සිංහබාහු නාඩගම හා කාව්‍ය රසය

ක්‍රිස්ටි ද සිල්වා

සිංහල නාට්‍යයක් කොතැනක හෝ රඟදැක්වූ විට එය නරඹන විචාරකයින්ගෙන් වැඩි දෙනෙක් ඉන් පිළිබිඹුවන සම්ප්‍රදාය ගැන විමසා, එය ගැනම කථාකරන්නට පෙළඹුණු කාලයක් තිබිණ. විශෙෂයෙන් මනමේ, වෙල්ල වැහුම්, එලොවගිහින් මොලොව ආවා, කදු වළලු, හස්ති- කාන්තමන්තරේ, රත්තරන් වැනි මහාචාර්ය සරච්- චන්ද්‍ර මහතා විසින් වේදිකාගත කැරුණු හැම නාට්‍යයක්ම විචාරයට බට බොහෝ විචාරකයින් පළකළ මත එම නාට්‍යයන්හි රසනිෂ්පත්තියට පමණක් සීමාවූ බව අපට මතක ඇත. මින් මා අදහස් කරන්නේ සම්ප්‍රදාය යන්න නාට්‍යයක රසනිෂ්පත්තියට අනවශ්‍ය දෙයක්ය යන්න නොවේ. අප සම්ප්‍රදායයේ අගය විමසිය යුත්තේද රස නිෂ්පත්තියට එය අදාළ වන අයුරු ගැන සොයා බලා මිස ඉන් බැහැරට ගෙන හුදෙකලා අංගයක් ලෙස සලකාබලා නොවන බව පළකිරීමය. සිංහ- බාහු නාඩගම වේදිකා ගතකළපසු විචේචකයින් පළකළ මත විමසා බලන විට පළමුවට වඩා මදක් හෝ නියුණු අන්දමකින් එය දෙස බැලීමට ඔවුනට හැකිවී තිබෙන බව දක්නට ලැබුණි. මේ වර ඔවුන්ගේ විමසිල්ලට භාජනය වූයේ වඩාත් රසනිෂ්පත්තියට සම්බන්ධ ප්‍රශ්නයකි. එය නම් මනමේ නාටකයත් සමඟ සසඳා බලා සිංහබාහු නාඩගම අගය කරනකල පළමුනාටකයේ නාට්‍ය- රසය කැපී පෙනුණද දෙවැන්නේ කාව්‍ය රසයක් ජනිත වනබවයි. එහෙත් රසනිෂ්පත්තිය ගැන වඩාත් නියුණුලෙස විචාරකයින් කල්පනා කළයුතු මෙවැනි කාලයකදී එවැනි මතයක් වුව විශාල ගැටළුවකට පෙරළා ගැනීම එතරම් කාලෝචිතයැයි කිව නොහැකිය. නියම මතය පළකළ එකදු විචාරකයෙක්වත් පැහැදිළි ලෙස තමන් කාව්‍ය රසය හා නාට්‍යරසය යන දෙකින් අදහස් කරන්නේ කුමක්දැයි දක්වා නොතිබිණ. එම බෙදීම නාට්‍ය රසවින්දනයේදී හෝ කාව්‍යරසවින්දනයේදී අවශ්‍ය මන්දැයි විස්තර කොට නොතිබිණ. එ වැනි වෙනසක් දැක්වීමෙන් ඇතිවන අමතර ප්‍රයෝජන- යක් දුතනොහැකිය. නාට්‍යයක කාව්‍යයකට අයත් ලක්ෂණ මෙන්ම කාව්‍යයක නාට්‍යයකට අයත් ලක්ෂණද අවශ්‍යයෙන්ම ගැබ්විය යුතුබව නම් අපට ඉඳුරා පළකළ හැකිය. ඒ හැම කලාකෘතිය- කින්ම රසයක් (කාව්‍ය නාට්‍ය ලෙස බෙදීම කෙසේ වෙතත්) උපදවාලිය යුතු බවත් අප පිළිගත යුතුය. රඟපෑම, වේදිකා සැකසීම, වේශ නිරූපණය, වැනි දේ දුර්වල බවක් පළකිරීමෙන් සමහරවිට මේ රසයට බාධා පැමිණිය හැක.

එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ නැපිපෙනෙන කාව්‍ය රසයක් දක්වෙන බව කීමෙන් අදහස් වන්නේ එහි ගැයුම්ට ලැබෙන තැන ගැන කිසියම් අදහසක් දක්විමනම් ඒ පිළිබඳව අපගේ සැලකිල්ල අවශ්‍යයෙන්ම යොමුවිය යුතුය. නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම්, රසය කුළුගැන්වීමේ මාධ්‍යයන් ලෙස සැලකීම පෙරදිග නාට්‍යයේ එක්තරා අංගයක්වූ බව අපි දනිමු. ජෝන් ද සිල්වා වැන්නන්ගේ නාට්‍ය කෘතින්වල මෙන් එම අංගයන් නාට්‍යරසය අන්තිටවන බාධකයන් වියයුතු නොවේ. ඔහු නාට්‍ය රචනා කළ එක් පරමාර්ථයක් වූයේ ''සිංහල සංගීතය යළිත් ලක්දිව වැසියන් අතරේ පුරුදු කරවීමය'' (ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ – ප්‍රස්ථාවනාව) කාලිදාස හෝ හර්ෂ පිළිවෙලින් ශාකුන්තලය, හා රත්නාවලිය, රචනා කිරීමේදී අඛණ්ඩ ලෙස ඒවායේ රසය කුළුගැන්වීමට දරූ සූක්ෂම තැත ඔහු නොතැකූ බවත්, ඔහුගේ එකම පරමාර්ථය වී ඇත්තේ හිතුමතයේ කථාව ජවනිකාවලට බෙදු ගීතයන්ට මුල්තැන දෙමින් ඒවා සැකසීම බවත් සැසඳීමෙන් දත හැකිය. මුඛ්‍ය රසයට එම ගීතවලින් ලැබෙන ආධාරයක් නැත. ශාකුන්තලයේ හතරවැනි අංකය ආරම්භයේදී හංසමතිය රජුගේ සිත්හි විරහ දුකක් මැවීමට මෙසේ කියයි.

අභිනව මධුලොල පස්න්වං —
නථා පරිචුම්බ්‍ය චූත මඤ්ජරිං
කමල වසති මාත්‍ර නිවෘතො —
මධුකර නිවෘතො'සි ස්ථානාංකථං

මෙය ජොන් ද සිල්වා අතින් සිංහලයට නැගෙන්නේ කිසිම හැඟීමක් ජනනය කිරීමට ආපොහොසත් වචන කිහිපයක් යෙදීමෙනි.

බිච මී ලොලා රම්‍ය අඹ මලේ…………

රත්නාවලියේ චූතලතිකා හා මදනිකා රජත්, වසන්තකත් දෙසට කියා එන ගීතය සකුවේ වචන අතින් මෙන්ම අදහස් අතින්ද ශෘංගාර රසය දනවීමට සමත්ය.

කුසුමායුධ ප්‍රිය දූතකො – මුකුලායිත බහුචූතකඃ
ශිථිලිතමාන ග්‍රහණකො වාති දක්ෂිණ පවනකඃ

එය ජෝන් ද සිල්වා අර්ථහීන ගීතයකට නගයි.

බෝ සුවඳින් මිශ්‍ර සුළං එන්නා කන්දෙන්……

එහෙත් මේ ගීතයන් තත්කාලීන තත්වය අනුව බලනකල නාට්‍යයන්හි මුඛ්‍ය රසයට අදාලනොවූවද හුදෙකලාව ගත්කල කිසියම් වටිනාකමක් දකිත හැක. ''ඔහුගේ ගීතයන්හි භාෂාව කලාතුරකින් දක්නට ලැබෙන අන්දමේ කාව්‍යමය බවක් දක්වයි. ශ්‍රවණය කරන්නාගේ සිත්හි හැඟීම් ජනනයට ඉන් ලැබුණු රුකුල අපමණය''යි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා පවසන්නේ ඒවා මෙසේ අගය කර බව සිතිය හැකිය.

එහෙත් මනමේ හා සිංහබාහු වැනි නාටකයන්හි එන ගීතත් ඒවායේ කාව්‍යමය භාෂා ශෛලියත් නාට්‍ය රස නිෂ්පත්තියට හේතුවන වාචිකාභිනයටම අයත් අභ්‍යන්තර කොටසක් ලෙස හඳුනා ගත හැකිය. බටහිර නාට්‍යයෙහිද වාචිකාභිනයට ලැබෙන තැන අපි දනිමු. පෙරඅපර දෙදිග හැම විචාරකයෙකුම නාට්‍යයක එන සංවාදය නාට්‍යමය විය යුතු බවත් අවස්ථාවෝචිත වියයුතු බවත් පිළිගන්නා බව නිසැකය. එසේම හැඟීම් ප්‍රකාශන ශක්තියෙන්ද එය කාව්‍යය තරමටම නියුණු විය යුතු බවද පිළිගැනේ. ස්ථානමාරුව (Change Scene) ක කර්තෘගේ මැදිහත්වීම වැනි පහසුකම් නාට්‍යයේ රචනයකට අත්‍යවශ්‍ය වෙයි. ''Dramatic'' යන වචනය කාව්‍ය විවේචනයේදීද උපයෝගී කොටගන්නා බවත් මේ අතර අපි දනිමු. එය කාව්‍යය හා නාට්‍යය විචාරය පෙරදිග මෙන්ම අපරදිගද එක හා සමාන අදහස් මත ඇතිව පත්වනා බවටද ඉඟියකි. විෂයබද්ධලෙස (Objective) කරුණු ඉදිරිපත් කිරීම කාව්‍යයට මෙන්ම නාට්‍යයටද පොදු ලක්ෂණයකි. ශේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යයන් උසස් කාව්‍යයන් ලෙසද සැලකේ. ''Theme'' හෙවත් මුඛ්‍ය අදහසක් අනුව කාව්‍යය මෙන්ම නාට්‍යයද රචනය කෙරේ. කාව්‍යයක මෙන්ම, නාට්‍යයක චරිතයන්හි මුවට නංවන වචනද කිසියම් මුඛ්‍ය රසයක් ජනනය කරනු පිණිස ඒකාබද්ධව සිටී. සංස්කෘතයේ එය දෘශ්‍යකාව්‍යයැයි හඳුන්වනු ලබන්නේ මේ නිසා විය හැකි. ''විභාවානුභාව ව්‍යභිචාරිභාව සංයෝගාත් රසනිෂ්පත්තිඃ'' යනුවෙන් භරතගේ 'නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ' එන සිද්ධාන්තය මතය සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරය ඇරඹුනේ. ග්‍රීසියේද කාව්‍ය විචාරයට මුල පැයේ නාට්‍ය විචාරයයි. ඇරිස්ටෝටල් ශොකාන්ත නාට්‍යයන්හි විශිෂ්ටතම කාව්‍යරසයක් ගැබ්ව ඇතිබැව් පළකලේය. කාව්‍යයටත් වඩා නාට්‍ය සහෘදයා පිණවීමට අවශ්‍ය රසනිෂ්පත්තියට හේතුවන්නකැයි අභිනවගුප්ත කීවේ සමහර අංගයන් අතින් වෙනස්කම් ඇතද නාට්‍යයේ පෙළ කාව්‍යමය නම් නියම අන්දමේ රහපෑම හා එක්වූ කල එහි කාව්‍යයට වඩා අමුත්තක් ඇති හෙයිනි. අවශ්‍යයෙන්ම 'දෘශ්‍යකාව්‍යය' කාව්‍යයක් වියයුතුයයි එක් විචාරකයෙක් පළ කළේය.

