සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යයේ ප්‍රභවය සහ විකාශය

පූජ්‍ය කහපොළ සුගරතන හිමි

The problem of origin and the development of Sanskrit drama have been discussed by many eminent Indian and Western scholars during the last few decades. The result emanating from these scholarly discussions though often divergent, proved helpful in narrowing the gaps to a considerable degree. Many opinions have come out on the origin and the decline of Sanskrit drama in India.

The aim of the present article is to examine these problems by using the original Sanskrit drama texts and secondary explanations of the same. Such eminent scholars as Levi, Keith and Konow have done long investigations into Sanskrit drama. Through their deeper analysis and evaluations, we are in a position to study Sanskrit drama. Their points of view have been mentioned where necessary.

The Indian tradition preserved in the Nâtya sâstra of Bharata has given all the details of the theories of drama. These valuble facts are discussed in detail.

In tracing the development of drama, this work has laid stress not only on the great writers such as Kâlidâsa but also the later works of the minor writers.

In this work, the origin of Sanskrit Drama, its Development, Dramatic Theory and Dramatic Practice have been discussed.

Key words:- Sanskrit drama, Nâtya sâstra, Kâlidâsa

© **විඥාපක මහාචාර්ය පූජ්‍ය කහපොළ සුගරතන හිමි**

සංස්. ආචාර්ය පූජ්‍ය මීමුරේ ගුණානන්ද හිමි, මහාචාර්ය ඊශා හේවාබෝවල, මහාචාර්ය සුසන්ත මහඋල්පත, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ප්‍රියංකර රත්නායක

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 20 කලාපය, 2012/13, මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

දෘශ්‍යකාව්‍යය මුළු ලෝකයෙහි ම ප්‍රචලිත කලා මාධ්‍යයකි. මිනිසාට වින්දනය සහ දැනුම ලබාදීම එහි මූලික අරමුණයි.[1] බොහෝ රටවල නාට්‍යයන්ගේ සහ නාට්‍ය පාත්‍රයන්ගේ සාම්‍යයක් දක්නට ලැබීම විමසිය යුතු කරුණකි. ග්‍රීක්, ඉංග්‍රීසි, ජර්මන්, ඉතාලි, තුර්කි ආදි නාට්‍ය පාත්‍රයන් හා සැසඳීමෙන් සංස්කෘත නාට්‍යය පිළිබඳ සමහර නිගමනයන්ට එළඹී ඇති බව මෙහිදී සඳහන් කිරීම වටී.

භාරතීයයන් ඉතිහාසයේ ඈත යුගයක සිට නාට්‍ය නිපද වූ බවට සාක්ෂ්‍ය විද්‍යමාන ය. නර්තනය කලාවේ ශ්‍රේෂ්ඨ මව ලෙස හඳුන්වා ඇත්තේ එහි වටිනාකම නිසා ය. සංස්කෘත මූලාශ්‍රයයන් පිරික්සීමේදී ඒ බව මැනවින් ගම්‍ය වේ. වේද කාලයෙහි සිට විවිධ සාහිත්‍ය සහ ව්‍යාකරණ කෘතීන්හි නාට්‍ය පිළිබඳව සඳහන් වේ. මෙම තොරතුරු සියුම් ව විශ්ලේෂණය කිරීමෙන් නාට්‍යයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ කිසියම් අදහසක් ඇතිකරගත හැකි ය.

ඉන්දුනිම්න ශිෂ්ටාචාරය

වෛදික මූලාශ්‍රයයන් සහ තදනුබද්ධ සාහිත්‍යය ආශ්‍රයෙන් සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ප්‍රභවය සෙවීමට බොහෝ බටහිර වියත්හු යත්න දැරූහ. එහෙත් ක්‍රි.ව. 1922 වර්ෂයේ දී ඉන්දුනිම්න ශිෂ්ටාචාරය පිළිබඳ ගවේෂණ නිසා නව විභවයන් කෙරෙහි උගතුන්ගේ අවධානය යොමු විය. ඉන්දුනිම්න වැසියන් ආර්ය නොවන ජනවර්ගයකට අයත් සේ සැලකේ. ඔවුන්ගේ නිර්මාණ පුරාවිද්‍යාඥයන්ගේ මෙන් ම කලා විචාරකයන්ගේ ද ප්‍රශංසාවට භාජනය වී ඇත. ක්‍රි,පූ. 3000 තරම් ඈත යුගයක ඔවුන් විසින් කරන ලද නිපැයුම් අතිප්‍රශස්ත ය. ඔවුන්ගේ නගර ක්‍රමානුකූලව නිර්මාණය කරන ලද ඒවා ය.[2] මෙබඳු ජනකායකට නාට්‍යයක් නිර්මාණය කිරීමේ හැකියාව තිබෙන්නට ඇතැයි සිතීම හේතු රහිත නො වේ. නටඹුන් අතරින් මතු වූ මූර්ති දෙකක් නාට්‍යය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් වේ.

පළමු වැන්න දේව මූර්තියකි. ඉන්දුනිම්න වාසීහු බොහෝ දෙවියන් ඇදහීමට පුරුදුව සිටියහ. එක් දෙවියෙකු කෙරෙහි විශේෂයෙන් පුද කළහ. මෙම දෙවියාගේ මූර්තිය නිර්මාණය කර ඇත්තේ නර්තන විලාසයෙනි. ඔහුගේ හිසෙන් අං තුනක් විහිදී යයි. විටෙක මේ දෙවියා සමාධි විලාසයෙන් වැඩසිටී. ඔහු වටේ ගවයන්

රාශියක් දක්නට ලැබේ. ඔහු පශුපති යන අභිධානයට සුදුසු වෙයි.[3] දෙවැන්න නිළියකගේ මූර්තියකි. ඇගේ දකුණු අත උකුළ මත තබා ඇත. වම් අත උරහිස දක්වා වළලුවලින් පිරී ඇත. පාද තරමක් ලිහිල් විලාසයක් පෙන්නුම් කරත අතර, සංගීතයට අනුව පියවර තබන බව හැඟී යයි. 'ඇය නිරූපණය කරනුයේ ගරුසරු නැති ස්වරූපයකි. ඇගේ කොණ්ඩය අක්බඹරු හැඩයක් දරයි. ඇගේ අත් සහ පා ප්‍රමාණයට වඩා දිගය. මෙය නර්තන විලාසයක් නිරූපණය කරන මූර්තියක් ලෙස ඉන්දු විද්‍යාධරයන් විසින් අර්ථ කථනය කරනු ලැබ ඇත.[4] ශේකර්ගේ මතය සංස්කෘත නාට්‍යයේ ප්‍රභවය ඉන්දු නිම්න යුගයෙහි දක්නට ලැබෙන බවයි.[5]

සංවාද සූක්ත

ඍග්වේදයේ සංවාද සූක්ත නාට්‍යානුසාරී ස්වරූපයක් දරන බව ඕල්ඩර්න්බර්ග් විසින් පෙන්වා දෙන ලදී.[6] වින්ඩිෂ් ද මේ පිළිබඳව සඳහන් කර ඇත. මැක්ස්මුලර්ගේ අදහස සංවාද සූක්ත යාගයේදී නැවත නැවත ගායනා කරන ලද බවයි. සමහර විට කණ්ඩායම් දෙකක් විසින් රඟ දක්වන ලදී. මිනිසුන් සංගීතයට අනුව නැටීම සහ ගැයීම කළ බව අථර්වන් වේදයේ සඳහන් වේ.[7] පූජකයන් දෙවියන් හා ඍෂිවරුන් මෙන් දෙව්ලොව ක්‍රියාවන් අනුකරණය කරමින් රඟ පෑ බව කීත් පවසයි. ග්‍රීසියෙහි සහ මෙක්සිකෝවෙහි මෙන් ලිංගික නර්තන (Phallic dances) ඍග්වේදයෙහි දක්නට නො ලැබේ.

සංවාද සූක්ත කිසියම් ආගමික කාර්යයක් හා සම්බන්ධ නො වේ. මේවායෙහි ඉතා උසස් හැඟීම් බර ස්වරූපයක් දිස්වෙයි. උදාහරණයක් ලෙස පුරූරවස් උර්වෂී සංවාදය සම්පූර්ණයෙන් ම ප්‍රේම කාව්‍යයකි. එය ඉදිරිපත් කර ඇති ස්වරූපයෙහි නාට්‍ය විලාසයක් දුටුව හැකිය. මෙම සූක්තයෙහි පද්‍ය පමණක් ඉතිරි වී ඇත. ගද්‍ය කොටස් අවශ්‍ය පරිදි අඩු වැඩි වශයෙන් යොදාගන්නා ලදී. යම-යමී සංවාදය ද මෙවැන්නකි. යමී කාම සේවනය සඳහා කරන ආයාචනය සොහොයුරියක බැවින් නුසුදුසු යයි යම ප්‍රතික්ෂේප කරයි. මෙබඳු සංවාද සූක්ත 15ක් පමණ ඍග්වේදයෙහි ඇතුළත් වේ.

ප්‍රජනන ශක්තිය වැඩි කිරීම, ඵලදාවර්ධනය වැනි පරමාර්ථ ඉටුකර ගැනීම සඳහා වෛදික පුද පූජා සකස් වී පැවති බව පෙනේ. යම-යමී සංවාදය ඵලදාවර්ධන නාට්‍ය ස්වරූපයක් දරයි. මහාව්‍රත පූජාව ද ඵලදාවර්ධන ගණයට ඇතුළත් වන්නකි. වෛශ්‍යාවක ශිෂ්‍යයෙකු සමග කරන සංවාදය ප්‍රජනන ශක්තිය වැඩි කරන පූජා විශේෂයකි.

මණ්ඩූක සූක්තය[8] විචාරකයන්ගේ විමසුමට ලක්වූවකි. එහි නාට්‍ය ලක්ෂණ ප්‍රකටව දිස්වේ. මෙහි මැඬියන් මෙන් සැරසුණු පූජකයෝ මේ සූක්තය ගායනා කරති. මෙය වැසි ලබාගැනීමේ පූජා කර්මයක් ලෙස සැලකේ. සූදුකාරයාගේ ගීතය[9] ද එවැනි ම නාට්‍ය ස්වරූපී නිර්මාණයකි.

ඍග්වේදයෙහි නාට්‍ය යන වචනය සඳහන් නොවන බව මෙහි දී සඳහන් කළ යුතු ය. ඒ වෙනුවට භාවිත වනුයේ "නෘතු" යන වචනයයි. උෂස් ගීයක මෙම වචනය දක්නට ලැබේ.[10] මෙහි නටන්නී යන අදහසින් උෂස් දෙව්දුවට මේ වචනය භාවිත වේ. නාට්‍ය යන වචනය නොමැති වුවත් ඍග්වේද සමාජයෙහි නැටුම් ගැයුම්වලින් හිඟයක් නොවූ බව ඉහත සඳහන් කරුණුවලින් සනාථ වේ.

නාට්‍යශාස්ත්‍රය

සාම්ප්‍රදායික භාරතීය විශ්වාසය නාට්‍යය දේව නිර්මාණයක් බවයි. ඒ පිළිබඳ විග්‍රහයක් භරතමුනිගේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** දක්නට ලැබේ. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** උසස් විචාර ග්‍රන්ථයක් ලෙස සැලකේ. මෙම කෘතිය තුන්වෙනි සියවසට අයත් වේ. මෙය නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ පැරණි ම නිර්මාණය ලෙස සැලකේ. නාට්‍යය වේද සතරට සම්බන්ධ කර තිබීම මෙහි විශේෂත්වයකි.

