතුමා හැඳින්විය හැකි ය. දකුණු ඉන්දියාවේ මදුරාපුර නායක්කර් වංශික කුමරියක් සරණපාවා ගත් කලාකාමී විනෝදකාමී රජක වූ මෙතුමාගෙ කාලයේ දී නර්තන කලාවට පූර්ණ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය ලැබී ඇත.

මෙම යුගයේදී ලියවුණු සිහබා අස්න කෘතියෙහි ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජුගේ දෝෂ විපත් දුරු කිරීමට මෙන්ම යසස් තෙද උසස් කර ගැනීමට කොහොඹාකංකාරි ශාන්තිකර්මය පැවැත්වූ බව සඳහන් වේ.

1816 ලංකාව පැමිණි ජෝන් ඩේවි ගේ කෘතියෙහි රජවාසල සම්බන්ධ පැවති ආයතන 5ක් පිළිබඳ සඳහන් කර ඇති අතර ඒවා භාරව කටයුතු කිරීමට මුහන්දිරම් කෙනෙකු පත්කර ඇත.

1. කවිකාර ඉලංගම - කවිකාර මඩුවේ මුහන්දිරම්
2. නැටුම් ඉලංගම
3. වාහල ඉලංගම
4. තඹුරු පුරප්පෙට්ටුකාර ඉලංගම
5. සිංගාරක්කාර ඉලංගම

මෙම කවිකාර මඩුව ගායනය වාදනය හා සංගීතය සඳහා සුවිශේෂ ස්ථානයක් විය. එබැවින් මෙම ගායන කණ්ඩායම් භාරව කවිකාර මඩුවේ මුහන්දිරම් වරයා යටතේ පාලනය විය. ශ්‍රී වීරපරාක්‍රම නරේන්ද්‍රසිංහ රජු සමයේ අධිකාරකම හා ගණිතාලංකාර බමුණු පඬිවරයා වැනි අය කවිකාර මඩුවේ ගායනය සඳහා වන්නම් රචනා කළ බව කියවේ. ප්‍රශස්ති කාව්‍ය රචනාවක් සිදු වී ඇත්තේ ද මහනුවර යුගයේ දී ය. රජුගේ ගුණ වර්ණනා කිරීමට රචනා වී ඇති කාව්‍ය අතර ශ්‍රී නාමය, පවන, රාජසිංහ විරුදාවලිය ඉන් කිහිපයකි. ගායනය සඳහා නිර්මිත වූ මෙම කවි පසුව නර්තනය සඳහා යොදාගන්නා ලදි.

කීර්ති ශ්‍රී රාජසිංහ කාලයේ දී ඇසළ පෙරහැර විධිමත් ආකාරයෙන් සංවිධානය කරන ලද අතර දළදා මාලිගයට මෙන්ම දේවාල සම්බන්ධව ද නර්තන හා වාදන කණ්ඩායම් සිටි අතර ඔවුන්ගේ යැපීම් සඳහා මාලිගාව හා දේවාල සතු ඉඩකඩම් භුක්ති විඳීමේ අයිතිය ලබා දී තිබුණි.

එකල සම්මත සමාජ ක්‍රමය යටතේ කලාව දියුණු වී ඇති අතර රදල ප්‍රභුවරුන් උසස් යැයි සම්මත රාජ මාලිගාවට සම්බන්ධ වූ උඩරට නිලමේවරුන් තම වලව්වල උත්සව අවස්ථා සඳහා යොදා ගැනීමට පෞද්ගලික නර්තන කණ්ඩායම් පවත්වාගෙන ගොස් ඇත. එකල ජන සමාජය අතර නර්තන කලාව වඩාත් ජනප්‍රිය අංගයක් ව තිබූ බව ඒ අනුව සනාථ වේ.

කොළඹ යුගය (අද්‍යතනය තෙක්)

අද්‍යතන යුගය ලෙස මෙහි දී සාකච්ඡා කරනු ලබන කාලපරිච්ඡේදය 20 වන සියවසේ ආරම්භයේ සිට අද දක්වා කාලවකවානුවට අයත් වෙයි. වර්ෂ 1918 දී නුගවෙල මග දිසාව විසින් සාම්ප්‍රදායික උඩරට වෙස් නැටුම මහනුවර දළදා පෙරහැරට එක් කිරීම මෙම යුගයේ සිදු වූ සුවිශේෂ සිද්ධියක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. කොහොඹා යක් කංකාරි ශාන්තිකර්මයට පමණක් සීමා වී පැවතුණ වෙස් ඇඳුම් කට්ටලයෙන් සැරසී කරනු ලබන උඩරට නර්තනාංග පෙරහැරට එක් කිරීම වූ කලි උඩරට නර්තනය විනෝදාර්ථ මාර්ගයක් බවට පරිවර්තනය වීමේ ප්‍රවණතාවකි.

දේශීය නර්තන කලාවෙහි අද්‍යතන ප්‍රබෝධයට මුල පිරෙන්නේ 1934 වර්ෂයේ මැයි මස 13 දින සිදු වූ මහා කවි රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමාගේ ශ්‍රී ලංකා සංචාරය සමඟිනි. එතුමා සමග පැමිණි නළු නිළි කණ්ඩායම විසින් රීගල් ශාලාවේ දී ''ශාප්මෝචන්'' නෘත්‍ය නාටකය ප්‍රදර්ශනය කරන ලදි. මෙමගින් ඇති වූ කලා ප්‍රබෝධය ශ්‍රී ලාංකේය කලාකරුවනට මහත් බලපෑමක් ඇති කරන්නට තරම් සමත් විය.

මෙහි ප්‍රතිඵලය වුයේ චිත්‍රසේන, පණිභාරත, ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල, ඩබ්ලිව්. බී. මකුලොළුව, ගංගානාථ, ශේෂා පලිහක්කාර, නිමල් වෙල්ගම ආදි තරුණ පිරිස් ඉන්දියාවට ගොස් නර්තන කලාව ඉගෙන ගැනීමේ නව ප්‍රවණතා ඇතිවී ම යි.

දේශීය ප්‍රභු පැලැන්තියේ කාන්තාවන් ද නර්තනය ඉගෙනුමත් ප්‍රසිද්ධ නර්තන සන්දර්ශනවලට සහභාගිවීමත් මෙම යුගයේ ඇති වූ තවත් සුවිශේෂ සිදුවීමකි. දේශීය කාන්තා නර්තනයේ එක් පුරෝගාමී

මෙහෙවරක් ආරම්භ වන්නේ කලාගුරු ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මැතිඳුගේ බිරිය වූ චන්ද්‍රලේඛා මහත්මිය සහ මේරියම් පීරිස් මහත්මිය නර්තන කලාවට ප්‍රවිෂ්ට වීමත් සමගිනි. චන්ද්‍රලේඛා මහත්මිය ප්‍රථම වරට වෙස් බැඳි කාන්තාවක ලෙස නර්තන ඉතිහාසයේ වාර්තා ගත වී ඇත. එතුමියගේ බෙරවාදන ශිල්පියා ලෙස කටයුතු කර ඇත්තේ ආචාර්ය එස්. පණීභාරත ය. විශේෂයෙන් චන්ද්‍රලේඛා පෙරේරා මැතිනිය භාරතයට ගොස් ශ්‍රී ලාංකේය කාන්තා නර්තනය භාරතයේ ද ප්‍රදර්ශනය කර කාන්තා අභිවෘද්ධිය ඇති කරලීමට සමත් වීමෙන් කාන්තා පක්ෂයට නර්තන කලාව හැදෑරීමට අවශ්‍ය පසුබිම සකස් කර දීමට පුරෝගාමී වූවා ය.

නර්තනයේ ආධ්‍යාපනික ප්‍රවේශය පිළිබඳ විමසීමේ දී 1936 දී විල්මට් ඒ. පෙරේරා මැතිඳුන්ගේ කැපවීමෙන් බිහි කළ ප්‍රථම විධිමත් ආයතනය හොරණ ශ්‍රීපාලිය යි. මෙය නර්තන කලාවේ සාම්ප්‍රදායික අරමුණු සහ එහි ප්‍රබලතා සීමාවන් වෙනස් කිරීම කෙරෙහි බලපෑ තීරණාත්මක ආයතනයක් විය.

1936 වර්ෂයේ දී සිදු වූ තවත් සුවිශේෂ සිදුවීමක් ලෙස ගාන්ධර්ව විභාගය හැඳින්විය හැකි ය. එවකට අධ්‍යාපන අධ්‍යක්‍ෂවරයකු වූ එස්. එල්. බී. කපුකොටුව මහතාගේ ප්‍රධානත්වයෙන් ලංකා ගාන්ධර්ව සභාව පිහිටුවා නැටුම් විභාග ආරම්භ කර ඇත. 1966 වර්ෂයේ දී පෙරදිග සංගීත හා නැටුම් පිළිබඳ සහතික පත්‍ර විභාගය ලෙස මෙය ප්‍රතිසංවිධානය විය. 1977 වර්ෂයේ දී එම විභාගය ජාතික සංගීත හා නැටුම් විභාගය යනුවෙන් ව්‍යාප්ත ව ශ්‍රී ලංකා විභාග දෙපාර්තමේන්තුව මඟින් පවත්වාගෙන යනු ලැබේ.

1943 දී රජයේ පාඨශාලාවේ ආරම්භ වුණ නර්තන විෂය (විෂය සමාගමී) සඳහා නර්තන ගුරුවරුන් පත් කිරීම අධ්‍යාපන විෂයයක් වශයෙන් අද්‍යතන ස්වරූපයට පත්වීමේ මූලාරම්භක අවස්ථාව විය. 1972 ගිරාගම සෞන්දර්ය ගුරු විදුහල ආරම්භ කර එමගින් ගුරුවරුන්ට විධිමත් පුහුණුවක් ලබා දී නර්තන විෂය ඉගැන්වීමෙහි ගුණාත්මක සංවර්ධනයක් ඇති කළේ ය.

1953 දී රජයේ කලායතනයෙහි නර්තන අධ්‍යයනය ආරම්භ විය. ඉන් පසු එය රජයේ ලලිත කලායතනය නමින් ද රජයේ නැටුම් හා මුද්‍රා නාට්‍ය විද්‍යාලයය නමින් ද හඳුන්වා ඇත. එහි නැටුම් අංශයේ ප්‍රධානයා වී ඇත්තේ එස්. පණීභාරත මහතා ය. පසු ව 1974 මැයි 01 දින ශ්‍රී ලංකා කැලණි විශ්වවිද්‍යාලයීය සෞන්දර්ය ආයතනය නමින් ප්‍රතිසංවිධානය විය. පසුකාලීන ව කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයයට අනුබද්ධ ආයතනයක්ව පැවති එය අනතුරු ව 2005 වසරේ දී සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය නමින් ප්‍රකාශයට පත් විය.

1956 දී සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව ආරම්භ කිරීම සහ එතෙක් පැවති කලායතනයන් පිළිගත් නර්තන අධ්‍යාපන ආයතන ලෙස ලියාපදිංචි කොට රාජ්‍ය ආධාර ලබාදුන් අතර එහි අධ්‍යාපන කටයුතු විධිමත් ස්වරූපයට පත් කරන ලදි.

1959 වර්ෂයේ දී ප්‍රථම රාජ්‍ය සංස්කෘතික දූත කණ්ඩායම ඉන්දියාවට යවන ලදි. 1963 දී පොදු රාජ්‍ය මණ්ඩලීය කලා උලෙළට ද නර්තන ශිල්පීන් කණ්ඩායමක් සහභාගි වී ඇත. 1967 කැනඩාවේ එක්ස්පෝ ප්‍රදර්ශනයට සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව මඟින් නැටුම් කණ්ඩායමක් සහභාගි කරවා අන්තර්ජාතික අවධානය ශ්‍රී ලංකාවට යොමුකරවා ගත හැකි විය.

1972 වර්ෂයේ නව අධ්‍යාපන ප්‍රතිසංස්කරණ අවස්ථාවේ සෞන්දර්ය විෂය කමිටු වාර්තාව අනුව අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර සාමාන්‍ය පෙළ විභාගය සඳහා සෞන්දර්ය විෂය අනිවාර්ය විය. 1978 වර්ෂයේ දී අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර උසස් පෙළ විෂය ධාරාවට සෞන්දර්ය විෂය ද ඇතුළත් විය.

රාජ්‍ය අනුග්‍රහය මත නර්තන කණ්ඩායම් ගොඩ නැගීම ද ආරම්භ වූයේ මෙම කාලවකවානුවේ දී ය. 1968 දී සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය මඟින් ප්‍රථම රාජ්‍ය නර්තන කණ්ඩායම ද, 1972 වර්ෂයේ දී යුද හමුදා හා නාවික හමුදා නර්තන කණ්ඩායම් ද 1973 පොලිස් නර්තන කණ්ඩායම ද, 1978 ජාතික තරුණ සේවා සභා නර්තන කණ්ඩායම ද ආදි කණ්ඩායම් ආරම්භ වීම සිදු විය.

1986 දී ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනයේ සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුව බිහි විය. සෞන්දර්ය විෂයන් පිළිබඳ පොදු අරමුණු, විෂය හා සබැඳි අරමුණු මූලික කොටගෙන විධිමත් විෂය නිර්දේශ සකස්වීම මෙහි දී සිදු විය. මෙහි විකාශයත් සමගම සෞන්දර්ය විෂයේ ගුරු මාර්ගෝපදේශ සකස් කිරීම, ගුරු පුහුණුව, කියවීම් ග්‍රන්ථ සම්පාදනය සිදු විය.

ඉහත දැක්වූ තොරතුරු සමඟම දේශීය නර්තන කලාවේ විකාශයට විවිධ හේතු රාශියක් අද්‍යතනයේ බලපා ඇති අතර ජනමාධ්‍යයේ විකාශය ද ඊට පිටුබලයක් වී ඇත.

6.2 දේශීය නර්තන කලාවේ නව ප්‍රවණතා

- අධ්‍යාපන ප්‍රවණතා
- සමාජ ආර්ථික ප්‍රවණතා
- ජන මාධ්‍ය ප්‍රවණතා
- අන්තර් ජාතික සංස්කෘතික සබඳතා
- තාක්ෂණික මෙවලම් හා ශිල්ප ක්‍රම

අධ්‍යාපන ප්‍රවණතා

- 1934 වර්ෂයේ රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමාගේ පැමිණීමත් සමඟ නර්තන කලාවේ නව ප්‍රබෝධයක් ඇතිවීමට පසුබිම සකස් වීම.
- 1936 දී ගාන්ධර්ව සභාව ආරම්භ කොට ගාන්ධර්ව විභාගය ආරම්භ කිරීම.
- 1943 දී ප්‍රථමයෙන් පාසල්වල නර්තන විෂය ඉගැන්වීම ආරම්භ කිරීම.
- 1952 රජයේ ලලිත කලායතන සහ 1956 සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව ආරම්භ වීම තුළින් කලායතන බිහිවීම.
- 1972 දී රජයේ පාසල්වලට සෞන්දර්ය විෂය අනිවාර්ය වීම හා එම එම වසරේ දී සෞන්දර්ය ගුරුවරුන් පුහුණු කිරීම සඳහා ගිරාගම සෞන්දර්ය ගුරු විද්‍යාලය ආරම්භ විම.
- 1952 ඇති කළ රජයේ ලලිත කලායතන උසස් අධ්‍යාපනය සඳහා 1974 වර්ෂයේ දී කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයට අනුබද්ධ කොට සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය ආරම්භ කිරීම.
- 1978 වර්ෂයේ දී ප්‍රථම වරට ලලිතකලාවේදී උපාධිධාරීන් බිහිවූ අතර අ.පො.ස (උ.පෙ.) විෂය ධාරාවට නර්තනය විෂයයක් වශයෙන් ඇතුළත් වීම.
- 1986 දී ජාතික අධ්‍යාපන ආයතනය යටතේ සෞන්දර්ය දෙපාර්තමේන්තුව පිහිටුවීමෙන් විෂය නිර්දේශ, ගුරුමාර්ගෝපදේශ සකස්කිරීම ආරම්භ කිරීම.
- 2005 දී කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලීය සෞන්දර්ය අධ්‍යයන ආයතනය සෞන්දර්ය විශ්ව කලා විශ්ව විද්‍යාලය නමින් ස්වාධීන විශ්වවිද්‍යාලයක් බවට පත්වීම.
- අධ්‍යාපනික වශයෙන් සංවර්ධනය වීමේ දී ගුරුකුල හා ගුරුගෙදට සීමාවී තිබූ නර්තනය ව්‍යවහාරික කලාවක් බවට පත්වීම තුළින් විභාග අරමුණු කොට ගත් තරගකාරී ස්වභාවයක් විෂය තුළ ඇති වීම.
- නර්තනකලාවෙහි සංස්කෘතික පසුබිම හා ඊට අදාළ ක්ෂේත්‍රයන් පිළිබඳ පර්යේෂණ කෘති බිහි වීම.
- සාම්ප්‍රදායික මතිමතාන්තර විචාරයට යොමුවීම හා විවිධ මතවාද බිහි වීම.
- අධ්‍යාපන අවස්ථා පුළුල්වීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස නර්තනය විෂය තුළින් ආචාර්ය, මහාචාර්ය පදවි ලබා ගැනීමට කලාකරුවන් සමත්වීම.
- ජාත්‍යන්තර සබඳතා තුළින් විදේශීය නර්තන කලාවන් හැදෑරීමට මංපෙත් හෙළිවීම.
- පාසල් අතර වසරක්පාසා සමස්ත ලංකා නර්තන තරඟ පැවැත්වීමෙන්, ගුරු සිසු ශක්‍යතා ප්‍රවර්ධනය වීම.

සමාජ ආර්ථික ප්‍රවණතා

- විවිධ ආයතන හා නර්තන කණ්ඩායම් බිහි වීම.
    - සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථාන
    - ජාතික තරුණසේවා සභාවේ බෙල්වුඩ් ආයතනය

- ත්‍රිවිධ හමුදා සහ පොලිස් නර්තන කණ්ඩායම
    - රාජ්‍ය නර්තන කණ්ඩායම
    - පළාත් නර්තන කණ්ඩායම්
    - පෞද්ගලික නර්තන කණ්ඩායම්
- විවිධ උත්සව සඳහා නර්තනය යොදා ගැනීම.
    - මංගල උත්සව
    - පිළිගැනීමේ උත්සව
    - සමාරම්භක උත්සව
    - පෙරහැර
- වෘත්තීය නර්තන කණ්ඩායම් බිහි වීම.
- කාන්තාවන් ශීඝ්‍ර ලෙස නර්තන කලාව වැළඳ ගැනීම.
- සංගීත සංදර්ශන යනාදියෙහි විවිධාකාර රංගවස්ත්‍රාභරණ භාවිත කරමින් ගීත අනුව විවිධ නර්තන ඉදිරිපත් කිරීම.
- සෑම සම්පතක්ම මුදල්මය වටිනාකමකට අලෙවි කිරීමට යොමු වීම.

ජන මාධ්‍ය ප්‍රවණතා

- ශාන්තිකර්ම, නර්තන වැඩසටහන්, ප්‍රවීණ නර්තන ශිල්පීන් සහභාගී වන සාකච්ඡා මණ්ඩප, වාර්තා වැඩ සටහන් රූපවාහිනිය මගින් විකාශනය වීම.
- රූපවාහිනිය මගින් සියලු වයස් කාණ්ඩවලට අදාළ නර්තන තරඟ පැවැත් වීම.
- තරග විනිශ්චය සඳහා විනිශ්චය මණ්ඩලයට අමතරව එස්. එම්. එස්. මනාප මගින් ප්‍රේක්ෂකයින් සහභාගී කර ගැනීම.
- ජාතික සමගිය ගොඩනැගීමට විවිධ ජාතීන්ට අයත් නර්තන අංග ඇතුළත් වැඩ සටහන් රූපවාහිනිය මගින් විකාශනය කිරීමට ඉඩ ප්‍රස්ථා සැලසීම.
- වෙළඳ ප්‍රචාරක කටයුතු සඳහා නර්තනය යොදා ගැනීම.

අන්තර් ජාතික සංස්කෘතික සබඳතා

- අන්තර්ජාලය මගින් ලෝකයේ ඕනෑම රටක, ඕනෑම ස්ථානයක ඇති නර්තන අංග නැරඹීමේ හැකියාව.
- දේශීය නර්තන අන්තර්ජාලය හරහා නැරඹීමටත්, තම නිර්මාණ අන්තර් ජාලයට මුදා හැරීමටත් අවස්ථාව සැලසීම.
- සංචාරක ව්‍යාපාරය ආදී ක්ෂේත්‍රයන් සඳහා නර්තනය යොදා ගැනීම.

තාක්ෂණික මෙවලම් හා ශිල්ප ක්‍රම

- ආලෝකකරණය සඳහා අධි තාක්ෂණික උපකරණ භාවිතය, තාක්ෂණික මෙවලම් හා ශිල්ප ක්‍රම
- රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වේෂනිරූපණය සඳහා විවිධ ශිල්පීය ක්‍රම භාවිතය.
    - අයි ලෑෂස් භාවිතය
    - ඇස්වටා කළු වර්ණ රේඛා ඇඳීම
    - රංග වස්ත්‍රවලට විවිධ වර්ණ ගල්, රිබන් ආදී විසිතුරු ද්‍රව්‍ය එක්කර ගැනීම හා විවිධ වර්ණ භාවිතය.
    - අතීතයේ රිදී හා පල්ප්වලින් සැකසූ ආභරණ වෙනුවට රබර් සීට්, වර්ණ ගල් ආදිය යොදා ගැනීම.
    - නිර්මාණාත්මක විවිධ ආභරණ හා භාරතීය ආභරණ භාවිතය.

6.3 සන්නියකුම ශාන්තිකර්මය

සන්නියකුම ශාන්තිකර්මයේ කතා පුවත්

දං උදියාගේ කතාව සහ සංඛපාල කතාව ලෙසින් පුරා කතා දෙකක් සන්නියකුම් යාගයේ දී අසන්නට ලැබේ.

බුදුන් උදෙසා යැයි පවසමින් දංඋදියා බොරුවට දං සිඟා කෑ පවින් මරණින් මතු ප්‍රේත ආත්මයක ඉපිද ගලක් ව ඉපදුණ බව ජනප්‍රවාදයේ සඳහන් වේ. බොරු කීම පංචශීලයේ දැක්වෙන පරිදි පස් පව්වලින් එකකි. බොරු කියන්නා හෝ බොරුවෙන් ජීවත් වන්නා හෝ මරණින් මතු අපාගත වීම හෝ එම ආත්ම භාවයේ දීම විවිධාකාර පීඩාවලට ගොදුරු වීම හෝ සිදු වේ. යන ආකල්පයත් බොරු කියන්නා ගේ මුවින් දුර්ගන්ධයක් පිට වන බවත් බෞද්ධ සමාජය තුළ ප්‍රචලිත කරුණකි. බෞද්ධ සමාජය එවන් ක්‍රියාවලින්ගෙන් මුදවා ගැනීමට ගත් උත්සාහයක් ලෙස දං උදි කතාව සමාජ ගත කිරීමට උත්සාහගෙන ඇති බව පැහැදිලි කරුණකි. බෞද්ධ පිළිවෙත්වලට පටහැණි ව කටයුතු කරන්නාට විඳීමට සිදුවන්නා වූ පාපයෙන් මුදවා ගැනිමේ බලය ඇත්තේ ද බුදුන් වහන්සේ දෙසූ ධර්මයට බව ද මින් පැහැදිලි වන කරුණකි.

දං උදියාගේ කතාව සහ සංඛපාල කතාව අතරින් සන්නියකුම ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යයේ ප්‍රධාන තැනක් ගන්නේ සංඛපාල කතාව ය. මෙය නාට්‍යෝචිත ලක්ෂණවලින් අනූන බවක් දක්නට ලැබේ. සන්නියකුන් සභා ගැබට පැමිණ කරන සංවාදවලින් ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ සංඛපාල කතාව වුවත් දිෂ්ටි මන්තරවල දි දං උදියා හා සබැඳි කතාවට වැඩි අවධානයක් ලබා දී ඇත්තේ එය බෞද්ධ ආගමයට සම්බන්ධ කර තිබෙන නිසා විය හැකි ය. සන්නියකුම් උප්පත්තිය ලිච්ඡවී පරම්පරාවට සම්බන්ධ කර ඇත්තේ ද ඒ සඳහා වැඩි වටිනාකමක් දීමට බව පෙනේ. ලිච්ඡවි පරම්පරාව බෞද්ධ සාහිත්‍යයට සම්බන්ධකම් දක්වන පිරිසකි. බෞද්ධ සාහිත්‍යයේ ඇතුළත් වූ ලිච්ඡවීහු රූප ශෝභාවය සහ යහපාලනය නිසා බුදුන්ගෙන් පවා පැසසුම් ලැබුවෝ වෙත්. ලිච්ඡවීන් ද ශාක්‍ය කුලයට අයත් වීම වැදගත් වේ. බෞද්ධ වත් පිළිවෙත් හා බුද්ධ ධර්මයේ අන්තර් ගත ඉගැන්වීම් සාක්ෂාත් කරවිම උදෙසා සංඛපාල කතාව අවස්ථාව කරගෙන ඇත. ඊර්ෂ්‍යාව, ද්වේෂය හා පලිගැනීම බෞද්ධ වත් පිළිවෙත්වලට පටහැණි ය. සංඛපාල කතාවේ ආයුපාල හෙවත් අසූපාල බිසවගේ දොළ දුක සංසිඳුවීම සඳහා මී අඹ ගෙඩියක් කෑමේ සංසිද්ධියේ දී දාසියට මී අඹ කැල්ලක් නොලැබීම නිසා බිසවගෙන් පළිගැනීමට සිතා ගැනීම, රජුට බොරු ආරංචි කන වැටීම, රජ කෙනෙකු හදිසි තිරණ ගැනීම (සොයා බලා කටයුතු නොකිරීම) මඟින් වෛරී සිත් පහළ කර ගැනීම වශයෙන් බෞද්ධ සමාජයට දිය යුතු පණිවිඩ කිහිපයක් ලබා දීමට උත්සාහ ගෙන ඇත. රජුගේ අණින් බිසවුන් මරා දැමූව ද ඇයගේ කුසින් රජුට දාව උපන් කුමරා තුළ ද ඇති ද්වේෂය, වෛරය හා පළිගැනීමේ ක්‍රියාදාමය ගැන විමසීමේ දී වෛරයෙන් වෛරය නොසංසිඳීම යන බෞද්ධ ඉගැන්වීම ඉස්මතු කෙරෙනු ඇත. (පියා මැරීමටත් රාජ්‍ය අවුල් කිරීමටත් කුමරා අධිෂ්ඨාන කිරීම)

සන්නියකුම හා බැඳි පුරාවෘත්තවලින් හෙළි වන්නේ බෞද්ධ වත් පිළිවෙත් පිළිපැද වඩා දුරු කළ යුතු පව්ටු සිතැඟියාවලින් අත්මිදී යහපත් බෞද්ධ සමාජයක් ගොඩ නැඟීමට උත්සාහ ගත යුතු බව යි.

සන්නියකුම පැවැත්වීමේ පුද පූජා වත් පිළිවෙත් (පූජා විධි පිළිවෙළ)

සන්නියකුම බෙන්තර හා මාතර යන රංග ශෛලීන්හි දී සුවිශේෂ අනන්‍යතා ලක්‍ෂණ දක්නට ලැබේ.

- ආතුරයා යාග මණ්ඩපයට කැඳවාගෙන ඒම. පැමිණ තුණුරුවන් සිහිකර පහන් දල්වා, මෙම යාගයෙන් සියලු රෝදුක් නිවාරණ යැයි කියා සිහිකරවමින් ආතුර පන්දලමෙහි ඉඳගැනීමට සැලැස්වීම බෙන්තර සම්ප්‍රදායෙහි දී සිදු කෙරේ.
- මාතර ශෛලියේ දී තුණුරුවන් උදෙසා මල් පහන් පූජා කිරීමක් නොකරෙන අතර සූනියම් දෙවියන් වෙනුවෙන් සූනියම් වීදියේ (පිල්ලු වීදියේ) පහන් දල්වනු ලැබේ. මාතර දී මල් යහන් නැටීමක් දක්නට නොලැබෙන අතර බෙන්තර ශෛලියේ දී අනුපිළිවෙළින් නාථ දෙවියන් ප්‍රමුඛ කොටගෙන විෂ්ණු, කතරගම හා පත්තිනි යන දෙවියන් උදෙසා මල් අස්න (මල් යහන්) නටනු ලැබේ.
- මාතර ශෛලියේ දී කළු යකා, රීරි යකා, අභිමාන යකා සහ තොට යකා වෙනුවෙන් සැකසුණු පිදේනි තටු සහිත කත්තිරික්ක ආතුරයා ඉදිරියේ තබා කඩතිර අදිනු ලැබේ. පිදේනි දිෂ්ටි කිරීම, හත්

පදය පෙළපාලි නැටීම රතිකාම යකුන් වෙනුවෙන් හැන්දෑ සමයමේ දී පන්දම් පද හා පන්දම් ඉරට්ටි නැටීම සිදු කෙරේ.
බෙන්තර රංග ශෛලියේ දී මෙකී හැන්දෑ සමයම් නටන අවස්ථාවේ දී ප්‍රථමයෙන් ම හස්ත කරණ, භූත කරණ ගයනු ලැබේ. අනතුරු ව ප්‍රේත තටුවටත් හැන්දෑ සමයමේ පුද දෙන කළු යකා, රීරි යකා, අභිමාන යකා, තොට යකා හා සූනියම් යකා යන යකුන් උදෙසා සැකසුණු පිදේනි මැස්ස ආතුරයා ඉදිරියේ තබා කඩතිරාවක් අදිනු ලැබේ. පිදේනි දිෂ්ටි කර මන්ත්‍ර කීමෙන් පසු ව කඩතුරා කවි ගායනා කර කඩතිරාව ඉවත් කරයි. මෙම අවස්ථාවේ දී අෂ්ඨ මංගල්‍ය වස්තූන් ආතුර දෙපයේ පය ගැන්වීම බෙන්තර ශෛලියට අනන්‍ය වූ ලක්ෂණ යි. පන්දම් පද පන්දම් ඉරට්ටි නැටීම මෙහි දී සිදුකෙරේ.

- අෂ්ඨ මංගල වස්තු අට : පොල්, මොහොල්, දිවි කදුරු, දිවි හිස, තොලබෝ, හීරැස්ස,............
- මාතර ශෛලියේ දී හැන්දෑ සමයමේ පුද ලබන යකුන් වෙනුවෙන් සැකසූ කත්තිරික්ක වෙන් වෙන් වශයෙන් රැගෙන යකුට අයත් යාදිනි කන්නලව් හා උපත් කවිගායනය කර පිදේනි කැප කිරීම ආතුරයා අතින් බුලත් පඬුරු දී (පිදේනි තටුවට දමයි) පිදේනි කැපකිරීම සිදු කරනු ලැබේ.

