A Study of Bharatamuni's Theatrical Rules Mentioned in the Maha Madupura Poetry

Abstract

Geemadu Shantikarmaya can be introduced as a ritual performed to obtain the blessings of Goddess Pattini for the country and the nation. This shanthikarma has spread to Uva, Sabaragamuwa and Southern Provinces. This *Geemadu Shanthikarma* contains a great literature. Thirty-five *Geemadu Kolpura* or thirty-five poems containing stories related to Goddess Pattini are used in this *Geemadu Shanthikarma.* Out of these thirty-five poems, the poem *Maha Madupuraya* describes the birth story which was the basis for performing this *Geemadu Shanthikarma.* The problem of this research is whether the poems included in this *Maha Madhupura* confirms the rules contained in Bharatamuni's Natyashathra. The purpose of this research is to identify whether the *Maha Madupura* confirms rules of Bharatamuni's Natyashathra. This research belongs to the category of anthropological research. A qualitative research methodology was used for this research. In collecting data for this research, palmleaf manuscripts under the primary sources and Bharatamuni's Natyashathra were used. Data were collected from books and magazines under Literary Sources. In the analysis of the data thus collected, we used the *Maha Madupura* contained three-hundred thirty poems of the Badulla traditional dancers for this research. It is clear that the *Maha Madupura* mentions rules of Bharathamuni's theatrical pre-acting, theatrical acting-singing style, choir, cast, gesture and theatrical architecture. Accordingly, it is confirmed that this great *Maha Madupura* was written based on Bharatamuni's Natyashathra.

Keywods: Bharatamuni, Goddess Pattini, Poems, Maha Madupura, Natyashathra,

මහ මඬුපුර පද්‍යාවලියෙන් ප්‍රකට වන
භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍ර නියම පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

හැඳින්වීම

මෙම පර්යේෂණය ලාංකේය ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රය මූලික කර සිදුවන්නකි. ප්‍රාග් බෞද්ධ සමයේ පටන් මහනුවර සමය දක්වා අවිච්ඡින්නව භාරතය හා ලක්දිව අතර ආගමික, ආක්‍රමණ, සංක්‍රමණ හා විවාහ සබඳතා පැවතිණි. මෙම සබඳතා මත භාරතයේ පැවති මහා සංස්කෘතිය ක්‍රමයෙන් ලක්දිවට දායාද විය. එම සංස්කෘතිය ලක්දිව ආගම, රාජ්‍යත්වය, අධ්‍යාපනය හා සෞන්දර්ය කලා සංවර්ධනයෙහිලා ඍජුව බලපෑවේය. භාරතයෙන් ලක්දිවට දායාද වූ මහා සංස්කෘතිය ලක්දිව ව්‍යාප්ත වීමේ දී එය ශ්‍රී ලාංකේය අනන්‍යතාවකට අනුව හැඩ ගැසෙමින් ලක්දිව ව්‍යාප්ත විය. සාහිත්‍ය හා පුරාවිද්‍යාත්මක මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනයේ දී අනුරාධපුර සමයේ පටන් මෙරට භාරතීය ආභාසය මත ගොඩනැගි දියුණු නාට්‍ය රංග කලාවක් පැවති බවට තොරතුරු ලැබේ. අතීතයේ පැවති එම දියුණු රංග ආකෘතික ලක්ෂණ වර්තමානයෙහි මෙරට පැවැත්වෙන ශාන්තිකර්ම තුළින් ප්‍රකටවන්නේ ද යන්න හඳුනා ගැනීම වැදගත් ය. එමගින් අපට අතීතයේ ලක්දිව පැවති රංගනයන්හි දියුණුව හා එය ගොඩනැගීමෙහි ලා භාරතීය නාට්‍ය සංස්කෘතිය කෙතරම් මූලික වූයේ ද හඳුනා ගැනීමට හැකිවේ.

අප මෙම අධ්‍යයනයේ දී භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත නාට්‍ය ප්‍රයෝග ගී මඬු ශාන්තිකර්මයෙන් ප්‍රකටවන්නේ ද යන්න අධ්‍යයනය කෙරේ. පොදුවේ රටට දැයට සෙත් පතා සිදු කෙරෙන ශාන්තිකර්මයක් ලෙස මෙම ගී මඬු ශාන්තිකර්මය හැඳින්විය හැක. මෙම ශාන්තිකර්මය ඌව, සබරගමු හා දකුණ යන පළාත්හි ව්‍යාප්තව පවතී. මෙම ගී මඬු ශාන්තිකර්මයේ විශාල පද්‍ය සාහිත්‍යයක් අන්තර්ගතව ඇත. එම සාහිත්‍යය පන්තිස් කෝල්මුර ලෙස හැඳින්වේ. මෙහි පද්‍යාවලි තිස් පහක් අන්තර්ගත ය. මහ මඬුපුරය යනු මෙම කෝල්මුර පද්‍ය තිස් පහට අයත් එක් පද්‍යාවලියකි.

මෙම මහ මඬුපුර පද්‍යාවලියේ පද්‍ය තුන්සිය පනහකි. ගී මඬුවේ උපත සිදු වූ ආකාරය පිළිබඳ පූර්ණ විස්තරයක් මෙම පද්‍යාවලියේ ඇතුළත් ව ඇත. සේරමානන් රජු හට සිදුවූ උපද්‍රවය, එම උපද්‍රවය දුරු කිරීම උදෙසා බමුණුකුල තැනැත්තන් ලක්දිවට පැමිණීම, ඔවුන් රුවන්වැල්ල ප්‍රදේශයේ ප්‍රථම ගී මඬු යාගය පැවැත්වීම, එම යාගය උදෙසා රංග භූමි ඉදිකිරීම, නළු නිළියන් තෝරාගැනීම, ගී මඬු රංගන උදෙසා රංග වස්ත්‍රාභරණ, රංගන හා සංගීතය භාවිත කරන ලද ආකාරය පිළිබඳ පූර්ණ විස්තරයක් ද මෙහි අන්තර්ගතය.

රුවන්වැල්ලේ මෙම ගී මඬු යාගය පැවැත්වීමේ දී එයට රංග මණ්ඩප හා නළු නිළියන් යොදා ගත් බව මහ මඬුපුර පද්‍යාවලියේ සඳහන්වේ. වර්තමාන ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රයේ රංග කාර්යයන් සිදු කරනුයේ පුරුෂ පාර්ශවයයි. වර්තමාන ශාන්තිකර්ම රංගන උදෙසා ස්ත්‍රීන්ගේ දායකත්වයක් සිදු නොවේ. ලක්දිව නර්තන කලා ඉතිහාසය අධ්‍යයනයේ දී අතීත රංග කාර්යයන් උදෙසා ස්ත්‍රී, පුරුෂ දෙපාර්ශවයේම දායකත්වය ලැබූ බවට සාධක ලැබේ. ස්ත්‍රී, පුරුෂ රංගන පිළිබඳ මහ මඬුපුරයේ ද සඳහන් වීමෙන් එම සංස්කෘතිය මෙම රංගනයන් උදෙසා ද උපයුක්තව ඇති බව නිගමනයවේ. කාව්‍ය නාට්‍ය හා සාහිත්‍යයට ගුරුපදේශ සැපයූ ප්‍රථම පෙරදිග ග්‍රන්ථය වන **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත නියම ලක්දිව ගී මඬු රංගන ගොඩනැගීමේ දී මූලික වූවේ ද යන්න මෙහිදී අධ්‍යයනය කෙරේ.

භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර් ගත නියම මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය මගින් ප්‍රකට වන්නේ ද යන්න මෙම පර්යේෂණයේ ගැටලුවයි. භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත නාට්‍ය රංගන පිළිබඳ න්‍යායන් ගුරුකොට මෙම මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය රචනා වී ඇති බව මෙම පර්යේෂණයේ උපන්‍යාසය වේ. භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත ඉෂ්ට දේවතා වන්දනය, මණ්ඩප විධාන, නළු නිළියන්

තෝරා ගැනීම, ආහාර්ය අභින භාවිතය යන න්‍යායන් මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය මගින් ප්‍රකට වන්නේ ද යන්න හඳුනාගෙන ලක්දිව නර්තන හා නාට්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයට නවමු වූ දැනුමක් සම්පාදනය කිරීම මෙම පර්යේෂණයේ අරමුණ වේ.

