Vidyodaya Journal of Humanities and Social Sciences

VJHSS (2023), Vol. 08 (02)

# A Study of Dance Usage in Kusa Paba Movie

K. G. J. U. Dissanayake*, A. K. M. Manamperi

Department of Languages, Cultural Studies and Performing Arts, University of Sri Jayewardenepura, Sri Lanka

**Article Info**

Article History:
Received 03 March 2023
Accepted 14 June 2023
Issue Published Online
01 July 2023

**Key Words:**
Kusa Paba
Dance Practice
Social Culture
Sinhala Cinema

*Corresponding author
E-mail address:
janithdissanayake1998@gmail.com

https://orcid.org/ 0009-0008-4157-1359

Journal homepage:
http://journals.sjp.ac.lk/index.php/vjhss

http://doi.org/10.31357/fhss/vjhss.v08i02.07

VJHSS (2023), Vol. 08 (02), pp. 78-88

ISSN 1391-1937/ISSN 2651-0367 (Online)

CC BY

Faculty of Humanities and Social Sciences 2023

## ABSTRACT

*A dance technique used to supplement the acting can be identified in modern Sinhala films that have taken Indian historical stories as a source. The Sinhala film Kusa Paba, directed by Sunil Ariyaratne, is based on the Kusa Jãtaka in the book Pansiya Panas Jathaka Potha, and it is set in North Indian social culture. The research problem of this study is to investigate how the proposed social culture is revealed through the use of dance in the Kusa Paba film. The central assumption of this study is to identify the use of dance in this film and, secondarily, to recognize the proposed social culture. This study is based primarily on qualitative data and inductive reasoning. The data gathered through the methods of watching the film, library research, and interviews has been presented as a contextual analysis. For those dance scenes, costumes and composition, background decoration, and music styles were well used to represent North Indian culture. The study revealed that South Indian culture is highlighted through the use of dances such as Kudirai Attam, Kathakali and the constant use of basic postures, foot movements and hasta mudras in Bharata Nãtyam. The study concluded that other dance-related features are more indicative of the projected social culture than the dance style and motions employed in the Kusa Paba movie. Accordingly, the research recommends that these negative impacts can be reduced through proper source analysis and through an optimal interrelationship with the film squad to choreograph the cinema dance.*

**මාතෘකාව**

කුස පබා සිනමාපටයේ නර්තන භාවිතාව පිළිබඳ අධ්‍යයනයක්

## 1. හැඳින්වීම

කලා මාධ්‍ය අතුරින් ප්‍රේක්ෂකයා අරමුණු කොට ගත් කලා මාධ්‍යයක් වශයෙන් ද පාරිභෝගිකයා අරමුණු කොට ගත් ව්‍යාපාරයක් වශයෙන් ද ද්විමය ස්වරූපයකින් බලාත්මක වන 'සිනමාව' නූතන මිනිසා වෙත වඩාත් සමීප වූ රසවින්දනයක් ගෙන ඒමට සමත් වන්නකි. කලා මාධ්‍යයක ස්වරූපයෙන් ක්‍රියාත්මක වීමේ දී 'චිත්‍රපටය' නැතහොත් 'සිනමාපටය' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන එය ව්‍යාපාරයක ස්වරූපයෙන් ක්‍රියාත්මක වීමේ දී 'චිත්‍රපට ක්ෂේත්‍රය' නැතහොත් 'සිනමා ක්ෂේත්‍රය' හෝ 'සිනමාව' යනුවෙන් ද ව්‍යවහාර වන බැව් පෙනේ. චලනය වන රූප සමුදායක් දෘශ්‍ය පක්ෂය වශයෙන් ද හඬ පටය ශ්‍රව්‍ය පක්ෂය වශයෙන් ද ගොඩනැගී ඇති ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය නිර්මාණයක් වන 'චිත්‍රපටය' යන්ත්‍ර සූත්‍ර සහ තාක්ෂණය ප්‍රයෝජ්‍ය කොට නිමවෙන හෙයින් යාන්ත්‍රික සහ තාක්ෂණික කලා මාධ්‍යයක් වේ. එසේ ම විවිධ රූප රාමු සංයෝජනය කොට ඇති බැවින් එය වාර්තිත කලා මාධ්‍යයක් ද වනු ඇත. සිනමාව හුදු තනි පුද්ගල ක්‍රියාවලියක් නොවීම තවත් එක් විශේෂත්වයකි. එනම්, අධ්‍යක්ෂණය, කැමරාකරණය, සංස්කරණය ආදී කාර්මික ක්ෂේත්‍ර සහ රංගනය, වාදනය, නර්තනය, චිත්‍රය යනාදී කලා ක්ෂේත්‍ර ද දායක කොට ගත් කාර්මික සහ සාමූහික නිෂ්පාදනයක් නැතහොත් නිර්මාණයක් ලෙසින් ද චිත්‍රපටය හැඳින්විය හැකිය.

සිනමාවේ මුඛ්‍යාංගය රංගනය වුවත් එය තවදුරටත් වැඩි දියුණු කර ගනු පිණිස යොදාගනු ලබන අවශේෂ කලාංග අතර භාවිත නර්තන මාධ්‍යය ගෝලීය වශයෙන් මෙන් ම දේශීය වශයෙන් ද හිමි කර ගනු ලබන්නේ ප්‍රමුඛස්ථානයකි. සිංහල සිනමාවේ ද ආරම්භයේ සිට නොයෙක් අරමුණු සාක්ෂාත් කර ගැනීම උදෙසා විවිධාකාරයේ නර්තන භාවිතාවන් එක් එක් යුග කාල පරාසයන්හි දී චිත්‍රපට තුළට යොදාගෙන තිබෙන ආකාරය නිරීක්ෂණය කළ හැකිය. විවිධ ශානරයන්ගෙන් හෙබි සිංහල සිනමා නිර්මාණ අතුරෙහි ඓතිහාසික ශානරයේ සිනමා නිර්මාණ වෙත ද නර්තන භාවිතාව උපයුක්ත කොට ගත් අවස්ථා බොහොමයක් හඳුනා ගත හැකිය. පන්සිය පනස් ජාතක පොතෙහි එන කුස ජාතකය ඇසුරින් සුනිල් ආරියරත්න අධ්‍යක්ෂණය කළ **කුස පබා** සිනමාපටය උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතිය පාදක කරගනිමින් එලෙස තිරගත වූවකි. ඓතිහාසික ප්‍රස්තුතයක් වන බැවින් තත්කාලීන සමාජ සංස්කෘතිය නිරූපණයෙහි ලා එහි නර්තන භාවිතාව ද නිතැතින් ම ඉවහල් වූ බැව් පෙනී යයි.

**කුස පබා** සිනමාපටයේ නර්තන භාවිතාව තුළින් සිනමාපටයට ප්‍රස්තුත වී ඇති සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රකට වනුයේ ද යන්න මෙම අධ්‍යයනයෙහි ගැටලුව විය. තත් සිනමාපටයේ නර්තන භාවිතාව පිළිබඳ ව අධ්‍යයනය කිරීම ප්‍රධාන අරමුණ බවට පත් කරගනිමින් එය සාක්ෂාත් කර ගැනීම උදෙසා ද්විතීයික අරමුණු කිහිපයක් ද යොදා ගෙන ඇත. සිංහල සිනමාව පිළිබඳ ව හඳුනා ගැනීම, සිංහල සිනමා නර්තන භාවිතාවේ විකාශනය අධ්‍යයනය කිරීම, කුස පබා සිනමාපටයේ නර්තනය භාවිත අවස්ථා අධ්‍යයනය කිරීම, ප්‍රස්තුත උතුරු ඉන්දීය සමාජ සංස්කෘතිය අධ්‍යයනය කිරීම එම අරමුණු අතර වේ.

### 1.1 සිංහල සිනමාවේ නර්තන භාවිතාව

ගෝලීය වශයෙන් ගත් කල බොලිවුඩ් (හින්දි), හොලිවුඩ් (ඇමෙරිකා), කොලිවුඩ් (දමිළ) යනාදී සිනමාව නර්තන මාධ්‍යය ප්‍රමුඛ ව යොදා ගන්නා දැවැන්ත සිනමා ක්ෂේත්‍ර ලෙස හැඳින්විය හැකිය. මන්දයත් එකී සිනමා නිර්මාණ කාර්යයන්හි අන්තර්ගත නර්තන අවස්ථා බොහොමයක් ලෝක ප්‍රකට තත්ත්වයෙන් ව්‍යාප්ත ව පැවතීම හේතුවෙන් ඊට කදිම නිදසුන් සැපයෙනු ඇත. ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල සිනමාව තුළ එවන් සිනමාව ම අරමුණු කරගත් 'සිනමා විශේෂිත නර්තන ක්ෂේත්‍රයක්' වෘත්තීය වශයෙන් බලාත්මක නොවන නමුත් කාලීන ව නර්තන ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රමුඛයන්ගේ සහාය ලබා ගනිමින් සිංහල සිනමා කෘති තුළට නර්තනය එක් කර ගත් අවස්ථා බොහොමයක් හඳුනා ගත හැකිය.

ගීත පසුබිමේ හෝ ඍජු ව බහාලූ චිත්‍රපට සහ හුදු සංගීතය හෝ වෙනත් ශබ්දවලට පමණක් මුල් තැන දුන් චිත්‍රපට වශයෙන් ලාංකේය සිනමාවේ ගීත සහ සංගීතය පිළිබඳ දළ නිරීක්ෂණයක් සිදු කොට ප්‍රණීත් අභයසුන්දර විසින් යම් වර්ගීකරණයක් ඉදිරිපත් කර ඇති අතර (රත්නවිභූෂණ, 1997, 93) එය අනුගමනය කරන කල්හි ලාංකේය සිනමාවේ නර්තනය පිළිබඳ ව ද කිසියම් දළ වර්ගීකරණයකට එළඹිය හැකි බව පෙනී යයි. එනම්, ගීත මෙන් ම නර්තනය ද සහිත චිත්‍රපට, ගීත සහිත වුවත් නර්තනය රහිත චිත්‍රපට, ගීත මෙන් ම නර්තනය ද රහිත චිත්‍රපට, ගීත රහිත වුවත් අන්තර් නර්තන අවස්ථා සහිත චිත්‍රපට, නර්තනය ම විශේෂ්‍ය කොට නිපදවූ නර්තනමය චිත්‍රපට යනාදී වශයෙනි.

