නාට්‍ය නිර්මාණයෙහි දෘෂ්ටිය හා භාෂා යෝජනය පිළිබඳ විමර්ශනයක්

මහාචාර්ය කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස

මනුෂ්‍යයන් නාට්‍ය නිර්මාණ කරන්නේ ඇයි? යන ප්‍රශ්නය අප නැගුවහොත් ඊට ලැබෙන පිළිතුර කුමක්ද? නාට්‍යයත් කාව්‍යය, ප්‍රබන්ධ කථාව වැනි සාහිත්‍ය නිර්මාණයක් වන ලෙසින් චිත්‍රයක්, මූර්තියක්, සංගීත සන්ධ්වනියක් හෝ චිත්‍රපටියක් වැනි සමස්ත කලා නිර්මාණ ක්ෂේත්‍රයට අයත් වන්නක් ද වෙයි. කලා නිර්මාණයෙහි ලා කිසිවෙකු උත්සුක වන්නේ මන්දැයි යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරක් ලෝක සාහිත්‍යයෙහි බිහිවුණු ආදිතම නවකථාව ලෙස සැලකෙන <u>ගෙංජි මොනොගොතරිය</u> ලියූ මුරසකි ආර්යාව විසින් සපයා ඇත.

"තමාට සිදුවූ කිසියම් දෙයක්, නැතහොත් දැනගන්ට ලැබුණු කිසියම් පුවතක්, අනෙකුට නොකියා සිටිය නො හැකිය. තමා ඒ අත්දැකීම් කැටුව මියයාම නොවටිය යන හැඟීම කෙනෙකු තුළ පහළ වූ විටය, ඔහු නව කථාවක් රචනා කරන්ට සිතන්නේ"[1]

ඕනෑම කලා කෘතියක් සම්බන්ධයෙන් මෙම නිර්මාපක අවශ්‍යතාව පොදු යැයි සිතිය හැකිය. එහෙත් ඇයි නාට්‍යය?

තමාට ප්‍රකාශ කිරීමට හැකි දේ ප්‍රබන්ධ කතාවකින් හෝ කාව්‍යයකින් හෝ එසේ කිරීමට තමාට හැකියාව තිබුණත්, හුදෙක් වාචයාර්ථමය ලියවිල්ලකින් හෝ නොකියා නාට්‍ය නිර්මාණයට කිසිවෙක් අත ගසන්නේ ඇයි?

---

1 මෙය උපුටා දක්වා ඇත්තේ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, කල්පනා ලෝකය, මහරගම සමන් 1959, 102

මීට සෑහෙන පිළිතුරක් නූතන විචාරකයෙකු විසින් සපයා ඇත.

සෑම මනුෂ්‍ය සත්ත්වයෙක්ම ස්වකීය වූ පෞද්ගලිකත්වයකින් යුක්ත ය. ඔහු තනි වූ අයෙකි. එදිනෙදා ජීවිතයේදී අපි අන්‍යයන් සමග බෙදා හදා ගන්නා ලෝකයක ජීවත් වෙමු. එහෙත් සෑම පුද්ගලයෙක් ම ලෝකය දකින්නේ වෙනස් ආකාරයකටය. ඔහු ආදරය කරයි. බියවේ, වෛර කරයි, ඊර්ෂ්‍යා කරයි, අන්‍යයන් ගැන තීරණවලට බසී. මේ ආදී දේ කිරීමෙන් (අපි උපන්දා සිටම මෙය කරමු) ඔහු <u>තමාගේම නියම ලෝකය</u> ගොඩනගා ගනී.

මිනිසා තමාගේම නියම ලෝකයේ තනිව වෙසේ නම් ඔහු අන්‍යයන් හා සම්බන්ධ වන්නේ කෙසේද? ඉතා සරල මට්ටමින් එදිනෙදා ජීවිතයේදී ඔහු ඔවුන් සමග වැඩ කරයි, ඔවුන් සමග කතා බහේ යෙදෙයි, විහිළු කරයි, වාද විවාද පවත්වයි, එහෙත් ගැඹුරු මට්ටමෙන්, ඔහු තනිව සිටින මොහොතේදී ඔහු තමාට ම කතා කර ගනී. තම මනස තුළ තමාගේම නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කර ගනී. මෙය උමතුවක් නොවේ යැයි ඔහු කියන්නේ කෙසේද? අන්‍යයනුත් මේසේ නොකරතැයි පවසන්නේ කුමන අයුරින් ද? සාමාන්‍යයෙන් ඔහුට තම පවුලේ උදවියගෙන් හෝ තම සගයින්ගෙන් මෙය දැන ගත නො හැකිය. තමා මුළු ජීවිත කාලය තුළම "දැන සිටි" පුද්ගලයින්ගේ සිත් තුළ කුමක් තිබේදැයි ඔහුට නිශ්චය වශයෙන් කිව නො හැකිය.

> මිනිසුන් නාට්‍ය ශාලාවට යන්නේ ඒ නිසා ය. එනම් අන්‍ය මිනිසුන්ගේ නියම ලෝකයන් ප්‍රසිද්ධියේ ප්‍රකාශයට පත්වනු දැකීමටත් ඇසීමටත්ය. ඔවුන් තුළ ඉතා උත්සන්න හැඟීම්

පහළවන්නේ ඔවුන් උමතු නිසා නොව ඔවුන්ගේ මිනිස්කම නිසා බව දැනගන්නටය. එසේම මිනිසුන් නාට්‍යාගාරයට යන්නේ සාමූහිකවය. අන්‍යයන් සමඟ එකතු වී .... මිනිසුන්ගේ නියම ලෝකයත් මිනිසුන්ට ජීවත්වීමට සිදුව ඇති ලෝකයත් අතර පවත්නා ආතතිය කෙසේ ක්‍රියාත්මක වන්නේද කියා ඇසීමටය.. මිනිසෙකු අඩුවෙන්ම තනිව සිටින තැනත්, වැඩියෙන් ම ඔහුගේ මනුෂ්‍යකම ඉස්මතු වන තැනත් නාට්‍යාගාරයයි"[2].

නවකතාවක්, කාව්‍යයක් තනිව හිඳගෙන රස විඳිය හැකිය. එසේ රස විඳීමට බොහෝ දෙනෙකු කැමති වනවාද ඇත. චිත්‍ර, සංගීත සංධ්වනි ආදි අනෙකුත් කලා නිර්මාණද සාමූහිකව රස විඳීම අවශ්‍යම යයි කිව නොහැක. එහෙත් සමූහයක් නැති තැන නාට්‍යයක් නම් සිදු නොවන්නේ යැයි කිව ද එය අසත්‍ය නොවේ.

