නෝ නාට්‍ය රංගභූමිය සහ නාට්‍යශාස්ත්‍ර ආභාසය

ඒ. වික්‍රමසිංහ

Abstract

Noh is the oldest surviving Japanese theatre tradition in practice. In critiquing or appreciating Noh, it is often identified as a tradition that upholds the Japanese cultural heritage rather than as a practice that follows the traditions of Eastern theatre. While Noh theatre shows a clear connection to Japanese culture, it also shows traces of Eastern drama traditions suggested by *Bharathamuni*. This article aims to analyse the dramatic stylistics, structure, content and the purpose of Noh theatre to demonstrate the traditions of Indian theatre that is noticed in the same. Additionally, this article intends to explain how the Eastern dramatic traditions have influenced the origin and growth of Noh theatre.

Keywords: Natyashastra, Oriental Drama Tradition, Noh Drama

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

සාරාංශය

ජපානයේ සාම්ප්‍රදායික නාට්‍ය අතර පැරණිත ම නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වන්නේ නෝ නාට්‍ය යි. නෝ නාට්‍ය, විචාරයේ දී හෝ ඇගයීමේ දී හෝ ජපන් සංස්කෘතික උරුමයන් ප්‍රකට කරන නාට්‍ය කලාවක් බව විග්‍රහ කරනු විනා පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදායේ නියම අනුගමනයෙන් නිර්මිත කලාවක් බව ප්‍රකාශ නොවෙයි. නෝ ජපාන සංස්කෘතිය පාදක වී ගොඩනැගුණු කලාවක ස්වභාවය පමණක් නොව භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රය අනුගමනය කළ පෙරදිග නාට්‍ය ලක්ෂණ ද පෙන්නුම් කරන්නකි. සම්භාව්‍ය නාට්‍ය අතර ආදිතම වන නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ රංග ශෛලිය, ආකෘතිය, අන්තර්ගතය සහ පරමාර්ථ විමර්ශනයෙන් භරත නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ නියමයන් එහි විද්‍යමාන වන ආකාරය තහවුරු කළ හැකිය. මෙම පර්යේෂණාත්මක ලිපියේ අරමුණු වනුයේ නෝ රංග භූමියේ දී භරතමුනි නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙන් ලද ආභාසය පැහැදිලි කිරීමයි.

ප්‍රමුඛ පද : නෝ, පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදාය, නාට්‍යශාස්ත්‍ර

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

1. හැඳින්වීම

ජපානයේ සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් අතරින් පැරණිත ම නාට්‍ය විශේෂය වන නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ රංගභූමි භාවිතය සහ එහි දී අනුගමනය කර ඇති භරතමුනිවරයාගේ නාට්‍යශාස්ත්‍ර නියම පිළිබඳ ව විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක් මෙහි දී ඉදිරිපත් කෙරේ. නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ජපානයට ආවේණික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ලෙස අධ්‍යයනය කරනු විනා එහි ප්‍රභවය සම්බන්ධ සංස්කෘතික මූලයන් සහ නාට්‍ය සිද්ධාන්තමය අධ්‍යයනය සිදුවන්නේ අල්ප වශයෙනි. නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අධ්‍යයනයෙන් අනතුරුව ඒ සඳහා භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ඍජු ව ම ලැබී ඇති බව පැහැදිලි විය. එකී ආභාසය විග්‍රහ කරමින්, නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ රංගවිධාන සහ නෝ රංගභූමි භාවිතය ඇසුරින් එම මතය තහවුරු කිරීම මෙම පර්යේෂණ පත්‍රිකාවේ පරමාර්ථය වෙයි.

පළමුව නාට්‍යශාස්ත්‍රය සහ පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදායේ ආරම්භය පිළිබඳ ව පැහැදිලි කිරීමත් දෙවනු ව පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදාය ජපන් සම්භාව්‍ය නාට්‍ය ප්‍රභවය කෙරෙහි බලපෑ ආකාරයත් අනතුරුව නෝ නාට්‍ය රංගනයේ දී, රංග භූමි භාවිතයේ දී, වේදිකා භූෂණ සහ නාට්‍යෝපකරණ භාවිතයේ දී නාට්‍යශාස්ත්‍ර නියමයන් අනුගමනය කළ ආකාරයත් පැහැදිලි කෙරෙයි.

2. පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය, පුරාවිද්‍යා මූලාශ්‍රය, විද්‍යුත් මූලාශ්‍රය සහ නාට්‍ය දර්ශන ද පර්යේෂණයේ දත්ත තහවුරු කිරීම සඳහා භාවිත කෙරිණි. ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය ලෙස භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රය සහ නෝ නාටකය හා සම්බන්ධ සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රතිපත්ති ද එම නාටකයේ ප්‍රභවයත් එහි පැවැත්මත්, ස්වභාවයත් විග්‍රහ කර ඇති සෙඅමි මොතොකියොගේ ෆූෂිකදෙන් කෘතිය ද, ශුද්‍රකගේ මෘච්ඡකටිකා නාට්‍යය ද නෝ නාට්‍ය පිටපත් ද ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ලෙස නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ ව ලියවුණු දේශීය මෙන් ම විදේශීය කෘති ද පරිශීලනය කෙරිණි. ශාස්ත්‍රීය විද්‍යුත් සඟරා ද අධ්‍යයනයට පාදක විය.

3. සාහිත්‍ය විමර්ශනය

ජපන් නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව ලියවුණු පර්යේෂණාත්මක ලිපි ලේඛන බොහෝ ය. එහෙත් සම්භාව්‍ය පෙරදිග නාට්‍ය කලාව හා සංසන්දනය කරමින් ජපන් නාට්‍ය කලාව නැවත අධ්‍යයනය කිරීමට පෙලඹුණු පර්යේෂණ අල්ප ය. ජපන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මතුපිටින් භාරතීය නාට්‍ය කලාවක ආභාසය නොපෙන්වන හෙයින් ද චීන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් හා සමානතා ප්‍රකට කරන බැවින් ද ජපන් නාට්‍ය හා භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ඥාතිත්වයක් දැකීමට පර්යේෂකයින් නොපෙලඹීම එයට හේතුව යි. එහෙත් පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ මූලය භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හෙයින් ජපානය දක්වා පැතිර ගොස් ඇත්තේ ද තත් සම්ප්‍රදාය ම බව අවිවාදිත ය. භාරතය, චීනය සහ කොරියාවත් ඒ හා සමග ජපානයේත් සංස්කෘතික සබඳතා විද්‍යමාන වන බැවින් භාරතීය සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාව ජපානය තෙක් පැතිර ගිය බව පැහැදිලි ය. අනෙක් අතට ජපානයේ පැරණිතම සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වන නෝ නාට්‍ය මූලය පිළිබඳ ව කියවෙන අවස්ථාවන්හි භාරතීය සම්භවයක් ගැන කරුණු හෙළිදරව් වෙයි.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

ජපන් නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව අධ්‍යයනය කිරීම සඳහා මෙහි දී වැඩි වශයෙන් විදේශීය පර්යේෂකයන්ගේ කෘති අවධානයට ලක් විය. නෝ නාට්‍ය කලාවත් ජපානයේ සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්, එහි පසුබිම හා ඉතිහාසය පිළිබඳවත් පර්යේෂකයින් විසින් රචනා කරන ලද කෘති කීපයක් පරිශීලනය කෙරිණි. ඩේවිඩ් පීටර්සන්ගේ Invitation to Kagura: Hidden Gem of the Traditional Japanese Performing Arts, මරූඔක දයිජි සහ තත්සුඔ යොෂිකොෂිගේ Noh, ජේ. තෝමස් රිමර් සහ යමසකි මසකසු විසින් On the Art of the No Drama- The Major Treatises of Zeami ලෙසින් පරිවර්තනය කරන ලද සෙඅමිගේ **ඵුෂිකදෙන්** කෘතිය, ආතර් වේලිගේ The No Plays of Japan, කුනිඕ කොම්පරුගේ The Noh Theater: Principle s and Perspectives, තත්සුඔ යොෂිකොෂි, හිසෂි හත සහ ඩොන් කෙනිගේ Kyogen යන කෘති ඒ අතර වෙයි. දේශීය පර්යේෂකයන් විසින් ජපන් නාට්‍ය අරබයා රචිත ජපානයේ නාට්‍ය හා රංග කලාව - තිස්ස කාරියවසම්, ජපන් නාට්‍ය කලාව - කුලතිලක කුමාරසිංහ සහ ජපන් නාට්‍ය සංග්‍රහය - ආරිය රාජකරුණා යන කෘති ද පරිශීලනය කෙරිණි. මේ කිසිදු කෘතියක ජපන් නාට්‍ය කලාව හා පෙරදිග නාට්‍ය මූලධර්ම සංසන්දනය කරමින් අධ්‍යයනය කෙරෙහි අවධානයක් යොමු කොට තිබුණේ නැත. විදේශීය පර්යේෂකයින් විසින් ඇතැම් අවස්ථාවල චීනය, කොරියාව ඔස්සේ ජපානයට භාරතීය නාට්‍ය කලාවේ ආභාසය ලැබෙන්නට ඇතැ'යි අනුමාන කළ අවස්ථා දක්නට ලැබුණ ද දේශීය පර්යේෂකයින් එවැනි ආභාසයක් පිළිබඳ ව සංශයක් හෝ දක්වා නැත. මෙම පර්යේෂණයේ දී එම රික්තය සපුරමින් නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ නියමයන් නෝ නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය, රංගනය සහ රංගභූමි භාවිතය කෙරෙහි පාදක කරගෙන ඇති ආකාරය පැහැදිලි කෙරෙයි.

