64

සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංගීතය

මහාචාර්ය වෝල්ටර් මාරසිංහ

භාරතීය සංගීතයේ ඉතිහාසය නාට්‍යයේ ඉතිහාසය තරම් ම හෝර්ටත් වැඩි ඈතකට දිව යයි. දනට ශේෂ ව ඇති පැරැණිතම නාට්‍ය විචාර ග්‍රන්ථය වන **නාට්‍යශාස්ත්‍රය** භාරතීය සංගීතය පිළිබඳ ව ලියැවුණු පැරැණිතම කෘතිය ද වේ. එහි 28 වැනි අධ්‍යායේ සිට 34 වැනි අධ්‍යාය දක්වා වූ කොටස වෙන් වී ඇත්තේ සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංගීත යෝජනය පිළිබඳ සාකච්ඡාවක් සඳහා ය. 10 වැනි සියවසේ අභිනවගුප්ත විසින් නාට්‍යශාස්ත්‍රයට ලියන ලද **අභිනවභාරත ව්‍යාඛ්‍යාව** මඟින් ද එවක නාට්‍ය සංගීත ප්‍රයෝගය පිළිබඳ යම් යම් තොරතුරු අපට දනගත හැකි වේ.

සංස්කෘත නාට්‍ය දර්ශනයක් සඳහා සංගීතයේ දයකත්වය නැති ව ම බැරි දෙයක් විය. එය නළුවන් ගේ ගායනයන් හා රඟපෑම් සමඟ අවියෝජනීය ලෙස බද්ධ ව පැවැතිණි. නාට්‍ය පිටපතත්, වේදිකාව මතට ගෙනෙන ලද එහි ප්‍රයෝගයත් අතර විශාල වෙනසක් විය. නළුවන්ගේ ප්‍රවේශය, නික්ම-යාම, රඟපෑම ආදි අවස්ථාවන් සඳහා විශේෂ ධ්‍රැවා ගීත ගැයුණු අතර, ඒවා බොහෝ විට රචනා කරන ලද්දේ සූත්‍රධාර විසිනි. නළුවන් නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදයට අනුව වේදිකාවට පැමිණි අවස්ථාවල ඔවුන්ගේ පියවර පාලනය කිරීම පිණිස බෙර හා සෙසු වාද්‍යභාණ්ඩ ද යොදගනු ලැබූ බවට සාක්ෂි ඇත. ඇතැම් නාට්‍ය දර්ශනවල දී සූත්‍රධාර 'සංගීත රචනා' කාර්යයෙහි යෙදුණු බව කියැවේ. එයින් අදහස් කැරුණේ නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භ වන්නට පෙර පවත්වන ලද පූර්වරංගයෙහි දී ඔහු සංගීතය මෙහෙයැවූ බව ය. රාජශේඛර ගේ **කර්පූරමඤ්ජරී** නම් සට්ටකයේ හෙවත් ප්‍රාකෘත නාටිකාවේ සූත්‍රධාරට නාට්‍යය ආරම්භ කිරීමට සහාය වීම පිණිස වාදන ශිල්පීන් වීණා, වස්දඬු හා බෙර වාදනය සඳහා සූදනම් වන අයුරු පෙනේ. 7 වැනි සියවසේ දී ඉන්දියාවට පැමිණි ඉ-ට්සිං නමැති චීන සංචාරක භික්ෂුව ශ්‍රීහර්ෂගේ **නාගානන්ද** නාටකය වීණා හා වස්දඬු සංගීතය යොදගනිමින් රඟදක්වුණු බව සඳහන් කරයි.[1] එසේ ම 8වැනි සියවසේ ලියැවුණු වේශ්‍යාවනට අත්පොතක් වන, දමෝදරගුප්ත ගේ **කුට්ටනීමත** කාව්‍යයේ ද රත්නාවලී නාටිකාවේ ප්‍රථම අංකය ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ ඇස් හමුවේ ඉදිරිපත් වූ ආකාරය විස්තර කැරේ. එහි නිළියන් දෙදෙන වස්දඬු සංගීතයට ගායකයන් ගැයූ ගීතයක් අනුව නටමින් පැමිණි බව සඳහන් වේ.[2] නාට්‍යය වෙත ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ නෙත් සිත් ඇද-ගැනීමට සංගීතය ඉවහල් වන බව භරත පවසයි.[3] ගීතයෙන් තොර නාට්‍යය වර්ණයන්

ගෙන් තොර චිත්‍රය මෙන් ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ නෙත් සිත් බැඳ ගැනීමට නොසමත් වන බව හේ තවදුරටත් සඳහන් කරයි.[4]

වාද්‍ය භාණ්ඩ (ආතෝද්‍ය)

නාට්‍යශාස්ත්‍රයට අනුව සංස්කෘත නාට්‍යයේ භාවිත වූයේ වාද්‍ය භාණ්ඩ සයක් පමණි. ස්වර වාද්‍යය සඳහා චිත්‍රවීණා හා විපංචී-වීණා නමින් තතවාද්‍ය භාණ්ඩ දෙකක් ද, වස්දඬුවක් ද භාවිත වූ අතර, තාල වාද්‍යය සඳහා මෘදංග, පණව හා දර්දර නමින් බෙර වර්ග තුනක් යොද-ගන්නා ලදි. චිත්‍රවීණාව වූ කලී තත් සතකින් යුත්, ඇඟිල්ලෙන් වාදනය කරනු ලැබූ 'හාර්ප්' (harp) පවුලට අයත් වූ භාණ්ඩයකි. විපංචී වීණාවට තත් නවයෙක් විය. එය වාදනය කරන ලද්දේ කෝණයකිනි (plectrum). එහෙයින් එය 'ල්‍යුට්' (lute) ගණයට අයත් භාණ්ඩයක් විය. මෙම වාද්‍යභාණ්ඩ දෙකේ ම එක් තතකින් හැඬැවුණේ එක් ස්වරයක් පමණි. එක ම තතේ විවිධ ස්ථානයන්හි ඇඟිල්ල තබමින් විවිධ ස්වර උපදවා-ගැනීමේ ශාස්ත්‍රය ඒ වන විට භාරතීයයන් දන සිටියේ නැත. ඔවුන් එම ක්‍රමය සොයා-ගත්තේ 17 වැනි ශතවර්ෂය තරම් මෑත කාලයක ය.[5]

වස්දඬුව ඇතැම් විට භාරතීයයන් භාවිත කළ පැරැණිතම වාද්‍ය-භාණ්ඩය යි. මුල දී එය 'වංශ' (වස්) හෙවත් බට ලීයෙන් සකස් කැර-ගන්නා ලද නමුදු පසු කාලයන්හි (සඳුන් වැනි) ලී වර්ග, රන්, රිදී, පිත්තල, ලෝකඩ, ඇත් දත් වැනි ද්‍රව්‍ය ද ඒ සඳහා යොද-ගන්නා ලදි. එද සහ අද වස්දඬුව අතර එතරම් වෙනසක් නොවූ සේ ය. බටයේ සිදුරත්, මුවින් වාතය තෙරපීම සඳහා වූ සිදුරත් ඇතුළු සිදුරු නවයෙක් එහි වී ය. ස්වර ඉපැදවීම සඳහා යොද-ගන්නා ලද සිදුරු සතෙන් තුනක් වමතේ ඇඟිලිවලින් ද, ඉතිරි සතර දකුණ'තේ ඇඟිලිවලින් ද වසනු ලැබී ය. සිදුර තුළින් වාතය තෙරපීම අඩුවැඩි කිරීමෙන් මන්ද්‍ර, මධ්‍ය හා උච්ච සප්තක ලබා-ගත හැකි විය.[6] ගායනයට අනුව වස්දඬුව වාදනය කළ යුතු විය.[7]

