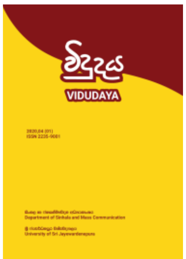

විදුදය
භාෂා, සාහිත්‍ය, සංස්කෘතික හා මාධ්‍ය අධ්‍යයන ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය
සිංහල හා ජනසන්නිවේදන අධ්‍යයනාංශය, ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය

VIDUDAYA
Journal of Language, Literary, Cultural and Media Studies
Department of Sinhala and Mass Communication, University of Sri Jayewardenepura

2025, 04 (02): 14-25

ISSN: 3051-5424

Journal homepage: https://journals.sjp.ac.lk/index.php/vidudaya

සංස්කෘත උපරූපක පිළිබඳ විචාරාත්මක අධ්‍යයනයක්

චින්තක රත්නායක

භාෂා, සංස්කෘතික අධ්‍යයන හා ප්‍රාසංගික කලා අධ්‍යයනාංශය
ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්වවිද්‍යාලය
csrathnayaka85@gmail.com

Abstract

Various names are used for *Uparūpaka* which was introduced by *Viśvanātha in Sāhityadarpaṇa* as a type of drama. It is not difficult to identify the roots of this drama genre, also known as *nṛtya nātya*, from the *Nāṭyaśāstra* and other drama theoretical books. However, *Bharata, Abhinavagupta or Dhananjaya* have not identified a drama genre called *uparūpaka.* Although it has not mentioned in their dramaturgic treatises (*Siddānta texts*) does not rule out the existence of such a drama genre. Since Bharata introduced a sub-genre called *nātika,* which is a mixture of *nātaka and prakaraṇa*, the history, content and utility of *uparūpaka* have been studied. The academic community has paid little attention to *uparūpaka* and considering a critical study of them as an academic necessity, the research problem here was to determine how important *Uparūpaka* are in the art of drama. This qualitative data-based research is conducted using primary and secondary sources, using a qualitative analytical methodology. The aim is to identify *uparūpaka* numerically and theoretically and to critique their literary value and utility. The highest opportunity for this drama tradition to grow numerically by embracing the audience anonymously is seen in the from *Bhāvaprakāśa. Uparupaka,* which can be considered a folk drama genre, represents a limited number of genres with storyline and no script. The use of two or three gestures and one or two junctures are its characteristics. *Uparūpaka* is a great opportunity for creators to create according to the amount of talent. It is an opportunity for the diversity of audience tastes. *Uparūpaka* can also be considered as a turning point of the course of boring drama. This research will provide a dose of light for researchers exploring the course of Sanskrit drama and drama theories, for Sanskrit drama audiences with diverse interests, and for those who are curious about Sanskrit drama.

Key words: *theory books, drama books, nṛtya drama, uparūpaka, audience preferences.*

1. හැඳින්වීම

සංස්කෘත නාට්‍යයේ මූලික සිද්ධාන්ත ග්‍රන්ථය නාට්‍යශාස්ත්‍රය යි. ක්‍රිස්තු වර්ෂ දෙවැනි සියවසේ පමණ රචිත යැ යි පිළිගැනෙන මෙහි කතුවරයා භරත නම් මුනිවරයෙකි. නාට්‍ය කලාව හා තදනුබද්ධ විවිධ කලා ශාඛාවන්හි න්‍යායයන් අන්තර්ගත අතර මූලික අරමුණ නාට්‍යයේ න්‍යාය ඉදිරිපත් කිරීම යි. එම න්‍යාය මත පසුකාලීන නාට්‍ය සාහිත්‍යය බිහි වී තිබීම සුවිශේෂී තත්ත්වයකි. ග්‍රීක ආදි සම්භාව්‍ය නාට්‍යවල සිදු ව ඇත්තේ නාට්‍ය සාහිත්‍යය බිහි වී බොහෝ කලකට පසු සිද්ධාන්ත බිහි වීම යි. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දහඅට වැනි අධ්‍යාය වෙන් වී ඇත්තේ රූපක හෙවත් නාට්‍යයේ වර්ගීකරණය සඳහා ය. එහි රූපක නමින් ප්‍රභේද දසයක් දක්වා ඇත. එනම්, නාටක, ප්‍රකරණ, අංක, ව්‍යායෝග, භාණ, සමවකාර, වීථී, ප්‍රහසන, ඩිම හා ඊහාමෘග යනු යි. රූපක දසයකැ යි ප්‍රකාශ කළ භරත නාටක හා ප්‍රකරණ ලක්‍ෂණ මිශ්‍ර නාටිකා යැ යි උපප්‍රභේදයක් හඳුන්වා දී ඇත. ධනංජයගේ කෘතියේ නම දශරූප වුව ද නාටිකා සමග රූපක එකොළසක් දක්වා ඇත. නාට්‍යයේ මූල ග්‍රන්ථය වන නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ හෝ අභිනවගුප්තගේ අභිනවභාරතීයේ හෝ ධනංජයගේ දශරූපයෙහි හෝ කිසිදු ස්ථානයක උපරූපක නමින් එවැනි නාට්‍ය ප්‍රභේදයක් ගැන සඳහනක් නැත. එසේ සඳහන් නොවූ පමණින් එවැනි නාට්‍ය ප්‍රභේදයක් නැතැ යි ප්‍රකාශ කළ නොහැක්කේ භාවප්‍රකාශයේ නම් විස්සකින් යුක්ත උපරූපකාවලියක් අන්තර්ගත බැවිනි. ප්‍රථම වරට උපරූපක නම අපට හමුවන්නේ විශ්වනාථගේ සාහිත්‍යදර්පණයේ ය. එහි උපරූපක දහ අටක් ඉදිරිපත් කරයි. මෙසේ නිලීන ව හා අප්‍රකට ව සංවර්ධනය වූ ජන නාට්‍ය විශේෂයක් වන උපරූපක න්‍යායාත්මක ව හා සාහිත්‍යයාත්මක ව අධ්‍යයනය කිරීම සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ උන්නතියට බලපානු ඇත.

2. ක්‍රමවේදය

රූපක, සාහිත්‍ය ලෝකයෙහි ප්‍රකට වුව ද උපරූපක අප්‍රකට ය. අඩු අවධානයක් සහිත මෙම නව ප්‍රභේදයේ සුවිශේෂී ලක්‍ෂණ අධ්‍යයනය කිරීම වැදගත් ය. සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යයෙහි එන උපරූපකවල න්‍යාය හා භාවිතය කෙසේ ද යන්න මෙහි පර්යේෂණ ගැටලුව යි.

ප්‍රාථමික හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය මත පදනම් ව කෙරෙන ශාස්ත්‍රීය පර්යේෂණයක් වන මෙහි විෂය ප්‍රාමාණික සම්මුඛ සාකච්ඡා හර ද අන්තර්ගත ය. ගුණාත්මක පර්යේෂණයක් (Qualitative Research Methodology) වන මෙහි විෂය විශ්ලේෂණය (content or discourse analysis) මගින් පාඨ විග්‍රහ කොට සංකල්ප ගොඩනැගීමේ දී අවස්ථානුකූල ව උද්ගාමී හා නිගාමී ක්‍රමවේදයන් භාවිත කැරිණි. ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රයවල අන්තර්ගත මූලික සංකල්ප විද්වත් මත හා විචාරයට ලක්කැරිණි. උපරූපවල භාවිත න්‍යායයන් හඳුනාගෙන එහි උපයෝගිතාව හා සාහිත්‍යය ලෝකයට කර ඇති බලපෑම යථෝක්ත ක්‍රමවේදයන් ඔස්සේ විමර්ශනය කැරිණි. උපරූපක බිහිවීමේ පසුබිම පෙන්වා දීම, ඒවා න්‍යායාත්මක ව හා සංඛ්‍යාත්මක ව හඳුනා ගැනීම හා එම නාට්‍ය ප්‍රභේදයේ වැදගත්කම අධ්‍යයනය මෙම පර්යේෂණයේ අරමුණ යි.

