GLOBAL ACADEMIC RESEARCH INSTITUTE

COLOMBO, SRI LANKA

GARI International Journal of Multidisciplinary Research

ISSN 2659-2193

Volume: 07 | Issue: 01

On 28th February 2021

http://www.research.lk

Author: C.M.R.P. Chandrasekara

University of Kelaniya, Sri Lanka

GARI Publisher | Performing Arts | Volume: 07 | Issue: 01

Article ID: IN/GARI/ICSSH/2020/264 | Pages: 123-140 (18)

ISSN 2659-2193 | Edit: GARI Editorial Team

Received: 25.11.2020 | Publish: 28.02.2021

ඌවේ ශාන්තිකර්ම මගින් ප්‍රකට වන නාට්‍යය ආකෘතික ලක්ෂණ

සී. ඇම්. ආර්. පී. චන්ද්‍රසේකර
ලලිත කලා අධ්‍යනාංශය
කැළණිය විශ්වවිද්‍යාලය

පර්යේෂණ සංෂිප්තය

දෙවියන්, ග්‍රහයන් හා යකුන්ගේ බලපෑමෙන් ඇතිවන උපද්‍රව දුරුකර ගැනීම උදෙසා සිදුකෙරෙන ක්‍රියාවක් ලෙස ශාන්තිකර්ම පවතින බව පර්යේෂකයන්ගේ මතය වේ. ශාන්තිකර්ම ලක්දිව පුරාවට විවිධ ප්‍රදේශයන්හි ව්‍යාප්තව ඇත. මේ අතරින් ඌව පළාතේ ද ශාන්තිකර්ම ව්‍යාප්තව ඇත. මෙම ශාන්තිකර්ම උපද්‍රව දුරු කිරීමෙහිලා ඉදිරිපත් කළ ද මෙම ශාන්තිකර්ම මගින් දියුණු නාට්‍ය ආකෘතික ලක්ෂණ ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. මෙම පර්යේෂණයේ ගැටලුව වන්නේ ඌවේ ශාන්තිකර්ම මගින් දියුණු නාට්‍ය ආකෘතික ලක්ෂණ ප්‍රකට වේ ද යන්න වේ. මෙම පර්යේෂණය සඳහා ඌව පළාතේ ව්‍යාප්තව පවතින ශාන්තිකර්ම පිළිබඳව විමර්ෂණය කෙරිණි. මෙම පර්යේෂණයේ ක්‍රමවේදය ලෙස ප්‍රාථමික මූලාශ්‍ර හා ද්විතියික මූලාශ්‍ර පරිශීලනය කෙරිණි. ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය යටතේ ඌව පළාතේ නර්තන ශිල්පීන් සතු ශාන්තිකර්ම පිළිබඳ පුස්කොළ පිටපත් හා අත් පිටපත් විමර්ශනය කරන ලදි. ද්විතියික මූලාශ්‍රය යටතේ පුස්තකාල අධ්‍යනය මගින් ද තොරතුරු රැස් කරගන්නා ලදි. තව ද ශාන්තිකර්ම නිරීක්ෂණය මගින් හා සම්මුඛ සාකච්චා මගින් ද තොරතුරු රැස් කරගන්නා ලදි. එම තොරතුරු විශ්ලේෂණයේ දී ඌවේ ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිතව නාට්‍යය ආකෘතික ලක්ෂණ පවතින බව දක්නට ලැබුණි. එනම් එළිමහන් රංගපීඨය, සර්ව රාත්‍රික නාට්‍ය රංගනය, නාට්‍යධර්මී රංගනය, නළුවන්ට පමණක් සීමා වීම, සූත්‍රධාරී ලක්ෂණ, ගායන වෘන්දය, වාද්‍ය වෘන්දය, කවි නළු සම්ප්‍රදාය යන ලක්ෂණ මෙම ශාන්තිකර්ම මගින් ප්‍රකට විය. ඒ අනුව ඌව පළාතේ ශාන්තිකර්ම මගින් නාට්‍ය ආකෘතික ලක්ෂණ ප්‍රකට වන බව මෙමගින් නිගමනය කළ හැකි වේ.

ප්‍රමුඛ පද : ශාන්තිකර්ම, නාට්‍ය, ආකෘතිය, ඌව පළාත, මූලාශ්‍රය

හැඳින්වීම

භාරතයේ ගොඩනැගුණු **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** ඇසුරින් **පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය** නිර්මාණය වී ඇත. **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** යනු කාව්‍ය, නාට්‍ය ආදියෙහි නිර්මාණය හා රස වින්දනය පිළිබඳ ගුරු උපදේශ සැපයූ ප්‍රථම පෙරදිග ග්‍රන්ථය වේ. පෙරදිග සාහිත්‍ය රංගනය හා සංගීතය ආදී විෂය ක්ෂේත්‍ර **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ආභාසයෙන් ගොඩනැගුණි.

භාරතයේ හා ලක්දිව අතර පැවති සබඳතා මත භාරතීය මහා සම්ප්‍රදාය ලක්දිවට දායාද විය. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙසින් ලාංකේය අනන්‍යතාවයකින් යුතු වූ සිංහල සංස්කෘතියක් මෙහි වර්ධනය විය. භාරතීය සම්ප්‍රදාය ගුරුකොට ගනිමින් දේශීය අනන්‍යතාවයකින් යුතු වූ දෘශ්‍ය කලාවක්, සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයක් සිංහල ජනයා විසින් නිර්මාණය කර ගන්නා ලදි. මෙම කලාවට අයත් නාට්‍ය කලාව ද අතීතයේ පටන් ලක්දිව භාවිත විය. එම නාට්‍ය කලාව

අතීත රාජ සභා ආශ්‍රිතව හා සමාජයේ රසවින්දනය උදෙසා ප්‍රායෝගකව භාවිත වී ඇති අතරම ලක්දිව රජවරුන්ගේ හා සාමාන්‍ය ජනයාගේ අධ්‍යාපනය උදෙසා විශයක් ලෙස ද භාවිත වී ඇත. වර්තමාන ඌවේ ජීවත් වන පාරම්පරික ශිල්පීන් සතුව පවත්නා අත් පිටපත්හි අන්තර්ගත පද්‍ය මගින් භරත මුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත රීතීන් ප්‍රකට වන්නේ ද යන්න ගවේශණය කෙරේ.

උප රජු යටතේ පාලනය වූ ඌව ප්‍රදේශයේ ද නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂක තනතුරු, නාට්‍ය ශාලා, නාට්‍ය කරුවන් හා නාට්‍ය ඉගැන්වීමට විද්‍යාස්ථාන පැවති බව ඉහත අප සාකච්ඡා කරන ලදි. වර්තමාන ඌවේ ජීවත් වන පාරම්පරික ශිල්පීන් සතුව පවත්නා අත් පිටපත්හි අන්තර්ගත පද්‍ය මගින් භරත මුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත රීතී ප්‍රකට වන්නේ ද යන්න ගවේශණය කිරීම මෙම පරිච්ඡේදයේ දී සිදුවේ.

මෙම ගවේෂණය සඳහා අප ගී මඩු පුරය ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් පද්‍ය විමර්ශනය කෙරේ. එම විමර්ශනය මගින් භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍ර** අන්තර්ගත නියම මෙම සාහිත්‍යයෙන් ප්‍රකට වන්නේ ද, නොවන්නේ ද යන්න මෙහි දී සාකච්ඡා කෙරේ.

කවිනළු

කවිනළුව යනු ගීත නාට්‍ය ගණයට අයත් නාට්‍ය විශේෂයකි. එහි දී කවි, සින්දු මාධ්‍ය කර ගනිමින් කථා පුවතක් අනාවරණය වේ.[1] කවිනළු , නාඩගම්, කවිරග, කව්රග හෝ නාටක යන පර්යාය පද මෙම නාට්‍ය විශේෂය හැඳින්වීම උදෙසා භාවිත වේ. කවිනළු සම්ප්‍රදාය දඹදෙණි යුගයටත් පෙර සිට ලක්දිව පැවති බවට සාධක ඇත.[2]

සද්ධර්මරත්නාවලියෙහි කවිනළුවේ ස්ථාවර පාත්‍රයෙකු වූ කෝමාලීන් ගැන සඳහන් වනු දක්නට ඇත.[3] එයින් පැහැදිලි වන්නේ එම සමයේ තත් භූමිකා පිළිබඳව සිංහල ජනයා මැනවින් දන සිටි බවයි.[4] ඌව පාරම්පරික ශිල්පීන් සතු ගී මඩු පුරය, සූනියම් මඩු පුරය, කිරි මඩුව යන අත්පිටපත්හි ඇතුළත් පද්‍යය ආශ්‍රිතව "කවිනළු" යන්න යෙදී පවතිනු දක්නට ඇත. මෙම පිටපත් නිසැකවම "කවිනළු" ද යන්න විමර්ශණය සඳහා භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් රීති හා නාට්‍යයේ පැවති ආකෘතික ලක්ෂණ පිළිබඳව අධ්‍යනය කළ යුතු වේ.

