

උපයේ:

- * I කොටස - සියලු 3 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ 3 සපයා, II කොටසේ පිළිතුරු පත්‍රයට අමුණා හාර දෙන්න.
- * II කොටස - A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැංශීන් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

I කොටස

- O නිවැරදි පිළිතුර තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියේ ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.
01. පහත දැක්වෙනුයේ විවිධ විරෝධිකරණවලට අයත් කලා පිළිබඳ ගොනු කිහිපයකි. ඒ අතුරෙන් ප්‍රාසංගික කලා තුනක් අන්තර්ගත ගොනුව තෝරන්න.
- (1) නාට්‍ය කලාව, විතු කලාව, සිනමා කලාව
 - (2) මුදා නාට්‍ය, බැලේල්, සිනමා කලාව
 - (3) බැලේල්, ඔපෙරා, සංගිතය
 - (4) නර්තනය, නාට්‍ය කලාව, විතු කලාව
 - (5) සංගිතය, ඔපෙරා, මූර්ති කලාව
 - (.....)
02. ප්‍රාසංගික කලාවක් සම්පූර්ණ වීමට අත්‍යවශ්‍ය සාධක අන්තර්ගත ගොනුව තෝරන්න.
- (1) නිශිය, රුපණය, වේදිකාව
 - (2) වේෂභූෂණ, වේදිකාව, අහිවාහකයා
 - (3) රෝගීත්‍ය, ආලෝකය, නාට්‍ය
 - (4) අහිවාහකයා, ප්‍රේක්ෂකයා, අධ්‍යක්ෂවරයා
 - (5) අහිවාහකයා, අහිතය, පේක්ෂකයා
 - (.....)
03. සරතමුනි නාට්‍ය කලාවේ විශේෂත්වය හඳුන්වා දෙන ගේලෝකයෙහි 'නාට්‍ය' යන නම දැරීමට පුදුපු ලක්ෂණ සඳහන් තොට ඇත. එම ලක්ෂණ අන්තර්ගත ගොනුව තෝරන්න.
- (1) ප්‍රයෝගයක්, ත්‍රියාවක්, ශිල්පයක් හා දානානයක් නිවිය යුතු ය.
 - (2) දානානයක්, ශිල්පයක්, විද්‍යාවක්, කලාවක්, ප්‍රයෝගයක් හා ත්‍රියාවක් පැවැතිය යුතු ය.
 - (3) ස්මානිත්‍යක්, අනුකරණයක්, ශිල්පයක් හා කොළඹයක් නිවිය යුතු ය.
 - (4) අනුකරණයක්, ප්‍රයෝගයක්, දුර දක්නා තුවණක් නිවිය යුතු ය.
 - (5) පළපුරුද්ද, ශිල්පීය හැකියාව, දානානය හා ප්‍රයෝගය නිවිය යුතු ය.
 - (.....)
04. අහිරුපණ ශිල්පයකුගේ කාරුණිය සම්බන්ධ වඩාත් නිවැරදි ප්‍රකාශය වන්නේ කුමත් ද?
- (1) මෙම තොලිතු උපයෝගී කරගෙන මා අවට ඇති සිස් අවකාශය රු රටාවෙන් අලංකාර කරමි.
 - (2) මම වේදිකාව මත ප්‍රතිමාවක් මෙන් සිටිගෙන ගායනා කරමි.
 - (3) මම වතුරු අහිතය උපයෝගී කොටගෙන රු රටා මවමි.
 - (4) මම, මා වටා ඇති අවකාශයේ අර්ථ විරහිත රු රටා මවමින් සිටිමි.
 - (5) මම, මා අවට ඇති සිස් අවකාශයේ මාගේ ගාරීරික වලන උපයෝගී කර ගනිමින් අර්ථාන්වීත රටා මවමි.
 - (.....)
05. බැලේ නර්තනය සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) පසුබිම් දේශීනය සහ ගායනාය ප්‍රමුඛ වේ.
 - (2) නර්තනයේ දී පා ඇගිලි තුවුවලින් සිට නර්තනයේ හා සිරුරේ සැහැල්පු බව ප්‍රකට කෙරේ.
 - (3) නර්තනය, වේෂභූෂණය හා වාදනය ප්‍රමුඛ වේ.
 - (4) නර්තනයට ප්‍රමුඛත්වය සිම්වන අතර ආලෝකය හා පසුත්‍ර අවම කෙරේ.
 - (5) නර්තනය මාධ්‍ය කොටගෙන සංගිතය හා විශ්වාසයක් ඉදිරිපත් කෙරේ.
 - (.....)
06. ඔපෙරා සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) ගායකයනට වැදග්‍රී ස්ථානයක් දෙන සම්පූර්ණයකි.
 - (2) ඔපෙරා රෝගී බැංශීන් සරල ඒවා විය.
 - (3) කජා විස්තුවක් අන්තර්ගත තොවීමි.
 - (4) එංගලන්තයේ ප්‍රහවය විය.
 - (5) ප්‍රාසංගික කලාවක් ලෙස හැඳින්වීය තොහැකි ය.
 - (.....)
07. ශ්‍රී ලාංකේය මුදා නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධයෙන් නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) බටහිර රටවල ප්‍රවිති බැලේ නාට්‍යයේ අනුකරණයකි.
 - (2) පසුබිම් සංගිතය හා ගායනාය වැදගත් තො වේ.
 - (3) ප්‍රේමකුමාර එම්බිට්වෙල, පතිහාරක, විතුසේන, විත්රා ආදිපු මුදා නාට්‍ය කලාවට දායකත්වය දැක්වූහ.
 - (4) ශ්‍රී ලාංකේය මුදා නාට්‍ය තිෂ්පාදනය වූවේ විතුසේන හා විත්රා අතින් පමණි.
 - (5) මුදා නාට්‍ය, ශින නාට්‍ය යනුවෙන් ද හැඳින්වේ.
 - (.....)

08. ශිත නාටක සම්බන්ධ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) 'කැලුමල්' ප්‍රේමසිරි සේමදාසගේ ශිත නාටකයකි.
 (2) බටහිර ශිත නාටකවල ආභාසය ලබා ඇත.
 (3) වතුර අහිනය ප්‍රමුඛ වන කලාවකි.
 (4) ඩ්‍රී. ඩී. මකුලොලුව ශිත නාටක නිර්මාණය කළේ නැත.
 (5) බටහිර ඔපරාවේ ආභාසය ලබා ඇත. (.....)
09. නෑත්ත, නෑත්ත, නාට්‍ය වශයෙන් වන අර්ථ නිරූපණය පිළිබඳ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් වැරදි පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) මෙම වචනය ප්‍රහවය වී ඇත්තේ 'නෑත්' හා 'නට්' බාතුවලිනි.
 (2) නෑත්ත යනු ඇද්ධ නැවුම හෙවත් රිද්මයානුකුල ගාතු වික්ෂේපයක් පමණක් නො වේ.
 (3) ධනංශය ගේ දැයරුපයෙහි මේ පිළිබඳ ව යදහන් වේ.
 (4) නෑත්තයෙන් කිහිපයම් වූ හාටයක් ප්‍රකට කෙරේ.
 (5) නාට්‍යයේ ප්‍රමුඛත්වය හිමි වන්නේ රුපණයයි. (.....)
10. ඇරිස්ටෝටල්ගේ ප්‍රකාශය අනුව නාට්‍ය යනු,
 (1) උත්ත්ංග ක්‍රියාවක අනුකරණයකි. (2) අවස්ථා අනුකරණයකි.
 (3) ජ්විතයේ පැනිකවති. (4) ජ්විතයේ පිටපතකි. සිරින් විරින්වල කැටපතකි.
 (5) ලෝකයේ සුබ-දුබ යන දෙකෙන් ම යුත්ත වූ යම් ස්වභාවයක් පවතී ද, එය අංග ආදි අහිනයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමයි. (.....)
11. පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් නාට්‍ය පෙළක අත්තවයෙන් ම අන්තර්ගත විය යුත්තේ කුමක් ද?
 (1) නාට්‍ය පෙළක කාරු වස්තුවක් තිබීම අනිවාර්ය ය. (2) රුග දැක්වීම සඳහා ම රවනා තොට තිබිය යුතු ය.
 (3) වෙශුක්කි සහ ව්‍යාග්‍රහක් ඇතුළත් විය යුතු ය. (4) සංවාද සහ රුග විධාන අන්තර්ගත විය යුතු ය.
 (5) අංකවලට බෙදා තිබිය යුතු ය. (.....)
12. නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයකු සතු විය යුතු ඉණාංගවලට අදාළ තොටන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) සෞඛ්‍රුති ආයුදායකයකු ලෙස ක්‍රියා කරයි.
 (2) නාට්‍යයට සම්බන්ධ සියලු දෙනා සමග ඉතා සහයෝගයෙන් ක්‍රියා කරමින් තම අදහස් පමණක් ක්‍රියාවට නැංවීමට වගකළා ගනියි.
 (3) නාට්‍ය තිශ්‍යයන් සමග සුහද ව කටයුතු කරමින් මවුන්ගේ උපරිම එලදායිතාව ලබා ගනියි.
 (4) නාට්‍යයට සම්බන්ධ සෙසු ඕල්පිතක් අභුමිකන් දෙයි.
 (5) නාට්‍ය නිෂ්පාදනය සම්බන්ධ මූලික වගකීම දරයි. (.....)
13. තුනතයේ බහුල ව දක්නට ලැබෙන ප්‍රාසීනියම් ආරුක්කු වේදිකාව බිජිවියේ,
 (1) පුරෝපයේ මධ්‍යකාලීන යුගයේ දී ය. (2) එළිසබේතින යුගයේ දී ය.
 (3) පුනරුදය යුගයේ දී ය. (4) රෝමැන්ටික් යුගයේ දී ය.
 (5) තුනත යුගයේ දී ය. (.....)
14. නාට්‍යයක රුගලෝකයෙන් මූලික වශයෙන් අපේක්ෂා කෙරෙනුයේ,
 (1) රුගහුම් තාක්ෂණය උපරිම වශයෙන් ලබාගැනීම ය.
 (2) වේෂභූජ්‍ය සහ අංග රවනා වර්ණවත් කිරීම ය.
 (3) වීවිධ අත්තදා බැලීම් ක්‍රියාත්මක කිරීම ය.
 (4) රුගලෝක ඕල්පියකුගේ සේවය අත්තවයා වීම ය.
 (5) අදුර පලවා හැර දායාතාව සාක්ෂාත් කිරීම ය. (.....)
15. නාට්‍යයක 'ප්‍රේක්ෂාව' සම්බන්ධ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් ඇරිස්ටෝටල්ගේ අර්ථකථනය තෝරන්න.
 (1) පසුතල නිර්මාණ හා ආලෝකයයි.
 (2) රුගහුම්ය මත මොහොතින් මොහොත මැවෙන දෙයයි.
 (3) නාට්‍යයේපකරණ හා අංග රවනායි.
 (4) ප්‍රේක්ෂාව යනු වේදිකාවේ මැවෙන දැන්වීගෙවර බවයි.
 (5) වේෂභූජ්‍යය සේතුවෙන් ප්‍රේක්ෂකයා අඩුමුව මැවෙන දර්ශනයයි. (.....)

16. නාට්‍යයක රංගනුම් පාලක සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරෙන් තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) රංගනුම් පාලනයට අදාළ නියෝගීත කාර්යභාරයක් නැත.
 - (2) නාට්‍යයට සම්බන්ධ සියලු දෙනා මෙහෙයවමින් නාට්‍ය දරුණුනය ආරම්භ කිරීම, පවත්වාගෙන යාම හා අධ්‍යක්ෂකට සහාය වීම ආදි කාර්යවල නිරත වන්නා ය.
 - (3) වේදිකා පාලනයේ දුර්වලතාව නාට්‍යයක අසාර්ථකත්වයට බලපෑම් තොකරයි.
 - (4) රංගනුම් පාලකයා හා වේදිකා පාලකයා එක ම හුමිකාවක නිරත නො වේ.
 - (5) රංගනුම්ය සම්බන්ධ කටයුතුවලට පමණක් සහභාගි වූව ද නිෂ්පාදන කාර්යයට සහාය නො වේ.
17. පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරෙන් ප්‍රේක්ෂකයා සම්බන්ධ වඩාත් තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) ප්‍රතිපේෂණය නාට්‍යකට අත්‍යවශ්‍ය වන බැවින් ප්‍රේක්ෂකයාගේ මැදිහත් වීම අනිවාර්ය වේ.
 - (2) නාට්‍යයේ ගුණාත්මකභාවය ආරක්ෂා කිරීමට තුළුදෙන අනිවාර්ය සාධකයකි.
 - (3) නාට්‍යයක ප්‍රේක්ෂාව කෙරෙහි පමණක් අවධානය යොමු කරන්නා ය.
 - (4) ප්‍රේක්ෂකයා යනු විවාරකයකු, රසිකයකු හා විනිශ්චයකරුවෙක් ද වේ.
 - (5) ප්‍රේක්ෂකයා යනු නුදු රසිකයකු පමණි.
18. පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරෙන් රංගනුම් තාක්ෂණයට අදාළ තොවන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) නාට්‍යමය වාතාවරණය ගොඩනැගීමට අවශ්‍ය ගබඳ හා දායා උපතුම හාවිතය
 - (2) ප්‍රේක්ෂාව වමත්කාර කරවීමට අවශ්‍ය උපතුම හාවිතය
 - (3) ආලේඛය, සංගිතය, රංගනුම් අලංකරණය ආදිය රංගනුම් තාක්ෂණයට යොදා ගැනීම
 - (4) රංගනුම් කළමනාකරණයට අදාළ සියලු කටයුතු සංවිධානය කිරීම
 - (5) ග්‍රවන, දායා, සිනමාව ආදි නාට්‍යයට පරිබාහිර මාධ්‍යන්ගේ සහයෝගය ලබාගැනීම)
19. නාට්‍යප්‍රකරණ හාවිතය සම්බන්ධයෙන් සැලකිලිමත් විය යුතු කරුණු පහත දක්වේ. ඒ අතුරෙන් තුළුණු ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) නාට්‍යප්‍රකරණ බොහෝවීට වේදිකා පසුතලය හා සම්බන්ධ කළ හැකි බව
 - (2) නාට්‍යය රු දැක්වෙන අතරතුර නාට්‍යප්‍රකරණ එහා මෙහා කිරීම තොකළ යුතු බව
 - (3) නාට්‍යප්‍රකරණ සරල, මිල අඩු, පරිහරණයට පහසු විය යුතු බව
 - (4) රංගනය හා වරිතය ඉස්මතු කිරීමට තුළු දෙන බව
 - (5) නාට්‍යප්‍රකරණ නාට්‍යකට අත්‍යවශ්‍ය තොවන බව)
20. වේෂභ්‍යණය හා අංග රවනය සම්බන්ධ පහත දක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් තුළුණු ප්‍රකාශය තෝරා දක්වන්න.
- (1) වේෂභ්‍යණ නාට්‍යයේ ගෙයිලියට හා තේමාවට ගැළපිය යුතු ය.
 - (2) කාලය, යුගය, සංස්කෘතිය, සමාජ පසුබිම ගැන සැලකිලිමත් විය යුතු ය.
 - (3) වර්ණ සංයෝගය හා රංගාලේකය රිට සරිලන ලෙස යෙදිය යුතු ය.
 - (4) රුපණ කාර්යය පහසු කරවන අයුරින් හා නිර්මාණාත්මක ලෙස සැකසිය යුතු ය.
 - (5) සැම විට ම අනියයෝක්තියෙන් යුත් වේෂභ්‍යණයක් හා අංග රවනයක් හාවිත විය යුතු ය.)
21. හරතමුනි නාට්‍යයාස්ත්‍රයේ සඳහන් කොට ඇති රස අවෙන් හතරක් අන්තර්ගත ව ඇති ගොනුව තෝරන්න.
- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| (1) රති, හාස, ගාන්ත, ගෙංගාර | (2) වීර, ප්‍රගුජ්සා, රෙඟු, රති |
| (3) ගෙෂ්ක, ගාන්ත, හයානක, ගෙංගාර | (4) ගෙංගාර, රෙඟු, කරුණ, වීර |
| (5) අද්භාත, රති, වීර, කරුණ | |
-)
22. නව රුපණ විධි ක්‍රමයක් හඳුන්වා දෙමින් 'නාට්‍යක්ගේ පෙරහුරුව' (An Actor Prepares) නම් කෘතිය රවනා කළේ.
- (1) බරවෝල් තුළුවී ය.
 - (2) ඔගස්ටෝ බොඳාල් ය.
 - (3) සැමුවෙල් බෙකට් ය.
 - (4) අර්වින් පිස්කැටර් ය.
 - (5) කොන්ස්ට්ට්‍රාන්ටින් ස්ටැනිස්ලුවුස්කි ය.)
23. ගෙෂ්කාත්ම/වුජඩ් නාට්‍යයක කරා වස්තුව ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදෙන බව ඇරිස්ටෝටල් පවතා ඇත.
- | | |
|---|----------------------------------|
| (1) ප්‍රත්‍යාවර්තනය හා ප්‍රත්‍යාහිං්‍යානයි. | (2) සරල හා සංකීර්ණ කරා වස්තුවයි. |
| (3) අවශ්‍යතාවය හා සම්භාවනතාවයි. | (4) කාරුණ්‍යය හා හයයි. |
| (5) ආක්‍රීකරණය හා අත්‍යවරණයි. | |
-)

24. ජපන් නො නාට්‍යයට අදාළ මිතෙ ත්සුරේ, වකී, කොකත යන නාම සඳහා සිංහලයෙන් භාවිත වන නාම අනුපිළිවෙළින් දක්වා ඇති වරණය තෝරන්න.
- උමා නැඩා, දෙවන නැඩා, ප්‍රධාන නැඩා
 - දෙවන නැඩා, උමා නැඩා, දෙවන නැඩාගේ සහායක
 - ප්‍රධාන නැඩා, දෙවන නැඩා, උමා නැඩා
 - ප්‍රධාන නැඩා, ප්‍රධාන නැඩාගේ සහායක, දෙවන නැඩා
 - ප්‍රධාන නැඩා ගේ සහායක, දෙවන නැඩා, උමා නැඩා
- (.....)
25. සංස්කෘත නාට්‍යයක 'අර්ථප්‍රකාශී' ලෙස තැබූ වෙන්නේ,
- විජ, බින්දු, පත්‍රකා, ප්‍රකරී හා කාර්යයයි.
 - ආරම්භ, ප්‍රයත්ත, ප්‍රාප්ත්‍යායා, නියත්ථිප්‍රාප්ති හා එලාගමයි.
 - ආරම්භ, යත්ත, පත්‍රකා, නියත්ථිත්ති හා එලාගමයි.
 - ප්‍රවේශක, විෂ්කම්භක, වුලිකා, අංකාවතාර සහ අංමුඩයි.
 - භාෂණ විධි, අර්ථෝපක්ෂේප, කක්ෂ්‍යා විභාගය හා හරතවාක්‍යයයි.
- (.....)
- පහත දැක්වෙන පද ආශ්‍යයෙන් අංක 26 සිට 30 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|--------------------|-----------------|--------------------|
| A - ඇත්ත්වන් වෙකාර | C - වකම්ත්තාගත | E - ස්වජ්නවාසවදත්ත |
| B - සකලරුන | D - ජේ, හ, ක්පු | |
26. A අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- එපික් රංගය අනුගමනය කළ ශිල්පීයෙකි.
 - විතුපට අධ්‍යක්ෂවරයෙකි.
 - තත්ත්වීය ක්‍රමය හඳුන්වා දුන් තැනැත්තා ය.
 - අසංගත නාට්‍ය රචනයෙකි.
 - යපාර්ට්වාදී රංග රිතිය අනුගමනය කළ නාට්‍යකරුවෙකි.
- (.....)
27. B අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- ශ්‍රීක නාට්‍යයකි.
 - ජපන් නාට්‍යයකි.
 - භාෂණයේ තරුණ ස්ත්‍රී වරිතයෙකි.
 - මධ්‍යකාලීන සඳහන් නාට්‍යයකි.
- (.....)
28. C අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- නො නාට්‍යයේ නැඩාවෙකි.
 - කඩුකි වේදිකාවේ කොටසකි.
 - කඩුකි නාට්‍යයේ තරුණ ස්ත්‍රී වරිතයෙකි.
 - නො නාට්‍යයේ සහාය නැඩාවෙකි.
- (.....)
29. D අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- කඩුකි නාට්‍යයේ ක්‍රියා විකාසයයි.
 - නො නාට්‍යයේ ප්‍රධාන සහ ප්‍රධාන නැඩායි.
 - නො නාට්‍යයේ තරුණ ස්ත්‍රී වරිතයෙකි.
 - කඩුකි නාට්‍යයේ ප්‍රධාන අංග තුනයි.
 - නො නාට්‍යයේ ආරම්භය, වර්ධනය හා අවසානයයි.
- (.....)
30. E අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- කාඩ්දාසගේ නාට්‍යයකි.
 - භාසගේ නාට්‍යයකි.
 - ඉංක්‍රේඛගේ නාට්‍යයකි.
 - සංස්කෘත නාට්‍ය මූලාශ්‍යයකි.
 - සංස්කෘත නාට්‍යකාවකි.
- (.....)
- පහත දැක්වෙන පද ආශ්‍යයෙන් අංක 31 සිට 33 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|----------|---------------|---------------|
| A - නොතා | B - ලේඛකධර්මී | C - ඉතිවාත්තය |
|----------|---------------|---------------|
31. A අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- ශ්‍රීක යොකාත්ම නාට්‍යයේ විරයා ය.
 - සංස්කෘත නාට්‍යයේ සූමිවරුන් හඳුන්වන නාමයයි.
 - නාට්‍යය මෙහෙයවන්නා ය.
 - සංස්කෘත නාට්‍යයේ කරා නායකයා ය.
 - ශ්‍රීක යොකාත්ම නාට්‍යයේ අනාගත වක්තාවරයා ය.
- (.....)
32. B අකුරන් දැක්වෙන්නේ,
- අභිනය ස්වාභාවික ලෙස නොදක්වන සම්ප්‍රදායයි.
 - නාට්‍යයාස්ථායේ දැක්වෙන ප්‍රධාන නාට්‍ය ප්‍රශ්න දෙකින් එකකි.
 - අංගවලනය ලාලිතයෙන් පුතුව දක්වන සම්ප්‍රදායයි.
 - ලේඛකයාගේ පැවැත්ම විකාශී ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමයි.
 - පසුතල හා රෝගෝලකරණ භාවිත නොවේ ය යන්නයි.
- (.....)

33. C අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ.
- ග්‍රීක යෝජාත්ම නාට්‍යයේ ආරම්භක අවස්ථාවයි.
 - සූත්‍රයාර ප්‍රේෂකයා ඉදිරියේ හඩිනගා ගෙන ශ්ලේෂකයයි.
 - පුරුවරුගය යන අර්ථය දත්තින පදයයි.
 - සංස්කෘත නාට්‍යයක ව්‍යුත්ව හඳුන්වන තවත් නාමයකි.
 - ලෝක ස්වභාවය අනුකරණය කිරීම යන අර්ථය දෙයි. (.....)
- පහත සඳහන් නාට්‍යවල එන විවිධ වරිතවලට අයත් භූමිකා අන්තර්ගත තිබුරදී වරණය තෝරා අංක 34 සිට 37 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - සිංහබාහු නාට්‍යයේ සුජ්ප්‍රජා දේවී
- B - පුරුෂස් සීසර් නාට්‍යයේ සීසර්
- C - රජ්‍යීපස් නාට්‍යයේ රජ්‍යීපස් රජ
- D - අහිඳුනගාඛුන්තලයේ ගකුන්තලා
- E - සෙල්ලම් ගෙය නාට්‍යයේ නෝරා
34. A අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ,
- මවක, රජ බිසවක හා බිරිදික් ය.
 - මිනිස් කතක, රජකුමරියක හා මවක් ය.
 - මවක, විරිදික හා සහෝදරයක් ය.
 - රජ කුමරියක, බිරිදික හා මවක් ය.
 - කාන්තාවක, බිරිදික හා මවක් ය. (.....)
35. B අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ,
- රජකු, මිතුරකු හා ස්වාමිපුරුෂයෙකි.
 - පියකු, රජකු හා පාලකයෙකි.
 - සටන්කාමියකු, සතුරකු හා සෙනෙට් සහිකයෙකි. (.....)
 - ඒකාධිපතියකු, පාලකයකු හා ස්වාමිපුරුෂයෙකි.
 - ඒකාධිපති පාලකයකු, ස්වාමිපුරුෂයකු හා මිතුරෙකි. (.....)
36. C අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ,
- රජකු, පියකු, පුතුකු හා ස්වාමිපුරුෂයෙක් ය.
 - පියකු, මවක, දියණිකෙනකු හා අර්සරාවක් ය.
 - පුතුකු, පියකු, මවක, දියණිකෙනකු හා මවක් ය.
 - රජකු, සහෝදරයකු, මිතුරකු හා පියකු හා සතුරෙක් ය.
 - පුතුකු, සහෝදරයකු, ඇඟියකු හා කොරින්තියානුවෙක් ය. (.....)
37. D අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ,
- පෙම්වතියක, දියණිකෙනකු, අර්සරාවක හා මවක් ය.
 - පෙම්වතියක, බිරිදික, මිතුරියක හා දියණිකෙනෙක් ය.
 - ගැඩිණියක, මවක, දියණිකෙනකු හා අර්සරාවක් ය.
 - තරුණීයක, රුමතියක, මිතුරියක හා දියණිකෙනෙක් ය.
 - අර්සරාවක, දියණිකෙනකු, යෙහෙලියකු හා කුලකතක් ය. (.....)
38. E අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ,
- දියණිකෙනකු, මිතුරියක හා තරුණීයක් ය.
 - මවක, විරිදික හා මිතුරියක් ය.
 - හිතුවක්කාරියක, තර්තකියක හා මවක් ය.
 - මිතුරියක, පෙම්වතියක හා මවක් ය.
 - නාස්තිකාරියක, මිතුරියක හා බිරිදික් ය. (.....)
39. ක්ෂණික නිරුපණය පිළිබඳ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අකුරෙන් වැරදී ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- ක්ෂණික නිරුපණයට නියමිත මාත්‍යකාවන් තිබිය යුතු ය.
 - ක්ෂණික නිරුපණයට කිහිප් සකසා ගත් පිටපතක් තිබිය යුතු ය.
 - තෝරා ගත්තා මාත්‍යකාව නාට්‍යමය ගුණයෙන් යුතු විය යුතු ය.
 - ලැබී ඇති කාලය හා අවකාශය උවිත ලෙස හාවිත කළ යුතු ය.
 - රාක්‍රික්ල්‍යන ගත්තිය හා සහජ දැක්ෂතාව වැදගත් වේ. (.....)
40. නාට්‍යයක 'ගැටුම' අවකාශ වන්නේ මත්දියී සඳහන් ප්‍රකාශ අකුරෙන් වඩාත් ප්‍රබල ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- නාට්‍යයේ වර්ධනය වෙනස් වීම
 - හේතුවල සම්බන්ධය හා විශ්වසනීයන්වය රැකිම
 - කුතුහලය සහ ආත්මය රඳවා ගැනීම
 - ගැටුම අපුරුවන්වය ගෙන ඒමට සමක් වීම
 - ගැටුම මගින් අනාවරණය වන හරයන් සමාරණයට වැදගත් වීම (.....)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උපස පෙළ) විභාගය - 2016 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2016
නාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

උරදෙස්:

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

A කොටස

01. (i) නාට්‍ය හා රෘතිකලාවේ මූලිකාංග හතරක් සඳහන් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) ඉහත මූලිකාංග දෙකක් ගැන කෙටි විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) නාට්‍ය කලාව සෙසු ප්‍රාස්‍යීක කලා අතර ප්‍රමුඛ වීමට හේතුවන මූලිකාංග ගැන සාකච්ඡාවක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
02. (i) පෙරදිග හා අපරදිග රටවල හාවිත වන රෘතිකාංග වර්ග දෙක බැඟින් හඳුන්වාදෙන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) ඔබ හඳුන්වාදුන් රෘතිකාංග අනුරෙන් පෙරදිග හා අපරදිග රෘතිකාංග එක බැඟින් තෝරා එහි අන්තර්ගත කොටස් ගැන විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) ඉහත එක් රෘතිකාංගක ලක්ෂණ එම නාට්‍ය ගෙළිය අනුව සැකසී ඇති අයුරු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
03. (i) වතුර අහිනය හඳුන්වා දෙන්න.
(ii) 'අහිනය' අයත් වන්නේ නාට්‍ය පිටපතට ද? නොඑසේ නම් නිෂ්පාදනයට ද? පිළිතුර සහේතුක ව විශ්‍රාත කරන්න.
(iii) 'ආහාරය අහිනයට' අයත් අංග පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ලකුණු 05 ඩ.)
(ලකුණු 06 ඩ.)