'අනුභාව විභාවානං වර්ණා කාව්‍යයමුච්‍යතෙ
තෙෂාමෙව ප්‍රයොගස්තුනාට්‍යං ගීතදිරඤ්ජිතං''

'Schlegel' නම් විචාරකයාගේත් මතයද මෙයම විය.

නාට්‍යක නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන් (Dramatic Situations) මගින් ක්‍රමයෙන් රසය ඉහළ නැංවිය යුතු බැව් පෙරපරදිග්හි භේදයක් නැතිවම පිළිගැනේ. මේ සඳහා චරිතයන්හි ගතිය, මෙන්ම අනාගතයත්, වර්තමානයේදී වැදගත් වන, එහෙත්, නාට්‍යයේ දක්විය නොහැකි, නොදක්වා ඇඟවීම පමණක් ප්‍රමාණවත් ඇතැම් කරුණුත් ඵලිත කිරීමට නාට්‍යක සංවාදයට අවශ්‍යයෙන්ම කාව්‍යමය ස්වරූපයක් ගැනීය යුතු බව් වටහා ගැනීම අසීරු නැත. ශෛලිගත වචන, වචනාලංකාර වචන, ශෛලීතාරය වැනි කාව්‍යයට ඔබ්බෙන නියමයන් නාට්‍යක සංවාදයන් කෙරෙහිත් බලපායි.

මේ අනුව බලනකල නාට්‍ය රචනයක් සාර්ථක කාව්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීමට නම් අපට එය රචකයෙහුම් කාව්‍යකෘතියක් වියයුතු බව වටහා ගැනීම අසීරු නැත. එහෙත් එම කාව්‍යලක්ෂණය පොත දක්වන ලද පෙන් ද සිල්වාගේ නාට්‍ය කෘතිවල මෙන් තැනින් තැන රැඳිසිට ප්‍රදේශලයට රස නිෂ්පාදනය කරන කොටස්වල නොව නාට්‍යයේ ඒකාංගයක් ලෙස අඛණ්ඩ වී මුළු රසයත් ඊට අදාළ අන් අවශ්‍යතාවයන්ත් පිරිමසාලිය යුතුය. මෙවැනි කාව්‍ය රසයක් රඟදක්වන විට ඉස්මතුවී පෙනීම වරදක්ලෙස සිතීම අවිචාරවත්ය. කාව්‍ය රසයට මුල්තැන ලැබෙන ශ්‍රාව්‍යකාව්‍යයක් රඟ දක්වීමේදී නියම පරිදි එයට අවශ්‍ය අන් අංගයන්ගේ ද සහාය ලැබෙනොත් ලෙස නාට්‍යයකින් අපේක්ෂා කරනු ලබන 'සාධාරණීකරණය' වඩාත් නියුණු පරිසරයක් මත සාර්ථක ලෙස වෙයි.

විශ්වනාථයෝ එවැනි අවස්ථාවකට පත්වන පුද්ගලයා පිළිබඳ විස්තරයක් කරති.