ගී මඩුව

සේරමන් රජුට හටගත් හිසේ රුජාව සුව කිරීම උදෙසා පවත්වන ලද ශාන්තිකර්මය ගී මඩුව ලෙස හැඳින්වේ. මෙම ගී මඩුවේ කතා පුවත සැකවින් දැක්වීමේදී දඹදිව කාවේරි පුර රජ කළ සේරමාන රජු හට දිනක් වනයක තප්පුලන ගෝනෙකුගේ හඬක් ඇසිණි. එය මහත් කටෝර ශබ්දයක් විය. එම හේතුවෙන් රජු තම රාජ පුරුෂයෙක් ලවා මෙම ගොනා මැරවීය. රජු කෙරෙහි වෛරයෙන් මරණයට පත් ගෝනා රජුට අයත් උයනේ පොකුණක මැඩියෙකු වී උපන්නේ ය. රජු දිනක් උයනේ සිරි නරඹමින් යන අතර පොකුණේ පිපී තිබූ මානෙල් මලක් දැක එය කඩා සුවඳ සුවඳ ආග්‍රහනය කළේය.[5] ගෝනාගේ මරණයෙන් පසුව උපන් වැඩියා මලේ සැඟවී සිට රජුගේ නාසය දිගේ මොළයට ගිය අතර පසුව රජු ඉතා රෝගී තත්ත්වයට පත්විය. එවිට රෝගී තත්ත්වය සුව කිරීමට විවිධ වෛද්‍ය කර්ම, පූජා විධි කළද ඉන් පලක් නොවීය. දිනක් රජුට කාන්තාවක් සිහිනෙන් පෙනිණි. මෙම සිහිනය පිළිබඳ නැකැත්කරුවන් ගෙන් විමසූ රජුට දැන ගැනීමට ලැබුනේ රජුට පත්තිනි

දෙවියන්ගේ ශාපය වැදී ඇති බවත් එයින් මිදීමට සිහිනයෙන් දැක්වූ ආකාරයට පත්තිනි දෙවියන් උදෙසා පුද පූජාවක් කළ යුතු බවත්ය. මෙම කතා පුවත මූලික කර ගනිමින් මහා මඩුපුරය රචනා වී ඇත. මෙම මඩුපුරයේ පද්‍ය 200ක් අන්තර්ගත වේ. සේරමන් රජු උදෙසා රුවන්වැල්ලේ ගී මඩුව සිදු කරන ලද ආකාරය මෙහි විස්තර වේ. මෙම මහා මඩුපුරය අපගේ පර්යේෂණ කාර්යය උදෙසා අපට ලබාදෙන ලද්දේ බදුල්ල පත්තිනි දේවාලයේ කපු මහතා වන ගී කියන මුදියන්සේලාගේ දයානන්ද මහතාය. මෙම මහ මඩු පුරය මෙම පර්යේෂණ නිබන්ධනයේ උප ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා ඇත. මෙම මඩුපුර පද්‍යාවලියේ ඇතුළත් පද්‍යයන්හි කවිනළු යන නාමය ඇතුළත්ව පවතිනු දක්නට ඇත :

පෙර පැවති පුවතර - දෙමළ කවිනළු එක්කර
පතිනි දෙවි මුල්කර - කියන් මඩු පුර කථායුර[6]

සිත් නැති ගම උපත - සොඳ කැවිලි කුල ගත් යුත
උගත් කිවිනළු සත - පවර නයි නා නැමති පණ්ඩිත[7]

මෙය "කවිනළු" වක් ද යන්න අධ්‍යයනය කිරීමේ දී භරතමුණිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් රීති ගී මඩුවෙන් ප්‍රකට වේද යන්න විමර්ශණය කළ යුතු ය. ඒ සඳහා මෙම ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් පද්‍යාවලිය හා නාට්‍ය ආකෘතික සබඳතා පිළිබඳ ගවේෂණය කළ යුතු වේ.

සර්ව රාත්‍රිකව ඉදිරිපත් කිරීම.

දෙවන ආකෘතික ලක්‍ෂණය වන්නේ මෙම රංගන සර්ව රාත්‍රිකව පැවැත්වීමයි. මඩු පුරයේ ඇතුළත් පද්‍යන්හි මෙම රංගන පැවැත්වීම උදෙසා දින සති, පහ, තුන හා එක වශයෙන් යොදාගන්නා ලද බව විස්තර කෙරේ.

රජ කුලයට සත් දවසයි හත් වරුවයි යාග කළේ
බමුණු කුලයට පස් දවසයි පස් වරුවයි යාග කළේ
වෙළඳ කුලයට තුන් දවසයි තුන් වරුවයි යාග කළේ
ගොවි කුලයට එක් දවසයි එක් වරුවයි යාග කළේ [8]

ඉහත පද්‍යයේ රජ කුලයට සත් දවසක් හා සත් වරුවක් ද බමුණු කුලයට පස් දවසක් හා පස් වරුවක් ද, වෙළඳ කුලයට තුන් දවසක් හා තුන් වරුවක් ද, ගොවි කුලයට එක් දිනයක් හා එක් වරුවක් යාග කළ බව සඳහන් වේ. ඒ අනුව එක් එක් කුලයන්ට වෙන් වෙන් වශයෙන් දින යෙදී තිබූ බව මේ අනුව පැහැදිලි වේ.

නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදාය

භරතමුණි දක්වන පරිදි ධර්මී යන රීතිය දෙවැදෑරුම් වේ. එනම් එය ලෝක ධර්මී හා නාට්‍ය ධර්මී ලෙස දැක්විය හැකිය.[9] ධර්මී යන්නේ අර්ථය නම් ස්වභාවය නැතහොත් පරම්පරානුකූල කාර්යයන් ය. යම් විටක අභිනය ලෞකික උපයෝගී හා ප්‍රතිෂ්ඨික සාමයික පරම්පරාවල අනුගමනයක් කරයි ද, ඒ ආධාරයෙන් ලෝකධර්මී හා නාට්‍ය ධර්මී යැයි කියනු ලැබේ. කෙටියෙන්ම ලෝකයේ සහජ ජීවිතය අනුකරණය කොට අභිනය දැක්වීම ලෝකධර්මී

වෙයි. ශාස්ත්‍රීය පද්ධතියෙන් යම් විටක ස්ත්‍රී පාත්‍රයා පුරුෂ හා පුරුෂ පාත්‍රයා ස්ත්‍රී රූපය දරා රඟ දක්වන්නේ නම් එය නාට්‍ය ධර්මී වෙයි. මෙම නාට්‍ය ධර්මී රංගනයේ දැකිය හැකි තවත් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් [10] වන්නේ කවිය මාධ්‍ය කර ගනිමින් කථා පුවතක් ඉදිරිපත් කිරීමය.[11] ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් ගී මඩු පුරයේ කෝල්මුර තිස් පහක් හෙවත් කතා තිස් පහක් ඇතුළත්ව ඇත.[12] මෙම කතා ඉදිරිපත් වනුයේ කවිය මාධ්‍ය කර ගෙනය. ඒ අනුව ගී මඩු ශාන්තිකර්මය නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායට අයත් බව තහවුරු වේ.

පූර්ව රංගනය

පූර්ව රංගනය පිළිබඳ භරතමුණිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** විස්තර වෙනුයේ මේ අයුරිනි :

> උතුම් වූ බමුණෙනි, මෙම ප්‍රයෝගය [නාට්‍යයට] පූර්වයෙන්
> මෙන් ම රංගනයෙහි පවත්වනු ලබන හෙයින් "පූර්වරංග" වන
> බව දත යුත්තේ යි.[13]

මෙම සඳහන ට අනුව පූර්ව රංගනය යනු නාට්‍ය ප්‍රයෝග අවස්ථාවන්ට ප්‍රථමයෙන්ම යෙදෙන රංගන අවස්ථාව වේ. මෙම පූර්ව රංගනයට අයත් අංග අටක් පිළිබඳව භරතමුණි විස්තර කර ඇත. එම අංග ප්‍රත්‍යාහාර, ආරම්භ, ආශ්‍රවණා, චක්‍රපාණී, පරිඝට්ටතා, සංඝොටනා , මාර්ගසාරිත, හා ජ්‍යෝෂ්ඨ, මධ්‍යම, කනිෂ්ඨ අසාරිත ලෙස දක්වා ඇත.[14] මෙම පූර්ව රංග අවස්ථා ගී මඩුවේ ප්‍රකට වන ආකාරය පහත විස්තර කෙරේ.

