

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2018

නාට්‍ය හා රෝගකළාව - සිංහල I / පැය ත්‍රිත්‍ය - අමතර කියවීම් කාලය - මිනින්තු 10 දි

Drama and Theatre - Sinhala I / Three hours - Additional Reading Time - 10 minutes

අමතර කියවීම් කාලය ප්‍රශ්න පත්‍රය කියවා ප්‍රශ්න තෝරා ගැනීමටත් පිළිතුරු ලිවිලේදී ප්‍රමුඛත්වය දෙන ප්‍රශ්න සංවිධානය කර ගැනීමටත් යොදාගත්තා.

ලංදස්:

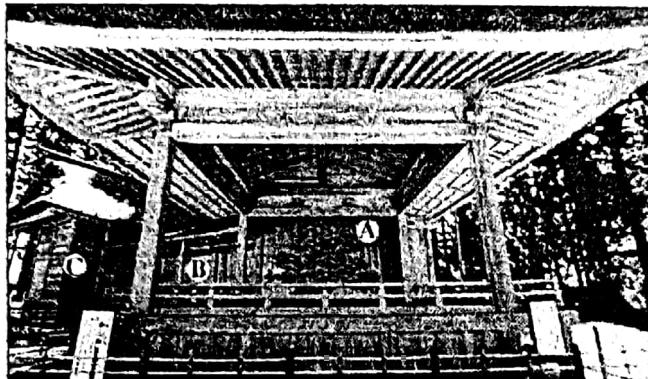
- * I කොටස - සියලු ම ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ. ම සපයා, II කොටසේ පිළිතුරු පත්‍රයට අමුණා හාර දෙන්න.
- * II කොටස - A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැහින් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

I කොටස

- O නිවැරදි පිළිතුරු තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියේ ඇති වර්හන කුළ ලියන්න.
01. 'නෘත්ත' පිළිබඳ දැක්වෙන නිවැරදි වගන්තිය තෝරන්න.
- (1) නෘත්ත යන්න නම් ධාතුවෙන් ප්‍රහවය මුවකි.
 - (2) ඉද්ධ නැවුම හෙවත් රිද්මානුකුල ගානු විශ්වේෂයයි.
 - (3) ආභාරය හා සාන්ත්වික අභිනය පමණක් හාවිත වේ.
 - (4) රිද්මයක්, අර්ථයක් හා මත්ස්‍යවයක් පළ කරයි.
 - (5) නාට්‍යභාස්ත්‍රයෙහි මේ පිළිබඳ කිසිවක් සඳහන් ව නැත. (.....)
02. ප්‍රාසංගික කලා අතර නාට්‍ය කලාව වෙනස් වන්නේ,
- (1) ලිඛිත පිටපතක් අවශ්‍ය වන බැවිනි.
 - (2) වතුර අභිනය හාවිත වන බැවිනි.
 - (3) නළ-නිශ්චයන් පිරිසක් සහභාගි වන බැවිනි.
 - (4) සෞජ්‍ය ප්‍රාසංගික කලාවන්ට වඩා වැඩි රූග කාලයක් අවශ්‍ය වන බැවිනි.
 - (5) ලෝකයිම් හා නාට්‍යයිම් වශයෙන් ප්‍රශ්න වන බැවිනි. (.....)
03. රුපවාහිනිය හා ප්‍රාසංගික කලා අතර වෙනස් දැක්වෙන පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අනුරෙන් තොගැලපෙන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) රුපවාහිනිය ප්‍රශ්නකයා හා සංඝ්‍යා ලෙස සම්බන්ධ තොවේ.
 - (2) රුපවාහිනියේ රුපණය දක්වනුයේ කැමරාවක් ඉදිරිපිට ය.
 - (3) රුපවාහිනි වැඩසටහන් කළින් නිර්මාණය කොට ගබඩා කර තැබිය හැකි ය.
 - (4) රුපවාහිනිය ගෘහන්ත පරිහෝජන හාණ්ඩියක් වේ.
 - (5) රුපවාහිනි වැඩසටහන් සඳහා ගබඩා, සංඝ්‍යා පසු ව එක් කළ හැකි වේ. (.....)
04. ප්‍රාසංගික කලාවට තොමැනි සිනමාව සතු ගක්‍රනාව වන්නේ,
- (1) රුපණය ඉතා ප්‍රබල ලෙස උපයෝගී කරගත හැකි වීම ය.
 - (2) ගැටුම් අවස්ථා නිරුපණය කළ හැකි වීම ය.
 - (3) උවිත පිටපතක් උපයෝගී කරගත හැකි වීම ය.
 - (4) විවිධ ආනුෂ්‍යා කලාවන් උපයෝගී කරගත හැකි වීම ය.
 - (5) එක ම කාල ටෙලුවක ද්‍රුණන වාර ඕනෑම සංඝ්‍යාවක් ඉදිරිපත් කළ හැකි වීම ය. (.....)
05. පහත නාට්‍ය අනුරෙන් බැලේ නාට්‍යයක් වන්නේ කුමක් ද?
- | | | |
|---------------------|----------------------------|-----------|
| (1) කැලුමල් | (2) දෙපානෝ | (3) කරදිය |
| (4) ජේමනෝ ජායා සෝකෝ | (5) නට් තුකර (Nut Cracker) | (.....) |
06. ඔපරාවට අයන් වන්නේ කුමක් ද?
- | | | |
|-----------------------|---------------------------------------|---------------|
| (1) පැලලිනිකී සන්දේශය | (2) හංසවිල | (3) තලදමයන්ති |
| (4) අශනි | (5) නිදි කුමරිය (The Sleeping Beauty) | (.....) |

07. අහිනය සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) පංචාද, දෙළඹ, ස්වගත හා පැණ, ගිත, වාචික අහිනයට අයන් ය.
 (2) නාට්‍යයාස්ථායෙහි සාන්ත්වික හාව අවක් දැක්වේ.
 (3) වාරි, ස්ථානක, හස්ත හා කරණ ආංගික අහිනයේ ප්‍රෙශ්ද වේ.
 (4) සාන්ත්වික අහිනය යනු 'බැඳීම්' ගෙන එන ලද ලද දැ යන අර්ථය සි.
 (5) ද්රුණ පසුතල, පරිසරය ආදිය මැව්මට වාචිකාභිමානයට හැකි ය. (.....)
08. සංස්කෘත නාට්‍යයේ 'ප්‍රාප්ත්‍යන්‍යා' සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) අර්ථෝපක්ෂේප පහෙන් එකති.
 (2) සංස්කෘත නාට්‍යයේ සන්ධි වර්ගයකි.
 (3) නේතා ගේ අරමුණ ඉටු වේ ද නො වේ ද යන යංකාව ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ හරිගන්නා අවස්ථාව සි.
 (4) නේතා ගේ බලාපොරොත්තුව ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට දැනගැනීමට සැලසෙන අවස්ථාව සි.
 (5) නේතා ගේ බලාපොරොත්තුව ඉටු වන බව ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට වැටහෙන අවස්ථාව සි. (.....)
09. රත්නාවලී, ප්‍රියදරුඡිකා, නාගානන්ද නම් සංස්කෘත නාට්‍යතුයේ කතුවරයා,
 (1) ශ්‍රී හර්ෂ ය. (2) ගුදක ය. (3) නාස ය. (4) කාලීදාස ය. (5) අශ්වසේෂ ය. (.....)
10. ග්‍රික නාට්‍ය සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) රුඩිපස්, ඇන්ටිගනි හා රිලෙෂාක්ටිටිස් සොගොක්ලිස් ගේ තෙරුපක ගණයට අයන් වේ.
 (2) සොගොක්ලිස් ඇරිස්ටෝටල් ගේ කාට්‍යයාස්ථාය හදාරා ඒ අනුව නාට්‍ය රවනා කළේ ය.
 (3) ජේන්ඩිතම ගෝකාත්ම නාට්‍ය රවකයා පුරිපිඩිස් ය.
 (4) ගෝකාත්ම නාටකය උත්පාද වන්නේ ඇපොලෝතියානු වතාවත් පදනම් ව ය.
 (5) සොගොක්ලිස් ගෝකාත්ම නාටක හැරණු විට සටුර නාටක ද ලියා ඇත. (.....)
11. ග්‍රික ගෝකාත්ම නාට්‍යයේ ගායන වෘත්ත්‍ය සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) පැරණි ග්‍රිඥියේ වෘත්ත්‍ය ගායකයේ රංගනයේ යෙදුණේ නැත.
 (2) තෙස්ටිස් ගායන වෘත්ත්‍ය ගායකයෙහු විනා නැවෙතු නො වේ.
 (3) රුඩිපස් නාට්‍යයේ ගායන වෘත්ත්‍ය තිබ දේශයේ වයෝවැදුබ ජනයා ය.
 (4) සොගොක්ලිස් ගායන වෘත්ත්‍ය දොළසක් දක්වා අඩු කළේය.
 (5) රස්බේලස් ගායන වෘත්ත්‍ය වැදගත් කොට නො සැලකී ය. (.....)
- O 12 සිට 17 දක්වා ප්‍රශ්න අංකවලට අදාළ ව සරයා ඇති පහත සඳහන් නාම අතර එක් නාට්‍ය සම්පූදායකට අදාළ වන නාම 03ක් බැහිත් ඇත. එම නාමවල අක්ෂර ප්‍රශ්නය ඉදිරියේ ඇති වරහන තුළ යොදන්න.
- | | | |
|--------------------|-------------------------|----------------------|
| A - වලාකුල් | G - ක්‍රිස්ටෝරෝ මාර්ලෝ | M - ඇරිස්ටෝගිස් |
| B - සකලුතන | H - ගුදක | N - කන්ජින්ටෝව් |
| C - හාස | I - ක්වන්නම් කියොත්සුගා | O - ඉවි-නො-මත්සු |
| D - තෝමස් කිඩි | J - මල්විකයේ | P - උරුහාංග |
| E - නොමුත්සු මදාරි | K - දෙවැනි එඩ්රියා | Q - ද විවේල්න් නයිටි |
| F - ප්‍රමිකදෙන් | L - මතොකොගත | R - කොප්ස් ක්‍රිස්ටි |
12. සංස්කෘත නාට්‍යය (.....,,)
 13. ග්‍රික කොම්ඩි නාට්‍යය (.....,,)
 14. එලිසබේතින නාට්‍යය (.....,,)
 15. මධ්‍යකාලීන නාට්‍යය (.....,,)
 16. නේතා නාට්‍යය (.....,,)
 17. කමුකි නාට්‍යය (.....,,)

- O සපයා ඇති ජ්‍යාරුපයේ දක්වෙන්නේ 'නො' රගහලකි. ඒ ආගුයෙන් 18 සිට 20 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.



18. 'A' අක්ෂරයෙන් දක්වෙන්නේ,
 (1) අගම්බ ය. (2) සන්-නො-මත්සු ය. (3) කගම් ඉත ය.
 (4) මෙත්සුකේ බිඡිර ය. (5) ඒ උතයිෂ ය. (.....)
19. 'B' අක්ෂරයෙන් දක්වෙන්නේ,
 (1) ඉවි-නො-මත්සු ය. (2) අනොඡ ය. (3) හමිගකරි ය.
 (4) මෙත්සුකේ බිඡිර ය. (5) කගම් ඉත ය. (.....)
20. 'C' අක්ෂරයෙන් දක්වෙන්නේ,
 (1) අනොඡ ය. (2) නි-නො-මත්සු ය. (3) කගම් ඉත ය.
 (4) කගමීනොම ය. (5) හමිගකරි ය. (.....)
21. නාට්‍යයක රංග වින්‍යාසය සම්බන්ධ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) රංග වින්‍යාසය අදාළ වන්නේ නාට්‍යධර්ම ගෙලියට නිෂ්පාදනය වන නාට්‍යවලට පමණි.
 (2) ප්‍රංශ ජාතික රාල් ගාසියේ 1699 දී කොරෝනොග්‍රැෆික් (Choreographic) තම් ගුන්පයක් රවනා කොට ඇත.
 (3) රංග වින්‍යාසය යනු කලාත්මක හා රිද්මානුකුල අංග වලන සමූදායකි.
 (4) 1986 දී සුගතජාල ද සිල්වාට මරුසාද් නාට්‍යයේ රංග වින්‍යාසය උදෙසා සම්මානය හිමි විය.
 (5) මයිකල් ජැක්සන් වේදිකාව මත ඉදිරිපත් කළේ මහු විසින් ම සකසාගන්නා ලද රංග වින්‍යාසයකි. (.....)

- O රංග කලාවේ මූලිකාංග සම්බන්ධ පහත දක්වෙන කරුණු/පද ඇසුරින් 22 - 26 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A - අවස්ථා	F - පසුතල	K - රගමඩල
B - අධ්‍යක්ෂ	G - විභාව	L - සුතුධාර
C - වේෂඥෑෂණ	H - සිද්ධී	M - ව්‍යහිවාරිභාව
D - කරුණිය	I - අර්ථපති	N - කජා වස්තුව
E - භාව	J - පොසිනියම	O - සංගිතය

22. නාට්‍යයේ පෙළ හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, H හා N ය. (2) A, I හා J ය. (3) A, N හා O ය.
 (4) B, E හා C ය. (5) J, K හා N ය. (.....)
23. නාට්‍ය නිෂ්පාදනය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B, I හා L ය. (2) I, J හා L ය. (3) B, L හා O ය.
 (4) D, G හා O ය. (5) I, L හා N ය. (.....)
24. වේදිකාව හැඳින්වෙන නාම වන්නේ,
 (1) B, I හා J ය. (2) D, F හා N ය. (3) D, I හා J ය.
 (4) D, J හා K ය. (5) E, F හා K ය. (.....)
25. ආනුම්ගික අං වන්නේ,
 (1) C, K හා M ය. (2) C, F හා O ය. (3) D, F හා M ය.
 (4) C, M හා O ය. (5) F, J හා O ය. (.....)

26. ප්‍රේක්ෂක රස වින්දනය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, E හා M ය. (2) E, M හා O ය. (3) E, G හා M ය.
 (4) E, J හා N ය. (5) C, F හා N ය. (.....)
27. නාට්‍යයක තිර හාවිතය සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) යවතිකා, ජවතිකා, පරී, තිරයට පර්යාය නාම ලෙස හාවිත කලේ සංස්කෘත නාට්‍යයේ පමණි.
 (2) පොසීනියම් වේදිකාවේ ප්‍රධාන තිරයට අමතර තිර කිහිවක් නැත.
 (3) එලිසභේතින යුගයේ ඒප්පන වේදිකාවේ ප්‍රධාන තිරයක් විය.
 (4) සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග පියිය හා රංග ශිර්පය අතර තිරයක් විය.
 (5) කුමුකි නාට්‍යයේ ප්‍රේක්ෂාගාරය හා වේදිකාව අතර තිරයක් නැත. (.....)
28. නළුවකු ආංගික හා සාත්ත්වික අභිනය මගින් විවිධ උපකරණ හා පරිසර මවන රංගහුම් අලංකරණ ක්‍රමය කුමක් ද?
 (1) සංකේතාන්මක (2) ද්‍රව්‍යමය (3) ආලෝක උපත්‍රම
 (4) සංකල්ප රූපමය (5) ඉගි හා අහිරුපණ (.....)
- O පහත සඳහන් පද/සංකල්පන ආශ්‍යයෙන් 29 - 32 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න. එක් ප්‍රශ්නයකට අදාළ පද 03කි. එම පදවලට අදාළ අක්ෂර ප්‍රශ්නය ඉදිරියේ ඇති හිස්තුනෙහි යොදන්න.
 A - විත්තින වස්තු E - හරස් තිරය I - ගොබේ
 B - අහස් තිරය F - තීමාණ උපකරණ J - මල්දම්
 C - හැලුරන් පහන G - වර්ණ පෙරණ K - තිරස්කරණී
 D - පසුතල H - මතුව L - ආහරණ
29. රංගහුම් අලංකරණවලට අයන් : (.....,,)
 30. වේදිකා තිරවලට අදාළ : (.....,,)
 31. රංගහුම් ආලෝකය හා සම්බන්ධ : (.....,,)
 32. වේෂ්ඨුපණවලට අයන් : (.....,,)
 33. G.L. යන කෙටි නාමයෙන් හඳුන්වන්නේ කුමන ආලෝක ක්‍රමය ද?
 (1) පුමේක්ඡ පහන (2) ආලෝක බුබුඩ වැට
 (3) සෙවනාලි නිර්මිත පහන් (4) දරුණ ප්‍රක්ෂේපකය (.....)
 (5) සාමාන්‍ය ආලෝකය
34. ක්ෂේක තිරුපණය සම්බන්ධ තිවැරදි පිළිතුරු ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) පරිකල්පනය ක්ෂේක තිරුපණය සඳහා අවශ්‍ය නො වේ.
 (2) ක්ෂේක තිරුපණය රූපණ කුළුලතා වර්ධනයේ ලා උපකාරී වේ.
 (3) ක්ෂේක තිරුපණය භුදු අනුකරණයක් පමණි.
 (4) කුතුහලය ආදි නාට්‍යමය වශයෙන් වැදගත් දී මෙහි ලා අදාළ නො වේ.
 (5) මේ සඳහා තියුවෙන මාන්‍යකාවක් අනාවශ්‍ය ය. (.....)
35. නාට්‍යයක 'ගැටුම' සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) 'ගැටුමක් තැනි තැන නාට්‍යයක් තැත' යනු ඇලෙක්ටික් තිකොල් ගේ කියමතකි.
 (2) ගැටුම මගින් කුතුහලය සහ ආතතිය රඳවාගැනීමේ ඉඩ අසුරාලයි.
 (3) නාට්‍යයේ වරිත අතර මෙන් ම හුමිකා අතර ද ගැටුම් ඇත.
 (4) ගැටුමේ සර්ථක බව නාට්‍ය රසය කෙරෙහි බලපැමක් නො කරයි.
 (5) ඇරිස්ටෝටල් සහ හරතමුනි මේ පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කොට ඇත. (.....)

36. නාට්‍ය කළාවේ 'භූමිකා' පිළිබඳ දැක්වෙන නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) ජ්‍යෙෂ්ඨ සීසර් නාට්‍යයේ බිරුටස් උත්තුව රෝමයකු ගේ භූමිකාව ඉටු නො කරයි.
 - (2) ඇුන්ටිගනී නාට්‍යයේ රජ පියා ගේ භූමිකාව අමතක කරයි.
 - (3) මහෙලෝ නාට්‍යයේ බේස්බිමෝනාට නිශ්චිත භූමිකාවක් නැත.
 - (4) එක් වරිතයකට භූමිකා කිහිපයක් රග පාන්නට වීමෙන් නාට්‍යය රසය හින වේ.
 - (5) රුපණ අහනාසවල භූමිකා රංගනයට වැදගත් තැනක් හිමි නොවේ. (.....)
37. ස්වාභාවිකවාදය සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) මෙම රිතියේ පුරෝගාමියා මිගස්ට් ස්ට්‍රීන්බරුග් ය.
 - (2) ද බුල්ස් (The Butchers) නාට්‍යයේ සැබු හරක් මස් වේදිකාවේ එල්ලා තැකු බව කියැවේ.
 - (3) තෙරේස් රැක්වින් (Therese Raquin) ස්වාභාවිකවාදී නාට්‍යයක් නො වේ.
 - (4) මෙම රිතියේ අපේක්ෂාව වූයේ තාත්ත්ව සිය වරිතයෙන් දුරස්ථ වීමයි.
 - (5) හෙනර්ක් ඉඩසන් ස්වාභාවිකවාදය අනුගමනය කළේ ය. (.....)
38. යථාර්ථවාදී නාට්‍ය පිළිබඳ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) යථාර්ථවාදය තැගි එන්නේ රෝමැන්ටික්වාදයට එරෙහි ව ය.
 - (2) ඇුන්ටන් වෙකාර්, බර්නාඩි ජෝ, මැක්සිම ගෝර්කි යථාර්ථවාදී නාට්‍යකරුවේ ය.
 - (3) යථාර්ථවාදී නාට්‍ය කළාව වර්තමානය වන විට අහාවයට ගොස් ය.
 - (4) ප්‍රේක්ෂකයා තත්ත්වානුරූපී මායාවක රැඳවීම මෙම රිතියේ අපේක්ෂාවයි.
 - (5) මෙම නාට්‍ය රංගනය කිරීමට වඩාත් සුදුසු ප්‍රාසීනියම් වේදිකාවයි. (.....)
39. කෙටි නාට්‍යයක් නිර්මාණය කිරීම සම්බන්ධ උචිත ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) අනවුතා සංවාද, සිදුවීම්, නාට්‍යස්ථාපකරණ, වරිත නොයෙදිය යුතු ය.
 - (2) කෙටි නාට්‍යයක් වන්නේ කෙටි කාල පරාසයක් තුළ රග දැක්වීය යුතු බැවිති.
 - (3) ලංකාවේ කෙටි නාට්‍ය සම්මාන උලෙලක් ආරම්භ වූයේ ක්‍රි.ව. 2000 දී ය.
 - (4) කෙටි නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට කෙටිකතා තෝරාගැනීම අනුවිත ය.
 - (5) කෙටි නාට්‍ය අධ්‍යාපන මාධ්‍යයක් ලෙස හාවිත කිරීම සුදුසු තැත. (.....)
40. ලමා නාට්‍ය පිළිබඳ දැක්වෙන උචිත ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) ලමා නාට්‍ය පෙළක සංවාද වියන් හාඡාවකින් ලිවිය යුතු ය.
 - (2) වාංමාලාව පහසුවෙන් වටහාගත හැකි විය යුතු ය.
 - (3) ප්‍රේක්ෂාවට වැඩි අවධානයක් ගොමු නොවිය යුතු ය.
 - (4) කාලය පැය එකකට වඩා වැඩි විය යුතු ය.
 - (5) උපදේශයට බර විය යුතු ය. (.....)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2018 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2018
නාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

උපදේශ:

* A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැහිත් තොරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පිළිතුරු සපයන්න.

A කොටස

01. (i) නාට්‍ය කලාව හැර වෙනත් ප්‍රාස්‍යික කලා ප්‍රශ්න හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) මේවායින් දෙකක් පිළිබඳ වෙන වෙනම පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) ඉහත සඳහන් කළ එක් කලාවක් නාට්‍ය කලාව හා සංස්ක්‍රිත කරමින් විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)
02. (i) රෝග කළාවේ දී ප්‍රාස්‍යික වේදිකාව අදාළතාන ලෙස කොටස්වලට බෙදනු ලබන ආකාර දෙකක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) එසේ වෙන් තිරිමෙන් ඇති ප්‍රයෝගන කවරේ දුයි පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) ලෝකයේ සම්පූද්‍යායේ නාට්‍යයක් සඳහා ප්‍රාස්‍යික වේදිකාවක ගගනිකාව කොසේ ප්‍රයෝගනයට ගත හැකි දුයි පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)
03. (i) නාට්‍යයකට සංගිතයෙන් ලැබෙන ප්‍රයෝගන හතරක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) ගායනය හා වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිතය හැරුණු විට නාට්‍යයකට සංගිතය සපයාගන හැකි වෙනත් තුම සඳහන් කොට ඒ ගැන පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) වේදිකා නාට්‍යයකට ජීවානාන සංගිතය යොදාගැනීම හා පරිගත කළ සංගිතය යොදාගැනීම පිළිබඳ මතේ අදහස් නිශ්චිත කරුණු යටතේ සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

B කොටස

04. (i) ඇරිස්ටෝටල් කාචනගාස්තුයේ දක්වා ඇති ගෝකාත්ම (tragedy) නාට්‍යයක මුළුනාග හයෙන් 1 සිට 4 දක්වා අංග අනුපිළිවෙළින් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) එහි පළමුවැනි අංගය පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) ශ්‍රී ගෝකාත්ම නාට්‍යයේ රෝග ගෙලිය ගැන විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)
05. (i) මධ්‍යකාලීන යුරෝපීය ජන වන්දනා නාට්‍ය විරෝධ හඳුන්වාදෙන්න. (ලකුණු 03 ඩී.)
(ii) එවායින් නාට්‍ය විරෝධ දෙකක් පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)
(iii) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවලිත පසන් හෙවත් පාස්කු නාට්‍ය සම්බන්ධ විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)
06. (i) එමුස්බේතින රෝගලක් රෝග භූමියේ ප්‍රධාන කොටස් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) එම කොටස් අතුරින් ප්‍රමුඛ කරුයහාරයක් ඉටු වන කොටස ගැන පැහැදිලි කිරීමක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) එමුස්බේතින යුගයේ රෝග ගෙලිය කෙරෙහි අවධානය යොමු කරමින් සමස්ත වේදිකාවේ නාට්‍යමය ගක්‍රනාව පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

අමතර කියවීම් කාලය ප්‍රශ්න පත්‍රය කියවා ප්‍රශ්න තෝරා ගැනීමටත් පිළිතුරු ලිවිමේදී ප්‍රමුණව්‍ය දෙන ප්‍රශ්න පාඨධානය කර ගැනීමටත් යොදාගන්න.

උපදෙස්:

- * I කොටස - සියලු ම ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සපයා, II කොටසේ පිළිතුරු පත්‍රයට අමුණා හාර දෙන්න.
- * II කොටස - A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැඟින් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

I කොටස

- * එක් එක් ප්‍රශ්නයට අදාළ නිවැරදි පිළිතුරු තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියෙන් ඇති වර්ණ තුළ ලියන්න.
 - O 01 සිං 08 දක්වා ප්‍රශ්නවලට සපයා ඇති වරණ අනුරෙන් එක් වරණයක් කවර හෝ හේතුවක් මත සෙසු වරණ හා නොගැළපේ. එසේ නොගැළපෙන වරණය තෝරා එහි අංකය ප්‍රශ්නය ඉදිරියේ ඇති හිස් තැන තුළ ලියන්න.
- | | | | |
|---|----------------------|----------------------|---------|
| 01. (1) ආලවක දමනය | (2) පහන් මඩව | (3) යුගාසන බණ | (.....) |
| (4) දොරකඩ අස්න | (5) මිලින්ද ප්‍රශ්නය | | |
| 02. (1) වඩිග පටුන | (2) රාම මැරිම | (3) අඹ විදමන | (.....) |
| (4) මරා ඉපැදිද්ධීම | (5) දෙවොල් ගොඩ බැසීම | | |
| 03. (1) කපුයක්කාරය | (2) රන්ගිරි කුටය | (3) රට යක්කු | (.....) |
| (4) මල් මඩව | (5) කපාල කුඩාව | | |
| 04. (1) ගබඩා කොල්ලය | (2) ඉරුගල් බණ්ඩාර | (3) කඩවන් තරණය | (.....) |
| (4) දිවි දොස් | (5) කතා පහ | | |
| 05. (1) සංඛපාල | (2) පිල්පු විදිය | (3) දහඅටපාලි තොරණ | (.....) |
| (4) අටමගල | (5) සූනියම් යක්ෂිණිය | | |
| 06. (1) දුටුගැම්මුනු | (2) ඇහැලේපාල | (3) ශ්‍රී විෂුම | (.....) |
| (4) පද්මාවති | (5) සිරිසගබෝ | | |
| 07. (1) යන්තම් ගැලවුණා | (2) කබවුණු පොරොන්දුව | (3) වැරදුණු කුරුමානය | (.....) |
| (4) සැයවුණු පිළිතුරු | (5) කපටි ආරක්ෂකයා | | |
| 08. (1) පිරිපන | (2) දුව් | (3) පෙශාලද් | (.....) |
| (4) පමුණුගම | (5) මධ්‍යකලපුව | | |
| 09. සොකරි නාට්‍යයේ අනුරුපණ අවස්ථා ඇතුළත් වරණය තෝරන්න. | | | |
| (1) සොකරි නාට්‍යයේ නාට්‍යන් රෝගයට පෙර ජේ වීම වාරිතුයකි. | | | |
| (2) නැවක් තැනීම, වී කෙටිම, ගොම ගැම ආදි අවස්ථා අන්තර්ගත ය. | | | |
| (3) වරිත කිහිපයක් සරල වෙස් මුහුණු පළදානී. | | | |
| (4) කමත රෝග සූමිය ලෙස යොදාගැනී. | | | |
| (5) ගුරුන්නාන්සේ විසින් වරිත හැඳුන්වාදෙනු ලැබේ. | | | (.....) |
| 10. නාඩිගම් රෝග ගෙලිය පිළිබඳ කියුවෙන වරණය තෝරන්න. | | | |
| (1) 'හරිය්වත්ද' ශ්‍රී ලංකාවේ පුද්ගලයනය කරන ලද පැරණිතම නාඩිගමයි. | | | |
| (2) දේශීය කළු සඳහා නාඩිගම් ආභාසය ලැබේ ඇත. | | | |
| (3) පොන්ගුරු හා ගායක පිරිසක් පිටි. | | | |
| (4) මනමේ නාට්‍යය නාඩිගම් ගෙලියේ ආභාසය ලබා ඇත. | | | |
| (5) දුරෝගීය ජන වන්දනා නාට්‍ය කළාවේ ආභාසය ලබා ඇතැයි සැලකේ. | | | (.....) |

11. කෝලම් නාට්‍යයේ රංග ශෙලියට අදාළ නොවන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) පාතු ප්‍රවේශයට හා කඩා වස්තු හැඳින්වීමට අදාළ ගායනා හා සංචාර කාරියකරවන රාල විසින් සිදු කරනු ලැබීම
 - (2) වේස් මූහුණු භාවිතය
 - (3) නාට්‍යධර්ම ශෙලිය යොදාගැනීම
 - (4) ප්‍රභු පත්තිය සරදමට ලක් කිරීම
 - (5) පිරිමින් පමණක් රංගනයේ යෙදීම
- (.....)
- පහත දැක්වෙන තොරතුරු ආශ්‍රිතයෙන් අංක 12 සිට 16 දක්වා ප්‍රයෝගවලට උත්තර සපයන්න. එක් ප්‍රයෝගකට නාම තුනක් අදාළ වේ. එම නාමවලට අදාළ ඉංග්‍රීසි අක්ෂර ප්‍රයෝගය ඉදිරිපිට ඇති හිස්තැන තුළ යොදන්න.
- | | | |
|-----------------|-------------|-------------------|
| A - විෂ්ණු | F - වෙන්ඩා | K - කිරි ඉතිරිවීම |
| B - සුරය දේවයා | G - ලක්ෂ්මී | L - සරස්වතී |
| C - දුර්ගා | H - මන්දමන් | M - රති |
| D - විරපත්තිරන් | I - බුහුම | N - තිරුවිලා |
| E - කළරි | J - කුම්බම් | O - ශිව |
12. තෙපොංගල් උත්සවය හා සම්බන්ධ වන්නේ : (.....,,)
13. මහායිවරාත්‍රි උත්සවය හා සම්බන්ධ වන්නේ : (.....,,)
14. නවරාත්‍රි උත්සවය හා සම්බන්ධ වන්නේ : (.....,,)
15. කාමන් කුත්තු හා සම්බන්ධ වන්නේ : (.....,,)
16. වඩමෝසි කුත්තු හා සම්බන්ධ වන්නේ : (.....,,)
17. 'කපුවා කපෝත්ති', සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ සන්දීය්පානයක් ලෙස සැලකෙන්නේ.
- (1) මෙහි ප්‍රධාන වරිතය මධ්‍යම පාන්තික සමාජ ජීවිතය නිරූපණය කරන බැවිනි.
 - (2) උඩු සිත හා යටි සිත අතර අරගලයක මැදි වූ වරිතයක් නිරූපණය කරන බැවිනි.
 - (3) ස්වාහාවික රංග ශෙලිය සිංහල වේදිකාවට හඳුන්වා දුන් බැවිනි.
 - (4) සරවිවත්දු, විරෝධන්න හා ගුණරත්න යන ලේඛකයන් සිංහල බසට නැගු බැවිනි.
 - (5) විශාල ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වයක් ලැබූ බැවිනි.
- (.....)
18. ශ්‍රී ලංකාවේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) 19 සියවසේ අග භාගයේ සිට ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් ඉගැන්වූ පාසල් ඉංග්‍රීසි වේදිකා නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට යොමු වූයේ නැත.
 - (2) ජේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ද ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය වූයේ නැත.
 - (3) ගල්කිස්ස ගාන්ත තෝමස් විද්‍යාලය 1874 දී ශේෂීයිරිගේ නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කොට ඇත.
 - (4) කොළඹ ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට යොමු වූයේ නැත.
 - (5) රු.එරු.සි. ලුබාවයික් ශ්‍රී ලංකාවේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාව ගැන සිය අවධානය යෙදවූයේ නැත.
- (.....)
- පහත දැක්වෙන ජායාරූප ආශ්‍රිතයෙන් අංක 19 සිට 23 දක්වා ප්‍රයෝගවලට උත්තර සපයන්න. ජායාරූපවලට දී ඇති ඉංග්‍රීසි අක්ෂරය ප්‍රයෝගය ඉදිරියේ ඇති හිස්තැන තුළ යොදන්න.
- 




- A B C D E

19. දේශීය නාට්‍ය කලාවේ වේදිකා තක්ෂණයට නව මූහුණුවරක් එක් කරමින් කැරතෙන වේදිකාව සිය නාට්‍යයක් සඳහා හාවිත කළ නාට්‍යකරුවා)
20. නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා සොයුරු ආදාදායකයෙක් වශයෙන් හැඳින්වූ නාට්‍යකරුවා)
21. විශ්වවිද්‍යාලයේ නාට්‍ය ක්‍රියාවලිය මස්සේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාවට සේවය කළ මහාචාර්යවරයා)
22. විදි නාට්‍ය කලාවට, ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාවට හා පොදුවේ ශ්‍රී ලංකිය නාට්‍ය කලාවට ඉමහත් දායකත්වයක් දක්වූ නාට්‍යකරුවා)
23. නාට්‍ය රචකයකු මෙන්ම සිංහල නවකතා රචකයකු ලෙස කිරීතියට පත්වූ නාට්‍යකරුවා)
24. 'අැන්ටිගනී' නාට්‍යයේ පහත සඳහන් ප්‍රකාශය කරන ලද්දේ කුවුරුන් විසින් කා හට දැයි දක්වෙන පිළිතුර තෝරන්න.
"එන්නට නම් තොසිතුවම්, මුල් වර ඔබතුමා කි සැඩ පරුෂ විදන් ඇසු විට නැවත තොජම් සි දිවුරා ක්‍රියා ගත්තෙම්, ඒත් හිමියනි අපේක්ෂා තොකොට ලැබෙන සතුට ඉහළම සතුට වෙයි."
- (1) ගායනා වෘත්තිය විසින් රුපට (2) හිමන් විසින් රුපට (3) රුප විසින් වෛරෝපයස්ට
(4) වෛරෝපයස් විසින් රුපට (5) මුර සෙබලා විසින් රුපට)
25. 'අැන්ටිගනී' නාට්‍යයේ සිවුවන අංකයේ අවසාන වෘත්ති ගායනයෙන් "විඩිනු මැන, විඩිනු මැන, තොයෙක විරුදාවලි දරණ දෙවිතුමන් වඩිනු මැන, කැඩිමින් මනාලිගේ පුත් කුමරු..." ආදි වශයෙන් තුති ගි ගයන්නේ කුමන දෙවියන්ට ද?
(1) සියස් (2) දියොනීසස් (3) ඇපලෝ (4) ආවෙමිස් (5) ඇතිනා)
26. අැන්ටිගනී නාට්‍යයේ පුරුවරුගයට සහභාගී වන වරිත ඇතුළත් වරණය තෝරන්න.
(1) ඉස්මෙන් සහ ඇැන්ටිගනී (2) ඇැන්ටිගනී සහ සෙබලා (3) ක්‍රියොන් සහ ඇැන්ටිගනී
(4) ගායන වෘත්තිය සහ ඇැන්ටිගනී (5) හිමන් සහ ඇැන්ටිගනී)
27. අනිදානයාකුන්තලයේ දක්වෙන පහත සඳහන් සිතය ගයන්නේ කුමද?
"සිකිනා බමර පෙළ සෙමිනා - පුමුදු කෙසරු, සිල රඳනා
මහර කුසුම සැදු සවනා - සිටිනි කොමළ ලියෙ සොබනා"
(1) අනසුයා (2) ප්‍රියංචු (3) සූත්‍රධාර (4) නට්‍රී (5) සානුමති)
28. අනිදානයාකුන්තලයේ විදුෂක ගේ නාමය වන්නේ,
(1) වසන්තක ය. (2) මාසිවන ය. (3) මෙමත්‍රෝය ය. (4) ප්‍රේමස්විච ය. (5) වෙනහින් ය.)
29. අනිදානයාකුන්තලයේ ගතුන්තලා කැටුව හස්තිනාපුරයට යන පිරිස කුවුරුන්ද?
(1) ගාර්ංගර්ව, ගාරද්වත සහ ගොත්මී (2) ගාර්ංගර්ව, ප්‍රතිහාරී සහ ගොත්මී
(3) ගාරද්වත, කඩ්වුකී සහ සාමීඩු (4) ගාර්ංගර්ව, යෙහෙලියෝ සහ සාමීඩු
(5) ප්‍රතිහාරී, ගාර්ංගර්ව සහ ගොත්මී)
30. ප්‍රලියස් සිසර නාට්‍යයේ එන පහත දක්වෙන සංවාදය කුවුරුන් විසින් කියන ලද්දේද?
"දැන් මේ පොමිලේ ප්‍රතිමාව ලග ඩ්‍රීල්ලක් වගේ වැටිල ඉත්ත සිසර, වේදිකාව මත දී කි වාරයක් නම් ලේ වගරාවිද?"
(1) කැසියස් (2) බෙසියස් (3) සින්නා (4) බිරුටස් (5) කස්කා)
31. ප්‍රලියස් සිසර සාතනයට ලක්වන්නේ නාට්‍යයේ කි වැනි අංකයේ දීද?
(1) දෙවන අංකය (2) තුන්වන අංකය (3) පස්වැනි අංකය
(4) පළමුවැනි අංකය (5) සිවුවැනි අංකය)
32. ප්‍රලියස් සිසරට පිළිගැනීම්ට පෙන්සමක් රැගෙන එන්නේ,
(1) ජේන කින්නා ය. (2) ලියෙරෝයස් ය. (3) සින්නා ය.
(4) පබලියස් ය. (5) ආට්මිච්චිරස් ය.)

