Vidyodaya J. Arts, Sci., Lett., Vol. 6. No. 2, pp. 37 – 48, 1978

මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ නවකථා ශිල්පධර්ම

විද්‍යෝදය මණ්ඩපයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශයේ
ඒ. වී. සූරවීර විසිනි

I

"(නවකථාවේ) ශිල්පධර්ම ගැන කථා කරන විට අපට හැම දේ ගැන ම පාහේ කථා කිරීමට සිදු වන්නේය. එයට හේතුව ලේඛකයාගේ වස්තු විෂය සංඛ්‍යාත අත්දැකීම ඉදිරිපත් කරනුයේ ශිල්පධර්ම මගින් වීමය. ස්වකීය විෂය අනාවරණයට, ගවේෂණයට හා වර්ධනයටත්, එසේ ම එහි අර්ථප්‍රකාශනයටත්, අවසාන වශයෙන් එහි අගය නිර්ණය කිරීමටත් ඇති එක ම මාර්ගය වන්නේ ශිල්පධර්මයි."

–මාක් ස්කෝරර්[1]

"(සාහිත්‍ය කෘතියක) ස්වරූපය තීරණය කරනු ලබනුයේ අන්තර්ගතය විසිනි."

–ජෝර්ජ් ලූකාෂ්[2]

පූර්වෝක්ත ප්‍රකාශ දෙක අනුව සාහිත්‍ය කෘතියක වැඩි අවධානය යොමු කළ මනා ශිල්පධර්ම කෙරෙහි ද, අන්තර්ගත කරුණු කෙරෙහි ද යන්න පිළිබඳ මතභේද ඇති බව පෙනෙතත් ඒ දෙපක්ෂය ම ඉවත ලිය නොහෙන බව පිළිගත මනා වෙයි. සාහිත්‍ය කෘතියක අගය රඳා පවත්නේ අවයව එකමිතියෙන් මතු වන සමස්තාර්ථය මතය.

නවකථා දෙළසක් ලියූ[3] මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ (1891–1976) කාලයාගේ ඇවෑමෙන් ස්වකීය මුල් කෘතිවල තුබූ අඩුපාඩු අවබෝධ කර ගත්තේය. 1961 දී ලියන ලද මතු දැක්වෙන පාඨ අනුව ඒ බව පැහැදිලි වේ.

"....ලීලා කථාව ලියන්ට සිතුවේ පියදාස සිරිසේනගේ නුපුළුල් මතයන්ට විරුද්ධ වාදයක් නැගීම මැනවයි හැඟුණු බැවිනි. මා අදහස් කළේ නවකථාවක් ලියන්ට නොව සිංහල උගතුන් පමණක් නොව ඉංග්‍රීසි උගතුන් ද දැඩි කොට ගත් ඇතැම් සිරිත් වලට හා මිථ්‍යා විශ්වාසයන්ට ද පහර දීමටයි. පියදාස සිරිසේනගේ නවකථා රීතියම මම ඒ සඳහා උපයෝගී කර ගත්තෙමි."[4]

"මගේ 'සෝමා,' 'අයිරාංගනී' යන කල්පිත අද්භූත කථා පොත් දෙක....,"[5]

---

1. *Approaches to the Novel,* ed. by Robert Scholes, Revised ed. 1966, "Techniques of Discovery, Mark Schorer, p. 141
2. *The Meaning of Contemporary Realism,* George Lukacs, Tr. by John and N. Mander, 3rd impression, 1972, p. 19.
3. ලීලා (1914), සෝමා (1920), අයිරාංගනී (1923), සීතා (1923), මිරිඟුව (1925), රෝහිණී (1929), ගම්පෙරළිය (1944), යුගාන්තය (1949), විරාගය (1956), කලියුගය (1957), කරුවල ගෙදර (1963), බවතරණය (1973).
4. උපන් දා සිට, මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, 2 වන මුද්‍රණය, 1962, 132 පි.
5. එම 239 පි.

''සීතා' 'මිරිඟුව' 'ගැහැනියක්'[6] කථා මා ලියුවේ බොළඳ කථා ලිවීමෙන් ගැලවෙනු පිණිසයි. ඒ කථා පොත් තුනම නොවිකිණිණ. මා යළිත් නවකථා ලියන්ට වෑයම්කළ යුතුද? කෙතෙක් නොවිකුණුණත් 'සෝමා' වැනි කථා ලිවීම මට නොකළ හැකි කාරියකි. 'සීතා' 'මිරිඟුව' හා 'ගැහැනියක්' ද ලිවීමෙන් මම සිංහලයන්ගේ ජීවිතය පිළිබඳ මගේ සුහද අත්දැකීම් කීමටත් වර්ණනයටත් උචිත රීතියක් නිපදවා සකස් කොට ගත්තෙමි. එය හැර දමා යළිත් 'සෝමා' කථා රීතියට බසින්නේ කෙසේද? මම නවකථා නොලියන්ට සිතාගත්තෙමි''.[7]

මුල් නවකථා තුනේ දී අනුගමනය කළ ''අද්භූත රීතිය'' අතහැර ''ජීවිතය පිළිබඳ සුහද අත්දැකීම් කීමටත් වර්ණනා කිරීමටත්'' සීතා, මිරිඟුව යන නවකථා ලියන ලදී. මේ වූකලී වික්‍රමසිංහ නවකථාවේ දෙවන අවස්ථාවයි.

මිරිඟුවෙන් පසු මෙම ලේඛකයා නවකථා ලිවීම තාවකාලිකව අත්හළේ කරුණු දෙකක් නිසා බව පෙනේ. එකක් එකල විසූ සිංහල පාඨකයා පුරුදු වී සිටි අද්භූත කථා සම්ප්‍රදය ප්‍රතික්ෂේප කිරීමය. අනෙක් කරුණ නම් ඒ කථා නොවිකිණීමය. විකිණෙන සුලබ කථා ලිවීමට ඔහු ඉදිරිපත් නුවූයේය. ඉක්බිති තව අත්හද බැලීමක් කරන ලදී. එනම් රෝහිණී නම් ඓතිහාසික නවකථාව ලිවීමය. චරිත නිරූපණයට නොව කථාවට මුල් තැන ලැබෙන මේ ඓතිහාසික ආඛ්‍යානය ලිවීමේ දී රාfපල් සබාටිනිගේ ස්කැරමූෂ් නම් කෘතියේ ආභාසය ලබා ඇති බව කියනු ලැබේ.[8]

මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ නවකථා කලාවේ පරිණත අවස්ථාව ආරම්භ වූයේ 1944 දී ගම්පෙරළියත් සමගය යි කිව හැකිය.[9]

බවතරණය හා සමහරවිට විරාගය ද හැර ගම්පෙරළියේ පටන් හැම නවකථාවකට ම පසුබිම් වී ඇත්තේ ''සංස්කෘතික ගැටුම් මුල් කර ගත් සමාජ පෙරළියයි.'' ඔහුගේ කෘතිවල විශේෂත්වය නම් ඒ සංස්කෘතික විපර්යාසය සමාජ – ආර්ථික පදනමක සිට පළමු වරට විග්‍රහ කිරීමයි. මිරිඟුවට නම්, ''ඉංග්‍රීසි සංස්කෘතියෙහි හරය වත් සිංහල සංස්කෘතියෙහි හරය තබා පිටපොත්ත වත් නොදත් සිංහල ඉහළ සමාජයේ''[10] චරිත වස්තු වුවත් එහි ද විග්‍රහ කෙරෙන්නේ සංස්කෘතික ගැටුමය. මිරිඟුවේ මොලී 'නම්බුව කබල් ගෑම' ප්‍රතික්ෂේප කළ නිසා අපකීර්තියටත් අන්තිමේ දී මරණයටත් ගොදුරු වූ අතර ගම්පෙරළියේ නන්ද හැකි හැම විට ම නම්බුවත් 'කුල ගර්වයත්' රැක ගැනීමට ක්‍රියා කළ සැටි පැහැදිළි වෙතත්, තම දරුවන් ඒ අපේක්ෂා ගරු නොකිරීම නිසා ඇය ද කලකිරීමට පත් වූ වග කලියුගය පවසයි.