3. සාකච්ඡාව

උපරූපක පිළිබඳ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සඳහන් නො වේ. ඒ අනුව භරත, අභිනවගුප්ත හෝ ධනංජය උපරූපක යැ යි ප්‍රභේදයක් හඳුනාගෙන නැත. එයින් උපරූපක නොතිබූ බැව් ගම්‍ය නො වෙයි. භරතමුනිගේ කාලයේ පටන් ම දශරූපකවලට පරිබාහිර ප්‍රේක්‍ෂක රසාස්වාදනීය නව නාට්‍ය ප්‍රභේද සංවර්ධනය වෙමින් පැවැතිණි. නාටිකාව එයට කදිම නිදර්ශනයකි. දශරූපවලට ඇතුළත් නොකළ ද නාට්‍ය ප්‍රභේද යටතට ඇතුළත් නොකර සිටීමට භරතට නොහැකි තරමට නාටිකා උපප්‍රභේදය දියුණු ව පැවැතිණි. මේ හා සමගාමී ව පැරණි සෛද්ධාන්තිකයන්

රූපක තත්ත්වය ලබාදී ඇති තෝටක හා සට්ටක ද සංවර්ධනය විය. මෙම සත්‍ය වශයෙන් නාට්‍ය ලක්ෂණ පෙන්වන නාට්‍ය වර්ග හැරුණු විට නාට්‍ය මූලධර්මවලට සංගීතය හා නර්තනය මිශ්‍ර වූ විස්මිත නෘත්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සංවර්ධනය විය. ඒවා නෘත්‍ය කාව්‍ය, ගේය ප්‍රේක්ෂ්‍ය නමින් හඳුන්වා ඇත(Marasinghe. E. W, 1988, p. 460).

පරිපූර්ණ නාට්‍ය ලක්ෂණ රහිත නමුත් ප්‍රාථමික නාට්‍ය ලක්ෂණ සහිත නාට්‍ය පිටපත් රහිත මෙම නාට්‍ය නර්තනයෙන් ද වෙන්කර හැඳින්වීම සඳහා න්‍යායාචාර්යවරුන් උපරූපක හෝ ද්විතීයික නාට්‍ය ලෙස පසුකාලීන ව සලකා ඇත. භාවප්‍රකාශයේ නවවැනි අධ්‍යායේ මෙම නාට්‍ය ප්‍රභේදය "දශරූපෙණ භින්නානාං රූපකානාමතික්‍රමාත් - අවාන්තරභිදාඃ කාශ්චිත්පදාර්ථාභිනයාත්මකාඃ" යි(භාවප්‍රකාශය, ix, පි. 255) විග්‍රහ කරන්නේ දශරූපයෙන් භින්න වූ රූපක ලෙස වීම විශේෂිත ය. ඇතැම් උපරූපකවල නම් හල්ලීසක, සිද්ගක (ශ්‍රීගදිත) හා පෙන්ඛන (ප්‍රේක්ෂණ) යනාදි නාමයන් ප්‍රාකෘත වීම විමසා බැලිය යුත්තකි(Marasinghe. E. W, 1988, p. 460). භරතමුනි ජීවත් ව සිටි ක්‍රි.ව. පළමු සියවසේ ද පොදු ජනයා අතර උපරූපක පවතින්නට ඇති අතර නාට්‍යශාස්ත්‍රයට උපරූපක ඇතුළත් නොකරන්නට ඇත්තේ එහි අරමුණ උසස් රසවින්දයක් සඳහා නාට්‍ය මූලධර්ම ඉදිරිපත් කිරීම විය යුතු ය. උපරූපක ඇතුළත් නොකළ ද ප්‍රාකෘත භාෂා සම්මිශ්‍රණය හා ප්‍රකෘති චරිත භාවිතයට අවසර දීමෙන් නාට්‍යය, පොදුජන කලා ව්‍යාපාරයක් බවට පත් කිරීමට භරතමුනි උත්සාහ ගෙන ඇති බැව් පෙනේ.

උපරූපක හා රූපක පිළිබඳ දීර්ඝ විග්‍රහයක යෙදෙන වෝල්ටර් මාරසිංහ නෘත්‍ය කාව්‍ය, රූපකවලින් වෙනස් වන්නේ කවර කරුණු මත දැ යි පෙන්වා දෙයි.[ස] නෘත්‍ය කාව්‍ය හෙවත් උපරූපක ඉබේ පහළ නො වී ය. භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සිවු වැනි අධ්‍යාය මේ සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වෙයි. එහි එන නර්තනය හා සම්බන්ධ හස්ත හා පාද මුද්‍රා, සංයුක්ත මුද්‍රා හා චලන මගින් භාවයන් ප්‍රකාශ කැරේ. නෘත්‍ය නාට්‍යයේ පදනම මෙයින් සැපයෙන්නට ඇත. එමෙන් ම අභිනවගුප්ත විසින් ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර ව්‍යාඛ්‍යාව උපරූපක නිර්මාණය වීමේ උණුසුම තව දුරටත් තහවුරු කරයි. ආංගික අභිනය හා සම්බන්ධ භරතගේ ප්‍රකාශවලට අභිනවගුප්ත කර ඇති භාවාත්මක අර්ථ විග්‍රහ එයට සාධක සපය යි. නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ පස්වැනි අධ්‍යාය පූර්වරංගය සඳහා වෙන් වෙයි. එහි එන දේව නමස්කාර නර්තනයන් අර්ථාන්විත නර්තනයේ ලක්ෂණ පෙන්වයි. නෘත්‍ය කාව්‍යවල මූලික ලක්ෂණ මෙහි ඇතුළත් වෙයි. බෙයිජිං ගීත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ සම්භාවනීය ඉතිහාසය හා සංස්කෘතිය චීනය සතු ය(ගම්ලත්, 2009, පි.108). චීනය හා ඉන්දියාව අතර දේශපාලනික, වෙළඳ හා සාහිත්‍යික බැඳීම දීර්ඝකාලීන ය. ඇතැම් විට භාරතීය නෘත්‍ය කාව්‍ය සඳහා චීන ඔපෙරා කලාව ද ශක්තිය සපයන්නට ඇත. මධ්‍යකාලීන ව සංවර්ධනය වූ ජපන් නෝ නාට්‍ය කලාව ද අප්‍රකාශිත වෘත්තාන්ත සහිත භාවාත්මක චලන මගින් ප්‍රකාශනය කැරෙන සුවිශේෂී නාට්‍ය කලාවකි.[සස] නෝ නාට්‍ය කලාව ද අන්‍යෝන්‍ය වශයෙන් උපරූපක සංවර්ධනයට ඉවහල් වන්නට ඇත.

සාහිත්‍යදර්පණයේ සවැනි පරිච්ඡේදයේ උපරූපක දහ අටක් දක්වා ඇත.[සසස] උපරූපක අර්ථයට සමීප නිරුක්ති කිහිපයක් නර්තනය හා සම්බන්ධ කෘතීන්හි සමුවෙයි. එනම්, ලාස්‍යා, ද්විපදී, ශම්‍ය, රාස, රාසක, ස්කන්ධක, චාලික, චර්චරී සහ සංගීතක යි. (කංකානම්ගේ සුනේත්‍රා, සාහිත්‍යය, 2014 කලාපය, පි. 686) ලාස්‍ය යනු ශෘංගාර හඟවන සාමූහික රංගනයකි. "ස්ත්‍රීජනකෘතං ශෘංගාරරසප්‍රධානං නෘත්‍යං ලාස්‍යම්" (Misra Ramachandra, 1972, p.34-35) ලාස්‍යය ස්ත්‍රීන් හා ශෘංගාරය ප්‍රධාන වූ නෘත්‍ය විශේෂයකි. භාමහගේ කාව්‍යාලංකාරය ප්‍රකාර ව ද්විපදී යනු අභිනය උපයුක්ත කරගනිමින් රඟ දක්වන නර්තන විශේෂයකි.[සඪ] කාලිදාසගේ වික්‍රමෝර්වශියේ එන විස්තරයෙන් ද එය ලාලිත්‍ය පූර්ණ චලනයක් බැව් පෙනේ.[ඪ] හර්ෂදේවගේ රත්නාවලියෙහි ප්‍රථමාංකයෙහි එන විදූෂකගේ ප්‍රකාශයකින් හා රංග විධානයකින් ද පෙනී යන්නේ ද්විපදී ගායනයන් අභිප්‍රේතාර්ථ රස අභිනයෙන් උපදවන නාට්‍යාත්මක නර්තනයක් බව යි.[ඪස] මෙහි අවාචික වස්තුව, නර්තනය හා රස වහනය සිදු වෙයි. එබැවින් නෘත්‍යකාව්‍යකට ඉතා සමීප ය. මෙ මගින් නාට්‍ය තුළ ම නෘත්‍ය කාව්‍ය ගොඩනැගෙන්නට ඇතැ යි අදහසක් ද

