

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2012 (New Syllabus)

නාට්‍ය හා රෘතුලාව - සිංහල I / පැය තුනකි
Drama and Theatre - Sinhala I/ Three hours

උපදෙස් :

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

I කොටස

O නිවැරදි පිළිතුර තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියේ ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.

01. ප්‍රාසංගික කළා යන්නෙන්

- (1) සියලු ම ලලින කළා අදහස් කෙරේ.
- (2) රෘතුලයෙන්, ගායනයෙන් හා කථිතයෙන් කථාවක් ඉදිරිපත් කරන කළාව අදහස් කෙරේ.
- (3) ග්‍රැව්‍ය - දායා කළා සියල්ල ගමන වේ.
- (4) ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියේ සංඛ්‍යා ව ඉදිරිපත් කරනු ලබන ග්‍රැව්‍ය - දායා නිර්මාණ අදහස් කෙරේ.
- (5) විවිධ ප්‍රසංග මගින් ඉදිරිපත් කරන කළාග යන අදහස් ගමන වේ. (.....)

02. බැලේ යනු

- (1) විශේෂයෙන් හස්ත හා පාද වලන යොදා ගනීමින් ඉදිරිපත් කෙරෙන කළා නිර්මාණයකි.
- (2) 'මුදා නාට්‍ය' යනු 'බැලේ' යන්නට සමානාර්ථවාලී නාමපදයකි.
- (3) ඕල්පින් සම්පූර්ණ ගරිරය ම හාව ප්‍රකාශනය සඳහා යොදා ගන්නා නර්තන ප්‍ර්‍රේෂණයකි.
- (4) ගායනයට හා වාදනයට ප්‍රධාන තැනැක් දෙන කළා නිර්මාණ විශේෂයකි.
- (5) විවිධ රෘතු හා ගායන ගෙලින් යොදා ගන්නා කළා මාධ්‍යයකි. (.....)

03. නෘත්ත, නෘත්ත හා නාට්‍ය

- (1) පෙරදීග බෙහි වූ සංකල්පයකි.
- (2) අංගතුය ම සතර අහිනය මගින් ඉදිරිපත් කෙරේ.
- (3) අංගතුය ම මුදා නාට්‍යයෙහි යොදා ගැනේ.
- (4) බටහිරින් පෙරදීගට සංක්‍රමණය වූ සංකල්පයකි.
- (5) වචන තුන ම 'නෘත්' ධාතුවෙන් නිෂ්පත්ත් වී ඇත. (.....)

04. පහත දැක්වෙන කෘති අනුරෙදන් පැරණිතම කෘතිය වන්නේ

- | | |
|---|----------------------------------|
| (1) හරතමුනිගේ නාට්‍යයාස්ථ්‍යය ය. | (2) දන්ජයගේ දැරුණ ය. |
| (3) අරිස්ටෝට්ලෝගේ කාට්‍යාස්ථ්‍යය ය. | (4) නන්දීනේශ්වරගේ අහිනයදරුපණය ය. |
| (5) රාම්ලන්ද හා ගුණවත්දගේ නාට්‍යදරුපණය ය. | (.....) |

O පහත දැක්වෙන මාත්‍රකා සැලකිල්ලෙන් කියවා, අංක 05 සිට 08 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

- | | | |
|--------------------------|--------------|----------------|
| A - නාට්‍ය 'අධ්‍යනක්ෂණය' | E - වේෂභාෂණ | I - ආකුලිකරණය |
| B - ප්‍රාප්තත්‍යාගා | F - පිළෙ | J - බිංදු |
| C - හිඹිගකරි | G - ප්‍රයත්න | K - රෘතුලාමිය |
| D - ප්‍රත්‍යාග්‍යනය | H - සැමිසෙන් | L - වාශ්වීලාසය |

05. පොදුවේ නාට්‍යකළාව හා සම්බන්ධ සංකල්ප වනුයේ

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| (1) B, C හා D ය. | (2) A, E හා K ය. | (3) F, G හා H ය. |
| (4) H, I හා J ය. | (5) C, K හා L ය. | (.....) |

06. ශ්‍රී ක නාට්‍යය හා සම්බන්ධ සංකල්ප වනුයේ

- | | | |
|------------------|------------------|------------------|
| (1) B, E හා L ය. | (2) B, D හා L ය. | (3) D, I හා L ය. |
| (4) A, D හා G ය. | (5) D, E හා L ය. | (.....) |

07. සංස්කෘත නාට්‍යය හා සම්බන්ධ සංකල්ප වනුයේ
 (1) A, B හා D ය. (2) B, E හා L ය. (3) B, D හා G ය.
 (4) B, G හා J ය. (5) J, K හා L ය. (.....)
08. ජපන් නාට්‍ය කළාව හා සම්බන්ධ වනුයේ
 (1) C, D හා E ය. (2) F, G හා H ය. (3) G, H හා I ය.
 (4) B, C හා F ය. (5) C, F හා H ය. (.....)
09. ශ්‍රී කොළඹ් ඩිස්ත්‍රික්ටයේ අයන් ගානව්‍යන්දේ ශිල්පීන්ගේ සංඛ්‍යාව
 (1) 12 කි. (2) 15 කි. (3) 21 කි. (4) 24 කි. (5) 50 කි. (.....)
- අංක 10 සිට 14 තෙක් ප්‍රශ්නවල, දී තිබෙන ප්‍රකාශ කරන ලද්දේ කුවරුන් විසින් දැයුණු පහත සඳහන් නම්වලින් තෝරන්න.
 A - ජේක්ස්පියර් B - ධනංජය C - හරතමුනි D - අරිස්ටෝටල් E - සටැනිස්ලාවිස්කි
10. නාට්‍යය යනු ලෝකයාගේ පැවැත්ම අනුකරණය කිරීමකි.
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)
11. නාට්‍යයේ අරමුණ ජීවිතය පිළිබඳ කිරීම ය.
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)
12. සැම ආකාරයක ම කළාත්මක ප්‍රකාශනයට පදනම් වී ඇති මූලධර්මය අනුකරණයයි.
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)
13. නාට්‍යය යනු ජීවිතය පිළිබඳ කිරීමේ කළාවයි.
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)
14. අවස්ථාවන් අනුකරණය කිරීම නාට්‍යයයි.
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)
- පහත දැක්වෙන මාන්‍ය හඳුනාගෙන අංක 15 හා 16 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - පුහුන්දෙන් B - ජෝ.හ.කුෂ්‍රී
 C - මිබයි D - ක්යෝගේන්
 E - හනම්ලි F - දන්පුරේ
 G - ජේදයි මොනො H - කන් අම් කියොත්සුදු
 I - ගෙජ්ම් මොතොකියා J - තක තො අපුම්
15. නො නාට්‍යය හා සම්බන්ධ වනුයේ :
 (1) CIDGH (2) AEGIJ (3) ADHJE (4) EGHIJ (5) ABDHI (.....)
16. කුඩා නාට්‍යය හා සම්බන්ධ වනුයේ :
 (1) ABEGH (2) CEFGJ (3) EFHIJ (4) CDFGH (5) ACEGI (.....)
- අංක 17 සහ 18 ප්‍රශ්නවල නොගැලුපෙන පිළිතුරු තෝරන්න.
17. ගැටුම පිළිබඳ නිවැරදි ප්‍රකාශ :
 (1) ගැටුමක් තැනි තැන නාට්‍යයක් තැනැ සි යනු බරනාර්ථි ජේගේ ප්‍රකාශයයි.
 (2) ගැටුම නාට්‍ය නිරමාණයක් තුළ ගැබී විය යුතු අනිවාර්ය අංශයයි.
 (3) ගැටුම නාට්‍යයකට අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් නොවේ.
 (4) ගැටුමක් නිරාකරණය වන අවස්ථාවක් බින්දු නම්න් හැඳුන්වේ.
 (5) බාහිර හා අහනත්තරික වශයෙන් ගැටුම අවස්ථා දෙයාකාර වේ. (.....)
18. නාට්‍යය ඉදිරිපත් වන ගෙශ්‍රියට අනුගත විය යුතු අංග :
 (1) වේශ්‍රියාන් (2) රාග තුම් අලංකරණය (3) රංගාලෝකනය
 (4) නාට්‍ය සංගීතය (5) අංග රචනය (.....)

O පහත දුක්වෙන්නේ සුපුසිද්ධ කලා තීරමාණ කිහිපයකි. මේවා උපයෝගී කරගෙන අංක 19 සිට 23 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A - කරුදා

D - හංසවිල (Swan Lake)

B - දෙපානේ

E - අපුරු සංසාර

C - මානසවිල

19. A අකුරෙන් දුක්වෙන්නේ

- (1) බැලේ නර්තනයකි.
(4) විතුපටයකි.

- (2) ඔපෙරාවකි.
(5) මුදා නාට්‍යයකි.

(3) ශිත නාට්‍යයකි.

(.....)

20. B අකුරෙන් දුක්වෙන්නේ

- (1) මුදා නාට්‍යයකි.
(4) බැලේ නර්තනයකි.

- (2) ශිත නාට්‍යයකි.
(5) විතුපටයකි.

(3) ඔපෙරාවකි.

(.....)

21. C අකුරෙන් දුක්වෙන්නේ

- (1) ඔපෙරාවකි.
(4) බැලේ නර්තනයකි.

- (2) මුදා නාට්‍යයකි.
(5) ශිත නාට්‍යයකි.

(3) විතුපටයකි.

(.....)

22. D අකුරෙන් දුක්වෙන්නේ

- (1) මුදා නාට්‍යයකි.
(4) ශිත නාට්‍යයකි.

- (2) ඔපෙරාවකි.
(5) බැලේ නර්තනයකි.

(3) විතුපටයකි.

(.....)

23. E අකුරෙන් දුක්වෙන්නේ

- (1) බැලේ නර්තනයකි.
(4) මුදා නාට්‍යයකි.

- (2) ශිත නාට්‍යයකි.
(5) විතුපටයකි.

(3) ඔපෙරාවකි.

(.....)

O පහත සඳහන් මාතෘකා උපයෝගී කරගෙන අංක 24 සිට 26 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A - වාරී

E - ව්‍යාජීම

I - අනුහාව

B - විහාව

F - ස්ථානක

J - වේෂ්මීම

C - සන්ධිම

G - හස්ත

K - කරණ

D - ස්තම්භ

H - පුස්ත

L - රසික

24. ආංගික අභිනය හා සම්බන්ධ වන්නේ

- (1) A, B, C හා D ය.
(4) F, J, K හා L ය.

- (2) C, E, G හා I ය.
(5) D, F, H හා J ය.

(3) A, F, G හා K ය.

(.....)

25. නාට්‍ය රසය හා සම්බන්ධ වන්නේ

- (1) B, D, I හා L ය.
(4) A, C; D හා E ය.

- (2) D, E, F හා I ය.
(5) C, D, J හා K ය.

(3) B,E,H හා J ය.

(.....)

26. ආහාරය අභිනය හා සම්බන්ධ වන්නේ

- (1) B, D, G හා I ය.
(4) E, F, I හා K ය.

- (2) C, E, H හා J ය.
(5) F, G, J හා L ය.

(3) A,D,H හා I ය.

(.....)

O අංක 27 සහ 28 ප්‍රශ්නවල නොගැළුපෙන පිළිතුර තෝරන්න.

27. නාට්‍ය පෙළක ස්වභාවය :

- (1) සිද්ධීන් තර්කානුකුල ව පෙළගස්වා තිබීම
(3) නාට්‍යමය ගුණයෙන් යුතු සිද්ධීන්වලින් ගහන වීම
(5) රූග විධාන ඇතුළත් ව තිබීම

- (2) සියලු සිද්ධී කාලානුරුපී ව ගොඩනගා තිබීම
(4) සංචාර මගින් වස්තුව ගොඩනගා තිබීම

(.....)

28. නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ :

- (1) රූගනය ලිඛිතාහිනයෙන් යුත්ත වීම

- (2) රූගනය ලිඛිතාහිනයෙන් තොර වීම

- (3) අවශ්‍යකාව අනුව එක් නළවකු භූමිකා දෙකක් රූපාශීලිත වීම

- (4) නළවන් ආත්මගත භාෂණයෙහි යෙදීම

- (5) පිරිමි නළවකු ස්ථීර වරිතයක් රූපාශීලිත වීම

(.....)

- O පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ ආගුණයන් අංක 29 සහ 30 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - ගාලයක් පලදීම නායකයාගේ දුබ ප්‍රාප්තියට හේතු වීම
 - B - නායක - නායිකාදීන්ගේ ඉජ්ටාර්ප සිද්ධිය මස්තකප්‍රාප්ත වීමෙන් නාට්‍යය අවසන් වීම
 - C - නායකයා අතින් සිදු වන වරදක් නිසා මූල්‍ය දුබ ප්‍රාප්තියට ලක් වීම
 - D - දුක හා බිය දනවන දරුණනවලින් අනුන වීම
 - E - නාට්‍ය තැරුණීමෙන් රසිකයා තුළ රසයක් ජනිත වීම
 - F - නාට්‍ය වස්තුව හා සම්බන්ධයක් නොමැති ප්‍රස්ථාවනාවකින් යුත්ත වීම
 - G - ප්‍රස්ථාවනාව නාට්‍යයට පසුබීම සැපයීම
 - H - ගදා සංවාද හා පදා මිශ්‍ර පෙළකින් රවනා වී තිබීම
 - I - සම්පූර්ණ නාට්‍ය පෙළ පදනායෙන් රවනා වී තිබීම
 - J - රවකයාන් අධ්‍යක්ෂවරයාන් එක ම පුද්ගලයකු නොවීම
29. ඉහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරෙන් ග්‍රීක ව්‍යෝගියට (ගෝකාන්තයට) පමණක් අයන් ප්‍රකාශ වනුයේ
 (1) A, B, C, D හා E ය. (2) A, B, E, F හා J ය. (3) A, C, D, G හා I ය.
 (4) B, C, E, G හා I ය. (5) A, C, G, H හා I ය. (.....)
30. ඉහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරෙන් සංස්කෘත නාට්‍යයට පමණක් අදාළ ප්‍රකාශ වනුයේ
 (1) C, D, F, G හා H ය. (2) A, C, G, I හා J ය. (3) C, D, F, H හා I ය.
 (4) A, B, G, I හා J ය. (5) B, E, F, H හා J ය. (.....)
31. ග්‍රීක සටුර නාට්‍ය පිළිබඳ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් නොගැළපෙන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) ග්‍රීක සටුර නාට්‍යයක් ව්‍යෝගි තුනක් අවසානයේ දී වේදිකාගත විය.
 (2) සටුර නාට්‍යයක් නම් කරනු ලැබේයේ එහි ගානවාන්දය අනුව ය.
 (3) සම්පූර්ණ ව්‍යෝගෙන් සමු වී ඇති එකම සටුර නාට්‍යය කුක්ලොප්ස් නමින් හැඳින්වේ.
 (4) එය එව්‍රිපිඩ්ස්ගේ රවනායකි.
 (5) සටුර නාට්‍ය හා සෙස්ත්‍රාපාදක නාට්‍ය විශේෂයකි. (.....)
32. 'නාටිකා' පිළිබඳ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් නොගැළපෙන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) 'නාටිකා' යනු පැරණි සංස්කෘත නාට්‍ය ප්‍රශේද දහයෙන් එකකි.
 (2) එය අංක හතරකින් පමණ්වීත නාට්‍ය ප්‍රශේදයකි.
 (3) නාටිකාවක් රජ ප්‍රවුලේ සිද්ධීන් වටා ගෙනී ඇතේ.
 (4) යෙංගාර හා නායිකාවක මූල්‍ය රස ලෙස හඳුනාගනු ලැබේ ඇතේ.
 (5) එහි ගායකයා ධිරලලිත නම් වූ ස්ත්‍රී ලෝල සෙල්ලක්කාර වරිතයකි. (.....)
- O පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ ආගුණයන් අංක 33 සහ 34 වැනි ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- * ජීවිතය යාච්වරුපයෙන් ම ගෙනහැර දැක්වීමට උත්සාහ කරයි.
 - * නාට්‍ය වේදිකාව මත කළ යුත්තේ රෙඛාම නොව ජීවත් වීම බව විශ්වාස කරයි.
 - * නාට්‍ය - නිශ්චිත සංවාද සැබෑ ජීවිතයේ ආකාරයෙන් ම ඉදිරිපත් වේ.
 - * රෙඛාම ද පැබෑ ස්වරුපයෙන් ම සැකසේ.
 - * සැබෑ ද්‍රව්‍ය ම වේදිකාවේ දී හාවිතයට ගැනේ.
33. ඉහත කී ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන රංග රීතියේ පුරෝගාමියා වූයේ
 (1) හෙන්රික් ඉඩසන් ය.
 (2) සැමුවල් බෙකට් ය.
 (3) එම්ලි සේල්ලා ය.
 (4) ඇන්ටන් වෙකොර් ය.
 (5) ජොන් පෝල් සාන්ස් ය. (.....)