ප්‍රේක්ෂකයන් අතලොස්සක් ඉදිරියේ රඟපෑම කෙතරම් අසහනශීලි අත්දැකීමක්ද යන්න සෑම නළුවෙක්ම දන්නේය. වේදිකා ඇඳුමින් කෙරෙන රංග පූර්ව අභ්‍යාසයක දී හෝ හුදෙක් ශිල්පීය කාරණා කෙරේ ඇති උද්යෝගය තමන්ට පිටුවහලක් නොවන අවස්ථාවන්හි දී මෙය දැනෙනු ඇත. අන්තිම රංග පූර්ව අභ්‍යාසවලදී නිතර ඇසෙනු ඇති හඬක් නම් "මේ නාට්‍යය පුල පුලා

---

2 Tony Howarth, <u>The Writer's Approach to The Play</u>, London, Harrap, 1976, P. 34

සිටින්නේ ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් උදෙසාය" යන්නයි.[3]

නාට්‍යයක් ජීවමාන වන්නේ ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ඉදිරියේ රඟ දැක්වෙන අවස්ථාවේදීය. නාට්‍ය සඳහා විශාල ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් රැස් විය යුත්තේ ආර්ථික කාරණයක් එනම් මුදල් එකතු කිරීම පහසු වන නිසාම නොවේ. බොහෝදෙනා තමා වෙත රඳවාගෙන සිටීම නළු නිළියන්ගේ සිතට ධෛර්යයක් ගෙන දෙන නිසා ද නොවේ. විශාල සමූහයක ඒකරාශිවීමෙහි ඊට වඩා ගැඹුරු අරුතක් ඇති බව පෙනේ. මෙය එරික් බෙන්ට්ලි නැමැති විචාරකයා විසින් හඳුන්වා දී ඇත්තේ "නාට්‍යාගාරය නැමැති ස්ථානයේ පවතින අද්භූත ගුණයක්" හැටියටය.[4]

මේ අයුරින් බලන විට නාට්‍ය කලාවේ අසහාය ගුණයක් ගැබ්ව ඇතැයි පැවසිය යුතු වේ. මනුෂ්‍යයන්ට අන්‍ය කිසිදු කලාවකින් නොලද හැකි අන්දමේ අත්දැකීමක් නාට්‍ය කලාව විසින් සැපයෙනු ඇතැයි කිව හැකිය. අප මුලින් සඳහන් කළ කාරණය එනම් කලාකරුවා කිසියම් නිර්මාණයකු යෙදෙන්නේ තමා වින්දනය කළ අනුභූතියක් අන්‍යයන් සමඟ බෙදා හදා ගැනීමේ අරමුණින්ය, යන්න නාට්‍ය කලාවේ මෙම අනන්‍ය සාධාරණ ගුණය හා කෙසේ සැසඳේ ද?

තමාගේ අනුභූතිය නාට්‍ය නිර්මාණයක විලාසයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමට ඉදිරිපත් වන කලාකරුවා ජනතාවක් අතර ඇති මූලික ප්‍රශ්න, ගැටළු පරීක්ෂා කිරීමට ඉදිරිපත් වන්නෙකැයි හැඟේ. තම සහෝදර ජනතාව

---

3 Thornton Wilder. Quoted in Tody Cole ed., <u>Playwrights on Playwriting,</u> New York, Hill and Wanh, P. III

4 Eric Bentley, <u>What is Theatre,</u> London, Dennis Dobson, 1957, p. 243

සමග එක්වී ඔවුන් සමග බෙදා හදා ගෙන වින්දනය කිරීමට අපේක්ෂා කෙරෙන එම අනුභූතිය කාටත් පොදුවේ වැදගත් වුවකැයි නාට්‍යකරුවා තීරණය කර ඇත. මෙහිදී අපට ආතර් මිලර් නැමැති නාට්‍යකරුවා විසින් දක්වා ඇති අදහසක් සිහිපත් වේ.

මිනිස්සු සාමාන්‍යයෙන් තම ජීවිතයේදී හැල හැප්පුම්වලට කැමති නැතැයි පවසන මිලර් කව්රුත් නිවිහැනේ ජීවත්වීමට කැමති නිසා තමන්ගේම ක්‍රියාවන් සඳහා වගකීමෙන් පවා මිදෙන්නට වුවත් ඔවුන් මැලි නොවන බවත් පෙන්වා දෙයි. "එහෙත් යම් අයෙක් කිසියම් මනුෂ්‍යයෙකු ගැන ඇති පමණ කරුණු දැනගත්තොත් ඒ මනුෂ්‍යයාට ගැලවී යාමට බැරි, පිටුපෑ නොහැකි කිසියම් සට්ටනයක්, කිසියම් අගැයුමක්, කිසියම් අභියෝගයක් ඇති බව" පෙනෙනු ඇතැයි සිතන මිලර් තම නාට්‍යවල නිරූපණය වී ඇත්තේ එබඳු අවස්ථා යයි පවසයි.[5] මනුෂ්‍යයන් හැටියට අප සියළුදෙනා තුළම යම් යම් ගැටුම් ඇත. අපි යම් යම් දේ විශ්වාස කරමු. අගය කරමු. අපට ගැළවිය නොහැකි තරමට උත්සන්න අයුරින් ඒ හැඟීම් අප තුළ තිබිය හැකිය. අප සහෝදර ජනතාව සමග නාට්‍ය අත්දැකීම නැමැති අසහාය වින්දනයෙන් අප බෙදා හදා ගන්නට වෑයම් කරන්නේ ඒ හැඟීම් ය.

මෙහිදී නාට්‍යකරුවා පවසන්නට අදහස් කරන දෙය ප්‍රේක්ෂක ජනයාට වැදගත් වන්නේ කෙසේද? යන ප්‍රශ්නය නැඟිය යුතු ය.

නාට්‍යකරුවා තෝරා ගන්නේ තමාට වැදගත් යැයි සිතුණු දෙයක් විය හැකිය. නො එසේ නම් තමාට "විකුණා ගත හැකි" දෙයක් විය හැකි ය. "විකුණා

---

5 . උපුටා දක්වී ඇත්තේ හොවාර්ත්ගේ ඉහත සඳහන් පොතේ 28 වන පිටුවෙනි.

ගතහැකි දේ". නිපදවීම අපේ අගැයුමේ හැටියට උසස් කර්තව්‍යයක් නොවේ. එහෙයින් ඒ පිළිබඳව සාකච්ඡා කරනවාට වඩා වැදගත් වන්නේ නාට්‍යකරුවා සිය අභ්‍යන්තර අවශ්‍යතාවයක් නිසා නිර්මාණය කරන කෘති ගැන සාකච්ඡා කිරීමය.

අප කවුරුත් දන්නා සිංහබාහු නාට්‍යය ගැන සාකච්ඡාවකින් මේ කාරණය පැහැදිලි කර ගත හැකි යයි හැඟේ. නාට්‍ය නිර්මාපකයා මෙම කතාවේ හරය වශයෙන් දුටුවේ එහි ප්‍රධාන පාත්‍රයන් වන සිංහයා සුප්පාදේවී හා සිංහබාහු යන තිදෙනා අතර හට ගන්නා ඝට්ටනය ය.[6] ඔහු විසින් එකී චරිත සම්බන්ධයෙන් දක්නා ලද ගුණාංග තුළ සිංහබාහු නාට්‍යයේ මූඛ්‍යාර්ථය ගැබ් වී ඇතැයි කිව හැකිය.