පරස්‍ය න පරස්‍යෙති මමෙති න මමෙති ච
තදාස්වාදෙ විභාවාදෙඃ පරිච්ඡෙදෙ න විද්‍යතෙ

උපමාරූපක පුනරුක්ති සංඝටන වැනි අලංකාර ක්‍රමයන් උචිත අයුරු යෙදීමෙන් රසනිෂ්පාදනය කරන කාව්‍යමය දෙබසකට අවශ්‍ය රහපෑමත්, පරිසරයත් ලැබුණුකල මෙවැනි අවස්ථාවකට ප්‍රේක්ෂකයා පත්කළ හැකිය. සංස්කෘත නාට්‍යයන් අතර ප්‍රසිද්ධ නැනක්දරණ 'මෘච්ඡකටිකා' වැනි නාට්‍යයන්හි එන කථාවස්තුව බොහෝ දුරට පටලැවිලි සහිත වුවත්, එහි නාට්‍යරසය ප්‍රේක්ෂකයාට වෙහෙස නොවන අන්දමින් ලබාදීමට ශාර්දූලවික්‍රීඩිත වසන්තතිලකා වැනි නානා වෘත්තයන්ගෙන් බැඳි පද්‍යයන්හි ඇති කාව්‍යමය ස්වරූපය බලවත්ලෙස ආධාරවී ඇති බව කිවහැක. කාලිදාසගේ, හර්ෂගේ හා භාසගේ නාට්‍යයන් පිළිබඳවද කිවයුත්තේ එයමය. ටී. එස්. එලියට් වැනි නවීන රචකයන් ගේ ඇතැම් කෘතීන්වලින්ද [The Murder in the Cathedral - The Family Reunion] කාව්‍ය රසය නාට්‍යරසයට අදාළ වන අයුරු හැඟී පෙනේ. මෘච්ඡකටිකාවේ යොදා වසන්තතිලකා නම් වූ ශ්ලෝකයේ කෙටෙහි කාලයෙන් ඇවිලී ගිය අන්දම නිරූපණය වන අයුරු කාව්‍යය නාට්‍යක ඇතිම් පහනට විශේෂ ආධාරයක් වන නැනකට කදිම නිදසුනකි. එහි චිටත් යොදාත් ස්වරූපයත් මුලට සුදුසු නංවන කාව්‍යමය වචනාලංකාර නිසා එම අවස්ථාවේ නාට්‍යෝචිත බව හැඟී පෙනෙන අතර සාමාන්‍ය වගේ විලාසයෙන් පවසා ඒත්තු කිරීමට ඉතාමත් අසීරු ඇතිවීමටලට කාව්‍යමය බස් වහනයක් සංගතනැති අන්දම් මැනවින් පළවේ. සිංහල නිශ්ශංක ගේ මෘච්ඡකටිකා පරිවර්තනයේ වසන්තසේනා දුක ගනාගේ කාමය ඇවිලීගිය අන්දම් ඔහුගේ මුඛින් දක්වන්නේ මෙසේය.

මිලාගෙම ලෙන්තිය. සලෙලු මකීන්තිය
කය විලලන්තිය යාගින්නො න්
මද නාටවන්තිය. කල වනසන්තිය
කාමපොපොපෝටුව ලෙ පැනුයෙ න්
වෙසගන අතිසරුලිය ඇ විලසින්
ඇමතුව මුත් හද සිටි පෙමෙ න්
මදකුද ඇලමින් ඇද නොදක්වා
මහට දිවයයි ඇ මෙලෙසි න්

"The Family Reunion" නැමති නාට්‍යයේ රසයකුළ ගැන්වීමට කාව්‍යමය වදන්මාලාවක් ටී. එස්. එලියට් නම් රචකයා එහි එන ආගනා නම් චරිතයේ මුවට නංවයි.

This way the pilgrimage
Of expiration
Round and round the Circle
Completing the Charm
So the knot be unknotted
The crossed be uncrossed
The crooked be made straight
And the curse be ended
By intercession
By pilgrimage
By those who depart
In several directions
For their own redemption
And that of the departed
May they rest in peace

[illegible]

වෙන දේත් පුනපුනා කීම අවශ්‍යය යන්න නොවේ. බුද්ධි විකාශනයට හැකි හැම ඉඩක්ම සපයමින් ඉතාමත් අවශ්‍ය කොටස් පමණක් නාට්‍ය රසයට බාධකයක් නොවන ලෙස, එයට රුකුලක් වන ලෙස කියා පෑමය. එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ සමහර තැනෙක පොතේගුරු දක්වන දෑ නළුවන්ට පහසුවෙන් අභිනයෙන් දක්විය හැකි දේය. සිංහබාහු ගල්ලෙන බිඳ, ලෙන්දෙර හැර සියමවත් නැගණියත් කැටිවගෙන පළායයි. සිංහයා වනයේ සිට පැමිණෙයි. වී ඇති දෙය දකියි. අභිනයෙන් ඒ බව දක්වයි. ''ගල්ලෙන බිඳලා............

ලෙන්දෙර හැර ලා............

ඈ වශයෙන් සිංහයා මුවට නංවන ගීතය මේ අවස්ථාවේදී සුදුසු හැඟීම් ද දනවීමට සමත් වෙයි. එහෙත් පොතේගුරු ඒ මැදට පැන ප්‍රේක්ෂකයාට වටහාගැන්මට අපහසු අමුතු දෙයක් කියන්නාක් මෙන් නාට්‍යයේ සිදුවන දෙයම විස්තර කරයි.