කර්තෘ අපේක්ෂා කරන සංස්කෘතික පරතරය ප්‍රකට කරන එක් හොඳ උදහරණක් නම් විවාහය සම්බන්ධයෙන් ඒ ඒ චරිත දරන ආකල්ප බව පෙනේ. මිරිඟුවේ මනුවර්ණ මොලීට විවාහ යෝජනා කළ විට ඇය දෙන පිළිතුර නම්, ''අම්මාගේත් තාත්තාගේත් සතුට ලබා ගනින්''[11] යනුයි. ගම්පෙරළියේ පියල්ට නන්ද දෙන පිළිතුර, ''අම්මාගෙන්

6. 1924 දී පළ වූ 'ගැහැනියක්' වික්‍රමසිංහගේ පළමු වැනි කෙටිකතා සංග්‍රහයයි.
7. උපන්දා සිට, 239 පි.
8. සිංහල නවකථා, ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර, 1950, 12 පි.
9. බලන්න: නවකතා නිර්මාණය හා අවබෝධය, ඒ. වී. සුරවීර, 1973, 2 පරිච්ඡේදය.
10. මි ඟුව, 4 වන මුද්‍රණය, 1969. අලුත් හැඳින්වීම 5 පි.
11. මිරිඟුව, 36 පි.

අහන්න'',''අම්මා කැමති නම් මම කැමැතියි'', ''අම්මා අකමැති නම් මම කැමැති වන්නේ මොකට ද?''[12] යනුයි. නන්ද අම්මාගේ බහ ඉක්මීමට එඩිතර නොවූ වාය. කලියුගයේ ඇලන් ලන්සි තරුණියක විවාහ කර ගැනීම ගැන නන්ද තදින් කෝප වූවාය. සච්මන් කබලාන හා පෙම් බැඳගත් නාලිකාට ඇගේ මව නන්ද තර්ජනය කරන්නේ මෙසේය. ''...උඹ විවාහ වෙන්න ඕනෑ මව්පියන් කියන තරුණයෙක් එක්ක.''[13] යුගාන්තයේ අරවින්ද විහාරහේනට චමරී පෙම් කරන බව ඇසූ නාලිකා පැවසුවේ ද තම මිත්තණිය වූ මාතර හාමිනේ කියූ දේ මය. ''පාන් පෙට්ටිය ඔළුව උඩ තියාගෙන ඇවිදලා විකුණා පොහොසත් උණු මිනිහෙක් එයාගේ තාත්තා. එයාගෙ අම්මා මහ පිටිසර ගැනියක්...''[14] මේ එක් පැත්තකි. එහි තවත් පැත්තක් ඇත. ''මම බඳිනවා නම් බඳින්නේ අරවින්ද මිසක් එයාගේ තාත්තා නෙවි''යි චමරී අම්මාගේ වචනවලට හරස් කපයි.[15] විරාගයේ දී ද විවාහය සඳහා වැඩිහිටියන්ගේ අවසරය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය මතු වේ. ''අම්මාත් තාත්තාත් කැමති නම් සරා මට කැමති වෙවි'' යි සිරිදස කියයි.[16] අරවින්ද සරෝජිනී විවාහ කර ගැනීමට ඉදිරිපත් නුවූයේ මව්පියන්ගේ කැමැත්ත නොලැබෙන නිසාය. එහෙත් එඩිතර තරුණියක වූ සරෝජිනී ''මම කසාද බඳින්නේ මට කැමති කෙනෙක්'' යි අරවින්දට පිළිතුරු දෙතත්[17] ඇගේ මතයට ඉඩ ලැබුණේ නැත. කරුවල ගෙදර දී සිරිමල් ද නිමල් ද මවුපියන්ගේ අනුදැනුම නැතිව විවාහ ජීවිතයට ඇතුළු වීම ගැන ඔවුහු කෝප වෙති.

මෙහි දක්වන ලද්දේ වික්‍රමසිංහගේ නවකථාවලිය පුරා දිවෙන එක් චින්තන රටාවක් පමණය. (විවාහය හා කතාරටාව අතර ද සම්බන්ධයක් ඇති සැටි මතු සාකච්ඡා කෙරේ.) සංස්කෘතික ගැටුම විවරණය කිරීමේ දී විවාහය නමැති සංස්ථාව කෙරෙහි ඔහු විසින් විශේෂ අවධානයක් යොමු කරන ලදී.

ගැමි ජීවිතය හා සංස්කෘතිය නගර ජීවිතයටත් සංස්කෘතියටත් වඩා උසස් බව වික්‍රමසිංහගේ නවකථා තුළ බලපවත්වන තවත් පොදු චින්තනයකි.

'' ....එක්කෝ සියලු දෙනාම ගැමියන්ගේ තැනට බැස ලද දෙයින් සතුටුව ජීවත් වීමෙනි. නොඑසේ නම් උගැන්මෙන් හා ජීවන මිනුමෙන් සියලු දෙනාටම සමතැන් ලැබිය හැකිසේ ලංකාව සමාජවාදීය උතුරුකුරුවක් කිරීමෙනි.''[18]

මේ දෙවන මතය ඉඟියෙන් හෝ සංකේතවත් කරන චරිතය තිස්සගේ යයි සිතේ. වික්‍රමසිංහ ගැමි ජීවිතයේත් නගර ජීවිතයේත් දෙකේ ම ඇතැම් අංග නිර්දය ලෙස පුන පුනා විවේචනය කරයි. ඔහුගේ නවකථාවල විශේෂ ලක්ෂණයක් මෙන් ම ඇතැම් තන්හි දුර්වල කමක් ද වන්නේ මෙයයි. සමාජ විවේචනය ඇතැම් විට කථා විකාශනයටත් චරිත නිරූපණයටත් බාධා පමුණුවයි. උදහරණ වශයෙන් යුගාන්තයේ තැනින් තැන රාත්‍රි භෝජන සංග්‍රහ, බාල් නැටුම්, අවන් කෙළි ආදිය වර්ණනා කරනුයේ ඉහළ සමාජයට සිනාසීමට බව පෙනේ. මෙම වර්ණනා මිරිඟුවේ ශුනබ ප්‍රදර්ශන සහ භෝජන සංග්‍රහ වර්ණනා සිහි ගන්වයි. මේ කෘති දෙක ම නාගරික ධනවත් සමාජයේ පුවත් හා සම්බන්ධ වීම අහම්බෙන් සිදු වූවාක් නොවේ.

12. ගම්පෙරළිය, 1973, ගුණසේන, 14 පි.
13. කලියුගය, 2 වන මුද්‍රණය, 1957, 185 පි.
14. යුගාන්තය, 5 වන මුද්‍රණය, 1958. 158 පි.
15. යුගාන්තය, 158 පි.
16. විරාගය, 1956, 87 පි.
17. විරාගය, 55 පි.
18. උපන්දා සිට, 68 පි.

පුද්ගල චරිත විශ්ලේෂණයට මුල් තැන දෙන විරාගය නිසා සිංහල නවකථාවේ ක්ෂේත්‍රය පුළුල් වූවා මතු නොව නව ප්‍රවණතාවක් ද ඇරැඹුණ වූයේය. එහෙත් විරාගයේ දී ද සමාජ විවේචනය අමතක නොකෙරේ.

