නාට්‍ය රචනය හා නිෂ්පාදනය

සේනානායක, රංජිත්

ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය, සිංහල අධ්‍යයන අංශය, ශාස්ත්‍ර පීඨය, කොළඹ විශ්වවිද්‍යාලය.

*විද්‍යුත් තැපෑල rsenanayaka2013@gmail.com

හැඳින්වීම

මානවයාගේ සමාරම්භයත් සමඟ ප්‍රභවය වූ කලා මාධ්‍යයක් වන නාට්‍ය කලාව නාට්‍ය රචනය හා නිෂ්පාදනය යනුවෙන් පියවර දෙකකින් සමන්විත වේ. දක්ෂ කවියෙකු අතින් රචනා වන පිටපත කාව්‍යය වන අතර එහි අන්තර්ගත කථා වස්තුව අනුකරණ මාධ්‍යයෙන් ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ගෙන යෑම නාට්‍යය වේ. එහි කථා වස්තුව විකාසනය වන්නේ සංවාද ස්වරූපයෙනි. ඒ සඳහා ජීවය ලබා දෙන්නේ පාත්‍ර වර්ගයා ය. නාට්‍ය රචකයා බීජ කොට ගන්නා වස්තුවෙහි නාට්‍යෝචිත අවස්ථා ස්වකීය පරිකල්පන ශක්තිය අනුව තෝරා ගෙන එයට සිය අත්දැකීම් ඇතුළත් කරමින් නාට්‍ය වස්තුව රචනා කරයි.

නිෂ්පාදකයා විවිධ ශිල්පීය ක්‍රම භාවිතයෙන් රචකයාගේ අරමුණු ඉෂ්ට වන අයුරින් බොහෝ පිරිසකගේ සහයෝගය ලබා ගෙන නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියෙහි යෙදේ. නාට්‍ය රචකයෙකු විසින් පිටපත් රචනයේ දී අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු කවරේ ද? නිෂ්පාදකයෙකු අතින් සාර්ථක නාට්‍ය කෘතියක් ගොඩ නැගීමේ දී කොතරම් කැප කිරීමක් කළ යුතු ද? යනුවෙන් කරුණු දැක්වේ.

අරමුණ

පරිවර්තන, අනුවර්තන, ස්වාධීන, සුඛාන්ත, දුක්ඛාන්ත, නාට්‍ය ධර්මී, ලෝක ධර්මී, අර්ධ ශෛලිගත යනාදි වශයෙන් විවිධාකාරයෙන් නාට්‍ය රචනා වුවත් ප්‍රේක්ෂකයාට ජීවිතය හා සමාජාවබෝධය, විනෝදාස්වාදය ලබා දෙන කෘති විරල ය. ඊට හේතු වන්නේ නාට්‍ය රචනය හා නිෂ්පාදනයේ පවතින දුර්වලතා ය. එකී දුර්වලතා මඟ හරවා ගනිමින් සාර්ථක නාට්‍ය පිටපතක අන්තර්ගත විය යුතු ලක්ෂණ හා නිෂ්පාදකයෙකුගේ කාර්යභාරය විමසා බැලීම මේ අධ්‍යයනයේ අරමුණ වේ.

නාට්‍ය රචකයා දක්ෂ කවියෙකි. ශ්‍රී හර්ෂ රත්නාවලී නාටිකාවේ දී නාට්‍යයක සාර්ථකත්වය උදෙසා කරුණු 4ක් සම්පූර්ණ විය යුතු බව පවසා ඇති අතර ඉන් එක් කරුණක් වන්නේ නාට්‍ය රචනය සිදු කරන්නා කවියෙකු විය යුතු බව යි.(තිලකසිරි, (1971) : 164 - 180 පිටු) නාට්‍ය වස්තුව මුල මැද අග යනුවෙන් ත්‍රිවිධාකාර වේ. නාට්‍යයේ බීජ අවස්ථාව මුලින් පෙන්නුම් කළ යුතු ය. එය ගැටුමේ ආරම්භය විය හැකි ය. දෙ වන අවස්ථාවේ දී ගැටුම ක්‍රමයෙන් උත්සන්න වන අතර තෙ වන භාගයේ දී ගැටුම ලිහිල් වන ස්වරූපයක් පෙන්නුම් කෙරේ.

නාටකයකට ජීව ගුණය ලැබෙන්නේ නාට්‍ය රචකයාගේ මනස, හද තුළ බැඳි ස්වකීය හැඟීම්, සංකල්පනා, චරිත හා අවස්ථා මගිනි. නවකතා රචකයාට වඩා නාට්‍යරචකයා අතර වෙනස පැහැදිලි කරන මහාචාර්ය විමල් දිසානායක

> 'නාට්‍ය සම්පාදකයා අසංකීර්ණ චරිත නිරූපණය කරන අතර ඒ අසංකීර්ණ චරිතවල අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධතා ආශ්‍රයෙන් දේශයේත්, කාලයේත් සීමාවලින් විනිර්මුක්ත වූ සාර්වත්‍රිකවූත් සර්ව කාලීනවූත් අත්දැකීමක් ඉදිරිපත් කරයි.' (දිසානායක, කුමාරසිංහ, (2011) : ප්‍රස්තාවනාව)

එය වචන මාධ්‍යයෙන් කෙරෙන සාමාන්‍ය සංවාද ස්වරූපයෙන් හෝ පද්‍ය හෝ ගීත ඛණ්ඩ ස්වරූපයෙන් විය හැකි ය. රචකයා විසින් ඒ ඒ චරිතවලට කවනු ලබන හැඟීම් හා සිතුවිලි වචන මාධ්‍යයෙන් ප්‍රකාශයට පත් කරන විට එය නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව හා බැඳී පවතියි. ඒ වචන තෝරා ගන්නේ කාර්ය(Matter) හා ප්‍රතිකාර්ය (Treatment)හඟවන පරිදි ය.

නාට්‍ය වස්තුවේ හැඩ ගන්වනු ලබන චරිත විසින් ඉදිරිපත් කරන වදන් මාලාව හා එයින් ජනිත වන කාර්යයන් මගින් කතා විකාසනය සිදු වේ. එය කථාවේ වස්තු සන්දර්භය වේ. නාට්‍යයක් රචනා කරනු ලබන බස නවකතාවක හෝ කෙටි කතාවක මෙන් වර්ණනාත්මක හා වෘත්තාන්තමය ස්වරූපයක් ගන්නේ නැත. නිරන්තරයෙන් එය සචේතනික වූවකි. නාට්‍යයක අන්තර්ගත සංවාද කියවා රස විඳීමේ හැකියාවට වඩා නාට්‍යයක් නැරඹීමෙන් රස විඳිය හැකි ය. නාට්‍යය අනුකරණ මාධ්‍යයක් ලෙස හඳුන්වා තිබෙන්නෙ ඒ නිසා ය. "Drama is not a copy but and imitation of nature- Coleridge" (උපුටා ගත්තකි, ගුණතිලක, (1964) : 19 පිටුව)

කරළියෙහි නාට්‍ය වස්තුව චතුර්විධ අභිනයෙන් අනුකරණය කරන කල (චතුර්විධාභිනයෝ පේතං - ලක්ෂණ වෘත්තිතෝ බුධෛඃ) , (පඤ්ඤාකිත්ති හිමි , (2007):50 පිටුව) ප්‍රේක්ෂකයන්ට ජීවිතය ඔහු ඉදිරියෙහි දර්ශනය වේ. එහෙත් සත්‍ය වශයෙන් ම වේදිකාව මත සත්‍ය ජීවිතය

නිරූපණය කළ නො හැකි ය. එය ජීවිතයේ ප්‍රතිබිම්බයක් පමණි. ෂේක්ස්පියර්ගේ අදහස වන්නේ (1564-1616)නාට්‍ය රචකයා ජීවිතයට කැඩපතක් අල්ලන්නෙකු බව යි. නාට්‍යයක් යන්න ස්වභාවයෙන් ම කෘත්‍රිම දෙයක් වුවත් කලා මාධ්‍යක් ලෙස ගත් විට ස්වාභාවිකත්වයක් උසුලයි. එහෙත් එය ජීවිතයේ කාබන් පිටපතක් මිස සපුරා සත්‍ය ජීවිතය නො වේ. ස්වාභාවිකත්වයේ ම පිටපතක් වුව හොත් එය නීරස ය. කථා වස්තුවේ නාට්‍යෝචිත අවස්ථා ස්වකීය පරිකල්පන ශක්තිය (Thinking Power) අනුව තෝරා ගෙන නිර්මාණාත්මක ලෙස නාට්‍ය වස්තුව රචනා කළ යුතු වේ.

නාට්‍ය රචකයා සෙසු ගත් කතුවරුන්ගෙන් වෙනස් වේ. නාට්‍ය විකාසනය හැඩ ගැන්වීමේ දී සංවාද මගින් එය සිදු කළ යුතු අතර එහි දී ඇඬීම, බැලීම, සිනා සීම සිදු විය යුතු ය. නාට්‍යය ලෝක ධර්මී හා නාට්‍ය ධර්මී වශයෙන් දෙ වැදෑරුම් වේ. ප්‍රකෘති ලෝකයේ සිදු වන අන්දමින් නාට්‍යයේ දී ද චතුර්විධ අභිනය සිදු කරන්නේ නම් එය ලෝක ධර්මී වන අතර කෘත්‍රිම අන්දමින් මුද්‍රා භාවිතයෙන් සිදු කෙරෙන්නේ නම් එය නාට්‍ය ධර්මී වේ. ඒ හැරුණු කොට තම නාට්‍ය කෘතියේ චරිතවල කතා තාලය, රිද්මය පිළිබඳ අවබෝධයක් රචකයාට තිබිය යුතු ය. සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී හමු වන මිනිසුන්ට වඩා නාට්‍යයේ චරිත දැවැන්ත වේ. ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ සිටින බොහෝ පිරිසකට මේ චරිත ප්‍රක්ෂේප (Projector) විය හැකි ය. අනෙකුත් කලා රචකයන් මෙන් නාට්‍ය රචකයා සෘජු ව ම රසිකයින්ට ආමන්ත්‍රණය නො කරයි. ඔහු නළු නිළියන්ගේ සහ සෙසු කාර්මික ශිල්පීන්ගේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන් අනියම් ව අමතයි. එසේ ම නාට්‍ය රචකයා විසින් ම නිෂ්පාදන කාර්යය සිදු කරන්නේ නම් එහි දී තමා කතුවරයා බව අමතක කොට නිෂ්පාදන කාර්යය සිදු කළ යුතු වේ.