ක්‍රමවේදය

මෙය දේශීය සංස්කෘතික ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරෙන මානවවංශ විධි විවරණයක් වන හෙයින් දත්ත විශ්ලේෂණය ගුණාත්මක පර්යේෂණ විධික්‍රමය යටතේ සිදු කරන ලද අතර උද්ගාමී නර්තන ක්‍රමය ඇසුරින් නිගමනයන්ට එළඹිණි. ගී මඬු පුරය දේශීය ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍ය පදනම් කර ගෙන ඇති බැවින් දත්ත රැස් කිරීමේ ප්‍රාථමික සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනය කරන ලදි. එහි දී බදුල්ල ලිඳමුල්ලේ පදිංචි ජී . මූ පතිරණ මහතා සතු මහ මඬුපුරය නම් පද්‍ය තුන්සිය පනහකින් යුතු පුස්කොළ පිටපත ද, බදුල්ල හල්පේ පදිංචි බී. ජී. ස්ටැන්ලි පතිරණ සතු පද්‍ය සියයකින් සමන්විත මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය ද අධ්‍යයනය කළෙමු. මීට අමතරව භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** ද අධ්‍යයනය කෙරිණි. ද්විතීක මූලාශ්‍රය යටතේ දේශීය නාට්‍ය හා ශාන්තිකර්ම පිළිබඳ ලියැවුණු ග්‍රන්ථ, පර්යේෂණ ලිපි, පර්යේෂණ පත්‍රිකා ද අධ්‍යයනය කෙරිණි. උක්ත මූලාශ්‍රය මඟින් ලබා ගන්නා ලද දත්ත තුලනාත්මකව විශ්ලේෂණය කිරීමත්, එසේ සිදු කරන ලද දත්ත අර්ථ දැක්වීමත් මඟින් අධ්‍යයන ගැටලුවට අදාළ උපකල්පනයන්හි නිරවද්‍යතා මැන බැලීම මෙම පර්යේෂණයේ දී සිදු වේ.

සාකච්ඡාව

සේරමන් රජුට හටගත් හිසේ රුජාව සුව කිරීම උදෙසා පවත්වන ලද ශාන්තිකර්මය ගී මඬුව නම් වේ. මෙම ගී මඬුවට අයත් උපත් කතාව සැකෙවින් පහත දැක්වේ. දඹදිව කාවේරි පුර රජ කළ සේරමාන රජු හට දිනක් වනයක තප්පුලන ගෝනෙකුගේ හඬක් ඇසිණි. එය මහත් කයෝර ශබ්දයක් විය. එම හේතුවෙන් රජු තම රාජ පුරුෂයන් ලවා මෙම ගෝනා මැරවීය. මරණයට පත් ගෝනා රජු කෙරෙහි උපන් වෛරී සහගත සිතුවිල්ලත් සමඟ රජුට අයත් උයනේ පොකුණක මැඩියෙකු වී උපන්නේය. රජු දිනක් උයනේ සිරි නරඹමින් යන විට පොකුණේ පිපී තිබූ මානෙල් මලක් දැක එය කඩා සුවඳ ආඝ්‍රාණය කළේය. මෙම මලේ සැඟවී සිටි මැඩියා ක්ෂණයෙන් රජුගේ නාසය දිගේ මොළයට ගිය අතර එම හේතුවෙන් රජු ඉතා රෝගී තත්ත්වයට පත් විය.[1] එම රෝගී තත්ත්වය සුව කිරීම සඳහා විවිධ වෛද්‍ය කර්ම හා විවිධ පූජා විධි කළ ද ඉන් පලක් නොවීය. දිනක් රජුට සිහිනයක් පෙනිණි. එහිදී කාන්තාවක් සිහිනෙන් විත් මෙම රෝගය සුව කර ගැනීම උදෙසා සිදු කළ යුතු වත්පිළිවෙත් රජුට පැවසීය. මෙම සිහිනය පිළිබඳ නැකැත්කරුවන්ගෙන් විමසූ රජුට දැන ගැනීමට ලැබුනේ රජුට පත්තිනි දෙවියන්ගේ ශාපය වැදී ඇති බවත් එයින් මිදීමට නම් සිහිනයෙන් දැක්වූ ආකාරයට පත්තිනි දෙවියන් උදෙසා පුද පූජාවක් කළ යුතු බවත්ය. මෙම කතා පුවත මූලික කර ගනිමින් **මහ මඬුපුරය** රචනා වී ඇත. මෙම මහ මඬු පුරයේ පද්‍ය තුන්සිය පනහක් අන්තර්ගත වේ. සේරමන් රජුගේ හිසේ හටගත් හිස රුජාව සුව කිරීම උදෙසා රුවන්වැල්ලේ දී ප්‍රථම ගී මඬුව සිදු කළ ආකාරය මෙහි විස්තර වේ.[2] එම විස්තරයන්හි **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දැක්වෙන න්‍යායන් අන්තර්ගත වන්නේ ද යන්න හඳුනා ගැනීමේ දී මහ මඬුපුරයේ අන්තර්ගත කරුණු **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් කරුණු සමඟ සංසන්දනය කළ යුතුය.

භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වන පරිදි නාට්‍ය දෙවැදෑරුම්ය. එය ලෝකධර්මී හා නාට්‍යධර්මී වේ.[3] ධර්මී යන්නේ අදහස නම් ස්වභාවය නැතහොත් පරම්පරානුකූල කාර්යයන්ය. යම් විටක අභිනය ලෞකික උපයෝගී හා ප්‍රතිෂ්ඨික සාමයික පරම්පරාවල අනුගමනයක් කරයි ද, ඒ ආධාරයෙන් ලෝකධර්මී හා නාට්‍යධර්මී 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 නාට්‍යධර්මී වෙයි. මෙම නාට්‍යධර්මී රංගනයේ දැකිය

හැකි තවත් ප්‍රධාන ලක්‍ෂණයක්[4] වන්නේ කවිය මාධ්‍ය කර ගනිමින් කථා පුවතක් ඉදිරිපත් කිරීමය.[5] ගී මඬු ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් මහ මඬුපුර පද්‍යාවලියේ කෝල්මුර තිස් පහක් හෙවත් කතා තිස් පහක් ඇතුළත්ය. ගී මඬුවේ අන්තර්ගත මෙම කතා සියල්ල ඉදිරිපත් වනුයේ කවිය මාධ්‍ය කරගෙනය. ඒ අනුව ගී මඬු ශාන්තිකර්මය නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායට අයත් බව පැහැදිලි වේ.

මීළඟ න්‍යාය වන්නේ පූර්ව රංගනයයි. භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත පූර්ව රංගනය පිළිබඳ න්‍යාය මඬුපුර පද්‍යාවලියෙන් ප්‍රකටවන්නේ ද යන්න අධ්‍යයනය කිරීමේ දී පූර්ව රංගන යනු කුමක්ද යන්න ප්‍රථමයෙන් හඳුනා ගැනීම වැදගත්ය. පූර්ව රංගනය පිළිබඳ භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** විස්තර වෙනුයේ මේ අයුරිනි:

> උතුම් වූ බමුණෙනි, මෙම ප්‍රයෝගය [නාට්‍යයට] පූර්වයෙන් මෙන්ම රංගනයෙහි පවත්වනු ලබන හෙයින් "පූර්වරංග" වන බව දත යුත්තේ යි.[6]

ඉහත සඳහනට අනුව පූර්ව රංගනය යනු නාට්‍ය ප්‍රයෝග අවස්ථාවට ප්‍රථමයෙන් යෙදෙන රංගන අවස්ථාව වේ. මෙම පූර්ව රංගනයට අයත් අංග අටක් පිළිබඳ භරතමුනි විස්තර කර ඇත. එම අංග ප්‍රත්‍යාහාර, ආරම්භ, ආශ්‍රවණා, චක්‍රපාණී, පරිඝට්ටනා, සංඝොටනා, මාර්ගසාරිත, හා ජ්‍යෙෂ්ඨ, මධ්‍යම, කනිෂ්ඨ අසාරිත වේ.[7] මෙම පූර්ව රංග අවස්ථා ගී මඬුවේ අන්තර්ගත වන්නේ කෙසේ දැයි විමර්ශනය කිරීමේ දී ගී මඬු පුරයේ සඳහන් පද්‍ය සමඟ **නාට්‍යශාස්ත්‍ර**යේ අන්තර් ගත න්‍යාය තුලනය කළ යුතුය.

''ප්‍රත්‍යාහාර'' යනු වාද්‍ය භාණ්ඩ උචිත ස්ථානවල තැබීම වේ. අභිනව ගුප්ත මෙය විස්තර කර ඇත්තේ ගායක, වාදකයන් හා රංගන ශිල්පීන් තම භාණ්ඩ සමඟ ඔවුන් සඳහා තීරණය කරනු ලැබූ ස්ථානවල වාඩි කරවීම හෙවත් ස්ථානගත වීම වශයෙනි.[8] මෙම ක්‍රියා පිළිවෙළ ගී මඬුවේ ද සිදුව ඇත. එනම් රංගනය ආරම්භ කිරීමට ප්‍රථම වාදන, රංගන ශිල්පීහු රඟ මඩලේ ස්ථානගත වීම මෙයට උදාහරණ වේ. ගී මඬු පුරයේ පද්‍ය මගින් ද මෙම ප්‍රත්‍යාහාර හා ආරම්භ යන අංගය ප්‍රකට වේ:

සැරසෙති රඟනා ලෙස ගී	ඇදුරා
අරගති මඬලේ බිම ඉඩ	නොහැරා
සිටගති මකර තොරණ පිට	එවරා
දක්වති වේදය මුල සිට	නොහැරා[9]

මෙම පද්‍යයේ අරගති මඬලේ බිම ඉඩ නොහැරා, සිට ගති මකර තොරණ පිට එවරා යන සඳහනෙන් ගී ඇදුරා රඟ භූමියේ නිසිලෙස ඉඩගෙන මකර තොරණේ ඉදිරිපිට සිට ගත් බව කියැවේ. ඒ අනුව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** පූර්ව රංගනයේ ඇතුළත් ප්‍රථම නියමය වන ප්‍රත්‍යාහාර ද මෙම පද්‍ය මගින් ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. මෙම පද්‍යයේ ''ආරම්භ'' යන නියමය ද ඇතුළත්ව ඇත. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයට** අනුව ආරම්භ යනු ගායන (ආලාප ආදියෙන්) ආරම්භ කිරීම යි.[10] මෙහි සඳහන් ''දක්වති වේදය මුල සිට නොහැරා'' යන සඳහනෙන් වේද පාඨ මුල සිට දක්වන ලද බව ප්‍රකට කෙරේ. ඒ අනුව පූර්ව රංගනය සඳහා භරතමුනි දක්වා ඇති රීති මෙම පද්‍ය මගින් ප්‍රකට වන බව පැහැදිලි වේ.

