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 සදෙස් ය. ඇත්ත වශයෙන් බලතොත්, නාට්‍යය අතින් පමණක් නොව, කාව්‍යය, නවකතාව ආදී අනෙකුත් සාහිත්‍යාංශයන් සම්බන්ධයෙන් ද මෙයම පැවසිය හැක. ජීවිතයේ ගැඹුර මණින, මනුෂ්‍ය ජීවිතය විනිවිද දක්නා, මානුෂික සම්බන්ධතාවයන් හැඟීම් උද්වේගයන් හා අනුභූතින් 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 සම්ප්‍රදායක් නොතිබීමයි. අලංකාර වාදයට බර වූ සංස්කෘත සාහිත්‍යයට නැඹුරු වීමත්, අවසානයේ දී එහි බලපෑමට මුළුමණින්ම පාහේ යටත් වීමත්, සිංහල සාහිත්‍යයේ සිඳ්‍ර දියුණුවට අකුල් හෙලූ බවට වැඩිපුර සාක්ෂි දැක්වීම 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 පිලිබඳ 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 සම්ප්‍රදායක් 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 රුචිකත්වයක් 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, විශෙෂයෙන් සිංහල නාට්‍යයත්, පහත්, නොදියුණු, නැතහොත් 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, එංගලන්තය වැනි බටහිර රටවල මෙන් මේ ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදය, උසස් සාහිත්යික සම්ප්‍රදයක් බවට පරිවර්තනය වූයේ නැත. සම්ප්‍රදයාත්මක පදනමක් මත පිහිටා උසස් ගැඹුරු මානුෂික හැඟීම් හා අනුභූතීන් ප්‍රකාශ කිරීමේ දැඩි උත්සාහයකට කෙදිනකවත් මුල නොපිරුණි.