> "ම විසින් නිරූපිත සුප්පාදේවිය සමාජයෙන් බැට කෑ තැනැත්තියක් වුවා, ඔද්දල් වූ තම සිත ප්‍රේමය නමැති රසඳුන ගල්වා තිවා ගන්නට සැරසෙන්නිය......... ඈ හරි හෝ වැරදි හෝ වේවා තමා අදහන කිසියම් පරමාර්ථයක් සඳහා .... පරිත්‍යාගයක් කරන තැනැත්තියක් වේ .... දරුවන් වැඩිවියට පැමිණෙනු පසු .... ඈගේ වශකීම දරුවන් කෙරෙහිද පවතින්නකි. ඒ නිසා ඈ දරුවන් කැටුව යාමට තීරණය කර ගනියි."[7]

සිංහබාහුගේ චරිතය මීට වඩා ඍජු අකුටිල එකක් ය. ඔහුට වුවමනා වූයේ තමන්ට හිමි වූ ඉරණම

---

6 එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, සිංහබාහු නාටකය මහරගම: සමන්, 1962, 5 වන පිටුව.

7 එම 5 සහ 6 පිටු.

සපුරා ගැනීමටය. සිතැඟිවලට විරුද්ධ වුවද ඔහු තම යුතුකම් කිරීමට ඉදිරිපත් වන්නේ මේ හෙයිනි.[8]

> "සිංහයා මෙහි නිරූපණය කොට ඇත්තේ මධ්‍යම පන්තික පියෙකු වශයෙනි. තම දූ පුතුන්ට ඉඳුම් හිටුම්, කෑමබීම ආදිය සපයා දෙන පියා සිතන්නේ ඔවුන්ට වෙන වුවමනාකම් නැතැයි කියාය. එහෙයින් ඉඳුම් හිටුම් මෙන්ම අඹුවන් හා සැමියන්ද ඔවුන්ට සපයා දෙන්ට ඔහු තැත් කරයි......... ඔවුන් මේවා ප්‍රතික්ෂේප කළහොත් ඔහු මහත් සිත් තැවුලට පත්වේ."[9]

සරච්චන්ද්‍රයන් අතින් <u>සිංහබාහු</u> නාටකය උපන්නේ පැරණි කතා වස්තුව තුළ ඉහත සඳහන් නිරීක්ෂණ අනුව නව නිර්මාණයක් ගොඩ නැඟීමේ හැකියාව ගැබ් වී පැවති අයුරු ඔහු දුටු හෙයිනැයි සිතිය හැකිය. යථෝක්ත චරිත තුනෙන් පිළිබිඹු වන්නේ පොදු මානුෂික ගුණාංගය. තමන් අදහන පරමාර්ථ උදෙසා භවභෝග සම්පත් අතහැර දමන්නවුන් අප දැක නැත්තෙමුද? දරුවන්ගේ යහපත උදෙසා තම පෞද්ගලික සන්තුෂ්ටිය කැප කරන මව්වරුන් අපට හමුව නැතිද? යුතුකම් ඉටු කිරීම නිසා ස්වකීයයන්ගේ සිත් රිදවූ ඇතැමුන් අපි නොදන්නෙමුද? ස්වකීය දූ දරුවන්ගේ සැපත උදෙසා තමා නිවැරදි යැයි සිතන මඟ ඔස්සේ දහඩිය මහන්සියෙන් ජීවිතය ම කැප කොට අවසන අපේක්ෂා භංගත්වයට පත් පියවරුන් අප අතර නැත්ද? සිංහබාහු නාටකය තවත් කිහිප ආකාරයකින් අර්ථකථනය කළ හැකි බව සැබවි. මෙහිලා දැක්වුනේ කතුවරයා තුළ පැන නැඟුණු

---

8 එම 7 සහ 8 පිටු

9 එම 8 වන පිටුව

ලෙස දක්වා ඇති නිරීක්ෂණයන් සමාජයේ පොදු අන්දැකීම් හා ගැළපෙන ආකාරය පැහැදිලි වන අර්ථකථනයකි.

ඉහත දැක්වූනේ නාට්‍යයේ පෙළ හෙවත් රචනයට බොහෝ සේ අදාළ කරුණු ය. ප්‍රස්තාවනා වශයෙන් මෙම කරුණු දක්වන ලද්දේ සිංහල නාට්‍යයේ අද්‍යතන ප්‍රවණතා පිළිබඳ විමසුමකට මුල පිරුම සඳහායි.

විසිවන සියවසේ මුල සිංහල නාට්‍යකරුවා අපේක්ෂා කළේ විදේශීය ආධිපත්‍යය යටතේ අමතක වෙමින් පැවැති ජාතියේ හා ආගමේ අතීතය යළි සිහිපත් කරවීමය. ජාතිය හා ආගම යනුවෙන් සඳහන් වනුයේ සිංහල ජාතිය හා බුද්ධාගමයි. ජෝන් ද සිල්වාගේ සිරිසඟබෝ (1903) ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ (1906) දුටුගැමුණු (1910) අලකේශ්වර (1913), විහාර මහා දේවි (1916) පරංගි හටන (1917) ආදිය බිහිවූයේ මේ පරමාර්ථයෙනි.

සිංහල නාට්‍යයේ ඊ ළඟට ඉස්මතුව පෙනෙන ප්‍රවණතාව නියෝජනය වන්නේ ජයමාන්න නාට්‍යවලිනි. නවසිය හතළිස් ගණන්වල ජනප්‍රිය වූ කපටි ආරක්ෂකයා, කඩවුණු පොරොන්දුව, උමතු විශ්වාසය, පෙරළෙන ඉරණම ආදි නාට්‍යවල අන්තර්ගතව ඇති සුලභ ප්‍රේම කතාවට අමතරව එක්තරා සමාජ දෘෂ්ටියක් ද දැක්ක හැකි විය. එනම් සුදුනන් හා දුදනන් අතර ඇති ගැටුමයි. දුදනෝ බොහෝ විට සමාජයේ ඉහළ පන්තියට අයත් අය වූහ. ධනවතුන් හා කුලවතුන් අතර පැවති දුරාචාරයන් එළිදරව්වක් මේ නාට්‍ය බොහොමයක සිදු වූයේ එය පොදු ජනයා රුචි කළ දෙයක් නිසා ද විය යුතුය.

ඊළඟට වැදගත් ලෙස පෙනෙන්නේ නවසිය හතළිස් ගණන්වල ඇරඹි 1959 පබාවතී නාට්‍යය නිපදවීම්

දක්වා නිෂ්පාදිත විශ්වවිද්‍යාල නාට්‍යය. කපුවා කපෝති, වෙද හටන, යම්තම් ගැලවුණා ආදී මේ නාට්‍යය සමූහය ප්‍රධාන වශයෙන් හාස්‍ය රසය මුල කොට ගත්තේ විය. අවසානයේ තලතුනා විචාරකයෙකු වන මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ විසින් "සිනාවෙන්ම සිංහල නාටකය දියුණු කළ හැකි නොවේ"[10] යැයි පවසන ලද්දේ මේ ප්‍රවණතාව ප්‍රේක්ෂකයන් වෙහෙසට පත් කරවන තෙක් පැවැති නිසා විය යුතුය. මෙම නාට්‍යවලදිද ඉහළ පන්තිය සහ මධ්‍යම පන්තිය උපහාසයට භාජනය වූ තැන් බහුල විය. ඉහළ පන්තියේ උදවිය උපහාසයට භාජන කිරීම සිංහල ගැමි නාට්‍යයට හුරු පුරුදු වූවක් බව සොකරි රංගනයේදි වෙදරාළ කෝලම් රංගනයේදි මුදලිවරයා යන පාත්‍රයන් කෙරේ දක්වා ඇති ආකල්පයෙන් පෙනේ. විසිවන සියවසේදි කම්කරු පන්ති ව්‍යාපාරය නැඟීමත් සමඟ මේ ප්‍රවණතාව වඩාත් තියුණු ස්වභාවයක් ගත් බව පෙනේ.