34. එම රාජ රිතිය නැඟුවෙනු ලබන්නේ
 (1) යථාර්ථවාදී රාජ රිතිය යනුවෙනි. (2) නාත්ත්විකවාදී රාජ රිතිය යනුවෙනි.
 (3) ජර්මාන්තිකවාදී රාජ රිතිය යනුවෙනි. (4) ස්වාභාවිකවාදී රාජ රිතිය යනුවෙනි.
 (5) ප්‍රකාශනවාදී රාජ රිතිය යනුවෙනි. (.....)

35. මූල්‍ය උගේ දැනුම් ලක්ෂණයක් තොවන්නේ
 (1) නාට්‍යපෙළ රචනයේ දී ප්‍රාග්ධනය දැනුම් කර තිබීම ය.
 (2) සාත්ත්වික අභිනය මැනවින් යොදගෙන තිබීම ය.
 (3) රංගාලෝකන ක්‍රමයක් තොයොදු ගැනීම ය.
 (4) නාට්‍ය දිරිගා තරගාකාරයෙන් පවත්වනු ලැබීම ය.
 (5) බිජිපුණු දිරිගා වේදිකාව මත ඉදිරිපත් තොකිරීම ය. (.....)

36. දැනට ලැබේ ඇති සංස්කෘත නාට්‍ය අනුරෙන් වැඩි ම නාට්‍ය සංඛ්‍යාව රචනා කර ඇති කවියා වන්නේ
 (1) මහාක්‍රි කාලිය ය. (2) ශ්‍රී හර්ෂ ය. (3) මහාක්‍රි නාය ය.
 (4) රාජ්‍යෙළර ය. (5) හවහුති ය. (.....)

37. 'උන්මත්ත නාට්‍ය' අයත් වන්නේ
 (1) ජපාන කුඩා නාට්‍යයට ය. (2) බ්‍රිතාන්ත නාට්‍යයට ය. (3) ජනවත්දානා නාට්‍යයට ය.
 (4) නො නාට්‍යයට ය. (5) අභුතරුපී නාට්‍යයට ය. (.....)

38. දකුණු පස ඡායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) ගුණසේන ගලප්පත්ති ය.
 (2) ආර්. ආර්. සමරසේන්ත් ය.
 (3) දායානන්ද ගුණවර්ධන ය.
 (4) හෙන්රි ජයසේන ය.
 (5) වන්ද්‍යසේන දසනායක ය. (.....)

39. ප්‍රයෙන අංක 38 හි ඡායාරූපයේ දැක්වෙන නාට්‍යකරුගේ ස්වභන්තු නිර්මාණ පමණක් අඩංගු වරණය කුමක් ද?
 (1) සිරබේ තවිටුව, කුවේණි, කපුවු බේ.
 (2) අපට පුණේ මගක් නැතේ, ජන්ලය, කුවේණි
 (3) අහස් මාලිගා, අහසින් වැටුණු මිනිස්පු, ජගන් මා
 (4) දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ, ඩුණුවටයේ කතාව, මකරාක්ෂයා
 (5) නාග ගුරුලා, කැලණි පාලම, අහස් මාලිගා (.....)

40. ප්‍රයෙන අංක 38 හි ඡායාරූපයේ දැක්වෙන නාට්‍යකරුගේ ම පරිවර්තන / අනුවර්තන පමණක් ඇතුළත් වරණය තොරත්තා.
 (1) අහස් මාලිගා, නාග ගුරුලා, ඩුණුවටයේ කතාව
 (2) දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ, වෝජන් කාන්තාවේ, හිත භොඳ අම්මණ්ඩි
 (3) හරිම බඩු හයක්, මුදු පුත්තු, අහස් මාලිගා
 (4) අහස් මාලිගා, දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ, ඩුණුවටයේ කතාව
 (5) නාග ගුරුලා, කපුවු බේ, දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ (.....)

• 5 •

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2012 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2012 (New Syllabus)
නාට්‍ය හා රංගකලාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

උපදෙස් :

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

A කොටස

01. (i) 'සෞන්දර්ය' යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ කුමක් ද සි පැහැදිලි කරන්න.
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) සෞන්දර්යය, කලාවෙන් වෙනස් වන්නේ කෙසේ ද?
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) කලාවන් අතර 'නාට්‍යය' දරන ස්ථානය සාකච්ඡා කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)
02. (i) 'නාට්‍යධර්ම' යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ කුමක් ද?
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) නාට්‍යධර්ම ලක්ෂණ සතර අහිනයෙහි ප්‍රකට විය හැකි අන්දම පැහැදිලි කරන්න.
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) සංස්කෘත නාට්‍යයක දක්නට ලැබෙන නාට්‍යධර්ම ලක්ෂණ පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)
03. (i) ප්‍රාසංගික කලාවන්හි දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ කවරේ ද?
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) ප්‍රාසංගික කලා ගණයට අයන් වන කලා ප්‍රාසංගික පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න.
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) විතුපටය ප්‍රාසංගික කලා නිර්මාණයක් ද? මධ්‍ය පිළිතුරු දක්වමින් සනාථ කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)

B කොටස

04. (i) තුතන යථාර්ථවාදී නාට්‍ය සම්පූද්‍යයේ ප්‍රෝග්‍රාමීන් ලෙස සැලකෙන නාට්‍යකරුවේ දෙදෙනා කවරහු ද?
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) ඔවුන්ගෙන් එක් නාට්‍යකරුවකුගේ නාට්‍ය කානි මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙන සමාජ යථාර්ථවාදී විමර්ශනයක් කරන්න.
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) ඔබ නරඹා ඇති තුතන යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක සාර්ථක - අසාර්ථක හාටය පිළිබඳ විවාරයක් කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)
05. (i) එංගලන්තයේ ජනවත්දනා නාට්‍ය බිජි වීමට තුඩු දුන් හේතු සාධක සැකෙවින් දක්වන්න.
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) ජනවත්දනා නාට්‍ය ගණයට අයන් වන නාට්‍ය ප්‍රාසංගික පිළිබඳ කෙටි සමාලෝචනයක් කරන්න.
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) එක් නාට්‍ය මහජන පුදරුණය සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද ආකාරය විස්තර කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)
06. (i) සේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය අයන් වන නාට්‍ය ප්‍රාසංගික පිළිබඳ ව උද්‍යාරණ සහිත ව කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න.
(ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) එම ප්‍රාසංගික අනුරෙන් 'මිතෙලෝ' නාට්‍යයෙන් නියෝජනය වන නාට්‍ය ප්‍රාසංගික පිළිබඳ ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න.
(ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) එක් නාට්‍ය තැරුණීමෙන් උශ්‍රේක්ෂණයා අන්විදින අනුභුතිය කෙබඳ ද සි සාකච්ඡා කරන්න.
(ලකුණු 06 ඩ.)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2012 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2012(New Syllabus)

නාට්‍ය හා රෝගලාව - සිංහල II / පැය තුනකි
Drama and Theatre - Sinhala II / Three hours

උපදෙස් :

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

I කොටස

O පහත දැක්වෙන සංවාද / කවී/ ගිත ආශ්‍යයෙන් අංක 01 සිට 05 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A	-	රුදුරු මරු යකා මුශුරක් ගෙන විදුරු තරු දෙකා මෙන් නෙත් රෙවිය අදුරු මට දුකා නර බිල්ල පැදුර පිට තැබුවා යකුට	අතට මට ගත්තට කත්තට
B	-	පැදුරු වියන්න කොහේ ද යන්නේ? ඉර හඳ පායන විලට යමු	
C	-	අසාලා කිවේ ව්‍යෙනුග යොදාලා ගත්ත බොරු බස් රවාලා කිවේ අප හට කපාලා දෙමිය ගමම(හ) ගෙ බරට	සියල්ලක් අසිල්ලක් දේශයක් ගාතයක්
D	-	ගම්බර කාලිංග දුර නිරදුගේ වාසල ඉත්ත දතා සේම රුෂ්ට සේදු පටපිළි ඉත්ත නරනා තැබුනට මට පේඩි විදෙන් මං මෙතනට ආම් වියන් බැඳිනට නරනිදු එන විට	පුරයට සොදට සත්තට විට
E	-	රන් රුෂ්ටන් ගස් දෙකයි ලුත්ට කත්ට බන් දෙන කොට - අපිත් එක්ක ලස්සනයි	වලිකුතුලන් පස් දෙනයි

01. සත්තියකුමට හා කොහොඳා කංකාරියට අයත් පද්‍ය කාණ්ඩ වන්නේ

- (1) A හා B ය. (2) B හා C ය. (3) A හා C ය. (4) C හා D ය. (5) A හා D ය. (.....)

02. ගාන්තිකර්මවල ආහාසයක් ප්‍රකට තොකරන පද්‍යය වන්නේ

- (1) A ය. (2) B ය. (3) C ය. (4) D ය. (5) E ය. (.....)

03. විනෝද්ස්වාදය ලබාදීමේ අරමුණින් ඉදිරිපත් කෙරෙන පද්‍ය වන්නේ

- (1) A හා C ය. (2) A හා D ය. (3) C හා D ය. (4) B හා E ය. (5) D හා E ය. (.....)

04. වේස්මූලුණු සහිත ව ඉදිරිපත් කෙරෙන නර්තනාංශ නියෝජනය කරන පද්‍ය කාණ්ඩය කුමක් ද?

- (1) AD (2) CD (3) DE (4) BE (5) CE (.....)

05. විශේෂ හේතුවක් සඳහා පොදුගැලික ව සංවිධානය කෙරෙන ගාන්තිකර්මය නියෝජනය කරන පද්‍යය වන්නේ

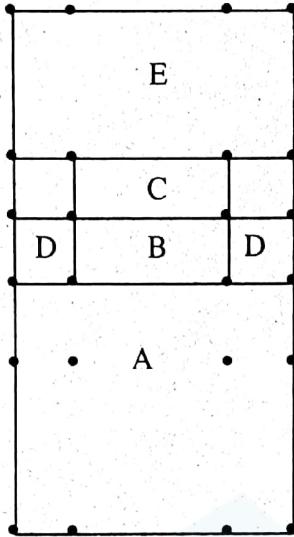
- (1) A ය. (2) B ය. (3) C ය. (4) D ය. (5) E ය. (.....)

- O පහත දැක්වෙන ප්‍රකාය ඇසුරින් අංක 06 සහ 07 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - පත්තිනි සංක්ලේෂය හා බැඳී ඇතුළු සැලකේ.
B - විවිත වූ වෙස්මුහුණු හාවිත කරනු ලැබේ.
C - ගැමිය විසින් ප්‍රභු පත්තිය සරදමට ලක් කරනු ලැබේ.
D - නාට්‍යය රග දැක්වෙන ස්ථානය 'තානායම්පොල' නමින් හැඳින්වේ.
E - ගැටබෙරය හා කයිනාලම වාද්‍ය හාණ්ඩ ලෙස හාවිත කෙරේ.
F - සැපුකන්වය හා සෞඛ්‍යාගය අරහයා රගදක්වනු ලැබේ.
G - සමහර නළුවෝ පමණක් සරල ව සාදගත් වෙස්මුහුණු පළදිනි.
H - රංගහුමියේ වෙස් අත්තක් හාවිත කරනු ලැබේ.
06. උචිරට ප්‍රදේශයට ආවේණික ජන නාට්‍යයට අදාළ කරුණු ඇතුළත් වන කාණ්ඩය තෝරන්න.
- (1) ABCD (2) ACDE (3) BCDG (4) AEFG (5) CDFG (.....)
07. ලංකාවේ බටහිර හා දකුණු වෙරළබඩ පළාත්වල ප්‍රවලිත ජනනාට්‍ය ප්‍රශ්නයට අදාළ කරුණු ඇතුළත් වන කාණ්ඩය තෝරන්න.
- (1) ABDE (2) BCDH (3) BDGH (4) ACDG (5) BDGH (.....)
- O පහත දැක්වෙන තොරතුරු ඇසුරින් අංක 08 සිට 11 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | |
|----------------------|-------------------|
| A - සේරීමාන් රජ | B - පත්තිනි දේවිය |
| C - මැණික්පාල බිසොට් | D - වඩිග පැවත |
| E - මංගර සමයම | F - අඩ විදමින |
| G - ගුරුගේ මාලාව | H - කපු යක්කාරය |
| I - පිවිවමල් බිසොට් | J - දේපනු යක්කම |
08. රිදිදියාගය හා සම්බන්ධ වරිත / නාට්‍යය අවස්ථා වන්නේ
- (1) G හා D ය. (2) I හා H ය. (3) E හා H ය. (4) A හා J ය. (5) A හා B ය. (.....)
09. කොහොඟාකංකාරයට අයත් පෙළපාලි වන්නේ
- (1) G හා J ය. (2) G හා C ය. (3) J හා E ය. (4) C හා F ය. (5) B හා H ය. (.....)
10. පහන් මුළුව හා සම්බන්ධ වන්නේ
- (1) A හා I ය. (2) I හා H ය. (3) A හා B ය. (4) E හා F ය. (5) B හා H ය. (.....)
11. සුතියම් යාගය හා සම්බන්ධ වන්නේ
- (1) A හා I ය. (2) C හා D ය. (3) B හා I ය. (4) A හා B ය. (5) H හා I ය. (.....)
- O පහත දැක්වෙන ප්‍රකාය ආගුයන් අංක 12 සහ 13 ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - රාත්‍රියේ ආරම්භ ව පසු ද පහන් වන තුරු නාට්‍යය රග දැක්වීමි.
- B - උත්තර හාරතිය සංගීතයෙන් පෝළුණය වී ය.
- C - නාට්‍යයාලා තුළ රග දැක්වීමි.
- D - ක්‍රිස්තු හක්තිකයන් අතින් ද බොද්ධ තේමා සහිත නාට්‍ය රචනා වී ඇත.
- E - ස්ත්‍රී වරිත රගපාන ලද්දේ පිරිමි නළවන් විසිනි.
- F - ස්ත්‍රීහු ද රංගනයට අවස්ථා වූහ.
- G - සංගීතය රංගනය හා අතිරියෙන් බේද වී ඇත.
- H - රංගනය යට වී සංගීතය ඉස්මතු වී ඇත.
12. නාඩියමට අදාළ ප්‍රකාය වනුයේ
- (1) A, C, H හා I ය. (2) B, C, D හා E ය. (3) A, D, E හා G ය. (.....)
- (4) C, D, G හා H ය. (5) A, C, F හා H ය. (.....)

13. නුරුතියට අදාළ ප්‍රකාශ වනුයේ

- (1) C, D, G හා H ය. (2) B, C, F හා H ය. (3) A, C, D හා G ය.
 (4) B, C, F හා G ය. (5) A, C, F හා G ය. (.....)

○ පහත දක්වෙන රුපය පැරණි සංස්කෘත ප්‍රේක්ෂාගාරයක බීමි සැලැස්මකි. එය ආගුයෙන් අංක 14 සිට 16 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.



14. ප්‍රධාන රංගපියිය වූයේ

- (1) A ය. (2) B ය. (3) C ය. (4) D ය. (5) E ය. (.....)

15. සංස්කෘත ප්‍රේක්ෂාගාරයේ තිරය

- (1) A හා B අතර යොදා තිබුණි. (2) B හා D අතර යොදා තිබුණි. (3) B හා C අතර යොදා තිබුණි.
 (4) C හා E අතර යොදා තිබුණි. (5) නො යොදා තිබුණි. (.....)