මතු වෙයි. නාට්‍ය න්‍යාය ග්‍රන්ථවල එන තොරතුරු මත ද්විපදී පිළිබඳ විචාරක මතය වන්නේ මධ්‍යකාලීන යුගය වන විට නාට්‍ය විශේෂයක් හැඳන්වීමට භාවිත නාමයක් බව යි.[ඩසස] තාල යනු සිංහල සමාජයේ පවතින ලී කෙළියට සමාන ලී භාවිතයෙන් කෙරෙන නර්තනයක් බැව් පෙනේ. රාස යනු ද සංගීතය ඇසුරින් කරන නාට්‍යාකාර රංගනයකි. රාසක විවිධ වෘත්තාන්ත පාදක කර ගනිමින් නර්තනය මගින් එය විස්තාරණය කොට රඟ දක්වන නෘත්‍ය නාට්‍ය විශේෂයකි.

ඒකාංක හා ශිල්පීන් පස්දෙනෙකු ගෙන් සමන්විත වූවකි. ආන්ධ්‍රා හා තමිල්නාඩු වැනි ප්‍රදේශයන්හි වර්තමානයේ ද මෙවැනි ජන නාට්‍ය දක්නට ලැබේ. රාධාවිප්‍රලම්භය හා මේනකාහිත මෙයට දී ඇති නිදර්ශන යි(Marsighe. E. W, 1988, p. 463-64). ජලික නමැති නර්තනය පිළිබඳ කාලිදාසගේ මාලවිකාග්නිමිත්‍රයේ එයි. මාලවිකා ප්‍රාකෘත භාෂාවෙන් රචිත ගීයකට අනුව ශෘංගාර රස හඟවන භාවාත්මක නර්තනයක යෙදෙයි.[ඩසසස] කාව්‍යාදර්ශයෙහි එන,

> ලාස්‍යච්ඡලිතසම්‍යාදි ප්‍රේක්‍ෂාර්ථං ඉතරත් පුනඃ
>
> ශ්‍රව්‍යමේවේති සෛෂා'පි ද්වී ගතිරුදාහෘතා (i-39)

ලාස්‍ය, ඡලිත හා ශම්‍ය පිළිබඳ වැදගත් වෙයි. මේවා ප්‍රේක්‍ෂාර්ථ කාව්‍ය වශයෙන් හඳුන්වා ඇත. චර්චරී පිළිබඳ රත්නාවලියෙහි එයි.[සං] ද්විපදී හා චර්චරී ද්වි ප්‍රභේදය පිළිබඳ ව ම මෙහි එන සඳහනින් පැහැදිලි වන්නේ ද්විපදී හෙවත් ගීත ඛණ්ඩයකට ආංගික අභිනය භාවිතයෙන් කෙරෙන භාවාත්මක චලනයක් බව යි. උපරූපක ලක්‍ෂණ දක්නට නැත. චර්චරී පිළිබඳ නාට්‍ය කෘතිවල සඳහන් වෙයි. ශ්‍රී හර්ෂගේ රත්නාවලියේ ප්‍රථමාංකයෙහි වසන්තෝත්සවයේ දී ප්‍රීතිය හා ශෘංගාරාත්මක හැඟීම් දනවන ගීත ඛණ්ඩයක් සමග කරන නර්තනයක් චර්චරී යන්නෙන් අදහස් කර ඇත.[ං] සංගීතක යනු අභිරූපණ නර්තනාංගයකි. වරරුචි විසින් නෘත්‍ය නාට්‍ය විශේෂයන් සඳහා භාවිත කෙරුණු නාමය සංගීතක යන්න යි(Marsighe. E. W, 1988, p. 462-3). කාලිදාසගේ මාලවිකාග්නිමිත්‍රයේ "ප්‍රවෘත්තම් සංගීතකම්" පද මාලාවේ අරුතට සරිලන සංගීතය සංයෝජනය වූ ගීයකට අනුව රඟන මාලවිකා පිළිබඳ කෙරෙන වර්ණනයකි.[ංස] හර්ෂදේවගේ රත්නාවලී නාට්‍යයේ ප්‍රථම අංකයේ[ංසස] සංගීතක යන වචනය සඳහන් වෙයි. මෙකී විග්‍රහයෙන් ප්‍රකට වන්නේ දස වැනි සිය වසට පෙර සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සාහිත්‍ය කෘතිවල, භාවාත්මක නර්තනයන් ද ගීත ඛණ්ඩ ගායනයන්ට කෙරෙන නර්තනයන් හෝ භාවාත්මක චලනයන් ද අන්තර්ගත ව පැවැති බව යි. එමෙන් ම ඒවා පිළිබඳ භරතට පසුකාලීන නාට්‍ය සිද්ධාන්ත ග්‍රන්ථවල ද සඳහන් ව ඇත. මෙයින් රූපකයන්හි, උපරූපක ඇතුළත් ව පැවතිණැ යි අදහසක් ඇති නො කැරෙයි. එහෙත් උපරූපකවලට සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සාහිත්‍යයේ හා නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ එන නර්තන හා ආංගික අභිනය පිළිබඳ විග්‍රහයන් බෙහෙවින් පදනම් වන්නට ඇතැ යි පිළිගැනීම වඩාත් ප්‍රශස්ත ය. මෙම නිර්මාණ සඳහා විශ්වනාථ විසින් භාවිත උපරූපක නාමය කෙතෙක් උචිත දැ යි විමසිය යුක්තකි. සමස්තය සලකා බැලීමේ දී රූපකවල උපලක්‍ෂණ සහිත නාට්‍ය යන අර්ථයට වඩා වෙනස් ලක්‍ෂණ සහිත බැවින් නෘත්‍ය කාව්‍ය හෝ නෘත්‍ය නාට්‍ය යන්න වඩාත් ගැළපේ යැයි හැඟේ.

භවභූතිගෙන් පසු ව එළැඹෙන නාට්‍ය යුගය මෙම නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ දියුණුව පෙන්වයි. යථෝක්ත විග්‍රහ ප්‍රකාර ව එතෙක් මෙම නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පෝෂණයට බලපෑ කැරුණු වන්නේ,

- නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ සිවුවැනි අධ්‍යායයේ තාණ්ඩව නෘත්තයේ බලපෑම
- නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ පස්වැනි අධ්‍යායයේ පූර්ව රංගයේ බලපෑම
- නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අංගාභිනය (අධ්‍යාය, 9), චාරීවිධාන (අධ්‍යාය, 10), මණ්ඩල විධාන (අධ්‍යාය, 11), ගතිප්‍රචාර (අධ්‍යාය, 12) යන අධ්‍යායවල රස හා අවස්ථා අභිප්‍රේත චලන විධානයන්හි බලපෑම
- නාට්‍යවේදී කෝහලගේ බලපෑම[ංසසස]

