වේදිකාවේ අනුභූතිළුත්තරත්වයඃ වේදිකාව පිළිබඳ සද්භාවවේදී අධ්‍යයනයක්

රංග මනුප්‍රිය කුරුවිට ආරච්චි

Abstract

අද දවසේ 'වේදිකාව' නම් අදහස විවිධ අර්ථ කථනවලට ලක් වී ඇත. ඒවාට අනුව වේදිකාව යනු කුමක්ද? අප වේදිකාව ලෙස හඳුනාගන්නා වචනය විස්තර කළ හැක්කේ කෙසේද? අප කවුරුත් දන්නා රංග ශාලාව හෝ රංගය ඉදිරිපත් කරන ස්ථානය වේදිකාව ලෙස නම් කළ හැකිද? මේ සෑම ප්‍රශ්නයක ම අනිවාර්යතාවයක් වන වේදිකාව තිබෙනවා, පවතිනවා යන අදහස් තුළ එම පවතිනවා යන්න පැහැදිලි කිරීම අතිශය සංකීර්ණ කටයුත්තකි. ''මෙතන වේදිකාවක් තිබෙනවා''. කියා කෙනෙක් ප්‍රකාශ කරනා විට එහි 'තිබෙනවා' නැතිනම් 'පවතිනවා' යන වචනයෙන් අදහස් කරන්නේ කුමක්ද? අපට 'වේදිකාව යනු කුමක්ද?' යන්නට පිළිතුරු සෙවිය හැක්කේ මෙම සද්භාවවේදී ප්‍රශ්නය වෙත අභිමුඛ වීමෙනි.

මෙම පර්යේෂණයේදී මා උත්සහ කරන්නේ හෛඩගරියානු දර්ශනයේ එන 'ලෝකීයබව' (Worldhood) පිළිබඳ අදහස උපයෝගී කොටගනිමින් වේදිකාව යනු කුමක්ද? යන ගැටලුවට සද්භාවවේදී ප්‍රවේශයකින් අදහසක් ගොඩනැගීමයි. වේදිකා නාට්‍ය නිර්මාණ කිහිපයක, අවස්ථා කිහිපයක් යොදා ගෙන 'පැවැත්ම' පිළිබඳ දාර්ශනික ප්‍රශ්නය වේදිකාව තුළ අර්ථ කථනය වන ආකාරය විශ්ලේෂණය කිරීම මෙහිදී සිදු වේ. මන්ද අපට ඕනෑම පැවැත්මක ප්‍රාථමික ස්වරූපය මුණ ගැසෙන්නේ අප එය භාවිතා කරන විට ය. එනම් අප යමක බාහිර නිරීක්ෂකයෙකු ලෙස බලා සිටීම සඳහාත් අප ඒ වන විටත් එය සමඟ භාවිතාත්මක සම්බන්ධයක සිටිය යුතුය. එය වේදිකාව සඳහා ද එලෙසම අදාළ වේ. එහිදී වේදිකාව තුළ නාට්‍යයක් රංගගත වන මොහොතේ එම නාට්‍ය විසින් ඇති කරන සුවිශේෂී තත්ත්වයන් හේතුවෙන් අපට වේදිකාවේ පැවැත්ම නිරාවරණය වේ.

මෙම සුවිශේෂී තත්ත්වයන් හඳුනා ගැනීම තුළින් අපට සෑම විටම නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂාව ඉක්මවා ගිය මොහොතක් මුණ ගැසෙයි. එනම් අපට වේදිකාව තුළ සෑම විටම වාස්තවිකව අත්දැකිය නොහැකි යමක් හඳුනාගැනීමට ලැබේ. එම නිසා අපට මුණ ගැසෙන්නේ පූර්ණ වශයෙන් වේදිකාව නොව වේදිකාබවකි (Theatreness) මේ පිළිබඳ 'රංග පරමබව' (Theatricality) යනුවෙන් හඳුන්වා සිදුකරන ලද පර්යේෂණ හා අර්ථ දැක්වීම් හමුවුවද වේදිකාවේ පැවැත්ම පිළිබඳ සංවාදයක් තුළ හෛඩගරියානු දර්ශනයේ එන 'ලෝකීයබව' පිළිබඳ අදහස උපයෝගී කොටගත් ශාස්ත්‍රීය පර්යේෂණ ඉතා දුර්ලබය. ඉහත පර්යේෂණ මූලික වශයෙන් දිශානත වන්නේ වේදිකාවේ සිදු කළ නොහැක්කක් නොමැත යන සංකල්පය තුළ වේදිකාව විප්ලවීය ලෙස තේරුම් ගැනීමට ඇති හැකියාවයි. නමුත් මා මෙහිදී මතු කිරීමට යන ගැටලුව වඩා ප්‍රාථමික වන්නේ එය සද්භාවවේදී අර්ථයෙන් අප තේරුම් ගැනීමට දරනා උත්සහය තුළයි.