''ආශ්‍රාවණා'' යනු අලාප සමග වාද්‍ය භාණ්ඩවල ස්වර සමානව තැබීම වේ. වක්ත්‍ර යනු ආරම්භය වන අතර පාණී යනු අතේ ඇඟලි වේ. ඒ අනුව වාදන ශිල්පියා තම අතේ ඇඟිලි වාද්‍ය සඳහා සංචාලනය කරනු ලබයි ද, එය ''වක්ත්‍රපාණී''නම් වෙයි. මෙම රීතියෙන් ගායනයත් සමඟ වාදනය මුසුවීම පිළිබඳ ප්‍රකට වේ. ආශ්‍රවණා හා වක්ත්‍රපාණී යන පූර්ව රංගන රීතිය ද මඬු පුර පද්‍යයන්හි ඇතුළත් වනු දක්නට ඇත:

බැන්ද සිරසට මලල සුදු පිලි සමගිනා
ඇන්ද ඇඟලා සුසැට අබරණ නිතියෙනා
බින්ද සවනත රාග ගී තනු සමගිනා
සුද්ද මද්දිලි භේරි ත්‍රෝටන නිතියෙනා [11]

මෙම පද්‍ය මගින් නළුවා රංගනය සඳහා සූදානම් වීමක් ප්‍රකට කෙරේ. සිරසට මලලක් බැඳ සූසැට බරණින් සැරසී සිටින මෙම නළුවා ඔහුගේ රංග භූමිකාව තවමත් ඉදිරිපත් කර නැත. රාග ගී තනු සමඟින් මද්දිලි භේරි තාල මුහුවන බව මෙම පද්‍යයේ විස්තර වේ. ඒ අනුව රංගනයට ප්‍රථමයෙන් ඉදිරිපත් වන ගායන සඳහා භේරි හඬ ක්‍රමයෙන් එකතු වන බවත් එමගින් ආශ්‍රාවණා හා වක්ත්‍රපානී නියමය ප්‍රකට වන බවත් පැහැදිලිය. මෙම පද්‍යයේ සූ සැට අභරණ පිළිබඳව ද සඳහන්ය. ඒ අනුව අතීත ගී මඬු රංග කාර්යය උදෙසා ආභරණ හැට හතරක් යොදාගත් බව ද තහවුරු වේ. තව ද රාග ගී තනු පිළිබඳ සඳහන් වීමෙන් මෙම ගී මඬු රංගන සඳහා අතීතයේ සංගීත ක්‍රම භාවිත වූ බවට ද ස්පුට වේ. වර්තමානයේ ගී මඬු ශාන්තිකර්මයන්හි ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය ලෙස දවුල භාවිත කළ ද අතීතයේ මෙම රංගන උදෙසා මද්දිලි වැනි භේරි යොදා ගෙන ඇති බව ඉහත පද්‍ය අධ්‍යයනයේ දී තහවුරු වේ.

පූර්ව රංගනයෙහි නාට්‍ය ප්‍රයෝග ඉදිරිපත් කිරීමට ප්‍රථම රඟ මඬලේ තිරයක් දැක්විය යුතු බව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** සඳහන්ය.

> එතානි තු බහිර්ගීතාන්‍යන්තරයවපිකාගතෛ :
> ප්‍රයොක්තෘභි : ප්‍රයෝජ්‍යාති තන්ත්‍රිභාන්ඩකෘතානිච.

> "මෙම බහිර්ගීත අන්තර් යවනිකාවේ පිටුපස සිටි පුද්ගලයන් විසින් (නාට්‍ය ප්‍රයෝග අවස්ථාවෙහි) වීණා හා භාණ්ඩ වාද්‍ය සමඟ ඉදිරිපත් කළ යුතුය. නාට්‍ය ප්‍රයෝගයේ තිරය ඉවත් කිරීමෙන් පසු ගායන හා දෘශ්‍ය නොවේ නම්, නැතහොත් නාට්‍ය වස්තුවට ඇතුළත් නොවන ගීත මෙයින් ගැනේ."[12]

ඉහත ශ්ලෝකයේ යවපිකාගතෛ: යන්නෙන් කියැවනුයේ නාට්‍යය ප්‍රයෝගයේ තිරය ඉවත් කිරීම යන්න යි. එම තිර යන සංකල්පය ගී මඬු රංගනයේ ද භාවිතව ඇති බව දක්නට ඇත:

සිතින් කල මෙකී දේ පෙර පළමු සි ට
කලොත් යාග පෙර මහ බඹු කී ලෙස ට
අරන් කඩතුරා දක්වන්නට තොරණ ට
දොසක් දුරුවේය පොකුරට දිය ලෙස ට[13]

මෙම පද්‍යයේ ''අරන් කඩතුරා දක්වන්නට තොරණ'' යන සඳහනෙන් ගී මඬුව උදෙසා ද **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** සඳහන් නාට්‍ය ප්‍රයෝග තිර භාවිතය දී ඇති බව තහවුරු වේ.

අප මීළඟට අවධානය යොමු කරනුයේ ''ගීත විධි'' පිළිබඳවය. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත මෙම න්‍යාය ගී මඬුවෙන් ප්‍රකටවේ ද, නොවේ ද යන්න අධ්‍යයනයේ දී ප්‍රථමයෙන් නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ඇතුළත් රීතිය හඳුනා ගැනීම වැදගත් වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ගීත විධි පිළිබඳ සඳහන් වනුයේ මෙලෙසය:

දේවතාවන් පැසසීම සඳහා ගීතවිධි [ඉදිරිපත් කරනු ලබන බව] දත යුත්තේ ය.[14]

දෙවියන්ගේ කීර්තිය ගුණය ප්‍රශංසා කිරීම උදෙසා පිළියල වූ ගායනා ගීත විධි නම් වේ. මෙයින් ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාර කිරීම, සබයෙන් අවසර ගැනීම යන්න ප්‍රකට කෙරේ. ගී මඬුවේ අන්තර්ගත චූර්ණිකා හි ද ඉෂ්ට දේවතා නමස්කාරය ඇතුළත් වන අතර එය මෙලෙසය.

විබුධ තිලක වන්දන් ස්මර්ණ ලෝකන්ධ රූපඃ
සතර ජන ජනා නන් මාලලංකාර රූපඃ
කෘති විබුධ ජිනේන්ද්‍රන් අශ්ට වත්‍රාං තිනේත්‍රස්
දිශල අට ගජේන්ද්‍රන් භූම දේවි නමෝ නමඃ

"ස්වස්තිස් ශ්‍රී සර්ව භූම ලෝකේශ්වර වූ 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 ස්වර්ණ සෝභා සම්පූර්ණ දක්වන හෙයින් ඉන්ද්‍ර දිශාවේ සුදු ලක්ෂණ පැහැ වන්නේය. නිරිත දිශාවේ නිල් පැහැ වන්නේය. වාරන්න දිශාවේ ගණ රත් පැහැ වන්නේ ය. සෞම්‍ය දිශාවේ කසාවත් පැහැය වන්නේය. වයාම් දිශාවේ වයාම් පැහැය වන්නේය ඊශාන දිශාවේ සෞමය පැහැය වන්නේය. එසේම අශ්ට වර්ණ ස්වභාවයෙන් සැරසී අශ්ට පාසාදයෙන් ත්‍රිශූල ආදී දරා සැරසී සිටින්නා වී අශ්ට මහා ගජේන්ද්‍රයෝ අට දෙනා වහන්සේලා විසින් මෙම සත්ව ලෝකයේ හට ගන්නා වූ පස් විසි මහා භයංකාර දුරුකර මෙම රඟමඬල අට කොනින් අට දිග වැඩම කරවා අට දිග අරක් ගෙන මුල් ගී ඇදුරු හට කවි නාටක දැක්වීමට අවසර දී වදාළ මැනවි.[15]"