දෙවියෝ බ්‍රහ්මන් වෙත ගොස් ඇහැට සහ කණට සතුට ගෙනදෙන යමක් ඉල්ලා සිටියහ. ඒ අනුව බ්‍රහ්මන් විසින් පස්වෙනි වේදය නිපදවන ලදී. එය සියලු ශාස්ත්‍රාර්ථයන්ගෙන් යුක්ත වූ සියළු ශිල්ප ඉදිරියට පවත්වන්නා වූ පස්වෙනි වේදයයි.[11] වේද සතරෙන් ම නාට්‍යය සඳහා කරුණු උපුටාගෙන තිබීම වැදගත් ය.[12] ඍග්වේදයෙන් පාඨ්‍යය ද සාම වේදයෙන් ගීය ද යජුර්වේදයෙන් අභිනය ද අථර්ව වේදයෙන් රසය ද උපුටා ගැනිණ.

ප්‍රධාන වර්ණ තුන සඳහා පමණක් නොව ශුද්‍රයන් සඳහා ද නාට්‍යය උපයෝගි කරගත යුතු යයි සඳහන් වීම සැලකිය යුතු කරුණකි. වේදය ශුද්‍රයන්ට තහනම් බව **මනුස්මෘතියේ** දැක්වේ. නාට්‍යය ආරම්භයේ දී ම කුලභේදයෙන් නිදහස් කර තැබීම ප්‍රශංසනීය කරුණකි.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සඳහන් පරිදි විශ්වකර්ම විසින් ප්‍රථම වේදිකාව නිමවන ලදී. පළමු නාට්‍යය රඟදැක්වීම භරතට පැවරිණ. මෘදු චරිත සඳහා තමන්ට කාන්තාවන් නොමැති බව භරත දැන්වූ විට බ්‍රහ්ම අප්සරාවන්ට මනුලොව ඉපදීමට නියම කළේ ය. ශිව තාණ්ඩව නැටුමෙන් ද, පාර්වතී ලාස්‍ය නැටුමෙන් ද සංග්‍රහ කළහ. විෂ්ණු දෙවියන් විසින් සිවු ආකාර නාට්‍ය රීති සපයන ලදී. දෙව්ලොව නිපද වූ නාට්‍යය මනුලොවට හඳුන්වාදීමේ කාර්යය පැවරුණේ භරතට ය.

ඉහත කථා පුවත මිථ්‍යා ස්වරූපයක් දරන බව පැහැදිලි ය. ඓතිහාසිකව එහි වටිනාකමක් නො පෙනේ. නාට්‍යය වේදයක් ලෙස නම් කිරීමෙන් එහි උසස් පිළිගැනීම වටහා ගත හැකි ය. සෑම දෙයකට ම දේව සම්බන්ධයක් දැක්වීම භාරතීයයන්ගේ සිරිතකි. එම ප්‍රවණතාව නිසා මෙම අදහස් පැනනගින්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දීර්ඝ සහ කෙටි වශයෙන් පිටපත් දෙකක් වේ. දස වෙනි සියවසෙහි විසූ දශරූප කර්තෘ ධනංජය කෙටි පිටපතෙන් කරුණු උපුටාගෙන තිබේ. භෝජ තමන්ගේ සරස්වතීකණ්ඨාභරණය සඳහා දීර්ඝ පිටපත භාවිත කර ඇත. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** සඳහා භාෂ්‍යය සැපයූ අභිනවගුප්ත භාවිත කර ඇත්තේ කෙටි පිටපතයි. මෙම තොරතුරු අනුව පෙනී යනුයේ 8වෙනි සියවස වනවිට නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය සම්පූර්ණ වී පැවති බවයි. හරප්‍රසාද් ශාස්ත්‍රී **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** ඇතුළත් කරනුයේ ක්‍රි.පූ 2 වෙනි සියවසටයි. එය පිළිගැනීම අපහසු බව පෙනේ.[13]

භරත ඔහුගේ මුල් ම නාට්‍යය දෙවියන් විසින් අසුරයන් පැරදවීම තේමා කර නිපදවී ය. ඔහුගේ දෙවෙනි නාට්‍යය නම් කර ඇත්තේ

අමෘතමන්මථන යනුවෙනි. දෙවියන් කිරි සයුර කැළඹීමේ වෘතාන්තය මෙයට ඇතුළත් බව නමින් ම පැහැදිලි වේ. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** ත්‍රිපුරදාහ නම් නාට්‍යය ගැන ද සඳහන් වේ. එය ඩිම ගණයට අයත් නාට්‍යයකි.

භරත යනු කවරෙක් දැයි හඳුනාගැනීම දුෂ්කර ය. ඍග්වේද යුගයෙහි භරතවරු ඉතා ශක්තිමත් ගෝත්‍රයක් ලෙස පෙනී සිටියහ[14] නාට්‍ය නිර්මාණය පිළිබඳව ඔවුන්ගේ සම්බන්ධයක් නො පෙනේ. වීර කාව්‍ය යුගයෙහි භරතවරුන් දෙදෙනෙකු ගැන සඳහන් වේ. ඔවුහු ක්ෂත්‍රිය වංශයට අයත් වෙති. එයින් එක් අයෙකු දුෂ්‍යන්තගේ පුතණුවන් ය. **මහාභාරතයේත්**, **පද්මපුරාණයේත්**, කාලිදාසයන්ගේ **ශාකුන්තලයේත්** ඔහු ගැන සඳහන් වේ. රාමගේ බාල සොහොයුරෙක් ද භරත නමින් ප්‍රසිද්ධියට පත් විය. මේ කිසිවෙකු නාට්‍ය හා සම්බන්ධ නො වේ. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** රචනා කළේ යයි පිළිගනු ලබන භරත වේදිකා කළමනාකරුවෙකු ලෙස ද සඳහන් වේ. පී.වී.කානේ වෘද්ධ භාරත, ආදි භාරත, බෘහද් භාරත, මූල භාරත යන නම් ඉදිරිපත් කරයි.[5] එහෙත් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** කතුවරයා කවරෙකු දැයි හඳුනාගෙන නැත. ජගීදාර්ගේ මතය භරත නමින් පෙනී සටි වෛදික ගෝත්‍රයක් විසින් **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** නිපදවන ලද බවයි[16] කානේගේ අදහස භරත **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** කාරිකා සූත්‍ර පමණක් නිර්මාණය කරන ලද බවත් ඔහුගේ අනුගාමිකයන් විසින් එය රචනයක් බවට පත්කරන ලද බවත් ය.[17] ශේඛර් උත්සාහ දරා ඇත්තේ භරත ආර්ය නොවන ගෝත්‍රයකට අයත් කෙනෙකු බව දැක්වීමටයි. එහෙත් එම මතය සනාථ කිරීම සඳහා ඔහු ප්‍රමාණවත් සාක්ෂ්‍ය ඉදිරිපත් නො කරයි. නාට්‍ය **ශාස්ත්‍රයේ** කර්තෘ පිළිබඳ ප්‍රශ්නය තවමත් නොවිසඳී පවතී.

වීරකාව්‍ය

වීරකාව්‍ය යුගයෙහි පරිපූර්ණ වූ දෘශ්‍යකාව්‍ය කලාවක් පැවතිණි දැයි පැහැදිලිව පැවසීම උගහට ය. **රාමායණයෙහි** හෝ මහාභාරතයෙහි සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් පිළිබඳව සඳහන් නොවන බව හොප්කින්ස් පවසයි.[18] එහෙත් නාට්‍ය සහ නළුවන් පිළිබඳව කිහිප තැනක සඳහන් වී ඇත. මහාභාරතයෙහි නාටක, කාව්‍ය, කථා, ආඛ්‍යායිකා පිළිබඳව සඳහන් වේ. නළුවන් සහ නැට්ටුවන් පිළිබඳව ද දක්වේ.[20] එසේ ම නැටීම් සහ ගැයීම් කළ බව ද සඳහන්

වේ.[21] **රාමායණයෙහි** ද නාටක යන වචනය ඇතුළත් වේ.[22] සමාජ නම් වූ උත්සව විශේෂයක් පිළිබඳව **රාමායණයෙහි** සඳහනක් ඇතුළත් වේ.[23] බොහෝ නැට්ටුවන් සහ නළුවන් මෙම උත්සවයන්ට සහභාගි වී ඇත.[24] **රාමායණයෙහි** නාට්‍ය, නාටක, ශෛලුෂ, නට යන වචන සඳහන් වී තිබීම බෙහෙවින් වැදගත් ය.[25] මෙම නළුවන් රාජ්‍ය සභාවල රඟපෑමෙහි යෙදුන බවට සාක්ෂ්‍ය ඇත.

හරිවංශ නම් වූ **මහාභාරතයෙහි** පසුකාලීන කෘතියෙහි සඳහන් වන පරිදි **රාමායණ** කතාපුවත පදනම් කරගනිමින් නළුවන් නාටකයන් පුහුණු කර තිබේ.[26] **හරිවංශ** කාලය අස්ථිර බැවින් මෙම නාටකයෙහි කාලය ද නිගමනය කරීම උගහට ය. **මහාභාරත** කතාව ඇසීමට බිසවක් ශිව දේවාලයකට ගිය ප්‍රවෘත්තියක් බාණ සඳහන් කරයි. මෙය සාමාන්‍ය ගායනයක් නොව තාලයකට රිද්මයකට අනුව කළ විශේෂ ගායනයකි. මෙසේ ගායනා කළ අය කථක නාමයෙන් හැඳින්විණ.

රාම වියෝ වූ අවස්ථාව පැවසෙන විට අයෝධ්‍යාවාසීන් ශෝකය ප්‍රකට කළ බවත් නැවත සිහසුනට පත්වීමේ පුවත අසන විට ප්‍රීතියෙන් ඉපිළ ගිය බවත් වින්ටර්නට්ස් පවසයි.[28] මෙබඳු ප්‍රතිචාර නාට්‍ය ශෛලියක් නිර්මාණය වීමට තුඩුදුන් බව සිතිය හැකි ය. කථකයන් පිරිසකගේ කැටයමක් සාංචියෙහි දක්නට ලැබෙන බව කීත් පෙන්වා දෙයි. සංගීතය, නැටුම සහ ගායනය ඔවුන් යොදාගෙන තිබේ. නාට්‍යයේ මූලික අවස්ථාවක් ලෙස මෙය සැලකිය හැකි ය.

ව්‍යාකරණ කෘති

ක්‍රි. පූ. 4වෙනි සියවසේ විසූ සම්භාවනීය ව්‍යාකරණඥයෙකු වන පාණිනී 'නටසූත්‍ර' පිළිබඳව සඳහන් කරයි. මෙම වචනය විමසුමට භාජනය කළ යුතු ය. නට යන්නෙන් මුද්‍රා ක්‍රමයක් අදහස් කරන බව කීත්ගේ අදහසයි.[30] ඒ අනුව මුද්‍රා නළුවන් සඳහා වූ අත්පොත් යනුවෙන් නට සූත්‍ර හැඳින්විය හැකි ය. නාට්‍ය රඟදැක්වීමක් මෙයින් අදහස් නො කෙරේ. ආගමික සහ සමාජ උත්සවයන්හි දී කිසියම් නෘත්‍යයක් ඉදිරිපත්කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. කාත්‍යායන නට යන්න 'ශිලාලින්' යනුවෙන් හඳුන්වයි.[31]

නාට්‍ය පිළිබඳ බලාපොරොත්තු තැබිය හැකි වැදගත් සටහනක් මහාභාෂ්‍යයෙහි දක්නට ලැබේ. ක්‍රි. පූ. 140 විසූ පතංජලීගේ කෘතියක් වන මෙහි නාට්‍ය දර්ශනයක් යයි සිතිය හැකි විවරණයක් ඇතුළත් වේ. කාත්‍යායනගේ සූත්‍රයකට විග්‍රහයක් ලෙස මෙම කරුණු ඉදිරිපත් කෙරේ. ඝාතයති, බන්ධයති යන වර්තමාන කාලික ප්‍රයෝජ්‍ය ක්‍රියාරූප දෙක පැහැදිලි කිරීම සඳහා මෙම විස්තරය ඉදිරිපත් කර ඇත. ශෝභනික නමැති මොවුහු ප්‍රත්‍යක්ෂව ම බලිව බඳිති.[32] ප්‍රත්‍යක්ෂ යන වචනය මෙහි දී වැදගත්වේ. ප්‍රත්‍යක්ෂ යන්නෙහි ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියෙහි යන අදහස ඇත. ඒ අනුව කිසියම් නාට්‍ය දර්ශනයක් එයින් ගම්‍ය වේ. අතීත කථාප්‍රවෘත්තියක් තමා ඉදිරිපිට ප්‍රදර්ශනය වන බවක් එයින් ඇඟවේ.