සිද්ධාර්ථ චරිතයත්, බුද්ධ චරිතයත් අළලා රචිත බවතරණය සිංහල නවකථා ක්ෂේත්‍රය පුළුල් කෙරෙන අනෙක් කෘතියයි.[19] සිද්ධාර්ථ – බුද්ධ චරිතය දෙස නව දෘෂ්ටියකින් බැලීම මෙහි විශේෂ ලක්ෂණයක් වී ඇත්තේය. ඓතිහාසික චරිතයක් වස්තු කර ගෙන නව නිර්මාණයක් කිරීමේ දී එය එසේ ම විය යුත්තකි. එහෙත් සංවාද හා ආඛ්‍යාන තුළට පාඨකයාගේ ඉවසීම සිඳී යන තරමට දර්ශනික මත ඇතුළු කිරීම නිසා බවතරණය සම්පූර්ණයෙන් කියවා නිම කිරීමටත්, පරිපූර්ණ වින්දනයක් ලැබීමටත් අසීරු කෘතියක් බවට පත් වෙයි.

දැන් අපි මෙම ලේඛකයාගේ 'තුන් ඈඳුතු නවකථාවේ' අන්තර්ගතයත් (content) ඊට ම සම්බන්ධ වන කාලය හා ඉඩහසරත් (Time and Space) කෙරෙහි අවධානය දක්වමු. ගම්පෙරළිය, කළියුගය, යුගාන්තය යනු විසින් අනුපිළිවෙළින් පරම්පරා හතරක වෘත්තාන්තය දක්වන මේ කෘති ඒ අනුපිළිවෙළින් ම නොලියන ලදී; දෙවැන්න ලියන ලද්දේ අන්තිමටය. එසේ ම යුගාන්තයත් කලියුගයත් පළ කෙරුණු අටාවුරුදු පරතරය මැද දී විරාගය ද ලියන ලදී. ඇත්ත වශයෙන් ම ගම්පෙරළිය ලියද්දී තුන් ඈඳුතු නවකථාවක සැලැස්මක් කතුවරයාට තුබූ බවත් සිතිය නොහැකිය. දෙවනුව පළ කෙරුණු යුගාන්තය ලියද්දීත් තුන් ඈඳුතු ප්‍රබන්ධයක් පිළිබඳ අදහසක් පැවති බවත් නොපෙනේ. එසේ වූණි නම් මාලින්ට එංගලන්තයේ සිටිය දී ඔහුගේ මාමා වන ඇලන් මුණ ගැසිය යුතුය. එහෙත් ඒ බවක් ඉඟියකින් හෝ සඳහන් නැත. පසුව පහළ වූ අදහසක් අනුව තුන් ඈඳුත්තක් වනසේ යුග දෙකක කථා දෙකක් එකට යා කොට කලියුගය ලියන ලද සේය. මේ කාර්යය සියුම් කුශලතා ඇති ලේඛකයෙකුට විනා කළ නොහැක්කකි.[20]

ගම්පෙරලිය වනාහී 1904 අප්‍රේල් මස 10 ද හෝ 11 ද ආරම්භ වී 1921–22 දී පමණ අවසන් වන පරිදි ලියා ඇති පරම්පරා දෙකක් සම්බන්ධ කථාවකි.[21] නන්ද හා පියල් අතර විවාහයෙන් දැවුරුද්දක් ඉකුත් වී කොළඹ පදිංචි වූ පසු ඇලන්ගේ උත්පත්තියේ පටන් පියල්ගේ මරණය තෙක් (1921–22 සිට 1958 පමණ) කථාව කලියුගයෙන් කියවේ.[22] යුගාන්තය ආරම්භ වන්නේ සවිමන් කබලානගේත් නාලිකාගේත් පුත් මාලින් උපාධි ලැබීමෙන් පසු එංගලන්තයේ සිට පෙරළා සිය රට පැමිණීමත් සමගය. නාලිකා නම් පියල්ගේ දියණියයි. මේ අනුව කලියුගයේ අවසානයත් යුගාන්තයේ ආරම්භයත් අතර කාල පරතරය යටත් පිරිසෙයින් අවුරුදු විසි හතරක් වත් විය යුතුය. එවිට යුගාන්තයේ ආරම්භය ක්‍රි.ව. 1982 පමණ වන බව පෙනේ[23]. එහෙත් යුගාන්තය පවසන්නේ නවසිය හතළිස් ගණන්වල කථාවකි. තුන් ඈඳුතු නවකථාව සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල්හි

19. සිදුහත් චරිතය හෝ බුද්ධ චරිතය හෝ අළලා ලියවුණු තවත්, සිංහල ප්‍රබන්ධ ඇත. බලන්න: සුදු හංසයෝ ඉගිල ගියෝ – හදුජී මහින්ද ජයතිලක, 1971; අමාවැස්ස – ජයසේන ජයකොඩි, 1975.
20. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ සිංහලයට තුන් ඈඳුතු නවකථා එකතු කළ පළමු වන ලේඛකයා නොවේ. පියදාස සිරිසේනගේ ජයතිස්ස සහ රොස්ලින්, අපටවෙච්ච දේ, මහා වියවුල යන කෘතිවලින් ද එකට යා වූ කතාන්තරයක් කියවේ.
21. 1 වන සටහන බලන්න. (ලිපිය අග)
22. 2 වන සටහන බලන්න
23. 3 වන සටහන බලන්න

පියල්ගේ වයස හැත්තෑ තුනකට අඩු නොවිය හැකිය. නන්දගේ වයස සඳහන් නැතත් ඒ වන විට ඇයට ද හැටක් වත් පිරී තිබිය යුතුය. මහලු හිමියා මරණාසන්නව රෝහලේ සිටිය දී සමරවීර දෙස්තර අවස්ථාවාදී ලෙස ඇය පොළඹවා ගැනීමට තැත් කළ බවට ඉඟියක් කරනුයේ[24] ද චරිතයන්ගේ වයස ගැන සැලකිලි නොදැක්වූ නිසා බව පෙනේ. එසේ ම යුගාන්තයේදී තිස්ස ''හැට වයස ද ඉක්මවූවකු'' [25] බව කියතත් ඔහුගේ වයස ඊට විස්සකින් වත් වැඩි වුව මනාය. එසේ ම තිස්සගේ ක්‍රියා කලාපය එතරම් වයස්ගත වූවෙකුට නොගැළපේ. මෙවැනි ප්‍රමාද තවත් ඇත. උදහරණයක් වශයෙන් එංගලන්තයේ සිට මුල් ලිපිය එවන ඇලන් එක් තැනක ''මීට මසකට පෙර අයිරින් මෙහි ඉස්පිරිතාලයෙහිදී මළාය''[26] කියා තවත් තැනක ''අයිරින් මැරී තුන් මසකට පසු මේ ලියුම ලියන මට''[27] යි පවසන බව පෙන්වා දිය හැකිය. කෙසේ වෙතත් මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ අපේක්ෂාව වූයේ මෙම ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේ මෙරට සමාජ ප්‍රවණතාවන්ගේ යථාර්ථය පසක් කරගෙන ඒවා ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමයි. එම කාර්යය ඉෂ්ට වන තාක් කල් ගණිත ප්‍රශ්න කෙරෙහි වෙහෙසීමට ඔහු උනන්දු වූ බවක් නොපෙනේ.