මෙකී ස්වරවාද්‍ය භාණ්ඩ ත්‍රය වාදනයේ දී අනුගමනය කළ යුතු වූ ක්‍රම තුනෙක් විය. තත්ත්ව, අනුගත හා ඕඝ නමින් ඒවා හැඳින්විණි. ඉදිරියේ දී ගයනු ලබන වස්තුවක සම්ප්‍රාප්තිය හැඟැවීම පිණිස වාදනය කරනු ලබන වාද්‍ය බණ්ඩයක් 'තත්ත්ව' නමින් හැඳින්විණි. මෙය අද ගීතයක ආරම්භයට පෙර වැයෙන ආරම්භක සංගීතය හා සමාන විය. එම වාදනයෙන් ගීතයේ නාද රටාව, තාලය, ලය, අක්ෂර, පද මාලාව ආදිය පිළිබඳ අදහසක් දීමට හැකි විය යුතු ය. ගයනු ලබන ගීතයකට අනුගත ව කරනු ලබන වාදනය 'අනුගත' නමි. 'ඕඝ' (සැඬ පහර) යනු සංකීර්ණ ප්‍රහාර වාදනය සමග ක්‍රමයෙන් ලය හා හඬ වර්ධනය කරමින් කූටප්‍රාප්තියකින් අවසන් කිරීම යි.[8]

සංස්කෘත වේදිකාවේ භාවිත කරනු ලැබූ බෙර වර්ග ත්‍රය අතුරින් මෘදංගය ප්‍රධාන විය. මෙය අද එනමින් දක්ෂිණ භාරතීය සංගීතයෙහි භාවිත කරනු ලබන තාලවාද්‍ය භාණ්ඩයට වඩා බොහෝ වෙනස් විය. එහි බඳ මැටියෙන් නිර්මිත වූ හෙයින් එය මෘදංග (මෘත් + අංග) නම් වී ය.

එය බොහෝ විට කළයක් වැනි වූ ශබ්ද මඤ්ජූෂාවකින් උඩට නෙරා-ගිය මුහුණු තුනකින් යුක්ත භාණ්ඩයක් වන්නට ඇත. මේ මුහුණු තුන සම් වැසුම්වලින් ආවරණය කොට, වෙන් වෙන් ස්වර නිපැදවිය හැකි වන සේ සාරණය (tune) කළ හැකි ව තිබිණි. එහෙයින් එය 'ත්‍රිපුෂ්කර' නමින් ද හැඳින්විණි.[9] එම මුහුණු තුන අංකික, ඌර්ධ්වක හා ආලිංග යන නම්වලින් හැඳින්විණි. මෙම මෘදංගයේ හෙවත් ත්‍රිපුෂ්කරයේ වැඩිදියුණු කරන ලද අවස්ථාවක් හැටියට දක්ෂිණ භාරතයේ ඇතැම් දේවාලයවල හා චෙන්නයි (මදුරාසි) කෞතුකාගාරයේ ද දක්නට ඇති 'පංචමුඛවාද්‍ය' නම් වූ, සුවිසල් කළයකින් උඩට නෙරා-ගිය මුඛ පසකින් යුක්ත වූ වාද්‍ය භාණ්ඩය සඳහන් කළ හැකි ය.[10]

'පණව' යනු සිලින්ඩරාකාර කුහරයක් ඇති දරුමය බඳක් සහිත, හරස් අතට තබාගෙන වාදනය කරන ලද මුහුණු දෙකකින් යුත් වාද්‍ය භාණ්ඩයක් විය.[11] එහි මුහුණු දෙක සමින් වසා තුබුණු අතර, ඒවා තදින් බැඳ තැබීම හා සම තද කිරීම ද සඳහා වරපට යොදා තිබිණි.[12] මෙය බොහෝ දුරට අපේ රුහුණු බෙරයට සමාන වූ භාණ්ඩයක් වන්නට ඇත.

'දර්දර' යනු මහා කළයක හැඩය ගත් වාද්‍ය භාණ්ඩයක් බව කියැවේ.[13] එය ද භරත විසින් අවනද්ධ ගණයෙහි ලා සලකනු ලැබූ හෙයින්, එහි මුහුණත ද සමින් වසා තුබුණු බව විශ්වාස කළ හැකි ය. එහෙයින් එය වර්තමානයේ ඉන්දියාවේ ආන්ද්‍ර ප්‍රදේශයේ කඳුකර ගෝත්‍රික පිරිසක් අතර භාවිත වන 'තන්තිපාණි' නම් භාණ්ඩයට හා මෙරට ගැමියන් අතර දැනට අභාවයට යමින් පවතින බුම්මැණ්ඩියට ද නෑකම් කියන භාණ්ඩයක් ලෙස සැලැකිය හැකි ය.

ත්‍රිපුෂ්කරය වැයීම සඳහා විශේෂ ශිල්පක්‍රම භාවිත කරන ලදි. ත්‍රිපුෂ්කරයෙන් නිපැදවුණු පද වර්ග තුනකට බෙදා-දැක්විණි. සියලු ම පද ගුරු අක්ෂර වී නම්, එය 'ගුරුසංචය' නම් ගණයට අයත් විය.

උදා:

ධංතාං කේතාං ධාංද්‍රාං සේතං ධංධං[14]

සියලු ම අක්ෂර ද්‍රැත ලයෙන් වැයෙන ලඝු අක්ෂරවලින් යුක්ත වී නම්, එය 'ලඝුසංචය' ලෙස හැඳින්විණි.

උදා:

සටමටසටමථටමථට[15]

ලඝු ගුරු අක්ෂර මිශ්‍රණයකින් සැදුණු පද එකතුවක් 'ගුරුලඝුසංචය' ගණයට අයත් විය.

උදා:

සටථිම්මථීථිංමථතං කිටා[16]

අඩ්ඩිත, ආලිප්ත, විතස්ත හා ගෝමුඛී යනුවෙන් ත්‍රිපුෂ්කරය වැයීමේ ක්‍රම (මාර්ග) සතරෙක් විය. වම් පුෂ්කරය වැයීම අඩ්ඩිත යනුවෙන් ද, වාම හා ඌර්ධ්ව පුෂ්කර ද්වය එකට වැයීම ආලිප්ත යනුවෙන් ද, ඌර්ධ්ව හා දක්ෂිණ පුෂ්කර එකට වැයීම විතස්ත යනුවෙන් ද, පුෂ්කර ත්‍රය ම එකට වැයීම ගෝමුඛී යනුවෙන් ද හැඳින්විණි. අඩ්ඩිත

වාදනය ශෘංගාර හා හාස්‍ය රසයන් ද, විතස්ත වාදනය වීර්ය, අද්භූත හා රෞද්‍ර රසයන් ද, ආලිප්ත කරුණ රසය ද, ගෝමුඛී භයානක හා බීභත්ස රසයන් ද දනැවීමෙහි සමත් බව භරත පවසයි.[17]

කාලයා ගේ ඇවෑමෙන් ත්‍රිපුෂ්කරය ක්‍රමයෙන් භාවිතයෙන් ඈත් විය. ශාර්ංගදේව එය කලාතුරෙකින් ප්‍රයෝජනයට ගනු ලැබූ බව පවසමින් ස්වකීය සංගීතරත්නාකරයෙහි එගැන විස්තරයක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් වැළැකී සිටී.[18]

පණව හා දර්දර යන භාණ්ඩවලට හිමි වූයේ දෙවැනි ස්ථානය යි. ඒවා වාදනය කිරීමේ ද ක්‍රම තුනෙක් විය. එම වාදනය පුෂ්කර වාදනයට පූර්වංගම වූයේ නම් එය 'අතිවාදිත' යනුවෙන් ද, ඊට පසුගාමී වී නම්, එය 'අනුවාදිත' යනුවෙන් ද, භාණ්ඩ ත්‍රය ම එක් ව වාදනය වී නම් එය 'සංවාදිත' යනුවෙන් ද හැඳින්විණි.[19]