16. 'D' අතුරෙන් දක්වෙන ස්ථානය යොදා ගනු ලැබුයේ

- (1) අතිරේක රෝග භූමියක් වශයෙනි.
 (2) පෙළ මතක් කර දෙන්නන් සිටුවා තැබීම සඳහා ය.
 (3) ප්‍රාසාද වැනි උස් ස්ථාන නිරුපණය කිරීම සඳහා ය.
 (4) රාත්‍රි දරුණුවලදී වේදිකාවට ආලෝක සැපැහු පහන් තැබීම සඳහා ය.
 (5) ගායක හා ව්‍යුදක මණ්ඩලයට හිඳුනීම සඳහා ය. (.....)

○ අංක 17 සිට 19 නෙක් ප්‍රශ්නවල තොගැලපෙන පිළිතුර තෝරන්න.

17. ග්‍රීක මුශ්‍රේයක ප්‍රධාන ලක්ෂණ වනුයේ:

- (1) නාට්‍ය වස්තුව පැස්වාද් දැජ්‍රේ කළන ස්වරුපයෙන් ගොඩනගනු ලැබ තිබීම
 (2) නායකයා ආදර්ශන් විරිතයක් වුව ද මහු අතින් සිදුවන කිසියම් වරදක් නිසා බේදාන්ත ඉරණමකට ගොදුරු වීම
 (3) සියලු ම සිද්ධි කාලානුරුප ව හා තර්කානුකුල ව ගොඩනගනු ලැබ තිබීම
 (4) සාමාන්‍යයෙන් ගානවාන්දය හා නළවන් සඳහා වෙනම රංගස්ථල දෙකක් වෙන් වී තිබීම
 (5) සම්පූර්ණ නාට්‍යය ම තනිකර පදනුයෙන් රවනා වී තිබීම (.....)

18. අහිඳුනයාකුන්තලය :

- (1) පද්ම පුරාණයේ එන ක්‍රියාවක් මත පදනම් වී ඇත.
 (2) යුර්වාසස්ගේ ගාපය කාලිදසගේ ම නිර්මාණයකි.
 (3) නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තේමාව වනුයේ දූෂණන්ත හට සිය පුතු සමු වීම ය.
 (4) නාට්‍යයට එම නම ලැබී ඇත්තේ එක්තරා සිහිවන වස්තුවක් එහි ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා නිසා ය.
 (5) ගණන්තලා හැඳුනු වැළැති අසපුවේ ක්‍රියාවන් තුවසා 'කායුප' නමින් ද හැඳින්වේ. (.....)

19. ඇත්තින් නාට්‍යය :

- (1) ඇත්තින් නාට්‍යයේ නායිකාව රුචිපස් රජුගේ දෙවු දියැණියේ ය.
- (2) මෙම නාට්‍යයේ නායිකාවගේ මාමා වන තෙයොන්, රජු වූයේ සිහුපුන පැහැර ගැනීමෙනි.
- (3) 'රුචිපස් රජ්', 'නිබයට එරෙහිව සත් දෙනෙක්' හා 'ඇත්තින්' යන නාට්‍ය එක ම පුරාවිත්තයකට අයන් විභ්තාන්ත කුතාක් මත පදනම් වී ඇතු.
- (4) 'ඇත්තින්' නාට්‍යය අවසානයේ නායකයා මිය තොටිය ද, අන් සෑම අතින් ම පරාජයට පත් වූවෙකි.
- (5) ප්‍රධාන වරිත තමන්ගේ දැඩි තීරණ වෙනස් තොටිම ඔවුනට අත්වන බෙදුනක ඉරණමට හේතු වේ. (.....)

20. සරවිතන්දුගේ 'හස්තිකාන්ත මන්තල්' නාට්‍යය වඩාත් සම්පූර්ණ බවක් දක්වන්නේ,

- | | |
|--|--|
| (1) හාසගේ ස්වර්තනවාසවදන්ත නාට්‍යයට ය. | (2) හර්ෂගේ රන්නාවලී නාට්‍යකාවට ය. |
| (3) කාලිදසගේ මාලවිකාග්නීමිනු නාට්‍යයට ය. | (4) හාසගේ ප්‍රතියුශෝගන්ධරායණ නාට්‍යයට ය. |
| (5) හර්ෂගේ ප්‍රියදේරුකිකා නාට්‍යකාවට ය. | (.....) |

21. ඉංග්‍රීසි නාට්‍යයේ ස්වර්ණමය පුරුෂය ලෙස සැලුකෙන්නේ,

- | | |
|--|--|
| (1) වික්ටෝරියා මහ රැඹිනගේ රාජ්‍ය කාලය සි. | (2) VI වැනි ජේර්ඩ් මහරජුගේ රාජ්‍ය කාලය සි. |
| (3) II වැනි එලිසභෙන් මහ රැඹිනගේ රාජ්‍ය සමය සි. | (4) VIII වැනි හෙන්රි රජුගේ රාජ්‍ය සමය සි. |
| (5) I වැනි එලිසභෙන් මහරැඹිනගේ රාජ්‍ය කාලය සි. | (.....) |

22. ඉංග්‍රීසි නාට්‍යයේ ස්වර්ණමය පුරුෂයට අයන් නාට්‍යකරුවන් වනුයේ,

- | | |
|--|---|
| (1) ජේන් ගැල්ස්වර්ඩ්, පෙරිඛන් හා වේසර් ය. | (2) සමරසේවී මෝහම්, බරනාරඩ් ජේන් හා බෙන් ජොන්සන් ය. |
| (3) තොමස් කුපිඩි, ත්‍රිස්ටෝන් මාර්ලෝ හා විලියම් ජේක්ස්පියර් ය. | (4) විලියම් ජේක්ස්පියර්, ඩැරල්ඩ් පින්ටර් හා මස්කාර් විසිල්ඩ් ය. |
| (5) විලියම් ජේක්ස්පියර්, සැමුවෙල් බෙකට් හා බරනාරඩ් ජේන් ය. | (.....) |

23. තොස් නාට්‍යයක ප්‍රධාන නාථවා හැදින්වෙන්නේ,

- | | | |
|-------------------------|------------------------|--------------------|
| (1) වකි යනුවෙනි. | (2) ඕනෑම යනුවෙනි. | (3) කොකතා යනුවෙනි. |
| (4) ඕනෑමස්සුරු යනුවෙනි. | (5) වකින්සුරු යනුවෙනි. | (.....) |

24. දකුණු පස රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ,

- | | | | | |
|--------------------|------------------------------|----------------------|------------------|--|
| (1) කුමුකි රගහලකි. | (2) සංස්කෘත ප්‍රේක්ෂාගෘහයකි. | (3) එලිසභෙන් රගහලකි. | (4) තොස් රගහලකි. | (5) තුනන ප්‍රායිනියම් වේදිකාව සහිත රගහලකි. |
| (.....) | | | | |



O පහත සඳහන් වගුව ආශ්‍යයෙන් අංක 25 සිට 30 තොක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

නාට්‍ය රවක	නාට්‍යකානියේ නම	සිංහල පරිවර්තනයේ නම	සිංහල නිෂ්පාදකයාගේ නම
C E හෙන්රික් ඉවිසන්	Six characters in search of an author Mother Courage Miss Julie The Wild Duck	A දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෙශ් ඡ්‍රේලි වන කාරාවී	B D මංගල සේනානායක F

25. ඉහත A අකුරෙන් හැදින්වෙන්නේ
 (1) හිත හොඳ අම්මන්ස් ය.
 (4) වෙස් මුහුණු ය.
- (2) හෙලේ නැග්ග බෝං පුතා ය.
 (5) බර්නාද ගේ සිපිරි ගේ ය.
- (3) හරිම බඩු හයක් ය.
)
26. B අකුරෙන් හැදින්වෙන්නේ
 (1) ධර්මසිර බණ්ඩාරනායක ය.
 (4) සුගතපාල ද සිල්වා ය.
- (2) ජයලත් මතෙරත්න ය.
 (5) විශ්ලස් සිරිවර්ධන ය.
- (3) හෙන්රි ජයසේන ය.
)
27. C අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) බර්ටෝල්ට් බුහුම් ය.
 (4) අයෙනොස්කේ ය.
- (2) වෙනසි විලියම්ස් ය.
 (5) ජොන් පෝල් සාන්ස් ය.
- (3) ඉපුරීන් මිල් ය.
)
28. D අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) සුගතපාල ද සිල්වා ය.
 (4) ධර්මසිර බණ්ඩාරනායක ය.
- (2) ගුණසේන ගලප්පත්ති ය.
 (5) බන්දුල විතානගේ ය.
- (3) හෙන්රි ජයසේන ය.
)
29. E අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) හෙන්රික් ඉඩපන් ය.
 (4) මිගස්ට් ස්ට්‍රීන්චිබර්ග් ය.
- (2) ඉපුරීන් අයෙනොස්කේ ය.
 (5) ඇන්ටෝනින් ආරතො ය.
- (3) බර්ටෝල්ට් බුහුම් ය.
)
30. F අකුරෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) බන්දුල විතානගේ ය.
 (4) එම්. සරිර් ය.
- (2) බන්දුල ජයවර්ධන ය.
 (5) එ. එම්. ඩී. උපාලි ය.
- (3) අර්තස්ට් මැකින්ට්‍යර ය.
)
31. A - කාලිදස
 C - ඇන්ටන් වෙකොර්
 E - බර්ටෝල්ට් බුහුම්
- B - ඇරිස්ටොන්තීස්
 D - විලියම් ජේක්ස්පියර්
- ඉහත නම් සඳහන් නාට්‍යකරුවන් කාලානුරූපී ව පෙළගැස්විය හැක්කේ
- (1) ABCDE ලෙස ය.
 (4) ABEDC ලෙස ය.
- (2) BADCE ලෙස ය.
 (5) BADEC ලෙස ය.
- (3) ADBEC ලෙස ය.
)
- O පහත සඳහන් මාත්‍යකා ඇපුරෙන් අංක 32 සිට 36 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - එක්කුත්ලීමා
 C - කොදේගු
 E - රුගස
 G - ඔදේගු
 I - දෙකොනා විලක්කුව
- B - කුටිල දේශී
 D - කොතුරනොස්
 F - මෝල්ගහ
 H - පැන් කෙන්ස්බිය
 J - තුල්ල
32. ග්‍රික නාට්‍යය හා සම්බන්ධ වන්නේ
 (1) D හා H ය. (2) A හා E ය.
- (3) A හා D ය. (4) A හා C ය. (5) B හා D ය.
)
33. සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ
 (1) B හා E ය. (2) B හා H ය.
- (3) H හා I ය. (4) B හා I ය. (5) E හා H ය.
)
34. ජපාන නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ
 (1) C හා G ය. (2) A හා C ය.
- (3) A හා G ය. (4) C හා J ය. (5) A හා E ය.
)
35. සන්නියකුම හා සම්බන්ධ වන්නේ
 (1) B හා E ය. (2) E හා F ය.
- (3) F හා I ය. (4) E හා I ය. (5) B හා I ය.
)
36. සොකරි නාට්‍යය හා සම්බන්ධ වන්නේ
 (1) E හා F ය. (2) F හා I ය.
- (3) F හා J ය. (4) B හා J ය. (5) B හා F ය.
)

37. සැම නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක ම රිට ආවේණික වූ නාට්‍ය ප්‍රශ්නය දක්නට ලැබේ. ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය අයන් වන්නේ පහත දැක්වෙන කවර නාට්‍ය ප්‍රශ්නය ගොනුවට ද?
- (1) යෝංකාන්ත, සුබාන්ත, සටුර
 - (2) යෝංකාන්ත, සුබාන්ත, ප්‍රහසන
 - (3) යෝංකාන්ත, සුබාන්ත, එෂ්ටිහාසික
 - (4) යෝංකාන්ත, එෂ්ටිහාසික, ප්‍රහසන
 - (5) සුබාන්ත, එෂ්ටිහාසික, ප්‍රහසන
- (.....)
38. ජේක්ස්පියරගේ 'පුලියස් සීසර්' නාට්‍යය අයන් වන්නේ කවර වර්ගයට ද?
- (1) යෝංකාන්ත
 - (2) සටුර
 - (3) සුබාන්ත
 - (4) එෂ්ටිහාසික
 - (5) ප්‍රහසන
- (.....)
39. 'පුලියස් සීසර්' නාට්‍යයේ නායකයා කවරෙක් ද?
- (1) පුලියස් සීසර්
 - (2) මාරක් ඇන්ටනි
 - (3) මිගස්ටස් සීසර්
 - (4) බුෂටස්
 - (5) කැසියස්
- (.....)
40. දකුණු පස ඡායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ
- (1) ධාරා පහනෙකි.
 - (2) පොශයිල් යොමු පහනෙකි.
 - (3) අනුගාමී යොමු පහනෙකි.
 - (4) ගුස්නල් යොමු පහනෙකි.
 - (5) ස්ලෝෂ් පහනෙකි.
- (.....)



(මුළු ලකුණු 40 දි.)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2012 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2012(New Syllabus)
නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උපදෙස් :

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

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) ගාන්තිකර්ම යනුවෙන් හැඳින්වෙන් ක්‍රමක් දී සිශ්‍යෙන් පහදන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත බොඟ්ඩ ප්‍රජා කර්ම තුනක් සඳහන් කොට, කෙටියෙන් හඳුන්වන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) සිංහල නාට්‍යය පෝෂණයෙහි ලා ලක්දීව ගාන්තිකර්මවලින් ලබාගත හැකි පිටිවහල සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
02. (i) තුරුති නාට්‍ය කලාවේ පිරිහිමත් සමග ම සිංහල නාට්‍යය වෙනත් මගකට යොමු කළ පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවේ දෙදෙනා කවරපු ද? (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) මුළුන්ගේ නාට්‍ය, නාට්‍යම හා තුරුතිවලින් වෙනස් වූයේ කෙසේ ද? (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) එතැන් සිට 1956 දක්වා තුළතන සිංහල නාට්‍යයේ ඉතිහාසය සැකෙවින් දක්වන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
03. (a) ප්‍රශ්නයට හෝ (b) ප්‍රශ්නයට හෝ පිළිතුරු සපයන්න.
(a) (i) සරව්වන්දු පවසන අන්දමට මහුගේ 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයට මූලාශ්‍ය වූ සංස්කෘත නාට්‍යය ක්‍රමක් ද? (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) සරව්වන්දුගේ නාට්‍යය එයින් වෙනස් වන්නේ කෙසේ ද? (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයේ නාට්‍යමය ගුණය පිළිබඳ ඇගයීමක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
- (b) (i) 'පුබ සහ යස' නාට්‍යයට මූල් වූ පුරාවන්තය පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) ඉතිහාස කතාවක් පදනම් කරගෙන නාට්‍යයක් රවනා කිරීමේ දී නාට්‍යකරු මුහුණ දෙන අභියෝග 'පුබ සහ යස' නාට්‍ය ආගුණයෙන් සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'පුබ සහ යස' නාට්‍යය ලැබූ ජ්‍යෙෂ්ඨීකාරක ප්‍රතිචාර පිළිබඳ විවාරයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) 'අැන්ටිගතී' නාට්‍යයේ ගැටුම් අවස්ථා පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) එම ගැටුම් අවස්ථා නාට්‍යය බෙදාපනක අවසානයක් කරා ගෙන යන අපුරු පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'අැන්ටිගතී' නාට්‍යයෙන් සොොක්ලිස් දීමට අජේක්ෂා කළ පැණිවිඩය පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
05. (i) 'අහිඹානාකුන්තලයට' මූලාශ්‍ය වූ ආඛානය කෙටියෙන් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) එයට කාලීදස කර ඇති වෙනස්කම් පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) "අහිඹානාකුන්තලය" තුළතන වේදිකාවට ගෙන ඒමට පහසු නාට්‍යයක් නොවේ." විමසන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)
06. (i) පුරෝපයේ තුළතන යථාර්ථවාදී නාට්‍යයේ පුරෝගාලීනු දෙදෙනා කවරපු ද? (ලකුණු 04 ඩි.)
(ii) 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යය කෙතෙක් දුරට යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක් දී සි විමසන්න. (ලකුණු 05 ඩි.)
(iii) 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ තෝරාගේ හිඳුවාකලාපය යුත්තිසභගත දී සි විමසන්න. (ලකුණු 06 ඩි.)