ගම්පෙරළියේ නන්ද හා පියල් අතර විවාහයට පැවති බාධකය වූයේ එළවළු බක්කි යක් තියාගෙන ජීවත් වීම ආදි ''බාල'' රැකියාවල් කළ පෙළපතකට පියල් අයත් වීමය.[28] ඔවුනතර කුල වශයෙන් වෙනසක් නොවීය. ''කුල ගර්වය'' ''කුල මානය'' යන වචන තිස්වරකට ද වැඩියෙන් භාවිත කරමින් ඒ විවාහයට හරස්වූයේ කුල ගර්වයයි කර්තෘ මෙන් ම ඔහු අනුව ගිය විචාරකයන් ද දිගින් දිගට පවසා ඇතත් ඒ සාවද්‍ය ප්‍රකාශයකි. ගම්පෙරළිය මතු කරන ගැටලුව කුලගර්වය පිළිබඳ එකක් නොව පැලැන්-තියේ මහිමයෙන් ඇති කරගත් නම්බුව රැකීම නිසා ඇති වූවකි.

II

''කථාව පාඨකයාට පෙන්විය යුත්තක් සේ සැලකීමට – කථාව එයින් ම පැවසෙන අයුරු නිරූපණය කිරීමට නවකථා කරුවා සිතන තුරු නවකථා කලාව නම් ආරම්භ නොවන්නේමය. නවකථාව වනාහි සිද්ධි දමයක් නොව එකම රූප චිත්‍රයකි. කථාවට ප්‍රයෝජනවත් පරිද්දෙන් අනුයෝග කෙරෙන තුරු ඒ සිද්ධිවල ඇති අගයක් නම් නැත්තේය.''[29]

— **පර්සි ලූබොක්**

1921 දී පර්සි ලුබොක් පැවසුවේ ප්‍රයෝජනවත් ශිල්පධර්මයකි. සිද්ධි, ආඛ්‍යාන, සංවාද, වර්ණනා ආදීය කථාවට අවිලංඝ්‍ය ආකාරයෙන් අනුයෝග කිරීම අතින් ගම්පෙරළිය, බවතරණය ඇතුළු කෘති වැඩි ගණනක අඩු වැඩි වශයෙන් දුර්වලතා විද්‍යාමාන වුව මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ කලියුගයේ දී සහ ඊටත් වඩා හොඳින් විරාගයේ දී සාර්ථක ප්‍රතිඵල ලබා ඇත්තේය.

24. කලියුගය, 203 පි.
25. යුගාන්තය, 130 පි
26. යුගාන්තය, 16 පි.
27. යුගාන්තය, 25 පි.
28. ගම්පෙරළිය, 64 පි.
29. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 7th Printing, New York, 1966, p. 62.

නවකථා කරුවාගේ කාර්යය චරිතයන්ගේ ක්‍රියාකාරිත්වය මගින් සත්‍යයක් සේ පසක් වන කල්පිතයක් රූපණය කිරීමයි. චරිත, සිද්ධි, කතාරටාව, දෘෂ්ටි කෝණය, කාලය හා ඉඩ හසර, සංකේත, සංවාද, ආඛ්‍යාන යනාදී හැම දෙයක ම ඒකීය අරමුණ රූපණයයි. වික්‍රමසිංහ මෙම කාර්යය සපුරා ලන්නේ කෙසේ ද?.

''ස්ත්‍රිය තමාට විය හැකි අනාගත විපත් බොහෝ විට දකින්නේ බුද්ධියෙන් නොව සහජ හැඟීමෙනි. රාගය හා කුසගින්න ද වැනි හැම මැඩීමම හුදු බුද්ධිය, ඇබ්බැහි කමට එක්වුනු බුද්ධිය තරම් ප්‍රබල නොවේ. බොහෝ විට පිරිමිහු ඒ ඇබ්බැහි කමින් තොරයෝය. සහජ හැඟීමෙන් අනාගත අන්තරාය දක්නා ස්ත්‍රිය, රාගය, කුසගින්න යන ආදී මුල් හැඟීම් මැඩගැනීම සඳහා ඉව නිසා තම දරුවන් රැකගැනීමට වැරවෑයම් කරන දිවි දෙනකගේ ශක්තිය ඇත්තියකි ස්ත්‍රිය. ඒ ශක්තිය ලැබුවේ, කුල සිරිත් නොහොත් සමාජ චාරිත්‍ර නිසාය.''[30]

ශාස්ත්‍රීය ලිපියකින් උපුටා ගත් කොටසකට නොවෙනස් මෙම ඡේදය ගම්පෙරළි යෙනි. කර්තෘ ඉදිරිපත් වී තම මත පාඨකයා වෙත ආරෝපණය කිරීමේ අදහසින් ලියා ඇති මෙහි කථන ක්‍රමය ආත්මගත (Subjective), පුද්ගල නිඃශ්‍රිත (Personal) යන නම්වලින් හැඳින්විය හැකිය. රූපණ කාර්යය සඳහා උචිත වන්නේ විෂය නිඃශ්‍රිත (Objective) හෝ අසම්බන්ධි (Impersonal) මාර්ගයයි[31] මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මේ මාර්ගය ප්‍රගුණ කළ ලේඛකයෙකු බවට ද සාධක එමටය.

''දෙසතියක් ගෙවෙන්ට පෙර අනුලාගේ සිතෙහි හටගත් දෙමිනසට හේතුවුණු පාළු හැඟීම් අතුරුදහන් විය. අඹ ගසින්, ලිඳ ළඟ ලොවි ගසින්, පැළඉණි වැටෙහි ගඳපාන පඳුරුවලින්, උදය වරුවේ නඟින කුරුළු ගීතය දෙමිනසින් හැකුළුණ ඇගේ සිත පුබුදු කෙළේය. උදය වරුවේ හිරු රැසින් පිබිදෙන ගස් කොළන් පිසගෙන එන උණුසුම් සුළඟ ස්පර්ශ කරන අනුලාට සිහිවන්නේ තමා කුඩා දූරියක මෙන් කළ කී දේය.''[32]

මෙම ඡේදයෙහි ඇත්තේ ද කර්තෘගේ වචනය. එහෙත් ඒ කර්තෘගේ අධිකාරිත්වය යටතේ ලියන ලද පාඨයක් නොවේ. එහි කර්තෘ නොසිටී. එහි සිටින්නී අනුලාය.

අපේක්ෂිත නිර්මාණයට උචිත කතාරටාවක් (Plot) ගොතා ගැනීමේ අවශ්‍යතාව වික්‍රමසිංහ විසින් පසක් කර ගන්නා ලදී. මිරිඟුව, ගම්පෙරළිය, යුගාන්තය, බවතරණය යන කෘතිවල දී කාල ප්‍රවාහයට අනුකූලව සිද්ධි ගැළපීමේ සාමාන්‍ය ක්‍රමය අනුගමනය කරන ලද අතර කරුවල ගෙදර, කළියුගය, විරාගය යන කෘතිවල දී ඊට වඩා වෙනස් මාර්ග පිළිපදිනු පෙනේ. ඔහුගේ කථා කලාවේ විශේෂත්වයක් නම් කතා රටාවත් දෘෂ්ටි කෝණයත් අවිලංඝනීය ආකාරයෙන් එකට බැඳී සිටීමය. අනෙක් කෘති සර්ව-වේදී ප්‍රථම පුරුෂ දෘෂ්ටි කෝණයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර කරුවල ගෙදර, විරාගය යන කෘති ඊට වෙනස්ය.

---

30. ගම්පෙරළිය, 154–55 පිටු.
31. බලන්න (1) *The Craft of Fiction*, Sec. V, From p. 69.
(2) Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1961, ch. 2
32. කළියුගය, 104–05 පිටු.