වාද්‍ය වෘන්දය

සංස්කෘත නාට්‍යයකට සංගීතය සැපැයූ ගායක හා වාදන සමුච්චය 'වාද්‍යවෘන්ද' නමින් හැඳින්විණි.[20] 'කුතප' යන වාද්‍යවෘන්දය සඳහා යෙදෙන පර නාමයකි. අභිනවගුප්ත ස්වකීය **නාට්‍යශාස්ත්‍ර ව්‍යාඛ්‍යාවෙහි** විශේෂයෙන් භාවිත කරන්නේ 'කුතප' යන වචනය යි.[21] මුල් කාලයේ සංස්කෘත නාට්‍යයක වාද්‍යවෘන්දය හෙවත් කුතපය ශිල්පීන් ස දෙනෙකුට නොවැඩි වූ කුඩා එකක් විය. ඊට අවනද්ධ වාදකයෝ තිදෙන ද, චිත්‍ර හා විපංචී වාදකයෝ දෙදෙන ද, වස්දඬු වාදකයා ද, ගායකයකු හා ගයිකාවෝ දෙදෙනෙක් හෝ තිදෙනෙක් ද අයත් වූහ. එහෙත් කල්යාමේ දී, මෙම සංඛ්‍යාව බොහෝ සෙයින් වැඩි වූ බව සංගීතරත්නාකර හා භාවප්‍රකාශ වැනි ග්‍රන්ථවලින් පෙනී-යයි.[22]

පූර්වරංගයේ දී හා නාට්‍ය දර්ශනය පැවැත්වෙන අතර වාද්‍ය-වෘන්දය වේදිකාවේ අසුන් ගත්තේ එක ම ආකාරයට නො වේ. පූර්වරංගයේ වාද්‍ය භාණ්ඩ විශේෂ මෙහෙයක් ඉටු කළ අන්තර්යවනිකා රංග පැවැත්වුණේ රංගපීඨයට පිටුපසින් වූ රංගශීර්ෂය මත ය. රංග-පීඨයත් රංගශීර්ෂයත් අතර යවනිකාවක් පැවැති බව 'තත්‍ර යවනිකා රංග-පීඨතච්ඡිරසෝර් මධ්‍යෙ' යන අභිනවගුප්ත ගේ ප්‍රකාශයෙන් ද තහවුරු වේ.[23] පූර්වරංගයේ ප්‍රථම අංග නවය පැවැත්වුණේ මෙම තිරයට පිටුපසින් රංගශීර්ෂය මත හෙයින් ඒවා 'අන්තර්යවනිකා අංග' නමින් හැඳින්විණි.[24] මෘදංග වාදකයා හා ඔහු දෙපසින් පණව හා දර්දර වාදකයෝ දෙදෙන ද නේපථ්‍යාගෘහයේ දොරටු දෙක අතර, ප්‍රේක්ෂකයනට මුහුණ ලා හිඳ-ගත්හ.[25] රංගශීර්ෂයේ දකුණු පසින්, බොහෝ විට තිරයේ කොනට මුවා වී ප්‍රධාන ගායකයා ද, ඔහුට වම් පසින් චිත්‍රවීණා වාදකයා ද, දකුණු පසින් විපංචී වාදකයා හා වස්දඬු වාදකයා ද, රංගශීර්ෂයේ වම් පසින් ගායිකාවෝ ද හිඳගත්හ.[26]

කෙසේ වුව ද, නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භ වූ පසු ඔවුන් ප්‍රේක්ෂක දෘෂ්ටිපථයෙන් ඉවත් ව හෝ රංගශීර්ෂය මත ආවෘත පෙදෙසක හෝ

හිඳගත් බව පෙනේ. වාද්‍යවෘන්දය වේදිකාව හාත්පස හිඳගත් බවට අභිනවගුප්ත කරන සඳහනින් ද, ඇතැම් නාට්‍යවල සූත්‍රධාර තාලවාදකයන් හා වීණා වාදකයන් තමා දෙපසින් දිස් වන බව පැවැසීමෙන් මේ බව තහවුරු වේ.[27] එහෙත් ඔවුන් ප්‍රේක්ෂකයනට පෙනෙන ලෙස වේදිකාව මත සිටි බවක් කිසිදු නාට්‍යකෘතියකින් අපට දැනගන්නට නො ලැබේ.

සංස්කෘත නාට්‍යයක 'චූලිකා' හෙවත් වේදිකාව පිටුපසින් ඇසුණු ඇතැම් ශබ්ද නේපථ්‍යාගාරය තුළ උපදවන ලද බවට අනුමාන කළ හැකි ය. **විදග්ධමාධව** නාටකයේ 5වැනි අංකයේ 'නේපථ්‍යේ ඉතා දුරින්' යන රංගවිධානයෙන් හැඟැවෙන ශබ්ද නිසැක වශයෙන් ම නේපථ්‍යාගාරයෙන් නිකුත් වන්නට ඇත. එහෙත් බොහෝ නේපථ්‍යගත ශබ්ද උපදවන ලද්දේ වාද්‍යවෘන්දය මඟින් බව අපට පිළිගැනීමට සිදුවන නිසා, එවැනි ශබ්ද ඇත්ත වශයෙන් ම නිකුත් වූයේ නේපථ්‍යගෘහයෙන් නො ව, ප්‍රේක්ෂකයනට නොපෙනෙන ලෙස රංග ශීර්ෂය මත අසුන් ගෙන සිටි වාද්‍යවෘන්දය පෙදෙසින් බව සිතීම යුක්ති යුක්ත ය. භට්ටනාරායණ ගේ වේණීසංහාර නාටකයේ විටින් විට අපට අසන්නට ලැබෙන රණ ගොස වැනි ශබ්ද මවන්නට හැකි වනුයේ වාද්‍යවෘන්දයකට ය. එහෙත් අවි ගැටෙන හඬ නළුවන් විසින් නේපථ්‍යගෘහයේ සිට නිකුත් කරනු ලැබුවා විය හැකි ය. චෛතන්‍යචන්ද්‍රෝදයේ ප්‍රබල වාද්‍ය සංගීතයක් (මහාවාදිත්‍රනිර්ඝොෂඃ) හා අනර්ඝරාඝවයේ මංගල ගීත හා සංගීතයක් ද වේදිකාවට පිටුපසින් ඇසේ. එවැනි ශබ්ද උපදවන ලද්දේ වාද්‍යවෘන්දය මගින් විය යුතු ය.

සංගීත යෝජනය

පූර්වරංගය අවසන් වී නාට්‍යය ආරම්භ වීමට පෙර වාද්‍ය සංගීතයක් වාදනය වූ බව පෙනේ. ප්‍රධාන අමුත්තා ගේ සම්ප්‍රාප්තිය ද වාද්‍ය සංගීතයකින් සලකුණු විය.[28] ඇතැම් නාට්‍යයක, අභිඥනශාකුන්තලයේ මෙන්, ප්‍රස්තාවනාවේ දී නිළිය විසින් ගීතයක් ගායනා කරනු ලබයි. එය වාද්‍ය සංගීතයට අනුව ගැයුණු බව සිතාගත හැකි ය. මාලවිකාග්නිමිත්‍රයේත්, මාලතීමාධවයේත් සූත්‍රධාර සංගීතය ආරම්භ කරන ලෙස සිය සහායකයනට දන්වයි. ප්‍රථම පාත්‍රයා වේදිකාවට පිවිසෙන විට පමණක් නො ව, ප්‍රධාන පාත්‍රයන් ගේ ප්‍රවේශයත් නික්මීමත් වාද්‍ය සංගීතයට අනුව සිදු වූ බව පෙනී-යයි.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ පද්‍ය භාවිතය, ලොවැ අන් සැම පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක ම නාට්‍ය රචනා වූයේ පද්‍යයෙන් වුව ද, සංස්කෘත නාට්‍යයේ සංවාද ගද්‍යයෙන් රචනා වී තිබීමත්, ඒවා උච්චාරණය කරන ලද්දේ ඕනෑ ම නූතන තාත්ත්වික නාට්‍යයක මෙන් වීමත් එහි දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂ ලක්ෂණයකි. සංස්කෘතයෙන් ලියැවුණු වෛද්‍යශාස්ත්‍රය, ගණිතය වැනි විෂයයන් පිළිබඳ තාක්ෂණික ග්‍රන්ථ පවා පද්‍යයෙන් රචනා වූ අතර, නාට්‍යකෘති ගද්‍යයෙන් රචනා වීමෙන් පෙනී-