පුරාණ ග්‍රීසියේ නාට්‍යයක් කරළියේ ඉදිරිපත් කිරීම නාට්‍ය රචකයාගේ වග කීම වූ බවත් නාට්‍ය රචකයා විසින් ම නාට්‍යයේ රඟ පෑ බවත් පැවසෙන අතර ඊස් තයිලස්, සොෆොක්ලීස් සහ යුරිපීඩිස් සිය නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය කොට ඒවායේ රඟ පෑ බව කියැ වේ. (ගුණවර්ධන, (1984):48 පිටුව) මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ නාට්‍ය රචකයා හා නිෂ්පාදනය අතර සමීප සම්බන්ධය පුරාණ කාලයේ සිට මධ්‍යතන යුගය ඔස්සේ 17 වන 18 වන ශත වර්ෂ දක්වා පැවතුණු බවත් එකල ‘‘අධ්‍යක්ෂ’’ යයි හඳුන්වන කෙනෙකු නො සිටි බවත් ය.

පෙරදිග නාට්‍ය විචාරයේ දී කථා වස්තුවට ලැබෙන්නේ සුවිශේෂ තැනෙකි. ප්‍රාරම්භ, ප්‍රයත්න, ප්‍රාප්තිසම්භව, නියතඵලප්‍රාප්ති, ඵලයෝග (පඤ්ඤාකිත්ති හිමි (2007):50 පිටුව) යනුවෙන් වස්තු සන්දර්භය හැඩ ගස්වා ගෙන තිබෙන්නේ ක්‍රියාවට ප්‍රමුඛස්ථානයක් ලබා දෙමින් ය. එහි දී කිසි යම් සිදු වීමක ඇති වැදගත්කම ගැන සැලකිලිමත් වීම අවශ්‍ය ය.

කාර්යය ආරම්භ විය යුතු අවස්ථාව කුමක් ද? එහි ගැබ් විය යුත්තේ කුමන කරුණක් ද? හෝ කරුණු ද? ඒ මගින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට හෙළිදරව් වන්නේ කෙබන්දක් ද? කාර්යය අවසන් විය යුත්තේ කොතනින් ද? ආදි වශයෙන් මේ සියල්ල නාට්‍යයේ අරමුණ හා බැඳී පැවතිය යුතු ය. මේ ආකාරයට නාට්‍ය රචකයා සිය දෘශ්‍ය කාව්‍ය කෘතිය තුළ දී කාර්යය හකුළුවා ගැනීමත් සංවාද මගින් එය සිදු කිරීමත් විශේෂයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත්වල කුතුහලය, විස්මය දනවන අයුරින් හැඟීම් ජනිත කිරීමත් කළ යුතු අතර වචන හැසිරවීම හා මනා අරපරිස්සමින් යුතු ව ඒ කාර්යයන් සිදු කළ යුතු වේ.

නාට්‍ය රචකයා තම කෘතිය භුක්ති විඳින්නේ සමූහයක් සමගිනි. පාත්‍ර වර්ගයා (Actors), ප්‍රේක්ෂකයා (Spectators), පෙළ රචකයා (Scrip writer), නිෂ්පාදකයා (Producer), ඇඳුම් නිර්මාණකරු (Costume designer), නාට්‍ය පසුතල නිර්මාණකරු (Set designer), කලා අධ්‍යක්ෂ (Art director) යනු ඒ සමූහය යි. එය නාට්‍ය කලාවේ පවතින තවත් සුවිශේෂත්වයකි. අන්‍යෝන්‍ය බැඳීමක් හා සාමූහිකත්වයක් නාට්‍ය කලාව තුළ පවතී. නාට්‍යයක මේ බැඳීම් හා සාමූහික මානසික තත්ත්වය එහි සාර්ථකත්වයට ඉවහල් වේ. මිනිසුන් එකට එකතු වූ විට ඔවුන්ගේ මනෝභාවයන් ස්පර්ශ කිරීම පහසු වේ. එබැවින් නාට්‍ය රචනය රසිකයන්ගේ හදවත්වලට සමීප වීම පහසු ය. රසිකයන් හවුලේ කම්පා වන විට හෝ සතුටු වන විට ඔවුහු රංග කාර්යය හා බැඳී යති. එවිට කතුවරයාගේ කෘතිය සජීවී අත්දැකීමක් බවට පත් වේ. නාට්‍ය රචකයාගේ කෘතිය ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවට ගෙනෙන්නේ නිෂ්පාදකයා මාර්ගයෙනි. ඒ අනුව නාට්‍ය පරම්පරා වත මෙසේ දැක්විය හැකි ය.

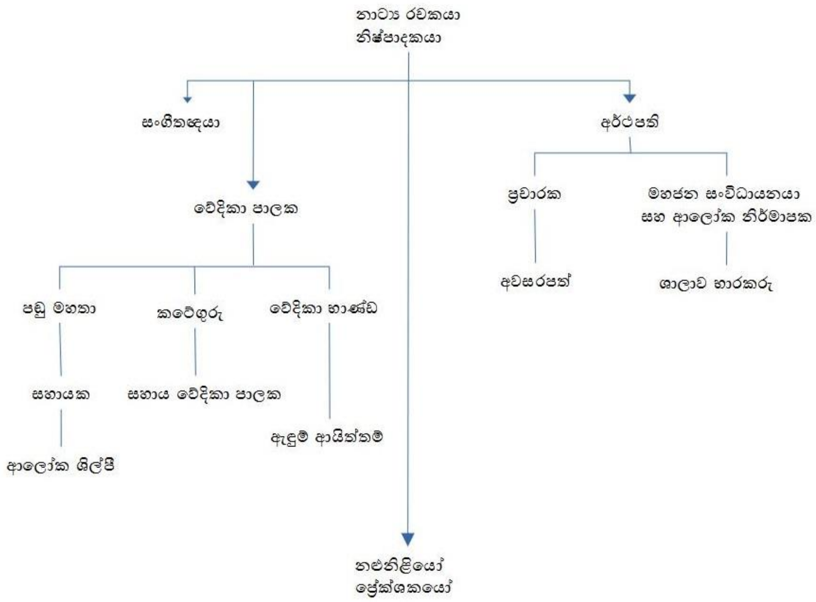
නාට්‍යක මූලධර්ම කීපයකි. ඒවා නම් ඝට්ටනය(clash),දෙගිඩියාව(indecision), විඝටනය(emigration) හා උත්ප්‍රාසය යි.(ridicule) සෑම නාට්‍යයක ම ඝට්ටනයක් පවතී. පෙරදිග හෝ අපරදිග කවර නාට්‍ය කෘතියක් ගනු ලැබුව ද කථා වස්තුව වෘත්තාන්තමය වුව ද කිසි යම් ඝට්ටනයක් පැවතීම එහි විශේෂත්වයකි.

1. Exposition 2.Effort 3.Climex 4. Conflict 5. Conclution 6. Action, යනුවෙන් ඇරිස්ටෝටල් (සුරවීර, (2012) ፥14 පිටුව) විසින් නාට්‍යයක වස්තු වින්‍යාසය සමග ගැටුම පදනම් වන බව පවසන්නට යෙදුණි. සැම නාට්‍යයක් ම අවසානයේ දී ඝට්ටනයකින් උද්වේග වන බව තව දුරටත් ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කොට ඇති අතර කේ.ටී. රෝ නැමැති විචාරකයාගේ අදහස වූයේ 'මනාව සකස් කොට ඇති ඝට්ටනය වූ කලී නාට්‍යය මූලික අවශ්‍යතාවක් බව යි.'

ග්‍රීක ට්‍රැජඩියේ ද (Trajady) ඝට්ටනය හමුවේ එහි වීරයා ගැටෙන්නේ දෛවය සමග යි. ෂේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය තුළ සංකීර්ණ ස්වකීයත්වය සමග ගැටෙන මිනිස්සු හමුවෙති. ඇතැම් නාට්‍යකරුවන්ගේ චරිත ගැටෙන්නේ තවත් චරිත, තමා ජීවත් වන සමාජය හා පවතින සමාජ ක්‍රම සමග ය. ඩී.එස්. ලොරන්ස්ගේ "The Fox" නව කථාවෙහි බැන්ඩිෆර්ඩ් හා හෙන්රි අතර ගැටුමකි. (නවකතාවක් තුළ ද ගැටුම පොදු වූවකි.) එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ සිංහබාහු නාට්‍යයේ සිංහයා සහ සිංහබාහු අතර ගැටුමකි. චෙරිවත්ත නාට්‍යයේ රැනෙව්ස්කි ආර්යාව සහ ලෝපකින් අතර ගැටුමකි. ඇතැම් නාට්‍යවල මේ ඝට්ටනය ඇත්තේ ඔවුන් මුහුණ පාන අවස්ථා අනුව ය.

70 දශකයේ කරළියට නැංවූ දූන්න දුනු ගමුවේ (මුල් රැඟුම 1972 මාර්තු 10 ලුම්බිණියේදී) නාට්‍යයට තේමාව වූයේ පන්ති අරගලය යි. එම පන්ති අරගලය තුළ ගැටුම් කීපයකි. පුද්ගලයා පුද්ගලයා සමග මෙන් ම පුද්ගලයා සංකීර්ණ ස්වකීයත්වය සමග ගැටෙන අවස්ථා ද මෙහි ඇතුළත් ය. (සුගතපාල (1974)ඃප්‍රස්තාවනාව)

නාට්‍යයක දෙගිඩියාව මතු වන්නේ ඝට්ටනය තුළිනි. ප්‍රේක්ෂකයෝ නාට්‍යය රඟ දැක්වෙන අතරතුර ඊළඟට සිදු වන්නේ කුමක් ද? යන්න ගැන දෙගිඩියාවෙන් හෙවත් ලිය ලන කුතුහලයකින් පසු වෙති. එවිට ප්‍රේක්ෂක ආස්වාදය දියුණු තියුණු වේ. විවිධ රස ජනනයට ද එය හේතුවක් වනු ඇත.



රූපය 1 නාට්‍ය පරම්පරා වත

නාට්‍ය රචකයාගේ ප්‍රබලතම අවිය වන්නේ විසටනය යි. දුන්න දූනුගමුවේ නාට්‍යයේ සංගම්රත්නට තම එක ම පුතුගේ ජීවිතය ගළවා ගැනීමට හැකි එක ම මාර්ගය වන්නේ වැඩ වර්ජනය පවා දීම යි. එය නාට්‍යයේ උපරිම අවස්ථාව යි. ප්‍රේක්ෂකයා දෙගිඩියාවෙන් පසු වන්නේ ඔහු කුමන තීරණයක් ගනී ද යන්න ගැනයි.