සිංහල සිනමාවෙහි නර්තනය භාවිත කළ අරමුණු ද විවිධාකාරයෙන් හඳුනා ගත හැකිය. ඒ කෙසේද යත් බොහෝ සිනමාකරුවන් විසින් විවිධ අරමුණු ප්‍රත්‍ය කොට ගෙන සිය නිර්මාණ කාර්යයන් සාක්ෂාත් කර ගනු වස් ඒවා තුළට නර්තනය එක් කර ගැනීමට පෙළඹී ඇති බැව් දෘශ්‍යමාන වේ. ආරොන් කොප්ලන්ඩ් නමැති ප්‍රකට සංගීතවේදියා ව්‍යවහාරික භාවිතයක් ලෙස චිත්‍රපට සංගීතය චිත්‍රපටයකට දායක වන ආකාරය පස් වැදෑරුම් කොට කරන විස්තරය ද (හේරත්, 1995, 25) මෙහි ලා නර්තනයට ආදේශ කර ගත හැකි වීම භාග්‍යයකි. කාලය හා අවකාශය පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයා තුළ විශ්වාසයක් ඇති විය හැකි අන්දමේ වටපිටාවක් ගොඩනැංවීම, කිසියම් සිදුවීමක නොපෙන්විය හැකි හෝ නොපෙනෙන අවස්ථාවක්, කිසියම් චරිතයක් මගින් පැහැදිලි නොකළ සිතුවිල්ලක් පිළිබඳ මනෝභාවික යටි අරුත් පැහැදිලි කිරීම, ස්වාභාවික පරිසරයේ හිදැස් පිරවීම,

අඛණ්ඩතාව පිළිබඳ අදහසක් පවත්වාගෙන යාම, කිසියම් ජවනිකාවක කූටප්‍රාප්තිය ඇති කිරීම මෙන් ම නිර්මාණයේ සමාප්තිය පිළිබඳ හැඟීමක් ඇති කිරීම යනාදිය එලෙස දක්වා ඇති අරමුණු ලෙස පෙන්වා දිය හැකිය. මීට අතිරේක වශයෙන් සිනමාපටය වෙත ජනතා ආකර්ෂණය වඩවා ගැනීම, සිනමාපටයට අලංකාරයක් හෝ වර්ණවත් භාවයක් එක් කිරීම වැනි අරමුණු ද ඇතැම් සිනමා ශිල්පීන් විසින් ඉටු කර ගන්නා බව පෙනේ. තවද ප්‍රණීත් අභයසුන්දර විසින් කෙරුණු සිනමා ගීත වර්ගීකරණයක එන ප්‍රේම ගීත, භක්ති ගීත, දේශාභිමානී ගීත, විකට ගීත, දාර්ශනික අදහස් රැගත් ගීත, විරිඳු සහ කවි ගායනා යන ගීත ප්‍රභේද අතර 'නැටුම් ගීත' යනුවෙන් දක්වා තිබීමෙන් ද (රත්නවිභූෂණ, 1997, 93) නර්තනය ම අරමුණු කර ගනිමින් ගීත පවා නිර්මාණය වූ බැව් මෙහි දී හඳුනාගත හැකිය. නමුත් ඇතැම් සිනමා නිර්මාණකරුවන් තම සිනමාපට සඳහා නර්තන භාවිතය ප්‍රතික්ෂේප කරන අවස්ථා ද නැත්තේ නොවේ.

ලාංකේය සිනමා නර්තන භාවිතාව පිළිබඳ කෙරෙන පිරික්සුමේ දී රංගන ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් නර්තනයේ යෙදී ඇති ආකාරය අනුව ද අවස්ථා කිහිපයක් හඳුනා ගත හැකිය. එනම්, රංගන ශිල්පියා හෝ ශිල්පිනිය තනි ව නර්තනයේ යෙදීම, රංගන ශිල්පීන් හෝ ශිල්පිනියන් යුගලක් ලෙස නර්තනයේ යෙදීම, රංගන ශිල්පීන් හෝ ශිල්පිනියන් පසුබිම් නර්තන කණ්ඩායමක් සමග නර්තනයේ යෙදීම, නර්තන ජවනිකාවක් සඳහා පමණක් චිත්‍රපටයෙහි රංගනයේ නොයෙදෙන ආරාධිත නර්තන ශිල්පීන් හෝ ශිල්පිනියන් එක් කර ගැනීම යනාදිය යි.

සජීවී වේදිකාවකට හෝ එදිනෙදා ඉදිරිපත් කිරීමකට හෝ සිදු කරන නර්තන නිර්මාණයක් මෙන් නොව සිනමාපටයක් උදෙසා නර්තන නිර්මාණය කිරීම අත්‍යන්තයෙන් ම සුවිශේෂ වූ කාර්යාවලියකි. මන්දයත් සිනමාව යනු වාර්තිත මෙන් ම තාක්ෂණික කලා මාධ්‍යයක් වන බැවින් කැමරා තාක්ෂණය, සංස්කරණය, ආලෝකකරණය, පසුතල භාවිතය වැනි බොහෝ කර්තව්‍යයන් පිළිබඳ ව විශේෂ ප්‍රාගුණ්‍යයකින් යුතු ව නර්තන මාධ්‍යයට අදාළ චලනය, අවකාශය, රංග වස්ත්‍රාභරණ, අංග රචනය, පසුබිම් නර්තන ශිල්පීන් ප්‍රමාණය ආදී සියලු අංග සිනමාරූපී බව ප්‍රකට වන අන්දමින් හැසිරවිය යුතු ව ඇත. තවද බොහෝ විට සිනමාව තුළ යෙදෙනුයේ පසුබිම් ගීතයකට අනුව කෙරෙන නර්තන භාවිතාවක් වන හෙයින් පසුබිමින් ගැයෙන ගීතයේ වචනවල උච්චාරණය මත නිවැරදි ව සමපාත වන අයුරින් තොල් හැසිරවීමත්, ගීතයේ අදහස් තීව්‍ර වන අයුරින් භාව ප්‍රකාශනය සිදු කිරීමත් රංගන ශිල්පීන් හෝ ශිල්පිනියන් විසින් අතිශයාවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු ය. මෙබැවින් සිනමාවේ නර්තන නිර්මාණය වෙනුවෙන් නර්තන අධ්‍යක්ෂවරුන් නම් වූ පිරිසකගේ ශිල්පීය දායකත්වයක් ලබා ගැනීමට සිනමා අධ්‍යක්ෂවරුන් උත්සුක ව ඇති අතර ඔවුන්ගේ අධීක්ෂණය සහ පුහුණුව යටතේ සිනමාපටයට උචිත වන අන්දමේ නර්තන භාවිතයක් සිදු කරනු ලබයි.

සිංහල සිනමාවේ ආරම්භයේ සිට මේ දක්වා තිරගත වූ බොහෝ සිනමාපටයන්හි මෙවැනි අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ ඒවාට ම සුවිශේෂ ලෙස සිදු කළ නර්තන භාවිතාවන් විකාශනය වී ඇති අයුරු හඳුනා ගත හැකිය. මුල් කාලීන ව ඉන්දීය නර්තන නිර්මාණකරුවන් හමුවේ භාරතීය ඌරුව ගත් 1950 - 70 දශකවලට සාපේක්ෂ ව සාම්ප්‍රදායික නර්තන ආකෘතිවලින් මදක් බැහැර ව නිදහස් ආරයක නර්තන ආකෘති සුලබ ව අනුගමනය කරන්නට යෙදුණු කාල වකවානුවක් ලෙස 1980 - 90 දශක පෙන්වාදිය හැකිය. විශේෂයෙන් ම විනෝදාස්වාදනය මුඛ්‍ය අරමුණු කරගත් වාණිජ චිත්‍රපට වැඩි ගණනක් නිෂ්පාදනය වීමත් ඒවා තුළ මල් ගස් වටා කැරකෙමින් කෙරෙන උද්‍යාන නර්තන, සමාජ ශාලා ආදියෙහි රඟන සරාගී නර්තන වැනි සමාජ නැටුම් ජවනිකා අන්තර්ගත කොට තිබීමත් මෙයට බොහෝ සෙයින් හේතු වන්නට ඇත.

ලාංකේය සිංහල සිනමා නර්තනය කිසියම් ප්‍රගතියක් කරා ළඟා වීමට වෙර දරන කාලච්ඡේදයක් ලෙස 2010 - 20 දශක හැඳින්විය හැකිය. පසු කාලීන ව ලාංකේය නර්තන නිර්මාණකරුවන්ගේ දේශීය නර්තන ආභාසය ද පෙරදැරි කොට ගනිමින් අද්‍යතනය වන විට බටහිර සහ නිදහස් නර්තන ශෛලීන් ද අත්හදා බලමින් සිටිනු ඇත. මෙලෙස 2022 දෙසැම්බර් මස 09 වන දින සිංහල සිනමාවේ 1351 වන චිත්‍රපටය ලෙස තිරගත වූ 'ගජමෑන්' දක්වා (Wickramarachchi, n.d.) පසු කළ එක් එක් දශකයන්හි දී විවිධාකාරයේ නිර්මාණකරණයන්ට බඳුන් වෙමින් සිංහල සිනමා නර්තන භාවිතාව විකාශනය වී ඇත.

## 1.2 කුස පබා සිනමාපටය

සිංහල සිනමාවේ 65 වන ජන්ම දිනය වූ 2012 ජනවාරි 21 වන දින 1147 වන සිංහල සිනමාපටය ලෙස තිරගත වූ **කුස පබා** සුනිල් ආරියරත්නගේ 19 වන සිනමා අධ්‍යක්ෂණය යි. ඓතිහාසික ශානරයට අයත් මිනිත්තු 120ක වර්ණ චිත්‍රපටයක් වන මෙය ශ්‍රී ලංකා සිනමා නිර්මාණ සංසදය විසින් නිෂ්පාදනය කෙරිණි. තිස්ස අබේසේකරගේ තිර රචනයක් වූ මෙහි අන්තර්ගත පසුබිම් ගීත සහ ගේය පරිබාහිර අන්තර් නර්තන අවස්ථා සඳහා චන්දන වික්‍රමසිංහගේ නර්තන අධ්‍යක්ෂණය සේ ම රෝහණ වීරසිංහගේ සංගීත අධ්‍යක්ෂණය සහ සෙසු කාර්මික ශිල්පීන්ගේ රංග වස්ත්‍රාභරණ, අංග රචනය, පසුතල සැරසිලි, තාක්ෂණික ප්‍රයෝග ආදී සියල්ල ම ප්‍රයෝජ්‍ය වී ඇත. දේශීය සිනමා සම්මාන උළෙල කිහිපයක දී ම ජනප්‍රිය ම සිංහල සිනමාපටය, හොඳ ම නර්තන අධ්‍යක්ෂණය ඇතුළු සම්මාන රැසකින්

පිදුම් ලැබීමට සමත් වූ සිනමා කාර්යයක් වශයෙන් ද **කුස පබා** කැපී පෙනේ.

කුරුණෑගල යුගයේ දී රචනා කරන්නට ඇතැයි සැලකෙන **පන්සිය පනස් ජාතක පොතෙහි** 523 වන ජාතකය වන 'කුස ජාතකය' සහ බොහෝ විචාරකයන්ට අනුව සිංහල සාහිත්‍ය ඉතිහාසයේ බිහි වූ ශ්‍රේෂ්ඨතම මහා කාව්‍යය එනම්, ක්‍රි.ව. 13 වන සියවසේ දී දඹදෙණි යුගයේ රජ කළ දෙවන පරාක්‍රමබාහු රජු කුස ජාතකය පාදක කර ගනිමින් විරචිත **කව්සිළුමිණ** මූලාශ්‍රය කොට ගෙන බිහි වූ සිනමා කාව්‍යයකි (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07). **කුස පබා** චරිත නිරූපණයේ දී **කව්සිළුමිණත්** කතාන්දරය ගොඩ නැගීමේ දී කුස ජාතකයත් මේ සඳහා අඩු වැඩි වශයෙන් යොදා ගත් බව සිනමා අධ්‍යක්ෂවරයා සඳහන් කරයි (සමරතුංග, 2012). එනයින් කුස හා පබාවතී යන යුවලගේ ප්‍රේම වෘත්තාන්තය හා බැඳි ලෞකික ස්වභාවයක් සේ ම බෞද්ධ දර්ශනය, කර්ම සංකල්පය ආදිය එක් වූ ලෝකෝත්තර ස්වභාවයක් ද මෙතුළින් විද්‍යමාන වනු පෙනේ.

