ගැමි නාට්‍යයෙන් පෝෂණය වූ ජපන් නෝ නාට්‍ය කලාව සහ ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ තුලනාත්මක විග්‍රහයක්

ලෙනින් ප්‍රියන්ත ලියනගේ

The great tradition of drama was influenced by folk drama. In this regard, Japanese folk dramas such as “Kagura”, “Gigaku” and “Bugaku” influenced the “Noh” drama style. Similarly, Sinhala dramas were inspired by Sinhalese folk dramas such as “Sokari”, “Kolam” and “Nadagam”. Both the Japanese and Sinhalese folk dramas were instrumental in developing a standard acting style, stage techniques, colour meaning and plot construction. This paper examines the development of the Japanese “Noh” drama tradition and the Sri Lankan dramas based on the influence of their respective folk drama traditions.

© ලෙනින් ප්‍රියන්ත ලියනගේ

සංස්. පී. ඒ. අමිල මදුසංක, ජයමල් ද සිල්වා, දිල්ෂාන් මනෝජ් රාජපක්ෂ, චන්දන රුවන් කුමාර, එච්. ඒ. ගිහාන් මධුසංඛ, නන්දුලා පෙරේරා
'ප්‍රභා' ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, සිවු වැනි කලාපය - 2014/2015
මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

ස්වභාවික වස්තූන් හා ධර්මතාවයන් වන්දනය වූත් ඓතිහාසික යුගයේ මානවයාගේ ප්‍රබල ආධ්‍යාත්මික සාධක විය. මානව ශිෂ්ටාචාරයේ පැවැත්ම විශ්වාසයන් හා බැඳි ජීවන ක්‍රියාවලියක් ගොඩනැගීම ආරම්භ විය. පුද්ගලයාගේ පැවැත්ම හික්මවනු ලැබූ බලවේගය වූයේ ස්වභාව ධර්මයයි. සූර්යයා දේවත්වයෙන් සැලකූ අතර සූර්යාලෝකය තුළ ඇතිවන විපර්යාසයන් එහි දෙවියාගේ බලපරාක්‍රමය බවට පත් විය. තවද අහස, පොළොව, වර්ෂාව ආදිය දේවත්වයෙහි ලා සලකනු ලැබී ය. මෙය ජන සංස්කෘතින්හි ගොඩ නැගීම ආරම්භ විය. පෙරදිග හා අපරදිග නාට්‍ය කලාව බිහිවීමේ මූලික සාධක මෙම ස්වභාවධර්ම වන්දනයයි. ජපානයේ තුන්වන සියවසේ පසු කාලීනව ප්‍රබල සංස්කෘතික ප්‍රබෝධයක් ඇති වූ කාල පරිච්ඡේදයක් විය. ජපානයේ ජන සංස්කෘතිය ගොඩ නැගීම කෙරෙහි කෘෂිකර්මාන්තය, දේව විශ්වාස හා බුදු දහම ප්‍රබල සාධක බවට පත් විය. ප්‍රාග් ඓතිහාසික යුගයේ දී දෙවියන් හා මිනිසුන් අතර සම්බන්ධය ගොඩ නැගීම උදෙසා නර්තනය භාවිත විය.

ෂින්තෝ දේවාල හි පුද පූජා සිරිත් ඇසුරෙන් කගුරා නම් ජන නාට්‍ය ප්‍රභවයට හේතු සාධක සැපයිනි. දෙවියන් හා භූතයින් පිළිබඳ විශ්වාස පසුබිම් කරගෙන කගුරා නම් ජන නාට්‍ය කලාව වර්ධනය විය. විවිධ වූ අප්‍රාණික වස්තූන්වලට වාසනා බලය හා බැඳි දේවත්වයක් ඇතැයි ජපන් සංස්කෘතිය තුළ ජනතාව විශ්වාස කරනු ලැබී ය. ජපානයේ නාට්‍ය කලාවේ විකාශනය ප්‍රධාන යුග ගණනාවකට බෙදා දැක්වූ අතර පූර්ව ඓතිහාසික හා නරා යුගය කේන්ද්‍රීය ව කගුරා නර්තනය ආරම්භ විය. කගුරා නර්තනාංගයක් ලෙස ප්‍රභවය වූ අතර එහි නර්තනය සමග සෑම විට ම සකස් කෙරුණු සංවාද ඇතුලත් විය. මෙකී නර්තනය ආරම්භක යුගයන්හි ජනතාව අතර ප්‍රබල ලෙස ජනප්‍රිය විය. හචිමන් දෙවියන් අරමුණු කරගෙන කගුරා නර්තනය ඉදිරිපත් කළ ද කගුර නර්තනය තුළ අන්තර්ගත වූයේ ශීත ඍතුව ගෙවී වසන්තයේ උදාවෙන් පසුව කුඹුර සකස් කිරීම්, වී ඉදීම් ආදී ගොවි ක්‍රියාකාරකම් ද කුඹුරට අධිගෘහිත වූ දෙවියන් (තනො කමිසමා/Tano Kamisama) සතුටු කරවීම සඳහා වූ අභිරූපණයන් ද සාමාන්‍ය ජන ජීවිතයේ සිදුවීම් ද රඟ දක්වන ලදී. ෂින්තෝ ජනතාව ඉදිරිපිට හෝ වැඳුම් පිදුම් කරන ශාලාවේ කගුර රංග ගත කිරීම සිදු විය. නර්තනය මූලික ව ගොඩ නගනු ලැබූ ජන නාට්‍යයක් වූ කගුර

නාට්‍ය ශෛලිගත ස්වරූප ගනු ලැබී ය. කගුර ජන නාට්‍ය විවිධ ස්වරූප ගනු ලැබී ය.

- ඉවතො කගුරා
- ජින්දයි කගුරා
- සාගර වාසනා කගුරා
- කඳුවැටි වාසනා කගුරා
- මිකගුරු
- සෙයිනෝ කගුරා
- වෙස් මුහුණු කගුරා

කගුරා ජන නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය මත පදනම් වී මෙකී ජන නාට්‍ය අනු කොටස් වලට බෙදා වෙන් කරනු ලැබී ය. දිව්‍යමය ගුහා ආශ්‍රිත කගුරා ගොඩ නැගී ඇත්තේ ස්වභාවධර්මයා දෙවියන් පිළිබඳ වූ සංකල්ප පදනම් කරගෙන ය. අම තෙරසු නැමැති සූර්ය දෙවඟන සිය සහෝදරයා වූ සුසනොඕ ගේ නොමනා හැසිරීමෙන් කලකිරී අමනො ඉවතො නැමැති දිව්‍යමය ගල්ගුහාවෙහි සැඟවුනි. මෙයින් පසුව ලෝකය අඳුරේ වැසී ගිය අතර දෙවිවරුන් සියලු දෙනා එකතු වී දෙවගන හමුවට ගොස් පුද පූජා පවත්වමින් එළියට එන ලෙස හඬා වැටුණු අතර අමනො උශුමෙ නැමැති දෙවගන අඩ නිරුවතින් හාස්‍යමය නැටුමක් ඉදිරිපත් කරමින් සූර්ය දෙවගනගේ කෝපය අඩු කිරීමට සමත් විය. පසුව සූර්ය දෙවගන ගල්ගුහාවෙන් එළියට පැමිණීමත් සමග අඳුර දුරලීමට සමත් විය.[1] මෙලෙස මෙකී ජන නාට්‍ය තුළ මිත්‍යා විශ්වාස හා අභිචාරාත්මක වන්දනය හා බැඳි සංකල්ප ඇතුලත් සිදුවීම් රංග ගත කිරීම සිදු විය. කගුරා නාට්‍ය තුළ රඟ දක්වෙන තවත් කතා පුවතක් වන්නේ සාගර වාසනා කගුරා හා කඳුවැටි වාසනා කගුරා ය. තරුණ දෙවි කෙනෙකු වූ නොහො හිකොදෙමි (සචි මිනිසා) ලෙස හැඳින්වෙන අතර එහි අරුත නම් කඳු වලින් ලැබෙන්නා යන්නයි. මොහුගේ වැඩිමහල් සහෝදරයා නොනො සුසොරි වූ අතර ඔහුව උමි - සචි මිනිසා ලෙස හැඳින්වේ. එහි අර්ථය නම් මුහුදෙන් ලැබෙන ආදායම යන්නයි. නොනො සුසොරි නම් වැඩිමහල් සහෝදරයා මුහුදු දෙවියන්ගේ දියණියගෙන් ලබා ගත් වටිනා මැජික් බෝල දෙක අරබයා සහෝදරයන් දෙදෙනා අතර අරගලයන් ඇති වේ. අවසානයේ දී දෙදෙනා නැවත සමාදාන