ප්‍රමුඛ පද

වේදිකාවබව, පැවැත්ම, අරුත්සහගත බැඳීම් ජාලය, භාවිතයට-හැකි-පැවැත්ම, ලෝකීයබව

හැඳින්වීම

පැවැත්ම[1] පිළිබඳ සංවාදය දාර්ශනික ඉතිහාසයේ මෙන්ම ආගමික සන්දර්භය තුළද සුවිශේෂී ආස්ථානයක් ගන්නා මූලික ගැටලුවකි. ප්ලේටෝටත් පෙර හෙරක්ලීටස්ගේ[2] සිට විවිධ ආකාරයෙන් වරනැගෙන මෙම ප්‍රශ්නය, අද වන විට විවිධ දාර්ශනික අර්ථකථන තුළින් ඉදිරියට පැමිණ ඇත. මා උත්සහ කරන්නේ එම පැවැත්ම පිළිබඳ ප්‍රශ්නය අපගේ සන්දර්භය වන වේදිකාව තුළ කුමන ආකාරයට

---

1 පැවැත්ම (Being) යන්න මලලසේකර ඉංග්‍රීසි-සිංහල ශබ්දකෝෂයේ 'පැවැත්ම, පුද්ගල ස්භාවය හෝ හරය හා ජීවියා' ලෙස සඳහන් වේ. Oxford ශබ්දකෝෂයේ පැවැත්ම, 'පුද්ගල ස්භාවය හෝ පුද්ගල සාරය සහ බුද්ධිමත් සුවිශේෂී ජීවියා' ලෙස සඳහන් වේ. මෙය ඔබ අප දන්නා සරල කියවීමකට වඩා අතිශය බැරෑරුම් හා පහසුවෙන් වටහාගත හැකි වචනයක් නොවේ. 'හෛඩගර්ට අනුව එය අර්ථ කථනය කළ හැකි වන්නේ කාලය හරහා ය. නැතිනම් කාලය නම් දෙයට සාපේක්ෂව ය. එනම් පැවැත්ම යන්න කාලිකත්වය විසින් නිර්ණය කරනා දෙයක් ලෙස වටහා ගැනීම යි'. (සුමනසේකර, 2016)

2 ක්‍රි.පූ. 5 වන සියවසේ පමණ සුළු ආසියාවේ (වර්තමානයේ තුර්කියේ) විසූ දාර්ශනිකයෙකි. (Gaarder, 1996: 34)

වරනැගෙන්නේ දැයි සොයා බැලීමට යි. තවත් ආකාරයකට කියන්නේ නම් සද්භාවවේදී[3] ප්‍රවේශයකින් *වේදිකාව යනු කුමක්ද?* යන ගැටලුව සංවාදයට ලක් කිරීමට යි.

අද දවසේ *වේදිකාව* නම් අදහස විවිධ ආකාරයෙන් අර්ථකථනවලට ලක් වී ඇත. ඒ අර්ථකථන ඔස්සේ වේදිකාව යනු කුමක්ද? අප එය අවබෝධ කරගන්නේ කෙසේද? අප වේදිකාව ලෙස හඳුනාගන්නා දෙය විස්තර කළ හැක්කේ කෙසේද? අප කවුරුත් දන්නා රංග ශාලාව තුළ රංගය ඉදිරිපත් කරන ස්ථානය පමණක් වේදිකාව ලෙස නම් කළ හැකිද? මේ සෑම ප්‍රශ්නයක ම අනිවාර්යතාවයක් වන වේදිකාව *තිබෙනවා, පවතිනවා* යන අදහස් තුළ එම පවතිනවා යන්න පැහැදිලි කිරීම අතිශය සංකීර්ණ කටයුත්තකි. ''මෙතන වේදිකාවක් තිබෙනවා''. කියා කෙනෙක් ප්‍රකාශ කරනා විට එහි *තිබෙනවා* නැතිනම් *පවතිනවා* යන වචනවලින් අදහස් කරන්නේ කුමක්ද? එම වචනවලට පැහැදිලි අර්ථකථනයක් ගොඩ නැගීම මගහැරිය නො හැකි දාර්ශනික අවශ්‍යතාවයකි. අපට, *වේදිකාව යනු කුමක්ද?* යන්නට පිළිතුරු සෙවිය හැක්කේ මෙම *සද්භාවවේදී ප්‍රශ්නය* වෙත අභිමුඛ වීමෙනි. මෙලෙස වේදිකාවේ පැවැත්ම සම්බන්ධයෙන් කෙරෙනා මූලධාර්මික මැදිහත්වීමක් තුළ වේදිකා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ගැඹුරින් සිතා බැලීමටත් මෙතෙක් නාට්‍ය කලාව තුළ සංවාදයට ලක් කර ඇති විවිධ රංග කලා න්‍යායවලට නව අර්ථකථන ලබා දීමටත් හැකිවනු ඇත.

වේදිකාව

'වේදිකාව' යන්න සාමාන්‍යයෙන් අප එදිනෙදා ජීවිතයේ භාවිතා කරනවාට වඩා වැඩි බවක් නැතිනම් ඊටත් වඩා විශාලත්වයක් හිමි වන්නකි. එය තවදුරටත් සංකීර්ණ වන්නේ ගෘහස්ථ රංග ශාලා තුළට සීමා නොවී; වීදියේ, කමතේ, එළිමහනේ, රංගය සඳහා තනා ගන්නා හිස් ඉඩ වේදිකාව ලෙස නම් කරන විට ය. එනම් ව්‍යවහාරික රංග කලාවේ[4] අර්ථයෙන් කියන්නේ නම් ප්‍රේක්ෂකයා හා නළුවා අභිමුඛ වන ඕනෑ ම තැනක් වේදිකාව කියා නම් කළ හැකි ය. නමුත් එහිදීද සිදුවන්නේ වේදිකාව නම් අදහස වාස්තවිකත්වයකට ඌනනය කිරීම යි. එනම් වේදිකාව පිළිබඳ අදහසේ විශාලත්වය ඒ සෑම අවස්ථාවකදී ම මඟ හැරී යයි.