මෙම චූර්ණිකාවේ මුල් ගී ඇදුරු කවි නාටක රඟ දැක්වීමට ප්‍රථම භූමි දේවියගෙන් අවසර ගැනීමක් පිළිබඳ විස්තර වේ. භූමි දේවියගෙන් අවසර ගත් පසු රංගන කාර්යයට ඊශ්වර, විෂ්ණු, බ්‍රහ්ම, ස්කන්ද, ගණ, සරස්වතී හා ශක්‍ර යන අනෙක් දෙවිවරුන්ගෙන් ද අවසර ගැනීමක් සිදුවේ . එය මඬු පුර පද්‍යාවලිය ආරම්භයේ මෙසේ සඳහන් වේඃ

තිනෙත වෙනු සිවුව ත
සවත මුස ලත ගජව ත
අනත සක පියුම ත
මෙගන රැක දෙන්න දී සෙ ත

ඉසුරෙන් උමාව න්
රුසිරෙන් පිරි කමා ව න්
පතිනි සිරි මාව න්
මෙ අප වර දත් දුට කමා න්[16]

රංගනයට ප්‍රථම දෙවි දේවතාවන්ගෙන් අවසර ගැනීමක් හෙවත් දේවතාවන් හට නමස්කාර කිරීමක් පූර්වෝක්ත පද්‍ය මඟින් ප්‍රකට වේ. මෙහි සඳහන් ''තිනෙත්'' යන්නෙන් ''තුන් නේත්‍ර ධාරී'' හෙවත් ශිව දෙවියන් ද, ''සක පියුමත'' යන සඳහනෙන් විෂ්ණු දෙවි පිළිබඳ ව ද සඳහන් වේ. ඒ අනුව ශිව, විෂ්ණු, බ්‍රහ්ම, ස්කන්ද, ගණ, සරස්වතී, ශක්‍ර හා පත්තිනි යන දේවතාවන්ට නමස්කාර කර මෙම රංගනය ඉදිරිපත් කෙරෙන බව මෙහි දී සඳහන්ව ඇත. ඒ අනුව පූර්ව රංගනයට අයත් එම රීතිය ද මෙහි ඇතුළත්ව ඇති බව තහවුරු වේ.

මීළඟ න්‍යාය වනුයේ සූත්‍රධාරී ලක්ෂණයයි. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** මෙම සූත්‍රධාරී ලක්‍ෂණය පිළිබඳ විස්තර මෙසේ විස්තර වේ:

> නාට්‍යයේ [එනම් දෘශ්‍යකාව්‍යයේ] වස්තුව ඇඟවීමෙන් ද, [නාට්‍ය ප්‍රයෝග] පැවැත්වීමට තුඩුදුන් හේතු යුක්ති දැක්වීමෙන් ද එහි සාර්ථකත්වය [නරඹන ලෙසට] කැරෙන ආරාධනය ප්‍රරෝචනා යනුවෙන් දත යුත්තා හ.[17]

සූත්‍රධාරියා නැතහොත් නාට්‍ය විශේෂඥයා විසින් උපක්ෂේපයෙන් (ඉඟියෙන්) කාව්‍යයේ හේතු යුක්ති සඳහන් කරමින් සිද්ධි සමාන කථන කළ හොත් එය (ප්‍රරෝචනා) යැයි දත යුතු ය.[18] ගී මඩුවෙහි ඇතුළත් මඩු පුර පද්‍යාවලියෙහි ද සූත්‍රධාරී පිළිබඳ ඍජුවම විස්තර සඳහන් වන්නේ නැත. කවිනළු කණ්ඩායමේ නායකයා හඳුන්වන්නේ පොතේගුරු, පොතේ ගුරුන්නාන්සේ හෝ සභාපති ලෙසිනි.[19] ගී මඩු රංගනයේ පොතේ ගුරුගේ එසේත් නැතහොත් සූත්‍රධාරී භූමිකාව හොබවනුයේ ප්‍රධාන ශිල්පියා ය. කවිනළුවේ සබයට පැමිණෙන පාත්‍රයන් හඳුන්වා දෙනුයේ පොතේ ගුරුය. ගී මඩු රංගනයේ එම භූමිකාව ප්‍රධාන රංග ශිල්පියාගෙන් ඉටුවනු දක්නට ඇත. එම පද්‍ය පොතේ ගායනයකින් සිදු කෙරෙන අතර මෙම පද්‍ය පොතේ කවිය, පොතේ විරිඳුව හෝ පොතේ ඉන්නිසේ නමින් හැඳින්වේ.[20] ගී මඩු රංගනයේ එය කෙටි, දිග පද්‍ය ගායනා මගින් සිදුවනු දක්නට ලැබේ. මෙම ලක්ෂණ දෙක පිළිබඳ තුලනාත්මකව අධ්‍යයනය කිරීමේ දී ගී මඩු රංගනයේ චරිත, සිද්ධි, අවස්ථා හඳුන්වා දීම පෙරදිග සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට සමාන බව තහවුරු වේ.

කාව්‍යනාටක ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ගායන වෘන්දයක් සිටීම අනිවාර්ය වේ. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ද ගායක, ගායිකාවන් තෝරාගත යුතු ආකාරය ගායක, ගායිකාවක් වීමට පැවතිය යුතු කුසලතා පිළිබඳ විස්තරව ඇත.[21] ගී මඩුවේ ද රංගන උදෙසා ද ගායන වෘන්දයක් සිටි බව මඩු පුර පද්‍යයන්හි සඳහන් වේ:

කවි කියන	ඇඳුරන්
අත්වැල් කියන	අඟනන්
යක් දෙහි	පතිනි යන්
මෙයින් වරදක් දුට	කමාවන්[22]

මෙම පද්‍යයේ "කවි කියන ඇඳුරන් - අත්වැල් කියන අඟනන්" යන සඳහනෙන් ගී මඩු රංගන කාර්යය සඳහා ද ගායන වෘන්දයක් සිටි බවත්, එම ගායන වෘන්දය ස්ත්‍රීන් හා පුරුෂයන්ගෙන් සමන්විතව පැවති බවත් තහවුරු වේ. තව ද අත්වැල් ගායන ක්‍රම පිළිබඳ මෙහි සඳහන් වීමෙන් අතීතයේ මෙම රංග කාර්යය උදෙසා දියුණු සංගීතයක් පැවති බව තහවුරු වේ.

වාද්‍ය වෘන්දයට සුදුසු පුද්ගලයින් සතුවිය යුතු ලක්‍ෂණ පිළිබඳ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දීර්ඝව විස්තර වේ.[23] නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව අතීත වාද්‍ය වෘන්දය සඳහා සුෂිර වාද්‍ය භාණ්ඩ, මිහිඟු, ඩිණ්ඩිම, පණව, යන භේරි වර්ග, ගෝමුඛ වැනි සංගීත භාණ්ඩය හා ඝන වාද්‍ය භාණ්ඩ ද භාවිත වී ඇත.[24] මේ අනුව **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් වාද්‍ය භාණ්ඩ ඝණ, සුෂිර හා භේරි ලෙස වර්ගීකරණය කළ හැකිය. මෙම ලක්ෂණය ඌවේ පැවැත්වෙන ගී මඩු ශාන්තිකර්ම මගින් ප්‍රකට වේ. එම ගී මඩු ශාන්තිකර්මය උදෙසා යොදාගන්නා වාද්‍ය භාණ්ඩ ඉහත වර්ගීකරණයට ඇතුළත් කර දැක්විය හැක. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** මිහිඟු, පටහ, ඩිණ්ඩිම, පණව යන භේරි භාවිතයට සමානව ඌවේ පැවැත්වෙන ගී මඩු රංගන සඳහා දවුල යන භේරිය භාවිත වේ. මෙහි දී භේරි අතර විශමතා පැවතිය ද මෙම රංග ක්‍රම උදෙසා පොදුවේ

භේරි භාවිත වන බව දක්නට ඇත. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** දැක්වෙනඝන, සුෂිර වාද්‍ය භාණ්ඩයන්ට සමාන ව ඌව ශාන්තිකර්මයන්හි තාලම්පට හා හොරණෑව භාවිත යොදා ගැනේ. ඒ අනුව ගී මඬු රංග කාර්යය උදෙසා භාවිත වන වාද්‍ය භාණ්ඩ වර්ගීකරණ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත වර්ගීකරණයට සමාන වන බව තහවුරු වේ.