1952 වර්ෂයෙහි පබාවතී නාට්‍යය බිහිවීම සිංහල නාට්‍යය මනුෂ්‍ය ස්වභාවය බැරෑරුම් ලෙස නිරූපණය කිරීමට දරන ලද මුල් පියවර සේ සැලකිය හැකියි. සුරූපී කාන්තාවක හා විරූපී සැමියෙකු අතර විවාහයෙන් පැන නැඟුණු ගැටළුව නිරූපණය කිරීමට කතුවරයා මෙහිදි වෑයම් කළේ කලාකාර තරුණයෙකු හා සුකුමාරමතින කාන්තාවකට විඳින්නට සිදුවූ ප්‍රශ්නයක් ලෙස වුවද, එබඳු ගැඹුරු තේමාවක් ප්‍රේක්ෂක හදවත හා සම්බන්ධ වන අත්දැකීමක් බවට පත් කිරීමට පබාවතී නාට්‍යය අසමත් විය. මෙයට ප්‍රධාන හේතුව එබඳු ගැඹුරු නාට්‍ය නිර්මාණ වින්දන සම්ප්‍රදායයන් මෙරට නොතිබීම බව පෙනේ. 1956 මනමේ නාටකයෙන් රෝපණය වූයේ එබඳු සම්ප්‍රදායකැයි කිව හැකිය. මනමේ නාටකය ගැන සඳහන් කරන විට

10 සංස්කෘති 11, 2, අප්‍රේල් - ජූනි 1954, 4 සිට 10 පිටු

නාට්‍යයක ස්වරූපය හා අන්තර්ගතය සන බෙදීම කෙතරම් නිෂ්ඵල ප්‍රයත්නයක් දැයි ප්‍රත්‍යක්ෂ වනු ඇත. කාව්‍යමය භාෂාව සංගීතය ශෛලිගත රංග ක්‍රමය එක් වූයේ බාහිර බලවේගයන්ට මැදිවූ කාන්තා චිත්තයක් මානව දයාවෙන් යුතුව නිරූපණය කරනු සඳහාය.

මනමේ නාටකයේ සිට අද දක්වා ගත වූ අවුරුදු තිහකට වැඩි කාලය තුළ සිංහල නාට්‍ය දහසක් පමණ නිෂ්පාදනය වී ඇත. විවිධ තේමාවන් ගැබ්වූ විවිධ සන්දර්භයෙන් යුත් එම නාට්‍ය සමූහය ශාස්ත්‍රීය ගවේෂණයේ පහසුව සඳහා වුවද වර්ගීකරණය කිරීම පහසු කාර්යයක් නොවේ. එහෙත් සාකච්ඡාවකට මුල පිරීම වශයෙන් එම නාට්‍ය සමූහයෙහි ප්‍රධාන වර්ග කිපයක් හඳුනා ගැනීම අවශ්‍යය.

මනමේ නාට්‍යයෙන් දැක්වුණු පරිදි මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ උද්ගත වූන සනාතන ගැටළු නිරූපණය කිරීමේ ප්‍රයත්න නාට්‍ය ගණනාවක දක්නට ලැබුණි. "දරුවකු නැති සොවින් මෙන්ම සාම්ප්‍රදායික සමාජ ක්‍රමය වෙතින් නැගෙන අවමානයෙන්ද පීඩනයට පත් ස්ත්‍රියකගේ"[11] පුවත කියන මුහුදු පුත්තු, පුරුෂයකු විසින් වශී කුරනු ලැබූ, ඔහු හා සම්පව ජීවත්වූ, ඔහුට දාව දරුවන් ලැබ, දරුවන් හැදූ වැඩූ මවක්වූ, අවසානයේ ඔහු විසින්ම පිටමං කරනු ලබන" අද පවා ඇතැම් අභාග්‍ය සම්පන්න ස්ත්‍රියකට සිදු වන දෙය[12] කියන කුවේණි ඉහත සඳහන් සිංහබාහු වැනි නාට්‍ය මේ ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකිය.

---

11 කුසුමා කරුණාරත්න, "මුහුදු පුත්තු සිංහල සංස්කෘතියට නොගැලපේද" ඉරිදා දිවයින 1987 මාර්තු 15

12 හෙන්රි ජයසේන, කුවේණි, සමරු සහරාව 1963

දෙවැනිව සමාජ හා සංස්කෘතික ප්‍රශ්න දෙස විමර්ශනාත්මක දෘෂ්ටියක් හෙළන නාට්‍ය ගණනාවක් අපට හමුවේ.

"සමකාලීන..... අසහනික ජීවිතයට එබී බැලීමටත් සමාජයේ උප විඥානයට එබී බැලීමටත්,[13] වෑයම් කළ බෝඩිංකාරයෝ, මධ්‍යම පාන්තික ලිපිකරුවාගේ සංවේදනාත්මක අධ්‍යාත්මය පිළිබිඹු කරන,[14] ඉබිකට්ට, ලක් සරසවි ජීවිතයේ කටුක පැත්ත පෙන්වන; අපට පුතේ මහක් නැතේ[15], සමාජ - ජීවන .... පරිපීඩනයට .... එරෙහිව පාලම්වාසීන් අරගල කරන,[16] ආකාරය නිරූපණය කරන කැළණි පාලම අපරාධකරුවෙකු, දැහැමි දිවි පෙවෙත සොයා කළ ගමන.......,[17] නිරූපිත පාතාලයේ සොල්දාදුවෝ එබඳු නාට්‍ය කිපයකි.

