ගන්නැයි ඉල්ලා ඇත. කාව්‍යයෙහි අන්තර්ගතය ජන ජීවිතයට කෙතරම් දුරට සම්බන්ධ වේද යන්න නො සලකා කටයුතු කිරීම නිසා රති කාව්‍ය ආදියෙන් මෙරට සාහිත්‍යය කෙලෙසී ගිය අවස්ථා දැක ගත හැකි ය. නූතන සාහිත්‍යයේ ද ගද්‍ය පද්‍ය නාට්‍ය යන සෑම අංශයක් කෙරෙහිම මේ කරුණ බලපා ඇති බැවින් කාව්‍යයේ අන්තර්ගතය පිළිබඳ ව ලේඛකයන් සැලකිලිමත් වීම උසස් සාහිත්‍යයක් බිහි කර ගැනීම සඳහා ඉමහත් රුකුලක් වනු ඇත.

ඉහත දක්වා තිබෙන කරුණු සැලකිල්ලට ගත් විට කාව්‍ය නිර්මාණයේ දී මෙන් ම කාව්‍ය විචාරයේ දීද කාව්‍ය ආකෘතියට වඩා කාව්‍යයේ අන්තර්ගතය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වන බව අවධාරණය කළ හැකි ය.

ආශ්‍රේය ග්‍රන්ථ:

කව්සිළුමිණ	වැලිවිටියේ සෝරත නාහිමි (සංස්:) දෙහිවල 1908
කාව්‍ය විචාරය	මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, කොළඹ 1954
කාව්‍යශේඛරය	'සිරි රහල් පබඳ' අලවු ඉසි සැබිහෙළ (සංස්:) කොළඹ, 1984
ගුත්තිල කාව්‍ය වර්ණනා	ඩබ්.එෆ්. ගුණවර්ධන (සංස්:) කොළඹ 1913
ධම්පියා අටුවා ගැටපදය	ඩී. ඊ. හෙට්ටිආරච්චි (සංස්:) කොළඹ, 1974
ධර්මප්‍රදීපිකාව	බද්දේගම විමලවංශ නාහිමි (සංස්:), කොළඹ, 1967
බුදුගුණ අලංකාරය	නන්දසේන රත්නපාල (සංස්:), කොළඹ
මයුර සන්දේශ විවරණය	මුණිදාස කුමාරතුංග (සංස්:), කොළඹ 1963
රතිරත්නාලංකාරය	එස්.එච්. විලියම් ද සිල්වා (සංස්:). මාතර, 1926
සද්ධර්මරත්නාවලිය	කිරිඇල්ලේ ඥාණවිමල හිමි (සංස්:), කොළඹ, 1971
සසදාවත	කේ.ඩී.පී. වික්‍රමසිංහ (සංස්:), කොළඹ, 1961
සියබස්ලකර විස්තර වර්ණනාව,	හේන්පිටගෙදර ඥානසීහ හිමි (සංස්:), කොළඹ, 1964
සීගිරි ගී	නන්දසේන මුදියන්සේ (සංස්:), කොළඹ, 1963
කාව්‍යාදර්ශය	වැලිවිටියේ සෝරත නාහිමි (සංස්:), කොළඹ, 1940
කාව්‍යාලංකාර සූත්‍ර	දූර්ගා ප්‍රසාද සහ කාශිනාථ ශර්ම (සංස්:), බොම්බාය, 1889
නාට්‍ය ශාස්ත්‍රම්	ed.R.S. Nagar, Delhi, 1981
සෞන්දරනන්ද මහා කාව්‍යය	මාතර ශ්‍රී ඥානාරාම හිමි (සංස්:), අලුත්ගම, 1946
Janakiharana	ed.By Paranavitana and Godakumbura, Government press, Ceylon, 1967
Sigiri Graffiti	S. Paranavitana, London, 1956

22

භරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ශ්‍රී ලාංකේය භාවිතය

ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ජයසේන කෝට්ටගොඩ

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය යනු නර්තනය, සංගීතය, නාට්‍යය හා ඊට අනුගත වී ඇති නාට්‍ය ප්‍රභේද, නාට්‍ය උත්පත්ති, ප්‍රේක්ෂාගෘහ, රස, භාව, අභිනය ආදී වූ කරුණු රැසක් ඉදිරිපත් කරන ලද ශාස්ත්‍රීය කෘතියකි. මෙම කෘතිය සම්බන්ධයෙන් අදහස් දක්වන ලද බොහොමයක් දෙනාගේ අදහස වී ඇත්තේ මෙම කෘතිය ක්‍රි.ව. 2-3 වන සියවස්වලට අයත් වන බවයි.[1]

භරතමුනි විසින් ලියන ලදැ යි සැලකෙන මෙම කෘතියෙහි අන්තර්ගතයෙන් හෙළිවන්නේ මහා බ්‍රහ්මයා විසින් **ඉන්ද්‍ර** ප්‍රමුඛ වූ දේව සමූහයාට නාට්‍යයෙහි උත්පත්තිය හා ක්‍රම විධීන් පිළිබඳ ව එකින් එක වෙන් වශයෙන් කරන ලද විග්‍රහයක් බවයි. මෙහි දී දේව සමූහයා විසින් එකින් එක ප්‍රශ්නය බැගින් **මහා බ්‍රහ්මයා** වෙත යොමු කරන ලද අතර ඊට පිළිතුරු වශයෙන් මහා බ්‍රහ්මයා නාට්‍යවේදය විස්තර කර දක්වා ඇත. මෙම කෘතිය මගින් පෙනෙන්නට ඇත්තේ ඊට ආගමික මුහුණුවරක් ලබා දී ආගමික සිද්ධාන්තයක් සේ සලකා ජනතා අවධානයෙහි දීර්ඝ කාලීන ව මෙය පවත්වාගෙන යාමේ අරමුණින් විය හැක. එය භරතමුනිවරයා විසින් තම නිර්මාණයක් වූ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට** දේවත්වයක් ආරෝපණය කොට දීර්ඝ කාලයක් තුළ ජනතා භාවිතයෙහි පැවැත්වීමට යොදන ලද කාලීන උපක්‍රමයක් බව පෙනේ.

මෙවැනි උපක්‍රමයකින් හෝ ජනතා භාවිතයෙහි ඉතා සම්භාවනාවට පත් වූ කෘතියක් වන භරතමුනි **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** මගින් පෙන්නුම් කරන නාට්‍ය සිද්ධාන්ත රැසක් සිංහල නර්තනයෙහි දක්නට ලැබේ. ඒ බැව් ප්‍රථම වතාවට අප විසින් හෙළි කරන ලද්දේ 1995 වසරෙහි **පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය** නම් වූ කෘතියෙන් වන අතර ඉන් අනතුරු ව එකී අදහස් පිළිබඳ ව වෙනත් පර්යේෂකයින්ගේ ද අවධානය යොමු වී ඇති බවක් පෙනෙන්නට ඇත.[2]

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දෙවියන්ගේ දායාදයක් ලෙස භාවිතයෙහි පවත්වා ගෙන එන්නා සේම නර්තන, වාදන හා ගායන ආදියේ දී පවා මෙවැනි ආගමික මුහුණුවරක් එකී පුරාවෘත්ත මගින් එම ශාස්ත්‍රයන්ට ලබා දී තිබෙන බවක් පෙනෙන්නට ඇත. ඒ ආශ්‍රයෙන් ද අපේක්ෂා කර ඇත්තේ ගෞරව පූර්වක භක්තියක් ඒ ශාස්ත්‍රයන් වෙත ආරෝපණය කර දීර්ඝ කාලයක් සමාජ භාවිතයෙහි ඒවා පවත්වා ගෙන යාමකි.

බෙරයේ උත්පත්තිය පිළිබඳ ව නිර්මාණය වී ඇති බෙර උපත් කව්වල දැක්වෙන්නේ බුදුන් වහන්සේ බුද්ධත්වයට පැමිණි අවස්ථාවේ දී

එම බුද්ධ මංගල්‍යයට සියලු දෙවියන් වැඩම කළ අතර දෙව් ලොව සිටින සංගීතඥයා වන **ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා** විසින් තෙගව්වක් පමණ දිග බෙරයක් ඉණෙහි දරා ගෙන විත් වාදනය කළ බවයි. බුදුන්ට උපහාර වශයෙන් ගාන්ධර්ව දිව්‍ය පුත්‍රයා මංගල භේරි වාදනය කළ බැවින් එයට ආගමික මුහුණුවරක් ලබා දී ඇති අතර එම භාණ්ඩය පූජනීය භාණ්ඩයක් ද වන බැවින් ඊට ගරුත්වයක් ඇතිව භාවිතයේ යොදා ගැනීමටත් එය ගෞරවණීය ශාස්ත්‍රයක් හැටියට ඉගෙනීමටත් බොහෝ දෙනා පුරුදු පුහුණු වූහ.