මදකට භාෂා ගැටලුව වෙත අවධානය යොමු කරමු. සිංහල භාෂවෙන් වේදිකාව ලෙස හඳුන්වන්නේ ඉංග්‍රීසියෙන් 'stage' ලෙස හඳුන්වන වචනය යි. තවද 'Theatre' යන වචනය ද වේදිකාව යන්නට යෙදේ. භාෂාව තුළ එම වචන අර්ථවත් වන්නේ එය යොදන සන්දර්භය අනුවයි. උදාහරණ ලෙස 'වේදිකාව ජයගන්න අපිට බැරිද?' 'ආධුනිකයන්ට වේදිකාවක් තනමු' 'වේදිකාව අපේ ජීවිතය යි' 'යෞවන වේදිකාවේ සුන්දරත්වය විඳින්න එන්න!' මෙහිදී වේදිකාව කියා *දෙයක්* නම් කළ හැකි නමුත් අප ඉදිරියේ ඇති දෙයක් ලෙස හෝ කොහේ හෝ ඇති දෙයක් ලෙස හඳුනා ගැනීම අපහසු ය. නමුත් මේ සෑම තැනක ම වේදිකාව කියා යමක් පවතින බවට තහවුරු වෙයි. එසේ නම් මෙම විවිධ ආකාරයෙන් වරනගන *වේදිකාව* යන්න අප තේරුම් ගන්නේ කෙසේද?

සත්‍ය වශයෙන්ම වේදිකාව, වේදිකාවක් බවට පත් වන්නේ එහි නාට්‍ය රඟ දක්වන විට ය. මා මෙම පර්යේෂණ පත්‍රිකාව සභාවක් ඉදිරියේ ඉදිරිපත් කිරීම රඟ දැක්වීමක් ලෙස සළකා බලන්නේ නැත. එසේ නම් එම මොහොත සහ නාට්‍යයක් රඟ දක්වන මොහොත වෙන් කරවන දෑ මොනවාද? වේදිකා නාට්‍යයක අනිවාර්ය අංග වන්නේ නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා ය. එලෙස ම සෑම විටම ඒ වන විටත් නළුවාට සිටීමට තැනක් අවශ්‍ය වේ. ඔහු සිටිනා තැන වේදිකාව නිර්මාණය වේ. නළුවා නළුවෙකු වන්නේ ද වේදිකාව මතට පැමිණි විට පමණි. නැතිනම් ඔහු වේදිකාවෙන් ඉවත් වූ පසු ඔහු රඟ පෑ චරිත ලෙසින් අපට සාමාන්‍ය ජීවිතයේදී හමු විය යුතුය. වේදිකාව, නළුවා හා ප්‍රේක්ෂකයා හමු වී ම මත ඊට උත්තේජනය සපයන ආනුෂංගික අංග තුළින් එය මනා නිමාවක් බවට පත් වෙයි. ඒ සියලු අර්ථයෙන් මා පර්යේෂණ පත්‍රිකාවක් ඉදිරිපත් කිරීමේදී සිදු කරන දෙය නළුවකුගේ භූමිකාවට සමාන වන්නේ නැත. මන්ද මා එම ඉදිරිපත් කිරීම අවසන් වූ පසුවද මාගේ හැසිරීමේ කිසිඳු පරිවර්තනයක් සිදු වන්නේ නැත. තවද එම සන්දර්භය හා කලාත්මක සන්දර්භය අතර ඇත්තේ විශාල අසමානතාවකි. ඒ අර්ථයෙන් මා පර්යේෂණ පත්‍රිකාවක් ඉදිරිපත් කරන විට වචනාර්ථයෙන් වේදිකාවක් මත සිටියත්

---

[3] (English: ontology, German: Ontologie) ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව සද්භාවවේදය යනු 'පැවැත්ම' පැවැත්ම ලෙස අධ්‍යයනය කරන විද්‍යාව වේ. දේවල් සැබෑ ලෙස ම පවතින්නේ කෙසේද යන්න විමසා බැලීම ඉන් සිදුවේ. යම් දෙයක් සැබෑ ලෙස පවතින ආකාරය සද්භාවවේදී තලය ලෙස නම් කරයි. මලලසේකර ශබ්දකෝෂය මෙය සත්භාව විචාරය ලෙසත් ඔක්ස්ෆර්ඩ් ඉංග්‍රීසි ශබ්දකෝෂයේ එය පැවැත්මේ ස්වභාවය සමග ගනුදෙනු කරනා පාරභෞතිකවේදයේ අනු කොටස ලෙසත් හඳුන්වයි. මෙහිදී එය පැවැත්ම පිළිබඳ අධ්‍යයනය කරන දාර්ශනික ප්‍රවේශය ලෙස කළ හැකි ය.

[4] ඉතාම සරල අර්ථයෙන් මෙය, අප දන්නා ප්‍රොසීනියම් වේදිකාවෙන් ඉවතට ගොස් ජනතාවගේ දේශපාලන, සමාජ ප්‍රශ්න සඳහා සජීවී මැදිහත්වීමක් සිදු කරමින් වේදිකාව පිළිබඳ විකල්ප අදහසක් ගොඩ නගන නාට්‍යමය භාවිතයකි.

එම ස්ථානයේ එවැනි ඉදිරිපත් කිරීමක් තුළ ඔබට කිසිවිටෙක වේදිකාව හමුවන්නේ නැත. එසේ නම් නාට්‍යයක් නරඹන සෑම විට ම අපට වේදිකාව හමු වේවිද?