මේ යුගයේ තවත් ඇතැම් නාට්‍යවල දක්නට ලැබුණු තේමාවක් නම් කිසියම් කාලීන දේශපාලන ප්‍රවණතාවක් සමඟ ඍජු සබඳතාවක් දැක්වීමය. නවසිය හැත්තෑව දශකයේදී බහුල වශයෙන් බිහිවූ මෙම නාට්‍ය, ජනතාවාදී ගුණය ගැබ්වූ, පරගැති ධනේශ්වර විරෝධී ජනතා අරගලය නිරූපණය කරන්නන් ලෙස ඇතැම්හු දුටුවෝය.[18] උදාහරණ වශයෙන් 1976 ජාතික නාට්‍ය උත්සවයට ඉදිරිපත් කොට තිබුණු සෙක්කුව ඒකාධිපති, මාෂා හා ෂේන්,

---

13 නාමල් වීරමුණි, "සිංහල නාට්‍යයේ නව නැම්ම" සාහිත්‍යවාහිණී" 3, 1967 18 වන පිටුව

14 එම

15 සුමිත් විජයවර්දන "අපට පුතේ මහක් නැතේ විචාරය" සංස්කෘති, 15, 3 1968, 84 පිටුව

16 "සුසිල් සිරිවර්ධන" කැළණි පාලම - බේදයේ හා ත්‍රාසයේ තොමනා සංසර්ගය" මාවත, 8 1978 සැප්. දෙසැ. 15 පිටුව

17 ගුණදාස අමරසේකර, ඉරිදා දිවයින, 1985 ජූලි 07

18 මාවත, අංක 3 විශේෂ අතිරේකය, "ජන හතුරන් සහ ජනතාවාදී නාට්‍යය" 1977 ජනවාරි, ජූනි 2 පිටුව

ගල් මල් විලංග, ලේ කඳුළු දෙහිය, කෝවිදිය ආදිය නම් කළ හැකිය.[19]

දේශපාලන ක්ෂේත්‍රය හා සම්බන්ධ තේමා ගැබ්වූ නාට්‍ය අතර තවත් ප්‍රභේදයක් දැක්ක හැකිය. එනම් කාලීන විෂම ප්‍රවණතාවට එරෙහිව විරෝධී ආකල්පයක් ප්‍රකාශයට පත් කිරීමය. "දරුණු ඒකාධිපති පාලකයෙකුගේ ග්‍රහණයට හසුවන මිනිසුන් සිතින් කයින් පමණක් නොව අධ්‍යාත්මයෙන් ද පිරිහෙන හැටි" දක්වන මකරාක්ෂයා[20] පරිවර්තනය 1985 දී නිර්මාණය වූ අයුරුත් ඊට හරියටම දශකයකට පෙර නවසිය හැත්තෑ ගණන්වල මැද දී එම මුල් නාට්‍යයම මකරා නමින් පරිවර්තනය වී නිෂ්පාදනය වූ අයුරුත් මීට කදිම නිදසුනකි. "රැල්ල පසුපස හඹායිම වෙනුවට එයට එරෙහිව උඩුගං බලා යාමට....... ආරාධනා කරන"[21] රයිනෝසිරස් ද මෑතදී බිහි වූ එබඳු තවත් නාට්‍යයකි.

මේ අතර තවත් විශේෂ ගණයක ලා සැලකිය යුතු නාට්‍ය සමූහයක් හරිබෑණා, මහාසාර, සූබ සහ යස ආදියෙන් නියෝජනය වේ. මේ විනාහි ජීවිතය පිළිබඳ ගැඹුරු දෘෂ්ටියක් නිරූපණය කිරීමෙන් හෝ සමාජ ප්‍රශ්න පිළිබඳව දැඩිතර විවේචනාත්මක ප්‍රතික්‍රියාවක් පිහිටීමෙන් හෝ තොරව එහෙත් හුදු සැහැල්ලු විනෝදය හෝ පහන් රුචිකත්වයෙන් මිදී චමත්කාර ජනක නාට්‍යමය ආස්වාදයක් ජනිත කිරීමට සමත් වන නිර්මාණ සමූහයකි.

ඉතා මෑතක සිට ජනප්‍රියව ඇති තවත් නාට්‍ය විශේෂයක් නම් දෙබස් හා අවස්ථාවන්හි ගැබ් වූ හාස්‍යජනක භාවය උපයෝගී කර ගනිමින් සැහැල්ලු

---

19 ඉහත සඳහන් ලිපියෙහි

20 මකරාක්ෂයා. නිෂ්පාදන සටහන් පත්‍රිකාව

21 ගාමිණී සුමනසේකර, දිවයින, 1986 සැප්. 21

විනෝදයක් ජනිත කරවන නෙයිනගෙ පුදුව, සාර්ජන්ට් නල්ල තම්බි ආදියයි.

මෑත අවධියෙහි නාට්‍ය කලාව පිළිබඳව සිදුවී ඇති විමර්ශන දෙස බලන විට ඉන් වැඩි හරියක් වැය වී ඇත්තේ නාට්‍යයෙන් ප්‍රකාශ වන දෘෂ්ටිය පිළිබඳව බව පෙනේ. නාට්‍යය සාමූහිකව රස විඳිනු ලබන කලාවක් බව මුලින් සඳහන් කළෙමු. අන්‍ය මිනිසුනුත් සමඟ උරෙනුර ගැටී ඔවුනුත් තමා හා සමානයන් බව ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගැනීමට මිනිසාට ඇති අවශ්‍යතාව නාට්‍යාගාරයේ දී ඉෂ්ට වන බව අපි එහි සඳහන් කළෙමු. සමාජයේ අර්බුද පැන නැගෙන අවස්ථාවල දී තමා තුළ ඇතිවන උද්වේගයන් අන්‍යයන් තුළ ද ඒ අකාරයෙන් ඇතිවනු දැකීමට මිනිසා කැමති වනු ඇත. ඒ එසේ ද කියා තදබල කුතුහලයක් ඔහු තුළ පවතී. නාට්‍යයේ දෘෂ්ටිය ගැන මෙතරම් දැඩි අවධානයක් අද පැන නැගී ඇත්තේ එහෙයින් යැයි හැහේ.

පසුගිය දශකයක් පමණ කාලයක් තුළ විශේෂ මත වාදයට භාජනය වූ නාට්‍ය විශේෂයකි, දේශපාලන ප්‍රවණතා හා සම්බන්ධ නාට්‍ය. මෙම නාට්‍ය පිළිබඳ ව ඉදිරිපත් වූ එක් විචාරයක සඳහන් පරිදි සමාජීය ජීවිතය ඇසුරින් විඳින ලද අත්දැකීමක අනුභූතියක ප්‍රබල මාතෘෂික ගැටුමක නාමමාත්‍රයක්වත් මේ ජනතාවාදී නාට්‍යවල ගැබ්වී නැත. ඒවා වෙනුවට ඇත්තේ බාලයෙකුගේ සිත තුළ මැවුණු එකම අච්චුවක තැනුණු නිස්සාර කතා සැකිල්ලකි. ඒ සැකිල්ල මත විප්ලවවාදී සටන් පාඨ, ශ්‍රේෂ්ඨ වාක්‍ය, ගාම්භීර දේශපාලන දර්ශන......නොමදව එල්ලා ඇත.[22]

---

22. ගුණදාස අමරසේකර, පපඩම් නාට්‍ය කලාවෙන් තරුණයන් බේරා ගනිමු" ඉරිදා ඇත්ත, 1977 ජූනි 12

මෙහි දී විචාරකයා ඉදිරිපත් කරන්නේ එකී නාට්‍යවල ගැබ් වූ දෘෂ්ටිය පිළිබඳ තමාගේ විනිශ්චයක් නොවේ. ඒ නාට්‍යවල ගැබ් වූ අදහස හෙවත් නාට්‍ය කරුවාට පැවසීමට අවශ්‍ය වූ දෙය ගැන තමා එක්ඟ වන්නේ ද නැද්ද යන්න යන ප්‍රශ්නය මෙහි දී පැන නොනගී. විචාරකයා පවසන්නේ කලා කෘති වශයෙන් එම නාට්‍යවල පැවති දුබලතාවයි.

