නාට්‍ය හා රංග කලාව
10 වසර

රූපණය (Acting)

රූපණය යනු,

''නළුවා කටහඬ හා සිරුර උපයෝගී කර ගෙන ප්‍රේක්ෂකයාගේ භාවමය හා බුද්ධිමය ආලෝලනයෙන් චමත්කාරය දනවීමේ ක්‍රියාවලියයි.''

රූපණය පිළිබඳ සරල වූ ද , සංකීර්ණ වූ ද නිර්වචන පැවතිය ද සරලව රූපණය යනු ''නළුවාගේ කාර්ය'' හෙවත් 'රඟපෑම' යි.

ප්‍රාථමික මිනිසා අදහස් හා ක්‍රියා සමාරෝපය හා අනුකරණාත්මක රංගනයෙන් ගෝත්‍රික සමූහයාට සන්නිවේදනය කිරීමේ ක්‍රියාවලියත් සමග රූපණය ප්‍රභවය ලැබීමය.
නිශ්චිතව මානව ඉතිහාසයේ කවදා , කොතැන රූපණය පහළ වූයේ දැයි හඳුනා ගත නොහැකි ය. නමුත් ක්‍රි.පූ. 534 ග්‍රීසියේ 'ඉකේරියා' නුවර විසූ 'තෙස්පීස්' නම් වෘන්ද නායකයා දියෝනිසස් දේව පූජෝත්සවයේ දී දියෝනිසස් දෙවියන්ගේ වීර ක්‍රියා ගායනයට අමතරව අනුකරණාත්මක රංගනයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම රූපණයේ ප්‍රභවය බව විචාරක මතයයි.

රංගනය හෙවත් රූපණය ඉතිහාසය පුරා විවිධ අර්ථකථන හා ආකෘති ගොඩනැගූ සංකීර්ණ කාර්යයකි. සරල කාර්යයක් ලෙස ඇරඹි එය මානව ඉතිහාසයේ යුගයෙන් යුගයට ක්‍රම ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වී නූතනයේ ප්‍රබල සංකීර්ණ කලාවක් ලෙස රංග කලාවේ සුවිශේෂත්වයට පත් වී තිබේ.

රූපණයේ දී නළුවා කටහඬ හා සිරුරේ නම්‍යශීලීත්වය උපරිමයෙන් භාවිතයට ගනිමින් අවස්ථාවෝචිත සංඥා, සංකේත රැසක් නිරූපණය කරයි. එනිසා රූපණය යනු විධිමත් ශාරීරික හා මානසික අභ්‍යාස තුළින් ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කළ යුතු සංකීර්ණ විද්‍යාත්මක හා සෞන්දර්යාත්මක ක්‍රියාවලියකි. ප්‍රතිභාව, කුසලතාව , ශික්ෂණය, විනය, කායික , මානසික සමබරතාව හා නම්‍යශීලීත්වය, ස්මරණ ශක්තිය, අත්දැකීම් හා අවබෝධය රූපණයේ දී නළුවකු සතු විය යුතු සුවිශේෂී ගුණාංගයන්ය.

1රූපනය යනු පහදන්න

2 රූපනය සඳහා අවශ්‍යවන සතත අභ්‍යාස කවරේද

3 නාට්‍ය හා රංග කලාව යන්න පහදන්න

නාට්‍ය හා රංග කලාව

10 වසර

සමාරෝපය (Impersonation)

පවතින සැබෑ යථා ස්වරූපයෙන් බැහැරව වෙනත් අයෙකුගේ විලාසය ආරෝපණය කර ගැනීම ''සමාරෝපයයි.''

'වෙස්වලා ගැනීම' , ආරූඪ වීම' , 'අවේශ වීම' ලෙස ද මෙය හඳුන්වයි. ගැමි ව්‍යවහාරයට අනුව යම් අවස්ථාවක කෙනෙකු තුළ යක්ෂාවේෂයක් ඇතැයි පවසයි. මෙසේ පවසන්නේ යක්ෂයෙකු ඒ පුද්ගලයා තුළට ප්‍රවේශ වී (ආවේශ වී) ඇතැ'යි යන අරුතිනි. නාට්‍ය කලාවේ සමාරෝපය යනු නළුවා වෙනත් පුද්ගල චරිතයකට හෝ කිහිපයකට ආවේශ වීමයි.

නළුවා මෙහි දී තම පුද්ගලිකත්වයෙන් මිදී වෙනත් පුද්ගලයෙකුගේ හෝ කිහිපදෙනෙකුගේ ස්වභාවය සම්මිශ්‍රණයෙන් නිර්මාණය කර ගත් වෙනම පුද්ගල ස්වභාවයකට (චරිතයකට) පිවිසෙයි. ධනංජය පඬිවරයාගේ 'දශරූප' කෘතියේ සමාරෝපය මූලික නාට්‍යමය ලක්ෂණයක් ලෙස ද විග්‍රහ කරයි. සමාරෝපය පැවතිය ද එය රංගනයක් නොවන අවස්ථා ද වේ. නිදසුනක් ලෙස විකට ඇඳුම් තරඟයක දී දරුවන් විවිධ චරිතයන්ට බාහිරින් සමාරෝපය වුවද එතන චරිත නිරූපණයක් නැත. රංගනයට ප්‍රබල භාවාත්මක ආංගික නිරූපණයක් අවශ්‍ය ය. එනිසා බාහිර සමාරෝපයෙන් පමණක් රංගන කාර්යය සාර්ථක නොවේ.