වී සහෝදරයන් සේ කටයුතු කරයි. මෙලෙස සහයෝගයෙන් කටයුතු කිරීමේ ගුණය නිසාවෙන් 'වැඩිමහල් සහෝදරයා අනුකරණය කරන්න' යන අරුත් ඇති වශඔගි මිනිසා ලෙස නම් දරූ අතර ඔහු අනුකරණ ක්‍රියා රඟ දැක්වීමේ දී මුහුදේ ගිලී ගියේ ය.[2] මෙම සාගර වාසනා කගුරා හා කඳුවැටි වාසනා කගුර ජන නාට්‍යය වල ඉහත කතා පුවත් රඟ දැක්විනි.

රාජකීය මාළිගාවේ රඟ දැක්වීම සඳහා සකස් කරනු ලැබූ කගුරා ජන නාට්‍ය මිකගුරු ලෙස හැඳින්වි ය. හාස්‍යමය ජවනිකා වලින් හා ගීත හා නැටුම් අන්තර්ගත වූ අතර නාට්‍යමය ගුණය හීන විය. මලවුන් පිදීමේ අවස්ථා වල දී භාවිත කරනු ලැබූ ගීත මෙහි දී භාවිතා කරගනු ලැබී ය. පැය හතරක කාල සීමාවකට යටත් ව මිකගුරු නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීම සිදු විය.

කගුරා නර්තන ශිල්පියන් වෙස් මුහුණු පැළඳීම සිදු කරනු ලැබේ. ජපානයේ ප්‍රාදේශීය නගර වල තවමත් මෙම කගුර ජන නාට්‍ය දැක ගත හැකි වේ. නගතෝ ප්‍රාන්තය, මියසකි ප්‍රාන්තය, ෂිමනෙ ප්‍රාන්තය ආශ්‍රිත ව කගුරා ජන නාට්‍ය රංගගත වේ.

විදේශිය කලා මාධ්‍ය ඇසුරෙන් ජපානයට ලැබුණ ජන නාට්‍යයක් ලෙස ගිගකු ජන නාට්‍ය හැඳින්විය හැකි ය. චිම් තුංග් හෙවත් චිසෝ නම් පුද්ගලයකු ක්‍රි. ව. 550 දී පමණ බුදු දහම හා බුදු පිළිම පිළිබඳ පොත් පත් ද ගිගකු වෙස් මුහුණු හා අංග රචනා ද රැගෙන ජපානයට පැමිණියහ. නර්තනය මෙයට මුල් කාලීන ව දක්නට නොලැබුණු අතර ක්‍රි. ව. 612 දී කොරියාවේ සිට මිමෂි නම් නර්තන ශිල්පියා ජපානයට පැමිණීම හරහා ගිගකු නර්තන කලාව ජපානයට හඳුන්වා දෙනු ලැබී ය. එකල ජපානයේ ප්‍රාදේශීය පාලකයෙකු වූ ෂෝතකු කුමාරයා විසින් මෙකී ගිගකු නාට්‍ය හරහා බෞද්ධ සංස්කෘතිය ජපානය තුළ ස්ථාපිත කිරීමේ ව්‍යාපාරය ආරම්භ කරනු ලැබී ය. ජපාන නාට්‍ය කලාවේ වෙස් මුහුණ භාවිතාව ජපන් නෝ නාට්‍ය කරා ආගමනය වූයේ ගිගකු නම් ජන නාට්‍ය ආභාෂයෙනි. ගිගකු රඟ දක්වනු ලැබුවේ පන්සල් ආශ්‍රිත ව ය. බුස් ෂෝච් යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන බුද්ධෝත්පත්තිය සිදු වූ දිනවල වැනි සුවිශේෂී දිනවල ගිගකු නාට්‍ය රඟ දැක්විණි.

ගිගකු රඟ දැක්වීම පිළිබඳ ව කොම චිකශනෙ නම් කතුවරයා තම ක්යෝකුන්ෂො ග්‍රන්ථයෙහි විස්තරාත්මක විවරණයක් සිදුකර තිබේ. ගිගකු ජන නාට්‍ය ආරම්භ වන්නේ පෙරහැරක් මගිනි. පන්සල වටා මෙම පෙරහැර ගමන් කරන අතර පෙරහැර ඉදිරියෙන් නෙතොරි නමින් හැඳින්වූ සංගීත කණ්ඩායම ගමන් කරන අතර එහි බටනලාකරු, සිම්බලය, වාදකයා, බෙරකරුවන් ගමන් කළහ. පසුව සිංහ රංගනය ඉදිරිපත් කළ අතර එය ළමා වෙස් මුහුණු පැළඳි ලාබාල තරුණයන් දෙදෙනෙකු විසින් අනුකරණය කරන ලදී. මොදොකි හෙවත් විහිළුකාරයෙක් ඔවුන් පසු පසින් ගමන් කලහ. මෙම පෙරහැරෙන් පසුව බෞද්ධයාට ප්‍රායෝගික ඥානය ලබා දීමේ අරමුණු යුතු ව කොන්රොන් ගිගකු නාට්‍ය රඟ දැක්වීම සිදු විය. ඊට පසු ව කෙටි අභිරූපණ රංගන තුනක් රඟ දැක්වීම සිදු විය.

1. බරමොන්
2. තයිකො
3. සුයිකො

බරමොන් නම් අභිරූපණ නාට්‍ය මගින් ඉන්දීය කුලීන වංශික භික්ෂුවක් ගැන වූ රංගනයක් ඉදිරිපත් විය. මෙම අභිරූපණ මගින් භික්ෂුන් වහන්සේලාට හා ගිහියන්ට පූර්වාදර්ශ ලබා දීමට සිදු විය. භික්ෂුවක් කාම සේවනය නොකළ යුතු ය යන අවවාදය රැගෙන කතා පුවත් රඟ දැක්වි ය. තයිකො නම් අභිරූපණ නාට්‍ය මගින් බුද්ධ වන්දනය හා මළගිය ඥාතින් උදෙසා ගෞරව දැක්වීමට අදාළ වූ කතා පුවත් රඟ දැක්විණි. සුයිකො නම් අභිරූපණ මගින් බීමත්කමේ ආදීනව පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරිපිට රඟ දැක්වීම සිදු විය. ගිගකු නාට්‍ය අවසාන වන්නේ සංගීත වාද්‍ය මණ්ඩපයක් පැවැත්වීමෙනි. නෝ නාට්‍ය කලාවට අවශ්‍ය වූ නාටකීය ගුණය එකතු කිරීමට ගිගකු ජන නාට්‍ය කලාවට හැකි විය.