  බෙන්තර ශෛලියේ දී හැන්දෑ සමයමේ පුද ලබන යකුන් වෙනුවෙන් පිදේනි කැපකිරීමේ දී එම චරිතය සභාවට පිවිසේ. මෙහි දී බෙරකරු හා යක් චරිතය අතර දෙබස් හා සංවාද භාවිත වේ. රංග ශෛලීන් දෙකෙහිම මරු රීරි යකා වෙනුවෙන් අවමංගල්‍ය පිදේනිය කැප දෙන අතර එම අවස්ථාව පැදුරේ දැපවිල්ල නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. බෙන්තර දී මරුවා සභාගත වීම ද විශේෂ වේ. එසේම මහසොහොන් යකා වෙනුවෙන් දෙකොණ විලක්කු සමයමක් නැටීම ද බෙන්තර ශෛලියට විශේෂ වූවකි.
- මාතර ශෛලියේ දී මහ සමයම් නැටීම සඳහා සමයම් ඇඳුම් කට්ටලයෙන් සැරසෙන ඇදුරෝ සමයම් පද, පන්දම් පද හා පන්දම් ඉරට්ටි නටනු ලැබේ. ආතුරයාගේ රෝග ලක්ෂණ අනුව (රෝග තත්වය දරුණු නම්) දැරහැව පිදේණිය කැප කරනු ලැබේ.
- බෙන්තර ශෛලියේ දී පබළු ඇඳුම් කට්ටලයෙන් සැරසෙන ඇදුරෝ කුමාර පෙළපාලිය හෙවත් ලිච්ඡවි නර්තනය ඉදිරිපත් කරයි.
  මාතර ශෛලියේ දී මෙය ලිච්ඡවි හෙවත් සුවඳමල් අමාත්‍යාගේ නැටුම යනුවෙන් හඳුන්වයි.
- බෙන්තර හා මාතර ශෛලීන් දෙකෙහිම සන්නි ගෙන්වීමට ආරාධනා කිරීමක් වශයෙන් නියමිත වෙස් මුහුණු පැළඳ ගායන හා දෙබස් සමඟින් පාලි ඉදිරිපත් කරයි. එසේ පාලි නැටීමෙන් අනතුරු ව සන්නි දහ අට ඉදිරිපත් කරන අතර පළාත් දෙකෙහිම අවසාන වශයෙන් පැමිණෙන්නේ කෝල සන්නිය යි. ඇතැම් අවස්ථාවල දී සන්නි බලියක් ද පාවා දේ.
- ආතුරයාට ආරක්ෂා නූල් ගැටගසා දෙවියන්ට පින් දීමෙන් අනතුරු ව පිං බෙර වාදනය කර සන්නයකුම් යාගය අවසන් කරයි.

නර්තනයේ, ගායනයේ හා වාදනවල සුවිශේෂතා

සර්ව රාත්‍රික ව පැවැත්වෙන මෙවැනි ශාන්තිකර්මවල පුද පූජා රටාවේ එකිනෙක සම්බන්ධ කොට ගලායාමට සැලැස්වීමෙන් හා ඒ ඒ චාරිත්‍ර අවස්ථා සම්බන්ධය ගොඩ නඟා ගනිමින් විවිධත්වයක් ඇති කිරීමට උපකාරී වන්නේ බෙර වාදනය යි. බෙරයෙන් නංවන ධවනි රටා ශාන්තිකර්මයක දී නර්තනයේ යෙදෙන්නන්ගේ චලනවලට ජීවය දීමටත් තාලය හා භාවාත්මක ගුණය ජනිත කිරීමටත් ඉවහල් වේ. මේ සියල්ලට ම වඩා නරඹන්නන්ට ආස්වාදයක් ඇති කිරීමේ ගුණය ද ඇත්තේ වාදනය මඟිනි.

තොවිල්වල දී බෙරපද ප්‍රබල ලෙස ශ්‍රවණ මාධ්‍යයෙන් ආතුර පක්ෂයට දනේ. සමයම් පද නැටීමේ දී හා යක්ෂ චරිත සභාගත කිරීමේ දී භයානක රසය ජනිත වන ආකාරයට වෙස් ගත් ඇදුරන්ට එකී චරිත ප්‍රබල ව ගෙන හැර දක්වීමට බෙර වාදනය මනා පසුබිමක් සපයයි. එක් එක් යක්ෂයා සභාගත වීමට ප්‍රථම ගයනු ලබන කෙටි කවි අවසානයේ සභාගත වීමට වාදනය කෙරෙන ආරම්භක පදය මීට කදිම නිදසුනකි.

උදා : දෑහිං දොම් දොම් දොම් ගතං ගත්තගත ගදිගතම්
දෙගත ගත ගදි ගතම් ....

සන්නියකුමේ තුන්යාමයේ බෙර පද වාදනයේ දී ගායනය පාදක කරගත් වාදනය, නර්තනය පාදක

කරගත් වාදනය, පූජාර්ථයෙන් කරන වාදනය, නාටකීය අවස්ථා බැඳි වාදන හා ගුප්ත බලවේග නිරූපණය හා බැඳි වාදනය වශයෙන් වෙන් කොට දැක්විය හැකි වේ.

ගායනය පදනම් කරගත් බෙර පද

ආඝාතාත්මක, ගායනය සඳහා වාදනය කරනු ලබන බෙර පද සහ අනාඝාතාත්මක ගායනය සඳහා වාදනය කරනු ලබන බෙර පද යනුවෙන් කොටස් දෙකකි.

අනාඝාතාත්මක ගායනය සඳහා වාදනය කරන බෙර පද (නාථ මල් අස්න කෙටි කවි)

උදා : බීත තෙද පුවතට - පාත කැලණිය වැඩ සිට
දෝත මුදුනත් කොට - නාථ සුරපති වදිමි මුල්කොට

ආඝාතාත්මක ගායනය සඳහා වාදනය කරන බෙර පද (විෂ්ණු මල් අස්න කෙටි කවි)

උදා : දකුණු අතේ ගනරන්මිණි සලඹ දරන වට ..

නර්තන ශිල්පියා නියමිත පදයට අනුකූල වන පරිදි පැදියේ මුල් පාදය ගායනය කරමින් නටනු ලැබේ. එය දැකිමෙන් හා ඇසීමෙන් අනතුරු ව බෙර වාදකයා කවියට අදාළ පදය වාදනය කිරීම පාරම්පරික සිරිතකි. මෙය පාරම්පරික පහතරට බෙර වාදන ශිල්පීය ප්‍රාගුණ්‍යය විදහා දැක්වෙන අවස්ථාවකි.

යන්ත්‍ර, මන්ත්‍ර, සන්න, යාදිනි ආදි අනාඝාතාත්මක ගායනය සඳහා පසුබිමින් අඝාතාත්මක බෙර පද වාදනය යොදා ගැනේ. මන්ත්‍ර ජප කිරීමේ දී ඇතැම් අක්ෂර උච්ච ස්වරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට යකැදුරාට අවශ්‍ය පසුබිම සකස් කරනු ලබන්නේ ද බෙර වාදකයා විසිනි.

නර්තන පාදක කොටගත් බෙර වාදන

ගායනය නොමැති ව නර්තනයට ප්‍රමුඛස්ථානයක් ලැබෙන අවස්ථා හා සම්බන්ධ බෙර වාදනය මෙම ගණයෙහි ලා සැලකේ. නර්තන ශිල්පියාගේ විවිධ චලනවලට අත්‍යවශ්‍ය ජීවය ලබා දෙන්නේ බෙර වාදනයෙනි. බෙර පද පිරීම, බර පෙන්වා වැයීම ආදි වාදකයාගේ දක්ෂතාව නර්තන ශිල්පියාට නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීමට මනා පිටුබලයක් සපයයි.

පූජාර්ථයෙන් කෙරෙන බෙර පද වාදන

නර්තන ශිල්පියාගේ සහභාගිත්වයක් නොමැති ව පැවැත්වෙන බෙර වාදන අවස්ථා සන්නි යකුම ශාන්ති කර්මයේ ද ඇත. තාලමේ, සව්දම්, සුරල් වන්දමානම්, දකුම් අත්, සුරල් පද ආදි වශයෙන් මේවා නාමික ව සඳහන් කෙරේ. ඇතැම් අවස්ථාවලදී ඉඩකඩ ලද විට ශිල්පීය දක්ෂතා පෙන්නුම් කිරීමට ද මෙම කොටස් වාදනය කරති.

නාටකීය අවස්ථා හා බැඳි බෙර වාදනය

යක්, සන්නි හා පාලි වැනි නැටුම් සහා ගත කිරීමේ දී ඒ ඒ චරිත තුළ අන්තර්ගත ලක්ෂණ පිළිබිඹු කිරීමට නළුවා අනුගමනය කරන චලන පාදක කොට ගනිමින් බෙර වාදනය කිරීම සම්ප්‍රදායය යි. සංවාද මගින් චරිත හඳුන්වාදීමේ දී භාවාත්මක ස්වභාවය වඩාත් ඉස්මතු කිරීම සඳහා බෙර හඬ උපයෝගී කරගනු ලැබේ. නිදසුනක් ලෙස කළුයකා සභාගත වීමෙන් පසු ආතුරයා දුටු බව අඟවමින් කළු යකු දැක්ක, දැක්ක, දැක්ක, දැක්ක යනුවෙන් රිද්මානුකූල ව කියමින් ආතුරයා ළඟට පැමිණේ. එවිට බෙරයෙන් ද එම වචනවල ධ්වනිතාර්ථ දැනවෙන ලෙස වාදනය කරයි.

ගුප්ත බලවේග නිරූපණය කිරීම හා බැඳුණු බෙර වාදනය

මෙහි දී නර්තනය හෝ වාදනය හෝ ඉස්මතු නොවී ශිල්පියා පියෙවි තත්ත්වයෙන් මඳක් වෙනස් ස්වරූපයකට පත්වේ. මෙය ප්‍රලය විම, ආවේශ වීම, ආරූඪ වීම, මායම් වීම හා දිෂ්ටිය යන විවිධ නම් යටතේ ගැමියන් අතර ව්‍යවහාරයේ පවතී. යක් බෙරයේ හඬින් පුද්ගලයකුගේ උපවිඥානයේ තැන්පත් වූ චිත්තවේගයන් කෙමෙන් පිටතට පැමිණිවීම සඳහා දොරටු විවෘත වීම සිදුවන බව ඇතැම්හු පවසති. උදාහරණ ලෙස සන්නියකුමේ දෙකොන විලක්කු නැටීම, සූනියම් වීදිය නැටීම, වාහල නැටීම, අවතාර බැලීම ආදිය දැක්විය හැකි ය.

සන්නියකුම් යාගයේ රංග වස්ත්‍රාභරණ වෙස්මුහුණු හා රංග සැරසිලි

පහතරට සම්ප්‍රදායයේ සන්නියකුම් යාගය ඉතා විචිත්‍රවත් අපූර්වත්වයෙන් යුක්ත වූ සංස්කෘතිකාංගයක් බවට පත්වී ඇත්තේ එහි එන රංග සැරසිලි, රංග වස්ත්‍රාභරණ, වෙස් මුහුණු නිර්මාණය නිසා ය. රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වෙස්මුහුණු මඟින් සන්නියකුම් යාගය පුරා සැරිසරන යක්ෂ චරිත, සන්නි චරිත ආදියෙහි භාව පූර්ණත්වය තීව්‍ර කිරීමට සමත් වේ. එය වඩාත් ජීවමාන කිරීම සඳහා රංග සැරසිලි වඩාත් මහෝපකාරී වී ඇති බැව් සන්නියකුම් යාගය නැරඹීමේ දී පැහැදිලි වේ.

බෙන්තර ශෛලියේ කළුයකාගේ චරිතය ගත් විට, එම චරිතය තිව්‍ර කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇති රංග වස්ත්‍රාභරණ කොතරම් උචිත වේ ද? (කළු අත්දිග බැනියම, කළු පිජාමාව, කළු යකිනි වෙස් මුහුණ හා ඉණ රැල්ල) සූනියම් යක්ෂණියගේ අවතාර තුනවන් තරුණ කාන්තාව, බඩදරු කත, දරුවකු අතැති මවක ආදි වශයෙන් ඇති මෙම ගැහැනු චරිතවලට ජීවය දී ඇත්තේ යකැදුරන් ය. ඒ ඒ අවස්ථාවන්ට උචිත ආකාරයට රංග වස්ත්‍රාභරණ භාවිත කරමින් ඒ සඳහා නියමිත වෙස්මුහුණු පැලඳ ගනිමින් චරිතය නිරූපණය කිරීම මෙහි දි ඉතා වැදගත් වේ.

තරුණ කාන්තා ස්වරූපයක් ගන්නා අවස්ථාවේ දී කොණ්ඩය බැඳ සුදු වස්ත්‍රයකින් (සාරියකින්) සැරසී ඉණ හිස වසාගෙන කුඩා වෙස්මුහුණක් පැලඳගෙන එයි. ලේන්සුවක් අතැති ව පැමිණෙමින් ඉගිබිගිපායි. බඩ දරු කතක් ලෙස සහාගත වෙන අවස්ථාවේ වෙනත් වෙස්මුහුණක් පැලඳගෙන එනු ලැබේ. දරුවකු ලැබෙන්න සිටින අවධියේ දී ඇති වන කායික වෙනස්කම් වෙස්මුහුණින් හා රංග වස්ත්‍රවලින් තීව්‍ර කර දක්වයි. තෙවැනි වර දරුවකු රැගත් මවක් ලෙස විවිධ අනුරූපණ ඉදිරිපත් කරයි. අවස්ථා තුනෙහි ම සුදු සේලය අඳිනු ලැබේ.

රීරියකාගේ වස්ත්‍ර හා වෙස්මුහුණු සඳහා රතු වර්ණය භාවිතයෙන් චරිතය තීව්‍ර කිරීම සිදු වේ. සන්නි යකුමේ ලිච්ඡවි නැටුමේ එන ලිච්ඡවි රාජ චරිතය රජ කුමාරයකු ලෙසින් දක්වීමත් ඒ ඒ අවස්ථාවන්ට උචිත ඒ ඒ චරිතයන්ට ගැළපෙන රසභාවයන් උද්දීපනය කිරීමටත් රංග වස්ත්‍රාභරණ යොදාගෙන ඇති බව කිව යුතු ය. විශේෂයෙන් පන්දම්පාලිය සළුපාලිය වැනි නැටුම් මෙන් ම සන්නි නැටීමේ මරු සන්නිය, වැදි සන්නිය පටන් අවසන් වරට ඉදිරිපත් කෙරෙන කෝල සන්නිය තෙක් යොදාගෙන ඇති වස්ත්‍ර හා වෙස්මුහුණු මඟින් ඒ ඒ චරිත මනා ව නිරූපණය කෙරේ.

රංග වස්ත්‍රාභරණ මෙන් ම සැරසිලි ක්‍රම ද සන්නියකුම් යාගයේ දී ඉතා වැදගත් වේ. මෙහි දී ප්‍රධාන රංග මණ්ඩපය සන්නියකුම් වීදියයි. මෙය කපාල වීදිය, සන්නියකුම් වීදිය, සංඛපාල වීදිය යන නම්වලින් ද හඳුන්වයි. එය නිර්මාණය කර ඇත්තේ තොරණ හතකින් ය. ඒ අතර ඒ ඒ සන්නි යක්ෂයන්ට වෙන වෙන අතු වර්ග බැඳ සැරසිලි කරනු ඇත. ප්‍රධාන තොරණ රඹ පතුරු ගොප්කොළ ආදියෙන් අලංකාර කර ඇත. වීදිය පුවක් අතු, බුරුල්ල කිනිති ආදියෙන් හා රඹ පතුරු හා ගොප් කොළ භාවිතයෙන් අවශ්‍ය මෝස්තර යොදා සරසති. සිටුවන ලද රිටිවලට යක් තෝඩු බැඳ ගොප් රැහැන් ඇදීමෙන් පොල් මල්, පුවක් මල් අතු බැඳීමෙන් තොරණ පාමුල කලස් තැබීමෙන් අලංකාර කරගනී. ප්‍රධාන වීදියට අමතර ව මල් යහන, පිල්ලු විදිය, (මාතර දී පමණි) කපාල කුඩුව, (සන්නි කුඩුව) කත්තිරික්ක, පිදේනි මැස්ස, ඉසේ පිදේනිය, ඉණේ පිදේනිය, දෙඅත පිදේනිය, මල්බුලත් පුටුව, ඊගහ, විදුරු කඩුව, යම මුගුර, තුවක්කුව, දුනු පන්දම, දෙකොන විලක්කු වැනි රංග සැරසිලි හා උපකරණ රඹ පත්, ගොප්කොළ ආදියෙන් ඉතා දර්ශනීය ලෙස සකස් කර ඇත.

6.4 විවිධ ප්‍රසංගය

විවිධ ප්‍රසංගයක් පැවැත්වීමේ අවශ්‍යතාව හා වැදගත්කම පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කිරීමේ දී පියවර වශයෙන් විවිධ ප්‍රසංගය සංවිධානය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීම ඉතා වැදගත් වේ. පළමු වන පියවරේ දී අදාළ පාර්ශ්වයන් සමඟ මූලික සාකච්ඡාවක් පැවැත්විය යුතු යි. මෙහි දී

- ගුරු සිසු සාකච්ඡාව හා උපදේශන කමිටු පත් කිරීම
- දිනය ස්ථානය වේලාව හා තේමාව තීරණය කිරීම අවසර ගැනීම වැදගත් වේ.
- මේ සඳහා සහභාගි කරවා ගන්නා ඉලක්ක ගත කණ්ඩායම තෝරාගත යුතු ය. උදා : 6 - 13 ශ්‍රේණි, 12 - 13 ශ්‍රේණි
- කොපමණ අංග ප්‍රමාණයක් ඇතුළත් කරන්නේ ද යන්න.
- මේ සඳහා ආරාධනා කරන්නේ කාට ද?
- සමරු කලඹ සකස් කරන්නේ නම් ඒ සඳහා අවශ්‍ය ලිපි ලබාගන්නේ කාගෙන් ද? ඒ සඳහා කාලය කොපමණ ද?
- අදාළ සංවිධාන කමිටු පත් කරගැනීම හා ඒ සඳහා පුද්ගලයන් හඳුනා ගැනීම.

සැලකිය යුතු අත්‍යවශ්‍ය කාරණා දින තීරණය කිරීමේ දී සතියේ මුල/අග දිනයන් පිළිබඳ වඩාත් සැලකිලිමත් විය යුතු වේ. විශේෂයෙන් ඉදිරි දිනය නිවාඩු දිනයක් වීම වැනි දිනයන් ගැනීම වඩාත් යෝග්‍ය වේ. නර්තන අංග තීරණය කිරීමේ දී තේමාවට උචිත පරිදි විවිධ සම්ප්‍රදායයන්ට අදාළ ව තෝරා ගැනීම වැදගත් වේ.

එසේ ම ප්‍රේක්ෂකයන්ට හොඳ රසවින්දනයක් ඇති කිරීමට මෙන් ම විවිධ සම්ප්‍රදායයන් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාදීමට හැකියාවක් ලැබෙන පරිදි නර්තන අංග තෝරා ගැනීම වැදගත් වේ.

උදාහරණයක් ලෙස ගත් කල

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙන්	03
පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායයෙන්	03
සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයෙන්	03
ගැමි නර්තන අංග	03
විදේශීය - ද්‍රවිඩ	02
වාදනය	01
පූජා නර්තනය (සම්ප්‍රදාය සම්මිශ්‍රණය)	01
	16

මේ ආකාරයට නර්තන අංග තෝරා ගැනීමේ දී ප්‍රාසංගික බව රැක ගැනීමේ අවශ්‍යතාව පිළිබඳ අවබෝධ කර ගනු ඇත.

නර්තන අංග සකස් කිරීම හා පුහුණු කිරීම සඳහා කාලය වෙන් කිරීම

පුහුණු කිරීම් සඳහා කාලය වෙන් කිරීම හා ඒවායේ ගුණාත්මක බව නිගමනය කිරීම අත්‍යවශ්‍ය වේ.

පුහුණු කිරීමේ දී රංග රටා සකස් කර ගනිමින් ප්‍රාසංගික බව ඇති වන අයුරින් නර්තන අංග සකස් කිරීම අත්‍යවශ්‍ය වේ. මේ සඳහා මාස 03ක පමණ කාලයක් අවශ්‍ය වේ. නර්තන අංග සඳහා සිසුන් තෝරා ගැනීමේ දී සංඛ්‍යාව පිළිබඳ සැලකිලිමත් විය යුතු ය. ලොකු වේදිකාවකට අඩු සංඛ්‍යාවක් යොදාගැනීම, කුඩා වේදිකාවකට වැඩි සංඛ්‍යාවක් යොදා ගැනීම උචිත නොවේ. ඒ නිසා වේදිකාව ගැන සිතා සිසු සංඛ්‍යාව තෝරාගැනීමත් සෑම නර්තන අංගයක් ම ගලාගෙන යන ආකාරයට සකස් කිරීමත්, පුහුණු කිරීමත් වැදගත් වේ.

කමිටුපත් කිරීම

කවර හෝ කාර්යයක් සාමූහික ව ඉදිරිපත් කිරීමේ දී වැඩි ඵලයක් හා සාර්ථකත්වයක් අපේක්ෂා කළ හැකි ය. විවිධ ප්‍රසංගය සඳහා ද ඒ ඒ ශක්‍යතා අනුව කමිටු කිහිපයක් ඔස්සේ එහි වගකීම පැවරිය යුතු වේ.

- උපදේශන කමිටු සමඟ සාකච්ඡා කිරීම හා අවශ්‍ය අවසර ලබා ගැනීම
- ආරාධනා පත්‍ර සකස් කිරීමේ හා බෙදා හැරීමේ කමිටුව
- සමරු කලඹ සකස් කිරීමේ කමිටුව
- ශාලාව පිරිසිදු කිරීම සකස් කිරීමේ හා පොල්තෙල් පහන සැරසිලි කිරීමේ කමිටුව
- පිළිගැනීමේ හා අසුන් ගැන්වීමේ කමිටුව
- පුහුණු කිරීම් සම්බන්ධ කමිටුව
- නර්තන අංග පෙළගැස්වීම හා ඉදිරිපත් කරවීමේ කමිටුව
- ශබ්ද විකාශන, විදුලි ආලෝකය හා නිවේදන කටයුතු සංවිධාන කමිටුව
- සංග්‍රහ කමිටුව
- රංග වස්ත්‍රාභරණ, අංග රචනය, වේෂ නිරූපණ කටයුතු සැලසුම් කමිටුව
- ක්‍රම සම්පාදන කමිටුව

1.1 ආරාධනා පත් සකස් කිරීමේ කමිටුවට ඇති කාර්යභාරය වන්නේ දිනය, ස්ථානය හා වේලාව යොදා පැමිණෙන ප්‍රධාන අමුත්තන් කවුරුන්දැයි සඳහන් කර දළ ආරාධනා පත්‍ර සකස් කර එය අනුමත කරවාගෙන කල් ඇතිව ආරාධනා පත්‍ර මුද්‍රණය කර ගැනීම යි.

එම කමිටුවේ අනෙක් වගකීම නම් ආරාධනා පත් බෙදීම සඳහා නාම ලේඛනයක් සකස් කිරීම යි. ලබාගත් නාම ලේඛනයට අනුව නිසි කලට ආරාධනා පත්‍ර බෙදා දිය යුතු වේ.

2.1 සමරු කලඹ සකස් කිරීමේ කමිටුව මාස 03කට පමණ කලින් තීරණය කරගත් පරිදි ඒ සඳහා ලිපි සම්පාදනය කරගත යුතු ය. නර්තන අංගවල ඡායාරූප ආදිය ඇතුළත් කරන්නේ නම් ඒ සඳහා ද අවශ්‍ය ඡායාරූප ලබාගත යුතු ය. සියල්ල එක්රැස් කරගෙන ඩමියක් (ආකෘතියක්) සකස් කරගෙන එය නිසි කලට මුද්‍රණ කටයුතුවලට භාරදී හරි වැරදි නිරීක්ෂණය කර අවශ්‍ය ප්‍රමාණය තීරණය කර උපදෙස් දී මුද්‍රණයෙන් පළමුව පොත් ලබාගත යුතු ය. ප්‍රසංගය අවස්ථාවේ දී නිසි ලෙස බෙදා දීම ද ඔවුන්ගේ වගකීම වේ.

ශාලාව සකස් කිරීම, පොල්තෙල් පහන හා සැරසිලි කිරීමේ කමිටුව

ශාලාව සකස් කිරීමේ දී ආරාධිතයන් හා නරඹන්නන් සඳහා ආසන පැනවිය යුතු වේ. ආරාධිතයන් සඳහා ආසන වෙන් කිරීම ආදිය මෙහි දී ඉතා වැදගත් වේ. පොල්තෙල් පහන හා වේදිකා සැරසිලි ද දේශීයත්වයට උචිත වන ආකාරයට ඉගෙන ගත් ගොප් කලාව ආදිය ප්‍රයෝජනයට ගනිමින් ද සකස් කරගත හැකි ය. විවිධ ප්‍රසංගය අවසන් වූ විට එම ස්ථානය පිරිසිදු කිරීම භාණ්ඩ හා උපකරණ ස්ථානගත කිරීම ද වගකීමෙන් යුතු ව ඉටු කළ යුතු කාර්යයක් වේ.

පොල්තෙල් පහන සකස් කිරීමේ දී අවට පරිසරය හා ආරාධිතයන් සංඛ්‍යාව පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් විය යුතු අතර ඒ සඳහා අවශ්‍ය පමණට පහන් වැටි සූදානම් කළ යුතු වේ.

පිළිගැනීමේ හා අසුන් ගත කිරීමේ කමිටුව

ආරාධිතයින් සියලු දෙනාම (විශේෂ) පිළිගැනීම සිදුවිය යුතු ය. එසේ ම සියලු ආරාධිතයන්ට අසුන් පැනවීම විමසා බලා අසුන් ගැන්වීම සිදු කළ යුතු ය.

නර්තනාංග පෙළ ගැස්ම හා ඉදිරිපත් කරවීම

පූර්වයෙන් නර්තන අංග පෙළ ගස්වා ගැනීම ඉතා වැදගත් වේ. ප්‍රසංගයක සාර්ථකත්වය රඳා පවතින්නේ ප්‍රසංගයේ පෙළගැස්වීම මත ය. මුල, මැද, අග වශයෙන් බෙදා ගෙන මුල කොටසට වේගවත් බවෙන් අඩු නර්තන අංග යෙදීම වඩාත් ගැළපේ. අවසාන භාගයට වේගවත් බවෙන් වැඩි වූ නර්තන අංග සමූහ වාදන ආදිය සුදුසු ය. මේ ආකාරයට සියලු නර්තන අංගයන් සම්මිශ්‍ර පෙළගැස්වීම කිරීම ඉතා වැදගත් වේ. නර්තන අංග පෙළ ගැස්ම මෙන් ම එම අංග වේදිකාව මතට පැමිණීමේ කාර්යය ද ඉතා වැදගත් කාර්යභාරයකි. සියලු ම නර්තන අංග වේදිකාවෙන් පිටුපසට නොගෙන වේදිකාවේ එක් නර්තන අංගයක් වේදිකාගත කෙරෙන විට තව නර්තන අංග (2ක්) පමණක් සූදානම් කර වේදිකාව පිටුපස තබා තැබීම උචිත වේ. අනෙකුත් නර්තන අංග සඳහා යාබඳ ස්ථානයක සූදානම් වී සිටීමට උපදෙස් දිය යුතු ය. වේදිකාවෙන් නික්ම යාමේ දී ද අනුගමනය කළ යුතු ශිල්ප ක්‍රම හා මනා සංයමයක් භාවිත කිරීමට ඉතා අවශ්‍ය වේ.

වැදගත් ම දේ වේදිකාවේ තිරය විවෘත කිරීමෙන් පසු හා නිවේදනය කිරීමෙන් පසු වේදිකාව හිස් නොකර නිරන්තරයෙන් ම වේදිකාවේ රංගනයක් යෙදෙන ආකාරයට පෙළගැස්වීම යි. කලබලයකින් තොර ව නිශ්ශබ්දතාව ද රැක ගැනීමෙන් ශිෂ්‍යයන්ගේ සංවේදී බව මෙහි දී මනා ව ප්‍රකට වේ.

ශබ්ද විකාශනය, විදුලි ආලෝකය හා නිවේදන කටයුතු සංවිධානය පිළිබඳ කමිටුව

ශබ්ද විකාශනය තෝරා ගැනීමේ දී අවශ්‍ය මයික්‍රෆෝන සංඛ්‍යාව හා ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය සංයුක්ත තැටි භාවිතයට අවශ්‍ය උපකරණ ඇණවුම් කරගත යුතු ය. ඒවා භාවිත කරන ආකාරය පිළිබඳ ව ද මනා අවබෝධයකින් යුක්ත විය යුතු ය. විදුලි ආලෝකය ප්‍රසංගයක දී ඉතා වැදගත් වේ. රංගනයේ යෙදෙන නළු - නිළියන්ගේ රංග වස්ත්‍රාභරණවලට ගැළපෙන, එසේ ම විවිධ භාවයන්, රසයන් උද්දීපනය වන ආකාරයට ආලෝකය භාවිත කිරීම ඉතා ම වැදගත් වේ. ඒ නර්තන අංගයන්ට අවශ්‍ය ආලෝක ධාරා මොනවා දැයි ආලෝකය භාර ව කටයුතු කරන්නා සමග සාකච්ඡා කළ යුතු වේ. ආලෝක තිර පිටපතක් ලබා දී එම පිටපත සමග පුහුණුවීම් කළ යුතු ය.

නිවේදන කටයුතු

නිවේදනය කිරීමේ දී දරුවෝ දෙදෙනෙක් සිටිත් නම් එම කාර්යය ඉතා පහසු වනු ඇත. විශේෂයෙන් වේලාව සමග ගළපාගෙන අයුරින් කෙටියෙන් නිවේදනය කිරීමටත් අවශ්‍ය වූ විටෙක වේදිකාව හිස්වූ අවස්ථාවක ඉතා කල්පනාකාරී ව කාලය කළමනාකරණය කරමින් නිවේදන කටයුතු මෙහෙයවා ගැනීමට ද ඔහු හෝ ඇය හෝ දක්ෂයකු විය යුතු ය. එසේ ම ආරාධිත අමුත්තන්ට පොල්තෙල් පහන දැල්වීමට ආරාධනා කිරීමේ දී නාම ලේඛනයක් කල් ඇති ව සකස්කර එය ලබාගෙන එම කාර්යය කළ යුතු වේ. නිවේදකගේ කාර්යභාරය ඉතා වගකිව යුත්තක් සේ සන්දර්ශනයක දී දැක්විය හැකි ය. සන්දර්ශනයක ජීවය පවතින්නේ ද නිවේදන කාර්යයේ කාර්යක්ෂමතාව මත යැයි කීම ද අතිශයෝක්තියක් නොවේ.

සංග්‍රහ කමිටුව

ආරාධිත අමුත්තන් හා රංගනයේ යෙදෙන පිරිස, වේදිකාවේ කාර්ය මණ්ඩලය හා සංවිධාන කමිටු පිළිබඳ අවබෝධයෙන් යුතු ව සංග්‍රහ කටයුතු සූදානම් කළ යුතු වේ. ඒ ඒ අවස්ථාවල දී ඒ ඒ අයට සංග්‍රහ කිරීමට අවශ්‍ය උපකරණ, සංග්‍රහ කරන වේලාව හා පිළිවෙළ මෙහි දී ඉතා වැදගත් වේ. එම සංග්‍රහ ඉතා සුහද වත් ගෞරවාන්විත වත් ඉටු කිරීමට සූදානම් වීම වැදගත් වේ.

රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වේෂ නිරූපණ කටයුතු පිළිබඳ කමිටුව

ප්‍රසංගය සඳහා සහභාගි වන පිරිස හා අංග පිළිබඳ හොඳ අවබෝධයකින් යුතු ව රංග වස්ත්‍රාභරණ හා වේශ නිරූපණය සඳහා කණ්ඩායමක් සූදානම් කර ගත යුතු ය. කුඩා වයසේ දරුවන් නම් ඒ සඳහා වැඩි පිරිසක් ද උසස් ශ්‍රේණිවල දරුවන් නම් අවශ්‍ය ආකාරයට පිරිස සූදානම් කරගත යුතු වේ.

