ලංකා කලා මණ්ඩලය

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

3 වෙනි කලාපය

1961 ජූනි

◀ මෙය ජාතික කෞතුකාගාරයේ තිබෙන මෛත්‍රී බෝධිසත්ව ප්‍රතිමාවක ඡායා රූපයකි. උසින් අඟල් 20 1/4 ක් වන මේ ප්‍රතිමාව ථූපාරාමයට දකුණින් තිබී සොයාගන්නා ලද්දකි. මෙතෙක් සොයාගෙන තිබෙන ප්‍රතිමා අතුරෙන් උසස් කලාත්මක නිර්මාණයක් ලෙස සලකනු ලැබේ. මේ පිළිමය නිමවන්නට ඇත්තේ ක්‍රි: ව: 6 වැනි ශතවර්ෂයේදී පමණ බවයි සාමාන්‍ය විශ්වාසය. තිවංක පිළිමය නමිනි මෙය හැඳින්වෙන්නේ.

ඡායාරූපය ගන්නා ලද්දේ ඩන්ස්ටන් ද සිල්වා මහතා විසිනි.

1987/09-07

ලංකා කලා මණ්ඩලය

කලා සඟරාව

සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳ දෙපාර්තමේන්තුවේ
ආධාරය ඇතිවයි.

සංස්කාරකවරු:

ඔස්මින් ජයවර්ධන
ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

3 වැනි කලාපය 1961 ජූනි

පටුන

1 රස භාවයන්හි වෙනස්කම්

— පණ්ඩිත කන්නිමහර සුමංගල හිමි, බී.ඒ. 1

2 සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය

— වැඩ බලන පුරා විද්‍යා කොමසාරිස්
ආචාර්ය චාල්ස් ගොඩකුඹුරේ මහතා 6

3 නූතන සිංහල නාට්‍යය හා ප්‍රෙක්‍ෂකයා

— ශ්‍රී ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ උප කථිකාචාර්ය
සරත්චන්ද්‍ර වික්‍රමසූරිය මහතා 17

4 ජාතික චිත්‍රකලාව ඉගැන්වීම

— ශ්‍රී ලංකා ජාතික කලායතනයේ චිත්‍රකලා
ආචාර්ය ඇස්. පී. චාල්ස් මහතා 29

5 කලාව හා තාත්වික වාදය

— බෞද්ධ විශ්වකොෂ කර්තෘ මණ්ඩලයේ
උප කර්තෘ සනත් නානායක්කාර මහතා, බී.ඒ. 37

6 සිංහල නාට්‍යයට සුදුසු සම්ප්‍රදාය

— ශ්‍රී ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ උපාධි අපේක්ෂක
ක්‍රිස්ටි ද සිල්වා මහතා 40

7 දේශීය ලලිත කලා

— කවිචින්තාමණි පී. ඇම්. පී. අභයසිංහ මහතා 46

රස භාවයන්හි වෙනස්කම්

කන්නිමහර සුමංගල හිමි

මෙතෙක් රසභාවාදිය විස්තර කිරීම පිණිස සිංහලයෙන් ලියවී ඇති, මට කියවන්නට ලැබුණු කිසිම ලිපියකින් ඒ ලේඛකයන්, පැරණියන් ඉදිරිපත් කළ රසභාවාදිය හරි හැටි තේරුම් ගෙන ඇති බවක් නො වැටහිණි. ඒ. බී. කීත් මහතා රසභාවාදි වචනයන් ගෙන් පැරණියන් අදහස් කළ දේ තේරුම් ගෙන ලියා ඇති බව ඔහුගේ සංස්කෘත සාහිත්‍ය ඉතිහාසයන්ගෙන් පෙනේ. ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා ලියා ඇති ලිපිවලින් රසවාදය පිළිබඳව ඒ මහතාගේ අවබොධය ක්‍රමයෙන් දියුණු වේගන යන සැටි දක්ක හැකිය. මේ ලිපියෙන් රසවාදය තේරුම් ගැනීමට තරමක හෝ රුකුලක් ලැබේ යයි සිතමි. මෙය ප්‍රාමාණිකත්වයෙන් ගත යුතු යයි නො කියමි.

පැරණි රසභාව විචාරයන්හි නිතර හමුවන වචන දෙකක් වෙයි. රසය හා ස්ථායීභාවය යනු ඒ වචන දෙකයි. රසයෙහි හා ස්ථායීභාවයෙහි ඇති වෙනස කුමක් ද යනු හෙළි කිරීමෙහි ලා බොහෝ විචාරකයන් මුළා වූ බව පෙනේ. සමහරු මේ දෙකෙහි දක්විය යුතු වෙනසක් නැති බව හඟවති. සමහරු මේ දෙක ම කාව්‍ය රසාස්වාදයේ දී සහෘදයනට ඇතිවන බව කියති. නිවැරදි ලෙස වෙනස දක්වා ඇති තැන් ද නැත්තේ නො වේ. පැරණියන්ගේ මතය කුමක්දැයි සොයා බලමු.

පැරණි මතය තේරුම් ගැනීමට තුඩු දෙන කියමනක් සුබොධාලංකාරයේ එයි.

> ''සියා සොතුන මානන්දෙ – සොකො වෙස්සන්තරස්සහි''

යනු ඒ කියමනයි.

අසන්නන්ට ආනන්දය ඇතිවන බවත්, ශොකය වෙස්සන්තර රජුට බවත් එයින් කියැවේ. සුබොධාලංකාරකාරයාට මේ කියමන කියන්නට සිදු වූයේ, සමහර ස්ථායීභාවවල අප්‍රියකර ස්වභාවයක් ඇති නිසා එබඳු ස්ථායීභාව මුල්කරගෙන ආනන්ද ස්වරූප වූ රසයක් උපදින්නේ කෙ සේ ද යනු හෙළි කිරීමට ගොස් ය. ශොකය, ක්‍රොධය, භය, ජුගුප්සාව යන ස්ථායීභාවයන් මුල්කරගෙන කරුණ, රෞද්‍ර, භයානක, අද්භූත යන රස උපදී. මේ ස්ථායීභාව ප්‍රියංකර මනොභාව නො වේ. (මේ ලිපියෙහි භාව යන වචනය රස, ස්ථායීභාව, ව්‍යභිචාරීභාව යන චිත්ත වෘත්තීන් සඳහා යෙදේ.) එහෙත් ඒවා මුල්කර ගන උපදින රසය ආනන්දස්වරූපය. මෙය සිදුවිය හැක්කේ කෙසේ ද යනු පැන නගින ප්‍රශ්නයයි. මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු දීමට ය සුබොධාලංකාර

කතුවරයා ඉහත සඳහන් ප්‍රකාශය කෙළේ. එයින් කියැවෙන්නේ ශොක නමැති ස්ථායීභාවය වෙස්සන්තර රජුටත් කරුණ නමැති රසය ඒ කථාව අසන, කියවන, දකින සහෘදයාටත් ඇතිවන බව ය. අජ රජ ඉන්දුමතිය– තම බිසව–මළ කල ශොකයට පත්ව හඬා වැලපෙයි. අජ විලාපය කියවන සහෘදයා කරුණ රසය ආස්වාදනය කරයි. මෙයින් තේරුම් ගත යුත්තේ දික්කාල දෙක්හි පිහිටි, හෙතුඵල සම්බන්ධයක් ඇති මේ ව්‍යවහාර ලෝකයේ ක්‍රියා කරනවිට ස්ථායීභාව ඇතිවන බවය. ප්‍රෙමයෙන් වෙලී සත්‍ය ලෙසින් ම එක්වන තරුණ තරුණියනට රති නමැති ස්ථායීභාවය ඇති වේ. එදිනෙද ජීවිතයේ දී ඇතිවන සිදුවීම්වල දී සිනා යන විට ඇති වන්නේ හාස නමැති ස්ථායීභාවයයි. කිට්ටු සම්බන්ධකම් ඇතියෙක් මළ කල ශොකය ඇති වේ. කිපුණු අවස්ථාවක ක්‍රොධ නමැති ස්ථායීභාවය ඇති වේ. මේ අයුරින් ස්ථායීභාව ඇති වන්නේ ක්‍රියාත්මක ජීවිතයේ දී ය.

රසයේ ඇති වීම මීට වෙනස් ය. රසයක් ඇති වන්නේ කලා කෘතියක මාර්ගයෙනි. දෘශ්‍ය හෝ ශ්‍රව්‍ය කාව්‍යයක් අරමුණු කර ගන්නා සහෘදයාට රසයක් ඇති වේ. සමහර ස්ථායීභාව අප්‍රියකර වතත් හැම රසයක් ම ආනන්ද ස්වරූපය. ස්ථායීභාව ක්‍රියාත්මක ලෝකයේ සිදුවීම් මුල්කර ගන ඇති වේ. රසය ඇති වන්නේ කලා ලෝකයේ මැවීම් මුල් කර ගන ය. සමහර ස්ථායීභාව නැවත නැවත ඇති වෙනවාට අප අකමැති ය. එබඳු ස්ථායීභාවයක් වුවත් මුල් කර ගත් රසයක් නැවත නැවත විඳ ගැනීමට අප අසතුටු නැත. ස්ථායීභාවය පෞද්ගලික සම්බන්ධකම් මුල් කර ගන ඇති වන්නකි. රසය සර්ව සාධාරණ නැතහොත් අපෞද්ගලික සිදුවීම් නිසා ඇති වේ. ස්ථායීභාවය ගොරෝසුය. රසය සියුම් ය. රසය ලොකොත්තරයයි ද ස්ථායීභාවය ලෞකික යයි ද කියනු ලැබේ.

කලා කෘතියකට පෞද්ගලික සම්බන්ධකම් ඇතුළු කරගන්නා සහෘදයාට නියම රසයක් ආස්වාදනය කළ නො හැක. ඔහු නියම සහෘදයෙක් ද නො වේ. මා ඔහු හඳුන්වා දෙන්නේ මානසික රොගියකු ලෙස ය. ප්‍රෙම කථාවක සංවාදයක් කියවන තරුණයකුට හෝ තරුණියකට තමන් තරුණියක හෝ තරුණයකු සමග එබඳු සංලාපයක යෙදී සිටින අවස්ථාවක ඇතිවන තරම් උග්‍ර මනොභාව ඇති වේ නම් ඔව්හු මානසික ලෙඩ්ඩු ය; නියම සහෘදයෝ නො වෙති. උසස් කලා කෘතිය ද මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ සහෘදයාගේ ස්ථායීභාව නොව රසය ම මතුවන සේ ලියැවේ. මධ්‍යම ප්‍රමාණයේ සහෘදයා එදිනෙද ජීවිතයට අද්ද ගන්නා තරමට ගොරෝසු සාහිත්‍ය කෘතිය පහත් තැනක් ගනී. උසස් ම පන්තියේ සහෘදයා පහත් ම කලා කෘතියක් කියවා ද ස්ථායීභාව කුප්පා නො ගනී.

ඔබේ පෞද්ගලික තොරතුරු දන්නා කවුරුන් හෝ ප්‍රසිද්ධ වුවහොත් ඔබට ලජ්ජා උපදවන සිදුවීමක් මුල් කර ගන කථාවක් ලීවා යයි සිතමු. මෙබඳු අවස්ථාවක දී සාමාන්‍යයෙන් ඔබට රසයක් උපදවා ගත හැකි යයි බලාපොරොත්තු විය නො හැකිය. එහෙත් ඒ පුවත ඔබ ගැන බව දන්නේ ඔබත් ලේඛකයාත් පමණක් නම් ඔබට රසය උපදවා ගැනීමට එතරම් අපහසු නැත. ඒ පුවත ඔබ ගැන ගෙතුණකැයි ලෝකයා දනිතැයි ඔබට ඒත්තු යන තරමට රසය උපදවා ගැනීම දුෂ්කර වෙයි. මෙබඳු අවස්ථාවක දී ඔබට පෞද්ගලික සම්බන්ධකම් ඇති පාඨකයනට ද රසයක් ඇතිකර ගැනීම අපහසු වේ. ඔබේ මැණියනට පියාට සහෝදර සහෝදරියනට එයින් රස උපදවා ගනු දුෂ්කර විය හැකිය. මෙසේ අන්‍ය පාඨකයනට රසයක් උපදවන ඒ කෘතියෙන් ඔබටත් ඔබට කිට්ටු සම්බන්ධකම් ඇති අයටත් ලජ්ජාවක් හෝ ක්‍රොධයක් ඉපදීමට ඉඩ ඇත. ඔබ ගැන ම ලියන ලද සාමාන්‍යයෙන් ඔබට ලජ්ජා උපදවන සිදුවීම් ඇති කෘතියකින් එය ඔබ ගැන ලියැවුණක් බව අන් අය දනිතැයි සිතමින් ම ඔබට රස විඳිය හැකි නම් ඔබ ශ්‍රෙෂ්ඨ ම ගණයේ සහෘදයෙකි. රසය නැතහොත් ස්ථායීභාවය ඇති වන්නේ කිසියම් සිදුවීමක් කලා ලෝකයට අයත් ද නැතහොත් සැබෑ ලෝකයට අයත් ද යනු පිළිබඳ ව සහෘදයා ඇතිකර ගන්නා විශ්වාසය අනුව ය. අහහරු ලෝකයෙන් මිනිසුන් බැස මේ ලෝකය ආක්‍රමණය කිරීම පිළිබඳ නාට්‍යයක් ගුවන් විදුලියෙන් ප්‍රචාරය වේ යයි සිතමු. ඒ නාට්‍යය ඇතුළේ ම මිනිසුනට ආරක්ෂා සහිත ස්ථානවලට යන්නට යැයි ගුවන් විදුලියෙන් කෙරෙන ආයාචනයකුත් ඇතැයි සිතන්න. මෙය ගුවන් විදුලි නාට්‍යයක් බව නො දන්නෝ මෙයින් ස්ථායීභාව ඇති කර ගනිති. ඊට අනුව ක්‍රියා ද කරති. ආරක්ෂා සහිත ස්ථාන කරා දුව යති. නාට්‍යයක් බව දන්නෝ රසයක් ඇති කර ගනිති.

සමහර හැඟීම් සැබෑ ලෝකයේ සිදුවීම් මාර්ගයෙන් ඇති වුවත් කලා කෘතියක මාර්ගයෙන් ඇති වුවත් ලොකු වෙනසක් නැති සේ ද පෙනෙන තැන් තිබේ. කාව්‍ය ලෝකයේ දී විඳ

ගන්නා හාස්‍ය රසයේත් එදිනෙද ජීවිතයේ දී ඇති වන හාස ස්ථායිභාවයේ ත් වෙනස කුමක් ද? වෙනසක් තිබේ යයි කිව යුතු යයි සිතමි. සාහිත්‍ය කෘතියක් කියවා සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී තරම් භය්යෙන් හිනැහෙන්නෙක් නැත. එසේ හිනැහෙන්නෙක් සිටී නම් ඔහු ඉහත සඳහන් කළ ගණයේ මානසික රෝගියෙකි. පිළිකුල් කටයුතු දෙයක නම ඇසූ පමණින් ඒ වස්තු ඉන්ද්‍රිය ගත වූ කලක තරම් මනොභාව කුප්පා ගන්නා ගැන ද කිවයුත්තේ මේ ටිකම ය. සාහිත්‍ය කෘතියක එන හිනා කථාවක් දෙ තුන් දෙනෙකුන් සාකච්ඡා කරන විට දි යමකු විසින් කීවා යයි සිතමු. එවිට නම් භය්යෙන් සිනාසෙනු බලාපොරොත්තු විය හැකි ය. ඒ කථාවේ කලාත්මක කම කී පමණින් නැති වී ද? නැති වූයේ නො වේ. එහෙත් මෙහි දී එදිනෙද ජීවිතයට සම්බන්ධ වන තැනක් ද ඇති වූ බව අමතක කළ යුතු නො වේ. සැබෑ ලෝකය කොතනින් කෙළවර වේද, කලා ලෝකය කොතනින් ඇරඹේ ද යනු තීන්දු කිරීම, තෙත් කලාපයේ හා වියලි කලාපයේ සීමාව ඉරකින් දැක්වීම සේ දුෂ්කර ය. ''අන්න ටැලිග්‍රෑම් එකක් ආවා අම්මා මැරිල කියල'' යන මේ ප්‍රකාශය ම ඔබ ඒ ඒ අවස්ථා අනුව භාර ගන්නා අයුරින් ඔබට විවිධ හැඟීම් ඇති කරවයි. සහෘදයාගේ විශ්වාසය ම ඇතිවන මනොභාවය තීන්දු කිරීමේ ප්‍රධාන සාධකය වේ.

පැරණියන් ප්‍රකාශ කළ රස සහ ස්ථායිභාවයන් ගැන ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා සාහිත්‍ය විද්‍යාවේ කරන විවේචනය වැරදි අවබොධයක් මත රැඳී ඇති බව නො කියා බැරිය. රසය කලා කෘතියක මගිනුත් ස්ථායිභාවය එදිනෙද ජීවිතයේ සිදුවීම් මගිනුත් ඇති වන බව ඒ මහතා අමතක කොට ඇත. දෙකේ වෙනස ඉහත කී අයුරින් තේරුම් ගත හොත් සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ සමහර විවේචන රසවාදයට එල්ල නොවන බව වැටහෙනු ඇත.

උත්සාහ ස්ථායිභාවය හා වීර රසය පිළිබඳව ද සරච්චන්ද්‍ර මහතා කරන විවේචනය වැරදි තේරුම් ගැනීමක් මත රැඳී ඇතැයි සිතමි. ඔහු උත්සාහය යන්නෙන් තේරුම් ගන්නේ ඉච්ඡාවන් ලබා ගැනීම පිළිබඳව ඇතිවන මානසික ප්‍රයත්නය බව පෙනේ. මේ සඳහා භාරතීයයන් වැඩි පුර යෙදූ වචනය 'ප්‍රයත්න' නැතහොත් 'යත්න' යන්නය. ''ජානාති, ඉච්ඡති, යතතෙ'' යනාදි යෙදුම් වලින් එය හෙළිවෙයි. මෙ වචන වලින් භාරතීයයන් බටහිර මනොවිද්‍යාඥයන් Cognitive, Affective, Conative, යන වචන වලින් අදහස් කරන මනසෙහි, ඥනාත්මක, ඉච්චාත්මක, ප්‍රයත්නාත්මක අංශයන් අදහස් කළ බව පෙනේ. පැරණියන් උත්සාහ ස්ථායිභාවය ලෙස නම් කෙලේ අප වීරකම් හැටියට සලකන දේ එදිනෙද ජීවිතයේ දී කරන්නකු තුළ ප්‍රධාන වශයෙන් කැපී පෙනෙන සේ ඇතිවන මනොභාවයෙකි. එය ම කලා කෘතියක මාර්ගයෙන් ඇතිවන විට වීර රසය යන නම ලබයි. ඉංග්‍රීසියෙන් ලියන මනොවිද්‍යාඥයන් දෙදෙනකුගේ ලිපිවල පවා සමාන අදහස් නැති ඉංග්‍රීසි වචන වලින් ලැබේ යයි සරච්චන්ද්‍ර මහතා සිතන අදහස් ඒ අන්දමින් ම පැරණි භාරතීයයන් යොද ඇති වචන වලින් බලාපොරොත්තු වීම සුදුසු නො වේ. විද්‍යාඥයන් කීප දෙනෙකුට සාධාරණව විෂය කර ගත නො හැකි මනොභාව නියම මනොවිද්‍යාවෙන් බැහැර කළ යුතු බව කියන මනොවිද්‍යා සම්ප්‍රදයයන් ඇති බව සරච්චන්ද්‍ර මහතාට අමුතුවෙන් කිව යුත්තක් නො වේ.

පැරණියන් පිරිසිදු ම මනොභාව ඇතැයි හෝ ඒවායේ නියමිත ම සංඛ්‍යාවක් ඇතැයි හෝ සැලකූ බව ද සිතීම දුෂ්කරය. ව්‍යභිචාරීභාවයයි කියා තිබෙන්නේ ස්ථායිභාව වටකොට සිටිය හැකි ප්‍රධානත්වයට නො පැමිණි හැඟීම් කොටසකට ය. එහෙයින් පැරණි ආලංකාරිකයන් සංකීර්ණ හැඟීම් පිළිගත් බව සිතිය යුතු වේ. සංකීර්ණ ස්ථායිභාව ඇසුරෙන් සංකීර්ණ රස ඇතිවිය හැකිය. එහෙත් හැම රසයකම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය ආනන්දය යි. ව්‍යභිචාරී භාවයන් නෙන් මානසික හැඟීම් අදහස් නො කරන ලදැයි සිතීමට සමහර ව්‍යභිචාරී භාවයක නාමයන් නිසා සිදු වේ. නම් කෙසේ වෙතත් ව්‍යභිචාරීභාව යන්නෙන් ස්ථායි භාව ගණයේ ම චිත්ත වෘත්ති අදහස් කළ බව, රස නිෂ්පාදක නොවන තන්හි ස්ථායිභාව ද ව්‍යභිචාරීභාව බවට පෙරළෙන බව කීමෙන් හෙළි වෙයි.

''ඨායී සම්බන්ධිනො භාවා ඨිතිසීලා න හොන්ති චෙ
තද සබ්බෙපි තෙ භාවා භවන්ති ව්‍යභිචාරිණො'' යනු ආලංකාරිකයන්ගේ පිළිගැනීමයි. එයින් කියවෙන්නේ ස්ථායි භාව ස්ථිති ශීලී නොවූ කල්හි හෙවත් රසයට බීජ නොවී සිටි කල්හි ව්‍යභිචාරීභාව විය හැකි බවය.

''රත්‍යාදයො ප්‍යනියතෙරසෙ ස්‍යුර් ව්‍යභිචාරිණඃ'' යනුවෙන් ද එයම කියන ලදී. මේ කියමන් වලින් ව්‍යභිචාරීභාව යන්නෙන් අදහස් කර තිබෙන්නේ ද ජීවිතයේ දී ස්ථායිභාව තරම්

බහුලව නැගී නො සිටින මනොභාව ම බව සිතාගත හැකිය. ප්‍රධානත්වයට පැමිණි ව්‍යභිචාරි භාවයක් ද කලා කෘතියක මාර්ගයෙන්, විශෙෂ නාමයක් නැතත් රසත්වයට පැමිණිය හැකිය යනු පැරණි රසවාදයෙහි ගැබ්ව ඇති බව අනුමාන කළ හැකි ය. තව ද වර්තමානිකයන් බලාපොරොත්තු වන සමහර හැඟීම් කාව්‍ය මාර්ගයෙන් පැරණියන් ඉදිරිපත් නො කෙළේ ඔවුන්ට ඒ මනොභාව ගැන දැනීමක් නො තිබුණු නිසා නො වේ. ඔවුන්ගේ දර්ශනය ඊට බාධා කළ හෙයිනි. වර්තමානිකයන් බලාපොරොත්තු වන ඇතැම් හැඟීම්, පැරණියෝ රස ලෙස නොව රසාභාස ලෙස දුටහ. රසාභාස නම් නියම රස නොව රස සෙවනැලිය. පැරණි මතයට අනුව ගුරු භාර්‍යාව සමග ශිෂ්‍යයාගේ ප්‍රෙම සම්බන්ධයක් නිරූපණය කිරීමෙන් රසයක් නොව රසාභාසයක් උපදී.

රස වාදයෙන් කෙරෙන්නේ නියම සාහිත්‍ය විවේචනයක් නොව ලේබල් ගැසීමකි, යන දොෂාරොපණය මෑතක රසභාව පිළිබඳව සිංහලයෙන් ලියැවී ඇති සමහර පොත් පත් නිසා ඇති වූ වැරදි අවබොධයක් පදනම් කරගන ඇත්තකැයි සිතමි. මෑතක දී සමහරුන් සාහිත්‍ය විවේචනයයි ලේබල් ගැසීම කළ බව සත්‍යයකි. මට වැටහෙන හැටියට නම් පැරණියන් රසවාදය ඉදිරිපත් කොට ඇත්තේ සාහිත්‍ය විවේචනයක එක් අංශයක් පිළිබඳ ව මනොවිද්‍යාත්මක වූ ත් දර්ශනික වූ ත් පදනමක් වශයෙන් මිස තනිව ගත් කල ප්‍රමාණවත් වන භාවිත විවේචන මාර්ගයක් වශයෙන් නො වේ. ඒ ඒ වාද වලට ප්‍රධාන තැන දුන්නා මිස පැරණි හැම ආලංකාරිකයෙක් ම වාගේ තවත් බොහෝ දේ ගැන කථා කෙළේය. හැම අලංකාර කෘතියකම වාගේ ගුණ, දොෂ, රස, අලංකාර හා තවත් බොහෝ දේ ගැන විමසීම් දක්නට ලැබේ. මේ ලේබල් ගැසීම රසවාදය විවේචනය කරන, අලුත් විවේචනවල ද දක්නට ලැබේ. 'ව්‍යඞ්ග්‍යාර්ථ' වාච්‍යාර්ථ ආදී වශයෙන් ලේබල් ගැසූ පමණකින් විවේචනයක් සිදු නො වේ. විවේචනය ලේබල් ගැසීමකට ම සීමා වේ නම් එය විවේචනය කළ යුතුම ය.

මිනිසුනට ඇති වන හැඟීම් ස්ථායිභාව නවයට සීමා කළ නො හැක යනු ද රස වාදයට එල්ල කරන චොදනාවකි. මට වැටහෙන හැටියට නම් ඉහත සඳහන් කළ අයුරින්, ව්‍යභිචාරිභාව නමින් හැඳින්වෙන්නේ විටෙක රසත්වයට පැමිණිය හැකි තවත් භාව කොටසකි. එහෙයින් මේ සීමා කිරීමේ කථාව එතරම් දුරට එල්ල වන විවේචනයක් නො වේ.

ඒ. බී. කීත් මහතා "ස්ථායිභාව" යන්න 'Emotions' කියා ද 'රස' යන්න 'Sentiments' කියා ද ඉංග්‍රීසියට නගයි. 'Sentiments' යන්න බොහෝ විට තේරුම් කරනු ලබන්නේ කිසියම් අරමුණක් වටා ගෙතුණු සංකලනයෙන් සියුම් බවට පත් මනොභාව පොදියක් ලෙසටය. ඉහත සඳහන් කළ සමහර විවෙචකයන් ද ස්ථායිභාව යන වචනය ඉංග්‍රිසි "Emotions" යන වචනයට පර්යාය කොට ගන්නා බව පෙනේ. මේ අලුත් විවේචනවලට උදව්වට කැඳවා ගන්නා නවීන මනොවිද්‍යාඥයන්ගෙන් ද ඇසිය යුතු ප්‍රශ්නයක් තිබේ. ඒ ප්‍රශ්නය නම් "Emotions" ගණන සීමා කරන්නේ ඇයි යනුය. විවිධ මනොවිද්‍යාඥයෝ "Emotions" වල ස්වරූපය ගැන ද සංඛ්‍යාව ගැන ද නො එකඟ මත දරති. මැක්ඩුගල් සහජ නම්‍යතා 'instincts' දහ හතරක් හා ඊට සම්බන්ධ 'ප්‍රාථමික මනොභාව' "Primary Emotions" දහ හතරක් ද දක්වයි. මෙසේ වී ඇත්තේ උපකරණවල ද මාර්ගයෙන් මනොවිද්‍යාත්මක පරීක්ෂණ කරනු ලබන විසිවැනි සියවසේ දී ය.

රසවාදය පිළිබඳව කථා කිරීමේ දී තව වචන කීපයක් ද තේරුම් ගත යුතුව තිබේ. ඒවා නම්, විභාව, අනුභාව, සාත්වික භාව යන මොහුය. සරච්චන්ද්‍ර මහතා කලා මණ්ඩලයේ කලා සඟරාවේ ප්‍රථම කලාපයට ලියා ඇති 'රසාස්වාදය හා සාධාරණී කරණය' යන ලිපියෙන් කියන පරිදි මෙවා තේරුම් ගැනීමට රසවාදය මුලින් ඇති වූයේ නාට්‍ය පිළිබඳ ව බව මතක තබා ගත යුතුය. බොහෝ විට මේ රසයන් හඳුන්වනු ලබන්නේ ද නවනාට්‍ය රසය යන නමිනි. භාව ඇතිවීමට හේතු වන පරිසරයේ ඇති සාධක විභාව නමින් හැඳින් වේ. විභාව ආලම්බන විභාව උද්දීපන් විභාව නමින් කොටස් දෙකකට බෙදේ. ස්ථායිභාවය ඇති වීමට ඉලක්ක වන ප්‍රධාන අරමුණ ආලම්බන විභාව නමින් හැඳින් වේ. රාම සීතා පිළිබඳ කථාවක දී රාමගේ රති ස්ථායිභාවයට සීතා ආලම්බන විභාවය වේ. සීතාගේ රති ස්ථායිභාවයට රාම ආලම්බන විභාවය වේ. ඒ ස්ථායිභාව බලවත් වීමට ඉවහල් වන අනික් බාහිර සාධක උද්දීපන විභාව නම් වේ. රති ස්ථායිභාවයට වසන්ත සෘතුව, මඳ පවන්, සඳරැස්, ආදිය මෙසේ උද්දීපන විභාව විය හැකිය. මෙසේ දෙපරිදි වූ විභාවයන් නිසා ස්ථායිභාව ඇති වූ විට එසේ ඇති වී ඇති බව ඒ භාව ඇති වූවන්ගේ ශාරීරික වෙනස් කම් වලින් බලා ඉන්නවුන්ට තේරුම් ගත හැකි වේ. ලොමු දැහැ

ගැනීම්, ගොත ගැසීම්, ඇස් රතුවීම්, ආදියෙන් ස්ථායීභාව ඇති වී ඇති බව බාහිර ලෝකයාට තේරුම් යයි. මෙසේ ස්ථායීභාව බාහිර ලෝකයාට ප්‍රකාශ කරන කායික විකෘති ඇතැම් අය විසින් අනුභාව නමින් ද තවත් අය විසින් සාත්වික භාව නමින් ද හඳුන්වා තිබේ. සමහරු මේ වචන දෙක සමානාර්ථ වචන සේ සලකති. මේ වචන දෙක තේරුම් දෙකක් දේ යයි ගතහොත් අනුභාව යන්නෙන් ස්ථායීභාව ඇති වූ තැනැත්තාට අවශ්‍ය නම් පාලනය කර ගත හැකි විකෘතීන් සාත්වික භාව යන්නෙන් එසේ පාලනය කර ගත නො හැකි විකෘතීන් ගැනෙන බව කිව හැකිය. ස්ථායීභාව පිටට ප්‍රකාශ කරන බැලීම් කියමන් ආදිය අවශ්‍ය නම් පාලනය කර ගත හැක. ඇස් රතුවීම්, ලොමු දැහැ ගැනීම් ආදිය එසේ පාලනය කර ගත නො හැක.

රසයක් විඳ ගැනීමට නම් සහෘදයන් තුළ සසර දී හෝ ඇති වූ ස්ථායීභාව ශක්තිය-සංස්කාරය-අනුශය වශයෙන් හෝ තිබිය යුතුය යනු සමහර ආලංකාරිකයන්ගේ මතය බැව් පෙනේ. රසයක් විඳ ගැනීමට අත් දැකීම් අවශ්‍යය යනු ද මේ මතය ම බව පෙනේ. සමහරුන් අහවන හැටියට මේ භාවවලට ස්ථායීභාව-තහවුරු භාව- යන නම ලැබුණේ මෙසේ සියල්ලනට ම සාධාරණව අනුශය වශයෙන් හෝ පවතින නිසා ය. මේ තේරුම් දීම රසයට බීජ නො වූ පිරිවර වශයෙන් සිටි ස්ථායීභාවය ව්‍යභිචාරිභාව බවට හැරේ යන මතය හා නො ගැලපේ යයි සිතමි. ස්ථායීභාව යන වචනයට තව ද තේරුමක් දිය හැකිය. රසයකට අවශ්‍ය වශයෙන් ම මුල් වන භාවය ස්ථායීභාව නම් වේ යනුය ඒ තේරුම. මේ තේරුම් දීමට ඉහත සඳහන් කළ චොදනාව එල්ල නො වේ. රසය යන නම දී ඇත්තේ සහෘදයන් විසින් විඳ ගනු ලබන්නය යන අදහසිනි. විභාව යන්නේ තේරුම ස්ථායීභාව ඇති කරවන සාධකය-නිමිත්ත-යන්නය. අරමුණක් බවට පත් විභාවය ආලම්බන විභාව නමි. බැබලවීමට ඉවහල් වන විභාවය උද්දීපන විභාව යන නම ලබයි. අනුභාව යන වචනයෙන් ස්ථායීභාව ප්‍රකාශක යන අදහස දෙයි. සාත්වික භාව යන්නට තේරුම් දෙකක් දිය හැකිය. සත්ව ගුණය යයි කියනු ලබන ප්‍රාණවත් ගතිය නිසා ඇතිවන විකෘතිය යනු එක් තේරුමකි. 'සත්ව' යන්නෙන් රඟ දක්වන්නන් විසින් ඇති කර ගත යුතු චිත්ත සමාධිය ද කියවේ. එය සිතේ එකඟ කමකි. මෙසේ ඇති කර ගත් සත්ව යයි කියනු ලබන චිත්ත සමාධිය නිසා ඇති වන කායික විකෘති සාත්වික භාව යන්නෙන් ගත් බවද සිතිය හැකිය.

කිසියම් වාදයක් විවේචනයට කලින් එය තේරුම් ගත යුතුය. ආරම්භයේ සිට ම විවේචන-යට පටන් ගතහොත් තේරුම් ගැනීම දුෂ්කර වේ.