B කොටස

04. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ හාෂණ විධි හතරක් හඳුන්වා දෙන්න.
(ii) ඉහත 04 (i) හි හාෂණ විධි දෙකක් නිදුස් සහිත ව පැහැදිලි කරන්න.
(iii) සංස්කෘත නාට්‍යයේ හාෂණ විධිවල දක්නට ලැබෙන ලෝකධර්මී හා නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ලකුණු 05 ඩ.)
(ලකුණු 06 ඩ.)
05. (i) නාට්‍ය විවාරය යනු තුමක් ද සි පහදන්න.
(ii) නාට්‍ය විවාරයේ දී සැලකිල්ලට ලක් කළ පුතු කරුණු මොනවා ද?
(iii) නාට්‍ය විවාරය නාට්‍ය කලාවේ උන්නතියට හේතු වන ආකාරය පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ලකුණු 05 ඩ.)
(ලකුණු 06 ඩ.)
06. (i) රුපණය පිළිබඳ සිද්ධාන්ත ඉදිරිපත් කළ බටහිර නාට්‍යවේදීන් දෙදෙනකු නම් කරන්න.
(ii) ඉහත 06 (i) හි එක් අයකුගේ රුපණ සිද්ධාන්තය පිළිබඳ පැහැදිලි කිරීමක් කරන්න.
(iii) එම සිද්ධාන්තය අනුව නිෂ්පාදනය වූ බටහිර නාට්‍යයක් පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ලකුණු 05 ඩ.)
(ලකුණු 06 ඩ.)

* * * * *

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2016 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2016

තාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල II / පැය තුනකි
Drama and Theatre - Sinhala II / Three hours

ଲେଖକ:

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

I නොවය

- O එක් එක් ප්‍රයෙනයට අදාළ නිවැරදි පිළිතුර තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියෙන් ඇති වරණ කුළ ලියන්න.

01. නාට්‍යමය ලක්ෂණ සහිත බොද්ධ පූජාකර්ම තුනක් අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.

 - (1) සූචිසි විවරණය, ගුරුගේ මාලාව, හේට්සි
 - (2) ආලවක දමනය, සූචිසි විවරණය, ගුරුගේ මාලාව
 - (3) මිලින්ද ප්‍රයෙනය, දොරකඩ අස්ථා, යුගාසන බණ
 - (4) දොරකඩ අස්ථා, යුගාසන බණ, පත්තිනි පද
 - (5) ආසන දෙකේ බණ, මිලින්ද ප්‍රයෙනය, කඩවත් තරණය

(.....)

02. කොහොඳුයක්කංකාරියේ ඇතුළත් නාට්‍යමය පෙළපාලි තුනක් අන්තර්ගත වරණය කුමක් ද?

 - (1) දේපණ යක්කම, ගබඩා කොලේලය, නයා යක්කම
 - (2) සීතා යක්කම, අස්ථා, මුවමල විදීම
 - (3) දිවිදානය, යක්ඇත්තුම, නයා යක්කම
 - (4) වැදි යක්කම, අත්‍යා බෙර වාදනය, අයිලේ යැදීම
 - (5) උරා යක්කම, හැන්දැ දුරය, මාරාව

(.....)

03. සන්නියකුම යාගයේ රංගනුම් අලංකරණ තුනක් වන්නේ,

 - (1) දෙකාණ විලක්කුව, සූනියම් වීදිය සහ රැගස ය.
 - (2) පිල්ලු වීදිය, රැගස හා අටමගල වීදිය ය.
 - (3) මල්බලි, පිල්ලු වීදිය හා දෙකාණ විලක්කුව ය.
 - (4) සන්නියකුම වීදිය, මල් යහන හා කපාල කුම්ව ය.
 - (5) අටමගල වීදිය, සන්නියකුම වීදිය හා නවමාලේ මල් බලිය ය.

(.....)

04. රිදී යාගය හෙවත් රටයකුම යාගයේ නාට්‍යමය අවස්ථා තුනක් අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.

 - (1) දරු නැළවිල්ල, හැන්දැ සමයම, උරා යක්කම
 - (2) මරා ඉපැදිදීම, අඹ විදමත, කපුයක්කාරිය
 - (3) නයා යක්කම, නානුමුරය, පත්දම් නැටීම
 - (4) දොලන පෙළපාලිය, දරු නැළවිල්ල, ලිවිෂ්ව නැටීම
 - (5) නානුමුරය, කපුයක්කාරිය, දරු නැළවිල්ල

(.....)

05. ගම්මු ගාන්තිකර්මයට අදාළ අංග වන්නේ,

 - (1) ඇත් බන්ධනය, කුමාර පෙළපාලිය හා මල නැටීම ය.
 - (2) අඹ විදමත, යක් ඇත්තුම හා මරා ඉපැදිදීම ය.
 - (3) දොලන පෙළපාලිය, ඇත් බන්ධනය හා යක් ඇත්තුම ය.
 - (4) රාමා මැරීම, අඹ විදමත හා මරා ඉපැදිදීම ය.
 - (5) මී බන්ධනය, ඇත් බන්ධනය හා දුනු මාලප්පුව ය.

(.....)

06. පහත සඳහන් ප්‍රකාශවලින් සොකරි නාට්‍යයේ ගාන්තිකර්ම ලක්ෂණ හා සම්බන්ධ වැරදි වරණය තෝරන්න.

 - (1) නාට්‍යධර්මී ගෙලිය, අනුරුපණය, පුරුෂයන් පමණක් රගපැම, සරල වෙස්මුහුණු හාවිතය
 - (2) පූජ්‍යාර්ථය අන්තර්ගත ගායනා, පේවීම, කථාවක් තිබීම, ගැටබෙරය හාවිත වීම
 - (3) අසහා ව්‍යුත හාවිතය, ගායනා අන්තර්ගත වීම, අනුරුපණය, විරිත ක්හිපයක් තිබීම
 - (4) යක්කම් හා පාලි අන්තර්ගත වීම, යක් බෙරය හාවිතය, වෙස් මුහුණු හාවිතය, වේදිකාවක රග දක්වීම
 - (5) පේවීමේ වාරිතු අනුගමනය, පහන් පැලක් තිබීම, යක්කම් හා පාලිවලින් උප්‍රටාගත් අවස්ථා තිබීම, පුරුෂයන් පමණක් රගපැම

(.....)

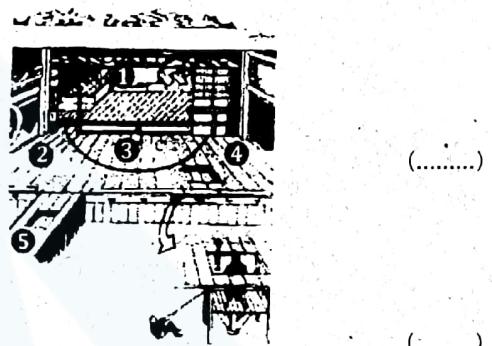
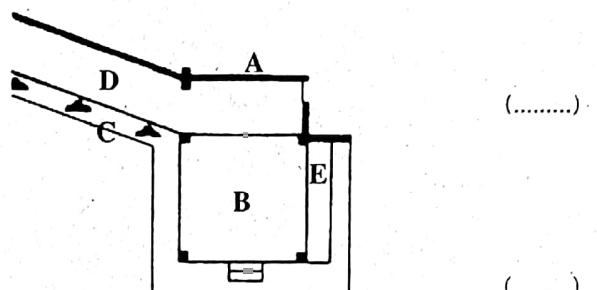
07. සිංහල නාඩු පිළිබඳව වැරදි ප්‍රකාශය වන්නේ,

 - (1) පසුබීම් තිරයක් නොවීම, නිශ්චිත පෙළක් නොතිබීම හා වෙස්මුහුණු හාවිත වීම ය.
 - (2) කරුණිය නම් ස්ථානයේ රගදුක්වීම, නිශ්චිත පෙළක් තිබීම හා පසුබීම් තිරයක් හාවිත වීම ය.
 - (3) නාට්‍යධර්මී ගෙලිය අනුගමනය, පුරුෂයන් පමණක් රගපැම හා ස්ථාවර පානුයන් සිටීම ය.
 - (4) කරණාවක සංගිතය හාවිතය, නිශ්චිත පෙළක් තිබීම හා ගායක පිරිසක් සිටීම ය.
 - (5) පොන්ගරු සිටීම, පුරුව රංගයක් තිබීම හා රාතියේ රග දක්වීම ය.

(.....)

08. කොළඹ නාටකයේ රංග ගෙලිය සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) නිශ්චිත රංග ආකෘතියක් නැතිවීම, කුලජේදය පදනම් නොවීම, ස්ථාවර පාත්‍රයන් නොසිටීම
 (2) නාට්‍යයේ ගෙලිය යොදා ගැනීම, නිශ්චිත ආකෘතියක් පැවතීම, පුරුව රංගයක් තිබීම
 (3) ගායක පිරිසක් සිටීම, ස්ථිතින් රගපූම, වෙස්මුහුණු හාවිත නොවීම
 (4) සමාජ පසුබම නොසැල්කීම, හාස්‍යයට තැනක් නොදීම, නැගුම් අන්තර්ගත නොවීම
 (5) නාට්‍යයේ ගෙලියට අනුගත නොවීම, නිශ්චිත ආකෘතියක් නොතිබීම, පුරුව රංගයක් නොතිබීම
- පහත දැක්වෙන මාත්‍යකා ආගුයෙන් අංක 09 සිට 12 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - කපරි ආරක්ෂකයා D - පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම G - රෝඩි කේල්ල
 B - පමුණුගම E - සිරිසේන විමලවීර H - කඩවුණු පොරොන්දුව
 C - වාල්ස් ඔයස් අමරතුෂ අවසාන රාත්‍රිහෙළුප්‍රහා
09. පාස්කු නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A හා B ය. (2) B හා F ය. (3) F හා C ය. (4) G හා E ය. (5) G හා F ය. (.....)
10. වේරු නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A හා G ය. (2) C හා G ය. (3) E හා A ය. (4) E හා G ය. (5) F හා C ය. (.....)
11. මිනර්වා නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A හා F ය. (2) A හා H ය. (3) B හා E ය. (4) E හා G ය. (5) F හා H ය. (.....)
12. තුරුති හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) C හා D ය. (2) C හා G ය. (3) C හා H ය. (4) E හා D ය. (5) F හා H ය. (.....)
13. මහාචාර්ය ර.එල්.සී. ල්‍රබොවයික් දායකත්වය දැක්වූ නාට්‍ය සංගමය වන්නේ,
 (1) ගේන්ස්පියර් සමාජය ය. (2) වියෝගිතාලය කොලීජේ නාට්‍ය සංගමය ය.
 (3) ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සම්නිය ය. (4) සිලෝන් මුමා ලිය ය.
 (5) ද ඒල්යරස් සංගමය ය. (.....)
14. 'රකිනු රැකිවරා' හිතය අන්තර්ගත ව ඇත්තේ කවර තුරුතියේ ද?
 (1) දුටුගැමුණු (2) ශ්‍රී විකුම (3) සිරිසාගබේ (4) රාමායණය (5) පද්මාවති (.....)
15. 'දෝහිය' තම ප්‍රබල දේශපාලන නාට්‍යය තීජ්පාදනය කළේ කවරක් ද?
 (1) එස්. මොනගුරු (2) කේ. කන්පතිපිල්ලේ
 (3) එම්. අන්තුගලිංගම (4) එස්. විද්‍යානන්දන්
 (5) වෛරුණලිංගම (.....)
- පහත දැක්වෙන මාත්‍යකා ආගුයෙන් අංක 16 සිට 19 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - වඩමෝස්බී D - රති දෙවගන G - විජයතසම්
 B - මාරි අමිමා E - අනාග දෙවියා H - තවරාත්‍රි මංගලය
 C - කාන්තන් F - තෙන්මෝස්බී
16. උතුරු හා දකුණු ගෙලි වශයෙන් හැඳින්වෙන්නේ,
 (1) A හා C ය. (2) A හා F ය. (3) B හා D ය. (4) E හා F ය. (5) F හා C ය. (.....)
17. කාන්තවරායන්කුත්තු හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා C ය. (2) B හා F ය. (3) C හා D ය. (4) C හා E ය. (5) E හා F ය. (.....)
18. කාමන්කුත්තු හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා D ය. (2) B හා E ය. (3) C හා F ය. (4) D හා E ය. (5) D හා F ය. (.....)
19. සින්ද ආගමික උත්සවයක් හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා H ය. (2) C හා E ය. (3) E හා H ය. (4) G හා H ය. (5) F හා G ය. (.....)

- O දුකුණු පස දැක්වෙන්නේ නො රෝගලකි. එය ආපුරුෂ කොටගෙන අංක 20 සහ 21 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
20. B අක්ෂරයෙන් දැක්වෙන්නේ කුමක් ද?
- කගම් ඉත
 - ප්‍රධාන වේදිකාව
 - නී-නො-මත්සු
 - හිමිගකරි
 - අගමකු
21. D අක්ෂරයෙන් දැක්වෙන්නේ කුමක් ද?
- වකි බසිර
 - ශිෂ්ට බසිර
 - හිමිගකරි
 - අගමකු
 - කගම් ඉත
- O කුබුකි රෝගලක රුපසටහනක් දුකුණු පස දැක්වේ. රුපසටහන ඇසුරෙන් අංක 22 සහ 23 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
22. අංක ③න් දැක්වෙන්නේ කුමක් ද?
- හනම්විය
 - සේරිදේශී
 - සේරිඅගේ
 - බුතයි
 - මවරිඛුතයි
23. 'කතිවර්' හැඳින්වෙන්නේ කුමන අංකයෙන් ද?
- අංක ① ය.
 - අංක ② ය.
 - අංක ③ ය.
 - අංක ④ ය.
 - අංක ⑤ ය.
- O පහත දැක්වෙන්නේ විවිධ රෝගුම් කොටස් අන්තර්ගත ලේඛනයකි. ඒ ආපුරුයෙන් අංක 24 සහ 27 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-----------------|-----------------------|------------------|
| A - පැරෝබ්‍රැසය | B - මත්තවාරණී | C - උපරි වේදිකාව |
| D - ස්වර්ගය | E - අහ්‍යන්තර වේදිකාව | F - මර්බිස්ටූ |
| G - තිරය | H - රෝග සිර්පය | |
24. එල්ලිසබේතින වේදිකාව හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- C හා E ය.
 - C හා G ය.
 - E හා D ය.
 - E හා G ය.
 - G හා H ය.
25. ශ්‍රීක වේදිකාව හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- A හා D ය.
 - A හා F ය.
 - C හා H ය.
 - E හා F ය.
 - G හා F ය.
26. යුරෝපයේ මධ්‍යමාලීන වේදිකාව හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- C හා E ය.
 - C හා H ය.
 - D හා G ය.
 - E හා H ය.
 - F හා H ය.
27. සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- B හා C ය.
 - B හා F ය.
 - B හා H ය.
 - D හා G ය.
 - E හා H ය.
28. එදිරිවිර සරවන්දුයෙන්ගේ නාට්‍ය නිර්මාණ අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
- කදාවලු, රත්නාවලී, කුවේශී
 - මනමේ, ලෝමහංස, ගුරුතරුව්
 - සිංහබාසු, හඳුනිකාන්ත මත්තලේ, රත්කද
 - රත්තරන්, පබාවති, මහාසාර
 - සිංහබාසු, රත්නාවලී, රත්කද
29. සුගතපාල ද සිල්වාගේ නාට්‍ය නිර්මාණ අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
- හෙලේ-නැග්ග බේං පුතා, හිතහොඳ අම්මණ්ඩ්, නුගුණුවටය
 - වෙස්මුහුණු, බෝචිංකාරයේ, කුවේශී
 - දුන්න දුනුගමුවේ, බෝචිංකාරයේ, තුරුග සන්නිය
 - මරාසාද්, අත්, ගොබීං එනාක්
 - මරාසාද්, ගුරුතරුව්, තුරුග සන්නිය



(.....)

30. දායානන්ද ගුණවර්ධනගේ නාට්‍ය තිර්මාණ අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
 (1) ගෙමන් පුවත, තාරිඛැණා සහ පුතු සමාගම ය.
 (2) මධුර ජවනිකා, ගෙමන් පුවත සහ ආනන්ද ජවනිකා ය.
 (3) නොටබරි යුද්දේ, මධුර ජවනිකා සහ දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ ය.
 (4) බක්මහ අකුණු, පද්මාවති සහ මෝදර මෝල ය.
 (5) තාරිඛැණා, මධුර ජවනිකා සහ වෙස් මුහුණු ය. (.....)
31. සයිලන් නවගත්තේගමගේ නාට්‍ය තිර්මාණ අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
 (1) පුස්ලේඩිං, ගංගාවක් සපන්තු කබලක් සහ මරණයක්, ගගන සරන කුරුලේල්
 (2) සුදු සහ කළ හෙවත් වර්ණ, පුස්ලේඩිං, යේරමා
 (3) සුඛ සහ යස, පුස්ලේඩිං, මනරංජන වැඩවර්ජන
 (4) ගගන සරන කුරුලේල්, සුඛ සහ යස, හෙලේ නැග්ග බේං පුතා
 (5) පුස්ලේඩිං, ගගන සරන කුරුලේල්, අන් (.....)
32. හෙතැරි ජයසේනගේ නාට්‍ය තිර්මාණ අන්තර්ගත වරණය කුමක් ද?
 (1) අපට පුතෙන් මගක් තැනේ, යේරමා, ඩුණුවටය
 (2) දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ, මනරංජන වැඩ වර්ජන, මකරා
 (3) මකරා, ජනේලය, පුස්ලේඩිං
 (4) ජනේලය, කපුවා කපෝති, කුවේණි
 (5) මනරංජන වැඩ වර්ජන, ඩුණුවටය, වෙස්මුහුණු (.....)
33. දුර්වාසස් සූජිවරයාගේ ගාපය අන්තර්ගත ව ඇත්තේ අහිඳුනායාකුන්තලයේ කිනම් අංකයේ ද?
 (1) සයවන (2) පස්වන (3) සිවිවන (4) තුන්වන (5) පළමුවන (.....)
34. 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ ප්‍රධාන නාට්‍යාශ්පතකරණ ඇතුළත් වරණය තෝරන්න.
 (1) කළු කාඩ්පත්, සෙල්ලම් ඇදුම, උදුන, පියානොව
 (2) පුවුව, නත්තල් ගස, උදුන, පියානොව
 (3) නත්තල් ගස, පියානොව, ගිනි උදුන, පුවුව
 (4) උදුන, තැම්බුරිනය, පුවුව, තරන්තලා
 (5) ලිපිය, පියානොව, ලියුම් පෙරිටිය, නත්තල් ගස (.....)
35. ජුලියස් සීසර් නාට්‍යයේ කථා ප්‍රවෘත්තියට පසුබීම්වන ස්ථානය කුමක් ද?
 (1) එංගලන්තයේ ලන්ඩින් නගරය (2) රෝමයේ කැපිටෝල් මන්දිරය
 (3) රෝමයේ වේදියක් (4) රෝම පුරවරයේ විවිධ ස්ථාන
 (5) රෝමයේ විපණීපල (.....)
36. හස්තිකාන්ත මත්තරේ නාට්‍යයට පදනම් වූ කථාව අන්තර්ගත ලාංකේය මූලාශ්‍ය වන්නේ,
 (1) බෘහත්කථා සහ ප්‍රතිඳුයෙගන්ධරායනයයි.
 (2) ප්‍රතිඳුයෙගන්ධරායනය සහ පාලි ධම්මපදවිය කථාවයි.
 (3) මහාවංසය හා සද්ධරුමරන්නාවලියයි.
 (4) පාලිධම්මපදවිය කථාව සහ සද්ධරුමරන්නාවලියයි.
 (5) සද්ධරුමරන්නාවලිය සහ ජාතක පොතයි. (.....)
37. ඇත්තේගනී නාට්‍යයේ වයෝවස්ථා ගායන වෘත්තය පෙනී සිටින්නේ කුමන තගරයක පුරවැසියන් ලෙස ද?
 (1) ශ්‍රීසියේ ආර්ගෝස් නගරය (2) ශ්‍රීසියේ කොරින්ති නගරය
 (3) වෙශ්පි නගරය (4) ශ්‍රීසියේ අවුලිස් නගරය
 (5) ශ්‍රීසියේ තිබ නගරය (.....)

38. සුඩ සහ යස නාට්‍යයේ යසලාලක තිස්ස රුපගේ දුර්වලකම් අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
- (1) හාස්‍යයට ප්‍රිය කිරීම, වන්දී හටිටයන් නොරිස්සීම, අලස බව
 - (2) සුඩ කෙරෙහි දැඩි මිශ්‍රන්වයක් දක්වීම, රාජ්‍ය පාලනයට නොරිස්වීම, නීතර කෝපයට පත්වීම
 - (3) සැකයෙන් කටපුතු කිරීම, හාස්‍යය ප්‍රිය කිරීම, අවංකහාවය
 - (4) මුහුපානයට ලොල්වීම, රාජ්‍යත්වය නොගැළපෙන වර්යා, ගුන්‍යත්වයෙන් ජීවිතය දෙය බැලීම
 - (5) සම්මතය හෙළා දකීම, නීතර කෝපවීම, අවංකහාවය
- (.....)
39. ගෝකර්නක නාට්‍ය අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
- (1) ඇන්ටිගනී, පුලියස් සිසර්, රුකඩ ගෙදර, සුඩ සහ යස
 - (2) අහිඳානාතාතුන්තලය, පුලියස් සිසර්, රුකඩ ගෙදර, සුඩ සහ යස
 - (3) ඇන්ටිගනී, පුලියස් සිසර්, රුකඩ ගෙදර, හස්තිකාන්ත මන්තරේ
 - (4) අහිඳානාතාතුන්තලය, පුලියස් සිසර්, හස්තිකාන්ත මන්තරේ, සුඩ සහ යස
 - (5) ඇන්ටිගනී, අහිඳානාතාතුන්තලය, පුලියස් සිසර්, රුකඩ ගෙදර
- (.....)
40. දකුණුපස රුපයේ වේදිකාව අයන් වන්නේ කවර නාට්‍ය සම්පූදායකට ද?
- (1) ප්‍රික්
 - (2) සංස්කෘත
 - (3) මධ්‍යකාලීන යුරෝපා
 - (4) කඩුක්
 - (5) නො
- (.....)



අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2016 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2016
නාට්‍ය හා රෝගලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උපයේදී:

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

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) ශ්‍රී ලංකාකේය ගාන්තිකර්මවලින් පුරාවට පාතුවන ප්‍රධාන දේව හා යක්ෂ සංකල්ප දෙක බැඟින් ලියන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) මබ නම් කළ ගාන්තිකර්ම අතුරෙන් දේව හා යක්ෂ කොට්ඨාස වෙනුවෙන් පවත්වන ගාන්තිකර්ම එක බැඟින් තෝරාගෙන, ඒවායෙහි අරමුණු, පුරා විධ හා අලංකරණ ගැන කෙටි විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) ප්‍රවලිත සිංහල නාට්‍ය කිහිපයක දුක්වෙන ගාන්තිකර්මවල ආහාසය සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
02. (i) සූඛ සහ යස නාට්‍යයේ නායක හා ප්‍රතිනායක වරිත දෙක කෙටියෙන් හඳුන්වන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ප්‍රතිනායකයාගේ ක්‍රියාකාරකම නාට්‍ය විකාසයට දක්වන බලපෑම සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) යසලාලකතිස්ස රජු, 'ජීවිතය අර්ථ ඉහු බව' පවසන්නේ මත් ද? මබේ අදහස් දක්වන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
03. (i) 'හස්තිකාන්ත මත්තරේ' නාට්‍යයේ රංග රිතිය හඳුන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) එය එම නාට්‍යයෙන් ප්‍රකට වන අයුරු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) වණ්ඩිපර්ශීය රජුගේ උපාය පිළිබඳ මබ දරන ආකල්පය කුමක් ද? (ලකුණු 06 ඩි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) 'අනියානකානුන්තලයේ' ගකුන්තලාගේ වරිතයේ කැපීපෙනෙන ලක්ෂණ හතරක් හඳුන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ගකුන්තලා මූහුණපාන අභාග්‍ය සම්පන්න අවස්ථාව පිළිබඳ සංක්ෂීප්ත විවරණයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) ඇත්තේ නාට්‍යයේ ඇත්තේ මූහුණපාන බෙදාතනක අවස්ථාව සමග ඉහත 04 (ii) හි අවස්ථාව සංසන්ද්‍යය කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
05. (i) 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ ගැටුමට තුළු දෙන වෝච්චි හේමුගේ වරිත ලක්ෂණ හතරක් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) කුටුම්බයක යහ පැවැත්මට ඉහත 05 (i) හි වරිත ලක්ෂණවලින් කවරාකාර බලපෑමක් ඇති වේ ද සි රුක්ඩ ගෙදර ආයුයෙන් පෙන්වාදෙන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ නිරුපිත කුටුම්බය බිඳ වැට්මට තුවුදුන් මූලික කරුණු සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
06. (i) මතෙලෝ/පුලියස් සිසර් නිදුස් ලෙස ගෙන බෙදනීය විරයාගේ ඉරණම කෙරෙහි බලපෑ හේතු සාධක හතරක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ඉහත 06 (i) හි හේතු දෙකක් පිළිබඳ සාකච්ඡාවක් ගොඩනගන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) මතෙලෝ/පුලියස් සිසර් යන එම නාට්‍ය දෙකෙහි බෙදනීය විරයාගේ දුර්භාග්‍යයට හේතු වූ බාහිර සාධක පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)

I කොටස

01. (3)	02. (5)	03. (2)	04. (5)	05. (5)	06. (1)	07. (3)	08. (4)
09. (2)	10. (1)	11. (4)	12. (2)	13. (3)	14. (5)	15. (4)	16. (2)
17. (4)	18. (4)	19. (2)	20. (5)	21. (4)	22. (5)	23. (5)	24. (5)
25. (1)	26. (5)	27. (5)	28. (3)	29. (5)	30. (2)	31. (4)	32. (2)
33. (4)	34. (2)	35. (4)	36. (1)	37. (2)	38. (3)	39. (2)	40. (3)

II කොටස

A කොටස

01. (i) නාට්‍ය හා රංගකලාවේ මූලිකාංග

- | | | |
|----------|----------------|--------------|
| 1. නළවා | 2. ජ්‍යෙෂ්ඨකයා | 3. රංග භූමිය |
| 4. අහිනය | 5. නාට්‍ය පෙළ | |

(ii) ජ්‍යෙෂ්ඨකයා

"ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් නැති තැන නාට්‍යයක් ද නැත්" යන උද්ධීකයෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා නාට්‍යයට ඇති වැදගත්කම පැහැදිලි වේ. නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය විමේ දී නාට්‍ය පෙළ, නළවා සහ ජ්‍යෙෂ්ඨකයා යන අංගතුය එකිනෙකට බැඳී පවතියි. ජ්‍යෙෂ්ඨකයා එක් අවස්ථාවක දී නාට්‍ය විවාරකයකු ද වේ. එමෙන් ම රසිකයෙකු මෙන් ම එනිශ්චයකරුවෙකු ද වන බව අර්ථපත්තිය කළ හැකි ය. ජ්‍යෙෂ්ඨකයා බොහෝ විට බුද්ධීමන් විය යුතු ය. එවන් බුද්ධීමන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාගේ ප්‍රතිචාර නාට්‍යයේ ගුණාත්මක එ පැවැත්මට ඉමහත් බලපෑමක් ඇති කරයි. ඇතා අනිතයේ සිට ම ප්‍රවාන දායා යුතු, සෑවී යුතු නාට්‍ය කළාව නැරඹීම සඳහා ජ්‍යෙෂ්ඨක පිරිසක් සහභාගි යුතු අතර, එහි දී රංගන කාර්යයෙන් දායක යුත්තාන් පාත්‍ර වර්ගයා නමින් හැඳින්වීමි. රංග භූමියක් තුළ දී හමු වන් ප්‍රධාන ම දෙපිරිස පාත්‍ර වර්ගයා සහ ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වේ.

රංග භූමිය

නාට්‍යයක් තරඟනු ලබන මිනු ම ස්ථානයක් රංග භූමිය නමින් හැඳින්වේ. අනිතයේ සිට ම පැවති මෙය රංග පියා, රග මතල, කරලිය, වේදිකාව යන නම්වලින් හැඳින් යුතු අතර, ආගමිකන්වය හා සම්බන්ධ ව බිජි යුතු බවක් දක්නට ලැබේ.

ත්‍යු. 06වන සියව්‍යක පමණ කාලයේ දී තුළ ප්‍රියියේ ඇතැන්ස් තුවර ඉදි යුතු විශාලතම රංග භූමිය හෙවත් ප්‍රික රෙ මතල මෙහි දී වියෙෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. මෙය එම්මුහන් රංග භූමියක් යුතු අතර, විශාල ජ්‍යෙෂ්ඨක පිරිසකට එකවර නැරඹීමට හැකි පරිදි ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරය ගළුන් තිම කර ඇත. එහි ප්‍රධාන ලක්ෂණ වියයෙන් Theatron, Orchestra සහ Skene හැඳින්වීය හැකි ය. රෝම රු මතල ජ්‍යෙෂ්ඨක මණ්ඩලය Caves, අර්ධ කවාකාර මණ්ඩපයක් ද, වේදිකා ගෘහය අතිශයින් විසිනුරු ව නැතිතලා බිමක ද තීමවා ඇති.

මණ්ඩප වේදිකාව්. එලිසභිනා යුතුයේ ග්‍රැෆේ ග්‍රැලොඩ වේදිකාව ආකෘතිකමය විනිනාකමකින් යුත්ත යුතු බව සහ වෙනස් දැනුමෙන්ට ඇතුළත් යුතු බව ද සඳහන් වේ.

එමෙන් ම ප්‍රතිරුදී යුතුයේ පසුත්‍රල විනු විස්තු හාවිතය සමග ප්‍රායිනියම් ආරුක්කු වේදිකාව බිජි යුතු බවත්, එය මන්කල්පිත කොටස නවයකින් සමන්විත වී ඇති බවත් වර්තමාන වේදිකාව දෙස බැඳීමේ දී පැහැදිලි වේ. එමෙන් ම වර්තමානයේ කුරුකෙන වේදිකාව ද හාවිතයේ රාවත්තා බව දැකිය හැකි ය.

(iii) නාට්‍ය කළාව සෙසු ප්‍රාසංගික කළා අතර ප්‍රමුඛ විමට හේතු වන මූලිකාංග

ප්‍රාසංගික කළා අතර වධා පුරුල් යුතු නිරුපණ කළාව වේදිකා නාට්‍ය කළාව වෙයි. නාට්‍ය කළාවේ දී නළ නිශ්චිතය් විසින් සනාන අහිනය ම උපයෙක් කරගෙන ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට ලායා කරුම්ව බලාපොරොත්තු වන රසය, වින්දනය හෝ අනුග්‍රහිතය හෝ සෑවී ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. බොහෝ අවස්ථාවල අනෙක් ප්‍රධාන ප්‍රාසංගික කළාංග දෙක වන සංගිතය හා නර්තනය ගොඩාගනීමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අප්පුරව රසාය්‍රාදයක් ලායා කරුම්ව නාට්‍ය සමන් වෙයි. ප්‍රාසංගික කළා අතරේ නාට්‍ය පුවියෙෂ විමට, සෑවී රංගයක් විම හා සෑවී ජ්‍යෙෂ්ඨක පිරිසක් අධියක ඉදිරිපත් කිරීම හේතු වේ. නළවා හෝ නිශ්චිතය හෝ තම ගැරුරය ප්‍රධාන මෙවලම කොටගෙන කටයුතු, මනස සවිඛානික ව පාලනය කරගනීමින්, ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සමග සහස්ම්බන්ධයක් ගොඩනාගා ගනීමින් ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මධ්‍යයෙන් තම රංගනය සිදු කරයි. සංගිතය, නර්තනය එනි කළාවන්වල දී කාලය සිමිත බැවින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සමග හාවාත්මක ව බැඳීමේ අවකාශය හින් වුව ද නාට්‍ය කළාවේ දී ඉතා පිළුම් ආකාරයෙන් මිනිස් මනස හා බැඳීමට මෙන් ම ත්‍රියාකාරී ලෙස සම්බන්ධ විමට ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මනා ඉඩක් ලැබේ.

එමෙන් ම ප්‍රේක්ෂකයාට වැඩි කාලීයක් ලෙස කරදීම ද ප්‍රාසංගික කළාවේ වැදගත් සාධකයකි. නාට්‍ය කළාවේ දී වේදිකාව හාවිත කරමින් ප්‍රේක්ෂකාගාරයක් අධියක රංගනය කිරීම හේතුවෙන් සෙපු අභිනයන් සමඟ ආහාරය අභිනය මැනවින් භාවිත කිරීමට ද ප්‍රේක්ෂකයාට මතා ප්‍රේක්ෂාවක් ලබාදීමට ද ආලෝකය හා හඩ පාලනය සම්බන්ධ තාක්ෂණික උපක්‍රම මැනවින් හාවිත කිරීමට ද, බාහිර ස්ථියාකාරකම් හේතුවෙන් සිදුවන අවධානය බේදීයාම වැළකීමට ද ප්‍රේක්ෂකයා හා පානුපර්ගයා එක අරමුණක පිහිටුවා ගැනීමට ද හැකියාව ලැබේ. මිනිසාගේ හැසිරීම් රටාව, මනුෂ්‍ය ද්වහාවය හා එහි සංකීරණ බල, ගුර්ත බල විවිධ ආවිග හා මනෝහාව තාම නිශ්චයන් සංඝ්‍රී වේදිකාව මත එම මොහොතේ ම මවා පෙන්වන බැවින් වරිත අතර මානව සඛදනා මවුනොවුන්ගේ සිතිවිලි හැඹුම් ආකළුප ආදිය ප්‍රේක්ෂකයාගේ හැදය ස්ථාපනය කරයි. සාපු ප්‍රේක්ෂක සහහාගින්වය නාට්‍යයක දී මෙන් ම අනෙක් ප්‍රාසංගික කළාවන්හි දී අත්‍යවශ්‍ය වුව ද නාට්‍ය කළාවේ දී එය දැඩි බලපූලක් තීරමාණය කෙරහි එල්ල කරයි. නාට්‍යයේ ඉදිරි පැවැත්ම රඳා පවතින්නේ ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර මත වන අතර ම නාට්‍යයේ වෙනස්වීම් පවා සිදු කිරීමට හේතු වේ. ප්‍රේක්ෂකයා රසිකයෙකු, විවාරකයෙකු මෙන් ම නාට්‍යයේ විනිශ්චරුවෙකු වීම නාට්‍ය කළාවේ විශේෂතවයයි. මේ අනුව අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවන් අතර, නාට්‍ය කළාව සුවිශ්පී වෙයි. මන්ද නාට්‍ය කළාව තුළ

- * සතර අභිනය හාවිත කරමින් කතා ප්‍රවත්තක් ඉදිරිපත් කිරීම.
- * ගැටුමක් පදනම් කිරීම.
- * කතා වින්‍යාස සුමයක් අනුගමනය කිරීම.
- * මුල සිට අගට කතාවක් විකාශනය නොවී නාට්‍යයේවිත ව අවස්ථා ඉදිරිපත් කිරීම.
- * රගය දක්වීමෙන් රස මතු කරගැනීම.
- * අවේණික ගෙලියක් පදනම් කරගැනීම.
- * පෙළ සාහිත්‍යයක් දක්නට ලැබීම.
- * ප්‍රේක්ෂකයාගේ කුණුහුලය හා උද්‍යෝගය ඇතිවන දේ අවස්ථා තීරුණයන් තීරුණ දක්නට ලැබෙන නිසාවෙනි.

02. (i) පෙරදිග හාවිත වූ රංග ඩුම්

අප රටේ හාවිතයේ පැවති තානායම් පොල හේතුවෙන් කෝලම් නාට්‍යය රගදුක් වූ වේදිකාව සහ නාඩගම් නාට්‍ය රගදුක්වීම සඳහා හාවිත කළ කරුණිය නම් වූ අර්ථ කවාකාර වේදිකාවක් විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. එමෙන් ම පෙරදිග නාට්‍ය කළාව අතර විශේෂීත හා පැරණිතම සත්ධීස්ථානයක් පෙන්වුම් කරනු ලබන හාරතයේ පැවති සංස්කෘත වේදිකාව වර්ග තිහිපයින් පුක්ත ව පැවති බව දක්වේ. එනම් විකාශ්ව, ත්‍රුෂාගු සහ ව්‍යුරප්‍රාකාර වශයෙනි. එමෙන් ම ජපානයේ බේහි වූ නො සහ කුඩා වේදිකාව අංග සම්පූර්ණ ව ගැහස්ථ ව නිම වූ අතර, එහි රංග ස්ථාවිලිය ද ඉතා සාර්ථක ව සිදු වූ බව දක්වේ.

අපරදිග හාවිත වූ රංග ඩුම්

අපරදිග වේදිකාව අතර ඉතා පැරණිතම රංග ඩුම්ය ලෙස දක්වීය හැක්කේ ග්‍රීක රංග ඩුම්ය ය. එය විගාලන්වයෙන් සුවිශ්පී ස්ථානයක් ගනු ලබන එම්මහනේ පිහිටා තිබෙන රංග ඩුම්යකි. පැපුකාලයේ දී ස්කින් ගොඩනැගිලිල්ල ඉදිවීමෙන් පුරුණ ග්‍රීක වේදිකාවක් බවට එය පත් වූ අතර මකේස්ථා, පැරවේස්, පැරිස්කිනියා වශයෙන් අංග සම්පූර්ණ ව සකස් විය. එම්පිටියා රංග පියිය හා 1599 දී නිම වූ ග්ලෝබ් රංග ගාලාව විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. මෙකල රංග ගාලා ගොඩනැගිලි දෙවරුගයක් ලෙස එනම් එම්මහන් සහ ගැහස්ථ වශයෙන් ද ඉදි විය.

(ii) පෙරදිග සංස්කෘත වේදිකාව

පෙරදිග වේදිකා පිළිබඳ ව සලකා බලන විට ඉතා පැරණිතම වේදිකාවක් ලෙස සංස්කෘත නාට්‍ය රගදුක් වූ වේදිකාව සඳහන් කළ හැකි ය. මෙම සංස්කෘත වේදිකාව හාරතයේ විද්‍යාවුන්ගේ පැවැත්මට සහ විමර්ශනයට හාර්තය වී ඇත. එතින්හාසික හා පොරාණිකත්වය කියාපාන අවුරුදු දහස් ගණනක දුරාතිතයක් හිමි වන නාට්‍යාගාරයක් සේ සංස්කෘත වේදිකාව සැලකේයි. මෙහි නාට්‍ය රංග දක්වීම සඳහා වේදිකා වර්ග කුනක් හාවිත කළ බව හරතමුණී දක්වයි. එනම්,

1 විකාශ්ව

2 වතුරුණ

3 ත්‍රුෂාගු යනුවෙනි.

එමෙන් ම නාට්‍ය ගාලාවේ ප්‍රමාණය අනුව ද වර්ග කෙරේ.

1 ජෙත්ස්ථා

2 මධ්‍යම

3 කණීජ්‍ය යනුවෙනි.

විෂේෂ පුරුණයේ ද මෙම වේදිකාව සම්බන්ධයෙන් ප්‍රවණතා අනුව කරන වර්ගිකරණය එක සමාන ය. එහෙන් එහි නාට්‍ය ගාලාවල හැඩා අනුව වර්ග 7ක ගාලා ගැනී ද සඳහන් වේ.

1 මිසදාය හැඩාය

2 ස්ථිකෝණාකාර හැඩාය

3 වතුකාර හැඩාය

4 අණ්ඩාකාර හැඩාය

5 වතුරුණාකාර හැඩාය

6 අඡ්‍ය කෝණාකාර හැඩාය

7 සොලෝස් කෝණාකාර හැඩාය

නාට්‍ය තැරීමේදී රංග ගාලාව රුප්තන්ට යෝගෙහි පරිදි නිරමාණය වූවා යැයි සැලකේ. රටේ පුණු ජනනාථ, රුප සහ උත්තින් ද නාට්‍ය තැරීමට පැමිණි බවට විස්තර සඳහන් වේ. පහත දැක්වෙන පරිදි විශාල රංග ගාලා කොටස්වලට බෙදා අශේ බව පැහැදිලි වේ.

රංග සිරුප රංග පියිය පිටපසින් වූ අතර, රංග පියියට වඩා තරමක් උසින් වැඩි විය. මේ රංග භූමි කොටස් දෙක අතර යවතිකාවක් (තිරයක්) තිබුණු බව සඳහන් වේ. රංග පියිය දෙපසින් පැන්තක් රියන් අට බැහින් වූ සමවතුරුගාකාර මැණ්ඩප පිළිටා තිබූ අතර, එය මත්තවාරණී නමින් හැදින්වේ. මෙම මත්තවාරණීවලින් ඉටු වූ මෙහෙය කුමක් දැඟ හරිහැරී කීම දුෂ්කර ය. එවා අතිරේක රංග භූමි ලෙස හාවින කරනු ලැබූ බවට සාක්ෂි තොමැතු. දෙවියන් සඳහා විශ්වකර්ම විසින් තිරමාණය කරන ලද ජ්‍යෙෂ්ඨ ගැහයේ ආරක්ෂාව සඳහා මහා බුන්මයා එහි විවිධ ස්ථානයන්හි ඒ ඒ දෙවිවරුන් ස්ථානය කිරීමේ දී ඉත්ද ස්වකීය ආපුය වූ විදුලිය මත්තවාරණී තැන්පත් කළ බව දැක්වේ. මේ අනුව මත්තවාරණී විශේෂයෙන් ම රාඛී දැඟනවල දී රංග පියිය ආලේංකවත් වීම සඳහා කිසියම් පහන් විශේෂයක් තැබූ බවට අනුමාන කළ හැකි ය. දිවා කාලයේ දී රංග පියියට ස්වභාවික ආලේංකය ලබාගැනීම සඳහා දෙපාර්ශවයේ ම නින්තිවල කුවා දෙකක් සාදා තිබේ.

ලෝකයේ පැරණිතම අපරිගි නාට්‍ය රෝග භූමියක් වියයෙන් පැසසුමට භාර්තිය වී ඇති ශ්‍රී පිළියේ ඇතැන්ස් තුවර ඉදි වූ ශ්‍රී රෝග ගාලාව මහඟ තිරමාණයකි. ඉතා සෞන්දර්යාත්මක බවකින් අද ද නාට්‍යාත් ව පවතින ශ්‍රීක රෝග භූමියේ ජ්‍යෙෂ්ඨක ආසන යොජාහාවික ගල් කුට්ටිවැනින් තිරමාණය කර ඇත. මෙහි විසින්දුයක පමණ ජ්‍යෙෂ්ඨක පිරිසකට එකවර නාට්‍ය නැරසීමේ හැකියාව පැවතුණි. මුළු ම පුගයට වඩා ශ්‍රීක රෝග ගාලාව සුම්බන් භාවයකට පත් වූ අතර, ශ්‍රීක රෝග ගාලාව කොටස් ගණනාවකින් ද සමත්වින විසි.

ඒ අනුව ප්‍රධාන වගයෙන් සිතිනි ගොඩනැගිල්ල, පැරවේද, පැරීස්කිතියා, පොකිනියම්, මකොස්ට්‍රා ආදි වූ ප්‍රධාන යාලා අංග රුග කාර්යයෙහිලා මහෝපකාරී වූ බව ශ්‍රී ක නාට්‍ය පිළිබඳ ව ගැලීප්පාය කිරීමේ දී දැනගැනීමට හැකියාව ලැබේ.

ଶ୍ରୀକ ଲେଖିକାବ

මෙම රංග හූමියේ රංගනය සඳහා ගොදාගැනු ලැබුවේ අල්තාරය සහිත රුවුම් ප්‍රදේශයයි. මිට අමතර ව පොසිනියම් කොටස තුළ ද රංගනය සිදු වී තිබේ. රංගනයට අදාළ ව නළ තිළියන් විසින් උස් වූ කැන්වල සිට කතා කරන බව හඩ මගින් ඇගුත්ම සඳහාත්. පසුකාලයේ දී යොශකතනක නාව්‍යවලට අදාළ දිව්‍යමය තිරුපණ හා ගබ්ද ගොදාගැනීම සඳහාත් ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ උත තට්ටුව මෙන් ම අංගනය ද ගොදාගෙන ඇත. ස්කීනිය ඉදිරිපිට ඇති ඉඩකඩ කතා කරන, ස්ථානය යන අර්ථයෙන් “ලෝකියම්” යන තමින් ද පසු ව හැදින්වේ.

ස්කීනිය ඉදිවුයේ දෙපසින් ඉදිරිපසට තෙරා හිය කොටස දෙකතින් පුහුත්වයි. පැරිස්කීනියා නමින් හැඳින් වූ මෙම තෙරීම කාමර දෙකක සවරුපය ගත් බව පෙනේ. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ මෙම පැරිස්කීනියා දෙපසින් රංග පරියට විවෘත වූ අලංකාරවත් කළ හතරස් බිත්ති තීරුවක් පිහිටුවා තිබේ. මෙය ප්‍රොසිනියම් යනුවෙන් හැඳින්වෙන අතර, රෝගනයට ද යොදාගෙන තිබේ. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ උඩ තටුවක් ද තිබේ. එය එකිස්කීයා නමින් හැඳින්වේ. මහි ප්‍රේෂකකාගාරයට සම්බන්ධ දෙරවල් කිහිපයක් ද යොදාගෙන තිබේ. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලෙහි දෙපසකි ඇති පැරිස්කීනියා නම් තෙරා හිය කොටස ඉදිරියෙන් රංග මණ්ඩලයට පිවිසෙන පැති ප්‍රාවීය දෙකක් ද පිහිටා තිබේ. මෙම තීරු පැරුවෙස් නමින් හැඳින් වූ අතර, නළ නිශ්චයන් හා සමහර අවස්ථාවල ප්‍රේෂකයන් ද මෙම ප්‍රාවීය මාර්ග හාවත කර ඇත. වැඩි වශයෙන් පැරුවෙස් හාවත කරන ලද්දේ ගායක කණ්ඩායම විසිනි.

ශ්‍රී කිරිඳි රජය සුම් මූලින් ම උපාධියෙන් සකස්කර තිබේ පසු ව ප්‍රතිසංස්කරණයේදී ගලින් සකස් කර ඇති බව ද විශ්වාස කෙරේ. කාලයාගේ ඇවැමෙන් මෙම රජය සුම් යට රෝම ආධිපත්‍යයේ බලපෑමෙන් අපුන් අංග එකතු විය. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ ඉරිපස එනම් පැරිස්කිනියා දෙක අතර පිහිටි පොසිනියම් නින්නිය සහිත ඉවිත්ව රජය යාලාවේ වැශයෙන් කොටසක් බවට පත්විය. කුමයෙන් පොසිනියම් කොටස රජය සුම් බවට විකාශනය විය. වර්තමාන පින්තුර රාමු වේදිකාවේ ආරම්භය ශ්‍රී කිරිඳි රජය සුම්යේ පොසිනියම් කොටස වශයෙන් හැදින්විය හැකි ය.

(iii) නාඩ්‍ය තෙයෙලියට අනුව ගැකයි ඇති රෝග හූමියක ලක්ෂණ

අඩි දෙසියක් පමණ බැවුම් වූ ඩුම් භාගයක පිහිටි ශ්‍රී ක රංග ඩුම්ය විශාල ප්‍රේෂෘත පිරිසකට එකවර තාවච තැරැකීම පිණිස විවිධ ව පැවතුණි. බොහෝ සංඛ්‍යාවකට නළවන් තොදින් දරුණුය කරවීම සඳහා නළවන් ප්‍රමාණයට වඩා විශාල ස්වරුපයකින් දක්වීමට මවුනු අඩියක් පමණ උසට එන්කෝද නම් මුහුණක් සහ කොතුරුනෝද නම් අඩි උස පාවන් පැලද දෙපා වැශ්‍රාණු ලේඛ වැනි කඩා ඩැලන පුළු වැනු හාවිත කළ බව සඳහන් වේ. ගායක කණ්ඩායම පැරුවෙයිස් නමින් හැදින්වෙන ස්ථානය මර්බියුවට පිවිසුම් මාරුගය ලෙස හාවිත කළ අතර, ගායක ව්‍යෙන්දය සඳහා විශාල පිරිසක් සහභාගි විම ද වෙශි වියෙකින් ලක්ෂණයකි. එමෙන් ම මර්බියුවට ගායක ව්‍යෙන්දයේ රංග කාර්ය සඳහා යොදාගැනීම ද වියෙකින් විය.