පූර්වයෙහි අවශ්‍ය රංග වස්ත්‍රාභරණ සූදානම් කර ගැනීමෙන් අනතුරු ව සූදානම්වීම සඳහා සුදුසු ස්ථානයක් වේදිකාවට ඉතා නුදුරින් තීරණය කර තෝරා ගත යුතු ය. රංග පිළිවෙළ එම ස්ථානයේ කීප තැනක ප්‍රදර්ශනය කළ යුතු වේ. ඒ අනුව රංග වස්ත්‍රාභරණවලින් සැරසීම සඳහා සහය කණ්ඩායම් වෙන් කර ගත යුතු වේ. අවශ්‍ය වේලාවට සූදානම් වී සිටීම ඉතා වැදගත් වේ. වේෂ නිරූපණ කාර්යයේ දී නර්තන අංගයට සුදුසු සේ වරින් වර අංග රචනා වෙනස් කිරීමට අවශ්‍ය නම් ඒ කාර්යය ද කළ යුතු වේ.

ක්‍රමසම්පාදන කමිටුව/ අයවැය කමිටුව

ප්‍රසංගය සඳහා මුල සිට ම ලැබෙන මුදල් හා වැය වන මුදල් පිළිබඳ ලේඛනයක් සකස් කර ගත යුතු ය. අවශ්‍ය විටක දී අවශ්‍ය දේ කිරීමට මොවුන්ට සිදු වේ. අවසානයේ සියලු වියදම් අය වැය සකස් කර ඉදිරිපත් කළ යුතු වේ.

ඉහත සියලු කමිටුවලට පැවරූ කාර්යභාරය නිසි ලෙස සම්පූර්ණ කිරීමෙන් සාම්ප්‍රදායික චාරිත්‍ර අනුව සාමූහික සාර්ථක නර්තන ප්‍රසංගයක් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. අනතුරුව ස්තුතිය හා සමාලෝචනය කිරීම ඉතා වැදගත් ය. නැවත වාරයක් එවැනි ප්‍රසංගයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී මෙහි දී ලබාගත් අත්දැකීම් පූර්වාදර්ශයන් කර ගැනීමේ අවශ්‍යතාව සිසුන් සමග සාකච්ඡා කිරීම අපේක්ෂා කෙරේ.

7 පරිච්ඡේදය

7.0 රසඥතා වර්ධනය සඳහා බහුවිධ සංස්කෘතික අංගවල වටිනාකම්.

7.1 භරත නාට්‍යම් නර්තන සම්ප්‍රදායය

භරත නාට්‍යම්

දක්ෂිණ භාරතයේ ප්‍රභවය ලැබූ භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය ඉතා පැහැදිලි ශාස්ත්‍රීය ගති ලක්ෂණවලින් යුක්ත වූ සුන්දර නර්තන සම්ප්‍රදායයක් ලෙස ලොව පුරා ප්‍රසිද්ධ ය. භරතමුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ඇති සියලු ම නීති-රීතිවලට එකඟ වූත් ඉතා පැරණි වූත් ශාස්ත්‍රීය වූත් භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය දක්ෂිණ භාරතීය ද්‍රවිඩ ජනතාවගේ ජාතික නර්තනය ලෙස සැලකෙන අතර අතීතයේ දී සමස්ත භාරතයේ ම ප්‍රචලිත ව පැවති නර්තන සම්ප්‍රදායයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

භරත නාට්‍යම් නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි නෘත්ත, නෘත්‍ය, නාට්‍ය යන අංග ත්‍රිත්වය ම අන්තර්ගත ව ඇති අතර එහි පුළුල් බව සහ ශාස්ත්‍රීය බව ඉන් ප්‍රකට කෙරෙයි. භාරත නාට්‍යම් නර්තන අංග ඉදිරිපත් කිරීමේ සම්මත සාම්ප්‍රදායික අනුපිළිවෙළක් තිබේ. එනම් අලාරිප්පු, ජතිස්වරම්, ශබ්දම්, වර්ණම්, පදම්, තිල්ලානා සහ ශ්ලෝකම් ය. මෙම නර්තන අංග අනුපිළිවෙළ 19 වැනි සියවස මුල් භාගයේ දී තාන්ජාවූර් සහෝදරයන් විසින් සකස් කරන ලදි.

ශබ්දම්

භරත නාට්‍යම් අරංගේත්‍රම් උළෙලක දී තෙවන නර්තන අංකය ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ ශබ්දම් ය. භාව ප්‍රකාශනයට ප්‍රධාන ස්ථානයක් හිමිවන නර්තනාංගයකි. අක්ෂි සහ ගෙලෙහි චලන සිදු කර කෙටි ජති කොටසක් නටමින් ශබ්දම් අංගය ආරම්භ වෙයි. ඉන් පසු භාව ප්‍රකාශනය ඉදිරිපත් කරයි. භාව ප්‍රකාශන කොටස අතරට කෙටි ජති නැටීම සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණයකි. ශබ්දම්වල දී දෙවියන්ගේ ගුණ වර්ණනා කිරීම බොහෝ විට දක්නට ලැබේ. ඒ අතුරින් ක්‍රිෂ්ණ දෙවියන් අභිවන්දනය කරන ශබ්දම් අංග බොහෝ ප්‍රචලිත ය.

මෙහි දී ක්‍රිෂ්ණගේ ළමාවියෙහි දඟකාර ක්‍රියා කලාපය, තුරුණු වියෙහි දී ගෝපිකාවන් හා සතුටින් ගත කළ කාලය, මෙන් ම ක්‍රිෂ්ණගේ රුවගුණ දේවත්වය ආදිය භාව මඟින් නිරූපණය කෙරෙයි. භක්තිය දනවන ගීත ලෙස නිර්මාණය වී ඇති ශබ්දම් ගයනු ලබන්නේ රාගවලට අනුව ය. ශබ්දම් අංගය නිමා වනුයේ කෙටි ජතියක් නැටීමෙනි.

වර්ණම්

භරත නාට්‍යම් සන්දර්ශනයක දක්නට ලැබෙන ඉතා ම දීර්ඝතම වූත්, අසීරු වූත් නර්තන අංගය වර්ණම් ය. නෘත්ත, නෘත්‍ය, නාට්‍ය යන ලක්ෂණ ත්‍රිත්වයෙන් ම සමන්විත නර්තන අංගයක් වන මෙය භරත නාට්‍ය නර්තන ශිල්පියාගේ හෝ ශිල්පිනියගේ හෝ දක්ෂතාව මැන බැලෙන අංගයක් ලෙස හඳුන්වා දිය හැකි ය. භාව ප්‍රකාශනයේ දක්ෂතාව, අංග චලනයන්හි ශුද්ධ භාවය, සංකීර්ණ ලය හා තාල මත පිහිටා නැටීමේ හැකියාව, නර්තනය කිරීමේ ඇති ශ්‍රම ශක්තිය, දරා ගැනීමේ හැකියාව, නර්තනය පිළිබඳ ඇති ගැඹුරු අවබෝධය මෙම නර්තන අංගයෙන් ප්‍රකට කෙරෙයි.

තිල්ලානා

පෞරාණික මූර්ති විද්‍යාවේ මන මෝහනීය ඉරියව්වලින් හා ලාලනීය අංග චලනවලින් සමන්විත වූ අලංකාර නර්තන අංගයක් ලෙස තිල්ලානා නර්තන අංගය හැඳින්විය හැකි ය. ඉතා ම සුන්දර වූත් සංකීර්ණ වූත් වේගවත් නර්තන විලාසයක් මෙයින් නිරූපණය වේ. මෙහි තාලය හා ලය ප්‍රධාන වේ. මෙයින් අඩවුවලින් ආරම්භ වන තිල්ලානා අංගය ජති කිහිපයකින් සමන්විත ය. අවසානයේ යෙදෙන සාහිත්‍යම් කොටසේ දී සුළු වශයෙන් භාව ප්‍රකාශනය සිදු කෙරෙයි. ධීම්, ධීරනා, නදෘතධීම්, තනදිරනා, නදෘත, තොම්, තලංගු, ජොම්ත, නම්ත ආදි පද මූලික කරගෙන ගායනය නිර්මාණය වී ඇත. මෙහි දී යෙදෙන මෘදංග පද ඉතා අලංකාර ය. නෘත්ත ගණයට අයත් තිල්ලානා නර්තන අංගය භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයට හඳුන්වා දුන්නේ ප්‍රවීණ භරත නාට්‍ය ශිල්පී පොන්නයියා විසින් ය. විවිධ රාග සහ තාල මත නිර්මාණය වී ඇති තිල්ලානා ප්‍රමාණය අතිවිශාල ය. තිල්ලානා නර්තනය හඳුන්වන්නේ එම නිර්මාණය වූ රාගයේ නමිනි.

රංග වස්ත්‍රාභරණ

භරත නාට්‍යම් නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දී නර්තන ශිල්පිනිය සැරසෙනුයේ දක්ෂිණ භාරතීය මනාලියකගේ ස්වරූපයෙනි. අතීතයේ දී භරත නාට්‍යයම් ශිල්පිනිය රංග වස්ත්‍රාභරණ ලෙස තුයියා සේලය භාවිත කර ඇත. ක්‍රමික විකාශයෙන් වර්තමානයේ දක්නට ලැබෙන රංග වස්ත්‍රාභරණ ඉතා අලංකාර ලෙස නිර්මාණය වී ඇත. එම සැකැස්මට දායක වූයේ රුක්මණී දේවී අරුන්ඩේල් ය. භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ භාවිත කරනු ලබන රංග වස්ත්‍රාභරණ මගින් භාරතීය සංස්කෘතියේ අනන්‍යතා ලක්ෂණ මැනවින් නිරූපිත ය.

භරත නාට්‍යම් ශිල්පිනිය උඩුකයට හැට්ටයෙන් සැරසෙන අතර පපු පෙදෙස දාවනිය හෙවත් සළුවෙන් ආවරණය කෙරෙයි. ඇතැම් විට හැට්ටයට ම මෙම සළුව රැලි තබා සම්බන්ධ කර අලංකාර ව සකසා ගැනේ. උක්ත සඳහන් රංග වස්ත්‍ර කට්ටල තුනෙහි ම යටිකයෙහි ඉදිරියෙන් ඉණෙහි සිට වළලු කර දක්වා විසිරි නම් වන රැලි සහිත කොටසක් වෙයි. මෙය Fan (ෆෑන්) ලෙස හැඳින්වෙයි. මෙම විසිරි කොටස තට්ටු තුනකින් සකස් කරගන්නා (Three Fan Costume) ත්‍රී ෆෑන් කොස්ටියුම් අවස්ථා ද වෙයි.

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ මූලික අංගහාරය වන ''අරමණ්ඩියේ'' පිහිටි විට විසිරි කොටස (Fan) ඉතා අලංකාර ව විහිදීයයි. මුළුමණ්ඩි ඉරියව්වට පිහිටි විට ද මෙම විසිරි කොටස අවානක ආකාරයට අලංකාර ව විහිදී පවතී.

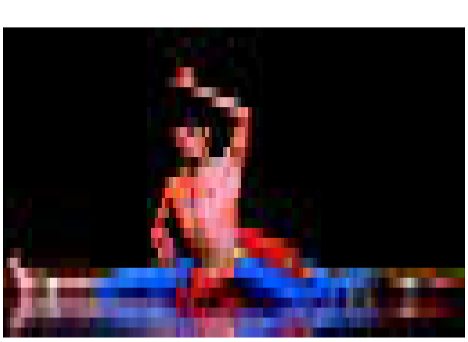
එමෙන් ම ඇතැම් අඩවු නර්තනයේ දී මෙම රංග වස්ත්‍ර කට්ටලයේ අලංකාරය ඉතා මැනවින් ඉස්මතු වන අවස්ථා දැකගත හැකි ය.

උදා : තත්තෙයිතාම් අඩව් නර්තයේ දී පාදය පැත්තට විහිදුවන ඉරියව්ව, මණ්ඩි අඩවු නර්තන, භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයෙහි එන කරණ නිශ්චල ඉරියවු (Poses) වල දී ද මෙම රංග වස්ත්‍ර කට්ටලයේ සුන්දරත්වය විදහා දැක්වේ.

භරත නාට්‍යම් ශිල්පිනිය කරට සහ පපු පෙදෙසට මාල කිහිපයක් පලඳියි.

- අට්ටියල්
- මුත්තුමාල
- කාසිමාල, පදක්කම්මාල

භරත නාට්‍යම් රංග වස්ත්‍රාභරණ අතරෙහි එන ඔට්ටියානම් ඉණට පලඳින පටියයි. භරත නාට්‍යම් ශිල්පිනියගේ හිස මල් ගවසා අලංකාර කරනු ලැබේ. කාන්තාවන් හිසෙහි මල් ගැවසීම හින්දු සංස්කෘතියේ අනන්‍යතාව ප්‍රකට කරන්නකි. භරත නාට්‍යම් ශිල්පිනියක් හිසෙහි යොදන රාක්කුඩිය වටේට මල් පොහොට්ටුවලින් සකස් කළ මල් වැල් පලඳිනු ලබයි. එය මොට්ටු මාලෙයි යනුවෙන් හැඳින්වේ. හිස පිටුපසට යොදන අඩසඳක හැඩයට ගවසනු ලබන මල්මාල විශේෂය මලච්චරම් ලෙස හැඳින්වේ.



නර්තන ශිල්පිනියගේ ගෙතූ කොණ්ඩය දිගට මල් ගවසයි. ඇතැම් ශිල්පිනියන් මල් වෙනුවට පලඳින ආභරණය ෂඩයිනාගම්/ ජඩනාගම් ලෙස හැඳින්වේ. මෙය ලෝහයෙන් තනනු ලබන අතර, මුතු, වීදුරු ගල් අල්ලා අලංකාර ව සකස් කරනු ලබයි. බ්‍රහ්මරී (කැරකීම්) චලනවල දී, තත් තෙයි තාම් අඩවුවල දී පසුපස

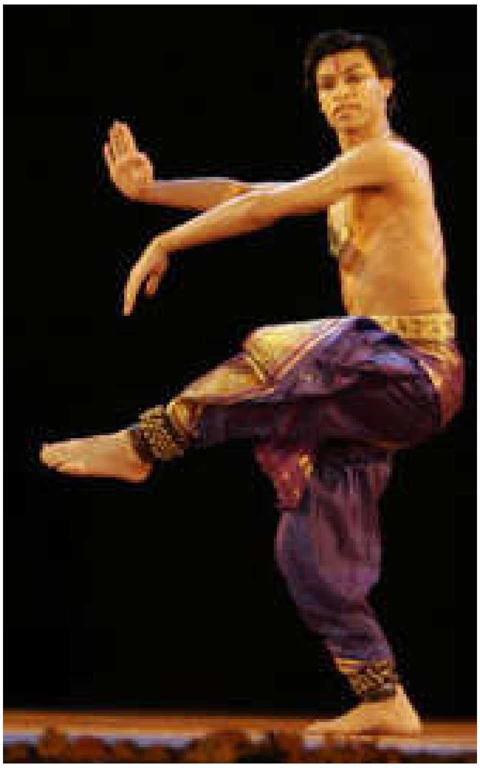
හැරි මුළුමණ්ඩි ඉරියවුවේ සිටින අවස්ථාවල දී මෙම ආභරණය හෝ/මල් අලංකාර ව දිස්වෙයි. කොණ්ඩය අගට කුංජම් නම් ආභරණය පලඳිනු ලැබේ.

හිසට පළඳින තැල්ල උච්චිපට්ටම් සහ නෙත්තිපට්ටම් (නෙත්ති පට්ටම්) ලෙස හැඳින්වේ. උච්චිපට්ටම් (තනිතැල්ලය) නෙත්තිපට්ටම් නළල දෙපසට සිටින සේ යොදන තැල්ල ය. හිස මුදුනෙහි දකුණු පසින් සූරිය පිරෙයි සහ වම්පසින් චන්ද්‍ර පිරෙයි (ඉර සඳ හැඩ ඇති ආභරණ) පළඳින අතර කනට පලඳින්නේ ආභරණ ජිමික්කි සහ මාට්ටල් ය.

ජිමික්කි මදක් එල්ලෙන ස්වභාවයෙන් යුතු කර්ණාභරණයකි. භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයෙහි එන ගෙලෙහි චලනය (අට්ටමි) කිරීමේ දී මෙම කර්ණාභරණය අලංකාරවත් ව සියුම් ලෙස චලනය වෙයි.

නාසයට මුක්කුත්ති, නන්තු, පිලාක්කු යන ආභරණ පැලඳීම භාරතීය කාන්තාවන්ට අනන්‍ය වූ ලක්ෂණයකි. මෙම ලක්ෂණය භරත නාට්‍යම් නර්තන ශිල්පිනියකගෙන් මනා ව ඉස්මතු කෙරෙයි.

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ දී පාදචලනවලට (Foot work) සුවිශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ. ඉතා සංකීර්ණ පාද චලන මෙහි දී දැක ගත හැකි ය. මෙම පාදචලනයන් වඩා ඉස්මතු ව පෙනීමට පාදවලට පලඳින ආභරණය "සලංගෙයි" හෙවත් ගෙජ්ජි වේ. දෙපයින් කරනු ලබන චලනවල දී මෙම ගෙජ්ජි ඉතා මිහිරි ලෙස තාලයට නද දෙයි. භරත නාට්‍යම් ශිල්පියකු හෝ ශිල්පිනියක හෝ දොරට වඩින අවස්ථාවේ දී ගුරුවරයා විසින් ඒ සඳහා අවසර ලබාදීම, ආශීර්වාද ලබාදීම යන අර්ථයෙන් ගුරුවරයා විසින් ගෝලයා වෙත මෙම සලංග/ගෙජ්ජි ලබා දෙයි. හින්දු සම්ප්‍රදායයට අනුකූල ව ශිෂ්‍යයා සලංග බැඳීමට පෙර ශිව කෝවිලක් තුළ දී තම ගුරුවරයා ප්‍රමුඛව සලංග පූජාව පැවැත්විය යුතු ය.



භරත නාට්‍යම් ශිල්පිනිය දෑතට වළලු පලඳිති. ඒවා කාප්පු ලෙසත් ඇඟිලිවලට පලඳින මුදු මෝදිරම් ලෙසත් හැඳින්වෙයි. අනෙක් භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන් සමඟ සසඳා බැලීමේදී භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයෙහි දී හස්ත මුද්‍රා භාවිතය ප්‍රබලව දැක ගත හැකි ය. මෙම හස්ත මුද්‍රාවන් වඩාත් පැහැදිලි ව දෘශ්‍යමාන වීමට ශිල්පිනියන්ගේ දෙඅතෙහි ඇඟිලි සහ අත්ල රතු පැහැ අල්ටා යොදා වර්ණ ගන්වයි.

භරත නාට්‍ය ශිල්පීන් උඩුකය නිරාවරණ ව වම් උරහිසේ සිට දකුණු ඉණ තෙක් පූන නූලක් පලඳී. යටිකයට දෝතියකින් සැරසෙයි. මෙම රංග වස්ත්‍ර සාම්ප්‍රදායික හින්දු කෝවිල්වල කටයුතු කළ පූජකවරුන්ගේ ස්වරූපය සිහිපත් කරවයි.

වර්තමානයේ ශිල්පීන් පිජාමා රංග වස්ත්‍රයෙන් සැරසී නර්තනයේ යෙදෙති. ශිල්පී පාර්ශ්වය සීමිත ආභරණ සංඛ්‍යාවක් භාවිතයට ගනී.

කරට - මාල
ඉණට - ඔට්ටියානම්
උරබාහුවට - වංගි
දෙපාවලට - සලංගෙයි

අංග රචනය

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයෙහි අංග රචනය ''උප්පනයි'' නමින් හඳුන්වයි. අතීතයේ දී සරල අංග රචන ක්‍රම අනුගමනය කර ඇත. කහ මිශ්‍ර ස්වාභාවික ද්‍රව්‍ය රැගෙන මුහුණේ ආලේප කිරීම, බුලත් විට කා තොල් රතු කර ගැනීම ආදි වශයෙනි. වර්තමානයේ දී විවිධ අංග රචනා ආලේපන භාවිත කරයි. භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය ප්‍රබලව භාව ප්‍රකාශනය සිදු කෙරෙන නර්තන සම්ප්‍රදායයකි. මෙහි දී ඇස්වලින් සිදු කරනු ලබන භාව ප්‍රකාශනය විශේෂ ය. මෙම අක්ෂිභාවයන්, අක්ෂි චලන වඩාත් තීව්‍ර ව දක්වීම සඳහා අක්ෂි අංග රචනය පිළිබඳ ව මෙහි දී වඩාත් සැලකිලිමත් වෙයි.

නළල මත තිලක තැබීම භාරත නාට්‍යම් ශිල්පිනිය සිදු කරන අනිවාර්ය අංගයකි. හින්දු කාන්තාවන් තිලක තැබීම එම සංස්කෘතියේ අනිවාර්ය අංගයකි. භරත නාට්‍යම් ශිල්පීහු දිගු හැඩැති මදක් විශාල තිලක තබති.

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ සංගීත සම්ප්‍රදාය

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය සඳහා දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක සංගීත සම්ප්‍රදායය යොදා ගැනේ. දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාට සංගීත සම්ප්‍රදායයෙහි තාල ශාස්ත්‍ර ගොඩ නැගී ඇත්තේ ජාති 5 සහ තාල 7ක් මත ය. ඉතා පැරණි ඉතිහාසයක් ඇති මෙම සංගීත සම්ප්‍රදායයෙහි ප්‍රධාන අවනද්ධ භාණ්ඩය ලෙස ''මෘදංගය'' භාවිත කරයි. ප්‍රධාන තාල වාද්‍ය භාණ්ඩය ලෙස නට්ටුවාංගම් භාවිත කරයි.

මෘදංගය

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායය හා බැඳුණු ප්‍රධාන අවනද්ධ භාණ්ඩය මෘදංගය වේ. මෙය බ්‍රහ්ම විසින් නිර්මාණය කරන ලද්දක් බවත්, ගණේෂ හෙවත් ගණ දෙවියන් ප්‍රථම වරට වාදනය කළ බවටත් විශ්වාසයක් පවතී. මෘදංගයේ කඳ සකස් කරනුයේ කොස්, ඇහැළ වැනි ලී වර්ගවලිනි. බෙර ඇස සඳහා එළුහම යොදනු ලබයි. දකුණු බෙර ඇසට ස්ථිර කළු බදාමයක් යොදා ඇත. වාදනය කරන අවස්ථාවේ දී වම් මුහුණතට තාවකාලික බදාමය සකස් කරගන්නා සුවිශේෂ ශිල්ප ක්‍රමයක් ඇත. මෘදංගයෙන් වාදනය කරන මූලික අක්ෂර 4කි.

තා, දිම්, තෝම්, නම්

නට්ටුවාංගම්

භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ ප්‍රධාන තාල වාද්‍ය භාණ්ඩය නට්ටුවාංගම් ය. ගුරුවරයා (නට්ටුවනාර්) විසින් මෙය වාදනය කරනු ලැබේ. වාද්‍ය වෘන්දයෙහි නායකත්වය ලැබෙනුයේ නට්ටුවාංගම් (නටුවාංගම්) වාදනය කරන ගුරුවරයාට ය. තාලය නිවැරදි ව හසුරුවා ගනු ලබන්නේ නට්ටුවාංගම් වාදනයෙන් ය. ලෝහයෙන් නිමවා ඇති නට්ටුවාංගම් වාද්‍ය භාණ්ඩය දේශීය තාලම්පට සමඟ සසඳා බලන විට පැහැදිලි වෙනස්කම් රාශියකින් යුක්ත ය. තට්ටුවාංගම්හි පියන් දෙකකි. එක් පියනක් තරමක් විශාල h' wfk l u|l aකුඩා ය. වම් අත මහපට ඇඟිල්ල සහ දබර ඇඟිල්ල අතරින් යවන සනකමින් යුතු නූලෙන් සැකසූ කොටස හිරකොට ගෙන විශාල පියන උඩු අතට හරවා දකුණත ඇති කුඩා පියනෙන් තැළීමෙන් වාදනය කරයි. නර්තන ශිල්පියා හෝ ශිල්පිනිය

පාදයෙන් නටන පද සියල්ලට නාදය හසුරවන ආකාරයට නට්ටුවාංගම් වාදනය කිරීම මෙහි ඇති සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. ජතිවලට පද නටන විට තද ලෙසත් සොල්ලු කට්ටුවලට (කටින් කියන පදවලට) මෘදු ලෙසත් නට්ටුවාංගම් වාදනය කිරීම සාම්ප්‍රදායික ලක්ෂණයකි. භරත නාට්‍යම් සන්දර්ශනයක වාද්‍ය වෘන්දයේ ස්වර, රාග, තාල සියල්ල ම සමග ඒකාබද්ධව නට්ටුවාංගම් වාදනය කරන අතර වාදන වෘන්දය මෙහෙයවන්නේ නට්ටුවනාර් විසිනි.

නට්ටුවාංගම් සහ මෘදංගය යන තාල සහ අවනද්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩ දෙකට අමතරව, වීණාව, බටනළාව සහ වයලීනය යන සංගීත භාණ්ඩ ද භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ දී යොදාගනු ලැබේ. වීණාව ස්වර වාද්‍ය භාණ්ඩය ලෙස දක්ෂිණ භාරතයෙහි වඩාත් ප්‍රකට ය. මෙම වාද්‍ය වෘන්දයට වයලීනය එක් කරනු ලැබුවේ තන්ජාවූර් සහෝදරයකු වූ වඩිවේළු විසිනි. බටනළාව ද මෙම වාද්‍ය වෘන්දයට ඇතුළත් වන අතර ශ්‍රැතිය සපයන්නේ තාම්පුරාව මඟිනි. මෙම ගායන හා වාදන වෘන්දයේ ප්‍රධාන ගායකයෙක් සහ ගායිකාවක් ගායනයෙන් සම්බන්ධ වෙති.

7.2 කථක් නර්තන සම්ප්‍රදාය

කථක් නර්තනය 'කථා වාචක' හෙවත් 'කථාකහේ' යන භාවිතයෙන් පොදු ජනයා අතර පැවති කථා කීමේ කලාව ඇසුරෙන් විකාශයට පත් වූවකි. උත්තර භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයක් වන මෙය ලක්නව්, රායිගර්, බෙනාරිස් සහ ජායිපූර් යන ඝරාණා සතර ඔස්සේ විකාශයට වූ ලාස්‍ය ලක්ෂණවලින් යුතු නර්තන සම්ප්‍රදායයකි. භාරතීය කලාවන්හි දී මෙන් ම සාම්ප්‍රදායික විෂය හා සබැඳි ප්‍රායෝගික ඉගෙනුම් - ඉගැන්වීම් කාර්යයේ දී ප්‍රමුඛ හා ප්‍රධාන ස්ථානය ගුරුවරයාට හිමිවේ. නර්තනයේ සහ සංගීත කලාවේ දී මෙය විශේෂයෙන් දෘශ්‍යමාන වේ. ගුරුවරයාට නමස්කාර කිරීමෙන් තොරව නර්තනයේ යෙදීම සිදු නොවේ. ගුරුවරයාට නිසි ගෞරවය හා වන්දනය ඉටු නොකරන ශිෂ්‍යයා හට ශිල්ප ශාස්ත්‍ර නොපිහිටන බවට මතයක් පවතී. කථක් නර්තනයෙහි එන 'ගුරු වන්දනා' යනු ගුරුවරයාට කරනු ලබන නමස්කාරය යි. ගුරුවරයා දෙවෙනි වන්නේ දෙවියන්ට පමණක් වන බැවින් දෙවියන්ට කරන නමස්කාරය සමග ගුරුවරයාට ද නමස්කාර කිරීමට නර්තන ශිල්පීහු පුරුදු ව සිටිති.

ගුරු වන්දනා ශ්ලෝක

ගුරුර්බ්‍රහ්මා ගුරුර් විෂ්ණුඃ
ගුරුර්දේවෝ මහේශ්වරඃ
ගුරුර්සාක්ෂාත් පරම්බ්‍රහ්ම
තස්මෛ ශ්‍රී ගුරුවේනමඃ

ලෝකයේ මැවුම්කරු වූ මහා බ්‍රහ්මයා සියලු දේ මවා දෙන්නා සේ ශිෂ්‍යයා හට සියලු ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ලබා දෙනු ලබන්නේ ගුරුවරයා විසිනි. මෙම ප්‍රදානයන් නිසි පරිදි පවත්වා ගෙන යා යුතු ය. එමඟින් තමාට ලැබෙන ශාස්ත්‍ර ප්‍රදානයන් පවත්වාගෙන යාමට හා රැක ගැනීමට ශිෂ්‍යයාට අවකාශ ලැබෙන්නේ ය. එහෙයින් ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ලබාදෙන ගුරුවරයා ආරක්ෂා කර දෙන ලෙස අයැදීම ද ගුරු වන්දනා මඟින් සිදුවෙයි. මෙම ශ්ලෝකයෙහි පදවල අර්ථය හස්ත මුද්‍රාවෙන් සහ අංගවලින් භාව ප්‍රකාශනයන්ගෙන් යුතු ව ඉදිරිපත් කරයි.

පරන්

පරන් යනු පඛ්වාජ් වාද්‍ය භාණ්ඩයෙන් වයනු ලබන පද විශේෂයකි. මෙම අක්ෂර නිපදවීම තුළ දක්නට ලැබෙන්නේ ගාම්භීර බවකි. මෙම පද දිගින් වැඩි ය. මෙහි දී ධාකිට්තක, ධුමකිට්තක, ධෙත්ධෙත්ධ, තිලංග, තිටකධාන, ගෙන්නධාන ආදි අක්ෂර ඇතුළත් ය. අද්‍යතනයේ දී මෙම පද තබ්ලාවෙන් ද වාදනය කරනු ලබයි.

පරන් වර්ග කිහිපයකි,

සදාපරන් යනු - කිසියම් පරන් එකක් එක වරක් පමණක් වාදනය කිරීම හෝ නර්තනය කිරීම ය.

චක්‍රධාර්පරන් යනු - පරන් තෙවරක් නර්තනය කර 'සම්' ස්ථානයෙන් අවසන් කිරීම ය.

විජිලිපරන් යනු - එකී පදය තුළ යෙදී ඇති අක්ෂර හා චලන විදුලි කෙටීම වැනි ලක්ෂණයන් විද්‍යමාන වන අයුරින් නිර්මාණය කර තිබීම ය.

හස්ති (ගජ්පරන්) යනු - ඇතාගේ හරබර වූ ස්වභාවයට අනුව නටනු ලබයි.
ඊට අමතර ව දූර්ශා පරන්, ගණේශ්පරන් ආදි වශයෙන් පරන් වර්ග රාශියකි.
පරන් ශුද්ධ නෘත්ත කොටසට අයත් ය.

ඨුම්රි

ඨුම්රි නෘත්‍ය ගණයට අයත් ය. පසුබිම් සංගීතය හා ගීතයට අනුව අර්ථ ප්‍රකාශනය ඉදිරිපත් කරමින් නර්තනයේ යෙදෙයි. ඨුම්රි ශෘංගාර රසය තීව්‍ර කරන නර්තනාංගයකි. ගායනයෙහි දක්ෂ ශිල්පීහු ඨුම්රී ගායනය කරමින් නර්තනයේ යෙදෙති. ලක්නව් සරාණාහි බ්‍රින්දාදීන් මහාරාජ් ඨුම්රී ගීත 1500ක් පමණ රචනා කර ඇති බව සඳහන් වේ. දේව භක්තිය ප්‍රකාශ කරන ඨුම්රී ගීත ගායනය වෙනුවට ශෘංගාර රසය දනවන ගීත අනුව ශෘංගාරාත්මක නර්තන විකාශය වූයේ මුස්ලිම් ආභාසය සමඟිනි. රාගධාරි සංගීතයේ සුන්දර තාල සහ රාග මත ඨුම්රී, ගසල් ගී රචනා වී ඇත. ගීතයෙහි ඇති පදාර්ථ අභිනය (පද අරුත් අභිනයෙන්) ප්‍රකාශ කරමින් ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ රසය උද්දීපනය වන අයුරින් නර්තනය ඉදිරිපත් කෙරෙයි.