රස වාදය ගැන ලියා ඇති සමහර පැරණි ආලංකාරිකයන් විසින් ආලම්බන, උද්දීපන විභාවයන් නිසා පාත්‍ර වර්ගයාට ඇති වූ, අනුභාවයන් නැතහොත් සාත්වික භාවයන් විසින් බාහිරව ප්‍රකට කරන ලද ව්‍යභිචාරි භාවයන් විසින් පිරිවරන ලද ස්ථායීභාව ශ්‍රව්‍ය හෝ දෘශ්‍ය කාව්‍යයක මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් සහෘදයන්ට ප්‍රධාන ලක්ෂණය ආනන්දය - සොම්නස වූ රසය උපදිතැයි සිතන ලද බව පෙනේ. ඉන්දුමතියගේ මරණයෙන් අජ රජ වැලපෙයි. කාලිදාස අජගේ ශෝකය අජගේ හැඬීම් වැලපීම් මගින් නිරූපණය කරයි. පාඨකයාට කරුණ රසය ඇති වේ. මේ විස්තරය සැම රසයකට ම එකාකාරව ගැලපෙන බවක් නො පෙනේ. පිළිකුල් උපදවන කුණු මස් කන බළල් කුණකු ගැන කරන වර්ණනයකින් බීභත්ස රසයක් නො උපදී ද? වර්ණිත වූයේ බළලාට උපන් ජුගුප්සා ස්ථායීභාවය ද? මෙ බඳු වර්ණනා ස්ථායීභාව කුප්පනවා යයි බැහැර ලමුද? කවියාගේ ජුගුප්සා ස්ථායී භාවය වර්ණිත යයි ගනිමුද? එසේ නම් අජ විලාපයේ දී ද වර්ණිත වූයේ කාලිදාස ගේ ශොකය යයි ගත යුතු නොවේද? කවියා ඇතින් සිට ගෙන, හැඟීම් වර්ණනයකින් තොරව යමක් වැණීමෙන් පමණක් පාඨකයාට රසයක් ඉපද විය නො හැකි ද? මේ ප්‍රශ්න ගැන සිතන විට රසවාදය ඇති කරන ලද්දේ නාට්‍යය ගැන කල්පනා කිරීමෙන්ය යන මතය තව තහවුරු වේ. නාට්‍යයේ දී නටයන්ට ඇති වූ බව අඟවන හැඟීම් අනුසාරයෙන් ප්‍රෙක්ෂකයනට රසය උපදී.

අතීතය තේරුම් ගැනීම, අනාගතය ගොඩ නැගීම භාරව ඇති වර්තමානය විසින් කළ යුතු දෙයකි.

1 (අ).

අනුරාධපුරයේ
කුට්ටම් පොකුණේ
ලෝකඩ නළඟන
රුව

සිංහල නාට්‍යය

චාල්ස්

ලංකා කලා මණ්ඩලය විසින් 1961 මාර්තු මාසයේදී නිකුත් කළ කලා සඟරාවේ දෙවෙනි කලාපයට අප විසින් සැපයූ ලිපියක සිංහල නැටුම් ගැයුම් හා ඊට උපයෝගිවූ තූර්ය භාණ්ඩාදිය පිළිබඳව රූපකර්ම හා චිත්‍රකර්මයන්ගෙන් ලැබෙන සාක්ෂි අතුරෙන් කාල වශයෙන් ඉතාම පැරණියයි සැලකියහැකි උදහරණ ස්වල්පයක් සලකා බැලුවෙමු. දැන් වනාහි ඒ විමසීම තවත් දුරට කරගෙන යමු.

පසුගිය කලාපයේ ඵළවූ යට කී ලිපියෙහි ගුරුළුගෝමීන් කළ අමාවතුරේ වීණාවක් හා වීණාවාදනයක් විස්තර කරන තැනකින් පාඨයක්ද උපුටා පෙන්වූයෙමු. සීගිරි කැටපත්පවුරේ ලියා තිබූ ගී අතුරෙන් ඉතිරිව දැනට ප්‍රසිද්ධකරනු ලබා ඇති සංඛ්‍යාව අතරේද වීණාව සඳහන්

1 (ආ).

එම රූපය
පැත්තෙන්
පෙනෙන හැටි

හා වා ද න ය

ගොඩකුඹුරේ

කරන ගී දෙකක් වේ. මේ ගීවලින් කියවෙන්නේ සීගිරිය බලන්ට ගිය අයට ඇසට දකින්ට ලැබුණු දේයයි විශ්වාස කළ හැකිය. වීණාව සඳහන් කරන ගී දෙකින් එකක පදයක් මෙසේය:

තනරන්මලි වෙණ අතිනි ගත් හො රන්වන් ලි

(පරණවිතාන, අංක 19)

(පයෝධරයන් උඩ ස්වර්ණවර්ණ මල්මාලාවක් ඇති වීණාවක් අතින්ගත් රන්වන් වූ ඕ තොමෝ... යනු භාවයයි.) දැනට සීගිරිපව්වේ වීණාවක් අතින්ගත් රන්වන් ස්ත්‍රියකගේ

රූපයක් නැතද පර්වතයේ බටහිර බෑවුමෙහි සම්පූර්ණයෙන්ම මෙන් පින්තූර ඇඳ තිබූ කල්හි වීණාවක් අතින් ගත් රන්වන් ස්ත්‍රියකගේ රූපයක්ද තිබුණාවිය හැකිය. වීණාව සඳහන්වන අනික් ගීය මෙයයි:

ගන රිසිකොට් වයමිනි වෙණ ඔරත් ළග කොට්
නිරිද් ඉසිරා මෙළෙ යි ඇනැ කඩ නොකළ වෙණ රන්වන්

(පරණවිතාන, අංක 84)

(වෙණ ඔරත් ළහ කොට්, වීණාව උරිසට ළහ කරගෙන; රිසිකොට් වයමිනි, ආශාවෙන් වාදනය කොට උන්; රන්වන්, ස්වර්ණවර්ණවූ ඕතොමෝ; ඉසිරා නිරිද් මෙළෙයි, ස්වකීය ඊශ්වරවූ නිරිඳු තෙමෙ මෙළේයයි; වෙණ ඇනැ, වීණාව (බිම) ගසා; කඩ නොකළ, කෑලි නොකොළාද යනු සන්නයි)

2 දැදිගම සූතිඝරචේතියේ පුදුම ඇත්පහනේ
දම්වැල සම්බන්ධ නළඟන

3 එහිම තාලම්පොට ගසන්නා

කාලිදස මහකිවියන්ගේ මෙඝදූතකාව්‍යයෙහි උත්තරමෙඝයේ:
උත්සඞ්ගෙ වා මලිනවසනෙ සෞම්‍ය නික්ෂිප්‍ය වීණාං

(අපරමෙඝය, 25)

යනාදි ශ්ලෝකයට (සෞම්‍ය, හෙ සෞම්‍යය, මලිනවසනෙ, කිලුටු වස්ත්‍ර ඇති, උත්සඞ්ගෙ, ඇකයෙහි, වීණාම්, වීණාව, නික්ෂිප්‍ය, තබා.........) ආදි වශයෙන් එකොළොස්වන දෙළොස්වන සියවසෙහි පමණ කරනලද සිංහළ සන්නයේ මතු දක්වන විස්තරයද එන්නේය.

''ෂඩ්ජය, ඍෂභය, ගන්ධාරය, පඤ්චමය, මධ්‍යමය, ධෛවතය, නිෂාදයයි ස්වර සප්තක-යෙක. ෂඩ්ජග්‍රාමය, මධ්‍යමග්‍රාමය, සාධාරණග්‍රාමයයි ස්වරසමූහ තුණෙක. වාදනවිධින් ෂඩ්ජාදි එකෙකස්වරයක්හුගේ වශයෙන් තුන් තුන් මූර්ච්ජනාවක් බැවින් උත්තරා මන්ද්‍රා-රජන්යුත්තරා යනාදිවූ එක්විසි මූර්ච්ඡනා කෙනෙක. සුරතයන්ගේ මන්දතාරව්‍යවස්ථාව කරන්නාවූ ස්ථානභෙදයෝ එකෙකස්වරයක්හටම සප්තසප්තකයක් බැවින් එකුන් පණ-සෙකැයි මෙසේ වීණාවෙහි ස්වරමණ්ඩලය වන්නේ යි.''

අප විසින් පසුගිය කලාපයට සැපයූ ලිපියෙන් සංගීතභාණ්ඩයන් දරන්නාවූද මුඛවිකාරයන් දක්වන්නාවූද ගලින් නෙලූ ගණරූපයන් පෙන්වා මඳක් විස්තර කෙළෙමු. මේ ලිපියෙහි ලෝකඩිනුත් ගලිනුත් කළ නැටුම් දක්වන රූප ස්වල්පයක් සඳහන් කරමු. ඉන් සමහරක් බෙර තාලම්පොට නළා හොරණෑ ආදී සංගීතභාණ්ඩද අතේ දරනවාය.

අනුරාධපුරයේ අභයගිරිවිහාර භූමියෙහි පිහිටි කුට්ටම්පොකුණුවල මඩ අස්කොට තහවුරු කිරීමේ වැඩ කරනවිට නළඟනකගේ විලාසය දක්වන ලෝකඩින් කළ කුඩාරුවක් සම්බවිය. ඒ ඉතාවේගයෙන් ශරීරය භ්‍රමණය කරවීමේ අවස්ථාවක ආකාරයක් පෙන්වයි. (ඡායාරූපය, 1 අ). එම රූපයේ පිටේ තිබෙන අමතර කොටසින් එය යමක සවිකර තබන ලද්දක්යයි සිතෙයි. (ඡායාරූපය, 1ආ). ඇතැම් විට මේ වනාහි නොයෙක් ප්‍රකාරවූ වෙනස් වෙනස් අඞ්ගවිකාර හා නාට්‍යවිලාස දක්වන මෙබඳු රූපගණනකින්ම යුක්තවූ පෙළකින් එකක් විය හැකි ය.

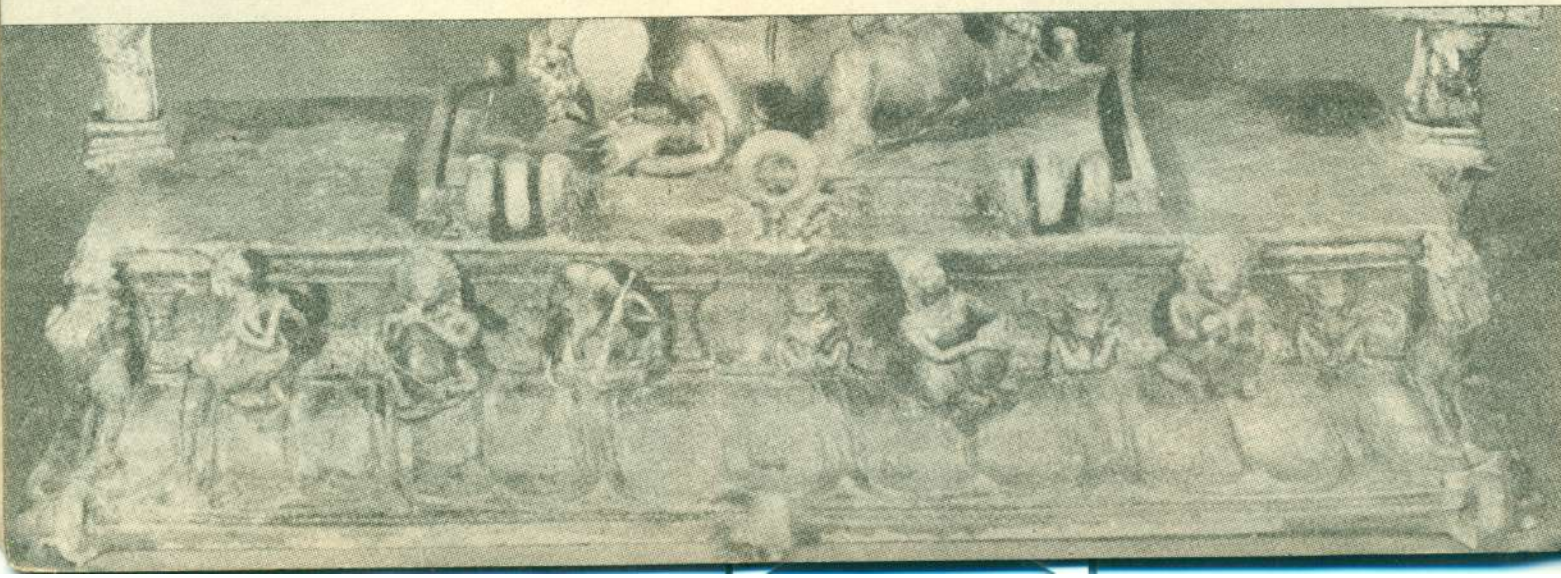
දෙළොස්වන සියවසෙහි දෙවන භාගයෙහි එනම් වර්ෂ 1153 යේ සිට 1186 ය දක්වා රජ කළ මහළු පැරකුම්බා රජුකල්හි කරවූ හතරකෝරළේ දැදිගම කොටවෙහෙර නොහොත් සුතිඝරචෙතියේ පළමුවන ධාතුගර්භයෙන් ලැබුණු අපූරු අලිපහන එල්වන දම්වැලට සම්බන්ධවූ නළුරුවත් තාලම්පොට ගසන්නාගේ රුවත් බෙරයක් වයන්නාගේ රුවත් යන ලෝහයෙන් කළ රූප තුන මෙහි සඳහන් කරමු (ඡායාරූප: 2, 3, 4.). මෙහි නාට්‍යය ලාස්‍යාකාරයෙන් කෙරෙයි. බෙර හා තාලම්පොට ගැසීමද එසේ ය. මේ රූපයන්හි ඇඳුම් හා අනුරාධපුරයේ මුල් කාලයට අයත් ඇතැම් නැටුම්විලාස දක්වන ගලින්කළ රූපයන්හි ඇඳුම්ද පෙන්වා ඇති ආකාරයෙන් සමාන කම් සැලකිය යුතුයි. එසේම අද උඩරට සිංහළ නැටවුවා අඳින ආයිත්තමේද මේ දෙකටම ඇති සමානකම බලමු. මෙබඳු පරීක්ෂණවලින් අද දින පවතින නාට්‍යකලාව කොපමණ බාහිර සම්බන්ධකම්වලින් මිශ්‍රවූවත් අවිච්ඡින්න ප්‍රවේණියකට අයත් කලාශිල්පයක් බව අපට හොඳ හැටි ඔප්පුවේ.

ළඟදී පුරාවිද්‍යාදෙපාර්තමේන්තුවට ලැබුණු රූපකර්ම අතුරෙන් නාට්‍යය හා සම්බන්ධවූ තූර්‍ය්‍යවාදනයන් පෙන්නුම්කරන අනර්ඝත්වය පරිමිත කළ නොහැකි රූපයක් නම් පොළොන්-නරුවේ. ශිවදෙවොලක් සමීපයෙහි වළලා තිබුණු ලෝහයෙන් නිමවූ ශිවනටරාජරූපයයි. මෙම නෘත්තමූර්තියෙන් සිටින්නාවූ ශිවරූපයට පද්මාසනයක්ද වේ. මේ පද්මාසනයෙහි ඉදිරිපැත්තේ සිංහරූප හා කෘත්‍රිමස්ථම්භ පඞ්ක්තියකට උඩින් තාණ්ඩව නාට්‍ය කරන්නාවූ ශිව දෙවියන් දක්වන රඟුම හා සම්බන්ධවූ නොයෙක් ශරීරවිකාර හා මුඛවිකාරයන්ගෙන් යුක්තවූ සංගීතවාදකයන් පෙන්වන රූපපෙළක් මෙම ආසනයේ පළමු රූපපෙළ මත්තෙහි එක්කොට තිබේ. දකුණු ඉන්දියාවේ ට්‍රවන්කෝර්පළාතේ ගලින් කළ ඇතැම් නටන ශිවදෙව්රුවක් සමග යෙදුවාවූ යම්කිසි සංගීතවාදකයන්ගේ රූප විනා ලෝකඩනටරාජ ප්‍රතිමාවක මේ ආකාර සංගීතවාදකයන්ගේ රූප අපට දකින්ට ලැබී නැත.

4

එහිම බෙර වයන්නා

5 පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවරූපයේ ආසනයේ පෙනෙන සංගීත වාදකයන්ගේ රූප පංක්තිය



වර්ෂ 1960 වෙදී පොළොන්නරුවෙන් ලැබුණු නටරාජරූපය සම්බන්ධ ආසනයේ පහත සඳහන් කරන සංගීත වාදකයන් පෙන්වනු ලැබේ (5 වෙනි ඡායාරූපය). දකුණේ සිට වමට: 1. තාලම්පොටක් ගසන්නියක් 2. හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්. 3. වස්දඬුවක් (බටනළාවක්) පිඹින්නෙක්. 4. කුම්බ නම් බෙරයක් ගසන්නියක්. 5. තවත් තාලම්පොටක් ගසන්නෙක්. (අඳිනලද රූප: 1—5)

මීළඟට යාපහුවේ දළදමාලිගයේ ශෛලමය සොපාන පංක්තිය දෙපැත්තේ ඇති නාට්‍ය රූපවලින් උදහරණ පෙන්වමු (ඡායාරූප: 6—8; අඳින ලද රූප 6—8). මෙහි නටන්නන් වයන්නන් අතේ බෙර රබාන හොරණෑ තාලම්පොට ආදිය වෙ.

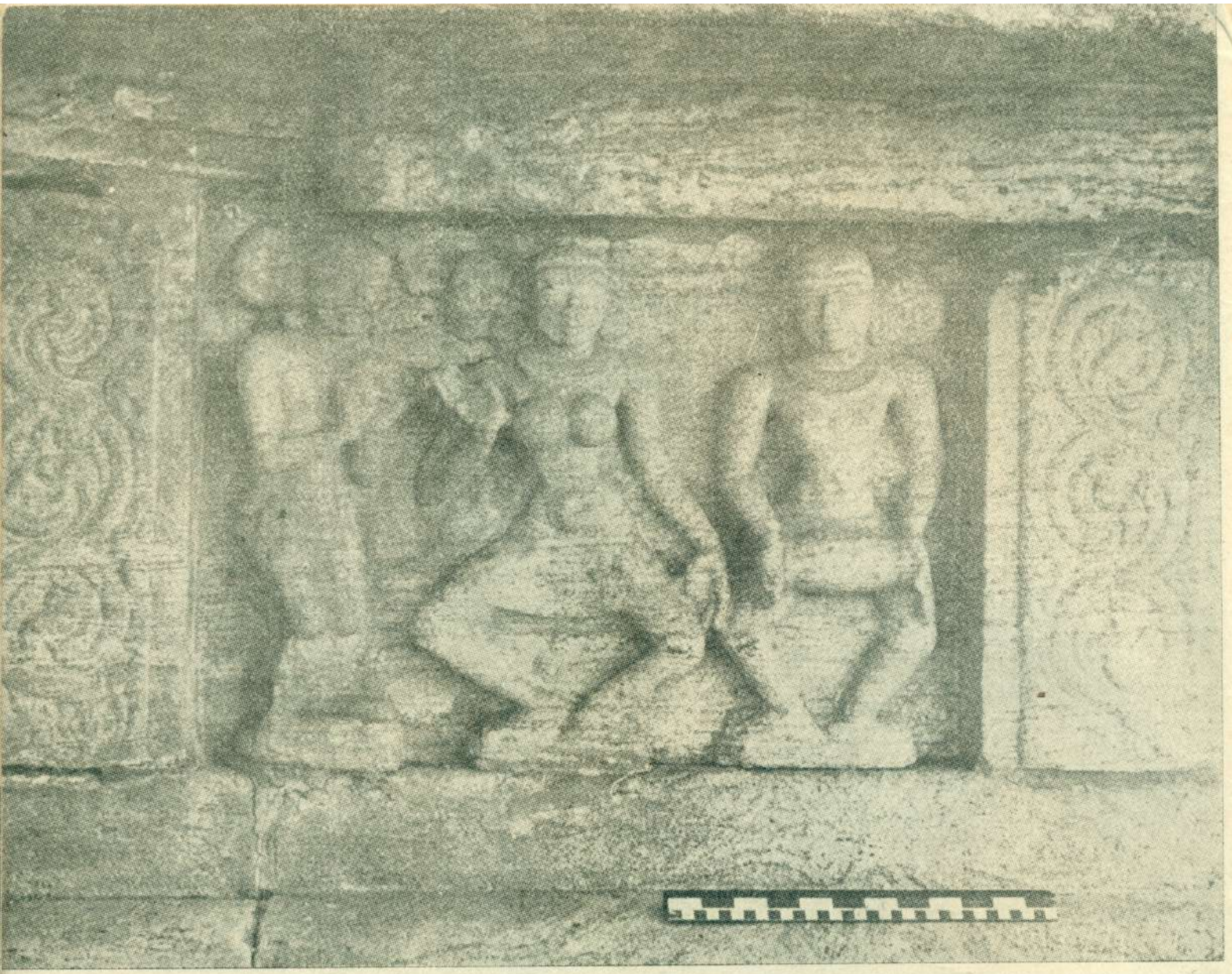
යාපහුවේ නාට්‍යසංගීත දක්වන රූප ක්‍රිස්තුවර්ෂයෙන් දහතුන්වන ශතවර්ෂයේදී කරන ලද්දේය. එම කාලයටම අයත් දඹදෙණිඅස්න නම් කුඩා ඓතිහාසික ලියවිල්ලක නොයෙක් ආකාර බෙර සක් සින්නම් වීණා යනාදි තූර්යභාණ්ඩයන්හි නාමලේඛනයක් එයි. ඒ මෙසේය.

> තවද නිසාන තම්මැට දවුල් ලොහො දවුල් පිනදවුල් තප්පු තලප්පු මහබෙර ලොහබෙර පටාබෙර එකැස්බෙර පනාබෙර ගැටබෙර පොකුරුබෙර මිහිගුබෙර නාදබෙර වයන බෙර බුරුළුබෙර මහරිකුට්ටම් මද්දල මහුමකුඩම් අතතය (ආතතය) විතතය විතතාතය ඝනය සුසිරය හොරණෑ වීරන්දම් කොම්බු දරසක් දකුණුසක් විදුරුසක් රන්සක් රිදීසක් කරසක් ධවලසක් ජයසක් ලෝඅංග වරඅංග අනුක්කම් තුණ්ඩි විජයොධවනි රන්දරා රිදිදරා දලදරා වඩිගක්කොම්බු නාගස්වරම රන්සින්නම් රිදීසින්නම් වංගී වස්දඬු වස්කුලල් යතුරුකුලල් වේණුවීණා මෘදංගවීණා හස්තිවීණා ක්ෂුද්‍රවීණා මහාවීණා ධවනිවීණා මධුරවීණා තන්තිරි ආලවන්නි යනාදි තූර්‍ය්‍යනාදයෙන්...........
>
> (දඹදෙණිඅස්න, 1928, 4 වෙනි පිට)

සිංහලරටේ ලියනලද පොතපතෙහි නොයෙක් සංගීතභාණ්ඩ සඳහන්වන නමුත් ඒ ඒ තූර්ය විශේෂයන් අලංකාර මුඛයෙන් නම් කරන ලද්දේද නැතහොත් අන්‍ය ග්‍රන්ථයන් ආශ්‍රයෙන් ඒ ඒ තැනට එක් කරන ලද්දේද නැතහොත් ඇසින්ම දුටු දකින දේම සඳහා කියන්නේද යයි එකහෙළා කීම දුෂ්කරය. මක්නිසාද කියතොත් ඒ ඒ ග්‍රන්ථයන්හි එන වර්ණනා ඡේකප්‍රයෝගය අනුව කර තිබෙන හෙයින් සියරටේ ඇති දෙයක් ගැන කියනවාද නැතහොත් දඹදිව වැනි වෙන රටක සංස්කෘත පාළි වැනි අන්‍ය භාෂාවකින් ආ දෙයක් අනුව කියනවාදැයි නිශ්චය කරගැනීම බෙහෙවින් අසීරු කරුණක් වන නිසාය.

එහෙත් පාළි ජාතකපොතේ නැති විස්තර එළු ජාතකපොතේ එයි. ඊට උදහරණ දක්වමු. පාළි මහාඋම්මග්ගජාතකයෙහි "තුට්ඨචිත්තෙන ජනෙන පවත්තිතො චෙළුක්ඛෙපො පවත්තථ" යයි එයි (හේවාවිතාරන සංස්කරණය, හත්වන කාණ්ඩය, පිට 409). සිංහළ ජාතකපොතේ වනාහි මෙතැන "ඒ වෛදේහරජුගේ විධානයෙන් සියලු වීනාවාද්‍ය ඉතා සිත්කළුකොට ගායනා කළහ. තවද කරසක් විජයසක් ජයතුරාසක් ආදිවූ පඤ්චප්‍රකාර සංඛනාද පැවැත්වූහ. ආතතය, විතතය, විතතතාය, ඝනය, ශුෂිරය යන පඤ්චාංගිකතූර්යනාද පැවැත්වූහ." මෙසේ තූර්ය භාණ්ඩ විස්තර වශයෙන් නම්කරත්.

තවද සිංහළ රූපකර්ම ශිල්පීහු මනාකොට මුඛවිකාර හස්තවිකාර අඞ්ගවිකාරයන් දක්වා ගණරූප ආදි රූප නෙලූ මෙන්ම හා එසේම බිතුසිතුයම් ආදි චිත්‍රයන් ඇන්ද මෙන්මද සිංහළ කිවියෝ ශබ්දස්වරයෙන්ම බෙරෙහි හෝ අනික් තූර්යභාණ්ඩයක හෝ හැඩ අනුකරණ ශබ්ද යෙදීමෙන් දක්වන්නට සමර්ථවූහ. දුන්දුභි නම් මංගල අවස්ථාවන්හි වාදනය කරන කන්කළු ධවනියක් ගෙන දෙන්නා වූ මනාබෙරයයි. ඩිංඩිම නම් අවමංගල්‍ය කල්හි ගසන "ඩිං ඩිං" යන අනුකරණයෙන් කර්කශස්වරයක් ගෙන දෙන්නාවූ භෙරී විශේෂයක්ය. සිංහළ කවි කුමාරදසයන් විසින් මේ බෙර දෙකොටස පිළිබඳව එකම ශ්ලෝකයේ කියන්නේ මෙසේය.



6 යාපහුවේ දළදමාලිගයෙහි අලංකාර කරනලද සොපාන පංක්තිය සම්බන්ධවූ නළු පෙළක්

ශවඩිණ්ඩිමතාමභිවූජත්‍ය —
    හිෂෙකොත්සව දුන්දුභිඃ ක්ෂණාත්
ඉති පාතිනි ජීවිතෙ කථං
    සුඛමාලමාම්බ්‍යා සෘජන්ති සත්පථම්.

(ජානකීහරණ, 4, 43)

මේ අභිෂේකෝත්සව දුන්දුභියද ඇසිල්ලකින් සවසිළු බවට නොහොත් අවමඟුල් බෙරවල ස්වභාවයට යෙයි. ජීවිතය මෙසේ නස්නාකල්හි සුවය එල්බ සන්මාර්ගය කෙසේ හරිද්ද. (පුරාණසන්නයෙන්.) ශබ්දයෙන් අර්ථය වැටහෙන පරිදි කවි බැඳුමෙහිලා මෙය ඉතා වැදගත් උදහරණයකි.

යට ගෙනහැර දක්වන ලද මේඝදූතසන්නයේ කීපරිදි නොයෙක් තාල භෙදයන්ට තත් සත යොද වීණාගායනයද වාද්‍ය විශේෂයන් දත් නළඟනන් නාට්‍ය දක්වන හැටිත් ශ්‍රී රාහුල හිමියෝ පරෙවිසන්දේශයේ මෙසේ වර්ණනා කරත්.

ච ත් චත් පුට ඈ දූනෑ තලබේ — දත්
ස ත් තත් මියුරුව සහ වෙණ නා — දත්
නෙත්නත් දෙවහන පානා වා — දත්
වි ත් දත් නළහන දකු සිත පා — දත්

(විජයවර්ධන සංස්කරණය, (1925),175)

මෙතෙකින් අප විසින් ශ්‍රී රාහුල හිමියන්ම කාව්‍යශෙඛරයෙහි

සක් සින්නම් දළහං සිරිවිළි ලක — ළ
ඩැක්කි උඩැක්කි බෙර මිහිඟු මද්ද — ළ
වස්දඬු කුලල් වීණා කනක කාහ — ළ
කලෝ එසඳ තුරුරැව් දසදිග පත — ළ

(ධර්මාරාම සංස්කරණය, 1935, 8වෙනි සර්ගය 32වැනි කවිය)

යනුවෙන් කියනලද තූර්යභාණ්ඩ විශේෂයන් මඳ පමණින්වත් හඳුන්වාදී ඇතැයි විශ්වාසකරමු.

7 එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්

8 එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්

1 කයිතාලම් ගසන්නියක්

2 හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්

3 වස්දඬුවක් පිඹින්නෙක්

සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය

ඡායාරූප

1 (අ). අනුරාධපුරයේ කුට්ටම්පොකුණේ ලෝකඩ නළඟනරුව

(ආ). එම රූපය පැත්තකින් පෙනෙන හැටි

2. දැදිගම සූතිඝරචෛත්‍යයේ පුදුම ඇත්පහනේ දම්වැල සම්බන්ධ නළඟන

3. එහිම තාලම්පොට ගසන්නා

4. එහිම බෙර වයන්නා

5. පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවරූපයේ ආසනයේ පෙනෙන සංගීත වාදකයන්ගේ රූප පංක්තිය

6. යාපහුවේ දළදාමාලිගයෙහි අලංකාර කරනලද සෝපාන පංක්තිය සම්බන්ධ වූ නළු රූ පෙළක්

7. එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්

8. එහිම තවත් නළු රූ පෙළක්.

4 කුම්බනම් බෙරයක් ගසන්නියක්

5 කයිතාලම් ගසන්නෙක්

අඳිනලද රූප

(1—5) පොළොන්නරුවේ නටරාජශිවදෙවි රූපයේ ආසනයෙන්: (1) කයිතාලම් ගසන්නියක්, (2) හක්ගෙඩියක් පිඹින්නෙක්, (3) වස්දඬුවක් පිඹින්නෙක්, (4) කුම්බ නම් බෙරයක් ගසන්නියක්, (5) කයිතාලම් ගසන්නෙක්—මේ රූප ඇන්දේ ඉහළින් පස්වනුවට සඳහන් කළ ඡායාරූපය අනුව මිස මුල් රූපයම බලා නොවේය.

(6) යාපහුවේ දළදමාලිගයෙන්: රබන්ගසන්නෙක්. (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්)

(7) එහිම නළුවෙක් (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්ම)

(8) එහිම තවත් රබන් ගසන්නෙක් (8වෙනි ඡායාරූපයෙන්ම).

(6) රබන් ගසන්නෙක්

(7) එහි නළුවෙක්

(8) රබන් ගසන්නෙක්

නූතන සිංහල නාට්‍යය හා ප්‍රේක්ෂකයා

සරත්චන්ද්‍ර වික්‍රමසූරිය

අපරදිග නාට්‍යයේ වැදගත් අංගයක් වූ සාහිත්‍යාංගයක් සිංහලයට අයත් නොවීම, නූතන සිංහල සාහිත්‍යයෙහි නාට්‍යාංශය නොදියුණු තත්වයක පැවතීමට ප්‍රධාන හේතුව යයි විචාරකයන් වැඩි දෙනෙකුගේ මතය බව පෙනේ. මෙය අර්ධ සත්‍යයක් මිස සම්පූර්ණ සත්‍යයක් නොවේ. මේ ලක්ෂණය නාට්‍යයට පමණක් සීමාවූවක් සේ සැලකීම සදොස් ය. ඇත්ත වශයෙන් බලතොත්, නාට්‍යය අතින් පමණක් නොව, කාව්‍යය, නවකතාව ආදී අනෙකුත් සාහිත්‍යාංශයන් සම්බන්ධයෙන් ද මෙයම පැවසිය හැක. ජීවිතයේ ගැඹුර මනින, මනුෂ්‍ය ජීවිතය විනිවිද දක්නා, මානුෂික සම්බන්ධතාවයන් හැඟීම් උද්වේගයන් හා අනුභූතීන් පිරික්සන, විග්‍රහ කරන, එය මූලික පරමාර්ථයෙහි ලා ප්‍රබන්ධ කෙරුණු ශ්‍රේෂ්ඨ කාව්‍යයක් වත්, නවකතාවක් වත්, නාට්‍යයක් වත්, අප සාහිත්‍යයෙහි දක්නට නොලැබෙතැයි කීම අයුක්ති සහගත නොවේ. අප නාට්‍ය සාහිත්‍යය පමණක් නොව, ගද්‍ය-පද්‍ය දෙවර්ගයේම සාහිත්‍ය කෘතීන් හැමෙකක්ම පාහේ දුර්වල වීමට ප්‍රධාන හේතුව, කොටින්ම කියතොත්, එවැනි පැරණි, ගැඹුරු සාහිත්‍යික සම්ප්‍රදයක් නොතිබීමයි. අලංකාර වාදයට බර වූ සංස්කෘත සාහිත්‍යයට නැඹුරු වීමත්, අවසානයේ දී එහි බලපෑමට මුළුමණින්ම පාහේ යටත් වීමත්, සිංහල සාහිත්‍යයේ සීඝ්‍ර දියුණුවට අකුල් හෙලූ බවට වැඩිපුර සාක්ෂි දක්වීම අනවශ්‍ය ය.

අප භාෂාවෙන් ලියැවුණු ගද්‍ය පද්‍ය පොත් පත් සංඛ්‍යාව විශාල බව සැබවි. එහෙත් බෞද්ධ භික්ෂූන් වහන්සේලා අතින් ලියැවුණු ඒ ග්‍රන්ථවල මූලික පරමාර්ථය හැමවිටම පාහේ සාහිත්‍යික එකකට වඩා ආගමික එකක් වූයේය. පෞද්ගලික රස විඳීම සඳහා නොව, සමාජයීය පරිහරණය සඳහා ලියැවුණු මෙවැනි සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථවල ආත්මය, පෞද්ගලික, අපූරු අනුභූතීන් හෙවත් අත්දැකීම් අතරින් නොව, කවුරුත් පාහේ දත් (විශෙෂයෙන් බුදුරජාණන් වහන්සේගේ ජීවන කතාවට හා පන්සිය පනස් ජාතක කතාවලට සම්බන්ධ වූ) පුවත්වලින් ඇද ගැනීම අවශ්‍ය විය. තත් කාලීන සමාජයීය ප්‍රශ්න හෝ, පෞද්ගලික සම්බන්ධතාවයන් පිළිබඳ ගැටලු හෝ විග්‍රහ කිරීමට පැරණි ගත් කතුවරයින් නොපෙලඹුණේ මේ හේතුව නිසා යැයි අපට සිතාගැනීම දුෂ්කර නොවේ.