චරිත නිරූපණයේ දී (රංගනයේ දී) සමාරෝපය බෙහෙවින් වැදගත් වේ. චරිතයක බාහිර , අභ්‍යන්තර ස්වරූපය අනුව කෙරෙන මුහුණ , ශරීර අංග වර්ණ ගැන්වීම, වෙස් මුහුණු භාවිතය, කොණ්ඩා , රැවුල් දමා සැකසීම හා ඇඳුම් පැලඳුම් තුළින් ද නළු කාර්යය සමාරෝපය කරයි. පුරාණ ග්‍රීසියේ නළුවෝ වෙස් මුහුණු පැලඳීමෙන් සමාරෝපය වූහ. ජපානයේ සාම්ප්‍රදායික නෝ කබුකි නළුවෝ ද වෙස් මුහුණු පලඳිති. ශ්‍රී ලංකාවේ බලි, තොවිල් ,ශාන්ති කර්ම හා ගැමි නාටක තුළ ද බහුලව වෙස් මුහුණු භාවිත වුණි. එහි අදහස තමන් වෙනුවට වෙනත් කෙනෙකු තමන් තුළට ''සමාරෝපය'' වී ඇති බවකි. සමාරෝපය මිනිස් සම්භවයේ ආරම්භයේ සිට පැවතෙන්නකි. සමාරෝපයෙහි පදනම අනුකරණයයි. අනුකරණය ඔස්සේ කෙරෙන සමාරෝපයට මිනිසා දක්වන්නේ සහජ ළැදියාවකි. දක්ෂතාවකි. ප්‍රාථමික මිනිසා විවිධ වේෂයන්ට සමාරෝපය වී අනුකරණාත්මක රංගනයෙන් අදහස්, ක්‍රියා සෙස්සන්ට සන්නිවේදනය කරන ලදී. සමාරෝපය හා අනුකරණය අතර ඇත්තේ එකිනෙක වෙන් කළ නොහැකි අපූර්ව සම්බන්ධතාවයකි.

ක්‍ෂණික නිරූපණය

යම් 'අවස්ථාවක් ' හෝ 'සිද්ධියක්'මොහොතකින් ඉදිරිපත් කිරීම ක්‍ෂණික නිරූපණයයි.

මිනිසා සහජයෙන් ම දෛනික ජීවිතයේ දී නිරන්තරයෙන් අවස්ථානුකූල කෙටි ක්‍ෂණික රංගනයේ යෙදෙන දක්‍ෂ නළුවෙකි. සහජ මානව ක්‍රියාවලියක් ලෙස ස්වාභාවික වූ මෙම අවස්ථාවෝචිත රංගනය කලාවක් ලෙස දියුණු වුයේ රංග කලාවේදී ය.

යම් පුද්ගලයෙකුට කටහඬ අභිනයන් අනුකරණාත්මකව දක්වා විනෝද වීම ක්‍ෂණික නිරූපණය කලාවක් ලෙස භාවිත වන සරල අවස්ථාවයි. ඇතැම්හු මේ කාර්යයට සහජ දක්‍ෂයෝ වෙති. බටහිර රටවල අවන්හල්, සමාජ ශාලා , වීථි තුළ නළු කණ්ඩායම් ඒ මොහොතේ තත්ත්වයන් අනුව ක්‍ෂණික නිරූපණයේ යෙදෙති. එහි ප්‍රබල සන්නිවේදන වටිනාකමක් ද අන්තර්ගතය.

ක්‍ෂණික නිරූපණය අසංවිධානාත්මක රංගයකි. එය බොහෝ දුරට සංවිධානාත්මක ස්වරූපයක් ගන්නේ වීථි නාට්‍ය කලාවේදී ය. වත්මන් තත්ත්වයන් අනුව අවස්ථාවෝචිත සංවාද හා අභිනයන් වීථි සමාජ , ආර්ථික, දේශපාලනික , සංස්කෘතික කාර්යයන් ඉටු කරයි. ඊට ලැබෙන ප්‍රේක්‍ෂක ප්‍රතිචාරයද ඉතා ප්‍රබලය.

නාට්‍ය වැඩමුළු තුළ ප්‍රායෝගික අභ්‍යාස ලෙස යම් යම් ක්‍ෂණික අවස්ථා, සිද්ධි මාතෘකා අනුව ක්‍ෂණික නිරූපණය ඉදිරිපත් කරයි. එසේ ම විවිධමත් පුහුණුවක් ලද නාට්‍යයක දී අනපේක්ෂිත සිදුවීම් නිසා නළුවෝ ක්‍ෂණික නිරූපණ කරති. නළුවෙකුගේ පැමිණීම ප්‍රමාද වීම, ඇඳුමක හෝ රංග භාණ්ඩයක සිදු වූ අතපසුවක දී , දෙබස් උච්චාරණයේ සිදු වූ අතපසු වීමක දී නළුවෝ ස්ථානෝචිත ප්‍රඥාවෙන් ප්‍රේක්‍ෂකයාට නොවැටහෙන අයුරින් නිර්මාණාත්මක ක්‍ෂණික නිරූපණ කරති. ක්‍ෂණික නිරූපණයේ දී මූලික ලක්‍ෂණ කිහිපයකි.

i. නාට්‍ය රචනයක් (පෙළ පිටපත) නැත.
ii. නළු නිළියන්ට පෙර පුහුණුවක් නොවේ.
iii. නැවුම් තොරතුරු , අවස්ථා, සිද්ධි ප්‍රස්තුතය වේ.
iv. අභඹු රංගනයකි.
v. නළුවාගේ ස්ථානෝචිත ප්‍රඥාව, ප්‍රතිභාව උපරිමයෙන් යොදා ගනියි.
vi. පූර්ව අවබෝධයක්, පුහුණුවක් නැති නිසා ක්ෂිණික නිරූපණය සාර්ථක හෝ අසාර්ථක විය හැකි අවදානම් රංගනයකි. සාර්ථක වුවහොත් ප්‍රබල ප්‍රේක්‍ෂක ප්‍රතිචාර ද හිමි වේ.
vii. බොහෝ ක්‍ෂණික නිරූපණයන් අසංවිධානාත්මක ස්වරූපයක් ගනියි.