උත්තම පුරුෂ දෘෂ්ටි කෝණයෙන් ආරම්භ වන කරුවල ගෙදර කථාව මුලදී ඉදිරිපත් වන්නේ කථිකයා (මම) ගම්සභා පාරක් දිගේ යාමෙනි. අවටැති යම් යම් දේ විපරම් කරමින් යන කථකයාට අලුත් මෝස්තරයේ ගෙයක් හමු වන්නේය. ''මා කොග්ගලට ආවේ මේ ගෙය හා එහි වෙසෙන්නන් ද පිළිබඳ තවත් තොරතුරු සොයන අටියෙනි...''[33] ඉක්බිති පාඨකයාට නොහැඟෙන සේ සර්වවේදී දෘෂ්ටි කෝණයට සංක්‍රමණය වී කාලදමයට අනුකූලව කථාව ඉදිරිපත් කෙරේ. පාඨකයා කථාවට වඩාත් හොඳින් පිවිසවීමට මේ පිළිවෙත කතුවරයා උපයෝගී කර ගනියි. එසේ ම කථා නායක තිනන් මුලින් පාඨකයාට මුණ ගැසෙන්නේ හැත්තෑවියේ මහල්ලෙකු සේය. එහෙත් ඔහුගේ ජීවිතයේ ආරම්භයේ පටන් කථාව දිගට ම කියවෙයි.

විරාගයේ කථාව ඇරඹෙනුයේ අරවින්දගේ මරණයෙන් හාර මාසයකට පසුවය. එනම් කථාවේ අගිනි. කථාව ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ මශබ්ද කරාක සැමී විසිනි. අවුරුද්දක් ඉන්දියාවේ ඉබාගාතේ ඇවිද පෙරළා ආ සැමී සිරිදසගේ ගෙදරට ගොස් ඔහු හා ඔහුගේ බිරිඳ සමග අරවින්ද ගැන කථා කරයි. අරවින්ද මළ බවත්, ඔහුගේ පොත් මිටියක් කාමරයේ ඇති බවත් සැමීට අසන්නට ලැබෙයි. ඒ පොත් අතර අරවින්දගේ ආත්ම චරිත කථාවක් ද සැමී සොයා ගනියි. දෙවන පරිච්ඡේදයේ පටන් කියවෙන්නේ ඒ ආත්ම චරිත කථාවයි.

විරාගයේ මුල් පරිච්ඡේදය දෙවැන්නේ සිට කියවෙන ආත්ම චරිතයට ප්‍රවේශයකි. එය ඉතා සාර්ථක ප්‍රවේශයක් වන්නේ ඒ අරුම පුදුම පුද්ගලයාගේ තතු දැනගැනීමේ දැඩි කුතුහලක් පාඨකයා තුළ ඇති කෙරෙන හෙයිනි. විරාගයෙහි සැමී, අරවින්ද යනුවෙන් අස්මත් ශබ්දවාචකයෝ දෙදෙනෙක් සිටිති. උත්තම පුරුෂ දෘෂ්ටි කෝණයෙන් කථාවක් ඉදිරිපත් කිරීමේදී මෙන් ම ආත්ම චරිත කථාවක් ලිවීමේදී ද ලේඛකයාට අවශ්‍යයෙන් ම යම් යම් සීමා තුළ ක්‍රියා කිරීමට සිදු වෙයි. එහෙත් ඒ සීමාවන් අබිබවා උත්තම පුරුෂ දෘෂ්ටි කෝණයේ මතු නොව සර්වවේදී දෘෂ්ටි කෝණයේ ඇතැම් වාසිවලින් ද උපරිම ප්‍රයෝජනය ගැනීමට මේ ලේඛකයා විරාගය ලිවීමේදී සමත් වූයේය. මෙම ශිල්පීය උපක්‍රමය නිසා චරිත නිරූපණයෙහි ලා ලබා ඇත්තේ ඉමහත් පිටුවහලකි. එහෙයින් විරාගය වනාහී සිංහල නවකථා ක්ෂේත්‍රයේ දෘෂ්ටි කෝණය අතින් මෙන් ම කතාරටාව අතින් ද විශේෂත්වයක් දරන නිර්මාණයකි.

කතාරටාව අතින් කලියුගය වික්‍රමසිංහගේ අනෙක් හැම කෘතියකට ම වඩා වෙනස්ය; සංකීර්ණය. විවාහයෙන් දැවුරුද්දකට පසු කොළඹ පදිංචියට ගිය පියල්, නන්ද යන අඹු සැමි යුවලගේ කථාන්තරය පියල්ගේ මරණය තෙක් කලියුගයෙන් කියවේ. කාලය විසින් මෙහි අවුරුදු තිස්පහක් පමණ පරිච්ඡේදයක් ඇතුළත් වන සේ පෙනේ[34] එහෙත් කථාව ඇරඹෙන්නේ පියල්ලාගේ වැඩිමල් පුත් ඇලන් විවාහ වී එංගලන්තයට ගොස් දස වසකට පසුව එවන ලද දිගු ලිපියකිනි. එනම් මුළු කථාවෙන් අවුරුදු තිහක් පමණ ඉකුත් වූ තැනිනි. ඉංගිරිසියෙන් ලියන ලදුව, තිස්ස විසින් සිංහලට නඟනු ලබන ඇතැම් කොටස් ද, ඒ කරුණු ගැන නන්ද ඉදිරිපත් කරන අදහස් සහ තිස්සගේ විවේචන ද මගින් පියල්, අනුලා, මාතර හාමිනේ, පියල්ගේ මව, තිස්ස, ඇලන්, නාලිකා, චන්ද්‍රසෝම යනාදීන්ගේ චරිත අනාවරණය කෙරේ. කලියුගයේ මුල් පරිච්ඡේද හතර වැය වන්නේ මෙම ලිපිය සහ එහි විවේචන ද සඳහාය. පස් වන පරිච්ඡේදයෙන් පියලුත් නන්දත්

33. කරුවල ගෙදර, 1963. 10 පි.
34. 2 වන සටහන බලන්න.

කොළඹ පදිංචි වූ ද පටන් පුවත් නන්ද, තිස්ස, මාතර හාමිනේ, පියල්ගේ මව යන අයගේ පැතිවලින් අතීතාවර්ජන ස්වරූපයෙන් කියවේ. අනුලා කථාවට කෙළින් ම හවුල් වන්නේ හවැනි පරිච්ඡේදයේ සිටය. දහහතර වන පරිච්ඡේදය පමණ තෙක් ඒ පවුලේ සියලු තතු පැවසෙනුයේ අතීතාවර්ජන ස්වරූපයෙනි; එහෙත් අනුපිළිවෙළින් නොවේ. ඒ වනවිට පියල් රෝගාතුරවී අතිශය දුබල තත්වයකට වැටේ. මෙම පරිච්ඡේදය අවසන් වීමට පෙර ඇලන්ගෙන් තවත් ලිපියක් ලැබුණ බව සඳහන් වන හෙයින් දැන් ස්ථිර වශයෙන් ම මුලදී කතාව ඇරඹූ තැන පසුකර ගොස්ය. ඒ සමඟ ම නාලිකාට එවන ලද අනෙක් ලිපියෙහි ඇලන් තවත් විවාහයක් කරගත් බව සඳහන් වේ. මුල් ලිපියත් මේ විවාහයත් අතර පරතරය පවසා නැතත් අවුරුද්දක් දෙකක් වත් වී යයි සිතීම වටී. ඉතිරි පරිච්ඡේද දෙකින් පියල්ගේ මරණය තෙක් කථාව ඉදිරියට යයි. කලියුගයේ කතාරටාව විභාග කිරීමේ දී, අනුපිළිවෙලින් සිද්ධි ගැළපීම ගැන නොතකා දීර්ඝ කාල පරිච්ඡේදයක් අළලා වුව නවකථාවක් නිර්මාණය කළ හැකිබව ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙයි.