ධර්ම ප්‍රචාරයෙහි උත්සුක වූ භික්ෂූන් වහන්සේලාගේ ආධිපත්‍යයට යටත්ව තුබූ සාහිත්‍යයක, පෞද්ගලික හැඟීම්, උද්වේගයන් හා චරිතයන් අතර ගැටුම් ආත්ම කොට ගන්නා සාහිත්‍යාංගයක් වන නාට්‍යය දක්නට නැතිවීම පුදුමයක් නොවේ. පරම්පරාගතව පෝෂණය වෙමින්, කෙමෙන් වැඩී ආ සම්ප්‍රදයක් නැතිවීම නිසා කලාත්මක වූත් සර්වත්‍රෙය සාහිත්‍යික පරමාර්ථයන්ට අනුකූලව ලියැවුණා වූත් සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ තවමත් අප රටේ දුර්ලභ ය. එහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සිංහල භාෂාව මැනවින් උගත් සිංහල ජනකායක් ජීවත් වෙතත් මේ පාඨක ජනතාව ඉතා පහත් රුචි-කත්වයක් ඇති සාහිත්‍යයෙහි පරමාර්ථය හෝ එහි පල ප්‍රයෝජන ගැන අල්ප දැනීමක් ඇතිව සාහිත්‍ය ග්‍රන්ථ පරිහරණය කරන පිරිසකි. බටහිර බලපෑම් වලට යටත්ව දියුණු වෙමින් පවතින තත්කාලීන සිංහල නවකතාවත්, නූතන කාව්‍යයත් මේ විශාල පාඨක ජනතාවට අප්‍රිය වීම මේ පහත් රුචිකත්වයට අනගි නිදසුනකි. මේ පහත් රුචිකත්වය සාහිත්‍යයට පමණක් සීමා වූවක් නොව, සියලුම සංස්කෘතික අංශවලට ද පොදු වූවක් බව රහසක් නොවේ. නූතන චිත්‍රපටි ඉතිහාසය දෙස බලමු. මීට දින කීපයකට ඉහතදී ස්වදේශ කටයුතු පිළිබඳ ඇමතිවරයා ප්‍රකාශ කළ පරිදි, අවුරුදු 15 ක් තුළ දී නිපදවන ලද සිංහල චිත්‍රපටි 75 ක් අතුරින් ලෝක මිණුම් වලින් සැහෙන තරම් උසස් චිත්‍රපටි බිහිවී ඇත්තේ 3 ක් පමණි. එහෙත් පුදුමය නම්, මේ උසස් චිත්‍රපටි තුන, අනෙක් පහත් චිත්‍රපටි තරම් පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය නොවීමයි.

ආගමික හේතූන් නිසා හෝ වේවා, අන් යම් යම් හේතූන් නිසා හෝ වේවා, සමස්ත වශයෙන් ගෙන බලන කල අපේ සාහිත්‍යයත්, විශේෂයෙන් සිංහල නාට්‍යයත්, පහත්, නොදියුණු, නැත-හොත් ඉතා ළපැටි අවස්ථාවක පවතින බව අප විසින් පිළිගත යුතුව තිබේ. සරච්චන්ද්‍ර මහතා "සිංහල ගැමි නාට්‍ය" (The Sinhalese Folk Play) නම් පොතෙහි පෙන්වා දෙන පරිදි සිංහලයනට ආවේනික වූ ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් තිබූ බව සත්‍යයකි. එහෙත්, එංග-ලන්තය වැනි බටහිර රටවල මෙන් මේ ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදය, උසස් සාහිත්‍යික සම්ප්‍රදයක් බවට පරිවර්තනය වූයේ නැත. සම්ප්‍රදායාත්මක පදනමක් මත පිහිටා උසස් ගැඹුරු මානුෂික හැඟීම් හා අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කිරීමේ දැඩි උත්සාහයකට කෙදිනකවත් මුල නොපිරුණි.

නාට්‍යය අන් සියලු සාහිත්‍යාංගයන් අතරෙහි කැපී පෙනෙන විශේෂ ලක්ෂණය නම් එය කවදවත් ප්‍රේක්ෂකයා විසින් තනිව රසවිඳින්නක් නොව, විශාල ජනකායක් අතරට වැද, ඔවුන් සමඟ සාමූහිකව රස විඳින්නක් වීමයි. මෙවැනි සාමූහික රස විඳීමක් සාර්ථක වීමට අදාල විය හැකි ප්‍රධාන අංගය ලෙස සැලකිය හැක්කේ තරමක් දුරට හෝ ප්‍රේක්ෂක ජනයා අතර පොදු වින්දන ශක්තියක් හා රුචිකත්වයක් ඇති විය යුතු වීමයි. මෙවැනි පොදු වින්දන ශක්තිය-කුත් උසස් රුචිකත්වයකුත් ඇති ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් මේ රටේ නැති වීම, නාට්‍යයේ දියුණුවේ බාධාවට ඇති මූලික හේතුව බව පෙනී යයි. පහත් නාට්‍ය රුචිකත්වයෙන් යුත් බහුතර ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් ඇතිවීමේ අභාග්‍යය අප රටට පමණක් සීමා වූවක් නොවේ. වැඩි දෙනා ශිල්ප-ශාස්ත්‍ර උගත් බටහිර රටවල පවා, උසස් නාට්‍යවල රස විඳීමේ හැකියාව ඇත්තාවූත්, ඒවා උනන්දුවෙන් නරඹන්නාවූත් පිරිස අති කුඩාය. මේ ප්‍රශ්නයේ බරපතල කම නිසා, අපරදිග රටවල පවා උසස් නාට්‍ය කෘතීන් බිහිවීම මෑතකදී අඩු වී ගොස් ඇති බව පෙනේ. අපරදිග රටවල පවා පහත් රුචිකත්වය සංසිඳුවන, සංගීතමය භාවාතිශය නාට්‍යයන් නරඹන පිරිස, උසස් සාහිත්‍යමය අගයක් ඇති නාට්‍ය නරඹන පිරිසට වඩා අති විශාලය. ශ්‍රේෂ්ඨ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය විචාරකයකු වන රේමන්ඩ් විලියම්ස් මේ ප්‍රශ්නය විවරණය කරමින් මෙසේ ලියයි: "මට හැඟියන හැටියට නම්, සෑම අවස්ථාවක දී ම වැදගත් වන කරුණ නම්, නාට්‍ය රචකයාත් ඔහුගේ ප්‍රේක්ෂක ජනතාවත් අතර තිබිය යුතු වින්දන ශක්තියේ සමානතාවයයි. සංකීර්ණ අනුභූතීන් හෙවත් අත්දැකීම් හඳුනා ගැනීම හා ඒවා සියුම් ලෙස විවරණය කිරීම අතින් කලාකරුවා හැම විටම තම ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට වඩා ඉහල මට්ටමක වැජඹෙනු නියතය. අඩු වශයෙන් ඔහුගේත්, ඔහුගේ ප්‍රේක්ෂක ජනයාගේත් වින්දන ශක්තිය සමාන වර්ගයකට අයත් වෙතොත්, එවැනි අවස්ථාවල දී ඔවුන් අතර අදහස්, හැඟීම්, ආකල්පයන්, ආදිය හුවමාරුවට ඉඩ ලැබෙයි. එසේ වන කල්හි, ඔහු යොදන භාෂාවත්, ප්‍රේක්ෂක ජනතාවගේ භාෂාවත්, ඉතා ළංව හා ඓන්ද්‍රිය ලෙස සම්බන්ධ වෙයි. ඒ පොදු භාෂාව, පොදු වින්දන ශක්තියක පිළිබිඹුව හෝ මාධ්‍යය වනු ඇත. එවැනි පොදු වින්දන ශක්තියක් මෙකල දක්නා නොලැබෙයි. නූතන නාට්‍යය පරිසමාප්ත වශයෙන් උසස් සාහිත්‍ය අංගයෙකින් යුත් නාට්‍යයක් වීමට නම්, ඒ නාට්‍යය අඩු පිරිසකගේ පරිහරණය සඳහා සීමාවීම නො වැලැක්විය හැක්කකි*". මේ රටේ ද අපට මුහුණ

* Raymond Williams - Drama from Ibsen to Eliot.

දීමට සිදු වී ඇත්තේ මේ භාරදූර ප්‍රශ්නයටම ය. අඩු පිරිසකට උසස් කලා කෘතීන් වන නාට්‍ය නිපදවීම යෝග්‍ය ද? නැතහොත් පුළුල් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් සඳහා ඊට වඩා අඩු සාහිත්‍ය රසයෙන් යුත් නාට්‍ය නිපදවීම උචිත ද? යන්න මේ මූලික ගැටළුවයි. මෙතෙක් නිපදවන ලද සිංහල නාට්‍ය අතුරෙන් වැඩි හරියක් මෙයින් දෙවන මග ගෙන ඇති බව පෙනේ. එහෙත්, අපට අනාගතයේදීවත් උසස් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායීය දායාදයක් හිමිවීමට නම් මෙහි සඳහන් කළ පළමු මග ද ගැනීම අවශ්‍ය බව අපේ නාට්‍ය රචකයින් හා නිෂ්පාදකයින් විසින් සිහි තබා ගැනීම වටී.

'උසස්' නාට්‍ය ලිවීමට තරම් මේරූ ප්‍රතිභා ශක්තියෙන් යුත් අය කොතෙක් සිටියත්, එවැනි නාට්‍යයන් කොතෙක් ඉදිරිපත් කළත්, ඒවා සාර්ථක නොවේය යන අදහස මෙකල බුද්ධිගෝචර වන නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමට බාධා කරන එක් හේතුවක් බව පෙනේ. මෙහිදී ''සාර්ථකවීම'' යන පදයෙන් හැඟෙනුයේ ''ජනප්‍රිය වීම'' බව පෙනේ. මේ බිය අයුක්ති සහගත නොවේ. උසස් සාහිත්‍ය කෘතීන් වන නාට්‍ය නැරඹීමට එන්නාවූත්, ඒවායේ පරමාර්ථය හඳුනා ගෙන, රසය උකාගත හැකිවූත් ප්‍රේක්ෂක ජනතාව කුඩා බව සත්‍යයකි. මේ ප්‍රේක්ෂක ජනතාව පුළුල් කිරීමෙහි ලා විශේෂයෙන්ම ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් උඩ ගොඩ නැංවුණු 'සංගීත නාටකය' ට කළ හැක්කේ අගනා සේවයකි. එහෙත්, පහත් රුචිකත්වය සන්තර්පනය කිරීමෙන් හෝ හුදු විනෝදස්වාදය පමණක් සලසන නාට්‍ය පමණක් නිපදවීමෙන් නාට්‍ය කලාවේ දියුණුවක් කවදවත් ඇති විය නොහැක.

II

උසස්, දියුණු නාට්‍ය සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදායක් බිහි කිරීමේ ඇති අවශ්‍යතාවය ලක් ජනතාව අතර ඇති වූයේ ඉතා මෑතකදී — එනම් විසි වන ශතවර්ෂයේදී යැයි කීම අයුක්ති සහගත නොවේ. මේ අවශ්‍යතාවය තදින්ම දැනෙන්ට පටන් ගත්තේ ජනයා අතර අධ්‍යාපනය පැතිර යෑමේත්, එමෙන්ම පාඨක සංඛ්‍යාව ඉතා සීඝ්‍ර ලෙස පුළුල් වීමේත් ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. මැද පන්තියේ ජනතාව අතර ඉංග්‍රීසි උගතුන්ගේ සංඛ්‍යාව වැඩි වීමත් සමගම, දියුණු අඩියක පවතින බටහිර (විශේෂයෙන්ම ඉංග්‍රීසි, ප්‍රංශ හා රුසියන්) නාට්‍යවල බලපෑම ද සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් අතර විද්‍යමාන වන්නට පටන් ගති. බටහිර නාට්‍ය සමග සංසන්දනයේ දී එකල 'නාට්‍ය' ලෙස ගැණුනු ''නාඩගම්'' ''නූර්ති'' ආදිය පමණක් නොව, ''මිනර්වා'' නිශ්පාදකයින් ප්‍රමුඛ මධ්‍යම පන්තියේ ''ගීතමය නාට්‍ය'' ද හුදු විනෝදස්වාදයටම සීමා වූ, සාහිත්‍යික අගයෙන් හීන, නාට්‍ය විශේෂයන් බව ද හැඟී යන්නට විය. ඊට වඩා උසස් නාට්‍යයන් ප්‍රදර්ශනය කිරීමෙහි උත්සුක වූවෝ, බටහිර නාට්‍යවල ආභාෂය කෙළින්ම ලබමින්, ඒවාට ඉතා හුරු ''තාත්වික සංවාද'' නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේ යුහුසුළු වූහ. එහෙත්, ඔවුන්ගේ බලවත් පුදුමයට මෙන්, එවැනි උසස් නාට්‍යවලට ප්‍රිය කළේ ප්‍රේක්ෂක ජනතාවගෙන් අංශු මාත්‍රයක් වූ පිරිසක් පමණි. බටහිර පන්නයේ සමාජ උපහාසාත්මක නාට්‍ය පමණක් රඟ දැක්වීමෙන් සාමාන්‍ය ජනතාව අතර නාට්‍ය පිළිබඳ වැඩි උනන්දුවක් ඇති කළ නොහැකි බව, බටහිර නාට්‍ය සිංහලට පරිවර්තනය කොට රඟ දැක් වූ අවස්ථාවලදී ඒවා නැරඹීමට පැමිණි ප්‍රේක්ෂක පිරිසගෙන් පැහැදිළි විය. බටහිර සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කෙරෙමින් දේශීය නාට්‍ය රචකයන් විසින් ලියන ලද නාට්‍ය නැරඹීමට පැමිණියේත් මේ පරිවර්තන නාට්‍ය නැරඹූ මැද පන්තියේ ප්‍රේක්ෂක ජනයා පමණි. ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය සිංහල සමිතිය මගින් **මොලියෙර්** ගේ Le Docteur Malgre Lui නම් නාට්‍යය **''ඉබේ වෙද''** නමිනුත් Bourgeois Geuti Chomme නම් නාට්‍යය **'මුදලාලිගේ පෙරළිය''** යනුවෙනුත් La malade Imaginaire යන නාට්‍යය 'වෙද හටන' නමිනුත් සකස් කොට ඉදිරිපත් කරන ලදි. **ඔස්කා වයිල්ඩ්** ගේ The Importance of Being Earnest යන නාට්‍යය ද සිංහලයට සකස් කොට රඟ දක්වනු ලැබිණ. රුසියන් ජාතික **නිකොලායි ගොගොල්** ගේ Marriage නම් නාට්‍යය ද **''කපුවා කපෝති''** යන නමින් ඉදිරිපත් කරන ලදි. මේ හැම නාට්‍යයකටම පාහේ දේශීය ඌරුවක් දීමට සංස්කාරකයන් විසින් බොහෝ දුරට උත්සාහ ගන්නා ලද නමුදු, ඒවා සමාජ උපහාසාත්මක 'ප්‍රහසන' ගණයට සීමා වීම නිසා, ගැමි ජනතාවගේ සිත් ඇද ගැනීමෙහි ලා ඒවා අපොහොසත් වූ බව පෙනේ. උසස් පොදු රුචිකත්වයක් ඇති බටහිර ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියෙහි සාර්ථක වූ නාට්‍යයන්හි පරිවර්තනයන් පවා සිංහල ප්‍රේක්ෂකයනට අප්‍රිය වූයේ, සිංහල ප්‍රේක්ෂක ජනතාව අතර පොදු, උසස් රුචිකත්වයක් නැතිවීම නිසා බවට සැකයක් නැති. මේ සමාජ උපහාසාත්මක නාට්‍ය

නැරඹූ සුළු පිරිස පවා තමන්ට නුහුරු, නුපුරුදු, තම රටට ආවේණික නොවූ ඒ නාට්‍ය විශෙෂයෙහි රස උකහා ගත නොහී අසරණ බවට පත්වීම, ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවගේවත්, මුල් නාට්‍යවල හෝ නාට්‍ය රචකයන්ගේවත් වරදක් යැයි සිතීම අයුක්ති සහගත ය. එහෙත්, අපේ ප්‍රෙක්ෂක ජනයාට උසස් නාට්‍යවල රසය හඳුනාගැනීම නොහැකි නිසාම, හුදු විනෝදස්වාදයට පමණක් කැප වූ පහත් පෙළේ නාට්‍ය පමණක් ඉදිරිපත් කිරීම මනා යැයි මෙයින් අදහස් නොකැරේ. මෙහිදී අප හමුවේ ඇති ගැටළුව විසඳීමට නම් අප විසින් කළ යුතු වන්නේ වර්තමාන තත්වය වටහා ගෙන, එය වඩා යහපත් අතට හැරවීමට උපක්‍රම යෙදීම මිස, අසරණ ප්‍රෙක්ෂක ජනයා ගැන කිසිසේත් නොතකා ''උසස්'' නාට්‍ය දිගින් දිගට ඉදිරිපත් කිරීම වත්, ප්‍රෙක්ෂකයාගේ පහත් රුචිකත්වය සන්තර්පනය කෙරෙමින් ඒ අතරම මුදල් ගරා ගැනීමේ දුෂ්ට චේතනාව පමණක් පෙරදැරි කොට ගෙන සාහිත්‍යික අගයෙන් පහත් 'සංගීත නාටක' වැසි වැස්වීමෙන් වත් නොවේ. සාහිත්‍ය පොෂණය කිරීමත්, ඊට නොවරදින, එමෙන්ම එකම මහ වූ ප්‍රෙක්ෂක ජනයාගේ රුචිකත්වය දියුණු කිරීමත්, අතර උපේක්ෂා සහගතව පිහිටා සිට, දැනට හාත්පසින් එකිනෙකින් වෙන්වී ඇති මේ දෙකෝණයන් අතර පැස්සීමකට මහ පැදීම නාට්‍ය ලෝලයින්ගේ එකම අපේක්ෂාව වුවහොත් වැඩි කල් ගත වීමට මත්තෙන් අපට ද උසස් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකුත්, එහි රස උරා ගත හැකි උසස් රුචිකත්වයෙන් හෙබි ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවකුත් ඇතිවී, අපේ නාට්‍ය සාහිත්‍යය ද බටහිර හා පෙරදිග උසස් නාට්‍ය සාහිත්‍යයන් සමග සමතැන් ගැන්වීමට අපට බැරි නොවනු නියතය.

පුළුල් ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවක් නොමැතිව නාට්‍ය සමුදයක දියුණුවක් බලාපොරොත්තු විය නොහැකි වීමේ මූලික සිද්ධාන්තය තේරුම් ගත් නිසාදෝ, ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රමුඛ විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය සංගමය මගින්, මෑතදී නොයෙක් මාදිලියේ ''පර්යේෂණාත්මක'' නාට්‍ය කීපයක් ඉදිරිපත් කරන ලදි. මේ නාට්‍යවල සාහිත්‍යික අගය කෙසේ වුව ද, ඒවා දැනට අප හමුවේ ඇති මූලික ගැටළුව — එනම් පුළුල් ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවක් බිහි කිරීමේ හා ක්‍රමයෙන් ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය දියුණු කිරීමේ ප්‍රශ්නය — සමග පොර බැදීමේ අභිප්‍රායෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ බව පැහැදිලි නිසා ඒ උත්සාහයන් ප්‍රශංසනීයැයි කිව යුතුය. අත්හද බැලීම් වශයෙන් ඇරඹුනු මේ නාට්‍ය කීපයට මුල පුරන ලද්දේ 1956 දී රඟ දක්වන ලද **'මනමේ'** නාඩගමෙනි. මේ නාට්‍යයන් කෙමෙන් උසස් රුචිකත්වයක් හා නාට්‍ය පිළිබඳ උනන්දුවක් ප්‍රචලිත කිරීමේ මූලික අභිලාෂය ඇතිව ඉදිරිපත් කරන ලදැයි කිව හැකිය. ශිෂ්‍යයා නොදන්නා යමක් එක් වරම උගැන්වීමට තැත් කිරීමට වඩා, ඔහු හොඳින් දන්නා දෙයකින් පටන් ගෙන, ක්‍රමයෙන් නොදන්නා දෙය කරා ඔහුගේ සිත යොමු කිරීමෙන් වඩා කඩිනමිනුත්, වඩා පහසුවෙන් හා සාර්ථක ලෙසත් උගැන්වීම කළ හැකි බව අධ්‍යාපන විද්‍යාවේ මූල ධර්මයන් ගෙන් එකකි. අපේ නාට්‍යය දැනට වැටී ඇති පහත් තත්වයෙන් ගොඩ ගැනීමට ඇති එකම මාර්ගය මෙය බව පිළිගත යුතුය. උසස් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් දායාද වශයෙන් ලැබ නැති අය අතර, හිටි වනම කවර දිනෙකවත් උසස් නාට්‍යයක් රචනා කිරීමෙහි සමත් නාට්‍ය රචකයකු ඇති විය හැකි නොවේ. සැම ශ්‍රෙෂ්ඨ ලෙඛකයෙක්ම අඛණ්ඩව, අනාදිමත් කාලයක සිට පැවත එන සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදයකට අයත්වන බවත්, ඒ සම්ප්‍රදයයෙන් සම්පූර්ණයෙන් වෙන්ව 'උසස්' කවියකු බිහිවිය නොහැකි බවත්, ශ්‍රෙෂ්ඨතම ඉංග්‍රිසි කවියකු හා විචාරකයකු වන ටී. එස්. එලියට් කියයි. එහෙත් අපට නම් මේ වන තෙක් උසස් නාට්‍ය සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදයක් නොතිබුණි. තුබුණේ, විනෝදස්වාදය සළසන නාට්‍ය අංග ගැබ් වූ ඇතැම් ගැමි නාට්‍ය විශෙෂයන් කීපයක් හා ගැමි උත්සව, සිරිත් විරිත්, හා ඇදහිලි ක්‍රම කීපයක් පමණි. කෝලම්, නාඩගම්, සොකරි ආදී ගැමි නාට්‍ය විශෙෂයන් උසස් හැඟීම්, අනුභූතීන් හෝ ජීවන දෘෂ්ටීන් ඉදිරිපත් කිරීමට නොව, හුදු විනෝදය ලබාදීම සඳහා පමණක් ගැමි ජනයා අතර ප්‍රචලිත වූ ඒවා වෙයි. තත්කාලීන සමාජයීය ගැටළු විග්‍රහ කිරීම හෝ, පෞද්ගලික ආකල්පයන් ප්‍රකාශයට පත් කිරීම හෝ, පෞද්ගලික මානුෂික සම්බන්ධතාවයන් පිරික්සීම හෝ ඒවායින් නොකෙරිණි. නාට්‍යයේ අංකුර අවස්ථාවේ ලක්ෂණයක් වන, කියවිය හැකි (නැතහොත් ඇසිය හැකි) කතාවක් වෙනත් මාධ්‍යයක් මගින් ඉදිරිපත් කිරීම — කණින් ඇසීම හෝ නෙතින් කියවීම හෝ වෙනුවට කරළියක් මත කතාව ප්‍රෙක්ෂකයාට සියැසින්ම දැක ගැනීමට සැලැස්වීම — පමණකි මේ ගැමි නාට්‍ය විශේෂයන් මගින් සිදුවූයේ. නාට්‍යෝචිත අවස්ථා කිහිපයක් මේ නාට්‍ය විශෙෂයන්හි තැනින් තැන ගැබ්වී තිබූ නමුදු, නූතන බටහිර නාට්‍යවල මෙන් මේවා දැඩි සංවිධානයකට යටත් කොට හෝ නියම සාහිත්‍ය සංයමයකින් යුතුව හෝ ඉදිරිපත් නොකරන

ලදී. පරම්පරාගතව සිංහලයන් අතර පැවත ආ රට යකුම්, සන්නි යකුම්, සූනියම්, බලි-තොවිල්, ආදියෙහි පරමාර්ථය වූයේ විනෝදය සැලසීම නොව, දෙවියන් හා යකුන් පිදීමත්, ඇදහිලි ක්‍රම ඉටුකිරීමත් ය. මේ ඇදහිලි ක්‍රමවලට ද ඇතැම් නාට්‍යාංග හා ජවනිකා ඇතුළත් වන නමුදු, ඒවායේ ද නියම මූලික සාහිත්‍යාභිලාෂයක් කිසිසේත්ම නො පැවතිණ. මේ නාට්‍යාංග සහිත දෙවියන් හා යකුන් පිදීම් ආදියත්, නාඩගම්, කෝලම්, සොකරි වැනි සංවිධානයකට යටත් නොවූ විනෝදත්මක ''ජවනිකා''ත් හැරුණු කල, සිංහලයින්ටම ආවේණික වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් කිසි කලෙක තිබූ බවට සළකුණක් වත් තවම සොයා ගැනීමට කිසිවෙක් සමත් වී නැත.

බටහිර නාට්‍යවල පරිවර්තනයන් පොදු ජනතාව අතර ජනප්‍රිය නොවීමෙන් පසු, සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ මෙහෙයවීම යටතේ 'පර්යේෂණාත්මක' නාට්‍ය කීපයක් කරළිය මත රඟ දක්වන ලද බව යට දක්වන ලදී. මේ නාට්‍යයන් සියල්ලගේම ප්‍රධාන පොදු ලක්ෂණය වූයේ, නාට්‍යයේ පදනම, මුඛ පරම්පරාගත නාඩගම්, සොකරි, කෝළම් ආදී ගැමි නාට්‍ය විශෙෂයන් වීමයි. මේ ''ශෛලිගත'' (නැතහොත් නාඩගම් හෝ සොකරි හෝ කෝළම් 'ශෛලිය'ට හෝ සම්ප්‍රදායට අනුව සකස් කරන ලද) නාට්‍යයන් බටහිර ඌරුව ගත් නාට්‍යවලට වඩා පොදු ජනයා අතර ජනප්‍රිය විය. පොදු ජනයා අතර මේ නාට්‍ය ජනප්‍රිය වූයේ, ප්‍රධාන වශයෙන් තමන් විසින් කලින් නරඹනු ලැබූ ගැමි නාට්‍යයන් හා මේ නූතන ශෛලිගත නාට්‍ය අතර නෑ-සබඳ කමක් ඇති බව ඔවුන්ට පෙනී ගිය නිසා විය යුතුය. මැද පංතියේ 'උගත්' යැයි සැලකෙන ප්‍රෙක්ෂක ජනතාව ද මේ නාට්‍ය නැරඹීමට වැල නොකැඩී ඇදෙන්නට වූයේ ඊට වඩා ඉඳුරාම වෙනස් හේතුවක් නිසා වන්නට ඇත. මේ ශෛලිගත නාට්‍ය, හුදෙක් පැරණි 'නාඩගම්' වල අනු කරණ-යන් නොවූ බව ඔවුන්ට තේරුණි. නූතන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට මුල පිරීම ඒවායේ අභිප්‍රාය වූ බවත්, පැරණි විරාගත ගැමි නාට්‍ය ක්‍රම පදනම් කොට ගෙන, නූතන බටහිර නාට්‍ය සමග සමතැන් ගත හැකි වන සේ ඒවායේ උසස් නාට්‍යාංග ඇතුළත් කෙරුණු බවත් ඔවුන්ට වැටහුණි. ශෛලිගත නාට්‍යය, ඔවුනට සිය පැරණි සංස්කෘතියේ පිළිබිඹුවක් — ඊට නවජීවනයක් ලබා දීමක් — සේ සැලකීමට ඉඩ ලැබුණු අතර, ඒවා නැරඹීමෙන් පැරණි සංස්කෘතික අංගයන්ට හරසර දක්වා තම සභ්‍යත්වය, දූන-උගත් කම හා ''හැදුණු වැඩුණු බව'' ප්‍රදර්ශනය කරවීමට ලැබුණු අවස්ථාවෙන් ඔව්හු නිසිසේ ප්‍රයෝජන ගත්හ. මේ අනුව, පොදු ''නූගත්'' ජනයා එක් හේතුවක් නිසාත්, 'උගත්' මැදි පන්තියේ ජනයා ඊට හාත්පසින්ම වෙනස් හේතුවක් නිසාත් මේ ශෛලිගත නාට්‍ය ප්‍රිය කළ බව පෙනේ. මෙයින් ඇතිවූ වැදගත් ප්‍රතිඵලය නම්, නාට්‍යය කෙරෙහි උනන්දුව දක්වන පුළුල් — එක සමාජ පංතියකට සීමා නොවූ — ප්‍රෙක්ෂක සමාජයක් බිහිවීමේ මං පෑදීමයි. එහෙත්, සිංහල නාට්‍යය හුදු ශෛලිගත නාට්‍යවලට පමණක් සීමා කළ යුතු බවත් මෙයින් අදහස් නොකෙරේ. නාට්‍ය නැරඹීමේ පුරුද්ද ප්‍රචලිත වූවායින් පසු ක්‍රමයෙන් වඩ-වඩා උසස් සාහිත්‍යික අගයකින් යුත් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීම මේ ව්‍යාපාරයේ අවසාන පරමාර්ථය විය යුතු බව සිහියේ තබා ගැනීම වටී.

'ශෛලිගත' කිරීමේ මූලික පරමාර්ථය විය යුත්තේ, පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක ලක්ෂණ උපයෝගී කර ගෙන, ඒවා පදනම් කොට ගෙන, ප්‍රෙක්ෂකයින්ට හුරු-පුරුදු ඒ බාහිර රටාව හෝ මාධ්‍යයේ උදවුවෙන්, නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන්ගෙන් සැදුණ, උසස් සාහිත්‍යික අගයක් ද ගැබ් වූ වස්තුවක් වින්‍යාස කිරීමයි. අප රටට ආවේණික වූ බොහෝ නාට්‍ය විශෙෂයනට පොදු වූ යම් යම් අංග දක්නා ලැබේ. පසු බිම පිළිබඳ තොරතුරු සැපයීම හෝ, කතාවක මුල් කොටස හා එහි වැදගත් කම නිරවුල් කිරීමට හෝ යොද ගන්නා ලබන එක්තරා සම්ප්‍රදායයක් නම් 'නාඩගම්' වල 'පොතේගුරා' විසින් ගයනු ලබන 'පොතේ ඉන්නිසය'යි. මේ සම්ප්‍රදාය ලංකාවේ නාට්‍ය විශෙෂයනට පමණක් නොව, සංස්කෘත නාට්‍යයට ද අනෙකුත් සමහර පෙරදිග රටවල ආවේණික නාට්‍ය ක්‍රම වලට ද ,පොදු වූවක් බව පෙනේ. සංස්කෘත නාට්‍යයේ 'විදූෂක' නම් වූ තැනැත්තාගේ කාර්යය පොතේ ගුරාගේ කාර්යයට බොහෝ සෙයින් සමාන වේ. එමෙන්ම, සිංහල නාට්‍ය ක්‍රමවලටත්, සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයටත්, ජපන්, චීන, වැනි පෙරදිග වෙනත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන්ටත් පොදු වූ ලක්ෂණයකි කවි, ගී, යනාදිය 'තාත්වික සංවාදයන්' වෙනුවට භාවොත්සන්න අවස්ථාවලදී යෙදීම. ස්වාභාවික නොවන අභිනය හෝ අංග චලන ක්‍රම ද මේ අන්දමින්ම පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයනට පොදු වූ ලක්ෂණයකි. ගී, නැටුම්, ''අස්වාභාවික'' එහෙත් සංකේතාත්මක අභිනය ක්‍රම, ආදී මේ සියලු පොදු ලක්ෂණ එක් කොට, ඒවා මාධ්‍යය කොට ගෙන, යම් කිසි ජාතක කතාවක් කරළියට නැංවීමෙන් පමණක් නාට්‍යය

දියුණු වෙතැයි තර්ක කිරීම අපහසුය. ඒ වෙනුවට කළ යුත්තේ, මේ පැරණි ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය අනුගමනය කෙරෙමින්, සර්වත්‍රෙය හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමටත්, මානුෂික උද්වේගයන් හා අනුභූතීන් විග්‍රහ කිරීමටත්, උත්සාහ කිරීමයි. සම්ප්‍රදයය කුමක් වුවද, සාහිත්‍යාංගයක් වශයෙන් නාට්‍යයේ පරමාර්ථය අපගේ නාට්‍යයෙන් ද ඉටුවීමට මඟ නොපෑදෙන්නේ නම් එවැනි නාට්‍යවලින් සාහිත්‍ය පොෂණයක් ඇති විය නොහැක.

මෙතෙක් ඉදිරිපත් කරන ලද ශෛලිගත නාට්‍යයන් අතුරින් තත්වයෙන් උසස් යැයි කිව හැකි වර්ගයේ නාට්‍යයන් ඇතොත් ඉතා සුළුය. මේ නාට්‍ය අතුරින් බොහෝ දුරට සාර්ථක වූයේ සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ **මනමේ** නාඩගම පමණි. මෙය එක-වරම අතිශය ජනප්‍රිය වූත්, සාහිත්‍ය අගයකින් යුක්ත වූත් නාට්‍යයක් වූයේය. අප රටේ ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය මනමේ නාඩගමින් පසුව ඒ උසස් තත්වයම නොගැනීම කණගාටුවට කරුණකි. උසස් සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ගොඩ නැගිය හැක්කේ ශෛලිගත අංගයන් යන්ත්‍රානුකූලව එක් කොට අවිචාරමත් ලෙස නාට්‍යයට ඇතුළත් කිරීමෙන් නොවේ; ප්‍රෙක්ෂකයන්ට හුරු පුරුදු සම්ප්‍රදය මූලික පරමාර්ථය නොකොට මූලික අභිප්‍රාය විය යුතු වූ මානුෂික භාවයන් අතර ගැටීම් පිළිබිඹු කිරීමේ මාර්ගයක් හැටියට යොදා ගැනීමෙනුත් ඊට පටහැනි වන යම් යම් ශෛලිගත අංගයන් බැහැර කිරීමෙනුත් ය. මේ අනුව ඉදිරිපත් වූ එකම නාට්‍යය **'මනමේ'** නාඩගමයි. **මනමේ** නාඩගම සාර්ථක වූයේ, පැරණි ජාතක කතාව ඒ පැරණි ස්වරූපයෙන්ම ඉදිරිපත් නොකොට, එය ස්ත්‍රී චිත්තාභ්‍යන්තරයේ විග්‍රහයක් හැටියට ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ නිසාත් ගැටුම්වලට භාජනය වූ භාවයන් උද්දීපන කිරීම සඳහා නාඩගම් සම්ප්‍රදයයේ අංගයන් වූ අස්වාභාවික අභිනය ක්‍රම, සින්දු, නැටුම්, කවි, ශෛලිගත චරිතයන්, ආදිය උපයෝගී කරගනු ලැබූ නිසාත් ය. සරච්චන්ද්‍ර මහතා මනමේ කතාව පැරණි ස්වරූපයෙන්ම ඉදිරිපත් නොකොට, ඒ කතාවේ ගැබ් වූ, ඇතැම් විට සැඟ වී තුබූ නාට්‍යෝචිත අවස්ථා පමණක් තෝරා ගනියි. එසේ තෝරා ගෙන ඒ අවස්ථාවල චරිතයන් ගේ භාවයන් අතර ගැටීම මනාව නිරූපණය කිරීම සඳහා, ඒවා වෙන් කොට ගෙන, ඒ භාවයන් ප්‍රකාශ කිරීමෙහි සමත්, අතිශයින් උචිත රාග-තාල අනුව පබැඳුණු ගී-කවි ආදිය යොදයි. මේ ගී ප්‍රෙක්ෂකයනට සංගීතාස්වාදයක් ලබා දුන් අතරම, නාට්‍යයෙහි ඓන්ද්‍රිය ස්ථානයක් ද ඉසිලීය.