ප්‍රත්‍යාහාර හා ආරම්භ

ප්‍රත්‍යාහාර යනු වාද්‍ය භාණ්ඩ උචිත ස්ථාන වල තැබීම වේ. අභිනව ගුප්ත මෙය විස්තර කර ඇත්තේ ගායක, වාදකයන් හා රංගන ශිල්පීන් භාණ්ඩ තම භාණ්ඩ සමග ඔවුන් සඳහා තීරණය කරනු ලැබූ ස්ථානවල වාඩි කරවීම ස්ථානගත වීම වශයෙනි.[15] මෙම ක්‍රියා පිළිවෙල ගී මඩුවේ ද දක්නට ඇත. එනම් ශාන්තිකර්මය ආරම්භ කිරීමට ප්‍රථම වාදන, රංගන ශිල්පීහු රඟමඩලේ ස්ථාන ගත වීම මෙයට උදාහරණ ලෙස දැකිය හැකිය. ගී මඩුපුරයේ පද්‍ය මගින් ද මෙම ප්‍රත්‍යාහාර හා ආරම්භ යන අංගය ප්‍රකට වේ.

සැරසෙති රඟනා ලෙස ගී	ඇදුරා
අරගති මඩලේ බිම ඉඩ	නොහරා
සිටගති මකර තොරණ පිට	එවරා
දක්වති වේදය මුල සිට	නොහරා[16]

මෙම පද්‍යයේ"අරගති මඩලේ බිම ඉඩ නොහැරා, සිටගති මකර තොරණ පිට එවරා" යන සඳහනෙන් ගී ඇදුරා රඟ භූමියේ නිසිලෙස ඉඩගෙන මකර තොරණේ ඉදිරිපිට සිට ගත් බව අර්ථවත් වේ. ඒ අනුව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** පූර්ව රංගනයේ ඇතුළත් ප්‍රථම න්‍යාය වන ප්‍රත්‍යාහාර න්‍යාය මෙම පද්‍ය මගනී ප්‍රකට වන බව තහවුරු වේ. මෙම පද්‍යයේ " ආරම්භ" යන න්‍යාය ද ඇතුළත්ව ඇති බව දක්නට ඇත. ආරම්භ යනු **නාට්‍යශාස්ත්‍රයට** අනුව

ගායන (ආලාප ආදියෙන්) ආරම්භ කිරීමයි.[17] මෙහි සඳහන් "දක්වති වේදය මුල සිට නොහැරා" යන සඳහනෙන් වේද පාඨ මුල සිට දක්වන ලද බව ප්‍රකට කෙරේ. ඒ අනුව පූර්ව රංගනය සඳහා භරතමුණි දක්වා ඇති රීති මෙම පද්‍ය මගින් අර්ථවත් වන බව පැහැදිලි වේ.

ආශ්‍රාවණා සහ වක්ත්‍රපාණී

ආශ්‍රාවණා යනු අලාප සමග වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වර සමානව තැබීම වේ. වක්ත්‍ර යනු ආරම්භය වන අතර පාණී යනු අතේ ඇඟලි වේ. ඒ අනුව අතේ ඇඟිලි වාද්‍ය සඳහා සංචාලනය කරනු ලබයි ද, එය "වක්ත්‍රපාණී" නම් වෙයි. ඒ අනුව මෙම රීතියෙන් ප්‍රකට වනුයේ ගායනයත් සමග වාදනය මුසුවීම පිළිබඳවය. ආශ්‍රවණා හා වක්ත්‍රපාණී යන පූර්ව රංගන රීතිය ද මඩුපුර පද්‍යයන්හි ඇතුළත් වනු දක්නට ඇතः

බැන්ද සිරසට මලල සුදු පිලි සමගිනා
ඇන්ද ඇගලා සුසැට අභරණ නිතියෙනා
බින්ද සවනත රාග ගී තනු සමගිනා
සුද්ද මද්දිලි හේරි ත්‍රෝටන නිතියෙනා[18]

මෙම පද්‍ය මගින් නළුවා රංගනයට සූදානම්වීම අර්ථවත් වේ. සිරසට මලලක් බැඳ සූසැටභරණින් සැරසී මෙම නළුවා සිටින අතර ඔහු තම රංග භූමිකාවට තවමත් ඉදිරිපත්ව නැත. රාග ගී තනු සමගනී මද්දිලි හේරි තාල මුහුවන බව මෙම පද්‍යයෙන් ප්‍රකට කෙරේ. ඒ අනුව රංගනයට ප්‍රථමයෙන් ඉදිරිපත් වන ගායනයට මද්දිලි හේරි හඬ සමග ක්‍රමයෙන් එකතු වන බවත් එමගින් ආශ්‍රාවණා හා වක්ත්‍රපානී නියමය මෙහි දී ප්‍රකට වන බවත් පැහැදිළි වේ. මෙම පද්‍යයේ සූ සැට අභරණ පිළිබඳව සඳහන් වේ. ඒ අනුව අතීත ගී මඩු රංග කාර්යය උදෙසා ආභරණ හැට හතරක් යොදාගන්නා ලද බව තහවුරු වේ. තව ද රාග ගී තනු පිළිබඳව සඳහන් වීමෙන් මෙම ගී මඩුව සඳහා සංගීතය භාවිත වූ බව ද තහවුරු වේ. වර්තමානයේ ඌව ශාන්තිකර්ම උදෙසා ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය ලෙස දවුල භාවිත කළ ද අතීතයේ මෙම රංගන උදෙසා මද්දිලි වැනි හේරි ද යොදා ගෙන ඇති බව ඉහත පද්‍ය මගින් තහවුරු වේ. ඒ අනුව ගී මඩුව යනු භාරතීය ආභාෂය ලත් දියුණු රංග සම්ප්‍රදායක් බව තහවුරු වේ.

පූර්ව රංගනයෙහි නාට්‍ය ප්‍රයෝග ඉදිරිපත් කිරීමට ප්‍රථම රඟ මඩලේ තිරයක් දැක්විය යුතු බව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** සඳහන් වේः

එතානි තු බහිර්ගීතාන්‍යත්තරයවපිකාගතෛः
ප්‍රයොක්තෘභිः ප්‍රයෝජ්‍යාති තන්ත්‍රිභාත්කඩකෘතානිච.[19]

ඉහත ශ්ලෝකයේ **"**යවපිකාගතෛः**"** යනුවෙන් සඳහන් වේ. එයින් අර්ථවත් වනුයේ නාට්‍ය නාට්‍යය ප්‍රයෝගයේ තිරය ඉවත් කිරීම යන්නයි. එම තිර යන සංකල්පය ගී මඩුවේ ද භාවිත වන බව දක්නට ඇතः

සිතින් කල මෙකී දේ පෙර පළමු සිට
කලොත් යාග පෙර මහ බඹු කී ලෙස ට
අරන් කඩතුරා දක්වන්නට තොරණට
දොසක් දුරුවේය පොකුරට දිය ලෙසට [20]

"අරන් කඩතුරා දක්වන්නට තොරණ" යන සඳහනෙන් **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුලත් නාට්‍ය ප්‍රයෝගයට පෙර දක්වන තිරය ගී මඩුවේ ද භාවිත වන බව තහවුරු වේ. ගී මඩුවේ අරන් කඩතුරාව යන සඳහනෙන් කඩතුරාව විවෘර්ත කිරීමෙන් අනතුරුව ප්‍රේක්‍ෂක ජනයාට හා රඟ මඩල දිස්වේ. ඒ අනුව එම නියමය ද ගී මඩුවේ පවතින බව තහවුරු වේ.

ගීත විධි

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ "ගීත විධි**"** පිළිබඳව සඳහන් වනුයේ මෙලෙසය.

> දේවතාවන් පැසසීම සඳහා "ගීතවිධි" [ඉදිරිපත් කරන බව] දත යුතුය.[21]

දෙවියන්ගේ කීර්තිය ගුණය ප්‍රශංසා කිරීම උදෙසා පිළියෙල කරනු ලබන ගායනා "ගීත විධි" නම් වේ. මෙය ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාර කිරීම සබයෙන් අවසර ගැනීම යන්න මෙයින් ප්‍රකට වේ. ගී මඩුවේ අන්තර්ගත චූර්ණිකා හි ද ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය ඇතුළත් වනු දක්නට ඇත:

විබුධ තිලක චන්දන් ස්මර්ණ ලෝකන්ධ රූප ඃ
සතර ජන ජනා නන් මාලලංකාර රූප ඃ
කෘති විබුධ ජිනේන්ද්‍රන් අශ්ට වත්‍රාං තිනේත්‍රස්
දිශල අට ගජේන්ද්‍රන් භූම දේවි නමෝ නම ඃ