අතීතයේ රංගන සඳහා ස්වර වාද්‍ය භාණ්ඩ ද භාවිත වී ඇත. එම පැරණි සම්ප්‍රදායේ අවශේෂයක් ලෙස ඌව ප්‍රදේශයේ පැවැත්වෙන සෑම ශාන්තිකර්ම හා රංගන අවස්ථාවක් උදෙසාම ස්වර වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වශයෙන් ඌවේ ශිල්පීහු හොරණෑව යොදා ගනිති. ශාන්තිකර්මයන්හි අන්තර්ගත ගායනාවන්හි පද්‍යයකට අයත් එක් පද්‍ය පාදයක් ගායනයෙන් අනතුරුව එම පද්‍ය පාදය හොරණෑවෙන් නැවත වාදනය කෙරේ. මෙම ලක්ෂණය පිළිබඳ විමර්ශනයේ දී එළඹිය හැකි නිගමනය නම් අතීතයේ පැවති දියුණු නාට්‍ය සංගීත සම්ප්‍රදාය කාලයත් සමග වියැකී ගොස් වර්තමානයේ මෙම ලක්ෂණ පමණක් මෙහි ශේෂව ඇති බවයි. **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** ඇතුළත් වාද්‍ය භාණ්ඩ වර්ගීකරණය සහ ගී මඬු ශාන්තිකර්මයන්හි භාවිත වාද්‍ය භාණ්ඩ වර්ගීකරණය හා එයින් ඉටුවන කාර්යය සමාන වීමෙන් අතීතයේ ගී මඬු රංග කාර්යයන් හරහා ද වාද්‍ය වෘන්දයක් පැවති බව තහවුරු වේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ විසි හතර වැනි අධ්‍යායේ ප්‍රකෘති ලක්ෂණ යටතේ විස්තර වනුයේ ස්ත්‍රී හා පුරුෂ රංග භූමිකා පිළිබඳවය. එහි පුරුෂ හා ස්ත්‍රී පාත්‍ර වර්ග උත්තම, මධ්‍යම හා අධම වශයෙන් තුන් වැදෑරුම් කොට දක්වා ඇත.[25] ගී මඬු රංගනයේ ද පුරුෂ, ස්ත්‍රී භූමිකා පැවති බවට සාක්ෂ්‍ය මඬු පුර පද්‍ය මගින් ලැබේ. ඉහත පූර්ව රංගන යටතේ සාකච්ඡා කරන ලද ආශ්‍රවණා හා වක්ත්‍රපාණී යන ලක්ෂණය උදෙසා උදාහරණ ලෙස දක්වන ලද පද්‍යයේ පුරුෂ භූමිකා ප්‍රකට කෙරුණි.[26] එනම් සූසැට අබරණින් හෙවත් ආහාර්ය අභිනයෙන් සැරසි රංගන කාර්යය උදෙසා සැරසී සිටින රංග ශිල්පියෙක් පිළිබඳ එම පද්‍යයෙන් සඳහන් විය. එම සාධකය අනුව පුරුෂ රංග ක්‍රම ගී මඬු රංගන සඳහා පැවති බව තහවුරු විය. ගී මඬු රංගන සඳහා ස්ත්‍රී භූමිකා පැවතියේ ද යන්න විමර්ශනය කිරීමේ දී මෙම පද්‍යයේ ඇතුළත් විස්තර වැදගත් වේ:

දුහුල් සළු රැලි දමා අඳිමින් මෙවුල්දම ඉන වට බඳින්නේ
සේද තනපට අඳුන් ගෑ නෙත නළල මත තිලකය තබන්නේ
පැළඳි පා දූල් ගිගිරි නාදය නටන පදයට හඬ නගන්නේ
රුසිරු පිවිතුරු කතුන් පාවඩයේ නටමින් සළු සලන්නේ[27]

මෙම පද්‍යයේ සඳහන් කරුණු විමර්ශනයේ දී ගී මඬු රංගන සඳහා කාන්තාවන් ද සහභාගි වී ඇති බව තහවුරු වේ. මෙම රංගනය පාවඩයේ නැටීම යනුවෙන් ඉහත පද්‍යයේ හඳුන්වා ඇත. එම සාධක අනුව අතීතයේ ගී මඬු රංගන උදෙසා නළු, නිළි යන දෙපාර්ශවය ම සහභාගීව ඇති බව තහවුරු වේ.

භාරතීය රංගන උදෙසා නළු, නිළියන් තෝරා ගැනීමේ දී ඔවුන් සතු විය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳ **අභිනය දර්පණයේ** විස්තර වේ. එම විස්තර හා සමාන විස්තර ගී මඬු පද්‍ය මගින් ද ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. ගී මඬුවේ ද නළු, නිළි භූමිකා සඳහා ස්ත්‍රී, පුරුෂයන් තෝරා ගැනීමේ දී ඔවුන් සතු ව පැවතිය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳ මෙලෙස විස්තර වේ. ක්‍රිස්තු පූර්ව තෙවන සියවසේ නන්දිකේෂ්වර රචිත **අභිනය දර්පණයේ** ඇතුළත් රංගන ශිල්පිනියක් සතුව පැවතිය යුතු ලක්ෂණ පහත දැක්වේ:

තන්වී රූපමතී ශ්‍යාමා පීනෝන්නත පයෝධරා
ප්‍රගල්භා සරභා කාන්තා කුශලා ග්‍රහමෝක්ෂියෝඨ
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, කුසලතාවක් 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 (නළඟන) ශිල්පිනිය යැයි කියනු ලැබේ.[28]

නන්දිකේෂ්වරගේ **අභිනය දර්පණය** ඇතුළත් නර්තන ශිල්පිනියක් සතු විය යුතු ලක්ෂණයන්ට සමාන ලක්ෂණ මඩු පුර පද්‍යය මගින් ද ප්‍රකට වේ. එම 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 සදෙනෙකු 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 ගනිව් අඟන න්

අඩි ඇන දෙරනත දසදිග ගුගුරා
පැන පැන සියොළඟ දූවිලි තවරා
මේ රඟ නාටක රඟනන් එවරා
උන්ගෙන් රැඟුමක් නොකරවු එවරා

අඩදත් බොල්ලෑ නල දත් කෙටි කන් ඉස කෙස් පුපුරැ ටි
කඩ දත් අඩතන ලොටතන පාදෙත් සුදු ඇඟ කබරැ ටි
ලෙඩත් වැලඳ දිය වැඩියා කුස පිලිකා බඩ ගැට ඇඹුලැ ටි
වැඩ සෙත් සලසා පතිනි කමට නොගනු කතුන් මේ සැ ටි

පුත් රුවනුත් නොලැබූ නොලත් උස් මිටි එ ලඳුන් සමඟ
බත බුලතට කලියාවෙන් දඹර කරන උනුන් සමඟ
අත් පිලි මල කරා තිබෙන දැලි ඇති තතනරළු සමඟ
දෙකුන් රජුට දෙවියෝ උන් හැම කත නොවෙයි එලඟ[29]

අභිනය දර්පණයේ අන්තර්ගත රංගන ශිල්පිනියන් සතු විය යුතු ලක්ෂණය හා මඩු පුරයෙහි ඇතුළත් රංගන ශිල්පිනියක් සතු ලක්ෂණ සමාන වන බව ඉහත කරුණු සංසන්දනයේ දී දක්නට ඇත. ඉස බොකුටු නොවූ, දත් බොල්ලෑ නොවූ, ඇසේ කබ නොවූ, දිග වරලසක් ඇති, රන් තැටියක් වන් වූ පයෝධර ඇති, ඉඟ දුනු මිටක් වන්, තල එළළු පැහැ ඇති, කොමල සිනාවෙන් යුතු ඉතා උස් නො වන, කොර බිහිරි නොමැති අඟනන් රංගනය සඳහා සුදුසු බව ඉහත පද්‍යයන්හි සඳහන්ව ඇත.

මෙහි හතර වන පද්‍යයේ ස්ත්‍රීන් රංගනයේ යෙදිය යුතු ආකාරය පිළිබඳව සඳහන් ය. ''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. ඒ අනුව රංගන ඉදිරිපත් කිරීමේ දී කාන්තාවන් ශික්ෂණයකින් යුතු ව ලයාන්විතව එම කාර්යය ඉදිරිපත් කළ යුතුය යන්න මෙම පද්‍යය මගින් කියැවේ. මේ රඟ නාටක රඟනන් යන සඳහනෙන් නාට්‍යය රංගනයක් පිළිබඳ කියැවේ. මඩු පුර පද්‍ය ආශ්‍රිතව නාටක රඟුම් පිළිබඳ සඳහන් වීමන් වර්තමානයේ හුදු නර්තනයට පමණක් සීමා වී ඇති ශාන්තිකර්ම ආශ්‍රිතව අතීතයේ දියුණු රංග ක්‍රම භාවිත වන්නට ඇති බව නිගමනය කළ හැක. තව ද රංගනය සඳහා යෝග්‍යය ස්ත්‍රීන් සතු විය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳ මෙම මඩු පුර පද්‍යය ආශ්‍රිතව සඳහන් වීමෙන් අතීතයේ රංග භූමිකා උදෙසා කාන්තා දායකත්වය ද ලැබූ බව තහවුරු වේ.