සාම්ප්‍රදයික කථාවක අනාවරණය, සංකීර්ණත්වය, උච්චාවස්ථාව, නිරාකරණය, යන සතර අංශයක් ඇති බව කියනු ලැබේ.[35] මාර්ටින් වික්‍රමසිංහගේ නවකථා වැඩි ගණනකට පොදු වූ ලක්ෂණයක් සේ පෙනෙන්නේ ඒ බෙදීම කෙරෙහි වැඩි සැලකිල්ලක් නොදැක්වීමය. ඒ වෙනුවට මොහු කරනුයේ විවිධ චරිත ලක්ෂණ ඇති පුද්ගලයන් කරලියට පමුණුවා ඔවුන්ට තම කොටස් රඟපෑමට ඉඩ හැර බලා සිටීමය. මෙය දක්ෂ ලේඛකයෙකුගේ ලක්ෂණයකි. එකක් නොව අක්ෂ කීපයක් වටා ස්ථල කීපයක සිට ක්‍රියාකාරි වන චරිත මගිනි වික්‍රමසිංහ කථාව පෙරට ගෙන යන්නේ. සාමාන්‍යයෙන් ඔහුගේ කථාවක කඳු දෙකක් හා සමාන සංකීර්ණත්ව දෙකක් ද, උස් මුදුනකට සමකළ හැකි උච්චාවස්ථාවක් ද දැකිය හැකි වේ. උච්චාවස්ථාවේ සිට කථාව වහා කෙළවරට පත්වෙයි. ඒ අතර ඇත්තේ තැනිතලා, මිටියාවත්, ප්‍රපාත ආදියයි. මතු දැක්වෙන සටහන බලන්න:

කෘතිය	1 වන සංකීර්ණත්වය	2 වන සංකීර්ණත්වය	උච්චාවස්තාව
ගම්පෙරළිය	නන්ද හා ජිනදස අතර විවාහය	නන්ද හා පියල් අතර විවාහය	ජිනදසගේ මරණය
කලියුගය	ඇලන්ගේ හිතුවක්කාර විවාහය	නාලිකා කබලානට ප්‍රෙම කිරීම	පියල්ගේ මරණය
යුගාන්තය	මුල් වැඩ වර්ජනය	මාලින් මෙහෙයවූ 2 වන වැඩ වර්ජනය	මැතිවරණ පොරය
කරුවල ගෙදර	තිනන් දෙවන බිරිඳක් ගැනීම	පළමු බිරිඳ පලායාම	සිරිමල්ගේ විවාහය
විරාගය	සරෝජිනීගේ විවාහ යෝජනාව බිඳවැටීම	බතී ජිනදස හා විවාහවීම	අරවින්ද රෝගාතුරවීම

අහම්බෙන් සිද්ධ වූ සාම්‍යයක් වුවත්, යුගාන්තයෙහි හැර පූර්වෝක්ත අනෙක් හැම කෘතියක ම පෙනෙන සංකීර්ණ – උච්චාවස්ථා විවාහයත් මරණයත් කේන්ද්‍ර කර ගෙන ඇති සැටි පෙන්වා දිය හැකිය.

දෘෂ්ටි කෝණය සහ කතා රටාව අතින් සමාන නුවූවත්, කලියුගයේ ඇලන්ගේ පොතක් තරම් දිග ලිපියත්, විරාගයේ අරවින්දගේ ආත්ම චරිත කථාවත් අතර සාම්‍යයක් දැකිය හැකිය. ඇලන්ගේ ලිපියත් එක් ලෙසකින් ආත්ම චරිත කථාවකි. මෙම කෘති

35. බලන්න: නවකතා නිර්මාණය හා අවබෝධය, 95 පි.

දෙකේ නිර්මාණ ශිල්ප ධර්ම විභාග කිරීමෙන් සමාන ලක්ෂණ ඇති අවස්ථා දෙකක් කුසලතා ඇති ලේඛකයෙකු අතින් නවතාවෙන් යුක්තව, එකිනෙකට වෙනස් ස්වරූපයෙන් සංග්‍රහ වන හැටි අවබෝධ කර ගත හැකියි.

සාර්ථක නවකථාවක විශේෂාවධානය යොමු වන මූලික කරුණ වන්නේ චරිත නිරූපණයයි. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ චරිත නිරූපණය කරන්නේ කෙසේ ද? මිරිඟුව, රෝහිණී ඇතුළු ඔහුගේ මුල් නවකථාවල දී ප්‍රමුඛත්වය ලැබී ඇත්තේ සිද්ධි වටා ගෙතුණ කථාවටය. සිංහල නවකථාවලියේ පළමු වරට සජීවී, විශ්වසනීය චරිත නිර්මාණය කෙරෙන්නේ ගම්පෙරළියෙහි බව කිව මනාය. එතැන් සිට ලියන ලද නවකථාවන්හි සංග්‍රහ වූ ප්‍රධාන චරිත මෙන් ම අප්‍රධාන චරිත ද ඒ ඒ අයගේ හොඳ-නරක, ප්‍රබල දුබල කම් ආදිය අන්තර්ගත වන සැටියෙන් පරිපූර්ණ ලෙස චරිත නිරූපණය කිරීමෙහි ලා වික්‍රමසිංහ දක්වා ඇත්තේ විශිෂ්ට සාමර්ථ්‍යයක් බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙයි.

ස්වකීය කෙටිකථාවල අංශු මාත්‍ර වශයෙන් සංග්‍රහ කරන ඇතැම් චරිත හා වස්තු නවකථාවලින් පරිපූර්ණ ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම වික්‍රමසිංහ විසින් අනුගමනය කරනු ලැබූ එක් පිළිවෙතකි. කයිසාරුවත්තේ මුහන්දිරම්, මාතර හාමිනේ, නන්ද, අනුලා, තිස්ස, කත්තිරිනා, ලැයිසා, අරවින්ද, බලදස යනාදී චරිතයන්ගේ ලක්ෂණ අඩු වැඩි ප්‍රමාණයෙන් ඔහුගේ කෙටිකථාවල ද පෙනේ. මුදියන්සේ මාමා, මව, මහල්ගෙදර යන කෙටිකතා විශේෂයෙන් සඳහන් කරනු වටී. මව නම් කෙටිකතාව විභාග කිරීමේදී එහි එන සැමී නම් චරිතය තුළ තිස්ස, අරවින්ද යන දෙදෙනා ම සිටින සැටි පෙනී යයි. අනෙක් අතට කෙටිකතා මගින් සාර්ථකව ඉදිරිපත් කරන ලද ඇතැම් චරිත හා සිද්ධි කලින් ලියූ දුර්වල නවකථා තුළ ද දැකිය හැකිය. උදාහරණ වශයෙන් සීතා නම් නවකථාවේ එන කර්ලිනාහාමිගේ කෝපිකඩය හා එහි දී කෝපි බොන මහල්ලා පිළිබඳ පුවත සිහි ගන්වන කෙටිකතාවකි බෙගල්.

ඇතැම් විට බෙහෙවින් සමාන අවස්ථාවලට හෝ ගැටලුවලට හෝ මුහුණ දෙන චරිත ඒ ඒ පරිසරය අනුව වෙනස් වෙනස් ක්‍රියාකාරිත්වයන් දෙමින් නිරූපණය කිරීමට ඔහු සමත් වෙයි. විවාහය සම්බන්ධයෙන් මිරිඟුවේ මොලී ක්‍රියා කළ ආකාරයට නොවේ ගම්පෙරළියේ නන්ද ක්‍රියා කරන්නේ. ගම්පෙරළියේ මාතර හාමිනේත්, යුගාන්තයේ වැලිගම හාමිනේත් සමාන චරිත වුව ක්‍රියා කරන්නේත් සිතන්නේත් තමතමන්ට විශේෂ වූ ආකාරයටය. යුගාන්තයේ මාලිනුත්, අරවින්දත් දෙමගකට යොමු වූයේ පසුබිමත් මුහුණ දුන් ගැටලුත් සමාන නුවූ හෙයිනි. ගම්පෙරළියේ නන්ද, අනුලා යන සොහොයුරියන්ගේත් කරුවල ගෙදර රතුහාමි, පොඩිහාමි යන බිරියන් දෙදෙනාගේත් ක්‍රියාකාරිත්වය විවිධය. චරිත නිරූපණයෙහි ලා වික්‍රමසිංහ පූර්වොක්ත විවිධත්වයෙන් උපරිම ප්‍රයෝජන ගත්තේය.