" ස්වස්තිස් ශ්‍රී සර්ව භූම ලෝකේශ්වර වු අෂ්ට මහා ගජේන්ද්‍රයෝ අට දෙනා වහන්සේලා ආකාශ තලයේ පටන් පෘථිවි මහා තලය දක්වා මහ මෙර අට දිග්භාගය භාරගෙන අශ්ට වර්ණ ස්වභාවයෙන් බබළමින් වැඩ වදාරන්නා වූ අශ්ට මහා ගජේන්ද්‍රයෝ අට දෙනා වහන්සේලා ස්වර්න සෝභා සම්පූර්ණ දක්වන හෙයින් ඉන්ද්‍ර දිශාවේ සුදු ලක්ෂණ පැහැ වන්නේය. නිරිත දිශාවේ නිල් පැහැ වන්නේය. වාරන්න දිශාවේ ගණ රත් පැහැ වන්නේය. සෞම්‍ය දිශාවේ කසාවත් පැහැය වන්නේය. ව්‍යාම් දිශාවේ ව්‍යාම් පැහැය වන්නේය ඊශාන දිශාවේ සෞමය පැහැය වන්නේය. එසේම අශ්ට වර්ණ ස්වභාවයෙන් සැරසී අශ්ට පාසා දයෙන් ත්‍රිශුල ආදී දරා සැරසී සිටින්නා වී අශ්ට මහා ගජේන්ද්‍රයෝ අට දෙනා වහන්සේලා විසින් මෙම සත්ව ලෝකයේ හට ගන්නා වූ පස්විසි මහා භයංකාර දුරුකර මෙම රඟමඩල අට කොනින් අට දිග වැඩම කරවා අට දිග අරක් ගෙන මුල් ගී ඇදුරු හට කවි නාටක දැක්වීමට අවසර දී වදාළ මැනවි.[22] "

ඉසුරෙන් උමාට	ත්
රුසිරෙන් සිරි කමා ව	ත්
පතිනි සිරි මාව	ත්
මෙ අප වර දත් දුට කමා	ත් [23]

මෙම පද්‍ය මගින් රංගනයට ප්‍රථම දේවතා නමස්කාරයක් කෙරෙනු දක්නට ඇත. මෙහි දී "තිනෙත් " යන්නෙන් තුන් නේත්‍ර ධාරී හෙවත් ශිව දෙවියන් ද "සක පියුමත" යන

සඳහනෙන් විෂ්ණු දෙවි යන්න ද අර්ථවත් වේ. මේ අනුව ශිව, විශ්ණු, පත්තිනි යන දේවතා නමස්කාර කර මෙම රංගනය ඉදිරිපත් කෙරෙන බව මෙහි දී දක්නට ඇත. ඒ අනුව පූර්ව රංගනයට අයත් එම රීතිය ද මෙහි ඇතුළත්ව ඇති බව තහවුරු වේ.

සූත්‍රධාරී

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ මෙම සූත්‍රධාරී ලක්‍ෂණය පිළිබඳ විස්තර මෙසේ වේ :

> නාට්‍යයේ [එනම් දෘශ්‍යකාව්‍යයේ] වස්තුව ඇඟවීමෙන් ද,
> [නාට්‍ය ප්‍රයෝග] පැවැත්වීමට තුඩුදුන් හේතු යුක්ති
> දැක්වීමෙන් ද එහි සාර්ථකත්වය [නරඹන ලෙසට] කැරෙන
> ආරාධනය ප්‍රරෝධතා යනුවෙන් දත යුත්තාහ.[24]

සූත්‍රධාරියා නැතහොත් නාට්‍ය විශේෂඥයා විසින් උපක්ෂේපයෙන් (ඉඟියෙන්) කාව්‍යයේ හේතු යුක්ති සඳහන් කරමින් සිද්ධි සමාන කථන කළ හොත් එය (ප්‍රරෝධතා) යැයි දත යුතුය.[25] ගී මඩුවෙහි ඇතුළත් මඩු පුර පද්‍යාවලියෙහි ද සූත්‍රධාරී පිළිබඳ සෘජුවම විස්තර සඳහන් වන්නේ නැත. කවිනළු කණ්ඩායමේ නායකයා හඳුන්වන්නේ පොතේගුරු, පොතේ ගුරුන්නාන්සේ හෝ සභාපති ලෙසිනි.[26] ගී මඩුවේ පොතේ ගරුඉග් එසේත් නැතහොත් සූත්‍රධාරී භූමිකාව හොබවනුයේ ප්‍රධාන ශිල්පියා ය. කවිනළුවේ සභයට පැමිණෙන පාත්‍රයන් හඳුන්වා දෙනුයේ පොතේගුරු වන අතර ගී මඩුවේ එම භූමිකාව ප්‍රධාන ශිල්පියාගෙන් ඉටුවනු දක්නට ඇත. එහි දී අවස්ථා සිදුවීම් විස්තර කිරීම කෙටි කවි මගින් ආරම්භ වී පසුව දිග කවි ගායනය ආරම්භ වේ. කවිනළුවේ සූත්‍ර ධාරියා විසින් සබයට පැමිණ පාත්‍රයා හඳුන්වා දෙනු ලබයි. එම පද්‍ය පොතේ ගායනයකින් සිදු කෙරෙන අතර මෙම පද්‍ය පොතේ කවිය පොතේ විරිඳුව හෝ පොතේ ඉන්නිසේ නමින් හැඳින්වේ. [27] ගී මඩුවේ එය කෙටි, දිග පද්‍ය මගින් සිදුවේ. මේ අනුව ගී මඩුවේ ද චරිත, සිද්ධි, අවස්ථා හඳුන්වා දීම පෙරදිග සංස්කෘතික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට සමානව සිදුවන බව තහවුරු වේ.

ගායන වෘන්දය

කවිනළු රංග සම්ප්‍රදායට අයත් ආකෘතික ලක්‍ෂණයක් ලෙස ගායන වෘන්දය ද දැක්විය හැකිය. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ද ගායනවෘන්දය පිළිබඳ විස්තර වේ. එහි ගායක,

ගායිකාවන් තෝරාගත යුතු ආකාරය ගායක, ගායිකාවක් වීමට පැවතිය යුතු කුසලතා පිළිබඳව විස්තර කෙරේ. [28] ගී මඩුවෙහි ද ගායන වෘන්දයක් පැවති බවට මඩුපුර ගායනා මගින් ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත.

> කවි කියන ඇඳුරන්
> අත්වැල් කියන අගනන්
> යක් දෙහි පතිනි යන්
> මෙයින් වරදක් දුට කමාවන් [29]

මෙම පද්‍යයේ "කවි කියන ඇඳුරන් - අත්වැල් කියන අඟනන්" යන සඳහනෙන් ගී මඩුවේ රංගන කාර්යය සඳහා ගායන වෘන්දයක් සිටි බවත් එම ගායන වෘන්දය ස්ත්‍රීන් හා පුරුෂයන් ගෙන් සමන්විතව පැවති බවත් තහවුරු වේ. තවද අත්වැල් ගායනා ක්‍රම පිළිබඳ

මෙහි සඳහන් වීමෙන් අතීතයේ මෙම රංග කාර්යය උදෙසා විවිධ සංගිත ගායන ක්‍රම ද භාවිතව ඇති බව තහවුරු වේ.

වාද්‍ය වෘන්දය

වාද්‍ය වෘන්දයට සුදුසු පුද්ගලයින් සතුවිය යුතු ලක්‍ෂණය පිළිබඳ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දීර්ඝව විස්තර කෙරේ. [30] වාද්‍ය වෘන්දය සඳහා සුෂිර වාද්‍ය භාණ්ඩ, මිහිඟු , ඩිණ්ඩිම, පණව, යන බෙර වර්ග, ගෝමුඛ වැනි සංගීත භාණ්ඩය හා ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩ ද භාවිත වී ඇත.[31] මේ අනුව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් වාද්‍ය භාණ්ඩ ඝණ, ශුෂිර, භේරී ලෙස වර්ගකරණයී කළ හැකිය. ඌව ශාන්තිකර්මයන්හි ද මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩ වර්ගකරණය දක්නට ඇත. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** මිහිඟු , පටහ, ඩිණ්ඩිම පණව යන භේරි භාවිතයට සමාන ඌව රංගන සඳහා දවුල යන භේරිය භාවිත වනු දක්නට ඇත. මෙහි දී බෙරය වෙනස් වුව ද මෙම රංග ක්‍රම උදෙසා භේරි භාවිත වූ බව පැහැදිලි වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දැක්වෙන ඝන, සුෂිර වාද්‍ය භාණ්ඩයන්ට සමානව ඌව ශාන්තිකර්මයන්හි තාලම්පට, හොරණෑව භාවිත වනු දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව රංගන කාර්යය උදෙසා භාවිත වන වාද්‍ය භාණ්ඩ සම වූ අයුරින් මෙම රංග සම්ප්‍රදායන් අතර පවත්නා සබඳතාව මනාව පැහැදිලි වේ.