නත්වන් කිහිප දෙනෙකු විසින් එරිත ගණනාවක් නිරූපණය කළ යුතු වූ හේඛින් ඒ ඒ අවස්ථා නිරූපණය සඳහා වෙස් මුහුණු ගණනාවක් පැලදී බව ද විශේෂ කරුණකි. එමෙන් ම වෙස් මුහුණු පැලද රෝග කාරුය සිදුකිරීම නිසා සාත්වික අභිනයෙන් තොරවීම ද මෙම රෝග කාරුයේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. ස්කිනි ගොඩනගිල්ලේ වහල මත සට්ටිකරන ලද දොළිකර යන්ත්‍රය යොදාගෙන එරිත ප්‍රවේශ කරවීම ද දක්නට ලැබුණු විශේෂිත රෝගන ත්‍රියාකාරීන්වයකි. මෙය විශාල ජ්‍යෙෂ්ඨ සංඛ්‍යාවක් විශාල ප්‍රංශයක සිට නාටන තැරැඹීමේ දී ප්‍රේෂ්ඨාව මැවීම සඳහා ඉතා සාර්ථක තුමයක් වූවා යැයි සිතිය හැකි ය. එමෙන් ම නත්වන් විසින් භාවිත කරන ලද වෙස් මුහුණු තාව්‍යාගේ මුහුණව වඩා විශාලවීමත්, දිග ලෝග වැනි ඇඳුම් භාවිත කිරීමත්, මුවන් භාවිත කළ වෙස් මුහුණුවල මුඛය විශේෂිත ආකාරයකට සකස් කර පැවතීමත් නිසා ප්‍රේෂ්ඨක අවධානයට ඉතා යෝග්‍ය තත්ත්වයකින් පැවති බව පෙනේ.

වියෙශීත ව සකස් තු ස්කිනිය රජ මාලිගාවක් දේ යොදාගැනීම සහ ස්කිනියේ සවිකර නිමු දොරටු යොදාගැනීමත් නිසා දරුණු නිවැරදි ව ඉදිරිපත් කිරීමට හැකියාව ලැබේණි. එමෙන් ම ලේ වැශිරීම්, මරණය සහ බිජිපූණු දරුණු ස්කිනිය තුළ සිදුවන ලෙස නිරුපණය කිරීම ද වියෙශීත ලක්ෂණයක් ව පැඳතිණි.

03. (i) වතුර අකිනය

එතුරු අභිනය වූ කළේ නාට්‍ය පිටපතේ සඳහන් කරුණු උෂ්ණකයාගේ ඇස් හමුවට ගෙනයාම සඳහා යොදාගත් උපක්‍රමය මව්. නාට්‍ය පෙළ රංගයක් ලෙස උෂ්ණකයා වෙත ගෙනයාමේ දී ඒ සඳහා නාට්‍ය විසින් යොදාගනු ලබන්නේ අභිනයයි.

- අංග, ප්‍රතිත්‍යාග, උපාංග හාවිත කරමින් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම.
- සංචාරය, දෙධයේ, හිත ආදිය හාවිත කිරීම.
- විත්ත ඒකාගුතාවයෙන් යුතු ව මූහුණෙන් ඉරියවි මගින් සියුම් හාලයන් නිරුපණය කිරීම.
- එවිය භූමිකා, අංග රෘත්‍යා, නාලටත්පකරණ, ආලෝකය, වේදිකා හාණ්ඩ්, වේදිකා අලංකරණ ආදි වූ බහුරින් ගෙනෙනු ලබන දේ නැත්වාගේ රංග කාර්යව එකතු කරමින් අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම.

මෙම අනුව නාලි කාර්ය සඳහා සතර අභිනාය ම උපකාරී වන බව පැහැදිලි කරුණකි.

(ii) 'අහිනය' දයත් වන්නේ තාට්පර පිටපතට ද? තොරිදෙ තම් නිෂ්පාදනයට ද?

අභිනය අයන් වන්නේ නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ය. නාට්‍ය පිටපත වූ කළී ලිඛිත ව සකස් කරගනු ලබන කොටසක් ප්‍රමාණී. එහෙත් නාට්‍ය පිටපත වේදිකාව මත රෝග කාර්ය සඳහා පූදානම් කරලීම මහඟ කර්තාවයකි. මේ සඳහා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය සිදුකරගනු ලබන අධ්‍යක්ෂකවරයා නාට්‍ය පිටපත තුළ ද නිෂ්පාදන පිටපතක් සකසා ගැනීම සිදු කරයි. එය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට සැපුව ම දායක වන කරුණකි. නිෂ්පාදකවරයා එසේ නැතිනම් අධ්‍යක්ෂකවරයා තම නාට්‍යය සඳහා මූලික වශයෙන් තම නිශ්චයන් තෝරා ගැනීමෙන් අනතරු ව නාට්‍ය පූදානු කටයුතු සඳහා විශාල කැපවීමකින් සහ වගකීම් සියල්ල කෙරෙහි ම ලධනයේ හාටයකින් කටයුතු කරීමින් නාට්‍යය තම කාර්ය වේදිකාවට ගෙන ඒමට අවශ්‍ය සියලු මගපෙන්වීම් සිදු කරගනු ලබයි. මෙහි ද විශේෂයෙන් අනුජාගිත සිල්පීන් තිබුරදී ව තෝරා ගනිමින්, එම සියලු සිල්පීන්ගේ දායකත්වය නොඩු ව ලබාගැනීමට ක්‍රියාත්මක වීම ද වැශයෙන් වේ. අධ්‍යක්ෂකවරයා තම නාට්‍යය කෙරෙහි පූර්ණ නිරික්ෂණය හා වගකීම මගින් සොරු ආදායාත්මකත්වයක් ලබාදීමෙන් ම එය ක්‍රියාවට පරිවර්තනය කළ පූදානු ය.

පුව්‍ය දායන මාධ්‍ය අතරින් නාට්‍යයට හිමි වන පූර්වීයෙහි බව නීව්‍යරදී කරලීම අධ්‍යක්ෂක සංඝ වගකීමත් වන්නේ නීග්‍රිත කාල පරාපුරයක් ඇතුළත වේදිකාව තුළ සිට ජ්‍යෙෂ්ඨකයින් වෙතට සාධාරණීකරණයක් ඉටු කිරීමට ය. එය තුළ විසියම් අඩුපාඩුවක් පැන තැගුණභාව ජ්‍යෙෂ්ඨ අධ්‍යානය බිඳී යන අතර, අධ්‍යක්ෂ විසින් මෙතෙක් ගන්නා ලද ප්‍රයත්තය බිඳී වැළැම හේතුවෙන් එහි පාඩුව නළ කාර්යය යෙදී සිටින නළ නීලියන්ට පවා ඉදිරියට බලපානු ඇත. එමෙන් ම ඒ සඳහා තවත් අර්ථපතිවරයෙක් යොදාගැනීමින් හෝ වියපැහැදුම් දුරුව ද එයට ද වගලුන්තරකරුවකු බවට පත්වන්නට වන්නේ අධ්‍යක්ෂකවරයාට ය. මේ නිසා නාට්‍ය වූ කළේ රෘගනය සඳහා ම සුදානම් වූවක් වන අතර, එයට පෙරමුණ ගෙන ක්‍රියා කරන නළවා වේදිකාව මතට පැමිණ සිද්ධරන ක්‍රියාවලයට පමණක් සිමාවුවක් ම වන බැවින් අභිනය අයත් වන්නේ නීංපාදනයට බව සන්නාප කෙරේ.

(iii) ଫୁଲାର୍ଡ ଏଲିନ୍‌ଡାର ଏଯତ୍ତ ଅଂଶ

නාටන අධික්ෂණවරයාගේ අනුදතුම මත රංගනය සඳහා වේදිකාවට බැහැරින් ගෙනෝගු ලබන සියලු ම දේ ආහාරය අහිනයට ඇතුළත් කෙරේ. අංග රථනා, වේශ භූම්පාණ, සංගිතය, ආලේඛය, පසුතල සහ නාටෝපකරණ මේ සඳහා බැහැරින් වේදිකාවට ගෙන එන වෙයි.

නාලුගේ නළ කාරයේ සාර්ථකත්වය සහ නාලුගේ ස්ථේ බව මපවත් කරනු ලබනුයේ බාහිරින් නාලුට ගෙන එනු ලබන ඉහත හි ආභාරය අහිනයන් මත ය. නාට්‍යක් ඉදිරිපත් කරනු ලබන නාලු තුළ ඇතිකර ගනු ලබන අභ්‍යන්තර සමාරෝපය තුළට බාහිර සමාරෝපය ඇතුළත් ඩිලෙන් තාවත් නරඹනු ලබන උෂ්ණකයාට විශ්වීනීයන්වයක් ලබා දේ. මෙහි දී ගෙන එනු ලබන ප්‍රධාන අංයයක් වන අංග රෘත්‍යා වූ කළේ වේදිකාවේ සිරින සියලු උෂ්ණකයින්ට වේදිකාවේ සිරින එක් නාලුවකුගේ ක්‍රියාවලිය අවබෝධ කරගැනීමට මහෝපකාරී වන්නක් වේ. අංග රෘත්‍යා තුළට සාමාන්‍ය අංග රෘත්‍යා හෝ ව්‍යුත්‍යා රෘත්‍යා තුළට නාලු පත්තිරීමෙන් එම නාට්‍ය දම්ප්‍රයාවට ගනුගනු පමිත නීතිරිති පදනම්වය අනුකූල කරුම් ද අර්සු කෙරේ.

වේය ගුණනු ඇ කළේ ඇදුම්-පැලදුම් සහ මටුනු, මකුට ආදි සියලු දේ ය. මෙවා නිර්මාණය කරගනු ලබන්නේ නාට්‍යයේ කතා තේමාවට අදාළ ව එහි ප්‍රස්ථිම, පුගය, කාලය හා සම්පූදාය ආදි කරගුණු ගැන සලකා බලා ය. රජුන්, දෙවියන්. යක්ෂයන් නිරිසනුන් හෝ සාමාන්‍ය මිනිසෙක්ගේ එරිතයක් වුව ද ඊට උචිත අයුරින් වේය ගුණනු හාවිත කළ යුතු ය. ඉන් නාට්‍යයේ, රාගනායේ යෙදෙන නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වය, උශ්‍යකා අවධානය හා විශ්වසනීයන්වය මුදුන්පත් කරවයි.

සංගිතය ඇ කළේ නාට්‍යයකට උචිත පරිදි යොදාගනු ලබන රාග පරම සංගිතයකි. මින් නාට්‍යයේ නාට්‍යයේ රාගන හැකියාව ඉස්මතු කරන අතර ම නාට්‍ය තුළින් උශ්‍යක රස ජනනය ද එප් නාට්‍යය. නාට්‍යය තුළින් අපේක්ෂිත පරමාර්ථය වඩාත් මතු කර දක්වන්නේ නාට්‍යයේ සංගිතය මිනිනි. මෙහි දී වාදනය මෙන් ම ගායනය ද සංගිතයේ දී ප්‍රබල වේ. උදාහරණයක් වශයෙන් සිංහබාහු නාට්‍යයේ කැඩී පෙනෙන ප්‍රතිකාවක් වන සිංහයාගේ වැළැම් හයවත් 'ගල්ලෙන ඩිඳා...' ශිතය භදුන්වාදිය හැකි ය. ඒ තුළින් ඇතිවන වමත්කාරය වාදනය සහ ගායනයේ ප්‍රාණවත් හාවය මුළු නාට්‍යය ම එක මිටකට ගොනු කරන අවස්ථාවක් බවට පමුණුවා ඇත. එමෙන් ම හෙත්රි ජයසේනා මහතාගේ තුනුවටයේ නාට්‍යයේ 'හෙළ ගැඹුරුයි පුත තොබලන්' ශිතය ගායනය ද එට අදාළ ඇ වාදනය මෙන් ම අවස්ථාව නිරුපණය කරුම්මෙහි ඇති සාර්ථක බව මැත්තින් ඔප්පු කරයි.

මේ අනුව නාට්‍යයක් තුළ එහි තේමාවට සාධාරණීකරණයක් ලබාදීමට නාට්‍ය සංගිතය මිනින් ඇති කරනු ලබන හඩ මෙන් ම ගායනා තුළ අන්තර්ගත රසවත්හාවය ද නාට්‍යයේ නාට්‍යයේ නාට්‍යයේ නාට්‍යයේ බව මනා ව ඔප්පු කරයි.

නාට්‍යයකට අවශ්‍ය එන අනුෂාංකික කළාවක් වන ආලෝකකරණය ආභාරය අහිනයට අයන් වුවකි. නාට්‍යයක් රාගගත නිරිම සිදුවත්නේ බොහෝ විට ගඟස්ථා රාග ගාලා තුළ ය. එමෙන් ම එම රාග ගාලා නිර්මාණය කිරීමේ දී බාහිර ආලෝකය ගාලාව ඇතුළට ගෙන එමට නොහැකිවන ලෙස නිර්මාණය කර නිකීම ද විද්‍යාත්මක උශ්‍යකයාට නාට්‍යය මනා ව රසවින්දනයට තෝතැන්නක් වේ. ඒ තුළින් උශ්‍යකයාට නාට්‍ය කෙරෙහි ම අවධානය රඳවා ගත හැකි වෙයි. ආලෝකය මිනින් වේදිකාවේ අදුර පලවා හැරීම මුලික වශයෙන් සිදු කරනු ලබන අතර ම යම් නාට්‍යයක් තුළ සියලු ද්‍රැශන පසුව්ම් සහ වමත්කාර උශ්‍යකයාට වන්න මුදුවල් ප්‍රතිකාවක් ඉටු කරනු ලබයි.

පසුතල සහ නාට්‍යයේ සාර්ථක විම සඳහා ඉතා වැදගත් වේ. විශේෂයෙන් ලෝකධර්මී නාට්‍යයක් තුළ එම නාට්‍යයේ සාර්ථක බව, උශ්‍යකයාගේ විශ්වසනීයන්වය ඇතිකරුම් හා නාට්‍යයේ අර්ථය හා අදාළ අවස්ථා උශ්‍යකයාට අවබෝධ කිරීම සඳහා ද පසුතල නිර්මාණය කරනු ලබයි. එම පසුතල විවිධ වැඩිහිටි විවිධ උපයෝගී කරගතෙන නිර්මාණය කරන එවා විය හැකි ය. එහෙත් නාට්‍යයේ අර්ථය එමත්න් තෝතැන් නාට්‍යයේ නාට්‍යය ඉස්මතු නිරීමත් අවශ්‍ය පරිදි පසුතල නිර්මාණය සිදු කරනු ලබයි. එහෙත් නාට්‍යයේ නාට්‍යයේ පසුතල යොදාගැනීම බොහෝ විට අල්ප වේ.

එමෙන් ම රාග උපකරණ, රාග හාණ්ඩ ආදිය ද නාට්‍යයේ එරිත ගොඩනැළුවේ සඳහා අවශ්‍ය පරිදි යොදා ගනියි. එහෙත් එවා සාමාන්‍ය හාවිතයේ දී යොදාගත්නා හාණ්ඩ නොවිය යුතු ය. එවා ද යමිකියි ද්‍රව්‍යයන් උපයෝගී කරගතිමත් නිර්මාණය්න් තෝතැන් විවිධ තෝතැන් වේ. උදාහරණයක් වශයෙන් සොකුවීය නාට්‍යයේ, සොකුවීස වස පානය කිරීම සඳහා වස බදුනක් යොදා ගනියි. එය සාමාන්‍ය තෝතැන් එහෙත්නේ නොවේ. විශාල වැ වස බදුනක් දීතින් අල්ලා සොකුවීස වස පානය කරන බව නිරුපණය කරයි.

මේ ආදි වශයෙන් නාට්‍යයේ සියලු කාර්යන් සාර්ථක ව මෙහෙය විම සඳහා ආභාරය අහිනය විශාල කාර්යහාරයක් සිදු කරයි. එහෙත් ආංගික, වාවිත, සාත්වික යන අහිනයන් සමග ආභාරය අහිනය ද දීම්වැලක පුරුත් මෙති. එත් සතර අහිනය ම එකට එකතු ඇතුළු තැන්තා සාර්ථක නාට්‍යය නිෂ්පාදනයක් දැකිය හැකි ය.

B කොටස

(i) සංස්කෘත නාට්‍ය සම්පූදායේ හාංශය විධි

වාවිත අහිනයේ දී නාට්‍යයේ උපයෝගී කරගන්නා ඕල්ප කුම හාංශය කුම නැමින් හැඳින්වේ. මෙහි විශේෂ හාංශය විධි අවත් දැක්වේ.

- | | |
|-------------------------|---|
| 1. ප්‍රකාශ හාංශය | - ප්‍රකාශ හාංශය වූ කළේ සාමාන්‍ය හාංශයයයි. |
| 2. ආත්මගත හාංශය (ස්වගත) | - එරිතයක් තම අහනත්තර හැඳිම් ප්‍රකාශනයෙන් පළ කිරීම මින් දැක්වේ. |
| 3. අප්‍රාවිත හාංශය | - එක් එරිතයක් සියලු විරිත වළකා වෙනත් එක් එරිතයකට පමණක් අමතා කෙරෙන හාංශයය වශයෙන් හැඳින්වේ. |
| 4. ජනාත්තික හාංශය | - එරිතයක් වෙනත් එරිතයක් වළකා අන් සියලු විරිත විරිත අමතා කෙරෙන හාංශයයි. |
| 5. එකල හාංශය | - එරිතයක් වේදිකාව සිය පාලනය යටතට ගෙන උශ්‍යකයන් සමුහයක් තමන් ඉදිරියේ සිටිනි යන අවබෝධය ඇති ව කෙරෙන ප්‍රකාශනය මින් අදහස් කෙරේ. |
| 6. සාම්මික හාංශය | - නාට්‍යයේ දෙදෙනෙකු හෝ එට වැඩි ගණනක් හෝ එක ම හඩින් එකවිට එක ම වදන් පැවසීම ය. මෙට සහභාගි වන්නේ විශේෂයෙන් අධ්‍යම එරිත ය. |
| 7. ආකාශ හාමික | - වේදිකාවේ සිටින පානුයෙකු ඉන් බැහැර සිටින අය හා සංවාදයෙන් යෙදීම. |
| 8. රහස්‍ය කාලනය | - රහස්‍ය මීම තාත්ත්වික ව ඉදිරිපත් කෙරුණි. |

(ii) ඒකල හාජණය

ඒකල හාජණය යනු එරිතයක් වේදිකාව සිය පාලනය යටතට ගෙන ජ්‍යෙෂ්ඨයන් සමූහයක් තමන් ඉදිරියේ සිටිනි යන අවබෝධයන් යුත්තා ව කෙරෙන හාජණයයි. මෙහි දී වේදිකාවේ සිටින්නේ එක නාල්වකු පමණි. ජ්‍යෙෂ්ඨයන් සියලුදෙනා ම එම නාල්ව කෙරෙහි අවධානයන් සිටින අතර, නාල්ව හෝ නිලිය තමන් විසින් කියනු ලබන ප්‍රකාශය එක එල්ලේ ජ්‍යෙෂ්ඨය එත ඉදිරිපත් කරයි. මේ සඳහා කාලිදාසයන්ගේ ගාකුන්තලය නාට්‍යයේ විදුෂක විසින් කරනු ලබන පහත සඳහන් ප්‍රකාශනය දක්වා හැකි ය.

"(පුසුම්ලා) අනේ අර්ථ දඩයමට කැදර රජ්පුරුවේ එක්කලා තියන යාචකම හින්දා මම දැන් හොඳට ම හෙමිබන් වෙළඳ ඉන්නේ. ශ්‍රීස්ම කාලේ හින්දා හොඳට ම හෙවත් අඩු කැලේ රෝධල්වල මෙන්න මුවෙක්, මෙන්න උරුරේක්, මෙන්න දිවියෙක් කිය කියා මද්දහන් කුලෙන් කුලේට ඇවිධිවා. කුදුවලින් ගලන දාලුවල්වල කොළ එකතුවෙලා පල්ලේවෙවිල කැකුරිවිව වතුරයි බොන්ඩ ලැබෙන්නේ." යනාදී වශයෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨය දැන්වීම පිණිස විදුෂක විසින් වේදිකාව තුළ කරන විස්තර කාලය මීට නිදුසුන් ලෙස දක්වා හැකි ය. මෙහි දී විදුෂකගේ සංවාදය අවසන් වීමෙන් පසු ව (හැරමිරිය වාරුවෙන් සිටි) (ඉහත විස්තර කරන ලද පරිදි පිරිවර සමග රජ පිවිසෙයි.) එමෙන් ම ගාකුන්තලය නාට්‍යයේ දී දුෂ්ඨන්ත රජ විසින් කරනු ලබන ඒකල හාජණයක් මෙසේ ය.

(යේකයෙන් එවයක් ගොස්) "දන් යාගය අවසානයි. පුරකයන්ගෙන් අවසර ලබාගෙන විඩාවට පත්වෙලා ඉන්න මම විකක් විනෝද වෙන්ව කොහාට ද යන්ව එනැ? පුසුමක් හෙලා ප්‍රියාව දැකීම මිසක් වෙන මොකක්ද මම තියෙන පිහිට. ඇ ගැන විකක් හොයල බලන්ව එනැ (හිරු දෙස බලා)..." මෙහි දී විදුෂක රජතුමන් කරන විස්තරයන් සමග ක්‍රියාත්මක ගායනා කිරීම ද සිදු වේ. එනම්,

"පොද යුත් වාලිනි ගගදිය	යැලිවල
පුවිදින් රඟි රත් පිපුමෙහි	රෝධවිල
දැඩි ලෙද ව්‍යුහිනු හැකි වෙයි මද	නල
අය පසකින් නැමි මල් හි තෙද	බල"

(වටයක් ගොස් බලා) ස්ථානය වෙනස කිරීම ජ්‍යෙෂ්ඨයාට දැන්වීම සඳහා වටයක් ගෙන් කර නැවතත් ඒකල හාජණය සිදු කරයි. (අනතුරු ව එම විස්තරයෙන් දක් වූ පරිදි ගාකුන්තලය යෙහෙලියන් සමග පිවිසෙයි.) මෙසේ එක් වටයක් වේදිකාවේ තති ව කරනු ලබන විස්තරය ඒකල හාජණයක්.

ආත්මගත හාජණය

ආත්මගත හාජණය හෙවත් ස්වගත හාජණය යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ, වටයක් තම අභ්‍යන්තර හැඟීම ජ්‍යෙෂ්ඨක අවධානය පිණිස පළ කිරීමයි. ගාකුන්තලය නාට්‍යයේ දෙවන අංකයේ විදුෂක හා දුෂ්ඨන්ත රජ අතර ඇතිවන සංවාදයෙන් අනතුරු ව රජ (තමාට ම) මේ මෙනුම ගාකුන්ත මෙහෙම කියනවා කෙසේ ඉසිවරයගේ දුව මතක්වෙන විටත් දැන් දඩයම එපා වෙලා තියෙන්නේ ඒ මන්ද කියනවා නම්.

"සමකින ම පියාදී වෙසෙම හි	
දෙවිනුපදෙස් මුදු බැලුම් හෙරීමිනි	
පුපුරුදු මේ මුවන් කෙරෙ කෙරෙ හෝ	
සැදි දුනු දිය මුත් පොලා නොහැවි මැයි"	

එය අවසාන වූ විට "(විදුෂක රජගේ මුහුණ බලා) තම්මුන්නාන්සේ මොකක්ද හින් හංගගෙනයි මය කතා කරන්නේ. මග අදේශාවෙන් වැඩික් වූවෙන් තැහැ" යනුවෙන් විදුෂක රජගේ එම කියමන තමාට නොඅසුන බව ප්‍රකාශ කරයි.

එමෙන් ම ගාකුන්තලය නාට්‍යයේ ගාකුන්තලය විසින් ආත්ම හාජණයක යෙදෙන අපුරු මෙසේ දක්වේ. "(තමාට ම) මග ජ්‍යෙෂ්ඨයෙන් එන් එයෙල්ලන්ට ඒක දන් වූවන් කියන්ව බැහැ." යනාදී කෙටියෙන් කරන ප්‍රකාශන ද ඉදිරිපත් කෙරෙයි. මේ අනුව ගාකුන්තලය නාට්‍යයෙහි ඒකල හාජණ සහ ආත්ම හාජණ යන හාජණ විධින් ඇතුළත් වී ඇති අතර, සංස්කෘත නාට්‍ය යෙහෙළ ඉන් ප්‍රකට කෙරෙයි.

(iii) සංස්කෘත නාට්‍යයේ හාජණ විධිවල දක්නට ලැබෙන ලෝකධරම් හා නාට්‍යධරම් ලක්ෂණ

හරතමුණි දක්වා ඇති පරිදි ප්‍රධාන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් දෙකකි. එනම්, ලෝකධරම් සම්ප්‍රදාය සහ නාට්‍යධරම් සම්ප්‍රදායයි. මේ අනුව සංස්කෘත නාට්‍ය නාට්‍යධරම් සහ ලෝකධරම් ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය රිතියට අනුව සකස වූ විශේෂ හාජණ විධි අවක් පවතියි. ඉන් ආත්මගත හාජණය සහ ඒකල හාජණය ලෝකධරම් ආකාරයට සිදු වේ. එමෙන් ම වේදිකාවේ නාට්‍යය ගාලාගෙන යන අතර, එය නරඹන ජ්‍යෙෂ්ඨයාට ජ්‍යෙෂ්ඨය තෙවෙන් මේ එව ඇග්‍රිවලට කටයුතු කරන්නේ ඒකල හාජණය තුළිනි. ම මෙන් පසකට සිමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨයාට කෙළින් ම ඒ බව ඇග්‍රිවලට කටයුතු කරන්නේ ඒකල හාජණය තුළිනි.

එමෙන් ම ආත්මගත හාංසයේ දී ද ලෝකධර්මගත ව ඉදිරිපත් කිරීමක් වාචික අනිහය තුළ දක්වේ. එමෙන් ම වනවහාර බස මෙන් ම ලිඛිත බස ද ඇතුළත් වන සේ නාට්‍ය විකාශනය වේ ඇත. ඇතැම් අවස්ථා ඉදිරිපත් කිරීමේ ද මල් නෙලීම, දිය ගෙන රම ආදිය නරතන විලායයෙන් ඉදිරිපත් කෙරිණි. සමූහ හාංස තැවත් දෙදෙනෙකට වැඩි ගණනක් එක ම හතින් එකවිට ම වදන් පාචිසීම සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබෙන ලෝකධර්මී ලක්ෂණයකි. එමෙන් ම රහස් කිම තාත්ත්වික ව එනම්, ලෝකධර්මී ව සිදු කෙරිණි.

සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ දී විශේෂිත වාරි හෙවත් පාද වලන රටා යොදා ගැනීමේ. පාද ජ්‍යා හා තුනටියේ වලන වාරි හෙවත් පාද වලන 32ක් විය. ඉන් 16ක් පොලොව මත වලන තිරුපණය සඳහා වූ අතර, 16ක් පොලොවින් උඩ ගමන් තිරුපණය සඳහා ද යොදා ගැනීමේ. මෙම සියලු කරුණු ඔස්සේ සංස්කෘත නාට්‍ය නාට්‍යධර්ම ලක්ෂණවලින් ද පරිපූරණ වී ඇති බව පෙනීයයි. එමත් ම මූදා කිහිපයක් ද හාවිත වී ඇති අතර, ආකාර යාෂිතයට අනුව අදාශනමාන වරිතයක් හා සමග සංවාදයේ යෙදෙන විට අන්ල කණ පිටුපසෙහි තබාගත යුතු වේ. මෙවැනි ලක්ෂණ අනුව සංස්කෘත නාට්‍ය නාට්‍යධර්ම ලක්ෂණයන් ද පිරි ඇති බව පෙනීයයි.

ජනාන්තික හා අපවාරිත භාෂණය එක් වරිතයක් තවත් එක් වරිතයකට පමණක් ඇසෙන ගේ සෙසු වරිත වළක්වා කතා කරයි. මෙහි දී වරිත නීතියක් වේදිකාවේ සිටිය ද එක් වරිතයක් අමතා කතා කිරීම ද පාස්කාත නාට්‍යයේ දී ඉදිරිපත් කෙරෙන විශේෂ භාෂණ කුමාරයි. මෙය අනෙක් නාට්‍යමෙහි විල දී දක්ගත හැකි තොවී.

සාහිත්‍ය නාට්‍ය තුළ ගැඹු වී ඇත්තේ ස්වාධාවික ලේඛනයේ සිදුවන දී වැනි සිද්ධීන් ය. ස්වාධාවික සිද්ධීන් නිසා මිනිපුන්ගේ සිනෙහි භාවයන් උපදී. එනම් සාහිත්‍ය නාට්‍ය කානිවල ගැඹු වී ඇති සිද්ධීවලට භාවයන් ඉපදාවීමේ හැකියාවන් ඇත. ස්වාධාවික ලේඛනයේ සිදුවන ඇතුම් සිද්ධී අප තුළ ප්‍රසාන්න භාවයන් දන්වයි. ඇතුම් සිද්ධී අප්‍රසන්න භාවයන් දන්වයි. සැබු සිද්ධීන් නිසා අපගේ සිත්ති පහළවන හැඟීම කොටස නවයකට බෙදෙයි. පසු ව වින්දනයට පෙරලෙයි. වින්දනයට පෙරවාණු භාවය රසය නම් වේ. මෙම රසයන් මත්තකර දක්වීමේ ද ඝංජකාන නාට්‍යයක් තුළට විශේෂිත වූ හස්ත මුදා කිපයක් සාරිත වේ. ජේවා ආතර මාග සිරුෂ, සැර සිරුෂ, ඩුමර (බධිරා), භාජායා (භාජායාගේ තුවී), පද්ම කේරු (පිපුම් කෙමිය), අර්ධ වන්ද (අඩ ඉද) යන හස්ත මුදා විශේෂිත ය. එම විශේෂිත වූ ලුණාන නාට්‍යය ධර්මිගන වූ බවක් පෙනීයයි.

ගති හෙවත් ගමන් කුම ද විශේෂීන ය. එක් එක් වරින ගණයට ආලවිනින වූ ගමන් කුම රාඩියැක්. උත්තම වරිනයක් එක් පියවරක් තබන කාලය තුළ මධ්‍යම වරිනයක් පියවර දෙකක් ද, අධ්‍යම වරිනයක් පියවර සනරක් ද තැබිය යුතු ය. මේ තුළ ද නාට්‍යධර්මී ගති ස්වභාවයක් පළවනියි.

05. (i) නාට්‍ය විවාරණ යනු,

විශේෂයෙන් තාට්පර විවාරකයා තමා විසින් විවාරයට ලක්කරු ලබන තාට්පරයේ අධ්‍යක්ෂක කෙරෙහි හෝ රාජනා දායකයින් කෙරෙහි හෝ පක්ෂග්‍රාහීයකු වශයෙන් කටයුතු නොකළ යුතු ය. තාට්පරයේ හොඳ මෙත් ම තරක ද නොපිරිහෙළා සිය විවාරය තුළින් ඉදිරිපත් කළ යුතු ය. මෙහි දී පක්ෂග්‍රාහී බවත් මිදිය යුතු අතර, පොදුගලික ලාභ අප්‍රකාශනවත් ද නොර ව තම විවාරය ඉතා සාධාරණ එකක් ලෙස සිදුකළ යුතු ය.

(ii) නාට්‍ය විවාරයේ දී සැලකිල්ලට ලක්තුව යුතු තරෙණු

බොහෝරිට නාට්‍යකරුවා විසින් තම නාට්‍යය තමාගේ ම අත්දැනීම් ලඟේ ස්වතන්තු නිර්මාණයක් ලැඹු හෝ අනුවර්තන පරිවර්තන නාට්‍යයක් ලෙස ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. එමෙන් ම එහි මුල් කාචිය කුම්ඛ ද? රචකයා කවරෝ ද? යනා දී කරුණු යැලුකිලේලට ගතිමින් ඒ පිළිබඳ ව දැනුවත් කුම්ඛ නාට්‍ය විවාරකයා විසින් එහි ඇති කරුණු ගොනුකොට දක්වීය පුතු ය. නිවැරදිහාවයට පහැනි බවත් දක්වා නිබේ ද? එසේ තැනිනම්, එහි නිර්මාණ හියාවලිය බැඳු නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා දක්වා ඇති සාධාරණීකරණය ඉතා සාර්ථක අන්දිත්ත් සිදුකර නිබේ ද? යන්න දක්වාමේ ද නාට්‍ය විවාරකයාගේ වගකීමක් හා පුතුකමක් විනු ඇත. එමෙන් ම තර් තිළියන් තම විවිධ තීරුරණය කිරීමේ ද ඒ වටිනා තීරුපූජය ඒ ඒ නාට්‍යයේ කාපා මෙම්වට අනුව සාර්ථක ව සෑහු එම විරිතාන්ත්ව සාධාරණීකරණයක් ඉටු බරන්නේ ද යන්න තීග්චිය කිරීම ද ඉතා වැදගත් කරුණකි.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් තිරුමාණය කිරීමේදී අනුජාංගික අංශ පිළිබඳ ව ගොයා කටයුතු කිරීම අජන්සෝකලරයාගේ ප්‍රයාන එගකීමක් දේ සැලකෙයි. එකී අනුජාංගික අංශ තිවැරදි ව ගොදාගෙන ඇදේද යන්නත්, එහි ඇති අඩුපාඩු සහ එවා තිවැරදි කරගත යුතු ආකාරය පිළිබඳවත් දකුවන් කිරීම හෝ එයේ තැනිනම් එවා තිවැරදි ව කර තිබේ නම් එහි අඩුපාඩු නොමැති බව දක්වීම ද නාට්‍ය විවාරකයා විසින් පෙන්වාදීම හොඳ විවාරකයකුගේ ලක්ෂණයකි.

නාට්‍ය නැරඹීමෙන් ජේෂ්ඨකයා ලබන රසය සහ දැනීම පිළිබඳ ව ද, තිවැරදි හා සාර්ථක බල පිළිබඳ ව ද තරගුණ දක්වීම නාට්‍ය විවාරකයා විසින් කළ යුතු ය. මේ ආදි කරගුණු පිළිබඳ ව වචන දෙමින් සහ අඩුපාඩු පිළිබඳ ව ද පැහැදිලි කරමින්, එම අඩුපාඩු මගහරවා ගැනීමට ගතපුතු පියවරවල් සහ එයින් ජේෂ්ඨකයාට තොඳ නාට්‍ය රසවින්දනයක් ලබාගැනීම්ප හැකියාව ඇතිවන පරිදි දැනුවත් කිරීමක් ලබාදීමට නාට්‍ය විවාරකයා කරපුතු කළ යුතු ය.

ඒයේ ම අධ්‍යක්ෂවරයාට කරුණු පමණක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් තමා කරනු ලබන විළාරය සිදු නොකර එහි ගුණදායේ පිළිබඳ ව මෙන් ම ජ්‍යෙ නිවැරදි විය යුතු බව තරකාතුකුල ව හා පිළිගත හැකි පරිදි යෝජන තිරීම නාට්‍ය විළාරකයා විසින් සිදුකිරීම තුළින් නිවැරදි විළාරයක් ගෙන ජ්‍යෙට හැකියාව ලැබේ.

(iii) නාට්‍ය විවාරය නාට්‍ය කළුවේ උත්තකියට හේතුවන ආකාරය

ඉහාද නාට්‍ය විලාරයක් රටක නාට්‍ය කළාවේ උන්නතියට සේතු වේ. නාට්‍ය නැරසීම මගින් එම රටටේ අනන්තාපයන්, ප්‍රේක්ෂක ජනතාව නාට්‍ය කළාව කෙරෙහි තැබුරු වීමත් සිදු කෙරේ. එමත් ම නාට්‍ය නැරසීමෙන් තම ජීවිතයේ ඇතිවන ගැටුලුවලට විසුම් සෙවීම්ප තිබුණු මගපෙන්වීමත් ද, එම ගැටුලු පිළිබඳ ව යම්කිසි අවබෝධයක් ද ලබාගැනීමට හැකියාල ලියාකර දෙයි. මේ නිසා නාට්‍ය විලාරය තුළින් ඇතිවන උන්නතිය ඒ රටටේ නාට්‍ය කළාවේ ඉදිරි එර්ඝනය සඳහා ද ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය සඳහා ද විදුගත් වේ.

විතුපල, වෙළි නාට්‍ය හා තොයෙකුන් රසවිත්ත්ද අංග සේවීමට රසික ජනතාවට මෘපෙන් සැලයි ඇති එර්තමානය තුළ ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍යය තැබූමෙන් මගහැරුණු තත්ත්වයක් දක්නට ලැබේ. එනමුද ඉදිරියට නාට්‍යය තරඟන ප්‍රේක්ෂක පිරිස සංවර්ධනය කරගැනීමට හොඳ නාට්‍ය විවාරයක් අත්‍යවශ්‍ය වේ. එමෙන් ම අද නාට්‍ය තීර්තමාණ කාර්ය දෙස බලන්වීට මූල්‍යමය ප්‍රශ්න බොහෝවිට අධික්ෂාවරයාට බලපායි. එමෙන් ම අධික්ෂාවරයෙක් අපේක්ෂා කරන්නේ තමාගේ නාට්‍යය සඳහා හොඳ ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වයක් ලබාගැනීමට ය. එහෙත් නාට්‍ය විවාරය තුළින් අධික්ෂාවරයුතුව හා නව නාට්‍යයට අභ්‍යන්තරයක් සිදු තොවිය යුතු ය.

ඒමෙන් ම විවිධ වූ කේතු මස්සේ විවිධ ගැටුවලල වියදුම් වයයෙන් නාට්‍ය තීරණාක ගොඩනෑමට අධ්‍යක්ෂකවරුන් ක්‍රියාත්‍රයි. මෙහි ද විවිධ අත්හදාබලුම් සහ විවිධ ගෙයෙන් පිළිබඳ ව ද විමර්ශනාත්මක ව නාට්‍ය තීෂ්පාදනයට පෙළුම් සිටී. එවන් කරුණු මස්සේ විවාරකයා අධ්‍යක්ෂවරුනෑගේ ඉදිරි ගෙන නොනවතින පරිදි මුවන් මත්දේශ්සාහී බවට පත් නොවන පරිදි නාට්‍ය කම විවාරය ඉදිරිපත් කළ යුතු ය.

පොදු ප්‍රේෂ්ඨක ජනනාවගේ දෑතීම සහ වින්දන ගක්තිය අනුව යම් යම් නාට්‍යවල රෙග්‍යාන තරු නිශ්චයන්ගේ අරග කිරීම මත ප්‍රේෂ්ඨක ප්‍රතිඵාර අඩු වී යාමට ඉඩ ප්‍රස්ථා සැලැසී ඇති. එහෙත් ආධුනික තරු නිශ්චයන් යොදාගැනීමෙන් ම සාර්ථක නාට්‍යයක සාධනීය මට්ටම ඉහළව ගෙනයම නාට්‍ය කළාවේ දියුණුවට හේතුවක් වනු ඇති. එවන් තත්ත්වයක් උදා කිරීමට අවශ්‍ය පරිදි නාට්‍ය විවාරණ ක්‍රියින් මගපෙන්වීමක් කිරීමට ද නාට්‍ය විවාරකයා ක්‍රියාත්මක වීම ද නාට්‍ය කළාවේ උන්නතියට හේතුවනු ඇති.

06. (i) රුපභා පිළිබඳ සිද්ධාන්ත ඉදිරිපත් කළ බවහිර නාට්‍යලේදීන්

1. බරලෝද්ධ බෙජටි 2. කොන්ස්ට්‍රුක්ටිව් ස්ටැනිස්ලාවිස්කි

(ii) රුපණ සිද්ධාත්තය

රුසියානු ජාතික නළවකු, අධ්‍යාපක වරයකු හා රෝගී සිල්පියකු වූ කොන්සේට්ඨ්‌රින් ස්ටැනිස්ලාවිස්ක් ලොව ප්‍රඛලිත පුද්‍යරාර්ථාදී රෝග රිතිය ගෙවනු ඇතුළතු ප්‍රබලයෙකි. (Method Acting) රුපණ විධික්‍රමය ද හඳුන්වා දුන්නේ ද මෙතුමා ය. රුපණ විධික්‍රමයේ පදනම වූයේ හැඟීම් හා අන්තර් ඇතාය තුළින් සිදුවන ආවේශය ඔස්සේ වරිතයක බාහිර හා ආන්තීය ජීවිතය අවබෝධකර ගැනීමේ කුමෝපායයයි. ඒ සඳහා නළවා වරිතයේ අභ්‍යන්තර හැඟීම්වලින් යුතු ව එරිතයට ප්‍රවේශ විය යුතු ය. එමත් ම නළවා සතර අනිනය අනුගමනය කිරීමට අමතර ව බුද්ධිමය වශයෙන් පරික්ල්පනයෙන්, නිරික්ෂණයෙන් හා අන්දිකීමත් වරිතය පෝෂණය කරගත යුතු ය. එමත් ම පිටපත කියවා යුතුයේ ඉතිහාසය, දේශපාලන සිතුම් පැනුම් අධ්‍යාපනය කිරීම ද සිදු විය යුතු ය. වරිතයක ශාරීරික ක්‍රියාවන් හා මනුෂ්‍ය වර්යාවන් අනුකරණය කිරීම මෙත් ම වේදිකාල මත තීරුපණය කරන සංකීර්ණ වරිතයක සැබෑ ස්වරුපය තීරුපණය කිරීමට තරම් ප්‍රමාණවත් තොවන බව ද ඔහු ප්‍රචාරකයි. එමත් ම වරිතයක අභ්‍යන්තරයට ප්‍රවිෂ්ට වී වරිතය සතු සැබෑ වර්යාව හා හැඟීම් අවබෝධ කරගැනීම තුළින් වරිතයට කිදා බැංකිය යුතු බව ස්ටැනිස්ලාවිස්ක් අවධාරණය කර ඇත. එමත් ම ස්ටැනිස්ලාවිස්ක් ප්‍රමාණවත් නළවකු වීමට ප්‍රතිඵාල (talant) සහ තීරුමාණ වේශය (Inspiration) පමණක් ප්‍රමාණවත් තොවන බව ය.

గవెంతుడు, నీర్జిష్టణుడు, ఊరీరుక అహమాయ, మానాకిన అహమాయ, దితల్కిరుతు అహమాయ, రంగ తీటి అహమాయ. రలనూ లైలీల లై కూర్చున్ లిచ్చేడ్ నాలులు ఐగ్గెమి లు అస్తోన్రథ్యానుడు లిషిన్ మెంచెయల్వు లుబు లిలు, నాలులు లరినుయకప ఆలెవిడ ప్రుల ఏ నలు లెర్డికూలుక నీడులు అరమ్ముణుకు ఆన్తి ల రంగపూన లిలు అలుంబుదుయెన్ ప్రులు ల రంగపూన లిలున్ లెన్సులుడ్డెడి.

(iii) ಈ ಸಿದ್ಧಾನ್ತದ ಅನ್ವಯ ನಿರ್ಣಯ ವ್ಯಾಪಕ ಬಹಳಿಗೆ ಪ್ರಾಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ.

රුපණ විධිමාත්‍ය අනුව ලංකාවේ නිෂ්පාදනය කරන ලද තාව්‍ය අතර බේල්ස් හෘදිය තාව්‍යය දැක්වීය හැකි ය. එදා විදාහංසයෙහි දක් ඇත් ආකාරයට මෙම තාව්‍යය සමකාලීන සමාජය සකස්කළ නිර්මාණයක් සේ සැලැකේ. මෙම තාව්‍යය විසින් සැබූ ජීවිතයේ දක්නට ලැබෙන ලෙසින්, මසින් පිරි විරිත අනුකරණය කිරීම ඉතා යෝග්‍ය බව පෙන්වා දෙනු ලැබේ. පුරුෂාධිපතින්ට තුළ වැශ්‍යාත්‍ය සමාජය කාන්තාවගේ යටපත් හාවයට සමාජය නැතුකර ගැනීම නම් වූ සාම්ප්‍රදායික පිළිවෙත ලෙනය් කිරීමට තෝරාගේ උරිනය ක්‍රියාත්මක විම මෙහි දී පෙන්වා දෙයි.

නෙව්රාගේ එරිතය මගින් ස්ථී විමුක්තිය පිළිබඳ ප්‍රථාරණවාදී දැජිටියක් මතු කරනු වෙනුවට ඉඩිසන් ස්ථීයගේ විමුක්තිය ද පොදු මානාප විමුක්තියේ තොපසක් ලෙස සලකා එය නීරමාණය කර ඇතු. එමෙන් ම සංමාජ වින්තනයේ ඉදිරි ගමන සිදුවීම සඳහා ඉඩිසන් විසින් යොදා ගන්නා ලද එරිතවල ඇතුළත සහ පිටත ගෘෂ්ම ප්‍රේක්ෂකයා විසින් වහා ගත යුතු ය. එහි දී කාන්තාලන්ගේ නීධනස්වාදී සටනක් කෙමෙන් දිගැරෙන අපුරු සෙල්ලම් ගේ නාට්‍යය තුළින් ප්‍රකට කරවයි.

රුක්කඩ ගෙදර නාට්‍යය එදා සමාජයේ ජීවත් වූ ලැබුරා කියලෙන් නම් කාන්තාවකගේ සත්‍ය කතාවක් ඇසුරින් නීරමාණය කර තිබේ ද එදාගත් වේ. සමාජ සංස්ථාව සහ සමාජීය ගති පැවතුම් මතා ව තාත්ත්වික ව පෙන්වා දීමට දරු උත්සාහයක් බව පහැදිලි වේ. නොරා භා හේම්මර විවාහ වී ඇට වසරකට පැපු මව්නගේ විවාහය දෙදරා යාමට හේතුවන පොශ්‍රලික සාධක හැරෙන්නට සමාජය හේතු සාධක විමසා බැලීමෙන් අද ජීවත් වන සමාජයේ ස්ථීරින් පුරුෂයන් මූලුණ පා අති ගැටුලු පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක ව අවධානය යොමු කිරීමට තරම් යෝග්‍යතාවක් මෙම කානීය තුළින් පෙන්තුම් තෙරේ.

නොරාගේ ස්වාමි පුරුෂයා වශයෙන් හෙල්මර නොරාට සාමේෂ්‍ය ව ගත් කළ සාම්ප්‍රදායික සමාජ සංස්කෘතික හා ආර්ථික සංස්කෑති මහෙලකු බව හෙළි වේ. අවසානයේ දී ඊය ගිවිපූම් කඩායිය කාග්ස්ටාචි තැබුවත එවතු ලැබූ විට ඔහුගේ නියම ආත්මපරිපාලි ස්වරුපය හෙළිදරව් වේ. දීන සමාජ හරයක් හා පිරිපූණු මත්‍යාන්ත්‍රය පිළිසිඳු කරන බව හෙල්මර තුළින් පෙන්නුම් කෙරේ. “මම ගැලවිලා නොරා මම ගැලවිලා” යන කියමන තුළින් ප්‍රථිල් සංස්කෑත තුළ ඒකමතික බව හින විෂ පෙන්නුම් කරයි. එය අසාධාරණ ව්‍යවත් බව සමාජයට තහවුරු කිරීම ක්‍රමයෙන් කනාව දිකාගනය වීම තුළින් ස්ම්බු කර දැක්වීමට ඉඩසන් සමත් වේ ඇති.

මෙහි ඇතුළත් විවිධ වරින පඩුල තුළ ඇතිවන මෙම ගැටුම ගොඩනෑවීමට උපකාරී වන අතර ම එම වරිනවල ක්‍රියාකාරීත්වය ජ්‍යෙෂ්ඨකායාගේ හෝ රසිකයාගේ ජ්‍යෙෂ්ඨයේ නිම්වලදු පූජල් කරගැනීමට ද දායක වී ඇත.

නිවසක අයිතිය හා එහි වගකීම ප්‍රධාන වශයෙන් දොරගුල් වසා දුම්මේලෙන් ඇතුළිවින බව තොරා පහත මාලයේ දොර “දඩාස්” යන හඩින් වසා දමා ගෙදරින් පිට වී යාමෙන් සංකේතවින් කර ඇත. එය දරුවන් හා ස්වාම්පුරුෂයා එහි තනි කරුම් සහ මුවුන්ට සමාජයට මුහුණ දීමට තොහැකි වාතාවරණයක් උදාකර දීමක් වැනිය ය. එමෙන් ම තොරාගේ ජීවිතයට මෙන් ම දරුවන් සහ හෙල්මගේ ජීවිතයට ද අත්වන ඉරණම විවිධ පැනී අනුව බැලීමට හැකිවන පරිදි සිදු ජාතියා මෙම නාට්‍යයේ අවසානය එකල බටහිර සමාජය තුළට ගළපාලීමට සමත් වූවක් සේ ද සඳහන් කළ හැකි ය.

I කොටස

01. (3)	02. (1)	03. (4)	04. (5)	05. (4)	06. (4)	07. (1)	08. (2)
09. (2)	10. (4)	11. (2)	12. (1)	13. (2)	14. (4)	15. (2)	16. (2)
17. (1)	18. (4)	19. (4)	20. (2)	21. (3)	22. (5)	23. (1)	24. (1)
25. (2)	26. (3)	27. (3)	28. (4)	29. (3)	30. (2)	31. (1)	32. (2)
33. (3)	34. (3)	35. (4)	36. (4)	37. (5)	38. (2)	39. (1)	40. (3)

II කොටස

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ගාන්තිකරුමවලින් පූර්ව පාත්‍රවන ප්‍රධාන දේව හා යක්ෂ සංකල්ප දේව සංකල්ප

1. දෙවෝල් දෙවියන් පිළිබඳ සංකල්පය
2. මංගර දෙවියන් හෙවත් සමන් දෙවියන් පිළිබඳ සංකල්පය
3. කොහොඳා දෙවි ප්‍රධාන විරමුණෙක් දෙවියන් පිළිබඳ සංකල්පය
4. පත්තිනි දෙවියන ප්‍රධාන වූ සත්පත්තිනි සංකල්පය

යක්ෂ සංකල්ප

රිරි යනා, කළුතුමාර යක්ෂයා, සූතියම් යක්ෂයා, මහසොහොන් සහ මහාකේෂ සන්නි යක්ෂයා ඇතුළු ව දහ අට සන්නියේ ඇතුළත් සන්නි යක්ෂයින් මෙන් ම කඩවර යකුන් පිළිබඳ ව ද සංකල්පයක් පවතියි.

(ii) දේව හා යක්ෂ කොටස්‍යා වෙනුවෙන් පවත්වන ගාන්තිකරුම

කොහොඳාකංකාරය පැවැත්වීමට ප්‍රධාන අරමුණක් වශයෙන් සඳහන් වී ඇත්තේ සැපිකත්වයයි. කුම්ඩු අස්වනු තෙලා ගැනීමෙන් පසු අගු කොටස දෙවියන් වෙත පුදා සෙන් ගාන්තිකරු ලබා ගැනීමේ අභිලාපයෙන් සිදු කරන අතර ම ගමට, රටට, ප්‍රදේශයට පැමිණෙන්නා වූ අදාළතාන රෝග පිඩා මෙන් ම ස්වභාවික උපදුටුයන්ගෙන් ආරක්ෂාව සඳහා ද කොහොඳාකංකාරය පැවැත්වීම අරමුණක් වී ඇත. එමෙන් ම වස්‍යගත රෝගවලින් මිදීම මෙහි තවත් පරමාර්ථයකි. පැළේාල, වසුරිය වැනි රෝග පිළිබඳ ව මිනිසුන් හු පැවත්වන් මෙන් නිසා හටගන්නා රෝග වශයෙනි. මෙම අරමුණු සස්සේ කොහොඳාකංකාරය අද ද පවත්වනු ලබයි.