පතර තම තිස් පෙරුම් සපුරා බුදුව වැඩ හිඳ විදුරසුන් පිට
සතර ලොව දෙන එතුන් කෝටිය දෙවියො වැඩියයි එබඳු මඟුලට
එවර ගඳඹය එතැන වැඩ සිට තිගව් බෙරයක් ඉණ දරා සිට
සතර අත පළමුවෙන් ගැසුවේ මෙ අප මුනිඳුගෙ නමස්කාරෙට
(බෙර උපත් කවි)[3]

ප්‍රේක්ෂා ගෘහ

භරත මුනිවරයා සිය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** දෙවන පරිච්ඡේදය වෙන් කොට ඇත්තේ ප්‍රේක්ෂා ගෘහ පිළිබඳ විවරණයකටයි. එහි සඳහන් පරිදි දිව්‍ය ලෝකයෙහි වෙසෙන ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පියා වූ විශ්ව කර්ම විසින් ආකාර තුනකට අයත් ප්‍රේක්ෂා ගෘහ හෙවත් රංග ශාලා ඒවායේ ආකෘතිය අනුව වෙන් කර ඇති බවක් දක්වා ඇත.[4]

එනම් **වික්‍රිෂ්ට**/Vikrista හෙවත් ඍජු කෝණාශ්‍රාකාර, **චතුරශ්‍ර**/Caturasra හෙවත් සමචතුරශ්‍රාකාර සහ **ත්‍රයශ්‍ර**/Trayasra හෙවත් ත්‍රිකෝණාකාර යනුවෙනි. මෙය රංග ශාලාවේ හැඩය අනුව වන වෙනස් වීම් වන අතර එහි ප්‍රමාණය අනුව ද ආකාර තුනක වෙන් කිරීම් දක්වා ඇත. **ජ්‍යෙෂ්ඨ**/Jyesta හෙවත් විශාල ප්‍රමාණයේ රංග ශාලාවන් දෙවිවරුන් උදෙසාත්, **මධ්‍ය**/Madhya හෙවත් මැදි ප්‍රමාණයේ රංග ශාලා රජවරුන් උදෙසාත් හා **අවර**/Avara හෙවත් කුඩා ප්‍රමාණයේ රංග ශාලා සාමාන්‍ය ජනයා වෙතත් වෙන් කර දී තිබේ. ඒ අනුව රංග ශාලා වර්ග නවයක් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ඉදිරිපත් වී ඇති බැව් පෙනේ.

ජ්‍යෙෂ්ඨ ප්‍රමාණයේ වික්‍රිෂ්ට හෙවත් ඍජු කෝණාශ්‍රාකාර ආකෘතියේ රංග ශාලාවක දිග රියන් 108කුත් පළල රියන් 54කුත් යොදා ගත යුතු ය. මෙම රංග ශාලාව **දෙවිවරුන්** උදෙසා වෙන් වී ඇත. **මධ්‍ය ප්‍රමාණයේ වික්‍රිෂ්ට** රංග ශාලාවක් දිග රියන් 64කුත් පළල රියන් 32කුත් වන අතර එය රජවරුන් උදෙසා වෙන් ව පවතී. කුඩා ප්‍රමාණයේ රංග ශාලාව වන **වික්‍රිෂ්ට අවර** ප්‍රේක්ෂා ගෘහය දිග රියන් 32ක් හා පළල රියන් 16ක් ලෙස දක්වා එය **පොදු ජනයා** වෙත වෙන් කර දී තිබේ.

මෙම ස්වරූපයන් සිංහල ගැමි රඟමඬල හා සම්බන්ධ කළ හැකි බැව් පෙනේ. **ගම් මඩු, දෙවොල් මඩු, කොහොඹ කංකාරි, සූනියම් කැපිල්ල** වැනි යාගවල දී සකස් කරනු ලබන තාවකාලික මඩුව ඍජුකෝණාශ්‍රාකාර හෙවත් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** පෙන්නුම් කරන වික්‍රිෂ්ට ගණයට ගැනේ. නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දැක්වෙන මිමි ප්‍රමාණයන් අනුව රජවරුන් සඳහා නියමිත මධ්‍ය හා සාමාන්‍ය ජනයා වෙනුවෙන් සැකසිය යුතු අවර ගණයේ රංග ශාලා මිමි ප්‍රමාණයන් මෙකී ගැමි රඟමඬල සමග සංසන්දනය කළ හැකි ය.

මහ සම්මත රජුගේ බිසව වූ **මැණික්පාල** බිසවට කරන ලද යාගය වූ මැණික්පාල ශාන්තිය හෙවත් සූනියම් කැපිල්ලෙහි වීදි සැරසිලි කාව්‍යාවලියෙහි දැක්වෙන මිමි ප්‍රමාණයන් රජවරුන් උදෙසා නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය විග්‍රහ කරන මධ්‍ය ප්‍රමාණයත්, සෙසු ජනයා වෙනුවෙන් නියමිත අවර ප්‍රමාණයත් සමාන වන බැව් පෙනේ.

සැට රියනක් මුක්කාලක් දිග මැන්නා
පුළුල් තිස් රියන් මුක්කාලක් මැන්නා
මුතු රන් පබලු මුදුනේ සරසමිනා
රජ කුලයට මේ ලෙස වීදිය බඳිනා

තිස් රියනක් මුක්කාලක් දිග මැන්නා
පුළුල පසළොසක් මුක්කාලක් මැන්නා
රනෙන් තනා කොත මුදුනේ සරසමිනා
බමුණු කුලට මේ ලෙස වීදිය බඳිනා
(සූනියමේ වීදී උපත් කවි)[5]

මෙහි දී එක් එක් කුලය සඳහා යොදාගෙන ඇති මිමි ප්‍රමාණයන් විස්තර කෙරෙන අතර ප්‍රමුඛස්ථානය දී ඇත්තේ රජ කුලයට ය. භාරතීය කුල ක්‍රමයන් අතර බ්‍රාහ්මණ කුලයට ප්‍රමුඛස්ථානය ලැබී ඇතත් බෞද්ධ රාජ්‍යයක් වූ ශ්‍රී ලංකාවෙහි දී රජ කුලයට ප්‍රමුඛ ස්ථානය හිමි වී ඇති අතර බ්‍රාහ්මණ කුලයට දෙවන ස්ථානය ලැබී ඇත.[6]

ප්‍රේක්ෂකාගාර සැකසීමේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර වත්පිළිවෙත් අනුව ශුභ නැකැත් හෝරා හා තිථි අනුව ලණු ඇදීම, කණු සිටුවීම කළ යුත්තේ බ්‍රාහ්මණයින්ට ඔවුන්ගේ සන්තෝෂය ඇති වන පරිදි තෑගි-බෝග ලබා දීමෙන් අනතුරුව ය. සිංහල යාගයන් සඳහා වන මඩු සැකසීමේ වත්පිළිවෙත් ද ඉහත කී පරිද්දෙන් ම නියමිත නැකැත් හෝරාවලට අනුව සිදු කෙරේ. දෛවඥයින්ගේ උපදෙස් පරිදි ලණු ඇද නැකැත් හෝරාවලට අනුව **කප් සිටුවීම** කළ යුතු වේ. මෙම ස්ථානය පිරිසිදු කර ගැනීම සඳහා **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන ශුද්ධ වූ ජලය ඉසීම/Sprinkling the Propitiating Water සිංහල යාගයන් සඳහා කප් සිටුවීමේ දී සිදු කරනු ලබන **කහ දියර** ඉසීමට බෙහෙවින් සමාන ව පවතී.[7]

නිසි පරිදි වත්පිළිවෙත් නොපවත්වා හා නියමිත චාරිත්‍රවලින් පරිබාහිර ව මෙකී කාරණා සිදු වන්නේ නම් ඒවා බෙහෙවින් ගෘහ මූලිකයින්ට අනතුරු ගෙන දෙනු ලැබේ. ලණු ඇදීමේ දී ශක්තිමත් ලණු මේ සඳහා යොදා ගත යුතු බවත්, යම් අයුරකින් ලණුව දෙකඩ වුවහොත් අනිවාර්යයෙන් ම ගෘහ මූලිකයාගේ මරණය සිදුවන බවත් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නේ එබැවිනි.[8] සිංහල යාග පද්ධතියෙහි මඩු සැකසීම සඳහා වූ වත්පිළිවෙත් මෙන් ම සාමාන්‍ය නිවසක් සැකසීමේ වත්පිළිවෙත් අතර ද මෙවැනි විශ්වාසයන් සිංහල ජනයා අතර භාවිතයේ පවතී.

කප් සිටුවීමේ චාරිත්‍රවල දී **මෘදංග, දුන්දුභී, පනාව, ශංඛ** ආදි වූ වාද්‍ය භාණ්ඩ වැයීම **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**[9] පෙන්නුම් කරන්නා සේ මෙකී අවස්ථාවේ දී සිංහල යාගයන්හි **මඟුල් බෙර** වාදනය කරනු ලැබේ.

රංග පීඨ, රංග ශීර්ෂ හා නේපත්‍ය[10]

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දක්වන රංග පීඨය හෙවත් වේදිකාව ප්‍රධාන කොටස් දෙකකින් සමන්විත වෙන්නා සේ ම සිංහල යාග මණ්ඩපයෙහි භාවිතයෙහි කොටස් දෙකක පුද පූජා ඉදිරිපත් වේ. හැන්දෑ යාමයේ සිදු කරනු ලබන අනුපුද පෙළපාලිවල දී භාවිත කරනු ලබන්නේ රඟ මඬලෙහි දෙවන භාගය වන පසුපස කොටසෙහිය. මෙය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** විග්‍රහ කරන රංග ශීර්ෂ නම් වූ බෙදීමට බෙහෙවින් සමාන වේ.

රංග ශීර්ෂයට පිටුපසින් දොරටු දෙකක් සහිත ව සකසන නේපථ්‍ය /Napatya හෙවත් රංග ශිල්පීන් නළු ඇඳුම් ආයිත්තම් ඇඳ පැලඳ ගැනීමටත්, ගිමන් නිවා ගැනීමටත් පාවිච්චි කරනු ලබන green room/ විවේකාගාරය සූනියම් කැපිල්ල ශාන්තිකර්මයෙහි සකසනු ලබන විදියටත් රංග ශිල්පීන් ඇඳුම් ඇඟලා ගැනීමට පාවිච්චි කරනු ලබන විවේකාගාරයටත් බෙහෙවින් සමාන ය. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන දොරටු දෙකක් සහිත නේපථ්‍යාගාර ලක්ෂණය සූනියම් යාගයෙහි දොරටු දෙකක් සහිත ව සැකසෙන වීදි සැරසිල්ලට සමාන වන අතර වඩිග පටුන, මල් අස්න ආදී රංගනයන්ට දායක වන ශිල්පියෝ මෙම දොරටු දෙක මගින් සභා ගැබට පැමිණෙති.