අතීතයේ කවිනළු රංගන සඳහා ස්වර වාද්‍ය භාණ්ඩ භාවිත වී ඇත. එම පැරණි ලක්‍ෂණයේ අවශේෂයක් ලෙස ඌව ප්‍රදේශයේ පැවැත්වෙන ශාන්තිකර්ම රංගන අවස්ථා උදෙසා ස්වර වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වශයෙන් හොරණෑව භාවිත වනු දක්නට ලැබේ. ශාන්තිකර්මයන්හි අන්තර්ගත ගායනා අවස්ථාවන්හි පද්‍යයක එක් පද්‍ය පාදයක් ගායනයෙන් අනතුරුව එම පද්‍ය පාදය හොරණෑවෙන් වාදනය කරනු දක්නට ඇත. මෙම ලක්‍ෂණය පිළිබඳව විමර්ශනයේ දී එළඹිය හැකි නිගමනය නම් අතීත ඌවේ පැවති දියුණු නාට්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදාය කාලයත් සමග වියැකී ගොස් වර්තමානයේ මෙම ලක්‍ෂණ පමණක් මෙහි ශේෂව ඇති බවයි. ඌව ශාන්තිකර්මයන්හි ඝණ, ශුෂිර, භේරි යන වාද්‍ය ක්‍රම ශේෂව පැවතීමෙන් **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් වාද්‍ය භාණ්ඩ වර්ගකරණයී හා මෙය සමාන වීමෙන් අතීත ඌව රංග කාර්යයන්හි ද වාද්‍ය වෘන්දයක් පැවති බව තහවුරු වේ.

නළු නිළි රංගනය

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ විසි හතර වැනි අධ්‍යයේ ප්‍රකෘති ලක්‍ෂණ යටතේ ස්ත්‍රී හා පුරුෂ රංග භූමිකා පිළිබඳව විස්තර වේ. එහි පුරුෂ හා ස්ත්‍රී පාත්‍ර වර්ග උත්තම, මධ්‍යම, අධම වශයෙන් තුන් වැදෑරුම් කොට දක්වා ඇත.[32] ගී මඩුවේ ද පුරුෂ ස්ත්‍රී භූමිකා පැවති බවට සාක්ෂ්‍ය මඩු පුර පද්‍ය මගින් ලැබේ. අප ඉහත පූර්ව රංගන යටතේ සාකච්ඡා කරන ලද ආශ්‍රවණා හා වක්ත්‍රපාණී යන ක්‍ෂණයේ දක්වන ලද පද්‍යයේ පුරුෂ භූමිකාවක් ප්‍රකට කෙරුණි.[33] එනම් සූසැට අභරණින් හෙවත් ආහාර්යය අභිනයෙන් යුතුව රංගන කාර්යය උදෙසා සැරසී සිටින රංග ශිල්පියෙක් පිළිබඳ එම පද්‍යයෙන් ප්‍රකට විය. ඒ අනුව පුරුෂ රංග ක්‍රම ගී මඩුවේ පැවති බව තහවුරු විය. ගී මඩුවේ ස්ත්‍රී භූමිකා පිළිබඳව විමර්ශනය කිරීමේ දී මෙම පද්‍ය වැදගත් වේ.

දුහුල් සළු රැළි දමා අදිමින් මෙවුල්දම ඉන වට බඳින්නේ
සේද තනපට අඳුන් ගෑ නෙත නළල මත තිලකය තබන්නේ
පැළඳි පා දූල් ගගිරි නාදය නටන පදයට හඬ නගන්නේ

සලන්නේ
රුසිරු පිවිතුරු කතුන් පාවඩයේ නටමින් සළු [34]

මෙම පද්‍යයෙන් කාන්තාවන් ගී මඩුවේ රංගනයේ නිරතව් ඇති බව තහවුරු වේ. එම රංගනය පාවඩයේ නැටීම යනුවෙන් මෙම පද්‍යයේ හඳුන්වා දී ඇත. ඉහත සාධක අනුව ගී මඩුවේ නළුනිළි රංගන පැවති බව තහවුරු වේ.

භාරතීය රංගන උදෙසා නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ දී ඔවුන් සතුවිය යුතු ලක්‍ෂණ පිළිබඳව **අභිනය දර්පණයේ** විස්තර වේ. එම විස්තර හා සමාන විස්තර ගී මඩු පද්‍ය මඟින් ද ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. ගී මඩුවේ ද නළු නිළි භූමිකා සඳහා ස්ත්‍රී පුරුෂයන් තෝරා ගැනීමේදී ඔවුන් සතුව පැවතිය යුතු ලක්‍ෂණ පිළිබඳ මෙලෙස විස්තර වේ.

පාත්‍ර භූමිකා

රංගනය සඳහා යෝග්‍යය **පාතයන්** සතු විය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳ පූර්ණ විස්තරයක් ක්‍රිස්තු පූර්ව තෙවන සියවසේ රචිත නන්දිකේෂ්වරගේ **අභිනය දර්පණයේ** ඇතුළත් වේ. අපි මෙම පර්යේෂණය උදෙසා **අභිනය දර්පණය** භාවිත කරනු ලැබුවේ එහි නෘත්‍ය සම්බන්ධ කාරණා සෘජුවම විස්තර වන හෙයිනි. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** නෘත්‍ය උදෙසා සුදුසු ස්ත්‍රී පුරුෂයින් පිළිබඳව විස්තර වනු දක්නට නොමැත. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** විස්තර වනුයේ ස්ත්‍රී හා පුරුෂයින් රඟ දැක්විය යුතු චරිත හා එම චරිතයන්හි පැවතිය යුතු ලක්‍ෂණ පිළිබඳව පමණි. ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් මඩු පුරයෙහි ද රංගනය සඳහා යෝග්‍යය ස්ත්‍රී පුරුෂයන් සතු විය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳව සඳහන් වේ. ක්‍රිස්තු පූර්ව තෙවන සියවසේ රචිත **අභිනය දර්පණයේ** සඳහන් එම පාත්‍ර ලක්ෂණ මඩු පුරෙයෙහි ඇතුළත් පද්‍යය මඟින් ප්‍රකට වේ ද යන්න මෙහි දී විමර්ශනය කෙරේ.

ස්ත්‍රී ලක්ෂණ

ක්‍රිස්තු පූර්ව තෙවැන සියවසේ රචිත නන්දිකේෂ්වර **අභිනය දර්පණයේ** ඇතුළත් නර්තන ශිල්පිනියක් සතුව පැවතිය යුතු අවශ්‍ය වන පාත්‍ර ලක්ෂණ පහත දැක්වේ:

තන්වී රූපමතී ශ්‍යාමා පීනෝන්නත පයෝධරා
ප්‍රගල්භා සරභා කාන්තා කුශලා ග්‍රහමෝක්ෂියෝඃ
විශාලලෝචනා ගීතවාද්‍යතාලානුවර්තිනී
පරාර්ධ්‍යභූෂා සම්පන්නා ප්‍රසන්නමුඛපංකජා
ඒවං විධ ගණෝපේතා නර්තකී සමරීරිතා

රූමත්, සිහින් සිරුරැති, පැහැපත් වර්ණයෙන් යුතු, රවුම් වූ, උස් වූ පයෝධර ඇති, කඩිසර (ප්‍රතිලාභ) හා සිතට ප්‍රියජනක ගතියක් ඇති, කුසලතාවයක් ඇති, ආරම්භය හා අවසානය පිළිබඳ අවබෝධය ඇති, විශාල ඇස් ඇති, ගීත වාද්‍ය යන දෙකෙහිම තාල අනුව රැඟුම් කළ හැකි, ඉතා අලංකාර ඇඳුම් ඇඳ සිටින, ප්‍රසන්න මුහුණක් ඇති අයෙකුට නැටුම් ශිල්පිනිය යැයි කියනු ලැබේ.[35]

ඉහත නන්දිකේෂ්වරගේ **අභිනය දර්පණය** ඇතුළත් නර්තන ශිල්පිනියක් සතු විය යුතු ලක්ෂණයන්ට සමාන ලක්ෂණයන් මඩු පුරයෙහි පද්‍යය මගින් ද ප්‍රකට වේ. එම ස්ත්‍රී ලක්ෂණ පිළිබඳ ගී මඩු පුරයෙහි අන්තර්ගත පද්‍යය පහත දැක්වේ:

ඉස බොකුටු දත් බොල්ලෑ මෙලඳු න්
ඇස් පිසි සිට කබ ලොට තන වැටුන න්
ඇඟ කොරලව ඇත දත සුදු අඟන න්
පෙර කපු නැටුමට නොගනිති මෙලඳු න්

පුන් සඳ සේ වත දිග නිල් වර ලි න්
රන් තැටි වන් තන ඉඟ දුනු මිටි ව න්
තලඑළු රන්වන් සඳෙනෙකු අඟන න්
පාවඩ නැටුමට මෙ ලකුණු අඟ න න්

ඉතා උස්ව මිටි ඉඟ සුඟ තර ව න්
කොරව බිහිරි මැසී කන් ඇති අඟන න්
වර්ජිත යයි කී පෙර ඒ අඟන න්
සුබ නෙර්තය වෙත නො ගනිව අඟන න්