> "උසස්ම නාට්‍ය කරුවන් ලෙස සැලකිය යුත්තෝ ඔබට දේශනා පවත්වා ඔබ විසින් ගත යුතු සියල්ල ඔබට කියූවෙමුයි සිතන්නෝ නොවෙති. එසේ නොව ඔබේ මනස ක්‍රියා කරවන්නට උවමනා තරමට කිවයුතු දේ කියා ඔබ නාට්‍යාගාරයෙන් පිටව ගොස් බොහෝ වේලා ගත වන තුරු එය ක්‍රියාත්මකව තබන අයයි"[23].

ප්‍රේක්ෂකයාට දේශනා පවත්වන නාට්‍යකරුවා කරන්නේ ප්‍රේක්ෂක මනසට සංග්‍රහයක් නොව නිග්‍රහයකි. මෙබඳු තැන් හැඳින්වීමට අපේ පැරණි විචාරකයෝ, ග්‍රාම්‍ය, යන වචනය යෙදූහ.

කැමතියට මත්කත් – කෙසේ නොවිස්කි වියත්
මේ ග්‍රම්වැසි වදනරුත් – රසහුන් බවටම වැටේ

යනුවෙන් ක්‍රි.ව. 10 සියවසේ විසූ සියබස්ලකර කරුවාණන් පවසා ඇත්තේ කලාත්මක ගුණයෙන් තොර නිර්මාණවල එක් ප්‍රකට ලක්ෂණයක් පැහැදිලි කිරීමකි. ඒ අදහස අග්‍රාම්‍යත්වයෙන් යුක්තව පැවසිය යුත්තේ මෙසේය.

කුළුණූ වියො වියෝවග– සොරවෙසෙසින් මා දෙසේ
මියුලැසැ කියට නොඑසේ–වියත් මේ අත් රස මෙමේ

---

23 Tony Howarth – do p – 39

"කාන්තාවනි, නි කැමති වන මා නි කවර හෙයින් කැමැති නොවන් හිද?" යනුවෙන් ගොරහැඩි ලෙසින් නොපවසා මුවහනන් හට වැනි ඇස ඇත්තිය නි අනංග නැමැති චෞරයා විශේෂයෙන් මා කෙරහි කරුණා රහිතය. නමුත් නි කෙරේ එසේ නොවේ, යැයි පැවසීම[24] උචිතය, රසවත්ය.

නාට්‍යයේ භාෂාව පිළිබඳ අදහස් කිපයක් දැක්වීමට මීළඟට අපේක්ෂා කරමි. භාෂා මාධ්‍යය යොදා ගැනෙන කාව්‍යය ප්‍රබන්ධ කථාව නාට්‍ය වැනි කලාත්මක කටයුතු වල දී භාෂාව යෙදිය යුත්තේ එදිනෙදා කතාබහේ දෙබස් තාත්විකයි. යනුවෙන් කිසිවෙකු පැවසුවහොත් ඉන් අදහස් වන්නේ එදිනෙදා ජීවිතයේ කතා බහ හා සමානව තම නාට්‍යයේ දෙබස් යෙදූන බව නම් එම නාට්‍ය සාර්ථක නාට්‍යයක් වූයේ යැයි සිතිය නොහැකිය. සැබෑ ජීවිතයේ දී අප සංවාදයට යෙදෙන අයුරින් වේදිකාව මත පාත්‍රයන් දෙදෙනෙකු කතාබහේ යෙදූනහොත් එම දර්ශනය අපට මිනිත්තු කිපයකට වඩා ඉවසා බලා සිටිය හැකි වේද යනු සැක සහිතය. මක් නිසාද එදිනෙදා ජීවිතයේ යෙදෙන කතාබහ අසංවිධිතය. නිශ්චිත අරුත් වාහනයෙන් තොරය. අපි බොහෝ විට හුදෙක් නිශ්ශබ්දතාව බිඳිම සඳහා කතා කාර්යයේ යෙදෙමු. "සැප සනීප කොහොමද?", "බැරක් යනවා වගේ?" "පුදුම උෂ්ණයක් වහින්නද දන්නෑ?" යනා දි කියමන් මේ ගණයේලා වැටේ. ඒවායින් සිදුවන කාර්යය කත කරන්නා හා අසන්නා අතර සුහදතාව ජනිත කිරීම පමණකි.[25]

25 මේ උපුටා දක්වා ඇත්තේ හේන්පිට ගෙදර ඥාණසීහ ස්ථවිරපාදයාණන් වහන්සේ සංසකරණය කළ සියබස්ලකර විස්තර වර්ණනාව, කොළඹ, ස්වභාෂා ප්‍රකාශකයෝ 27 - 28 පිටු

තව ද, අපේ එදිනෙදා කතබහ පිරික්සා බැලුවොත් එහි ලා "ඉතින්", "මං කියන්නේ", "අර", "මේ", යනාදි හිස්තැන් පිරවීමේ උපක්‍රම නිතර නිතර යොදා ගැනෙන හැටි පෙනෙනු ඇත. "මේ....", "ආ....", "හ්ම්....." ආදි නිශ්ශබ්දතා පූරන ශබ්ද අපේ කතා ප්‍රවාහය නොකඩවා පවත්වාගෙන යාමට උදව් වේ. කතාබහේ යෙදෙන මේ කොටස් සහිතව වේදිකාවේ දිගින් දිගට සංවාද සිදුවුවහොත් ප්‍රේක්ෂකයන්ට එය බලා සිටිය නොහැකි වදයක් වනු ඇත.

එහෙයින් නාට්‍යයේ යෙදෙන භාෂාව අනවශ්‍ය අංගයන්ගෙන් මිදුණා වූ පැහැදිළි අර්ථ වහනය කරන්නා වූ සංවිධිත ස්වරූපයක් ගත යුතුව ඇත.

එදිනෙදා ජිවිතයේ යෙදෙන කතාබහෙන් වෙනස් වූ ස්වරූපයක් නාට්‍යයේ භාෂාවට තිබිය යුතු නම් ඒ වෙනස් බවෙහි සීමාව කුමක් ද? ඇතැම් විට නාට්‍යයේ දි එදිනෙදා ජිවිතයේදි කතා බහට ළංවූ භාෂා ස්වරූපයක් යොදා ගත හැකිය.

ධනසේනා: වැඩිය නෙවි බැගෑසේන, එක රිදී රුපියලක් ඔට්ටුයි. තමුසෙලාට බෑ අපි තරම් හොඳට කහින්නවත්.

බැගෑසේනා: සත සියක් එක රුපියලක් කියල ඉස්කෝලෙදි මට ඉගැන්නුවා. ඒත් ඒක ඇත්ත ද කියලා මම නාම හරියට දන්නේ නෑ. සත විස්සකට

B Malinowski "The Problem of Meaning in Primitive Societies" Supplement to C.K. Ogden and I A Richards, The Meaning of Meaning, London 1927 pp 320 - 3

තිහකට වඩා මම කවදාවත් අතගාලා නෑ සර්!

ධනසේනː පව්කාරයෝ! නැහැ නැහැ කියන්න පුරුදු වෙලා මැරුණයිත් පස්සේ පෙරේත කුලේක උපදිනවා.