I කොටස

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

A කොටස

01. (i) සුන්දරත්වයෙන් යුත්ත වූ, රමණියත්වය එක්තැන් වූ උස්සනයි කියා කරා කරනු ලබන වචන සෞන්දර්ය යන පදය තුළට ගැනී වේ. සැම මිනිසෙක් තුළ ම තම සිත තුළට හා නොතට ගැටෙන ආශ්චර්ජනක හැඟීම් තුළින් සෞන්දර්ය උත්පාදනය වේ. ඉන් ලබන සුන්දරත්වය වඩාත් ප්‍රබෝධනක වනුයේ මිනිසාගේ අවශ්‍යතාවයන් මත ස්වභාව සෞන්දර්ය මගින් ලබා දී ඇති වස්තුන් තුළින් බව මූලික වශයෙන් විශ්‍රහ කිරීමට හැකි ය. මේ අනුව සැලකීමේ දී ස්වභාව සෞන්දර්ය මගින් අපට ලබා දී ඇති ගහකාල, ඇල දොල, දිය ඇලි පමණක් නොව, ඉරානැග ඒම, ඉර බැස යාම, සඳ එළිය ආදි වූ සියල්ල තුළ ම අපට එහි ඇති සෞන්දර්යාත්මක බව මතුකර දක්වයි. එම සෞන්දර්ය අප විද්‍යාත්‍යාල බෙන්නේ ඒවා නොතට ගැටීම තුළිනි. නොතට පමණක් නොව, ගුවණයට ද ඉන් ගෙන දෙන්නේ මහන් ආශ්චර්ජනක හැඟීමකි. දිය ඇල්ලක් ගලා බසිනා තැනකට ගිය කල එහි ගබ්දය ද අපට ඇති කරවන්නේ රමණිය වූ සිතුවිල්ලකි. කුරුල්ලන්ගේ නාද හා සුළුගෙන් ගස් සෙලවෙන ආකාරය ද අපේ නොතට සහ ගුවණයට ඇතුළත් වේ. එසේ වූ සෞන්දර්ය මිනිසා විසින් විවිධාකාර අයුරින් නිර්මාණය කරන ලද නිමැලුම් සේ ගැනෙන කලා කානින් තුළ ද වේ. මිනිසාගේ සිතිවිලි සහ හාවයන් ආශ්‍යිත ව රමණියත්ව තුළ ම මිනිස් සිත ගැටීමන් සමඟ රසය විවිධත්වයකින් යුතු ව ලුගා කරගැනීමට හැකියාව මිනිසා සතු ව පවතී.

ස්වභාව සෞන්දර්යයේ වමන්කාරය තුළින් මිනිස් සිත තුළට සැභැල්පු බව සහ වින්දනාත්මක ගතිය ලාභ කරගැනීමට හැකි වන අතර පැල් කවී, පතල් කවී ආදි ගායනා තුම උපයෝගී කරගෙන කාන්සිය, මහන්සිය පමණක් නොව, එම ගින නිර්මාණය වී ඇති වචන, නාද හා රිද්ම රටාව තුළ ඇතුළත් සෞන්දර්යාත්මක ගතිය නිසා ඒ කෙරෙහි මිනිසා තුළ නිර්මාණ ගක්තිය වර්ධනය වීම සහ ඒවා අගය කිරීමට හේතු වීම ද සෞන්දර්යයේ මිනිසාගේ නිර්මාණ අතරට ගත හැකි ය. සඳකඩපහණ වැනි නිර්මාණයක් නිම වී ඇත්නේ කළ ගලක් මත ය. සියුම් නිර්මාණකරුවන්ගේ නිර්මාණ දෙකත්වය නිසා එහි සෞන්දර්යාත්මක වට්නාකම ඇති කිරීමට තරම් මිනිස් සන්නානය තුළ සෞන්දර්යාත්මක නිර්මාණ ගක්තිය රට යොමු කර ඇති බවත් පෙනීයයි.

අවශ්‍යක බුදුරුව වූ ජාති, කුල, ආගම් හේදයෙන් තොර ව පුදු මහන් සියලු දෙනා ම මෙන් ම විදේශීය සංචාරකයින් ද නැරඹීමට යොමු වී ඇත්නේ මිනිසාගේ සෞන්දර්යාත්මක වූ නිර්මාණයක් බවට එය පරිවර්තනය වී ඇති නිසා ය.

මේ ආදි වශයෙන් සලකා බැලීමේ දී සොබාදහම තුළ පමණක් නොව, මිනිස් නිර්මාණ තුළ ද සෞන්දර්ය මතාකාට නිම වී ඇති අතර ම, ඒ තුළින් සෞන්දර්ය විද දරා ගැනීමේ හැකියාව මිනිසා විසින් ම මිනිසාට ලබා දී ඇති බව වැඩිදුරටත් සඳහන් කළ හැකි ය.

මේ ආදි වශයෙන් සලකා බලන කළේ සෞන්දර්ය වූ කළී සොබාදහම තුළ මෙන් ම මිනිස් නිර්මාණකරණය තුළ ද එක සේ දක්නට හැකි වන අතර, සියලු මිනිස් වර්ගයාට පමණක් නොව, තිරසන් සතුන්ට පවා එහි ආශ්චර්ජ විද දරාගැනීමේ හැකියාවන් පරිපූරණ වූ ක්‍රියාවලියක් සේ ද සෞන්දර්ය සඳහන් කිරීමට හැකිවනු ඇතේ.

නරතනය, සංගිතය ආදි වූ මිනිසා විසින් නිර්මාණය කරන ලද කළාවන් තුළින් ද, එහි ඇති රිද්මය හා නරතන විලාසයන් තුළින් ද මිනිසා විසින් ලබනුයේ වින්දනීය රසයකි. වමන්කාරණක හැඟීමකි. ගාස්ත්‍රීය ව්‍යවහාරයේ දී සෞන්දර්ය (Aesthetics) යන සංකල්පය දේශීත විෂය හා බැඳුණකි. එමෙන් ම සෞන්දර්ය යන්න පිළිබඳ ව විශ්‍රහ කිරීමේ දී රමණියත්වයෙන් යුතු වූවක් වන අතර ම වින්තනය හා හාවයන් ආශ්‍යිත ව වැඩි වර්ධනය වන්නා වූ ක්‍රියාදායක් මෙන් ම සියලු දෙනාට ම පොදු වූ සාධකයක් වශයෙන් ද සෞන්දර්ය තවදුරටත් විශ්‍රහ කළ හැකි වේ.

- (ii) කළාව නිර්මාණාත්මක වින්තනයෙන් මානව ක්‍රියාවලියක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් බිජිවන්නකි. එය වචන, නාද, වරණ, රේඛා, ගාරීරික වලන ආදි විවිධ මාධ්‍ය හා සිල්ප තුම උපයෝගී කරගෙන නිර්මාණය වන්නකි. සෞන්දර්ය සොබාදහමේ වස්තුන් හා කළා නිර්මාණ නිමිති කරගෙන මිනිස් සිතේ පහළ වන්නකි. එය රසාස්වාදය හා බැඳුණු මානසික හැඟීමකි. පළමු ව කළාව බිජි වේ. දෙවනුව සෞන්දර්ය මිනිස් සිතේ පහළ වේ. කළාව හා සුන්දරත්වය අතර පවත්නා සම්බන්ධය දාරුණික ව විමසා බෙන්නේ සෞන්දර්ය විද්‍යාව මගිනි. මිනිස් සිත හා හාවයන් ආශ්‍යිත රමණියත්වය (Beauty) සංකල්පය අධ්‍යාපනය කෙරෙන්නේ සෞන්දර්ය මගිනි.

මෙසේ සැලකීමේ දී සෞන්දර්ය යන්න කළා කානිතය අගය මතිනු ලබන මිනුම් දන්ඩ සේ ගැනීය හැකි ය. ඒ තුළින් යම්කිසි නිර්මාණයක උසස්, පහන් බව තක්සේරු කෙරෙයි. නිර්මාණාත්මක ස්වරූපය අනුව කළා කානියේ සෞන්දර්යාත්මක වට්නාකම තීරණය කෙරෙන අතර ම එය අගය කිරීම පිළිබඳ පුද්ගල බැඳ්ධතාවයක් ද ඇතිවිමට ඉඩ ඇතේ.

එමෙන් ම දීර්ස කාලීන වගයෙන් පැවතිමට හේතු වී ඇත්තේ එම කළා නිර්මාණය තුළ පවතින සෞන්දර්යාත්මක ස්වරුපයේ ඇති වමත්කාර බව හා එය පොදු වගයෙන් මෙන් ම පොදුගලික වගයෙන් වූව ද විදිරා ගන්නා ආකාරයට අනුකූල ව ය. ඇතැමි කළා මාධ්‍යයන් ඔස්සේ ඩිජිතල වන කළා කාලීන් සඳහා ආර්ථික වටිනාකමක් හිමි කළ හැකි වන අතර, ඇතැමි කළා කාලීන් සඳහා ආර්ථික වටිනාකමක් දීමට හැකි නොවේ. එහෙත් කළාත්මක බව හා වමත්කාර බව හේතුවෙන් එම කළා නිර්මාණය අගය කිරීමක් කළ හැකි ය.

බොහෝ විට තර්තනය, සංගිතය, ආදි වූ කළා තුම මිනිස් වර්ගයාට පොදු වූ මුල සිට ම සංවර්ධනයට පත් වූ අතර, එම කළාවන් ගිල්ප වගයෙන් ව්‍යවහාර වේ. යම් කළා ගිල්පයක් පුළුණ කිරීමෙන් හා එම කළා ගිල්පය පුළුණත්වයට අනුව ඉදිරිපත් කිරීමෙන් බලන සෞන්දර්යාත්මක හැඟීම මෙන් ම රසය හා වින්දනය ඇති කිරීමට සමත් වේ. එවැනි කළා නිර්මාණ වින්දනය ලබාගනු ලබන්නේ ගිල්පියා විසින් ඒවා ඉදිරිපත් කරනු ලබන අවස්ථාවේ දී පමණි. ගිල්පියා ඉදිරිපත් කරන රිද්මය, තාලය ආදි විලාසයට අනුව මිනිස් සන්නාතයේ පහළවන්නා වූ හැඟීම සහ සෞන්දර්යාත්මක වූ සිතිවිලි සමුදාය ඔස්සේ ය. එක් එක් පුද්ගලයා විසින් අගය කරනු ලබන ආකාරයට ද එහි රසය හා වමත්කාරය විද දරා ගැනීමේ ප්‍රවණතාවයක් ද මෙහි දී දක්නට ලැබේ.

(iii) විනු, මුර්ති, සංගිතය, තර්තනය, සාහිත්‍යය, විතුපට ආදි වූ සියල්ල කළාවන් සේ පිළිගැනෙන මුත් නාට්‍ය කළාව වූ කළී එට වඩා සුවිශේෂී කළාවක් සේ නම් කෙරෙයි. අනෙකුත් කළාවන්ගෙන් මෙන් ම හඳුනාගනු ලබන ප්‍රධාන කරුණුක් වගයෙන් නාට්‍ය කළාව සාමූහික කළාවක් වගයෙන් නම් කෙරෙයි. එමෙන් ම ඉහත ක් සියලු කළාවන්ගෙන් පෝෂණයට පත් වූ සම්මිශ්චිත කළාවක් සේ ද නාට්‍ය කළාව සඳහන් කළ හැකි ය. නාට්‍ය කළාව දෙස තවදුරටත් සලකා බැඳීමේ දී කැපී පෙනෙන ප්‍රධාන සාධකය වනුයේ නාට්‍ය පිටපත ය. නාට්‍ය පිටපත සකස් වී ඇත්තේ මුළුක වගයෙන් වරිත සංවාද කේත්දුකොට ගැනීම තුළිනි. එසේ ලියුවුණු සාහිත්‍යමය රවනාවක් රාගනාත්මක අයුරින් වේදිකාව නම් ප්‍රධාන කේත්දුස්ථානය මුළුක කරගතිමින් ප්‍රේක්ෂකයා නැමැති ප්‍රධාන අභිලුබධින් වෙත කෙරෙනු ලබන ද්වැනිත වූ ත්‍යාචාරියක් නාට්‍ය හා රාගකළාව තුළ දියත් කෙරෙයි. මෙහි දී ප්‍රධාන වගයෙන් සංවාද හා වරිත ත්‍යාචාරිත්වය මගින් ගැටුම්කාරී අවස්ථා හා මතෝෂාවයන් පුදර්ශනය කෙරෙන ආකාරයට රගදුක්වීම රාගන ත්‍යාචාරිත්වයක් යටතේ විවරණය කෙරෙයි. මෙහි දී රාගන ත්‍යාචාරිය පිළිබඳ ව කටයුතු කරන ප්‍රධානියා අධ්‍යක්ෂ නමින් හඳුන්වන අතර, මහු විසින් අධ්‍යක්ෂ පිටපතක් නිර්මාණය කරගැනීම තුළින් සියල්ල එක්සේසන් කෙරෙයි. එනම් අනෙකුත් කළාවන් අභිජනා ඇති ප්‍රධාන සාධකයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි වූ අධ්‍යක්ෂ පිටපත තුළින් වේදිකාව තුළ නිර්මාණය කරනු ලබන සියලු ත්‍යාචාරකම් එහි අන්තර්ගත ව ඇත.

මෙම සඳහනා අධ්‍යක්ෂ පෙරවු කරනු ලබන්නේ අනුෂාංශික ගිල්පින් ය. අනුෂාංශික ගිල්පින් සියලුදෙනාගේ දුයකන්වය එක සේ විමධාගත කිරීමේ මහය ත්‍යාචාරකම තුළින් නාට්‍යයක සියලු ම අංශ සම්පූර්ණ වන අතර, නාට්‍යයේ ඒකායන ප්‍රතිපත්තිය කර ගමන් කෙරෙයි. එමෙන් ම නාට්‍යයක් තුළ අනෙක් කළාවන් හා නාට්‍ය දරණ සුවිශේෂිත වූ ස්ථානය වනුයේ ගැටුම්කාරී තත්ත්වයක් ඔස්සේ විකාශනය වීම ය. සංවාද හා වරිත අතර ගැටුම්කාරී අවස්ථා හා මතෝෂාව පුදර්ශනය කෙරෙන පරිදි රෙ දැක්වෙන කුමවේදයක් හා එට ම අනුගත වූ කරා තේමාවක් නිර්මාණය වී තිබීම මෙහි සුවිශේෂිත වූ ලක්ෂණය වනු ඇත.

මෙහි රාගන දුයකන්වය කෙරෙහි දක්වන්නා වූ දක්ෂනාවය හා කැපවීම නාට්‍යයේ ප්‍රධානතම වූත්, සුවිශේෂිතම වූත් තත්ත්වය පුවා දක්වනු ලබන අතර, පාතා වර්ගයා වෙත පවතා ඇති කර්තව්‍ය ඉතා වැදගත් වේ. මවුන් විසින් දායක කර ගන්නා නාට්‍ය කළාවට පමණක් විශේෂිත වූ සතර අභිජනය ම ඒ ඒ අයුරින් යොදාගතිමින් සියලු ත්‍යාචාරකම ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට පැමිණ වීම මෙහි දී ඇති ඒකායන ප්‍රතිපත්තිය වනු ඇත. එය අනෙක් කළාවන් අතර කරා කිරීමට වඩා නාට්‍ය කළාව තුළින් කරා කිරීම හැකියාව ලැබේ තිබීම ද මෙහි සුවිශේෂිත ලක්ෂණයයි.

අනෙකුත් කළාවන්ට වඩා සතර අභිජනයේ වාචික අභිජනයට ප්‍රමුඛස්ථානය හිමිවීම හා එම අභිජනය අවස්ථාවේවීත පරිදි යොදාගතිමින් විස්තර කිරීම ද සිදුවනුයේ නාට්‍ය කළාව තුළ ය. එමෙන් ම ඉහත සියලු කරුණු ද එක්සේසන් වී ප්‍රේක්ෂකයා නැමැති අභිලුබධින් වෙතට ඉදිරිපත් කිරීම සහ අනෙකුත් කළාවන්ගෙන් වෙනස් වන තවත් ප්‍රධාන සාධකයක් වනුයේ ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට රසය පමණක් නොව, යමිකිසි අත්දැකීමක් ලබා දීමට සමත් වීම ය.

සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලනික හා එතින්හාසික වගයෙන් යම් අවබෝධයක් දෙනු ලබනුයේ නාට්‍ය කළාව තුළින් පමණක් වන අතර, ප්‍රේක්ෂක අත්දැකීම හා එට විසඳුමක් හෝ පිළිතුරු සැපයීමක් හෝ දනුවත් කිරීමක් සංඝ්වී ව ඉටුකරුමකි. මේ ආදි වගයෙන් නාට්‍ය කළාව තුළ අනෙකුත් ප්‍රාස්ංගික කළාවන්ට වඩා විශේෂනාවයකින් යුතු වූ කළාවකි.

02. (i) නාට්‍යධර්මී යනු නාට්‍ය රෝග දක්වන සුවිශේෂී රංග ගෙලුයකි. ස්වාහාවිකත්වයෙන් දුරස් වූත් නැවුම්, ගැසුම්, වැයුම් බෙහෙවින් උපයෙහි කරගන්නා වූත්, නිශ්චිත සංකේත හා රංග සම්මුති හාවිත කරන්නා වූත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් නාට්‍යධර්මී ලෙස හැඳුන්වාදිය හැකි ය.

ලෝකයේ හාවිත වන නාට්‍ය රංග ගෙලුන් දෙකක් හැටියට පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදය විස්තර කරන හරතමුණිගේ නාට්‍ය ගාස්තුයේ වැඩි වශයෙන් නාට්‍යධර්මී වූ මෙම සුවිශේෂීත රංග ගෙලුය ගැන විශ්වයක් කර ඇති බව පෙනීයයි. නාට්‍යයක ප්‍රධානත්වය දරණ නාලවා එට ප්‍රවිෂ්ට විය යුතු බවත්, එම ප්‍රවිෂ්ට වීම සඳහා අනුගමනය කළ යුතු පිළිවෙත් ගැනන් නාට්‍ය ගාස්තුය තුළ විශ්වය කර ඇත.

අංග ලිලාවක් සහිත අහිනයෙන් ද නාට්‍ය ලක්ෂණවලින් ද යුත්ත වේ නම් එය නාට්‍යධර්මී ලෙස හැඳින්වෙන අතර, ඒ සඳහා නාලවා තුම්බුමයෙන් එට සමාරෝපණය විය යුතු අතර ම, ඒ සඳහා අදාළ ශිල්පීය ප්‍රාගුණ්‍ය ලියා කරගැනීමට සමත් විය යුතු ය.

කාර්ය හාව හා සංඛ්‍යාද සියල්ල තාත්වික ගුණය ඉක්මවමින් සිදුකෙරන නාට්‍යධර්මී ක්‍රමවේදයේ දී ශිල්පීය ද්‍යුම්තාවය ද මැනවින් කුපි පෙනෙයි. රංගන හැකියාව සහ ගායන හැකියාව ද එක සේ වැදගත්හාවයක් ලබා තිබීම මෙහි දී අවසා වේ. උදාහරණයක් වශයෙන් ස්ථීර ලෙස නාට්‍ය සුම්ප්‍රදයන් මස්සේ සලකා බැඳීමේ දී එහි අන්තර්ගත ව ඇති ගෙලුය තුළ රංගනය හා ගායනය, නාර්තනය තුළ යම්කිසි සුවිශේෂිතාවයක් පෙන්තුම කෙරෙයි. එනම් ශිල්පීය මූලධර්මයන් මස්සේ රංගනය සිදුකිරීමක් දක්නට ලැබේ. ඒ සඳහා අනුගමනය කරන ගෙලුය පිළිබඳ මුල සිට ම නිපුණත්වයක් ලබාගතිමින් පුරුදු පුහුණුවේම ද සුවිශේෂීත කරුණක් වේ. එදීරිවිර සරව්වන්ද විසින් නාඩියම් සම්ප්‍රදය ආක්‍රිත ව මතමේ, සිංහබාහු වැනි නාට්‍යයන් නිර්මාණය සඳහා එම නාඩියම් ගෙලුය අනුගමනය කිරීමට පෙළඳී ඇත්තේ ද එහි සුවිශේෂීත බවක් තිබූ බැවින් විය හැකි ය.

ලෝකයේ මුලින් ම බිජි වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදයක් සේ සැලකෙන ග්‍රික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයේ දී දක්නට ලැබෙන්නේ ද නාට්‍යධර්මී ක්‍රමය වන අතර, එහි ප්‍රධාන වශයෙන් වාචික අහිනය හාවිතය තුළ සුවිශේෂීත ක්‍රමයක් අනුගමනය කෙරෙයි. රංග ශිල්ප හා රංග සම්මුතින්ට අනුගත ව ඉදිරිපත් කිරීමක් හා ගායක වෘත්තිය මූලික කරගතිමින් නාට්‍යයේ මුල සිට අවසානය දක්වා ප්‍රධානත්වයක් උපුලා ක්‍රියාත්මක බවත් එම වෘත්ති ගායනා අනුකරණය හා අහිනය ප්‍රාගුණ්‍ය දක්වා ඇත්තේ ඉදිරිපත් කිරීමේ සුවිශේෂීත මෙහෙවර ද නාට්‍යධර්මී නම් ක්‍රමයකට සිදුවන්නක් බව පැහැදිලි ය.

හාර්තයේ හාවිත වූ සංස්කෘත නාට්‍ය සියල්ලක් ම නාට්‍යධර්මීගත වූ අතර, ඒ සඳහා වෙන් වූ සම්මතයන් ඒ ආකාරයන් ම හාවිත වන අතර, විශේෂයෙන් නාලවා වරිතයට ප්‍රවිෂ්ට වීම තුළ දී දහඩිය දුම්ම, ඇග රැලි වැටුම, කුදා සැලීම ආදි සියලු ක්‍රියාවන් මස්සේ විශේෂ ප්‍රාගුණ්‍යයකින් යුතු වීම සහ අදාළ රංග හාණ්ඩ හා උපකරණ ද එට ආවේණික සම්ප්‍රදය තුළට අනුගත ව සිදුකරයි.

ඡානයේ සාම්ප්‍රදයික නාට්‍ය කළාවන් සේ ප්‍රවිති වූ තොස සහ කුමුකි නාට්‍ය කළාවන් තුළ ද එට ආවේණික ලක්ෂණවලින් යුත්ත වී ඇති අතර, නාට්‍යධර්මීගත ක්‍රමවේදය ප්‍රකට කෙරෙන නාට්‍ය කළාවන් සේ සැලක්. ශිල්පීය දක්ෂ්තාවය මුල සිට ම පුරුණ කිරීම හා තොස නාට්‍ය සඳහා ම විශේෂීත හා සාම්ප්‍රදයික වූ වෙස් මුහුණු හාවිතයන්, ස්වාහාවික අමුදුවා යොදාගතිමින් සාදාගනු ලබන සහ ආවේණික ශිල්පීය ක්‍රමයට අනුගත වූ කුමුකි අංග රවනයන් විශේෂයෙන් නාට්‍යධර්මීගත සම්ප්‍රදය තුළ සිදු වී ඇත.

වින පිකිං ඔපෝරා ආදි නාට්‍ය සම්ප්‍රදයන් තුළ ද නාට්‍යධර්මීගත ක්‍රමයක් අනුගමනය කරන බව පැහැදිලි ව පෙනී යන කරුණකි.

(ii) පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදය තුළ එනම් සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදයට අනුව ප්‍රධාන වශයෙන් සතර අහිනය යොදාගැනීම නාල කාර්යහාරය මැනවින් ප්‍රකට කෙරෙයි. ඒ අනුව නාට්‍ය සඳහා ප්‍රධානතම අහිනය වශයෙන් ගැනෙන වාචික අහිනය හාවිතයේ දී රිද්මයානුකුල සංඛ්‍යාද හාවිතයක් දක්නට ලැබේ. ගායනයට පමණක් තොස, සංඛ්‍යාද තුළ ද දක්නට ලැබෙන්නේ ස්වාහාවිකත්වය ඉක්ම වූ වාචික හාභාවක් යොදාගැනීමත් කාලය සහ ස්ථානය හැඟවීමට වේදිකාවේ ඒ ඒ ස්ථාන කරා ගමන් කිරීමත්, එහි ස්ථානය ශිල්පීය වී වේදිකාවේ සිට තව තැනකට යම්න් එම ස්ථානය ගැන කියාපැම ආදියන් නාට්‍යධර්මීගත ලක්ෂණ ප්‍රකට කරවන්නති. එමත් ම ආත්මගත හාභාණය, ඒකල හාභාණය, ජනාත්තික හාභාණ හා ආකාර හාමින වැනි හාභාණ ක්‍රම සඳහා වාචික අහිනය යොදාගැනීම ද ප්‍රේක්ෂක අවධානය ඇතිවන පරිදි ඉදිරිපත් කිරීම ද මෙහි ලක්ෂණය ප්‍රකට කරවයි.

මහමේ නාට්‍යය හා සිංහලාභු නාට්‍යය තීර්ණයේදී වාචික අහිනය හාවිතය තුළ මෙන් ම ගින ගායනා ආදියේ දී නාට්‍යය දර්ම් ක්‍රමයට අනුගතව ම සිදුවන බව පැහැදිලි වේ. එමෙන් ම ස්ථානය හැඟැවීම සඳහා වටයක් ගමන් කර, එම ස්ථානය පිළිබඳ ව පෙන්නුම් කිරීම රංග උපකරණ හාවිතය සහ අංග රචනය ද නාට්‍යය දර්ම්ගත ආකාරයෙන් යොදු තිබීම මත ව පැහැදිලි වේ. හස්ත මුදා හාවිතය තුළින් ඉදිරිපත් කිරීමේ ලක්ෂණය සංස්කෘත නාට්‍යයේදී විශේෂයෙන් ආංගික අහිනය යොදැගැනීම දක්නට ලැබෙන අතර, මුදා තුම අනුව එකී අදහස ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා යොදු ගනියි. එමෙන් ම ගමන් තාල සඳහා තර්තනය යොදැගැනීමින් ආංගික අහිනය තුළින් හස්තපාද වලනය කිරීම දක්වන අතර, ගමන් තාල ආදිය මගින් ද එකී අදහස ප්‍රකාශයට පත් කරවයි. විශේෂයෙන් මහමේ නාට්‍යයේ "ප්‍රේමයෙන් මත රංගත වේ තනදීත වේ...." ගිතය තුළින් වනයේ විසිනුරු බව සහ ගමන ඉතා ක්‍රියාවුකුල ව තීරුපණය කිරීමට සහ සිංහලාභු නාට්‍යයේ 'ග්‍රේලෙන බිඳාල' ගිතය මගින් සිංහයාගේ තෝපාන්විත ගතිය මතු කිරීමට ආංගික අහිනය සහ සාත්වික අහිනය ප්‍රඩිල වශයෙන් යොදැගෙන ඇති බවත් ප්‍රකට කෙරෙයි.

සාත්වික අහිනය යොදැගැනීමේ දී දුෂ්ප්‍රත්‍යාග රුපුගේ වරිතය, විදුෂපකගේ වරිතය වැනි වරිත සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ මුහුණේ උපාංග විවිධ අපුරින් වලනය කරමින් ස්ථානාවිතත්වය ඉක්මවා අතිශයෝක්තියට නැංවූ හාව තීරුපණයක් දක්නට ලැබේ. මහමේ, සිංහලාභු නාට්‍යවල දී වැදි රුපුගේ වරිතය සහ සිංහයාගේ වරිතය තීර්ණය තුළ අතිශයෝක්තියට නැංවූ හාව තීරුපණයක් මෙන් ම ඒ සඳහා යොගා වූ අංග රචනය මෙන් ම වේග හුෂණ ආදිය ද යොදැගෙන ඇති බව ප්‍රකට කෙරෙයි. එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යවල ද වේග හුෂණ ඉතාමත් හාවාත්මක ස්වරුපයක් දක්නට ලැබෙන අතර ම වේග හුෂණය ද නාට්‍යය දර්ම්ගත ව යොදැගන්නා බව ප්‍රකට කෙරෙයි.

විශේෂයෙන් ආභාරය අහිනය හාවිතය අතර වේග හුෂණ, අංග රචනය යොදැගැනීම නාට්‍යය දර්ම්ගත ක්‍රමයට අනුව සිදු කිරීමේ ස්ථානය ඉස්මතු කරවමින් එකී වරිතය තාත්විකත්වයෙන් බොහෝ දුරට වෙනස් බවත් මතු කරවීමට උත්සාහ ගනියි. උදාහරණ වශයෙන් සිංහලාභු නාට්‍යයේ සිංහයාගේ වරිතය සහ මහමේ නාට්‍යයේ වැදි රුපුගේ වරිතය තුළ ද අතිශයෝක්තියට බර ව සිදු කිරීමට ත්‍රියා කිරීම නාට්‍යය දර්ම් ලක්ෂණය ප්‍රකට කරවන්නකි. එමෙන් ම ජපන් තෝ නාට්‍ය කළාවේ තෝ සඳහා පාරම්පරික ව තීර්ණය වී ඇති තෝ වේස් මුහුණුවින් ද එකී වරිත තීරුපණය කිරීම සඳහා යොදැගැනීම නාට්‍යය දර්ම් ගතිය ප්‍රකට වන බව පෙන්වාදිය හැකි ය. එමෙන් ම නාට්‍යය දර්ම් ක්‍රමයට අනුකුල ව තීර්ණය වූ වේග හුෂණ හා හස්ත මුදා හාවිතය හා රංගෝපකරණ සුළු වශයෙන් සහ නාට්‍යය දර්ම්ගත ව යොදැගැනීම මගින් ද ඒ බව ප්‍රකට කෙරෙයි.

කමුකි නාට්‍යයේ අංග රචනයට සිම්වන්තේන් අද්විතීය ස්ථානයකි. ඒ අනුව කමුකි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ කැපීපෙනෙන ලක්ෂණය වනුයේ අංග රචනයයි. එය ක්‍රමදාරි නම් වේ. ඒ සඳහා යොදැගන්නා අංග රචනා ක්‍රමය මගින් විවිධ වරිත තීරුපණය කරන යක්ෂ, දේව, මනුෂ්‍ය ආදි වරිතයන් තීරුපණය සඳහා අංග රචනය පමණක් නොව, වේග හුෂණ ද නාට්‍යය දර්ම්ගත ක්‍රමයට අනුව සිදු වී ඇති බව ප්‍රකට කෙරෙයි. ගෙලිගත රුපණ විලාසයක් අනුගමනය කරයි.

එමෙන් ම ආභාරය අහිනය නාට්‍යය දර්ම් ක්‍රමයට අනුව යොදැගැනීමේදී වේදිකා පසුතලය පිළිබඳ අවධානය තිබිය යුතු ය. උදාහරණ වශයෙන් ශ්‍රීක නාට්‍ය සඳහා වේදිකා පසුතලය සංකේතාත්මක ස්වරුපයක් පෙන්වයි. එකිනීපස් රජ නාට්‍යයේ රජ මැදුර පෙන්වීම සඳහා විශාල කුණුණු දෙකක් සහ පැව්පෙළෙලක ආකෘතියක් වැනි දේවල් යොදැගැනීමත්, එක්කුලීමා කොතුර්, තෝ වැනි උදාහරණ හාවිතය තුළින් සංකේතාත්මක සහ ඉතා සරල ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්වන්තේන් නාට්‍යය දර්ම්ගත ක්‍රමවේදය ප්‍රකට විය හැකි ආකාරයෙන් බව පැහැදිලි වේ.