අඩි ඇන දෙරනත දසදිග ගගුරු
පැන පැන සියොළඟ දූවිලි තවරා
මේ රඟ නාටක රගනන් එවරා
උන්ගෙන් රැගමක් නොකරවු එවරා

අඩදත් බොල්ලෑ නල දත් කෙටි කන් ඉසකෙස් පුපුරු ටි
කඩ දත් අඩ කන ලොට තන පාදෙක් සුදු ඇඟ කබරු ටි
ලෙඩක් වැලදා දිය වැසියා කුස පිලිකා බඩ ගැට කුඹුල ටි
වැඩ සෙත් සලසා පතිනි කමට නොගනු කතුන් මේ සැ ටි

පුත් රුවනුත් නොලැබු නොලත් උස් මිටි එ ලඳුන් සමග
බත බුලතට කලියාවෙන් දඹර කරන උනුන් සමග
අත් පිලි වල කරා තිබෙන දැලි ඇති නරළු සමග
දෙකුන් රජුට දෙවියෝ උන් හැට කත නොවෙයි එලග [36]

මඩු පුරයෙහි ඇතුළත් රංගන සඳහා ගත යුතු ලඳුන්ගේ ලක්ෂණ **අභිනය දර්පණයේ** අන්තර්ගත රංගන ශිල්පිනියන් සතු විය යුතු පාත්‍ර ලක්ෂණයන්ට සමාන වන බව දක්නට ඇත. ඉස බොකුටු නොවූ, දත් බොල්ලෑ නොවූ, ඇසේ කබ නොවූ, උස් වූ පයෝධර

ඇති, ඇඟ කොරලව ඇති දත් සුදු පැහැති වූ දිග වරලසක් ඇති, රන් තැටියක් වන් වූ පයෝධර ඇති, ඉඟ දුනු මිටක් වන්, තල එලළු පැහැ ඇති, කොමල සිනාවෙන් යුතු ඉතා උස් නොවන, කොර බිහිරි නොමැති අඟනන් රංගනය සඳහා සුදුසු බව ඉහත පද්‍යයන් හී සඳහන්ව ඇත.

මෙම පද්‍යය පන්තියේ හතර වන පද්‍යය මගින් ස්ත්‍රීන් රංගනයේ යෙදිය යුතු ආකාරය පිළිබඳව සඳහන් වේ. ''අඩි ඇන දෙරණත දසදිග ගගුරා'' යන්නෙන් කාන්තාවක් රංගනයේ දී දැඩිව භූමිය ස්පර්ශ නොකළ යුතු බවත් අනෙක් පද්‍යය පාදයෙන් රංග භූමියේ දූවිලි නැංවෙන පරිදි රංගනය නොකළ යුතු බවත් සඳහන් වේ. තෙවන පද්‍යය පාදයේ සඳහන් ''මේ රඟ නාටක රඟනන්'' යන සඳහනෙන් නාට්‍යය රංගනයක් පිළිබඳව අර්ථවත් වේ. මඩු පුරයේ පද්‍ය ආශ්‍රිතව නාටක රඟුම් පිළිබඳව සඳහන් වීමත් වර්තමානයේ හුදු නර්තනයට පමණක් සීමා වී ඇති ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිතව අතීතයේ දියුණු රංග ක්‍රම භාවිත වන්නට ඇති බව නිගමනය කළ හැකිය. තවද රංගනය සඳහා යෝග්‍යය ස්ත්‍රීන් සතු විය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳව ද මෙම මඩු පුරයේ පද්‍යය ආශ්‍රිතව සඳහන් වීමෙන් අතීතයේ රංග භූමිකාවන් උදෙසා කාන්තා දායකත්වය ද ලැබූ බව තහවුරු වේ. ඒ අනුව රංගන ඉදිරිපත් කිරීමේ දී කාන්තාවන් ශික්ෂණයකින් යුතුව ලයාන්විතව එම කාර්යය ඉදිරිපත් කළ යුතුය යන්න මෙම පද්‍යය මගින් අර්ථවත් වේ.

අභිනය දර්පණයේ ඇතුළත් රංග ශිල්පිණියන් සතුවිය යුතු ලක්‍ෂණ මඩු පුරයේ ඇතුළත් පද්‍ය හා සමාන වන බව දක්නට ඇත. ඒ අනුව ක්‍රිස්තු පූර්ව තුන්වැනි සියවසේ රචිත **අභිනය දර්පණය** මූලාශ්‍රය කර ගනිමින් මෙම පද්‍යයන් රචනා වී ඇති බව පැහැදිළි වේ.

පුරුෂ භූමිකා

නන්දිකේෂ්වරගේ **අභිනය දර්පණයේ** රංගන කාර්යය සඳහා යෝග්‍යය නොවන පුද්ගලයන් සතු ලක්ෂණ මෙලෙස සඳහන් වේඃ

පුෂ්පාක්ෂි කේශාහීනා ච ස්ථූලෝෂ්ඨී ලම්බිතස්තනී
අතිස්ථූලාපත්‍යාතිකෘෂා අත්‍යුච්චාප්‍යාතිවාමනා
කුබ්ජා ච ස්වරහීනා ච දශෛතා නාට්‍යවර්ජිතඃ

''බළල් ඇස් ඇති අය, හිසකෙස් අඩු අය, ලොකු මහත තොල් ඇති අය, පයෝධර එල්ලෙන අය, බොහෝ මහත අය, බොහෝ කෘෂ අය, ඉතාම උස් අය, ඉතාම මිටි අය, කුදු සහ ස්වර (කටහඬ) හීන අය යන මේ දස දෙනා නැටුමට නුසුදුස්සෝය.'' [37]

ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යයේ ද රංගනය සඳහා සුදුසු වන හා සුදුසු නොවන පුද්ගලයන් ගේ ලක්ෂණ පිළිබඳව සඳහන් වේ.

මඬු පුරය පද්‍යය පන්තියේ එම විස්තරය මෙසේ ඇතුළත්ව ඇතඃ

අසත් බලා ගනිමින් පඩි නිසි කන්නේ
සියත් සමග කිව් රග සෙන් රැස් වෙන්නේ
සියත් සමඟ පිරි පොත දුර හරින්නේ
කියන්න ලකුණු ගන්නා ගී ඇදුරන්නේ

අතර දුකක් ඉන්නා බව නොම දැනුනා
විතර මේ කරුණාවෙන් වයසින් ගැනුණා
නිතර තොස් වෙමින් නොව රළු නොව දනුවා
සතර කුලෙන් නිති ගී ඇදුරන් ගැනුනා

සිනා මුවින් පොර නොව පුන්සදේ යා
තනා බරණ ලා ගත තුනු බදේ යා
තනා සුවඳ මල් වරලසේ බැදේ යා
තලාව සිටුවමින් පිය වැල් මැදේ යා

දිරවා කොන්ඩ හැරමිටිය එකට බැඳල න්
බරවා බකල පා තර මුඩු වසලල න්
ඔරවා මනු දැලි ඇති ජඩ මහල්ල න්
හරවා රෝග ඇති පිරිපත නොසෙලල න්

මෙක්වන සියවස් වපර බැලූ අය
රන් මසුරන් බොහෝ පරදාර කරන අය
කෙස් බඹරු ව සිය ගත වෙව්ලූ අය
මෙය සැටි නො ගනිවු යාග කරන
අය

ඇගත් කොරලව අතුනු පතුනු විය පී හොරි කුඩ ආසු ත්
ඉගත් මගත් ඉස පොකුටුත් බඩත් පිටත් ගැඹුරු කොක ත්
රඟට නපුරු මෙකී සතුන් කනුන් කොරුන් උස නැත්ත ත්
දැනුත් රඟට නොගනු නපුරු තැල්ල කළුත් කුනුත් සොරු ත්

ඉගෙන ගන්න බැරි යක්කන් කෝල්පාඩු රුව නැත්ත ම්
ලඟට ඇවිද ඇවිද ම උන් පාවෙයි ගීකි ගැත්ත ම්
රැගෙන වියරු පිහි ගුණයෙන් කියන කවට විලි නැත්න ම්
නොගෙන ඇරපු දෙවි පුදයට කුලය පතා හොර ගැත්ත ම්[38]

අභින දර්පණයේ දැක්වෙන රංගනය සඳහා නුසුදුසු පුද්ගලයන් සතු ලක්ෂණ මෙම පද්‍යය මගනී ද ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. බළල් ඇස් ඇති, වපර, හිස කෙස් අඩු, මහලු පොකුටු හිසකෙස් ඇති මහත පුද්ගලයින් මෙම කාර්යය සඳහා නොගැලපෙන බව මෙම මූලාශ්‍රය දෙකෙහිම සඳහන් වේ. මෙම මඩු පුරයේ ගී ඇදුරන්ගේ ලක්ෂණ හැඳින්වීමේදී **අභිනය දර්පණය** මූලාශ්‍රය වී ඇත. ක්‍රිස්තු පූර්ව තුන්වන සියවසේ රචිත **අභිනය දර්පණයේ** ඇතුළත් පාත්‍ර ලක්ෂණ මඩු පුර පද්‍යයන් හී අන්තර් ගත වීමෙන් භාරතීය රංග සම්ප්‍රදායේ ආභාසය රංග සාහිත්‍යය උදෙසා ද බලපා ඇති බව තහවුරු වේ.