33. 'පෙළේ' නාට්‍යයේ අන්තර්ගත පහත සඳහන් සංවාදය කියන ලද්දේ කවුරුන් ද?
“සන්නිහිම් නෑ; ඇට බැරිවෙලා ඒක බීම වැළුණා, ඉතින් වාසනාවට වගේ මම එනන ඉදාලා ඒක අභුල ගත්තා”
(1) රෝචිරිගේ (2) ඉයාගේ (3) එම්ලියා (4) මතෙලේ (5) කැපියේ)
34. 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ නොරා ලුමුන් සමග සෙල්ලම් කරමින් සිටින විට තොග්ස්ට්බි පැමිණෙන්නේ කවර කරුණක් පදනා ද?
(1) හය වාරික ලබාගැනීමට
(2) හෙල්ල තුළු වීමට
(3) පොරුන්ද පත්‍රය හාර දීමට
(4) තම යිකියාව අහිමි නොකරන ලෙස හෙල්මට බල කරන ලෙස පැවැසීමට
(5) ලින්ඩ මහත්මියට යිකියාවක් නොදෙන ලෙස පැවැසීමට)
35. 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ දෙවන අංකය ආරම්භයේ පසුතලය සම්බන්ධ අනුවත ප්‍රකාශය තෝරන්න.
(1) නත්තල් ගස පියානෝව අසල මූල්ලේ ය.
(2) එය විසිනුද ලෙස ආලෝකවත් කොට ඇත.
(3) එහි අවුල් වූ අඟ අග නිවිශිය ඉටිපන්දම් කැබැලි ය.
(4) සැයේසිල් ගලවාදමා ඇත.
(5) නොරා ගේ දිග කඩාය හා හිස්වැස්ම වේදිකාව මත ය.)
36. 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යය සඳහා ඉඩපන් අනුගමනය කළ රංග රිතියට අදාළ නොවන ප්‍රකාශය අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
(1) මෙම නාට්‍යය 'පශ්චාද් දෘශ්චිමය' කටත කුමයට ලියැවී ඇත.
(2) මෙම රිතියට අනුව නාට්‍යය වර්තමානයේ ආරම්භ ව අනිත සිද්ධි අනාවරණය වේ.
(3) මෙම කුමය මූලින්ම අනුගමනය කළේ ශ්‍රීක ගේකාන්මක නාට්‍යකරුවේ ය.
(4) නඩ-නිලි සංඛ්‍යාව සීමා වේ.
(5) මධ්‍යම පාන්තික තුළුම්බයක් තේන්ද කොටගත් නාට්‍යයකි.)
37. සුඩ සහ යස නාට්‍යයේ ආරම්භක ජවනිකාවට පසුව්ම් වන්නේ කුමන ස්ථානයක් ද?
(1) රාජ සභාව (2) අන්ත්පුරය (3) වනාන්තරය
(4) සිරියන් ගබඩාව (5) මාලිගා අංගනය)
38. "සුඩ සහ යස" නාට්‍යයේ අන්තර්ගත පහත සඳහන් ප්‍රකාශය කවුරුන් කා හට කියන ලද්දේ දැයි දක්වෙන වරණය තෝරන්න.
“සරදුන් විනෝදයක් ලබන්නේ යයි පසිදු වී ඇත්තේ ඔබ වහන්සේ ය.”
(1) සුඩ විසින් යසට (2) නිර්මලා විසින් රුපුට (3) තුන්වැනි ඇමති විසින් රුපුට
(4) මහ ඇමති විසින් රුපුට (5) යස විසින් සුඩට)
39. "කෙසේ වුණන් රාග රාගිනී 36 ට අයිති නැති රාග තියෙන බවතේ ඒකෙන් පේන්නා"
"හස්තිකාන්ත මත්තරේ" පුරුව උද්ධානය කවුරුන් විසින් කියන ලද්දේ ද?
(1) පර්ශ්චර්ත රජ (2) උද්ධාන රජ (3) වාසුලදන්තා
(4) ඕස්ට මත්තරේ (5) රේරුක)
40. "හස්තිකාන්ත මත්තරේ" නාට්‍යයට අපුරු කරගත් කථා පුවත අන්තර්ගත මූලාශ්‍යයක් නොවන්නේ.
(1) බ්‍රහ්මකාරී ය. (2) පණ්ඩිතන්ත්‍රය ය. (3) කර්මාන්ත්‍රාගරය ය.
(4) පාලී ධම්මරදවිය කථාව ය. (5) (සිංහල) සද්ධමර්තානවලිය ය.)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2018 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2018
නාට්‍ය හා රංගකලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උපදෙස්:

* A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැහින් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) 60 දෙකයේ ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍ය හතරක නම් සහ ඒවායේ නිෂ්පාදකයන් ගේ නම් සඳහන් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ඉහත පිළිතුරට මබ ලිපු නිෂ්පාදකයන් දෙදෙනකු පිළිබඳ කෙටි විස්තරයක් ලියන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 60 සහ 70 දෙකවල පොදුවේ දේශීය නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ විවරයන් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
02. (i) පූඛ සහ යස නාට්‍යයේ නායකයා එහි ප්‍රතිනායකයා ප්‍රිය කිරීමට හේතු දෙකක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) මෙම නාට්‍යයේ නායකයා හා ප්‍රතිනායකයා අතර ගැටුමක් පවතී ඇ? විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) නායක ප්‍රතිනායක වරිත දෙකින් වඩාත් විෂ්ලේෂණාර්ථක ලෙස මබ සලකන්නේ ක්‍රියාත්මක දැයුතු සඳහන් කර, එය කරුණු දක්වන්න සහාය කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
03. (i) "හස්තිකාන්ත මත්තරේ" නිෂ්පාදනය සඳහා නාට්‍යකරුවා ආහාසය ලබා ගත් රංග ගෙලි දෙක නම් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) එම රංග ගෙලි දෙකකි ආහාසය නාට්‍යයෙහි විද්‍යමාන වන ආකාරය පෙන්වාදෙන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'හස්තිකාන්ත මත්තරේ' නාට්‍යය විවාරයට ලක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ හමුවන නායක වර්ග නම් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) 'අහිඳුනානුකූත්තලයේ' නේතා ඉන් කුමන වර්ගයට අයත් වන්නේ දැයු දක්වා, එට හේතු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) අවස්ථා පංචකයේ ඉෂ්ටාර්ථය සිද්ධවන අවස්ථාව හෙවත් නියත්වපාජිය සිදුවන්නේ 'අහිඳුනානුකූත්තලයේ' කවර අංකයේ, කවර අවස්ථාවේ දැයු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
05. (i) 'ප්‍රලියස් සිසර්' නාට්‍යයේ කුසියස් ගේ හේතු මතෙලෝ නාට්‍යයේ ඉයාගේ ගේ වරිතයේ හේතු දුර්ගුණ හතරක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ඉන් එක් වරිතයන් තෝරාගෙන නාට්‍ය විකාශයට එම වරිතයේ ඇති වැශයන්කම පහදන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) ඉහත නාට්‍ය දෙකින් එකක් තෝරාගෙන පූද්ගලයකු හේතු සිත වැරදි මාර්ගයකට පෙළඳවීමට පූර්වෙක්ත වරිත සතු හැකියාව විවරණය කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
06. (i) 'අැන්ටිගනී' නාට්‍යයේ අැන්ටිගනී හා 'රුකඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ තෝරා කිසියම් අභිජ්‍යාර්ථ දෙකක් උදෙසා සටන් වදිනි. එම අභිජ්‍යාර්ථ කවරේ දැයු මධ්‍යා අදහස අනුව පෙන්වාදෙන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) එකී අභිජ්‍යාර්ථ ඉදිරියේ මුවන් ගේ සාර්ථක අසාර්ථකතාවය සාකච්ඡාවට ලක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයේ සියල්ල සමර්යකට පත් වුව ද තෝරා ගෙදරින් පිට ව යන්නේ මත්ද යි පහදන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)

I කොටස

01. (2)	02. (5)	03. (4)	04. (5)	05. (5)	06. (4)	07. (4)	08. (3)
09. (1)	10. (5)	11. (3)	12. (C.H.P)	13. (A.J.M)	14. (D.G.Q)	15. (B.K.R)	16. (F.I.O)
17. (E.L.N)	18. (3)	19. (3)	20. (4)	21. (1)	22. (1)	23. (1)	24. (4)
25. (2)	26. (3)	27. (4/1)	28. (5)	29. (A.D.F)	30. (B.E.K)	31. (C.G.I)	32. (H.J.L)
33. (5)	34. (2)	35. (3)	36. (2)	37. (2)	38. (3)	39. (1)	40. (2)

(ලකුණු 01 × 40 = 40ය.)

II කොටස

A කොටස

01. (i) නාට්‍ය හා රංගනාව හැර වෙනත් ප්‍රාසංගික කලා

ගායනය, රංගනය සහ වළනය පදනම් කර ගනීමින්, ශිල්පීයාගේ පෙළරුළය මැනවීන් හසුරුවා ගනීමින් රංග හූමියක් මත සංඝේ ව තෙකරන නිරුපණ කලාව ප්‍රාසංගික කලාව ලෙස හැදින්වේ. මේ අතරින් නාට්‍ය හා රංගනාව ප්‍රධාන වන අතර, ඒ හැර අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කලා ලෙස බැලේ, ඔපරා, මුද්‍රා නාට්‍ය, ඉගිනල්, ශිෂ්ට නාට්‍ය, සංඝීත සංඝීතය, නර්තන ප්‍රසංග, විදි නාට්‍ය යනාදිය දැක්විය හැකි ය.

(හතරක් නම් කර ඇත්තම් ලකුණු 04ය.)

(ii) මේවායින් දෙකක් පිළිබඳ ව වෙන වෙන ම පැහැදිලි කරන්න.

බැලේ

බැලේ නාට්‍ය යනු සම්හාච්‍ර නාට්‍ය ක්‍රමයකි. සංඝීතයට අනුව කරනු ලබන හාට ප්‍රකාශිත වළනයන්ගේන් බැලේ නාට්‍ය ගොඩනැගී ඇත. බැලේ නර්තනය කණ්ඩායමක් වශයෙන්, යුගල වශයෙන් හෝ තනි ව ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. එමගින් කිසියම් කතා ප්‍රවත්තක් හෝ තේමාවක් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. රගහලක හෝ රංග හූමියක ඉදිරිපත් කරනු ලබන බැලේ නාට්‍ය, සංඝීතයට අනුව නර්තනයෙහි යෙදෙන හේඛින් තාලානුකූල ලක්ෂණයන්ට වඩා රිද්මයානුකූල ලක්ෂණ කැපී පෙනෙයි. බැලේ නාට්‍යයක ප්‍රාසංගික ලක්ෂණ රාජියක් ම ගැඹු වී ඇති අතර ම දීර්ඝ කාලයක් පුරාවට කැපවීමෙන් ඉගෙනගත යුතු කළාවකි. බැලේ නාට්‍යයක නාට්‍යන් බවට පත් වන්නේ නර්තන ශිල්පීන් ය. මවුන් නර්තනයේ දී ගොදා ගන්නා ගුවනේ පාලී යන ආකාරයෙන් පෙන්තුම් කරන වලන, ආකාරයේ ඉහළට ඉල්පි යන වලන ආදිය දිනින උෂ්ඨකයට දෙනෙන්නේ එම ශිල්පීන් ගුරුත්වාකර්ෂණයේ ඇතැම් නීති මවුන් බිඳ දමා ඇති බවකි. ඉතා රවයකින් කරනු ලබන කැරකීම් පමණක් නොව කාන්තාවන් මවුන්ගේ ඇගිලි ක්‍රිඩා මත සිට කරනු ලබන වලන සහ කාන්තාවන් ව කුරුලු පිහාවුවක් මෙන් අන්තර් ඔසවන පිරිමින්ගේ රංගනය ද ඉතා ප්‍රසංගාත්මක වෙයි.

මෙම නළු නිශ්චිතයන් ඉතා අසිරි රංගනයක යෙදුණු ද අතිශය අපුරුව ලෙස හැඟීම් ඉදිරිපත් කිරීම ද සිදුකරනු ලබයි. කේන්තිය, හය, සතුට, ර්‍රේෂ්‍යාව, වේදනාව අදී හැඟීම් බැලේ ශිල්පීන් මුදා හරිනු ලබන්නේ වළනය හා බැඳුණු ගරීර රේඛා හා නර්තන රේඛා මගිනි. එමගින් උෂ්ඨකය සිතෙහි අර්ථ ප්‍රකාශිත සෞන්දර්යාත්මක රුපයක් මවනු ලබයි.

බැලේ නාට්‍යයේ දී සංඝීතය ප්‍රධාන තැනක් ගනු ලබන අතර එය, සංඝීතය සහ සංඝීතය සංඝීතය නෑමින් දෙයාකාර ව බැලේ නාට්‍යයට සම්බන්ධ වෙයි. බැලේ නාට්‍යයකට නර්තනය නිර්මාණය කරනු ලබන්නේ සංඝීත නිර්මාණයට අනුකූලව ය. එම නිසා බැලේ නාට්‍ය සංඝීත සංරච්ඡකයාගේ නෑමින් හඳුන්වනු ලබයි. නිදුසුන් ලෙස වෛශ්‍යකාවිස්කිගේ 'හංස විල', වෛශ්‍යකාවිස්කිගේ 'ස්ලේපිං බියුට්' දැක්විය හැකි ය. සංඝීත සංරච්ඡනය මෙන් ම නර්තන රචනය ද බැලේ නාට්‍යයේ දී ඉතාමත් වැදගත් වෙයි. සංඝීතයෙන් මතුකරන හාවයට ඒවා දෙන්නේ නර්තන ශිල්පීය මගිනි. සංඝීත සංරච්ඡකයා තමා ඉදිරිපත් කරන කතාව ගුවනමය සංඝීතය මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර, නර්තන රචනය එය දෘශ්‍යමය අංගයක් බවට පත්කරනු ලබයි. මේ අනුව සංඝීතය හා නර්තනය සමෝධානය විමෙන් කතාව උෂ්ඨකයා ඉදිරියේ ගොඩනැවෙයි. නර්තන රචනා ශිල්පීන් ලෙස මාරියස් පෙටිපා, ලෙවි ඉවානොවා, මයිකල් ගොකේන්, සර්ජ ඩියග්ලොවා, ජ්‍යෙෂ්ඨ නොවේ වැනි අය හඳුන්වා දිය හැකි ය.

බැලේ නාට්‍යවල දී විභාග පසුතල දරුණ භාවිත කිරීම සම්පූදායක් ව පැවතුණු දෙයකි. එම නිසා ම මෙම නාට්‍ය ප්‍රාස්‍යංගික බවින් ද අනුව විය. ලෙස්කයේ අතිශය දවැන්ත සර්වකාලීන බැලේ නාට්‍ය කාති ලෙස.

- ස්ටෝන් ලේක්
- ග්‍රිසේලි
- රෝමියෝ ප්‍රුලියටි
- ස්ලේපින් ඩිපුටි
- නට් කුකේර්

යන නාට්‍ය හැදින්වීය හැකි ය.

මුදා නාට්‍ය

වචනය අතික්‍රමණය කළ හැකි ප්‍රකාශනයක් ලෙස මුදාව හැදින්වීය හැකි ය. වචන සිය ගණනකින් විස්තර කළ නොහැකි දෙයක්, සිදුකරනු ලබන එක් මුදාවකින් ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. ශ්‍රීපාලි ආයතනය මගින් මෙරට මුල් ම මුදා නාට්‍ය කළාව ආරම්භ කරන ලදී. ඉන්දියාවේ ගාන්ති නිකෙක්තනයේ සිට මෙරටට පැමිණි ගාන්තිදේව සෙර්ෂ් මහතා ශ්‍රීපාලි ආයතනයේ ගුරුවරුන් භා සිපුන් යොදා ගනිමින් ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රථම වරට මුදා නාට්‍ය ලෙස සැලකෙන "සිනාහරණ" නම් මුදා නාට්‍ය ඉදිරිපත් කර ඇත.

මුදා නාට්‍යයක් යනු සංගිතයකට අනුව නර්තන සහ ප්‍රකාශනාත්මක වලන යොදා ගනිමින් කතා ප්‍රවිතක් ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාට්‍ය වියේයයි. මෙහි දී බැලේවල මෙන් සංගිත සංධිතියට අනුව නර්තනය ඉදිරිපත් කරනු නොලබයි. මුදා නාට්‍යයේ දී නර්තනයෙහි ලක්ෂණ මුල්කොටගෙන ඒ අනුව සංගිතය නිර්මාණය කරනු ලබයි. ඒ අනුව නර්තන. ශ්‍රීලංකාගේ නම යටතේ මුදා නාට්‍ය හඳුන්වනු ලබයි.

- විතුසේනගේ 'කරදිය', 'නලදමයන්ති'
- පණිහාරනගේ සත්පත්තිනි
- දේම කුමාරගේ සැලුලිනිය

මෙම මුදා නාට්‍ය වාචික අහිනයෙන් තොර මුව ද පසුව එම ප්‍රස්ථාරයක් හෝ තේමා ශිනයක් යොදාගෙන නිවිම වියේ ලක්ෂණයකි. නිදසුන් ලෙස නල දමයන්ති මුදා නාට්‍යයේ 'ඇත කදුකර හිමවී අරණෝ' සහ කරදිය මුදා නාට්‍යයේ 'මහ මුහුදේ ඇත ඉදන්...' යන ශින ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

මුදා නාට්‍යයේ දී අධ්‍යක්ෂකවරයාට මූලික තැනක් හිමිවන අතර, නාට්‍ය පිටපතට අනුකූල ව ජවනිකා බෙදීම, රංග වින්‍යාසය, නර්තනයට අනුරුදු වීම, සංගිත නිර්මාණය පමණක් තොට රංග ව්‍යුත්තාහරණ, අංගරවනය, ආලේකකරණය, වේදිකා පසුතලයන් නිර්මාණය පිළිබඳ ව ද වැඩි අවධානයක් යොමු කළ යුතු ය. මේ සියල්ල අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ අනුමැතිය යටතේ සිදුකළ යුතු වෙයි.

මුල්කාලීන මුදා නාට්‍ය සඳහා ඉන්දියානු සම්මත මුදාවන් යොදාගනු ලබන අතර, එය නාට්‍ය නර්තන සාමාන්‍ය උෂ්පේෂකයාට නාට්‍ය රසවින්දනයට බාධාවක් විය. ඒ අනුව දේශීය ගාන්තිකරුම ආදියෙහි යොදාගනු ලැබූ අර්ථ ප්‍රතානය වලන මුදා නාට්‍යවලට ද යොදා ගනු ලැබේයි.

මුදා නාට්‍යවල දී නාට්‍යයේ නියෝජනය වන එක් එක් වරිත හඳුනා ගැනීමට පහසු වනු පිළිස වරිතයට අනුව රංග ව්‍යුත්තාහරණ, වෙස් ගැන්වීමේ කුම සහ අංගරවනය යොදාගනු ලබයි. නමුත් මෙම රංග ව්‍යුත්තාහරණ ස්වභාවිකත්වයෙන් ඔබිට ශිය නර්තනය සඳහා පහසු වන පරිදී නිර්මාණය කර ඇත.

මුදා නාට්‍යවල දී බැලේ නාට්‍යවල දී මෙන් සංගිරණ පසුතල යොදානොගත් අතර, සරල සංකේත මගින් අවස්ථාව උෂ්පේෂකයාට හඳුන්වා දෙනු ලැබේයි. නිදසුන් ලෙස කරදිය මුදා නාට්‍යයේ මුහුදු වෙරළ දක්වීමට පොල් ගස්, කුඩා පැල්පත් සහ ප්‍රධාන සංකේතය ලෙස යොදා ගත් මකුල් දැල ආදිය ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

මුදා නාට්‍ය සඳහා භාවිත කරන සංගිතය නාට්‍යයේ ප්‍රාස්‍යංගික බව වැඩි කරනු ලබන ප්‍රධාන ම මෙවලමකි. දේශීය මුදා නාට්‍ය සඳහා සංගිතය ආකාර දෙකකට අනුව සිදුකරනු ලබ ඇත. ඉන්දියානු හා බටහිර සංගිතයේ ආභාසයට අනුව කරදිය, නලදමයන්ති මුදා නාට්‍යවලට සංගිතය නිර්මාණය කරන ලද්දේ අමරදේව මහතා සහ ලයනල් අල්ගම මහතා විසිනි. පණිහාරන මහතාගේ සත්පත්තිනි වැනි මුදා නාට්‍ය සඳහා දේශීය ජන සංගිතය යොදාගෙන ඇති ආකාරය දැක්ගත හැකි ය. මුදා නාට්‍ය සඳහා කවර ආකාරයක සංගිත කුමයක් යොදාගනු ලැබූව ද නර්තනය හා මුදා නාට්‍ය සම්ග බැඳු වී තිබිම නාට්‍යයේ රසය සහ ප්‍රාස්‍යංගික බව වැඩි කිරීමට හේතු වෙයි.

මුදා නාට්‍යයේ ප්‍රාස්‍යංගික ගුණය වඩාත් මහවත් කිරීමට ආලේකකරණය වඩාත් වැදගත් මෙහෙයක් ඉටු කරනු ලබයි. නිවින ආලේක තාක්ෂණයන් යොදාගනිමින් මුදා නාට්‍ය කළාව ප්‍රවර්ධනය තිරීමට මහින්ද වියස් මහතා කටයුතු කරන ලදී.

ශිත නාටක

නීතිය ප්‍රජාන මාධ්‍යකොට ගනු ලබන මෙම ප්‍රාසංගික කලා ප්‍ර්‍රේෂණයේ ශිත හා බැඳී ප්‍රකාශන එලනයන් යොදා ගතිමින් කනාවක් දැදිරිපත් කරනු ලබයි. ශිත නාටක වූ කළේ අසිරි කාර්යයකි. මක් නිසා ද යන් ශිත නාටකයක රංගනයේ යෙදෙනා නළු නිලියන්ට රංගන කුසලතාව, ගායන හැකියාව මෙන් ම ගැසුරු සංගිනා ඇුනයක් ද තිබිය යුතු විමයි.

ගායනය ඉහාමත් ප්‍රබල ව ඉස්මතු වීම ශිත නාටකවල ඇති සුවිශේෂී වෙයි. නාට්‍යයේ තේමාව, අදහස්, කනා විස්තුව උෂ්ප්‍රකාශ වෙත ගෙන ගනු ලබන ප්‍රජාන මෙවලම වන්නේ ශිත ගායනයයි. ශිත ගායනයට අනුව කරනු ලබන අංග වලන ශිතයෙන් දැදිරිපත් කරන කතා ප්‍රවත තීවු කරන ප්‍රාසංගික ගුණය ම්‍යෙන් වන්නක් වෙයි.

වේදිකා නාට්‍ය තුමයක් ලෙස ශිත නාටක ජනප්‍රියන්ට යට පත්වන විට විරසේන ගුණතිලක මහතාගේ සංගිනියෙන් එම වන ලද ජාතිකි හරණය, අම්තනාතාපා වැනි නාටක සුවිශේෂී වෙයි. දේශීය සංගිනියේ සම්ප්‍රදායානුකූල ලක්ෂණ යොදාගතිමින් බිඩිලිට්.වි. මකළාභ්‍ය මහතා නිර්මාණය කළ දෙපානේ ශිත නාටකය අතිශය ජනප්‍රිය වූ ශිත නාටකයකි. එදිරිවිර සරවිවත්ද මහතාගේ පේමති ජායති සෝකේ, වෙස්සන්තර යන නාටක ද ශිත නාටක ගෙයෙලියෙන් නිර්මාණය කරන ලද ඒවා ය. ශිත නාටක සඳහා පුරාණ කතා, දේව කතා, ජන කතා ආදිය තේමා තොට ගෙන තිබීම විශේෂ ලක්ෂණයකි.

ආංකේෂය දායන කාච්‍ය නිර්මාණ ඕල්පියෙකු මෙන් ම සංගිනියෙනු වූ උෂ්ප්‍ර කේමසිරි කේමදාය මහතා ශිත නාටක කලාව පිළිබඳ ව විවිධ අත්හදාබලැලීම සිදුකර ඇත. ඒ අනුව මුළු ජන කතා, ජාතික කතා ඇසුරු කරගත් නාට්‍ය නිර්මාණවලින් මධ්‍යම යම්ත් කැලු මල්, හිරි උදාව, නව රැල්ල වැනි ශිත නාටක නිර්මාණය කරනු ලැබේ ය. ඒ අතරිනුත් මහුග්‍ර නව රැල්ල ශිත නාටකය තුළින් සංගිනිය උපයෝගී කොටගෙන ගෘගාර, කරුණා, විර, අද්භුත, භාස්‍ය, හායානක, බිහාන්ස, යාන්ති, රෝග යන නව නාට්‍ය රසය ම හැඳුන්වා දෙමින් උෂ්ප්‍රකාශ යට අසුරු සංගිනියෙන් නාට්‍යමය අන්දුකිමක් ලබාදෙන ලදී.

(පළමු වැනි කොටසට අරේෂ්ඨකයා සපයා ඇති පිළිතුරු අතරින් දෙකක් කොරාගෙන එක් කලාවකට අදාළ කරුණු 05ක ලිය ඇත්තම් ලකුණු $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} = 05$ යි.)

(iii) ඉහත සඳහන් කළ එක් කලාවක් නාට්‍ය කලාව හා සංසන්ධිතය කරමින් විමර්ශනය කරන්න.

ජාත්‍යන්තර නාට්‍ය කලාවේ ඇති ලක්ෂණ හාවිත කරමින් එක් කලාවක් සංසන්ධිතය කරන්න.

- සංක්ලේෂණක්, අදහසක්, අන්දුකිමක්, සත්‍ය පිදුවීමක්, තැල්පින ප්‍රවතත්, පුරාවාත්තයක් හෝ එළිභාසික සිදුවීමක් නාට්‍යවලින් අවස්ථා මත්වන පරිදි නිර්මාණය කළ හැකි ය.
- වරිතවල සියුම් මතෙන් හාවයන් ද මතු කළ හැකි ය.
- විවිධ පරිසර, යුග, කාලවකවානු අවස්ථා පරිදි නිර්ජාතය කිරීමට හැකි ය.
- එරිත අතර ගැටුම් අවස්ථා විවිධාකාරයෙන් දැදිරිපත් කිරීමට හැකි ය.
- විවිධ ගෙයින් හා රෝග රිනින්ට අනුව නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ හැකි ය.
- නාට්‍ය ආකෘතිය, සන්දර්භය නොයෙක් ආකාරයට සැකසීමට හැකි ය.
- පැය කිහිපයක් වුව ද අඛණ්ඩ ව රෝග දක්වීමට හැකි ය.
- නාට්‍යයේ සහ ලෝකධර්ම් වශයෙන් ප්‍ර්‍රේෂණවලට වෙන්කළ හැකි ය.
- විරුද්ධී, කොමධී ආකෘති වශයෙන් ද ස්වාභාවික යථාර්ථවාදී ප්‍රකාශනවාදී අසංගත ආදි රිති වශයෙන් ද වර්ග වේ.
- වතුරු අභිනය ම හාවිත වන අතර, බොහෝ විට වාචික අභිනය මූලික වෙයි.
- අනුප්‍රේෂණ අංග උපරිම වශයෙන් මෙන් ම අවම වශයෙන් ද හාවිත කිරීමට ඉඩ ඇත.

((ii), (i) කොටස පිළිතුරුවල දක්වනු ලැබූ එක් ප්‍රාසංගික කලාවක් නාට්‍ය කලාව හා සංසන්ධිතය කරමින් පිළිතුරු ගොවිනාගා තිබිය යුතු ආකාරයට තිදුප්‍රත්තක් පහත දක්වේ.)

ඩැලේ නාට්‍ය කලාව හා වේදිකා නාට්‍ය කලාව

ගායනය, රංගනය, වලනය පදනම් කර ගනිමින් ඕල්පියාගේ පොරුණය මැනවීන් හසුරුවා ගනිමින් රංග හැමියක කෙරෙන් නිර්ජාතය කලාවක් ප්‍රාසංගික කලාවක් ලෙස හැදින්වීය හැකි ය. මෙම ප්‍රාසංගික කලා යටතට අයත් වන කලාවන් දෙකක් ලෙස වේදිකා නාට්‍ය කලාව හා ඩැලේ නාට්‍ය කලාව සුවිශේෂ තැනක් හිමිකර ගනු ලබයි. මේ අතරිනුත් ප්‍රාසංගික කලා අතර වඩා පුළුල් වූ නිර්ඡාත කලාව වේදිකා නාට්‍ය කලාව වේ.

වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ ද නළු - නිලියන් විසින් සතර අභිනය ම හාවිත කරමින් උෂ්ප්‍රකාශ යට අභිනය වින්දිනය හෝ ආනුහුතිය හෝ සංගිනියේ ව දැදිරිපත් කරනු ලබන නමුන් ඩැලේ නාට්‍ය කලාවේ ද වාචික අභිනය හාවිත නොකරනු ලබන අතර, නර්තනයට මූලික තැනක් හිමි වෙයි.

වේදිකා නාට්‍යයේ දී වාචික අභිනය ප්‍රබල ම මාධ්‍යය වීම නිසා නාට්‍යයෙන් ගොඩනැගෙන කතාව වඩාත් භෞදිත් පහසුවෙන් රසවිදීමට හැකියාව ලැබේයි. බැලේ නාට්‍ය සඳහා එම පොදු නිරණායක පද්ධතියක් පවතී. එහි දී භාව ප්‍රකාශිත වලනයෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අදහස ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. එම නිසා මෙම බැලේ නාට්‍යයේ කරා විස්තුව ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙත සම්පූර්ණය වීමට වඩා තර්තන වලනයන්ගේ අපුරුත්ත්වය විශ්මිත බවෙහි වින්දනයක් පමණක් ලැබේයි.

වේදිකා නාට්‍ය තුළ බොහෝ අවස්ථාවල අනෙක් ප්‍රධාන ප්‍රසාගික කලා වන තර්තනය සහ සංගිතය යොදාගතිමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අසීමිත ආස්ථායක් ලබාදෙනු ලබයි. බැලේ නාට්‍ය තුළ ද සංගිතය හා තර්තනය අනිවාර්ය අංග දෙකකි. සංගිත සර්වකයාගේ සංගිතයට අනුව තර්තනය ගොඩනෘති ලබයි. නමුත් වේදිකා නාට්‍යයට ඉදිරිපත් වන සංක්ලේෂයට, අදහසට උවිත පරිදි නාට්‍යයෙන් අවස්ථා තීවු කිරීමට අවශ්‍ය නම් පමණක් තර්තනය සහ සංගිතය යොදාගනු ලබයි.

බැලේ නාට්‍ය ද සංඛ්‍යා කළාවේ වුව ද නාට්‍ය කලාවේ මූලික සිද්ධාන්තය වන්නේ සංඛ්‍යා බවයි. වේදිකා නාට්‍ය සංඛ්‍යා රාශනයක් හා සංඛ්‍යා ප්‍රසාගික ප්‍රධාන මෙවලම කර ගතිමින් කටහඩ හා මනස සවියානික ව පාලනය කර ගතිමින් ජ්‍යෙෂ්ඨක හදුන සමග අපුරු සම්බන්ධයක් ගොඩනාගා ගනු ලබයි. බැලේ නාට්‍යවල දී ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සමග මෙම හාටමය හැඟීම ගොඩනෘතියේ සංගිතමය සහ තර්තනමය විවිත්ත්වය තුළිණි. වේදිකා නාට්‍යයේ දී ඉතා සියුම් ආකාරයෙන් මිනිස් මතස හා බැඳීමට මෙන් ම ක්‍රියාකාරී ලෙස සම්බන්ධ වීමට ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මතා ඉඩකඩක් ලැබේයි.

නාට්‍ය කළාවේ දී වේදිකාවක් හාවිත කරමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරය අධිසස රාශනය ඉදිරිපත් කිරීම හේතුවෙන් සෙසු අභිනය සමග ආහාරය අභිනය ද යොදා ගැනීම වැදගත් වෙයි. බැලේ නාට්‍යයේ ද මෙම ලක්ෂණය දක්ෂත හැකි වන අතර, එමගින් බැලේ නාට්‍යයට විවිත්ත්වයක් ලැබේයි. වේදිකා නාට්‍යයේ දී ජ්‍යෙෂ්ඨකයා නාට්‍ය අවස්ථාවට ඇද බැඳ තබා ගැනීමට, ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මතා ජ්‍යෙෂ්ඨවක් ලබා දීමට ද, ආලෝකය හා හඩ පාලනය මගින් අවධානය නොවිදි පවත්වා ගැනීමට ද ආහාරය අභිනය වැඩි වශයෙන් යොදාගනු ලබයි. ලෝකධර්මී නාට්‍යයක දී නම් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට වේදිකාව මත සිදුවන්නේ සැබුවක් ම බව හැඟීමට ආහාරය අභිනය මතා පිටුවහලක් වෙයි. මිනිසාගේ හැඟීම් රටා මනුෂ්‍ය ස්වභාවය හා එහි සංකීරණ බව, ගුෂ්ත බව, විවිධ ආවේග හා මනෝභාව නැත් නිලියන් විසින් සංඛ්‍යා ව වේදිකාව මත එම මොහොතේ ම මතා පෙන්වන බැවින් වරිත අතර මානව සඛ්‍යතා මුළුනොවුන්ගේ සිතුවිලි, හැඟීම්, ආකල්ප ආදිය ජ්‍යෙෂ්ඨකයාගේ හාදය ස්ථාපිත කරනු ලබයි.

ජ්‍යෙෂ්ඨක සහභාගිත්ත්වය බැලේ නාට්‍ය සඳහා ද අත්‍යවශ්‍ය වුව ද නාට්‍ය කළාවේ දී එය දැඩි බලපෑමක් එල්ල කරනු ලබයි. නාට්‍යයේ ඉදිරි පැවැත්ම රඳා පවතින්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මතයි. ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මත වේදිකා නාට්‍යයේ යම් යම් වෙනසකම් පවා සිදුකිරීමට සිදුවන අවස්ථා දකිය හැකි ය. ජ්‍යෙෂ්ඨකයා රසිකයකු විවාරකයකු මෙන් ම නාට්‍යයේ විනිශ්චිතවෙකු වීම නාට්‍ය කළාවේ විශේෂත්ත්වයකි.

බැලේ නාට්‍ය පොදු නිරණායක පද්ධතියක් යටතේ එක ම ආකෘතියකින් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. නමුත් වේදිකා නාට්‍ය එක ම ආකෘතියකින් ඉදිරිපත් කරන කළා මාධ්‍යයක් නොවේ. වේදිකා නාට්‍ය ලෝක ධර්මී, නාට්‍ය ධර්මී ලෙස මූලික වශයෙන් ප්‍රශ්න වන අතර, නාට්‍යයේ ව්‍යුහය අනුව ද කොටස්වලට බෙදා දක්වනු ලබන්නේ විරෝධ්‍යා කොම්බි, ස්වභාවික, ගෙයලිගත, අර්ධ ගෙයලිගත වශයෙනි. මීට අමතර ව විවිධ රාශ රිතින්ට යටත්ව ද වේදිකා නාට්‍ය නිරමාණය වෙයි. එනම් ස්වභාවික, යෝග්‍යතවාදී, ප්‍රකාශනවාදී, අසංශ්‍යත (අැබිසර්බි) ආදී එම රිති කිහිපයකි. මෙවැනි බැඳීම් රිති මගින් නාට්‍යයෙන් රසයක් පමණක් නොව සමාජ විවරණයක් හෝ ජ්‍යෙෂ්ඨක මුද්‍යා කළම්බනයට හේතුපාදක වෙයි.

වේදිකා නාට්‍යයට පෙළක් තිබිය යුතු වීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. තර්තනය මූලික වන බැලේ නාට්‍ය සඳහා ද පෙළක් අත්තරගත වුව ද එහි ඇත්තේ තර්තන රවනය පිළිබඳයි. නමුත් වේදිකා නාට්‍යයේ දී කිසියම් අවස්ථාවක්, සිද්ධීයක්, අත්දුකීමක් පදනම් කොටගෙන නාට්‍ය පෙළ නිරමාණය කරන අතර, සංවාද හා රාශ විධාන යටතේ ගොඩනෘතා නාට්‍ය නිරමාණයට හා රස වින්දනයට මෙන් ම විවාරයකට ද මූලික පදනමක් ඇති කරනු ලබයි. වේදිකා නාට්‍යයේ දී නාට්‍ය පෙළහි ප්‍රබලත්ත්වය නාට්‍යයේ සාර්ථකත්ත්වයට හේතු වෙයි.