වේදිකාවබව සහ එහි පැවැත්ම

මෙහි දී අප හෛඩගරියානු දර්ශනය තුළින් යෝජනා කරන්නේ අපට කුමන අවස්ථාවකදීවත් *වේදිකාව* නම් අත්දැකීම පූර්ණ වශයෙන් අත්විඳිය නො හැකි බව හා අර්ථකථනය කළ නො හැකි බවයි. අප අත් විඳින්නේ *වේදිකාවබව* (Theatreness) කි. එනම් වේදිකාබව යනු නළුවන් හා රංග භාණ්ඩ, වේදිකා පසුතල, අලෝක පහන් හෝ හිරු එළිය, ඇතුළු සියලු උපකරණ සමඟ ප්‍රේක්ෂකයන්, විචාරකයින්, රස-භාව, භාව විශෝධනය, දේශපාලනය, සමාජය, අවසාන අර්ථයෙන් ජීවිතය හා ලෝකය යන මේ පැවැත්මවල් සියල්ල අතරින් අපට *පැවැත්ම* (Being[5]) නිරාවරණය වීම යි. එය අප වාස්තවික ව හඳුනා ගන්නා පැති තිර අතර පරතරයට ඌනනය කළ නො හැකි ය. එනම් වේදිකාව අපට නිතර ම අභිමුඛ වන්නේ අඩුවක් සහිතවය. එම නිසා ප්‍රපංචවේදයට අනුවත් එවැනි ප්‍රපංචයක්[6] අපට පූර්ණ වශයෙන් මුණ ගැසෙන්නේ නැත. සමකාලීන ප්‍රංශ දාර්ශනික *ජොන් ලුක් මැරිඔන්ට* අනුව ප්‍රපංචවේදය යනු ම පෙනෙන්නට ඇති දෙයෙහි නොපෙනෙන දෙය සොයන විද්‍යාවයි. (Jean-Luc, 2017). එසේ නම් සෑම විට ම වේදිකාවේ පැවැත්ම අපට සම්පූර්ණයෙන් ම අභිමුඛ වන්නේ නැත. අපට යම් මොහොතක පෙනී නො පෙනී යන්නේ වේදිකාවේ වේදිකාබව යි, එනම් එහි පැවැත්ම යි. තවත් ආකාරයට කියන්නේ නම් වේදිකාව යනු අපට පැවැත්ම අභිමුඛ කරවන සුවිශේෂී මාදිලියකි. එසේ නම් මෙම වේදිකාවබව ලෙස මා අර්ථ දක්වන දෙය අත්දකින්නේ හා තේරුම් ගන්නේ කෙසේද?

අප කවුරුත් දන්නා ග්‍රීක නාට්‍යයක් වන *සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ* නාට්‍යය උදාහරණයක් ලෙස ගනිමු. ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ *ඊඩිපස්,* නාට්‍යය ආරම්භයේ සිට තම රාජ්‍යය ගොදුරු වී ඇති අර්බුධය විසඳාලීම සඳහා ලායුස් රජුගේ මරණයට වගකිව යුතු කිලුටා සෙවීමේ ක්‍රියාන්විතය අරඹයි. අවසානයේ ඊඩිපස් තමා මතු කරගත් සත්‍ය තමාගේ ම අභාග්‍යයට හේතුව වී ඛේදයට පත් වෙයි. ආරම්භයේ සිට සමස්ථ නාට්‍යය තුළ ම කිලුටා කවුද? යන කුතුහලය තීව්‍ර කරන නාට්‍යමය උත්ප්‍රාසායක් ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ අන්තර්ගත වේ. ග්‍රීක ඛේදාන්තයට අනුව ඊඩිපස් විශිෂ්ටයෙකි, වීරයෙකි, සත්ගුණවත් රාජ්‍ය පාලයෙක් මෙන්ම ප්‍රජාතන්ත්‍රවාදී ලක්ෂණ හෙබි නායකයෙකි. විශාල දුර්භික්ෂයකින් රට ගලවා ගත් ඥානවන්තයෙකි. මොහොතකදී තමා ව ම වරදකරු ලෙස හෙළිදරව් වන බව මඟහැර නිහතමානී ව යුක්තිය නිරාවරණය කර ගැනීමට කටයුතු කළ අයෙකි. ඔහු තම පියා මැරීම හා මව සමඟ යහගත් ගත වී මේ වරදට චූදිතයා බවට පත් වේ. නමුත් ඔහු ඒවා සිදු කර ඇත්තේ නො දැනයි. කෙසේ වෙතත් එම දෙවියන්ගේ අනාවැකියට අනුව, කිලුටා එනම් ඊඩිපස් පිටුවහල් කරන තුරු රාජ්‍යයට හිතකර තත්වයක් උදාවන්නේද නැත. අවසානයේ ඊඩිපස්, කිලුටා ලෙස හෙළිදරව් වන මොහොතේ ඇති තත්ත්වය විමසිල්ලට ගනිමු. එනම් එම මොහොතේ ඔහු ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ සිටගෙන සිටියි. නාට්‍යයේ ආරම්භයේ සිට මේ දක්වා ඔහුගේ නිහතමානීත්වය අපට පෙන්වා ඇත. ඔහු දෑස් අඳ කරගෙන ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට එනු පෙනෙයි. (රණවීර, 2010)