ජපානයේ නව වන සියවසේ ජනප්‍රිය වූ බුගකු ජන නාට්‍යයත් පැවතියේ කොරියානු රාජ සභා නර්තනයක් ලෙසිනි. ගිගකු සඳහා හිමි වී තිබූ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය බුගකු ජන නාට්‍යයට හිමි වූයේ එවක ජපානයේ රාජ සභා නර්තනය ලෙස බුගකු නාටකය එම ස්ථානය හිමිකර ගනිමිනි. ගිගකු නාටකයෙහි ජනප්‍රියත්වය හීන

වීම සඳහා බුගකු ආගමනය හා ජනප්‍රියත්වය හේතු විය. ජපානයේ (1833 - 1849) නිම්යොම් අධිරාජ්‍යයා බුගකු නාට්‍ය සඳහා ප්‍රබල අනුග්‍රහය ලබා දීම හරහා නෝ නාට්‍ය කලාව නිර්මාණය වීමට අවශ්‍ය මූලික සාධක බුගකු හරහා නිර්මාණය විය. නර්තනය හා සංගීතය ප්‍රමුඛ වූ නාට්‍ය කලාවක් ලෙස බුගකු වර්ධනය විය. බුගකු ජන නාට්‍ය සඳහා උස් කොට තැනූ වේදිකාවක් භාවිතා වූ අතර එයට දකුණු පසින් හා වම් පසින් පැමිණිය හැකි ලෙස ගොඩ නගා තිබුණි. විධිමත් වූ වේදිකාවක් ජපන් නාට්‍ය කලාවට නිර්මාණය වීම සිදුවන්නේ බුගකු ජන නාට්‍ය හරහා ය. මෙම වේදිකාවේ දකුණු පසින් ඇතුළු වූවන් ගේ නර්තන විලාශයන් ඉන්දීය, මධ්‍යම ආසියාව, හා චීනය යන රටවලට අනන්‍ය වූ නර්තන විලාශයන් වූ අතර මෙම නර්තන ශිල්පීන් රතු හා තැඹිලි වර්ණ ආශ්‍රිත රංග වස්ත්‍රාභරණයන් ගෙන් යුක්ත විය. වේදිකාවට වම් පසින් රංගයට අවතීර්ණ වූවන් ගේ රංග වස්ත්‍ර නිල් පැහැ වූ අතර කොරියානු ආභාෂය ලැබූ නර්තන විලාශයන් මොවුන් ඉදිරිපත් කිරීම සිදු කර තිබේ. බුගකු හි වෙස් මුහුණු භාවිතා ව ද වඩාත් නිර්මාණශීලි විය. ලී වලින් නිර්මාණය කරනු ලැබූ වෙස් මුහුණු අලංකාර ලෙස වර්ණ ගැන්වීම හා දියුණු ශිල්පීය ක්‍රම භාවිතා කර තිබේ. බුගකු වෙස් මුහුණු පුද්ගල චරිත හා සාමාන්‍ය ක්‍රියාකාරකම් රූපණ කිරීමට වඩාත් පහසු ලෙස නිර්මාණය කර තිබුණි. නිර්මාණශීලි වූ සංගීතය ජන නාට්‍යක් වූ බුගකු නාට්‍යය හි භාවිත වූ අතර නෝ නාට්‍ය හා කබුකි නාට්‍ය සඳහා අවශ්‍ය වූ සංගීතය, අංග රචනය, වෙස් මුහුණු භාවිතාව හා වර්ණ භාවිතා ව ද ජන නාට්‍ය බලපෑම මත ගොඩ නැගුණ අනුශාංගික අංග විය. තව ද නෝ නාට්‍යයේ සෛද්ධාන්තික පසුබිම ගොඩ නැගීමේ මූලික අඩිතාලම වූ ගීත රචනාවේ දී භාවිත වූ ආරම්භය වර්ධනය හා අවසානය මැනවින් ගොඩ නගමින් ජෝ. හා. ක්‍යු සිද්ධාන්ත වර්ධනය වීම බුගකු හරහා සිදු විය.

හයවන සියවසෙන් පසුව සන්ගකු ලෙස නම් වූ ප්‍රසාංගික රංග කාර්යයක් ජපානය තුළ ජනප්‍රිය විය. එහි ගීත, නර්තන, කරණම්, ඇස් බැන්දුම්, රූකඩ නැටවීම්, කඹ සත ඇවිදීම ආදී අංග ඇතුළත් විය. තවද ක්‍රි.ව. 794 සිට 1185 අතර වූ හෙයිඅන් යුගයේ දී පන්සල්වල හා දේවාලවල උත්සව අවස්ථා සඳහා ජනතාව ඒකරාශි කර ගැනීමට සඳහා වෘත්තීය නාට්‍ය කණ්ඩායම් මගින් සන්ගකු රඟ දැක්වීය.

ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂනය කර ගැනීමේ කලාවක් ලෙස වර්ධනය වූ සන්ගකු පසුකාලීන රාජකියන් හා සාමාන්‍ය ජනතාව පිනවීමේ ප්‍රධාන විනෝදාත්මක මාධ්‍යයක් ලෙස ජනප්‍රිය විය. සන්ගකු නර්තනය විධිමත් කලාවක් බවට පත්වීමේ දී එය සරුගකු ලෙස නම් විය.

සන්ගකු සඳහා සංවාද, අනුරූපණය ඇතුලත් කරමින් වඩාත් සංවිධිත කලාත්මක ප්‍රකාශනයක් ලෙස සරුගකු නාට්‍ය ජපානය තුල ස්ථාපිත වීම සිදු විය. මේ සඳහා 14 වන සියවසේ දී නරා නුවරින් පැමිණි කන්අමි කියොත්සු ගුනම් සරුගකු නැට්ටුවා විසින් සරුගකු නාට්‍ය සඳහා සජ්ඣායන නර්තනයන් එක් කරමින් නර්තනය මගින් කතාවක් ඉදිරිපත් කිරීම ආදී තත්ත්වයන් මෙම ජන නාට්‍යයට එක් කරමින් වඩාත් දියුණු තත්ත්වයකට ජපන් නාට්‍ය කලාව පරිවර්තනය කිරීමේ කාර්යය ආරම්භ විය. නර්තනය, සංගීතය හා නාට්‍ය කලාවේ සම්මිශ්‍රණය වූ නව නාට්‍ය කලාවක් ලෙස සරුගකු නාට්‍ය සඳහා නෝ යන නාමය ද එක් වී සරුගකු නෝ නාට්‍ය යනුවෙන් භාවිතා විය. නෝ යන්නෙහි හැගුම් කාරකය කුසලතාව පුළුවන් යන්නයි. කන්අමි කියොන්සුගුගේ පුත් සෙඅමි මොතොකියෝ මෙම සරුගකු නෝ නාට්‍ය ශෛලිය මුදු සුමුදු කලාවක් බවට පත් කරමින් නෝ නාට්‍ය සඳහා අවශ්‍ය ප්‍රසාංගික හා සෛද්ධාන්තික පසුබිමක් නිර්මාණය කරමින් නෝ නාට්‍ය 50 ට අධික ප්‍රමාණයක් රචනා කරනු ලැබී ය.