පුරුදු පරිදි වනයෙන් සොයාගෙන
නෙක් ගොදු රු
මිගිඳා එයි සතොසින් නොදන
වූ දේ නපු රු
දක ගල පසෙක වැටි ලෙන
හිස්ව තිබි අයු රු
දැඩි සොවින් ගොස නගයි වන
පෙත කර දදු රු

මෙවැනි දුර්වල කොටස් බොහොමයක් පසු දර්ශනවලදී නිෂ්පාදකයින් කපාහැර තිබීමෙන් පෙනියන්නේ ඒ බව ඔවුනට මැනවින් අවබෝධ වී ඇති බවය. මේ හැර රඟපෑම වැනි අංගයන් තවත් වැඩිදියුණු කරගතයුතු අවස්ථාවන්ද එමට ඇතිබව කිව හැකිය.

මෙවැනි තැනින් තැන සුළු දෙස් දකිය හැකි වුවත් සාමාන්‍යවශයෙන් ගත්කල සිංහබාහු නාඩගම ඇත්ත වශයෙන්ම මනමේ නාඩගමට වඩා දෘශ කාව්‍යයක් වශයෙන් අගය කළයුතුබව වටහාගැන්ම නම් අපහසු නැත.

මනමේ නාඩගමේ මෙන් නොව ගායක පිරිස ආධාර කරගෙන සිංහබාහු නාඩගමේ දී රචකයා තමාගේ පරමාර්ථය ප්‍රේක්ෂකයාට දන්වා එම පරමාර්ථය ඉෂ්ටකරගනු පිණිස රඟුමේ හැම අංගයක්ම ඒකාබද්ධකරගත යුතු බව දනවීමට අවස්ථාවක් ලබාගෙන ඇතිබව පළමුවෙන් කිවයුතුය. මා මෙහි පරමාර්ථය යනුවෙන් අදහස් කරනු ලබන්නේ හුදෙක් පැරණි ගී කථාපුවත සැකෙවින් දක්වීම නොවේ. එවැනි අවස්ථාවක් මනමේ නාටකයේ නම් පොතේගුරු මගින් ඉදිරිපත්කර ඇත.

පොරණ දඹදිව පසිඳුවර බරණැස රජුගෙ
පුත් මනමෙ කුමරු සොබ නා
ස ර ණ කර රාජගුරු දියණි රුසිරෙන් යුත්
සිය පුරයට ගෙන ය නා
ක ර න දනමන ලොලා එකුමරි වැදිරජු
දක ඔහුට අනුරාගෙ නා
ද ර ණ නැත ලැබුමටා පාමුපෙර ඇඳුරු
පෑ පිළිවෙල නොකඩමි නා

එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ ගායක පිරිස, ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියට ගෙන එන්නේ එහි මුඛ්‍ය රසයට අදාලවන පුවතයි. එම පුවතේ එන චරිත සංඝටනය මගින් නිෂ්පාදනය වන රසය පිළිබඳ ඉඟියක් දක්වීමට එය සමත්ය. පසුව ඉදිරිපත්වන හැම දක්මක්ම එය කුළුගැන්වීමට යොද, ඇතිබව ඉන් අවබෝධ කර ගත යුතුය. මේ කොටසේ ඇති වැදගත්කම අවබෝධ කර නොගැනීමෙන් ''සිංහබාහු'' විවේචනයට භාජනයකළ විචාරකයින්, සමහරක් නොමඟ ගොස් ඇත. පසුව එන සුප්පා දේවි, සිංහයා වැනි චරිත ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දීමේදී ඒවා නාටකයට අනුචිත බවක් හෝ ඒවා මුවට නංවන වාංමාලාව දිගවැඩිබවක් හෝ දක්වන්නේ මේ කොටස අනුව ඒවා ගැන කල්පනා කිරීමට ඔවුන් නොපෙළඹෙන බැවිනි. ගායක පිරිස මුවින් පිටවෙන මේ වදන් මගින් පසුව කරලිගත කරවන සිංහයා හා සුප්පා දේවි වැනි චරිතවලින් පිටවන අදහස් ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය රස විඳීමට සැරසීමට අවස්ථාවක් ලැබෙයි

වියොවින් වියරු වැටුණු එ රුදු කෙසරින්ද
දක පුතුගෙ වන
තුරු හිසින් නැගි
සේ නරින්ද............
පුතු සෙනේ මස්නහර හම සිඳ
ඇට සොයා ගොස් ඇට තුළට වැද
ඇට මිදුලු මත රඳා සිට දුක්
දෙයි නිබන්ද............

නාට්‍ය රචනයේ සම්පූර්ණ රසය විහිදයන්නේ මේ පිතෘස්නේහය කේන්ද්‍රස්ථාන කොටගෙන යැයි කිවද නිවරදය.