අභිනය දර්පණයේ ඇතුළත් රංග ශිල්පිණියන් සතුවිය යුතු ලක්‍ෂණ මඩු පුරයේ ඇතුළත් පද්‍ය හා සමාන වන බව දක්නට ඇත. ඒ අනුව **අභිනය දර්පණය** මූලාශ්‍රය කර ගනිමින් මෙම පද්‍යයන් රචනා වී ඇති බව පැහැදිලි වේ. නන්දිකේෂ්වරගේ **අභිනය දර්පණයේ** රංගන කාර්යය සඳහා යෝග්‍ය නො වන පුද්ගලයන් සතු ලක්ෂණ මෙලෙස සඳහන් වේ:

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

"බළල් ඇස් ඇති අය, හිසකෙස් අඩු අය, ලොකු මහත තොල් ඇති අය, පයෝධර එල්ලෙන අයඟ, බොහෝ මහත අය, බොහෝ කෘෂ අය, ඉතාම උස් අය, ඉතාම මිටි අය, කුදු සහ ස්වර (කටහඬ) හීන අය යන මේ දස දෙනා නැටුමට නුසුදුස්සෝය."[30]

ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යයේ ද රංගනය සඳහා සුදුසු වන හා සුදුසු නොවන පුද්ගලයන්ගේ ලක්ෂණ පිළිබඳ ව ද සඳහන් ය. මඩු පුරය කාව්‍යයේ එම විස්තරය මෙසේ ඇතුළත්ව ඇතඃ

අයත් බලා ගනිමින් පඩි නිසි   බන්නේ
සියත් සමග කිවි රඟ සෙන් රුස්   තුන්නේ
සියත් සමඟ පිරි පොත දුර   ශරින්නේ
කියත් ලකුණු ගන්නා ගී   උදුරන්නේ

අතර දුකක් ඉන්වන බව නොව   ධැනුනා
විතර මේ කරුණාවෙන් වයසින්   ගැනුණා
නිතර තොස් වෙමින් නොව රළු නොව   ධනුවා
සතර කුලෙන් නිති ගී ඇදුරන්   ගැනුනා

සිනා මුවින් තොර නොව පුන්සඳේ   යා
තනා බරණ ලා ගත තුනු බඳේ   යා
තනා සුවඳ මල් වරලසේ බැඳේ   යා
තනා සිටුවමින් පිය වැලි මැදේ   යා

දිරවා කොන්ඩ හැරමිටිසේ උසුල්ල   න්
බරවා බකල පා තර මුඩු මහල්ල   න්
ඔරවා මනු දැලි ඇති ජඩ මහල්ල   න්
අරවා රෝග ඇති පිරිපත නොසොල්ල   න්

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

ඉගෙන ගන්ඩ බැරි යන් පද කෝල්පාඩු රුව නැත්ත   ඵා
නැගෙණ දනන් මූනපුරා ඉරිටුව සහ දැලි නැත්නන්   ඵා
නොගෙන ලෙසට නැගෙන වියරු කරණ කියන විලි නැත්ත   ඵා
නොගෙන ඇරපු දෙවි පුදයට උඩගු කලේ හොර ගැත්ත   න්[31]

ඇඟත් කොරලව අතුනු පතුනු විය පී හොරි කුෂ්ට ආසු   ණ්
ඉඟත් මහත් ඉස පොකුටුත් බඩත් පිටත් නැඹුරු කොකු   ණ්
රඟට නපුරු මෙකී සතුන් කනුන් කොරුන් උස නැත්ත   ණ්
රඟට නොගන එදා ඇරපු මෙකි ලකුණු ගී ඇදුර   ණ්

අභිනය දර්පණයේ දැක්වෙන රංගනය සඳහා නුසුදුසු පුද්ගලයන් සතු ලක්ෂණ මෙම පද්‍යය මගින් ද ප්‍රකට වනු දක්නට ඇත. බළල් ඇස් ඇති, වපර, හිස කෙස් අඩු, මහලු පොකුටු හිසකෙස් ඇති මහත පුද්ගලයින් මෙම කාර්යය සඳහා නොගැළපෙන බව මෙම මූලාශ්‍රය දෙකෙහිම සඳහන් වේ. මෙම මඩු පුරයේ ගී ඇදුරන්ගේ ලක්ෂණ හැඳින්වීමේ දී අභිනය දර්පණය මූලාශ්‍රය වී ඇත. ක්‍රිස්තු පූර්ව තුන්වන සියවසේ රචිත අභිනය දර්පණයේ ඇතුළත් පාත්‍ර ලක්ෂණ මඩු පුර පද්‍යයන්හි අන්තර්ගත වීමෙන් භාරතීය රංග සම්ප්‍රදායේ ආභාසය මෙම රංග සාහිත්‍යය රචනා වීම උදෙසා ද බලපා ඇති බව තහවුරු වේ. මෙම සාක්ෂ්‍ය අනුව ගී මඩු රංගන සඳහා නළු නිළියන් සහභාගී වූ බව ද තහවුරු වේ.

ගී මඩු රංගනයේ දී නළු නිළියන් ඔවුන්ගේ භූමිකා නිරූපණය උදෙසා විවිධ රංග වස්ත්‍ර භාවිත කරන ලද ආකාරය මඩු පුර පද්‍යයේ විස්තර වේ. අප ඉහත පූර්ව රංග අවස්ථා පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී දක්වන ලද පද්‍යයේ රංගන ශිල්පියා සූ සැට අභරණ පැළඳ සිටි බව සඳහන් විය. එම ආභරණ පිළිබඳ මඩු පුර කාව්‍යයේ මෙලෙස විස්තර වනු දක්නට ඇත:

බැන්ද සිරසට මලල් සුදු පිලි රන්ද රිදියෙන් සමගි   නා
කර වටට මුතු මාල ගෙල ලා බාහු බන්ඩි ද සමගි   නා

උර බාහු සොද ගිගිරි වළලු ද බන්දි වළලු ත් සමගි නා
මෙසේ සැරසී රඟන නළුවන් නෙර්ත පිළිවෙල සමගි නා

හස්තාංගුලි කණවතංස ද කණකකුන්ඩල පැලදම් න්
රත්න සැට්ට ද රිදී සැට්ට ද මෙව්ලා යොදා සැරසෙම් න්
රනින් සවඩි ද රිදී සවඩි ද උදර බන්ධන යොදවම් න්
රසු පෙළ ද හොඳ පාද ජාලා දමා මේ ලෙස සැරසෙම් න්[32]

ගී මඩු රංගනයේ ඇතුළත් ආහාර්ය අභිනය පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීමේ දී ඉහත පද්‍යයේ සඳහන් ආභරණ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ විස්තර වේ ද යන්න විමර්ශනය කළ යුතුය. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ 21 වෙනි අධ්‍යායේ පුරුෂයන් සඳහා උචිත ආභරණ පිළිබඳ මෙසේ විස්තර වේ. එහි චූඩාමණි (හිස මුදුනේ පළඳිනු ලබන) මකුට (නළලට ඉහළින් පළඳිනු ලබන හිස්වැසුම්) යනුවෙන් පුරුෂයින් හිසේ පළඳින ආභරණ හඳුන්වා ඇත.[33] ඉහත මහ මඩුපුර පද්‍යයේ මලල් නමින් හිසේ පලඳින ආභරණයක් පිළිබඳ සඳහන් කර තිබෙනු දක්නට ඇත. එය රන් රිදී සමගින් පැළඳි බවත් එහි සඳහන් වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ කුණ්ඩල යනුවෙන් හැඳින්වෙනුයේ යටි කන් පෙත්තේ පළඳිනු ලබන ආභරණ ය.[34] ඉහත පද්‍යයේ ද කණක කුණ්ඩල නම් ආභරණය පිළිබඳ සඳහන්ව ඇත. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සූත්‍රක යනුවෙන් හැඳින්වෙනුයේ ගෙල පලඳනා ය.[35] ඉහත පද්‍යයේ ද කර වට මුතු මාල ගෙලලා යන සඳහනෙන් ගෙල පලඳනා ආදිය ද අතීතයේ භාවිත කර ඇති බව පැහැදිලි වේ. ප්‍රක්ෂේපස යනු නූපුර (පඬසල) හා වස්ත්‍රය ප්‍රකට කෙරේ. එම රංග ආභරණ පිළිබඳව ද ඉහත පද්‍යයෙන් විස්තර විය. අවසාන පද්‍යයේ රහු හා පාද ජාල යනුවෙන් පාද සඳහා යොදා ගන්නා ආභරණ පිළිබඳව ද සඳහන් වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ හස්තලී හා වලය යන ආභරණ අත් දණ්ඩේ පළඳින ආභරණ ලෙස සඳහන් කර ඇත.[36] මඩු පුරයේ අත් සඳහා ගිගිරි වළලු, බන්ධි වළලු යොදාගත් බව සඳහන් වේ.

තිසර හා හාර ළැම ප්‍රදේශ සඳහා ගැනෙන භූෂණ[37] පිළිබඳව ද නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ විස්තර වේ. ඉහත පද්‍යයේ ද ළැම ප්‍රදේශ සඳහා රන් රිදී සැට්ට, මෙව්ල් දම් යොදාගත් බව සඳහන් වේ. තිලක හා සූත්‍රක යනුවෙන් කටි භූෂණ හෙවත් ඉනේ පළඳිනු ලබන ආභරණ පිළිබඳ විස්තර කෙරේ.[38] මඩු පුර පද්‍යයේ ද රන්, රිදී සවඩි උදර බන්ධන ඉඟ සඳහා යොදා ගත් බව සඳහන්ය. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ආහාර්ය අභිනය යටතේ විස්තර වන ආභරණ ගී මඩුවේ පුරුෂ රංගන කාර්යයන් සඳහා යොදා ගෙන ඇති බව ඉහත කරුණු අනුව තහවුරු වේ.