- දේවාල ආශ්‍රිත දේවභක්ති නර්තන හා පෙරහැර හා දේවෝත්සව ආශ්‍රිත භාවාත්මක නර්තනයන්හි බලපෑම
- නාට්‍ය සාහිත්‍යයෙහි විවිධ ස්ථානයන්හි හමුවන ශෘංගාරාත්මක හා භාවාත්මක නර්තනයන්හි බලපෑම
- ජන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්හි හා රාජ සභා ආශ්‍රිත නර්තන අංගවල බලපෑම
- ජයදේවගේ ගීතගෝවින්දයේ බලපෑම
- සමාජ හා සහෘදය අවශ්‍යතාව
- නර්තන ප්‍රවීණ හා රුචි ශිල්පීන්ගේ ප්‍රතිභාවේ, නිර්මාණ දායකත්වයන් හා රසික රසිකත්වයේ විවිධතාව
- ප්‍රධාන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් ආවරණය නො වූ ප්‍රදේශයක් සම්පූර්ණ කිරීම
- පරිහානීය යුගයේ ඒකාකාරී ගුඪාර්ථ නීරස නාට්‍ය කලාවට පිළිතුරු සැපයීම
- ප්‍රධාන නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ පැවැති මතවාදී ගැටුමකට ප්‍රතිචාරයක් වශයෙන් ප්‍රධාන රූපකවල භාවාත්මක නර්තනයට ප්‍රමාණාත්මක ඉඩක් හිමි නොවීම
- නාට්‍ය කලාව උදෙසා දැඩි න්‍යායාත්මක සංකල්ප හා නීති-රීති පැනවීමට එරෙහි නිර්මාණකරුවන්ගේ හා න්‍යායවාදීන්ගේ ක්‍රියා ප්‍රතිඵලයක් ලෙස

මෙකී චූළ නාට්‍ය හෙවත් උපරූපක නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය බිහි වීම කෙරෙහි උක්ත කරුණු බෙහෙවින් බලපාන්නට ඇතැයි නිගමනය කළ හැක.

මෙම නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හැඳින්වීම සඳහා නෘත්‍ය නාට්‍ය, (Dance drama), සංගීත නාට්‍ය, සංගීතක, ගීත නාට්‍ය, රාග කාව්‍ය, ගේය කාව්‍ය, නාට්‍ය යෝග, චූළ නාට්‍ය හෙවත් උපරූපක යනාදි පර්යාය නාම වෙයි. ගීතය, ශාස්ත්‍රීය සංගීතය හා භාවාත්මක නර්තනය, නාට්‍ය පෙළට අර්ථ සපයන්නා වූ ද, නාට්‍යධර්මී රංග ශෛලියෙන් රංගගත කරන්නා වූ ද චූළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අයත් නාට්‍ය, නෘත්‍ය නාට්‍ය නම් වේ. ගීතය සංගීතය ආශ්‍රය කෙරේ. එහි තාල නර්තන ශිල්පියාගේ චලන ආශ්‍රය වේ. යම් නාට්‍යයක භාවිත කවිය, ගීතය හෝ සංවාද ඒවායේ අන්තර්ගත රිද්ම සහ නාද සමග සංයෝජනය වී නාට්‍යයේ අන්තර්ගත කතා ප්‍රවෘත්තිය නර්තනය මගින් රැගෙන යන්නේ ද එය නෘත්‍ය නාට්‍යයේ ස්වරූපය යි.(කංකානම්ගේ සුනේත්‍රා, සාහිත්‍ය, 2014 කලාපය, පි. 685). රාමායණයේ, මහාභාරතයේ හා භාගවතපුරාණයේ එන කථා, භාරතයේ ප්‍රකට නොයෙක් මිථ්‍යා කථාන්දර, විශේෂ වශයෙන් ගීතගෝවින්දය ද නෘත්‍ය නාට්‍ය සඳහා වස්තු විෂය සපයා ඇත. මෙම සම්භාව්‍ය නෘත්‍ය කාව්‍ය සම්භාව්‍ය තත්ත්වය එලෙස ම ආරක්ෂා කරගනිමින් වර්තමාන ඉන්දියාවේ දක්නට ලැබීම ප්‍රශංසනීය ය. දකුණු ඉන්දීය භාගවත මේලා සහ තමිල්නාඩුවේ තෙරුකුතු හෙවත් වීථි නාට්‍ය ද කණ්නඩ ප්‍රදේශයේ යක්ෂගාන ද කේරළයේ කෘෂ්ණාට්ටම් සහ තෙරුකුතුහි ම කොටසක් සේ සලකන වීථි නාට්‍ය ද ආන්ද්‍රා ප්‍රදේශයේ කුචිපුඩි යනු එයට නිදර්ශන යි. මේවායෙහි ගීත, සංගීතය, කථනය, නර්තනය සහ අභිනය සම්මිශ්‍රණය කදිම ය (Marasinghe. E. W, 1988, p. 463-64). නෘත්‍ය නාට්‍යවල ආංගික හා සාත්ත්වික අභිනයට විශේෂ ස්ථානයක් හිමි ව ඇත.

නාට්‍ය සෛද්ධාන්තිකයෝ සංඛ්‍යාත්මක ව උපරූපක විවිධ සංඛ්‍යාවන් ඉදිරිපත් කරති. ධනික නෘත්‍ය කාව්‍ය සතක නම් උපුටා දක්වයි. එනම්, ඩොම්බි, ශ්‍රීගදිත, භාණ, ප්‍රස්ථාන, රාසක, භාණී සහ කාව්‍ය යනු යි. මේවා (ඒකහාර්ය) භාණ ලක්ෂණවලට සමානකම් පෙන්වයි. එමෙන් ම ශාරදාතනය ද (අධිකාර- viii) මෙය උපුටා දක්වා ඇත (Marasinghe. E. W, 1988, p. 460). නාට්‍යදර්පණ කතුවරු උපරූපක රසවත් භාවයෙන් හීන බැව් ප්‍රකාශ කරමින් නාට්‍යදර්පණ අටුවාවේ උපරූපක ප්‍රභේද දහ තුනක් දක්වති. අභිනවගුප්ත වර්ග නවයක් දක්වයි.^සඬ එම අභිනවගුප්තගේ නවයට ශ්‍රීගදිත, කාව්‍ය සහ ගෝෂ්ඨී සමග වර්ග එකොළහක් කාව්‍යානුශාසනයේ දක්වයි. එමෙන් ම භෝජට අනුව උපරූපක දොළහකි. උපරූපක නම පළමු ව හඳුන්වා දුන් සාහිත්‍යදර්පණ කර්තෘ විශ්වනාථ

ප්‍රභේද දහ අටක් ඉදිරිපත් කරයි. විශාල ම උපරූපක සංඛ්‍යාව ඉදිරිපත් කරන භාවප්‍රකාශය ප්‍රභේද විස්සක් දක්වයි (Trivedi, K. M, 1966, p. 204). The Stage Theatre and stagecraft නමැති ග්‍රන්ථයෙහි උපරූපක පිළිබඳ ඉතා විශිෂ්ට විග්‍රහයක යෙදෙන වෝල්ටර් මාරසිංහට අනුව මෙකී උපරූපක ප්‍රභේදයන් පිළිබඳ දළ විග්‍රහයක් හඳුනා ගැනීම වැදගත් වෙයි.