## 1.3 කුස පබා සිනමාපටයේ ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය

සිනමාකරුවා **කුස පබා** සිනමාපටයට යොදා ගත් කතා තේමාව හා බැඳි සමාජ සංස්කෘතිය පිළිබඳ ව කරන විමසා බැලීමේ දී කතාන්තරය තුළ අන්තර්ගත වන භූගෝලීය ප්‍රදේශයන් හඳුනා ගැනීම පළමු ව සිදු කළ යුතු ව ඇත. අත්‍යන්තයෙන් ම **කුස පබා** තේමාව දිවෙනුයේ කුස කුමරු විසූ රාජ්‍යය සහ පබාවතී කුමරිය විසූ රාජ්‍යය යන ප්‍රදේශ ද්වය කේන්ද්‍ර කර ගනිමින් බව පැහැදිලි වන අතර ජාතක කතාකරුවා එය දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය. "යටගිය දවස මලල රට කුසාවතී නම් නුවර ඔක්කාක නම් රජ්පුරු කෙනෙක් දශරාජ ධර්මයෙන් දැහැමෙන් රාජ්‍යය කරන්නාහ..." යනුවෙන් කුස කුමරු අයත් වන ප්‍රදේශයත්, "...මෙබඳු රූ ඇති කෙනෙකුන් මෙනුවර නැති හෙයිතැයි ඒ රුව හැරගෙන අනික් නුවරකට යන්නාහ. මේ ලෙස ක්‍රමයෙන් ගොස් මදුරට සාගලනුවරට පැමිණියාහු ය..." යනුවෙන් පබාවතී කුමරිය අයත් වන ප්‍රදේශයත් දක්වයි (අමරමොලි, 1961, 1174,1177).

එසේ වුවත් මෙය බෞද්ධ ජාතක කතාවක් බැවින් මෙමගින් විස්තර කෙරෙන්නේ ගෞතම බුදුන් වහන්සේ විසින් සසරෙහි ගෙවන ලද එක් බෝධිසත්ත්ව ආත්ම භවයක් සම්බන්ධයෙනි. එනම්, බුද්ධ කාලීන භාරතයටත් එපිටට දිව යන ප්‍රාග් බෞද්ධ සමාජ ප්‍රස්තුතයකි. සත්‍ය වශයෙන් ම මෙනමින් යුතු රාජ්‍යයන් ප්‍රාග් බෞද්ධ සමයේ පැවතියේ කොහි ද යන වග මෙහි ලා නිශ්චිත ව ම හඳුනා ගැනීම උගහට ය. එනමුත් **කුස පබා** සඳහා පසුබිම් වූයේ පැරණි ඉන්දියාවේ බරණැස් නුවර වන බවට සහ (ටිකිරිබණ්ඩාර, 2016) ගෞතම බුදුන්ගේ පහළ වීම උතුරු ඉන්දියාව තුළ සිදු වූ හෙයින් උන්වහන්සේගේ පෙර භවය දැක්වීම උදෙසා ද තමන් උතුරු ඉන්දියානු ජන සමාජය පරිකල්පනය කොට ගනිමින් තත් නිර්මාණ කාර්යය සිදු කළ බවට අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් කරන ලද සඳහන් මත පිහිටා අධ්‍යයනය කිරීමේ දී (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07) **කුස පබා** සිනමාපටයට වස්තු විෂය වී ඇත්තේ උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතිය බැව් අවබෝධ කට යුතු.

ගෞතම බුදුරජාණන් වහන්සේ භාරතයෙහි පහළ වූ කාලය ලෙස පිළිගැනෙන ක්‍රි.පූ. 6 වන සියවස තුළ අංග, මගධ, කාසි, කෝසල, වජ්ජි, මල්ල, චේදි, වත්ස, මත්ස්‍ය, පංචාල, කුරු, සූරසේන, අස්මක, අවන්ති, ගාන්ධාර, කාම්බෝජ යනුවෙන් ඉන්දියාවේ ජනපද සොළසක් පැවති බව මූලාශ්‍රය මගින් අනාවරණය වන අතර (BYJU'S EXAM PREP, n.d.) එනයින් එය 'සොළොස් මහා ජනපද යුගය' වශයෙන් ද හඳුන්වා ඇත. සිද්ධාර්ථෝත්පත්තිය සිදු ව ඇත්තේ එලෙස උතුරු ඉන්දියාවේ ජීවත් වූ ස්වාධීන ජන කණ්ඩායම් අතුරින් හිමාලය කඳු වැටියෙන් දකුණු පස පිහිටි කෝසල රාජ්‍යයට අයත් ශාක්‍ය ජනපදයේ අගනුවර වූ කපිලවස්තුපුරය කේන්ද්‍ර කොට ගනිමිනි (Britannica, n.d.).

**කුස පබා** කතා තේමාව තුළින් ද සමස්ත දඹදිවට ම අගරජු වශයෙන් මලල රට කුසාවතී නුවර ඔක්කාක රජු හුවා දක්වා මදු රට සාගල පුරයටත් අමතර ව තවත් ප්‍රාන්ත රාජ්‍යයන් සතක් ද පවතින බවට හෙළිදරව් වීම සහ කුස රජු විසින් නිමවන ලද රන් රුව රැගෙන නොයෙක් කඳුකර පෙදෙස්, ගම්, නියම්ගම්, රාජධානි ආදියෙහි රාජ දූතයන් ගමන් ගන්නා ආකාරය සම්බන්ධයෙන් **කව්සිළුමිණෙහි** එන විස්තරවලට අනුව ද බරණැස (ආරියපාල, 2017, 70) වැනි නගර පවා එවකට පැවති බවට ඉඟි සපයා ගත හැකිය. එනයින් ඉහත සියල්ල මෙවැනි ජනපද පාලනයක් හා තරමක සාම්‍යයත්වයක් උසුලන බැව් පෙනේ. සිනමා නිර්මාණකරුවා පබාවතිය විවාහ කර ගැනීමට පැමිණෙන ප්‍රාන්ත රාජ්‍යයන් සතෙහි රජවරුන් හඳුන්වා දීමේ දී උදේනි, පසේනදී දාරියසේන, කසී රට අම්තාභ, සින්දු රට මහීපාල යනාදී වශයෙන් වෙන් වෙන් ව ඔවුන්ගේ නම් පවා දෙබස් තුළ අන්තර්ගත කොට තිබීම ද මෙහි ලා සැලකිල්ලට ගත් කල ඒවා පෙර කී සොළොස් මහා ජනපද අතුරින් කිහිපයක අගනුවරවල නාමයන්ට සමාන නාමකරණයක් ලෙසට ද දෘශ්‍යමාන වේ (BYJU'S EXAM PREP, n.d.). කෙසේ නමුත් එම සොළොස් මහා ජනපදවලින් බොහොමයක් උත්තර භාරතීය භූමි භාගය පුරා ව්‍යාප්ත ව පැවති ඒවා බැවින් එය ද උතුරු ඉන්දියාව කෙරේ ප්‍රාදේශීය නැඹුරුතාවක් ඇති වීමට තුඩු දෙන්නක් බව සිතිය හැකිය.

ප්‍රස්තුත කුසාවතී නුවර විස්තර කිරීමේ දී එය අලංකාර නර්තන, ගායන, වාදනාදියෙන් අලංකෘත වූ මනරම් සුර පුරයක් ලෙසට වර්ණනය කිරීමට **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා ගෙන ඇති ආයාසය ද එවකට

කිනම් සමාජ සංස්කෘතියක් පැවතියේ ද යන්න උපකල්පනය කර ගැනීමට ප්‍රයෝජ්‍ය වනු ඇත. " කෙළෙ තුටු රඟොත මතඟන විදු වද ගන ගැජුම් - ගෙනෙ ඉඳුනිල්මිණි විමනක් සිකිකැන් එ පුරේ" යනුවෙන් ඒ පුරයෙහි නැටුම් ගත්තා වූ මත් වූ අඟනුන් නමැති විදුලියෙන් හා වාදන සංගීතය නමැති ගෙරවුම් හඬින් ද යුක්ත වූ ඉන්ද්‍රනීල මාණික්‍යයෙන් සාදන ලද ගෙවල් නමැති වැසි වලාකුළ්, ගෙවල මොනරුන් සමූහයා සන්තෝෂයට පත් කළේ ය (ආරියපාල, 2017, 16) ලෙස සඳහන් වේ.

යථෝක්ත අන්දමින් කුසාවතී නගරයෙහි වාසය කරන්නා වූ කුස රජුගේ ගුණ කථනය උදෙසා වැය කරන ලද ප්‍රථම සර්ගයේ දී එසේ වන කල්හි රූප ශ්‍රීයෙන් යුක්ත කාන්තාවක සොයනු පිණිස දූත පිරිස බොහෝ කාලයක් නොයෙක් රටවල සංචාරය කළ අයුරු විස්තර කෙරෙන තෘතීය සර්ගයේ දී සහ රන් රුව රැගෙන ගිය දූතයන් සාගල නුවරට පැමිණ පබාවතිය දැක සතුටට පත්වන අයුරු දැක්වෙන චතුර් සර්ගයේ දී පබාවතී කුමරිය වාසය කළ සාගල නුවර පිළිබඳවත්, එහි පැවති නෘත්‍ය ගීත වාද්‍යාදිය පිළිබඳවත් වර්ණනය කිරීමට **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා අමතක කොට නැත. "පසඟ ගඳෙව් වතෙව සිහස්නට සොළොස් අත් - සඅඟ උවඟ ඔිමින ලියන නැටුම් වත් වත්" වශයෙන් පාංචාගික තූර්ය නාදය පවත්වනු ලබන විට සිංහාසනයට රියන් 16ක් පමණ ඇතින් කාන්තාවන්ගේ අංගෝපාංග සහිත ලයාන්විත නැටුම් පවත්වන කල්හි (ආරියපාල, 2017, 106) ලෙස සඳහන් වේ.

**කුස පබා**හි කථානායකයා වන කුස කුමරු වීණා වාදනය සහ ප්‍රතිමා නෙළීම ආදී කලාංගයන්හි දක්ෂයකු බවට දක්වා තිබීම ද මෙකල සමාජ සංස්කෘතිය තුළ පැවති කලාංගයන් රාජ්‍යානුග්‍රහය පවා ලබමින් පැවති බව හෙළිදරව් කර ගැනීමට ප්‍රත්‍යුපකාරී වේ. පබාවතිය සොයා සාගල පුරයට ගිය අවස්ථාවේ දී ඔහු විසින් වැයෙන වීණා වාදනය පබාවතියට ඇසුණු කල්හි එය කුසගේ බව හඳුනා ගත් අවස්ථාව මීට එක් නිදර්ශනයකි (අමරමොලි, 1961, 1182). එමෙන් ම කුඹල් කර්මාන්තය, මාලා කර්මාන්තය වැනි කර්මාන්තයන් ද මෙකල සමාජ ප්‍රස්තුතය තුළ මැනවින් පවතින්නට ඇතැයි සිතිය හැක්කේ කුස කුමරු එවැනි කර්මාන්තාදියෙහි ද දක්ෂයකු වූ බව කතාවෙහි අන්තර්ගත වීම හේතුවෙනි.