මෙම සාක්‍ෂය අනුව ගී මඩුව සඳහා නළු නිලි රංගන පැවති බව තහවුරු වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් අහාර්යය අභිනය සම්බන්ධ විස්තරයක් මෙම නළු නිළියන්ගේ රංග වස්ත්‍රාභරණ මගින් ප්‍රකට වීමෙන් භරතමුණිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** ගරු කොට මෙම රංග කාර්යය සිදුවී ඇති බව තහවුරු වේ. මේ අනුව කවිනළු රංග සම්ප්‍රදායට අයත් ආකෘතික ලක්‍ෂණ මෙම ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ අන්තර්ගතව ඇති බවත් ගී මඩුව යනු කවිනළුවක් බවත් තහවුරු වේ.

ආහාර්ය අභිනය

ගී මඩු රංගනයේ දී නළු නිළියන් ඔවුන්ගේ භූමිකා නිරූපණය උදෙසා විවිධ රංගවස්ත්‍ර භාවිතා කරන ලද බව මඩු පුර පද්‍යයේ විස්තර වේ. ඉහත පූර්ව රංග අවස්ථා පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී දක්වන ලද පද්‍යයේ රංගන ශිල්පියා සූසැට අභරණ පැළඳ සිටි බව එම පද්‍යයේ සඳහන් විය. මඩු පුර පද්‍යාවලියේ ද නළුවන්ගේ රංග වස්ත්‍ර හා ආභරණ පිළිබඳවද විස්තර වනු දක්නට ඇතඃ

සක් දෙව් සළු පි ලි
අඳින ලෙසට මන ක ලි
නොදැන දිග පුළු ලි
සිටිය සඳ නොව අලලවා රු ලි

පසගුල් දිග තුනගුල් සහ පුළුලක ලා
මෙලෙසට අග දවටා සිතු ලෙසට දෙවුකු ලා
නිබඳ පුබුදු මල් පෙති ලෙසට නෙක ලා
කට්ටියට තබනු වට වට රුඩ පෙළට රල්ල ලා

සරසා සඟළ අඳින ලකුණ යක් දෙසු න්
තුරා බෙර ගසා ඉසිමින් සඳුං කොකු න්
විරාජිත පතිනි හට පුද දෙන විලසි න්
විරාජමානව මත දෙවියන් සබේ රකි න්

බැන්ද සිරසට මලල් සුදු පිලි රන්ද රිදියෙන් සමගි නා
කර වටට මුතු මාල ගෙල ලා බාහු දන්ඩි ද සමගි නා
උර බාහු යොද ගිගිරි වලලුද බන්දි වලලු ත් සමගි නා
මෙසේ සැරසී රගන නළුවන් නෙර්ත පිළිවෙල සමගි නා

හස්තාංගුලි කණවතංස ද කණකුන්ඩල පැලදමි න්
රත්න සැට්ටද රිදී සැට්ටද වෙව්ලා යොදා සැරසෙමි න්
රතින් සවඩිද රිදී සවඩිද උදර බන්ධන යොදවමි න්
රසු පෙල ද හොද පාද ජාලා දමා මේ ලෙස සැරසෙමි න්[39]

ගී මඩුවේ ආහාර්ය අභිනය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී ඉහත පද්‍යයෙහි සඳහන් ආභරණ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** විස්තරවේද යන්න විමර්ශනය වැදගත් වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** 21 වෙනි අධ්‍යායේ පුරුෂයන් සඳහා උචිත ආභරණ පිළිබඳව විස්තර වේ. එහි චූඩාමණි (හිස මුදුනේ පළඳිනු ලබන) මකුට (නළලට ඉහළින් පළඳිනු ලබන හිස්වැසුම්) යනුවෙන් (හිසේ පළඳින) ආභරණ දක්වා ඇත.[40] ඉහත පද්‍යයේ ද මලල නමින් හිසේ පළඳින ආභරණයක් විස්තර කෙරේ. එය රන් රිදී සමගින් පැළඳි බවත් ඉහත සඳහන් වේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ කුණ්ඩල (යටි කන් පෙත්තේ පලදිනු ලබන ආභරණ) පිළිබඳ සඳහන් වේ.[41] ඉහත පද්‍යයේ ද කණ කුණ්ඩල නම් ආභරණය පිළිබඳ සඳහන්ව ඇත. සූත්‍රක යනුවෙන් **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ගෙල පලඳනා පිළිබඳව සඳහන් වේ.[42] ඉහත පද්‍යයේ ද කර වට මුතු මාල ආදිය භාවිත කළ බව සඳහන් වේ. ප්‍රකේෂ්පස යනුවෙන් නූපුර (පාසලබ) හා වස්ත්‍ර යන්න ප්‍රකට කෙරේ. එම රංග ආභරණ ද ඉහත පද්‍යයේ විස්තර විය. වස්ත්‍ර යටතේ හගල නම් වූ සේලය සකසා ගන්නා ආකාරය ඉහත පද්‍ය තුන මගින් විස්තර කෙරේ. අනතුරුව අවසාන පද්‍යයේ රහු හා පාද ජාල මගින් පාද සඳහා යොදා ගන්නා ආභරණ පිළිබඳව ද ප්‍රකට කෙරේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** හස්තලී හා වලය යන ආභරණ අත් දණ්ඩේ පලදින ආභරණ ලෙස දක්වා ඇත.[43] මඩුපුරයේ ද අත් සඳහා ගිගිරි වළලු, බන්ධි වළලු යොදාගත් බව සඳහන් වේ.

ත්‍රිසර හා හාර ළැම ප්‍රදේශ සඳහා වූ භූෂණය[44] ඉහත පද්‍යයේ ද ළැම ප්‍රදේශ සඳහා රන් , රිදී සැට්ට මෙවිල් දම් යොදාගත් බව සඳහන් වේ. තලක හා සූත්‍රක යනුවෙන් කටි භූෂණ හෙවත් ඉනේ පළඳිනු ලබන ආභරණ විස්තර කෙරේ.[45] මඩු පුර පද්‍යයේ ද රන්, රිදී සවඩි උදර බන්ධන ඉග සඳහා යොදා ගත් බව සඳහන් වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** සඳහන් ආභරණ වර්ග ගී මඩුවේ පුරුෂ රංගන කාර්යයන් සඳහා යොදා ගෙන ඇති බව ඉහත කරුණු අනුව තහවුරු වේ.

අප ඉහත නළු නිලි රංගන යටතේ දක්වන ලද පද්‍යයේ කාන්තා රංගනයක් පිළිබඳව සඳහන් විය. එම කාන්තාව සැරසී සිටින වස්ත්‍ර හා අභරණ පිළිබඳව විමර්ශනයේ දී ඇය ආහාර්‍ය්‍ය අභිනයෙන් පරිපූර්ණව මෙම රංගනය සිදු කර ඇති බව දක්නට ඇත. මෙම රංග ශිල්පිනිය පැළඳ සිටින මෙවිල්දම් හා පා දූල් යන ආභරණ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ආහාර්‍ය්‍ය අභිනය යන කොටසේ ආරෝප්‍ය හා ප්‍රක්ෂේප්‍ය යටතේ විස්තර වේ. නිලියන් රංගන කාර්යයේ දී භාවිත කළ යුතු ආහාර්‍ය්‍ය අභින පිළිබඳව අප ඉහත පරිච්ඡේදයේ දී දීර්ඝව සාකච්ඡා කරන ලදි. එහි අන්තර්ගත ලක්ෂණ මෙම පද්‍ය මගින් ද ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. ආහාර්‍ය්‍ය අභිනයේ දී භාවිත වන මාලා ද මෙම රංගන ශිල්පිනිය ඇයගේ කොණ්ඩයේ දවටා සිටින බව මෙම පද්‍යයේ සඳහන් වේ. ඒ අනුව මෙම රංග කාර්යය **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත ආහාර්‍ය්‍ය අභිනයට අයත් නියමයන්ට අනුකූලව ඉදිරිපත් වී ඇති බව තහවුරු වේ.