යන්නේ නාට්‍යය සාමාන්‍ය ජනතාවට සමීප වූ කලා මාධ්‍යයක් වූ බව ය. එසේ වුව ද, ඕනෑ ම සංස්කෘත නාට්‍යයක විශාල පද්‍ය සංඛ්‍යාවක් අන්තර්ගත ව ඇති බව ද සැලැකිය යුතු ය. එහෙත් ඒවා කිසි විටෙක සංවාද සඳහා භාවිත වූයේ නැත. ඒවා විශේෂයෙන් යොදගන්නා ලද්දේ දර්ශන වර්ණනා කිරීම හා චරිතයක භාවාත්මක හැඟීමක් පළ කිරීම සඳහා ය. එවැනි අවස්ථාවක දී පවා ඒවා අප පැල් කවි හෝ ශ්ලෝක හෝ ගායනා කරන්නා මෙන් ගායනා නොකැරුණු බව විශේෂයෙන් සිහි තබාගත යුතු ය. ඉන්දියාවේ අද පවා කවි කියවනු (recited) විණා ගායනා කරනු ලබන්නේ (sung) නැත. ඒවායේ ආකෘතිය පද්‍ය වුව ද ඒවා ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ තරමක් භාවාත්මක ව වුව ද ගද්‍ය ස්වරූපයෙනි. හරියට ග්‍රීක නාට්‍ය රචක අරිස්ටොෆනීස් ගේ ප්‍රහසනවල හෝ ෂේක්ස්පියර් ගේ නාට්‍යවල දෙබස් උච්චාරණය වූ ආකාරයෙනි. මේ බව නොදන්නා ඇතැම් ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෝ සංස්කෘත නාට්‍ය සිංහලයෙන් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී, ඒ සැම පද්‍යයක් ම ගීත බවට පත් කොට ගායනා කරවති. එම ගීත කර්ණරසායන විය හැකි වුව ද, එයින් නාට්‍යයට සිදු වන්නේ හානියකි. මන්ද, එවිට නාට්‍යය ගමන් කළ යුතු ලය බිඳී, නාට්‍ය රසයට බාධාවක් ඇති විය හැකි ය.

අභිඥනශාකුන්තලයේ ඇති මුළු පද්‍ය සංඛ්‍යාව දෙසීයයකට ආසන්න ය. ඒ සියල්ලක් ම ගායනය කරන්නට ගිය හොත් කොපමණ කාලයක් ගත වේ ද? ඒවා අතුරින් ඇත්ත වශයෙන් ම නිළියන් විසින් ගායනය කරනු ලැබූයේ පද්‍ය දෙකක් පමණි. එනම්, ප්‍රස්තාවනාවේ නිළිය විසින් ගැයුණු කර්ණරසායන ගීතයත්, 5වැනි අංකයේ මුල හංසපදිකා බිසොව විසින් ගයනු ලබන විරහ ගීතයත් ය. සෙසු සියලු පද්‍ය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ඉහත දක්වුණු ආකාරයෙනි.

නාට්‍යවෘන්දයත් 'කුතප' නමින් හැඳින්වුණු කණ්ඩායම් තුනකින් සමන්විත විය. වීණා වාදකයන් ගෙන් සමන්විත වූ 'තත කුතපයට' වංශ වාදකයා මෙන් ම ගායක-ගායිකාවෝ ද ඇතුළත් වූහ. 'අවනද්ධ කුතපයට' තාලවාදකයන් වන මාර්දංගික, පාණවික හා දර්දරික ද ඇතුළත් වූ අතර, සියලු ම නළු-නිළියන් ගෙන් 'නාට්‍ය කුතපය' සමන්විත විය.[29] සාර්ථක නාට්‍ය දර්ශනයක් සඳහා මේ කණ්ඩායම් තුන ම මනා සුසංයෝගයකින් යුතු ව ක්‍රියා කළ යුතු විය.

භාරතීය සංගීතයේ රාගයක ජීවය රඳා-පවත්නේ එය ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ උද්දීපනය කිරීමට සමත් වන රසය මත ය. එහෙත් ස්වර රචනා රටාවත් වාදනය වන ලයත් අනුව රසය වෙනස් විය හැකි ය. කෙසේ වුව ද, භරත ගේ සමය (ක්‍රි.ව. දෙවැනි සියවස පමණ) වන විට භාරතීය සංගීතයේ රාග සංකල්පය පූර්ණ වර්ධනයට පත් වී නො තිබිණි. ඇත්ත වශයෙන් ම, නාද රටාවක් යන අරුතින් 'රාග' යන වචනය අපට **නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ** හෝ **දත්තිලයේ** හෝ සමු නො වේ. එම කෘති දෙකෙහි ම ඒ වෙනුවට යොදනු ලැබ ඇත්තේ 'ජාති' යන වචනය යි. ඒවායේ සඳහන් ජාති සංඛ්‍යාව ද ඉතා සුළු ය. භරත ජාති 18 ක් සඳහන් කරයි.

ඒවා නම්, ෂාඩ්ජී, ආර්ෂභී, ධෛවතී, නෛෂාදී, ෂඩ්ජෝදීච්‍යවා, ෂඩ්ජකෛශිකී, ෂඩ්ජමධ්‍යමා, ගාන්ධාරී, රක්තගාන්ධාරී, ගාන්ධාරෝදීච්‍යවා, මධ්‍යමා, මධ්‍යමෝදීච්‍යවා, පංචමී, ගාන්ධාරපංචමී, ආන්ධ්‍රී, නන්දයන්තී, කාර්මාරවී හා කෛශිකී යනු යි. ඒ අතුරින් මුලින් සඳහන් වූ ජාති 7 ෂඩ්ජ ග්‍රාමයට ද ඉතිරි 11 මධ්‍යම ග්‍රාමයට ද අයත් විය.[30]

මේ සෑම ජාතියක් ම කිසියම් රසයක් දනැවීමෙහි සමත් වූ අතර, නාට්‍යයේ ඒ ඒ අවස්ථාවල දී මතු කැරගත යුතු රස භාව සැලැකිල්ලට ගෙන සුදුසු ජාතිය යොදගත යුතු විය. මධ්‍යමය හා පංචමය ප්‍රබල වූ ෂඩ්ජෝදීච්‍යවා, ෂඩ්ජමධ්‍යමා, මධ්‍යමා, පංචමී, ගාන්ධාර-පංචමී, නන්දයන්තී හා මධ්‍යමෝදීච්‍යවා යන ජාති ශෘංගාරය හා හාස්‍යය ද, ෂඩ්ජය හා ඍෂභය ප්‍රබල ෂාඩ්ජී, ආර්ෂභී, කාර්මාරවී, ආන්ධ්‍රී හා ගාන්ධාරෝදීච්‍යවා යන ජාති වීර, රෞද්‍ර හා අද්භූත යන රසයන් ද දනැවීමට සමත් බව කියැවේ. පිළිවෙළින් නිෂාදය හා ගාන්ධාරය ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා නෛෂාදී හා ෂඩ්ජකෛශිකී කරුණ රසය ද, ධෛවතය ප්‍රධාන කොට ඇත්තා වූ ජාති වන ධෛවතී හා කෛශිකී භයානක හා බීභත්ස රසයන් ද ජනිත කැරැවීමෙහි සමත් විය. ගාන්ධාරී හා රක්තගාන්ධාරී යන ජාතීන්හි ගාන්ධාරය බලවත් වන හෙයින්, ඒවා සමත් වන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් කරුණ රසය දනැවීමට යි. ෂඩ්ජමධ්‍යමා ජාතියෙහි සියලු ම ස්වර එක සේ බලවත් වූ නිසා එයට මේ හැම රසයක් ම ජනිත කැරැවීමේ ශක්තියක් තුබුණු බව භරත පවසයි.[31]