ඔක්කාක රජු පබාවතී කුමරිය දැක බලා ගැනීම උදෙසා සාගල නුවරට ගිය අවස්ථාව විස්තර කෙරෙන **කව්සිළුමිණෙහි** සත් වන සර්ගය මෙන් ම කුස පබා යුවලගේ විවාහ මංගලෝත්සවය පැවැත්වූ අයුරු සඳහන් වන අට වන සර්ගයට ද අනුව තත් කාලීන ව පැවති ආගමික සංස්කෘතිය ද කිනම් මුහුණුවරක් ගනු ලැබූයේ දැයි අවබෝධ කර ගත හැකිය. එයට අනුව බ්‍රාහ්මණ සමාජයක් මින් පිළිබිඹු වන අතර බුදුන්ගේ පහළ වීම සිදු වූ සමයෙහි ද උත්තර භාරතය තුළ හඳුනා ගත හැකි වන්නේ බ්‍රාහ්මණ සමාජයක් බැවින් මෙය ද ඒ හා සමපාත වන බැව් පෙනේ. "දද වේමතුරුනෙන් තලපාහි රූ මගමින් - අසම්නී ආසී නන් රජ වන් තැන් පහායින්" යනුවෙන් බ්‍රාහ්මණයන් වේද මන්ත්‍ර කියන කල්හි තෙල් භාජනයෙහි තමරුව බලමින් නානාප්‍රකාර ආශීර්වාද (ගීතිකා) අසමින් රජතුමා ප්‍රසාදනස්ථානයට (ඇඳුම් අඳින කාමරයට) ඇතුළු විය (ආරියපාල, 2017, 193) ලෙස දැක්වේ.

පූර්වෝක්තයන් සියල්ල එකිනෙක මැනවින් පිරික්සා බලන කල්හි **කුස පබා** සිනමාකරුවාට ප්‍රස්තුත වූ උතුරු ඉන්දීය සමාජ සංස්කෘතිය මෙවැනි වූ ස්වභාවයක් උසුලමින් සිනමාපටයේ සියලු මාධ්‍යයන් කෙරෙහි අඩු වැඩි වශයෙන් බලපාන ලද බව ප්‍රකාශ කළ හැකිය. ඒ අතුරින් ද නර්තන මාධ්‍යය ප්‍රමුඛස්ථානයක් හිමි කර ගන්නා බැව් පෙනේ.

## 2. පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය

**කුස පබා** සිනමාපටයේ නර්තන භාවිතාව පිළිබඳ ව සිදු කරනු ලැබූ මෙම පර්යේෂණය සඳහා ගුණාත්මක පර්යේෂණ එළඹුම යොදා ගෙන ඇත. සිංහල සිනමාව, සිංහල සිනමා නර්තන භාවිතාවේ විකාශනය, **කුස පබා** සිනමාපටයට ප්‍රස්තුත වූ සමාජ සංස්කෘතිය යනාදිය සවිස්තරාත්මක ව හුවා දක්වමින් ඒවායෙහි නර්තනය භාවිත අවස්ථා එකිනෙක පිරික්සා ඇත්තේ අන්තර්ගත විශ්ලේෂණයක් ලෙසිනි. උපන්‍යාසයකින් තොරව පර්යේෂණ ගැටලුව මත පමණක් පිහිටා පිළිතුරු සොයා ගිය බැවින් මෙය උද්ගාමී තර්කන ක්‍රමය පාදක කොට ගනිමින් සිදු ව ඇති පර්යේෂණයකි.

දත්ත රැස් කිරීමේ ක්‍රම වශයෙන් පුස්තකාල අධ්‍යයනය සහ ක්ෂේත්‍ර අධ්‍යයනය යන ක්‍රම ද්විත්වය ම යොදා ගන්නා ලදී. මේ යටතේ දී විෂය ක්ෂේත්‍රයට අදාළ ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය මෙන් ම ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ද පරිශීලනය කිරීමට සිදු විය. සිංහල සිනමාව සම්බන්ධයෙන් රචිත ග්‍රන්ථ, සිනමා සඟරා, පුවත්පත් ලිපි, පර්යේෂණ නිබන්ධ, පර්යේෂණ පත්‍රිකා ආදිය භාවිතයෙන් සිනමාව, ලෝක සිනමාව, සිංහල සිනමාව සහ සිංහල සිනමා නර්තන භාවිතාවේ විකාශනය යනාදිය පිළිබඳ ව පුස්තකාල අධ්‍යයනය ඔස්සේ දත්ත සපයා ගනු ලැබීය. ක්ෂේත්‍ර අධ්‍යයනයේ දී ගුණාත්මක දත්ත මත පමණක් පදනම් වෙමින් සිනමාපටය නැරඹීම තුළින් එහි නර්තන භාවිතාව කවරාකාර ද යන්න ඍජු ව නිරීක්ෂණය කළ අතර චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂවරයා සමග සිදු කළ දුරකථන සාකච්ඡා ඔස්සේ ද ප්‍රාථමික දත්ත ලබා ගෙන ඇත.

## 3. ප්‍රතිඵල හා සාකච්ඡාව

සිනමාපටයක් තුළ සුලබ ව සිදු වන අයුරින් ම පසුබිම් ගීත ඉවහල් කොට ගනිමින් සිදු කරන ලද නර්තන භාවිතාවක් **කුස පබා** සිනමාපටය තුළ ද

ප්‍රධාන වශයෙන් හඳුනා ගැනිණි. **කුස පබා**හි අඩංගු වන ගීත 06 අතුරින් ගීත 04ක් සඳහා පමණක් නර්තන මාධ්‍යය යොදා ගැනීමට නිර්මාණකරුවා උත්සුක ව ඇත. 'යට ගිය දවස' ගීතය සහ 'ප්‍රේම මන්දිරේ' යන ගීත සඳහා නර්තන භාවිතයක් සිදු කර නොමැත. එසේ ම චිත්‍රපටයේ නර්තන භාවිතාව එකී ගීතවලට පමණක් සීමා නොකරමින් ගේය පරිබාහිර අන්තර් නර්තන අවස්ථාවක් ද මෙයට ඇතුළත් කොට තිබීම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. ඒ අනුව සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල **කුස පබා** කතා තේමාව විකාශනය වන අතරතුර නර්තන භාවිතාව හඳුනා ගත හැකි අවස්ථා පහකි. එනම්, මධුර වසන්තේ ගීතය, මධු චන්ද්‍ර යාමේ ගීතය, ජල ධාරාවේ ගීතය, රට වැසියන්ට ජය ශ්‍රී ගීතය සහ කුස රජු නර්තන පූජා දැක්වීමේ අවස්ථාව යි.

ප්‍රස්තුත සමාජය වූ මද්‍ර රට සාගල නුවර 'වසන්ත උත්සවය' යනුවෙන් උත්සවයක් පැවැත්වෙන බැවින් සිනමාපටයේ හමුවන පළමු ගීතය වන මධුර වසන්තේ ගීතයේ දී එය නිරූපණය කිරීම උදෙසා නර්තන භාවිතාවක් එක් කළ බව අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සඳහන යි (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07). කෙසේ නමුත් ජාතක කතා පොතෙහි හෝ (අමරමෞලි, 1961, 1173-1197) **කව්සිළුමිණෙහි** (ආරියපාල, 2017) රාජ දූතයන් දෙදෙනා සාගල නුවරට පිවිසි මොහොත විවරණයේ දී මෙවැනි උත්සව අවස්ථාවක් හඳුනා ගත නොහැකි වූ හෙයින් මෙහි ලා එය විශේෂයෙන් අධ්‍යයනය කිරීමට සිදු විය. **කව්සිළුමිණෙහි** රන් රුව රැගෙන ගිය දූතයන් සාගල නගරයට පැමිණ පබාවතී දැක සතුටට පත් වන අයුරු විස්තර කෙරෙන චතුර් සර්ගයේ දී එක් දූතයෙක් මෙවැනි ප්‍රකාශයක් සිදු කරයි.

"අද මද දැමගුල් බිසෙව් විසඹ රජහට - නුවනත සිත් සැණ සෙමේ සිරි ලද රජසිරි සහා" යනුවෙන් අද අනංගයාගේ ජන්මෝත්සව දිනයෙකි; ප්‍රේම රස නමැති රජ හට අභිෂේක උත්සවයකි; ඇසට ද සිතට ද උත්සව කාලයකි; රාජ්‍යශ්‍රීයට (බිසවකගේ) සහායශ්‍රීයක් ලැබුණේ ය (ගම්ලත්, 2004, 29) ලෙස එහි දැක්වේ. එයට අනුව සිතා බලන කල අධ්‍යක්ෂවරයා මෙවැන්නක් නිමිත්ත කොට ගනිමින් එකී අවස්ථාවට සිනමාරූපී බවක් ද එක් කරවීම උදෙසා නර්තන භාවිතාවක් ඇඳා ගන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. එසේ ම එය රට වැසියන් සේ ම මාළිගා වැසියන් ද සමාන්තර ව සැමරීමක් සිදු වන බව පෙන්වීම උදෙසා මෙහි නර්තන පිරිස් ද්විත්වයකට ප්‍රභේද කොට දක්වා ඇති බවට ද ඔහු තවදුරටත් කරුණු දක්වා සිටියි (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07).

ලාංකේය සමාජ සංස්කෘතිය තුළ ද නව යෞවන යෞවනියන්ගේ එක් වීම සංකේතවත් කරන කාල පරිච්ඡේදයක් ලෙස වසන්ත සමය සැලකේ. නිශ්චිත වශයෙන් ම ඍතු භේදයක් නොමැති වුවත් සිංහල අවුරුදු සමයෙහි එවැනි එක්වීම් සුලබ ව සිදු වන බව ව්‍යවහාරයේ පවතී. එසේ හෙයින් මධුර වසන්තයේ ගීතය ද කුස පබා යුවලගේ එක්වීමට පෙර නිමිති පල කරමින් ඉන්දියානු සංස්කෘතියේ සම්ප්‍රයෝගය නිරූපණය කරන ලද්දක් බව සිතිය හැකිය.

