එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර

පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ

https://t.me/apepusthakalaya

Scanned by CamScanner

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/Apepusthakalaya

සරසවිය බැලුමසෙක්නි වෙත්වා කිව් දෙනො

'ලංකාවේ ජාතික භාෂා අතපසු කොට
ඉංග්‍රීසි පමණක් ඉගෙනීමට, සිංහලයන් තුළ තිබෙන
මූඪ ලබ්ධිය හෙළා දුටු හෙතෙම,
මීට හේතුව - ජාතියේ අතීතය ගැන අඥානයත්,
අනාගතය ගැන නොතැකීමත් බව පැවසුවේය...'

යටත් විජිතවාදී ආකල්පයක් දරන පාලක පක්ෂයේ
ඇගයීම් පද්ධතියෙහි ඉංග්‍රීසිය ඉහළ තැනක් ගනී.
කිසියම් වියවුලක් හට ගත් විගසම -
ඊට හේතුව අධ්‍යාපනයේද, රජයේද මාධ්‍ය
සිංහල වීම යයි ඔවුහු කියති!

....

දැන් හොර රහසේ, ඉංග්‍රීසි යළිත්
සිංහාසනාරූඪ කර ඇති බව පෙනේ.'

පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ...

හත්වන මුද්‍රණය - 2016

© එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර

ISBN 955-573-038-5

පරිගණක පිටු සැකසුම - සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ

පිටකවරය - සමන් ඉන්දික ලොකුකළුගේ (සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ)

මුද්‍රණය - සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ
1/3, ස්ටැන්ලි තිලකරත්න මාවත,
නුගේගොඩ.

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/apepusthakalaya

පටුන

1.	මේ ස්වචරිතාපදානයක් නොවේ	7 - 22
2.	මගේ ජීවිතය හා කලාව	23 - 56
3.	ජාතික අනන්‍යතාව	57 - 66
4.	ශාන්ති නිකේතනය, වංග සංගීතය හා භාරතීය දර්ශන	67 - 92
5.	ප්‍රායෝගික ජීවිතයට මුහුණ දීම	93 - 124
6.	රේඩියෝ වැඩ සහ නාට්‍ය අභ්‍යාස	125 - 136
7.	පේරාදෙණියෙ: නාට්‍ය කලාවේ දේශීය රීතියක් සෙවීම	137 - 158
8.	යළි පේරාදෙණියට: මනමේ නාට්‍යය බිහිවීම	159 - 206
9.	යළි පේරාදෙණියට යමි	207 - 244

Scanned by CamScanner

මේ ස්වචරිතාපදානයක් නොවේ

Scanned by CamScanner

"ඔබ දූන් ඔබේ අත්දැකීම් ලියා තැබිය යුතුය" යි නොයෙක් දෙනා නොයෙක් වර මට කියන විට, මා තුළ අනේක විධ හැඟීම් ජනිත වේ. මේ හැඟීම ඇතැම් විට එකක් අනිකට පටහැනි ය. මා විසින් විවිධ අත්දැකීම් රැස් කොට ඇත යන අදහස මොවුන්ගේ කියමනින් ධ්වනිත වේ. මේ සැබෑවක් දැයි මම අතීතය ආවර්ජනය කොට බලමි. ඉනික්බිතිව ඒ අත්දැකීම් වැදගත් දැයි විග්‍රහ කොට බැලිය යුතුය. 'වැදගත්' යනු සාපේක්ෂාර්ථ ඇති වචනයකි. කාටද වැදගත්? කුමට ද වැදගත්? ආදි ප්‍රශ්න පැන නගී. මගේ අත්දැකීම්වල ඓතිහාසික වැදගත් කමක් තිබේ ද? එනම්, ඒවා පොදු සමාජයට වැදගත් ද? නැතහොත් ඇතැම් පුද්ගලයන්ට ද? ගත්කරුවන්ට? කලාකරුවන්ට? ශාස්ත්‍රඥයන්ට?

මෙබඳු සංශයන් සමඟ මා තුළ වෙනත් හැඟීම් ද උපදී. මිනිසුන් මට මෙසේ කියන්නේ මගේ අවසාන කාලය ළං වී ඇති බව සිහි කරමින් නොවේ ද? ඔවුන් කෙලින් නොකියන නමුත් අඟවන්නේ, "ඔබට තව වැඩි කාලයක් නෑ ජීවත් වෙන්න. ඒ නිසා ඉක්මනින් මේ තොරතුරු ලියන්න" යනුයි. මෙය ක්‍රෑර සිතුවිල්ලක් නොවන බව මම දනිමි. මගේ මතක සටහන් ලියන්නට යයි මට කියන්නෝ කිසිසේත් මගේ මරණය පතන්නාහු නොවෙති. ඔවුහු ඉත සිතින් මට දීර්ඝායු පතන්නාහු ය. "අපේ ආයුෂත් අරගෙන ඔබ තව කල් ජීවත් වෙන්න ඕන" යි ඔවුන්ගෙන් සමහරු කියති.

එහෙත් මෙය හුදු ප්‍රාර්ථනාවක් පමණකි. එය ඉෂ්ට නොවන බවත් සිද්ධ කළ නොහැකි බවත් කවුරුත් දනිති. ප්‍රාර්ථනා වැදගත් නොවෙතියි මම නොකියමි. ලෝ තතු දක්නා විට නිතර කිඳා බසින අපේ සිත සත්තන් අප රඳවා සිටින්නේ ප්‍රාර්ථනා මත ය.

'ඉච්ඡිතං පත්ථිතං තුය්හං ඛිප්පමෙව සමිජ්ඣතු'

යනුවෙන් සජ්ඣායනා කරනු ඇසීමෙන් වියෝවට පත් වූවන්ගේ සිත් අස්වැසුම් නො ලබයි ද?

එහෙත් ප්‍රාර්ථනාව එකකි. නියාම ධර්මය අනෙකකි. අප කවර දේ ප්‍රාර්ථනා කළ ද නියාම ධර්මය විසින් තීරණය කරනු ලබන්නේ තමාට අභිමත පරිදි ය.

මා මේ සටහන් ලියන්ට පටන් ගත්තේ එයින් මා ආස්වාදයක් ලබන්ට බලාපොරොත්තු වන නිසා නොව, මගේ මිතුරන්ගේ ඉල්ලීම ඉටු කිරීම මගේ යුතුකමක් සේ මට පෙනුණු බැවිනි.

*

මෙය මගේ ජීවිත කථාව නොවේ. ජීවිත කථාවක ස්වරූපයෙන් (ඔටෝබයොග්‍රපි) යමක් ලිවීමට මම අදහස් නොකරමි. කෙනෙකු ස්වකීය ජීවිත කථාව ලියන්ට පෙළඹෙන්නේ කවර හේතුන් නිසා ද? මේ හේතු විවිධ ඒවා විය හැකි ය. ඇතැම් කෙනෙකු තම ජීවිත කථාව ලියන්නේ තමාගේ ජීවිතය සාර්ථක විය; ඒ නිසා එය අනුන්ට ආදර්ශයක් විය යුතුය යන විශ්වාසය මත පිහිටාගෙන ය. එබඳු ජීවිත කතා ජය සක් නාදයක් බඳු ය. තමාගේ අනන්‍යසාධාරණ ය, එය අපූරු තොරතුරුවලින් අනූනයි, එබැවින් එය රසවත් වෘත්තාන්තයක් සේ එළිදරව් කළහැකි යයි ඇතැමෙක් සිතයි. තමාගේ ජීවිතය තම රටේ ඉතිහාසය හා සම්බන්ධ වී ඇති බැවින් එහි ඓතිහාසික වටිනාකමක් ඇතැයි සිතා සමහරු එය විස්තර කරති. මේ තෙවැනි ගණයේ පුද්ගලයෝ දේශපාලකයෝ වෙති.

පාඨකයන්ගේ පැත්තෙන් බලන විට, කිසියම් ශාස්ත්‍ර විෂයක් හෝ කලා ශිල්ප ක්ෂේත්‍රයක් පෝෂණය කිරීම නිසා ප්‍රසිද්ධියට පත් කෙනෙකු පිළිබඳ පුද්ගල තොරතුරු දැන ගැනීමේ කුතුහලයක් කවුරුන් තුළ හෝ හටගැනීම ස්වාභාවික බව කිව යුතු ය. සමහරුන් තම ජීවිත කතාව ලියන්නේ වෙන කිසිම චේතනාවකින් නොව, මේ කුතුහලය සංසිඳවීම පිණිස යයි සිතිය හැකි ය. කෙනෙකු පොතක් ලියන්නේ පාඨක පිරිසක් සඳහා ය.

එබඳු පාඨක පිරිසක් සිටිත් නම් ඔහු ලියන්නට නොපැකිළෙනු ඇත. පාඨක පිරිසක් සිටින බවට සාක්ෂි තිබේ නම් එබඳු පොතක් ප්‍රකාශයට පැමිණවීමට ව්‍යාපාරිකයෙකු ද මැළි නොවනු ඇත.

ඈත සිට අභිවාදනය කරනු විනා සමීප ව දැන හැඳින ගැනීමට නොහැකි වන කීර්තිමත් අය අපේ සිත්වල මැවෙන්නේ උත්තරමානුෂීය ගුණාංගයන්ගෙන් යුත් පුරුෂ සිංහයන්ගේ ස්වරූපයෙන් ය. අප වැනි පෘථග්ජනයන් තුළ තිබෙන දුර්වලකම් ඔවුන් තුළ විද්‍යමාන නොවෙතියි අපි අදහමු. බර්ට්‍රන්ඩ් රසල් වැනි මහා දර්ශනිකයන් ඔවුන්ගේ පොත පතින් පමණක් හඳුනාගත්තා වූ පාඨකයෝ ඔවුන් කෙලෙසුන් නැසූ මුනිවරයන් යයි සිතති. ආන්ද්‍රේ ජීද් හෝ බර්නාඩ් ෂෝ වැනි ගත්කරුවෙකු ගැන හෝ වේවා අයින්ස්ටයින් වැනි විද්‍යාඥයෙකු ගැන හෝ වේවා අපේ සිත්වල මැවෙන්නේ මෙවැනි ප්‍රතිරූපයකි. වර්තමාන බටහිර ලේඛකයන් ස්වකීය ජීවිත කථා බොහෝ විට ලියන්නේ මේ ප්‍රතිරූපය බිඳ දැමීමේ අදහසිනි. ඔවුන්ගේ වෑයම වනුයේ, තමන්ගේ කීර්තිය නමැති රශ්මිධාරා නිසා ඇස් නිලංකාර වීම හේතු කොටගෙන තමාගේ ස්වරූපය යථා තත්වයෙන් දැකගත නොහැකි වූ ලෝකයාට එම බාධා ඉවත් කොට තම ප්‍රකෘති ආකාරය දැක්වීම ය. එනම් තමා දෙවියෙකු නොව මනුෂ්‍යයෙකු බව පෙන්වීම ය.

බර්ට්‍රන්ඩ් රසල්ගේ ස්වචරිතාපදනය මෙවැන්නකි. 1967 දී පළ වූ මෙය විචාරකයන් හැඳින්වූයේ 'රාගනිශ්‍රිත වූත් බුද්ධි ගෝචර වූත්' නිබන්ධයක් වශයෙනි. එහි බර්ට්‍රන්ඩ් රසල්, අප වැන්නන් රහසිගත ව තබා ගන්ට කැමති නොයෙක් පුද්ගල තොරතුරු නොපැකිළ අනාවරණය කරයි: එනම් ඔහුගේ විවාහ සතරක්ම බිඳුණු සැටි, ඔහුගේ අනියම් ප්‍රේම සම්බන්ධකම් ගැන තොරතුරු ආදියයි. නවකථාකරුවෙකු වුවත්, තම නායක චරිතය කෙරෙහි ආරෝපණය නොකරන අයුරේ අත්‍යාචාර කතුවරයා විසින්, ඉතා රහස්‍ය තොරතුරු ද සමඟ හෙළි කර ඇති බව ප්‍රකාශකයා පවසයි.

බර්ට්‍රන්ඩ් රසල් ගැන සමහරුන් කියන්නේ ඇරිස්ටෝටල් පඬිවරයාගෙන් පසු ලොව පහළ වූ අත්‍යුත්තම බුද්ධිමතා

Scanned by CamScanner

හැකියාව ය. ඔහු තම චරිතාපදානයෙන් අනාවරණය කරන තතු හේතු කොටගෙන ඔහු පිළිබඳ බටහිර ජනතාවගේ සිත්වල හටගෙන ඇති ප්‍රතිරූපය කිසිසේත් බිඳී හෝ කිලිටි වී ඇති බවක් නොපෙනේ. ඔහු කෙලෙසුන් නසා නැති පුද්ගලයෙකු බවත්, සෙසු පුහුදුන් ජනයාට මෙන් ඔහුට ද, පස් පවින් වැළකෙන්ට බැරි අවස්ථා පැමිණෙන බවත් දැන ගැනීමෙන් ඔහු ජනතාවට තවත් සමීප වූවා මිස ජනතාව විසින් හෙළා දක්නා ලදැයි කිව නොහැකි ය. මෙවැනි හාස්කම් පෑ පුද්ගලයා දෙවියෙක් නොව අප හා සමාන මස් ලේවලින් ද ඊට උරුම වූ දුබලකම්වලින් ද යුත් කෙනෙකු බව වටහා ගැනීමෙන් ඔහු කෙරෙහි ඔවුන් තුළ වූ ළෙන්ගතුකම වැඩිනැයි සිතිය නොහැකි ද? එසේ නැත්නම්, රසල් සාමිට තම පාපොච්චාරණයෙන් හානියක් නුවූයේ බටහිර පාඨකයන් 'ඔටෝබයොග්‍රපි' නම් සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදායට පුරුදු වී ඇති බැවින් ද?

පාපොච්චාරණ ඇතුළත් ස්වචරිතාපදාන බටහිර රටවල බොහෝ කල් සිට සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස පිළිගෙන ඇති නමුත් අපේ පාඨකයන්ට තාමත් එය හුරු නැති බව පෙනේ. මීට හේතුව අපේ රට කුඩා වීම ද නැතහොත් අපට ආවේණික වූ සංස්කෘතික පසුබිම ද, එසේ නැතහොත් දෙක ම දැයි කිව නොහැකි ය. මාටින් වික්‍රමසිංහ මහතාගේ 'උපන් ද සිට' යන්න එක්තරා ගණයක ස්වචරිතාපදානයක් වන නමුත් එහි විස්තර කොට ඇත්තේ කතුවරයාගේ ජීවිතයේ බාහිර තතු පමණි. මෙය නොවටනේ යයි නොකියමි. එහෙත් රසල් සාමිගේ හෝ ජෝං පෝල් සාත්‍රෙ වැන්නන්ගේ ස්වචරිතාපදාන හා සසඳන විට එය කෙතරම් වෙනස් දැයි අපට පෙනේ. කේ. ජයතිලක මහතාගේ 'පුංචි පැලේ ගස වෙනා' යන්න ද වික්‍රමසිංහ මහතාගේ පොතට සමාන වූවකි.

මෙවැනි නිබන්ධවලට ප්‍රධාන වැදගත්කම නම් සමකාලීන පුද්ගලයන් හා සමාජ සිද්ධීන් දෙස කතුවරයන්ගේ ඇසින් අපට බලන්නට පුළුවන් වීම ය. මෙකී පුද්ගලයන් හා සිද්ධි වැදගත් ලෙස සලකනු ලැබේ නම්, තවත් වැදගත් පුද්ගලයෙකු විසින් ඒවා ගැන කරනු ලබන විග්‍රහ ද පාඨකයාගේ ඥාන පාටවයට හේතු වනු ඇත.

තම ජීවිතයේ තතු ස්වල්පයක් හෝ අනාවරණය කරන 'විනි විඳිමි අඳුර' නම් ග්‍රන්ථයෙහි ජී.බී. සේනානායක මහතා මේ ප්‍රශ්නයට විසඳුමක් සෙවීමට අදාළ වන ඉඟියක් පායි; තමාගේ චරිතයේ දුර්වල තැන් හෝ තමාගේ අත්‍යාචාර හෝ තමාට සිදු වී ඇති අභාග්‍යසම්පන්න දේ ඕනවට වඩා හෙළි කළහොත් තමාගේ හතුරන් තමාට ගැරහීමට ඒවායින් ප්‍රයෝජන ගන්ට පුළුවන් බැවින් එසේ කිරීම තමාගේ අවාසියට හේතු විය හැකි බව ඔහු කියයි.

අවංක ස්වචරිතාපදාන අපගේ වැනි රටවල නොලිය වෙන්නේ රටේ ප්‍රමාණයම නිසා නොව සංස්කෘතික පසුබිම නිසා ය යන මතයට සාධක වැඩි බව පෙනේ. ඉන්දියාවේ කේරළ ජාතික කමලා දස් නමින් යුත් කිවිඳියක පිළිබඳ පුවතක් මට සිහි වේ. මලයාලම් හා ඉංග්‍රීසි යන දෙබසින් ම කවි ද - කථා ද රචනා කරන ඈ 'මගේ කථාව' යන නමින් ස්වකීය ජීවිතය පිළිබඳ මතක සටහන් කීපයක් ඇතුළත් පොතක් ලිවීය. තමා එය ලියුවේ එක්තරා ප්‍රකාශකයෙකුගේ ඇවිටිලි නිසා යයි ඈ පවසයි. මේ වාණිජමය පරමාර්ථය නිසා දෝ නැතහොත් බටහිර ලේඛකයන්ගේ සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කිරීමට සිතූ නිසා දෝ ඈ එම පොතෙහි තම ජීවිතයේ රහස්‍ය කරුණු කීපයක් අනාවරණය කරයි.

තම ස්වාමියා කෙරෙහි තමාට තිබූ දෙබිඩි සිතත්, වෙනත් පිරිමින් සමඟ තමා ඇති කරගත් පෙම් සබඳකමුත්, පාඨකයා තුළ හිරි ඔතප් දනවන අයුරින් ඈ කියා පායි. එපමණක් නොව තම ස්වාමියා සම්භෝගයෙහි හැසිරෙන ආකාරය පවා ඈ හෙළිදරව් කරයි.

කමලා දස් මේ පොත ලියා අවුරුදු දහයක් - පහළොවක් ගත වන්ට ඇතැයි සිතමි. එය පළ වූ දිනය මම නිශ්චය වසයෙන් නොදනිමි. කේරළ රජයත් සම්බන්ධ ව මහා කවි කුමාරන් ආශාන් අනුස්මරණ සභාව විසින් පිරිනමන විශ්ව සම්මානය භාර ගැනීමට 1983 අප්‍රේල් මස මා තිරුවන්දරම් *(Trivandrum)* නගරයට ගිය අවස්ථාවෙහි මට කමලා දස් මහත්මිය මුණ ගැසුණි. ඇගේ කවි කීපයක් කියවා ඇය කෙරෙහි පැහැදී සිටි මම, මෙසේ ඇය හමුවීම භාග්‍යයක් කොට සැලකීමි.

Scanned by CamScanner

කමලා දස් වූ කලී, කේරලයේ නම්බූදිපාද් නම් පාරම්පරික බ්‍රාහ්මණ කුලයක උපන් ස්ත්‍රියක් ය. ඇගේ පෙළපත් නම 'නලපත්' ය. ලංකාවේ මෙන් නොව, ඉන්දියාවේ - විශේෂයෙන් දකුණු ඉන්දියාවේ - ඉහළ කුලවල උපන් අය අපේ රටෙහි මෙන් සංකර වී නැත. ඔවුහු කෙතරම් ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනයක් ලැබුව ද කුල සිරිත් රකිති. කමලා දස් මහත්මිය දුටු විගස මගේ බිරිඳ ලලිතා කීවේ ඇ භාරතීය සංස්කෘතියේ ප්‍රතිමූර්තියක් යයි කියා ය. ඇ එසේ කීවේ කමලා දස් ඇඳ සිටි කේරල සාරියත් ඇ පැළඳ හුත් ආභරණත්, ඇගේ කොණ්ඩෙ බැඳ තුබු අයුරුත්, කොටින් ම ඇගේ තුනු සැරසීම සලකාගෙන ය. ඇගේ නළලෙහි තිලකයක් විය. මුහුල වටා දැසමන් මල් දමකි. අත පා මුදු - පය පාමුදු ය.

දත් අවුරුදු පනස් තුනක් පමණ වයස ඇති කමලා දස් 'මගේ කථාව' ලියන කල අවුරුදු තිස් ගණන්වල සිටින්ට ඇත. ඇ එකල සුරූපී යුවතියක් වූවා යි පොතේ පිට කවරයෙහි පළ වී තිබෙන ඡායාරූපයෙන් නිගමනය කළ හැකි ය. තරුණ වියෙහි සිට ඇ කිවිඳියක ලෙස කේරල ප්‍රදේශයෙහිත් සමස්ත භාරතයෙහිත් ප්‍රසිද්ධියට පත් වනට ඇත. ඇගේ නම අසා හෝ කවි කියවා හෝ ඇය දැක හෝ තරුණයෝ ඇය කරා ඇදී ආවාහු නම් පුදුමයක් නොවේ. එහෙත් පාරම්පරික ආචාරශීලයක් රකින පරිසරයක හැදුණු වැඩුණු ඇට, පොතෙහි කියන අයුරු නිදැල්ලේ හැසිරීමට අවසරය ලැබිණැයි සිතීම උගහට ය. කවියෝ ගතානුගතික පුද්ගලයෝ නොවෙති. ඔවුන් සමාජ තහංචිවලින් බැඳ තැබිය නොහැකි ය. කමලා දස්ට ද මෙවැනි විප්ලවකාරී සිතැඟි තිබෙන්නට ඇත. එහෙත් ඇගේ හැදියාව හා පරිසරය සලකන විට ඇ ඒවාට වහල් වූවා ද යන්න සැක සහිත ය.

මා කේරලයට ගිය, යට සඳහන් අවස්ථාවෙහිත් ගිය අවුරුද්දේ (එනම් 1984) මා මයිසූර් ගිය විටත්, කමලා දස්ගේ 'මගේ කතාව' ගැන පාඨක ප්‍රතිචාරය කෙබන්දක් දැයි මට දැන ගත හැකි විය. ඇගේ ඒ කෘතිය වෙළඳාම සඳහා ලියන ලද්දක් යයි ද නිර්ලජ්ජ පොතක් යයි ද, බොහෝ දෙනා විසින් හෙළා දකින ලද බව මට පෙනුණි. එබඳු දේ ලියා ඇ ස්වාමියා සමඟ වෙසෙන්නේ කෙසේ ද කියා සමහරු ඇසූහ.

'මගේ කතාව' නිසා තමාට නොයෙක් ගැහැට පැමුණුනු සැටි කමලා දස් ලංකාවෙහි සිටිද්දී මාත් මගේ බිරිඳත් හමුවෙහි හෙළි කළාය. තමා බැලීමට නන්නාඳුනන අය පැමිණෙන සැටිත්, තමාට නන්නාඳුනන අයගෙන් ටෙලිෆෝන් ඇමතීම් ලැබෙන සැටිත් ඇ විස්තර කළාය. මේ අය මෙසේ තමා ගැන ඇති කරගත් වැරදි හැඟීමකින් බව කමලා දස් මහත්මිය දනී.

කමලා දස් මහත්මියගේ එක් පුතෙක් ඉන්දිරා කොන්ග්‍රස් පක්ෂයට බැඳී දේශපාලන කටයුතුවල යෙදේ. තම මවගේ පාපෝච්චාරණය නිසා පවුලටම ලැබී ඇති අප කීර්තිය තමාගේ දේශපාලනමය ප්‍රණිධානවලට බාධාවක් විය හැකියි සිතන්නා වූ ඔහු, 'මගේ කථාව' ස්වචරිතාපදානයක් නොව අඩක් සත්‍ය වූ අඩක් කල්පිත වූත් ප්‍රබන්ධයක් ය යන රාවය පතුරුවන බව සමහරු කියති.

බටහිර රටවල පළවන අයුරේ ස්වචරිතාපදාන අපේ වැනි පාරම්පරික සංස්කෘතියක් ඇති රටවල ලිවිය නොහැක්කේ කවර හේතු නිසා දැයි යට කියන ලද නිදර්ශනයෙන් පෙනේ. අපේ රටවල පවුල් සම්බන්ධය දැඩි ය. පුද්ගල වාදයට එතරම් ඉඩක් නැත. නිර්මාණාත්මක ලේඛකයන් බොහෝ සෙයින් පුද්ගල වාදීන් වන නමුත් තමන්ගේ පවුල් හා ඥාති සබඳකම් නොසලකා ඔවුන්ට සමාජයෙහි වාසය කළ නොහැකි ය.

*

මගේ පියාගේ ගම අක්මීමන නියාගම ය. එහෙත් මා උපන්නේ මවගේ ගම වන රත්ගම හෙවත් ගම්මැද්දගොඩ ය. මගේ පියාගේ නෑදෑයින් සමඟ වැඩි ආශ්‍රයක් පැවැත්වීමට මට ඉඩ නොලැබුණි. මීට හේතුව මගේ පියා තම නෑදෑයින් සමඟ නොහොඳ වී සිටීමය. මගේ පියා පළාතින් - පළාතට මාරු වී ගිය බැවින් ගම හා ඔහුගේ සම්බන්ධකම් ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ලිහිල් වී ගියේ ය. ඒ අතරතුර, මගේ පියාට හිමි විය යුතු ඉඩම් කැබැල්ලක්, මගේ ආත්තම්මා විසින් මාමලා දෙදෙනාට - එනම් පියාගේ සහෝදරියන් දෙදෙනාගේ ස්වාමිපුරුෂයන්ට ලියා දෙන ලදී. මා පියාගේ අමනාපයට හේතුව මෙය විය. මා මෙය සඳහන් කරන්නේ, එය දැනගත් දවස්වල මා කුඩා දරුවෙකුව

Scanned by CamScanner

හුත් නමුත්, මගේ පියාගේ ආකල්පය අසාධාරණ යයි මට හැඟී ගිය බව සඳහන් කිරීම පිණිස ය. මගේ මාමලා දෙදෙනා ගාල්ලේ දංගෙදර හාල් සිල්ලර කඩ දමාගෙන වෙළඳාමෙහි නියුක්ත ව හුන්හ. ගමෙහි ම වෙසෙමින් මහලු නැන්දම්මාගේත් සෙසු නෑදෑයින්ගේත් දුක සැප බලාගෙන සිටි ඔවුන්ට අල්ලක් පමණ වූ ඒ ඉඩම් කැබැල්ල භුක්තියෙන්ම උරුම වීම සාධාරණ නොවේ දැයි මම සිතුවෙමි.

මා වඩාත් ම ආ ගියේ ද නිවාඩු දවස් ගත කළේ ද රත්ගම පිහිටි අපේ මවගේ මුල් ගෙදර ය. ඊට යාබදව සිංහල පාසැලක් තිබුණි. මගේ මවත්, ඇගේ සහෝදරියෝත් ඒ පාසැලේ කලක් ඉගැන්වූහ.

මට ඒ පාසැලේ මුල් ගුරුවරයා ඉතා හොඳින් මතකය. භාෂා ගණනාවක් දත් මගේ වැඩිමල් මාමා නිතර නිතර ඔහුගේ සමාගම සොයාගෙන ගියේය. මම ද ඔහු සමග ගොස් ඔවුන්ගේ කතාවට සවන් දෙමි. නොයෙක් රාත්‍රීවල මම, මාමා සමග ගොස් පාසැලේ බංකුවක් මත නිදි ගනිමි. අපට නින්ද යාමට පෙර ගුරුතුමා සැළලිහිණි සන්දේශය සජ්ඣායනා කරයි. ඔහු එය සම්පූර්ණයෙන්ම කටපාඩමින් දන සිටියේය. (මෙය එකල නම් අරුමයක් නොවී ය) 'දැන් අපේ සැළලිහිණියා කොයි හරියෙ ද ඉස්කොලෙ මහත්තයා?' යි මගේ මාමා අසයි. 'අපට අන්තිමට සැළලිහිණියා හම්බ වුණේ ගුරු බැවුලෙදි නෙ මහත්තයො. ඔන්න ඉතින්, එතනින් පිටත් වෙලා මෙහෙමයි යන්නෙ' යි කියන්නා වූ ගුරුතුමා ඉස්සරින්ද නතර කළ තැන සිට සන්දේශය ගායනා කරයි.

මගේ මවගේ වැඩිමල් සොහොයුරා වූ මේ මාමා අවදි වූ වෙලේ සිට නිදගන්ට යන තුරු මුළු කාලය ම ගෙවූයේ පොත් බැලීමෙන් ය.

බොහෝ විට ඔහු කවි හෝ වාසගම් පොත් හඬ නගා තමා නිර්මාණය කරන ලද එක්තරා තාලයකට කියවයි. ඔහු පොතපත කියවූයේ කිසිදු පිළිවෙලකට නොවේ. අතට අහුවන හැම පොතක් ම ඔහු කියවූයේය. එය හෝඩි පොතක් වුවත්! ඔහු වාඩි වී සිටිනා හාන්සි පුටුව වටා පොළොව පොත්වලින් වපුරා ඇත. උන්හිටි

ගමන් ඔහු කියවීම නතර කොට වැල්ලේ ඇවිදින්නට යයි. ගමේ අය සිතුවේ ඔහුට පිස්සුයි කියා ය.

මගේ පොඩි මාමා - මවගේ බාල සොහොයුරා - ඊට හාත්පසින් වෙනස් චරිතයක් ඇත්තෙකි. ඔහු නිවිච්ච, තැන්පත් ගතිගුණ ඇත්තෙකි. දෙඩන්දූවේ පියරතන විද්‍යාලය පිහිටුවන ලද්දේ ඔහු විසින් යයි කියනු ලැබේ. මේ පුවත සැබෑවක් දැයි මම නොදනිමි. (එය වැරදි නම් සැබෑ තතු මට දන්වා එවන කෙනෙකුට මම කෘතඥ වෙමි) කෙසේ වෙතත් මා දන්නා කාලයේ දී ඔහු පියරතන විද්‍යාලයේ විදුහල්පතිවරයා වශයෙන් රක්ෂාව කෙළේය. එකල පියරතන විද්‍යාලය පාලනය කරන ලද පරම විඥානාර්ථ සමාගම *(Buddhist Theosophical Society)* මගිනි.

'පින්තු මහත්මයා' යි කවුරුත් හැඳින්වූ හෙතෙම (ඔහුගේ සම්පූර්ණ නම 'සැම් පින්තු මොරගොඩ' ය) සාන්ත දාන්ත පිටස්තරයකින් යුතු කෙනෙක් විය. එහෙත් ඔහු දැඩි සිත් ඇති අභිමානවත් පුද්ගලයෙකු බව ඇතැම් අවස්ථාවල දී අනාවරණය විය. එකල නම්, රත්ගම හා ඒ අවට (දඩල්ල, මුස්ස) ගම්වල විසුවේ ඉතා රෞද්‍ර, වහා කිපෙන සුලු, කිසිවෙකු මායිම් නොකරන දර්පිත මිනිසුන් ය. මාමා ඔවුන්ගේ ගරුසරුකම් දිනාගෙන සිටියේ ඔහු චන්ඩියෙකු වූ නිසා නොව, එඩිතර පුද්ගලයෙකු වූ නිසා ය. එක්තේ හොරෙන් පොල් ගෙඩියක් කැඩූ මිනිසෙකුට විරුධව නඩු පැවරූ ඔහු, ඒ මිනිසා අවුරුද්දකට හිරගෙට යැවී ය. 'පොල් ගෙඩියකට හිරේ යැවූ පින්තුමහත්තයා එයේ මෙසේ කෙනෙක් නොවේ' යි ගම්මු එද සිට කියූහ.

දිනපතා රත්ගම සිට දෙඩන්දූවේ පිහිටි පියරතන විද්‍යාලයට බයිසිකලයෙන් ගමන් කළ මගේ මාමාට මග දී කිසිවෙකුගෙන් අනතුරයක් සිදු වුවහොත්, මොහොතක් ගත වීමට පෙර ඔහුගේ ආරක්ෂාවට හතර පස් දෙනෙක් එකතු වෙති.

එක් රාත්‍රියක මැදියම් වේලේ මාමා ගෙයි නොසිටි බැවින් ගෙදර ඇත්තෝ ඔහු සොයමින් වටපිට ඇවිද්දෝ ය. ඔහුගේ මළ සිරුර වෙරළෙහි ගොඩ ගසා තිබෙනු ඔවුහු දුටුහ. ඔහුට අන්තරාවක් සිදු වූයේ ද, එසේ නැතහොත් තම අතින් ම ඔහු දිවි

නසා ගත්තේ දැයි කිසිවෙකුට කිව නොහැකි විය. පවුලේ මහලු - මැහැලි අය නඩත්තු කරමින් ද සහෝදරියගේ දරුවන්ට උගන්වමින් ද අවිවාහක ව ජීවත් වූ ඔහු මෙසේ හදිසියෙන් මිය යාම සෙස්සන්ට දැරිය නොහැකි පාඩුවක් විය.

*

ස්වචරිතාපදනයක් ලිවීමට මා තුළ කැමැත්තක් නැත්තේ මගේ ජීවිතය අනුන්ට ආදර්ශයක් වීමට සුදුසු යයි මා නොසිතන බැවිනි. ජීවිතයේ අවසාන කාලයට පැමිණ සිටින මා තුළ, ආපසු හැරී බලන විට, මා විසින් මගේ ජීවිතය සාර්ථක කර ගන්නා ලදැයි ජයග්‍රාහී හැඟීමක් ද නුපදී.

කරුණු මෙසේ හෙයින්, මා කුමට ද මගේ ජීවිතය ගැන පොත් ලියන්නේ? කවුරුන් සඳහා ද? කාගේ ප්‍රයෝජනයට ද?

මම පොහොසත් රටක උපන්නේ නම්, මුදල් සඳහා මට මගේ ජීවිත කථාව ලියන්නට තිබුණි. එවැනි රටක අවුරුදු හතළිහක පමණ කාලයක් මුළුල්ලේ ශිල්ප ශාස්ත්‍ර හා සාහිත්‍ය කලා ක්‍ෂෙත්‍රයට සම්බන්ධ වී සිටි කෙනෙකුගේ ජීවිත කථාව කෙරෙහි - එහි ත්‍රාසජනක කතු ඇතුළත් වුවත්, නුවුවත් - පාඨකයන් කුතුහලයක් දක්වනු නියත ය. මේ තත්වය දන්නා ප්‍රකාශකයෝ බොහෝ විට ඔහු වෙතට ගොස් ජීවිත කථාව ලියා දෙන මෙන් ඔහුට ආරාධනා කරති. අපේ රටේ ද එබඳු කුතුහලයක් නැතැයි නොකියමි. එහෙත් අපේ පාඨකයෝ දුප්පත් ය. එබැවින් පොත් වෙළඳාම - විශේෂයෙන් සිංහල පොත් වෙළඳාම - සාරවත් ව්‍යාපාරයක් නොවේ. වෘත්තීය ලේඛකයන් අපේ රටේ නැත්තේ මේ හේතුවෙන් ය. ගත්කතු වරයන් අතර එක්තරා ප්‍රමාණයකට හෝ වත්කමක් ලබා ඇත්තේ තම පොතක් බොහෝ අපේක්ෂකයින් පෙනී සිටින පොදු විභාගයකට නියම වීමේ භාග්‍යය අත් වූ ස්වල්ප දෙනා පමණි.

සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි හා කලා ශිල්ප ක්ෂේත්‍රයෙහි මගේ ප්‍රයත්නයට ජනතාවගෙන් එක්තරා ප්‍රමාණයක පිළිගැනීමක් ලැබී ඇති නමුත්, මධ්‍යම පංතික මිනුම් දණ්ඩකින් මනින විට - මගේ පුද්ගල ජීවිතය සාර්ථක වූවක් සේ නොගැණෙනු ඇත. මධ්‍යම පංතික මිනුම් අනුව නම්, කෙනෙකුගේ ජීවිතය සාර්ථක යයි

කියන්නේ ඔහු ගෙවල් දෙරවල් තනාගෙන (යටත් පිරිසෙයින් එකක් වත්) ස්ථාවර පවුල් ජීවිතයක් ගත කරමින් දරුවන් හද වඩාගෙන, පුතුන්ට ලොකු රස්සාවල් ලැබීමට මග පෑදෙන අයුරු ඔවුන් ලොකු ඉස්කෝලවලට යවා උගන්වා, දූන්ට දැවැදි සපයා, ඔවුන් ලොකු රස්සාවල් කරන පිරිමින්ට දීග දී දන් පින් කරගෙන වැජඹෙනොත් ය.

මා විවාහ වූයේ පොරොන්දම් බලා, දැවැදි ආදිය සලකාගෙන නොවේ. මා පළමුවෙන් බිරිඳ කොටගත් යුවතිය ගායනයෙහි දක්ෂ වූවා ය: කතාබහේ මුකරි වූවා ය. ඇ කෙරෙහි මා තුළ පිළිබඳ සිතක් පහළ වූයේ මේ නිසා විය යුතු ය. සැතපුම් විසිපහක දුර ප්‍රමාණයක් දිනපතා පයින් ගෙවා ආනමඩුව පළාතේ පාසැලකට ගොස් ඉගෙනගෙන ලිපිකරු සේවයට බැඳුණු ඇගේ පියා, ස්වෝත්සාහයෙන් පරිපාලන සේවයේ ඉහළම හිණි පෙතට නැගි කෙනෙක් විය. එහෙත් ඔහු ජීවත් වූයේ ඉතා චාන් අන්දමින් ය. ඔහු පළමුවෙන් මුණ ගැසුණු අවස්ථාවෙහි මට කීවේ තම දුව හා විවාහයක් ගිවිස ගැනීමට මා ආවේ දැවැද්දක් බලාපොරොත්තුවෙන් නම්, ඒ අදහස අත්හැරීම මැනැවැයි කියා ය.

ඔහු ගෙදරදෙර කටයුතු පාලනය කෙළේ තම කාර්යාලය පාලනය කළ අයුරිනි. ළමයෙකුට අලුත් පැන්සලයක් වුවමනා වූයේ නම් ඔහු ඉවර වූ පැන්සලයේ කොටය ගෙනැවිත් පියාට පෙන්විය යුතු ය. මෙසේ සකසුරුවම් කමින් දිවි පෙවෙත ගත කළ හෙතෙම, තම ළමයින් එක් එක් කෙනාට ගෙය බැගින් තනවා ඔවුන්ට උරුම කෙළේ ය. ඔහු මිය ගිය විට, මගේ බිරිඳට හිමි වූ ගෙය ඇට ලැබිණි. එහෙත් පශ්චාත් උපාධිය සඳහා මා එංගලන්තයට යන විට බිරිඳත් සත් හැවිරිදි දියණියත් කැටුව ගිය බැවින් එහි දී අපට මුහුණ පාන්ට සිදුවූ වියදම් නිසා ඒ ගෙය අපට විකුණන්ට සිදු විය.

ගෙයක් අයිති කර ගැනීමේ ආසාවක් මට කිසි කලෙක නොතිබුණි. 'කන්න අඳින්න නොතිබුණත් තමන්ගේ කියල වැටිල ඉන්න තැනක් තියෙන්න ඕන නේද' කියා ය කවුරුත් කියන්නේ! කවර දෙයක් හෝ අයිති කරගත්තාම පලිබෝධ වැඩි නොවේ දැයි සිතූ මම කුලී ගෙවල්වල විසීම වඩා පහසු යයි විශ්වාස කෙළෙමි.

Scanned by CamScanner

මහ පොළොවින් කැබෙලි වුව ද මට වුවමනා නොවී ය. ඉඩමක් ඇරගෙන ගෙයක් සාද ගැනීම නරක දැයි කෙනෙකු යෝජනා කළ හැම විට ම මට ටෝල්ස්ටෝයිගේ කථාවක් සිහිවේ. මම එය සඳහන් කොට එම අදහස හාස්‍යයට ලක් කරමි. ඒ කථාවේ නම "පොළොවින් කොපමණ ද මිනිසෙකුට අවශ්‍ය වන්නේ?" (*How Much Land Does a Man Need?*) ය. ඉඩම් අයිති කරගැනීමේ තණ්හාවෙන් පෙළුණු එක් කෙනෙක්, නොයෙක් ඉඩම් ගෙන ඒත් තෘප්තියට නොපැමිණ, ඉඩම් විකුණන්ට තිබෙන ගමක් ගැන ආරංචි වී එහි යයි. එහි දී ඔහුට, දවසක් ඇතුළත යම් පමණක ඉඩම් කැබෙල්ලක් පයින් ගමන් කොට වට කළ හැකි ද, ඒ කැබැල්ල නොමිලයේ දෙන බව ගම්මු කියති. තණ්හාව නිසා ඔහු විශාල ප්‍රමාණයක් වට කරන්ට වෑයම් කරයි. එහෙත් ඉර බසින විට ඔහු ඇවිදීමෙන් වෙහෙසට පත්වී මිය යයි. අඩි අඩි අටක බිම් කැබැල්ලක ඔහු වළලනු ලැබේ.

පේරාදෙණියෙහි දී අපට සැප පහසුකම්වලින් යුත් ගෙවල් ඉතා සාධාරණ කුලියකට දෙන ලදී. ඒවායින් කවද නමුත් පිට වී යා යුතු බව දත් සෙසු ආචාර්යවරු කවුරුත් පාහේ, අවට ලාබෙට ගත හැකි ඉඩකඩම් බලා, බිම් කෑලි ගෙන ගෙවල් තනා ගත්හ. ඒ ක්‍රියාවේ නුවණ මට එකල නොවැටහුණේ ය. ඔවුන්ගේ ආදර්ශය මා නොගැනීමට තවත් හේතුවක් නම් එකල තැන්පත් කරගත් මුදලක් මට නොතිබීම ය.

ජීවිතය අරඹන්නා වූ කෙනෙකුට සුළු මුදලක් හෝ මූල්‍ය ධනය වශයෙන් තිබුණොත් මැනවි. එබඳු මුදලක් ඇත්තෙකුට එය ටිකින් ටික හෝ නරකොට ඉතිරි කිරීමට සිත් වේ. මා විවාහ වන විට මගේ බිරිඳට ඇගේ පියාගෙන් තෑග්ගක් වශයෙන් ලැබුණු රුපියල් දෙදස් පන්සිය රැගෙන අපි ශාන්ති නිකේතනයට ගියෙමු. එහි දී අවුරුද්දකට වැඩි කාලයක් අප ජීවත් වූයේ ඒ මුදලින් ය. (ඒ දවස්වල ශාන්ති නිකේතනයෙහි අප දෙදෙනාටම මසකට වියදම් වූයේ රුපියල් පනහයි). ශාන්ති නිකේතනයෙන් පෙරළා පැමිණීමෙන් පසු මා රක්සාවක් සොයා ගත්තේ ඉතා අමාරුවෙන් ය. ඒ ද පාසැල් ගුරුවරයෙකු හැටියට ය. මට ලැබුණු පඩිය මසකට රුපියල් එකසිය හිස් තුනකි. (එය එකල උපාධිධාරීන්ට දුන් පඩිය

විය). මට ළමයෙකු ද සිටි බැවින් ඒ කාලයේ වුව ඒ පඩියෙන් ජීවත් වීම අපහසු වූ නිසා මම වියුෂන් දී, ටියුටරිවලට තැපැල් පාඩම් සකස් කොට අමතර ආදයමක් ලබා ගත්තෙමි.

පේරාදෙණියෙහි දී අපට හැම සැප පහසුකමක් ම ලැබුණු නමුත් නොයෙක් හේතු නිසා මණ්ඩපයෙහි පදිංචි වූ අපට ජීවන වියදම අධික විය. එක් හේතුවක් නම් අපේ පුද්ගලික සම්බන්ධකම් නිසාත්, ශාස්ත්‍රීය හා සංස්කෘතික කටයුතු සියල්ලක් අගනුවර කෙරුණු නිසාත් අපට නිතර නිතර කොළඹ එන්ට සිදු වීම ය. පේරාදෙණි මණ්ඩපයෙහි ආචාර්ය නිවාස කඳු බෑවුම්වලත්, කඳු මුදුන්වලත් දේශන ශාලා හා පුස්තකාලය පිහිටි තැනින් සැතපුම් දෙක තුනක් ඈත තනා තිබුණු බැවින් කෙනෙකුට මොටෝ රියක් නැතිව කටයුතු කරකියා ගැනීම අපහසු වීම තවත් හේතුවකි. එබැවින් හැම ආචාර්යවරයෙකුට ම පාහේ ණය මුදලක් ගෙන මොටෝ රියක් මිල දී ගන්ට සිදු විය.

අවශ්‍ය පහසුකම් ලබාගත් කල, ශාස්ත්‍ර ගවේෂණයට හා කලා රස වින්දනයටත් කලා නිර්මාණයටත් පේරාදෙණි මණ්ඩපය තරම් ප්‍රතිරූපදේශවාසයක් මිහි පිට තිබේ ද යනු සැක සහිත ය. ආර්ථික අගහිඟකම් හා වෙනත් පලිබෝධවලින් මිදී පර්යේෂණ කටයුතුවලත් සාහිත්‍ය හා කලා නිර්මාණයෙහිත් යෙදීමට මට පළමුවෙන් ලැබුණු අවස්ථාව පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලය මණ්ඩපයෙහි වාසය වේ. මම මේ කටයුතුවලත්, ඉගැන්වීමේ කාර්යයෙහිත් නිමග්න වීමි.

එවැනි තැන්පත් ඒකාකාර ජීවිතයක් ශාස්ත්‍රෝද්ග්‍රහණයට හා පර්යේෂණයට ඉතා යෝග්‍ය වුව ද, සාහිත්‍ය නිර්මාණයට මූල ද්‍රව්‍ය සපයනු ලබන්නේ ජීවිතයේ කම්කටොලු, කැළඹීම්, හැල හැප්පුම්, අවුල් වියවුල්, අතෘප්තිය, නොසන්සුන්කම, ප්‍රිය විප්‍රයෝගය ආදිය විසිනි. බාහිර වශයෙන් නුවුව ද, අභ්‍යන්තර වශයෙන් හෝ සාහිත්‍යකරුවා එබඳු දේට භාජනය විය යුතු ය. යටත් පිරිසෙයින්, එබඳු දෙයින් ඈත් වී නොව, ඊට මැදි වී - ඒවා දැක ඒවායින් කම්පා වීමට ඔහුට අවස්ථාව තිබිය යුතු ය.

විශ්ව විද්‍යාලය පේරාදෙණියෙහි පිහිටුවන ලද්දේ ශාස්ත්‍රීය ජීවිතයට සුදුසු පරිසරයක් ආචාර්යවරුන්ටත් ශිෂ්‍යයින්ටත්

Scanned by CamScanner

සැපයීම පිණිස ය. මේ පරමාර්ථය නම් අනිවාර්යයෙන් ම ඉටු වූ බව කිව යුතු ය. සමාජය විසින් විශ්ව විද්‍යාල ඇදුරන්ගෙන් බලාපොරොත්තු වන්නේ ශාස්ත්‍රයට සේවයක් මිස නිර්මාණාත්මක කටයුතු නොවේ. ලෝකයේ කවර රටක් දෙස බැලුව ද විශ්ව විද්‍යාල ආචාර්යවරුන් අතුරින් සාහිත්‍ය නිර්මාණයෙහි හෝ කලා නිර්මාණයෙහි යෙදුණු ඇත්තන්ගේ සංඛ්‍යාව අල්ප බව ය පෙනෙනුයේ. විශ්ව විද්‍යාල ආචාර්යවරුන් අතුරින් බිහි වන්නේ විද්‍යාඥයන්, දර්ශනිකයන්, පඬිවරුන්, විචාරකයන් ආදීන් මිස, කවියෝ, නාට්‍යකරුවෝ, සංගීත ශිල්පීහු, චිත්‍ර කරුවෝ ආදීහු නොවෙති.

මා සාහිත්‍ය නිර්මාණයෙහි යෙදෙන්නට පටන් ගත්තේ, මගේ ජීවිතයෙහි ද බලවත් හැල හැප්පුම් ඇති වන්නට වූ විට බව ආපසු බලන කල මට පෙනේ. ඉතා සන්සුන් ලෙසත්, සන්තුෂ්ටියෙනුත් ඇරඹුණු මගේ පේරාදෙණි ජීවිතය, සෝචනීය අන්තයකට පත් කරන ලද්දේ නොසන්සුන්කම, අසන්තුෂ්ටිය ආදිය විසිනි. එහි ඒකාකාර ස්වභාවයට විරුද්ධ ව මගේ උප විඥානය කැරලි ගැසුවා සේ විය. එසේ ලැබූ කටුක අත්දැකීම් විසින් ය මා නිර්මාණ කාර්යයට පොළඹනු ලැබුවේ.

ෂෙලී කියන්නා සේ:

"ඉතා කාලකන්නි මිනිස්සු පාපය විසින් දුකට දෙමිනාසට පත් කරනු ලැබෙති. විඳවීමෙන් ඉගෙන ගන්නා දේ ඔවුහු කවියෙන් අනුන්ට උගන්වති."

මගේ ජීවිතය හා කලාව

බොහෝ දෙනාට - එසේ නැතහොත් යටත් පිරිසෙයින් සමහරුන්ට - ජීවිත ප්‍රණිධානයක් තිබේ යයි කියති. මට නම් එබන්දක් තිබුණු බවක් මතක නැත. කලින් කලට මට නොයෙක් ප්‍රාර්ථනා ඇති විය. මා කුඩා කල දොස්තර කෙනෙකු වන්ට ඉටාගත් බව මව්පියෝ කියති. මා එසේ පැතුවේ මගේ මව අසනීප වන බැවින් ඇගේ ලෙඩ රෝග සුව කිරීම පිණිස යයි මා කී බව පියා පවසයි.

මෙවැනි ළදරු සිහිනවල කාලය ඉක්ම ගොස් මා ජීවන වෘත්තියක් ගැන සිතන්ට වූ දවසේ මගේ ප්‍රාර්ථනාව වූයේ සංගීතඥයෙකු වීමට ය. මම කුඩා කල සිට ම සංගීතයට ආසා කෙළෙමි. සෙල්ලම් බඩු වසයෙන් මා ඉල්ලුවේ තූර්ය භාණ්ඩ ය. පින්තූරයක් සමග තූර්ය භාණ්ඩයක දැන්වීමක් දුටු වේලේ සිට මගේ සිත ඉල්පී ගොස්, එය අරන් දෙන්ට යයි දෙමව්පියන්ට ඇවිටිලි කරන සැටි මට දැනුදු මතක ය. එකල මම නොයෙක් වර්ගයේ මවුත් ඕගන්වල දැන්වීම් බල බලා එකක් ලබා ගැනීමට පතමින් හුන්නෙමි. හෝන් එකක් සවි කොට තුබූ මවුත් ඕගන් වර්ගය කෙරෙහි මගේ සිත විශේෂයෙන් ඇදී ගියේ ය. එහෙත් එබන්දක් මිළ වැඩි බැවින් මගේ පියා මට සාමාන්‍ය මවුත් ඕගන් එකක් තෑගි කෙළේ ය. මම එය වාදනය කරමින් මහත් ආස්වාදයක් ලද්දෙමි.

සංගීතය පිළිබඳ මා තුළ රුචිකත්වයක් වැඩුණේ මගේ මව නිසා විය යුතු ය. ඇට මිහිරි කටහඬක් තිබුණේය. එක්තරා අවධියක දී අපේ ගෙදර සතියකට වරක් රෑට කෑමෙන් පසු මව හා පියා ද, මා හා මගේ බාල සොහොයුරිය ද, සාලයේ වාඩි වී සිරිතක් වසයෙන් පැයක් - හමාරක් එකට ගායනා කළ බව මට මතක ය. තැපැල් සේවයෙහි සිටි මගේ පියා තැනින් තැනට මාරු වී ගිය බැවින් මේ සිරිත පැවැත්වූයේ කොහේ දී ද කියා මට කිව

Scanned by CamScanner

නොහැකි ය. එකල ප්‍රචලිත ව තිබූ සිංහල සින්දු පමණක් නොව (මේවා 'බජවු' සංගීතයේ එනම් හින්දුස්තානි රාග තාල අනුව පද බැඳ සාදන ලද සින්දු යයි හඟිමි) ප්‍රකට ඉංග්‍රීසි සින්දු ද අපි ගායනා කෙළෙමු.

ඕ මයි ඩාලිං, ඕ මයි ඩාලිං,
ඕ මයි ඩාලිං ක්ලෙමන්ටයින්
යූ ආ ලොස්ට් ඇන්ඩ් ගෝන් ෆොරෙව
ඩ්‍රෙඩ්ෆුල් සොරෝ ෂැල් බී මයින්

වැනි බොළඳ, නොදොල් පදවලින් යුත් සින්දු මගේ පියා වචනවල අර්ථය නොසලකා ගයන හැටි අසා සිටි මට හිරිකිතියක් ඇති විය. ඔහු ගායනා කෙළේ බොල් හඬකිනි; බොහෝ විට ස්වරය වරදමින් ය. ඔහු වැරදි ස්වර ගායනා කළ විට මගේ මව ඔහුට සිනාසුණාය.

මා තූර්ය ගීත බෙහෙවින් ප්‍රිය කරන්ට වූයේ මගේ පියා හේවාහැට තැපැල් කාර්යාලයෙහි සේවය කරන දවස්වල ය. අපේ ගෙදර එකල ග්‍රැමපෝන් එකක් තිබුණි. කවරෙකු දෝ විසින් අපට තෑගි කරන ලද ග්‍රැමපෝන් තැටි ගණනාවක් ද ගෙදර තිබුණේ ය. ඒ තැටි වැඩි හරියක වූයේ ටවර් හෝල් නළු නිළියන් විසින් ගායනා කරන ලද, ජෝන් ද සිල්වා මහතාගේත් - චාල්ස් ඩයස් මහතාගේත් නාට්‍යවල සින්දු ය. පාසැල් නිවාඩුවට මා ගෙදර ආ විට මුළු දවසම ගෙවන්නේ මේ ග්‍රැමපෝන් තැටි වැයීමෙන් ය. ඒ හැම සින්දුවක් තූර්ය භාණ්ඩයක වාදනය කිරීමටත්, ගායනා කිරීමටත් මට ඉක්මනින් ම පුළුවන් විය.

තැපැල් කාර්යාලයට යාබද ව පිහිටියේ හේවාහැට පළාතේ තේ වතු කීපයක ටෙලිෆෝන් සේවයේ හුවමාරු ස්ථානය යි. එහි වින්සන්ට් ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් නමැත්තෙක් ටෙලිෆෝන් ඔපරේටර් හැටියට වැඩ කෙළේය. ඔහුට විදේශික නමක් තිබුණු නමුත්, ඔහු නියම සිංහලයෙකු බවත්, එපමණක් නොව බෞද්ධයෙකු බවත් මම කියන්ට කැමැත්තෙමි. ('ඕල්බ්‍රෙෂ්ට්' යනු ජර්මන් නමක හැඩහුරුකම දරන්නකි. සිංහලයන් නොයෙක් විදේශික - විශේෂයෙන් බටහිර - නම් ආරූඪ කරගන්නට කැමති බව නොදන්නෝ කවරහු ද?)

ටෙලිෆෝන් ඔපරේටර් කෙනෙකු වශයෙන් සුළු රස්සාවක් කරමින් සිටි නමුත්, ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් මහා දුර්ලභ ගණයේ පුද්ගලයෙක් විය. ඔහු සිංහල මෙන් ම, ඉංග්‍රීසි ද මැනවින් දන්නෙකි. ඔහුගේ ඇඳුම් වූයේ සරම සහ කෝට් එක ය. ඔහු රසවත් කයි කතන්දර කීමෙහි දක්ෂයෙක් විය. මිටි වුව ද, කඩවසම් සිරුරකින් යුත් ඔහුට වතුවල කාර්යාලයන්හි සේවය කළ තරුණියන් හා සමඟ රොමෑන්ටික් සබඳකම් ද තිබුණි. (මෙහි දී ඔහු අවිවාහකයෙකු බව සඳහන් කළ යුතු යයි හඟිමි) මේ යෙහෙළියන් සමඟ ඔහු පැය ගණන් ටෙලිපෝනයෙන් ඔමරි කතා හුවමාරු කරමින් කල් යවයි.

එහෙත් වැදගත් ම කරුණ නම් ඔහු ඉතා හොඳ ගායකයකු වීම ය. ඔහුට දුර්ලභ ගණයේ කටහඬක් තිබුණි. තමගේ කුඩා ටෙලිපෝන් කුටියෙහි හිඳ, මේසයට තබ්ලා පද තට්ටු කරමින් ඔහු ගායනා කරනු නොයෙක් විට අපේ ගෙදරට ඇසේ. ඇතැම් විට ඔහු ටෙලිපෝනය අතට ගෙන අනික් කෙළවර සවන් දීගෙන සිටින කෙනෙකුගේ ආස්වාදය සඳහා ගායනා කරනු ද ඇසිණි. එවැනි අවස්ථාවල දී රසිකයා හෝ රසිකාවිය කවුරුන්දැයි අපි කිසි විටෙක විපරම් නොකෙළෙමු.

ඕල්බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ගායනයේ ආකර්ෂණයට හසු වූ මම, කෙමෙන් ඔහු වෙත ඇදී ගියෙමි. ඔහුගේ කුටියෙහි හිඳ මම බොහෝ වේලා ඔහුගේ ගී වලට කන් දුනිමි. දහවල් දවසේ ඔහුගේ ගායනය තැපැල් කාර්යාලයේ රාජකාරිවලට බාධාවක් වූ බැවින් මා වඩාත් ම ඔහු සමඟ කල් ගෙවූයේ සවස් යාමයෙහි ය. ඔහු දවසක් හැර දවසක් පස්වරු වේලේ අවුත් එළිවන තුරු වැඩ කෙළේ ය. අනික් දවස්වල වෙන ඔපරේටර් කෙනෙක් ආවේ ය.

ඕල්බ්‍රෙෂ්ට්ගේ ගීත සංචිතය අප්‍රමාණ විය. එකක් අනිකට පරාද නොවන සේ සියල්ලම ඉතා රසවත් විය. සමහර ගීත මා ළඟ තැටිවල තුබූ නාට්‍ය ගීත ම විය. එහෙත් මා අසා නොතිබුණු නාට්‍ය ගීත ද ඔහු දැන සිටියේ ය. සෙසු ගීත, රාග තාල ඇසුරු කරගෙන කැරොල් හා බජවු සඳහා නිර්මාණය කරන ලද ඒවා විය.

හැම දම අලුත් ගීයක්, තම සංගීත මංජුසාවෙන් එළියට ඇද ඔහු ගායනාකර දැක්වූයේ ය. මම එම තනු සර්පිනාවක වාදනය

Scanned by CamScanner

කරන්ට පුරුදු වීමි. අපි රාත්‍රියේ දහය එකොළහ වන තුරු ගයමින් වයමින් කල් ගෙවීමු.

තමා දන්නා සින්දුවල වචන ලියා තැන්පත් කරන ලද අත් පොතක් ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් වෙත තිබුණි. එහි සින්දු සියක් පමණ තිබෙන්නට ඇතැයි සිතමි. මම ඒ පොත ගෙන සම්පූර්ණයෙන් පිටපත් කර ගතිමි.

සංගීතකරුවන්ගේ විත්ති, බජවු පාටිවල දී හට ගන්නා වාද භේද, තරග හා ආරවුල් ද ඔහු මට විස්තර කරයි. ඔහු වඩාත් ම වර්ණනා කෙළේ මහනුවර විසූ රාජපක්ෂ මාස්ටර් සහ මාෂල් මාස්ටර් යන දෙදෙනාගේ දක්ෂකම් ය. ඉන්දියාවෙන් පැමිණි උස්තාද්වරුන් ද මොවුන් දෙදෙනාගේ කෞශල්‍යය දැක මවිත වූ සැටි ඔහු කීවේ ය.

ඉතා කන්කලු සින්දුවලටත් අලංකාර ලෙස සරසන ලද කරත්තයටත්, මහනුවර කැරොල් කණ්ඩායම් ප්‍රසිද්ධ ය. ('කැරොල්' යනු නත්තල් උත්සවයට ගායනා කරන භක්ති ගීතවලට කියන නම ය. මේ ගීත ගයමින් ගෙයින් ගෙට යාම එකල එංගලන්තයෙහි පැවති චාරිත්‍රයකි. වෙසක් පෝය දවසේ බුදුන් වහන්සේගේ උත්පත්තිය පිළිබඳ ගීත ගයමින් ගෙයින් ගෙට යාමේ චාරිත්‍රය බෞද්ධයන්ට පුරුදු කෙළේ ඕල්කොට් තුමා යයි කියති. දැන් මීට 'කැරොල්' යන ඉංග්‍රීසි වචනය වෙනුවට 'භක්ති ගීත' යයි ව්‍යවහාර කරති.)

මහනුවර කැරොල් කණ්ඩායම් අතර අන් හැම කණ්ඩායමක් ම අභිභවා සිටියේ ගැටඹේ කැරොල් කණ්ඩායම ය. වින්සන්ට් ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් මහතාගේ ගම ගැටඹේ ය. ඔහු ගැටඹේ කැරොල් කණ්ඩායම වර්ණනා කරමින්, එහි ගායනා කරන ගීත නිර්මාණය කරන්නේ රාජපක්ෂ මාස්ටර් වශයෙන් හඳුන්වනු ලබන සංගීතඥයා බව මට කියා දුන්නේ ය. කැරොල් සින්දු ඇසීමට මා තුළ ලොකු ආසාවක් වූ බැවින් වෙසක් ද තමා කැටුව මහනුවරට ගොස් ගැටඹේ කැරොල් බලමු දැයි ඔහු මට යෝජනා කෙළේ ය.

හේවාහැට තැපැල් කන්තෝරුව පිහිටියේ රහතුන්ගොඩ නම් ගමෙහි ය. එතැන් සිට මහනුවරට සැතපුම් තිහක් හෝ තිස් පහක්

ඇත. ගමනට පැය දෙකක් පමණ ගත වේ. මගේ ලොකු උනන්දුව දුටු පියා, ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් මහතා සමග යාමට මට අවසර දුන්නේ ය. අපි ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් මහතාගේ ගෙදර නතර වී රෑ දෙකක් ම කැරොල් බැලුවෙමු. 'කැරොල් බැලුවෙමු' යයි කීවේ කැරොල් කරත්තේ පිටිපස රෑ නවය - දහය පමණ සිට උදේ තුන - හතර වන තුරු ඇවිදීමට ය. කැරොල් කණ්ඩායම ගායනා කරන සින්දු මුද්‍රණය කරන ලද පත්‍රිකා අතට ගෙන අප කැරොල් කරත්තය පිටිපස ඇවිද්දේ එහි සින්දු හැකි සංඛ්‍යාවක් පාඩම් කරගැනීම පිණිස ය. හේවාහැටට ආපසු ගොස් අපි දෙදෙනා, එක් එක්කෙනාට මතක හැටියට ඒ සින්දු කියා අභ්‍යාස කර ගතිමු.

පිට - පිට අවුරුදු තුනක් ම ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් සමග ගොස් මෙසේ ගැටඹේ කැරොල් කරත්තය පිටුපස යමින් සින්දු ඉගෙන ගතිමු. මා සර්පිනාවෙහි වාදනය කරන විට ඕල්බ්‍රෙෂ්ට් ඒවා ඉතා මිහිරි ලෙස ගායනා කෙළේ ය.

මගේ පියා අවුරුදු හතරක් හේවාහැට තාපැල් කාර්යාලයෙහි වැඩ කෙළේ ය. ඒ කාලය තුළ දී මම පාසලෙන් අස්වී විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසීමට සූදනම් වෙමින් උන්නෙමි. එබැවින් මට අවුරුද්දක් පමණ ගෙදර සිටීමට හැකි විය. මෙය එක්තරා නිශ්චිත දිගාවකට මගේ ජීවිතය ගමන් කරවීමට තුඩු දුන් කාල සීමාවක් වී යයි මට දැන් පෙනේ. සිංහල ගැමි නාට්‍යය කෙරෙහි ද, උඩරට වන්නම් ආදි සිංහල සංගීතය කෙරෙහි ද මා තුළ පළමුවෙන් උද්‍යෝගයක් උපන්නේ ඒ දවස්වල ය. එම උද්‍යෝගය ඔස්සේ මගේ සිත එළවීමට මහත් රුකුලක් වූයේ හේවාහැටෙහි සිටිද්දී ම තවත් පුද්ගයෙකු සමග ඇති කරගත් මිත්‍ර සන්ථවය ය.

ඒ පුද්ගලයා නම් මගේ පියාගේ කාර්යාලයෙහි සේවය කළ, එකල 'පියුන් මහත්මයා' යි හඳුන්වනු ලැබූ කාර්යාල කාර්ය සහායකයා ය. ඔහුගේ නම සේපාල රාජමුනි ය. රහතුන්ගොඩට හුදුරින් පිහිටි ඇකිරිය ය ඔහුගේ ගම. යමක් කමක් ඇති පවුලකට අයත් රාජමුනි මහතා තැපැල් කාර්යාලයෙහි 'පියුන්' කමක් පැතුවේ ආණ්ඩුවේ රාජකාරියක් කිරීම ගමෙහි නම්බුවක් ලෙස සලකනු ලබන හෙයිනි.

රාජමුනි බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇති, බණ පොත මෙන් ජනප්‍රවාද ද මැනවින් දත්, හැම අතින්ම ශිෂ්ට යයි කිව හැකි කෙනෙක් විය. මම ඔහුගේ ගමට නිතර ගොස් ඔහුගේ ගෙදර නතර වී සොකරි ආදි ගැමි නාට්‍ය නැරඹීමි. මා උපන්නේ රත්ගම නම් මුහුදුබඩ ගමක ය. ඒ මගේ මවගේ ගම ය. මගේ පියාගේ ගම අස්මීමත නියාගම ය. මේ ගම් දෙක ම මම හඳුනන්නෙමි. ගම් දෙකම සංස්කෘතිය අතින් එකිනෙකට බෙහෙවින් වෙනස් ය. එනම් මිනිසුන්ගේ චරිතය, ඔවුන්ගේ භාෂාව හා කථා විලාසය, ඇඳුම් කැඩුම් ග්‍රාමීය මට්ටමේ ඇදහිලි හා සාන්තිකර්ම ආදිය අතින් ය. එහෙත් උඩරට ගම මේ දෙකට ම වෙනස් ය. මගේ කුතුහලය උපදවන බොහෝ දේ මට ඇකිරියෙහි දී හමු විය.

ඇකිරිය නම් ගමෙහි දී මට පුංචි තයිදෙ නමින් යුත් නර්තකයා හමු විය. පසු ව පුංචි තයිදෙ ගෙදරට ගෙන්වාගෙන ඔහුගෙන් වන්නම් උගත්තෙමි. උඩැක්කිය වයන්නට ද ඔහු මට ඉගැන්වී ය. තමා හාගන්බෙක් කණ්ඩායම* සමග ජර්මනියට ගොස් එහි උඩරට නැටුම් දැක්වූ බවක් ඔහු මා සමග කීවේ ය. මෙය සත්‍යයක් දැයි මම නොදනිමි. මක් නිසා ද යත්, පුංචි තයිදේ කයිවාරු කාරයෙකැ යි රාජමුනි මා සමග කී බැවිනි. ඔහු එවැනි කතා ගම්මුන්ට ද කියන බවත්, ගම්මුන් ඒවා නොඅදහන බවත් රාජමුනි සිනාසෙමින් පැවසුවේ ය.

මගේ පියා පළාතින් පළාතට මාරු වී ගිය බැවින්, මට පාසැලින් පාසැලට යන්ට සිදු විය. මා ඉගෙනගත් පාසැල් අතර ගාල්ලේ රිච්මන්ඩ් හා සාන්ත ඇලෝවිසියස්, පානදුරේ සාන්ත ජෝන් හා ගල්කිස්සේ සාන්ත තෝමස් ද ඇතුළත් ය. ඒ පාසැල්වල මා හැදෑරුවේ ඉංග්‍රීසි හා ලතින් යන භාෂා (ඉහළ පංතිවලට ගිය පසු) භෞතික විද්‍යාවත්, රසායන විද්‍යාවත්, ශරීර විද්‍යාවත් ය. ඉතිහාසය, භූගෝල ශාස්ත්‍රය හා ගණිතය කවුරුත් හදරන්නා බැවින් මම ඒවා සඳහන් නොකරමි.

* හාගන්බෙක් යන ජර්මන් මහා සර්කස් කණ්ඩායමේ ප්‍රධානියා නැතහොත් අයිතිකරුවා විය. ඔහු හැට්ටුවන් පිරිසක් හා සිංහල පවුලක් යන නමින් මිනිසෙකු හා ගැහැනියක ද, ළමයින් දෙදෙනකු ද ගෙන ගොස් වන සතුන් ප්‍රදර්ශනය කරන්නා සේ ජර්මනියෙහි ප්‍රදර්ශනය කෙළේය. පුංචි තයිදෙ කියාසි කියන්නේ මේ කණ්ඩායම සම්බන්ධ.

මේ හැම පාසැලක ම සිංහල ද විෂයක් විය. එහෙත් මට මතක ඇති කාලයේ සිට - විශේෂයෙන් සාන්ත තෝමස් හා ඇලෝවිසියස් යන පාසැල් දෙකේ-සිංහල පැය ළමයින් විසින් සලකනු ලැබුවේ විනෝද පැයක් ලෙස ය. සිංහල උගන්වන ගුරුවරයාට නොයෙක් අයුරේ විහිලු තහලු හා කොණ්ඩහිලි කරමින් ළමයි මහත් ප්‍රීතියක් ලබති. සිංහල ගුරුවරයා පැමිණි වේලේ සිට පංති කාමරය තුළ මහා ගාල ගෝට්ටියක් පවතී. ළමයි කැකෝ ගසති! ඔබමොබ සක්මන් කරති! උනුන් හා සන්ධු සරුවල් කර ගනිති; සිවුරුම් බාති; සින්දු කියති! ඇතැම් විට රතිඤ්ඤා, වෙඩි ආදියත් පත්තු කරති. ඒ හැම ඝෝෂාවකට ඉහළින් ගුරුවරයාගේ කටහඬ ඇසේ.

මේ තත්වය විදුහල්පතිවරු ද නොදන්නාහු නොවෙති. එහෙත් ඔවුන් ද එයින් විනෝද වන්නා සේ ය. ඔවුන් විසින් සිංහල ගුරුවරයා සලකනු ලැබුවේ ඉංග්‍රීසි කතා කළ සෙසු ගුරුවරුන්ට වඩා පහත් පංතියක කෙනෙකු සේ ය. සිංහල ගුරුවරයා හඳුන්වනු ලැබුවේ 'සිංහලීස් පන්ඩිට්' කියා ය. 'පන්ඩිට්' යන ඉංග්‍රීසි වචනය 'පණ්ඩිත' යන්නෙන් බිඳුණක් වුව ද එහි අවමානාත්මක ව්‍යංගාර්ථයක් තිබේ. 'පන්ඩිට්' යනුවෙන් හඳුන්වන්නේ යල් පැනපු ඥාන විෂයන්ගෙන් ද, නිෂ්ප්‍රයෝජන දෙයින් ද හිස පුරාවාගත් කෙනෙකු ය.

සිංහල ගුරුවරයා ශිෂ්‍යයන්ගේ හාස්‍යයට ලක් වූයේ ඔහුගේ ඉංග්‍රීසි උච්චාරණයේ දක්නට තිබුණු වෙනස නිසා ය. කොළඹ, මහනුවර, ගාල්ල වැනි පළාත්වල ඉහළ පෙළේ මිෂනාරි පාසැල්වල ශිෂ්‍යයින්ට පුහුණු කරන ලද ඉංග්‍රීසි උච්චාරණය, ගම්බද ළමයින්ගේ උච්චාරණයට වඩා වෙනස් විය. පළමු කී විදියට ඉංග්‍රීසි කතා කරන අය 'ගොඩයා' යි හංවඩු ගසනු ලැබූහ. ඔවුන්ගේ උච්චාරණය 'කොළඹ ඉංග්‍රීසි' කතා කරන අයගේ පරිහාසයට භාජනය විය.

මා කේම්බ්‍රිජ් සීනියර් විභාගයට පෙනී සිටියේ ගාල්ලේ ඇලෝවිසියස් විද්‍යාලයෙන් ය. එහි අපට සිංහල ඉගැන්වූයේ ප්‍රසිද්ධ ඉතිහාසඥයෙකු වන ගරු ඇස්. ජී. පෙරේරා පියතුමා හා සමග අලගියවන්නයන්ගේ 'කුස්තන්තිනු හටන' වැනි කෘති සංස්කරණය

කළ ඇම්. ඊ. ප්‍රනාන්දු මහතා ය. ඔහු සිංහල, පාලි, සංස්කෘත වැනි පෙරදිග භාෂා දත් ප්‍රාචීන පඬිවරයෙක් විය. එහෙත් ඔහු පංතියට පැමිණි වේලේ පටන් ඔහුට විහිලු කිරීම විනා සිසුහු කිසිදු ශිල්පෝද්ග්‍රහණයක් නො කළහ.

කේම්බ්‍රිජ් සීනියර් විභාගයට සිංහල විෂයක් වූයේ දැ යි මට මතක නැත. කෙසේ වෙතත් මා විෂයයන් වශයෙන් ගත්තේ භෞතික විද්‍යාව, රසායන විද්‍යාව, ගණිතය, ශාරීරික විද්‍යාව, ඉංග්‍රීසි හා ලතින් ය. අපට ලතින් ඉගැන්වූයේ ඇස්. ජී. පෙරේරා පියතුමා ය.

මගේ පියා, මා කොළඹ යුනිවසිටි කොලීජියට යවන්ට අදහස් කරගෙන සිටි බැවින් මම ඊළඟ අවුරුද්දෙහි එම විෂයන් ම ගෙන ලන්ඩන් මැට්රිකියුලේෂන් විභාගයට පෙනී සිට එයින් සමර්ථ වීමි. ලන්ඩන් මැට්රිකියුලේෂන් විභාගය එකල යුනිවසිටි කොලීජියට ඇතුල් වීමේ දොරටුව විය.

එද සිදු වූ යම් යම් දේ සිහිපත් කරමින් ඒවාට හේතුභූත වූයේ අසවල් දේ යයි පැවසීම සත්‍යාවබෝධයට මාර්ගයක් යයි කිව නොහැකි ය. මේ කියන දවස්වල මගේ ජීවිත ප්‍රණිධානවල ලොකු වෙනසක් සිදු විය. ඒ වෙනස සිදු වන්ට ඇත්තේ අසවල් හේතු නිසා විය හැකි යයි මා කියන්නේ මතිමාත්‍රයක් වශයෙනි.

යුනිවසිටි කොලීජියට ඇතුල් වී උපාධියක් ලබාගැනීමේ ආසාව කෙමෙන් මගේ සිතෙන් ගිලිහී යන්ට පටන් ගති. සංගීතඥයෙකු වීමේ ආසාව ඒ වෙනුවෙන් මගේ සිතෙහි පැන නැඟුණි. මේ පරිවර්තනයට එක් හේතුවක් විය හැක්කේ මහා කවි රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන් (තාගෝර්) මෙහි පැමිණීමත්, 'ශාප මෝචන' නම් ඔහු විසින් නිර්මාණය කරන ලද මුද්‍රා නාටකය මට බලන්ට ලැබීමත් ය. මීට සමාන තවත් සිද්ධියක් හේතුභූත වී යයි සිතිය හැකි ය. එනම් ඊට අවුරුද්දකට පමණ පසු ව ලෝකප්‍රසිද්ධ භාරතීය නර්තක උදය ශංකර් ලංකාවට පැමිණ මෙහි ශිල්ප දැක්වීම ය. උදය ශංකර්ගේ නැටුම් බැලීමට මට ලැබුණේ කලා ශිල්පයට ලැදි මගේ ඥාතියෙකුගේ අනුග්‍රහයෙනි.

රවීන්ද්‍රනාථ කවීන්ද්‍රයන්ගේ මුද්‍රා නාටකය ද, උදය ශංකර්ගේ නැටුම් ද නැරඹූ විට මට දැනුණේ ඉතා සුභාවිත, සුලලිත, නෘත්‍යගීත ප්‍රසංගයෙන් යුත් විසිතුරු ලොවක් මා ඇස් හමුවෙහි මැවුණා සේ ය. ඒ සමග ම, මේ වූ කලී අපට උරුම වූ, එහෙත් දැන් අපට අහිමි වී ඇති අධ්‍යාත්ම වශයෙන් පරිපෝෂිත අතීතයකින් බිඳක් නොවේ ද යන විදියේ හැඟුමකුත් මා තුළ හට ගති.

එද ප්‍රේක්ෂාගාරයෙහි හුන් රසිකයන් අතුරින් කී දෙනෙකු තුළ මෙබඳු හැඟීම් ඇති වී දැයි නොදනිමි. එහෙත් රස වින්දනයත් සමග ම, ඔවුන් තුළ ජාතිකාභිමානයකුත් හට ගත්තේ යයි සිතීමට කරුණු ඊට ස්වල්ප කාලයකට පසු මතු විය. පාරම්පරික මධ්‍යම පංතියට* අයත් කීප දෙනෙකු, උදය ශංකර් විසින් උතුරු ඉන්දිය වේ අල්මෝරාවෙහි පිහිටුවන ලද නෘත්‍යායතනයටත්, වංග දේශයේ බොල්පූර් නගරයෙහි රවීන්ද්‍රනාථයන් විසින් පිහිටුවන ලද ශාන්ති නිකේතනයටත් යන්ට පටන් ගත්තේ මින් පසු ය.

මේ කියන අවධිය වන විට, 'ටවර් හෝල්' නාට්‍ය වශයෙන් හැඳින්වෙන නාට්‍ය කලාව කෙමෙන් අභාවයට යමින් තිබුණි. ටවර් හෝල් රඟ හලේ වඩාත් ම පෙන්නුවේ හින්දි හා දෙමළ චිත්‍රපටි ය. නොබෝ කාලයකින් මෙය 'ටවර් සිනමා' යයි නම් ලත් සිනමා හලකට පරිවර්තනය කරන ලදී. බටහිර කලා ශිල්පවල ආභාසයට හසු වී හැඩගැසුණු, නාගරික මැද පංතිකයන්ගේ රුචිකත්වයට ටවර් ශෛලියේ රංග කලාවත්, එහි ඇතුළත් සංගීතයත් එතරම් අනුකූල නුවූවා සේ විය. මහා ඝෝෂාවෙන් වාදනය කරන සර්පිනාව හා තබ්ලාත්, ඒවායේ හඬ මැඩ පවත්වන අටියෙන් කරන ගායනයත්, ගොරහැඩි ස්වරූප දරන සංගීතයක් සේ ඔවුන්ට දැනෙන්ට ඇත. මේ අයට, සිතාර්, එස්රාජ්, දිල්රුබා ආදි මෘදු ස්වරයෙන් යුත් වාදනයත්, සිංහල බසට නෑකම් කියන වංග භාෂාවෙන් ගැයූ ගීත රාවයත්, ඒ සමග ම ඨාකුර කවීන්ද්‍රයා විසින් නිර්මාණය කරන ලද මනිපුරි ශෛලියේ ලාස්‍ය නැටුමුත්, පෙර නුවූ විරූ සියුම් වින්දනයක් ගෙන දුන්නේ යයි සිතිය හැකි ය.

* පාරම්පරික මධ්‍යම පංතිය වශයෙන් මා හඳුන්වන්නේ සිංහල කතා කරන සිංහල සිරිත් අනුගමනය කරන, මධ්‍යම පංතියේ, කොටස ය. මෙය ඉංග්‍රීසි කතා කරන බටහිර පන්නයට හැඩගැසුණු මධ්‍යම පංතියෙන් වෙන් කොට හැඳින්විය යුතු යයි සිතමි.

'ශාප් මෝචන්' (ශාප මෝචනය) මුද්‍රා නාටකය රඟ දැක්වෙන අතර රවීන්ද්‍රනාථ් මහා කවියා රංග භූමිය මත වාඩි වී, සංගීතයේ රිද්මයට පයක් සොලවමින්, තමාගේ නිර්මාණයෙන් රස විඳිමින් හිඳිනු අපි දුටිමු. දිග ලෝගුවකින් හා කළු හිස් කපුවකින් සැරසුණු, හිස දෙපසින් වැටුණු සුදු කෙස් කලඹින් හා පපුව වැසෙන තරම් දිගට වැඩුණු රැවුලකින් ද යුත් හෙතෙම, තේජස්වී විලාසයක් දරණ, මනස්කාන්ත පුද්ගලයෙක් විය. පාසැල් යද්දී ඔහු ගැන ලියන ලද පොතක් අතට වැටී, ඔහුගේ කවි කියවා ඔහු කෙරෙහි අතිශයින් පැහැදී සිටි මට, ඔහු මෙසේ පණපිටින් දකින්ට ලැබීම බලාපොරොත්තු නුවූ අපූර්ව භාග්‍යයක් සේ දැනුණි.

ඨාකූර කවීන්ද්‍රයන් ඔහුගේ නළු පිරිසත්, ඔවුන් සමග ගැමිණි සංගීතකරුවනුත්, වෙනත් ශිල්පීනුත් නතර වී සිටියේ ලේක් හවුස් පුවත්පත් අයිතිකරු ඩී. ආර්. විජයවර්ධන මහතාගේ ගෙදර ය. ඔවුන් සමග ප්‍රසිද්ධ වංග චිත්‍ර ශිල්පී නන්දලාල් බශු (බෝස්) ද සිටියේ ය. ශාන්ති නිකේතනය ගැනත්, ඨාකූරයන් ගැනත් නොයෙක් ලිපි ඒ දවස්වල 'ඩේලි නිව්ස්' පුවත්පතෙහි පළ විය. මහත් කුතුහලයකින් මම ඒ සියල්ල බැලීමි.

කොළඹ යුනිවසිටි කොලීජියට ඇතුල් නොවී, ශාන්ති නිකේතනයට ගොස් සංගීතය ඉගෙනගෙන සංගීතඥයෙකු වීමේ ආසාව මා තුළ හටගත්තේ මේ අත්දැකීම් නිසා යයි සිතමි. එහෙත් මේ තීරණය නුවණට හුරු දැයි මගේ දෙමව්පියන්ගේ සිත්වල සැකයක් හට ගති. මේ ගැන පියවරක් ගැනීමට පෙර දැන කියාගත් කීප දෙනෙකුගේ අදහස් විමසිය යුතු යයි කියූ ඔවුහු නෑදෑයින් හා හිතවතුන් වෙත මා කැඳවාගෙන ගියහ. ඔවුන් සියලු දෙනා ම ඇසුවේ, පෙරදිග සංගීතය හදරා වීත්, මා කවර රක්සාවක් කරන්ට බලාපොරොත්තු වෙනවා ද කියා ය. බටහිර සංගීතය හැදෑරූ කෙනෙකුට නම්, ආදායම් මාර්ගයක් පැදෙන්ට පුළුවන් වුවත්, පෙරදිග සංගීතයට එවැනි තත්වයක් රටෙහි නැති බවත් ඔවුහු පහද දුන්හ.

මුල දී මම ඔවුන්ගේ ආකල්පය හෙළා දුටිමි. එය අපේ රට පිළිබඳ යථාර්ථය බව මට වැටහී ගියේ කල් යාමේ දී ය. අනික, ඉන්දියාවට යැවීමට මගේ දෙමවුපියන් මුදල් සොයා ගන්නේ

කෙලෙස ද? යුනිවසිටි කොලීජියට මා යැවීම වුව ද මගේ පියාට එසේ මෙසේ කාරියක් නොවී ය. එහෙත් අනාගත බලාපොරොත්තු තබාගෙන ඊට මුහුණ දීමට ඔහු සූදානම් විය.

කෙළවර දී මම, වැඩිහිටියන්ගේ ප්‍රායෝගික නුවණෙහි පිහිටා, යුනිවසිටි කොලීජියට ඇතුල් වන්ට තීරණය කෙළෙමි. මගේ දෙමවුපියන්ගේ ද නෑදෑයින්ගේ ද උපදෙස් සාධාරණ විය. ඔවුහු මගේ අධ්‍යාශය හෙළා නුදුටුහ. ඔවුන් කීවේ පසු ව කුමක් කළත්, ප්‍රථමයෙන් ම උපාධියක් සඳහා ඉගෙන ගත යුතු බව ය. මා ඉන්දියාවට ගියහොත් කල්කත්තා විශ්ව විද්‍යාලයෙන් උපාධියක් ගත හැකි බව මා කී විට, ඔවුන් පෙන්වා දුන්නේ 'බ්‍රිටිෂ් ක්වලිපිකේෂන්ස්' ඉන්දියාවේ උපාධිවලට වඩා වටින බව ය. යුනිවසිටි කොලීජියෙන් ලන්ඩන් උපාධියක් ලබාගත හැකි බව ය ඔවුන්ගේ සිත්වල තිබුණේ.

එහෙත් මේ වන විට මා තුළ වැඩීගෙන ආ ජාතිකාභිමානය නිසා දෝ, මා පාසැලෙහි දී හැදෑරූ ඉංග්‍රීසි, ලතින් ආදි භාෂාවන් වැඩි දුරට ඉගෙනීමෙන් පලක් නැත යන හැඟීම මා තුළට පිවිසුණි. ඒවා ගැන ඇල්මක් ද මට නොවී ය. ප්‍රාචීන භාෂා හා සාහිත්‍යය ඉගෙනීමට මා තුළ ප්‍රබල උද්‍යෝගයක් උපන්නේ ය. යුනිවසිටි කොලීජියෙහි මේ භාෂා ඉගැන්වූ මහාචාර්ය මලලසේකර, සූරියගොඩ ස්ථවිරයන් වහන්සේ ආදීන්ගේ ආදර්ශය මගේ ප්‍රණිධානයට රුකුලක් වන්ට ඇතැයි මට සිතේ. මොවුන්ගේ චින්ති හා ඔවුන් පිළිබඳ ඔපාදූප කථා ද මගේ කනට වැකුණි. යුනිවසිටි කොලීජියේ ප්‍රථම ප්‍රාචීන මහාචාර්ය ධුරය දැරූ සූරියගොඩ සුමංගල ස්ථවිරයන් ඔක්ස්ෆෝඩ් විශ්ව විද්‍යාලයට ගොස් ආචාර්ය උපාධියක් ලබා ආපසු ලංකාවට ගොඩ බැස්ස අවස්ථාවෙහි, උන්වහන්සේ ළඟ තුබූ රති ක්‍රීඩා පින්තූර හා කාම උපකරණ වගයක් රේගුවේ පරීක්ෂකයන් විසින් සොයාගන්ට යෙදුණෙන් උන්වහන්සේට දඩ ගසන ලද බවත්, අනතුරුව උන්වහන්සේට මහාචාර්ය ධුරයෙන් අස්වන්ට සිදු වූ සැටිත් නොයෙක් දෙනා කියනු මට ඇසිණි. ඉක්බිති ව උන්වහන්සේ සිවුරු හැර සුමංගල සූරියගොඩ යන ගිහි නාමයෙන් අප්‍රකට ව වෙසේ ය යන පුවත මේ ඔපාදූප දමයේ අවසාන පුරුක විය.

යුරෝපීය ඇඳුම් අත්හැර ජාතික ඇඳුමෙන් සැරසී සිටින මහාචාර්ය මලලසේකර ඉංග්‍රීසි ගැහැනියක පාවා ගත්තේ කුමක් නිසා දැයි වෙනත් අය වාද කරනු ඇසිණි. කාර්ගිල්ස් සාප්පුවට ගොස් ඔහුගේ බිරිඳ විසින් ඇණවුම් කරන ලද බඩු, ඇගේ මෙහෙකරුවා යයි වරදවා සිතා මලලසේකර මහතාට භාර දෙන ලදැයි යන කථාවක් ද එකල පැතුරුණි.

මේ කථා අසා අප සිනාසුණු නමුත්, මලලසේකර මහතාගේ පාණ්ඩිත්‍යය කෙරෙහි අපේ ගෞරවය බිඳකින් වත් අඩු නොවී ය. අපේ සිත්වල මැවුණු ඔහුගේ ප්‍රතිරූපය බිඳ හෙළීමට එබඳු ඕපාදූප කථා සමත් වූයේ නැත.

සූරියගොඩ සුමංගල ස්ථවිරයන් පිළිබඳ කථා නම් හුදු ඕපාදූප නොව සැබෑ පුවත් බව මා දැනගත් නමුත්, ඔහු කෙරෙහි මා තුළ ඇති වූයේ අනුකම්පාවක් මිස කලකිරීමක් නොවේ. රති ක්‍රීඩා පින්තූර වැනි තහනම් කරන ලද දේ තමාගේ පුද්ගලික බඩු බාහිරාදිය අතර දමාගෙන උන්වහන්සේ ආවේ නොතේරුම්කම නිසා නොවේ දැයි මම සිතුවෙමි. ඒවා හතුරෙකු විසින් උන්වහන්සේගේ පෙට්ටියකට දමන ලද්දේය යන කථාව ද එකල පැතුරුණේ ය.

සිංහල, පාලි, සංස්කෘත හා තර්ක ශාස්ත්‍රය යන විෂයන් ඉන්ටමීඩියේට් පරීක්ෂණය සඳහා තෝරා ගැනීමට මා අදහස් කරන බව යුනිවසිටි කොලීජියේ රෙජිස්ට්‍රාර් තුමාට ලියා දැන්වූ විට, ඒ විෂයවලින් මා කේම්බ්‍රිජ් සීනියර් විභාගය හෝ ලන්ඩන් මැට්‍රික් විභාගය සමත් වී නැති බැවින් ඊට අවසර දිය නොහැකි බව ඔහු ලියා එවීය. පාලි, සංස්කෘත හා තර්ක ශාස්ත්‍රය පාසැල්වල උගන්වන්නේ නැති බව මතක් කොට, සිංහල හා පාලි පිළිබඳ මගේ සෑහෙන දැනුමක් තිබෙන බවත් කියා රෙජිස්ට්‍රාර් තුමා සමග ලියුම් කීපයක් හුවමාරු කිරීමෙන් පසු ය එම අවසරය ලැබුණේ.

යුනිවසිටි කොලීජියට යාමට පෙර, මම හය මසක් පමණ ස්වාධ්‍යයනයෙන් සංස්කෘත හා පාලි උගත්තෙමි. සංස්කෘත ඉගෙන ගැනීමට මට බෙහෙවින් ම ප්‍රයෝජනවත් වූයේ භණ්ඩාර්කර් නම් පඬිවරයෙකු විසින් ස්වාධ්‍යයනය සඳහා ලියන ලද සංස්කෘත

ප්‍රවේශ පොත් ය. එය, නවීන යුරෝපීය භාෂා ස්වාධ්‍යයනය කිරීමට ලියන ලද පොත්වල ක්‍රමය අනුගමනය කරමින් සකස් කරන ලද පාඨමාලා හා අභ්‍යාසවලින් යුක්ත විය. රහතුන්ගොඩ අසළ පන්සලක වැඩ විසූ සංඝයා වහන්සේ නමක් මට බාලාවතාරය කියා දුන්හ. එහෙත් පාලි භාෂාව ප්‍රගුණ කිරීමට මට වඩාත් උපකාරී වූයේ පොල්වත්තේ බුද්ධදත්ත ස්ථවිරපාදයන් වහන්සේ විසින් භණ්ඩාර්කර් පඬිතුමාගේ සංස්කෘත ප්‍රවේශයේ ක්‍රමය නොගෙන ලියන ලද 'පාලිභාෂාවතරණය' නම් පොත ය. පසුව මම යුනිවසිටි කොලීජියෙහි දී බුද්ධදත්ත හිමියන් දුටිමි. උන්වහන්සේ ආගන්තුක කථිකාචාර්යවරයෙකු වසයෙන් පාලි අංශයෙහි ඉගැන්වූහ.

යුනිවසිටි කොලීජියෙහි දී මා පංති කාමරයෙහි උගත් දේට වඩා ඉන් බැහැරව ලැබූ අත්දැකීම් මගේ අනාගත ජීවිතය හා රුචි අරුචිකම් හැඩගැස්වීමෙහි ලා වැදගත් වූයේ යයි සිතමි. ඒ අත්දැකීම් මා ලැබුවේ ප්‍රධාන වසයෙන් එම්. ජේ. පෙරේරා හා ඩී. ජී. දයාරත්න යන දෙදෙනාගේ සමාගමෙහි ය. ඊට අතිරේකව, අප තිදෙනාගේ ම අත්දැකීම් හා මානසික පරි මණ්ඩලය පළල් වීමට තවත් කරුණක් හේතු විය. එනම්, අප ඇතුල් වූ අවුරුද්දේ ම ප්‍රාචීන භාෂා අංශයට ආගන්තුක ශිෂ්‍යයෙකු වසයෙන් පැමිණි ජර්මන් තරුණයෙකු ආශ්‍රය අපට ලැබීම ය. හයින්ස් මෝඩ නම් වූ මේ ශිෂ්‍යයා පසු කලෙක ලාංකික කලා ශිල්ප හා පුරාවිද්‍යාව පිළිබඳ පොත් ගණනාවක් ලියා ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදී ජර්මන් ජන-රජයෙහි 'හල' නම් නගරයෙහි පිහිටි මාටින් ලූතර් විශ්ව විද්‍යාලයේ මහාචාර්ය ධුරය දැරුවේ ය.

හයින්ස් මෝඩ අවුරුද්දක් පමණ සංස්කෘත හා පාලි හදරා, අනුරාධපුරය, පොළොන්නරුව ආදි තැන්වල නටබුන් පරීක්ෂා කොට, මියුනික් විශ්ව විද්‍යාලයේ ආචාර්ය උපාධිය සඳහා තමා ඉදිරිපත් කරන්නට අදහස් කරන නිබන්ධය ලියමින් සිටියේ ය. ඒ නිබන්ධය, ලංකාවේ පුරාතන කැටයම් ශිල්පයෙහි සිංහ රූපයේ විකාශනය පිළිබඳ ව ය.

අවුරුද්දකට පමණ පසු ඔහු ආපසු සිය රට බලා ගියේ ය. එකල ජර්මනිය හිට්ලර්ගේ ආධිපත්‍යයට හසු වී තිබුණි. ඔහු පිටත්

Scanned by CamScanner

වී යාමට පෙර තමා නතර වී සිටි ගෙයි තම මිත්‍රයන් ස්වල්ප දෙනෙකුට සංග්‍රහයක් පැවැත්වූයේ ය. එහි දී ඔහු කථාවක් පවත්වමින්, මිට මොළවා හිට්ලර්ට තර්ජනය කළ සැටි මට තාමත් මතක ය.