මෙම දර්ශනය චිත්‍රවලට නඟන විට කංසට පහරදෙන ආකාරය සහ ඔහුව ඇදගෙන යන සැටි පෙන්විය යුතු ය.[33] ග්‍රන්ථිකයන් විසින් එය නිරූපණය කරන ලද්දේ ශබ්ද උච්චාරණය කිරීමට සීමා වූ ක්‍රමයකිනි. ඔවුහු ද ජන්මයේ සිට මරණය දක්වා අභිවෘද්ධිය විවරණය කරමින් බුද්ධියට විෂය වූ කරුණු පළකරත්.

ඔවුහු දෙකොටසකට බෙදෙත්. කොටසක් කංසට හිතවත් වෙති. අනෙක් කොටස කෘෂ්ණට හිතවත් වෙති. ඔවුහු විවිධ වර්ණවලින් සැරසී සිටිති. සමහරු කළු පැහැති මුවින් ද සමහරු රතුපැහැති මුවින් ද යුතු වෙති.

පැරණි කතා පුවතක් නාට්‍යයට නඟා ඉදිරිපත් කිරීමක් ඉහත කොටසින් දැක්වේ යැයි සිතිය හැකි ය. එහෙත් එම අදහස ඒකාන්ත නො වේ. විවිධ විචාරකයින් විසින් නොයෙක් ක්‍රමවලට එය විග්‍රහකර ඇති බැවිනි. ශෝභනිකයන්ට අයත් කාර්යය වූයේ අභිනය මගින් අදාළ කථාව රඟ දැක්වීමයි. සිත්තරු චිත්‍රවලින් එය නිරූපණය කරති. ග්‍රන්ථිකයෝ වාචික ක්‍රියාමාර්ගයෙන් සහ චරිත නිරූපණ මගින් එය ඉදිරිපත් කළහ.

ශෝභනික යන වචනය ඔස්සේ කරුණු පිරික්සමින් ලූඩර්ස්ගේ මතය වූයේ මෙයින් ඡායා නාට්‍ය ඇඟවෙන බවයි. එහෙත් කීත් එම මතයට එකඟ නො වෙයි.[35] ඡායා නාට්‍යයන්හි දී ප්‍රේක්ෂකයන්ට

විස්තර සැපයූ ශෝභනික නම් නළු පිරිසක් සිටි බව ඔහු පවසයි. එම වචනය පදනම් කරගනිමින් මෙය ඡායා නාට්‍ය ක්‍රමයක් ලෙස හඳුනාගෙන ඇතැයි කීත් වැඩි දුරටත් පෙන්වා දෙයි.

ග්‍රන්ථිකයන් පාවිච්චි කර ඇත්තේ ශබ්දය යි. පතංජලීගේ මහාභාෂ්‍යයෙහි 'ශබ්ද ගඩු මාත්‍රං' යනුවෙන් එය සඳහන් කර ඇත. මෙහි අදහස පැහැදිලි නැත. ඔවුන් කථනය මෙන් ම රංගනයක් ද කළ බව සිතිය හැකි ය. 'ග්‍රන්ථ' යන වචනයෙන් 'ග්‍රන්ථික' හඬ නගා කියවා ප්‍රචාරය කළ 'කථික'නම් පිරිස හා මේ අයගේ සම්බන්ධයක් පෙනී යයි. ග්‍රන්ථිකයන් නාට්‍යයකට අත්‍යවශ්‍ය පිරිසක් ලෙස සැලකේ.

පතංජලී අප ඉදිරියෙහි සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් ගෙනහැර දක්වතැයි සිතීම අපහසු ය. සමකාලීන නාට්‍ය අංග කිහිපයක් ඔහු පැහැදිලි කරන බව පෙනේ. සම්පූර්ණයෙන් විකාශය වූ නාට්‍ය ක්‍රමයක් පැවතිණි නම් ඔහු ඒ ගැන සඳහන් කිරීමට ඉඩ තිබිණ. එතෙක් දියුණු වෙමින් පැවති වැදගත් නාට්‍ය අංග කිහිපයක් සඳහන් කර තිබීම ප්‍රශංසා කටයුතු ය. භාරතීයයන්ගේ අතිමාත්‍ර භක්තියට පාත්‍ර වූ දේවකතා නාට්‍යයට නැංවීමේ ප්‍රවණතාවක් මෙහි දිස්වේ. පසුකාලීන නාට්‍ය රචකයන්ට එය පූර්වාදර්ශයක් වූ බවට සැක නැත.

බෞද්ධ ආභාසය

බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි දක්නට ලැබෙන 'ගිරග්ග සමජ්ජ' වැනි යෙදුම්වලින් නාට්‍යය පිළිබඳ අදහසක් ඇතිකරගත හැකි ය. 'සමජ්ජ' යනු මිනිසුන් එකතු වී සතුටු වීමකි. මෙය පැවැත්වෙනුයේ කඳු මුදුනක ය. එබැවින් ගිරග්ග සමජ්ජ යයි බැවහර කෙරිණ. රාමායණයෙහි සමාජ යනුවෙන් සඳහන් වනුයේ මෙම සමජ්ජ යයි සිතිය හැකි ය. මාරසංයුත්ත, භික්ඛුණී සංයුත්ත වැනි පාලි මූලාශ්‍රයයන්හි නාට්‍යමය අවස්ථා දක්නට ලැබේ. බන්ධනමොක්ඛ, මහාජනක, චන්දකින්නර වැනි ජාතක කථා නාට්‍යමය ස්වරූපයක් ප්‍රකට කරයි. බ්‍රහ්මජාල සූත්‍රයෙහි සඳහන් වන 'විසූකදස්සන' යන්නට ඇතුළත් 'නච්චං, ගීතං, වාදිතං, පෙක්ඛං, අක්ඛානං, පානිස්සරං, වෙතාලං, කුම්භථූනං, සොබ නගරකං'[36] යන වචනවලින් නාට්‍ය දර්ශනයක් පිළිබඳ අදහසක් ඇඟවෙයි. 'විසූකදස්සන' යන වචනය රීස් ඩේවිඩ්සි පරිවර්තනය කරනුයේ 'visiting shows' යනුවෙනි.

"සොභනගරකං" යන වචනය කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම වටී. ඉහත සඳහන් කළ මහාභාෂ්‍යයෙහි සඳහන් "ශෞභනික" යන වචනය සමඟ මෙහි සබඳකමක් ඇතැයි විජේසේකර පෙනවා දෙයි. මෙය අභිනය නාට්‍ය ක්‍රමයක් (Pantomime) යන අදහසට විජේසේකර එකඟ නො වෙයි. නාට්‍ය කණ්ඩායමක් (a troup of shobhanikas) එයින් අදහස් වන බව ඔහු පවසයි. 'නටානං අබ්භොකිරණ' යනුවෙන් පාලි අටුවාවෙහි මෙය විග්‍රහ කර ඇත. විජේසේකරගේ නිගමනය යටත්පිරිසෙයින් ක්‍රි.පූ. 3 හෝ 4 සියවස්වලට පෙර නාට්‍යයේ ප්‍රභවය සිදු වූ බවයි.[38]

කාල නිර්ණය පිළිබඳ සැක මුසු බව නිසා නාට්‍යයක ප්‍රථම නිර්මාණය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයේ දී බෞද්ධ සූත්ත කෙරෙහි විශ්වාසය තැබීම අපහසු බව කීත් පවසයි. බෞද්ධයන්ගේ පළමු නාට්‍යය ලෙස කීත් පිළිගනුයේ කැබලි වශයෙන් හමුවී ඇති අශ්වඝෝෂ හිමියන්ගේ **ශාරිපුත්‍ර ප්‍රකරණයයි. ලලිත විස්තරයෙහි** සහ **අවදාන ශතකයෙහි** ද නාට්‍යමය අවස්ථා දක්නට ලැබෙන බව ඔහු පවසයි. **අවදාන ශතකය** නාට්‍යය ඉතා ඈත සමයකට ගෙන යයි.[39]

ලෞකික ප්‍රභවය

නාට්‍යයේ ආගමික ප්‍රභවය පිළිබඳ මතයට හිලේබ්‍රාන්ඩ්ට්, කොනොව් වැනි විචාරකයෝ එකඟ නො වෙති. ඔවුන්ගේ අදහස සංස්කෘත නාට්‍යයට සපුරා ලෞකික සම්භවයක් ඇති බවයි. ආගමික මතය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ කීත් විසිනි. පූජා උත්සව නාට්‍යයේ සංවර්ධනයට කිසියම් දායකත්වයක් ලබා දී ඇති බව ඔහුගේ අදහසයි. ජනප්‍රිය ප්‍රහසන (mime) නාට්‍ය කලාවක් පැවතියත් වීරකාව්‍ය හා සසඳන විට අමායෙන් අඩු බවක් දැරී ය. ප්‍රහසන නාට්‍යයන්හි ඇතුළත් වී යයි සැලකෙන ගීත, සංගීත නැටුම් ආදි අංග වෛදික පූජා උත්සවවල ද දක්නට ලැබීණ.

හිලේබ්‍රන්ඩ්ට්ගේ තර්කය නාට්‍යය මිනිසාගේ ප්‍රාථමික ජීවිතයේ සතුට ප්‍රකාශ කිරීමේ ප්‍රීතිජනක ස්වාභාවික මාධ්‍යයක් බවයි. කීත් පෙන්වා දෙනුයේ ප්‍රහසන ලක්ෂණය මිනිසාට ස්වාභාවික සතුට සහ වින්දනය ගෙනදෙන බව සැබවක් වුවත් වැදගත් වනුයේ සංස්කෘත නාට්‍යය එහි ලක්ෂණ අනුව ආගමික හෝ ලෞකික ප්‍රභවයක ස්වරූපය

දරන්නේ ද යන්නයි. මේ සම්බන්ධයෙන් හිලේබ්‍රාන්ඩ්ට් ඉදිරිපත් කරන සම්භාව්‍ය නාට්‍යවලින් උපුටාගත් සාධක එතරම් අදාළ බවක් නො පෙනේ. ගද්‍ය පද්‍යමිශ්‍ර බව, ගීත, සංගීත, නර්තන ආදිය ලෞකික මෙන් ම ආගමික නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් ද සමාන ය.

විදූෂක චරිතය මෙහිලා බෙහෙවින් වැදගත් වේ. එහි ආගමික මෙන් ම ලෞකික ලක්ෂණ ද පිළිබිඹු වේ. **ඍග්වේදයෙහි** වෘෂාකපි යන වචනය විදූෂක යන්නෙහි මූල රූපය ලෙස සැලකේ. වි+දුෂ්>විදූෂක ලෙස මේ වචනය විග්‍රහ කළ විට අනුන්ට බැණවදින දොස් කියන වැනි අර්ථයක් ගම්‍ය වේ. අන් අයව සිනහ ගැන්වීම ද මේ චරිතයේ ලක්ෂණයකි. කපටිකම සහ වංචාව ද ඔහුගේ චරිතයෙන් මතුවෙයි. ආහාරපානවලට ගිජුකම ද කැපී පෙනෙයි. හර්ටල්ගේ අදහස විදූෂකට ආගමික ප්‍රභවයක් ඇති බවයි.