4. සාකච්ඡාව

භාරතීය නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය පිළිබඳ ව වෘත්තාන්ත ස්වරූපයෙන් කරුණු දැක්වීමක් භරතමුනිගේ නාට්‍යශාස්ත්‍ර නම් කෘතියේ දක්නට ලැබේ. ලෝකය මැවූ මහාබ්‍රහ්මයා විසින් ම නාට්‍ය කලාවත් බිහිකරන ලද' යි මෙහි දී පිළිගැනීමට ලක් කෙරෙයි. මහාබ්‍රහ්ම චතුර්වේදයේ විවිධ ශාඛාවන්ගෙන් අවශ්‍ය අංග උපුටාගෙන පංචම වේදය ලෙසින් නාට්‍ය වේදය නිර්මාණය කළේ යැයි නාට්‍යශාස්ත්‍ර ප්‍රථම අධ්‍යායෙහි දැක්වෙයි. (මාරසිංහ, 2005: i, 14-18). මහාබ්‍රහ්ම නාට්‍ය කලාව නිර්මාණය කිරීමේ දී එහි ස්වරූපය ධර්මයට ද, අර්ථයට ද, යසසට ද හේතුවන්නා වූ ද උපදේශ සහිත කරුණු එකතුවක් වූ ද අනාගත ලෝකයාට සියලු කර්මයන් කළ යුතු අයුරු දක්වන්නා වූ ද සියලු ශාස්ත්‍රවල හරයන්ගෙන් යුක්ත වූ ද සියලු ශිල්ප ප්‍රදර්ශනය කරන්නා වූ ද ඉතිහාසය අන්තර්ගත වන්නා වූ ද පස්වෙනි වේදය ලෙස හඳුන්වා ඇත. එපමණක් නොව ඔහුගේ හැඳින්වීමට අනුව නාට්‍ය කලාව යනු සියලු සාමාජික අවශ්‍යතා සඳහා පිළියමක් ලෙස නිර්මාණය වූවකි:

> 'මේ මුළු තුන් ලොවෙහි ම ස්වභාවය පළකරන්නකි මෙම නාට්‍යය. මෙහි තැනක ධර්මය ද, තැනක හාස්‍යය ද, තැනක යුද්ධය ද, තැනක කාමය ද, තැනක වධය ද, ධර්මය පිළිපදින්නවුන්ට ධර්මය ද, කම්සුව සෙවුනවුන්ට කම් සුවය ද, දුර්විනීතයනට නිග්‍රහය ද, විනීතයනට ආත්ම සංයමය ද, දුබලයන්ට ධෛර්යය ද, ශූරත්වයට නැඹුරු වූවන්ට එඩිතර බව ද, අඥානයන්ට ඥානය ද, නැණවතුන්ට වියත් බව ද, ඉසුරනට විනෝදය ද, දුකින් පෙළෙන්නවුන්ට තිර බව ද, ධනයෙන්

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

යැපෙන්නවුන්ට ධනය ද, දොම්නස් සිත් ඇත්තවුන්ට සැනසීම ද ලබා දෙන්නේය. (මාරසිංහ, 2005: i, 107-111)

භරතමුනි නාට්‍යශාස්ත්‍රය මගින් දක්වූයේ භාරතයේ නාට්‍ය කලාවේ එකතුවකි. නාට්‍යශාස්ත්‍රය නිර්මාණය වූයේ එවක භාරතය පුරා පැවති විවිධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් ඇසුරු කර, ඒ හා බැඳුණු මතිමතාන්තර, නාට්‍ය ශිල්පක්‍රම සමාලෝචනය කිරීමෙනි. (මාරසිංහ, 2016: 7-14). භාරතය පුරා පැතිර පැවති නාට්‍ය කලාවක අංගෝපාංග එක් රැස් කර, පැවති සම්ප්‍රදායට වඩා විදග්ධ ලක්ෂණ සහිත නාට්‍ය කලාවක් ඇති කරන්නට නාට්‍යශාස්ත්‍රය සමත් වන්නට ඇති බවට පිළිගත හැකි ය. එපමණක් නොව නාට්‍ය කලාවේ කර්තෘත්වය මහා බ්‍රහ්මයා වෙත පැවරීම නිසා භාරතීය වැසියන්ගේ දේව විශ්වාස කෙරෙහිත් බාධාවක් ඇති නොවූ බැවින් සෛද්ධාන්තික පදනමක් සහිත ව එකී නාට්‍යකලාව සමාජගත කරන්නට ද පහසු වන්නට ඇත. පෙරදිග සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවක් ඇති වීම කෙරෙහි භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පදනම් වූයේ එම පසුබිම කරණ කොටගෙන ය.

භාරතීය නාට්‍ය ජපන් නාට්‍ය ප්‍රභවය කෙරෙහි ඇතිකළ බලපෑම

භාරතය පෙරදිග ලෝකයේ විශේෂ අවධානයක් දිනා සිටියේ බුදුන් වහන්සේ උපන් දේශය සහ බුදු දහම හේතුවෙනි. එපමණක් නොව අධිරාජ්‍ය ව්‍යාප්තිය සහ ප්‍රබල රාජ පරම්පරා හේතුවෙන් ද මෙම අවධානය සහ පිළිගැනීම දැඩි විය. එවන් පසුබිමක භාරතීය සංස්කෘතියේ අංග ලක්ෂණ වෙනත් රාජ්‍ය කෙරෙහි පැතිරී යාම නොවැළැක්විය හැකි ය. ක්‍රි. පූ. 3වන සියවසේ ධර්මාශෝක රජතුමන් විසින් සිදු කරන ලද ධර්ම ප්‍රචාරක කටයුතු නිසා ද වෙළඳ කටයුතු සඳහා පෙර අපර දෙදිග යා කරමින් ක්‍රියාත්මක වුණු සේද මාර්ගය ඔස්සේ ද භාරතීය සංස්කෘතිය වෙනත් රටවලට හඳුනාගන්නට ලැබිණි. භාරතය කරා පැමිණි වෙළෙන්දන්ගෙන් ද සංචාරකයන්ගෙන් ද දේශ ගවේෂකයන්ගෙන් ද දේශ ගවේෂකයන්ගෙන් ද ආගමික අවශ්‍යතා සඳහා පැමිණෙන්නන්ගෙන් ද භාරතීය සංස්කෘතිය වෙනත් රටවල් කරා ව්‍යාප්ත විය. (buddhism-japan, 2021) මෙම සංස්කෘතික විසරණය බොහෝ විට සිදු වූයේ රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික මට්ටමෙනි. ඒවන විට එරට පැවති කලාව ද මේ සංස්කෘතික විසරණය හා අන්තර් ග්‍රහණය වී තිබුණු බව පැහැදිලි ය.