නාට්‍යය අන් සියලු සාහිත්‍යාංගයන් අතරෙහි කැපී පෙනෙන විශෙෂ ලක්ෂණය නම් එය කවදවත් ප්‍රෙක්ෂකයා විසින් තනිව රසවිඳින්නක් නොව, විශාල ජනකායක් අතරට වැද, ඔවුන් සමග සාමුහිකව රස විඳින්නක් වීමයි. මෙවැනි සාමුහික රස විඳීමක් සාර්ථක වීමට අදල විය හැකි ප්‍රධාන අංගය ලෙස සැලකිය හැක්කේ තරමක් දුරට හෝ ප්‍රෙක්ෂක ජනයා අතර පොදු වින්දන ශක්තියක් හා රුචිකත්වයක් ඇති විය යුතු වීමයි. මෙවැනි පොදු වින්දන ශක්තියකුත් උසස් රුචිකත්වයකුත් ඇති ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවක් මේ රටේ නැති වීම, නාට්‍යයේ දියුණුවේ බාධාවට ඇති මූලික හේතුව බව පෙනී යයි. පහත් නාට්‍ය රුචිකත්වයෙන් යුත් බහුතර ප්‍රෙක්ෂක 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 මැතකදී අඩු වී ගොස් ඇති බව පෙනේ. අපරදිග රටවල පවා පහත් රුචිකත්වය සංසිඳුවන, සංගීතමය භාවාතීශය නාට්‍යයන් නරඹන පිරිස, උසස් සාහිත්‍යමය අගයක් ඇති නාට්‍ය නරඹන පිරිසට වඩා අති විශාලය. ශ්‍රෙෂ්ඨ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය විචාරකයකු වන රේමන්ඩ් විලියම්ස් මේ ප්‍රශ්නය විවරණය කරමින් මෙසේ ලියයි: ''මට හැඟීයන හැටියට නම්, සෑම අවස්ථාවක දී ම වැදගත් වන කරුණ නම්, නාට්‍ය රචකයාත් ඔහුගේ ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවත් අතර තිබිය යුතු වින්දන ශක්තියේ සමානතාවයයි. සංකීර්ණ අනුභූතීන් හෙවත් අත්දැකීම් හඳුනා ගැනීම හා ඒවා සියුම් ලෙස විවරණය කිරීම අතින් කලාකරුවා හැම විටම තම ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවට වඩා ඉහල මට්ටමක වැජඹෙනු නියතය. අඩු වශයෙන් ඔහුගේත්, ඔහුගේ ප්‍රෙක්ෂක 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, ප්‍රෙක්ෂක ජනතාවගේ භාෂාවත්, ඉතා ළංව හා ඓන්ද්‍රීය 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 දයාදයක් හිමිවීමට නම් මෙහි සඳහන් කළ පලමු 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 බුද්ධිගොචර 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 උකහාගත හැකිවූත් ප්‍රේක්ෂක ජනතාව කුඩා බව සත්‍යයකි. මේ ප්‍රේක්ෂක ජනතාව පුළුල් කිරීමෙහි ලා විශෙෂයෙන්ම ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන් 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 සම්ප්‍රදයක් 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 යෑමෙත්, එමෙන්ම පාඨක සංඛ්‍යාව ඉතා සීඝ්‍ර ලෙස පුළුල් වීමෙත් ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. මැද පන්තියේ ජනතාව අතර ඉංග්‍රීසි උගතුන්ගේ සංඛ්‍යාව වැඩි වීමත් සමගම, දියුණු අධ්‍යක පවතින බටහිර (විශෙෂයෙන්ම 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 විශෙෂයන් 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 රහ දක්වීමෙන් සාමාන්‍ය ජනතාව අතර නාට්‍ය පිළිබඳ වැඩි උනන්දුවක් ඇති කළ නොහැකි බව, බටහිර නාට්‍ය සිංහලට පරිවර්තනය කොට රහ දැක් වූ අවස්ථාවලදී ඒවා නැරඹීමට පැමිණි ප්‍රේක්ෂක පිරිසගෙන් පැහැදිළි විය. බටහිර සම්ප්‍රදය 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 රහ දක්වනු ලැබිණ. රුසියන් ජාතික **නිකොලායි ගොගොල්** ගේ Marriage නම් නාට්‍යය ද ''**කසුවා කපෝති**'' යන නමින් ඉදිරිපත් කරන ලදි. මේ හැම නාට්‍යයකටම පාගේ 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 විශේෂයෙහි රස උකහා ගත නොහී අසරණ බවට පත්වීම, ප්‍රේක්ෂක ජනතාවගේවත්, මුල් නාට්‍යවල හෝ නාට්‍ය රචකයන්ගේවත් වරදක් යැයි සිතීම අයුක්ති සහගත ය. එහෙත්, අපේ ප්‍රේක්ෂක 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 ප්‍රේක්ෂක ජනයා ගැන කිසිසේත් නොතකා ''උසස්'' නාට්‍ය දිගින් දිගට ඉදිරිපත් කිරීම වත්, ප්‍රේක්ෂකයාගේ පහත් රුචිකත්වය සන්තර්පනය කෙරෙමින් ඒ අතරම මුදල් ගරා ගැනීමේ දුෂ්ට චේතනාව පමණක් පෙරදැරි කොට ගෙන සාහිත්‍යික අගයෙන් පහත් 'සංගීත නාටක' වැනි වැස්වීමෙන් වත් නොවේ. සාහිත්‍ය පොෂණය කිරීමත්, ඊට නොවරදින, එමෙන්ම එකම මහ වූ ප්‍රේක්ෂක 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 ප්‍රේක්ෂක ජනතාවකුත් ඇතිවී, අපේ නාට්‍ය සාහිත්‍යය ද බටහිර හා පෙරදිග උසස් නාට්‍ය සාහිත්‍යයන් සමග සමතැන් ගැන්වීමට අපට බැරි නොවනු නියතය.