අවස්ථා නිරූපණය (Situation Portray)

යම් සිද්ධි මාලාවක එක් 'ප්‍රබල අවස්ථාවක්' හෝ 'අවස්ථා කිහිපයක්' නිරූපණය 'අවස්ථා නිරූපණය' නම් වේ.

නාට්‍ය කලාව කතා කලාවෙන් වෙනස් වන්නේ ද නාට්‍ය යනු අවස්ථා නිරූපණය කිරීමේ කලාවක් බැවිනි. භරතමුනිගේ මතය ද 'අවස්ථා නිරූපණය නාට්‍ය' බවය. බටහිර නාට්‍ය විචාරයේ දී Dramatic Situation ලෙස හැඳින්වූ 'නාට්‍යෝචිත අවස්ථා' යන්න අවස්ථා නිරූපණයේ පදනමයි.

සමස්ත නාට්‍ය වූ කලී මනා ඒකාබද්ධතාවකින් යුතු නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන්ගේ මනා සංකලනයකි. ආරම්භක නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවක සිට 'කූටප්‍රාප්තිය' (Climax) දක්වා ගොඩනැගෙන නාට්‍යෝචිත අවස්ථා නිරූපණයෙන් නාට්‍ය බිහි වේ.

කතා කලාවේ දී නිශ්චිත කතා පුවතක් සවිස්තරාත්මකව ඉදිරිපත් කරයි. චරිත ක්‍රියාකාරිත්වය, සිතුම් පැතුම්, ස්ථානය, පරිසරය අසීමාන්තිකව විස්තර කිරීමට අවශ්‍ය නිදහසක් කතා රචකයාට වේ. නාට්‍ය රචකයාට මේ නිදහස නැත. ඔහුට සීමා රැසක් පවතී. රංගය වූ කලී ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සජීවීව රඟ දැක්විය යුත්තකි. අනවශ්‍ය .. සඳහා රංගය තුළ කිසිදු ඉඩක් නොවේ. නාට්‍ය රචකයාට රංගනයට වඩාත් උචිත නාට්‍යමය අවස්ථා තෝරා ගැනීමට සිදු වේ. මේ සියුම් තෝරා ගැනීම මත නාට්‍යමය සාර්ථකත්වය රඳා පවතී. ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය කලා මාධ්‍යයක් වන නාට්‍යයේ දී නාට්‍යකරුවා පුරාවෘත්තයක්, ස්වතන්ත්‍ර කතා පුවතක් වස්තු විෂය කර ගත්ත ද එය රංගයට උචිත අයුරින් ප්‍රතිනිර්මාණය කර ගත යුතුය. නාට්‍ය පෙළ (පිටපත) රචනයේ දී නාට්‍යමය අවස්ථා ඉතා සීරුවෙන් තෝරා ගැනීම රචකයාගේ දක්ෂතාවයි.

භූමිකා නිරූපණය (Caractor Portray)

ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සජීවී චරිත නළු නිළියන් මගින් ඉදිරිපත් කිරීම 'භූමිකා නිරූපණය' යි.

නවකතාවක මෙන් මනසින් නොව මසැසින් දකින සජීවී චරිත නාට්‍යයක සිටියි. නළු නිළියෝ පෙර පුහුණුවක් අනුව සූදානම් වී වෙස් ගන්වා නාට්‍යමය අවස්ථාවන්ට හා සිද්ධීන්ට අනුව රඟ බිම මත ක්‍රියා කරති. වේදිකාවේ සෙසු භූමිකා සමග ගැටෙමින් අවස්ථා, සිද්ධි ප්‍රතිනිර්මාණය කරති. නාට්‍යයේ සමස්තය ප්‍රේක්ෂකයාට සන්නිවේදනය වන්නේ භූමිකා නිරූපණයෙනි.

'භූමිකාවක්' (චරිතයක්) මුලින් ම නිර්මාණය වන්නේ පිටපත් රචකයාගේ මනසෙහි ය. චරිතයක බාහිර ස්වරූපය හා චර්යාව, අභ්‍යන්තරික සිතුම් පැතුම් , වාග් විලාසය මනසෙහි නිර්මාණය වී පිටපතෙහි සටහන් වේ. පිටපත කියවන්නා චරිතය පිළිබඳ සාමාන්‍ය දළ චිත්ත රූපයක් මවා ගනියි.