රංග ශීර්ෂය විසිතුරු මල්කම්, ලියකම් ආදියෙන් ද ලැටිස් සහිත ජනෙල්, එලක ආදි විසිතුරු කැටයමින් ද, ඇත්, අස්, සිංහ, නයි පෙණ ආදි වූ සත්ව රූප කැටයමින් ද ඔපවත් විය යුතු බැව් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නා සේ ම සූනියම් වීදිය ගැමි රංග ශීර්ෂ නම් වූ ස්ථානයේ සකසන අතර එහි ද විසිතුරු මල් කම්, ලියකම්, සත්ව රූප ආදිය කැටයම් කරනු ලැබේ. ඒ බැව් **වීදි උපත් කවිවල** දැක්වෙන්නේ මෙපරිද්දෙනි.

බන්දවල්ලි සිව් කොණට   හරින්නේ
ඉර සඳ දෙදෙනා දැලේ   අඳින්නේ
ජනෙල් දොරටුවල රූප   දිලෙන්නේ
සිංහ මුහුණු සිව් කොණ   බබලන්නේ

පෙළ පෙළ වටකර ගරාදි   වලටා
ජලනල උරගුන් නයි පෙන   වලටා
සුරපුර විස්කම් දෙව් වැඩ   එවිටා
පෙර කළ සිංහාසන බිසවුන්   ටා

රූබර සත්තු දිවපුරයට පෙළ   ගත්තු
නාඹර ඇත්තු සිට දුහුල්   පැවැත්තු
පැබල යුත්තු සේසත් වල අලි   ඇත්තු
ඒ බල ඇත්තු සුදු දළ ගජ අලි   ඇත්තු[11]

ඒකපාත්‍රාහාර්ය ලාසක්‍යාංග

රංග සැරසිලි වත්-පිළිවෙත් ආදියෙහි පමණක් නොව සිංහල නර්තනයෙහි පවා දක්නට ලැබෙන රංග විධීන් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** සම්බන්ධ කළ හැකි තැන් බොහෝ ය. ඒකපාත්‍රාහාර්ය ලාස්‍යාංග හෙවත් එක් තැනැත්තෙකු විසින් විවිධ චරිත එක ම අවස්ථාවක දී නිරූපණය කිරීම **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නේ එවැනි ලාස්‍යාංග 10ක් පවතින බවයි.[12] සූනියම් කැපිල්ල යාගයෙහි දක්නට ලැබෙන මහ සම්මත මැණික්පාල කථාන්තරය කාව්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එක ම ශිල්පියා චරිත කිහිපයක් ඉදිරිපත් කරනු දක්නට ලැබේ. වරෙක යකැදුරා කථාන්තරයක් කාව්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කරන කථාකරුවෙකි. තවත් වරෙක මැණික්පාල බිසව වන අතර තවත් විටෙක දාසිය හෝ වසවත සේ පෙනී සිටියි. දාසිය සේ පෙනී සිටින යකැදුරා හඬා වැටෙමින් මැණික්පාල බිසවගේ උකුල මත හිස තබා තම දුක නාට්‍යානුසාරයෙන් ගෙන හැර දක්වන්නේ මෙපරිද්දෙනි.

බෙල්ල වට ඉසුණු ගෝමර පෙති   මැකුණා
ලොල්ල වඩන පියයුරු කඳුලෙන් තෙමු   ණා
එල්ල කරපු විලසට නපුර පැමිනූ   ණා
කෙල්ල හඬයි හිස උකුලේ තබා   ගෙණා
(සූනියමේ නානුමුර කවි)

මෙම කථාන්තරය බලා සිටින ප්‍රේක්ෂකයින් ඉතාමත් රස වින්දනයකට පත් වන ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම යකැදුරු පිරිස කෙරෙහි වන සුවිශේෂ වූ නාට්‍යමය දෘෂ්ටිය දනවන්නකි. කාව්‍ය හා සංවාද මගින් මෙම අවස්ථා විවරණය කරන යකැදුරා මැණික්පාල

බිසවට වසවර්ති විසින් කරන ලද වින දෝෂය පිළිබඳ සැලවීමෙන් අනතුරු ව මැණික්පාල බිසවගේ සොහොයුරා වූ විෂ්ණු දෙවියන් ශෝක වූ අයුරු දැක්වෙන පහත සඳහන් කවිය ගායනා කරමින් චරිතය නිරූපණයේ යෙදෙයි. මෙය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** විග්‍රහ කරන ඒකපාත්‍රාහාර්ය ලාස්‍යාංග නම් වූ අවස්ථාවට බෙහෙවින් සමාන වේ.

ඉස රන්වන් බඳ රන් වන් නගා මගේ
කැකුළු ළමැද පියයුරු ඇති නගා මගේ
බාලේ සිටම ඇති දැඩි කළ නගා මගේ
කතා කරපන්ය හනිකට නගා මගේ
(සූනියම් නානුමුර කවි)

රස, භාව හා අභිනය

අපගේ ඊළඟ අවධානය යොමුවන්නේ භරතමුනිවරයා සිය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන්** ඉදිරිපත් කරන රස, භාව හා අභිනය කෙරෙහි ය. මෙය විග්‍රහ කිරීම එතරම් පහසු කාර්යයක් නො වේ. ඒ, ඒවා බොහෝ සෙයින් මනෝ මූලික වන හෙයිනි. අභිනය නිතර ම රස හා භාව සමග බැඳී පවතී. රසය නොමැති ව භාවයත්, භාවයෙන් තොර ව රසයත් නූපදී. මේ පිළිබඳ විග්‍රහ කරන භරතමුනිවරයා හයවන පරිච්ඡේදයෙන් රස විග්‍රහයත්,[13] හත්වන පරිච්ඡේදයෙන් භාව විග්‍රහයත්[14] ඉදිරිපත් කරයි.

අප විසින් වර්තමානයෙහි පිළිගන්නා නව නාට්‍ය රසයක් ඇත්තේ වුව ද, භරතමුනිවරයා සිය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන්** ඉදිරිපත් කරන්නේ **රස අටක්** පමණි. එකී රස අට **ශෘංගාර, හාස්‍ය, කරුණ, රෞද්‍ර, වීර, භයානක, බිභත්ස්‍ය, අද්භූත** යනුවෙන් දැක්වේ. මෙකී රස අට ඉපදීමට මූලික වූ **ස්ථායී භාව** (Dominant states) අටක් වේ. එනම් **රති** නම් වූ භාවයෙන් **ශෘංගාර** (Erotic) රසයත්, **හාස** නම් වූ භාවයෙන් **හාස්‍ය රසයත්** (Comic), **ශෝක** නම් වූ භාවයෙන් **කරුණ** (Pathetic) රසයත්, **ක්‍රෝධ** නම් වූ භාවයෙන් **රෞද්‍ර** (Furious) රසයත්, **උත්සාහ** නම් වූ භාවයෙන් **වීර** (Heroic) රසයත්, **භය** නම් වූ ස්ථායීභාවයෙන් **භයානක** (Terrible) රසයත්, **ජුගුප්සා** නම් වූ ස්ථායී භාවයෙන් **බිභත්ස්‍ය** (Odious) රසයත් හා විස්මය නම් වූ ස්ථායි භාවයෙන් **අද්භූත** (Marvelous) රසයත් උපදී.

මීට අමතර ව ව්‍යාභිචාරී භාව (Transitory States) තිස් තුනක් ඉදිරිපත් වන අතර ඒවා හැඳින්වෙන්නේ නිර්වේද, ග්ලානි, ශංකා, අසූයා, මද ශ්‍රම, ආලස්‍ය, දෛන්‍ය, චින්තා, මෝහ, ස්මෘති, ධෘති, ව්‍රීඩා, චපලතා, හර්ෂ, ආවේග, ජඩතා, ගර්ව, විෂාද, ඖත්සුක්‍ය, නිද්‍රා, අපස්මාර, ස්වප්න, විබෝධ, අමර්ෂ, අවහිත්ථ, උග්‍රතා, මති, ව්‍යාධි, උන්මාද, මරණ, ත්‍රාස, විතර්ක යනුවෙනි.[15]

ඉහත දක්වන ලද ස්ථායී භාව අටත්, ව්‍යාභිචාරී භාව තිස් තුනක්, සාත්ත්වික භාව අටකුත් සමග එකතු ව භාව 49කි. සාත්ත්වික භාව අට

වූ කල්හි මනස මූලික කොට ඇතිවන්නා වූ සාත්ත්වික අභිනයට මූලික වන්නා වූ භාවයන් අට වේ. එකී **සාත්ත්වික භාව** (Temperamental States) අට නම් **ස්තම්භ** හෙවත් ශරීරය දරදඬු වීම. ස්වේද හෙවත් දහඩිය දැමීම, රෝමංච හෙවත් ලොමු දැහැගැන්ම, ස්වර භංග හෙවත් කටහඬ වෙනස්වීම, වේපථු හෙවත් වෙව්ලීම, වෛවර්ණ්‍ය හෙවත් ශරීරය අවපැහැ ගැන්වීම, අශ්‍රු හෙවත්, කඳුලු ගැලීම, ප්‍රලය හෙවත් සිහි මුර්ච්ඡාව වේ.

රංග කාර්යයෙහි යෙදී සිටින නර්තකයා හෝ නළුවා තම සිතෙහි ඉහත කී භාවයන් මවා ගැනීම තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත රසයක් මැවීමට මාධ්‍ය වශයෙන් යොදා ගනු ලබන්නේ (Histrionic Representation) **අභිනයයි**. අභිනය යනු රංග කාරකයා විසින් තම අදහස් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන යන මාධ්‍යය වේ. එම මාධ්‍යයන් කොටස් 4ක් යටතේ විග්‍රහ කෙරේ. එනම්, 1. **ආංගික අභිනය** (Gestures) 2. **වාචික අභිනය** (Words) 3. **ආහාර්ය අභිනය** (Dress and Make-up) 4. **සාත්ත්වික අභිනය** (Temperament) ඉහත විග්‍රහ කරන ලද රස, භාව හා අභිනය ශ්‍රී ලාංකීය පාරම්පරික නර්තනයේ දක්නට ඇත්තේ ද යන වග විමසීම අපගේ ඊළඟ කාර්යය වේ. මෙහි දී නෘත්ත, නෘත්‍ය හා නාට්‍ය යන ප්‍රභේදයන් පිළිබඳ ව ප්‍රථමයෙන් සලකා බැලිය යුතු වේ.