පුළුල් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් නොමැතිව නාට්‍ය සමුදයක දියුණුවක් බලාපොරොත්තු විය නොහැකි වීමේ මූලික සිද්ධාන්තය තේරුම් ගත් නිසාදෝ, ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රමුඛ විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය සංගමය මගින්, මැතදී නොයෙක් මාදිලියේ ''පර්යේෂණාත්මක'' නාට්‍ය කීපයක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. මේ නාට්‍යවල සාහිත්‍යික අගය කෙසේ වුව ද, ඒවා දැනට අප හමුවේ ඇති මූලික ගැටළුව — එනම් පුළුල් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් බිහි කිරීමේ හා ක්‍රමයෙන් ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය දියුණු කිරීමේ ප්‍රශ්නය — සමග පොර බැඳීමේ අභිප්‍රායෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ බව පැහැදිළි 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 දයාද වශයෙන් ලැබ නැති අය අතර, හිටි වනම කවර දිනෙකවත් උසස් නාට්‍යයක් රචනා කිරීමෙහි සමත් නාට්‍ය රචකයකු ඇති විය හැකි නොවේ. සෑම ශ්‍රේෂ්ඨ ලේඛකයෙක්ම අඛණ්ඩව, අනාදිමත් කාලයක සිට පැවත එන සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදයකට අයත්වන බවත්, ඒ සම්ප්‍රදයයෙන් සම්පූර්ණයෙන් වෙන්ව 'උසස්' කවියකු බිහිවිය නොහැකි බවත්, ශ්‍රේෂ්ඨතම 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 ප්‍රේක්ෂකයාට 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 විනෝදාත්මක ''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 කිපයක් 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 සම්ප්‍රදයට අනුව සකස් කරන ලද) නාට්‍යයන් බටහිර උරුව 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 ඉදුරාම වෙනස් හේතුවක් නිසා වන්නට ඇත. මේ ශෛලිගත නාට්‍ය, හුදෙක් පැරණි 'නාඩගම්' වල අනු කරණ-යන් නොවූ බව ඔවුන්ට තේරුණි. නූතන නාට්‍ය සම්ප්‍රදයකට මුල පිරීම ඒවායේ අභිප්‍රාය වූ බවත්, පැරණි චිරාගත 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, දැන-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 ශෛලීගත 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.

'ශෛලීගත' කිරීමේ මූලික පරමාර්ථය විය යුත්තේ, පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක 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 යොදු ගන්නා ලබන එක්තරා සම්ප්‍රදයයක් නම් 'නාඩගම්' වල 'පොතේගුරා' විසින් ගයනු ලබන 'පොතේ ඉන්නිසය'යි. මේ සම්ප්‍රදය 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 නැනැත්තාගේ කාර්යය පොතේ ගුරාගේ කාර්යයට බොහෝ සෙයින් සමාන වේ. එමෙන්ම, සිංහල නාට්‍ය ක්‍රමවලටත්, සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයටත්, ජපන්, චීන, වැනි පෙරදිග වෙනත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයන්ටත් පොදු වූ ලක්ෂණයකි කව්, ගී, යනාදිය 'තාත්වික සංවාදයන්' වෙනුවට භාවොත්සන්න අවස්ථාවලදී යෙදීම. ස්වාභාවික නොවන අභිනය හෝ අංග චලන ක්‍රම ද මේ අන්දමින්ම පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයනට 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 ශෛලීගත 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 මහ නොපැදෙන්නේ නම් එවැනි නාට්‍යවලින් සාහිත්‍ය පොෂණයක් ඇති විය නොහැක.

මෙතෙක් ඉදිරිපත් කරන ලද ශෛලීගත 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 ශෛලීගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදය මනමේ නාඩගමින් පසුව ඒ උසස් තත්වයම නොගැනීම කණගාටුවට කරුණකි. උසස් සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් ගොඩ නැගියි හැක්කේ ශෛලීගත 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 යොදු ගැනීමෙනුත් ඊට පටහැනි වන යම් යම් ශෛලීගත 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, කව්, ශෛලීගත 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-කව් ආදිය යොදයි. මේ ගී ප්‍රෙක්ෂකයනට සංගීතාස්වාදයක් ලබා දුන් අතරම, නාට්‍යයෙහි ඓන්ද්‍රීය 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 චාරිත්‍ර 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 උපයෝගි 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 ශ්‍රේෂ්ඨ විචාරකයින් විසින් පවා පිළිගෙන අවසානය. **ටී. එස්. එලියට්, ක්‍රිස්ටෝfපර් fෂයි, ලුවී මැක්නීස්, ඉපර්වුඩ්, ඕඩන්, ඇන් 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 නොදැක් 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 ශ්‍රේෂ්ඨ 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 යොදු ඇති ආකාරයත්, යොදු ඇති ගී නාට්‍යවල ඓන්ද්‍රීය ස්ථානයක් උසුලන ආකාරයත් විග්‍රහ කොට දක්වනු ලැබිණ. මෙහි