රූකඩ නැටුම් අනුසාරයෙන් සංස්කෘත නාට්‍යය ප්‍රභව විණැයි පිෂල් මතයක් ඉදිරිපත් කර ඇත. **මහාභාරතයෙහි** රූකඩ ගැන සඳහන් වේ. **කතාසරිත්සාගරය** සහ **බෘහත්කථාව** රූකඩ පිළිබඳ තොරතුරු සපයයි. පුත්‍රිකා, දූහිතෘකා, පුත්තලිකා ආදි නම්වලින් රූකඩ හැඳින්වෙයි. 'කුඩා දියණිය' යන අරුතින් මේ නම් බැවහර කර තිබේ. ආදරය වැඩීම සඳහා රූකඩ නැටුම් නරඹන ලෙස **කාමශාස්ත්‍රයේ** උපදෙස් දී තිබේ. රූකඩ ක්‍රියා කරවීම සූත්‍රධාර විසින් කරන ලදී. රූකඩ නිසි ලෙස තැබීම ස්ථාපකගේ කාර්යයයි. රූකඩ හැඳින්වෙනුයේ "පාඤ්චාලී" යන නමිනි. එයින් රූකඩවල නිජබිම ප්‍රකට වෙයි. එනම් පඤ්චාලයයි. රිජ්වේ, පිෂල්ගේ මතයෙහි අඩුපාඩුකම් පෙන්වා දෙමින් එය පිළිගත නොහැකි යයි පවසයි.[42] ඡායා නාටක විශේෂය පිෂල්ගේ තවත් ඉදිරිපත් කිරීමකි. මෙය ද රූකඩ විශේෂයක් ලෙස සැලකේ. අර්ධනාට්‍යයක් හෝ නාට්‍යයක සේයාවක් ලෙස එය හැඳින්වේ. පිෂල්ගේ මේ මතය ද සම්භාවනාවට පාත්‍ර නො වී ය. කෙසේ වෙතත් සංස්කෘත නාට්‍යය පිළිබඳ පිෂල්ගේ පර්යේෂණ ප්‍රශංසාවට ලක් වී ඇත.

ග්‍රීක බලපෑම

සංස්කෘත නාට්‍ය කෙරෙහි ග්‍රීක බලපෑමක් දක්නට ලැබේ යයි පළමුවෙන් ම මතයක් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ වේබර් සහ වින්ඩිෂ්

යන විද්වතුන් විසිනි. එහෙත් මෙම මතයට පිෂල් තදින් ම විරුද්ධ විය. වින්ඩිෂ්ගේ පර්යේෂණ ලෙහෙසියෙන් ඉවතලිය නො හැකි ය. ශබ්ද නගා වීරකාව්‍ය කියවීම, නට නමැති නළුවන්ගේ අනුකරණාත්මක නාට්‍ය කලාව (mimetic arts) ගද්‍ය පද්‍ය මිශ්‍රව යෙදීම, සංස්කෘත භාෂා ප්‍රයෝග, ග්‍රීක් අත්වැල් ගායනය හා කථනමය භාෂා භාවිතය, වීර චරිත හා දේව චරිත ඇතුළු කිරීම නාට්‍යයේ අනුපිළිවෙළ අංකවලට බෙදීම, සම්ප්‍රදායානුකූල ප්‍රධාන චරිත අඩංගු වීම වැනි ලක්ෂණ ග්‍රීක ප්‍රභවයට සාක්ෂ්‍ය ලෙස වින්ඩිෂ් ඉදිරිපත් කරයි. මෙහි සඳහන් බොහෝ කරුණු සංස්කෘත නාට්‍යයේ දේශීය ප්‍රභවයට සාධක ලෙස ද සඳහන් කළ හැකි ය.[43] සංස්කෘත නාට්‍යය ග්‍රීසියෙන් ණයට ගෙන ඇතැයි වින්ඩිෂ් පවසයි. එහෙත් එම අදහසට විද්වතුන්ගේ අනුමැතිය නො ලැබිණ.

යවනිකා නැතහොත් ජවනිකා (ප්‍රාකෘත) යන වචනය ඔස්සේ ග්‍රීක සම්බන්ධය පෙන්වීමේ තවත් අසාර්ථක උත්සාහයක් වින්ඩිෂ් විසින් දරන ලදී. මෙය රංගපීඨය හා රංග ශීර්ෂය අතර වූ තිරයයි. මෙය ග්‍රීකයන් හැඳින්වීම සඳහා භාවිත වූ 'යවන' යන වචනයෙන් සකස් විණැයි කල්පනා කරන ලදී. නිරුක්ති ශාස්ත්‍රයට අනුව එහි අර්ථය වේගයෙන් ගමන් කිරීම (moving swiftly) යන්නයි. ග්‍රීක වේදිකාවෙහි තිරයක් නොමැති බව පසුව සොයාගන්නා ලදී[44]

සම්භාව්‍ය සංස්කෘත නාට්‍යයන්හි දක්නට ලැබෙන නාට්‍යෝපක්‍රම ග්‍රීක් නාට්‍යයෙන් ලබාගෙන ඇතැයි තවත් මතයක් ඉදිරිපත් විය. එහෙත් මේ මතය පිළිගැනීම උගහට ය. **ශකුන්තලා, මෘච්ඡකටික, රත්නාවලී, මුද්‍රාරාක්ෂස, මාලතීමාධව** වැනි නාට්‍යයන්හි අන්තර්ගත වන නාට්‍යෝපක්‍රම ඉන්දීය සාහිත්‍යයෙහි විශේෂයෙන් වීර කාව්‍යයන්හි දක්නට ලැබේ. සීතා තමාව සොයාගත හැකි වන පරිදි ආභරණයක් බිම හෙළූ බව **රාමායණයෙහි** සඳහන් වේ. සීතා හනුමන් අත හිසේ පැළඳි මැණිකක් යැවූ ප්‍රවෘත්තියක් ද **රාමායණයෙහි** දක්නට ලැබේ. මෙබඳු සිද්ධි අවශ්‍ය පමණට නාට්‍යකරුවන්ට ලබා ගත හැකි විය. එබැවින් ග්‍රීක නාට්‍යයෙන් එබඳු දත්ත උකහාගැනීමේ අවශ්‍යතාවක් නො වීය. උක්ත විවිධ ද්‍රව්‍ය හඳුනාගැනීමේ උපක්‍රම නාට්‍යයේ දී විශේෂයෙන් යොදාගැනීම සුදුසු යයි චාණක්‍ය **අර්ථශාස්ත්‍රයේ** දී සඳහන් කරයි.[45]

ප්‍රේම වෘතාන්තමය ස්වරූපය අනුව සලකාබලනවිට සංස්කෘත නාට්‍යය ආසන්න වනුයේ ග්‍රීක නාට්‍යයට වඩා එලිසබතන් (Elisabethan) නාට්‍ය කලාව දෙසටයි. සංස්කෘත නාට්‍යකරුවා කාලයේ සහ අවකාශයේ ගැළපීම ගැන එතරම් නො සිතයි. ඔහු ඉතා පහසුවෙන් නාට්‍ය දර්ශනය මිනිස් ලොව සිට දෙව් ලොව වෙත ගෙන යයි. කිසිම පැකිලීමකින් තොරව දීර්ඝ කාල පරාසයක වෙනසක් ඇති කරයි. පූර්ව රංගයේ ලක්ෂණ සහ ක්‍රියාකාරිත්වය ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාට්‍යයෙන් සපුරා වෙනස් ය. පූර්වරංග සංස්කෘත නාට්‍යයේ ම කොටසකි. සංස්කෘත නාට්‍යයේ මූලික ක්‍රියාකාරිත්වය **අවස්ථානුකරණයයි.**[46] ග්‍රීක් නාට්‍යය අනුගමනය කරනුයේ ක්‍රියාවයි. ග්‍රීක නාට්‍යය අත්වැල් ගායනයට මුල් තැන දෙයි. සංස්කෘත නාට්‍යය පද්‍ය ගායනයන්ගෙන් සැහීමට පත්වෙයි.[47]

සිල්වන් ලේවිගේ මතය වූයේ ශක බලපෑමෙන් සංස්කෘත නාට්‍යය පැනනැගි බවයි. ක්‍රි.ව.150 දී රුද්‍රදාමන් විසින් පිහිටුවන ලද සුප්‍රසිද්ධ ගිර්නාර් සෙල්ලිපිය මේ සම්බන්ධයෙන් බෙහෙවින් වැදගත් වෙයි. ශකවරුන්ගේ පාලන සමයෙහි සග්‍රීකත්වය එම සෙල්ලිපියෙන් ප්‍රකටවෙයි. ශකාර නම් නළුවා සංස්කෘත නාට්‍යයට පිවිසීම ද වැදගත් කරුණකි. එහෙත් **මෘච්ඡකටික** නාට්‍යයෙහි ශකාර පිළිබිඹු වනුයේ පහත් චරිතයක් ලෙස ය. ප්‍රතාපවත් ශකරාජවංශය නියෝජනය කිරීමට තරම් එය ප්‍රබල නො වේ. කෙසේ වෙතත් සිල්වන් ලේවිගේ ප්‍රයත්නය සාර්ථක නො වී ය.

ඉහත සාකච්ඡාවෙන් සංස්කෘත නාට්‍යයේ ප්‍රභවය සහ විකාශය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් කරුණු මතුවිය. තවමත් විද්වතුන්ගේ ඇස නොගැසුණු බොහෝ කරුණු පැවතීමට ඉඩ තිබේ. **ඍග්වේදයේ** සංවාද සූක්ත මෙන් ම මහාභාෂ්‍යයේ සඳහන් නාට්‍ය රඟදැක්වීම් ද නාට්‍යයකට අවශ්‍ය මූලාශ්‍රය සපයයි. බෞද්ධ මූලාශ්‍රයයන් ද වැදගත් සාක්ෂ්‍ය සපයයි. කෙසේ වෙතත් අශ්වඝෝෂයන්ගේ **ශාරිපුත්‍ර ප්‍රකරණය** පරිපූර්ණ නාට්‍යයක් පිළිබඳ අදහස තහවුරු කරයි.

සම්භාව්‍ය නාට්‍යකෘති

පළමුවෙනි සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කෘතිය නිපදවන ලද්දේ ක්‍රි. ව. 1 වෙනි සියවසේ විසූ අශ්වඝෝෂ හිමියන් විසිනි. **ශාරිපුත්‍ර ප්‍රකරණ**

හෙවත් **ශාරද්වතීපුත්‍ර** ප්‍රකරණ නමින් එය හැඳින්වේ. ලූඩර්ස් විසින් සොයාගන්නා ලද කැබලි කිහිපයකට එය සීමා විය. ශාරිපුත්‍ර මෞද්ගල්‍යායන දෙනම බුදුරජාණන් වහන්සේ සරණයාම මෙහි විස්තර වේ. ශාරිපුත්‍රයන්ගේ මිත්‍රයෙකු ලෙස විදූෂක පෙනී සිටී. ඔහු භාවිත කරනුයේ ප්‍රාකෘත භාෂාවයි. මෙය ප්‍රකරණ ගණයට අයත් නාට්‍යයකි. අංක නමයකින් පරිමිත ය. **බුද්ධචරිත**, **සූත්‍රාලංකාර** වැනි කෘතිවලින් කරුණු උපුටාගෙන තිබේ. සංස්කෘත නාට්‍ය ඉතිහාසයෙහි වැදගත් ස්ථානයක් මෙම කෘතිය සනිටුහන් කරයි. බුද්ධි, කීර්ති, ධෘති ආදි ගුණාංග පාත්‍රයන් ලෙස යොදා ගැනීම නව්‍ය අත්හදාබැලීමකි. නාට්‍ය පාත්‍රයන් ලෙස ක්‍රියා කරන ගුණ ධර්ම සමග ම මිනිස් චරිත සම්බන්ධ කිරීම නිර්මාණාත්මක අත්හදා බැලීමකි.