තරානා

මෙය නෘත්ත ගණයට අයත් ය. භරත නාට්‍යම් සම්ප්‍රදායයේ තිල්ලානා අංගයට සමාන වන තරානා, රාග මුල් කොට ගයනු ලබයි. ආලාප අක්ෂර වන තෝම්, දිරදිර, දී තදිම්, දීම්, දෙරන ආදි අක්ෂර මත ප්‍රබන්ධ වී ඇත. සමගුණ, දෙගුණ, සිව්ගුණ අනුව ගායනය කරන අතර තාල ගුණ කිරීම් අනුව නර්තනය ඉදිරිපත් කරයි. මෙහි ගැයෙන වචනවල අර්ථ රසයක් ප්‍රකාශ නොවේ.

තරානා නර්තන අංග නාමය, රාගය පදනම් කොට හඳුන්වයි.

උදා:-

තරානා - රාගය - දේශ්
තරානා - රාගය - මාල්කවුන්ස් ....

රංග වස්ත්‍රාභරණ

විවිධ කාලවකවනු තුළ කථක් නර්තකයාගේ රංග වස්ත්‍රාභරණයන්හි සැලකිය යුතු වෙනස්කම් සිදු වී ඇති බැව් පෙනේ. කථාවාචක හෙවත් කථාකරුවන්ගෙන් ඇරඹි මෙම නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ආරම්භක අවධිය තුළ දක්නට ලැබුණේ සාමාන්‍ය ඇඳුම් පැළඳුම් ය.

පුරුෂපාර්ශ්වය - යටිකයට පිජාමා හෝ ධෝතිය
උඩුකයට කුර්තාව
දිග සළුව - උරහිසට, කරවටා හෝ බඳවටා යන අයුරින් යොදාගෙන ඇත.
කාන්තාපාර්ශ්වය - සාරියක් ඇඳ කාන්තා ආභරණවලින් සැරසී ඇත.

පසුකාලීන ව නර්තන ශිල්පීහු දේව මූර්තිවල සහ චිත්‍රවල ඇතුළත් ඇඳුම් පැළඳුම් ඇසුරෙන් තම රංග වස්ත්‍රාභරණ සකසා ගැනීමට පෙලඹුණහ. උත්තර භාරතයෙහි බහුතරය වෛෂ්ණව භක්තිකයෝ වෙති. එහෙයින් උත්තර භාරතීය කථක් නර්තනයේ දී පුරුෂ පාර්ශ්වය කෘෂ්ණ දෙවියන්ගේ ස්වරූපයෙන් සැරසීමටත් කාන්තා පාර්ශ්වය රාධාගේ ස්වරූපයෙන් සැරසීමටත් යොමු වී ඇත.

ක්‍රි. ව. 1600 පමණ අක්බාර් අධිරාජයා ගේ අවධිය වන විට මුස්ලිම් ආභාසයත් සමග කථක් නර්තනයේ සෑම අංශයක ම වෙනස්කම් සිදු විය. කෝවිල්වල පැවති ආගමික ස්වරූපය වෙනස් වී රාජසභා නර්තනයක් ලෙස සංවර්ධනය විය. මෙම කාලවකවනුවෙහි නර්තන ශිල්පීන්ගේ රංග වස්ත්‍රාභරණයන්හි වෙනස්කම් රැසක් සිදු විය.

කාන්තා රංග වස්ත්‍රාභරණ

චුඩිදාර් පිජාමාව සමඟ දණහිස දක්වා වූ සාය (ලෙහෙගා)

චෝලි හැට්ටය

දෘපට්ටා සාටකය

මොට්ටැක්කිලිය - හිසට දුහුල් දිග රෙද්ද

හිස්වැස්ම - මොට්ටැක්කිලියට උඩින් දමන තොප්පියක් වැන්නකි

කරණ්ඩුල් - කන්තෝඩු

කාන්කන් හා බාසුබන්ධ් - මැණික් කටුවේ සහ අත්බාහු පළඳනා

ගුංගුරු (නූපුර්)- දෙපයට

චුඩිධාර් - පිජාමාවවට උඩින් අඳින කෙටි සාය

පිරිමි රංග වස්ත්‍රාභරණ - මුස්ලිම්වරුන්ගේ උඩුකය ඇඳුම, චුඩිධාර් පිජාමාව සහ ඉගටියට බඳින සළුව 18 වන ශත වර්ෂය වන විට නැවතත් වෙනස්කම්වලට භාජනය විය.

කාන්තා සාග්රා හෙවත් ලෙහෙගා
දෘපට්ටා හෙවත් බර්හිනී
චෝලිය
ජාරි - එම්බ්‍රොයිඩර් කරන ලද තොප්පිය
ගුංගුරු - ගෙජ්ජි
චුඩිධාර් පිජාමාව

පිරිමි - චුඩිධාර් පිජාමාව
අංගාරඛා - උඩුකය ඇඳුම
තොප්පිය
ගුංගුරු ගෙජ්ජි
රෙස්වාජ් - තුනී රෙද්දෙන් නිම කරන ලද ගවුමකි.

කථක් නර්තන සම්ප්‍රදායයේ ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂයට ම සුවිශේෂ වූ ආභරණය ගෙජ්ජි හෙවත් ගුංගුරුය සම්ප්‍රදායානුකූල ව පූජා පවත්වා පලඳින ගෙජ්ජි පුහුණුවීම්වල දී ද පලඳී. එහි ගෙජ්ජි 150 - 300 අතර ප්‍රමාණයක් වැලක් ලෙස සකස් කොට ඇති අතර රෙදිකඩකින් දෙපයෙහි වළලුකර සිට ඉහළට ආවරණය කොට ඒ මත පලඳිනු ලැබේ. අනෙකුත් භාරතීය නර්තන සම්ප්‍රදායයන්ට වඩා ඉතා සුවිශේෂ වූ තාල හා බැඳි විශේෂ චලනයන්ගෙන් සමන්විත වූ කථක් නර්තනයේ පාද චලන හා ගුංගුරු නාදය එම නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි සුවිශේෂත්වය විදහා දක්වයි. දෙපයෙහි චලනයන්ගෙන් උපදින ගුංගුරු නාදය තබ්ලා සහ පඛ්වාජය සමඟ සම්බන්ධ කිරීමේ හැකියාව ගුංගුරුවලට පවතින හෙයිනි. සැම පුහුණු අවස්ථාවක දී ම ගුංගුරු භාවිත කළ යුතු වන්නේ එබැවිනි. දෙපයෙහි විළුඹ, ඇඟිලි, ඇඟිලි ආසන්න යටි පතුල, පතුලෙහි පැත්ත ආදි වූ විවිධ කොටස්වල භාවිතය අනුව ගුංගුරු නාදය ද වෙන් වූ ස්වරයන් උපදවන හෙයින් සැම විට ම එකී පාදංග පුහුණුවේ දී ගුංගුරු භාවිත කළ යුතු ය. ගුංගුරුවල භාවිතය සහ උපයෝගිතාව වෙනත් කිසි දු භාරතීය ශෛලියක දක්නට නොමැති බව පැවසිය හැකි ය.

කථක් නර්තන ශිල්පීන් විවිධ චරිත නිරූපණය කරන විට රංග වස්ත්‍රාභරණ වෙනස් කිරීමක් සිදු නොවේ.

මෙම නර්තන සම්ප්‍රදායයෙහි භාවිත කරනු ලබන අංග රචනය ද සරල ය. භාරතීය සංස්කෘතියෙහි අනන්‍යතා ලක්ෂණයක් වන කොණ්ඩයේ මල් ගැවසීම මෙහි දී ද දක්නට ලැබේ. ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපාර්ශවය ම නළළෙහි තිලක තබති.

කථක් නර්තනය හා බැඳි සංගීතය

කථක් නර්තනය හා බැඳි සංගීත සම්ප්‍රදාය වනුයේ උත්තර භාරතීය හින්දුස්ථානී සංගීතය යි. විචිත්‍ර වූ රාග සහ හරබර වූ තාල මත හින්දුස්ථානී සංගීතය නිර්මාණය වී ඇත. මෙම සංගීත සම්ප්‍රදායය සරල වූත් සංකීර්ණ වූත් මාත්‍රා සීමාවන්ගෙන් යුතු විවිධ තාල මෙන් ම ගති, භාව, රස ආදි ස්වරූපයන් එකිනෙකට වෙනස් ව මතු වන ලෙස ගොඩ නැගී ඇත. මෙම සංගීත සම්ප්‍රදායයෙහි සමගුණ, දෙගුණ, සිවුගුණ පුහුණු කිරීම් ආඩ, කුආඩ, බියාඩ යන සුවිශේෂ නම්වලින් හඳුන්වයි.

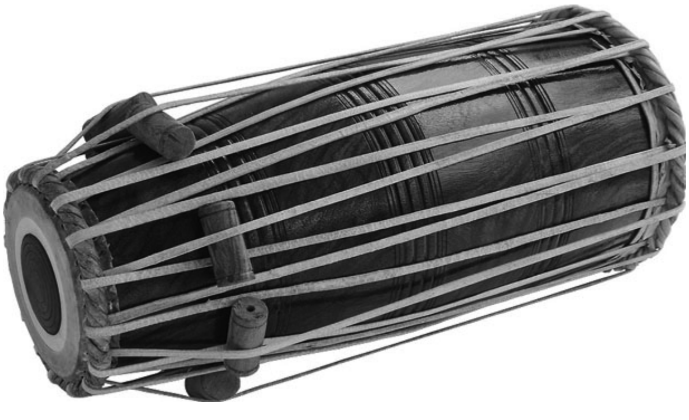
සමගුණ, දෙගුණ, සිවුගුණ තාල රූප පදනම් කොටගෙන නිර්මාණය වූ සංගීතය මත නර්තන අංග ගොඩ නැගී ඇත. විවිධ සතුන්ගේ ගමන් වේගයන් හා විලාස පදනම් කොටගෙන බිහි වූවා යැයි සලකන සංගීතය කථක් නර්තනයේ ජීවය ලෙස සැලකේ. තාල වාදනයේදී ධා, ධීන්, තා, තක, කත්, තා, ගෙයි, ගෙන, කඩ, තක, ධිරිකිට, ත්‍රාණ යන සුවිශේෂ අක්ෂර භාවිතයෙන් නිර්මාණය කරගත් විවිධ මාත්‍රා සංඛ්‍යාවලින් යුක්ත වූ තාල හින්දුස්ථානි සංගීතයේ දක්නට ඇති අතර කථක් නර්තන අංගයන්හි ශාස්ත්‍රීය පදනම හින්දුස්ථානි සංගීතය මත පදනම් ව ඇත.

ගුංගුරු

වාද්‍ය භාණ්ඩ

පඛ්වාජ් (පඛාවාජ්)

මෝගල් සමයෙහි කථක් නර්තන සම්ප්‍රදායය හා බැඳි ප්‍රධාන අවනද්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩය පඛ්වාජ් ය. පඛ්වාජ් යන්නෙහි අර්ථය 'නිර්මල ධ්වනිය' යන්න යි. මැදින් මහත් වන සේ දෙකෙළවර ක්‍රමයෙන් කුඩා වී යන අයුරින් ලීයෙන් තනා ඇති මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩයෙහි දෙඇස ප්‍රමාණයන් දෙකකින් යුක්ත ය. දකුණු බෙර ඇසෙහි විෂ්කම්භය අඟල් 6 - 7ක් පමණ වන අතර එහි මධ්‍යය නිත්‍ය බදාමයකින් පරිපූර්ණ ව පවතී. වම් ඇසෙහි ප්‍රමාණය ඊට වඩා විශාල වන අතර එහි විෂ්කම්භය අඟල් 9-11 අතර ප්‍රමාණයකින් යුක්ත වෙයි. මෙම ඇසෙහි ද පිටිවලින් සකස් කරගන්නා ලද බදාමයක් සවි කරනු ලබන අතර එය වාදනය කරන අවස්ථාවේ දී අලවා ඉන් අනතුරු ව එය ගලවා ඉවත් කරනු ලැබේ. මෙම බෙර ඇසෙන් ගම්භීර හඬක් නිකුත් වන අතර අනෙක් බෙර ඇසෙන් සියුම් හඬක් නිකුත් වන බැවින් එකී ශබ්ද සංකලනය මාධූර්යයෙන් යුක්ත වේ. බෙර දෙඇස හම් පටිවලින් සම්බන්ධ කර ඇති අතර එහි මධ්‍යයේ කුඩා ලී කැබලි රඳවා එම ලී කැබලි එහා මෙහා කිරීමෙන් නාදයෙහි උස් පහත් බව සකස් කරගනු ලැබේ.



තබ්ලාව

අද්‍යතනයේ දී කථක් නර්තනය සඳහා යොදාගනු ලබන ප්‍රධාන අවනද්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩය තබ්ලාවයි. වර්තමාන හින්දුස්ථානි සංගීතයෙහි වඩා ජනප්‍රිය වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වන මෙය මුලින් ම භාවිතයට ආවේ 14 වැනි සියවසෙහි විසූ අලවුද්දීන්චිබිල්ජි නම් අධිරාජ්‍යයාගේ පාලනය සමයේ දී යැයි පැවසේ. එම යුගයේ ජීවත් වූ අමීර් බුෂ්රු නම් සංගීතඥයා තබ්ලාව නිපදවූවා යැයි කියලු ලැබේ. තබ්ලාවේ කොටස් දෙකකි. දකුණින් වයන සියුම් හඬක් ඇති කොටස දහිනා හෙවත් දායන් ය.

මෙම කොටස ලීයෙන් තනනු ලබන අතර එහි ඇස අඟල් 6-7 අතර විෂ්කම්භයකින් යුතු ය. උස අඟල් 16-12 අතර ප්‍රමාණයකින් යුක්ත ය. ඇසට යොදනු ලබන හම් කොටස 'පුඩි' යන නමින් හැඳින්වේ. මෙහි මධ්‍යයෙහි කළු පැහැති බදාමයක් යොදා ඇති අතර එය ස්‍යාහි නමින් හඳුන්වනු ලැබේ.

වමතින් වයන කොටස හෙවත් බර හඬක් ඇති කොටස බායං හෙවත් ඩග්ගා යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. අතීතයේ දී මෙම කොටස මැටියෙන් තනන ලද්දේ වුව ද පසු ව එය තඹ හෝ පිත්තල හෝ වැනි ලෝහයෙන් තනා භාවිතයට ගැනීමට පුරුදු ව සිටිති. තබ්ලාවෙන් නිකුත් වන හඬ චංචල සුගම ස්වභාවයක් ගනී. කථක් නර්තනය සඳහා තබ්ලා වැයීමේ දී දැත් විවෘත ව (පාලනයකින් තොර ව) විහිදී යන ආකාරයෙන් වාදනය කරනු ලබයි. එය තුලා හජානා යනුවෙන් හැඳින්වේ.

සාරංගිය

කථක් නර්තනයේ දී යොදාගනු ලබන තත් වාද්‍ය භාණ්ඩ අතර ප්‍රමුඛත්වයෙහි ගැනෙන්නේ 'සාරංගිය' නම් වූ ඉපැරණි වාද්‍ය භාණ්ඩය යි. කටහඬට ඉතා සමීප නාදයක් මින් නිකුත් වන බැවින් බොහෝ සෙයින් ගායනයේ දී සහාය වාද්‍ය භාණ්ඩයක් ලෙස භාවිත කරනු ලැබේ. අඩි දෙකක් පමණ දිගින් යුතු වූ සාරංගිය කුහර සහිත ලී කඳකට සමක් ආවරණය කිරීමෙන් තනාගනු ලැබේ. මෙහි ප්‍රධාන තත් 4ක් දක්නට ලැබෙන අතර ඉන් තුනක් සඳහා විවිධ ගනකමින් යුතු වූ අඹරන ලද ලණු හෝ සම් හෝ යොදා ගැනීම මෙහි ඇති ප්‍රාථමික ස්වභාවය කියා පාන්නකි. සිවුවන තත පිත්තල ලෝහයෙන් යොදා ගනු ලැබේ. අශ්ව කෙඳිවලින් සකසා ගන්නා ලද අලුවක් (Bow) වාදනය සඳහා යොදා ගැනේ.

7.3 බටහිර බැලේ ආරම්භය හා විකාශය

බැලේ (Ballet) වූ කලි භාවාත්මක හැඟීම් ප්‍රකට කරවන අයුරින් අදාළ පසුතල හා රංග වස්ත්‍ර භාවිතයට ගෙන නර්තනය සහ සංගීතය සුසංයෝග කරගනිමින් ප්‍රවීන නර්තන ශිල්පීන්ගෙන් සමන්විත කණ්ඩායමක් මඟින් වේදිකාවක් මත කෙරෙන කිසියම් රඟ දැක්වීමකි. (කළුආරච්චි, 2010, 8) වත්මනෙහි ව්‍යාවහාරිත බැලේ යන යෙදුම ඉතාලි, ප්‍රංශ, ලතින් භාෂාවල නර්තනය යන වචනය නර්තනය යන පදයට භාවිත කරන ලද වචන කීපයකින් බිඳී ආ ශබ්ද කිහිපයක අවසාන පදයකි. ඉතාලි භාෂාවට අයත් (Ballestto) යන වචනයෙන් බිඳී ආ වචනයක් වන අතර (Balle) යන කෙටි යෙදුමෙන් හැඳින්වෙන 'නැටුම' යන වචනය ඔස්සේ නිර්මාණය වූවකි. ලතින් භාෂාවේ 'නැටීම' යන අරුත උත්පාදනය කිරීම පිණිස යෙදී ඇත්තේ බැලේ යනුවෙනි. ඉංග්‍රිසි භාෂාවෙහි යෙදෙන (Ballet)) යන්න ප්‍රංශ භාෂාවෙහි (Balar) යන වචනයෙන් බිඳි ආ එකකි.

බැලේ (Ballet) රංග කලාවේ නිජ බිම ඉතාලිය වන අතර එය වඩාත් සංවර්ධිත තත්ත්වයට පත් වූයේ ප්‍රංශයේ දී ය. ඉතාලි රාජ සභාව ආශ්‍රිත ව බැලේ (Ballet) රංග කලාවේ බීජය රෝපණය වූ බවට සැලකේ.

වර්ෂ 1489 දී මිලාන් ආදිපාදවරයා සහ ඉසබෙලා කුමරිය අතර ඇති වූ විවාහ මංගල්‍යයේ දී රාජකීය අමුත්තන් වෙනුවෙන් විශේෂ භෝජන සංග්‍රහයක් පිළියෙල කළ අතර එහි දී රසවත් ලෙස පිළියෙල කර ගන්නා ලද මාළු බඳුන් පිළිගැන්වීමේ දී මුහුදට අධිපති 'නැප්චූන් 'දෙවියා බවට සමාරෝපණය වූ ශිල්පියා ඇතුළු පිරිවර ශාලාවේ පසුබිමෙහි පෙනී සිටිය බැව් සඳහන් වේ. එමෙන් ම සකසන ලද බැටළු මස් බඳුන් පිළිගන්වන අවස්ථාවේදී ජේසන් සහ රන්ලෝම බැටළුවෝ (Jason and the Golden Flecec) නැමති කතාන්දරය රඟ දැක්වූ බව සඳහන් වේ.

පසු ව ඉතාලි ජාතික කොලොරන්ස් රජ පවුලට අයත් 'කැතරින් ඩි මෙඩිසි' බිසව ප්‍රංශයේ දෙවැනි හෙන්රි රජු සමඟ 1553 දී විවාහ වීමෙන් පසු ඉතාලි රාජ සභාවේ තිබූ මෙම බැලේ (Ballet) නර්තන සංස්කෘතිය ප්‍රංශ රාජ සභාවට සංක්‍රමණය විය. එවකට ඉතාලි රාජ සභාවේ ප්‍රධාන සංගීතඥයා වශයෙන් කටයුතු කළ බැල්ත සා ජී බියුජොක්ස් (Balthasar de Beanjoyenlx) නම් සංගීතඥයා ද කැතරින් ඩී මෙඩිසි බිසව විසින් ප්‍රංශ රාජ සභාවට කැඳවා ගන්නා ලදි.

ඉතාලි රාජ සභාවේ පැවති තත්ත්වයට වඩා උසස් තත්ත්වයකින් ප්‍රංශ රාජ සභාවේ (Ballet) නර්තන කලාව පසු කලෙක සංවර්ධනය වූ බවට තොරතුරු හමු වේ. ඒ සඳහා 14 වන ලුවී රජුගේ අනුග්‍රහය නොමඳ ව ලැබී ඇත. 14 වන ලුවී රජුගේ රාජ සමය ප්‍රංශ (Ballet) නර්තන කලාවේ ස්වර්ණමය අවධිය ලෙස සැලකේ. 14 වන ලුවී රජු (Ballet) නිර්මාණ 27 කට පමණ තම නර්තන දායකත්වය දක්වා ඇති බවත් ඔහු විසින් වරෙක ඉදිරිපත් කරන ලද හිරුදෙවියන්ගේ නිරූපණය හේතුවෙන් ඔහුට (Sunking) යන අන්වර්ථ නාමයක් පවා පටබැඳුණු බවටත් තොරතුරු ඇත. එවකට ඔහුගේ රජවාසලේ නර්තන නිර්මාපකයන් ලෙස කටයුතු කොට ඇත්තෝ ජින් බැස්ටිස් ලිලී සහ පියරේ බියුවැම්ප් නම් අතිදක්ෂ නිර්මාණකරුවෝ දෙපළ ය.

ලුවී රජු ප්‍රථම වරට (Ballet) නර්තන පුහුණු පාසලක් ආරම්භ කළ අතර එය 'ද ඇකඩමි රෝයල් ඩාන්ස්' (The Aeademi Royal de Danec) යනුවෙන් නම් කළේ ය.

ආරම්භයේ සිට ම රාජකීය නර්තන කලාවක් ලෙස පැවති බැලේ (Ballet) නර්තන කලාව රජවාසල කුලීනයන් අතර පැවති කලාවක් බවට පත් විය. කල්යත් ම වසර 75කට පමණ පසු ව ප්‍රකට නර්තන ශිල්පියකු මෙන් ම රංග රචකයකු වශයෙන් නමක් දිනා සිටි ජීන් ජෝර්ජස් නොර්වේ (Jean Jeorges Norveve) විසින් බැලේ (Ballet) රංග කලාව සාමාන්‍ය රසිකයනට ද රස විඳිය හැකි වන සේ කලා මාධ්‍යයක් වශයෙන් පොදු ජනයා වෙත ද ගෙන ගියේය. එය බැලේ (Ballet) රංග කලාවේ හැරවුම් ලක්ෂයකි.

මේ අයුරින් ප්‍රංශයේ පැරිස් අගනුවර බැල් (Ballet) රංග කලාවේ කේන්ද්‍රස්ථානය බවට පත් වූ අතර නළු-නිළියන් මෙන් ම ඒවාට රංග නිර්මාණය සඳහා අවැසි සම්පත් සියල්ල පැරිසියේ ආඪ්‍ය විය. මේ අවධියේ දී ම රුසියාවට ද මෙම රංග කලාව සංක්‍රමණය වූ අතර නියත වශයෙන් ම රුසියාවට බැලේ (Ballet)) රංග කලාව පැමිණියේ ප්‍රංශය හා ඉතාලිය වැනි රටවල පැවති සම්ප්‍රදායයන් හා විලාසිතා සමඟ

එක්වීමෙනි. රුසියාවේ ශාන්ත පීටර්ස් බර්ග් නගරය බැලේ (Ballet)) රංග කලාවේ එරට කේන්ද්‍රස්ථානය බවට පත්විය. එමෙන් ම මාරියස් පෙටීපා නම් වූ රංග රචකයා රුසියානු බැලේ (Ballet)) කලාවේ මූලිකයා ලෙස සැලකේ. මොහු ප්‍රංශ ජාතිකයෙක් විය. ශාන්ත පීටර්ස් බර්ග් නුවර ඉම්පිරියල් රඟහලේ ප්‍රධානයා ලෙස මොහු පත්වීමෙන් අනතුරු ව බැලේ (Ballet)) රංග කලාව රුසියාවේ ස්ථාවර වූ බව පැවසේ.

පෙටීපාගේ නිත්‍ය සංගීත රචකයා වුයේ චෙයිකොස්කි (Tschaikovsky) නම් සංගීතඥයා ය. මේ දෙදෙනාගේ එක්වීම රුසියානු බැලේ (Ballet) කලා ඉතිහාසයේ නවමු පරිච්ඡේදයක් සටහන් කරමින් ලොව ප්‍රකට නිර්මාණ රැසක් බිහි කළේ ය.
පෙටීපා, බැලේ ශිල්පීන්ගේ චලන වඩාත් සංවිධිත කළ අතර එකී රංග කලාවට නව නිතිරීති රැසක් හඳුන්වා දිනි. ''හංසවිල'', ''නිඳි කුමරිය'' හා ''ද නට් ක්‍රැකර්'' වැනි ලොව ප්‍රකට බැලේ (Ballet) නිර්මාණ පෙටීපාගේ රංග රචනයෙනුත් චෛකොස්කිව්ගේ සංගීතයෙනුත් වර්ණවත් වූ ඒවා ය.

රුසියාවේදී ඉතා උත්කර්ෂවත් හා සංවර්ධිත ලක්ෂණ සහිතව විකාශය වූ බැලේ (Ballet)) රංග කලාව පසු ව ඇමරිකාව, කැනඩාව ජපානය ආදි රටවලට ද ව්‍යාප්ත විය.

බ්‍රිතාන්‍යයට බැලේ (Ballet) රංග කලාව අවතීර්ණ වන්නේ 19 වන සියවස අග භාගයේ දී ය. රුසියානු නිර්මාණ නව මුහුණුවරකින් බ්‍රිතාන්‍යයේ දී මුල් කාලිනව රඟ දැක්වීම සිදු කළ අතර පසු ව බ්‍රිතාන්‍ය බැලේ (Ballet) රංග පාසල් බිහි වීමත් සමග එරටට ආවේණික ලක්ෂණ සහිත බැලේ (Ballet) රංග කලාවක් බ්‍රිතාන්‍යයේ ස්ථාවර විය.

පසු ව ඇමරිකාවට සහ කැනඩාව වැනි රටවල ද මෙම රංග කලාව ව්‍යාප්ත වුව ද කල් යත් ම බැලේ (Ballet) රංග කලාව ඒ අයුරින් ම නීතිගත ව පවත්වාගෙන යාමට ඔවුන් තුළ වූ අකමැත්ත නිසා නව නර්තන කලාවක් (Modern Dance) බවට එය පරිවර්තනය විය. එය කිසියම් දර්ශනයක සිට මෙහෙයවන ලද නවමු සංස්කෘතිකාංගයක් විය.

බැලේ (Ballet) රංග වස්ත්‍රාභරණ

17 වන සියවසේ මැද භාගය වන තෙක් කාන්තාවන් බැලේ (Ballet) රංගයන් සඳහා සහභාගි නොවූ අතර කාන්තා චරිත ද පිරිමින් විසින් රඟ දක්වන ලදි. එහෙත් කාන්තා රංග වස්ත්‍ර කලාව බැලේ (Ballet) රංග කලාවට ම ආවේණික එකක් වූ අතර ශිල්පිනීන්ගේ නර්තනමය චලනවලට පහසු සහ යෝග්‍ය ආකාරයෙන් ඒවා නිර්මාණය කර ගැනීමට උත්සුක වූහ.

බැලරිනාවන් (බැලේ නර්තන ශිල්පිනියන්) විසින් අඳිනු ලබන රැලි සහිත කොට ගවුම ක්ලැසික්ටුටු නමින් හඳුන්වනු ලබන අතර එය නිර්මාණය වීමට පෙර භාවිත කරන ලද වළලුකර දක්වා දික් වූ ගවුම රොමැන්ටික් ටුටු (Romantic tutu) නමින් හඳුන්වන ලදි.

ඇඟිලි තුඩු නර්තන කලාවක් වශයෙන් ලොව ප්‍රකට බැලේ (Ballet) රංග කලාව සඳහා පලඳිනු ලබන සපත්තු ස්කල්ෆෙ යනුවෙන් හඳුන්වයි. ඒවා ඇඟිලි තුඩු නර්තන සඳහා ම යෝග්‍ය පරිදි සකස් කරන ලද ශක්තිමත් සහ සැහැල්ලු ඒවා ය.

බැලේ (Ballet) පුහුණු ඇඳුම් කට්ටලය ද ඉතා ම ඇදෙන සුලු රෙදිවලින් ශරීරයට ඇලී සිටින අයුරින් නිර්මාණය කරගත් එකකි. එය ලියෝ ටාඩ් (Lio Tade) යනුවෙන් හඳුන්වයි. මෙම රංග වස්ත්‍රවල විධිමත් බව හා විද්‍යාත්මක පදනම රොමැන්ටික් යුගයේ දී බිහි වූ නව ප්‍රවණතාව ලෙස සැලකිය හැකි ය.

බැලේ (Ballet) සංගීතය

බැලේ (Ballet) රංග කලාවේ ප්‍රධානතම ප්‍රකාශන මාධ්‍යය ද්විත්වය වන්නේ සංගීතය හා නර්තනය යි. මෙම ප්‍රකාශන මාධ්‍යයන් ද්විත්වය එකිනෙක මත සුසංයෝග වෙමින් ප්‍රබල ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස බැලේ (Ballet) රංග කලාව තුළ සුන්දර නිර්මාණ බිහි කර ඇත. නර්තන කලාව නිරතුරු සංගීතයෙන් විනිර්මුක්ත නොවේ. ඒ බැව් (Ballet) රංග කලාව තුළ වඩාත් හොඳින් ප්‍රතීයමාන වේ.

බැලේ (Ballet) කෘතියක නාමික අයිතිය හිමි වන්නේ ද සංගීත රචකයාට මිස රංග රචකයාට නොවේ. ලොව ප්‍රකට සැම බැලේ (Ballet) කෘතියකම අයිතිය පවතින්නේ සංගීත නිර්මාපකයාගේ (Compooser) නමිනි. බැලේ (Ballet) සංගීත කණ්ඩායමක් වාදන ශිල්පීන් සිය ගණනකින් ද එක් මෙහෙයවන්නෙකුගෙන් ද සමන්විත වෙයි. බොහෝ විට සංගීත කණ්ඩායම මෙහෙයවනු ලබන්නේ ද සංගීත රචකයා විසිනි.

ආරම්භක යුගයේ සිට ම බැලේ (Ballet) සංගීතය රචනා කිරීමේ ලිඛිත ක්‍රමයක් අනුගමනය කර ඇති අතර ඊට සමගාමී ව නර්තනය ද ලිඛිත ව සටහන් කොට තැබීමට ක්‍රමයක් භාවිත කොට ඇත. එමගින් සම්පූර්ණ බැලේ (Ballet) රංගනය ම මුල් කෘතියේ ආකාරයෙන් ඉදිරියට රැගෙන යාමේ අවස්ථාව උදා වේ.

බැලේ (Ballet) සංගීතයේ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය පියානෝව යි. එය බටහිර ශාස්ත්‍රීය සංගීතයේ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වේ. ඊට අමතර ව වයලින්, චෙලෝ, ගිටාර් වැනි තත් වාද්‍ය භාණ්ඩ සිය ගණනකින් ද ඊට අමතර අවශේෂ වාද්‍ය භාණ්ඩ රැසකින් ද බැලේ (Ballet) සංගීත සංධ්වනියක් සංයුක්ත වේ.

බැලේ (Ballet) රංග ශිල්ප ක්‍රම

බැලේ (Ballet) රංග කලාව ඉතා දියුණු මෙන්ම සංවිධිත මූලධර්ම හා ශිල්ප ක්‍රම පදනම්ව ගොඩ නැගුණු ඉතා සංකීර්ණ රංග කලාවකි. එහි ලා ඊටම ආවේණික වූ බවක් විශද වෙයි. මෙම ශිල්පීය මූලධර්ම එක්වර එක් යුගයක ඇති වූ ඒවා නොවේ. ක්‍රමික විකාශයක ප්‍රතිඵලයකි. බැලේ (Ballet) රංග කලාව හදාරන ශිල්පීහු අදාළ ශිල්ප ක්‍රම, මූලධර්ම යටතේ තම විෂය ඥානය ප්‍රගුණ කිරීමෙන් වසර කිහිපයක් ගත වූ පසු දක්ෂ ශිල්පීය මට්ටමකට ළඟා වෙති. එය ඉතා බැඳීරුම් ක්‍රියාවලියක් අවසානයේ ලබන වටිනා ප්‍රතිඵලයකි.