සිංහල නාට්‍ය ප්‍රෙක්ෂකයනට සංගීතය නැතිවම බැරි දෙයකි. අනාදිමත් කාලයක සිට, සංගීතය සිංහලයා ගේ ජීවිතයේ බැහැර නොකළ හැකි කොටසක් ලෙස පැවත ආ බව පෙනේ. ගොයම් කැපීමේදීත්, ගොයම් පෑගීමේ දීත්, සී සෑමේදීත්, ගැල් පැදවීමේ දීත්, පතල් වැඩෙහි යෙදීමේ දීත්, මසුන් ඇල්ලීමේ දීත්, දළඳ පෙරහැර වැනි ආගමික චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර ආදියෙහි නියුක්ත වීමේ දීත්, ගී ගැයීම්, වැයීම්, හා නැටුම්වලට වැදගත් තැනක් ලැබිණ. මෑත කාලයේ දී ඉන්දීය චිත්‍රපටිවල ආභාෂය ලැබීමෙන් වැඩුණු සිංහල චිත්‍රපටිය ද ගී වලට ප්‍රධාන ස්ථානයක් දෙයි. ගුවන් විදුලිය ද, සංගීතයට මුල් තැන දෙයි. මේ සෑම බලපෑමකම ප්‍රතිඵලය වූයේ සෑම විනෝදාංගයකටම පාහේ සංගීතය නැතිවම බැරි දෙයක් බවට පත්වීමයි. සංගීතය අනුචිත ලෙස යෙදීම නූතන සිංහල චිත්‍රපටියෙන් මනාව පිළිබිඹු වන බව මෙහිදී කිවමනා නොවේ. සංගීතය කෙරෙහි සිංහලයාගේ ඇති රුචිය හා ලැදියාව අමු-අමුවේම මරා දැමීම මීට විසඳුම නොවේ. ඒ වෙනුවට කළ යුත්තේ සංගීතය උචිත ලෙස උපයෝගී කර ගැනීමයි. නාට්‍යය කෙරෙහි ද මේ නීතියම බලපායි. තවත් මෙහිදී සිහිතබා ගත යුත්තක් නම් භවොත්සන්න අවස්ථා නිරූපනය කිරීම සඳහා කාව්‍යය හා සංගීතය අතිශයින්ම උචිත මාධ්‍යයන් වන බවයි. මෙය බටහිර ශ්‍රෙෂ්ඨ විචාරකයින් විසින් පවා පිළිගෙන අවසානය. **ටී. එස්. එලියට්**, **ක්‍රිස්ටෝෆර් ෆ්‍රයි**, **ලුවී මැක්නීස්**, **ඉෂර්වුඩ්**, **ඕඩන්**, **ඈන් රිඩ්ලර්**, ආදී බටහිර නාට්‍ය රචකයින් ගේ අලුත්ම නාට්‍ය දෙස බලන කල පෙනී යන්නේ ,''තාත්ත්වික'' හෝ ''ස්වාභාවික'' නාට්‍ය සම්ප්‍රදය කෙරෙන් ඔවුන් කෙමෙන් ඈත් වන බවයි. විසිවැනි ශතවර්ෂය මුල හරියේ දී ඉංග්‍රීසි නාට්‍යය ද වැඩි දියුණුවක් නොදුටු වී. උත්සන්න වූ හැඟීම් හා අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී තාත්ත්වික නාට්‍යයේ ගද්‍ය භාෂාව අනුචිත බව නාට්‍ය රචකයන් ගේ හැඟීම වූයේය. මේ සමගම විසි වෙනි ශතවර්ෂයේ මුල හරියේ දී, **ෂේක්ස්පියර්** ඇතුළු අනෙක් එලිසබතන් යුගයේ ශ්‍රෙෂ්ඨ නාට්‍ය රචකයින් ගේ කෘතීන් පිළිබඳ නව ප්‍රබෝධයක් හා උනන්දුවක් ද ඇතිවෙමින් පැවතිණ. **ටී. එස්. එලියට්** ප්‍රමුඛ නූතන විචාරකයින් විසින් **ෂේක්ස්පියර්** ගේ කෘතීන්හි ඇති ඒකාබද්ධතාවයත් ඒවායේ පද්‍යමය භාෂාව උචිත ලෙස හා සංකේතාත්මක ලෙස යොදා ඇති ආකාරයත්, යොදා ඇති ගී නාට්‍යවල ඓන්ද්‍රිය ස්ථානයක් උසුලන ආකාරයත් විග්‍රහ කොට දක්වනු ලැබිණ. මෙහි

ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් උසස් සාහිත්‍යමය අගයෙන් යුත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් ගොඩනැගීම සඳහා මුල පිරීමක් වශයෙන් **ෂේක්ස්පියර්** ගේ නාට්‍යයයනට නැ හුරුකම් දක්වන කාව්‍යමය නාට්‍ය විශෙෂයක් බිහි කිරීමෙහි ලා **එලියට්** ආදීහු උත්සුක වූහ.

මෙකල ලංකාවේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය පිළිබඳව පැන නැඟී ඇති ගැටළුව වැනි වූම ගැටළුවක් 1850 සිට 1950 දක්වා කාලය තුළදී යුරෝපයේ ද ඇති වූ බව බොහෝ අපරදිග විචාරකයින් ගේ මතයයි. මේ අවුරුදු සියය ඇතුළත නාට්‍යයට උචිත මාධ්‍යය ගද්‍යය ද නැතහොත් පද්‍යය ද යන ප්‍රශ්නය බොහෝ වාද විවාද වලට තුඩු දිණ. නෝර්විජියානු ජාතික **හෙන්රික් ඉබ්සන්** නමැති ශ්‍රෙෂ්ඨ නාට්‍ය රචකයාගේ කෘතීන් බටහිර නාට්‍ය කලාවේ සංවර්ධනය කෙරෙහි බොහෝ දුරට බලපෑ බව අද කවුරුත් පිළිගනිති. 1850 දී ලියැවුණ **ඉබ්සන්** ගේ කුළුදුල් නාට්‍යය වූ **'කැටිලීනා'** අංක 3 කින් යුක්ත වූ පද්‍යමය වෙදන්තයක් වූයේය. ඊට හරියටම අවුරුදු සියයකට පසුව එනම් 1950 දී ලියැවුණ **ටී. එස්. එලියට්** ගේ The Cocktail Party නමැති (නාට්‍යය සංවර්ධනය අතින් ඉතා වැදගත්) නාට්‍යය ද පද්‍යයෙන් ලියැවුණකි. **'කැටිලීනා'** ඉදිරිපත් කෙරුණු කාලය ප්‍රංශය හැර අන් යුරෝපීය රටවල නාට්‍ය කලාව අවුරුදු 600 ක කාලයක් තුළ පත් නොවූ තරම් පහත් අඩියකට වැටී තිබුණ සමයක් විය. එංගලන්තයේ ඉහල නැනක වැජඹුණු කිසිම කතු වරයෙක් නාට්‍යයට අත ගැසීමට වත් කැමැත්තක් නොදක් විය. ඒ වෙනුවට මේ කාලයේ දී ලියැවුණේ රඟ දැක්වීම් සඳහා නොව ඇතුළු ගැබෙක තනිව හිඳ කියවීම සඳහා කවීන් අතින් ලියැවුණ ඉතා දිග පද්‍ය නාට්‍ය කෘතීන් කීපයක් පමණකි. නාට්‍ය ශාලාවල වැඩි හරියක්ම රඟ දක්වන ලද්දේ "ප්‍රහසන" යනුවෙන් හැඳින්වෙන පහත් පෙළේ විහිළු-තහළු වලින් පිරි නාට්‍ය හා භාවාතිශය නාට්‍යයනුත්, පැරණි නාට්‍යවල අන්ධානු කරණයනුත් පමණි. මින් පසු කාල සීමාව තුල (එනම්, 1850 සිට 1950 දක්වා) නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය "තාත්ත්වික සංවාද" ස්වරූපය අනුව හැඩ ගැසිණ. මේ 'තාත්ත්වික' හෝ 'ස්වාභාවික' නාට්‍යයේ මාධ්‍යය වූයේ පද්‍යය නොව ගද්‍යයයි. කාව්‍යමය නාට්‍යය රඟ මඩල කරා නැවත ගෙන යන ලද්දේ විසි වැනි ශත වර්ෂයේ ආරම්භයෙන් පසුවය. තාත්ත්වික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයට ප්‍රති ක්‍රියාවක් වශයෙන් පැන නැගුණු කාව්‍යමය නාට්‍යයේ පුනර්ජීවයේ වැදගත් තැන් ඉසිලුයේ **ටී. එස්. එලියට්** හා **ඩබ්ලිව්. බී. යේට්ස්** නම් කවීන් දෙදෙනා ය.

බටහිර නාට්‍ය රචකයින් පමණක් නොව නාට්‍ය විචාරකයින් ද 'තාත්ත්වික' සම්ප්‍රදයයේ අඩු ලුහුඩු කම් හඳුනාගෙන ඇති බව පැහැදිලි වේ. මේ ප්‍රශ්නය ගැන **රේමන්ඩ් විලියම්ස්** මෙසේ කියයි. "සාහිත්‍යික ව්‍යාපාරයක් වශයෙන් සලකා බලන විට නාට්‍යය වූ කලී කතාව සහිත රඟ දැක්වීමක් උදෙසා කෙරෙන වචන ගැලපීමකි. එහි ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍යය වන්නේ භාෂාව යි. එහෙත් එයට වඩා සාරවත් ප්‍රතිඵල ගෙන දිය හැකි ප්‍රකාශන මාධ්‍යයන් නාට්‍යයෙහි ගැබ්ව ඇත. නළුවන් රාශියක් මගින් කෙරෙන අංග චලනය හා සංයෝජනය ද, තනි නළුවකු විසින් කෙරෙන අංග චලනය හා අභිනය ද ආදී විසින් නැටුමෙන් හැඩ ගස්වා ගනු ලැබූ ක්‍රමයන් ද නාට්‍යයේ දක්නට ලැබේ. එමෙන්ම, ජවනිකා, දර්ශන හෝ පසු බිම් දර්ශනත්, ඊට අදල වන ආලෝක කිරීමේ ක්‍රම ආදියත් යම් සැලැස්මක් අනුව සකස් වේ. ඊ ලඟට, නැටුම්වලට හෝ සැලැස්මට හෝ නැතහොත් ඒ දෙකටම ගැලපෙන — අත්‍යාවශ්‍ය වන — ඇඳුම් පැලඳුම් ද වෙයි. එමෙන්ම සමහර නැටුම් ක්‍රමවලට අවශ්‍ය වන සංගීතය ද අමතක කළ යුතු නොවේ. මේ සියලුම අංගයන් වැදගත් ය. ඒවා බැහැර කොට සකස් කරනු ලබන නාට්‍යය, ලේ සිඳුණු, දුර්වල, පහත් නාට්‍යයක් වනු ඇත." (Raymond Williams; "Drama from Ibsen to Eliot") මෙයින් පෙනී යන්නේ, අප රටේ 'ශෛලිගත' යැයි හඳුන්වනු ලබන නාට්‍ය ක්‍රමවල වැදගත් කම බටහිර නාට්‍ය විවේචකයන් විසින් ද තේරුම් ගෙන ඇති බව ය.

කාව්‍යය නාට්‍යයේ මාධ්‍යය කිරීමත්, නැටුම්, ගී ආදී ශෛලිගත ක්‍රමයක් නාට්‍යයේ මාධ්‍යය කිරීමත් අතර වෙනසක් ඇතොත් ඒ ඉතා සුළුය. කාව්‍යමය නාට්‍ය ද එක්තරා ශෛලිගත නාට්‍ය ක්‍රමයක් වන්නේ, සැබෑ ජීවිතයේ දී චරිතයන් කලාතුරකින් වත් කාව්‍ය භාෂාවෙන් කතාබහෙහි යෙදෙනු දැකීම අසිරු කරුණක් වන නිසාය. සාහිත්‍ය කෘතියක් සැබෑ ජීවිතයේ පිටපතක් නොවන නිසා ගද්‍යය පමණක් නාට්‍යයේ මාධ්‍යය විය යුතු යැයි කීම තර්කානුකූල නොවේ. එහෙත් ගද්‍යයට වඩා 'අස්වාභාවික' මාධ්‍යයක් ලෙස හැඟෙන කාව්‍යය නාට්‍යයක යොදන්නේ නම් එසේ කිරීමෙන් ඇතිවන යම් කිසි ඵල-ප්‍රයෝජන තිබිය යුතුය. **ටී. එස්. එලියට්** මේ ප්‍රශ්නය නිරාකරණය කිරීමට තැත් කරමින් පද්‍යය නාට්‍යයේ මාධ්‍යය විය යුතු මන්දැයි පෙන්වා දීමට තැත් කරයි. පද්‍යය වැනි වූම "අස්වාභාවික" ශෛලිගත ක්‍රම උපයෝගී

කර ගැනීමට අදහස් කරන අප නාට්‍ය කරුවන්ට ද ඔහු ගේ ප්‍රකාශනයන් ප්‍රයෝජනවත් විය හැකි බැවින් එලියට් ගේ තර්කයන් මෙහි දී සම්පිණ්ඩනය කොට දැක්වීම උචිත වනු ඇත. පද්‍යය හුදෙක් ''අලංකාරයක්'' හෝ ''සැරසිල්ලක්'' පමණක් වේ නම්, එසේ නැතහොත් නාට්‍ය ජවනිකාවක් නරඹන ගමන්ම කාව්‍යයනට සවන් දීමට 'උගත්' පිරිසකට එයින් ඉඩ කඩ සැලසේ නම්, එවැනි කාව්‍යමය මාධ්‍යයක් අනුචිත බව එලියට් පහද දෙයි. නාට්‍යයක මාධ්‍යය ලෙස යොදනු ලැබූ පද්‍යය, නාට්‍යෝචිත වීමේ හේතුව නිසා අවශ්‍ය බව පැහැදිලි විය යුතු ය. නාට්‍යයක් නාට්‍ය ස්වරූපය ගන්නා — එනම් වර්ණනා අස්කොට හුදෙක් 'කතාවක්' පමණක් ඉදිරිපත් කිරීමට කැප වූ — කාව්‍යයක් නොවිය යුතු ය. මේ තර්කය අනුව ගද්‍යය උචිත මාධ්‍යය සේ පෙනී යන කිසිම නාට්‍යයක් පද්‍යයෙන් රචනා කළ යුතු නොවේ. වෙනත් වචනවලින් කියතොත් පද්‍යය නාට්‍යයේ ඓන්ද්‍රිය අංගයක් නොවෙතොත් එය උපයෝගී කර ගැනීමෙන් පලක් නැති. නාට්‍යයක මාධ්‍යය ගද්‍යය වුවත්, පද්‍යය වුවත්, ඒ දෙකම එකම අභිප්‍රායක් ඉටුකර ගැනීමට — එනම් නාට්‍යෝචිත අවස්ථා සාර්ථක ලෙස හා උත්සන්න ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට — පමණක් විය යුතු වෙයි. මේ අතරම තවත් සිහියේ තබා ගත යුතු කරුණක් වෙයි. එනම් අපගේ එදිනෙද කතා බහ දෙස බලන කල පද්‍යය මෙන් ම ගද්‍යය ද එකසේ ''අස්වාභාවික'' බව ය. නැතහොත් පද්‍යය ද ගද්‍යය තරම්ම ''ස්වාභාවික'' විය හැකි බව ය. කෙසේ වුව ද කතුවරයා පරෙස්සම් විය යුත්තේ පද්‍යය යෙදීම නිසා බිහිවන ''ශෛලියේ හා රිද්මයේ ප්‍රතිඵලය ප්‍රේක්ෂකයාට නොදැනුවත්ව සිදුවන්නක් බවට වග බලා ගැනීමට ය. වෙනත් ආකාරයකින් කියතොත් පද්‍යය යෙදීම නිසා නාට්‍යයේ අවස්ථාව කෙරෙන් ප්‍රේක්ෂකයා ගේ සිත අන් අතකට — පද්‍යය දෙසට — යොමු නොවන බවට වග බලා ගැනීමට ය. මේ නිසා නාට්‍යයෙහි පද්‍යය හා ගද්‍යය අතර සම්මිශ්‍රණයක් ඇති වූ විට එය අනුචිත වීමට ඉඩ ඇත්තේ මාධ්‍යයන් දෙකක් අතර ඇතිවන ඝට්ටනය නිසා නිතර ඔහු ගේ සිත නාට්‍යයේ ආත්මය වන උත්සන්න අවස්ථා කෙරෙන් වෙන'තකට යොමුවීමට ඉඩ සැලසෙන නිසා ය. ඒ නිසා කලා කරුවාට ප්‍රකාශ කිරීමට අවශ්‍ය සෑම දෙයක්ම ඉදිරිපත් කිරීමට ඉඩ සලසන පද්‍යමය භාෂා මාධ්‍යයක් බිහි කිරීම දැනට මුහුණ පෑමට සිදුවී ඇති බරපතලම ප්‍රශ්නය බව එලියට් කියයි. සෑම කලා කරුවකු ගේ ම සෑම කලාවකම කාර්යය වනුයේ ජීවිතයට පදනම් වූ යම් කිසි සැලැස්මක් හෝ පිළිවෙලක් ඇති බව පාඨකයාට ඇඟවීම යි. මේ සඳහා ඇතැම් විට ගද්‍යයත්, ඇතැම් විට පද්‍යයත් යොද ගත හැකි ය. එයින් එකක් සෑම විට ම ස්වාභාවික යයි ද අනෙක හැම විට ම අස්වාභාවික යයි ද කීම ප්‍රඥාගෝචර නොවේ. (T. S. Eliot: "Poetry & Drama"). ශ්‍රේෂ්ඨතම නූතන කවියා ලෙස අවිවාදයෙන් පිළිගැනෙන එලියට් ගේ මේ අදහස් ශෛලිගත අංගයන් නාට්‍යයේ මාධ්‍යය ලෙස උපයෝගී කර ගැනීමේ අභිප්‍රාය ඇති අපේ නූතන නාට්‍ය රචකයන් ගේ කල්පනාවට භාජනය වුවහොත් යෙහෙකි.

මේ 'අත්හද බැලීම් යුගයේ' නිපදවනු ලබන සිංහල නාට්‍ය 'ශෛලිගත නාට්‍ය' යනුවෙන් හැඳින්වෙන නමුදු, පරිස්සමෙන් සලකා බලන්නෙකුට පෙනී යන කරුණක් නම් මේවා 'තාත්ත්වික' නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයේත් ''ශෛලිගත'' නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයේත් අංග සංකලනයෙන් ඇති වූ නාට්‍ය විශේෂයක් බව ය. නාට්‍යය මගින් ඉදිරිපත් කරන වස්තුවෙහි පසුබිම සංක්ෂේපයෙන් සටහන් කිරීම සඳහාත්, කතා පුවත හා එහි එන පාත්‍රයන් කෙරෙහි නාට්‍ය රචකයාගේ ආකල්පය දැක්වීම සඳහාත් 'පොතේ ගුරා'ගේ 'ෂොතේ ඉන්නිස ය' හෝ ''ගායක කණ්ඩායමක්'' හෝ සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් උපුටා ගන්නා ලද ''විදූෂක'' වැනි සම්ප්‍රදායානුගත පාත්‍රයන් හෝ බොහෝ විට මේ නාට්‍යවල උපකාරී කරගනු ලැබේ. මේ හැරුනු විට යම් යම් ක්‍රියාවන්, අවස්ථාවන් හා සිදුවීම් සංකේතාත්මකව නැතහොත් උචිත අභිනය හෝ නැටුම් ක්‍රම මාර්ගයෙන් නිරූපණය කෙරේ. යුද්ධයෙහි යෙදීම, අසුන් පිට යාම, දෝළාවල හෝ රථවල ගමන් කිරීම, යනාදී ක්‍රියා තාත්ත්විකව නොව මුද්‍රා නාට්‍ය ක්‍රමයට ලං වන අභිනය ක්‍රම මගින් මේ නාට්‍යවල නිරූපනය කරනු ලැබේ. මේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන තවත් ප්‍රධාන ශෛලිගත හෝ සම්ප්‍රදායානුකූල ලක්ෂණයක් නම් භාවෝත්සන්න අවස්ථාවල දී ගද්‍ය සංවාදය වෙනුවට පද්‍යය හෝ ගීත උපයෝගී කර ගැනීමයි. මෙසේ ගී හෝ පද්‍ය යෙදීම ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදය අනුව කෙසේ වෙතත් ගද්‍යය තරම් ම 'ස්වාභාවික' හෝ 'උචිත' විය හැකි බව යට දක්වන ලදී. මේ සම්ප්‍රදායානුකූල අංගයන් සැබෑ ජීවිතයේ ක්‍රියාවන් සමග සසඳන කල 'අස්වාභාවික' වුව ද ඒ නිසා නාට්‍යයට හානියක් වෙතැයි කීම අසිරු වන්නේ නාට්‍යය මගින් හෝ කවර සාහිත්‍යාංගයක් මගින් හෝ සැබෑ ජීවිතය නිරූපනය කිරීම හෝ පිටපත් කිරීම නියම කලා කරුවකුගේ වැයම නොවන බව

සියලුම නූතන උසස් විචාරකයින් විසින් පිලිගත් සිද්ධාන්තයක් වන නිසා ය. අපූරු පෞද්ගලික ලෝකයක් වූ නාට්‍ය ලෝකයට එහි විවිධ කොටස් ඓන්ද්‍රිය ලෙසත් උචිත ලෙසත් හැඟී යතොත් (සත්‍ය ලෝකය හා සසඳන විට) කොතරම් අස්වාභාවික වන අංගයක් වුව ද නාට්‍යයට උචිතවෙයි.

සරච්චන්ද්‍ර මහතා ප්‍රමුඛ "ශෛලිගත" නාට්‍ය රචකයින් ගේ කෘතීන් එකම ශෛලියකට අනුව පමණක් රචනා කරන ලද්දයි කීම අපහසු ය. මොවුන් ගේ සෑම නාට්‍යයක්ම පාහේ "තාත්ත්වික" (නොහොත් කිසිම පැරණි 'ශෛලියක්' අනුගමනය නොකරන) දෙබස් හා සංවාදවලින් සැරසී ඇති බව කාහට වුව ද පහසුවෙන් තේරී යනු ඇත. ඇත්ත වශයෙන්, ඒ නාට්‍යවල අතිශය භාවෝත්සන්න අවස්ථා පවා තාත්ත්වික සම්ප්‍රදය අනුව ඉදිරිපත් කොට ඇති බවත්, ඒවායේ කිසියම් දුර්වල කමක් (එනම්, දෙබස් මාධ්‍යයේ දුර්වල කමක්) ප්‍රේක්ෂකයාට නොහැඟෙන බවත්, මෙහිදී කිව යුතු ය. **"හස්ති කාන්ත මන්තරේ"** නම් නාට්‍යයේ ඉතාම උත්සන්න අවස්ථාව වූ උදයන රජු හා වාසවදත්තා කුමරිය අතර මුණ ගැසීමත්, එයින් පසු ඔවුන් එක්ව පළා යෑමේ සිද්ධිය තෙක් සංවාදයත්, ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ තාත්ත්වික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයේ දෙබස් ක්‍රමය අනුව, ගද්‍යයෙනි. දෙබස්වල උච්චාරණය ද සාමාන්‍ය කථා ව්‍යවහාරයට සමාන වෙයි. මෙවැනි තාත්ත්වික සම්ප්‍රදයය අනුව ලියැවුණු ජවනිකා මේ සෑම නාට්‍යයකම දක්නා ලැබේ. ඇත්ත වශයෙන් කියතොත්, මේ නාට්‍යවල පදනම වී ඇත්තේ තාත්ත්වික සංවාද නාට්‍ය ක්‍රමයයි. මේ පදනම මත ගොඩ නැගෙන නාට්‍යයෙහි උචිත අවස්ථාවලට — එනම්, සාමාන්‍ය ගද්‍ය භාෂාවට වඩා පද්‍යය හෝ ගීත මගින් භාවයන් උද්දීපනය කළ හැකි විටක හෝ, සාමාන්‍ය තාත්ත්වික අංග චලනයට වඩා සාර්ථකව ශෛලිගත සංකේතාත්මක අභිනය ක්‍රම යෙදිය හැකි විටක හෝ, — ශෛලිගත අංගයන් උපයෝගී කර ගැනීම ද මේ නාට්‍යවල ප්‍රධාන අංගයයි. "තාත්ත්වික" හා "ශෛලිගත" අංගයන් අතර මේ සංකලනය උචිත හෝ අනුචිත හෝ විය හැක්කේ, නාට්‍යකරුවා මේ විවිධ අංගයන් තම සේවයට යොද ගන්නා විශෙෂ ආකාරය හා එයින් ඇතිවන අවසාන ප්‍රතිඵලය ගැන සළකා බැලීමෙන් මිස, අන් කිසිවක් අනුව නොවේ. උචිතා'නුචිත බව නොසළකා, නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවලින් හීන වූ සමහර ශෛලිගත නාට්‍ය සාර්ථක නොවූයේ දුවන්නන් වාලේ දුවන්නට සැරසුණු, කතාවක් කරළියට නැංවීම නිසා නාට්‍යයක් බිහිවේයැයි සිතූ, නාට්‍ය රචකයින් ගේ නොදනුම් කම නිසා ය. මොවුන් ගේ නාට්‍යවල මුඛ්‍ය අදහසක් හෝ ජීවන දෘෂ්ටියක් වත්, සර්වත්‍රෙය මානුෂික ගතිගුණ විග්‍රහ කිරීමක් වත් නොවී ය; එවැනි දෑයක් කතුවරයින් ගේ සිත්හි තිබුණත්, එය සාර්ථක ලෙස නාටකාකාරයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන් ගේ සිත් තුළට කා වැද්දවීමට තරම් දක්ෂතාවයක් හෝ ප්‍රතිභා ශක්තියක් ඔවුන් තුළ නොවී ය.

III

මෙතෙක් ඉදිරිපත් කරන ලද ශෛලිගත නාට්‍යයන් කිසියම් සාහිත්‍යික අගයකින් යුක්ත ද? නොඑසේ නම්, එවැනි නාට්‍ය දිගින් දිගට නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් අප නාට්‍ය සාහිත්‍යයේ උන්නතියක් ඇති වේද? යන ප්‍රශ්නය විවාදයට තුඩු දෙන්නකි. මේ ශෛලිගත සංගීත නාටක අතුරින් කැපී පෙනුණු **"මනමේ"** නාඩගම උසස් කලාකෘතියක් වන්නේ එහි ශෛලිගත ස්වභාවය නිසා නොව, මූලික මානුෂික හැඟීම් හා භාවයන් අතර ඝට්ටණයන් නාට්‍යෝචිත ජවනිකා මාලාවක් ඇසුරින් එයින් නිරූපණය වී ඇති හෙයිනි. ඊට පසුව නිපදවුනු නාට්‍යයන්හි මේ උසස් සාහිත්‍ය ලක්ෂණය කැපී නොපෙනිණි. "සදකාලික සාහිත්‍යය සෑම විටම **ඉදිරිපත් කිරීමක්** විය යුතු ය; මානුෂික ක්‍රියාවන් හෝ බාහිර ලෝකයේ දක්නට ලැබෙන දේවල් හෝ ආශ්‍රයෙන් අදහස් හෝ හැඟීම් ඉදිරිපත් කිරීමක් විය යුතු යැ*" යි **ටී. එස්. එලියට්** කියයි. සංගීතය, කාව්‍යය, නැටුම් හා අභිනය ක්‍රම, සම්ප්‍රදායානුගත පාත්‍රයන්, ආදී ශෛලිගත අංගයන් තුබූ පමණින් හෝ, විශාල ජනකායක් ඇද ගැනීමෙහි සමත් වූ පමණින් හෝ, නාට්‍යයක් උසස් නොවේ. එබැවින් මේ රටේ නාට්‍ය රචකයන් ගේ මී ලඟ ප්‍රයත්නය විය යුත්තේ උසස් සාහිත්‍ය ලක්ෂණයන් ගෙන් සැදුම් ලත් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමයි. බුද්ධිගෝචර වන නාට්‍යයන් කුමන සම්ප්‍රදයයක් අනුව හෝ ඉදිරිපත් කිරීමට පුලුවන. එහෙත් ශෛලිගත සම්ප්‍රදයය අනුගමනය කිරීම මේ කාලයට විශෙෂයෙන් ම ඔබින්නේ, එසේ කිරීමෙන් සාමාන්‍ය, "නූගත්" ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට ද

* The Possiblity of Poetic Drama — T. S. Eliot,

එවැනි නාට්‍යවල රස විඳීමේ ඉඩ කඩ සැළසෙන නිසා ය. එහෙත් එවැනි නාට්‍ය උසස් වීමට නම්, ඒවා පහත් රුචිකත්වයක් සංසිඳවීමට නොව, නාට්‍යයේ රස-භාව උද්දීපනය කිරීම සඳහා යොදා ගත යුතු ය. එසේ යොදා ගැනීම දුෂ්කර වෙතොත්, එලියට කියන පරිදි ස්වාභාවික සංවාද නාට්‍ය ඊට වඩා බෙහෙවින් උචිත වනු නියත ය. නාට්‍යයේ මාධ්‍යය ගැන වුවමනාවාට වඩා වෙහෙසෙනුවට වඩා, නූතන නාට්‍ය රචකයින් තැත් කළ යුත්තේ කවර ශෛලියක් අනුගමනය කිරීමෙන් හෝ තම නාට්‍ය මගින් නියම තත්කාලීන මානුෂික ගැටලු, හැඟීම්, හා අනුභූතීන් ඉදිරිපත් කිරීමටයි — විග්‍රහ කිරීමටයි. මානුෂික සබඳතා, සිතුම්-පැතුම්, විරාගත අදහස් හා ආකල්පයන් ආදිය සියුම් ලෙස පරීක්ෂණයට භාජනය කෙරෙමින්, තමන්ට ම විශෙෂවූ අපූරු, සංකීර්ණ ජීවන දෘෂ්ටීන් ඉදිරිපත් කිරීමේ ආශාව හා හැකියාව ඇති, ප්‍රතිභා ශක්තියෙන් හා පැසුණු බුද්ධියෙන් යුත් නාට්‍ය රචකයන්ය මේ රටට දැන් අවශ්‍යව ඇත්තේ. මේ රටේ උසස් නාට්‍ය හිඟවීමට ප්‍රධාන හේතු දෙකකි. එකක් කලින් කී පරිදි ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවගේ පහත් රුචිකත්වයයි. අනෙක, නාට්‍යාගාරය තුළ — වේදිකාව මත — සාර්ථක ලෙස රඟ දැක්විය හැකි, නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන්ගෙන් සැදුණු, නාට්‍ය ලිවීමට තරම් ප්‍රතිභා ශක්තියක් ඇති රචකයින් නැතිවීමයි. මින් පළමුවැන්න දෙවැන්න උඩත්, දෙවැන්න පළමුවැන්න උඩත්, බොහෝ දුරට රඳා පවතින හෙයින්, නාට්‍ය ලෝලයින් විසින් සිතා-මතා බැලීමෙන් මිස අන් ක්‍රමයකින් මේ තත්ත්වය වෙනස් කිරීම දුෂ්කර වෙයි.

මේ රටේ නාට්‍ය රචකයින් අතුරින් වේදිකාව ගැන මනා දැනීමක් හා පළපුරුද්දක් ඇත්තේ දෙතුන් දෙනෙකුට පමණි. **මොලියේර්, බෙන් ජොන්සන්, ෂෙක්ස්පියර්,** ආදී ලෝක පූජිත නාට්‍ය රචකයෝ, නාට්‍යාගාරය තුළ වැඩ කිරීමෙන් ලැබූ දීර්ඝ පලපුරුද්දෙන් යුත්, නාට්‍ය කංඩායම්වල ක්‍රියාශීලී සාමාජිකයෝ වූහ. වේදිකා ශාස්ත්‍රය ගැනත්, වේදිකා ගත කිරීමේදී මුණ ගැසෙන ගැටලු ගැනත්, ඔවුනට මනා අවබෝධයක් ලැබී තිබුණි. එහෙත්, නවකතාවක "වර්ණනා" යනාදිය කපා දැමීමෙන් හෝ නවකතාවට උචිත වස්තු හා අවස්ථා හුදෙක් කරළියට නැංවීමෙන් හෝ පමණක් සාර්ථක නාට්‍යයක් බිහිවෙයැයි අපේ නාට්‍යකරුවෝ සිතති! මේ කලා කරුවන් මුලින්ම තේරුම් ගත යුත්තේ නාට්‍යයක මුද්‍රිත හෝ අත් පිටපත සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් නොවන බවයි. නාට්‍යයක් සාර්ථක විය හැක්කේත්, අසාර්ථක විය හැක්කේත්, කරළියක් මත, ප්‍රෙක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියෙහි දී පමණි. නාට්‍යයේ සන්දර්භය නවකතාවේ හෝ කෙටි කතාවේ සන්දර්භයට හාත්පසින්ම වෙනස් විය යුතු බව වටහා ගැනීම සාර්ථක නාට්‍ය රචකයකු වීමේ මූලික පියවර යි. පහත් නාට්‍ය බිහිවීමේ ප්‍රධාන හේතුව නාට්‍යයේ ස්වභාවය ගැන දැනුමක් නැතිවීමත්, තමන් ප්‍රෙක්ෂකයන් අමතන මාධ්‍යය කුමක් දැයි හරිහැටි වටහා නොගැනීමත් බව මෙතෙක් ඉදිරිපත් කෙරුනු "නාට්‍ය" වලින් පැහැදිලි වෙයි. සාර්ථක නාට්‍ය කරුවකු වීමට නම්, ඔහු නාට්‍යාගාර කලාව හෝ ශාස්ත්‍රය ගැන අත්දැකීමක් ලත් කෙනෙකු විය යුතු ය. දෙබස් පමණක් නොව, පාත්‍රයන් ගේ ඇතුලුවීම, පිටවීම, එහා-මෙහා යෑම්-ඊම්, අංග චලන විධි, පසුබිම් සැරසිළි, ආලෝකය උචිත අන්දමින් පරිපාලනය කිරීම, පසුබිම් සංගීතය, ආදී හැම අංගයක්ම නාට්‍යයට අයත් වෙයි — මුද්‍රිත හෝ ලිඛිත වචන මාලාව මේ අනෙක් අංගයන් මෙන්ම නාට්‍යයේ එක් අංගයක් පමණි. එය ඉතාම වැදගත් අංගය වන බව නම් සැබෑ ය; එහෙත් මේ වැදගත් අංගය අනෙක් අංගෝපාංගයන් සියල්ල සමග එකට බැඳීමෙන්, එහි අවසාන ප්‍රතිඵලය වශයෙන් සජීව, ඒකාබද්ධ වස්තුවක් යැයි කිව හැකි නාට්‍යයක් පහළ වුවහොත් පමණි, එය උසස්, සාර්ථක නාට්‍යයක් යැයි කිව හැක්කේ.