උපරූපකය	විග්‍රහය	උදාහරණය
ඩොම්බි හෙවත් ඩොම්බිකා	නාට්‍ය න්‍යාය ග්‍රන්ථයන්හි මේ පිළිබඳ ව සංකීර්ණ විග්‍රහ පවතියි. පසුබිම් ගායනයකට හා බෙර වාදනයකට රජු ඉදිරියේ ඩොම්බිකාව කරන නර්තනයක් මෙහි සිදු වෙයි. සැඟවුණු ආදරය ප්‍රකාශ කිරීම සහ වෙනත් රහස් වැනි ප්‍රේම කාරණා සමග කටයුතු කරන ප්‍රේමණීය නර්තනයකි. නර්තන වින්‍යාසයෙහි අවාචික වෘත්තාන්තය රස භාව මිශ්‍රණයෙන් ප්‍රේෂණය කෙරේ.	චූඩාමණි ගුණමාලා
නර්තනක	නර්තන යුවතියක විසින් ගීතයක අරුත විග්‍රහ කෙරෙන සුදුසු තාලයේ (ලලිතාලය) නැටුමකි. ආදරය, වීරත්වය හා කෝපය අවුස්සන නෘත්‍ය කාව්‍යයකි.	
භාණ හෝ භාණක	සංගීතය භාවිතයෙන් උද්වේගකර ශක්තිමත් නර්තන විශේෂයකි. සිංහ, ඌරු ආදි විෂ්ණුගේ අවතාරයන්හි හා ශිව පවුලේ සාමාජිකයන්ගේ දක්‍ෂතා නිරූපණය කෙරේ. ස්ත්‍රී චරිත භාවිත නො වෙයි. මෙහි වස්තුවේ ස්වභාවය හා භාෂා භාවිතය මත ප්‍රභේද සයක් සිද්ධාන්ත ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් ය. කුචිපුඩි නර්තනය පැරණි භාණවල සංවර්ධනීය තත්ත්වයක් සේ සලකයි.	
භාණිකා	විෂ්ණුගේ අවතාරයන්හි හා ශිව පවුලේ සාමාජිකයන්ගේ දක්‍ෂතා නිරූපණය කෙරේ. එමෙන් ම කෘෂ්ණගේ කෙළිලොල් ළමා කාලයේ අවස්ථාවන් ද නිරූපිත ය. කාන්තාවන් විසින් ආඛ්‍යානය ශ්ලෝක මගින් ගායනා කැරෙන අතර ඒවායෙහි අර්ථය මනරම් නර්තනයක් මගින් ඉදිරිපත් කෙරේ. කාන්තා චරිත ප්‍රමුඛ වේ. සමස්ත නෘත්‍ය නාට්‍යය කොටස් නවයකින් හෝ දසයකින් සමන්විත ය. දෙබස් මගින් ප්‍රේක්‍ෂක උත්සාහය ආධ්‍යාත්මික ප්‍රබෝධය අවදි විය යුතු ය.	වීණාවතී
ප්‍රස්ථාන	පිටත්වීම යන අදහස යි. පෙම්වතුන් දෙදෙනකුගේ පළමු එකතුවීමෙන් පසු කිසියම් කටයුත්තක් නිසා පෙම්වතියගෙන් වෙන් වී පෙම්වතා දුර ගමනක් යෑම පිළිබඳ අසම්පූර්ණ කතා වස්තුවකි. පෙම්වතුන් හමු-වීම, උඩගුකම, නිවසින් පිටවීම, කාමුක ස්පර්ශයන් නිරූපණය නර්තන ශිල්පියකු විසින් අලියකුගේ ඇවිදීම අනුකරණය කරමින් නිරූපණය කෙරේ. ප්‍රස්ථාන පිළිබඳ භාව ප්‍රකාශනය හා නාටකලක්‍ෂණරත්නකෝෂ වෙනස් අර්ථ විග්‍රහයක් කරයි.	ශෘංගාරතිලක
ශ්‍රීගදිත හෝ ශිද්ගක	විෂ්ණුගේ බිරිඳ වන ශ්‍රී ලක්ෂ්මි වැනි උසස් උපතක් සහිත කාන්තාවක් තම මිතුරියට සැමියාගේ වීරත්වය, ධෛර්යය වැනි ප්‍රශංසනීය ගුණ ගායනා කරමින් ගායනයේ අර්ථය අභිනයෙන් නිරූපණය කෙරේ.	

ප්‍රේක්ෂණක හෝ පෙන්ඛන	අනංග දාහය වැනි ආගමික තේමාවක් පදනම් වූ නෘත්‍ය නාට්‍ය විශේෂයකි. මහා මාර්ග, පන්සල් මිදුල්, හරස් පාරවල් වැනි ස්ථානවල පෙන්වා ඇත. එබැවින් පොදුජන විනෝදාස්වාද නෘත්‍යනාට්‍යයක් බැව් පැහැදිලි ය. නැටුම් ශිල්පීන් විශාල සංඛ්‍යාවක් සහභාගි වී ඇත. නාට්‍ය රීතිවේදීන් ඉදිරිපත් කර ඇති අදහස් තරමක් ව්‍යාකූල ය. බෙර වාද්‍ය භාණ්ඩ සමග නර්තන චලන මගින් ඉදිරිපත් කර ඇත. දෙබස් සඳහා මාගධී හා ශෞරසේනී භාෂා භාවිත ය. වීරයා ඉහළ හෝ පහළ තරාතිරමක විය හැකි ය. කෛශිකී හීන සෙසු වෘත්තීන් ප්‍රධාන ය. නාට්‍ය ධර්මී සංකල්ප අතින් මෙය ඉතා ඉහළ මට්ටමක පවතියි. නපුරු බලවේගවලට එරෙහි දෙවියන්ගේ බලය පෙන්වීමට ඉදිරිපත් කෙරේ.	බලිවධ නෘසිංහවිජය ත්‍රිපුරමර්දන
හල්ලීසක	ගෝපක-ගෝපිකාවන් සමග ක්‍රිෂ්ණ කළ නැටුමට සමාන රවුමක ආකාරයට කෙරෙන රංගනයකි. ස්ත්‍රී-පුරුෂ සහභාගී වන අය අතර එක් වීරයෙකි. ගීත වාදනයකට කෙරෙන අලංකාර නර්තනයකි. විහිළු තහළු සහිත සජීවී නර්තන විශේෂයකි.	පඤ්චරාත්‍රයේ දෙවන කොටස හල්ලීක ලක්ෂණ සහිත ය.
රාසක	හල්ලීසකයට සමාන නර්තනයකි. ක්‍රිෂ්ණගේ ධෛර්යය නිරූපණය කෙරේ. එක් වීරයෙක් ක්‍රිෂ්ණ නියෝජනය කරයි. වීරවරියන් අටක් හෝ දොළහක් හෝ දහසයක් හෝ විය හැකි ය. ගෝපිකාවන් සියලු දෙනා පරිපූර්ණ වළල්ලක් සේ සිටියි. වීරයා හැර වෙනත් පිරිමි සහභාගි නො වෙති. තාණ්ඩව හා ලාස්‍ය ශෛලීන් මිශ්‍ර ය. උපභාෂා භාවිත ය. සන්ධි පහෙන් ගර්භ හා විමර්ශ හැර සෙසු ඒවා භාවිත ය. තිරය පිටුපස සිට ගැයෙන අලංකාර නාන්දියකි.	මේනකාහිත මදනිකාකාමුක
නාට්‍යරාසක	අන්තර්ගතය අපැහැදිලි ය. කාමභෝගී ස්ත්‍රීන් තම ස්වාමිවරුන්ගේ ක්‍රියාවන් නර්තනය මගින් ඉදිරිපත් කිරීමකි. වසන්ත රාගයෙන් මුළු නර්තනය ම සංගීතවත් වෙයි. වීරවරයන් අටක්, දොළහක් හෝ දහසයක් විය හැකි ය. කිසිදු වීරයකු සහභාගී වන බවක් නො පෙනේ. මෙහි නර්තන නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ ආසාරිතප්‍රයෝගයට අතිශය සමීප ය. ආදරය හා හාස්‍යය ප්‍රමුඛ භාව වෙයි. ප්‍රතිමුඛ හැර අනෙක් සන්ධිවලට ඉඩ ඇතැ යි පිළිගැනේ. මේ පිළිබඳ ස්ථිර අදහසක් නැත.	වසන්ත සැණකෙළි නැටුමක් වන චර්චරී නර්තනය මෙයට සමාන බැව් පිළිගැනේ.
ගෝෂ්ඨී	ගවගාල යන අදහසැති මෙය කෘෂ්ණ හා බෙහෙවින් සමීප ය. කෘෂ්ණගේ ළමා කාලයේ හාස්‍ය ජනක ක්‍රියා නිරූපිත ය. ගර්භ හෝ විමර්ශ සන්ධිවලින් තොර ය. ආදරය මූලික භාවය යි. පහක් හෝ සයක් නායිකාවෝ සිටිති. සාමාන්‍ය පිරිමි පාර්ශ්වය නවයක් හෝ දහයකි. දෙබස් අපැහැදිලි ය. ප්‍රියජනක නර්තනයක් බැවින් කෛශිකී ප්‍රධාන ය.	රෛවතමදනිකා සත්‍යභාමා
	කාව්‍ය යනු විෂ්ණු, ශිව, භානු (සූර්යයා) පාර්වතී සහ ස්කන්ධ වැනි දේව ප්‍රශංසා ඇතුළත් විනෝදාත්මක නර්තන විශේෂයකි. නෘත්‍ය කාව්‍ය තේමාවට උචිත නැත ද මධ්‍යම හා පහළ චරිත ක්‍රියාත්මක ය.	ගෞඩවිජය } භවප්‍රකාශ }