නෘත්ත, නෘත්‍ය හා නාට්‍යඃ

ගාත්‍ර වික්ෂේප මාත්‍රං තු සර්වාභිනය වර්ජිතම්
ආංගිකොක්ත ප්‍රකාරෙණ නෘත්තං නෘත්ත විදෝ විදුඃ[16]

නර්තනය ප්‍රධාන කොටස් තුනක් යටතේ විග්‍රහ කරන නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර කතුවරයා ප්‍රථම ගණය ලෙස ගැනෙන නෘත්ත යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ අදහස් ප්‍රකාශනයෙන් තොර නැටුම් ය. එහි සතර අභිනය දක්නට නොලැබේ. අංග චලනයන් මගින් නර්තනය කිසියම් රිද්මයකට අනුව ගෙන හැර දැක්වෙන්නේ වුව ද එකී නර්තනයෙන් කියැවෙන කිසිදු අදහසක් නැත. එහෙත් එකී නර්තනයෙන් වින්දනයක් නොලැබෙන්නේ යැයි කිව නොහැක.

පාරම්පරික දේශීය නර්තනය දෙස බලන විට වැඩි පුර ම සිංහල නර්තනයේ දක්නට ලැබෙන්නේ මෙම අංගයයි. **ශුද්ධ මාත්‍රා, මාත්‍රා පහ, තෙල්මෙ, යක් ඇනුම, ආවැන්දුම, වට්ටම්** ආදි වූ බහුතරයක් දේශීය නර්තනයන් මේ ගණයේ ලා සැලකිය හැකිය. එහෙත් ඇතැමෙකු මේ සම්බන්ධයෙන් සාවද්‍ය අවබෝධයන්ගෙන් සිටින බැව් ඔවුන් විසින් ඉදිරිපත් කර ඇති ලේඛනයන්ගෙන් පිළිබිඹු කෙරේ. උදාහරණයක් සේ සලකන්නේ නම් අස්නේ නර්තනය දැක්විය හැකිය. විජය රජු විසින් කුවේණිය පලවා හැරීමෙන් පසු ව ඇයගේ සිතට දැනුණු දුක, වේදනාව හා අසරණ බව කුවේණි අස්නේ රචනාවන්ට පාදක වී ඇතත් එකී

ගායනාවන්ගේ අර්ථයන් අස්නෙ නර්තනයෙහි අංග චලන මගින් පිළිබිඹු නො වේ. එබැවින් එය අයත් වන්නේ නෘත්ත අංශයටය. නර්තනයේ මාධ්‍යය චලනය වන බැවින් චලන මාධ්‍යයෙහි අදහස් ප්‍රකාශ නොවන්නේ නම් එය අයත් වන්නේ නෘත්ත ගණයට බැව් අවබෝධ කර ගත යුතුව ඇත.

දෙවන ගණය ලෙස ගැනෙන්නේ නෘත්‍ය යයි. නෘත්‍ය යනු ආංගික අභිනයට ප්‍රමුඛත්වයක් ඇතිව ඉදිරිපත් වන අදහස් ප්‍රකාශනය සහිත නැටුම් ය. ඒ බැව් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නේ මෙ පරිද්දෙනි.

ආංගිකාභිනයෛයෙරේව - භාවානෙව ව්‍යනක්තියත්
තත් නෘත්‍යං මාර්ග ශබ්දෙන - ප්‍රසිද්ධ නෘත්‍ය වේදිනාම්[17]

ආංගිකාලම්භයෙද් ගීතං - හස්තේනාර්ථ ප්‍රදර්ශයෙත්
නේත්‍රාභ්‍යං දර්ශයෙද් - පාදභ්‍යාං තාලමාවරෙත්[18]

ආංගික අභිනයට මූලිකත්වය ලැබී ගීතයක් සහිත ව හෝ ගීතයක් නොමැති ව රංග කාරකයා විසින් කිසියම් අදහසක් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන හැර දැක්වේ නම් එය නෘත්‍ය ගණයට ගැනේ. මෙහි දී ගීතයේ අදහස හස්ත පාද ආදියේ භාවිතය ඇති ව ඉදිරිපත් වන අතර නේත්‍රයන්ගෙන් භාවය කියැවේ. මෙවැනි නර්තනයන් සිංහල සම්ප්‍රදාය තුළ බහුල ව දක්නට නොලැබෙතත් පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදාය මෙකී අංගයෙන් ආඪ්‍ය ව පවතින බැව් පෙනේ. ඒ අතර ද රට යකුම නම් වූ ශාන්තිකර්මයට අයත් **නානුමුරය, දරු නැළවීම, කපු යක්කාරිය හා කුල්ලේ පිදේනියට** අයත් රොඩී බිසවුන්ගේ රංගන ආදියේත් සන්නි යකුමෙහි **මරුවා නැටීම** ආදි වූ අනුකරණාත්මක පෙළපාලි ආදියේත් නෘත්‍ය ලක්ෂණය මැනවින් පිළිබිඹු කෙරේ.

නානුමුරයේ දී කාන්තාවක් නානු ගා හිස පිරිසිදු කොට ස්නානය කරන ආකාරයත්, හිස පීරණ ආකාරය, සළු පිළි අඳින ආකාරය, විවිධාකාර ආභරණ පැලඳ සුවඳ විළවුන් ගල්වා කැඩපතින් බලන ආකාරය ආදි වූ අනුකරණාත්මක පෙළපාලි 16ක් ආංගික අභිනයට ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් දෙමින් වාචික, ආහාර්ය අභිනයේ ද භාවිතය ඇති ව ඉදිරිපත් කෙරේ. මෙය බෙහෙවින් භාරතීය **සෝළස ශෘංගාරයට** හෙවත් භාරතීය කාන්තාවක නා පිරිසිදු වී විවිධ ආභරණ පැලැඳ තම වල්ලභයා හමුවීමට සූදානම් වීම හා සංසන්දය කළ හැක.[19]

භාරතීය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** තුළ ඇතුළත් **අෂ්ට නායිකා** හෙවත් **නායිකා භේද**[20] ලක්ෂණය මෙහි ඇතුළත් ව ඇති බැව් පෙනේ. භරත මුනිවරයා විසින් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** දක්වන වාසක සජ්ජා, විරහොත්ඛණ්ඩිතා, ස්වාධීනභර්ත්‍රිකා, කලහන්තරිතා, ඛණ්ඩිතා, විප්‍රලබ්ධා, ප්‍රොසිතභර්ත්‍රිකා, අභිසාරිකා යන අෂ්ට නායිකා අතුරින් පළමු අංකය ලෙස ගැනෙන වාසක සජ්ජා හෙවත් තම වල්ලභයා මුණ ගැසීමට නා පිරිසිදු වී විවිධ ආභරණයන්ගෙන් සැරසෙන අවස්ථාව රට යකුමේ නානුමුරයට සමාන

කළ හැකිය. දරු නැළවීම නම් වූ පෙළපාලිය තුළ ඇත්තේ ද මවක විසින් දරුවකු නාවා පිරිසිදු කොට කිරි දී නළවන ආකාරයත් ප්‍රේක්ෂකයින්ට ඥාති සබඳතා දක්වා තෑගි බෝග ලබා ගන්නා ආකාරයත් ය. මෙම රංග පෙළපාලි තුළ ද ආංගික, වාචික, ආහාර්ය යන අභිනයන් ගැබ් වී ඇති බැව් පෙනේ.

එදා සිටම වැඳව ඉඳේ - පුදා පඬුරු යකුට සොඳේ
සදා ගන්න කරපු වදේ - සදා ගතිම් දරු බිළිඳේ

අත ලන වළලුත් නැති කෝ - දෙපයේ ගිගිරිත් නැති කෝ
අම්මා එන්දැයි හනි කෝ - නාඩන් සුරතල් මැණිකෝ
(රට යකුමේ දරු නැළවිලි කවි)[21]

අප විසින් ඉහත දක්වන ලද්දේ ගායනයන් සහිත ව එකී ගායනයන්ගේ අදහස් ආංගිකාදි අභිනයන් මගින් ගෙන හැර දැක්වෙන අවස්ථාවන් ය. එහෙත් ගීතයන්ගේ භාවිතයන් නොමැති ව ආංගික අභිනයෙන් පමණක් අදහස් ගෙන හැර දැක්වෙන අතිශයින් ශාස්ත්‍රීය ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන අවස්ථා ද පහතරට රංග කලාවෙහි ඇතුළත් ය. සන්නි යකුම නම් වූ ශාන්ති කර්මයෙහි මරු දැපවිල්ලේ දී ඉදිරිපත් වන **මරුවාගේ රංගනය** ආංගික අභිනයෙහි මාර්ගයෙන් අදහස් නිරූපණය වීමකි. එම රංගනයෙහි දී මරුවා පැමිණ මළ මිනිය බුදින ආකාරය හා ඉන් සන්තෝෂයට පත් වී ඔබ මොබ ඇවිදින ආකාරය අතිශය නාට්‍යෝචිත ව ඉදිරිපත් වන අතර ඉන් **රෞද්‍ර රසය** හා **බීභත්ස්‍ය රසය** කදිමට මැවී පෙනේ. එය ද **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** එන නෘත්‍ය ලක්ෂණයට හා රස, අභිනය ආදියට නිදසුනකි.