භාරතීය සංගීතයේ ඊට වඩා පැරැණි යුගයක සලකුණු නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ම දක්නට ඇත. ජාතීන් අටළොස පිළිබඳ ඉහත දක්වෙන විස්තරය කිරීමෙන් පසු, භරත නාට්‍යයේ සංගීත යෝජනය සඳහා යොදගත හැකි තවත් පද්ධතියක් ගැන සඳහන් කරයි. එය නම් ග්‍රාම පද්ධතිය යි. ෂඩ්ජ ග්‍රාම හා මධ්‍යම ග්‍රාම යනුවෙන් ග්‍රාම ද්වයක් ගැන සඳහන් කරන භරත එම ග්‍රාම හා ඒවායින් භින්න වූ සාධාරණ ද්වය .... **සාධාරිත** හා **කෛශික** නාට්‍යයේ සුදුසු අවස්ථාවල යෙදිය යුතු බව පවසයි.[32] මුලින් ගාන්ධාර ග්‍රාම නම් වූ තවත් ග්‍රාමයක් ව්‍යවහාරයේ පැවැතුණු නමුදු නාට්‍යශාස්ත්‍ර අවධිය වන විට එය භාවිතයෙන් ඇත් වී ගොස් තුබුණු බව පෙනී-යයි. මෙම ග්‍රාම එකින් එක වෙනස් වූයේ සප්තකයේ ස්වරවල අඩංගු ශ්‍රැති සංඛ්‍යාව අනුව ය. සප්තකයක් තුළ ස්වර සත අතර බෙදී-යන ශ්‍රැති හෙවත් සූක්ෂ්ම නාද (microtones) ගණනින් දෙවිස්සෙකි. එකී ශ්‍රැති 22 ෂඩ්ජ ග්‍රාම හා මධ්‍යම ග්‍රාමවල ස්වර අතර බෙදී-ගොස් ඇත්තේ මෙසේ යඃ

	ෂඩ්ජ	ඍෂභ	ගාන්ධාර	මධ්‍යම	පංචම	ධෛවත	නිෂාද
ෂඩ්ජ ග්‍රාම :	4	3	2	4	4	3	2
මධ්‍යම ග්‍රාම :	4	3	2	4	3	4	2[33]

මෙහි දී සිහි තබාගත යුතු වැදගත් කරුණක් නම්, මෙම පැරැණි ක්‍රමවල ස්වරය පිහිටා ඇත්තේ ආරම්භක ශ්‍රැතිය මත නො ව අවසාන

ශ්‍රැතිය මත ය යන්න යි. එහෙයින් මෙම ග්‍රාමද්වයේ ම ගාන්ධාරයේ සහ නිෂාදයේ ඇත්තේ ශ්‍රැති දෙක බැගින් නිසා, නූතන භාරතීය සප්තකයට අනුව ඒවා පිළිවෙළින් කෝමල ගාන්ධාරය හා කෝමල නිෂාදය හා සමාන වෙයි. ගාන්ධාර ග්‍රාමය මේ දෙකට ම වඩා වෙනස් විය. එහි ෂඩ්ජයෙන් ආරම්භ වන ස්වරවලට අයත් ශ්‍රැති සංඛ්‍යා දක්වෙන්නේ පහත සඳහන් පිළිවෙළට ය.

3, 2, 4, 3, 3, 3, 4.

භාරතීය රාග පද්ධතියේ වර්ධනය ජාති ඔස්සේ මෙම ග්‍රාම දක්වා ඇතට විහිද-යන බව පෙනී-යයි ඇතැම් විචාරකයන් විසින් ගන්ධාර නමින් ග්‍රාමයක් සඳහන් කරනු ලැබීමෙන් පෙනී-යන්නේ එය ඉතා ඇත යුගයක දී ම අභාවයට ගොස් ඇති බව ය. එසේ වුවත්, එයින් ප්‍රභවය වූ රාගයක් ගාන්ධාරග්‍රාම රාග නමින් පසු කාලයේ භාවිතයට ආයේ ය.[34] ඒඅයුරින් ම, ෂඩ්ජ ග්‍රාමයෙන් ෂඩ්ජ-සාධාරණ හෙවත් සාධාරිත නමින් ද, මධ්‍යම ග්‍රාමයෙන් මධ්‍යම-සාධාරණ හෙවත් කෛශික නමින් ද තව ග්‍රාම ද්වයක් බිහි විය.

නාට්‍ය රසෝද්දීපනයේ දී අවස්ථාවට උචිත ලය යොද-ගැනීමේ වැදගත්කම අවධාරණය කැරිණි. විලම්බ ලයෙන් ගයනු හා වයනු ලබන විට කරුණ රසය දනවන රාගයක් ද්‍රැත ලයෙන් ඉදිරිපත් වන විට එහි රසය දනැවිය හැකි ය. මධ්‍ය ලය ශෘංගාර හා හාස්‍ය රසයන් ද විලම්බ ලය කරුණ රසය ද, ද්‍රැත ලය වීර, අද්භූත, භයානක, රෞද්‍ර හා බීභත්ස යන රස ද දනැවීමෙහි සමත් වේ.[35] එහෙයින් රසෝද්දීපනයට හා නාට්‍යමය අවස්ථාවන් කුළුගැන්වීමට ද සංගීතයෙන් ඉටු වූ මෙහෙය අතිමහත් ය.

අවනද්ධ භාණ්ඩ නාට්‍ය සංගීතයේ වැදගත් කාර්යභාරයක් ඉටු කෙළේ ය. වේණීසංහාර නාටකය පුරා ම වේදිකාව පිටුපසින් ඇසෙන රණ ගොස හා මෘච්ඡකටිකයේ චාරුදත්ත වධක භූමියට කැඳවාගෙන යන වද බෙර හඬ ද ඒ ඒ දර්ශනයන් ගේ නාට්‍යමය අවස්ථා උච්ච-ස්ථානයකට පත් කිරීමෙහි ලා සමත් වේ. නළුවන් ගේ ඉරියවු, විශේෂයෙන් ම ඔවුන් ගේ ගමන් විලාස, පාලනය වූයේ අවනද්ධ වාද්‍යයෙනි. භරත ගේ කාලය වන විට ද භේරි වාදනය සංකීර්ණ ශිල්පයක් බවට වර්ධනය වී තිබිණි. බෙරයේ ඒ ඒ මුහුණත්වලින් නිපැදවිය හැකි වූ පද හෙවත් වර්ණාක්ෂර විශාල සංඛ්‍යාවක් විය. එක් තාල මානයක් තවෙකකින් වෙනස් වූයේ එය සමන්විත වී තුබුණු අක්ෂර හා මාත්‍රා සංඛ්‍යාව, ඒවායේ චලන ක්‍රමය හා එය සෑදී තුබුණු වර්ණාක්ෂර ද මත ය. මෙසේ ඒ ඒ චරිතයන් ගේ ගමන් විලාසයනට ගැළැපෙන පරිදි විචිත්‍ර වූ තාල සංඛ්‍යාවක් නිපැදවීමට භේරි වාදකයෝ සමත් වූහ. රජවරුන් ගේ ගමන් විලාස සඳහා ගුරු අක්ෂරයන් ගෙන් සමන්විත වූ විෂම නම් තාලයක් වාදනය විය. ඒ මෙසේ යිඃ

සෙං තාං කෙං තාං බෙං තාං[36]

දෙවිවරුන් සඳහා 'ධං ද්‍රාං ද්‍රාං ද්‍රාං ....' වැනි පද වැලක් වාදනය විය.[37] එහෙත් හිගු ගමනෙහි දී ඔවුහු ලඝු අක්ෂර දෙකකින් හා ගුරු අක්ෂරයකින් සමන්විත වූ පද වැලකට අනුව පියවර තැබූහ:

◡◡–/◡◡–/◡◡–/◡◡–/[38]

එසේ නැති නම්, ඒ සඳහා ලඝු අක්ෂර හා ගුරු අක්ෂර දෙක බැගින් වූ පද වැලක් වාදනය විය:

◡◡––/◡◡––/◡◡––/◡◡––/[39]

මධ්‍යම ගණය අයත් ස්ත්‍රී චරිත පහත දැක්වෙන වර්ණාක්ෂරවලින් සමන්විතවූ 'ශුද්ධා' නම් වූ තාලයකට අනුව පා තැබූහ:

ධං ධං ද්‍රං ද්‍රං ක්ලා බෝ බෝ හා......[40]

එම පන්තියට ම අයත් පිරිමි චරිත සඳහා වාදනය වූ 'පර්යන්ත' නම් වූ තාලය පහත දැක්වෙන පරිදි අක්‍රමවත් වර්ණාක්ෂරයන් ගෙන් සමන්විත විය:

තා සෙං තාං තාං දෙ සේ දෝ හ්නාං ......[41]

සේවකයන් ගේ ගමන් විලාස සඳහා වාදනය වූයේ පහත සඳහන් අයුරු තියුණු හඬ නංවන පද වැලෙකි:

ඨං කේ ටං කේ ටකිනාං ....[42]

විට හා එවැනි වෙනත් චරිත සඳහා ලඝු අක්ෂරවලින් සැදුණු 'විගලිත' නම් වූ තාලයක් වාදනය විය. සැකෙන් බියෙන් ගමන් කරන්නන් හා අහසින් යන්නෝ මෘදංගයෙන් සියලු ම ඇඟිලි යොදා කරන ලද සුරල් වාදනයකට අනුව පා තැබූහ. මෙසේ ඒ ඒ චරිතයනට උචිත වන පරිදි වාදනය වූ තාල පදවැල් බොහෝ විය.

චරිත රංගපීඨය වටා ගමන් කිරීමේ දී අවනද්ධ වාද්‍යයේ පෙරමුණ ගත්තේ මෘදංගය යි. එහි රිද්මයට හා ලයට අනුගත ව පණව වාදකයාට කළ යුතු ව තුබුණේ මෘදංග වාදකයා අනුගමනය කිරීම පමණි. එසේ වුව ද, පරික්‍රමණය සඳහා සංකීර්ණ අවනද්ධ වාද්‍ය නො යොදගැනිණි. ගුරු හා ලඝු අක්ෂරයන් ගේ සංකලනය ප්‍රශස්ත සේ සැලැකිණි. එහෙත් ඇතැම් අවස්ථාවල, උදහරණ වශයෙන්, රජුන් ගේ ගමන් විලාසවල දී, තත්ත්ව, අනුගත හා ඕඝ යන භේරී වාදන ක්‍රම තුන ම යොදගනු ලැබූ බව පෙනේ.[43]

විවිධත්වය හා ආකර්ෂණීය භාවය සඳහා භේරි වාදන රටාවන් විස්සක් පමණ භරත විසින් දක්වනු ලැබ ඇත. එහෙත් භරත සඳහන් කරන බොහෝ ශිල්ප ක්‍රම හා පාරිභාෂික ශබ්ද පිළිබඳ අපේ දැනුම ඉතා අල්ප හෙයින්, ඒ සියල්ල ම ගැන පැහැදිලි චිත්‍රයක් මවා-ගැනීම අසීරු වී ඇත. ඒ අතුරින් කිහිපයක් පමණක් මෙහි දැක්විය හැකි ය. ද්‍රැත ලයෙන් වයා හදිසියේ නතර කිරීම 'ඡින්න' (හෙවත් 'භංග') නමින් හැඳින්විණි.[44] මෘදංගයට අයත් පද පණවයෙන් වාදනය කරනු ලැබූ විට, එය 'විද්ධ' යනුවෙන් හැඳින්විණි.[45] අවනද්ධ භාණ්ඩ තුන ම මාරුවෙන් මාරුවට වාදනය කිරීම 'අනුවිද්ධ' නම් වී ය.[46] මෘදංගය පණව විසින් හෝ පණව දර්දරය විසින් හෝ අනුගමනය කරනු ලැබීම 'අනුසෘත' නමින් හැඳින්විණි. 'ඒකරූප' නම් වාද්‍යාංගයේ දී බෙර තුනින් ම එක ම ප්‍රහාර එකට වාදනය කරනු ලැබී ය.[47]

පුෂ්කර වාද්‍යයෙන් මෙහෙයන් තුනක් ඉටු වූ බව අභිනවගුප්ත පවසයි. මුලින් ම එය ගීත හා ගායනා සඳහා අදළ පද වාදනය කිරීමෙන් සහාය විය. දෙවැනි ව, (එහි මුහුණු තුන ස්වරවලට අනුව සකස් කැරගත හැකි වූ නිසා) එයින් ස්වර නිපැදවිය හැකි විය. තුන්වැනි ව, එය රිද්මය පවත්වා-ගැනීමට ආධාර විය.[48] ඇත්ත වශයෙන් ම එහි මූලික කාර්යභාරය වූයේ එය යි.

ධ්‍රැවා ගීත

සංස්කෘත නාට්‍යයක පූර්ව රංගයේ දී උත්ථාපනී, පරිවර්තනී, ශුෂ්කාවකෘෂ්ටා ආදි ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රභේද රාශියක් භාවිත විය. පූර්ව රංගයේ පමණක් නො ව, නාට්‍යමය අවස්ථාවන් කුළුගැන්වීම හා සෞන්දර්යාත්මක වින්දනය සඳහා ද නාට්‍ය දර්ශනයකට ධ්‍රැවා ගීත ඇතුළත් කරන ලදි. තාරකා රාත්‍රි කාලයෙහි අහස අලංකාර කරන්නේ යම් සේ ද, මනා ලෙස ප්‍රබන්ධ කරන ලද ධ්‍රැවා ගීත නාට්‍යයක් ශෝභාවත් කරන බව භරත පවසයි.[49] නාට්‍ය ප්‍රයෝගයක ප්‍රාණ නාලිය ධ්‍රැවා ගීත බව රාජශේඛර ප්‍රකාශ කරයි.[50] මේවා 'ලාස්‍යාංග' නම් වූ දශවිධ අංගයන් ගෙන් වෙනස් විය. ලාස්‍යාංග ගායනා කරන ලද්දේ නළුවන් ම විසිනි. ඒ අවස්ථාවල දී ඔවුන් ගේ රඟපෑම අවම මට්ටමක පැවැතිණි.[51] එහෙත් ධ්‍රැවා ගීත ගායනා කරන ලද්දේ ගායකයන් හෝ ගානවෘන්දය විසිනි. එහෙත් ඇතැම් විට නළුවකුට ගානවෘන්දය හා සම්බන්ධ වන්නට පිළිවන්කම තිබිණි. මෙම ගීත ගායනා කරන ලද්දේ අදළ දර්ශනය හා අවස්ථාව පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයනට අවබෝධයක් ලබා-දීම, නාට්‍යවස්තුවේ සම්බන්ධක පුරුක් සේ ක්‍රියා කිරීම හා නළුවන් ගේ ප්‍රවේශය හා නිෂ්ක්‍රමණය ඇඟැවීම ආදි කාර්යයන් සඳහා ය.

ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධ කිරීමේ සම්පූර්ණ අයිතිය පැවැරුණේ සූත්‍රධාර වෙත ය. එහෙයින් ඒවා නාට්‍ය පෙළට අයත් නො වී ය. කිසියම් අවස්ථාවකට ධ්‍රැවා ගීතයක් යොදගන්නේ ද නැද්ද යන්න තීරණය කරන ලද්දේ ද ඔහු විසිනි. මේවා ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දේ බොහෝ විට සංකේතාත්මක භාෂාවෙනි. එහෙයින් ගීතයක අදහස ඉදිරිපත් වූයේ ව්‍යංග්‍යයෙනි. ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධය සඳහා භාවිත කළ යුතු භාෂා ලෙස ශෞරසේනී හා මාගධී සඳහන් කරන භරත දෙවිවරුන් සඳහා වූ ධ්‍රැවා සංස්කෘතයෙන් ප්‍රබන්ධ කළ යුතු බව පවසයි.[52] ධ්‍රැවා ගීත සියල්ල ම පාහේ තාලවාදනයට අනුරූප ව ගායනා කළ හැකි විය. කෙසේ වුව ද, තාලානුරූපව ගායනය නොකළ හැකි වූ ධ්‍රැවා ගීත ද යොදගන්නා ලද අවස්ථා විය. එවැනි ධ්‍රැවා ගීත 'අනිබද්ධ ධ්‍රැවා' ලෙස හැඳින්විණි.[53]

භාවිත කරනු ලැබූ අවස්ථාවන් අනුව ධ්‍රැවා ගීත වර්ග පහකට බෙද-දක්වනු ලැබේ. ඒවා ප්‍රාවේශිකී, නෛෂ්ක්‍රාමිකී, ආක්ෂේපී, ප්‍රාසාදිකී, හා ආන්තරා යන නම්වලින් හැඳින්වේ. මෙහි මුලින් සඳහන් ධ්‍රැවා දෙවර්ගය නළුවන් ගේ ප්‍රවේශයට හා නික්ම-යාමට පෙර ද, අනෙක් තුන නළුවන් රංගපීඨය මත සිටින අතර ද ගායනා කරනු ලැබී ය.