ජපන් නාට්‍ය කලාවට මෙන් ම ලංකාවට අනන්‍ය වූ නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගීම උදෙසා ප්‍රබල බලපෑමක් කරනු ලැබී ය. ගැමි සමාජ වල පැවති ඇදහිලි හා පූජා කර්ම ඇසුරෙන් ගොඩ නැගුණා වූ ගැමි ආගම (Folk Religion) හි පැවති මූලික වූ චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර හා මෙකී ඇදහිලි පිළිවෙත් කිරීමේ දී ගොඩ නැගුණා වූ ප්‍රාසංගික තත්ත්වයන් හරහා ලාංකේය ජන නාට්‍ය කලාවක් නිර්මාණය විය. ගැමි ආගම නිර්මාණශීලී මිනිසා ස්වභාවධර්මය සමඟ සම්බන්ධය හා කෘෂිකර්මයේ පැවති විශ්වාස හා ඇදහිලි තුළ වෘක්ෂලතා පර්වත ඉර හඳ ආදී වන්දනය මූලික කොට ගෙන නිර්මාණය විය. සිංහල ගැමි ආගම (Folk Religion) වස්දොස් පිළිබඳ විශ්වාස ප්‍රමුඛ කොට ගෙන ගොඩනගනු ලැබී ය. මිනිසා පාලනය කරනු ලබන්නා වූ

රෝග උපද්‍රව පමුණුවාලනු ලබන හා ගුඪ බලවේගයන් තිබෙන බව ගැමි සමාජය විශ්වාස කරනු ලැබී ය. එහිදී දෙවියන් යකුන් හා නවග්‍රහයන් ගේ බලපෑම මත මිනිසා මෙහෙයවනු ලබන අදෘශ්‍යමාන බලවේග පවතින බව විශ්වාස කරනු ලැබී ය. ලංකාවේ පැවති ප්‍රධාන යාතු කර්ම දෙවියන් උදෙසා පැවති ශාන්ති කර්ම ග්‍රහ දෙවියන් උදෙසා පැවති ශාන්තිකර්ම හා යකුන් උදෙසා පැවති යාගයන් මීට ඇතුලත් වේ. මේ අනුව දෙවියන් සම්බන්ධ ව මඩු ශාන්තිකර්ම පවත්වනු ලැබී ය. ගම්මඩු, දෙවොල් මඩු, කිරි මඩු, පුනා මඩු, හැල්ලුම් මඩු ද පොදුවේ පවත්වනු ලැබූ කොහොඹා කංකාරිය ද කොහොඹා දෙවියන්ට පුද පූජා පැවැත්වීම නිමිති කොටගෙන පැවැත්විණි. යකුන් උදෙසා පැවැත්වූ සන්නි යකුම, මහසොහොන් සමයම, සූනියම් යාගය ආදී ශාන්තිකර්ම හරහා මිනිසුන්ට ඇතිවන විවිධ ලෙඩ රෝග අමනුෂ්‍යයන් විසින් ඇති කරනවා යන විශ්වාසය මත ඇති කොට දොල පිදේනි ලබාගෙන එම වස් දොස් දුරු කිරීමට දීපංකර බුදුන්ගෙන් වරම් ගෙන තිබේ. මෙම යාතුකර්ම තුළ අන්තර්ගත වූ නාට්‍යමය ගුණයෙන් යුත් පෙළපාලි ආභාෂය කොට ගෙන ලංකාවේ ගැමි නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නගනු ලැබී ය. ජන නාට්‍ය නිශ්චිත නොවූ රංග ශෛලියක් ගොඩනැගීම හා අවිධිමත් වූ කතා වින්‍යාසයක් අන්තර්ගත විය. යක් තොවිල් මඩු ශාන්තිකර්ම බලි යාග ආදී යාගයන් දිවයිනේ සෑම ප්‍රදේශයකට ම ජනප්‍රිය වූ අතර සොකරි, කෝලම් හා නාඩගම් යන ශ්‍රී ලාංකීය ජන නාට්‍ය ප්‍රදේශ මූලික ව ප්‍රචලිත විය.

කෝලම් ජන නාටකය යාතු කර්ම මූලික ව ගොඩ නැගුණු බව පැන නැගුණු බවට ද මතයන් වේ. කෝලම් නාටකය ප්‍රධාන වශයෙන් ම විනෝදාර්ථය ප්‍රමුඛ වූ ජන නාට්‍යයක් නිසාවෙන් අනෙක් ජන නාට්‍ය අභිබවා කෝලම් ජනප්‍රිය විය. දකුණු පළාතේ මාතර හා ගාල්ල දිස්ත්‍රික්කයන්හි බෙන්තර, මිරිස්ස, අම්බලන්ගොඩ, බස්නාහිර පළාතේ කළුතර දිස්ත්‍රික්කයේ පානදුර, රයිගම් කෝරළයේ, අලුත්ගම හා මතුගම ප්‍රදේශයේ ද කොළඹ දිස්ත්‍රික්කයේ ඇතුළු ප්‍රදේශවල ද කෝලම් නාටකය ජනප්‍රිය විය. කෝලම් නාටක පරම්පරා වලට අනන්‍ය වූ ආකාර අනුව ද කෝලම් නාටක ප්‍රචලිත වීම ආරම්භ විය.

තොටගමුවේ බාප්පු ගුරුන්නනාන්සේ
මිරිස්සේ ඇඩ්වින් ගුරුන්නාන්සේ සහ ඔහුගේ පුත්‍රයෝ
අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්. ඔයිනිස් ගුරුන්නනාන්සේ
අම්බලන්ගොඩ ටී. ඩබ්ලිව් ගුණදාස ගුරුන්නාන්සේ

ආදි වූ තවත් බොහෝ පරම්පරාවන් කෝලම් නැටීමට ප්‍රමුඛ මෙහෙවරක් ගෙන කටයුතු කළහ.

ලංකාවේ දැනට කෝලම් නාටක පිළිබඳව ඉතිරි වී ඇති මූලාශ්‍ර කිහිපයක් වේ. කෝලම් නාටක සන්දර්භය මෙන් ම එහි අන්තර්ගතය ද වෙස් මුහුණු පිළිබඳ විස්තර හා කෝලම් කතා පුවත් ද එහි දැක්වේ.

ජෝන් කැල්වේ ගේ පරිවර්තනය 1829
පර්ටෝල්ඩ් ගේ විස්තරාත්මක ග්‍රන්ථය
බ්‍රිතාන්‍ය කෞතුකාගාරයේ පිටපත
කොග්ගල මලලගම පිටපත
කොළඹ කෞතුකාගාරයේ පුස්කොල පිටපත් 14, 16
මිරිස්සේ කෝලම් අත් පිටපත
මහ අම්බලන්ගොඩ අත් පිටපත
ජොනානිස් ද සිල්වාගේ පත් ඉරු[5]

කෝලම් නාටකය පිළිබඳ උපත් කතා බොහොමයක් එක හා සමාන වේ. මහා සම්මත රජුගේ බිසව ගැබ් ගැනීමත් සමග ඇයට වෙස් මුහුණු ලා ගත් නැටුමක් දැකීමේ දැඩි ආශාවක් උපදී. රජ මාළිගයට ගෙන් වූ නැට්ටුවන් හට දොළ දුක සන්තර්පණය කිරීමට නොහැකි විය. මෙය දුටු සක්‍ර දෙවියෝ විශ්වකර්ම දිව්‍ය පුත්‍රයාට සඳුන් ලීයෙන් වෙස් මුහුණක් නිර්මාණය කොට වෙස් මුහුණු වලින් නැටුම් දක්වන ආකාරය විස්තර කෙරෙන පොතක් ද රජුගේ උද්‍යානයේ තබා ගියේ ය. පසුව රජු ඇදුරන් ලවා වෙස් මුහුණු නැටුමක් දැක්වීමෙන් පසු බිසවගේ දොළ දුක සංසිඳ වී තිබේ.