ප්‍රාසාගික කළාවක් විනෝදයක් ලබා දෙන්නාන් විය යුතු ය. මෙය බැලේ නාට්‍යවල මෙන් ම වේදිකා නාට්‍යවල ද අත්තරගත වන්නති. නමුත් වේදිකා නාට්‍යයේ දී විනෝදය මෙන් ම ඉන් මධ්‍යාධ්‍ය පෙන් සුඡ්‍ය ප්‍රත්ලි ජ්‍යෙෂ්ඨක් සහ පරිඛානයක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අත්තර දෙනු ලබයි.

බැලේ නර්තනයේ දී සංගිත සංරච්චයා ප්‍රධාන වන අතර, වේදිකා නාට්‍ය කාර්යයේ දී නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා මූලිකයා වෙයි. වේදිකා නාට්‍යයේ දී වරිත අතර ගැටුම් අවස්ථා විවිධාකාරයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. මිනිසා හා මිනිසා අතර, මිනිසා හා මනස අතර, මිනිසා හා සමාජය අතර, මිනිසා හා මිනිසාට වැළැක්වීය තොහැකි බලවේග අතර ආදී ලෙස ගැටුම් අවස්ථා ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. බැලේ නර්තනයේ දී නර්තනමය හාඡාවක් හාවිත කරනු ලබන අතර, ගැටුමේ අවස්ථාවක් සංකීරණ ව ඉදිරිපත් කිරීමක් දැකිය හැකි නොවේ. බැලේ නාට්‍යයේ දී ගැටුම ආදියට වඩා ජ්‍යෙෂ්ඨක අවධානය යොමුවන්නේ සංගිතයට අනුව සිදුවන විශ්මයජනක පැනීම්, කැරකීම් ආදී නර්තන විලනයන් කෙරෙහි ය.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රාසංගික කළාවක් සතුව තිබිය යුතු සැම ගුණාංගයක් ම නාට්‍ය කළාවේ අඩංගු ව ඇති බවන් ම බැලේ නර්තනය වැනි ප්‍රාසංගික කළාවලට වඩා සුවිශේෂ අංග කිහිපයක් ම නාට්‍ය කළාවේ අන්තර්ගත වී ඇති බවන් ය. පොදු තිරණායක පද්ධතියකට කොටු නොවූ වේදිකා නාට්‍ය කළාව සුවිශේෂ ප්‍රාසංගික කළාවකි.

(මෙවැනි කරුණු 03ක් සමය ප්‍රාසංගික කළාවක් සංසන්දත්‍ය කරමින් විමර්ශනය කිරීමට ලකුණු 06යි.)

02. (i) රංග කළාවේ දී ප්‍රාසිනියම් වේදිකාව අදාශ්‍යමාන ලෙස කොටස්වලට බෙදනු ලබන ආකාර

1. කොටස් 06කට
2. කොටස් 09කට
3. කොටස් 12කට

වශයෙන් මෙම බෙදීම සිදුකරනු ලබයි.

(ලකුණු 04යි.)

(ii) එසේ වෙන් කිරීමෙන් ඇති ප්‍රයෝගන

1. රංග හුමියේ අවකාශය පිළිබඳ ව තිවැරදි අවබෝධයක් රුපණ ඕල්පිත් හා ආනුෂ්ඨික ඕල්පිත් ලබා ගැනීම රංග වින්‍යාසය සඳහා ප්‍රයෝගනවත් වෙයි.
2. රුපණ කාර්ය පහසුවෙන් කර ගැනීමට හැකියාව ලැබේයි.
3. රංගාලෝක සැලසුම් සඳහා.
4. අධ්‍යක්ෂකවරාගේ කාර්ය පහසු කර ගැනීමට.
5. රුපණ ඕල්පියාගේ හඩ ප්‍රක්ෂේපණය කළමනාකරණය කර ගැනීමට.
6. පසුතල සැලසුම් සඳහා

අදාශන ප්‍රාසිනියම් ආරුක්කු වේදිකාව මෙසේ හුගේලිය වශයෙන් බෙදා දක්වනු ලබන්නේ රංගන කාර්යයේ ගුණාත්මක බව වැඩිදියුණු කර ගැනීම සඳහා ය. එවිට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ව නාට්‍යයේ මායාවට බැඳ තබා ගැනීමේ හැකියාව සක්‍රිය කිරීමට ද හැකියාව ලැබේයි.

රංග හුමියේ අවකාශය පිළිබඳ ව තිවැරදි අවබෝධයක් රුපණ ඕල්පිත්ට තිබීම ඉතා වැදගත් වෙයි. ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට වේදිකාවේ වඩාත් හොඳින් පෙනෙන ස්ථාන පිළිබඳ ව අවබෝධයක් ලබාගැනීමට නළ තිළියන්ට මෙම බෙදීම ඉතා වැදගත් වෙයි. නාට්‍ය පුහුණුව්මිවල දී අධ්‍යක්ෂකවරයා නළ තිළියන් ව හසුරුවා රංග වින්‍යාසය රවනා කරන්නේ මෙම බෙදීම අනුව ය. මැද වේදිකාවට යන්න, පහළ වම වේදිකාවට යන්න ආදී වශයෙන් අධ්‍යක්ෂකවරයා නළ තිළියන් ව හසුරුවනු ලබයි.

රංග හුමියේ අවකාශයෙහි හුගේලිය ස්වරුපය පිළිබඳ ව ආනුෂ්ඨික ඕල්පිත් සතුව ද හොඳ අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය. විශේෂයෙන් ම මෙහි දී ආලෝකකරණ ඕල්පියාට හුගේලිය බෙදීම වැදගත් වෙයි. ආලෝකය යොමු කළ යුත්තේ හැසිරවිය යුත්තේ කෙසේ ද යන්න තිවැරදි ව ගොඩනගා ගැනීමට මෙන් ම ආලෝක සැලසුම් පත සාදන විට ද මෙම රංග හුමි බෙදීම ප්‍රයෝගනවත් වෙයි. පසුතල සැලසුම් තිරමාණය කිරීමේ ද රංගන අවකාශය හඳුනා ගනීමින් ජ්‍යෙෂ්ඨක විශ්වාසය නොවැදෙන. පරිදි පසුතල සැලසුම් කිරීමට මෙම රංග හුමි බෙදීම වැදගත් වෙයි.

රුපණ ඕල්පියාගේ හඩ ප්‍රක්ෂේපණය කළමනාකරණය කර ගැනීමට ද මෙම රංග හුමි මන්තල්පිත බෙදීම වැදගත් වෙයි. නිදසුන් ලෙස ඉහළ මැද වේදිකාවේ සිටින නළ තිළියක පහළ මැද වේදිකාවේ සිටින අයෙකුට වඩා වැඩි හඳුනාගේ කතා කළ යුතු වෙයි. මේ අනුව වේදිකාවේ විවිධ ස්ථානවල දී හඩ ප්‍රක්ෂේපණය කළ යුතු ආකාරය කළමනාකරණය කර ගැනීමට හුගේලිය බෙදීම ප්‍රයෝගනවත් වෙයි.

මෙම ප්‍රාසිනියම් වේදිකාවේ අදාශ්‍යමාන බෙදීම රංගන කාර්යයේ යොදෙන්නවුත්ට වඩාත් ප්‍රයෝගනවත් වේ. තව ද නාට්‍යයක නිෂ්පාදන ගෙවිය කුමක් වුව ද නාට්‍යයක් සාර්ථක වීමට නළ තිළියන් හා අධ්‍යක්ෂකවරයා සතු රංග හුමි හුගේලිය අවබෝධය බෙහෙවින් බලපානු ලබයි.

(කරුණු අතරින් 05ක් පැහැදිලි කර ඇත්තම ලකුණු 05යි.)

- (iii) ලෝකධර්ම සම්ප්‍රදායේ නාට්‍යයක් සඳහා පොසිනියම් වේදිකාවක ගැනීකාව ප්‍රයෝගනයට ගත හැකි ආකාරය
1. නිය්වල ජායාරූප හෝ වීඩියෝ ද්‍රේශන ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමට.
 2. නාට්‍යයේ අදාළ පසුතල ද්‍රේශන මැවීමට.
 3. රංගාලෝක උපක්‍රම හාවිත කිරීම මගින් නාට්‍යයේ අර්ථය තීවු කිරීමට.
 4. කාලය හැගැවීමට. (දිවා, රාත්‍රි)
 5. නාට්‍යයට අදාළ ව විවිතවත් ප්‍රේක්ෂාවක් මැවීමට.

පින්තුර රාමු වේදිකාව හෙවත් පොසිනියම් වේදිකාවේ එක පැත්තකට පමණක් ප්‍රේක්ෂකාගාරයක් සකස් කර ඇති අතර, ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍ය නරඩිනුයේ ජායාරූපයක් නරඩින පරිදි ය. මෙම වේදිකාවේ රංග දිරිපියට මුහුණලා ඇති සුදු පාට තිරය ගැනීකාව හෙවත් සයික්ලෝරාමාව නමින් හඳුන්වනු ලබයි. පොසිනියම් වේදිකාව වඩාත් උචිත වන්නේ ලෝකධර්ම නාට්‍ය රංගයන කිරීම සඳහා ය. ලෝකධර්ම නාට්‍යකරුවාගේ අරමුණ වන ප්‍රේක්ෂකයා වෙත තාත්විකත්වයේ මායාව මැවීමට ගැනීකාව වඩාත් ප්‍රයෝගනවත් වෙයි.

ලෝකධර්ම නාට්‍යයේ දී ඉදිරිපත් කරනු ලබන සිද්ධිය, සිදුවන ස්ථානය හැගැවීමට පසුතලය සකස් කරනු ලබයි. එවිට නාට්‍යයේ අදාළ පසුතල ද්‍රේශනය මැවීමට ගැනීකාව ප්‍රයෝගනවත් වෙයි. විනු වස්තු එල්ලා හෝ නිය්වල ජායාරූප හෝ වීඩියෝ ද්‍රේශන ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමට ගැනීකාව හාවිත කළ හැකි ය. ගැනීකාව මත අදාළ අවස්ථාව තිරුපණය කළ විට ප්‍රේක්ෂකයාට එම අවස්ථාව පිළිබඳ ව තාත්විකමය අදහසක් ලැබේයි. වාහනයක යන ද්‍රේශනයක් වේදිකාව මත තිරුපණය කිරීමට අවශ්‍ය නම් ගැනීකාව මතට වීඩියෝ ද්‍රේශනයක් ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමෙන් එය මැවීය හැකි ය.

ලෝකධර්ම නාට්‍යවල දී රංගාලෝක උපක්‍රම හාවිත කිරීම මගින් නාට්‍යයේ අර්ථය තීවු කිරීමට හැකි ය. නළු නිශ්චියන් රෙගාන විට ඒ ඒ ජවනිකාවේ මත්‍යෝගයන් බිඳී තොයන ආකාරයට ආලෝක සැපයීමට ගැනීකාව හාවිත කරනු ලබයි. ගැනීකාව මතට යොමු කරන පහත් මගින් වීවිධ පසුතල යොමු කිරීමෙන් ද වඩාත් හොඳින් ප්‍රේක්ෂකයාට පසුතල ද්‍රේශන මැවීය හැකි ය. හඳු පායාගෙන එන ආකාරය ආදිය ගැනීකාව මත මැවීමට මෙන් ම වර්තමාන නව ආලෝකකරණ තාක්ෂණ උපකරණ හාවිත කිරීම මගින් පාවි යන වලාකුළ, වැස්ස, ගිනිදුල් අදි අවස්ථා ගැනීකාවට පතිත කළ හැකි ය. මෙමගින් වේදිකාවට සිනමාරුපී බවත් ඇති කළ හැකි ය.

රංගාලෝකය ගැනීකාවට පතිත කිරීම මගින් නාට්‍යයේ අවස්ථාව, සිදුවන කාලය ප්‍රේක්ෂකයාට ඉතා හොඳින් හැගැවිය හැකි ය. රාත්‍රි කාලය ද දිවා කාලය ද ඉර බැස යන ආකාරය ආදිය හැගැවීමට ගැනීකාව හාවිත කළ හැකි ය. ගැනීකාව මතට යොමු කරන ආලෝකය හෝ පසුතලය මුළු වේදිකාවට ම අපුරුවත්වයක් එක් කළ හැකි වෙයි.

(කරුණු 03ක් වත් පැහැදිලි කර ඇත්තැම 02 X 03 = 06යි.)

03. (i) නාට්‍යකට සංයිතයෙන් ලැබෙන ප්‍රයෝගන

1. නාට්‍යවල්වින පරිසරය මැවීමට උපකාරී වීම.
2. නාට්‍යවල්වින අවස්ථා තීවු කිරීම.
3. ප්‍රේක්ෂක මතෙකාව උදෑස්පනය කිරීම.
4. නළු කාර්යය පහසු කරලීම.
5. නළු සංයිතය පැවත්වන විට ප්‍රාසාදික බව උදෑස්පනය කිරීම.

(මෙවැනි කරුණු 04ක් දත්තා ඇත්තැම ලකුණු 04යි.)

(ii) ගායනය හා වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිතය භැරුණු විට නාට්‍යකට සංයිතය සපයා ගත හැකි වෙනත් තුම

1. පටිගත කළ සංයිතය යොදා ගැනීම.
2. නළුවාගේ අත් පා වැනි ගාරිරික අංග හාවිතයෙන් රිද්මයානුකුල යවිද නිපදවා ගැනීම.
3. ආදේශ හාණ්ඩ හාවිතය මගින් රිද්මයානුකුල, තාලානුකුල තාද උපදවා ගැනීම. (පොල්කටු, බුලි, X-ray තොල, ජේලාස්ටික් බෝතල්)
4. කටහඩ යොදා ගනීමින් සංයිත හාණ්ඩවල තාද අනුකරණය කිරීම.

ගායනය හා වාද්‍ය හාණ්ඩ හාවිතය භැරුණු විට වේදිකා නාට්‍යයට සංයිතය සපයා ගනු ලබන ආකාර කිහිපයක් ම පවතී. නාට්‍යයේ හාවිත වන සංයිතයේ සංයිතය බව මත පටිගත කරන ලද සංයිත බණ්ඩයක් යොදාගනු ලබයි. එවැනි අවස්ථාවල පටිගත සංයිතය යොදාගැනීම නිසා සංස්කීර්ණ රුපයේ දී සිදුවිය හැකි යුතුවලතා මගහරවා ගත හැකි වෙයි. තව ද දුරුලත සංයිත බණ්ඩ යොදාගෙන නාට්‍යයට හාවිත කළ හැකි විම නිසා ද පටිගත සංයිතයෙන් යොදාගනු ලබයි.

මිනිස් හඩ පමණක් නොව මිනිසාගේ අත් පා උපයෝගි කොට විවිධ අවස්ථා සඳහා ගබඳ හා නාද සකස් කරගන හැකි ය. ගාරීරික අංග හාවිතයෙන් රිද්මයානුකූල, තාලානුකූල නාද උපද්‍රව ගැනීමට හැකි ය. ගරිරයට තටුව කරමින් ඇති කරනු ලබන මෙම සංගිනයන් ඉතාමත් නිරමාණයිලි වෙයි. වැඩි වසින හඩ වැනි සාමාන්‍ය හඩවල් මෙන් ම යම් තිරණාත්මක සිදුවීමක ඇති ගැනුරු බව ආදිය ගාරීරික අංග හාවිතයෙන් උත්පාදනය කළ හැකි ය.

රංගනයට උවින ගබඳය, සංගිනය එකතු වූ විට එය තවදුරටත් රසවත් වෙයි. මෙහි දී ආදේශ හාණ්ඩ හාවිත කර රිද්මයානුකූල, තාලානුකූල නාද උපද්‍රව ගැනීමට හැකි වෙයි. ලෝහ කැබලි, පොල්කටු, උණ බට, මැටි කළ, ඇලි, X-ray කොල, ජ්ලාස්ටික් බෝතල්, වතුර විවිධ ප්‍රමාණ පිර වූ විදුරු බෝතල් ආදිය මගින් මෙම නාද උපද්‍රව ගැනීමට හැකි ය. වාදා හාණ්ඩවලින් ඇතිවන ගබඳයට සමාන අපුරු රිද්මයක් මෙවැනි ආදේශ හාණ්ඩ යොදා ගැනීමෙන් නිරමාණය කළ හැකි ය. වාදා හාණ්ඩවලින් නිපදවීය නොහැකි ගබඳයන් පවා මෙවැනි ආදේශ හාණ්ඩ හාවිත කර තිපදවා ගත හැකි ය.

කටහඩ විවිධ පරායයන්ට යොමු කිරීම මගින් ද සංගින හාණ්ඩවල නාද අනුකරණය කිරීම මගින් ද නාට්‍ය නිරමාණවලට සංගිනය නිරමාණය කළ හැකි ය. මෙම ක්‍රමය වර්තමානයේ දී වේදිකා නාට්‍යවල සංගින නිරමාණය සඳහා යොදාගත් ලබයි.

(මෙවැනි කරුණු අවම වශයෙන් දෙකක් වත් පැහැදිලි කර ඇත්තම $2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2} = 05$ පි.)

(iii) වේදිකා නාට්‍යයකට ජීවමාන සංගිනය යොදා ගැනීම හා පටිගත කළ සංගිනය යොදා ගැනීම වේදිකා නාට්‍යයට වඩාත් උවින වන්නේ ජීවමාන සංගිනයයි. එහෙත් අවශ්‍ය පරිදි පටිගත කළ සංගිනය ද යොදාගත හැකි ය.

ජීවමාන සංගිනය යොදා ගැනීමේ,

වාසි

1. නාඩ්වාගේ රංග කාර්ය පහසු කරයි.
2. ප්‍රේස්ක රසවින්දනය තීවු කරයි.
3. අවස්ථේවිත ව යොදාගත හැක.
4. ප්‍රේස්ක ආකර්ෂණය ලබා ගැනීම.
5. නාක්ෂණික මෙවලම්, විදුලි බලය අනවශ්‍ය වීම.

අවාසි

1. නිෂ්පාදන පිරිවැය වැඩි ය.
2. අධික ගබඳ වැනි ප්‍රායෝගික ගැටුළු පැන නශින විට දී නාට්‍යයට බාධා වෙයි.

පටිගත කළ සංගිනය යොදා ගැනීමේ,

වාසි

1. ගායන, වාදා ශිල්පීන් විශාල සංඛ්‍යාවක් අවශ්‍ය නොවීම.
2. පටිගත කරන ලද සංගිනය අඩංගු උපකරණ ක්‍රියාකාරවන්නා පමණක් සිටීම ප්‍රමාණවත් ය.
3. ගබඳ පරිපාලනය පහසු වීම.
4. දුරුලඟ සංගින බණ්ඩ හාවිත කිරීමට හැකි වීම.

අවාසි

1. අවස්ථේවිත ව සංගිනය වෙනස් කළ නොහැකි ය.
2. විදුලිය ඇතිවිමක දී හෝ තාක්ෂණික උපකරණ නොමැති අවස්ථාවක සංගිනය බාධාකාරී වෙයි.
3. නාට්‍යමය ගුණය පින වීම.

(නාට්‍ය සංගිනය යොදා ගැනීමේ උවින අනුවිත හාවිය පිළිබඳ ව ඉහත කරුණු තුනක්වත් විස්තර කර තිබිය යුතු ය. පිළිතුර ගොඩනගා ගත යුතු ආකාරයට නිදුසුනක්)

වර්තමාන වේදිකා නාට්‍යයට අත්‍යවශ්‍ය ම අංගයක් වන නාට්‍ය සංගිනය, ආහාර්ය අහිනයට අයත් වෙයි. වේදිකා නාට්‍ය සඳහා ජීවමාන සංගිනය මෙන් ම පටිගත කළ සංගිනය ද යොදාගත් ලබයි. නමුත් වේදිකා නාට්‍ය වූ කළේ සංගිනය වන බැවින් වඩාත් උවින වන්නේ ජීවමාන සංගිනයක් යොදා ගැනීමයි. එහෙත් අවශ්‍යතා පරිදි පටිගත කළ සංගිනය ද යොදාගත හැකි ය.

වේදිකා නාට්‍යයේ ඇති සුවිශේෂිතවය වනුයේ එය සංගිනය නිරමාණයක් වීමයි. එම සංගිනය බව වඩාත් ඉස්මතු කිරීමට ජීවමාන සංගිනය වඩාත් පිළුවහැක් වෙයි. ජීවමාන සංගිනය නාඩ්වාගේ රංග කාර්ය වඩාත් පහසු කරනු ලබයි. රංගනය අතරතුර දී සංගිනය ලැබෙන විට නාඩ්වාගේ රංගනයට උත්තේත්තනයක් ඇති වෙයි. ජීවමාන සංගිනය ප්‍රේස්ක රසවින්දනය ද තීවු කරනු ලබයි. සංගිනය ව වාදා කරන සංගිනය සමඟ නාට්‍ය ගොඩනගෙන විට නාට්‍ය වඩාත් ප්‍රේස්ක හදවිතට සම්පූර්ණ වෙයි.

අවස්ථෝචන ව සංගිතය යොදාගැනීමේ හැකියාව ද ජීවමාන සංගිතය හාවිතයෙන් හැකියාව ලැබේයි. සංගිත කිල්පින් නාට්‍ය වේදිකාගත වන අවස්ථාවේදීත් වේදිකාව ඉදිරිපස හෝ පිටුපස අපුන්ගෙන සිටියි. එවිට අවශ්‍ය පරිදි සංගිතය සංගිතය සංගිතය සම්බන්ධ කළ හැකි ය. නාට්‍ය සමය සම්බන්ධ ව රෝග පරම සංගිතයක් නාට්‍යයට එකතු කිරීමට මෙමගින් හැකි වෙයි. ජීවමාන සංගිතයක් යොදාගැනීම ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය වැඩි වශයෙන් නාට්‍යයට ලැබේමට හේතු වෙයි. නාට්‍යයේ එන සියුම් අවස්ථා තුළ ගන්වීම් රෝගය හා පෙළෙහි අර්ථ කළන උදේශනය වන අයුරින් නාට්‍ය සංගිතය නිර්මාණය වී ඇති අතර, එය සංගිතය වන නාට්‍යයට සම්බන්ධ ව තිබීම ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍යයට ආකර්ෂණය වීමට හේතු වෙයි. සංගිතය යොදාගන්නා විට තාක්ෂණික මෙවලම් සහ විදුලි බලය ද නාට්‍ය වේදිකාගත කරන විට අනවශ්‍ය වෙයි. නමුත් සංගිතය ජීවමාන සංගිතය යොදාගන්නා විට සංගිතය සඳහා වන නිෂ්පාදන පිරිවැය වැඩි ය. දැරුණ වාරයක් පාසා නිෂ්පාදකයාට සංගිත කිල්පින්ට මුදල ගෙවීමට සිදු වෙයි. නොසන්සුන්, සේජාකාරී, එසේත් නැත්තම් විශාල ප්‍රේක්ෂකයන් පිරිසක් සිටින ප්‍රේක්ෂකගාරයක දී ඇඟිල් ගැඩිය, ගැඩිය මදි වීම වැනි ප්‍රායෝගික ගැටලු නිසා නාට්‍යයට බාධා ඇතිවිය හැකි ය.

වේදිකා නාට්‍ය සඳහා පටිගත කළ සංගිතය යොදාගැනීමේ ද වාසි කිහිපයක් ඇතු. මෙහි දී ගායන වාදන කිල්පින් විශාල සංඛ්‍යාවක් අවශ්‍ය නොවන අතර, පටිගත කරන ලද සංගිතය අඩංගු උපකරණ ක්‍රියා කරවන්නා පමණක් සිටිම ප්‍රමාණවත් වෙයි. තව ද පටිගත කළ සංගිතය ගැඩි පරිපාලනයට ද පහසුවකි. වේදිකා නාට්‍යයට අවශ්‍ය දුර්ලභ සංගිත බණ්ඩ වුව ද සෞයාගෙන හාවිත කිරීමේ හැකියාව ලැබේයි. පටිගත කරන ලද සංගිතය යොදාගැනීමේ දී තුනන ප්‍රවණතා අධ්‍යයනය කරුම්න් ගැඩි සංකලනය කිරීම, ගැඩි පරිපාලනය, ගැඩි උත්පාදනය හා නිශ්ච්ඡඛිතාව නාට්‍යයේ පරිදි යොදා ගැනීම කළ හැකි ය.

පටිගත කළ සංගිතය නාට්‍යයට යොදාගන්නා විට අවස්ථෝචන ව සංගිතය වෙනස් කළ නොහැකි ය. යම් වෙනසක් අවශ්‍ය වුව ද පටිගත කළ සංගිතය හාවිතයට සිදු වෙයි. නාට්‍ය වේදිකාගත වන අවස්ථාවේ දී විදුලිය ඇැශ්ඡහිටිමක් සිදුවුවහොත් නාට්‍යයට බාධා පැමිණෙයි. තාක්ෂණික උපකරණ හරියාකාර ව නොතිබූණෙහොත් සංගිතය බාධාකාරී වෙයි. සංගිතය තාක්ෂණික වන වේදිකා නාට්‍ය කළාවේ දී සංගිතය කළින් පටිගත කළ එකක් වීම නාට්‍යමය ගුණය හින්වීමට ද බලපාතු බෙයි.

මේ අනුව වේදිකා නාට්‍යයකට වඩාත් උචිත වන්නේ ජීවමාන සංගිතයයි. එහෙත් අවශ්‍ය පරිදි පටිගත කළ සංගිතය ද යොදා ගැනීමේ හැකියාව නාට්‍යකරුවන්ට පවතී. එහි දී තව ප්‍රවණතා අනුගමනය කරුම්න් ප්‍රේක්ෂකයාට දැනෙන සංගිතය නාට්‍ය අත්දැකීම එසේත් තැනිනම් නාට්‍යමය ගුණය හින් නොවන පරිදි කටයුතු කිරීමට එම කිල්පින් කටයුතු කළ යුතු ය.

(නාට්‍ය සංගිතය යොදා ගැනීමේ උචිත අනුවිත හාවය පිළිබඳ ව ඉහත කරුණු 03ක් වන් සාකච්ඡා කර ඇත්තම් සම්පූර්ණ ලකුණු 06යි.)

B කොටස

04. (i) ඇරිසටෝටල් කාච්ඡාස්තුයේ දක්වා ඇති ගෙශකාත්ම නාට්‍යයක මූජ්‍යාංග හයෙන් 1 සිට 4 දක්වා අඟ අනුපිළිවෙළින්

1. කරා වස්තුව 2. වරිත 3. වින්තනය 4. වාශ්විලාසය (ලකුණු 04යි.)

- (ii) මෙහි පළමුවැනි අංගය - කරා වස්තුව

ඇරිසටෝටල් පෙන්වා දෙන ආකාරයට අනුව අධිවිධ ගුණාංග චුරුව්‍යාංග වැඩි. මෙම එක් එක් මූලිකාංගයෙහි හැසිරීම නාට්‍යයෙහි ස්වරුපය තීරණය වීමෙහිලා ප්‍රබල බලපැමක් ඇති කරයි. මේ අතරින්න් ප්‍රීත ගෙශකාත්ත නාට්‍යයක මූලික ම අංගය කරා වස්තුව ලෙස ඇරිසටෝටල් කාච්ඡාස්තුයේ සඳහන් කර ඇතු.

නාට්‍යයක සිද්ධි ගැලපීමේ ස්වභාවය අනුව කරා වස්තුව නිර්මාණය වෙයි. අනෙකුත් මූලිකාංග සියල්ල ම කරා වස්තුව අනුව ගොඩිනැගයි. මෙම කරා වස්තුව මූලික විය යුත්තේ මන් ද යන්න පිළිබඳ ඇරිසටෝටල් දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය. "ගෙශකාත්ම පාදය වූ කලී මිනිසා පිළිබඳ ව නොව මිනිසාගේ ප්‍රීතිතනක හා ගෙශකාත්මක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණය වන හෙයින් කතා වින්තනය ගෙශකාත්ම පාදයේ මූලික ම අවශ්‍යතාව මෙන් ම ආත්මයයි."

ගෙශකාත්ම පාදයක් මූලක්, මැදක් හා අවසානයක් සහිත දුර්ණ ක්‍රියාවලියක අනුකරණයක් විය යුතු ය. නොද කතා වින්තනයක් අහම්බෙන් ආරම්භ කර අහම්බෙන් කෙළවර වන්නක් නොවන අතර, එය මූල, මැද, අඟ යන කොටස තුනෙන් ම යුතුව ආකාරයෙන් මනාව ගැලුණිය යුතු ය.

කඩා වස්තුව සමස්තයක් වශයෙන් පහසුවෙන් ග්‍රහණය කළ හැකි සහ පහසුවෙන් මතක තබාගත හැකි දීර්ශනවයකින් යුත්ත විය යුතු ය. එනම් අනුකරණය කරන ක්‍රියාවට යම් පරිමාණයක් තිබිය යුතු ය. එය පමණට වඩා දීර්ශන නොවිය යුතු මෙන් ම පමණට වඩා කෙටි නොවිය යුතු ය. එනම් පහසුවෙන් මතක තබා ගත හැකි දීර්ශනවයකින් යුත්ත විය යුතු ය. කඩා වස්තුවේ ඒකීයන්වය රැකෙන අපුරින් සිද්ධී ගැලපීමේ දී සමහර සිද්ධී ඉවත් කරනු ලැබූව ද එය කතාවට භානියක් නොවන පරිදි සිදු කළ යුතු ය. මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ නාට්‍යයෙහි කතා වින්‍යාසය තුළ සිද්ධී ගැලපීමේ මතා ඒකීයන්වයක් මෙන් ම අත්‍යවශ්‍ය සිද්ධීන් පමණක් අන්තර්ගත විය යුතු බව ය. කිසියම් අරමුණක් මත තර්කානුකුල සිද්ධී ගැලපීමක් කඩා වස්තුව තුළ තිබිය යුතුම ය.

කඩා වස්තුව සරල කතා වින්‍යාසය සහ සංකීරණ කතා වින්‍යාසය වශයෙන් දෙයාකාර වේයි. සරල කතා වින්‍යාසය කේවල හා අඛණ්ඩ ක්‍රියාවලියකින් යුතු ය. මෙහි ස්වභාවය නම් සිද්ධීවල සංකීරණත්වයක් නොමැති ව එනම් ප්‍රත්‍යාචාර්තනය හෝ ප්‍රත්‍යාහිඳානයක් සිදු නොවීමයි. මෙහි දී ආකුලිකරණය සහ අනාවරණයෙන් නාට්‍ය අවසන් වේයි.

සංකීරණ කතා වින්‍යාසය ආකුලිකරණය, අනාවරණය, ප්‍රත්‍යාචාර්තනය, ප්‍රත්‍යාහිඳානය යන අවස්ථා හතරින් ම යුත්ත වේයි. මෙහි දී ඉරණම් පෙරපිය සිදු වනුයේ සිද්ධී පිළිබඳ සංකීරණත්වයක් ඇති විමෙන් පසු ය. ප්‍රත්‍යාචාර්තනය යනු බෙදනීය විරයාගේ හාගා පරිච්චතනය සිදුවන අවස්ථාවයි. මෙහි දී අනුතුමයෙන් අනාවරණය වෙමින් ආ සිද්ධී මාලාවක් ආපසු පෙරපිමෙන් කතාව සංකීරණ වේයි. අනතුරු ව එම සිද්ධී එකින් එක නිරාකරණයෙන් අනාවරණය වීම නිසා ප්‍රත්‍යාහිඳානය ලබයි. එනම් නිවැරදි අවබෝධය ලබයි. එනෙක් පාතුයන් නොදාන සිටි යම් යම් දේ අනාවරණයෙන් ප්‍රත්‍යාහිඳානය ලබයි. නොද වියැඩි නාට්‍යයක ප්‍රත්‍යාචාර්තනය සමඟ ප්‍රත්‍යාහිඳානය ලැබීම සිදු වේයි. මෙම එක් එක් අවස්ථා කඩා වස්තුව තුළින් ම ඉස්මතු වේයි. මෙය හේතුවක් සහිත එලයක් විය යුතුම ය.

ශ්‍රී ක යෝගාත්ම නාට්‍යයක ක්‍රියාවලිය ද කඩා වස්තුව තුළ බලපැවැත්වේ. ක්‍රියා ඒකත්වය යනු සම්මත රීති වලට අනුකුල ව වේදිකාව මත ඉදිරිපත් කළ හැකි දී පමණක් කඩා වස්තුව තුළ අන්තර්ගත වීම ය. කාල ඒකීයත්වයට අදාළ ව කඩා වස්තුව ගොඩනාගා ගත යුත්තේ සුරුයාගේ එක් ප්‍රමාණ විශාල කොට දැක්වීම. (මන්කොස්, කොනුර්නොස්, ලෝගු) එක් පාතුයන් ලෙස සොගොක්ලිස්ගේ ඇත්තේගෙන් නාට්‍යයේ පසුබෝධිත වන්නේ තිබියේ රජ මාලිගයයි.

මේ අනුව වියැඩියක කඩා වස්තුව හේවත් කතා වින්‍යාසය ඇරිස්ටෝවල් ප්‍රමුඛස්ථානය ලෙස සලකා ඇති බව පැහැදිලි වේයි.
(ලක්ශ්‍රී 05යි.)

(iii) ශ්‍රී ක යෝගාත්ම නාට්‍යයේ රංග ගෙයලිය

- ශ්‍රී ක රංග භූමිය අනුව රංග ගෙයලිය සැකකී ඇතු.
- මකුට හා පාවහන් මගින් නළුවන්ගේ ගරීර ප්‍රමාණ විශාල කොට දැක්වීම. (මන්කොස්, කොනුර්නොස්, ලෝගු)
- වෙස් මුහුණු හාවිතය.
- ගායන වෘත්තිය රංග කාර්ය සඳහා යොදා ගැනීම.
- මරණය වැනි නීති ක්‍රියා වේදිකාවේ රශ නොදැක්වීම.
- එක්කුක්ලිමා හේවත් වකුමාවකය හා මකිනා හේවත් දොඩිකරය ආදී උපකරණ හාවිතය
- ස්කීනි ගොඩනැගිල්ල පසුතලය ලෙස හාවිත කිරීම.
- පිරිමින් පමණක් රගපැමු.
- ප්‍රධාන වරිත සඳහා නළුවන් දෙදෙනෙකු හෝ කිහිප දෙනෙකු පමණක් සහභාගි කර ගැනීම.
- වාවික අහිනය ප්‍රබල වීම.

ශ්‍රී ක යෝගාත්ම රංග ගෙයලිය පිළිබඳ ව විමසා බලන විට ශ්‍රී ක රශ මඩල හා නාට්‍ය පිටපත් වැදගත් වේයි. නාට්‍යධර්මී ගෙයලියට සම්පූර්ණ තුළ ප්‍රමුඛ වියැඩියි.

ශ්‍රී ක රශ මඩල ශ්‍රී ක නාට්‍යයේ දී ප්‍රධාන කැනක් හිමිකරගනු ලබයි. කදු බැඳුමක පිහිටි රංග භූමිය විශාල පිරිසකට නාට්‍ය නැරඹිය හැකි පරිදි සකස් ව තිබිණි. උපකරණයන් 14000කට අධික උපකරණ පිරිසකට නාට්‍ය නැරඹිමේ අවස්ථාව හිමි විය. වලයාකාර වූ රංග භූමිය පුරා තුවා ගැඩියක් වූව ද ගුවණය කළ හැකි විය. එම නිසා ම වාවික අහිනය ප්‍රබල ම අහිනය විය. විශාල උපකරණ පිරිසක් සිටින තිසා කාව්‍යාත්මක සංවාද රසවිදීමට හැකියාව ද මෙමගින් ලැබේණි.

ශ්‍රී ක්‍රි නාටුවයේ දී එම නාට්‍රායට සුවිශේෂ වේග හූජන් තුමයක් අනුගමනය කරනු ලබයි. විශාල ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට ඉතා භොදින් නාඩ්වන් දරුණනය වේම සඳහා සුදුසු වන සේ නාඩ්වන් ජ්ව ප්‍රමාණයට වඩා විශාල කළ යුතු විය. මේ අනුව ගොඩුර්නොස් නමින් හැඳින් වූ ලියෙන් තැනු අඩි උස පාවහන් පළදිනු ලැබේ ය. මෙම පාවහන් අර්ථ වශයෙන් ආවරණය කර ඇත. සමාජ තරාතිරම සහ ස්වභාවය අනුව පාවහන්වල උස තීරණය කර ඇති අතර, අඩියක් පමණ උස ඔන්කෝස් නම් මුකුටක් ද හිස පළදිනු ලැබේ ය. නාඩ්වන්ගේ වේගය වූයේ අත්‍යාලංකාර ලෙස සැකසු දීප්තිමත් වර්ණයෙන් යුත් දෙපා වැශයන ආකාරයේ ලෝගු වැනි කඩා හැලෙන සුඡ්‍ය වස්තුයන් ය. මේ සියල්ල විශාල ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට නාඩ් තිළියන් භොදින් පෙනීම යන කාරණය මත ගොඩනැගි ඇත.