බැලේ නර්තන පසුබිම් සැලසුම්කරණය

බැලේ (Ballet) රංග කලාවේ අවස්ථා තීව්‍ර කිරීම සඳහා පසුබිම් සැලසුම් කරණය ඉතා ප්‍රබල මාධ්‍යයක් ලෙස භාවිත කරයි. දර්ශනයෙන් දර්ශනයට මැවෙන පසුතල දසුන් ඉතා දියුණු මට්ටමක පවතී. එකවර මැවෙන රාජ සභාවක්, වනාන්තර, ගංගා, ඇළ-දොළ, සිහින මාලිගා, දිව්‍යලෝක, සුරාංගනා ලෝක ආදිය ප්‍රේක්ෂකයා මවිතයට පත් කරයි. හංසවිල නට්ක්‍රැකර් වැනි බැලේ (Ballet) නිර්මාණ දෙස අවධානය යොමු කරන්න. එහි දී ඉතා සාර්ථක ලෙස ත්‍රිමාණකරණය කොට ඉදිරිපත් කරන පසුතල දර්ශන සඳහා වේදිකාවේ ගැඹුර මනා කොට භාවිත කොට ඇත. පසුතිර, පැති තිර හා සයික්ලොරාමාව සජීව දර්ශන තලයක් මැවීමට උපයෝගී කරගෙන ඇත්තේ මවිතය දනවන අයුරෙනි. රංගාලෝකය ද මේ වෙනුවෙන් මනා කොට සුසංයෝග කොට ඇත. වර්තමාන වන විට නවීන තාක්ෂණය ද මේ සඳහා මොනවට ප්‍රයෝජනයට ගැනේ. (වීඩියෝ පට නරඹමින් විචාරයක යෙදෙන්න.)

7.4 හංසවිල

බැලේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ මේ දක්වා වේදිකා ගත කරන ලද නාට්‍ය අතරින් අතිශයින් ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ නාට්‍ය ලෙස හංස විල (Sawn Lake) සැලකේ. ප්‍රථමයෙන් ම නාට්‍ය වේදිකා ගත කර ඇත්තේ 1877 වසරේ දී ය. මෙය චෙයිකොස්කිව්ගේ හා මාරියස් පෙටීපගේ සංගීතයෙන් නිර්මාණය වූවකි.

තේමාව

සිග්ෆිඩ් කුමරු තාරුණ්‍යයට පැමිණීම හේතුවෙන් රජ වාසල භූමියේ උත්සවයක් පැවැත්වෙයි. ඔහු සමග ඇසුරු කළ පිරිස් විවිධ මාදිලියේ තෑගි බෝග ඔහුට ප්‍රදානය කරති. ඔහු මෙහි දී ඉතා පැහැපත් ගැමි ළඳුන් සමග නර්තනයක යෙදෙයි. ඔහුගේ මව ඉතා අලංකාරවත් වූ මෙන් ම සුවිශේෂ වූ දුන්නක් ඔහුට තෑගි වශයෙන් ලබා දෙයි. කුමරුගේ මව තම පුතුගේ හැඩරුව බලා විවාහයකට සුදුසු බව කියාපායි. කුමරු වෙනුවෙන් ස්වයංවරයක් පැවැත්වීමට අපේක්ෂා කරන බවත්, ඒ සඳහා සූදානම් වන ලෙසත් මවුතුමිය විසින් පුතුට පවසනු ලබයි. රජවාසල මංගලශ්‍රීයක් උසුලයි. විවාහ වන වයසේ සිටින කුමාරිකාවන් රැසක් සිග්ෆිඩ් කුමරු වෙත යොමු කරයි. කුමරු රජවාසලට පැමිණි කුමරියන් වෙත ඒ තරම් සතුටු බවක් නොපෙන්වන

අතර ඒ බව මවට සැල කර සිටී. මව මෙම විවාහය අනිවාර්යයෙන් කළ යුතු බව පවසයි. මෙම විවාහ ගැටලු ව පිළිබඳ ව කල්පනා කරමින් සිටින අතරතුර හංස රැනක් අහසේ පියාසර කරනවා දැක ඔවුන් පසුපස තම සෙබළුන් සමගින් යන කුමරු ඇතුළු පිරිස වනාන්තරයට පිවිසෙති. එම වනාන්තරයේ වැවක් අසබඩ ඉතා ලස්සන හංසයෙක් ඔහු දකී. ඔහු එම හංසයාට දුන්නෙන් විදීමට සැරසෙනවාත් සමඟ ම එම ස්ථානයෙන් ඉගිළී යයි. එම අවස්ථාවේ ම එම හංසයා කාන්තාවක් බවට පත් වෙයි. කුමරා මෙම අපූර්ව සිද්ධියෙන් පුදුමයට පත් වන අතර දුනු හී බිම තබා කාන්තාව දෙසට නික්ම යයි.

කුමරුගේ පැමිණීම දුටු හංසයා බියට පත් වෙයි. ඇය තමා කුමාරිකාවක් බවත් නමින් ඔඩෙට් (Oddett) බවත් නපුරු මන්ත්‍රකාරයකු වන වොන් රොද්බාට් (Von Rothbart) විසින් තමා හංසයෙකු බවට පත් කරන ලද බවත්, මෙම මායාකරුගේ බන්ධනය බිඳිය හැක්කේ ඇයට කිසියම් හෝ කෙනෙකු දිවුරා ආදරය ප්‍රකාශ කළහොත් පමණක් බවත් පවසයි. එම පුවත අසන කුමරුට ඇය පිළිබඳ ආදරයක් උපදී. ආදරයෙන් වෙළී ඉතා මනබන්ධනීය ලෙස නර්තනයක යෙදෙන මොවුන් දෙදෙනා වෙත පැමිණෙන මායාකරු නැවත ඇය හංසයකු බවට පත් කරයි.

කුමරුට ස්වයංවරය සූදානම් කර තිබුණ ද ඔහු තමාට හමු වූ ඔඩෙට් පිළිබඳ ව සිතමින් දුක් වෙයි. මෙසේ බිරියක් තෝරා ගැනීම පිළිබඳ අදහස ප්‍රතික්ෂේප කරයි. කුමරුගේ ප්‍රතිචාරය පිළිබඳ ව මව තම නොසතුට ප්‍රකාශ කරයි. මේ අතර රජවාසල වෙත අමුත්තෙක් පැමිණේ. මේ වෙළෙන්දකු ලෙස වෙස් වළාගෙන පැමිණෙන වොන් රොද්බාට් ය. ඔහු තම දුව ඔඩෙට් බවට සමාරෝපණය කරමින් කුමරු ඉදිරියට පමුණුවයි. මෙම වේශයට හසු වන කුමරු ඔඩෙට් යැයි සිතා ඇය හා රංගනයේ යෙදෙයි. ඉන් පසු තම මව වෙත යන ඔහු මෙම කුමරිය හා විවාහ වීමට කැමති බව ප්‍රකාශ කරයි. මේ අතර ඔඩෙට් ඉතා අසරණ ව කුමරු ඉන්නා ස්ථානයේ ජනේලයෙන් එපිට ඔහුට පෙනෙන ලෙස පියඹා යයි. සිග්ෆ්‍රිඩ් තම ආදරය ඔඩෙට් යැයි සිතා ඇයට දිවුරා ප්‍රකාශ කරයි. එම දිවුරීමෙන් ඔඩෙට්ට වූ පොරොන්දුව කැඩී යයි. එම මොහොතේ රොද්බාට් සහ ඔහුගේ දුව ඉතා සතුටින් යුතු ව රජවාසලෙන් පිට වී යති. සිග්ෆ්‍රිඩ් තමාගෙන් සිදු වූ වැරැද්ද අවබෝධ කරගෙන කැලය වෙත දුව යයි. එහි දී කුමරුට හංසයන් අතර සිටින ඔඩෙට් නෙත ගැටේ. ඔහු ඇයට තමාගේ මෝඩකම පවසා ඇය හඳුනා ගැනීමට නොහැකි වූ නිසා තමා අතින් සිදු වූ වරදට ඉතා දුක් වන බවත් පවසයි. කුමරු බැගෑපත් ව පවසා සිටින්නේ තමා ඇයට සත්‍ය ලෙසට ආදරය කරන බව යි. එම නිසා තමා විශ්වාස කරන ලෙස ඔහු ඇයගෙන් ඉල්ලා සිටී. එහෙත් මායාකරුගේ බන්ධනයට හිර වී සිටින මොවුන් එයින් මිදීමට කිසිදු විකල්පයක් නොමැති බව වටහා ගෙන දෙදෙනාම වැවට පනිති. ඒ ක්ෂණයකින් ම වොන් රොද්බාට්ගේ බලය බිඳී ගොස් ඔහු විනාශයට පත් වෙයි. මායා බන්ධනයෙන් මිදුණු ආදර වන්තයෝ දෙදෙනා සදාතනික ව ම ප්‍රේම බන්ධනයෙන් බැඳී සතුටින් ජීවත් වෙති. (කළුආරච්චි, 2010, 59-60)

ද නට් ක්‍රැකර්

ද නට් ක්‍රැකර් 1892 දෙසැම්බර් 18 වන දින රුසියාවේ ශාන්ත පිටර්ස් බර්ග් නගරයේ දී වේදිකා ගත විය. චෛකොස්කිගේ සංගීතයෙන් හා මාරියස් පෙටීපාගේ රංග වින්‍යාසයෙන් උපලක්ෂිත වූ නට් ක්‍රැකර් Ballet නාටකය ලොව ප්‍රකට වූ සාර්ථක කලා කෘතියකි.

තේමාව

ස්ටාල් බෝට් නගරාධිපතිවරයා තම දරුවන් වන ක්ලාරා සහ ෆිරිට්ස් වෙනුවෙන් නත්තල් දින සඳුදා භාගයේ දී සාදයක් පවත්වන අතර එයට ආරාධනය ලබන ඔවුන් දෙපළගේ මිතුරු කැල තම දෙමාපියන් ද කැටි ව ඊට සහභාගි වීම සඳහා පැමිණෙති. මේ පිරිස සමග පැමිණෙන අද්භූත ආගන්තුකයෙක් අමුතුම මාදිලියේ තෑග්ගක් ඔවුන්ට පිරිනැමීම සඳහා ගෙන එයි.

මෙම ආගන්තුකයා නමින් නර් ඩිරොසල්මේයර් වන

අතර ඔහු ක්ලාරාට නට් ක්රැකර් බෝනික්කු සමඟ බැලේ සපත්තු කුට්ටමක් තෑගි කරයි. ක්ලාරාගේ සහෝදරයා වන ෆිරිස්ට්ස්ට සහ ඔහුගේ යහළුවන් එක් ව ක්ලාරාගේ බෝනික්කා කඩා බිඳ දමුව ද ඩ්රොසල්මෙයර් එය යථා තත්ත්වයට පත් කරයි. ළමයින් සතුටු වන පරිදි නර්තනයේ යෙදිය හැකි බෝනික්කන් ඩ්රොසල්මෙයර් නිෂ්පාදනය කර ළමයිට පිළිගන්වයි.

සාදය අවසන් වීමෙන් අනතුරු ව සියල්ලෝම තම නිවෙස් කරා යන අතර ක්ලාරා සහ ෆිරිට්ස් සියලු වැඩ නිම කර නින්දට යති. ක්ලාරා නින්දට ගියා වුව ද ඇයට නිඳා ගැනීමට අපහසුතාවක් පැමිණේ. ඇය සාලයට පැමිණ නත්තල් ගසට තබා තිබූ බෝනික්කා දෙස බලා තම සුරතට ගැනීමට සැරසෙනවාත් සමඟ ඩ්රොසල්මෙයර් එක් වර ම මතුව නත්තල් ගස ක්ෂණික ව වැසීමට සලස්වයි. එම ක්‍රියාවට සමගාමී ලෙස නට් ක්රැකර්ට සහ අනෙකුත් සෙබළුන්ට පණ ලබාදේ. මෙම අවස්ථාවේ මී රජෙක් තම රංචුවත් සමග පැමිණ ඔවුනට පහර දීමට සැරසෙයි. සටනේ දී නට් ක්රැකර් බිමට විසි වේ.
මී රජු ඔහුව මැරීමට සැරසෙනවා දුටු ක්ලාරා ඇයගේ බැලේ සපත්තුව ගෙන මී රජා දෙසට විසි කරයි. මෙම අනපේක්ෂිත මොහොත ප්‍රයෝජනයට ගත් නට් ක්රැකර් විසින් මී රජාව මරා දමනු ලබයි. ඉන් අනතුරු ව ඩ්රොසෙල්මේයර් විසින් නට් ක්රැකර් කඩවසම් කුමරකු බවට පත් කරන අතර එම කුමරා ක්ලාරාව විස්මය දනවන සුලු ගමනක් කරා ගෙන යයි. ඔවුහු හිම පිරි භූමියක් ඔස්සේ ගොසින් හිම රැජින මුණ ගැසෙති. දසත පුරා හිමකැට සුළඟේ පාවී යයි. ඉන් අනතුරු ව ඔවුහු පැණි රසයෙන් පිරි භූමියකට පැමිණෙති. එහිදී සීනි ප්ලම්ගෙඩි සුරාංගනාව හමුවන අතර ඇයට තම ජීවිතය බේරාගත් ආකාරය පිළිබඳ ක්ලාරා විස්තර කරයි. එය ඇසීමෙන් සතුටට පත් සුරාංගනාව ඇයට ගෞරවයක් ලෙස විශාල පැණි රස සාදයක් පවත්වයි. අරාබියෙන් කෝපි නැටුමක් ද, චීනයෙන් තේ නැටුමක් ද, මේ සාදයේ දී විශේෂාංගයක් ලෙස ඉදිරිපත් කෙරේ.

බොන් බෝනේර් ආර්යාව ඇඳ සිටි විශාල කූඩයක් මෙන් විහිදුණු සාය යටින් කුඩා පොලිශිනේල්ස් එළියට ගන්නා අතර ඉතා අලංකාර වූ මල් රංගනයක් ඉදිරිපත් කරයි. කුමරා සහ සීනි ප්ලම්ගෙඩි සුරාංගනාව ද රැඟුමක් ඉදිරිපත් කරති.

අනතුරු ව ඩ්රොසෙල්මේයර් සමග නට් ක්රැකර් බෝනික්කා පැමිණෙනවාත් සමඟ සියලු රස කැවිලි සහ මල් අතුරුදහන් වේ.

නගරාධිපතිතුමා සහ ඇගේ භාර්යාව ක්ලාරා සොයා සාලයට එන විට ඇය ඉතා තද නින්දක පසුවන බව දකී. ක්ලාරා තමාට පිරිනමන ලද තෑගි ද තම ආදර බෝනික්කා ද තුරුල් කරගෙන නත්තල් ගස යට නිඳා සිටින අයුරු ඔවුනට පෙනේ. ඇගේ මුහුණ සතුටින් පිරිගොස් බැවින් ඔවුන් වටහා ගත්තේ තම දූ ක්ලාරා ඉතා අලංකාර විස්මය ජනක සිහිනයක් දකින බව යි. (කළුආරච්චි, 2010, 49-50)

නිදි කුමරිය (Sleeping Beuty)

රුසියාවෙන් ලොවට දායාද කළ බැලේ (Ballet) නිර්මාණ ත්‍රිත්වයකි. ඒ හංසවිල ද නට් ක්රැකර් හා නිදි කුමරියයි. මෙම Ballet ත්‍රිත්වයට සංගීත නිර්මාණයෙන් හා මාරියස් පෙටිපාගේ රංග වින්‍යාසයෙන් හැඩ වූ ඒවා ය.

නිදි කුමරිය Ballet රංගය ද රොමැන්ටික් Ballet ආකෘතියෙන් නිර්මාණය වූවකි. ශාන්ත පීටර්ස්බර්ග් නුවර Mariinsky Ballet සමාගමේ නිෂ්පාදනයක් ලෙස 1890 දී ප්‍රථම වරට වේදිකා ගත විය.

කතා තේමාව :

පළමු වන ජවනිකාව

අවුරෝරා කුමරියගේ 16 වන උපන්දිනයේ උත්සව කටයුතු සිදු වන අතරතුර ඇය උපන් දවසේ Carabosse නමැති තැනැත්තිය විසින් තම දුව කෙරෙහි පළ කළ අවාසනාවන්ත අනාවැකිය පිය රජුට සිහිපත් වේ. අනාගතයේ දුව වැඩිවියට පැමිණි කළ ඉදි කටු තුඩක් ඇනීමෙන් මිය යන බව අනාවැකියට හේතු වීමෙන් රජතුමා සිය දුවගේ නෙත නොගැටෙන සේ සියලුම ගෙත්තම් ආශ්‍රිත කටයුතු රාජධානිය තුළ තහනම් කරන්නට විය. දිනක් Catallabutte නමැත්තා රජමැඳුරේ කාන්තාවන් කිහිප දෙනෙකු ගෙතුම් කටු ආශ්‍රයයෙන් ගෙත්තම් කරමින් සිටින බව දැක රජුට සැල කිරීමෙන් රජු එම ස්ත්‍රීන්ට දැඩි දඬුවම් පමුණු වන ලදී. රැජින රජුට අවබෝධ කර දීමෙන් පසු ගෙත්තම් කිරීමෙන් ජීවත් වන මේ කාන්තාවන්ට දඬුවම් පැමිණවීම අකටයුතු ක්‍රියාවක් බව රජු ද පිළිගන්නට විය.

නගර වැසියන් මල්මාලා සහිත Watt නැටුමක් නටන අතරතුර ඇයගේ විවාහය සඳහා කුමරුන් හතර දෙනෙකු ඉදිරිපත් කර ස්වයංවරයක් පැවැත්වෙයි. එහි දී කුමරිය කුමරුන් හතර දෙනා සමඟ Rare Adag සද නමැති ඉතා අලංකාර වූත් සංකීර්ණ වූත් නර්තනයක යෙදුණාය. මේ අවස්ථාවේ ඉතා දිගු කබායක් වැනි ඇඳුමකින් සැරසුණු Casabosse පැමිණ කුමරියට ගෙතුම් කටුවක් තෑගි කළා ය. (ඇතැම් පිටපත්වල සඳහන් වන්නේ මල් පොකුරක් සඳහා මෙම ගෙතුම් කටුව ප්‍රදානය කළ බව යි) කුමරිය කිසි දිනක දැක නැති මෙම ගෙතුම් කටුව ඉතා හොඳින් පරීක්ෂා කරන අතර Caraboss කලින් ප්‍රකාශ කළ පරිදි ඒ අවස්ථාවේ කුමරියගේ ඇඟිලි තුඩු ගෙතුම් කටුව හේතුවෙන් තුවාල වෙයි. කුමරිය සිහි මූර්ජාවට පත් වන අතර ඇය මිය ගිය බව සිතමින් Carabosse සතුටු විය. ඒ අවස්ථාවේ Lilac Fairy නම් සුරාංගනාව පැමිණ කුමරිය පරීක්ෂා කර බලා ඇය මිය ගොස් නැති බවත් ඇය දිගු නින්දක පසු වන බවත් රජුට හා රැජිනට සැල කළාය. පසු ව අවුරෝරා කුමරිය ඇඳක සතපවන Lilac Fairy මුළු රාජධානිය ම දිගු නින්දකට පත් කොට මුළු රාජධානිය ම කටු සහිත වැල්වලින් වට කරන්නට වූවා ය. අනතුරු ව මේ රාජධානිය නැවත ප්‍රාණය ලබන්නේ අවුරෝරා නින්දෙන් අවධි වූ දිනයක බව පැවසුවා ය.

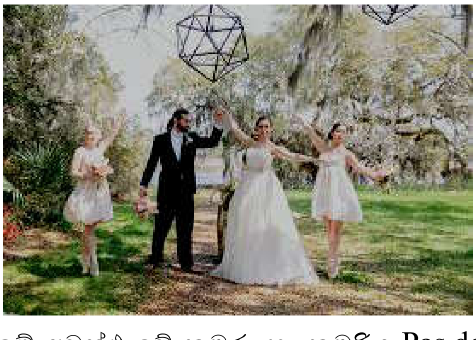
දෙවන ජවනිකාව

වසර සියයකට පසු Des සරු නම් රජ කුමරු සිය මිත්‍රයන් සමඟ දඩයමේ යද්දී කුමරු තරමක් අප්‍රසාදයෙන් පසුවෙයි. තම මාන්නක්කාර පෙම්වතිය පිළිබඳ ව අසතුටෙන් සිටින කුමරු සතුටු කිරීමට සිය යහළුවන්ට දන්වන අතර තමන්ට මඳ වේලාවක් හුදකලා වීමට අවශ්‍ය බව පවස යි. මේ හුදෙකලා වූ අවස්ථාවේ කුමරු ඉදිරියට Lilac Fairy සුරඟන පැමිණෙනවා. ඇය සිතනවා මොහු තමයි අවුරෝරා කුමරියව අවදි කළ හැකි කෙනා බව. කුමරියගේ රූපයක් සුරාංගනා ව විසින් කුමරු ඉදිරියෙහි මවා දක්වනවා. කුමරු සිත තුළ කුමරිය කෙරෙහි පෙම් සිතක් පහළවනවා. Fairy සුරාංගනාව සම්පූර්ණ සිද්ධිය කුමරුට පවසනවා. කුමරු සුරාංගනාවගෙන් අයැද සිටිනවා කුමරිය සිටින තැනට තමන් ව රැගෙන යන ලෙසට. පසුව Fairy සුරාංගනාව බෝට්ටුවකින් කුමරු ව සැඟවුණු මාලිගාව වෙත රැගෙන යනවා. මේ අවස්ථාවෙන් Carabosse උත්සාහ කරනවා කුමරු ව හා සුරාංගනාව නතර කරන්නට. එහෙත් කුමරු හා සුරාංගනාව එක්ව Carabosse ව විනාශ කරනවා. කුමරු මාලිගාව තුළට ගොස් අවුරෝරා කුමරියට හාදුවකින් පියවි සිහිය ලබා දෙනවා. මුළු රාජධානිය ම සාපයෙන් නිදහස් වන අතර අවුරෝරා කුමරිය Desire කුමරුට විවාහ කරදීමට පිය රජු තීරණය කරනවා.

The wedding - මංගල්‍යය

ඉතා ම උත්සවශ්‍රීයෙන් පිරුණු විවාහ උත්සවයකි. Lilac Fairy පිරිවරාගත් සුරාංගනාවියන් හතරදෙනෙක් ද

Pass in Boots
The white Cat
Princess flovine
The Blubird
Littie red Ridin Hood
The wolt
Cinderella
Prince Charming Beauty
The Beast



ඇතුළු චරිත රැසක් ද මේ උත්සවය සඳහා එකතු වෙනවා. මේ අවස්ථාවේ කුමරා හා කුමරිය Pas de Dent යන අසීරු නර්තනයක යෙදෙන අතර සෙසු පිරිස Mazurk නැටුමක් නටනවා Lilac Fairy නව යුවළට ආශීර්වාද කරනවා.

8 පරිච්ඡේදය

8.0 නර්තන කලාව හා අනෙකුත් සෞන්දර්ය කලාවන් අතර ඇති සහසම්බන්ධතාව අධ්‍යයනය කිරීම.

8.1 නර්තන විෂයය හා සබැඳි අතීත හා නූතන අංග රචන හා රංග වස්ත්‍රාභරණ

වෙස් මෝස්තර රචනය

අංග රචනය   රංග වස්ත්‍රාභරණ

අතිශය සුන්දර වස්තුවක් ලෙස සලකනු ලබන නර්තන ශිල්පියාගේ සිරුර ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට පැමිණවීමේ දී එයට අතිශයෝක්තියක් එකතු කළ යුතු යි. එලෙස එකතු කරනු ලබන අතිශයෝක්තිය අතිශය ලෙස තේමාව තීව්‍ර කරන්නක් වීම වැදගත් වේ. මේ සඳහා අංග රචනය, රංග වස්ත්‍රාභරණ, ආලෝකකරණය, පසුතල, රංග භාණ්ඩ වැනි ආනුෂංගික කලා මාධ්‍ය රැසක දායකත්වය නර්තන ශිල්පියා ලබා ගනී. මෙම අනේක විධ වූ ආනුෂංගික කලා මාධ්‍යයන් අතර වෙස් මෝස්තර රචනය වනාහි ප්‍රබල ස්ථානයක් හිමි කර ගනී. මන්ද යත් කවර හෝ ප්‍රාසංගික නිර්මාණයක් (නර්තන හෝ නාට්‍යයක්) ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ඉදිරිපත් කිරීමේ දී වේදිකාව මත ට පැමිණෙන ශිල්පියා, ශිල්පිනිය සතුව පවත්නා බාහිර සමාරෝපය ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ගෙනයා හැකි වනුයේ එමඟින් බැවිනි.

නාට්‍යය නර්තනය හෝ වෙනයම් අවස්ථාවක කෙනෙකුට මුල් වරට මුණ ගැසෙන පුද්ගලයෙකු සම්බන්ධයෙන් පළමු මිනිත්තු 4 වැනි කාලයකදී හමුවන්නා තුළ ගොඩ නැඟෙන ප්‍රතිරූපය රඳාපවතිනුයේ

1. බාහිර පෙනුම මත - 55%
2. කට හඬ හා කතා විලාසය - 38%
3. කතා කරන කරුණු මත - 07%

බව මෑතක දී කරන ලද සමීක්ෂණයකින් තහවුරු වී ඇත. (නිරූපමා, 1999)

වේදිකාව මතට ප්‍රථම වරට පැමිණෙන පුද්ගලයකු පිළිබඳ ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට කෙරෙන මුල් ම හැඳින්වීම සිදු කරනුයේ බාහිර පෙනුම අනුව බව පැහැදිලි ය. නර්තන ශිල්පියකු සතු බාහිර පෙනුම යනු වෙස් මෝස්තර රචනයයි. වෙස් මෝස්තර රචනය ශිල්පීය ක්ෂේත්‍රය තුළ දී රංග වස්ත්‍ර හා අංග රචනය ලෙස ප්‍රධාන කොටස් දෙකක් නියෝජනය කරයි.

මේ අතරින් අංග රචනය වනාහි ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට නර්තනයෙහි හා දෘශ්‍ය රූප චමත්කාරය විචිත්‍රවත් ලෙස ගෙන යා හැකි ප්‍රබල කලා මාධ්‍යයකි. (පද්මසිරි, 1999)

අංග රචනය යනු ප්‍රබල ප්‍රකාශනාත්මක නිරූපණයකි. එහි ආරම්භය මිනිසාගේ පරිණාමය දක්වා දිවයයි. නමුත් එය කවදා කොතැනක දී ආරම්භ වූවක් දැයි කිසිවකුටත් ස්ථිර ලෙස ම නිශ්චය කළ නොහැකි ය. ආදි මිනිසා තුළ පැවති මූලික අවශ්‍යතාව වූයේ කුසගින්න නිවා ගැනීමයි. ඒ සඳහා ඔහු විසින් සිදු කරන ලද වෙහෙසීම හේතු කොටගෙන කලාව ද ආරම්භ වූබව නොරහසකි.

ක්‍රමයෙන් ගෝත්‍රික සමාජය සංවර්ධනය වන විට ආදි මානවයා තුළ නිසර්ගයෙන් ම ඇති වූ නොවිධිමත් චලන සංවිධිත ස්වරූපයට පත් වූයේ ය. එලෙසම ඒ ඇසුරෙහි ප්‍රාථමික වර්ණ ගැන්වීම් ද සංවිධිත ස්වරූපයට කෙමෙන් විපර්යාසයන්ට පත් වන්නට විය.

ලෝකයේ ප්‍රාථමික ගෝත්‍රික නර්තනයන්ගේ සිට දියුණු යැයි සම්මත ජන සමාජ නර්තනයන් තෙක් වූ සෑම නර්තන ශෛලියේ ම පාහේ අඩුවැඩි වශයෙන් ඒ ඒ සමාජ ගත අනන්‍යතා ලක්ෂණ අනුව අංග රචනා භාවිත කරනු ලබන අතර එකී අංග රචනාවල පවතින විෂමතාවන් ඒ ඒ නර්තන ශෛලියේ අනන්‍යතාව තහවුරු කිරීමට ඉවහල් වී ඇත.

දේශීය නර්තන කලාවන්හි ශාන්තිකර්ම ඇසුරෙහි රෝපණය වූ අංග රචනා ශිල්ප ක්‍රම පවතී. වස්දොස් පිළිබඳ විශ්වාසය සමාජය තුළ ආරම්භයේ පටන් ම පැවතිණි. මේ වනාහි මිනිසුන් හට රෝග උපද්‍රව පමුණුවන අදෘශ්‍යමාන පිරිස් පිළිබඳ පැවති ගුප්ත වූ විශ්වාසයක ප්‍රතිඵලයකි.

තමන් හට වින කරන අදෘශ්‍යමානයන්ගෙන් මිදීම උදෙසා ඊට අදාළ අමනුෂ්‍ය මුහුණු නිර්මාණය කිරීම සුවිශේෂ වූ සිදුවීමක් විය. මෙම සිදුවීම ඔස්සේ ගොඩනැගුණේ ශිල්පියා සතු කාල්පනික වූ නිර්මාණ ශක්‍යතාව යි.

සන්නියකුමේ එන මරු සන්නිය/වැදි සන්නිය චරිතයේ ද මුහුණේ කළු ආලේප කර ඇත්තේ පහන් දැලි හෝ අඟුරු හෝ පොල්තෙල් සමඟ මිශ්‍ර කොට තනාගත් ආලේපයකිනි. නෙත් අඳුන් ගෑම පහතරට නර්තනය සම්ප්‍රදායයේ දැකිය හැකි තවත් එක් සුවිශේෂ අංග රචනා ලක්‍ෂණයකි.

වෙස්මුහුණු භාවිතය දේශීය අංග රචනා ශිල්පය තුළ විපර්යාසයකට බඳුන් වූ උපක්‍රමික අවස්ථාවකි. වෙස් මුහුණු කලාව අංග රචනය සමඟ දැඩි සම්බන්ධයක් පවත්වයි. සම්පත් පිළිබඳ ගැටලුව, සබකෝලය, චරිතයන්ට ආවේශ වීමේ අපහසුතාව වැනි විවිධ සාධකයන් හේතුවෙන් වෙස්මුහුණු කලාව දේශීය නර්තන කලාව තුළ ස්ථාපිත වූවේ යැයි අනුමාන කිරීම සාධාරණ ය. කෝලම්, සොකරි වැනි ජන නාටකයන් හි පමණක් නොව ශාන්තිකර්ම ඇසුරෙහි පවා භාවිත වී පවතින වෙස්මුහුණු යනු අංග රචනා උපක්‍රමයක් දැයි අද වන විට විචාරයට තුඩු දී ඇති මතයකි.

චරිතයක් සඳහා ම පලඳින වෙස්මුහුණුවල චරිතයට අවශ්‍ය උපාංගවල සුවිශේෂ ලක්‍ෂණ දක්වා ඇත්තේ පින්තාරු කිරීමෙනි. චරිත ලක්ෂණ ද එමඟින් දිස්වේ. මේ නිසා වෙස්මුහුණුවල පවතින්නේ ස්ථාවර අංග රචනයකි. (රෝහණ, 1999, 51)

අතීත ගැමි කලාකරුවා මෙවැනි විවිධ උපක්‍රම යොදනු ලැබුවේ අංග රචනා කලාව අරමුණු කොට ගෙන ම නොවෙයි. බොහෝ විට ශාන්තිකර්ම පැවැත්වූයේ රාත්‍රි කාලයේ ය. පන්දම් ආලෝකයෙන් ඇදුරන්ගේ මුහුණු සහ ඉන් නිරූපිත භාවයන් දැක්වීම අවශ්‍ය විය. එහි දී යම් යම් ද්‍රව්‍ය ආලේප කොට ගනිමින් එම අවශ්‍යතාව ඉටු කරගැනීමට ගත් සරල ප්‍රයත්නයක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස මෙම උපක්‍රම ඇති වූ බව පිළිගත හැකි ය.