චරිතයක් වේදිකාවට පිවිසෙන්නට පෙර, ඔහු ගේ ප්‍රවේශය හඟවනු පිණිස ගයනු ලැබූ ගීතයක් ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා නමින් හැඳින්විණි. එය එම චරිතයේ මනෝභාවය හෝ අභ්‍යන්තර හැඟීම් මෙන් ම, ඔහු පිවිසෙන ස්ථානය, උදාහරණ වශයෙන්, උයනක් හෝ තපෝවනයක්, පිළිබඳ අදහසක් ලබා-දෙන සේ ප්‍රබන්ධ වූවක් විය. ගීතය ආරම්භ වන්නට මත්තෙන් කෙටි ආලාප ගායනයකින් පසු, අවස්ථාවට හා ප්‍රස්තුත රසයට ගැළපෙන සේ වාද්‍ය සංගීතයක් ඉදිරිපත් කරන ලදි. ඉන්පසු තිරය විවර කොට තවත් සංගීත ඛණ්ඩයක් වාදනය කිරීමෙන් අනතුරු ව ධ්‍රැවා ගීතය ආරම්භ විය.[54] මෙයින් පෙනී-යන්නේ ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතය ගායනා කරන ලද්දේ නාට්‍යය ආරම්භයේ ප්‍රථම චරිතය ප්‍රවේශ වීමට පෙර බව යි.[55] ඇතැම් විට, නාට්‍යය ආරම්භ කිරීම සඳහා සූත්‍රධාර පැමිණීමට පෙර ද ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයක් ගායනා කරන ලදි.[56]

ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයකට උදාහරණයක් අපට මුරාර ගේ **අනර්ඝරාඝව** නාටකයෙන් සමු වේ. එමඟින්, තමා ගේ අසපුවේ ආරක්ෂාව සඳහා රාම කැඳවාගෙන යාම පිණිස දශරථ රජු ගේ මාලිගයට විශ්වාමිත්‍ර ගේ පැමිණීම ව්‍යංග්‍යයෙන් පැවැසේ. තවත් උදාහරණයක් තව ම සමු වී නැති දේවීචන්ද්‍රගුප්ත නාට්‍යයෙන් උපුටා-ගෙන රාමචන්ද්‍ර හා ගුණචන්ද්‍ර ගේ නාට්‍යදර්පණයේ දක්වනු ලැබ ඇත.[57] එය සඳ වැණුමක ව්‍යාජයෙන් චන්ද්‍රගුප්ත කුමාරයා ගේ පැමිණීම ගැන ඉඟියක් දෙයි. තවත් ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීතයක් ප්‍රසන්නරාඝව නාට්‍යයේ 4 වැනි අංකයේ ජමදග්නි ගේ ප්‍රවේශයට පෙර ඒ බව හඟවමින් ගයනු ලබයි.

ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවාවක් මඟින් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ප්‍රධාන පෙළේ චරිත පමණි. අධම හෝ මධ්‍යම චරිත සඳහා ප්‍රාවේශිකී ධ්‍රැවා ගීත නොගැයුණු බව පෙනේ. ප්‍රධාන චරිතයක් වුවත් ගීයක් ගයමින් හෝ හඬමින් පැමිණෙන විට, කලබලයෙන්, විස්මයට පත් ව හෝ පණිවුඩයක් රැගෙන පිවිසීමේ දී ද ධ්‍රැවා ගීත ගායනා නොකරන ලදි.[58]

අංකයක අවසානයේ දී හෝ අතර මැද දී හෝ චරිතයක නික්ම-යාම හඟවන ධ්‍රැවා ගීතයක් නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා නමින් හැඳින්විණි.[59] දේවිචන්ද්‍රගුප්ත නාටකයේ 5 වැනි අංකයේ, සතුරන් ගේ ක්‍රියාකලාපය ගැන මඳක් කැළැඹී-සිටින චන්ද්‍රගුප්ත රංගපීඨයෙන් ඉවත් ව යාම හඟවනු ලබන්නේ ධ්‍රැවා ගීතයක් මඟිනි.[60] උත්තම ගණයේ පාත්‍රයකු සඳහා ගයනු ලබන නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා ගීතය චතුරශ්‍ර (එනම්, මාත්‍රා හතරෙන් හතරට බෙදෙන) තාලයෙන් ද, අධම ගණයේ චරිතයක් සඳහා ත්‍ර්‍යශ්‍ර (එනම්, මාත්‍රා තුනෙන් තුනට බෙදෙන) තාලයෙන් ද ගැයිය යුතු බව භරත පවසයි.[61]

ආක්ෂේපී ධ්‍රැවා යනු පවත්නා රසය අබිබවා නව රසයක් උද්දීපනය කිරීම සඳහා ගයනු ලබන ගීතයකි.[62] එය පවත්නා තත්ත්වයෙන් වෙනසක් ඇති කරන හෙයින්, එය අවස්ථාවට අනුකූල ව ද්‍රැත හෝ මධ්‍ය හෝ විලම්බ ලයෙන් ගායනා කළ යුතු වෙයි.[63]

උද්දීපනය වී ඇති රසයක් විශෝධනය හෙවත් පවිත්‍ර කිරීම පිණිස යොදනු ලබන ධ්‍රැවා ගීතයක් ප්‍රාසාදිකී නමින් හැඳින්වේ.[64] ඇතැම් විචාරකයනට අනුව, එය රංගපීඨය මත සිටින පාත්‍රයා ගේ අභ්‍යන්තර හැඟීම් ප්‍රේක්ෂකයනට අනාවරණය කිරීමට යොදා-ගැනේ.[65] එය චරිතයක් සන්සුන් බවට පත් වන විට, ඔහු ගේ හෝ ඇය ගේ ප්‍රියාදරිය හෝ ප්‍රියයා සිහි වන විට, අලුත් සම්බන්ධයක් ඇති වන අවස්ථාවක හෝ ප්‍රාර්ථනයක දී හෝ හර්ෂය, ප්‍රේමය හා විස්මය දනවන අවස්ථාවක ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.[66]

කිසියම් හේතුවක් නිසා, උදාහරණ වශයෙන්, පාත්‍රයකු කලකිරීමට, කෝපයට හෝ සිහිමූර්ඡාවට පත් වූ විට, නිදා වැටීම, මත් වීම, බිම පතිත වීම හෝ කලබලයට පත් වීම, (අනෙකකු විසින් ඉවත් කරන්නට උත්සාහ දරන) තමා ගේ වස්ත්‍රය අල්ලා-ගැනීම ආදිය හේතු කොටගෙන රංගපීඨය මත ක්‍රියාකාරිත්වය ඇන-සිටින මොහොතක, ඒ නිසා හීන වන නාට්‍යමය ගුණය රැක-ගැනීම පිණිස ආන්තරා ධ්‍රැවා ගීතයක් ගැයිය හැකි ය.[67] එය එනමින් හැඳින්වෙන්නේ එය ගැයෙන්නේ රංගනය සිදු වන විට නො ව, රංගනය අතරතුර (අන්තරෙ) නිසා ය.[68]