ଶ୍ରୀକ ନାଥଙ୍କେ ଦୀ ଜୀବିତକ ଅଧିନୟା ଲିଖାଲ ପରିଚକର ପେନ୍‌ଲେମ ଅପଣଙ୍ଗ ନିଃସ୍ଵା ଆଂଶିକ ଅଧିନୟାର ପ୍ରମୁଖଚହୁଳାନୟଙ୍କ ଦେଖୁ ଲୈବିଲେ. ମୁହଁଙ୍କର ଲେଖ ମୁହଁଙ୍କ ପଲଦିନୁ ଲୋଇ ଅଠର, ଲମ ଲେଖ ମୁହଁଙ୍କ ପ୍ରକାଶି ମୁହଁଙ୍କର ଲିପି ଲିଖାଲ ଲିପି. କବିତା ଅଛନ୍ତି ଅଜେଣନ ଆକାରରୁକୁ ମୁଦ୍ରିତ ଲିଖାଲିବିଲି ଲିଖିଲିତିର ଆକାରରୁକୁ କବିତା କର ନିଲିଲେ. ନାଥୁ ରତ୍ନଙ୍କୁଳିର ଲଦ୍ଦିଦ୍ଦ ଦୀର୍ଘ କାଳରେ ଲୈଲିନ ଆଲୋକକରଣରୁକୁ ଅଭିନ୍ନ ନେବାଲିଲେ.

ගායන ව්‍යෙන්දයට ප්‍රික තාවත්සයේ විශේෂ තැනක් හිමි විය. ආරම්භයේ දී ගායකයන් දොලොස් දෙනෙකුගෙන් සමන්විත වූ ගායන ව්‍යෙන්දය සොගොක්ලිස් විසින් පහලෙව දක්වා වැඩි කරන ලදී. ව්‍යෙන්ද ගායකයන් සංගිතයට අනුව පාද තබමින් ඉදිරියටත් පසුපසටත් යම්න් ලයාන්විත තැවුමක් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. මෙහි දී සංගිතය සඳහා බෙර, තාලම්පට. භා බටනලාව සහාය කරගෙන ඇත. අනිත සිදුවීම් ගෙනහැර පැම, වරිත හඳුන්වා දීම, වරිතවලට අවවාද දීම, සිජණ ක්‍රියා හෙළිදරව් කිරීම, විත්ත අභ්‍යන්තරය හෙළිදරව් කිරීම ආදි බොහෝ කාර්ය ගායන ව්‍යෙන්දයෙන් ඉටු කෙරිණි. ප්‍රික රංග ගෙයලියේ ඇති පැවාද දාජ්ට්‍රි කුපන රිතිය එනම් අනිත සිදුවීම් අතර හෝ වරිත අතර සම්බන්ධතා ඇති කිරීම ගායන ව්‍යෙන්දය හෝ රට අදාළ වරිතයක් වේදිකා ගත කිරීමෙන් සිදු කෙරුණි.

ශ්‍රී කිරිඳි රජය වැනි සිංහල ක්‍රියා වේදිකාවේ රුග නොදැක්වී ය. එම නීසා එවත් දැරුණ පෙන්වීමෙන් ප්‍රෝක්සකයා දැඩි ආත්මියට පත්වීම වැළකිණි. තිදුපුන් ලෙස ඇත්තේ නාට්‍යයේ එටියාක්ලේස් හා පොලිනිස්සය් ද්වැන්ද සටන, සීමන් හා පුරිචිස් බිසව සිය දිවි නාසා ගැනීම එවත් අවස්ථා ය.

ඉක්කෙන්ත නාට්‍යවල දී ආසන කිහිපයක් එනම්, සිංහාසනයක්, කවිචිත්‍යයක් මෙන් ම එක්කුක්ලීමා නම රෝද සවී කළ මැස්ස මෙන් ම මතිනා හෙවත් දොඩිකරය ආදි උපකරණ නාට්‍යප්‍රකරණ වශයෙන් භාවිත විය. දොඩිකරයෙහි කඩ භා පුළු යොදා සැකසු කොතුවකට නාත්‍ය හෝ වාහනය හෝ ද්‍රව්‍ය අභිමත ස්ථානයකට එසැවීම හෝ පහත් කිරීම හෝ ඉහළින් පියාණා යාම හෝ සිදු කළ හැකි විය. සිය දරුවන්ගේ මළ මිනි කැටිව මිධිය නාට්‍යයේ මිධිය සර්ප විමානෙන් තැഴි යන්නේ දොඩිකරයේ ආධාරයෙනි.

ශ්‍රී ක්‍රියා රජය සුම් දේ ස්කීනි ගොඩනැගිල්ල නම් නොපළාගාරය තාවත් දෙස පසු තෙවැනි කරනු ලැබේණි. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ දෙපස පැරිස්කීනියා නම් වූ කාමර දෙකක් විය. ස්කීනියේ සිට වේදිකාවට ඇතුළු වීම සඳහා ද්වාර තුනක් විය. මෙහි මධ්‍ය දොරටුව විරෝධී තාවත් දෙස පසු පැමුදුර සඳහා භාවිත කරන ලද්දේ මෙම මධ්‍ය දොරයි. නොපළාගාරයේ වහල මත ද රෘගනයේ යොදුණි.

ශ්‍රීක නාට්‍යවල කාන්තා වරිත නිරුපණය කරන ලද්දේ පිරිමින් විසිනි. ප්‍රධාන වරිත සඳහා තැවත් දෙදෙනෙක් හෝ තියෙනෙක් පමණක් සහභාගි කරගනු ලැබේණි. නාට්‍ය විකාශනය වූමේ කාචනාත්මක හාජාවෙනි. නර්තනය සහ ගායනය රෝග ගෙලියේ ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් ව පැවතියේ ය. නාට්‍යය ආරම්භ වන්නේ පුරුව රෝගයෙනි. එය Prologue නම් විය. ගායන වෘත්තියේ ප්‍රවේශය Parados නම් වූ අතර, නාට්‍යයේ අවසානයේ වේදිකාවෙන් ගායක පිරිස පිටව යන අවස්ථාව Exodus නම් විය. මේ අනුව ශ්‍රීක යෝකාත්ම නාට්‍යයේ රෝග ගෙලිය පැහැදිලි වෙයි.

කාලයන් සමඟ දෙව්මැදුරු තුළ වතාවත්වල දී ලතින් හාඡාව හාවිත වීම නිසාන් එය ජනනාවට අවබෝධ නොවීම නිසාන් නාට්‍ය හාවිතයට කෙතේලික සහාව පෙළවීමි. මූලින් නාට්‍ය පල්ලියේ පිටත රගයක්වන්නට වූ කළ වැඩවසම් සමාජ තුමය තුළ ජන වන්දනා තාට්‍යවල ඇතුළත් කතා ප්‍රවත්වල අන්තර්ගතය අනුව මිස්ටර්, මිරකල්, මොයලිට් වශයෙන් වෙන්කරන ලදී. අද්දන, ප්‍රාතිභාරය විෂයක, සයුපදේශ නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේමි.

(නම කිරීමට හෝ විස්තර කිරීමට ලක්ෂණ 03යි.)

(ii) ඒවායින් නාට්‍ය වර්ග දෙකක්

ମିଜ୍‌ସରୀ (Mystery)

ආගමික විය්වාසය පදනම් ව ඇදහිය යුතු අහිරහස්‍ය කාරණා, ගුප්තබල, අද්‍යත්තනක වෙළඳ හෝ ශිල්ප (craft) යන අරුතින් ශේෂී නාටක Mystery Plays යනුවෙන් හැඳින්වේ. මෙම නාට්‍ය මගින් බධිබලයේ පැරණි ගිවිසුමේ සිදුවීම් සහ නව ගිවිසුමේ අන්තර්ගත ක්‍රිස්ත්‍යාස වහන්සේගේ ජිවිතයේ විවිධ සිදුවීම් තේමා කරගනු ලබයි.

- ක්‍රිස්තුතුමාගේ උත්පානය නිරූපණය කරන මට්ටුවරුන් තිබෙනාගේ කතාව
 - හේසු උපත දේවදුතයා විසින් එකැඩිරුන්ට දැනුම් ඇම.
 - යුදෙවී ජාතික හෙරෝද් රජු හේසු බිජිය මරා දැමීමට සූදානම් වීම හා ගුද්ධ වූ ප්‍රාල හේසු බිජිදා යෙහෙන මිසර දේශයට පලා යාම.
 - හේසු උපත බැහැ දකින්නට ආ රජ කුන් කටුවෙවී කතාව

මෙම නාට්‍ය පාස්කු හා තත්ත්ව් සමයේ රග දක්වන ලදී. මෙම වර්ගයේ ප්‍රථම නාට්‍ය ලෙස The Mistery of Adam ලියැවේ ඇති. මෙම නාට්‍ය පල්ලිය ඇතුළත හා ප්‍රධාන දොරටුව අභියන්ත ලිතින් හාජාවෙන් රග දක්වා ඇත.

ඒකාසල

මිරකල් යනු ප්‍රාතිභාරය විෂයක නාට්‍ය වෙයි. මෙහි දී විශේෂයෙන් ජේසුත්‍යමාගේ ජීවිතයෙහි දක්නට ලැබෙන ප්‍රාතිභාරය විෂයක සිදුවීම්වලට අමතර ව සාන්තුවරයන්ගේ ජීවිත සිදුවීම අරහසය දැක්වෙන ප්‍රාතිභාරය ඇසුරෙන් දේවබලය හා මහිමය තිරුපත්‍ය කරන නාට්‍ය වෙයි. ජනප්‍රවාද ඇසුරෙන් තිරුමාණය කළ දේවබලය මහිමය පෙන්වන නාට්‍ය ලෙස ද මේවා හැඳින්විය හැකි ය.

- ජේසුත්‍යමා ජලය මිදි යුළු බවට හැරවීම.
 - ගාන්ත ඇපලලෝනියාගේ කතාව (සාන්තුවර කතා)
 - ගාන්ත තිබුලස් තුමාගේ කතා (ජනප්‍රවාද)
 - ගාන්ත සිසිලියාගේ කථා (සාන්තුවර කතා)
 - කත්‍රාමරියතුමියගේ ප්‍රාතිහාරය (ජනප්‍රවාද)
 - ගාන්ත් ඇග්‍රන්තස්තමියගේ කතා (සාන්තුවර කතා)

ଲୋକପାତ୍ର

මොයේලිරි යනු සදාවාර, උපදේශකත්මක හෙවත් සදුපදේශ නාට්‍ය වෙයි. මිනිසාට යහපත් උපදේශයක් ලබාදෙන නාට්‍ය ව්‍යුහයකි. බයිබලීය හා වෙනත් ආගමික කතා ප්‍රවත්වැලින් බැහැර වී පොදුවේ මිනිසාගේ සදාවාරය ගැන සාකච්ඡා කරන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි. කතෝලික ආගමට අනුව ජ්‍යෙෂ්ඨ වීම යනු දේව කැමුත්තට අනුව යහපත් ලෙස දිවි ගෙවූත් තම ආත්මය මරණයෙන් පසු ව දෙවියන් වහන්සේ වෙත යළි භාරදීමයි. පවි පින් තේමා මෙම නාට්‍යවල වැඩි වශයෙන් අන්තර්ගත විය. ජේමය, සාමූහිකත්වය, සහළේවනය, ජීවිතය, මරණය ආදි සංකල්පයන් ද තේමා කරගනු ලබයි. මනුෂ්‍යන්වය පිළිබඳ ගුණධර්ම ඉස්මතු කිරීම, ධනය, බලය, සෞඛ්‍ය, ඇඟකම්, පිං පවි වැනි ධර්මනා ද වරිත මයින් තිරුපණය කරයි.

- සකුලර්න
 - ජීවිත ගරවය
 - ද්‍රව්‍යාන විරෝධ්‍ය මාලිගාව

(ବେଳତ ନୂଆର୍ଥ ଲିପି କେତେ ଲିଙ୍ଗ ଆବଶ୍ୟକ ୦୩ × ୦୨ = ୦୬ଟି.)

(එක් කොටසකින් කරුණු 03 බැංගින් තිබිය යුතු ය.)

(iii) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවිලිත පදන් හෙවත් පාස්කු නාට්‍ය

- පිටපන, දුව, බොරලයැස්, යාපනය, මත්තාරම ප්‍රදේශවල වාර්ෂික ව රූ දැක්වීම.
 - ක්‍රියෙන්ස් වහනයේගේ දුබලුපාර්තිය වන්දනා ස්වරුපයෙන් රූ දැක්වීම.
 - මල් කාලයේ දී සුරුවම් කාවිත කෙරුණි. පසු ව නාලන් වරිත තිරුපාණය කරමින් රූ දැක්වා ඇත.

- කොළඹ ලබධිකපින් රුපණ කාර්යයේ නිරත වී ඇත.
 - සවස් කාලයේ රෙ දක්වීම්.
 - ක්‍රිස්තුස් වහන්සේගේ අවසන් පාස්කු හෝපනයේ සිට කුරුස පත්කිරීම දක්වා සිදුවීම් තාවත්තුසාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම.
 - රංග රවනය හා වේශ භූම්පා තාත්වික ආකාරයෙන් යොදා ගැනීම.

දේශීය පාසකු නාට්‍ය සඳහා බටහිර ජන වන්දනා සම්පූදායේ සහ දක්ෂීණ භාරතීය තෙරැක්කුත්තුවල ආහාරය ලැබේ ඇත. පාසකු නාට්‍යයේ තේමාව වනුයේ ක්‍රිස්තුස් වහන්සේ ව කුරුසියේ ඇණ ගසා අන්තවිය දුක් දී සාහනය කළ ආකාරය සහ දින තුනකින් එතුමා මලුවුන්ගෙන් උත්පාන වීමයි.

පිටපන, දුව, බොරලැස්ස, යාපනය, මත්තාරම ප්‍රදේශවල වාර්ෂික ව රග දක්වයි. 1728 දී ගෝවේ සිට පැමිණි සාහිත්‍ය හා සංගිතය පිළිබඳ වියන් පූර්කයකු වූ ජාකොමේ ගොන්සාල්වෙස් පියනුමා විසින් රචිත “දුක්ප්‍රාප්ති ප්‍රසංගය” නම් ගදා කාව්‍ය මෙහි ආරම්භයයි. කථකයකු විසින් එකති ස්වරුපයෙන් කතාව කියවන විට පුරුවම් හෙවත් ප්‍රතිමා කරමණා කරමින් මුල්කාලීන පාස්කු නාට්‍ය පෙන්වා ඇත. 1839 දී දුවේ පාස්කු රග දක්වීම සඳහා “නුල් ප්‍රත්තර” හාවිත කරන ලදී. හිස්තුන් වහන්සේ මරණයට මූහුණ දීම මෙම නුල් ස්වත්තර මින්න් සර්ව නිරුපණය කර ඇත. 1939 දී මර්සලින් ජයකොට් පියනුමාගේ පිටපතට අනුව පිලින් රජුගේ නඩු තීන්දුව දක්වා පමණක් ජ්වලාන කළ නිශ්චයන් රාගනයෙන් දායක වී ඇත. ඉන්පසු ක්‍රමික ව අවසානය තෙක් ජ්වලාන නළ නිශ්චයන් දොදාගෙන ඇත. මෙම නාට්‍යවල කතොලික ලබධිකයින් රුපණ කාර්යයේ නිරත වී ඇත.

දේශීය පාස්කු නාට්‍ය සම්පූද්‍යායේ ප්‍රධාන ධාරාව ලෙස හිණිය හැකි දුෂ්චිල්‍ය පාස්කු දුක්ප්‍රාථ්‍යා නාට්‍යයේ රෝගක්වනු ලබන ප්‍රධාන අවස්ථා පහත පරිදි ය.

- ලේඛ ආරම්භය - සුගති උද්‍යානය ආදම් එවා කතාව
 - පිලාත් රජුගේ මාලිගාව අසලින් ගේරුසලෙම් තුවරට ජේසුතුමා ජනතාවගේ "හෝසත්තා" ජය සේෂාවෙන් පූතු ව වැඩම කිරීම.
 - අන්තිම රාත්‍රි හෝරනය
 - දේශී වූ ජ්‍යෙෂ්ඨ ජේසුතුමා සතුරන්ට පාඩා දීම සඳහා පිටත් වීම.
 - ගෙත්සමෙන් උයනේ දී ජේසුතුමා මරණයට තීන්දු කිරීම.
 - අන්තාස් සහ කයාගාස් නායක පුරුත්වරුන් අධිසර අනඩු ගුරු සහාව වෙත ජේසුතුමා ඉදිරිපත් කිරීම.
 - ජේසුතුමා ගල්කෘත්වී බැඳ කස පහර දීම.
 - පිලාත් ආණ්ඩුකාරයා ජේසුතුමා මරණයට තීන්දු කිරීම.
 - ජේසුතුමාගේ කර මත කුරුසිය පැවතීම.
 - වෙරෝනිකා නම් බැතිමත් ලද ජේසුතුමාගේ මුහුණ රෙදී කඩිකින් පිස දුමීම.
 - ජේසුතුමා කුරුසියේ ඇණ ගැසීම.
 - ජේසුතුමාගේ ශ්‍රී දේශය ගල්ලෙනෙහි තැම්පත් කිරීම.
 - ජේසුතුමා මලුවින්ගෙන් උත්පාන වීම.

පාස්කු නාට්‍යයේ රංග ශේලිය නාඩුවම් ලක්ෂණවලින් යුත්ත වෙයි. ආරම්භ කිරීමේදී පුරුණ විරිදු ව ගායනා කරනු ලබයි. පාස්කු නාට්‍ය රංගනය ලෝකධර්මී සහ නාට්‍යධර්මී යන ශේලින් දෙකෙන් ම සිදුකරනු ලැබේ ඇත. සංචාර තීර්ණයේදී තාත්වීක මෙන් ම හාවතියය විලාසත් දක්නට ලැබයි. මූල්කාලයේ ස්ථීර රංග මණ්ඩපයක් නොතිබේ. කොටස් තුනකින් යුතු රංග හුම්යක් පසුකාලීන ව බිජි විය. මධ්‍ය වේදිකාව හා දෙපස අතුරු වේදිකා දෙකකි.

පසුකාලීන ව බිජ වූ මෙම රෝග මණ්ඩප පොලොව මට්ටමේ සිට අඩු 06ක් පමණ උසින් දුනු විය. රෝග හුම් අලංකරණ ලෙස දුව හා බොරලැස්ස සම්ප්‍රදායන්වල දී විනු වස්තු හාවිත කරන ලදී. උදා: දුව පාස්කු තාට්පර්‍ය රෙසලම්පුරය විනුණුය කරන ලද පසුබිම් තිරය.

බොරලුදේස පාසකු නාට්‍යවල දී උප්පත්තමා ස්වර්ගයට නැගීම පාවත්ත වලාකුඩ සමග ඉතා විවිතා ආකාරයට විදුලි ආලේකය ද යොදා ගනිමින් ගැනීම්පත් කර ඇත.

පාස්කු නාට්‍යයේ වේශ හූජන කතා ප්‍රවත්ත ගැලපෙන රෝම, පුදා, ඇදුම්, පැලදුම් මෙන් ම වර්තමාන ඇදුම් පැලදුම් ද යොදාගෙන ඇත. අංග රචනයේ දී විදේශීය ලක්ෂණ මිශ්‍ර කරමින් රජ, සෞඛ්‍යති, නායක, ප්‍රජක සඳහා උචිත යුතු විට යොදාගතු ලබයි. රෝම පුදා හටයන්ගේ ඇදුම්, තොප්පි, අත් පළදනා යනාදිය හා පුදා ගෝගුව යක්ෂය නිරුපණය ද විවිතවත් ව යොදා ගනියි.

නාට්‍යයේ වේශ කාඩ් භාර්ත, ලන්ස්, කඩු, කුසලාන ආදියන් දුව නාට්‍යවල දී රෝද සංඝ කරන ලද කොට්ඨාසුගේ ලී අනුරුධක් යොදාගෙන ඇත.

පාස්කු නාට්‍යයේ සංගීතය අත්‍යවශ්‍ය අංගයකි. මෙම සංගීතය නාට්‍යම් සංගීතය, පසම් ලන්නී ගායනා, දේවී මැදුරු හිතිකාවලින් පෝෂණය වී ඇත. (අවම වශයෙන් කරුණු 04ක් දක්වා විස්තර කර ඇත්තම් ලකුණු 06යි.)

06. (i) එළිසබේතින රෙගලක රෝග හුමියේ ප්‍රධාන කොටස

1. එප්‍රනාකාර වේදිකාව (ප්‍රධාන වේදිකාව, මුඛ වේදිකාව)
2. අභ්‍යන්තර වේදිකාව (අධ්‍යයනාගාරය)
3. උපරි වේදිකාව
4. නිරය
5. සඳුළු තලය

(ලකුණු 04යි.)

(ii) එම කොටස අනුරිත් ප්‍රමුඛ කාර්යභාරයක් ඉටුවන කොටස

1. එප්‍රනාකාර වේදිකාව

ඉදිරියට නෙරා ගිය හැඩයක් එනම් එප්‍රනායක හැඩයකින් යුතු කොටසයි. එහි ඉදිරිපස පළල අඩ් 24ක් වන අතර, පසුපස කොටස අඩ් 43ක පළලකින් යුතු වෙයි. මෙම වේදිකාව වටා අත්වැටකි. පොලවේ සිට අඩ් 4ක් පමණ උසින් වේදිකාතලය පිහිටා ඇත. වේදිකාව මධ්‍යයේ විශාල උම් දොරටුවකි. ඒ ඔස්සේ ක්ෂේක ව අවතාර වැනි වරිතවලට වේදිකාවෙන් පිටවීමත් පිටිසීමත් හැකියාව ඇත. එප්‍රන වේදිකාවේ ඉදිරිපස සිට අඩ් 12ක් අභ්‍යන්තරයට යන විට අඩ් 24ක පරතරයකින් යුත් විශාල උස් වූ කුළුනු දෙකක් පිහිටා ඇත. එප්‍රනාකාර වේදිකාවේ වහලයට යටින් ස්වර්ගය නම්න් හඳුන්වන වියනක් පිහිටා ඇත. එය ස්වර්ගයේ සිට පැමිණෙන වරිත නිරුපණයට වෙන්කොට ඇත. වෙමිපස්ටි නාට්‍යයේ මෙම ස්ථානය නිර්මාණය්මක ලෙස හාවිත කර ඇත. මෙම කුළුනු දෙක ද නාට්‍යවල වනාන්තරයක ගස් ලෙසන් ගොඩනැගිල්ලක කුළුනු ලෙසන් හාවිත කර ඇත. (ඉහත කරුණු අනුව ප්‍රමාණවත් ලෙස පැහැදිලි කර ඇත්තම් ලකුණු 05යි.)

(iii) එළිසබේතින යුගයේ රෝග ශේෂීය කෙරෙහි අවධානය යොමු කරමින් සමඟත වේදිකාවේ නාට්‍යමය ගක්කාව

- එළිසබේතින යුගයේ නාට්‍ය වේදිකාගත කිරීම සඳහා ග්ලේඩ් රෙගහලේ වේදිකාවේ සැකැස්ම විශේෂයෙන් බලපා ඇත.
- විශාල කුළුනු දෙක නාට්‍යයෙහි වනාන්තරයක ගස් ලෙසන් ගොඩනැගිල්ලක කුළුනු ලෙසන් හාවිත කර ඇත.
- අධ්‍යයනාගාරය නමැති කොටස නාට්‍යයේ විවිධ අවස්ථා රෝග දක්වීම සඳහා හාවිත කර ඇත.
- හැමිලටි නාට්‍යයේ ගර්හ නාට්‍ය රෝග දැක්වූයේ එහි ය.
- අධ්‍යයනාගාරයට ගොස් වෙනත් පසෙකින් නළවන් පිටත එම වැනි අවස්ථා ජ්ලියස් සිසර් නාට්‍යයේ ඇත.
- අවතාර අත්මානුෂ ආදි වරිතවල ප්‍රවේශය සඳහා වේදිකාවේ ඇති උම් දොරටුල් උපකාර විය.
- රෝමියේ ජ්ලියටි නාට්‍යයේ ඔවුන් දෙදෙනාගේ හමුවීම පෙන්වන්නේ සඳුළු තලයෙහි ය.

එළිසබේතින යුගයේ රෝග ශේෂීය කෙරෙහි වේදිකාවේ ගක්කා සාපුව ම සහයෝගය දක්වා ඇත. මෙම යුගයේ ප්‍රසිද්ධ මහජන වේදිකා මෙන් ම පොදුගලික වේදිකා ද ඉදි වී තිබුණි. ඒ අනුරිත් ග්ලේඩ් රෙගහලට හිමි වන්නේ සුවිශේෂ ස්ථානයකි. එළිසබේතින යුගයේ නාට්‍ය වේදිකාගත කිරීම සඳහා ග්ලේඩ් රෙගහලේ සැකැස්ම විශේෂයෙන් බලපා ඇත. 1599 දී ඉදි කරන ලද ග්ලේඩ් රෙගහලේහි ප්‍රථම වතාවට රෝග දක්වන ලද්දේ "ජ්ලියස් සිසර්" නාට්‍ය බව සඳහන් වෙයි.

මෙම වේදිකාව ප්‍රේක්ෂකයන් 2000කට පමණ ඉඩ පහසුකම් ඇති අවපටිවම හැඩැති තෙමහල් ගොඩනැගිල්ලකි. මෙම රෝග යාලාවේ තුන් පැන්තක සිට නාට්‍ය තුරුසීමට හැකියාව ඇත. ඉදිරියට නෙරා ගිය ප්‍රධාන වේදිකාව එප්‍රනායක හැඩයෙන් යුතු වන අතර, මෙය වහලයකින් ආවරණය වී ඇත.

මෙම වහලය රඳවා තිබුණේ කුපුනු හතරකිනි. මෙම වේදිකාවට පිටුපසින් දෙපැත්තේ පිහිටි දොරවල් දෙක අතර මැද අනාවරණ කොටස නාට්‍යන්ට සැශ්‍යවී සිටිමට උපකාර වී ඇත. ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරය හා වේදිකාව වෙන්වන තිරයක් නොතිබූ තිසා මෙය මතා පිටුවිහෙක් වී ඇත.

වේදිකාව මධ්‍යයේ විශාල උම් දොරවුවක් පිහිටා ඇති අතර, ඒ ඔස්සේ ක්‍රියාකාරීක ව අවතාර, අතිමානුෂ වැනි වරිත වේදිකාවට පිටිසිමත් පිටිවිමත් සිදුකිරීමට යොදාගෙන ඇත. ජ්‍යෙෂ්ඨයේ සීසර් නාට්‍යයේ සීසර්ගේ අවතාරය පැමිණීම ආදිය මෙහි දී සිදුකරනු ලබයි. සංකීරණ අවස්ථාවන්ගෙන් සහ වරිත නිරුපණයෙන් යුත් නාට්‍ය පෙළ වේදිකාව මත ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ දී රිට උච්ච වූ ග්ලෝබ් වේදිකාවේ අංශෝපාංග අත්‍යවශ්‍ය විය. විශේෂයෙන් ම අභ්‍යන්තර වේදිකාව හෙවත් අධ්‍යයනාගාරය නාට්‍යයේ වැදගත් ද්රේශන සඳහා වෙන්විය. මෙම වේදිකා කොටස පළල අඩු 23කින් ද අඩු 8 ගැණුරකින් ද යුත්ත ය.

මෙම කොටස "අභ්‍යන්තර ගෝස්ටස්" නාට්‍යයේ අධ්‍යයනාගාරයක් (Study room) වශයෙන් ද හැමිලට් නාට්‍යයේ ගර්හ නාට්‍යංකය මේ මත රුහු දැක්වීමි. මෙය "ද වෙමිපස්" නාට්‍යයේ ගුහාවක් ලෙස ද හාවිත කර ඇත. ඉදිරි වේදිකාවේ ඇති බ්‍රිම්හලට පිටිසෙන දොරවුව ද ආවේණික ලක්ෂණයකි. හැමිලට් නාට්‍යයේ අවතාරය පිට ව යන්නේ එමගිනි. අධ්‍යයනාගාරයට ගොස් වෙනත් පසස්කින් නාට්‍යන් පිටතට එම වැනි අවස්ථා "ජ්‍යෙෂ්ඨයේ සීසර්" නාට්‍යයේ ඇත.

අභ්‍යන්තර වේදිකාවට ඉහළින් පිහිටා ඇති උපරි වේදිකාව සඳහා තෙලයකට සමාන ය. රෝමියෝ ජ්‍යෙෂ්ඨ නාට්‍යයේ රෝමියෝ රාත්‍රී කාලයේ දී ජ්‍යෙෂ්ඨ හමුවන සඳහා තෙලය වන්නේ මෙම උපරි වේදිකාවයි. ඒප්පාකාර වේදිකාවේ වහලයට යටින් "ස්වර්ගය" නමින් හඳුන්වන වියනක් පිහිටා ඇත. එය ස්වර්ගයේ සිට පැමිණෙන වරිත සඳහා වෙන්කර තිබේ. "ද වෙමිපස්ට්" නාට්‍යයේ මෙම කොටස නිර්මාණයිලි ලෙස හාවිත කර ඇත. ඒප්පා වේදිකාවේ අභ්‍යන්තරයේ ඇති අඩු 24ක පරතරයකින් යුත් විශාල උස් වූ කුපුනු දෙක නාට්‍යවල වනාන්තරයක ගස් ලෙසන් ගොඩනැගිල්ලක කුපුනු ලෙසන් හාවිත වී ඇත. මේ අනුව එම කුපුනු දෙක ද නාට්‍යයේ පසුතල සඳහා හාවිත කරගෙන ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

මෙම වේදිකාවේ දී පසුතල හාවිත නොවුව ද පෙර රංග භූමියන් ඇතුළු භූමියන් හා උප්‍රමහලේ රංග භූමියන් තිබීම තිසා එක් ස්ථානයක සිට තවත් ස්ථානයකට රංග කාර්ය මාරු කිරීමට හැකි විය. මේ තිසා ම මෙම නාට්‍යවල ත්‍රිවිධ ඒකත්වය යන ලක්ෂණය බිඳ දමා ඇත.

රංගනය සඳහා අවශ්‍ය වූ යාන්ත්‍රික රංග උපකරණ වේදිකාව උඩ හා යට තැම්පත් කොට තිබී ඇත. දොරවල් ගණනාවක් ම වේදිකාවහි ස්ථිකාට වසා ඇති අතර, පූසාන භූමියක ද්රේශන, අවතාර හා යකුන්ගේ පිටිසිම දුම් හෝ ගිනි ගැනීම වැනි විශේෂ අවස්ථා නිරුපණය කිරීමට මෙවා ඉවහල් වී ඇත. දොඩකර යනාදියන් යම් යම් දේ එස්වීම, පාන් කිරීමට අවශ්‍ය බොලොක්කන් හාවිත කරන ලදී. හෙණ පිපිරීම, අනතුරු හගවන සිනු නාද, වෙඩි හඩ තිපදවන ලද්දේ මෙම ස්ථානවල සිට ය.

මේ අනුව එළීසබේනින යුගයේ රංග ගෙශලිය සඳහා විශේෂයෙන් ග්ලෝබ් රෙහෙල්ල සැකැස්මේ විශේෂත්වය බලපා ඇති අතර, එහි ගක්‍යනා නාට්‍ය වඩාත් රසවත්වීමට හේතු වී ඇත.

(අවම වශයෙන් කරුණු 03ක් වත් පැහැදිලි කර ඇත්තම් ලකුණු 06යි.)

I කොටස

- | | | | | | | | |
|---------|---------|---------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| 01. (2) | 02. (1) | 03. (5) | 04. (3) | 05. (4) | 06. (2) | 07. (1) | 08. (5) |
| 09. (2) | 10. (3) | 11. (4) | 12. (B,J,K) | 13. (A,I,O) | 14. (C,G,L) | 15. (H,M,N) | 16. (D,E,F) |
| 17. (3) | 18. (3) | 19. (E) | 20. (C) | 21. (A) | 22. (D) | 23. (B) | 24. (5) |
| 25. (3) | 26. (1) | 27. (4) | 28. (2) | 29. (1) | 30. (4) | 31. (2) | 32. (5) |
| 33. (3) | 34. (4) | 35. (2) | 36. (5) | 37. (4) | 38. (2) | 39. (1) | 40. (2) |

(ලකුණු 01 × 40 = 40පි.)

II කොටස

A - දේශීය නාට්‍ය කළාව

01. (i) 60 දෙකයේ ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍ය හතරක නම් සහ ඒවායේ නිෂ්පාදකයන්ගේ නම්
- එදිරිවිර සරවිවන්දු
 - ධම්ම ජාගෝඩ
 - බන්දුල ජයවර්ධන
 - සුගතපාල ද සිල්වා
 - රංජිත් එර්මකිසි
 - හෙන්රි ජයසේන
 - දායානත්ද ගුණවර්ධන
 - ගුණසේන ගලප්පත්ති
- සිංහලාභු, හස්තිකාන්ත මන්තරේ, මහාසාර, පේමතෝ ජායති සේශ්කේර්
 - තම්මැන්නා, වෙස් මුහුණු, මලවුන් නැගිටියි
 - සේශක වස්තුව, දියසේන තොපැලීමිල, ස්වර්ණ හංස, බෙරහඩ, බ්හිවනු බෝසනාණනි
 - බෝචිංකාරයෝ, තට්ටු ශේවල්, හරිම බඩු හයක්, හෙලේ නැග්ග බේං ප්‍රතා, නිල් කටරොල් මල්, සිත නොදා අම්මණ්ඩි
 - තැංගුරම්, එක වහළ යට, මහ ගෙදර
 - පුණුවටයේ කතාව, ජන්ලය, තවත් උදෑසනක්, දිරිය මව, මනරංතන වැඩි වර්ණන, අපට පුතේ මගක් තැනේ, මකරා
 - නරබෑතා, ඇමති පටිටම, බක්මහ අතුණු
 - මූද පුත්තු, දේවතා එලි, දැස නිසා, ලියත්මරා, තාත්තා
- (ඉහත සඳහන් නාට්‍ය හෝ 60 දෙකයට අයත් වෙනත් නාට්‍ය සහ නිෂ්පාදකයා තිවුරුදී ව. නම් කර ඇත්තම් පිළිතුරු 04 ට ලකුණු 04ක් හිමි වෙයි.)

- (ii) ඉහත පිළිතුරට මබ ලිඛි නිෂ්පාදකයන් දෙදෙනෙකු

මහාචාර්ය එදිරිවිර සරවිවන්දු

ලාංකේය නාට්‍ය කළාවට දේශීය අනත්තාව සහිත නාට්‍ය කළාවක් හඳුන්වා දීමේ නියමුවා ලෙස මහාචාර්ය එදිරිවිර සරවිවන්දු මහතා හඳුන්වා දිය හැකි ය. 1956 දී එතුමා විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද මනමේ නාට්‍ය ලාංකේය නාට්‍ය කළාවේ හැරවුම් ලක්ෂයයි. වුල්ල දනුද්ධර ජාතකය ඇසුරු කර ගතිමින් නාඩිගම් සම්ප්‍රදාය අනුව යම්නේ මනමේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරනු ලැබ ඇතේ. වර්ෂ 1943 දී මොලියර්ගේ Le Bourgeois Gentilhome නාට්‍යයේ අනුවර්තනයක් වූ 'මුදලාලිගේ පෙරමිය' නාට්‍ය වේදිකාගත කළ අතර, එම නාට්‍ය අනුවර්තනය කරන ලදින් එදිරිවිර සරවිවන්දු මහතා සහ ඒ.පී. ගුණරත්න මහතා විසිනි. එය අනුවර්තන නාට්‍ය අතර විශේෂ තිර්මාණයක් විය.

1945 දී රුසියානු ජාතික තිකොල් ගොගොල්ගේ The Marriage නම් නාට්‍ය අනුසාරයෙන් 'කපුවා කපෝත්' නාට්‍ය විශ්වවිද්‍යාලයීය සිංහල නාට්‍ය සංගමය මගින් නිෂ්පාදනය කරන ලදී. මෙම නාට්‍ය සිංහලයට අනුවර්තනය කරන ලදින් එදිරිවිර සරවිවන්දු, ඩී.ඩේ. විලේරත්න, ඒ.පී. ගුණරත්න යන මහත්වරුන් විසිනි. එම නාට්‍ය එකල නිෂ්පාදනය වූ විශිෂ්ටතම නාට්‍යයයි. නාට්‍යයක අන්තර්ගත විය යුතු ගුණාංග රාකියක් ම රිට අන්තර්ගත වී තිබේ.

1951 මහාචාර්ය එදිරිවිර සරවිවන්දු මහතාගේ මුලිකත්වයෙන් යුත්ත ව බේඛ වූ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය විශ්වවිද්‍යාලයීය සිංහල නාට්‍යයෙහි මහා වෙනසකට මුල පිරි සංඩිධානයක් විය. එම සංඩිධානය යටතේ සරවිවන්දු මහතා තම ප්‍රථම ස්වතනය්තු නාට්‍ය වන බහින කළාව නාට්‍ය තිර්මාණය කරන ලදී. එට තෙමා වී තිබුණේ මෙරට පසුබෑමට ලත් ව තිබු ජාතිකත්වය බේදිනිය තත්ත්වය උපහාසාත්මක ව විමසීම ය. මෙම නාට්‍ය විවාරකයන්ගේ දැඩි විවේචනයට භාජනය විය.