භාස

සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යයේ විකාශය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් මෙහෙවරක් ඉටු කළ නිර්මාණකරුවෙකු ලෙස භාස හැඳින්විය හැකි ය. භාස, සෞමිල්ල, කවිපුත්‍ර යන නාට්‍යකරුවන් තමන්ගේ පූර්වජයන් ලෙස කාලිදාස හඳුන්වයි.[48] බාණ ඉතා උසස් ආකාරයෙන් භාස ගැන සඳහන් කරයි. භාසගේ නාට්‍ය සූත්‍රධරගේ ආරම්භයෙන් යුක්ත යයි ඔහු සඳහන් කරයි. එමෙන් ම අංකවලට බෙදූ පතාකාදි සිද්ධීන්ගෙන් සමුපේත ය. භාස කීර්තියෙන් අගපත්ව සිටි බවත් බාණ සඳහන් කරයි.[49] 'භාස නාටක චක්‍ර' යන ප්‍රසිද්ධ ප්‍රකාශය අනුව භාස නාට්‍ය රාශියක් රචනා කළ බව පිළිගැනේ. ඔහුගේ නිර්මාණ 13ක් හඳුනාගෙන ඇත. **ස්වප්නවාසවදත්තා, ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ, අවිමාරක, චාරුදත්ත, ප්‍රතිමානාටක, අභිෂෙකනාටක, පඤ්චරාත්‍ර, දූතවාක්‍ය, මධ්‍යමව්‍යායොග, දූතඝටොත්කච, කර්ණභාර, ඌරුභංග, බාලචරිත** එම කෘතිය. මේ සියලු කෘති භාසගේ දැයි විවාදාපන්න ය. මෙම කෘතීන්හි ආරම්භයෙහි හෝ අවසානයෙහි කර්තෘ සංදර්ශනයක් නොමැත. නාන්දී පද්‍යය බැහැර කිරීම ද කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. මෙහි මුලින් ම සූත්‍රධාර පිවිසෙන බව පැවසේ. සෙසු නාට්‍යවල ප්‍රස්තාවනා යනුවෙන් දැක්වෙන සඳහන මේවායෙහි ස්ථාපනා යනුවෙන් නම් කර ඇත. භරතගේ නියමය අනුව නාට්‍යයක යුද, මරණ ආදිය නිරූපණය නොකළ යුතු ය. භාස එය උල්ලංඝනය කරයි. ශෝකාන්ත නිර්මාණ නුසුදුසු බව භරතගේ ඉගැන්වීමයි. එහෙත් ශෝකාන්තයට ළංවන නිර්මාණ භාස ඉදිරිපත් කරයි. සම්ප්‍රදාය

ඉක්මවා යාමෙහි කිසියම් රුචියක් භාස තුළ පැවති බව පෙනේ. සමහර විට නව අත්හදා බැලීම් ලෙස හැඳින්වීමට ද හැකි ය. ආප්තවාක්‍ය සහ උපදේශාත්මක අදහස් පද්‍යයන්ට ඇතුළත් කිරීම භාසගේ කාව්‍ය ශෛලියේ කැපීපෙනෙන ලක්ෂණයන් ය.

ශුද්‍රක

ශුද්‍රකට පෙර සහ පසුවත් කාලිදාසට කලිනුත් නාට්‍ය රචකයන් කිහිපදෙනෙකු විසූ බවට තොරතුරු අනාවරණය වී ඇත. රාමිල සහ සෝමිල මෙහිදී සඳහන් කළ හැකි ය. "ශුද්‍රක කථා" යන නාට්‍යය ඔවුන්ගේ නිර්මාණයක් ලෙස පිළිගැනේ. රාජශේඛර මෙම නිර්මාණය ගැන සඳහන් කර ඇතත් අද නෂ්ටප්‍රායයි. මෙහි සෝමිල යන නාමය **මාලවිකාග්නිමිත්‍රයේ** සෞමිල්‍ය යන්න හා සැසඳිය හැකි ය.

භාසගේ **චාරුදත්ත** නාට්‍යය හා ශුද්‍රකගේ **මෘච්ඡකටික** නාට්‍යය සමග සමීප සබඳතාවක් පෙන්නුම් කරන බව විචාරකයන්ගේ මතයයි.[50] **මෘච්ඡකටිකයෙහි** ශුද්‍රකගේ කර්තෘත්වය පිළිබඳව ද විවිධ අදහස් පළවී ඇත. ශුද්‍රක විවිධ ශාස්ත්‍රයන්හි හසළ කෙනෙකි. ඔහු සියක් වසක් සහ දින දහයක් ජීවත් වී යයි සඳහන් වේ. වර්ධමාන හෝ ශෝභාවතිය ඔහු විසූ ප්‍රදේශයයි. දණ්ඩින් දශකුමාර චරිතයෙහි ඔහු පිළිබඳ ව සඳහන් කරයි. ශුද්‍රක යනු මිථ්‍යා නාමයක් බවට ද මතයක් පවතී. රජකෙනෙකුගේ නමක් විය හැකි බව තවත් මතයකි. කොනොව්ගේ අදහස නම් ඔහු ඓතිහාසික පුද්ගලකෙු බවයි. **මෘච්ඡකටිකය** විශිෂ්ට නාට්‍ය නිර්මාණයක් ලෙස සැලකේ. එය අංක දහයකින් සමූපෙත නිර්මාණයකි. ශුද්‍රකගේ බුද්ධිප්‍රභාව මෙහි මැනවින් විශද වේ. චාරුදත්ත සහ වසන්තසේනා අතර ප්‍රේම වෘත්තාන්තය මෙම නාට්‍යයෙහි විවරණය වේ.

චරිත නිරූපණය සම්බන්ධයෙන් ශද්‍රකට විශිෂ්ට හැකියාවක් විය. සෑම චරිතයක් ම ප්‍රාණවත්ව තබාගැනීමට ඔහු සමත් වී ඇත. සමාජයේ ඇතුළු පැත්ත ඔහු එළිදරව් කරයි. සම්පතින් ආඪ්‍ය වූ රාජමාලිගා වෙනුවට පැල්පත් කෙරෙහි අවධානය යොමු කරයි. වැදගත් යයි මවාපාමින් සමාජයේ වැජඹෙන පුද්ගලයින්ගේ සැබෑ මුහුණුවර ඔහු පහදයි. අධික වැණුම්වලින් තොරව අවශ්‍ය දේ කෙටියෙන් පවසයි. ප්‍රේක්ෂකයා තුළ චිත්තජරූප ජනිත කරවයි. එය අතිශයින් අගය කළ යුතු නිර්මාණයක් යයි දේ පවසයි[51]

ශකාර වැනි චරිතයක් යොදාගනමින් නව මුහුණුවරක් නාට්‍යයට ගෙනදීමට ඔහු යත්න දරා ඇත. නාට්‍යයකට අත්‍යවශ්‍ය හාස්‍යෝත්පාදනය නිතැතින් ම පැනනගී. ශුද්‍රක සංස්කෘත නාට්‍යයට නවමං හෙළිකර දුන් සාහිත්‍යධරයෙකි.

කාලිදාස

කාලිදාස සංස්කෘත සාහිත්‍යයේ අග්‍රෙසර දෘශ්‍යකාව්‍ය රචකයායි. **මාලවිකාග්නිමිත්‍ර, වික්‍රමොර්වශී, ශාකුන්තල** ඔහුගේ විශිෂ්ට නාට්‍ය නිර්මාණයන් ය. ප්‍රේම වෘතාන්තයක් පාදක කොට **මාලවිකාග්නිමිත්‍ර** නාට්‍යය රචනා වී ඇත. මාලවිකා සහ අග්නිමිත්‍ර අතර වැඩෙන ආදරය නාට්‍යයේ දිගහැරෙයි. දෙව්ලොව සහ මිනිස් ලොව එකට බැඳෙන වෘත්තාන්තයක් **වික්‍රමෝර්වශී** නාට්‍යයට තේමා වෙයි. පුරූරවස් රජ සහ උර්වශී අප්සරාව අතර සබඳතාව මෙහි විවරණය වේ. කාලිදාසයන්ගේ ශ්‍රේෂ්ඨතම නාට්‍ය කෘතිය **ශාකුන්තලයයි**. එය සෑම අතින්ම පරිපූර්ණ වූ නිර්මාණයකි. දුෂ්‍යන්ත රජ සහ ශාකුන්තලා අතර ප්‍රේම වෘත්තාන්තය එයට වස්තුබීජ වී ඇත. එය අංක හතකින් පරිමිත ය. කාලිදාසයන්ගේ ප්‍රතිභාපූර්ණ කවිත්වය එහි මැනවින් නිරූපණය වේ.

කාලිදාසයන්ගේ ශෛලිය කාව්‍යයට නැඹුරු වූවකි. සෞන්දර්යාත්මක වර්ණනා සහ භාවමය අත්දැකීම් පද්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට ඔහු රුචි කරයි. නාට්‍යයේ කථාවස්තුව ඉදිරියට ගෙන යනුයේ පද්‍යයට සම්බන්ධ කරමිනි. සංකේතාත්මක දැනවීම් මේ පද්‍යයන්හි ඇතුළත් වෙයි. ස්වභාව ධර්මය මානවීකරණයට ලක් කිරීම ඔහු බෙහෙවින් ප්‍රිය කළ කාව්‍යෝපක්‍රමයකි. නාට්‍යය යනු හුදෙකලා සිද්ධි සමුදායයක් නො වේ. ආදරය, කරුණාව, ප්‍රේමය, ආශාව, ද්වේශය වැනි මිනිස් හැඟීම් සමුච්චයයක් ක්‍රමානුකූලව කුළුගැන්වීමකි. එම මානුෂික හැඟීම් කුළුගැන්වෙන පරිදි නාට්‍ය දර්ශන පෙළගස්වයි. කථාවක හා නාට්‍යයක ඇති වෙනස ද එයයි. ධීරෝදාත්ත චරිතම කථා නායකයන් ලෙස යොදාගැනීමට ඔහු වගබලා ගනී.

සංස්කෘත නාට්‍ය නැරඹීමෙන් පමණක් නොව කියවීමෙන් ද රස විඳිය හැකි ය. එයට උචිත පරිදි කාලිදාසයන්ගේ නාට්‍ය සකස් වී ඇත. පද්‍ය භාවිතය එයට එක් සාධකයකි. රසජනනය මගින් ආස්වාදය උපරිම ලෙස ලබාදීමට ඔහු උත්සාහ දරයි. ශෘංගාර රසයට ඔහු ප්‍රිය කරයි. විප්‍රලම්භ ශෘංගාරය වඩාත් ඔහුට ප්‍රිය වූවකි.

සංස්කෘත නාට්‍ය විකාශයේ උච්චතම අවස්ථාව කාලිදාස සනිටුහන් කරයි. කාලිදාසට පෙර හෝ පසු විසූ කවියෙක් කාලිදාසගේ පරිණතබවින් යුතුව නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කර නැත. හැකි තාක් දුරට භරතගේ නීති පිළිපැදීමට කාලිදාස පෙළඹී ඇත. කාව්‍යාලංකාර රචකයන් විවිධ අලංකාරයන්ට උදාහරණ ලෙස කාලිදාසයන්ගේ කෘතිවලින් කරුණු උපුටා දක්වා තිබේ.