මෙලෙස ඇති වූ සංස්කෘතික ව්‍යාප්තියේ දී භාරතයේ ප්‍රචලිත ව පැවති නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ද චීනය ජපානය ප්‍රමුඛ ඈත පෙරදිග රටවලට හඳුනාගැනීමේ අවස්ථාව උදා වූ අතර ඒ ඒ රටවල පැවති කලා සම්ප්‍රදාය හා එක් ව වැඩෙමින් ස්වකීය අනන්‍යතා ඇති කරගැනීම ද සිදුවිය. (buddhism-japan, 2021)

ජපානයේ නාට්‍ය කලාව ඉහළ කලාත්මක සෞන්දර්යයකින් ද, සංකීර්ණ තාක්ෂණික ලක්ෂණයෙන් ද හෙබි නාට්‍ය කලාවකි. අතීතයේ පටන් විවිධ සාමාජික හා ආගමික අවශ්‍යතා මත ජපානයේ ප්‍රචලිත ව පැවති නර්තනය සහ සංගීතය ක්‍රමක්‍රමයෙන් ඉතා උසස් නාට්‍ය සහ රංග කලාවන්ගේ තත්ත්වයට ප්‍රවර්ධනය විය. එකී කලාංගයන්ගෙන් 14වන සියවසේ දී බිහි වූ නෝ සහ ක්යෝගෙන් නාට්‍ය කලාවත්, 16වන සියවසේ ඇති වූ බුන්රකු නම් රූකඩ නාට්‍ය කලාවත්, 17වන සියවසේ නිර්මාණය වූ කබුකි නාට්‍ය කලාවත් ජපානයේ අතිශය ජනප්‍රියවූත් සංස්කෘතික අනන්‍යතාව රැකගත්තා වූත් ප්‍රධාන නාට්‍ය වර්ග සතර බවට පත් විය.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

නෝ නාට්‍ය

නෝ නාට්‍ය ගායනය, සංගීතය හා නර්තනය යන ත්‍රිවිධ සාධක සුසංයෝගයෙන් අතිශයින් ම සෞන්දර්යාත්මක රංග කලාවක් බවට පත් කරන ලද නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකි. වෙස්මුහුණු භාවිතය, ලාස්‍ය හා සංවර ප්‍රකාශන ද තාණ්ඩව නර්තන ද එයට ම ගැළපෙන ගායනාවලින් ද රංග භූමියෙන් හා වේෂභූෂණයෙන් ද සමන්විත නෝ නාට්‍ය සෙසු නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අතර අනන්‍ය ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරන්නකි. තෝකියෝ, ඕසකා, ක්යෝතෝ යන නගරවල ප්‍රධාන වශයෙනුත් දිවයින මුළුල්ලේත් වෘත්තීය කලා ශිල්පීන් විසින් තවමත් නෝ රංගනය සිදු කරනු ලැබේ.

නෝ නාට්‍ය කරුණු කීපයක් හේතුවෙන් වැදගත් වෙයි.

(අ.) ලෝකයේ පැරණිතම, තවමත් පවතින, ජපානයට ආවේණික වූ ලක්ෂණවලින් පරිපූර්ණ රංග ක්‍රමයක් වීම.
(ආ.) වෙස්මුහුණු භාවිතය
(ඇ.) ජපන් සාහිත්‍යයේ ඇසුර ලද නාට්‍ය පිටපත් අන්තර්ගත වීම.
(ඈ.) 14වන සියවසේ දී ස්ථාවර රංග සම්ප්‍රදායක් බවට පත් ව තවමත් වර්තමාන ප්‍රේක්ෂකයින් පිනවීමට සමත් වීම.
(ඉ.) නාට්‍යධර්මී ශෛලිය අනුගමනය කිරීම.

නෝ නාට්‍යවල කථාවස්තු දේශීය මෙන් ම විදේශීය මූලාශ්‍රය ඇසුරින් සකසාගත් ඒවා ය. ක්‍රි.ව. 1133 සිට 1573 අතර කාලයේ පැවති මුරොමචි පාලන සමයේ දී සමාජගත ව පැවති කථාවස්තු මේ සඳහා ආශ්‍රය වී තිබේ. මිථ්‍යා, සුරාංගනා, වීර, ඓතිහාසික හා සමකාලීන කථා මෙන් ම චීන කථා සංග්‍රහ ඇසුරෙන් ද ඉසෙ මොනොගතරි, යමතො මොනොගතරි, ගෙන්ජි මොනොගතරි සහ හෙයිකෙ මොනොගතරි වැනි කථා සංග්‍රහ ඇසුරෙන් ද ලියවුණු නෝ නාට්‍ය විද්‍යමාන ය. (Noh, 2021)

නෝ නාට්‍ය ගුරුකුල පහක් වර්තමානයේ ජපානයේ නෝ නාට්‍ය කලාව හදාරමින් ද ඉදිරිපත් කරමින් ද සිටිත්. කන්සෙ, හෝෂෝ, කොම්පරු, කිත සහ කොන්ගො එම ගුරුකුල පහයි. (Noh, 2021) මේ සෑම ගුරුකුලයකට ම ප්‍රධාන වූ පාරම්පරික නෝ පවුලක් වෙයි. සිය උරුමය කෙරෙහි සාවධාන වෙමින් එය තවදුරටත් රැකගනිමින් වර්තමාන සමාජයට ඉදිරිපත් කිරීම මේ සියල්ලන්ගේ පරමාර්ථය වන අතර කිසිදු විටෙක නව අර්ථකථන ලබාදීමට හෝ සාම්ප්‍රදායික රංග ශෛලිය වෙනස් කිරීමට ඔවුහු නො පෙලඹෙති.

නෝ නාට්‍ය ප්‍රභවය සඳහා පෙරදිග රංගසම්ප්‍රදායේ බලපෑම

නෝ නාට්‍ය පිළිබඳ සෙසු ලෝකයාගේ අවධානය මුලින් ම යොමු වුණේ 1921 දී ආතර් වේලි නෝ නාට්‍ය 19ක් ඉංග්‍රීසි බසට පරිවර්තනය කිරීමෙන් පසු ව ය. නෝ නාට්‍ය පිළිබඳ ප්‍රවේශයකින් ද ක්යෝගෙන් නාට්‍යයකින් ද යුතු මෙම කෘතිය නිසා යුරෝපීය නාට්‍ය ශිල්පීන්ගේ පවා අවධානය ජපන් සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාව හැදෑරීම කෙරෙහි යොමු විය. ෂින්තො ආගමික උත්සව පුද පූජා ආශ්‍රිත ව බිහිවුණු සරුගකු නර්තන ද ඇස්බැන්දුම්, කරණම්, රූකඩ නැටුම් ඇතුළත් දෙන්ගකු ඇසුර ලැබ පසුකාලීන ව නර්තනය හා ගායනය එක්වීමෙන් පරිපූර්ණ

වීමෙන් ද විවිධ ගායනා විශේෂ සහ ජපාන රජ මාළිගයෙහි රඟ දැක්වුණු චීන නැටුම් ආදිය නෝ නාට්‍යයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ හේතු වූ සාධක ලෙස ආතර් වේලි දක්වා ඇත. (Waley, 1921:21).

මුරොමචි සමයේ දී (ක්‍රි.ව. 1392-1573) නරා සිට පැමිණි කන්අමි කියොත්සුගු (1333-1384) නම් සරුගකු නාට්‍ය ශිල්පියා අශිකග යොෂිමත්සු අධිරාජයාගේ අනුග්‍රහය මත මෙතෙක් පැවති සරුගකු නැටුම් ක්‍රමයට නව මුහුණුවරක් ගෙනදෙමින් නව නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් බිහි කළේ ය. (Zeami_Motokiyo, 2021)

නර්තනයක් මගින් කථාවක් කීමේ ශක්‍යතාවක් ඇති මේ සම්ප්‍රදාය ඉන් අනතුරු ව හඳුන්වන්නට යෙදුණේ නෝ-සරුගකු යන නමිනි. කන්අමිගේ පුත් සෙඅමි මොතොකියෝ (කන්සෙ මොතොකියො) (1363-1443) එම ශෛලිය තව දුරටත් සංවර්ධනය කර නෝ ලෙස ලෝකයට ඉදිරිපත් කළේ ය. සෙඅමි විසින් අනන්‍ය සදෘශ ගීතාත්මක නාට්‍ය කලාවක් හඳුන්වනු පිණිස නෝ යන පදය භාවිත කරන ලදුව, පසු කාලයක දී ඊට විශිෂ්ට අනුකරණය යන අර්ථය කවන ලද්දේ ය. (කාරියවසම්, 2001:30). නෝ දීර්ඝ ඉතිහාසයක් සහිත රංග ශෛලියකින් හෙබි නාට්‍ය විශේෂයක ලෙස සෙඅමි මොතොකියො සිය ෆුෂිකදෙන් සහ නෝ සකුශො යන කෘතිවලින් හඳුන්වා දුන්නේ ය. නෝ නාටකය හා සම්බන්ධ සෞන්දර්යාත්මක ප්‍රතිපත්ති හා එම නාටකයේ ප්‍රභවයත් එහි පැවැත්මත්, ස්වභාවයත් ෆුෂිකදෙන් කෘතියේ විග්‍රහ කර තිබේ.

නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ සිද්ධාන්ත පිළිබඳ ව පැහැදිලි කෙරෙන නෝ නාට්‍ය ආදි කර්තෘවරයාගේ ෆුෂිකදෙන් කෘතියේ, ජපන් නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භය පිළිබඳ ව විමසමින් එහි දිව්‍යමය සම්භවයක් මෙන් ම ඉන්දියානු සහ චීන ප්‍රභවයක් ගැන ද සඳහන් වෙයි:

> 'බුදුන් වහන්සේ උපන් දේශයෙහි සුදත්ත යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබූ ධනවතෙක් ජේතවන විහාර සංකීර්ණය ඉදි කළේ ය. විහාරය පවරා දුන් අවස්ථාවේ බුදුන් වහන්සේ බණ දේශනා කරන කල්හි දේවදත්ත පෙරටු කොටගත් මිථ්‍යා ලබ්ධිකයෝ මහ හඬින් ගී කියමින් ශබ්ද නගමින් නැටූහ. ඝෝෂාව නිසා ධර්මය දේශනා කිරීම බුදුන් වහන්සේට අපහසු වූයෙන් අසළ සිටි සාරිපුත්ත තෙරුන් බුදුන්ගේ ඉඟියකට අනුව පිටුපස දොර වෙත ගොස් ආනන්ද හිමි සහ පූර්ණ හිමි ද සමග බටනලා වාදනය කරමින් අත් බෙරයක් වයමින් හැට හය ආකාරයක නැටුම් විශේෂ ඉදිරිපත් කළහ. එම හඬ කන වැකුණු විට මිථ්‍යා ලබ්ධිකයින් පසු පස දොර වෙත ගොස් බොහෝ උනන්දුවෙන් නැටුම් නැරඹූ හෙයින් බුදුන් වහන්සේට බාධාවකින් තොර ව ධර්මය දේශනා කිරීමට අවස්ථාව ලැබිණි. අපගේ නාට්‍ය කලාව ඉන්දියාවේ ඇරඹුණේ මේ ආකාරයට ය.' (Motokiyo, 1984: 31-32)

ජපානයේ අගනුවර ක්යෝතෝ වූ, මුරකමි අධිරාජ සමයේ දී ෂෝතොකු කුමරු විසින් කරවන ලද ලේඛනයක ජපානයේ සම්භාව්‍ය නාට්‍ය ප්‍රභවය සම්බන්ධයෙන් විස්තර වෙයි. එයට අනුව,

> 'සරුගකු ඉතිහාසය දෙවියන්ගේ පහළ වීමත් සමග ආරම්භ වී හෝ බුදුන්වහන්සේගේ දේශයෙන් චීනය හරහා ජපානයට ලැබිණි. අතාර්කික

> හා මනඃකල්පිත ප්‍රකාශන සරුගකුවල අන්තර්ගත වුව ද බුදුන්වහන්සේ වර්ණනා කිරීමත් උන්වහන්සේගේ ඉගැන්වීම් ප්‍රචලිත කිරීමත් අමනුෂ්‍ය බලපෑම් පලවා හැර රටට සාමය හා සමෘද්ධිය එක් කිරීමත් ජනතාව සුරක්ෂිත කිරීමත් සරුගකු රංගනයේ අභිප්‍රාය විය.' (Motokiyo, 1984: 33)

සරුගකු නර්තන සම්ප්‍රදාය බිහිවීම කෙරෙහි භාරතීය ආභාසය බලපෑ බව මෙවන් ලේඛනවලින් සනාථ කෙරෙන අතර සරුගකු ශිල්පීන් දෙපළක් අතින් බිහි වූ නෝ ප්‍රභවය වීමට ද භාරතීය නාට්‍ය කලාව ඍජු ව ම බලපෑ බව පැවසීම තර්කානුකූල ය. ජපන් නාට්‍ය කලාවේ ඉතිහාසය පිළිබඳ ව **හුෂිකදෙන්** කෘතියෙහි විග්‍රහ කරන සෙඅමි ජපන් නාට්‍ය කලාව ඉන්දියානු සම්භවයක් සහිත ව ප්‍රභවය වූ බව පැහැදිලි කරයි. සරුගකු නර්තන ශිල්පීන් වූ කන්අමි සහ සෙඅමි බෞද්ධාගමික පරිසරයක ජීවත් වීමත් රාජකීයයන් ඇසුරෙහි ජීවිකාව ගෙනයාමත් නිසා භාරතය සමග ආගමික සහ රාජ්‍ය තාන්ත්‍රික වශයෙන් සම්බන්ධතා පැවැත්වූ අය විය හැකි ය. භාරතයෙන් ආරම්භ වී ඈත පෙරදිග දක්වා ව්‍යාප්ත වී තිබුණු මහා නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ ව ඔවුහු ඒ වන විට අවධානයෙන් ද අවබෝධයෙන් ද සිටි බව නිසැක ය. භාරතීය කලාවේ ආභාසය ලද සරුගකු පමණක් නොව එම සම්ප්‍රදාය ඉක්ම වූ සම්භාව්‍ය ලක්ෂණයෙන් සමන්විත නෝ නාට්‍ය කලාව බිහිකිරීම කෙරෙහි ද ඔවුන්ට මග පෑදූයේ භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය බව ජපන් නාට්‍ය සම්භවය පිළිබඳ ව නෝ ආදි කර්තෘවරුන්ගේ ප්‍රකාශ විමසා බැලීමෙන් පැහැදිලි වෙයි.

නෝ රංගනය

නෝ රංගනයේ දී සෞන්දර්ය ජනනය කිරීම මූලික ලක්ෂණය යි. ඒ සඳහා සංගීතය ද නැටුම ද වාග් මධුරත්වය ද පාදක කරගැනේ. (Noh-theatre, 2021) නෝ නාට්‍යයේ සුන්දරත්වයට අමතර ව ගැඹුරු අර්ථයක් ද ප්‍රකට වෙයි. මෙම නාට්‍යවලට පාදක වන කථා ප්‍රවෘත්ති පැරණි ජපන් සාහිත්‍යය හා ඉතිහාස කථා ඇසුරින් නිර්මාණය කරගත් ඒවා බැවින් ප්‍රේක්ෂකයා නෝ කතාවස්තුව පිළිබඳ ව අවබෝධයෙන් යුක්ත ය. කලින් දැන සිටින කථා ප්‍රවෘත්තියක් වේදිකාවේ ප්‍රතිනිර්මාණය කොට දැක්වීම පෙරදිග සහ අපරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ අනුගමනය කෙරෙන පොදු ලක්ෂණයකි. ජපන් නෝ නාට්‍යයේ දී ප්‍රේක්ෂකයා කලින් දැන සිටින ප්‍රවෘත්තියක් රංගනය සඳහා තෝරා ගැනීමෙන් සෞන්දර්ය ජනනය කිරීමට ඇති හැකියාව තීව්‍ර වෙයි.

නෝ නාට්‍යවල රංගනය සිදු කෙරෙන්නේ විධිමත් ව සකසා ගැනුණු නෝ නාට්‍ය කලාවට ම ආවේණික ක්‍රමයකට ය. කාරුණ්‍යය, ප්‍රේමය, ඊර්ෂ්‍යාව, පළිගැනීම සහ සමුරායි ආත්ම පිළිබඳ විෂයයෝ නෝ නාට්‍ය මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙති. අනුරූපණය හෙවත් *මොනොමනෙ* සහ නර්තනය හෙවත් *මයි* නෝ නාට්‍යයක ඇතුළත් තවත් විශේෂ රංග විධික්‍රමයකි. *මොනොමනෙ* සහ *මයි* මගින් ප්‍රේක්ෂකයාගේ ආනන්දය හා ප්‍රඥාව වර්ධනය කෙරේ යැ යි පිළිගැනේ. මයි හෙවත් නර්තනය නාට්‍යයේ රිද්මය පවත්වා ගැනීම කෙරෙහි අතිශයින් වැදගත් වන්නකි. ***මයි*** සඳහා ඇත්තේ චලන තුනක් හෝ පහකි. ඒවා නියමිත අඩි තාල සහ අභිනය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ. ලාස්‍ය නර්තන මෙන් ම තාණ්ඩව නර්තන ද නෝ නාට්‍යයේ අන්තර්ගත ය. මේ සියල්ලේ එකතුවෙන් රංගනය පිළිබඳ ශක්‍යතාවෙන් සුන්දරත්වය ඇති කිරීම හෙවත් *හන* සංකල්පය ඉස්මතු වන අතර ඒ මගින් *යූගෙන්* නැමති ගීතමය කෘතිවල ද නාට්‍ය කෘතිවල ද

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

අත්‍යවශ්‍ය උපරිම ආස්වාදන තලය හෙවත් ආනන්දය ලෙස හැඳින්විය හැකි සංකල්පය බිහි වෙයි. (Komparu,1983: 70) *යූගෙන්* හෙවත් සෞන්දර්යයෙන් ආනන්දය මතු කිරීම නෝ නාට්‍යයේ අභිප්‍රාය ද වෙයි. පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදායේ මූලික අධ්‍යාසය වන්නේ ද ආනන්දයෙන් ප්‍රඥාව ඇතිකිරීම හෙයින් නෝ නාට්‍ය කලාවේ දීත් එම නියමයන්ට අනුගත වූ ආකාරය මෙයින් පැහැදිලි වෙයි.