සිංහයාගේත් සුප්පා දේවිගේත් ගීතවල එන ශබ්දරසයත් අර්ථරසයත් එක්ව ඒ ඒ චරිතයන් ගැන මෙන්ම ඒවා ගැටීමෙන් ඇතිවී ඇති තත්වය ගැනද ඉඟිකිරීමට සමත්ය.

''දසදෙස ඉන්ද්‍රා වෙමි මම සිංහ රාජ මෘගෙන්ද්‍රා'' වැනි වචනවලින් සිංහයාගේ රෞද්‍රවේෂය මෙන්ම ''අඹු දරුවන්හට නරවෙස් දරණා, නැත වනයෙහි මා හැර අන් සරණා'' යන වදන්වලින් ඔහුගේ සිතතුළ නාට්‍යයේ එන අන් චරිතයන් ගැන ඇති හැඟීමද ධ්වනිතය.

''වළකන ලෙස උවදුරු නෙක වගවලසුන්ගෙන් පැමිණෙනා
තබනෙමි ලෙන්දෙර තරකර ගල් පුවරුවකින් තිරසර''යි

ඔහු කියන්නේ එහි වාච්‍යාර්ථයට වඩා තමාගේ ආධිපත්‍යය නිසා ඔවුන්තුළ ඇතිවන නිදහස පිළිබඳ සිතිවිලිවලට පිටතට පියඹා යන්නට නොදෙන අයුරක් අහවමිනි. පසුව එන අවස්ථාවකදී සිංහබාහුගෙන් සිංහයා විගස නොඒමට කරුණු විචැරු කල ඔහු පවසන වදන් අපට මෙහිදී සිහිවෙයි.

නැත පියාණෙනි කිසිදු මනදෙළ
සමාවුවමැන දෙසක් වීනම්
වෙසෙන සඳ මේ පාලු ලෙන තුළ
නෙක් දිසා සිත පියඹායයි............

සුප්පා දේවියගේ මුවට නංවන ගීතයෙන් ඇගේ චරිතය පිළිබඳවත් එය අන්චරිත හා ගැටීමෙන් ඇති වී ඇති ගැටළු පිළිබඳවත් අවබෝධයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ලැබෙයි.

දෑසලෙසේ මේ දරුවන් නොලසේ
හද වඩා ගනිමින් සුවසේ............
නැතලොවේ අන් රසඳුනා
ආදරේ සේ සුවදෙනා............

පතිභක්තියත් දරුසෙනෙහෙයත් එකකට එකක් එරෙහිව සිට ඇය ඉදිරියට පමුණුවන ගැටළුවක් පිළිබඳ පූර්වනිමිති දක්වන්නකි මෙය.

මේ මොහොතේ කිම් කරනෙම්දෝ
මුළාවී මග නොපෙනේ.
යන්නට වේ දූන් සැමියා හැරා
වනයෙන් මේ පුතු සමගා
දරුවන් දෙදෙනා හට සෙත් ලැබෙනා
මග ඔස්සේ යායුතු වන්නේ............
දෙවියන් බාරයි මා සමිඳා
මා වෙත නොවනුය කෝපා.

සිංහබාහු සිය මවටත් නැගණියටත් ගල්ලෙන හැරයන්ට ඇවිටිලි කළ කල සුප්පා දේවිගේ මුවට නංවන මේ බස්වලට පසුබිම සැකැස්ම ආරම්භයේ දී සිදු නොවේද? සිංහබාහු - මනමේ නාඩගම මෙන් සංකීර්ණ බවක් දක්වන කලාකෘතියක් නොවේයයි සමහරු කියන කීම මේ නිසා පිළිගැනීම අසීරුය. මා නම් එහි දකින්නේ කාව්‍යයකින් අපේක්ෂා කළහැකි අන්දමේ කලාත්මක සංකීර්ණත්වයක් මනමේ අභිබවා යමින් ගැබ්ව ඇතිබවකි. මනමේ නාටකයේ කුමරාගේ හෝ කුමරියගේ මුවට නංවන ගීතයන්හි හුදෙකලා වටිනාකමක් ඇතත් මුඛ්‍යරසයට එතරම් අදාළ බවක් පළවේද?

නන් සිරින් වොරැඳි බරණැස් පුරයේ – නෙදයුත්
උතුම් භූපාලනා මා පිය වේ
වී එතරා සිප්සයුරා – ධනු ශිල්පේද යුදයට
නෙකකඩු හරඹද උගත්තෙමිය මමනැණයෙන් සිතුලෙද,

මනමේ නාටකයේ වස්තුව අනුව කුමරිය පළමුව හඳුන්වා දීම වුව එතරම් අවශ්‍ය බවක් නොපෙනේ. ඇගේ චරිතය කුමරාගේ චරිතය හා ගැටෙන්නේ ''සිංහබාහු''හි මෙන් නාට්‍යාරම්භයේ සිට නොව මැද සිටය. එහෙත් සංගීතමය වටිනාකමක් ඇතද ගීතයක් මුවට නංවා කුමරිය මුලදී ඉදිරිපත් කිරීමෙන් වී ඇත්තේ එහි කලාත්මක බවට පළුද්දක්යැයි කිවහැකිය. එය හුදෙක් නිෂ්පාදකයා වෙළඳ භාණ්ඩයක් ප්‍රදර්ශනය කිරීමට දරණ තැතක් වැනි කෘතිම උපයෝගයක් ලෙස පමණි මටනම් හඳුනාගත හැක්කේ. පොතේගුරු ඉන්නිසයේ සඳහන් කරන්නේ කුමරියගේ රුව දක්වන පිණිස රුහුම නවතා ඇය සබයට ඇරපාන බවකි.