මනමේ නාට්‍යයෙහි මනමේ කුමරු සහ වැදිරජු අතර සටනේ දී කුමරු, කුමරියගෙන් කඩුව ඉල්ලා සිටී. කුමරිය කඩුව අත තබා ගෙන එය කුමරුට නො දී පවසන්නේ

දිරියෙන් යුද කළ ඔබ සමගින් නේ
සෙනඟින් පිහිට ද නොම සොයමින් නේ
තනියෙන් සටනට සැරසි එමින් නේ
මෙකඟින් ඇයි ඔහු ගෙළ සිඳ ලන් නේ (සරච්චන්ද්‍ර, (2011) ඃ 28 පිටුව)

යනුවෙනි.

මේ මොහොතේ මනමේ කුමරු පමණක් නො ව ප්‍රේක්ෂකයා ද විස්මිත ව බලා සිටියි. එය ගැටුමේ උච්චතම අවස්ථාව වේ. සිංහබාහු නාට්‍යයෙහි පොතේ ඉන්නිසය පවසන්නේ

'මනරම් යුග බා දී අහස ඔසවන යු රූ
තෙ විකුම් සිහබා පෙරළුවේය ගල් පුව රූ' (සරච්චන්ද්‍ර, (2012)ඃ30 පිටුව)

යනුවෙනි.

සාම්ප්‍රදායික සමාජ රටාවේ නීති රීති නැමති ලෙන් දොර පෙරළීම ගැටුමේ උත්සන්න අවස්ථාව යි.

අසඩක් හුණුවටය මැද තබා දරුවා අදින්න යයි නාටාලියට සහ ගෲෂාට අණදෙන විට ප්‍රේක්ෂකයා දැඩි කුතුහලයකින් බලා සිටින්නේ දරුවා තමා දෙසට ඇද ගන්නා කාන්තාවට දරුවා ලැබේ ද යන්න සිතීමෙනි. එහෙත් නො සිතූ අන්දමින් ඒ විනිශ්චය ලබා දෙන්නේ පහත දැක්වෙන සංවාදයෙනි.

'ගෲෂා ඃ (අසරණ) මමයි හැදුවේ! දරුව දෙකට ඉරන්නට ද මට කියන්නේ? මට බෑ එහෙම කරන්න

අසඩක් ඃ (නැගී සිටිමින්) මේ ආකාරයට දරුවාගේ සත්‍ය මව කවුද? යන වග මේ මහාධිකරණය විනිශ්චය කරනවා.(ගෲෂාට) යුෂ්මතිය දරුවා අරගෙන උසාවියෙන් පිට වෙන්න'(ජයසේන, (1986) ඃ 92 පිටුව)

ඇන්ටන් චෙකෝෆ් නාට්‍යයේ උපරිම අවස්ථාව හෙවත් ගැටුමේ උච්චතම අවස්ථාව උපමා කොට තිබෙන්නේ කඳු මුදුනක ඇති ගලකට ය. කුමන අතකට පෙරළේ දැයි නො දන්නා අයුරිනි. මේ ඛේදනීය අවස්ථාව එළඹීමට පෙර රචකයා හාස්‍යෝත්පාදක (උපහාසාත්මක (Satirical) අවස්ථා කීපයක් ම නාට්‍යයට ඇතුළත් කර ඇත. ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සිත් සිනාව විසින් සැහැල්ලු කර ඇති මොහොතක ඇති වන මේ උපරිම අවස්ථාවෙන් රසිකයාගේ ආස්වාදය තියුණු වේ. මෙහි දී සිදු වන්නේ ප්‍රහසනයෙන් (laughter) ඛේදවාචකය කරා යොමු වීමකි. එකිනෙකට පරස්පර අවස්ථා 02ක් රස නිෂ්පත්තිය සඳහා මනා ලෙස ගළපා ගෙන තිබීම විසටනය යි. (Separation).

උත්ප්‍රාසය ද තවත් එක් මූලධර්මයකි. මෙය නාට්‍ය කතුවරයා විසින් නාට්‍යමය අවස්ථා තීව්‍ර කිරීම සඳහා යොදා ගන්නා කිසි යම් ප්‍රයෝගයකි. ඒ අවස්ථාව ප්‍රේක්ෂකයාට රහසක් හෝ රහසක් නො වන්නට හෝ පිළිවන. ප්‍රේක්ෂකයා ඒ අවස්ථාව හඳුනා ගන්නා මොහොතේ "ඔවුන් ඒ බව දැන සිටි බවට" ඔවුන් තුළ ඇති වන හැඟීම ඔවුන්ගේ වින්දනය තීව්‍ර කිරීමට හේතු වේ.

නරිබෑනා නාට්‍යයේ ගමදෝණිය සමග නරිබෑනාට තෑග්ගක් දෙන අවස්ථාව ගත් විට ප්‍රේක්ෂකයා එය ප්‍රයෝගයක් බව දනියි. එහෙත් එය නරියා නො දනියි. කපුරාලගේ වදන්වල එවැනි ඉඟියක් අන්තර්ගත වේ.මෙය උත්ප්‍රාසය වඩාත් හොඳින් භාවිත වන අවස්ථාවකි.

නව කතාවක වුව ද මෙවැනි අවස්ථා පවතී. එහි දී නව කතා රචකයා රචනය කරන නාට්‍යමය අවස්ථාව හා නාට්‍ය රචකයාගේ නාට්‍යමය අවස්ථාව අතර ප්‍රධාන වෙනස්කම වන්නේ සන්නිවේදන ක්‍රමය යි. නව කතා රචකයා ආමන්ත්‍රණය කරන්නේ තනි පුද්ගලයකුගේ මනසට ය. එහෙත් නාට්‍ය රචකයාගේ ඇමතීම සමූහයකට ය. ඔවුන්ගේ මනසට හා හදවත්වලට ය. ප්‍රේක්ෂක සමූහයා විවිධ රස ගුණ හා ප්‍රකෘතින්ගෙන් සමන්විත වුව ද නාට්‍ය රචකයා ජනිත කළ යුත්තේ සංවිහිත භාවමය අනුභූතියකි. එය සමාන්තර විය යුත්තකි. නාට්‍යයක රචකයා සීමිත ව භාවිත කරන සංවාදයන්ගෙන් පමණක් මෙය සිදු කෙරේ. වදන්වලට පිටුපසින් ඇති නාට්‍යයේ ගැඹුරට අර්ථය රචකයා විසින් ප්‍රදර්ශනය කරනු ලබන්නේ නාට්‍යයේ දෘශ්‍යමය පැත්ත හා සංවේදිත මනෝභාව (Sensitive Mindstatus) උපයෝගී කර ගෙන ය.

ග්‍රීක නාට්‍ය රචකයන් තමන්ගේ ම නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ බව නාට්‍ය ඉතිහාසඥයෝ පැවසූ අතර ෂේක්ස්පියර් විසින් ද තම නාට්‍ය තමා විසින් ම නිෂ්පාදනය කර ගන්නා ලදි.

ස්වකීය නාට්‍යයක් සාර්ථක ලෙස නිෂ්පාදනය කිරීමට බොහෝ නාට්‍ය රචකයෝ අසමත් වී සිටිති. පිටපත රචනා කළ පමණින් නිෂ්පාදනය කිරීමට අසමත් වී තිබෙන්නේ නොයෙකුත් හේතු නිසා ය. නාට්‍යයක් රචනා කිරීමෙන් අනතුරුව ඔහු ම නිෂ්පාදනය සිදු කරන්නේ නම් එය තමාගේ කෘතියක් ලෙස නො සලකමින් සිදු කළ යුතු අතර එවිට එය සාර්ථක තත්ත්වයට පත් කර ගත හැකි වනු පමණක් නො ව යථාර්ථවාදී හා කලාත්මක නාට්‍ය කෘතියක් බවට ද පත් වේ.

නාට්‍ය නිෂ්පාදනය

දීර්ඝ ඉතිහාසයකට නැකම් කියන කලා මාධ්‍යයක් වන නාට්‍ය කලාවේ නළුවා සහ නාට්‍ය කතුවරයා කෙතරම් පැරණි ද යන්න පැහැදිලි වේ. එහෙත් නිෂ්පාදකයා රංග කාර්යය හා සම්බන්ධ වූයේ මෑත භාගයේදී **ය.** 19 වන සියවසේ අවසන් කාල පරිච්ඡේදය වන තුරු ම නිෂ්පාදකයා විසින් කරන වත්මන් කාර්යයන් සිදු කරන ලද්දේ වේදිකා පාලක (Stage Manager) විසිනි. ප්‍රධාන නළුවා හෙවත් කතා නායකයා (නාට්‍යයේ කතා වස්තුව ගෙතී ඇත්තේ ඔහු වටා ය.) කිසිවෙකුගෙන් විධානයක් නො ගත් අතර සුළු නළුවෝ (ආගමික චරිත) හැම විට ම ඔවුන්ට පහළ තැනක රැඳුණහ. ස්ථාන නියම කරන ලද්දේ වේදිකා පාලක විසිනි. නිෂ්පාදකයාගේ කාර්යය නිර්මාණය වූයේ වේදිකා පාලකගේ මෙහෙය නිෂ්ප්‍රභ කරමිනි. පසු කාලයේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය යනුවෙන් වෙන ම තනතුරක් ගොඩ නැගෙන්නේ ද පුළුල් ක්ෂේත්‍රයක් ඔස්සේ ය.

නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා (Drama of Producer) නාට්‍ය පිටපතට වෙන ම අර්ථ කථනයක් සපයමින් සමහර විට රචකයාගේ දෘෂ්ටිය අබිබවා යමින් එයට සම්බන්ධ සියලු දෙනාගේ ම සාමූහික කැපවීම මත නාට්‍යය වේදිකාවට ගෙන ඒම සිදු කරයි. එක ම පිටපතක් දෙස වුව ද නිෂ්පාදකයන් දෙ දෙනෙකු බලන්නේ දෙ ආකාරයකට ය. ඒ නිසා නාට්‍ය නිෂ්පාදනය ද දෙ ආකාර විය හැකි ය.