කාව්‍ය හෙවත් රාග කාව්‍ය	වීරවරිය ගුණවත් කාන්තාවකි. වීරයා උදාර සහ නිර්භීත ය. ජව සම්පන්න නැටුමකි. ආදරය හා හාස්‍යය ප්‍රධාන ය. කෛශිකී ප්‍රධාන වෘත්තීන් සතර ම ප්‍රධාන යැ යි ද නාට්‍ය සිද්ධාන්ත ග්‍රන්ථවලැ විවිධ මත පවතියි. සංගීතය හා නර්තනය මැනවින් සුසංයෝජිත ය. දෙබස් සහිත ප්‍රියජනක නෘත්‍ය කාව්‍ය විශේෂයකි. මේ පිළිබඳ අභිවගුප්තගේ අදහස් වෙනස් ය. සංගීත වාදනයට නටමින් විවිධ හැඟීම් උද්දීපනය කළ හැකි නෘත්‍ය නාට්‍යයක් වෙයි. අභිනවගුප්ත විග්‍රහ කරන්නේ රාග කාව්‍ය වශයෙනි. අනෙක් නෘත්‍ය කාව්‍යවලට වඩා රාග කාව්‍ය ධර්ම, අර්ථ, කාම හා මෝක්‍ෂ ප්‍රේක්‍ෂකයාට හඟවන බැවින් නාට්‍යවලට ඉතා සමීප ය.	සුග්‍රීවකේලන යාදවෝදය- සාහිත්‍යදර්පණය උත්කණ්ඨිතමාධව- නාටකලක්‍ෂණරත්නකෝෂය රාඝවවිජය අභිනවගුප්ත මාරිචවධ }
දුර්මල්ලිකා හෝ දුර්මිලිතා	නාට්‍ය සිද්ධාත ග්‍රන්ථවල විවිධ නමින් මෙය හඳුන්වා ඇත. යුවතියක සමග රහසිගත ප්‍රේම සම්බන්ධයක් ඇති තරුණයෙක් ඔහුගේ කාන්තා පණිවුඩකරු විසින් තර්ජනයට ලක්කරනු ලැබේ. පණිවිඩකාර ස්ත්‍රිය තර්ජනය කොට ප්‍රේමවන්තයාගෙන් වැඩි වැඩියෙන් ධනය ලබා ගනියි. ගර්භ සන්ධි හැර සෙසු සන්ධි යෙදේ. විදූෂක පෙනී සිටියි. පුරෝහිත, ඇමතිවරු ද වරදකරුවෝ ද මෙහි පෙනී සිටිති.	බින්දුමතී
සම්ලාපක හෝ සල්ලාපක	රංග තුනක් හෝ සතරකින් යුත් නෘත්‍ය කාව්‍යයකි. මේ සඳහා මූලික වන කතාව ප්‍රසිද්ධ හෝ නව නිපැයුමක් හෝ ප්‍රසිද්ධ කතාවක අනුවර්තනයක් හෝ විය හැකි යී මිථ්‍යාදෘෂ්ටිකයකුට එරෙහි ව කරන සාමූහික යුද්ධයකි. යුද්ධ කාලයෙහි වාසස්ථාන වටලනු ලැබේ. දෛවය විසින් ඇති කරනු ලබන සතුරා විසින් මෙහෙයවනු ලබන්නකි. පළමු කොටස සන්ත්‍රාසය ඇති කරයි. දෙවැනි කොටස තාල හා සංගීතයෙන් ආකර්ෂණය කෙරේ. ආදරය, හාස්‍යය හැර සෙසු භාවයන්ට ඉඩ ඇත. සාත්ත්වතී හා ආරභටී වෘත්තීන් බෙහෙවින් යෙදේ. ප්‍රතිමුඛ හැර සෙසු සන්ධි යෙදේ.	මායාකපාලිකා
ශිල්පක	මේ පිළිබඳ තොරතුරු ඉතා අල්ප ය. කොටස් සතරක රංගයකින් යුත් මෙහි බමුණු වීරයෙක් ද පහත් උත්පත්තියක් සහිත ද්විතීයික මට්ටමේ වීරයෙක් ද විවාහ වූ හෝ ඇමතියකු ගෙන් උපන් හෝ බමුණකුගෙන් උපන් වීරවරියක් ද සිටියි. හාස්‍යය හා සන්සුන් බව හැර සියලු ම වෘත්තීන් හා රස නියෝජනය කරයි. ආශාව, උත්සාහය, වේදනාව, මෝඩකම, විස්මය, නැටුම් හා ගැටුම් වැනි අවස්ථාවන් විසි සතකින් අන්තර්ගතය සමන්විත ය.	කනකවතීමාධව
	ඒකාංක දිව්‍ය දර්ශනයකි. උතුම් වීරයකු සහ වීරවරියකි. විස්තීර්ණ ආකෘති භාවිත කරමින් උද්වේගකර දර්ශන නියෝජිත ය. නැටුම සඳහා පසුබිම සපයන කොටස් තුනකින් යුත් උල්ලෝසකය නිසා	දේවීමහාදේව

උල්ලොප්‍යක හෝ උල්ලෝප්‍යක	මෙම නම ලැබී තිබේ. හාස්‍යය, ආදරය සහ ව්‍යාකුලත්වය පිරී ඇත. තේමාවේ උත්කෘෂ්ඨභාවය නිසා සමස්ත රංගය පුරා ම උසස් වාතාවරණයක් පවතියි. විමර්ශ සන්ධිය හැර සෙසු සන්ධි යෙදේ.	උදාත්තකුඤ්ජර
මල්ලිකා	විනෝදාත්මක ඉදිරිපත් කිරීමකි. විට හා විදූෂක විසින් විකට ක්‍රියාවන් නිරූපණය හා සංගීතය මිශ්‍ර බැවින් කෛශිකී වෘත්තිය ප්‍රධාන ය. ආදරය ඇතුළු වෙනත් විනෝදාත්මක භාවයන් ඉදිරිපත් කෙරේ. ඉදිරිපත් කිරීම් එකකින් හෝ දෙකකින් යුක්ත ය. ගාථා හා ද්විපදිකා වර්ගයන්ගෙන් යුක්ත ය. නාට්‍ය සෛද්ධාන්තිකයෝ මෙම උපරූපක නාමය හා ප්‍රභේදය පිළිබඳ විවිධ අදහස් දරති.	
කල්පවල්ලී	මෙය සල්ලාල වර්ගයේ වීරයකු, තම පෙම්වතාගේ පැමිණීම බලාපොරොත්තුවෙන් සිටින වීරවරියක් හෝ උත්සාහයක දී ඔහු හමුවීමට යන වීරවරියක් සහ පීඨමර්ද නමින් හැඳින්වෙන සම්බන්ධයක සහිත නෘත්‍ය නාට්‍යයකි. ගර්භ හා විමර්ශ සන්ධි තොර ය.	මාණික්‍යවල්ලී
පාරිජාතක	නර්තනයේ සහ ප්‍රේමය අනුකරණාත්මක ප්‍රහසනයකි. එහි වීරයා ලෙස උසස් රජකු සහ එහි වීරවරිය ප්‍රේම අවුලක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සාමාන්‍යයෙන් තම පෙම්වතාගෙන් වෙන් වූ කාන්තාවක් ඇත. පෙම්වතුන් සම්බන්ධ රසවත් කථාංග ගාථා මගින් ගායනා කැරේ. විදූෂකගේ විහිළුවලින් වඩාත් විනෝදජනක වේ. ආදරය, නිර්භීතකම ප්‍රධාන භාවයන් ය. ප්‍රථම සහ අවසාන සන්ධි ස්ථාන යෙදෙයි.	ගංගාතරංගිකා

වගු අංක 01.