හයින්ස් මෝඩ, යුදෙව් ජාතිකයෙක් වී ය. එකල හිට්ලර් විසින් යුදෙව් ජාතිකයන්ට විරුද්ධ ව ගෙන ගිය ව්‍යාපාරය ගැන යුදෙව්වරුන්ට කළ තාඩන පීඩන ගැන හෝ අපට තිබුණේ අල්ප මාත්‍ර දැනුමකි. එබැවින් හයින්ස්ගේ කථාවත්, තර්ජනාත්මක විලාසයත් අප තුළ දැනවූයේ හාස්‍යයක් පමණි.

මියුනික් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි සිප් සතර උගනිමින් සිටි තරුණ හයින්ස් මෝඩ, ලංකාවට කැඳවාගෙන ආවේ චාල්ස් පීරිස් මැතිනිය යි. චාල්ස් පීරිස් මැතිනිය වූ කලී සර් ජේම්ස් පීරිස් මහතාගේ සහෝදරයාගේ බිරිඳ ය. හයින්ස් නතර වී සිටියේ කොළඹ යුනිවසිටි කොලීජියට නුදුරින් පිහිටි චාල්ස් පීරිස් මැතිනියගේ නිවසෙහි ය.

එම්. ජේ. පෙරේරා, දයාරත්න හා මා සමග හයින්ස් සම සම ව මිත්‍ර සන්ථවයක් පවත්වාගෙන ගිය නමුත්, සෙසු දෙදෙනාට වඩා මම ඔහුගේ ආශ්‍රයට වැටුණෙමි. සමහර විට මෙය සිදු වන්නට ඇත්තේ මා නතර වී සිටි බෝඩිම ඔහු වාසය කළ චාල්ස් පීරිස් මැතිනියගේ ගෙදරට කිට්ටු වූ නිසා විය හැකි ය. මම නොයෙක් වර ඔහු බලන්නට ගියෙමි. අපි දෙදෙනා කෞතුකාගාර පුස්තකාලයෙහි නොයෙක් විට හමු වී එකට පොත පත බැලුවෙමු.

සෙසු ධනවත් අයට මෙන් චාල්ස් පීරිස් මැතිනියට ද නුවර එළියෙහි බංගලාවක් තිබුණි. ස්වාමියා මිය යාම නිසා තනිවම කොළඹ වාසය කළ ඈ ඉඳහිට නුවර එළියේ බංගලාවට ද ගොස් කලක් ගත කරයි. තමා සමග නුවර එළියට ගොස් සති අන්තයක් ගත කරන්ට යයි දිනක් හයින්ස් මට ආරාධනා කෙළේ ය. රේල් ගාස්තුව ගෙවීමට මා ළඟ මුදල් නොතිබුණු බව දත් ඔහු ටිකට් එකක් අරන් දෙන බව ද කීවේ ය.

මම කැමැත්තෙන් ආරාධනාව භාර ගතිමි. අසවලා සමග නුවර එළි යන බව එක්තරා ආබම්බර ගතියකින් මම දෙමවුපියන්ට

ලියා යැවීමි. අපි රෑ කෝච්චියේ පළමුවෙනි කැලැසියෙහි පිටත් වී, නානුඔයෙන් බැස, දුම්රිය පොළට ඇවිත් තිබුණු සැප පහසු මෝටෝ රියේ නැග චාල්ස් පීරිස් මැතිනියගේ බංගලාවට ගියෙමු

මට දැනුණේ මා අමුතු ලෝකයකට එක පැහැර කැඳවනු ලැබුවා සේ ය. ඉංග්‍රීසි රෝල්ස් රොයිස් කාර් එකේ නැගි වේලේ පටන් දෙදවසකට පසු යළි මගේ බෝඩිමට එන තුරු මා විසුවේ ලංකාවෙහි ද නැතහොත්, වෙන රටක දැ යි මා තුළ සැක පහළ විය. දිව්‍ය විමානයක් වැනි වූ ඒ බංගලාවේ තුබූ මේස පුටු, බුමුතුරුණු හා වෙනත් බඩුමුට්ටු ද එහි වෙසෙන්නන්ගේ ජීවන ශෛලිය ද මට නුහුරු වූවක් සේ පෙනිණි. මෙහෙකරුවන් සමග වුව ඔවුන් කතා කළේ ඉංග්‍රීසියෙන් ය. කෑම මේසයට වාඩි වූ විට මම කුමක් කරන්ට දැයි නොදැන අන්දුන් කුන්දුන් වීමි. මා ඉදිරියෙහි පිඟානක් තිබුණි. එහි වම් පසෙහි ගෑරුප්පු හතරක් පහක් ද, දකුණු පසෙහි පිහි හතරක් පහක් ද තබා තිබුණි. ගෑරුප්පු හා පිහිවල හැඩය එකින් එකට වෙනස් ය. සේවකයෙක් විත් කෑම දීසියක් මගේ පසෙකින් ඇල්ලුවේ ය. කුමක් කරන්ට දැයි මම නොදත්තෙමි. මා වට පිට බලන විට ඔහු කිසිවක් මගේ පිඟානට බෙදුවේ ය. එහෙත් මේසයට වාඩි වී හුන් සෙස්සන් සේවකයා ඇල්ලූ දීසියෙන් තම පිඟානට බෙද ගනු මම දුටුවෙමි. ඔහු නොයෙක් කෑම දීසි රැගෙන කීප වරක් ආවේ ය. කළ යුත්තේ කුමක් දැයි මම කෙමෙන් ඉගෙන ගත්තෙමි.

මගේ නුහුරුකම දුටු සේවකයන් සිනාසෙනු මම දුටිමි. ගෙදර සිටියේ පීරිස් මැතිනියගේ දුව හා ඇගේ පසළොස් හැවිරිදි පුතෙක් ය. මේ තරුණයාගේ මුහුණ මත ද සිනාවක සේයාවක් තිබුණි. තමාට සිනා යාම වසංගගන්ට ඔහු තැත් කරන බවක් මට පෙනුණේ ය. එහෙත් හාස්‍යජනක අවස්ථාව පැමිණුණේ අවසානයෙහි ය. කෑම වර්ග කීපයක් කා හමාර වී, පිඟන් ද අස් කළ පසු, සේවකයා ගස්ලබු කැලි වගයක් තබා තුබූ දීසියක් මගේ වම් පසට ගෙනැවිත් ඇල්ලුවේ ය. පලතුරු කන වේලාව පැමිණ ඇති බව මට වැටහුණේ ය. එහෙත් ගස්ලබු කැල්ල බෙද ගන්නේ කෙසේ ද? වතුර බඳුන නිසා මා ඉදිරියෙහි වූ තසිමෙහි ඉඩ නැත. ඉක්මනින් ම කිසියම් තීරණයකට පැමිණිය යුතු

බැවින්, මම ගස්ලබු කැල්ල අතින් ගෙන තසිමේ පසෙක තැබුවෙමි. එසේ තබන්ට යාමේ දී වතුර බඳුන ඉහිරී, ගස්ලබු කැල්ලට ද වතුර වැක්කුරුණේ ය. සේවකයා තත්වය මැනගෙන, වතුර බඳුන ඔසවා මේසය මත පසෙකින් තබා, හිස් තසිම මත වෙන ගස්ලබු කැල්ලක් තැබුවේ ය. සේවකයා සෙස්සන් ළඟට ගොස් ගස්ලබු ඇල්ලූ විට ය, පලතුරු කෑමේ චාරිත්‍රය කුමක් දැයි මා වටහා ගත්තේ. සෙස්සෝ තසිම මත තුබූ වතුර බඳුන පසෙකින් තබා ගස්ලබු කැල්ල තසිමට බෙදගෙන හැන්දකින් කෑහ.

කෑම මේසේ චාරිත්‍ර හුහුරු බව පෙනුණු විට මට තිබුණේ සේසසන් කරන්නේ කුමක් දැ යි හොරැහින් බලා ඔවුන් අනුගමනය කිරීම ය. මා එසේ නොකළේ මගේ හීනමාන්නය නිසා විය යුතු ය. සියල්ල මට හුරු පුරුදු දේවල් සේ අඟවමින් ක්‍රියා කරන්ට මම තැත් කෙළෙමි.

වෙන වෙලාවක, පීරිස් මහතාගේ මුනුබුරා මගෙන් ඇසූ නොයෙක් ප්‍රශ්නවලින් මට පෙනුණේ මගේ සුල මුල දන ගැනීමට ඔහු තුළ කුතුහලයක් උපන් බව ය. කන බොන හැටි වත් නොදන්නා මොහු කොහෙන් ආපු කෙනෙක් දැ යි ඔහු සිතුවා වන්ට ඇත. මගේ පියා කවුද, මොන රස්සාවක් කරන කෙනෙක් ද, මම මොන ඉස්කෝලෙට ද ගියේ යන ආදි ප්‍රශ්න ඔහු මගෙන් ඇසුවේ ය.

"ආන්ට් යූ කෝල්ඩ්?" යි ඔහුගේ මව, අනුකම්පා සහගත බැල්මක් මා දෙස හෙළා දෙතුන් වරක් විචාළා ය. මට සීත නැතැයි මම කීවෙමි. ඇ මෙසේ ඇසුවේ මා උණුසුම් ඇඳුම් ලාගෙන නොසිටි බැවින් බව මට වැටහුණේ පසු ව ය. මා නුවර-එළියේ ගියේ කොළඹට අඳින ඇඳුම් කට්ටලය පිටින්ම ය. මට උණුසුම් ඇඳුම් නොතිබිණි. අනික් හැම දෙන ම බූල් ඇඳුම්, ස්වෙටර් ආදියෙන් සැරසී සිටියහ.

"එද මට හුහක් වැරදෙන්න ඇති කෑම මේසෙ සිරිත් විරිත්," යි පසු දවසක මම හයින්ස්ට කීවෙමි. "මං දැක්ක සේවකයො හිනාවෙනව."

"ඕව එංගලන්තෙ රදළ පවුල්වල සිරිත් නේ," යි හයින්ස් කීවේ ය. "මම වුණත් ඕව දන්නෙ නැ. අපි නං ඔක්කොම කෑම වර්ග එක පිඟානකට දමාගෙනයි කන්නෙ."

ලංකාවේ ඉහළ පංතියේ අය, ඉංග්‍රීසීන් අන්ධ අනුකරණයෙන් අනුකරණය කරන වග පියදස සිරිසේන, මාටින් වික්‍රමසිංහ ආදීන්ගේ නවකථාවලිනුත්, අනගාරික ධර්මපාල තුමාගේ දේශනාවලිනුත් දැන සිටියෙමි. එහෙත් ඔවුන්ගේ ජීවිතය මා පළමු වරට පසක් කෙළේ ඒ අවස්ථාවෙහි ය.

හයින්ස් අපට තම ප්‍රියාවගේ පින්තූරය පෙන්වමින්, තලු ගසන්නා සේ හඬක් මුවින් පිට කරමින් එය දෙස ගිජු ලෙස බලා හිඳී. ඇ එතරම් සුරූපී යුවතියක සේ මට නොහැඟිණි. ඇ තමා ඉගෙන ගන්නා මියුනික් විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යාවක බව කී ඔහු, තමා ඇය සමග එකට කාමරයක වෙසෙන බව ද පැවසී ය. මේ වනාහි අප තිදෙනා තුළ ම හිරි ඔතප් දනවන පුවතක් විය. මෙසේ හැසිරීම චර්යා ධර්මයට පටහැනි නොවේ දැ යි අප දෙදෙනා වෙන ම හමු වූ අවස්ථාවක දී මම ඔහුගෙන් විමසීමි. තම රටේ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් බහුල ව එසේ කරන බව කියමින් ඔහු එම චාරිත්‍රයේ වරදක් නැතැයි තර්ක කෙළේය. ශිෂ්‍ය අවධියෙහි එසේ එකට ජීවත් වන ජෝඩු පසු ව විවාහ වන බව ඔහු කීවේ ය.

"හැමෝ ම පස්සෙ විවාහ වෙනව යැ" යි මම ඇසීමි.

"නැ, තමන් නොපෑහෙන බව දැනගත්තොත් ඒ අය වෙන් වෙලා වෙනත් අය එක්ක විවාහ වෙනව."

මෙසේ අත්හද බැලීම, ස්ථාවර විවාහ බන්ධනයකට රුකුලක් වන බව ඔහු තර්ක කෙළේය. මගේ ලාබාල මනසට මේ අදහස් එක පැහැර දිරවාගැනීම අපහසු වූයෙන්, එය අනාචාරයේ හැසිරීමක් යයි මම ඊට විරුද්ධව තරයේ වාද කෙළෙමි. චර්යා ධර්මය පිළිබඳ බටහිර මිනිසුන්ගේ ආකල්පය අපේ ආකල්පයට වඩා කෙතරම් වෙනස් දැයි මට කල් යාමේ දී වැටහුණේ ය.

බටහිර මිනිසුන් චර්යාධර්මයට ගරු නොකරතියි යන විශ්වාසය වැරදි බව ද මට පැහැදිලි විය. විවාහ වූ පසු අඹු

සැමියන් තම තමන් කෙරෙහි වංචාවෙන් තොරව, භක්තියෙන් පැවතිය යුතු ය යනු සමාජයේ පිළිගැනීමයි. මෙසේ උනුන් කෙරෙහි විශ්වාසී ව පැවතිය නොහැකි අවස්ථාවක් පැමිණි විට මවුනු වෙන් වෙති.

චර්යාධර්මය මෙසේ වෙනස් වන්නේ ආර්ථික හේතු මත බව පැහැදිලි ය. ස්ත්‍රිය ආර්ථික වසයෙන් ස්වාධීන වුවහොත් විවාහ සංස්ථාව ද වෙනස් වන්නට ඉඩ තිබේ. එහෙත් විවාහ සංස්ථාව ලිහිල් වී යාමෙන් ළමයින්ට වන විපත ගැන බටහිර ජාතීන් උත්සුක වන බව දැන් දැන් පෙනෙන්ට තිබේ.

හයින්ස් මෝඩ, දෙවෙනි ලෝක සංග්‍රාමයෙහි දී හිට්ලර්ගේ වධ කඳවුරක හිර කරන ලදු ව, අවුරුදු දහයක් පමණ ගත වූ පසු ගැල වී පැන ගොස් ස්විට්සර්ලන්තයෙහි කලක් විසුවේ ය. ඔහු දැන් ජර්මන් ජනරජයේ 'හල' නුවර විශ්‍රාම කාලය ගත කරයි.

යටත් විදේශ සංස්කෘතියකින් හා අධිරාජ්‍යවාදී වාතාවරණයකින් යුත් යුනිවසිටි කොලීජිය තුළ ස්වදේශාභිමානයක් ඇති කිරීමට යත්න දැරූ එක ම පුද්ගලයා මහාචාර්ය මලලසේකර බව කිව යුතු ය. සිංහල කතා කරන, ප්‍රාචීන භාෂා හදරන ශිෂ්‍යයන් වන අපට දැනුණේ අප පහත් පෙළේ අය කියා ය. මලලසේකර මහතා මුල් කරගෙන අප ස්වල්ප දෙනා තුළ ජාතික හැඟීමක් ඇති වූයේ අපේ විද්‍යාලයෙහි පැවති ජාතිභ්‍රෂ්ට පරිසරයට විරෝධතාව පෑමක් වසයෙනැයි හඟිමි.

සෑම කටයුත්තක් ම ඉංග්‍රීසියෙන් කෙරුණු බැවින් සිංහල කථා කරන ස්වල්ප දෙනා විසින් 'සිංහල සමිතිය' යන සංවිධානයක් පිහිටුවන ලදී. එහි අනුශාසක ධුරය දැරුවේ මලලසේකර මහාචාර්ය තුමා ය. එම සමිතියේ කටයුතුවල ප්‍රමුඛව යෙදී සිටි අය අතර, පසු කලෙක ශ්‍රේෂ්ඨාධිකරණයේ විනිශ්චයකාර ධුරය දැරූ ජී. පී. ඒ. සිල්වා, පරිපාලන සේවය හෙබවූ පාලිත වීරමන්, ප්‍රාචීන පඬිවරයෙකු වසයෙන් කීර්තියක් ඉසුලූ ලයනල් ලොකුලියන, ආදයම් බදු දෙපාර්තමේන්තුවේ ජ්‍යෙෂ්ඨ නිලදරයෙකු වසයෙන් වැඩ කළ එල්. පියසේන ආදීහු වෙති. එම්. ජේ. පෙරේරාත්, ඩී. ජී. දයාරත්නත් සභාපති ධුරය දැරූ බවක් මතකයි.

මා වඩාත් සම්බන්ධ වී උන්නේ 'මේලා' නමින් එකල හැඳින්වූ, පසු ව 'ගාන්ධර්ව සභාව' කියා නම් කරන්ට යෙදුණු සමිතියේ කටයුතුවලට ය. මෙය ද මලලසේකර මහතාගේ ප්‍රමුඛත්වයෙන් පිහිටුවන ලදු ව, ඔහුගේ අනුග්‍රහයෙන් වැඩුණු ශිෂ්‍ය සමාගමක් විය. එහි පරමාර්ථය වූයේ පෙරදිග සංගීතයට ඇලුම් කළ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්ට තමන්ගේ රුචිකත්වයත්, දැනුමත් දියුණු කර ගැනීමට අවස්ථාව සලසා දීම ය.

මලලසේකර මහතා හැරුණු විට ආචාර්ය මණ්ඩලයෙන් මේ සමිතියේ කටයුතු කෙරෙහි උනන්දුවක් දැක්වූයේ මහාචාර්ය චන්ද්‍රසේන ය. රසායන විද්‍යාව පිළිබඳ මහාචාර්ය ධුරය දැරූ හෙතෙම, ප්‍රසිද්ධිය පැතූ කෙනෙකු නොව, අප්‍රකට ව සවකීය පර්යේෂණවල යෙදී කල් ගත කළ ශාස්ත්‍රඥයෙක් විය. රසායන ශාස්ත්‍ර විෂයෙහි ඔහු විසින් කරන ලද සොයාගැනීම් නිසා ඔහුට ජාත්‍යන්තර කීර්තියක් තිබුණු බවද එකල අපේ කනෙහි වැකුණු පුවතකි.

පෙරදිග සංගීතයට රුචිකම් දැක්වූ චන්ද්‍රසේන මහ ඇදුරු තුමා ගාන්ධර්ව සභාව විසින් පවත්වන ලද පංතිවලට අවුත් ගයන ගීතවලත් - වයන තනුවලත් රස විඳිමින් අප අතර බොහෝ වේලා ගත කරයි. අපට තිබුණු ප්‍රවාහන ආදි ප්‍රශ්නවලට ඔහු නොයෙක් විට අත දුන්නේය.

අභාග්‍යයකට මෙන් මහාචාර්ය චන්ද්‍රසේන හදිසියෙන් මිය ගියේ ය. එය අපට මහත් දුකක් මෙන්, පාඩුවක් ද විය. එංගලන්තයේ විශ්ව විද්‍යාලයකින් උපාධි ලබාගෙන විත්, විදේශිකයන් මෙන් මෙහි විසූ යුනිවසිටි කොලීජියේ ආචාර්යවරුන් අතර ඔහු වැන්නෝ දුර්ලභ වූහ.

ගාන්ධර්ව සභාවේ සාමාජිකයන්ට පෙරදිග සංගීතය හඳුන්වා දීමට පළමුවෙන් යුනිවසිටි කොලීජියට පැමිණියේ සී. ආර්. මහාරාජා මහතා ය. ඔහු විශේෂඥයෙකු වූයේ ද්‍රවිඩ සංගීත විෂයෙහි ය. එහෙත් ඔහු උත්තර භාරතීය සංගීතය ද මැනවින් දත්තෙකි. ඔහුගේ භාර්යාව වීණාව වාදනය කළා ය.

Scanned by CamScanner

අපට සංගීතය කියා දුන් තවත් කෙනෙක් නම් සතාසිවම් යන නම දරන්නෙකි. ඔහු ද්‍රවිඩ සංගීතයෙහි ප්‍රවීනයෙක් වූයේ ය. ද්‍රවිඩ සංගීතයට 'කර්ණාටක සංගීතය' යි කීම වැරදි බව ඔහු නොයෙක් විට අවධාරණය කළ බව මට මතක ය. 'කර්ණාටක' යනු ඉන්දියාවේ එක් ප්‍රදේශයකි. එය දකුණු ඉන්දියාවට අයත් ය. එහි භාවිත වන්නේ කර්ණාටක භාෂාව ය. මෙය ද්‍රවිඩ භාෂා ගණයට අයිති ය. එහි ප්‍රචලිත වන සංගීතය ද ද්‍රවිඩ සංගීතයේ එක් ප්‍රභේදයකි.

පෙරදිග සංගීතය කෙරෙහි අප තුළ මහත් ප්‍රබෝධයක් ඇති කෙළේ සරණගුප්ත අමරසිංහ මහතා ය. ඔහු අපට උගන්වන්ට ආවේ ශාන්ති නිකේතනයටත්, ලක්නව් නුවර පිහිටි භාත්ඛන්ඩේ සංගීත විද්‍යා පීඨයටත් ගොස් ආපසු ලංකාවට පැමිණි අලුත ය. ඔහු සිතාරය වාදනය කරමින් රවීන්ද්‍ර ගීත ගායනා කෙළේ ය. අපි ඒවා ඔහු සමග ගායනා කරන්නට පුරුදු වීමු.

රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකූරයන්ගේත්, උදය ශංකරයන්ගේත් නෘත්‍ය ගීත ප්‍රසංග දැක, අසා, භාරතීය කලා ශිල්ප කෙරෙහි මා තුළ හටගත් ඇල්ම මඳ කලක් යටපත්ව තිබී සරණගුප්ත අමරසිංහයන්ගේ ගායනයෙන් හා වාදනයෙන් යළි ප්‍රබෝධයට පත් විය. වචන හා තනු යන දෙකෙන් ම අපට බෙහෙවින් සමීප වූ ස්වභාවයක් වංග භාෂාව ද බිඳී ඇවිත් තිබෙන්නේ මාගධී ප්‍රාකෘතයෙන් යයි සමහර වාග්විද්‍යාඥයෝ ද පවසති. මේ මතයට විරුද්ධ වන වාග්විද්‍යාඥයෝ ද සිටිති. ඔවුන් කියන්නේ සිංහල භාෂාවෙහි බහුල ව ඇත්තේ මාගධී වැනි ප්‍රාචීන ප්‍රාකෘතයන්ගේ ලක්‍ෂණ නොව ශෞරසේනී වැනි ප්‍රතීචීන ප්‍රාකෘතවල ලක්‍ෂණ බව ය. ඇත්ත වශයෙන් නම් මේ ප්‍රාකෘත විශේෂ දෙකේ ම ලක්‍ෂණ සිංහල බසෙහි දක්නට තිබේ. සිංහල භාෂාව වඩාත් ම බර කවර පැත්තට ද කියා වාග්විද්‍යාඥයෙකු නොවන මට කිව නොහැකි ය.

එහෙත් ප්‍රාකෘතයෙන් බිඳී එන අන් කවර නවීන භාරතීය භාෂාවක වත් නැති 'ඇ' කාරය සිංහලයෙහි මෙන් වංග බසෙහි ද තිබේ. උච්චාරණය අතින් වෙනස්කම් ස්වල්පයක් තිබුණ ද මිශ්‍ර සිංහලයෙහි මෙන් වංගයෙහි ද සංස්කෘත වචන බහුල වශයෙන් යොදනු ලැබේ.

අනික් අතට උච්චාරණය අතිනුත්, සංස්කෘත වචන භාවිතයෙනුත්, හින්දි බස - වංග බසට වඩා සිංහලයට සමීප යයි කිව හැකි ය. එබැවින්, වංග බස - සිංහල බසට බෙහෙවින් සමීප යයි අප බොහෝ දෙනෙකුට දැනුණේ කවර හෙයින් ද? හින්දි බසෙහි නැති මුදු මොළොක් බවක් එහි තිබෙන බැවින් ද?

බටහිර හෝ වේවා පෙරදිග හෝ වේවා අන් කිසි තූර්යභාණ්ඩයකට පොදු නුවූ ස්වර ගුණයක් (ටැම්බර් - timbre) සිතාරයට තිබේ. එහි හඬින් මම මුල දී වශී වීමි. දැනුදු එයින් මම අපූරු වින්දනයක් ලබමි. එහෙත් අමරසිංහ මහතා ක්‍රමානුකූල ව සිතාරය ප්‍රගුණ කළ සංගීතඥයෙකු නොවන බව කල්යාමේ දී මට පැහැදිලි විය. සිතාරය, ගායනයට අනුවාදනයක් වශයෙන් යොදනු නොලැබේ. එය තනි වාදනයට යොදගන්නා භාණ්ඩයකි (සෝලෝ ඉන්ස්ට්‍රුමන්ට්). අමරසිංහ මහතා සිතාරයේ සින්දු ආදිය වාදනය කළා මිස, එහි ගත් වාදනය කළ බවක් දැනගන්ට නොතිබුණි.

මම සිතාරයක් මිල දී ගෙන එහි සින්දු වාදනය කරන්ට තනියම පුරුදු වීමි. පෙස්ටන්ජී නමැති පාර්සි මහතෙකු සිතාරය උගන්වන බව මට මලලසේකර මහතා කී බැවින් ස්වල්ප කාලයක් ඔහු ළඟට ගියෙමි. එහෙත් ඔහු ද සිතාරයෙහි ගත් ආදිය වාදනය කරන්ට දන සිටියේ නැත. ඔහු දුන් උපදෙස්වලින් මට එතරම් ප්‍රයෝජනයක් නොවී ය.

අමරසිංහ මහතා අපට රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකූරයන්ගේ සින්දු කීපයක් ගායනා කරන්ට ඉගැන්නුවේ ය. අමරසිංහ මහතාට ස්වර අතින් පැහැදිලි, ගුණය අතින් ප්‍රසන්න කටහඬක් තිබුණි. ඔහුගේ මුවින් වංග තනුත්, වංග වචනත් මුතු කැට සේ ගිලිහුණි යයි අපට එකල හැඟුණි.

රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකූරයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද සංගීතය ඉන්දියාවෙහි හඳුන්වන්නේ 'රබින්ද්‍ර සංගීත්' කියා ය.

එය රාගධාරී සංගීතය ආශ්‍රයෙන් නිපදවන ලද්දක් නමුත් ඊට අවේණික වූ විශේෂ ගායන ශෛලියක් තිබේ. ඒ ශෛලිය අමරසිංහ මහතාගේ හෝ සූරියසේන මහතාගේ හෝ ගායන ශෛලියට බෙහෙවින් වෙනස් බව මම පසු කලක දී අවබෝධ කර ගතිමි.

සූරියසේන මහතා ද මට හමුවූයේ යුනිවසිටි කොලීජියෙහි දී ය. ගාන්ධර්ව සභාවේ ආරාධනාව පිළිගෙන ඔහු තම බිරිඳ වන නෙලුම් දේවි සමග අවුත් ගායනයෙන් හා වාදනයෙන් අප සන්තර්පණය කෙළේ ය. ඔහුගේ ගායනයට වඩා මාගේ සිත් ඇදී ගත්තේ ඔහුගේ ඇඳුම විය. ඔහු හැඳ සිටියේ උත්තර භාරතයේ කිසියම් ප්‍රදේශයකට විශේෂ වූ පජාමා කුට්ටමක් හා කුර්තාවක් ය. මට මතක හැටියට මේ දෙක ක්‍රීම් පාටට හුරු පට වස්ත්‍රයෙන් මසන ලද්දකි. කුර්තාවට උඩින් ඔහු වර්ණවත් උතුරු සළුවක් පැලඳ සිටියේ ය. මෙය සාමාන්‍ය 'ජාතික' ඇඳුම් අඳින්නන් විසින් මෙන් කර වටේ දමාගෙන නොව, දකුණේ සිට වමට පසුව හරහා දමා එක් කෙළවරක් වම් උරහිසින් එල්ලෙන සේ පැලඳගෙන ය. ඉන්දියාවේ ගීත සාතුවට 'ජද්දර්' නම් උණුසුම් සළුව පලඳින්නේ ද මේ අයුරින් ය. පයට ඔහු රතු විල්ලුද ජූතා කුට්ටමක් ලාගෙන උන්නේ ය.

වඩා උස මහත නුවූව ද කඩවසම් පුරුෂයෙකු වූ සූරියසේන මේ ඇඳුම නිසා නියම කලාකරුවකුගේ ස්වරූපය ඉසිලීය යි මට සිතුණි.

ප්‍රසිධ දේශපාලනඥ සර් ජේම්ස් පීරිස් මහතාගේ පුතෙකු වන සූරියසේන මහතා එංගලන්තයට ගොස් බටහිර සංගීතය හදරා එම විෂයෙන් විශ්ව විද්‍යාල උපාධියක් ද ලබාගෙන බටහිර ශෛලියේ ගායනය ද ප්‍රගුණ කෙළේ ය. සංචාරක ගායකයෙකු වීමේ අධ්‍යාශයෙන් හෙතෙම බිරිඳත් සමග ශාන්ති නිකේතනයට ගොස් වංග සංගීතය හා භාරතීය රාගධාරී සංගීතය ද හදරා, ආපසු ලංකාවට විත් දේශීය සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ පැවැත්වූයේ ය. මේ පර්යේෂණයේ ප්‍රතිඵලයක් වසයෙන් සොයාගත් කරත්ත කවි, පාරු සිවුපද, ගොයම් කවි, වන්නම් ආදිය ගායනා කරන්ට ඉගෙනගෙන, බටහිර සංගීතයෙහි කෙළ

පැමිණි ස්වකීය බිරිඳත් සමග ඔහු යුරෝපයේ ප්‍රධාන නගරවල ගීත ප්‍රසංග පවත්වමින් රටින් රට සැරිසැරියේ ය. මෙසේ දේශ දේශාන්තරවල ලත් කීර්තියෙන් උදම් වූ හෙතෙම, ලංකාවෙහි ගීත ප්‍රසංගයක් පැවැත්වූයේ ය. එහෙත් ඔහුට ලාංකික රසිකයන්ගේ සිත් දිනා ගැනීමට හැකි වූයේ නැත. ඔවුන් කීවේ ඔහු සිංහල ගැමි ගී හා වෙනත් පෙරදිග සින්දු බටහිර ඌරුවට ගායනා කරමින් ඒවා විකෘත කරනවා පමණක් නොව නීරස ද කරන බව ය.

යුනිවසිටි කොලීජියෙහි පැවැත්වූ ගීත ප්‍රසංගයෙහි ද සූරියසේන සිංහල ගැමි ගී ගැයුවේ තම බිරිඳගේ පියානෝ සහවාදනයට ය. බටහිර ඌරුවට පුරුදු කරන ලද කටහඬින් සිංහල ගී ගයන විට ගැමියාගේ මුවින් නිකුත් වන සමහර ස්වර පවා අත්හරිනු නොලැබේ දැයි සිතේ. සූරියසේන ගයන්නේ සැබවින් ම සිංහල ගී ද නැතහොත් සිංහල ගී යයි සිතාගෙන තමාගේ ගායන ශෛලියට අනුකූල ව හැඩගැසුණු වෙන ම ගී විශේෂයක් දැයි මට සිතුණි.

සූරියසේන හා ඔහුගේ බිරිඳ කලක් විසුවේ හයින්ස් මෝඩ් ද නතර වී සිටි තම නැන්දා වන චාල්ස් පීරිස් මැතිනියගේ නිවසෙහි ය. මම ඔහු බලන්ට දෙතුන් වරක් එහි ගියෙමි. මා ගියේ හයින්ස් සමග ද නැතහොත් හයින්ස් සිය රටට ගිය පසු, ගාන්ධර්ව සභාවේ කටයුතු සම්බන්ධයෙන් දැයි මට මතක නැත. තමාගේ ගීත ප්‍රසංගයෙන් පසු දවසක් ඔහු, ගාන්ධර්ව සභාවේ නිලධාරීන් කැඳවා ඔවුන්ට සංග්‍රහ කළ බව නම් මට මතක ය. අපි පස් හය දෙනෙකුට වඩා නොවීමු. සූරියසේන මහතා සමග අප ශාලයෙහි වාඩි වී සිටි අතර ඔහුගේ බිරිඳ පිවිසියා ය. ඔහු වහා පුටුවෙන් නැගිට ඈ වාඩි වන තුරු සිටගෙන සිටියේය. එවැනි සිරිත් නොදත් අපි හුන් ලෙසටම වාඩි වී හුන්නෙමු.

එද අපට විස්කිවලින් සංග්‍රහ කරන ලද බව ද මට සිහි වේ. ඒ වූකලී මා විස්කි බීපු පළමුවන වතාව ය. මා ආපසු බෝඩිමට ගියේ අඩ සිහියෙන් හා බමන ගතින් ද යුතු ව ය.

මා සූරියසේන මහතා බලන්ට ගිය පළමුවෙනි වතාවෙහි තමාගේ යුරෝපීය හා අමෙරිකානු සංචාරයන් විස්තර කරන

පුවත් පත් ඉරු හා ඡායාරූප අලවා තුබු ඇල්බම් පොතක් ගෙනවිත් ඔහු මට බලන්ට දුන්නේය. ඒ හැම වාර්තාවක ම වාගේ ඔහුගේ ගායනයත් සිරිද සමග භාරතීය තූර්යභාණ්ඩවලින් ඔහු ඉදිරිපත් කළ යුගල වාදනත් ප්‍රශංසා කොට තිබුණි. යුරෝපීයයන්ට එකල කථා පොත්වලින් පමණක් අසන්ට ලැබුණු අද්භූත සුරලොවකින් මිහි බට ගාන්ධර්ව යුවළක් සේ මේ දෙදෙන පෙනෙන්ට ඇත. ඔවුන් දැක උමතුවන්ට ඇත්තේ මේ නිසා විය යුතු ය. පෙරදිග සංගීතය පිළිබඳ මේ දෙදෙනාගේ දැනුම හා පළපුරුද්ද ඉතා ආධුනික තත්වයක පැවැති බව ය මට නම් පසු දවසක ඒත්තු ගියේ.

සූරියසේන මහතා බලන්ට මා ගිය එක් වතාවක දී තමාගේ ගායනා ශෛලිය පිළිබඳ ලාංකික රසිකයන් එල්ල කරන විවේචනවලට පිළිතුරු දෙන්ට ඔහු වෑයම් කළේය.

"බටහිර උරුවයි - පෙරදිග උරුවයි කියල දෙකක් නැ. තියෙන්නෙ, පුහුණු කරපු කටහඬවලුයි - පුහුණු නොකරපු කටහඬවලුයි අතර වෙනස විතරයි." මේ කරුණ ගැන මා සමග කතා කරමින් ඔහු වරක් කීවේය. "මගේ කටහඬ පුහුණු එකක්. ඒ ගොල්ලො මට කියන්නෙ ඒ ගොල්ලො වගේ මටත් සැ....සැ..... කියල ගායනා කරන්නෙයි කියල ද?"

ඔහු උඩ බලාගෙන, කට පළල් කොට, නාසිකා හඬින් සාමාන්‍ය සිංහල ගායකයන්ගේ ශෛලිය පරිහාසයට ලක් කළේය.

එක් එක් රටවල එක් එක් විදියේ ගායනා ශෛලි තිබේ. අපේ කාලයේ අපට පාසැල්වල දී ඉගැන්නුවේ ඉංග්‍රීසි සින්දු ය. ඒ ගුරුවරන් අපට කීවේ අනුනාසිකා ගායනය *(nasal singing)* වර්ජනය කළ යුතු බව ය. බටහිර මිම්මෙන් මේ උපදෙස් හරි විය හැකි ය. එහෙත් චීන ගායක ගායිකාවන් ගයන්නේ ම නාසයෙන් ය. එය වැරදි යයි අපට කිව හැකි ද? කාම්බෝජ, ලඕස්, තායිලන්ත වැනි රටවල ගායන ශෛලිය අනුනාසිකා නොවේ ද? ජපානයේ ගැමි ගී ගායනයෙහි අනුනාසික හඬක් නැද්ද?

පෙරදිග ප්‍රධාන සංගීත ක්‍රම දෙක භාරතීය සංගීතය හා චීන සංගීතය යි කිව හැකි ය. සෙසු අග්නිදිග රටවල සංගීතයත්

දකුණු ආසියාවේ රටවල සංගීතයත් මේ මහා සම්ප්‍රදාය දෙකෙන් ප්‍රභවය ලැබ එසේ නැතහොත් ඒවායේ ආභාසයට හසු වී හැඩගැසුණු සංගීත සම්ප්‍රදායවල් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. පෙරදිග සංගීතය යි හඳුන්වනු ලබන සංගීතය වුව ද රටින් රටට වෙනස් වන නමුදු පොදුවේ ගත් කල එහි භාවිතා වන්නේ බටහිර සංගීතයෙහි යොදන ස්වර පද්ධතියට වෙනස් එකකි. බටහිර සංගීතයෙහි, විකෘත ස්වර ද එක්කාසු කළ විට භාවිතයට ගනු ලබන්නේ ස්වර දොළහකි. මේ ස්වරවල අන්තරය *(interval)* සෙමිටෝනයකි *(semitone)*. එහෙත් චීන, ලඕස්, කාම්බෝජ, බුරුම ආදි සංගීතවල ස්වර පිහිටුවා තිබෙන්නේ මීට වෙනස් ක්‍රමයකට ය.

භාරතීය සංගීතයේ ප්‍රධාන ස්වර පද්ධතිය - එනම් සරිගම පද්ධතිය බටහිර ස්වර පද්දතියට බෙහෙවින් සමාන වන නමුදු, 'ශ්‍රැති' යයි හඳුන්වනු ලබන ක්ෂුද්‍ර අන්තර් ස්වර කීපයක් අලංකාර වසයෙන් හෝ නියත වසයෙන් හෝ භාවිත කරනු ලැබේ. මේ ස්වර, කට හඬින් නිපදවීම සඳහා උගුර පමණක් නොව නාසය ද උපයෝගී කොටගත යුතුයයි සිතමි. බටහිර ක්‍රමයට කට හඬ පුරුදු කරනු ලබන්නේ ශුද්ධ ස්වර ගායනයකට ය. ඒ ක්‍රමය අනුගමනය කරමින් ගායනා කරන්නෙකුට ශ්‍රැති නිපදවිය නොහැකි ය.

බටහිර තූර්යභාණ්ඩ පවා සකස් කොට තියෙන්නේ ශ්‍රැති හෙවත් මයික්‍රටෝන් වර්ජනය කොට ය. එබැවින් බටහිර තූර්යභාණ්ඩවල ඇත්තේ ස්ථාවර ස්වර කීපයකි. මෙය බටහිර සංගීතයට ආවේණික වූ සංධ්වනිය *(harmony)* නිපදවීමට අවශ්‍ය ක්‍රමයකි. එහෙත් සංධ්වනිය නොව, රාගය *(melody)* ආත්ම කොට ඇති භාරතීය සංගීතයෙහි ස්ථාවර ස්වර පද්ධතියක් භාවිත කරනු නොලැබේ. භාරතීය සංගීතයෙහි සංධ්වනිය භාවිත නොකරන බැවින්, රාගය - එනම් ස්වර සමූහය හෝ සන්තතිය - සැරසීමට ශ්‍රැති වැනි අලංකාර අවශ්‍ය වේ. ශුද්ධ ස්වර පමණක් නිපදවීමට කටහඬ සකස් කරගත් ගායකයන්ගේ මුවින් මෙවැනි අලංකාර නොගැයේ. එබැවින් ඔවුන්ගේ ගායනය නීරස වේ.

'අනුනාසික' වසයෙන් ගරහනු ලබන ගායන ශෛලිය පිළිබඳ ව තවත් කරුණක් සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි.

කිසියම් රටක ප්‍රචලිත ව පවත්නා ගායන ශෛලිය ඒ රටේ භාෂාවේ උච්චාරණයට සම්බන්ධ යයි සිතේ. භාරතීය මහාද්වීපය ඇතුළත සංස්කෘතිය අතින් යම් යම් වෙනස්කම්වලින් යුත් ප්‍රදේශ තිබේ. ඒ ප්‍රදේශවල සංගීතය, භාරතීය මහා සංගීත සම්ප්‍රදය මත පිහිටා ඇති නමුත් ඒ ඒ ප්‍රාදේශික සංස්කෘතිවලට ආවේණික වූ ලක්ෂණවලින් එකිනෙකට වෙනස් වේ. ගායන ශෛලියේ ද මෙබඳු වෙනස්කම් දක්නට තිබේ. වංග ගායන ශෛලිය හින්දි ගායන ශෛලියට වෙනස් ය. මේ වනාහි වංග භාෂාවේත්, හින්දි භාෂාවේත් උච්චාරණයේ වෙනස හා බැඳී ඇතැයි කිව හැකි ය. දකුණු ඉන්දියාවේ ඇසෙන්ට ලැබෙන ගායන ශෛලිය මේ දෙකට ම වෙනස් ය. මීට හේතුව, ද්‍රවිඩ භාෂාවල උච්චාරණය උත්තර භාරතීය (ඉන්දු ආර්ය භාෂා ගණයට අයත්) භාෂාවල උච්චාරණයට වඩා වෙනස් වීම විය යුතු ය.

'දන්නෝ බුදුන්ගේ' යන ගීය හියුබට් රාජපක්ෂ මහතා ගායනා කරනු (ජීවමාන ව හෝ තැටියෙන් හෝ) අසා ඇත්තේ කී දෙනෙකු දැයි නොදනිමි. යුරෝපයෙහි ප්‍රගුණ කරගත් කටහඬක් (ටෙනර් වර්ගයේ) ඇති ඔහු, එය ගයන්නේ මුළුමනින් ම බටහිර ශෛලියෙන් ය. ඒ නිසා, පහාඩි රාගයෙන් නිර්මාණය කරන ලද මේ ගීයේ (එය මාඩ් රාගයයි සමහරු කියති) රසයට එයින් හානියක් පැමිණ තැතැයි කිව හැකි ද? මේ ගීතය රාජපක්ෂ මහතා විසින් කෙතරම් විකෘති කොට තිබේ ද කියතොත්, දැන් එය ඇසෙන්නේ සිංහල වචනවලින් ගැයෙන යුරෝපීය ගීතයක් සේ ය. එහි සිංහල භාෂාවේ උච්චාරණය ද සැහෙන ප්‍රමාණයට විකෘත වී ඇත. එහි මුල් තනුවේ ස්වර සංගති සංධ්වනිය සඳහා සංශෝධනය කොට ඇත.

මෙසේ සංශෝධනය කරන ලද 'දන්නො බුදුන්ගේ' යන ගීයේ තනුව මීට අවුරුදු සීයයකට පෙර (දැන් කෙසේ දැයි නොදනිමි) හේබර් බිෂොප්තුමා විසින් ලියන ලද 'ෆ්‍රොම් ග්‍රීන්ලන්ඩ්ස් අයිසි මවුන්ටන්' නම් පද්‍ය රචනාව ක්‍රිස්තියානි දේවස්ථානවල ගායනා කිරීම සඳහා උපයෝගි කොට ගන්නා ලදී. එහි දේවස්ථානවල ගායනා කරන්නේ ඕගන් සහවාදනයට ය. බෞද්ධ භක්තිය දනවන ගීයකට ගිය කල දසාව !

'දන්නෝ බුදුන්ගේ' යන ගීතයේ විකෘති කරන ලද මේ අනුවාදය *(version)*, දැන් දැන් නිතර ජන මාධ්‍යයන් මගින් අසන්ට ලැබේ. එය, වර්තමාන ආණ්ඩුවේ නායකයන්ගේ සංකර රුචිකත්වයට බෙහෙවින් අනුකූල වන්නා සේ ය.

සූරියසේන මහතා තම දර දඬු අදහස් පසු ව වෙනස් කොට, සිංහල ගැමි ගී ආදිය සිංහල ඌරුවටත් භාරතීය ගීත භාරතීය ඌරුවටත් ගායනා කරන්ට තැත් කෙළේ ය යි සිතමි. එහෙත් ඔහුට තම කටහඬ ඒ සඳහා සකස් කරගත නොහැකි වූවා සේ පෙනේ. මේ කියන කාලයට අවුරුදු හතකට අටකට පමණ පසු - මා විශ්ව විද්‍යාලයෙන් අස් වී රස්සාවක් කරමින් සිටි දවස්වල - ඔහු නැවත යුරෝපයෙහි සංචාරය කොට ඉන් පසු ලංකාවට අවුත් ප්‍රසිද්ධ ගීත වාද්‍ය ප්‍රසංගයක් පැවැත්වූයේය. ඊට බටහිර ගී ද, සිංහල ගැමි ගී හා වෙනත් භාරතිය ගී ද ඇතුළත් විය. එය සමාලෝචනය කරමින් ඩේලි නිව්ස් පුවත් පතට ලියූ විචාරකයා සූරියසේනට දැන් බටහිර ශෛලියට වත්, පෙරදිග ශෛලියට වත් මනා සේ ගායනා කළ නොහැකි බව පැවසුවේ ය. මේ ඇබැද්දිය ඔහුට සිදු වූයේ එකට එක හාත්පසින් වෙස් වූ ගායන ශෛලි දෙකක් හසුරුවා ගන්ට කළ වෑයම නිසා ය යනු විචාරකයාගේ මතය විය.

*

රඹුක්වැල්ලේ සිද්ධාර්ථ හිමියන්ගේ ආභාසයමත් ප්‍රාචීන භාෂා සාහිත්‍යය හා දේශීය කලා ශිල්ප කෙරෙහි මගේ ඇල්ම වර්ධනය කිරීමට හේතු වූ බව කිව යුතු ය. සංස්කෘත, පාලි හා ප්‍රාකෘත යන භාෂාවන් පිළිබඳ උන්වහන්සේගේ දැනීම, මලලසේකර මහතාගේ දැනීමට වඩා ගැඹුරු විය යන හැඟීම, ගෞරව උපාධිය සඳහා හැදෑරූ අප තිදෙනාට ම, ඇති විය. පළමුවෙන් පිරිවෙන් අධ්‍යාපනයක් ලැබූ උන්වහන්සේ පසුව කල්කත්තා විශ්ව විද්‍යාලයට ගොස් සංස්කෘත භාෂා විෂයෙහි ශාස්ත්‍රපති උපාධිය ලබා ගත්තේ ය.

ඉන්දියාවේ අද දක්වාත් සංස්කෘත භාෂාව ජීවමාන භාෂාවක තත්වය උසුලයි. පඬිවරුන්ගේ පර්ෂද්වල සංස්කෘතයෙන් කටයුතු කරනු ලැබේ. පඬිවරු උනුන් අතර සංස්කෘතයෙන් කතා බහ කරති.

යුරෝපයෙහි හා එංගලන්තයෙහි සංස්කෘත හදාරන්නේ මළ බසක් ලෙසිනි. පඬිවරුන් වචනයක් - වචනයක් පාසා ඉංග්‍රීසියට හෝ ජර්මන් බසට පරිවර්තනය කොට ය, කිසියම් සංස්කෘත පාඨයක් තේරුම් ගන්නේ. ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයේ ප්‍රාචීන භාෂා පිළිබඳ උපාධියක මට්ටමත්, කල්කතා විශ්ව විද්‍යාලයේ හෝ වෙන යම් භාරතීය විශ්ව විද්‍යාලයක එම උපාධියේ මට්ටමත් අතර පරතරය කෙතරම් දැයි මෙයින් වටහාගත හැකි ය.

රඹුක්වැල්ලේ සිද්ධාර්ථ හිමියන් සංස්කෘත ඉගැන්නුවේ ජීවමාන භාෂාවක් සේ ය. උන්වහන්සේ 'මේඝ දූත කාව්‍යය' අපට කියා දුන්නේ වචනයක් පාසා ඉංග්‍රීසියට පෙරළමින් නොව, හැම ශ්ලෝකයක ම අර්ථය අවබෝධ කරගන්නා අතර, රසය විඳීමට ද අපට මග පාද දෙමින් ය. උන්වහන්සේ හැම ශ්ලොකයක්ම ගායනා කළාහු ය. උන්වහන්සේ ගායනා කෙළේ ලංකාවේ ශ්ලොක කියන නීරස ශෛලියෙන් නොව ඉන්දියාවේ ගයන උදාර, සාඩම්බර විලාසයෙන් ය. වක්ෂස්ථලය තුළ දෝංකාර දී මුවින් පිට වන, මන්ද්‍ර සප්තකයේ කටහඬක් උන්වහන්සේට තිබුණි. ඒ ගායන විලාසය නිසා මේඝ දූතයේ අර්ථධ්වනිය එහි ශබ්ද ධ්වනියෙන් පෝෂණය වී අද්විතීය රස වින්දනයක් උද්වහනය කෙළේ ය.

මන්දං මන්දං නුදති පවනශ්චානුකූලො යථා ත්වාං
වාමශ්චායං නදති මධුරං චාතකස් තෙ සගන්ධඃ
ගර්භාධානක්ෂමපරිචයාන් නූනමාබද්ධ මාලාඃ
සෙවිෂ්‍යන්තෙ නයනසුභගං ඛෙ භවන්තං බලාකාඃ

මේ ආදි ශ්ලොක රඹුක්වැල්ලේ හිමියන් ගායනා කරනු මගේ කනෙහි රැව් දේ.

රඹුක්වැල්ලේ හිමියන් ළඟින් ආශ්‍රය කිරීමට මට අවස්ථාව ලැබුණි. එය මගේ භාග්‍යයක් කොට සලකමි. උන්වහන්සේ වන්නම් ගායනයට ඉතා දක්ෂ වූවාහු ය. උන්වහන්සේ වැඩ විසූ ආවාසයට (මෙය ඇන්ඩසර් පාරේ පිහිටි ගෙයකි) මා ගිය විට උන්වහන්සේ ගායනා කොට මට වන්නම් ඉගැන්නුවාහු ය. උන්වහන්සේට කිරා නමින් යුත් මෙහෙකරුවෙක් සිටියේ ය.

මිනු ඉතා කම්මැලි ය, නින්දට බොහෝ කැමති ය. 'කිරා මුදී ද බං' යන ප්‍රසිද්ධ කවිය උන්වහන්සේ රචනා කෙළේ මොහුගේ චරිතය ඇසුරින් ය. එය රචනා කළ දවස්වල උන්වහන්සේ එය අප කීදෙනා ඉදිරියෙහි මහත් උද්යෝගයකින් කියවූ සැටි මට සිහි වේ.

උඩරට දේශීය කලා ශිල්ප නොනැසී නොපිරිහී මැත යුගය වන තුරු පැවතුණේ ඒවාට රදළවරුන්ගේ අනුග්‍රහය ලැබීම නිසා ය. දැඩි විනය නීතිවලට යටත් නොවී මදක් ලිහිල් ව විසූ සංඝයා වහන්සේ ද ඒවාට අනුග්‍රහය දැක්වූහ. රඹුක්වැල්ලේ සිධාර්ථ හිමියන් මීට මනා නිදර්ශනයකි. උන්වහන්සේ වන්නම් දැන සිටියා පමණක් නොව, උඩරට නැටුම් පිළිබඳ ව ද විචාරවත් දැනුමෙන් හා රසඥතාවෙන් යුක්ත කෙනෙක් වූහ.

සීඝ්‍රයෙන් පරිවර්තනය වී වාණිජත්වයට ගොදුරු වූ පහත රට සමාජයේ තත්වය මීට වෙනස් ය. පහත රට කලා ශිල්පවලට ප්‍රබුද්ධ රසික පංතියක් නොසිටියහ. එහෙත් මෑත වන තෙක්, ගාල්ල, මාතර වැනි පළාත්වල දේශීය වාණිජ පංතියේ අය තමන්ගේ අනුග්‍රහය යටතේ තොවිල් පවිල් ආදිය පැවැත්වූහ. සමහරුන් තුළ මේ යාගකර්මවලට අඩංගු වූ නැටුම් හා චාරිත්‍ර ගැන මනා දැනුමක් තිබුණි. ඒවා වෙනස් කිරීමෙන් හෝ අඩු කිරීමෙන් කෙලෙසන්ට තැත් කළ ඇදුරන්ට ඔවුහු ඉඩ නොදුන්හ. එහෙත් දැන් සංචාරක ව්‍යාපාරය නිසා ඒවා ඉතා පහත් තත්වයකටත් ගොරහැඩි බවකටත් වැටී තිබෙන සැටි ලක්දිව දකුණු පෙදෙස්වලට යන්නා වූ ඕනෑම කෙනෙකුට පෙනී යනු ඇත. ඒවා ආරක්ෂා කිරීමට එක් කලක දී රජයෙන් ලැබුණු අනුග්‍රහය දැන් ඉවත් කොට ඇත. දැන් ඒවා ධනවාදී 'විවෘත' ආර්ථිකයට ගොදුරු වී කෙලෙසෙන්වත් වැනසෙන්වත් ඉඩ දී අප බලා සිටිමු.

ගාන්ධර්ව සභාවේ කටයුතුවලට රඹුක්වැල්ලේ හිමියෝ ද අත දුන්හ. දේශීය සංගීතය එහි සාමාජිකයින්ට හඳුන්වා දීම සඳහා උන්වහන්සේ වරක් දෙවරක් පැමිණ වන්නම් ගායනා කළහ. ඊටත් වඩා වැදගත් සේවයක් උන්වහන්සේ විසින් කරන ලදී - එනම් ඌරාපොළ කිරි බණ්ඩා නම් උඩරට නර්තන ශිල්පියා සභාවට හඳුන්වා දීම ය.

රටේ උගතුන් අධිරාජ්‍ය ගැති වත්, ඉංග්‍රීසි සංස්කෘතියට වැඳ පුදගෙනත් හුන් ඒ කාලයෙහි උඩරට නර්තන ශිල්පීන් ගැන දැන හිටියේ ස්වල්ප දෙනෙකි. රඹුක්වැල්ලේ හිමියන්, ඌරාපොළ කිරි බණ්ඩා අපට හඳුන්වා දුන්නේ පාරම්පරික නර්තන කුලයකට අයත් ප්‍රවීන ශිල්පියෙකු ලෙස ය. ඔහු විසින් යුනිවසිටි කොලීජියේ ශිෂ්‍යයින් සඳහා උඩරට නැටුම් පංතියක් පවත්වන ලදී.

නැට්ටුවෙකු වීමට මා තුළ ආසාවක් නූවූ නමුත්, උඩරට නැටුම් කලාවේ මූලික ස්වභාවය වටහා ගැනීම සඳහා, ඉරිද දවස්වල උදේ වරුවේ පවත්වන ලද ඒ නැටුම් පංතිවලට මම ද ගියෙමි.

*

වර්තමාන සිංහල නාට්‍ය කලාවේ මූලාරම්භය ඇති වූයේ යුනිවසිටි කොලීජියෙහි යයි කීම නිවැරදි යයි සිතමි. මෙම ආයතනයෙහි සිංහල කතා කරන ගෙවල්වලින් ආ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් විසින් සිංහලෙන් කටයුතු කිරීම සඳහා 'සිංහල සමිතිය' නමින් යුත් ශිෂ්‍ය සභාවක් පිහිටුවන ලද බව මම මීට ඉහත සඳහන් කෙළෙමි. මේ සිංහල සමිතියේ ප්‍රධාන කටයුත්ත වූයේ සභා රැස්වීම් පැවැත්වීමත්, මේ රැස්වීම්වල දී රටේ නොයෙකුත් ප්‍රශ්න ගැන වාද විවාද සංවිධාන කිරීමත් ය. අවුරුද්දකට වරක් අනික් ශිෂ්‍ය සමිතිවල මෙන් සිංහල සමිතියේ මෙහෙයීමෙන් උත්සවයක් පවත්වන ලදී. මීට කීවේ 'සෝෂල්' කියා ය. මේ උත්සවයට රටේ ප්‍රභූවරුන්වත්, ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්ගේ දෙමාපියන්ට හා හිතමිතුරන්ටත් ආරාධනා කොට ඔවුන් රස මසවුලෙන් සතප්වා (පැටිස්, කට්ලට්, සැන්විච්ස් වැනි ඉංග්‍රීසි කෑවිලි වෙනුවට කැවුම් කොකිස් අතිරස ආදියෙන් අමුත්තන්ට සංග්‍රහ කළ යුතු යයි අදහසක් ද සමහරු පළ කළහ) කෙළවර දී ඔවුන්ගේ විනෝදය සඳහා නෘත්‍යගීත ප්‍රසංගයක් ඉදිරිපත් කිරීම සිරිත විය.

මේ නෘත්‍යගීත ප්‍රසංගයට පෙරදිග සංගීත හෝ නැටුම් බාහිර කලාකරුවන් කැඳවන ලදී. ශිෂ්‍යයන් විසින් සකස් කරන ලද හාස්‍යජනක ජවනිකාවක් ද සමහර විට ඉදිරිපත් කෙරිණි.

පළමු වරට නාට්‍යයක ස්වරූපයෙන් විනෝදය සඳහා දන්නා යමක් ඉදිරිපත් කරන්ට යෙදුණේ *'Back to the Land'*

යන ඉංග්‍රීසි නමින් හඳුන්වනු ලැබූ ජවනිකා පන්තියකි. මෙහි තේමාව වූයේ නාගරීකරණයෙහි ආදීනව හා ආපසු ගමට යාමේ අනුහස් ය. එය ලියන ලද්දේ එල්. පියසේන හා එම්. ජේ. පෙරේරා යන මහතුන් විසිනැයි මට සිතේ. වෙන අය ලිවීමට හා නිෂ්පාදනයට සහභාගි වූවාහු දැයි මම නොදනිමි. එහි රඟ පෑ අය මට මතක නැත.

ඒ අවුරුද්දේ ඉදිරිපත් කරන ලද ආධුනික ප්‍රයත්නයෙන් පසු, ප්‍රසිද්ධ බටහිර කථාකරුවෙකුගේ කෘතියක අනුවර්තනයක් රංගගත කිරීම මීට වඩා සාර්ථක වීමට ඉඩ ඇතැයි කිසිවෙකු දුන් උපදේශයක් අනුව, ශිෂ්‍යයන් විසින් යුරෝපීය නාට්‍යයක් තෝරා, එහි වස්තුව *(plot)* එසේ ම තිබෙද්දී හා පසුබිම වෙනස් කොට ඊළඟ අවුරුදුවල උත්සවයන්හි ආරාධිත අමුත්තන් හමුවෙහි තබන ලදී.

මෙසේ ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍යයන් අතර මොලියර්ගේ *Le Bourgeois Gentilhomme* නම් නාට්‍යයේ අනුවර්තනයක් වන 'මුදලාලිගේ පෙරළිය', මොලියර්ගේ ම *Le Docterur Malgre Lui* යන්නෙහි අනුවර්තනයක් වන 'ඉබේ ,වෙද', ඔස්කාර් වයිල්ඩ්ගේ *The Importance of Being Earnest* යන්නෙහි අනුවර්තනයක් වන 'හැංගි හොරා', චෙකොව්ගේ *The Proposal, The Bear* සහ *The Manager* යන කෙටි නාට්‍ය තුනේ අනුවර්තන වන 'මඟුල් ප්‍රස්ථාව', 'වලහැඩියා', සහ 'මැනේජර්' යන මේවා ඇතුළත් විය.

මේ නාට්‍ය බෙහෙවින් ම ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් දිනාගත් බව පෙනිණි. ඒවායේ සංවාදයට අනුවර්තනයන් යෙදුවේ එදිනෙද කථා ව්‍යවහාරයේ බස ය. නාට්‍ය කරණය සඳහා මෙය ඉතා උචිත බස් වහර යයි අප තුළ අවිනිශ්චිත හැඟීමක් තිබුණි. එකල ප්‍රචලිත ව තිබුණු සිංහල නාට්‍යවල නම් කතා කරන බස යෙදීමේ සිරිතක් නොතිබුණි. නාට්‍යයට උචිත බස කුමක් දැයි අප විසින් විචාරාත්මක විමසීමකට භාජනය කරන ලදැයි කිව නොහැකි ය. කතා කරන බස යෙදීමේ සාර්ථකත්වය, ප්‍රේක්ෂකයන් දැක්වූ ප්‍රතිචාරයෙන් අපට පසක් විය. එවැනි භාෂා විලාසයක් යෙදීම හරි ද වැරදි ද කියා අප සිතා බැලුවේ කලකට පසු ව ය.

telegram group

ජාතික අනන්‍යතාව සෙවීම

එක් දහස් නවසිය තිස් ගණන්වල මහත්මා ගාන්ධිතුමාගේ නායකත්වයෙන් භාරතයෙහි ගෙන ගිය අධිරාජ්‍ය විරෝධී සටනේ හඬ අපේ රට තුළ ද රැව් දුන්නේ ය. මෙහි බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යයට විරුද්ධ ව ජනතා සටනක් නූවූ නමුත්, සමහර දේශපාලකයෝ ද බුද්ධිමත්හු ද, භාරතීය නායකයන්ගේ ආදර්ශයෙන් උත්තේජිත ව අපේ ජාතික අනන්‍යතාව සෙවීමෙහි නියුක්ත වූවාහු ය. මලලසේකර මහාචාර්ය තුමාගේ ආභාසය ලැබ, විශ්ව විද්‍යාල ආයතනයෙහි ද සමහර ශිෂ්‍යයන් තුළ පෙරදිග කලා ශිල්පවලට ඇලුම් කරන්ට පටන්ගෙන තිබුණු සැටි මා ඉහත කළ විස්තරයෙන් පෙනෙන්ට ඇත. යුනිවසිටි කොලීජියේ අධ්‍යක්ෂ ආර්. ආර්. මාර්ස් මහතා උග්‍ර අධිරාජ්‍ය වාදියෙක් ය. ස්වල්ප වසයෙන් හෝ ස්වදේශානුරාගයක් දක්වන ශිෂ්‍යයන්ට පරිපාලන සේවයට (සිවිල් සර්විස්) බැදෙන්ට ඔහු ඉඩ නොදෙන බව ද (සිවිල් සේවයේ සම්මුඛ පරීක්ෂණ මණ්ඩලයේ සභාපති ධුරය දැරුවේ ඔහුය) ගාන්ධි තොප්පිය වැනි අධිරාජ්‍ය විරෝධී සංකේත ඔහුට නුරුස්සන බව ද ශිෂ්‍යයන් කියනු මා නොයෙක් විට අසා තිබුණි.

මීට අදළ එක් පුවතක් මට සිහි වේ. සූරියසේන මහතා පැළදි වේශය දක්වමින් දෝ හෝ නොහොත් භාරතීය නායකයන්ගේ ඡායාරූප පුවත්පත්වල දැක, උතුරු ඉන්දියාවේ ධෝතිය හා කුර්තාවට මා තුළ ආසාවක් ඇති විය. යුනිවසිටි කොලීජියේ උත්සව කීපයකට මම ධෝතිය හා කුර්තාවත්, ගාන්ධි තොප්පියට සමාන හිස් කසුවකුත් ඇඳගෙන ගියෙමි. එම උත්සවවල දී මාර්ස් මහතා මා දකින්නට ඇතැයි සිතමි. බී. ඒ. උපාධිය ලැබූ පසු මට සිවිල් සේවයේ පරීක්ෂණයට පෙනී සිටින්ට යයි දෙමවුපියෝ මට ඇවිටිලි කළහ. මම ඊට තරයේ මගේ අකමැත්ත දැක්වීමි. එහෙත් කෙළවර දී මා කෙරෙහි බෙහෙවින් හිතවත් වූ ඥාතියෙකු, විභාග ගාස්තුව

පවා ගෙවීමට ඉදිරිපත් වී, මට පෙරැත්ත කළ බැවින් මම එකඟ වීමි. විභාගයේ ලිඛිත පත්‍රවලින් මම ඒ අවුරුද්දේ පළමුවැන්නා වීමි. එහෙත් සම්මුඛ පරීක්ෂණයෙහි දී මට ලැබුණේ ලකුණු තුන්සීයෙන් - පහළොවක් පමණි. මෙසේ මට ඉතා අඩු ලකුණු ලැබුණේ මා හැඳි 'ගාන්ධි තොප්පිය' නිසා මාර්ස් මහතා තුළ මා කෙරෙහි ඇති වූ අප්‍රසාදය හේතු කොටගෙන යයි ශිෂ්‍යයන් බොහෝ දෙනෙකුගේ මතය විය. මට සම්මුඛ පරීක්ෂණයට මේ තරම් අඩු ලකුණු ලැබුණේ, සමහරුන් සැක කළ මේ හේතුව නිසා ද නැතහොත් අසන ලද ප්‍රශ්නවලට මා දුන් පිළිතුරු වැරදි වූ නිසා දැයි මම නිශ්චය වසයෙන් නොදනිමි.

මා මෙය කීවේ අධිරාජ්‍යවාදී බල පෑම් ගැන (සත්‍ය හෝ වේවා, කල්පිත හෝ වේවා) ශිෂ්‍යයන් සෝදිසියෙන් සිටි සැටි දැක්වීමට ය. වැඩි දෙනා සංස්කෘතිය අතින් සංකර වුව ද, ඔවුන් තුළ ස්වදේශාභිමානය වැඩීගෙන ආ බව එයින් පෙනේ.

පරිපාලන සේවයේ නොයෙක් ඇබෑර්තු සඳහා මා සම්මුඛ පරීක්ෂණවලට ගිය නමුත් එය එකක් වත් මට නොලැබුණි. කෙළවර දී වැල්ලවත්තේ සාන්ත පීතර විද්‍යාලයෙහි ගුරුවරයෙකු වසයෙන් මට පත්වීමක් ලැබුණි. සිංහල හැරුණු විට වෙනත් විෂයන් දෙකක් තුනක් මට එහිදී උගන්වන්නට සිද්ධ විය.

උපාධිලත් ගුරුවරයෙකුගේ පඩිය එකල මසකට රුපියල් එකසිය තිස්තුනකුත් සත තිස්තුනක් විය. පරිපාලන සේවයේ මාස්පතා වැටුප රුපියල් තුන්සීයකි. සිවිල් සේවයේ පරීක්ෂණයෙන් සමත් වී පරිවාස කාලය ගත කරන තරුණයෙකුට රුපියල් හාරසීයක් ගෙවන ලදී.

දැන් සිංහල ශබ්දකෝෂයේ කර්තෘවරයෙකු වසයෙන් සේවය කරන මහානාම දිසානායක මහතා සාන්ත පීතර විද්‍යාලයේ මගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ශිෂ්‍යයෙක් වූයේ ය. සිංහල භාෂාව කෙරෙහි ඔහු තුළ ලොකු ඇල්මක් තිබුණු බව ඒ දවස්වල පවා මම දුටිමි. ඔහු විසින් උනන්දු කරවන ලදු ව, සිංහල ඉගැන්වූ අනික් ගුරුවරයාගේ සහාය ද ඇතිව අපි සාන්ත පීතර විද්‍යාලයේ සිංහල සමිතියක් පිහිටුවීමු. එහි පළමු සභා රැස්වීමේ ප්‍රධාන

අමුත්තා ලෙස කැඳවනු ලැබුවේ කුමාරතුංග මුනිදස මහතා ය. එකල සිට, මහානාම දිනාසායක මහතාට කුමාරතුංග මහතා කෙරෙහි මහත් භක්තියක් තිබුණි.

මා කුමාරතුංග මහතා පළමුවෙන් හඳුනා ගත්තේ ඒ අවස්ථාවෙහි ය. ඔහු කළ දේශනයෙහි දී, පිරිසිදු හෙළ වදන් ඔහුගේ මුවින් ගලා ආ සැටි අසා මම මවිත වීමි. ඔහු එකල අධ්‍යාපන දෙපාර්තමේන්තුවේ පරීක්ෂක ධුරයක් දැරුවේ ය. ඔහු මා සමග කතා කෙළේ නම් ඉංග්‍රීසියෙනි. ඒ වූ කලී අධිරාජ්‍ය යුගයෙහි අපේ ඇබ්බැහිකම් නිසා විය හැකි ය.

සාන්ත පීතර විදුහලේ අවුරුද්දක් පමණ ඉගැන්වූ පසු මට ලේක් හවුස් ආයතනයෙහි රස්සාවක් ලැබුණි. ඒ ආයතනයෙහි සිංහල පොත් පත් ප්‍රකාශනය සඳහා අංශයක් ආරම්භ කරන්ට අදහස් කරන බවත්, එම අංශයට කළමනා-කරුවෙකු වසයෙන් කෙනෙකු පත් කිරීමට ඉල්ලුම් පත්‍ර කැඳවන බවත් කියා පුවත් පතෙහි දැන්වීමක් තිබුණු බැවින් මම මගේ සුදුසුකම් කියා ඉල්ලීමක් යැවීමි. පඩියක් සඳහන් කර නොතිබුණි. මගේ ඉල්ලීම සම්බන්ධයෙන් අසවල් දවසේ මැනේජිං ඩිරෙක්ටර් මහතා හමුවන්ට යයි කියා තිබුණු ලියුමක් කීප දවසට පසු මට ලැබුණේ ය.

ලේක් හවුස් ආයතනයේ අයිතිකරු හා මැනේජිං ඩිරෙක්ටර් ඩී. ආර්. විජයවර්ධන මහතා, සිංහල පොත් පත් ප්‍රකාශනය පිළිබඳ තමාගේ යෝජනාව ගැන නිවීසැනසිල්ලේ මා සමග කතා කෙළේ ය. තමාගේ අදහස් පැවසීමට වඩා ඔහුට වුවමනා කෙළේ මගේ අදහස් දැනගැනීම බව මට පෙනුණි. සිංහල පාඨකයා හමුවෙහි වර්තමාන ඥාන සම්භාරය ගෙනැවිත් තැබීමේ වැදගත් කම ගැනත්, ඊට ඉංග්‍රීසියෙන් තිබෙන 'හෝම් යුනිවසිටි ලයිබ්‍රරි' නම් පොත් පෙළ ආදර්ශයට ගත හැකි බවත් ඔහු කීවේ ය. මේ සඳහා ඉංග්‍රීසි බසින් තිබෙන සමහර විශ්ව සම්භාවනීය කෘති පරිවර්තනය කළ යුතු බව මම කීවෙමි.

ඒ යෝජනාව කෙරෙහි මගේ සිතෙහි මහත් උද්‍යොගයක් හට ගත්තේ ය. එවැනි පොත් පෙළකින් ඉංග්‍රීසි හෝ වෙනත්

Scanned by CamScanner

බටහිර භාෂාවක් හොඳක් බුද්ධිමතුන්ගේ දැනුම පළල් කළ හැකි බැවින්, රටට මහත් සේවයක් වන බව ද මම මෙනෙහි කෙළෙමි. දෙවෙනි වරට මා කැඳවන ලද අවස්ථාවෙහි විජයවර්ධන මහතා කීවේ, ප්‍රකාශන අංශය පිහිටුවීමේ පළමු පියවර වශයෙන් පොත් සමාජයක් ආරම්භ කරන්ට යන බවත්, එම පොත් සමාජයේ (Book Club) වැඩ කටයුතු මා භාරගෙන, ක්‍රම ක්‍රමයෙන් අභිනව අංශය පටන් ගැනීමට සූදානම් විය යුතු බවත් ය. ඒ රාජකාරිය මට පිරිනමන්ට ඔහු කැමති වූ නමුත්, පඩියක් පොරොන්දු වීමට මැලි විය. මට දැන් ලැබෙන පඩිය කීය ද කියාත්, අලුත් තනතුරට මා කොතරම් බලාපොරොත්තු වන්නේ ද කියාත් ඔහු මගෙන් ඇසුවේ ය. ස්වල්ප දවසකට පසු රුපියල් දෙසීයේ පඩියට එම රස්සාව බාර ගැනීමට මා කැමති දැයි මට ලියුමක් එවා තිබුණි. මම එය බාර ගතිමි.

ඒ දවස් වන විට මම විවාහ වන්ට ද අදහස් කරගෙන හුන්නෙමි. මා සරණ පාවා ගන්ට බලාපොරොත්තු වූ යුවතිය මට හමු වූයේ යුනිවසිටි කොලීජියෙහි ය. ඈ කෙරෙහි මගේ සිත ඇදී ගියේ කිසියම් විවිධ ප්‍රසංගයක දී ඇගේ ගායනය අසා ය. ඈ ද මගේ ආධුනික සිතාර් වාදනය අසා, එම තූර්ය භාණ්ඩයේ අපූර්වත්වය නිසා උපන් කුතුහලයෙන් මා කෙරෙහි පැහැදී සිටියා සේ මට දැනුණි. ගුරුවරයෙකුගේ පඩියෙන් ඒ දවස්වල වුව ගෙවල් කුලී ගෙවා විවාහ ජීවිතයක් ගත කිරීම අසීරු කාර්යයක් බව මට වැටහී යාමත්, අලුත් පදවිය බාර ගැනීමට මා පෙළඹවූ කරුණක් බව කිව යුතු ය.

පොත් සමාජයේ කටයුතු එතරම් සාර්ථක නොවී ය. යුරෝපයේ කිසියම් රටක ප්‍රකාශන සමාගමක් විසින් වැඩිය අලෙවි නොවන පොත්, යටත් විජිත රටවල පාඨකයන්ගේ ඇගේ ගැසීමට යොදන ලද කුට උපායක් සේය, මට එය කල් යාමේ දී පෙනුණේ. එම ප්‍රකාශකයන් පොරොන්දු වූයේ එක හා සමාන වෙළුම ඇති, ප්‍රසන්න පෙනුමෙන් යුත් වටිනා පොත් පෙළක් සාමාජිකයන්ට මාසයෙන් මාසයට ලැබෙන්ට සලස්වන බව ය. ඔවුන් මුල දී මේ පොරොන්දුව අනුව ක්‍රියා කළ නමුත්, පසු ව අමුතු අමුතු වෙළුමෙන් යුත් වැදගැම්මකට නැති පොත් එවන්ට

පටන් ගත්හ. මෙයින් අපේ සාමාජිකයෝ කලකිරී කාර්යාලයට අවුත් අපට දෙස් කියන්ට වූහ.

විජයවර්ධන මහතා විසින් යෝජනා කරන ලද ප්‍රකාශන අංශය ද පිහිටුවන්ට යන පාටක් පෙනෙන්ට නොතිබුණේ ය. පොත් සමාජය වැඩි කලක් පවත්වාගෙන යන්ට පුළුවන් යයි අපට නොසිතුණි. ඒ අංශයේ වැඩ කළ අපි ස්වල්ප දෙනා, අපේ අනාගතය ගැනත් සිතන්නට වීමු. පොත් සමාජය වසා දැම්මොත් මට 'දිනමිණ' හෝ 'සිළුමිණ' යන පුවත්පත් දෙකෙන් එකක කර්තෘ මණ්ඩලයෙහි පත්වීමක් ලබාගන්ට බැරි වන්නේ නැතැයි, පරිපාලන අංශයේ වගකීමෙන් යුත් තනතුරක් ඉසුලූ මගේ මිත්‍ර ඊ. ඊ. සී. අබේසේකර මට කීවේ ය.

අපට මාසයේ මුල දී දවස් දහයක් - දොළහක් පමණ අධික ලෙස වැඩ තිබුණි. ඒ දිනවල, සාමාජිකයන්ට ඒ මසට ඔවුන්ට හිමි වන පොත යැවිය යුතු විය. මාසයේ ඉතිරි අඩ කරන්ට දෙයක් නුවූ තරමට විවේකී විය. ඒ විවේකයෙන් ප්‍රයෝජන ගෙන මම 'ඩේලි නිවුස්' පුවත්පතෙහි පළ කිරීම සඳහා ලිපි පෙළක් ලිවෙමි. ඒ ලිපි පෙළ 'ප්‍රබුද්ධ ලංකා' යන පොදු නමින් හැඳින්විණි. එහි සාකච්ඡා කරන ලද්දේ සංස්කෘතික ප්‍රශ්න ය. සිංහලයන් බටහිර සිරිත් විරිත් හා ආකල්ප වැළඳගෙන සංකර ජාතියක් බවට පත් වී ඇති සැටිත්, සමහරුන් දක්වන ජාති මමත්වය බාහිර වේශයක් මිස හදවතින් පැන නැගුණක් නොවන සැටිත් කියමින් ප්‍රතිවිනිකෘත ඉහළ පංතිය මම දැඩි විවේචනයකට ලක් කෙළෙමි.

යටත් විජිත බලපෑම නිසා අපේ සංස්කෘතියට ඇති වී තිබෙන විනාශය මගේ පොදු මාතෘකාව වූ බව මිස, ඒ ලිපි පෙළට අඩංගු වූයේ කිනම් කරුණු දැයි මට අද දවසේ සවිස්තර ව සිහි කළ නොහැකි ය. අපේ සිරිත් විරිත් රැකගන්ට යයි ද සිංහල කතා කරන්ට යයි ද, වේදිකාවල අනුන්ට බණ කියන සමහර ජන නායකයන් ගෙදර දෙර තම දූ දරුවන් සමග කතා කරන්නේ ඉංග්‍රීසියෙන් බවත්, ඔවුන්ට උගන්වන්නේ පියානෝ වාදනය හා ඉංග්‍රීසි ගායනය බවත් මම එක ලිපියක සඳහන් කෙළෙමි.

ඒ ලිපිය පළ වී, සතියක් - දෙකක් ගත වූ තැන මලලසේකර මහාචාර්යතුමාගෙන් මට ලියුමක් ලැබිණි. ඔහු කිසි විටෙක මට ලියුම් ලියා නැති බැවින් මම පුදුම වීමි. ලියුම් කවරය ඇතුළේ යට සඳහන් මගේ ලිපියේ පත්ඉරුවක් ද විය. එහි යම් යම් වාසගම් යටින් ඉරි ඇඳ අවධාරණය කොට තිබිණ. මලලසේකර මහතාගේ ලියුමෙහි මෙසේ කියා තිබුණේ ය:

සරච්චන්ද්‍ර වෙතටයි,

ඔබ විසින් ලියන ලද ලිපි පුවත්පතේ පළ වූ විට මම ආසාවෙන් කියවීමි. එහෙත් මේ ලිපිය, යම් වාසගම්වලට යටින් ඉරි ඇඳ, මට එවා තිබුණේ කවුරු විසින්, කුමන කාරණයක් සඳහා දැයි නොදනිමි. සමහර විට ඔබ දන්නවා ඇති.

හිතවත්,
මලලසේකර

මම අතිශයින් කැළඹුණෙමි. ඒ වැඩේ, මලලසේකර මහතාට පහර ගැසීම සඳහා ඔහුගේ හතුරෙකු විසින් කරන ලද්දක් බව පැහැදිලි විය. කිසිසේත් මලලසේකර මහතා ගැන සිතා නොවේ, මා ඒ ලිපිය ලීවේ. මගේ විවේචනයට භාජනය වූයේ සමාජයෙහි දක්නට ලැබුණු පොදු තත්වයක් මිස කිසියම් පුද්ගලයෙකුගේ චරිතය නොවේ. කරුණු පහදා මම මලලසේකර මහතාට ලියුමක් ලියා යැවීමි. යථෝක්ත සිදුවීම නිසා ඔහු තුළ මා කෙරෙහි කිසියම් අප්‍රසාදයක් හටගත්තේ දැයි නොදනිමි. මා කෙරෙහි කිසියම් වැඩි ඇල්මක් ඔහු තුළ නුවූ බවත්, පසු කලෙක මා විශ්ව විද්‍යාලයේ ආචාර්ය මණ්ඩලයට බඳවා ගැනීමට ඔහු වැඩි උනන්දුවක් නොදැක්වූ බවත් මම දනිමි.

මා ලේක් හවුසියෙහි වැඩ කරන දවස්වල ය, මට පළමුවෙන් මාටින් වික්‍රමසිංහ මහතා මුණ ගැසුණේ. පොත් සමාජයේ කාර්යාලය තිබුණේ ලේක් හවුස් මන්දිරයේ පොළෝ මට්ටමට පහළ තට්ටුවෙහි ය. දිනමිණ පුවත්පතේ කර්තෘ ධූරය දැරූ වික්‍රමසිංහ මහතා වැඩ කෙළේ උඩ තට්ටුවෙහි ය. ඔහු මා හමුවන්ට ආවේ මා 'ඩේලි නිව්ස්' පුවත්පතට සැපයූ ලිපි කියවා මා ප්‍රකාශ කළ අදහස්වලට කැමති වූ බැවිනි. ඔහු පහළට බැස මගේ කාර්යාලයට විත්, මා සමග කතාබස් කරමින් සිට ආපසු

සිය කාර්යාලයට යයි. තමා ලියූ පොත් දෙකක් තුනක් ද ඔහු ගෙනැවිත් මට දුන්නේ ය.

ඉන්දියාවට ගොස් සංගීතය හදරා, වෘත්තීය සංගීතඥයෙකු වීමේ අදහස, වැඩිහිටියන්ගේ උපදෙස් අනුව මා අත්හැරිය නමුත්, අතරතුර කාලයෙහි, භාරත දේශය පිළිබඳ මා තුළ හටගත් ගෞරවය වර්ධනය වූවා මිස, සිහින් තුරන් වූයේ නැත. සංස්කෘත සාහිත්‍යය, ගැඹුරු ජීවිත පරිඥානයක ප්‍රතිඵලයක් වන්නා සේ භාරතීය ෂඩ් දර්ශනය ද, මනුෂ්‍ය චින්තනයේ අග්‍ර ඵලයක් බව මට ප්‍රත්‍යක්ෂ විය. භාරතීය සංගීතයත්, චිත්‍ර හා මූර්ති කලාවත් ලෝක සභ්‍යත්වයේ ඉතා අගනා උරුමයක් බව ඒවා ගැන තතු දැනගන්ට - දැනගන්ට මට පෙනී ගියේ ය.

සිතාරය ද මා අතපත ගැවා මිස, එය ක්‍රමානුකූල ව පුහුණු වීමට අවස්ථාවක් මට නොලැබුණි. ඒ ගැන ගුරුහරුකම් ගන්ට කෙනෙකු මේ රටේ නොසිටි බව ද මට තේරුණේ ය.

මේ ආදි කරුණු මම අයිරා සමග (මේ පොතෙහි මගේ පළමු බිරිඳ ඒ නමින් හඳුන්වන්ට කැමැත්තෙමි) නොයෙක් වර සාකච්ඡා කෙළෙමි. ඇය තුළ ද භාරත දේශයත්, භාරතීය සංස්කෘතියත් පිළිබඳ මහත් කුතුහලයක් ඉපදී තිබුණි. අපි දෙදෙනා විවාහ වී ශාන්ති නිකේතනයට යන්ට තීරණය කෙළෙමු.

මා රස්සාවෙන් අස්වෙන්ට යන බව විජයවර්ධන මහතාට දැන්වූ විට, ඔහු තුළ ඇති වූයේ සහනයක් වන්ට ඇතැයි සිතමි. පොත් සමාජය වසා දමන්ට සිදු වන බව පැහැදිලි විය. යෝජිත ප්‍රකාශන අංශය සඳහා මුදල් ආයෝජනය කිරීමට ද ඔහු මැළි වූ බව පෙනිණි. සමහර විට, එයින් ලාබයක් ලබාගත හැකි දැයි ඔහු තුළ සැකයක් පහළ වූවා විය හැකි ය.

මා ශාන්ති නිකේතනයට යන්ට අදහස් කරන බව කී විට, ඒ ආයතනයේ නිලධාරීන්ට ලියා අපට පහසුකම් සලසා දෙන්ට ඔහු ඉදිරිපත් වූයේ ය. අවුරුදු කීපයකට පෙර, රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුර තුමාත්, ශාන්ති නිකේතනයේ නැටුම් හා සංගීත කණ්ඩායමකුත් ලංකාවට පැමිණි අවස්ථාවෙහි ඔවුන්ට නවාතැන් දුන්නේ විජයවර්ධන මහතා බව මම ඉහත සඳහන් කෙළෙමි.

අප ඉන්දියාව බලා පිටත් වීමට පෙර, රෑ කැමකට එන මෙන් විජයවර්ධන මහතා අපට ආරාධනා කෙළේ ය. මගේ ලිපිවල කියා තිබුණු කරුණු කෙරෙහි කීප දෙනෙකුගේ අවධානය යොමු වී ඇතැයි ඔහු ඒ අවස්ථාවෙහි කියනු මට මතක ය. සමහර විට, ඔහු සමග කතාබහ කරමින් සිටි දෙතුන් දෙනෙකු ඒ ලිපි ගැන සඳහන් කරන්ට ඇත.

"සෝ යූ ආ ගොයිං ටු සන්තිනිකට?" යි විජයවර්ධන මැතිනිය අපෙන් ඇසුවා ය. තම නිවසෙහි සති කීපයක් වාසය කළ ශාන්ති නිකේතනයේ පිරිස සම්බන්ධයෙන්, ඇගේ සිතෙහි කා වැදී තිබුණේ ඔවුන් තම තමන්ගේ ඇඳුම් පවා සෝදගෙන ඉතා චාම් ලෙස ජීවත් වූ බව ය.

ඊළඟ ද, පාවිච්චි කරන ලද සූට් කේස් එකක් කාර් එකකින් ගෙනවිත් අපේ ගෙදරට බාර දී තිබුණි. එය විජයවර්ධන මහතාගෙන් හා එම මැතිනියගෙන් අපට තෑග්ගක් යයි රියදුරා කී බව දැනගන්ට ලැබුණේ ය.

ශාන්ති නිකේතනය
වංග සංගීතය
හා
භාරතීය දර්ශනය

Scanned by CamScanner

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි
https://t.me/apepusthakalaya

ඉන්දියාවට පා තැබූ වේලේ සිට මා තුළ අපූරු හැඟීමක් ඇති විය. එය 'පුබ්බෙනිවාසානුස්සති' යයි බුද්ධ ධර්මයෙහි කියා තිබෙන අභිඥා විශේෂයට සමාන වූවකි. එනම් 'මම මීට ඉස්සර මෙහේ ඉඳලා තියෙනව, නැත්නම් 'මේව මම දැකල පුරුදුයි' යන අයුරේ හැඟීමකි. ඊට පෙර මා, මේ ආත්මයේ දී ඉන්දියාවට ගොස් නොතිබුණු බැවින්, එය පූර්ව ජන්මයක් පිළිබඳ අනුස්මරණයක් දෝයි නො දනිමි.

මෙබඳු හැඟීමක් මිනිසුන්ට ඉඳ හිට පහළ වන බවත්, ඒවා පූර්ව ජන්මයක් පිළිබඳ අනුස්මරණ නොව, යටි සිතෙහි (උප විඥානයෙහි) සැඟවී තිබී සවිඥානක චිත්තයට පිවිසෙන මේ ආත්මයෙහි දී ම ඇති වූ අත්දැකීම් බව සිග්මන් ෆ්‍රොයිඩ් තම *Psychopathology of Everyday Life* නම් පොතෙහි පවසයි.

"මම ගිය ආත්මයේ අසවලා වෙලා සිටියා: අසවල් තැන විසුවා" ආදි වසයෙන් ළමයින් කියන කතා පුනරුත්පත්තියට සාක්ෂි වෙතැයි දක්වමින් පුවත්පත්කරුවන් පාඨකයන්ගේ කුතුහලය දැනවීම සඳහා ප්‍රයෝජනයට ගන්නා බව අපි දනිමු. ළමයින්ගේ මෙවැනි කතා, බුදු දහම අනුව, පුනරුත්පත්තිය තහවුරු කරන සාක්ෂි වසයෙන් ගිණිය නොහේ. පුබ්බෙනිවාසානුස්සති යනු අභිඥා හයෙන් එකකි (ෂඩ්භිඥා). ඒවා ධ්‍යානයෙන් වඩන අධිචිත්ත විශේෂ ය. මෑතදී බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූ 'මායා' නමැති චිත්‍රපටිය ද මෙවැනි පුවත්පත් කතාවක් ඇසුරින් නිපදවන ලද්දකි.

ඉන්දියාවෙහි දී මා තුළ වූ යට කියන ලද හැඟීමට ගුඪාර්ථයක් ආරෝපණය කිරීම අනවශ්‍යය යි මම සිතමි. ඉන්දියාවෙහි මා ඇසූ දුටු හැම දෙයක් ම, කලින් දැන සිටියා සේ මට හැඟුණේ භාරතීය සමාජය ද, මිනිසුන්ගේ සිරිත් විරිත් ද,

Scanned by CamScanner

ආගම් ද, භාෂාව ද, ඉතිහාසය ද, කලා ශිල්ප ද අවුරුදු ගණනාවක් මා අධ්‍යයනය කොට මට ඉතා හුරු පුරුදු වූ නිසා විය යුතු ය. සිහියම් රටක් ගැන පළමුවෙන් තොරතුරු හදරා, පසු ව ඒ රටට යන්නා වූ මිනිහෙකු තුළ මෙවැනි හැඟීම් පහළ විය හැකි යයි මම සිතමි. මා හැදෑරුවේ පුරාතන ඉන්දියාව ය. එහෙත් නූතන ඉන්දියාව තුළින් අපට හැම විට ම පෙනෙන්නේ අතීතය ය. වර්තමාන භාරතය හා පුරාතන භාරතය, අද දින එකක් අනිකට යාබද ව ගොතැවීත් තබන ලද මුත්, යා දෙක තොරන රන සේ එකට නොපැසී වෙන් වෙන් ව පවතිනු දැක්ක හැකි ය. කල්කත්තාව වැනි, බාහිර වශයෙන් ප්‍රතිවිනිකෘත නාගරයක වුව ද, තැනින් තැන නිතර මතු වී පෙනෙන්නේ අතීතයේ ස්වරූපය ය. අද දක්වා, සැබෑ ඉන්දියාව යයි කිව හැක්කේ, යටත් විජිත ශිෂ්ඨාචාරය නමැති කඩමාල්ලෙන් වසාලන්ට තැත් කොට ඇති නමුත්, එහි ඉරුණු තැන්වලින් එබී බලන පාරම්පරික මුහුණුවර ය.

අප කල්කත්තාවට පැමිණියේ ග්‍රීෂ්ම සෘතුවෙහි ය. එතරම් තද ග්‍රීෂ්මයක් මා කිසි කලෙක විඳ නැත. දවාලට කිසි කටයුත්තක යෙදීමට හෝ රාත්‍රියෙහි නින්ද ලබා ගැනීමට හෝ නොහැකි ය. අපේ රටේ නම් ඉතා ග්‍රීෂ්ම වේලාවට වුව, සුළඟින් සහනයක් ලැබේ. එහෙත් ඉන්දියාවේ ග්‍රීෂ්ම සෘතුවට හමන සුළඟ ශරීරයේ උෂ්ණත්වයට අධික ය. එබැවින් දහවල් දවසෙහි සුළඟින් වැළකී සිටිය යුතු ය. සමහරු ජනෙල් දොරවලට සැවැන්දර පැලලි දමා ඒවා නිතර තෙමෙමින් මෙසේ කාමර සිසිල් කර ගැනීමට වෑයම් කරති.

ස්වරාජ්‍යය ලැබීමෙන් පසු වුව ද, ඉන්දියාවේ වෙනස් නොවී පවත්නා එක් කරුණක් තිබේ. එනම් ලියුම් ගනුදෙනුව පිළිබඳ ප්‍රශ්නය ය. මුණ ගැසෙන විට ඉන්දියානුවෝ ඉතා මිත්‍ර ය: කරුණාවන්තය. එහෙත් වෙන් ව ගිය පසු ඔවුහු ලියුමකට පිළිතුරක් වත් නොඑවති. ඉතා මෑත දීත් මට මේ අත්දැකීම ඇති වී තිබේ.

කල්කත්තාවේ සිට ශාන්ති නිකේතන ආයතනයේ ලේඛකාධිකාරි තැන වෙත ලියුම් ගණනාවක් ලීවෙමි. අපට දැනගැනීමට අවශ්‍ය වූ කරුණු මම ඒ ලියුම්වලින් විමසීමි; අප පැමිණිය යුත්තේ කවද ද? අපේ ඉඳුම් හිටුම් ලැස්ති කොට ඇද්ද? අප කීයක් ගෙවිය

යුතු ද — මේ ආදි නොයෙක් ප්‍රශ්නත්, අපේ පාඨමාලාව ගැන තොරතුරුත් මම ඇසීමි. ලියුම් කීපයක් යැවූවායින් පසු, මුද්‍රිත පොත් පිංචක් පමණක් එවන ලදි. එහි, ශාන්ති නිකේතනය පිළිබඳ ඉතිහාසය ද, සංවිධානය පිළිබඳ විස්තර ද තිබුණු නමුත්, අප දැනගන්ට කැමැත්තෙන් සිටි තතු ගැන කිසිවක් නොවී ය.

ශාන්ති නිකේතනය පිහිටා තිබෙන්නේ කල්කත්තාවෙන් සැතපුම් සීයක් පමණ වයඹ දෙසට යන විට, බිහාර් ප්‍රදේශයට ආසන්න ව වංග ප්‍රදේශ සීමාවෙහි ය. එහි යාමට බොල්පූර් නම් කුඩා දුම්රිය පොළෙන් බැස, සැතපුම් දෙකක් පමණ අශ්ව කරත්තයකින් හෝ කුලී කාර් එකකින් යා යුතු ය. සාමාන්‍යයෙන් අශ්ව කරත්තයට හින්දි බසින් කියන්නේ 'ගාරි' කියා ය. එහෙත් 'එක්කා' 'ටොංගා' ආදි වශයෙන් අශ්ව කරත්ත වෙසෙස් කීපයක් තිබේ. 'එක්කා' නම්, එක අශ්වයෙකු බැඳ ඇති, මගීන් දෙදෙනෙකුට සෑහෙන කුඩා කරත්තය ය. 'ටොංගා' යනු ඊට මඳක් ලොකු, මගීන් සිව් දෙනෙකුට ගිය හැකි අශ්ව කරත්ත වර්ගය ය. 'ගාරි' යනු, අපේ රටේත් අවුරුදු පනහකට පමණ උඩ දී, ගාල්ල මාතර වැනි දකුණු පෙදෙස්වල දක්නට තිබුණු ලොකු අශ්ව කරත්ත ය. මේවාට අශ්වයකු නැතහොත්, අශ්වයන් දෙදෙනෙකු යොදනු ලැබේ. ඒ වර්ගයේ අශ්ව කරත්තවලට 'පීටිම' කියා ගාලු පෙදෙසේ ව්‍යවහාර කෙරිණි. පීටිම යනු ඉංග්‍රීසි *'phaeton'* යන වචනයේ සිංහල ස්වරූපයයි.