අපේ නව නාට්‍ය රචකයින් හා නිෂ්පාදකයින් ගේ අත්හදා බැලීම් වලට සමානවූ "පර්යේෂණාත්මක ව්‍යාපාරයක්" විසිවැනි ශත වර්ෂයේ මුල සිට මේ දක්වා බටහිර ද කෙරීගෙන යන බව යට සඳහන් විණි. ඒ බටහිර නාට්‍ය රචකයින්ට ද අපේ නාට්‍යකරුවන්ට ද මුහුණ පෑමට සිදුවී ඇති ප්‍රශ්න සමාන බව ද කියන ලදී. තත්කාලීන තාත්ත්වික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයේ දුර්වලකම් දකින මේ බටහිර නාට්‍ය රචකයෝ, ශෛලීගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් ගොඩ නැංවීමෙහි ලා යත්න දරණ බව පෙනේ. එහෙත් ඔවුන් අනුගමනය කරන ශෛලිය ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන් නොව, පැරණි ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයත්, පළමුවැනි එලිසබතන් යුගයේ කාව්‍යමය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයත් බව පෙනේ. එහෙත් දැනට ආපසු හැරී අනුගමනය කළ හැකි එවැනි සාහිත්‍යික සම්ප්‍රදයයක් සිංහලයේ නැතිවීම නිසා, ගත හැකි එකම මඟ නම් ගැමි නාට්‍ය විශෙෂයන් අනුගමනය කිරීමත්, එය උඩ හැඩ ගැසුණු සම්ප්‍රදයයක් ගොඩ නැංවීමත් බව පෙනේ. බටහිර නාට්‍ය රචකයන් අනුගමනය කරන ග්‍රීක හා එලිසබතන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන් දෙකටම පොදු වූ

ලක්ෂණය නම්, පද්‍යය නාට්‍යයේ භාෂා මාධ්‍යය වීමයි. **ටී. එස්. එලියට්** ගේ නාට්‍යයන්හි විකාශනය, අපේ නාට්‍ය රචකයින් ගේ අඳුරු මග ආලෝකමත් කළ හැකි විදුලි ධාරාවක් වැන්න. ශෛලිගත අංගයන් හැමෙකක් ම ඇතුළත් නොකොට, ඒවා ඓන්ද්‍රිය ලෙස යෙදිය හැකි විටක පමණක් ඒවා සේවයට යොදගත යුතු බව ඔහු ගේ නාට්‍යවලින් හොඳින් පෙනී යයි. **එලියට්,** තම The Murder in the Cathedral නම් කාව්‍යමය නාට්‍යයෙහි ගායක කණ්ඩායමක (Chorus) සහාය ලබා ගනියි. එහෙත්, සාර්ථක නාට්‍ය මාධ්‍යයක් බිහිකිරීමේ ප්‍රයත්නයේ දී මෙවැනි සම්පූර්ණයෙන් උචිත නොවූ ශෛලිගත අංගයන් අත්හැරීමට ද ඔහු මැළි නොවූ බව පෙනේ. මේ නාට්‍යයට පසුව ලියන ලද The Family Reunion නම්, පද්‍යමය නාට්‍යය ගැන Poetry and Drama නම් ලිපියෙහි සඳහන් කරන ඔහු, ''මේ නාට්‍යයෙහි ගායක කණ්ඩායම බැහැර කිරීමෙන් ඇත්ත් වශයෙන් ම මා තවත් ඉදිරියට පා තැබුවෙමි,'' යි කියයි. මීටත් පසුව ලියන ලද The Cocktail Party නම් නාට්‍යයෙහි තවත් නුසුදුසු, අනවශ්‍ය ශෛලිගත අංගයන් කීපයක් **එලියට්** විසින් බැහැර කරන ලදී. කලින් නාට්‍යවලට ඇතුළත් වූ ගායක කණ්ඩායම පමණක් නොව, අවතාරයන් ද (Ghosts) මේ නාට්‍යයෙහි දක්නට නොලැබිණි. මෙයින් පැහැදිලි වන කරුණ නම්, **එලියට්** ශෛලිගත සම්ප්‍රදයය අන්ධ ලෙස අනුකරණය නොකළ බවත්, එය සුදුසු අවස්ථාවල දී පමණක් තම සේවයට යොද ගත් බවත් ය. අප රටේ නාට්‍ය කරුවන් විසින් ද මේ කරුණ සිහියේ තබා ගැනීම ඔබී. ''**මනමේ**'' නාටකය සාර්ථක වූයේ භාවෝත්සන්න අවස්ථා නිරූපණය කිරීම උදෙසා යම් යම් ශෛලිගත අංගයන් උචිත ලෙස යොද ගත් නිසා ය; වෙනත් බොහෝ ශෛලිගත නාට්‍යයන් අසාර්ථක වූයේ උචිතා'නුචිත බවක් නොසළකා අන්ධානුකරණයෙන් ශෛලිගත බාහිර ලක්ෂණ පමණක් හුවා දැක්වීමට නාට්‍යකරුවන් තැත් කළ නිසා ය.

IV

සංගීතය එදිනෙද ජීවිතයේ ඓන්ද්‍රිය කොටසක් ලෙස සළකන ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවක් සඳහා මේ රටේ ඇතිවිය යුත්තේ පෙරදිග ඌරුව ගත්තා, එහෙත් ඒ අතරම උසස් බටහිර නාට්‍ය ලක්ෂණ ද ඇතුළත් වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් බව මේ සියල්ලෙන් පැහැදිළි වෙයි. අප දනට මුහුණ පෑ යුතු පළමුවැනි ප්‍රශ්නය — එනම්, පුලුල් ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවක් බිහිකොට, ඔවුන් තුළ නාට්‍යය කෙරෙහි ඇල්මක් ඇති කිරීම — විසඳිය හැකිවන්නේ පොදු ජනතාවට හුරු-පුරුදු ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය දියුණු කිරීමෙන් බව පෙනේ. එහෙත් මේ පළමු ප්‍රශ්නය විසඳී-මෙන් පමණක් අප සෑහීමට පත් විය යුතු නොවෙමු. ඉන් පසු අප දෙවන ප්‍රශ්නයකට ද මුහුණ පෑ යුතු වෙමු. එනම්, මේ සම්ප්‍රදයානුගත රටාව තුළ පිහිටන ගමන්ම, එය තුළින් උසස් සාහිත්‍යික අගයකින් යුත්, අපූරු ජීවන දෘෂ්ටීන් හෙළි කරන, නාට්‍ය බිහිකිරීම යි. එහෙත් මේ දෙවැදෑරුම් අභිප්‍රායයන් ඉටුකිරීමට මඟ හෙළි කරන නාට්‍ය ක්‍රමයක් සංවිධානය කිරීම අති දුෂ්කර කාර්යයක් බව මෙතෙක් කරන ලද අත්හද බැලීම්වලින් පෙනේ. අප අදහස් කරන වර්ගයේ නාට්‍ය ක්‍රමයක ප්‍රධාන ලක්ෂණ වනුයේ සංගීතය උචිත ලෙස යෙදීමත්, භාවයන් හා සංකීර්ණ හැඟීම්, නැටුම් හා විවිධ අභිනය ක්‍රම මගින් ඉදිරිපත් කිරීමත් වෙයි. මෙවැනි නාට්‍ය ක්‍රමයක ''තාත්ත්වික'' සංවාදයට ලැබෙනුයේ දෙවැනි තැනක් පමණි. එසේ වන විට, නළු-නිළියන්ගෙන් නැටුම් පිළිබඳ උසස් දක්ෂ තාවයක් ද, හැඟීම් හා භාවයන් අභිනය මගින් හෝ නොයෙක් සියුම් අංග චලන ක්‍රම මගින් නිරූපණය කිරීමේ හැකියාවක් ද, එමෙන්ම දුෂ්කර රාග-තාල අනුව බැඳුණු ගී ගැයීමෙහි නිපුණත්වයක් ද, බලාපොරොත්තුවනු ලැබේ. මේ එක් එක් දක්ෂතාවයක් ඇති වෙනස් නළු-නිළියන් සොයාගැනීම දුෂ්කර නොවන නමුදු, මේ හැම දක්ෂකමක් ම හිමි එකම තැනැත්තකු හෝ තැනැත්තියක සෙවීම කළුනික සෙවීමක් වැන්න. මේ රටේ නාට්‍යයෙහි වර්ධනයට තවත් අවහිරයක් නම්, වෙනත් රටවල මෙන් නාට්‍යය සඳහාම කැප වූ, නාට්‍ය නිෂ්පාදනය වෘත්තිය කොට සළකන, පිරිසක් නැතිවීම යි. මේ නිසා, මෙකල නිපදවනු ලබන සෑම අලුත් නාට්‍යයක් සඳහා නළු-නිළියන් අලුතෙන් පුහුණු කරවීමට නිෂ්-පාදකයින්ට සිදු වෙයි. නළු-නිළියන් එක් නාට්‍යයක රඟ පා ලබා ගත් පුහුණුව හා පළපුරුද්ද ඉන් පසුව තවත් නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය සඳහා ප්‍රයෝජනවත් වන්නේ කලාතුරකිනි. ඉතා දක්ෂ නළු-නිළියන් පවා වරක් හෝ දෙකක් රඟ පෑමෙන් පසු කරළියෙන් ඈත් වීමෙන් නාට්‍ය කලාවට අත් වන්නේ කිව නොහැකි පාඩුවකි. සංගීත නාට්‍ය ක්‍රමයක් සාර්ථක වීමට නම්,

එහි මූලික අංගයක් වන සංගීතය පිළිබඳ පුලුල් දැනුමක් නාට්‍ය රචකයාටත්, නිෂ්පාදකයාටත්, නළු-නිළියන්ටත් තිබීම අත්‍යාවශ්‍ය වෙයි. එමෙන්ම, ගායනයේ හා වාදනයේ මනා නිපුණත්වයක් ඇති සංගීත විශාරදයින් ගේ ත්, ගීත ප්‍රබන්ධකයන් ගේ ත්, සහායද ඕනෑ කෙරේ. මේ නාට්‍ය වර්ගයේ තවත් කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් නම්, (එය තාත්ත්වික සම්ප්‍රදය අනුගමනය නොකරන නිසා) අලංකාරවත් පසුබිම් දර්ශන, තිර, ඇඳුම්-ආයිත්තම්, ආදිය ඉතා සැළකිල්ලෙන් හා උචිත වර්ණ සංයෝජනයන් අනුව සකස් කිරීම අවශ්‍ය වීමයි. මේ සඳහා ද මනා පළපුරුද්දක් ඇති, උසස් නිපුණත්වයෙන් හෙබි චිත්‍ර ශිල්පීන්, කලාකරුවන් හා කාර්මිකයින් වුවමනා ය. නාට්‍යාභරණ විධි, ශරීරාලේපණ ශාස්ත්‍රය, ආදිය ගැන දැනීමක් ඇති අයද නැතිවම බැරි ය. මේ හැරුණු විට, කලට ඔබින ආලෝක ක්‍රම උපයෝගී කර ගත හැකි, අංග සම්පූර්ණ වේදිකා සහිත රඟ හල් ද මෙරට දුර්ලභ ය. නාට්‍ය රඟ දැක්වීම සඳහා වෙන්වූ නාට්‍යාගාර නැතිවීම නිසා, උසස් නාට්‍ය පවා බොහෝ විට රඟ දක්වනු ලබන්නේ රඟ දැක්වීම සඳහා නොව, ඉගැන්වීම උදෙසා භාවිතා කරනු ලබන පාසැල් ගොඩනැගිලිවල ය. සාමාන්‍යයෙන් ශිල්ප හදරන පාසැල් සිසුන් මෙන් තුන්-හතර ගුණයක් මහජනයාගෙන් මේවා අතුරු-සිදුරු නැතිව පුරවනු ලැබූ කල, හුස්ම ගැනීමට වත් ඉඩ-කඩ නොමැති වීම නිසා නාට්‍යයක රස විඳීමට ඉඩක් නොලැබේ. මේ ඈ අපහසු කම් මඟ හරවාගැනීමට හැකි වුවහොත්, මීට වඩා උසස් නාට්‍ය දැනට වැඩි ගණනින් නිපදවීම පහසු වනු නිසැක ය.

මෙහිදී අවසාන වශයෙන් කිව යුත්තේ, සිංහල නාට්‍යය බටහිර හෝ පෙරදිග හෝ විදේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයනට අනුව වැඩීම නොව, අපටම ආවේණික වූ චිරාගත ගැමි නාට්‍ය විශේෂයන් පදනම් කොට ගැනීම, නාට්‍ය කලාවේ අනාගත දියුණුවට හා චිරස්ථායී භාවයට උපකාරී වන බව ය. එහෙත් එක්-එක් නාට්‍යයේ අවශ්‍ය තාවය අනුව, නාට්‍ය රසය තීව්‍ර කිරීමට උපයෝගී කර ගත හැකි පෙරදිග හෝ අපරදිග හෝ නාට්‍යාංග ඇතුළත් කිරීම වරදක් නොවේ. එමෙන්ම හැමටම වඩා අප සිහියේ තබා ගත යුත්තේ, මුලදී විනෝදස්වාදය පමණක් නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය පරමාර්ථය වුවත්, කල් ගෙවී යත්ම ක්‍රමයෙන් එය නියම උසස් කලාත්මක පරමාර්ථයන් කරා යොමු විය යුතු බව ය; **ටී. එස්. එලියට්** කියන හැටියට, "අපේ පරිශ්‍රමය විය යුත්තේ විනෝදාංශයන් රැගෙන, අවසානයේ දී එය කලාත්මක අංශයක් බවට පත්වන තුරු එය පරිවර්තනයන්ට යටත් කිරීම ය." ...Our problem should be to take a form of entertainment, and subject it to the process which would leave it a form of art. "— T. S. ELIOT "The Possibility of a Poetic Drama."

ජාතික චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීම

ඇස්. පී. චාල්ස්

අපේ සභ්‍යත්වය සංස්කෘතිය කියා පානා ජාතික කලා හා කලාශිල්ප පුනර්ජීවනයට අවශ්‍ය වැඩ පිළිවෙලක් සකස් කිරීම පසෙක තබා අළුත් නිර්මාණයන් ඇතිකරන්නට ඒ මගින් චිත්‍රකලාව දියුණු කරන්නට උත්සාහ කිරීම කිසිසේත් සාර්ථක වන ක්‍රියා මාර්ගයක් නොවේ. දත් දෙයින් නොදත් දෙයට යනවා විනා නොදත් දෙයට එකවර බැසීම මහ අනතුරු සහිතයි. ඒ අනතුරට මුහුණ පා ගෙනයි අද අප සිටින්නේ. මේ කාරණය කලා කාරයාගේ මෙන්ම සාමාන්‍ය උගත් රට වැසියාගේත් විචාර බුද්ධියට ලක්වියයුතු වැදගත් කාරණයෙකි.

අද කලාත්මක වැඩකිරීමත්–කරවීමත් කලාව ඉගැන්වීමත් ඒ පිළිබඳ විශෙෂ පලපුරුද්දක් නැති–විශෙෂඥභාවයක් නැති නිකම්ම නිකන් කලා කාරයන් යයි කියාගන්නා කොටසකට බාරවෙලා තියෙනවා–බාර අරගෙන තියෙනවා. එහෙම වුනහම කලාව දියුණු වෙන්නෙත් නැහැ. කලාකාරයා දියුණු වෙන්නෙත් නැහැ.

''කලාව පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට එන රක්ෂාවක්. බාල කාලයේදීම එය ඉගෙණීම අරඹන්නෙ. කලා ශිල්ප දක්වීමට කාලය පැමිණෙන විට ඔහු කලාව පිළිබඳ දැනුම් තේරුම් ඇති, විශාරදයෙක් බවට පැමිණි කෙනෙකුයි.'' කෝ අද එහෙම.

චිත්‍ර කලාව ඉගෙන ගන්න අද බොහෝ දෙනෙක් එන්නෙ ඉගෙන ගෙන උගන්වන්නයි. එහෙම ලෙහෙසියෙන් උගන්වන්න බැහැ. බොහොම දෙනෙක් කලාව ඉගැන්වීම ලෙහෙසි වැඩක් හැටියට හිතාගෙන ඉන්නව. ජ්‍යෙෂ්ඨ විභාගය පාස්කරල පිළිවනි පාසලක උගන්වන්න යන්න. ඒක කටින් කරණ වැඩක්. චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීම කටින් පමණක් කරණ වැඩක් නොවෙයි. එය පුහුණුවෙන්–පුරුදු වීමෙන්ම කරණ කළයුතු වැඩක්. ඉගෙන ගන්න අය හැමෝම උගන්වන්න සුදුස්සෝ නොවෙති. එවැනි විශෙෂත්වයක් කලා ශිල්පයන්හි ඇති බව සිහියේ තබා ගත යුතුයි. කලාව ඉගැන්වීමට වුවමනා නුවණත් පලපුරුද්දත් ලබාගත යුත්තේ අත සිත මෙහෙයා ක්‍රියා කිරීමෙනි. සමහරු එබඳු දේට මැලිවෙති. සමහරු සහජයෙන්ම එබඳු දේට නුසුදුස්සෝය.

අද පාසල්වල චිත්‍ර කලාව අතින් බොරු නිදහසක් ළමයින්ට දී තියෙනවා. ඒ නිදහස වැරදි බව ජ්‍යෙෂ්ඨ පන්තියට පමණ ළමයා එන විට හොඳින් පෙනේ. චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ හසරක් නොදත් ගුරුවරයකුට වුවත් උගන්වන්නට පුළුවන් තරම් පහත් තත්වයකට එය ගෙන තිබේ.

චිත්‍ර කාලාවේ දී වචන වලින් වටහල දෙන්න බැරි දේ ඇඳල දීමෙන්–පෙන්වීමෙන් ළමයාට වටහා දිය හැකියි. කුඩා ළමයින්ට යම්යම් දේ වචනයෙන් වටහල දෙනවයි කියන එක අපි පිළිගන්නෙ නැහැ. චිත්‍ර කලාවෙ දී ඒක කරන්න පුළුවන් උගත් කලාකාරයකුට පමණයි.

කවර විධියේ කලාවක් උගෙන ගන්නා ආධුනිකයෙක් වුවත් ඔහුට ඒ පිළිබඳ මූලික දැනීමක් දියයුතුයි. ඒ මූලික දැනීම ජාතික ද විජාතික ද කියන එක චිත්‍රකලාවේ දී ආධුනිකයට තෝරල බේරල දෙන්න යන්න ඕනෑ නැහැ. ඔවුන් වැඩ කිරීමෙන් ඒවා තෝරා ගනීවි. එයට යොමු කිරීමයි ගුරුවරයා කළයුත්තේ. කවර ක්‍රමයෙන් හෝ ඔවුන්ට පින්සලත් සායමුත් පුරුදු කළයුතුයි. ආධුනික ශිල්පියාගේ ඥාණය වර්ධනය වන හැටියට ඒ ඒ දේ ඉදිරිපත් කිරීම ගුරුවරයාට අයත් කාර්යය යි. හොඳට අතහුරු චිත්‍ර කාරයකු ගුරුවරයකු ලෙස පුහුණු කිරීමෙන්–ඒ ගුරුවරයාට ආධුනික ශිල්පියා බාරකිරීමෙන් කලාව ඉගැන්වීම පලවත් වෙනවා.

බොහෝ ගුරුවරුන් අවිචාරවත් ලෙස නිගමනයට බැස සිටිනවා ''ළමයින් ලවා කලාකෘති නිපැදවිය යුතු නැත. ගුරුවරයා ළමයාට කියා නොදිය යුතුය. ළමයින් ගේ සිතැඟි ලෙස ළමයිනට ඉගෙන ගන්නට වැඩ කරන්නට ඉඩ දිය යුතුය.'' ආදී වශයෙන්, කලා ගුරුවරයා යටතේ බිහිවන උසස් කලාකාරයන් ගේ ගණනිනුයි ඉගැන්වීමේ සාර්ථකත්වය රඳාපවතින්නේ. එය එහෙම වුවත් ''ළමා අධ්‍යාපනයේ දී ළමුන් තනි තනිව හෝ සමූහ වශයෙන් හෝ ලබන මානසිකවූත් විනයානුකූලවූත් සංවර්ධනය''යි දියුණුව ලෙස ගණන් ගන්නේ.

මෙන්න මේ නිසා චිත්‍ර කලාව ඉගෙනීම සඳහා පාසලෙන් අස්වී අප කරා එන ශිෂ්‍යයන් ගෙන් බොහෝ දෙනා චිත්‍රයෙක ඇති රේඛා, වර්ණ, මෝස්තරය, ගැලැපීම, ප්‍රමාණය හා හැඩතල ගැන කිසි හැඟීමක් නැති අත වැරැදි විධියට හුරුවූ කොටසක් වෙලා තියෙනවා.

උසස් ශිල්පියෙකුට–නැඟීගෙන එන ශිල්පියෙකුට තැන දෙන්න තියෙන ඊෂ්‍යාව නිසා ''නිර්මානාත්මක ළමා චිත්‍රය'' කියා එකක් ඉදිරිපත්කර ගෙන ළමයින් ගේ නිර්මාණ ශක්තිය මොට කරණව. ඔවුන් කලාවෙන් ඈට්ටකුනා කරණවා. හැම විටම මේ ඇත්තන් කොපි කිරීමක් ගැන කතා කරණවා. ඒක වැඩි වශයෙන් භාවිත වෙන්නෙ මේ ජාතික චිත්‍ර ගැන කියනවිටයි. කොපිකර ඉදිරිපත් කරණ හැමදෙයක්ම එක වගේ වෙනවලු. ඒක වෙන්න බොහොම අමාරුයි. ඡායාරූපයකින් වුවත් ඒක එහෙම නොවෙන බව ඒ පිළිබඳ උගතුන් දන්නවා.

සමහරුන් චිත්‍රයෙක අදහස් කොපි කරණවා. සමහරුන් පාට විතරක් කොපි කරණවා. තවත් සමහරුන් එහි රේඛාවන් කොපි කරණවා. තවත් සමහරෙක් එහි වූ රිත්මය කොපි කරණව. මේවා අල්ලල–වෙන්කරල පෙන්වන්න තරමක් අමාරු වෙන්න පිළිවනි. චිත්‍රය විතරක් නෙවෙයි අපේ වර්තමාන ජීවිතයම එක්තරා විධියක කොපි කිරීමක් වෙලා තියෙන්නෙ.

උසස් චිත්‍රයෙක අදහස් වටහා ගැනීමටත් රස විඳීමටත් දියුණු වූ රසිකත්වයක් අවශ්‍යයි. ඇත්තෙ හැටියට එවැනි රසිකත්වයක් ඇති කීදෙනෙක් අප අතර ඉන්නව ද? එහෙම වුනත් සාමාන්‍ය ජනතාවට පහසුවෙන් රසවිඳිය හැකි චිත්‍ර තියෙනවා අපේ රටේ. පෝයක් දවසකට විහාරයකට ගියහම පෙනේවි–පැහැදිලිවේවි. ජාතික මුහුණුවරක් එහි ඇති බව කවුරුත් පිළිගන්නවා. ''පොදු ජනයාගේ රුචියට අසුවන දේ උගත් ජනයා ගේ රුචියට අසුනොවීම නිසා අපේ ජාතික කලාව පහත් තත්වයට වැටී තියෙනවා.'' ජාතික කලාවක ඇති වෙනස උගතෙකුට වගේ ම සාමාන්‍ය කෙනකුටත් පෙනෙනවා.

චිත්‍රය කවර රටක වුවත් චිත්‍රයක්ම යි. චිත්‍ර ශිල්පියා ද ඔහුට අයත් කාර්යය වූ නිර්මාණය කරන්නේය. එහෙත් ඒ එක් එක් ශිල්පියාට වෙන්ව ගත් ඔහුගේ සම්ප්‍රදායක් ඇතිවන්නා සේම එක් එක් රටට උරුම වූ ඒ රටෙහිම වටපිටාව හා සමාජය හා බැඳුණු සම්ප්‍රදායක් ද වේ. අන්න එවැනි සම්ප්‍රදායකුයි අපේ පැරණි විහාර බිත්ති වල රැඳී ඇත්තේ.

හදිසියේ ඇතිවන ජනප්‍රිය බව නිසා ජාතික කලාවෙයි කියා නොයෙක් මාදිලියේ චිත්‍ර ඇතිවෙන්න පුළුවන්. ඒවා ටික කලකදී ජාතික කලාවෙන් තල්ලුවී යාවි අහකට. චිත්‍රයෙක ඉතිරි වියයුතු ජීවයක් තියෙනව. එබඳු ජීවයක් නැති–රසයක් නැති, පිදුරු ගොඩකට අපට කියල බලෙන් පුළුවන් ද ජාතික චිත්‍රයක් කියා කියවන්න. අපට එහෙම කියන්න බැහැ. එය පැරණි කෘතියක් වුවත් කමක් නැහැ. නවීන ආකෘතියක් වුවත් කමක් නැහැ. වින්දනීය අළුත් රසයක් එහි තියෙන්න ඕනෑ.

චිත්‍රයෙක රේඛා යෙදීම උගත් කමින් කරන්න ඕනෑ දෙයක්. ''ඩ්‍රෝයින්'' එකේ ඇති සියලු වැරදි රේඛාවෙන් මතු කර පෙන්වනවා. ''ඩ්‍රෝයින්'' එක දුර්වල වුනහම රේඛා

යොදන්නෙ නැහැ. හරියට එය කරන්න පුළුවන් එක්කෙනා හයවෙන්න ඕනෑ නැහැ රේඛා යොදන්න. රේඛා යොදපු හැම චිත්‍රයක් ම නිවැරැදිය කියල හිතන්න එපා. ඒක ජාතික චිත්‍රයක් කියා හිතන්නත් එපා.

රිදියගම මැණික් අප්පු සිත්තරාගෙ වැඩ තියෙනව කොළඹ කෞතුකාගාරයෙ. මෙ මෑත කරපු වැඩ, බිතුසිතුවම් අංශයට ගියහම බලන්න පුළුවන්. ඒවගේ සියුම් වැඩ අන්න අහවල් රටේ උදවියට කරන්න පුළුවනි. කියන්න බලන්න නැත්නම් මෙන්න මෙහේ ඉන්න අසවල් අසවල් රටවලට ගිය ඒවායේ ඉගෙන ගත්ත අසවල් චිත්‍ර ශිල්පීන්ට කරන්නට පිළිවනි. කියන්න බලන්න. ඕනෑ නම් වීනෙ ඉන්න පිළිවනි. නැත්නම් අපේ රටේ ඈත පිටිසරක ගම්මානයක ඉන්න සිත්තරකුට යි ඒ වගේ වැඩක් කරන්න පුළුවන්.

අපේ වැඩවල නොයෙක් සම්ප්‍රදයයන් නැතිලු. සිංහල චිත්‍රවලට කියන්නෙ ''සම්ප්‍රදයික චිත්‍ර'' කියල. කැමැති නැහැ ''ජාතික චිත්‍ර'' කියල කියන්න. තවත් සමහර දෙනෙක් ඉන්නවා ඒවාට කියන්නෙ ''සැරසිලි චිත්‍ර'' කියල. මේ අයගෙන් වැඩි දෙනෙක් පිළිගන්නෙ, චිත්‍ර ශිල්පියෙක් හැටියට ගනන් ගන්නෙ එංගලන්තෙ ගිය අය විතරයි. මෙහේ මොන විධියේ දක්ෂකම් ඇත්තෙක් වුවත් ඔවුන් නෙවෙයි ගනන් ගන්නෙ. අපේ මොනතරම් සම්ප්‍රදයයන් තුබුනද කියල ඔය පොළොන්නරු චිත්‍රයන් විමසිල්ලෙන් බැලුවහම ජේනවා. ''චිත්‍රයක ප්‍රධාන අංගය ඔය රේඛාව ම නොවෙයි ඒ රේඛාවෙන් පැන නගින සම්ප්‍රදයයක් තියෙනව.'' අපේ බිතු සිතුවමකුයි පැරණි චීන චිත්‍රයකුයි ගෙන බැලුවහම පෙනෙනවා.

දූන් සිරිතක්වෙලා තියෙනවා චිත්‍ර උගන්වන ගුරුවරයා ගැන සොයා බලන්නෙ නැහැ. පාසලක නම් කමක් නැහැ. ඕනෑම ගුරුවරයෙකුට උගන්වන්න පුළුවන් තරමෙ පහත් තත්වයකට දල තියෙනවා දූන් චිත්‍රකලාව ඉගැන්වීම. ඒ පිළිබඳ විශෙෂඥ භාවයක් ගුරුවරයාට ඕනෑ නැහැ. ඒක එහෙම වුනත් කලාවම උගන්වන තැන්වල ඒ පිළිබඳ පුහුණුවක් ඇති ගුරුවරුන් ම ඒ සඳහා සිටිය යුතුයි. චිත්‍ර අඳින්න පුළුවන් වුනු තරමින් ම චිත්‍ර උගන්වන්න බැහැ. චිත්‍ර කාරයන් ගැනම සැලැකීමෙන් චිත්‍රකලාව දියුණු කරන්නත් බැහැ. එය ක්‍රමවත් ඉගැන්වීමකින් ම කළයුතු දෙයක්.

අද අපේ රටේ චිත්‍ර කලාවේ උසස් ඉගෙනීම පවා ''නග්න රූප'' ඇඳීමට සීමාවී තියෙනවා. යුරෝපීය ශිල්පීන් නග්නත්වය අලංකාරයක් ලෙස දුටහ. ඔවුන් ගේ චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීම පවා දියුණුවී ගියේ ඒ අනුවයි. උෂ්ණ දේශ ගුණයක් ඇති අපේ රටවල කවුරුනුත් දුහුල් වස්ත්‍රයන් අඳිනවා. විශෙෂයෙන් කාන්තාවන්. ඉන් ඇඟේ හැඩරුව හොඳින් ජේනවා. චිත්‍ර-යකට අවශ්‍ය රේඛාවන්ගේ ලාලිත්‍යයක් මවා පෙන්වනවා. ''රේඛාවන් තුල ඇති ලාලිත්‍යය හා ප්‍රාණවත් භාවය උඩ ශිල්පියා ගේ කලා කෞශල්‍යය විදහා පෙන්වනවා.'' මිසර සිත්තම් වලට වඩා අපේ සිත්තම්හි වූ වෙනසත් ඒ ලාලිත්‍යය මැයි. කෙසේද ඒ අපට ලැබුනේ. රේඛාවන් ගේ ලාලිත්‍යය මවා පෙන්වන චිත්‍ර ශෛලියක් අපට තුබූ නිසා, බුදු දහමින් පෝෂණය ලැබූ අධ්‍යාත්මික සිතුවිලි සිත්තමට නැඟීමට තරම් පුළුවන් කමක් කල්පනාකාරී ඥණයක් අපට තුබුනා. අන්න ඒ නිසා කාන්තාවක ගේ සෞන්දර්යය දැකීමට පෙරදිග ශිල්පියාට ඇය නග්න කරන්නට වුවමනා වූයේ නැහැ. බලන්න එද අපේ හැඳීමක උතුම් ගතිය.

අපරදිග වාසීන් ඇසින් දකින දේ යතා තත්වයෙන් ද පෙරදිග වාසීන් සංකල්පනයෙන් ද සිත්තමට නැඟූහ. පෙර දිග ශිල්පියා බලන්නේ ඇසින් පමණක් නොවේ. ඔහු සිතින් ද බලන්නෙකි. ''ඉංග්‍රීසි කාරයින් පැහැදිලිව ද ජර්මන් කාරයින් ටිකක් ගොරෝසුවට ද ඉතාලි ජාතිකයින් ආගමිකව ද සිත්තම් කලහ.'' එහෙත් මේ එකකට එකක් නෑ සබඳකම් ඇතිවයි කර ඇත්තේ. ''එක් එක් රටක් ඒ ඒ දේශීන් ගේ අදහස් අනුව හැඩ ගැසෙන බැවින් එහි එකමුතු බවෙක් තිබිය හැකි නොවේ.'' මේ බව කලාව ඉගැන්වීමෙ දී සිහිතබා ගත යුතුයි.

එක් එක් ජාතියට විශෙෂ වූ කලාවක් ඇත. එවැනි උසස් කලාවක් අපටත් තුබුනා. ඒ නිසයි පිටරටින් එන උගත් මිනිසුනට අපේ අනුරාධ පුරය, සීගිරිය, පොළොන්නරුව ආදී තැන් පෙන්වන්නට ලොකු උදවිය තේරුම් ඇතිව හෝ නැතිව හෝ කැඳවා ගෙන යන්නේ. අන්න ඒ පැරණි කෘතීන් දකලයි ඒ අය මෙ ජනතාවට ප්‍රසංසා කරන්නේ. උසස් හැඳීමක් තුබූ බව කියන්නේ. එහි සිංහලයන්ට ම සීමාවූ විශෙෂ සම්ප්‍රදයයක් තියෙනවා. ඒ සම්ප්‍රදයය දියුණු කරගත්තොත් නරකද?