මධුර වසන්තේ නර්තන භාවිතය තුළ හෝලි කුඩු ගසා ගැනීම් ද අන්තර්ගත වේ. එය සිනමාපටය මගින් ගෙන එන සුවිශේෂ සංස්කෘතික සාධකයකි. අතීතයේ සිට ම ඉන්දියාවේ සමරනු ලබන හින්දු උත්සවයක් වන මෙය වසන්තය පිළිගැනීමක් ලෙස සැලකෙන අතර ආදරණීයයන්ගේ එක්වීම ද සිදු වන කාලයක් සේ සැලකේ. එබැවින් එකිනෙකා සාමූහික ව එක් ව විනෝද වීම, සාද පැවැත්වීම, සතුට සැමරීම ආදිය පිරි වර්ණවත් සිදුවීම් රැසක් මෙතුළින් හඳුනා ගත හැකිය. මධුර වසන්තේහි නර්තන ශිල්පීන් හසුරුවා ඇති ආකාරය තුළ ස්ත්‍රීන් සහ පුරුෂයන් යුගල වශයෙන් හෝ ස්ත්‍රීන් පමණක් සාමූහික වශයෙන් හෝ අත් අල්ලාගෙන නැටීම ද එවැනි විනෝදාත්මක සමාජ හැසිරීම් ප්‍රකට කරවයි. විශේෂයෙන් ම ඉන්දියාව පුරා ම මෙම උත්සවය සමරනු ලැබුව ද දිල්ලි, අග්‍රා වැනි උතුරු ඉන්දියානු ප්‍රදේශවල මෙය බොහෝ සෙයින් පවත්වනු ලැබීම ද කැපී පෙනේ. තවද හෝලි උත්සව සඳහා සුදු පැහැ වස්ත්‍රයන්ගෙන් සැරසී සිටීම ද ඔවුන්ගේ හෝලි සැමරුම් තුළ ප්‍රමුඛ වේ. **කුස පබා** සිනමාපටයේ පබාවතී චරිතය ඇතුළු පිරිස හෝලි කුඩු ගසා ගන්නා නර්තන අවස්ථාවේ දී හැඳ සිටිනුයේ ද සුදු පැහැ රංග වස්ත්‍රාභරණයන් ය. ඒ අනුව මේ සියලු සාධක ඔස්සේ මධුර වසන්තේ නර්තනය තුළ හෝලි භාවිතය උතුරු ඉන්දියානු සංස්කෘතිය නිරූපණය වීමට තුඩු දී ඇතැයි සිතිය හැකිය.

තවද හෝලි උත්සවය හා බැඳි දේව සංකල්පයක් වශයෙන් ක්‍රිෂ්ණ භක්තිය ද ප්‍රමුඛ වේ. ක්‍රිෂ්ණ යනු උතුරු ඉන්දියානු සමාජය දැඩි ව අදහනු ලබන විෂ්ණුගේ දස අවතාර අතුරින් එකකි. මධුර වසන්තේ ගීතයේ දී බටනළාවක් සහිත ව පුරුෂයෙක් සහ ඒ අසල කාන්තාවක් වශයෙන් නර්තනමය නිරූපණයක් අන්තර්ගත බැවින් එය මේ හා සාම්‍ය වූ රාධා ක්‍රිෂ්ණ සංකල්පය හුවා දැක්වූ අවස්ථාවක් යැයි සිතීමට තුඩු දෙනු ඇත (volunteerforever, 2022).

උතුරු ඉන්දියානු සංගීතය ඇසුරින් නිර්මාණය වී ඇති මධුර වසන්තේ ගීතයේ උත්තර භාරතීය රාගධාරී සංගීතය හා බැඳි ස්වර ගැයීම් ද තබ්ලා වාදන පද කොටස් ද අඩංගු වීම උතුරු ඉන්දියානු සමාජ ප්‍රස්තුතය ප්‍රකට කරවීමට සංගීතමය වශයෙන් ලද පිටිවහලක් බව විද්‍යමාන වේ. එසේ ම මෙහි ගීත රචනය පිරික්සා බලන කල ගේය පද සඳහා **කව්සිළුමිණෙහි** ඇතුළත් වර්ණනාත්මක පද භාවිතය බලපාන ලදැයි ගම්‍යමාන වනුයේ ගීතයේ එන "බඹර බඹරියන්", "මොනර මොනරියන්" ආදී වචනවලට සාම්‍ය වූ වදන් **කව්සිළුමිණේ** පුරයන් වර්ණනයේ දී සුලබ ව යොදා ඇති හෙයිනි (ආරියපාල, 2017) තවද එහි සාගල නුවර විස්තර කිරීමේ දී භාවිත කොට

ඇති මතු සඳහන් ආකාරයේ අනංග සංකල්පය හා බැඳි කාව්‍ය පාඨයන් මධුර වසන්තේ ගීතයේ "මදන බසයි" වැනි වදන් සඳහා ද පිටිවහල් වන්නට ඇතැයි හැඟී යන බැවින් මෙම ගීත රචනය ද නර්තනය උදෙසා ශ්‍රව්‍ය උත්තේජනයක් ලෙසින් ක්‍රියා කරන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. "පුරයෝනන් බැමසැව්හි ලා දිගු නුවන්හී පියවුරු ගලසැ මද දුතු මුවන් හිඳ බිඳැ විදුනා" යනුවෙන් පුර ස්ත්‍රීන්ගේ ඇස් බැම නමැති දුන්නෙහි දික් වූ ඇස් නමැති ඊතල බහා ඔවුන්ගේ පයෝධර නමැති පර්වත අසල හැසිරෙන්නා වූ සල්ලාල ජනයා නමැති මුවන්ගේ හදවත බිඳිමින් පහරදෙන අනංගයා හැසිරෙන්නා වූ (ආරියපාල, 2017, 80) ලෙස එහි දක්වා ඇත.

නර්තන භාවිතාව තුළ විවිධ වර්ගයේ නර්තන කොටස්වල එකතුවක් හඳුනා ගත හැකි වීම ද විශේෂත්වයකි. ගීතය ආරම්භ වූ මොහොතේ පටන් අවසානය දක්වා ම වරින් වර සම්බන්ධ වන බෙර වාදන සහ බෙර ඉනෙහි බැඳ ගනිමින් සිදු කරන නර්තන මෙහි ලා කැපී පෙනේ. විශේෂයෙන් ඒ සඳහා යොදා ගත් ඩෝල් බෙරය පංජාබ්, දිල්ලි, උත්තර් ප්‍රදේශ් වැනි උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතිය තුළ බහුල ව භාවිත කරන වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වනවා මෙන් ම ඔවුන්ගේ විනෝදාත්මක උත්සව අවස්ථාවල දීත් නිරතුරු ව යොදා ගන්නා වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වන බව පෙන්වාදිය හැකිය. තවද උතුරු ඉන්දියාවේ රාජස්ථාන් ප්‍රාන්තය තුළ බොහෝ සෙයින් ප්‍රචලිත ව පවතින ගින්දර ආශ්‍රිත නර්තන ක්‍රම හා සාම්‍ය භාවිතයක් අනුගමනය කළ ගිනි බෝල කරකැවීම්, ගිනි පන්දම් උඩ දැමීම් වැනි නර්තන අවස්ථා ද මධුර වසන්තේ නර්තන භාවිතාව තුළ දෘශ්‍යමාන වේ (IndiaNetZone, 2014). ඊට අමතර ව කොඩි අතැතිව කරන නර්තන, සළුපට අතැතිව කරන නර්තන ආදී තවත් විනෝදාත්මක නර්තන කොටස් ද මෙහි අඩංගු වන බැව් කිව මනා ය.

රාජ දූතයන් දෙදෙනාගේ නර්තනයක් ලෙස යොදා ඇති කුදිරෛ ආට්ටම් නර්තනාංගය සම්බන්ධයෙන් විමසා බැලීම ද මෙහි ලා වැදගත් වේ. කුදිරෛ ආට්ටම් යනු තමිල්නාඩුව වැනි දකුණු ඉන්දීය සමාජය තුළ ප්‍රචලිත ව පවත්නා ජන නැටුම් ශෛලියකි (GOSAHIN, n.d.). ඒ අනුව එය කුස පබා කතා තේමාවට ප්‍රස්තුත වූ උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතිය හා පරස්පරතාවක් පෙන්නුම් කරන අවස්ථාවක් බවට හඳුනා ගත හැකිය.

"පළ හෙළ පවුරු වෙළලෙනි දද රළ පරපුරෙන් විහිගුම් ගිගුම්නි පබඳ දලනිඳුහු දක්වන්නා" යනුවෙන් ප්‍රකට ව පෙනුණු සුදු ප්‍රාකාර නමැති වෙරළෙන් ද කොඩි නමැති රළ පේළිවලින් ද නිරන්තරයෙන් පවත්නා මහා ප්‍රීති ඝෝෂාවන්ගෙන් ද මහා සමුද්‍රය වැනි වූ (ආරියපාල, 2017, 77) ලෙස **කව්සිළුමිණෙහි** සාගල නුවර වර්ණනය කරනු පිණිස යොදා ගෙන ඇති යථෝක්ත ආකාරයේ කාව්‍ය පාඨයන් මධුර වසන්තේ නර්තන භාවිතාව උදෙසා ප්‍රයෝජ්‍ය කොට ගත් පසුතල හා සැරසිලි භාවිතයේ දී ඉවහල් වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය. තවද එහි පබාවතිය හමු වීම පිළිබඳ ව අතිශය සතුටට පත් වූ ඔක්කාක රජු ඇය සොයා සේනාව සමග සාගල නුවරට පැමිණි ස්වභාවය කියැවෙන පඤ්චම සර්ගයේ මතු සඳහන් අයුරින් දක්වා තිබීමෙන් ද වර්ණවත් කොඩි, මල් මාලා ආදිය පුරය විචිත්‍රවත් කරමින් යොදා තිබූ බව පෙනී යයි. "ලඹ කන් මල් සරා වෙරළුමිණි වැණි සියෙන් - පිවිටු එ රජ මහලට දිමුතු මුතුලැල් දිස්නා" වශයෙන් එල්ලන ලද මල් මාලාවන්ගෙන් හා දීප්තිමත් වූ මුතු වැල්වලින් සරසන ලද වහලින් ද යුක්ත වූ වෛදූර්ය මාණික්‍යයෙන් සාදන ලද කොත්වලින් ද යුක්ත වූ ඒ ප්‍රාසාදයට රජතුමා ඇතුළු විය (ගම්ලත්, 2004, 39) ලෙස එහි සඳහන් ය.

මෙහි නර්තනය සඳහා දායකත්වය ලබා ගෙන ඇති පසුබිම් නර්තන ශිල්පිනියන් සම්බන්ධයෙන් පිරික්සා බැලීමේ දී ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය හා යම් නොගැළපෙනසුලු බවක් දෘශ්‍යමාන වීම ද විමසා බලනු වටී. මන්දයත් පබාවතිය හා සමාන රූපශ්‍රීයෙන් යුතු ස්ත්‍රීන් ඇය සමීපයෙහි සිටි බව **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා කරන සඳහන හා සසඳන කල **කුස පබා** සිනමාපටයේ පබාවතිය හා ඇයගේ පසුබිමින් නර්තනයේ යෙදෙන ශිල්පිනියන් අතර සුන්දරත්වයෙන් එවැනි සමානත්වයක් හඳුනා ගත නොහැකි බව පෙනී යයි. "සිරි පැ නනබරණින් සැදි දිගසුන් මැදහී - සහතර තරුවැලත් කැන් සරා සිසිලේ කියලූ" ලෙසින් නානා ආභරණයන්ගෙන් සැරසුණා වූ ස්ත්‍රීන් මධ්‍යයෙහි සිටි යථෝක්ත ශ්‍රීයෙන් යුක්ත වූ ප්‍රභාවතිය, කාන්තිමත් තාරකා පන්තීන් මධ්‍යයෙහි බැබලුණ ශරත් චන්ද්‍රලේඛා ශ්‍රීය ගෙන හැර පෑවා ය (ආරියපාල, 2017, 116) යනුවෙන් එහි කියැවේ.