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

මෙකල ලංකාවේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය පිළිබඳව පැන නැඟී ඇති ගැටළුව වැනි වූම ගැටළුවක් 1850 සිට 1950 දක්වා කාලය තුලදී යුරෝපයේ ද ඇති වූ බව බොහෝ අපරදිග විවාරකයින් ගේ මතයයි. මේ අවුරුදු සියය ඇතුළත නාට්‍යයට උචිත මාධ්‍යය ගද්‍යය ද නැතහොත් පද්‍යය ද යන ප්‍රශ්නය බොහෝ වාද විවාද වලට තුඩු දිණ. නෝර්වීජියානු ජාතික **හෙන්රික් ඉබ්සන්** නමැති ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍ය රචකයාගේ කෘතීන් බටහිර නාට්‍ය කලාවේ සංවර්ධනය කෙරෙහි බොහෝ දුරට බලපෑ බව අද කවුරුත් පිළිගනිති. 1850 දී ලියැවුණ **ඉබ්සන්** ගේ කුළුදුල් නාට්‍යය වූ **'කැටිලිනා'** අංක 3 කින් යුක්ත වූ පද්‍යමය බෙදුන්තයක් 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. **'කැටිලිනා'** 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 තැනක වැජඹුණු කිසිම කතු වරයෙක් නාට්‍යයට අත ගැසීමට වත් කැමැත්තක් නොදැක් වීය. ඒ වෙනුවට මේ කාලයේ දී ලියැවුණේ රහ දක්වීම් සඳහා නොව ඇතුළු ගැබෙක තනිව හිඳ කියවීම සඳහා කවීන් අතින් ලියැවුණ ඉතා දිග පද්‍ය නාට්‍ය කෘතීන් කිපයක් පමණකි. නාට්‍ය ශාලාවල වැඩි හරියක්ම රහ දක්වන ලද්දේ ''ප්‍රහසන'' යනුවෙන් හැඳින්වෙන පහත් පෙළේ විහිළු-තහළු වලින් පිරි නාට්‍ය හා භාවාතීශය නාට්‍යයනුත්, පැරණි නාට්‍යවල අන්ධානු කරණයනුත් පමණි. මින් පසු කාල සීමාව තුල (එනම්, 1850 සිට 1950 දක්වා) නාට්‍ය සම්ප්‍රදයය ''නාත්ත්වික සංවාද'' ස්වරූපය අනුව හැඩ ගැසිණ. මේ 'නාත්ත්වික' හෝ 'ස්වාභාවික' නාට්‍යයේ මාධ්‍යය වූයේ පද්‍යය නොව ගද්‍යයයි. කාව්‍යමය නාට්‍යය රහ මඩල කරා නැවත ගෙන යන ලද්දේ විසි වැනි ශත වර්ෂයේ ආරම්භයෙන් පසුවය. නාත්ත්වික 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 'නාත්ත්වික' 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 රහ දක්වීමක් 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 ලහට, නැටුම්වලට හෝ සැළැස්මට හෝ නැතහොත් ඒ දෙකටම ගැලපෙන — අත්‍යාවශ්‍ය වන — ඇදුම් 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 සිදුණු, 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 ශෛලීගත ක්‍රමයක් නාට්‍යයේ මාධ්‍යය කිරීමත් අතර වෙනසක් ඇතොත් ඒ ඉතා සුළුය. කාව්‍යමය නාට්‍ය ද එක්තරා ශෛලීගත 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'' ශෛලීගත 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** පහදා 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 ඓන්ද්‍රීය 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 එදිනෙදා කතා බහ දෙස බලන් 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 වෙන්තකට 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 යොදා ගත හැකි ය. එයින් එකක් සෑම විට ම ස්වාභාවික යයි ද අනෙක හැම විට ම අස්වාභාවික යයි ද කීම ප්‍රඥගෝචර නොවේ. (T. S. Eliot: "Poetry & Drama"). ශ්‍රේෂ්ඨතම නූතන කවියා ලෙස අවිවාදයෙන් පිලිගැනෙන **එලියට්** ගේ මේ අදහස් ශෛලීගත අංගයන් නාට්‍යයේ මාධ්‍යය ලෙස උපයෝගී කර ගැනීමේ අභිප්‍රාය ඇති අපේ නූතන නාට්‍ය රචකයන් ගේ කල්පනාවට භාජනය වුවහොත් යෙහෙකි.