(iii) සංස්කෘත නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමේදී බෙහෙවින් ම නාට්‍යය දර්ම් ක්‍රමය අනුගමනය කළ යුතු බව නාට්‍ය ගාස්තුය නම් ග්‍රන්ථයෙන් හරතමුණි සඳහන් කරයි. නාට්‍යයක දී ප්‍රධාන අහිනය සේ සැලකෙනුයේ වාචික අහිනයයි. සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ ප්‍රධාන වශයෙන් වාචික අහිනයට ප්‍රධාන තැනක් යොමුකර ඇති අතර, එහි දී වාචික අහිනය පදනමය ස්වරුපයක් ගොනා ඇත. එනම් කාලිදසයන්ගේ උසස් ම කෘතිය සේ සැලකෙන සකුන්තලා නාට්‍යයේ හාඡාව එසේ වී ඇති බව බොහෝ විද්‍යාත්මක පැසසුමට ලක් වූ කරුණකි. එහි හාඡාව පදනමය ආකාරයෙන් හා වර්ණනාත්මක ව යොදාගෙන ඇති බව අති විශිෂ්ට ය. උදාහරණ වශයෙන්,

"දුනු හි ඇද දු ඔබ තුම හා මේ
මුවපොල්ලා වෙනෙහි නොන් හෙලනා
මා දන් මුවකුගේ පස්සෙන් දුවනා
මහ දෙවි දක්නා වැනි ඇස් හමුවේ"

යනාදි වශයෙන් සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරික හාඡාවෙන් බැහැර වූ කාව්‍යමය ස්වරුපයක් තීර්ණය වී ඇති බවත් පෙනෙයි. එමෙන් ම වරිතයක හාඡාවාත්මක ස්වරුපයක් දනවමින් ඉදිරිපත් කිරීම ක්‍රියා ප්‍රේක්ෂකයාට රට අවනත වී නාට්‍යය නැරඹීමට පමණක් නොව, පිටපත කියවීමෙන් ද රසය ලද හැකි ය.

ංකුත්තලා නාට්‍යයේ බොහෝ තැන්වල දක්නට ලැබෙන පරිදි "(විශ්මයෙන්) මේ තරම පස්සෙන් එලවදීන් මූල්‍ය පෙනෙන තොපෙනෙන තරම් ඇත් වුණේ කොහොම දී?" එසේ ම දරුණයක පසුතලය වර්ණනා කිරීම ද "හැබේව. මේ අස්සයා දුවන්නේ ඉරු දෙවියන්ගේ අස්සයින්ටත් වඩා වේගෙන්නේ. ඔවුන් එහෙම තමා" ආදි වශයෙන් යොදා ඇත.

එමෙන් ම වාචික අහිනය හාවිත කිරීමේ දී සංස්කෘත නාට්‍ය තියමයන්ට ගැලපෙන පරිදි ආත්මගත හාප්පනය, ජනාන්තික හාප්පනය, අපවාරිත හා ආකාශ හාමිත යොදාගැනීම ද විශේෂිත වූ කරුණකි. ඉන් නාට්‍යය නරඹන ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට පරිසරය හා කථාවේ සියලු සිදුවීම අවබෝධ කරගැනීමට ඉඩ සලස්වයි. එමෙන් ම මෙහි දී විශේෂයෙන් හස්ත මුදා හාවිත කිරීම තුළින් අවස්ථා උදෑසනය කර පෙන්වීමට ක්‍රියා කරයි. ංාකුත්තලා නාට්‍යයේ මුවාට විදින ආකාරය, රථයෙන් ගමන් කිරීම ආදිය දක්නට ලැබේම තුළින් ද විශේෂ ගමන් විලාසය ද යොදාගත්තා බව පැහැදිලි ය.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යයක් නාට්‍යධර්ම් බැවින් පරිපූර්ණ වී ඇති තවත් ලක්ෂණයක් හැවියට සඳහන් කළ යුතු කරුණක් වන්නේ රංග පියිය, පසුතල දරුණ, වේදිකා සැරසිලි ආදියෙන් තොරවීම ය. පැන් වත් කිරීම, ආසන අරා පැමිණීම, රථයකින් ගමන් කිරීම වැනි බොහෝ රංගන ක්‍රියාවලින් ආංගික, සාන්චික, වාචික ආදි වූ අහිත හාවිතය තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙත දැනුවීමට සමන් වී ඇති බව ද පැහැදිලි ය.

එමෙන් ම නාට්‍යධර්මිගත බව කියාපාන වැදගත් ම කරුණක් සේ සැලකිය යුතු වූ වේදිකාවේ විවිධ ස්ථාන හැඟවීම සහ එක් ස්ථානයක සිට තවත් ස්ථානයක් කරා පැමිණීම සහිතුහන් කිරීම සඳහා කක්ෂා හාවිතය වැදගත් කරුණක් සේ සැලකිය හැකි ය. මෙහි දී රංග පියියේ ස්ථාන දෙකක් හෝ තුනක් ඇති බව ඇගැවීමට සමන් වේ. වටයක් ගමන් කිරීමෙන් අනතුරු ව ස්ථාන හා අවස්ථා පෙන්වාදීම මෙහි විශේෂිත ලක්ෂණයයි. ංාකුත්තලා නාට්‍යයේ දැක්වෙන පරිදි,

"(අපුම කන් දී) රුක් ගොමුවට දකුණු පැත්තෙන් කථාවක් ඇහෙනවා වාගේ. යන්ඩ මිනැ බලන්ඩ. (වටයක් ගොසින්) හෝ මේ තාපස කන්සාවේ තම තමන්ගේ ප්‍රමාණයට ගැලපෙන කළගෙඩි අරගෙන පැලුවලට වතුර ඉහින්ඩ මෙහාට එනව. (හොඳට බලා) හෝ කොයිතරම් ලස්සන ද? මේ පැත්තේ."

යනාදී වශයෙන් දක්වයි.

නාට්‍යධර්ම් අතින් අතියයින් පරිපූර්ණ වූ 'සංස්කෘත නාට්‍යහි දී දක්නට ලැබෙන තවත් ලක්ෂණයක් හැවියට පෙනී යන්නේ වේදිකාවේ විවිධ ස්ථාන මවා, පෙන්වීමට සමන් වී ඇති බවති. මේ සඳහා ආංගික අහිනය සහ වාචික අහිනය මගින් ඒ බව තහවුරු කිරීමට ක්‍රියාත්මක වන අතර, එකී ස්ථාන පිළිබඳ අහිනය උපයෝගී කරගනිමින් හුවා දැක්වීමට ක්‍රියාත්මක වේ. මෙවා අතර උද්‍යාන, මාලිගා, නගර, අසපු, නදී, සාගර ආදිය වේදිකාව තුළ මවා පෙන්වීම සඳහා කටයුතු කර ඇති බව රන්නාවලි සහ ංාකුත්තලය නාට්‍යය පිළිබඳ ව හැදුරීමේ ද පැහැදිලි වේ. මේ උදාහරණ වශයෙන් ංාකුත්තලය නාට්‍යයේ,

"ලකුම හරිතය සුදට පුරුමය - වසන් මාසය ප්‍රාණ සාර ය.
කැකුල මේ අඩ වසන් මෘශලෙහි දිටිම් මම ඔහ මෙපුද මබට ය."

මේ දෙපදය ගායනා කරන පරහැතිකා විසින් උගාන පිළිබඳ සහ මේ අඩ කැකුල දත් ප්‍රිතිවෙන අවස්ථාව කුළ උගන පිළිබඳ හා එහි ස්වභාවය ගැන විස්තර කෙරෙයි.

"මාව පොඩිඩින් අල්ලගන්ඩ. ඇගිලි අතින්වත් සිටගෙන මේ අඩ කැකුල කඩල අනංගයට ප්‍රජා කරන කළ"

මින් අනතුරු ව දැක්වෙන කක්ෂුවිකි විසින් ඉදිරිපත් කරන දෙබසින්,

"වසන්ත කාලේ මල් හටගන්න ගසුයි, එවායේ ඉන්න කුරුල්ලනුයි පවා රේඛුරුවන් වහන්සේග අණ පිළිගන්නකාර"

එමෙන් ම "මෙතෙක් ස්ථිබා උද්‍යාන බලා කියා ගන්ඩ කියලා අපි දෙන්නට පැවරුවා."

"දේවයන් වහන්ස ස්ථිබා උද්‍යානය නොඳට පරික්ෂා කළා. විනෝද වෙත තැන්වල හිතු හැවියට ඉන්ඩ ප්‍රාග්‍රහන් දේවයන් වහන්ස"

මේ ආදි වශයෙන් වේදිකාව විවිධ ස්ථාන ඔස්සේ අගවුමින් ඒ ඒ හුමිකා එකී ස්ථාන කරා යොමුකරවුමින් ද ජ්‍යෙෂ්ඨක අවබානයට ගෝවර වන .පරිදි මතුකර දක්වීමේ ලක්ෂණයෙන් ද සංස්කෘත නාට්‍ය නාට්‍යධර්මිගත ලක්ෂණයෙන් පරිපූර්ණ වී ඇති බව විමර්ශනය කෙරෙයි.

03. (i) ශිල්පීය කුසලතා එහිදක්වම්න් නිශ්චිත වූ සේවානයක් එනම් රංග තුළ තුළ ඉදිරිපත් කරනු ලබන කළාංග ප්‍රාසංගික කළාවට ප්‍රධාන වශයෙන් මූලික වේ. මෙහි දී ශිල්පීයාගේ සිරුර සහ කටහඩ මාධ්‍ය කරගෙන බිජිවන්නා වූ තැපුම්, ගැපුම්, වැපුම් හා රැයුම් යනාදී සියල්ල ප්‍රාසංගික කළාවට ඇතුළත් වේ.

ශිල්පීයාගේ ශිල්පීය කුසලතාවයන් මත තමාට හැකි අයුරින් ඉදිරිපත් කිරීමේ ප්‍රවණතාවයක් ප්‍රාසංගික කළාව තුළ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයක් වන අතර, සියලු ප්‍රාසංගික කළා අංග ශිල්පීයා හා බැඳී පවතියි. එමතියා ප්‍රාසංගික කළා ඒ ඒ ශිල්පීය කුසලතාවය මත ඉදිරිපත් කිරීමට යොමු වීම නිසා පොදු වශයෙන් සළකන විට ප්‍රාසංගික කළාව ඒ ඒ ශිල්පීයාගෙන් ශිල්පීයාට වෙනස් වූ ස්වරුපයක් දක්නට ලැබේ. ප්‍රධාන වශයෙන් ප්‍රාසංගික කළාවට තම දක්ෂතාවය ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා අහිනය හාවිත කිරීම අත්‍යවශ්‍ය හේතු සාධකයක් වීම ද මෙහි දක්විය හැකි කරුණකි.

මෙම ප්‍රාසංගික කළා අංග ඉදිරිපත් කිරීමෙන් ප්‍රේෂ්‍යක රසවින්දනය ලබාදීමට ක්‍රියාකාරීම සිදුවන අතර, එවෙළේ ම සංඝ්‍යා ව ශිල්පීයාගේ දක්ෂතා වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් කිරීමක් සිදුවන බවත් එය නිශ්චිත ව වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කරනු ලබන කාල සීමාව නිමිවමත් සමය ශිල්පීය ක්‍රියාකාරකම අවසානයකට පත් වේ. වේදිකාව තුළ ඉදිරිපත් කරනු ලබන කාලය තුළ දී පමණක් ශිල්පීයාගේ දක්ෂතාවය හා ක්‍රියාකාරීත්වය වන අතර, ප්‍රේෂ්‍යක ප්‍රතිචාර ලැබීමට ද ශිල්පීයාට හැකියාව ලැබේ.

- (ii) ප්‍රාසංගික කළා ගණයට අයත්වන කළා ප්‍රහේද ගණනාවක් අතරින් සංගීතය, නර්තනය, නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි අතර, මුදා නාට්‍ය කළාව, බැලේ නාට්‍ය කළාව, ඔපරා ගිත නාට්‍ය ආදිය ද ප්‍රාසංගික කළා යටතේ දක්විය හැකි ය.

ප්‍රාසංගික කළාව වූ කළී ශිල්පීය දක්ෂතාවය හා ශිල්පීයාගේ ඉදිරිපත් කිරීමේ අවස්ථාව තුළ දී නරඹන්නා තුළ රසයක් ජන්නි කරවීමට සමත් වූ කළාංග වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. මෙම කළාංග අතර, නාට්‍ය කළාව වූ කළී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු ය. එනම් සතර අහිනය ම නොඅඩු ව යොදාගනීම්න් ප්‍රේෂ්‍යකයා වෙනට පමුණුවන යුතු දාෂ්‍ය මාධ්‍යයෙන් පෝෂණය ලබාදීමට හැකියාව ඇති වූ කළාංගයයි. මේ නිසා නාට්‍ය කළාව හෙවත් රංගනය විශේෂයෙන් දක්විය හැකි ය. නාට්‍ය වූ කළී යුතු දාෂ්‍ය මාධ්‍ය මූල්‍යකරගෙන ප්‍රේෂ්‍යකයාට රසය ජනනය කරගැනීමට හැකි වූ සාමූහික කළාවකි.

වාචික අහිනය වූ කළී සතර අහිනයේ ප්‍රධාන අහිනය සේ සැලකේ. වාචික අහිනය නාට්‍යයක් තුළ යොදාගැනීමේ දී නාට්‍ය ධර්මී ගත සහ ලෝකධර්මී ගත යන ප්‍රධාන ප්‍රහේදයන්ට අනුකූල ව යොදාගැනීමක් සිදුවන අතර, එම නාට්‍යයේ ගෙයුලිය බලපානු ලබයි.

එමෙන් ම නාට්‍ය වූ කළී සාමූහික කළාවක් වන අතර, ආභාරය අහිනය තැවැට් තම තිරුපණ කාර්ය සඳහා බාහිරන් ලබාගත යුතු බොහෝ දී නැවැට් සම්පාදනය විය යුතු ය. එනම් වේශ තුළුනා, අංග රවනය, පසුබිම් සංගීතය, වේදිකා පසුතල (රංග අලංකරණ), ආලෝකකරණය ආදි වූ අංග පමණක් නොව, නාට්‍යයක් අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් නාට්‍යයට යොදාගන්නා ගමන් තාල, නර්තන විලාසයන් අවශ්‍ය නම්, එවැනි දේ පවා අවශ්‍ය පරිදි තම නාට්‍යයට ලබාදීමට පියවර. ගැනීමේ දී නර්තන ශිල්පීන් සංගීත ශිල්පීන්ගේ අවශ්‍යතාවය ද අත්‍යවශ්‍ය වේ. එති සියලු දේ සමස්තයක් වශයෙන් සලකා නාට්‍ය නිර්මාණ දෙකත්වය සාමූහික කළාවක් නමින් වනවහාර කෙරෙයි.

නර්තනය ද ප්‍රාසංගික කළාවක් වශයෙන් වැදගත් වන අතර සාත්වික, ආංගික හා ආභාරය යන අහිනයන් ප්‍රධාන වශයෙන් හාවිතවන අතර, දාෂ්‍ය මාධ්‍ය ප්‍රධාන වූ කළාංගයකි. ශිල්පීන් විසින් නර්තන අංගයක් ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර, ඇතැම් අවස්ථාවල දී එක් අයෙක් විසින් පමණක් නර්තනය ඉදිරිපත් කිරීමේ අවස්ථා දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් තාල වාදා හාණ්ඩ ප්‍රධාන කොටගත් පසුබිම් සංගීතයක් යොදාගනු ලබන අතර, අනුජාංගික අංගවන රංගාලෝකය, වේදිකා සැරසිලි අවශ්‍ය විටක දී යොදාගැනීමක් සිදුවන අතර, නාට්‍යයකට මෙන් ප්‍රබලතාවයක් නොමැත.

ප්‍රාසංගික කළාවන්ට ඇතුළේ වන සංගීතය ද සංඝ්‍යා කළාවක් වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. ඒත්තල, සාමූහික වශයෙන් සංගීතය ඉදිරිපත් කළ හැකි වන අතර ම, ඇතැම් සංගීත ප්‍රසංග ගායනය, නර්තනය, වලනය සමග ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්නට ලැබෙන අතර ගායනය, වාදනය සමගින් අනුජාංගික කළාවන් ද යොදාගැනීමක් ද ඇතැම් විට දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් ආලෝකකරණය නාට්‍යවලට මෙන් යොදාගැනීමක් දක්නට නැතිමුන් විවිධ හා සංකීරණ ආලෝක තුම යොදාගැනීමක් දක්නට ලැබේ.