ලෝකයේ නාට්‍ය වර්ග අතරින් ජපන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් පිළිබඳ ව සඳහන් වන්නේ නාට්‍යධර්මී රීතිය නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙහි ය. නාට්‍යය යනු සිව් වැදෑරුම් අභිනය මාර්ගයෙන් කතාවක් කීම මෙන් ම එය ලෝකධර්මී හෝ නාට්‍යධර්මී හෝ විය හැකි බව භරත මුනිවරයා පවසයි. (මාරසිංහ, 2005: vi, 23-24)

ඔහු ලෝකධර්මී ශෛලිය පැහැදිලි කරනුයේ මෙසේ යː

> 'පාත්‍රයන් ස්වාභාවික ලෙස හැසිරෙන්නා වූ අව්‍යාජ වූත්, විකෘත නුවූත් ලෝකයා ගේ පැවැත්ම හා ක්‍රියාවන්ගෙන් යුක්ත වූත්, ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංගචලනයන් ගෙන් තොර වූ, ස්වාභාවික අභිනයෙන් යුක්ත වූ, නොයෙක් ස්ත්‍රීන් හා පුරුෂයන් (පාත්‍රයන් සේ) හැසිරෙන්නා වූ යම් නාට්‍යයක් වේ ද, එය ලෝකධර්මී (නාට්‍යයක්) ලෙස හැඳින්වේ.'(මාරසිංහ, 2005,(b) xiii: 71- 72)

නාට්‍යධර්මී රංග ශෛලිය පිළිබඳ ව දීර්ඝ වූත් පැහැදිලි වූත් විග්‍රහයක් නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දක්වා ඇතː

> 'අසාමාන්‍ය සංවාද හා අසාමාන්‍ය රඟපෑම්වලින් යුක්ත වූ ද, අසාමාන්‍ය චිත්තවෘත්තීන් හා භාවයන් නිරූපණය කරන්නා වූ ද, ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංගහාර හා අභිනයෙන් යුක්ත වූ ද, නාට්‍යමය ලක්ෂණයන්ගෙන් උපලක්ෂිත වූ ද, ස්වර හා අලංකාර සහිත වූ ද, අස්වාභාවික ලෙස හැසිරෙන පාත්‍රයින් ඇසුරු කරන්නා වූ ද, යම් නාට්‍යයක් වේ ද, එය නාට්‍යධර්මී (නාට්‍යයක්) ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.
>
> ලෝකයේ සිදුවන කිසියම් දෙයක් (නළුවන් මගින්) මූර්තිමත් ලෙස හා චිත්තාකර්ෂණීය ලෙස නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කරනු ලබන විට එය නාට්‍යධර්මී යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ.
>
> ළඟ සිට පැවසූ වදන් ඔවුනොවුන්ට නෑසේ ද, නොපැවසූ වදන් ඇසේ ද එය නාට්‍යධර්මී ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.
>
> පර්වත, යාන, (ගුවන්) විමන්, පලිස්, සන්නාහ, ආයුධ, ධ්වජාදිය මූර්තිමත් ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ ද, එය නාට්‍යධර්මී ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.
>
> ලාලිත්‍යයෙන් යුතු අංග වින්‍යාසයන් ගෙන් ද, එසේ ම වඩා එසැවුණු පියවර තබමින් නැටීමත්, ගමන් කිරීමත් නාට්‍යධර්මී ලෙස හැඳින්වේ.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

සැප හා දුක දනවන ක්‍රියාවන් ආත්ම කොට ඇත්තා වූ මෙම ලෝක ස්වභාවය ආංගික අභිනයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන විට එය ද නාට්‍යධර්මී ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.'

නිතර ම නාට්‍යයක් නාට්‍යධර්මී අංග සහිත ව ඉදිරිපත් කළ යුතු බවත් අභිනයෙන් තොර කිසිවක් ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ සතුටක් දනවන්නට සමත් නොවන බවත් භරතමුනි අදහස් කරයි. (මාරසිංහ, 2005,2005,(b) xiii: 75- 82)

නාට්‍යධර්මී ශෛලියේ දී නර්තනය, සංගීතය සහ ගායනය ප්‍රමුඛ වන බැවින් වාද්‍ය සහ ගායන වෘන්ද භාවිතයට ගැනෙයි. මෙම සම්ප්‍රදායේ දී වේදිකා අලංකරණ භාවිතය අල්ප වන අතර අවශ්‍ය අවස්ථා සඳහා සංකේතාත්මක උපකරණ භාවිත කෙරෙයි. විටෙක රංග විලාස ද රංග වස්ත්‍රාභරණ ද ස්වාභාවිකත්වය ඉක්ම වූ කල්පිත ස්වභාවයෙන් ඉදිරිපත් වෙයි. වෙස්මුහුණු පැලඳීම හෝ මුහුණු පාට කිරීමෙන් හෝ සාත්ත්වික අභිනය සිදු කිරීම මෙම සම්ප්‍රදායේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. නෝ ප්‍රමුඛ සම්භාව්‍ය ජපන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ද වේදිකා නිර්මාණය සහ පරිහරණය, වෙස් ගැන්වීම් සහ රංගනයේ දී නාට්‍යධර්මී රංග රීතිය අනුගමනය කරන බව පැහැදිලි ව ම දර්ශනය වේ.

රංග භූමි අලංකරණ සහ නාට්‍යෝපකරණ

සංස්කෘත නාට්‍ය වේදිකාව භාවිත කරන පාත්‍රයෝ වාචික, ආංගික සාත්ත්වික හා ආහාර්ය අභිනය උපයෝගී කරගනිමින් නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කෙරෙන සිදුවීම්වලට අවශ්‍ය පසුතලය නිර්මාණය කරගනිති. කක්ෂ්‍යාවකට මාරුවීමෙන් ද පරික්‍රමණයෙන් ද ස්ථාන වෙනස්වීම පිළිබඳ හැඟවෙන හෙයින් වේදිකා භූෂණ යෙදීමේ දැඩි අවශ්‍යතාවක් පැන නොනගී. තැනකින් තැනකට මාරු වූ පසු එම ස්ථානය පිළිබඳ හඳුන්වනු ලැබූයේ සංවාද හෝ පද්‍ය භාවිත කරගනිමිනි. එම වර්ණනාත්මක ගද්‍ය හා පද්‍ය හේතුකොටගෙන ප්‍රේක්ෂකයා එම ස්ථානය පිළිබඳ මනස් චිත්‍රයක් මවාගනී.

මෘච්ඡකටිකා නාට්‍යයේ පළමුවන අංකයේ ආමුඛයෙහි සූත්‍රධාර නාට්‍යාරම්භයට ප්‍රවේශය සලසාගනිමින් තමා පිවිසෙන ස්ථානයත් ඒ අවටත් පිළිබඳ ව විස්තර කරන්නේ මෙසේ යඃ

පිළිබඳ වූ මෙ පුවත පෙම් පිවිතුරු
රදනිය හා ඇම සමාජ තොරතුරු
සමග දුදන ගති හෙළි කර ලන' යුරු
පැවසී නව නළු රසයෙන් කසකරු
(වටයක් ගොස් බලා)

අනේ! අනිච්චං! අපේ සංගීත සාලාවත් අද හොඳටම හිස් වෙලා. එක නළුවෙක්වත් නෑ. මේ ගොල්ලො කොහේ ගිහිල්ලද? (කල්පනා කොට) හෝ! දැනුයි මට තේරුණේ.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

හිස්ය
පුතුන් නොලද අයගේ ගේ දොර හිස්ය
මිතුරකු නොමැති කල එද වෙසෙසින් හිස්ය
අනුවණ දනට යන එන ඇම තැන හිස්ය
දුප්පත් කමට මුළු තුන් ලෝකෙම

මම මෙච්චර වෙලාම කාලෙ ගෙව්වෙ මේ කෙහෙල්මල් සංගීතෙන්මනෙ. දැන්නං බොහොම බඩගිනියි. ඇස් දෙකෙනුත් කලාමැදිරියන් විසිවෙනවා. ගෙදර ගිහිල්ලා බලන්න ඕනෑ, මොකවත් කන්ඩ දෙයක්වත් තියෙනවද කියලා. (වටයක් ගොස් බලා) අපේ ගේ තමයි මේ තියෙන්නෙ. මම යන්ඩ ඕනෑ ඇතුළට. (ඇතුළු වී විමසා බලා) හෝ! මොකද මේ? අද මොකද මේ අමුතු සූදානමක්!... (නිශ්ශංක, 1959: 3)

සූත්‍රධාර පද්‍යයෙන් ද ගද්‍යයෙන් ද ඉදිරිපත් කෙරෙන මෙබඳු ප්‍රකාශ මගින් නාට්‍යය නරඹන ප්‍රේක්ෂකයා සූත්‍රධාර සිටින ස්ථානය පමණක් නොව එහි අවට පරිසරය පිළිබඳ ව අවබෝධ කරගනී.