ලාංකේය ගැමි නාට්‍යයක් වූ කෝලම් රඟ දක් වූ භූමිය සහය, කරලිය, තානායම් පොළ ආදි නම් වලින් හැඳින් විය. නැටුම් දැක්වීමට ඉඩකඩ ඇති සමතලා භූමිය කෝලම් රංගය සඳහා සැකසුණ

අතර එකී භූමිය ගොක් රැහැන් ඇද සීමාව වෙන් කර ගනු ලබයි. මෙම සීමාවෙන් පිටත සිට රංගය නැරඹිය යුතු විය. කෝලම් නාට්‍ය ක්‍රමවත් රංග ශෛලිය යටතේ කතා වස්තුවක් ඉදිරිපත් කිරීම සිදු කරනු ලබයි. ලාංකේය ගැමි නාට්‍ය හරහා නාට්‍ය කලාව පෝෂණය වීමේ දී මෙලෙස විධිමත් වූ ආකෘතියක් තුළ පිහිට වූ නාට්‍ය කලාවක් නිර්මාණය කිරීමට කෝලම් නාට්‍ය කලාවට ආභාෂය විය. පිරිමින් පමණක් රංගනයේ යෙදෙන කෝලම් හි රංගය ආරම්භ කරනු ලබන්නේ සබේ විදානේ නැතහොත් කාරියකරවන රාළ මල් යහන් වල පහන් පත්තු කිරීමෙන් අනතුරුව ය. අණබෙර කෝලම, හේවා කෝලම, විදානෙ ආරච්චි, පොලිස් කෝලම, නොංචි අක්කා, මුදලි කෝලම, ජස හෙවත් පේඩි කෝලම, හෙට්ටි කෝලම, කරපිට කෝලම සහ රජු හා බිසව පැමිණීමෙන් පසුව කතාන්දරය රඟ දැක්වීම ආරම්භ වේ. තව ද මෙම කෝලම් හි අධි මානුශීය චරිත වූ නාග කන්‍යා, නාග රාක්ෂ, ගුරුළු, නරසිංහ රාක්ෂ, නීලකූට ආදී ගණනාවක් සභයට පැමිණෙන බව කෝලම් නාට්‍ය පිටපත් විමර්ශනය මගින් පැහැදිලි වේ. කෝලම් නාටකය තුළ රඟ දැක්වෙන ප්‍රධාන කතා පුවත් සතරකි.

මනමේ කතාව
සඳ කිඳුරු කතාව
ගෝඨම්බර කතාව
ගම කතාව

කෝලම් නාටකය නිර්මාණය කිරීමේ දී කෝලම් නාට්‍යකරුවා ශාන්තිකර්මවල ආභාෂය ද නොමද ව ලබා තිබෙන බව කෝලම් නාට්‍ය විමර්ශනය තුළින් සනාථ වේ. පහතරට සන්නියකුම් යාගයේ පැවති වෙස් මුහුණු භාවිතාව ද ගම්මඩු ශාන්තිකර්මයේ එන අඹ විදමනෙහි එන ශක්‍ර දෙවියන් මහලු වෙස් ගැනීමේ දී භාවිත වෙස් මුහුණු භාවිතාවට සමාන ලෙස කෝලම් නාට්‍යයේ මානුෂීය හා අධි මානුෂීය චරිත වෙස් මුහුණු නිර්මාණය කොට ගෙන තිබේ.

ශ්‍රී ලාංකීය ගැමි නාට්‍ය ඉතිහාසය තුළ කෝලම් නාට්‍ය සුවිශේෂී ගැමි නාට්‍යයක් වීමේ දී මෙලෙස මුලක්, මැදක්, අගක් හා පරිපූර්ණ වූ කතා පුවත් රඟ දැක්වූ ප්‍රසාංගික නාට්‍යයයි. ගැමි කලාවක් ලෙස පිළිගත් කෝලම් නාටකය ගැමියන්ගේ සතුට විනෝදය පදනම්

කරගත් කෝලම් චරිත හා සිදුවීම් ඊට අන්තර්ගත කර ගැනීමට කෝලම් නාට්‍යකරුවාට හැකි විය. ගැමි සමාජයෙහි උද්ගත වූ සමාජ ගැටලු ගණනාවක් ගැමි නාට්‍ය කලාවන් හරහා සමාජ ගත කරනු ලැබී ය. රදළ වැඩවසම් යුගයේ සිට නිලධාරිවාදය දක්වා වූ කාල පරාසය තුළ බරපතල ලෙස ග්‍රාමීය ජනතාව මුහුණ දුන් ලිංගික සූරා කෑම වස්තු විෂය කරගනු ලැබී ය. ජපන් ගැමි නාට්‍යයට වඩා ලාංකිය ගැමි නාට්‍ය විධිමත් වීමේ දී මෙලෙස ප්‍රධාන කතා පුවත් හරහා නාට්‍ය සන්දර්භය ගොඩ නැගීම හා අනෙකුත් පහතරට ශාන්තිකර්ම ආභාෂය කොට කෝලම් නාට්‍යකරුවාගේ ප්‍රකාශනය ලංකාවේ සුවිශේෂ වූ නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගීමට ප්‍රබල පිටුවහලක් විය.

ප්‍රදේශ මූලික වූ තවත් ශ්‍රී ලාංකේය ගැමි නාට්‍යයක් ලෙස සොකරි හැඳින්විය හැකි ය. මහනුවර, මාතලේ, කුරුණෑගල, නුවරඑළිය, බදුල්ල, කෑගල්ල යන දිස්ත්‍රික්කයන්හි සොකරි නාටකය ප්‍රචලිත ය. පිරිමින් පමණක් රඟ දක්වන සොකරි වරින් වර සුළු වෙනස්වීම් වලට ලක් වුව ද පෞරාණික තත්ත්වය එලෙෂ ම සුරක්ෂිත වී තිබෙන ගැමි නාටකයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. පත්තිනි දෙවියන් අරඹයා සශ්‍රීකත්වය පතා සොකරි නැටීම සිදු විය. ග්‍රීක වැසියන් සශ්‍රීකත්වයට අධිපති දෙවියන් ලෙස සැලකූ ඩියෝනියස් දෙවියන් උදෙසා වාර්ෂික ව විශාල උත්සවයක් පවත්වනු ලැබී ය. හච්මන් දෙවියන් පිළිබඳ අරමුණු කොට ගෙන ජපානයේ කගුර නර්තනය ද ඉදිරිපත් කරනු ලැබී ය. මෙකී කගුර නර්තනය තුළ කෘෂිකර්මාන්තයට අධිපති දෙවිවරුන් සතුටු කිරීම අරමුණු විය.

මිනිසාට වැළඳෙන වසංගත රෝග ද දෙවියන්ගේ ලෙඩ වලින් ආරක්ෂා වීමට ද මිනිසුන්ගේ පැවැත්මට අදාළ වූ ගව මහේෂාදි සත්ත්වයන්ට වැළඳෙන වසංගත රෝග හා වෙනත් උවදුරු වලින් ආරක්ෂා වීමට ද භවබෝග ආරක්ෂාවට හා කලට වැසි වැටීමට ද ස්ත්‍රී වර්ගීය ජනකත්වය උදෙසා පත්තිනි දෙවි අරබයා සොකරි නාටකය නැටීම අරමුණු විය. සොකරි නැටීමට වේදිකාව බවට පත් වූයේ ගොයම් කපා පාගා ගත් කමත ය. කමත වනාහි පුද්ගල අයිතියෙන් බැහැර වූ පොදු ස්ථානයකි. පත්තිනි දෙවියන් දක්ෂිණ භාරතයේ උපත ලබා ශ්‍රී ලාංකිකයින් අතර ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වූ

දෙවි කෙනෙකි. 'සීලාප්පදිකාරම්' කාව්‍ය ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වන පරිදි පත්තිනි දේවිය නැතහොත් කන්නකි ගේ උත්පත්තිය හා පතිවෘත්තාව පිළිබඳ පුවත් වාර්තා වේ.