'බහින කලාව' නාට්‍යයට එල්ල වූ විවේචනයන්ට නොයැලී මුහුණ දුන් සරව්වන්ද මහතා 'පඩාවති' නාට්‍ය නිරමාණය කළේ ය. සම්ප්‍රදායික ජාතක කතාවක් නාට්‍යයක් ලෙස නිරමාණය කිරීමේ දී වඩාත් නිරමාණයිලි වූ එතුමා රාජකීය වරින සාමාන්‍ය වරින බවට පත්කළේ ය. එය ද විවාර දේශ ද්‍රැගනයට ලක්වූයේ එම නාට්‍යයෙහි සංවාද සහ රාජකීය ව්‍යෝගීය ව්‍යෝග නොගැලුපෙන සේ නිරමාණය කර තිබූ හෙයිනි. කුසපබාවති ගැටුම් සමකාලීන සමාජයට අන්දුකීම් සමග මුශ්‍ර කරමින් ඉදිරිපත් කිරීමට මෙහි උත්සහ ගෙන තිබේ. එසේ වූව ද මෙය සිංහල නාට්‍ය විංගයේ වැදගත් කඩුමක් සහිතුහන් කරන ලද නාට්‍යයකි.

එදිරිවිර සරව්වන්ද මහතා 1956 දී මහමේ නාට්‍ය වේදිකාගත කළ පසු 1961 දී 'සිංහබාහු' නාට්‍ය විංග කතාවක් ඇසුරෙන් නිරමාණය කරන ලදී. එය එතුමාගේ සාර්ථක ම කෘතියයි. ජාතක කතා, ජන කතා හා ජනගුරුති ඇසුරෙන් නාට්‍ය නිරමාණ රාජියක් සිදු කරන ලදී. ඒ අතරින් (1958) 'රත්තරන්', 1959 'වෙල්ලවැහුව්' නාට්‍ය නිරමාණය කරන ලද්දේ ජන සාහිත්‍යයේ එන කතා ප්‍රවත් ඇසුරු තොටගෙන ය. මෙම නාට්‍ය සඳහා පහතරට තොට්ට්වල දාකිය හැකි නාට්‍ය අංග ද ඇතුළත් තොට තිබේ. එදිරිවිර සරව්වන්ද මහතා නාට්‍ය නිරමාණ රාජියක් සිදුකරනු ලැබූ අතර, ඒවා තොටස් 04කට වර්ග කළ හැකි ය.

- අනුවර්තනන
- ජාතක කතා ඇසුරෙන්
- ප්‍රරාවත්ත සහ ජන කතා
- ස්වතන්තු නාට්‍ය
- මුදලාලිගේ පෙරලිය, කපුවා කපෝති, හැංගිහොරා, විලනා, මගුල් ප්‍රස්තාව, මැනේර්ස්, වෙදහවන
- පඩාවති, වෙස්සන්තර, කදාවලුලු, මහාසාර, ලෝමහංස, බව කඩතුරාව
- ඒකට මට හිනා හිනා, රත්තරං, වෙල්ලවැහුව්, එලොව ගිහිං මෙලොව ආවා, සිංහබාහු, හස්තිකාන්ත මත්තරේ, ජේමනේෂ ජායති සෝනේෂ
- බහින කලාව, විටප්‍රේලේ ගෙවල් බිඳා, විදින්ත ශිය දේවාලේ

'ගැම් නාට්‍යය', 'ක්ලේපනා ලෝකය' වැනි ගුන්ප රචනා කරන ලදී.

බන්දුල ජයවර්ධන

නාට්‍ය සේෂ්‍යයේ විවිධ අංශයනට අම්ල මෙහෙවිරක් කළ බන්දුල ජයවර්ධන මහතා විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයෙන් පසු ගුරු සේවයෙහි යෙදුණි. මෙතුමා නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍ය අතර සේෂක වස්තුව (1960), බෙරහඩ (1963), දියසේන තොපුම්මීම (1965), ස්වර්ණ හංස (1965), බිහිවනු බෝසතාණෙනි (1966), සකලජන (1986) වැනි නාට්‍ය සුවිශේෂී ස්ථානයක් ගනු ලබයි. 1968 දී සිංහල නාට්‍ය අනුමණ්ඩිලයේ සාමාජිකයෙකු ලෙස පත් මෙතුමා 1976 දී සිංහල නාට්‍ය අනුමණ්ඩිලයේ සහාපති විය. හැමිලට් නාට්‍ය කලාව හා ප්‍රේක්ෂක මුඛ (1976), දේශීය නාට්‍ය කලාව (1991), නාට්‍ය ප්‍ර්‍රේද (1992), ග්‍රීක නාට්‍ය කලාව මෙතුමා ලිඛු නාට්‍ය සම්බන්ධ පොත පත ය.

'සේෂක වස්තුව' නාට්‍යයට පාදක වී ඇත්තේ ධම්මපදවිය කතාවේ එන සේෂක වස්තුවයි. මෙතුමා විසින් මෙය දේශීය නැටුම් හා සංගිතය මුශ්‍ර කරමින් වේදිකාවට ගෙන එන ලදී. මෙම නාට්‍ය සමස්ත ලංකා නාට්‍ය තරගයෙන් ජයග්‍රහණ ලබාගෙන ඇතු. 'බෙරහඩ' නාට්‍ය මෙතුමාගේ දෙවන නාට්‍ය නිරමාණයයි. ග්‍රීක නාට්‍ය රචන සොගොක්ලියිගේ 'ඉක්නේවිටායි' සැට්ට් නාට්‍ය ඇසුරෙන් මෙම නාට්‍ය අනුවර්තනය කර ඇතු. මෙම නාට්‍යයේ පෙළ පමණක් තොට නාට්‍ය කෘතිය ද දේශීය ස්වරුපයෙන් අනුවර්තනය කිරීම මෙහි ඇති සුවිශේෂීත්වයකි. දේශීය නැටුම්, ගැයුම් මෙන් ම තොට්ල් සම්ප්‍රදාය මතුකර දක්වීම නිසා ජනතාවට වඩාත් සම්පූර්ණ විය.

'දියසේන තොපුම්මීම' නාට්‍ය ද ප්‍රහසනයක් වන අතර එය, එතුමාගේ ස්වතන්තු නිරමාණයයි. දියසේන නම් කුමාරයෙක් ලක්දීව බෙරා ගැනීමට පැමිණෙනුදි මිතතා විශ්වාසය පෙරදුරි තොටගෙන මෙම නාට්‍ය ගොඩනාංචා ඇතු.

ජාතක කතාවක් ඇසුරු කරගත් 'ස්වර්ණ හංස නාට්‍යය' මෙම නාට්‍ය තුළින් ජාතක කතාවට නව අර්ථ ක්‍රියාත්මක ලබා දෙයි. වාණිජත්වයට හසු වූ පවුලක් මවුන්ගේ දැඩි තැන්හාව නිසා මවුන් අතින් ම පියා මිය යන ප්‍රවත්තක් මෙම නාට්‍ය තුළ අන්තර්ගත වේයි.

බහිවනු බෝසතාණෙනි නාට්‍ය වෙකාස්ලේවැකියානු ජාතික කැරල් වැළෙක් සහෝදරවරුන්ගේ Insect Play නැමැති නාට්‍යයේ අනුවර්තනයයි. මෙම නාට්‍යය ද ප්‍රහසනයයි. මෙය සමාජ විරෝධතා නිර්දය ලෙස විවේචනය කරන අතර, සමාජයේ විවිධ පුද්ගලයන්ගේ සිතුම් පැතැම් උපහාසයට ලක් කරයි.

මධ්‍යකාලීන නාට්‍ය නිරමාණයක් වූ 'එවුරු මැන්' කෘතියේ අනුවර්තනයක් වූ සකලජන නාට්‍ය අයිමාන්තික කම්පුජාපෙහි ආදිනව දක්වන පරමාදර්ශී නාට්‍යයයි.

"මොනරපිල්" නාට්‍ය ද බන්දුල ජයවර්ධන මහතාගේ අනුවර්තනයකි. එය මොලියර්ගේ බුරුපූවා ජේන්ටිල්ඩම් නාට්‍ය පාදක කොට්ඨගෙන ඇත. සාමාන්‍ය ජන කොටස් ඉහළ පන්තියට තැගීමට උත්සහ ගත්ත ද අභ්‍යන්තර ජන්ත්ව හේතුකොට ඇතිවන බේදිනීය තත්ත්වය මෙහි දී ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

'ස්වර්ණමාලි' නාට්‍ය මෙමතිය හා බලලෝහය ගැටුණු විට ඇතිවන ප්‍රතිච්චාක විග්‍රහ කෙරෙයි. ගේඛ තැගීමට සාලිය අයෙකුමාලා පෙම් ප්‍රවත්තේ විවිධ ගැටුම් උපයෝගි කරගෙන ඇත.

හෙත්‍රී ජයසේන

1931 ජූලි මස වෙන දින ගම්පහ බැණ්ඩියමුල්ලේ දී උපත ලද මෙතුමා නාට්‍යකු, නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයෙකු මෙන් ම වෙලි නාට්‍ය නාට්‍යකු ද විය. මෙතුමා ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනය ලැබුවේ ගම්පහ බැණ්ඩියමුල්ල රෝමානු කතෝලික විද්‍යාලයෙනි. කොළඹ ආනන්ද විද්‍යාලයෙන් ද්විතීය අධ්‍යාපනය ලැබූ මෙතුමා පාසල් අධ්‍යාපනයෙන් අනතුරු ව ඉංග්‍රීසි ගුරුවරයෙකු ලෙස කටයුතු කළේ ය. මෙතුමාගේ බිරිඳී මානෙල් ජයසේන මහත්මියන් ප්‍රවීණ රංගන කිල්පිතියෙකි.

ජාතික තරුණ සේවා සභාවේ නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂක තනතුර හෙබ වූ එතුමා 1983 දී රුපවාහිනී සංස්ථාවේ නියෝජ්‍ය අධ්‍යක්ෂක තනතුරට පත් විය.

පරිවර්තන නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙන් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයට පිවිසි මෙතුමාගේ පරිවර්තන නාට්‍ය ලෙස, ජේරිඩ්න්ස්ගේ "රයිවල්ස්" නාට්‍ය "මතමාලයෝ" නමින් ද මස්කා වයිල්ඩිගේ "ද වුමන් මින් තො ඉම්පෝටන්ස්" නාට්‍ය "වැදගත්කම" නමින් ද

අරිස්ටොලානිස්ගේ "වලුකුල්" නාට්‍ය "අන්ත කුමක් ද" නමින් ද වෙනිසි විලියම්ගේ "ද ග්ලාස් මෙනාජර්" නාට්‍ය "අනස් මාලිගා" නමින් ද

බරටෝල්ඩ් බෙජ්ටිගේ "කොකේසියන් වෝක් සර්කල්" නාට්‍ය "හුණුවටයේ කතාව" නමින් ද

බරටෝල්ඩ් බෙජ්ටිගේ "ද මදර් කරේඟ්" නාට්‍ය "දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ" නමින් ද

එ්‍යිඩ්නිජ්වාත්ස්ගේ "ද වුගන්" නාට්‍ය "මකරා" නමින් ද නිෂ්පාදනය කරන ලදී.

ලාංකේය ජ්‍යෙෂ්ඨකයා අතර වඩාත් ජනප්‍රිය වූ මෙතුමාගේ "හුණුවටයේ කතාව" නාට්‍ය බරටෝල්ඩ් බෙජ්ටිගේ "කොකේසියන් වෝක් සර්කල්" නාට්‍ය අසුරින් නිර්මාණය කරන ලද්දකි. මෙය මෙරට බිජි වූ විශිෂ්ටත ම පරිවර්තන නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයක් විය. එහි අසඩක් නමුති ප්‍රධාන වරිතයට පන්පෙළවතු ලැබුවේ ද හෙත්‍රී ජයසේන මහතා වූ අතර ප්‍රධාන කාන්තා වරිතය වන ගෘහාගේ වරිතය මහුගේ බිරිඳී වූ මානෙල් ජයසේන විසින් රංගනයේ යෙදුණි. "දෙයක් වේ නම් යම් සුදුස්සාට ම අයිති විය යුතු" යන්න මෙහි මූලික තේමාව විය. මයිකල් කුමරාට මව්‍යුත් දෙදෙනෙකි. නටාලියා වැදු මවයි. ගෘහා හැඳු මවයි. මෙම ගැටුව විසඳුනුයේ බීමන් විනිශ්චයකාරවරයෙකි. මහු ගැටුව විසඳුමට යොදාගනුයේ අපුරු උපකුමයකි.

විදේශීය පරිවර්තන අසාර්ථක වෙමින් පැවති සමයක ලාංකේය ජ්‍යෙෂ්ඨක හදුගැස්මට සුදුසු පරිදි ප්‍රතිනිර්මාණය කරන ලද මෙම ඩුණුවටයේ කතාව නාට්‍ය ජ්‍යෙෂ්ඨකයා අතර ඉතා ජනප්‍රිය වූ නාට්‍යයක් විය.

මෙම නාට්‍ය බෙජ්ටිගේ නාට්‍යයක පරිවර්තන නාට්‍යයක් වූව ද බෙජ්ටිගේ දුරස්ථිතිකරණ රංග රිතිය මීට එලෙසින් ම යොදාගෙන නොමැත. මේ පිළිබඳ ව හෙත්‍රී ජයසේන මහතා දක්වන ලද්දේ මෙවැනි අදහසකි.

"මම දුරස්ථිතාවය පිළිබඳ රංග රිතිය නිෂ්පාදනයේ ද මගේ උරමත පැවතුණු කුරුසයක් වීමට ඉඩ නොහැරියෙමි."

බෙජ්ටිගේ "ද මදර් කරේඟ්" නාට්‍යය ද හෙත්‍රී ජයසේන මහතා "දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ" නමින් නිෂ්පාදනය කළේ ය. නමුත් එම නාට්‍ය එතරම් සාර්ථක නොවුයේ එම නාට්‍යයේ පැවති යුතුමය වාතාවරණයකට ලාංකේය ජනතාව මුහුණ දී නොහිතිමයි.

හෙත්‍රී ජයසේන මහතාගේ ස්වතනත්තු නාට්‍ය නිර්මාණ ලෙස,

- පවිකාරයෝ - 1959
- ජන්ලය - 1962
- කුවේණි - 1962
- තවත් උදෑසනක් - 1964
- මනරංජන වැඩවර්ජන - 1965
- අපට ප්‍රත්‍යේම මගක් තැනේ - 1968
- සරණ සියෝන් සේ පුතුනි හඩා යන - 1975
- සිරිසයගබේ - 1978

හැඳින්විය හැකි ය.

1956 දී මනමේ නාට්‍ය නිර්මාණය වීමෙන් පසු ගෙලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කරමින් ජාතක කතා, ජන කතා එකඟව නිර්මාණය වන්නට විය. ගෙලිගත සම්ප්‍රදාය කාලීන සමාජ ප්‍රයෝගක් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා යොදාගතු ලැබූ හෙත්ත් ජයසේන මහතා "ඡනේලය" නාට්‍ය ගෙලිගත සම්ප්‍රදායට අනුකූල ව නිර්මාණය කරන ලදී. මෙම නාට්‍ය අසාර්ථක නාට්‍යයක් ව්‍යව ද සිංහල නාට්‍ය කළාවේ නිම් වළඳ ප්‍රථ්‍යා කරන ලද ගෙලිගත සම්ප්‍රදායේ විකාශනීය අවස්ථාවකි. මෙම නාට්‍යයෙන් මිනිස් දුර්වලතා පිළිබඳ ව කතාකරනු ලබන අතර, පොත පතේ දැනුමෙන් පමණක් ජීවිත පරිදානයක් ලැබිය තොහැකි බව ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ගවතර්, ඩිරෝකටර්, ආකාශ මහතා අහසට තැකීමට නිරත්තර උත්සාහයක යෙදෙන අතර, ඔවුන් ඒ සඳහා යොදා ගත්තේ පොත පතේ දැනුම පමණි. ඔවුන් අහසට ගිය පසු පොලොවේ සිටින දුර්පතුන් දෙය අනුකම්පාවෙන් තොබලයි. ඒ ඔවුන් පොතේ දැනුමෙන් පමණක් අහසට ගිය නිසා ය. ඔවුන් මිනිසාගේ දුක තොහදුනන යන්තු පමණි.

හෙත්ත් ජයසේනගේ කුවේණි නාට්‍යය ද මෙරට බිජි වූ උසස් ම නාට්‍ය කෘතියයි. ඉතිහාසයේ එන කුවේණි කතා පුවතට නව අර්ථ කථනයක් ලබා දෙන නව දාන්ත්‍රියක් ඉස්මතු කරන නාට්‍යයක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය. කුවේණියගේ වරිතය දෙස ඉතාමත් සානුකම්පිත ව බලනු ලබයි. ලාංකේස් ඉතිහාසයේ මූලාරම්භයේ පවා ස්ත්‍රීය පිඩිනයට පත් වී ඇති බව මින් ඉතාමත් අපුරුව ලෙස ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. මෙහි දී ඉතිහාසය හා ජනප්‍රවාද ප්‍රේක්ෂක මනයින් ඉවත් කරවා කුවේණිය මෙන් ම වත්මන් ස්ත්‍රීය ද මුහුණ දෙනු ලබන බේද්වාවකය පිළිබඳ සත්‍ය තත්ත්වය ප්‍රේක්ෂක මනස තුළ අවධි කරනු ලබයි.

දක්ෂ රංගන ගිල්බියෙකු වූ මෙතුමා ප්‍රේක්ෂක හදවත සොරාගතු ලැබූ වරිත කිහිපයකට ම රංගනයෙන් දායක විය.
මනමේ නාට්‍යයේ "මනමේ" කුමරු වරිතය
පුණුවටදේ කතාවේ "අසචක්"ගේ වරිතය
හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යයේ "දදයන රජු"ගේ වරිතය ආදිය ඉන් කිහිපයකි.

මෙතුමාගේ නාට්‍ය නිර්මාණ දෙස බලන විට හෙත්ත් ජයසේන ලාංකේස් නාට්‍ය කළාවේ අහිවැද්ධිය වෙනුවෙන් කැපවූ පර්යේෂණාත්මක නාට්‍යකරුවෙකි.

සුගතපාල ද සිල්වා

1928 අගෝස්තු 04 වැනි දින මෙලොව එළිය දුටු සුගතපාල ද සිල්වා මහතා නාට්‍ය රචකයෙක්, අධ්‍යක්ෂකවරයෙක්, උසස් නව කතා රචකයෙක්, යාස්ත්‍රීය කෘති රචකයෙක් හා ගුවන්විදුලි සිල්පියෙක් ද විය.

ගාල්ලේ උණවටුන විද්‍යාලයෙන් ප්‍රාථමික අධ්‍යාපනය ලැබූ මෙතුමා ද්විතීක අධ්‍යාපනය ලැබූවේ ගම්පොල ජනරාජ විද්‍යාලයෙන් හා කොළඹ පෙම්බොග විද්‍යාලවලිනි. පාසල් අධ්‍යාපනයෙන් අනතුරු ව ගුරුවාන්තියට පිවිසි සුගතපාල ද සිල්වා මහතා රෝහණ මුද්‍රණාලයේ කළමනාකරු ලෙස ද සිංහල ජාතික පුවත්පතේ උප කරනා වශයෙන් ද ශ්‍රී ලංකා ගුවන්විදුලි සංස්ථාවේ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙකු ලෙස ද කටයුතු කළේ ය.

ලාංකේස් නාට්‍යධර්මී ගෙලියෙන් නාට්‍ය 1956 දී එවිරිවිර සරවිවන්ද මහතා "මනමේ" නාට්‍ය නිර්මාණයෙන් සමග ආරම්භ වූ අතර, ලෝකධර්මී නාට්‍යකරණයේ ලාංකේස් ප්‍රමුඛයා සුගතපාල ද සිල්වා මහතා ය.

සුගතපාල ද සිල්වා මහතා නාට්‍ය සේත්තුයට පිවිසුණු මුල් ම කෘතිය 1958 දී රචනා කරන ලද "එකවල්ලේ පොල්" නාට්‍යයයි. එම නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූවේ රාජග්‍රෑ එම වන්දුපාල විසිනි. 1962 දී රචනා කර අධ්‍යක්ෂණය කරනු ලැබූ "බෝඩිංකාරයෝ" නාට්‍ය ශ්‍රී ලංකා කළා මණ්ඩපයේ නාට්‍ය උත්සවයේ දී තාත්ත්වික ගණයේ නාට්‍ය අතර රචනය, නිෂ්පාදනය හා රෙපුබ්‍රෑම යන අංශ තුනෙන් ම පළමු සංස්කීර්ණ සිමිකරගතු ලැබේණි. ලාංකේස් නාට්‍ය කළාවට ලෝකධර්මී නාට්‍ය හඳුන්වා දෙනු ලැබූයේ මෙම නාට්‍ය මගිනි. නාගරික මධ්‍යම පාන්තික ජීවිතය වස්තු කරගත් මෙම සංවාද නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයා අතර වඩාත් ජනප්‍රිය වූයේ එහි ජීවමාන වරිත අන්තර්ගත ව තිබුණු බැවිනි. සුගතපාල ද සිල්වා මහතා මේ පිළිබඳ ව දක්වනු ලැබූ අදහස මෙසේ ය.

"හොඳ මිනිසුන්ගේ වරිත පමණක් කළාකරුවා නිරුපණය කළ යුතු නැත. අප කළ යුත්තේ සිතින් මවාගත් බොරු වරිත පෙන්වීම තොව සමාජයේ ඇත්ති සැබු වරිත පෙන්වීම ය."

බෝඩිංකාරයෝ මුහුණ දුන් සංකීරණ ප්‍රයෝග හා ගැටුපු දෙස නව දාන්ත්‍රි කෝණයෙක් බලන සුගතපාල ද සිල්වා මහතා තම නාට්‍ය පිළිබඳ දක්වන අදහස මෙයේ ය.

"නිර්මාණයක් ඇති වන්නේ අන්දකීමකුත් අනාවරණය තොවුණු යමකුත් එක්වීමෙනි. බෝඩිංකාරයෝ තමැති නිර්මාණයට එක්වුණු අන්දකීම නම් මා සෙසු බෝඩිංකාරයනුත් බෝඩිං ජීවිතයෙන් ලබාගත් දෙයයි."

40 දෙකයේ සිංහල වේදිකාවට ආගන්තුක වූ ස්වභාවික නාට්‍ය වෙනුවට සමකාලීන සමාජයේ සංකීරණ ප්‍රයෝග වස්තු විෂය කර ගනිමින් ප්‍රෙක්ෂකයා ආනන්දයෙන් ප්‍රයුවට පත්කරනු ලැබූ නාට්‍ය ලෙස බෝඩිකාරයේ හැදින්විය හැකි ය.

1964 දී පුගතපාල ද සිල්වා මහතා නිර්මාණය කරනු ලැබූ "තට්ටු ගෙවල්" නාට්‍ය පවුල් සංස්ථාව තුළ විවාහය සම්බන්ධයෙන් ගොඩනැගෙන අතිශය බැයරුම් ප්‍රයෝග කිහිපයක් පිළිබඳ ව වස්තු විෂය කරගනු ලබයි. මෙම නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ තට්ටු ගෙවල් ජේලියක එක් තට්ටු නිවාසයක ජ්වත් වූ මිනිසුන් දෙදෙනෙක් භාගැහැනුන් දෙදෙනෙකු පිළිබඳ ව මවුන්ගේ නිවසේ විසින්න කාමරයේ දිගහැරෙන නාට්‍යයක් වශයෙනි. කෙමින් බිඳී විසිරෙන විවාහයක් පිළිබඳ මෙහි කතාව ගොඩ ඇති අතර, සොම් භාවිතය වී සිටින ජයස්කර විකාශනී කාමයෙන් පෙළෙන්නෙකි. සොම් මහුගේ මිතුරකු වන විමලසේන සමග අනියම් සම්බන්ධයක් පවත්ගනු ලබයි. මේ පිළිබඳ ව නාට්‍යකරවා පුරුෂ විග්‍රහයක යෙදෙන අතර, ජයස්කර මෙවැනි පුද්ගලයකු වූයේ ඇයි මහු සොම් සමග විවාහ වූයේ ඇයි යන ප්‍රයෝගවලට පිළිතුරු සොයුම්න් නාට්‍ය ඉදිරියට ගලා යයි. මේ අතර ජාතකී භාමුනාවිර විවාහ වීමට යන්න දරයි. තාරුණ්‍යයෙන් යුතු මවුන්ට විවාහ ජීවිතය ප්‍රීතියකි. කෙතරම් විවාහ ජීවිත බිඳී වැටුණ ද නැවත ගැහැනු පිරිමි විවාහ වනු ඇති. කෙසේ හෝ නාට්‍යයේ අවසාන දරුණනයේ දී සොම් විමලසේන සමග තොගාස් ජයස්කර සමග ජීවත්වීමට තිරණය කරනු ලබයි.

1965 දී ඉතාලි ජාතික උපිත් පිරින්බේලෝගේ "රවකයෙකු සොයා යන වරිත හයක්" නාට්‍ය ඇසුරෙන් නිර්මාණය කළ "හරිම බඩු හයක්" නාට්‍ය එතරම් සාර්ථක තොටු නාට්‍යයකි. මෙම නාට්‍යයේ දී සිදුවන්නේ නළ නිශ්චියන් සමග නාට්‍ය පුහුණු කිරීමට නිෂ්පාදකවරයෙකු සූදානම් වන අතර, අනවසරයෙන් එතැනැට ඇතුළු වන ආගන්තුකයින් සය දෙනෙකි. එක ම පවුලේ අය වන මවුන් තමන් මුහුණ දුන් විවිධ ප්‍රයෝගවල කතා ප්‍රවත් වේදිකාවට ගොඩ එන ලෙස ඉල්ලා සිටියි. නිෂ්පාදකවරයා මවුන් සමග සාකච්ඡා කිරීමෙන් අනතුරු ව මවුන් ලවා ම නාට්‍යය රගදක්වීමට එකා වෙයි. වේදිකාව මත ඩරි ම බඩු හයක්" නාට්‍ය දිගහැරෙයි. මෙය නාට්‍ය තුළ ඇති නාට්‍යයකි. මෙහි දී පුගතපාල ද සිල්වා මහතා අන්හදා බැඳීමක් ලෙස නාට්‍ය යාලාව මැදැදෙන් නළ නිශ්චියන් වේදිකාවට පැමිණීම, නළවන්ගේ විධානය අනුව ආලෝකකරණය යොදා ගැනීම ආදිය හරිම බඩු හයක් නාට්‍යයේ දී භාවිත කරනු ලැබේ ය.

1966 දී නිෂ්පාදනය වූ "හෙල් නැග්ග ඩිං පුතා" නාට්‍ය ඇමරිකානු ජාතික වෙනිසි විලියම්ගේ "ද කැට් මන් අ භාවි වින් රුළු" නාට්‍ය ඇසුරෙන් පරිවර්තනය කරනු ලැබූ නාට්‍යයකි. මෙම නාට්‍යය ද සැම්යාගේ සමලිංගික සම්බන්ධතා නිසා අසරණ වන විරිදික් වටා ගෙතුණු කතාවකි.

1967 "නිල් කටරෝල් මල්" නාට්‍ය පුගතපාල ද සිල්වා මහතාගේ පුරුම ගෙලිගත නාට්‍යයයි. සිහිරි කායනප රුප පිළිබඳ ව වෙනස් ම දාජ්‍රී කොළඹයෙන් මෙම නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ ය. ගෘ සිරිපුර සිට සිහිරි විතු නැරඹීමට පැමිණෙන ගැමීයෙකු සිහිරි අප්සරාවකට කායනප රුප පිළිබඳ විරාගත තොරිස්සුම ප්‍රකාශ කරයි. පිතා සානකයෙකුගේ රහස් තොළිවනවාට බියෙන මවුන් මුනිවත රකින බව වෝදනා කරයි. නමුත් සිහිරි අප්සරාවන් රටවැසියා තොදන්නා කායනප රුප පිළිබඳ තොරතුරු දිග හරිනු ලැබේ. මෙය තැවැම් ගැයුම්වලින් පරිපුරුණ නාට්‍යයකි. නමුත් නාට්‍යමය අවස්ථා භාව්‍යමය කාර්යය අතර මතා බද්ධවීමක් තොමැති වීම නාට්‍ය තරමක් අසාර්ථකත්වයට පත්වීමට හේතු විය.

1969 බරටෝල්ඩ් බෙංච්විගේ "ගුඩ් වුමන් මග් සෙවිපුවාන්" නාට්‍ය අනුවර්තනයක් ලෙස පුගතපාල මහතා "හින්හොද අම්මණ්ඩ්" නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරනු ලැබේ ය. භෞද මිනිසකු වීමේ ඉහ වහා යන ආගාව මිනිමරුවකු තුළ වූව ද පවතී. සැම මිනිසකුගේ ම පරමාර්ථය එයයි. මුළු මානව සංහතියේ ම දුක්ඛර කතාවට යටින් යවටක් මෙන් දිලිසෙන්නේ ඒ ආගාවයි. නමුත් විෂමතාවන්ට මැදි වූ මිනිසා දෙවිඩි ජීවිතයකට පුරුදු වෙයි. මෙම හිත භෞද අම්මණ්ඩ් නාට්‍ය ලාංකේය කරලියේ පෙරලියක් කරනු ලැබූ නාට්‍යයකි.

1972 නිෂ්පාදනය වූ දුන්න දුනුගුමුවේ නාට්‍යයන් පුගතපාල ද සිල්වාගේ මුහුකුරා ගිය ජීවන පරියුත්තයන් අපුරු නිර්මාණයිල් බවත් කියාගනු ලබන නාට්‍යයකි. මෙය පුද්ගල අභ්‍යන්තර ගැටුම් තුළින් බැහැර ව සමාජ අරගලය වස්තු කොට ගනු ලැබූ නාට්‍යයකි.

1986 දී පිටර වයිස්ගේ මරාසාද නාට්‍ය පරිවර්තනය කරනු ලැබූ අතර, එය ඉතා විශිෂ්ට නාට්‍ය නිර්මාණයකි. පිටර වයිස් තම නාට්‍යයට වස්තු කරගනු ලබන්නේ ප්‍රවාන් ප්‍රංශ විෂ්ලේෂණය. මානසික රෝගලක තොවායිකයන් විසින් රගදක්වන ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. විෂ්ලේෂණ නායකයෙකු වූ මරා භාව්‍ය අතර විෂ්ලේෂණයේ අර්ථය භාරිය මය පිළිබඳ ව කෙරෙන සංවාදයකි.

කුෂේය රෝගකින් පීඩිත ව විෂ්ලවය ගැන පොත් ලියන මරාට විෂ්ලවය හා එහි පරමාප්‍රය පිළිබඳ ව සැක පහල වී තිබේ. මේ අතර සාද් පුද්ගල නිධ්‍යස හා මානසික විමුක්තිය පිළිබඳ දාෂ්ටී කොශයකින් මරාත් ඔහුගේ නායකත්වයේ විෂ්ලවය විසින් බිජිකරුව ලබන තත්ත්වයන් දැඩි ලෙස ඩිවේචනය කරනු ලබයි. මෙම දෙදෙනාගේ විවාදය ඇපුරෙන් නාට්‍ය ගොඩනැගේයි.

මේ ආදි ලෙස විවිධාකාර දාෂ්ටී කොශයන් අනුගමනය කරමින් නාට්‍ය රඛනා කරනු ලැබූ සුගතපාල ද සිල්වා මහතා විතුපට තිර රවනයේ ද වෙලි නාට්‍ය තිර රවනයේ ද නිරත විය. නාට්‍ය නිෂ්පාදනය පිළිබඳ ව ඔහු ලියු "සොලුරු ආයුදායකයා" ගුන්පිය නාට්‍ය නිෂ්පාදන පිළිබඳ ව බිජි වූ විශිෂ්ට කානියකි.

(ඉහත පිළිතුරෙහි සඳහන් කොට ඇති නිෂ්පාදකයන් දෙදෙනෙකු පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් තොරතුරු ලියා ඇත්තම් ලකුණු $2\frac{1}{2} \times 02 = 05$ යි.)

(iii) 60 සහ 70 දෙකක්වල පොදුවේ දේශීය නාට්‍ය කළාව

- දේශීය නාට්‍ය කළාවේ ස්වර්ණමය යුගය බව.
- මෙරට පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවන් පස්දෙනාගේ කුපි පෙනෙන නිර්මාණ මෙම දෙකයේ නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවලිත නිර්මාණ වූ බව.
- විවිධ තේමා යටතේ නාට්‍ය නිර්මාණය වූ බව හා සමාජ දේශපාලන ගැටුපු නාට්‍ය නිර්මාණ සඳහා ප්‍රස්ථාත වූ බව.
- විවිධ රෝග ආකෘති අත්හඳා බැඳු බව.
- නාට්‍ය රවකයන් මෙන් ම නිෂ්පාදකයන් ද විශාල සංඛ්‍යාවක් බිජි විය.
- ස්වීය නාට්‍ය නිර්මාණ හා විදේශීය නාට්‍ය කාන්තී අනුවර්තනය, පරිවර්තන වශයෙන් නිෂ්පාදනය වූ බව.
- නාට්‍ය තැරැකීම සඳහා උසස් රසිකත්වයෙන් යුත් සහාද පිරිසක් සිටි බව.
- එදි නාට්‍ය ආදි විකල්ප නාට්‍ය ප්‍රේද්‍ර විය යුතු ය.

දේශීය නාට්‍ය කළාවේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස 60 සහ 70 දෙකයන් හඳුනාගත හැකි ය. දීර්ඝ කාලයක් එදිරිවිර සරව්වන්දුයන් විසින් සිදුකරන ලද පර්යේෂණයන්හි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් (1956) 'මනමේ', (1961) 'සිංහබාහු' නාට්‍ය නිර්මාණයන් සමඟ වැඩි උෂ්ණක පිරිසක් නාට්‍ය කළාවට නැඹුරු කර ගැනීමට හැකි විය. ප්‍රස්ථාත නාට්‍ය නිෂ්පාදකයන් වැඩි දෙනෙක් ගෙවියෙන නාට්‍ය නිර්මාණයට පෙළඳිණි. නමුත් නාට්‍යකරුවන් මෙම ගෙවිය සිත් හා නැවුම් ඇතුළත් නාට්‍යයන් යැයි සිතු බැවින් මෙම සම්ප්‍රදාය දුරටත් වීමට හේතු විය.

මෙරට පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවන් ලෙස සුගතපාල ද සිල්වා, හෙත්රි ජයසේන, දායානන්ද ගුණවර්ධන, බන්දුල ජයවර්ධන, සයිමන් තවගත්තේගම සහ R.R. සමරකේන් යන නාට්‍යකරුවන් කුපි පෙනෙන අතර, මවුන්ගේ නිර්මාණ මෙම දෙකයේ නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවලිත නිර්මාණ විය. 1960 දෙකයේ යළින් ලෝකධර්ම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ඉස්මතු වන්නේ සුගතපාල ද සිල්වාගේ තටුවූ ගෙවල් (1963), බෝඩිංකාරයේ (1961) වැනි ජනප්‍රිය නාට්‍ය මගිනි. මෙම නාට්‍ය සඳහා පාදක වූයේ සමකාලීන සමාජ ගැටුපු ආදියයි. ලාංකේස නාට්‍යවල පැවති ඒකාකාරී බව තැනි කිරීමට මෙම නාට්‍යවලට හැකි විය. මෙම නාට්‍ය තුළින් මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ සංකීරණ ප්‍රශ්න සාකච්ඡා කරන ලදී. හෙත්රි ජයසේන මහතා ජන්ලය (1961), කුවේණි (1963) නාට්‍ය නිර්මාණය කරමින් ස්වභාවික නාට්‍යයට තවදුරටත් උෂ්ණක අවධානය ලබා ගැනීමට ලෝකධර්ම් හා නාට්‍යධර්ම් සම්ප්‍රදායන්ගේ සම්මුළුණයක් ලෙස නිර්මාණය කරන ලදී. දායානන්ද ගුණවර්ධන මහතාත් 1960 දෙකයේ සිටි නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය වැඩි වශයෙන් නිර්මාණය කරන ලද නාට්‍යකරුවෙකි. ඔහුගේ නරභේනා (1961) නාට්‍ය වර්තමානයේ දී ද ඉතා ජනප්‍රිය නාට්‍ය නිර්මාණයකි. ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යකරුවන් දෙදෙනෙකු වන සයිමන් තවගත්තේගම සහ ආර්. ආර්. සමරකේන් මහතාගේ නාට්‍ය නිර්මාණ ද මෙකල වඩාත් ප්‍රවලිත නාට්‍ය නිර්මාණ විය.