මේ මොහොත ඔබ රසවිඳිමින්, නරඹමින් සිටින්නේ නම් එය මෙතෙක් පැවති තත්ත්වයන්ට වඩා ජීවිතය හා ලෝකය පිළිබඳ අප තිගැස්මකට ලක්කරවන මොහොතකි. එය අප වේදිකාව සමඟ මෙතෙක් ගෙන ගිය සම්බන්ධය පළඳු කරවන මොහොතකි. අප මෙතෙක් වේලා නියැලී සිටියේ පිළිවෙලින් ගලාගෙන පැමිණි කතා පුවතක ය. අප සම්බන්ධ වූයේ එම ඒකාකාරී ත්වරණයකින් ඉදිරියට ඇදෙන නාටකීය සම්බන්ධය සමග ය. ඒ සම්බන්ධය මොහොතකට අහෝසි කරමින්, අප ව වෙනත් තලයකට ගෙන යෑමේ දී වේදිකාව පෙරට වඩා *විශාලත්වයකින්* අපට හමු වේ. එම විශාලත්වය තුළ *අපගේ දෑස්වලට මෙතෙක් ග්‍රහණය කරගත නොහැකි වූ* ලෝකයක් නිරාවරණය කර දී ඇත. අවසාන අර්ථයෙන්, වචනවලින් තවදුරටත් විස්තර කළ නො හැකි, දෑස්වලට හසුකරගත හැකි සීමාවට වඩා, චින්තනය තුළ වටහා ගතහැකි තලය ඉක්මවා යන මොහොතක් නිර්මාණය වෙයි. තවත් ආකාරයකට කියන්නේ නම් අප විසින් මෙතෙක් පුරුදු වී සිටි අක්ෂි කේන්ද්‍රීය සම්බන්ධයට වඩා වැඩි සම්බන්ධයක් ඇති වන මොහොතක් නිර්මාණය වෙයි. මේ ආකාරයට සරච්චන්ද්‍රගේ 'සිංහබාහු' නාට්‍යයේ *සිංහයාගේ මරණය*, ෂේක්ස්පියර්ගේ 'හැම්ලට්' හි '*හැම්ලට්'ගේ මරණය* හා 'වැනීසියේ වෙළෙන්දා' නාට්‍යයේ *අවසාන තීන්දුව ලබා දීමෙන් පසු*, චෙකොෆ්ගේ 'චෙරි උයන' නාට්‍යයේ *තම වලව්ව අහිමි ව රැනවැස්කයා පිය මනින ආකාරය හා ෆියර්ස්ගේ ආත්ම භාෂණය*, ඉබ්සන්ගේ 'බෝනික්කි ගෙදර' නාට්‍යයේ *නෝරාගේ*

---

5 අමතර පැහැදිලි කිරීමක් ලෙසඃ හෛඩගරියානු දර්ශනයේ සුවිශේෂී වෙන් කිරීමක් වන්නේ මෙම Being සහ beings අතර වෙනස යි. ඔබ, මම, පුටු, මේස.... හෛඩගර් පැවැත්මල් (beings) ලෙස නම් කරයි. මේ සියල්ලට පොදු වූ නැතිනම් සමස්ථය පැවැත්ම (Beings) ලෙස නම් කරයි. හෛඩගර් විසින් හඳුන්වා දෙන සද්භාවවේදී වෙනස යනු මෙය යි. දාර්ශනික ලෝකයේ මූලික ගැටලුව වන්නේ එම පැවැත්ම (Beings) යනු කුමක්ද? යන්න යි. (සුමනසේකර, 2016)

6 කිසියම් දෙයක් එහි පැවැත්ම තුළින් අවබෝධ කරගැනීම.

පිටවීම වැනි වේදිකා මොහොතවල් යනු මෙතෙක් වේලා සිදු වෙමින් පැවැති නාට්‍යමය ක්‍රියාවලිය මොහොතකට ඇන හිටින, අකර්මණ්‍ය වන මොහොත යි. එමගින් අපට පෙනී නො පෙනී යන්නේ මෙම වේදිකාබවයි. වේදිකාව තුළ උපකරණ හා අනෙකුන් සමග ගනුදෙනුව එක්තරා මොහොතක දී අප මෙතෙක් නොදුටු වේදිකා චිත්‍රයට වඩා විනිවිද යන විශාලත්වයකින් යුත් යමක් පෙන්වයි. (මෙහි පෙන්වනවා යනු අක්ෂි කේන්ද්‍රීය අදහසක් නො වේ.) එය තුළ නැවතත් කියන්නේ නම් අපට මෙම වාස්තවිකත්වය තුළ අත්විඳිය නො හැකි තරමේ හා අපගේ දැනුමේ කලාපයේ භාෂාව තුළ තේරුම්ගත නො හැකි ජීවිතය හා ලෝකය පිළිබඳ අදහසක් - ආසන්න් අර්ථයෙන් හැඟීමක් - අප වෙත ගෙන ඒමට උත්සහ කරයි. අප මෙතෙක් දුටු වේදිකා අලෝකය, නළු නිළියන්, රංග පසුතල අතරින් අපට වේදිකාව දිස් වෙන්නට පටන් ගනියි. ශරීරයේ ඇතුළත් පිටතත් එකවර ආමන්ත්‍රණය කළ හැකි වේදිකාවට පමණක් අනන්‍යකරණය වී ඇති එවන් මොහොතක නාට්‍යකරුවා අපට වේදිකාව පෙනෙන්නට සළස්වයි. අපට වේදිකාව අභිමුඛ වන්නේ එවිටය. අප වේදිකාව අත්දකින්නේ එවිටය. මෙම වේදිකාවබව තුළින් අපට පෙනෙන්නට සළස්වන්නේ වේදිකාවේ පැවැත්මයි. වේදිකාව තිබෙනවා යන්නෙහි අර්ථය එය යි. ප්‍රපංචවේදයේ භාෂාවෙන් කියන්නේ නම් මේ මොහොත අපට වේදිකාව තුළ තිබූ පැවැත්මවල් (beings) අතරින් පැවැත්ම (Being) අභිමුඛ කරවයි. නාට්‍යකරුවන් උත්සහ කරන්නේ වේදිකාවේ තුළින් මෙම පැවැත්ම ප්‍රේක්ෂකායට නිරාවරණය කර දීමයි. එමගින් නිරාවරණය වන එම සාංදෘෂ්ටික මොහොත යනු ම වේදිකාවබව යි.