නිදි කිරා වැටෙන කුඩා නගරයක් වන බොල්පූර් දුම්රිය පොළේ වූයේ 'එක්කා' පමණි. ඒවා එකක නැග, ගැවිලි ගොඩැලිවලින් යුත් වීදිය මස්සේ, දූවිලි වලා අවුස්සමින්, ගැස්සි ගැස්සී අප ගියේ, පිටත මෙන් ඇතුළත මහත් සන්තාපයකින් දැවෙමිනි. (පිටත උෂ්ණත්වය එවේලේ ෆැරන්හයිට් අංශක සීයක් විතර වන්නට ඇත). කවර අර්ථයක් ඇති, කෙබඳු ගමනක් ද මේ ආවේ? මෙවන් ගැහැට විඳ කොතෙක් කල් මෙහි විසිය හැකි ද? තරුණ වියේ උද්යෝගය හා අපේක්ෂාවේ අපේ හදවත් උදවා සිටියා මිස, මුහුකුරා ගිය වයසක දී නම් මෙවැනි මෝඩකම් කරන්නෙමු ද?

ශාන්ති නිකේතන යයි කියන්නේ, රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන්ගේ පියා වන මහර්ෂි (මහා සෘෂි) දේවේන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන් විසින් පිහිටුවන ලද ආශ්‍රමපදය යි. 'ශාන්ති නිකේතන' යනු 'සෙත්' (ශාන්ති) 'නිවස' (නිකේතන) යන අරුතිනි. එවැනි ආශ්‍රමපද පිහිටුවනු ලැබුවේ වෘක්ෂලතා, ලියගොමු ආදියෙන් ගැවසී ගත් ස්වාභාවික වටාපිටාවෙන් යුක්ත පෙදෙස්වලය. පුරාතන සෘෂිවරු ගස්වල සෙවණෙහි හිඳ භාවනායෝගීව කල් ගෙවූහ.

ශාන්ති නිකේතනයේ ස්වාභාවය දැන සිටි මම, එහි නවීන විද්‍යායතනයක තිබෙන අයුරේ විශාල ගොඩනැගිලි දකින්ට බලාපොරොත්තු නුවූයෙමි. මා මෙසේ කීවේ අප එහි වාසය කරන දවස්වල පැමිණි ලාංකිකයන් 'කෝ ඉතින් මේකෙ ගොඩනැගිලි මුකුත් නැනේ' යි කියමින් විස්මයට පත් වූ සැටි සිහි වූ බැවිනි. ලොකු ගොඩනැගිලි වසයෙන් එහි තිබුණේ 'ස්ත්‍රී භවනය' යන නමින් හැඳින්වූ ගැහැනු නේවාසිකාගාරය, 'චීන භවනය' යයි නම් කරන ලද, චීන ආණ්ඩුව විසින් පරිත්‍යාග කරන ලද ගොඩනැගිල්ල 'රත්න කුටි' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබූ, විදේශ අමුත්තන් සඳහා තනන ලද නිවාසය යන මේවා පමණි. ස්ත්‍රී භවනය හා චීන භවනය උඩුමහල් තලයකින් ද යුත් ගෘහ විය. රත්න කුටියෙහි තිබුණේ පොළෝතල මහල පමණි. සෙසු නිවාස පැල්පත් මෙන් කුඩා විය. 'ගුරු පල්ලි' නමින් හැඳින්වූ කුඩා ගෙවල් පෙළක් ආශ්‍රමයේ පිටිපස කෙළවර තිබුණි. ඒවා ආචාර්යවරුන්ගේ නිවාස විය.

ආශ්‍රමයට පිවිසීමට තොරණකට සමාන දොරටුවක් තිබිණැයි සිතමි. මෙබඳු විස්තර සම්බන්ධයෙන් මගේ ස්මරණය එතරම් පැහැදිලි නැත. එහෙත් තොරණට උඩින් වංග අක්ෂරවලින් 'එකමේව අද්විතීයං යද් විභාති....' යන උපනිෂද් පාඨය තිබුණු බව මට අමතක නොවේ. එකල මා උපනිෂද් මුල් ග්‍රන්ථ පරිශීලනය කොට තිබුණේ නැත. එහෙත් මහාචාර්ය රාධාකෘෂ්ණන්ගේ 'භාරතීය දර්ශනය' නමැති ඉංග්‍රීසි පොත කියවීමෙන් අන් හැම දර්ශන වාදයකට වඩා අද්වෛත වේදාන්තය කෙරෙහි මගේ සිත ඇදී ගියේ ය. විශ්වය පිළිබඳ පරමාර්ථ සත්‍යය, මේ දර්ශනයෙන් කියවිණැයි එක් කලෙක මගේ විශ්වාසයක් ද විය. එබැවින් වේදාන්ත දර්ශනයේ හරය දැක්වෙන ආදර්ශ පාඨය වර්තමාන

ලෝකයේ යම් කිසි ආයතනයක ආදර්ශ පාඨය වී තිබෙනු දැකීමෙන් මා තුළ නුවූ විරූ චිත්ත ප්‍රාමෝද්‍යයක් ජනිත වූ බව කිව යුතු ය.

අද්වෛත වේදාන්තය වනාහි භාරතීය දර්ශනවාදයේ අග්‍ර ඵලයයි බොහෝ දෙනා සිතති. අඩියෙන් - අඩියට, තර්කානුකූලව ගොඩ නගා ඇති අයුරු මෙනෙහි කරන දර්ශනිකයන් තුළ එහි කර්තෘභූත ශංකරාචාර්යයන්ගේ විශද බුද්ධිය කෙරෙහි මහත් ගෞරවයක් උපදී. ඔහු ප්ලේටෝ, කාන්ට්, හේගල්, ලයිබ්නිට්ස් ආදීන්ට සම කළ හැකි, ලෝකයෙහි පහළ වූ ශ්‍රේෂ්ඨ දර්ශනික-යන්ගෙන් කෙනෙකු බව නොපැකිළ කිව හැකිය.

කිසියම් දර්ශනවාදයකින් ලැබිය හැකි එක්තරා ඵලාගමයක් නම්, එය යම් උපන්‍යාසයක් හෝ උපන්‍යාස සමූහයක් ගම්‍යමාන වන හැම අරුතක් ම විදහා දක්වා (එනම්: තර්කානුකූලව නිගමනය කොට) පියවරින් පියවරට ගොස්, අවසාන නිගමනය තෙක් ගොඩනගා ඇති ආකරය බලා විඳින චමත්කාරය ය. මේ චමත්කාරය අප තුළ ජනිත වන්නේ එම දර්ශනවාදයේ අවයව සංස්ථානය හේතු කොටගෙන ය. කලා නිර්මාණයකින් ලබන ආස්වාදය සේය. වෙනස නම්, කලා නිර්මාණයක අවයව සංස්ථානය, භාවමය ක්ෂෙත්‍රයට අයත් වන අතර, දර්ශන වාදයක අවයව සංස්ථානය බුද්ධිමය ක්ෂේත්‍රයට අයත් වීම ය.

ලයිබ්නිට්ස්ගේ මොනාඩ්වාදය ද, ශංකරාචාර්යයන්ගේ අද්වෛත වේදාන්තය ද මේ ආකාර ය. අද්වෛත වේදාන්තය වනාහි උපනිෂද් ග්‍රන්ථවල එන යම් ප්‍රකාශන උපන්‍යාස කොට, එයින් ගම්‍යමාන අර්ථ, අඩියෙන් අඩියට උපුටා තර්කයේ අනුසාරයෙන් චින්තකයා අවසාන නිගමනය තෙක් ගෙන යන්නකි. එය බිඳ හෙළීමට නම්, උපන්‍යාස සදෙස් බව දැක්විය යුතු ය.

රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන්ගේ පියා වන දේවේන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන් වේදාන්තවාදියෙකු වන්ට ඇතැයි සිතමි. එහෙත් රවීන්ද්‍රනාථ කවියාගේ දර්ශනය දේවභක්ති විශේෂයක් යයි ඔහුගේ කාව්‍ය කියවන විට හැඟේ. ඇතැම් කාව්‍යවලින් පෙනෙනුයේ ඔහු හැම දෙයක ම දෙවියන්ගේ මූර්තිය දුටු - හැම දෙයක් ම

Scanned by CamScanner

සගුණ දේවයෙකුගේ (සගුණ: බ්‍රහ්ම හෙවත් ඊශ්වර) සංකේතයක් වසයෙන් දුටු - ගුඪවාදියෙකු *(mystic)* බව ය. බටහිර විචාරකයන් ඔහු හැඳින්වූයේ ස්පිනෝට්සා *(Spinoza)* සේ දේවභක්තියෙන් මත් වූ *(god - intoxicated)* කවියෙකැයි කියා ය.

මට ඨාකුරයන්ගේ 'ගීතාංජලී' හා 'ද ගාඩ්නර්' නම් කවි පොත් දෙක කියවීමට අවස්ථාව ලැබුණේ මා විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසීමට පෙර ය. ඒවා ඔහු විසින් ම තමාගේ වංග මුල් කවිවලින්, ඉංග්‍රීසියට පෙරළන ලදී. රවීන්ද්‍රනාථගේ කවිත්වය කෙරෙහි මා බෙහෙවින් පැහැදුණු බව සඳහන් කළ යුතුය. ඉංග්‍රීසියට පෙරළන ඔහුගේ කෙටි කතා සංග්‍රහයක් ද අපේ පංතියට නියමිත ව තිබී මම කියවා රස වින්දෙමි.

ශාන්ති නිකේතනයට ලියූ ලියුම්වලට පිළිතුරු නොලැබුණු නමුත්, එහි ගොස් පාලකයන් හමු වූ විට අපට ඉතා හොඳින් සැලකූ බව සඳහන් කිරීම වටී. එහෙත් සති දෙකක් - තුනක් යන තුරු කිසි වැඩක් නොකෙරිණි. මුල දවස්වල එය ජනශූන්‍ය පෙදෙසක් සේ අපට හැඟුණි. විසිත් වික, එක්කෙනා දෙන්නා බැගින්, මිනිස්සු සේන්දු වන්ට පටන් ගත්හ. කිසි දෙයක් පිළිබඳ ව, කිසිවෙකුට, කිසි ම හදිසියක් නුවුවා සේ පෙනිණි. කවදා මෙහි යමක් සිදු වේ දැයි අපි භග්නාශාවට පත් ව බලා හුනිමු.

ස්වභාව ධර්මයට සමීප ව විසීම ශාන්ති නිකේතනයේ ආශ්‍රම ජීවිතයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය විය. සෘතුව ද හැම දෙයක් කෙරෙහිම බලපෑවේ මීට අනුකූලව විය යුතු ය. අප පැමිණෙන විට, ග්‍රීෂ්ම සෘතුවේ අවසාන භාගය විය. ස්වභාව ධර්මය මෙන්, මනුෂ්‍යයා ද සැඩ හිරු රශ්මියෙන් තැවී මලානික වී හුන්නේය. සති දෙකක් තුනක් ගත වූ තැන වර්ෂා කාලය ආරම්භ විය. මේ වනාහි මේඝ ගර්ජනාව ද, විද්‍යුත්පාතය ද පෙරටු කොට පැමිණෙන්නකි.

ලෙල දද විදුලි බෙර හඬ හෙණ පෙරටු කො   ට
මද පොද වැහෙන මේ කුළු මත් ගිජිඳු පි   ට
තැන රද සිරිත් මේ ලොල් දන සතුටු කො   ට
පිය බඳ වැසි සමය එළඹී ඇත රුව   ට *

* කාලිදාසගේ 'සෘතු සංහාර' පරිවර්තනය: පියදස නිශ්ශංක

ප්‍රකෘතිය යළි ප්‍රාණවත් වූ කල, නිදි කිරා වැටෙමින් සිටි මනුෂ්‍යයා ද අවදි වූයේ ය. ආශ්‍රමපදයේ රුක්ගොමු කුරුල්ලන්ගේ නාදයෙන් ඒක නිනාද විය. හතර පස් දවසක් නොකඩවා ධාරානිපාත වර්ෂාව වැටුණි. දූවිලි සංසිඳුණි. තෙත පොළොව මත ඇක්මෙන විට, යටි පතුල් සිසිල් සුවයක් විඳී.

අප හඳුන්වා දී, අපට පහසුකම් සලසා දෙන්ට යයි විජයවර්ධන මහතා ලියා තිබුණේ අනිල් කේ. චන්ද මහතාට ය. (*Chanda* යයි ඉංග්‍රීසියෙන් ලියන ලද ඔහුගේ නම, 'චණ්ඩ' ද - 'ඡන්ද' ද නැතහොත් 'චන්ද' ද කියා මම නොදනිමි.) ඔහු රවීන්ද්‍රනාථ කිවිඳාගේ පුද්ගල ලේකම් විය. ඔහු කිවිඳාගේ ඥාති මිනිබිරිය සමග විවාහ වී උන්නේය. දෙදෙනා ම අප බලන්ට අවුත් අපේ සුව දුක් විමසූහ. මුල දී අප නවාතැන් ගත්තේ විදේශ නේවාසිකාගාරය වන "'රත්න කුටියෙහි' ය. එතැන, තාවකාලික වාසය සඳහා මිස ස්ථිර පදිංචියට නුසුදුසු බැවින්, ස්වල්ප කාලයකට පසු චන්ද මහතාගේ උපකාරයෙන් අපට චීන භවනයෙහි කාමරයක් ලබාගන්නට පුළුවන් විය. චීන භවනය වනාහි, චීනෙන් පැමිණෙන පඬිවරුන්, කලාකරුවන් ආදීන් සඳහා වෙන් වූ නිවාසයකි. එය තට්ටු දෙකකින් හා සඳලු තලයකින් ද යුත්, ශාන්ති නිකේතනයේ සෙසු ගොඩනැගිලි හා සසඳන විට තරමක් විශාල යයි කිව හැකි ගොඩනැගිල්ලක් විය. ආචාර්යවරු දෙතුන් දෙනෙකුට ද කාමර තිබුණි. එය පාලනය කළේ බෞද්ධ දර්ශන පිළිබඳ ප්‍රසිද්ධියක් ඉසුලූ මහාචාර්ය තාං යං ෂෞං මහතා හා ඔහුගේ පවුල ය.

තාං යං ෂෞං මහතා අප සමග ගැවසුණේ ඉතා ස්වල්ප වසයෙනි. එහෙත් එහි වාසය කළ චීන ශිෂ්‍යයෝ දෙදෙනෙක් අප සමග බෙහෙවින් කුලුපග වූහ. ඔව්හු නම් ලංකාවෙහි මහණ කරන ලදු ව, පසු ව සිවුරු හැර ඉන්දියාවට විත්, ශාන්ති නිකේතනයෙහි පර්යේෂණ කටයුතුවල යෙදී සිටි ශුලූ මහතා හා පා චව් මහතා ය. තමන් නාරද හිමියන් විසින් මහණ කරන ලද බවත්, නාරද හිමියන්ගේ අනුදැනුම නොමැති ව සිවුරු හැර ආ බවත්, නොබෝ දවසකින් අප සමග කුලුපග වූ ඔවුහු අපට කීවාහු ය.

තවත් සිංහල භික්ෂුවක් චීන භවනයෙහි වාසය කෙළේය. ඔහු නම් මැදවියවල සුමංගල ස්ථවිරයෝ ය. උන්වහන්සේ වංග බස චතුර ලෙස කතා කළහ. අප පැමිණීමට පෙර අවුරුදු දෙකක් තුනක් බෞධ දර්ශනය නැතහොත් ඉතිහාසය පිළිබඳ ව පර්යේෂණයක යෙදී සිටි උන්වහන්සේ, විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලය පිහිටුවීමෙන් පසු එහි ආචාර්ය ධූරයක් දැරූහ.

අපට කලින් ශාන්ති නිකේතනයෙහි හුන් ලාංකිකයන් ගැන පුවත් අපට දැනගන්ට ලැබුණි. ලයනල් එදිරිසිංහ මහතා එහි කලක් ගත කොට එවකට ලක්නව් ගොසින් ය. හැරි පීරිස් නම් ප්‍රසිධ චිත්‍ර ශිල්පියා වෙන ම ගේ පොඩ්ඩක් කුලියට ගෙන සිංහල විදියට ඉවුම් පිවුම් කරවාගෙන සිටි බවත්, නන්දලාල් බෝස් සමග මත භේදයක් නිසා ශාන්ති නිකේතනය හැර ද ගිය බවත් මිනිස්සු කීහ. තීප දෙනෙක් දේවාර් සූරියසේන හා ආනන්ද සමරකෝන් යන මහතුන් සඳහන් කරමින් ඔවුන් ගැන පුවත් විචාළහ.

ලාංකිකයන් අතළොස්සකට හැර සෙස්සන්ට විඳින්ට වූ ලොකු ම ගැහැට නම්, වංග දේශිකයන්ගේ ආහාර අනුභව කිරීම ය. උත්තර භාරතීයයන්ගේ මෙන් නොව, ඔවුන්ගේ ප්‍රධාන ආහාරය බත් ය. චපාතියක් - දෙකක්, බත් පිඟානත් සමග ඉඳහිට බෙදනු ලැබේ. එහෙත් ඔවුන්ගේ ඉවුම් පිහුම් නම් නීරස ය. ඔවුහු ව්‍යංජන බොහෝමයක් අබ තෙලින් බදිති. අබ තෙල්වල රසත් ගඳත් අපට එතරම් අප්‍රිය නුවූ නමුත්, බොහෝ ලාංකිකයන් එය නොරිස්සුවේ ය.

මෑත කාලයෙහි දී සම්මන්ත්‍රණයක් සඳහා පේරාදෙනි විශ්වවිද්‍යාලයට පැමිණි භාරතීය විශ්වවිද්‍යාල ඇදුරෙකු හා ඔහුගේ බිරිඳත්, ඇගේ සොහොයුරියත් කැටුව, ඔවුන්ට කෑම වේලකින් සංග්‍රහ කිරීම පිණිස මහනුවර බොජුන් හලකට කැඳවාගෙන ගියෙමි. එහි දී අපේ සූපශාස්ත්‍ර ක්‍රමයට පිසන ලද නොයෙක් ව්‍යංජන අප ඉදිරියෙහි තබන ලදී. ඔවුන් මස් මාංස නොකන බව දත් බැවින් මා ඇණවුම් කෙළේ එළවලු ව්‍යංජන ය. ඔවුන් අපේ කෑම වර්ගවලටත්, උයන පිහන ක්‍රමයටත් කැමති

වනු ඇතැයි මම සිතුවෙමි. ගෑනු දෙදෙනා වැඩි අභිරුචියක් නොදක්වා සමහර ව්‍යංජන බෙදගෙන ටික ටික කන්ට වෑයම් කළ බව මට පෙනිණි. මඳ වේලාවකින් ඇදුරාගේ බිරිඳ මේසයෙන් නැගිට වැසිකිළිය දෙසට ගියා ය. අනතුරුව ඇගේ සොහොයුරිය ද ඒ දෙසට ම ගියා ය. මොහොතකින් තමා ද නැගිට ගොස් තතු විමසූ ආචාර්යවරයා, ගැහැනුන් දෙදෙනාට පොල් තෙල් ගඳ ඉවසාගත නුහුණු ව අප්‍රුලයක් හටගෙන ඇති බව මට කීවේය. අපි හනික ආහාර ගැනුම නතර කොට හෝටලයෙන් ඉවත්ව ගියෙමු.

එක සංස්කෘතියකට අයත් අංගයක් තවත් සංස්කෘතියක පරිසරයක හැදුණු වැඩුණු කෙනෙකුට අප්‍රිය විය හැකි අයුරු මෙයින් පෙනේ.

වංග දේශීය ආහාර පිසමන් ක්‍රම කෙරෙහි, මගේත් - අයිරාගේත් අරුචියක් නුවූ නමුත්, කල් යාමේ දී කටට රහට යමක් උයා පිහාගෙන කෑමට අපට ආසාව ඇති විය. හැරි පීරිස් මහතා සිටිද්දී ඔහුට කෑම පිස දුන් ගැහැනියක් ළඟ පාත විසූ බව අපට දැනගන්නට ලැබුණි. පොල් කිරි දමා සිංහල ක්‍රමයට ඉවීමට හැරී පීරිස් මහතා ඇයට උගන්වා තිබුණු බවද අපට ආරංචි විය. එහි විසූ ලාංකිකයෙක්, අපට ඇය සොයා දුන්නේ ය. චීන භවන ගොඩනැගිල්ලෙන් පිට, එම මිදුලෙහි ම කෑම් බීම් පිස ගැනීමට අපට කුඩා තැනක් සකස් කරදෙන ලදී. 'තෝනී' යයි අප ඇමතූ ඒ ස්ත්‍රිය උදේ පාන්දරින් ම අවුත් කෑම පිස දුන්නා ය.

ශාන්ති නිකේතනයේ නේවාසික ජීවිතය එක්තරා ස්ථාවර තත්වයකට පැමිණි පසු, දිනක් හිමිදිරි පාන්දර ඉතා මිහිරි ස්වරයෙන්, ගැහැනු හා පිරිමි කට හඬවලින් ගැයුණු සමූහ ගායනයක් අපට ඇසුණි. එය මඳ මඳ ව අප වෙතට ළං වනු දැනුණි. අපි අවදි වී කාමරයෙන් පිටත ගොස් බැලීමු. තවත් කීප දෙනෙක්ම ඇඳෙන් නැගී එළියට අවුදින් සිටියහ. ගායක කණ්ඩායම කෙමෙන් සමීප වී චීන භවනය පසු කොට ගියේය. එය 'බයිතාලික්' යනුවෙන් හඳුන්වන, ශාන්ති නිකේතනයෙහි මුල පටන් පවත්වාගෙන එන චාරිත්‍රයක් බව අපේ වංග මිතුරෝ අපට

කියා දුන්හ. ඔවුහු ගායනා කෙළේ ටාකූරයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද, වර්ෂා කාලය පිළිබඳ ගීත ය.

'බෛතාලික්' යනු සංස්කෘත 'වෛතාලික' යන වචනයේ වංග ස්වරූපය ය. 'වන්දිභට්ටයා' යන අරුත ඇති එය, පුරාතන භාරතයෙහි ගී ගයා - රජ්ජුරුවන් පුබුදු කරවන, රජ මාලිගාවේ කවියාට කියන නමකි.

මේ බයිතාලික් නම් චාරිත්‍රය වර්ෂය තුළම ශාන්ති නිකේතනයෙහි පවත්වාගෙන යන්නකි.

ශාන්ති නිකේතනයේ කාල සටහන් සකස්කොට තිබෙන්නේ විද්‍යා විෂයක් හෝ ශාස්ත්‍ර විෂයක් ඉගෙන ගන්නා කෙනෙකුට සතුටු නම්, සංගීතය හෝ චිත්‍ර කලාව හෝ මූර්ති ශිල්පය වැන්නක් ද පුහුණු වීමට ඉඩ ලැබෙන අයුරිනි. සිතාර් වාදනය පුහුණු වීමට මා ආසා කළ අතර ම, භාරතීය දර්ශනය ඉගෙන ගෙන, බෞද්ධ දර්ශන විෂයෙහි කිසියම් පර්යේෂණයක යෙදීමට ද මම අදහස් කෙළෙමි. සංගීත භවනයේ හා කලා භවනයේ වැඩ පෙරවරු වේලේ යෙදිණි. විද්‍යා භවනය විවෘත වන්නේ පස්වරු වේලේ ය.

මගේ වාසනාවට, විසිපස් වසරක් බරණැස් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි භාරතීය දර්ශනය පිළිබඳ මහාචාර්ය ධුරය දරමින් සිටි එණ්ගුෂණ අධිකාරි නම් වයෝවෘද්ධ පඬිවරයා, විශ්‍රාම ගෙන ශාන්ති නිකේතනයෙහි පදිංචියට අවුත් සිටියේ ය. දිනපතා පස්වරු වේලේ ඔහු පවත්වන පංතියට මම යන්ට පටන් ගතිමි.

මහාචාර්ය අධිකාරි මහතා මට පර්යේෂණය සඳහා දුන් මාතෘකාව නම් පාලි අභිධර්මයෙහි එන භවංග චිත්තය ගැන සංකල්පය ය. ඒ පිළිබඳ ප්‍රාරම්භ කටයුතු මම ශාන්ති නිකේතන-යෙහි දී ම කෙළෙමි. එහෙත් දිගට ම නියැලී එය සම්පූර්ණ කළ හැකි වූයේ මට විශ්ව විද්‍යාලයෙහි පාලි භාෂා අංශයෙන් ආචාර්ය ධුරයක් ලැබුණු පසු ය. මම එය පී. එච්. ඩී. උපාධිය සඳහා නිබන්ධයක් වශයෙන් ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයට ඉදිරිපත් කෙළෙමි. පසු කලෙක එය පොතක් වශයෙන් ද පළ විය.

මම උදේ වරුවේ සිතාර් පංතියකට ගියෙමි. සිතාර් වාදනය ඉගැන්වූ ආචාර්යවරයා සුසිල් බැනර්ජී නම් විය. ඔහු, කොන්ඩෙ දෙපැත්තෙන් වැටෙන සේ දිගට වවාගෙන සිටි, උස, හීන්දෑරි, ලජ්ජාශීලී පුද්ගලයෙක් විය. සිතාර් වාදනයෙහි දී ඔහු හරඹ පෑමට වඩා මාධුර්යය වැදගත් කොට සැලකුවා සේ විය.

මා දන්නා කිසිවක් වාදනය කරන්ට යයි පළමු දවසේ ඔහු කීවේ ය. 'ගත්' වාදනයක් දැන නොසිටි මම සින්දුවක් වාදනය කෙළෙමි. ඔහු කිසිවක් නොකියා මට යමන් කල්‍යාණ ගත් එකක් දුන්නේ ය. මා එහි සිටි කාලයෙහි දී, ඔහු මට භූපාලි ගත් එකකුයි පිලූ ගත් එකකුයි, තාන කීපයක් හා ඣාලා සමග වාදනය කරන්ට ඉගැන්නුවේ ය.

ශාස්ත්‍රීය පක්ෂය කියා නොදී, හුදෙක් වාදනය පමණක් ප්‍රගුණ කරවීම ශාන්ති නිකේතන ක්‍රමයෙහි එක් අඩු පාඩුවක් යයි මට දැනුණි. භාරතීය සංගීතයේ මූලික අංග වන රාග, තාල යන දෙක ගැන මට කරුණු කියා දුන්නේ නැත. කිසියම් රාගයක ස්ථායි. අන්තරා යන කොටස් දෙකෙන් යුත් 'ගත්' එකක් දී ('ගත්' යනු *set piece* යයි කිව හැකි ය), තාන හා ඣාලා කීපයක් ඉගැන්වීමේ ගතානුගතික ක්‍රමය නිසා, සිතාරය පිළිබඳ මගේ උනන්දුව අඩු වී ගියේ ය. යමන් කල්‍යාණ, භූපාලි හා පිලූ යන රාගවල ලක්ෂණ පෙන්වා ඒවා ආලාප කොට දක්වා, තාන, ඣාලා ආදියෙන් කෙරෙන්නේ කුමක් ද කියා දී, තාල ගැනත් විස්තරයක් කොට වාදනය ඉගැන්නුවේ නම්, රසාස්වාදනය කරමින් මට සිතාරය ඉගෙනගන්ට තිබුණි.

අයිරා, ගායන පංතිවලටත්, එස්රාජ් වාදන පංතිවලටත්, නැටුම් පංතිවලටත් ගියා ය. කථකලි නැටුම් ඉගැන්වීමට කේරළ ප්‍රදේශයෙන් කේලු නායර් නම් ගුරුවරයෙක් ඇවිත් සිටියේය. මනිපුරි නැටුම් ගැහැනුන්ට වඩාත් යෝග්‍ය බැවින් අයිරා එය ඉගෙනීමට කැමැත්තෙන් සිටි නමුත්, ඒ දවස්වල ඒ සඳහා ගුරුවරයෙක් නොසිටියේ ය.

රාගධාරී ගීත ගායන පංතියක් ද, රවීන්ද්‍ර සංගීත ගායන පංතියක් ද වෙන වෙන ම තිබුණි. අයිරා ගායනා කෙළේ

බටහිර ශෛලියෙන් යයි තම ගුරුවරයා කී බව ඈ මට කීවා ය. භාරතීය ගායන ශෛලිය, බටහිර ශෛලියට වෙනස් ය, යන අදහස මගේ සිතට පළමුවෙන් පිවිසුණේ මේ විවේචනය අසා ය. වංග ගායන ශෛලියේ ද විශේෂයක් තිබෙන බව මම මීට ඉහත සඳහන් කෙළෙමි.

වංග ගායන ශෛලිය අපේ රටට පළමුවෙන් හඳුන්වා දුන්නේ ආනන්ද සමරකෝන් ය. ඊට පෙර ප්‍රචලිත වූයේ ඛ්‍යාල් ගායන ක්‍රමයත්, තුම්රි, ගසල් හා බවාලි වැනි සරල ක්‍රමත් ය. ශාන්ති නිකේතනයට ගොස් ආපසු පැමිණි කීප දෙනා එම වංග ශෛලියම අනුගමනය කළෝ ය. ඔවුන් අතර සූරිය ශංකර මොල්ලිගොඩ හා සුනිල් සාන්ත ප්‍රමුඛ ය. අමරදේවගේ ගායනයෙහි වංග ශෛලියේත්, සිංහල ගැමි ගායන ශෛලියේත් සංකලනයක් වෙතැයි මම සිතමි.

මා ශාන්ති නිකේතනයට ගියේ එක් දහස් නවසිය තිස්නවයේ දී ය. නර්තන ශිල්පය හා සංගීත ශිල්පය අරභයා අපේ උරුමය සෙවීමට මධ්‍යම පංතික රසිකයන් ඉන්දියාවට යන්ට පටන් ගත්තේ මෙකී වර්ෂයට ආසන්න වර්ෂවල දී ය. අප ශාන්ති නිකේතන යන විට, සූරිය ශංකර මොල්ලිගොඩ මහතා සිටියේ ය. සිරි කුමාර යන මහතෙක් ද නැටුම් ඉගෙන ගනිමින් හුන්නේ ය. සුනිල් සාන්ත පැමිණියේ ඒ දවස්වල ය.

මෙසේ සංගීත ශිල්පීන්, චිත්‍ර ශිල්පීන් හෝ නර්තන ශිල්පීන් බවට පත් වීම සඳහා ශාන්ති නිකේතනයට පැමිණි සමහරුන්ට තිබුණේ එකල මධ්‍යම පංතිකයන් ආරූඪ කරගෙන සිටි පුරුතුගීසි, ලන්දේසි හෝ ඉංග්‍රීසි නම් ය. පිට රට දී තමන්ගේ ජාතික අනන්‍යතාව රැකගත යුතු යයි දැනුණු නිසාත්, පෙරදිග ශිල්පයක් දක්වන්නාවූ කලාකරුවෙකුට බටහිර නමක් තිබීමේ අනුචිත භාවය වැටහුණු නිසාත්, එබඳු අය තමන්ගේ නම් වෙනස් කළහ. භාරතීය කලාකරුවන් අභිවාදනය කළ සමහරු තමන්ට සිංහල නම් තිබුණ ද, භාරතීය නම් ආරූඪ කරගත්හ. මෙසේ සංගීතඥ මොල්ලිගොඩ මහතා 'සූරිය ශංකර්' යන්න තම නමට ඈඳා ගත්තේ ය. මෙය 'උදය ශංකර්' නැතහොත් 'රවි ශංකර්' යන නාම ආදර්ශ කොටගෙන

කරන ලද්දක් විය හැකි ය. අපේ කාලයට ස්වල්පයකට පසු ශාන්ති නිකේතනයට විත්, නැටුම් ඉගෙන ගත් අතුකෝරාල මහතා 'අනංගලාල්' කියා තම නමට භාරතීය නමක් ඈඳා ගත්තේ ය. ප්‍රේමකුමාර් (දැන් ප්‍රේමකුමාර එපිටවෙල), සිරිකුමාර් ආදිය ද මීට සමාන නිදර්ශන ය.

සුනිල් සාන්ත මහතාගේ ආදි නම වූයේ බී. දෙන් ජෝසප් ජෝන් යනුයි. ශාන්ති නිකේතනයට පැමිණි විට ඔහු සෙසු සිංහලයන්ගේ උපදෙස් ගෙන, තම නම සුනිල් ශාන්ති යයි වෙනස් කෙළේ ය.

මගේ නම මා වෙනස් කෙළේ ශාන්ති නිකේතනයට යාමට මට අදහසක් වත් නොතිබුණු කාලයක ය. එකල අප තුළ හට ගත් ස්වදේශාභිමානය හේතු කොටගෙන, මට තුබූ පුරුතුගීසි නම ගැන මම ලැජ්ජා වීමි. මගේ පියාගේ නම වැදිතන්තිරිගේ ප්‍රැන්සිස් ය. ඔහුගේ සොහොයුරිය වැදිතන්තිරිගේ සිසිලියා ය. ඉංග්‍රීසි පුද්ගල නමක් වාසගමට ඈඳා ගැනීම එකල සිරිත විය. මගේ පියාට ඉහත පාරම්පරාව, වාසගමට ලන්දේසි හෝ පුරුතුගීසි නමක් ඈඳාගත්හ. මගේ මුත්තාගේ නම වැදිතන්තිරිගේ හරමානිස් අප්පුහාමි ය.

මගේ පියා ලිපිකරු සේවයට බැඳුණු පසු, වැදිතන්තිරිගේ ප්‍රැන්සිස් යන නම තමාට නුසුදුසු යයි ඔහු සිතුවේ ය. එකල මිනුම් අනුව, ඔහුට නාගරික මැද පන්තියේ නමක් වුවමනා විය. නාගරික මැද පංතිය වූ කලී, බ්‍රිතාන්‍ය යුගයෙහි අලුතින් බිහි වූ පංතියකි. ඒ පංතියට අයත් වූයේ අලුතින් ඇති වූ රක්සාවල් කළ. අය ය - එනම් දෙස්තරවරු, නීතිඥයෝ, ලිපිකරුවෝ, පාලක තනතුරු දැරුවෝ, පාසැල් ගුරුවරු (ඉංග්‍රීසි හෝ සිංහල) ආදීහු ය. මොවුහු වැඩි සංඛ්‍යාවක් මාස් පතා පඩි ලැබූ ආණ්ඩුවේ සේවකයෝ වූහ. මේ බැවින් මගේ පියා 'සිල්වා' යන නම ඈඳාගත්තේ ය. එකල මැද පංතිකයනගේ නම් අතර 'සිල්වා' ද එකකි. අනික්වා පෙරේරා, පීරිස්, මෙන්ඩිස්, ඩයස්, ප්‍රනාන්දු, පොන්සේකා ආදිය යි.

මා ලිපි ලේඛන ආදිය ලියමින් පාඨකයන් හමුවට පළමු වරට ගියේ සරත් චන්ද්‍ර යන ආරූඪ නාමිනි. පසු ව එය මගේ වාසගමට

Scanned by CamScanner

ඇදා වැදිතන්තිරිගේ සරත්චන්ද්‍ර කියා සාමාන්‍ය කටයුතුවල දී පාවිච්චි කරන්ට විමි. අනතුරු ව මගේ පියාගේ ද අනුමැතිය ඇති ව මම ඒ නම නීතිගත කෙළෙමි.

අපට සම්භාවනීය සංස්කෘතියක් තිබේ යයි මෙකල උදන් අනන සමහර සිංහලයන්ටට, කාම තිබෙන්නේ ඉංග්‍රීසි පුද්ගල නම් සමග පුරුතුගීසි පවුල් නම් ය. යම් කෙනෙකුගේ නම වූ කලී ඔහු කවර සංස්කෘතියකට අයිති දැයි කියා පාන ලකුණකි. මුස්ලිම් ජාතිකයෝ මුස්ලිම් නමක් මිස අන් නමක් නොදරති. ක්‍රිස්තියානි භක්තිකයෝ මුස්ලිම් හෝ බෞද්ධ නම් නොදරති. එහෙත් බෞද්ධයෝ ක්‍රිස්තියානි නම් ආරූඪ කරගෙන සිටිති. ඔවුන්ට ඊට තහනමක් නැත්තා සේ ය. මෙන්ඩිස්, කුරේ, සිල්වා, පෙරේරා, පීරිස්, අල්මේද, පර්නාන්දෙ* (ප්‍රනාන්දු), රූබේරු, ඩයස්, පොන්සේකා වැනි පුරුතුගීසි නම් පුරුතුගාලයේ හා ඉස්පාඤ්ඤයේ කතෝලික සංස්කෘතියේ නම් ය. කරෝලිස්, කර්නේලිස්, සර්දියෙල් (?), හෙන්රිකස්, හර්මානිස්, මර්සේලිස් වැනි නම් ඕලන්ද සංස්කෘතියට අයත් ය. බෞද්ධයන් දරන ජෝන් (යේසුස් වහන්සේගේ ශ්‍රාවකයෙක්), මැතිව් (යේසුස් වහමන්සේගේ ශ්‍රාවකයෙක්), ඩේවිඩ් (බයිබලයේ පරණ තෙස්තමේන්තුවේ කියවෙන යුදෙව් ජාතිකයෙක්), සයිමන් (බයිබලයේ සඳහන් වන යුදෙව් ජාතිකයෙක්), සොලමන් (පරණ තෙස්තමේන්තුවේ සඳහන් යුදෙව් රජෙක්), ජෝසප් (යේසුස් වහන්සේගේ පියා) ආදිය තමන්ට කෙතරම් නොගැලපේ දැයි ඔවුහු නොදනිති. ඉතා ඈත ගම්බද පෙදෙස්වල ගැහැනුන්ට, ඉංග්‍රීසි ස්ත්‍රීන්ට බහුල ව යොද ඇති ජේන්, කැරලයින්, සිසිලියා, ලූසී, බියට්‍රිස්, ඇග්නස්, මේරි හෝ මෙරායා (මේ වනාහි යේසුස් වහන්සේගේ මව ය) ආදි නම් තිබීම, ඒවා හඳුනාගන්නා අයට විහිළුවක් සේ පෙනෙනු ඇත.+

බෞද්ධයන්ට, ක්‍රිස්තියානි නම් දැරීමට තහනමක් නැත්තේ වෙන ආගම්වල මෙන් ඔවුන්ට නම් තැබීමේ උත්සවයක් නැති

* මේ නම් සිංහල අකුරෙන් ලියන්ට පවා බැරි ය.
\+ ඉතා ඈත ගම්මානවල ගැමි කලාකරුවන් සොයා යන විට ඔවුන් සම්භාරේකුගෙ නම් පර්නාන්දු, සිල්වා ආදිය බව දැන පුදුම වූ බැව්, ලංකාවේ ගැමි නැටුම් ගැන පොතක් ලියූ ඕලන්ද ජාතික බෙරිල් ද සොයාවේ (Beryl de Zoete) කියයි.

නිසා දැයි සිතා බැලිය යුතු ය. බෞද්ධයන් පන්සලට ආසන්න ව සංඝයා වහන්සේට සමීප ව විසූ යුගයක, සංඝයා වහන්සේගේ ආනුභාවය නිසා, ඔවුන් තම ළමයින්ට සිංහල නම් දමන්ට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. එහෙත් මෑත සිදු වූ නාගරීකරණය නිසා මේ ආශ්‍රය දුරස්ථ වූයේ ය. සිංහලයන්, පාරම්පරික සංස්කෘතියක් නිසා ඇති අන් ජාතියකට වඩා පහසුවෙන් ප්‍රතිවීනීකරණයට ගොදුරු වූයේ මේ හෙයින් විය යුතු ය.

සිංහලයන් ජාතික අනන්‍යතාව ගැන හැඟීමෙන් බොහෝ සෙයින් තොර වීමට තවත් හේතුවක් නම් කුඩා දිවයිනක වාසය කිරීම විය හැකි ය. ඉන්දියාව වැනි මහා ද්වීපයක නම්, කෙනෙකුගේ නමින්, ඇඳුමෙන් හා කතා කරන බසින් ඔහු මරාටි ජාතිකයෙක් ද, ගුජරාටියෙක් ද නැතහොත්, වංග දේශිකයෙක් ද පංජාබියෙක් ද, ද්‍රවිඩයෙක් ද, ඔහු හින්දු භක්තිකයෙක් ද නැතහොත් මුස්ලිම් භක්තිකයෙක් ද යනාදි තතු දැන ගනිති.

යුරෝපයෙහි ද මෙසේ ය. මා ලන්ඩන් විශ්වවිද්‍යාලයෙහි ඉගෙන ගන්නා දවස්වල මෙන්ඩිස් නමැති මගේ මිත්‍රයෙක් ලන්ඩන් නුවර වාසය කෙළේය. ඔහු කිසියම් උත්සවයකට ගිය අවස්ථාවෙහි, ඔහු එන්නේ ලතින් අමෙරිකාවෙන් දැයි කෙනෙක් ඇසුවේ ලු. ඊට බොහෝ සේ සිපී, ඒ නැතැත්තාට බැණ වදිමින්, එපවත් මට කීවේ ය.

කලාකරුවා තමාගේ සංස්කෘතිය නියෝජනය කරන කෙනෙකි. එවැන්නෙකුට විදෙස් නමක් තිබීම අපේ ජාතික ගෞරවයට කැලලක් බව කාටත් පෙනෙනු ඇත. ශ්‍රේෂ්ඨ භාරතීය චිත්‍රපටි අධ්‍යක්ෂකවරයා 'සත්‍යජිත් රායි' යි කියාත්, ශ්‍රේෂ්ඨ ජපන් චිත්‍රපටි අධ්‍යක්ෂවරයා 'අකිර කුරොසව' යි කියාත් හඳුන්වා දෙන අතර, එම ගණයේ ම වර්ග කළ හැකි අපේ අධ්‍යක්ෂවරයා 'ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස්' යන නම දරන්නෙකු වසයෙන් හැඳින්වූ විට එය අසන්නෙකුගේ විමතියට හේතු නොවන්නේ ද?

මේ සම්බන්ධයෙන් කතාවක් මට මතක් වේ: මගේ 'සිංහබාහු' නැරඹූ එක් යුරෝපීය ස්ත්‍රියක්, විදේශික පුවත්පතක ඒ ගැන ලියූ විස්තරයක් මට කියවන්ට ලැබිණි. සිංහබාහු නාටකය, සිංහල

Scanned by CamScanner

ජාතියේ උත්පත්තිය කියන පුරාවෘත්තයක් ඇසුරින් රචනා කොට ඇති බව සඳහන් කරන ඇ, සිංහල ජාතියේ ආදි මුත්තනුවන් වන සිංහයාගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ නළුවාට තිබුණේ පුරුතුගීසි හා රෝම (මාක් ඇන්ටනි ප්‍රනාන්දු) නම් බව දැන තමාට සිනා උපදවන සිතක් හටගත් සැටි කියා තිබුණි. කෙසේ වෙතත්, බටහිර ජාතීන්ගේ ආක්‍රමණයට හසුවී, නෂ්ටාවශේෂ වූ, තම සංස්කෘතිය නගා සිටුවීමට දරන මේ ප්‍රයත්න ප්‍රසංසාවට භාජනය විය යුතු යයි ඇ අනුකම්පාසහගත ව කියයි.

සිංහබාහු නාටකය ගැන ඇ සඳහන් කොට තිබුණේ පාසැල් ශාලාවක තමාට දකින්ට ලැබුණු ශිෂ්‍ය සමූහයක ආධුනික රංගයක් වසයෙනි. ඇයට මේ හැඟීම ඇති වූයේ අපේ නාට්‍යය ධනවත් බටහිර රටවල අලංකාර නෘත්‍යාගාරවල වෘත්තීය නළු නිළියන් විසින් ඉදිරිපත් කරන රඟුම් හා සැසඳීමෙන් විය යුතු ය. ඇ 'සිංහබාහු' නරඹන්ට ඇත්තේ බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවෙහි යයි සිතමි.

ඉන්දියාවේ නොයෙක් ප්‍රදේශවලිනුත්, යුරෝපය, අමෙරිකාව වැනි දුර රටවලිනුත්, ලංකාවෙනුත්, ශාන්තිනිකේතනයට එන කවුරුත් තම ජාතික ඇඳුම් මාරු කර, එහි හැම පිරිමියෙකුම ඇන්ද සුදු පජාමා කුර්ටමට හා කුර්තාවට බැසගත්හ. ධර්මසේන නමැති එක් ලාංකිකයෙක් මේ සිරිත අනුගමනය නොකර, කලිසන් පිටින් ම හුන්නේය. ඔහු සෙස්සන්ගෙන් කැපී පෙනුණු බැවින් අනික් ලාංකිකයෝ මේ ගැන නොසතුටකින් පසු වූහ. මෙපමණක් නොව ඔහු සෙසු ලාංකිකයන්ගේ සිත් කළඹන තවත් දෙයක් කෙළේය. තමා එන විට ගෙනා ඉස්පාඤ්ඤ ගිටාරයක් වාදනය කරමින් ඔහු සංගීත භවනයේ ශිෂ්‍ය නිවාසයෙහි හිඳ, උදේ සිට සවස දක්වා ඉංග්‍රීසි පෙම් ගී හඬ නගා ගැයුවේය.

සිංහලයන්ගේ මෙවැනි සංකර ඇබ්බැහිකම් ශාන්ති නිකේතනයෙහි දී ද කිසිවෙකු ප්‍රදර්ශනය කිරීම ගැන අපි කවුරුත් ලජ්ජාවෙන් හුන්නෙමු. මේ ක්‍රියාවේ අනුචිත භාවය ගැන සමහරුන් ඔහුට කී නමුත් ඔහු ඊට කන් දුන්නේ නැත. අප හා කුලුපග වූ එක් විදේශ පඬිවරයෙක් ශාන්ති නිකේතනයෙහි වාසය කෙළේය.

ගුරුදියල් මල්ලික් නම් වූ මොහුට, මුණ වැසෙන දිග රැවුලක් තිබුණි. දවසක් අප බලන්ට එන විට ශිෂ්‍ය නිවාසය පසු කර එන ඔහුට, ධර්මසේනගේ සින්දු ඇසුණේය. ඔහු විත්, ආරූඪ කරගත් ලජ්ජාවකින් යුතු ව 'මම එන කොට ඔබේ රට වැසියෙක් 'අයි ලව් යූ මයි ඩිලවඩ්, ලෙට් මී කිස් යූ' ආදි වදනින් මාව අමතන්ට පටන්ගත්තා. මම ලජ්ජාවෙන් දුවගෙන ආවා. මගේ සුදු රැවුල වත් බලාල එපා ද - මට එහෙම කතා කරන්න' යි කියමින් විහිළු කෙළේ ය. අප ඔහු සමග සිනාසුණු නමුත් අපේ රට වැසියාගේ හැසිරීම ගැන අපට මහත් ලජ්ජාවක් ඇති විය.

මඳ කලකට පසු අපට ඨාකූරතුමා බැහැ දැකීමට අවසර ලැබුණේ ය. 'ගුරුදේව' යනුවෙන් කවුරුත් හැඳින් වූ එතුමා විසුවේ ආශ්‍රමයට නුදුරින් පිහිටි පරණ වලව්වකට සමාන ගෙයක ය. එතුමාගේ ගෙට 'උත්තරායන' යන නම ව්‍යවහාර විය. ආශ්‍රමයෙහි විසුවන්ගේ නිවෙස්වලට වඩා එය සුඛදයී බව අපට එක පැහැර සිතුණි. එතුමාගේ පුද්ගල ලේකම් තැන්පත් චන්ද මහතා අප එහි කැඳවාගෙන ගියේය.

ගුරුදේවයන් බැහැ දැකීම ආශ්‍රමවාසීන් විසින් සලකන ලද්දේ, එක්තරා විදියක ආගමික වතාවතක් සේ ය. දිග ලෝගුවකින් සැරසී හුන් එතුමා සුදු කේසමස්සු ඇති, අංකුසු නාසයකින් හා මොලොක් ඇස් සහලකින් ද යුත්, ජවි වර්ණයෙන් යුරෝපීයයෙකුට සමාන වූ තේජස්වී පුද්ගලයෙක් විය. යුරෝපයෙහිත් අමෙරිකාවෙහිත් සැරිසැරූ අවස්ථාවෙහි ඔහු, තමන්ට යම් ශාස්වත සත්‍යයක් මතක් කර දීමට පූර්ව දිග් දේශයෙන් පැමිණි මුනිවරයෙක් යයි ඒ රටවල මිනිසුන් තුළ හැඟීමක් ඇති වීම පුදුමයක් නොවේ යයි මට සිතුණි.

බැහැර යන විට වටකුරු හිස් කසුවක් ද පලඳින ගුරුදේව, තමාගේ මේ ඇඳුම සකස් කොට ගත්තේ ටොල්ස්ටෝයිගේ ඇඳුම අනුකරණයෙන් බව මම පසු ව දැනගතිමි. ඨාකූරයන් හා ගාන්ධිතුමා යන දෙදෙනා ම ටොල්ස්ටෝයි සමග ලියුම් ගනුදෙනු කරමින් ඔහු කෙරෙහි මහත් ගෞරවයකින් හුන් භාරතීය නායකයෝ වූහ.

Scanned by CamScanner

ගුරුදේවයන්ට පාද නමස්කාරයෙන් ආචාර කළ අපි එකත්පස් ව හුන්නෙමු. ගුරුදේව තමාගේ ලංකා ගමනත් වාසයත් සිහි කරමින්, ලාංකික පිසමන් පැසසුවේ ය. අපේ මාලු ව්‍යංජනය පිසීමේ විවිධ ක්‍රම තිබෙන බව ඔහු විශේෂයෙන් සඳහන් කෙළේ ය.

ගුරුදේව තම පද්‍ය රචනා මෙන් ඒවා ගැයීමට ස්වර රචනා ද එක වර ම නිර්මාණය කෙළේ ය. මෙවැනි ප්‍රතිභා විශේෂයක් පිහිටන්නේ ස්වල්ප දෙනෙකුට ය. ඔහු ස්වකීය පද්‍ය ගායනා කරනු මම එක් අවස්ථාවක දී ඇසීමි. ඔහුගේ උච්ච හඬෙහි මා පෙර අසා නැති අපූරේ විශේෂ ස්වර ගුණයක් තිබුණි. ඔහු නිදහසේ තනු නිර්මාණය කළ නමුත්, රාගධාරී සංගීතයෙහි කෙළ පැමිණියෙකු බව ප්‍රකට ය. බාවුල් හා භටියාලි නම් වූ වංග ගැමි ගායනාවලින් ද ඔහු ආභාසය ලැබූ බව ඔහුගේ ස්වර රචනාවලින් පෙනේ.

රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකූරයන්ගේ කාව්‍ය මුල් වංග බසින් ශ්‍රවණය කරන විට, ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනයෙහි දී ඒවා කෙතරම් රසහීන වී ඇත්දැයි වැටහේ. ඒවායේ ශබ්ද ධ්වනිය විසින් අර්ථ ධ්වනිය පෝෂණය වෙමින්, ස්වර රචනාවෙන් ඒ දෙක ම උද්දීපනය වී ඇති සැටි මනෝඥ ය. ඔහුගේ වර්ෂා කාලය පිළිබඳ කාව්‍යවල මේ ශබ්දධ්වනිය ඉස්මතු වී පෙනේ. අහස ගිගුම් දෙන හඬ ද, වියළි පොළෝ තලය මත වැටෙන ධාරානිපාතය ද, වචනවල අපූරු සංකලනය නිසා අපට ඇසෙන්නා සේ දැනේ.

ගුරුදේවගේ රචනා ශෛලියේ ආභාසය, වගු බස දත් චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහගේ ඇතැම් කාව්‍ය රචනාවල දක්නට ලැබේ. අල්විස් පෙරේරා හා සාගර පලන්සූරිය වැන්නවුන්ගේ කවිවල දක්නට ලැබෙන්නේ ඨාකූරයන්ගේ කවිවල පරිවර්තනවලින් එතුමාගේ දර්ශනය පිළිබඳ ඇති වූ ව්‍යාජ වැටහීමක් මිස, එයින් උකහාගත් ගැඹුරු ආභාසයක් නොවේ.

නොබෙල් සම්මානය දිනූ පසු රවීන්ද්‍රනාථ කවියා විශ්ව කීර්තියට පත් වූ නමුත්, ඒ සමඟ ම ඔහුගේ කෘති දරුණු විවේචනයට ද පාත්‍ර විය. එංගලන්තයේ විචාරකයෝ රවීන්ද්‍ර

කාව්‍ය පෙණ බුබුළුවලට සමාන කළහ. මා සිටි කාලයෙහි පවා කල්කත්තාවේ පළ කරන පුවත්පත්වල ඔහුට නිර්දය ලෙස පහර දී තිබෙනු දුටුවෙමි. එහෙත් ඔහු නවීන වංග සංස්කෘතියේ නිර්මාතෘවරයා බව ඉන්දියාවේ විචාරකයෝ පිළිගත්හ.

රවීන්ද්‍රනාථගේ සමස්ත සේවය නොසලකා, ඔහුගේ කාව්‍යවල ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනවලින් පමණක්, ඔහු තක්සේරු කිරීම සාධාරණ දැයි ඇසිය හැකි ය. අනික, අට කෝටියක් සංඛ්‍යාත වංග ජනතාවගේ රස වින්දනයට භාජනය වූ ඔහුගේ කාව්‍ය, බටහිර ජාතීන්ගේ රුචිකත්වය අනුව ඇගයීම යුක්තියුක්ත ද? ඔහුගේ කාව්‍ය, නිශ්ශබ්ද පරිශීලනය සඳහා නොව, ගායනය සඳහා රචනා කරන ලද බවත් අමතක කළ යුතු නැත.

අප ශාන්ති නිකේතනයෙහි හුන් කාලයෙහි ඉතා වැදගත් සිදුවීමක් සේ සටහන් කළ යුත්තේ මහාත්ම ගාන්ධිතුමාගේ පැමිණීම ය. ගාන්ධිතුමා ශාන්ති නිකේතන සංකල්පය තදබල ලෙස විවේචනය කළ කෙනෙකි. ඉන්දියාවේ ජනතාව, අධිරාජ්‍යවාදීන්ගේ ක්‍රෑර ග්‍රහණයට හසු වී පීඩා විඳිමින් සිටින අවධියක, යථාර්ථයෙන් පලා ගොස් ශාන්ති නිකේතනය වැනි පරිකල්පිතයක් මවාගෙන, නෘත්‍ය - ගීත - වාද්‍යයෙන් වට කරන ලදු ව විසීමෙන්, බහුතර ජනතාවට කවර සෙතක් වේ දැයි ඔහු ඇසී ය.

ගාන්ධිතුමා ශාන්ති නිකේතනයට එන විට මම රෝගී ව හුන්නෙමි. මා ලාංකිකයෙකු බව ආරංචි වී ඔහු මගේ කාමරයට අවුත් මගේ නළලට අත තබා ආශිර්වාද කොට ගියේ ය. ගාන්ධිතුමා පිළිගැනීමට පවත්වන ලද උත්සවයට මට යන්ට නොහැකි විය. එහෙත් මගේ කැමරාව මිත්‍රයෙකුට දී එහි ඡායාරූප කීපයක් ඔහු ලවා ගන්වා මම තබා ගත්තෙමි. එකක, වර්ණවත් ආස්තරණයකින් වසන ලද වේදිකාවක් මත ඨාකූරතුමා හා ගාන්ධිතුමා එරමිණිය ගොතා වාඩි වී සිටිති.

ගාන්ධිතුමා විසින් හෙළා දකිනු ලැබූ නමුත්, ඉන්දියාවට බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යයෙන් මිදී ස්වරාජ්‍යය ලබා ගැනීමට, ඨාකූරතුමාගේ

අභිනූත් වැදගත් සේවයක් ඉටු වූ බව පිළිගත යුතු ය. අන් කිසි ම රටකට දෙවෙනි නුවූ සංස්කෘතික දයාදයකට හිමි කම් කියන ජනතාවක් බලයෙන් යටත් කොට තැබීම අධර්මිෂ්ඨ ක්‍රියාවක් බව ලෝකයාට ඒත්තු ගැන්වීමට ඨාකුරතුමාගේ කවිත්වය මෙන් ම, ඔහු විසින් පිහිටුවන ලද ආයතනය ද ඉවහල් විය. ශාන්ති නිකේතනය වූ කලී, පුරාතන භාරතයෙන් බිඳක් පුනරුත්ථාපනය කොට තාවකාලික වසයෙන් හෝ තබා ගැනීමට කරන ලද උත්සාහයක ප්‍රතිඵලය යි. ශාන්ති නිකේතනයෙන් ස්ඵුට වූ තවත් කරුණක් නම් පැරණි භාරතීය සභ්‍යත්වය සම්භාවනීය පුරුෂාර්ථ මත ගොඩ නගා ඇති බව ය. නූතන සමාජයට ඒවා ගැළපෙතත් - නැතත්, ඉදිරියට යා යුත්තේ ඒවායින් ජීවශ්වාසය ලබාගෙන ය.

ඉන්දියාවට ස්වරාජ්‍යය ලබා ගැනීම සඳහා ගාන්ධිතුමා වැන්නවුන් දේශපාලන භූමියෙහි කළ සටන තරම් ම, රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුරයන් වැන්නවුන් සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රයෙහි කරගෙන ගිය ධර්ම යුද්ධය වැදගත් වූයේ මේ හෙයිනි. ස්වරාජ්‍යය ලබාගත් පසු මග පෙන්වීමට කිසියම් පුරුෂාර්ථ පද්ධතියක් අවශ්‍ය ය. ජනතාවගේ ශරීර පෝෂණය කිරීමට කබලිංකාර ආහාර මෙන් ම, ඔවුන්ගේ අධ්‍යාත්ම පෝෂණයට සංස්කෘතිය අවශ්‍ය ය.

මේ ශත වර්ෂයේ මුල භාගයෙහි ඇති වූ වංගීය සාහිත්‍ය සංගීත කලා නවෝදයේ *(Bengal Renaissance)* ජන්මභූමිය වූයේ ද, ශාන්ති නිකේතනය බව කවුරුත් පිළිගනිති.

මට කල්කත්තා විශ්ව විද්‍යාලයෙන් බාහිර උපාධියක් ලබා ගැනීම සඳහාත්, අයිරාට කථකලි නැටුම් හා වංග සංගීතය තව දුරට ඉගෙන ගැනීම සඳහාත්, අප දැවුරුද්දක් ශාන්ති නිකේතනයෙහි සිටින්ට බලාපොරොත්තු වූ නමුත්, හේතු කීපයක් නිසා ඒ අදහස අත්හැර, අවුරුද්දක් හමාර වූ කල අපි ආපසු යන්ට තීරණය කෙළෙමු. මීට ප්‍රධාන හේතුව නම් මිල මුදල් හිඟ වීම ය. අප විවාහ වන විට අයිරාගේ පියා විසින් ඈට රුපියල් දෙදහස් පන්සියක් තෑග්ගක් වසයෙන් දෙන ලදී. ඒ මුදල කිසිසේත් දැවැද්දක් නොවන බවත්, එය පාවිච්චි කළ යුත්තේ ගෙයක් දෙරක් කුලියට

ගෙන විවාහ ජීවිතය ආරම්භ කිරීමට බවත් ඔහු අවධාරණය කෙළේ ය. ඒ මුදල් රැගෙන අප ඉන්දියාවට යන්ට සූදානම් වන බව දැනගත් විට, එය 'පිස්සු වැඩක්' යයි කියමින් ඔහු ඒ අදහස හෙළා දුටුවේ ය. බැවහර නැණින් යුත් හෙතෙම, සංකල්පන ශක්තියෙන් මුළුමනින් ම තොර වූවෙකි.

ශාන්ති නිකේතනයේ ජීවනය ඉතා ලාබ විය. සාමාන්‍ය ශිෂ්‍යයෙකු, ඉඳුම් හිටුම් හා ඉගෙනීම සඳහා ගෙවිය යුත්තේ මසකට රුපියල් විසිපහකි. අප දෙදෙනාගේ මාස්පතා වියදම රුපියල් පනහ පැන්නේ කලාතුරකිනි. අපේ සල්ලිවලින් අපට තව කලක් ඉන්ට තිබුණි. එහෙත් ඒ අතර මට, වෛද්‍යවරුන්ට තේරුම් ගත නොහැකි රෝගයක් වැළඳුණේ ය. එය අපට පෙනුණේ උණ සන්නිපාතය කියා ය. එහෙත් එය වෛද්‍යවරු 'බී කොලයි ඉන්ෆෙක්ෂන්' යන අමුතු නමකින් හැඳින්වූහ. මම මසකට වැඩි කලක් ඔත්පල ව හුන්නෙමි. අප බලාපොරොත්තු නුවූ වියදමක් බෙහෙත්වලට දරන්ට සිදු විය.

මට මේ රෝගය වැළඳුණේ පා වච් නමැති මගේ චීන මිත්‍රයා සමග මා බෞද්ධ සිද්ධස්ථාන වන්දනා කිරීමට ගිය ගමනකින් පසු ය. එය ඉතා කුතුහලජනක සංචාරයක් වුව ද, අතරමග දී අපට බොහෝ දුක් විඳින්ට සිදු විය. අප ගියේ පූජා සමය වසයෙන් ඉන්දියාවෙහි හඳුන්වන, සරත් ඍතුව උද වන සැප්තැම්බර මාසයෙහි ය. දුම්රියේ තුන්වෙනි කැලෑසියෙහි වන්දනා- කරුවන්ගෙන් අතුරු සිදුරු නොවී ය. රාත්‍රි ගණනාවක් ම, නිදගැනීම කෙසේ වෙතත්, වාඩිවෙන්ට අසුනක් වත් නැති ව අපි එළි වන තුරු සිටගෙන හුන්නෙමු. අලි - හැඩි දැඩි අවිකන්වරු කලින් දුම්රියට පිවිස, අසුන්වල දිග ඇදී නිදති. අසුන්වල වැතිරී සිටින එක් අවිකන්වරයෙකු නිසා මගීන් හත් අටදෙනෙකුට වාඩිවෙන්ට ඉඩක් නැති ව සිටගෙන යන්ට සිදු වේ. හැම දෙන ම මේ අසාධාරණය ඉවසා සිටියේ යෝධයන් වැනි අවිකන්වරුන්ට බයෙන් යයි අපට සිතුණි.

අප අතේ එතරම් මුදලක් නොතිබුණු බැවින් අප කැම කැවේත් ගමන් නොකරන රාත්‍රිවල නතර වූයේත්, 'ධර්ම ශාලා'

Scanned by CamScanner

(ධර්ම ශාලා) යි කියන වන්දනාකරුවන්ගේ නැවතුම් පොළොවල්වල ය. ඒවායේ කෑම ඉතා ලාබෙට දෙනු ලැබේ. නිදගත යුත්තේ තමන් ගෙන යන ගුදිරිය බිම එළාගෙන ය. (ඉන්දියාවේ කවුරුත් ගමන් යන විට 'බෙඩිං' යයි කියන ගුදිරියයි - කොට්ටෙයි - කම්බිලියයි ඔතා ඔසවාගෙන යති. මෙහි ඇතුළෙට මදුරු දැලක් ද, ඇඳුමක් දෙකක් ද දමති.)

අපි බාරාණසිය, ගයාව, බුද්ධගයාව, සාරානාථ, කුසිනාරාව, ලුම්බිනිය වැනි සිද්ධස්ථාන වැඳ පුද ගතිමු. ඉන්දියාවේ ජනතාවගේ අතිශය ඛේදජනක දරිද්‍රතාව ද, අපි ප්‍රත්‍යක්ෂ කොට ගතිමු. අප ගයාව සිට බුද්ධගයාව දක්වා ගියේ 'එක්කා' නමින් හඳුන්වන එක අශ්වයෙකු බැඳි තිරික්කලයකින් ය. ඒ ගමන සැතපුම පහක් හයක් පමණ වී යයි සිතමි. එහෙත් වැරහැලි ඇඳි කුඩා දුප්පත් ළමයි සිව් දෙනෙකු අත පාගෙන, 'ඒක් පයිසා දේන් බාබු' 'ඒක් පයිසා දේන් බාබු' යි සිය දහස් වාරයක් විලාප නගමින්, අපේ එක්කාව පිටුපස සැතපුම් දෙකක් පමණ (අප දෙදෙනා ගණන් බැලූවෙමු) දුවගෙන ආ සැටි මට මතක යි. එක පයිසාවකටයි ඔවුන් මේ තරම් දැහැලුවේ! ඒ පයිසාවෙන් ඔවුන්ගේ වියළි තොල් තෙමාගන්ට වතුර උගුරක් වත් ලබා ගන්ට හැකි වී දැයි නොදනිමි.

අප ලුම්බිනියට ගියේ නව්තන්වා දුම්රිය පොළින් බැස, සැතපුම් දහයක් පමණ බූරුවන් පිට නැග ය. අතරමග මඩ වගුරු ද, තරමක් ගැඹුරු ඇල දොළවල් ද තරණය කරන්ට සිදු විය. එක් රසවත් සිද්ධියක් මතක් වේ. මග දී, ගසක බෙණයක් තුළ චීන භික්ෂූන් වහන්සේ නමක් තපස් රකින බව කෙනෙක් අපට කීවේ ය. අපි ඒ ගස ගාවට ගියෙමු. එය විශාල කඳකින් යුත් වනස්පතියක් විය. එහෙත් කිසිවෙකු පෙනෙන්ට නොවී ය. පාචවී චීන බසින් කතා කෙළේ ය. මඳ වේලාවකින් හිස මුඩු වීනෙක් කඳ තුළින් මතු වූයේ ය. පාචවී ඔහු සමග කතා කළ නමුත්, ඔහුට නොවැටහුණා සේ විය. ඉක්බිති පාචවී කෝටුවක් ගෙන, ලොකු චීන අකුරු කීපයක් බිම ඇන්දේ ය. එවිට ගසෙහි හුන් චීන භික්ෂුවට තේරුණේ ය. විනුන් දෙදෙනා ස්වල්ප වේලාවක් මෙසේ බිම අඳින ලද අකුරුවල මාර්ගයෙන් සංවාදයක් හුවමාරු කර ගත්තාහු ය.

කිසියම් ව්‍රතයක් සමාදන් වූ හෙයින්, තමා අවුරුදු කීපයක් බෙණෙහි වෙසෙන්ට අධිෂ්ඨාන කරගෙන සිටින බවත්, අවට ගම්මුන් තමාට දානය හා සිව්පස සපයන බවත්, චීන භික්ෂුව කී බව, පාචවී මට පසු ව විස්තර කර දුන්නේ ය. අකුරු ලියන්ට සිදු වූයේ මන්දැයි ඇසූ විට, චීනයෙහි නොයෙක් ප්‍රදේශවල එක ම චීන අකුර නොයෙක් විදියට උච්චාරණය කරන බැවින් විවිධ ප්‍රාදේශික භාෂා පහළ වී ඇති බවත්, ප්‍රදේශ දෙකකින් එන දෙදෙනෙකුට තම තමන් කියන දේ වටහාගත හැකි වන්නේ, අකුරු හඳුනා ගැනීමෙන් බවත් ඔහු පහද දුන්නේ ය. හැම චීන අකුරක් ම වචනයක් බව කවුරුත් දනිතියි හඟිමි.

මෙය ප්‍රබන්ධයක් යයි පාඨකයන් සිතන්ට පුළුවන. එහෙත් ඉන්දියාව පුදුම රටකි. ඇසින් නුදුටුවහොත්, ඇදහිය නොහැකි දේ එහි සිදු වේ. පාන්කඩයක් වත්, ඇනෙහි නොලා පාරේ ඇවිදින නිගණ්ඨයන් අපි දුටිමු. ප්‍රාණ උණුසුම පහ වී නොගිය මළමිනි ගෙනැවිත් ගංගා නම් ගඟෙහි හෙළනු අපි දුටුවෙමු.

පසු දවසක ආචාර්ය උපාධිය ලබාගත් පාචවී, මා පේරාදෙනියෙහි සිටිද්දී පාලි අංශයෙහි ආචාර්යවරයෙකු වසයෙන් පත්වීමක් ලැබ පේරාදෙනි විශ්ව විද්‍යාලයට පැමිණි බව කිව යුතු ය. ලංකාවෙහි විවාහයක් කරගත් හෙතෙම දැන් ඇමෙරිකාවේ විශ්ව විද්‍යාලයක බෞද්ධ චීන සාහිත්‍යය උගන්වයි.

ඒ කාලයෙහි ශාන්ති නිකේතනයෙහි හුන් හැම දෙන ම, අපට බෙහෙවින් ලෙන්ගතු ව උදවු උපකාර කළහ. ලාංකික ශිෂ්‍යයෝ මාරුවෙන් මාරුවට මගේ ඇඳ ළඟ රාත්‍රි කාලය ගෙවූහ. අපට පියෙකු මෙන් සැලකූ ගුර්දියල් මල්ලික් (අප ඔහුට කීවේ 'මල්ලික් ජී' කියා ය) දිනපතා අවුත් මගෙ සුව දුක් විමසා, වෛද්‍යවරුන් සමග සාකච්ඡා කොට, හැම අතින් ම ඇප උපස්ථාන කෙළේ ය. මා කලින් සඳහන් කළ, අනිල් කේ. ජින්ද මහතාගේ බිරිඳ හා ගුරුදේවගේ මිනිබිරිය වන නන්දිතා දේවි, අයිරාගේ තනිකමෙහි ඇට බලවත් පිටිවහලක් වූවා ය. මගේ ලෙඩේ තේරුම් ගත නොහැකි ව තුබූ කාලය තුළ දී, මා කල්කත්තාවේ ආරෝග්‍ය

ශාලාවකට යවා ප්‍රතිකාර ලබා දීමට ද, නන්දිතා දේවිය යෝජනා කළ බව අයිරා කීවා ය.

මෙවැනි ආදර සැලකිලි දැක්වූ මිතුරු මිතුරියන්ගෙන් වියෝ වීම අපට මහත් දුකක් විය. නන්දිතා දේවි (ඇයට කවුරුත් කතා කෙළේ 'බුරුදී' කියා ය) කෙරෙහි බෙහෙවින් ඇලුම් කළ අයිරා, ඇය සිහි කිරීම් වස්, පසු ව උපන් අපේ වැඩිමාල් දුවට ඇගේ නම දුන්නා ය. අන්තිම දවස්වල සුනිල් සාන්ත අපට බෙහෙවින් සමීප වූයේ ය. සංගීත කලාවට ඔහුගේ අපූරු දක්ෂතාවක් තුබූ බව වටහාගත් අපි, ශාන්ති නිකේතනයෙහි තවත් නතර වී නොසිට, භාත්ඛන්ඩේ සංගීත විද්‍යාලයට යන මෙන් අවවාද කෙළෙමු. ඔහු අප සමග කල්කත්තාව දක්වා ම ආවේ ය. නැවේ දී ඔහු හඬා වැළපුණු සැටි මට අමතක නොවේ.

ප්‍රායෝගික ජීවිතයට මුහුණ පෑම

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/Apepusthakalaya

ලංකාවට පෙරළා පැමිණි පසු මා විසින් ප්‍රමුඛත්වයෙහි ලා සැලකිය යුතු ව තිබුණේ රක්සාවක් සොයා ගැනීම ය. ඉන්දියා ගමනින් මා නිව්ටාවට ඉගෙනගත් ශිල්පයක්, ශාස්ත්‍රයක් නොවී ය. මා ලබාගත් උපාධියක්, සහතිකයක් නොවී ය. අන්තිමේ මට තිබුණේ ලංකාවේ දී ලබාගත් බී. ඒ. උපාධිය පමණි.

ඒ වූ කලී, මා අනාගතය ගැන බියෙන් ගත කළ කාලයක් විය. තුබූ රක්සාව ද අත්හැර, වැඩකට නැති ගමනක් ගොස් අතේ තිබුණු සල්ලි ටික ද වියදම් කිරීම ගැන බිරිඳගේ පැත්තෙන් මට අපවාද අසන්ට ද සිදු විය.

ඒ දවස්වල මා සිතාර් වාදනයක් - දෙකක් ද ගුවන් විදුලියෙන් විකාශනය කළ බව සඳහන් කරන්නේ ලජ්ජාවෙනි. මට යන්තම් හෝ වාදනය කළ හැකි වූයේ ශාන්ති නිකේතනයෙහි පුහුණු කළ යමන් කල්‍යාණ ගත් එක ය. එකල ගුවන් විදුලි කාර්යාලය පිහිටුවා තිබුණේ බොරැල්ලේ කොටා රෝඩ් පාරෙහි ය. එහි වූයේ එක මැදිරියකි. ඒ මැදිරිය තුළ හිඳගෙන මම යමන් කල්‍යාණ ගත් එක වාදනය කෙළෙමි. තබ්ලා සහවාදනයක් තිබුණේ නැත. මා අතින් තාලය වරදවන ලද බව මට ම තේරුණේ ය. බිරිඳගේ ගායනයක් ද පටිගත කරන ලදැ යි සිතමි. මැදිරියෙහි වාඩි වී පයින් තාලය දක්වමින් හුන් කොළඹගේ මහතා, තම සාක්කුවට අත ද අපට රුපියල් දහයක් ද - පහළොවක් ද දුන්නේ ය.

මෙසේ සිටින අතර, රෝයල් කොලීජියෙහි සිංහල ඉගැන්වීමට ගුරුවරයෙකු වුවමනා බව කියන දැන්වීමක් දුටුවෙමි. මම ඒ ඇබෑර්තුවට ඉල්ලුම් පත්‍රයක් යැවීමි. ස්වල්ප දවසකට පසු මට අවුත් විදුහල්පතිවරයා හමු වන්ට යයි කියා ලියුමක් ලැබුණි.

Scanned by CamScanner

ලංකාවට ආ ද සිට මා ඇන්දේ ධෝතිය හ කුර්තාව ය. ඉන්දියාවේ දී පුරුදු වූ මේ ඇඳුම වෙනස් කරන්ට යයි කීප දෙනෙකු - විශේෂයෙන් ප්‍රායෝගික නුවණින් යුත් මගේ මාමන්ඩිය - මට කී නමුත් යළි කලිසමට බැසීමට මම මැළි වීමි. මම ඒ ඇඳුම පිටින් ම රෝයල් කොලීජියට ගියෙමි.

එවකට රෝයල් කොලීජියේ විදුහල්පති ධුරය දැරුවේ බ්‍රැඩ්බි නමින් යුත් තරුණ ඉංග්‍රීසිකාරයෙකි. සිංහල ඉගැන්වීමට මට වූ සුදුසුකම් ඉහට උඩින් ප්‍රමාණවත් යයි ඔහු සිතන්ට ඇත. ඔහු වටින් ගොඩින් ඇසූ පුද්ගලික ප්‍රශ්න කවර අදහසකින් අසන ලද්දේ දැයි මට එවේලේ තේරුම්ගත නොහැකි විය.

මට පත්වීම නොලැබුණි. මා පත් නොකිරීමට හේතුව ටික දවසකට පසු, රෝයල් කොලීජියෙහි උගන්වන මගේ මිතුරෙකුගෙන් මට දැනගත හැකි විය. බ්‍රැඩ්බි මහතා මා ගුරු මණ්ඩලයට ගන්ට අකමැති වූයේ මා හැඳ සිටි ඇඳුම නිසා යයි ඔහු මට කීවේ ය. රෝයල් කොලීජියට එන ශිෂ්‍යන්ගේ මනස දත් හෙතෙම, මගේ ඇඳුම නිසා ඔවුන් මට කොලොප්පම් කරාවි යයි සිතුවේ ලු. බ්‍රැඩ්බි මහතා මගෙන් වටින් ගොඩින් ඇසූ ප්‍රශ්නවලින් දැනගන්ට තැත් කර තිබෙන්නේ මට පත්වීම ලැබුණොත්, මා ධෝතිය හා කුර්තාව අතහැර කලිසන් කෝට් අඳීවි ද කියා ය.

මෙසේ අපේක්ෂා භංගයට පත් ව සිටි මම, ශ්‍රීපාලිය පිහිටු වූ විල්මට් පෙරේරා මහතාට ද ලිපියක් ලියා, ඔහුගේ ආයතනයෙහි මට ඇබෑර්තුවක් දෙත හැකි දැයි මම විමසීමි. ශාන්ති නිකේතන සංකල්පය අනුගමනය කරමින් තමාගේ ඉඩමක ශ්‍රී පාලිය නම් ආයතනය පිහිටුවන්ට අදහස් කළ විල්මට් පෙරේරා මහතා, ඨාකුර තුමා ලංකාවට පැමිණි අවස්ථාවෙහි එතුමා ලවා මුල් ගල තබවන ලදී. ඨාකුරතුමා විසින් දෙන ලද නම 'ශ්‍රී පල්ලි' විය. 'පල්ලි' යනු වංග බසින් 'පංතිය' යන අර්ථය ඇති වචනයකි. ශාන්ති නිකේතනයෙහි ආචාර්යවරුන් වාසය කළ ගෙවල් පංතියට 'ගුරු පල්ලි' යි ව්‍යවහාර කරන ලදී. එහෙත් විල්මට් පෙරේරා මහතාගේ ආයතනයට ශ්‍රී පල්ලි යන නම වැඩි කල් පැවතුණේ නැත. 'පල්ලි'

යන්න සිංහලෙන් වෙන ම අර්ථයක් දරන්නක් වන බැවින්, ඒ නම ඉබේ ම වාගේ 'ශ්‍රී පාලි' යන්නට හැරුණි.

ශාන්ති නිකේතනයෙන් ආපසු පැමිණි කීප දෙනෙකු ශ්‍රී පාලියෙහි ඉගැන්වූ බැවින් මට ද එහි ඉඩ ලැබේ යයි මම සිතුවෙමි. එහෙත්, මා බඳවා ගැනීමට තමා කැමති නමුත් මට රක්සාවක් පිරිනැමිය නොහැකි බව විල්මට් පෙරේරා මහතා මට දැන්වූයේ ය.

ඊළඟට සැන් තෝමස් විදුහලේ ඇබෑර්තුවක් තිබේ දැයි අසා විදුහල්පතිවරයාට මා යැවූ ලියුමකට පිළිතුරු වසයෙන් ඔහු මට සාකච්ඡාවකට ආරාධනා කෙළේ ය. ඒ වර නම් ධෝති ඇඳ යාම අවදනම් නිසා මම කලිසන් - කෝට් ලාගෙන, විදුහල්පතිවරයා හමුවන්ට ගියෙමි. මගේ තත්වය ගැන මහත් අනුකම්පාවක් දැක්වූ හෙතෙම, පූර්ණකාලීන පත්වීමක් එවේලේ ම දෙන්ට නොහැකි බව කියා, අර්ධ කාලීන වැඩ සටහනක් මට සකස් කොට දුන්නේ ය. එයින් මට මසකට රුපියල් අසූවක් පමණ ආදායමක් ලැබුණේ ය.

දෙතුන් මසක් යන විට මට සැන් තෝමස් විදුහලේ රුපියල් එකසිය තිස් තුනකුත් සත තිස් තුනේ මාසික පඩියට ගුරු මණ්ඩලයේ ස්ථාවර පත්වීමක් පිරිනමන ලදී. පාසැලට කිට්ටුවෙන් ගල්කිස්සේ ගෙයක් කුලියට ගෙන අපි පදිංචියට ආවෙමු.

ගල්කිස්සේ වාසයෙන් මා ලැබූ විපුල ප්‍රයෝජනය නම් මාටින් වික්‍රමසිංහ මහතා සමග ආශ්‍රයට වැටීම ය. ඔහු විසුවේ සමුද්‍රාසන්න පාරෙහි ය. අප පසු ව වාසයට ගිය ගෙදර සිට ඔහුගේ නිවසට විනාඩි පහළොවකින් පමණ පයින් ගිය හැකි විය.

එවකට වික්‍රමසිංහ මහතා 'දිනමිණ' පුවත් පතේ කර්තෘ ධුරය දැරුවේ ය. ඔහු උදේ තුනට නැගිට ලියයි: පෙරවරු වේලේ ලිවීමෙන් හා කියවීමෙන් කල් ගත කරන හෙතෙම දහවල් අහරින් පසු කොළඹ ගොස් පුවත්පතේ කටයුතුවල යෙදේ. ඔහු ආපසු ගෙදර එන්නේ රෑ දහයට එකොළහට පමණ ය. මේ ඔහුගේ දින චරියාව විය.

සිටියේ සෙනසුරාදා දවසේ පමණි. ඔහු විවේකයෙන් ගෙදර සිටියේ සෙනසුරාද දවසේ පමණි. ඔවුන් සමග එද ඔහු බලන්ට නොයෙක් මිතුරෝ පැමිණෙති. කතා කරමින් ඔහු බොහෝ වේලා ගත කරයි.

ප්‍රසිද්ධ සාහිත්‍යකරුවන් හා පුවත්පත් කලාවේදීන් කිහිප දෙනෙකු මට හමු වූයේ වික්‍රමසිංහ මහතාගේ ගෙදර දීය. ඔවුහු අතර ජී. බී. සේනානායක ද, කේ. එම්. සිරිසේන ද, හේමපාල මුනිදස ද වූහ.

ඩී. බී. ධනපාල මහතා ද ඒ දවස්වල ගල්කිස්සේ පදිංචියට ආවේ ය. ඔහු ඩේලි නිව්ස් පුවත්පතෙහි වැඩ කරන දවස්වල ය මා ඔහු පළමුවෙන් දුටුවේ. කළු උස පුද්ගලයෙකු වූ ඔහු මනා ලෙස ඉස්තිරික්ක කරන ලද සුදු කලිසන් - කෝට් සූට් එකකින් සැරසී, අතෙහි සිගරැට් ටින් එකක් ද ඇති ව උඩ තට්ටුවෙහි සිට බැස කැන්ටිමට එනු මම දකිමි. ගල්කිස්සේ වෙසෙන දවස්වල ඔහු යුරෝපීය ඇඳුම් අත්හැර, ජාතික ඇඳුම අඳින්ට පටන්ගෙන තිබුණි.

ධනපාල මහතා අලහබාද් විශ්ව විද්‍යාලයෙන් ඉංග්‍රීසි භාෂා සාහිත්‍ය විෂයෙහි ශාස්ත්‍රපති උපාධිය ලබාගත් කෙනෙකි. තිස්සමහාරාම පළාතෙහි උපන් ඔහු පාසැල් ගියේ ගාල්ලේ මහින්ද විද්‍යාලයට ය. එකල මහින්ද විද්‍යාලයේ විදුහල්පති වූයේ, පාලි භාෂාව හා බුද්ධ ධර්මය පිළිබඳ විශේෂඥයෙකු වූ ඉංග්‍රීසි ජාතික ඇෆ්. ඇල්. වුඩ්වඩ් *(Woodward)* මහතා ය. ඔහුට පසු ව මහින්ද විද්‍යාලයේ විදුහල්පති ධුරය දැරුවේ ඉංග්‍රීසි ජාතික පියර්ස් *(Pearce)* මහතා ය. බෞද්ධ භක්තිකයන් වූ මේ දෙදෙනා ම පෙරදිග සංස්කෘතිය කෙරෙහි ගෞරවය ඇත්තාහු, ලක්වැසි ජනතාවට බෙහෙවින් ඇලුම් කළාහු ය. මහින්ද විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයන් අතර බුද්ධිමත් යයි පෙනුණු තරුණයක් කීප දෙනෙකු ඔවුන් විසින් තෝරා, උසස් අධ්‍යාපනය ලබා ගැනීම සඳහා ශිෂ්‍යත්ව දී ඉන්දියාවට යවන ලදී. ඩී. බී. ධනපාල මොවුන්ගෙන් එක් කෙනෙක් විය.

සිංහල හා පෙරදිග භාෂා ලංකාවේ පාසැල්වල විෂය මාලාවට ඇතුළත් කිරීමට විසිවන සියවසේ මුල් දශකවල ම සටන්

කළවුන් අතර වුඩ්වඩ් මහතා ප්‍රමුඛ වූ බව මෙහි ලා සඳහන් කිරීම වටී. 1906 ජූලි මස *Ceylon National Review* නම් සඟරාවට ලියමින්, ලංකාවේ ජාතික භාෂා අතපසු කොට, ඉංග්‍රීසි පමණක් ඉගෙන ගැනීමට සිංහලයන් තුළ තිබෙන මුළු ලබ්ධිය හෙළා දුටු හෙතෙම, මීට හේතුව ජාතියේ අතීතය ගැන අඥානයත්, අනාගතය ගැන නොතැකීමත් බව පැවසුවේ ය. .'මීට මූලික හේතුව ස්වදේශාභිමානයක් නැති වීම' යි ඔහු කීවේ ය. 'මව් බස ඉගෙනීම මෙය (එනම්: ස්වදේශාභිමානය) වැඩීමට රුකුලක් වේ යයි සිතමි. ජාතිය පිළිබඳ අභිමානයක් ඇති කළහොත් භාෂාව, ආගම හා සිරිත් විරිත් ද පුනර්ජීවනයක් ලබනු නියත ය. ස්වකීය ජාතිය යම් භාෂාවක් මත පිහිටා ඇද්ද, ඒ භාෂාව කියවන්ට බැරි නම්, ජාතියේ ජීවය වන බස කතා කරන්ට බැරි නම්, ඒ තැනැත්තා පරයෙක් වේ. ඔහුට තමාගේ මිනිසුන් සමග සංවාදයක් නැති වේ' යි ඔහු ලිවේ ය.

වෙන ඉංග්‍රීසි මිෂනාරිවරුන් තම පාසැලට පැමිණෙන ළමයින්ගේ සිංහල නම් වෙනස් කොට ඔවුන්ට ඉංග්‍රීසි නම් දුන් අතර, වුඩ්වඩ්, පියර්ස් ආදීන්, ඉංග්‍රීසි, පුර්තුගීසි වැනි විදෙස් නම් ඇති ව තම පාසැලට එන සිංහල ළමයින්ට සිංහල නම් දුන් බව ප්‍රකට ය.

ධනපාල මහතාගේ බිරිඳ රති, ශාන්ති නිකේතනයෙහි ඉගෙනගත් චිත්‍ර ශිල්පිනියකි. ඔවුන්ගේ ගෙදර සරසා තිබුණේ, බටහිර තාලයේ ඩ්‍රොයිං රූම් ස්වීට් (සැටි, ඇඳි පුටු., කනප්පු) වෙනුවට දිවාන්, ඇතිරිලි, බෝල කොට්ට, කුෂන් ආදියෙන් ය. දිවාන් මත, වර්ණවත් සාරි රෙදිවලින් සාදන ලද ආස්තරණ එළා තිබුණි.

මේ ක්‍රමය, හැම මැද පංතියේ ගෙයක ම සාලය සරසා තිබුණු, බටහිර තාලයේ සැදුම් ක්‍රමයට වඩා සිත්කලු වූ අතර, ලාබ ද වූ බැවින් අපි ද එය අනුගමනය කෙළෙමු. අයිරා පිටකොටුවෙන් මදුරාසි සාරි තෝරා ගෙන විත් කුෂන් කවර, දිවාන් ඇතිරිලි ආදිය මැසුවා ය.

සැන් තෝමස් විදුහලේ ළමයිනුත් වෙන ක්‍රිස්තියානි පාසැල්වල ළමයින් මෙන්, සිංහල ගුරුවරයා අවමානයෙන් සලකන බැවින්, එය වැළැක්වීමේ උපක්‍රමයක් වසයෙන් ඉංග්‍රීසි

පංතියක් දෙකක් සිංහල පංතිවලට අතිරේක ව ගන්ට යයි විදුහල්පති වූ ඡේරම් පූජකතුමා මට කීවේ ය. මගේ ඉංග්‍රීසි දැනුම කෙතරම් නිරවද්‍ය දැයි මා නොදත් බැවින් මේ කාර්යය මා භාර ගත්තේ අකමැත්තෙන් ය. එහෙත් සැන් තෝමස් වැනි විද්‍යාලවලින් ම මුල පටන් ඇති කරන ලද ආකල්ප එතරම් පහසුවෙන් මකා හැරිය නොහැකි බව මට නොබෝ දවසකින් පෙනුණි. සිංහල ගුරුවරයා වෙහෙසීමත්, ඔහුගේ ඉංග්‍රීසි උච්චාරණයට සිනාසීමත් ඒ ළමයින් තුළ මුල් බැසගත් ඇබ්බැහිකම් විය.

ඉංග්‍රීසි කතා කරන සංකර පරිසරයකින් එන ළමයින්ට, මේ ලෝකයේ ඉන්නේ ඉංග්‍රීසි කවීන් පමණක් නොව, අපටත් ආඩම්බරයෙන් සඳහන් කළ හැකි, නොබෙල් ත්‍යාගය වැනි විශ්ව සම්මාන දිනූ පෙරදිග කවීන් ද සිටින බව කියා දීම සඳහා, මම රවීන්ද්‍රනාථ ඨාකුර (තාගෝර්) ගැන පංතියෙහි දී කීවෙමි. මා ඉංග්‍රීසියෙන් කතා කළ නිසා දෝ ඔවුහු මට සාවධාන ව කන් දුන්හ. එහෙත් ඔවුන්ට ඒ පුවත්, ගොනා පිට හකුරු පැටවීමක් සේ විය. මා දවසක් බෝඩිම අසලේ යන විට, ඔවුහු මට 'තාගෝර්' 'තාගෝර්' යි කියමින් හූ තැබූහ. 'තාගෝර්' යන නම ඔවුන්ට විහිළුවක් වූයේ ය. එය මට කරන කෙණෙහිල්ලකට වඩා ඨාකුර තුමාට කරන අපහාසයක් සේ ය මට දැනුණේ. එවැනි පටු දැනුමකින් යුත් තරුණයන් ය, පසු ව මේ රටේ බලගතු තැන්වලට පැමිණෙන්නේ. එවැන්නවුන්ගෙන් මේ රටට නියම සේවයක් වේයයි අපට අපේක්ෂා කළ හැකි ද?

ඔවුන්ට සිංහල උගන්වන්ට යාමත්, ඔවුන් තුළ ජාතික දයාදය පිළිබඳ අභිමානයක් උපදවන්ට යාමත් නිෂ්ඵල විය. සිංහල පාඩම ඉගෙන නොගෙන පංතියට ආ ළමයෙකුට මම වරක් තරවටු කෙළෙමි. ඔහුට මම දඬුවම් දී, පාඩම ඉගෙන නොගත්තේ මන්දැයි ඇසීමි. ඔහු පිළිතුරු වසයෙන් කීවේ "සර් ඊයෙ අපෙ වැඩකාර කොලුව අසනීපෙන් හිටිය හන්ද, පාඩම අහගන්න කෙනෙක් හිටියෙ නැ!" කියා ය.

යටත් විජිත සමයෙහි මෙන්, නැවතත් සිංහල කුස්සියේ භාෂාව බවට පත් වීගෙන එන මේ කාලයේ, මෙවැනි අත්දැකීම් සැමරීම වැදගත් යයි සිතමි.

හැම සෙනසුරාද දවසක ම අපේ ගෙදර නැටුම් පන්තියක් පවත්වනු ලැබී ය. නැටුම් ඉගැන්වීමට පැමිණියේ කේරල කලා මණ්ඩලයේ කථකලි නැටුම් ප්‍රගුණ කළ චිත්‍රසේන...

සැන් තෝමස් විදුහලෙහි පැවති තුප්පහි වාතාවරණය වෙනස් කිරීමේ මෝඩ අදහසින් දෝ, ත්‍යාග බෙදන වාර්ෂික උත්සවය නිමිත්තෙන් පවත්වන විවිධ ප්‍රසංගයේ පියානු වාදන, වයලින් වාදන, ඉංග්‍රීසි නැටුම් ගැයුම් ආදිය අතරට පෙරදිග අංගයක් ඇතුළත් කිරීමේ ආසාව මට ඇති විය. ඊට ඡේරම් මහතාගේ අනුමැතිය මට ලැබුණි. ඉංග්‍රීසි මවකගෙන් 'සිංහල' පියෙකුට ද වූ හෙතෙම, සිංහල බස වත් නොදත් නමුත් තමා සිංහලයෙක් යයි කියන්ට කැමැත්තෙන් සිටියේ ය.

මහා භාරතයෙහි කියවෙන නල රජු හා දමයන්ති දේවිය පිළිබඳ කතා පුවත තෝරා, එය මුද්‍රා නාට්‍යයක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා පිටපතක් ලිව්මි. දමයන්තිගේ ස්වයංවරය වැනි රසවත් තැන්වලින් යුක්ත බැවින් ඒ කථාව මුද්‍රා නාටකයකට සුදුසු යයි මම සිතුවෙමි. ඊට මුද්‍රා නැටුම් සකස් කෙළේ තිමල් වෙල්ගම මහතා ය. එහි දමයන්තිගේ භූමිකාව නිරූපණය කෙළේ අයිරා ය. රූපා ද මුවදෙනක වසයෙන් එහි නැටූ බව මට මතක ය. එකල ඈ අවුරුදු දහයක පමණ ළදැරියක වන්ට ඇත.

නල දමයන්ති මුද්‍රා නාටකයට අමුතුවෙන් සංගීතය නිර්මාණය කිරීමට කෙනෙක් නොසිටියේ ය. අප දන්නා රාග තාල ගෙන අපේ හැකියාවේ ප්‍රමාණයෙන් ඊට පසුබිම් සංගීතය සැපයීමු. අප පාවිච්චි කෙළේ සිතාර්, එස්රාජ් වැනි පෙරදිග තූර්ය භාණ්ඩ ය. රතී ධනපාල මහත්මියගේ වැඩිමල් සොහොයුරියක වූ ඥාණපිරගාසම් මහත්මිය වීණා වාදනයෙන් අපට සහාය වූවා ය. ඈ ද ශාන්ති නිකේතනයෙහි සංගීතය හැදෑරූ කලාකාරියක් වූවා ය.

මාටින් වික්‍රමසිංහ මහතා තම පොත් මුද්‍රණය කරවා ගත්තේ තමාටම අයිති මවුන්ට් ප්‍රෙස් නම් යන්ත්‍රාලයෙහි ය. එය පිහිටියේ ගල්කිස්සේ දුම්රිය පොළට හැරෙන හන්දියෙහි ය. තමාගේ පොත් මුද්‍රණය කරවූ පසු ඒවා බඳවා, බෙද හැරීම පිණිස ගුණසේන සමාගමට හෝ යම් පොත් ප්‍රකාශක සමාගමකට ඔහු බාර දෙන්නේ ය.

වික්‍රමසිංහ මහතාගේ කාර්ය පොත් ලිවීමෙන් අවසන් නුවූ බව කාටත් පෙනිණි. ඒවායේ මුද්‍රණය ගැන මෙන් ම, නිමාවත්, අලෙවියත්, ප්‍රචාරයත් පිළිබඳ ව සැලකිල්ල යොමු කිරීමට ඔහුට සිදු විය. මතුවට බිහි වන පොත් ගැන හැඳින්වීම් ලියා, 'බුක් මාක්' ලෙස සකස් කොට, ඔහු අලෙවියේ තිබෙන පොත්වල පිටු අතරට දමා යවයි. පිටපත් ගණනාවක් ඔහු මිතුරන්ට දෙයි.