ලප නොමවන් සඳසේ සොමි ගුණෙනා
ආදර දිනනා සිසු සැවොමා
රාජගුරුන්ගේ යුත් නැණ බෙලෙනා
වෙමි මම සුවචා දූ කුමරී

මින් පෙනියන්නේ සිංහබාහුවලදී මෙන්නොව රචකයාගේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය වී ඇත්තේ රසය වර්ධනයට අදාළ අංගයන් පැරණි ශෛලියෙන් ගෙන දැක්වීමට වඩා පැරණි ශෛලිය හැකිතරම් දුරට අනුගමනය කිරීම බව පෙනේ. මේ දුර්වලකමෙන් සිංහබාහු බොහෝදුර මුක්තය. 'සිංහබාහු' කාව්‍යරසයට පමණක් සීමා වූවක් ලෙස දැකීමට සමහරවිට ඇතැම් විචාරකයන් නොමඟ යන්නට ඇත්තේ ගීත මගින් මිස ශෛලිගත හෝ සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයේ එන දෙබස් මගින් කැරෙන සංවාදයන්ට එහි එතරම් තැනක් නොලැබෙන නිසා වන්නට ඇත. එහි කාව්‍ය රසය පමණක් දැකීමට මෙය හේතුභූත විණිනම් එය පෙරදිග නාට්‍ය මූලධර්ම නොදැන කරනලද වරදක් ලෙස දැක්විය හැක. ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ඕනෑම අංගයක් වාහනය කර ගැන්මට පෙරදිග නාට්‍ය ශිල්පියාට නිදහස ඇත. මෙහිදී වැදගත් වන්නේ අවශ්‍ය හැඟීම්ගෙනයීමට ඒ කුමන අංගයක් සමත්වී ඇද්ද යන ප්‍රශ්නය පමණි. එම ගීතයන් රසයට බාධකයක් නොවී එය ගලායෑමට ආධාරයක්

වේද යන්න පමණි. බටහිර විචාරකයින් අතර වූව නාට්‍ය රචනයක ඒ ඒ අංශයන්හි ඇතිවිය යුතු ඖචිත්‍යය (Plausibility) ගැන වාදයක් නැත.

සිංහබාහු නාඩගමේ එන ගීතයන් බොහෝම යක්ම ඉතාමත් තියුණු හැඟීම් දනවීමටත් ඒවායේ උච්චස්ථානය දක්වීමටත් මැනවින් යොදගෙන ඇතිබව කිවයුතුය. එවැනි වටිනාකමක් නැති ගීතයන් ඇතොත් ස්වල්පයකි. (මේවා සමහරක් පසු දර්ශනවලදී ඉවත්කර තිබුණි) මනමේ නාටකයේ එන ශෛලිගත දෙබස්මගින් එවැනි ආධාරයක් නාට්‍යරස උද්දීපනය කිරීමට ලබාගැනීම, අසීරුව පැවැතිණ. මනමේ නාටකයේ වැදි රජත් මනමේ කුමරාත් අතර ඇතිවන වචන හුවමාරුව මෙයට කදිම නිදසුනකි.

වැදිරජ – වහා නාගේ කඩුව හා දුනු හී බිමදමා
මට නමස්කාර කරව

මනමේ – වහසිබස් නොදොඩව, වනචරය නා
හා නාගේ මේ වැදි සෙනෙග එක හී
පහරින් සුණු විසුණු කර දමමි.

මෙහි වැදිරජ තුළ මනමේ කුමරුගේ මාන්නය ගැන අනුකම්පාවකුත් එමෙන්ම එහි ඌනත්වයක් නොදක්වීම ගැන කෝපයකුත් පහළවූ බව කියන්නට වැයම් දරා ඇතත් සිංහබාහු නාඩගමේ එවැනි අවස්ථාවන්හිදී තරම් තියුණු ලෙස එම හැඟීම් පිළිබිඹු නොවේ. ගම්වැදුණු සිංහයාට සිංහබාහු කුමරු මුණගැසුණුවිට ගීතයෙන් හුවමාරුවන, දෙබස් මීට වඩා තියුණු රසයක් ගෙන දෙයි. පළමු සිංහයාගේ රුදුරු ගතිය ඉන් ධ්වනිත වෙයි.

වටලා සක්වළ පෙරළා දෙරණත
සකලා ලොව ගොස් සොයමි සොයමි.........
මඩිමි ඉරමි
නියපහුරින්ගෙන රුදිරය බොන්නෙමි
කන්අඩි පුපුරන නාදෙන් හඬලමි.