කලාව ඉගෙනීමත් ඉගැන්වීමත් අද පහත් තත්වයට වැටිල තියෙනවා. ස්ථිර අරමුණක් නැහැ. නොයෙක් සම්ප්‍රදයයන් ගෙන් ආධූනික චිත්‍ර ශිල්පීන් වට කරගෙන. මෙවාට ප්‍රතිකර්ම

වශයෙන් උගත් කලා කාරයන් කියන්නේ ''මේ රටේ කලාව සන්ධිස්ථානයකට පැමිණ තිබේ''ය කියායි. එසේ නම් නාම පුවරු බලා තමන්ට ඕනෑ පාරේ තමන් යන ගමන යන එකයි කලා කාරයාට ඇත්තේ. හැබැයි මේ ඇවිත් තියෙන හන්දියේ නාම පුවරු ආදියක් නැහැ. පාරේ යන අයගෙන් අහන්න ඕනෑ යන්න ඕනෑ පැත්ත. ඔන්න අද චිත්‍ර කලාව ඉගෙන ගත් ආධුනිකයාට වෙලා තියෙන දේ. කලාවට වෙලා තියෙන දේත් ඒකමයි.

මේ රටට මේ ජාතියට ආදරය ඇති උසස් උගත් පළපුරුදු ගුරුවරුන්ට ම කලාව ඉගැන්වීම බාර කළයුතු කාලය පැමිණ තිබේ. ඒක පාලක පක්ෂයට අයිති වැඩක්. ඒ පිළිබඳව කලාකාමීන් උනන්දු විය යුතුයි. අන්න එහෙම වුවොත් ආධුනිකයාට නියම මාර්ගය පෙන්විය හැකිය. කලාවේ සන්ධිස්ථාන ඔහුට හමුනොවේ. හමුවූවත් නියම මාර්ගය සොයා ගැනීම ඔහුට අපහසු නොවේ.

ජාතික කලාවක් ගැන සැලැකිලිමත් නොවී ජාත්‍යන්තර කලාවක් ගැන සැලැකිලිමත් වීම උගතුන් ගේ වැඩක්. උගතුන්තුල යමකින් ලබන ආශ්වාදයට වඩා ඒ පිළිබඳ මතයන් පලකිරීම සම්මත දහමෙකි. කලාකෘතියක ශ්‍රෙෂ්ඨත්වයේ ආශ්වාදය ලබනුයේ කලා රසිකයා පමනි.

දැන් ප්‍රශ්නය වී ඇත්තේ ජාතික චිත්‍රකලාව වර්තමාන සමාජයට ප්‍රයෝජනවත් ලෙස දියුණු කිරීමයි. එය චිත්‍ර කලාව උගන්වන ගුරුවරුන්ට අයිති වැඩක්. මේ දියුණු කිරීමයයි තවත් සමහර දෙනෙකුන් කරන්නේ, කෙසේ හෝ එහි තත්වය වෙනස් කිරීමයි. හැඩය, පාට, පෙනුම වෙනස් කිරීමයි. වෙනස් කළයුතු වෙනස් වියයුතු දේ ඇති බව සැබැවි. එය කළ යුත්තේ එක්තරා රිතියකට අනුව උගත්කමිනි. පැරැණි හැඩය වෙනස් කිරීමෙන්වත් එහි වර්ණ පරිපාටිය වෙනස් කිරීමවත් එයට නවජීවනයක් දුන්නා නොවේ. මේ ආධුනික ශිල්පින් පරීක්ෂණය සඳහා යොදගන්නා උපකරණ කරගැනිම හැදෙන පරම්පරාව නැතිකැරැ දැමීමකි. පරීක්ෂා කිරීමෙන් ලබාගත් අත්දැකීම් ම ළමයාට දිය යුතුයි.

නොයෙක් රටවල සම්ප්‍රදයයන් අප ඉගෙන ගන්නව වගේ ම අපේ රටේ සම්ප්‍රදයයන් ද කාලයක් ගත කරල ඉගෙන ගන්න ඕනෑ. අන්න එහෙම හැබෑ දැනීමක් නැතිව ගිය නිසා අපේ රටින් කලාව ඉගෙනීම සඳහා යුරෝපයට ගිය අය ඇවිත් අපේ රටේ යුරෝපිය කලාව ඉස්මතු කරන්න උත්සාහ ගන්නවා. ඉන්දියාවට ගිය අය ඇවිත් කෙළේ එක්කො බෙන්ගාලේ නැත්නම් බොම්බායේ ප්‍රදේශයේ කලා ක්‍රමයක් ඉස්මතුකලා පමණක් නොවෙ යි අපේ පාසල් දරුවනට උගන්වන්නටත් පටන්ගත්තා. ඔයින් මෙයින් සිදුවූයේ අපේ ම යයි කියාගත් සම්ප්‍රදයයන් මෙන් ම අපේ දේත් අප නොදැනුවත්වම වගේ අපෙන් තුරන්වී ගියා. ජාතික චිත්‍රයැයි–දේශිය චිත්‍ර යැයි අපේ රටේ විදේශිය චිත්‍ර බෝවී ගියා.

අපේ චිත්‍රවල ඇති සියත් බව කලා කාරයන් මෙන් ම කලාව·නොකරන එහි රස විඳින එය ප්‍රයෝජනයට ගන්න සාමාන්‍ය ජනයාත් දැන සිටිය යුතුයි. එවිට යි ජාතික කලාවක් දියුණු වන්නේ. එහෙම දියුණුවක් ඇතිවුනොත් පමණමයි එය ඉගැන්වීමක් හැටියට ප්‍රචාරය වෙන්නේත්–දියුණු වෙන්නේත්.

අනෙක් රටවල කලාවේ දියුණුව ඇතිවුනේ කොහොම ද? අපේ රටේ දියුණුව ඇතිවුනේ කොහොම ද? කෙසේ ද කියා අප සොයා බලන්න ඕනෑ. එය හැමෝට ම කරන්න පිළිවන් වැඩක් නොවෙයි. දැනුම් තේරුම් ඇතිව කළයුතු වැඩක්. කලාව පිළිබඳ හුරුකමක් ඇති–පැසුණු බුද්ධියක් ඇති, මේ ජාතියට ආදරය ඇති, රටට ආදරය ඇති අයම කළයුතු දෙයක්.

ජාතික දෙයට ලැදිකම් දැක්වීම දැන් ''පැෂන්'' එකක් වෙලයි තියෙන්නෙ. ''පැෂන්'' කියන දේ වැඩිකල් අල්ලා සිටීමක් නැහැ. ඒවා ඉක්මනින් ම වෙනස් වෙනවා. කවුරු හරි ගෑනු ළමයෙක් කොන්ඩෙ ටිකක් උස්කරල බැන්දෙත් කීදෙනෙක් ඉන්නව ද ඒකට උදව් දෙන්න. ගොප්කොල සැරැසිලි බලමු. ඒව අගනුවර මගුල් ගේ ඇතුලට ම ආව . මේවා පිටිසරට මහලොකු දේවල් නොවේ. අදත් වෙසක් දිනෙක පිටිසර ගම්මානයකට ගියොත් ගොප් පහන් ආදී දේ දැකිය හැකියි. ගොප්කොල මාල ඔටුනු කරාබු ආදිය පලඳින්නේ ගම්බද තොවිලයේ දී මිස මඟුල් ගෙදර දී නොවේ. නමුත් නගරයේ පටන් ගත්තේ ඔයිට වඩා වෙනස් තේරුමකින්. මෙන්න මේ මෑතදී ජාතික චිත්‍ර කලාවෙයි කියන අපේ ඇඳුම් ක්‍රමයටත් වූයේ ඔයටිකම යි.

පසුගිය කාලයේ කතෝලික චිත්‍රයන් ජාතික ඌරුව ගැන්වීමේ විශාල ප්‍රයත්නයක් තුබුනා. මුහුදු බඩ ප්‍රදේශයේ ජීවත්වන පින්වතුන් අවුරුදු හාරසියක් පමණ කාලයක් වෙනස් විධියක

ජීවිතයක් ගත කලේ. ඔවුන් ගේ ගතිපැවැතුම් සිරිත් විරිත් ආදියත් එහි මූලික අංගත් බොහෝ දුරට වෙනස්. ඉතින් ඔය ඇත්තන් ගෙන් බිහිවන ජාතික චිත්‍රකලාවක් නුවර දෙගල්දෙරුවෙ නැත්නම් ගම්පල ලංකාතිලකයේ විහාර චිත්‍රයක ඇඳුම් පැළැඳුම්, හැඩරුවට, ගැලපීමට සමාන නම් මම හිතන්නෙ නැහැ කතෝලික චිත්‍ර කලාවක් ඉන් හැදේය කියා.

කැළැණි විහාරයේ අඳින ලද යක්ෂ දමනය චිත්‍රයට දේව මැණියන් යකුන් එලවීමකුත්, ''අන්තිම භෝජන සංග්‍රහය'' දක්වෙන චිත්‍රයට සිංහල මිනිසුන් යෙදීමෙන් වත් ජාතික කලාවක් බිහි නොවේ. මෙන්න මේ ඇත්තන්ට ජාතික කලාව ඉගැන්වීමත් බාරවෙලා තියෙනවා. කිසි හිරියක් කිතියක් නැතිව සිංහල චිත්‍ර කලාව කාබාසිනියා කරදනව. මිනිස් රූපයක අංගයන් හරි හැටියට අඳින්නට බැරිව කොහොමද ජාතික කලාවක් උගන්වන්නෙ. මේ උමතුවට පත් කලාකරුවනට විනයානුකූල පුහුණුවක් දිය යුතුය. එය ශිල්පීන් තනි තනි වශයෙන් කළයුතු කරන්නට සුදුසු කාර්යයක් නොවේ. එය කලායතනයකින් ම සිදු විය යුතු කාර්ය-යෙකි. පොදු වශයෙන් සම්මුතියකට එලඹ ඇති කරුණු පැහැදිලි කිරීමයි කළ යුත්තේ. වැඩි වශයෙන් තමන්ගේ අදහස් උදහස් නොවේ. මේ හැම දෙයක් ම ජාතිය සලකා, ජාතියේ ඉදිරි ගමන සලකා කළ යුතුයි. තමා ගේ ඇඳීම පිළිබඳ ශක්තිය මේ පැහැදිලි කිරීමට යෙදිය යුතුයි. පංච කල්‍යාණියො යි, අර කල්‍යාණියො යි, මේ කල්‍යාණියො යි ඇඳල උගත් කමක් නැති පහත් රසයෙන් සැනසෙන අය මුලාකිරීම සඳහා නාරි රූවලින් සිත්තම් පිරවීම අද ජාතික කලාවක් වෙලා තියෙනව.

එද සීගිරි සිත්තරා නාරි ලාලිත්‍යයට යටින් මිහිරක් ආශ්වාදයක් ලැබුව. ඒ කාමාතුර වූ ලිංගික ආශාවක් නොවේ. ආශාවෙන් එපිට ඇති ආශ්වාද යයි. කාන්තාවක ගේ ලාලිත්‍යයේ ඇති සුකොමල තාවයට තවත් මිහිර එකතු කළ ඔහු සෘංගාරයෙන් රසිකයා මුලාකලා. එහෙත් මේ කෘතින් ගේ හෙළවට යටින් ඇත්තේ රසිකත්වය මිස ආශාව නොවේ. පැහැදීම සැනසීම මිස මුලාව නොවේ.

තොරන් හැදීමත්, තොරන් බැඳීමත් දහඅට රියන් පිළිම හැදීමත්, දහඅට රියන් පිළිම බැඳීමත්, මඟුල් පෝරු හැදීමත්, නාට්‍යයන් ගේ පසුබිම් සකස් කිරීම වත් කියන මේ එකක් වත් ජාතික කලාව ඉගැන්වීමට ගුරුවරයෙක් වීමට ඇති සුදුසු කම නොවේ. මේ බොහෝ දෙනෙක් ඉබේ කලාකාරයො වුනා වගේ ඉබේ ම කලාව උගන්වන ගුරුනුත් වෙලා.

මෙන්න මේ අයගෙන් මෙ නිදහස් කර ගත්තොත් චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීම සාර්ථක වේවි. අපේ වර්තමාන ජනතාව කලා කාරයාගෙන් ප්‍රයෝජන නොගන්නා කොටසක් වී සිටිනවා. රජයේ වියදමින් හා පුද්ගලික වියදමින් පිට රටවල ගොස් ඉගෙන කියාගත්ත කීර්තිය ලත් ඥණය ඇති ශිල්පීන් අප අතර ඉන්නවා. ඒ වගේ කිසි වැදගැම්මකට නැති අයත් ඉන්නවා. ප්‍රදර්ශනයකට චිත්‍රයක් ඇඳ ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ඔවුන් සෑහීමකට පත්වී සිටිනවා. ඔවුන් ගෙන් ගත යුතු ප්‍රයෝජනය මහජනයා නොගනී. ප්‍රයෝජනය ගන්නා හැටි ඔවුන් නොදනී. මේ ශිල්පීන් මහජනයා අතරට කැඳවා ගත යුතුයි. ඒ වගේ ම කැළැණියේ චිත්‍ර ශිල්පී සොලියස් මැන්දිස්, අයගම සිංගාර ගුරුන්නාන්සේ වැනි ජාතික චිත්‍ර කලාවේ ජීවයන් බඳු ගුරුන් ගේ සේවය මේ රටට ලැබෙන්නට සැලැස් විය යුතුය. ඔවුන් චිත්‍ර කර්මාන්ත කරණ හැටි මේ වර්තමාන චිත්‍ර ගුරුවරුන්ට දකින්නට සැලැස්සුවොත් ඔවුන් සමග අවුරුද්දක් හමාරක් වැඩ කරන්නට සැලැස්සුවොත් ජාතික චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීමෙ බැරෑරුම් ප්‍රශ්නය ඉබේට ම විසඳේ.

කිසියම් පරමාර්ථයක් ඇතිව මෙතෙක් ඉගැන්නුවෙත් නැහැ. ඉගෙන ගත් අය කිසියම් පරමාර්ථයක් ඇතිව ඉගෙන ගත්තෙත් නැහැ. හැබැයි අවුරුදු පහ හයක් ඉගෙන ගෙන ඇට්ටකුනා උනහම රස්සාව සොයනවා. ජීවත්වෙන්න මඟ හොයනව. හුඟක් දේ මම නොකියා ඉතා කෙටියෙන් කියන්නම් වියයුතු පරමාර්ථය. ''මේ ශිල්පීන් ඉගෙන ගත්තට පස්සෙ මේකෙන් ම ජීවත්වෙන්න මාර්ගයක් තියෙන්න ඕනෑ.'' කලාව කියන එකට ඕනෑ තේරුමක් ඕනෑම කෙනෙකුට දෙන්න කිසිම තහනමක් නැහැ. එහෙම තේරුම් දෙනව නෙව. චිත්‍ර කලාව ඉගැන්වීම මේ තරම් පහත් තත්වයට වැටුනේ ඒ හින්දයි.

මේ රටේ දේශිය සිත්තරුන් පැරැණි ක්‍රමය ඉගැන්වීම සඳහා උපයෝගි කැර ගැනීමට ඒ පැරැණි සමාජය වත් කාලය වත් ඒ ඕනෑ එපා කමුත් නොවේ අද ඇත්තේ. ඉගැන්වීම සඳහා උපයෝගි කර ගත යුත්තේ දියුණු කල වර්තමාන ක්‍රමයයි. එය චිත්‍ර කලාවට පමණක් නොවේ, අනෙක් කවර කලාවකට වුවත් එය එසේමයි. දියුණු කලයුත්තේ අපේ සම්ප්‍රදය යි.

දැන් අපට පාට ජාති රාශියක් තියෙනවා කියා ඒවා එසේ ගැනීමත්, කැන්වස් රෙදි ඇත කියා ඒවා ම ගැනීම වත්, වතුර සායම් ගැන නොසලකා තෙල් සායම් ගැනීමත්, බිත්තියක එල්වා ගැනීමට ම පින්තූරයක් ඇඳීමමත් නොවේ අප කලයුත්තේ. මීට කලකට පෙර සුප්‍රසිද්ධ චිත්‍ර ශිල්පියෙකු වූ ජේ. ඩී. ඒ. පෙරේරා මහතාණන් කැළණි විහාරයේ බිතුසිතුවම් අඳිනවා බලා සිට එන ගමනකදී කීවේ ''මේ අපිකරණ වැඩ. මහ බොරු වැඩ. අපිත් කරන්න ඕනෑ මෙන්න මේ වගේ වැඩ. විහාර චිත්‍ර අඳින්න ඕනෑ.'' පලපුරුද්දෙන් පැසුණු බුද්ධියෙන් කියූ ඒ කියමනෙන් පේනවා අපි චිත්‍ර කරන්න ඕනෑ පොදු මහජනයා සඳහා බව. අප උගන්වන්නත් ඕනෑ එය පලවත් වන ලෙස.

''මෙහේ දී අපි කියන හැටියට වැඩ කරන්න ඕනෑ චිත්‍ර ශිල්පීන් වෙලා මෙහෙන් ගියහම තමන්ට ඕනෑ සම්ප්‍රදයකට වැඩ කරනවා.'' මේ විධියට උපදෙස් ගුරුවරුන් වුනත් කවුරුන් වුනත් ආධුනික ශිල්පීන්ට දෙන එක වැරැදියි. උපකරණ පාවිච්චිය උගන්වනව වගේ ම නොයෙක් සම්ප්‍රදයයන් ද උගන්වන්න ඕනෑ එක්තරා කාලයක් පමණක්.

අපට පුරුදු වී ඇත්තේ චිත්‍රයෙක අඩංගු වී ඇත්තේ මොනවාද කියා දැන ගැනීම මිස ඒ දේවල් අඩංගු වූයේ කෙසේ ද කියා දැන ගැනීම නොවේ. අන්න ඒ නිසා චිත්‍රයෙහි ඒ දේවල් අඩංගු වූයේ කෙසේ ද කියා දැනැ ගැනීමට ආධුනික ශිල්පියා සූදනම් විය යුතුයි. රේඛාවන් අඳින්නේ කෙසේ ද? ඒවායේ හැඩ ඇති වන්නේ කෙසේ ද? වර්ණ එක්වී තිබෙන්නේ කෙසේ ද? යන මූලික කාරණා ගැන සොයා ඉගෙන ගන්න ඕනෑ. සමාන්‍ය අය චිත්‍රයක් බලන ආකාරයෙන් වෙනස් විය යුතුයි අප. චිත්‍ර ඉගෙනීමේ දී අප මුලින් ම අපත් අපේ විෂයට අයත් දේත් පිළිබඳ වත් කල්පනා කළ යුතුයි. අපේ වටපිටාව ගැන බැලිය යුත්තේ එයට පසුව යි.

චිත්‍රයෙක අඩංගු දේවල් ගැන කතා කරණ එක හරියට සිංදුවක වචන ගැන කතාකරන්නා වගෙයි. ඒක නොයෙක් විධියෙන් බොහො ම දෙනෙකුට කරන්න පිළිවන් වැඩක්. චිත්‍රයක් සම්බන්ධයෙන් අපේ අදහස් ප්‍රකාශ කරන්න ගියහම අර ඇත්තන්ට විතර අපට වචන නැතිවෙන්න පුළුවනි. ඒක හරියට සිංදුවේ තාලය ගැන යමක් කියන්න බැරුවා වගෙයි. තාලය ගැන යමක් වචනයෙන් ප්‍රකාශ කිරීම තරමක් අමාරුයි. එහෙත් තාලය නැතිව එය කවදාවත් සිංදුවක් නම් නොවේ. අන්න ඒ තත්වය චිත්‍රයක් සම්බන්ධයෙන් ඔබ පිළිගන්න කැමැති ද? බොහෝ දෙනෙක් ඉන්නව යම්දෙයක වුවමනාවට වැඩිය ශාස්ත්‍රීය අගයම සොයන අය.

මූලික ඉගෙනීමෙන් පසු අපේ සම්ප්‍රදයය ගැන විශෙෂයෙන් උගන්වන්න පටන් ගන්න ඕනෑ. අන්න ඒ ඉගැන්වීමේ දී වෙනත් සම්ප්‍රදයයන් ගෙන් ගතයුතු දේ ආධුනිකයාට ලබා ගන්න ගුරුවරයා උදව් දෙන්න ඕනෑ. එහෙම ගන්න බව ලමයාත් දැන සිටින්න ඕනෑ. ඒක කරණ හැටි ලමයාට තෝරල බේරල දෙන්න ඕනෑ. ඔන්න ඔය කාලෙදී මේ රටේ පැරැණි ශිල්පීන් ගැන කියල දෙන්න ඕනෑ. ඒ ඇත්තන්ගෙ වැඩ ගැන කියල දෙන්න ඕනෑ. අනෙක් වැඩවලින් ඒ වැඩ තෝරා බේරා ගන්න හැටි කියල දෙන්න ඕනෑ. ඒ විශෙෂ ලක්ෂණ ඔවුන්ට ම හඳුනා ගන්න මාර්ගය පාදල දෙන්න ඕනෑ.

උපකරණ පාවිච්චියත් ඇඳීම පිළිබඳ වත් සෑහෙන දැනීමක් ලබාදුන් පසු මෑත යුගයේ බිතුසිතුවම් ඇඳීම පිළිබඳ ශිල්පියා යොදගත් සම්ප්‍රදය ගැන පැහැදිලි අවබෝධයක් ආධුනිකයාට ලබා දිය යුතුයි. ජාතික සම්ප්‍රදයයට ශිල්පියා හුරු කිරීමට ඇති පහසු මාර්ගය යි ඒ. ඒ මහට ගැනීමේ දී වර්ණ ගැලැපීම, රේඛා ගැලපීම ආදිය ඉගැන්වීම සඳහා විධි රාශියක් අපි සොයා ගෙන තියෙනවා. ඉගෙන ගන්න අයටත් උගන්වන අයටත් මේ වැදගත් අවස්ථාවක්.

බොහොම දෙනා පුවත් පත්වලින් පවා උද්ඝොෂණය කරණව අපේ සිංහල චිත්‍ර කලාවේ පිරිහී ගිය ගම්බද චිත්‍ර ශෛලියක් අල්ල ගෙන මේවා ජාතික චිත්‍ර කියා උගන්වන්නත් ඡරින් අරගෙනය කියා. ඉගැන්වීම පිළිබඳ හරි අවබෝධයක් නැති ඉගැන්වීමය කියන්නේ චිත්‍ර ඇඳීම පමණක්ය කියා සිතාගෙන සිටින ඇත්තන් ගේ කීමකි ඒ. ''පැරැණි සිත්තරුන් ගෙන් ගත හැකි ඉමක් කොනක් නැති ගුරු හරුකම් ඇතත් වහල් වී ඔවුන් කොපි කිරීමෙන් පෞද්ගලිකත්වය හෝ පුද්ගලයා ගේ පෝෂණය හෝ ඇති නොවේ'' යයි දෙපැත්ත කැපෙන කියුම් කියන අය ඉන්නවා. අපේ ජාතික කලාව නඟා සිටුවීමට මුක්කු ගහන්න ඕනෑය කියාත් මේ ඇත්තන් ප්‍රසිද්ධියේ කියනවා. මේ ශිල්පීන් ම මයිකල් ඇන්ජිලෝ, ලියනාඩෝ ද වින්චි ආදීන් ගේ චිත්‍ර වෙනස් විධියකින් කොපි කරණවා. ජීව රූප ඇන්දවීමේ දී ''ආදර්ශය'' පවා තබන්නේ අර පරණ අපරදිග ශිල්පීන් ගේ චිත්‍රයන් කොපි කිරීමෙනු යි. විනස් රූපය අන්දවනව මිසක් කෝ දෙරටුපාල නාරජ රුවක් අන්දවනවා. මේ රටේ සිංහල ලමයින් සීගිරි

චිත්‍ර කොපි කරණවාට–මෑත යුගයේ බිතුසිතුවම අනුගමනය කරණවාට මේ ඇත්තන් ගේ විරුද්ධයක් තියෙනවා කලාව නැතිවෙලා යාවිය කියල. බටහිර හෝ වේවා නැගෙනහිර හෝ වේවා සෑම උසස් චිත්‍රයෙක ම ඇති වින්දනය එකක් බව උගත් චිත්‍රකාරයන් වගේ ම අපත් පිළිගන්නවා. ''ජාතික චිත්‍ර කලාවෙයි කියල එකක් නැහැ. කොහේද තියෙන්නේ. කියන්න බලන්න අන්න අහවලා ජාතික චිත්‍රයක් ඇන්ද කියා. පටු කල්පනාකාරයන්ගෙ වැඩ.'' කියා කොහොම හරි මේ ඇත්තන්ට ඕනෑ කරන්නෙ ජාතික කියන හැඟීම මර්ධනය කිරීමයි. මේ පහළ පන්තිවල ඉගෙන ගන්න ළමයින්ට කව්සිළුමිණ, අමාවතුර, බුත්සරණය වගේ උසස් පෙලේ සිංහල පොත් ගැන කියන්න වගේ වැඩක්. මේ දරුවන්ට සිංහල එපා වෙනවා වගේ, ජාතික චිත්‍ර කලාවත් එපා වේවි ආධුනිකයාට.

මේ උගත් ලොකු මිනිස්සු අපට ඕනෑ කරන්නේ කලාත්මක වැඩ ඔවුන් ලවා කරවා ගැනීමට නොවේ. ඔවුන්ගෙන් ගුණ දැනමිති කම් බලාගැනීමටත් නොවෙ. කලාව කරණ හැටි දැන ගැනීමටත් නොවේ. අපට ප්‍රසිද්ධිය ලබා ගැනීමට යි ඒ ඇත්තන් වුවමනා. ''මේ බොහෝ දෙනා ගේ රුචිය–රසවිඳීම බටහිර කලාවනට අනුව හැඩ ගැසී තියෙනවා. අන්න එහෙම නිසා ජාතික දෙයින් ඔවුන් ගේ සිතට රසයක් ඇතිකිරීම උගහට වෙලා තියෙනවා.''

මෙන්න මේ කාලයේ දී මෝස්තර ගැලපීම වගේ ම අපේ පැරණි දේශීය මෝස්තර ලක්ෂණ ගැන අවබෝධයක්ද ඒවා අඳින්නට පිළිවන් කමක්ද ලබා දිය යුතුයි. අළුත් මෝස්තර නිර්මාණ පිළිබඳවත්–අළුත් චිත්‍ර නිර්මාණය පිළිබඳ වත් ප්‍රශ්නය තවත් ඉදිරියටය.

මෑත යුගයේ බිතුසිතුවම් පිටපත් කරන්නට සැලැස්වීම පාඩමක් වශයෙන් ගුරුවරයා යටතේ ම කළ යුතුයි. කවුරුන් කෙසේ කීවත් ඒ පැරණි ශිල්පින් ගේ වැඩ ඒ තත්වයේ සිට කිරීම දැනුම තේරුම් ඇතිව කළයුතු වැඩක්. ආධුනිකයාට දක්ෂකම් ලබා ගැනීමට මහත් වෙනවා. අපි අළුත් ශිල්පින් ගේ වැඩ වගේ ම පැරණි ශිල්පින් ගේ වැඩ ගැන ඉගෙන ගන්න ඕනෑ.

මේ පිළිබඳ සෑහෙන දැනීමක් ලබාගත් ශිල්පියා ඊලඟට පොලොන්නරු සමයේ සම්ප්‍රදයයන් ගැන ඉගෙන ගත යුතුයි. මේ කාලයේ දී චිත්‍ර වගේ ම මූර්ති කැටයම් ආදිය ගැන ද ඉගැන්විය යුතුයි. වර්ණ, රේඛා හා ගැලපීම පිළිබඳ සිංහල ශිල්පියාට තුබූ දැනීම ඇඳීමෙන් පැහැදිලි කළයුතුයි.

ඊලඟට ඉතා ප්‍රවේශමෙන් අනුරාධපුර සමයට නැත්නම් සීගිරි සමයේ චිත්‍රයන් ගැන ඉගෙනීමට බැසිය යුතුයි. සිංහල චිත්‍ර කලාවේ ඉතා දියුණු සමය ලෙස ගනන් ගන්නා සීගිරි චිත්‍ර ගණන ඉතා ස්වල්ප වුවත් එහි ඉතා විශාල ලෙස පැතිරී ගිය සම්ප්‍රදයය තේරුම් බේරුම් කැරැ ගැනීම පහසු කාර්යයක් නොවේ. චිත්‍ර උසස් යයි කියනවා විනා මෙතෙක් සීගිරි චිත්‍රයන් පිළිබඳ චිත්‍ර කලාකාරයනට ප්‍රයෝජනවත් වන ලෙස ඒ පිළිබඳ කිසියම් පිරියෙසුමක් නොකිරීම බලවත් පාඩුවෙකි. කවර පිළිසරණකින් ද ඉගැන්වීම දියුණු කරන්නේ. කලා කෘතියකින් යම්කිසි යුගයකට පැනීම රසයෙන් එපිටට පැනීමක් ලෙස බොහෝ දෙනා සලකතත් ඉගෙන ගන්නා කෙනෙකුට එය ඉතා වැදගත් ය.

මේ කාලය වන විට අපි කලායතනයක නම් ඉගෙන ගත්තේ අවුරුදු පහ හයක් පහුවෙලා ඔහු තවමත් චිත්‍ර ශිල්පියෙක් නොවේ. මෙතෙක් ඇන්ද චිත්‍ර කළ වැඩ ඔහු ඉගෙනීම සඳහා– දැනීම ලබා ගැනීම සඳහා කළ දේයි. දැන් සමාජයට එකතුවන ඔහු චිත්‍ර අඳින්නට පටන් ගනී, ඔහුට ඕනෑ හැටියට වැඩ කරන්නට කාල යයි. මහජනයාට ඕනෑ නම ඔහු ජාතික කලාවක් කරාවි. නැත්නම් ඔහු කැමැති සම්ප්‍රදයයක් කරාවි. ඒත් නැත්නම් සම්ප්‍රදයයක් හද ගනීවි. වැඩිදෙනා ගේ සිත් ඒ අතට ගියොත් ශිල්පියාත් ඒ අතටම යාවි. හැදිච්ච, ඉගෙන ගත්ත, උගත් කමක් තියෙන ශිල්පියා නිතරම හරි අතට යන්නෙ.

ජාතික කලාවෙයි කිය කියා කෑගැහුවට වැඩක් වෙන්නෙ නැහැ. චිත්‍ර ශිල්පින් වූ අපේ අදහස් නොයෙක් ලෙසින් වෙනස් වෙන්න පුළුවන්. අපේ රසය වෙනස් වෙන්න පුළුවන්. එක එක්කෙනා ගත් සම්ප්‍රදයය වෙනස් වෙන්න පුළුවන්. එහෙත් චිත්‍රයෙක ඇති ඇත්ත අප සියල්ලට ම සාධාරණ විය යුතුයි. සාධාරණ සිතකින් හා සාධාරණ ඇසකින් අප චිත්‍රය දෙස බැලිය යුතුයි.

අපේ බොහෝ දෙනෙක් අදහස් කරණව කලාවේ විප්ලවයක් ඇති කරන්න ඕනෑය කියා. එහෙම විප්ලවයක් ඇති කරන්න බැහැ. වෙනස් වීමක් ඇති වෙන්නට ඕනෑ. ඒ කරුණු යෙදෙන හැටියට ඉබේ වන දෙයක්. කලාව එකක්, විද්‍යාව එකක්. මේ දෙක එකක් නොවන

බව කවුරුත් දන්නවා. විද්‍යාව උගන්වන්න දරණ ප්‍රයත්නයෙන් අංසු මාත්‍රයක් කලාව උගන්වන්න යොදනවද? මම හිතන්නෙ නැහැ විද්‍යාවෙන් පමණක් මේ ඔක්කොම කරන්න පුළුවන් වේය කියල. විනයක් හැදීමක් ඕනෑ කරණවනම් කලාව ඉගැන්වීමත් සැලැකිලිමත්ව කරන්න ඕනෑ. එක කලායතනයකින් වත්, එක්සත් ජාතීන් ගේ සංවිධානයෙන් චිත්‍ර පිටපත් ප්‍රදර්ශනය කිරීමෙන් වත්, කලා කාරයින් රට පැටවීමෙන් වත් කළ හැකි දෙයක් නොවේ. පොදු මහජනයා සඳහා සිත්තම් හඳුන්වා දීමෙනුත් ඒවා අගය කිරීමට සැලැස්වීමෙනුත් කළ හැකි දෙයක්. කලායතන සාමාන්‍ය ජනතාවට වැඩක් වෙන ලෙස පවත්වා ගෙන යා යුතුයි. අර මුලින් කී අදහස් එවිට ඉබේට ම පල දයක වේ.

මේ රටේ ඉන්න ශිල්පින් ඕනෑ කමින් ම ජාතික වෙන්න ඕනෑ. අප කියන්නෙ නැහැ බලෙන් එයට වදින්නට යැ කියා. තමන් අගය කරණ විශෙෂ ශෛලියක් උපයෝගි කොට ගෙන හිතා මතා තෝරා ගෙන සිත්තම් කරන්නෙක් විය යුතුයි. එවිටයි ඔහුගෙන් සේවයක් මේ ජනතාවට සිදුවන්නේ.

''ස්වකීය නිර්මාණ ශක්තියෙන් ඔපකොට උගත් සමාජයේ කොයිකාටත් එකසේ රස විඳිය හැකි කලා සම්ප්‍රදයයක්'' බිහි කිරීමට අප හැම දෙනාම උත්සාහ වත් විය යුතුයි. එය අළුතෙන් කළයුතු කාර්යයක් නොවේ. අප විසින් ම නොසලකා හැරතිබෙන–ඇත පිටිසර මුල්ලකට තල්ලුකර තිබෙන සිත්තරුන් ගේ ඇඳුම් ක්‍රමය වැඩට ගැනීම යි ඇත්තේ. දැන් එයට කාලය පැමිණ තිබේ.

කලාව හා තාත්විකවාදය

සනත් නානායක්කාර

අතිශයෝක්තිය පැරණි කලාවන්වල ඇති විශේෂ ලක්ෂණයක් බව එම කලාවන් හදරණ කාහට වුවද වැටහේ. අතිශයෝක්තිය ඇති තැන තාත්විකත්වයක් තිබිය නොහේ. තාත්විකත්වය කලාවන්වල අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතු ලක්ෂණයක් ලෙස සැලකෙන්නට පටන් ගත්තේ ඉතා මෑතක සිටය. පැරණි චිත්‍රයක් ගෙන බලන්න. එහි නොයෙක් දේ දක්වා තිබෙන්නේ, එය අප ඇසට හමුවන අන්දමට නොවේ. ස්ත්‍රියකගේ රූපයක් චිත්‍රයට නඟන සිත්තරා, එම චිත්‍රයේ ඇස් ඉතා දිගට දක්වයි. ඉඟටිය ඉතා සිහින් ලෙස දක්වයි. අත් පා රන්ලතාවන් ආකාරයෙන් දක්වයි. බුදුරුව ගෙන බලන්න. එහිද අපට දක්නට ඇත්තේ අතිශයෝක්තියෙන් චිත්‍රයට නඟන ලද ලක්ෂණ සමූහයකි. මෙය ලංකාවේ කලා ශිල්පවලට පමණක් සීමාවුණු ලක්ෂණයක් නොවේ. ලොව සෑම තැනම පාහේ එක් අවදියක, අතිශයෝක්තිය පිළිගත් අලංකාරය ලෙස සැළකුණි.