හොඳ නිෂ්පාදනයකින් යුත් නාට්‍යයක් නරඹන ප්‍රේක්ෂකයන් සුපරීක්ෂාකාරී ව සීරුවෙන් මෙන් නාට්‍යයට බැඳී සිටින්නේ ඔවුන්ට අල්ලා ගත හැකි නාට්‍යයේ ඒ ඒ මොහොත පමණක් බව දන්නා බැවිනි. නාට්‍යයක කොටසක් අවබෝධ නො වූ විට පොතක පිටුවක් පෙරළා නැවත රස විඳින්නා සේ රස විඳිය නො හැකි ය. එ නිසා නාට්‍යයක පරම්පරාවතෙහි මධ්‍ය ලක්ෂය වන්නේ නිෂ්පාදකයා ය. නාට්‍ය රචකයාගේ කෘතිය නළුනිළියන්ගේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ගෙන එනු ලබන්නේ ඔහු විසිනි. කවර නාට්‍යයක හෝ අර්ථකථනය බොහෝ විට රැඳී ඇත්තේ සංගීතඥයා, අලංකරණ, නිර්මාපක

සහ නළුනිළියන් අතින් වර්ණවත් වූ නිෂ්පාදකගේ මූලික ප්‍රවේශය මත ය. ඒ නිසා නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා සතු කාර්යභාරය පුළුල් වූවකි. රංජිත් ධර්මකීර්ති සඳහන් කරන්නේ

> 'නාට්‍ය අධ්‍යක්‍ෂවරයා/නිෂ්පාදකයා තම නිෂ්පාදන අර්ථ කථනයට වගකිව යුතු පුද්ගලයා ය. පස්වැනි සියවසේදී නාට්‍ය කලාව අධ්‍යක්‍ෂවරයාගේ/නිෂ්පාදකයාගේ කලාවක් ලෙස පිළිගෙන ඇත්තේ නාට්‍යයේ සමස්ථාර්ථය හා අර්ථ නිරූපණය ඔහු අත පවතින බව පිළිගෙන ඇති බැවිනි.'(ධර්මකීර්ති,(2008) ඃ 28 පිටුව)

නාට්‍යයක අවසාන වශයෙන් සමස්ත රංගනයට ම සියලු දෙනාගේ සාමූහික ප්‍රයත්නයට වග කිව යුත්තේ ද නිෂ්පාදකයා ය. වේදිකා අලංකරණය, ආලෝකය සහ වේදිකා පාලනය ඒකාබද්ධ කරන්නේ ඔහු ය. එබැවින් මේ සියල්ල පිළිබඳ ව නිෂ්පාදකයාට දැනීමක්, අවබෝධයක් සහ අත්දැකීමක් තිබීම අත්‍යවශ්‍ය ය. නිෂ්පාදකයා සන්නිවේදනයෙහි දක්‍ෂයකු විය යුතු ය. ඔහුගේ කාර්යය වන්නේ නාට්‍යයට ප්‍රේක්‍ෂකයින් සම්බන්ධ කිරීම යි. ප්‍රේක්‍ෂක ප්‍රතිචාරය ලබා ගැනීමට නිෂ්පාදකයා විසින් අනුගමනය කරනු ලබන ශිල්පීය ක්‍රමෝපායයන් හේතුවෙන් නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වය පමණක් නො ව චිරස්ථිතිය ද පවතිනු ඇත. නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා ප්‍රථමයෙන් නාට්‍ය පිටපත කියවා අවබෝධ කර ගත යුතු ය. ඒ අවබෝධයෙන් දක්‍ෂ පාත්‍ර වර්ගයාගේ සිට වේදිකා උපකරණ, භාරකරු දක්වා සෑම දෙනෙකුට ම ප්‍රයෝජනවත් වන සේ සන්නිවේදනය කළ යුතු ය. අනතුරු ව තමා අදහස් කළ දෙය නළු නිළියන් මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්‍ෂකයා අතට පත් කිරීම නිෂ්පාදකයාගේ කාර්ය භාරය යි. නාට්‍ය රචකයාටත් වඩා කැප කිරීමක් නිෂ්පාදකයා සතු විය යුතු බව විචාරකයන්ගේ පිළිගැනීම යි. (ද සිල්වා, (1984) ඃ47 පිටුව)

ඇතැම් විට නළුවෙකු විසින් හොඳ නිෂ්පාදනයක් සිදු කළ හැකි ය. නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා ද සකල කලාවන් හා බැඳී සිටිය යුතු ය. චලනය, නැටුම් හා සම්බන්ධය, නළු නිළියන් ගොනු කිරීම, මූර්ති කලාව, වේදිකා අලංකරණය, චිත්‍ර ශිල්පය ඒ අතුරින් කීපයකි. සංගීතය ද දැන සිටිය යුතු අතර සංගීතයෙන් සිදු කරනු ලබන්නේ නාට්‍ය භාෂාවේ වචනවල අර්ථය පැහැදිලි කිරීම ය. එ පමණක් නො ව නළු නිළියන් සමග පුහුණු වීමට ද නිෂ්පාදකයාට සිදු වේ. එසේ ම යෝග්‍ය ශබ්ද, ආලෝකය හා අඳුර ද නාට්‍යයට අවශ්‍ය හා ගැළපෙන පරිද්දෙන් සැකසීමේ කාර්ය ද භාර වන්නේ නිෂ්පාදකයාට ය. කෙටියෙන් කිව හොත් නාට්‍යයක සමස්ත ක්‍රියාවලිය හා සම්බන්ධ වන කෙනෙකු වන්නේ නිෂ්පාදකයා ය.

භරතමුනිගේ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයට, අනුව දඹදිව නිෂ්පාදකගේ ස්ථානය ගන්නේ සූත්‍රධාර හෙවත් පොතේගුරු ය. ඔහු විසින් නළු නිළියන් මෙහෙයවීම, ඇඳුම් ආයිත්තම් සැකසීම, රංගනය, අධ්‍යක්‍ෂණය ආදිය සිදු කරනු ලබන අතර නාට්‍යාරම්භයේ දී පොතේ ගුරු

ගායනය හෙවත් නාන්දිය ගායනා කිරීම, නළුනිළියන් ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දීම, සුචය අවස්ථා ප්‍රේක්ෂකයාට දැනුවත් කිරීම, අංක ගැළපීම, නාට්‍යාවසානය යනාදී තවත් කාර්යයන් රැසක් කළ යුතු වේ.

නිෂ්පාදකයකු තුළ පැවතිය යුතු ලක්‍ෂණ රාශියකි. ආධිපත්‍යය (authority), ශක්තිය (energy),ධෛර්යය(effort), උද්‍යෝගය(perserer ance), හාස්‍යය (satire), පරිකල්පනය(thinking), නිපුණත්වය (experienced), ක්‍රියාරම්භක ශක්තිය(power of effective), ප්‍රතිභාව(originality), නායකත්වය(leadership), ඉවසීම(patience), සංවේදී බව(sencitivity), දයාව(kindness), කුසලතාව(skills), උපායශීලී බව(diplomatic), **ප්‍රාණවත් වචන**(words of active) මාලාව යනුවෙන් රාශියකි. මෙයින් ඉතා වැදගත් වන්නේ කුසලතාව සහ උද්‍යෝගය යි. මේවා තිබේ නම් සෙසු ලක්ෂණ නිරායාසයෙන් ම ජනිත වේ. වෙනත් කලා රචකයෙකුට වඩා ප්‍රමාණාත්මක ව උක්ත ලක්ෂණ පැවතීමෙන් බිහි වන නාට්‍ය නිර්මාණය චිරපරිචිත වනු නිසැක ය.

රංග කාර්යය හා නාට්‍ය යනු එකක් නො ව දෙකක් බව නිෂ්පාදකයෙකු විසින් මතක තබා ගත යුතු ය. ප්‍රේක්ෂක සමූහයක් අබිමුව කණ්ඩායමක් විසින් ඉදිරිපත් කරන රැඟුම, රංග කාර්ය නම් වේ. වේදිකාවක දක්‍ෂ කවියෙකු විසින් රචිත රඟ දැක්වීමට සුදුසු ලිඛිත සාහිත්‍ය කෘතිය, දෘශ්‍ය කාව්‍ය හෙවත් නාට්‍ය පිටපත වේ. ධනංජයගේ දශරූපයේ දැක්වෙන්නේ "රූපං දෘශ්‍යතයොච්‍යතේ රූපකං තද් සමාරෝපාද්" (උපුටාගත්තකි, ගුණතිලක 1964 : (83 පිටුව) යනුවෙනි.

කිසි යම් නිෂ්පාදකයකු තම මුල් නිෂ්පාදනයේ දී ප්‍රබල ලෙස ම වලංගු සේ දකින ඇතැම් සිද්ධාන්ත හෝ ප්‍රතිපත්ති මාලා හෝ ඔහුගේ ඊළඟ නිෂ්පාදනයේ දී බැහැර කරන අවස්ථා ද දැකිය හැකි ය.

ශ්‍රී හර්ෂදේවයන්ගේ නාගානන්ද නාටකයේ ජීමූතවාහන හා මලයවතී හමු වන අවස්ථාවේ මාලිගයට කැඳවමින් පියාගෙන් පණිවුඩයක් ගෙන එතැන දී මලයවතී පවසන්නේ "ඊට කීකරු වෙමි. මාගේ පියා එන්ට කියා එවා තිබේ. මාගේ හෘදය මෙහි නවතින්නට කියන්නේය, හා! මේ නිසා මම දෙකඩකට ඉරී සිටිමි." (ජෝන් ද සිල්වා, (1927) : 84 පිටුව) මෙයින් පැහැදිලි වන්නේ දෙගිඩියාව, විසටනය, උත්ප්‍රාසය නාට්‍යයක ඇතුළත් විය යුතු බව යි.

නියමිත නාට්‍ය පිටපතක් නිෂ්පාදනය සඳහා අධ්‍යයනය කිරීමට පෙර නිෂ්පාදකයකුගේ අවධානය යොමු කළ යුතු තවත් වැදගත් අංගයක් වන්නේ නිෂ්පාදක සතු මෙවලම් කොතෙක් ද? යන්න විමසා බැලීම යි. මෙහි දී නාට්‍ය කතුවරයාගේ අදහසට හැකි තරම් අනුකූල ව නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙන් නාට්‍ය කතුවරයාගේ පිටපතට අර්ථ සැපයීම කළ යුතු ව තිබේ. එහි දී නිෂ්පාදකයාගේ ප්‍රධාන ම උපකරණ වන්නෝ නළු නිළියෝ ය. නාට්‍ය යනු කාව්‍යයකි. එහි කිසි යම් කාව්‍ය අර්ථයක් හෝ රසයක් හෝ තිබේ. ඒ අර්ථය හා රසය ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ගෙන යන්නේ අභිනය මාධ්‍ය කර ගෙන ය. නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙන් ආංගික, වාචික, සාත්වික යන ත්‍රිත්වය ම ක්‍රියාත්මක වන බැවින් නළු නිළියන් ප්‍රධාන උපකරණය බවට පත් වේ.

කිසි යම් නාට්‍යයක් රඟ දක්වනු ලබන්නේ හඬ, චලනය, ස්වරූපය හා වර්ණය උපයෝගී කර ගැනීමෙනි. මේ මෙවලම් සියල්ල නිසි පරිදි භාවිත කර නිසි ප්‍රතිඵල ලබා ගැනීමට නිෂ්පාදකයාට අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය. හඬ, සංවාද ආදි සියල්ලක් ම හඬ පක්ෂයට අයත් වේ. තනි තනි ව සංවාද මෙන් ම නාට්‍යයේ සාමාන්‍ය සංවර රටාවත් යන දෙ පැත්ත ම ගැන නිෂ්පාදනයේ දී විමසිලිමත් විය යුතු බැවින් සංගීතය, ශබ්දෝපක්‍රම පමණක් නො ව නිහඬතාව ද නාට්‍යයේ දී වැදගත් වේ.