මුදා නාට්‍ය කලාව ද ප්‍රාසංගික කලාවට අයත් වූ කලා මාධ්‍යයකි. සාන්චික අහිනයට ප්‍රධාන තැන දී කටයුතු කරනු ලබන මුදා නාට්‍ය නිෂ්පාදන කාර්ය සඳහා විශාල පරිග්‍රූහයක් දරිය යුතු වේ. ශ්‍රී ලංකාවේ මුදා නාට්‍ය අතර කරදිය, නල දමයන්ති, සත්‍යත්වතිතිනි, දිවියමංගලිකා, සැලුලියිණිය යනාදී මුදා නාට්‍ය ගණනාවක් නිෂ්පාදනය වී ඇති අතර, මේ සඳහා පසුවීම් සංගිතය ඉතා මැනවීත් නිර්මාණය විය යුතු ද වේ. සාන්චික අහිනය ආංගික අහිනය සහ ආභාරය අහිනය ද ඉතා පූර්වීයේ ආකාරයට යොදු ගැනීම අවශ්‍ය වේ.

රුසියාවේ නිෂ්පාදනය වූ හංසවිල මුදා නාට්‍යය ලෝක ප්‍රසිද්ධ මුදා නාට්‍යයක් වූ අතර එහි තාලය, රිද්මය, තේමාව ආදී කරුණු පිළිබඳ ව පූර්වීයේ බවක් දක්නට ලැබෙන අතර, වෙශ්‍යාපිත සංගිතයෙන් සමත්වීත ය.

මෙපරාව වනාහි වෙන, ගායනය මෙන් ම වාදනය ද සහිත සංගිතය ද වේදිකාව මත සිදුවන රංග කාර්ය ද යන අංගවල සංකලනයෙන් කුපාවක් ඉදිරිපත් කරන මාධ්‍යයක් බවට දක්වේ. මෙපරාව බටහිර සංගිත නාට්‍ය ගෙයිලයට අයත්වන අතර, ජන විද්‍යාත්‍යාගයෙහි බොහෝ කලන් යුතු යුතු පුරාණෝක්ති හා ජනකථා පමණක් නොව, නවකථා හා නාට්‍යවල වස්තු ද මෙපරා සත්‍යාර්ථයට ගැලුපෙන සේ නැවත ලියා නිෂ්පාදනය වී තිබේ. සේවියට දේශයේ ජනප්‍රිය වූ ඇලෙක්ටි අරුවුසොයුග්ගේ “ඉටි හැඟන්ඩ් ඉන් රේකුට්ස්” (අන්ගාරා ගග ගලා බසි,) නැමැති වේදිකා නාට්‍යය පසුකලෙක ජනප්‍රිය මෙපරාවක් ලෙස ද නිෂ්පාදනය කරනු ලැබේ. ගෝකරණක නාට්‍ය මෙන් ම භාස්‍යජනක නාට්‍ය ද මෙපරා ගෙයිලය තුළ නිෂ්පාදනය වී තිබේ. ඇත්තේ වෙකාර්ගේ කෙටි නාට්‍යයක් වූ ‘ව්ලභායියා’ (Bear) ඇපුරින් භාස්‍යජනක මෙපරා නාට්‍යයක් 1967 නිෂ්පාදනය වී ඇත.

හිත නාට්‍ය සඳහා ගායනයට ප්‍රමුඛත්වය හිමිවන අතර, දෙපානේ නාමීන් මකුලොලුව මහත්මා නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කර ඇති අතර, කුලුමල් නම් ප්‍රේමසිර කේමදසයන්ගේ හිත නාට්‍යයක් ද වෙයි. විවිධ රංගන හා ගායන ගෙයිලින් යොදාගන්නා හිත නාට්‍ය බොහෝ විට පුරාණ කථා, දේව කථා, ජන කථා, පදනම්කරගෙන නිර්මාණය වී ඇති. හිතයේ අර්ථය තීවු කරනු වස් ආංගික අහිනය යොදාගනියි. පෙරදිග හිත නාටකවලට බටහිර මෙපරාවල ආභාසය ලැබේ ඇති බව පෙනීයයි.

මේ ආදී වශයෙන් ප්‍රාසංගික කලා ගණයට අයත් අනෙකුත් කලා ප්‍රෙශ්ද පිළිබඳ විමර්ශනයට ලක් කළ හැකි වේ.

(iii) විතුපටය ප්‍රාසංගික කලාවක් සේ සැලුකිය නොහැකි ය. රට හේතුව සංඛ්‍යාව කලා මාධ්‍යයක් නොවන බැවිනි. විතුපටයක් එවිලේ වේදිකාවක නාට්‍යයක්, නර්තන ප්‍රසංගයක්, සංගිත ප්‍රසංගයක් සේ නිර්මාණ දායකත්වයක් තුළ සිදු නොවන අතර, අවශ්‍යතාවය සහ අධ්‍යක්ෂකගේ අහිමතය පරිදි නිෂ්පාදන කාර්ය ඒ ඒ ස්ථානයන් හා ඒ ඒ දිනයන් යොදාගනිමින් පටිගත කිරීමේ කර්තව්‍යයක් අනුව කරනු ලබයි. ඉන් අනතුරු ව අනව්‍ය රුප දරුණුනයන් සංස්කරණය කර අවසාන වතාවට අඩුපාමු සම්පූර්ණ කිරීමෙන් පසු ව අංශ්‍යාව මාධ්‍යයක් වශයෙන් සකස්කර ගන්නා ලද රුප රාමු තාක්ෂණික උපකරණ උපයෝගී කරගෙන විතුපට දරුණුනයක් වශයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමක් සිදු කෙරේයි. වර්තමානයේ පරිගණක කුම මගින් ද සිදුකිරීමේ හැකියාවක් පවතියි.

සේයා පටයක හෝ විධියේ පටයක රුප රාමු, ගබ්ද ගබඩා කර ඇති බැවින් එක ම වේලාවක ස්ථාන ගණනාවක එනම් විතුපට යාලා කිපයක එක් අවස්ථාවක දී ප්‍රදරුණනය කිරීමේ හැකියාවක් පවතියි. විතුපටය ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර අනුව යළි වෙනස් කිරීමට හෝ සංගේධනයට භාර්තා කළ නොහැකි ය. එසේ ම විතුපට ප්‍රේක්ෂකයා කොතුන සිට නැරඹුව ද තිරයේ රුපයේ වෙනසක් නැති. එහෙන් ප්‍රාසංගික නිර්මාණ තරඹින විට ප්‍රේක්ෂකයා සිටින ස්ථානය අනුව ඔහුට දරුණුනය වන ප්‍රේක්ෂාව විවිධ මුහුණුවර ගනියි.

වේදිකා නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී නළවා හෙවත් ශිල්පියා ප්‍රධාන වන අතර, විතුපටයක් එසේ නොවනු ඇති. විශේෂයෙන් විතුපට නිෂ්පාදන කාර්යයේ දී විවිධ දරුණන රාමු අතරින් නළවා රංගන කාර්යයට සහය දක්වීමක් සිදුවන අතර, විතුපට අධ්‍යක්ෂවරයාගේ පූර්ණ එකාග්‍රතාවය මත සිදුකරවන්නායි.

විතුපට නිෂ්පාදන කාර්ය දෙපා මුල් පූගයේ සිට සැලකා බැලීමේ දී වාණිජ පර්මාර්පරා මත බැහිඩුවක් සේ ද සඳහන් කළ හැකි ය. එනම් අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කලාවන්ට වඩා අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සිට විතුපටවල රාගපාන නළ නිලියන් සහ අනෙකුත් සේවක පිරිස හා සියලුදෙනා මුදල් අපේක්ෂාවෙන් කටයුතු කරන පිරිසක් බව සත්‍යයකි.

වර්තමානය වනවිට නළවන් රාග නොපාන කාවුන් විතුපට සහ වාර්තා විතුපට ද නිර්මාණය වී ඇති අතර, “චිංටල්” තාක්ෂණ උපකරණ ආක්‍රිත ව විවිධ දරුණන හා පසුතල නිර්මාණය ද තාක්ෂණය අනුව නිර්මාණයකර ගැනීමේ ප්‍රවානතාවයක් ඇති. සංඛ්‍යාව මාධ්‍යයක් වශයෙන් ඇතුළත් වන ප්‍රාසංගික කලාවන් තුළ එවැනි තත්ත්වයක් කිහිපෙන් නොමැති.

B කොටස

04. (i) තුතන යථාර්ථවාදී නාට්‍ය සම්පූදායේ පුරෝගාමීන් ලෙස සැලකෙන නාට්‍යකරුවන් වශයෙන් හැඳින්වේ.

* හෙන්රි ඉඩිසන්

* ඇත්තේ වෙකාර්

(ii) තුතන පුරෝගීය නව යථාර්ථවාදී නාට්‍ය කළාවේ නිර්මාතා වශයෙන් සැලකෙන තොර්විජ්‍යානු නාට්‍යකරුවන හෙන්රින් ඉඩිසන්ගේ නාට්‍ය කෘති මගින් සමාජ යථාර්ථය ඉතා නොදින් දුෂ්චරු කරනු ලබයි. මොහු තුතන නාට්‍යයේ ආරම්භකයා ලෙස ද සැලකේ. මහුගේ නාට්‍ය ගැටුපු නාට්‍ය නමින් ද හඳුන්වන ලද්දේ මහු තම නාට්‍ය තුළින් විවිධ සමාජ ගැටුපු කතා කළ නිසා ය. මහු විසින් රැවිත ප්‍රථම නාට්‍ය කැටිලින් (Catiline) 1950 දී ලියා පළ කරන ලදී. ඒ තුළින් සමකාලීන විෂ්ලවයන්ගේ ආහාරය පිළිබඳ කරන අතර, එයට පදනම් වූයේ ඉතිහාසගත කතා වස්තුවක්. සම්මත අවධිමත් දේශපාලන බලවේගයට එරෙහි ව අප්‍රතින් පැන තිශින විෂ්ලව්‍ය පිළිබඳ කතා ප්‍රවත්තක් අන්තර්ගත වේයි.

1864 දී මහු "මුළුන්ඩි" නාට්‍ය රචනා කළේ ය. මුළුන්ඩි නම් ප්‍රූජකයා එදිනෙදා ජීවිතයේ දී තමාගෙන් ඉටුවිය යුතු යුතුකම් පැහැර හරියි. එහෙත් මහු දේශපාලන දී අනුන් මෙහෙයවන්නේ පරම අරමුණු කෙරෙහි ය. මෙම දෙපිටිකාටුව ව්‍යාජ ජීවිතය ඉඩිසන් උපහාසයට ලක් කරයි. ව්‍යාජ ලෙස ආගමට තැකැරු වීම නිසා අන්ධයෙකු ලෙස දිවිගෙවා අන්ත පරිභානියට පත් වේයි. මෙම වර්ෂයේ ම මහු රචනා කළ පියර ගුන්රි නාට්‍යයෙන් මුළුන්ඩි ප්‍රූජකයාට වඩා වෙනස් වරිතයක් නිරුපණය කරයි. මෙහි කතා නායකයා සැබෑ අරමුණ වෙත යන ආත්ම ලාභය තකා යථාර්ථය අමතක කරන්නෙකු නොවේ.

1878 ලියු සමාජයේ කුළුණු නාට්‍යයේ දී සමාජ බලකෘතු ලෙස පෙනී සිරින උද්ධිය ලබන ගරු මුහුමත් සැබැවින් ම වැටුපට උරුම ඒවා ද්‍රීපි මහු සමාජයෙන් ප්‍රශ්න කරනු ලබයි. 1878 ලියනු ලැබූ බෝනික්කි ගෙදර නාට්‍ය ඉඩිසන්ගේ නාට්‍ය අතර ප්‍රූජල් කඩුමක් සටහන් කරන නාට්‍යයකි. කාලීන සමාජ හා ආර්ථික ප්‍රවණතාවයන්ගේ බලපැම මත කුටුම්හ සංස්ථාව තුළ සිදු වූ දෙදරා යැම පිළිබඳ ව ගැඹුරින් කතා කරනු ලබන නාට්‍ය ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය. රුකුඩ ගෙදර නාට්‍යයේ තොරාගේ වරිතයෙන් ස්ත්‍රීයෙන් මුළුමාන්ත්වය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය මාත්‍තාත්වය පිළිබඳ ප්‍රශ්නය මාත්‍තාත්වය පිළිබඳ පිළිගත් සමාජ සම්මුඛින් ඉදිරියේ යට නොකළ යුතු බවත්, ඇයට සිය ජීවිතයේ නිදහස, අයිතිය කොන්දේසි රහිත ව තිබිය යුතු බව පෙන්වා දෙයි. ඇය ස්ත්‍රී විමුක්තිය ගැන සිත්තන්තට ප්‍රේක්ෂකයා පොලින වරිතයක් බවට ඉඩිසන් පත්කර ඇත.

1881 දී ලියන ලදී. අවතාර (Ghost) සැමියා මියගිය පසු බෙහෙවින් ගාස්තු ගුන්ප් කියවීමට පුරුදු වන ගැහැණියකගේ බුද්ධි මහිමය ඉඩිසන් මෙම නාට්‍යයෙන් එම් දක්වනු ලබයි. මුලින් ම ගැටුවක් මෙන් පෙනෙන මෙම නාට්‍යය අවසානයයේ දී බෙදවාවකයක් බවට පත් වේයි. මෙම නාට්‍යය මත පිටින් පෙනෙන්නේ ඇතැම් ප්‍රවේශී ගනිජුවතුම් නිසා දුක්වන ප්‍රතකු හා මවක පිළිබඳ ප්‍රවත්තකි. 1883 දී ලියන ලද ජනහනුරා නාට්‍යයේ ස්වේක්මාන් නැමැති වෙද්‍යවරයෙක්ගේ ජීවිතය වස්තු වීජය කරගනු ලබයි. මහු විසින් පෙන්වා දෙනු ලබන සමාජයට එරෙහි විය හැකි බලවේගයන්ට එරෙහි ව එම සත්‍යය යටපත් කිරීමට සමාජ බලකාමින් උත්සහ කරන අයුරුත් ඒ සියල්ල මැඩ දුවැන්තයෙකු සේ නැගී සිටීමට දරන වැයමක් මෙහි දී අනාවරණය වේයි.

මෙම ආදී ලෙස බලන විට කාන්තා ගැටුපු, සමාජ ගැටුපු, ආර්ථික හා දේශපාලන ගැටුපු වස්තු වීජය කරගෙන මහු නාට්‍ය රාඩියක් රචනා කර ඇත. මුළුමාන් ජීවිතයේ අන්තර්ගතයේ ප්‍රවිතින සටවින මුහුගේ නාට්‍යවලින් හෙලිදරවි විය. විශේෂයෙන් මැදු පන්තික වරිතවල හැල හැජ්පිම් මෙන් ම මනේ විද්‍යාත්මක ගැටුපු හා සංකීරණතා සිදුම් ලෙස හඳුනාගෙන විශ්ලේෂණාත්මක ව වරිත ඉදිරිපත් කිරීම නිසා එතෙක් නාට්‍යවල පැවති පැතැලි වරිත වෙනුවට ලෙසින් මසින් සැදුණු සැබෑ මිනිසුන්ගේ සත්‍ය ස්වරුපය හෙලිදරවි කරන වරිත වේදිකාවට නැවැමට ඉඩිසන් සමන් විය. ගතාතුගතික වින්තනයට පහර එල්ල කිරීමෙන් මධ්‍යම ප්‍රාන්තිකයන්ගේ බොරුව හා වංකහාවය, කුහකකම හා වංචිකහාවයේ ආදින ව තම නාට්‍යවලින් විවේචනය කරනු ලබයි. ඉඩිසන්ගේ නාට්‍ය කෘති මගින් ඉදිරිපත් වන සමාජ යථාර්ථය පිළිබඳ ව මෙම අනුව පැහැදිලි වේයි.

(iii) 1982 දී වේදිකාගත කෙරුණු මෝදර මෝල නාට්‍යය තත්කාලීන සමාජ හා ආර්ථික ප්‍රවණතා සියුම් ලෙස විශ්‍ය කෙරෙන යථාර්ථවාදී ස්වතන්තු නිර්මාණයකි. පාරම්පරික ව පැවති කර්මාන්ත කුම්ය හා එහි නියමුවා පසෙකකට යමින් නැගී එන පරපුර ඒ සඳහා අයිතිවාසිකම් කියනු ලබන කර්මාන්තය පිළිබඳ ව සහ එහි ඇතිවන ගැටුපුතා මැනවීන් තාන්ත්‍රික ව ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි තේමාවට අන්තර්ගත වී ඇත.