සිංහල ගද්‍ය හා පද්‍ය කෘතිවලද මේ ලක්ෂණය බහුල ලෙස දක්නට ඇත. පැරණි ගී කාව්‍යයක් හෝ පද්‍ය කෘතියක් ගෙන බලන්න. එම කෘතිවල එන වර්ණනා, චරිත ආදිය දක්වා ඇත්තේ අතිශයෝක්තියෙනි.

තාත්විකත්වය සෑම කලාවකම අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතු ලක්ෂණයක් ලෙස සැලකෙන්නට පටන් ගත් තැන් සිට, අතිශයෝක්තියට කලාවේ තිබුණු තැන අහිමි විය.

කලාව ජීවිතය පිළිබිඹු කරන්නක් විය යුතුය යන හැඟීම ප්‍රචලිත වන්නට, එය තාත්වික විය යුතුය. නොඑසේ නම්, එය ජීවිතය ඇති සැටියෙන් ම දැක්විය යුතුය යන හැඟුමද සීඝ්‍රයෙන් පැතිරෙන්නට විය. අතිශයෝක්තියෙන් ජීවිතයේ නියම තතු පෙන්විය නොහැකි බැවින්, කලාවෙන් එම අලංකාර ක්‍රමය ඉවත් කළ යුතු බව හැඟෙන්නට ඇත. කලාව තාත්විකත්වයෙන් යුක්ත විය යුතු යැයි අදහස් කෙරුණේ කලාව නියම මග ගෙන යන අදහසින් විය යුතුය.

නමුත් තාත්වික වාදය කලාවට ඈඳා ගැනීම, කලාව නියම මග ගෙන යෑමට උපකාරී වීද යන්න සැක සහිතය. කලාව හා තාත්වික වාදය, එකිනෙක ගැලපිය හැකි අදහස් දෙකක් නොවේ. කලාවක් බිහි වන්නේ කලාත්මක ලෙස තාත්විකත්වයෙන් ඈත් වූ විටය. යම් කිසිවක් කෙලින් දැක්වෙන තැන කලාවක් බිහි නොවේ. කෙලින්ම දැක්වීම කලාවක් නම්, පත්‍රයේ පලවන වාර්තා කලාත්මක නිර්මාණයන් විය යුතුය. හැම ඡායා රූප ශිල්පියෙකු විසින්ම ගනු ලබන ඡායාරූප

කලාත්මක බවෙන් පරිපූර්ණ විය යුතුය. නමුත් නියම තතු දක්වමින් පත්‍රයේ පලවන වාර්තාවක් කලාව ලෙස නොගැණේ. මෝටර් රියැදුරකුගේ බලපත්‍රයේ ඇලවීම සඳහා, කිසියම් ඡායාරූප ශිල්පියෙක්, එම රියැදුරාගේ ඡායාරූපය නියම ලෙස ගතහොත්, එය කලාත්මක වටිනාකමකින් යුක්ත වූවක් ලෙස නොසැලකේ. මෙය තාත්වික නමුත්, කලාවක් නොවේ.

කලාව ජීවිතය උදෙසා සකස් විය යුතු බව, සිත් තුල කාවැදීම නිසා, එය ජීවිතයේ නියම තතු නියම ආකාරයෙන් දැක්වීමට යොද ගැනීමට සිතෙන්නට ඇත. කලාව තාත්විකවීම, වරදක් ලෙස මෙයින් නොහඟිමි. කලාව තාත්වික විය යුතුය. නමුත් ''තාත්වික'' යන පදයේ අර්ථය හොඳින් වටහා ගැනීම ඉතා අවශ්‍යය.

තාත්වික යන පදය සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයෙහි යෙදෙන විට ගැබ්වන අරුතට වඩා වෙනස් අරුතක් එය කලාව හා සම්බන්ධ වන විට ඇති වේ. කලා නිර්මානයක් තාත්වික විය යුත්තේ කලාත්මක ලෙසය. නළුවෙක් දක්ෂ ලෙස දරපලන්නෙකුගේ චරිතය නිරූපණය කරනවා යැයි සිතමු. එම චරිත නිරූපණය දුටු එක් තැනැත්තෙක්, සම මිතුරෙකුට එම නළුවා දක්ෂ කලාකාරයෙකු ලෙස හඳුන්වා දෙයි. නමුත් මිතුරා කිසිම පිළිතුරක් නොදී, පෙර කී ලෙස පුද්ගලයාත් කැටුව අසළ ඇති දරමඩුවක් ලඟට ගොස් එහි දර පලන්නකු දක්වා, ඔහු වඩා දක්ෂ කලාකාරයකු බව පවසයි.

තාත්වික යන පදයේ සාමාන්‍ය අරුත මත පිහිටා නම මෙබඳු නිගමනයකට බැසීම යුක්ති-යුක්තය. නමුත් , කලාත්මක කෘතියක හෝ කලාත්මක නිශ්පාදනයක තිබිය යුතු තාත්විකත්-වය ගැන සිතන විට නම්,මෙය මුළුමනින්ම වැරදි නිගමනයකි. නූතන යුගයේ රචකයින් බොහෝ විට නොමග යාමට හේතුවන්නට ඇත්තේද තාත්විකත්වය පිළිබඳව මෙබඳු හැඟීමක් ඇති කරගත් නිසා විය හැකිය. දරමඩුවක වේතනය පිණිස දර පලන්නෙක්, කලාකාරයෙකු නොවන බව අපි දනිමු. කලාවක් බිහිකිරීමට හෝ චරිත නිරූපණයක් කිරීමට හෝ ඔහු එවිට කිසිසේත් නොසිතයි. කලාව, නිතැතින්ම බිහිනොවන්නක් බව සිතා ගත යුතුය. මේ බවද අප බොහෝ විට අමතක කර ඇත. කලාත්මක කෘතියක් බිහිකිරීමට කලාකරුවා, කිසියම් ආයාසයක් දැරිය යුතුය. සිදුවුණු කිසියම් සිද්ධියක් ගෙන, එය කපා, කොටා සකස් කිරීමෙන්, ඔහු එයට කලාත්මක බවක් ආරූඪ කිරීමට තැත්කරයි. එම සිද්ධිය ඇතිසැටියෙන්ම දැක්වුණි නම්, එහි කලාත්මක බවක් දක්නට ලැබෙන්නේ නැත. එහෙයින් කලාත්මක කෘතියක් බිහිකරන විට හෝ කලාත්මක නිශ්පාදනයක් ඉදිරිපත් කරන විට හෝ, තමා එය කලාත්මක ලෙස ඉදිරිපත් කරන්ට යන බව සිහියට නගා ගතයුතුය. එවිට එය හුදු තාත්විකත්වයෙන් ඈත්විය යුතු බව එක්වරටම අවබෝධ වේ.

පෙර සඳහන් කෙරුනු නළුවා, තම කාර්යය, සීමා අතික්‍රාන්ත අතිශයෝක්තියෙන් හෝ හුදු තාත්විකත්වයෙන් හෝ නොකරයි. නළුවා හා දරමඩුවක දර පලන මිනිසා අතර ලොකු පරතරයක් තිබේ. ඒ පරතරය ඇත්තේ නළුවා, කලාත්මක ලෙස හුදු තාත්විකත්වයෙන් ඈත් වී ඇති ආකාරය නිසාය. මෙසේ සලකන කල, කලාව හා සම්බන්ධ වූ විට, ''තාත්වික'' යන පදය, ඉන් සාමාන්‍යයෙන් දැක්වෙන අරුතට වඩා ගැඹුරු අරුතක් ප්‍රකාශ කරන බව තරයේ සිතා ගත යුතුය. පහත දැක්වෙන කවි බලන්න.

පෙර මින් කඳුළු කිරි දරුවෙකු අතේ දරා
පෙර ලා නොගොස් පෙම්බර මව්පියන් කරා
ද ර දඩු ගැහුණ අතපය හාමතේ දිරා
න ර කාදියක හිමියනි අද යසෝ දරා

කු ම රකු සමග තෙමී තෙමී කඳුලැලි වැස්සේ
බි ම පෙරළෙමින් ඉකි බිඳ ඇඩුවට පස්සේ
ම ම හිමිසඳුනි ගිය අවුරුදු හය තිස්සේ
මෙම පඩි පෙළෙන් නැහැ නව එළියට බැස්සේ

පෙම බර බිසව සහ පුතුනුද රුවින් හෙබී
අ ම තක කෙරුව හැටියට බුදු බවක් ලැබී
ම ම හිමියනේ ඇඩුවා මිස කඳුළු බිබී
මෙම කවුළුවෙන් වට පිට නොබැලුවෙමි එබී

මෙම කව්වලින් කෙරෙන්නේ ශෝකය කෙලින්ම කීමකි. එහෙයින් එය හුදෙක්ම තාත්විකය. නමුත් එය කිසිසේත් තාත්වික නොවේ. ශෝකය අප්‍රියය දනවයි. රචකයා කළ යුතුව තිබුණේ ශෝක රසය, කරුණා රසය බවට පත්කොට ඉදිරිපත් කිරීමයි. එසේ කිරීමට නම්, තම ශෝකය වක්‍ර ක්‍රමයකින් කියා පෑ යුතුමය.

තෙමා   වැටේ මගෙ සළුපිළි නෙත් පුර   වා
අ මා රසක් වැනි හිමි සඳ සිහි වෙන   වා
ද මා කුමරු වැඩියා මට සිහිවෙන   වා
මෙමා ඇර ලියෝ ලෙව තුළ ඇද්ද ත   වා

උන්නෙමු අපි ඉපිද ලෙහෙනුන් කුලේ එ   ද
වැටු ණ් ජලය මැද සමුදුරයේ බිළි   දා
දූනුනේ කරපු විරිය ගොඩ ගන්ඩ එ   ද
හිමි රජුනේ මග ඇරියේ මන්ද මෙ   ද

රුව ඇති පුතුන් වැදුවා මම වැරදී   ද
රුව ගුණ තේජසක් මගෙ අඩු වුණා ව   ද
ගරු සරු නැතිකමක් මාතින් යෙදුණා   ද
මරු බිඳ බුදුවෙන්ට සිනෙන් පෙනුණා   ද

මෙය තම ශෝකය කෙළින්ම කියා පෑමක් නොවේ. වක්‍ර ක්‍රමයකින් කියා පෑමකි. එහෙත් එය කලාත්මක ලෙස තාත්විකය. මෙහි පිළිගත නොහැකි කිසිදු අදහසක් ඇද්ද? මෙහි කිසිවක් අතිශයෝක්තියෙන් දක්වා ඇද්ද? මෙය තාත්වික නොවේද? මෙහි කර ඇත්තේ ශෝකය කෙලින්ම නොකියා වක්‍ර ක්‍රමයකට කීමය.

සමහර විටෙක කිසියම් සිද්ධියක් ඇත්ත වශයෙන්ම සිදු වූ වක් විය හැකිය. නමුත් එහි තාත්වික බවක් නොතිබෙන්නට පුළුවන. තවත් සිද්ධියක් ඇත්ත වශයෙන් සිදු නොවුවද, තාත්වික ලෙස හැඟෙන්නට පුළුවන. තාත්වික යන්නෙන් අදහස් කෙරෙන්නේ සිදු වූ බවක් නොවේ. සිදුවිය හැකි බව පමණකි. නමුත් මෙය කලාතුරකින්, කිසියම් දෛවයෝගයකින් සිදුවන්නක් නම්, එය කලාත්මක තාත්විකත්වයක් ඇතිව ඉදිරිපත් කළ නොහේ. සිදුවූව හෝ සිදුවිය හැකි, එහෙත් අභව්‍ය නොවන දේ තාත්වික ලෙසත්, කලාත්මක ලෙසත් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

කලාකරුවා කිසිවක් කලාත්මක ලෙස ඉදිරිපත් කරන්නේ කෙසේද? තමන් ඉදිරිපත් කිරීමට යන දේ ගැන හොඳ අදහසක් ඇතිකර ගැනීම අත්‍යවශ්‍යය. ඉන්පසු කලාකරුවා කළ යුත්තේ තමන් ඉදිරිපත් කිරීමට අදහස් කරන දෙයෙහි, වඩාම කැපී පෙනෙන ලක්ෂණ තෝරා ගැනීමය. එම ලක්ෂණ ඔහු සමහර විටෙක මඳක් අතිශයෝක්තියෙන් දක්වයි. අතිශයෝක්තිය, අවලක්ෂණයක් වන්නේ එය සීමාව ඉක්මවා ගිය විටය. සීමාවන් තුල පිහිටා කලාත්මක බවෙන් හෝ තාත්වික බවෙන් හෝ ඈත් නොවී, අතිශයෝක්තිය අලංකාරයක් ලෙස උපයෝගී කොට ගත හැක. සමහර විටෙක කලාකරුවා කිසියම් ලක්ෂණයක් ඇති ආකාරයට වඩා මඳක් විකෘතකොට දක්වයි. මෙය කළ හැක්කේ තමන් දක්වන දේ වක්‍ර ක්‍රමයකින් දැක්වීමෙනි. රස දනවිය හැක්කේද, අදහස් වක්‍රෝත්තියෙන් දැක්වීමෙන් පමණය. සුළු අදහසක් වුවත් කෙලින්ම, ඇති සැටියෙන්ම, කියනවාට වඩා වක්‍රෝත්තියෙන් කීමෙන් කලාත්මක ලෙස දැක්විය හැක. පහත දැක්වෙන යෙදුම බලන්න. ''මල පරවුණා.'' මෙයින් කියවන අදහසට වඩා සාරවත් අදහසක් ''මල මැරුණා'' යන යෙදුමෙන් කියවේ. ''මැරුණා'' යන පදය යෙදීමෙන්, මලට ප්‍රාණයක්ද ඇතුළත් වේ. මෙය වක්‍රෝත්තිය හා අතිශයෝක්තිය යොදා ගැනීමෙකි. නමුත් තාත්වික බවෙන් ඈත් වී නැති බව පැහැදිළිව පෙනේ.

සිංහල නාට්‍යයට සුදුසු සම්ප්‍රදය

ක්‍රිස්ටි ද සිල්වා

පුරාතීතයකට හිමිකම් කී අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් අපට හිමිව නොපැවති බව පර්යේෂණයන් මගින් සොයාගෙන හමාරය. එමෙන්ම නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි කිසිවක් අද අප අතර ඇද්දැයි යනුද සැකසහිත ය. සම්ප්‍රදය යන්නෙන් නාට්‍යය ගැන කථා කිරීමේ දී අදහස් කළ යුත්තේ ද, කාව්‍යය, කථාව, වැනි අන් ඕනෑම කලාත්මක අංගයකින් වුව ඉදිරිපත් කැරෙන, ක්‍රමවත් සංවිධානයක් ඇති උපාය ක්‍රමයකි. මෙවැන්නක් දැනට අපේ ගම්වල ශෙෂව පවතින කෝලම්, නාඩගම් හා සොකරි වැනි නැටුම් විශෙෂයන් හී හෝ, පසු කාලයේ දී රචනා කරන ලද නූර්ති විශෙෂයන් හී හෝ, දක්නට ලැබෙතැයි කිවනොහේ. කලාත්මක පරමාර්ථයක් සපුරාගැන්මට, කලාත්මක උපායමාර්ගයක් බිහිවීමට, කලාත්මක රසයක් උපදවාලීමට, මුල්කොට ගෙන නිර්මාණයක් කිරීම අත්‍යාවශ්‍ය ය. එවැන්නක් කිරීමට තරම් ඕනෑකමක් අපේ පැරණි නාඩගම් හෝ සොකරි නැටුම් රචනා කළවුන්ට වීයැයි කිව නොහේ. ඒවා බොහෝ දුරට කම්මැලි නැතිව බලා සිටීමට සරිලන විනෝදයත්, සමහර විට ආගමික පරමාර්ථයනුත් සපුරාලන දේ පමණි. බ්‍රිතාන්‍යයේ ආගමික නාට්‍ය කලාවේ ඉතිහාසය ගැන විස්තරයක් කරන Craig නම් විචාරකයා පවසන අන්දමට "තවමත් පොදු ජනයාගේ සිත්වලත්, බොහෝ විට ඇතැම් විචාරකයින් පවාත්, පරිසරය හා සිරිත් විරිත් ආශ්‍රයෙන් පවතින ඇතැම් වත්පිළිවෙත්වලින් නාට්‍යය යන කලාත්මක අංගය බිහිවී යැයි යන අදහස දරති. එහෙත් එය එසේ නොවේ. හුදු දෙබස්වලින් සමන්විත කථාපුවත්, රූකඩ නැටුම්, නානා විධ කාර්යයන් (Action) දැක්වීම, වැනි දේ අවුරුදු දහස් ගණනක් රටක පැවතුනත් ඉන් නාට්‍යය යන කලාත්මක අංගය පහළ නොවේ. මෙ වැනි වත්පිළිවෙත්වල, කලාත්මක අගයක් දැකිය හැක්කේ කලාතුරකින්ය යනු මේ විචාරකයාගේ අදහසයි.

නූර්ති යුගයට අයත් රචකයින් ද බාහිර වශයෙන්, බටහිර මෙන්ම පෙරදිග ඇතැම් නාට්‍ය රචකයින්ගේ කෘතීන් අනුගමනය කළද, නාට්‍යයේ කලාත්මක පක්ෂය ගැනත්, එහි අභ්‍යන්තර විකාශනය ගැනත්, කිසි විටෙකුදු දුරදිග කල්පනාකර බලා සිය කෘතීන් රචනා නොකළ බව පෙන්වාදිය හැකිය. එවැන්නකට පෙළඹීමට තරම් ඔවුන් උනන්දු කරවන නාට්‍ය විචාර ක්‍රමයක් ද පෙරදිග හෝ අපරදිග මෙන් මේ රටේ නොතිබිණි. මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා එම කෘතීන්හී කිසියම් වටනාකමක් ඇතොත් එය හුදෙක් සංගීතයට පමණක්ම සීමාවන බව

පැහැදිලි ලෙසම් දක්වයි. මේ නිසා කාව්‍යයට ඉතාමත් සමීප කලාවක් ලෙස ඇරිස්ටෝටල් හා භරත වැනි පෙරාපර දෙදිගම පැරණි විචාරකයින් පවා පිළිගත් නාට්‍ය විචාරයේ දී, කාව්‍යයේ ශබ්දයත් අර්ථයත් වෙන වෙනම ගෙන අගය කිරීමට තැත් දරන්නවුන් මෙන්, සම්ප්‍රදය පමණක් වෙන්කොටගෙන එය අඛණ්ඩ සම්ප්‍රදයකට හිමිකම කිය යුත්තක් ලෙස බාහිර අංගයන් ගැන විමසිල්ලෙන් නිගමනය කිරීම එතරම් සුදුසු නොවේ. සම්ප්‍රදය යන්න නාට්‍යයේ අභ්‍යන්තරයෙන්ම පැන නගින්නකි. එහි අවශ්‍ය අංගයන් වන, වස්තුව (Plot), කාර්යය (Action), නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන් (Dramatic Situation), දෙබස් (Dialogue), මුඛ්‍ය අදහස (theme), අභිනය හා අංග චලනය (physical movements) වැනි දේ හා එකාබද්ධව, සම සමව පැතිරී, ඖචිත්‍යයට මුල්තැන දෙමින් ඒවා හා වෙළී පවතින්නකි.

මේ තීරණයට එළඹෙන සහෘදයකුගේ සිතෙහි එක්තරා කුකුසක් පහළවීම නිසැකය. එය පහළවීමට හේතුව අන් කිසිවක් නොව, සිංහල නාට්‍ය කලාව පිළිබඳව මෑතදී ඇතිවුණු එක්තරා වැදගත් වෙනසක් බව අමුතුවෙන් නොකිවමනාය. මෙය ඇති කරන ලද්දේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා විසින් නිෂ්පාදනය කරනු ලැබ ඉදිරිපත් කරන ලද ශෛලියක නිෂ්පාදනයක් වූ 'මනමේ' නාටකය විසිනි. මින් සිංහල නාට්‍ය කලාව ජනප්‍රිය බවට පත් කිරීමට සෑහෙන රුකුලක් ලැබුණු බව අවශ්‍යයෙන් ම පිළිගත යුතුය. එය ජනප්‍රියවූ බවත්, විචාරකයින් එහි යම්කිසි සදකාලික වටනාකමක් ඇති බව වටහා ගත් බවත් පුවත්පත් වලින් පවා එයට ලැබුණු ප්‍රචාරයෙන් ඔප්පු විය. එහෙත් සරච්චන්ද්‍ර මහතා ''මනමේ'' නාටකය මගින් කළ නියම සේවය අගය කිරීමට තරම් ඒ කිසිවෙකුත් තැත් දරා ඇද්ද යන්න නම් සැක සහිතය.

'මනමේ' නාටකයෙන්, සිංහල නාට්‍ය කලාවට සැලසුණු සේවය ගැන සලකා බැලීමට නම්, ඒ මහතා එය ඉදිරිපත් කරන කාලයේදී මේ රටේ නාට්‍ය රසිකයින් සිටි තත්වය ගැන මඳ හෝ අවබෝධයක් තිබිය යුතුය. එය සිංහල නාට්‍යය නානා විධ හේතුන් නිසා ජීවිතයත් මරණයත් අතර සටනක යෙදී සිටි අවස්ථාවකි. කෝලම්, නාඩගම් වැනි දේ නාට්‍ය රසය යන්න කුමක් දැයි අපේ රටේ ජනතාවට හඳුන්වාදුන් කලාංග නොවිය. එහෙත් ආගමික හා සංස්කෘතික අතින් ඒවා තරමක් ජනප්‍රිය අංගයන්ගෙන් සැදුම් ලද්දේය. තූර්තිය හුදු විනෝදස්වාදයක් පමණක් ගෙන දෙන්නක් විය. තියුනු රසයක් ඇතිකරවන නාට්‍ය ක්‍රමයක් නො වීය. එමෙන්ම විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සමිතිය වැනි සංවිධානයන් මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ නිෂ්පාදනයන්ද, රටේ බොහෝ දෙනෙකුට රස විඳීමට තරම් අවස්ථාවක් නොලැබුණු, අවස්ථාවක් ලැබුණ ද නාට්‍ය රසයට හුරු පුරුදු නැති කමින් පහසුවෙන් දිරවා ගත නොහැකි ඒවා විය. මෙසේ නාට්‍ය රසය පිළිබඳව මොටකරනු ලැබූ බුද්ධියක් ඇතිව සිටි සිංහලයා, චිත්‍රපටය වැනි දේ පළමුවරට දක බලා ගන්නට ලැබීමෙන් නාට්‍යය පිළිබඳව සිත් හැර දැමීමට ඉබේම පෙළඹුණේය. මේ තත්වයෙන් ඔහු මුදගෙන, අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය කලාවක රසාස්වාදනය කිරීමේ උසස් පරමාර්ථය කරා පෙළඹවීමට නම් තියුණු උපක්‍රමයක් යෙදීම අත්‍යාවශ්‍ය විය. නාට්‍ය ස්වරූපයෙන් ඇති ජන නැටුම් ගැන පර්යේෂණ පවත්වා, ඒවායේ ජනප්‍රිය අංගත්, නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකට සුදුසුසේ යොද ගත හැකි ඇතැම් බාහිර ලක්ෂණත් ගැන හොඳ අවබෝධයක් සරච්චන්ද්‍ර මහතාට තිබිණි. නාට්‍ය රසාස්වාදනයෙහි ලා රෝගියකු මෙන් වූ සිංහලයාට, දක්ෂ වෛද්‍යවරයකු මෙන් උපස්ථාන කිරීමට තරම් සුදුසු කමක් හා ශක්තියක් ඒ මහතාට විය. නාඩගම් වැනි ජනනාට්‍යයන්හී ඇතැම් ලක්ෂණයන් ගෙන, ඒවා බාහිරයට ආරූඪ කොට, නියම කලාත්මක පරමාර්ථයක් ඇතිව නාට්‍ය රචනා කිරීමෙන් කලා රසය නම් ජීවිතයට පණ පොවන අංගයක් වූ නාට්‍ය රුචිකත්වය, පැණියෙහි ලා දෙනු ලබන අගනා ඖෂධයක් සෙයින්, සිංහලයාගේ රුධිර ගත කිරීමට ඒ මහතා 'මනමේ' නාටකය මගින් සමත් විය. අහෘදයකුවූව සහෘදයකු බවට පත් කිරීමට මෙවැනි උපක්‍රමයන් යොද ගැනීමේ ඇති වැදගත්කම අභිනව ගුප්ත පැහැදිලිවම විස්තර කරයි.

මේ ඖෂධය සාමාන්‍ය මිනිසා නම් පහසුවෙන් ම දිරවා ගත්තේය. සිංහල නාට්‍යකලාව පිළිබඳව ඔහුගේ සිත් ඇදුණේය. බැඳුණේය. එහෙත් විචාරකයින්ට සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ සේවය පිළිබඳව නියම වටිනාකම මැණ ගැනීම මඳක් අසීරු විය. ඒ මහතා කළ ඉතාමත් වැදගත් කටයුත්ත, සිංහලයාට ආවේණික සම්ප්‍රදයක් මත පිහිටා, දේශීය නාට්‍ය ශෛලියක් බිහිකිරීම ය යන පටු අදහසට ඔව්හු මුල් තැන දුන්හ. එය කෙලින්ම සිංහල නාට්‍යයේ අනාගතය කෙරෙහි බලපාන්නක් ලෙස සැලකූහ. මනමේ නාට්‍යය, වස්තුව, මුඛ්‍ය අදහස, හා රසය

අතින්, පැරණි නාඩගම, ජාතක කථාව වැනි දෙයින් බොහෝ දුරට ඈත්වන බවත්, ජනයාගේ සිත් ඇදගත් දෙබස්, ගීත, නැටුම් වැනි බාහිරාංගයන් නාට්‍යයේ එයට ම උචිත, වෙනස් පරමාර්ථයන් ඇතිව ක්‍රියා කරන බවත් ඔව්හු නොදත්හ. ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මතම පිහිටා, සිංහල නාට්‍යයේ අනාගත දියුණුවක් ඇති කළ යුතුය යන මතයට විචාරකයා පැමිණියේ, මනමේ නාට්‍යයේ බාහිර පරමාර්ථය වන, සහෘදසිත, නියම නාට්‍යය කෙරෙහි යොමු කරවීමට පමණක් සීමාවුණු සීමාසහිත අදහස ගැන, හොඳින් අවබෝධ කොට නොගැන්මෙන් බව ඒත්තු ගැනීම මින් අපහසු නැත. මෝටර් රථයක් පැදවීමට පුරුදු වීම එකකි. ඒ සඳහා තමාට හුරු පුරුදු මාර්ගයන්හි එය එළවා ගෙන යා යුතුයි. එහෙත් එය පුරුදු වූ පසු, තමන්ගේ ඕනෑ එපාකම් අනුව ගමන් බිමන් නොගොස්, පුරුදුවීම සඳහා එළවූ මාර්ගයේම යා යුතු යැයි කීම මුලාවකි. 'මනමේ' නාට්‍යය සිංහල නාට්‍යයේ අනාගතය හා සම්බන්ධ කොට සිතන්නට යන්න දුරු විචාරකයින් දක්වූ අදහසද මෙබඳුම එකකි. නැත්නම් ඔවුන්ගේ මුවින් බිහිවිය යුත්තේ, ''මනමේ'' වැනි නාටකයන් මගින් සිංහල නාට්‍ය කලාව දෙසට යොමු කරවනු ලැබූ සහෘද සිත්වල තියුණු බවක් ඇති කරවන සුළුවූත්, ඒවාට නවතාවයක් ලැබදෙන සුළුවූත්, විවිධ ශෛලීන් හී පැන නැංමට තුඩු දෙන බස්ය.

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා නම් තමා ගත් මග කුමක්ද යන්න පැහැදිලි ලෙසම ප්‍රකාශ කරයි. ''අප විසින් පළමුවෙන්ම කළ යුතුව තිබෙන්නේ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ආසාවක් මහ ජනයා තුළ දනවීමය. නාට්‍ය කලාවක් ස්වල්ප දෙනෙකුට සීමාවී තිබිය හැක්කක් නොවේය. මෙතෙක් කල් ඉදිරිපත් කළ බටහිර නාට්‍යයන්ගේ රසය වින්දේ මැද පන්තියට අයත් (බොහෝ විට ඉංග්‍රීසි උගත්) ස්වල්ප දෙනෙකුන් පමණි.'' ඒ මහතාගේ පරමාර්ථය වූයේ නාට්‍ය රසය විඳීමට බහු ජනතාව යොමු කරවීම මිස, සිංහලයේ අසවල් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අනුව, නාට්‍යයන් නිෂ්පාදනය විය යුතු යැයි කලාවක විවිධත්වය නසන නීතියක් පැණවීම නොවන බව මේ වචන වලින් ම ඒත්තු ගත හැකිය.

එවැනි නීතියක් පැණවීම කිසිලෙසකිනුදු නාට්‍යය වැනි සියුම් වින්දන රසයක් ගෙන දෙන කලාවක් ගැන අවබෝධයක් ඇත්තකු නොපෙළඹීම පුදුමයට කරුණක් නොවේ. අද ලෝකයේ ඕනෑම රටක් දෙස බලන විට, මෙවැනි පටු කල්පනාවකින් මිදීමට අවශ්‍ය කරුණු ඕනෑ තරම් සොයා ගත හැකිය. Peter Brook නම් නිෂ්පාදකයා ෂේක්ස්පියර්ගේ ජනප්‍රිය නාට්‍යයක් වන 'හැම්ලට්' එයට ආවේණික ශෛලිගත ක්‍රමය අත්හැර වේදිකාවට ගෙන ආයේය. G. B. Shaw නම් තැනැත්තා එම නාට්‍යයම පරණ පුරුදු ශෛලිගත ක්‍රමයම අනුගමනය කරමින් Shakespeare Memorial Theatre හි ඉදිරිපත් කළේය. එහෙත් විචාරකයෝත් රසිකයෝත් මින් එකක් අනෙකට වඩා උසස් යැයි නොකීහ. හේතුව සම්ප්‍රදායන් අනුව නොව, ඔව්හු නියම නාට්‍ය රසය ලබාදීම අනුවම ඒවා විවේචනයට ලක් කිරීමය. සම්ප්‍රදාය නාට්‍ය රසය සහෘදයාට ලබා දීම සඳහා උපයෝගී කොට ගනු ලබන මාධ්‍යයක් පමණක් බව ඔව්හු දත්හ. මොස්කව් නුවර මොලියර්ගේ නාට්‍යයන් Comedie Francaise නම් තැනැත්තා, ඒවාට ආවේණික සම්ප්‍රදාය අනුව ඉදිරිපත් කිරීමට පෙළඹුණු අතර, Jean Vilan නම් නිෂ්පාදකයා එම නාට්‍යයන්ම සහෘදයාගේ සිත් ගනී යයි තමා සිතූ වඩාත් ලිහිල් මාධ්‍යයකින් ඉදිරිපත් කිරීමට පෙළඹුණේ ය. නාට්‍යද්වයම සාර්ථක විය. සේක්ස්පියර්ගේ හා මොලියර්ගේ නාට්‍යයන් නාඩගම් මෙන් නොව, රස ජනනය අතින් සාර්ථක කෘතීන් බව අමතක නොකළ යුතුයි.

'මනමේ' නිෂ්පාදනය කර ඉදිරිපත් කිරීමට ගිය මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා පිට බැරෑරුම් වගකීම් දෙකක් පැටවී තිබිණි. එකක් නාට්‍ය කලාව ගැන උදාසීන වූ ජනයාගේ සිත් ඇදගැන්මය. අනෙක ''මනමේ'' නාට්‍යය රචනාකිරීමය. කථාවස්තුව ගෙන එහි වස්තුව, සිද්ධි සංඝටනය, දෙබස් වල ඖචිත්‍යය (Plausibility), චරිතයන්හි චලන වේගය (Tempo) වැනි නාට්‍යෝචිත අංගයන් මනාව සකසා රසවත් කෘතියක් බවට එය පත් කිරීමය. මෙය වඩාත් උසස්වූත්, එමෙන්ම බැරෑරුම් වූත් කාර්යය විය. චරිත නිරූපණයෙන් පවා තොර හුදු කඩතොලු දෙබස් ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද ජෝන් ද සිල්වා, චාල්ස් ඩයස් වැනියන්ගේ නූර්තිවලට පුරුදු වී සිටි සිංහලයින්ට, නියම නාට්‍ය හඳුන්වා දීමේ වගකීම ඒ මහතා භාරගත්තේය. මේ නිසා එය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳව දමනලද දරදඬු රීතියක් ලෙස පමණක් සලකා අගය කරන්නට යෑම නොහොබනේය. එය පර්යේෂණයක එක් සාර්ථක ප්‍රතිඵලයක් ලෙස පමණක් සලකා අගය කිරීමම ප්‍රමාණවත්ය. විචාරකයාගේ කාර්යය විය යුත්තේ 'මනමේ' නාටකය ලැබූ සාර්ථක

ප්‍රතිඵලය අයුතු ලෙස ප්‍රයෝජනයට ගෙන, නීති පැණවීම නොවේ. එය සහෘදයාට විවිධ දේ දැක රස විඳීමට ඇති මග අහුරා දැමීමක් වෙයි.