නාට්‍යයක කථා වස්තුවේ විකාසන ස්වරූපය තුළ“ගැටුම” බාහිර සහ අභ්‍යන්තර වශයෙන් දෙ අංශයෙකි. නිෂ්පාදනයේ දී සට්ටනය හා විසටනය පිණිස වර්ණය, හඬ සහ ආලෝකය මනා ව භාවිත විය යුතු ය. එබඳු අවස්ථාවක් වන්නේ ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ මූදු පුත්තු නාට්‍යයේ සරා කතරගම දෙවොල අබියස පිළිබඳ දර්ශනය යි. මෙහි දී නාට්‍ය තුළ මුල දී දැක පුරුදු සංවර “සරා” නො ව විළිබිය ඉවත ලූ ගැහැනියක දකින්නට ලැබේ. ඈ තුළ ජීවත් වූ ගැහැනුන් දෙ දෙනාගෙන් මෙතෙක් සැඟවී සිටි ගැහැනිය කවුරු ද යන්න ඉස් මතු වේ. එහි දී ඇය ඉදිරිපිට දිස් වන රතු තිරය කතරගම දෙවොල පමණක් නො ව ඇගේ කාම චේතනා ද සංකේතවත් වන අයුරින් පසු බිමෙන් නිකුත් වන බෙර හඬ ඇගේ යටි සිතේ පැවතුණු හැඟීම් හඬගා පවසන්නේ ඇගේ උපවිඥානය ගැඹුරින් විවරණය කරමින් ය.

ඉහත දැක්වූ මෙවලම් නිෂ්පාදකයා කල්පනාකාරී ව භාවිත නො කළේ නම් එයින් ඔහුගේ නිෂ්පාදනය අසාර්ථක වේ. පිටපතෙහි අන්තර්ගතය අත්‍යලංකාර කිරීමට වඩා කතුවරයාට නළු නිළියන්ගේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන්ට කතා කිරීමට අවස්ථාව දිය යුතු ය. එය නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වයට හේතු වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා ග්‍රහණයට ගෙන පාත්‍රවර්ගයා සහ

ප්‍රේක්ෂකයා අතර සමවාය සම්බන්ධය ඇති කර ගෙන නාට්‍ය විකාසන ස්වරූපය ගොඩ නැගීමෙනි.

නාට්‍ය පිටපතකට අවශ්‍ය නො වන ආකාරයෙන් අලංකාර, නාට්‍යයක් මත රෝපණය කරන්නට යාමෙන් නාට්‍ය පිටපතටත් අනුකරණයෙන් ඉදිරිපත් කරන නාට්‍යයටත් හානි සිදු විය හැකි ය. එයට හොඳ ම නිදසුනක් ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ "පේමතෝ ජායතී සෝකෝ" නාට්‍යයේ දෙ වැනි නිෂ්පාදනය යි. භාව ගීතයක් මෙන් විඳිය හැකි වූ මුල් නිෂ්පාදනය විනාශ කර ගෙන නිර්මාණය වූ දෙ වැනි නිෂ්පාදනයේ අවධානය වඩා යොමු වී තිබුණේ දෘශ්‍යමය පැතිකඩ වෙතට ය. නාට්‍යයක දෘශ්‍යමය පැතිකඩ වැදගත් වන නමුත් එය නාට්‍ය පිටපත විසින් ඉල්ලා නො සිටි දෙයක් විය. උද්දාල, ස්වර්ණතිලකා සමාගමය හඟවන අවස්ථාව මෙවැන්නකි. මුල් නිෂ්පාදනයේ දී උද්දාලගේ ශිෂ්‍යයන්ගේ ම බසින් සහ ඉරියව්වලින් මේ සම්බන්ධය දැන ගත හැකි වුවත් දෙ වැනි නිෂ්පාදනයේ දී රමණය හඟවන නැටුමකින් මේ අවස්ථාව පිළිබිඹු වේ. ශිෂ්‍යයන්ගේ භාෂාව සහ ඉරියව් සඟවා ගෙන මතු වන මේ නැටුම නිසා නාට්‍යමය අවස්ථාව ගිලිහී යයි. මෙ හිදී වැදගත් වන්නේ මේ සම්බන්ධය නො ව ශිෂ්‍යයන්ගේ ප්‍රතික්‍රියාව යි. එයින් නාට්‍යයේ ඊළඟ සිද්ධීන් ගොඩ නැගෙන්නේ මේ ප්‍රතික්‍රියාව හේතු කොට ගෙන ය.

දේව කථා, රාජ කථා, හා සෙසු ශෛලිගත හා අර්ධ ශෛලිගත නාට්‍යවල දී මෙවලම් සියල්ල භාවිත කිරීම පහසු ය. කිසි යම් නාට්‍යයක අවස්ථාවක් ඉතා හොඳින් නිෂ්පාදනය වී යැයි සිතිය හැකි නමුත් එය සමස්ත නාට්‍යය සමග ගත් විට එමගින් නාට්‍යයට ලැබෙන ශක්තිය හෙවත් ගැළපීම අල්ප නම් එය ඉවත් කිරීම නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වයට හිතකර වන්නකි.

නිෂ්පාදනය කිරීම පිණිස තෝරා ගත් පිටපත හදාරන විට එහි චලනය, හඬ, වර්ණය හා ස්වරූපය කෙබඳු විය යුතු දැයි නිෂ්පාදකයා විසින් මනෝමය චිත්‍රයක් ලෙසින් ම පමණක් නො ව ඔහුගේ මනස තුළ සමස්ත නාට්‍යය පිළිබඳ ව ම චිත්‍රයක් ගොඩ නැගිය යුතු වේ.

නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනයට තෝරා ගැනීමේ දී නිෂ්පාදකයා විසින් ස්වකීය නාට්‍යෝන්ද්‍රිය මෙන් ම සාහිත්‍යමය විනිශ්චය ද උපයෝගී කර ගත යුතු ව ඇත. රංග කාර්යයට පමණක් මුල් තැන දෙන නාට්‍යය සුළු කාලයක දී වේදිකාවෙන් ගිලිහී යාම සිදු වන්නේ සාහිත්‍යමය රසය නො ලැබී යාමෙන් ය. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ, සිංහබාහු, වසර 50ක් ඉක්මවා ගිය ද තව මත් ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ලබන්නේ සාහිත්‍ය රසයෙන් ද අනූන කෘති නිසා ය. සම්භාව්‍ය ගද්‍ය පද්‍ය සාහිත්‍යයෙන් ලබා ගෙන ඇති ආලෝකය, භාෂා ප්‍රස්තර කිහිපයක්

ඔස්සේ අවස්ථෝචිත ව ප්‍රාණඝාත්වරෝපයෙන් ගොඩ නගන සිද්ධි නාට්‍ය රහස උද්දීප්තිමත් කිරීමට රුකුළක් වනු නො අනුමාන ය.

දයානන්ද ගුණවර්ධනයන්ගේ 'නරිබෑණා', හෙන්රි ජයසේනගේ 'හුණුවටයේ කථාව', ලූෂන් බුලත්සිංහලගේ 'තාරාවෝ ඉගිලෙති' ආදි නාට්‍ය කෘති වසර ගණනක් ගිය ද ජනප්‍රියත්වයෙන් අනූන ය. ඒ නිසා නාට්‍යයක සාහිත්‍යමය ගුණාංගය වැදගත් වේ. චරිතයක පවතින මනෝ විද්‍යාත්මක ලක්ෂණ නළුවෙකු ස්වකීය භූමිකාව පුහුණු වන කාලයේ දී ඔහු සමග සාකච්ඡා කිරීම වඩාත් සුදුසු වේ. වර්තමානයේ බොහෝ විට සිදු වන්නේ නාට්‍ය රචනයත්, නිෂ්පාදනයත්, එක ම පුද්ගලයා විසින් සිදු කිරීම යි. එවිට හානිය සිදු වන්නේ එම නිර්මාණයට ම ය. තමන්ගේ කෘතියක් දෙස විවේචනාත්මක ව බැලීමට තමන්ට ම නො හැකි ය. එක ම මිනිසා තුළ නිෂ්පාදකයාත්, රචකයාත් යන දෙ දෙනා ම ජීවත් වන්නේ කලාතුරකිනි.

නාට්‍ය රචකයෙකු අතින් ඉදිරිපත් කෙරෙන රචනය අත්දැකීම් බහුල, විවිධ නාට්‍ය නිෂ්පාදනවල යෙදුණු පරිණත නිෂ්පාදකයෙකු අතට පත් කළ හොත් නාට්‍ය රචකයාගේ පරමාර්ථය ඉෂ්ට සිද්ධ කර ගැනීමට පමණක් නො ව නිෂ්පාදන කාර්යය ද සපුරා සාර්ථක කර ගැනීමට හැකියාව ලැබෙනු ඇත.

නාට්‍ය පිටපත කිහිප වරක් කියවීමෙන් පසු ව කිසි යම් නිෂ්පාදකයෙකුට වෙහෙසකර බව දැනේ නම් එබඳු නාට්‍ය පිටපතක් කාව්‍යයක් නො වේ. එවැන්නකට නිෂ්පාදකයෙකු අත නො ගැසීම හිතකර වේ. නිෂ්පාදකයා නාට්‍ය පිටපතට ආදරය කළ යුතු ය. එබඳු හැඟීමක් ඇති වේ නම් පිටපත අධ්‍යයනයෙන් එහි වටිනාකම හොඳින් ග්‍රහණය කර ගත යුතු වේ. මේ මගින් ප්‍රේක්ෂකයාට නව අත්දැකීමක් ලබා දිය හැකි කෘතියක් බව නිෂ්පාදකයා අවබෝධ කර ගත යුතු ය. එසේ නොමැති නම් නාට්‍යයට ඔහුගෙන් ඉටු විය යුතු සාධාරණත්වය ඉෂ්ට සිද්ධ වේ යයි විශ්වාස කළ නො හැකි ය.

නාට්‍යයක විවිධ තේමා දැකිය හැකි වුව ද නිෂ්පාදකයා විසින් නියත තේමාවක් තෝරා ගත යුතු ව තිබේ. නාට්‍ය කතුවරයාගේ අභිප්‍රායට අර්ථ සැපයීම අපහසු ය. නිෂ්පාදකයා තුළ නාට්‍යය කෙරේ භක්තියක් ඇති වීමට නම් තමා අතට පත් ද්‍රව්‍ය කෙරෙහි විශ්වාසයක් බැඳීමක් නො අඩු ව තිබිය යුතු ය.