මේ 'අත්හදා බැලීම් යුගයේ' නිපදවනු ලබන සිංහල නාට්‍ය 'ශෛලීගත නාට්‍ය' යනුවෙන් හැඳින්වෙන නමුදු, පරිස්සමෙන් සලකා බලන්නෙකුට පෙනී යන කරුණක් නම් මේවා 'නාත්ත්වික' නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේත් ''ශෛලීගත'' නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේත් 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 'පොතේ 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 නාත්ත්විකව නොව මුද්‍රා නාට්‍ය ක්‍රමයට ලං වන අභිනය ක්‍රම මගින් මේ නාට්‍යවල නිරූපනය කරනු ලැබේ. මේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන තවත් ප්‍රධාන ශෛලීගත හෝ සම්ප්‍රදායානුකූල ලක්ෂණයක් නම් භාවොත්සන්න 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 අසීරු වන්නේ නාට්‍යය මගින් හෝ කවර සාහිත්‍යාංගයක් මගින් හෝ සැබෑ ජීවිතය නිරූපනය කිරීම හෝ පිටපත් කිරීම නියම කලා කරුවකුගේ වෑයම නොවන බව

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

සරච්චන්ද්‍ර මහතා ප්‍රමුඛ ''ශෛලීගත'' නාට්‍ය රචකයින් ගේ කෘතීන් එකම ශෛලියකට අනුව පමණක් රචනා කරන ලදැයි කීම අපහසු ය. මොවුන් ගේ සෑම නාට්‍යයක්ම පාහේ ''නාත්ත්වික'' (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 නාත්ත්වික 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 නාත්ත්වික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයේ දෙබස් ක්‍රමය අනුව, ගද්‍යයෙනි. දෙබස්වල උච්චාරණය ද සාමාන්‍ය කථා ව්‍යවහාරයට සමාන වෙයි. මෙවැනි නාත්ත්වික සම්ප්‍රදයය අනුව ලියැවුණු ජවනිකා මේ සෑම නාට්‍යයකම දක්නා ලැබේ. ඇත්ත වශයෙන් කියනොත්, මේ නාට්‍යවල පදනම වී ඇත්තේ නාත්ත්වික 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 නාත්ත්වික අංග චලනයට වඩා සාර්ථකව ශෛලීගත සංකේතාත්මක අභිනය ක්‍රම යෙදිය හැකි විටක හෝ, — ශෛලීගත අංගයන් උපයෝගී කර ගැනීම ද මේ නාට්‍යවල ප්‍රධාන අංගයයි. ''නාත්ත්වික'' හා ''ශෛලීගත'' අංගයන් අතර මේ සංකලනය උචිත හෝ අනුචිත හෝ විය හැක්කේ, නාට්‍යකරුවා මේ විවිධ අංගයන් තම සේවයට යොදා 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 ශෛලීගත නාට්‍ය සාර්ථක නොවූයේ දුවන්නන් වාලේ දුවන්නට සැරසුණු, කතාවක් කරළියට නැංවීම නිසා නාට්‍යයක් බිහිවේයැයි සිතූ, නාට්‍ය රචකයින් ගේ නොදැනුම්කම 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 ශෛලීගත 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 ශෛලීගත සංගීත නාටක අතුරින් කැපී පෙනුණු **''මනමේ''** නාඩගම උසස් කලාකෘතියක් වන්නේ එහි ශෛලීගත ස්වභාවය නිසා නොව, මූලික මානුෂික හැඟීම් හා භාවයන් අතර සට්ටණයන් 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, සම්ප්‍රදයානුගත පාත්‍රයන්, ආදී ශෛලීගත 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 ශෛලීගත 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 යොදු ගත යුතු ය. එසේ යොදු ගැනීම දුෂ්කර වෙතොත්, **එලියට** කියන පරිදි ස්වාභාවික සංවාද නාට්‍ය රඟ වඩා බෙහෙවින් උචිත වනු නියත ය. නාට්‍යයේ මාධ්‍යය ගැන වුවමනාවට 