සොකරි ජන නාට්‍යයක් ලෙස ලංකාවේ නාට්‍ය කලාවේ සුවිශේෂී වන්නේ එක් කතා පුවතක් පමණක් පාදක කරගෙන ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ නාට්‍යයක් වශයෙනි. සොකරි උපත් කතාව පිළිබඳ ව විමසන විට දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ පුස්තකාලයේ ඇති සොකරි නැටුම් පිළිබඳ පුස්කොළ පොත්වල ඇති පුවත ඉතා වැදගත් ය. ගුරුවා හෙවත් ආඬිගුරු ශිල්ප ශාස්ත්‍ර ප්‍රගුණ කොට ගුජරාටයේ දිළිඳු පවුලක තරුණියක් වූ සොකරි සරණ පාවා ගෙන සිටින විට දුර්භික්ෂයක් ඇති වීමෙන් ආඬිගුරු තම බිරිඳ රැගෙන සිංහල දේශයට එයි. පරයා නම් සේවකයා රැගෙන පුත්තලමෙන් ලංකාවට ගොඩ බැස තඹරාවිට ගමට ගොස් නැවෙන් ගෙන ආ බඩු විකුණා ජීවත් වේ. මෙහි දී තඹරාවිට වෙදරාළ ගුරුහාමිගෙන් බඩු මිළ දී ගැනීම පිණිස ඔහුගේ ගෙදරට පැමිණෙයි. වෙදරාළගෙන් රටේ තොරතුරු දැන ගැනීමේ අදහසින් වෙදරාළට තම ගෙදර නවතින ලෙස ආරාධනා කරයි. ගුරුහාමි හා පරයා වෙළඳාමේ ගිය පසු වෙදරාළ සොකරි ව ද කැඳවාගෙන තම නිවස බලා පිටත් වේ. ගුරුවා බල්ලෙකු සපා කෑම නිසා බෙහෙත් කළ ද සුව නොවීම හේතුවෙන් කපුරාල කෙනෙකු ලවා පේන අසනු ලබයි. පේනයෙන් කියවෙන්නේ සොකරි වෙදරාළගේ ගෙදර සිටින බවයි. ගුරුහාමි විසින් නැවත සොකරි ව තම නිවසට කැඳවාගෙන ඒමෙන් පසු දරුවකු ලැබ සතුටින් ජීවත් වීම සොකරි නාටකයේ කතා පුවත වේ.

සොකරි කතා පුවත විවිධ වෙනස්කම් සහිත ව රඟ දැක්වීම සිදු කරයි. සතර අභිනය භාවිතා කළ මෙම ජන නාට්‍යයේ සොකරි, ගුරුහාමි, කාලි අම්මා, වෙදරාල, පරයා, වඩුරාල, කපුරාල ආදී චරිත අනුරූපණය තුළ සොකරි නරඹන ප්‍රේක්ෂකයා හට එකී චරිතය හා සිදුවීම් කෙරෙහි විශ්වාසයකින් ගොඩ නැගීමට සොකරි ගැමි නාට්‍යකරුවාට හැකි විය. ලාංකේය ගැමි නාට්‍ය අතර සශ්‍රීකත්වය අරමුණු කොට පැවැත්වූ එක ම ජන නාට්‍ය සොකරි වූ අතර කාන්තා චරිත පිරිමි නළුවන් අනුරූපණය කිරීම සිදුකරනු ලැබුවේ සශ්‍රීකත්වය හා පූජාර්ථය මුල් කොට ගෙන මෙකී ගැමි නාටක රඟ දැක්වීම

නිසාවෙනි. සොකරි නාට්‍ය හා බැඳි සමාජ අර්ථයන් ගණනාවක් විය. සොකරි නාට්‍ය හා බැඳි සමාජ අර්ථයන් ගණනාවක් විය. සොකරි නාට්‍ය බෙහෙවින් ශෘංගාරත්වයට බර වූ අතර විනෝදාර්ථය පිරි අනුරාගික කතා හා අනුරූපණයන් ඊට අන්තර්ගත විය. සංස්කෘත නාට්‍යයන්හි භාවිත පරික්‍රමණය වැනි නාට්‍යමය උපක්‍රම පවා සොකරි නැටීම තුළ භාවිතයට ගෙන තිබුණි. විධිමත් ආකෘති ගත වූ රංග ශෛලියක් නිර්මාණය කිරීම සඳහා එක් නිශ්චිත කතා පුවත් භාවිතාව ද පූජාර්ථය ඉක්මවා ගොස් විනෝදාර්ථය මූලික කොට ගැනීම සතර අභිනය ද වෘත්තාකාර වේදිකාව හා මානුෂීය චරිත නිරූපණයේ දී ගැමි නාට්‍යකරුවා දැක්වූ නිපුණත්වය තුළ සොකරි නාට්‍යය විධිමත් වූ ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගීමට අවශ්‍ය වූ පදනම ගොඩ නගා තිබේ.

නිශ්චිත රංග ශෛලියකින් යුක්ත වූ ලාංකේය ගැමි නාට්‍ය විශේෂයක් ලෙස නාඩගම් මුහුදු බඩ ආශ්‍රිත ව ප්‍රචලිත ජන නාට්‍යයක් විය. සිංහල ජන නාට්‍ය කලාව නිශ්චිත ආකෘතිගත වූ නාට්‍ය කලාවක් බවට පරිවර්තනය වීමේ ප්‍රබල නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත වූවකි නාඩගම් ජන නාට්‍ය ය. සබය හෙවත් කරලිය මත නාඩගම් රංගගත කරනු ලැබූ අතර නළුවන්ගේ රංග විධාන ඇතුලත් ව නාඩගම් පිටපත් රචනය ආරම්භ විය. මහාචාර්ය එම්.එච්. ගුණතිලක ගේ මතයට අනුව දකුණු ඉන්දියාවේ තෙරුක්කුත්තු ගැමි නාට්‍යයන්හි සන්දර්භයේ අන්තර්ගතයන් නාඩගම් සන්දර්භය තුළ සමානාත්මතාවයක් දක්නට ලැබෙන බවයි. මෙකී ලක්ෂණ ආභාෂය කොට ගෙන නාඩගම් නාට්‍ය කලාව වර්ධනය වීමට ධර්මදූත මෙහෙවර උදෙසා ලංකාවට පැමිණි ක්‍රිස්තියානි පූජකවරුන් හරහා එකී ආභාෂය ලංකාවට ලැබී තිබේ. ඔවුහු ඉන්දියාවේ කොරමැන්ඩල් වෙරළ ඔස්සේ ලක්දිවට පිවිසියහ. එසේ පැමිණි ඔවුන් දකුණු ඉන්දියාවේ පැවති ක්‍රිස්තියානි ජනවන්දන නාටක රංග ක්‍රමයන්හි අනුභූතීන් ද ලැබ ලංකාවට පැමිණ තිබේ. මෙකී ක්‍රිස්තියානි රංග ක්‍රමය පෘතුගීසි ජාතික ධර්ම දූතයන් මාර්ගයෙන් ඉන්දියාවට ලැබී තිබේ. ඉන්දියාවට පිවිසුනු ජනවන්දනා රංග ක්‍රමය එරට මුල් බැසගෙන තිබූ ගැමි නාටකයන්හි නාට්‍ය රටාව හා මිශ්‍ර වී තිබේ. පැරණි සිංහල නාඩගම්හි ද රංග ආකෘතිය හා ශිල්ප ක්‍රම ද සංයෝගය