නාට්‍යයට අනවශ්‍ය පරිදි ලේබල් අලවා වෙන් කිරීම නො කළ යුතු අතර නැති අර්ථයක් සොයන්නට හෝ රෝපණය කරන්නට හෝ උත්සාහ කිරීමෙන් නාට්‍ය රචකයාගේ අර්ථ

නිරූපණයට පටහැනි විය හැකි ය. එ නිසා නිෂ්පාදකයා නාට්‍ය රචකයාගේ අරුත වඩාත් තීව්‍ර කෙරෙන පරිද්දෙන් සිය නිෂ්පාදන කටයුතු සිදු කිරීමට වග බලා ගත යුතු වේ.

නාට්‍යයක වස්තුව අගය කිරීමේ දී නිෂ්පාදකයා විසින් පළමු ව සැලකිලිමත් විය යුතු කරුණක් වනුයේ නාට්‍ය කතුවරයා උත්සාහ කොට ඇත්තේ කෙබඳු නාට්‍යයක් රචනා කරන්නට ද යන්න ගැන සවිඥානක (Conscientious) වීම යි. එහි දී සුඛාන්තයක් ද නො එසේ නම් දුක්ඛාන්තයක් දැයි විමසමින් නාට්‍යයක වස්තුව ශක්තිමත් එකක් නම් නිෂ්පාදන කාර්යය සිදු කළ යුතු ව තිබේ. ආයාසයෙන් ගැට ගසා පුරුද්දා නො ගත යුතු වස්තුවක් විය යුතු ය.

ඒ නිසා අනායාසයෙන් ගැළපුණු සන්දර්භයක් ඔස්සේ ගොඩ නැගුණු නාට්‍ය වස්තුව කලාත්මක ලක්ෂණවලින් පිරුණකි. එවිට නිෂ්පාදක කාර්යය ද සාර්ථක වනු නිසැක ය. හෙන්රික් ඉබ්සන්ගේ නාට්‍ය කෘතිවල කාර්ය විකාසනය වන විට අනුක්‍රමයෙන් චරිත වර්ධනය වන ආකාරය දක්නට ලැබෙන නිසා නිෂ්පාදක කාර්යයන් ද පහසුවෙන් කළ හැකි වේ.

ඇරිස්ටෝටල්ගේ අදහස අනුව ත්‍රිවිධ වූ ඒකීය ලක්ෂණ නිෂ්පාදකයා තුළ දැකිය හැකි ය. ඒ ත්‍රිත්වය නම් කාලය, ස්ථානය හා කාර්යය යි. මෙහි දී නාට්‍යයක කාර්යය කාලය තුළ අනුපිළිවෙළින් සිදු විය යුතු ය. කාර්යය සිදු වන ස්ථානය තැනින් තැනට මාරු නො විය යුතු ය. යම් නාට්‍යයක කාලය, ස්ථානය පිළිබඳ ඒකීයත්වය රැඳී තිබේ නම් කාර්යය පිළිබඳ ඒකීයත්වය එහි නිරායාසයෙන් ම රැකෙනු ඇති බව විචාරකයන්ගේ විශ්වාසය යි. එවිට එහි සිදු වීම් අනුපිළිවෙළින් ද, අන්‍යෝන්‍ය සම්බන්ධයෙන් යුතු ව ද සිදු වන බැවිනි.

නාට්‍යයේ තේමාව සහ වස්තුව පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් වීමෙන් අනතුරු ව අවධානය යොමු කළ යුත්තේ චරිත සහ සංවාද කෙරෙහි ය. ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව ත්‍රිත්ව චරිත ගැන සඳහන් වේ.

i. සාධුත්වය අතින් අපට වඩා උසස් තත්ත්වයේ සිටින චරිත
ii. සාධුත්වය අතින් අපට වඩා පහත් තත්ත්වයේ සිටින චරිත
iii. අප හා සමාන චරිත යනුවෙනි.

භරතමුනි ද උත්තම, මධ්‍යම හා පහත් යනුවෙන් චරිත වර්ගීකරණයක් සිදු කොට තිබේ. (සුරවීර, (2014) : 211 පිටුව) මෙහි දී චරිත කතා කරන්නේ සහ හැසිරෙන්නේ සැබෑ මිනිසුන් ලෙස ද යන්න සලකා බැලීම වැදගත් වේ. නාට්‍යය මනඃකල්පිතයක් විය හැකි ය. එහෙත්

එය නාට්‍ය රචකයා විසින් තෝරා ගැනුණු සම්මතයට හා ශෛලියට සරිලන සැබෑවක් විය යුතු ය.

නාට්‍යයක නිෂ්පාදනයට කල්තියා සූදානම් වීම වාසියක් වන අතර ඒ මගින් නාට්‍යයෙන් තමා බලාපොරොත්තු වන්නේ කුමක් ද? අදහස් කරන්නේ කෙබඳු නිර්මාණයක් දැයි නිවැරදි අවබෝධයෙන් යුතු ව පුහුණු කටයුතුවලට සහභාගි වීමට නිෂ්පාදකයාට හැකියාව ලැබේ. ප්‍රථමයෙන් නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමෙන් අනතුරු ව පළමු කියවීමට පෙර නිෂ්පාදන කාර්යයේ 50% හෝ නිම වී තිබීම වැදගත් වේ. ඒ මෙන් ම නළු නිළියන් තමා හා නිෂ්පාදකයා ගැන විශ්වාසයක් හා නාට්‍යය කෙරෙහි භක්තියක් ඇති කිරීමට නිෂ්පාදන කාර්යයෙහි යෙදෙන්නා පොහොසත් වීම ද අත්‍යවශ්‍ය ය. මෙහි දී නාට්‍ය කෘතියෙන් සිදු වන මෙහෙය ජීවිතය හා සමාජ විවරණයක් ද නො එසේ නම් කෙබඳු එකක් දැයි පාත්‍ර වර්ගයාට අවබෝධ කර දීමෙන් එය ග්‍රහණය කර ගැනීම සාර්ථක රංගනයක යෙදීමට අවස්ථාව ලැබෙනු ඇත.

නිෂ්පාදන කාර්ය මණ්ඩලයේ වැදගත් ම සාධකය වන්නේ වේදිකා පාලකයා ය. අර්ථපතියකු, වේදිකා අලංකරණ (Stage Beautiful) නිර්මාපකයකු හෝ ඇඳුම් ආයිත්තම්කරුවකු (ආහාර්ය අභිනය යටතට ඇතුළත් ය.) හෝ නොමැති ව නාට්‍යයක් කළ හැකි නමුත් ඒ සියල්ල නිෂ්පාදක ලෙස තමන් පිට පටවා ගත හැකි ය. එසේ නමුත් බාධකවලින් තොර ව නාට්‍යයක් කරළියට ගෙන ඒමට නම් දක්ෂ වේදිකා පාලකයකු (Stage Manager) අත්‍යවශ්‍ය ය. නාට්‍ය කලාව සාමූහික නිර්මාණයක් වන්නේ එවිට ය.

ස්ථාන මාරු සැලසුම් කිරීම නිවැරදි ව කළ යුතු අතර ප්‍රථම පරීක්ෂණය හා පිටපත සාකච්ඡා කිරීම ද වැදගත් පියවරකි. නළු නිළි පිරිස පිළිබඳ පරීක්ෂණය සහ පුහුණු වීම ඒ ඒ කණ්ඩායම්වලට අනුව වෙනස් විය හැකි අතර කාල වේලාවන්ට අනුව වෙනස් වීමට ඉඩ තිබේ. නළු නිළි පිරිස තෝරා ගැනීමට පෙර පළපුරුදු හා දක්ෂ ජනප්‍රිය නාට්‍ය කණ්ඩායමක් නම් සම්පූර්ණ පිටපත හඬ නගා කියවීම ප්‍රඥා ගෝචර වේ.

නාට්‍යයක අනුගමනය කළ යුතු පිළිවෙත කුමක් දැයි නිෂ්පාදකයා විසින් ම විනිශ්චය කළ යුතු ව තිබේ. නාට්‍යය කෙරෙහි තමා තුළ ඇති උද්‍යෝගය නළු නිළියන් තුළ ද ගොඩ නැංවීමට නිෂ්පාදකයාට මෙය හොඳ අවස්ථාවකි. එහි දී නිෂ්පාදකයා නාට්‍යය ගැන දක්වන අදහස් කුමක් ද? පළමු දර්ශනය කෙබඳු ස්වරූපයක් ගනී ද? ප්‍රේක්ෂකයන් තුළ කවර ගැටුමක් ඇති වේ ද? නාට්‍යයේ අවසාන ඵලය කුමක් ද? නාට්‍ය රචකයාගේ මූලික අභිමාර්ථ (Aim purposes) ඉෂ්ට සිද්ධ වන්නේ ද? ආදි වශයෙන් නළු නිළියන්ට පැහැදිලි විස්තරයක් ලබා දීම සිදු කළ යුතු ය.

නිෂ්පාදන කාර්යයේ කිසි විටෙක චරිත සවිස්තර වශයෙන් හඳුන්වා නො දීම, චරිත ගැන අවබෝධයක් නළු නිළියන්ගෙන් ම ලබා ගැනීම, තම තමන්ගේ චරිතයට විස්තර එකතු කළ යුත්තේ නළුවන් ම වීම, අදාළ චරිත සොයා ගැනීමට නළු නිළියන්ට අවස්ථාව ලබා දීම, විවිධාකාර ප්‍රශ්න නගන්නට ඔවුන්ට අවස්ථාව සැලසීම, නිෂ්පාදකගේ හැකියාව හා දැනුම පමණට වඩා ප්‍රකාශ නො කිරීම, නළු නිළියන්ගේ නව අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමට ඔවුන්ට අවස්ථාව ලබා දීම යනුවෙන් රාශියකි. මේ සියල්ල සිදු කරනු ලබන්නේ සාර්ථක නාට්‍ය නිර්මාණයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දීමට ය.