පොතක් ලිවීමත් එය පාඨකයන් වෙතට පැමිණවීමත් අතර වූ කාර්ය ගණනාවකින් සමහරක් ඔහුගේ ගෙදර දී ම කෙරිණි. පොතක් බැඳීමට පෙර, මුද්‍රිත පෝරම් පිළිවෙළට එකතු කොට, ඒවා වෙන් වෙන් වසයෙන් ගොඩ ගසා තැබීම, පිටු කැපීම ආදි කටයුතුවලට වික්‍රමසිංහ මැතිණියත්, දූවරුනුත් සහභාගි වනු මා නොයෙක් අවස්ථාවල දී දැක ඇත.

ප්‍රේමා වූ කලී, ගත්කරුවෙකුට ලැබිය හැකි අභීෂ්ට භාර්යාවක බව කිව යුතු ය. ළමයින් හය දෙනෙකුගේ කටයුතු ද, ගෙදරට එන ඇත්තන්ට සත්කාර සංග්‍රහ කිරීම ද, සැමියා බලාකියා ගැනීම ද යන මේ සියල්ල ඇ ඉටු කෙළේ නිශ්ශබ්ද ව පසෙක හිඳගෙන, කිසි දූ කලකෝලාහලයක් නොමැති ව ය. වික්‍රමසිංහ මහතාගේ ගල්කිස්ස ගෙදර, කොළඹත්-ගාල්ලත් අතර පිහිටි තානායමක් විය. දෙපැත්තේ ම නෑයෝ උන්නු හිටි හැටියේ ම අවුත්, එහි දෙතුන් දවස පදිංචි වූහ. කෑම මේසයට දහ පහළොස් දෙනා නොසිටි දවසක් නොවී යයි මම සිතමි. අමුත්තන් එන එන සැරේට මුළුතැන්ගෙට දෙන ලද ඇණවුම් සංශෝධනය කරන්ට සිදු වන්ට ඇත. වික්‍රමසිංහ මහතාට ලැබුණු සුළු ආදායමින් මේ සියල්ල කරන්ට පුළුවන් වූයේ ඇගේ සකසුරුවම්කම නිසා විය යුතු ය.

නිරන්තරයෙන් චින්තන සාගරයෙහි නිමග්න ව සිටි නිසා දෝ, වික්‍රමසිංහට බොහෝ දේ අමතක වේ. ඔහු ළඟ සිට යම් යම් දේ මතක් කර දීම ප්‍රේමාගේ කාර්යය විය. ඔහු අතින් නැති වුණු කුඩවල සංඛ්‍යාව අප්‍රමාණ ය. 'දැන් නං මං කුඩයක් ගෙනියන්නෙ නෑ' යි ඔහු සිනාසෙමින් වරක් මා සමග කීවේ ය. ඇහේ දමන කන්නාඩිය ද ඔහු තැන් තැන්වල අමතක කොට දමා යයි. සමහර විට එය ආපසු ලැබේ. බොහෝ විට ඔහුට අලුත් කන්නාඩි කුට්ටමක් ගන්ට සිදු වේ.

බඩු මුට්ටු නැති කිරීම පමණක් නොව, ඔහුට වෙලාවට කන්ට වුව අමතක වේ. පොතක් කියවමින් සිටින විට හෝ ලියමින් සිටින විට, එසේ නැතහොත් මිතුරෙකු සමග සංවාදයක යෙදී සිටින විට, කෑම කෑ යුතු යයි ප්‍රේමා දහ දෙළොස් වරක් මතක් කරයි. පළමුවෙන් ඇ ඔහුගේ අධ්‍යයනාගාරයේ දොර ගාවට විත් සිටී. ඔහු ඇගේ පැමිණීම නුදුටුවා සේ හිඳී. එකල ඇ මඳක් ඇතුල් වී 'කෑම කන්ට' යයි ඔහුට කියයි. ඔහු 'හ්ම්' කියා තම කටයුත්තෙහි නියුක්ත ව සිටී. කීප වරක් මෙසේ මතක් කිරීමෙන් පසු ය ඔහු නැගිට එන්නේ.

ලිවීමේ ද, කියවීමේ ද, රක්සාව කිරීමේ ද කටයුතුවල නිරන්තර-යෙන් යෙදී සිටි අතර වික්‍රමසිංහ මහතා තම පවුලත් -නෑදෑයිනුත් පොදු සමාජයත් - කෙරෙහි යුතුකම් සියල්ල නොපිරිහෙළා ඉටු කෙළේ ය. මිතුරන්ගේත් නෑදෑයන්ගේත් හැම මළගමකට මත්, හැම මගුල් ගෙයකට මත් ඔහු ගියේ ය. හිතවතෙකු ලෙඩින් සිටින බව හෝ රෝහලට ඇතුල් කරන ලද බව හෝ ආරංචි වූ විගස, ඔහු ඒ තැනැත්තා බලන්ට යයි. යා යුතු වූ නැගම් සියල්ල ඔහු ගියේ ය. ඔහුට මේ සමාජයීය යුතුකම් ඉටු කිරීමටත්, පොත් පත් ලිවීමටත් කාල වේලාව සොයාගත හැකි වූයේ කෙසේ දැයි මම බොහෝ විට පුදුම වීමි. මම නම් එවැනි යුතුකම් වැඩි හරියක් ඉටු නොකරමි. මා මළගමකට යන නමුත්, මගුල් ගෙවල්වලට යාම මගේ කාලය නාස්ති කිරීමක් යයි මම සලකමි. වෙනත් උත්සවයන්ට යාමෙන් ද, මම හැකි තාක් වැළකෙමි. මළගමකට වෙතත්, මළගිය ඇත්තන්ගේ නෑදෑයින්ට සැනසීමක් ගෙන දීමට

Scanned by CamScanner

මිස, චාරිත්‍රයක් වසයෙන් පෙනී සිටීමට හෝ පැමිණීම ලකුණු කරවා ගැනීමට මම යන්ට මැලි වීමි.

දෙපැත්තේ ම නෑදෑයන් අතර, නගරයට වීත් ඉහළ පෙළේ රස්සාවක් කරමින්, සෑහෙන මට්ටමක ජීවත් වූයේ වික්‍රමසිංහ මහතා පමණක් යයි මට සිතුණි. එබැවින් අනික් නෑදෑයින්ට අත දීම, ඔවුන්ට ඉගැන්වීම, ඔවුන්ට රක්සාවල් ලබා දීම, ඔවුන්ට ස්වාමිපුරුෂයන් සොයා දීම, ඔවුන්ගේ මඟුල් තුලාවලට වියදම් කිරීම, මේ ආදී කාර්යය සියල්ල තමාට පැවරී ඇති බව ඔහු පිළිගත්තේ ය. තමාගේ වැඩපල අතර, පුද්ගලික ජීවිතය හා පුද්ගල තෘප්තිය කැප කොට හෝ ඔහු ඒවා කෙළේ ය.

ඔහුගේ ගෙදර හා කෑම මේසය මෙන්, ඔහුගේ හදවත ද නෑදෑ මිතුරන් හට නිතර විවෘත ව තිබුණේ ය. අප ගල්කිස්සේ කුලියට ගෙන විසූ ගෙය, අපට හදිසියේ අයිති කරුවන්ට බාර දීමට සිදු විය. කුලිය වැඩි කිරීමේ අරමුණෙන් අයිතිකරුවෝ අපට හිරිහැර කරන්ට පටන් ගත්හ. එහෙත් මගේ ගුරු වැටුපින් ගෙවූ රුපියල් හතළිහට වැඩි කුලියක් ගෙවිය නොහැකි විය. අපට ආ ගිය අතක් නැති වූ අවස්ථාවෙහි, වික්‍රමසිංහ යුවළ තමන්ගේ ගෙදර වෙන ම කොටසක් සකස් කර දී, ගෙයක් සොයා ගන්නා තුරු එහි අවුත් වාසය කිරීමට අපට ආරාධනා කළහ. එවකට අපට සිටියේ නන්දිතා පමණක් වුවත්, මෙසේ පිටත්තර පවුලක් තම ගෙදරට වැද්දගැනීමට ගත් තීරණය දුෂ්කර එකක් වූ බවට සැක නැත.

වික්‍රමසිංහ, හොඳ ගත්කරුවෙකු වන අතර හොඳ ස්වාමිපුරුෂයෙක් ද, හොඳ පියෙක් ද, හොඳ මිතුරෙක් ද වූයේ ය. ගත්කරුවන්, කවීන්, කලාකරුවන් ආදීන්ගේ ජීවිත ඉතා අවුල් ය. තම ජීවිතය අවුල් කර නොගත්තොත් ගත්කරුවෙකු, කවියෙකු විය නොහැකි යි සමහරු සිතති. ආර්ථික අතින් ද තම ජීවිතය, මුල දී තුබූ කම්කටොලුවලින් මුදවා සාර්ථක කර ගැනීමට ඔහුට හැකි විය. ඔහු හා සසඳන විට මම හොඳ ස්වාමිපුරුෂයෙක් වත්, හොඳ පියෙක් වත්, හොඳ මිතුරෙක් වත් නොවෙමියි සිතමි. මම හොඳ ගුරුවරයෙක් වත් වීම් දැයි නොදනිමි! මට, මගේ යයි කිව හැකි

ගෙයක් වත් තනා ගත හැකි වූයේ දැන් ය. එය ද මගේ දෙවැනි බිරිඳ ලලිතාගේ බැවහර නැණ හා දූරදර්ශී බව නිසා මිස මගේ උනන්දුවක් නිසා නොවේ.

අජරාමරවත් ප්‍රාඥො විද්‍යාමර්ථංච චින්තයෙත්
ගෘහිත ඉව කෙශෙෂු මෘත්‍යුනා ධර්මමාචරේත්

යනු වසයෙන් හිතොපදේශයෙහි දැක්වෙන ජීවිතයේ ඉෂ්ටාර්ථ මට සිහි වේ. ඒවා සාධා ගත්තෙකි වික්‍රමසිංහ මහතා.

වික්‍රමසිංහ මහතා සමග ආශ්‍රය, මගේ ඥානපථය පුළුල් කිරීමට හේතු විය. නිර්මාණාත්මක කුශලතාව මෙන් ම, ඔහුට බාහුශ්‍රැත්‍යය ද තිබුණි. මේ දෙක එක් කෙනෙකු තුළ පිහිටන්නේ කලාතුරකිනි. ඔහුගේ අභිලාෂයන්ගේ පරිමාණය විශාල විය. සිංහල භාෂාව, සාහිත්‍යය, ජීව විද්‍යාව, බටහිර දර්ශනය, අලංකාර ශාස්ත්‍රය, උපනිෂද් ග්‍රන්ථ, වේදන්ත දර්ශනය. රුසියානු සාහිත්‍යය, ප්‍රංස සාහිත්‍යය, වර්තමාන දේශපාලනය හා ඉතිහාසය යන විෂයන් දක්වා එය පැතිරී ගියේ ය.

ඒ වාගේ ම ඔහුගේ පුස්තකාලයත්, මේ විෂයන් පිළිබඳ පත පොතින් සමන්විත වූයේ ය. ඔහු විදේශ සඟරා බලා, ඒවායේ විවේචනය කොට තිබෙන අලුත් ම පොත් ගෙන්වා ගත්තේ ය. මානව විද්‍යාව *(Anthropology)* කෙරෙහි මගේ කුතුහලය ඉපදීමට හේතු වූයේ, ඔහු සමග කතාබහ කිරීමෙනුත්, ඔහුගේ පුස්තකාලයෙහි ඒ පිළිබඳ තුබූ පොත් කියවීමෙනුත් ය. අලංකාර ශාස්ත්‍රය ගැන වර්තමාන භාරතීය පඬුවන් ලියා ඇති ඉංග්‍රීසි පොත් කියවීමට ද මට ලැබුණේ, ඔහුගේ පුස්තකාලයෙන් ය. රුසියානු සාහිත්‍යයේ දෙරටුව ද මට හැර දුන්නේ ඔහු ය.

ධනපාල, ගල්කිස්සේ වාසයට ආවේ ලේක් හවුස් සේවයෙන් අස් වී ය. පොත් ප්‍රකාශන ව්‍යාපාරයෙහි යෙදීමට ඔහුට අදහසක් තිබුණි. වික්‍රමසිංහ මහතාත්, තවත් අපේ මිතුරකු වූ, ලේක් හවුස් ආයතනයේ ලේකම් ධූරය දැරූ ඊ. ඊ. සී. අබයසේකර මහතාත් සමග හවුල් වී, මුද්‍රණ කටයුතු සඳහා මවුන්ට් යන්ත්‍රාලය පාවිච්චි කරමින් ඔහු 'ඕලා බුක්ස්' නම් ප්‍රකාශන සමාගම ඇරඹුයේ ය.

Scanned by CamScanner

පළමුවෙන් ඉංග්‍රීසි පොත් දෙකක් පළ කළ ධනපාල, සිංහලෙන් පොතක් ලියා දෙන මෙන් මට ආරාධනා කෙළේ ය. ඒ දවස්වල මම වික්‍රමසිංහගේ නවකථා හා කෙටි කථා අධ්‍යයනය කරමින් හුන්නෙමි. ඔහු විසින් එතෙක් ලියන ලද නවකථා එතරම් සාර්ථක යයි මට නොහැඟුණු නමුත්, ඔහුගේ කෙටි කථා අතර විශිෂ්ට රචනා කීපයක් තිබිණැයි මට සිතුණි. ඒ වන තෙක්, ඒවා විචාරවත් පාඨකයාගේ සැලකිල්ලට යොමු වී තිබුණේ නැත. මම ඒවායින් කීපයක් තෝරා, සංග්‍රහයක් සකස් කොට, විචාරාත්මක පූර්විකාවක් ද සමග පළ කිරීමට දුන්නෙමි.

ඒ සංග්‍රහයට 'අපේ විත්ති' යන නම තැබුයේ ධනපාල ය. මම ඊට ඒ තරම් කැමති නොවීමි. එහෙත් එබඳු නම් අලෙවියට රුකුලක් යයි ඔහු කී බැවින් මම ඊට විරුද්ධ නොවීමි. පොතේ නිමාව නම් අපූරු එකක් විය. ප්‍රකාශකයෙකු, සිංහල පොතක නිමාව ගැන සැලකිල්ලක් දැක්වූ පළමු වතාව එය යි සිතමි. ධනපාලට එබඳු කරුණු ගැන සියුම් ඇසක් තිබුණි.

'අපේ විත්ති' යයි කියූ විට, වික්‍රමසිංහත් - මාත් එකතු වී ඔහුගේ ප්‍රචාරය සඳහා ලියන ලද්දක් යයි පාඨකයන්ට සිතන්ට ඉඩ තිබුණි. මේ සැකය තහවුරු වන්නේ පොත 'මවුන්ට් ප්‍රෙස්' මුද්‍රණාලයෙහි අච්චු ගැස්වීම නිසා ය. ඇත්ත වශයෙන් බොහෝ දෙනෙකුට මෙසේ හැඟුණු බව, ඔවුන් 'අපේ විත්ති' ගැන කියූ ලියූ දෙයින් පෙනිණි.

කෙසේ වෙතත්, 'අපේ විත්ති' ප්‍රස්තාවනාවෙහි වික්‍රමසිංහගේ කෘති අපක්ෂපාත ලෙස තක්සේරු කරන්ට වෑයම් කෙළෙමි. ඒවායේ ගුණ දෙස් දෙපක්ෂය ම මම හෙළි කෙළෙමි. එහෙත් වික්‍රමසිංහ මහතාට එරෙහිව ම සිටි වෙනත් ලේඛකයෝ, මේ කරුණු නොතකා මගේ පොතට ගැරහූහ.

ඒ කාලයෙහි වුව, ගුරු වැටුපෙන් පවුලක් නඩත්තු කිරීම අපහසු කාර්යයක් විය. අමතර ආදයමක් ලබා ගැනීම සඳහා, තැපැල් මාර්ගයෙන් උගන්වන විශ්‍වවිද්‍යාලයකට මම පාඩම් මාලා සකස් කොට දුන්නෙමි. ප්‍රයිවේට් ටියුෂන් ද දුන්නෙමි. පසු ව ,ධනපාල මා ගැන, මලලසේකර මහතාට නොයෙක් වර කියා, මට

පාලි අංශයේ ආගන්තුක දේශකයෙකු වශයෙන් පත්වීමක් ලබා දුන්නේ ය. සතියකට දේශන දෙකක්-තුනක් ලැබුණෙත්, මගේ බර මදක් සැහැල්ලු විය. මලලසේකර මහතා මා පත් කළේ ලොකු උදෙන්ගයකින් නොව ධනපාලගේ ඇවිටිලි නිසා බව මට පෙනුණි.

සැන් තෝමස් විදුහලේ අවුරුදු දෙකක් පමණ ඉගැන්වීමෙන් පසු, මට සිංහල ශබ්ද කෝෂයෙහි සහකාර කතුවරයෙකු වශයෙන් පත්වීමක් ලැබුණි. එතන පඩිය නම් ගුරු වැටුපට වඩා රුපියල් පහළොවකින් - විස්සකින් පමණය වැඩි වූයේ. එනම් මසකට රුපියල් එකසිය පනහක් විය. එහෙත් පර්යේෂණාත්මක කටයුතු-වලට ඉඩ සැලසෙන රක්සාවක්, පාසැල් සිසුන්ට ඉගැන්වීමට වඩා මට ප්‍රිය වූ බැවින් මම එය බාර ගතිමි. එදවස සිංහල ශබ්ද කෝෂය ප්‍රාචීන භාෂා අංශයේ පර්යේෂණ ආයතනයක් වශයෙන් විශ්ව විද්‍යාලයට ඈදා තිබුණි. මේ නිසා විශ්ව විද්‍යාලයේ පුස්තකාලය ද පාවිච්චි කිරීමට මට අවසර ලැබෙනු ඇත යන බලාපොරොත්තුව මගේ තීරණයට තුඩු දුන් තවත් කරුණක් විය.

එවකට සිංහල ශබ්ද කෝෂයේ ප්‍රධාන කර්තෘතුමා වූ ජුලියස් ද ලැනරෝල් මහතා, සිංහල වාග් විද්‍යාව පිළිබඳ විශේෂඥයෙකු වූ අතර, ඉතා යහපත් ගතිගුණ ඇති මහතෙකු වූ බව මම මෙහි සටහන් කරන්ට කැමැත්තෙමි. ඔහු අපට සැලකුවේ තමා යටතේ වැඩ කරන අය ලෙස නොව, තමා හා සම තත්වයෙහි හිඳ තමාට සහයෝගය දෙන ශාස්ත්‍රඥයන් ලෙස ය. සිංහල ශබ්ද කෝෂයෙහි වැඩ කෙළේ ආයුර්වේදය, ජ්‍යොතිශ්ශාස්ත්‍රය, අභිධර්මය, විනය, අලංකාර ශාස්ත්‍රය ආදී අංශ ගැන ගැඹුරු දැනුමක් ඇති බහුශ්‍රැත පඬිවරුන් බව කිව යුතු ය. එහෙත් ඔවුන්ගේ පඩිය ඉතා අල්ප විය. රුපියල් හැට හැත්තෑවට වැඩි නොවී ය. උපාධි ලත් අයගේ පඩිය මීට දෙගුණයක් වූ අතර, ඒ පඩිත්, ප්‍රධාන කතුතුමාගේ පඩිත් අතර විශාල පරතරයක් තිබුණි. මේ හේතුවෙන් වැඩි දෙනා කලකිරී හුන්නාහු, ශබ්ද කෝෂයේ වැඩ කටයුතු පිළිබඳ ව මන්දෝත්සාහී වූහ. ඔවුන් වැඩිමනත් කාලය ගෙවූයේ පඩි නඩි ගැන සාකච්ඡා කරමිනුත්, පාලකයින්ට ගරහමිනුත්, තමන්ගේ දුක්ගැනවිලි කියා පෙත්සන් යැවීමෙනුත් ය.

Scanned by CamScanner

වික්‍රමසිංහ මහතාගේ කෘති අධ්‍යයනය කිරීමෙන් පසු වර්තමාන සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් මගේ කුතුහලය ඇවිස්සුණු බැවින්, ඒ පිළිබඳ ව පුළුල් පර්යේෂණයක් කිරීමට මට සිත් විය. ඒ සඳහා රාජ්‍ය ලේඛනාගාරයට ගොස් පැරණි පුවත්පත් හා සඟරාදිය බැලීම අවශ්‍ය විය. කවර ශාස්ත්‍රීය සේවයක් හෝ වැදගත් යයි ඇඳහූ ලැනරෝල් මහතා, රාජ්‍ය ලේඛනාගාරයට හෝ කොළඹ කෞතුකාගාරයේ පුස්තකාලයට හෝ ගොස් මේ පර්යේෂණයෙහි යෙදීමට මට අවසර දුන්නේ ය. මා පර්යේෂණය කළ යුගය පිළිබඳ යම් තොරතුරු තමා ද දත් බැවින්, ඔහු මා සමග බොහෝ වේලා කතා කරමින් ඒවා විස්තර කර දුන්නේ ය.

නවීන සිංහල සාහිත්‍යයක් තිබේය කියා වත්, එය අපේ සාහිත්‍ය වංශයෙහි 'නවීන යුගය' වසයෙන් පිළිගත යුතු යයි කියා වත් පාරම්පරික සිංහල පඬිවරුන් පමණක් නොව, විශ්ව විද්‍යාලයේ ඇදුරෝ ද එකල නොසිතූහ. මාතර යුගයෙන් මොබ්බෙහි සැලකිය යුතු කිසිවක් නිර්මාණය වී නැත යනු ඔවුන්ගේ මතය විය.

"මාටින් වික්‍රමසිංහ ලියන්නේ, මේ අද - ඊයේ අපි කවුරුත් දන්නා දේවල් නෙ," යි වරක් දුම්රියෙන් ගමන් කරද්දී භික්ෂූන් වහන්සේලා කීප නමක්, තම තමන් අතර කතාබහ වනු මට ඇසිණි. මාටින් වික්‍රමසිංහ හා ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා ගැන සඳහන් කරන තවත් අය, ඔවුන් පොත්වලින් මෙච්චර හම්බ කරල තියෙනව: අහවල් තැන්වල ගෙවල් හදල තියෙනව! යනාදි වග තුග දොඩුවා මිස ඔවුන්ගෙන් වූ සාහිත්‍ය සේවය ගැන කතා නොකළහ.

නවීන සිංහල සාහිත්‍යය විවිධ අත්දැකීම් ගෙන දෙන, කුතුහලජනක, අභිනව විසිතුරු ලෝකයක් බව එහි සැරි සැරීමෙන් මට පෙනුණි. එක් අතකින් එය, පුරාණ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍යයට වඩා අපේ අද්‍යතන ජීවිතයට අදාළ බැවින්, එය නොසලකා හැරීම හෝ හෙළා දැකීම නොවටී යයි මට හැඟුණි. එතෙක් කල් එය ප්‍රබුද්ධ පාඨකයන්ගේ අවධානයට යොමු වී නොතිබීම අභාග්‍යයක් යයි මම සිතුවෙමි.

නවීන ලේඛකයන් අතර නොයෙක් තරාතිරමේ අය සිටින බවත් මට පෙනුණි. සමහරු ප්‍රතිභාසම්පන්න වූහ. ඔවුන් අතින් ස්වතන්ත්‍ර කෘති නිර්මාණය වී තිබුණි. සමහරු බොහෝ සෙයින් අනුකරණාත්මක වූහ. එහෙත් ඒ හැම දෙන අතින් ම කිසියම් අයුරකින් වර්තමාන ලාංකික සමාජය නිරූපණය වී තිබුණි. සමාජය දෙස ඔවුන් බැලුවේ ද වෙන වෙන දෘෂ්ටි කෝණවලින් ය. සමහරු ගැමි සමාජය නිරූපණය කළහ. සමහරු දිනෙන් දින වෙනස් වන, ප්‍රතිවීනිකරණයට හසු වූ නාගරික සමාජය නිරූපණය කළහ.

හැම සාහිත්‍යකරුවෙකුට ම පොදු වූ ලක්ෂණය වසයෙන් පෙනුණේ ඔහු බටහිර සාහිත්‍යයෙන් ලැබූ ආභාසය ය. එබැවින් නවීන සිංහල ලේඛකයන් තක්සේරු කළ යුත්තේ සංසන්දනාත්මක ව බව මට ඒත්තු ගියේ ය. සමහර ලේඛකයන් බටහිර කෘති අනුකරණය කළ අතර, සමහරු බටහිර කෘති පරිශීලනය කරමින් ඒවායේ ආභාසය ලැබ ස්වතන්ත්‍ර කෘති නිර්මාණය කළහ. බටහිර කවර ලේඛකයන් සිංහල ලේඛකයන් කෙරෙහි බල පා ඇද්ද යනු සෙවීම ද කුතුහුල් වඩවන කාර්යයක් බව මට පෙනුණි.

Modern Sinhalese Fiction යන මගේ පොතේ ප්‍රධාන අරමුණ වූයේ නවීන සිංහල ලේඛකයන්ගේ කෘති පිළිබඳ ඇගයීමක් ඉදිරිපත් කිරීම ය. මෙබඳු ඇගයීමක් එහි දියුණුවට රුකුලක් වේ යයි මම සිතුවෙමි. පාඨකයෝ ඒ කෘති කියවූහ. එහෙත් ඒවායේ හොඳ නරක බේරුම් තේරුම් කිරීමේ ශක්තියක් ඔවුන්ට නොතිබුණි. කවර මිම්මකින් ඒවා ඇගයිය යුතු ද යන්න පිළිබඳ ඔවුන් තුළ වැටහීමක් නොතිබුණි.

මගේ පොතට ප්‍රකාශකයෙකු සොයාගැනීම දුෂ්කර කාර්යයක් බව මම දත්තෙමි. මම අඥාත ගත්කරුවෙක් වීමි. පොතේ පිටපත් දෙසීය පනහක් මවුන්ට් යන්ත්‍රාලයෙහි මුද්‍රණය කරවා ගැනීමට යන වියදම දැරීමට, ඊ. ඊ. සී. අබයසේකර නම් මගේ මිතුරා ඉදිරිපත් වූයේ ය. පිටපත් මම මුද්‍රණය කරවා, පොත පිළිබඳ හැඳින්වීමක් ටයිප් කරවා, රටේ උගතුන් කීප දෙනෙකුට යැවීමි. එක් කෙනෙකුගෙන් වත් ප්‍රතිචාරයක් නොලැබුණි.

ඒ දවස්වල මා ගල්කිස්සේ සිට ශබ්ද කෝෂ කාර්යාලය පිහිටි බම්බලපිටියට ගියේ දුම්රියෙන් ය. දුම්රියෙහි දී මට නොයෙක්

මිතුරන් මුණ ගැසුණි. සමහරු මා සමග පාසැල් ගිය අය වූහ. සමහරු මා සැන් තෝමස් විදුහලේ උගන්වද්දී මගෙන් ඉගෙන ගත් (හෝ ඉගෙන නොගත්) ගෝලයෝ වූහ. ඔවුහු සියලු දෙන ම ලොකු ලොකු - රක්සාවල නියුක්තව හුන්හ. මම ඔවුන්ට මගේ පොත පෙන්වා පිටපතක් ගන්ට කැමති දැයි ඇසීමි. පොතක මිළ රුපියල් දෙකකුත් සත පණහක් පමණ ය වූයේ. එහෙත් එක් කෙනෙකුට - දෙදෙනෙකුට වැඩිය කවුරුවත් එය නොගත්හ.

මුළු මහත් සක්වළ තුළ ම කම්පනයක් ඇති කිරීමට තරම් පොහොනා පර්යේෂණයක් කෙළෙමැයි සිතාගෙන සිටි මම, බෙහෙවින් හග්නාශාවට පත් වීමි. වික්‍රමසිංහ මහතාගේ පෙරැත්තය නිසා ගුණසේන සමාගම පොත් ටික විකුණා දීමට බාරගත්හ. එහෙත් ස්වල්ප කාලයකට පසු, පදික වේදිකාව මත හකුළා තුබු කුඩයක වෙන පරණ පොත් සමග එහි පිටපත් එළා තිබෙනු මම දුටුවෙමි.

පොතේ අලෙවිය කුඩා වුව ද, එයින් ඇති වූ ආන්දෝලනය අති මහත් විය. එය ඉංග්‍රීසියෙන් ලියුවේ මන්ද කියා ඩේලි නිව්ස් පුවත් පතට සමාලෝචනයක් ලියූ ජයන්ත පද්මනාභ මහතා අසා තිබුණි. ජයන්ත පද්මනාභ මහතා, අනාන්ද කුමාරස්වාමි මහතාගේ මුණුබුරෙකි. ඊට පිළිතුරු සපයමින්, මා ඒ පොත ඉංග්‍රීසියෙන් ලිවේ, නවීන සිංහල සාහිත්‍යයක් නිර්මාණය කරමින් සිටින ලේඛකයන් අප අතර වෙසෙන බව, සිංහල නොදත් බලවතුන්ගේත්, වෙනත් බුද්ධිමතුන්ගේත් දැනුම පිණිස බව පහද දුන්නෙමි.

පද්මනාභ මහතාත් - මාත් අතර සුළු විවාදයක් පුවත් පතෙහි කෙරිණි. ලේඛකයන්ට නොතේරෙන බසකින් ලිවීමෙන්, විවේචනයේ කාර්යය ඉෂ්ට නොවන බව ඔහු පෙන්වා දුන්නේ ය. ඉංග්‍රීසි පරිවර්තනවල මාර්ගයෙන් බටහිර සාහිත්‍ය කෘති ආදර්ශ කොට ගන්නා සිංහල ලේඛකයන්, ඉංග්‍රීසි මැනවින් දන්නා බව මම කීමි. ඉංග්‍රීසියෙන් ලිවීමේ හේතුවෙන් බොහෝ සිංහල පාඨකයන්ට මා ලියූ විවේචනයෙන් ප්‍රයෝජන ගත නොහැකි බව නම් සත්‍යයක් බව, මා පිළිගන්ට සූදනම් යයි මම කීවෙමි. 'සිංහල නවකථාව

- ඉතිහාසය හා විචාරය ' මා අතින් ලියවුණේ මීට අවුරුදු අටකට - නවයකට පමණ පසු ය.

ඉතා වැදගත් සංවාදය ඇති වූයේ, සිංහල සාහිත්‍යය ඇගයීමට බටහිර සිද්ධාන්ත හා මිනුම් දඬු යොදගත හැකි ද යන මාතෘකාව අනුව ය. මේ ප්‍රශ්නය එකල දවෙමින් තුබූ එකකි.

මුනිදස කුමාරතුංග මහතාත්, ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා මහතාත්, මා වෙත එල්ල කෙළේ මගේ පොත පිළිබඳ විවේචනයකට වඩා පුද්ගල ගැරහීමක් බව කිව යුතු ය. කුමාරතුංග මහතා *Modern Sinhalese Fiction* යන්න 'මෝඩන සිංහල පිස්සන්' යනුවෙන් ද, මගේ නම 'හරක් අංදර' යනුවෙන් ද විකෘත කොට, අපහාසාත්මක ලිපියක් ද දෙකක් ද 'සුබස' නම් සහරාවෙහි පළ කෙළේ ය. ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා මහතා තම 'නුවණ' නම් සහරාවෙහි පළ කරන ලද ලිපි පෙළකින් මගේ පොත කර්කශ ප්‍රහාරයකට එල්ල කෙළේ ය. මේ විචාරකයන් ඇසූ එක් ප්‍රශ්නයක් නම්, අසවල් අසවල් නවකථා නරකයි කියා දොස් දක්වන මේ තැනැත්තා, ඊට වඩා හොඳ නවකථා ලියා තිබේ ද යන්න යි. සාහිත්‍ය විචාරයෙන් කෙරෙන කාර්යය කුමක් දැයි ඔවුන්ට නොතේරුණු බව මෙයින් පෙනුණි.

මගේ පොතට ප්‍රස්තාවනාවක් ලියා දෙන්ට යයි මලලසේකර මහතාගෙන්, අයැදි වේලේ ඔහු කී වචන මට සිහි වේ: 'මේකෙන් ඔබට හතුරො හැදේවි' යි ඔහු පැවසී ය. අපක්ෂපාතී ව මා කරන විවේචන නිසා හතුරන් සැදෙන්නේ කෙසේ දැයි මම එවේලේ සිතා මවිත වීමි. මා විවේචනය කරන්නේ සාහිත්‍යය මිස - පුද්ගලයන් නොවේ යයි මම මට ම කියා ගතිමි. මලලසේකර මහතා වැනි පඬිවරයෙකු, සත්‍යයට මේ තරම් බිය විය යුතු ද කියාත් මට සිතුණි. අනික, මා ලියන්නේ ලේඛකයන් සඳහා නොව, පාඨකයන් සඳහා ය. 'සිංහල නවකථා ඉතිහාසය හා විචාරය' යන පොතෙහි මා ලියා ඇති අයුරු මම, ලේඛකයන්ගේ හතුරා නොව පාඨකයන්ගේ මිතුරා ය.

මගේ ඇගයීම් පිළිබඳ ව කාලයක් මුළුල්ලේ වාද විවාද හට ගැනීම වූ කලි, මගේ පොත නිසා ඇති වූ යහපත් ප්‍රතිඵලයක් සේ

Scanned by CamScanner

මම හගිමි. එයින් මොබ්බෙහි බිහි වූ ප්‍රතිභා සම්පන්න ලේඛකයන්ගේ කෘතිවල රස විඳීමට පාඨක රුචිය හැඩ ගැසුණේත්, සාහිත්‍ය විචාරය යනු, පුද්ගල ගැරහීමක් නොව, සාහිත්‍ය කෘති ඇගයීම බව වැටහුණේත් එසේ ප්‍රකාශ කරන ලද මත භේද නිසා ය. මා මාටින් වික්‍රමසිංහ හුවා දක්වා ලිවේ මා ඔහුගේ නෑයෙකු වන නිසා යයි ඇතැමෙකු කී අතර, මිත්‍රකම නිසා යයි ඇතැමෙක් පැවසී ය. මා වික්‍රමසිංහ මහතාගේ වුව, හැම කෘතියක් ම හුවා දැක්වූයේ නැති බව, ඔව්හු නොසැලකූහ.

ශබ්ද කෝෂයෙහි වැඩ කරද්දී, මා සමග කර්තෘ මණ්ඩලයට බැඳුණු ඩී. ජේ. විජයරත්න මහතා ද, කලින් එහි සිටි ඒ. පී. ගුණරත්න මහතා ද, මම ද අප - අපගේ සමාගම ප්‍රිය කරන්ට වීමු. වත්ති පෙදෙසෙහි යෝගියාන නම් ගමෙහි උපන් ගුණරත්නට, ඒ පළාතේ කට වහර ඉතා හුරු විය. ඔහු සාහිත්‍යයේ බස් වහර ද මැනවින් දත්තෙකි. මෙවැනි පුළුල් වාංමාලාවක් හසුරුවා ගත හැකි වූ කෙනෙකුගෙන් සාහිත්‍ය සේවයක් ඉටු විය යුතු යයි සිතූ මම, ඔහුගේ සහාය ඇති ව කීර්තිමත් ප්‍රංස ගත්කරුවන්ගේ කෘති හා රුසියානු ගත්කරුවන්ගේ කෘති කීපයක් සිංහලට පරිවර්තනය කරන්ට අදහස් කෙළෙමි. 'ප්‍රන්ස කෙටි කතා' හා 'රුසියන් කෙටි කතා' ද, 'මැණික් සාමි' යන නමින් යුතු මෝපසාන්ගේ කතා කීපයක පරිවර්තනය ද බිහි වූයේ මේ අයුරිනි.

විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයෙකු වී සිටි දවස්වල මොලියර්ගේ *Le Docteur Malgre Lui* නම් නාට්‍යය, 'ඉබේ වෙද' යන නමින් අනුවර්තනය කොට, නිෂ්පාදනය කිරීමෙහි දී ප්‍රමුඛ ව කටයුතු කළ ඩී. ජේ. විජයරත්න මහතා, එකල මහාචාර්ය ලුඩොවයික් මහතාගේ භාර්යාව වන ඊඩිත් ජිම්රෝයි ලුඩොවයික් මැතිනියට, බුද්ධ ධර්මයෙහි 'භක්තිය' යන සංකල්පය කෙබන්දක් දැයි විග්‍රහ කරමින් ඇ කළ පර්යේෂණයකට උපකාර කරමින් හුන්නේ ය. මේ කාර්යයෙහි දී, ඔහුට ලුඩොවයික් මහාචාර්යතුමා ද හඳුනාගන්ට හැකි විය. ඔවුන් අතර වූ සාකච්ඡා සිංහල නාට්‍ය කරා ද යොමු විය. යුනිවසිටි කොලීජියේ *Dramatic Society* නම් නාට්‍ය සභාවේ සාමාජික සාමාජිකාවන් යොදවා, අවුරුද්දකට ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය

දෙකක් - තුනක් නිෂ්පාදනය කළ ලුඩොවයික් මහතා, තත්කාලීන සිංහල නාට්‍යය ද හඳුනාගෙන සිටියේ ය. එඩී ජයමාන්නගේ රඟපෑම කෙරෙහි පැහැදී සිටි ඔහු, ජයමාන්න නාට්‍ය කලාවේ දුර්වලත්වය වසයෙන් දුටුවේ, ඒවායේ යොද තිබූ කෘත්‍රිම භාෂා විලාසයත්, අනුචිත (සථානෝචිත නුවූ) සින්දුත් ය.

මෙවැනි කරුණු ගැන විජයරත්නත් - මාත් කතාබහ කරමින් හුන් අතර, එකල දියුණු නොවෙමින් ඇනහිටියා සේ වූ සිංහල නාට්‍ය කලාවට නව පණක් දීමට ලුඩොවයික් මහතාගේ අත්දැකීමත්, නිෂ්පාදන කෞශල්‍යයත්, ප්‍රයෝජනයට ගැනීම නොමැනවි දැයි අපට සිතුණි. නවීන රංගභූමි ශිල්පය ගැන ද රඟ පෑමේ කලාව ගැන ද, යම් යම උපදෙස් අපට බටහිරින් ගත හැකි බව අපි පිළිගත්තෙමු. සිංහල නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට ලුඩොවයික් මහතාට ආරාධනා කළ යුතු යයි අපි තීරණය කෙළෙමු.

ඒ. පී. ගුණරත්න ද මේ අදහස ගැන උනන්දුවක් දැක්වූ බැවින්, අපි තිදෙන ගොස් ලුඩොවයික් මහතාත්, ඔහුගේ බිරිඳත් හමුවීමු. සහජයෙන් නිහතමානී වූ ලුඩොවයික් මහතා, තමා සිංහල නොදන්නා බැවින් එවැනි කාර්යයකට සහභාගි වන්නේ කෙසේ ද කියා විචිකිච්ඡාවක් පළ කෙළේ ය. භාෂාව සම්බන්ධයෙන් අප තිදෙනාගේ උපකාරය ලබාගත හැකි බැවින් එයින් අධෛර්ය විය යුතු නැති බව අපි ඔහුට කීවෙමු. නිෂ්පාදනය සඳහා අප තෝරාගන්ට අදහස් කෙළේ ඔහු දන්නා බටහිර නාට්‍යයක් බැවින්, මේ අතින් ද භාෂාව බාධාවක් විය යුතු නැති බව අපි පෙන්වා දුනිමු.

අප 'රංග සභාව' නම් නාට්‍ය කලා සංගමය පිහිටුවන්ට යෙදුණේ මේ සාකච්ඡාවල ප්‍රතිඵලයක් වසයෙනි. එහි ස්වරූපය, වෙන සමිති සමාගම්වල ස්වරූපයෙන් වෙනස් විය යුතු යයි සිතූ අපි, එහි සාමාජිකත්වය අප පස් දෙනාට සීමා කිරීමට තීරණය කෙළෙමු. ලුඩොවයික් මැතිනිය පස් දෙනාගෙන් එක් කෙනෙකු වූයේ, ඈ මහාචාර්යතුමාගේ බිරිඳ වූ නිසා නොව, දෙවෙනි ලෝක සංග්‍රාමයට පෙර ඈ වියෙනා නගරයෙහි රංග ශාලා කීපයකට සම්බන්ධ වී, නාට්‍ය කටයුතුවල

Scanned by CamScanner

- විශේෂයෙන් රංග භූමි අලංකරණය, වෙස් ගැන්වීම ආදියෙහි - යෙදී සිටි බැවිනි.

රුසියන් කර්තෘ, ගොගොල් විසින් රචනා කරන ලද 'විවාහය' නම් නාට්‍යය, සිංහල අනුවර්තනයක් සඳහා සුදුසු යයි ලුඩොවයික් මහතා කීවේ ය. එය කියවා බැලූ අපට ද මෙය පිළිගත හැකි විය. සුළු වෙනස්කම් ඇති කළහොත් එය, අපේ සමාජයෙහි ම හටගත් අවස්ථාවක් හා අපේ සමාජයේ ම චරිත විශේෂයන් නිරූපණය කරන්නක් මිස, විදේශයෙහි කථාවක් යයි කිව නොහැකි තරමට, අපට සමීප වූවක් බව අපට පෙනුණේ ය.

ගුණරත්නත්, විජයරත්නත්, මමත් එකට වාඩි වී ගොගොල්ගේ නාට්‍යය අනුවර්තනය කෙළෙමු. මීට සෑහෙන කාලයක් ගත වූ නමුත්, එය බෙහෙවින් විශ්‍රාන්තිජනක කාර්යයක් වූ බව කිව යුතු ය. ගුණරත්නගේ වාංමාලාව වූ කලී, සිංහල කට වහරේ තිබෙන, එතරම් ප්‍රකට නුවූ මුත් බෙහෙවින් ව්‍යක්ත වූ යෙදුම් නමැති මැණික්වලින් පිරි ඉල්ලමක් සේ විය. 'කපුවා කපෝති' යනුවෙන් නම් කරන ලද අපේ අනුවර්තනයේ ප්‍රබල අංගය එහි බස විය. ගුණරත්න වැනි කෙනෙකු මේ කටයුත්තට සහභාගි කරගත හැකි වීම මහත් භාග්‍යයක් බව අප දෙදෙනාට පෙනුණි.

'කපුවා කපෝති' ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් දිනාගැනීමට සමත් වූ බව කවුරුත් දනිති. එහි ප්‍රධාන චරිතය රඟ පෑවේ රිචඩ් තේනබදු ය. ඒ සංකීර්ණ චරිතය නිරූපණය කිරීමට ඔහු දැක්වූයේ දුර්ලභ ගණයේ කෞශල්‍යයකි. ඊට 'කෞශල්‍යයට' වඩා 'ප්‍රතිභාව' යයි කියනු කැමැත්තෙමි. ඉංග්‍රීසි නාට්‍යවල රඟ පා ප්‍රසිද්ධියක් ලබා තිබුණු ඊ. සී. බී. විජේසිංහ, අනික් ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කෙළේ ය. ඔහු හොඳට සිංහල කතා කළ නමුත්, ඔහුට සිංහල කියවිය නොහැකි විය. ඔහුගේ වචන ඉංග්‍රීසි අකුරෙන් ලියා දීමට සිදු වූයේ මේ හෙයිනි. දෙවෙනි නිෂ්පාදනයෙහි දී රඟ පෑ අර්ල් ගුණවර්ධන ද, ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය ලෝකයෙන් සිංහල නාට්‍ය ලෝකයට පිවිසුණු තවත් නළුවෙකි. දමයන්ති දූනුවිල, ජේ. ඩබ්ලිව්. ඊ. අමරසේකර හා මගේ බිරිඳ වූ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර යන මොවුන්ගේ රඟ පෑම් ද ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් ගත්තේ ය.

ලුඩොවයික් මහතා නළුවන් පුහුණු කෙළේ පසෙක හිඳගෙන, ඔවුන් හැඩ ගැසෙන ආකාරය බලමින්, ඔවුන්ට ඉඳහිට උපදෙස් දෙමින් ය. නාට්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයට පිවිසීමට එකල මගේ කිසි දු අදහසක් නුවූ නමුත්, ඔහු අධ්‍යක්ෂණ කාර්යයෙහි යෙදුණු ආකාරය බලා සිටීම මා එම විෂයෙහි ලැබූ පළමු පාඩම බව මට පසු කලෙක වැටහිණි. නොයෙක් අධ්‍යක්ෂකයන්, තම තමන්ට අභිමත වූ ක්‍රම අනුගමනය කරන බව ප්‍රකට ය. නළුවන්ගේ ස්වාධීනත්වයත්, ඔවුන්ගේ ස්වයං නිර්මාණයත්, යටපත් කොට තමාට අභිමත වූ අච්චුවක් තුළට ඔවුන් ඔබා දැමීමට ලුඩොවයික් මහතා උත්සාහ කෙළේ නැත. ඔවුන් අතින් චරිතය නිර්මාණය වන සැටි, ඔහු මුල දී බලා හුන්නේ ය. ඔවුන් අනවශ්‍ය දෙයක් කළහොත්, ඔහු එය කපා හැරියේ ය. ඉඳහිට තමාගෙන් ද යමක් එකතු කෙළේ ය.

ලුඩොවයික් මහතා ලාංකිකයන්ගේ ඉරියව්, ආවරණ, කතා විලාසය හා එක් එක් මිනිසෙකුට ඇබ්බැහි වූ ඉඟි බිඟි ආදිය මැනවින් නිරීක්ෂණය කොට තිබුණු බව අපට පෙනිණි. ඔහු ලන්දේසියෙකු වූ නමුත්, විදේශිකයෙකු හැටියට ජීවත් වූවෙක් නොවී ය. ගාල්ලේ ලන්දේසීහු, කොළඹ ලන්දේසීන් මෙන් නොව සිංහලයන් සමග ගැවෙසෙමින් විසුවාහු වූහ. 'කපුවා කපෝති' නිෂ්පාදනයෙහි දී ලුඩොවයික් මහතා එක් එක් නළුවෙකුට, ඔහු නිරූපණය කරන චරිතයේ විශේෂත්වයක් කැපී පෙනෙන අයුරින්, කත කැසීම හෝ එවැනි ඇබ්බැහිකමක් දුන් සැටි බලා සිටි අපට, ඔහු සිංහලයන්ගේ හැසිරීම කෙතරම් සීරුවට නිරීක්ෂණය කොට තිබේ ද යනු පසක් විය.

1945 පළමු වරට බිහි වූ 'කපුවා කපෝති', යළි 1951 දීත් 1959 දීත් පුනරුත්ථාපනය කරන්ට යෙදුණි. එය පළමු වටේ දී හැටපස් වරක් පමණ පෙන්වන ලදී. කලාකාමී කණ්ඩායමක් විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍යයකට එය එකල වාර්තාවක් විය. ඒ දවස්වල ම වාගේ, මිනර්වා නාට්‍ය කණ්ඩායම විසින් දිවයින පුරා ගෙන ගොස් රඟ දක්වන ලද ජයමාන්න නාට්‍ය, මසකට පමණක් හැට වාරය ඉක්මවන්ට ඇති නමුත් එය වෘත්තීය නළු කණ්ඩායමක් බව සිහි කටයුතු ය. 'කපුවා කපෝති' පෙන්වන

ලද්දේ සති අන්තවල පමණි. එහෙත් ජයමාන්න නාට්‍ය දිනපතා, දවසකට දෙතුන් වරක් බැගින් රඟ දැක්විණි.

යුනිවසිටි කොලීජිය අංග සම්පූර්ණ විශ්ව විද්‍යාලයකට පෙරළන ලද්දේ 1945 දී නොහොත් ඊට අවුරුද්දකට පමණ පෙර යයි සිතමි. මේ බාරදූර කාර්යය ඉටු කරන ලද්දේ ලංකාණ්ඩුවේ ආරාධනාව ලැබ මෙහි පැමිණි, ව්‍යවස්ථා නීති ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ විශ්ව කීර්තියක් දැරූ මහාචාර්ය අයිවෝ ජෙනිංස් මහතා විසිනි. අභිනව විශ්ව විද්‍යාලය විස්තීර්ණ කිරීම සඳහා ආචාර්ය මණ්ඩලයට ගුරුවරුන් අලුතින් බඳවා ගැනීමට සිදු විය. කලින් ප්‍රාචීන භාෂා අංශය වසයෙන් හඳුන්වන ලද සිංහල, දෙමළ, පාලි හා සංස්කෘත භාෂා ඇතුළත් අධ්‍යයන පීඨය, භාෂා අනුව අංශ හතරකට වෙන් කොට, ඒ හැම අංශයකට ම මහාචාර්යවරයෙකු ද පත් කරන්ට යෙදුණි. එකල වන විට, රඹුක්වැල්ලේ සිද්ධාර්ථ ස්ථවිරයන් වහන්සේ රෝගාතුර ව සිට අපවත් වී ගොසින් ය. මලලසේකර මහතාට පාලි පිළිබඳ මහාචාර්ය ධූරය පිරිනමන ලදී. ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයට අයත් ආයතනයක් වූ *The London School of Oriental and African Studies* යන්නෙහි උගන්වමින් සිටි ආචාර්ය එම්. ඩී. රත්නසූරිය මහතා සිංහල පිළිබඳ මහාචාර්ය ධූරයට පත් කරන ලදී. එවකට මා ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයේ බාහිර උපාධි අපේක්ෂකයෙකු ලෙස පෙනී සිට එම්. ඒ. උපාධිය ලබාගෙන හුන් බැවින්, පාලි භාෂා අංශයෙහි ඇති වූ ඇබෑර්තු කීපයකින් එකක් මට ලැබුණි.

විශ්ව විද්‍යාලයේ පාලි අංශයෙහි දැවුරුද්දක් ඉගැන්වූ තැන දී, ආචාර්යවරුන් පශ්චාද්පාධි පර්යේෂණය සඳහා විදේශ විද්‍යාලයකට යැවීමට යොදන ලද වැඩ පිළිවෙළක අනුහසින් මම එංගලන්තයට ගියෙමි.

මා එංගලන්තයට ගියේ බිරිඳත්, නන්දිකා දුවත් කැටුව ය. අප ගිය නැවෙහි මංජුශ්‍රී තෙරුන් වහන්සේ ද එංගලන්තය බලා වැඩම කෙළේ ය. මේ අපූරු පුද්ගලයා හමු වීමත්, ආශ්‍රය කරන්ට ලැබීමත්, මගේ ජීවිතයේ වැදගත් සිද්ධියක් යයි හඟිමි.

මංජුශ්‍රී හිමියන් ගැන මා කලකට පෙර අසා තිබුණි. චිත්‍ර අඳින සංඝයා වහන්සේ නමක් වසයෙන්, උන්වහන්සේ සමහර

බෞද්ධයන්ගේ අපවාදයට ලක් ව හුන් කෙනෙකු බව මම දත්තෙමි. මලලසේකර මහතා ද, අප සමග උන්වහන්සේ ගැන සඳහන් කරමින්, චිත්‍ර ඇඳීම ගැන උන්වහන්සේට දෙස් නැගුවේ ය.

දෙවෙනි ලෝක සංග්‍රාම කාලයෙහි, යුද්ධ භටයෙකු වසයෙන් මෙහි පැමිණි එක් කලා රසිකයෙක්, උන්වහන්සේගේ චිත්‍ර දැක බෙහෙවින් පැහැදුණේ ය. ඔහුගේ නම හිව්කොක් යයි මංජුශ්‍රී හිමියෝ මට කීහ. එකල උන්වහන්සේ වැඩ විසුවේ ගෝතමී විහාරයෙහි ය. මංජුශ්‍රී විසින් ඒ පන්සලෙහි පවත්වන ලද චිත්‍ර ප්‍රදර්ශනයක් බැලීමට ගිය අවස්ථාවෙහි ය, මට පළමු වරට උන්වහන්සේ මුණ ගැහුණේ. උන්වහන්සේට තම චිත්‍ර රැගෙන එංගලන්තයට විත් එහි ප්‍රදර්ශනයක් පැවැත්වීමට හිව්කොක් මහතා ආරාධනා කොට තිබුණි. එම චිත්‍ර ප්‍රදර්ශනය පැවැත් වීමට එංගලන්තය බලා යද්දී ය, මට උන්වහන්සේ නැවත හමු වූයේ.

නැවෙහි දී ද මංජුශ්‍රී හිමියෝ චිත්‍ර ප්‍රදර්ශනයක් පැවැත්වූහ. නැවෙහි අප සමග ගමන් කළ ඉංග්‍රීසි හා යුරෝපා ජාතිකයෝ මහත් කුතුහලයෙන් යුතු ව ඒ චිත්‍ර නැරඹූහ.

ලන්ඩන් නුවර රසල් ස්ක්වෙයර් නම් පෙදෙසෙහි එක්තරා ගෙස්ට් හවුසියක කාමරයක අපි විසුවෙමු. දිනක් මංජුශ්‍රී හිමියෝ අප බලන්ට ආවාහු ය. ඔහු හැඳ සිටියේ කලිසන් කෝට් ය. තමා වාසය කරන්නේ නුදුරින් පිහිටි ගෙස්ට් හවුසියක බව ඔහු අප සමග කීවේ ය.

අප ලන්ඩනයට පැමිණියේ ග්‍රීෂ්ම ඍතුවෙහි ය. මට මතක හැටියට මංජුශ්‍රීගේ පළමුවන ප්‍රදර්ශනය පවත්වන ලද්දේ සරත් ඍතුවෙහි ය. එය තිබුණේ සවුත් කෙන්සිංටන්වල 'ඉම්පීරියල් ගැලරි' නම් කලාගාරයෙහි ය. මම එය බලන්ට නොගියෙමි. එහෙත් ඒ ගැන 'ඩේලි ටෙලිග්‍රාප්' නම් පුවත් පතෙහි පළ වී තිබුණු සමාලෝචනයක් දුටිමි. එහි වඩාත් ම කියා තිබුණේ මංජුශ්‍රීගේ චිත්‍ර කලාව කෙරෙහි පිකාසෝගේ ආභාසය ප්‍රකටව පෙනෙන්ට තිබෙන බව ය. පිකාසෝගේ චිත්‍ර තමා දැන නැතැයි මංජුශ්‍රී කියන බවත් එහි සඳහන් කොට තිබුණි.

තමාගේ චිත්‍රවල පිකාසෝගේ ආභාසය තිබෙතියි, විචාරකයන් ප්‍රකාශ කරන මතය ගැන මංජුශ්‍රී වික්ෂෝභයට පත් වී සිටින බව

Scanned by CamScanner

ඔහු සමග කතා කරන විට මට දැනගන්ට ලැබුණි. තමා ශාන්ති නිකේතනයට ගොස් නන්ද ලාල් බෝස්ගෙන් චිත්‍ර ශිල්පය ඉගෙන ගත් සැටිත්, ඉනික්බිති ව නේපාලයට හා සිකිම් රටට ගොස් තාන්ත්‍රික බෞද්ධ චිත්‍ර කලාව පුහුණු කළ සැටිත් ඔහු මට කිවේය. තමා තාන්ත්‍රික චිත්‍ර කලාව ඉගෙන ගත්තේ තිබ්බතයෙහි දී යයි පැතිර තුබූ කතාව සැබෑ නොවෙතියි ද, තමාට සිකිම් රටෙන් එහා පැත්තට යන්ට බැරි වූ බවත්, ඔහු මට අනාවරණය කෙළේය.

මංජුශ්‍රීගේ තාන්ත්‍රික චිත්‍ර ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ වුවද, ඒවායේ රේඛා ඇඳීමෙහි ඔහු දක්වා තුබූ අපූරු කෞශල්‍යය නොයෙක් දෙනා වර්ණනා කරනු මා අසා තිබේ. ඔහුගේ ස්වතන්ත්‍ර චිත්‍රවල නොයෙක් නොයෙක් ශෛලීන් දක්නට ලැබෙන නමුත් ඔහුට ම ආවේණික වූ ශෛලියක් නැති බවත් රසිකයෝ පැවසූහ.

මංජුශ්‍රී විසින් කරන ලද, අපේ ජාතිය අමතක නොකළ යුතු සේවය නම් ලංකාවේ අස්සක් මුල්ලක් නැර ගොස් අපේ පන්සල් බිතු සිතුවම් පිටපත් කිරීම ය. ඔහුගේ ප්‍රදර්ශනවල බහුලව තිබුණේ මේ පිටපත් ය.

එහෙත් අපේ ජාතියේ අභාග්‍යයට, ස්වල්ප කාලයක් ගත වූ විට, ඔහුට ලන්ඩන් නුවර ජීවත් වීමට මේවා විකුණන්ට සිදු විය. ලන්ඩන් ප්‍රදර්ශනයෙහි දී ඔහු වඩාත් ම විකුණුවේ, තමාගේ ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ ය. එසේ ලැබුණු මුදලින් ඔහුට හය - හත් මසක් ජීවත් වන්ට පුළුවන් විය. මද කලකට පසු වියෙනා නගරයෙහි චිත්‍ර ප්‍රදර්ශනයක් පැවැත්වීමට ඔහුට ආරාධනාවක් ලැබුණි. එහෙත් ඉන් පසු ඔහු ලන්ඩන් නුවර දී ගත කෙළේ කටුක ජීවිතයකි. ලන්ඩන් වැනි නගරවල කෙනෙකුට මුදල් නැත්නම් තම කාමරය තුළට වී බඩගින්නේ කල් ගෙවන්නට සිදු වේ. කාමරය තුළ වුව ද සිටිය හැකි වන්නේ කුලිය ගෙවුවොත් පමණි. එසේ නැත්නම් ඔහුට නිදගන්ට සිදු වන්නේ පාක් එකක බංකුවක් මත, ලොම් කබායක් පොරවාගෙන ය.

මංජුශ්‍රී වූ කලී, ලක් මවගේ කුස පිළිසිඳගත් පරමාර්ථගවේෂී ලාංකිකයන් ස්වල්ප දෙනාගෙන් එක්කෙනෙකි. ඔහු බිතු සිතුවම් පිටපත් කෙළේ, තමාගේ තෘප්තිය සඳහා මිස, මුදලක් හදලක් බලාපොරොත්තුවෙන් නොවේ. ඒ තෘප්තිය ලබාගැනීමට ඔහුට

දුෂ්කර ක්‍රියා කරන්ට සිදු විය. ඔහු අඳුරු බුදුගෙවල්වල මැසි බැඳගෙන, ඒවා මත උඩුබැලි අතට හොව බිතුසිතුවම් පිටපත් කෙළේ ය. ලාංකික ප්‍රභූවරු ඔහුට අපවාද නැගූ අතර ඔහුගේ ප්‍රතිභාව හඳුනාගත්තේ විදේශිකයෙක් ය.

මම ලන්ඩන් විශ්වවිද්‍යාලයේ යුනිවසිටි කොලීජියට ඇතුල් වී බටහිර දර්ශනය හදරා එම්. ඒ. උපාධිය ලබාගතිමි. එය වූ කලී මගේ සිතෙහි කලක් මුළුල්ලේ තුබූ දොළක් පසිඳ ගැනීම විය. ඒ අවදියෙහි පාරම්පරික දර්ශනවාදයට අභියෝගයක් කළ 'ලොජිකල් පොසිටිවිසම්' හැදෑරීමට මට අවස්ථාව ලැබුණි. එම දර්ශන වාදයේ ආදි කර්තෘවරයා වූ විට්ගෙන්ස්ටයින් මහතා එකල කේම්බ්‍රිජ් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි දර්ශනය පිළිබඳ මහාචාර්ය ධූරය දැරුවේය. ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි අපට ඉගැන්වූ ඒ. ජේ. එයර් *(Ayer)* මහතා ඔහුගේ ප්‍රමුඛ ශිෂ්‍යයෙක් විය.

බෞද්ධ දර්ශනය මෙන් 'ලොජිකල් පොසිටිවිසම්' ද, විභජ්ජ වාදී ය. මා ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි උගනිමින් හුන් කාලයෙහි ම, කේම්බ්‍රිජ් විශ්ව විද්‍යාලයෙහි මහාචාර්ය විට්ගෙන්ස්ටයින්ගෙන් දර්ශනය හදරමින් සිටි මගේ මිත්‍ර කේ. එන්. ජයතිලක, පසු කාලයක දී ලියූ පොතක, බෞද්ධ දර්ශනය පහද දීමට ලොජිකල් පොසිටිවිස්ට්වාදීන්ගේ විග්‍රහ ක්‍රම අනුගමනය කෙළේ ය.

'ලොජිකල් පොසිටිවිසම්' නම් දර්ශනවාදය ආරම්භ වූයේ වියේනා කේන්ද්‍රය *(Vienna Circle)* නමින් හඳුන්වන ලද, වියේනා නගරයෙහි පිහිටු වූ දර්ශනිකයන් ස්වල්ප දෙනෙකුගේ හවුලෙන් ය. වියේනා කේන්ද්‍රයට අයත් තවත් ප්‍රසිද්ධ චින්තකයෙක් නම්, *The Open Society and its Enemies* නම් පොත ලියූ කාර්ල් පොපර් *(Karl Popper.)* මහතා ය.

ඔහු 'ලන්ඩන් ස්කූල් ඔෆ් ඉකොනොමික්ස්' නම් ආයතනයෙහි නවීන තර්ක ශාස්ත්‍රය පිළිබඳ දේශන පැවැත්තුවේ ය. ඒ විෂය ඉගෙනීමට අපට ඔහුගේ දේශනවලට යන්නට සිදු විය.

කාර්ල් පොපර් මහාචාර්යතුමා අප තුළ මහත් ගෞරවයක් ඉපදවූ ආශ්චර්යමත් පුද්ගලයෙක් වූයේ ය. සාමාන්‍ය ඉංග්‍රීසි

Scanned by CamScanner

ජාතිකයෙකුට වඩා මිටි වූ ඔහු (ඔහු ඔස්ට්‍රියානු ජාතිකයෙකැයි සිතමි) පුරා පැය දෙකක් මුළුල්ලේ එක මොහොතක් නොපැකිළ, සටහනක් හෝ පොතක් දෙස නොබලා තම අමුතු උච්චාරණයෙන් කළ දේශනයට කන් දුන් අපට දැනුණේ තර්ක ශාස්ත්‍රය දුර්බෝධ විෂයයක් නොව, අද්භූත රසයෙන් යුත් කථාන්තරයක් සේ ය. ඇරිස්ටෝටල්ගේ තර්ක න්‍යාය ඔහු බිඳ හෙළුවේ සිනාසෙමින්, ක්‍රීඩාවක යෙදෙන්නෙකු ලෙස ය.

ලන්ඩන් නුවර වාසය කළ කාලය තුළ දී මම නාට්‍ය දෙක - තුනකට වඩා නොබැලුවෙමි. එක හේතුවක් නම් මට විශ්ව විද්‍යාලයෙන් එවූ මාස්පතා වේතනය අල්ප වූ බැවින් අතිරේක කටයුත්තකට වියදම් කිරීම අපහසු වීම ය. ඊටත් වඩා බලවත් හේතුවක් තිබුණි. එනම් මා තුළ ඇති වූ විස්මයජනක මානසික පරිවර්තනය ය. දර්ශනය ඉගෙන ගන්ට පටන්ගත් පසු, මා කලාශිල්ප රස වින්දනය දෙස බැලුවේ අවඥාසහගත ආකල්පයකින් ය. බුද්ධියේ ආලෝකය නොසොයා, භාවමය ආස්වාදය පසු පස එළවීම ළාමක ව්‍යාපෘතියක් යයි මට සිතුණි.

මේ අරුම පුදුම ආකල්පය, ලංකාවට අවුත් ස්වල්ප කාලයකින් තුරන් වූ බව කියනු කැමැත්තෙමි.

මා මානසික පෝෂණය ලැබූ නමුත්, මගේ පුද්ගල ජීවිතය තෘප්තිමත් නුවූවා පමණක් නොව, තැවුලින් ද පිරුණු බව කිව යුතු ය. අප වාසය කෙළේ තට්ටු ගෙයක, කුඩා කාමර දෙකක නිසා දෝ මට වැඩි වේලාවක් මගෙ බිරිඳත් - දුවත් සමග ගත කිරීමට සිත දුන්නේ ම නැත. මම නිතර ම ඔවුන් තනියේ තබා, දෙට්ට බැස ගියෙමි. මම හිමයේත්, නාසය තරම් දුර වත් නොපෙනෙන සන මීදුමේත් පාර දිගේ ඇවිද්දෙමි. මම මිතුරන් සමග 'පබ්'වලට ගොස් රෑ බෝ වී ආපසු ගෙදර ආවෙමි. මගේ බිරිඳත්, දුවත් මෙසේ තනියෙන් දමා යාම ගැන මම විපිළිසර වීමි. කිසිවෙකුගේ සමාගමක් නැති ව, හුදකලා ව ලන්ඩන් තට්ටු ගෙයක හිර වී මා එන තුරු බලා සිටීම, මගේ බිරිඳට කෙතරම් දුක්ඛ වේදනාවක් වන්ට ඇද්දැයි මම සිතීමි. එහෙත් අන් ලෙසකට හැසිරීමට ද මට නොහැකි විය.

මගේ බාල දුව සුනේත්‍රා පිළිසිඳ ගත්තේ අපේ ලන්ඩන් වාසය අවසන් වීමට හය මසකට පමණ පෙර ය. ඇය උපදින්ට තුන් මසක් පමණ තිබෙද්දී, මම බිරිඳත් - නන්දිතාත් ආපසු ලංකාවට පිටත් කොට එවීමි. ශාස්ත්‍රපති විභාගය සඳහා සූදානම් වීමට මට විවේකය වුවමනා නිසා මේ පිළිවෙළ යෝග්‍යයයි මට සිතුණි. ඔවුන් හින්දදී මට චිත්ත පීඩනයක් දැනුණු නමුත්, ඔවුන් ගිය පසු මම දරාගත නොහැකි තරම් පාලුවක් වින්දෙමි. මනුෂ්‍යයාගේ ඉරණම එසේ ය. 'යම්පි ඉච්ඡං තං න ලභති තම්පි දුක්ඛං' එහෙත් සිතූ පැතූ දේ ලැබුණු විට වුව, මනුෂ්‍යයා තෘප්තිමත් වේ ද?

එකල අප එංගලන්තයට ගියේ, ගම රටින් හාල් තුනපහ, අච්චාරු, සීනිසම්බල් ආදිය ගෙන්වාගෙන, තට්ටු ගෙයක කාමරයක් තුළට වී ඒවා උයාපිහාගෙන කා, මුදල් ඉතුරු කර, ආපසු එන විට කාර් එකක්, කුකර් එකක්, වොෂිං මැෂින් එකක් ගෙන ඒමේ පරමාර්ථයෙන් නොව, එංගලන්තයේ මිනිසුන්ගේ සිතුම් පැතුම්, ජීවන රටාව ආදිය ගැන දැනගෙන, අපේ අත්දැකීම් පළල් කරගැනීමේ අධිෂ්ඨානයෙනි. ලන්ඩන් නුවර විවිධ ජාතීහු වාසය කරති. යුරෝපයේ නොයෙක් රටවලින් ද, අමෙරිකාවෙන් ද, බ්‍රිතාන් අධිරාජ්‍යයෙන් නිදහස් වූ ආසියාතික හා අප්‍රිකානු රටවලින් ද නානා මාදිලියේ අය, නොයෙක් අරමුණු සඳහා ලන්ඩනයට පැමිණෙති. ඉංග්‍රීසිකාරයින් තුළ මොවුන් කෙරෙහි ආකල්පය කුමක් ද? එංගලන්තයෙහි සුදු කළු භේදයක් තිබේ ද? අධිරාජ්‍යයට විරුද්ධ ව විමුක්ති සටනක් ගෙන ගිය භාරතීය නායකයන් ගැන ඉංග්‍රීසිහු කුමක් සිතත් ද? ඔවුහු ජීවිතය ගැන කවර ආකල්පයක් දරත් ද?

අප එංගලන්තයට පැමිණියේ දෙවෙනි ලෝක සංග්‍රාමය අවසන් වී, හය - හත් මාසකට පමණ පසු ය. එවකට එංගලන්තයෙහි ආහාර පාලනයක් තිබුණි. අපට බිත්තරයක් ලැබුණේ සතියකට එක වරකි. හරක් මස් පාලනය කොට තිබුණි. මෙය වඩාත් දැනුණේ ඉංග්‍රීසි ජාතිකයන්ට ය. හාල්, මාළු හා පරිප්පු ආදිය එමට තිබුණු බැවින්, ආහාර හිඟයක් ඇති බවක් වත් අපට දැනුණේ නැත.

Scanned by CamScanner

ඉංග්‍රීසිකාරයෝ අපට ඉතා විනීත ලෙස සැලකූහ. පාරක් තොටක් විමසූ විට, සමහරු අප සමග ගොස් එය පෙන්වා දුන්හ. කඩයක දී හෝ සාප්පුවක දී හෝ බොජුන් හලක දී කිසිවෙකු අපට වෙනස් කමක් පෑවේ නැත. වර්ණ භේදයක් හෝ ජාති භේදයක් උඩින් මත්තෙන් දක්නට නොලැබුණු නමුත්, යටින් එබඳු ආකල්පයක් මුල් බැසගෙන තිබුණු බවට ලකුණු ඇතැම් අවස්ථාවක දී මතු විය. වාසස්ථාන සොයන්නෙකුට මෙය ඉක්මනින් පසක් වේ. පුවත්පතක දැන්වීමක් දැක, කාමර කුට්ටමක් හෝ ප්ලැට් එකක් බලන්ට ගිය විට, ගෘහණිය අප දෙස බලා 'මේ දැන් දුන්නා' යි කියා දෙර වසයි. කළු මිනිසෙකුට ගෙයක් දුන් විට, ඇඳ රෙදි කිලුටු වේයයි සමහර මෝඩ ගෑනුන් සිතන බව එක්තරා විමර්ශනයකින් හෙළි විය.

අවසාන අවුරුද්දෙහි අපි කම්කරු පංතිය වාසය කරන ප්‍රදේශයක ප්ලැට් එකක් කුලියට ගත්තෙමු. එය පිකඩිලි සර්කස්හි පිහිටි 'වීරසාමි රෙස්ටොරාන්' නම් බොජුන් හලෙහි වේටරයෙකු සේ වැඩ කළ සිංහලයෙකු වන කරෝලිස් මහතාට අයිති වූවකි. කම්කරු පංතියේ ඉංග්‍රීසි ගැහැනියක විවාහ කරගෙන, අවුරුදු තිහක් - හතළිහක් ලන්ඩන් නුවර වාසය කළ කරෝලිස් මහතාගේ ඇඳුම කවදටත් රෙද්දයි: කර පියවන කෝට් එකයි වූයේ ය. ඔහු කොන්ඩෙ බැඳ සිටි බැවින් බොහෝ දෙනා ඔහුට ආමන්ත්‍රණය කෙළේ 'මැඩම්' කියා ය.

කම්කරු පංතියේ අය අතර නම්, කිසිදු වර්ණ භේදයක් නැති බව අපට පෙනුණේ ය. නන්දිතා ද ගියේ කම්කරු පංතියේ ළමයින් යන 'ලන්ඩන් කවුන්ටි' පාසැලකට ය. එහි දී ඇට වර්ණය නිසා කිසි දු වෙනස්කමක් නොපාන ලදී. එහෙත් එක් දිනක් ළමයින් රංචුවක් විසින් තමාට 'බ්ලැකී' යයි ඔච්චම් කරනු ඇසුණු බව ඈ අවුත් කීවාය. මෙය දුර්ලභ සිද්ධියක් වන අතර, විහිළුවට මිස විරෝධය පෑමට කරන ලද්දක් නොවන බව, අපට ද පෙනුණු නමුත්, ඈ එයින් බෙහෙවින් සිත රිදවා ගත්තා ය.

අපේ යටි සිත් ක්‍රියා කරන්නේ උඩු සිතට වඩා වෙනස් ආකාරයෙන් බව මනෝවිද්‍යාඥයෝ කියති. අපේ චරිත - අප විසින්

ම විග්‍රහ කොට වටහාගැන්මට මේ මතවාදය ඉවහල් වනු ඇතැයි සිතමි. ඊට අප අවංක විය යුතු ය. නිර්භය විය යුතු ය.

මගේ බිරිඳත්, දුවත් පිටත් කර යැවීමට මගේ යටි සිතෙහි කැමැත්තක් තිබෙන්ට ඇත. මෙය මගේ අධ්‍යාපන කටයුතු සඳහා විවේකය ලබාගැනීමට පමණක් නොව, මිනිසුන් දැන හැඳින ගෙන අලුත් අත්දැකීම් උකහාගැනීමට මා තුළ වූ මනදෙළ පසිඳා ගැනීම් වස් ය. මට නිදහසේ ලන්ඩන් ජීවිතයට කිඳා බැසීමට වුවමනා විය. මේ සඳහා 'පබ්'වල හැසිරිය යුතු ය. පබ් ජීවිතය ලන්ඩන්වාසී ඉංග්‍රීසින්ගේ සමාජ ජීවිතයේ වැදගත් අංගයකි. ලන්ඩන් වාසීන් තම මිතුරන්ට ආරාධනා කොට, සංග්‍රහ කරන්නේ තම නිවෙස්වල නොව පබ් එකේ ය. දේශපාලනය ගැන හෝ වෙන යම් විෂයක් ගැන අදහස් හුවමාරු වන්නේ පබ්වල ය. ගත් කරුවන්, කලාකරුවන් ආදීන් හමුවන්නේ ද පබ්වලය. පබ් එකේ නොයෙක් තරා තිරමේ මිනිසුන් මුණ ගැසෙන බැවින් නානා මිත්‍ර සන්ථවයන්ට ද එහි දී අඩිතාලම දමනු ලැබේ.

එදවස නිර්මාණාත්මක ලේඛකයෙකු වීමේ අදහසක් බින්දු මාත්‍ර වසයෙන් වත් මා තුළ නොවී ය. අත්දැකීම් ලබාගන්නට මට වුවමනා වූයේ ඒවා ඇසුරින් නවකථා ලිවීමට නොව, හුදෙක් කුතුහලය සංසිඳුවා ගැනීමට ය. මෙබඳු නොවැදගත් අධ්‍යාශයක් මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට මගේ බිරිඳගෙන් හා දුවණියගෙන් නිදහස් වීමට කල්පනා කිරීම යහපත් චේතනාවක් නොවන බව මම දනිමි. දරු ප්‍රසූතියට එංගලන්තයෙහි ම හිඳින්ට දැයි බිරිඳ මගෙන් ඇසුවා ය. එංගලන්තයේ ඉස්පිරිතාලවල එබඳු කටයුතු නොමිලයේත්, ඉතා සැලකිල්ලෙනුත් කර දෙති. එහෙත් මම ඊට අකමැති වීමි. මගේ වැඩවලට බාධා කිරීමට අකමැති වූ ඈ පිටත් ව ගියා ය.

මම මුනිවරයෙක් නොවෙමි. මා කෙරෙහි ඉතා ලැදි, මගේ ගෞරවයටත් ආදරයටත් පාත්‍ර වන්නාවූ එක්තරා හිමිනමක්, රැස්වීමක දී පිරිසට මා හඳුන්වා දෙමින්, 'මේ මහත්මයා මුනිවරයෙක්' යයි කීය. උන්වහන්සේ එසේ කීවේ හද පතුළෙහි මා කෙරෙහි හටගත් දයාවෙන් ය. එහෙත් මේ ආත්මයෙහි නම් මට මුනිවරයෙකු විය නොහැකි ය. ඊට මා සංසාර ගමනෙහි තව බොහෝ දුර යා යුතු ය.

Scanned by CamScanner

රේඩියෝ වැඩ
හා
<u>නාට්‍ය අභ්‍යාස</u>

එංගලන්තයෙන් පෙරළා පැමිණ ටික කලක් යන තුරු ගෙයක් නොලැබුණු බැවින්, ගල්කිස්සෙහි විසූ මිත්‍රයෙකුගේ ගෙදර නවාතැන් ගත්තෙමු. නොබෝ දවසකින්, අපේ හිතවතෙකුට අයිති වූ ගෙයක් සාධාරණ කුලියකට අපට පිරිනමන ලද බැවින්, අපි එහි පදිංචියට ගියෙමු. එය පිහිටියේ කොළඹ හැව්ලොක් ටවුමෙහි, ඉසිපතනාරාමයට ආසන්න ව ය.

මෙතැන් පටන් පළමු වරට මගේ ජීවිතයේ ස්ථාවර භාවයක් ඇති වී යයි කිව හැකි ය. පශ්චාදුපාධියක් ලබාගත් බැවින්, මගේ පත්වීම ස්ථිර කරන ලදී. එබැවින් මට සෑහෙන පඩියක් ලැබුණි. අපේ ගෙය නිස්කාන්සු පියෙසක, නවීන පහසුකම්වලින් යුත් එකක් විය. විශ්ව විද්‍යාලයට වැඩි දුරක් නුවූ බැවින් මම බයිසිකලයෙන් එහි ගියෙමි.

එංගලන්තයෙහි දී මගේ සිත දර්ශනය කෙරෙහි ඇලී සිටි නමුත්, කලාව කෙරෙහි මගේ ආසාව යළි උපන්නේ ය. අවුරුදු ගණනාවකට උඩ දී, එනම්: මා ශිෂ්‍යයෙකු ව සිටිද්දී සිංහල ගැමි නාටක වෙසෙස් පිළිබඳ මා තුළ වූ කුතුහලය යටපත් වී තිබුණ නමුත් නොසිඳී පැවති බව මට පෙනුණි. මම ඒ පර්යේෂණය යළි ආරම්භ කොට, විවේකය ලැබෙන ලැබෙන අයුරින් කරගෙන ගියෙමි. සිංහල ගැමි නාටකයේ ප්‍රභවය සොයාගැනීමට නම් ගම්බද ශාන්තිකර්ම අධ්‍යයනය කළ යුතු යයි විශ්වාස කළ මම, ගම් මඩුවක්, තොවිලයක් අසවල් ගමෙහි නටන බව ආරංචි වූ විට ගොස් බැලීමි. සිංහල සංස්කෘතියේ කවර අංශයක් කෙරෙහි හෝ ජිඥාසා

ඇති, මගේ ආදි ශිෂ්‍යයෙකු වූ යූ. ඒ. ගුණසේකර, තොවිල් පවිල් බැලීමට තමා ද කැමති බැවින්, තම මාමා කෙනෙකුගේ කාර් එකක් ගෙනැවිත් ඒ තැන්වලට මා ගෙන ගියේය. ගුණසේකර පසු කලෙක සමාජ විද්‍යාව හදරා ඒ විෂයෙන් උපාධියක් ලබාගෙන ශ්‍රී ජයවර්ධන පුර විශ්ව විද්‍යාලයෙහි ඉගැන්නුවේ ය. දැන් ඔහු ඔක්ස්පෝඩ් බහු තාක්‍ෂණික විද්‍යාලයේ ගුරුවරයෙකි.

අපේ ගෙය පිහිටි පෙදෙසෙහි ම තුබූ තවත් ගෙයක වාසය කළ එච්. ඩී. සුගතපාල ද සමහර අවස්ථාවල දී තොවිල් බැලීමට අප සමග ආවේය. එකල ඔහු 'නව මග' නමින් යුත් පාසැල් පොත් පෙළත්, ඒ නමින් ම යුත් සාහිත්‍ය සඟරාවත් සකස් කරමින් හුන්නේ ය. ඔහුට ඒ කටයුතුවලට උපකාර කෙළේ, පසු ව ඔහුගේ මස්සිනා බවට පත් වූ, සාහිත්‍ය විචාරකයෙකු වසයෙන් ප්‍රකට චාල්ස් අබේසේකර මහතාත්, දැන් එංගලන්තයේ විශ්ව විද්‍යාලයක ඉංග්‍රීසි පිළිබඳ මහාචාර්ය ධුරය දරන ගාමිණී සල්ගාදු මහතාත් ය.

කොළඹ වාසය කළ අවධියෙහි මගේ අබිලාස අමුතු ම අතකට යොමු වූ බව කිව යුතු ය. එංගලන්තයෙහි දී ඇති කරගත් පුරුද්ද අනුව, මම කොළඹ රේඩියෝවට කන්දෙන්ට පටන් ගතිමි. එංගලන්තයෙහි දී බී. බී. සී. ආයතනයෙන් විකාශනය කළ රේඩියෝ නාට්‍යවලට කන් දී, ඉත් මහත් ආස්වාදයක් ලද්දෙමි. ඒවා හා සසඳන කළ සිංහල රේඩියෝ නාට්‍ය නම් පරිහාසයටත්, අවමානයටත් ලක්විය යුතු තත්වයක තිබුණු බව මට පෙනුණි. මෙය දරාගත නොහැකි ව, මම සිංහල රේඩියෝ නාට්‍ය විවේචනයට භාජනය කරමින් 'සිලෝන් ඔබ්සවර්' නම් පුවත් පතට ලිපි පෙළක් යැවීමි. නොබෝ දවසකින් මට ගුවන් විදුලි දෙපාර්තමේන්තුවේ අධ්‍යක්‍ෂවරයාගෙන් ලියුමක් ලැබුණි. එහි 'යෞවන සමාජය' නම් අලුත් වැඩ සටහනක් ආරම්භ කරන මෙන් මට ආරාධනා කොට තිබුණේ ය.

මෙසේ රේඩියෝ ශිල්පියෙකු වීමට මට ආරාධනා කරන ලද්දේ, විවේචන මැඩ පැවැත්වීමට යයි සැකයක් මට ඇති විය. මා ශිල්පියෙකු වුවහොත්, ඒ සමග ම විචාරකයෙකු හැටියට ක්‍රියා කළ නොහැකි ය. ඒ දෙකෙන් එකක් තෝරා ගැනීමට

මට සිදු විය. ආදයම් අතින් බලන විට ශිල්පියෙකු වීම වඩා වාසිදයක බැවින්, මම එය තෝරා ගතිමි.

'යෞවන සමාජය' නම් වැඩ සටහන මගින් මට තරුණ කලාකරුවන් හා කලාකාරියන් කීප දෙනෙකු සොයාගත හැකි විය. ඔවුන් අතර සමහරු පසු කලෙක රේඩියෝ ගායකයෝ - ගායිකාවෝ, එසේ නැතහොත්, රේඩියෝ නාට්‍ය රචකයෝ වූහ. සමහරු රේඩියෝ නළුවෝ - නිළියෝ වූහ. රේඩියෝ නාට්‍ය රචකයෙකු හා නිෂ්පාදකයෙකු වසයෙන් ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ ප්‍රේමසිංහ වැලිකල මහතා මොවුන්ගෙන් කෙනෙකි.

යෞවන සමාජයේ වැඩ සටහනින් විකාශනය කිරීම සඳහා මම කෙටි කතා, නාට්‍ය, කාව්‍ය රචනා ආදිය ඉල්ලූයෙමි. මට එවන ලද ප්‍රයත්න පරීක්‍ෂා කොට, ඒවා රචනා කළ අය අතුරින් උපනිඃශ්‍රය ඇත්තෙකු සේ පෙනෙන කෙනෙක් සිටී නම්, ඔහු ගෙන්වා වැඩ සටහනෙහි යොදවමි. වැලිකල විසින් එවන ලද කෙටි කතාවක, රේඩියෝ මාධ්‍යයට සුදුසු ලකුණු දුටු බැවින්, මම ඔහුට එන්ට කීවෙමි. එවකට ඔහු පාසැල් ගුරුවරයෙක් වූයේ ය. ඔහු මගේ ගෙයි දෙරකඩට විත් බයිසිකලයෙන් බසිනු දැන් මෙන් මගේ සිහියෙහි රැඳී පවතී.

රේඩියෝ ආයතනයෙහි නොබෝ දවසකින් ඇබෑර්තු ඇති වූ බැවින්, ඔහු ගුරු වෘත්තියෙන් අස් වී, එහි රක්සාවට ගියේ ය. ඔහු ඇප කැප වී රේඩියෝ නාට්‍ය ශිල්පය හදරා එය දියුණු තත්වයකට පැමිණවීමට මහත් පරිශ්‍රමයක් දැරුවේය. විශ්ව සාහිත්‍යයේ ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍ය ගණනාවක් ම ඔහු පරිවර්තනය කොට රේඩියෝ මාධ්‍යයට සුදුසු වන පරිදි සකස් කොට, විකාශනයට පත් කෙළේ ය. ශ්‍රාවකයන්ගේ රුචිකත්වය උසස් මට්ටමකට නැංවීමට මෙය මහත් රුකුලක් වූ බව කිවමනා නොවේ.

මට ගුණදස අමරසේකර ද පළමු වරට හමු වූයේ ඒ දවස්වල ය. කිසියම් විදේශ ප්‍රකාශන සමාගමක් විසින්, නොයෙක් රටවල ආධුනික ලේඛකයන් විසින් රචනා කරන ලද කෙටි කතාවල සංග්‍රහයක් පළ කරන්ට අදහස් කර, අපේ රටින් ද

කෙටි කතාවක් තෝරා එවන මෙන් ආරාධනා කරන ලදී. ඒ සඳහා පවත්වන ලද තරඟයට එවන ලද කෙටි කතා අතුරින් එකක් තේරීම, මටත් එම්. ජේ. පෙරේරාටත් බාර විය. ගුණදස අමරසේකරගේ 'රතු රෝස මල' නම් කෙටි කතාව අප විසින් තෝරාගන්නා ලදී.

මේ කතාව ඉංග්‍රීසියට පෙරළා යවන්ට සිදු වූ බැවින් මම පරිවර්තන කාර්යය බාර ගතිමි. ඊට එහි කර්තෘ ගුණදසගේ සහාය මම පැතිමි. විශාල ඇස් සඟලකින් යුත් ඔහුගේ බුද්ධිමත් මුහුණ, මගේ දෘෂ්ටිපථයට පිවිසුණු පළමු මොහොත මගේ සිහියෙන් මැකී නොයයි.

ගුණදසගේ කථාව, යුරෝපීය හා ආසියාතික තරුණ ලේඛකයන්ගේ කෘති සමග, නොබෝ දවසකට පසු ජාත්‍යන්තර සංග්‍රහයක පළ වී තිබෙනු මම දුටිමි. මම ඔහුගේ 'රතු රෝස මල' යෞවන සමාජයේ වැඩ සටහනින් විකාශනයට පත් කෙළෙමි. ටික කලක් ගුණදස මගේ වැඩ සටහනට මට සහාය වූයේ ය.

මා ද පළමුවෙන් නාට්‍ය ලියුවේ රේඩියෝ විකාශනය සඳහා ය. පසු කලෙක මම ඒවා සමහරක් රංග භූමිය සඳහා සකස් කොට නිෂ්පාදනය කෙළෙමි. මගේ 'රත්තරං' යන නාට්‍යය මෙවැන්නකි. මුල් කාලයෙහි දී මා විසින් රේඩියෝව සඳහා ලියන ලද නාට්‍ය අතුරින් 'සත්ව කරුණාව', 'තරුණ ලේඛකයා' හා 'වළ ඉහගෙන කෑම' යන මේවා සඳහන් කළ හැකි ය.

පසු දවසක 'මනමේ නාඩගම' නිෂ්පාදනය කිරීමට මට සහාය වූ චාල්ස් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ මුණ ගැසුණේ මේ අවදියෙහිය. ගැමි නාටකය පිළිබඳ මා කරගෙන ගිය පර්යේෂණයෙහි එක් පියවරක් වසයෙන් රූකඩ නාට්‍යයක් රඟ දක්වන්ට සලස්වා, ඊට යොදන පාරම්පරික වේදිකාවත්, රූකඩ නටවන ශිල්පයත් බැලීමට මට අවශ්‍ය විය. එකල අම්බලංගොඩ ප්‍රසිද්ධ ව සිටි ලව්නේරිස් ගුරුන්නාන්සේගේ රූකඩ කණ්ඩායම ගෙන්වා කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ ජෝජ් රාජ ශාලාවෙහි රූකඩ නාට්‍යයක් පෙන්වීමට විධි විධාන යෙදුවෙමි. රූකඩ නාට්‍යය රඟ දක්වන අතර, වේදිකාවේ පිටිපසින් හිඳ නාඩගම් සින්දු ගායනා කරන්නෙකුගේ කටහඬ මට ඇසුණි. ගැමි ගායකයන් නිවැරදි ස්වරයට හා ශ්‍රැතියට ගායනා

කරන්නෝ කලාතුරකිනි. එද ගායකයාගේ විශේෂත්වය වූයේ ඔහුගේ ගායනය තුළින් පැහැදිලි ස්වර රටාවක් (තනුවක්, *melody*) හඳුනා ගන්ට හැකි වීම ය. ඔහුගේ ගීතවල මා පෙර නෑසූ විරූ සංකීර්ණත්වයක් ද, මාධුර්යයක් ද විය.

මම වේදිකාවේ පිටුපසට ගොස් ගායකයාට කතා කෙළෙමි. තමාගේ නම චාල්ස් සිල්වා යයි ඔහු කීවේ ය. ඔහුට සිංහල නමක් හෝ වාසගමක් නැද්දැයි ඇසූ විට, 'ගුණසිංහ' යන්න තිබේ යයි ඔහු කීවේය. ලව්නේරිස් ගුරුන්නාන්සේගේ කණ්ඩායමේ රූකඩ නටවමින්, ගායනා කරන්නා ඔහු විය.

ඊළඟ ද, ඔහු ගෙදරට ගෙන්වා ගෙන ඔහුගේ සින්දුවලට මම කන් දුන්නෙමි. රූකඩ නටන විට තමාට පුරුදු පරිදි, ඔහු කනට ඇඟිල්ලක් ගසාගෙන මහා හඬින් ගැයුවේ ය. මෙසේ ගායනා කරන විට ඔහුගේ තළලේ නහර ද පිම්බී එනු මම දුටිමි. ඔහු ගායනා කෙළේ අනවශ්‍ය වෙර යොද ය. එවිට ඔහුගේ ස්වර නොපැහැදිලි වූවා පමණක් නොව, අමිහිරි ද වූයේ ය.

ඊට පසු මම කීප වතාවක් ඔහු ගෙදරට ගෙන්වා ගතිමි. මම සර්පිනාවක් ගෙන, ඔහුගේ ගායනයට අනුවාදනය සපයමින් ඔහුගේ ගීතවල ස්වර හඳුනා ගන්ට වෑයම් කෙළෙමි. මුල දී එය දුෂ්කර කාර්යයක් විය.

ඔහුගේ ගායනයේ එක් වැරැද්දක් නම්, ඔහු අනවශ්‍ය තරමට උස් ශ්‍රැතියකින් පටන් ගැනීම බව මට පෙනුණි. එසේ වූ කල, ඉහළ ස්වර ගැනීමට ඔහුට බොහෝ වෙර යොදන්ට සිදු විය. මම ඔහුට පහළ ශ්‍රැතියකින් ගායනා කරන්ට පුරුදු කෙළෙමි. ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ඔහුගේ සින්දුවල ස්වර පැහැදිලි විය.

නාඩගම් සංගීතය එතරම් මිහිරි බව මම ඊට පෙර දැන නොසිටියෙමි. අපේ සාමාන්‍ය ගැමි ගායනයෙහි මෙන් නොව, ඔහුගේ සින්දුවල එකිනෙකට වෙනස් ස්වර රටාවල් මෙන් තාල රටාවල් ද තිබුණි.

මෙසේ කීප වතාවක් පුරුදු කිරීමෙන් පසු ඔහු මද්දලයක් ද ගෙන එය වාදනය කරමින් ගැයුවේ ය. අභිනව සිංහල සංගීතයක්

සොයා ගත්තෙමැයි උදම් වූ මම, ඒවා විකාශනය කිරීමට වැඩ සටහනක් ගුවන් විදුලි ආයතනයෙන් ඉල්ලා ගතිමි. මුල් දවස්වල මම සර්පිනාවක් ද ගෙන ගොස්, ගුරුන්නාන්සේගේ ගායනයට සහවාදනය සැපයීමි. චාල්ස් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ සින්දු, හොඳ කටහඬ ඇති පිරිසකට පුහුණු කොට මම ඒවා වරින් වර රේඩියෝවෙන් විකාශනය කරවීමි. මේ සින්දු ඒ දවස්වල පටිගත කරන ලදී. එහෙත් ඒවා ගුවන් විදුලි ආයතනයෙහි ආරක්ෂා කොට තිබේ දැයි නොදනිමි.

මගේ ප්‍රථම නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ, මා කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයෙහි උගන්වමින් හුන් කාලයෙහි ය. එය වනාහි ඔස්කාර් වයිල්ඩ් නම් ඉංග්‍රීසි නාට්‍යකරුවාගේ *'The Importance of Being Earnest'* නාට්‍යයේ සිංහල අනුවර්තනයකි. එය හඳුන්වන ලද්දේ 'හැංගි හොරා' යන නමිනි. මේ කටයුත්තෙහි මා යෙදුණේ නාට්‍යයක් අධ්‍යක්ෂණය කළ හැකි යයි මා තුළ වූ විශ්වාසයකින් නොව, විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල සමිතියේ නිලධාරි ශිෂ්‍යයන්ගේ ඇවිටිල්ල නිසා ය. නිෂ්පාදනයක් වශයෙන් එය සාර්ථක වී දැයි මම නොදනිමි. 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වය නිසා, එය බලන්ට ප්‍රේක්ෂකයෝ සෑහෙන සංඛ්‍යාවක් පැමිණියහ. කොළඹ තුන් හතර වරක් ද, මහනුවර ට්‍රිනිටි ශාලාවේහි ද එය රඟ දක්වන ලදී.

මේ නිෂ්පාදනයෙහි දී මට බෙහෙවින් සහාය වූයේ කලෙක පැවිදි වෙස් අත්හැර, ඈත ගමක වාසයට ගිය හර්බට් කෙනමන් පියතුමා ය. ඔහු රංග කලාවත්, රංග භූමි ශිල්පයත් පිළිබඳ බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇත්තෙක් වූයේ ය. අධ්‍යක්ෂණ කාර්යයෙහි දී ඔහු මට උපදෙස් දුන්නා පමණක් නොව, රංග භූමි අලංකරණය ද, ආලෝකය ද බාරගෙන කෙළේ ය.

ඊළඟට මම විශ්ව විද්‍යාලයීය ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් යොදවා ඇන්ටන් චෙකොව්ගේ කෙටි නාට්‍ය තුනක සිංහල අනුවර්තන නිෂ්පාදනය කෙළෙමි. ඒවා නම් 'මගුල් ප්‍රස්ථාව' *(The Proposal)* 'වළහැඩියා' *(The Bear)* සහ 'මැනේජර්' *(The Manager)* ය. 'මගුල් ප්‍රස්ථාව' මට අනුවර්තනය කර දුන්නේ එකල මගේ සමීපයෙහි නිතර සිටි යූ. ඒ. ගුණසේකර ය. ඔහුගේ අනුවර්තනය කොතරම්

සාර්ථක වී ද කියතොත්, එය විදේශ නාට්‍යයක් නොව, ලංකාවේ ගැමි සමාජය ඇසුරින් ලාංකිකයෙකු ම විසින් ලියන ලද සවතන්ත්‍ර නාට්‍යයක් සේ පෙනේ.

විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයන් තුළ සිංහල නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි උනන්දුවක් වර්ධනය වෙමින් පවතින සැටි දුටු මම, නාට්‍ය නිෂ්පාදන කාර්යය සිංහලය සමිතියේ කටයුතුවලින් වෙන් කොටගෙන, ඒ සඳහා වෙන ම ශිෂ්‍ය සමිතියක් පිහිටුවීමට යෝග්‍යයයි යෝජනා කෙළෙමි. මේ අදහසට ශිෂ්‍යයෝ බෙහෙවින් සතුටු වී, සුහු සුහු ව 'සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය' පිහිටුවූවාහු ය.

මගේ පළමුවෙනි ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ මේ අභිනව ශිෂ්‍ය සමිතිය මගිනි. එය වූ කලී, තත්කාලීන සංස්කෘතික පරිසරය උපහාසයට ලක් කරමින් ලියන ලද 'බහින කලාව' නම් ප්‍රහසනය ය. එහි රඟපෑවුන් අතර, කලින් කල 'හැංගි හොරා' යන නාට්‍යයෙහි ප්‍රධාන භූමිකාව නිරූපණය කළ ටී. ඊ. ද ඇස්. ලීලානන්ද, පියනන්ද බණ්ඩාරගේ හා ගුණසේන ගලප්පත්ති යන මොවුහු වෙති. මේ වනාහි, පසු කලක දී නාට්‍ය රචකයකු වශයෙන් ද, නිෂ්පාදකයෙකු වශයෙන් ද නළුවෙකු වශයෙන් ද, සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය පෝෂණය කළ ගලප්පත්තිගේ මඩු බැසීම බව සඳහන් කිරීම වටී.

එහෙත්, අමතක කළ නොහැකි රඟපෑමක් ඉදිරිපත් කෙළේ පියනන්ද බණ්ඩාරගේ ය. ඊට කලින් විශ්ව විද්‍යාල ශිෂ්‍යයන් නිෂ්පාදනය කළ 'මුදලාලිගේ පෙරළිය' (මොලියර්ගේ *Le Bourgeois Gentilhomme* යන්නෙහි අනුවර්තනයක්) නම් නාට්‍යයෙහි ද, විශිෂ්ට ලෙස රඟ පෑ බණ්ඩාරගේගේ සේවය, සිංහල නාට්‍ය කලාවට ලබාගත නොහැකි වීම අභාග්‍යයක් බව කිය යුතු ය.

'බහින කලාව' නැරඹූ පොදු ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ප්‍රතිචාරය සතුටුදායක වුව ද, විචාරකයන් විසින් එය දෝෂ දර්ශනයට භාජනය කරන ලදී. ඩේලි නිව්ස් පුවත් පතට නාට්‍ය පිළිබඳ සමාලෝචන ලියන රෙජී සිරිවර්ධන බහින කලාව විවේචනය කරමින් එහි සන්දර්භයේ දුර්වලකම පෙන්වා දුන්නේ ය. මගේ අවංක මිතුරෝ ද මේ බව මට කීහ.

මම මුල දී මේ විවේචන ද්වේෂයෙන් කරන ලද ඒවා යි ප්‍රතික්ෂේප කෙළෙමි. මෙය ස්වභාවික ප්‍රතිචාරයක් යයි හඟිමි. නාට්‍යයක් හෝ නවකතාවක් ලියන ලේඛකයාත්, කලා කෘතියක් නිර්මාණය කරන කලාකරුවාත් තම කෘතිය අසාර්ථක යයි අසන්ට කැමති නැත. එසේ කියන අය කෙරෙහි ඔවුහු රෝස් වෙති.

එහෙත් කල යාමේ දී චිත්ත සමාධියට පත් වී, අස්මිමානයෙන් තොර ව බලන විට, ඔවුන් කීවේ සත්‍යය බව මට පෙනුණි. 'බහින කලාව' නාට්‍යමය ලක්ෂණවලින් හීන, ආධුනික ප්‍රයත්නයක් බව මම පිළිගතිමි. මේ අවබෝධය, නාට්‍යකරුවෙකු වසයෙන් මගේ අනාගත දියුණුවට මහත් රුකුලක් විය.

මම 'පබාවතී' ලියුවේ මීට පසු ව ය. එම නාට්‍යයෙන්, මෙකල සමථයකට පත් වී ඇති ගැටළු කීපයක් මතු විය. මා එය රචනා කෙළේ අද්‍යතන කථා ව්‍යවහාරයෙහි එන බසිනි. රජවරුන් කථා කෙළේ ඒ බසින් දැයි සමහරු ඇසූහ. එතෙක් කල්, අතීත සමාජය ඇසුරු කොට රචනා කරන ලද නාට්‍යවල සංවාදය සඳහා යොදනු ලැබුවේ පොත පතෙහි බස බැවින්, මා ගත් මග ඇතැම් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ මවිතයට හේතු වීම පුදුමයක් නොවේ.

මංජුශ්‍රී සමග මට නැවත ආශ්‍රය කරන්ට ලැබුණේ මේ නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරද්දී ය. පැරණි බිතු සිතුවම්වල දැක්වෙන අයුරින් නළු නිළියන්ගේ වෙස් නිර්මාණය කර දෙන්ට යයි මම ඔහුට ආරාධනා කෙළෙමි. ඔහු වර්ණවත් මෝස්තර ඇඳ දුන් නමුත්, ඒවා නළු නිළියන්ට පැළඳවීමේ දී ප්‍රශ්න ඇති විය. නිශ්චල ව සිටින රූපවලට නම්, ඒවා අතිශයින් නෙත් කලු විය. එහෙත් ඒවා ඇඳගෙන නැටීම එතරම් පහසු නොවීය. මෙය මෙසේ සිදු වූයේ රංග ශිල්පය ගැන ප්‍රායෝගික දැනුමක් මංජුශ්‍රීට නොතිබීම නිසා ය.

කෙසේ වෙතත්, මංජුශ්‍රී ඒවා නැවත නැවත ලිහා, මහා, කපා, අවශ්‍යතාවට පිරිමැසෙන අයුරින් හැඩ ගැසුවේ ය. අවසාන ප්‍රතිඵලය වූයේ බිතු සිතුවම්වලට සමාන වන අතර, නැටුමට ද උචිත වෙස් බිහි වීම ය.

'පබාවතී' නාට්‍යයට ලැබුණු පුවත්පත් ප්‍රචාරය සුළු විය. සිංහල පුවත්පත්කරුවෝ නම්, විශ්ව විද්‍යාලයෙන් නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කරන ලද හැම අවස්ථාවෙහි ම අවුත් බලා නිර්දය විවේචන ලියූහ: මට ද පුද්ගලික ව ගැරහුවෝ ය. 'පබාවතී' ඉදිරිපත් කළ අවස්ථාවෙහි සිංහල පුවත් පත්වලට ආරාධනා නොයැවීමට අපි තීරණය කෙළෙමු. එහෙත් එක් පුවත්පත්කරුවෙක් 'මම ටිකට් එකක් අරන් හරි ඇවිත් එයාට දෙනව' යි කියා අවුත් අහිමත පරිද්දෙන් නාට්‍යය 'විවේචනය' කෙළේ ය.

'කපුවා කපෝති' ඉදිරිපත් කළ ද පටන් අප පුරුදු වී සිටියේ 'ඩේලි නිව්ස්' පුවත් පතෙහි රෙජී සිරිවර්ධන කුමක් කියයි ද බලන්ට ය. ලුඩොවයික් මහතා විශ්ව විද්‍යාලයේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය සංගමය *(Dramatic Loierg)* මගින් අවුරුද්දකට දෙතුන් වරක් ඉදිරිපත් කළ නාට්‍ය ද සමාලෝචනය කෙළේ රෙජී සිරිවර්ධන මහතා ය. ඔහු කෘතහස්ත වූත්, අවංක වූත්, විචාරකයෙකු බව නාට්‍යලෝලයෝ පිළිගත්හ. තමාට යමක් රුචි නුවූ විට ඔහු ඒ බව ඉඳුරා කියන්ට නොපැකුළුණේ ය.

ජෝර්ජ් රාජ ශාලාවෙහි 'පබාවතී' ඉදිරිපත් කිරීමට සති දෙකකට - තුනකට පමණ උඩ දී, ලුඩොවයික් මහතා විසින් හංගේරියානු ගත්කරු පෙරන්ස් මොල්නාර්ගේ 'ලිලියොම්' නම් නාට්‍යය රංගගත කරන ලදී. මේ නාට්‍යයට දෙස් තගා සිරිවර්ධන විවේචනයක් ලියුවේ යයි, ලුඩොවයික් මහතාත්, ඔහුගේ බිරිඳත් ඔහුට බැණ වැදුණහයි අපට දැනගන්ට ලැබුණි.

රෙජී සිරිවර්ධන, සාහිත්‍ය විචාරය ඉගෙන ගත්තේ ලුඩොවයික් මහතාගෙන් ය. එහෙත් එම විචාර කලාව ම තමාට එරෙහි ව එල්ල වූ විට ලුඩොවයික් මහතාට එය දරාගත නොහැකි වූවා සේ ය.

සිංහල නාට්‍යය වර්ධනය වෙමින් ආ කාලයෙහි සිංහල පුවත් පත්වලින් ඊට රුකුලක් නොලැබුණේ කවර හෙයින් දැයි මම නොයෙක් විට කල්පනා කෙළෙමි. එක් හේතුවක් නම් එකල සිංහල පුවත් පත්වල කර්තෘ - උපකර්තෘ ධුර දැරුවන් නාට්‍ය රසය විඳීමටත්, නාට්‍ය විචාරයටත් පුරුද්දක් - පුහුණුවක් ලැබූ අය

නොවීම යයි සිතිය හැකි ය. නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි වැඩ කළ අය කෙරෙහි ඔවුන් තුළ ඊර්ෂ්‍යාවක් - ක්‍රෝධයක් උපදින්ට ද හේතුව මෙය ම විය යුතු ය.

ඒ වූ කලී, සිංහල නාට්‍යය හුදෙක් බටහිර සංවාද නාට්‍යයේ අනුකරණයක් නොව, කිසියම් දේශීය ලක්ෂණවලින් යුත් කලාවක් විය යුතු ය යන හැඟීම් මා තුළ පිළිසිඳ ගනිමින් තුබූ කාලය විය. චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසින් ගායනා කළ විරහ ගීත කීපයක් අතුරින්, කුසජාතක කථාව ඇසුරින් රචනා කරන ලද ගීතයක් ... එකක් ද විය. පොතේ ගුරෙකු ලවා මේ ගීතය නාට්‍යයේ ආරම්භයෙහිත්, මැද දීත්, ගායනා කරවීම මැනවැයි සිතුණු බැවින්, ද්වාර් සූරියසේනට ඒ ගීතය ගුරුන්නාන්සේගෙන් ඉගෙන ගැනීමට සලස්වා ඔහු පොතේ ගුරු භූමිකාවෙහි යෙදවීමි. එහෙත් සූරියසේනගේ ගැයීම බටහිර ආරයට බර වූ බැවින්, දෙවෙනි වරට කරන ලද නිෂ්පාදනයෙහි ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේට ම පොතේ ගුරු වසයෙන් පෙනී සිට ගයන්ට සැලසුවෙමි.

පේරාදෙණිය: නාට්‍ය කලාවේ දේශීය රීතියක් සෙවීම

Scanned by CamScanner

1952 දී විශ්ව විද්‍යාලයේ භාෂා ශාස්ත්‍ර පීඨය පේරාදෙණියට ගෙන යාමට තීරණය කරන ලද්දෙන්, අප හැමට ම කොළඹ අත්හැර එහි වාසයට යන්ට සිදු විය. කොළඹ ගෙවල් දෙරවල් අයිති කරගෙන, කොළඹ ජීවිතයෙහි මුල් බැසගත් ආචාර්යවරු සමහර දෙනෙක් පේරාදෙණියට යන්ට අකමැති වූහ. මට නම්, කොළඹ හැර යාම මහත් සහනයක් සේ දැනුණි. කොළඹ ජීවිතය මම කෙසේ වත් ප්‍රිය නොකෙළෙමි. විශ්ව විද්‍යාලයත්, ශිෂ්‍යයින් පංතිවලට අවුත් දේශනවලට කන් දී ආපසු යන තැනක් වූයෙන්, එයින් නියම අධ්‍යාපනයක් ඔවුන්ට ලැබේ දැයි මම සැක කෙළෙමි. පේරාදෙණි සංකල්පය කෙරෙහි මා තුළ දැඩි විශ්වාසයක් තිබුණි. විශ්ව විද්‍යාලයක් යයි කියන්නේ ශිෂ්‍යයන් පාඩම් පොත කියවා විභාගවලට පෙනී සිට උපාධි ලබන තැනක් නොව, ශිෂ්‍යයන් හා ගුරුවරුන් අන්‍යෝන්‍ය සහයෝගයෙන් ඥානගවේෂණයෙහි යෙදෙන තැනක් ය. මේ පරමාර්ථය ඉටු කිරීම සඳහා ඔවුන් එකට වාසය කළ මනා ය. වර්තමාන නේවාසික විශ්ව විද්‍යාල සංකල්පය වූ කලී, අතීතයෙහි පැවති, ශිෂ්‍යයා ගුරුගෙයි වෙසෙමින් ගුරුන්ගේ ආදර්ශය අනුගමනය කරමින්, ගුරුන් සමග සාකච්ඡා කරමින්, ශිල්පෝද්ග්‍රහණය කළ ක්‍රමයේ විකාශනයක් යයි හඟිමි.

පේරාදෙණි සංකල්පය ගැන නොයෙක් මතභේද ආචාර්ය වරුන් අතර තිබුණි. වර්තමාන විශ්ව විද්‍යාලයක් තිබිය යුත්තේ ජන විවික්ත ප්‍රදේශයක නොව, ජන සන්නිපාත ඇති නගරබද පෙදෙස්වල බව සමහරු කීහ. එහෙත් පර්යේෂණයට, චින්තනයට, අධ්‍යාපනයට විවේකය වුවමනා බැවින්, පේරාදෙණිය වැනි පෙදෙසක් ඉතා යෝග්‍ය යයි සමහරු තර්ක කළ හ.

පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයෙහි ගෘහ නිර්මාණ කලාව ද මතභේදයට තුඩු දුන්නකි. එහි ගොඩනැගිලි, අනුරාධපුරයෙන්

Scanned by CamScanner

සඳකඩ පහනක්, පොලොන්නරුවෙන් වාහල් කඩයක්, මහනුවරින් දොරක්, තව තැනකින් බහිරව රූපයක් හෝ කුළුනක් යනාදී වශයෙන් නටබුන් නගරවලින් එක් එක් දේ ගෙනැවිත් ගොඩ ගසා තනන ලද ඒවා සේ මිස, ඒවා ආශ්‍රයෙන් කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණයක් නොවන බව සමහරු කීහ. ' ඔවුන් අදහස් කෙළේ ඒ අවයවවල කලාත්මක සංස්ථානයක් දක්නට නොලැබෙන බව ය.

කලා නිර්මාණයක් වශයෙන් පේරාදෙණි ගොඩනැගිලිවල ස්වතන්ත්‍රතාවක් නොපෙනෙන බව මමත් පිළිගනිමි. එහෙත් බටහිර ශෛලියට තනන ලද ගොඩනැගිලි සංයුක්තයකට වඩා එය උචිතයයි මම සිතමි. ස්වභාව සෞන්දර්යය ද පිහිටීම ද සැලකිය යුතු ය. මේ සියල්ල සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල පේරාදෙණි මණ්ඩපය, ලෝකයේ විශ්ව විද්‍යාල මණ්ඩප අතර ඉතාමත් සිත්කලු මණ්ඩපවලින් එකක් යයි මට හැඟේ.

කොළඹ දී නාට්‍ය නිෂ්පාදන කටයුතුවලින් ද, රේඩියෝ වැඩවලින් ද හෙම්බත් වී, පේරාදෙණියේ ක්ෂේමභූමියට පැමිණි මගේ අදහස වූයේ, ඒවායින් ටික කලකට හෝ මිදී කඩින් කඩ මා විසින් කරන ලද, සිංහල ගැමි නාටකය ගැන පර්යේෂණ අවසන් කොට පොතක් වශයෙන් පළ කරවීමට ය. ඒ විෂය සම්බන්ධයෙන් මා විසින් සටහන් කරන ලද කරුණු රාශියක් ද, ගන්නා ලද ඡායාරූප කිහිපයක් ද තිබුණි. අඩු පාඩු පිරිමසා ගැනීමට තව ස්ථාන විමර්ශන ස්වල්පයක් කළ යුතු විය.

පේරාදෙණියේ අංග සම්පූර්ණ පුස්තකාලයක් තිබීම මේ කටයුතුවලට මහත් රුකුලක් බව මට පෙනුණි. එහි, කිසියම් පොතක් බැලීමට වුවමනා වී සොයන විද්‍යාර්ථියෙකුට, එය හමු නොවන්නේ කලාතුරකිනි. එහි වූ පොත් සංචිත වනාහි, අවුරුදු ගණනාවක් මුළුල්ලේ මහත් කැපවීමකින්, පුස්තකාලයාධිපති තැන්පත් එන්රයිට් මහතා විසින් එකතු කරන ලද ඒවා ය. පුස්තකාලය පේරාදෙණියට ගෙන ඒම සම්බන්ධයෙන් මුහුණ පාන්ට සිදු වූ ගැහැට නිසා, අප පේරාදෙණියට අවුත් දෙතුන් මසක් වත් ගත නොවූ තැන එන්රයිට් මහතා මිය ගියේ ය.

මගේ පර්යේෂණය යළි ආරම්භ කළ නමුත්, එය නිවී සැනසිල්ලේ කරගෙන යාමට මට ඉඩ නොලැබුණි. ලුඩොවයික් මහ ඇදුරුතුමා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ එක්තරා අදහසක් සිතෙහි තබාගෙන, ඊට මගේ සහයෝගය ද පැතුවේ ය. රයින්හාට් නමැති ලෝක ප්‍රසිද්ධ නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා සමග වැඩ කරමින් සිට පසු ව වියෙනාවේ රංගශාලා කීපයක අධ්‍යක්ෂ ධුරය දැරූ බී. ඇන්. ජුබාල් නමැති ඔස්ට්‍රියානු ජාතික අධ්‍යක්ෂවරයා ගෙන්වාගෙන පේරාදෙණියේ ශිෂ්‍යයින් සඳහා නාට්‍ය වැඩපොළක් ආරම්භ කළ යුතුයයි ලුඩොවයික් මහතා විශ්ව විද්‍යාල පාලක සභාවට යෝජනා කර තිබුණි. පාලක සභාව ඒ යෝජනාව අනුමත කොට ඊට වියදම් ද වෙන් කෙළේය.

ජුබාල්ගේ නාට්‍ය 'වැඩ පොළින්' *(workshop)* සිංහල නාට්‍යයක් හා ඉංග්‍රීසි භාෂා මාධ්‍යයෙන් යුරෝපීය නාට්‍ය දෙකක් ද නිෂ්පාදනය කිරීම මේ යෝජනාවට ඇතුළත් විය. මගේ සහාය වුවමනා වූයේ සිංහල නාට්‍යය සඳහා ය. ජුබාල් විසින් නිෂ්පාදනය කරවන්ට බලාපොරොත්තු වූයේ මොලියර්ගේ නාට්‍යයක සිංහල අනුවර්තනයක් ය.

බටහිර නාට්‍යවල අනුවර්තන ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි තැබීමෙන් සිංහල නාට්‍ය කලාවක් ඇති කළ හැකි දැ යි මා තුළ එකල විචිකිච්ඡා පහළ වන්ට පටන් ගෙන තිබුණි. කලකට ඉහත ආරම්භ කරන ලද රංග සභාව මගින් නිකුත් කරන ලද ප්‍රකාශනයෙන් කියවුණේ දුහාවිත පාරම්පරික නාට්‍ය කලාවක් සිංහල සංස්කෘතියේ අංගයක් වන බව පෙනෙන්ට නැති බැවින්, ඒ අඩුව පිරවීම සඳහා ශ්‍රේෂ්ඨ බටහිර කතුවරයන්ගේ නාට්‍යයවල අනුවර්තන නිෂ්පාදනය කොට, ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි තැබීම රංග සභාවේ ප්‍රධාන අරමුණ බව ය. 'කලක් මුළුල්ලේ මෙසේ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ රුචිකත්වය වර්ධනය වූ විට, අප අතර ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය රචකයන් බිහි වෙතියි අපි අපේක්ෂා කරමු' යි කියා ද එම ප්‍රකාශනයෙහි පවසා තිබුණි.

මේ ප්‍රකාශනයෙහි දැක්වෙන්නේ එකල මා තුළ ද වූ ආකල්පයක් විය. එහෙත් ඉන් ඔබ්බෙහි වූ කාලය තුළ දී මා විසින්

කරන ලද පර්යේෂණ අනුවත්, 'කපුවා කපෝති' ආදියෙන් ලැබූ අත් දැකීම්වල අනුසාරයෙනුත්, මේ කියන අවධිය වන විට මගේ අදහස් වෙනස් වී තිබුණි. බටහිර නාට්‍යවල අනුවර්තන නරඹා රස විඳින්නේ මාධ්‍යම පංතික ප්‍රේක්ෂකයන් ය. මේ නාට්‍ය බොහෝ විට ප්‍රහසන ගණයේ කෘති වේ. ප්‍රේක්ෂකයෝ සිනාසී ආපසු යති. ඔවුන්ට ගැඹුරු වින්දනයක් ලැබිණි ද? ඔවුන් හමි, මස්, නහර, ඇට, සිඳ ඇට මිදුළුවලට කිඳා සිටින කිසියම් ආස්වාදයක්, කිසියම් ජීවන දෘෂ්ටියක්, බටහිර සංවාද නාට්‍යවලින් ඔවුන්ට දෙන හැකි ද? හාස්‍ය රසය හැර, කරුණා රසයක් හෝ වීර, භයානක ආදි රසයක් උද්වහනය කිරීමට බටහිර රීතිය පොහොනේ වේ ද?

සිංහල නාට්‍ය කලාව ද, සිංහල සංස්කෘතිය නමැති සරු කෙතෙහි ආගන්තුක පැලැටියක් වසයෙන් නොව, නිජ භූමියෙහි හටගෙන එහි ම මුල් බැසගත් සෙසු වෘක්ෂ ලතාවලට නෑ සබඳකම් කියන සෙක් විය යුතු ය.

ලුඩොවයික් මහතා මට කී පරිදි, ජුබාල් ප්‍රවීන නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකයෙකි. මා මෙතෙක් කල් නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය කෙළේ නාට්‍ය ශිල්පය පිළිබඳ ක්‍රමවත් පුහුණුවක් ලැබ නොව, අඳුරෙහි අත පත ගාමින් මං සොයන්නකු සේ ය. ජුබාල් වැන්නෙකුගෙන් මට ද ගුරුහරුකම් ගත හැකි වනු පමණක් නොව, ඔහු අතින් අපේ නළු නිළියන්ට ද මනා පුහුණුවක් ලබා ගත හැකි වනු ඇත.

සිංහල නාට්‍ය කලාවේ දේශීය රීතිය සොයා ගැනීමේ පළමු පියවර වසයෙන් සංස්කෘත නාට්‍යයේ රීතිය වටහා ගත්තොත් මැනවැයි මට සිතුණි. එබැවින්, බටහිර නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට වඩා කාලිදසගේ 'ශකුන්තලා' වැනි නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීම ප්‍රයෝජනවත් නොවන්නේ ද? අපේ 'වැඩ පොළේ' සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග ශෛලිය ගැන පර්යේෂණ පවත්වා, පසුව ජුබාල් ලවා 'ශකුන්තලා' නිෂ්පාදනය් කරවිය නොහැකි ද?

මේ අදහස් මා ලුඩොවයික් මහතාට කී විට ඒවා 'අන්තජාතිවාදී' *(Chauvinistic)* හැඟීම් යයි ඔහු පැවසුවේ ය. එහෙත් ලියුම් කීපයක් අප දෙදෙනා අතර හුවමාරු වූ පසු ඔහු කීවේ, ජුබාල් මහතාට වඩාත් ම හුරු පුරුදු වූයේ බටහිර නාට්‍ය

බැවින් — විශේෂයෙන් මොලියර් වැනි යුරෝපීය නාට්‍යකරුවන්ගේ කෘති බැවින් — පළමුවෙන් ඔහුට ඊට ඉඩ දිය යුතු බවත්, දෙවනු ව මගේ යෝජනාව ක්‍රියාවේ යෙදවිය හැකි බවත් ය. ඒ අවස්ථාවේ මම ඊට එකඟ වීමි.

'කපුවා කපෝති' අනුවර්තනය කළ අපි තිදෙනා - එනම් විජයරත්න, ගුණරත්න සහ මම - එවිට එකතු වී සති කීපයක් ගත කරමින් මොලියර්ගේ *'Le Malade Imaginnaire'* නම් නාට්‍යයේ අනුවර්තනයක් කෙළෙමු. තමගේ කාලයෙහි තුබූ වෛද්‍ය ප්‍රතිකාර ක්‍රම හා වෛද්‍යවරුන් උපහාසයට ලක් කරන මොලියර්, ස්වකීය නාට්‍යයෙහි වෙද්දුන් අතර තිබුණු මතභේද ද, හාස්‍ය මුඛයෙන් නිරූපණය කරයි. එබැවින් සිංහල නාට්‍යයට අපි 'වෙද හටන' යයි නම් කෙළෙමු.

ජුබාල් එහි නිෂ්පාදනය පටන් ගත්තේ ය. නළු පිරිසට ඔහු තෝරාගත් අය අතර, එකල ශිෂ්‍යාවක් ව හුන් රංජනී ඇල්ලෙපොළ [දැන් ඔබේසේකර], ජී. ටී. වික්‍රමසිංහ, නිමල් කරුණාතිලක, දයානන්ද ගුණවර්ධන හා අයිලීන් සරච්චන්ද්‍ර යන මොව්හු වූහ. ඔහුගේ නිෂ්පාදන ක්‍රම ලුඩොවයික්ගේ නිෂ්පාදන ක්‍රමවලට වඩා හාත්පසින් වෙනස් විය. ඔහු ශාලාව පිටිපස හිඳගෙන කෑගසමින් නළුවන්ගේ හරි වැරදි හැදුවේ ය. ඔවුන්ට තද විනය නීති පැවරුවේ ය. ඔවුන් විනාඩි දහය පහළොව හෝ ප්‍රමාද වී ආවොත් ඔවුන්ට පැය භාගයක දේශනාවක් පවත්වයි.

පෙරදිග නාට්‍ය රීතිය ගැන ඔහුත්, මාත් අතර වූ සාකච්ඡාවල ප්‍රතිඵලය වසයෙන්, චීන රංග ශෛලියේ ඇතැම් ලක්ෂණ තම නිෂ්පාදනයට ආරූඪ කරන්ට ඔහු තීරණය කෙළේය. ජවනිකා අතර රංග භාණ්ඩ මාරු කිරීම, කළු වස්ත්‍රයෙන් සැරසුණු රංගභූමි සේවකයන් විසින් කෙරිණි. මුලටත් මැදටත් අගටත් තේමා සංගීතයක් වාදනය කරවීම සඳහා අපි සංගීතඥයෙකුගේ උපදෙස් ගෙන [සංගීතඥයා කවුරු දැයි මට මතක නැත] වසන්ත රාගයෙන් යුත් වාද්‍ය වෘන්දයක් පුහුණු කරවීමු. අතරින් පතර පෙරදිග නැටුමක් දැමීමට ද ජුබාල් තීරණය කෙළේය. එහෙත් ඊට මම අකමැති වීමි.

Scanned by CamScanner

මා සතුටු කිරීමට ඔහු මෙවැනි දේ කළ නමුත්, ඒවා නිෂ්පාදනයේ අන්තර්ගත අංග බවට පත් නොවිය. පෙරදිග සංගීතය අවබෝධ කරගැනීමට අපොහොසත් වූ හෙතෙම, එය අවමානයෙන් සැලකුවේ ය. මේ අවමානය ඔහු එළි පිට පැවසීමට නොපැකුළුණේ ය. මා ජලතරංගයක් සඳහා කෝප්ප කුට්ටමක් ගෙනා විට, 'මොකක් ද මේ ටී පාටිය' යි ඔහු ඊට සරදම් කෙළේ ය. නළු පිරිසෙහි සිටි කීප දෙනෙක් මෙසේ කිරීමට ඔහුට අනුබල දුන්නෝ ය.

නිෂ්පාදනය සම්බන්ධයෙන් අප දෙදෙනා අතර මතභේද රාශියක් පැන නැගුණි. එක් අවස්ථාවක දී ඒවා උග්‍ර විය. මට ඉවසුම් නුදුන්නේ, අපේ කලා ශිල්ප ගැනත් - සංස්කෘතිය ගැනත් ජුබාල් දැක්වූ අවමානාත්මක ආකල්පය ය. එවැන්නෙකු අතින් අපේ නාට්‍ය කලාවට සෙතක් විය හැක්කේ කෙසේ දැයි මම කල්පනා කෙළෙමි.

නිෂ්පාදනය සම්බන්ධයෙන් හටගත් මතභේද ගැන මම ලුඩොවයික් මහතාට ලියුමකින් දැන්වූයෙමි. මෙසේ කරන්ට සිදු වූයේ ඔහු නිෂ්පාදනය බලන්ට වත් නොපැමිණි බැවිනි. ජුබාල් නානාවිධ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කොට පළල් අත්දැකීමක් ලබා ඇති කෙනෙකු බැවින්, ඔහු ගන්නා හැම තීරණයකටම අප අවනත විය යුතු යයි ලුඩොවයික් මහතා මට කියා එව්වේ ය.

'වෙද හටන' දවස් දහයක් කොළඹ පෙන්වීමට බොරැල්ලේ වයි. එම්. බී. ඒ. ශාලාව වෙන් කරන ලදී. ඒ රැඟුම් දහය, දවස් දෙකක විවේකයක් අතරට තබා, වාර දෙකකට බෙදන්ට යෙදුණි. මෙසේ කරන ලද්දේ ප්‍රේක්ෂකයන්ට පුවත්පත් සමාලෝචන බලා, නාට්‍යය නැරඹීමට එන්ට අවස්ථාව දීම පිණිස ය.

නිෂ්පාදනය තුළින් ජුබාල්ගේ නිපුණත්වය කැපී පෙනුණි. එය, ඊට පෙර රංගගත කරන ලද සිංහල නාට්‍ය මෙන්, කලාකාමීන්ගේ ආධුනික ප්‍රයත්නයක් මෙන් නොව, වෘත්තීය මට්ටමට කෙරුණක් විය. එහෙත් ප්‍රේක්ෂකයන් නාට්‍යය කෙරෙහි පැහැදුණු බවක් පෙනෙන්ට නොතිබුණි. අප හාස්‍යජනක යයි සිතූ තැන්වල පවා ඔවුන් සිනාසුණේ නැත. විචාරකයෝ ද වැඩි

උද්‍යෝගයක් නොදැක්වූහ. පළමු දවස් දෙක තුනෙන් පසු ප්‍රේක්ෂකයෝ ද විරල වන්ට වූහ.

වාර දෙකට අතර, කිසියම් ප්‍රශ්නයක් නිසා ජුබාල් සමග ඇති වූ බහින් බස් වීමකින් පසු, මම නාට්‍යය හැර දා යන්ට තීරණය කෙළෙමි. මම වහා ම, අයිරාත් කැටුව ආපසු පේරාදෙණියට ගියෙමි. ඉන් පසු ව පවත්වන ලද රැඟුම්වල දී ඇය වෙනුවට රඟපෑවේ කවුරු ද කියා වත් සොයන්ට මට නොසිතුණි. මම ජුබාල් සිද්ධිය සම්පූර්ණයෙන් මගේ සිතින් ඉවත දැමීමි.

මේ ගැහැටවලින් නිදහස් වීමෙන් පසු මගේ පොත ලියා අවසන් කිරීමට මට හැකි විය. ඒ සඳහා මට පේරාදෙණියේ සිට ගමන් කීපයක් ගාලු - මාතර පෙදෙස්වලට යන්ට සිදු විය. ධනපාලගේ බාල පුතා ඩී. බී. සුරනිමල, තම කැමරාවත් රැගෙන ඡායාරූප ගැනීමට මා සමග ආවේය.

විශ්ව විද්‍යාලයේ ප්‍රකාශන අංශය විසින් නිකුත් කරන ලද *The Sinhalese Folk Play'* නම් පොත පිට වී සවල්ප කාලයකට පසු, රොක්පෙලර් මූලායතනයේ *(The Rockefeller Foundation)* නියෝජිතයෙකු වන ගිල් පැට්රික් නම් මහතෙක්, පේරාදෙණියට ආවේය. ඔහු මා හමු වන්ට අවුත් මා සමග ස්වල්ප වේලාවක් කතා කරමින් සිට, ජෝජ් කීට් බලන්ට යන්ට තමා අදහස් කරන බව කියා තමා සමග එන්ට මා කැමති දැයි ඇසීය. මම ඔහු කැටුව ලේ වැල්ලේ ජෝජ් කීට්ගේ වාසස්ථානයට ගියෙමි. මට රොක්පෙලර් මූලායතනයෙන් සංචාරක ශිෂ්‍යත්වයක් ප්‍රදානය කරන්ට අදහස් කරන බවත්, එය බාරගන්ට කැමති ද කියාත් යන ගමන් ඔහු මගෙන් ඇසීය. මා සතුටු රටවලට ගොස් නාට්‍ය කලාව අධ්‍යයනය කළ හැකියි ඔහු මට කීවේය.

මෙය මා බලාපොරොත්තු නුවූ දෙයකි. අප කොළඹ සිටිද්දී එක් වතාවක, රොක්පෙලර් මූලායතනයේ නියෝජිතයෙකු ලංකාවට ඇවිත් සිටින බවත්, ගෝල් ෆේස් හෝටලයට ගොස් ඔහු හමු වුවහොත් මැනවැයි කියාත්, ජෙනිංස් මහතා මට පණිවිඩයක් එවූ නමුත්, මම නොගියෙමි. මේ වර මට ශිෂ්‍යත්වය ප්‍රදානය කරන්ට ගිල්පැට්රික් මහතා තීරණය කෙළේ *The*

Sinhalese Folk Play' යන පොත දැකීමෙන් විය යුතු යයි මම සිතුවෙමි.

මා පළමුවෙන් යන්ට තෝරා ගත්තේ ඉන්දියාවට ය. ප්‍රාචීන නාට්‍ය කලා සංකල්පය ගැන සිත එළවමින් හුන් ඒ දවස්වල, ඉන්දියාවේ පැවති තත්වය කෙබඳු දැයි දැක ගැනීමට මට වුවමනා විය.

මා ඉන්දියාවට යාමට පිටත් වන්ට ඔන්න මෙන්න කියා තිබෙද්දී පෝබියන් බවර්ස් *(Faubion Bowers)* මහතා ලංකාවට පැමිණියේ ය. ජපානයේ කබුකි නාට්‍යය ගැනත්, රුසියානු බැලේ ගැනත් පොත් ලියා ප්‍රසිද්ධියට පත් ව සිටි ඔහු, ආසියාවේ නොයෙක් රටවල නාට්‍ය කලාව ගැන විස්තරාත්මක පොතක් ලිවීම් වස් සංචාරයක යෙදෙමින් සිට, ලංකාවේ නාට්‍ය කලාව ගැන තතු සෙවීමට මෙහි පැමිණ සිටියේ ය. ඔහු විවාහ වී හුන්නේ ඊ. එම්. පෝස්ටර් *(E. M. Forster)* ගේ, *A Passage to India* නම් නවකථාව ඇසුරින් බ්‍රෝඩ්වේ රඟ හලක රංගගත කර ලද නාට්‍යයක් හා ඉංග්‍රීසි නවකථාවක් ද ලියූ ශාන්තා රාම රාඕ නම් ස්ත්‍රිය සමග ය.

පෝබියස් බවර්ස් ලංකාවේ දී නාට්‍ය සෙවූ නමුත්, එබන්දක් හමු නුවූ බව, අවුරුදු කීපයකට පසු පළ වූ ඔහුගේ *Theatre in the East* නම් පොතින් අනාවරණය වේ. ඉන්දියාවෙහිත්, බුරුම රටෙහිත්, තායිලන්තයෙහිත්, ලාඕස් හා කාම්බෝජය යන රටවලත්, විශේෂයෙන් චීනයෙහිත්, නාට්‍ය කලාවක් තිබෙන නමුත්, ලංකාවෙහි නැතැයි නිගමනය කරන හෙතෙම, මෙහි ගම්බද පෙදෙස්වල තිබෙන තොවිල් පවිල් නිසා ඒ අඩුව මඳක් පිරිමැසේ යයි පවසයි. ශාන්ති කර්මවල නාට්‍යය ලක්ෂණ තිබෙන බව පෙන්වීමට, තමා දුටු රට යකුමක් ඔහු විස්තර කරයි. එහෙත් ඒ විස්තරය ලිවීමට තමා වඩාත් ම ආශ්‍රය කෙළේ *The Sinhalese Folk Play* නම් ග්‍රන්ථය බවත් ඔහු සඳහන් කරයි.

අමෙරිකානුවන් රටින් රටට ගොස් යන්තම් උඩින් මත්තෙන් නාට්‍ය ආදිය බලා, පසුව එක් එක්කෙනාගෙන් තතු විමසා පොත් ලියන සැටි මෙයින් පෙනේ. එහෙත් පෝබියන් බවර්ස් නිහතමානී පුද්ගලයෙකි. තමා හුදෙක් වාර්තාකරුවෙකු මිස

විශේෂඥයෙකු නොවන බව ඔහු නිතර පවසයි. 'පෙරදිග රටවල නාට්‍ය කලාව' වැනි පුළුල් විෂයයක් ගැන පොතක් ලියන්ට බාර ගත්තාවූ තැනැත්තාට වාර්තා කරනු විනා අන් කුමක් කළ හැකි ද?

පෝබියන් බවර්ස් බොම්බායෙහි දී මට හඳුනා දුන් නාට්‍ය ශිල්පීන් නිසා ය, මට ඒ නගරයෙහි අවට තිබූ නාට්‍ය ගැන යමක් දැනගත හැකි වූයේ. මා ඉන්දියාවට ගියේ ග්‍රීෂ්ම සෘතුවෙහි ය. ඒ කාලයෙහි නාට්‍ය කටයුතු සියල්ල අත් හිටවනු ලැබේ. නාට්‍ය යළි රඟ දක්වන්ට පටන් ගන්නේ වර්ෂාවෙන් පසු, සරත් සෘතුවෙහි සිට ශීත සෘතු තුළ ය. ග්‍රීෂ්ම සෘතුවෙහි දී මම නාට්‍ය කරුවන්, විචාරකයන් ආදීන් හමු වී ඔවුන් සමග සාකච්ඡා පවත්වා, නාට්‍ය වාරය පටන් ගත් පසු ඒවා නැරඹීමි.

වෙළඳ නගරයක් වන බොම්බාය, කල්කත්තාව හෝ මදුරාසිය මෙන් සංස්කෘතික කේන්ද්‍රස්ථානයක් නුවූව ද එහි නොයෙක් ජාතීන් වාසය කරන බැවින් ඒ ඒ භාෂා මාධ්‍යයන් ගෙන් රඟ දක්වන නාට්‍ය බැලීමට කෙනෙකුට අවස්ථාව ලැබේ. ආරංචි ලැබෙන ලැබෙන අයුරින් මම ගොස් ගුජරාටි බසින් ද, පාර්සි ගුජරාටි බසින් ද, හින්දි බසින් ද, මහාරාෂ්ට්‍ර [මරාටි] බසින් ද කොන්කනි බසින් ද රඟ දැක්වූ නාට්‍ය ඒ ඒ තැන්වල දී බැලීමි. සමහර නාට්‍ය 'භාරතීය විද්‍යා භවන්' නම් නවීන රංග ශාලාවෙහි දක්වන ලදි. සමහර නාට්‍ය බැලීමට මට අනුමුළුවල පිහිටි අප්‍රකට 'රඟහල්' සොයාගෙන යන්ට සිදු විය.

1955 දී මහාරාෂ්ට්‍ර නාට්‍ය කලාවේ වර්ග දෙකක් තිබුණි. එකක් නම් ගද්‍ය සංවාදය හා සින්දු මිශ්‍ර කොට රචනා කරන ලද නාට්‍යයි. අනික යුරෝපීය රීතිය අනුව රචනා කරන ලද ගද්‍ය සංවාදයෙන් පමණක් යුතු නාට්‍ය ය. මහාරාෂ්ට්‍රිහු සංගීතය බෙහෙවින් ප්‍රිය කරන්නාහු ය. එබැවින් බහුතර ජනතාව ගීත ඇතුළත් නාට්‍ය බලන්ට ගියහ. ඔවුන් වින්දේ නාට්‍ය රසයට වඩා සංගීත රසයයි මම සිතමි.

මා මෙසේ කියන්නේ, මහාරාෂ්ට්‍ර ගීතාංග නාට්‍යවල යොද තුබූ සංගීතය, තුර්ති සංගීතය මෙන් සරල සංගීතයක් නුවූ නිසා ය.

Scanned by CamScanner

ඒවා 'චෝටා ඛ්‍යාල්' වසයෙන් හඳුන්වන ගීත විය. සුළු ආලාපයකින් හා තානවලින් යුත් මේවා සැහෙන්න දිග ද විය.

මහාරාෂ්ට්‍ර බසට පරිවර්තනය කොට නිෂ්පාදනය කරන ලද 'මෘච්ඡකටිකා' නාට්‍යයේ නිෂ්පාදනයක්, මම පූනා නගරයෙහි බැලීමි. එය පැය පහක් හෝ ඊට වැඩි කාලයක් රඟ දැක්විණි. එහි ද, ගද්‍ය සංවාදය හා සින්දු මිශ්‍ර ව තිබුණි. එහෙත් සංගීතය ප්‍රමුඛ බව මට පෙනුණි. ගී ගැයීමට ප්‍රසිධ ගායකයන් හා ගායිකාවන් යොද තිබුණි. ඔවුන් ගායනාකෙළේ ඛ්‍යාල් ශෛලියෙන් ය. සමහරු ගී ගැයීමට විනාඩි අටක් දහයක් ගත විය. ප්‍රේක්ෂකයන් අභිලාෂය දැක්වූයේ නාට්‍යයට නොව ගීතවලට බව මට පහසුවෙන් දැනගත හැකි විය. ගායකයෝත්, ගායිකාවෝත් රංග භූමියේ ඉදිරිපස තබන ලද මයික්‍රපෝනයට විත් ගායනා කළහ. ඔවුන්ගේ ගායනය හමාරවී නාට්‍යය පටන් ගත් විට සමහර ප්‍රේක්ෂකයෝ රංග ශාලාවෙන් පිට වී බුලත් විටක් කා නැතහොත් තේ කොප්පයක් බී ආපසු ආවාහු ය.

ගද්‍ය සංවාදයෙන් යුතු නාට්‍ය වූ කලී, සියල්ලක් ම වාගේ ප්‍රහසන වර්ගයේ ඒවා විය. ඒ ගණයේ නාට්‍ය වුව ද, ජනප්‍රියත්වයෙන් අඩු නොවී ය. ඒ ශෛලියෙන් නාට්‍ය රචනා කළවුන් තරුණ පරම්පරාවේ (එනම් බටහිර ආකල්පය දරන) විචාරකයන් විසින් සම්භාවනීයත්වයෙන් සලකන ලද බව මට දැන ගන්ට ලැබුණි. මහාරාෂ්ට්‍ර නාට්‍යයේ නව ප්‍රවනතාව එය බව ඔවුහු පැවසූහ.

එහෙත් මා සෙවුවේ එබඳු නාට්‍ය නොව, දේශීය යි පිළිගත හැකි රීතියක් ඇසුරින් නිෂ්පාදනය කරන ලද නාට්‍ය තිබේ ද යනුයි. ගීතාංග නාට්‍ය ගී ගැයුම්වලින් යුක්ත වූ නමුත්, ඒවා රඟපෑවේ තාත්වික ශෛලියෙන් ය. ඒවා බටහිර නාට්‍ය මෙන් අංක, ජවනිකා වසයෙන් බෙද රචනා කොට තිබුණි. අනික, පසුබිම මවා පෑම සඳහා රංග භූමි ආලංකරණ (රංගභූමි සැකසුම් -*sets*) යොදන ලදී.

නියම භාරතීය නාට්‍ය ශෛලිය කුමක් දැයි අවබෝධ කර ගෙන නිෂ්පාදනය කරන ලදැයි මට සිතුණු එක ම නාට්‍යය නම් ගුජරාටි බසින් ඉදිරිපත් කරන ලද 'මේනා ගුර්ජරී' ය. එය

'භවායි' නමින් හඳුන්වන, ගුජරාටි දේශයෙහි ප්‍රචලිත ගැමි නාට්‍ය විශේෂයේ ශෛලිය ඇසුරින් රචනා කරන ලද පර්යේෂණාත්මක කෘතියක් විය. විචාරකයෝ ඒ පර්යේෂණය පිළිබඳ මහත් කුතුහලයක් දැක්වූහ.

එදත් අදත් අතර, භාරතීය නාට්‍යයට ආවේණික වූ රීතිය සෙවීමේ නියුක්ත වුවන්ගේ වෑයම බොහෝ දුරට සඵල වී තිබෙන බව පෙනේ. රජයේ 'සංගීත් නාටක් ඇකැඩෙමිය' මගින් මේ පර්යේෂණවලට බොහෝ අනුබල දෙන ලදී. දිල්ලියෙහි වර්ෂයක් පාසා පවත්වන නාට්‍ය උත්සවයන්හි 'ශකුන්තලා', 'මෘච්ඡකටිකා', 'රත්නාවලී' ආදී සංස්කෘත නාට්‍ය, සංස්කෘත භාෂාවෙන් ම, සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග ශෛලිය අනුගමනය කරමින් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ.

මද්‍රාසියෙහි මා දුටු නාට්‍ය නම් ගොරහැඩි රංග භූමි සැරසිලි හා නළු වෙස්වලින් යුත්, දෙමළ චිත්‍රපටිවලට සමාන නිෂ්පාදන විය. අනික් අතට, කල්කත්තාවේ රඟ දක්වනු ලැබූ බොහෝ නාට්‍ය, බටහිර තාත්වික ශෛලිය අනුගමනය කරන ඒවා විය. වංග ගැමි නාටක වෙසෙසක් වන ජාත්‍රා [යාත්‍රා] කෙරෙහි රසිකයන් ඒ තරම් උනන්දුවක් දැක්වූ බව නොපෙනිණි. එහෙත් ඉන් මොබ්බට වංග දේශයේ තත්වය වෙනස් වූ බව දැනගන්ට ලැබේ. උත්පලා දත්ත වැනි නාට්‍ය කරුවෝ යාත්‍රා රීතිය ඇසුරින් වර්තමාන සමාජයීය හා දේශපාලනමය තතු විග්‍රහ කරන නාට්‍ය රචනා කරති.

මම ඉන්දියාවේ සිට ජපානයට ගියෙමි. මා ජපානයට ගියේ ඒ රට ගැන මා තුළ ද කුතුහලයක් හෝ ආකර්ෂණයක් තුබූ නිසා නොව, අමෙරිකාවට යන ගමන එහි ගොඩ වැද යාම පහසු වූ නිසා ය. එහෙත් ජපානය මා දුටුවේ මේ ලෝකයෙන් කොටසක් ලෙස නොව, කවි නිර්මිත කල්පිත ලෝකයක් සේ ය. මිනිස්සු වෙනස් ය: ගෙවල් දෙරවල් වෙනස් ය: වේ මං වෙනස් ය: පැතිරෙන සංගීත කිංකිණි හඬ සේ ය. විහිදෙන සුවඳ අලෞකික ය. අද්භූත රසයෙන් යුත් නිශෝල්ලාස කථාවක් හකුළා පාන ලද කලක් මෙනි.

මේ හැඟීම් වනාහි ජපානය පිළිබඳ යථාර්ථය යි වරදවා සිතිය නොයුතු ය. ඒවා මගේ විකෘත මනසට පිවිසුණු සිහින ය. වෙනත් අයුරකින් කියතොත්, මගේ මනස තුළ හටගත් ස්වප්න ලෝකයක් - සැබෑ ලෝකය මත ආරෝපණය කිරීමකි.

තෝකියෝවෙහි පිහිටි කබුකිසා රඟහලට ද මා පිවිසියේ මේ සිහින සිතෙහි දරාගෙන දැයි නොදනිමි. එහි තුළ මා දුටුවේ, පෙරදිග නාට්‍යය පිළිබඳ මා මවාගෙන සිටි සිහින, සැබවින් මා ඇස් පනා පිට පෙනෙන්නා සේ ය. මෙය, මගේ මනසින් කබුකි රංග භූමි මත ප්‍රක්ෂේප කරන ලද්දක් ද, නැතහොත් බාහිර අරම්මනවලින් මගේ මනසෙහි මැවුණක් දැයි නොදනිමි.

බටහිර තාත්වික ශෛලියේ නාට්‍යවල ප්‍රමුඛ අංගය වනුයේ වාචිකාභිනය ය – එනම් සංවාදය ය. මේ සංවාදය ගද්‍ය බසින් හෝ පද්‍යයෙන් තිබිය හැකි ය. එහෙත් පෙරදිග නාට්‍ය කලාවෙහි වාචිකාභිනය තිබෙන ප්‍රමාණයට ම, නැතහොත් ඊටත් වැඩි ප්‍රමාණයකට අංගිකාභිනය හා සත්විකාභිනය යොදනු ලැබේ. භරත මුනිවරයා පවසන මේ මතය ක්‍රියාවේ යොදවා තිබෙනු මා පළමු වරට දුටුයේ කබුකි නැරඹූ අවස්ථාවෙහි ය. කබුකි නාට්‍යයෙහි ගද්‍ය සංවාදය තිබේ. එහෙත් කථා විලාසය ස්වාභාවික නැත. එහි අමුතු ලීලාවක් තිබේ. කෙසේ වෙතත් සංවාදය මුඛ්‍ය ස්ථානයක් නොගනී. ඇතැම් අවස්ථාවක් සංවාදයෙන් තොර ව, තනිකර ආංගික හා සාත්වික අභිනය මාධ්‍යය කොට නිරූපණය කරනු ලැබේ.

එහෙත් කබුකි නාට්‍යයට වඩා සංස්කෘත නාට්‍යයටත් භාරතීය ගැමි නාට්‍යයටත්, රංග ශෛලිය අතින් සමීප වන්නේ ඊට පැරණි වූ නෝ නාට්‍යය ය. කබුකි නාට්‍යයේ රංග භූමිය කිසියම් නිශ්චිත ස්ථානයක් බව ඇඟවීමට, එය අභිමත පරිදි සරසනු ලැබේ. ජවනිකා මාරුවෙන් ස්ථාන මාරුව දැක්වේ. සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග භූමිය කිසියම් නිශ්චිත ස්ථානයක් නොවේ. එය, නළුවන්ගේ පරික්‍රමණයෙන් වෙනස් කළ හැකි ය. පසුබිම සැරසීම්වලින් දක්වනු වෙනුවට පාත්‍රයන්ගේ වර්ණනාවලින් ප්‍රේක්ෂක සිත්වල මැවෙන්ට සලස්වති. නෝ නාට්‍යයේ රීතිය ද

මෙය ම ය. පසුබිම් අලංකාරණයෙන් නිශ්චිත ස්ථානයක් නිරූපණය නොවේ. එය මධ්‍යස්ථ ය. තමා අසුවල් තැන සිට අසුවල් තැනට යන බව පාත්‍රයාගේ මුවින් ම කියවේ. ඒ සඳහා නළුවා පියවරක් ඉදිරියට තබයි. එසේ නැතහොත් මදක් පසෙකට හැරේ.

නෝ නාට්‍යයේ පාවිච්චි කරන රංග භාණ්ඩ සියල්ලක් ම, කබුකි නාට්‍යයෙහි මෙන් සංකේතාත්මක ය. ශෝකය, ක්‍රෝධය, ඊර්ෂ්‍යාව ආදි භාව අංගිකාභිනයෙන් - මුද්‍රා ආදියෙන් - දැක්වේ.

තෝකියෝවෙහි දී, චීන බෙයිජිං (පීකිං) ඔපරා බැලීමට ද අවස්ථාව ලැබුණි. ඒ කණ්ඩායම ආවේ, ස්ත්‍රී භූමිකා නිරූපණය කරන ප්‍රසිද්ධ නළුවා වන මෙයි ලං ෆං ප්‍රමුඛ කොටගෙන ය. චීන නාට්‍යය හා කබුකි නාට්‍යය යන දෙකෙහි ම - පිරිමින් විසින් ස්ත්‍රී භූමිකා නිරූපණය කිරීම සියුම් කලාවක් බවට පත් කොට තිබේ.

බෙයිජිං ඔපරාවෙහි සංකේතාත්මක අභිනය වර්ග ගණනාවක් පාවිච්චි කරන බැවින්, එය එක වර අවබෝධ කර ගැනීම අපහසු ය. ඒ වන විට මා චීන නාට්‍ය කලාව ගැන පොත පත වත් බලා තිබුණේ නැත. එහෙත් පෙරදිග නාට්‍ය කලාවේ පොදු ලක්ෂණ මම එහි දුටිමි.

ජපානයෙහිත් - චීනයෙහිත් අද දක්වා අඛණ්ඩිත ව පවත්වා ගෙන එන සාම්ප්‍රදයික නාට්‍ය කලාව ප්‍රභවය ලබන්ට ඇත්තේ, භාරතීය නාට්‍යයෙන් ය යන හැඟීම ඒවා අතර තිබෙන සමානකම් බලන විට කාහට වුව ද පෙනී යනු ඇත. එහෙත් ඓතිහාසික සාක්ෂි ගෙන හැර පා මේ මතය සනාථ කිරීම අපහසු ය. බෙයිජිං ඔපරා, කබුකි යන නාට්‍ය වෙසෙස් දෙක ම අවුරුදු තුන් හාර සීයකට වඩා පැරණි නැත. ඉතාම පැරණි නෝ නාට්‍යයත් අයත් වන්නේ දහතර වන ශත වර්ෂයට ය. එහෙත් සංස්කෘත නාට්‍යයේ වර්ධිත ස්වරූපය සිව් වැනි - පස් වැනි ශත වර්ෂවල දී විද්‍යාමාන වේ. මේ කාලයෙහි භාරතයෙන් චීනයට ආ ගිය ඇත්තන් මගින්, භාරතීය නාට්‍ය සංකල්පය චීනයට හඳුන්වන ලද්දේ ද? එසේ නැත්නම් භාරතීය නාට්‍ය

Scanned by CamScanner

කණ්ඩායමක් චීනයට ගියේ ද? යනාදිය පිළිබඳ ඓතිහාසික තතු සොයාගෙන නැතැයි හඟිමි.

නාට්‍ය කලාව බටහිර ප්‍රොසීනියම් රංග භූමියේ සීමාවලින් ගිර කර තැබිය නොයුතු බව, ජපන් හා චීන නාට්‍ය නැරඹීමෙන් මට වැටහුණේ ය. පෙරදිග නාට්‍ය කලාවට ධ්‍රැවමතා කරන්නේ විවෘත රංග භූමියකි. එය ප්‍රධාන වසයෙන් නළුවාගේ කලාවකි- එබැවින් නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර පරතරයක් නොතිබිය යුතු ය. එහි රස නිෂ්පත්තියට සංවාදය පමණක් නොව නෘත්‍ය ගීත - වාද්‍ය යන ශිල්ප ප්‍රයෝජනයට ගත හැකි ය.

මා ජපානයෙන් අමෙරිකාවට ගියේ මෙවැනි කරුණු ගැන ඒ රටේ නාට්‍ය රසිකයන් සිත් යොමු කරමින් හුන් කාලයක ය. අමෙරිකාවේ නාට්‍ය ලෝලයන් මුහුණ පා සිටි ගැටළුව නම් ප්‍රේක්ෂකයන් සිනමා හල්වලින් රඟහල්වලට ඇදගන්නේ කෙසේ ද යනුයි. අමෙරිකාවට සිනමාව පැමිණීමෙන් පසු නාට්‍ය කලාවට අසුබ දසාවක් එළඹිණ. සිනමා කලාව විසින් නාට්‍ය කලාව ගිල ගැනීමට ඔන්න මෙන්න කියා තිබුණේ ය. ඊට පිළියම කුමක් විය යුතු දැයි විද්‍යාලයවල බරට සාකච්ඡා විය.

යුරෝපයෙහි නම් සිනමා කලාව නිසා නාට්‍ය කලාවට තර්ජනයක් වූයේ නැත. යුරෝපයට සිනමාවේ ආක්‍රමණය ඔරොත්තු දිය හැකි වූයේ එහි නාට්‍ය කලාව අවුරුදු දෙදහක් පමණ කාලයක් මුළුල්ලේ වැඩී ශක්තිමත් වී තුබූ නිසා ය. අවුරුදු දෙසීයකට වඩා දිග ඉතිහාසයකට උරුමකම් කිව නොහැකි අමෙරිකා ජනතාවට නාට්‍ය රසයේ අගය වටහා ගැනීමට තුබූ කාලය ප්‍රමාණවත් නුවූයේ දැයි නොදනිමි. සිනමාව පැමිණි මොහොතෙහි ම ඔවුහු එය වැළඳ ගත්හ. ඔවුන්ගෙන් වැඩි දෙනෙකු සිතන්ට ඇත්තේ සිනමා කලාව - නාට්‍ය කලාවේ ම විකාශනයක් කියා ය. එබැවින් නාට්‍ය කලාව යල් පැනපු විනෝද මාර්ගයක් ලෙස ඔවුන්ට පෙනෙන්ට ඇත.

අමෙරිකාවේ නාට්‍ය කලාවේදීන් කිහිප දෙනෙකු සමඟ සාකච්ඡා කළ මට, ඔවුන්ගේ චින්තනය මතු සඳහන් මග ඔස්සේ ගමන් කළ බව මට පෙනුණි: බටහිර රටවල සිදු වූ තාක්ෂණික

විප්ලවය හේතු කොටගෙන නාට්‍ය කලාව ද ක්‍රම ක්‍රමයෙන් ආදි ස්වරූපයෙන් ඈත් වී විද්‍යාත්මක උපකරණවල පිහිටින් තාත්විකත්වය කරා ගියේ ය. විදුලි ආලෝක, යන්ත්‍රානුසාරයෙන් දක්වන විජ්ජා, තත්වානුරූප රංගභූමි සැදුම්, මනෝවිද්‍යාවේ ආභාසය ලැබ හැඩ ගැසුණු රඟ පෑමේ කලාව, විද්‍යානුකූල ව තනන ලද ප්‍රේක්ෂාගාර — මේ ආදියේ අනුහසින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට, තමා නරඹන්නේ රංගයක් නොව සැබෑ සිද්ධියක් ය, යන විශ්වාසය දැනවීමට නාට්‍ය නිෂ්පාදකයාට හැකි විය. මේ වනාහි තාත්විකත්වයේ උපරිම තලය විය. නාට්‍ය කලාව එතැනට පැමිණියේ දහනව වැනි සියවසෙහි ය. ඒ සිය වසෙහිම ය, තාක්ෂණික ඥානයේ ඵලයක් වන සිනමා කලාව බිහි වූයේ. නාට්‍ය කලාවේ පරමාර්ථය වූයේ ජීවිතය තත්වානුකූල ව පෑම නම්, ඒ කාර්යය වඩා මැනවින් සිද්ධ කිරීමේ ශක්තිය සිනමා කලාවට තිබුණු බව පෙනුණි. එබැවින් ප්‍රේක්ෂකයෝ නාට්‍ය කලාව හැර ද සිනමා හල්වලට ගියහ.

එබැවින්, ප්‍රේක්ෂකයන් යළි රඟහල්වලට ගෙන ඊම සඳහා කළ යුත්තේ, සිනමා හලක ලැබිය නොහැකි අයුරේ වින්දනයක් රඟ හලේ දී ප්‍රේක්ෂකයන්ට ලබා දීම ය. රඟ හලේ දී ප්‍රේක්ෂකයෝ අජීව රූප නොව, ජීවමාන නළු නිළියන් දකිති. එම නළු නිළියෝ වෙස් වළාගෙන රංගයක් පාති. ඔවුහු මේ රංගය නීරස සංවාදයෙන් පමණක් නොව, නැටුම් ගැයුම් ආදිය ද උපයෝගි කරගෙන ඉදිරිපත් කරති. ප්‍රේක්ෂකයන් එහි රසය විඳිය යුත්තේ නිෂ්ක්‍රිය ව අසුන්වල හිඳගෙන නොව, කල්පනා ශක්තිය මෙහෙයවා තමන් ද සහභාගි වෙමින් ය.

මේ චින්තනය පැතිරීම නිසා අමෙරිකාව තුළ ආසියාවේ නාට්‍ය කලාව, විශේෂයෙන් ජපානය හා චීනයේ නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි උනන්දුවක් ඇති වී තිබුණි. ප්‍රකාශන සමාගමක් ආසියාවේ නාට්‍ය කලාව ගැන පොතක් ලියවීම සඳහා පෝබියන් බවර්ස් මහතා ගිවිස්සා ගන්ට ඇත්තේ ද එබඳු පොතකට ඉල්ලීමක් තිබිය හැකි බව දනගෙන විය යුතුය. අමුතු අමුතු සැලැස්ම් වලින් යුත් රංග භූමි හා ප්‍රේක්ෂාගාර තැන් තැන්වල - විශේෂයෙන් විශ්ව විද්‍යාලවල - පැන නැගුණි. මේවා අතර විවෘත රංග භූමිය (*Open*

Scanned by CamScanner

stage) ප්‍රසාරිත රංග භූමිය *(Thrust stage)* හා රංග භූමියද, *(Arena Theatre, Theatre in the Round)* සඳහන් කළ යුතුය. විවෘත රංග භූමියත්, ප්‍රසාරිත රංග භූමියත් තනා තිබුණේ තාත්වික නාට්‍ය ශෛලියේ අවශ්‍යතාවන්ට අනුකූල ව හැඩ ගැසුණු ප්‍රොසීනියම් රංග භූමියේ සීමාවලින් මිදීමට ය. මාණ්ඩලික රංගයෙහි, මණ්ඩලාකාර රංහ භූමියක් (රහ මඩලක්) මත නළු නිළියන් රඟ පාන අතර, ප්‍රේක්ෂකයන් උනුන් වෙත ළං කිරීම පිණිස ය.

විවිධ අයුරේ අත්හද බැලීම් නැරඹීමට මට අවස්ථාව ලැබුණි. මේ හැම එකක ම අරමුණු වූයේ තාත්විකත්වයෙන් ඈත් වී නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීම ය. සමහර අත්හද බැලීම්වල, නාට්‍ය ධර්ම් ලක්ෂණ - ලෝක ධර්මී නිෂ්පාදනයකට ඇතුළත් කොට තිබුණි. මෙසේ ශෛලීන් මිශ්‍ර කිරීම රස භංගයකට හේතු වේ දැයි ඇතැම් විට මට සැක සිතුණි. ටෙනසී විලියම්ස්ගේ 'ඒ කැට් ඔන් ඒ හොට් ටින් රූෆ්' යන නාටකයේ ඉලයා කසාන්ගේ නිෂ්පාදනයෙහි, එක් ජවනිකාවක කෙනෙකු නානවා නිරූපණය කෙළේ හුදු මුද්‍රාවලින් ය - එනම් ආංගික අභිනයෙන් ය. සෙසු ජවනිකාවල යොද තිබුණු තාත්වික සැදුම් එහි නොවීය.

නොයෙක් අයුරේ පර්යේෂණාත්මක නිෂ්පාදන මම දුටිමි. ඒවා සමහරක් නිෂ්පාදකයාගේ (අධ්‍යක්ෂවරයාගේ) අපූරු-සංකල්පනා ශක්තියට දෙස් කීය. චිත්‍රපටියක් බැලීමෙන් ලැබිය නොහැකි විදියේ ආස්වාදයක් - චමත්කාරයක් - මා එයින් වින්ද බව කිව යුතු ය. කාල්පනික රංග භාණ්ඩ, මේ ආදිය ප්‍රේක්ෂකයන් විසිතුරු ලොවකට ගෙන යාමට සමත් විය.

ඉන්දියාවෙහි දී මෙන්, අමෙරිකාවෙහි දී ද මට ලේඛකයන්, අධ්‍යක්ෂවරුන් ආදීන් හඳුන්වා දුන්නේ ද, ඇතැම් විට රැඟුම්වලට ටිකට් ලබා දුන්නේ ද, පුහුණුවීම් බැලීමට අවසර ලබා දුන්නේ ද, ඒ දවස්වල නිව් යෝර්ක් නගරයෙහි වාසයට අවුත් සිටි පෝබියන් බවර්ස් මහතා හා ඔහුගේ බිරිඳ ශාන්තා රාම රාඕ බව කියනු කැමැත්තෙමි. නිව් යෝර්ක් නගරයෙහි බ්‍රෝඩ්වේ පෙදෙසෙහි (එනම් ප්‍රධාන රහහල් තිබෙන පෙදෙස) නාට්‍ය ලෝකය උග්‍ර තරඟවලින් යුත් වාණිජමය ලෝකයකි.

නාට්‍යයක් පුහුණු කරන කාලයෙහි දී, එය බැලීමට කිසිවෙකුට ඉඩ දෙනු නොලැබේ. මේ කුමක් හෙයින් දැයි මට මුල දී තේරුම්ගත නොහැකි විය. නාට්‍යය පුහුණු කරන අවස්ථාවෙහි දී, පිටත්තර කිසිවෙකු එය බැලීමෙන් ඒ ගැන දූසමාන ආරංචි පැතුරුණොත් ආර්ථික වසයෙන් නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වයට හානි පැමිණිය හැකි වීම මීට හේතුව යයි, මට පසු ව දැනගන්ට ලැබුණි. අපේ නාට්‍ය ලෝකයෙහිත් - සාහිත්‍ය ලෝකයෙහිත් තිබෙන සුළු සුළු එදිරිවාදුකම් ගැන අප සිත් රිදවා ගත්තා නමුත්, ඒවා කෙතරම් අහිංසක දැයි මට සිතුණි.

බ්‍රෝඩ්වේ පෙදෙසෙහි පිහිටි රඟ හලක නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමට වැය වන මුදල ඩොලර් ලක්ෂ - කෝටි ගණන් වේ. මීට ධනපති අනුග්‍රාහකයෙකු සොයා ගැනීමට සිදු වේ. ඔහුට කියන්නේ 'ප්‍රොඩියුසර්' කියා ය. (මෙහි අප ප්‍රොඩියුසර් හෙවත් නිෂ්පාදකයා කියන්නේ, නාට්‍යය අධ්‍යක්ෂණය කරන තැනැත්තාට ය). මෙසා ධනස්කන්ධයක් වැය කොට නිෂ්පාදනය කරන නාට්‍යයක් අසාර්ථක වේය යන බිය නිතර තිබේ. පුවත්පත් විචාරකයන් ද අල්වාගත යුතුයි. මේ සඳහා ඔවුන්ට කොක්ටේල් පාටි පවත්වති. විචාරකයන් නාට්‍යය ගැන දෙසක් දැක්වූවහොත් ඊට අනාගතයක් නැත.

පෝබියන් බවර්ස් මහතාගේ ගෙදර නිතර කොක්ටේල් පාටි පැවැත්විණි. ඒවාට ලේඛකයෝ, නාට්‍ය හා සිනමා අධ්‍යක්ෂකවරු, ප්‍රකාශකයෝ, විචාරකයෝ ආදීහු පැමිණෙති. නිව්යෝර්ක්වල සිටි දවස්වල මට ද මේ සාදවලට ආරාධනා ලැබුණු බැවින්, නොයෙක් දෙනා හඳුනා ගැනීමට මට එයින් අවස්ථාව එළඹිණි.

මෙවැනි මත්පැන් සාද පවත් වන්නේ අප මෙන්, හුදෙක් යාළු මිතුරුකම් වඩවන අටියෙන් නොව, යම් යම් පුද්ගල අධ්‍යාශ සිද්ධ කරගැනීමට බව මට කල් යාමේ දී වැටහුණේ ය. පෝබියන් බවර්ස් හා ඔහුගේ බිරිඳ ජීවත් වූයේ පොත් පත් ලිවීම, පුවත්පත් හා සඟරා ආදියට ලිපි හෝ කථා සැපයීම, ගුවන් විදුලි වැඩ සටහන්වලට සහභාගි වීම යනාදි කටයුතුවලින් ලැබෙන ආදායමින් ය. මෙබඳු ආදායමක් නොකඩවා ලබා ගැනීම

සඳහා ඔවුන් සහරා කතුවරුන්, ප්‍රකාශකයන්, නිෂ්පාදකයන් ආදීන් නිතර නිතර හමු විය යුතු ය. ඔවුන්ට සංග්‍රහ සත්කාර පැවැත්විය යුතු ය.

මා මෙන් ම, රොක්ෆෙලර් ශිෂ්‍යත්වයක් ලැබ, මා සිටි දවස්වල නිව් යෝර්ක්වල හුන් නික් හ්වකින් *(Nick Joachin)* නම් පිලිපීන නවකථාකරුවා, පෝබියන් බවර්ස් මහතාගේ මත්පැන් සාදයක දී ප්‍රසිද්ධ ප්‍රකාශකයෙකු විසින් නවකථාවක් ලිවීමට ගිවිස්වා ගත් සැටි මම දුටිමි. ඔහුට සැහෙන අත්තිකාරම් මුදලක් ද ස්වල්ප දවසකින් ප්‍රකාශකයා විසින් දෙන ලද බව ද දැනගතිමි.

පිලිපීන් ලේඛකයන් ලියන්නේ ඉංග්‍රීසියෙන් ය. එබැවින් ඔවුන්ගේ කෘති අමෙරිකානු හෝ ඉංග්‍රීසි ප්‍රකාශකයෝ බාරගනිති. අනික, යම් රටක ලේඛකයන්ගේ කෘති, අමෙරිකානු හෝ ඉංග්‍රීසි ප්‍රකාශකයෙකු බාර ගන්නේ ඒ රට තමාගේ රටට දේශපාලනමය හේතු නිසා හෝ ආර්ථික හේතු නිසා වැදගත් වුවහොත් පමණි. ඉන්දුනීසියානු නවකථාකරු මොක්තාර් ලූබිස්ගේ නොවැදගත් කෘතියක් එකල ප්‍රසිධ ඇමෙරිකානු ප්‍රකාශක සමාගමක් විසින් පළ කොට තිබුණි. මොක්තාර් ලූබිස්ගේ කෘතියේ සාහිත්‍යමය වටිනාකම නොවේ, මේ ප්‍රකාශකයන් සැලකුවේ. ඉන්දුනීසියාව ඛනිජ තෙල්, ටින්, තඹ, වැනි කාර්මික රටවලට අතිශයින් ම වැදගත් මූල ද්‍රව්‍යවලින් සමන්විත ය. එබැවින් ඒ රට බටහිර රටවල පාඨකයන්ට හඳුන්වා දීමත්, ඒ රටේ මහජන මතය හැඩගස්වන ලේඛකයන් වැන්නවුන්ගේ හොඳ හිත දිනා ගැනීමත් ඉතා ප්‍රයෝජනවත් ය.

පෝබියන් බවර්ස් සමග ආශ්‍රය කරමින් හුන් කාලය තුළ දී සිදු වූවක් මට සිහි වේ. ඔහුගේ මගින්, මට ප්‍රසිධ විචාරකයෙකු වන මහාචාර්ය එරික් බෙන්ට්ලි *(Eric Bentley)* මහතා හඳුනා ගන්ට ලැබිණි. ඒ දවස්වල ම එරික් බෙන්ට්ලිගේ අලුත් විචාරාත්මක කෘතියක් වන *'The Dramatic Moment'* නම් පොත පළ විය. එයින් පිටපතක් ලබාගන්ට මා කැමති දැයි පෝබියන් මහතා මගෙන් ඇසී ය. එය, කර්තෘගෙන් තුටු පඬුරක් විය යුතු යයි මම සිතුවෙමි.

දවස් කීපයකට පසු බවර්ස් මහතා මට පොත ගෙනැවිත් දුන්නේ ය. එහෙත් ඊට ඩොලර් කීයක් ද (මට මතක නැත) අය කරන්ට සිදු වන බව බවර්ස් මහතා මද පැකිළීමකින් යුතු ව මට කීවේ ය. මම ඒ මුදල ගෙව්මි.

පොත කියවන විට එහි ඇතුළේ කුඩා ලියුමක් මට හමු විය. එය බෙන්ට්ලි මහතා විසින් බවර්ස් මහතාට ලියන ලද්දක් විය. එහි තිබුණු එක් වාසගමක් මට මතක ය. එය 'මය වාගේ කෙනෙක් වත් මගේ පොත මිල දී ගන්නේ නැත්නම් මොන යකෙක් ද ගන්නේ?' යනුයි.

මට පොතක් තෑගි කරන්ට යයි පෝබියන්, බෙනට්ලි මහතාට කියන්ට ඇතැයි මම නිගමනය කෙළෙමි. බෙන්ට්ලි ඊට අකමැති වන්ට ඇත. ඊට හේතුව යට දැක්වෙන වාසගමින් කියවේ.

මා ඇමෙරිකාවට එන ගමන් ජපානයට ගොඩ වැදී කබුකි හා නෝ උඩින් මත්තෙන් නැරඹුවා පමණි. මගේ ගමනින් ප්‍රයෝජනය ගැනීමට නම් අමෙරිකාවෙහි කල් ගෙවීමෙන් වැඩක් නැතැයි ද, මගේ නිවාඩුවේ ඉතිරි හය - හත් මස මේ නාට්‍ය වෙසෙස් අධ්‍යයනය කිරීම වටී යයි ද මම සිතුවෙමි. මේ අධ්‍යාශයෙන් මම යළි ජපානයට ගියෙමි.

කබුකි නාට්‍යය වීර - අද්භූත රස ප්‍රමුඛ කොට ඇති ඉන්ද්‍රියකාන්ත උජ්ජ්වලිත රංගයක් වන අතර, ඊට හාත්පසින් වෙනස් වූවකි නෝ නාට්‍යය. නෝ නාට්‍යය වනාහි ප්‍රේක්ෂකයන් ශාන්ත රසයෙන් කුළු ගන්වන්නකි. එහි හැම අංගයකින් ම දැක්වෙන්නේ සංයමය ය. ඊට ආශ්‍රය කොට ඇත්තේ බෞද්ධ කථා වස්තු ය. ලෝකයේ කවර සාහිත්‍යයක හෝ වේවා බෞද්ධ යයි හැඳින්විය හැකි නාට්‍ය කලාවක් තිබේ නම්, එය ජපානයේ නෝ නාට්‍යය වේ. නෝ නාට්‍යය තේමාව අතින් පමණක් නොව, බාහිර ස්වරූපය අතින් ද හෙවත්, රංගයක් වසයෙන් ද බෞද්ධ පුරුෂාර්ථ මූර්තිමත් කොට දක්වන්නකි. රංගභූමි අලංකරණ එහි කිසිවක් නැත. එහි ලෑලි පොළොව පිරිසිදු ය. කැඩපතක් සේ දිලිසේ. එහි, බාහිර ආරම්මණවලින් සසල නොවී, ප්‍රකෘති

Scanned by CamScanner

තත්වයෙහි පවත්නා නිශ්චල චිත්තය හෙවත් ආලය විඥානය සංකේතවත් කොට දක්වන්නකි.

නෝ නාට්‍යය බටහිර රසිකයන් අතට පත් වූයේ ප්‍රධාන වශයෙන් නොයෙල් පේර (*Noel Peri*) නම් ප්‍රංස පඬිවරයාගේත් ආතර් වේලි (*Arther Waley*) නම් ඉංග්‍රීසි පඬිවරයාගේත් පරිවර්තන මාර්ගයෙනි. ඩබ්ලිව්. බී. යේට්ස් (*W. B. Yeats*) හා එස්රා පවුන්ඩ් (*Esra Pound*) නම් කිවිවරුන් නෝ නාට්‍යයට බෙහෙවින් ඇලුම් කළ බවත්, තම නිර්මාණවලට එයින් ආභාසය ලැබූ බවත් කියති.

යළි පේරාදෙණියට: මනමේ නාට්‍යය බිහිවීම

Ape Pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/apepusthakalaya

Scanned by CamScanner

පේරාදෙණියට ආපසු පැමිණි විට සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ ශිෂ්‍ය නිලධාරීන් විසින් මට බලවත් පෙරැත්තයක් කරන ලදි. එනම්: නාට්‍ය ශිෂ්‍යයින් සමග නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට ය. ඒ වන විට, නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ මගේ සංකල්පය මුළුමනින් ම වෙනස් වී තිබුණි. නාට්‍යයක් කරතොත්, එය දේශීය ශෛලියක් සෙවීම පිණිස අරඹන ප්‍රයත්නයක් විය යුතු ය.

චීන හා ජපන් නාට්‍ය සමග සැසඳීමට පුළුවන්කම තිබුණු එකම සිංහල නාට්‍ය වෙසෙස නම්, නාඩගම යයි මම විශ්වාස කෙළෙමි. එහි නිශ්චිත රංග රීතියක් තිබේ. මෙය වූ කලී, භාරතයේ ජාත්‍රා, භවායි, තමාෂා, තෙරුක්කුත්තු ආදියේ රීතියටත්, සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග රීතියටත් නෑකම් කියන්නකි. මා නාඩගම් ශෛලියෙන් පර්යේෂණාත්මක නිෂ්පාදනයක් කිරීමට තීරණය කෙළේ මේ හෙයිනි.

මනමේ කතාව හෙවත් චුල්ල ධනුග්ගහ ජාතකය, කවි නාඩගම් සඳහා මිස, සින්දු නාඩගමක් සඳහා මෙතෙක් කල් අපේ ගැමි කවියන් උපයෝගි කොට නොගත්තේ, එය කෙටි වැඩි යයි සිතූ නිසා දැයි නොදනිමි. සාමාන්‍යයෙන් සින්දු නාඩගම් යයි කියන නාට්‍ය වර්ගයට යොදා ඇත්තේ පැය හතක් - අටක් මුළුල්ලේ රඟ දැක්විය හැකි දිග කතා ය. බැලසන්ත, බ්‍රම්පෝට්, එලුජින් ආදි නාඩගම් රාත්‍රි කීපයක් කොටස් වසයෙන් රඟ දැක්වූ බව කියති. සැම රාත්‍රියක ම, බහුබූතයා (කොනංගි), සෙල්ලම් ළමා (සෙල්ලපිල්ලේ), හඬ දූතයා ආදි පාත්‍රයන්ගෙන් යුත් පූර්ව රංගය ඉදිරිපත් කොට නාට්‍යයේ ඉතිරි කොටස් රඟ දක්වනු ලබයි.*

* ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා මහතා විසින් තම විජයබා කොල්ලය නම් නවකථාවෙහි රඟුමක් ගැන කරන විස්තරයට ආශ්‍රය වන්ට ඇත්තේ මනමේ කතාව පදනම් කොට රචිත සින්දු නාඩගමක් දැයි සැක සිතේ. එහෙත් සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි පර්යේෂණ පවත්වා ඇති කිසිවෙකුට මනමේ සින්දු පෙළක් හමුවී නැති බැවින්, යට කියන කතුවරයාගේ විස්තරය අවක් කල්පිත වූවක් යි නිගමනය කරන්ට සිදුවේ.

Scanned by CamScanner

මනමේ කතාව වසයෙන් අප අතර ප්‍රකට වූ ජන කතාව, ජාතක පොතෙහි එන චූල්ලධනුග්ගහ ජාතකය යි. එහි එන කුමාරයාගේ නම චූල්ලධනුද්ධර ය. ගැමි කතාවෙහි ඔහුට මනමේ කුමාරයා යන නම දී තිබේ. මේ නම කෙසේ ඇති වූවක් දැයි කිව නොහේ. මනමේ කතාව, ලංකාවේ දකුණු පළාතේ ගම්වල කෝලම් ශෛලියෙන් ද, කවි නාඩගම් ශෛලියෙන් ද - ඉදිරි, පත් කරනු ලැබේ. එම ශෛලීන් දෙකෙන් ඉදිරිපත් කරන සඳකිඳුරු කතාව, චන්දකින්නර ජාතකයෙන් ය. මේ නාට්‍ය දෙක පතිව්‍රතය රැකීමේ අනුහස් හා එය බිඳීමේ අනිෂ්ට ඵල විපාක දැක්වීම පිණිස එක රාත්‍රියක රඟ දක්වනු ලැබේ.

මනමේ කතාව සින්දු නාඩගමකට ආශ්‍රය කොට ගත හැකි ය – යන අදහස මගේ සිතෙහි පිළිසිඳ ගත්තේ ජපානයෙහි දී හෝ අමෙරිකාවෙහි දී අකිරා කුරොසව විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද 'රෂොමොන්' නම් චිත්‍රපටිය බැලීමෙන් පසු ය. 'රෂොමොන්' චිත්‍රපටියට ආශ්‍රය කරන ලද්දේ, අකුතගව නම් කතුවරයාගේ කථාවකි. මේ කථාව සාරාංශයෙන් ගත් විට අපේ චූල්ලධනුග්ගහ ජාතකයටත්, මනමේ ගැමි කතාවටත් සමාන ය. එක්තරා රදළයෙක් තම තරුණ බිරිඳ අසු පිට නංවාගෙන, කැලයක් මැදින් යන විට සොර දෙටුවෙකුට හසු වී, ඔහු විසින් ස්ත්‍රියට බලහත්කාරකමක් කොට, පුරුෂයා මරා දමන ලදී. මේ මූලික සිද්ධිය පස් දෙනෙක් පස් විදියකට විස්තර කරති. පළමුවැන්නා කැලේ දර කපන්නෙක් ය: කැලේ පඳුරක් අස්සේ මිය ගිය තැනැත්තාගේ මිනිය, උඩුබැලි අතට බාවා තිබුණු බව ද, ඔහුගේ පපුව කඩු පහරකින් පසාරු කොට තිබුණු බව ද, ළඟපාත තණ කොළ පොඩි වී තිබුණු නිසා මිනිසා මැරෙන්ට ඉස්සර පොර බදන්ට ඇතැයි තමා සිතන බව ද ඔහු කියයි. මිය ගොස් ඇති රදළයා හඳුනාගත්තා බෞද්ධ භික්ෂුවක්, ඔහු රූමත් ගැහැනියක තමා පිටු පසින් හිඳුවාගෙන අශ්වයෙකු පිටින් කැලෑව තරණය කරනු තමා දුටු බව පවසයි. සොර දෙටුවා අත් අඩංගුවට ගත් පොලිස් භටයෙකු කියන්නේ, ඔහු ප්‍රසිද්ධ මං පහරන්නෙකු බවත්, ඔහු අල්වන්ට තමා කීප වරක් වෑයම් කළ නමුත්, බැරි වූ බවත් ය. මියගිය තැනැත්තා ඉතා මෘදු, කරුණාර්ද්‍ර හදවතක් ඇති කෙනෙකු බව, ඔහුගේ බිරිඳගේ මහලු මව

කියයි. සොර දෙටුවාගේ සාක්ෂිය වැදගත් වේ: තමා ස්ත්‍රිය දැක ඈ කෙරෙහි රාගෝන්මත්ත වූ බවත්, පුරුෂයා මරා හෝ ඇය හා සමහම් සුවය විඳින්ට සිතූ බවත් කියන සොර දෙටුවා, සැමියා නොමරා තම අභිප්‍රාය ඉටු කර ගත්තොත් වඩා මැනවැයි තීරණය කොට, ඔවුන් දෙදෙනා රවටා තනි පෙදෙසකට ගෙන ගොස් පුරුෂයා ගසක බැඳ තබා, ඔහු බලා සිටිද්දී ස්ත්‍රිය බලාත්කාරයෙන් ලෝකාස්වාදයට යොද ගත් බව පවසයි. එහෙත් ඇය අවනත කිරීමට පෙර සැමියා ගසක බැඳ සිටිනු දුටු ඇය, බෙහෙවින් කෝපාවිෂ්ට වී ළඟ තුබූ කිරිච්චියක් ඇද තමා මරන්ට තැත් කළ බවත් ඔහු පවසයි. තමාගේ කාමාශාව සංසිඳුවාගත් පසු, සොරා ගැහැනිය දමා යන්ට සැරසේ. එහෙත් ඈ ඔහුගේ ඇඟේ එල්ලී, 'එක්කො මාව නැත්තං — මගේ සැමියාව මරන්න' යි අයැද සිටී. 'මිනිස්සු දෙන්නෙක් දැනගෙන ජීවත් වෙනවට වඩා මැරෙන එක හොඳයි' කියල ඈ කිව්ව. 'දෙන්නගෙන්, ජීවත් වෙන කාගෙ හරි බිරිඳ වෙන්න මම කැමති යි.'

ස්ත්‍රියගේ සැමියා මරා, ඇය බිරිඳ කරගන්ට තමාට සිතුණේ එවේලේ යයි සොර දෙටුවා කියයි. එබැවින් ඒ පුරුෂයා මුදවා ඔහුට තමා හා සටනට එළඹීමට අභියෝග කළ බවත්, සටනින් තමා ජයගත් බවත් ඔහු කියයි. එහෙත් ස්ත්‍රියගේ ස්වාමි පුරුෂයා මරා අවට බලන විට, ගැහැනිය එතනින් පලා ගොස් බව ඔහුට පෙනේ.

ස්ත්‍රිය එක්තරා දේවස්ථානයකට ගොස් තමාගේ කතාව මෙසේ කියයි: 'සොර දෙටුවා මා දූෂණය කොට ගිය පසු, මම මගේ ස්වාමියා දෙසට ගියා. එහෙත් ඔහුගේ මුහුණේ තුබූ පෙනුම ඉවසන්ට බැරි වුණා. කටේ කොල පිරී තිබුණු නිසා ඔහුට කතා කරන්ට බැරි වුණාට, ඔහුගේ බැල්මෙන් මට පෙනුණා - ඔහුගේ සිතේ තිබුණේ කෝපය වත් - ඊර්ෂ්‍යාවත් නොව පිළිකුළ බවයි. ඔහුගේ ඇස්වලින් කියවුණේ 'මාව මරපන් - මාව මරපන්' කියලයි. 'දැන් සිද්ධ වුණු දේ හැටියට මට ඔබ සමග තවත් ජීවත් වෙන්න බෑ. මමත් මැරෙන්න ඕන, ඔබත් මැරෙන්න ඕනා.' 'මාව මරපන්' කියා ඔහුගේ පිළිකුල් බැල්මෙන් දිගටම කියවුණා. මම කිරිච්චිය ගෙන ඔහුට ඇන මැරුවා.

අවසාන විස්තරය කෙරෙන්නේ රදළයාගේ මළ ගිය ප්‍රේත ආත්මය විසිනි. 'සොර දෙටුවා මගේ බිරිඳ දූෂණය කොට, ඇට මෙසේ කීවා: 'ඔබේ පතිවත බිඳුණාට පසු ඔබට සැමියා සමග තවත් ජීවත් වෙන්ට බෑ. ඔබ මා සමග එන්ට ඕන. බිරිඳ ඊට එකඟ වී සොරා සමග මදක් දුර ගොස් හැරී බලා මාව මරන්ට යයි සොර දෙටුවාට ආයාචනා කළා. සොරා ඇය කෙරෙහි කෝප වී ඇය මරන්ට සැරසුණා. එහෙත් ඈ පැන ගියා. මම කඩුව ඇද දිවි නසාගත්තා.'

මේ කථාව මනමේ කතාවට වඩා බෙහෙවින් සංකීර්ණ බව කාට වුව ද පෙනෙනු ඇත. එහෙත් එයින් මට, මනමේ කතාවෙහි නොකියවුණු බොහෝ දේ අවබෝධ විය. වැදිරජුගේ චරිතය මැවීමට මට ලැබුණු ඉහිය වැදගත් යයි කිව යුතු ය.

තවත් අතකින් මට 'රෂොමොන්' කථාවෙන් ආදර්ශයක් ගත හැකි විය. මුල් ජාතකයෙහි හා ගැමි නාටකයෙහි නම් බිසවගේ චරිතය දක්වා ඇත්තේ පති ද්‍රෝහි වූ ගැහැනියකගේ මෙන් ය. මට උවමනා කෙළේ එහි නිරූපිත සිද්ධිය වෙනස් අයුරකින් විවරණය කිරීමට ය. වනාන්තරය මැදින් යන විට, තම ස්වාමියා කෙතරම් දක්ෂ ධනු ශිල්පියෙකු වුව ද, ඔහු කෙරෙහි ඇගේ විශ්වාසය මදක් සසල වේ. වනයේ අවිනිශ්චිත අතුරු ආන්තරාවලින් තමා ආරක්ෂා කිරීමට ඔහුට හැකි වේ දැයි ඈ තුළ සැකයක් උපදී. ඒ වේලාවෙහි, වනයේ ප්‍රතිමූර්තියක් බඳු වූ වැදි රජ කෙනෙක් කොහෙන් දෝ ප්‍රාදුර්භූත වේ. ඔහු දැකීමෙන් ඇගේ සිත අස්වැසේ. ඔහු මැරීමට තම සැමියාට කඩුව දෙන්ට ඈ පැකිළෙන්නේ මේ හෙයිනි. එහෙත් ඔහු මරුමුවට පත් වූ පසු, ඈ වැදිරජුට කියන්නේ ඔහු දුටු විගස තම සිත ඔහු කෙරෙහි ඇලුණු බව ය.

'රෂොමොන්' හි මෙන් සත්‍යය අවිනිශ්චිතව තැබීමට මම අදහස් කෙළෙමි. ඒ කථාවෙහි මෙන්, මනමේ නාට්‍යයෙහි ද, සිදු වූයේ කුමක් දැයි ප්‍රේක්ෂකයාට තමා කැමති අයුරින් සිතාගැනීමට ඉඩ තිබේ. බිසව වැදි රජුට එසේ කීවේ ස්වකීය ආරක්ෂාව සඳහා ද? සිය සැමියාගේ මරණින් පසු වනාන්තරයෙහි ඇට

කිසිවෙකුගේ පිළිසරණක් නැත — වැදි රජුගේ මිස. ඇගේ සැබෑ සිත හෙළි වන්නේ ස්වාමියා මළ විගස ඈ වැදි රජුට චෝදනා කරන මොහොතෙහි ද?

කෙසේ වෙතත්, වැදි රජු මුණ ගැසෙන අවස්ථාව සංකීර්ණ එකකි. ජාතක කථාවෙහි නම් ඈ එක හෙළා වැදි රජුට කඩුව දෙයි - ස්වාමියා මැරීම පිණිස! එහි බිසවගේ සිත විග්‍රහ කොට තිබෙන්නේ සරල අයුරිනි. ස්ත්‍රියගේ චරිතය පිළිබඳ සුලබ, ගතානුගතික ආකල්පයක් අනුව!

මා මනමේ නාටකයේ පිටපත් ලියද්දීත්, නිෂ්පාදනය කරද්දීත්, චාල්ස් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ මා ළඟ උන්නේ ය. ඒ දවස්වල ඔහු අපේ ගෙදර වාසය කෙළේය. කිසියම් අවස්ථාවක් නිරූපණය කිරීමට අසවල් විදියේ තනුවක් වුවමනා යයි මා කී විට ඔහු සින්දු කීපයක් ගායනා කොට දක්වයි. මම ඒවායින් මට අභිමත තනුවක් තෝරා ගනිමි.

මනමේ කුමාරයා, තම දියණියට විවාහ කර දෙන අවස්ථාවෙහි, දිසාපාමොක් ආචාරීන් කියන ආශිර්වාදය බොහෝ නාඩගම්වල පාවිච්චි කරන පොදු එකක් යයි ගුරුන්නාන්සේ කී බැවින්, මම එය ඒ ස්වරූපයෙන් ම මගේ නාට්‍යය තුළට බහාලීමි: එය නම්:

> සත්හට සෙත් දෙන ලෝක දිවාකර භගවත් අප මුනිඳුන්
> සරණා
>
> පත්මෙ මුරුත් වන විෂ්ණු කතරගම සමන් විභීෂණ දෙවි
> සරණා
>
> අත් බැඳ දෙන්නෙමි දෙදෙන චිරාකල් සැපතින් වසනා
> ලෙසිනා
>
> පත් වන දුක් සැම දුර හැර ලෝ සැප අත්වේවා දෙදෙනට
> යෙහෙනා

'මනමේ' රචනාව මම දෙතුන් වරක් සංශෝධනය කෙළෙමි. එක් පිටපතක, කුමාරයාත් - කුමරියත් උයනෙහි දී හමු වී, උනුන්

හා පෙම් බස් හුවමාරු කර ගනිති. පසු ව ඒ ජවනිකාව අනවශ්‍යයි සිතා කපා හැරියෙමි.

'මනමේ' රචනා කරන විට, සාම්ප්‍රදයික නාඩගම්වල එන භාෂා ශෛලිය අනුගමනය කරන්ට වෑයම් කෙළෙමි. ඒ සඳහා මම පැරණි නාඩගම් කීපයක් පරිශ්‍රමයෙන් හැදෑරිමි. පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ වැනි ආදි නාඩගම් කරුවන්ගේ බස නම් අප්‍රභ්‍රෂ්ට ය. එහෙත් ඊට මොබබෙහි නාඩගම් රචනා කළ අය එළිසම - අනුප්‍රාස ආදියෙන් යුක් කාව්‍යමය බසක් උපයෝගි කොටගත්හ. නාඩගම්වල එන වීර රසය - අනුප්‍රාස ආදි ශබ්දලංකාරවලින් පෝෂණය වන බැවින්, මම ද මේ බස් වහර යෙදීමි. එහෙත් රංගය සඳහා පැන නගින අවශ්‍යතා හේතු කොටගෙන ඇතැම් තැනක දී, ව්‍යාකරණ රීති උල්ලංඝනය කරන්ට සිදු වේ. මේ බව නොදත් ඇතැම් පඬිවරයෙක්, මනමේ නාටකයේ බස් වහරේ ව්‍යාකරණ දෙස් පෙන්වා එකල පුවත්පතකට ලිපියක් ලියුවේ ය.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේට සාහිත්‍යය පිළිබඳ දැනුමක් නොතිබුණ ද, ඔහු ජනශ්‍රැතියෙහි හසළ බුද්ධිමතෙක් විය. මා කරන කාර්යය ඔහු අවබෝධ කරගෙන, ඊට අනුකූල වන පරිදි මට උපදෙස් දුන්නේ ය. නාඩගම් රංග ශෛලිය පිළිබඳ ව වුව ද මා යම් යම් දේ ප්‍රතික්ෂෙප කළ විට, ඔහු ඊට විරුද්ධ වූයේ නැත. චිරාගත සම්ප්‍රදයක් වුව ද, මේ කාලයට අවශ්‍ය අයුරින් සකස් කරගත යුතු බව ඔහු පිළිගත්තේ ය.