ශ්‍රී හර්ෂ

ශ්‍රී හර්ෂ ක්‍රි:ව: 606-648 වාසය කළේ ය. ශ්‍රී හර්ෂවර්ධන ශිලාදිත්‍ය රජතුමා සාහිත්‍යයට ප්‍රිය කළ කෙනෙකි. **රත්නාවලී, ප්‍රියදර්ශිකා, නාගානන්ද** යයි එතුමාගේ නාට්‍ය තුනකි. ප්‍රස්තාවනාවේ මුල් පද්‍යය නාට්‍ය තුනට ම පොදු ය. ඒ පද්‍යයෙන් හර්ෂ ගැන ප්‍රශංසා කෙරේ. උදයන කථා පුවත **රත්නාවලියට** වස්තු බීජ වී ඇත. රත්නාවලී කුමරිය සහ උදයන රජු අතර විවාහය මෙයට විෂය වේ. **ප්‍රියදර්ශිකා** නාට්‍යය ද උදයන කථා පුවතට සම්බන්ධ වූවකි. **නාගානන්ද** නාට්‍ය ආකෘතියෙහි විශේෂත්වයක් පෙනේ. ශෝකාන්ත නාට්‍යයක් සේ විකාශනය වන එය අවසානයේ දී සුඛාන්තයක් බවට පත්වෙයි. බුදුදහමෙහි ඉගැන්වෙන කරුණාධ්‍යාසය කෙරෙහි කැපවීමක් දිස්වේ. ආරම්භයෙහි ප්‍රේම කථාවක් වුවත් අනතුරුව ආගමික නැඹුරුවක් නිරූපණය කරයි. ජීමූතවාහනගේ ආත්ම හරණ ප්‍රවෘත්තිය එහි විවරණය වෙයි. ඔහු විද්‍යාධරයන්ගේ ප්‍රධානියෙකු ලෙස සැලකේ. කාලිදාසයන්ගේ නාට්‍යයන්හි දෘශ්‍යමාන වන ගම්භීරත්වය සහ චමත්කාරය හර්ෂයන්ගේ නාට්‍යයන්හි පිළිබිඹු නොවන බව කීත්ගේ මතයයි.[52] එහෙත් හර්ෂ ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍යකරුවෙකු බව අමතක නොකළ යුතුය. කාලිදාස අනුගමනය කිරීමට යාම නිසා ඔහුගේ ස්වතන්ත්‍රභාවය එක්තරා ප්‍රමාණයකට අඩු වී ඇත. ඔහු යොදාගෙන ඇති පද්‍ය නාට්‍යයේ ගලායාමට බාධාවක් වී ඇති බව පෙනේ. සරල රචනා ශෛලිය ඔහුගේ නාට්‍ය ජනප්‍රිය වීමට හේතු වී ඇත. කථාව පැහැදිලිව ඉදිරිපත් කිරීම ඔහුගේ රචනා ශෛලියේ විශේෂත්වයකි. හාස්‍යජනක දර්ශන ඉදිරිපත් කිරීම ඔහුගේ රචනා ශෛලියේ විශේෂත්වයකි. හාස්‍යජනක දර්ශන ඉදිරිපත් කිරීම හර්ෂගේ අපූර්වත්වයකි. බෞද්ධ මුහුණුවරක් ගත් **නාගානන්ද** නාට්‍යය නව අත්හදාබැලීමක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. ජීමූතවාහන බෝසත්වරයෙකු ලෙස හැඳින්වීම වැදගත් කරුණකි.

භවභූති

පැරණි කථාවස්තු තේමා කරගත්තත් නව ආරකින් ඉදිරිපත් කිරීම භවභූතිගේ නාට්‍ය කලාවේ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. විවිධ දර්ශන මාධ්‍යයෙන් භින්න වූ රසයන් මතුකර දැක්වීමට ඔහු සමත් වෙයි. චරිත නිරූපණයෙහි ලා ඔහු විශේෂ දක්ෂතාවක් ප්‍රදර්ශනය කරයි. **මාලතීමාධවය** සුලභ ප්‍රේම කථාවක් වුවත් එයින් නව ජීවන දර්ශනයක් ගෙන ඒමට ඔහු සමත් වෙයි. තීක්ෂණ ලෙස ඔහු නාට්‍යෝචිත අවස්ථා තෝරාගනී. උත්තර රාමචරිතය ඔහුගේ නාට්‍ය නිර්මාණයෙහි ප්‍රවීණත්වය පෙන්නුම් කරන කැඩපතකි. නාට්‍ය සන්දර්භය තුළ කෙටිනාට්‍ය දර්ශන ප්‍රදර්ශනය කිරීම සුවිශේෂ අත්හදා බැලීමක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. එය “ගර්භාංක" නමින් හැඳින්වේ. “චිත්‍ර දර්ශන" නම් උපක්‍රමය ද ඔහුගේ නව අත්හදා බැලීමකි. නායක නායිකාවන් සැරිසැරූ තැන් චිත්‍රයට නගා පෙන්වා ඔවුන්ට අතීතාවර්ජනයට මග හෙළිකර දීම මේ ක්‍රමයයි. ඔහුගේ නාට්‍ය කෘතිවල ක්‍රමාභිවර්ධනයක් පිළිබිඹු වේ. **උත්තර රාමචරිතයේ** දැක්වෙන 'විෂ්කම්භක' යන අතුරු නාට්‍ය ජවනිකා ක්‍රමය පරිණත රචනයක ලක්ෂණ දරයි. භවභූති උසස් බ්‍රාහ්මණ පවුලකින් පැවත එන කෙනෙකි. ඔහු ඒ ගැන ගර්වයෙන් සඳහන් කරයි. ඔහු ක්‍රි. ව. 610හි පමණ විසී ය.

භවභූති **මාලතීමාධව, මහාවීර චරිත, උත්තර රාමචරිත** යයි නාට්‍ය කෘති තුනක් රචනා කර ඇත. මාලතී සහ මාධවගේ ප්‍රේම වෘතාන්තය මාලතීමාධව කෘතියට විෂය වී ඇත. මෙය අංක දහයකින් සමුපේත දීර්ඝ නාට්‍යයකි. **මහාවීර චරිතය** රාමායණ කථාව අනුව නිර්මාණය කර ඇත. වීර චරිතයක් නිරූපණය කිරීම මෙහි මුඛ්‍ය පරමාර්ථයයි. මෙය අංක සතකින් සමන්විත ය. **උත්තර රාමචරිතයට** ද මුල් වනුයේ රාමායණ කථාවයි. **මහාවීර චරිතයෙහි** ඇතුළත් නොවූ කොටස් **උත්තර රාමචරිතයෙහි** දර්ශනවලට ඇතුළත් වේ. එහි ආකෘතිය, සන්දර්භය, නාට්‍යෝචිත අවස්ථා නිරූපණ ආදී නාට්‍යමය අවස්ථා ඉතා උසස් තත්වයක පවතී. කාව්‍යමය වර්ණනා අතින් ද කාලිදාසයන්ට යම් පමණකින් හෝ සමීප විය හැකි ස්වරූපයක් දරයි.

විශාඛදත්ත

විශාඛදත්ත විසින් **මුද්‍රාරාක්ෂස** නාට්‍යය රචනා කරන ලදී. රාක්ෂස යනු ඇමතිවරයෙකුගේ නමකි. ඔහුගේ නැති වූ මුද්‍රාවක් නැවත ඔහුට භාරදෙන ලදී. එම සිද්ධිය මුල්කර ගනිමින් **මුද්‍රාරාක්ෂස** නමින් මේ නාට්‍යය හඳුන්වන ලදී. **මුද්‍රාරාක්ෂස** නාට්‍යය දේශපාලන පසුබිමකින් යුක්ත ය. රාක්ෂස නන්දවරුන්ගේ ඇමතියෙකි. නන්ද වංශය වැනසූ චන්ද්‍රගුප්ත හා ඔහුගේ පුරෝහිත චානක්‍ය සමග රාක්ෂස ඇතිකරගත් විවිධ ගැටුම් මෙහි විවරණය වේ.

විශාඛදත්තගේ ජීවන තතු විරලය. ඔහු භාස්කරදත්තගේ පුතෙකු ලෙස සඳහන් වේ. නාට්‍යයෙහි සඳහන් චන්ද්‍රගුප්ත යන නම ඔස්සේ විද්වත්හු විවිධ නිගමනවලට එළඹෙති. ගුප්ත වංශයට අයත් දෙවෙනි චන්ද්‍රගුප්තය යනු සමහරුන්ගේ අදහසයි. කාශ්මීරයේ රජ කළ අවන්ති වර්මන් රජු කල වීසූ බව තවත් මතයකි. කෙසේ වෙතත් එය අවිනිශ්චිත ප්‍රශ්නයකි. ක්‍රි. ව. 09 වෙනි සියවසේ විසුවේ යයි තවත් අදහසකි.[53]

විශාඛදත්තගේ පාණ්ඩිත්‍යය ඔහුගේ නාට්‍යයෙන් ප්‍රකට වේ. අර්ථශාස්ත්‍රය දණ්ඩ නීති ආදිය මැනවින් හදාළ කෙනෙකි. ඔහු එම දැනුම නාට්‍යයෙහි මැනවින් යොදාගනී. නාට්‍ය තේමාව ද දේශපාලනයට සම්බන්ධ හෙයින් රාජතාන්ත්‍රික කරුණු නිදහසේ සාකච්ඡා කිරීමට ඔහුට ප්‍රස්තාව සැලසෙයි. නාට්‍ය රීතියට අනුකූලව සිය රචනාව කිරීම නිසා එය උසස් නිර්මාණයක් ලෙස පිළිගැනිණ. අවස්ථා නිරූපණයෙහි ලා ඔහු දක්වන හැකියාව විශිෂ්ට ය. චාණක්‍ය හා චන්ද්‍රගුප්ත අතර ව්‍යාජ විරෝධයක් පෙන්නම් කිරීම කැපී පෙනෙන අවස්ථාවකි. චාණක්‍යගේ චරපුරුෂයන්ගේ හැසිරීම් නාට්‍ය වස්තුවේ විකාශයට උපකාරි වී ඇත. චරිත විවිධත්වය කැපී පෙනෙයි. චරිත අතර සට්ටනයක් ඇති කිරීමට ඔහු විශේෂ සමත්කමක් දරයි. මෙය චරිතයන් ප්‍රාණවත්ව තබා ගැනීමේ උපක්‍රමයකි. චාණක්‍යගේ කපටිකම් සහ විචක්ෂණතාව අවශ්‍ය ප්‍රමාණයටත් වඩා හුවා දක්වයි. අනෙක් අතින් රාක්ෂසගේ දයා දාක්ෂිණ්‍යතාව ඉස්මතුකර දක්වයි. ඔහුගේ පද්‍ය මෙන් ම ගද්‍ය ද ප්‍රාණවත් ය. අවස්ථාවට උචිත පරිදි භාෂාව හසුරුවයි.

භට්ටනාරායණ

භට්ටනාරායණ 7වෙනි සියවසේ පසු භාගයෙහි හෝ 8වෙනි සියවසේ මුල් භාගයෙහි හෝ විසී යයි සැලකේ. 8වෙනි සියවසෙහි විසූ වාමන **කාව්‍යාලංකාරයෙහි**[54] වේණීසංහාරය ගැන සඳහන් කරයි. ආනන්ද වර්ධන ද **වේණීසංහාරයෙන්** කරුණු උපුටාගනී. මම්මට භෝජ වැනි විචාරකයෝ ද ඒ ගැන සඳහන් කරති. වේණීසංහාරය වීර කථාවස්තුවක් මුල්කොට ඇත. වේණී යනු කොණ්ඩයයි. සංහාර යනු ඇදගෙන යාමයි. දුර්යෝධන විසින් ද්‍රෞපදියගේ කෙස් කළඹින් ඇදගෙන යාමේ පුවත ආශ්‍රයයෙන් නාට්‍යය නම් කර ඇත. භීම ඇතුළු පාණ්ඩවයන් විසින් කෞරවයන්ගෙන් පලිගැනීම සඳහා යුද්ධයට එළඹීම නාට්‍යයෙන් විවරණය වේ.

නාට්‍යයක අත්‍යවශ්‍ය අංගයක් වන කුතුහලය දැනවීමට භට්ටනාරායණ සමත් නො වේ. දීර්ඝ සටන් විස්තර නාට්‍යයට නීරස බවක් ගෙන දෙයි. නායක ප්‍රතිනායක විරෝධතාවක් ඇවිළවීමට ඔහු සමත් නො වෙයි. චරිත නිරූපණයෙහි සපුරා අසමත් යයි කීමට ද නො හැකි ය. භීමගේ චරිත ලක්ෂණ මැනවින් නිරූපණය වී ඇත. එක් එක් චරිතය ක්‍රියාකාරී සේ ගෙන හැර පෑමට ඔහු සමත් වී නැත. නාට්‍ය රචකයෙකුට වඩා කවියෙකු ලෙස ඔහු කැපී පෙනෙයි. පද්‍ය මගින් චරිතයන්ගේ මනෝභාවයන් විවරණය කිරීමට ඔහු ප්‍රවීණත්වයක් දරයි. ඔහුගේ භාෂා ප්‍රයෝගයන් උසස් මට්ටමක පවතී. මිනිස් ආවේගවලට ගැළපෙන පරිදි ඔහු භාෂාව යොදා ගනී. යුද වැනුමක්දී ශූර වීර ගුණාංගවලට ගැළපෙන භාෂාවක් යොදාගනී. ප්‍රේමවෘතාන්තයක දී මටසිළුටු භාෂා ප්‍රයෝගයක් උපයෝගි කරගනී.