නිෂ්පාදකයා විසින් නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ දී අවධානය යොමු කළ යුතු ප්‍රධාන මාර්ග දෙකකි. වර්ග නළුවන් හා වර්ග නො කළ වශයෙන් බොහෝ නිෂ්පාදකයෝ මේ දෙකෙහි සංකලනයකින් නළු නිළියන් තෝරා ගනිති. වර්ග නළු නිළියන් තෝරා ගනු ලබන්නේ අර්ථ සැපයීම අතින් ඔවුන් වැඩියමක් බලාපොරොත්තුවෙන් නො ව එක්තරා මාදිලියක රඟ පෑමක් පමණක් බලාපොරොත්තුවෙනි. නළු නිළියන්ගේ පෙනුම හා කායික ලක්ෂණ කෙරෙහි අවධානයකින් යුතු ව ක්‍රියා කිරීම වැදගත් ය. වර්ග නො කළ නළු නිළියන් තෝරා ගැනීම අභියෝගයකි. එහෙත් එය නළුවන්ට දිරි දීමකි. නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමට පරීක්ෂණ කීපයක් ම පවත්වන අතර ඇතැම් නිෂ්පාදකයන්ට ඒ පිළිබඳ සහජ හැකියාවක් ඇත. මේ හැකියාව ලබා දෙන්නේ සුළු සාධකයකින් ම නළුවාගේ කුසලතා අඳුනා ගැනීමට සමත් වීමෙන් ය. එහි දී නාට්‍යයට හානියක් නො වන සේ සංශෝධනය කිරීමට ද නිෂ්පාදකයාට නිදහස තිබේ. නිෂ්පාදකයා ස්වකීය නළු නිළියන් ගැන හොඳ අවබෝධයක් පවතින්නේ නම් වර්ගීය නළුවන් තෝරා ගැනීමෙන් වැළකිය යුතු ය. අලුත් ම නළුවකු සාදා ගැනීමට නිෂ්පාදක සමත් විය යුතු ය. එසේ නැති නම් එය නළුවාට ද කරන අසාධාරණයකි. නළුවකු තුළ සැඟවගත් ශක්තිය උකහා ගැනීමට නො හැකි වුව හොත් නිෂ්පාදකයා අසරණ භාවයට පත් වේ. දක්ෂ නළු නිළියන් ගොඩ නැගීමේ කාර්යය ද මෙබඳු අවස්ථාවල දී නිෂ්පාදකයා සතු වේ.

උපනළු නිළියන් තෝරා ගැනීම ද වැදගත් වේ. සමහර කොටස් වෙනුවෙන් දෙ වැනි තෝරා ගැනීම පිළිබඳ සිත්හි තබා ගෙන එක ම කොටස වෙනුවෙන් තාවකාලික වශයෙන් දෙ දෙනෙකු තෝරා ගෙන පුහුණුවීම්වල දී මේ දෙ දෙනා ම අත් හදා බලන්නේ නම් වඩාත් සුදුසු වේ. සාමාන්‍ය සිරිත වන්නේ ප්‍රථමයෙන් ම නාට්‍ය එළීම හෙවත් එනම් නළු නිළියන්ගේ ප්‍රවේශන, නෂ්ක්‍රමණ (Emigration) , ඉඳුම් හිටුම්, ස්ථාන මාරුව හා ගොනු කිරීම් කියා දීම යි. එය නාට්‍යයේ යාන්ත්‍රික පැත්ත වේ. අර්ථ සැපයීම අතින් මෙ හිදී නිෂ්පාදකයාගෙන් සිදු කෙරෙන්නේ නළුවකුට ස්ථාන මාරුවක් දෙන සෑම විට ම එයට

හේතුව නිෂ්පාදකයා විසින් නළුවාට දැන්වීම යි. මේ හේතුව දැන ගැනීම නිසා ස්වකීය කොටසට අර්ථ සැපයීමේ දී නළුවාට ඉමහත් පිටිවහලක් ලැබේ.

නාට්‍යයක නිෂ්පාදනය සාර්ථක කර ගැනීමට සෑම නළුවකු ම, නිළියක ම නියමිත වේලාවට පුහුණුවීම් කළ යුතු ය. එක් නළුවකු හෝ පමා වීම සෙසු අයට හිරිහැරයක් පමණක් නො ව කාලය ද නාස්ති වී සෙස්සන්ගේ චිත්ත ධෛර්‍යය හීන කරවන්නකි. සාමූහික එක් වීම මෙහි දී කැපී පෙනේ. මුල් පුහුණුව දිනයේ ම වේදිකා පසුතලයේ ආකෘතියක් නළු නිළියන්ට පෙන්වීම, ඇඳුම් පැලඳුම් පිළිබඳ අවබෝධයක් ඔවුන්ට ලැබෙන සේ චිත්‍රයට නැගූ ඇඳුම් ආයිත්තම්වලින් අවබෝධයක් ලබා දීමෙන් තුළින් නාට්‍යය පිළිබඳ කිසි යම් හැඟීමක් ලැබේ. නළු නිළියන්ගේ රුචිකත්වය ගොඩ නැංවීමට ඔවුන්ගේ සිත් සතන් තුළ නැවුම් බලාපොරොත්තුවක් ඇති කිරීමට ද හේතුවක් වනු ඇත.

නාට්‍යය එළීමේ දී නිෂ්පාදක විසින් නළු නිළියන්ට ලබා දෙන ස්ථාන මාරු ඔවුන් විසින් ස්වකීය පිටපතේ සඳහන් කර ගැනීම, අවශ්‍ය වන අතර වේදිකා පාලක විසින් ද ස්ථාන මාරුව සිය පිටපතේ සලකුණු කර ගැනීම සිදු කළ යුතු වේ. එසේ කිරීමෙන් පුහුණු වීම් කටයුතු පහසු කරනු ඇත. නිෂ්පාදක විසින් පුහුණු වීම් සංවිධානය කිරීමේ දී නළු නිළියන්ගේ පහසුකම් ගැන සැලකීම පුහුණු කරන්නට යන්නේ කුමන දර්ශනය ද? කිනම් වෙලාවක ද? යන්න දැන ගැනීමට නළු නිළියන්ට අවස්ථාව ලබා දීම, ඔවුන් කැඳවා පුහුණු වීම ආරම්භ කිරීම, එහි දී විනය පිළිබඳ අවධානයකින් සිටීම වැදගත් වේ.

නාට්‍යයේ මටසිලුටු බව ද තිබිය යුතු අතර ස්ථාන මාරුව හා චලනය ආරම්භයේ සිට ම අකුරට ම සිදු විය යුතු යැයි සමහර නිෂ්පාදකයෝ අදහති. ඔවුහු ආඥාදායකයෝ ය. එහෙත් නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා සොඳුරු ආඥාදායකයෙකු බව බොහෝ දෙනාගේ පිළිගැනීම යි. (ද සිල්වා, (1990) :122 පිටුව) අණ කිරීම හෝ බල පෑම් කිරීම හෝ නො කළ යුතු අතර රුචිකත්වයකින් යුතු ව ඔවුන්ගේ සහයෝගය ලැබෙන පරිද්දෙන් කටයුතු කිරීම හොඳ නිෂ්පාදකයෙකු සතු ලක්ෂණයකි.

පුහුණුවීම අතරතුර සති තුනකින් පසු ව පිටපත භාවිත නො කර සම්පූර්ණ නාට්‍යය ම වරක් රංගගත කිරීම සුදුසු ය. මෙහි දී කටේ ගුරා අනිවාර්යයෙන් ම සිටිය යුතු අතර නළුවන් කොතෙක් අඩුපාඩු සහිත වුවත් කටේ ගුරාට පුන පුනා මතක් කර දෙන්නට සිදු වුවත්, කෙතරම් කාලයක් ගත වුවත් මෙය පැවැත්විය යුතු ය. මෙහි දී වේදිකා පාලක, ගත වන කාලය සටහන් කර ගැනීම අත්‍යවශ්‍ය කරුණකි. සාමාන්‍ය නාට්‍යයක් සඳහා පුහුණු වීම් කාලය සති 06කි. එහි දී වේදිකා පාලකගේ වග කීම් ක්‍රමයෙන් වැඩි වේ. සමස්තය ම

බැලීමට නිෂ්පාදකයකුට කළ නො හැකි ය . නිෂ්පාදනය පූර්ණ කාලීන කටයුත්තක් වුවත් වේදිකා පාලක හා ඔහුගේ සහායකයා හොඳ විශ්වාසවන්තයකු ද විය යුතු ය.

නාට්‍ය රචකයාගේ හා නිෂ්පාදකයාගේ පරිකල්පන බුද්ධිය (Thinking Power) සංකලනය කොට ගන්නා නළුවා තමාත්, නිෂ්පාදකයාත්, ප්‍රේක්ෂකයාත් යන ත්‍රි පක්ෂය විසින් ම විශ්වාස කෙරෙන පුද්ගලයකු නිර්මාණය කළ යුතු ය. ස්වකීය නිර්මාණයේ ප්‍රථම විනිශ්චයකරු නළුවා ය. නිෂ්පාදකයා දෙ වැන්නා වුවත් නළුවා මෙහෙය වීමට නිෂ්පාදක නිරන්තරයෙන් ම සූදානම් ව සිටිය යුතු ය.

නළු නිළියන් මෙහෙයවීමේ කාර්යයේ දී චරිත නිරූපණය (Illustration of Characters) අරභයා නිෂ්පාදකයකුට අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය. චරිතයක් මෙහෙය වන නළුවා ඔහුගේ සැබෑ චරිතයත් නාට්‍යයේ චරිතයත් අතර දෝලනයක් සිදු වේ. පුහුණුවීම් වල මුල් අදියරේ දී නළුවා හා භූමිකාව අතර යම් ගැටුමක් පවතිනු දැකිය හැකි ය. එහෙත් අවසාන භාගය ඉතා වැදගත් ය. ආලෝකය හා කාර්මික පුහුණුව පූර්ව රංගනයක දී වුව ද සිදු කළ යුතු ය. නාට්‍යයේ කාර්මික පක්ෂය හා සම්බන්ධ සෑම දෙනෙකු ම මෙයට සහභාගි විය යුතු අතර වේදිකා අලංකරණ, නිර්මාපක සහ ඔහුගේ වේදිකා පසුබිම, ආලෝකකරු හා උපකරණ, සංගීතඥයන් හා ඔවුන්ගේ වාදන භාණ්ඩ, වෙනත් වේදිකා භාණ්ඩ හා උපකරණ, වේදිකා පාලක යනාදි මේ සියල්ල එක් ව මංගල දර්ශනයට පෙර නාට්‍ය නිර්මාණකරණයෙහි නියැලිය යුතු වේ. මේ අයුරින් සාමූහික ප්‍රයත්නයේ පූර්ණ ප්‍රතිඵලය පූර්ව රංගනයේ දී දැක බලා ගැනීමට හැකියාව ලැබේ. එය කොටස් 04කින් සමන්විත ය. 1. ඇඳුම් ආයිත්තම් පෙරෙට්ටුව, 2. ඡායාරූප ගැනීම, 3. ප්‍රේක්ෂකයන්ට ආයුබෝවන් කීම. 4. නාට්‍යය රඟපෑම යනුවෙනි. ප්‍රථම හා අවසන් වශයෙන් පූර්ව රංග 02ක් තිබේ නම් පළමු වැන්න නවත්ව නවත්වා සිදු කිරීම සාමාන්‍ය සිරිතකි. එහි දී බලාපොරොත්තු නො වූ අවහිරතා ඇති වුවහොත් ඒවා මග හරවා ගැනීමට මෙහි දී අවස්ථාව ලැබෙනු ඇත. එම අවස්ථාවල දී කාර්ය මණ්ඩලයේ හෝ නළු නිළියන්ගේ දුර්වලතා ඇතොත් ඒ අවස්ථාවේ දී ම නිෂ්පාදක විසින් පෙන්වා දෙනු ලැබේ.