මධුර වසන්තේ නර්තන භාවිතාවේ දී යොදා ගත් රංග වස්ත්‍රාභරණ සහ අංග රචනා පිළිබඳ ව ද අවධානය යොමු කිරීම වැදගත් වේ. සිනමාපටයට මූලාශ්‍රයක් වූ **කව්සිළුමිණ** ඔස්සේ එසමයෙහි රජුන් පිනවීම උදෙසා පවා විනෝදාස්වාදන නර්තන භාවිතාවක් මෙන් ම ඒ හා බැඳි රංග වස්ත්‍රාභරණ භාවිතාවක් ද පැවති බව හඳුනා ගත හැකි ය. එනම්, එහි 06 වන සර්ගයේ දී ඔක්කාක රජු සාගල නුවරට ගිය අවස්ථාවේ ඔහු පිනවීමට ඉදිරිපත් කළ නැටුම් අතර මෙසේ දක්වා තිබීමෙන් ඊට සනිදර්ශන සැපයෙනු ඇත. "මලිගිය මල්දම් සුදඟරතවර හරඹරෙන් - සරා සිසිරුස් ගත් ගත් ගී දැපියෝ පුරපියෝ" වශයෙන් පැලඳගත් (සුදු) ඉද්ද මල් මාලා, ආලේප කළ සුදු විලෙවුන්, මුතු වැල්, (හැඳගත් සුදු) වස්ත්‍ර ආදිය කරණ කොට ගෙන මූර්තිමත් වූ ශරත් කාලයේ චන්ද්‍රාලෝකයෙන් ඒ පුරයෙහි ස්ත්‍රීහූ සාඩම්බර වූහ (ආරියපාල, 2017, 156,157) යනුවෙන් එහි දැක්වේ.

තවද පබාවතී කුමරිය ද අඳුන්, සඳුන් ආදිය තවරා නිරතුරු ව සුන්දරත්වයෙන් පසු වන තැනැත්තියක් ලෙසට ජාතක කතාකරුවා මෙන් ම (අමරමොලි,

1961) **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා ද (ආරියපාල, 2017) විශේෂයෙන් සඳහන් කර තිබෙනු පෙනේ. එනයින් මල් මාලා ආදී ආභරණ සේ ම සුදු සඳුන් විලවුන් ආදී අංග රචනා ක්‍රම ද එවකට සංස්කෘතිය තුළ භාවිත වූ බව පැහැදිලි ය.

**කුස පබා**හි දෙවන නර්තන ජවනිකාව වන මධු චන්ද්‍ර යාමේ ගීතයට පාදක වූ පසුබිම විමසා බලන කල 'පවුලේ සැමට එකවර නැරඹිය හැකි' යන ලේබලයෙන් තිරගත කළ සිනමාපටයක් බැවින් කුස පබා යුවලගේ මධුසමය නිරූපණයෙහි ලා උපක්‍රමයක් ලෙස මධු චන්ද්‍ර යාමේ ගීතයත්, ඒ ආශ්‍රිත නර්තන භාවිතාවත් සංකේතාත්මක ව යොදා ඇති බව අධ්‍යක්ෂවරයා සඳහන් කරයි. එනම්, මධුසමය යන්න රූපමය වශයෙන් ඉදිරිපත් කරනු පිණිස නර්තන ශිල්පියෙකු සහ ශිල්පිනියකගේ නර්තනයක් පාදක කරගෙන තිබේ (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07).

නිරන්තර ශෘංගාරාත්මක වර්ණනයන්හි නිරත වී ඇති **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා විසින් එවකට සමාජයේ විසූ ස්ත්‍රීන් සහ පුරුෂයන් පිළිබඳ ව විස්තර කිරීමේ දී ස්ත්‍රීන්ගේ පයෝධර සහ ඒවාට ලොල් වූ පුරුෂ ප්‍රජාවගේ රාගී ස්වභාවයන් දැනවෙන අවස්ථාවන් වරින් වර දක්වා තිබීම මෙහි ලා අවධානය යොමු කළ යුතු සාධකයක් බව පෙනේ. "පුරකතන දඟ කළ කලහසුනහස් නැගුමට - රිසි බඳ බද රිසි තමා නොසිදු සිදුකැන් නුබෙහි" යනුවෙන් පුර ස්ත්‍රීන්ගේ (සිරකරගෙන) අල්ලාගෙන සිටියා වූ (පයෝධර) දැකීමට තමන් තුළ ඇති වූ ආසාව මුදුන් පමුණුවා නොගෙන අහසෙහි හැසිරුණා වූ සිද්ධ සමූහයා ඒකාලහංසයෝ අහසට නගිත්වායි ආසා කළේ ය (ආරියපාල, 2017, 13) ලෙස එහි දක්වයි. එයට අනුව බලන කල මධු චන්ද්‍ර යාමේ ගීතයේ නර්තන භාවිතාවේ දී නර්තන ශිල්පියකු සහ ශිල්පිනියක විසින් සිදු කරනු ලබන ශෘංගාරාත්මක අංග චලන හා භාව ප්‍රකාශනයන් තුළ ප්‍රස්තුත සමාජයේ පැවති මෙවන් ආකාරයේ නිරූපණයන් සංකේතවත් වනු ඇතැයි සිතිය හැකිය.

තවද මෙහි නර්තනයේ යෙදෙන යුවලට පසුබිමින් වාද්‍ය වෘන්දයක් යොදා ඇති බැවින් එය ද නර්තනයේ ම එක් කොටසක් ලෙස ගෙන අධ්‍යයනය කළ හැකි බැව් පෙනේ. ඒ අනුව මෙකල සැබැවින් ම එවැනි වාද්‍ය භාණ්ඩ පැවති බවට පබාවතිය හැර ගිය කල්හි දුකට පත් කුස රජු ඇය පතා සාගල නුවරට පැමිණි ආකාරය විස්තර කෙරෙන **කව්සිළුමිණෙහි** දොළොස්වන සර්ගයෙන් උදාහරණ සපයා ගනු වටී. "දෙපන් දහස් දෙතුන් සියනූ එකහඬ යුත් - කොකුමුවා වෙණ බැර දත් ගඳෙව්සිරි වුන් ගත් ගත්" ලෙස සංගීත ශ්‍රීය මූර්තිමත් ලෙසක් දැක්වූවා වූ ද 10691 හඬක් (නාද) නැගිය හැකි වූ කොකනද වීණාවේ බර (පමණක්) උසුලා ගත් උරහිසින් යුක්ත වූ - (ආරියපාල, 2017, 347) යනුවෙන් එහි සඳහන් වේ. එනයින් එහි දී වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වශයෙන් වීණාව යොදා ගැනීම ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය හා බැඳෙන බව පැහැදිලි ය.

කෙසේ නමුත් පසුබිම් සංගීතය සඳහා මෙන් ම වාද්‍ය වෘන්දයේ රංගනය උදෙසා ද ප්‍රයෝජ්‍ය කොට ගත් නාදස්වරම් වාද්‍ය භාණ්ඩය දකුණු ඉන්දීය කර්ණාටක සංගීත ශෛලිය ආශ්‍රිත ව භාවිත වන්නක් බැවින් උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතිය හුවා දැක්වීමේ දී එය සෘණාත්මක අයුරින් බලපාන ලද බව පෙන්වා දිය හැකිය.

සිනමාපටයේ තෙවන නර්තන අවස්ථාව ලෙස ජල ධාරාවේ ගීතයේ නර්තන භාවිතාව පිරික්සීමේ දී සිනමාපටයට මූලාශ්‍රය වූ ජාතක කතා පොතෙහි ද පබාවතිය දිය කෙළින අවස්ථාවක් සඳහන් වන බැවින් එය ඉස්මතු කොට දැක්වීම උදෙසා නිර්මාණකරුවා මෙහි දී ගීතයක් සහ ඒ හා බැඳි ප්‍රීතිමත් බවකින් යුතු නර්තන භාවිතයක් යොදා ඇති බව පෙනේ. "...බිසවුන් ප්‍රභාවතීන් උයනට කැඳවාගෙන ගොස් සවස්වේලෙහි පුෂ්ප ඵල පල්ලවයෙන් සජ්ජිත වූ සපු දුනුකේ නා පනා සීනිද්ද බෝලිද්ද දෑසමන් ආදී ගස්ලිය ද ගිරා බොකල් ඈ පක්ෂීන් ද දක්වමින් මගුල් උයන් ඇවිදගෙන ඇගෙ සිත් පොළඹවමින් පොකුණු තෙරට ගියෝ ය. එකෙණෙහි ප්‍රභාවතී තොමෝ පස්පියුමෙන් ගැවසී ගත් පොකුණු දැක නහනු කැමතිව පිරිවර හා සමග පොකුණට බැස කෙළිමින් මහා බෝධිසත්ත්වයන් මූණ වසාගෙන සිටි පියුමට අත දික් කළා ය..." (අමරමොලි, 1961, 1180).

ජාතක කතාවෙහි එලෙස අන්තර්ගත වන කල්හි නෙළුම් මලින් ජ්වලිත වූ විල්හි පබාවතියගේ ජල ක්‍රීඩාව **කව්සිළුමිණෙහි** ද ඒකාදශ සර්ගයේ දී විස්තර කෙරෙන බැව් කිව මනා ය (ආරියපාල, 2017). තවද මෙහි ගේය පද රචනයේ දී භාවිත කොට ඇති " මලය ගිරින් එන චන්දන සිසිලේ" යන පාඨය පිරික්සා බැලීමේ දී එය ද එවකට පරිසරය විවරණයෙහි ලා **කව්සිළුමිණ** කතුවරයා විසින් කෙරුණු විස්තරයන් හා බැඳෙන බව ගම්‍යමාන වනු ඇත. "හැමී වැසී නල බොල් තෙමී වැසී මලගල් - බීමී හැසී දල වල් නිමී මැසී කල කල්" යනුවෙන් තද ශීත සුළං හැමී ය. මලය පර්වත වැසි ලැබී ය. බොහෝ සෙයින් කොළ ඇති වනය කම්පා විය. වල්ලභයින් කෙරෙහි කාන්තාවන්ගේ සිත්වල වූ අමර්ෂය (කෝපය) දුරු විය (ආරියපාල, 2017, 259) වශයෙන් එහි දැක්වේ.