පැරණි කථාවේ තේමාව හා චරිත නිරූපණය වෙනස් කොට, මගේ නාට්‍යය සකස් කරන බව මම ඔහුට කීවෙමි. බිසව කෙරෙහි අනුකම්පා සහගත දෘෂ්ටියකින් බැලිය යුතු බව මම ඔහු සමග කී විට, ඔහුට තරහ ගියේ ය.

"ඔහොම ගෑනුන්ට මොන අනුකම්පාවක් ද මහත්තයො?" යි කියමින් ඔහු මට කඩන් පැන්නේය.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ගායනයෙහි මෙන් නැටුමෙහි ද මද්දල වාදනයයහි ද එක සේ දක්ෂ විය. මේ හෙයින් මගේ නිෂ්පාදන කාර්යභාරය බෙහෙවින් සැහැල්ලු වූයේ ය. පරණ

සම්ප්‍රදයෙහි තුබූ කඩතොලු ඉවත් කොට, මටසිලුටු රංගයක් ඉදිරිපත් කිරීම ය, මගේ අධ්‍යාශය වූයේ. සාම්ප්‍රදයික නාඩගම්වල මගේ නාට්‍යයෙහි මෙන් සංවිධානය කරන ලද ගායක පිරිසක් නොවී ය. තොවිල් පවිල්වල මෙන්, ගුරුන්නාන්සේ ද, බෙර වාදකයෝ ද, වෙනත් ආවතේවකාරයෝ ද, වරින් වර කොතැනක හෝ හිඳ අත්වැල් ගායනා කළාහු ය.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයට අලංකාරයක් හා විශේෂත්වයක් ලැබුණේ සිරි ගුණසිංහගේ වෙස් නිර්මාණයෙන් හා අංග රචනයෙන් ය. විචාරකයන්ගේ අවධානයට ඒ අංශය යොමු නොවූ නමුත්, සිංහල නාට්‍ය කලාවේ වෙස් පැලඳුම් මෝස්තරය මනමේ නාටකයෙන් අලුත් අතකට නැඹුරු වීම ගැන මහාචාර්ය ගුණසිංහට නාට්‍යය රසිකයන් කෘතඥ විය යුතු ය. 'පබාවතී' සම්බන්ධයෙන් මංජුශ්‍රී කළා සේ, ගුණසිංහද භාරතිය හා ලාංකික ප්‍රතිමා ශිල්පයෙන් ආභාසය ලබන්ට තැත් කෙළේ ය. එහෙත් මංජුශ්‍රීට මෙන් නොව, රංගයට උචිත වන පරිදි ඒවා සකස් කිරීමට සිරි ගුණසිංහට හැකි විය.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයෙහි දී මට සහාය වූ තවත් ශිල්පියෙක් නම් වසන්ත කුමාර මහතා ය. වැද්දන්ගේ නැටුම ද, කුමාරයා හා වැදි රජු අතර වූ සටන රිත්මයානුකූල ආංගිකාභිනයෙන් නිරූපණය කිරීමට යොදගත් නැටුම ද, ඔහුගේ නිර්මාණ විය. වසන්ත කුමාර මහතා කඩා වැද, තමාගේ සිතෙහි වූ යමක් නාට්‍යය තුළට ආරෝපණය කරන්ට තැත් කළේ නැත. ඔහු නාට්‍යයේ සමස්ත ශෛලිය බලා, ඊට උචිත වන පරිදි සරල නැටුමක් සාද දුන්නේ ය. ඔහුගේ මේ අවබෝධය නිසා ඒ නැටුම්, මනමේ නාටකයට අවේණික වූ අවයව සේ මිස, බැහැරින් ගෙනැවිත් පුච්චු කරන ලද අංග සේ නොපෙනුණි.

අංග රචනය ද, බෙයිජිං ඔපරා, කබුකි, කථකලි ආදි ශෛලිගත නාට්‍ය වෙසෙස්වල යොදන ක්‍රමය ආදර්ශ කොටගෙන සාද ගත යුතුයයි මගේ අදහස විය. වැදි රජුට වෙස් මුහුණකට සමාන අංග රචනාවක් දමන්ට යෙදුණේ මේ සංකල්පය අනුගමනය කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් වසයෙනි. රැවුල් ආදිය ද

මුහුණට අලවා ස්වාභාවික රැවුලක් සේ පෙනෙන්ට නොව, ඒ අවස්ථාවෙහි වෙස් වළාගත් නළුවා විසින් දෙකතින් එල්ලෙන ලෙස ලා ගන්ට සලස්වා තිබුණි.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයෙහි මට මුහුණ පාන්ට සිදු වූ ඉතා බැරෑරුම් ප්‍රශ්නය නම්, නැටුම් ගැයුම් හා රූපණය යන අංග තුනෙහි ම හැකියාවන් ඇති නළු නිළියන්, ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් අතරින් සොයා ගැනීම ය.

විශ්ව විද්‍යාලයකට පිවිසීම සඳහා ශාස්ත්‍රඥානය පසු පස එළවන ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්, කලා ශිල්ප ක්ෂේත්‍රයෙහි සහජයෙන් පිහිටන හැකියාවල් දියුණු කිරීමට අවස්ථාව ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි. කලක් මුළුල්ලේ සොයා කෙළවර තෝරාගත් විරෙලීමියා අබේකෝන් හා බෙන් සිරිමාන්න ඕපපාතික අය නුවුහ. විරෙලීමියා අබේකෝන් පාසැල් සිසුවියක කාලයේ පටන් රේඩියෝවෙන් ගී ගයා පුරුදු වූ ශිල්පිනියක් වූවා ය. ඇට නිවැරදි ස්වරඥානයක් හා තාලඥානයක් පිහිටා තිබුණේ කවර හේතු වාසනා නිසා දැයි සොයා බැලූ මම, ඇගේ පියා නාඩගම් හා නූර්ති සංගීතය ප්‍රිය කළ රසිකයෙකු වූ බවත්, ඇගේ ගෘහ්‍ය පරිසරයෙන් ඇට රුචිකත්වයක් ලැබී ඇති බවත් දැනගතිමි. සිරිමාන්න ද 'බජව්' වසයෙන් හඳුන්වන, එකල ප්‍රචලිත ව තුබූ ගායනා සාදවලට සහභාගි වී, ගැයීමෙහිත් - වැයීමෙහිත් පළ පුරුදු වූවකු බව දැනගතිමි. විවාපත් වැඩිහිටි ශිෂ්‍යයෙකු වූ ඔහු, කලක් පාසැලක උගන්වමින් සිට විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියෙකි.

මේ දෙදෙනා ලැබුණු නමුත්, වැදි රජුගේ භූමිකාවට සුදුසු කෙනෙකු සොයාගත නොහැකි විය. සුදුස්සෙකු නැත්නම් මා නිෂ්පාදනය අත්හරින බව නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන්ට කීවෙමි. ඔවුහු බොහෝ කරදර වී හැම ශිෂ්‍ය නිවාසයකට ම ගොස් නළුවකු සෙවූහ. කෙළවර, එක් රාත්‍රියක ඔවුන් බෝගම්බර පිටියේ පැවැති සැණකෙළියකට ගිය විට, එහි ගායනා කරමින් සිටි එක් ශිෂ්‍යයකු දැක ඔහු මා ළඟට කැඳවා ගෙන ආහ. මාර්ස් ශිෂ්‍ය නිවාසයෙහි නතර වී සිටි ඔහු, සෙසු ශිෂ්‍යයන්ට වඩා වයසින් මුහුකුරා ගිය, සිරිමාන්න මෙන් කලක් පාසැලක උගන්වමින් සිට

විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියෙක් වූයේ ය. ඔහුගේ හැඩ රුව බලා, ගායනයට ද කන් දුන් විට, ඒ භූමිකාවට ඔහු සුදුසු බව මට පෙනුණි.

මේ තැනැත්තා නම්, පසු ව මනමේ රැඟුමට මහත් ආලෝකයක් ගෙන දුන් එඩ්මන් විජයසිංහ ය.

පොතේ ගුරාගේ භූමිකාව, අන් භූමිකාවන් මෙන් නොව, කෙසේ නිරූපණය කළ යුත්තක් ද කියා මා තුළ පැහැදිලි චිත්ත සංකල්පයක් නොවී ය. එය, ඊට කලින් රංග භූමියෙහි දක්වන ලද්දක් ද නොවූයේ ය. පාරම්පරික නාඩගම් මා දැක තිබුණේ නැත — ඒවා ගැන මා දැනගත්තේ විස්තර මාර්ගයෙනි. ඒවායේ පොතේ ගුරු භූමිකාව කිසියම් රීතියක් අනුව හැඩගස්වන ලදැයි සිතීම ද උගහට විය.

ශ්‍යාමන් ජයසිංහ මා තෝරා ගත්තේ ඔහුට ගැඹුරු, පූර්ණ ගුණයෙන් යුත් කට හඬක් තිබුණු බැවිනි. ඔහු පොතේ කවි ටික පැහැදිලි ව ගායනා කළහොත් එය ප්‍රමාණවත් යයි සිතූ මම, ගුරුන්නාන්සේ ලවා ඔහුට ගායනය පුරුදු කරවීමි. එක් අතකින් පොතේ ගුරු 'රඟ පෑම' වසයෙන් හැදින්විය හැක්කක් නැත. ඔහුට තිබෙන්නේ එක් එක් පාත්‍රයන් ප්‍රේක්ෂකයන්ට හඳුන්වා දී, රංගයේ එක් එක් අවස්ථාවල දී ඉදිරියට විත් අවශ්‍ය විස්තරයක් කිරීම ය.

පැරණි නාඩගම්වල නම්, පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ කාර්යය හුදු කථනයට සීමා වූවකි. බොහෝ නාඩගම්වල ඔහු මුල දී මිස, අතරින් පතරින් පෙනී සිටින්නේ නැත. එහෙත් මේ භූමිකාව මීට වඩා ක්‍රමවත් ව යොදන්ට මම වෑයම් කෙළෙමි. නාට්‍යයක් සඳහා ඇසුරු කරගන්නා කථා වස්තුවක්, දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය හා සූච්‍ය වසයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදිය හැකි ය. දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය කොටස රංගයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. ශෛලිගත නාට්‍යයෙහි සූච්‍ය කොටස කථකයෙකු ලවා කියවේ. මුල් කතාවෙන් සූච්‍ය කොටස තෝරා බේරා, එය පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ කථනයේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන්ට දැනගැනීමට සැලසුවෙමි.

ග්‍රීක් නාට්‍යයේ කථකයා (කෝරස්) විසින් කෙරෙන කාර්යයක් ද, අපේ පොතේ ගුරන්නාන්සේ වෙත පැවරීමි. ග්‍රීක් නාට්‍යයේ

කථකයා, දෘෂ්‍ය ශ්‍රව්‍ය වශයෙන් දක්වන ලද සිද්ධිය පිළිබඳ විවරණයක් කරයි. මනමේ නාට්‍යයේ පොතේ ගුරුන්නාන්සේ තැන් තැන්වල මෙබඳු විවරණයක් ඉදිරිපත් කරයි.

වෙස් ලාගෙන කරන ලද අවසාන හුරුවෙහි දී යොදු නළු නිළියන් සැහෙන ප්‍රමාණයට සතුටුදායක යයි මට සිතුණු නමුත්, ශ්‍යාමන් ජයසිංහ කුමක් කරාවි ද කියා මා තුළ බලවත් සැකයක් තිබුණේ ය. ප්‍රසිද්ධ රංගනයෙහි දී සිදු වූයේ ආශ්චර්යයකි. අවිනිශ්චිත ව තුබූ පොතේ ගුරු භූමිකාවේ ස්වරූපය ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි හඬා දැක්වූවා සේ විය. ඔහු කඩතුරාවෙන් මතු වී ආ හැම මොහොතෙහි ම, ප්‍රේක්ෂකයෝ මහත් කුතුහලයෙන්, කිසි දු හැල හොල්මනක් නැති ව, තම විදහාගත් දැස් ඔහු වෙත රඳවා බලා හුන්හ. ඔහුගේ මුහුණ, විස්මය, භය, ශෝකය, හාසය ආදිය පිළිබිඹු කරන කැඩපත් සේ විය. ඔහු පවසන්ට යන තතු පිළිබඳ ඉඟියක් ප්‍රේක්ෂකයෝ එහි දුටහ.

නළුවාගේ කාර්යය, රචකයාගේ හා නිෂ්පාදකයාගේ මෙන් නිර්මාණාත්මක එකක් යයි මම එදත් විශ්වාස කෙළෙමි; අදත් විශ්වාස කරමි. අධ්‍යක්ෂකයාට කළ හැක්කේ ඔහුට උපදෙස් දීම පමණි. තමාගේ භූමිකාව ඔහු තමා ම නිර්මාණය කළ යුතු ය. එම නිර්මාණය සිදු වන්නේ ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි රඟපාන විට ය – ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ හදවත් හා තමාගේ හදවත එක ස්වරයකට සාදන ලද තත් කීපයක් පරිද්දෙන් අනුකම්පනය වූ විට ය.

'මනමේ' නාට්‍යයෙන් පසු බිහි වූ හැම නාඩගමක ම පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ භූමිකාව රඟ පෑ නළුවාට කළ හැකි වූයේ ශ්‍යාමන් ජයසිංහ අනුකරණය කිරීම පමණි. මගේ නාට්‍යයට මේ තරම් දක්ෂ නළු නිළි පිරිසක් ලැබුණේ මගේ භාග්‍යයෙන් පමණක් නොව රසිකයන්ගේ ද භාග්‍යය නිසා යයි කිව යුතු ය.

* *

'මනමේ නාටකය' දැක්වීමට ප්‍රොසීනියම් රංගභූමිය තරම් අනුචිත තැනක් තවත් නැත. ප්‍රොසීනියම් රංගභූමියෙහි, නළුවන්ගේ පරිභ්‍රමණය අර්ථ රහිත වේ. කථකයා විසින් කෙරෙන පසුබිම්

වර්ණනාව අර්ථ රහිත වේ. කොටින් ම කියතොත්, නාඩගමක විවෘත ශෛලිය, ප්‍රොසීනියම් රංගභූමියේ සීමාවලින් හිර කරනු ලබයි. එහෙත් ලංකාවේ තිබෙන්නේ, යටත් විජිත යුගයෙහි බ්‍රිතාන්‍ය රඟහල් අනුකරණයෙන් මෙහි තනන ලද ප්‍රොසීනියම් රංගභූමිවලින් යුත් රඟහල් පමණි. මේවා රඟහල් වශයෙන් හඳුන්වන නමුත්, වැඩි හරියක් පාසැල් රැස්වීම් ශාලා ය.

මනමේ නාටකයේ කල එළි රංගයට ලයනල් වෙන්ට් ශාලාව මා තෝරාගත්තේ එකල එය, ලංකාවේ තිබෙන හොඳ ම රඟහල වූ බැවිනි. ප්‍රේක්ෂක, නළු නිළි යන දෙපක්ෂයට ම පහසුකම් සලසා තිබෙන විට, දෙගොල්ලන් විසින් කෙරෙන කාර්යය මනා ලෙස කෙරේ.

රාත්‍රි හතරකට ශාලාව වෙන් කර දෙන්ට යයි මම එහි අයිතිකරු හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට ලීවෙමි. ලයනල් වෙන්ට් ශාලාවෙහි සාමාන්‍යයෙන් සිංහල නාට්‍ය නොපෙන්වන බැවින්, ප්‍රේක්ෂකයන් පැමිණෙත් ද කියා, මා තුළ සැකයක් ඇති බවත්, මම ඒ ලියුමෙහි ම සඳහන් කෙළෙමි. සිංහල නාට්‍ය බැලීමට ප්‍රේක්ෂකයන් ලයනල් වෙන්ට් රඟහලට නොපැමිණීමට කිසිදු හේතුවක් නැතැයි කියමින්, රාත්‍රි දෙකක කුලියට - රාත්‍රි හතරකට අපට ශාලාව දෙන බව දන්වා එවීය. සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයට එතරම් වත් පොහොසත්කමක් නොතිබුණු බැවින්, මෙය අපට ලොකු සහනයක් වූයේ ය. එහෙත් අප ලයනල් වෙන්ට් ශාලවට යා යුතු ද කියා මම සිතා උන්නෙමි. ගැමි රුචිකත්වයට අනුකූලව හැඩගැසුණු නාට්‍යයක්, සිංහල දේ හෙළා දකින පිරිසක් අතරට ගෙන යාම වටී ද? එයින් අපට කිසියම් අවමානයකට භාජනය වන්ට සිදු වේ ද?

තවත් දෙයක් මට ආරංචි විය. මනමේ නාට්‍යයේ ටිකට් විකිණීමට, කොළඹ හතේ යම් ගෙවල්වලට ගිය අපේ නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන්ට 'අපි සිංහල නාට්‍ය බලන්නෙ නෑ'යි කියමින් ඇතැම් ගෙහිමියන් එළවාගත් බව මට ශිෂ්‍යයෝ ඇවිත් කීහ.

එහෙත් නාට්‍යය පෙන්වීමට තිබුණු අනික් තැන් නම් බොරැල්ල වයි. ඇම්. බී. ඒ. ශාලාව ය. එහි, පේරාදෙණියේ

Scanned by CamScanner

නිළියන්ට හෝ නාට්‍යය බලන්ට එන ප්‍රේක්ෂකයන්ට හෝ කිසිදු පහසුකමක් නොතිබුණි. වෙස් පැළඳීමට කාමර නැත; කන්නාඩි නැත. ප්‍රේක්ෂාගාරයේ තබා තිබුණු පුටුවල වාඩි වී සිටින විට පිට රිදේ. මකුණෝ ද කති. කෙසේ වෙතත්, නාට්‍යය රඟ දැක්විය යුත්තේ ප්‍රේක්ෂකයන් එන තැනක ය.

මගේ සිතෙහි තුබූ දෙගිඩියාව දන්වා මම පීරිස් මහතාට ලිවෙමි. ලයනල් වෙන්ට් ශාලාවට සිංහල නාට්‍ය බලන්ට ප්‍රේක්ෂකයන් නොඑතියි කියන කතාව, බොරුවක් බව ඔප්පු කිරීමටත් එක්ක, ශාලාව රාත්‍රි හතරට ම අපට නොමිලයේ දෙන්ට තමා තීරණය කළ බව දන්වා ඔහු මට ලියුමක් එව්වේය.

හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට පාඩු වූවා පමණක් නොව, ඔහු ඔට්ටුවෙන් ද පැරදුණේ ය. ආරාධිත අමුත්තන් හා පුවත්පත්කරුවන් ඇතුළු ව ප්‍රේක්ෂකයන් පනස් දෙනෙකු වත් ශාලාව තුළ සිටින්ට ඇත්දැයි නොදනිමි. එහෙත් පැමිණ සිටි ප්‍රේක්ෂකයන් ස්වල්ප දෙනා පැහැදුණු බව ඔවුන්ගේ ප්‍රතිචාරයෙන් දත හැකි විය.

එද තත්ත්වය ගැන බෙහෙවින් මුසපත් වූ ගුණසේන ගලප්පත්ති (එවකට ඔහු විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුල් වී සිටියේය) ඊළඟ ද උදයේ අවට පාසැල්වලට දුව ගොස් නාට්‍යය ගැන තතු කියා, ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යා කණ්ඩායම් රඟහලට ගෙන්වාගත හැකි වූයේ ඔහුගේත් — නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන්ගේත් උත්සාහය නිසා ය.

'මනමේ' පළමුවෙන් බිහි වූ අවධියෙහි සිංහල නාට්‍ය කලාව කෙබඳු තත්වයක තිබුණි දැයි වටහා ගැනීමට උපකාර වන එක්තරා සිද්ධියක් කියන්ට කැමැත්තෙමි. දෙවෙනි රාත්‍රියෙහි නැතහොත් තුන්වෙනි රාත්‍රියෙහි 'මනමේ' රඟ දැක්වෙන අතර මම බරාඳයට *(foyer)* විත් වාඩි වී හුන්නෙමි. රැඟුම පටන් ගෙන පැය භාගයක් පමණ ගත වන්ට ඇත. මැදි වියෙහි ස්ත්‍රියක් රඟහලට පැමිණියා ය. ඇගේ ඇඳුම් පැළඳුම්වලිනුත්, තුනු සැරසීමෙනුත් ඈ කොළඹ හතේ කාන්තාවක් විය යුතු යයි මම සිතුවෙමි. ඈ කිසිවක් දැනගනු අටියෙන් මෙන් බරාඳයෙහි ඔබමොබ

ඇවිද්ද බැවින්, ඈ නාට්‍යය බලන්ට ආවා වන්ට ඇතැයි මම සිතුවෙමි. ශාලාව තුළ ඉඩ තිබුණු බැවින්, මම ඇය ටිකට් නැති ව හෝ ඇතුල් කරන්ට අදහස් කෙළෙමි.

"මහත්මියට නාට්‍ය බලන්ට ඕන ද? එහෙම නම් යන්න ඇතුළට," යි මම කීවෙමි.

"මොකක් ද මේ පෙන්නන්නෙ?" යි ඈ ඇසුවා ය.

"මනමේ නාට්‍යය."

"මොකක් ද ඒ? සිංහල නාට්‍යයක් ද?"

"ඔව්, සිංහල නාට්‍යයක්."

"කීයට ද ඉවර වෙන්නෙ?"

"අට වෙන කොට ඉවරයි."

ඈ නාට්‍යය ඉවර වන වේලාව ඇසුවේ, තමාට වෙන කට-යුත්තක් යෙදී ඇති බැවින්, නාට්‍යය බැලීමට අවකාශයක් තිබේ දෝ යන සැකයෙන් යයි මම සිතුවෙමි.

"අටට ඉවරයි? වෙන්න බෑ," යි ඈ කීවාය.

මම සිනාසුණෙමි. නාට්‍යය ඉවර වෙන වේලාව මම දන්නෙ නැත්නම් කවුද දන්නෙ? යි මම සිතුවෙමි.

"මම හොඳට දන්නව, මේ නාට්‍යය අටට ඉවරයි."

කාන්තාව අවඥාසහගත බැල්මකින් මා දෙස බැලුවාය.

"සිංහල නාට්‍යයක් ඔච්චර ඉක්මනට ඉවර වෙන්නෙ කොහොම ද? අඩු ගානෙ නවය දහය වත් වේවි.

කිව යුත්තේ කුමක් දැයි මම නොදත්තෙමි.

"ඉතින් කලින් යන්න ඕන නං යන්න බැරියැ?" මම කීවෙමි. "කැමති නම් නාට්‍යය ගිහිල්ල බලන්න. ටිකට් ඕන නැ"

යළිදු කාන්තාව මා දෙස අවඥාවෙන් බැලුවාය.

Scanned by CamScanner

"චීඃ! මං යන්නෙ නෑ - සිංහල නාට්‍ය බලන්න. මං මේ ඇහුවෙ මගේ වැඩකාරිව එවන්න. ඒකිට මේවයෙ ඇවිල්ල දහය දෙළහ වෙනකල් ඉන්න දෙන්න පුළුවන් යැ."

මෙසේ කියමින් කාන්තාව යන්ට ගියා ය.

මසකට පමණ පසු, බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවෙහි රඟ දැක්වූ අවස්ථාවෙහි ය, 'මනමේ' බැලීමට ප්‍රේක්ෂකයන් ඇදී ආවේ. ඊට හේතුව, සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන්ට හුරු පුරුදු වූ තැනකට නාට්‍යය ගෙන යාම පමණක් නොව, කටින් කට ගිය ආරංචියත්, ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වල පළ වූ සමාලෝචනත් විය යුතු ය. සිංහල නාට්‍යයට දේශීය රීතියක් සොයාගැනීම ගැන රෙජී සිරිවර්ධන මහතා බොහෝ සෙයින් සතුටු වූයේ ය. අනික් ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වලත් අපට පක්ෂපාත සමාලෝචන පළ විය.

සැලකිය යුතු කරුණ නම් සිංහල පුවත්පත්කරුවන් නිහඬ වීම ය. සිංහල පුවත්පත්වල 'මනමේ' ගැන වචනයක් වත් පළ නොවීය. මෙය, විශ්ව විද්‍යාලය කෙරෙහි සිංහල පුවත්පත්කරුවන් තුළ වූ පාරම්පරික විරෝධය නිසා ද, නැතහොත් මනමේ නාටකය යනු කුමක් ද - කෙසේ ඇති වූවක් දැයි වටහාගැනීමට ඔවුන්ට නුපුළුවන් වූ නිසා දැයි නොදනිමි.

දෙතුන් මසකට පසු මනමේ නාටකය යළි ලයනල් වෙන්ඩ් රඟහලේ දී පෙන්වන ලද අවස්ථාවෙහි දී, එය දුටු චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ මහතා ඒ ගැන උදන් අනමින් ලියූ 'වගතුග' ට පසු ය, සිංහල පුවත්පත්කරුවන් ඒ ගැන යමක් ලියන්ට සිතුවේ. මානවසිංහ මහතා මනමේ 'අභිරංගයක්' යයි හැඳින්වූයේ ය. එහෙත් සමහර සිංහල පුවත්පත්කරුවන් කීවේ එය, ගැමි නාඩගමක් ඔපමට්ටන් කොට, කොළඹ හතේ උදවියට පෙන්වීම සඳහා ලයනල් වෙන්ඩ් ශාලාවට ගෙනෙන ලද්දක් බව ය.

මනමේ නාටකයේ 'අභිරංගයක්' ඉදිරිපත් කළ හැක්කේ තාන්ත්‍රික රංගයට සුදුසු පරිදි හැඩගැසුණු ප්‍රොසීනියම් රංගභූමියක නොව, රඟ මඬලක යයි විශ්වාස කළ මම, එවැනි තැනක් පේරාදෙණියේ කඳු අතර එළිමහනේ වුව සකස් කරගත හැකි නම්

නැතැයි සිතමින් හුන්නෙමි. එකල මා වාසය කෙළේ සංඝමිත්තා කන්ද උඩ තුබූ ගෙවල් තුනකින් එකක ය. හැම ද ම කන්ද බැස ආට්ස් බ්ලොක් දෙසට යන මට, කඳු පල්ලේ වම් පසෙහි වළන් කැබැල්ලක ආකෘතිය දරන කඳු බෑවුමක් නිතර දකිමි. එහි කලින් තිබූ ලියදි වල් බිහි වී දැන් පඩි පෙළක් මෙන් සැදී ඇත. බෑවුමේ පතුළේ සමතලා භූමි භාගයක් තිබේ. මේ ස්ථානය මා හැමදම පසු කර ගෙන යන නමුත් එය කෙරෙහි මගේ අවධානය යොමු වූයේ එළිමහන් රඟ මඬලක් ගැන සිතමින් හුන් දවස්වල ය. එය, ඇම්ෆිතියටර් (*Amphitheatre*) යන නමින් හඳුන්වන ප්‍රේක්ෂාගාරයකට හා රංගභූමියකට සුදුසු ස්වාභාවික පිහිටීමකින් යුත් තැනක් නොවේ දැයි මම කල්පනා කෙළෙමි පතුළේ සමතලා භූමිය සකස් කරගත හොත් එහි නාට්‍යයක් රඟ පෑ හැකි ය. ප්‍රේක්ෂකයින්ට කඳු බෑවුමේ පඩි උඩ වාඩි වී නාට්‍යය බැලිය හැකි ය.

පෙනුම යෝග්‍ය වුව ද නාට්‍යයක් රඟ දක්වන තැනක ශබ්ද විකාශනය (*accoustics*) කෙසේ දැයි දැනගැනීම අවශ්‍ය ය. මම දෙතුන් දෙනෙකු සමග සවස් වරුවේ එතැනට ගියෙමි. ගුණසේන ගලප්පත්ති ද ඔවුන්ගෙන් එක්කෙනෙක් වී යයි සිතමි. කීප දෙනෙකු වලේ තැන් තැන්වල හිඳුවා, ඔවුන් ලවා කතා කරවීමි: සින්දු කියවීමි. එය ස්වාභාවික ශබ්ද විකාශනයෙන් යුතු තැනක් බව මට පෙනුණි. මට ග්‍රීසියේ එපිඩව්රස් ඇම්ෆිතියටරය මතක් විය. එහි කොතැනක හෝ හිඳ ගිනිකූරක් ගැසුවත් අන් හැම තැනකට ම ඇසේ.

එහෙත්, ප්‍රේක්ෂාගාරය හා රඟ මඬල සාදවාගන්නේ කෙසේ ද? නඩත්තු අංශයට හෝ පාලන අංශයට එබඳු නියෝගයක් කිරීමේ බල පුළුවන්කමක් මට නොවී ය. පාලන අංශය යටත් වන්නේ උපකුලපතිවරයාගේ හෝ ලේඛකාධිකාරී තැනගේ නියෝගවලට පමණි. මා කියන තැන අංග සම්පූර්ණ ඇම්ෆිතියටරයක් වුව කිරීමට යන වියදම අල්ප ය. කළ යුතු ව තිබුණේ කඳු බෑවුමේ වල් කපා හැර, පතුළේ මණ්ඩලාකාර පෙදෙසක් සිමෙන්තියෙන් වසා පිටුපස තාවකාලිකව පොල් අතු මඩුවක් තැනීම පමණි.

මේ අදහස උපකුලපතිවරයාට කීවොත් ඔහු එය අනුමත කරාවි ද? එකල උපකුලපති ධුරය දැරුවේ සර් නිකලස්

"චී:! මං යන්නෙ නෑ - සිංහල නාට්‍ය බලන්න. මං මේ ඇහුවෙ මගේ වැඩකාරිව එවන්න. ඊකිට මේවයෙ ඇවිල්ල දහය දෙළහ වෙනකල් ඉන්න දෙන්න පුළුවන් යැ."

මෙසේ කියමින් කාන්තාව යන්ට ගියා ය.

මසකට පමණ පසු, බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවෙහි රඟ දැක්වූ අවස්ථාවෙහි ය, 'මනමේ' බැලීමට ප්‍රේක්ෂකයන් ඇදී ආවේ. ඊට හේතුව, සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන්ට හුරු පුරුදු වූ තැනකට නාට්‍යය ගෙන යාම පමණක් නොව, කවින් කට ගිය ආරංචියත්, ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වල පළ වූ සමාලෝචනත් විය යුතු ය. සිංහල නාට්‍යයට දේශීය රීතියක් සොයාගැනීම ගැන රෙජී සිරිවර්ධන මහතා බොහෝ සෙයින් සතුටු වූයේ ය. අනික් ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වලත් අපට පක්ෂපාත සමාලෝචන පළ විය.

සැලකිය යුතු කරුණ නම් සිංහල පුවත්පත්කරුවන් නිහඬ වීම ය. සිංහල පුවත්පත්වල 'මනමේ' ගැන වචනයක් වත් පළ නොවීය. මෙය, විශ්ව විද්‍යාලය කෙරෙහි සිංහල පුවත්පත්කරුවන් තුළ වූ පාරම්පරික විරෝධය නිසා ද, නැතහොත් මනමේ නාටකය යනු කුමක් ද - කෙසේ ඇති වූවක් දැයි වටහාගැනීමට ඔවුන්ට නුපුළුවන් වූ නිසා දැයි නොදනිමි.

දෙතුන් මසකට පසු මනමේ නාටකය යළි ලයනල් වෙන්ට් රඟහලේ දී පෙන්වන ලද අවස්ථාවෙහි දී, එය දුටු චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ මහතා ඒ ගැන උදන් අනමින් ලියූ 'වගතුග' ට පසු ය, සිංහල පුවත්පත්කරුවන් ඒ ගැන යමක් ලියන්ට සිතුවේ. මානවසිංහ මහතා මනමේ 'අභිරංගයක්' යයි හැඳින්වූයේ ය. එහෙත් සමහර සිංහල පුවත්පත්කරුවන් කීවේ එය, ගැමි නාඩගමක් ඔපමට්ටන් කොට, කොළඹ හතේ උදවියට පෙන්වීම සඳහා ලයනල් වෙන්ට් ශාලාවට ගෙනෙන ලද්දක් බව ය.

මනමේ නාටකයේ 'අභිරංගයක්' ඉදිරිපත් කළ හැක්කේ තාත්වික රංගයට සුදුසු පරිදි හැඩගැසුණු ප්‍රොසීනියම් රංගභූමියක නොව, රඟ මඩලක යයි විශ්වාස කළ මම, එවැනි තැනක් පේරාදෙණියේ කඳු අතර එළිමහනේ වුව සකස් කරගත හැකි නම්

මැනවයි සිතමින් හුන්නෙමි. එකල මා වාසය කෙළේ සංඝමිත්තා කන්ද උඩ තුබූ ගෙවල් තුනකින් එකක ය. හැම ද ම කන්ද බැස ආට්ස් බ්ලොක් දෙසට යන මට, කඳු පල්ලේ වම් පසෙහි වළන් කැබැල්ලක ආකෘතිය දරන කඳු බෑවුමක් නිතර දකිමි. එහි කලින් තිබූ ලියදි වල් බිහි වී දැන් පඩි පෙළක් මෙන් සැදී ඇත. බෑවුමේ පතුළේ සමතලා භූමි භාගයක් තිබේ. මේ ස්ථානය මා හැමදම පසු කර ගෙන යන නමුත් එය කෙරෙහි මගේ අවධානය යොමු වූයේ එළිමහන් රඟ මඩලක් ගැන සිතමින් හුන් දවස්වල ය. එය, ඇම්පිතියටර් (*Amphitheatre*) යන නමින් හඳුන්වන ප්‍රේක්ෂාගාරයකට හා රංගභූමියකට සුදුසු ස්වාභාවික පිහිටීමකින් යුත් තැනක් නොවේ දැයි මම කල්පනා කෙළෙමි. පතුළේ සමතලා භූමිය සකස් කරගත හොත් එහි නාට්‍යයක් රඟ පෑ හැකි ය. ප්‍රේක්ෂකයින්ට කඳු බෑවුමේ පඩි උඩ වාඩි වී නාට්‍යය බැලිය හැකි ය.

පෙනුම යෝග්‍ය වුව ද නාට්‍යයක් රඟ දක්වන තැනක ශබ්ද විකාශනය (*accoustics*) කෙසේ දැයි දැනගැනීම අවශ්‍ය ය. මම දෙතුන් දෙනෙකු සමග සවස් වරුවේ එතැනට ගියෙමි. ගුණසේන ගලප්පත්ති ද ඔවුන්ගෙන් එක්කෙනෙක් වී යයි සිතමි. කීප දෙනෙකු වලේ තැන් තැන්වල හිඳුවා, ඔවුන් ලවා කතා කරවීමි; සින්දු කියවීමි. එය ස්වාභාවික ශබ්ද විකාශනයෙන් යුතු තැනක් බව මට පෙනුණි. මට ග්‍රීසියේ එපීඩව්රස් ඇම්පිතියටරය මතක් විය. එහි කොතැනක හෝ හිඳ ගිනිකූරක් ගැසුවත් අන් හැම තැනකට ම ඇසේ.

එහෙත්, ප්‍රේක්ෂාගාරය හා රඟ මඩල සාදවාගන්නේ කෙසේ ද? නඩත්තු අංශයට හෝ පාලන අංශයට එබඳු නියෝගයක් කිරීමේ බල පුළුවන්කමක් මට නොවී ය. පාලන අංශය යටත් වන්නේ උපකුලපතිවරයාගේ හෝ ලේඛකාධිකාරී තැනගේ නියෝගවලට පමණි. මා කියන තැන අංග සම්පූර්ණ ඇම්පිතියටරයක් වුව කිරීමට යන වියදම අල්ප ය. කළ යුතු ව තිබුණේ කඳු බෑවුමේ වල් කපා හැර, පතුළේ මණ්ඩලාකාර පෙදෙසක් සිමෙන්තියෙන් වසා පිටුපස තාවකාලිකව පොල් අතු මඩුවක් තැනීම පමණි.

මේ අදහස උපකුලපතිවරයාට කීවොත් ඔහු එය අනුමත කරාවි ද? එකල උපකුලපති ධූරය දැරුවේ සර් නිකලස්

ආටිගල ය. ඔහු, අපේ ඉංග්‍රීසි කතා කරන ඉහළ පංතියේ වෙනත් අය මෙන්, කලාවිහීණයෙක් වූයේ ය. උපකුලපති වීමට පෙර ඔහු වෛද්‍ය පීඨයේ මහාචාර්යවරයෙකු වූ නමුත්, අල්පශ්‍රැත වූයේ ය. නාට්‍යය, සාහිත්‍යය, සංගීතය ආදිය කෙරෙහි ඔහුගේ අල්පමාත්‍රයකවත් අභිලාෂයක් නොතිබුණි. වෛද්‍ය පොත් හැරෙන්ට අත් කිසිවක් ඔහු බැලුවේ දැයි මම නොදනිමි. 'මනමේ' යන නමින් යුත් නාට්‍යයක් තමාගේ ආචාර්ය මණ්ඩලයේ සිටින, සරච්චන්ද්‍ර යන නමින් යුත් කෙනෙකු විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලදුව, රසිකයින්ගේ සිත් ගෙන ඇතැයි ඔහුට පළමු වරට දැනගන්ට ලැබුණේ, දිනපතා ඔහුගේ මේසය ඉදිරියෙහි වාඩි වී ඔහු සමග අනංමනං, ඕපා දූප දෙඩමින් සිටින ආචාර්ය කණ්ඩායමගෙනි. 'මනමේ' යනු කුමක් දැයි කිසි කලෙක නාට්‍යයක් බලා නොතිබුණු ආටිගල මහතාට අවබෝධ කරගැනීම උගහට විය. ඔහුට අවබෝධ කරගන්ට වුවමනාවක් ද නොතිබුණි. එහෙත් ආචාර්යවරුන්ගේ පෙරැත්තය නිසා ඔහු මා කැඳවා, මා කර තිබිණැයි ඔහුට ආරංචි වී තිබෙන මේ අරුම පුදුම වැඩේ කුමක් දැයි විමසීය. එය එතරම් ආශ්චාර්යයක් නොව නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීම පමණකැයි මා කියූ විට, 'එහෙනං මේ ගොල්ලො මේ හැටි වර්ණනා කරන්නෙ? කොහොම හරි මට බලන්නයි කියන්නෙ? විශ්වවිද්‍යාලය ඇතුළෙ ඒක පෙන්වන්න පුලුවන් ද?' යි ඇසීය. විශ්වවිද්‍යාලය තුළ රඟහලක් නැති බැවින් අසවල් තැන සකස් කරවා දිය හැකි දැයි මම ඇසීමි. ඔහු වහා නිලධරයන් කැඳවා, නොපමාව එළිමහන් රඟමඬලක් මා කියන තැන සාද දිය යුතුයයි ඔවුන්ට නියෝග කෙළේ ය. නිලධාරීහු දෙකට තුනට නැවී, දුව ගොස් වල් කප්පවා, පොළොව තළවා, සිමෙන්තියෙන් වටකුරු රඟ බිමක් තනවා, මඩුවක් බන්දවා ඇම්පිතියටරය දෙතුන් දවසකින් නිමවා දුන්නාහු ය.

උපකුලපතිවරයා ද, සමහර ආචාර්යවරුන් ද, රොක්ෆෙලර් මූලස්ථානයේ ගිල්පැට්රික් මහතා ද, ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් ද, අවට ගම්වලින් පැමිණි ජනතාව ද හමුවෙහි එද මනමේ නාටකයේ ප්‍රථම ආඥාපිත රංගය ඉදිරිපත් කරන ලදී. වරින් වර වල් බිහි වී කැලෑව විසින් ගිලගන්නා ලදු ව, යළි කලඑළි කොට ඉඳහිට පාවිච්චියට ගන්නා පේරාදෙණි විශ්වවිද්‍යාලයේ එළිමහන් රඟමඬල විවෘත වූ

දිනය ද එද ය. 'මනමේ' බිහි වූයේ 1956 නොවැම්බර් මස 3 වෙනි ද ය. එය එළිමහන් රඟ මඬලේ, සාම්ප්‍රදයික නාඩගම් රීතිය උල්ලංඝනය නොකර, අභිෂ්ට පරිසරයක රඟ දක්වන ලද්දේ 1958 පෙබරවාරි හෝ මාර්තු මස රාත්‍රියක ය.

ඊළඟ අවුරුදු තුනේ මම, ගුවන් විදුලි නාට්‍යයක් වසයෙන් පළමුවෙන් රචනා කරන ලද 'රත්තරන්' හා 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආව' යන කෙටි නාට්‍ය දෙක නිෂ්පාදනය කෙළෙමි. 'රත්තරන්' නිෂ්පාදනයට තොවිල් සම්ප්‍රදයේ නැටුම් වුවමනා වූ බැවින්, වැලිගම නිවැසි ගෝමිස් ගුරුන්නාන්සේ මම පේරාදෙණියට ගෙන්වා ගතිමි. 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' නම් නාට්‍යයට ආංගිකාභිනය රචනා කෙළේ මිහිරිපැන්න ය. ඒවා නම් විශිෂ්ට කාල්පනික නිර්මාණ බව කිව යුතු ය. අද දක්වා අපි ඒවා අනුගමනය කරමු.

මේ නාට්‍ය දෙක නිෂ්පාදනය කරද්දී මා වැයම් කෙළේ නාඩගම් ශෛලියෙන් බැහැරට ගොස්, ගැමි ශාන්තිකර්ම හා ඒවායේ අඩංගු පෙළපාලිවල ශෛලියෙන් අපට යමක් උකහාගත නොහැකි දැයි බැලීමට ය. කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි පෙර නුවූ විරූ දුර්භික්ෂයක් පවතින මේ අවධියෙහි, තම නිර්මාණවලින් එය යළි සරු බිමකට පෙරළීමට යත්න දරන සෝමලතා සුබසිංහගේ හැකියාවල් එළි දුටුවේ මේ නාට්‍ය දෙකෙන් බව සඳහන් කිරීම වටී.

මේ වර්ෂ කීපය තුළ දී නිර්මාණයට තුඩු දෙන වාතාවරණයක් පේරාදෙණියෙහි තිබුණු බව, අවංක ව නතු දෙස බලන්නෙකුට පෙනී යනු ඇත. කල් යාමේ දී එය වඩ වඩාත් පැහැදිලි ව පසක් වන්නකි. පසු කලෙක සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයත් - කලා ක්ෂේත්‍රයත් - ශාස්ත්‍රඥාන ක්ෂෙත්‍රයත් පෝෂණය කළ කීප දෙනෙක් එකල අප සමග සිටියහ. ගුණදස අමරසේකර තමාගේ 'ජීවන සුවඳ' හා 'උයනක හිඳ ලියූ කවි' ද, 'කරුමක්කාරයෝ' නම් නවකථාව ද ලියුවේ පේරාදෙණියෙහි දී යයි හඟිමි. සිරි ගුණසිංහගේ 'මස් ලේ නැති ඇට', 'අභිනික්මන' යන කාව්‍ය සංග්‍රහ දෙකත්, 'හෙවනැල්ල' යන නවකථාවත් බිහි වූයේ පේරාදෙණි පරිසරයෙනි.

පේරාදෙණි පරිසරයේ විශේෂ ලක්ෂණය නම් එහි ශිෂ්‍යයන්ට තම තමන් අතරත්, ගුරුවරුන් හා සමගත් බුද්ධිමය සංවාදයක

Scanned by CamScanner

යෙදීමට අවකාශය ලැබීම ය. පළ වුණු පොත පත පිළිබඳ සාකච්ඡා පැවැත්විණි. විචාර හා නිර්මාණ පළ කිරීමට සඟරා බිහි වුණි.

සිරි ගුණසිංහ අනුගමනය කරමින් සරත් අමුණුගම, එච්. එල්. සෙනෙවිරත්න ආදී ශිෂ්‍යයෝ නිදහස් පද්‍ය රචනා කළහ. නිදහස් පද්‍යයට විරුද්ධ ව ගුණදාස අමරසේකර අදහස් පළ කෙළේ ය. ඔහු සැහැලි ආදිය ආදර්ශ කොට ගෙන, දේශීය සම්ප්‍රදායට සමීප, වෙන විදියක නිදහස් කවි ලියුවේ ය.

පේරාදෙණි ගුරු කුලයක් ගැන සමහරු කතා කළහ. එහෙත් එබන්දක් නොතිබුණි. මා ගුරුවරයෙකු වීමත්, මගේ ශිෂ්‍යයන් මා අනුගමනය කිරීමත් වෙන ම දෙයකි. එය මට වැළැක්විය නොහැක්කකි. එහෙත් මා සිතා මතා ගුරුකුලයක් පිහිටුවූයේ යයි සිතීම මිථ්‍යාවකි. හැම දෙයක් ගැන ම තර්කානුකූල ව සිතීමට පුරුදු කෙළෙමි. එම විචාර ක්‍රම හා තර්ක මා වෙත එල්ල වන්ට වූ විට මම උරණ නොවීමි. විවේචනය කිරීමේ ව්‍යාජයෙන් කෙරෙන පුද්ගල පරිභවයන්ට මම සිනාසීමි.

මගේ ශිෂ්‍යයන් අතර මුග්ධප්‍රබෝධයෝ සිටියාහු නම්, එය මගේ වරද නොවේ.

ඉතාලි බසින් ජාත්‍යන්තර කෙටි කතා සංග්‍රහයක් පළ කරවන්ට යන බව දන්වා, ඊට ඇතුළත් කිරීම සඳහා සිංහල කෙටි කතා දෙකක තුනක පරිවර්තන එවන්ට ය කියා මට ඒ දවස්වල ප්‍රකාශකයෙකුගෙන් ලියුමක් ලැබුණි. ඒ සඳහා මම, මාටින් වික්‍රම-සිංහගේ 'මරණය' යන කථාව ද, ගුණදාස අමරසේකරගේ 'බයිසිකලය' ද, ජී. බී. සේනානායකගේ ' වෙසක් පහන' ද තෝරා, ඒවා ඉංග්‍රීසියට පරිවර්තනය කරන මෙන් බෞද්ධ විශ්ව කෝෂයෙහි කර්තෘ ධුරයක් දැරූ බන්දුල ජයවර්ධනගෙන් ඉල්ලා සිටියෙමි. ඔහු සතුටින් ඒ කාර්යය බාරගත්තේ ය. 'වෙසක් පහන' පරිවර්තනය කිරීමෙහි දී, එදවස විශ්වවිද්‍යාලයෙහි ඉංග්‍රීසි සාහිත්‍යය උගන්වමින් හුන් රොබින් මේහෙඩි නම් තරුණ ආචාර්යවරයාගේ සහාය ද ලබාගත්තේය. මේවා පළ කිරීමට අවසර ගැනීම සඳහා මම මාටින් වික්‍රමසිංහට ලිවෙමි. ඔහු ඊට අවසර දෙමින් වහා පිළිතුරු එව්වේය. ගුණදාස අපට නිතර හමු වූ බැවින්, ඔහුගේ

අවසර ගැනීම අපහසු නොවීය. එහෙත් මා ලියුම් කීපයක් ජී. බී. සේනානායකට යැවූ නමුත්, ඔහුගෙන් පිළිතුරක් නොලැබුණි. ඔහුගේ ලිපිනය වෙනස් වී ඇතැයි සිතා නොයෙක් දෙනෙකුගෙන් විපරම් කළ මුත්, කිසිවෙක් ඔහුගේ වාසස්ථානය නොදත්තේය. කෙළවර මම, බන්දුලට ලියුමක් දී ඔහු කොළඹට පිටත් කෙළෙමි. ඔහු ඉතා අමාරුවෙන් ජී. බී. ගේ නිවස සොයාගත්තේය. එහෙත් තම කථාව පළ කිරීමට ජී. බී. අවසර නුදුන්නේය.

මීට හේතුව මම පසුව සොයාගතිමි. පේරාදෙණියෙහි සිටිද්දීත්, මම ගුවන් විදුලියේ 'ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය නම් වැඩ සටහන සංවිධානය කෙළෙමි. ඒ වැඩ සටහනින් කිසියම් විචාරකයෙකු විසින් නවීන සිංහල ප්‍රබන්ධ කථා තක්සේරු කරමින් කළ දේශන පංතියක, තමාගේ කෘති ගැන ඉදිරිපත් කළ විවේචනය නිසා ජී. බී. ගේ සිත රිදී තිබේ. මා එබඳු විචාරකයන් යොදා තමාගේ සාහිත්‍ය සේවය අවප්‍රමාණ කිරීමේ ව්‍යාපාරයක යෙදී සිටිතැයි ඔහු තුළ හැඟීමක් පහළ වී තිබුණා සේ ය. මේ පිළිබඳ ව ඔහු කිසිවක් බන්දුලට එවේලේ නොකී නමුත්, වෙන අය සමග කී දෙයින් මට එය දැනගන්ට ලැබුණි. මේ ප්‍රමාදය නිසා කථා තුන කෙටි කතා සංග්‍රහයට යවාගන්ට මට නොහැකි විය.

* *

පේරාදෙණි සාහිත්‍යයයි කිසිවක් තිබේ නම් එහි නිර්මාතෘවරු කවරහු ද? නිර්මාණාත්මක කර්තෘවරුන් අතර, පේරාදෙණි විශ්වවිද්‍යාලයට සම්බන්ධ වී හුන් තිදෙනා නම් සිරි ගුණසිංහත්, ගුණදාස අමරසේකරත්, මමත් ය. එහෙත් අප තිදෙනා අන්තුක්කන්පන පරවම්හන කාර්යයෙහි යෙදී සිටියවුන් ලෙස හැඳින්විය හැකි ද? ගුණදාසගේ ඇතැම් කෘති මා ප්‍රශංසා කළ නමුත්, ඔහුගේ වෙනත් කෘති මම දෝෂ දර්ශනයට භාජනය නොකෙළෙම් ද? ඔහු ද මගේ 'සිංහබාහු' නාට්‍යයට කැමැත්ත දැක්වූ නමුත්, 'මනමේ' ගැන එතරම් පැහැදුණේ නැත. මගේ නවකථා ගැන ඔහු කීවේ ඒවා හුදු

Scanned by CamScanner

ප්‍රේමකථා ය කියා ය. පසු ව පහළ වූ බොළඳ පෙම් කතා රැල්ලට හේතු වූයේ ඒවාය කියා ද ඔහු කීවේ ය.

'යළි උපන්නෙමි' යන කෘතිය මගේ සිත් ගත්තේ කරුණු දෙකක් නිසා ය. එකක් නම්, නවීන මනෝවිද්‍යාත්මක සංකල්ප හා පාරම්පරික චින්තනය අතර වූ ගැටුමක් නිසා මෛථුන්දම පිළිබඳ අස්වාභාවික මානසික තත්වයකට ගොදුරු වූ සිංහල මධ්‍යම පංතික තරුණයෙකුගේ ගැටළුව විග්‍රහ කිරීමට එහි දරා ඇති අවංක තැත ය. අනික, තමා සිල්වත් යයි ලෝකයාට පෙන්වමින් වැදිබණ දෙසමින්, දෙබිඩි ජීවිතයක් ගත කරන, ඇතැම් දේශපාලකයින් හා ධනවතුන් නිර්දය ලෙස පරිභවයට භාජනය කරමින්, ඔවුන්ගේ කුහක වත නිර්භය ව එළිදරවු කොට තිබීම ය. මනුෂ්‍යයාගේ කවර ගැටලුවක් හෝ විග්‍රහ කිරීමට සාහිත්‍ය කරුවාට නිදහස තිබිය යුතු ය. ජීවිතයේ ඇතුල් පැත්ත විදහා දක්වන සාහිත්‍යකරුවා එයින් සදචාරයට මග පාද දෙයි.

'යළි උපන්නෙමි' යන නවකථාව, ලෝරන්ස්, ජීද් ආදීන්ගේ කෘතිවල ආභාසයෙන් රචනා කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර කෘතියක් නොව, යට කියන ලද නවකථාවල අනුකරණයක් යයි ද, ඒවායෙන් උපුටාගෙන බහාලන ලද කොටස් එහි ඇතැයි ද කියූ, සිරි ගුණසිංහ ආදි විචාරකයෝ මා ඒ නවකථාවට ප්‍රශංසා කෙළේ ඒ මුල් කෘති ගැන නොදන්නා නිසා' දැයි මගෙන් ඇසූහ. ඒ බටහිර නවකථා හා 'යළි උපන්නෙමි' සසඳන්ට මම වෑයම් නොකෙළෙමි. මා ගුණදාසගේ කෘතිය දෙස බැලුවේ මෙතෙක් සිංහල සාහිත්‍යයට නොනගා ඇති, නමුත් වැදගත් යයි මට පෙනුණු තේමාවක් අනුව, නිර්භය වත් - අවංක වත් ලියන ලද නවකථාවක් ලෙස ය.

ගුණදාස අමරසේකරගේ 'ගන්ධබ්බ අපදානය' ගැන මා ලියූ විවේචනයෙහි, මට මතක හැටියට, එහි ගුණ මෙන්, දෙස් ද පෙන්වා දුනිමි. ගුණදාස ඒ විවේචනයට සතුටු නුවූ බව මට කල් යාමේ දී පෙනුණි. සිරි ගුණසිංහ සිතුවේ මම ඊට තරම් නොවන ලෙස පැසසුවෙමැ යි කියා ය. එක්කෝ මා වංචනිකයයි නැත්නම්, මා රසඥතාවෙන් හීන යයි කියමින් ඔහු මට චෝදනා කෙළේ ය.

මා ගුණදාස ඕනාවට වඩා නග්ගනවා යි මාටින් වික්‍රමසිංහ මහතාත් වරක් මට දෙස් කීවේ ය.

මා කළ විවේචනවලට පමණක් නොව, නො කළ විවේචනවලටත්, මම දෝෂාරෝපණවලට භාජනය වීමි. තමාගේ නිසඳැස් කවි ගැන මා කිසිවක් නොකීම ගැන සිරි ගුණසිංහ කලක් මා සමග අමනාපයෙන් උන්නේය. ඔහුගේ 'හෙවනැල්ල' ගැන මා ප්‍රකාශ කළ මතය ද, ඔහුගේ සතුටට හේතු වූයේ නැත.

මා මේ තතු හෙළි කරන්නේ පේරාදෙණි ගුරු කුලයයි කියා, නිරන්තරයෙන් අත්තුක්කංසන පරවම්භන කාර්යයෙහි යෙදී සිටි ගත්කරු මුළුවක් නොතිබුණ බව දැක්වීමට ය. මගේ ඇතම් ගෝලයෝ මා කී දේ අවිචාරයෙන් පිළිගත්තාහු නම්, ඔවුන්ට මුග්ධ ප්‍රබෝධයෝ යයි කිව යුතු ය. යම් කිසි උපනයක් මත පිහිටා, මාගේ අදහස් විවේචනය කරන අයට මම ණයගැති වෙමි. මා විවේචනය තුරුස්සන්ට වූ ද, මගේ පිරිහීම පටන් ගන්නා බව මම විශ්වාස කරමි.

රොක්පෙලර් මූලාතනයෙන් ලැබුණු ආධාර නිසා, අවුරුදු දෙකක් ම, විශ්වවිද්‍යාලයේ තෙමස නිවාඩුව මට ජපානයෙහි ගත කරන්ට පුලුවන් විය. ඒ නිවාඩුවලින් පළමුවැන්නෙහි නවකථා ක්ෂෙත්‍රයෙහි මගේ දෙවෙනි ප්‍රයත්නය වන 'මළගිය, ඇත්තෝ' ලිවෙමි. රජයේ කලායතනය මගින් මා නිෂ්පාදනය කළ 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' මා ලිවේ ඊළඟ අවුරුද්දෙහි ය.

'මළගිය ඇත්තෝ' යන්නෙහි, මා විසින් ජපන් ජීවිතය යථාස්වභාවයෙන් නිරූපණය කොට ඇද්ද - එසේ නැත්නම් විකෘත කොට තිබේ ද කියා බියක් මා තුළ තැගුණි. එහෙත් එය කියවා ජපන් බසට ද පෙරළූ තදෂි නොගුචි මහතාගේ සහතිකයෙන් පසු මම අස්වැසීමි.

දෙවෙනි ලෝක සංග්‍රාමය පවතිද්දීත්, ඉන් ඉක්බිතිවත් ජපානයෙහි විසූ යුද්ධ භටයෝ කීප දෙනෙකු තමන්ට එහි දී හමු වූ යුවතියක පිළිබඳ පුවතක් ඇසුරු කොට නවකථා ලියා ඇත. එහෙත් ඒවා බොහෝමයක් ජපන් ජීවිතය හා චරිතය මැනවින්

වටහා නොගෙන ගොතන ලද ප්‍රබන්ධ යයි ජපන්නු බැහැර කරති. යම් රටක ජනතාවගේ හැසිරීම හා සිතුම් පැතුම් වටහාගැනීමට පළමුවෙන් ම අවශ්‍ය වන්නේ ඒ ජනතාවගේ බස දැනගැනීම ය. ජපන් හටයන්ට වඩාත් ම හමු වූයේ, ඉංග්‍රීසි වචන දෙකක් - තුනක් ඉගෙනගෙන, අමෙරිකානු හටයෙකුගේ ඇගේ එල්ලෙන්ට බලන යුවතියන් ය. සමහරු හටයින් සමග වාසය කරමින් ඔවුන්ගෙන් ළමයින් ද ලැබූහ. ඇතැම් හටයෝ මේ ගැහැනුන් විවාහ කොට ඔවුන් සිය රටට කැඳවාගෙන ගියහ. එහෙත් බොහෝ දෙනෙකු එසේ නොකළ බැවින්, අමෙරිකානු හටයින්ගේ දරුවන් ලැබ අනාථ වූ ජපන් ගැහැනුන් පිළිබඳ ප්‍රශ්නයට, යුද්ධයෙන් පසු අවුරුදු ගණනාවක් මුළුල්ලේ ජපන් ආණ්ඩුවට මුහුණ පාන්ට සිදු විය.

'මළගිය ඇත්තෝ' යන නවකථාවට ඇසුරු කර ගන්නා ලද්දේ සැබෑ අත්දැකීමක් දැයි මගෙන් පාඨකයෝ අසති. මීට පිළිතුරු වසයෙන් විකමත්සු නම් ජපන් නාට්‍යකරුවා කළ ප්‍රකාශයක් මතක් කර දෙනු කැමැත්තෙමි. 'සාහිත්‍යය වනාහි සත්‍යයත් - කල්පිතයත් අතර පිහිටි අනියත ප්‍රදේශයකට අයත් වේ' යි ඔහු කීවේ ය. කෙනෙකු තමාගේ අත්දැකීමක් ඒ අයුරින් ම විස්තර කළහොත්, එය සාහිත්‍ය කෘතියක් නොව, වාර්තාවක් වන්නේ ය. හුදු කල්පිතයක් නම් එහි වැදගැන්මක් නැත. අපි ඊට කෙප්ප ('කල්ප' යන්නෙන් බිඳී එන්නකි) යයි කියමු. සාහිත්‍යයෙන් ජීවිත විවරණයක් සිදු වේ යයි කියන්නේ එහි කිසියම් සත්‍ය අත්දැකීමක් ගැබ් වී තිබිය යුතු බැවිනි.

කිසියම් කතුවරයෙකු නවකථාවක් හෝ කෙටි කතාවක් ලියූ විට, අසවලා කවුද - අසවලා කවුද කියා දැනගැනීමට පාඨකයෝ මහත් කුතුහලයක් දක්වති. ඔවුන් මෙසේ සොයන්නේ නවකථාව හුදු කල්පිතයක් නොවන බව දන්නා බැවිනි. නම කථාව කල්පිතයක් යයි, බොරු නම් ගම් ආදිය යෙදීමෙන් කතුවරයා පෙන්වන්ට වෑයම් කරන නමුත්, ඊට ආශ්‍රයභූත සිදුවීම් හා පුද්ගලයන් සැබෑ යයි පාඨකයෝ සිතති.

එහෙත් මෙතැන දී පාඨකයා මුළාවේ වැටෙන්ට ඉඩ තිබේ. නවකථාවකරුවා චරිතයක් මවන්නේ කිසියම් සැබෑ පුද්ගලයෙකු

ආශ්‍රය කොටගෙන වුව ද, ඔහු තෝරාගන්නේ ඒ පුද්ගලයාගේ චරිතයෙන් එක් අංශයක් පමණක් විය හැකි ය. එසේ නැතහොත් ඒ පුද්ගලයාගේ චරිතයේ අංශ කීපයක් තෝරා, ඔහු විසින් අමුතු ම චරිතයක් මැවෙනවා විය හැකි ය. තවත් දෙයක් සිදු වන්ට පුළුවන. එනම්, කතුවරයාගේ මනසෙහි උපන් කිසියම් කල්පිත චරිතයක්, ඔහු ඒ සැබෑ චරිතය මත ආරෝපණය කරන්ට පුළුවන.

ඒ කියන්නේ, මා දකින නොරිකො, ඇගේ මව් පිය දෙදෙනා දකින නොරිකො වත් - ඇගේ මිතුරියන් දකින නොරිකො වත්, ඇගේ සහෝදරයා දකින නොරිකො වත් නොව, අමුතු ම කෙනෙකි. එබැවින් එය මායාරූපයක් විය හැකි ය.

ඇත්ත වසයෙන් කියතොත් මා විසින් නිර්මාණය කරන ලද නොරිකොගේ චරිතය, මා හැඳින සිටි ජපන් ස්ත්‍රීන් දෙදෙනෙකු ඇසුරින් ගොඩනගන ලද්දකි.

කෙසේ වෙතත්, නවකථාවක චරිත ගෙන අසවලා කවුද-අසවලා කවුදැයි සෙවීම, රස වින්දන මාර්ගයක් නොව, රස වින්දනයට බාධාවක් ද විය හැකි, ඒ ව්‍යාපෘතියට පරිබාහිර ව කෙරෙන්නකි. අසවල් චරිත - කවුරු කවුරුන් ඇසුරු කොට නිර්මාණය කරන ලද්දේ දැයි අසන ප්‍රශ්නයෙන් දැනගත හැක්කේ ඒ නවකථාව කෙසේ ලියන ලද්දක් ද යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරක් පමණි. නිදර්ශනයක් වසයෙන් කියතොත් මා අවට වෙසෙන්නවුන් හා සිදු වන දේ ඇසුරින් මා කතා ලියා ඇත්නම්, ඒවා රස විඳිය හැක්කේ මගේ සමීපයෙහි වෙසෙන්නන් විසින් නොව, මා ගැන පුද්ගල තොරතුරු නොදන්නා, ඈතින් වෙසෙන්නවුන් විසින් ය. එසේ නැත්නම්, කාලයා විසින් ඈත් කරන ලද, වෙන ම යුගයක වෙසෙන්නන් විසිනි.

ලෞකික නොව, අලෞකික රසවලට පෙරළෙන්නේ *Aesthetic distance* යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන මේ හේතු ප්‍රත්‍ය ඇති වූ විට පමණි. මෙය, නාට්‍යයට බෙහෙවින් බලපාන්නකි. සමකාලීන සමාජයීය තතු විවරණය කිරීමට, නාට්‍ය රචනා කළ බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් නිතර ම පසුබිම කරගත්තේ වෙන රටක් ය. *The Chalk Circle* යන්නෙහි කෝකේෂස් ප්‍රදේශය, *The*

Scanned by CamScanner

Good Woman of Szechwan යන්නෙහි විනය, *Puntila* යන්නෙහි පින්ලන්තය යනාදි වසයෙනි.

ජපන් ජීවිතය දැනගැනීමට මට අවස්ථාව ලැබුණේ ජපන් පවුලක් සමග වාසය කිරීමට පුළුවන් වීම නිසා ය. එය පාරම්පරික ශිල්පියෙකුගේ ගෙදරක් විය. ඔවුන් හා කතාබහ කිරීමෙන් මට ජපන් බස පුරුදු විය. ඒ සමග මගේ උත්සාහයෙන් ද ඉගෙනගත්තෙමි. වයෝවෘද්ධ ශිල්පියා මිය ගියේ ය. ඔහුගේ පුතු තෙරුඕ, ව්‍යාපාරික සමාගමක රක්සාවක් කෙළේ ය. තෙරුඕගේ සොහොයුරිය කිමිකො ද, දිනපතා රක්සාවට ගියා ය. ඔහුගේ බිරිඳ ව්යෙකො තම අත දරුවා සමග ගෙදර වැඩපල කරමින් උන්නා ය.

ඒ පවුල දුප්පත් ය. තෙරුඕට ලැබුණේ සුළු පඩියකි. කිමිකොගේ පඩිය ඊටත් අඩු විය. එහෙත් ජපානයෙහි දුප්පත් යයි කියන්නේ කෑම් බීම්, ඇඳුම් පැළඳුම් නැති වීම නොවේ. තමන්ට ම අයිති ගෙයක් ඔවුන්ට තිබේ. අතිරේක පහසුකම් වසයෙන් ටෙලිවිෂන් ද, රේඩියෝ ද විය. ඔවුන් ගත කෙළේ පහළ මැද පංතියේ අයගේ ඒකාකාර ජීවිතය ය.

ජපන්නු සාමාන්‍යයෙන් අතිථිසංග්‍රහයට කැමැත්තාහු ය. ඉන්දියානුන් මෙන් නොව, ඔවුහු අමුත්තන් දැනගත් විහා ම ඔවුන් තම ගෙවලට කැඳවා කන්ට බොන්ට දෙති. විදේශිකයන් පිළිබඳ ව ඔවුන් තුළ මහත් කුතුහලයක් තිබේ. එක ම බාධාව බස ය. බස දැනගෙන, ජපන් චාරිත්‍ර වාරිත්‍ර අනුව හැඩගැසුණු, ජපන් කෑම කන විදේශිකයෙකු ඔවුන් සලකන්නේ තමන්ගේ කෙනෙකු සේය.

තෙරුඕගේ පවුල බෙහෙවින් සාම්ප්‍රදායික ය. ඔවුහු පැරණි සිරිත් විරිත් සිතා මතා ආරූඪ කරගත්තාහු නොවූහ. අනායාසයෙන් ම ඒවාට ඇබ්බැහි වූවාහු ය. මිය ගිය පියා ගැන ඔවුන් සඳහන් කෙළේ ඔහු ගෙදර වාසය කරන්නෙකු සේ සලකාගෙන ය. අලුත් කෑමක් ගෙනාවොත් පළමුවෙන් පියාට දීලාය, ඔවුන් අනුභව කරන්නේ. ඔවුන්ගේ ඉෂ්ට දේවතාවිය වූයේ අප අවලෝකිතේශ්වර වසයෙන් හඳුන්වන කන්නොන් සමා ය.

කිමිකො පුරාණ දේවස්ථාන ආදිය මැනවින් දැන සිටියා ය. එදෑ යුගයෙහි චෝනින් පුරවැසි ව්‍යාපාරිකයන්ගේ විනෝද මධ්‍යස්ථානයක් වූ අසකුස පෙදෙස ඇට හුරු පුරුදු ය. ඈ කබුකි නළු නිළියන්ගේ විත්ති දැන සිටියා ය. ජපානයේ පාරම්පරික සංස්කෘතියේ වාතාවරණය ආශ්වාස ප්‍රශ්වාස කිරීමට ඇගේ මාර්ගයෙන් මට හැකි විය.

දහතරවෙනි - පහළොස්වෙනි ශත වර්ෂවල ජපානයේ පැතුරුණු සෙන් (ධ්‍යාන) බුද්ධාගම ජපන් කලා ශිල්ප කෙරෙහි බලපෑවා පමණක් නොව, ජපනුන්ගේ චරිතය තුළට ද කිඳා බැස ඇති බවට සාක්ෂි මම කීප වරක් දුටිමි. එදිනෙද ජීවිතයෙහි මුහුණ පාන්ට සිදු වන ප්‍රශ්නවල දී පවා, පොදු ජපන් මිනිසා දක්වන සංවරය පුදුම එළවන සුලු ය. වරක්, ආපසු ලක්දිවට පැමිණීම සඳහා මම ටැක්සියක හනෙද ගුවන් තොටුපොළට යමින් සිටියෙමි. මග දී මා ගිය ටැක්සිය - වෙන ටැක්සියක හැපුණේ ය. මට හානියක් නූවූව ද වාහන දෙකට ම සැහෙන තුවාල ලැබුණි. එද නියමිත ගුවන් ගමන යන්ට මට ඉඩ නො ලැබේයයි මම සිතුවෙමි. ලංකාවෙහි දී මෙන් මිනිසුන් මා වට කරනු ඇත. මගේ බඩු මුට්ටු හොරකම් කරනු ඇත. ටැක්සිකරුවන් බහින් බස් වනු ඇත. එසේ නැත්නම් ඔවුන් අතර ගුටි බැට හුවමාරුවක් වනු ඇත. ටැක්සි දෙකත් - මාත් පොලීසියට ඇදගෙන යනු ඇත. එහි දී පැමිණිල්ලක් කිරීමට පැය දෙක තුන ගත වනු ඇත.

එහෙත් මේ කිසිවක් සිදු වූයේ නැත. ටැක්සිකරුවෝ දෙදෙනා ම බැස, නිහඬ ව තමන්ගේ වාහනය දෙසත්, අනතුරුව අනික් වාහනය දෙසත් බලා, කැඩුණු බිඳුනු තැන් පරීක්ෂා කළහ. ඔවුහු හිස ඇල කොට, මඳ සිනාවෙන් යුතු ව මදක් බලාගෙන හුන්හ. ඉකිබිති ව ඔවුහු තමතමන්ගේ වාහනවලට නැග යන්ට පිටත් වූහ. මම කල් වේලා ඇති ව ගුවන් තොටුපළට පැමිණියෙමි.

ස්වභාව සෞන්දර්ය අගය කිරීමත් එයින් වින්දනයක් ලබන්ට හැකි වීමත් ඉහළ හෝ මැද පංතිවල මිනිසුන් තුළ පමණක් නොව, පොදු මිනිසා තුළ ද තිබේ. එක් එක් සෘතුවල දී

Scanned by CamScanner

එක් එක් වර්ගයේ මල් පිපී ඇති තැන්වලට ඔවුන් යන්නේ ආරූඪ කරගත් හැඟීම්වලින් යුක්ත ව නොව, සැබවින් ම එබඳු දර්ශනවලින් ලැබෙන චමත්කාරය උදෙසා ය.

සෙන් බුද්ධාගමේ ඉගැන්වීම අනුව ස්වභාව සෞන්දර්යය නැරඹීම, චිත්තෛකාග්‍රතාවටත්, ධ්‍යානයට සමවැදීමටත් රුකුලකි. එබැවින් සෙන් විහාරස්ථාන පිහිටුවා තිබෙන්නේ දැකුම්කලු පෙදෙස්වල ය. කඳු බෑවුම් හෝ කඳු මුදුන්වල හෝ ඇල දෙල දිය කඳුරු ගඟුරැලි ආදිය අසබඩ ය.

එහෙත් ධ්‍යාන බුද්ධාගමේ සෞන්දර්යවාදයේ එක්තරා විශේෂත්වයක් තිබේ. සෞන්දර්යයේ ලක්ෂණයක් වනුයේ ශූන්‍යත්වය ය. එනම්, සෞන්දර්ය නිර්මාණය කළ හැක්කේ අලංකාර බාහුල්‍යයෙන් නොව, ශූන්‍ය ප්‍රදේශවලිනි. මේ ශූන්‍යත්වය මත, එය කැපී පෙනීම සඳහා ඉතා සැකසුරුවමින් අලංකාරණය යොදගත මැනවි.

සෙන් බෞද්ධ දර්ශනය අනුව, මනුෂ්‍යයාගේ ප්‍රකෘති චිත්තය නිශ්චල දිය කඩිත්තකට සමාන ය. මෙය, අභිධර්මයෙහි දැක්වෙන භංගව චිත්තයට සමාන ය. බාහිර අරමුණු ගැටීමෙන් එහි රැලි මෙන් ජවන සිත් පහළ වේ. ප්‍රකෘති චිත්තය පිරිසිදු ය. ඊට ශූන්‍යතාව යයි කියනු ලැබේ. ජවන් සිත අපිරිසිදු ය. එබැවින් ධ්‍යානය වඩා, සිත ශූන්‍යතාවට පැමිණවිය යුතු ය. එය පරමාර්ථ සත්‍යය වේ.

මේ ශූන්‍යතා සංකල්පය ය සුමිඑ චිත්‍ර කලාවෙහිත්, නෝ නාට්‍යයෙහිත්, උද්‍යාන කලාවෙහිත් දක්නට ලැබෙන්නේ සුමි - එ චිත්‍රවල ශූන්‍ය ප්‍රදේශ මුඛ්‍ය වසයෙන් දක්නට ලැබේ. උද්‍යානවලත් එසේ ම ය. සුදු පුලින තලා ශූන්‍යත්වයේ සංකේතය ය. නෝ නාට්‍යයේ ද රංගභූමියේ කිසිවක් නැත. ප්‍රේක්ෂකයාට මුල දී ම පෙනෙන්නේ ඔප දමන ලද සිනිඳු ලෑලි පොළොව ය. එය ද ශූන්‍යත්වයේ සංකේතයකි.

ධ්‍යාන බෞද්ධ දර්ශනයේ ආභාසය ලැබ, නෝ නාට්‍යය විකසිත වූයේ දහහතරවෙනි හා පහළොස්වෙනි ශතවර්ෂවල ය. ඉන්

මොබ්බෙහි, ගෙන්රොකු යුගය වසයෙන් හැඳින්වෙන යුගයෙහි ය, කබුකි නාට්‍ය කලාව පහළ වූයේ. ඊට පසුබිම් වූ දර්ශනය මීට හාත්පසින් වෙනස් ය. කබුකි, උකියො - එ චිත්‍ර කලා ආදියෙහි හා නෝ නාට්‍යයෙහි දක්නට ලැබෙන අධ්‍යාත්ම ස්වභාවය, සැකසුරුවම්කම, සංයමය, නොපෙනේ. ඒවා ඉන්ද්‍රියයන් පිනවීමේ පරමාර්ථයෙන් නිපදවන කලා ය. ඊට පසුබිම් වූයේ ලෝකයාත දර්ශන ය. මේ කලා ශිල්ප හැඩගැසුණේ චෝනින් යයි කියන නාගරික ව්‍යාපාරික පංතියේ විනෝදය සඳහා ය. කබුකි නාට්‍ය කලාවේ කේන්ද්‍රස්ථානය වන යොෂිවර පෙදෙසෙහි, චෝනින්වරුන්ගේ විනෝදය සඳහා කැපවූ ගේෂා නම් විලාසිනීහු ද වූහ.

මේ මතක සටහන් ලිවීමේ කාර්යය මෙතනින් නතර කරන්ට මට සිතේ. මක් නිසා ද යත් අප්‍රසන්න සැමරුම් රාශියක් මගේ සිතට නැග එන බැවිනි. මගේ ජීවිතයේ අඳුරු අවධියක් එළඹුණි. කලා ශිල්ප හා සෞන්දර්යය පසු පස මා එළවා යමින් සිටි අතර ,මගේ ගෘහ ජීවිතය කෙමෙන් බිඳ වැටෙන්ට විය. ඒවායේ හේතු ප්‍රත්‍ය විග්‍රහ කරන්ට යාම නිෂ්ඵල වෑයමක් යයි සිතමි. මා හඳුනන්නවුන් මේ සම්බන්ධයෙන් වාද විවාදවල යෙදුණු බව මම දනිමි. එය මගේ වරදින් සිදු වූවක් යයි සමහරු කීහ. සමහරු මගේ බිරිඳගේ වරද දැක්වූහ. එහෙත් මෙවැනි අවස්ථා බෙහෙවින් සංකීර්ණ ය. ඒවා සරල විග්‍රහවලට හසු නොවේ. කාගේ වරද දැයි සොයන්නේ එබඳු සරල විග්‍රහයකින් තත්වය වටහා ගත හැකැයි සිතන්නවුන් විසිනි. එය කාගේ වත් වරදක් නොවන්ට පුළුවන. අතික් අතට දෙදෙනාගේ ම වරද විය හැකි ය.

අවුරුදු විස්සක් මුළුල්ලේ පැවතුණු විවාහ බන්ධනයක් බිඳීම එසේ මෙසේ දෙයක් නොවේ. එය බිඳෙන්ට ප්‍රකට හේතුවක් ද පෙන්විය නො හැකි විය. මම අභීෂ්ට ජීවිතයක් පිළිබඳ සිහින දකිමින් කල් ගෙවීමි. එය මිරිඟුවක් බව මට දැන් පසක් වී ඇත. මම අවුරුදු ගණනාවක් ම කිසිදු පියවරක් නොගෙන දෙගිඩියාවෙන් හුන්නෙමි. ඒ කාලය තුළ මා සතුටින් දවස් ගෙවූයේ යයි මගේ බාහිර ප්‍රකෘතියෙන් කෙනෙකු නිගමනය කරන්ට ඇති නමුත්, අභ්‍යන්තර වසයෙන් මම මහත් සන්තාපයකින් පසු වීමි. මගෙන් වෙන්වීමට මගේ බිරිඳට වුවමනා වූයේ නැත. ඇ පේරාදෙණි

Scanned by CamScanner

නිවාසය හැර කොළඹට ගියේ, තමා තුරුස්සන ගතිය මා කෙරෙන් කල් යාමේ දී දුරු වේය යන බලාපොරොත්තුවෙන් ය. මම කලක් අරුණාවිලම් ශිෂ්‍ය නිවාසයෙහිත්, කලක් මහකන්දේ අවිවාහක සගයෙකුගේ ගෙදරත් විසීමි. එහෙත් මම සති අන්තවල දී බිරිඳත්, ළමයිනුත් බැලීමට ආවෙමි. මගේ බිරිඳටත්, ළමයින්ටත් තමන්ගේ අලුත් ජීවිතය පටන් ගැනීමට වුවමනා කරන දේ සපයා දුන්නෙමි. කඩේට ගොස් කෑම බීම ආදිය ගෙනැවිත් තැබීමි. අවශ්‍ය වූ විට ළමයින්ට වෛද්‍ය ප්‍රතිකාර ලබා දුනිමි.

මගේ බිරිඳ ස්වාධීන ගති පැවතුම් ඇති දක්ෂ ස්ත්‍රියක් වුවා ය. ළමයින් බලා කියාගෙන ඇට තනියම ජීවත් විය හැකියි මම විශ්වාස කෙළෙමි. අප දෙදෙනාට, උනුන් කෙරෙහි වෛර නොබැඳ, තම තමන්ගේ ජීවිත - තම තමන්ට රුචි පරිදි හැඩගස්වාගත නොහැකි දැයි මම සිතීමි.

මා තනියෙන් පේරාදෙණියෙහි වෙසෙද්දී ය, මට 'සිංහබාහු' නාඩගම ලියන්ට සිතුණේ. එහි නිරූපණය වන්නේ *(Romantic love)* පිළිබඳ සිහිනයක් බිඳී යන සැටිත්, දරුවන් වැඩිවිය පැමිණ ස්වාධීන ව සිතන්ට පටන් ගත් විට, පවුලේ ඇලුම් බැඳුම් විපර්යාසයට භාජනය වන සැටිත් ය.

එහෙත් සිංහබාහු නාටකයේ වස්තු බීජය මගේ සිතෙහි පිළිසිඳ ගත්තේ, එය රචනා කිරීමට අවුරුදු දහයකට පමණ උඩ දී ය. ඒ අවස්ථාවෙහි මා එය ගුණසේන ගලප්පත්තිට කියනු මට මතක ය

ඒ වස්තු බීජය නම් විනය පිටකයේ, මහාවග්ග පාලියෙහි සඳහන් පුවතක් ය. ඒ කුමක් ද යත්? බුදුරජාණන් වහන්සේ කපිල වස්තු පුරයට වැඩම කළ අවස්ථාවෙහි උන්වහන්සේ විසින් නන්ද කුමාරයන් මහණ කරන ලදී. ඉතික්බිති ව, යසෝධරා දේවීන් වහන්සේ විසින් 'තෝ තොපගේ පියාණන්ගෙන් තොපගේ දයාදය ඉල්ලව'යි රාහුල කුමාරයන් යවන ලද කල්හි, බුදුරජාණන් වහන්සේ විසින් රාහුල කුමාරයෝ ද මහණ කරවන ලදහ. ඉක්බිති ව සුද්ධෝදන මහ රාජණන් වහන්සේ බුදුරජාණන් වහන්සේ වෙතට ගොස් කියන්නාහු

'ස්වාමීනි, නුඹ වහන්සේ ගිහි ගෙයි හැරපියා ගිය ද මට දුක බොහෝ විය. නන්ද කුමාරයන් මහණ වූ ද ද එසේ ම විය. රාහුල කුමාරයන් මහණ වූ ද වඩාලාත් එසේ විය. පුත්‍ර ප්‍රේමය වනාහි හම සිඳී, හම සිඳ මස සිඳී, මස සිඳ නහර සිඳී, නහර සිඳ ඇට සිඳී, ඇට සිඳ ඇට මිදුලු තෙක් සිඳා බැස එහි රැඳී සිටී... අද මට උපන්නාවූ දරු ශෝකය, දරුවන් වැදූ සියලු දෙමවුපියන්ට නොවනු කැමැත්තෙමි. මට ම අනුග්‍රහ නිසා නුඹවහන්සේගේ ශාසනයෙහි මවුපියන් අනුනොදන්නා මහණ කරවිය නොහැක්කේ ය යන ශික්ෂා පදයකින් වරයක් මට දුන මැනවැ කීය.

පුත්‍ර ස්නේහය පිළිබඳ ව මෙසේ කියන ලද වචන මගේ සිතෙහි රැව් දුනි. එය සිංහබාහු කථාවෙන් දැක්විය හැකියි මම සිතාගෙන උන්නෙමි. සිංහබාහු නාටකයෙහි ආරම්භයෙහි,

"පුතු සෙනේ මස් නහර හම සිඳ
ඇට සොයා ගොස් ඇට තුළට වැද
ඇට මිදුලු මත රඳා සිට දුක් දෙයි තිබන්ද" යි

පොතේ ගුරුන්ගේ මුවින් ප්‍රකාශ වීමට මා සලසා ඇත්තේ මේ හැඟීම් ම ය.

මා මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය කෙළේ බොහෝ සෙයින් ම දේශීය යයි කිව හැකි රීතියක් ඇසුරින් නාට්‍යයක් බිහි කිරීමේ අධ්‍යාශයෙනි. පළමු කොට ම, එය ආකෘතිය පිළිබඳ පර්යේෂණයක් ලෙස ය මා සැලකුවේ. ජපනුන්ට නෝ හා කබුකි මෙන් ද, චීනුන්ට බෙයිජිං ඔපරා, කැන්ටොන් ඔපරා ආදිය මෙන් ද, භාරතීයයන්ට පුරාතන සංස්කෘත නාට්‍යයත්, තෙරුක්කුත්තු, භවායි, තමාෂා, ජාත්‍රා ආදී ප්‍රාදේශික නාට්‍ය වෙසෙස් මෙන්, අපටත් ආවේණික වූ නාට්‍ය රීතියක් ගොඩනංවා ගත හැකි නම්, ඒ රීතියේ නාට්‍ය ගණනාවක් බිහි කොට අපේ වින්දනයටත් - සංස්කෘතික දයාදයක් වසයෙනුත් තබා ගත හැකි නොවේ දැයි මම සිතුවෙමි. එහෙත් මගේ ඒ ප්‍රාර්ථනාව සිද්ධ වූයේ නැත. මනමේ නාටකයෙන් පසු වඩාත් ම බිහි වූයේ ඒ නාට්‍යයේ බාහිර ස්වරූපය පමණක් අනුකරණය කරමින් නිෂ්පාදනය කරන ලද කෘති කීපයකි. මේවායේ කතුවරුන්

ගීත, ගමන්, පොතේ ගුරු ආදි ලක්ෂණ ගැන සිතු නමුත්, නාට්‍යයේ වස්තු සන්දර්භය (*plot construction*), චරිත නිරූපණය ආදිය ගැන ඔවුහු සැලකිල්ලක් නොදැක්වූහ. රංගභූමිය මත දක්වන කථාවක නවර රංග ශෛලියක් තිබුණත්, සාහිත්‍යමය ගුණාංගවලින් හීන වූවහොත්, ප්‍රේක්ෂකයන් මද කලක් එහි බාහිර අංගවලින් වශී වී සිටියත්, ඔවුහු අවසාන වසයෙන් එය ප්‍රතික්ෂේප කරති.

මගේ ශිෂ්‍යයෙකු වූ, මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය කරද්දී සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලයක් දැරූ විමල් නවගමුව 'අජාතශත්‍රු' (අජාසත්) නමින් නාඩගමක් කෙළේය. නාඩගමේ රංග රීතිය එහි නිවැරදිව අනුගමනය කොට තිබිණි. එය නිෂ්පාදනය කරද්දී නවගමුව විසින්, ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ උපදෙස් ගන්නා ලදී. තනු සපයන ලද්දේ ද ගුරුන්නාන්සේ විසින් ම ය. එහෙත් එය ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් නොගත්තා සේ විය.

මේ ගැන බෙහෙවින් දුර්මුඛ වී සිටි නවගමුව, තම නාට්‍යය ගැන පුවත් පතකට ලියන්ට යයි මට කීවේය. මම ලිපියකින් එය රසිකයන්ට හඳුන්වා දුනිමි. 'අජාසත්' නාටකය නාඩගම් රංග රීතිය මැනවින් දත් නාට්‍යකරුවෙකුගේ කෘතියක් බව මම කීවෙමි. එයින් ද ප්‍රතිඵලයක් නොවිය.

මහගම සේකරගේ 'කුණ්ඩලකේසී' ඊට වඩා ප්‍රේක්ෂකයන් පිනවීමෙහි සමත් විය. එක් හේතුවක් නම්, සේකරගේ ගීතවල තුබූ කාව්‍ය රසය විය හැකි ය. තවත් හේතුවක් නම්, මනමේ නාටකයෙහි පෑ රංගනයෙන්, ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ප්‍රසාදය දිනාගැනීමට හැකි වූ බෙන් සිරිමාන්න හා ට්‍රෙලීෂියා ගුණවර්ධන යන දෙදෙනා ම එහි ප්‍රධාන භූමිකා නිරූපණය කිරීම දැයි මම නොදනිමි.

සේකර 'කුණ්ඩලකේසී' රචනා කෙළේ 'මනමේ' අකුරට අනුකරණය කිරීමෙන් නොවේ. ඔහු නාඩගම් රීතියෙන් ඇතැම් තැනක දී පිට පැන තමාට අවශ්‍ය වූ පරිද්දෙන් එය සකස් කර ගත්තේ ය. එහි කිසි වරදක් ඇතැයි නොසිතමි.

'කුණ්ඩලකේසී' නිෂ්පාදනය කරද්දී, ඊට දිර්ඝායුෂයක් තිබේ යයි තමා නොසිතන වග ඒ. ජේ. ගුණවර්ධන මා සමග පවසනු

මට සිහි වේ. ඊට හේතුව එහි නාට්‍යමය සන්දර්භයක් නැති වීම යයි ඔහු කීවේය. මම ඊට එකඟ නොවීමි. රෙජී සිරිවර්ධන ලේක් හවුස් පුවත්පත්වලට සමාලෝචන ලිවීම අත් හළ අවධියෙහි, සිංහල නාට්‍යත්, නවකථාත් පිළිබඳ විවේචන ලියුවේ ඒ. ජේ. ගුණවර්ධන ය. ඉංග්‍රීසි සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇති හෙතෙම, සූක්ෂමාත්මතාවෙන් යුත් විචාරකයෙකු පමණක් නොව, ඉංග්‍රීසි බස මුවහත් සැතක් කොට පරිහරණය කිරීමෙහි හුරුබුහුටිකමක් දැක්වූ ලේඛකයෙක් යයි ද සිතමි.

නෝ නාට්‍ය ගණයෙහි කෘති දේශීය පනහක් පමණ රඟ දක්වනු ලැබේ යයි කියති. මේවායින් වැඩි සංඛ්‍යාවක් රචනා කරන ලද්දේ ක්වන්නමි හා ඔහුගේ පුත්‍ර සෙයමි යන දෙදෙනා විසිනි. මා විසින් පුනරුත්ථාපනය කොට දෙන ලද නාඩගම් ආදර්ශ කොට ගෙන අපේ නාට්‍යකරුවන් මේ ශෛලියේ නාට්‍ය ගණනාවක් බිහි කරනු ඇතැයි මම සිතුවෙමි. මේවා අනාගත පරම්පරාවලට උරුම වන ජාතික දයාදයක් වනු ඇතැයි මම ප්‍රාර්ථනා කෙළෙමි. එහෙත් මෙවැනි අරමුණක් ඉටු වන්ට ඉඩ තිබුණේ ඒ කාර්යය අප යටත් විදේශ බලපෑම්වලට ගොදුරු වන්ට පෙර අරඹන ලද්දේ නම් පමණ ය. එසේ නැත්නම්, ප්‍රබල විමුක්ති සටනක අංගයක් වසයෙනි. සමාජ විපර්යාස ශීඝ්‍ර ව සිදු වෙමින් පවතින්නා වූත්, ආර්ථික පීඩනය ජනතාවට දැඩි ලෙස දැනෙන්නා වූත්, මෙවැනි අවධියක රසිකයන්ගේ සිත් යොමුවන්නේ සාහිත්‍යයේ හෝ නාට්‍ය කලාවේ ආකෘතිය දෙස නොව එහි අන්තර්ගතය දෙස ය. අන්තර්ගතය ද යට කියන ලද සමාජයීය ප්‍රශ්නවලින් සමන්විත විය යුතු යයි බොහෝ දෙනා සිතති.

නාඩගම් ශෛලිය ගැන අසන ලද වැදගත් ම ප්‍රශ්නය නම්, අද්‍යතන සමාජයෙහි පැන නගින ගැටළු විග්‍රහ කිරීමට එම ශෛලිය පෙහොසත් ද යනුයි. කාර්යාලයක හෝ කර්මාන්ත ශාලාවක තත්වය කියා පෑමට නම් නාඩගම් ශෛලිය යෝග්‍ය නැතැයි මම ද සිතමි. එබඳු නාට්‍ය කලාත්මක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට නම් බටහිර තාත්වික නාට්‍යයේ ශෛලිය වඩා සුදුසු බව විවාද රහිත ය.

අනිත සමාජයක මතු නුවූ අයුරු ගැටළු වර්තමාන සමාජයෙහි පැන නගී. වැඩවසම් සමාජයේ ප්‍රශ්නවලට වඩා වෙනස් ප්‍රශ්නවලට ය, ධනවාදී සමාජයෙහි මනුෂ්‍යයාට මුහුණ පාන්ට සිදු වන්නේ. ඒ ඒ සමාජවල වෙනස් ස්වරූප දරන කලා මාධ්‍යයන් බිහි වන්නේ මේ හෙයිනි. නවකථාව සාහිත්‍යාංගයක් වසයෙන් බිහි වූයේ පුද්ගල වාදය (*individualism*) හා සමග ය. තාත්වික නාට්‍ය කලාව ද කාර්මික සමාජයේ උද්ගත වීමෙන් පිටුවහලක් ලැබ, ස්ත්‍රී විමුක්තිය ආදියට තුඩු දුන් පුද්ගලවාදයේ ම විකාශනයේ ප්‍රතිඵලයක් වසයෙන් හටගත් කලා මාධ්‍යයක් යයි සිතමි.

එහෙත් මෙසේ වෙනස් වන වටාපිටාවට යටින් සාර්වත්‍රික-සර්වකාලීන මනුෂ්‍යත්වයක් නැතැයි යන මතය පිළිගැනීම උගහට ය. මේ කාලවිමුක්තත්වය පිළිබඳ සංකල්පය 'බූර්ජ්වා' නාට්‍ය කලාව විසින් අවධාරණ කරන ලදැයි, මාක්ස්වාදී නාට්‍යකරුවෙකු වූ බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් කියයි. බූර්ජ්වා නාට්‍ය කලාවෙහි දැක්වෙන්නේ හැම අවධියකටම - හැම වර්ගයට ම සාධාරණ මනුෂ්‍යත්වයක් යයි ඔහු කියයි. 'හෘද්ගත භාවයන්ට නිතර ම නිශ්චිත පංති ආශ්‍රයක් තිබේ. කිසියම් යුගයක ඒවා යම් ස්වරූපයකින් මතු වේ ද, ඒ ස්වරූපය විශේෂ ආකාරයෙන් සීමා වී ඇති, ඓතිහාසික ලෙස හැඩ ගැසී ඇත... හෘද්ගත භාව කිසි සේත් සාර්වත්‍රිකයයි — කාල විමුක්ත යයි කිව නොහැකි ය' යි බ්‍රෙෂ්ට් පවසයි.

මෙය මෙසේ නම්, අවුරුදු දෙදහස් පන්සීයකට උඩදී රචනා කරන ලද ග්‍රීක් නාට්‍ය අදත් අප රස විඳින්නේ කෙසේ ද? ඒවායේ කියවෙන අත්දැකීම් අද්‍යතන රසිකයාගේ සහානුභූතියට පත් වන්නේ කෙසේ ද? අද දවසේ ද ඒවා සම්භාවනීය කෘති ලෙස ගැණෙන්නේ ඒවායේ විග්‍රහ කොට තිබෙන මනුෂ්‍ය සම්බන්ධතා පිළිබඳ ප්‍රශ්න, ඒවායේ නිරූපණය කොට තිබෙන චරිත වර්ග අපේ අත්දැකීම්වලට ද අදළ වන බැවින් නොවේ ද? ශේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යවල ද දැක්වෙන්නේ සාර්වත්‍රික මනුෂ්‍යත්වය නොවේ ද? එසේ නොවේ නම්, ඒවා එක රටක නොව, එක අවධියක නොව, හැම රටක ම හැම අවධියක ම මිනිසුන්ගේ වින්දනයටත්, ඔවුන්ගේ ජීවිත පරිඥානය වර්ධනය කිරීමටත් හේතු වන්නේ කෙසේ ද? සෙව්ව්වාන්හි විසූ හිත හොඳ අම්මන්ඩි, අප අතරත් නොවෙසේ ද? හැම රටක

ම හැම කලක ම නොවිසුවා යයි කිව හැකි ද? හුණු වටයේ කතාවෙහි ග්රූෂා අපි නොඅහඳුනන්නෙමු ද? අපේ ජාතක පොතෙහි පවා ඉන්නේ ඇ නොවේ ද? ධනවාදී සමාජයෙහි කෙනෙකුට යහපත් ගති ගුණ වැඩිය නොහැකැයි දැක්වීමට ලියන ලද 'පුන්තිලා' යන නාට්‍යයෙහි වුව ද, එන පුන්තිලා සර්වකාලීන චරිතයක් නොවේ ද? යහපත් ගුණ වැඩීම කවර කාලයක වුව, කවර සමාජයක වුව එතරම් පහසු කාර්යයක් නොවේ. එය අභ්‍යන්තර සටනකින් පසු ය කළ හැකි වන්නේ.