ඉහත සඳහන් සම්ලාපක හා එයින් පසු නිර්මාණ අභිනවභාරතීයේ හෝ නාට්‍යදර්පණයේ සඳහන් නො වෙයි. කිසිදු උපරූපක පෙළක් මෙතෙක් හමුවී නැත. නෘත්‍ය නාට්‍යවල දෙබස් පැවතියේ ද යන්න ද සැක සහිත ය. අභිනවගුප්ත හා හේමචන්ද්‍ර ප්‍රේරණ හා රාමක්‍රීඩා යැ යි තවත් ප්‍රභේද දෙකක් දක්වා ඇත. පළමු වැන්න හාස්‍යයෙන් පිරි ප්‍රහේලිකාවකි. දෙවැන්න ඍතු විස්තරයක් අඩංගු බව හැර වැඩි විස්තර නොමැත (Marasinghe. E. W, 1988, p. 478).

සමස්ත උපරූපක විග්‍රහය දෙස බැලීමේ දී,

- ආංගික හා සාත්ත්වික අභිනය ප්‍රධාන වශයෙන් භාවිත කිරීම
- ආහාර්ය අභිනයට ද වැඩි ඉඩක් හිමි වීම
- කෛශිකී හා ආරභටී වෘත්තීන් ප්‍රධාන සෙසු වෘත්තීන් ද අවම වශයෙන් නියෝජනය වීම
- සෑම නෘත්‍ය නාට්‍යයක ම අවම වශයෙන් සන්ධි ස්ථාන දෙකක්වත් භාවිත කිරීම
- සීමිත චරිත සංඛ්‍යාවක් යොදාගෙන තිබීම
- සීමිත රස භාවයන් ප්‍රමාණයක් නිෂ්පාදනය වීම
- නිශ්චිත වින්දන පරාශයක් සහිත ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් අරමුණු වී තිබීම
- සිද්ධි සංකලනය, යම් පමණකට හෝ නාට්‍යෝචිත අවස්ථා හමුවීම, අප්‍රකාශිත හා අලිඛිත කතාවස්තුවක් පැවැතීම යනාදි කරුණු නාට්‍ය සාහිත්‍යය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වෙයි.

4. සමාලෝචනය

නාට්‍යදර්පණ ප්‍රකාරව ම මෙම උපරූපකවලට පරිපූර්ණ රස නිෂ්පත්තියකට ශක්‍යතාවක් නැත. අර්ධ නාට්‍ය ලක්‍ෂණ පෙන්නුම් කරයි. උපරූපක නාමය ද සුදුසු බවක් නො පෙනෙයි. එහෙත්, මෙම නෘත්‍ය නාට්‍යවලින් රසවත් වූ ප්‍රේක්‍ෂක පිරිසක් සිටීම, වර්තමානයේ ද මෙහි විකාසනීය නෘත්‍ය නාට්‍ය උත්සව හා දේවාල ආශ්‍රිත ව දක්නට ලැබීම, නෘත්‍ය නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධයෙන් සැලකිය යුතු තත්ත්වයකි. දශරූපක පරිහානි යුගයේ සංවර්ධනය වූ උපරූපක, ඒකාකාරී ගුඪාර්ථ නීරස නාට්‍ය කලාවෙන් ඔබ්බට ගිය නව නිෂ්පාදනයක් වශයෙන් මෙන් ම ප්‍රේක්‍ෂක ආකර්ෂණීය කාලා සම්ප්‍රදායක් වන්නට ද ඇත. එබැවින් නාට්‍ය කලාවේ පරිහානීය තත්ත්වයක් සේ විග්‍රහ කිරීමට වඩා නාට්‍ය කලාවේ විකාශයේ විවිධත්වයට හා ප්‍රේක්‍ෂක හා සාහිත්‍යකාමී සමාජීය ඉල්ලීමක ප්‍රතිඵලයක් හා නාට්‍ය සෛද්ධාන්තික ප්‍රවණතාවක් සේ උපරූපක අර්ථකථනය කිරීම වඩාත් යෝග්‍ය බැව් පෙනේ.

ආන්තික සටහන්

[i] (i) No written dialogue is employed in them, but songs to the accompaniment of music are used instead. In drama they are used only to add colour to the performance. Therefore, the written text, if there is any, of the *nrttakāvya* is nothing more than a skeletion libretto or scenario which is composed mainly, if not exclusively, in Prakit. If thre was spoken dialogue at all, it might have been improvised by the dancers. Hence the controversy over the question whether these *nrtta* types of play could be legitimately called *nātya.*

(ii) It is by means of dance that mental states, emotions and dispositions are expressed and situations created and not through histrionic representation in its strict sense as in drama.

(iii) A lone performer is able to play several roles without changing his (or her) costume, not in the capacity as a dancer, he does not conceal his own personality under the assumed grah of the character he portrays as is done in drama. That is why the drama is called *rūpaka.*

(iv) A performer of *nrttakāvya* is classed as nartaka or nartakī whereas the performer of a *nātya* is called a nata or natī.

(v) *Lāsyānga* pieces are liberally used in them unlike in the nātya where they are employed in a much-restricted measure.

(vi) A performance of a *nrttakāvya* is generally called a preksanīyaka (show) as distinguished frome the *nātya* which means a dramatic representation.

(viī) Most of the *nrttakāvya* types appear to have been meant for open-air presentation and not to be staged inside playhouses (Marasinghe. E. W, 1988, p. 463).

[ii] දිසානායක විමල් හා කුමාරසිංහ කුලතිලක, (2011), නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක්, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ කෘතිය හා කුමාරසිංහ කුලතිලක (2008) සම්භාව්‍ය ජපන් නාට්‍ය ඉතිහිසය, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ කෘතිය

[iii] නාටිකා ත්‍රෝටකං ගෝෂ්ටී සට්ටකං නාට්‍යරාසකම්- ප්‍රස්ථානෝල්ලාප්‍යකාව්‍යානි ප්‍රේඞ්ඛණං රාසකං තථා (v, 4).
සංලාපකං ශ්‍රීගදිතං ශිල්පකං ච විලාසිකා- දූර්මල්ලිකා ප්‍රකරණී හල්ලීශෝ භාණිකේති ච (v, 5).
අෂ්ටාදශ ප්‍රාහුරුපරූපකානි මනීෂිණඃ - විනා විශේෂං සර්වේෂාං ලක්ෂ්ම නාටකවන්මතම් (v, 6).

[iv] නාටකං ද්විපදීශම්‍යාරාසකස්කන්ධකාදි යත් උක්තං තදභිනේයාර්ථමුක්තෝ ’න්යෛස්තස්‍ය විස්තරාඃ (I, 24).

[v] ප්‍රවේශාන්තරේ ද්විපදිකායා දිශෝ ’වලෝක්‍ය (4 අංකය).

[vi] විදූෂක= හෝ වයස්‍ය , ප්‍රේක්ෂස්ව ප්‍රේක්ෂස්ව. එෂා බලු මදනිකා මදනවශවිසංෂ්ථුලං වසන්තාභිනයං නෘත්‍යන්තී චූතලතිකයා සහේත එවාගච්ඡති. (තතඃ ප්‍රවිශති මදනලීලාං නාටයන්ත්‍යෞ ද්වපදීඛණ්ඩං ගායන්ත්‍යෞ චේටයෞ). (ප්‍රථමොංකය, රත්නාවලී නාට්‍යය)" (අවට බලා) බලන්ඩකෝ බලන්ඩකෝ මිත්‍රයා, මදන මතින් කුල්මත් වුණු මේ මදනිකා වසන්තය නිරූපණය කරන නැටුමක් නටනවා චූතලතිකත් එක්ක මේ පැත්තට ම එන හැටි. (මෙවිට මදන ලීලාව නැටුමින් දක්වමින්, ද්වපදී ගීතයක් ගයමින් සේවිකාවෝ දෙදෙනෙක් පිවිසෙති.