නාට්‍යගෘහයේ නිර්මාණය

ගී මඩුව ශාන්තිකර්මයේ පිටපත් හි යාගය උදෙසා රඟ මඬලක් ඉදිවිය යුතු ආකාරය පිළිබඳව විස්තර ඇතුළත්ව ඇත. එම විස්තර නියම රචනා වීමේ දී භරතමුණිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** මූලික වූවේ ද යන්න මෙහි දී විමර්ශනය කෙරේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව ප්‍රථමයෙන් නාට්‍ය රඟ දැක්වීමේ දී නළුවන් හට විඝ්නයෝ[43] නමින් හැඳින් වූ පිරිසකගෙන් බාධා එල්ල වී ඇත. එහි දී මහබඹ විශ්වකර්ම අමතා නාට්‍ය ගෘහයක් ඉදි කරන ලෙස උපදෙස් දුන් බව **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** සඳහන් වේ.

''භාග්‍යවතුන් වහන්ස, විඝ්නයෝ මෙම නාට්‍යය විනාශ කිරීමට අදිටන් කැර සිටින්නෝ ය. [එහෙයින්] සුරාධීශ්වරයාණෙනි, මෙහි ආරක්ෂා විධිය කෙසේ [කටයුතු] දැයි මට මැනැවින් අණ කළ මැනැවි.

එවිට මහබඹ මහත් ඕනෑකමින් විශ්මකර්මන් අමතා මෙසේ කීයඃ 'මහා ප්‍රාඥය, [ආරක්ෂක] ලක්ෂණයන් ගෙන් සමන්විත වූ නාට්‍ය ගෘහයක් කරව'.

එවිට විශ්වකර්මන් යනු සුළු කලකින් අතිශය මනෝඥ වූ සියලු ලක්ෂණයන් ගෙන් සමන්විත වූ නාට්‍යගෘහයක් ගොඩනගා සභා මාධ්‍යයට ගොස් ඇඳිලි බැඳ, මහ බඹුට [මෙසේ] පැවසීයඃ 'දේවයෙනි, නාට්‍ය ගෘහය සූදානම්. [පැමිණ] එය පිරික්සා බලනු මැනවි'.[46]

මෙම මඩුපුරයේ යාග කිරීම උදෙසා ඉදි කරන ලද මණ්ඩපය පිළිබඳ පූර්ණ විස්තරයක් අන්තර්ගතව ඇත. එහි ඇතුළත් පද්‍ය **නාට්‍යශාස්ත්‍ර** රීති හා සමාන වන්නේ ද යන්න මෙහි දී අධ්‍යනය කෙරේ. ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් මඩු පුරය රචනා වීමේ දී **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ප්‍රේක්ෂාගෘහය හා එහි ආරක්ෂාව යන අධ්‍යායේ ඇතුළත් රීති මූලාශ්‍රය වී ඇති බව දැකගත හැකි ය. එය පහත පද්‍ය මගින් ප්‍රකට වේ.

තුටු විස්කම් දෙව් නොල සේ
වටකර බිම මැන සැල සේ
රට ලෙඩදුක් යන්ඩ මෙ සේ
සැට රියනක් බිම සැල සේ

නොදී අතුරු අරුම පේවී
ඇඳීමේ පද ඇර දෙවී
රිදී නූල් රන් පෙද දෙවි
බෙදුවයි බිම විස්කම් දෙවී[47]

භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දෙවන අධ්‍යායේ ඇතුළත් ප්‍රේක්ෂාගාර ඉදිකිරීමේ දී අනුගමනය කළ යුතු රීති මූලාශ්‍රය කර ගනිමින් මෙම ගී මඩු පුරය හා සූනියම් මඩුපුරය රචනා වී ඇති බව මේ අනුව තහවුරු වේ. පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා උඩ රංග සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ තුළනාත්මක අධ්‍යයනයක් අප මෙම පරිච්ඡේදයේ දී සිදු කළෙමු. ඒ අනුව භරතමුණි රචිත **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත රීති ගරු කොට ගනිමින් ලාංකේය අනන්‍යතාවයකින් යුතු සිංහල නාට්‍ය සංස්කෘතියක් උඩවේ පැවතී ඇති බව මෙම පර්යේෂණයේ දී තහවුරු විය.

[1] දැල බණ්ඩාරගාමිණී (2015) **සිංහල කවිනළු සම්ප්‍රදාය**, සම්භාව්‍ය ප්‍රකාශන, කැළණිය 120 පිටුව

[2] එම, 15-17 පිටු

[3] **සද්ධර්මාලංකාරය, 513 පිටුව**

[4] දැල බණ්ඩාර ගාමිණී, (2012), (සංස්), සාම්ප්‍රදායික සිංහල නාට්‍යවල ආකෘතික සබඳතා, සාහිත්‍ය සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව 603-608 පිටුව

[5] දිනිඳු කුල අංක පත් - දිගා සව්සිරි දී යෙන්
කාවේරි පුර මගත් - සේරමාන් නිරිඳු වැජඹෙත්
වනමැද හි තප්පුලන - ගෝනෙකුගේ හඬ අසමින
ඉහ මොල කවැයි යන - බයක් සිතුනේ ඕහුට මෙලෙසින
එමෙන් පටි පානා - ගොසින් මළ කඳ ගෝනා
ගෙමැඩිතිව උපනා - විලක මානෙල් මලක උපනා

[6] මඩුපුරය 25 කවිය

[7]මඩුපුරය 26 කවිය

[8]මඩු පුරය 30 කවිය

[9] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 6 අධ්‍යන, 24 ශ්ලෝකය, 122 පිටුව

[10] **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, (2007), 203 පිටුව

[11] [12] ගාමිණී දැල බණ්ඩාර, (2012), 607 පිටුව

[12] උපග්‍රන්ථයේ ඇති මඩු පුරයට අයත් කවි බලන්න. එහි කථා තිස්පහට අයත් නම් ඇතුළත් වේ.

[13] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 5 අධ්‍යය, 07 ශ්ලෝක 99

[14] එම, 100

[15] නාට්‍ය **ශාස්ත්‍රය**, 161 පිටුව

[16] **ගී මඩු පුරය,** පද්‍ය 35 කවිය

[17] **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** 160 පිටුව

[18] **ගී මඩු පුරය 39** කවිය

[19] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය (2007)** 5 අධ්‍යාය , II ශ්ලෝකය , 138 පිටුව

[20]**ගී මඩු පුරය 40** කවිය

[21] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, (2017) 5 අධ්‍යය, 101 පිටුව

[22] බදුල්ල පත්තිනි දේවාලයේ ගීකියන මුදියන්සේලාගේ දයානන්ද සතු හැමදේවි චූර්ණිකාව

[23] **මඩු පුරය 41** කවිය

[24] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 5 අධ්‍යය, 29 ශ්ලෝකය, 102 පිට

[25] **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** (2007), 164

[26] දැල බණ්ඩාර ගාමිණී, (2012), 608 පිටු

[27] දැල බණ්ඩාර ගාමිණී, (2012), සම්ප්‍රදායික සිංහල නාට්‍යවල ආකෘතික සබඳතා, සාහිත්‍ය, සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය කටයුතු 603, 618 පිටු

[28] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 33 අධ්‍යාය, 1-4 ගාථා, 179 පිටුව

[29] එම, 7-20 ගාථා, 180, 181 පිටු.

[30] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 33 අධ්‍යාය, 1-4 ගාථා, 179 පිටුව

[31] **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 2007, 128

[32] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 2017, 24 අධ්‍යාය, 384-395

[33] 5 පිටුව

[34] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 23 අධ්‍යය, 16 ශ්ලෝක

[35] නන්දිකේශ්වර, 1991, (පරි.) සේනාරත්න පතිරණ, **නන්දිකේශ්වරගේ අභිනය දර්පණය**ඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝකරයෝ, කොළඹ, 97 පිටුව.

[36] බදුල්ල ලිදමුල්ල පත්තිනි දේවාලයේ කපු මහතා වන ගී කියන මුදියන්සේලාගේ දයානන්ද සතු මඩු පුරය ඇසුරින්.

[37] **අභිනය දර්පණය**, (1991), (පරි), පතිරණ සේනාරත්න, කොළඹ, 35 පිටුව

[38] බදුල්ල ලිදමුල්ල පත්තිනි දේවාලයේ කපු මහතා වන ගී කියන මුදියන්සේලාගේ දයානන්ද සතු මඩු පුරය ඇසුරින්.

[39] **මඩු පුරය 45** කවිය

[40] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** II භාගය, 21 අධ්‍යාය, 16 ශ්ලෝකය ,302 පිටුව

[41] එම

[42] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** II භාගය, 21 අධ්‍යාය, 17 ශ්ලෝකය ,302 පිටුව

[43] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** II භාගය, 21 අධ්‍යාය, 18 ශ්ලෝකය ,303 පිටුව

[44] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** II භාගය, 21 අධ්‍යාය, 19 ශ්ලෝකය ,303 පිටුව

[45] **භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය,** II භාගය, 21 අධ්‍යාය, 20 ශ්ලෝකය ,303 පිටුව

[46] **භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, (2017), 1 අධ්‍යාය, 76 ශ්ලෝකය, 10, 11 පිටු.

[47] **මඩුපුරය** 47 කවිය