නෝ නාට්‍යයේ වේදිකා අලංකරණ භාවිතය අල්ප ය. එබැවින් වාචික අභිනය නෝ නාට්‍යයේ අතිශය වැදගත් කාර්ය භාරයක් ඉටු කරයි. නාට්‍යයේ පරිසර නිරූපණය වාචික හා ආංගික අභිනය මාධ්‍යයෙන් සිදු කෙරෙයි. ආහාර්ය අභිනය කෙරෙහි ද සැලකිලිමත් වන බව වෙස්මුහුණු සහ ඇඳුම් පැළඳුම් නිරීක්ෂණයෙන් පැහැදිලි වෙයි. නෝ නාට්‍යයේ දී භරත ශාස්ත්‍රය අනුගමනය කරමින් රංග භූමියේ එක් තැනක සිට තවත් තැනකට යාමෙන් ද වටයක් යාමෙන් ද බොහෝ දුරක් ගමන් කළ බව හඟවයි. එසේ ම නළුවන් එක් තැනක සිටගෙන තමා එතෙක් පසුකරගෙන ආ ස්ථාන පිළිබඳ විස්තර කිරීම බොහෝ දුරක් ගෙවා පැමිණි බව හඟවන ක්‍රමයයි. 16 වන සියවසේ රචනා වූ බවට සැලකෙන මියමසුගේ එබෝෂි - ඔරි නම් නෝ නාට්‍යයේ අවස්ථාවක් මේ සඳහා නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය:

කිච්ජි සහ කිච්රොකු සොහොයුරෝ දෙදෙන රත්‍රන් වෙළඳාමේ යෙදෙති. රත්‍රන් පිළිබඳ තොරතුරක් දැනගන්නට ලැබී දුර බැහැර ගමනකට අවතීර්ණ වන්නට සැරසෙන ඔවුන්ට උෂිකව නම් තරුණයෙක් ද එක්වෙයි. ඔවුහු ගමනේ යෙදෙන අතරතුර ගායක කණ්ඩායම අත්වැල් ගායනයෙන් තිදෙනාගේ ගමන් මාර්ගය විස්තර කරන්නේ මෙලෙසිනි:

'අවත ගං ඉවුර පසුකරමින් මත්සුසකාවට,
ෂිනොමිය වෙරළට මම යමි.
බාධක අතරින් ඕසකාවට, තවලම් පසුපස
තව කොතරම් කාලයක් දුක දරාගන්න වේවිද රත්රන් දකින්න?
... අපි අවසු තණ බිම පසු කළෙමු, දීර්ඝ පාලම් උඩින්, පෝනීන්ගේ කර පිටින් නගරයෙන් බොහෝ දුර ඈත
මොරු පර්වතය පසුකළේ අඳුර වැටෙද්දීය
... කළුවරේම අප නවාතැනට ආවා නොවැ

කිච්ජි - අපි බොහොම වේගෙන් ගමන්කරල නවාතැනට සේන්දු වී ඇත්තෙමු. අපි මෙතැන මඳක් විවේක ගනිමු.' (Waley, 1990: 70)

නෝ රංගනයේ දී නළුවන්ගේ ප්‍රකාශ මාර්ගයෙන් හෝ ගායක සහ වාදක කණ්ඩායමේ ගායනා මාර්ගයෙන් හෝ නාට්‍යයේ අවශ්‍ය පරිසර නිරූපණත් සිද්ධි විස්තර කිරීමටත් අවස්ථාව උදාකරගන්නේ මේ අයුරිනි. වේදිකා පසුතල හා වේදිකා භාණ්ඩ අල්ප වශයෙන් භාවිත කෙරෙන හෙයින් නෝ නාට්‍යයේ දී මෙම ක්‍රමය නිතර ම අනුගමනය කෙරේ.

සංස්කෘත නාට්‍ය රංග භූමියේ දී අවශ්‍යතාව පරිදි සකස් කරගත් නිර්මාණ භාවිත වේ. භරතමුනිහු එම පුස්ත හෙවත් වේදිකා සැරසිලි වර්ග තුනකට බෙදති:

සන්ධිම - බට පතුරු හා සැහැල්ලු දැව ආදියෙන් සාදන ලද රාමුවලට සම් හෝ රෙදිවලින් ඔතා සාදන ලද නිර්මාණ.
ව්‍යාජිම - ලණු ඇදීම ආදි උපක්‍රම මගින් යන්ත්‍රානුසාරයෙන් ක්‍රියාකරන නිර්මාණ.
වේෂ්ටිම - මී ඉටි, ලාක්ෂා ආදි ද්‍රව්‍ය තවරා ලණු හා පටි ආදිය වෙළීමෙන් සාදාගන්නා වේදිකා සැරසිලි වශයෙනි. (මාරසිංහ, 2005 b, xxi, 6-9)

රංගභූමි අලංකරණ දැක්වීම අපහසු වූ කල්හි අභිනය හෝ කාව්‍යමය වර්ණනා උපයෝගී කරගැනීම සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ දී සිදු වෙයි.

කඳුහෙල්, ප්‍රාසාද, දේවාලය, අසුන්, ඇතුන්, යානවාහන, නිවාස ආදියේ අනුරූ බට පතුරුවලින් සාදා ඒවා උචිත පරිදි වර්ණ ගන්වන ලද රෙදිවලින් වැසීමෙන් ඒවාට ස්වාභාවික පෙනුමක් ලබාදිය හැකි බව නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දැක්වෙයි. මනුෂ්‍ය ලෝකයේ මිනිසුන්ගේ ප්‍රයෝජනයට ගැනෙන සියලු ද්‍රව්‍ය නාට්‍යයේ දී යොදාගනු ලබන විට ඒවා නාට්‍යෝපකරණ ලෙස හැඳින්වෙන බව භරත මුනිවරයා පවසයි. (මාරසිංහ,2005 b, xxi, 171-172) ඒ සඳහා උදාහරණ ලෙස ඔහු දක්වන්නේ ජර්ජර, දණ්ඩකාෂ්ඨ, මකුට, ඡත්‍ර, ධ්වජ, භෘංගාර ආදියයි. (මාරසිංහ, 2005 b, xxi, 171-172) ජර්ජර යනු දිව්‍යලෝකයේ පැවැත්වූ ප්‍රථම නාට්‍ය දර්ශනයට බාධා පැමිණ වූ විඝ්නයනට පහර දීම පිණිස ඉන්ද්‍ර යොදාගත් ස්වකීය ධ්වජස්තම්භයේ අනුරුවක් ලෙස උණ ලීයෙන් සකස් කරගත් පුරුක් පහකින් යුතු දණ්ඩ යි. උණ ගස තෝරාගැනීම සහ එය සකස් කිරීම පිළිබඳ උපදෙස් නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ අන්තර්ගත වෙයි. (මාරසිංහ, 2005 b, xxi, 174-182) නාට්‍ය දර්ශනය ආරම්භ කිරීමට පෙර පූර්වරංගයේ දී එය රංගපීඨයේ පසෙකින් සිටුවන්නේ නාට්‍ය දර්ශනයට බාධා පමුණුවන්නන් වෙතොත් ඔවුන්ට පෙර සිදු වීම සිහිපත් කරනු අටියෙනි. දණ්ඩකාෂ්ඨ යනු විදූෂක සියතේ රඳවාගන්නා වකුටු සැරයටියි. එයට පලුදු නොවූ දිවුල්, බෙලි හෝ උණ ලී භාවිත කෙරෙයි. ප්‍රතිශිරස් හෙවත් මකුට සෑදීම සඳහා ඉතා සැලකිල්ලෙන් සකස් කරගත් රෙදි පටියක් භාවිත කරනු ලැබේ. (මාරසිංහ, 2005 b, xxi, 186-195) එය මැණික් ආදිය භාවිතයෙන් ද නොයෙක් රූප ඇඳීමෙන් ද අලංකාර කෙරෙයි. මේවාට අමතර ව නාට්‍යයේ අවශ්‍යතා සඳහා යොදාගන්නා ඡත්‍ර, ධ්වජ සහ භෘංගාර හෙවත් කලස් හා පැන් කෙණ්ඩි, ආයුධ ආදිය යොදාගත හැකි බවත් ඒවා සැහැල්ලු ද්‍රව්‍යවලින් සාදන ලද අනුරූ විය යුතු බවත් භරතමුනි තව දුරටත් පැහැදිලි කරයි. (මාරසිංහ, 2005 b, xxi, 186-195)

සංස්කෘත නාට්‍ය රංග භූමියේ දී මෙන් ම ස්ථාවර උපකරණවලින් තොර හිස් නෝ වේදිකාවෙහි නාට්‍ය රංගනයේ දී උපකාරකර ගන්නා උපකරණ වර්ග තුනකි. (Maruoka and Yoshikoshi, 1992:123)