වේදිකාබව හා නාටකීයත්වය

මීට ඉහත මෙම පර්යේෂණ සීමා ව තුළ *Theatricality* (නාටකීයත්වය) නමින් ශාස්ත්‍රීය පර්යේෂණ සිදු වී තිබේ. මෙහිදී *Theatricality* යන්න ගම්ලත් ශබ්ද කෝෂයට අනුව *නාටකීයත්වය* ලෙසද, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශය දෙපාර්තමේන්තුවේ සෞන්දර්ය විෂයයන් සඳහා පාරිභාෂිත ශබ්ද කෝෂයට අනුව *රංගපරමත්වය* ලෙසද සඳහන් වෙයි. මෙම පර්යේෂණයේදී මා ඒ අනුව නොයා වේදිකාවබව - *Theatreness* - යොදාගැනීමට මූලික හේතුව වන්නේ ප්‍රපංචවේදය විසින් ඇති කළ මැදිහත්වීම යි. එනම් ඉහත සඳහන් කළ පරිදි අපට යමක් පූර්ණ වශයෙන් අත්දැකිය හෝ අභිමුඛ නොවන්නේ නම් අපට හමුවන්නේ එහි එය ම නොව එවැනි බවකි. අපට උණුසුම, සීතල, රස හෝ වෙනත් ඕනෑ ම දෙයක් පූර්ණ වශයෙන් අත්විඳ නො හැකි ය. තවදුරටත් පැහැදිලි කරන්නේ නම් ඩොනල් ට්‍රම්ප් යනු සිරියාවට ප්‍රහාර එල්ල කිරීමට මූලික වූ, සමලිංගික අයිතීන් ප්‍රතික්ෂේප කළ හෝ මෙක්සිකෝව වෙන් කරවන තාප්පයක් නිර්මාණය කිරීමට මූලික වූවකු බවට පරිපූර්ණ ලෙස ඌණනය කළ නො හැකි වේ. ඒ හැම මොහොතක ම අප ඔහු ව අර්ථකථනය කිරීමේදී යම් අඩුවක් පවතියි. අපට සැම විටම මුණ ගැසෙන්නේ එම අඩුව සහිත ට්‍රම්ප් ය, ඔහු සමස්ථ ලෝකය වෙත කරන බලපෑමකදී අපට මුණ ගැසෙන්නේ එම ට්‍රම්ප්බවයි. මෙහිදී සිදුවන්නේ එම අපේක්ෂා කරන සංකල්පය හෝ භාෂාව තුළ ගොඩනඟා ඇති තත්තවයට ලගාවීමක් පමණි. තවද හෛඩගරියානු දර්ශනයේ එන ලෝකීයබව (Worldness) නම් අදහස (Heidegger, 2001) මෙහි මා මූලික ව උපයෝගී කරගන්නා බැවින් මෙම පර්යේෂණයට වේදිකාබව යන්න යොදා ගැනීම තවත් මූලික හේතුවකි. හෛඩගරියානු දර්ශනයට අනුව 'ලෝකීයබව යනු ලෝකය-තුළ-පැවැත්මට අයිති දෙයකි. නමුත් - හෛඩගර්ගේ තර්කයේ මූලික හරිය වන්නේ මෙය යි - එය අපට වෛශික තලයකට ඌණනය කළ නො හැකි අතර එය වෛශික/වාස්තවික කියන ද්වෛතය ඉක්මවා යයි.' (සුමනසේකර, 2016) නමුත් නාටකීයත්වය හා රංගපරමත්වය යන පැහැදිලි කිරීම්වලද හෛඩගරියානු දර්ශනය තුළින් මා ගොඩනගන අදහසේද යම් සමානකම් දැකිය හැකි ය.

නාටකීයත්වය යන්න මුලින්ම අපට හමුවන්නේ 1909 දී ජර්මානු නාට්‍යවේදී ජෝර්ජ් ෆුක්ස් විසින් රචිත *The revolution of the Theater* කෘතිය තුළිණි. ඔහු සඳහන් කරන ආකාරයට නාටකීයත්වය යනු නාට්‍ය පිටපත ඉක්මවා ගිය සියලු පෙනීසිටීම්වල සමස්ථය යි. හැසිරීම්, හඬ, වර්ණ, රේඛා, සංගීතය හා ආලෝකයේ එකතුව යි. (Goah, C., 2014) රුසියානු නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයෙක් වන නිකොලායි ඉවෙනෙයු විසින් 1908 දී රචනා කළ *Apologia of Theatricality* (Fischer-Lichte, 1995) කෘතියේ මෙම වචනය භාවිතා කර තිබුණි. ඔහුට අනුව නාටකීයත්වය යන්න දේශපාලන, සමාජ, අධ්‍යාපනික, ආර්ථික තත්ත්වයන් පයීතයට ඇති කරන බලපෑම් අනුව තීරණය වන බවයි. පසුව 1972 දී එලිසෙමෙත් බෝර්න් විසින් රචිත *Theatricality* නම් කෘතියේ සඳහන් කරන්නේ එය සංස්කෘතිමය තත්ත්වයන්ට අනුව වෙනස් වන බවත් එය වෙන් ව තේරුම්ගත නො හැකි දෙයක් බවයි. (Dalia, 2016) ඊට අමතරව ලසාල් විශ්වවිද්‍යාලයේ පර්යේෂකයෙකු වන කොන්ස්ටන්ස් ගොහ් 2014 පළකළ ඔහුගේ *Aesthetic(s) Moves* නම් පර්යේෂණ පත්‍රිකාවේ මෙම *Theatricality* හා *Theatreness* ලෙස යන වචන දෙක ම ඉහත බෝර්න්ගේ අර්ථකථනය තුළ හිදිමින් එක සමාන වචන ලෙස යොදා ගෙන ඇත. (Goah, C., 2014) වොවික් විශ්වවිද්‍යාලයේ මාහාචාර්ය ඇන්ඩි ලැවෙන්ඩර් නාටකීයත්වය, ප්‍රේක්ෂකයා සමඟ

ගොඩනගා ගන්නා අපූර්ව මොහොතක් ලෙස නම් කරයි. (Lavender, page 72) එලෙස ම මෙම අදහස වේදිකාව තුළ පමණක් නොව දෘශ්‍ය කලාව හා නර්තන කලාව තුළද ඉහත අර්ථ කථන තුළින් වරනැගෙයි.