චතුර්ධාභිනයො පෙතං - ලක්ෂණා වෘත්තිතො බුධෛ
නර්තනං නාට්‍යමිත්‍යුක්තං - සර්වත්‍රාභිනයො භවෙත්
(නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර ශ්ලෝක)[22]

නර්තනය චතුර්විධ අභිනය සමග එක් වූ කල්හි ඉන් ගෙන හැර දැක්වෙන්නේ නාට්‍ය ලක්ෂණය වන බව භරත මුනිවරයා විසින් සිය **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** දක්වා ඇත. එහෙත් අභිනය සතරින් ම පූර්ණ වූ රංග කාර්යයන් පාරම්පරික නර්තනයෙහි දක්නට ඇත්තේ ඉතාමත් ස්වල්ප වශයෙනි. මේ පිළිබඳ ව ද ඇතැමෙකු දක්වා ඇති අදහස් සාවද්‍ය වන බැව් පෙනේ. සාත්ත්වික අභිනය ලෙස බොහෝ දෙනා හඳුනා ගෙන ඇත්තේ මුහුණෙහි සියුම් චලන හා ඉරියව් මගින් සිදු වන ප්‍රකාශනය සාත්ත්වික අභිනය වන බවයි. මෙය සම්පූර්ණයෙන් ම සාවද්‍ය වූ අවබෝධයකි. මුහුණෙහි දැක්වෙන ඇස්, ඇහිබැම, තොල්, නිකට ආදි වූ උපාංගයන්ගේ චලනයන් යනු සාත්ත්වික අභිනය නොව ආංගික අභිනය බැව් අවබෝධ කර ගත යුතු ය.

එසේ නම් සාත්ත්වික අභිනය යනු කුමක් ද? භරතමුනිවරයා **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ අප විසින් මින් පෙර සඳහන් කර ඇති සාත්ත්වික භාවයන් අට මුල් කොට සාත්ත්වික අභිනය උපදින බවයි. සාත්ත්වික අභිනය ගෙන හැර දැක්වීම ක්‍රමානුකූල අභ්‍යාස මාලාවකින් දීර්ඝ කාලයක් තුළ ලබන අත්දැකීම් සම්භාරයක ප්‍රතිඵලයකි. වේදිකාව මත සිටිය දී හැඬිය යුතු අවස්ථාවක දී කඳුළු සැලීම, ශරීර වර්ණය අව පැහැ ගන්වා ගැනීම, ලොමු දැහැගැන්ම ආදී අවස්ථා කිසිදු බාහිර උත්තේජනයකින් තොර ව මානසික තලය මත පිහිටා ගෙන හැර දැක්වීමකි. පුරුදු පුහුණු වූ හා පළපුරුදු අත්දැකීම් ඇති නළු නිළියෝ අතළොස්සක් හෝ මෙම අභිනයේ භාවිතයන් පවත්වා ගෙන යති. එබැවින් මුහුණින් අදහස් නිරූපණය සාත්ත්වික අභිනය නොවන බැව් වටහාගත යුතු ය. ඒ මන්ද කිවහොත් කඳුළු සැලීම ඇස්වලින් සිදු වුව ද, ලොමු දැහැගැන්ම, ශරීර වර්ණය අවපැහැ ගැන්වීම, දහඩිය දැමීම, කට හඬ වෙනස්වීම ආදිය මුහුණින් පමණක් සිදු නොවන හෙයිනි.

පාරම්පරික නර්තන කලාවන් අතර යම් පමණකට හෝ සාත්ත්වික අභිනයෙහි නිරූපණයන් දැක ගත හැක්කේ **මරු සන්නිය, මරුවා නැටීම** හා **දරු නැළවීම** වැනි අවස්ථාවල වුව ද, පරිපූර්ණ සාත්ත්වික අභිනයේ භාවිතයෙන් පාරම්පරික සිංහල නර්තනයෙහි දැකීම විරල ය. එහෙත් මරු සන්නියේ දී රක්තවර්ණ කර ගන්නා ඇස්, කට හඬ වෙනස් කොට කෑ කෝ ගැසීම්, හඬ තැලීම් ආදිය හා වෙව්ලීම සාත්ත්වික අභිනයෙහි භාවිතයන් බැව් අවබෝධ කර ගත යුතු ය.

සාත්ත්ව යන සංස්කෘත වචනයෙහි අදහස මනස මූලික කොට පවතින්නකි. සාත්ත්වික අභිනය උපදින්නේ මනසින් අදාළ චරිතයට ප්‍රවිෂ්ට වීම ආශ්‍රයෙන් ඇති කර ගන්නා **මනෝභාවයන්** මූලික කොට ගෙන ය. මෙකී තත්ත්වයන් අවබෝධයෙන් යුතු ව අභ්‍යාසයෙහි පවත්වා ගෙන එන්නන්ට මෙම අභිනය දැක්වීම අපහසු කාර්යයක් ද නොවනු ඇත. එකී සාත්ත්වික භාවයන් අට **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නේ (Paralysis) **නිශ්චල වීම**, (Perspiration) **දහඩිය දැමීම**, (Horipilation) **ලොමු දැහැගැන්ම** (Trembling) **වෙව්ලීම**, (Change of Colour) **ශරීර වර්ණය වෙනස්වීම**, (Change of Voice) **කට හඬ වෙනස් වීම**, (Weaping) **කඳුළු සැලීම** හා (Fainting) **සිහි මූර්ඡා වීම** යනුවෙනි.[23]

හස්ත මුද්‍රා භාවිතය (Gestures of Hands)

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි අටවන පරිච්ඡේදය අභිනය සඳහා උපයෝගි කර ගන්නා සියුම් සංකේත වන ඇස්, ඇස් පිහාටු, ඇහි බෝල, ඇහි බැම, නාසය, තොල, නිකට, කම්මුල්, බෙල්ල, ආදි වූ කුඩා ශරීර අංගවල සංකේතයන් පිළිබඳ ව 148 සිට 167 දක්වා පිටුවල සාකච්ඡා කර තිබේ.[24] එමෙන් ම නව වන පරිච්ඡේදයෙන් හස්ත මුද්‍රා සංකේත පිළිබඳවත්,[25]

10වන පරිච්ඡේදයෙන් ඉඟටිය, පපුව, කලවා, පතුල්. උදරය ආදි වූ අවශේෂ සංකේතාත්මක භාවිතයන් පිළිබඳවත් සාකච්ඡා කර තිබේ.[26]

හස්ත මුද්‍රා පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කරන නව වන පරිච්ඡේදය දක්වන්නේ තුන් ආකාරයකට අයත් හස්ත වර්ගීකරණයක් ඇති බවයි. ඒවා නම් **අසංයුක්ත හස්ත** (Single Hands), **සම්ප්‍රයුක්ත හස්ත** (Combind Hands) හා **නෘත්ත හස්ත** (Dance Hands) යනුවෙනි. මේවා අතුරින් අසංයුක්ත හා සංයුක්ත හස්ත අදහස් ප්‍රකාශනය සඳහා යොදා ගන්නා අතර නෘත්ත (Nritta) හස්ත නර්තනයේ අලංකාරය සඳහා යොදා ගන්නේ වුව ද ඉන් කියැවෙන අදහසක් නොමැත. අසංයුක්ත හස්ත **24ක්** සංයුක්ත හස්ත **13ක්** හා නෘත්ත හස්ත **30ක්** ඇතුළු ව සම්පූර්ණ හස්ත **67ක්** **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** නව වන පරිච්ඡේදයෙහි 1 සිට 17වන ශ්ලෝක දක්වා සඳහන් කොට තිබේ.[27]

සිංහල නර්තන ශාස්ත්‍රයෙහි භාවිත කරන හස්ත විශේෂයන් අතර අදහස් ප්‍රකාශනය උදෙසා භාවිත හස්තයන් ඇත්තේ අතළොස්සකි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය විග්‍රහ කරන නෘත්ත හස්ත හෙවත් නර්තනයෙහි අලංකාරය උදෙසා පරිහරණය කරනු ලබන හස්ත "කරණ" හා බැඳී පවතින්නේ වුව ද ඉන් අදහස් නිරූපණය නො වේ. මෙවැනි භාවිතයන් සිංහල නර්තනයෙහි කොතෙකුත් දක්නට ලැබේ. උඩරට නර්තනයෙහි හස්ත දොළසක් ඇති බව දක්වන ජේ. ඊ. සේදරමන්ගේ විග්‍රහයන් පදනමක් නැති කියමන් සේ ඉවත ලිය හැකි නො වේ. එහි දැක්වෙන ඇතැම් විග්‍රහ කිරීම් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන නෘත්ත හස්තවලට බෙහෙවින් සමානකම් ඇති බව පෙනේ. එසේ ම ගොඩගන්දෙනිය හා තංගල්ලේ සවුරිස් සිල්වා විසින් හඳුන්වා දීමට උත්සාහ කර ඇති හස්ත විධීන්ගේ ද නෘත්ත හස්ත සමග කිසියම් සබඳතාවක් පවතින අතර ඒවා **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** ඇසුරු ව ගොඩනැගීමට උත්සාහ දරා ඇති බවක් පෙනෙන්නට ඇත. එහෙත් ඒවා වර්තමාන භාවිතයෙහි පවත්වා ගෙන යන්නට තරම් දැනුමක් හෝ අවබෝධයක් නර්තන ශිල්පීන්ට තිබුණු බවක් නො පෙනේ.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය අදහස් ප්‍රකාශනය උදෙසා හඳුන්වා දෙන ලද සංකේත හෙවත් සංයුක්ත හා අසංයුක්ත හස්ත, භාවිතයෙන් සිංහල නර්තනයෙහි නැතැයි කිසිවෙකුට කිව නොහැක. ඒ බැව් අප විසින් මින් වසර 8කට පෙර ලේඛන මගින් ප්‍රථම වතාවට ඉදිරිපත් කෙරිණ.[28] **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ඇතුළත් සිද්ධාන්ත පිළිබඳ අවබෝධයකින් තොර ව කිසිවෙකු හෝ විසින් සිංහල නර්තනයෙහි ඇතුළත් හස්ත විධීන් පිළිබඳ ව කථා කිරීමට යාම නුවණට හුරු ක්‍රියාවක් නො වේ. ඒ මන්ද කිව හොත් ඉතා පැහැදිලි හස්ත විග්‍රහයක් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** ඉදිරිපත් කර ඇති හෙයිනි.