නාට්‍ය පිටපතෙහි එන විවිධ භූමිකා වේදිකාව මත 'සජීවීකරණය' වන්නේ නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා මගිනි. ඔහු පිටපත මැනවින් අධ්‍යයනය කර භූමිකාවන්ගේ නිශ්චිත හැඩය මතු කර ගනියි. එහිදී නිර්මාණකරුගේ අවධානය ලක් විය යුතු ගුණාංග කිහිපයක් වේ.

i. චරිතයක බාහිර හැඩ රුව

ii. චරිතයක අභ්‍යන්තරික ගුණාංග හා චින්තනය
iii. චරිතය රඟ බිම මත හැසිරෙන රිද්මය හා ශෛලිය

ප්‍රේක්ෂකයාට මුලින්ම ප්‍රබල ව සෘජු ව සන්නිවේදනය වන්නේ චරිතයක බාහිර හැඩරුව හා හැසිරීමයි. අංග රචනා. වෙස් මෝස්තර , රංග භාණ්ඩ, ආලෝකකරණය, වේදිකා පසුතල ආදී අනුෂාංගික අංග රැසක් චරිතයක බාහිර ස්වරූපය ගොඩනගා ගැනීමට නළුවාට හා අධ්‍යක්ෂකවරයාට උපකාරී වේ.

චරිතයක් විවිධ අවස්ථා හා සිද්ධීන්ට මුහුණ දෙන හා ප්‍රතික්‍රියා දක්වන ආකාරය ම නළුවාට ද මෙහි සුවිශේෂී කාර්යයක් ඇත. අත්දැකීම් , නිරීක්ෂණ, පරිකල්පනය හා අධ්‍යයනය තුළින් සියුම් මානුෂීය හැඟීම් ප්‍රතිනිර්මාණය කර ගැනිම මෙහිදී ඉතා වැදගත් ය. චරිතයක අභ්‍යන්තරය මතු කිරීම ඉතා සූක්ෂම කාර්යයක් වන්නේ අභ්‍යන්තරය දෘශ්‍ය අධ්‍යාපතයත් , වින්දනාත්මක තෘප්තියත් ලබයි. සතුන් තුළ ද මේ සහජ අනුකරණාත්මක ගුණය පිහිටා තිබේ. සහජ මානව ක්‍රියාවලියක් වන අනුකරණය 'රූපණයේ' ප්‍රභවයට ද බලපෑවේය.

අනුකරණය වූ කලී 'නාට්‍ය' හා 'රූපණයේ' මූලික පදනමයි.

ඇරිස්ටෝටල්ගේ 'කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය' (Poetic) කෘතියේ 'අනුකරණය' හඳුන්වන්නේ 'Imitation' ලෙස ය. සාහිත්‍ය කලා විෂයෙහි අනුකරණය සංකල්පය කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොමු කරමින් එය ප්‍රාමාණිකව විග්‍රහ කරන ලද්දේත් ඇරිස්ටෝටල් විසිනි. 'කලාව නම් අනුකරණයයි.' පවසන ඔහු 'වීර කාව්‍ය', 'ශෝකාන්ත', 'සුඛාන්ත' ඇතුළු නාට්‍ය සාහිත්‍යාංග සහ සංගීතය, නර්තනය, චිත්‍ර වැනි සකල විධ කලා මාධ්‍යයන්ගේ ඇත්තේ අනුකරණය බව පවසයි.

- චිත්‍ර කලාව යනු → සොබාදහමේ වර්ණ හා හැඩතල අනුකරණය සුසංයෝජනයෙන් අපූර්ව කලා කෘතියක් නිම වීමයි.
- සංගීතය යනු → සංගීත භාණ්ඩ තුළින් හෝ මිනස් කටහඬින් සොබාදහමේ රිද්මය හා ශබ්ද මාධුර්යය අනුකරණය කිරීමයි.
- නර්තනය යනු → රිද්ම රටා මගින් චරිත , භාව හා ක්‍රියා අනුකරණය කිරීමයි.

නාට්‍යකරුවා අනුකරණය කරන්නේ ක්‍රියාවේ යෙදී සිටින්නෝ ය. ඒ සමාජීය මිනිසා මිස වෙනකෙකු නොවේ. එහෙත් මේ පුද්ගල ක්‍රියා මිනිස් සමාජය තත්ත්වාකාරයෙන් ම අනුකරණය කිරීමක් නොවන බව ද ඇරිස්ටෝටල්ගේ මතයයි. අනුකරණාත්මක මිනිස් ක්‍රියා තුළින් චරිත ප්‍රතිනිර්මාණය කරමින් ඉදිරිපත් කළ යුතු බව ඔහු පවසයි. ශෝකාන්ත නාට්‍යයේ දී ප්‍රකෘති ස්වභාවයට වඩා හොඳ පුද්ගලයන් ද සුඛාන්තයේ දී ප්‍රකෘති ස්වභාවයට වඩා පහත් ගති ඇත්තෝ ද අනුකරණය කෙරෙති. රූපණයේ හරය අනුකරණය බව පැහැදිලි මුත් නළුවාගේ කාර්යය හුදු අනුකරණය ම නොවේ. අනුකරණය නිර්මාණාත්මක කාර්යයක් ලෙස උපයෝගි කර ගැනිම රූපණයේ සැබෑ අරුතයි. භාරතීය නාට්‍ය කලාවේ ද 'අවස්ථානුකෘර්ති නාට්‍යං' ලෙස භරතමුනි 'නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ ' දැක්වුයේ 'අවස්ථා

අනුකරණය කිරීම නාට්‍යය' බවය. සමස්තයක් ලෙස විග්‍රහ කිරීමේදී පැහැදිළි වන්නේ අනුකරණය යන්න රූපණයේ පදනමයි.

නාට්‍යමය අවස්ථා නිරූපණය (Sittation portaay)

යම් සිද්ධි මාලාවක් එක් 'ප්‍රබල අවස්ථාවක්' හෝ 'අවස්ථා කිහිපයක්' නිරූපණය 'අවස්ථා නිරූපණය' නම් වේ.