නිගමන

මෙම පර්යේෂණයේ තවත් ප්‍රතිපලයක් ලෙස බ්‍රෙෂ්ටියානු රංග සංක්ලපය පිළිබඳ යළි සිතා බැලීමට ඉඟි කරයි. සමස්ථ බ්‍රෙෂ්ටියානු අදහස[7] මාක්ස්වාදයේ එන පරාරෝපණය[8] නම් සංකල්පය උපමාත්මක ලෙස භාවිතා කරමින් ගොඩනැගුණු එකක් වුවත් අප මෙහිදී ප්‍රපංචවේදය තුළින් යෝජනා කරන අර්ථකථනය ඔස්සේ එය තේරුම් ගැනීමට උත්සහ කළ හැකි ය. බ්‍රෙෂ්ටියානු නාට්‍ය තුළද සිදුවන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා හා වේදිකාව අතර ගොඩනැගෙමින් පවතින සම්බන්ධය පළඳු කිරීමයි. එනම් හිටිඅඩියේ අප නො සිතූ මැදිහත්වීමක් සිදු කරමින් වේදිකාව හා අප අතර තිබූ සම්බන්ධය ඉවත් කරමින් සිදුවන දෙය පිළිබඳ යළි සිතා බැලීමට අපට යෝජනා කරයි. නමුත් බ්‍රෙෂ්ටියානු නාට්‍ය තුළ එලෙස සිදු කරනු ලබන සියලු ම බාධා කිරීම් තුළ අපට *ඊඩිපස් රජ* නාට්‍යයේ අවසානයේ ඇති වන තත්ත්වය අත්පත් කර ගැනීමේ පසුබිමක් නිරාවරණය වන්නේ නැත. උදාහරණයක් ලෙස බ්‍රෙෂ්ට්ගේ 'සෙට්සුවානයේ සත්‍යාංගනාවී' නාට්‍යයේ ප්‍රේමයෙන් වෙලී සිටින යන්ෂුන් හා ෂෙන්ටේ සිපගන්නට ළං වන විට එතනට වතුර වෙළෙන්දා වන වොං පැමිණීම හෝ 'හුණුවටයේ කතාව' නාට්‍යයේ අසඩක් නඩු විභාග කරන මොහොතවල හා ගෘෂා සහ සයිමන් අතර සංවාදවලට නිරන්තරයෙන් සිදුවන බාධාකාරී මැදිහත්වීම් හෝ දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෝ හි ප්‍රධාන කතාවට බාධා කරන වෙඩි හඬ, අරක්ඇමියාගේ හා තවත් චරිතවල සම්බන්ධවීම් දැක්විය හැකි ය. නමුත් ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ මෙන් එවැනි විශාලත්වයත් සහිත මොහොතවල් බ්‍රෙෂ්ටියානු නාට්‍ය තුළ වැඩි වශයෙන් අන්තර්ගත වන බවද අප අමතක නො කළ යුතුය. හුණුවටයේ කතාවේ 'මයිකල්' ව හුණුවටය මැද තබා ගෘෂා හා නතාලියා විසින් දෙපසට අදින්නට උත්සහ කරන මොහොත, සෙට්සුවානයේ සත්‍යාංගනාවි නාට්‍යයේ තම වෙස්මුහුණ ගලවා ෂූෆූ, ෂෙන්ටේ ලෙස පෙනී සිටින මොහොත, දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ නාට්‍යයේ දිරිය මව විසින් යුද්ධය පිළිබඳ කරන ආත්ම භාෂණ සඳහන් කළ හැකි ය.

එසේ නම් බ්‍රෙෂ්ටියානු නාට්‍ය හෝ කොමඩි හෝ ට්‍රැජඩි නාට්‍ය සෑම එකක ම පාහේ මෙම ගුණය විවිධ තීව්‍රතාවයෙන් අපට හමුවෙයි. වේදිකාවේ පැවැත්ම අපට ළඟා කිරීම යනු ම නාට්‍ය කලාව නැතිනම් වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රාථමික පැවැත්ම සමඟ ප්‍රේක්ෂයා අභිමුඛ කරලීමයි. මෙම වේදිකාබව අපට අභිමුඛ වන සෑම මොහොතක ම වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ විශාලත්වය නැතිනම් එහි *එහි සත්‍ය පෙනී සිටීම* අවසාන අර්ථයෙන් එහි *පැවැත්ම* අපට පෙනෙන්නට සළස්වයි. දේශපාලනය, සෞන්දර්ය, චින්තනය අවසාන අර්ථයෙන් පැවැත්ම ඒකභූත වී ඇත්තේ නාට්‍ය කලාව තුළ අප හඳුනාගන්නා මෙම සුවිශේෂී මොහොත තුළ යි. අපට වේදිකාව ආසන්න වශයෙන් එහි පාරිශුද්ධ ගුණයෙන් මුණ ගැසෙන මොහොත එය යි. තවදුරටත් මෙම පර්යේෂණය තුළින් බ්‍රෙෂ්ටියානු රංග රීතියත් ඒ තුළින් ගොඩ නැගෙන මාක්ස්වාදී දේශපාලන කථිකාව හා හේගලියානු දෛලෙක්තිය අතර සම්බන්ධය හෛඩගරියානු දර්ශනයේ පැවැත්ම පිළිබඳ කථිකාව සමඟ සම්බන්ධ කොට වේදිකා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ නව අර්ථකථන සැපයීමේ මානයක් මතු කොට දැක්විය හැකි ය. එලෙස ම ව්‍යාවහාරික රංග කලාව, පෙරටුගාමී නාට්‍යකරුවන්ගේ රංග රීතීන් මෙන්ම රූපණය පිළිබඳ කථිකාවද වෙනත් ප්‍රවේශයකින් අධ්‍යයන කිරීමේ විභවයක් මෙම පර්යේෂණය මඟින් ගොඩනගන අදහස් තුළ පවතින බව යෝජනා කරමි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ඊට්ස්, ඩබ්. බී. 2010, *සොපොක්ලස්ගේ ඊඩිපස් රජ*, පරි. රණවීර, ඒ., ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10.