[vii] හෝජගේ ශෘංගාරප්‍රකාශයේ "ද්විපදී යන්න පාදාර්ථාභිනයාත්මක ප්‍රේක්ෂබන්ධඃ"යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත. ගේයපද මාලාවන්හි අර්ථ සංයෝගයෙන් හා ඊට උචිත අභිනය සංයෝගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන් රසත්වයට පත් කරන ස්ත්‍රීන් විසින් පමණක් රඟ දක්වන චූල නාට්‍ය විශේෂයක් වශයෙන් හෝජ ද්විපදී හඳුන්වා ඇත. ශෘංගාරදේව සංගීත රත්නාකරයේ විග්‍රහ කරන පරිදි ද්විපදී යනු ලය මත ගැයෙන ගීයකි. රාමචන්ද්‍ර සහ ගුණචන්ද්‍රගේ නාට්‍ය දර්පණයේ ද්විපදී විරිත් විශේෂයක් වශයෙන් විග්‍රහ කර ඇත. භාමහගේ සමයේ ද්විපදී යනු සංගීතය මිශ්‍ර නාට්‍ය විශේෂයකි. ගේයපද මාලාවට උචිත සංගීතය හා තාලය සංයෝග කළ එහි අරුත රැගෙන යන ලයාන්විත නර්තන විශේෂයක් වශයෙන් එය ප්‍රකටව පැවතිණ. කෙසේ නමුත් ඉන්දියාවේ ආන්ධ්‍රා ප්‍රදේශ්හි යක්ෂ නාග නෘත්‍ය නාට්‍ය විශේෂ ද්විපදී යන්න අදටත් භාවිත වේ. එබැවින් මධ්‍යකාලීන යුගය වන විට ද්විපදී යනු නාට්‍ය විශේෂයක් හැඳින්වීමට භාවිත නාමයක් බව අනාවරණය වේ. (කංකානම්ගේ සුනේත්‍රා, සාහිත්‍ය, 2014 කලාපය, පි. 687)

[viii] අචිරප්‍රවෘත්තෝපදේශං ඡලිකං නාම නාට්‍යමන්තරේණ කීදෘශී මාලවිකෙති... (මාලවිකාග්නිමිත්‍ර, ප්‍රථම අංකය).

[ix] "තතඃ ප්‍රවිශති මදනලීලාං නාටයන්ත්‍යෞ ද්වපදීඛණ්ඩං ගායන්ත්‍යෞ චේටයෞ" "භවතී මදනිකේ භවතී මදනිකේ මාමප්‍යේතාං චර්චරිකාං ශික්ෂයතම්" (මාරසිංහ. ඊ.ඩබ්, 2016, පි.12-15).

[x] ප්‍රේක්ෂස්ව තවදේතස්‍ය මධුමත්තකාමිනීජනස්වයංග්‍රාහගෘහීතශෘඞ්ගකජලප්‍රහාරනෘත්‍යන්නාගරජනජනිතකෞතුහලස්‍ය සමන්තතඃ සංවෘත්තමර්දලෝද්දාමචර්චරීශබ්දමුඛරරථ්‍යාමුඛශෝභිනඃ (මාරසිංහ. ඊ. ඩබ්, 2016, පි. 10).

[xi] මාලවිකාග්නිමිත්‍රය ii අංකය.

[xii] තද්‍යාවද්ගෘහං ගත්වා ගෘහිණීමාහූය සංගීතකමනුතිෂ්ඨාමි (මාරසිංහ. ඊ. ඩබ්, 2016, පි. 04).

[xiii] Stray references to Kohala by the written on dramatrurgy point out that Kohala must have written a celebrated work on music and dance including the Uparūpaka Abhinawa has quoted him very often. He is considerd to be the author of Abhinayaśāstra which may be a part of Kohala's work or any later abridgment of it.(M. Krisnamachariar ඃ Classical Sanskrit Literature, pp, 822-23).

[xiv]මේ සම්බන්ධයෙන් මාරසිංහගේ හා Trivedi මත ගැටෙයි. මාරසිංහ. Bharata nowhere mentions a class of dramatic kinds known by the generic term of uparūpaka, and the word was completely unknown to Abhinava and Dhanañjaya(1988, p 459) Trivedi ගේ අදහස වන්නේ The Abhi.refers to nine types නෘත්‍ය නාට්‍ය පිළිබඳ උණුසුම අභිනවභාරතයෙන් හමුවෙයි.

පරිශීලිත මූලාශ්‍රය

කංකානම්ගේ. සුනේත්‍රා. (2014). ***සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යයෙන් හෙළි වන නෘත්‍ය නාට්‍ය විශේෂ,*** සාහිත්‍යය, (සංස්). සමන්ත හේරත්, පර්සි ජයමාන්න (පිරිස), කොළඹඃ සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

කුමාරසිංහ, කුලතිලක. (2008). ***සම්භාව්‍ය ජපන් නාට්‍ය ඉතිහිසය,*** කොළඹ 10ඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගුණතිලක. ඇම්. එච්., (1999). ***නාට්‍ය දෘෂ්ටිය හා රත්නාවලිය,*** මරදානඃ සූරිය ප්‍රකාශකයෝ.

දිසානායක විමල් හා කුමාරසිංහ කුලතිලක. (2011). ***නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක්,*** කොළඹ 10ඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පඤ්ඤාකිත්ති හිමි, හිරිපිටියේ. (2007). ***භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය,*** පළමු වැනි කොටස, කොළඹඃ ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මාරසිංහ, ඊ. ඩබ්ලිව්. (පරි). (සංස්), (2003). ***භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය,*** ප්‍රථම භාගය, කොළඹඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මාරසිංහ, ඊ. ඩබ්ලිව්. (පරි). (සංස්), (2005). ***භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය,*** ද්විතීය භාගය, කොළඹඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මාරසිංහ, ඊ. ඩබ්ලිව්. (පරි). (සංස්), (2014). ***භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය,*** තෘතීය භාගය, කොළඹඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

මාරසිංහ. ඊ. ඩබ්ලිව්., (1998). ***සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා රත්නාවලිය,*** කොළඹ 10ඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පේමරතන හිමි, වැලිවිටියේ සහ දේවානන්ද හිමි, හල්ගස්තොට. (සංස්), (2001). ***කාව්‍යදර්ශය (ප්‍රථම භාගය),*** කොළඹ 10ඃ සමයවර්ධන පොත්හල.

වීරතුංග, එස්., (පරි). (1998). ***ධනංජය රචිත දශරූප,*** කොළඹඃ ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සෝමාරාම ස්ථවිර, ගල්ගමුවේ. (අනුවාදක), (1957). ***මාලවිකා,*** නුගේගොඩඃ ගුණසේන සහ සමාගම.

Kale. M. R., (1928). ***Priyadarshika***, Bomby: Gopal Narayan and Co.

Krisnamachariar. M., (1937). ***Histoy of Classical Sanskrit Literature***, Madras: Tirumalai-Tirupati Dewastanam.

Krishnamoorthi. K., (1992). ***Nātyaśāstra,* (Volume I),** Vadodara: Oriental Institute.

Marasinghe. E. W., (1989). ***The Sanskrit Theater and Stage Craft,*** Sri Satguru Publications.

Parab. K. P. and Pandurang Jawaji, (1924). ***Malavikagnimitra,*** Bombay: Nirnaya-Sagara press.

Shaligramashastri, (1977). ***Viśvanatha's Sahityadarpaṇa,*** Moteelal Banarasidas.

Trivedi. K. H, L. D., (1966). ***THE NĀTYADARPAṆA of RĀMACANDRA AND GUṆCANDRA, A CRITICAL STUDY***, Ahmedabad: Institute of Indology.

Yatiraja Swami, Yadugiri. (Edit:). (1968). ***Bhāvaprakāśana of Sāradātana,*** second edition, Baroda: Oriental Institute.