මුරාරි

මුරාරිගේ **අනර්ඝ රාඝවය** අංක හතකින් යුත් නාට්‍යයකි. රාඝව යනු රාමයි. අනර්ඝ යන්නෙන් වටිනා යන අදහස දෙයි. රාමගේ වටිනා කථාව මෙහි ඇතුළත් වේ. රසවත් නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කරන බව ඔහු ප්‍රස්තාවනාවේ සඳහන් කරයි. සම්බන්ධය අඩු දර්ශන රාශියක් නාට්‍යය පුරා දිගහැරෙයි. එහි කාව්‍යමය හෝ නාට්‍යමය අපූර්වත්වයක් අඬකිත නො වේ. පරිහානි ලක්ෂණ දුටුව හැකි ය. සම්භාව්‍ය නාට්‍ය අනුගමනය කර ඇති බව පෙනී යතත් ඒවායෙහි ගුණාත්මක බව උකහා ගැනීමට මුරාරි සමත් වී නැත. නාට්‍යයක ජීවය වන සංවාද

කෙරෙහි ඔහු සැලකිල්ලක් නො දක්වයි. දිගටම කථාව ඉදිරිපත් කිරීමට ඔහු උත්සාහ දරයි.

මුරාරිගේ ජීවන සමය පිළිබඳ ස්ථිරව යමක් පැවසීම අපහසුය. වර්ධමානක සහ තන්තුමතී ඔහුගේ මවුපියන් ය. ඔහු භවභූතිට පසුව විසූ බව නාට්‍යයේ අභ්‍යන්තර සාක්ෂ්‍යවලින් හෙළි වේ. **අනර්ඝරාඝවයේ** පද්‍යයක් **දශරූපකයෙහි**[56] උපුටා දැක්වේ. මේ අනුව ඔහු නවවෙනි සියවසෙහි වාසය කරන්නට ඇතැයි අනුමාන කෙරේ. **උත්තර රාමචරිත, රඝුවංස** වැනි කෘති ඔහු පරිශීලනය කර ඇත. එහෙත් ඔහුගේ කෘතිය නීරස බවට පත්වී ඇත.

රාජශේඛර

රාජශේඛරගේ වගතුග ඔහුගේ කෘතිවලින් හෙළි වේ. ඔහු මහාරාෂ්ට්‍රයට සම්බන්ධ කෙනෙකි. දුර්දුක හා ශීලවතී මවුපියෝ වූහ. මහේන්ද්‍රපාල සහ මහීපාල රජුන් සමීපව ඇසුරු කළේ ය. **බාලරාමායණ, බාලභාරතී, විද්ධශාල භඤ්ජිකා, කර්පූරමංජරී** යන නාට්‍ය ඔහු විසින් රචනා කරන ලදී. ඔහු නවවෙනි සියවස අවසානහෙි විසී යයි අනුමාන කෙරේ. ආනන්ද වර්ධන වැනි කාශ්මීර විචාරකයන් ගැන ඔහු සඳහන් කරයි. සිය ක්ෂත්‍රිය බිරිඳ අවන්ති සුන්දරියගේ ප්‍රීති ප්‍රමෝදය සඳහා **කර්පූරමංජරී** නාට්‍යය රචනා කර ඇත. එම නාට්‍යයේ දී ඔහු තමාව 'කවිරාජ' ලෙස හඳුන්වා ගනී. **බාලරාමායණයෙහි** සඳහන් පරිදි ඔහු ග්‍රන්ථ සයක කතුවරයෙකි. **කාව්‍යමීමාංසා** නම් වූ කාව්‍යාලංකාර කෘතියක් ද ඔහු විසින් රචිත ය.

කාලිදාස, භවභූති වැනි සම්මානනීය නාට්‍ය රචකයන් අනුකරණය කර ඇතත් උසස් නිර්මාණ බිහි කිරීමට ඔහු සමත් වී නැත. සීතාගේ විනෝදය සඳහා ගිරවුන්ගේ කටහඬ ඇතුළත් රූකඩ මගින් ඉදිරිපත් කර ඇති නැටුම **බාලරාමායණයෙහි** විශේෂත්වයකි.[57] අංක දෙකකින් යුත් **බාලභරත** නාට්‍යය අවසන් නොකරන ලද ස්වරූපයක් ගනී. **කර්පූරමංජරී** නාට්‍යය සට්ටක නමින් ව්‍යවහාර වේ. ප්‍රවේශක සහ විෂ්කම්භක නොමැති නාටිකා ග්‍රන්ථයක් සට්ටක නමින් ව්‍යවහාර වන බව රාජශේඛර සඳහන් කරයි.[58] නායිකාවගේ නමින් හැඳින්වෙන කෘතියක් සට්ටක නම දරන බව තවත් මතයකි.

පරිහානි ලක්ෂණ

මුරාරි සහ රජශේඛර යුගය වන විට සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරිහානි ලක්ෂණ දෘශ්‍යමාන විය. 11වෙනි සියවසේ සිට 15වෙනි සියවස දක්වා රචිත නාට්‍ය ප්‍රමාණයෙන් විශාල වුවත් ගුණාත්මක බවින් ඈත් වෙයි. ප්‍රසන්න රඝව කෘතිය අනර්ඝරාඝවය නමින් පවා අනුකරණය කළ රචනයකි. 12වෙනි සියවසට අයත් මේ කෘතියෙහි කර්තෘ ජයදේව ය. ඔහු තර්ක ශාස්ත්‍රයෙහිත් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහිත් අතිදක්ෂයෙකැයි පැවසේ.[59] මෙය නීරස කෘතියකි. 13වෙනි සියවසේ විසූ රවිවර්මන් විසින් රචිත **ප්‍රද්‍යුම්නාභ්‍යුදය** කෘතිය ද සම්භාව්‍ය නාට්‍ය හා සැසඳීමට අපහසු රචනයකි. **ලලිතරත්නමාලා, අනඟවතී, වනමාලා** යන කෘති නාටිකා ගණයට ඇතුළත් වේ. අනුකරණය හැර මේවායෙහි විශේෂත්වයක් නොමැත. **ධූර්ත සමාගම** ප්‍රහසන නාට්‍යයකි. කවිශේඛර විසින් එය රචිත ය. ජගදීශ්වරගේ **හාස්‍යාර්ණවය** ප්‍රසිද්ධ ප්‍රහසනයකි.

කෘෂ්ණමිත්‍රගේ ප්‍රබෝධ චන්ද්‍රොදය 11වෙනි සියවසේ රචිත වැදගත් කෘතියකි. එය දෘෂ්ටාන්ත නාට්‍යයකි. අංක හයකින් යුත් මේ නාට්‍යයෙහි වේදාන්ත දර්ශනය විවරණය වේ. මති, ධෘති, කරුණා මෛත්‍රී, ශාන්ති වැනි ගුණධර්ම හා මෝහ, රති, ක්‍රෝධ වැනි දුර්ගුණ නාට්‍ය පාත්‍රයන් සේ යොදාගැනීම මෙහි විශේෂත්වයයි. ජෛන, බෞද්ධ, බ්‍රාහ්මණ ආගම් ශ්‍රද්ධා නම් බිරිඳක් හා සම්බන්ධ කෙරේ. මෙම ආගම් මිථ්‍යාදෘෂ්ටි ලෙස බැහැර කර වේදාන්ත දර්ශනය සත්‍ය වූ ආගම ලෙස තහවුරු කිරීම මෙහි පරමාර්ථයයි. කෘෂ්ණමිත්‍ර මහත් පරිශ්‍රමයෙන් නාට්‍යය ගොඩනගා ඇති බව පැහැදිලි ය. මිනිස් සිතේ සදාතනික ආධ්‍යාත්මික ගැටලු නිරාකරණය කිරීමට ඔහු උත්සාහ දරයි. කෘෂ්ණමිත්‍ර අනුගමනය කරමින් ඒ ගණයේ නාට්‍ය බිහිකිරීමට රචකයන් බොහෝ දෙනෙක් උත්සාහ දරා තිබේ. එහෙත් ඒවා හුදු අනුකරණයන් පමණි. යශපාලගේ **මෝහ පරාජය** එබඳු කෘතියකි. ඔහු 12වෙනි සියවසේ විසී ය. කර්ණපූරගේ **චෛතන්‍යචන්ද්‍රොදය** ද එවැන්නකි.

පරිහානි යුගයෙහි සැලකිය යුතු නාට්‍යයක් ලෙස **දූතාංගදය** හැඳින්විය හැකි ය. මෙය ඡායා නාටකයකි. මෙම කෘතිය නම් කර ඇත්තේ විශේෂ සිද්ධියක් මුල් කර ගෙන ය. එනම් සීතා නැවත රාවණ වෙත දූතයෙකු ලෙස අංග ද යැවීමේ ප්‍රවෘත්තියයි. මෙය 13වෙනි සියවසට අයත් ය. මෙය රූකඩ නාට්‍ය විශේෂයක් යයි ද

සමහර විවේචකයෝ කල්පනා කරති. ඉන්දියාවේ ඡායා නාට්‍ය කවරදා බිහි වී දැයි පැවසිය නොහැකි බව කීත් පවසයි.[60] මේඝප්‍රභාචාර්යගේ **ධර්මාභ්‍යුදය** කෘතිය මේ ගණයේ පළමු නාට්‍යය ලෙස ඔහු හඳුන්වයි. **දූතාංගදය** නාට්‍යයේ විවිධ සඳහන්වලින් එය රූකඩ නාට්‍ය හා සම්බන්ධය පෙන්නුම් කරයි.

මහානාටක නම් වූ අතිවිශාල නාට්‍ය වර්ගයක් ගැන ද සඳහන් වේ. මේවායෙහි විශාලත්වය හැර නවනාට්‍ය රසයක් දැනවීමක් ප්‍රකට නො වේ. මේවා නාට්‍යයකට වඩා කාව්‍ය ප්‍රබන්ධයක ස්වරූපය දරයි. අංක 14කින් සමුපේත දාමෝදරමිශ්‍රගේ **හනුමන්** නාටකය මහානාටකයකි. මධුසූදනගේ **මහානාටකය** තවත් කෘතියකි. එය සාහිත්‍ය කෘතියක් ලෙස වටිනාකමක් දරයි.

නාට්‍යයේ ජීවය වන ප්‍රාණවත් දෙබස් භාවිතය වෙනුවට දිගින් දිගටම පද්‍ය වර්ණනා යොදාගැනීම පරිහානි ලක්ෂණයකි. සමහර නාට්‍යවල එක දිගට පද්‍ය සියගණන් දක්නට ඇත. ප්‍රතිභාපූර්ණ කවීන් පද්‍ය යොදාගනුයේ අවශ්‍ය අවස්ථාවලදී පමණි. දුෂ්‍යන්ත අසපුවට පිවිසෙන විට බිය වී පලායන මුවාගේ දර්ශනය ප්‍රකට කරන ශාකුන්තලයේ වර්ණනය චිත්‍ර නිර්මාණයක් වැනි රචනයකි. මෙබඳු මනෝභාවමය නිර්මාණ පශ්චාත්තන කවීන් අතර විරල ය. කාලිදාස කවිත්වයේ උච්චස්ථානයට පත් වූ බැවින් සෙසු කවීන්ගේ ආලෝකය හීන වී ගිය බව විචාරකයන්ගේ මතයයි.