හස්ත මුද්‍රා මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ අදහස් හුවමාරු කර ගැනීම සඳහා වන සංකේතයන් වන බැවින් එවන් සංකේත සිංහල යාග

පද්ධතිය තුළ කොතෙකුත් අන්තර්ගත ව ඇත. **වෙස් මුහුණක්** පැලද හෝ **දෙකොණ විලක්කුව** මුව තුළ රුවා ගනිමින් රංගනයේ යෙදෙන ශිල්පියා තම අතවැසියා වූ කොට්ටෝරුවා හෙවත් **මඩුපුරයා** සමග අදහස් හුවමාරු කරගනු ලබන්නේ සංකේත මාර්ගයෙනි. මෙවැනි සංකේත, **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** විග්‍රහ කරන අදහස් ප්‍රකාශනය උදෙසා භාවිත කරන හස්ත මුද්‍රාවලට සමාන ය. යකුන් පළවා හැරීම උදෙසා පන්දම්වලට ගසනු ලබන කීලි දුම්මල යකැදුරා විසින් ඉල්ලා සිටිනු ලබන්නේ අත්ල බොකුටු කර අත ඇතට කර දැක්වීමෙනි. මෙම සංකේතය දුටු විගස කොට්ටෝරුවා අදහස තේරුම් ගෙන කීලි දුම්මල හැළිය ගෙනැවිත් යකැදුරාගේ අතට ළං කරයි. මෙවැනි ස්වරූපයේ හස්ත මුද්‍රාව **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** හඳුන්වන්නේ සර්ප ශීර්ෂ නමිනි.[29]

කීලි ගැසීමේ දී පාවිච්චි කරනු ලබන කීලි දුම්මල (දුම්මල කුඩු) මෙන් ම මන්ත්‍ර මැතිරීමේ දී අඟුරු කබලට දමනු ලබන කැබලි දුම්මල (අඟුරු දුම්මල) කොට්ටෝරුවාගෙන් ඉල්ලීමේ දී පාවිච්චි කරනු ලබන්නේ මාපටැඟිල්ලට දබරැඟිල්ල එක්කර අනෙක් ඇඟිලි දික්කර පසු පසට කර දැක්වීම යි. මෙම සංකේතය දුටු විගස කොට්ටෝරුවා අඟුරු දුම්මල කබල හා දුම්මල භාජනය රැගෙන දුව එයි. මෙවැනි මුද්‍රාවක් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** හඳුන්වන්නේ **කටකා මුඛ** නමිනි.

මේ අයුරින් ම දෙහි කැපීමට අවශ්‍ය වූ විට යකැදුරා විසින් දබරැඟිල්ල හා මැදඟිල්ල එක් කරමින් ඇත් කරමින් අනෙක් ඇඟිලි හකුළුවා දක්වයි. එවිට කොට්ටෝරුවා ගිරය හා දෙහි ගෙඩිය අතට ගෙන දෙයි. මෙවැනි මුද්‍රාවක් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන්නේ **කර්තරී මුඛ** නමින් වන අතර ඉන් නිරූපණය වන අදහස ද සමාන ය. මෙවැනි නාම භාවිතයන් සිංහල නර්තනයෙහි දක්නට නොමැති වුව ද සංකේතයන් මගින් නිරූපණය වන අදහස් සමාන බවක් උසුලයි.

කොහොඹා කංකාරියෙහි දී ඌරා ගෙන හැර දැක්වීම උදෙසා එක් අතක් මත අනෙක් අත තබා ඇඟිලි තුඩු පහළට බර ව දැක්වීම **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන **වරාහ (ඌරා)** මුද්‍රාවට බෙහෙවින් සමාන ය.

පාරම්පරික රංග භූමිය තුළ පමණක් නොව නූතන වේදිකාවෙහි ද නයා දැක්වීමට ගන්නේ **සර්ප ශීර්ෂ** මුද්‍රාව ම වේ. මුවා දක්වන්නේ මෘග **ශීර්ෂ** මුද්‍රාවෙනි. දුන්නෙන් විදීම දක්වන්නේ **ශිඛර** මුද්‍රාව හා **කටකා** මුඛ මුද්‍රාව භාවිතයෙනි. නූතන වේදිකාවෙහි මත්ස්‍යයා දක්වන්නේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** පෙන්නුම් කරන **මත්ස්‍ය** මුද්‍රවෙනි. ගජබා වන්නම සඳහා හස්තියාගේ ගමන් විලාසය පෙන්නුම් කරන්නේ කථකලියෙහි භාවිත පතාක හස්තයෙහි උපයෝගිතාව ඇසුරෙනි. නව නර්තන භාවිතයෙහි තර්ජනය කිරීම, අණදීම, යමක් පෙන්වීම සඳහා භාවිත කරනු ලබන්නේ සූචි හස්තය වේ. මේවා සියල්ල භරත මුනිවරයා නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහ කරන හස්ත මුද්‍රා වේ. මේ අනුව නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ආභාසය සිංහල නර්තනයට ලැබී නැතැ යි කාට කිව හැකි ද?

සප්ත ස්වරය සංගීතය හා බැඳී පවතින්නේ වුව ද, ඒ හා සම්බන්ධ විධි විධාන රැසක් දේශීය නර්තනය හා අදාළය. භාරතීය සංගීත ශාස්ත්‍රය දක්වන ස,රි,ග,ම,ප,ධ,නි යන ස්වර සප්තකය සඳහා විවිධ සත්ත්වයින්ගේ නාදයන් ආදේශ කර පවතින බැව් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** දැක්වෙන්නේ පහත සඳහන් පරිදි ය.[30]

01.	ෂඩ්ජ	ස	මොනරා
02.	ඍෂභ	රි	දැකැත්තා
03.	ගාන්ධාර	ග	එළුවා
04.	මධ්‍යම	ම	කොස්වා ලිහිණියා
05.	පංචම	ප	කොවුලා
06.	ධෛවත	ධ	ගෙම්බා
07.	නිෂාද	නි	ඇතා

වර්තමාන භාවිතයෙහි සප්ත ස්වරය දේශීය නර්තනය කෙරෙහි ප්‍රායෝගික වශයෙන් යොදා නොගත්ත ද ඒ හා බැඳුණු රීති පද්ධතීන් කෙරෙහි අවධානය යොමු කර ඇති බැව් පෙනේ. නළු ඇදුරෝ පහත සඳහන් කවි ගයමින් නර්තනයේ යෙදුණේ එබැවිනි. ඉහත සඳහන් පරිදි **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන සප්ත ස්වරයට විවිධ සත්ත්වයින්ගේ නාද ආදේශ කරන ලද ආකාරය මෙම කවි දෙක ආශ්‍රයෙන් ඉදිරිපත් වී තිබීම දේශීය නර්තනය කරෙහි භරතමුනිගේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** බලපවත්වන ලද බවට කදිම නිදසුනකි.

සස සස සස සස රණ මොනරින්   දූ
රිරි රිරි රිරි රිරි වෘෂභ පසින්   දූ
ගග ගග ගග ගග අජ එළුනින්   දූ
මම මම මම මම කොස් ලිහිණින්   දූ

පප පප පප පප කොවුලන්   හඬලූ
ධධ ධධ ධධ ධධ අසුන්ගේ   නාදෙලූ
නිනි නිනි නිනි නිනි ඇතුන්   ගෙනාදෙලූ
සප්ත ස්වරයට මෙම සත්   නාදෙලු [31]

එහෙත් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ඇතුළත් වෘෂභ හා ධෛවත යන ස්වරයන්ගේ නාදයන්ට ලබා දී ඇති සත්ත්ව කොට්ඨාස මෙහි දී කිසියම් අවුල් සහගත තත්ත්වයකින් දැක්වෙන්නේ වුව ද **නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර** සිද්ධාන්ත මෙහි දී අනුගමනය කරන්නට උත්සාහ ගෙන ඇති බැව් සත්‍යයෙකි.

එ පමණක් නොව දේශීය නර්තනයේ දී උපයෝගි කර ගන්නා ලය ප්‍රභේදයන් වන විලම්භ, මධ්‍ය, ධ්‍රැත යන්න **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වා ඇති ලය ප්‍රභේදයන් වන බව[32], දේශීය තාල බිහිවීමෙහි උපයෝගි කොට

ගන්නා ලද තිශ්‍ර, චතශ්‍ර, මිශ්‍ර, ඛණ්ඩ හා සංකීර්ණ යන ජාති ලක්ෂණයන් පංචමය ද[33], සමග්‍රහ, අතීතග්‍රහ හා අනාගත ග්‍රහ[34] යන ග්‍රහ ප්‍රභේදයන් ද, **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** භරත මුනිවරයා විසින් විග්‍රහයට ලක් කරන ලද සිද්ධාන්තයන් වන බැව් අප අවබෝධ කර ගත යුතු ව ඇත.

දේශීය පංචතූර්ය සංකල්පය ද **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** සඳහන් අතෝද්‍ය නම් වූ තූර්ය භාණ්ඩ වර්ගීකරණය හා සම්බන්ධ කළ හැකි බැව් පෙනේ.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි හයවන පරිච්ඡේදයෙහි 27-29 ශ්ලෝකවලින් ඉදිරිපත් වී ඇති සංගීත වර්ගීකරණයෙහි දැක්වෙන්නේ ආකාර හතරකින් යුතු වූ බෙදා වෙන් කිරීමකි.[35] එනම් තත හෙවත් තන්තුමය (Stringed) වාද්‍ය භාණ්ඩ එක් වර්ගයක් වන අතර අවනද්ධ හෙවත් සමින් බඳින ලද (Covered) වාද්‍ය භාණ්ඩ දෙවන ගණය ලෙස ඉදිරිපත් කර තිබේ. තෙවන ගණය වන්නේ **ඝන** හෙවත් ලෝමහය (Solid) වාද්‍ය භාණ්ඩ වන අතර සිව්වන ගණය වන්නේ **සුසිර** හෙවත් සුලඟේ මාර්ගයෙන් හඬ උපදවන කුහර සහිත (Hollow) වාද්‍ය භාණ්ඩ ය.