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

එනම්,

(අ.) ත්සුකුරි මොනො
වේදිකාව මත රඳවන උපකරණ
(ආ.) කොදෝගු
නළුවා විසින් පැළඳගනු හෝ අතින් දරා සිටින කුඩා උපකරණ
(ඇ.) තයෝ - දෝගු
විවිධ කාර්යයන් සඳහා උපයෝගී කරගනු ලබන උපකරණ

ත්සුකුරි මොනො ලෙස සරල ලෙස නිර්මාණය කරන ලද කුඩා පැල්පත්, බෝට්ටු, කරත්ත, සණ්ටාව වැනි භාණ්ඩ දැක්විය හැකි ය. ඒවා අවශ්‍ය පරිදි වේදිකාවට රැගෙන එනු ලැබේ. නෝ වේදිකාව තාවකාලික නාට්‍යෝපකරණ පමණක් භාවිතයට ගන්නා ස්ථානයක් බව එයින් පැහැදිලි වෙයි. *කො - දෝගු* වර්ගයේ උපකරණ රාශියකි. අවාන, කසය, යෂ්ටිය, ගිනි පෙනෙල්ල, කොස්ස, බිලී පිත්ත, හෙල්ල, කෙටේරිය, බාල්දිය, වීණාව, පබළු ආදිය ඒ අතර වෙයි. මේ අතරින් අවාන වූකලී *තයෝ - දෝගු* ගණයේ ලා ද සැලකිය හැකි භාණ්ඩයකි. සතුට, දුක පමණක් නොව විවිධ ධර්මතා හා සංකල්පනා වෙනුවෙන් රංගනයේ දී භාවිත වන භාණ්ඩයන් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. මීට අමතර ව *තයෝ දෝගු* භාණ්ඩ ලෙස වයින් බඳුන්, බටනලාව, බාල්දිය, පින්සල, කඩුව වැනි උපකරණ නෝ නාට්‍යවලදී ද බොහෝ විට ක්යෝගෙන් නාට්‍යවල දී ද භාවිතයට ගැනේ.

ත්සුකුරි මොනො නාට්‍යය සඳහා අලුතෙන් නිර්මාණය කිරීම සිරිතකි. විද්වතුන්ගේ අදහස වන්නේ චාරිත්‍රගත සම්ප්‍රදායක් මෙයට ඉවහල් වන බව යි. අතීත නෝ නාට්‍ය ශිල්පීන්ට නෝ නාට්‍ය රඟ දැක්වීම පිණිස සංචාරයේ යෙදීමට සිදු වූ බැවින් විශාල භාණ්ඩ ප්‍රවාහනයේ අපහසුතාව නිසා නාට්‍ය රංගනය සඳහා පිළියෙළ කරගත් තැනක දී අවශ්‍ය වේදිකා උපකරණය නිර්මාණය කරගන්නට ඇත. (Maruoka and Yoshikoshi, 1992:123) *ත්සුකුරි මොනො* අතර විශාලතම උපකරණය ලෙස සැලකෙන්නේ *දෝජෝජි* නාට්‍යය සඳහා නිර්මාණය කෙරෙන විශාල සණ්ටාරය යි. මිනිසෙකුට සැඟවී සිටිය හැකි තරමේ විශාලත්වයෙන් යුතු ව ස්වාභාවික සණ්ටාරයක පෙනුම ඇති ව මෙය නිර්මාණය කර ඇත්තේ උණ ලී සැකිල්ලකට රෙදි ආවරණයක් යෙදීමෙනි. බෝට්ටු සහ දෝළා වැනි අනෙකුත් බොහෝ උපකරණ සරල සැකිල්ලක් ලෙස සියුම්වත් අලංකාරවත් සකස් කරගෙන තිබේ. *එගුචි, සුමිදගව* සහ *යුය* නාට්‍යවල දී එසේ සකස් කරගත් බෝට්ටු සහ දෝළා නිර්මාණ දක්නට පුළුවන. *කෝකෙන්* හෙවත් වේදිකා සහායකයින් නාට්‍යයේ දී අවශ්‍යවන්නේ මෙම භාණ්ඩ නිසි කළමනාකරණය සඳහා ය. ඔවුහු එහි දී ප්‍රේක්ෂකයන්ට ද නළුවන්ට ද නාට්‍යයට ද හානියක් නො වන පරිදි භාණ්ඩ තැන්පත් කිරීම් ආදිය කරති.

ත්සුකුරි මොනො, කොදෝගු සහ *තයෝ දොගු* නාට්‍යෝපකරණ තුන්වර්ගය නාට්‍යශාස්ත්‍ර පිළිපැදීමෙන් නිර්මාණය කරගත් උපකරණ බව ප්‍රත්‍යක්ෂ ය. නෝ නාට්‍යවල *ත්සුකුරි මොනො* සත්ධිම සහ ව්‍යාජිම ගණ ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය කරගත් ඒවා වන අතර *කොදෝගු* සහ *තයෝ දෝගු* ද නාට්‍යශාස්ත්‍ර නියමයන් අනුගමනය කරමින් ජපන් සංස්කෘතිය ද නිරූපණය වන ආකාරයෙන් නිර්මාණය කරගන්නා නාට්‍යෝපකරණ බව පැහැදිලි වෙයි.

භරතමුනිහු නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ දී තුන් ආකාර ගත් රංග ශාලා පිළිබඳ විස්තර කරති. එනම් විකෘෂ්ට, චතුරශ්‍ර සහ ත්‍ර්‍යශ්‍ර යන වර්ග තුනයි. මේ එක් එක් ප්‍රභේදය

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

ජ්‍යෙෂ්ඨ, මධ්‍යම හා අවර (කනිෂ්ඨ) වශයෙන් ප්‍රමාණ ද තුනකි.(මාරසිංහ, 2005: ii,8). ජ්‍යෙෂ්ඨ නාට්‍ය ගෘහය එකසිය අට රියනක් ද, මධ්‍යම නාට්‍ය ගෘහය සූ සැට රියනක් ද, කනිෂ්ඨ නාට්‍ය ගෘහය දෙතිස් රියනක් ද වශයෙන් නිර්මාණය කිරීම සුදුසු ය. නාට්‍ය ශාලාව අතිවිශාල නම් සතර අභිනය සාර්ථක ව ඉදිරිපත් කිරීමට එය බාධාවක් වන බැවින් නාට්‍ය රංගනය සඳහා වඩාත් සුදුසු වන්නේ මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ ප්‍රේක්ෂාගෘහය යැ' යි භරතමුනි සඳහන් කරයි. (මාරසිංහ, 2005: ii, 10-21). භරතමුනි ත්‍රිවිධාකාර ප්‍රේක්ෂාගෘහ අතරින් පළමුවෙන් විස්තර කරන්නේ ද වැඩි අවධානයක් යොමුකරන්නේ ද විකෘෂ්ට ප්‍රභේදය කෙරෙහි බැවින් භාරතයේ නාට්‍යශාලා අතර වඩා ජනප්‍රිය ව පැවතියේ විකෘෂ්ට හෙවත් ආයතචතුරස්‍රාකාර රංගශාලා විය යුතු ය.

නෝ නාට්‍ය සඳහා භාවිත කෙරෙන්නේ ද ආයත චතුරශ්‍රාකාර රංග භූමියකි. එය කොටස් පහකින් සමන්විත ය. (Maruoka and Yoshikoshi, 1992:100) *බුතයි* නම් වූ රංග පීඨය, *අතො-ස* නම් ප්‍රධාන රංග පීඨය පිටුපසින් වූ කොටස, ගායක පිරිස ස්ථානගත වන වේදිකාවේ වම් පස තීරුව *ජිඋතයි-ස* , රංග භූමියට දකුණු පසින් සම්බන්ධ කර ඇති පාලමක් බඳු ඉදිකිරීම *හෂි-ගකරි* සහ *හෂි-ගකරි* ආරම්භක ස්ථානය වන *කගමි-නො-ම* හෙවත් කැටපත් කාමරය මේ කොටස් පහ යි. රංග පීඨය නිමවා ඇත්තේ පිහිටි පොළවට අඩි තුනක් පමණ උසකිනි. *හෂි-ගකරි*, වේදිකාවට සවි වන්නේ *කගමි-නො-ම* හි *අගෙ-මකු* පිවිසුම් දොරටුවේ සිට මඳ ආනතියකින් යුතු ව ය. *අතො-ස* වේදිකාවේ පසුබිමේ ලී බිත්තියේ *මත්සු* හෙවත් විශාල පයින් ගසක් චිත්‍රණය කොට තිබේ. සෑම නෝ වේදිකාවක ම දැකිය හැකි එක ම සහ ප්‍රධාන ම ස්ථාවර සැරසිල්ල මෙයයි. එය හුදු වේදිකා පසුතලයක් නොව ඉන් ආගමික සහ සාම්ප්‍රදායික වැදගත්කමක් සහිත නෝ වේදිකාවක් සංකේතවත් කරන්නකි. සෑම නෝ නාට්‍යයක් ම රග දක්වනු ලබන්නේ මෙම සැරසිල්ල පසුබිම් කරගෙන ය. මෙම පයින් ගස නිසා හිස් වූ නෝ වේදිකාවට සෞන්දර්යයක් මෙන් ම ගාම්භීර පෙනුමක් ද එක්වෙයි. මෙම බිත්තිය හැඳින්වෙන්නේ *කගමි-ඉත* යනුවෙනි. කැටපත්-තලය ලෙස සිංහලෙන් අර්ථගැන්විය හැකි මෙය ශබ්ද පරාවර්තනය සඳහා භාවිත වේදිකා පසුතලයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. *අතො-ස* හි වම් කෙළවරේ *වකි - කගමි - ඉත* ද මෙම කාර්යයට සහාය වෙයි.