ජගිර්දාර්ගේ මතය භවභූතිගෙන් පසුව සංස්කෘත නාට්‍යය පරිහානියට පත් වූ බවයි.[61] හර්ෂගේ කාලයේදී පරිහානි ලක්ෂණ මතුවන්නට විය. මුරාරිගේ සමයේ දී එය සම්පූර්ණ විය. පශ්චාත් කාලිදාස යුගයෙහි සැලකිය යුතු නාට්‍ය රචකයන් වනුයේ විශාඛදත්ත සහ භවභූති ය. උසස් නාට්‍ය ලක්ෂණ ඔවුන්ගේ නිර්මාණවල දිස්වේ. ධීරෝදාත්ත චරිතයන් යොදාගැනීම, නාට්‍ය වස්තුව ගොඩනැගීම, අවස්ථානුකෘතිය, සිද්ධි නිරූපණය වැනි නාට්‍යාංග ඉතා විශිෂ්ට ලෙස ඔවුන්ගේ කෘතිවල නිරූපණය වී තිබේ. හර්ෂගේ නාට්‍යවල ද නාට්‍ය කලාවෙහි දියුණුවක් දිස්වේ. භට්ටනාරායණ, මුරාරි, රාජශේඛර වැනි නාට්‍ය රචකයන්ගෙන් පසු නාට්‍යයේ ආලෝකය කෙමෙන් නිවී යන්නට විය.

ප්‍රස්තාවනාව දික් කර ගැනීම පශ්චාත් කාලිදාස යුගයේ කවීන්ගේ සිරිතක් බවට පත්විය. එහි කිසියම් ප්‍රයෝජනයක් නැත්තේ ද නො වේ. එහෙත් මෙම තොරතුරු අතිශයෝක්තිවලින් ගහන ය. කවීන් පිළිබඳ යම් පමණක විස්තර මෙම වර්ණනා සපයයි. භවභූති තමන්ව හඳුන්වා ඇත්තේ පදවාක්‍ය ප්‍රමාණයන් මැනවින් දන්නෙකු ලෙස ය.[63] මුරාරි තමා බාලවාල්මිකී ලෙස හඳුන්වයි.[64] ඔහු ආත්මකථනය සඳහා පද්‍ය 13ක් වැය කරයි. රාජශේඛර 'කවිරාජ' යන උපාධිය ලබාගනී. මෙම කරුණුවලින් පැහැදිලි වනුයේ මේ කවීන් කාව්‍යාත්මයට වඩා පාණ්ඩිත්‍යය ගරු කළ බවයි. කාලිදාස කෙතරම් නිහතමානී කවියෙක් වී දැයි රඝුවංශයෙන් පැහැදිලි වේ. එහෙත් ප්‍රතිභාපූර්ණ ස්වාභාවික කවිත්වය නිසා ඔහු කවීන්ගේ අග්‍රේශ්වර බවට පත්විය.

වීරකාව්‍ය, බෘහත්කථා වැනි මූලාශ්‍රයයන්ගෙන් සුලභව ලබාගත හැකි කථාවස්තුන්ට ගැති වීම ද සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරිහාණියට හේතුවක් වී ඇත. පශ්චාත් සමය වනවිට නාට්‍යයක් යනු කථාවක් පැවසීම යන අදහසට පත්විය. කුතුහලය දනවන අපූර්ව අද්දැකීම් සහිත නිර්මාණ විරල විය. සම්භාව්‍ය නාට්‍ය රචකයන් උපයෝගි කරගත් කතාවස්තු පසුකාලීන සමහර රචකයන් නැවත යොදාගැනීම ද පරිහානියට හේතුවක් විය. මේ නිසා සංස්කෘත නාට්‍යය ගතානුගතිකබවේ දුර්විපාකයට හසුවිය.

භාෂාව ද සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරිහානියට හේතු වූ බව සමහර විචාරකයන්ගේ මතයයි. එය විවාදාපන්නය. උසස් පාත්‍රයන් සංස්කෘත ද අවශේෂ පාත්‍රයන් ප්‍රාකෘත ද භාවිතය සාමාන්‍ය ක්‍රමයයි. උසස් කුලවලට සීමා වූ සංස්කෘතය සාමාන්‍ය ජනයාගේ ව්‍යවහාරයෙන් වෙනස් විය. කාලිදාස, හර්ෂ, භවභූති වැනි කතුවරුන්ගේ යුගවල දී සංස්කෘත භාෂාවට විශේෂ තැනක් හිමි විය. ප්‍රාකෘතයෙන් රචිත නාට්‍ය කෘති නොමැති වීම ද විමසිය යුතු කරුණකි. සංස්කෘතයේ ඕජා ගුණය සහ ප්‍රාණවත් බව පශ්චාත්කාලීන නිර්මාණවලින් ගිලිහිණ.

බොහෝ බටහිර නාට්‍ය කෘති මෙන් නොව සංස්කෘත නාට්‍යය සුඛාන්තයක් වීම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. ග්‍රීක ශෝකාන්ත නාට්‍යය හා සසඳන විට මේ වෙනස පැහැදිලි වේ. මිනිසාට විනෝදය

ගෙනදීම සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරමාර්ථය යයි පැවසීම වැදගත් ප්‍රකාශයකි. සහෘදයා ප්‍රේක්ෂකාගාරයෙන් ඉවත්ව යා යුත්තේ හදපිරි ප්‍රීතියෙනි. හුදු ප්‍රීතිය පමණක් නොව ජීවිතය පිළිබඳ ගැඹුරු අත්දැකීමක් ලබාදීම ද සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරමාර්ථය විය.[65] ආගමික අදහස් හුවා දැක්වීම ද නාට්‍ය මගින් සිදුවිය. වසන්ත උත්සව පූජා සුඛාන්ත නාට්‍යයට බලපෑ බව කීත් පවසයි. නාට්‍යධර්මී, ලෝකධර්මී යයි රීති දෙකකි. නළුවා ක්‍රියා කළ යුත්තේ නාට්‍යධර්මී අනුව ය. නාට්‍යයක සෞන්දර්යය සහ රසය මතු වනුයේ නළුවා නාට්‍යධර්මය අනුගමනය කරන විශිෂ්ට ක්‍රමය අනුවයි. නාට්‍යය සියලු රසයන් එක්තැන් කළ මාධ්‍යයකි. එයින් ලැබෙන ආනන්දය වින්දනය සහ ආස්වාදය අපමණ ය. එය අපේ සඤ්ජානනයේ නිම්වළලු පුළුල් කරයි.

පාදක සටහන්:

1. Nâtyaúâstra,I,119, "විනොදකරණං ලොකෙ නාට්‍යමෙතද් භවිෂ්‍යති"
2. pusalkar,A.D., The Vedic Age,P.172.
3. wheele,M. The Indus CiviliZation,P.83.
4. Pusalkar,A.D., The vedic Age,P.183.
5. Shekhar,I.,Sanskrit Drama: It's origin & Decline, P.xiv.
6. Ibid, p.4.
7. Athervan Veda,xiii,I,41
8. Rgveda, vii,103
9. Ibid,x,34.
10. Ibid,1,92,4. "අධිපෙශාංසි වපතෙ නෘතුරිවා"
11. Nâtyaúâstra, 1,15

    සර්වශාස්ත්‍රාර්ථ සම්පන්නං සර්වශිල්ප ප්‍රවර්තකම්
    නාට්‍යාඛ්‍යං පඤ්චමං වෙදං සෙතිහාසං කරොම්‍යහම්.
12. Ibid,1,17.

    ජග්‍රාහ පාඨ්‍යමෘග්වෙදාත් සාමභ්‍යො ගීතමෙව ච
    යජුර්වෙදාද භිනයාන් රසානාථර්වණාදපි.
13. Journal of the Asiatic society of bengol,vol.11,p.30.
14. Dowson, J.,Acclssiacal Dictionary oF Hindo Mytholllogy, p.4
15. kane, P.V.,history of Sanskrit Poetics, p.25.
16. Jagirdar,R.V., Drama in Sanskrit Literature, p.28.
17. kane, P.V.,History of Sanskrit Poetics, p.26.
18. Hopkins,E.W.,The great Epic of India,p.57.
19. Mahabharata,ii,ii,36. 'නාටකා විවිධාඃ කාව්‍යාඃ
    කථාඛ්‍යායිකා කාරිකාඃ'

20. Ibid, ii,33,49. 'පශ්‍යන්තො නට නර්තකාඃ'
21. Ibid, I,219,4. 'නනෘතුර් නර්තකාශ්චෛව ජගුර් ගෙයානි ගායකාඃ'
22. Ramayana,ii,69,4. 'නාටකානි චක්‍රුඃ'
23. Hopkins,E.W., The great Epic of India,p.55.
24. Guruge,A.,The society of Ramayana,p.170.
25. Ibid,p.174.
26. Keith, A.B.The Sanskrit Drama,p.28.
27. Ibid, p.29.
28. Winternitz,M.,Hiatory of Indian Literature,vol.iii,part 1,p.11.
29. Keith,A.B.,The Sanskrit Drama,p.30.
30. Keith,A.B.,The Sanskrit Drama, p.31.
31. Agraval,V.S.,India as known to Panini,p.320.
32. Mahabhaºya, iii,1,26.
“යෙ තාවද් එතෙ ශොභනිකා නාමෛතෙ ප්‍රත්‍යක්ෂං කංසං ඝාතයන්ති ප්‍රත්‍යක්ෂං බලිං බන්ධයන්තීති”
33. Ibid,iii,1,26. 'චිත්‍රෙස්වපි උද්ගූර්ණා නිපාතිතාශ්චප්‍රහාරා දෘශ්‍යන්තෙ කංසකාර්ෂණ්‍යශ්ච'
34. Mahâbhâºya, 1,p.26.
35. Keith,A.B., The Sanskrit Drama, p.33.
36. Dighanikâya,1, p.613.
37. Rhys Davids, Dialogues of the Buddha,1,p.7.
38. Wijesekara,O.H.De.A.,Buddhist Vedic Studies,p.19.
39. Keith,A.B.,The Sanskrit Drama, p.43.
40. Ibid,p.49.
41. Rgveda,x,86.
42. Ridgeway,Dramas & Dramatic Dances of Non-European Races,p.157.
43. Shekhar,I,Sanskrit Drama It's origin and decline,p.54.
44. Gupta,C.B., The Indian Theatre,p.63.
45. Arthaúâstra, ii,21-39.
46. Daœarupa,I,7,"අවස්ථානුකෘතිර් නාට්‍යම්"
47. Shekhar,I,Sanskrit Drama It's Origin & Decline,p.59.
48. Mâlavikâgnimitra, 1.
49. Harshapharita,I,16.
'සූත්‍රධාරකෘතාරම්භෛර් නාටකෛර් බහුභූමිකෛ:
සපතාකෛර් යශො ලෙභෙ භාසො දෙවකුලෛරිව'
50. Keith,A.B., The Sunskrit Drama, p.128.
51. De,S.K., History of Sanskrit Literature,p.24.
52. Keith,A.B.,The Sanskrit Drama,p.175.
53. තිලකසිරි,ජේ., **සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යය**, 131පිට.
54. Kâvyâlankâra,iv,3,28.

55. Dhvanyâloka,ii,10.
56. Daœarupaka,ii,1.
57. තිලකසිරි,ජේ., **සංස්කෘත නාට්‍ය සාහිත්‍යය**, 141පිට.
58. Karpuramañjari,I,6.
59. Prasannarâghava,I,8.
60. Keith,A.B.,The Sanskrit Drama,p,269.
61. Jagirdar,R.V.,Drama in Sanskrit Literature,p.157.
62. Shekhar,I., Sanskrit Drama,p.219.
63. Uttararâmacarita,p.9. 'පදවාක්‍ය ප්‍රමාණඥඃ'
64. Anargharâghava,p.11.
65. Journal of Royal Asiatic society,1912,p.423.