තුළ නාඩගම් ජන නාට්‍යයක් ලෙස ලංකාවේ ස්ථාපිත වී තිබේ. 'රජතුන් කට්ටුව' නාඩගම් රචනා කර ඇත්තේ නත්තල් නාට්‍යයක් ලෙස ය. පෘතුගාලයෙන් ඉන්දියාවේ ක්‍රිස්තියානි ප්‍රචලිත ප්‍රදේශවලත් එක සේ රඟ දක්වා තිබේ. ක්‍රි. ව. 18 වන සියවසේ දී ලංකාවට පැමිණි ජාකුමේ ගොන්සාල්වෙස් පියතුමා රජ තුන් කට්ටුව නාඩගම් රචනා කිරීමට දේව වේද පුරාණය නම් ක්‍රිස්තියානි ග්‍රන්ථය සිංහලයට පරිවර්තනය කර ගෙන තිබේ. කිතු දහම ප්‍රචාරය කිරීමේ මාර්ගයක් ලෙස නාඩගම් ආරම්භක අවධියේ භාවිත කොට ගෙන තිබේ.[6]

නාඩගම් අනෙකුත් ගැමි නාට්‍යවලට වඩා අංග සම්පූර්ණ වූ දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. බටහිර ඔපෙරා (Opera) නම් වූ ගීත නාටක හා චීනයේ පීකිං ගීත නාටක වලට සමාන වුව ද නාඩගම් සඳහා නිශ්චිත රංග ශෛලියකින් යුක්ත විය. නාඩගම් හි ප්‍රභවය සම්බන්ධ ව වූ මතවාදයක් වන්නේ දක්ෂිණ භාරතීය තෙරුක්කුත්තු හෙවත් වීදි නාට්‍ය ලෙස හැඳින්වූ ගැමි නාට්‍ය විශේෂයක් ආභාෂයෙන් ප්‍රභවය ලැබූ බවයි. තෙරුක්කුත්තු යාපනය ප්‍රදේශයේ ප්‍රචලිත ව තිබූ නමුත් දැන් එය මඩකලපුව ආශ්‍රිත ප්‍රදේශවල නාට්ටුකුත්තු වශයෙන් මෙම නාට්‍ය හඳුන්වනු ලබයි. දෙමළ ගැමි නාට්‍ය ආභාෂය මත හා ක්‍රිස්තියානි ආගමෙහි බලපෑම මත ප්‍රභවය හා ප්‍රචලිත වූ ගැමි නාටක විශේෂයක් ලෙස නාඩගම් හැඳින්විය හැකි ය.

සිංහල නාඩගම් ග්‍රන්ථාරූඪ කරනු ලැබූ පළමු කතෘවරයා ලෙස මුඛ පරම්පරාගත ව සාක්ෂි ලෙස පිළිගැනෙන්නේ පිළිප්පු සිංඤ්ඤෝ නැමැත්තෙකි. 1899 දී ඩී. පී. ඩී. අල්විස් සංස්කරණය කරන ලද පිළිප්පු සිංඤෝ ගේ ඇහැලේපොල හෙවත් සිංහලේ නාඩගම් යන්නෙහි ප්‍රස්තාවනාවේ පිළිප්පු සිංඤෝ 1770 දී උපන් බවත් ඔහුගේ රැකියාව කම්මල්කරුවෙකු වුව ද පද්‍ය රචකයෙකු, ගායකයෙකු, හා කිතුණු බැතිමතෙකු වේ.[7]

පිළිප්පු සිංඤෝ - ඇහැලේපොල නාඩගම
ගේබ්‍රියෙල් ප්‍රනාන්දු - රජතුන් කට්ටුව
වී. ක්‍රිස්තියන් පෙරේරා - ඉයුජින් නාඩගම
බැලසන්න හෙවත් ඔරිසෝන්
බ්‍රම්පොට්

ලිදමුලගේ ස්ටීවන් සිල්වා වික්‍රමසිංහ ජයවර්ධන
- දිනතර නාඩගම
චාර්ල්ස් ද ආබෲ - සෙලෙස්තිනා නාඩගම
ජුවන් පින්තු - ඥාණ සවුන්දරි
කතරිනා කතාව
කතෘ අඥාත - මාතලන් නාඩගම
සෙනගප්පු නාඩගම
සිංහවල්ලි නාඩගම
ජුසේ පුත් නාඩගම
සුසෙව් නාඩගම
හෙලේනා නාඩගම
විස්මකර්ම නාඩගම
වර්තගම් නාඩගම
සන්තිලා නාඩගම
සුලභාවතී නාඩගම
හුණු කොටුවේ නාඩගම
වැනිසියේ වෙළෙන්දා හෙවත් පොර්සියා
නාඩගම
හරිස්චන්ද්‍ර නාඩගම

ආදී වූ සිංහල නාඩගම් ඉතිහාසය විමර්ශනය කිරීමේ දී හමුවේ. නාඩගම් හි භාෂා භාවිතාව තුළ ආරම්භක අවධියේ දී අපබ්‍රෂ්ය සංස්කෘත ශෛලිය ද දෙමළ භාෂාවේ යම් යම් භාවිතාවන් තුළ නාඩගම් රචනා කර ඇත. වෙනත් සිංහල ගැමි නාටක මෙන් ම නාඩගම් ද රාත්‍රී කාලයේ රඟ දක්වා ඇති අතර නාඩගම් පිට පිට ම සත් දිනක් රංගගත කර තිබේ. නාඩගම් හි රංග ශෛලිය ද්විත්ත්ව ස්වරූප ගනු ලැබී ය. එය පූර්ව රංගයකින් හා අපර රංගයකින් යුක්ත වූවකි. පූර්ව රංගය ස්ථාවර පත්‍රයන් ගෙන් සමන්විත වූවකි. එනම්, බහුබූතයා, සෙල්ලම් ළමා හෙවත් සෙල්ලපිල්ලේ, දේශනවාදින් හෙවත් අනාගත වක්තෘන් හා බෙර වාදකයින් ය. මෙම බෙරවාදකයින් රජවාසල බෙර වයන්නන් වන මොවුන් ඉනට පච්චවඩමක් ද හිසට ජටාවක් ද අතෙහි සැරයටියක් හා දවුලක් එල්ලාගෙන පිවිසෙති. මෙම භූමිකාව කෝලම් නාටකයේ පනික්කිල රාළ ගේ චරිතය ආභාෂය කොට ගෙන නිර්මාණය කරනු ලබන බව පෙනේ. කෝලම්හි

එන පනික්කිරාළ මෙන් මොවුන් රා බී වෙරි වී සිටිති. අනතුරු ව කරලියට පිවිසෙන්නේ හඬදූතයන් ය. නාඩගම් කිහිපයක බෙරකාරයින් හා හඬදූතයින් එක ම භූමිකාව ලෙස රඟ දක්වා තිබේ. ස්ථාවර පාත්‍රයින් කරලියට විත් රංගයන් ඉදිරිපත් කොට නික්ම ගිය පසු ඇමතිවරුන් ප්‍රමුඛ ව රජු පිවිසේ. රජු සිංහාසනාරූඪ වූ පසු රජුට සුභ ප්‍රාර්ථනා කරමින් කවි ගායනා කිරීම සිදු කරනු ලබයි. ඉන් අනතුරු ව ඇරඹෙන අපර රංගයේ දී නාඩගම් කතා පුවත් රඟ දැක්වීම සිදු කරයි. නාඩගම් රඟ දක්වන සත් දින තුළ ම පූර්ව රංගය රඟ දැක්වීමෙන් අනතුරු ව පෙරදින නාඩගම් කතා පුවත පැවැත් වූ තැනින් පටන් ගෙන නැවත රඟ දැක්වීම සිදු කරනු ලබයි. මංගලම් සිංදුව ගායනා කිරීමෙන් පසුව නාඩගම් රඟ දැක්වීම අවසන් කරනු ලබයි.