නාට්‍යයක ප්‍රචාරක කටයුතු සඳහා කල්තියා ඇතැම් විට ඡායාරූප ගැනීමට සිදු වේ. පූර්ව රංගනයේ දී හෝ අවසානයේ හෝ එය සිදු කළ හැකි ය. නාට්‍යාවසානයේ දී ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ අත්පොළොසන් ශබ්දය අතරතුර නළු නිළියෝ වේදිකාවට පෙළ ගැසෙති. ස්තුති පූර්වක හැඟීම් එයින් ප්‍රකාශ වන අතර එහි දී ප්‍රේක්ෂකයින් විසින් ශාලාවෙන් පිටතට ගෙන යන සෑම හැඟීමක් ම ප්‍රසන්න විය යුතු ය. සමු ගැනීම සංගීතයකට අනුව සකස් වී නැති නම් ප්‍රේක්ෂකයන්ට ආයුබෝවන් කියන්නෝ චරිත නො ව නළු නිළියෝ ය. උපකාරක

නළුවන්ගෙන් අරඹා සෑම නළුවෙකු ම වේදිකාවට කැඳවීම සාමාන්‍ය සිරිත වේ. එසේ නැත හොත් අර්ධකවාකාර ව නළු නිළියන් වේදිකාවේ පෙළ ගස්වා තිරය විවෘත කිරීම හෝ ආලෝක දැල්වීම සිදු කෙරේ.

පූර්ව රංග කාලය තුළ දී ද කාර්මික පුහුණුවේ දී මෙන් අවශ්‍ය සටහන් ගැනීම සහ පණිවුඩ ගෙන යාම පිණිස සහායකයෙකු ළඟ තබා ගත යුතු ය. ඔහු වෙත කුඩා විදුලි පන්දමක් තිබිය යුතු ය. හැම අංකයක් ම අවසාන වීමට ගත වන කාලය හා වේදිකාව පිටුපස යන්තම් හෝ අවහිරතා ඇත්නම් ඒවා ද සටහන් කර ගැනීමට නිෂ්පාදක විසින් ඔහුට පැවරිය යුතු යි. අවසාන පූර්ව රංගයක් පවත්වන්නේ නම් එය නිෂ්පාදක වෙනුවෙන් පවත්වන අතිරේක රංගයක් වේ. මංගල දර්ශනයේ දී නිෂ්පාදකට අලුත් දෑ එකතු කිරීමට කාලයක් නොමැත. එහෙත් නාට්‍යයේ තත්ත්වය පවත්වා ගෙන යාමටත්, දියුණු කිරීමටත්, විමසිලිවන්ත ව සිටීම වැදගත් වේ. වේදිකාවේ නාට්‍යය රඟ දැක්වෙන විට නිෂ්පාදක වේදිකාවෙන් ඉවත් විය යුතු ය.

මෙසේ කරුණු විමසන විට නාට්‍ය නිෂ්පාදනය යනු ඉතා මත් සංකීර්ණ ක්‍රියාදාමයකි. ඒ සඳහා විශාල කැප කිරීමක් නිෂ්පාදකයකු විසින් සිදු කළ යුතු බව මෙයින් අනාවරණය වේ. නාට්‍ය රචනයට වඩා නිෂ්පාදනය බැරෑරුම් කාර්යයක් බවත් නාට්‍ය රචනය හෙවත් නාට්‍ය පෙළ කාව්‍යයක් බවත් එය නාට්‍යයක් වන්නේ රචනය තුළ තිබෙන කථාව අනුකරණය කොට දැක්වීමෙන් බවත් පෙනී යයි. ඒ සඳහා වඩාත් සංකීර්ණ ක්‍රියාවලියක් සිදු කරනු ලබන්නේ නිෂ්පාදකයා විසිනි.

එහි දී කාලය, ස්ථානය හා ක්‍රියාව යනුවෙන් ත්‍රිවිධ ලක්‍ෂණ නිෂ්පාදකයා තුළ තිබිය යුතු අතර නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමෙන් පසු නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය 50%ක් අවසන් කොට තිබීම, වේදිකා පාලනය, වේදිකා අලංකරණය, පාත්‍ර වර්ගයා තෝරා ගත් පසු පිටපත හඬ නඟා කියවීමට සැලැස්වීම, ස්ථාන මාරු සැලසුම් කිරීම, නාට්‍යයක අනුගමනය කළ යුතු පිළිවෙළ පිළිබඳ අවබෝධය, නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ දී වර්ග හා වර්ග නො කළ යනුවෙන් සංකලනයකින් තෝරා ගැනීම, නාට්‍යයේ යාන්ත්‍රික පැත්ත ක්‍රියාත්මක කිරීම, නියමිත වේලාවට පුහුණු වීම් කරවීම, නළු නිළියන්ගේ චිත්ත ධෛර්යය හා බලාපොරොත්තු ඇති කිරීම, පුහුණුවීම් සංවිධානය කිරීම, නාට්‍යයේ මටසිලුටු බව රැක ගැනීම, කිසිවෙකුට නළු නිළියන්ට ආඥාදායකයකු නො වීම යනාදි වශයෙන් සමස්ත නාට්‍යයේ ක්‍රියාවලිය නිෂ්පාදකයා හෙවත් අධ්‍යක්‍ෂ සතු වේ.

සමස්ත නිෂ්පාදනය නාට්‍යයට සම්බන්ධ වූ විට නාට්‍යය තනි පුද්ගලයෙකුගේ නිර්මාණයක් නො ව බොහෝ පිරිසකගේ සාමූහිකත්වයේ ප්‍රතිඵලයකි. 'නාට්‍යය වනාහි සාමූහික

කලාවකි' ඒ.බී. වෝක්ලි නැමැති විචාරකයා පැවසූ අතර (දිසානායක විමල්, නාටය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක්, ප්‍රස්තාවනාව) ආචර් නම් වූ අපරදිග විචාරකයාගේ අදහස වූයේ 'ප්‍රේක්ෂක සමූහයක සම්බන්ධයෙන් තොරව නාට්‍ය කලාවෙහි අර්ථයක් නොමැත.' යන්න යි. නාට්‍ය රචකයා විසින් ලියන ලද පිටපත එක් අංගයකි. රචකයාගේ අත්දැකීම් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත පමුණුවා ලීමේ දී නිෂ්පාදකයා, නළු නිළි පිරිස, අංග රචකයා , ගායකයන්, සංගීතඥයන් රංගාධිකාරී මේ සැම දෙනාගේ ම කල්පනා ශක්තිය හා ප්‍රතිභාව කරණ කොට නිපදවෙන්නේ කලාත්මක නාට්‍යයකි. ඒ නිසා නාට්‍ය රචනය හා නිෂ්පාදනය එකිනෙකට බැඳී පවතින අතර නිෂ්පාදකයා නාට්‍ය රචකයාගේ අවශ්‍යතාව හඳුනා ගෙන ප්‍රේක්ෂකයාගේ ජීවිත පරිඥානය සහ සමාජාවබෝධය ලබා දිය යුත්තේ විනෝදාස්වාදය ලැබෙන පරිද්දෙනි. එවිට නාට්‍ය නිර්මාණය ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ලබන චිරස්ථායී කලාත්මක කෘතියක් වන බව මේ කරුණු අධ්‍යයනයේදී නිගමනයට බැස ගත හැකිය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ නාමාවලිය

ගම්ලත් සුචරිත, (1994), *ලෝමාලිකා*, කොළඹ, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගුණතිලක එම්.එච්. (1964), *නාට්‍ය දෘෂ්ටි හා රත්නාවලී*, මහරගම, සීමාසහිත සමන් ප්‍රකාශකයෝ.

ගුණවර්ධන ඒ.ජේ., (1984) *නාට්‍ය රචනය හා අධ්‍යක්ෂණය (ලිපිය)* සාහිත්‍ය සඟරා විශේෂ කලාපය

ගුණවර්ධන දයානන්ද (1963), *නරිබෑණා*, මහරගම, සීමාසහිත සමන් ප්‍රකාශකයෝ.

ගුණසේන ගලප්පත්ති, (1965), *මූදුපුත්තු*, කොළඹ, සමන් ප්‍රකාශකයෝ.

ජයසේන හෙන්රි, (1986) *හුණුවටයේ කථාව*, කොළඹ 02, සීමාසහිත ලේක්හවුස් ඉන්වෙස්ට්මන්ට් සමාගම.

ජෝන්ද සිල්වා නීතිඥ, (1927), *ශ්‍රී හර්ෂදේව රජු විසින් විරචිත නාගානන්ද නාටකය*, දෙවැනි මුද්‍රණය.

ද සිල්වා සුගතපාල ද (1990) *සොඳුරු ආඥාදායක හෙවත් නාට්‍ය නිෂ්පාදක*, කොළඹ 10, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ද සිල්වා සුගතපාල, (1974), *දුන්න දුනු ගමුවේ*, කොළඹ, ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

ද සිල්වා සුගතපාලද (1984), *නාට්‍ය නිෂ්පාදකයකු වන්නේ කෙසේද? (ලිපිය)* කල්පනා සඟරාව.

දිසානායක විමල්, කුලතිලක කුමාරසිංහ (2011) *නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ හැඳින්වීමක්*, කොළඹ, ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ධර්මකීර්ති රංජිත් (1986) *ඇන්ටන් චෙකෝෆ්ගේ චෙරි උයන*, කොළඹ 12, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ.

පඤ්ඤකිත්ති හිමි හිරිපිටියේ, (2007), *භරතමුනි විරචිත නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය*, කොළඹ 10, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

බුලත්සිංහල ලූෂන්, (2004), *තාරාවෝ ඉගිලෙති*, කොළඹ, ඇස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සරච්චන්ද්‍ර එදිරිවීර, (2012), *සිංහබාහු,* මහරගම, මුද්‍රණය ඇඩ් ඇඩ්ස් , 272/5, ඉසුරු පෙදෙස.

සරච්චන්ද්‍ර එදිරිවීර (2011), *මනමේ නාටකය*, පිටකෝට්ටේ, සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රකාශන.

සරච්චන්ද්‍ර එදිරිවීර (1991), *පේමතෝ ජායතී සෝකෝ*, කොළඹ, ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ.

සුරවීර ඒ.වී. (2012) *සාහිත්‍ය කලා ප්‍රදීපිකා*, කොළඹ, ජ්ලෝග්ව් පබ්ලිෂන් ප්‍රයිවෙට් ලිමිටඩ්.