කතුවරයා චරිතයන්ට නම් තුබුවේ සුපරීක්ෂාකාරී ලෙසිනි. දනසූරිය, කයිසාරුවත්තේ, සව්මන් කබලාන, වත්තුහාමි, අරවින්ද, බතී උදාහරණයි.

චරිත ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ඔවුනොවුන්ගේ වයස, උස, මහත, හැඩරුව ආදී විස්තර දැක්වීම මිරිඟුවේ ද, ඊටත් වැඩියෙන් ගම්පෙරළියේ ද ප්‍රකට ලක්ෂණයකි.

''ඔහුගේ දෙකම්මුල වසා හෙවුණු සුදු රැවුල, එහි පළින් පළ වූ කළු කෙස් නිසා කැඩුණු කුරක්කන් ගොඩක් සේ පෙනිණ. කුඩා දරුවන්ට වඳුරෙකුගේ මුහුණ සිහිකර-

වන මේ රැවුළ, මුහන්දිරම්ගේ තලතුනා පෙනුමට වඩාත් තුඩු දෙන්නකි. තරයේ පියවෙන හෙප්පුවක දෙපියන මෙන් දත් වසා පියවෙන සීන් තොල් සඟල වඩාත් හොබවන්නකි.''[36]

හැඩරුව විස්තර අවශ්‍ය වන්නේ ඉන් ඒ චරිතයට අත්‍යවශ්‍ය මෙහෙයක් ඉටු වෙතොත් පමණි. එහෙත් ගම්පෙරළියේ දී පවා එවැනි චරිත විස්තරවලින් අපේක්ෂිත ප්‍රතිඵල ලබා නැති සේය. ''වඳුරකුගේ මුහුණ සිහි කරවන මේ රැවුළ'', ''හෙප්පුවක දෙපියන මෙන් දත් වසා පියවෙන සීන් තොල් සඟල'' යන හාස්‍යෝත්පාදක කියුම් ඒ චරිතයට නොගැළපේ. පුද්ගලයන්ගේ රුව දැක්වීමේ දී කිසියම් අවයවයක් දෙස හාස්‍යයෙන් බැලීම කර්තෘ පුරුදු කර ගත් සිරිතකි. ''පියල්...යටි තොලද එයින් වැසුණු කුඩා කටක් ද කපු පුහුලමක් වැනි නැහැයක් ද ඇති තරුණයෙකි'' (36 පි.) යනු තවත් උදහරණයකි.

මේ දුර්වලකම වටහාගත් නිසා දෝ යුගාන්තයේ පටන් අනෙක් කෘතිවල දී චරිතවල හැඩරුව දෙස සිනා සෙමින් බැලීම අත්හරින ලදී. ආත්ම චරිතයක ස්වරූපය ගන්නා කෘතියක චරිත හැඩරුව ඉඳුරා දැක්වීමට පිළිවන් කමක් නැත. එහෙත් විරාගයේ දී අත්‍යවශ්‍ය යයි සිතූ එක් තැනෙක පමණක් අරවින්දගේ හැඩරුව පෙන්වීම සඳහා අනෙක් ක්‍රමයක් යොද ගනී; එනම් චරිතය කැඩපතක් ඉදිරියට පැමිණවීමය.

''සුදු කලිසමකුත් කබායකුත් හැඳගත් මම කන්නාඩිය ළඟට වී හිස පීරුවෙමි. මදක් පැදුන තට්ටය ඇති මගේ හිසෙහි කළු කෙස් අතරින් පැසුණු කෙසක් සොයාගත හැක්කේ අමාරුවෙනි. මීට පෙර නොවූ විරූ පරිදි මගේ මුහුණ වෙනස් වී තිබෙනු දුටු මා තුළ බියක් හටගත්තේය.''[37]

හැඩරුව විස්තර කිරීමෙන් වැලකී වුව චරිතයන්ගේ ක්‍රියාකාරිත්වය රූපණය කිරීමෙන් චරිත ස්වරූපය පෙන්විය හැකිය. වික්‍රමසිංහ මේ බව ද දැනගෙන සිටි ලේඛකයෙකි.

''වෙරළට ළඟාවන තිනන් සරම ගලවා හිසෙහි දවටා ගනියි. අමුඩය ඇති ඔහු දූල කරින් ගෙන දණට ළංවන තරම් දියට බැස ඇවිදියි. වීදුරු දියාරුවක් වැනි කරිප්පෙහි පීනන මාළුවන් දකින විගස ඔහු දූල කරින් ගෙන විදහා තුන්හුලස් කොට නමා ගන්නා දකුණු අතෙහි රඳවා එල්ලෙන දූල්පටක් අල්ලා ගනියි.....''[38]

කර්තෘ පෙරට අවුත් තිනන්ගේ හැඩරුව ආදිය කෙළින් ම නොකියතත් මේ පාඨය තුළින් තිතන් පාඨකයා ඉදිරියේ ඇස් පනා පිට සිටී.

කථා කලාව දන්නා ලේඛකයා පාඨකයා ඉදිදියට පැමිණ ස්වකීය අධිකාරිත්වය යටතේ චරිත දැක්වීමෙන් වළකී. කලියුගය, විරාගය, යන කෘතිවල දී එම අඩුපාඩුව සම්පූර්ණයෙන් ම මෙන් මහහරවා ගෙන ඇත්තේය. කලියුගයේ පියල්ගේත් නන්දගේත් චරිත ඒ දෙදෙනාගේ ක්‍රියාකලාපයටත් වඩා ඇලන්ගේ ලිපිය සහ මාතර හාමිනේ, පියල්ගේ මව, අනුලා, තිස්ස, නාලිකා යන අයගේ කියුම් කෙරුම් හා හැසිරීම් ද මගින් ඉදිරිපත් කිරීම උදහරණයකි.

36. ගම්පෙරළිය, 18 පි.
37. විරාගය,212 පි.
38. කරුවල ගෙදර, 10–11 පිටු.

චරිත, සිද්ධි යන දෙක්හි සමතෝලනයෙන් කථාව රූපණය කරන ශූර ලේඛකයා දෘෂ්ටි කේන්ද්‍රය (centre of vision) වෙනස් කිරීමෙන් උපරිම ප්‍රයෝජන ලබයි. චිත්‍ර-පටයක එන දර්ශන ආසන්න, දූරස්ථ ආදි වශයෙන් වෙනස් වන්නා සේ දක්ෂ ලේඛකයා විසින් චරිත අවස්ථාදිය පාඨකයාට පෙන්වන්නේ විවිධ දෘෂ්ටි කේන්ද්‍ර මගිනි. මෙහිදී ඍජු දර්ශන, පරිදර්ශන යන මාර්ග දෙක විශේෂයෙන් යෙදෙ[39] මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මේ ශිල්පධර්මයෙන් ප්‍රයෝජන ගත් ලේඛකයෙකි.

III

චරිත නිරූපණයේ දී සංවාද හෙවත් ඒ ඒ චරිතයන්ගේ මුවට නංවන බස්වහර අතිශයින් වැදගත් වෙයි. සංවාදවල දී ව්‍යවහාර භාෂාව උපයෝගී කර ගැනීම මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ අතින් ඊට පෙර නවකථා ලියූ හැම ලේඛකයෙකුට ම වඩා සාර්ථකව කෙරිණ.