මනමේ දෙස නොයෙක් දේශපාලනමය දෘෂ්ටිවලින් බලා අදහස් ප්‍රකාශ කරන ලද නමුත්, එහි සාහිත්‍යමය ලක්ෂණ හෝ නාට්‍යමය ලක්ෂණ (මේ දෙකම එකකි) විග්‍රහ කොට ඉදිරිපත් කරන ලද එකම විචාර ලිපියක් වත් පළ නොවීම ගැන මම පුදුම වෙමි. ඉංග්‍රීසියෙන් නම් රෙජී සිරිවර්ධනගේත්, ඒ. ජේ. ගුණවර්ධනගේත් විවරණ තිබෙන නමුත්, සිංහලෙන් ලියන ලද එබන්දක් මා දැක නැත. වික්‍රමසිංහ මහතා 'සිංහල නාටකය හා සඳකිඳුරුව' යන පොතෙහි සිංහල ගැමි නාට්‍ය ගැනත්, මගේ 'මනමේ' ගැනත් මතයක් ඉදිරිපත් කරයි. එය මගේ 'මනමේ' නාට්‍යයේ සාහිත්‍යමය ලක්ෂණ ගැන විග්‍රහයක් නොවේ. වික්‍රමසිංහ මහතා සිංහල නාට්‍ය ගැන ලියන්නේ ඒවා රඟ පානවා දැක නොව, ඒවායේ පෙළ කියවීමෙන් පමණක් බව පැහැදිලි ය. එබැවින් ඔහු කවි නාඩගම්, සින්දු නාඩගම්, කවි කතා ආදි තුන් වර්ගය කලවම් කරගනී.

වික්‍රමසිංහ මහතා තම කෘතියෙන් කියන්ට අදහස් කරන දේ - කියන්ටත් වඩා, අභවන්ට - පැහැදිලි ය. මනමේ නාටකය මගේ කෘතියක් නොව, එය රඹුක්කන සලා ගුරුන්නාන්සේ නමින් යුත් කෙනෙකු විසින් රචනා කරන ලද පිටපතක් ඇසුරින් මා සකස් කරගන්නා ලද්දක් නැතහොත් හොරා ගන්නා ලද්දක් යනුයි, සෘජු ව නොකීව ද ඔහු පාඨකයාගේ හිතෙහි ඇති කරන්ට වෑයම් කරන හැඟීම.

වික්‍රමසිංහ මහතා මේ තීරණයට බසින්නේ මෙකී සලා ගුරුන්නාන්සේ විසින් ලියන ලද 'සඳකිඳුරු සින්දුව' යන පොතක් ගැන ආරංචි මාත්‍රයක් ඔස්සේ යමින් ය. ඊට 'සින්දුව'

Scanned by CamScanner

යයි කියන ලද්දේ, එය සින්දු නාඩගමක් නිසා විය යුතු යයි ඔහු තර්ක කරයි. සලා ගුරුන්නාන්සේ සඳ කිඳුරු සින්දු නාඩගමක් ලියුවේ නම්, ඔහු මනමේ සින්දු නාඩගමක් ද ලියන්නට ඇතැයි වික්‍රමසිංහ මහතා තව දුරටත් තර්කන්‍යායෙහි පිහිටා නිගමනය කරයි. මගේ 'සිංහල ගැමි නාටකය' යන පොතෙහි දිජ්පිටියෙහි දී මා දුටුවා ය කියන මනමේ කවි නාඩගම, සලා ගුරුන්නාන්සේගේ සින්දු නාඩගම විය යුතු යයි ඔහු ඊළඟට කියයි. මෙයින් පාඨකයාට නිශ්චය නිගමනයකට පැමිණිය නොහැකි නමුත්, ඔහු තුළ නොයෙක් සැක සංකා ඉපදීමට ඉඩ තිබේ. මේ තර්කය නිවැරදි නම් මා මෙතෙක් කර ඇත්තේ වංචාවකි. මක් නිසා ද යත්, හැම රංග පත්‍රිකාවක මත්, නාට්‍යයේ මුද්‍රිත පිටපතෙහිත් මා කියා ඇත්තේ මනමේ නාටකය මගේ රචනාවක් බව ය

වික්‍රමසිංහ මහතා මෙසේ ලිවේ කවර චේතනාවකින් දැයි මම නොදනිමි. ඒ අප දෙදෙනා මදක් දුරස්ථ වී හුන් අවධියකි. මෙවැනි ආශාස්ත්‍රීය ලිපිවල දෙස් දක්වන්ට යාම කාලය අපතේ යැවීමක් යයි මම සිතීමි. එහෙත් පුවත්පත් කරුවෝ ඉව අල්ලන්ට පටන්ගත්හ. එවැනි ත්‍රාසජනක ප්‍රවෘත්තියක් හෙළි කොට සාධක දැක්විය හැකි නම්, එය ඔවුන්ට මහත් වාසියක් වනු ඇත. ඔවුහු වික්‍රමසිංහ මහතාගේ කියමන් උපුටා දක්වූහ. එහෙත් පාඨකයන්ගෙන් කිසි දු ප්‍රතිචාරයක් නොලැබුණි.

ඒ දවස්වල ආචාර්ය සුනන්ද මහේන්ද්‍ර මහතාගුවන් විදුලි සංස්ථාවෙහි වැඩ කරමින් උන්නේ ය. රඹුක්කන සලා ගුරුන්නාන්සේ නමැති පුද්ගලයා හමුවීමට ඔහුට වුවමනා විය. මෙය, ඔහු මනමේ නාඩගම ලියුවේ දැයි දැනගැනීමට නොව, ඔහු විසින් මුද්‍රණයෙන් බිහි කර තුබූ කවි කතා විශාල සංඛ්‍යාව, ඔහුගේ ම ස්වතන්ත්‍ර රචනා ද, එසේ නැතහොත් පන්සල්වල තිබී සොයා ගත් අත්පොත්වල මුද්‍රිත පිටපත් දැයි අසා දැනගැනීම පිණිස ය. රේඩියෝ වෑන් රථයක් මේ කටයුත්ත සඳහා යොදා ගත් සුනන්ද, තමා සමග එන මෙන් මට ද ආරාධනා කෙළේය. ඒ දවස මගේ සිතට පැය කිහිපයක හෝ විශ්‍රාන්තියක් ලැබුණොත් මැනවැයි

හඟිමින් මම ගියෙමි. අප සමග සුනිල් සරත් පෙරේරා, නාරද දිසාසේකර හා කරුණාරත්න අමරසිංහ ද ගියහ.

අප රඹුක්කන සලා ගුරුන්නාන්සේගේ නිවසට පැමිණි විට ඔහු නොසිටියේය. ඔහු නොපමාව ම එන බව කියූ ගෙදර ඇත්තෝ, අපට වාඩි වී සිටින්ට සැලසූහ. මොහොතකින් ඔහු වතුර කළයක් ද රැගෙන කන්ද පහළ සිට එනු අපි දුටිමු. අප කවුද - කින්ද - මන්ද කියා ඔහු හඳුනාගත්තේ නැත. වික්‍රමසිංහ මහතා තම අලුත් පොත (සිංහල නාටකය හා සඳකිඳුරුව) තමාට එවා ඇති බවත්, මනමේ නාටකයේ අත් පිටපත තමාගෙන් ඉල්ලා තිබුණු බවත් ඔහු හෙළි කෙළේය. සුනන්ද මෙය හාරා ඇවුස්සුවේය.

"ඇයි? ගුරුන්නාන්සෙ ලියාපු මනමේ නාටකයෙ අත් පොතක් ගුරුන්නාන්සෙ ගාව තියෙන්න එපාය?" යි සුනන්ද පිළිවිසිය.

"අනේ මහත්තයෝ, මං නාඩගම් ලියන මිනිහෙක් නෙවේ. මං ලියන්නේ කවි,"යි සලා ගුරුන්නාන්සේ පිළිතුරු දුන්නේ ය.

සුනන්ද ඔහුගේ කවි කතා ගැන විස්තර අසා පටිගත කර ගත්තේ ය. ඒවා පිළිබඳ ව කිනම් කරුණු අනාවරණය වී දැයි මම නොදනිමි.

මද ඇසිල්ලකින් සලා ගුරුන්නාන්සේගේ දියණිය සාලයට අවුත් අප දෙස බලා, තම පියාට රහසිගත ව කිසිවක් කොඳුලා ය. ඈ පාසල් යන වයසේ ගැනු ළමයෙක් වූවා ය. එකෙණෙහි සලා ගුරුන්නාන්සේ නැගිට, මා වෙත එමින් 'අනේ මේ මනමේ නාඩගම ලියාපු සරච්චන්ද්‍ර මහත්තය නේද? මං දන්නෙ නැතෙ," යි කීවේය.

මා මේ කතා පවසන්නේ මනමේ නාටකයේ කර්තෘත්වය පිළිබඳ කවරෙකු තුළ හෝ හටගෙන ඇති සැකයක් දුරුකරලීම සඳහා නොව, මේ රසවත් කතාව පාඨකයින්ට කියා පෑම සඳහා ය. එද දවස අප විනෝදයෙන් ගත කළ බව ද සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි.

*

මනමේ නාටකය පිළිබඳ ඉදිරිපත් කරන ලද දේශපාලනමය විචාරයක් වසයෙන් එකක් සඳහන් කළ හැකි ය. එනම් කුමාරි ජයවර්ධන මහත්මිය 'මාවත' නම් සඟරාවෙහි පළ කළ මතයක් ය. ඇ කියන්නේ මනමේ නාටකය සුළු ධනෙශ්වර පංතියේ ආකල්පයක් බවත්, එම පංතියේ ප්‍රෙක්ෂකයන් අතර එය ජනප්‍රිය වූයේ ඒ නිසාත් ය කියා ය. 'සුළු ධනෙශ්වර පංතියේ ආකල්පය' යි ඇ අදහස් කරන්නේ එම පංතියේ අය ගැහැනුන් පිළිබඳ දක්වන ආකල්පය - එනම් ගැහැනුන්, පිරිමින්ට වඩා පහත් තත්වයක අය බවත්, එබැවින් ඔවුන් පිරිමින්ට අවනත විය යුතු බවත්, පිරිමින් කෙරෙහි ඔවුන් භක්තිවන්ත විය යුතු බවත් ය. මනමේ නාට්‍යයෙහි ගැහැනියක පතිව්‍රතය බිඳින සැටිත්, ඊට ඇ දඬුවම් විඳින සැටිත් දැක්වේ. මෙය සුළු ධනෙශ්වර පංතියට අභිමත වූවකි.

කුමාරි ජයවර්ධන මනමේ බලා, එබඳු නිගමනයකට බැස්සේ ඇ පසුබිම නොදන්නා බැවිනැයි සිතිය හැකි ය. ජාතක කථාවෙහිත්, මනමේ කවි නාඩගමෙහිත්, මස්කැටියක් වැහැගෙන යන හිවලෙකු ද, මත්සයයෙකු ද, උකුසෙකු ද පිළිබඳ කථාවක් ගෙන හැර පා පතිව්‍රතය බිඳීමේ වරදට මනමේ බිසවට පරිභව කරනු ලැබේ. ඇතැම් කවි නාඩගම් රංගයක සිවලා බිසවගේ මුවට මූත්‍රා කරනු ද මා දැක ඇත. ගැමි ජනතාවටත් තිබෙන්නේ 'සුළු ධනේශ්වර' ආකල්පයක් ද?

එහෙත් මගේ මනමේ නාටකයෙහි මුඛ්‍ය තේමාව පතිව්‍රතය නොවේ. මනමේ බිසවට ආකස්මික ව ඉතා ගැටළු සහිත අවස්ථාවකට මුහුණ පාන්ට සිදු වේ. වනාන්තරය මැදින් යන විට ඇගේ සිත නොයෙක් බිය සංකාවලට ගොදුරු වේ. එබඳු අවිනිශ්චිත අතුරු ආන්තරාවල දී, තම සැමියාට තමා ආරක්ෂා කළ හැකි වේ දැයි ඇ තුළ සැකයක් උපදී. ඇ තුළ මේ මානසික තත්වය පවතිද්දී ය, ඇට වැදිරජු මුණ ගැසෙන්නේ. ඔහු කෙරෙහි ඇගේ සිත මොහොතකට ඇදී යයි.

මේ අවස්ථාව වඩාත් පැහැදිලි කළහොත් මැනවැයි මට සිතූ බැවිනි, නාට්‍යයේ පෙළ සංශෝධනය කරන විට, මතු දැක්වෙන වචන බිසවගේ මුවට මා නැඟුවේ:

වනයේ නොක බිය පහවී යමින්නේ
චංචල වූ සිත සැනසුම වින්දේ

බිසව දක්වන්නේ මද මොහොතක දෙගිඩියාවක් මිස, පතිද්‍රෝහිකමක් නොවේ. තමා ම කියන පරිදි, ඇගේ සිත එක් ක්ෂණයකට චපල වේ. ඒ මොහොතෙහි ඇගේ ස්වාමියා මරු මුවට පත් වේ. ඒ සිදුවීමෙන් පසු ඇට වැදිරජු හැර, අන් සරණක් නැත. එහෙත් ස්වල්ප වසයෙන් හෝ චපල ගුණ දක්වන කෙනෙකු සමග අනතුරු ආන්තරාවලින් ගහන වනයේ විසීම අවදානම් බව වැදි රජු දනී. එබැවින් ඔහු ඇය හැර ද යයි.

මනමේ නාටකය ප්‍රසිද්ධියෙහි බිහි කිරීමට පෙර, මම වික්‍රමසිංහ මහතාට ජේරාදෙණියෙහි දී එහි පෙරහුරුවක් දැක්වීමි. එවේලෙහි ද ඔහු කීවේ, 'සිංහල නාටකය හා සඳ කිඳුරුව' යන්නෙහි කියා තිබෙන පරිද්දෙන් ම, කතාවේ අවසාන කොටස - මස් කැටිය, හිවලා සහ උකුස්සා පිළිබඳ කතාව - වැදගත් ය කියා ය. මා එය බැහැර කෙළේ හේතු දෙකක් නිසා ය. එකක් නම්, එය නිරූපණය කළහොත් නාට්‍යය උච්චස්ථානයෙන් කෙළවර නොවී, අග දී බැස්සොත් නොමනා යි සිතූ නිසා ය. අනික, මගේ තේමාවට එය අදාළ නුවූ නිසා ය. මගේ අදහස වූයේ මනමේ කතාව ඒ අයුරින් ම නාට්‍ය ස්වරූපයෙන් දැක්වීම පමණක් නොව එහි කියවෙන මානුෂික අවස්ථාව විවරණය කිරීමත් ය.

'සිංහබාහු' නිෂ්පාදනය කරද්දී මට මුහුණ පාන්ට සිදු වූ ලොකු ම ප්‍රශ්නය වූයේ නාඩගම් තනු සොයාගැනීම ය. ඒ වන විට ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ මිය ගොසින් ය. මනමේ රඟුම්වලට මද්දල වාදනය කෙළේ ඔහුගේ පුත්‍ර තෝමස් ගුණසිංහ ය. මොහු තම පියාගේ නාඩගම් සංගීතය හෝ මද්දල වාදනය ඉගෙන ගත්තේ නැත. නාඩගම් කලාව අභාවයට ගොස් තිබුණු බැවින්, ඔහු තබ්ලා හා සර්පිනා වාදනය කරමින් හුන්නේ ය.

Scanned by CamScanner

එහෙත් අවශ්‍යතාව පැමිණුණු විට ඔහු මද්දලය වාදනය කරන්ට පටන්ගෙන, ස්වල්ප කාලයක දී ඉතා දක්‍ෂ වාදකයෙකු බවට පත් වූයේ ය. ඔහුට මෙසේ කළ හැකි වූයේ කුඩා කල සිට ඔහුගේ කනට වැටී උපවිඥානයෙහි තැන්පත් වී තුබූ මද්දල පද සිහිවීමෙන් යයි සිතමි.

නාඩගම් ශිල්පය පිළිබඳ ව ක්‍රමානුකූල ව තම පියාගෙන් ගුරුහරුකම් ගත්තේ ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ වැඩිමල් පුතා ය. අභාග්‍යයකට මෙන් ඔහු ගුරුන්නාන්සේ ජීවත් ව සිටිය දී ම මිය ගියේ ය. අනතුරු ව ගුරුන්නාන්සේ මද්දල් වාදනය පුහුණු කෙළේ තම මුනුබුරා වන තරුණ මහේන්ද්‍රට ය. අවුරුදු හතේ වයසේ දී මහේන්ද්‍ර තම කෝටු අත්වලින් මද්දලයට ගසනු මා දැක ඇත. එහෙත් ඔහුගෙන් කලාවට ප්‍රයෝජනයක් ගත නොහැකි තත්වයකට ඔහු කලක් ඇද වැටී සිටියේය. අද දවසේ ඔහු යළි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට අවුත් සිටින බව සඳහන් කරන්නේ සතුටිනි.

අද නාඩගම් නිෂ්පාදනය කරමින් එම කලාව පවත්වාගෙන යන්නේ ගුරුන්නාන්සේගේ බාල ම පුත්‍රයා වන පුණ්‍යසේන ගුණසිංහ ය. මා මේ නිදර්ශනය ගෙන හැර පෑවේ පාරම්පරික කලා ශිල්ප, ක්‍රමානුකූල පුහුණුවක් නොලද කල්හි වුව පවුලේ අයට, ඇසීමෙන් දැකීමෙන් (වටපිටාවෙන්) පිහිටන අයුරු පෙන්වීමට ය.

නෝමන්ගෙන් උකහාගත් තනු මගේ නාඩගමට ප්‍රමාණවත් නුවූ බැවින්, මම තවත් සොයන්ට වීමි. පිටිපන පළාතේ නාඩගම් සම්ප්‍රදයක් තිබෙන බැවින්, ඒ ගමේ නිවැසි ඔස්කා පණ්ඩිතරත්න මහතාගෙන් මේ ගැන විපරම් කෙළෙමි. පිටිපන නාඩගම් කරුවන් කීප දෙනෙකු තම ගෙට කැඳවා ඔවුන්ගේ ගායනා ඇසීමට ඔහු මට අවස්ථාව සලසා දුන්නේ ය. මේ ගායකයෝ ධීවර වෘත්තියෙහි යෙදී සිටින්නාහු වූහ. ළගන්නා පෞරුෂයකින් හෙබි, මේ දැවැන්ත, ශක්තිසම්පන්න ධීවරයෝ, නිසි ප්‍රමාණයට උගුර තෙමාගෙන, වහල දෙදරවන හඬින්, එහෙත් නිවැරදි ස්වරයෙන් හා තාලයට සින්දු කීපයක් ගායනා කළාහු ය. නාඩගම් කලාව, නගරයක් මැද පිහිටි, වායුසමීකරණයෙන් යුත්, රඟහලක, කිසිදු හැල හොල්මනක් නැති

ව, කිඹුහුමක් ආවත් මැඩගෙන, සිනාසෙන්ට වුව ද භයෙන් වාඩිවී සිටින ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් ඉදිරියෙහි, මෘදු කෝමල ස්වරයෙන් හා සංවරශීලී අභිනයෙන් රඟ පාන්නක් නොව, වීර රසය මුඛ්‍ය කොට ඇති රළු ග්‍රාම්‍ය ස්වරයෙන් මුළුමනින් ම තොර නොවූ භාවාතිශය රැඟුමක් බව මට එවේලේ ප්‍රත්‍යක්ෂ විය.

උදේ සිට සවස් වන තුරු, පණ්ඩිතරත්න මහතුන්ගේ සංග්‍රහ සත්කාර ලැබ, මම ඒ ගීත පටිගත කෙළෙමි.

අනතුරු ව මම, ටේප් රෙකෝඩරය ද රැගෙන, මාතර විල්මට් ජී. විජේතුංග මහතාගේ ගෙදරට ගියෙමි. විජේතුංග මහතා 'නූර්ති' නාට්‍ය කලාවට බෙහෙවින් ඇලුම් කරන කෙනෙකි. ඔහු පැරණි නූර්ති ගීත විශාල සංඛ්‍යාවක් දැන සිටියේ ය. මට ප්‍රධාන වසයෙන් වුවමනා වූයේ නාඩගම් සම්ප්‍රදයේ තනු වුව ද, නූර්ති තනු හෝ ඇතැම් තැනක දී ප්‍රයෝජනයට ගත හැකි බැවින්, මම ඒවා කීපයකුත් ඔහුගේ ගෙදර දී පටිගත කොටගතිමි. ඉපැරණි නාඩගම් වල පවා තැනින් තැන හින්දුස්ථානි ආරේ තනු යොද ඇත.

'සිංහබාහු' ලියන විට, මේ තනු සමූහය වුව ද ප්‍රමාණවත් නොවන බව මට පෙනුණි. මා නාඩගම් සින්දු රචනා කෙළේ, නාට්‍යයේ ඒ ඒ අවස්ථාවලට සුදුසු යයි පෙනුණු තනු පළමුවෙන් තෝරාගෙන ය. මා ළඟ තුබූ තනු අවසන් වූයේ නාඩගමේ තෙවැනි අංකයේ මැද භාගයෙහි ය. මම පෙළේ ඉතිරි කොටස ලියාගෙන ගියෙමි. එච්. එච්. බණ්ඩාර නමැති ශිෂ්‍යයෙක් එවකට මගේ පංතියෙහි සිටියේ ය. ඉබ්බාගමුව මධ්‍ය විද්‍යාලයෙන් විශ්ව විද්‍යාල-යට පිවිසුණු ඔහු, ගාන්ධර්ව සභාව විසින් එකල පවත්වන ලද සංගීත විභාගවලින් මධ්‍යමය සමර්ථ වී සිටියෙකි. නාඩගම් ශෛලියේ සංගීතය ගැන ඔහුට වැටහීමක් තිබුණු බව මට පෙනිණි. මෙය, මනමේ නාඩගමේ තනු හැදෑරීමෙන් ඔහු ලබා ගත්තකි. එපමණක් නොව, ඔහුට සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි නිර්මාණ ශක්තියක් ද තිබුණි. සිංහබාහු නාටකයේ සිව්වැනි අංකයට අවශ්‍ය තනු සියල්ලක් ම වාගේ ඔහු නිර්මාණය කෙළේය.

ඔහු නිර්මාණය කළ තනු අතර රසිකයින්ගේ සිත් තරයේ ගත් එකකි 'ගල්ලෙන බිඳලා' යන්නට කළ රචනාව.

Scanned by CamScanner

සිංහබාහු නාටකයට වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කිරීමෙහි දී අලුත් කලාකරුවෙක් බිහි වූයේ ය. එනම් විමලධර්ම දියසේන ය. මගේ නාට්‍යවලින් මෙසේ බිහි වූ කලාකරුවෝ වැඩි දෙනෙක් (බණ්ඩාර, දියසේන, පද්මකුමාර එදිරිවීර) කලාව අත්හැර ඊට වඩා වාසිදායක වෘත්තිවල යෙදී සිටිති. අපේ සමාජයේ කලාවට ලැබෙන තැන මෙයින් මැනවින් දැක්වේ.

පේරාදෙණියෙහි මා තනියෙන් වාසය කළ සමයෙහි හැම වර ම විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයන් පමණක් යොදා නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරන්නේ කිම් දැයි මට සිතුණි. විශ්වවිද්‍යාලයේ සේවකයන් තුළ හැකියාවල් නැද්ද? ඔවුන්ට ඒ හැකියාවල් වර්ධනය කිරීමට අවස්ථාව ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි.

වඩාත් ම සංකීර්ණ වූ නාට්‍යයක් විවරණය කිරීමට ඔවුන්ට නොහැකි වේ යයි සිතූ මම, ඔවුන් සඳහා 'සොකරි' ශෛලිය ඇසුරින් 'වෙල්ලවැහුම්' ලීවෙමි. සොකරිවල මෙන් එහි ස්ත්‍රී භූමිකා නිරූපණය කිරීමට මම පිරිමි නළුවන් යෙදීමි. ඔවුන් හැම දෙනා ම – විශේෂයෙන් කාර්යාල කාර්ය සේවකයෙකු වූ කුමාරදාස – තුළ සැඟවී තුබූ හැකියාවල් ගැන මම මවිත වීමි. ඒ හැම එකටත් වඩා ඔවුන්ගේ කැප වීම, ශිෂ්‍යයන්ට නම් නාට්‍යයක රඟපෑම, ඔවුන්ගේ විවිධ කාර්යයන් අතර එකක් පමණි. ඔවුන්ගේ ඇගයීම් පද්ධතියෙහි ඒ කාර්යයට එතරම් ප්‍රමුඛස්ථානයක් ද නොලැබේ. ක්‍රීඩාවකට සහභාගි වීමට හෝ පෙම්වතියක (පෙම්වතෙකු) හමුවීමට තිබුණොත් ඔවුහු පුහුණුව මග හැර ඊට යති. එහෙත් සේවකයෝ නම්, නාට්‍යයක සහභාගි වීම තමන්ගේ ඒකාකාර, නීරස දිවිපෙවෙතෙහි එක ම ආධ්‍යාත්ම පෝෂණය, තමන්ගේ පෞද්ගලිකත්වය පෝෂණය, තමන්ගේ පෞද්ගලිකත්වය ප්‍රබුද්ධ කරවීමට එළඹෙන එක ම අවස්ථාව සේ සලකන්නාහු ය. අනුන්ගේ අණට අවනත වී මුළු ජීවිතයෙහි ම ක්‍රියා කිරීමට සිදු වන ඔවුහු නාට්‍යයෙහි දී පූර්ණ ස්වාධීනත්වයට පැමිණෙන්නාහු ය.

විශ්ව විද්‍යාල සේවකයෝ මෙයින් බෙහෙවින් ප්‍රසාදයට පත් වූවාහු, අනතුරුව සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයක් ද පිහිටුවූහ ඔවුන් සඳහා මම තවත් නවත් කෙටි නාට්‍යයක් - 'ඒකට මට හිනා හිනා' - ලියා නිෂ්පාදනය කෙළෙමි. 'වෙල්ලවැහුම්' හා 'එකට මට හිනා හිනා' යන නාට්‍ය දෙක, වරක් එළිමහන් රඟ මඩලෙහි පවත්වන ලද නාට්‍ය උත්සවයක දී රඟ දක්වන ලදී.

මේ නාට්‍ය දෙක නිෂ්පාදනය කරද්දී, නිතර මා සමීපයෙහි සිට මට උපදෙස් දුන්නේ, නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇති බන්දුල ජයවර්ධන ය. මා ඒ දවස්වල නතර වී සිටියේ අරුණාචලම් නිවසෙහි ය. බන්දුල මගේ කාමරයට ළඟම කාමරයෙහි සිටියේ ය. අප දෙදෙනා නිතර උනුන්ගේ සමාගමෙහි කල් ගත කෙළෙමු.

'වෙල්ලවැහුම්' හා 'එකට මට හිනා හිනා' යන නාට්‍ය දෙකට අංග චලනය නිර්මාණය කිරීමටත්, වෙස් මෝස්තර සැදීමටත් සෝමලතා සුබසිංහ කොළඹ සිට පේරාදෙණියට පැමිණ මට උපකාර කළාය.

මා පේරාදෙණියෙහි සිටිද්දී, කලක් අරුණාචලම් ශාලාවෙහිත්, කලක් ආචාර්ය වැන්ඩන්ඩ්‍රීසන් මහතාගේ ගෙදරත්, කලක් වටපුලුවෙහි ගුණදාස අමරසේකර මහතාගේ ගෙදරත් විසුවෙමි. ඉනික්බිති ව මම කොළඹට ගොස් මගේ මිත්‍ර ඩබ්ලිව්. ජේ. ප්‍රනාන්දු මහතා සමග වාසය කෙළෙමි.

ඩබ්ලිව්. ජේ. ප්‍රනාන්දු මහතා මුල් කාලයෙහි දී නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි බෙහෙවින් ඇලුම් කළ කෙනෙක් වූයේය. ඔහු විශ්වවිද්‍යාලයෙහි දී ශිෂ්‍යයන් සමග 'මුදලාලිගෙ පෙරළිය' නම් අනුවර්තනය නිෂ්පාදන කෙළේය. ඔහු අනුරාධපුර දිසාපති ව හින්ද දී, කච්චේරියේ ලිපිකරු මහතුන් යොදා මේ නාට්‍යය නැවත වරක් නිෂ්පාදනය කෙළේය. මම ද ඔහුට සහාය වීම සඳහා අනුරාධපුරයට ගියෙමි.

එහෙත් ඔහු වඩාත්ම රස වින්දේ 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යයෙහි රඟ පෑමෙන් යයි සිතමි. එය සාර්ථක රඟ පෑමක් ද වූයේය. මෙයින් ලත් ආස්වාදය හේතු කොට ගෙන ඔහුගේ හද තුළ පිබිදුණු නාට්‍යලෝලත්වය මැකී වන තෙක් නොමැලවී පැවතුණි.

'පබාවතී' නාට්‍යය ද ඔහුට ඉතා ප්‍රිය මනාප වූවකි. මා ලවා එය යළිදු නිෂ්පාදනය කරවීමට අවස්ථාවක් ලැබෙන තුරු බලා සිටි හෙතෙම, මා තමා සමග වාසයට පැමිණි විට, ඒ

ගැන පෙරැත්තයක් කෙළේය. නිෂ්පාදනයට අවශ්‍ය සියලු ම වියහියදම් දැරීමට ඔහු සූදානම් ව උන්නේය.

ඩබ්ලිව්. ජේගේ ඉල්ලීම පිට මා 'පබාවතී' නිෂ්පාදනය කෙළේ එක් දහස් නවසිය හැට හතරේ දී හෝ හැට පහේ දී ය. පළමු නිෂ්පාදනයෙහි දී ගීතවලට තනු නිර්මාණය කෙළේ සෝමදාස ඇල්විටිගල ය. නව නිෂ්පාදනයට අමරදේව ඉතා කන්කලු තනු තැනූවේ ය. මම පිටපත ද සංශෝධනය කෙළෙමි.

එහෙත් එය වූ කලී, මා කළ නිෂ්පාදන අතරින් ඉතාමත් අසාර්ථක වූවක් බව කිව යුතු ය. මීට නොයෙක් හේතු දැක්විය හැකි ය. සුදුසු රංගභූමි සැදුම් හා වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කිරීමට මට කලාකරුවෙකු සොයාගත නොහැකි විය. රූපයක් කිරීමට මට කලාකරුවෙකු සොයාගත නොහැකි විය. රූපයක් අඹවාගැනීම පිළිබඳ ප්‍රශ්න ද පැන නැගුණි. පබාවතීගේ චරිතය රඟ පෑමට, රූ සපුව අතින්, මුල් කතාවේ වර්ණිත පබවතට ළං වන නිළියක් ද මට සොයාගැනීම අපහසු විය.

මට ලලිතා මුණගැසුණේ මේ නිෂ්පාදනයෙහි දී ය. අවුරුදු ගණනාවක් 'අනාගාරික' ව, එක් එක්කෙනාගේ ගෙවල නවාතැන් ගනිමින් සිටි මට, යළි එකලසක් වී ගෘහ්‍ය ජීවිතයක් අරඹන්ට වුවමනා විය. ඇයට රුචි නම් ඇය විවාහ කිරීමට මම හිතුවෙමි.

විවාහ කරගතිමි.

ඊළඟ අවුරුද්දෙහි මම ඇය හා කැටුව අමෙරිකාවට ගියෙමි. මට ඩෙනිසන් විශ්වවිද්‍යාලයෙහි ආගන්තුක මහාචාර්යවරයෙකු වසයෙන් අවුරුද්දකට පත්වීමක් ලැබුණි. ඒ දවස්වල මා යන්ට අදහස් කරගෙන උන්නේ ජර්මන් ප්‍රජාතන්ත්‍ර ජනරජයේ ලයිප්සිග් නුවර කාල් මාක්ස් විශ්වවිද්‍යාලයට ය. ඒ සම්බන්ධයෙන් නොයෙක් සාකච්ඡා ද, පෝරම් පිරවීම් ද සිදු විය. අතරමැදියෝ ජර්මන් ජනරජයේ තානාපති කාර්යාලයත්, මගේ ගෙදරත් අතර කිප වරක් ආහ; ගියහ. එහෙත් නිශ්චය පත්වීමක් වත්, ආරාධනාවක් වත් නොලැබුණි.

ඒ කාලයෙහි ම මොස්කව් විශ්වවිද්‍යාලයෙහි සිංහල මහාචාර්ය වසයෙන් යන්ට කැමති දැයි උඩකැන්දවෙල සරණංකර

ස්ථවිරයන් වහන්සේ මගෙන් විමසූහ. මා වඩාත් කැමති එබන්දකට බව මම කීවෙමි. එහෙත් කතා බහ හා පණිවිඩ හුවමාරුවක් කෙරුණු නමුත්, ඒ තනතුර සම්බන්ධයෙන් මට ලියකියවිල්ලක් හෝ වචනයක් හෝ නොලැබුණි. ඒ අතරතුර, මට ආගන්තුක මහාචාර්ය තනතුරක් පිරිනමා පඩි නඩි, ගමන් ගාස්තු ආදිය පිළිබඳ විස්තර සහිත ලිපියක් ඩෙනිසන් විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ලැබුණි. මම ස්වල්ප කාලයක් බලා හිඳ එය බාරගතිමි.

ඩෙනිසන් විශ්වවිද්‍යාලය ඔහායෝ ජනපදයෙහි ග්‍රැන්විල් නම් නගරයෙහි පිහිටි කුඩා විශ්වවිද්‍යාලයකි. එය හාවඩ්, යේල්, ප්‍රින්ස්ටන් ආදි විශ්වවිද්‍යාලයවල ගණයට වැටෙන්නක් නොවේ. නවසිය හැටේ දශකයේ අග භාගයෙහි අමෙරිකාවේ විශ්වවිද්‍යාලයවල තුබූ ශිෂ්‍ය කැලඹීම්වලින් තොර වූවකි එය. ඒ කාලයෙහි, වියට්නාම් යුද්ධයට විරුද්ධවත්, සාමාන්‍යයෙන් ස්ථාපිත සමාජයට විරුද්ධවත්, නොයෙක් විශ්වවිද්‍යාලවල — විශේෂයෙන් ලොකු විශ්වවිද්‍යාලවල — ශිෂ්‍යයෝ නැගී සිටියහ. සමහර ශිෂ්‍යයෝ පොලීසි සමග හටගත් ගැටුම්වලින් මරුමුවට පත්වූහ. මේ හේතුවෙන් පාරම්පරික සිතුම් පැතුම් ඇති දෙමවුපියන්, තම දූ පුතුන් ලොකු විශ්වවිද්‍යාලයවලට යැවීමට වඩා ඩෙනිසන් වැනි 'ලිබරල් ආට්ස් කොලේජ්'වලට යවන්ට කැමැත්ත දැක්වූ බව මට සමහරු කීහ.

ඩෙනිසන් විශ්වවිද්‍යාලයෙහි මට උගන්වන්ට සිදු වූයේ පෙරදිග නාට්‍ය කලාව, බෞද්ධ දර්ශනය, ශ්‍රී ලංකාව යන මේ විෂයන් තුන පිළිබඳ පාඨමාලා ය. අමෙරිකානු විශ්ව විද්‍යාලවල උගන්වන්නේ පාඨමාලා ක්‍රමයට ය — *(course system)*. එක්තරා අධ්‍යයන වාරයකට, අසවල් පාඨමාලා ඉගැන්වීමට බලා- පොරොත්තු වන බව කල් තබා ශිෂ්‍යයින්ට දැනුම් දෙනු ලැබේ. මෙසේ දැනුම් දෙන්නේ ඒ ඒ පාඨමාලා ඉගැන්වීමට ආචාර්යවරයෙකු (එක්කො ආචාර්ය මණ්ඩලයෙහි ම සිටින කෙනෙකු, එසේ නැතහොත් පත් කරන්ට බලාපොරොත්තු වන ආචාර්යවරයෙකු) ගැන සිතාගෙන ය. ශිෂ්‍යයින් සෑහෙන සංඛ්‍යාවක් ඒ පාඨමාලාව ඉගෙන ගැනීමට කැමැත්ත දැක්වුවහොත් එය අරඹනු ලැබේ.

ශාස්ත්‍රඥාන ක්ෂේත්‍රයෙහි ද, අමෙරිකානුන් අනුගමනය කරන්නේ වාණිජ ක්ෂේත්‍රයෙහි බලපාන ඉල්ලීම හා සැපයීම පිළිබඳ න්‍යාය ය. යම් කිසි කෙනෙකු ලබාගෙන තිබෙන දැනුම විකිණිය හැක්කක් ද? ඊට තිබෙන ඉල්ලුම කොතරම් ද? මෙසේ ශාස්ත්‍රඥානයේ වටිනාකම මනින්නේ ඉල්ලීම අනුව ය. මේ ඉල්ලීම කලින් කලට වෙනස් වන්ට පුළුවන. ඊට දේශපාලන තතු ආදිය බලපායි.

මා ගිය දවස්වල බුද්ධාගම කුමක් දැයි දැනගැනීමට මිනිසුන් තුළ කුතුහලයක් තිබුණි. ඊට හේතුව බුද්ධාගමේ නෛසර්ගික වටිනාකමක් ඔවුන්ට පෙනුණු නිසා නොවේ. තමන්ගේ රට වියට්නාමය සමග යුද්ධයක යෙදී සිටි නිසා ය. ඒ යුද්ධය ද පුදුම එකක් විය. ප්‍රාණ ඝාතනය කිරීමට විද්‍යාව වහල් කොටගෙන හැම උපක්‍රමයක් ම සොයාගෙන සිටි අමෙරිකානුන්ට, තුවක්කුවක් ඇල්ලීමට තරම් වත් උස මහත නැතැයි තමන් විසින් ම හඳුන්වන ලද වියට්නාම්වරුන් පරාජය කළ නොහැකි විය. එපමණක් නොව වියට්නාම් ජනතාව ධර්ම යුද්ධයෙක් ද ගෙනගියහ. බෞද්ධ භික්ෂූන් වහන්සේ ඇඟට ගිනි තබාගෙන සිය දිවි නසාගත්හ. බෝම්බ දැමීමෙන්, මේ ධර්ම යුද්ධයෙන් ජය ගත නොහැකි බව පෙනුණි. කුමක් ද මොවුන්ගේ ආගම? මොවුන් කවර ධර්මයක් ද අදහන්නේ? බුද්ධාගමෙහි, සිය දිවි හානි කරගැනීම අනුමත වේ ද? මොවුන් පරාජය කිරීමට පළමුවෙන් මොවුන්ගේ සිත් හසර වටහාගත යුතුය.

කලාව මෙන් ශාස්ත්‍රඥානය ද, වෙළඳ පොළට දමා ඉල්ලීම හා සැපයීම යන න්‍යායෙන් තක්සේරු කිරීමෙන් ඒ දෙක ම බාල්දු වන සැටි කිවමනා නොවේ. කලා ක්ෂේත්‍රයෙහිත්, ශාස්ත්‍රඥාන ක්ෂේත්‍රයෙහිත් බල පාන න්‍යාය මීට හාත්පසින් වෙනස් බැවිනි. හැම ශාස්ත්‍රයෙහි ම මූලධර්ම විභාග කරන දර්ශනවාදය වූ කලී ඉල්ලුම අතින් ඉතා ම පහළ තැනක් ලැබෙන ඥාන විෂයකි. ඉහළ මට්ටමේ කලා කෘතියට ද ඉල්ලුම ඉතා අඩු ය. මේවාට නෛසර්ගික වටිනාකමක් මිස, ධනයෙන් මිල කළ හැකි අගයක් නැත.

බුද්ධාගම පිළිබඳ පාඨමාලාව අවසන් වූ පසු එක් ශිෂ්‍යයෙක් මා ගාවට අවුත්, මට තම කෘතඥතාව ප්‍රකාශ

කෙළේ ය. (මෙය අමෙරිකානු ශිෂ්‍යයන්ගේ සිරිතකි.) අනතුරු ව ඔහු කී දෙයින් මගේ සිත බෙහෙවින් කලකිරුණේය. 'ඔබේ දේශනවලින් පසු මම වියට්නාම් යුද්ධයට බැඳෙන්ට තීරණය කළා' යි ඔහු කීවේය. 'එහෙනං මගේ දේශනවලින් ඔබ ප්‍රයෝජන අරගෙන නෑ' යි මා කියූ විට ඔහු සිනාසුණේ ය. මගේ වචනවලින් අධ්‍යාහාර වූ දේ ඔහුට වැටහුණේ දැයි නොදනිමි.

අප ග්‍රැන්විල්වල වාසය කරද්දී ය, කිසාගෝතමී උපන්නේ. ඇ උපදින්ට මසකට පමණ පෙර, ලලිතාගේ අමෙරිකානු යෙහෙළියන් විසින්, ගැහැනියක ගැබ් ගැනීම නිමිත්තෙන් සෙසු ස්ත්‍රීන් විසින් පවත්වන 'ෂවර්' නමැති චාරිත්‍රය ඉතා මිත්‍ර ලීලාවෙන් පවත්වන ලදී. එය ඉතා චාන් චාරිත්‍රයක් විය. ගැබිනි ඉතිරිය තේ පැන් සංග්‍රහයකට කැඳවා, දරු උත්පත්තියට හා ඉන් පසු අවශ්‍ය වන බඩු මුට්ටු, ඇඳුම් පැළඳුම් ආදිය මිතුරියන් විසින් ඇට තෑගි කරනු ලබයි. ලලිතාට දරු තොටිල්ල ඇතුළු වුවමනා කරන හැම දෙයක් ම ලැබුණි. තේ පැන් සංග්‍රහයෙහි දී හැම පාර්සලයක් ම විවෘත කොට පෙන්වීම අමෙරිකාවෙහි අනුගමනය කරන චාරිත්‍රයකි. තෑගි දෙන තැනැත්තියගේ නම, හැම තෑග්ගක ම සඳහන් වී ඇති බැවින් ඇට මුහුණට ම ස්තුති කිරීමට ගැබිනි මවට අවස්ථාව ලැබේ.

හේමන්ත සෙමෙස්ටරයෙහිත් (අධ්‍යයන වාරය), වසන්ත සෙමෙස්ටරයෙහිත් - පාඨමාලා ඉගැන්වීමෙන් පසු වෙනිසන් විශ්වවිද්‍යාලය සමග මට තුබූ ගිවිසුම අවසන් විය. ඉනික්බිති ව මට නියමිත ව තිබුණේ ඊළඟ අවුරුද්දේ හේමන්ත වාරයෙහි අර්ල්හම් කොලීජියෙහි ඉගැන්වීමට ය. ඒ අතරතුර හාර පස් මාසය තුළ මට විවේකය තිබුණු බැවින්, මම නිව්යෝක් නගරයෙහි හෝටල් කාමරයක් කුලියට ගෙන, ලලිතා හා ළදරු කිසාගෝතමී ද කැටුව එහි නතර වීමි.

නවසිය පනස්පහෙන් පසු මට යළිදු බ්‍රෝඩ්වේ නාට්‍ය බැලීමට ලැබුණු අවස්ථාව එය විය. භාග්‍යයකට මෙන් ඒ දවස්වල ජී. ජේ. ගුණවර්ධනත්, විරෙලීෂියාත් නිව්යෝක්වල උන්නාහු ය.

Scanned by CamScanner

බැලිය යුතු නිෂ්පාදනයක් ඇති වූ විට ඒ. ජේ. මට දන්වයි. එවිට අපි දෙදෙන එය බලන්ට යමු.

නිව්යෝක් නගරයෙහි දී නාට්‍ය පිළිබඳ ව මා ලැබූ අත්දැකීම 'අසම්පූර්ණ චාරිකා සටහන්' නම් පොතෙහි විස්තර කොට ඇති බැවින් මෙහි ඒවා ගැන සඳහන් නොකරමි.

අර්ල්හම් කොලීජියෙහි පෙරදිග නාට්‍ය කලාවත්, බුද්ධාගමත් යන මේ විෂයන් දෙකට අමතර ව, භාරතීය දර්ශනය පිළිබඳ පාඨමාලාවක් ද උගන්වන මෙන් මට ආරාධනා කරන ලදි. මම උපනිෂද් ග්‍රන්ථවලින් පටන් ගෙන, භාරතීය දර්ශනවාදයේ ප්‍රධාන ප්‍රවාහය වසයෙන් ගැනෙන අද්වෛත වේදාන්තය ගැන දේශන කිහිපයක් පැවැත්වීමි. ඒවා බෙහෙවින් ශිෂ්‍යයින්ගේ සිත් ගත් බව පෙනිණි.

මේ පාඨමාලාවේ අවසානයෙහි ශිෂ්‍යයෝ දෙතුන් දෙනෙක් මා සමග කුලුපග වූහ. වේදාන්ත දර්ශනය පිළිබඳ ව උපන් කුතුහලයෙන් යුක්ත වූ ඔවුහු, ඒ ගැන වඩ වඩා සාකච්ඡා කිරීමට කැමැත්ත දැක්වූහ. ඒ සාකච්ඡා කරගෙන යද්දී ඔවුන්ගෙන් කෙනෙකු කී දේ ගැන, මම මවිත වීමි. ඔහු කීවේ, අතීතයෙහි මෝක්ෂය පසක් කිරීමට මිනිසුන් නොයෙක් දුෂ්කර ක්‍රියා කළ නමුත්, විද්‍යාව අතින් දියුණු වී ඇති නවීන ලෝකයෙහි ඒ අත්දැකීම ලබා ගැනීමට පහසු වූත් ඉක්මන් වූත්, මාර්ග තිබෙන බව ය. ඒවා කවරේ දැයි මා ඇසූ විට, එල්. එස්. ඩී., හෙරොයින්, මරිජුවානා වැනි ස්වප්නජ මත් ද්‍රව්‍ය ගැනීම යයි ඔහු පිළිතුරු දුන්නේ ය. මෙය ඔහු විහිළුවට කීවක් නොවී ය.

මීට මා දුන් පිළිතුර මෙහි ලා විස්තර කිරීම අනවශ්‍යය යි සිතමි. තමන්ගේ විද්‍යාවෙන් හා තාක්ෂණයෙන් කළ නොහැකි දෙයක් නැතැයි සිතන ඇමෙරිකානුන්, මෝක්ෂය ද - එහි අනුහසින් අත්පත් කරගත හැකියි සිතීම එක් අතකින් පුදුමයක් නොවේ. තාක්ෂණයේ මහිමයෙන් කෙනෙකු හදට ගොඩ බැස්ස ද, ජීවිතය පිළිබඳ අවබෝධය අතින් ඔහු කෙතරම් බොළඳ විය හැකි දැයි මෙයින් පෙනේ.

යළි පේරාදෙණියට යමි

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/apepusthakalaya

මා පෙරළා ලංකාවට පැමිණි දවස්වල, වල්පොළ රාහුල ස්ථවිරයන් වහන්සේ විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයෙහි උපකුලපති ධුරය දරමින් සිටියාහු ය. අපි දෙදෙනා, විද්‍යාලංකාර පිරිවෙනට මා නිතර යන එන දවස්වල සිට ළෙන්ගතු මිත්‍රයෝ වීමු. විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයෙහි බටහිර දර්ශනයත්, භාරතීය දර්ශනයත් ඉගැන්වීමට මහාචාර්ය ධුරයක් පිහිටුවීමට රාහුල ස්වාමීන්ද්‍රයන් වහන්සේ අදහස් කරමින් හුන්නාහු ය. මට ද, පේරාදෙණියෙහි සිංහල ඉගැන්වීම එපා වී තිබුණි. මා කාලයක් මුළුල්ලේ හැදෑරූ දර්ශනය ඉගැන්වීමෙන්, ඊට වඩා තෘප්තියක් ලබාගත හැකැයි මට සිතුණි.

රාහුල ස්වාමීන්ද්‍රයන් වහන්සේ විසින් විද්‍යෝදය විශ්වවිද්‍යාලයෙහි දර්ශනය පිළිබඳ මහාචාර්ය ධුරය මට පිරිනමන ලදී. එහෙත් ඒ අතරතුර, මගේ පුද්ගල ප්‍රශ්න කීපයක් නිසා, පේරාදෙණියෙහි පැරණි තනතුරට ම යන්ට මට තීරණය කරන්ට සිදු විය. එකක් නම්: මා අලුත් ජීවිතයක් ගත කරන්ට පටන්ගත් කාලය එය වීමයි. විවාහ වී වැඩි කලක් යාමට පෙර, අපි පිට රට ගියෙමු. එහෙත් මෙහි දී මා අලුත ගෙනා බිරිඳත් - මාත් කෙසේ පිළිගනු ලැබේ ද? ඇතැම් අය මා සරදමට භාජනය කරනු ඇත. එහෙත් සමහරුන් වෙනසක් නොකර, අප සමග පෙර පුරුදු පරිද්දෙන් ආශ්‍රය කරනු ඇත. මගේ සමාජයට ලලිතා කෙසේ හැඩගැසේ ද? එය ඈට නුහුරු සමාජයක් ය. මගේ මිත්‍රයන් වැඩි දෙනෙක් ඈට වඩා වැඩිමහල් වියෙහි සිටින්නාහු වූහ. ඈගේ ආශ්‍රයට ඔවුහු ගැළපෙත් ද?

මේ ආදි විචිකිච්ඡා මගේ සිතෙහි පහළ විය. මගේ පුරාණ දුතියිකාවත් - ළමයිනුත් සමග මම වෙනස් විදියක සබඳකම් පවත්වාගත යුතුයි. හැකි පමණින් මා ඔවුන්ට සැලකිය යුතු ය. මා ඔවුන්ගෙන් වෙන් වී, දෙවෙනි විවාහයක් කරගත්තේ ඔවුන්

Scanned by CamScanner

සමග අමනාප වීමකින් හෝ ඔවුන් සමග අඩ දබර කරගැනීමෙන් හෝ නොවේ. එහෙත් ඔවුන් මගේ ක්‍රියාව අනුමත නොකරනු ඇත. පිටත්කර පැවැත්මෙන් කෙසේ වෙතත්, ඇතුළතින් නම් ඔවුන් මට සමාව නොදෙන බව ද යම් යම් දෙයින් මම නිගමනය කෙළෙමි.

කොළඹ කුඩා නගරයකි. යන යන තැන හමුවන්නේ එක ම මිනිසුන් ය. හමුවන්ට අකමැති අය ද නොයෙක් විට අහම්බෙන් මුණගැසේ. මද කලක් කල් ගත වන තුරු පේරාදෙණිය වැනි තැනකට වී සිටීම මැනවැයි මට සිතුණි. මිනිසුන් මා ගැන කතාබහ කොට, මට සරදම් කොට, මගේ ක්‍රියාව විවේචනය කොට, ඒ ගැන මතභේද ප්‍රකාශ කොට, මට බැණ වැදී, අනුකම්පා කොට, මේ සියලු දෙයින් පසු මගේ ආස්ථානය පිළිගෙන, නැවත මා දෙස ප්‍රකෘති දෘෂ්ටියකින් බලන්ට පුරුදු වන තුරු මා හැමගෙන් ඈත්ව විසීම නුවණට හුරු ය.

පේරාදෙණිය ගැන මට බියක් නොතිබුණි. එය ද ඕපා දූප ගුහාවකි. එහෙත් මා කුමක් කළත් ඔවුන් මා පිළිගන්නා බව මම දත්තෙමි. පටු ලබ්ධියෙන් තොර වූ ශාස්ත්‍රඥයන්, මගේ ජීවිතය, මා පමණක් දන්නා හේතු නිසා, මට අභිමත පරිදි සකස් කරගැනීමට ඉඩ දිය යුතු බව වටහාගනු ඇත. පේරාදෙණියෙහි එබඳු දේ සිදු වී නැත්තේ ද නොවේ. පවුල් රටාවල් වෙනස් වී, අමුතු අමුතු ස්වරූපවලින් හැඩගැසී මතු වනු ඔවුන් දැක ඇත. මේවා ගැන තම තමන්ගේ මතභේද, විවේචන ආදිය තම තමන් අතර හෙළි කරන නමුත්, කෙනෙකුගේ පුද්ගල ජීවිතයට ඇඟිලි ගැසිය යුතු නැත යන පිළිවෙත ඔවුහු අනුගමනය කළහ.

අප පේරාදෙණියෙහි පදිංචි වී වැඩි කලක් යාමට පෙර, සුළු සේවකයන් විසින් කලකට පෙර පිහිටුවන ලද නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීහු මා බලන්ට පැමිණියහ. නාට්‍ය කටයුතුවල නිරත වී සිටීම නිසා මගේ ගෘහ ජීවිතය බිඳ වැටුණේයයි සිතා, ඒවායින් ඈත් ව මද කලක් ගත කළ යුතුයයි මා ඉටාගෙන හුන් නමුත්, ඒ සනිටුහන අනුව මට ක්‍රියා කළ නොහැකි විය. නාට්‍ය ලෝකය මිනිසුන් කෙරෙහි පුදුම ප්‍රලෝභනයක් ඇති කරන්නකි. වරක්

නාට්‍යයකට සහභාගි වූවෙකු පසුපස ඒ ප්‍රලෝභනය දුවන බැවින්, මම ද නැවත වරක් ඊට ගොදුරු වීමි.

සුළු සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සාමාජිකයන්ට කෙබඳු නාට්‍යයක් හොබී ද? 'වෙල්ලවැහුම්' වැනි ගැමි කතාවක් ඇසුරින්, සරල ගැමි රීතියකින් රචිත නාට්‍ය ඔවුන්ගේ හැකියාවලටත් - සංස්කෘතික පසුබිමටත් මහා සේ ගැළපුණකි. එහෙත් ඊට වඩා විදග්ධ තේමාවකින් යුත් නාට්‍යයක් වුව ද ඔවුන්ගේ ශක්‍යතාවන් ඉක්ම නොයනු විය හැකැයි මට සිතුණි. මට ද රුචි වූයේ 'වෙල්ලවැහුම්' වැනි නාට්‍යයක සීමාවලින් පිට පැන, ඊට වඩා පෘථුල වින්දනයක් ප්‍රේක්ෂකයන්ට ගෙන දෙන නාට්‍යයක් කිරීම ය.

මා බන්දුල ජයවර්ධන සමග මේ ගැන කතා කරමින් සිටිද්දී ය, ඔහු මහාසාර ජාතකය සඳහන් කෙළේ. මා ඒ ගැන ඊට පෙර දැන නොතිබුණි. එය කියවා බලත් ම, හාස්‍ය රසයෙන් යුත් ලඝුක ගීතාංග නාට්‍යයකට වස්තුවක් එයින් උපුටාගත හැකි බව මට පෙනිණි. එයින් ඉහළ පංතියට උපහාසයක් ද එල්ල කළ හැකි බැවින්, සුළු සේවක මණ්ඩලයේ නළුවන්ට එය අභිරුචි උපදවන්නක් විය හැකි බව ද මට පෙනුණේ ය.

ගීතාංග නාටකයක් යයි මා කීවේ, ගීත ඇතුළත් ගද්‍ය නාටකයකට ය. මෙහි දී ප්‍රශ්න දෙකක් පැන නැංගේ ය. එකක් නම් සුළු සේවක පිරිස අතරේ 'වෙල්ලවැහුම්' නාට්‍යයෙහි තුබූ ගැයීමට මිස, සංකීර්ණ ස්වර රටාවලින් යුත් සින්දු ගායනා කිරීමට හැකියාව ඇති නළුවන් සොයාගත හැකි ද යනුයි. අනික නම්, මගේ නාට්‍යයට තිළියන් වුවමනා විය. ඔවුන් බඳවාගන්නේ කොතනින් ද?

සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සාමාජිකයන්ගේ ගායන හැකියාවල් පරීක්ෂා කොට බැලූ මම විස්මයට පත් වීමි. ඔවුන් අතර, නිවැරදි ස්වරයටත් - තාලයටත් අනුව ගායනා කළ හැකි කීප දෙනෙක් සිටියහ. ශිෂ්‍යයන් මෙන් නොව, වැඩි හිටි අය වූ ඔවුන්ගේ කටහඬවල මුහුකුරා ගිය ස්වභාවයක් ද දිස්විය. ඒවා ශාලාවක විහිදී යන ශක්තිමත් කටහඬවල් ද විය.

Scanned by CamScanner

සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයෙහි නිළියන් නුවූ බැවින්, අහළ පහළ විශ්වවිද්‍යාලයට සම්බන්ධ නුවූ පේරාදෙණිය පදිංචිකරුවන් අතර, රඟ පෑමේ හා ගී ගැයීමේ හැකියාවල් ඇති ගැහැනු ළමයින් නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන් විසින් සොයන ලදී. මගේ නාට්‍යයට, නටන්ට පුළුවන් ගැහැනු ළමයින් හතර පස් දෙනෙකු ද වුවමනා විය.

වැඩි කල් නොගොස් ම නිලධාරීහු ගැහැනු ළමයින් හත් අට දෙනෙකු කැඳවාගෙන ආහ. ඔවුන්ගෙන් වැඩි දෙනෙක්, මා පදිංචි ව සිටි ගෙට ඉදිරිපස පිහිටි ඌරාවල නම් ගමෙහි විසුවෝ වූහ. ඔවුන් අතර කිප දෙනෙකුට ගැයීමේ හැකියාව තිබුණු බව පරීක්ෂණයකින් පසු දැනගත් මම 'මහාසාර නාටකය' නිෂ්පාදනය කිරීමට පටන් ගත්තෙමි.

ඊළඟ ප්‍රශ්නය වූයේ නාට්‍යයේ සින්දුවලට තනු නිර්මාණය කරන්නේ කවුරු ද කියා ය. මගේ වාසනාවට, සිංහබාහු නාට්‍යයේ අග කොටසට තනු නිර්මාණය කළ මගේ ශිෂ්‍ය එච්. එච්. බණ්ඩාර, එවකට පරිපාලනය සේවයට බැඳී, නාවලපිටියේ ඩී. ආර්. ඕ. තනතුරට පත් වී එහි පදිංචි වී හුන්නේ ය. ඔහු ලවා මම මහාසාර නාටකයේ සින්දුවලට තනු නිර්මාණය කරවාගත්තෙමි.

මහාසාර නාටකයේ තනු ගැන වචනයක් කිව යුතු යයි සිතමි. ඒවා 'ගීතවත්' තනු නොව 'නාට්‍යමය' තනු ය. මෙයින් මා අදහස් කරන්නේ ඒවා ස්වරයෙන් රස විඳීමට නිර්මාණය කරන ලද තනු නොවන බව ය. ගද්‍යයෙන් - ගීතයට සංක්‍රමණය වීමේ අවස්ථාව ප්‍රේක්ෂකයාට නොදැනී, හිඩසක් නොමැති ව ඒ තනුවලින් ඉටු වේ. කථා ලීලාවේ ම ස්වර ඇසුරු කොට තනු නිර්මාණය කළා සේ ය.

බණ්ඩාර ලංකාව අත්හැර, එංගලන්තයෙහි වාසයට යාමෙන් කලා ක්ෂෙත්‍රයට සිදු වූයේ එසේ මෙසේ පාඩුවක් නොවේ. අපේ සංගීතඥයන් වැඩි දෙනෙකුට භාෂාඥානයක් හෝ සාහිත්‍යඥානයක් නොමැති වීම නිසාත්, නාට්‍යයක් බැලීමට ඔවුන් ඉඳහිට වත් නොයාම නිසාත්, නාට්‍යයකට සුදුසු අයුරේ සංගීතයක් නිර්මාණය කරවා ගැනීමට කෙනෙකු සොයාගැනීම දුෂ්කර කාර්යයක් වී

තිබේ. මගේ 'වෙස්සන්තර' නිෂ්පාදනයෙහි දීත්, 'ලෝමහංස' නිෂ්පාදනයෙහි දීත් මේ දුෂ්කරතාවට මට මුහුණ පාන්ට සිදු විය.

මහාසාර නාටකයට වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කොට ඒවා මස්සවා දුන්නේ මගේ හිත මිත්‍ර පද්මකුමාර එදිරිවීර බව මෙහි සඳහන් කරන්ට සිතුවේ, ඔහු විසින් නළු වෙස් පිළිබඳ අමුතු ශෛලියක් සිංහල රංග කලාවට හඳුන්වා දෙන්ට කරන ලද වෑයම නිසා ය. අපට නළු වෙස් පිළිබඳ අනුගමනය කළ හැකි චිරාගත සම්ප්‍රදායක් නැත. ගැමි නාටකයෙන් දායාද කොට ඇති වෙස් මෝස්තර සම්ප්‍රදායක් තිබෙන බවක් ද නොපෙනේ. සඳ කිඳුරු, මනමේ වැනි කවි නාඩගම්වල නළුවන් අඳින වෙස්, තොවිල් පවිල්වල යකැදුරන් අඳින වෙස් අනුව සකස් කරගෙන තිබෙන බව සිතිය හැකි ය.

ආදි නාඩගම්වලට ආශ්‍රිත වූයේ බටහිර ක්‍රිස්තියානි කථා වස්තු වන බැවින් ඒවායේ නළුවන් පැළඳගත්තේ යුරෝපීය ඔපරා ආදියෙහි භාවිතා කළ වෙස්වල මෝස්තර අනුව සාදගන්නා ලද වෙස් විය හැකි ය. නූර්තිවල රඟ දක්වන ලද ශේක්ස්පියර්ගේ කථා ආශ්‍රයෙන් රචිත නාට්‍යවල නම්, එලිසබත් යුගයේ නළු වෙස් මෝස්තර අනුගමනය කර තිබෙන බව පෙනේ. පසු ව රඟ දක්වන ලද සිංහල කථාවල ද මේ පිළිවෙළ ම ආදර්ශ කොටගෙන, ඉතා අනුචිත පරිදි, නළුවෝ 'ඩබ්ලට් ඇන්ඩ් හෝස්' වසයෙන් හඳුන්වන වේශයෙන් සැරසී රඟබිමට පැමිණියහ. දුටුගැමුණු, සිරිසඟබෝ ආදි සිංහල රජවරුන් රංගභූමියට පිවිසුණේ එංගලන්තයේ ශේක්ස්පියර් නාට්‍යවලට නළුවන් පැළඳගත් වේශයෙන් බවත්, මෙය එකල ප්‍රේක්ෂකයන් විසින් අවිචාරයෙන් පිළිගන්නා ලද බවත් සිහි කරන විට, අපේ සමාජය මෙන් නාට්‍ය කලාවත් කෙතරම් සංකර වී තිබිණි දැයි සිතාගත හැකිය.

දේශීය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැංවීමට යත්න දැරූ අයට වෙස් මෝස්තර ගැනත් සිත යොමු කරන්ට සිදු වූයේ මේ හෙයිනි. පළමුවෙන් ම මේ ක්ෂෙත්‍රයෙහි පර්යේෂණයක් (අත්හද බැලීමක්) කෙළේ මංජු ශ්‍රී මහතා යයි කිව හැකි ය. ඔහුගේ ප්‍රයත්නය ගැන 'පබාවතී' නිෂ්පාදනය ගැන සඳහන් කරන තැන මා විස්තර දක්වා

Scanned by CamScanner

ඇත. ඔහු ගත් මාර්ගය ම ඔස්සේ යමින් ඊට වඩා සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලැබුවේ සිරි ගුණසිංහ ය. ඔහු 'මනමේ' නාටකයෙන් පටන්ගෙන, ඉනික්බිතිව 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' හා 'රත්තරන්' යන නාට්‍යවලට ද, ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ 'සඳ කිඳුරු' නාට්‍යයට ද විශිෂ්ට අන්දමින් වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කෙළේ ය. ඔහු අතින් මේ අංශයෙහි සිංහල නාට්‍ය කලාවට වූ සේවය සෑහෙන ප්‍රමාණයට විචාරකයන්ගේ අවධානයට යොමු නුවූයේ, ඔවුන්ගේ දැනුමේ අඩුව නිසා විය යුතු ය. සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂකයාට රංගයක් ඉන්ද්‍රියගෝචර වන්නේ සමස්තයක් වසයෙනි. එ සමස්ත රංගයේ අංගෝපාංග විශ්ලේෂණය කොට ගුණදෙස් දැක්විය යුත්තේ විචාරකයා ය.

මංජුශ්‍රී හා සිරි ගුණසිංහ (ඒ දෙදෙනාට අතරතුර කාලයෙහි නාට්‍යයට - විශේෂයෙන් මුද්‍රා නාට්‍යයට - වෙස් නිර්මාණය කළ සෝමබන්දු විද්‍යාපති ද මේ ගණයට වැටේ) අනුගමනය කෙළේ භාරතීය ඇඳුම් මෝස්තර - එනම් ධෝති, තලප්පා ආදිය - බව සිතට ගත් පද්මකුමාර, නළු වෙස් සිංහල ඇඳුම ම ආශ්‍රය කොට සකස් කරන්ට උත්සාහයක් දැරුවේ ය. ඔහු නළුවන්ට රෙදි අන්දවා ඔවුන්ගේ හිසට අමුතු ම තාලයේ ශීර්ෂ කංචුකයන් පැලැන්දුවේ ය. මීට ඔහු ආදර්ශ කොටගන්ට තැත් කළේ භාරතීය ඇඳුම් නොව, අග්නිදිග ආසියාවේ රටවල - තායිලන්තය, ඉන්දුනීසියාව - නාට්‍යයන්හි දක්නට ලැබෙන වෙස් මෝස්තර ය. ඒ රටවල නාට්‍ය කලාවේ අවිච්ඡින්න ව පවතින වෙස් මෝස්තර සම්ප්‍රදයක් තිබෙන බැවිනි.

ඉන්දුනීසියාව සඳහන් කරන විට, මගේ මෑත නිෂ්පාදනයක් වන 'වෙස්සන්තර' නාටකයට ලලිතා විසින් වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කරන ලද්දේ ඉන්දුනීසියාවේ සම්ප්‍රදාය ඇසුරු කොටගෙන බව කිව යුතු ය. ඇට හවායිවල දී ඉන්දුනීසියානු 'රාමායණය' දකින්ට අවස්ථාව ලැබුණි. පෙරදිග සම්ප්‍රදාය අනුව, නාට්‍යයක් ප්‍රහසනයක් වෙතත්, කරුණ රසය ප්‍රමුඛ කොට ඇත්තක් වෙතත්, වෙස් ඉතා වර්ණවත් වේ, ඉතා ආඪ්‍ය වේ. නෝ, කබුකි, බෙයිජිං ඔපරා, ඉන්දුනීසියානු රාමායණය ආදියෙහි මෙය දක්නට ලැබේ. මේ පසුබිම නොදත් අය විසින් 'වෙස්සන්තර' වෙස් නිර්මාණය විවේචනයට භාජනය කරන ලදී.

මා සමග වැඩ කළ කලාකරුවන්ගෙන් වැඩි දෙනා මා මේ මුඩු බිමෙහි තනි කොට, සරු බිම් සොයා ගොස් ඇත. සිරි ගුණසිංහ කැනඩාවේ විශ්ව විද්‍යාලයක භාරතීය කලා ඉතිහාසය හා සෞන්දර්ය වාදය උගන්වයි. එච්. එච්. බණ්ඩාර සදහට ම ලංකාව අත්හැර ගොසින් ය. පද්මකුමාර එදිරිවීර තස්මේනියාවෙහි නීතිවේදියෙකු වසයෙන් උසස් රැකියාවක යෙදී සිටී.

විශ්ව විද්‍යාලයේ සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධරයන් මෙන් මහාසාර නාටකයට සහභාගි වූ නළු නිළියන් ද තම කාර්යයෙහි කැප වී, එය මහත් භක්තියකින් ඉටු කළ බව කිව යුතු ය. ඒ නිෂ්පාදනයෙන් බිහි වූ, රඟ පෑමෙහි මෙන් ගායනයෙහි ද අපූරු හැකියාවක් දැක්වූ නිළියක වසයෙන් මනුලා බටුගෙදර සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි. ඒකශ්‍රැතික යයි කිව හැකි තරමට ඇ සංගීතයෙහි ක්ෂිප්‍රග්‍රාහී වූවා ය. එහෙත් ඇ සංගීත ශාස්ත්‍රය කිසිවෙකුගෙන් ඉගෙන ගෙන නැත. ඇ මහාසාර නාටකයේ අර්ථ කථනයත් - අභිනය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කෙළේ සහජයෙන් ම ලැබූ ප්‍රතිභාවකිනි.

'වෙල්ලවැහුම්' හා 'මහාසාර' යන නාට්‍ය දෙක, නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ කිසි දු ගුරුහරුකමක් නොලැබූ නළු නිළි පිරිසක් යොද නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් පසු ය, සිංහලයන් තුළ සහජයෙන් පිහිටා ඇති රූපණ ශක්තියක් තිබේ යයි මට හැඟී ගියේ. මෙය, තොවිලයක් බලන්ට යන හැම වතාවෙහි ම තහවුරු වන හැඟීමකි.

පේරාදෙණියෙහි මා කළ අන්තිම නිෂ්පාදනය වූයේ 'පේමතො ජායතී සොකො' යන්න ය. සම්පූර්ණ ගීත නාටකයක් වූ එය මා නිෂ්පාදනය කෙළේ විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයන් යොදගෙන ය. එහෙත් එහි ස්ත්‍රී භූමිකාවට ශිෂ්‍යාවක් සොයාගත නොහැකි වූයෙන් මනුලා බටුගෙදර ඊට යෙදූයෙමි.

'පෙමතො' මුල සිට අග දක්වා ගායනා මාධ්‍යයෙන් විකාශනය වන වස්තුවකින් යුක්ත ය. කලකට පෙර මම ස්වර්ණ-තිලකා කතාව ඇසුරෙන් රේඩියෝ නාට්‍යයක් රචනා කෙළෙමි. ගද්‍ය සංවාදයෙන් හා ගීතවලින් මිශ්‍ර ශෛලියකි ඊට තිබුණේ. එය සංශෝධනය කොට ඔපරාවකට සමාන නාට්‍යයක් රචනා කෙළෙමි.

Scanned by CamScanner

ඇත. ඔහු ගත් මාර්ගය ම ඔස්සේ යමින් ඊට වඩා සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලැබුවේ සිරි ගුණසිංහ ය. ඔහු 'මනමේ' නාටකයෙන් පටන්ගෙන, ඉනික්බිතිව 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' හා 'රත්තරන්' යන නාට්‍යවලට ද, ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ 'සඳ කිඳුරු' නාට්‍යයට ද විශිෂ්ට අන්දමින් වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කෙළේ ය. ඔහු අතින් මේ අංශයෙහි සිංහල නාට්‍ය කලාවට වූ සේවය සෑහෙන ප්‍රමාණයට විචාරකයන්ගේ අවධානයට යොමු නුවූයේ, ඔවුන්ගේ දැනුමේ අඩුව නිසා විය යුතු ය. සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂකයාට රංගයක් ඉන්ද්‍රියගෝචර වන්නේ සමස්තයක් වසයෙනි. එ සමස්ත රංගයේ අංගෝපාංග විශ්ලේෂණය කොට ගුණදොස් දැක්විය යුත්තේ විචාරකයා ය.

මංජුශ්‍රී හා සිරි ගුණසිංහ (ඒ දෙදෙනාට අතරතුර කාලයෙහි නාට්‍යයට - විශේෂයෙන් මුද්‍රා නාට්‍යයට - වෙස් නිර්මාණය කළ සෝමබන්දු විද්‍යාපති ද මේ ගණයට වැටේ) අනුගමනය කෙළේ භාරතීය ඇඳුම් මෝස්තර - එනම් ධෝති, තලප්පා ආදිය - බව සිතට ගත් පද්මකුමාර, නළු වෙස් සිංහල ඇඳුම ම ආශ්‍රය කොට සකස් කරන්ට උත්සාහයක් දැරුවේ ය. ඔහු නළුවන්ට රෙදි අන්දවා ඔවුන්ගේ හිසට අමුතු ම තාලයේ ශීර්ෂ කංචුකයන් පැලැන්දුවේ ය. මීට ඔහු ආදර්ශ කොටගන්ට තැත් කළේ භාරතීය ඇඳුම් නොව, අග්නිදිග ආසියාවේ රටවල - තායිලන්තය, ඉන්දුනීසියාව - නාට්‍යයන්හි දක්නට ලැබෙන වෙස් මෝස්තර ය. ඒ රටවල නාට්‍ය කලාවේ අවිච්ඡින්න ව පවතින වෙස් මෝස්තර සම්ප්‍රදයක් තිබෙන බැවිනි.

ඉන්දුනීසියාව සඳහන් කරන විට, මගේ මෑත නිෂ්පාදනයක් වන 'වෙස්සන්තර' නාටකයට ලලිතා විසින් වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය කරන ලද්දේ ඉන්දුනීසියාවේ සම්ප්‍රදය ඇසුරු කොටගෙන බව කිව යුතු ය. ඇට හවායිවල දී ඉන්දුනීසියානු 'රාමායණය' දකින්ට අවස්ථාව ලැබුණි. පෙරදිග සම්ප්‍රදය අනුව, නාට්‍යයක් ප්‍රහසනයක් වෙතත්, කරුණ රසය ප්‍රමුඛ කොට ඇත්තක් වෙතත්, වෙස් ඉතා වර්ණවත් වේ, ඉතා ආඪ්‍ය වේ. නෝ, කබුකි, බෙයිජිං ඔපරා, ඉන්දුනීසියානු රාමායණය ආදියෙහි මෙය දක්නට ලැබේ. මේ පසුබිම නොදත් අය විසින් 'වෙස්සන්තර' වෙස් නිර්මාණය විවේචනයට භාජනය කරන ලදී.

මා සමග වැඩ කළ කලාකරුවන්ගෙන් වැඩි දෙනා මා මේ මුඩු බිමෙහි තනි කොට, සරු බිම් සොයා ගොස් ඇත. සිරි ගුණසිංහ කැනඩාවේ විශ්ව විද්‍යාලයක භාරතීය කලා ඉතිහාසය හා සෞන්දර්ය වාදය උගන්වයි. එච්. එච්. බණ්ඩාර සදහට ම ලංකාව අත්හැර ගොසින් ය. පද්මකුමාර එදිරිවීර තස්මේනියාවෙහි නීතිවේදියෙකු වසයෙන් උසස් රැකියාවක යෙදී සිටී.

විශ්ව විද්‍යාලයේ සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධරයන් මෙන් මහාසාර නාටකයට සහභාගි වූ නළු නිළියන් ද තම කාර්යයෙහි කැප වී, එය මහත් භක්තියකින් ඉටු කළ බව කිව යුතු ය. ඒ නිෂ්පාදනයෙන් බිහි වූ, රඟ පෑමෙහි මෙන් ගායනයෙහි ද අපූරු හැකියාවක් දැක්වූ නිළියක වසයෙන් මනුලා බටුගෙදර සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි. ඒකශ්‍රැතික යයි කිව හැකි තරමට ඇ සංගීතයෙහි ක්ෂිප්‍රග්‍රාහී වූවා ය. එහෙත් ඇ සංගීත ශාස්ත්‍රය කිසිවෙකුගෙන් ඉගෙන ගෙන නැත. ඇ මහාසාර නාටකයේ අර්ථ කථනයත් - අභිනය මාර්ගයෙන් ඉදිරිපත් කෙළේ සහජයෙන් ම ලැබූ ප්‍රතිභාවකිනි.

'වෙල්ලවැහුම්' හා 'මහාසාර' යන නාට්‍ය දෙක, නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ කිසි දු ගුරුහරුකමක් නොලැබූ නළු නිළි පිරිසක් යොද නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් පසු ය, සිංහලයන් තුළ සහජයෙන් පිහිටා ඇති රූපණ ශක්තියක් තිබේ යයි මට හැඟී ගියේ. මෙය, තොවිලයක් බලන්ට යන හැම වතාවෙහි ම තහවුරු වන හැඟීමකි.

පේරාදෙණියෙහි මා කළ අන්තිම නිෂ්පාදනය වූයේ 'පේමතො ජායතී සොකො' යන්න ය. සම්පූර්ණ ගීත නාටකයක් වූ එය මා නිෂ්පාදනය කෙළේ විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයන් යොදගෙන ය. එහෙත් එහි ස්ත්‍රී භූමිකාවට ශිෂ්‍යාවක් සොයාගත නොහැකි වූයෙන් මනුලා බටුගෙදර ඊට යෙදුයෙමි.

'පෙමතො' මුල සිට අග දක්වා ගායනා මාධ්‍යයෙන් විකාශනය වන වස්තුවකින් යුක්ත ය. කලකට පෙර මම ස්වර්ණ-තිලකා කතාව ඇසුරෙන් රේඩියෝ නාට්‍යයක් රචනා කෙළෙමි. ගද්‍ය සංවාදයෙන් හා ගීතවලින් මිශ්‍ර ශෛලියකි ඊට තිබුණේ. එය සංශෝධනය කොට ඔපරාවකට සමාන නාට්‍යයක් රචනා කෙළෙමි.

'පෙමතො' නාට්‍යයට සංගීතය යෙදුවේ ජයන්ත අරවින්ද ය. විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයෙකු ව හුන් කාලයෙහි මම ඔහු සංගීත නිර්මාණයට යෙදුයෙමි. විශ්ව විද්‍යාලයීය ශිෂ්‍යයෝ සංස්කෘත 'රත්නාවලී' නාට්‍යයේ පියදස නිශ්ශංක අනුවාදය නිෂ්පාදනය කරන්ට සිතූහ. ඒ අනුවාදයේ ඉතා කන්කලු පද්‍ය තිබුණි. ජයන්ත මේවාට තනු නිර්මාණය කෙළේ ය. ඒ තනු, නිශ්ශංකගේ පද්‍ය මෙන් ම ඉතා කන්කලු විය.

විශ්ව විද්‍යාල නිෂ්පාදනය ශිෂ්‍යයින් කීප දෙනෙකු විසින් කරන ලද්දේ අත්හද බැලීමක් වසයෙන් හා විහාගයට නියමිත වූ රත්නාවලිය වඩා මැනවින් අවබෝධ කරගැනීම පිණිසත් ය. එය එළිමහන් රඟ මඩලේ එක් වරක් රඟ දක්වන ලදී. පසු ව පී. වැලිකල මහතා විසින් එය පොදු ප්‍රේක්ෂකයා සඳහා, හෙන්රි ජයසේන. ඩැනියෙල් මුතුමාල වැනි ප්‍රසිද්ධ නළුවන් යොද නිෂ්පාදනය කරනට යෙදුණි.

පිළියන්දල පදිංචිව හුන් ජයන්ත, පේරාදෙණියට විත් සති දෙක තුන එක දිගට අපේ ගෙදර වාසය කරමින් 'පෙමතො' නාට්‍යයට සංගීතය නිර්මාණය කෙළේ ය. එය නාට්‍යයකට සින්දු දෙකක් තුනක් තැනීම මෙන් නොව, මහා පරිමාණයේ කටයුත්තක් වූයේ ය. මා මගේ රාජකාරි කටයුතුවල යෙදී සිටින අතර, ජයන්ත මගේ අධ්‍යයන කාමරයෙහි බිම පැදුරක් එළා ගීත නිර්මාණය කරයි. කිසියම් ගීතයක් නිර්මාණය කොට ඔහු එය මා ඉදිරියෙහි ගයා දක්වයි. එය යෝග්‍ය නැතැයි මා කිවහොත් ඔහු ගොස් වෙනත් තනුවක් සාද මට පෙන්වයි. මේ ආදි වසයෙන් ඔහු මහත් කැපවීමකින් හා භක්තියකින් මේ කාර්යයෙහි යෙදුණේ ය.

* * *

සංගීත නිර්මාණයෙහි යෙදී සිටින අවට සිදු වන කිසිවක් ජයන්ත නොදනී. කවියා කාව්‍ය නිර්මාණය කරන විට මෙන් ඔහු අමුතු ලෝකයකය වෙසෙන්නේ. තමා කන බොන දේ ගැන වත් ඔහුගේ සිත යොමු වේ දැයි මම නොදනිමි. එක් අවස්ථාවක දී ('පෙමතො' සංගීතය නිර්මාණය කළ දවස්වලට පසු) දවස් කීපයක් අපේ ගෙදර නතර වී ඔහු මගේ අධ්‍යයන කාමරයට වී, සිංහබාහු නාට්‍යයේ ඇතැම් තනු සංශෝධනය කරමින් හුන්නේ ය. බිළිඳෙකු හඬන හඬක් ඇසී ඔහු කාමරයෙන් පිටට විත් ඒ කුමක් දැයි ඇසී ය. එදවස ලලිතා, යසෝදරා හමුවන්ට ඔන්න මෙන්න කියා උන්නා ය. ඉස්සරින්ද උදේ හතරට පහට පමණ ඇට විලි වේදනා පහරන්ට වූ බැවින්, මම ඇය මහනුවර රෝහලට ගෙන ගියෙමි. ඊළඟ ද සවස මම ඇය ආපසු කැඳවාගෙන ආවෙමි - බිළිඳා ද සමග. බිළිඳා හඬනු ඇසෙන තෙක් ගෙදර සිදු වූ මේ දේ ගැන හාංකවිසියක් වත් ජයන්ත දැන සිටියේ නැත.

විවිධ අයුරේ භූමිකා රඟ පෑමෙහි අපූරු දක්ෂතාවක් දක්වා අද දවසේ රසිකයන්ගේ ප්‍රසාදය දිනාගෙන සිටින ජයලත් මනෝරත්න, පළමු වරට ප්‍රසිද්ධ රංගභූමියට පිවිසුණේ මේ නාට්‍යයෙන් ය. උද්දල බමුණාගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ ඔහුගේ කටහඬ, සතත අභ්‍යාසයෙන් දැන, පෙර නුවූ විරූ මටසුළුටු බවකින් හොබනේ ය.

'පෙමතො ජායතී සොකො' එක්තරා අතකින් බටහිර ඔපරාවකට සමාන ය. එය වඩාත් ම රස විඳිය හැක්කේ සංගීතය පිළිබඳ සූක්ෂමාත්මතාවෙන් යුත් ප්‍රේක්ෂකයන් විසිනැයි හැඟේ. එහෙත් බටහිර ඔපරාවල මුඛ්‍ය අංගය සංගීතය වන අතර, 'පෙමතො' නාට්‍යයේ පෙළ ද වැදගත් යයි සිතමි.

1969 දී දෙවෙනි වරට 'පෙමතො' නිෂ්පාදනය කරද්දී එහි සංගීතය පිළිබඳ නොයෙක් අත්හද බැලීම් මම කෙළෙමි. එවැනි

නාට්‍යයක, සංගීතය ඉස්මතු වී ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් තුළට කා වැදීමට සුදුසු තූර්ය භාණ්ඩ පෙරදිග (විශේෂයෙන් භාරතීය) සම්ප්‍රදායෙහි නැති බව මට පෙනුණි. සංධ්වනි ක්‍රමය ඇසුරින් සකස් වුණු බටහිර තූර්යභාණ්ඩවලට, විශාල ශාලාවක් තුළ වුව රැව් පිළිරැව් දෙමින් තරංගාවලියක් සේ පැතිරීමේ ශක්තිය ඇත. එහෙත් බටහිර භාණ්ඩ යෙදීමෙන් අපේ සංගීතයේ ආත්මීය ගුණය වැනසේ. ඔපරාවක් වැනි නාට්‍ය විශේෂයකට සුදුසු සමූහ වාදන වාද්‍ය වෘන්දයක් අපේ සංගීතයට හානි නොවන පරිදි සකස් කර ගත හැක්කේ කෙසේ ද?

අපට සංධ්වනිය යොදගත නොහැකි ය. බටහිර සංගීතයේ ආත්මීය ගුණය - සංධ්වනිය (*harmony*) මත රඳා පවතින්නකි. එහෙත් පෙරදිග සංගීතය — විශේෂයෙන් භාරතීය සංගීතය - හැඩගැසුණේ සංධ්වනිය ප්‍රතික්ෂෙප කොට මෙලොඩි (රාග, ස්වර සංගති) අතින් පෝෂණය වෙමින් ය. මේ ක්‍රම දෙක එකට නොපෑසේ.

අපට ප්‍රතිධ්වනි (*counterpoint*) ක්‍රමය යොදගැනීමෙන් අපේ සමූහ වාදනයට අමුතු ම මානයක් දිය හැකියි මට සිතුණි. බුරුම සංගීතයෙහි ප්‍රතිධ්වනි යොදනු ලැබේ. ඉන්දුනීසියානු සංගීතයෙහි ගැමලන් වාදනයෙහි ද එක්තරා විදියක ප්‍රතිධ්වනියක් දැක්ක හැකි ය.

මම මේ ප්‍රශ්න, පසුගිය අවුරුද්දේ අපේ අභාග්‍යයට - අකාලයේ මිය ගිය මගේ මිත්‍ර සිරිල් පෙරේරා සමග සාකච්ඡා කෙළෙමි. ලංකාවේ සාමාන්‍ය සංගීතඥයන් මෙවැනි කරුණු ගැන සිතන මතන අය නුවුව ද, සිරිල් පෙරේරා මහතා මා පැවසූ අදහස්වලට උනන්දුවෙන් කන් දුන්නේ ය. අප සිතාර්, එස්රාජ්, වීණා, වයලින්, වැනි එක හා සමාන ස්වරගුණයෙන් යුත් භාණ්ඩ පමණක් පාවිච්චි නොකර, විවිධ හඬ නිපදවන, නාට්‍යමය ස්වභාවයෙන් යුත් භාණ්ඩ සාද ගත යුතුයි. නාට්‍යමය වාතාවරණයක් ඇති කිරීම සඳහා 'අවනද්ධ - ස්වර භාණ්ඩ' යයි නම් කළ හැකි භාණ්ඩ විශේෂය අතිශයින් ම යෝග්‍ය යයි මට සිතුණි.

තෝලංගමුවේ මධ්‍ය මහා විද්‍යාලයෙහි තිබෙන අපූරු හැඩයකින් යුත් කාෂ්ටතරංගයක් මම දිනක් දුටිමි. එය තායිලන්තයෙන් හෝ කාම්බෝජයෙන් පැමිණි අමුත්තෙකු විසින් පාසැලට ප්‍රදානය කරන ලද්දක් යයි විදුහල්පතිතුමා කීවේ ය. එහි යතුරු පංතිය තනා තිබුණේ උණ පතුරුවලින් ය. මම සිරිල් පෙරේරා මහතාට මේ බව කියා එය බලන්ට ඔහු කැඳවා ගියෙමි. ඒ කාෂ්ටතරංගයේ සප්ත ස්වරය, අපේ සප්තස්වරයට වඩා වෙනස් විය. එබඳු කාෂ්ටතරංගයක් සාද දෙන මෙන් මම සිරිල් පෙරේරා මහතාගෙන් ඉල්ලුවෙමි.

මේ අදහසින් උද්‍යෝගිමත් වී සිරිල් පෙරේරා මහතා, උණ පතුරු කපා, වේලා කාෂ්ටතරංග කීපයක් සෑදුවේ ය. මම මගේ නාට්‍යයෙහි වාදනය කිරීමට එකක් ගත්තෙමි. සෙසු භාණ්ඩ ඔහු ස්වකීය එම්. ජී. පී. කාලායතනයෙහි ප්‍රදර්ශනයට තැබුවේ ය.

'පෙමතො' සඳහා මම සිරිල් පෙරේරා මහතා ලවා තවත් භාණ්ඩයක් සාදවා ගත්තෙමි. ඊට මම 'නාග සුසිර' යයි නම් කෙළෙමි. එය නම්, නයි නැටවීමට ගන්නා නලාව යි. නයි නලාවේ අමුතු හඬක් ඇත. නාට්‍යයේ ඇතැම් අවස්ථා උලුප්පා දැක්වීමට එය පාවිච්චි කළ හැකි ය.

නයි නලාවේ සිදුරු පිහිටා තිබෙන්නේ සප්ත ස්වරටය අනුව නොවේ. එය සාමාන්‍යයෙන් පිඹින නයි නටවන්නා, එබඳු කරුණු ගැන සැලකිල්ලක් නොදක්වයි. එහෙත් සිදුරු ක්‍රමානුකූල ව පිහිටුවුවහොත් එයින් සරල තනුවක් නිපදවිය හැකි ය.

ගම්බද ව භාවිතා වන දඬු බෙර ද, අපේ වාද්‍ය වෘන්දයට ඇතුළත් කරනට මම බැලීමි. දඬු බෙර ගම්බද ව ව්‍යවහාර කරන්නේ ස්වර රහිත, හුදු අවනද්ධ භාණ්ඩ වසයෙනි. එහෙත් නොයෙක් ප්‍රමාණයේ උණ දඬු ගෙන ඒවායේ කට්ට කැපීමෙන් යම් යම් ස්වර නිපදවිය හැකි ය.

'පෙමතො' නාට්‍යයේ ගීතවලට ප්‍රතිධ්වනි වාදනයක් යෙදවුවහොත් එහි, සංගීතය වෙනත් මානයකින් පෝෂණය කළ

Scanned by CamScanner

හැකියි සිතූ මම, ඒ සම්බන්ධයෙන් මහාචාර්ය හල්පෙ මහතාගේ බිරිඳ වන බ්‍රිජට් හල්පෙ මහත්මිය සමග සාකච්ඡා කෙළෙමි. භාරතීය සංගීතයේ රාගධාරී ස්වභාවයට හානියක් නොවන පරිද්දෙන් ප්‍රතිධ්වනි වාදනයක් සකස් කළ හැකියි කී ඈ, ඒ කාර්යයෙහි මහත් උද්‍යෝගයකින් නිරත වී, එම තනු නිර්මාණය කර දුන්නා ය. මෙකල බටහිර භාෂා අංශයෙහි කථිකාචාර්යවරයෙකු වන ඩී. පී. ඇම්. වීරක්කොඩි මහතා මේ තනු රෙකෝඩර් නම් සුසිර වර්ගයේ භාණ්ඩයක වාදනය කෙළේ ය.

'ඔපෙරා' වැනි නාට්‍ය විශේෂයකට යෝග්‍ය වන සංගීතයක් සකස් කරගැනීම සඳහා 'පෙමතො ජායතී සොකො' නිෂ්පාදනය සම්බන්ධයෙන් කරන ලද මේ පර්යේෂණ සංගීතඥයන්ගේ හෝ නාට්‍යකරුවන්ගේ අවධානයට යොමු නොවීමට හේතු කීපයක් ඇතැයි සිතමි. ඒවා මෙහි විග්‍රහ කරන්ට මම නොසැරසෙමි. එවැනි පර්යේෂණ ගැන නොතකා, බටහිර තූර්යභාණ්ඩ යොදා, සිංහල ඔපරාවලට සංගීතයක් බිහි කරන්ට ඇතැමෙකු සැරසෙන්නේ, එක්කෝ එය පහසු ක්‍රමයක් නිසා විය හැකි ය: නැතහොත් පෙරදිග සංගීතයේ නියම ලක්ෂණ කවරේ දැයි නොදන්නා නිසා විය හැකි ය. සංගීතය පිළිබඳ ව බොහෝ සිංහලයන්ගේ රුචිකත්වය, බටහිර සංගීතය නැතහොත් බටහිර ආරෙට හැඩගැසුණු 'සිංහල' සංගීතය, නිතර කනට වැටීම නිසා සංකර වී ඇති බැවින්, රසිකයන් මෙය ඉවසනු ඇත. එහෙත් දේශීය ඌරුවකින් නැතහොත් පෙරදිග ඌරුවකින් සකස් වූ සංගීතයක් තරම් එය ඔවුන්ගේ හදවතට කා වදිනු ඇද්දැයි සැක සහිත ය.

අනික් කරුණ නම්, මෙවැනි විෂයක් පිළිබඳ පර්යේෂණ මෙහෙයවිය යුත්තේ තනි පුද්ගලයන් විසින් නොව ආයතන මගින් ය. ඒවාට පහසුකම් මෙන් ම නිසි ප්‍රචාරය හා 'තත්වය' ද ලැබෙන්නේ එවිට ය. විශ්ව විද්‍යාලයකට ආබද්ධ ආයතනයක් නම් වඩාත් මැනවි. එහෙත් මෙවැනි ආයතන ගැන අපේ ආණ්ඩු සිතන විට, දැනට ඉතිරි වී ඇති අපේ රුචිකත්වය අන්තයට ම පිරිහී යනු නියත ය.

*   *   *

යට සඳහන් නිෂ්පාදන මා කරගෙන යන අතරතුර මගේ පුද්ගල ජීවිතය සුළි සුළංවලට හසු වී, රළපතරයෙන් ඒ මේ අත පෙරළනු ලැබ බලවත් ලෙස වියවුල් වී තිබුණි. මේ කුණාටුවෙහි මා ගිලී ගොස්, මිය යාමෙන් වැළකුණේ, විසඳිය නොහැකි ඒ ගැටළු නිසා මුසුප්පු නොවී, නිර්මාණ කාර්යයෙන් යම් සැනසීමක් ලබාගන්ට තැත් කළ නිසා යයි සිතමි. එක් අවස්ථාවක දී, මගේ දෙවෙනි විවාහය ද ගල්පරයේ හැපී බිඳෙන්ට යන්නා සේ මට දැනුණි. ස්වල්ප කාලයක් පේරාදෙණියේ මගේ නිවාසය අත්හැර මම කොළඹ කාමරයක් කුලියට ගෙන එහි විසීමි. මේ ආපද කාලයෙහි මගේ ශිෂ්‍ය තිස්ස කාරියවසම්, කිසි පුද්ගල තොරතුරක් මගෙන් හාරා අවුස්සන්නේ නැති ව, මා සමීපයෙහි හිඳ දුක සැප බලමින් මට පිහිට වූයේ ය.

මම විද්‍යෝදය විශ්ව විද්‍යාලයේ පුස්තකාලයෙහි හිඳ 'කාලයාගේ ඇවෑමෙන්' යන කෙටි කතා පොත ලිවෙමි. සවස මගේ මිත්‍රයන් වන කේ. ජයතිලක, රෝහනධීර ආදීන් හමු වී, එකල බහුල ව බිහි වුණු නවකථා, කවි, නාට්‍ය ආදිය ගැන කතාබහ කරමින් කල් ගෙවීමි. මේ ක්ෂෙත්‍රවල සිටින නොයෙක් දෙනා නොයෙක් අවස්ථාවල දී අපට එකතු වූහ.