දේශීය ශාන්තිකර්ම ඇසුරෙහි හා ඉන් පරිබාහිරවත් පරිණාමයට පත් වූ අංග රචනා කලාව අධ්‍යනය වන විට තාක්ෂණික මෙන් ම කලාත්මක අතින් ද ඉතා උසස් මට්ටමක පවතී. විශේෂයෙන් නූතන වේදිකාව කරා නර්තනය ගෙන ඒමේ දී අංග රචනයෙහි අවශ්‍යතාව ඉතා ප්‍රබල සාධකයක් බවට පත් වී ඇති අතර වේදිකාව මත ගොඩ නඟන රූප සුවිශේෂ ස්ථානයක් හිමි කරගනී. චරිතාංගික ලක්ෂණ විදහා දැක්වීමටත් චරිතයට ප්‍රවිෂ්ට වන පුද්ගලයාගේ මුහුණේ ස්වභාවය සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් කිරීමටත් අංග රචනය අවශ්‍ය සාධකයකි.

නර්තන අංග රචනයේ දී අදාළ ශිල්පියා විසින් සැලකිලිමත් විය යුතු කරුණු කිහිපයකි.

1. නර්තනයේ ස්වභාවය (සම්ප්‍රදාය, ප්‍රස්තුතය)
2. නර්තන ශිල්පියාගේ මුහුණේ මාංස පේශි සැකැස්ම (හැඩය හා වර්ණය)
3. වේදිකාවේ ස්වභාවය හා අවකාශය
4. ආලෝකකරණය
5. රංග වස්ත්‍රාභරණ
6. ප්‍රේක්ෂකාගාරය

සාමාන්‍යයෙන් අංග රචනාවක් සිදු කිරීමේ දී ත්‍රිකෝණාකාර සබඳතාවක් පවත්වාගෙන යාම ඉතා වැදගත් වේ. එනම් අංග රචනා ශිල්පියා නර්තකයා සහ ප්‍රේක්ෂකයා යන තිදෙනා අතර වූ සබඳතාව යි. මෙම තිදෙනා අතර පවත්නා වූ සබඳතාව මත සාර්ථක නර්තන අංග රචනාවක් නිර්මාණය වේ. එසේම නර්තන ශිල්පියාගේ සාර්ථකත්වය උදෙසා ද අංග රචනය ඉතා වැදගත් සාධකයකි. මන්ද ආධ්‍යාත්මික ලෙස නර්තනය තුළට සමවැදෙන නර්තකයා හට භාව ප්‍රකාශනය සඳහා එය වැදගත් බැවිනි.
අංග රචනාවක් සිදු කිරීමේ දී අංග රචනා ශිල්පියා විසින් කරුණු තුනක් පදනම් කර ගනු ලැබේ.

එනම්:-

1. නිවැරදි කිරීම (මුහුණ සහ සිරුරේ බාහිර පෙනුම)
2. ස්වභාවය හඳුනා ගැනීම
3. ආකෘතිමය වෙනස (පද්මසිරි, 1999)

නර්තන නිර්මාණයක් උදෙසා අංග රචනය සිදු කිරීමේ දී ශිල්පීය මුහුණ සහ සිරුරේ බාහිර පෙනුම පිළිබඳව සැලකිලිමත් වීම මිනිස් චරිත උදෙසා ඉතා වැදගත් වේ. මන්ද යත් නරඹනු ලබන ප්‍රේක්ෂකයා නිර්මාණය කෙරෙහි තදාත්මීය ලෙස බැඳ තබා ගැනීමත් නර්තනයෙහි ස්වභාවය තීව්‍ර කිරීමත් එහි අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් බැවිනි.

අංග රචනය හා බැඳි මූලිකාංග

අංග රචනා ශිල්පය මූලිකාංග කිහිපයක් මත පදනම් වේ.

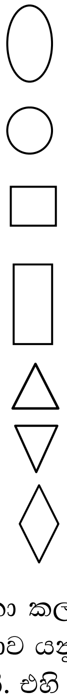
1. වර්ණ
2. හැඩතල
3. රේඛා
4. අමුද්‍රව්‍ය යනු ඒවා ය

1. වර්ණ

අංග රචනා කලාව සමස්තයක් ලෙස ගත් කල එක ම වර්ණ හරඹයකි. ද්‍රව්‍ය හා ආලෝක වර්ණ මනා කොට සුසංයෝග කිරිම අංග රචනා කලාවේ සිද්ධාන්ත ගත ක්‍රියාවලියකි. ශිල්පීය ශරීරය මත වර්ණ ගැන්වීම සඳහා වර්ණ පරාසයන් හා ජායිත, දීපන වර්ණ පිළිබඳ අංග රචනා ශිල්පියා සතු ව දැනුම පැවතිය යුතු ය. ප්‍රාථමික ද්විතීක හා තෘතීයක වර්ණ පිළිබඳ ව හා ඒ ඒ වර්ණ කාණ්ඩයන් කෙසේ සම්මිශ්‍රණය කළ යුතු ද යන්න පිළිබඳ වත් අවබෝධමත් විය යුතු ය.

2. හැඩතල

හැඩතල යනු මායිමක් විශේෂිත කොට දක්වන ප්‍රදේශයකි. (චාර්ලස් ඇස්. පී, 25 පිටුව) විවිධ පුද්ගලයන් සතු මුහුණ විවිධ හැඩතල ගනී. වේදිකාව මත නර්තනයක් දිග හැරීමේදී සියලු ම සාමාජිකයන් සතු මුහුණු එක ම හැඩතලයකින් මැවීම ප්‍රාසංගිකත්වය උදෙසා ඉතා වැදගත් ය. මිනිස් මුහුණක මූලික ආකෘතිය එහි විද්‍යාත්මක හා තාක්ෂණික ස්වභාවය මත විවිධ වූ හැඩතල කිහිපයක් අනුව ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.



අණ්ඩාකාර (Oval)

ගෝලාකාර (Round)

සමචතුරස්‍ර (Square)

ආයත (*Obling*)

ත්‍රිකෝණාකාර (Traingale)

අනෙක් පසට පෙරළුණු ත්‍රිකෝණාකාර (Inverled Trangale)

දියමන්ති හැඩති (Diamond shap)

3. රේඛා

අංග රචනා කලාව සතු මූලික ලක්ෂණ අතරින් 'රේඛාවට' සුවිශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ. නූතනයේ අංග රචනා කලාව යනු පදනම් ආලේපය දැමීම පමණක් ලෙස සරල සීමාවන් නොව ඉන් ඔබ්බට විහිදී ගිය ගැඹුරු ශිල්පයකි. එහි දී රේඛාව මඟින් සිදු කළ හැකි කාර්ය බොහෝ ය. රේඛාව සඳහා වර්ණ පදාස මිශ්‍ර වූ කල මෙහි ස්වභාවය වඩාත් තීව්‍ර වේ. මුහුණ මත මෙන් ම සමස්ත ශරීරය පුරා ම යම් යම් ඉන්ද්‍රියයන් උලුප්පා දැක්වීම මෙන් ම ශරීරය මත යම් කිසි හැඩතල මැවීම ද මෙ මඟින් සිදු කළ හැකි ය. විශේෂයෙන් ශිල්පීය මුහුණෙහි පැතලි ස්වභාවය නැති කර ත්‍රිමාණ බව උලුප්පා දැක්වීමට රේඛාව උපයෝගී කර ගනී.

සරල රේඛා
තිරස් රේඛා
සිරස් රේඛා
රවුම් රේඛා
වක්‍ර රේඛා
සමාන්තර රේඛා
දූති රේඛා
තරංග කාරි රේඛා
කඩ රේඛා
ඇල රේඛා
තිත් රේඛා
දඟර රේඛා යනුවෙන් රේඛා ගණනාවකි.

4. අමු ද්‍රව්‍ය

අංග රචනා අමුද්‍රව්‍යවල තැන්පත් ව ඇත්තේ ද්‍රව්‍ය වර්ණ යි. අංග රචනාවක් ගොඩ නැඟීම සඳහා අවශ්‍ය අමු ද්‍රව්‍ය රැසකි. ඒවා විවිධ වෙළෙඳ නාමයෙන් වෙළෙඳ පොළේ මිල දී ගැනීමට හැකි අතර නර්තන ශිල්පියාගේ ශරීර වර්ණය සමේ ස්වභාවය පිළිබඳ ව සලකා තෝරා ගැනීම කළ යුතු ය. අමුද්‍රව්‍ය මිලදී ගැනීමේ දී නිෂ්පාදිත දිනය හා කල් ඉකුත් වීමේ දිනය පරීක්ෂා කිරීම ඉතා වැදගත් ය.

පදනම් ආලේප	Pane Cake
	Greass paint
නෙත් අංජනා	Eye liner
මස්කාරා	Mascara
ඇස් බැම පැන්සල ම	Ibrow Pencile
තොල් ආලේපන	Lipstic
පුරනාසක පුයර	Translaset face powder
බ්ලෂර්	Blushers
කෘත්‍රිම ඇස් පිහාටු	Ilashers

ආදී වශයෙන් අමු ද්‍රව්‍ය රැසක් නර්තන අංග රචනය සඳහා අවශ්‍ය වේ. මෙය සියුම් ප්‍රායෝගික ක්‍රියාවලියකි. ප්‍රායෝගික භාවිතය හා නිරන්තර පුහුණුවෙන් සාර්ථක අංග රචනයක් ගොඩ නැඟීමට හැකියාව ලැබේ.

රංග වස්ත්‍රාභරණ

දඩයම් යුගයේ දී ජීවත් වුණු මිනිසා තමාගේ මූලික ජීවනෝපාය දඩයම් කොට ලබා ගත්තේ ය. ඔහු දඩයම් කළ සතුන්ගේ නොදිරන කොටස් හා සම් වැනි දේ පරිහරණය කිරීමටත් ඒවායින් විවිධ භාණ්ඩ තැනීමටත් පසුකාලයේදී ශරීරයේ බාහිර ඉන්ද්‍රියයන් ආරක්ෂා වන පරිදි ශරීර ආවරණ සකස් කර ගැනීමටත් උනන්දු විය. මේ අයුරින් මූලික අවශ්‍යතාවක් ලෙස ඉන්ද්‍රිය ආවරණය සඳහා මූලික ව ම ඇඳුම් පැළඳුම් සකස් වන්නට විය. මෙය ප්‍රාථමික මිනිසා විසින් තම නිරුවත වසා ගැනීම උදෙසා දරන උත්සාහයක මූලික අවස්ථාව ලෙස සැලකිය හැකි ය. ඔහු කෙමෙන් කෙමෙන් ශිෂ්ටත්වයට පත් වීමත් සමඟ 'ඇඳුම' නම් වූ විළි වසා ගැනීමේ මාධ්‍ය සංවිධිත ස්වරූපයක් ගන්නට විය. නර්තන කලාවක් උදෙසා රංග වස්ත්‍රාභරණ නම් වූ අංගය බිහි වුයේ ඒ ආශ්‍රිත ව ය.

වේදිකාවක් මතට පැමිණෙන නර්තන ශිල්පියා තුළ දෘශ්‍ය මායාවක් ඇති කිරීම රංග වස්ත්‍රාභරණ මඟින් කළ හැකි සත්කාරයකි. නර්තනයක තමන් විසින් නිරූපණය කරනු ලබන චරිතයට ආවේශයක් ලබා ගැනීමට ඉන් හැකියාව ලැබේ.

ශ්‍රී ලාංකේය ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී ආරම්භයෙහි පටන් අද වනතෙක් යම් කිසි න්‍යායාත්මක පසුබිමක් මතින් පරිණත වූ රංග වස්ත්‍රාභරණ කලාවක් දැක ගත හැකි ය. දේශීය ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිත රංග වස්ත්‍රාභරණ සඳහා ප්‍රධාන වර්ණ ත්‍රිත්වයක් භාවිත කරනු දක්නට ලැබේ.

ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිත ව බහුල ලෙස ම දක්නට ලැබෙන උඩුකය හා යටිකය ඇඳුම් නිර්මාණය වන්නේ

රෙදි භාවිතයෙන් වන අතර සුදු, රතු, කළු බොහෝ විට භාවිත වේ. මෙවැනි වර්ණ යොදා ගැනීමට ප්‍රධාන හේතුව පන්දම් එළියෙන් රංග පීඨය ආලෝකවත් වන පරිසරයක් තුළ ප්‍රේක්ෂක ඇස ග්‍රහණය කර ගැනීම යි. එබැවින් අංග රචනය සැරසිලි රංග භාණ්ඩ ආදියෙහි වර්ණයන් පැහැදිලි හා දීප්තිමත් විය යුතු ය. එම නිසා සුදු වර්ණය සමඟ රතු හෝ කළු හෝ වර්ණ පාරම්පරික ව ශාන්තිකර්ම පරිසරයේ දී අපට නිරතුරු ව දැක ගත හැකි ය.

එහෙත් ශාන්තිකර්ම රඟ මඩල ප්‍රාසංගික වේදිකාව තෙක් පරිවර්තනය වීමේ දී රංග වස්ත්‍රාභරණ භාවිතයේ විශාල වර්ධනයක් සිදු විය.

ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රය සපුරා ම පුරුෂ පක්ෂයට අයත් නර්තන පරිසරයකින් යුක්ත එකකි. එහි එන සියලු කාන්තා චරිත ද පුරුෂයන් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. මේ හේතුවෙන් ශාන්තිකර්ම පරිසරයෙන් පරිබාහිර කාන්තා රංග වස්ත්‍රාභරණ නිර්මාණ කලාවක් ගොඩ නැඟීම දේශීය නර්තන කලාව තුළ මෑත භාගයේ සිදු වූ නව ප්‍රවණතාවකි. මෙකී කලාවේ පුරෝගාමියා වූයේ සෝමබන්දු විද්‍යාපති මහතා ය. ඔහු උඩරට පහතරට සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායයන්හි භාවිත ප්‍රධාන ඇඳුම් කට්ටල අගය කොට ගනිමින් ශාස්ත්‍රීය යැයි සම්මත ඇඳුම් කට්ටල නිර්මාණය කළ අතර ඒවා සමාජගත විය. සෝමබන්දු මහතා තුළ පැවති කලා ඥානය හා ඉන්දියානු සංචාරවල ලද අධ්‍යාපන අත්දැකීම් මෙවන් කලාවන් ගොඩ නැඟීමට හේතු වන්නට ඇත.

මුල් යුගයේ සෝමබන්දු මහතාගේ රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණ අද්‍යතනය වන විට පුරුෂ හා ස්ත්‍රී පක්ෂ දෙකට සමාන්තර ව නර්තන වේදිකාවේ ආධිපත්‍ය හිමි කරගෙන ඇත. එසේ ම නිර්මාණාත්මක නර්තන කලාව වඩ වඩාත් දියුණු තත්ත්වයක් කරා වේගයෙන් ගමන් කර ඇත. ඊට සමාන්තර ව රංග වස්ත්‍රාභරණ කලාව ද ඉතා දියුණු තත්ත්වයක් කරා ගමන් කොට ඇත. එහෙත් සාම්ප්‍රදායික අනන්‍යතා ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ කලාව අද්‍යතන සමාජයෙන් බැහැරව යන බව දක්නට ඇත.

නර්තන රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණකරණයේ දී අංශ කිහිපයක් යටතේ ඒවාට අදාළ අනන්‍යතා ලක්ෂණ ගොඩ නගා ගැනීම කළ යුතු ය.

1. ශාස්ත්‍රීය රංග වස්ත්‍රාභරණ
2. ගැමි නැටුම් සඳහා රංග වස්ත්‍රාභරණ
3. නිර්මාණ රංග වස්ත්‍රාභරණ

මේවා එකිනෙක වෙනස් වීමට බලපාන තත්ත්වයන් සහ අදාළ සංස්කෘතික වපසරියේ සීමා හඳුනා ගැනීම සාර්ථක රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණ කලාවක් සඳහා වැදගත් වේ.

ශාස්ත්‍රීය

ගැම

නිර්මාණ

රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණයේ දී තවත් වැදගත් සාධකයකි. දේහ විද්‍යාත්මක සැකැස්ම. පුද්ගල සිරුරේ රේඛා හැඩතල අවයව පිහිටන ආකාරය ස්ත්‍රී/පුරුෂ මානව දේශයට අනුගතව අධ්‍යයනය කිරීම රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණ ශිල්පියාගේ කාර්යභාරයකි. නර්තන චලන වඩාත් හොඳින් තීව්‍ර කිරීම රංග වස්ත්‍ර මගින් ඉටු විය යුතු කාර්යභාරයකි.

වෙස් ඇඳුම් කට්ටලය හා උඩරට නර්තන චලන තර පවතින අන්‍යෝන්‍ය සබඳතාව

උදා ඃ උර බාහු චලනය
ජටා පටිය ගැසීම
බෝපත් චලනය
නරු භාවිත කර චලන දැක්වීම
සිලම්බු චලනය

වෙස් ඇඳුම කට්ටලය

දෙවොල් ඇඳුම කට්ටලය

මෙසේ රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණය බොහෝ විට චලනයට අනුගත වීම ඉතා වැදගත් කටයුත්තකි. දෙවොල් නැටුමේ පලඳින කාගුල් තොප්පිය චලනයෙන් දෙවොල් නැටුමේ ඇතුළත් ඇතැම් පද අංලකාර වේ.

එමෙන් ම වර්ණ භාවිතය ද රංග වස්ත්‍රාභරණ නිර්මාණයේ දී සැලකිලිමත් විය යුතු වැදගත් සාධකයකි. ද්‍රව්‍ය හා ආලෝක වර්ණ ද්විත්වය රංග වස්ත්‍ර නිර්මාණයේ දී වැදගත් වේ. ශාන්තිකර්මවල පරිහරණය කළ පන්දම් ආලෝකයේ සිට නූතන දියුණු තාක්ෂණික ආලෝක ප්‍රයෝග තත්ත්වයන් තෙක් වූ පරිණාමය බොහෝ විට රංග වස්ත්‍ර මත යොදන අමු ද්‍රව්‍ය පිළිබඳ සැලකිලිමත් ව කළ එකකි. ඇතැම් අවස්ථාවල මෙම තත්ත්ව ද්විත්වය පිළිබඳ ව අධ්‍යනයේ සැලකිල්ලක් නොදක්වන බවක් පෙනේ.

දේශීය රංග වස්ත්‍රාභරණ නිර්මාණයේ දි භාවිත අමුද්‍රව්‍ය රැසකි.

- රෙදි
- ලෝහ
- දැව කොටස්
- රබර් ප්ලාස්ටික්
- වීදුරු
- පබළු ආදි කොට ඇති ඒවා ය.

කෙසේ වෙතත් රංග වස්ත්‍රාභරණ හා අංග රචනා යනුවෙන් සඳහන් කලාවන් නර්තන කලාව සමඟ අතීතයේ සිට ම වර්තමානය තෙක් පැමිණ ඇති අතර ඒවා විවිධ සමාජ තත්ත්වයන් යටතේ සකස් වෙමින් දියුණු වෙමින් වර්තමාන කලාව තුළ වෙනම ක්ෂේත්‍ර ලෙස ස්වාධීන ව වාණිජමය වශයෙන් ස්ථාවර ව ඇති බවක් දක්නට ලැබේ.

8.2 ශාන්තිකර්ම හා නූතන වේදිකාව ඇසුරෙන් ආලෝකකරණය

ප්‍රාථමික මිනිසා ස්වකීය රංගනයන් පවත්වන ලද්දේ ගිනිමැලයක් දල්වාගෙන ය. ඒ අනුව රඟමකට ආලෝකය සැපයුණු ප්‍රථම මෙවලම ගිනිමැලය ලෙස සැලකිය හැකි ය. මෑත කාලයක් වන තුරු ම රාත්‍රි කාලයේ ජන නාටක සහ ශාන්තිකර්ම රංගගත කරන විට ගින්නෙහි පිහිට පැතූ බව පැහැදිලි ය. ශ්‍රී ලාංකේය ශාන්තිකර්මවල අතීතයේ පටන් ආලෝකකරණය විධි ක්‍රම භාවිත කිරීමට සාම්ප්‍රදායික ඇදුරන් තුළ මනා අවබෝධයක් තිබිණි.

පොල්පන්දම්

පොල් ගෙඩියක් මුඩ්ඩ ඉතිරිවනසේ ශුද්ධ කර එහි උඩකොටස කපා ඉවත් කර පොල්ගෙඩිය තුළට පාන්කඩද (කුඩා පන්දමක්) ඇතුළු කොට එය සකසනු ලබයි. උඩරට කොහොඹා යක් කංකාරියේ දී යක්ඇනුම, කුවේණි අස්න යන නර්තන අංගවල දී යක්දෙස්සෝ පොල්පන්දම අතින් ගෙන නර්තනයේ යෙදෙති. පොල් පන්දමෙන් නිකුත් වෙන ආලෝකය රිදීපැහැ වෙස්තට්ටුව මතට වැදී ඉතා අලංකාර ස්වරූපයක් ඉන් ඉස්මතු කෙරෙයි.

පොල් පන්දමෙන් කංකාරි මඩුවට ආලෝකය සැපයීමක් සිදුවනවා සේ ම නර්තන ශිල්පියාට ද පොල්පන්දමින් ආලෝකය ලැබේ. අද්‍යතනයේ දී විදුලි ආලෝක ක්‍රම භාවිත වුව ද උක්ත නර්තන අංග ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පොල්පන්දම භාවිත කරනු ලැබේ.

කාලපන්දම

ගම්මඩු දෙවොල්මඩු හා පහන්මඩු ශාන්තිකර්මවල විශේෂයෙන් දක්නට ලැබෙන අංගයකි. කාලපන්දම දෙවොල් දෙවියන් ලක්දිවට පැමිණි නැවේ කුඹගස සිහිවීම පිණිස කාලපන්දම සිටුවයි. මේ සඳහා පුවක් ගසක් පිරිසිදු කර ගොප් කොළවලින් සරසා පන්දමක් ගස මුදුනේ බඳිනු ලැබේ. මෙහි දී විශේෂ බෙර පද වාදනය කරනු ලබයි. මඩුවෙහි මැද ඉහළ තලයෙහි පිහිටි කාල පන්දමෙන් නිකුත් වෙන එළියෙන් මඩුවට ආලෝකයක් ලැබේ.

අත්පන්දම්

කැප්පිටියා කෝටුවක්, උණපතුරක්, සිහින් කළ පුවක් ලීයක් හෝ වියළි හනසු වැනි දෙයක් හෝ මැදිකොට රෙදි පාන්කඩ ඔතා රියනක් පමණ දිගට සකස් කර ගන්නා අත්පන්දම් පොල්තෙලින් පොඟවා ගිනි දල්වනු ලැබේ. පන්දම් සරඹ දක්වමින් නැටීම සඳහා සකස් වූ පන්දම් පද නර්තන අංගයක් පහතරට සහ සබරගමු ශාන්තිකර්මවල භාවිත වේ. මෙම අත්පන්දම් යොදාගෙන නර්තන ශිල්පීන් සිය කුසලතා එළිදක්වමින් නර්තන ඉදිරිපත් කරනවා සේ ම එමඟින් ඔවුහු රඟමඬලට/යාගභූමියට ආලෝකයක් ද එක් කළහ.

කොහොඹාකංකාරියේ කුවේණි අස්න නර්තනයේ දී අතෝරකරු රැගෙන යන පන්දම අත්පන්දම නමින් හැඳින්වේ.

විලක්කු යනු රෙදිපාන්කඩ ඔතා ඊට පොල්තෙල් පොඟවා දල්වනු ලබන කුඩා පන්දම් විශේෂයකි. අඟල් දොළහක් පමණ දිගැති කෙළවරක් උල් කරන ලද වියළි බට පතුරක් හෝ ඉරටු කිහිපයක් හෝ ගෙන උල් වූ කෙළවරින් අඟල් 1 ක් පමණ පතුර පෙනෙන සේ පිරිසිදු පාන්කඩ ඔතා සකස් කරගනී. යක්තොවිල්වල දි යකුන් උදෙසා විලක්කු දැල්වීම සිදු කෙරෙයි. යක්ෂයාට ඒමට විලක්කු පන්දම් එළියක් දැල්වූ බව යාග සාහිත්‍යයේ සඳහන් වෙයි.

උරුක්කු කර යම මුගුරක් ගුවනින් ඇවිදින් පනින්ඩ
කෙරෙත්තු කර යමයෙකු සේ දල්වා නෙත් බලා ඉන්ඩ
පරක්කු නොව මහ සෝනා අවතාරය මට පෙනෙන්ඩ
විලක්කු පන්දම් එළියක් දල්වමි යක්ෂයා එන්ඩ

ශාන්තිකර්ම රංග භූමියෙහි සතර කොනෙහි ඇති පහන් පැළ තුළ දල්වා ඇති පහන් ආලෝකයෙන් ද යහන් වීදි තුළ දල්වා ඇති පහන්වලින් ද ශාන්තිකර්ම රංග භූමියට අවශ්‍ය ආලෝකය අතීතයේ දී ලබාගෙන තිබිණි. රංග භාණ්ඩ මත ගැසූ කුඩා විලක්කු මඟින් ද රඟ මඩලට අවශ්‍ය ආලෝකය ලබා ගැනේ.

දෙකොන විලක්කුව මඟින් චරිතයේ ස්වභාවය තීව්‍ර කර දැක්වීම මෙන් ම රඟ මඩලට අවශ්‍ය ආලෝකය

ලබාගැනීම යන කරුණු දෙක ම පූරණය කර ගෙන ඇත. දෙකොන විලක්කු යනු දෙකෙළවර දැල්විය හැකි ආකාරයේ පන්දම් සහිත ව කටකලියාව මැදින් මුබයේ රඳවාගෙන නටනු ලබන පද විශේෂයකි. මහසෝන් සමයම සහ කළුකුමාර සමයමට අයත් අවතාර බැලීමේ දී ද දෙකොන විලක්කුව බැඳ නටනු ලබයි.

ශ්‍රී ලාංකේය ගැමි නාටක කලාවන්හි රංග භූමි සඳහා ආලෝකය ලබාගත් ආකාරය පිළිබඳ විමසා බැලීමේ දී සොකරි නාටක රංග භූමියට ආලෝකය සැපයීමට නොයෙක් විධික්‍රමයන් අනුගමනය කර තිබූ බව පෙනේ. ඉතා ඈත අතීතයේ දී කැකුණ ගෙඩි දල්වා ආලෝකය ලබාගෙන ඇත. ඉන් පසු ලන්තෑරුම් දල්වා රංග භූමියට ආලෝකය ලැබෙන සේ ඒවා එල්ලා තබා ඇත. පසුකාලවලදී පැට්‍රෝල් මැක්ස් ලාම්පුවලින් ආලෝකය ලබාගෙන තිබේ.

නූතන වේදිකා ආලෝකකරණය

18 වන සියවසේ දී තාක්ෂණය දියුණු වෙත් ම ඉටිපන්දම් ආලෝකය, ගෑස් ආලෝකය, විදුලි ආලෝකය සොයා ගැනීමත් 19 වන සියවසේ දී විදුලි ආලෝකය සොයා ගැනීමත් සමග ක්‍රමික ව විකාශය වූ විදුලි ආලෝකනය ප්‍රාසංගික කලාවන් හා සම්මිශ්‍ර ව දියුණු විය. ස්විට්සර්ලන්තයේ ඇඩොල්ෆ් ඇපියා (1862-1928) හා එංගලන්තයේ ගෝර්ඩන් ක්රේග වේදිකාවේ භාවිතය සඳහා රංගාලෝකය ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමේ විදුලි ලාම්පු හඳුන්වාදීමේ පුරෝගාමීන් ලෙස සැලකති. මේ දෙදෙනා ම අර්ථවත් ලෙස හා කලාත්මක ලෙස වර්ණය භාවිතයට ගත්හ. ක්‍රි. ව. 1900 - 1914 අතර කාලය තුළ දී රංගාලෝක මෙවලම් ගැන නව පර්යේෂණ සහ අත්හදා බැලීමේ සිදු කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස වර්තමානයේ අප භාවිතයට ගන්නා විදුලි ලාම්පු වර්ග රඟහල්වලට එක් විය.

නූතන වේදිකා ආලෝකකරණයෙහි භාවිත විදුලි පහන් වර්ග

Spot light (ස්පොට් ලයිට්)

වේදිකාවේ එක්තරා ප්‍රදේශයක්, එක් ස්ථානයක්, පුද්ගලයකු, ද්‍රව්‍යයක් හෝ වේදිකා උපකරණයක්, ආලෝකය මඟින් වෙන් කර දැක්වීමට පමණක් ආලෝක ධාරාව යොමු කරන පහන් (Spot lights)නම් වේ. මෙය 'යොමු පහන්' යනුවෙන් නම් කෙරෙයි. කාචයක් සහිත ලාම්පු වර්ගයක් බැගින් ස්පොට් ලාම්පුවෙන් විහිදෙන එළිය කුඩා කිරීමට විශාල කිරීමට එළිය තියුණු කිරීමට ළා එළිය හෝ අධික ආලෝකය හෝ විහිදීමට භාවිත කළ හැකි ය. ස්පොට් ලාම්පුවල කාචයට වර්ණ තහඩු යෙදීමෙන් තනි වර්ණයක් ද වර්ණ චක්‍ර (Colour wheels) සවි කොට දූරස්ථ පාලකයකින් අවශ්‍ය පරිදි කරකවා බහුවර්ණ ද ලබා ගත හැකි ය.

Follow spot (ෆොලෝ ස්පොට්)

ශිල්පි - ශිල්පිනියන් වේදිකාවේ එක් ස්ථානයක සිට තවත් ස්ථානයකට ගමන් කරන විට හෝ කිසියම් ඉලක්කයක් වෙතට යෑමේ දී ඒ සමඟ Follow spot ආලෝක ධාරාව ද ගමන් කරවයි. (හඹා යෑම අනුගාමී ව යෑම) තවමත් ශ්‍රී ලංකාවේ ආලෝකකරණ ශිල්පීන් මෙම පහන් හසුරුවන අතර දියුණු රටවල දුරස්ථ පාලකයක් මඟින් ක්‍රියා කරවනු ලැබේ.

Flood light (ප්ලඩ් ලයිට්) ධාරාලෝක පහන

ආලෝක ධාරාව ගංවතුරක් (Flood) සේ විශාල පරාසයක විසුරුවා හැරිය හැකි ය. එක ම ස්ථානයකට සීමිත ආලෝක ධාරාවක් පතිත කිරීමට අවශ්‍ය වූ විට කාචය දෙසට ලාම්පුව ළං කළ යුතු ය. එම ක්‍රියාව මෙම පහනේ ඇති එක් ඇණයක් ක්‍රියා කරවීමෙන් ඉටු කළ හැකි ය. උත්තල කාචයක් ඇති ඇතැම් ධාරාලෝක පහන් යොමු පහනක් ලෙස ද භාවිත වේ. සාම්ප්‍රදායික ධාරාලෝක පහන් වෙනුවට අද්‍යතනයේ අතිශය නවීන තාක්ෂණයක් සහිත විවිධ හැඩැති ධාරාලෝක පහන් වර්ග භාවිත කෙරේ.