කොහොඳාකංකාර ගාන්තිකරුමයක් පැවැත්වීමේ දී දෙවියන්ගේ පිහිටු ආයිරවාදය ලබා ගැනීම් සඳහා එම ගාන්තිකරුමය හා බැඳු පූර්ශීය ගණනාවක් පවතී. කංකාර මධුවක් පැවැත්වීමට දින කීපයකට කළින් පූඛ වේලාවක දී කජ් සිවුවීම මෙහි ප්‍රධාන පූර්ශීය විධියක් වන අතර, කිරී ගසක අත්තක් සිවුවා මල්පැලක් තනා මුදුන් හා දෙවියන් සිහිපත් කරමින් දෙවියන්ට කන්නලුවිවක් කර තොවේ දිනතින් ගාන්තිකරුමයක පවත්වන බවට පොරෝන්දුවක් ඇතිකර ගතියි. එමෙන් ම කංකාරයක් පැවැත්වන දිනයේ ජේවි, සූදු විතින් සැරසි, සෙන් කේවි, මල් යහන් කේවි කියා දෙවියන්ට ආරාධනා කොට දෙවියන්ට පහන් දැල්වා දේව ආරාධනාවන් අනතුරු ව දෙවියන් උදෙසා පද හතක් නටු දෙවියන්ට ගොරව කරනු ලබයි. හත්පද තැබීමෙන් අනතුරු ව ආවැන්දුම, යක්ඇන්ඇම ආදි වියෙශිත තැපුම් අංග ඉදිරිපත් කිරීම සිදුකරනු ලබන අතර, විශය කුමරු හා දිවි දේශීය සිහිපත් කරමින් කුවේණියගේ ගෝකාලාපය පූවාදක්වමින් කේවි ගායනය සමඟ ඉදිරිපත් කෙරෙන තැපුම ද අත්තා ගෙර වාදනය ද, මධුපුරය නමින් මධුව පිළිබඳ කරනු ලබන විස්තරය ද පූර්ශීය සිදු රටාවන්ට ඇතුළත් වේ. තමාර කිමෙන් අනතුරු ව දෙවියන් උදෙසා වෙන්කොට තැබු කප ඉදිරිමෙන් වස්දොස් දුරුකරලීම සහ ගෙට ගිනි තැබීමන් සිදු කරයි. සියලු දේශීය සියලු දේශීය සියලු වූ යන්නා සේ සියලු දෙනාට පැමිණියා වූ දෙවියන්ගේ දේශීය දුරු වී පිහිටා ආයිරවාදය තැවතන් ලැයාකර ගැනීම ඉන් අරේකිත ය.

කොහොඳාකංකාරයේ භුවපා මධුවක් නිම කිරීමෙන් අනතුරු ව එහි එක් පසෙක අයිලයක් තැනීම සිදුකරයි. අයිලය තුළ මල් යහනාක තනා එහි මධුන්ට සහ දෙවියන්ට පහන් දැල්වා භරණ තැන්පත් කිරීම සහ දෙවියන් වෙනුවෙන් හාරහාර මඟපු කරන ලද පැවැත්වා වෙන් කිරීම ආදි සියලු කටයුතු සිදුකරයි. සුවද දුම් පුදා සත් පද පෙළපාලියෙන් පසු දෙවියන්ට පූදන ලද ද්‍රව්‍ය ද අයිලය තුළ තැන්පත් කරයි. එමෙන් ම දෙවියන් සඳහනා එකතු කරන ලද හාල්, කෙසෙල්, කුමුම්, සිනි, තේකොල්, හනුරු, සිතෙල්, පොල්තෙල් ආදි සියලු දුවන ගබඩාකර තබන්නේ ද එම ගබඩාව තුළ ය. එමෙන් ම යක් ගේ තමින් හුදන්වනු ලබන මධුව තුළ කොටසක තෙල්, පොල්, පුවක් වුව බැඳින් එල්ලා ලැණු ඇද පුහුල් ගෙවි, කෙසෙල් කැන් ආදිය එල්වා අලංකාර කරයි. එමෙන් ම කොලභේ, සිරුස්ස, බුලත් අතු ආදිය ද එල්ලා තැබීමෙන් අලංකාරවන් කරයි.

ପ୍ରକାଶକ ନାମ

යක්ෂ කොට්ඨාස වෙනුවෙන් පැවැත්වෙන පහතරට ප්‍රදේශයට ආවේණික වූ යාන්තිකර්මයක් හැඳියට ප්‍රචලිත දහඅට සන්නිය හෙවත් සන්නියකුන් යාගයට සිම්වනුදේ සුවීගෙළේ ස්ථානයකි. මත්දයන් මෙම යාගය ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්ඩා ම යෙහි සංකල්පය පෙරදරි ව සිදු කරන්නාක් ලෙස දක්විය හැකි ය. මහාකෝළ සන්නි යක්ෂයා විසින් මවා ගන්නා ලද දහඅට සන්නි යකුන් පිරිවරාගෙන වියාලා මහනුවරට පැමිණ තුන්බිය උපදාවයි. ඉන් මිනිසුන්ට ඇතිවන්නා වූ උපදායන් සමනය කිරීම දහඅට සන්නියන් අපේක්ෂිත ය. එහි අපේක්ෂිත අරමුණු අතර ප්‍රධාන අරමුණ වන්නේ රෝග නිවාරණය කිරීම වේ. එනම් මිනිසුන්ට පැමිණෙන්නා වූ ගොඩ බව, බිහිර වීම, කොර වීම, අමුක්කා ආදි වූ රෝගභාධ පිළිබඳ ව සඟකා බලන විට ජේවාට හේතු වී ඇත්තේ එකි සන්නි යකුන්ගේ බලපෑම බව පෙන්නුම් කරයි. ඉන් මිදීම සඳහා එකි යක්ෂයාට දොල පිදේනි පරිත්‍යාග කිරීමේ පිළිවෙත සේසේ රෝග නිවාරණය කරගැනීම මෙහි ප්‍රධාන අරමුණක් සේ සැලකෙයි. එමෙන් ම ගමට රටට ප්‍රදේශයට පැමිණෙන්නා වූ තියගය, ගංවතුර, අකුණු ගැසීම හා දුරහිසුවලින් පැමිණෙන්නා වූ උපදාව සමනය කරගැනීම සඳහා වූ අරමුණු ද මෙහි දී ප්‍රධාන වේ. එමෙන් ම නොපෙනෙන පේත තුත ආදි බලයන් තුළින් මිනිසුන්ට ඇතිවන්නා වූ උපදායන්ට පිළියම් වයයෙන් ද එකි බලයන්ට දොල පිදේනි පරිත්‍යාග කිරීමෙන් උවදුරු සමනය කරගැනීම අරමුණකි.

මෙහි දී දක්නට ලැබෙන පුරා විධි අතර සූතියම් යක්ෂණීයගේ වේශය තුළින් කාන්තාවකගේ ජීවිතයේ අවස්ථා තුනක් ඉදිරිපත් කරයි. එමගින් එකී යක්ෂණීයගේ බලපෑම සමනාය කිරීමට කටයුතු කරයි. එමත් ම පාලි පැමිණවීම නම් අවස්ථාව තුළින් දේව පිහිටා දිරිවාදය ලබා ගැනීම සඳහා කෙසේයි පාලිය, සං පාලිය, ව්‍යුලත් පාලිය, දුම්මල පාලිය ආදී සි පාලි රෝග කිරීමෙන් කරනු ලබන පුරාවිධින් ද මෙහි දී දක්නට ලැබේ.

එමෙන් ම මෙහි විශේෂීත පුරා විධියක් සේ සන්නි යැසූයින් සහායත කිරීම දැක්විය හැකි ය. ඒ තුළින් එකි යැසූයින් දහඅට දෙනාට ආරුස් කෙරුණා වූ රෝගකාරක බලවේගයන් යුරුකර ආතුරයින් ඇතුළු සියලු මිනිසුන්ට සෙන් පමුණුවාලීම අපේක්ෂා කෙරෙයි. ඒ උදෙසා එක් එක් සන්නි මූහුණු පැලද ඒ සඳහා නියමිත සංවාද හාලිතය සමඟ එකි යැසූයාගේ ආවේශයට පුද මරුපුකර දීම අපේක්ෂා කෙරේ. දෙවියන් උදෙසා තැනු මල් යහනට දෙවියන් වැඩිම්වීමට මල් යහන් කිවී ගායනා කිරීම සහ දෙවිවරුන් විමානගත කිරීම ද මෙහි තවත් ප්‍රධාන ප්‍රාථමිකයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) ප්‍රවලිත සිංහල නාට්‍ය කිහිපයක දක්වෙන ගාන්තිකරමවල ආසායය

ශ්‍රී ලංකාවේ දේශීය නාට්‍ය කළුව තුළට ශාන්තිකර්ම ආභාසය තොමද ව ලැබේ ඇති බව පැහැදිලි ව දැකිය තැකි ලක්ෂණයකි. මින් රත්තරං නාට්‍යය දේශීයත්වයට විශේෂයෙන් නැගුරු ව නිරමාණය වූ නාට්‍යයකි. මෙහි මැහැල්ලගේ මුහුණ හා ඇප්‍රේම් නිරමාණය කෙරෙහි සන්නි යෘත්තියෙන් නිරමාණයට යම්කිසි සමානතාවක් පෙන්වුම් කරයි. එඟම්ණක් තොට, දහඟට සන්නිය සඳහා විශේෂීත වාද්‍ය හා සංඛ්‍යා සඳහා යොදා ගැනීම ද එවැනි ම පද සාචිතය ද දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් රත්තරන් නාට්‍යයේ සෞරුන්ගේ පැමිණීමේ දී හාවිත කරන වෙස් මුහුණුවල සහ ඔවුන් පැමිණෙන තැපුම් තුළ ද දක්නට ලැබෙන්නේ ශාන්තිකර්ම තුළින් උප්‍රවා දක්වෙන බවති. එමත් ම විශේෂයෙන් ජපයා හා ලෙන්විනා නාට්‍යයේ කවී ගායනාය හා බෙර වාද්‍ය ද බොහෝ දුරට ශාන්තිකර්ම ආභාසය පෙන්වුම් කරයි.

එමත් ම ශාන්තිකරුමවල දී කරනු ලබන සංවාද හා විතය හා කවි ගායනා ආදිය ද ජස්‍යා හා ලෙන්විනා, සොකරි අදි නාට්‍යවලට හා එක කර ඇති බව කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයයි. ගමන් තාල හා අනුකරණ ක්‍රියාවලීන් ඒ පරිදි ම අනුකරණය කර දක්වීමත් ඇපේ අඩංගුස්ස කෝලම, තාග ගුරුලා වැනි නාට්‍ය තුළින් පැහැදිලි ව දක්නට ලැබේ.

දේශීය වූ ගාන්තිකර්මවල දී විශේෂයෙන් දක්නට ලැබෙන නාට්‍යධිරීගත ස්වභාවය ඉස්මතු කිරීමෙහි ලා ගාන්තිකර්මවල සංචාර හාවිතය හා භාසු උපදාවාලීම ද මධුර ජවනිකා, වෙල්ල විශ්වූම් ආදි නාට්‍ය සඳහා යොදාගෙන ඇති බව දක්වා හැකි ය. වෙශ ඩූජන හාවිතය විශේෂයෙන් දේශීය ගාන්තිකර්මවල ආභාසය ලබාගෙන නිරමාණය කරගැනීමට. උත්සාහගෙන ඇති බව වෙශ ඩූජන හාවිතය විශේෂයෙන් දේශීය ගාන්තිකර්මවල ආභාසය ලබාගෙන නිරමාණය කරගැනීමට. උත්සාහගෙන ඇති බව බෙහෙවින් පැහැදිලි වන කරුණකි. මධුර ජවනිකා, ජස ලෙන්විනා, සොකරි ආදි නාට්‍ය නිරමාණ ක්‍රියාවලියේ දී ඒ බව මැනවින් විදහා දක්වයි. එමත් ම වෙශ ඩූජන සඳහා වර්ණ හාවිතය ද ගාන්තිකර්මවල ආභාසය සහිත ව සිදුකර ඇති බව දක්නට ලැබේ.

02. (i) සූඩ දහ යස නාට්‍යයේ නායක හා ප්‍රතිනායක විරිති

යස රුපු සහ සුඩ වශයෙන් නම් කෙරෙන නායක වරිතය සහ ප්‍රතිතායක වරිතය මේ කතා ප්‍රවත් වටා ගෙනී ඇතේ. මෙහි දී යස රුපු යනු රාජ්‍යත්වය අදාළනා සේ සලකා පාර්මිපරික අදහස් උදහස් සමග ගැටෙමින් රාජ්‍යත්වයට තොගැලෙන හූයාවන් කිරීමට තරම් රාජ්‍යත්වය විභින්වකට භාර්ත්‍ය කරන ලද රජකි. එහෙන් සුඩ නම් ද්වාර පාලකයා රුපුගේ රුපයට සමාන රුපයකින් යුත්ත වූ තැනැත්තා ය. රුපුගේ රාජ සඟා මණ්ඩපයේ පාලකයා වශයෙන් රුපුගේ ඉල්ලීම පරිදි ඔහු වරෙක සමාන රුපයකින් යුත්ත වූ තැනැත්තා ය. රුපුගේ රාජ සඟා මණ්ඩපයේ පාලකයා වශයෙන් රුපුගේ ඉල්ලීම පරිදි ඔහු වරෙක රුප මෙන් වේස්වලා ගනියි. රජ මැයුරු ම වාසය කරමින් පසු ව රුපුට විරද්ධ ව කැයුලු මෙහෙය වන්නේ ද ද්වාර රුප මෙන් වේස්වලා ගනියි. යයලාලා තිස්ස රුපුගේ ප්‍රකාදය ද දිනා ගැනීමට සමත් වූ සුඩ රුපුගේ අනුමත හූයාව පසෙක ලා පාලකයා තිසිනි. යයලාලා තිස්ස රුපුගේ ප්‍රකාදය ද දිනා ගැනීමට සමත් වූ සුඩ රුපුගේ අනුමත හූයාව පසෙක ලා රාජ්‍යත්වයට පත්වීමට කටයුතු කළ බව මින් ප්‍රකට කෙරේ. මිට ප්‍රධාන සාධකය වූයේ රුපු සහ සුඩ දෙදෙනා ම එක ම රුප ස්වභාවයකින් යුත්ත වීම ය.

(ii) ප්‍රතිනායකයාගේ ස්ථියාකාරකම් නාට්‍ය විකාශනයට දක්වන බලපෑම

සුඩ සහ යස නාට්‍යය සමඟතයේ වශයෙන් සලකා බලන කළේ රුපට එරෙහි ව කැයල්ලක් මෙහෙයවා රුපගේ පාලනයේ ඇති අනුපාතකම් හෙළු දින්නට තරම් වූ මුද්ධීමත් තරුණයෙන් වූ සුඩ පිළිබඳ කඩා ප්‍රවතක් ලෙස දිග හැරේ. සුඩගේ අදහස්, ස්ථියාකලාප සාම්ප්‍රදායිකත්වය තොරුස්සන රුපගේ ආකර්ෂණයට ලක්වෙයි. රජ මැයුරේ ම සිටිමින් රුපගේ විශ්වාසය මෙන් ම රජමැයුරේ සිදුවන සියලු වැඩකටපුතු කෙරෙහි ද සුඡ්‍යම ව බලා සිටිමින් විරුද්ධවාදී එ නැති සිටිමිට තරම් දැක් ප්‍රාග්‍රැමක එන සුඩ නම් ද්වාර පාලකයා රුපගේ සිතැගි පරිදී රුප කියන දේ අනුමත කරයි. කැයල්ල මෙහෙයුමේ උපත්‍රමයක් එගයෙන් සුඩ නිවස බලා තැවත පැමිණෙන බව පවසයි. එමෙන් ම තමා ද්වාර පාලක එගයෙන් පත්කර ඇති බව මුවන් හා පළමුමින් මුවන් ද තමාගේ අහිමතයට පත්කර ගැනීමට ස්ථියා කරයි. රාජ අසුනේ ඉඳගැනීමට ස්ථියා කරන්නේ රුපගේ අනුමැතිය යටතේ ය. එහෙන් සුඩට එම අවස්ථාවේ දී රාජන බලයට පත්වීමට මුහුගේ උපත්‍රමය මෙහෙයවා කටයුතු කළ හැකි එ තිබුණි. පාරම්පරික කථාවට අනුව යස රුප වශයෙන් පෙනී සිටින සුඩ දොරටුපාලකයාට අවශ්‍ය නම් රුප හිස ගසා මැරවීමට අණ තිබුණ් කිරීම කළ හැකි එ තිබුණි. එහෙන් මුහු එසේ එම අවස්ථාවේ දී තොකරයි.

සුඩ පිළිබඳ ව යටිය සිදුවීමක් ප්‍රකාශයට පත් කිරීමට උත්සාහ ගන්නා මුහු රුපට කෝප තොවන ලෙස පළසා මෙසේ කියයි. "එබ එහන්සේගේ පියරුප අපගේ පියාගේ නිවෙස්" යයි පළසනා අතර, තැබුන් සුඩගේ පියා රජ වාසකලේ වික කළක් ගේවය කළ බව අගවයි. එහි දී ඇමතිවරු සුඩ මරා දුම්ය යුතු බව ප්‍රකාශ කරයි. එසේ තොවුනහොත් රාජන තන්තුයට ඉමහත් බාජාප්‍රකාශ එන බව මුවන් අගවයි. එහෙන් රුප කියා සිටින්නේ සුඩගේ හිස ගසා දමනවා නම්. එම ප්‍රවත ඇසුරු ඇමතිවරු මරා දුම්ය යුතු බවයි. එමෙන් ම සුඩගේ ප්‍රකාශය පිළිබඳ ව කිසිම දැවෙයක් තොසිනන රුප සුඩ එ ආර්යා කිරීමට මෙන් කථා කරයි.

සුඩ රජවාසලෙන් තික්ම යන්නේ සිය මිතුරන් සමග රාජනයට එරෙහි ව කැයල්ල මෙහෙයුම් සඳහා ය. එහි යන සුඩ රාජ සහාවේ සිදුවන සිද්ධීන් හා බදු බරින් පිළින ව සිටින ජනතාව ඉන් මුදා ගැනීමේ පරමාර්ථය පෙරදුරි කරගෙන තමාගේ කැයල්ල මෙහෙයුම්ට ඉවා ගනියි. එය සමඟත නාට්‍යයේ අවසානය කෙරෙහි බලපෑමක් කිරීමට සේතු වන බව පැහැදිලි එ පෙනීයයි. එමෙන් ම සුඩ රාජ සහාවේ ම ද්වාර පාලකයා ව සිටිය තිසා සියල්ල සුඡ්‍යම ව කළයුතු බව මුහු සගයින්ට ප්‍රකාශ කරයි. එනම් සුඩ මෙහි දී කියා සිටින වැදගත් කරුණ වන්නේ තමා රාජන තන්තුයට යා යුත්නේ රුපන් පරාජය තොට රජකම ලැබීමට සිතා තොව "අපි සිංහාසනයේ ඉඳගන්ඩ යන්නේ මහජනයාන් එක්ත. මහජනයා තැතුව එතනට ගිහිල්ලා කෝලාලයක් කරල මක්කොම මරලා සිංහාසනයේ ඉඳගත්තාව අපට රාජන බලය ලැබෙන්නේ නෑ" යන ප්‍රකාශනය තුළ රාජනත්වය සහ එහි පැවැත්ම ගැනත්, රටවැසියන් ගැනත්, සිතා ස්ථියාකරන්නොක් බව ඉදිරිපත් වීම තුළින් නාට්‍යයේ විකාශනයට බලපෑමක් ඇති කෙරෙන බව අගවයි.

තම සටන ඉතා සුඡ්‍යම ආකාරයට මෙහෙයුන සුඩ තම බේරිද ද කුටුව අගනුවරට යන්නේ සටන ඉදිරියට පවත්වා ගැනීම් ය. එනම් තමා රාජන දේවකයෙන් වුව ද රුප සිතයි. එය රුපගේ ප්‍රකාශ තුළින් සහාය කෙරෙන අතර, ප්‍රතිනායකයා වෙවත් සුඩගේ එරිතය නාට්‍ය විකාශනයට සේතු වේ. එමෙන් ම රාජන තන්තුයට සුඩ පැමිණීමෙන් පසු ඇමති මණ්ඩලයෙන් සුඩට විරුද්ධ ව අදහස් ප්‍රකාශ වුව. ද රුප සැම අවස්ථාවක දී ම සුඩට ප්‍රකාශ කරයි. වන්දීහටිවිධින්ගෙන් පාරම්පරික ව පැවතුණු ප්‍රයස්ති ගායනය නවතාලීමට ඇමතිවරුන්ට ද තොගැනී විය. එය මැඩ්පැවැන්වීමට සුඩ පියවර ගනියි. ඉන් රුපගේ ආකල්ප ඉප්‍ර කෙරෙන අතර ම සුඩ සහ රුප ද එකමතික ව කටයුතු කිරීම නිසාන් ඇමති මණ්ඩලය ද සුඩගේ මතයන්ට විරුද්ධ ව කටයුතු කරන්නට අපොහොසත් වේ.

මේ සේතු සාධක මස්සේ සුඩගේ හෙවත් ප්‍රතිනායකයාගේ ස්ථියාකාරකම් නාට්‍ය විකාශනයට බලපෑමක් වන බව පැහැදිලි ය.

(iii) යසලාලකතිස්ස රුප, 'ඒවිතය අර්ථාත්ත බව' පැවැසිමට සේතු

යසලාලකතිස්ස රුප ඒවිතය අර්ථාත්ත බව දැකින්නේ මූලික වශයෙන් ගතානුගතිකත්වයට එරෙහි ව කටයුතු කරන්නොක් වීම නිසා ය. නාට්‍ය ආරම්භයේ දී ම වන්දීහටිවිධින්ගෙන් ප්‍රයස්ති ගායනය තමාගේ නිදහසට හා එකමතික තීරණයට පෙනෙනු වූ බව ප්‍රකාශ කරමින් වන්දීහටිවිධින්ට එය තොකර සිටින ලෙසට අණ කරයි. පාරම්පරිකත්වය සහ සාම්ප්‍රදායික සිතුම් පැනුම් ව්‍යුහ දුම්ම් උත්සාහීමට උත්සාහීම රුපුගේ වරිතය තුළින් පිළිකිවු වේ. එමෙන් ම රාජ්‍ය පාලනයට, රජ මැයුර හා රාජන සහාය ආස්‍රිත සාම්ප්‍රදායික වර්යා ධර්ම නව රාජ්‍ය ඒවිතයට නවතාවයක් ගෙන එන්නේ නැති බව මුහුගේ සින්නේ මතු ව ඇති බවට ප්‍රකට වේ.

රපේක් එශයෙන් ප්‍රතාපලත් මුළුන්නක් හිස දරා ඇමති මණ්ඩලයේ උපදේශයන් අනුමත කරමින් කටයුතු කිරීම යදාකාලීක සම්මතයක් ල පැවතීම තුළ මිනිසේක් වශයෙන් සිත්තන්නට සහ කතා කරන්නට ඉඩක් යය රුපුර නොලැබේ. එහෙත් ඉන් ලෙස් වී නිහිදු නිරණ ගැනීමට තරම් මග යලකුණු ඇතිකරලීමට ඒ වටා රෝක් වී සිටින පිරියෙන් රුපුර ඉඩක් නොලැබේ. ඇකළත්තේන්හෝ හෝ අන් අයගේ අදහස් පිළිපැදිද ද ඉන් මානසික තෘප්තියක් තමාට ඇතිලන බවත් පිළිනොගනියි. එක අරාලුවක් තුළුට කොටු එ ජීවිතය රසවත් බවත් හා හරවත් බවත් ද නැති බව මූල්‍ය දනී.

මෙහෙයු රජේක් එගයෙන් කළුතිරිමට සයලාලකතිස්ස රජුට බලපෑ ප්‍රයාන හේතුව එගයෙන් පෙනෙන්නේ රජලදියන් බුදු බවින් මිටිම සහ ගංචුර ආදී උපදුවවලින් පිඩාවට පත් වී සිටින තනතාවක් තමාගේ යටත් එසියන් බලප පත් එ සිටිම ය. එමෙන් ම කිසිම නිති එති පද්ධතියකින් තොර ව රජු සහ පාලන තන්තුය පිළිගැනීමට තමාප එක් වූ පිරිස කියා කරන බිඟ පහු සිතයි. තමා විසින් දරා සිටින මුදුන්න රටේ සිටින වෙනත් සිගන්නෙකු දරුව ද මිනිසුන් මහුප රජේක් යැයි ගරු සැලකිලි සම්මාන ල්‍යාජත්වයෙන් යුත්ත ව පිදීමට තීයාත්මක එන බෙව ද. පහු නිරතුරු එ ම පිළිගන්නෙකු එන බෙව ද රජු විසින් පෙන්වා දෙයි. රජකම මුකාවෙන් භා පරපුඹේ පැවැත්ම වෙනුවෙන් ලබාගත් බවත්, යුත් කමිකටෝර් හමුවේ දැක්නිය අපුක්තිය පහදාලීමට තරම්වත් ඉවකචක් තැනි ආත්ම අහිමානයක් ද නැති පරම්පරානුගත එ ම පවරා ගනපුතු දෙයක් බවටර රාජතන්ත්‍රය පහු විවේචනය කරයි.

විශේෂයෙන් ඇමති මණ්ඩලය තමා ව ආරණ්‍ය කරමින් තමා වටා එක්රොක් වී සිටින්නේ ද රජ සහ බලය කියාපාමින් තම නළත්තේ තනතුර හා හොඳික සම්පත් තුළින් ආධිස ව ක්‍රියා කිරීමට පමණි. එය ඉදිරියට තගා සිටුවීම ඔවුන්ගේ උත්සාහයයි.

ප්‍රතිතත්ත්ව ජනපදයක ජ්‍යෙෂ්ඨවේන මිනිසුන් මෙන් පොදු බව සහ ජ්‍යෙෂ්ඨයේ දුක්ගැහැට පිළිබඳ වැටුපීමෙන් හෝ අඩංගුයයා රාජ්‍යත්වය සමඟ නොලබන නොදැකින බව මහු පටසා සිටියි. එමෙන් ම රජකම එවැනි ජනපදයක තිබූහේ සතුටින් ජ්‍යෙෂ්ඨ පනවාප වචා භාණ්ඩයින් වෙනස් වූ ජ්‍යෙෂ්ඨයා ජ්‍යෙෂ්ඨයේ බව යය රජ තම එරිතයෙන් තුවා දක්වයි. මේ ගැන මහු දරන මතය ඇමති අන්වලයට මෙයේ පවසයි. "මම ඔවුන් අපි මක්කොම බීමතින් මත්වෙලා, අර්ථයෙන් මත්වෙලා, බලයෙන් මත්වෙලා, උඩිලගේ පදිව්වලින් මත්වෙලා, වක්කොම ආපන යාලාවක තාචගමක් විතරයි. විහිජ්‍යක් කුවරකමක් විතරයි. මං සොයාගියේ ජ්‍යෙෂ්ඨයේ අර්ථය. එයේ අර්ථය තු. ඇන්තාව විතරයි. රාජ තේරස, රාජ හවන, අන්තාපුරය, ප්‍රතිතත්ත්ව ජනපදයක ජ්‍යෙෂ්ඨය ආරණ්‍යගත බණ භාවනා "මිකෙන් බැහැපන් සහේදරයා අපි. මේ මොනවද කරන්නෙන්?" යනාදී ප්‍රකාශය තුළින් රුපුගේ එරිතය තුවට ස්වකීය රජකමේ අර්ථය පහදාලීමට කිසිවෙක් ඉඩ තබා නැති බව පෙන්වා දෙයි.