හුරුබුහුටි තරුණයෙකු බව දුටුවිට ඔහුතුළ මඳ අනුකම්පාවක් ඇතිවෙයි. ඒබව ගීතයේ වචන මාලාව මෙන්ම ලයද වෙනස් කිරීමෙන් ඇඟැවේ.

හුරු බුහුටි තරුණයෙකි
බාහුබලයෙන්ද යුත්
මා අතින් මරණයට පැමිණෙන්නෙ බෙදයකි

සිංහයා සිංහබාහු තමා පුත්‍රයා බව හඳුනාගැන්මෙන් පසු වඩාත් සංතාපයට පැමිණෙයි. හැඩි දැඩි චරිතයක මුදුමොලෙක් හැඟුම් ඇතිවන අයුර ප්‍රේක්ෂකයාට කිසිම අස්වාභාවික පරිසරයක ඡේයාවක් නොදක්වා ධ්වනිත කොට දක්වීමට ගීතයන් සමත් වී ඇත.

සිංහබා නම් මේ ම් පුතා නොවේදෝ
දැසට පෙනෙනා අදහම් කෙලෙසා
සොයමිනා මා ආවද වනා පෙතටා
කැලුවද මව හා සුරතල් නැගනිය
මා මරණට ආ නරයෙකි සිතුයෙමි
බිය නොව සිපගන්නට දෙන් අවසර

එහෙත් සිංහයාගේ පුතු සෙනෙහෙයෙන් පලක් නොවෙයි. සිංහබාහු, යුතුකම පිතෘසෙනෙහය අතර ගැටීමකට හසුවෙයි. සිංහයා ඔහුගේ ඔළමොළ කම ගැන කෝපවේ.

මා මරණට දුන් එන්නෙන් මෙලෙසා
යද වැඩි හින්ද දෝ යෞවනයෙන්
මානය බිඳ හැර ලන්නෙමි මෙවරා
දෙන්නෙමි දඬුවම් ඔළමොළ කමටා

මේ අනුව බලනවිට ගීතයන් චරිතයන් ඉවට නැංවීමෙන් මනමේ නාටකයෙන් පියවරක් ඉදිරියට නැඹු රචකයා තියුණු හැඟීම් ප්‍රකාශනයට එය වාහනයක් කරගෙන ඇති බවක් දැකිය හැක. ප්‍රේක්ෂකයාට මේ ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය රසය විඳීමට ඇතිවකම බාධකය ගීතයන්හි අඩංගුවන පදවල වාච්‍යාර්ථය එතරම් වැටහී නොයාම විය හැකිය. එහෙත් වාච්‍යාර්ථය කාව්‍යයක මෙන්ම නාට්‍යයකද එතරම් දුරට බලපාන බවක් කිවනොහැක. චීනයේ නාට්‍යයන් බැලීමට නොව ඇසීමටයන බව සාමාන්‍ය ජනයා පවසන්නේ සාමාන්‍යයෙන් අර්ථබිණිය නොහැකි වචනද ඕනෑ පදම් අඩංගු පෙළක් අන්තර් ගත වූවත් නළුවන්ගේ රඟපෑමෙන්, නිෂ්පාදකයන්ගේ නිෂ්පාදනයේත් දක්ෂකම ආශ්‍රයෙන් එහි වාච්‍යාර්ථය කෙසේ වෙතත් ධ්වනිතාර්ථය වටහා ගැන්මට ඔවුනට හුරුපුරුදු බව අඟවන්නාක් මෙනි. ජපන් නෝ කබුකි වැනි නාට්‍යයන්හිද භාවිතාවන වචන බොහෝ විට අමුතුම කාව්‍යමය භාෂාවකට හිමිකම කියයි. ප්‍රේක්ෂකයා සහෘදයකු වීමේ වාසනාව අත්‍යවශ්‍යයැයි පැරණි නාට්‍ය විචාරකයන් කියා ඇත්තේ මේ හෙයිනි.

ස්වාසනානං සභ්‍යානාං රසස්‍යාස්වාදනො භවෙත්
නිර්වාසනාස්තු රංගාන්ත කාෂ්ඨ කුඩ්‍යාශ්මසන්නිභාඃ

නාට්‍යයේ රසය විඳිය හැක්කේ ඊට වාසනා ඇත්තවුනට පමණි. නැත්තවුන් රඟහලේ ඇති ලී – ගල් – බිත්තිසේය. මින් අදහස් කරන්නේ ඔවුන් පතපොත උගතුන් වියයුතුය යන්න නොවේ රසවතුන් වියයුතුය යන්නයි. දැනට අපරටේ ධ්වනිතාර්ථයෙන් පොහොසත් කාව්‍යයන් වැඩි කොට සොයාගත හැක්කේ උගතුන් අතින් ලියැවෙන කාව්‍යයන්ගෙන් නොව පොදුජනයා විනෝදස්වාදය සඳහා බිහිකරන කාව්‍යයන්ගෙන් බව අපි දනිමු.

[illegible]