බැගෑසේනː දැන් කියලා වෙනසක් නෑ ඒකේ. පෙරේතයෝ වගේ තමයි අපි ජීවත් වෙන්නේ.

(දූන්න දූනු ගමුවේ 9 වන පිටුව)

මෙහි දි කෙතරම් සංවිධානාත්මකව භාෂාව යෙදී ඇති ද යන්න ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

අනවශ්‍ය අංග නොමැතිව අර්ථ ප්‍රකාශනය සංක්ෂිප්තවත්, ව්‍යක්තවත් සිදුව ඇත.

තවත් අතකින් එදිනෙදා ජීවිතයේ යොදා ගැනෙන බස් වහරින් ඉතා ඈත් වූ පැරණි සාහිත්‍යික භාෂාවේ ප්‍රභාව ලැබීමට ද නාට්‍යකරුවාට පුලුවන.

මගේ ම ඕරස දරුවෝ නොවෙත්ද
මේ පීඩාවට භාජනය වන්නේ?
බලා සිටින්නේ කෙලෙසද ඉවසා
සිත් පිත් නැත්තෙකු විලසට නොසැලී
යා යුතුය මේ විගස මුදවන්ට ම දරුවන්
බැද තබම බමුණු සොර සිටියහොත්
පිළිමල්ව

(වෙස්සන්තර ගීතාංග නාටකය, 104 පිට)

"ශෝකය" නැමැති භාවයෙන් විනිර්මුක්ත වූ "කරුණා" නැමැති රසය ජනිත කිරීමට මේ බස් වහර හේතුවේ යයි පැවසිය හැකිය. කිසියම් විශේෂ

අවස්ථාවක විශේෂ පුද්ගලයෙකුට සිදුවන්නක් ලෙස නොව පොදුවේ මෙවැනි අවස්ථාවකට මුහුණපෑමේදී මතු වූ විශ්ව සාධාරණ අත්දැකීමක් බවට ඒ සිද්ධිය පත් කිරීමට එවැනි සම්භාව්‍ය භාෂා ව්‍යවහාරය සමත් වෙතැයි පැවසිය හැකිය.

මෙහිදී කළ යුත්තක් නම් හැමවිටම එකම භාෂා ස්වරූපය යොදා ගැනීමක් නාට්‍යකරුවාගෙන් අපේක්ෂා කළ නොහැකි බවයි. නාට්‍ය කරුවාට පැවසීමට ඇති අර්ථය විසින් භාෂා ස්වරූපය තීරණය කෙරෙනු ඇත. නාට්‍යකරුවා පවසන්නට තැත් කරන දේ ඔහුගේ අධ්‍යාත්මය හා සම්බන්ධ වූවකි. ඔහුගේ දැන උගත්කම්, ඔහුගේ අත්දැකීම් ඔහු ලෝකයා කෙරෙහි දක්වන ආකල්පය ආදියෙන් ගොඩනැගුණු, ඔහුගේ ආධ්‍යාත්මය තුළින් ඒකීභූත වූ ද අද්‍යාභාය වූ ද නිර්මාණයක් ලෙස නාට්‍ය පහළ වනු ඇත.

නාට්‍යයේ අර්ථයත්, රංග ස්වරූපයත්, භාෂාවත්, කෙතරම් අවියෝජනීය ලෙස එකට බැඳී පවතින්නේ ද යන්න මෙහිදී ප්‍රත්‍යක්ෂ කළ යුතු කාරණයකි.

> "බටහිර තාත්වික ශෛලියේ නාට්‍යවල ප්‍රමුඛ අංගය වනුයේ වාචිකාභිනය. එනම් සංවාදය. එහෙත් පෙරදිග නාට්‍ය කලාවෙහි වාචිකාභිනය තිබෙන ප්‍රමාණයටම නැතහොත් ඊටත් වඩා ප්‍රමාණයට ආංගිකාභිනය හා සාත්විකාභිනය යොදනු ලැබේ.[26]

තේමාව ප්‍රකාශනයට පත් කිරීම සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් වාචිකාභිනය වාහනය කර ගන්නා බටහිර තාත්වික නාට්‍යවලට "සංවාද නාට්‍ය" යැයි කියන්නේ

---

26 එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, සිංහල ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, කොළඹ, දයාවංශ ජයකොඩි, 1985, 180 පිටුව.

මන්දැයි මෙහි දී පැහැදිලි වනු ඇත. සංවාද නාට්‍ය මඟින් ප්‍රකාශ කළ යුතු අරුතක් ශෛලිගත නාට්‍ය ස්වරූපයෙන් හෝ දෙවැන්නෙන් ප්‍රකාශ කළ හැකි අරුතක් පළමුවැන්නෙන් හෝ ප්‍රකාශ කළ හැකි නොවේ. පසුගිය තිස්වසරක පමණ කාලය තුළ අප අතින් විශිෂ්ට ගණයේ සංවාද නාට්‍ය මෙන්ම විශිෂ්ට ගණයේ ශෛලිගත නාට්‍ය ද බිහි විය. අද ශෛලිගත නාට්‍ය බිහිවනුයේ මද වශයෙනි. උසස් ශෛලිගත නාට්‍ය සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් එක හෙලා රස විඳින බව "ටිකට් කවුන්ටරය කිසිදු බොරු නොකියයි" **(The box office never lies)** යන ආප්තය අනුව පැහැදිලි වේ. සංවාද නාට්‍ය පමණටම ශෛලිගත නාට්‍ය ද බිහි නොවුනහොත් එයින් සිංහල භාෂා සාහිත්‍යයේ ගමන අඩාල වනු ඇතැයි සිතිය යුතුය.

එසේ පැවසිය යුතු වන්නේ නාට්‍යකරුවාද අන්‍ය සාහිත්‍යකරුවෙකු මෙන් භාෂාව හැඩගස්වන්නෙකු භාෂා නියාමකයෙකු වන බැවිනි. නාට්‍යෝචිත කාව්‍ය ගැන බටහිර සාහිත්‍යයේ සිදු වී ඇති සඳහනක් මෙහි දී සිහියට නැඟේ.

ශේක්ෂ්පියර් මුහුකුරා ගිය අවධියට අයත් නාට්‍යයක ඇතැම් විට හුදෙක් කාව්‍යමය ගුණයෙන් පමණක් යුතු යැයි මතු පිටින් පෙනෙන ඡේදයක් ඇතුළත් කරන විට එයින් නාට්‍යයේ ක්‍රියාදාමයට කිසිසේත් බාධාවක් සිදු නොවේ. එය ප්‍රශ්තුත චරිතය හා නොගැලපෙන්නේ ද නොවේ. එසේ නොවී අනික් අතට කිසියම් අද්භූත අකාරයකින් ක්‍රියාවලියටත් චරිත නිරූපණයටත් උපකාරී වෙයි..... (උදාහරණ වශයෙන්) ඔතෙලෝ රාත්‍රියේ දී කෝපයෙන් තමා අභිමුවට එන තමාගේ සිය බිරිඳගේ පියා හා මිතුරන්ට පවසන මේ විසිතුරු වදන් දැක්විය හැකිය.