කගමි ඉත සහ *වකි කගමි ඉත* හි ඇඳ ඇති විශාල *මත්සු* ගසත් ළපටි උණ ගසත් අවධානයට ලක් විය යුතු ය. මත්සු ගස වේදිකාවේ නෝ නාට්‍ය රංග පීඨයේ ස්ථාවර සැරසිල්ලක් ලෙස *මත්සු* ගස සහ උණ ගස් චිත්‍රණය කිරීම සිදු කර තිබීම භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කරමින් ජර්ජරය සංකේතවත් කිරීම සඳහා නිර්මාණය කරන ලද්දක් වන බවට තර්ක කළ හැකි ය. ඉන් නාට්‍යශාස්ත්‍රයෙන් ලද ආභාසය පැහැදිලි ව පෙන්නුම් කරයි.

ජපානයේ නෝ නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භය හා ස්වර්ණමය යුගය උදා වූයේ 14 වන සියවසේ දී ය. භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ආරම්භයත් ස්වර්ණමය යුගයත් පැවතියේ ඊට සියවස් නවයකට පමණ ඉහත දී ය. ආගමික හා සංස්කෘතික විකාසනය කරණ කොට ගෙන භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය චීනය, කොරියාව ඔස්සේ ජපාන නාට්‍ය කලාවට ආදේශ වී තිබේ. එහි දී විකාසනය හා ආභාසය ඇති වීම සිදු වන්නේ එය සිදු වීමට ගත වූ කාලය හා එය ජපානයට හඳුන්වා දීමට මූලික වූ පිරිසගේ ආකල්ප හා දක්ෂතා ද සමාජ පසුබිම ද අනුව ය.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

එබැවින් සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට සාකල්‍යයෙන් ම සමාන නාට්‍ය කලාවක් ජපානයේ දැකීම උගහට ය. එහෙත් නාට්‍ය වර්ග දෙකෙහි රංග භූමිය පිළිබඳ අවධානයේ දී භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් නිපන් නාට්‍ය කලාවක ලක්ෂණ නෝ නාට්‍යයේ පැහැදිලි ව දර්ශනය වෙයි.

5. පර්යේෂණ ප්‍රතිඵල

නෝ නාට්‍යය පිළිබඳ ව මීට පෙර සිදු කොට ඇති ශ්‍රී ලාංකේය අධ්‍යයනයන්හි දී ඒ හා බැඳුණු සමාජ සංස්කෘතික පසුබිම හෝ එහි ප්‍රභවය පිළිබඳ ව හෝ පුළුල් ලෙස විග්‍රහ කිරීමක් සිදු වී නොමැත. නෝ නාට්‍ය හැදෑරීමෙන් ද නෝ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව ජපාන සහ විදේශීය පර්යේෂකයින් සිදු කර ඇති අධ්‍යයන සලකාබැලීමෙන් නෝ නාට්‍ය කලාවට භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ලැබී ඇති බව පැහැදිලි වූ බැවින් එය තව දුරටත් විග්‍රහ කරමින් එකී මතය තහවුරු කිරීම මෙම අධ්‍යයනයේ දී සිදු විය. සරුගකු නර්තනත් නෝ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායත් භාරතීය නාට්‍ය කලාව සහ බුදු දහම බලපෑමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස නිර්මාණය වූවක් බව පැහැදිලිය. නෝ නාට්‍ය කලාවේ පුරෝගාමීන් වූයේ සරුගකු නර්තන ශිල්පීන් දෙපළකි. භාරතීය නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව ඔවුන් සතු ව පැවති දැනුම නෝ නාට්‍ය බිහිවීම කෙරෙහි උපස්තම්භක විය.

කගමි නො ම, අතො ස සහිත රංග භූමිය නිර්මාණය කිරීමේ දීත් රංග පීඨයේ හැඩයත් ගායක සහ වාදක වෘන්ද ස්ථානගත කිරීම යන ආකෘතිකමය ලක්ෂණවලට අමතර ව *අතොසහි මත්සු* ගස සැකසීම, පාත්‍රයින්ගේ වේදිකාගත වීම, නාට්‍ය උපකරණ නිර්මාණය යන සාධකවල දී පවා භාරතීය නාට්‍ය කලාවේ බලපෑම නෝ නාට්‍යයේ පැහැදිලි ව දර්ශනය වෙයි. භාරතීය රංග සම්ප්‍රදායේ විශේෂ රංග විධි ක්‍රමයක් වන කක්ෂ්‍යා විභාගය පවා නෝ නාට්‍ය කලාවේ දී අනුගමනය කරනු ලැබේ. මේ අනුව සංකල්පීය වශයෙන් පමණක් නොව ආකෘතිකමය අතින් ද භාරතීය නාට්‍ය කලාව ජපානයේ නෝ නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය සහ සෞන්දර්යාත්මක වර්ධනය කෙරෙහි බලපා ඇති බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙයි.

6. නිගමනය

නෝ නාට්‍යයේ රංගභූමි භාවිතයේ දී නාට්‍යශාස්ත්‍ර නියම අනුගමනය කර ඇති ආකාරය පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදායේ ව්‍යාප්තියත් ස්ථාවරත්වයත් සනාථ කරයි. නෝ නාට්‍ය භාරතීය රංග සම්ප්‍රදායේ ආභාසය පිළිබිඹු කරන අතර ම ජපානයට ආවේණික සංස්කෘතික ලක්ෂණ ද විශද කරවන්නක් බව පැහැදිලි වෙයි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

කාරියවසම්, ටී. (2001). *ජපානයේ නාට්‍ය හා රංග කලාව.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

නිශ්ශංක, පි. (අනු.). *මැටි කරත්තය.* (1959). සමන් මුද්‍රණාලය.

මාරසිංහ, ඩබ්. (පරි.) (2005). *භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර, ප්‍රථම භාගය.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES

මාරසිංහ, ඩබ්. (පරි.) (2005). *භරතමුනි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර, ද්විතීය භාගය* . ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
මාරසිංහ, ඩබ්. (2016). *සංස්කෘත නාට්‍යය හා රංගශිල්පය.* ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

References

Bowring, R. & Kornicki, P. (Eds.). (1993). *The Cambridge Encyclopedia of* Japan. Cambridge University Press.
Hammer., E. (2021). Buddhism in Japan. https://Asiasociety.Org/ Education/ Buddhism- Japan. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Zeami_Motokiyo History of Japan. (2021). https://www.Britannica.Com/Place/Japan/The- Yayoi- Period-c-300-Bce-c-250-Ce. https://www.britannica.com/place/Japan/The-Yayoi- period-c-300-bce-c-250-ce
Japan Art Council. (2018). History. https://www2.Ntj.Jac.Go.Jp/Unesco/Noh/En/History/.https:// www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/history/
Komparu, K. (1983). The Noh Theater: Principles and Perspectives. (Corddry, J. & Comee, S. Trans.) John Weatherhill & Kyoto
Maruoka, D. and Yoshikoshi, T. (1992). Noh. Osaka Noh. (2018). Www.Newworldencyclopedia. Org/. https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Noh
Noh Theatre. (2011). Britanica.com. https://www.britannica.com/art/Noh- theatre
Rimer, T. J., & Masakazu, Y. (Trans.). (1984). On the Art of the No Drama- The Major Treatises of Zeami. New Jersey: Princeton University Press.
Waley, A. (1921). The Noh Plays of Japan. Charles E.Tuttle Company.
Zeami Motokiyo. (2020). www.newworldencyclopedia.org. https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Zeami_Motokiy

JOURNAL OF THE FACULTY OF HUMANITIES