මෙහිදී කාව්‍ය කථා කලාදීන් මෙන් නොව, නාට්‍යයක ජනප්‍රිය බවද වැදගත් අංගයක් බව අපි පිළිගත යුත්තෙමු. එහෙත් දක්ෂ නිෂ්පාදකයකුට කවර සම්ප්‍රදයක් හෝ අනුගමනය කොට මිනිස් සිත හයා ගැන්මට ඇති අයිතිය අහිමි කරලීම කලාවේ පරමාර්ථය නැසීමකි. කාලෝචිත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් අනුගමනය කිරීම ගැන මොස්කව් නුවර පළවන ජනප්‍රිය සඟරාවක් වන Teatr නම් සඟරාව මගින් මෑතදී නිෂ්පාදකයින්ගේ අදහස් ඉදිරිපත් කැරෙන ලිපි පෙළක් පළ කරන ලදී. එහි ලිපියක් පළ කළ Nikolai Okhlopkov නම් නිෂ්පාදකයාගේ අදහස වූයේද සංක්ෂේපයෙන් අද අප සමහර විචාරක පිරිස් පවසන අදහසමය. එනම් පැරණි ක්‍රමයන් අනුව සම්ප්‍රදයක් ගොඩනගා ගැනීමය. වර්තමාන නාට්‍යය පහත් ලෙස ස්වාභාවිකත්වයට වැටෙන්නට යාමට ඉඩ නොදීමට නම් මෙය ඉතාමත් අවශ්‍ය බව ඔහු ඉන් කියා සිටියේය. එහෙත් මේ තැනත්තාට තවත් ජනප්‍රිය නිෂ්පාදකයකු වූ Tovstonogov ගෙන් පිළිතුරු ලැබිණි. පහත් ලෙස ස්වාභාවිකත්වයට පත් වීමෙන් (Petty Naturalism) නාට්‍යය බේරාගත යුතු ය යන්න නම් කලාවේ නාමයෙන් කළයුත්තක් ලෙස තමාද එකහෙලා පිළිගන්නා බව ඔහුද ප්‍රකාශ කළේය. එහෙත් පළමු විචාරකයා කියා සිටි ලෙස එය සම්ප්‍රදය අතින් සීමා කිරීමට නම් ඔහු අකමැති විය. එයද කලාවේ නාමයෙන්ම නොකළ යුත්තකි. සම්ප්‍රදය විවිධ විය යුතුය යන මතය ඒ විචාරකයා සිය අදහස් මෙසේ සම්පිණ්ඩනය කොට දැක්වීමෙන්ම තරයේ පිළිගත් බව පෙනී යයි. ''ඔබ ඔබේ අදහස්වලට නිෂ්පාදකයකු ලෙස ගරු කරතියි මම සිතමි. මම ද මගේ මතයන්ට ගරු කරමි. ඔබ ඔබට විරුද්ධ මත දරන්නන් ඇති තතු නොදන්නන් ලෙස සලකනු නිරනුමානය. මමද එසේම සලකමි. ඔබ ඔබේ සම්ප්‍රදයට අනුව නාට්‍ය කලාවට පණනල පිඹින්නෙකි. මමද මගේ අදහස්වලට අනුව නාට්‍යයන් වේදිකා ගත කරමි. මට බාධා කරන කවුරුත් නැත. ඔබට ද එය එසේමය. එහෙත් අප දෙදෙනාම විවිධ දේ ගැන දත යුතු බව නම් සැබෑය. සම්ප්‍රදය නගරයෙන් ගත්තද, ගමින් ගත්තද නාට්‍යය කලාත්මක විය යුතු'' ය.

(මේ විචාරකයින්ගේ විමසීමට ලක්වුනු දෙය භරත මුනිවරයාගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය ආශ්‍රයෙන් වඩාත් පහසුවෙන් තේරුම් ගැනීම කළ හැක. නාට්‍ය ධර්මී හා ලෞක ධර්මී යන දෙකොටසට ඔහු නාට්‍යයන් බෙද දක්වයි. එහෙත් නාට්‍යයකින් අපේක්ෂා කරනු ලබන විශෙෂ පරමාර්ථය අනුව එය කාව්‍ය කථා යනාදියෙන් වෙන් කර ගත් කල, සාමාන්‍ය ස්වාභාවික ලොක ධර්මයන්ට වඩා එහි ඇතිවන වෙනස ගැන විශෙෂ වශයෙන් කල්පනා කළ කල, නාට්‍යයක් අවශ්‍යයෙන්ම නාට්‍ය ධර්මී විය යුතු යැයි සිතෙයි. සංවාදයන්, අංග චලනයන් වැනි ඇතැම් දේ ස්වාභාවික ජීවිතයේ කැරෙන දෙයට මඳක් සමානවූ පළියට එය ස්වාභාවික නාට්‍ය ක්‍රමය කැයි නිගමනය කිරීම අවශ්‍ය නැත. එහෙයින් ලෝක ධර්මී හා නාට්‍ය ධර්මී යන වචන දෙක, හුදු පියවි හැසිරීම හා සංවාද වැනි දේත්, නාට්‍ය රසය ජනනය කරවීම සඳහා සංවිධානයක් ඇතිව යෙදෙන දේත් අතර ඇති වෙනස හඳුනා ගැන්මට යෙදූවද වරදක් නැත. අන් කලාවන්ටද වැදගත් වන, කීමක් ලෙස ගැණෙන, කලාත්මක අගය ''කියන දෙය නොව කියන ආකාරය මතම රඳා පවතී'' යැයි සිතා, නාට්‍යෝචිත ලෙස කාය්‍යීයක් (Action) ඉදිරිපත් කිරීම නාට්‍ය ධර්මය ලෙස හඳුනා ගැන්ම පහසුය. මෙවිට අපේ ප්‍රශ්නයද Tovstonogov නම් විචාරකයා නගන ප්‍රශ්නයට සමාන එකක් බවට පත්වෙයි. නාට්‍යය බේරාගත යුත්තේ එය කලාරසහීනයකු බවට පත් කරන ලොක ධර්මී ස්වභාවයෙන් මිස, නාට්‍ය ධර්මයට අනුව විවිධත්වයක් ඇති වීමෙන් නොවේ.

සිංහල නාට්‍යයේ අනාගතය ගැන වෙහෙස ගන්නන්ගේ මතයද මෙයට සමාන විය යුතුය කීම, නාට්‍ය කලාවට නිදහසේ වැඩීමට ඉඩදිය යුතු යැයි අන් අයුරෙකින් කීමක් පමණි. අද සමාජය එද සමාජය මෙන් නොවේ. හැඟීම් අතින් බොහෝ දුරට එක වුවද, ඒවායේ ප්‍රකාශන මාධ්‍යයන් නානාවිධ බාහිර වූත් අභ්‍යන්තරවූත් බලපෑම් විසින් වෙනස් බවට පරිවර්තනය වෙමින් පවතී. ජපන් සමාජය බාහිර ලෙස කෙතරම් වෙනස් වුවත්, මානසික ගති සිරිත් අතින් ඒ වෙනස්කම් බොහෝ දුරට ඔරොත්තු දෙන්නක් ලෙස නොයෙක් දෙනා පිළිගනිති. එහෙත් එහි අද පැන නැගී ඇති අළුත්ම තත්වය කුමක් ද? 'නෝ' නාට්‍ය සම්ප්‍රදය දුරාතීතයේ සිටම එයට ආවේනික නාට්‍ය සම්ප්‍රදය විය. එය අද ද ජනප්‍රියය. එහෙත් එයට පමණක් ජපන් නාට්‍යාභිලාෂීන්ගේ සිත් සීමාවී නැත. 'කබුකි' සම්ප්‍රදයද අද වඩාත් කාලෝචිත

ලෙස අංගයන් ගනිමින් ප්‍රචලිතව පවතී. මේ අතර, අමෙරිකානු ඉංග්‍රිසි නාටකයන් ද විවිධාකාර ලෙස රඟ දැක්වේ. සමහර විට අන් සම්ප්‍රදයන්ට වඩා, ස්වභාව වශයෙන්ම තමන්ට ආවේණික දැයට සිතේ උපදින භක්තිය පෙරදැරි කොට ගෙන පැන නගින ආශාව නිසා, නෝ සම්ප්‍රදය වැඩි ජනප්‍රියත්වයක් ලබා ඇතැයි කිව හැකිය. එහෙත් මින් හැඟෙන්නේ අනෙක් සම්ප්‍රදයන් ජනප්‍රිය නොවන බව නොවේ.

විශේෂයෙන් සිංහල සමාජයට මුල් තැනදී මේ ප්‍රශ්නය ගැන කල්පනා කිරීමේදී වඩාත් පැහැදිලි තීරණයකට බැසිය හැකිය. සිංහලයාට ආවේණික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් මෙහි මුල සිටම මුල් බැසගෙන නැත. එමෙන්ම සිංහල සමාජයේ වෙනස්වීමේ ස්වභාවය ද ජපානයේ මෙන් නොව, බොහෝ දුරට ගතට මෙන්ම සිතට ද බලපා ඇති බවට සාක්ෂි ඇත. නාඩගම්, සොකරි වැනි දේද මෙරටට මැතදී පැමිණි සංස්කෘතික අංගයන් ගේ ප්‍රතිඵලයන් බව පෙනෙයි. මේ නිසා ජාති හිතෛෂී විවේචකයින් සිංහලයාට ආවේණික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් මුල සිටම නො පැවතීම ගැන කණගාටු වුවත්, එය විවිධත්වයට මුල් තැනදී නාට්‍ය කලාව දෙස බැලීමට ජාතියට අත්වූ භාග්‍යයක් ලෙස ද සලකන්නට බැරිකමක් නැත. මේ නිසා සිංහල නාට්‍යයන් දියුණුකිරීම පිළිබඳ විදෙශයෙන් ගත යුතු ආභාෂය ප්‍රවේශමෙන් ගත යුත්තක් ලෙස පෙනේ.

මේ ප්‍රශ්නය මහාචාර්‍ය සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ නිෂ්පාදනයන් මගින් විසඳීමට මං දරා ඇති බව ඒවා ප්‍රවේශමෙන් විග්‍රහ කොට බලන්නෙකුට පෙනී යනු ඇත. 'මනමේ' නාට්‍යය සම්බන්ධ යෙන් මෙන්ම ඒ මහතා අතින් නිෂ්පාදනයවුනු අනෙක් බොහෝ නාට්‍යයන්හී ද මේ වැදගත් ලක්ෂණයට එය සතුවිය යුතු නියම සැලකිල්ල දැක්වීමට විචාරකයා අපොහොසත් වූ බව පෙනේ. 'මනමේ' නාටකය මගින් සිංහල නාට්‍යය කෙරෙහි ඇදගත් සහෘද සිතට විවිධත්වයක් දක්වන පරිදි සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් පමණක් නොව, චීන, ජපන් වැනි අන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන්ගෙන්ද ගත් ඇතැම් අංගයන් හස්තිකාන්ත මන්තරේ, කඳ වළලු, එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා, වැනි නාට්‍යයන් හී එයි. තවමත් නොකෙරී ඇති කාර්‍යයන් ලෙස ගත හැක්කේ, කථා වස්තුව තෝරා ගැන්ම සඳහා වත්මන් සමාජය වෙත නොයෑම පමණි. එය විචාරකයකුගේ අණක් පිට ඒ මහතා කළ යුත්තක් නොවේ. මේ අනුව බලන කල ඒවා දේශීය සම්ප්‍රදයක් අනුව නිෂ්පාදනය වී ඇතැයි කීම ඒවායේ හුදු බාහිරය බලා එළඹෙන අපරීක්ෂාකාරී නිගමනයක් පමණි. ඒ මහතාගේ නාට්‍යයන්, ශෛලිගත සම්ප්‍රදය අනුගමනය කිරීමෙන් හැර අන් මගකින් සිංහල නාට්‍යයට සේවයක් නොකළ හැකි යැයි පැවසීමට ඉඟියක් කර ගැනීම, ඒවායේ නියම කලාත්මක අගය මැණීමක්ද නොවේ.

රුසියන් නාට්‍යයට අවශ්‍ය සම්ප්‍රදය කුමක්ද යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු සපයන එක්තරා විචාරකයෙක් ඒ පිළිබඳව සලකා බැලිය යුතු කරුණු තුනක් දක්වයි. ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍යයට එයට මාධ්‍යවන සම්ප්‍රදය උචිත විය යුතුය. එය නළු නිළියන් මගින් නාට්‍ය රචකයා දැනවීමට අදහස් කරන රසයේ වගකීම් භාරය උසුලා ලීමට තරම් සුදුසු එකක් විය යුතුය. කාලයට ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මානසික තත්වයටත් එය හැම අතින්ම ගැළපෙන්නක් විය යුතුය. මේ මූලික සිද්ධාන්තයන් අනුව ක්‍රියා කිරීමෙන් නාට්‍යයට විවිධත්වයක් දුන් රුසියන් නිෂ්පාදකයින් නිසා, එරට නාට්‍යය දියුණුවට පත්වී යැයි Vladimir Twalov නම් තැනැත්තා පවසයි. අද හැම කාලවකම පාහේ ඇතිව ඇති සනාතන හෙවත් විශ්වමය ස්වභාවයත්, උසස් නාට්‍යයක් ලෙස කිසියම් කෘතියක් හඳුනාගැන්මට ගනු ලබන මිණුම් දණ්ඩත් ගැන කල්පනාකර බලන විට, මෙ වැනි සර්ව සාධාරණ මූලික සිද්ධාන්තයන් පමණක් පිළිගෙන, කලාකරුවාගේ නිදහසට අනුව ප්‍රතිභාශක්තිය මෙහෙයවාලීමට ඉඩදීම කවර රටකට වුවද වැදගත්ය. ''අප විවිධ නාට්‍ය යන් මගින් බලාපොරොත්තුවිය යුත්තේ නවජීවනයකි. කිසියම් නුදුටුවිරු දෙයක් මැවීමට නිෂ්පාදකයා දරන ආයාසයකි''යි Antonion Artaild නම් නාට්‍ය විචාරකයා ප්‍රකාශ කරයි. එකම මාදිලියේ කථා වස්තුවලටත්, සම්ප්‍රදයකටත් ඇපවී කැපවී සිටිනා තුරු, සිංහල නාට්‍යය මගින් මේ විචාරකයා අදහස් කරන දේ දැක බලා ගැනීමට හැකි වේද යනු සැක සහිතය.

මේ අනුව බලන කල මෙරට නාට්‍ය දියුණුවට අවශ්‍ය සම්ප්‍රදය කුමක්ද යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු ලෙස කරුණු තුනක් ඉදිරිපත් කළ හැකිය. ඉන් පළමු වැන්න නම් මෙයට පිළිතුරු සැපයීමට නිෂ්පාදකයාට ඉඩ දී, ඔහු ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍යය කොතරම් දුරට නාට්‍ය රස ජනනය කරන්නක් ද යන විසින් පමණක් විවේචනය කොට සෑහීමකට පත්වීමට විවේචකයා සංයමයෙන් ක්‍රියාකළ යුතුය. මින් අදහස් කරන්නේ නාට්‍ය සම්ප්‍රදය ගැන යමක් කීමට ඔහුට අයිතියක් නැත යන්න නොවේ. එය නිතරම නාට්‍යයන් සමග එකාබද්ධව එය රසවත් කරන

අංගයක් ලෙස මිස, කාව්‍යයෙන් අලංකාරය හෝ ශබ්දය පිටතට ගෙන එය විචාරයට භාජනය කරන්නන් සේ, නාට්‍යයේ ජීවය මරා දමන්නක් නොවිය යුතුය. දෙවැනි කරුණ වන්නේ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා තමා සතු නිදහසින් ප්‍රයෝජන ගත යුතු බවය. සිය කෘතිය කලා රසයට හානිකර ලොක ධර්මයට හෙවත් අන්ත ස්වාභාවිකත්වයට පත් නොකොට ඉදිරිපත් කිරීමට පමණක් සැලකිලිමත් වුවහොත් නිතිරීති අතින් ඒ ප්‍රමාණවත්ය. අවසාන වශයෙන් කිව යුත්තේ දේශීය සම්ප්‍රදයන් ගරු කිරීම වැනි දෙයට වඩා, වස්තුව, දෙබස, නාට්‍යමය අවස්ථාවන් මැවීම ඇ විසින් උසස් නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමේදී වඩාත් සැලකිල්ල යොමුවිය යුතු අංශයන් කෙරෙහි ඔහු සෙවිල්ලෙන් සිටිය යුතුය යන්නය.

ජේම්ස් පීරිස් ශාලාව
විශ්ව විද්‍යාලය
පේරාදෙණිය

දේශීය ලලිත කලා

පී. ඇම්. පී. අභයසිංහ

වාත්සායන ඍෂිවරයාගේ කාම සූත්‍ර ග්‍රන්ථයෙහි දක්වෙන සිව් සැට කලාවන් හා භරත ඍෂිහුගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි එන ලලිත කලාව ද මුල් අවදියේ භාරත දේශයෙහි සතර පැතිර ගියහ. එපරිද්දෙන්ම කලාවන්ගේ සංවර්ධනයක් හෝ වෙනස් වීමක්ද ඇති නො වීය. කල් යත් යත් භාරතාවතරනය කළ විදේශිකයන්ගේ සාංස්කෘතික සංකලනය කරනකොට ගෙනෑ සමාජයට අයත් හැම දෙයම වෙනස් වෙන්නට පටන් ගත්තේය. ඒ සමගම කලාවන්ගේ විවිධත්වය ද ඇතිවිය, ඉන්දියාවේ ප්‍රාන්තයක් පාසා එකිනෙකට වෙනස් වූ ලලිත කලා ශිල්පයන් පහළ වූ යේ එතැන් සිට ය. ශක, හූන් කුෂාණ, ග්‍රීක, මෝගල්, පාඨාන, අරාබි, පාරසික ආදී විජාතීන්ගේ ඇසුරෙන් හා මිශ්‍රවීමෙන් ද කලාවන්ගේ වෙනස්කම් ඇතිවූ නියාවට ඉතිහාසය දෙස්දෙයි. මෙසේ කොතෙක් විදේශික මුසුව ඇති වුවත් භාරතීය කලාවන්ගේ මූලධර්මයන් විනාශ වීමට බ්‍රාහ්මණයෝ ඉඩ නොදුන්හ. ලලිත කලා ශබ්දයට, පර්‍ය්‍යාය වශයෙන් හැම කලාවක්ම ගැනේ, නමුත් භරත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි විග්‍රහය මෙසේය.

භෲනෙත්‍රාදික්‍රියාශාලී — සුකුමාරවිධානතඃ
හස්ත පාදඞ්ගවින්‍යාසඃ — තරුණ්‍යා ලලිතං විදුඃ

මෙශාස්ත්‍රිය නියමය වූ පරිද්දෙන් බැමනෙත් ආදියෙහි ක්‍රියාකාරිත්වයක් ඇති, තරුණියන්ගේ සිව්මැලි බව රැකෙන පරිද්දෙන් අත් පා අහපසහ විහිද කරන නැටුම ලලිත නම්. ටීකාවට අනුව කෙරුණු මේ විග්‍රහයෙන් ලලිත කලාව හැඳින්වේ. ලලිතස්‍යභාවෝලාලිත්‍යං, යුසේයින් නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ලලිත කලාව එසේ වුවත් වාත්සා යන ගේ සිව් සැට කලාවට අයත් ලලිත කලාව වනාහී සියුම් අත්කම්හි ගැනේ. සිංහලද්වීපයෙහි සියුම් කලාවන්ට අයත් කැටයම් කර්මාන්තය, චිත්‍ර ශිල්පය, රන්, රිදී, පිත්තල භාණ්ඩ ආභරණ හා නන් විසිතුරු කැටයම් වැඩ, ලාකඩ කර්මාන්තය, පැදුරු පෙට්ටි රටාවට වියීම, ගොක් කොල වලින් කරණ නොයෙක් සියුම් සැරසිලි වැඩ ආදියත් වාත්සායනගේ සිව් සැට ලලිත කලාවන්ට අයත් වේ. දේශීය ලලිත කලා ගණයට අයත් මේ සියල්ල දකුණු ඉන්දියාවෙන් වරින්වර පැමිණි භාරතීය ජනයාගේ ඇසුරෙන් සිංහලයන්ට ලැබුණු බව කිව හැකිවේ. මෙ කියවුණු සියුම් කලාවන් ඉන්දියාවේ පවත්නේ ඒ රට වාසීන්ගේ අභිරුචිය අනුව වෙනස් මුහුණුවරින් ය.

නමුත් විදේශික වූ හැම කලාවක්ම, ස්වදේශයේ ජනයාගේ පරිසරය හා රුචියටත් ගැලපෙන පරිද්දෙන් සකස් කොටැ ජාතික කලාවක් කැර ගැනීමේ සහජ දක්ෂතාවයක් සිංහලයන්ට ඇත්තේය. දකුණු ඉන්දියාවේ ශාන්ති කර්ම බලිහරණ ආදිය සිංහල දිවයිනට ගෙනා කලැ සිංහල කලා ඇදුරෝ ඒවාට ජාතික මුහුණු වරක් දෙමින් ජාතික සැලැස්මකින් දේශීය කලාවක් බවට හරවා ගණිති. බලිකංකාරියක් කරණ කල ග්‍රහ අපලයට නියමිත රූප ඇඹීමත් ඊට අයත්ය. එකල එහි මූර්ති කලාව දක්නට ලැබේ. බලියේ ග්‍රහයන්ගේ රූප අඳිති. එවිට චිත්‍ර කලාව ද කැපී පෙනෙයි. බලියේ රාමුව හතර වටින් ගොක්කොල වලින් විසිතුරු සැරසිලි කරනු ලැබේ. එවිට වාත්සායනගේ විචිත්‍ර කලාවද ඊට ඇතුලත් වේ. බලි ඇදුරන් ගේ විසිතුරු ඇඳුම්ද තොවිල යට සරිලන පරිද්දෙන් කලාත්මකව පිලියෙල කරගනු ලැබේ. දේශීය සංස්කෘතියට අදල වූ වත්පිළිවෙත් හා කඩතුරාවද සකස් වේ. ඇදුරෝ සෙත් කවියෙන් ආසිරි දෙන කල ආවැඩීමට කන්‍යා ස්ත්‍රීන් දෙළොස් දෙනෙක් ආතුරයා දෙපසින් හිඳ ගනිති. තොවිලය පටන් ගන්නා කල කියවන හැම පද්‍යයක්ම ගාථාවක්ම යාදින්නක්ම කලාත්මක වෙයි. මේ බලිකංකාරිය තුල නෘත්‍ය, ගීත, වාදන යන සංගීත කලාංශයන් මැනවින් ප්‍රකාශ වෙයි. මෙසේ වූ කල බලිකංකාරි මඩුව, දේශීය වූ විවිධ කලාවන්ගෙන් සුසැදුනු තැනක් වන්නේය.

පිදේනි, මල් යහන්, කැපුන් විදි, ආදි තොවිල් වලද කෙහෙල් පතුරු වලින් සාදනු ලබන විසිතුරු වූ ගොක් ගොබ සැරසිලිවල ප්‍රියංකර දර්ශනය, ජාතික නොහොත් දේශීය ලලිත කලාව මේ යයි හඳුන්වා දෙයි. පද්‍යයන් ක්‍රමානුකූලව ශබ්ද නගා මිහිරි ලෙස කීමද සිව්සැට කලාවට අයත් වේ. බලිකංකාරි හෝ වෙනත් තොවිල් කරණ තැනකට ගියොත් සුමිහිරි තාල වලින් කියන කවි පෙළවල් අසන්නට ලැබේ. සිංහලයන්ගේ බලි ශාන්ති කලාව තරම් සුමධුර පෙනුමක් හෝ හඬක් ඉන්දියාවේ කෙරෙන ශාන්ති කර්මවලදී අසන්නට නොලැබේ. කුඹුරේ දීත්, හේනේ දීත්, කපු නෙලන කටින තැනදීත් ඒ ඒ තැනට සම්ප්‍රදය අනුව නියමිත පරිද්දෙන් ඒ ඒ තාලයන් අනුව කවි සින්දු කීමද දේශීය ලලිත කලාවට අයත්ය. වන්දනා වේ යන විටත් දේශීය ලලිත කලාවේ අනුහස් දක්වමින් වන්දනා කවි තාලයෙන් කවි කීම ආදියෙහි පටන් සිංහල බෞද්ධයාට පුරුදු වී තිබේ.

මෙයින් අවුරුදු තිහකින් පමණ ඔබ්බෙහි උඩරට ප්‍රදෙශයේ බණ මඩුවල දී, බණ ආරාධනා, චූර්නිකා කීමද විසිතුරු කලාවක් අනුව සිදු කරන ලදී. ධර්ම දෙශකයන් වහන්සේගේ නමස්කාර ගාථා කීමද සම්ප්‍රදයක් හා විචිත්‍ර කලාවක් අනුව ම කෙරුනි. බලි ඇදුරන් හා වෙනත් අය අෂ්ටක ශ්ලොක කීමේ දී ඇසෙන කලාත්මක ධවනිය ඉන්දියාවේ දී අසන්නට නො ලැබේ. අක්ෂරයන්ගේ අවිකෘත උච්චාරණයක් ඇති සිංහල භාෂාවේ කලාත්මක වූ මාධුර්‍ය්‍ය නිසා පැල් කවියේ පවා දේශීය ලලිත කලාවක් පිළිබිඹු වේ.

පන්සිය පනස් ජාතකය කියවීමේ දී නිකුත්වන සුමධුර වූද ශාන්ත වූද නාදයට දේශීය බෞද්ධ සාහිත්‍යයෙහි **ජාතකවෘත්ත** යයි කියනු ලැබේ. මේ ජාතක වෘත්තයද දෙශිය ලලිත කලාවේ එක්තරා අංශයකි. මීලඟට දේශීය ලලිත කලාව යයි වෙසෙසා දක්වනු ලබන **උඩරට නාට්‍ය කලාව** ගැන යමක් කියමු.

උඩරට ප්‍රදෙශයේ අද පවතින රඟුම් ක්‍රමය ගැන සඳහන් වන පැරණි පොත්හි ඊට නම් කොටැ ඇත්තේ **නෙර්තය,** කියාය. මෙය නෘත්ත ශබ්දයෙහි අව්‍යක්ත රූපයකි. උඩරට නෙර්තය හෙවත් නෘත්තය, තාණ්ඩව, නෘත්ත සම්ප්‍රදයට අයත් වේ. නාට්‍යය වූකලී, රසාශ්‍රයම් නාට්‍යම්, යන්නෙන් රසය ආශ්‍රය කරනුයේ වෙයි. එසේම නෘත්‍යය, භාවය ඇසුරු කරන්නේය. නෘත්තය තෙම තාලය හා ලය ආශ්‍රය කරයි. මේ මෙයින් තාණ්ඩව නෘත්‍යය, විලම්බිත, ග්‍රහ, අතීත, වෘත්ති, ආරභටී, යන ''ලය'' විශෙෂයන්ගෙන් යුක්ත වන්නේය. තාණ්ඩව නෘත්තය චනාභී, චණ්ඩ, ප්‍රචණ්ඩ, උච්චණ්ඩයයි තුන් වැදැරුම් වේ. **චන්ඩ තාණ්ඩවය** වීර, රෞද්‍ර රසයන් මුසු කොට සකස් කළ යුතු වන්නේය.

ප්‍රචණ්ඩ තාණ්ඩයය, මධ්‍ය, ග්‍රහ, සමවෘත්ති ආරභටී, යන ලය යන්ගෙන් යුක්ත වෙයි.

උච්චණ්ඩ චාන්ඩවය, ධෘත, ග්‍රහ, අනාගත, වෘත්ති, ආරභටී, යන ලය යන්ගෙන් යුක්තයි. **ප්‍රචණ්ඩ තාණ්ඩවය,** රෞද්‍ර, බීභත්ස රසයන් ගන්වා සකස් කළමනාය. **උච්චණ්ඩ තාණ්ඩවය** රෞද්‍ර, බීභත්ස, භයානක රසයන් මිශ්‍රකොට සකස් විය යුත්තේය. උඩරට නෙර්තයෙහි මෙන්ම රුහුණු නෙර්තයෙහිද දක්වෙන විශෙෂ ලක්ෂණය වනුයේ ස්ත්‍රීන්ට අභ්‍යාස නොකටයුතු උඩ පැන නැටීම හෙවත් උද්ධත නාට්‍ය යයි.

උද්ධතං නාට්‍යං තාණ්ඩවං, යන්නෙන් උඩ පැන නැටීම තාණ්ඩව යයි යන ශාස්ත්‍රීය ශිව දෙවියන් ගේ අනුචරයෙක් වූ නන්දි කේශ්වර හෙවත් "තණ්ඩු" රුසියා විසින් නිපදවන ලද තාණ්ඩව නෘර්තය ශිව දෙවියෝ ප්‍රිය කළහ. එබැවින් ශිවලබ්ධිකයන්වූ චෝලිය, කේරල, පාණ්ඩ්‍ය, ජාතිවලට අයත් හින්දූවරු ලක්දිව මුල් බැස ගත්තාට පසු ඔවුනතර තාණ්ඩව නෘර්තය, පූජ්‍යස්ථානයට පත්වූයේය. උඩරට අද පවත්නේ ඒ දකුණු ඉන්දියානු රඟුම් ඇදුරන් විසින් ප්‍රචාරයට පමුණුවන ලද ශෛව නාට්‍ය ක්‍රමයයි. උඩරට පෙදෙසේ අපට දක්නට ලැබුණු නෘර්තකලාව ගැන ලියා ඇති පොත් කීපයේ ඉගෙන ගන්නවුන්ට ශාස්ත්‍රීය අවබොධයක් ලබා ගැනීමට කිසිවක් නැත්-තේය. මේ පොත්වල හුදෙක් අනුකරණය හා අභ්‍යාසයට පමණක් මගපෙන්වා තිබේ. පුංනෘත්‍යං තාණ්ඩවං ප්‍රෝක්තං, යන්නෙන් පුරුෂයන්ට පමණක් අයත්වූ තාණ්ඩව නෘත්‍යයෙහි රූපය උඩරට රඟුමේ පැහැදිලිව පෙනේ. උඩරට නෘත්‍ය උපත, නම් පොතේ ලියා තිබෙන්නේ අඩව්, සව්දම්, කස්තිරම්, බෙරතාල හා දේවකථාවන් ගැබ්වූ ඉතිහාසයක් පමණකි. තරඟ නැටුම් තරඟ හේවිසිවලදී එකෙක් අනිකා පරදවන්නට කට පාඩමෙන් කියන කියුම්වලින් නෘර්ත උපත පුරවා තිබේ.

මුද්‍රාවට, හස්ත යයි නම් කොටැ තිබීමෙන් ආන්ධ්‍ර නෘත්‍ය කලාව මතක් කරවයි. අධිපතියන්ට හා රජුන්ටත් ගරුබුහුමන් කිරීම සඳහා උඩරට දක්ෂ කලා ඇදුරන් විසින් අනුකරණයෙන් සකස්කරණ ලද උඩරට නාට්‍ය කලාවෙහි ප්‍රධාන මුද්‍රාව වනුයේ නමස්කාර මුද්‍රාවය. මන්ත්‍රීහස්තය, හස්තිහස්තය ආදි නම්වලින් පමණක් දක්වා ඇති මුද්‍රාවන්ට හස්ත නාමය ලැබුණේ ආන්ධ්‍ර හෙවත් තෙලෙඟු භාෂාවෙන් ලියැවුණු පොත් ඇසුරෙනි. වඩුග සහ කේරල ජාතික කලාකාරයන්ගේ ආධාරයෙන් අපේ නාට්‍ය කලාව සකස් වූ බව පෙනේ. මුද්‍රාවන් ගැන තෙලෙඟු භාෂාවෙන් ලියා තිබෙන, හස්තමුක්තාවලි, හස්ත චූඩාමණි ආදි පොත් ඊට නිදසුන් වෙත්. ගම්පොල මහනුවර, රාජධානි පැවති සමයන්හි යථා ක්‍රමයෙන් උඩරට පුරවැසි බවට පත්වූ වඩුග ජාතික ප්‍රධානීන් සමග නොයෙක් කලා කාරයෝ ලක්දිවට පැමිණියාහ. ඔවුන් අතර සිටි නෘර්ත කලා කරුවන්ගේ නැටුම් අනුකරනයෙන් විශිෂ්ට වූ ජාතික මුහුණුවරක් ඇති, උඩරට නාට්‍ය කලාව සකස් වූයේය. නෘර්තය කොයි රටින් ආවත් ඒ ඒ දෙශයන්ගේ සංස්කෘතිය හා පරිසරය අනුවම වෙනස්වීම සිරිතකි.

අද දකුණු ඉන්දියාවෙ පවත්නා නර්තන කලාවට වඩා දුටුවන්ගේ නෙත් සිත් ඇදගන්නා අයුරින් උඩරට නාට්‍ය කලාව, සකස්වී තිබේ. එසේ එහෙයින් සිංහල නාට්‍ය කලා ඇදුරෝ සිංහල ජාතියේ ගෞරවයට හැම කල්හිම පාත්‍ර වන්නෝය.

වන්නම් රචනය

වන්නම් රචනය වූකලි මහාක විජයදේවයන්ගේ ගීත ගෝවින්දයෙන් තාලගෙනැ චෝලිය සහ කේරල ශෛලිය අනුව, මාත්‍රා ගණන වැඩිකොට ගැලපීමකි. ගීත ගෝවින්දයෙහි ගීතයන් හා සසඳා බලන විට වන්නම් වල රචනයේ වෙනසක් පෙනෙන්නේ මාත්‍රා දෙකක් හෝ තුනක් වැඩිවීමෙනි. සකුබසෙහි දරුබසක්වූ හෙල බසින් ගෙතුණු වන්නම්වල මාත්‍රා එකක් දෙකක් වැඩිවැ ඇත්තේ භාවා ශෛලියෙහි සමත්වය නිසායයි කිව හැකිය. උඩරට වෙස් නැටුමට අයත්, **කොහොඹා කංකාරිය** සම්පූර්ණයෙන්ම වඩුග සම්ප්‍රදයට අයත් නැටුමක් බව කංකාරියට අයත් කථාවෙන්ම පැහැදිලි වේ. නමුත් මේ හැම දෙයක්ම අධිපතියන් සතුටු කිරීම සඳහා සිංහලයට සම්බන්ධ කොටැ දේශීය ලලිත කලාවක් බවට පමුණුවා ගැණීමෙන් උඩරට නැටුම් ඇදුරන් විසින් කරන ලද්දේ උදරවූ ජාතික සේවයක්මය. මුලින් දක්වුණු නෘතත නො හොත් නෘර්තයද කලින් කල ඇතිවූ වෙනස්වීම් අනුව, විෂම, විකට, ලඝු යයි. තවත් ප්‍රභෙද තුනකින් හැඩ ගැසුනු නියාව භාරතීය පඬුවෝ කියත්. මෙපරිද්දෙන් වෙනස්වීමේ ඡායාවක් අද උඩරට නෘර්ත කලාවෙහි ද නැගී එන බව පෙනේ. එය මත්තෙහි ප්‍රකාශ කරමු.

ලංකා කලා මණ්ඩලය වෙනුවෙන් මහරගම සමන් මුද්‍රණාලයෙහි
(සීමාසහිත සමන් ප්‍රකාශකයෝ) මුද්‍රණය කරන ලදී — 1961