- Symmetric Flood light
- Asymmetric Flood light

Symmetric Flood light

උපකරණය එක හා සමාන වුව ද බල්බයේ හෝල්ඩරය රිෆ්ලෙක්ටරය පිහිටීම මත උපකරණ තිබෙන තැන අනුව කොටස් දෙකකි. මෙහි හෝල්ඩරය ඇත්තේ රිෆ්ලෙක්ටරයේ හරි මැද ය. මෙය භාවිත වන්නේ ඒකාකාරී සුදු ආලෝකය ලබා ගැනීමට ය. වේදිකාව මත වර්ණ භාවිත කිරීමට ද මෙම උපකරණය භාවිත කළ හැකි වේ.

ASymmetric Flood light

මෙහි හෝල්ඩරය රිෆ්ලෙක්ටරයේ හරි මැදින් පිහිටා නැත. භාවිත වන්නේ Cyclorama එක වර්ණවත් කිරීමට ය. මෙහි වර්ණ තුනක් හෝ හතරක් හෝ භාවිත කළ හැකි ය. සමහර විට ආර්ථික අපහසුතා මත වර්ණ දෙකකට සීමා වේ. ප්‍රධාන වර්ණ නිල්, රතු, ඇම්බර්, කොළ පාට වේ. light 3 හෝ 4ක් එකට සම්බන්ධ කර ඇති විට එය light Batten එකක් ලෙස හඳුන්වයි.

Strobe light ස්ට්‍රෝබ් පහන (පරිභ්‍රමණ මාන පහන, ක්ෂණ පහන)

අධික දීප්තිමත් ආලෝකයක් ඇති ක්ෂණික ව නිවි නිවී දැල්වෙන ලාම්පුවකි. ප්‍රේක්ෂකයා තුළ සන්ත්‍රාසය අධික කුතුහලය වැනි චිත්තවේග අවදි කිරීමට සමත් ය. නිවි නිවී දැල්වෙන වාර ගණන හෝ වේගය හෝ පහනේ පිටුපස ඇති ස්විචයක් මඟින් අඩු හෝ වැඩිකර පාලනය කළ හැකි ය. මෙහි වේගය නියමයන් අඩු හෝ වැඩිකළ විට චලනය වන පුද්ගලයකු වුව ද නිශ්චල අයකු සේ දර්ශනය වේ.

Ultra Violet Lamp - හෙවත් අල්ට්‍රා වයලට් පහන

ඉතා තද අඳුරු නිල් පාටින් හෝ තද දම් පාටින් හෝ යුක්ත පහනකි. පාර ජම්බුල කිරණ මෙම පහන දැල්වෙන විට නිකුත් කෙරෙන නිසා එනමින් හඳුන්වනු ලබයි. මෙහි ආලෝකයට ප්‍රතිචාර දක්වන්නේ සුදු පාට පමණි. වේදිකාවේ අඳුර තුළ ඇති සුදු පැහැ ද්‍රව්‍ය පමණක් දෘශ්‍යමාන වේ. විස්මය ජනක බව හා අද්භූත බව මතු කිරීමට මෙම පහනේ ආලෝකය සමත් ය.

Batten light හෙවත් ස්ට්‍රිප් ලාම්පුව

පින්තූර රාමු වේදිකාවක ගගනිකාව ආලෝකවත් කරන්නේ ආලෝක බුබුළු පෙළ මඟිනි. වේදිකාවක මෙවැනි කිහිපයක් තිබිය හැකි අතර ගගනයට ඉහළින් හා පහළින් සවි කර තිබේ. බල්බ් ඉදිරියෙන් වර්ණ සිනොමයිඩ් කඩදාසි රඳවා තිබේ. මෙම බල්බ අවශ්‍ය වේලාවට භාවිත කළ හැකි ආකාරයට සකස් කර ඇත. මෙය ස්ට්‍රිප් ලාම්පුව යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ මැදිරි 6, 9 හෝ 13 වශයෙන් වෙන් කරන ලද එකට සවි කළ කුඩා ෆ්ලඩ් ලාම්පු පෙළකි. මෙම ලාම්පුවල පරාවර්තකයන් සවි කොට ඇත.

Dimmer - ආලෝක තීව්‍රතා පාලනය

වේදිකාවෙහි ඇති සියලු ම ආලෝක පහන්වල දීප්තිය පාලනය කරන උපකරණයකි. එක් ස්විචයක් මඟින් ආලෝක පහන් වැඩි ප්‍රමාණයක් එක වර පාලනය කරගත හැකි උපකරණයකි. අද්‍යතනයේ Digital system පරිගණක තාක්ෂණික ක්‍රම වේදිකාවට භාවිත වේ.

Colour Filter Sheets - **සිනමොයිඩ් වර්ණ පෙරණය**

මෙය දිගු කල් පැවැත්මක් ඇති පත්‍රිකාවකි. වර්ණය විනිවිදව පරාවර්තනය කරයි. නොයෙක් ප්‍රමාණයන්ගෙන් ද වර්ණයන්ගෙන් ද යුක්ත යි. වර්ණ 80ක් පමණ මෙ විට භාවිතයේ පවතී.

Colour Wheel

ආලෝක ධාරාවක් ඉදිරියෙන් සවිකොට දුරස්ථ පාලකයක් මඟින් කරකැවීමට සැලැස්වීමෙන් වර්ණ වැඩි ප්‍රමාණයක් ලබා ගත හැකිය. මෙම රතු, කොළ, නිල්, තැඹිලි, ඇම්බර් යන වර්ණ 5කි. මෙම උපකරණය වර්තමානයේ භාවිතයෙන් තොර ය. එයට හේතුව මීට වඩා දියුණු තත්ත්වයේ උපකරණ නිෂ්පාදනය වී තිබීම ය. Semorthone Phone උපකරණය Colour Wheel වලට වඩා දියුණු උපකරණයකි. මෙහි ක්‍රියාකාරිත්වයේ වේගවත් බව නිසා සුළු වේලාවක් ඇතුළත පාට කිහිපයක් ලබාගත හැකි ය.

Colour Scroller

මෙමගින් ඉතා වේගවත් ලෙස වර්ණ මාරු කිරීමට පුළුවන. 16-32 අතර ප්‍රමාණයේ වර්ණ පිහිටා ඇත.

CYM Interlijen Light

මෙහි දී වර්ණ මිලියන 1ක් පමණ භාවිත කළ හැකි ය. මෙය බල්බයේ තාපයේ විහිදීම අඩු අතර ඕනෑම වර්ණයක් භාවිත කිරීමේ හැකියාව මෙමගින් ලැබේ.

මෙහි **CYM** යනු **C - Cyan**
Y - Yellow
M - Majenta යන වර්ණ ය

Effect and Sence Projectors (ප්‍රායෝගික සහ දර්ශන ප්‍රක්ෂේපකය)

රංග සැලසුම් කරන්නට මෙම යන්ත්‍රය මඟින් මනා පිටුබලයක් ලබාගත හැකි ය. එසැණින් ම හිම වැටීම ගිනිදැල් වැස්ස වලාකුළු වතුර ආදිය නිරූපණය කළ හැකි ය.

ආලෝකකරණයේ විකාශය -

ස්වභාවික පරිසරය ඇසුරු කරගෙන ජීවිකාව ගෙවූ මානවයා වසර දහස් ගණනක් ගෙවී යන තෙක් ම ආලෝකය ලබා ගත්තේ ස්වභාවික වස්තූන්ගෙනි. මෙම ආලෝකය තම දෛනික කටයුතුවලට ප්‍රමාණවත් නොවුයෙන් ආදි මානවයා විසින් ගින්දර සොයා ගත්තේය. උණුසුම ලබාගැනීම ආහාර පිලිස්සීම සකසා ගැනීම මෙන් ම ආලෝකය ලබා ගැනීමට ද ඔවුහු ගින්දර භාවිත කළහ. ලාම්පු භාවිතය ඉටිපන්දම් භාවිතය මඟින් ක්‍රමයෙන් විකාශය වූ ආලෝකය ලබා ගැනීමේ ක්‍රියාවලිය 18 වන සියවසේ අවසානය වන විට ගෑස් ආලෝකය භාවිතය තෙක් වර්ධනීය තත්ත්වයට පත් විය. 19 වන සියවසේ දී විදුලි ආලෝක භාවිතය ආරම්භ විය. මෙසේ ක්‍රමික ව විකාශය වූ ආලෝකය වර්තමානයේ දී රංගාලෝකකරණය ලෙසින් ස්වාධීන කලාවක් ලෙස දියුණු තත්ත්වයකට පත් ව ඇත.

අතීතයේ දී රංගකාර්ය සඳහා හුළු එළිය, පන්දම් එළිය, පහන් එළිය ආදියෙන් ආලෝකය ලබාගත් අතර බොහෝ විට මෙහි දී අඳුර පලවා හැරීමට පමණක් මෙම ආලෝකය යොදා ගෙන ඇත.

එමෙන් ම ග්‍රීක නාට්‍ය එළිමහන් රංග භූමින්හි සවස් කාලයේ රඟ දක්වා ඇති අතර මෙහි දී හිරුගේ ආලෝකය යෙදාගෙන තිබේ. එමෙන් ම නාට්‍ය ජවනිකාවල දී ගිනි දැල්වීම් සිදු කර එයින් ද ආලෝකය සපයා ගෙන තිබේ.

භාරතයේ බෞද්ධ කතා වස්තූන් වහලය රහිත හතරැස් ශාලාවක හිරුඑළිය ආධාරයෙන් රංග ගත කළ බවට සාක්ෂි ඇත. මධ්‍යකාලීන යුගවල දී දේවස්ථානයන්හි රඟදැක්වූ නාට්‍යය රංගනයන්ට ද ස්වාභාවික ආලෝකය ලබාගෙන ඇත්තේ දේවස්ථානයේ විශාල දොරවල් ජනෙල් විවෘත කිරීමෙනි. මධ්‍ය කාලීන යුගයට පෙර පන්දම්, ඉටිපන්දම්, ලාම්පු වැනි කෘත්‍රිම රංගාලෝක ක්‍රම භාවිත කළ බවට සාධක හමු වී නොමැත. ඉතාලි පුනරුද යුගයේ දී ග්‍රීක හා රෝම එළිමහන් රඟහල වෙනුවට ගෘහගත රංගශාලා ඉදි වීම නිසා නිසැකයෙන්ම රංගාලෝකයේ අවශ්‍යතාව ගැන සිතන්නට ඇත. ඉතාලි ජාතික ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පි

සෙබන්තියානෝ සෙර්ලියෝ (1475-1554) වර්ණයෙන් යුතු චිත්‍ර වස්ත්‍ර වේදිකා පසුතල ලෙස භාවිතයට ගත් අතර මෙම චිත්‍ර වස්ත්‍ර මැනවින් දැක බලා ගැනීමට වේදිකාවේ පාමුල ඉටිපන්දම් පෙළක් දල්වා කණ්ණාඩි දිලිසෙන බේසම් හා බන්දේසි පසුපසින් තබා වේදිකාව වෙත ආලෝකය ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමට සැලැස්වී ය. මෙසේ ප්‍රථම වරට පරාවර්තකයන් මඟින් රංගාලෝකය පරාවර්තනය කිරීමේ න්‍යායය හඳුන්වා දෙනු ලැබී ය. ඉන් පසු තිර දමා දල්වන ලද ලාම්පු ද ගෑස් ලාම්පු ද රංගාලෝකය සඳහා භාවිත කොට ඇත.

භාරතීය සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ රංගාලෝකය ලබා ගැනීම සඳහා පන්දම් සහ තෙල් පහන් භාවිත කර තිබේ. කථකලි නර්තන සම්ප්‍රදායයේ දී මුහුණේ භාවයන් හස්ත මුද්‍රා ප්‍රකට කළ යුතු බැවින් එම ප්‍රසංගවල දී අතීතයේ තිර කිපයකින් යුතු තෙල් ලාම්පු භාවිතයට ගෙන ඇත. මෙම පහන් කත්තු විලක්කු නමින් හැඳින්වේ.

පන්දම් පහන්වැට තෙල් ලාම්පු ගෑස් ලාම්පු ආදියෙන් පරිණාමයට පත් වූ රංගාලෝක උපකරණ විසි වන සියවසේ දී විදුලි ආලෝකය හඳුන්වා දීම සමඟ විදුලි බුබුළු සහිත වර්තමාන රංගාලෝක උපකරණ භාවිතයට යොමු විය. අතීතයේ හුදු අඳුර පලවා හැරීමට ආලෝකය යොදාගත් අතර එයින් නර්තනයේ, නාට්‍යයේ හෝ රංගයේ හෝ තේමාවට උචිත අයුරින් පාලනයකින් යුතු ව විධිමත් ලෙස ආලෝකය සැපයීමට හැකියාවක් නොතිබිණි. එහෙත් එකල සමාජ වටපිටාව අනුව විශාල මෙහෙයක් ඉටු වූ බව පැවසිය යුතු ය.

වර්තමානයේ දී දියුණු තාක්ෂණය භාවිත කරමින් රංගාලෝකය භාවිතයෙන් අරමුණු රාශියක් ඉටු කර ගැනීමට හැකි වී ඇත. එනම් රංගය මනා ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට දැකීමට සැලැස්වීම, මනෝභාවයන් තීව්‍ර වන පරිසරයක් ගොඩ නැංවීමෙන් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ චිත්තවේග වර්ධනය, නළු කාර්යය තීව්‍ර කිරීම, වේදිකාවේ හිස් බව නැති කරලීම, ප්‍රේක්ෂක අවධානය රඳවා ගනිමින් ප්‍රේක්ෂාව මැවීම.

නූතන වේදිකා ප්‍රසංගවල දී ශිල්පීන්ගේ ක්‍රියාකාරිත්වය වඩාත් තීව්‍ර කිරීමට රංගාලෝකය අත්‍යවශ්‍ය ය. රංග රචනය, අංග රචනය, රංගවස්ත්‍රාභරණ, පසුබිම් අලංකරණ හා රංගභාණ්ඩ ආදිය මනා ලෙස සුසංයෝග වී තිබුණත් නිසි රංගාලෝකයක් නොමැති නම් එහි ජීවයක් නැත. ඒ අනුව සාර්ථක වූත් මනා ආකර්ෂණීය වූත් ප්‍රාසංගික අංගයක් ඉදිරිපත් කිරීමට රංගාලෝක භාවිතය අත්‍යවශ්‍ය වේ.

වේදිකා ආලෝකය සැපයීම ශිල්පියකුට තනි ව හිතුමතේ කළ නොහැකි හා නොකටයුතු කාර්යයකි. නර්තන ප්‍රසංගයක දී නර්තන නිර්මාපකයාගේ ආලෝක සංකල්ප අවශ්‍යතා ආලෝක ශිල්පියා සමඟ සාකච්ඡා කළ යුතු ය. දියුණු රටවල වේදිකා ආලෝක පිටපත සකස් කරනුයේ මෙකී කාර්ය සාර්ථක කර ගැනීම හා අවශ්‍ය ආලෝක සංකල්ප භාවිත කිරීමේ අරමුණු සාර්ථක ව ඉටු කර ගැනීමේ පරමාර්ථයෙනි.

රංගවස්ත්‍රාභරණවල මෙන්ම පසුබිම් අලංකරණවල ඇති ද්‍රව්‍ය වර්ණ හා ආලෝක වර්ණ සුසංයෝගයෙන් වේදිකාව මත මැවෙන භාවය පිළිබඳ මූලික අවබෝධයක් නොමැති ව වර්ණාලෝකය භාවිත කිරීමෙන් අපේක්ෂිත අරමුණු කරා ළඟා විය නොහැකි ය.

ශිල්පීන්ගේ භාව ප්‍රකාශන මගින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ මතු වන රසය තීව්‍ර කිරීමට සුදුසු වේදිකා ආලෝකයක් සැපයුවේ නැතිනම් ශිල්පීන් ඉදිරිපත් කරන භාව සහ ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ මතු වන රස අතර ගැටීමක් ඇති වේ.

භාෂාවක කාර්යය වර්ණාලෝක මඟින් ඉටු කිරීමට හැකියාව ඇතත් වේදිකා ආලෝකය සපයන ශිල්පියාගේ දැනුම හා වේදිකාව මත කෙරෙන කාර්ය සාර්ථකත්වයට සපයන දායකත්වය අතර මනා සබඳතාවක් නොමැති නම් සාර්ථක විදුලි ආලෝකයක් සැපයීමට ඔහු සමත් නොවේ. වේදිකා ආලෝකය සපයන ශිල්පියාට වේදිකා මත සිදුවන සියුම් වෙනස්කම් පිළිබඳ ව වුව ද අවබෝධයක් තිබීම වැදගත් ය.

වේදිකා නාට්‍යයක හෝ නර්තනාංගයක හෝ ආරම්භය එහි ක්‍රියාවන්, උච්ච අවස්ථා, නිමාව සඳහා අවශ්‍ය ආලෝක වර්ණ සංයෝජනය කෙසේ විය යුතු දැයි යන්න පිළිබඳ පුහුණුවක් ලැබීම වැදගත් ය. එවැනි අවස්ථාවල දී ප්‍රදර්ශනය කිරීමට අවශ්‍ය භාවය තීව්‍ර කිරීමට වර්ණාලෝකයෙන් ලැබෙන්නේ මනා පිටුබලයකි. වේදිකාවේ භූගෝලීය බෙදීම් තුළ කෙරෙන කාර්යයන් ඉස්මතු කර දැක්වීම අවශ්‍ය නම් එම කාර්යය ආලෝකයෙන් ඉටු කිරීමට ඉතා පහසු ය.

එමෙන් ම වේදිකාවේ යමක් සැඟවීමට අවශ්‍ය නම් එම කාර්යය ද රංගාලෝක පාලනයෙන් ඉටු කළ හැකි ය. වේදිකාව මත සිදුවන අවශ්‍ය කවර හෝ ක්‍රියාවක් ප්‍රදර්ශනය කිරීම සහ ප්‍රේක්ෂක අවධානය රඳවා ගැනීම ද ආලෝක සැපයීමේ කාර්යයේ සුවිශේෂතාවකි.

නර්තන නිර්මාණයේ ප්‍රස්තුතයට උචිත කාලගුණ, දේශගුණ තත්ත්ව, අලුයම, උදය, දහවල, සවස, රාත්‍රි ආදි කාල ද, වැසි, සුළං, මීදුම, හිම, විදුලි කෙටීම, හිරු උදාව-බැසීම වැනි සාධක ද අද්‍යතන විදුලි ආලෝක තාක්ෂණ උපරකණ හා ශිල්ප ක්‍රම මඟින් වේදිකාව මත මැවීමට ආලෝකකරණ ශිල්පියෙකුට හැකියාව තිබේ.

අද්‍යතනයේ දී තාක්ෂණ භාවිතයෙන් නිර්මාණයට අදාළ වන කවර හෝ පසුතලයක් ගගනිකාවේ මැවිය හැකි ය. ඒ තුළින් අදාළ ප්‍රස්තුතය තීව්‍ර කිරීමට ආලෝකය හැසිරවීම, වේදිකාවේ පර්යාවලෝකන ලක්ෂණ ඇති කිරීම මෙන් ම හිස් වේදිකාවේ පූර්ණ පසුතලයක් වුව ද මවා පෑමට නූතන ආලෝකකරණය සමත් ය. රංගන ශිල්පීන්ගේ අංග, ප්‍රත්‍යංග, උපාංග මතු කර දැක්වීමට හා තීව්‍ර කිරීමට ද ආලෝකකරණය වැදගත් මෙහෙයක් ඉටු කරයි.

ආලෝකකරණ උපකරණ ශිල්ප ක්‍රම සහ ශිල්පීය නිපුණත්වය මෙන් ම වේදිකාව මත ඉටු කිරීමට අවශ්‍ය කාර්යය පිළිබඳ මනා අවබෝධයකින් යුතු ව වේදිකා ප්‍රසංග සඳහා ආලෝකය සපයන රංගාලෝක ශිල්පීහු වර්තමාන ප්‍රාසංගික වේදිකාව හා සම්බන්ධ කටයුතු කරති.

ආලෝකකරණය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කිරීමේ දි වැදගත් අංගයකි 'වර්ණ'. වේදිකාවේ දී අපට වර්ණ සිය දහස් ගණනක් හමු වේ. එය ප්‍රධාන ලෙස ද්‍රව්‍ය වර්ණ (Pigment Colour) හා ආලෝක වර්ණ (Light Colour) යනුවෙන් බෙදා දැක්විය හැකි ය.

ආලෝක වර්ණ පිළිබඳ ව විග්‍රහ කිරීමේ දී එය ප්‍රධාන වර්ණ තුනක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. එනම්, රතු, කොළ, නිල් යන ඒවා ය. Red, Grreen, Blue

මෙම මුලික වර්ණ දෙක බැගින් එක් වී ද්විතියික වර්ණයක් නිර්මාණය වේ.

ඒවා නම්	Blue + Green	= Cyan (Peacock Blue)
	Red + Blue	= Majenta
	Green + Red	= Yellow

මෙම ද්විතීයක වර්ණ තුන CMY යන කෙටි නාමයකින් හැඳින්වේ.

ඉහත දක්වන ලද විවිධ ආලෝක වර්ණයන් වේදිකාවේ අනෙකුත් වර්ණ මත පතිත වීමේ දී ද්‍රව්‍ය වර්ණවල (Pigment Colour) වෙනස්කම් සිදු වේ. එම වෙනස්කම් පිළිබඳ සම්පූර්ණ අවබෝධයක් ප්‍රධාන වශයෙන් පසුතල නිර්මාණ ශිල්පීන්, රංග වස්ත්‍රාභරණ නිර්මාණ ශිල්පීන්, අංග රචනා ශිල්පීන් හා ආලෝකකරණ ශිල්පීන් හට තිබිය යුතු ය. ප්‍රාසංගික අංගයකට ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය ලබා ගැනීම සඳහා උසස් ගුණාත්මක භාවයකින් යුතු ව ආනුෂාංගික අංග සුසංයෝග වීම වැදගත් ය.

පහත වගුව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් ද්‍රව්‍ය වර්ණ සහ ආලෝක වර්ණ එකතු වීමේ දී සිදුවන වෙනස්කම් පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගැනීමට හැකි වනු ඇත.

8.3 ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි සැරසිලි සහිත පසුතල සැලසුම්කරණය හා රංග උපකරණ භාවිතය

Light Colours

Pigment Colours

	රතු	නිල්	කහ	කොළ
රතු	රතු	නිල්	රතු	තද දුඹුරු
නිල්	කළු	රතු දම්	කළු / තද අළු	තද කොළ/ දුඹුරු
කහ	රතු	නිල්	කහ	කොළ
කොළ	කළු	තද අළු ලා කළු	කොළ	කොළ

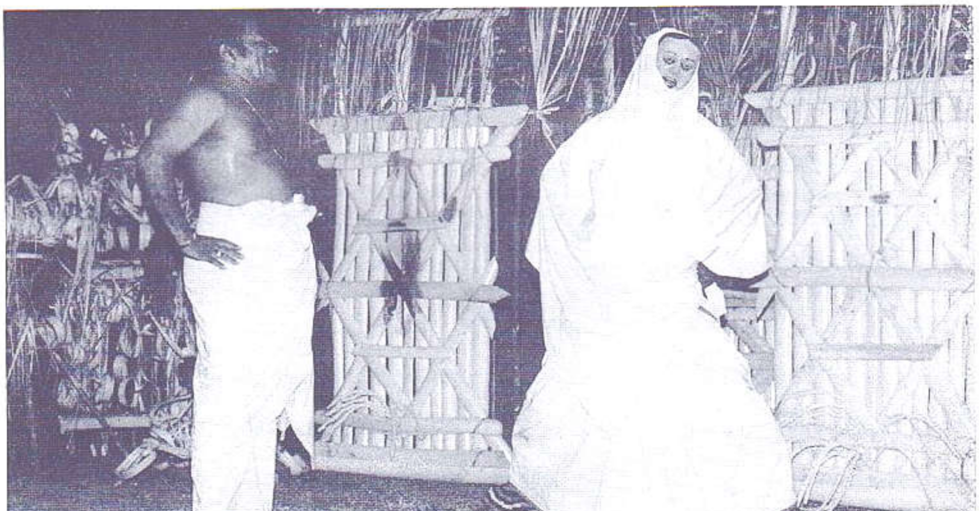
ශාන්තිකර්මයන්හි මුඛ්‍ය පරමාර්ථය ඒ ඒ යාගයට අයත් දෙවියන්, ග්‍රහයන් හා යකුන්ට රංග මණ්ඩලයට ආරාධනා කොට පුදපූජා පවත්වා කිසියම් පුද්ගලයකුට හෝ පිරිසකට හෝ සෙතක් ශාන්තියක් ලබා දීමයි. එහි දී අදෘශ්‍යමාන පිරිස් යාගයකට කැඳවා ගැනීමට සුදුසු ආකාරයට රඟ මඬල හෙවත් තොවිල් පොළ නිර්මාණය කිරීම ශාන්තිකර්මයන් හි අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. රෝගාතුරයාගේ නිවසට අයත් ගෙමිදුල ඒ සඳහා බහුල ව තෝරා ගැනේ. ඒ හැර පොදු විශේෂ ස්ථානයක් රඟමඬල වශයෙන් යොද ගන්නා අවස්ථා ද දක්නට ඇත. ශාන්තිකර්මයක් පැවැත්වීම සඳහා වෙන් කරගත් බිම සරසා ගැනීමෙන් යාගයට අදල පූජා විධීන් අනුපිළිවෙළින් පවත්වාගෙන යාම පහසු කරවයි. ශිල්පීහු ශාන්තිකර්ම සැරසිලිකරණයේ දී ඒ ඒ යාගයට අවශ්‍ය රඟමඬල සැරසිලි පූජා භාණ්ඩ හා රංග භාණ්ඩ ඒ සඳහා උපයෝගි කර ගනිති. අදළ සැරසිලිවලින් අලංකරණය කොට සකස් කර ගැනීමෙන් පසු ඒවා තොවිල් පළ, රඟමඬල, යාග මණ්ඩපය, රංග මණ්ඩල ස්ථානය, රංගස්ථානය, මඬුව ආදී නම්වලින් හැඳින්වේ. (බෙන්තරගේ, 2005, 81 පිටුව)

උඩරට, පහතරට, සබරගමු ත්‍රිත්ව සම්ප්‍රදයේ මඬු සැරසිලිවල අනන්‍යතාව ඒ ඒ සම්ප්‍රදයට ආවේණික ව කරනු දක්නට ලැබෙන අතර ඒ ඒ සම්ප්‍රදායේ උප ශෛලීන්හි ද විවිධතා අන්තර්ගත ය. උදාහරණයක් වශයෙන් පහතරට සම්ප්‍රදායේ බෙන්තර හා මාතර ශෛලීන් හි මඬු සැරසිලිවල පැහැදිලි වෙනස්කම් රැසක් අන්තර්ගත වේ.

පහතරට යක් තොවිල්වල දී භාවිත කෙරෙන වීදි සැරසිලි

සන්නි යකුම් වීදිය මාතර ගුරුකුලය

(යාමට



සන්නි යකුම් වීදිය ඉදිරිපස රඟන බෙන්තර ගුරුකුලයේ යකැදුරන්

පුරුදු වී සිටී. මෙම මිනුම් දැක්වීම උදෙසා ගොඩනැඟුණු කාව්‍ය සාහිත්‍යක් ද ශාන්තිකර්ම ගායනා අතර ඇත.

උදා:-	දිගින් මඬුව සැට	රියනයි
	පුළුල එකල තිස්	රියනයි
	තලව්ව උස පස්	රියනයි
	කලෝ මඬුව මේ	ලෙසටයි
	දිගින් සැට රිය	නේ
	පුළුලින් එ තිස් රිය	නේ
	මඬව සරසම්	නේ
	තොරණ මකරිඳු එසන්	රියනේ
	රජ කුලයට සැම	රියනයි
	බමුණු කුලට තිස්	රියනයි
	වෙළෙඳ කුලට දහ රිය	නයි
	ගොවි කුලයට හත්	රියනයි

ත්‍රිත්ව ශාන්තිකර්ම සම්ප්‍රදායන්හි දී සෑම ශාන්තිකර්මයකම ප්‍රධාන සැරසිල්ලක් ද ඊට අවශේෂ සැරසිලි රැසකින් ද ශාන්තිකර්ම අලංකාර කරගැනීම සිරිතයි.

උදා:-

උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදාය (කොහොඹා කංකාරිය)
- අයිලය
- යහන
- මුවය සහිත කෙසෙල් ගස
- මඬු සැරසිලි

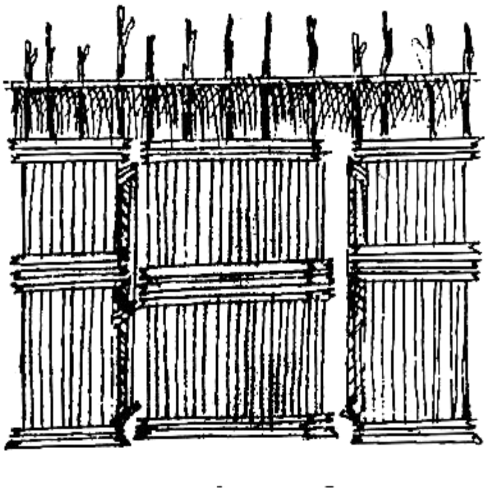
පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය
- පත්තිනි තොරණ/දෙවොල් තොරණ (දෙවොල් මඩුව)
- සූනියම් වීදිය (සූනියම)
- රටයකුම් වීදිය (රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය)
- මහසොහොන් වීදිය (මහ සොහොන් සමයම)
- පූනා වීදිය (පූනා මඩුව)

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදාය

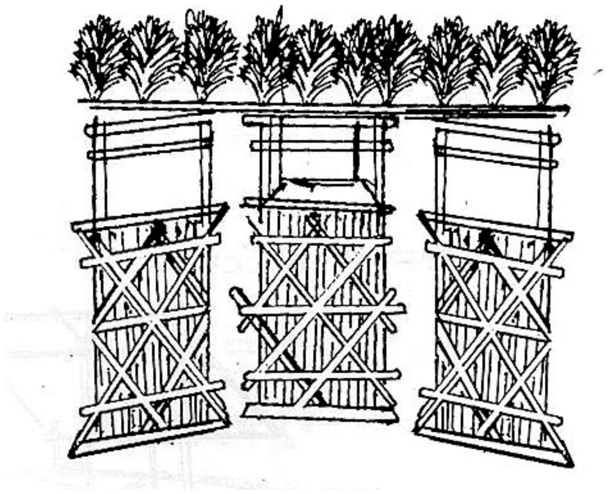
- පත්තිනි තොරණ
- දෙවොල් තොරණ
- පත්තිරිප්පුව
- කුමාර වීදිය (කුමාර සමයම)

පත්තිනි තොරණ, දෙවොල් තොරණ, පත්තිරිප්පුව } පහන් මඩුව

අයිලය



රටයකුම් වීදිය



මහසොහොන් වීදිය

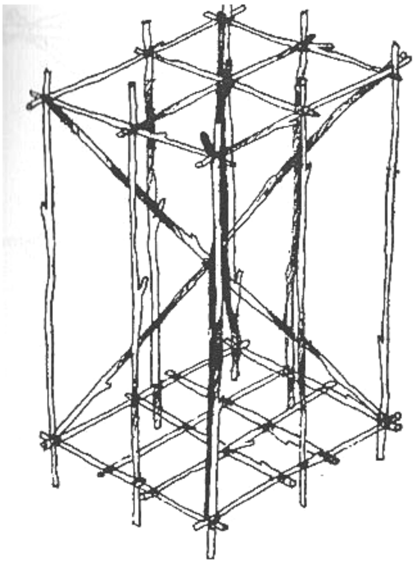
සන්නියකුම් වීදිය

ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා ස්වභාවික පරිසරයෙන් ලබාගත් අමුද්‍රව්‍ය කලාත්මකව හසුරුවීමට අති දක්ෂයෙකි. ඒ බව උක්ත ඡායාරූපාවලිය නිරීක්ෂණයෙන් ගම්‍ය වේ.