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 හිහවීමට 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 ලිවීමේ තරම් ප්‍රතිභා ශක්තියක් ඇති රචකයින් නැතිවීමයි. මින් පළමුවැන්න දෙවැන්න උඩත්, දෙවැන්න පළමු වැන්න උඩත්, බොහෝ දුරට රඳා පවතින හෙයින්, නාට්‍ය ලෝලයින් විසින් සිතා-මතා බැලීමෙන් මීස 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 කණ්ඩායම්වල 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 ඇතුලුවීම්, පිටවීම්, 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 කෙරෙහෙන 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 ගැමී 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 මහ නම් ගැමී 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. ශෛලීගත අංගයන් හැමෙකක් ම ඇතුළත් නොකොට, ඒවා ඓන්ද්‍රීය 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 ශෛලීගත 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 ඇත්ත වශයෙන් ම මා තවත් ඉදිරියට පා තැබුවෙමි,'' යි කියයි. මීටත් පසුව ලියන ලද The Cocktail Party නම් නාට්‍යයෙහි තවත් නුසුදුසු, අනවශ්‍ය ශෛලීගත අංගයන් කිපයක් **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** ශෛලීගත සම්ප්‍රදායය අන්ධ ලෙස අනුකරණය නොකළ බවත්, එය සුදුසු අවස්ථාවල දී පමණක් තම සේවයට යොදා ගත් බවත් ය. අප රටේ නාට්‍ය කරුවන් විසින් ද මේ කරුණ සිහියේ තබා ගැනීම ඔබ්. ''**මනමේ**'' නාටකය සාර්ථක වූයේ භාවෝත්සන්න අවස්ථා නිරූපණය කිරීම උදෙසා යම් යම් ශෛලීගත අංගයන් උචිත ලෙස යොදා ගත් නිසා ය; වෙනත් බොහෝ ශෛලීගත නාට්‍යයන් අසාර්ථක වූයේ උචිතා'නුචිත බවක් නොසළකා අන්ධානුකරණයෙන් ශෛලීගත බාහිර ලක්ෂණ පමණක් හුවා දැක්වීමට නාට්‍යකරුවන් තැත් කළ නිසා ය.

IV

සංගීතය එදිනෙදා ජීවිතයේ ඓන්ද්‍රීය කොටසක් ලෙස සළකන ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් සඳහා මේ රටේ ඇතිවිය යුත්තේ පෙරදිග උරුව ගන්නා, එහෙත් ඒ අතරම උසස් බටහිර නාට්‍ය ලක්ෂණ ද ඇතුළත් වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් බව මේ සියල්ලෙන් පැහැදිළි වෙයි. අප දැනට මුහුණ පෑ යුතු පළමුවැනි ප්‍රශ්නය — එනම්, පුලුල් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් බිහිකොට, ඔවුන් තුළ නාට්‍යය කෙරෙහි ඇල්මක් ඇති කිරීම — විසඳිය හැකිවන්නේ පොදු ජනතාවට හුරු-පුරුදු ශෛලීගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායය දියුණු කිරීමෙන් බව පෙනේ. එහෙත් මේ පළමු ප්‍රශ්නය විසඳීමෙන් 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 මහ 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 ඉවනස් 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 නිෂ්පාදකයින්ට 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 ඇත් 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 නාත්ත්වික 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 මහ 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 වූවත්, 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."