මහා භාරතයේ සඳහන් වන ප්‍රධාන කඳු හතෙන් එකක් වන 'මලය' චන්දන හෙවත් සඳුන් සඳහා ප්‍රසිද්ධියක් උසුලා ඇත. මලයාවෙන් හමා එන දක්ෂිණ සිසිල් සුළඟ සංස්කෘත කවියන් විස්තර කරන්නේ පෙම්වතුන්ට උද්දීපනයක් වශයෙනි. එසේ ම මහා භාරතයේ මෙය දකුණු ඉන්දීය කන්දට අමතර ව තවත් මලය වර්ගයක් ගැන විස්තර සඳහන් වේ. එය කෛලාස කන්දට ඉහළින් කොහි හෝ පිහිටා ඇතැයි පැවසෙනවා සේ ම ඌර්වසී දේවතාවියගේ

නර්තන පැවැත්වූ ස්ථානයක් ලෙසට ද තොරතුරු අනාවරණය වන බැවින් එය නර්තනමය වශයෙන් ද වටිනාකමක් හිමි කර ගනී (Rajendran, 2022). ඒ අනුව කුසාවතී නුවරට වැසි ලැබෙන සමයේ දී කාන්තාවන් සතුටින් පසු වන බව හැඟවෙන **කව්සිළුමිණ** කතුවරයාගේ යථෝක්ත කාව්‍යය හා සසඳන කල ජල ධාරාවේ ගීතයට යොදා ගෙන ඇති නර්තනය ද පබාවතිය ඇතුළු සෙසු ස්ත්‍රීන් පිරිස ප්‍රීතිමත් භාව ප්‍රකාශනයකින් යුතු උද්යෝගිමත් ස්වභාවයකින් සිදු කරන හෙයින් ප්‍රස්තුත සමාජය හා ගැළපීමක් එමගින් හඳුනා ගත හැකි බව පෙනේ.

රට වැසියන්ට ජය ශ්‍රී ගීතය හා ඒ ආශ්‍රිත නර්තන භාවිතාවට තුඩු දුන් පසුබිම විමසා බැලීමේ දී සිනමාපටය අවසානයේ කුස පබා යුවලගේ එක්වීමත් සමග පැවැත්වෙන උත්සවයක් යන්න පරිකල්පනය කොට ගනිමින් ඊට නර්තන අවස්ථාවක් යොදා ගැනීමට අධ්‍යක්ෂවරයා උත්සුක ව තිබෙන බව පෙනී යයි (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07). "හෙත නුවනත කලුන් වැටූ නැටුම්රඟනී - රෙසී පබවත විරුහට නිරතුරු බැලුම් කළ මඳ" ලෙසින් (කුස රජු) කාන්තාවන් පැවැත්වූ නැටුම් දෙස බලන කල්හි පබාවතිය (කුස) වීරයා කෙරෙහි කෝපයෙන් ඔහු දෙස නිතර නිතර බැලීම අඩු කළා ය (ආරියපාල, 2017, 450) යනුවෙන් **කව්සිළුමිණෙහි** අවසානයට යෙදෙන 15 වන සර්ගයේ දී කුස පබා යුවල එක් වීමේ ප්‍රීතියෙන් කෙරෙන නැටුම් සම්බන්ධයෙන් විස්තර කොට ඇති යථෝක්ත පද්‍ය පාඨය අනුව මූලාශ්‍රය තුළ ද එවැනි නර්තන භාවිතාවක් අන්තර්ගත ව පවතින බව පැහැදිලි ය.

එසේ ම රට වැසියන්ට ජය ශ්‍රී ගීතයේ දී වාදක පිරිස් සහ නර්තන පිරිස් බොහෝ සෙයින් යොදා ගෙන තිබීම ප්‍රස්තුත සමාජයට කෙතරම් අදාළත්වයක් ගනු ලබන්නේ දැයි පිරික්සා බලන කල **කුස පබා** වෘත්තාන්තය අවසානයේ පබාවතිය සත් කඩකට කැපීමට නියෝග ලත් පසු ව ඇගේ මව් බිසව හඬා වැලපෙමින් ඇයට කරුණු දක්වා සිටින අවස්ථාවේ දී කුසාවතී නුවර පවත්නා සංගීත, නාටකාදිය සිහිපත් කරවීමක් ජාතකකරුවා විසින් සිදු කරන බවක් හඳුනා ගත හැකිය. එහි 'මිහිඟු බෙර' යනුවෙන් වාද්‍ය භාණ්ඩ නාමයන් පවා සඳහන් කර තිබීමෙන් එකල සංස්කෘතිය තුළ මේ ආදී කලාංගයන් මැනවින් පවතින්නට ඇති බව විද්‍යමාන වනු ඇත. එනම්, "...තවද යම් කුශාවතී රාජධානියෙහි ඒ ඒ ස්ථානයෙහි සර්වාභරණ විභූෂිත ව සිද්ධ විද්‍යාධරයන් වැනි නළු නාටක සමූහයෝ නොයෙක් ප්‍රභේද ඇති තූර්ය භාණ්ඩයන්ගෙන් හැමවේලෙහි ම සුඛිත මුදිත ව සේවය කෙරෙද්ද...", "...සශ්‍රීක ව විරාජමාන වූ ස්වර්ණ මයුර රාජයන් විසින් මිහිඟු බෙර හඬින් මත් ව පවත්වන ලද කෙකානාදයෝ ද..." (අමරමොලි, 1961, 1191) යනුවෙන් දැක්වේ.

තත් නර්තනයට පසුබිම් වූ ප්‍රදේශය වන කුසාවතී නුවර සැරසීම උදෙසා යොදා ඇති පසුතල භාවිතයන් ද එවකට සමාජය තුළ කිනම් ආකාරයකින් පවතින්නට ඇතැයි ද යන වග මෙහි ලා වටහා ගත යුතු ව ඇත. ඒ අනුව **කව්සිළුමිණෙහි** ප්‍රථම සර්ගයේ දී කුසාවතී නුවර පිළිබඳ වර්ණනය කිරීම සඳහා කතුවරයා පාදක කර ගත් විස්තරයන් ඇසුරින් මෙවැනි නිදර්ශන උපුටනය කළ හැකි බව පෙනේ. "සුනිල් මිණි වේ බිමැ පිළිබිඹු බඳ දදසුමු - පෙරළෙත කලිඳු ගඟැ මින් කැල කෙළි පෑ එ පුරවර" යනුවෙන් නගරයෙහි එල්වන ලද කොඩිවල ඡායාව එහා මෙහා වැනෙමින් ඉන්ද්‍රනීල මාණික්‍යයෙන් සාදන ලද මහා වීථියෙහි පෙනුණු ආකාරය කෙලෙස ද කිවහොත් ඒ නගරය කාලින්දි ගංගාවෙහි මත්ස්‍ය සමූහයාගේ කෙළි සෙල්ලම් දැක්වූවාක් මෙනි (ආරියපාල, 2017, 07). කෙසේ නමුත් පූර්වෝක්තයන් හා සසඳන කල සාගල නුවර පැවැත්වූ වසන්ත උත්සවයෙහි පසුතල උදෙසා මධුර වසන්තේ ගීතයේ දී සැරසිලි භාවිතයක් සිදු කර තිබූ නමුදු රට වැසියන්ට ජය ශ්‍රී ගීතයේ කුසාවතී නුවර සැරසීම උදෙසා මෙවන් සැරසිලි භාවිතයක් සිදු කර නොතිබීමෙන් එම ජවනිකාව හා බැඳි ප්‍රස්තුත සමාජ නිරූපණය වසන් වී ඇති බව පෙනී යයි.

තවද කුසාවතී නුවර තත් කාලීන ව පැවති වස්ත්‍රාභරණ සම්බන්ධයෙන් පිරික්සා බැලීමේ දීත් **කව්සිළුමිණ** උපකාරී වන බැව් කිව මනා ය. "එතර සැදූ දෙව් පුර දිස්වත් කුසාවත් - ඇරැ දැක්වූ පුරපියෝ විසිත් සුරකල්න පියෝ" ලෙස සරසන ලද කුසාවතී නගරය ඒ අවස්ථාවේ දී දිව්‍ය පුරයක (ශෝභාව) දක්වන කල්හි පුර ස්ත්‍රීහු (විචිත්‍රාකාරයෙන් සැරසුණු) දිව්‍ය කාන්තාවන්ගේ ස්වභාවය ගෙන හැර පෑහ (ආරියපාල, 2017, 205) යනුවෙන් ඔක්කාක රජු පබාවතිය සමග කුසාවතී පුරයට පැමිණි ආකාරය දක්වන සත් වන සර්ගයෙහි එන ඉහත පද්‍ය පාඨයට අනුව කුසාවතී නුවර පුර ස්ත්‍රීන් විචිත්‍රවත් ස්වභාවයකින් සැරසී සිටින පිරිසක් බව හඳුනා ගත හැකිය. එසේ ම පබාවතිය දැක ගැනීමේ මහත් ආශාවෙන් දිව ගිය පුර ස්ත්‍රීන් වර්ණනයේ දී ඔවුන් පැලඳ සිටි ආභරණ ලෙස තෝඩු, මුතු මාල, ඉනට මේඛලාදාම, ඇස්වල අඳුන්, වෙනත් විචිත්‍ර ආභරණ ආදිය ද තවදුරටත් දක්වනු පෙනේ (ආරියපාල, 2017, 206-208). නමුත් රට වැසියන්ට ජය ශ්‍රී ගීතයේ නර්තන භාවිතාව තුළ කුසාවතී නුවර රට වැසියන් හුදු දුගී ස්වභාවයකින් යුතු රංග වස්ත්‍රාභරණයන්ගෙන් නිරූපණය කොට තිබීම ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය යටපත් වීම උදෙසා තුඩු දී ඇතැයි සිතිය හැකිය.

ගේය පරිබාහිර ව යෙදී ඇති අන්තර් නර්තන ජවනිකාවක් වන කුස රජුගේ නර්තන පූජා දැක්වීම සිනමාපටයේ කතා තේමාවට පාදක වූ මූලාශ්‍රය හා සැසඳීමේ දී ජාතක කතා පොතෙහි හෝ (අමරමොලි, 1961, 1180) **කව්සිළුමිණෙහි** හෝ (ආරියපාල, 2017) මෙවන් නර්තන පූජා දැක්වීමේ අවස්ථාවක් හඳුනා ගත නොහැකි වූ බව ප්‍රථමයෙන් කිව මනා ය. කෙසේ නමුත් හුදු රූපමය සුන්දරත්වයක් උදෙසා මෙවැනි දර්ශනයක් සිනමාපටය තුළට ඇඳා ගත් බව අධ්‍යක්ෂවරයා සඳහන් කරයි. විශේෂයෙන් ම කථකලි

නර්තන ශෛලියේ පවතින රංග වස්ත්‍ර සහ නර්තනමය සුන්දරත්වය සලකා මීට යොදා ගත් බව හෙතෙම වැඩිදුරටත් කරුණු දක්වා ඇත. තවද චිත්‍රපටයකට මෙවැනි ජවනිකාවක් ඇතුළත් කළ හැකි වනුයේ ඉතා කලාතුරකින් බව ද ඔහු දක්වයි. එනයින් නර්තන අධ්‍යක්ෂවරයා ද මෙය ඉතා කැමැත්තෙන් සිදු කළා සේ ම කුස රජුගේ චරිතය සඳහා රංගන දායකත්වය සැපයූ ජැක්සන් ඇන්තනී ද චන්ද්‍රන වික්‍රමසිංහ යටතේ සිනමාපටයට පූර්වයෙන් කථකලි ශිල්පය හදාරා මහත් කැප කිරීමක් සිදු කොට තිබේ (ආරියරත්න, දු.ස. 2022-11-07). අධ්‍යක්ෂවරයාගේ මතය එසේ වුවත් **කුස පබා** සිනමාපටයට ප්‍රස්තුත වූයේ උතුරු ඉන්දියානු සමාජ සංස්කෘතියක් යන්න මත පිහිටා අධ්‍යයනය කරන කල්හි හුදු රූපමය සුන්දරත්වයක් උදෙසා පසුකාලීන ව බිහි වූ නර්තන ශෛලියක් ඈඳා ගනු ලැබුව ද එම නර්තන ශෛලිය දකුණු ඉන්දීය සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රබල ලෙස ම නියෝජනය කරන්නක් වීම මෙහි දී පරස්පරතාවක් මතු වීම උදෙසා දැඩි ව තුඩු දී ඇති බව පෙනී යයි. ඇතැම් විට එකී නර්තන පූජා දැක්වීම උදෙසා අද්‍යතනයේ භාවිත උතුරු ඉන්දියානු නර්තන ශෛලියක් යොදා ගැනීමට උත්සුක වූයේ නම් එකී සංස්කෘතිකමය පරස්පරතාව යම්තාක් දුරට මග හරවා ගැනීමට ඉඩ ප්‍රස්තාව ලැබෙනු ඇතැයි උපකල්පනය කළ හැකිය.