ස්වකිය නාට්‍ය හා විදේශීය නාට්‍යවල ආභාසය ලබාගතිම්න් අනුවර්තන හා පරිවර්තන නාට්‍ය බිජි වීමේ ප්‍රවණතාවක් මෙම යුගයේ ද්වානට ලැබේයි. මෙය දේශීය නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවර්ධනය සඳහා බෙගෙවින් බලපාන ලදී. ඒ අනුව සංස්කෘතික සට්ටිවන පිළිබඳ ව උෂ්ණක අවධානය යොමු වූ අතර, විද්‍යාත්මක විවාරණ කළාවක් බිජි වීමට එම ප්‍රවණතාව හේතු විය. මේ නිසා ම මෙකල නාට්‍ය තැරැකීම සඳහා උසස් රසිකත්වයෙන් යුත් සහාද පිරිසක් සිටි බව ද පැහැදිලි වේයි. වෙනිසි විලියම්ගේ 'කුටී මත් ද හොටි වින් රුග්' නාට්‍ය සුගතපාල ද සිල්වා මහතා 'හෙලේ තැරැග බේස් ප්‍රතු' නමින් පරිවර්තනය කරන ලදී. හෙත්රි ජයසේන මහතා බරෝවේල්ඩ් මෙජ්ටිට් එමෙන්ගේ 'කොක්සියන්' වේත් සර්කල් නාට්‍ය ජුනුවටයේ කතාව' නමින් පරිවර්තනය කරන ලදී. 60 දෙකයේ නිෂ්පාදනය වූ මෙම නාට්‍ය දෙක ගණනාවක් උෂ්ණක අවධානය දිනාගත් නාට්‍ය නිර්මාණයන් ය.

විවිධ තේමා පාදක කර ගනිමින් මෙම දශකයේ නාට්‍ය නිර්මාණ බිජි විය. හෙත්රි ජයසේනගේ 'මනරංජන වැඩවරුන' නාට්‍යයේ දේශපාලන අත්දුකීමක් තේමා කොටගෙන ඇත. මෙම නාට්‍ය තුළින් ප්‍රථමවරට වැඩවරුනයක් වේදිකාගත විය.

එතුමාගේ ම 'අපට පුතේ මගක් නැතේ' නාට්‍යයෙන් විශ්වවිද්‍යාල සිපුවකු පවත්නා සමාජ ක්‍රමය හමුවේ දිවි තසා ගන්නා ආකාරය පෙන්නානු ලබයි. සුගතපාල ද පිල්වා මහතාගේ 'දුන්න දුන් ගමුවේ' නාට්‍ය තුළින් ධනපති පන්තිය හා වැඩකරන ජනතාව අතර ඇති සනාතන ගැටුම ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. සමාජ, ආර්ථික ප්‍රය්‍රාගලයාට බලපාන ආකාරය රංඡීන් බරුමකිරීමේ මෝදර මෝල නාට්‍යයෙන් තේමා වෙයි. ආර්. ආර්. සමරකේරුන්ගේ 'කුලේ පාලම' නාට්‍ය පැල්පත් වාසීන්ගේ ජ්‍වලන පසුවේම හා පිය පුතු ගැටුමේ තවත් එක් අනුවේදනීය ඉරණමක් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. මෙවැනි විවිධ තේමා යටතේ නාට්‍ය නිර්මාණය වූ අතර, වැඩි වශයෙන් සමාජ දේශපාලන ගැටුපු නාට්‍ය නිර්මාණය සඳහා ප්‍රස්තුත වීම මෙම දශකවල විශේෂ ලක්ෂණයකි.

මෙම යුගයේ දී නාට්‍ය රචකයන් මෙන් ම නිෂ්පාදකයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් බිජි වූ අතර, මුළුන් විවිධ රාජ ආකෘති අත්හදා බැඳී ය. දායානන්ද ගුණවරුන මහතාගේ 'බක්මහ අකුණු' නාට්‍ය 1963 දී වේදිකා නාට්‍ය කලාවේ වේදිකා තාක්ෂණයේ නව අත්හදා බැඳීමක් කළ අවස්ථාවකි. වාර්තා රාජය ප්‍රථම වරට දේශීය නාට්‍ය කලාවට හඳුන්වා දෙනු ලැබුවේ ද මෙතුමාගේ ම ගෙමන් ප්‍රවත්ත නාට්‍යයෙනි. දායානන්ද ගුණවරුනගේ 'ඉඩ කට්ට' 1965 දී නිෂ්පාදනය වූ අතර, එය බෙං්ටි සම්ප්‍රදාය සිංහල නාට්‍යයක් සඳහා යොදාගත් පළමු අවස්ථාව විය. හෙත්රි ජයසේනගේ 'ඡන්ලය' නාට්‍ය ලෝකධර්මී, නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායන්ගේ සම්මිශ්‍රණයක් වූ පර්යේෂණාත්මක නාට්‍යයකි. එතුමාගේ 'කුවේණි' (1963) නාට්‍යය ද මෙතෙක් නාට්‍ය සේෂ්‍රායේ කරන ලද පර්යේෂණවල ක්ව්‍යාප්තිය වශයෙන් සැලකේ. කාන්තාවක් මුහුණ දෙන දුඩාන්තය අප්‍රරවත්වයෙන් ඉදිරිපත් කර ඇති අතර, ආකෘතිය අතින් ද විශේෂ ය.

වේදිකා නාට්‍ය පොදු ජනතාව අතරට ගෙන යාමේ විශාල කාර්ය හාරයක් ඉටු කිරීමට සයිලන් නවගත්තේගමගේ 'සුබ සහ යස' (1974) නාට්‍ය සමත් විය. එතින්හාසික කතා ප්‍රවත්තට නව අර්ථ කථනයක් සැපයීම, කජාවට යටින් දිවෙන දේශපාලන යථාර්ථය විමසීම, ව්‍යාජාර්ථය භාෂා විලාසයක් හාවිත කිරීම, උත්පාසන්‍යක තේමාවක් යොදාගැනීම වැනි නාට්‍යමය උපතුම කිහිපයක් මෙහි දී එහි දැක්වෙන අතර, ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ඉතා ඉහළ මට්ටමක පැවතීම මගින් ඇතිකරනු ලබන ප්‍රවණතාව නාට්‍ය කලාවේ වර්ධනීය අවස්ථාවකි.

වේදි නාට්‍ය ආදි විකල්ප නාට්‍ය ප්‍ර්‍රේද බිජි වූ යේ ද මෙම දශකයන්වල දී ය. 1973 දී ගාමිණී හත්තොවුවේගම 'රාජ කුබලි', 'සංගිත සෞඛ්‍යවමක්' වැනි නිර්මාණාත්මක අත්හදා බැඳීම් කර නාට්‍ය කලාවට විකල්ප නාට්‍ය කලාවක අවශ්‍යතාව අවබෝධ කරගෙන සිරියේ ය. ඒ අනුව 1974 දී විවෘත වේදි නාට්‍ය කණ්ඩායම ආරම්භ කරන ලදී.

මේ අනුව පැනැදිලි වන්නේ 60 දශකය දේශීය නාට්‍ය කලාවේ සංයිස්ථානයක් වූ අතර, 70 දශකයේ දී දේශීය නාට්‍ය කලාවේහි දියුණුව තව තවත් වැඩි වූ ඇති බවයි.

(ඉහත සඳහන් කරුණු හෝ වෙනත් අදාළ කරුණු 06ක් අවම වශයෙන් ලියා තිබේ නම් ලකුණු 06යි.)

02. (i) සුබ සහ යස නාට්‍යයේ නායකයා එහි ප්‍රතිනායකයා පිය කිරීමට සේෂු

- සුබගේ දේහ ලක්ෂණ තම දේහ ලක්ෂණවලට සමාන වීම.
- බුද්ධිමත් ප්‍රද්‍රේශීලයෙකු වීම.
- සම්ප්‍රදායට පටහැනි ව සිතන්නේකු වීම.
- රුළුගේ සිතුම් පැනුම්වලට සමාන අයුරින් සිතීම. (ඉහත කරුණු අතරින් දෙකක් ලියා ඇත්තැම් ලකුණු 04යි.)

(ii) මෙම නාට්‍යයේ නායකයා හා ප්‍රතිනායකයා අතර ගැටුමක් පවතී ද?

මෙම නාට්‍යයේ නායක, ප්‍රතිනායක වරිත වන්නේ යසලාලකතිස්ස රුප හා සුබයි. මෙම නායකයා හා ප්‍රතිනායකයා අතර ගැටුමක් පවතී. නමුත් මෙහි දී සුබ හා යස අතර කිසිදු මත විරෝධීතාවක් නැත. නමුත් යස හා රුප අතර ගැටුමක් ඇත. යසලාලක තිස්ස රුප සුබ ව තොමරන්නේ මහු රුපට විනා යස තම් ප්‍රද්‍රේශීලයාට තර්ජනයක් තොවන තිසා ය. සුබ කුරලි ගසන්නේ රාජ්‍යය පැනැදි ගැනීමට ය. එම තිසා මහු රුපට එරෙහි වීමට සිදුවේයි. මෙහි දී සුබ දන ගසන්නේ රුප ඉදිරියේ තොව රුපගේ මනුෂ්‍යත්වය ඉදිරියේ ය. මෙම ගැටුම ඉතා සියුම් ව නාට්‍යයට බද්ධ කොට ඇත.

නාට්‍ය 'ආරම්භයේ දී යසලාලකතිස්ස රුප වන්දිහටිවයින්ගේ ප්‍රස්ත්‍රී ගායනයට විරුද්ධ ව නැගි සිටින අතර, පාරම්පරික මතවායන්ට එරෙහි වෙයි. සුබ ඇතුළු පිරිස විසින් ආරම්භ කරනු ලැබු ගැටුම පටන්නා පාලන ක්‍රමයට විරුද්ධ ව නැගි සිටින් පාලන තන්තුය හෙළා දකිනි. මෙහි දී රුප සමය සුබ ඇතිකර ගන්නා සම්බන්ධතාව මත යස සුබ ව විශ්වාස කරනු ලබයි.

නමුත් සුබගේ බිරිදී රජු ඉදිරියේ කරනු ලබන ප්‍රකාශයන් සමඟ රජු විතිතයට පත්වෙයි. රජු ඇතුළු රාජ්‍ය සභාව විනාශ කොට සුබ රජකමට පත්වන බව අනාවරණය වීමත් සමඟ ගැටුම හට ගනියි. රටවැසියන්ගේ දුක්ගැහැටි පිළිබඳ ව නොසොයා රජු මෙහෙක් කල් ගෙන යන ලද ක්‍රියා පිළිවෙත හා සුබගේ ක්‍රියා පිළිවෙත අතර වෙනස මෙහි දී ඉස්මතු වෙයි. රජුගේ ඉදිරියට පැමිණෙන සුබ "මා දණ ගසන්නේ" යසලාලකතිස්ස තැමැති උමතු කටට රෝපුරුවන් ඉදිරියේ නොවේ. මාගේ වැඩිමහලු සහෝදරයාගේ පාමුල නොවේ මනුෂාන්වය පාමුල ය."

මෙසේ ප්‍රකාශ කිරීමත් සමඟ නාට්‍යයේ නායක, ප්‍රතිනායක ගැටුම ප්‍රබල වන අතර, අහිත දේශපාලනීක මතවාදයක ඔහු යෙදී සිටින බව පැහැදිලි වෙයි. රටවැසියන්ට වන කරදර කිසිවක් රජුට නොදක්වමින් රජු යටතේ රාජකාරී මෙහෙයවන සියලුදෙනා තම තමන්ගේ ලාභ ප්‍රයෝගන උදෙසා රජු රටවා ක්‍රියා කරයි. මේ පිළිබඳ ව හෙළි කරනු ලබන සුබ සහ යස අතර ගැටුම හටගනියි. මෙම දෙදෙනාගේ මතවාද ප්‍රකාශනය තුළින් දෙදෙනාගේ ම පොදුගලික අදහස් හෙළිදරවි වෙයි.

සුබ හා යස සමාන සිතුම් පැතුම් ඇත්තවුන් ය. "මම උඩට කැමති සුබ නමුත් උඩට් වැටහෙන්නේ තැහැ මගේ භූදෙකලාව..." එම නිසා ම ඔවුන් අතර ගැටුමක් තැකැසි ඇතැමෙකුට තරක කළ හැකි ය. එහෙන් දෙදෙනා අතර සමාන අදහස් ඇත්තවුන් වීමත්, බුද්ධිමත් වීමත්, සම්ප්‍රදාය තුරුස්නා අය වීමත් යන කරුණු හේතුවෙන් මවුන් අතර ගැටුමක් ඇතිවෙයි. එම සමාන බව නිසා ම මවුනොවුන් එකිනෙකා පරයමින් තැගි සිටියි. යස විසින් සුබගේ බිරිදී දිනා ගැනීම එවන් අවස්ථාවකි. කුරලි මරදන මුවාවෙන් රජවාසලෙන් ආපසු යන සුබ නිවසට යන විට බිරිදී නිවසේ නොසිටින අතර, කළ ඇදුමෙන් සැරපුණු රජු එහි පැමිණ ඇති නිසා මහත් කළබලයට පත්වෙයි. එහි දී ඔහුට හෙළිවන්නේ ඕම පෙරානුවන් රජු මෙහි පැමිණ ඇති බවත් තම බිරිදී පා සෝදා අසුන් පනවා රජු පිළිගත් බවන් ය. මෙහි දී සුබ හා යස අතර ගැටුමිකාරී වාතාවරණයක් ඇති වෙයි. සුබ රජු ව දිනා ගැනීම් ද එකිනෙකා පරයා තැගි සිටිමකි.

(ලියා ඇති කරුණු අනුව ලකුණු ලබා දෙන්න. ලකුණු 05යි.)

(iii) නායක සහ ප්‍රතිනායක විරිත දෙකෙන් ව්‍යාත් විෂ්ලේෂණී ලෙස මධ සලකන්නේ කුවුරුන් ද?

මෙම නාට්‍යයේ ව්‍යාත් විෂ්ලේෂණී විරිත වන්නේ යසලාලකතිස්ස රජු ය. ඔහු රාජ්‍යත්වය මෙන් ම ඒ හා බැඳී සියලු සම්මතයන් ප්‍රතික්ෂේප කරනු ලබයි. සම්ප්‍රදායික රාජ්‍යත්තුවට එරෙහි වන රජු වන්දීහටියින්ගේ ප්‍රගස්ති ගායනාවලින් ඉදිරිපත් කරන තමාගේ ගුණවර්ණනා මිත්‍යාචක් ලෙස සලකා කටයුතු කරන අවස්ථාව ඔහුගේ විෂ්ලේෂණී අදහස් ප්‍රථම වරට එලිදුක්වෙන අවස්ථාවයි. "මොත කරම් එලයක් ද? දෙවියනේ රජ කෙනෙකුටවත් මුන් බුද්ධගතන්න දෙන්නේ තැහැනේ..." යනුවෙන් පවසන රජු මවුන්ට බැන වදී. රජු විසින් සම්ප්‍රදායිකත්වය ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට ක්‍රියා කරන්නේ එය නිෂ්ප්‍ර කාර්යයක් බවට පත් ව ඇති නිසා ය. සයිමත් නවගතන්ගම යස රජු පාරමිපරික රජකු ලෙස නොව යථාර්ථවාදී දාෂ්ටේයකින් යුතු රජකු ලෙස ඉදිරිපත් කරයි.

"මම අපි ඔක්කොම මත්වෙලා, අර්ථයෙන් ධර්මයන් බලයෙන් මත්වෙලා. උඩලගේ පදවිවලින් මත් වෙලා. ඔක්කොම ආපන ගාලාවක නාඩිගමක විතරයි. විහිත්වක් ක්‍රියාවක් විතරයි. රාජ තේරස රාජ හාවන අත්තපුරය..." රාජත්ත්වය වූ කළී පුද්ගල කේන්දුය ක්‍රියාවලියකි. එම නිසා එය වෙනස්කොට සමාජ රටාවේ වෙනසක් ඇති කිරීමට විෂ්ලේෂණක් කළ යුතු බව රජු පෙන්වීමට උත්සාහ කරයි. "මොකක්ද මය සිහුපුනෙ ඕකට ද අපි පොකන්නේ ඕකට මං තැගැලෑයා මගේ රාජ තේරස මධ තැගැලා ඉත්තකොට මලේ උඩටයි මුන් නමස්කාර කරන්නේ. මේ මෙයි භැංකිකරුගෙන් සමාන ලෙනවාට ව්‍යා..." මේ ආදී ලෙස රජු රාජත්ත්වය හා බැඳී සියලු සම්මතයන් බැඳී දමනු ලබයි. "රජ ඇදුම මුදුප්‍රවාම, මවුන්න ගලවුප්‍රවාම මම කුවු ද? ඔබගෙයි වෙයි වෙනසක් තැහැ. අර පාරේ යන හිගත්තට සියියම් සේතුවකින් රජකම ලැබුණෙක් ඒක් මය ඇමතිවරු මට වගේ ම වන්දනා කරනවා එසේය රජකුමත් කියලා හිස නවනවා." කිසිදු තීතියක් වෙනස් කිරීමට නොහැකි රාජත්ත්වය ඔහු නොරුස්සනු ලබයි. යස සිය රාජ්‍ය සභාවට හේ අමාත්‍යවරුන්ට තමන් ව ඉක්මවා යාමට ඉඩ නොදෙයි. රජු කෙනෙක් සුරා පානයෙන් මත් වුව ද සියලු දෙනා ම ඔහුට යටහන් පහන් වෙයි. සුබගේ පරමාර්ථ, නිර්මිත බව, පොදු ජනයා කෙරෙහි දක්වන හැකිම කෙනෙක් ප්‍රබල වුව ද සුබට අවසානයේ කැරුකිලිකරුවන් පාලනය කරගන නොහැකි වෙයි. එම නිසා ව්‍යාත් විෂ්ලේෂණී විරිත වන්නේ යසලාලකතිස්ස රජු ය.

(ලියා ඇති කරුණු සලකා බා ලකුණු ලබා දෙන්න. ලකුණු 06යි.)

03. (i) 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නිෂ්පාදනය සඳහා නාට්‍යකරුවා ආභාසය ලබාගත් රංග ගෙයලින්

- සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග ගෙයලිය

- ලින රංග ගෙයලිය

(මෙම කරුණු දෙක නිවැරදි ව ලියා ඇත්තම් ලකුණු 04යි.)

(ii) එම රංග ගෙයලි දෙකකි ආභාසය නාට්‍යයෙහි විද්‍යාමාන වන ආකාරය

සංස්කෘත රංග ගෙයලිය

- අවස්ථානෝචිත ලෙස පදන යොදා තිබීම.
නිද: පරිසර වර්ණනා, හස්තිකාන්ත මන්තරය
- විශේෂ ප්‍රවේශ විධි යොදා ගැනීම.
නිද: වණ්ඩිපර්ශේත රුප රාජු වූ වංග හුම්ප පැමිණීම, වනදිහටියින් අශ්වාරු ව ප්‍රවේශ වීම.
- වේශ ණ්‍රූම් භා නාර්තනය නාට්‍යයිජ් ගෙයලියට අනුව යොදා ගැනීම.
නිද: යුදමය අවස්ථාවේ දී උදයන රුප කානීම ඇතු හඹා යාම.
- කක්ෂාත්‍ය විභාග භාවිතාව
නිද: වෙළෙඳුන් පසෙක සිටින අතර, රුපගේ සම්පූජ්තිය
- පරිතුමණ අවස්ථා යොදාගැනීම.
නිද: වෙළෙඳුන්ගේ පැමිණීම, රුප රැගෙන වටයක් යාම.
- රගපැමි දී මුදා භා හස්ත භාවිතය
නිද: ප්‍රධාන දෙදෙනාගේ සාකච්ඡාව
- අවස්ථා තිවු කිරීමට ගබ්දය යොදාගැනීම.
නිද: යුදමය අවස්ථා නිරුපණයට බෙර හඩ සහ සක් නාද යෙදීම.

ලින රංග ගෙයලිය

කානීම හස්තිය තුළ සෙබලන් සිටින ආකාරය, සෙබල වේශ ණ්‍රූම්

"හස්තිකාන්ත මන්තරේ" ලියන ලද්දේ විශේෂ නිෂ්පාදන ගෙයලියක් සිතේ තබාගෙන ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙයලියට සමාන වන අතර එන නාට්‍ය කළාව ද මා ආදර්ශයට ගත් බව කිව යුතු ය..."

උදිරිවිර සරවිවන්ද - හස්තිකාන්ත මන්තරේ හැදින්වීම

සරවිවන්ද මහතා හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය හැදින්වීමේ දී මහු නාට්‍යයට හාවිත කර ඇති යුවිශේෂී රංග ගෙයලින් පිළිබඳ ව දත්තා ඇත. මෙම නාට්‍ය සංස්කෘත නාට්‍යයේ සහ එන ඔපරාවේ සංකලනයක් ලෙස සලකනාත් ඒ පිළිබඳ ව නාට්‍ය පිළිබඳ ව විමර්ශනයේ දී පැහැදිලි වෙයි.

අවස්ථාවේ ලෙස ගදු මෙන් ම පදනය ද යොදා තිබීම සංස්කෘත රංග ගෙයලියේ දැකිය හැකි ලක්ෂණයකි. මෙහි සංවාද ව්‍යවහාරක බිජින් යොදාගෙන ද ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

"1 සෙබලා :- වනදිහටියින්ගේ අශ්වයින්ට මගුල් රාජෝ වේගයෙන් දුවන්න අමාරු ඇති දේවයන් වහන්ස..."

"දදයන රුප :- පුරහදු මඩලෙන් බසින ඇතානේ
සත්ත්වා පවිච්ච නගින ඇතානේ
අනෙකත්ත විල නාන ඇතානේ
හිමිර අරණේ කෙළින ඇතානේ"

"රෝක :- සදුගේ සොලියයේ සෙකයි - ගාන්තයි
හිරුගේ තාපය තිවා සහයයි
පහන දහසක් අහස දැඳවීයි
වණ්ඩ නැහැ නොවැ සදුගේ සද දස"

පරිතුමණ අවස්ථා යොදාගැනීම ද සංස්කෘත රංග ගෙයලියේ ලක්ෂණයකි. එය හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යයේ ද අන්තර්ගත ය.

වෙළෙඳුන් දෙදෙනා බඩුපොදී රැගෙන දුර බැහැර සිට පැමිණෙන බව හයවන්තේ පරිතුමණය අනුසාරයෙනි. රුප රැගෙන වටයක් යාමෙන් එක්තිනක සිට තවත් තැනකට සම්පූජ්ත වූ බව හයවනු ලබයි. නාට්‍යයේ වරිතයක් ස්ථාන මාරුව හැවන්නේ වටයක් ගමන් කිරීම තැනහොත් පරිතුමණයෙනි. (මහු වරක් පරිතුමණය කොට පසෙක සිට ගතියි.) (12 පිටුව)

මෙම නාට්‍යයේ දී ද සංස්කෘත නාට්‍යයේ දී මෙන් විවිධ ප්‍රවේශ විධි යොදාගනු ලබයි. වණ්ඩිප්පේරුත් රුප රාජුය ව රංග තුමියට පැමිණීම, වන්දීහටිටයන් අය්වාරුය ව ප්‍රවේශ විම ආදිය මෙම විශේෂ ප්‍රවේශයන් ය.

හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය කුළ ද සංස්කෘත නාට්‍යවල මෙන් අවස්ථා කිහිපයක් වේදිකාව මත තිරුපණය කරනු ලබයි. මෙය කක්ෂාත්‍ය භාවිතය නමින් හඳුන්වනු ලබන අතර, මෙය ඉතා නිර්මාණයිලි ලෙස නාට්‍යයේ යොදාගෙන ඇත. වෛළේදුන් පසෙක සිටින අතර, රුපුගේ සම්පූර්ණය මන්ත්‍රය ඉගෙන ගන්නා අවස්ථාවේ උදායන රුප හා වාසවදන්නා කුමරිය එකිනෙකට නොපෙනෙන බව හගවන්නේ කත්ෂා දෙකක ඉද රංගනය කරන බව හැඟවීමෙනි.

ප්‍රකාශනාත්මක වලන නැතහෙත් අහිවලන භාවිත කරමින් අවස්ථා තිරුපණය කිරීම ද මෙම නාට්‍යයට සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙලියෙන් ලැබුණු ලක්ෂණයන් ය. තිදුපුත් ලෙස,

"රජුමා දෝලාවට නැමිම තිරුපණය කරයි." (15 පිටුව)

"පඩිවරුන් තිදෙනා මුවනොවුන් අතර සාකච්ඡා කරන විලාසයක් දක්වයි" (22 පිටුව) ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. යාන්ත්‍රික ඇතා තිරුපණය කිරීමේ දී ද මුදා නාට්‍ය මාධ්‍ය යොදාගන්නා ලෙස රංග විධාන මගින් ද නාට්‍ය පිටපතෙහි දක්වා ඇත.

පුදුමය අවස්ථා තිරුපණය කිරීම සඳහා බෙරහඩ, සක නා යොදාගැනීම ද සංස්කෘත නාට්‍ය රංග ගෙලියෙන් හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යයට යොදාගනු ලැබුවකි. මෙම නාට්‍යයෙහි දක්නට ඇති තවත් විශේෂ ලක්ෂණයක් වන්නේ විවිධ භාෂණ ක්‍රම යොදා ගැනීමයි.

"රඩිවරු :- (පේෂකයන් දෙසට හැරී) පමුවද්වීප අශ්‍රා රාජ වණ්ඩිප්පේරුත් අධිරාජ්‍යයන්ට දිවා ය දෙකේ ම අර්ථයෙන් ධර්මයෙන් අනුශාසනා කරන සකල..."

"බිසට :- (අහකට) එහෙම දෙයක් උනෙන් වඩාත් හොඳෙන"

"බිසට :- (තමාට) කො රේන්ත නැ. දෙන්නට දෙන්ත මුණ ගැහුණ ද දන්තෙන නැ"

මෙම භාෂණ ක්‍රම භාවිතය සංස්කෘත නාට්‍ය රංග ගෙලියේ විද්‍යාමාන වන ලක්ෂණයකි.

හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය නිර්මාණයේ දී එන නාට්‍ය රංග ගෙලියේ ආභාසය ද ලබාගත් බව සරවිවන්ද මහතා පවසනු ලබයි. "උදායන රුප කානීම ඇතා පසු පස්සේ එළවාගෙන යන හැටි මුදා නාට්‍ය මාධ්‍යයෙන් තිරුපණය කළ යුතු ය." "සෙන්පති හා හටයේ පුද නැවුමක් නටති" යන රංග විධානයන්ගෙන් මේ බව වඩාත් පැහැදිලි වෙයි. කානීම හස්තිය ඇතුළේ සෙබලින් සිටින ආකාරය තිරුපණය කරන්නේ එන රංග වින්‍යාසය ආභාස කොටගෙන ය. මෙම නාට්‍ය නර්තනය නිර්මාණය කළ එස්. පණීභාරත මහතා නර්තනයන් සඳහා සංස්කෘත රංග ගෙලිය මෙන් ම එන රංග ගෙලිය ද යොදාගෙන ඇත.

සෙබලින්ගේ විය තුළ තුළ විය අනුවත් රඩිවරු ආදි ප්‍රහුවරුන්ගේ විය තුළ තුළ හා රංගෝපකරණ සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ආකෘතියට අනුව සකසා ඇත. මේ අනුව "හස්තිකාන්ත මන්තරේ" නාට්‍යයේ විද්‍යාමාන වන කරුණු අනුව පැහැදිලි වන්නේ මෙම නාට්‍ය රෙ දක්වීම සඳහා ම රවතා කරන ලද සංස්කෘත හා එන රංග ගෙලින්ගේ ආභාසය ගෙන ඇති බවයි.

(ගෙලි දෙකෙහි ආභාසය විද්‍යාමාන වන ආකාරය කරුණු පහක් යටතේ ප්‍රමාණවත් අයුරින් සාකච්ඡා කොට ඇත්තම් ලකුණු 05යි.)

(iii) හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරවිවන්ද මහතාගේ "හස්තිකාන්ත මන්තරේ" නාට්‍ය වරින්වර නළ තිළියන් යොදා ගනීමින් තිශ්පාදනය කොට අවස්ථා රාජියක දී වේදිකාගත කරන ලද අතිශය රනුපිය වූ නාට්‍යයකි. එදිරිවීර සරවිවන්ද මහතා මෙම නාට්‍යයට කතා පුවත තෙවුමෙන ඇත්තේ සංස්කෘත නාට්‍ය රවකයු වන භාෂගේ 'ප්‍රතිඵායෙගත්ධරායණ' නාට්‍යයේ එන කතා පුවතයි. එම නාට්‍යයේ වස්තු බිජය කොටගෙන ඇත්තේ උදායන රුප අල්ලා ගැනීමේ සිට වාසුලද්‍යතා කුමරිය සමඟ පලා යන ප්‍රවත්තියයි. තමුන් හාස ප්‍රතිඵායෙගත්ධරායණ නාට්‍යයෙන් ඉස්මතු කරන ලද පරමාර්ථයට වඩා සපුරා වෙනස් අදහසක් සරවිවන්දයන් තම හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

මේ පිළිබඳ ව්‍යාපෘතියෙහි මත්තලේ නාට්‍යයෙහි පෙරවැනේ දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය. "මගේ අදහස වූයේ මේ කතුව උපයෝගී තොටෙනා ඒකාධිපත්‍ය ලබා ගැනීම සඳහා කවර තීව් උපයක් යොවන් වරදක් නැතැයි සිතු බලෝත්තුමත්තුක රුකුණේ වැරීම දක්වීමයි" මෙම පර්‍යාර්ථය නිසා ම නාට්‍යයෙහි සංචාර සේම සන්දර්භය හසුරුවන්නේ මෙම අරමුණ ඉටුක්වීම සඳහා ය.

මෙම නාට්‍යයේ මූලික අවස්ථා පෙළගැස්ම වන්නේ මෙසේ ය. නාට්‍යයේ ප්‍රථම ජවතිකාව පුද්ද ආරම්භය තම් වන අතර, එහි දී වේලෙදුන් දෙදෙනෙකු දුරකතර ගෙවා පැමිණි බව දේශීකයන්ට හැවතු ලබයි. මුළුන් දෙදෙනා ඕතාකරම්ත් සිටින අතර, රුපු වන්දිහිටියින් හා රාජපුරුෂයන් පිටිවරාගෙන තුවර නැරඹීමට පැමිණෙයි. රාජපුරුෂයන් වේලෙදුන් දෙදෙනා ව වරපුරුෂයන් ලෙස සලකා අත්ත්වා ගැනීම්ද ගැනීම්ද සාම්බුද්ධයන් මත්තරයේ පුවත රුපුට තෙළිවෙයි. පැවිරුන් හස්තිකාන්ත මත්තුය 'අතිකාන්ත මත්තුය' විය යුතු බව තර්ක කරනු ලබයි. රුපු අවසානයේ උදයන රුපුගේ රට ආත්මණය කොට මුළුව තේවුගුහයෙන් අල්ලා ගැනීමට අණ කරනු ලබයි. දෙවන ජවතිකාවේ එන පුද්ද දේ වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපුගේ ඇත්ත හූඩාව උදයන රුපුට මේල්ල වී මහුගේ පාර්ශවය වෙන සටන් කරනු ලබයි. ප්‍රේර්යෙන් රුපු පසුබැස මාලිගයට පැමිණෙයි. රුපු හා පැවිරුන් බොරු ඇතෙකු නිර්මාණය කොට උදයන රුපු ව උපායකින් අල්ලා ගැනීමට සැලසුම සකස් කරයි. තුන්වන ජවතිකාවන් උදයන රුපු ක්‍රියා ඇතුළු පසුපස දිවයන ආක්‍රාරය මුදා නාට්‍ය මාධ්‍යයන් ඉදිරිපත් කරයි. හදිස්සියෙන් ම තතරවන ඇතුළු තුළ සැයැල් සිටි පුබ හටයේ උදයන රුපුට තේවුගුහයෙන් අල්ලා ගනියි. ජයග්‍රහණය වෙනුවෙන් වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපු ජය පැන් බොන අවස්ථාවේ උදයන රුපු එවන හසුන්තන් කියවා තොට්පත්න රුපු උදයන රුපුට මරා දුම්මට නියෝග කරයි. දේනාධිපති හා ඇමතිවරු වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපුට හස්තිකාන්ත මත්තුය ලබා ගැනීමට පොළඳවීයි. ඒ අනුව වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපු තමාට මත්තුය උගෙන්වන ලෙස උදයන රුපුට කියයි. ඒ සඳහා සංගින යුතුනය අවශ්‍ය බව උදයන රුපු පවසයි. ඒ අනුව විසවගේ යෝජනාව මත වාසුලද්‍යතා කුමරියට මත්තුය ඉගෙන්මට උදයන රුපු වෙන යටයි. මෙහි දී උදයන රුපුට කුමරිය මැහැල්ලක බවත් කුමරියට උදයන රුපු ක්‍රියා රෝගී තව්‍යෙනු බවත් ව්‍යාජයෙන් මුළු වෙන කොට මත්තුය උගෙන්මට වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපු උපායක් යොදාවෙයි. මත්තුය ඉගැන්වීම ආරම්භ වන අතර, වාසුලද්‍යතාගේ වැරදි නිවැරදි කිරීමට දරන උත්සාහයේ දී උදයන රුපු හා කුමරිය තදුනාගෙනු ලබයි. මුළුන් දෙදෙනා ප්‍රේමයෙන් වෙළි රජ මාලිගයෙන් පැන යයි. දියණිය පලා ගොස ඇති බව දැනගත්තා රුපු පරාජයට පත් බව පැවිරුන්ට කිව ද පැවිරු පවසන්නේ දන් රුපුට පහසුවෙන් ම හස්තිකාන්ත මත්තුය ලබාගත නැති බවයි.

මෙම කතා පුවත හාස්‍යන්පාදක ලක්ෂණයන්ගෙන් පුක්ත ව නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. "මුළු නාට්‍යයෙහි ම හාස්‍ය මිස බැරුරුම් උපදෙස් නැත. මාගේ අරමුණ වූයේ රසිකයන්ට හවසක විනෝදයක් ලබාදීම පමණි" යනුවෙන් සරවිවන්ද මහතා පෙරවැනේ දක්වා ඇතේ. රුපු රවවත්තාව බොරු වාටු බස් කියන වන්දිහිටියින් හා උපදෙස් දෙන පණ්ඩිතයන්ගේ වරිතවල ක්‍රියාකාරිත්වය තුළින් හාස්‍ය මෙන් ම උපහාසයක් මතු කරනු ලබයි. නමුත් මෙම වාටු බස් පිළිබඳ ව රුපුට තොටුවහෙන්නේ මහු දැඩි මානයෙන් සිටින බැවිනි.

- "1 වෙළෙන්දා :- වාටු බස් දොඩිල රේපුරුවන් රවවන හැරි
- 2 වෙළෙන්දා :- එහෙම තමයි වන්දිහිටියින්ගේ රස්සාවනේ
- 1 වෙළෙන්දා :- එට වඩා නරක ද ඇත්ත කියනවත්මි.
- 2 වෙළෙන්දා :- ඇත්ත කියනවත ඒගොල්ල උත්ත කුමති නැහැ. අතික ඒ මිනිස්සු දන්නවය ඇත්ත."

මෙම නාට්‍යයේ වරිත ගොඩනාවා ඇත්තේ අපුරු ආකාරයටයි. පැවිරුන්ගේ වරිත ගොඩනා ඇත්තේ තමන්ගේ බෙඛුගුත් හාවය හේතුකොට ගෙන ඇතැම් පුළු සිද්ධීන්ට පවා ගැනුරු අර්ථ කුතා සපයම්ත් තම යුතුනය මෙතකුදී යනුවෙන් පුරසාරම දොඩිමින් ඒකාධිපති පාලකයන්ට උඩිගෙඩී දෙන වරිත ලෙසයි. මුළුපු හස්තිකාන්ත මත්තුය 'අතිකාන්ත මත්තුය ලෙස විවරණය කිරීමට දරන උත්සාහය මෙම වරිත වඩාත් උපහාසයට ලක්කරයි. එම අදහස වැරදි බව තහවුරු වූ පසු ද විවිධ තර්ක ඉදිරිපත් කරමින් තම අර්ථ නිරුපණය නිවැරදි බව රුපුට ඒන්තු ගත්වයි. වෙළඳපිළ්ලෙන් රුපුගේ වරිත ස්වභාවය පහත සංචාරයෙන් ම පැහැදිලි වෙයි.

- "රජ :- මට වෙළඳපිළ්ලෙන් කියල අනෙක් රජවරු නමක් කියල කියන්නෙන ම සැරය. පරුෂය කියලයි. මුළුන් පුද්දෙව ආවම පරාජය තොකර වෙන මොක්ස් කරන්න ද?"
- "රජ :- (කළුපනාවන්) රෝතු හා බන්දුලගෙන් මම ප්‍රශ්නයක් අහන්න කුමතියි. මා කරම් බලවත් රජ කෙනෙක් තවත් දැඩිව සිටිනවා ද?"

මෙවැනි මානයෙන් පුතු ව ගැසිරීම් තුළින් ද හස්තිකාන්ත මත්තරය නාට්‍යය තුළින් හාස්‍යන්පාදක ලක්ෂණයන් මෙන් ම උපහාසානමක බව වඩාත් හොඳින් ඉස්මතු වෙයි.