අප ඉහත නළු නිළි රංගන යටතේ දක්වන ලද පද්‍යාවලියේ කාන්තා රංගනයක් පිළිබඳව සඳහන් විය. එම කාන්තා ව සැරසී සිටින වස්ත්‍ර හා ආභරණ පිළිබඳව විමර්ශනයේ දී ඇය ආහාර්ය අභිනයෙන් පරිපූර්ණව රංගනය සිදු කර ඇති බව දක්නට ඇත. මෙම රංග ශිල්පිනිය පැළඳ සිටින මෙව්ල්දම් හා පා දූල් යන ආභරණ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ආහාර්ය අභිනය යටතේ එන ආරෝප්‍ය හා ප්‍රක්ෂේප්‍ය යටතේ විස්තර වේ. ආහාර්ය අභිනයේ යොදා ගැනෙන මාලා ද මෙම රංගන ශිල්පිනිය ඇයගේ කොණ්ඩයේ දවටා සිටින බව සඳහන් වේ. ඒ අනුව මෙම රංග කාර්යය නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත ආහාර්ය අභිනයට අයත් නියමයන්ට අනුකූලව ඉදිරිපත් වී ඇති බව මෙම කරුණු අනුව තහවුරු වේ.

මහ මඩු පුර පද්‍යාවලියෙහි යාගය උදෙසා රඟ මඬලක් ඉදිවිය යුතු ආකාරය පිළිබඳව ද විස්තර වේ. එම විස්තර, නියම රචනා වීමේ දී භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය මූලික වී ඇද්දැයි මෙහි දී විමර්ශනය කෙරේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව ප්‍රථමයෙන් නාට්‍ය රඟ දැක්වීමේ දී නළුවන් හට විඝ්නයෝ[39] නමින් හැඳින් වූ පිරිසකගෙන් බාධා එල්ල වී ඇත. එහි දී මහ බඹ විශ්වකර්ම අමතා නාට්‍ය ගෘහයක් ඉදි කරන ලෙස උපදෙස් දුන් බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වේ:

> එවිට විශ්වකර්මන් යනු සුළු කලකින් අතිශය මනෝඥ වූ සියලු ලක්ෂණයන් ගෙන් සමන්විත වූ නාට්‍යගෘහයක් ගොඩනගා සභා මාධ්‍යයට ගොස් ඇඳිලි බැඳ, මහ බඹුට [මෙසේ] පැවසීය: 'දේවයෙනි, නාට්‍ය ගෘහය සූදානම්. [පැමිණ] එය පිරික්සා බලනු මැනවි'.[40]

යාග කිරීම උදෙසා ඉදි කරන ලද මණ්ඩපය පිළිබඳ පූර්ණ විස්තරයක් මෙම මඬු පුර පද්‍යාවලියේ සඳහන්ව ඇත. එහි ඇතුළත් පද්‍ය නාට්‍යශාස්ත්‍ර රීති හා සමාන වන්නේ ද යන්න මෙහි දී අධ්‍යයනය කෙරේ. ගී මඬු ශාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් මඬු පුරය රචනා වීමේ දී නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ප්‍රේක්ෂාගෘහය හා එහි ආරක්ෂාව යන අධ්‍යායේ ඇතුළත් රීති මූලාශ්‍රය වී ඇති බව දැකගත හැකිය. එය පහත පද්‍ය මගින් ප්‍රකට වේ:

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

නොදී අතුරු අරුම මැ වී
සැඳී පෙදම ඇරම මැ වී
රිදී නූල් රන් පෙද වි
බෙදුවයි බිම විස්කම් දෙ වී[41]

මෙම පද්‍යයේ විශ්වකර්ම දෙවි සිහිකර මෙම නාට්‍ය මණ්ඩපය ඉදිකිරීම ආරම්භ කෙරෙන බව සඳහන් කර ඇත. ඒ අනුව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් මූලික සිදුවීම් ගුරුකොට මෙම පද්‍ය රචනා වී ඇති බව තහවුරු වේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ රංග දේවතා පිදීමේ දී දේවතා අරක්ගැන්වීම උදෙසා රියන් දාසයකින් යුතු මණ්ඩපයක් ඉදිකළ යුතු බව සඳහන් වේ.

> "දේවතාවන් ගේ නිවේශනය (එනම්, මණ්ඩලය) රචනා කළ යුතුය. මුලින් ස්ථානයට අනුකූල වන අන්දමට නියමිත පරිදි මණ්ඩලයක් අඳින්නේ යි" සෑම පැත්තෙන්ම සොළොස් රියන බැගින් වූ මණ්ඩලයක් කළ යුත්තේය. නියමිත පරිදි සතර දිශාවෙන් දොරටු සතරක් ද කරන්නේ යි"[42]

ඉහත දේවතා අරක්ගැන්වීමට ඉදිවිය යුතු මණ්ඩපයේ දිග ප්‍රමාණය ගී මඬු ශාන්තිකර්මයේ පත්තිනි තොරණේ දිග ප්‍රමාණය හා සමාන වන බව දක්නට ඇත.

නැකැත් සුබ මූර්ති ලක්ෂණ හැම බලවා
දහසය රියනින් ගෙන තොරණක් බඳවා
සතර දොරටු බැඳ පිළිවෙල දනුවා

පතිනි තොරණ බැඳි පිළිවෙල දැක ගනුවා[43]

මඩු පුරයේ ඇතුළත් ඉහත පද්‍යයේ පතිනි දෙවියන් උදෙසා දහසය රියන් දිගින් යුතු තොරණක් ඉදිකළ යුතු බවත් එම තොරණ සඳහා දොරටු හතරක් බැඳවිය යුතු බවත් සඳහන්ය. ඒ අනුව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත දේවතා අරක් ගැන්වීම උදෙසා නිර්මාණය කළ යුතු මණ්ඩපයේ දිග ප්‍රමාණය මෙම පද්‍යයේ සඳහන් වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර් ගත මණ්ඩපය ඉදිවිය යුත්තේ දිග හා පළල රියන් දහසයක් වන පරිදි සතර දිශාවට දොරටු පිහිටාය. නමුත් මෙම පද්‍යයේ සඳහන් වන්නේ දිගින් දාසය රියනක් ගෙන එම තොරණේ දොරටු සතරක් බැඳිය යුතු බව වේ. ඒ අනුව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ නියමය ගරු කොට මෙම පද්‍ය ගොඩනැගී ඇති බව තහවුරු වේ.

මනුෂ්‍යයන් සඳහා සුදුසු වූ මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ ප්‍රේක්ෂාගෘහ පිළිබඳ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ විස්තර වනුයේ මෙසේය :

"මනුෂ්‍යයන් සඳහා යම් මණ්ඩපයක් වේ ද, එය දිගින් සූ සැට රියනක් හා පළලින් දෙතිස් රියනක් ද වන්නේ යි.

මනුෂ්‍යයන් සඳහා ඉදිකළ යුතු මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ ප්‍රේක්ෂකාගාරය දිගින් සූ සැට රියනක් සහ පළලින් දෙතිස් රියනක් ද වන්නේය. එම ප්‍රමාණ ඉක්මවා ප්‍රේක්ෂකාගාර ඉදිවීමෙන් නාට්‍යය අපහැදිලි වන බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ඇතුළත් මෙම මිණුම් ගී මඬුව හා සුනියම යන ශාන්තිකර්මයන්ට අයත් පද්‍යයන්හි ද සඳහන් වේ. ගී මඬු ශාන්තිකර්මය උදෙසා රංග මණ්ඩප ඉදි කිරීමේ දී ගත යුතු දිග, පළල ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යයේ මෙලෙස සඳහන් වේ:

දිගින් මඬුව සැට රියනේ
පුළුල එන් තිස් රියනේ
තලව්වේ උස පස් රියනේ
තොරණ බැඳි උස එගන් රියනේ[44]

නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීම උදෙසා රංග භූමියක් ස්ථාපිත කිරීමට සුදුසු භූමියක් අවශ්‍ය වේ. මෙම භූමිය තෝරා ගැනීමේ දී එම භූමිය සතුව විශේෂිත තිබිය යුතු ලක්ෂණ පැවතිය යුතු බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ මෙසේ විස්තර වේ:

[නාට්‍යගෘහය] කරවන්නා පළමු ව භූමි භාගය පරික්ෂා කරන්නේ යි. ඉන්පසු යහපත් චේතනාවෙන් වස්තුව මැනීමෙන් [කටයුතු] අරඹන්නේ යි. සම [තලා] වූ ද, ස්ථිර වූ ද, කලු හෝ ගුරු පැහැති වූ ද භූමියක් වේ ද, ශිල්පීන් විසින් එම නාට්‍ය මණ්ඩපය ඉදි කරනු ලැබිය යුත්තේ යි. පළමුව [භූමිය] ශුද්ධ කොට නගුලෙන් බිම පෙරළන්නේ යි. [එහි] ඇට, කටු, හිස් කබල්, තණ පදුරු ආදිය වෙතොත් ඒවා ඉවත් කරන්නේ යි.[45]