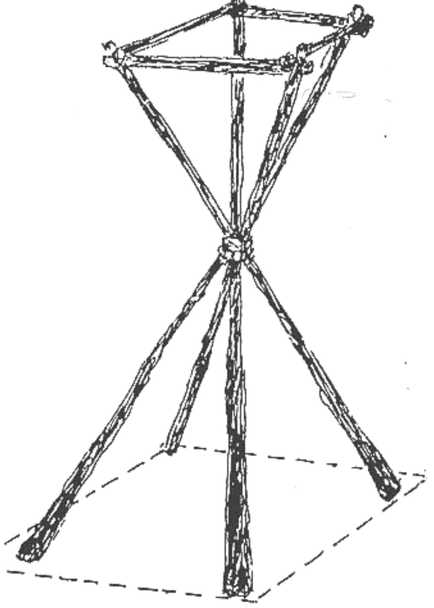
තොරණ, වීදි, අයිල, මල්යහන්, තටු, පිදේනි ආදිය සකස් කිරීමේ දී ක්‍රම ශිල්ප භාවිතයෙන් ගොඩ නගන සියුම් කැටයම් තාක්ෂණය ශාන්තිකර්ම ශිල්පියන්ටම ආවේණික වූවකි.

ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා නාට්‍යමය පෙළපාළි රඟ දැක්වීමේ දී (රංග ප්‍රවිශ්ටය, අන්තර් රංග අවස්ථා, නාට්‍යමය ජවනිකා) රංග මණ්ඩපයේ ඇති සැරසිලි සහිත පසුබිම් සැලසුම්කරණ හා රංග උපකරණ අවස්ථෝචිත ව තම රංගයට භාවිත කිරීමට පුරුදු වී සිටිති. එහෙයින් ඉතා ශක්තිමත්වත් කලාත්මකවත් ඒවා සැකසීමට ඔවුහු වගබලා ගනිති.

උදා :- කෝටු, රිටි ආදිය ආධාරයෙන් රංග මණ්ඩල සැරසිල්ලේ ආකෘතිය නිර්මාණය කර ගැනීම
ඇතැම් රංග උපකරණ හා භාණ්ඩ සංචරණය කළ හැකි වන පරිදි සකස් කිරීම



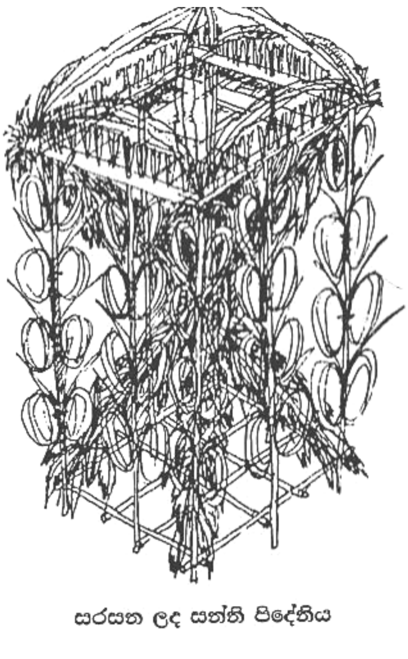
සන්නි පිදේනි සැකිල්ල



කත්තිරික්ක සැකිල්ල

සකස් කරගත් ආකෘතිය මත කෙසෙල් පතුරු අතුරා මතුපිට නිමාව කරගන්නා අතර අනේකවිද කැටයමින් අලංකාර කරගනී. ගොක්කොළ කැටයම්වලින් කෙරෙන අලංකාර කෙරෙන්නේ තෘතීක අවස්ථාව වශයෙනි. කෙසෙල් පතුරු මත හබරල කොළවලින් සියුම් කැටයම් කපා පොල්තෙල් ආධාරයෙන් අලවනු ලබන අතර ඉන් ශාන්තිකර්ම ශිල්පියාගේ සියුම් හස්ත කර්මාන්ත ශිල්පීය ශක්‍යතාව ප්‍රදර්ශනය වේ.

උදා:- හබරල කොළ කැටයම්, ගොක් කොළ කැටයම්,



සරසන ලද සන්නි පිදේනිය

සරසන ලද කත්තිරික්කය

මේ සෑම සැරසිල්ලක් ම ශාන්තිකර්ම භූමිය විශේෂ ස්ථානයක් බවට පත්කිරීම උදෙසා වැදගත් වෙයි.

ඒ ඒ ශාන්තිකර්මයේ උපත් කතාවට අදාල ව සැරසිලි ගොඩනැගීමට ශාන්ති කර්ම ශිල්පීන් උත්සුක වී ඇත.

දෙවොල් මඩුවේ පත්තිනි තොරණ තැනීමේ දී පත්තිනි දේවතාවිය මැවූ ගිනි කඳු හත සත්පත්තිනි සංකේතවත් වන ආකාරයට ත්‍රිකෝණාකාර ශීර්ෂයන් සහිත ව තොරණ නිර්මාණය කරන අතර සූනියම් වීදිය නිමා කරන්නේ කඳුළු නාල, පේකඩ, මකර තොරණ් සහිත ව මහා සම්මත රජුන්ගේ රාජ මාලිගාව ප්‍රති මූර්තිමත් වන අයුරිනි. සබරගමු පහන් මඩුවේ අෂ්ඨාකාර පත්තිරිප්පු මහනුවර දළඳා මාලිගාවේ අෂ්ඨාකාර පතිතිරුප්පුව සංකේතාතිමක ව නිර්මාණය කෙරේ. රඟ මඩුළු සැරසීමේ දී යොදගන්නා ශිල්පියා කලාත්මක පිළිවෙත කාව්‍ය සාහිත්‍යයකින් ඉදිරිපත් කිරීම සෑම ශාන්තිකර්මයක දී ම පාහේ දක ගතහැකි සමාන ලක්ෂණයකි. ඒ තුළ අන්තර්ගත වන රීතීන් පාරම්පරික ව පවත්වාගෙන යාමට පාරම්පරික ඇඳුරන් වගබලා ගනිති.

සිටුවා කනු .... එකතු කර
අටවා මේ ලෙස සැඳි ලෑලි සිරකර
සිටිය සියලු බඩු දෙස් එක් රොක් කර
අටුවේ සෑම දෙස් ගෙ මැදට එක් කර

මුදුනේ සුදු ගෙඩිගේ රන් කොත ද දිලේ
සතර කොනේ රන් කොත් සතරකි විසූ ලේ
මකර තොරණ් ගෙඩිගේ මුදුනට සසලේ
මෙසේ සුමුණ බැන්දයි සිහසුන විසූ ලේ

හල් අතු දෙල් අතු නා අතු බන් දා
කොස් අතු උණ අතු නුග අතු බත් දා
මසිල රඹුක් වැටකේ අතු බත් දා
මේ ලෙස නව අතු වටකර මින් දා

(වීදි සැරසිලි කවි)

ශාන්තිකර්මවල රංග උපකරණ භාවිතය

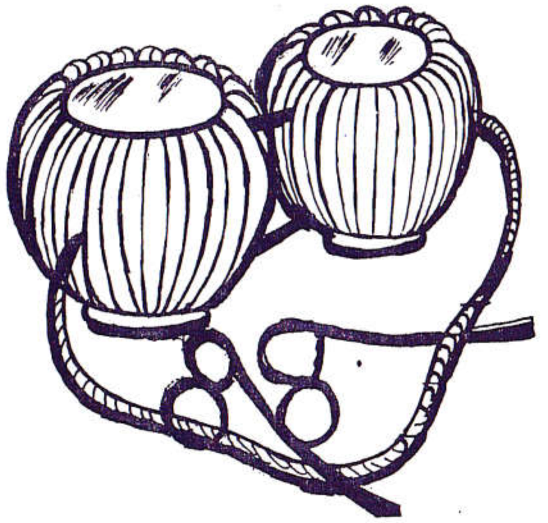
දේශීය ශාන්තිකර්මවල ඉතා සංකීර්ණ රංග උපකරණ භාවිතයක් දකනට ලැබෙන අතර එම තත්ත්වය ත්‍රිත්ව සම්ප්‍රදායටම පොදු ය. පොල් පන්දම, ඊ ගස, දුම්මල කබල, දළු මුර, කෝලායුධය, දුන්න හා ඊ ගස, පැන් කොතලය ආදිය ඊට උදහරණ කොට දක්වමු.

පහතරට ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රය ඊට තරමක් සංකීර්ණ හා කලාත්මක බවකින් යුක්ත ව රංග භාණ්ඩ පරිහරණය කරනු බවක් විද්‍යමාන වේ. පහතරට සම්ප්‍රදයේ රංග භාණ්ඩ විචිත්‍රවත් සේ ම කලාත්මක අගය අතින් කිසියම් ඉහළ වටිනාකමක් විෂද කිරීම ඊට හේතුවයි. මෙම තත්ත්වය යක් තොවිල් වල දී වඩාත් හොඳින් කැපී පෙනෙයි. ඒ ඒ යක් තොවිල් වල දී ලබන යක්ෂ සංකල්පවල සංකීර්ණ බව හා නාට්‍යමය පෙළපාලි හා නර්තන අංගයන් හි දී විවිධත්වයන් ඒ වටා ගොඩනැගුනු ජන සාහිත්‍යයන් මෙම විවිධත්වය ඇති වීමට බොහෝ විට හේතුවන්නට ඇත.

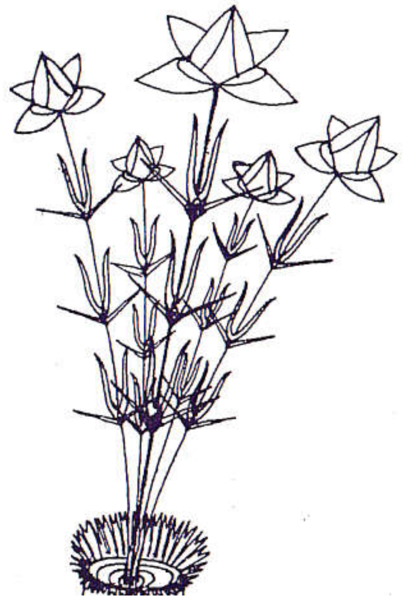
රට යකුම හෙවත් රිද්දි යාගයේ භාවිත රංග භාණ්ඩ ප්‍රමාණය ප්‍රමාණාත්මක අතින් අනෙක් ශාන්තිකර්ම වලට සාපේක්ෂ ව වැඩි අගයකි. නානු මුරයේ දෙළහා පෙළපාලියට රංග භාණ්ඩ දෙළොසකි. ඒවා බහාලන උනුනුපියන හෙවත් නානුමුර පෙට්ටිය ද යක්දුරන් විසින් අලංකාර ව සරසා ගනී.

කපුයක්කාරියේ දී කපු යන්ත්‍රය, ගගගග වවුන්න තරාදිය ආදිය ද නිර්මාණාත්මක ව සකස් කර ගැනේ. මංගර පෙලපාලියේ දී යොදාගනු ලබන රංග භාණ්ඩ ද කලාත්මක ව නිර්මාණය කර ගන්නා අතර

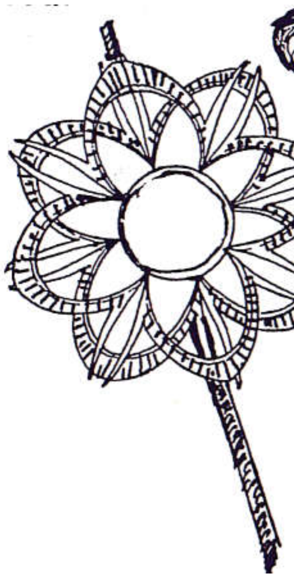
ශාන්තිකර්ම ශිල්පියාගේ කලාත්මක හැකියාව ඉන් මනාවට විශද වෙයි.



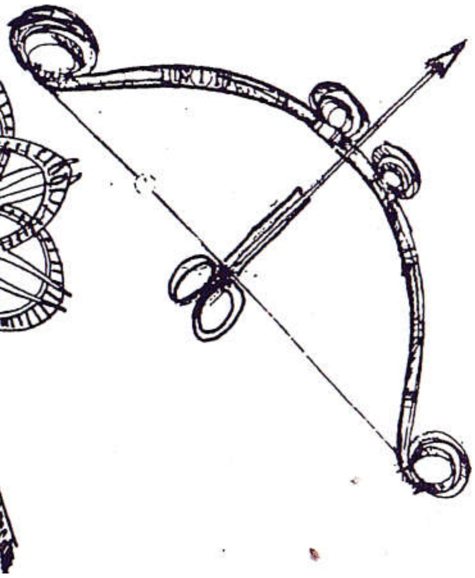
තම්මැට්ටම



කපු ගස



සේසත



දුන්න

චාමරය

මෙහි දී භාවිත අත්පන්දම් රංග භාණ්ඩවලට අයත් වෙයි. ශාන්තිකර්ම ශිල්පියාට අත්පන්දම අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වූයේ මුල් කාලීන ව ශාන්තිකර්ම භූමිය එළිය කිරීමට එමගින් ලැබුණු මහඟු පිටිවහල හේතු කොටගෙන විය හැකි ය. පන්දම් භාවිත රංග අවස්ථා කිහිපයක් ම ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිත ව දක්නට ලැබේ.

උදා :-

- කොහොඹා කංකාරියේ දී පොල් පන්දම හා ඊ ගස බොහෝ රංග අවස්ථාවල දී භාවිත වීම.
- පහතරට සම්ප්‍රදායේ පන්දම් පද නැටීම, දෙකොණ විලක්කු නැටීම, පන්දම් පාලිය.
- ගිනි සිසිල

- වංගෙඩි සමයමේ දී නව කොළ අත්ත එක් අතකටත් අනෙක් අතට අත්පන්දමකුත් ගැනීම.
- දෙකොන විලක්කු සමයම නැටීම වැනි අවස්ථා ඊට උදාහරණ වේ.

කෝලසන්නිය වැනි අවස්ථාවල දී රංග උපකරණ සැරසිල්ලක් මෙන් ම රංගවස්ත්‍ර කොටසක් ලෙසින් නළු ශරීරයට ම සම්බන්ධ කර ගැනේ. එය විශේෂ අවස්ථාවකි. කෝලසන්නි යක්ෂයාගේ සුවිශේෂත්වය විදහා දක්වීමටත් ඔහු යක්ෂ සේනාවට අධිපතීත්වය දරණ බව පෙන්වීමටත් ශාන්තිකර්ම ශිල්පියා ගත් උත්සහයක් ලෙස එම අවස්ථාව දැක්වීමට හැකි ය.

අද්‍යතන තත්ත්වය

පූජාමය තත්ත්වයන් මුදුන් පමුණුවා ගැනීම උදෙසා ගොඩ නැගුණු ශාන්තිකර්ම හා සබැඳි සැරසිලි සහිත පසුබිම් සැලසුම්කරණ හා රංග උපකරණ භාවිතය වර්තමානය වන විට විනෝදය හා ප්‍රාසංගික බව ප්‍රදර්ශනය මූලික කොටගත් නර්තන කලාවක් බවට විකාශනය වී ඇත.

ශ්‍රී ලාංකේය නූතන වේදිකා නර්තන කලාව (ප්‍රොසීනියම් වේදිකා) ආරම්භ වී දැනට දශක 8ක් හෝ 9කට අසන්න කාලයක් ගත වී ඇත. එදා මෙදා තුර කාලය පිළිබඳ දත්ත ගවේශනයේ දී වේදිකා ක්‍රම ශිල්ප වල පරිණාමය ඉතා සීඝ්‍රයෙන් සිදු වී ඇති බවක් විද්‍යාමාන වේ. මෙයට ලෝක තාක්ෂණික දියුණුව බලපවත්වා ඇත. මෑත දශකයේ ඒ අතරින් ඉතා ශීඝ්‍ර වෙනසක් සිදුකළ බව ප්‍රදර්ශනය වේ.

1934 රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්ගේ ආගමනයත් ඉන්පසු ශ්‍රී ලංකාවේ නර්තන කලා ක්ෂේත්‍රයේ සිදු වූ ශීඝ්‍ර වෙනසත් පසුතල නිර්මාණ කෙරෙහි බලපාන්නට විය. මුල්කාලීන ශ්‍රී ලංකේය මුද්‍රා නාට්‍යවල පසුතල අලංකරණ ක්‍රම ශිල්ප නූතනයට සාපේක්ෂ ව සරල තත්ත්වයක් පැවතිය ද කාලීන ව විප්ලවීය වෙනසකට අවතීර්ණ වී ඇත.

නල දමයන්ති

කරදිය

සෝමබන්දු විද්‍යාපති මහතා මුල්කාලීන ශ්‍රී ලාංකේය වේදිකා පසුතල නිර්මාණකරණයේ දූවැන්ත චරිතයකි. එතුමා විසින් හඳුන්වා දුන් දේශීය උරුමයක් කරගත් පසුතල නිර්මාණ කලාව අදට ද වලංගු ඉතා කලාත්මක මෙන් ම තාක්ෂණික ගුණය අතින් පූර්ණ එකකි.

එහෙත් අද්‍යතන වේදිකා පසුතල නිර්මාණයන් ඉන් ඔබ්බට ගිය ඩිජිටල් තාක්ෂණික ප්‍රයෝගවල උදව්වෙන් මායාකාරී මැවීම් මවන අධිතාක්ෂණික තත්ත්වයකි. ස්ථාවර වේදිකා මෙන් ම තාවකාලික ජංගම වේදිකාවන් ද ක්ෂණික පසුතිර වෙනස්වීම් මගින් ත්‍රිමාන සජීවීකරණයන්ගෙන් නර්තන නිර්මාණවලට ලබා දෙන ජීවය නිර්මාණයේ ප්‍රාසාංගික බව උද්දීපනය කරයි. නර්තන වේදිකා පසුතල නිර්මාණයේ තවත් වැදගත් අංගයක් වනුයේ Movable Props සහ Human Props භාවිතය යි. වේදිකා පසුතල මාරුවකට මේ මගින් අවකාශය සැලසෙන්නේ සීමිත භාණ්ඩ හා නළු පිරිසකගෙන් විශාල මෙහෙයක් කරගැනීමට මෙ මගින් අවකාශය සැලසේ. මෘදුකාංග ගත වේදිකා පසුතල නිර්මාණය ද අදවන විට විශාල වශයෙන් ජනප්‍රියත්වයට පත් වී ඇත. තාක්ෂණය භාවිතයෙන් වේදිකාවේ ගැඹුර, දිග, පළල ආදී විචල්‍යයන්හි මායාකාරී මැවීම් නිර්මාණය කිරීමට මින් හැකියාව උදා වී ඇත.

දේශීය නර්තන කලාව ශාන්තිකර්ම හා බද්ධ ව ගොඩනැගුණු එකකි. නමුදු වර්තමානය වන විට එය

8.4 නර්තනය සඳහා ආනුෂංගික අංගයක් ලෙස භාවිත සංගීතය

ලෝකයේ සෑම රටකම ඊට ආවේණික වූ නර්තන කලාවක් මෙන්ම සංගීත කලාවක් ද ඇත. නර්තනය හා සංගීතය යනු වෙන් ව ගොඩ නැගුණු කලාවන් නොවේ. අතීතයේ සිටම සංගීතය යන පදය තුල අභ්‍යන්තරීකරණය වූයේ නර්තනය හා සංගීතය යන දෙපාර්ශවය යි.

ජගත් සංගීත ශෛලීන් දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී බොහෝවිට ඊට ආවේණික නර්තන ශෛලියක් ද ඊට සමාන්තර ලෙස ගොඩ නැගී ඇත. බොහෝවිට නර්තන ශෛලිය හා සංගීත ශෛලිය යන දෙකම එකම නමකින් හඳුන්වයි.

උදා :-

- JAZZ
- HIP POP
- SALSA
- SAMBA
- TAP

ලෝකයේ ඕනෑම නර්තන ශෛලියක් ගොඩ නැගීමේ දී ඊට ආවේණික වූ සංගීත ශෛලියේ ආවේණිකතා මත ඊට හැඩය ලැබී ඇත. සංගීත ශෛලියේ භාවිත සංගීත භාණ්ඩවල ධ්වනි ගුණය ඊට වඩාත්ම ප්‍රබල සාධකය වී ඇත.

උදා :- කථක් රංග ශෛලියෙහි තාල ලක්ෂණ එතරම් සංකීර්ණ ලෙස ගොඩ නැගීමට තබ්ලාවේ තාල ලක්ෂණ හා වාදන විලාසයන් හේතු වී ඇත.

භරත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ඊට ආවේණික ප්‍රකාශන, නෘත, නෘත්‍ය ලක්ෂණ ගොඩ නගාගෙන ඇත්තේ මෘදංගය ප්‍රමුඛ වාද්‍ය භාණ්ඩයන්ගෙන් නිෂ්පාදිත නාද රටාවන් මත ය. එමෙන් ම කර්ණාටක සංගීතයේ ආවේණික නාද රටාවන් භරත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ආවේණිකත්වය යි.

දේශීය ජන සංගීත සම්ප්‍රදාය ද විවිධ ශෛලීමය වෙනස්කම් සහිත ව දෙශීය නර්තන කලාවේ ආවේණිකත්වය ගොඩ නැගීමට උදව් දී ඇත. උඩරට බෙරය, පහතරට බෙරය, තම්මැට්ටම, දවුල මෙන් ම උඩැක්කිය, පන්තේරුව ආදී වාද්‍ය භාණ්ඩවලින් නිෂ්පාදනය වන ධ්වනි රටාවන් ඒ ඒ නර්තන අවස්ථාවල චලනමය ආකෘතිය ගොඩ නැගීමට මෙන් ම ගායනාවල නාද රටාවන් නිෂ්පාදනය වීමට ද ඉවහල් වී ඇත.

Ballet නර්තන කලාව වූ කලි සංගීතය හා නර්තන මූලික මාධ්‍ය කොටගත් ප්‍රකාශන මාධ්‍යයකි. ඊට අවනද්ධ වාද්‍ය නැතහොත් තාල වාද්‍ය භාණ්ඩවල භාවිතයන් නැති තරම් ය. පියානෝව ප්‍රධාන සංගීත වාද්‍ය භාණ්ඩය වන අතර එහි පදනම බටහිර ශාස්ත්‍රීය සංගීතය යි. Ballet රංගයක් යනු සිය ගණනක වාද්‍ය භාණ්ඩවල එකතුවෙන් නිපදවන භාවාත්මක සංගීත සංධ්වනියකට මුසු වූ නර්තනමය ප්‍රකාශනයකි. Ballet රංගයක නාමික අයිතිය පවා සංගීත රචකයාට හිමි වෙයි.

බටහිර ජන සංගීතය හා ජන නර්තන කලාව අතර ද පවතින්නේ එකිනෙකට බද්ධ ව ගොඩ නැගුණු ආවේණිකත්වය යි.

පහත දක්වන Salsa, Sumba, Jaz ආදී රංග ශෛලීන් දෙස බැලීමේ දී ඒ බැව් විද්‍යාමාන වේ.

කලාව ශාන්තිකර්ම හා බද්ධ ව ගොඩ නැගුණු එකකි. නමුදු වර්තමානය වන විට එහි බහුතර ප්‍රතිශතය වේදිකාව මත නිර්මාණය වේ. දේශීය ආරක නර්තන කලාවක් ගොඩ නැගීමේ දී ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිත ගායන ශෛලින් මෙන් ම වාදන ශෛලින් ද වේදිකාවට සරිලන අයුරින් අවස්ථෝචිත ව ව්‍යවහර කිරීමට අතීතයේ සිට ම නර්තන නිර්මාණකරුවන් උත්සුක වී ඇත. මුල් යුගයේ නර්තන නිර්මාණකරණයේ නියැලි චිත්‍රසේන, පණීභාරත, වජිරා වැනි ශිල්පීන්ගේ නිර්මාණ සඳහා අමරදේව, ලයනල් අල්ගම වැනි අය සංගීත නිර්මාණයෙන් දායක වී ඇත. පණීභාරත ගුරින් තම කෝච්චිය නම් මුද්‍රා නාට්‍ය භාවාත්මක බෙර සංධ්වනියක් ලෙසින් අර්ථ දක්වයි. ඊට හේතුව කෝච්චියක් ධාවනයේ දී ඇසෙන ශබ්ද භාවාත්මක ව දෙස් විදෙස් වාද්‍ය භාණ්ඩ ඇසුරින් නිෂ්පාදනය කිරීම යි. චිත්‍රසේන වජිරා යුවළ විසින් නිර්මාණය කරන ලද කරදිය, කිංකිණී කෝලම වැනි මුද්‍රා නාට්‍යවල දී මෙන් ම නෘත්‍යාංජලී, නවාංජලී වැනි නෘත්‍ය ප්‍රසංගවල දී දෙස් විදෙස් සංගීත ශෛලීන් ඇසුරෙන් නර්තන නිර්මාණවලට මහඟු බලයක් ලබා ගෙන ඇත.

කරදිය

නල දමයන්ති

පටිගත කරනු ලබන සංගීත තාක්‍ෂණය ජනප්‍රියවීමත් සමඟ නර්තන නිර්මාණකරණයට ඉතා පහසුවක් අත්පත් වූ බව නොරහසකි. එමෙන් ම පරිගණක සංගීතයෙන් ද වර්තමානය වන විට නිර්මාණාත්මක නර්තන කලාවට මහඟු සේවයක් සැපයේ.

සජීවී සංගීත සම්පාදයේ දී ඇතිවිය හැකි බාධක මේ හරරහා ඉවත් වී යයි.අවිනිශ්චිත බවින් තොර ය. කාලය හැසිරවීම පහසු ය. පාරිසරික බාධක අවම ය.

අද්‍යතන නව නර්තන නිර්මාණ දෙස අවධානය යොමු කිරීමේ දී සංගීතය හා නර්තනය භාවාත්මක ලෙසින් භාවිතයට ගැනීම අති සාර්ථක මට්ටමක පවතින බව පැවසිය හැකි ය. ජගත් සංගීත ශෛලීන් හා ඊට අනුගත වාද්‍ය භාණ්ඩ තේමාවොද්දීපන කාර්ය සඳහා ඕනෑම ආකාරයකින් භාවිත කිරීමට අද්‍යතනයේ අවකාශය උදාවී ඇත. මහා පරිමාණ නර්තන නිර්මාණවල මූලික පදනම සංගීතය බවට පත්ව ඇත.

උදාඃ- පටාචාරා මුද්‍රා නාට්‍ය (ජානකී හීල්)
බැරිසිල් මුද්‍රා නාට්‍ය (ආරියරත්න කළුආරච්චි)

රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික උත්සව අවස්ථාවන්හි දී පවා අද නර්තන කලාව නිතැතිව ම බැරි විචල්‍යයකි. ඒ උදෙසා තේමාන්විත සංගීතය භාවිත කිරීමට අද්‍යතන නිර්මාපකයින් උත්සාහ ගන්නා බවක් පෙනේ.

උදාඃ-
- CHOGAM 2013 ආරම්භක නර්තනය
- නිදහස් උත්සව ප්‍රසංගය 2018/2017
- නොරොච්චෝල තාප විදුලි බලාගාර විවෘත කිරීම 2014

සමස්ත ලංකා පාසල් නර්තන තරඟාවලියේ නිර්මාණය කරන බොහෝ නිර්මාණාත්මක නර්තන අංග සඳහා භාවිත සංගීතය ද උසස් නිර්මාණාත්මක ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන අතර තේමාන්විත ව සංගීත රටාවන් ගොඩ නැගීමට පාසල් මට්ටමින් දරණ උත්සාහය ප්‍රසංශනීය වේ.

අද්‍යතන රූපවාහිනී නර්තන කලාව ද සංගීතය හා මනාකොට සුසංගත වූ යහපත් තත්ත්වයන් ප්‍රකට කරවන එකකි. රියැලිටි වැඩ සටහන් වශයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තන තරඟවල දී සංගීත අංශයට වඩා වැඩි අවධානයක් යොමුකර ඇත.

උසස් අධ්‍යාපන අමාත්‍යාංශය මඟින් සංවිධානය කරන ලද '' කවීතා '' නර්තන තරඟාවලිය හරහා යහපත් මෙන් ම සාර්ථක නර්තන නිර්මාණ රැසක් ඉදිරිපත් වූ අතර ඒවාට නිෂ්පාදනය කරන ලද සංගීතයන් ද උසස් මට්ටමක පැවතීම අගය කල යුතු ය.

එමෙන් ම විවිධ රූපවාහිනී නාලිකා මඟින් සංවිධානය කොට විකාශය කෙරෙන නර්තන වැඩ සටහන් තුළ ද සංගීත නිර්මාණයට වඩා වැඩි අවධානයක් යොමු කරන බව පෙනේ.

උදා:- සුපර් ඩාන්සර් (හිරු ටී වී)
දෙරණ ලිට්ල් ස්ටාර්
ඩාන්සින් ස්ටාර් (සිරස ටී වී)
ITN Got Talent

මෙම නිර්මාණවල දී සීමා රහිත ව දෙස් විදෙස් සංගීත ශෛලීන් මිශ්‍ර කරමින් තේමා උද්දීපනයට අවධානය යොමු කර ඇත්තා සේ ම තාක්ෂණය උපරිම මට්ටමකින් භාවිත කිරීමට උත්සුක වී ඇති බවක් දක්නට ලැබේ.

කලාවක් ලෙස සිනමාව තුළ නර්තන නිර්මාණ සඳහා ඇත්තේ ඉතා වැදගත් ස්ථානයකි. අද්‍යතන චිත්‍රපට නිර්මාණ කිහිපයක හැරුණු කොට නර්තන අධ්‍යක්ෂ යන චරිතය ශ්‍රී ලාංකේය සිනමා කර්මාන්තය තුළ වැදගත් චරිතයක් නොවේ. නමුදු ඉන්දියානු සිනමා කර්මාන්තය නර්තන කලාව මූලික කොටගත් එකකි. ඒවායෙහි සංගීතයට සාපේක්ෂ ව නර්තනය ද ප්‍රබල රසවින්දන මාධ්‍යයක් ලෙසින් යොදා ගනී. එකී ඉන්දියානු භාවිතයන් අද වන විට ශ්‍රී ලාංකේය චිත්‍රපටවලට ද බලපා ඇති හෙයිනි.

උදා :-

කුසපබා, පත්තිනි, යසෝදරා වැනි චිත්‍රපටවල නර්තන නිර්මාණ දෙස අවධානය යොමු කරන්න. භාවෝද්දීපන සිද්ධි මෙන්ම අවස්ථා නිරූපණයේ දී දනර්තනය හා සංගීතය මනාකොට සුසංයෝග කොට ඇත.

පත්තිනි

ප්‍රාසංගික අංගයක් ලෙස නර්තනය හුදු තනිකඩ මාධ්‍යයක් නොවේ. එහි භාවාත්මක ගුණය තීව්‍ර වන්නේ සංගීතය ඇතුළු අනෙකුත් ආනුෂංගික කලාවන්ගේ සුසංයෝගයෙනි.

සංගීතයෙන් නිෂ්පාදනය වන හඬ රටාව, තාල ලක්ෂණ, සියුමාලි බව හා දෘඪ බව යනා දී සාධක මත කිසියම් නර්තන ශෛලියකට බාහිර මෙන්ම අභ්‍යන්තරික ලක්ෂණ ද ගොඩ නැගෙනවා සේම ඊට ආවේණික වූ හැඩයක් ද ලබා දෙයි.

එහෙයින් සංගීතය හා නර්තනය යනු එකිනෙකට වෙනස් කලාවන් දෙකක් නොව අතීතයේ සිටම පර්යාය ලෙසින් එකට පැමිණ වර්තමානය වන විටත් අනේක විධ තත්ත්වයන් යටතේ නිර්මාණය වන වටිනා කලා මාධ්‍යයකි.

ඒවා එකිනෙක මත යැපෙන්නා සේම එකිනෙක මත අලංකාර නිර්මාණයන්ට දායක වෙයි.