එහෙත් වික්‍රමසිංහගේ සංවාදවල පොදුවේ දැකිය හැකි ප්‍රධාන දුර්වලකම් දෙකක් පෙන්වා දිය හැකිය. එකක් නම් චරිතයන්ගේ මුවට නගා ඇති බස බොහෝ අවස්ථාවල කෘත්‍රිම ස්වරූපයක් ගැනීමය. එය කථන භාෂාවේත් ලේඛන භාෂාවේත් සංකලනයක් සේ පෙනේ. අනෙක් දුර්වලකම නම් විවිධ දූන උගත්කම්. සමාජ පසුබිම්, වයස්, ආකල්ප දරන හැම චරිතයක් ලවා ම එක් බඳු පද ගැළපීම් ඇති බස්වහරක් කථා කරවීමය. ඔහුගේ නවකථාවල හමු වන ගැමියාත්, නාගරිකයාත්, උගතාත්, කම්කරු-වාත් දොඩන්නේ එකම වහරකි. සංවාද සඳහා වික්‍රමසිංහයන් විසින් අවිශේෂයෙන් උපයෝගී කර ගනු ලැබුවේ නගරයටත් ගමටත් අතර සමාජයක වෙසෙන මධ්‍යම පංතිකයන්ගේ බස්වහරකැයි අනුමාන කළ හැකිය.

නිර්මාණ සාහිත්‍යයේ සාර්ථකත්වය කතුවරයා විසින් උපයෝගී කරගනු ලබන භාෂාව මත රඳා පවතී. මුල් යුගයේ සිංහල නවකථා කරුවන් වූ සයිමන් ද සිල්වා, පියදස සිරිසේන, ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා ආදී හැම ලේඛකයෙකුට ම මෙම අභියෝගයට මුහුණ දීමට සිදු විය. යට පෙන්වා දෙන ලද පරිදි සංවාදවල දුර්වලකම් ඇතත් නවප්‍රබන්ධ විෂයෙහි භාෂාව සාර්ථක ලෙස උපයෝගී කරගත් පළමු වැනි ලේඛකයා මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ යයි කිව හැකිය. නිර්මාණ ලේඛන සඳහා අවශ්‍ය යථාර්ථ රීතියට උචිත බස් වහරක් නිපදවා ගැනීමට ඔහු සමත් විය. එය සාටෝප අලංකාරාදියෙන් පිරි වර්ණනාත්මක භාෂාවක් නොවේ. ඍජු, නිරවුල්, එහෙත් භාවාර්ථවත් භාෂාවකි.

භාෂාව වසඟ කරගත් ලේඛකයාගේ තවත් උපකරණයක් නම් සංකේත භාවිතයයි. වික්‍රමසිංහ මුල් කාලයේ පටන් ම සංකේත භාවිතය කෙරෙහි උනන්දු වී ඇත්තේය. ගම්පෙරළිය ආරම්භයේ දී අභිරුචියෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන සංකේත දෙකක් වේ. එකක් කොග්ගල හෙවත් දේවාලේගලයි; අනෙක් මහගෙදරයි. මෙයින් මහගෙදර මුළු කෘතිය පුරා අරුත් දනවන සංකේතයක් බවට පත් වී ඇති අතර කොග්ගල සංකේතය නම් අර්ථවත් කර ගත් බවක් නොපෙනේ. චරිතවලටත් අවස්ථාවලටත් උචිත පරිදි සංකේතයන්ගෙන් උපරිම ප්‍රයෝජන ගෙන ඇති කෘතිය නම් විරාගයයි.

මෙතෙක් සිංහලයෙන් ලියවී ඇති උසස් නවකථා කීපයක් ම මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ අතින් නිර්මාණය වූයේ ඔහු අන්තර්ගත කරුණුත් ශිල්පධර්මත් කෙරෙහි එක සේ සැලකිලිමත් වූ නිසාය.

39. See *Craft of Fiction*, p. 67 ff.; නවකතා නිර්මාණය හා අවබෝධය, 58 පි.

1 වන සටහන

ගම්පෙරළිය: වර්ෂ හා දින වකවානු

1. කථාව ආරම්භ වන දිනය (4 පි.) .. .. .. 1904 අප්‍රේල් 10 ද පමණ
2. එවිට පියල්ගේ වයස අවුරුදු 25 (4 පි.)
3. එවිට තිස්ස ගේ වයස අවුරුදු 10 (15 පි.)
4. එවිට සාද ගේ වයස අවුරුදු 45 (9 පි.)
5. එවිට කත්තිරිනා ගේ වයස අවුරුදු 40 (27 පි.)
6. එවිට මාතරහාමිනේ ගේ වයස අවුරුදු 47 (26 පි.) (ඇය කත්තිරිනාට අ. 7 කට වැඩිමල්)
7. විවාහවෙද්දී ජිනදාසගේ වයස අවුරුදු 35 (7 පි.)
8. විවාහවී හමසකට පසු කයිසාරුවත්තේ මළේය (85 පි.)
9. මේ වන විට තිස්සගේ වයස අවුරුදු 18 (86 පි.)
10. අංක 1, 3, 8 සහ 9 අනුව කථාව ආරම්භයේ සිට කයිසාරුවත්තේගේ මරණය තෙක් ගත වූ කාලය අවුරුදු 8 යි 1912
11. ජිනදාසත් නන්දත් මහගෙදර පදිංචියට ආවේ විවාහ වී අවුරුදු එකහමාරකින් (98 පි.)
12. අංක 8 සහ 11 අනුව වර්ෂය 1913
13. පිරිත: මහ ගෙදර පදිංචියට අවුත් දෙමසකින්
14. ප්‍රසූතියෙන් පසු අසනීප වූ නන්ද හමසකින් පමණ යළි සුව ලැබුවාය
15. ඉන් ටික කලකින් ජිනදාස සිංහලේ යයි 1914–1915
16. ජිනදාස සිංහලේ ගොස් අ. 6 ක් ලියුම් එව්වේ නැත. (171 පි.)
17. ඔහු මළබව ආරංචි වී හමසකට පසු නන්ද සහ පියල් විවාහ වෙති (207 පි.) .. 1921-1922
18. අංක 2 සහ 17 අනුව මේ වනවිට පියල්ගේ වයස අ. 42 පමණය.

2 වන සටහන

කලියුගය: වර්ෂ හා දින වකවානු

19. විවාහ වී අ. 2 කින් පියල් සහ නන්ද කොළඹ පදිංචි වෙති (ගම්පෙරළිය 59 පි.) 1923-1924
20. ඇලන් ඉපදුණේ කොළඹ දීය.
21. ඇලන් හිතුවක්කාර ලෙස විවාහ වන්ට ඇත්තේ 21 පිරුණාට පසුය 1944
22. ඇලන්ගේ ලිපිය ලැබුණේ රට ගොස් අ. 10 කට පසුය 1954
23. මේ වන විට පියල්ගේ වයස (42+31) 73 ක් පමණය.
24. මෙතැන් සිට පියල්ගේ මරණය තෙක් කාලය සඳහන් නැත. සිදුවීම් අනුව අවුරුදු තුන හතරක්වත් ගත විය යුතුය. 1958

3 වන සටහන

යුගාන්තය: වර්ෂ හා දින වකවානු

25. නාලිකා සහ සවිමන් කබලාන විවාහ වූයේ පියල්ගේ මරණින් පසුව විය යුතුය 1958–59
26. මොවුන්ගේ පුත් මාලින් එංගලන්තයට ගොස් උපාධි ලැබ පෙරළා එද්දී වයස 22ට වැඩිවිය යුතුය.
27. මේ අනුව කථාව ඇරඹෙන්නේ පියල්ගේ මරණින් යටත් පිරිසෙයින් අවු. 24 කට පසුවය. 1982