නාට්‍ය මණ්ඩපයක් ඉදි කිරීමට සුදුසු භූමියක පැවතිය යුතු ලක්ෂණ පිළිබඳ ඉහත විස්තරයේ සඳහන් වේ. එම ලක්ෂණ යාග සාහිත්‍ය රචනා වීමේ දී ද පාදකව ඇති බව දක්නට ඇත. ගී මඬු පුරයේ පද්‍යයන්හි රංග භූමිය ඉදි කිරීමට සුදුසු භූමියක ලක්ෂණ පිළිබඳව මෙසේ විස්තර වේ:

හෝජන භූමි ලක්ෂණ පොත් බලා හැ මා
කාගෙන බත බුලත් සත එක්ව සිට පෙ මා

පා වෙන ලෙසට දුක් අල පොතෙහි දුර ද මා
සිරිත් මොහොතිනුත් මඬුවට බලව් බි මා

ගෙන්වා ඇලි ගොනුන් දෙදෙනෙක මඬුවට
නගල් දමා පස පෙරලා ඊ පිට
තිබු හැම දෝෂ දුරුකර හැම විට
නැකතේ ගෙබිම තනමුය දැන් මේ ලෙසට[46]

නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ භූ පරීක්ෂාව පිළිබඳ සඳහන් නියමයන් ඉහත පද්‍යයන්හි අන්තර්ගතව ඇති බව දක්නට ලැබේ. නාට්‍ය ගෘහය කරවන්නා පළමුව භූමිය පරීක්ෂා කර එම භූමිය මැනිය යුතු බව නාට්‍යයශාස්ත්‍රයේ සඳහන්ය. එම කරුණු පළමු පද්‍යයේ අන්තර්ගත වන බව දක්නට ඇත. ''භෝජන භූමි ලක්ෂණ පොත් බලා හැමා - සිරිත් මොහොතින් මඬුවට බලව් බිමා'' යන්න සඳහන්ව තිබීමෙන් **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** රීති එහි අන්තර්ගතව ඇති බව පැහැදිලි වේ. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දෙවන කරුණේ දී භූමිය ශුද්ධ කොට නඟුලෙන් බිම පෙරළා එම භූමිය සකස් කළ යුතු බව ද සඳහන්ව ඇත. එම කරුණ දෙවන පද්‍යයෙහි මෙසේ සඳහන්ව ඇත. ''ගෙන්වා ඇලි ගොනුන් දෙදෙනෙකු මඬුවට-නගුල් දමා පස පෙරලා ඊ පිට'' යන සඳහනෙන් මෙම කරුණ ද නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ඇතුළත් න්‍යායන් සමග සෘජුවම සමාන වන බව දක්නට ලැබේ.

නිගමනය

අප විසින් මෙම අධ්‍යයනයේ දී භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත න්‍යායන් ගුරුකොට මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය රචනා වී පවතී ද යන්න විමර්ශනය කරන ලදි. එහි දී භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** අන්තර්ගත පූර්ව රංගන ක්‍රම, නළු නිළි භූමිකා, රඟ මඩල ඉදි කිරීම සම්බන්ධ න්‍යායන්, ආහාර්ය අභිනය පිළිබඳ කරුණු මහ මඬුපුර පද්‍යාවලියෙන් ප්‍රකට කෙරෙන බව තහවුරු විය. ඒ අනුව මෙම මහ මඬුපුර පද්‍යාවලිය රචනාවීමේ දී භරතමුනිගේ **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** මූලික කරගනිමින් එය රචනා වී ඇති බව නිගමනය කළ හැකිවේ.

---

[1] එමෙන් පව් පානා - ගොසින් මළ කඳ ගෝනා
ගෙමැඩිතිව උපනා - විලක මානෙල් මලක වෙසෙනා

[2] බූපති සේරුමන් - සිඹි මානෙල් කුසුමන්
මල් ගැබෙහි වැසවුන් - ගෙමැසි සිරසට වැදි නායෙන්

[3] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, පරිවර්තනය, වෝල්ටර් මාරසිංහ, 2017, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 6 වැනි අධ්‍යාය, 24 ශ්ලෝකය, 122 පිටුව.

[4] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, පරිවර්තනය, පළමුවැනි කොටස, හරිපිටියේ පඤ්ඤකිත්ති හිමි, 2007, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 6 වැනි අධ්‍යාය, 203 පිටුව.

[5] ගාමිණී දැළ බණ්ඩාර, 2012, 607 පිටුව.

[6] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 5 වැනි අධ්‍යාය, 07 ශ්ලෝක, 99 පිටුව.

[7] එම, 100.

[8] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 5 වැනි අධ්‍යාය, 161 පිටුව.

[9] බදුල්ල ලිඳමුල්ලේ පදිංචි ජී.මු පතිරණ මහතා සතු **මහ මඬු පුරය**, 303 පද්‍යය.

[10] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 5 වැනි අධ්‍යාය, 160 පිටුව.

[11] **මහ මඬු පුරය**, 304 පද්‍යය.

[12] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 5 අධ්‍යාය, 11 ශ්ලෝකය, 138 පිටුව.

[13] **මහ මඬු පුරය**, 295 පද්‍යය.

[14] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, 5 වැනි අධ්‍යාය, 21 ශ්ලෝකය, 101 පිටුව.

[15] ජී.මු පතිරණ මහතා සතු භූම දේවි චූර්ණිකාව.

[16] **මහ මඬු පුරය**, 1-7 පද්‍ය.

[17] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, 5 අධ්‍යාය, 29 ශ්ලෝකය, 102 පිටුව.

[18] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 1 වැනි කොටස, 5 අධ්‍යාය, 29 ශ්ලෝකය, 164 පිටුව.

[19] දැළ බණ්ඩාර ගාමිණී, 2012, 608 පිටුව.

[20] දැළ බණ්ඩාර ගාමිණී, 2012, 603-618 පිටු.

[21] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, තෘතිය භාගය, 33 අධ්‍යාය, 1-4 ශ්ලෝකය, 179 පිටුව.

[22] **මහ මඬු පුරය**, 12 පද්‍ය.

[23] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, තෘතිය භාගය, පරිවර්තනය, වෝල්ටර් මාරසිංහ, 2005, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 33 අධ්‍යාය, 1-4 ගාථා, 179 පිටුව.

[24] **නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, 1 වැනි භාගය, 4 වැනි අධ්‍යාය, 251-254 ශ්ලෝක, 128 පිටුව.

[25] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ද්විතික භාගය, පරිවර්තනය, වෝල්ටර් මාරසිංහ, 2005, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ. 24 අධ්‍යාය, 8-89 ශ්ලෝක, 384-395 පිටු.

[26] 5 පිටුව බලන්න.

[27] **මහ මඬු පුරය**, 261 පද්‍යය.

[28] **නන්දිකේශ්වරගේ අභිනය දර්පණය**, පරිවර්තනය, සේනාරත්න පතිරණ, 1991, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ, 97 පිටුව.

[29] **මහ මඬු පුරය**, 253, 254, 255, 257, 258, 259 පද්‍ය.

[30] **අභිනය දර්පණය**, 35 පිටුව.

[31] **මහ මඬු පුරය**, 237, 240, 241, 242, 245, 246 පද්‍ය.

[32] **මහ මඬු පුරය**, 272, 273, 274, 278, 279 පද්‍ය.

[33] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ද්විතික භාගය, 21 අධ්‍යාය, 16 ශ්ලෝකය, 302 පිටුව.

[34] එම, 302 පිටුව.

[35] ද්විතික භාගය, 21 අධ්‍යාය, 17 ශ්ලෝකය, 302 පිටුව.

[36] ද්විතික භාගය, 21 අධ්‍යාය, 18 ශ්ලෝකය, 303 පිටුව.

[37] ද්විතික භාගය, 21 අධ්‍යාය, 19 ශ්ලෝකය, 303 පිටුව.

[38] ද්විතික භාගය, 21 අධ්‍යාය, 20 ශ්ලෝකය, 303 පිටුව.

[39] කාර්යයකට බාධා පමුණුවන අසුරයන් විශේෂයක්.

[40] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, 1 අධ්‍යාය, 76 ශ්ලෝකය, 10-11 පිටු.

[41] **මහ මඬු පුරය**, 157-159 පද්‍යය.

[42] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, 3 අධ්‍යාය, 20-21 ශ්ලෝක, 33 පිටුව.

[43] **මහ මඬු පුරය**, 283 පද්‍යය.

[44] **මහ මඬු පුරය**, 34 පද්‍යය.

[45] **භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය**, ප්‍රථම භාගය, 2 අධ්‍යාය, 24, 25, 26 ශ්ලෝක, 20 පිටුව.

[46] **මහ මඬු පුරය**, 151, 153 පද්‍යය.