ඔබේ දිලිසෙන අසිපත් සැඟව තබා
ගනු මැන, මන් ද, තුෂාරයෙන් ඒවා
මළ බැඳෙනු ඇති බැවින්,

ශේක්ෂ්පියර් ජළමුවෙන් ම සුන්දර කවි කල්පනාවක් වූ වදන් මාලාවක් ගැන සිතා කෙසේ හෝ එය නාට්‍යය තුළට ප්‍රවිශ්ඨ කිරීමට සිතුවා යැයි මෙහිදි අපට හැගෙන්නේ නැත. මේ වදන් අප විස්මයට පත් කරයි. එහෙත් ඒ අතරම ඒවා චාරිත්‍රානුකූල වන්නේය...... ඉන් උත්ප්‍රාසය, ගර්වය, නිර්භීතභාවය ප්‍රකාශ වේ. එසේ ම ආනුෂංගිකව සිද්ධිය සිදුවන්නේ රාත්‍රියේ කුමන යාමයේ ද යන්නත් අපට ඉඟි කරයි. මෙය කළ හැක්කේ කාව්‍ය මාධ්‍යයෙන් පමණි. එහෙත් නාට්‍යමය කාව්‍යයි ඉන් නාට්‍යමය අවස්ථාවට බාධා සිදුවන්නේ නොව එය උත්සන්න බවට පත් කෙරේ.[27]

භාෂාවෙන් කළ හැකි මේ අපූර්ව කාර්යය ගැන දීර්ඝ විස්තරයක් මෙසේ මා සැපයුවේ සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ නියැළි සිටිනන්ගේ අවධානය ඊට යොමු කළ යුතු බැවිනි. 1956 මනමේ නාටකය බිහි වීමට පෙර සිංහල භාෂාවේ පැවති ප්‍රකාශන ශක්තිය ගැන යථාවබෝධයක් සිංහල නාට්‍යකරුවන්ට නොතිබිණි. එදා ප්‍රචලිතවූ තිබුණු සංවාද නාට්‍ය ස්වරූපයෙහි ලා භාවිත වූයේ සමකාලීන එදිනෙදා කථා බහේ යෙදුන බස් වහර අනුව සකස් වුණු වාචිකාභිනයකි. ප්‍රේක්ෂකයන්ට ඉන් ගැඹුරු වින්දනයක් නොලැබුණා පමණක් නොව අවුරුදු දෙදාහසකටත් වැඩි කලක් තිස්සේ ගොඩ නැගුණු සාහිත්‍යයකින් ලැබිය හැකි ප්‍රභාවය ඔවුන්ගෙන් වසන් කර තිබුණේ ද විය. මනමේ නාටකයෙන් සම්භාව්‍ය භාෂා ව්‍යවහාරයට මුහුණ පෑ ඔවුන් නිරායාසයෙන්ම හෘදය සංවේදි

---

27 T S Eliot "The Family Reunin", Quoted in Cole ed. PP 225-6

වූයේ ජාතික විඥානයේ රැඳී පැවති සංස්කෘතික ස්මරණයක් ඉස්මතුව ආ බැවින් විය යුතුය.

සිංහල නාට්‍යයේ කාව්‍යමය භාෂා යෝජනය සඳහා නිදසුනක් වශයෙන් <u>වෙස්සන්තර</u> නාටකයෙන් කොටසක් උපුටා දැක්විය හැකිය.

මද්‍රි දේවි: සාදු! සාදු! මා හිමියනි.
අනුමෝදන් විමි එපිත් දාන පාරමී
හිණිපෙළ නගිමින් මුදුන් පෙත්තට පැමිණියා්ය ඔබ,
එපිත් බලෙන්
බුදුවේවා! බුදුවේවා! පමා නොවී මේ මොහොතෙහි
මා දරුවන් මුදවා ගන්නට වහාම සසර දුකින්!
ඔබ දරුවන් සුවපත් කරවන්ට විගස
මා වැනි පව් කිළියක් ගැන නොසිතනු
හුදකලා ගැහැණියක් පමණි මා
මගේ දුක දිය බින්දුවකි තනි
වැටෙන රූරා කපොල්ල තල මත
සසර දුක නම් මහාධිසය
ගලා බස්සී සහස් සුවහස් මිනිස් දෑසින්

මද්‍රි දේවිය තමන් හා වෙස්සන්තර රජු අතර ඇති වෙනස මෙහි නිරතුරුව අවධාරණය කරන්නිය. "මා දරුවන්" යනුවෙන් ඇ සඳහන් කරන්නේ ජාලිය හා ක්‍රිෂ්ණජිනාය. "ඔබ දරුවන්" යනු සකල ලෝක සත්වයායි. මෙය වෙස්සන්තර රජු නිතර මෙනෙහි කළ දෙයකි. ලෝක සත්වයාට මුහුණ පෑමට ඇති දුක් දොම්නස් තම පෞද්ගලික දුක්ඛයට වඩා ශත සහස් ගුණයෙන් වැඩි බැව් ඇ පසක් කරයි. රජුගේ දානාධ්‍යාසය යුක්ති සහගත වන්නේ ඒ නිසාය. "පව් කිළිය", "ගලා බස්සී" වැනි යෙදුම් සම්භාව්‍ය සිංහල ගද්‍යයෙන් ලබා ගෙන යොදා ඇත්තේ කාව්‍යෝක්තිය තියුණු කරමිනි.

මෑතක දී ඇතැම් සිංහල නාට්‍යකරුවන් වෙත එල්ල වූ චෝදනාවක් නම් දෙපිට කැපෙන වචන යෙදීමෙන් සුලභ හාස්‍යයක් ජනිත කිරීමට ඔවුන්

උනන්දු වූ බව ය. මෙය රුචිකත්වය පිළිබඳවත් වගකීම් පිළිබඳවත් ප්‍රශ්නයකැයි හැඟේ. නාට්‍යකරුවා පහත් රුචිකත්වය වගා කිරීමට අනුබල දෙන්නේද? නොඑසේනම් සිය සහෝදර ජනතාව කිසියම් උසස් වින්දනයක් කරා කැඳවාගෙන යෑමට වෑයම් කරන්නේ ද යනු අප විසින් නැඟිය යුතු ප්‍රශ්නය. මේ ජනතාව අතරින් ශ්‍රේෂ්ඨ කලා නිර්මාණ විටින් විට පහළ වී තිබේ. මේ ජනතාව වනාහි එකද ප්‍රශ්නයක් නැති සිගිරි පද්‍ය, ලෝක ස්වභාවය ධාර්මිකව එහෙත් සැහැල්ලු සිතින් පසක් කළ සද්ධර්ම රත්නාවලිය, නිහතමානිව බුදුගුණ ගැයූ ගුත්තිලය, භාෂාවෙහි ව්‍යඤ්ජනා ශක්තිය උපරිමට උපයෝගී කරගත් සැළලිහිණිය, විනීත අයුරින් බුදු බැතිය ප්‍රකාශ කළ යශෝදරාවත ආදිය නිර්මාණය කළ, රස විඳි පිරිසක් බව අප කලාකරුවන් නිතර මෙනෙහි කළ යුත්තේ යැයි හැඟේ.