නාට්‍ය කලාව කතා කලාවෙන් වෙනස් වන්නේ ද නාට්‍ය යනු අවස්ථා නිරූපණය කිරීමේ කලාවක් බැවිනි. භරතමුනිගේ මතය ද 'අවස්ථා නිරූපණය නාට්‍ය' බවය. බටහිර නාට්‍ය විචාරයේ දී Dramatic Situation ලෙස හැඳින් වූ 'නාට්‍යෝචි අවස්ථා' යන්න අවස්ථා නිරූපණවේ.

සමස්ත නාට්‍ය වූ කලී මනා ඒකාබන්ධතාව මනා සංකලනයකි. ආරම්භක නාට්‍යෝචිත අවස්ථා දක්වා ගොඩනැගෙන නාට්‍යෝචිත අවස්ථා නිරූපණය වේ.

නාට්‍ය කලාව කතා කලාවෙන් වෙනස් වෙන්නේ ද නාට්‍ය යනු අවස්ථා නිරූපණය කිරීමේ කලාවක් බැවිනි. භරතමුනිගේ මතය ස 'අවස්ථා නිරූපණය නාට්‍ය' බවය. බටහිර නාට්‍ය විචාරයේ දී Dramatic Situation ලෙස හැඳින්වූ 'නාට්‍යෝචිත අවස්ථා' යන්න අවස්ථා නිරූපණයේ පදනමයි.

සමස්ත නාට්‍ය වූ කලී මනා ඒකාබද්ධතාවකින් යුතු නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන්ගේ මනා සංකලනයකි. ආරම්භක නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවක සිට 'කූටප්‍රාප්තිය' (Climax) දක්වා ගොඩනැගෙන නාට්‍යෝචිත අවස්ථා නිරූපණයෙන් නාට්‍ය බිහි වේ.

කතා කලාවේ දී නිශ්චිත කතා පුවතක් සවිස්තරාත්මකව ඉදිරිපත් කරයි. චරිත ක්‍රියාකාරිත්වය, සිතුම් පැතුම්, ස්ථානය, පරිසරය අසීමාන්තිකව විස්තර කිරීමට අවශ්‍ය

රංගය වූ කලී ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සජීවීව රඟ දැක්විය යුත්තකි. අනවශ්‍ය දෑ සඳහා රංගය තුළ කිසිදු ඉඩක් නොවේ. නාට්‍ය රචකයාට රංගනයට වඩාත් උචිත ම සාර්ථකත්වය රඳා පවතී. ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය කලා මාධ්‍යයක් වන නාට්‍යයේ දී නාට්‍යකරුවා පුරාවෘත්තයක් , ස්වතන්ත්‍ර කතා පුවතක් වස්තු විෂය කර ගත්තද එය රංගයට උචිත අයුරින් ප්‍රතිනිර්මාණය කර ගත යුතුය. නාට්‍ය පෙළ (පිටපත) රචනයේ දී නාට්‍යමය අවස්ථා ඉතා සීරුවෙන් තෝරා ගැනීම රචකයාගේ දක්ෂතාවයයි.

නිදසුනක් ලෙස සොෆොක්ලීස්ගේ 'ඊඩිපස් රජ' නාට්‍ය සඳහා වාස්තු විෂය වුයේ ග්‍රීක පුරාවෘත්තයකි. එය අවස්ථා සිද්ධි , බහුල සංකීර්ණ , දීර්ඝ කතා පුවතකි. එහෙත් ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ

රඟ දක්වෙන්නේ එම සම්පූර්ණ පුරාවෘත්තය ම නොව, මුල , මැද , අග මනාව ගැළපූ පුරාවෘත්තයෙන් ඉතා සීරුවට තෝරා බේරා ගත් ප්‍රබල නාට්‍යමය අවස්ථා සිද්ධි කිහිපයකි. ඒ තුළින් ඉතා ශූර ලෙස කතා වින්‍යාසය ගොඩ නගමින් පුරාවෘත්තයේ පැවති විසිරුණු , සංකීර්ණ ස්වරූපයේ වෙනුවට 'කාලය' (Time), 'අවකාශය' (Space) හා 'කාර්ය' (Action) මනාව ඒකාබද්ධ කළ විශිෂ්ට නාට්‍යයක් ගොඩනගන්ගේ ප්‍රබල අවස්ථා නිරූපණයක් මගිනි.

ස්වතන්ත්‍ර රචකයින් පවා නාට්‍ය ගොඩනගන්නේ තෝරා ගත් ප්‍රබල නාට්‍යමය අවස්ථා මගිනි. එසේ නොවුණහොත් නාට්‍ය , සංවාද බහුල අනවශ්‍ය වැල්වටාරම් සහිත , නීරස, ප්‍රේක්ෂක අවධානය බිඳ වැටෙන හීන දුර්වල කාර්යයක් වේ. රංගයට උචිත ප්‍රබල නාට්‍යමය අවස්ථා ගොඩනැගීමට නාට්‍ය රචකයාට ශූර ප්‍රතිභාවයක් තිබිය යුතුය. අවස්ථා නිරූපණයෙන් තොර වූ තැන නාට්‍යයක් නැත. ඇත්තේ වාර්තාවකි. නාට්‍යාවසානයේ අපේක්ෂිත රස ජනනය සිදු වන්නේ පරස්පර විරෝධී ප්‍රබල නාට්‍යමය අවස්ථා එකිනෙක 'ගැටුම' (Conflict) නිසා බව බටහිර විචාරක මතයයි. පඨයෙන් සැඟවී පැවතීමයි. පියවි දෘෂ්ටියෙන් දුරස් වූ මනෝභාවයන්, චින්තනයන් , ආකල්ප ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම නිර්මාණකරුවා මුහුණදෙන ප්‍රබල ප්‍රායෝගික අභියෝගයකි. ලෝක නාට්‍ය ඉතිහාසය තුළ රංගවේදීන් 'රූපණය' පිළිබඳ විවිධ පුළුල් පර්යේෂණයන්ගේ නිරත වූයේ ත් , අදත් නිරත වන්නේ ත් මේ අභියෝගය ජය ගනිමින් භූමිකා නිරූපණයේ තුලනාත්මක ගුණය වර්ධනය කර ගනු පිණිසය.