කරලිය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන නාඩගම් රංග භූමිය අර්ධ කවාකාර ව පස්ගොඩ ගැසීමෙන් පසුව පොළොවේ මට්ටමෙන් උස් ව පිහිටන සේ මෙම වේදිකාව සකසනු ලබයි. කරලියට යාබද ව පොල් අතු මඩුවක් සාදනු ලබන අතර මෙම මඩුවේ වහල ඉදිරියට නෙරා ඒමට සලස්වා කණු සිටුවා කරලිය ආවරණය කර ගනු ලබයි. මඩුවත් කරලියත් අතර තිර රෙදි එල්ලනු ලබන අතර නේපථ්‍යාගාර ගෘහය ලෙස භාවිතා කරනුයේ එකී පොල් අතු මඩුව ය. පොතේ ගුරුන්නාන්සේ කරලියට පිටුපසින් සිට පිවිසෙන අතර නළුවන් හා ඉදිරියෙන් සිටින ප්‍රේක්ෂකයන්ට පෙනෙන ස්ථානයක අත්වැල් ගායකයන් පිරිවරා සිට ගනී. ඉෂ්ඨ දේවතාරාධනයෙන් යුක්ත වූ ප්‍රාරම්භ ගීතයෙන් නාඩගම් ආරම්භ කිරීම සිදු කරයි. සිංහල නාඩගම්හි සංගීතය මූලික කොට ගෙන රඟ දැක්වූ කව්වලට සමාන තාල රහිත පද්‍ය ගායනා හා තාලයෙන් යුක්ත වූ සින්දු භාවිතා කොට ගෙන තිබුණි. මෙකී රචනාවන් දෙමළ විරිත් අනුව පද්‍ය රචනා කරනු ලැබී ය. විරුත්තම් යැයි දෙමළෙන් හඳුන්වනු ලබන විරුදු වෘත්තයන් භාවිතා කරනු ලබයි. පද්‍ය රචනාවන්හි දී මිශ්‍ර සිංහල භාෂා ශෛලියක් භාවිතා කර තිබේ. නාඩගම් සංගීතය සඳහා මද්දලය හෙවත් දෙමළ බෙරය ද මෑත අවධියක දී රවිකිඤ්ඤය හෙවත් වයලීනය ද පසුකාලීන ව සර්පිනාව ද භාවිතා කොට තිබේ. දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක සංගීත මූලාශ්‍රයන් ආභාෂය කොට ගෙන නාඩගම් සංගීතය නිර්මාණය කර තිබේ. ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගීම උදෙසා

සංවිධිත නාට්‍ය ආකෘතියක් ගොඩ නැගීම කෙරෙහි සොකරි කෝලම් නාඩගම් හි රංග ශෛලිය ප්‍රබල බලපෑමක් කර තිබේ.

ජපන් නෝ නාට්‍ය කලාව හා ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කලාව ගොඩ නැගීමේ දී ගැමි නාට්‍ය කලාව ප්‍රබල බලපෑමක් සිදුකර තිබේ. සෞභාග්‍යය හා සශ්‍රීකත්වය පදනම් කොටගෙන ජන ඇදහිලි හා විශ්වාස මත ගොඩනැගුණු නාට්‍ය කලාවක් ලෙස ජපානයේ නෝ හා ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය කලාවන් හැඳින්විය හැකි ය. කගුර, ගිගකු, බුගකු ජන නාට්‍ය ඔස්සේ නෝ නාට්‍ය කලාව පෝෂණය වූවක් මෙන් ම කෝලම් සොකරි නාඩගම් හරහා ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කලාව පෝෂණය විය. ජපන් නෝ නාට්‍ය කලාවට කගුර හා බුගකු ජන නාට්‍ය ඔස්සේ දියුණු වෙස් මුහුණු භාවිතාව ද බුගකු හරහා දියු ණු වේදිකා භාවිතා කිරීම් හා වර්ණ අර්ථ ගැන්වීම් ද එක් වූ අතර ම විධිමත් කතා වින්‍යාසය ගොඩ නැගීම ආරම්භ වූයේ ද බුගකු ජන නාට්‍ය හරහා ය.

ගැමි නාට්‍ය ආභාෂය තුළ මහා නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් පෝෂණය වීමේ දී ජපන් ගැමි නාට්‍ය භාවිතාවන්ට වඩා ශ්‍රී ලාංකේය ජන නාට්‍ය ප්‍රකාශනය ආකෘතිය හා අන්තර්ගතය තුළ වඩා දියුණු ස්වභාවයක් ගනු ලැබී ය. ජපන් නෝ නාට්‍ය කලාව ජන නාට්‍යයන්හි ක්‍රමික විකාශනයක් ලෙස ප්‍රභාවය වුව ද ලාංකේය ගැමි නාට්‍ය ආභාෂය කොට ගෙන ලාංකේය නාට්‍ය කලාව ප්‍රභවය වීම සිදු වූ බව පැහැදිලි වේ.

ආන්තික සටහන්

1. කුමාරසිංහ, කුලතිලක, ජපන් ජන නාට්‍ය කලාව (2003), 33 පිටුව.
2. එම, 37 පිටුව.
3. කාරියවසම්, තිස්ස, ජපානයේ නාට්‍ය හා රංග කලාව, 41 පිටුව.
4. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, ගැමි නාටකය, (2006), 76 පිටුව.
5. ගුණතිලක, ඇම්. එච්, කෝලම් නාටක සහ ලංකාවේ වෙස් මුහුණු, 103 පිටුව.
6. ගුණතිලක, ඇම්. එච්, සිංහල නාඩගම් හා දමිළ කුත්තු 1 වන කාණ්ඩය, (2001), 14 පිටුව.
7. සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, ගැමි නාටකය, (2006), 137 පිටුව.

මූලාශ්‍රය නාමාවලිය

අමරසේකර, කේ. පී, **සොකරි නාටක පුරාණය**, සිංහල අධ්‍යනාංශය, රුහුණු විශ්වවිද්‍යාලය.

කුමාරසිංහ, කුලතිලක, (2003), **ජපන් ජන නාට්‍ය කලාව**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

කුමාරසිංහ, කුලතිලක, (2007), ජපන් සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය සංකල්ප හා නාට්‍ය කලාව, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

කුමාරසිංහ, කුලතිලක, (2001), **ජපන් නාට්‍ය කලාව**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

කෝට්ටගොඩ ජයසේන, (2006), **කෝලම් ගැමි නාටකයක් නොවේ**, කතෘ ප්‍රකාශන.

ගුණතිලක, ඇම්. එස්, (2001), **සිංහල නාඩගම් හා දමිළ කූත්තු**, 1 වන කාණ්ඩය, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

දිසානායක, මුදියන්සේ, (2011), **ආසියාවේ නාට්‍ය හා නර්තන කලාව**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

රාජකරුණා, ආරිය, (1999), **සම්භාව්‍ය ජපන් නාට්‍ය සංග්‍රහය**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

රාජකරුණා, ආරිය, (2005), **අපූරු ඉරිදා දවසක්**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, (2006), **සිංහල ගැමි නාටකය**, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ.

මාතර සම්ප්‍රදායික සූනියම් ශාන්තිකර්මය සහ සම්මන්ත්‍රණය, (1996), විශේෂ සමරු කලාපය, සංස්කෘති කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.