ଆପ୍ରଦ ଜନନୀଧି ଅରଗଲ ପାତମି କଲ ରତ୍ନ ଖା ଦେଖାଵ ମେହେୟାବା ରୁଚନ ବଲ୍ଯ ଜୀବିତର କର ଗୈତେମତି ଜନ ରତ୍ନ ଆରଜ୍ଞା କରଗଲୈମତି ଅଭିନିଵର୍ତ୍ତ ଲତ୍ତସାହିଯନ୍ ଦରଦି. ଠଣେତି ଜମାତଦେ ଦିନ୍ଦ୍ରିୟ ଦେଖାଗେ ଅପେକ୍ଷାଲତି ଦୂର ନୋବେ. ଉପିନ୍ ରତ୍ନର ଅଭି ବିଦ ନିଃପାତି, ଦ୍ଵାରା ମତ ଅଭି ଦିଯ ନିଃପାତି କିମିଲିତକତି ଲାଗି ଲୋହିତ ନୋବେ. ଲୋହିତ ଦେ କିମିଲିତ ଏ ତିଥ ନିଃପାଦ କିରିମତ କରନ ବିନରକ ଦୂରିତିପକ୍ଷ କରନି. ଲାଗିନ ପାଲନ ଲପ୍ତହ୍ୟ ତୁଳ ଲେନାପକ୍ଷ ଅଭି ନୋବେ. ପାଲନ ଲପ୍ତହ୍ୟ ଲେନାପକ୍ଷ ଅଭି କିରିମତ ନାମ ବିଶ୍ଵଲେଇ ଲେନାପକ୍ଷ ଦିନ୍ଦ୍ରିୟକଳ ପ୍ରତି ଯ. ପ୍ରଦେଶଗଲ୍ଯା ପ୍ରତିନିରମାଣ୍ୟ କିରିମତ ତୁଳିନ୍ ଲାଗି ଦିନ୍ଦ୍ରିୟକଳ ନୋହିବି ଏବଂ ଲେନାପାଦିମତ ଯଜଳାଲକତିଚକ ରତ୍ନରେ ଲିରିନ ତୁଳିନ ତେବେ ଅଭିରୁଦ୍ଧନାନ ଏବଂ ପ୍ରାଵିଷିମେନ୍ ଉତ୍ସ୍ପ କେବେ.

03. (i) 'ಹಡ್‌ವಿಕಾಸ' ಮನ್ತರೆ ನಾಲ್ಕುಯೆ ರಂಗ ರೀತಿಯ

මහාපාරිය එදිට්ටිර සරව්පන්දුයන්ගේ තීජපාදනයක් වූ හස්තිකාන්ත මත්තරේ නාට්‍යයෙහි වස්තු විෂය යුත් උදේශී තුළර එන්ඩප්පේත රජුගේ දියණිය වූ වාසුලදත්තා කොසැරු තුවර උදේශී රජු හා පලායාමේ පුවතයි. නාට්‍යයර්ථම් පමිප්‍රදාය අනුව කරගෙන තිය අත්හා බැලීම් මාලාවේ තවත් එත් පියවරක් වන හස්තිකාන්ත මත්තරේ අංක තුනකින් යුත් දිරස නාට්‍යයි.

මෙම නාට්‍යයේ හාජාව දෙය බලන විට සංස්කෘත නාට්‍යවල හාජාව සිහියට තැබේ. බර ව්‍යන මූල්‍ය ගදුමය දෙබස් අතරට හිත ඇතුළත් වී ඇත්තේ කිහිපයකි. වේදිකා සැරසිලි අතින් ද මෙය සංශාන වනුයේ සංස්කෘත සම්ප්‍රදායට ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙයිලයට සම්පූර්ණ වන අතර, වින නාට්‍ය කළුව ද ආදර්යයට ගෙන ඇත.

රජු දේශලාවත් ගමන් කරන ආකාරය තිරුපණය කර දක්වන්නේ ගමන් විලාසයකිනි. එනැඩවිටයින් අසුන් පිට නැග එන බව පෙන්වන්නේ ද නැවුම් විලාසයකිනි. සෙබඳන් යුද්ධ කිරීම නැවුම් විලාසයකින් තිරුපණය කර දක්වයි. නළවකුගේ ගමන් විලාසයට අනුව බොරු ඇතුළා තිරුපණය කරනු ලැබේ. මේ සියලුල ම ගෙලිගන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ අංග ය. එමෙන් අස්ථානයකින් සංස්කෘත නාට්‍ය දැව්‍යානු වන ප්‍රතිචාරයට මෙම නාට්‍යය සංස්කෘතයේ අස්ථානයකින් සැපුරා

එසේ වූවත් මෙම නාට්‍යයේ සංඝාද බොහෝ දුරට ව්‍යවහාර හායාවන් දක්වා ඇති අතර, අපස්ථානුකුල එ ශීත ඉදිරිපත් කර ඇති. මේ අනුව ලේඛකයින් සහ නාට්‍යයින් යන ලක්ෂණ දෙකෙන් ම සමන්විත වූ නාට්‍යයක් හැරියට මෙහි රාග ගෙලිය තිරමාණය වී ඇත.

(ii) හස්තිකාන්ත මත්තරේ නාට්‍යයේ රුග රීකිය නාට්‍යය තුළින් ප්‍රකට වන අපුරු

ලෝකධර්මී සහ නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරෙන හස්තිකාන්ත මත්තරේ නාට්‍යය ප්‍රධාන වශයෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙයලිය අනුගමනය කරමින් රූපය කර ඇත. සමස්තයක් ලෙස සලකා බලනවිට නාට්‍යය ආරම්භයේ සංවාද හාවිතය ලෝකධර්මී ලක්ෂණයෙන් පුක්ත වේ. වෙළඳුන් සිවිදෙනා විසින් "මෙහෙම එක දිගට ම පුද්ධ ඇති වෙන්න ඩිය ම අපි කොහොමද කන්නෙ බොත්තෙ. යාන්තම් ආයිත් රේසාවක් පටන්ගත්ත විතරයිනේ" යනා දී සාමාන්‍ය වනව්‍යාර හාඟාව යොදාගනිමින් සංවාද හාවිත කරන බව පෙනීයයි.

එහෙත් නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ අනුව සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙයලිය මෙහි නිෂ්පාදන හියාවලියේ දී වැඩි වශයෙන් හාවිත කර ඇති බව පෙනීයයි. වන්ත් ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ හමුදාව උදායන රුපගේ සෙබලන් පරදව්‍යින් සටන් කරයි. එම සටන දිස්වින්නේ නාර්තන විලාසයක් තුළින් කරන නිරුපණයක් ලෙස ය. මෙහි දී හස්ත මුදා හාවිතය හා අසිනය හාවිතය ප්‍රධාන වශයෙන් යොදාගනිමින් එම ජ්‍යවනිකාව ඉදිරිපත් කිරීම නාට්‍යධර්මිගත වේ. විශේෂයෙන් රජතුමා දේළාවෙන් ගමන් කරන ආකාරය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී දේළාවට ගැනීම හා එය ඔස්වාගෙන යන ආකාරය තුළ මුදා හාවිතය දක්නට ලැබේ. නම්වන් ස්ථාන මාරුව හගවන්නේ වටයක් ගමන් කිරීමෙනි. මෙය තුළ සංස්කෘත නාට්‍ය රුග ගෙයලියට ඇතුළත් වන ප්‍රධාන හාපණ තුම යොදාගෙන ඇතිව පැහැදිලි ව පෙනී යයි. උදාහරණ වශයෙන් "කො ජේන්න නෑ දෙන්නට දෙන්නා මුණුගැහුණු ද දන්නෙ නැහැ" යනාදී වශයෙන් සියවා සියනු ලබන අවස්ථා සහ වාසුලදන්තා (තමාට) "මේ මිනිනා මල අපහාස කරන හැරි උන්දු ගීයක් දන්න පලියට මෙහෙම කතා කරන හැටි" යනාදී වශයෙන් කටන විලායකින් ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි සංවාද හාවිතය තුළ දක්නට ලැබේ.

උදයන රුප කාන්තුම ඇතා පසුපසයේ එලවාගෙන යන ආකාරය මුදා හාවිතය තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙයි. මේ සඳහා කාන්තුම ඇතු වෙස්ගත් නාරාව විසින් නාර්තන විලාසයකින් වරින නිරුපණය ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර, රුප ඒ පසුපස එලවාගෙන යන විලාසය ද නිරුපණය කෙරෙයි.

එමෙන් ම නාට්‍යපකරණ හාවිත කිරීම තුළ ද රුපට පනවන සිංහාසනය සඳහා සැහැල්පු කුඩා අපුනක් යොදාගෙන තිබීම ද සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අනුකූල බවක් පෙන්වයි. එමෙන් ම මෙහි වෙශ තුළාය හාවිතය අතිශයින් නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණයන්ට අනුගත ව ඇත. රුපගේ ඇදුම් සහ ආහරණ රාජ ඇදුම් සේ නිර්මාණය කර ඇත. එමෙන් ම යුධ සෙබලන්, ඇතු සහ මගියන්ගේ ද ඇදුම් නිර්මාණය සහ වෙශ තුළාය හාවිතය සඳහා නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ හාවිත කර ඇති බව දැක්වීය හැකි ය.

(iii) වණවිපර්ජ්‍ය රුපගේ උපාය පිළිබඳ දරණ ආකල්පය

කොසැඩි පුරයට ගොස ආපසු උදේශී තුවරට එන වෙළඳුන් දෙදෙනෙක් උදායන රුපගේ හස්තිකාන්ත මත්තරේ තැමැති බලගතු මත්තරයක් ගැන කතා කරනි. සපිරිවරින් උපායනට ගොස එන ප්‍රේශ්‍යෙන් රුප ද එනැනු දී මදත් නාතර ව තම රාජ්‍යයේ ශ්‍රී විභුතිය දෙක බලා යුතින් මාලිගයට යන්නට පිටත්වේයි. තැවත් වෙළඳුන්ගේ කට්ටුවට කන්දෙන වරපුරුෂයින් එම වෙළඳුන් උදායන රුපගේ මත්තකාරයින් යැයි සැකකොට ප්‍රේශ්‍යෙන් රුප වෙත පමණුවයි.

හස්තිකාන්ත මත්තරේ වනාහි උදායන රුප සතු ව තිබූ බලගතු ඇතුන් දමනය කිරීමට හැකි මත්තුයකි. එය ලබාගැනීමෙන් සරවබලධාරී වන බව දන්ගත් වහා ම එය ලබාගැනීම ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ එකායන අරමුණ බවට පත්වේ. මෙහි දී උදායන රුප විනාය කිරීමට ප්‍රේශ්‍යෙන් රුප ගෙනයන ව්‍යාපාරය තුළ වාසුලදන්තාවට මත්තරය ඉගැන්වීමට කටයුතු සළසුයි. නමුත් එහි ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ ප්‍රතිඵලය සත්‍ර නොවී උදායන රුපගේ අහිපාය සත්‍ර වේ. එනම්, වාසුලදන්තාව විවාහ කරගැනීමට හැකිවිමත්, ඒ තුළින් හාස්‍ය ද්‍රව්‍යවන අපුරුන් තිමාවන් අවසානයන් සහිතුවන් වේ.

එහෙත් මෙහි ඇතුළත් ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ අරමුණ වනුයේ උදේනා රුප මරා දමා හස්තිකාන්ත මත්තරය ලබාගැනීම ය. එහෙත් එය සිදුකළ නොහැකි විම නිසා නොයෙකුත් උපතුම යොදාමින් උදේනා රුප විනාය කිරීමට ප්‍රේශ්‍යෙන් රුප කටයුතු කරයි. මේ සඳහා කරන සටන් දී උදායනගේ හස්තිකාන්ත මත්තරයට ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ මුළු ඇත් සේනාව ම විසඟ වූ බව සේනාපතිය ද පැමිණ දන්වයි. අනුරුදු ව බොරු ඇතෙකු තනවා ඒ තුළ සෙබලන් පුරවා උදායන රුප තුළකළා තැනකට ගොස අල්ල ගන්නට තීරණය වේයි.

බොරු ඇතා විසින් උදායන රුප පොලුවා ගෙනයයි. තුළදෙකළා තැනක දී ඒ තුළ වූ සෙබලන් පිටතට පැමිණ උදායන රුප අල්ලාගත්තා පැරී මින් නිරුපණය කෙරෙයි. උදායන රුප හස්තිකාන්ත මත්තරය ගයමින් බොරු ඇතා පස්සේයයි. ඇතා වශයෙන් රුගමින් යන්නේ නැවැවියි. මහු පිටුපස තටම් යන් සිවිදෙනා ඇතා ඇතුළු සිටින සෙබලන් බව හගතියි.

ප්‍රේශ්‍යෙන් රුප සිපිරිවරින් මාලිගයේ ජය පානය බොමින් සිරකරුවෙකු වී සිටින උදායන රුපට කළ යුත්තේ කුමක් ද? මහුගෙන් හස්තිකාන්ත මත්තරය ලබාගත යුත්තේ කෙසේ ද? යන්න සිහි කරමිනි. සංස්කෘත මතා ව දන්නා කෙනෙකුව පට්ටා පහසුවෙන් ඉගෙනයන නොහැකි වූ එම හස්තිකාන්ත මත්තරය ඉගෙනයන නොහැකි බව උදේනා රුප විසින් පවසා සිටියි. විසඟවේ ද තීරණය අනුව වාසුලදන්තාව මත්තරය ඉගැන්වීමට කටයුතු කරයි. එහි පවසායේ ප්‍රේශ්‍යෙන් රුපගේ මුළු සුදු වූ එම සියලු උදායන රුප තුළසාතනය සිරීමට යොදාගත් අවසානයක් සිරීමට යොදාගත් මත්තිකාන්ත මත්තරේ සිලිඩ්‍රු සිටින සෙබලන් බව හගතියි.

මේ අනුව නාට්‍යයේ ආරම්භයේ සිට ම ප්‍රේරෝති රුපගේ බලය පෙන්වා දෙයි. එසේ ම උපතුම් ලගින් උග්ධන රුප සිර කිරීමට තරම් දක්ෂයෙක් වුවත් අවසානයේ ප්‍රේරෝති රුපගේ පරාජය සහ මානය බැඳී යාම මූලුගේ නිරුපණය කිරීම තුළින් සියලු උපතුම් නිෂ්ප්‍රාල වන බව පෙන්වයි. ප්‍රහසන නාට්‍යයක් වශයෙන් ඉතා එළුගෙන් අපුරින් ගොඩනාගා ඇති බව, සමාජය වශයෙන් සළකන විට ඉතා වටිනා ආදර්යයක් දීමට සමත් වී ඇති බව මෙම නාට්‍යය දෙස බැලීමේ දී පෙනෙයි. එසේ ම සංස්කෘත නාට්‍ය අවසානයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය වන ප්‍රහසනයකින් කෙළවර වීම ද, එක් රජේකුගේ අභිප්‍රාය මුදුන්පත් වී සියලු බාධක මැඩ්ප්‍රත්වා ජය ගත්තා බව සියිකරයි. එනමුත් මෙහි එක් රජේක් පරාජයට පත්කර මහුගේ ඒකාධිපති බලන්න සියල්ල සහ මානය බැඳ දමා තවත් රජුගේ උපතුම්සිලි බව ජය ගත්තා බව ද ප්‍රහසනයකින් අවසානය සනිටුහන් කිරීමට සමත්වීමෙන් සංස්කෘත නාට්‍යයේ පරමාර්ථය මුදුන්පත් කරවීමට සමත් වී ඇතේ.

B - විදේශීය තාච්‍ය කලාව

04. (i) 'අභිජාතාගාබුන්තලයේ' ගකුන්තලාගේ වරිතයේ කුටී පෙනෙන ලක්ෂණ

කාලීදායන්ගේ ශේෂේය කානියක් වන ගැඹුන්තලය නාට්‍යයේ ගකුන්තලාගේ වරිතය වූ. කළී යහපත් ආලාරසිලි කාන්තාවකගේ වරිතයකි. ඇය පරිසරයට දක්වන්නේ දුධි ලබාදියාවකි. මල්ගස්වලට ව්‍යුර දුම්ම. ඒවායේ ඇති එලවල ගස්වලුවල ස්වභාවික වමතකාරය, විත්‍යාකම අගය කිරීමට තරම් ගකුන්තලාගේ සිගෙනි ස්වභාව සෞන්දර්යයට ඇල්මක් ඇති බව ඇගේ වරිත ලක්ෂණවලින් මතු කර පෙන්වයි. එමෙන් ම තම සොහොයුරියන් සමග මේමිලි ව එකමුතු ව කටයුතු කිරීමේ ක්‍රියා පිළිවෙත ඇගේ වරිතය තුළින් කුළී පෙනෙයි. මේරු ගති ලක්ෂණවලින් බැහැර වූ ලද බොලද බවත් ඇය තුළින් ගමා රේ. කාටත් ප්‍රියමතාප වන්නට සමත් වූ බවත් ද ඇය තුළින් දැකිය හැකි ය. කාටත් සලකන, ගුණයරුක හා විනායගරක ව කටයුතු කරන තැනැත්තියක් වශයෙන් ද ගකුන්තලා නම් කළ හැකි ය. එමෙන් ම ගකුන්තලා තමාගේ පතිහස්තිය ආරසා කරමින් අව්‍යා ව හා ඉවසිලිමත් ව කටයුතු කරන්නට පෙළඳුම් දුක විද්‍යා ගන්නට ගක්තිය තිබූ කාන්තාවක් බව ඇයගේ වරිතයේ කුළීපෙනෙන ලක්ෂණ අතර ප්‍රධාන රේ.

- (ii) ශක්තිතලා මුදුණටාන අභ්‍යාග්‍යයක් හේතුව

අකුත්තලා මූහුණපාන අභාගයසිම්පත්ත අවස්ථාවට පදනම වැශෙනුයේ සිව්වන අංකයේ දී සිදුවන දුරට්වාෂස් සාමිවරයාගේ සාපය හේතුවෙති. “නුඩි යම් කෙනෙකු ගැන සිතා මෙහි ආ මට සැලකීම් තොදක්වුයෙහි ද ඒ තැනැත්තාට නුඩි අමතක වේවා” යයි සාපයක් දුරට්වාෂස් සාමිවරයා කරන ලද අතර, ඒ දායත් ඇගේ යෙහෙලියන් එසේ තොකරන ලෙස ඉල්ලා සිටිය ද දුරට්වාෂස් එය තොපිලිගනියි. එමත් ම හැඳිනගැනීමේ ආහරණයක් දුටු අවස්ථාවක දී එම සාපයෙන් අත්මිදෙන බව පමණක් පවසා සාමිවරයා පිටත්වයයි.

ఈ మిస్టర్ అభిన్నతలూప చెబులిన్ బలపూడి. ఈమెన్ ల అభిన్నతలూ ఖద్దిన్నా ప్రారంబించిన అతార్జురో ఇంగ్లెష్‌నీస్ రష్ విషిన్ ఆయిపి లొ ఇం తీచ్చి ల్రైవి న్నెతి విమ నీస్సా అభిన్నతలూప రష్టర తమ అభిన ద్వితీయించి పిక్సిబెడ ల జంతుస అవిబోధ కరడిమంప నొహకై లేవి. ఈపి ది ద్వారిలుఅస్ జుక్కిలింగాయి జూపయ తేన్ను లేవి. ఖద్దిన్నా ప్రారంబించి గొచ్చే రష్ ల్లోల్లిక విషయాన్ ఆయ ల్రైషన్సపూన అఱ్ఱాగు జమిపంచ్ నా అవిఫ్ఱాలింపి. ఆయ లిషి యన్నెన్ ఉమిహన్ బలాపొరొన్ను సిత ద్వారాగణ య. కూణ్ణుల జుక్కి ఆశ్చర్యమంచే తమా జంతు ప్రేమయెన్ కల్పించెలి గూన్చిదిలి విలొహయెన్ పాస్టు తమ చుల్లామియా బిలిపి పస్త ఖ్రి రష్ తమా ఉద్దిరించే తమా ఆగచ్చోకయక్క విషయాన్ సిరిమ ఆయపి లిఫ్ నీస్ లింక్సోపయక్క గెనొ దేస్. ఆయ జూపయ గైన కిషివిక్ నొండ్నీమ ఆయిచే క్లైలిస్మ తపథి లిచ్చి కరిపి. ఆయ ఇంజ ద్వారా సిరినీస్ రష్టరే ద్వారిలిక్ లిమించి ద్వారి లింగి పియ కూణ్ణుల జుక్కిలింగాయి రష్ కెకరే త్యాచ్చి లింగ్వాసయ ది, తమా జంతు ఖద్దిన్నా ప్రారంబించి ప్రైలిస్ గెయితెలి ఆయ్యులి పిరిస అపణిష్టతాలిపి పస్తిమి ది ఆధి సియల్ కర్మణ్ ఆయిగే లిఫ్ నీస్ పిచినయాది తేన్నులన హెడిన్ ఆయ సిరి అఱ్ఱాగు జమిపంచ్ నా అవిఫ్ఱాలింపి బరపటల బిప ప్రకాప లేవి.

- (iii) ඇන්ටරිත්හී නාටුරුලයේ ඇන්ටරිත්හී මූලුණුපාන වෙළඳතාක ආච්ජපාව සමඟ ඉහත අවස්ථාව සැපයදීමේ දී...

ඇකුන්තලා මෙන් ම ඇත්තිගතී ද මූහුණ දෙන බේදරනක අවස්ථාවට මුල් වන්නේ නාටුවයේ සෙසු වරිතවල ක්‍රියා කළාපයයි. ඇත්තිගතී නාටුවය තුළ ඇත්තිගතීගේ වරිතය බේදනිය විර වරිතය වශයෙන් කැපී පෙනෙයි. ක්‍රියෝන් රුප සමඟ තිරසින ව භා ප්‍රක්තිය වෙනුවෙන් සටන් කරන්නට ඇත්තිගතී තොපුකිලි ව සහ ආත්ම පරිත්‍යාගයෙන් කටයුතු කරයි. එහි ප්‍රධාන සේතුව වශයෙන් දක්වෙන්නේ ඇත්තිගතීගේ සොහොයුරාට ඇති වූ දුර්භාග්‍යයෙන් මහු මුදාගැනීමේ අභිලාජයයි. එහෙත් ගකුන්තලාට තමාගේ ඉරණම විසඳා ගැනීමටත් ඉන් යහපත සැලසී යහපත් අවසානයක් කරා ලැගාවීමටත් හැකි වේ. ඇති ව තිබු බාධා ද්‍රව්‍යවීමෙන් ගකුන්තලාට අනාගතයේ යහපත් ප්‍රතිඵල උදාවීමට ඉඩ කඩ ඇති බව පැහැදිලි ව පෙනේ. එනම් එය ලොකික ජීවිතයේ ඇතිවන ගැටලුවකි. එයට හේතු වී ඇත්තේ වැරදි වැට්හීමක් සහ ආකස්මික බලවේගයක් හේතුකොට ගෙන පැන නැගුණු ගැටලුවකි. නමුත් එය යළි සැකයින් තොර ව නිරාකරණය කරගැනීමට අවස්ථාව උදාවනු තිසු ක ය. එමෙන් ම ගකුන්තලාට අත්විදින්නට වී ඇති විතක පිඩාව තාවකාලික ය. ගකුන්තලා අවංක ව තමාගේ ඉරණම පිළිබඳ ව සිතයි. එය සාධාරණ ය. ඇයට අවසානයයේ සැනැසීම උදාකර ගැනීමට හැකි වේ ය යන අධිෂ්ථානය පෙනුපස ඇති බව ඇයට සිතයි. ඒ සඳහා වූ සියලු බාධා ඉවත් වී ගකුන්තලාට තමාගේ අධිකිවාසිකම් තොමඳ ව ලබාගෙන සතුවූ වේතනාව සරල කරගැනීමට ලැබීම සිදුවන්නේ අහොතික බලවේගයන්ගේ ද ප්‍රතිඵල එකතුවීම තුළිනි. එහෙත් ඇත්තිගතී වඩා අභාග්‍යසම්පත්න් වන්නේ ඇයගේ අභාග්‍යසම්පත්න් බව එය නිරාකරණය වන අවස්ථාවක් පිළිබඳ තොදුන සිටිම තියා ය.

එහෙත් ඇත්තේ මූණ දෙන්නේ බලපතල බෙදයකට ය. එය නිරාකරණය කළ හැකි වෙනුයේ ක්‍රියාත් තැම්ප්‍රි එක් පුද්ගලයකු පමණි. එහෙත් එය ඇත්තේ දිගින් දිගට ම බලපෑම් ඇතිත්තරන බෙදයක් බවට පත් එ ඉදිරියට දිලෙන අතර, ක්‍රියාත්තේ බලය සහ උඩු හාවය ඇත්තේ ගෙවනාට බිඳීමට සමත් වේ. එමෙන් ම ඇත්තේ තම අභිජනීයකම් හා තමාගේ සහෝදර බැඳීම වෙනුවෙන් ක්‍රියා කිරීමට උත්සාහ කළ ද වෙනත් කිසිලේක් ඇය හා එකගතාවයට පත්වන්න්ප බැඳීමෙන් නොවේ. මේ නිසා ඇත්තේ තමාගේ ආත්ම ගක්තිය පමණක් අති ව ක්‍රියාත් නොලා දැක්මලු කරයි. එහෙත් රෙඛක එයයෙන් ක්‍රියාත්ව නොකළ හැකි කිසිවක් නොමැත. එහි ප්‍රතිඵලය තුළින් ඇත්තේ ගෙවා බෙදය අවසානය දක්නා ගොස් සඳහාකාලික බෙදයක් උරුම කරවයි.