ස්වල්ප කලකට පසු, මම ලලිතා සමග නැවත එකතු වී පේරාදෙණි මණ්ඩපයෙහි වෙන ගෙයකට - ඈය හා කිසාගෝතමී ද, යසෝදරා ද කැටුව ගියෙමි. අප එහි වෙසෙද්දී, රංජනී ඔබේසේකර විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද 'සිපිරිගෙය' (ගාර්සියා ලෝර්කාගේ *The House of Bernada Alba*) නම් නාට්‍යයෙහි ලලිතා භූමිකාවක් රඟ පෑවා ය. ඈ මගේ 'රත්තරන්' නම් නාට්‍යයෙහි මැහැල්ලගේ චරිතය රඟ පාමින් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් ගත්තේ, ඊට පෙර ද පසු ද මට මතක නැත.

ඒ දවස්වල, බටහිර ජර්මන් විශ්ව විද්‍යාලයවල ප්‍රාචීන භාෂා පීඨවලට ගොස්, ඒ පඬිවරුන් හමුවීම සඳහා මට

Scanned by CamScanner

ආරාධනාවක් ලැබුණි. මම කීල්, ගටිංගන්, හයිඩ්ල්බර්ග්, සහ රේගන්ස්බර්ග් යන විශ්ව විද්‍යාලයවලට ගියෙමි. එහෙත් මට බෙහෙවින් ම අසන්ට ලැබුණේ ජර්මන් පෙඩරල් ආණ්ඩුව ප්‍රාචීන භාෂා ඉගැන්වීමට මුදල් කපන බැවින්, ඒ පීඨ වසා දමන්ට යන වග ය. පොදුවේ ආසියාව කෙරෙහිත්, විශේෂයෙන් ලංකාව කෙරෙහිත් උනන්දුවක් දක්වමින් පර්යේෂණ කරගෙන ගිය එක ම පඬිවරයා ගටිංගන් විශ්ව විද්‍යාලයේ මහාචාර්ය හින්ස් බෙෂර්ට් ය.

හල *(Halle)* විශ්ව විද්‍යාලයෙහි මහාචාර්ය ධුරය දැරූ මගේ මිත්‍ර හයින්ස් මෝඩ ද, ලංකාව ගැන බොහෝ පොත් ලියා තිබුණි. එහෙත් බටහිර ජර්මනියේ පඬිවරුන් තුළ තුබූ දැඩි කොමියුනිස්ට් විරෝධී හැඟීම් නිසා, මහාචාර්ය මෝඩගේ පොත් සඳහන් කළ විට ඔවුහු ඒවා හෙළා දකිමින් කතා කළහ.

මා ආපසු පැමිණ වැඩි කලක් ගත වීමට පෙර, මගේ පුද්ගල ජීවිතය වෙනත් විදියක අර්බුදයකට මුහුණ පෑවේය. ලලිතා දක්ෂ ගෘහනියකි. ඈට මනා කලා රුචිකත්වයක් ද තිබේ. එහෙත් ඇගේ චරිතය ලඝුපරිවර්තනසුලු ය. අප දෙදෙනාගේ බුද්ධි මට්ටමේ ද - වයසේ ද පරතරය නිසා, අප අතර අන්‍යෝන්‍ය අවබෝධය ඇති වීමට කල් ගත විය.

ළමයින් දෙදෙනාත් කැටුව ලලිතා තම දෙමවුපියන් වෙතට ගිය පසු මම ස්වල්ප කාලයක් පේරාදෙණියෙහි, ගැටඹ පිහිටි ගෙයි, තනියම වාසය කෙළෙමි. මා යට විස්තර කළ, 'පෙමතො ජායතී සොකො' නාට්‍යයේ දෙවෙනි නිෂ්පාදනය කෙළේ ඒ දවස්වල ය. මම කිසාගෝතමී කැඳවාගන මා ළඟ තබාගත්තෙමි. 'පෙමතො' එක දිගට ම පස් දවසක් පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ ඉංජිනේරු රඟ හලේ (දැන් ඊ. ඕ. ඊ. පෙරේරා රඟ හල) රඟ දක්වන ලදී. ඒ හැම රංගයක් ම නරඹන්ට කිසාගෝතමී ගිය බව මට සිහි වේ.

එහෙත් පේරාදෙණියේ හුදකලා වාසය දුෂ්කර වූ බැවිනුත්, මට රිසි නුවූ බැවිනුත්, කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයට මාරුවක් ඉල්වාගෙන, කිරුළපොන කාමර කුට්ටමක් කුලියට

ගෙන එහි වාසයට ගියෙමි. මේ කාලයෙහි දී, පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාල සේවක නාට්‍ය මණ්ඩලය විසින් පළමු වරට ඉදිරිපත් කරන ලද මහාසාර නාටකය, විජේරත්න වරකාගොඩ, අනුලා බුලත්සිංහල, නිස්සංක දිද්දෙණිය වැනි ප්‍රවීණ නළු නිළියන් යොද නැවත වරක් නිෂ්පාදනය කෙළෙමි. මුල් නළු නිළි පිරිස විසින් දක්වන ලද උනන්දුව කෙසේ වෙතත්, මහාසාර නාටකයට නියම අර්ථකථනයක් දෙන ලද්දේ එහි ගැබ් වී ඇති උපහාස රසය මැනවින් අවබෝධ කරගත් මේ නළු නිළියන් විසින් බව සඳහන් කළ යුතු ය.

දෙවෙනි නිෂ්පාදනයට තූර්ය සහවාදනය සපයන මෙන් මම ප්‍රේමසිරි ඛේමදාස සූරීන්ට ආරාධනා කෙළෙමි. ඔහු යොදගත්තේ බටහිර තූර්යභාණ්ඩ වුව ද, මහාසාර සඳහා ඔහු නිර්මාණය කර තිබුණු සංයුක්ත වාදනය ඒ නාට්‍යයේ රසයට අපූරු ලෙසට යෝග්‍ය වී යයි මට සිතුණි. මීට හේතුව, මහාසාර නාටකය අතීත කථාවක් ඇසුරින් රචනා කරන ලද්දක් වුව ද, එහි වර්තමාන අර්ථයක් කැපී පෙනෙන නිසා දැයි නොදනිමි. ඛේමදාස සූරීන් ඊට නිර්මාණය කරන ලද සංගීතයෙන් නාට්‍යයේ අර්ථය ඉස්මතු වී ආවේ යයි මට සිතුණි.

*

මේ සටහන් ඉක්මනින් නිමාවට පැමිණවිය යුතු යයි සිතමි. තව තව දේ ලියා පාඨකයන් වෙහෙසට පත් කරන්ට නොකැමැත්තෙමි. මම ද වෙහෙසට පත් වී සිටිමි. මෙවැනි පොතක් ලියන විට කවර දේ ඇතුළත් කළ යුතු ද? කවර දේ අත්හැරිය යුතු ද? යනු තීරණය කිරීමට මිම්මක් නැත. මගේ සිහියට ආ දේ මම ලිවෙමි. මගේ සිහියට නොආ දේ අතර සඳහන් කිරීමට වටිනා දේ තිබෙන්ට පුළුවන.

මෑත භාගයෙහි සිදු වූ දේ බොහෝ දෙනා දන්නා බැවින් ඒවායේ විස්තර නොලියමි. එක් දහස් නවසිය හැත්තෑවේ පවත්වන ලද මහ මැතිවරණයෙහි දී, මම සමගි පෙරමුණට පක්ෂ ව පළමු

වරට දේශපාලන වේදිකාවට නැංගෙමි. මේ පියවර ගැනීමට මා පෙලඹුණේ එක්සත් ජාතික පක්ෂයේ ආණ්ඩුව නිසා බොහෝ සෙයින් විශ්ව විද්‍යාල නිදහසට බලවත් තර්ජනයක් පැමිණ තුබූ නිසා ය. විශ්ව විද්‍යාල තුළේ ම ආචාර්යවරුන් විසින් පිහිටුවන ලද පෙරමුණක්, දේශපාලන භූමියට බැසීමට තීරණය කොට, අධ්‍යාපන ඇමති ඊරියගොල්ල මහතාගේ ආසනය වූ කුලියාපිටියට ගියේ ය. එද සිට සති දෙකක් තුනක් මම රටේ නොයෙක් පළාත්වල දේශපාලන වේදිකාවල සමගි පෙරමුණ විසින් පවත්වන්ට යෙදුණු රැස්වීම්වලට සහභාගි වීමි.

1974 දී බණ්ඩාරනායක මැතිනිය විසින් ප්‍රන්සයේ රාජදූත තනතුරට මා යවන ලද්දේ මේ සේවය සලකාගෙන විය යුතු ය. මුළු ජීවිත කාලය තුළ ම ශාස්ත්‍රඥ ලෝකයේ සීමාව ඇතුළත කල් ගෙවූ මා එක පැහැර කිසිවකු විසින් ගෙන, බැහැරින් පිහිටි දිග පළල් ලෝකයකට දමන ලද කලක් මෙන් මම ටික දවසක් අන්ද මන්ද වී හුන්නෙමි. එයින් මට, අමුතු ම ජන සමූහයක් ගැන අත්දැකීම් ලබා ගත හැකි විය. කොළඹ විදේශ කටයුතු පිළිබඳ අමාත්‍යාංශයේ ගරාවැටුණු ගොඩනැගිල්ලෙහි අඳුරු මුළුවල මේස කබල් පිටුපස වාඩි වී සිටින නිලධාරීහු, තමන්ට යුරෝපයෙහි හෝ අමෙරිකාවෙහි අග නුවරක සැපවත් නිවාසයක් හා තිරුබදු විනිර්මුක්ත සුරාපානය හා සිගරට් සුරුට්ටු ආදියත්, පහසුකම් ඇති කාර්යාලයකුත්, එක් එක්කෙනාට කන්ට බොන්ට දී, ජාත්‍යන්තර ඕපාදූප දෙඩීම හැර අන් රාජකාරියක් නැති රක්සාවකුත් කවද ලැබේ දෝයි ප්‍රාර්ථනා කරමින්, සිහින මවමින් ස්වකීය ජීවිතයේ එක වාගේ ගෙවෙන දවස් ගණන් කරමින් සිටිති. එබඳු පත්වීමක් ලැබුණොත් ඔවුන්ට කරන්ට තිබෙන බර ම රාජකාරිය නම්, සිය රටින් ඇමතිවරයෙකු පැමිණි විට ගුවන් තොටුපොළට ගොස් ඔහු හමු වී, ඔහුගේ මලු මසවා කර තබාගෙන, ඔවුන් හෝටලයක නතර කරවා ඔවුන්ට බැගෑපත් ලෙස ආවතේව කිරීම පමණි.

විදේශ සේවයෙන් පිටත්තර කෙනෙකු රාජදූත මෙහෙයට යවන ලද කල, මේ අභාග්‍යසම්පන්න නිලධාරීහු බෙහෙවින් කැළඹෙති. තමන්ගේ ඉඩකඩ අහුරන ලද ඒ තැනැත්තාගේ

කාර්යය අසාර්ථක කිරීමට ඔවුහු හැම උපායක් ම යොදති. අලුතෙන් තම වැයික්කියට කඩා වැදුණු ඒ තානාපතිවරයාට උදවු උපකාර කරන ව්‍යාජයෙන්, ඔවුහු, අමාත්‍යාංශ කාර්යාලයෙහි සිටින, අකාර්යක්ෂම පුද්ගලයෙකුට තිසි උපදෙස් දී ඔහු යවයි. ඒ නිලධාරියා, තමා අකාර්යක්ෂම නොවන බව ඔප්පු කිරීමට තමාට ලැබෙන එක ම අවස්ථාව එය බැවින්, තානාපති කාර්යාලයේ ලිපිකරු ශ්‍රේණියේ නිලධාරීන්ට අඩන්තේට්ටම් කොට, ඔවුන්ගේ ඉරණම තිබෙන්නේ අමුත්තෙකු වූ තානාපතිවරයාගේ අතේ නොව, තමාගේ අතෙහි යයි කියා ඔවුන් තම වසහයට පමුණුවා ගනී. මේ නියායෙන් ඔවුන්ගේ සිත් තානාපතිවරයා කෙරෙහි බිඳවීමටත්, ඔවුන්ගෙන් පුද්ගලික ප්‍රයෝජන ගැනීමටත් ඔහුට පුළුවන් වේ.

කොළඹ කාර්යාලයෙන් ලැබී ඇති උපදෙස් අනුව මේ නිලධාරියා, තානාපතිවරයා ගැන රහස් ඔත්තු සොයා, කොළඹ අධ්‍යක්ෂකවරයාට රහසිගත වාර්තා යවයි. මේ වාර්තා බලන්නාවූ කොළඹ අධ්‍යක්ෂවරයා, යට කියන ලද නිලධාරියා කාර්යක්ෂම පුද්ගලයෙක් යයි ද, තානාපති ධුරයට පත් කිරීමට වුව ද සුදුස්සෙකැයි සිතයි. මෙකී නිලධාරියා, මැතිවරණයක් ළං වන තුරු බලා සිට, ලංකාවට ගොස්, පවතින ආණ්ඩුව දිනයි ද, පරදී ද, සොයා බලා, දිනයි කියා සිතන පැත්තට රහසිගත ව වැඩ කරයි. මෙය කෙසේ හෝ දිනාගැනීමට හැකි වන සුදුවකි. පවතින ආණ්ඩුව ජය ලැබුවොත්, තමා විදේශ අමාත්‍යාංශයේ නිලධාරියෙකු ලෙස අසවල් රටේ පිහිටි තානාපති කාර්යාලයේ වැඩ කටයුතු සියල්ල ම බලාගත් බවත්, තානාපතිවරයාගේ වැරදි ද කොළඹට වාර්තා කළ බවත්, කොළඹ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සාක්ෂි ද ඇති ව පැවසිය හැකි ය. පවතින ආණ්ඩුව පැරදුණොත්, තමා ඒ ආණ්ඩුව කෙරෙහි කෙතරම් කලකිරී සිටිය ද කියතොත්, රක්සාව ද පරදුවට තබා අලුත් ආණ්ඩුවට වැඩ කළ බව පවසා, ඔහු තානාපති ධුරයක් ද ගනී. මේ අයුරින් ඔහු ස්වකීය ඊප්සිතාර්ථය සිද්ධ කරගනී.

මෙවැනි පුරුෂාධමයන් හමු වී, දැන හැඳින ගැනීමට හැකි වීම, තානාපති ව යැමෙන් මට ලැබුණු ලොකු ම වාසිය ලෙස මම සලකමි.

තානාපති කාර්යාලයෙහි වැඩ කළ පහළ ශ්‍රේණිවල නිලධරයන්ගේ ජීවිතය ඉතා සෝචනීය යි මට සිතුණි. ඔවුන්ට ලැබුණු පඩියෙන් පැරිසිය වැනි නගරයක පණ තළ ගැටගසා ගැනීම ඉතා අසීරු කාරියක් විය. 'ලෝකල් රික්රූට්ස්' වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබූ අයගේ පඩිය ඊටත් වඩා අඩු විය. 'ලෝකල් රික්රූට්ස්' යයි කියන්නේ පැරිසියෙහි ම වාසය කරමින් සිටින ලාංකිකයන්ට ය. පැරිසියේ කසල ශෝධකයන්ගේ පඩි, මේ අයගේ පඩිවලට වඩා ෆ්‍රෑන්ක් හාර පන්සීයකින් වැඩි බව මට දැනගන්ට ලැබුණි.

මේ ශ්‍රේණියේ සේවකයන්ට පැරිසිය වැනි නගරයක වාසය කිරීමෙන් ලැබිය හැකි අත්දැකීම් කිසිවක් ලබාගත නොහැකි ය. ඔවුන්ට බොජුන් හලකට එක වරක් වත් ගොස් කෑම වේලක් කෑ නොහැකි ය. ළමයින්ට සංග්‍රහයක් කළ නොහැකි ය. ළමයින් විනෝද මධ්‍යස්ථානයකට ගෙන ගිය නොහැකි ය. චිත්‍රපටියක් බැලිය නොහැකි ය. ඔවුන් තමන්ගේ කුඩා තට්ටුගෙවල්වලට වී දවස ගෙවිය යුතු ය. සමහරුන්ගේ භාර්යාවෝ ගෙවල්වල මෙහෙකාරකම් කරමින්, ළමයින් බලා ගනිමින් යම් ආදායමක් ලබති එහෙත් මෙය ද තහනම් බැවින්, සිංහල චාරිත්‍රානුකූල ව සෙස්සෝ එය හෙළිදරව් කරමින් ලොකු තැන්වලට පෙත්සම් යවති.

මේ ශ්‍රේණියේ සේවකයන්ට සැහෙන පඩියක් දිය යුතු යයි මා කීප වරක් ලියූ නමුත්, ඊට පිළිතුරක් වත් නො ලැබුණි. මා යටත වැඩ කරන්නන් මා ගැන යවන රහස් වාර්තා භාරගන්නා විදේශ අමාත්‍යාංශය, මගේ ලියුම්වලට පිළිතුරු එවන්නේ කලාතුරකිනි.

ලිපිකරු ශ්‍රේණියේ සේවකයෝ ද, ලෝකල් රික්රූට්ස් යන අය ද බොහෝ සෙයින් අසරණ ය. තානාපතිවරයා හා ඊළඟට සිටින නිලධාරියා අතර නොහොඳකම් ඇති වූ විට, ඔවුහු කවර පැත්ත ගන්ට දැයි නොදනිති. තානාපතිවරයා විදේශ සේවයේ කෙනෙක් නම්, ඔහුට ඕනෑ ම සේවකයෙකු මාරු කර, පැය විසි හතරක් ඇතුළත රටින් පිට කළ හැකි ය. මා පැරිසියට යාමට

පෙර සිටි තානාපතිවරයා අතින් මෙවැනි සාහසික අයුතු කම් සිදු වී තිබුණු බව මම දැනගතිමි.

යුරෝපයේ නොයෙක් ශ්‍රී ලංකා තානාපති කාර්යාලවල බැහැරින් පත් කරන ලද තානාපතිවරුන් හා විදේශ සේවයේ නිලධාරීන් අතර හටගන්නා උග්‍ර සන්ඩු සරුවල් ගැන කතා වෙනත් ශ්‍රී ලංකා තානාපති කාර්යාලයවලට ගලා යයි. මේවා, රට නියෝජනය කරන ඇත්තන් අතර සිදු වේයයි සිතිය නොහැකි තරමට අශ්ලීල ය. විදේශ සේවයේ නිලධාරීන් විසින්, තානාපති-වරුන්ගේ චරිත ඝාතනය කිරීම සඳහා ඔවුන් ගැන ඕපා දූප කතා පතුරුවනු ලැබේ. කොළඹ විදේශ අමාත්‍යාංශය විදේශ සේවයේ නිලධාරීන්ට දක්වන පක්ෂපාතකම නිසා, මේ අඬ දබර වර්ධනය වේ.

එහෙත් අපේ රටේ විදේශ සේවයේ නිලධාරීන්ට රට නියෝජනය කළ හැකි ද? ඔවුන්ගෙන් වැඩි දෙනෙක් සිංහල නොදන්නා, බටහිර තාලයට හැඩගැසුණු අය වෙති. ලංකාව පිට රටවල නියෝජනය කරන රාජදූතයන් විසින් ප්‍රධාන වශයෙන් කළ යුතු ව තිබෙන්නේ අපේ සංස්කෘතිය අන් රටවලට හඳුන්වා දීම නොවේ ද? ආර්ථික වශයෙන් හෝ අපට ලාභ ලබාගැනීමට තිබෙන එක ම මාර්ගය, අප ප්‍රෞඪ සංස්කෘතියකට උරුම කම් කියන ජාතියක් බව දක්වා, අන් ජාතීන් තුළ අප කෙරෙහි ගෞරවය ඉපදවීම නොවේ ද? එසේ නැත්නම්, අප නියෝජනය කරන අයගේ කාර්යය වැදගත් ජාත්‍යන්තර අර්බුද විසඳීමට සහභාගි වීම ද?

මෙවැනි තතු ලුහුඩින් සඳහන් කිරීමට මට සිතුණේ පාඨකයන් වැඩි දෙනෙකු කිසිවක් නොදන්නා ක්ෂේත්‍රයක් පිළිබඳ මට ලැබුණු අත්දැකීමෙන් බින්දු මාත්‍රයක් ඔවුන් ඉදිරියෙහි තැබීමට ය. විදේශ සේවයට විශාල විනිමය මුදලක් වැය වේ. අප හැමට ම මේ වියදම දරන්ට සිදු වේ. ඒ ක්ෂේත්‍රයෙහි සිදු වන්නේ කුමක් දැයි දැනගැනීමට අපට අයිතියක් තිබේ. අපේ රට නියෝජනය කිරීමට යන රාජ දූතයන් ද, ඔවුන්ගේ සහායට යවන විදේශ සේවයේ නිලධාරීන් ද, ජනතාවගෙන් ඈත් ව වෙසෙන්නවුන් බැවින්, ඔවුන් කරන කියන දේ ගැන යමක් දැනගැනීමට රටේ බහුතර ජනතාවට අවස්ථාවක් නොලැබේ. මා දන්නා තතු ඔවුන් වෙත පැමිණවිය යුතුයයි මා සිතුවේ මේ හෙයිනි.

Scanned by CamScanner

* *

බණ්ඩාරනායක මැතිනියගේ ආණ්ඩුව පැරදුණු වග දැන ගත් විගස ම, මම තානාපති සේවයෙන් අස්වීමි. ඒ වන විට, රාජ්‍යදූතයෙකු වසයෙන් මා ගත කළ කාලය නිෂ්ඵල, අර්ථශූන්‍ය එකක් බව මට වැටහී අවසන් ය. එක ම ප්‍රයෝජනය වූයේ නවකතාවකට සුදුසු මූල ද්‍රව්‍ය එක්කාසු කර ගැනීමට මට හැකි වීම පමණි. ඒ නවකතාව මම හවායිවල දී (පැරීසියෙන් මම හවායිවල හොනලූලූ නගරයෙහි පිහිටි ඊස්ට් වෙස්ට් සෙන්ටර් නම් පර්යේෂණ ආයතනයට ගියෙමි) ඉංග්‍රීසියෙන් ලියා නිම කෙළෙමි. ඊට අමෙරිකාවෙහිත්, එංගලන්තයෙහිත් ප්‍රකාශකයෙකු සෙවූ නමුත් නො ලැබුණි. කවද හෝ එය සිංහලයෙන් ලියා ලංකාවෙහි පළ කරවාගැනීමට මම අදහස් කරමි

හවායිවල මා ගත කළ කාලය ඒකාකාර විය. පාරිභෝගික සමාජයක නිස්සාරත්වයට මනා නිදසුනක් වූ ඒ රටෙහි, වාසය මට ඉක්මනින් එපා විය. භෞතික අතින් නම් එතරම් අනුකූල වාස දේශයක් සොයාගැනීම දුෂ්කර යයි සිතේ. වටපිටාව පිරිසුදු ය. පාරවල වළ ගොඩැලි නැත. කානුවලින් දුගඳ නොහමයි. සතා - සර්පයා ද, මැසි මදුරුවෝ ද එහි නැත්තාහ. අතිශීත අත්‍යුෂ්ණ භාවයෙන් තොර වූ දේශගුණය ඉතා ප්‍රසන්න ය. ස්වාභාව සෞන්දර්යය නෙත්කලු ය. වරක් උඩ බැලූ කල, ගුවන් කුස සප්ත වර්ණ රැස් වලාවකින් බැබැළෙනු දැක කුල්මත් වීමි. පසෙක දේ-දුන්නක් ය. අනික් පස, සුදු වලා මත වැටුණු එහි ම ඡායාව ය.

එහෙත් මේ සියල්ලෙන් ම කවර වැඩක් ද, අධ්‍යාත්ම තෘප්තියක් නොලැබේ නම්? මෙය මගේ පුද්ගල ප්‍රශ්නයක් විය හැකි ය. හවායිවල සිටි සෙසු ලාංකිකයන්ට නම් රට සුඛාවතියක් බඳු වී ය. ඔවුන් එහි තව බොහෝ කල් වාසය කරන්ට නොයෙක් අයුරින් උපක්‍රම යොදන බවක් මට පෙනිණි.

මට නම් වඩාත් ම පාලු දැනෙන්ට වූයේ මගේ ගෝලයන්, පාඨකයන්, ප්‍රේක්ෂකයන්, මිතුරන් හා හතුරන් ආදීන්ගෙන් වෙන් වී සිටින්ට වීම යයි සිතේ. මා ආශ්වාස ප්‍රශ්වාස කරන

ප්‍රාණ වායුව මට ලැබෙන පැසසුම් නොව, මට එල්ල කරන විවේචන ය. පැසසුම්වලට වඩා විවේචන, සත්‍යයට සමීප වන බවක් මට හැඟෙන බැවිනි. මේවා නැති පාලුව වන්ට ඇත, මට පිට රට දී දැනුණේ.

මා එක් දහස් නවසිය හැත්තෑනවයේ අවසාන භාගයෙහි ආපසු ලක්දිවට පැමිණියේ මගේ සාහිත්‍යමය කටයුතු කර ගෙන යාමට මට අවස්ථාව හා විවේකය ලැබේය යන අපේක්ෂාවෙනි. එහෙත් ඒ වන විට, ලාංකික සමාජය විශාල පරිවර්තනයකට භාජනය වී තිබෙන බව මට පෙනිණි. මේ පරිවර්තනය මට පෙනෙන්නේ පිරිහීමක් ලෙස ය. සංවර්ධනය නමින් හඳුන්වන මේ පරිවර්තනය, ඉෂ්ටානිශංස ගෙන දෙන්නක් යයි අපේ ජන නායකයන් විසින් කියන ලද්දේ වී නමුත්, අවුරුදු හතක් අටක් ගොස් ඇති නැති වුව ද ව්‍යාපාරිකයන් අතළොස්සකට දිව්‍ය සම්පත් පහළ වී ඇති නමුත්, බහුතර ජනතාව දැඩි පීඩාවට පත් වී සිටින බව පෙනේ. ළමයි මන්ද පෝෂණයෙන් පෙළෙති. ඉස්පිරිතාලවල ප්‍රතිකාර හෝ බේත් හේත් නැත. දවසකට යටත් පිරිසෙයින් දහ දෙනෙක් පාරේ මැරෙති. අපරාධ සංඛ්‍යාව දිනෙන් දින ම වැඩි වේ. හැරෙන හැරෙන අත හිඟන්නෝ අත පාති.

ධනවාදී සංවර්ධනයේ හෙවත් එහි ම අංගයක් වන විවෘත ආර්ථිකයේ ප්‍රතිඵලයක් වන මේ සමාජ විෂමතාවය, කලා ශිල්ප කෙරෙහි ද බල පායි. මුදල් ඉපයීම සඳහා ව්‍යාපාරිකයෝ විඩියෝ ගේම්ස් වැනි නොයෙක් මාදිලියේ සූදු පොළවල් පිහිටුවති. මේවාට මිනිසුන් ඇදී එති. ඉහළ මට්ටමේ ධනපතීන් සඳහා කැසිනෝ ආදිය ද බහුල වසයෙන් මතු වේ. ඕනෑ ම චිත්‍රපටියක් ආනයනය කිරීමට ව්‍යාපාරිකයන්ට ඉඩ දුන් විට, ඔවුහු පහත් රුචිකත්වය ඇති ප්‍රේක්ෂකයින් පෙළඹීමට සමත් වන අයුරේ බ්රූස් ලී, කරාතේ ආදී චිත්‍රපටි ගෙන්වා ගනිති. මේවා බැලීමට මිනිසුන් වැල නොකැඩී යති. එයින් වන්නේ ඉහළ මට්ටමේ චිත්‍රපටිවලට ඉඩ නොලැබීම ය. මුදල් ඉපයීමේ පරමාර්ථයෙන් මෛථුන චිත්‍රපටි ද ආනයනය කොට ගෙවල්වල රහසිගත ව ප්‍රවේශ මිලක් අය කර පෙන්වනු ලැබේ.

Scanned by CamScanner

* *

බණ්ඩාරනායක මැතිනියගේ ආණ්ඩුව පැරදුණු වග දැන ගත් විගස ම, මම තානාපති සේවයෙන් අස්වීමි. ඒ වන විට, රාජ්‍යදූතයෙකු වසයෙන් මා ගත කළ කාලය නිෂ්ඵල, අර්ථශූන්‍ය එකක් බව මට වැටහී අවසන් ය. එක ම ප්‍රයෝජනය වූයේ නවකතාවකට සුදුසු මූල ද්‍රව්‍ය එක්කාසු කර ගැනීමට මට හැකි වීම පමණි. ඒ නවකතාව මම හවායිවල දී (පැරිසියෙන් මම හවායිවල හොනලුලු නගරයෙහි පිහිටි ඊස්ට් වෙස්ට් සෙන්ටර් නම් පර්යේෂණ ආයතනයට ගියෙමි) ඉංග්‍රීසියෙන් ලියා නිම කෙළෙමි. ඊට අමෙරිකාවෙහිත්, එංගලන්තයෙහිත් ප්‍රකාශකයෙකු සෙවූ නමුත් නො ලැබුණි. කවද හෝ එය සිංහලයෙන් ලියා ලංකාවෙහි පළ කරවාගැනීමට මම අදහස් කරමි.

හවායිවල මා ගත කළ කාලය ඒකාකාර විය. පාරිභෝගික සමාජයක නිස්සාරත්වයට මනා නිදසුනක් වූ ඒ රටෙහි, වාසය මට ඉක්මනින් එපා විය. භෞතික අතින් නම් එතරම් අනුකූල වාස දේශයක් සොයාගැනීම දුෂ්කර යයි සිතේ. වටපිටාව පිරිසුදු ය. පාරවල වළ ගොඩැලි නැත. කානුවලින් දුගඳ නොහමයි. සතා - සර්පයා ද, මැසි මදුරුවෝ ද එහි නැත්තාහ. අතිශීත අත්‍යුෂ්ණ භාවයෙන් තොර වූ දේශගුණය ඉතා ප්‍රසන්න ය. ස්වාභාව සෞන්දර්යය නෙත්කලු ය. වරක් උඩ බැලූ කල, ගුවන් කුස සප්ත වර්ණ රැස් වලාවකින් බැබැළෙනු දැක කුල්මත් වීමි. පසෙක දේ-දුන්නක් ය. අනික් පස, සුදු වලා මත වැටුණු එහි ම ඡායාව ය.

එහෙත් මේ සියල්ලෙන් ම කවර වැඩක් ද, අධ්‍යාත්ම තෘප්තියක් නොලැබේ නම්? මෙය මගේ පුද්ගල ප්‍රශ්නයක් විය හැකි ය. හවායිවල සිටි සෙසු ලාංකිකයන්ට නම් රට සුඛාවතියක් බඳු වී ය. ඔවුන් එහි තව බොහෝ කල් වාසය කරන්ට නොයෙක් අයුරින් උපක්‍රම යොදන බවක් මට පෙනිණි.

මට නම් වඩාත් ම පාලු දැනෙන්ට වූයේ මගේ ගෝලයන්, පාඨකයන්, ප්‍රේක්ෂකයන්, මිතුරන් හා හතුරන් ආදීන්ගෙන් වෙන් වී සිටින්ට වීම යයි සිතේ. මා ආශ්වාස ප්‍රශ්වාස කරන

ප්‍රාණ වායුව මට ලැබෙන පැසසුම් නොව, මට එල්ල කරන විවේචන ය. පැසසුම්වලට වඩා විවේචන, සත්‍යයට සමීප වන බවක් මට හැඟෙන බැවිනි. මේවා නැති පාලුව වත්ට ඇත, මට පිට රට දී දැනුණේ.

මා එක් දහස් නවසිය හැත්තෑනවයේ අවසාන භාගයෙහි ආපසු ලක්දිවට පැමිණියේ මගේ සාහිත්‍යමය කටයුතු කර ගෙන යාමට මට අවස්ථාව හා විවේකය ලැබේය යන අපේක්ෂාවෙනි. එහෙත් ඒ වන විට, ලාංකික සමාජය විශාල පරිවර්තනයකට භාජනය වී තිබෙන බව මට පෙනිණි. මේ පරිවර්තනය මට පෙනෙන්නේ පිරිහීමක් ලෙස ය. සංවර්ධනය නමින් හඳුන්වන මේ පරිවර්තනය, ඉෂ්ටානිශංස ගෙන දෙන්නක් යයි අපේ ජන නායකයන් විසින් කියන ලද්දේ වී නමුත්, අවුරුදු හතක් අටක් ගොස් ඇති නැති වුව ද ව්‍යාපාරිකයන් අතළොස්සකට දිව්‍ය සම්පත් පහළ වී ඇති නමුත්, බහුතර ජනතාව දැඩි පීඩාවට පත් වී සිටින බව පෙනේ. ළමයි මන්ද පෝෂණයෙන් පෙළෙති. ඉස්පිරිතාලවල ප්‍රතිකාර හෝ බේත් හේත් නැත. දවසකට යටත් පිරිසෙයින් දහ දෙනෙක් පාරේ මැරෙති. අපරාධ සංඛ්‍යාව දිනෙන් දින ම වැඩි වේ. හැරෙන හැරෙන අත හිඟන්නෝ අත පාති.

ධනවාදී සංවර්ධනයේ හෙවත් එහි ම අංගයක් වන විවෘත ආර්ථිකයේ ප්‍රතිඵලයක් වන මේ සමාජ විෂමතාවය, කලා ශිල්ප කෙරෙහි ද බල පායි. මුදල් ඉපයීම සඳහා ව්‍යාපාරිකයෝ විඩියෝ ගේම්ස් වැනි නොයෙක් මාදිලියේ සූදු පොළවල් පිහිටුවති. මේවාට මිනිසුන් ඇදී එති. ඉහළ මට්ටමේ ධනපතීන් සඳහා කැසිනෝ ආදිය ද බහුල වසයෙන් මතු වේ. ඕනෑ ම චිත්‍රපටියක් ආනයනය කිරීමට ව්‍යාපාරිකයන්ට ඉඩ දුන් විට, ඔවුහු පහත් රුචිකත්වය ඇති ප්‍රේක්ෂකයින් පෙළඹීමට සමත් වන අයුරේ බ්‍රූස් ලී, කරාතේ ආදී චිත්‍රපටි ගෙන්වා ගනිති. මේවා බැලීමට මිනිසුන් වැල නොකැඩී යති. එයින් වන්නේ ඉහළ මට්ටමේ චිත්‍රපටිවලට ඉඩ නොලැබීම ය. මුදල් ඉපයීමේ පරමාර්ථයෙන් මෛථුන චිත්‍රපටි ද ආනයනය කොට ගෙවල්වල රහසිගත ව ප්‍රවේශ මිලක් අය කර පෙන්වනු ලැබේ.

Scanned by CamScanner

මෙවැනි විනෝද මාර්ග සමග ගැඹුරු ආස්වාදයක් ගෙන දෙන නාට්‍ය කලාව වැනි දෘශ්‍ය මාධ්‍යයකට තරඟ කළ නොහැකි ය. සමාජවාදී රටවල නම් උසස් සාහිත්‍යමය ලක්ෂණවලින් යුත් නාට්‍ය බැලීමට කම්කරු ජනතාවටත්, සෙසු රසිකයින්ටත්, රජය විසින් පහසුකම් සලසා දෙනු ලැබේ. එනම් රජය එබඳු නාට්‍ය බැලීමට ටිකට් අඩු මිලට ප්‍රේක්ෂකයින්ට ගත හැකි අයුරින් කරුණු යොදයි. මෙය කීප විදියකට කළ හැකි ය. එකක් නම්, නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට මුදලින් ආධාර කිරීම ය. මෙසේ කළ විට, ටිකට් අඩු මිලට විකිණීමට නිෂ්පාදකයාට පුළුවන් වේ. අනික් ක්‍රමය නම්, විකුණන මිලට ටිකට් ගෙන, එය සහන මිලයකට ප්‍රේක්ෂකයිනට ලබාගැනීමට සැලසීම ය.

සාහිත්‍යයටත් අත් වී තිබෙන්නේ එම ඉරණම ය. ආණ්ඩුව කඩදාසි මිල වරින් වර ඉහළ නංවයි. මේ හේතුවෙන් පොත්වල මිල ද නගී. සාමාන්‍යයෙන් සිංහල පොත් කියවන මධ්‍යම පංතියේ අයට — එනම් ගුරුවරුන්, ශිෂ්‍යයන්, ලිපිකරුවන් ආදීන්ට පොතක් මිල දී ගත නොහැකි තත්වයක් පහළ වී ඇත. බඩු මිල දිනෙන් දින නැගීම පමණක් නොව, වෙන ද වියදමක් නැති ව කරගන්ට හැකි ව තුබූ ළමයින්ගේ අධ්‍යාපනය, සෞඛ්‍ය ප්‍රතිකාරය ආදියටත් ඔවුනට දැන් වියදම් කරන්ට සිදු වේ. අධ්‍යාපනය නාමත් 'නිදහස්' යයි කියන නමුත්, වක්‍ර අයුරින් ළමයින්ගෙන් මුදල් අය කර ගනිති. සෞඛ්‍ය ප්‍රතිකාරය ද කෙබඳු තත්වයක පවතී දැයි කවුරුත් දනිති. ලෙඩෙකු රෝහලකට ගෙන ගිය විට ඔහුට දෙන්නේ බේත් හේත් නොව තුන්ඩු ය. මේ තුන්ඩු රැගෙන ඔසු හලකට ගිය විට, රුපියල් සීයට අඩු බෙහෙතක් ගත හැකි වුවහොත් එය ආශ්චර්යයකි.

තවත් කරුණක් නම්, පොත පත කියවීමට සුදුසු පරිසරයක් දැන් බොහෝ ගෙවල්වල නැති වීම ය. සවස හයට - හයහමාරට ටී. වී. දමාගෙන සිටින ළමයි, රෑ නවය දහය වන තෙක් එහි ඇස් අල්වාගෙන සිටිති. ඔවුන්ට පොත් කියවීමට කාල වේලාවක් නැත. චිත්‍ර බැලීම පහසු මාධ්‍යකි. ඊට මොළය වෙහෙසීම අනවශ්‍ය වේ. මෙයින් තරුණ තරුණියන්ගේ මානසික ශක්තිය පිරිහේ. පොත පත කියවීමට වුවමනා කරන එකඟ්‍රතාවට තම මනස පත්

කරගැනීම එන්ට එන්ට ම ඔවුන්ට අපහසු වේ. එබැවින් සාහිත්‍ය පිළිබඳ රුචිකත්වය පිරිහේ. ටෙලිවිෂන් මාධ්‍යයෙන් දෙන ලඝුක වින්දනයෙන් තෘප්තිමත් වීමට ඔවුහු පුරුදු වෙති.

තතු මෙසේ බැවින්, ශාරීරික මන්ද පෝෂණයට පමණක් නොව, මානසික හා ආධ්‍යාත්මික මන්ද පෝෂණයට ද ජනතාව ගොදුරු වී සිටිති. ජනතාවගේ ජීවිතයේ ගුණාත්මක පක්ෂය — *quality of life* වශයෙන් හඳුන්වන ජීවිතයේ 'සාර ගුණය' දිනෙන් දින ම පිරිහේ. සාර ගුණයයි කියන්නේ, කා, බී, ඇඳ පැළඳගෙන, ශාරීරික ආසාවල් පසිඳගෙන ජීවත් වීම නොව, මනුෂ්‍යයින් වශයෙන් පොත පත කියවා බුද්ධිමය කුතුහලය සංසිඳුවාගෙන, සාහිත්‍යය, සංගීතය ආදි කලාවන්ගේ රස විඳ, සංචාරය කොට රටවල් බලා මේ ආදි විවිධ අත්දැකීම් ලබා අධ්‍යාත්මය පෝෂණය කරගෙන ජීවත් වීමය. එහෙත් අද අපේ ජනතාවගෙන් සීයට අනූ දෙනෙකුට වත් පොතක් මිළ දී ගත හැකි ද? (පුවත් පතක් ගෙන කියවන්ට හැකි අය කී දෙනෙක් සිටිත් ද?) පොතක් බලා යමක් ඉගෙන ගැනීමට හෝ රසාස්වාදයක් ලබාගැනීමට විවේකය තිබේ ද? රටවල් බලන්ට ගමන් බිමන් යාම කෙසේ වෙතත් වසරකට වරක් වන්දනා ගමනක් වත් යාමට මිල මුදලක් වියදම් කළ හැකි ද? නාට්‍යයක්, චිත්‍රපටියක් බලන්ට ගිය හැකි ද? බොජුන් හලකට ගොස් පිරිසිදු කෑම වේලක් කෑ හැකි ද?

පාලකයන් විසින් මේ පිරිහීම වැළැක්වීමට පියවර ගැනීම වෙනුවට ඊට රුකුල් දෙතියි සිතීමට තුඩු දෙන කරුණු දක්නට තිබේ. ටෙලිවිෂන් මාධ්‍යයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියෙහි තබන වැඩ සටහන්වලින් වැඩි කොටසක් ලාබාල රුචිකත්වයට ගැළපෙන ඒවා මිස, මුහුකුරා ගිය රුචිකත්වය ඇත්තන්ට රස විඳිය හැකි ඒවා නොවේ. දෙමළ නැටුම්, සංගීත ආදිය ඉදිරිපත් කරන වැඩ සටහන් හා සසඳන විට අපේ නැටුම්, සංගීතය ආදියේ සංකර ස්වභාවයක් දක්නට තිබේ. අපේ ගායකයෝ බටහිර තූර්ය භාණ්ඩ ගණනාවක් වටකරගෙන ගයන්නේ කවර දේශයකට, කවර සම්ප්‍රදායකට අයත් ගීත දැයි කිව නොහැකි ය. වචන පමණ ය සිංහල වන්නේ.

ටෙලිවිෂන් මාධ්‍යයෙන් පෙන්වන නාට්‍ය ද බොළඳ කතා පුවත් ඇසුරින් රචිත ඒවා ය. මේවා ජීවිතය විකෘත කොට

Scanned by CamScanner

දක්වනවා මිස, ජීවිතය ගැන යථාර්ථ අවබෝධයක් ප්‍රේක්ෂකයාට නොදේ. මේ නාට්‍යවලට 'ටෙලිඩ්‍රාමා' යන සාටෝප සංඥානය ව්‍යවහාර වන නමුත් ඒ ගණයේ සීරියල් කතාවලට අමෙරිකාවෙහි කියන්නේ 'සෝප් ඔපරා' කියා ය. මක් නිසා ද කියතොත්, ඒවා මුල දී සබන් කොම්පැනි විසින් තමන් නිෂ්පාදනය කරන සබන් වර්ගවලට ප්‍රචාරයක් දීම සඳහා ස්පොන්සර් කරන ලද වැඩ සටහන් වූ බැවිනි. වරකට විනාඩි පහළොවක් පෙන්වා අවුරුදු ගණනාවක් දිග්ගස්සන මේවා වඩාත් ම විසරනය කරන්නේ, ගෙදර කෑම පිසිමින් හෝ පිඟන් සෝදමින් සිටින ගෘහණියගේ ලහුක විනෝදය සඳහා ය. නාට්‍යය පෙන්වන අතර වරින් වර වෙළඳ දැන්වීම් දමති. ඒ අවසරයෙන් ගෘහිණිය මුළුතැන්ගෙට ගොස් තමා කරමින් සිටි වැඩක් නිමවා, යළි නාට්‍යය පටන්ගත් බව ඇසුණු විට අවුත් එය බලයි. එබඳු නාට්‍ය කඩින් කඩ බැලිය හැකි ය. චිත්තේකග්‍රතාවෙන් බැලීමට දෙයක් ඒවායේ නැත.

ටෙලිවිෂන් සේවය රජයේ පාලනය යටතෙහි පවතින නමුත්* එය නඩත්තු කරන්නේ වෙළඳ සමාගම් ය. ටෙලිවිෂන් නාට්‍යවලට හෝ සංගීත ප්‍රසංගවලට අනුග්‍රාහකයෙකු (ස්පොන්සර් කෙනෙකු) සොයාගත යුතු ය. වෙළඳ සමාගම් යම් වැඩ සටහනක් ස්පොන්සර් කිරීමට ඉදිරිපත් වන්නේ ඒ මාර්ගයෙන් තමන් නිපදවන කිසියම් භාණ්ඩයක් පිළිබඳ දැන්වීම දැමීම සඳහා ය. එබැවින් ඔවුන් අනිවාර්යයෙන් ම තෝරන්නේ බොහෝ ප්‍රේක්ෂකයන් ඇද ගැනීමේ ශක්තිය ඇති අවර ගණයේ කලා කෘතිය. විචාරවත් බුද්ධිමත් රසිකයා ප්‍රිය කරන ගණයේ කෘති ඔවුන් ප්‍රතික්ෂේප කරනු වෙනුවට එය පහත් මට්ටමකට ඇදගනු ලබන්නේ මේ හේතුව නිසා ය.

අනික් බහුජන විඥාපන මාධ්‍යය වන රේඩියෝව පිළිබඳ ව ද කිව යුත්තේ මෙය ම ය. රජයෙන් පාලනය කරනු ලබන මාධ්‍යයක්* වුව ද රේඩියෝව පවා වඩ වඩා නඩත්තු වන්නේ වෙළඳ දැන්වීම්වලිනි: පසුගිය අවුරුදු හය හත තුළ දී රේඩියෝ වැඩ සටහන් ද අවමානනීය තත්වයකට බැස ඇති සැටි අප කාටත් පෙනේ. සංගීත වැඩ සටහන්වල වඩාත් ම ඇසෙන්නේ බයිලා

* දැන් ආණ්ඩුවේ පාලනයෙන් ඔබ්බේ පවතින පුද්ගලික රූපවාහිනී සහ ගුවන් විදුලි සේවා කිහිපයක් ද ඇත. මේ ලිපිය ඊට පෙර ලියූවකි.

ආරයට, බටහිර තූර්ය භාණ්ඩ යොද ගයන ඒකාකාර සින්දු ය. මෙකල විකාශනය කරන 'සිංහල' යයි කියන සංගීතයෙහි ප්‍රසිද්ධ ඉංග්‍රීසි සින්දුවලින් උපුටාගත් ස්වර මාලා පහසුවෙන් හඳුනාගත හැකි ය. පද මාලාව ද අල්පශ්‍රැති රචකයන් විසින් ගොතන ලද තොදොල් සුසුම්පදවලින් යුක්ත ය.

රජයේ බහුජන විඥාපන මාධ්‍යත් - පුද්ගල ව්‍යාපාර මෙන්, ලාභ ලබාගැනීමේ චේතනාවෙන් පැවත්විය යුතු ද - එසේ නැත්නම්, ජනතාවගේ හිත පිණිස, ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය වර්ධනය කරන අධ්‍යාශයෙන් සේවයක් කළ යුතු දැයි සිතා බැලීම වටී.

වර්තමාන ආණ්ඩුව විසින් කලාව ද වෙනත් පාරිභෝගික භාණ්ඩ මෙන් වෙළඳ පොළට දමා වෙළඳ පොළේ න්‍යාය අනුව වැඩෙන්ට හෝ වැනසෙන්ට ඉඩ දී බලා සිටින්නා සේ ය. වෙළඳ පොළේ න්‍යාය අනුව නම් කලාව පිරිහෙන බව ඔවුන් නොදන්නවා විය හැකි ය. එසේ නැත්නම් ඔවුන්ට එයින් කම් නැතිවා වන්ට ඇත.

වර්තමාන ආණ්ඩු පක්ෂය* ඇතුළේ නොයෙක් අයුරින් ප්‍රාදුර්භූත වූ අය සිටින නමුත්, එම පක්ෂය ප්‍රධාන වසයෙන් නියෝජනය කරන්නේ යටත් විජිත යුගයෙහි තේ, පොල්, රබර්, අරක්කු රේන්ද ආදියෙන් පොහොසත් වූ ව්‍යාපාරික පන්තිය ය. එබඳු ව්‍යාපාරවලින් මතු වූ මේ පන්තියේ අය තම ළමයින් එන්ගලන්තයේ පාසැල්වලට හෝ ඒවා අනුකරණය කරමින් මෙහි පිහිටුවන ලද මිෂනාරි පාසැල්වලට යැවූහ. ඔවුහු ඉංග්‍රීසි සිරිත් විරිත් වැළඳගත් තම ගෙවල්වල අඹු දරුවන් සමග පවා ඉංග්‍රීසියෙන් කතා බහ කරන, ඉංග්‍රීසි නම් ගම් ආරූඪ කරගත් 'කළු ඉංගිරිසිකාරයන්' බවට පත් වූහ. අධිරාජ්‍යවාදීන් යටතෙහි ඉංග්‍රීසිය රජයේ අධ්‍යාපනයේ මාධ්‍යයත් වූ බැවින්, මොවුන් දත් ඉංග්‍රීසියේ අනුහසින් ඔවුන්ට සමාජයේ ඉහළ තැන් ලබාගත හැකි විය. ඔවුහු දේශපාලන ක්ෂේත්‍රයට ද පිවිස, බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යවාදීන් ගිවිසගෙන රටට ස්වාධීනත්වය ලබාගත්හ — එනම් ඉංග්‍රීසිකාරයින් වෙනුවට රට පාලනය කිරීමේ වරය ලබාගත්හ.

මෙහි සඳහන් වන්නේ 1977 - 84 කාල වකවානුවේ ආණ්ඩු පක්ෂය ගැනය

පාලක පංතියක ඇගයීම් ද, ආකල්පය ද, සමාජයේ පහළ පංතිවලට කිඳා බසින බව කවුරුත් දනිති. අපේ පාලක පක්ෂයේ ඇගයීම් කවරේද? ඔවුන්ට ක්‍රිකට් තරම් වටිනා තවත් දෙයක් නැත. මෙය ඔවුන් බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍යවාදීන්ගෙන් උරුම කොටගත් ආකල්පයකි. අද දවසේ ඔවුන් බුද්ධිමතුන්ට, ශාස්ත්‍රඥයින්ට ගරහන අතර, ක්‍රිකට් ක්‍රීඩකයන් රතු පලස් එලා පිළිගන්නා බව පෙනේ. කාර්වල මිල අඩු කරන අතර ඔවුහු, කඩදාසි මිළ වැඩි කරති. මෙය බුද්ධියට එල්ල කරන මරු පහරකි. තරමක පඩියක් ලබන කෙනෙකුට වුවත් පුවත්පතක් වත් ගෙන බැලිය නොහැකි ය. එක් අතකින් මෙය ආණ්ඩුවට වාසියක් යයි කිව හැකි ය. පුවත් පත් බැලීමට නොහැකි වන විට රට පිළිබඳ තොරතුරු මිනිසුන්ට දැනගත හැකි වන්නේ රජයේ ප්‍රචාර මාධ්‍යයන්ගෙන් ය. ඒවායින් පතුරුවන බොරු ඔවුන්ට විශ්වාස කරන්ට සිදු වේ.*

යටත් විජිතවාදී ආකල්පයක් දරන පාලක පක්ෂයේ ඇගයීම් පද්ධතියෙහි ඉංග්‍රීසිය ඉහළ තැනක් ගනී. රටේ කිසියම් වියවුලක් හටගත් විගස ම, ඊට හේතුව අධ්‍යාපනයේ ද, රජයේ ද මාධ්‍යය සිංහල වීම යයි ඔවුහු කියති. ස්වකීය උදරාර්ථය සඳහා ඉංග්‍රීසි පුවත්පත් කරුවෝ ද මේ අදහස හුවා දක්වති. දැන් හොර රහසේ ඉංග්‍රීසි යළිත් සිංහාසනාරූඪ කර ඇති බව පෙනේ. ආණ්ඩුවේ ලියුම් ගනුදෙනු වැඩි හරියක් කෙරෙන්නේ ඉංග්‍රීසියෙන් ය. අධ්‍යාපන අමාත්‍යංශයෙහි විෂය මාලා සම්පාදන දෙපාර්තමේන්තුවෙහි වඩාත් ම පහසුකම් සලසා දෙනු ලබන්නේ ඉංග්‍රීසිය පිළිබඳ වැඩ කටයුතුවල යෙදී ඇති නිලධාරීන්ට බව කියති. සිංහල පිළිබඳ කටයුතුවල යෙදී ඇති නිලධාරීන් දෙවෙනි තැන ලබා ඇත. පාසල්වල සිංහල සාහිත්‍යය ඉගැන්වීම අත්හිටුවා ඇත. සිංහල කෙතරම් පිරිහී ඇද්දැයි පුවත්පත්වල බස සැසැඳීමෙන් පෙනේ. පුවත් පතකට ලිපියක් සපයන විට, සීමාසහිත වචන මාලාවක් යෙදුවොත් මිස, තම ලිපිය මුද්‍රණ දෝෂ රහිතව පළ කරවාගත නොහැකි ය. පොතක් නිවැරදි

* 1982 ජූලි මස සිංහල බල මණ්ඩලයට ආණ්ඩුව විසින් යොදවන ලද මැරවරයන් පහර දුන් අවස්ථාවෙහි, ගුවන් විදුලි ආයතනයෙන් කීවේ එය ශ්‍රී ලංකා නිදහස් පක්ෂය විසින් කරන ලද්දක් බව ය. කොළඹින් පිට වෙසෙන බොහෝ දෙනා එය විශ්වාස කළහ.

ව මුද්‍රණය කරවාගැනීම පවා දුෂ්කර කාර්යයක් වී ඇත. මුද්‍රණාලයවල අකුරු අමුණන්නන්ට වුව ද සිංහල අකුරු හඳුනාගත නොහැකි වී තිබීම නිසා ය.

යටත් විජිත යුගයෙහි මෙන් යළි සිංහල කුස්සියේ බස බවට ශීඝ්‍රයෙන් පත්විගෙන එයි. එහෙත් දේශපාලකයන් කතා කරන්නේ ඉංග්‍රීසියේ අනුහස් ගැන ය. රටේ මව් බස පිරිහීම ඔවුන්ට එතරම් වැදගත් දෙයක් ලෙස නොපෙනේ.

ආණ්ඩුව සාහිත්‍යයට හා කලා ශිල්පවලට සෑහෙන ප්‍රමාණයට ආධාර නොදෙන බැවින්, කලාකරුවන්ට සිදු වී තිබෙන්නේ ධනපතීන්ගෙන් අනුග්‍රහය සොයා යාම ය. ධනවාදී ආර්ථිකයක් පවතින සමහර රටක ධනපතීන්ගේ අනුග්‍රහය ලැබ කලා ශිල්ප වර්ධනය වන බව සැබැවකි. ඒ සමග ම, වැඩවසම් ක්‍රමය යටතේ ද රදළවරුන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් කලා ශිල්ප, සාහිත්‍යය ආදිය දියුණු විය. ඉතාලියෙහි මධ්‍යතන යුගයෙහි නොයෙක් ප්‍රාදේශික රදළ පාලකයනගේ අනුග්‍රහයෙන්. නාට්‍ය කලාව දියුණු වූ සැටි ද, භාරතයෙහි මහාරාජාවරුන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් සංගීතය දියුණු වූ සැටි ද, ජපානයෙහි තොකුගව යුගයෙහි චෝනින් නම් ව්‍යාපාරිකයන් නිසා, කබුකි නාට්‍යයට හා උකියො - එ චිත්‍ර කලාවට ලැබුණු රුකුල ද සිහිපත් කළ යුතු ය. එහෙත් අපේ රටේ මෙබඳු දෙයක් සිදු වේයයි සිතීම උගහට ය. අපේ රටේ ධනපතීන් කොටස් දෙකකට බෙදිය හැකි ය. එක් කොටසක් දේශීය ධනපතීහු, හෙවත් මුදලාලිලා ය. අනික් කොටස, බටහිර සංස්කෘතිය වැළඳ ගත්, ඉංග්‍රීසි කතා කරන, අධිරාජ්‍යගැති රසඥතාවකින් යුක්ත වුවත් නොවන නමුත්, දේශීය උරුමය කෙරෙහි ඔවුන් තුළ සහජයෙන් මෙන් පිහිටා ඇති ඇල්ම නිසා, ඒවාට ඔවුහු අනුග්‍රහ දක්වති. මෑතක් වන තුරු අම්බලංගොඩ, මාතර වැනි පළාත්වල ශාන්තිකර්ම ආදියත්, කෝලම් නැටුම් වැනි කලාවනුත් ආරක්ෂා වූයේ මෙකී දේශීය ධනපති පංතිය විසින් ඒවාට අනුග්‍රහ දක්වනු ලැබූ නිසා ය. ශාන්තිකර්මවලට ඇතුළත් වන වත් පිළිවෙත් පිළිබඳ ව හා ඒවායේ පෙළපාලි, නැටුම් පිළිබඳ ව මනා දැනුමකින් යුත් ගෘහපතියෝ මෑත වන තෙක් දකුණු පළාතෙහි සශ්‍රීක ගම්මානවල සිටියහ. ඔවුන්ගේ ගෙදරක තොවිලයක් නටවන අවස්ථාවක,

යකැදුරා බොරුවක් කරන්ට සැරසුණොත් ඔවුන්ට එය වහා පෙනේ. යකැදුරාගේ දැනුමෙහි හෝ ශිල්පයෙහි හෝ අඩුපාඩුවක් තිබේ නම් එය ද ඔවුන්ට වැටහේ.

කොම්ප්‍රදෝරු ධනපති පංතිය වූ කලී, විදේශ ධනපතීන් හා එකතු වී මුදල් ආයෝජනය කොට මෙහි ව්‍යාපාරවල යෙදෙන අය වෙති. සංකර පසුබිමක හැදුණු වැඩුණු මොවුන්ට බටහිර හෝ පෙරදිග හෝ වේවා කවර සංස්කෘතියක් වත් නැත. ඔවුන්ගේ ජීවිතයේ පරමාධ්‍යාශය වනුයේ විදේශ ධනපතීන්ගේ ජීවන රටාව අනුකරණය කිරීම ය. මොවුන් තුළ සිංහල භාෂාව කෙරෙහි හෝ දේශීය කලා ශිල්ප කෙරෙහි හෝ කිසි දු කැක්කුමක් නැත.

මේ පංති දෙක අතර, පළමු කී දේශීය ධනපති පංති මෙකල වන විට කොම්ප්‍රදෝරු ධනපති පංතිය විසින් ගිලගෙන හමාර ය. කොම්ප්‍රදෝරු පංතියේ ව්‍යාපාරිකයන්ගෙන් දේශීය කලා ශිල්පවලට අනුග්‍රහයක් නොලැබෙන බව යට දක්වන ලද තතු අනුව පැහැදිලි විය යුතුයි.

ලංකාවට ආපසු පැමිණ මේ ඛේදජනක තත්වය දුටු මම, මගේ ජීවිතයේ අවසාන කාලය කෙසේ ගෙවිය යුතු දැයි සිතමින් තැවුල් ගත්තෙමි. එක් දහස් නවසිය පනස් වන දශකයේ අග භාගයෙහි උදා වූ කලා ශිල්ප ප්‍රබෝධයේ ලකුණු වත් දක්නට නොලැබෙන පරිදි එහි ප්‍රතිඵල සෝදා පාලු වී ඇත්තා සේ පෙනිණි. තව ටික කලක් මේ අයුරින් ගත වුවහොත් සිංගප්පූරුවක් කිරීමට අපේ නායකයන් දරන ප්‍රයත්නය සඵල වන්ට යන්නා සේ පෙනිණි. දැනට ම බොහෝ දෙන සරසවියට පිටු පා ලක්ෂ්මිය පසු පස යන්ට පටන්ගෙන තිබුණි.

මේ සිදු වන විනාශයේ ගමන් වේගය මඳක් අඩු කිරීමට මෙන් පටන්ගන්නා ලද එක ම ව්‍යාපෘතිය නම්, ජෝන් ද සිල්වා ආදීන්ගේ නාට්‍ය පුනරුත්ථාපනය කිරීම සඳහා ටවර් හෝල් නෘත්‍ය ශාලාව ප්‍රතිසංස්කරණය කරන්ට වීම ය. එහෙත් මෙය, කවර අවංක චේතනාවකින් අරඹන ලද්දක් වුව ද, ප්‍රතිගාමී පියවරක් ය යන හැඟීම මා තුළින් ඉවත් කළ නො හැකි විය. ටවර් හෝල් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අපේ දේශීය සංස්කෘතිය නමැති ශරීරයෙහි හටගත්

පිලිකාවක් හා සමාන ය. එය දේශීය සම්ප්‍රදායක විකාශනයක් නොවේ. වාණිජ පරමාර්ථයකින් ඉන්දියාවේ පාර්සිවරුන් විසින් සකස් කරන ලද එහි ශෛලිය, බටහිර ඔපෙරාව ආදර්ශ කොට ගෙන, ලෝක ධර්මී හා නාට්‍යධර්ම යන රීතීන් දෙකේ කලාත්මක නුවූ සංකලනයකි. එහෙත් රීතිය කුමක් වෙතත්, මේ සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කළ එක රචකයෙකුට වත්, නාට්‍ය රසය ඉස්මතු වන අයුරින් රංගභූමියෙහි කථාවක් හෝ චරිතයක් නිර්මාණය කොට දැක්වීමෙහි හැකියාවක් නොවී ය.

ටවර් නාට්‍ය පුනරුත්ථානය කිරීම වූ කලී, දේශීය නාට්‍ය රීතිය සොයාගෙන ඊමත ගොඩනගන ලද නාට්‍ය කලාවට පිටුපෑමක් සේ විය. මෙය, පුරා අවුරුදු තිහක් මුළුල්ලේ තරුණ නාට්‍යකරුවන් විසින් කරන ලද සේවය අවප්‍රමාණ කිරීමක් බව ද කිව යුතු ය. එක් දහස් නවසිය පනස් හයේ දී සිංහල නාට්‍ය කලාවේ නවෝදයක් ඇති වූ බව විචාරකයෝ කියති. බුද්ධිමත් පිරිසක් නාට්‍ය බලන්ට ගියේ ද, එයින් වටිනා ආස්වාදයක් ලැබුවේ ද එවක පටන් ය. ටවර් නාට්‍ය හා ජයමාන්න නාට්‍ය අභාවයට ගිය පසු හිස් ව තුබූ රංග ශාලා පිරෙන්ට වූයේ ද එද පටන් ය.

ව්‍යාපාරිකයන්ගේ මුදල් ද, රජයේ හැම ප්‍රචාරක උපක්‍රම ද යොදා, ටවර් හෝල් සම්ප්‍රදායේ නාට්‍ය පුරුත්ථානය කිරීමට යත්න දරන ලද නමුත්, එය සාර්ථක නොවී ය. මෙය පුදුමයක් නොවේ. නුර්ති ශෛලියේ නාට්‍ය බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූයේ අවුරුදු හැටකට හැත්තෑවකට පමණ ඉහත දී ය. එවා නැරඹූ ප්‍රේක්ෂකයෝ රංගභූමි සැරසීමට යොදන ලද විත්‍රිත ජවනිකාවලින් ද, වර්ණවත් නළු වෙස්වලින් ද, නැටුම් හා කන්කලු ගායනයෙන් ද, අතීත සෞභාග්‍යයක් දක්වන ඓතිහාසික කථාවලින් ද වශී වූහ. වැඩි දෙයක් අපේක්ෂා නොකළ ඔවුහු, මෙයින් ලැබුණු විනෝදයෙන් තෘප්තිමත් වූවෝ ය. එහෙත් අද්‍යතන ප්‍රේක්ෂකයෝ මීට වඩා විදග්ධ රසිකත්වයකින් යුක්තාහුය. ඔවුන්ගේ භාෂාඥානය හා සාහිත්‍යඥානය ඊට වඩා ඉහළ මට්ටමක පවතී. නාට්‍යයකින් කෙබඳු ආස්වාදයක් බලාපොරොත්තු විය හැකි දැයි ඔවුහු දනිති. නාට්‍ය කියවීමෙන් හා බැලීමෙන් ද, සාහිත්‍ය රසය විඳීමෙන් ද ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය,

Scanned by CamScanner

අර්ධ ශත වර්ෂයකට පෙර සිටි ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ රුචිකත්වයට වඩා මුහුකුරා ගොස් ඇත.

මා වෙස්සන්තර ජාතකය ඇසුරින් නාට්‍යයක් රචනා කොට එය නිෂ්පාදනය කරන්ට සිතුවේ, ප්‍රධාන වසයෙන් ම ධනවාදී සමාජයක් බිහි වීම හේතු කොටගෙන මිනිසුන්ගේ චරිතයෙහි මා දුටු පරිවර්තනය නිසා මා තුළ ඇති වූ සංවේගය ප්‍රකාශ කිරීම් වස් ය. පරාර්ථචර්යාව අපේ පාරම්පරික පුරුෂාර්ථ පද්ධතියෙහි ඉහළ තැන ම තබා සලකන ලද්දකි. එහෙත් ධනවාදී සමාජයේ ඇගයීම් අනුව මේ ගුණධර්මයට ලැබෙන්නේ නොවැදගත් තැනකි. ජීවිතයේ පරමාධ්‍යාශය ධනෝපායනය වසයෙන් ගැණෙන ධනවාදී සමාජයෙහි, වස්තු තණ්හාව හා ආත්මාර්ථචර්යාව නොමැති ව ධනෝපායනය කළ නොහැකි බැවිනි.

වෙස්සන්තර රජ්ජුරුවෝ වස්තු තණ්හාව මුලිනුපුටා දැමීම සඳහා තම සතු ඉතා වටිනා වස්තු වන තම දරුවන් දෙදෙනා ද, බිරිඳ ද පරිත්‍යාග කරති. ඒ වූ කලී, බෞද්ධ ඇගයීම් තාරතම්‍යයේ මුදුන් හිණි පෙත ය. ආත්මාර්ථර්යාව යහපත් ධර්මයක් කොට සලකන අවධියක, අතීතයෙහි වුව මෙබඳු පුරුෂෝත්තමයන් හුන් බව මතක් කර දීම වටනේ යයි සිතුවෙමි.

'වෙස්සන්තර' රචනයෙහි දී අමරදේවයන්ගේ සහාය මට ලබාගන්ට හැකි වීම භාග්‍යයක් කොට සලකමි. අමරදේවයන් මගේ වැඩට සහභාගි කර ගැනීමට ආසාවක් මා තුළ බොහෝ කල් සිට තිබුණි. එහෙත් මා පේරාදෙණියෙහිත්, ඔහු කොළඹත් වාසය කළ බැවින් ඊට ලැබුණු අවස්ථා ප්‍රමාණවත් නොවී ය. වරක්, මගේ 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' නම් නාට්‍යයට තනු නිර්මාණය කරවාගැනීම පිණිස මම කොළඹ ගිහින්, ඔහු මගේ මොටෝර් රියෙහි නංවාගෙන පේරාදෙණියට ගියෙමි. මුළු ගමනෙහි දී කිසියම් රාගාලාපයක් මුමුණමින්, අතින් මුද්‍රා දක්වමින් තිලඹරෙහි පියාසර කරමින් හුන් ඔහු, මා ගෙදරට පැමිණ කාර් එක නතර කළ විට යළි පොළොවට බැස්සා සේ වටපිට බලා 'අපි පේරාදෙණියට ආවා ද?' යි මවිත වී ඇසුවේ ය. ඒ වේලාව රාත්‍රි අටට පමණ ඇත. මම ඔහුට කන්ට බොන්ට සලසා, නිදගන්ට කාමරය පිළියෙල කොට දී 'අපි හෙට උදේ නැගිටලා අපේ වැඩේ පටන් ගනිමු' යි කියා නිදන්ට ගියෙමි. උදේ පාන්දර මම තේ කෝප්පයකුත් වත්කරවා ගෙන ඔහුගේ කාමරයට ගියෙමි. ඔහු කඩිමුඩියේ ඇඳුම් අඳිමින් හුන්නේ ය. 'ඇයි මේ අඳින්නේ?' යි මම ඇසීමි. ඔහු, සමාව අයදින්නෙකුගේ විලාසයකින් යුතු ව 'යන්න ඕන, ඩොක්ට' යි කීවේය. 'කොහේ ද?' 'කොළඹ,' 'එතකොට අපේ වැඩේ?' 'ඒකට... වෙන දවසක එන්නම්. ඩොක්ට එන්න ඕන නෑ. මම කෝච්චියේ එන්නම්.' 'ඇයි ඉතින් මේ හදිසියෙන් යන්නෙ?' ඔහු ආයාසයෙන් මඳ සිනාවක් පාමින්, 'අද පංතියක් තියෙනව නෙ. මට මතක නැති වුණා,' යි කීවේය. 'කීයටද? 'උදේ.' 'ඉතින් කොහොම ද දැන් යන්නෙ? පරක්කු වෙනව නෙ.' 'පරක්කු වෙලා හරි යන්න ඕන. මාව ගිහිල්ල ඉස්ටේසමට ඇරලනව ද?'

රසාවේශයට පත් වූ කල අමරදේවයන්ට විෂය ලෝකය අමතක වේ. බැවහර ඥානය අතින් ළදරුවෙකුට සමාන හෙතෙම, සට කපටකම්වලින් ගහන වූ මොලොවින් ස්වල්ප වේලාවකට හෝ මිදී, කිසියම් රාගයක් තුළට පිවිස එය ආලාප කරමින් රස විඳින්ට කැමති ය. ඒ වේලාවේ ඔහු ධ්‍යානයට සමවැදුණු යෝගියෙකු මෙන් අමන්දනන්දයක් ලබයි. එහෙත් රසිකයෙකුගේ හෝ රසික පිරිසකගේ ප්‍රතිචාරය ඔහුට අවශ්‍ය ය. ඒ ප්‍රතිචාරය අනුව ය ඔහු තුළින් අපූරු නිර්මාණ බිහි වන්නේ.

අමරදේව මෙසේ රසාවිෂ්ට වූ අවසථා දෙක් තුනක් මා දැක ඇත. පේරාදෙණියෙහි මගේ නිවසෙහි එක් සන්ධ්‍යාවක සුළු පිරිසක් ඉදිරියෙහි ඔහු ගායනා කළ එක් අවස්ථාවක් මට සිහි වේ. එද ඔහු නියම ආවේශයට වැටුණේ පාන්දර දෙකට තුනට පමණ ය. කිසියම් රාගයක අප පෙර නොඇසූ විරූ ස්වරූප ඔහුගේ මුවින් ගලා එන්ට පටන් ගති.

ඉන්දියාවට ගොස් ශාස්ත්‍රීය සංගීතය හදරා, අවුරුදු පතා ආපසු එන අපේ කලාකරුවන්ගේ කලාව පිරිහෙන්නේ කවර හෙයින් ද කියා මම නොයෙක් විට සිතමි. ඉගැන්වීමට අවස්ථාවක් ලැබුණොත් ඔවුහු තමා ඉගෙන ගත් කලාව උගන්වති. එසේ

Scanned by CamScanner

නැතහොත් ඔවුහු කලාව අත්හැර ද වෙන ව්‍යාපෘතියක යෙදෙති. මීට හේතුව, ඔවුන් ඉගෙනගත් කලාවේ රස වින්දනයට පුරුදු පුහුණු වූ අය මේ රටේ දුර්ලභ වීම යයි සිතමි. ප්‍රතිපෝෂණයක් නොලැබ කිසි ම කලාකරුවෙකුට ජීවත් විය නොහැකිය. කවර කලා ක්ෂේත්‍රයක වුව කලාකරුවා පෝෂණය ලබන්නේ රසිකයන්ගේ වින්දනයෙන් ය.

කිසියම් සංගීතඥයෙකුගේ ගායනය පිළිබඳ ඉදහිට පුවත්පත්වල පළ වන විචාරවලින් ද පෙනෙන්නේ ඒ බුද්ධිමතුන් වුව ද සංගීතය පිළිබඳ රසඥතාවෙන් තොර බව ය. එම ලිපිවල බොහෝ විට කියවෙන්නේ සංගීතය ගැන නොව, වචන ගැන ය.

අමරදේව ප්‍රතිභාසම්පන්න සංගීතඥයෙකු පමණක් නොව, සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇත්තෙක් ද වේ. ඔහු ජල්සා ආදියට සහභාගි වෙමින් ලක්නව් සංස්කෘතියෙහි අවුරුදු ගණනාවක් ඇලී ගැලී හුන් කෙනෙකි.

'ලක්නව් සංස්කෘතිය' යනු කුමක් දැයි වැඩි දෙනා නොදන්නා බැවින්, වචනයක් කීම උචිත යයි සිතේ. භාත්ඛන්දේ සංගීත විද්‍යාලය පිහිටියේ ලක්නව් නගරයෙහි වන බැවින්, අපේ සංගීතඥයෝ බොහෝ දෙනෙක් එහි යති. පුරාණ අයෝධ්‍යාවෙන් පැවැතගෙන එන නගරයක් වන ලක්නව් දියුණු වන්ට පටන්ගත්තේ අක්බාර් අධිරාජයාගේ රාජ්‍ය සමයෙහි ය. එහෙත් එය දිල්ලිය පරදවා, උත්තර භාරතීය සංස්කෘතියට මධ්‍යස්ථානයක් වසයෙන් මුළු ඉන්දියාවෙහි ම ප්‍රසිද්ධියට පත් වූයේ, අවාධ් පරපුරේ නවාබ්වරුන් (මුස්ලිම් රජවරුන්) යටතෙහි පැවති කාලයෙහි ය. උර්දු බසෙහි ශිෂ්ට සම්පන්න ව්‍යාවහාරය හැඩ ගැසුණේත්, උර්දු කාව්‍යයේ හා උර්දු නාට්‍යයේ විකාශයනය සිදු වූයේත්, ලක්නව් නගරයෙහි යයි කියති. එපමණක් නොව, ඨුම්රි, ගසල් වැනි සරල රාගධාරී ගීත වෙසෙස් ජනප්‍රිය භාවයට පත් වූයේත් එහි දී ය. මේ සරල ගායනය සඳහා වඩාත් ම ආශ්‍රය කරන ලද්දේ ඛමාජ්, භෛරවී, ජින්ජූටි, තිලක් කාමෝද් හා පිලූ වැනි කන්කලු රාග ය. ලක්නව් පුරවැසියන්ගේ චිත්ත සන්තානය තුළට සංගීතය කෙතරම් කිඳා බැස ඇද්ද කිවහොත්, ඕනෑ ම කෙනෙකුට රාගයක් - රාගිනියක්

වහා හඳුනාගත හැකි බවත්, කඩ මන්ඩියේ ගැටවරයන් පවා භෛරවී, සෝහිනී, බිහාග් වැනි රාග නිවැරදි ව ගයනු ඇසෙන බවත් කියනු ලැබේ.

මුල දී දිල්ලියෙහි ප්‍රභවය ලැබූ කථක් නම් නැටුම් වර්ගය ද ප්‍රචලිත වූයේ ලක්නව් නගරයෙහි බව සැලයි. කථක් නැටුම් කලාවත්, කථක් ගැහැනු නැටුම් කලාවත් වෙන් වෙන් ව වර්ධනය වූයේ ලක්නව්වල ය.

කලා ශිල්ප, කාව්‍ය, නාට්‍යාදිය මෙසේ වර්ධනය වීමටත්, පොදු නගරවැසියා අතර පැතිරීමටත් ප්‍රධාන රුකුල වූයේ අවාධ් පරපුරේ අන්තිම නවාබ්වරයා වන වජිද් අලි ෂාගෙන් ඒවාට ලැබුණු අනුග්‍රහය ය. රසිකයෙකු වන අතර, කලාකරුවෙක් ද වූ වජිද් අලි ෂාගේ රාජ සභාවට, මේ සියලු ම කලාකරුවෝ ඇදී ආහ. 'ඉන්දර් සභා' නමින් යුත් ප්‍රථම සංගීතමය නාට්‍යය රචනා කරන ලද්දේ ඔහුගේ රාජසභාවට අයත් වූ මියාන් අමානාත් කවියා විසිනි.

අමරදේව සමග එකතු වී රාගධාරී සංගීතය යොදා, ඔපරා ගණයේ නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට බොහෝ කලක් මුළුල්ලේ මගේ ආසාවක් තිබුණි. ඔහු ද ඊට කැමති වූ නමුත්, ඒ සඳහා අවසථාවක් යොදගත නොහැකි විය. ජයන්තට මෙන් ඔහුට පේරාදෙණියට විත්, සති දෙක තුන එක දිගට ගත කිරීමට විවේකයක් නොතිබුණි.

අමරදේව සමග සෑහෙන ප්‍රමාණයේ වැඩක් කිරීමට මට අවස්ථාව ලැබුණේ, 1981 දී මා විසින් රචිත 'වෙස්සන්තර' නාටකයේ ගීතවලට තනු නිර්මාණය කිරීමේ කාර්යයෙහි ඔහු යෙදුණු කල ය. අද දවසේ සංගීතඥයන්ට සිත එකලසක් කරගෙන, නිර්මාණ කටයුතුවල යෙදීමට විවේකයක් නොලැබේ. වෙනත් කලා ක්ෂේත්‍රවල මෙන් සංගීතයෙහි ද, වාණිජත්වයේ අහිතකර බලපෑම අද දවසේ දක්නට ලැබේ. සාහිත්‍යකරුවාටත් වඩා සංගීතකරුවාට නිර්මාණ කිරීම සඳහා ධ්‍යානය අවශ්‍ය ය. වික්ෂිප්ත මනසකින් කරන නිර්මාණ උසස් මට්ටමකට නොනගී. ඒවා වෙළඳ බඩු මෙන් විකිණීමටත්, ක්ෂණික වින්දනයටත් මිස චිරකාල රසාස්වාදයට භාජනය නොවේ.

Scanned by CamScanner

නැතහොත් ඔවුහු කලාව අත්හැර ද වෙන ව්‍යාපෘතියක යෙදෙති. මීට හේතුව, ඔවුන් ඉගෙනගත් කලාවේ රස වින්දනයට පුරුදු පුහුණු වූ අය මේ රටේ දුර්ලභ වීම යයි සිතමි. ප්‍රතිපෝෂණයක් නොලැබ කිසි ම කලාකරුවෙකුට ජීවත් විය නොහැකිය. කවර කලා ක්ෂෙත්‍රයක වුව කලාකරුවා පෝෂණය ලබන්නේ රසිකයන්ගේ වින්දනයෙන් ය.

කිසියම් සංගීතඥයෙකුගේ ගායනය පිළිබඳ ඉදහිට පුවත් පත්වල පළ වන විචාරවලින් ද පෙනෙන්නේ ඒ බුද්ධිමතුන් වුව ද සංගීතය පිළිබඳ රසඥතාවෙන් තොර බව ය. එම ලිපිවල බොහෝ විට කියවෙන්නේ සංගීතය ගැන නොව, වචන ගැන ය.

අමරදේව ප්‍රතිභාසම්පන්න සංගීතඥයෙකු පමණක් නොව, සංගීත ක්ෂෙත්‍රයෙහි බොහෝ ඇසූ පිරූ තැන් ඇත්තෙක් ද වේ. ඔහු ජල්සා ආදියට සහභාගි වෙමින් ලක්නව් සංස්කෘතියෙහි අවුරුදු ගණනාවක් ඇලී ගැලී හුන් කෙනෙකි.

'ලක්නව් සංස්කෘතිය' යනු කුමක් දැයි වැඩි දෙනා නොදන්නා බැවින්, වචනයක් කීම උචිත යයි සිතේ. භාත්ඛන්දේ සංගීත විද්‍යාලය පිහිටියේ ලක්නව් නගරයෙහි වන බැවින්, අපේ සංගීතඥයෝ බොහෝ දෙනෙක් එහි යති. පුරාණ අයෝධ්‍යාවෙන් පැවැතගෙන එන නගරයක් වන ලක්නව් දියුණු වන්ට පටන්ගත්තේ අක්බාර් අධිරාජයාගේ රාජ්‍ය සමයෙහි ය. එහෙත් එය දිල්ලිය පරදවා, උත්තර භාරතීය සංස්කෘතියට මධ්‍යස්ථානයක් වශයෙන් මුළු ඉන්දියාවෙහි ම ප්‍රසිද්ධියට පත් වූයේ, අවාධ් පරපුරේ නවාබ්වරුන් (මුස්ලිම් රජවරුන්) යටතෙහි පැවති කාලයෙහි ය. උර්දු බසෙහි ශිෂ්ට සම්පන්න ව්‍යවහාරය හැඩ ගැසුණේත්, උර්දු කාව්‍යයේ හා උර්දු නාට්‍යයේ විකාශයනය සිදු වූයේත්, ලක්නව් නගරයෙහි යයි කියති. එපමණක් නොව, ධුම්රි, ගසල් වැනි සරල රාගධාරී ගීත වෙසෙස් ජනප්‍රිය භාවයට පත් වූයේත් එහි දී ය. මේ සරල ගායනය සඳහා වඩාත් ම ආශ්‍රය කරන ලද්දේ ඛමාජ්, භෛරවී, ජින්ජුටි, තිලක් කාමෝද් හා පිලු වැනි කන්කලු රාග ය. ලක්නව් පුරවැසියන්ගේ චිත්ත සන්තානය තුළට සංගීතය කෙතරම් කිදා බැස ඇද්ද කිවහොත්, ඕනෑ ම කෙනෙකුට රාගයක් - රාගිනියක්

වහා හඳුනාගත හැකි බවත්, කඩ මන්ඩියේ ගැට්ටරයන් පවා භෛරවී, සෝහිනි, බිහාග් වැනි රාග නිවැරදි ව ගයනු ඇසෙන බවත් කියනු ලැබේ.

මුල දී දිල්ලියෙහි ප්‍රභවය ලැබූ කථක් නම් නැටුම් වර්ගය ද ප්‍රචලිත වූයේ ලක්නව් නගරයෙහි බව සැලයි. කථක් නැටුම් කලාවත්, කථක් ගැහැනු නැටුම් කලාවත් වෙන් වෙන් ව වර්ධනය වූයේ ලක්නව්වල ය.

කලා ශිල්ප, කාව්‍ය, නාට්‍යාදිය මෙසේ වර්ධනය වීමටත්, පොදු නගරවැසියා අතර පැතිරීමටත් ප්‍රධාන රුකුල වූයේ අවාධ් පරපුරේ අන්තිම නවාබ්වරයා වන වජිද් අලි ෂාගෙන් ඒවාට ලැබුණු අනුග්‍රහය ය. රසිකයෙකු වන අතර, කලාකරුවෙක් ද වූ වජිද් අලි ෂාගේ රාජ සභාවට, මේ සියලු ම කලාකරුවෝ ඇදී ආහ. 'ඉන්දර් සභා' නමින් යුත් ප්‍රථම සංගීතමය නාට්‍යය රචනා කරන ලද්දේ ඔහුගේ රාජසභාවට අයත් වූ මියාන් අමානත් කවියා විසිනි.

අමරදේව සමග එකතු වී රාගධාරී සංගීතය යොදා, ඔපෙරා ගණයේ නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට බොහෝ කලක් මුළුල්ලේ මගේ ආසාවක් තිබුණි. ඔහු ද ඊට කැමති වූ නමුත්, ඒ සඳහා අවසථාවක් යොදගත නොහැකි විය. ජයන්තට මෙන් ඔහුට පේරාදෙණියට විත්, සති දෙක තුන එක දිගට ගත කිරීමට විවේකයක් නොතිබුණි.

අමරදේව සමග සෑහෙන ප්‍රමාණයේ වැඩක් කිරීමට මට අවස්ථාව ලැබුණේ, 1981 දී මා විසින් රචිත 'වෙස්සන්තර' නාටකයේ ගීතවලට තනු නිර්මාණය කිරීමේ කාර්යයෙහි ඔහු යෙදුණු කල ය. අද දවසේ සංගීතඥයන්ට සිත එකලසක් කරගෙන, නිර්මාණ කටයුතුවල යෙදීමට විවේකයක් නොලැබේ. වෙනත් කලා ක්ෂෙත්‍රවල මෙන් සංගීතයෙහි ද, වාණිජත්වයේ අහිතකර බලපෑම අද දවසේ දක්නට ලැබේ. සාහිත්‍යකරුවාටත් වඩා සංගීතකරුවාට නිර්මාණ කිරීම සඳහා ධ්‍යානය අවශ්‍ය ය. වික්ෂිප්ත මනසකින් කරන නිර්මාණ උසස් මට්ටමකට නොනගී. ඒවා වෙළඳ බඩු මෙන් විකිණීමටත්, ක්ෂණික වින්දනයටත් මිස චිරකාල රසාස්වාදයට භාජනය නොවේ.

Scanned by CamScanner

ඉතා අමාරුවෙන් විවේකය සොයමින් වෙස්සන්තර ගීතවලට අමරදේව සැදූ තනු අතර, මෑත කාලයෙහි ඔහු අතින් බිහි වූ ඉතාම හොඳ නිර්මාණ කිහිපයක් ඇතැයි රසිකයෝ කියති. අමරදේව මා සමග හිඳ මේ තනු නිර්මාණය කරද්දී, මට එක් දෙයක් පසක් විය. එනම් අපේ රටේ වෙනත් බොහෝ සංගීතඥයන් මෙන් නොව, ඔහුට සාහිත්‍යය පිළිබඳ රසඥතාවක් තිබෙන බව ය. වචනවල හෝ යෙදුම්වල ව්‍යාංග්‍යාර්ථය ඔහුගේ මනසෙහි බොහෝ වේලා රැව් දෙයි. එය ඔස්සේ ගොස් ය, ඔහු තනුව නිර්මාණය කරන්නේ. මෙය මෙසේ බැවින්, වචන හා තනුව එකට පැසී, වචන පමණකුත් නොවන, තනුව පමණකුත් නොවන, අපූර්ව වස්තුවක් වන ගීතයක් බිහි වේ.

සිංහල වචනවල ව්‍යාංජනා ශක්තිය කෙරෙහි අමරදේවගේ සිත යොමු වන සැටි දක්වීමට එක් නිදර්ශනයක් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය: මගේ වෙස්සන්තර නාටකයේ එක් ගීතයක 'ඕරස පුත්‍රයා' යන්න මම යෙදුවෙමි. මේ යෙදුමේ අර්ථය විමසමින්, අමරදේව බොහෝ වේලා ඒ ගැන මෙනෙහි කෙළේය. 'ඕරස' යනු 'ඖරස' (උරසිජ) යන සංස්කෘත වචනයෙන් බිඳී එන, 'ළයෙහි උපන්' යන අර්ථය ගෙන දෙන්නක් බව කීවෙමි. ඒ යෙදුමේ විවරණයෙන් ඔහු තුළ පුත්‍ර සෙනේහය බලවත් ලෙස උපදින්ට ඇතැයි සිතමි. එම ධ්වනිතාර්ථයෙන් මද වැඩි සිතකින් ඔහු සැදූ තනුවෙහි වාත්සල්‍ය රසය ගැබ් වී තිබිණැයි මට සිතේ.

අමරදේව ආභාසය ලබන්නේ භාරතීය සංගීතයේ රාගවලින් ය. (රාග යනු සිත රංජනය කරන ස්වර සංගතියක් ය). සාගරයක් සේ, අක් මුල් නැති රාගාධාරී සංගීතය ඔහුට කෙතරම් හුරු පුරුදු ද කිවහොත්, ඔහුට එහි නිදැල්ලේ හැසිරෙන්ට පුළුවන. ඔහු රාගක්‍රමයට වහල් නොවී, එය අභිභවා නිර්මාණය කරයි. ඔහු සාදන තනුවක මූඛ්‍ය රසය කිසියම් රාගයකින් ලැබෙන්නක් විය හැකි ය. එහෙත් එහි රාගයේ ස්වරූපය පමණක් නොවේ පෙනෙන්නේ. වෙන සමීප වූ රාගවලින් ඔහු තම තනුව අලංකාර කරයි.

මේ සටහන් ලියා අවසන් වී ගෙන එන මේ දවස්වල, මගේ අලුත් ම නාට්‍යය වන 'ලෝමහංස නාඩගම' නිෂ්පාදනය කරමින්

සිටිමි. මෙය ලියන්ට සිතුණේ මගේ අතින් 'මනමේ' හා 'සිංහබාහු' හැරුණු විට යටත් පිරිසෙයින් තවත් නාඩගමක් රචනා වී සිංහල නාට්‍ය සාහිත්‍යයට ඇතුළත් වුවහොත් මැනවයි යන හැඟීමෙනි. අපේ දේශීය නාට්‍ය ශෛලිය වන නාඩගම *'Total Theatre'* වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ය. එනම් එහි, නාට්‍ය රසය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන යාම සඳහා විවිධ කලාවන් උපයෝගී කොට ගනු ලැබේ. සාහිත්‍ය රසය ද මේවා සම්මිශ්‍රණය වී එකිනෙක පෝෂණය කරමින් නාට්‍ය රසය නිපදවයි. සැල්ලහුක වින්දනයට නැඹුරු වීමක් ඇති අද දවසෙහි වුව, විදග්ධ ප්‍රේක්ෂකයන් නාඩගමකින් ලබන සම්පූර්ණ රසාස්වාදය අගය කොට සලකන්නේ මේ හෙයිනි.

එහෙත් නාඩගමක් රචනා කොට ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත ඉදිරිපත් කිරීම අද දවසේ අධික චිත්ත සන්තාපයටත්, අවිනිශ්චිත භාවයටත් ගොදුරු වීමෙන් ඉටු කළ කාර්යයක් වී තිබේ. 'මනමේ' හා 'සිංහබාහු' රචනා කිරීම මා ආරම්භ කෙළේ පාරම්පරික නාඩගම් තනු සොයා එකතු කිරීමෙන් ය. ඒවා අතර, ඒ ඒ අවස්ථාවල උචිත වූ තනු තෝරාගෙන ය මා පෙළ රචනා කළේ.

එහෙත් නාඩගම් සංගීතයේ හරය මම සූරාගෙන ඇත්තෙමැයි සිතමි. එනම්, එහි නාට්‍යෝචිත වූ සියලු ම තනු මම ප්‍රයෝජනයට ගෙන ඇත්තෙමි. එබැවින් මේ වර මම පළමුවෙන් නාට්‍යයේ පෙළ රචනා කෙළෙමි. ඉනික්බිති ව ඊට සංගීතය කැවීමට කෙනෙකු සෙව්මි. මගේ නාට්‍යවලට (විශේෂයෙන් 'පෙමතො ජායතී සොකො' යන්නට) මීට පෙර තනු නිර්මාණය කොට දුන් ජී. ඩබ්ලිව්. ජයන්ත (ජයන්ත අරවින්ද) මහතාට මේ කටයුත්ත භාරගන්නා මෙන් ආරාධනා කෙළෙමි. එහෙත් ඔහු දැන් පරිපාලන තනතුරක යෙදී සිටින බැවින්, ඊට ප්‍රමාණවත් විවේකයක් ඔහුට ලබාගත නොහැකි විය. අවශේෂ සංගීත කරුවන් ද මෙකල අවිවේකී බැවින්, නාඩගම් සංගීතය අධ්‍යයනයකොට ඒ හුරුවට තනු නිර්මාණය කිරීමට එක් කෙනෙකු වත් කැමති කරවාගැනීමට නොහැකි විය.

කෙළවර දී අමරදේව මහතා මගේ ආරාධනාව පිළිගත්තේ ය. තමා ද අවිවේකී ජීවිතයක් ගත කරන නමුත්, ඔහු මේ කටයුත්ත

භාරගත්තේ, අප දෙදෙනා බොහෝ කල් සිට කළ ප්‍රාර්ථනාවක් සිද්ධ කරගැනීමට ලැබෙන අවස්ථාව නිසා පමණක් නොව, තමා මෙතෙක් දවස් සිත යොමු කොට නොතිබුණු ක්ෂේත්‍රයක - එනම් නාට්‍යමය සංගීත ක්ෂේත්‍රයෙහි - අත්හද බැලීමට ඔහුට එළඹුණු අභියෝගයක් නිසා ය

ගීතය මාධ්‍යය කොට ඇති, අංක තුනකින් යුත් - දීර්ඝ නාට්‍යයක් සඳහා සංගීතය නිර්මාණය කිරීම මහා පරිමාණයේ කාර්යයකි. ධනෝපායන ව්‍යාපෘතිවල නොයෙදී, රුපියල් සතවලින් බැලූවොත් කිසිත් නොවටිනා රසයක් නිපදවීමෙහි මෙකල නිරත වන්නාවූ අපි, ලෝක ව්‍යාවහාරය අනුව නම් මන්දබුද්ධිකයනගේ ගණයට වැටෙමු. එහෙත් එය අපට සම්පතකි. එයින් අපට ලැබෙන තෘප්තිය මහා ධනස්කන්ධයකින් වත් ලැබිය නොහැක්කකි.

Ape pusthakalaya
telegram group
එක වෙනුවෙනි.
https://t.me/apepusthakalaya

කිසියම් ගත්කරුවකුගේ කෘතිවලින්
වින්දනයක් ලබා ඇති රසිකයන් තුළ
ඔහු කෙබඳු පුද්ගලයෙක්ද? ජීවිතයේ
ගැටලුවලට ඔහු මුහුණ පාන්නේ
කෙසේද යනාදී තතු දැන ගැනීමේ
කුතුහලයක් ඉපදීම පුදුමයක් නොවේ.
එහෙත් තමා මේ පොත ලියන්නේ
එවැනි තතු අනාවරණය කිරීමට
නොවන වග මහාචාර්ය එදිරිවීර
සරච්චන්ද්‍ර පවසයි. ඒ කෙසේ වෙතත්
මෙහි එන විස්තරවලින් අපට
පෙනෙනුයේ කලාකරුවකුගේ පුද්ගල
ජීවිතයත්, කලාවෙහි ඔහුගේ ජීවිතයත්
අතර භේදයක් නැති බව ය. ඇත්ත
වශයෙන් නම්, කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි
එවැන්නකු ගත කරන ජීවිතය හැරුණු
විට, ඔහුට වෙන ජීවිතයක් නැත.

සරසවි වරම් ලබා ගැනීම සඳහා
කතුවරයා කළ ජීවන චාරිකාවද එම
චාරිකාවෙහි යෙදෙද්දී ඔහු ලැබූ
විසිතුරු අත්දැකීම්ද නවකතාවක්
මෙන්ම, රසවත් වෘත්තාන්තයක් බවට
පත් වී ඇත්තේ මේ හෙයිනි.

https://t.me/apepusthakalaya

http://www.sarasavi.lk
Rs 450.00 ISBN 978-955-573-038-5
9 789555 730389
SARASAVI 2014
Memoirs

සරසවි ප්‍රකාශකයෝ
30 ස්ටැන්ලි තිලකරත්න මාවත, නුගේගොඩ. දුරකථන/ෆැක්ස්: 011 2769446 e-mail: publishing@sarasavi.lk

Scanned by CamScanner