## 4. නිගමන සහ නිර්දේශ

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල **කුස පබා** සිනමාපටයේ ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය නිරූපණය උදෙසා නර්තන අධ්‍යක්ෂවරයාගේ නිර්මාණකරණය යටතේ මෙහෙයවන ලද රංගන ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් මෙන් ම පසුබිම් නර්තන ශිල්පීන් සහ ශිල්පිනියන් ද පසුබිම් සංගීතය, ගේය පද, රංග වස්ත්‍රාභරණ, අංග රචනය, පසුතල නිර්මාණ, රංග භාණ්ඩ, සැරසිලි ආදී ආබද්ධ කලාංගයන් ද පමණක් නොව කැමරාකරණය, ආලෝකකරණය, සංස්කරණය වැනි තාක්ෂණික ප්‍රයෝගයන් ද අඩු වැඩි වශයෙන් ප්‍රයෝජ්‍ය වී ඇති බව පෙනී යයි.

ඉන්දියානු සම්භවයක් සහිත රංගන ශිල්පිනියක් වන පූජා උමාශංකර් මෙහි ප්‍රධාන නිළිය වශයෙන් නර්තනයේ යෙදුණු බැවින් සිනමාපටයට අදාළ උතුරු ඉන්දීය සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රකට වීම උදෙසා සිනමාපටයේ නළුවරණය හේතු වී ඇති බවට නිගමනය කළ හැකිය. කුස පබා වෙනුවෙන් සියලු ඇඳුම් සහ ආභරණ ඉන්දියාවෙන් රැගෙන පැමිණි ඒවා වීම එනම්, සිනමාපටය වෙනුවෙන් ම ඇඳුම් නිර්මාණ ශිල්පීන්, කොණ්ඩා නිර්මාණ ශිල්පීන් ඇතුළු පිරිසක් ඉන්දියාවට ගොස් අවශ්‍ය සියලු දේ රැගෙන විත් තිබීමත් (Kusa Paba කුසපබා, 2012), ශ්‍රී ලාංකික වේශ නිරූපණ ශිල්පීන්ට අමතර ව ඉන්දියානු වේශ නිරූපණ ශිල්පීන් දෙදෙනෙකු වන අනිල් විෂ්ණු සහ ප්‍රතාප්ගේ දායකත්වය ලබා ගැනීමත් සලකා බැලීමේ දී සිනමාපටයට යොදා ගත් රංග වස්ත්‍රාභරණ හා අංග රචනය තුළින් ද ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රකට වන බව නිගමනය කළ හැකිය. තවද නර්තනය සඳහා භාවිත කරන ලද පසුතල සහ සැරසිලි භාවිතය ද උත්තර භාරතීය හින්දුස්ථානී සංගීත භාවිතය ද ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රකට කිරීමෙහි ලා ඉවහල් ව ඇති බව පැහැදිලි ය.

කෙසේ නමුත් **කුස පබා** සිනමාපටයේ නර්තන භාවිතාව අධ්‍යයනයේ දී උතුරු ඉන්දියානු නර්තන ශෛලීන්ට පරස්පර වූ දකුණු ඉන්දියානු නර්තන ශෛලීන් බොහෝසෙයින් ඉස්මතු වන බව පෙනී යයි. එනම්, භරත නාට්‍යම් වැනි නර්තන ශෛලීන්හි දී යොදා ගන්නා අරමණ්ඩි සහ මුළු මණ්ඩි වැනි මූලික ඉරියව්, තා තෙයි තෙයි තත් වැනි අඩව්හි පාද චලන, අලපද්ම හා හම්සාස්‍ය වැනි හස්ත මුද්‍රාවන්හි නිරන්තර භාවිතය, කථකලි නර්තන අවස්ථාවක් යොදා ගැනීම ආදී කාරණාවන් දකුණු ඉන්දීය නර්තන ඌරුවක් දෘශ්‍යමාන වීමේ ඉඩ ප්‍රස්තාව වැඩි කරන බව පෙනේ. එනයින් **කුසපබා** සිනමාපටය වෙත යොදා ගත් නර්තන ශෛලිය සහ චලන භාවිතය තුළ ප්‍රස්තුත සමාජ සංස්කෘතිය ප්‍රකට නොවන බව නිගමනය කළ හැකිය.

එකී නිගමනයන්ට අනුව බලන කල සිනමා නර්තන භාවිතාවක දී අත්‍යන්තයෙන් ම අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු කිහිපයක් මෙහි ලා නිර්දේශ කළ හැකිය. ප්‍රධාන වශයෙන් ඓතිහාසික කතා තේමාවක් පාදක වන සිනමාපටයක දී ඊට අදාළ මූලාශ්‍රය ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කිරීම අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් වන අතර ඒ ඔස්සේ ප්‍රස්තුතයට වඩාත් උචිත නිවැරදි නර්තන ශෛලිය හෝ චලන භාවිතය කවරාකාර විය යුතු ද යන්න තීරණය කිරීමට වග බලා ගත යුතු ය. එසේ ම සිනමාපටයට සම්බන්ධ වන අධ්‍යක්ෂවරයා, සංගීත අධ්‍යක්ෂවරයා, නර්තන අධ්‍යක්ෂවරයා වැනි කාර්මික ශිල්පීන් අතර ප්‍රශස්ත අන්තර් සබඳතාවක් පවත්වා ගැනීම මගින් ද මෙවැනි ඍණාත්මක බලපෑම් අවම කර ගත හැකි බවට මෙම පර්යේෂණය මගින් නිර්දේශ කළ හැකිය.

## 5. ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ


අමරමොලි, වේරගොඩ හිමි (1961). *පන්සිය පනස් ජාතක පොත - දෙවෙනි කාණ්ඩය.* තායිපේ, තායිවානය : එක්සත් සමූහ බෞද්ධ අධ්‍යාපන පදනම.

ආරියපාල, ඇම්. බී. (2017). *කව් සිළුමිණ හෙවත් කුසදාවත.* කොළඹ : සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම.

ආරියරත්න, එස්. (2022-11-07) සම්මානිත මහාචාර්ය, කුස පබා සහ පත්තිනි සිනමාපටයන්හි නිර්මාණ පසුබිම.

ගම්ලත්, එස්. (2004). *කව්සිළුමිණ.* කොළඹ : සහස්‍ර ප්‍රකාශකයෝ.

ගලප්පත්ති, ඒ. (සංස්.) (1996). *චිත්‍රපට වාර්ෂිකය 34-35.* කොළඹ : ජාතික කතෝලික සිනමා පර්ෂදය.

ටිකිරිබණ්ඩාර, කේ. (2016). *'කන්නගී පුරාවෘත්තය සිනමා ඇදහිල්ලක අත්දැකීමක වේශයෙන්.'* [Online]. Available from: http://rathurajarata.blogspot.com/2016/06/blog-post.html (Accessed 18 October, 2022).

ද සිල්වා, ඒ. (2001). *සිංහල සිනමාවේ නිරූපිත කාන්තාව.* කොළඹ : ඇස්. ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ.

මෙන්ඩිස්, ඇම්. ආර්. (2003). *සිංහල සිනමාවේ ආරම්භක පසුබිම.* කොළඹ : ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රත්නවිභූෂණ, ඒ. (සංස්.) (1997). *සිනෙසිත් අංක (34/35.)* බොරලැස්ගමුව : ආසියානු සිනමා කේන්ද්‍රය.

රත්නායක, එම්. (2013). *සිනමාවේ ගමන් මග.* කොළඹ : ඇස්. ගොඩගේ ප්‍රකාශකයෝ.

හේරත්, එස්. (1995). *සිංහල චිත්‍රපට ගීත සාහිත්‍යය.* කොළඹ : ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සමරතුංග, පී. (2012). පබාවතී ඔබ සොයා එන්නෙමි මම. *සරසවිය,* මාර්තු 22 බ්‍රහස්පතින්දා.

Britannica. (n.d.). *The first disciples of Buddha.* [Online]. Available from: https://www.britannica.com/biography/Buddha-founder-of-Buddhism/Previous-lives (Accessed 02 November, 2022).

BYJU'S EXAM PREP (n.d.). *16 Mahajanapadas Ancient Indian History Notes UPSC.* [Online]. Available from: https://byjus.com/free-ias-prep/ancient-history-16-mahajanapadas/ (Accessed 29 October, 2022).

GOSAHIN. (n.d.). *Poikkal Kuthirai Attam Folk Dance, Tamil Nadu.* [Online]. Available from: https://www.gosahin.com/places-to-visit/poikkal-kuthirai-attam/ (Accessed 12 November, 2022).

InidaNetzone. (2014*). Fire Dance, Folk Dance of Rajasthan.* [Online]. Available from: https://www.indianetzone.com/18/the_fire_dance_rajasthan.htm (Accessed 12 November, 2022).

Kusa Paba (facebook). (2021). *'කුස පබා'.* [Online]. Available from: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid023vf7Gp6ToMjEFsN8zwKtg6AF4SutpD9bQnVGb2XNwB5TBjQAsWEwuHw31kccVdhEl&id=125658457517114&mibextid=Nif5oz (Accessed 11 November, 2022).

Rajendran, A. (2022). *HINDU BLOG - Malaya Mountain in Mahabarata.* [Online]. Available from: https://www.hindu-blog.com/2022/06/malaya-mountain-in-mahabharata.html (Accessed 10 November, 2022).

Volunteerforever. (2022). *What is Holi Festival and Why is it Celebrated?.* [Online]. Available from: https://www.volunteerforever.com/article_post/what-is-holi-festival-and-why-is-it-celebrated/ (Accessed 10 November, 2022).

Wickramarachchi, I. (n.d.). *Gajaman.* [Online]. Available from: https://www.films.lk/gajaman-Sinhala-film-2200.html (Accessed 20 February, 2023).