එහෙත් ගක්ත්තලා මුහුණ දෙන අභාග්‍යතම්පන්න ඉරණම අවසානයේ යහපත කරා ගමන් කිරීමට වන බායක ඉඩත් එ යන බවත්, සංස්කෘත නාවත් රිනියට අනුව අවසානය සියලු දෙනාට ම සතුව ඇතිත්තරවම්න් සාධාරණීකරණයකින් නිම එන බවත් පෙන්නුම් කෙරේ. නමුත් ඇත්තේ ගෙවා ප්‍රතිඵලය තුළ තාවත රිනියට අනුව බෙදානීය ඉරණමකින් අවසානය සතිවුහන් කරයි. එහි සඳහාකාලික බෙදය ඇත්තේ ගෙවා පමණක් නොවා, ක්‍රියාත්ව ද උදාකරන බව නොඅනුමාන වේ.

05. (i) 'රුක්ත ගෙදර' නාව්‍යයේ ගැටුමට තුළ දෙන වෝව්ල්ඩ් හෙල්මරයේ වරිත ලක්ෂණ

රුක්ත ගෙදර නාව්‍යයේ ගැටුම්කාරී තත්ත්වය උරුණ වන්නේ වෝව්ල්ඩ් සහ නොරාගේ අතරේ ය. මින් වෝව්ල්ඩ්ගේ එහින ලක්ෂණ දෙස බලන විට විශේෂයෙන් මුහු තුළ කුපිපෙනෙන ලක්ෂණයක් වන්නේ ආත්මාර්ථකාමින්වයයි. වෝව්ල්ඩ් තමා පමණක් සාධාරණීකරණය කිරීමට ක්‍රියා කරයි. එමෙන් ම ගතානුගතිකත්වය මෙන් ම ප්‍රටු ආක්ල්පයෙන් පුක්ත විම ද මුහු තුළ දක්නාට ලැබෙන ලක්ෂණ අතර වේ. එමෙන් ම ගෙවය ද මුහුගේ කුපි පෙනෙන එරිත ලක්ෂණයකි.

මෙකි එරිත ලක්ෂණ නොරාගේ වරිතය හා ගැටුම ආරම්භ විම තුළින් වෝව්ල්ඩ්ගේ එරිත ලක්ෂණ වඩාත් ස්මෝ වී පෙනෙයි. තීව්ස තුළ ප්‍රධානියා මෙන් ම සියලු තීන්දු තීරණ ගත්තා පුද්ගලයා බවට පත්වූවෙක් ලෙස වෝව්ල්ඩ්ගේ වරිතය කුපි පෙනෙයි. පුරුෂාධිපතා, මධ්‍යම ප්‍රාන්තික ආර්ථික වටිනාකම්, සාම්ප්‍රදායික වින්තනය වැනි ලක්ෂණ මුහුගේ එරිතයෙන් නිරුපිත ය.

(ii) කුවුම්බයක යහපැවැත්මට ඉහත වරිත ලක්ෂණවලින් ඇතිවන බලපෑම

වෝව්ල්ඩ් හෙල්මරගේ පුරුවෝක්ත එරිත ලක්ෂණ නාව්‍යයෙන් විද්‍යා දැක්වෙන්නේ කුවුම්බය සේන්දු කොටගෙන ය. මහුගේ වෘත්තීය තීව්තය ගැන සඳහන් වූව ද නාව්‍යයෙන් විවරණය වන්නේ මුහුගේ පවුල් තීව්තයයි. නොරාගේ ස්වාමී පුරුෂයා හැඳුවයට කටයුතු කරන හෙල්මර තුළ ආත්මාර්ථකාමී හා පාරම්පරික සමාජය තුළ පැලුපිළියම් එ අදහස්වලට ගැනී වී කටයුතු කිරීම කුපිපෙනෙයි. හෙල්මර තම නිව්‍ය තුළ ද එය දිගින් දිගට ම ක්‍රියාවට නැංවීමට කටයුතු කරයි. නිස්ස තුළ යහපැවැත්ම රඳා පවත්වා ගැනීමට එම නිවසේ ස්වාම්පුරුෂයා හා භාර්යාව අතර යහපත් සම්බන්ධතාවයක් ගොඩනැගිය යුතු ය. එනමුත් හෙල්මරගේ ක්‍රියා කළාපය රට එතම් උවිත බවත් නොපෙන්වයි. එකල සමාජය දෙස බලන විට ස්ත්‍රීය සතු වූ අධිනිවාසිකම් සිමින විය. ඇයට ස්වාමීයාගේ අනුමැතියෙන් නොර ව ග්‍යයක් හෝ ලබාගත නොහැකි විය. ප්‍රටු ආක්ල්ප සහිත වූ ගතානුගතික අදහස් ඇති හෙල්මර සිය බිරිදිගේ පරිත්‍යාගය පවා නොයලකා එම ආක්ල්පයේ ම එල්බගෙන සිටි. හෙල්මර සිය ගෙවය හේතුකොට ගෙන තොශය්ස්වය ලින්ඩා මෙන් ම තම ඩිරිය සමග ද අදහස් තුවමාරු කරගැනීමට සුදානම් වන්නේ නැතු. සිය අභිමතය මත පමණක් ම තීරණ ගනිනි.

කුවුම්බයක යහපැවැත්ම සඳහා පැමියා මෙන් ම බිරිදිගෙන් ද ඉවුවිය යුතු කාර්යභාරය පිළිබඳ ව මුහු තුළ ඇති ගතානුගතික ආක්ල්ප නිසා නොරාගේ කුපි කිරීම මුහු විසින් ප්‍රතිසේෂ්ප කරයි. එමෙන් ම නොරා විසින් කරන කිසි ම එවැක් වෝව්ල්ඩ් අඟය නොරාගේ අත්‍ය නොකරයි. එමස් ම ඉත් කිසියෙන් ම සැකිල්ලකට පත්වීමට උත්සාහ නොදාරයි. තොශස්ට්ට්වි ලිපිය ආපසු එවා ඇති බව දැනගැනීමෙන් පසු මුහු පුහු පුහු සිනියට පත්වන්නේ ආත්මාර්ථකාමින්වය හේතුවෙනි. මුහු කු ගසන්නේ "මම බෙරිලා නොරා මම බෙරිලා" යුතුවෙනි. මෙම නාව්‍යය පුරා ම හෙල්මරගේ වරිතය ගොඩනාගා ඇත්තේ පුරුවෝක්ත ආක්ල්ප ප්‍රකට වන පරිදි ය. නොරා මේ ලෙස සියලු බර කරව ගෙන ක්‍රියාකාරන්තට කටයුතු කළේ වෝව්ල්ඩ් ලෙඩ්විමත් සමග ඇති එ ප්‍රඩුලේ ආර්ථික ප්‍රයන් නිසා ය. එහෙත් ස්වාමීයා වශයෙන් තම යුතුතම පිළිබඳ ව ද මතා වැට්හීමක් හෙල්මර තුළට ඇතුළත් වී නොමැත. රට හේතු වූයේ ද මුහුගේ ගතානුගතිකත්වයේ සහ ආත්මාර්ථකාමින්වයේ ප්‍රතිඵලය ලෙස බව සනාථ කෙරෙයි.

(iii) "රුක්ත ගෙදර" නාව්‍යයේ නිරුපිත කුවුම් මුද්‍රිත කරුණු

නොරාගේ සහ හෙල්මරගේ කුවුම්බය ගොඩනැගි තීවුලෙන් අතවැවේය, ව්‍යාජය, අවිශ්වාසය සහ ආවෝපය මත ය. එහෙත් නොරාගේ සහ හෙල්මරගේ තීව්ස බාහිර පෙනුමෙන් කාගෙන් සින් අදෙගන්නා, වාම, ප්‍රසන්න බව පෙන්වන පිළිලෙස්කට සකස් එවැනි තීව්සියා නිව්‍ය පුහු සිනියා නොහැකි විය. එහෙත් එහි පැවති නැවත්ද ගස සහ නැත්තල් සැරසිලි පුහු ආවෝපයේ සාක්ෂි ප්‍රකට ලෙඩ්විමත් සමග මුහුට රැකියාවට යාමට නොහැකි විම යන ප්‍රධාන බාධිකය හමුවෙනි ප්‍රවූලේ ආර්ථික ප්‍රයන් දිනෙන් දින උග්‍ර අතට පත් වේ. එහි ද නොරා ග්‍යයට මුදල් ලබාගැනීමට කටයුතු කරන්නේ හෙල්මරගේ අනුදැනුමකින් නොර ව ය. එමෙන් ම නොරා තම අවශ්‍යතාවය සරිල කරගැනීම සඳහා ද්‍රව්‍ය සින් ඇති ව අන්සන් තැබීමට පවා එක්ස්ස්ට්ට්වි ලිපිය ආපසු එවා ඇත්තේ ගතානුගතික ගතාලය ගත්වීමත් සමග හෙල්මර සහ නොරා අතර ප්‍රවූලේ ගැටුප් පිළිබඳ ව සාකච්ඡාවක් ගොඩනැගෙන් නැතු.

එමෙන් ම පවුලේ දියුණුව පිළිබඳ ව වුව ද දෙදෙනා සඛැදියාවක් ඇති ව ක්‍රියාකරන අයුරක් නොපෙනේ. විශේෂයෙන් මේ කරුණු හමුවේ වුව ද හෙළුමරු සිතා සිටින්නේ සියලු වගකීම් පිළිබඳ සියලු මෙහෙයවීම් තමා සතු කාරයක් පමණක් බව ය. එහෙන් නොරා හෙළුමරුගේ උපදෙස් ලබාගැනීමක් සිදු නොකරන අතර, හෙළුමරු නොරාගෙන් උපදෙසක් පැහැම ද සිදු නොවේ. මේ හේතුවෙන් පවුලේ ඉදිරි පැවැත්ම හෝ සංවර්ධනයක් පිළිබඳ නිවසේ සියලු දෙනා අතර පූහදත්වයක් පවත්වන්නට අවස්ථාවක් උදා නොවේ. මේ ආදී සාධක එකිනෙකට පටලුවේම හේතුවෙන් නිවස තුළ සිටින අඩු - සැමි දෙදෙනා අතර ගැටුම්කාරී තත්ත්වයන් හටගනිසි. අවුරුදු අවස්ථා වැනි දිරිස කාල සීමාවක් තුළ සිට නොරා තම නිවසට පැමිණ ජීවත් වූයේ අවුත්තියක ලෙස ය යන ප්‍රකාශය හෙළුමරු වෙතට ගොමු කරන්නේ හෙළුමරු නොරාගේ සිතුම් පැනුම් සියලුල වළලා දීමෙන් ක්‍රියාකාරී තැනැත්තියක් සේ කටයුතු කළ බව තුවා දක්වමිනි. තම දරුවන්ගේ ප්‍රශ්න කෙරෙහි වුව ද කටයුතු කිරීමට තත්ත්වයන් දරුවන්ට අසාධාරණයක් කිරීමට ක්‍රියා කර නොමැතු.

නොරාට දරුවන්ගේ වගකීම පැවරීම පතා තුළුදු බව හෙළුමරු තීරණය කරන්නේ අවිශ්චාසය මත ය. එහෙන් එසේ නොරාට බැඳු වැදීම සහ දොස් පැවරීම සාමාන්‍ය නිවසක් තුළ දක්වන්නට නොලැබෙන අවස්ථාවක් බව මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය. රට හේතුව දරුවන්ගේ අධිනිය නොරාවත්, හෙළුමරුවත් සමාන ව ඇති බව සමාජ සම්මතයක් නිසා ය. කෙසේ පෙන්න් රුකුඩා ගෙදර නාව්‍ය එම්තා පුහු ආවෝප මත ගොඩනැගුණ ද හෙළුමරුගේ තැබ්දා අවිශ්චාසයට කෙතරම් වහල් එළා ඇති බව තැනැත්තියකට පත් වී ඇති බව ද පෙනෙයි.

මේ ආදී එකයෙන් හෙළුමරු සහ නොරා අතර ද පැවතුණ ගැටුම්කාරී වාතාවරණය අනවබේදය, අවිශ්චාසය සහ ආවෝපය තුළින් වැඩි ගිය නිවසක අවසානය හෙවත් බිඳ වැටීම සනිටුහන් කරයි.

06. (i) පුළුයයේ සිසර (බෙදනීය විරයාගේ) ඉරණම කෙරෙහි බලපෑ හේතු සාධක

1. පමණට වැඩි ආන්ම විශ්චාසය
2. ඉංජාධික බව
3. විරත්වය හෙවත් උත්තන්තිකාමය
4. අන්තර්ගත් ඇඟුම්කාරී නොදීම.

මෙහෙල් (බෙදනීය විරයාගේ) ඉරණම කෙරෙහි බලපෑ හේතු සාධක

1. සැකය
2. හිනමානය
3. විරත්වය
4. අන් අය විශ්චාස කිරීම.
5. ආන්තර්ගත් පිරිසකාමය
6. කැළඳීන පුළු බව

නාටනයේ ආරම්භයන් සමඟ ම පෙන්වා දෙන්නේ පොමිල් නැමැති ඒකාධිපතියාගේ දරුවන් මරා දමා සිසර පාලන බලය පවතා ගන්තතු බවයි. එමෙන් ම අන් අයට වඩා පුවිශේෂ පුද්ගලයකු වගයෙන් කැපී පෙනීමට උත්සාහ කරන සිසර තමා මිරුව තාරකාවටත්, මලිම්පය කන්දටත් උපමා කරයි. ඒ තමාගේ අවල බව ප්‍රකාශ කිරීමට ය. ඉන් පුකට වන්නේ මූල්‍ය මානාධික බවයි. තමා ගන්නා කිරීදු තීරණයක් වෙනස් කරන්නට මහු සුදානම් නොමැති බව ද මින් පැහැදිලි කෙරෙයි. විශේෂයෙන් සිසරගේ සෙවණුල්ල මෙන් සිටි භාර්යාව කියන ව්‍යවයට ද පතා සිසර පිටුපා කටයුතු කරයි. සිසර සාන්නයට ක්‍රියාත්මක වන්නේ මහුගේ තුළුපාලම මිතුරන් පිරිසකා. එහෙන් මහුගේ මානාධික බව තුළින් මිතුරන්ගේ දක්වා තොරුම් ගැනීමට මහු නොසිනයි. එසේ වන්නේ තමාට බාහිරින් දක්වනා ගොරවය සහ ලැදියාව තමාගේ මානාධික බවට කරන ගොරවයක් ලෙස ය.

(ii) පුළුයයේ සිසරගේ බෙදනීය ඉරණම කෙරෙහි බලපෑ විශේෂීය දඟු,

සිසරට ඇති ඉහළට නැගීමේ අභිජාතයයි. එවක සම්භාෂ්චුවක් ව පැවති රෝමය යළි රාජාණ්ඩුවක් දක්වා පරිඵ්‍රතනය කරන්නේ ද රජ්‍යවීමේ අරේක්ෂාව හේතුවෙනි. සෙනෙට් සහාව අභිජාව සිය අනිමතය ක්‍රියාත්මක කිරීමට උත්සාහ දරන්නේ ද විශේෂීය මානාධික නිසා ය. මෙහි දී සිසර මරණය කරා ලුයා විමට ඇති මොහොතා දක්වා ම මහු තුළ ඇති එම ගුණය ක්‍රියාත්මක වේ. එහෙන් සිසර විසින් කරනු ලබන ප්‍රකාශනයක් මෙයේ වේ. "වියගුල්ලේල් නැබැවට ම මැරෙන්න කළින් සිය දහස් වාරයක් මැරෙනවා. ඒන් නිර්මිතකම ඇති මිනිහෙක් මරණයේ මිහිර විදින්නේ එකඟාරයි." මින් පැහැදිලි වන්නේ තමා තුළ පවතින නිර්මිත බව මස්සේ අන් සියලුදෙනා ම තමාගේ කියලන සහ යන ගමනට ආසිර්වාදයක් දේ පසුපසින් ගමන් කරන්නක වී ඇති බව ය. එක් අයෙක් තමාගේ ම මතයේ එළඳ සිටිය ද රට විරුද්ධ ව කටයුතු කරනු ලබන පිරිස සාමාන්‍ය මිනිස් ගිහි රාජාණ්ඩු මහුගේ සිටින අපුරු අවබේද කරගැනීමට තරම් වෙන්තියක් මහුට ඇති වේ. ඒ මහුගේ ඉහළට නැගීමේ පරම වෙනතාව නිසා ය.

ଚିତ୍ରଲେ ଦେଇନୀଯ ଦୁରଣ୍ଟମ କାହାରୁ ବିଲପ୍ତ ଶିଳମାନଙ୍କ

ఉయాగే వీచలొక కరన లితెలో చెచబీలోను లెనాన ప్రర్జణయెను ఖా జమినిందియకే గొచినగా గెన ఆక్రమించి జాక పశుల కరనునే హినామానయ నిఱ్యా య. లితెలో కలి రూతికయెకు వ్రుల ద యవనయెకు వ్రు అతర, తమ రూతకారియ ఉనా లైనలేను ఖా నిరసిత ల ఉపు కీరిమిత పెల్ముణ్ణ అయెకి. తమా ప్రబలయెకు ఎలిను, తమాం జ్ఞానంగే ల పిల్లిగటైమ జితు లి ఆధి ఎలిను లితెలో కీతాడి. లిహను నూచున ఆరమించుయే ది ల లితెలో కెగరపి ఉయాగెంగే ఆమనూపయ కూడి పెటెనాడి. ల్యూల ఆమన్స్ట్రుషన్య కరన ఆకారయ అన్నప పెట్టి యనునే ఉనా ల లిహను డే పిఘ్రుల యలకనలొయ యనునాడి. లిహను అవయానయ కరు ఆశావేమె ది తస లితెలో తమాగే లినయ వీడ్లిమిత కొఱెను ల కలిప్పును నొకరాడి. చెబబీలోను జమిగ ఆక్రిలిత అజమగియ ఇల్లిను లితెలో ఆడె ల వీనాడ కీరిమిత కలిప్పును కరనునే ద తమా శీల లవ్వులేకర్లవుకు నొవన పరిద్ధి య. మొ అన్నప ద్వాకులే భాకుండు లితెలో ఇల ఆపత్తి హినామానయడి.

බෙඩ්බිමෝනා සැක කරන මතෙලෝ ඇයට එරහි ව කතා කරන අය කෙරෙහි කිසිදු සැකයක් අනිකර ගන්නේ නැතු. එසේ වන්නේ තමාට තොරතුරු සපයන්නේ සියලු දෙනා අවංක ව කරුණු පහදා දෙන බවත්, තමන් කෙරෙහි ගොරවයින් සිටිනා බවත් මතෙලෝ සිතා සිටින තිසා ය. එහෙත් මහු සූමැට්ට ම තමාගේ බිරිදී සැකකොට වෙනත් පුද්ගලයින් කෙරෙහි විශ්වාසය තැබීම මහුගේ බෙදයට හේතු සාධක වේ. මතෙලෝ විසින් යම් අවස්ථාවක දී සැක යුදි සිතා ඉයාගේගෙන් එය තහවුරු කරගැනීමට ගන්නා උත්සාහයේ දී කිසිදු සැකයක් උපද්‍රව ගැනීමට නොහැකි වන සේ කපා කරන ඉයාගේ ව්‍යුන්නන්ට මතෙලෝ හසු වේ. එමෙන් ම බෙඩ්බිමෝනා සහ ක්‍රියෝ අතර පැවති කපාහෙන් දී බෙඩ්බිමෝනා විසින් ක්‍රියෝට දක්වන අනුකම්පාව හා ඇය තුළ පවත්නා අවංක බව මතෙලෝ විසින් අවබෝධ කරගන්නේ වැරදි ලෙසිනි. එම සැකය තාවත්සය අවසානය කරා ම ලියා වන අතර, මතෙලෝගේ බෙදයට එය තුවු දෙයි.

(iii)

බතෙලෝ / නාට්‍යයේ බෙදාතීය විරයාගේ දුරකාග්‍රයට හේතු වූ බාහිර සාධක

මෙතෙලෝ නාට්‍යයේ මෙතෙලෝ නම් බෙදාන්ත නායකයාගේ දුරභාග්‍ය ලියා කරවීම සඳහා එම නාට්‍යයේ මූලාරමිභයේ සිට්ම මග පාදන අපුරු පැහැදිලි ව පෙනීයයි. ඉයාගේ සහ රෝචිරිගේ අතර ඇතිවන මුල් සංවාදය තුළ ම ඉයාගේ රෝචිරිගේට මෙතෙලෝ ගැන තතු කියයි. "උඩ කිවිවනේ උඩ උපට වෙටර කරනවදී කියලා - එහෙම තොකරනවා නම් උඩ මාව තුවිණ කරපන්." මෙසේ තමාගේ තානාන්තරය තොලැවීම හේතුවෙන් ඉයාගේ මෙතෙලෝගෙන් පළිගැනීමට මහු සිතනා පරිදි ම කටයුතු කරයි. ඒ සඳහා බාහිර ව අනෙකුත් පුද්ගලයන්ට ද පොලුඩවා ගන්නා අපුරු මෙහි දී මතා ව පැහැදිලි වේ. ඉයාගේ බලාපොරොත්තු තොවූ ලයින් තනතුර කැමියෙට් ලබාදීම තිසා ඔහු පවතා සිටින්නේ තමාගේ වාරය ආ අවස්ථාවක දී රට පලිය ගන්නා බවති. එම අරේකුෂාව මස්සේ ඉයාගේ රෝචිරිගේ, කැමියෙට්, එම්ලියා ඇතුළු අන් අය ද තමාගේ බහට නමිමවා ගැනීමට සූසුම ව කටයුතු කරයි.

මෙයේ කුමයෙන් වර්ධනය වන ඉයාගෝගේ අපේක්ෂණය කරා ඔතෙලේ මෝඩයකු දේ නම්මවා ගනියි. ඒ සඳහා මහු ඔතෙලේට මිශ්‍රයෙකු දේ තවත් ලංචියි. ඉයාගෝ ඔතෙලේට ගෝරවය, යටහන් පහත් බව සහ මිශ්‍රයිලි බවිත් ද යුත්ත ව කටයුතු කිරීමෙන් එක් එක් අවස්ථාවල දී ඔතෙලේ මූලාවට පත් කිරීමට ක්‍රියා කරයි. එමෙන් ම ඉයාගෝගේ සියලු ක්‍රියාවන් හා පොලුවා ගැනීම් පුරුතෙකන් පුරුතුව ඔතෙලේගේ මූලාවීම හා රෘවීම උග් අතට ම පත් වේ. කැපීයෝ සහ බෙජ්බිමේනා අතර පවතින සම්බන්ධතාවය අනියම් සම්බන්ධතාවයක් ලෙස පෙන්වා දෙන ඉයාගෝගේ උපකුමයෙන් මූලාවට පත්වන ඔතෙලේ තම පෙම්වතිය කෙරෙහි වෙරුද සහ සැකය ඇතිකර ගැනීමට ක්‍රියාත්මක වේ.

තවදුරටත් ඔහෙලේ ඉයාගේගේ දෙල් වැටීමේ දුර්හාගාය මතු කරවන්නේ ඔහෙලේ විසින් බෙස්ඩ්මෝනාට දෙනු ලබන ලේන්ස්ප්ල සෙවීමට යන අවස්ථාවේ දී යි. බාහිර සාධකයක් වූ ලේන්ස්ප්ල ඔහෙලේගේ සැකය උදෑපනය කිරීමට යොදාගෙන ඇති. එය තමාට ලැබුණේ තමාගේ මටගෙන් බවත් එය බෙස්ඩ්මෝනාට දීමෙන් දෙදෙනා අතර උම්මෙන්තුවය රඳා පවතින බවත්, එය නැතිවීමෙන් උම්මෙන්තුවය ද නැති වී යන බවත්, ඔහෙලේ පවසන්නේ මෙහෙක් පැවති සියලු බාහිර සියාවන් පිළිබඳ ව වැටිනාකින් සිටි බව ඇගැමීමට ය. ඉන් බෙස්ඩ්මෝනා ගැන ඔහෙලේ ඇති කරගෙන තිබෙන සැකය ජ්‍යෙෂ්ඨ ව තිවැරු වන බවට සහ බෙස්ඩ්මෝනා වංක, තීව කාන්තාවක් බවට තමා තුළ මෙහෙක් ඇති වූ සැකය තහවුරු කර ගනියි.

මින් අනතුරු ව කැඳීයෝ, ඉයාගේ ආදින්ගේ ක්‍රියාකලාප තුළින් මතෙලෝ බෙඩ්බිමෝනාගේ ජ්‍රීතය විනාය කිරීමට ක්‍රියා කරයි. ඉන් අනතුරු ව මතෙලෝ තමාගේ සැකය සහ එහි අභාග්‍යසම්පත්ත බව ප්‍රකාශ කරමින් තමා විසින් තමාගේ ජ්‍රීතය විනායයට ලක්කර ගැනීමට තමා ව අගාදයට හෙළීමට මූලික තුළියේ ඉයාගේ බවත් මතෙලෝ ප්‍රකාශ කරයි. එමත් ම මතෙලෝ ඒ සියලු කාර්යන්ට රෘවුණු බවත් එම්පිලියා විසින් ප්‍රචාන වදන් හමුවේ සියලු තතු පැහැදිලි කර ගැනීමටත් ක්‍රියාත්මක වෙයි. ඉයාගේ විසින් පනවනු ලැබූ සියලු බාහිර උපක්‍රමයන් හමුවේ තමා සහමුදින් ම අගාදයට පත් තු බවත් එව ඉයාගේ මූලික තු බවත් මතෙලෝ මගින් අනාවර්තනය කරවයි.