මෙකී ධ්‍රැවා ගීත ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දේ සූත්‍රධාර විසිනැ යි ඉහත පැවැසිණි. අවස්ථාවට උචිත පරිදි සුදුසු ගීත සකස් කිරීමේ අවසරය කවියා විසින් සූත්‍රධාර වෙත පවරා තුබුණු බව පෙනී-යයි.[69] භාස ගේ **ප්‍රතිමානාටක**යේ ස්ථාපනාවේ (හෙවත් ප්‍රස්තාවනාවේ) එන නටී ගේ ගීතය නාට්‍ය පෙළෙහි දී නැත. එය ප්‍රබන්ධ කොට ඉදිරිපත් කිරීමේ වගකීම සූත්‍රධාර පිට පැවැරී තිබිණි. කෙසේ වුව ද, නාට්‍ය රචකයා විසින් ප්‍රබන්ධ කරන ලද වෙනත් ධ්‍රැවා ගීත වර්ග ද තුබුණු බව **නාට්‍යදර්පණය** සඳහන් කරයි.[70]

ධ්‍රැවා ගීත ගානවෘන්දය මඟින් ගායනා කරනු ලැබුවා පමණක් නො වේ. එය සිදු වූයේ වාද්‍ය සංගීතයට, විශේෂයෙන් ම අවනද්ධ වාද්‍යයට අනුකූල ව, ඇතැම් විට ශෛලිගත චලනයන් ද සමඟ ය. මේ අතින් පැරැණි ග්‍රීක නාට්‍යයේ බෝරස ගායනය (choral song) හා මෙම ධ්‍රැවා ගීත ගාන ද අතර කිසියම් සබඳතාවක් අපට දැකිය හැකි ය. නෛෂ්ක්‍රාමිකී ධ්‍රැවා ගායනයේ දී නළුවා ගේ පරික්‍රමණය (එනම්, රංගපීඨය වටා වටයක් යාම) ගායනයත් සමග ම ආරම්භ වූ අතර, ආක්ෂේපී, ප්‍රාසාදිකී හා ආන්තරා ධ්‍රැවා ගීතවල මුල් පේළිය තාලවාද්‍ය නොමැති ව ආරම්භ විය. නළුවා තමා ගේ පරික්‍රමණය ගීතයේ දෙවැනි පාදයෙන් ආරම්භ කෙළේ ය. මෙසේ කී වරක් හේ රංගපීඨය වටා ගමන් කෙළේ දැ යි හරියට ම කිව නොහැකි ය. කෙසේ වුව ද, පාත්‍රයකු කලබලයෙන් වේදිකාවට පැමිණ විගස, ගයනු ලබමින් තුබුණු ධ්‍රැවා ගීතයක් එක් වර ම නතර කරන ලදි.[71]

සටහන්

1. A Record of the Buddhist religion as practised in India and Malay Archi pelago, tr. by J. Takakusu, Oxford, 1896, pp. 163 f.
2. Kuttanimata of Damodaragupta, Bibliotheca Indica, Calcutta, 1944, Sloka 881.
3. Natyasastra, G.O.S., Vol. IV, Baroda, 1964, xxxii, 425.
4. Op. cit., ibid., 436; xxxiv, 304.
5. See V. Raghavan, 'An outline literary history of Indian music', *Journal of the Madras Music Academy,* Vol. xxiii, 1952, p. 8.
6. Natyasastra, Vol. IV, xxx. 2 - 9.
7. Op. cit., xxx. 10; Sangitadamodara of Subhankara, ed. by Gaurinath Sastri & C. Mukhopadhyaya, Calcutta Sanskrit College Research Series, Calcutta, 1960, p. 54.
8. Natyasatra, Vol. IV. xxix, 76-78.
9. See V. Raghavan, 'The multi-faced drum', *Journal of the Madras Music Academy;* Vol. xxv, 1954, pp. 107 f.
10. V. Raghavan, Loc. cit.
11. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 259 f., Abhinavabharati, p. 457.
12. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 270.
13. 'දර්දුරො මහාසටාකාරඃ', අභිනවගුප්ත, නාට්‍යශාස්ත්‍ර, IV වෙළුම, 3 පිටුව.
14. Natyasastra, xxxiv, 133.
15. Op. cit., xxxiv, 134.
16. Op. cit., xxxiv, 135.
17. Op. cit., xxxiv, 49 - 58.
18. Sangitaratnakara of Sarngadeva, with Kallinath's commentary, ASG, Poona, 1896/7, vi, 1025.
19. Natyasastra, Vol. IV, xxxiv, 66 - 68.
20. Sangitaratnakara, iii. 198.
21. Natyasastra, Vol. I, GOS, 2nd Revised ed., 1956, p. 212; Vol. IV. p. 2.
22. Sangitaratnakara, iii. 198-204; Bhavaprakasa, GOS Baroda, 1930, pp. 299-301.
23. Natyasastra, Vol. I, Abhinavabharati, p. 210.
24. Natyasastra, Vol. I, v, 9ff.
25. Natyasastra, Vol. I, xxxiv, 215 ගද්‍ය පාඨය.
26. Ibid.
27. Prataparudrayasobhusana of Vidyanatha, Bombay Sanskrit & Prakrit Series, Bombay, 1909, p. 133.
28. Op. cit., p. 124.
29. Natyasastra, Vol. IV, xxviii. 3 - 6. See also V. Raghavan. 'Music in ancient Indian drama'. Bullentin of the Sangeet Natak Akademi, New Delhi, Vol. IV (March, 1956), pp. 5f.
30. Natyasastra, Vol. IV, xxviii., 39 - 45.
31. Op, cit., xxix, 1-8.
32. Op, cit., xxxii, 427ff.

33. Op, cit., pp. 15 - 20.
34. See V. Raghavan, 'An outline literary history of Indian music' Journal of the Madras Music Academy. Vol. xxiii, (1952), p. 6.
35. Natyasastra, Vol. IV, xxxii., 318, 325.
36. Op, cit., xxxiv., 153.
37. Ibid., 224 ගද්‍ය පාඨය, p. 452.
38. Op, cit., Abhinavabharati, p. 438.
39. Op, cit., xxxiv 154.
40. Ibid., 151.
41. Ibid., 157.
42. Ibid., 162.
43. Op, cit., xxxiii 173f.
44. Op, cit., xxxiv 195.
45. Ibid., 198.
46. Ibid., 197.
47. Ibid., 206.
48. Op, cit., Abhinavabharati, pp. 412f.
49. Op, cit., xxxii, 430.
50. බාලරාමායණ, ප්‍රස්තාවනාව.
51. ලාස්‍යාංග සඳහා බලන්න නාට්‍යශාස්ත්‍ර, xix. 119 - 135.
52. Natyasastra, Vol. IV, xxxii., 384f.
53. Ibid., 28 - 33; Abhinavabharati, pp. 302f.
54. Natyasastra, Vol. II, GOS, Baroda, 1934, Abhinavabharati., p. 130.
55. Cf. Natyasastra, xxxii., 403 ff.
56. Natyasastra, Vol. I, v. 163.
57. Natyasastra, GOS, Baroda, 1959, quoted at p. 172.
58. Natyasastra, xxxii, 327.
59. Loc., cit., 312; Natyadarpana, p. 172.
60. නාට්‍යදර්පණයෙහි 172 වැනි පිටුවෙහි උද්ධෘත කොට ඇති පරිදි.
61. Natyasastra, xxxii, 23.
62. Natyasastra, Ibid., Vol. I, Abhinavabharati., p. 270., Vol. IV, p. 360.
63. Natyasastra, Ibid.
64. Op. cit., xxxii. 314; Vol. IV., Abhinavabharati., p. 361; Natyadarpana, Ibid.
65. Natyasastra, Vol. I, Abhinavabharati., p. 270.
66. Natyasastra, xxxii. 324.
67. Natyasastra, Ibid.; Natyadarpana, Ibid.
68. 'අන්තරෙ ජීද්‍රෙ ගීයත ඉත්‍යාන්තරා ධ්‍රැවා', නාට්‍යශාස්ත්‍ර IV වැනි වෙළුම, අභිනවභාරතී, 361 වැනි පිටුව.
69. Natyadarpana, pp. 172ff.
70. Op. cit.,. pp. 173f.
71. Natyasastra, xxxii, 413..