මෙම නාට්‍ය තිර්මාණයේ රංග ශේලිය ගොඩනගා ඇත්තේ සංස්කෘත නාට්‍ය රංග ශේලියෙහි ලක්ෂණයන් ද උකහා ගනිමිනි. නාට්‍යධර්මී ශේලියට අයත් මෙම නාට්‍ය ගිත, නර්තනයන්, හෝට්‍රාවීක සංචාරයන්, අර්ථ ප්‍රකාශන, මුදා භාවිතය, කක්ෂා භාවිතය, පරිනුමණය යන ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත්ත මෙයි. නාට්‍යයේ පුද්මය අවස්ථාව තිර්පාණය කරන්නේ නර්තනයක් මිනිනි. මෙය වින නාට්‍ය රංග ශේලිය පැහැදිලිව ම යොදාගත් අවස්ථාවකි. රුතුමා දේශාවෙන් යන බව, රෝගක නැගී යන බව, යාන්ත්‍රික ඇතාගේ ආකෘතිය හා ගමන යන අවස්ථා මුදා නාට්‍ය ආකෘතියෙන් තිර්මාණය කර ඇත. "හඩ දූතයාගේ" කථිනය තුළින් නාට්‍යයේ ජවතිකා පෙළගස්වනු ලබන අතර, එය නාඩිගම් ජනනාට්‍යයෙන් නාට්‍ය සඳහා යොදාගත් වරිතයකි. මෙහි සංචාර යොදාගෙන ඇත්තේ ව්‍යවහාර බසිනි. නමුත් අවශ්‍යතාව මත ගිත ආදිය යොදාගෙන ඇත. මේ අනුව හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය හාස්‍යන්පාදක නාට්‍යයක් ලෙස තිර්මාණය කරනු ලැබුව ද එහි ඇති අදහස සර්වකාලීන වැදගත්කමකින් යුත් සමාජ පණිවිධියක් ලබාදීමට සරවිවන්ද මහතා සමත්වී ඇත. බල තණ්ඩාවෙහි අවසාන ප්‍රතිඵලය ජය නොව පරාජය බව පසක් කරන පණිවිධිය සමාජයත කරන හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍ය ඉතාමත් අපුරුව ලෙස වරිත ඇසුරෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ප්‍රධාන වරිතය වන ව්‍යුහ්පත්පේර්ත රුපු බලකාමයෙන්, මානයෙන් මෙන් ම වංචාවෙන්, අන්තනෝමතික ක්‍රියාවන්ගෙන් ද තම අරමුණ වෙත යාම සඳහා කවර නීව ක්‍රියාවක වුව ද යෙදෙයි. ව්‍යුහ්පත්පේර්ත රුපු සංහිතය හෝ එවැනි කළාවක් ප්‍රියකරන්නොකු නොවේ. මහු තම කාලය කුඩ කරන්නේ කුමන්තුණය කරමින් රටවල් අල්ලා ගැනීමට යුද කටයුතුවල යෙදීමෙනි.

"උදයන :- මබ යුද්ධ උපායවලට මිස සංහිත යාස්තුයට දක් බව මම මීට පෙර අහලා නැහැ.

පර්පේර්ත :- සංහිත යාස්තුය වැනි ගැහැණුන් පමණක් ප්‍රිය කරන කළාවක් උදෙසා මම මෙතෙක් කාලයවත් ගුමයවත් යොදාවල නැහැ. එන් යෙදෙවිවාත් ඔබට වඩා දක් වන බවත් කිසි ම සැකයක් නෑ."

මෙම සංචාරවලින් වඩාත් හොඳින් පර්පේර්ත රුපුගේ මානසික තත්ත්වය හෙළිදරවි වෙයි. මහු වක්‍රාකාර ව උදයන රුපු තමා ඉදිරියේ කාන්තාවක් මගේ යනුවෙන් පවසන්නේ අන් අයගේ දක්ෂතා අගය නොකරමිනි. මහු උදයන රුපුගෙන් හස්තිකාන්ත මන්තුය දියණියට ඉගෙන ගැනීමට යොමු කරන්නේ දෙදෙනා අතර සඛධතාවක් ඇති නොවන ලෙස උපායයිලි අපුරුනි. නමුත් සියල්ල අසාර්ථක වන්නේ මහු නොසිනු පරිදි ය. දියණියගේ ස්වාමියාට වින කිරීමට ඇති නොහැකියාව මත මහු උදයන රුපු අමතක කරනු ලබයි. උදයන රුපුගේ වරිතය මනා පොර්ගයකින් යුතු තිරිහිත අයෙකු ලෙස ගොඩනගා ඇත. මහු සිරමැදිරියේ සිට ද තිරිහිත ව හැසිරයි.

"උදයන රුපු :- ඔබ මා පරාජය කළේ නැහැ. යුද්ධ බරුමයට විරැදිඛ වූ තීව උපායකින් මා අල්ලා ගත්තා පමණයි."

නමුත් මහු පර්පේර්ත රුපුගේ උපායට පහසුවෙන් හසුවෙමින් යාන්ත්‍රික ඇතා පසුපස යයි. එය මහුගේ අදුරදැසි කිරණයකි. නමුත් මෙහි දී නාට්‍යකරුවා පෙන්වීමට උත්සාහ කර ඇත්තේ සමාජයේ සිටින යහපත් යුද්ගලයන් ව කරදරයේ දුමිය හැකි යුත් වෙනත් ව්‍යුහ්පත්වලින් යුතු අය සිටිය හැකි බවයි. ව්‍යුහ්පත්පේර්ත රුපුගේ වරිත සැකයාවය වඩාත් විනිවිද දුකිය හැකි වන්නේ ද උදයන රුපුගේ වරිත සැකයාවය තිසාවෙනි.

බල උත්මාදය සඳාකාලික ජයග්‍රහණයක් නොවන බවත් කවර අවස්ථාවක දී හෝ මවුන් අනපේක්ෂිත ලෙස පරාජයට පත් වන බවත් මෙම නාට්‍යයෙන් හෙළිදරවි වෙයි. තව ද වාටු බස් දේශාචන්තන්ගේ විද්‍යාවලින් සැනාසිම මිස යාර්ථක නොදිනි බව විවාහ ගැනීම තවත් පැතිකඩි. කොතරම් මුද්‍රිතමත් අයෙකු වුව ද උගුලකට හසුවීමට ඉඩකිඩි ඇත. නාට්‍යයෙන් ලබාදෙනු ලබන ජ්වන දාශ්‍රීය එයයි.

මෙම කරුණු සියල්ල සලකා බැලීමේ දී හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍ය හස්ස්ත්පාදක ලක්ෂණයන්ගෙන් මෙන් ම උපහාසයෙන් පිරි අපුරු නාට්‍ය තිර්මාණයක් වන බවත් එදිරිවීර සරවිවන්ද මහතා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි විවිධ අන්හදා බැලීම කරමින් නව මාපෙන් විවිර කිරීමට ගන් උත්සාහයක් වන බවත් සඳහන් කළ හැකි ය.

(තාට්‍යානෙයි තේමාව, රංග ශේලිය, ලබා දෙන ටැංකිවිධ සහ නාට්‍ය රසය ආදි කරුණු ගැන අවධානයෙන් නාට්‍යයේ සාධනීය බව හොඩන බව විවාහය කොට ඇත්තාම් ලකුණු 06 දි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ හමුවන නායක වර්ග

1. ඩිරෝදාන්ත

2. බැරලුලිත

3. ඩිරප්‍රාන්ත

4. ඩිරෝද්ධන

(ලකුණු 04පි.)

(ii) "අහිඳුනායාකුන්තලයේ" නේතා ඉන් කුමන වර්ගයට අයක් වේ ද?

ඉත්ත රාජ සමය තුළ ජේවන් වූ ශේෂීය කවියකු වූ කාලිදාස විසින් රචනා කරන ලද "අහිඳුනායාකුන්තලය" නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිතය වන්නේ දුෂ්චන්ත රජත්‍යමා ය. මහු සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ හමුවන නායක වර්ග අතරින් ඩිරෝදාන්ත නායකයෙකි. ඩිරෝදාන්ත නායකයා ආත්ම සංයමය, ආත්ම පරිත්‍යාගය, විශේෂ ගුණය කොටගත් සිද්ධී විද්‍යාධරා ආදී උත්තම සම්හවයක් සහිත වරිත ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත්ත වූවෙකි. මෙම සියලු ලක්ෂණ දුෂ්චන්ත රජත්‍යමාගේ වරිතය තුළ දැකිය හැකි ය.

කාලිදාස අහිඳුනායාකුන්තලයේ දුෂ්චන්ත රජුව තිරුපණය කර ඇත්තේ රාජ ධර්මයෙහි ප්‍රතිමුර්තියක් වශයෙනි. ආදර්ශවත් සැමියෙකු බවත් මහු නාට්‍ය අවසානයේ දී ඔප්පුකර පෙන්වයි. රජු තාරුණ්‍යයෙන්, රුපලාවන්යෙන්, තේරුණින්, ප්‍රතාපවත් බවත් හා ප්‍රිය ආමත්තුණයෙන් යුත්ත වූවෙකි. දුෂ්චන්ත රජු හිත හා විතු කලාව අයය කරන්නෙකි. ස්වභාව සෞන්දර්ය මිහිර නාදයෙන් මහු වශීවයි. ගකුන්තලා දුටු විගස ම ඇය කෙරෙහි ආදරයක් ඇති වූව ද රජු ඒ බව නොපවසයි. ඒ වෙනුවට ඇය අස්ථාමික හෝ විවාහ වීමට අයෙකු සිටී ද යන්න විමසයි. ඒ අනුව ඇයගේ උපතේ විස්තරය හා ඇගේ විස්තර දානගත් පසු රජු ඇයට විවාහ වීමට ආරාධනා කරයි.

රජුව හමුවීමට තවුපන් පැමිණි බව අසන රජු මවුන් පැමිණියේ තම පාලනයෙහි වරදක් පිළිබඳ ව පැමිණිලි කරනු වස් යැයි වංචල සිතක් ඇතිකර ගනී. පළමු අංකයේ දී අසපුවට අයක් මුවෙකුට විදීමට සැරසෙන රජු ව ඉන් ව්‍යුහාලනු ලබන්නේ වෛඩ්‍යාන්‍ය තවුපයා ය. එම ඉල්ලීමට ඉතා ගෞරවයෙන් එකඟ වන රජු එහි දී මහුගේ අනතිමානය ප්‍රකට කරයි. එය ඩිරෝදාන්ත නායකයෙකුගේ ගුණයකි.

රජුගේ පාලනයේ ඇති ධාර්මික බව මියගිය ධින්තු වෙළෙන්දාගේ දිනය, ගැබිගත් බිරිදාට පැවරීම මගින් හෙළිදරව් වශයි. මෙය ඩිරෝදාන්ත වරිතයේ ඇති ත්‍යාගයිලි බව ඉස්මතු වන අවස්ථාවකි. මෙවැනි උසස් ගුණාංශවලින් යුතු දුෂ්චන්ත රජුව මහු නොසිනු ආකාරයේ ගැටලුවකට මුහුණ දීමට සිදු වශයි. දුර්වාසස් සාම්වරයාගේ ගාපය හේතු කොටගෙන මුහුට ගකුන්තලා කෙරෙහි මහු තුළ වූ ප්‍රේමය අමතක්වා යයි.

තවුස් පිරිස විසින් ඉතා රුමත් ගැබිබර ව සිටින ගකුන්තලා ව රජුව හාරුණ්‍යන් ද රජු ඇය ව ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ අන් අයෙකුගේ හාර්යාවකට අත තැබීම නොකටුවන්තක් බව සලකන බැවිනි.

"රජු :- ගැබිගෙන සිටින ලකුණු භෞද්‍ය පෙනෙන්ඩි විබෙන මු නමින් පමණක් මම ඇගේ ස්වාමියා යැයි කිව යුතු තත්ත්වයක් තිබිය දී කොහොම ද පාවාගන්නේ?"

"රජු :- නැත මම කෙලෙසම දේ - අන් ලදක් හා ගැටීමෙන්"

මෙහි දී රජු හැඟීම්වලට වහල් නොවී වින්ත දෙරේයයෙන් හා ස්ථීර අධිෂ්ථානයෙන් යුතු ව යුතුකම තෝරා ගැනීම උදාර පුරුෂයෙකු සතු ලක්ෂණ ප්‍රකට කරයි. එය ඩිරෝදාන්ත නේතා ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන අවස්ථාවකි.

දිවරයා ගෙන එන මුදාව දැකිමත් සමග දුෂ්චන්ත රජ පෙර දී ගකුන්තලාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීම පිළිබඳ ව දැඩි ලෙස පසුතැවිලි වශයි. වසන්ත උත්සව සියලුල ම තහනම් කරන මහු නොනිදා රිය පහත් කරයි. සියලු ආහරණ ගලවා දමා එක ව්‍යුහාලිකින් සැරසෙයි. රජු කෙතරම් පිඩාවට පත්වී ද යත් මහුට රාජ්‍ය පාලන කධුයුතු ද පෙර සේ සිදුකළ නොහැකි වශයි. මෙය මහුගේ ඇති අනුත් කෙරෙහි දක්වන අනුකම්පා සහගත බව හා ආදරයයි. දැවැනු ද සමය ඇයට කුමන විජ්‍යතක් වී දේ මහු දැඩි පසුතැවිමට පත්වෙයි.

මෙම කරුණ අනුව ඩිරෝදාන්ත නේතා කෙනෙකු තුළ ඇති ලක්ෂණ දුෂ්චන්ත රජු තුළත් ඉතා හොඳින් අනත්තරගත වී ඇත.

(නායක වර්ගය තිවැරදි ව දක්වීමට ලකුණු 02පි.)
(ප්‍රමාණවත් ලෙස විස්තර කිරීමට ලකුණු 03පි.)

(iii) අවස්ථා පංචකයේ ඉජ්ටරපු සිද්ධ වන අවස්ථාව හෙවත් නියතජලපාජ්තිය සිදුවන්නේ 'අහිඳානාකුන්තලයේ' කවර අංකයේ කවර අවස්ථාවේ ද?

සංස්කෘත නාට්‍යයේ නේතාගේ රෝග කාර්ය අවස්ථා පංචකයේ එන සිව්වන අංගය වන නියතජලපාජ්තිය යනු නායක නායකයින්ගේ බලාපොරොත්තු නියත වශයෙන් ම ඉටුවන බවට ප්‍රේෂ්ඨක සිනොහි බලාපොරොත්තු ඇතිකරනු ලබන අවස්ථාවයි.

අහිඳානාකුන්තලයේ නියතජලපාජ්තිය සිදුවන්නේ සයවන අංකයේ දී ය. මෙම අංකයේ දී නාට්‍යයට අප්‍රති වරිතයක් හඳුන්වා දෙනු ලබන අතර, කම්පාවට පත් ව සිව්වන ප්‍රේෂ්ඨක හඳුවන් සහස්‍යනු වස් හයවන අංකය හාස්‍ය සපිරි ජවනිකාවකින් ආරම්භ වෙයි. දේවරයා රජ මාලිගයට පැමිණෙන විට රාජපුරුෂයන්ගේ පහත් හැසිරීම් රටාව ද තිරුපූජා වෙයි. මෙමගින් සිදුවන්නට යන දේ පිළිබඳ ව ප්‍රේෂ්ඨකයා තුළ කුතුහලය ජනිත වෙයි. දේවරයා රැගෙන එන මුද්ද යුතු විසස රුපුගේ ගාපය මගහැරි යෙතුන්තලා ව සිහිපත් වෙයි. අය සමග තෙවළුවනයේ ගත කළ කාලය සිහිපත් වීමෙන් අධික ගෝකයට පත්වෙයි. මුළුව ගෙනා දේවරයාට තැහි ලබාදෙන රුප සියලු ම සම්භාෂණ තහනම් කරයි. එපමණක් තොට උත්සව්‍යීයෙන් සමරන්නට සිටි වසන්න උත්සවය පවා තහනම් කරයි. ස්වභාවධර්මය පවා රුපගේ අණ පිළිපදින බව කංචි විස්තර කරයි.

තොනිදා රිය පහත් කරන රුප ගකුන්තලා ප්‍රතිකේෂ්ප කිරීම පිළිබඳ ව දැඩි ලෙස පසුතැවිලි වෙයි. රාජ ආහරණ සියලුල ගලවා දමන රුප තනි වළල්ලකින් පමණක් සැරසේ. වෙනිදා මෙන් තොට රාජ්‍ය පාලන කටයුතු ද පෙර සේ සිදු තොකරයි. මේ අනුව මෙම නියතජලපාජ්තිය අවස්ථාව නේතාගේ අරමුණ ඉටුවීම කෙරෙහි තැකැරුණුවයක් ඇති කරයි. වෙන් වූ නායක නායිකා යුතුවල නැවත හමුවේ යැයි එනම් දුෂ්ඨන්ත රුපට ගකුන්තලා හමුවේවි යන බලාපොරොත්තුව ඇති කරයි.

(අංකය සහ අවස්ථාව පැහැදිලි ලෙස දක්වා ඇත්නම් ලක්ශ්‍රී 06යි.)

05. (i) "පුලියයේ සිසර" නාට්‍යයේ කැයියයේගේ හෝ "මිතෙලෝ" නාට්‍යයේ ඉයාගෝගේ වරිතයේ හෝ දුරුගුණ කැයියයේ

- එර්ජ්‍යා සහගත බව
- දුෂ්චර බව
- සිය අහිමතය සාක්ෂාත් කර ගැනීමට ප්‍රයෝගකාරී ලෙස අන්තර් මෙහෙය වීම.
- ද්වේෂ සහගත සිතින් යුතු ව පැහැදිලිමට සැලසුම් කිරීම.
- අල්ලසට තනතුරු ලබාදීම.

ඉයාගෝගේ

- දුෂ්චර බව
- පැහැදිලිමේ වේතනාවෙන් ක්‍රියා කිරීම.
- එර්ජ්‍යා සහගත බව
- ව්‍යාජ අවංකත්වයක් ප්‍රදරුණය කිරීම.
- අනුන් අවයාවට හා ගරහාවට ලක් කිරීමේ පුරුදා

(එක් වරිතයක දුරුගුණ හතරක් දක්වා ඇත්නම් ලක්ශ්‍රී 04යි.)

(ii) ඉන් එක් වරිතයක් තොරාගෙන නාට්‍ය විකාශනයට එම වරිතයේ ඇති වැදගත්කම

කැයියයේ

මුළු සිට ද්වේෂ සහගත සිතින් යුතු ව පිටුපස සිට සිසර සාකන්දා කිරීමේ ක්මත්තුණාය මෙහෙය වූ පුද්ගලයා ය. උපතුමයිලි ලෙස තොමග යවා ක්මත්තුණාය සඳහා බිරුවස් පොලුඩිවා ගන්නේ සිසරගෝගේ පැහැදිලිමේ වේතනාවෙන් විනා ජාති වාත්සල්‍ය නිසා තොවේ.

ප්‍රායෝගික ව සිතන හා කටයුතු කරන ඔහු නාට්‍ය විකාශනය සම්බන්ධයෙන් අතිය වැදගත් වන්නේ නාට්‍යයේ මුළු අර්ථයේ බිරුවස් හා ඔහු අතර ගැටුම, නාට්‍ය රසය කුඩාගැනීමට හේතු වෙයි. එහෙයින් කැයියයේ මෙහි විර වරිතය වන පුලියයේ සිසර බෙදානීය වරිතය වන බිරුවස් හා සමාන ලෙසින් නාට්‍ය විකාශනයෙහිලා පුවිණෝ දායකත්වයක් සරයයි.

කැසියස්ගේ වරිතය

පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ විර වරිතය වන පුලියස් සිසරගේ හා බෙදාන්ත විරය වන බිරුවස්ගේ වරිතය මෙන් ම නාට්‍යයේ විකාශනයට විශේෂ දායකත්වයක් සපයන වරිතයක් ලෙස කැසියස්ගේ වරිතය හඳුනාගත හැකි ය.

නාට්‍ය ආරම්භයේ සිට ම ද්වීජ සහයත සිනින් යුතු ව පසුපස සිට සිසර සාතනය කිරීමේ කුමන්තුණුය මෙහෙයවන්නේ කැසියස් විසිනි. නාට්‍යයේ පලමු රුගේ දෙවන දුපුන ත්‍රිඩා උත්සවයකට සහභාගි වීමට යන සිසර ප්‍රමුඛ පිරිස් පිටත් ව සිය පසු බිරුවස් සහ කැසියස් වේදිකාවේ රැදේයි. මෙම ජවතිකාව මූල නාට්‍යයේ ම කේතුදීය ජවතිකාව වන අතර, කැසියස් බිරුවස් ව සිය මතයට පොලුඩා ගන්නේ මෙම අවස්ථාවේ දී ය. කැසියස් දැක් තිරික්ෂකයෙකි. බිරුවස්ගේ හැසිරීමේ වෙනසක් මහුව පෙනෙයි.

"කැසියස්... මා මඟ ගැන සෙවිල්ලෙන් ඉන්නේ

මෙහෙගේ මුහුණින් අර විනික ප්‍රසන්න ගතිය දුරුවෙලා"

කැසියස්, බිරුවස් පුම්බුරෝ ය. පොම්පේට පත්ත ව සිසරට විරුද්ධ ව සටන් කරන කාලයේ සිට මුවන් හඳුනයි. කැසියස් බිරුවස්ගේ සිත ඇතැමුලක් සේ දනි. බිරුවස් සිසරගේ හිමෙමියකු බවත් කැසියස් රටත් වඩා හොඳින් දනි. තැනට අවැයි ඇශ්‍යය පමණක් නොව ඇශ්‍යයට මධ්‍යාන්තා මිටියක් කැසියස් සියල්ලට ම වඩා දනි. බිරුවස් මහුගේ මී මුත්තෙකුගේ විරකම් පිළිබඳ ව දැඩි ව උදෑවිව ව සිටි. එය කැසියස්ගේ උපතුමයන්ට මහත් පිටුවහලකි.

සිසර කැසියස් ව වඩාන් හොඳින් හඳුනාගත සිටියි.

"සිසර :- ... අර අතැනා ඉන්න තෙසය කැසියස්ට ඇත්තේ කැදර බැල්මක්. මහු මිනැවිට වඩා කළුපතා කරනවා. ඒ වගේ මිනිසුපු හරි ම අත්තරාදායකයි..."

සිසර "කැදර බැල්ම" යනුවෙන් පවසන්නේ කැසියස්ගේ බලලෝහින්වයයි. "සිසර :- අර කේඩිරි කැසියස්ගෙන් ඇත් වුණෙන් මා පරිස්සම විය යුතු මිනිභා කුවුරුන්දයි මා දන්නේ තැහැ. මිනිභා බොහෝම පොත්පත් කිවිතවා. මහු බොහෝම හොඳ තිරික්ෂකයෙක්..."

සිසරගේ නායකත්වයට කැසියස් අකමැති බව සිසර දන සිටි. "කැසියස් :- මා වගේ ම කෙනෙක්ට බයෙන් ජ්වත් වෙනවාට වඩා හැකි ඉත්මනින් මැරිලා යනවා නම් හොඳයි කියලා මට හිතෙනවා..."

සිසර ව මරා දුම්මට කැසියස් බිරුවස් ව පොලුඩා ගන්නේ සිසරගෙන් පළිගැනීමට විනා ජාති වාත්සලා තිසා නොවේ.

ඒ අනුව උපතුමයිලි ලෙස නොමග යවා කුමන්තුණු සඳහා බිරුවස් පොලුඩා ගැනීමට කටයුතු කරයි. සිසර ඒ කාධිපතියෙකු වෙතැයි යන අදහස බිරුවස්ගේ හිතට ඇතුළු කිරීමට මහු බිරුවස්ගේ නිවසට විවිධ අත් අකුරින් උපු උපු දමනු ලබයි. කැසියස් තම කුමන්තුණු මුළුන් පවසන්නේ මෙසේ ය.

"කැසියස් :- මම අද රට වෙනස වෙනස අත් අකුරින් උපු උපු මුහුගේ නිවසේ රනෙල් ඇතුළට විසි කරන්නම්. හරියට ඒවා නොයෙක් නොයෙක් පුරවැසියන් මුහුවා වගේ. මේ හැම උපුමක ම එක ම අරමුණ වන්නේ රෝමය බිරුවස් ගැන මොනතරම් ඉහුලින් ද හිතන්නෙන කියා. ඒ අතර සිසරගේ බලකාමය ගැනන් ඉගියක් කරනවා."

කැසියස් නිරන්තරයෙන් බිරුවස්ගේ පරම්පරාවේ උදාරත්වය වර්ණනා කරනු ලබයි. සිසරට විරුද්ධ ව බිරුවස් ව පොලුඩාවෙන් මෙය කදිම උපායක් වෙයි. නාට්‍යයේ ආරම්භයේ සිට ම බිරුවස් සිසරගේ බලකාමය ගැන පසු වන්නේ දැඩි නොසන්සුන් බවති. කැසියස් සිසරගේ දුබලතා නොකියන අතර, රෝමවරුන් බිරුවස්ගෙන් සහනයක් බලාපොරොත්තු වන බව කියයි. කෙසේ හෝ බිරුවස්ගේ වරිතයේ දුර්වලතා කැසියස්ගේ අරමුණු ඉවුකර ගැනීම ඉක්මන් වීමට හේතු වෙයි. සිසර මරා දුම්මෙන් පසු මාක් ඇත්වනී ද සාතනය කිරීමට කැසියස් යෝජනා කරනු ලබයි. රට බිරුවස් විරුද්ධ වෙයි. තව ද කැසියස්ගේ ඉල්ලීම නොතකා මාක් ඇත්වනිට ජනතාව ඇමුහිමට අවසර දේ. පිළිඵහි වාග් සංග්‍රාමයේ දී කැසියස්ගේ වරිතයේ රෝම්‍යාගත පළිගැනීම හෙළිදරවි වෙයි.

"කැසියස් :- වාචාලයේ ස්තූති කරගනින් තමන්වම. මං කියපු විදියට එඟා ම මහුගේ (ඇත්ත්නීගේ) දිව කඩා දුම්ම නම් අද මෙහෙ ම අහන්න වෙන්නේ තැහැලෙනා."

ප්‍රායෝගික ලෙස සිතන හා කටයුතු කරන කැසියස් නාට්‍ය විකාශනය සම්බන්ධයෙන් අතිය වැදුගත් වෙයි. නාට්‍යයේ මුද්‍ර අර්ථයේ සියලු වරිත මහු විසින් මෙහෙයුවනු ලබයි. දෙවන අර්ථයේ සිට බිරුවස් හා මහු අතර ඇතිවන ගැටුම නාට්‍ය රසය කුළුගැනීමට හේතු වෙයි.

ඉයාගේ

ර්‍රෝගාව, වෙටරය, පලිගැනීමේ වේතනාව සිත තුළ කැකුරෙමින් තිබෙන පුද්ගල වරිතයක් බව ප්‍රේක්ෂකයාට පසක් වෙයි. මහු නාට්‍යයේ සේපු වරිත සමග සංචාරයේ යෙදෙන්නේ සිය, අධ්‍යම වරිත ලක්ෂණ ප්‍රේක්ෂකයාට පුද්ගලනය කරවමිනි.

නාට්‍යයේ විරයා වන ඔත්තෙලෝගේ විශ්වාසය දිනාගෙන මහුට සම්පූර්ණ සිරීමින් සූක්ෂම ලෙස හා ඉතා ක්‍රියාත්මක ලෙස සිය පලිගැනීමේ අරමුණ සාර්ථක කර ගතිමින් ඔත්තෙලෝ විනාශය කරා ඇද දැමීම දක්වා නාට්‍ය විකාශනයෙහි ලා මහුගේ හුමිකාව අතිශය වැදගත් ය. නාට්‍යයේ සියලු වරිත මහු අත් නැටවෙන රුක්ඩි බඳු ය.

ඉයාගේගේ වරිතය

නාට්‍යයේ පුදාන වරිතය වන ඔත්තෙලෝගේ කොඩිකාර තැන ලෙස ඉයාගේ හැඳින්විය හැක. නාට්‍යයේ පළමු අංකයේ පළමු දරුණයයෙන් ම ඉයාගේ ඔත්තෙලෝ කෙරෙහි වෙටර බැඳැගැනීමට හේතු පවසයි. තමාට ලැබීමට තිබූ ලයිතැන්කම කැෂීයෝට ලබාදුන්නා යයි මහු ඔත්තෙලෝ සමග වෙරයෙන් සිටී.

"ඉයාගේ :- ආ... උඩ ඒ ගැන කනගාටුවෙන්න එපා මහත්තයේ මං උගේ පස්සන් යන්නේ... මගේ වාරේ ආවම උෂට දෙන්න හිතාගෙන."

නාට්‍ය පුරා ම යටින් දුවන පුදා වනුයේ මෙම අසාධාරණ සිද්ධිය නිසා ඉයාගේගේ සිතේ ඇතිවන පලිගැනීමේ වේතනාවයි. ඔත්තෙලෝ නාට්‍ය මහා බේදවාවකයාතින් අවසන් වන්නේ ද මෙම පලිගැනීම ස්වියාවට නැගීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙහි. ඉයාගේ වරිතය නාට්‍යයේ ඉතා සියුම ව නිරූපණය කරන වරිතයකි. ර්‍රෝගාව, වෙටරය, පලිගැනීමේ වේතනාව සිත තුළ කැකුරෙමින් තිබෙන පුද්ගල වරිතයක් බව ප්‍රේක්ෂකයාට පසක් වෙයි. මහු මතුපිටින් අවංක විශ්වාසී මෙන් ම ලෙන්ගතුකමක් පෙන්වන අයතු ලෙස ඔත්තෙලෝට පෙන්වනු ලබන අතර, යටින් අතිශය දුෂ්චර, විංක අයතු ලෙස නිරූපණය කරයි. මහු නාට්‍යයේ සේපු වරිත සමග සංචාරයේ යෙදෙන විට සිය අධ්‍යම වරිත ලක්ෂණ ප්‍රේක්ෂකයාට පුද්ගලනය කරනු ලබයි. මහු බෙස්ධිමෙන්නා ගැන කේළම ඔත්තෙලෝට පවසයි.

"ඉයාගේ :- කමුන්නාන්සය එක්ක විවාහ වෙලා ඇ ඇත්තට ම ඇගේ පියාව යැවැටුවා."

"... ඒ කරම ආ බාල ඇට පුරුවන් වුණා බොරු පෙනුමකින් තම පියාගේ දෙනෙන් මික් කදකින් වැඹුවා වගේ වහලා දාන්නා."

නාට්‍යයේ විරයා වන ඔත්තෙලෝගේ විශ්වාසය දිනාගෙන මහුට සම්පූර්ණ ලෙස හා ඉතා ක්‍රියාත්මක ලෙස සිය පලිගැනීමේ අරමුණු තුවිකර ගනු ලබයි. මහුගේ අරමුණ දුෂ්චර වූව ද එය සපුරා ගැනීම සඳහා ඉතා සැලැසුම් සහගත ව ව්‍යායා කරයි. මහු එහි දී අනෙකුත් සියලු දෙනාගේ ම වරිත ලක්ෂණ පිළිබඳ ව තොදින් හඳුනාගෙන සිටියි.

"ඉයාගේ :- ... දෙපිටිකාටුවූ තක්කඩිකම යොදුමින්
දෙ ආකාරෙකින් මගේ සිතේ ඇති
අදහස මල් පල ගන්වනීනේ මට
කෙසේ ද කොහොමද බැඳිය යුතුව ඇති.
රිකෙන් රික ඔත්තෙලෝගේ දෙ සවන
ගතු ව්‍යායා දුෂ්ණය කළ යුතු
උගේ බිරින්දී සමග ලොකු ආලෙකින්
අතිකා ඇතැයි කිව යුතු..."

මේ ආදී ලෙස උපතුමයිලි ව කටයුතු කරන ඉයාගේ අනෙක් සියලු දෙනාව ම රුක්ඩි මෙන් තටවනු ලබයි. පුද සේනාධිපතියක වන ඔත්තෙලෝවන් මහුගේ උපතුම සැක තොකරන්නේ එබැවිනි. ඔත්තෙලෝ නාට්‍යයේ යොකාන්ත ලක්ෂණ මතු කරන්නේ තුන්වන අංකයේ සිට ය. නාට්‍ය ආරම්භයේ දී ඉයාගේගේ ර්‍රෝගාකාර පලිගැනීම එලිදක්වනු ලැබුව ද තුන්වන අංකයේ දී ඉයාගේ ව්‍යායාත්මක වෙයි.

ඔත්තෙලෝගේ සිතෙකි සැකය, ර්‍රෝගාව වැනි හැකිම ඇති කරනු ලබන්නේ ඉයාගේගේ කපටි වදන් මගිනි. ඉන්පසු මහු භාවිත ද ගොනතු ලබයි. ආදරවන්තයින් දෙදෙනෙකුගේ ආදරය ඉයාගේ උපතුමයිලි ලෙස විනාශ කරනු ලබයි.

ඔතෙලෝ බේස්ඩීමෝනාව මරා දමා මහු ද සිය දිවි නසා ගනියි. ඉයාගේගේ දුෂ්චර වේතනාව ඉටුවේ. තමුන් අවසානයේ මහු ව බේදයට පත්වේ. ඔතෙලෝ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිත වන ඔතෙලෝ සහ බේස්ඩීමෝනා අතර ගැටුමක් ඇතිකරනු ලබන්නේ ඉයාගේ විසිනි. ඉයාගේගේ වරිතය නාට්‍යයේ විකාශනය සඳහා අන්‍යවශය වරිතයක් වන අතර, එම වරිතය නිසා නාට්‍ය උප්‍යුෂකයාට රසවත් වෙයි. දුෂ්චර වරිතයක් වූව ද නාට්‍යයේ විකාශයට එම වරිතවල වැදගත්කම අපට මින් වඩාත් හොඳින් පැහැදිලි වෙයි. මිනිසාගේ මානුෂීය ගැසිරීම් කිහිපයක් ම විලියම් ශේෂ්පියර ඉයාගේගේ වරිතය තුළින් ඉහිරිපත් කරනු ලැබ ඇත.

(ප්‍රමාණවත් ලෙස කරුණු දක්වා ඇත්තම් ලකුණු 05 දෙන්න.)

(iii). ඉහත නාට්‍ය දෙකින් එකත් තෝරාගෙන පුද්ගලයෙකුගේ සිත වැරදි මාර්ගයකට පෙළඳවීමට පුරුවෙක්ත වරිත සහ ගැසියාව

කැසියස්

විලියම් ශේෂ්පියරගේ පුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ විර වරිතය වන පුලියස් සිසර් හා බේදාන්ත විරයා වන බිරුවස් (බිරුවස්)ගේ වරිතය මෙන් ම නාට්‍යයේ වැදගත් කාර්යයක් එනම් ගැටුම උත්සන්න කරනු ලබන වරිතය වන්නේ කැසියස්ගේ වරිතයයි. කැසියස් විජිහිඛාව නිසා ඒ සඳහා අවශ්‍ය මිනැං ම දෙයක් සිදු කිරීමට පසුබව නොවේයි.

සිසර් රෝමයේ අධිපති වීම පිළිබඳ ව මහුට ඇත්තේ දැඩි අකමුන්තකි. මහු එය බිරුවස් ව පොලඩවා ගැනීමට දරන උත්සාහයේ දී වඩාත් හොඳින් පැහැදිලි වෙයි. කැසියස් තම අරමුණ ඉටුකර ගැනීම සඳහා බිරුවස් ව පොලඩවා ගනු ලබයි. කැසියස් දක්ෂ නිරික්ෂකයෙකි. ඒ බව සිසර් ද දන සිටී.

"සිසර් :- අර කෙඩිරි කැසියස්ගෙන් ඇත් වූණෙන් මිසත්."

මා පරිස්සම් විය යුතු මිනිහා කුවිරුන්දයි මා දන්නේ තැහැ

මිනිහ බොහෝ ම පොත් පත් කියවනවා

මහු බොහෝ දක්ෂ නිරික්ෂකයෙක්

මිනිසුන්ගේ හියා විනිවිද දකිනාවා..."

පොම්පේට පක්ෂ ව සිසර්ට වරුද්ධ ව සටන් කරන කාලයේ සිට බිරුවස් හා කැසියස් මුළුනොවුන් දන සිටී. මවුන් පුම්බුරෝ වූහ. එම නිසා බිරුවස් කැසියස් ව නිවැරදි ව නොහැඳුවුව ද කැසියස් බිරුවස් ව ඇතැමුලක් සේ දනී. බිරුවස් සිසර්ගේ හිතෙනියකු බවත් දන්නා කැසියස් නිවැරදි අවස්ථාවේ ඇණය ගැසීමට බලා සිටී. කැසියස් තමන්ගේ අරමුණු ඉංඡට කර ගැනීම සඳහා බිරුවස්ගේ දුර්වලතාවයන් ප්‍රයෝගනයට ගනු ලබයි. රෝමය රාජ්‍යඩුවෙන් මුදාගෙන සම්මූහාජ්‍යවුවන් පිහිටුවා ගැනීමට මහෝපකාරී වූයේ මහුගේ මි. මුත්තකු බව බිරුවස් නිතර පවතන්නේ ආචම්බරයෙනි. මහු යහාපත් පුද්ගලයෙකු වූව ද මහු සිරින්නේ පරම්පරාව ගැන උද්ධිවිවකමකිනි. මහන්තන්වත්තමකිනි. ඒ පිළිබඳ ව කැසියස් වඩාත් හොඳින් දනී.

"කැසියස් :- මට කියන්න හිතවත් බිරුවස් මඟ පුළුවන් ද ඔබේ මුහුණ දකින්න."