චරිතය රඟ බිම මත හැසිරෙන 'රිද්මය' හා 'ශෛලිය' ද භූමිකා නිරූපණයේ දී ඉතා වැදගත් ය. චරිතයේ ක්‍රියාකාරීත්වය සිදු වන්නේ තාත්වික යථාර්ථවාදී ශෛලියක ද නාට්‍ය ධර්මී ශෛලිගත ක්‍රමයට ද ආඛ්‍යාන ස්වරූපයෙන් ද ලෙස පිටපත විසින් ඉල්ලා සිටින නිරූපණ විලාසයන් අනුව භූමිකා නිරූපණය ගොඩනැගිය යුතුය.

භූමිකා නිරූපණයේ සුවිශේෂිතමය නළුවා ය. නළු කාර්යය සාර්ථක වන්නේ භූමිකා නිරූපණයේ සාර්ථක්තවය මතය. ප්‍රේක්ෂකයා චරිතයක සාර්ථක අසාර්ථක බව විනිශ්චය කරයි. භූමිකා නිරූපණයේ අසාර්ථකත්වයෙන් අපේක්ෂිත රස ජනනය හීන වී දුර්වල වී නාට්‍යයේ සමස්ත කාර්යය බිඳ වැටෙයි. සාර්ථක භූමිකා නිරූපණයක් සාර්ථක නාට්‍යයක් නිර්මාණය කරයි.

ලෝකයේ ඕනෑම රටක බිහිවූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් දෙස බලන කල්හි ප්‍රධාන ප්‍රභේද දෙකක් වෙතට යොමුකළ හැකි බව විද්වත් මතයකි. ඒ අනුව ලෝක ධර්මී හෙවත් ස්වභාවික නාට්‍ය ප්‍රභේදයක් නාට්‍ය ධර්මී හෙවත් ශෛලිගත නාට්‍ය ප්‍රභේදයක් යනුවෙනි.

මෙම ප්‍රභේද දෙක අතර පිළිගත් වෙනස්කම් පවතින බව පැහැදිලිව පෙනීයන්නකි. මෙහිදී ස්වභාවික හෙවත් තාත්වික සම්ප්‍රදාය දෙස දක්නට ඇති මූලිකම වෙනස වන්නේ ලෝක ස්වභාවයට අනුකූලව වාචික අභිනය සිදුවීමත් ලෝක ස්වභාවයටම අනුව ආංගික අභිනය සිදුවීමත් ලෝක ස්වභාවයටම අනුව සාත්වික අභිනය සිදුවීමක් ලෝක ස්වභාවයටම අනුව ආහාර්ය අභිනය සිදුවීමත් යන්නය.

මෙම සතර අභිනය ලෝක ස්වභාවයේ සිදුවීම් හා එපරිදිම රංග භූමියක් තුළ නිරූපනය කර දක්වීම් තාත්වික වූ ලක්ෂණයයි. මිනිසා එදිනෙදා ජීවිතයේ කරන කියන සිදුවීම් සමුදාය අප කාටත් එදිනෙදා ජීවත්වන සමාජයේ දක්නට ලැබේ. මෙවන් වූ සිදුවීමක් සතර අභිනය මගින් නිරූපනය කිරීම වේ. මෙහිදී විශේෂයෙන් නර්තනය හා සංගීතය ගැන රිද්මයානුකූල හා ශෛලිගත වූ බවක් දක්නට නොහැකි වේ.

එමෙන්ම වේදිකාවේ දිස්වන රංග පසුතල ද ඩෙස් , පුටු, මේස හෝ වෙනයම් දෛනික ජීවිතයේ අප පරිහරණය කරන භාණ්ඩ ආදිය යොදා ගනිමින් රංග පසුතල යොදා ගැනීමක් සෑම විටම දක්නට ලැබේ. එමෙන්ම නාට්‍ය හා සම්බන්ධවන පසුබිම හා ස්ථානය නිර්මාණය කිරීමද මෙම නාට්‍ය ප්‍රභේදයේදී ක්‍රියාත්මක වන බව අපි දනිමු.

නර්තනය හා සංගීතය අතින් ගත්කල දෛනික ජීවිතය හා සම්බන්ධව පවතින රිද්මයට ආවේණිකව එතරම් ශිල්පීය වූ පුහුණුවකින් තොරව එම නාට්‍යයට අවශ්‍ය ගීත හා නර්තනය යොදා ගැනිමට පෙළඹෙන බව මෙහිදී සඳහන් කිරීමට හැකිය.

ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය හෙවත් නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදාය ගත් විට ප්‍රධාන වශයෙන් පිළිගත් නාට්‍ය සම්මුතීන්ට අනුව වාචික අභිනය සිදුවේ. එමෙන්ම අංග වික්ෂේපනය අනුව ආංගික අභිනය යොදා ගැනීම සිදු කෙරේ. මෙහිදී ප්‍රධාන වශයෙන් තාලය හා රිද්මය පදනම් කර ගනිමින් ඒ සඳහා සහජ හැකියාව ද ඇති නළුවන් මෙම කාර්යය සඳහා යොදා ගැනීමට සිදුවේ. මෙහිදී පුහුණුව හා නළුවන් තෝරාගැනීමේදී සැලකිලිමත්ව ක්‍රියාකිරීම කළ යුතුය. මුද්‍රා භාවිතය කිරීම අංග වික්ෂේපය තුළින් ආංගික අභිනය තුළින් ද මනා හැකියාවක් හා රංගනයක් කළ යුතුය. අතිශයෝක්තිය හා සියුම් භාව ප්‍රකාශනය කිරීම තුළින් ද ශෛලිගත සම්ප්‍රදායේ දී ප්‍රබලතාවයක් හා ද්වනිතාර්ථ බාවයක් දැක්විය යුතු අතර පිළිගත් නීතිරීති වලට ද ගැලපෙන පරිදි රංගනාත්මක හා ප්‍රකාශන ශක්තිය මතු කිරීමට දක්ෂ විය යුතු බවක් තිබීම.

ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ප්‍රධාන වශයෙන් දක්නට ලැබෙන වෙනසක් වන්නේ වේදිකාවේ පසුතලය තුළ බාහිරින් ගෙනෙන ලද රංග පසුබිමක් නොමැතිකමයි. ශෛලිගත සම්ප්‍රදායේ දී එය භාවාත්මකව හා ප්‍රකාශනාත්මක දක්වමින් පසුතලයක් ප්‍රේක්ෂක මනසට චිත්‍රරූප අගවමින් රඟපෑම සිදුවේ.

ශෛලිගත සම්ප්‍රදායේ දී නාට්‍යයේ චරිත වේදිකාවේ රඟපෑමක් සිදු කරන විට දක්නට ලැබෙන විශේෂයක් වන්නේ පරිසරය හා ස්ථානය වෙනස්කිරීමේ යම් කිසි නීතියක් හෝ පිළිගත සම්ප්‍රදායක් තුළ සිදු කරන බවකි. විශේෂයෙන් වටයක් ගොස් ආපසු වේදිකාවේ මුලින් සිටි ස්ථානයට පැමිණි පසු එම ස්ථානය නොමැතිව වෙනස් ස්ථානයක් හෝ වෙනත් ජවනිකාවක් ඉදිරිපත් කෙරෙන බවක් දැක්වේ. මෙහිදී ප්‍රේක්ෂකයාට ද චිත්‍ර රූප මවා ගැනීමක් හා අවස්ථාව පිළිබඳ අවබෝධයක් ඇඟවීමට ද නළුවා ක්‍රියා කරයි.

මේ ආදී කරුණු අනුව සලකා බලන කල්හී තාත්වික සම්ප්‍රදාය සහ ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය අතර රංගන කාර්යය තුළ දී ප්‍රධාන වෙනස්කම් දක්නට ලැබෙන අතර පැරණි යුගයේ සිට ප්‍රකාශිතව ඇති ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය තුළින් ප්‍රේක්ෂක මනස පුබුදුකිරීමේ ශක්තියක් ද ඇති බව කිව යුතුය.

පැරණි ලංකාවේ පැවති ශාන්තිකර්ම හා ජන නාටක සම්ප්‍රදාය හා සලකා බලනවිට දී ශෛලිගත ස්වරූපයක් ඒ තුළ වර්ධනය වී තිබූ බවත් රංගන කාර්යයේ දී ප්‍රේක්ෂකයාට වින්දනය කර ගැනීමේ හැකියාව ස්වභාවික ගණයට වඩා වැඩි ප්‍රවනතාවයක් පෙන්නුම් කරන බවක් පැහැදිලිවේ. මීට හොඳම උදාහරණය වන්නේ මනමේ, සිංහබාහු වැනි නාට්‍ය අපට ආවේණික වූ ශෛලියක් දරන බව නිසාය.

මේ ආදී වශයෙන් තාත්වික හා නාට්‍යධර්මීගත රංගනයේ වෙනස්කම් ඉහත කරුණු වලට අනුව පැහැදිලිවේ.

නාට්‍යධර්මී

- ස්වාභාවිකත්වයෙන් ඇත් වූ සංවාදවලින්න හා රඟපෑම්වලින් යුක්ත වු ද , ස්වභාවිකත්වයෙන් ඇත් වු චිත්ත වෘත්තී හා භාව නිරූපණය කරන්නා වූ ද , ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංගහාරයෙන් හා අභිනයෙන් යුක්ත වූ ද , නාට්‍යමය ලක්‍ෂණයන් ගෙන් උපලක්ෂිත වූ ද , ස්වර හා අලංකාර සහිත වූ ද , අස්වාභාවික ලෙස හැසිරෙන පාත්‍රයන් ඇසුරු කරන්නා වූ ද යම් නාට්‍යයක් වේ ද , එය නාට්‍යධර්මී ලෙස ලෙස හැඳින්විය හැකිය.

- ලොව සිදු වන යම් දෙයක් පාත්‍රයන් විසින් මූර්තිමත් ලෙස හා චිත්තාකර්ෂණීය ලෙස නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කරනු ලැබීම නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයකි.

- පර්වත , යාන, විමන්, පලිස් , සන්නාහ, ආයුධ, ධ්වජ මූර්තිමත් ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ නාට්‍යධර්මී නාට්‍යවලය.