දේශීය පංච තූර්ය සංකල්පය ගොඩනැගීමේ දී ඉහත සඳහන් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර** සිද්ධාන්තයන් මූලික වන්නට ඇති බැව් ඒ පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමෙන් හෙළි කර ගත හැකි ය. පංච තූර්ය යන යෙදුම ප්‍රථමයෙන් ම දක්නට ලැබෙන්නේ **මහාවංශ ටීකාවේ** ය. එහි සඳහන් පරිදි **ආතතං, විතතං, විතතාවිතතං, සුසිරං, ඝනන්ති පංච විධෝ** යන ආකාර පහක බෙදීමට පාදක වී ඇත්තේ ඉහත සඳහන් සිව් වැදෑරුම් වර්ගීකරණයයි.[36] එනම් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** සඳහන් කරන අවනද්ධ නම් වූ සමින් බඳින ලද වාද්‍ය වර්ගය ආතත/ එක් මුහුණතක් ඇති වාද්‍ය හා විතත / එක් මුහුණතකට වැඩියෙන් ඇති වාද්‍ය භාණ්ඩ යනුවෙන් කොටස් දෙකකට වෙන්වීම නිසා තූර්ය භාණ්ඩ වර්ග පහකට වෙන් වී ඇත. **තත** යනුවෙන් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** දක්වන වර්ගය දේශීය භාවිතයේ දී **විතතආතත** යනුවෙන් නම් වී ඇතත් ඉන් විග්‍රහයට ලක් කර ඇත්තේ තත් මගින් හඬ උපදවන ලද වාද්‍ය භාණ්ඩ ම වන බැව් **මහාවංශ ටීකා** විග්‍රහයේ ඇතුළත් ය.[37]

සුසිර හා **ඝන** යනුවෙන් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** පෙන්නුම් කරන භාණ්ඩ වර්ගීකරණය කිසිදු වෙනස්කමකින් තොර ව ඒ අයුරින් ම දේශීය සාහිත්‍යයෙහි ඇතුළත් ව ඇත.[38]

කාන්තාවන් විසින් පලඳින ලද ආභරණ සිව් වැදෑරුම් යන වර්ගීකරණයක් යටතේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** විග්‍රහයට ලක් කර තිබේ. එනම්, **ආවේධ්‍ය, බන්ධනීය, ප්‍රක්ෂේප්‍ය හා ආරෝප්‍ය** යනුවෙනි.[39] **ආවේධ්‍ය** යනුවෙන් දක්වා ඇත්තේ සිරුරෙහි අවයව සිදුරු කොට පලඳින ලද ආභරණ වන අතර, **කණ්තෝඩු, නාස් තෝඩු, කුණ්ඩලා** ආදිය ඊට උදාහරණ වේ. බන්ධනීය ලෙස දක්වා ඇත්තේ ශරීරාංගයන්හි ගැට ගසනු ලබන **ශ්‍රෝණිසූත්‍ර, මංගල සූත්‍ර, හස්තකඩ** ආදි වූ ආභරණ ය. **ප්‍රක්ෂේප්‍ය** ලෙස දක්වා ඇත්තේ ශරීරාංග තුළට රුවා තබන **නුපුර, මුදු,** වළලු ආදි ආභරණ වේ. **ආරෝප්‍ය** ලෙස ඉදිරිපත් වන්නේ ගෙල වටා පලඳින **මාල, හේමසූත්‍ර,** හා **මල්මාලා** ආදි වූ ආභරණ වේ. මෙම ආකාර හතරින් ම යුතු වූ ආභරණ හතරක් නානුමුර පෙළපාළියට ඇතුළත් කර ගෙන තිබේ. එනම් ආවේධ්‍ය ලෙස කණ්තෝඩුත්, බන්ධනීය ලෙස මල්තැල්ලත්, ප්‍රක්ෂේප්‍ය ලෙස කුරුත්, ආරෝප්‍ය ලෙස වළලුත් යොදා ගෙන තිබීමයි. මේ අනුව පෙනී යන්නේ භාරතීය සම්භාව්‍ය කෘතියක් වූ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, දේශීය රංග කාර්යයේ දී භාවිතයට ගෙන ඇති බව යි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි 23වන පරිච්ඡේදය වෙන් වී ඇත්තේ රංග වස්ත්‍රාභරණ හා අංග රචනා පිළිබඳ විග්‍රහයකටයි. එහි දක්වා ඇති පරිදි ප්‍රධාන වර්ණ හතරක් ද, ද්වීතීය වර්ණ හයක් හා අනුවර්ණ රැසක් පිළිබඳව ද විග්‍රහයට ලක් වෙයි.[40]

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දක්වන ප්‍රධාන වර්ණ හතර වන්නේ **කළු, නිල්, කහ, රතු** වන අතර ඉන් උපදින ද්වීතීය වර්ණ ලෙස සුදු හා කහ වර්ණයන් එකතුවීමෙන් සැකසෙන පඬු හෙවත් ලා කහ වර්ණයත්, නිල් හා සුදු එකතුවීමෙන් සැකසෙන කපෝත හෙවත් ලා නිල් වර්ණයත්, රතු හා සුදු වර්ණය එකතුවීමෙන් සැකසෙන **පද්ම** හෙවත් රෝස වර්ණයත්, කහ සහ නිල් එකතුවීමෙන් සැකසෙන **හරිත** හෙවත් කොළ වර්ණයත් රතු හා නිල් එකතුවීමෙන් සැකසෙන **කසාය** වර්ණයත්, රතු සහ කහ එකතුවීමෙන් සැකසෙන **ගෞර** වර්ණයත් දක්වා ඇත.

මෙකී වර්ණ විග්‍රහයන් දේශීය චිත්‍ර ශිල්පීන් විසින් පරිහරණය කරනු ලබන වර්ණ බෙදා වෙන් කිරීම සමග සංසන්දනය කළ හැක. එසේ ම පාරම්පරික බලි පින්තාරු කිරීම, විහාර දේවාල ආශ්‍රිත චිත්‍ර හා වෙස් මුහුණු නිර්මාණයේ දී පවා මෙකී සැලැස්ම භාවිත කර ඇති බැව් පෙනේ.

විවිධ චරිතයන් සඳහා **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** වෙන් කර ඇති වර්ණයන් මෙ පරිද්දෙනි.

දේව චරිත, අප්සරාවන් සඳහා	- ගෞර වර්ණය
රුද්‍ර, සූර්ය, බ්‍රාහ්මණ චරිත සඳහා	- රන් වර්ණය
නාරායන, වාසුකී චරිත සඳහා	- නිල් වර්ණය
රාක්ෂ, පිසාච, යක්ෂ, වැදි චරිත සඳහා	- තද නිල් වර්ණය
සඳු, බ්‍රහස්පතී, ශුක්‍ර සඳහා	- සුදු වර්ණය[41]

බලි නිර්මාණයේ දී හා වෙස් මුහුණු නිර්මාණයේ දී මෙකී වර්ණ භාවිතයන් යොදා ගෙන ඇති බවට කොතෙකුත් සාධක ලැබේ. වැදි, යක්ෂ චරිතවල දී සුවිශේෂයෙන් යොදා ගෙන ඇත්තේ තද නිල් වර්ණය බැව් කෝලම්වල ඇතුළත් වැදි රජ, වැදි දෙටු හා වැදි පිරිසේ වෙස් මුහුණු දෙස බැලීමෙන් ද සන්නි මුහුණුවල දී වැඩි භාවිතයක් තද නිල් හා කළු වර්ණයන් යොදා තිබීමෙන් ද පැහැදිලි වේ.

සෙනසුරාට හිමි මහා නිලඟ රාක්‍ෂ බලිය පාවා දීමේ දී ගයනු ලබන ඇඹුම් කවිවලින් හෙළි වන්නේ ද නිලඟ රාක්‍ෂයාට දී ඇත්තේ නිල් වර්ණය වන බව යි. පහත දැක්වෙන්නේ එබඳු කවියකි.

අඹතොත් නිලඟය කිසියම් දවසක
උසිනුත් ගන්නේ විසිඑක් වියතෙක
පුළුලත් දැන ගත් සවියත් කාලෙක
පැහැයත් නිල් පාටින් ගන් නොව සැක [42]

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය දක්වන පරිදි සඳු, බ්‍රහස්පතී, සිකුරු සඳහා භාවිත කළ යුතු වර්ණය සුදු වර්ණයයි. සිකුරු ග්‍රහයාගේ බලි නිර්මාණයේ දී යොදා ගන්නේ සුදු වර්ණය බැව් පහත සඳහන් සිකුරු දසාවට හිමි බලි කවියෙන් පෙන්නුම් කෙරේ.

රුදුරු රකුසු තුං මුහුණකි සිව් අත
රුසිරු එ චාමර මල් වඩමකි අත
ඉසුරු ගජතු නැගි සුදු පාටයි ගත
සිකුරු දසාවත් මෙලෙසින් සුහ සෙත [43]

දේව මුහුණු හා දේව රූප සඳහා ගෞර වර්ණය යොදා ගැනීම පිළිබඳ ව අමුතුවෙන් දැක්විය යුතු නොවන්නේ විහාර දේවාල ආශ්‍රිත දේව රූප නිර්මාණය පිළිබඳ ව සිහිපත් වන විට ය. රුදුරු යකුන් සඳහා තද නිල් වර්ණය හා කළු වර්ණය යොදාගන්නා තරමට ම දේව රූප හා බුද්ධ රූප සඳහා ගෞර වර්ණය යොදා ගැනේ. සන්නි යකුමෙහි ඇතුළත් සන්නි වෙස් මුහුණු අතර දේව සන්නියට දී ඇත්තේ ගෞර වර්ණයයි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සූර්යයාට රන් වර්ණය ලබා දී ඇත්තා සේම බලි ශාන්ති කර්මවල දී **සූර්ය වංශ බලිය** නිර්මාණය කිරීමේ දී රන් වර්ණයට විශේෂත්වයක් ලබා දී ඇති අයුරු පහත සඳහන් බලි කවියෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ.