බස්වස් :- බැහැ කැසියර්. ඇහැට ඇහැ පෙන්නේ තැනි නිසා

කැසියස් :- ඒ නිසා යහාපත් බිරුවස් හොඳින් අහගන්න.

කැටුපතක ජායාවකින් විශේ ඔබට, ඔබ හොඳාකාරව ම දුකශන්න බැරි බව ඔබ දන්නා නිසා මම කැටුපතක වී අඩු වැඩි නොකාට ඔබට පෙන්වා දෙන්නම් ඔබේ අගය..."

මෙය කැසියස්ගේ පළමු පියවරයි. මහුට වඩාත් තෘප්තියක් ඇතිවන්නේ "බිරුවස්... මට බය මහජනතාව සිසර් මවුන්ගේ රුප හැරීයට පත්කර ගනී කියලා" යනුවෙන් පැවුසුවිට ය. කැසියස්ගේ අදහස ඉටුකර ගැනීමට එය හොඳ ආරම්භයෙනි. ඉත්පු දිගින් දිගට ම කැසියස් බිරුවස්ගේ සිතෙහි තම අදහස ඇති කිරීමට උත්සහ කරනු ලබයි.

"කැසියස් :- ...ගාපලත් යක්ෂයාට රුතුම් කරන්නට ඉඩ ඇරියන් රජ කෙනෙකුට තම් රෝමය පාලනය කරන්න ඉඩ නො දෙන එක් බිරුවස් කෙනෙක් එක් කාලෙක සිටියා කියා අර් කාත්තල කරන කතාභා ඔබන් මාත් අහල කියෙනවා"

මේ ආකාරයට දිගින් දිගට ම පවතින් කැසියස් බිරුවස් ව සිසර් ව මරා ද්‍රීමට පොලඩවා ගැනීමට උත්සාහ දරයි. කැසියස් ජාතිවාත්සලුය නිසා මෙය කරන බව බිරුවස්ට හශවනු ලැබුව ද නමුන් මහුගේ ප්‍රධාන අරමුණ වූයේ සිසර්ගෙන් පැවුණිමයි. ඒ සඳහා මහු වූයේ විවිධ උපතුම යොදවන්නේ බිරුවස්ගේ දුර්වලතා ප්‍රයෝගනයට ගතිමිනි.

කැසියස් :- "... ඇයි ඒ නම ඔබගේ නමට වඩා යවිපිළියෙන් දෙන්නේ. ඒ නම දෙක එකට ලියන්න. ඔබේ නමත් අර වගේ ම සූත්දරයි. හඩ නාගා කියන්න ඔබේ නමත් අර වගේ ම මිහිර ය. සිතා බලන්න ඔබේ නමත් අර වගේ ම ගාම්පිරයි. ඔය නම දෙකින් දේවතා ආරාධනා කරන්න සිසරගේ මෙන් ම බිරුවස්ගේ නම ද ආනුභාවසම්පන්නයි.

සිය පරමිපරාවේ උදාරත්වය ගැන ඉතා ඉහළින් සිතා සිටින බිරුවස්ට කැසියස් ඒ ගැන ම පුන පුනා වර්ණනා කරයි. ඒ අතර ඔහු රටවැසියාගේ අරමුණ ද කෙසේ හෝ ඒකාධිපතියෙකු වන සිසර ව බිරුවස් ලවා මැරීම බව හැඟවීමට කැසියස් විවිධ අත් අකුරින් ලිපු ලිපි බිරුවස්ගේ තිබුණේ ජනේලයෙන් දමා බිරුවස්ගේ සිත නම්වා ගැනීමට කටයුතු කරයි. කැසියස්ගේ කුමන්තුණය සාර්ථක කරමින් බිරුවස් තම අදහස් හෙළි කරනු ලබයි. කැසියස් සිසරගේ දුබලතා කෙතරම් කීව ද බිරුවස් ව පොලුණවා ගැනීමට සූජු ව තිසිවත් නොකියයි. නමුත් රෝමරුන් මහුගෙන් සහනයක් බලාපොරොත්තු වන බව පුන පුනා පවසයි. මේ අනුව බිරුවස් තම හිතවත් මිතුරා මරා දුම්මට සූදානම් වන කුමන්තුණයට එකඟ වේයි.

පුද්ගල සිත වැරදී මාර්ගයට පොලුණවීමට උත්සාහ කර එය සාර්ථක කර ගනිමින් කටයුතු කරන වටින අතර, පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ එන කැසියස්ගේ වටිනය ද සූචිණේෂී වෙයි. තමන්ගේ රේඛාකාර පළිගැනීම ඉටුකර ගැනීමට මහු සූක්ෂම ව විවිධ උපතුම යොදයි. තමාගේ අරමුණ ඉටුකර ගැනීමට බිරුවස් ව පොලුණවා ගන්නේ බිරුවස් තුළ ඇති දුර්වලතා කැසියස් වඩාත් හොඳින් හඳුනන තිසා ය. වෝනි රණකිංහ මහතා තම පුලියස් සිසර නාට්‍ය පරිවර්තනයේ පුර්විකාවේ බිරුවස්ගේ දුර්වලතාව හා කැසියස්ගේ දුෂ්චර පරමාර්ථයන් යන දෙක ම සමාන බව දක්වා ඇති ආකාරය පහත දැක්වේ.

කොතරම් උත්තරීතර වුව ද මහුගේ පරමාර්ථ ප්‍රායෝගික නැත. මේ නාට්‍යයේ දුෂ්චරය කැසියස් නොවේ. කැසියස්ට දුෂ්චරය කියා වෝදනාවක් ඇත්තාම එම වෝදනාව එලෙසින් ම බිරුවස්ට බලපෑ යුතු ඇයි සිතේ.

කැසියස්ගේ වටිනයේ ප්‍රබලත්වය මෙමගින් ඔබට පැහැදිලි වනවා ඇති. මහු බිරුවස් ව මෙම වරදට පොලුණවා ගන්නේ මහුව ද අනුකම්පා විරහිත දුෂ්චරයෙකු බවට පත්කරමිනි. බිරුවස්ගේ දුර්වලතා හඳුනා ගනිමින් තිවැරදී අවස්ථාවේ උපතුමයිලි ව කටයුතු කර තම අරමුණ කැසියස් සාර්ථක කරගනු ලබයි.

ඉයාගේ

මතෙලෝ නාට්‍යයේ ඉතා සියුම ව තිරුපණය කරන වටිනය වත්නේ ඉයාගේගේ වටිනයයි. ආදරවන්තයින් දෙදෙනෙක් අතර රේඛාවාවේ බිජය වපුරා මවුන් විනාශ කර දුම්මට මහු සමත් වෙයි. මහු මතුපිටින් අවංක විශ්වාසී ලෙංගතු අයෙකි. නමුත් මහු අභ්‍යන්තරයෙන් අතිශය දුෂ්චර, වංක පුද්ගලයෙකි. මහු මතෙලෝගෙන් පළිගැනීම සිතන්නේ තමාට සිම් තනතුර වෙනත් අයකුට දීම පිළිබඳ තරහෙනි. මහුගේ අරමුණ දුෂ්චර වුව ද එය ඉටුකර ගැනීමට කටයුතු කරන්නේ වඩා සූක්ෂම සැලසුම් සහගතව ය. ඉයාගේ මතෙලෝ පිළිබඳ ව වඩාත් හොඳින් අවබෝධ කරගෙන. සිටියි. මතෙලෝගේ දුර්වලතා ඉයාගේ හඳුනයි. ස්කෑල් කේපය, රේඛාව, මහුගේ කළු ජාතික බව, මැදි වයස් සිටිම ආදිය ඉයාගේ තම පළිගැනීම සඳහා යොදාගනු ලබයි. ඉයාගේ කිසිවිටකවත් තම සත්‍ය හැඟීම් මතෙලෝට හැවන්නේ නැත.

"ඉයාගේ :- ...කරුණාවන්ත බෙස්ඩිමෝනා

මිනැ ම අවංක ස්කියාමාර්ගයකින්

ඉතා ලේඛියෙන් අවනත කරගත්ත පුළුවන්

ද්වහාවධරමයා වගේ ම ඇයන් ත්‍යාගයිලි"

...

උගේ ආන්මය ඇගේ ප්‍රේමයට

කොවිවර තදින් බැඳී වියෙනාවද කියමෙක්

උගේ බවුනියියෙකු ඉවත් කරවා දුම්මට වුවන්

රාජ මේවන ලකුණු ලාංඡන

සියල්ල ම බැහැරකරවා දුම්මට උනත් ඇට

පුළුවන්කම වියෙනවා..."

මේ ආකාරයට මහු එක් එක් වටින වඩාත් හොඳින් හඳුනාගෙන සිටි. මහු තම අරමුණ ඉටුකර ගැනීම සඳහා රෝඩිරෝගේ ඇමක් කොටගනු ලබයි. රෝඩිරෝගේ බෙස්ඩිමෝනාට රහස්‍යය පෙමි කරන බව ඉයාගේ දාන සිටි. මහු එය හාවිත කර කැසියෙට රෝඩිරෝගේ ලවා මැරවීමට යවයි.

නමුත් කැසියෝ අතින් රෝඩිරිගේ මිය යයි. එය ද හොඳක් ලෙස දකින ඉයාගේ බෙස්බීමෝනා හා කැසියෝ අතර සබඳකමක් ඇති බව ඔතෙලෝට හායවයි. ඔතෙලෝ තම මිතුරන් ව අධික ලෙස විශ්වාස කරනු ලබයි. ඔතෙලෝ බෙස්බීමෝනා ව හදුනාගත්තේ මැතක ද වුව ද ඉයාගේ ඇයට මූල සිට හදුනයි. බෙස්බීමෝනා වෙනිස් ජාතික කාන්තාවක් වන අතර, ඔතෙලෝ යවනයෙක් වෙයි. දෙදෙනාගේ ගති පැවතුම සිතුම පැතුම එකිනෙකට වෙනස් ය. එම නිසා ඔතෙලෝ භුද්‍යකාලාවයි. මෙය ඉයාගේ ප්‍රයෝගනයට ගනු ලබයි. බෙස්බීමෝනා මිය යන්නේ තම් මිය යන ජේතුවත් නොදුන ය.

ඉයාගේ මූල දී කැසියෝ තනතුරෙන් පහකිරීමට පමණක් සිතුවද සියල්ල නොසිතු පරිදි සිදුවෙයි. ඔතෙලෝ තම පෙම්වතිය වරදකාරියක් බව මැපු කරන ලෙස පැවසීමත් සමග ඉයාගේට තම ආත්ම ආරක්ෂාවට කටයුතු කරන්නට සිදුවෙයි. නාට්‍යයේ එන ඔහුගේ බිරිඳි එම්ලියා වුව ද ඉයාගේගේ සැබෑ ස්වරුපය හදුනාගත්තේ ඇය මිය යාමට මොහොතාකට පෙරයි. නමුත් ඉයාගේ ඉතා සූක්ෂම ලෙස අනෙක් සියලු දෙනාගේ අභ්‍යන්තරය දාන සිටියි.

**"ඉයාගේ :- වැඩ කරපන් මගේ බෙහෙත වැඩ කරපන්
නිකම්ම රවිවෙන මෝබියේ
මෙන්න මෙහෙමයි අඩුවෙන්නේ ඒ වගේ ම
දොසක් තැකි පිරිසිදු කරුණීයේ
නින්දාවට ලක්වෙන්නේ මේ විදියටයි..."**

මහු ආත්ම භාෂණවල දී අන් අය තම උගුලට අසු වී ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව උදම් අනයි.

මේ ආදී ලෙස බලන විට ඔතෙලෝ නාට්‍යයේ එන ඉයාගේගේ වරිතය තමන්ගේ අරමුණ ඉෂ්ට කර ගැනීමට අන් අය පොලුඩ්වා ගත්තේ එම පොලුඩ්වාගත්තා වරිතවල ඇති යම් දුර්වලකම් ප්‍රයෝගනයට ගනිමිනි. එම නිසා ඉයාගේගේ පළිගැනීම දුෂ්චර ආකාරයෙන් සාර්ථක වන අතර, මුළු නාට්‍යයේ ම අවසානය බෙදාන්ත ඉරණමකට ගොදුරු වෙයි.

(එම කරුණ පැහැදිලි වන දේ ලියා ඇති පිළිතුරකට ලක්ෂණ 06 ක් ද, එසේ නොමැති විට ලියා ඇති කරුණු සලකා ඒ අනුව ද ලක්ෂණ ලබා දෙන්න.)

06. (i) "ඇත්තිගනී නාට්‍යයේ" ඇත්තිගනී හා "රුක්ඩ ගෙදර" නාට්‍යයේ නොරා කිසියම් අහිජයාරප දෙකක් උදෙසා සටන් වදිති. එම අහිජයාරප ඇත්තිගනීගේ අහිගයාරපය වනුයේ සිය සහෝදරයන් දෙදෙනාගෙන් සම්මත ආගමානුකළ අවමංගල්‍යයක් හිමි නොවූ සොහොයුරාට එය ලබාදීමයි. එය කිසිදු ආත්ම ලාභයකින් තොර වුවති. මරණයෙන් මතු ආත්ම පදනම් වූ විශ්වාසයක පිහිටා කරනු ලබන සටනකි.

නොරා සටන් වදින්නේ ගතානුගතිකත්වයෙන් මිදිමටයි. නීතියේ හැරියට මරණාසන්න පියාගේ කරදර අපු කිරීම සැම්යාගේ ජීවිතය බෙරා ගැනීමත් වරදක් ලෙස සැලකෙන්නේ නම් එවැනි නීතියකින් ඇති එලය කුමක් දැයි ඇය ප්‍රශ්න කරනු ලබයි. ඇගේ අහිගයාරපය පුත්ල් සමාජ සම්මුතියක් වෙනස් කිරීමයි. (ලක්ෂණ 04යි.)

- (ii) එකී අහිගයාරප ඉදිරියේ ඔවුන්ගේ සාර්ථක අසාර්ථකත්වය සාකච්ඡාවට ලක් කිරීම.
ඇත්තිගනීගේ අහිගයාරපය ක්‍රියාත්මක් අහිගයාරපය හා ගැටුමෙන් නාට්‍යමය ක්‍රියාව විකාශනය වේ. ඇය සිය අරමුණ සාක්ෂාත් කර ගැනීමට ගත්තා ක්‍රියාමාරගත් එය වැළැක්වීමට ක්‍රියෙක් ගත්තා ක්‍රියාමාරගත් හේතුවෙන් නාට්‍ය ඒකිය ධාරණාවක් මස්සේ විකාශනය වන අතර, ඇත්තිගනී මිය සිය ද නාට්‍යයේ විට බවට පත් වන්නේ ඇයයි. එසේ ම අවසානයේ සිය සොයුරාට ගොරවනීය අවමගුලක් හිමිකර දීමට ඇයට හැකියාව ලැබේ. එහෙයින් ඕ සාර්ථක වෙයි. ගැටුමෙන් පරාජය ලබන ක්‍රියෙක් බෙදානීය විරෝධ වෙයි.

නොරා සිය අහිගයාරපය සාක්ෂාත් කරගනු පිළිස සිය කුවුම්බය අනහැර නීත්ම යයි. ඇය යාර්ථකය පසක් කර ගනියි. ඇගේ අරමුණ ඇයට පමණක් සිමා වුවක් නොවේ. පුත්ල් සමාජය ගැටුලුවකට කරන ආමන්තුණයකි. එහෙයින් නොරා සාර්ථක ය. (පිළිතුරට ගැලුපෙන කරක ඉහත දක්වා ඇත. නමුත් ඔත් ඔත් මිට වඩා වෙනස් තර්කයන් ද ගොඩනැගීමේ හැකියාව ඇත. ඔබ ඉදිරිපත් කරන තර්කයට නීවැරදි ව කරුණු ගොනු කළ යුතු ය. රහත දක්වන පිළිතුර ආදර්ශයට ගත්තා.)

සොගොක්ලිස්ගේ ඇත්තිගතී නාට්‍යයේ කතා පුවත ක්‍රියෝන් රුප හා ඇත්තිගතී වටා ගෙතී ඇත. හේගල් නම් විවාරකයා පවසන පරිදි දෙදෙනා ම සිංහන්නේ බෙදාත්මක අවස්ථාවක ය. ඇත්තිගතීගේ අභිජ්‍යාර්ථය ක්‍රියෝන්ගේ අභිජ්‍යාර්ථය හා ගැටීමේ නාට්‍යමය ක්‍රියාව විකාශනය වෙයි. ක්‍රියෝන් රාජ්‍ය සම්බන්ධ තීති රිති හා වාරිත්‍යන්ට ගරු කිරීමටත් ඒවා ආරක්ෂා කිරීමටත් බැඳී සිටී. ඇත්තිගතී තුළ ඇත්තේ දැඩි සහෞදර ප්‍රේමයයි. මූළු ලැඹ්ජා සහගත ලෙස මිය ගිය ද ඔහුට අවසන් වශයෙන් ලෝක වාරිත්‍යන් ඉටු කිරීමට ඇය සිතයි. මේ අනුව දෙදෙනාගේ ම අදහස් තිවැරදි ය. ක්‍රියෝන්ගේ සොහොයුරියගේ දැවුන් වන මියගිය පොලිනිසස් ද සිරුරට පස් දම් ඇත්තිගතී පිළිබඳ ව ද ඔහුට ඇත්තේ ගැටුම්කාරී තත්ත්වයකි. රාජ තීතියත් යාතිත්වයත් අතර ගැටුම මින් හටගනියි.

ඇත්තිගතී මානුෂීය හැඟීම සමග බැඳී සිටයි. ඇය තම සොහොයුරාගේ ගොරවය වෙනුවෙන් තීවිත පරිත්‍යාගයට වුව ද සූදානම් ව සිටයි. ඇගේ අරමුණ ඇගේ ක්‍රියාකාරකම ද ප්‍රේෂ්ඨ ය. ඇය රාජ තීතියට වඩා දේව තීතිය අය කරනු ලබයි. "මට ඕනෑ ලෙෂකික පාලකයන්ගේ ආදරයට වඩා අනෙක් ලෝකයේ අයගේ ප්‍රේමයයි."

ඇත්තිගතී හිතුවක්කාරියක් ලෙස පෙනී ගිය ද ඇය එසේ හැඟීරෙන්නේ තමා වෙනුවෙන් නොව තම සොහොයුරා වෙනුවෙන් ඉවුරිය යුතු යුතුකමත් වන තිසා ය. ඇය තම අභිජ්‍යාර්ථය ඉටුකර ගැනීමට සොයුරියගෙන් සහය ඉල්ලයි. නමුත් ඇය තනිව මේ හා සටන් වදී. එය වැළැක්වීමට රාජ තීතිය ක්‍රියාත්මක කරන ක්‍රියෝන් ගත්තා ක්‍රියාමාර්ග මගින් නාට්‍යයේ ගැටුම තව තවත් උව්ව අවස්ථාවට පත්වෙයි. ඇත්තිගතී කෙසේ හෝ තම සොහොයුරාගේ සිරුර මතට පස් පිඩින් දමයි. එය ක්‍රියෝන් රුපුට ඔහුවෙයි. රුප දැඩි කේපයට පත් වන්නේ ඇත්තිගතී තමාගේ රාජ තීතියට පටහැනි ව කටයුතු කිරීම තිසාවෙනි. මූළු ඇය ව ගල්ගෙයක සිරකර දුමන්නට අවසානයේ අණ කරයි. ඇත්තිගතී මිය ගිය ද ඇගේ අරමුණ ඉටුවෙයි.

"ගල්ගුහා ගත කළ කුමරිය මුදන්න එම සිපිරි ගෙයින්. මියගිය කුමරා නිසි පරිදි වලදා තනන්න ඔහු වෙනුවෙන් සොහොන් ගෙයක"

ඇත්තිගතී නාට්‍යයේ විර විරිතය බවට පත්වෙයි. ගැටුමෙන් පරාජයට පත්වන ක්‍රියෝන් බේදිනිය වීරයා බවට පත්වෙයි. මේ අනුව ඇත්තිගතී මිය ගිය ද ඇය තම අභිජ්‍යාර්ථය සාර්ථක කර ගෙන ඇත්තිගතී පෙළුදු අරමුණකි.

රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යයේ තොරා සිය අභිජ්‍යාර්ථය ඉටුකර ගැනීම පිළිස තම තිවියින් තික්ම යයි. නාට්‍ය ආරම්භයේ දී ඉඩපන්, තොරාගේ වරිතය ප්‍රේෂ්ඨකයාට ඉදිරිපත් කරන්නේ සැමියාගේ බසට කිකරු සරල තැනැන්තියක් ලෙසයි. නමුත් ඇය හෙළුමර පිළිබඳ ව තබා සිටී බලාපොරොත්තු සියල්ල උඩියටිකුරු වන්නේ කොර්ස්ටඩ් සමග සිදු තු ඊය ගනුදෙනු සිදුවීමේ දී හෙළුමර හැඟීරෙන ආකාරයෙනි. තොරා සැමියාව ඔවුන් කර ගැනීමට හොර අත්සනක් ගසා ඊය ලබාගනු ලබයි. නමුත් ඇගේ සැමියා ම ඇය ඉතා ම පහත් ක්‍රියාවක් කළ ආකාරයට ඇයට බැඳී නැවත වදී. නමුත් නැවත කොර්ස්ටඩ් ඊය පොරොත්දු පත්‍රය එව්වීමන් සමග හෙළුමර කැ ගසා සතුවූ වන්නේ ආත්මාර්ථකාම් අයුරිනි. මේ වන විට තොරා හෙළුමර ව වඩාත් හොඳින් හඳුනාගෙන අවසානයි. ඇය මෙම විවාහ ණ්‍රේනයේ ඇති ව්‍යාජ බව විවාහනු ලබයි.

"තොරා :- ... කුණාවුව මැකිලා සිය ගමන්, එහෙම කිහිම දෙයක් තොවුණ ගානට ඔය සිටියා. ආ එතකොට මම ඔයාගේ ප්‍රං්ඡල සිංදු කිරීලි. ඔයාගේ රුක්ඩ පැවික්කි... වෝවල්ඩි මිය අතර තමයි මට වැටුපුණේ අට අවුරුද්දක් මම මේ වෙශ මුහුද්‍යයෙක් එක්ක මේ වෙශ ප්‍රේමිතයක් ගත කරලා... මට මාව ම ක්ෂී කිතුවලට ඉරා ගන්න පුරුවන් තම්..."

සෙල්ලම් ගෙය නාට්‍ය රසවිදීමේ දී තොරා තමාට සමාජයේ හිමි තැන සොයා යන අයුරු ප්‍රේෂ්ඨකයා ද රසවිදිනු ලබයි. හෙළුමර තොරාට ඇගේ පියා මෙන් ම බෝතිත්කතු ලෙස සලකන බව ප්‍රේෂ්ඨකයාට නාට්‍ය ආරම්භයේ සිට ම වැටුහෙයි. තොරාගේ ඊය ගනුදෙනුව හෙළුමර අතර ඇති බැඳීම පළමුවට අභියෝග කරගනු ලබයි. ඇය වූල සිට ම බලා සිටී පුදුම දේ සිදුවූයේ තැත.

හෙළුමර "තොරා මම ගැලවුණා" "මේ මයයි මායි දෙන්න ම ගැලවුණා" යැයි පවසන් හෙළුමර පවසන දෙයින් ඇය හෙළුමරගේ ආත්මාර්ථකාම් ගතිදුණ හඳුනා ගනියි. මේ අයුරින් තොරා තමාගේ මානුෂීක පැවැත්ම පිළිබඳ ව දිනෙන් දින ගැනුරින් සිතන්නට පත් ගනී. ඒ අනුව එය තමාට පමණක් තොව සමස්ත ස්ථී වර්ගයාට ම ඇති ගැටුපුවක් බව ඇය විවාහ ගනියි. හෙළුමර අවසානයේ තමා ආදරය වෙනුවෙන් ඕනෑ ම දෙයක් කරන්නට සූදානම් බව පැවැත් "තොරා - කොට්ඨාස ගැනු එහෙම කරලා තියෙනවා" යැයි පවසන්නේ එබැවිති.

නොරු තම නිදහස් වින්තනය යන අභිජ්‍යාර්ථය උදෙසා සිය කුටුම්බය අතහැර නික්ම යයි. ඇයගේ අරමුණ ඇයට පමණක් නොව පුළුල් සමාර ගැටුලුවකට කරන ආමන්ත්‍රණයකි. එම නියා ඇය සිය අභිජ්‍යාර්ථය සාර්ථක කරගනු ලබයි. සඳාවාරාත්මක හේතු ආගම, සැමියා, දු දැවන් වශයෙන් ඉටුවිය යුතු යුතුකම් ආදිය පවතීන් ඇතේ අභිජ්‍යාර්ථයට හෙළුමර කරුණු ඉදිරිපත් කළ ද ඇය ලබාදෙන්නේ අපුරු පිළිනුරකි. “ඒ හැමදේට ම කළින් මම මනුෂ්‍යයෙක්. ඒකයි මගේ විෂ්වාසය ඔයා කරමි ම මමත් මනුෂ්‍යයෙක්...” මේ ආදි ලෙස පවසන නොරා කුටුම්බය අතහැර යන්නේ සිය අභිජ්‍යාර්ථය සාක්ෂාත් කරගනු පිළිස ය.

මේ ආදි ලෙස බලන විට “අන්තිහිනී” නාට්‍යයේ ඇන්තිගනී සහ “රුකඩ ගෙදර” නාට්‍යයේ නොරා සිය අභිජ්‍යාර්ථන් සාර්ථක කරගනු ලබයි.

(අපේක්ෂකයන් මීට වඩා වෙනාස් තරක ගොඩනැගීමට ඉඩ ඇතු. ඉදිරිපත් කොට ඇති කරුණු සලකා ඒ අනුව දකුණු ප්‍රමාණයක් ලබා දෙන්න. මෙහි දී අපේක්ෂකයන්ගේ මතය සලකා බැලීම වැදගත් ය. දකුණු 05යි.)

(iii) රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයේ සියල්ල සමර්යකට පත් වුව ද නොරා ගෙදරින් පිටව යන්නේ මන් ද?

හෙන්රික් ඉඩසන්ගේ “බෝල් හැවුස්” හෙවත් “රුකඩ ගෙදර” නාට්‍ය ගොඩනැගී ඇන්ත් නොරා නම් කාන්තාවයේ කුටුම්බය තුළ ඇතිවන ගැටුලුවක් වටා ය.

නොරා නාට්‍ය ආරම්භයේ දී සිටින්නේ තම පවුල පිළිබඳ වඩාත් ආචම්බරයෙනි. ආදරයෙනි. ඇය ලින්ඩ්බි මහත්මියට පවසන වදන්වලින් එය වඩාත් හොඳින් පැහැදිලි වෙයි. ඇය ලින්ඩ්බි මහත්මියට තමා පවුල වෙනුවෙන් කළ විරකමක් පවසන්නේ ඉතා රහස්‍යගතව ය. මෙය හෙළුමරට කියුවේ නැති ද යනුවෙන් ලින්ඩ්බි මහත්මිය ඇසු වට් ඇය දෙනු ලබන පිළිතුර වන්නේ,

“නොරා :- අපොයි දෙයියන් පස්සු ද? කොහොමද ඒක කරන්නේ එය සිය වගේ වැඩිවිවලට කදයි. ඇරත් වෝවල්ඩ්බින් අනෙක් පිරිමින්ට වගේ ආත්ම ගරුත්වයක් කියල දෙයක් තියෙනවතෙනු. මට එය ජයගැනීමි කියලා එයාට හැඳුණෙක් සිනේ උලක් ඇතුනා වගේ සිටියි...”

මෙය 19වන සියවසේ යුරෝපා සමාජයේ මධ්‍යම පාංතික පවුල් සංස්ථාවේ ඇතුළාන්තයයි. සැමියාගේ අසනීරයකට ජයක් ලබා ගැනීමට බිරිදිකට අයිතියක් නැතු. මෙහි දී නොරා සිතනුයේ තමාට ජයගැනී බව දැනගත් වට් වෝවල්ඩ්බිගේ ආත්ම ගොරවයට හානියක් වේ යැයි ය. අවසානයේ දී කුෂ්‍රේස්ට්බි ලින්ඩ්බි මහත්මියගේ කීම මත ජය ගනුදෙනු යුතුය හෙළුමර වෙන එවනු ලබයි. එය ගැටුලුව සම්තකයට පත්වීමකි. නමුත් නොරා සහ හෙළුමර අතර ගැටුම ආරම්භ වන්නේ මෙනැනිනි. ලිපිය දුටු විගස නොරා ජය ලබා ගැනීමට හොර අත්සනක් ගැසු බව දැනගත් වට් හෙළුමර හැසිරෙන්නේ ආත්මාර්ථකාම් ලෙසයි. බොරුකාරියක්, වංචාකාරියක්, අපරාධකාරියක් එපමණක් නොව ඇගේ පියාව ද මතක් කරමින් ඇයට බැණුවදී. සමාජයට පෙනෙන්නට බැරිද ලෙස හැසිරෙන් අවසර දෙන මිහු ඇයට දරුවන් හදා වඩා ගැනීමේ අයිතිය ද අහෝසි කරයි.

නැවත මොහොතුකින් කුෂ්‍රේස්ට්බිගේ ජය ගියුපුම්පත කිසිම කොන්දේසියක් නැති ව ලැබේමන් සමග හෙළුමර “මං බේරුණු...” යැයි සතුවින් කෑ ගසයි. එවිට නොරා “ඡතකොට මම...” “හෙළුමර - ඔයන් බේරිලා...” යනුවෙන් පවසම් මහු ගිවිපුම ඉරා ගින්නට දමයි. හෙළුමරට සියලු ප්‍රශ්න විසඳුන ද නොරා අපේක්ෂා කළ පරිදි “පුදුම දේ සිදුවුයේ නැතු” හෙළුමරගෙන් සමාව ලැබේමෙන් ඇයට තාප්තිමත් විය නොහැකි ය. ඇය කෙමෙන් කෙමෙන් යථාර්ථය පසක් කරගනු ලබයි. නොරා විදින ලද දුක් දොම්නාස් ඇය ඇසු බැඳුම් මේ සියල්ලට ම හෙළුමර නොරාගෙන් සමාව ගත යුතු ය. නමුත් සිදුවන්නේ “හෙළුමර - මං ඔයට හැමදේට ම සමාව දුන්නා...” යනුවෙන් පැවතියි. මේ සියල්ල සමග ඇය තීරණාන්මක තීරණයක් ගනු ලබයි.

“නොරා :- ... ඔය මාව තෙරුම් ගත්තෙන තැහැ. මමත් ඔයාව තෙරුම් ගත්තෙන තැහැ... වෝවල්ඩ් මේක ගනුදෙනු බේරුගැනීමක්...”

නොරාගේ නියම සටන ආරම්භ වන්නේ මෙනැන් පටන් ය. ඇය අට අවුරුදුක් මිහු සමග කිසි ම ප්‍රශ්නයක් කනා කර නැතු. ඇය අකමැනි දෙයක් සිදුවුව ද ඇය සිට ඇන්ත් සිසිවක් නොදුටු ආකාරයට ය.

“නොරා :- මට ලොකු අසාධාරණයක් වූණා. වෝවල්ඩ් මුදින් තාත්තාගෙන් රට පස්ස මියාගෙන්...”

“හෙළුමර :- අපේ විවාහය ගැන කතා කළ යුතු විදිය නොවේයි ඔය.”

“නොරා :- මං කියන්නේ මං මගේ තාත්තා අමින් ඔයාගේ අතට මාරු වූණා. ඔයා මික්කොම කටයුතු ඔයාගේ රුවිය ඇතුව පිළියෙළ කළා. ඉතින් මමත් ඔයාගේ රුවිය විදියට බාරගත්තා...”

මං මට ම අයාපනයක් ලබා දෙන්න මිනෑ. ඒන් ඔයා නොමෙයි මට ඒකට අතක් දෙන්න පුළුවන් කෙනා යනුවෙන් පවසන ඇය සටන් කරන්නේ පුළුල් අරමුණක් උදෙසා ය. ඔහුට ඇය තම බිරිද පමණි. ඔහු ඇය ව හැඟීම් දැනීම් ඇති මනුෂ්‍යයෙකු ලෙස නොදේ. එය ඇය මතක් කර දෙනු ලබයි. "ඒ හැමදේට ම කළින් මමත් මනුෂ්‍යයෙක්. හැඟීම් දැනීම් දැනෙන..." එය තමාගේ වර්තමාන විශ්වාසය බව ද පවසයි.

නොරා නමා නීතිය පිළිබඳ ව සිනු දෙය වැරදි බව වටහා ගනියි. ඇය එහි නීතියේ මානුෂීය බවක් නොමැති බව පවසන්නේ මෙසේ ය. "නොරා :- ගැඹීයක්ට මරණ මංවකයේ ඉන්න මහුලු පියාට කරදරයක් තැකිව ඉන්න අයිතියක් තැත්තම් තමන්ගේ ස්වාමියාගේ නීතිතය ගලවගන්න අයිතියක් තැත්තම් ඒක මොකට දී?..."

"හෙල්මර :- මයාට තේරුමක් නෑ ඔයා කතා කරන්නේ ප්‍රමාදක් වහේ..."

හෙල්මර් පවසන විට ඇය තමා ඒ නොදන්න දේ සොයා ගැනීමට කුවුම්බයෙන් පිටවිය යුතු බව පවසයි. හෙල්මර් නොරාගෙන් ආදරය ගැන විමසු විට ඇය පවසන්නේ තමා දැන් ඔහුට ආදරේ නොමැති බවයි. "මං ඔයාගේ ආදරේ තැති කරගන්න නොහොම ද?" හෙල්මර් විමසු විට ඇය ඔහුගෙන් බලාපොරාත්තු වූ ආය්චරය පවසනු ලබයි. සිය අට අවුරුදු විවාහ දිවියේ හඳුනීයේ ඇගේ හිස මත කඩා වැටුණු දුරයෝගයන් ඉදිරියේ හෙල්මර් හැසිරුණු ආකාරය ඇය සිහියට නගයි.

"මම කොහොත් ම හිතුවේ තැනැ මයා ඒ මිනිහගේ කොන්දේසි ඉස්සරහ දනගහයි කියලා. මං තද විශ්වාසයෙන් හිටියා මයා කියයි කියලා. යනවා මික මුළු ලෙසෙකට ම අඩංගු ගහනවා කියලා. ඔව් මං හිතුවා. මං සම්පූර්ණයෙන් විශ්වාස කළා. මයා ඉදිරියට ඇවිත් මුළු වරද ම ඔයාගේ කරට බාර ගනියි කියලා... මන්න මිකයි මං අරේකා කරපු ආය්චරයය. නමුත් ඒක එයි කියලා මං අප්‍රමාණ ව බය වුණා. ඒක වළකන්න මං මැරෙන්න ලැස්කිවෙලා හිටියේ."

ඇය හෙල්මර් ව වටහාගෙන ඇති බව මේ අනුව පැහැදිලි වෙයි. හෙල්මර් සම්පූර්ණ ආරමාර්ථකාම් හැසිරීමක් සිදුකරනු ලැබුව ද මුළු දී එය නොවැටුහෙන්නේ වැටහුන ද ඇය එය ඉවසා ගන්නේ ඇය ඔහුට ආලය කළ නිසාවෙනි. අවසානයේ ඇය තමා මෙතෙක් කල් ජ්වන් ව ඇත්තේ නායුනන මිනිසෙකු සමග බව වටහා ගනියි. ඇය හෙල්මර්ගේ මුදුව ද ඉල්ලා ගනියි.

නොරා :- හර දන් මක්කොම ඉවරයි. මෙන්න ඔයාගේ යතුරු... ආසුඛේවන්
(ඇය සාලය හරහා පිටවී යයි. දොරක් වසන ගබඳ පහළින් ඇසෙයි.)

බිරිදිකට පහසුවෙන් ගත හැකි තීරණයක් නොවුව ද ඇය සටන් කරන්නේ වඩා පුළුල් අරමුණක් උදෙසා ය. ඇය තම මානුෂීය අයිතින් වෙනුවෙන් සටන් වදී. රේමන්ඩ් විලියම් නම් විවාරකයා විසින් නොරාගේ විරත්වය ඇත්තේ අරමුණෙහි හා එය දිනාගැනීමේ අනිලාජයේ බවත් නොරාගේ විමුක්තිය සොයාගත යුතු වනුයේ ඇයගේ ම අධ්‍යාත්මය තුළින් බවත් ප්‍රකාශ කරනු ලබයි.

රුක්ත ගෙදර නාටනයේ බාහිර ව පෙනෙන ගැටුව් විසඳුන ද අභ්‍යන්තර ව නොරා විද්‍යා ගැටුව් විසඳෙන්නේ තැත. ඇය සටන් කරන්නේ කාන්තා සමාජයේ ම පුළුල් අරමුණක් උදෙසා ය. එම සටන සඳහා නොරා ගෙදරින් පිටවයයි. මෙම තිසරු ආගන්තුක බව තවදුරටත් ඉදිරියට ගෙන යැමෙන් සිදුවන්නේ ඇයට ඇති මානුෂීය අයිතිය අහිමි විමයි.

(ලියා ඇති කරුණු සලකා ලකුණු ලබා දෙන්න. ලකුණු 06යි.)