- එක් භූමිකාවක් රඟපෑමෙන් පසු නළුවා ගේ කෞශල්‍යය නිසා හෝ අන් නළුවකු නොමැතිවීම නිසා හෝ වෙනත් භූමිකාවක් රඟපායි නම් එය ද නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයකි.

- ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංග වින්‍යාසයෙන් , වඩා එසැවුණු පියවර තබමින් නැටීම හා ගමන් කිරීමත් නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයකි.

- සැප හා දුක දනවන ක්‍රියා ආත්මකොට ඇත්තා වූ ලෝක ස්වභාවය ආංගික අභිනයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබීම නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයකි.

- මහබඹු විසින් නිර්මිත ඉතිහාසය හා වේදය ගැබ් කොට දෙවියන් ගේ හා මනුෂ්‍යයන් ගේ රස වින්දනය උදෙසා කළ කිසියම් නාට්‍යවේදයක් වේ ද එය නාට්‍යධර්මී වේ.

- විවිධ නියම අනුව රංග පීඨය මත ඉදිරිපත් කරනු ලබන කක්ෂ්‍යා විභාගය ද නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයකි.

- සියලු අභිනය අලංකාර අංග විලාසයෙන් යුතුව ඉදිරිපත් කිරීම ද නාට්‍යධර්මී වේ.

- ශ්‍රී ලංකාවේ ශෛලිගත වශයෙන් හැඳින්වෙන නාට්‍යය ද නාට්‍යධර්මී වේ. මෙහිදී ද දෙබස් ගීතවත් ව ගැයෙන අතර, නළුවෝ තාලානුකූල ව චලනවල යෙදෙත්.

- වේදිකාව සැරසිලිවලින් තොරය. විශේෂයෙන් සකස් කරගන්නා නාට්‍යෝපකරණ , විශේෂිත අංග රචනා හා වේෂ භූෂණ ද ඇත. වටයක් යාමෙන් ස්ථාන මාරුවක් සිදුවීම ද , ආත්ම භාෂණ ද නාට්‍යධර්මී ලක්‍ෂණයෝය.

- නාට්‍ය නිෂ්පාදනයේ දී නාට්‍යධර්මී මෙන් ම ලෝකධර්මී ලක්‍ෂණ ද සහිත මිශ්‍ර වූ ශෛලියක් ද බොහෝ විට භාවිත කෙරේ.

- ලාංකේය නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය සඳහා නිදසුන් කිහිපයක් පහත දැක්වේ.
  - මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් ගේ මනමේ, සිංහබාහු
  - දයානන්ද ගුණවර්ධනයන් ගේ නරිබෑණා

- ''නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ '' 13 වන අධ්‍යායයේ 70 - 86 යන ශ්ලෝකවලින් දැක්වෙන පරිදි නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය දෙකකි.
  ලෝකධර්මී
  නාට්‍යධර්මී වශයෙනි.

ලෝකධර්මී

- පාත්‍රයන් ස්වභාවික ලෙස හැසිරෙන්නා වූ , අව්‍යාං වූ , විකෘත නොවූ , ලෝකයා ගේ පැවැත්මෙන් ම හා ක්‍රියාවන් යුක්ත වූ ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංග චලනයෙන් තොර වූ , ස්වභාවික අභිනයෙන් යුක්ත වූ නොයෙක් ස්ත්‍රීන් හා පුරුෂයන් පාත්‍රයන් සේ හැසිරෙන්නා වූ යම් නාට්‍යයක් වේ ද එය ලෝකධර්මී නාට්‍යයක් ලෙස හැඳින්වේ.

- සංස්කෘත නාට්‍යයක ප්‍රකාශ භාෂණය හෙවත් සාමාන්‍ය කථාව හා රහස් දෙඩීම වැනි මූලික දෙබස් බොහෝ විට ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ තාත්ත්විකව ය. එනම් ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායයට අනුව ය.

කිසියම් රඟපෑමක් මගින් ලෝකයේ සිදුවන යමක් ඒ අයුරින්ම සිදු කිරීම ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායයට අනුරූපී ය.

- ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායයට අනුව වස්තු විෂයය කර ගනුයේ කාලීන පුවතකි. යොදා ගන්නා භාෂාව ව්‍යවහාරෝචිත ය. යාම්, ඊම් ආදී චලන විධි ද , හැසිරීම් ස්වභාවය ද ස්වභාවික ආකාරයට සිදුවේ. තත්ත්වානුරූපී මායාව ඇති කරලීම සඳහා පසුතල හා නාට්‍යෝපකරණ බහුල ලෙස යොදා ගැනේ. වේෂභූෂණ ද එදිනෙදා අප දකින ඇඳුම් පැලැඳුම්වලට සමීප ය. අංග රචනය හා රංගලෝකය මගින් ද ස්වාභාවිකත්වය ඉස්මතු කරනු ලැබේ. ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායයේ දී වෙස්මුහුණු භාවිත නො කෙරෙයි. මෙම ශෛලියට අයත් නාට්‍යයක පසුතල වෙනස් කරන්නේ රංග භූමියේ අඳුර භාවිත කරමිනි.

- රුසියානු ජාතික ඇන්ටන් චෙකෝෆ් ගේ The Proposal (මඟුල් ප්‍රස්තාව) හා Cherry Orcherd (චෙරි වත්ත) නෝර්විජියානු ජාතික හෙන්රික් ඉබ්සන් ගේ Doll's house (සෙල්ලම් ගෙය) ආර්.ආර්. සමරකෝන් ගේ 'කැලණි පාලම' , ජයලත් මනෝරත්න ගේ 'තලමල පිපිලා' නාට්‍ය නිදසුන් වේ.