තුනකි මුහුණු සිරසට රන් ඔටුනු දරා
රනින් දෙඅත් වමතින් ලිහිණියෙකු දරා
දකුණේ ලක වැලයි වාහන නැගි මයුරා
සූර්ය වංශ බලි තබ දැනගෙන ඉඳුරා [44]

රස පිළිබඳ විග්‍රහ කරන **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** හයවන පරිච්ඡේදයෙන් දැක්වෙන්නේ ඒ ඒ රසයට දෙවි කෙනෙකු මෙන් ම වර්ණයක් ද ලබා දී තිබෙන බව යි. **ශෘංගාර රසයට** ලා කොළ හෙවත් ශ්‍යාම වර්ණය ලබා දී ඇති අතර ශෘංගාරයේ දෙවියා වන්නේ විෂ්ණු ය. හාස්‍ය රසය සඳහා ලබා දී ඇති වර්ණය සුදු වන අතර දෙවියා වන්නේ ප්‍රමාතා ය. කරුණා රසය නියෝජනය කරන්නේ කපෝත හෙවත් අළු වර්ණය ඇති **යම දෙවියා** වන්නේ ය. රතු වර්ණය රෞද්‍ර රසය නියෝජනය කරන්නේ රුද්‍ර දෙවියාගේ අධිපතිත්වයෙනි. **වීර රසය** ගෞර වර්ණය නියෝජනය

කරමින් **ඉන්ද්‍ර දෙවියා** ලෙස දක්වන අතර කළු වර්ණය **භයානක රසය** නියෝජනය කරමින් දෙවියා ලෙස දක්වන්නේ **යමකාල** ය.

අද්භූත රසය සඳහා කහ වර්ණයත් ඊට අධිපති දෙවියා ලෙස **බ්‍රහ්මයාත්** දක්වමින් බීභත්ස්‍ය රසයේ දෙවියා ශිව ලෙස දක්වන **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** ඊට ලබා දී ඇති වර්ණය නිල් පාට ය.[45] ලංකාවේ වෙස් මුහුණු නිර්මාණය හා බලි නිර්මාණය පාරම්පරික චිත්‍ර කලා නිර්මාණයන් දෙස බැලීමේ දී ඉහත සඳහන් වර්ණ භාවිතයන්ගේ ආභාසයක් ලබා ඇති බව පෙනේ.

රෞද්‍ර චරිත හා එවන් චරිත නිරූපණය වන වෙස් මුහුණු සඳහා රක්ත වර්ණයත්, භයානක චරිත නිරූපණය වන වෙස් මුහුණු සඳහා කාල වර්ණයත් යොදා තිබීමෙන් ඒ බැව් තව දුරටත් පැහැදිලි වේ. වීර චරිත නිරූපණයන් හා එවන් දේව/බුද්ධ ප්‍රතිමා නිර්මාණයන්හි දී ගෞර වර්ණය යොදා ගෙන ඇත්තේ ඉහත කී **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** ආභාසයෙනි. කරුණා රසය පිළිබිඹු කරන කන සන්නිය වැනි චරිත සඳහා අළු වර්ණ වෙස් මුහුණත්, හාස්‍ය රසයට මූලිකත්වයක් ලැබෙන සළු පාළියේ දී (බෙන්තර) භාවිත සුදු වර්ණ වෙස් මුහුණත් ඉහත කී ආභාසයේ ප්‍රතිඵල ය.

මේ අනුව පැහැදිලි වන කරුණක් වන්නේ දේශීය නර්තන පද්ධතිය බිහිවීමෙහි ලා භාරතීය නර්තන/නාට්‍ය සිද්ධාන්තයන් ගෙන් මූලාශ්‍රය ලබා ගෙන ඇති බව යි. **දේශීය නර්තන පද්ධතිය සැකසීමෙහි ලා පූරෝගාමී වූවෝ කිසිවක් නොදන්නා නොදියුණු ගැමියෝ නො වෙති.** යන අපගේ සංකල්පය ඉන් තව දුරටත් තහවුරු වන අතර **ඔවුහු භරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය මැනවින් ඇසුරු කරන ලද හා හින්දු සාහිත්‍යය, බෞද්ධ සාහිත්‍යය හා ඉතිහාසය පිළිබඳ හසල දැනුමක් ඇති පිරිසක් වෙති** යන අදහස තව දුරටත් තහවුරු තහවුරු වනු ඇත.

පාදක සටහන්

1. ඇතැමෙකුගේ අදහස වන්නේ මෙම කෘතිය ක්‍රි.පූ. 2-3 සියවස්වලට අයත් වන බවයි.
2. බලන්න. **පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍ය**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 1995, 210- 254 පිටු. එහෙත් ඒ බවක් සඳහන් නොකොට එකී අදහස් තමන්ගේ අදහස් සේ සිය කෘතිවලින් ඉදිරිපත් කර ක්‍රම විද්‍යාවට පටහැනි ව ක්‍රියාකරන ලද ලේඛනයන් ද වෙයි.
3. සම්පූර්ණ බෙර උපත් කවි කට්ටලය සඳහා බලන්න. **මැණික්පාල ශාන්තිය හෙවත් සූනියම් කැපිල්ල**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ 1998.
4. **Natya Sastra**, Manamohan Ghosh Translation, 1950, Calcutta, P. 18-32
5. සම්පූර්ණ කවි කට්ටලය සඳහා බලන්න. **මැණික්පාල ශාන්තිය හෙවත් සූනියම් කැපිල්ල**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 1998.
6. **පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය**, 71 පිටුව.
7. **Natya Sastra** - M. Ghosh Translation, p.100-117
8. Ibid, p.22

9. Ibid, p.23
10. Ibid 2nd Chapter 33-35 Slokas
11. සූනියම් යාගයෙහි විදි සැරසිලි කවි - බලන්න මැණික්පාල ශාන්තිය හෙවත් සූනියම් කැපිල්ල, ජයසේන කෝට්ටගොඩ.
12. **භාරතීය රංගන කලාව හා භරතමුනි,** හිරිපිටියේ පඤ්ඤාකිත්ති හිමි, 143-144 පිටු.
13. **Natya Sastra**, M. Ghosh Translation, P.100-117
14. Ibid, p.118-147
15. වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න **භරතමුනි ප්‍රනීන නාට්‍ය ශාස්ත්‍ර**, වෝල්ටර් මාරසිංහ, 152-160 පිටු.
16. **භාරතීය සම්භාව්‍ය නර්තන කලාව**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 215 පිට.
17. එම 216 පිටුව
18. එම
19. එම 265-267 පිටු
20. **Natya Sastra**, 24th Chapter, 210-320 Slokas M' Ghaosh Translation, p.467-469.
21. **කළු කුමාරයා පුද ලබන දාරක වත්පිළිවෙත්**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 167-168 පිටු.
22. **භාරතීය සම්භාව්‍ය නර්තන කලාව**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 216 පිටුව
23. එම, 313-314 පිටු
24. **Natya Sastra**, 8th Chapter, 10-150 Slokas M. Ghaosh Translation, p. 147-167
25. Ibid, 9th Chapter, p. 170-190
26. Ibid, p. 191-196.
27. Ibid, p. 170
28. **පහතරට ශාන්තිකර්ම සාහිත්‍යය**, 210-234 පිටු
29. එම
30. **භාරතීය රංගන කලාව හා භරත මුනි**, 216-217 පිටු
31. **උඩරට නැටුම් කලාව**, ජේ. ඊ. සේදරමන් - 39 පිටුව
32. **භාරතීය රංගන කලාව හා භරත මුනි**, 238 පිටුව
33. එම, 239 පිටුව
34. දේශීය භාවිතය අනුව සමග්‍රහය, අවග්‍රහය හා විෂම ග්‍රහය වුව ද භාරතීය භාවිතයෙහි ග්‍රහය ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට වෙන් වන්නේ සමග්‍රහය හා විෂම ග්‍රහ යනුවෙනි. විෂම ග්‍රහය නැවත වරක් අතීත ග්‍රහ සහ අනාගත ග්‍රහ යනුවෙන් වෙන් වී ඇතත් එකී භාවිතයන් දේශීය ක්‍රම හා ගැළපීමේ දී වචන භාවිතයන්ගේ කිසියම් අවුල් සහගත තත්ත්වයන් උදා වී ඇති බැව් පෙනේ. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** සමපානි/ සමග්‍රහ, අවපානි/ අතීතග්‍රහ හා උපරිපානි/ අනාගත ග්‍රහ ලෙස දක්වා ඇත.
35. **Natya Sastra**, M. Ghosh Translation, P. 104
36. වැඩි විස්තර සඳහා බලන්න **සම්භාව්‍ය නර්තන සමීක්ෂා**, ජයසේන කෝට්ටගොඩ, 59-60 පිටු.
37. "ආතතං නාම ඒකතල තුරීයං
විතතං නාම උභය තලං
ආතත විතතං තන්ති බද්ධ පණවාදී
සුසිරං නාම වංසාදී ඝනං නාම සම්මාදි......."

38. මෙම අධ්‍යයනයෙන් අප ඉදිරිපත් කර ඇති කරුණු දීර්ඝ වශයෙන් විග්‍රහ කිරීමක් නොව කිසියම් පර්යේෂකයෙකුගේ දර්ශනය සඳහා මං පෙත් විවර කිරීමක් බැව් වටහා ගත යුතු ය. එහෙත් එකී අදහස් තම තමන්ගේ අදහස් ලෙස චෞරීකරණයට ලක් කිරීම පිළිගත් ක්‍රම වේදය නොවන බැව් සැලකුව මනා ය.
39. Natya Sastra, M. Ghosh Translation, P. 411-416
40. Ibid, p. 421-424.
41. Ibid, p. 422
42. බලියාග විමර්ශනය, ජේ.ඊ. සේදරමන්, 89 පිටුව
43. එම 53 පිටුව
44. එම 76 පිටුව
45. Natya Sastra, M. Ghosh Translation