---

[7] අප වේදිකාවේ චරිතයක් සමග අනන්‍ය වනවිට තවත් සමහරක් චරිත දුෂ්ට චරිත ලෙස වෙන් කිරීමක් සිදු කරයි. ඒ වෙනුවට මේ සියල්ල එකක් - සමස්ථයක් - ලෙස දැකීමට නම් අප එලෙස චරිත සමග අනන්‍ය නොවී අප අපෙන් වෙන් කරගත යුතුය. එනම් නළුවා සමග අනන්‍ය වීම නැවැත්විය යුතුය. එවිට අපට අපව අහිමි වේ. අප පරාරෝපණයට ලක් වෙයි. ''මට මාව අහිමි වීම" ඒ තුළින් වේදිකාවේ සිදුවන දෑ පිළබඳ වඩා සාධනීය නිරීක්ෂණයකට හා වටහාගැනීමට ප්‍රේක්ෂකයා උනන්දු වෙයි.

[8] මාක්ස්වාදයට අනුව කම්කරුවාට ඔහුගේ ශ්‍රමයෙන් නිෂ්පාදනය කරනා දෙය ඔහුට අයිති වන්නේ නැත. හේගලියානු අර්ථයෙන් මම යනු මම සහ මම නොවන්න කියනා සමස්තය යි. එනම් ආත්මය නොවන වස්තුව යනු පරිබාහිරත්වයක් නොව සමස්තයක් ලෙස තේරුම් ගැනීම යි. මේ වස්තුව යනු බාහිර ලෝකයේ අප විසින් ගොඩ නගනා දෙය යි. මාක්ස් කම්කාරුවාට ආදේශ කරන්නේ මෙම හේගලියානු අදහස යි. කම්කරුවා නිෂ්පාදනය කරන දෙය යනු කම්කරුවා වේ. එය ධනවාදය තුළ ඔහුගෙන් අහිමි වේ. එම නිසා ශ්‍රමිකයා පරාරෝපිතයි. තවත් ආකාරයකට කියන්නේ නම් පරාරෝපණය යනු - ඉතාම සරල අර්ථයෙන් - මගේ පැවැත්ම වස්තුවක් ලෙස තේරුම් ගැනීම (මිනිස්සු අතර සම්බන්ධය දේවල් අතර සම්බන්ධයක් වීම)

ෆෙන්. ජ්. 2006, *ඇන්ටන් චෙකොෆ්ගේ චෙරි උයන*, පරි. ධර්මකීර්ති, ආර්., සබිල ප්‍රකාශන, නුගේගොඩ.

සුමනසේකර, ව. 2016, *ආත්මීයත්වය සහ භෞතික ලෝකය*, ෆාස්ට් පබ්ලිෂින් (ප්‍රයිවට්) ලිමිටඩ්, කොළඹ 10.

සුමනසේකර, ව. 2017, *පැවැත්ම සහ කාලය,* අප්‍රකාශිත සටහන්.

මලලසේකර, ජී. පී. 2014, *මලලසේකර ඉංග්‍රීසි සිංහල ශබ්දකෝෂය*, එම්. ඩී. ගුණසෙන සහ සමාගම, කොළඹ 11.

විජයතුංග, එච්. 2012, *ගුණසේන මහා සිංහල ශබ්දකෝෂය*, එම්. ඩී. ගුණසෙන සහ සමාගම, කොළඹ 11.

සරච්චන්ද්‍ර, ඊ. 2001, *සිංහබාහු*, කර්තෘ ප්‍රකාශන, මහරගම.

Jean-Luc, Marion and Thomas A. Carlson. 2017. *Reduction and Givenness. Investigations of Husserl, Heidegger, and Phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.

Thompson, D., ed. 1996. *The Concise Oxford Dictionary,* New York: Oxford University Press.

Gaarder, J., 1996, *Sohie's World*, translated by P.Moller. New York: A Berkley Book.

Goh, C. 2014. Aesthetic(s) Moves. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*, no other data available.

Dalia, F., 2016, Theatricality and Contemporary Performance. In: *South Valley University International Conference on Plastic Arts and Community Service – II*. Qena, South Valley University.

Lavender, A., 2001. *Hamlet in Pieces*. London Nick Hern Books.

Fischer-Lichte, Erika. 1995. Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies. *Theatre Research International*, 20 (2): 85-89.

Heidegger, M. 2001. *Being & Time*. Translated by Macquarrie, J. & Robinson, E. London: Blackwell Publishers.