වැඩවසම් සමාජ සඛධතා බැඳ දම්ත්වර ක්‍රමයේ සමාජ සඛධතා මත ගොඩනැගෙන තව තාක්ෂණ හා කළමනාකාරීන් කුම මත පිහිටා නව කර්මාන්තය ගොඩනැගෙන පුද්ගලික වශයෙන් කෙරෙන යථාර්ථනාගත් මැඩල් බාස් ද පසු ව ත්‍රේකරණයට හාර්ථනය වේ. එහි දී මෝදර මෝල ලක්ස් කර්මාන්තනායනය නම් පටබැඳගන්නා ලක්දාස කුම ක්‍රමයෙන් දියුණුව කරා ගමන් කරයි.

ලක්දස් කරමාන්තය මේ තත්ත්වයට පත් වෙදි කරමාන්තායතනයේ පැරණි අංගෝපාංග වෙනස් වූවා පමණක් නොව, පැරණි සාරධරුම මත පදනම් වූ තරමක මානවවාදී බවක් පෙන් වූ රාජ්‍යාම් ද ඒ නවීන රේල්ලත් සමග සැශ්‍යවීයයි.

මෙම නාට්‍යය ඇරණෙනුයේ රාජ්‍යාම් නිවෙස් හාන්සි පුවුවක දිගා වී ග්ලෝකයක් කියන දැරුණයෙහි. තේ එක ද යගෙන එන හාමිගේ දුව විශ්වවිද්‍යාලයේ සිට ඒමට ප්‍රමාදය පිළිබඳ ව සංචාදයක් ඇති කරමින් සිටියි. වික වේලාවතින් ලියන මහත්තයා ද පැමිණේ.

මෙම නාට්‍යය ආරම්භයේදී ඉතා තාත්ත්වික ස්වරුපයකින් ආරම්භ වන අතර, වේදිකාවේ ලෝකධරුම් සම්පූදායට අනුගත ව වේදිකා හාන්සි සහ උපකරණ හා රෝග අලංකරණ නිර්මාණය කර ඇති බව පෙනියයි.

රාජ්‍යාමිගෙන් පසු වැඩිමහල් පුතු ලක්දස් මෝලේ වැඩවලට අත ගැසීමෙන් පසු ව පත්ව ඇති තත්ත්වයන්, ඒ තිසා ඇති වී ඇති සේවක නොසින්සුන්තාවයන් එළිදක්වනු ලබයි. ඒ තුළින් උශ්‍යකයනට එද මෙද තත්ත්වයන් පිළිබඳ ව සංසන්ද්‍යාත්මක ව කරුණු දා ගැනීමට අවස්ථාව සලසයි.

"ලොකු පුතා ඔය අපුත් නීති දාලා මිනිසුන් ව මරවන්න හැඳුවට ඔය මිනිසුපු වගේ ම මැෂිනුන් පරණ බව හිතන්නේ නෑ. අනිත් එක ඔය මෝල අද තියෙන අධියට ගේන්න ඔය මිනිසුපු කට්ටිය දාචිය හැඳුව ද තියල දන්නේ මම විතරයි."

මෙම සංචාද පායිය තුළින් යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක් තුළ පවතින කථා බහ සහ මිනිස් හදවන් තුළ පවතින සංවේදී බව සහ මවුන්ගේ එදිනෙදා ජීවිතයේදී ප්‍රශ්න ආදිය පිළිබඳ ව වැට්හිමක් ඇති කෙරෙන අතර, යථාර්ථවාදී ලක්ෂණ මතුකර දක්වයි.

එමෙන් ම මෙම නාට්‍යය තුළ ඇතුළත් සංචාද තුළින් මෝදර මෝල යථාර්ථවාදී ලක්ෂණ මැනවින් ප්‍රකට කෙරෙන සංචාද සහ දෙබස් යොදාගෙන ඇති බව තවදුරටත් පහත සඳහන් පායෙයෙන් පැහැදිලි වේ.

අනෝමා :- "තාත්තා විතරක් නොවේ තාත්ත්වේ, වැඩිහිටි පරම්පරාවම තරුණයේ ගැන හිතන්නේ මහාමයි.

රාජ්‍යාම් :- "මේ දුවේ උඟ විශ්වවිද්‍යාලයට යනවිනම් විභාගෙට මිනා කරන පාඨම් වික අභ්‍යලගෙන ගෙදර වරෙන්, ඔය අනං මනං බහුභා කථාවලින් උඟට වැඩක් නෑ."

විශ්වවිද්‍යාලයට යුතු හේතු කොටගෙන අනෝමා ආකල්පමය වශයෙන් වෙනස් වූ ආකාරය, ලැබූ පන්තරය එළිදක්වීමට මෙය අවස්ථාවක් කර ගන්නා අතර, වාමාංශික ව්‍යාපාරය මෙරට වැඩ කරන ජනතාව වෙනුවෙන් කළ කාර්යභාරය එළිදක්වීමට ද මෙම ජවතිකාව අවස්ථාවක් කර ගනියි. නාට්‍යය අධ්‍යක්ෂ රංජත් ධර්මකිරීම් මහතා අනෝමාගේ මුවට තාවනු ලබන "වාමාංශික ව්‍යාපාරය තිසා එක හොඳත් පිද්ධ වෙලා තියෙනවදු. සපත්තුවට පැහිලා හිටපු මිනිසුපු අද තමුන්ගේ අයිතිවාසිකම් අදුනගෙන තියෙනවදු, ඒක තිසා සල්ලිකාර පංතියට විරැද්ද විභාග බලවේයයක් ගොඩ නැහිලා තියෙනවදු." ආදී වශයෙන් ඇති කෙරෙන සංචාද තුළින් යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක තිවිය පුතු හා මිනිසුන්ගේ පොදු ප්‍රශ්න හා මිනිසුන්ට එදිනෙදා බලපාන තාත්ත්වික වූ ප්‍රශ්න පිළිබඳ කථා කිරීමක් මෙහි අන්තර්ගත වී ඇත.

නාට්‍යය කුමයෙන් විකාශනය වීමේ දී ගැටුමිකාරී වාතාවරණය ඉතා මැනවින් නිරුපණය කෙරෙන අවස්ථා මත කෙරෙයි. රාජ්‍යාම් සහ ලක්දස් අතර ඇතිවන ගැටුමෙහි ප්‍රධාන වේ. 'උඩලගේ මනුස්සකමක් ගැවීලවත් තියෙනවනා මේ මිනිහ ආපහු වැඩිට ගනින්.' යනාදී පැවසීම තුළින් අපුන් ව්‍යාපාරයක් එහි ස්වාමී සේවක අතර ඇතිවන ගැටුම සහ සමාජ අවශ්‍යතා සියල්ල මෙම නාට්‍ය තුළින් එළිදක්වන අතර, සේවකයෙක් උඟ තවදුවෙන් වැට් මිය යාම ආදී කරුණු නාට්‍යයේ තාත්ත්වික බව සහ යථාර්ථවාදී ගති ලක්ෂණ ප්‍රකට කරයි.

මේ ආදී වශයෙන් මෙහි ඇතුළත් සියලු වරිත තාත්ත්වික සහ යථාර්ථවාදී ව ඇතිවන සමාජය හා ආර්ථික, දේශපාලනික ප්‍රශ්නවලට හසු ව හිජාකරන පිරිසක් වන අතර, මේ අයුරින් විකාශනය වන මෝදර මෝල නාට්‍යය තුළ එකම් එකම් තියිතිතිය රඳවාගෙන වර්තමානයේ නියැලුමීන් ඒ ඒ අවස්ථාවට අනුව අතිතයට යමින් නාට්‍යයේ ලෙස අවස්ථා නිරුපණය කර නාට්‍ය විකාශනය කිරීමන් මෙහි දී විශේෂීත හා එදිනෙදා ප්‍රශ්නවලට මූණදෙමීන් ජීවන් වන සමාජය පසුතලය සහ මවුන්ගේ අදහස්, උදහස් හා ආකල්ප ආදී සියලු දේ පිළිබැඳු කිරීමක් මෝදර මෝල නාට්‍යය තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙයි.

නාට්‍යය වේදිකාගත කිරීමේ දී අවශ්‍ය පරිදි ආලෝකය හාවින කිරීම්, රෝග අලංකරණය මෙන් ම බාහිර හඩ ආදී සියල්ල තාත්ත්වික ව ඉදිරිපත් කිරීමන් දක්නට හැකි ය.

මෙම අනුව සමකාලීන සමාජ, දේශපාලන ප්‍රෝග්‍රැම් විෂය කර ගන්නා මෝදර මෝල සමාජ පංති අතරත්, පුද්ගලයන් අතරත්, ආශ්‍රිතව ප්‍රතිච්චිරෝධතාවයන් බෙදාහනක ලෙසන්, හාස්‍යජනක ලෙසන් ඉස්මතු කරනු ලබන අතර ගැසුරු සමාජ දාල්ත්‍රියක් යුණුකෙත්වන් කරනු ලැබෙන යථාර්ථවාදී නාට්‍යයකි.

05. (i) එංගලන්තයේ ජන වන්දනා නාව්‍ය තිහිමිවර . බලපාන ලද හේතු සාධක සෙවීමේ දී පල්ලිය හා සම්බන්ධ ව ක්‍රිස්තු දේවියන් උරුදෙසා පවත්වන්නට කටයුතු කරන ලද දේව මෙහෙයන් පිළිබඳ ව මූලික වී කටයුතු කර ඇති බව පෙනීයයි. එහි දී විශේෂයෙන් පල්ලියේ ආගමික වතාවන් සිදු වූ ලතින් හාජාව සාමාන්‍ය බැංකිමතුන්ට තෝරුම් ගැනීම අපහසු විය.

එඩුවේන් පූජකවරුන් පල්ලීය දේව පූජා සඳහා අනුකරණය, සමාරෝපය වැනි නාට්‍යයන් හි ලක්ෂණ එයට එකතු කරගැනීමට උනන්ද වූහ. ක්‍රිස්තු ධර්මය ප්‍රවාරය කරලීම සඳහාත්, බැංකිමත්ත් තුළ ආගමික භක්තිය තහවුරු කරලීමටත් බයිබලයේ කථාන්දර හා ක්‍රිස්තුන් වහන්සේගේ ජීවිත ප්‍රවාන්ති නාට්‍යාගාරයේ ඉදිරිපත් කිරීමට යොමුවේ නිසා ජන වන්දනා නාට්‍ය සඳහා අවශ්‍ය පෙනුවේම් සකස් විය.

මෙම ආකාරයේ පළමු රු දැක්වීම ලෙස සැලකෙන්නේ පාස්කු උත්සවය හා සම්බන්ධ සිද්ධිම් ය. පසුකාලය වන් ම පල්ලිය කුළට සිමා වූ මෙම නාට්‍ය ජනතාව අතරට පත්වීමත් සමග පල්ලියෙන් බැහැරට ගොස් රු දැක්වීම සිද්ධියේ. එහි දී ප්‍රාත්‍යක්වරුන්ට මෙම නාට්‍යවල රගපූෂම් අයිතිවාසිකම නොමැති වන්නට විය. එහෙන් ජනතා ප්‍රසාදයට ලක් වූ මෙම නාට්‍ය රංගනය සඳහා සාමාන්‍ය ජනතාවට ඉදිරිපත් වූ අතර, ජනතාවට මෙයට වඩා චෙනත් විනෝදාස්වාද මාරුගය නොපැතුණි. සමාජයේ ජන සංවිධාන මෙම නාට්‍ය කළාව තවත් අතට ගෙන වඩාත් විය පැහැදුම් කොට පෙළුමෙන් කළ අතර, සංවාරක නාට්‍ය ක්‍රීඩාවමක් ද ඇති කරවන්නට සමත් විය.

- (ii) එංගලන්තයේ ප්‍රවලිත වූ ජන වන්දනා නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් ප්‍රසේද තුනක් යටතේ විස්තර කෙරෙයි. එනම්,

 1. mystery හෙවත් අද්ඛතරනක නාට්‍ය
 2. miracle හෙවත් ප්‍රාතිභාරය නාට්‍ය
 3. morality හෙවත් පදනම් නාට්‍ය යනුවෙන් හැඳින්වේ.

මිස්ටරි :- මිස්ටරි හෙවත් අද්භුතපාක නාට්‍යවලින් බහිබලයේ එන පරණ ගිවිසුම හා නව ගිවිසුම පදනම්කරගත් කරා පූඩ්‍රත් රු දක්වීණි. මෙහි දී පැරණි ගිවිසුමේ “ආදුමගේ කරාව” ලෝක උත්පත්තිය විවරණය කරයි. “නොවාගේ කරාව” තුළින් දෙවියන්ගේ බලපාරුකුමය තුවා දක්වයි. නව ගිවිසුමට අනුව මරියවරුන් තියෙනා වීම කිස්තස් වහන්සේගේ මරණය හා උත්පානය තෙමා වී ඇත.

ත්‍රි.ව. 1150 - 1200 අතර කාලයේ දී ප්‍රාගයේ ද මිස්ටර් මෑල ඇඩම් ලෙසින් ප්‍රථම නාට්‍යය ලිය වී ඇති අතර, කුමයෙන් බැහිමතුන්ගේ අවශ්‍යනාට්‍යන් මත තගරයේ ශිල්ප සෞනි මිස්ටර් නාට්‍ය සඳහා අනුග්‍රහය දක්වමින් 16වන සියවස දක්වා ඇබණ්ඩ ව ප්‍රවත්තාගෙන හිය බවත් දක්නට ලැබෙන අතර, 1264 දී IV වැනි ආරක්ෂ පාජ් වහන්සේ විසින් ආරම්භ කරන ලද කෝප්ප් ස්කිස්ටි නම් වූ තුෂ්තු දේහයේ මංගලයේ ප්‍රධාන අංගයක් ලෙස මිස්ටර් ප්‍රදරුණ කරන ලද අතර, ඉංග්‍රීසි වකු නාටක අතර ප්‍රසිද්ධ නාට්‍යයක් ලෙස "දෙවනි එබේරා" නාට්‍යය විශ්වාසී වේ. මිස්ටර් නාට්‍ය තිරමාණ ලෙස

පළුලිය ඇතුළත පෙන්වන ලද මිස්ටර් නාටු

- * හිසේතු තුමාගේ උත්පානය නිරුපණය කරන මරියාවරුන් තිදෙනාගේ කතාව
 - * ජේසු උපත දේවදුතයා විසින් එක්සිරුන්ට දැනුම් දීම.
 - * පුදෙවි ජාතික හෙරෝද් රජු ජේසු බිලිඳ මරා දූම්මට සුදානම් වීම, ගුද්ධ වූ පවුල ජේසු බිලිඳ යගෙන මිසර දේශයට පලා යාම.
 - * ජේසු උපත බැහැදුකින්න ආ රජ තුන් කට්ටුවේ කතාව

පල්ලියේ ප්‍රධාන දොර ලිය රුග දැක් වූ නාට්‍ය

- * පුරාණ හිටිසුම අයත් ආදම් එවා සුගති උද්‍යානයේ ගතකළ කතාව

පල්ලියේ පිටත රුග් දක් වූ වනු තාට්පර

- * දෙවන එක්සිරාගේ කතාව
 - * අන්තිම රාත්‍රී හෝජනය
 - * පේපුත්‍රමන්ව සාහන් විසින් කුන් වරක් පරික්ෂා කරනු ලැබේම
 - * කායින් සහ ආබේල් ප්‍රවත
 - * ඒවුනම්ගේ හා රේසාක්ෂේගේ කතාව
 - * නොදා සහ නැව්. ඇතුළත් කතාව

මිරකල් :- මිරකල් යනු ප්‍රාතිහාරය විෂයක නාට්‍ය වේ. මෙහි දී විශේෂයෙන් ජේපූත්‍රමාගේ ජීවිතයේ දක්නට ලැබනෙන ප්‍රාතිහාරයන්වලට අමතර ව සාන්තුවරුන්ගේ ජීවිතය අරහය දක්වෙන ප්‍රාතිහාරය ඇසුරෙන් දේව බලය හා මහිමය නිරුපණය කරන නාට්‍ය වේ. ජේපූත්‍රමාගේ ප්‍රාතිහාරය මිස්ටර් වර්ගයට ඇතුළත් කළ හැඳි තිසා මිරකල් නාට්‍ය සාන්තුවරයන්ගේ ජනප්‍රවාද ඇසුරෙන් නිර්මාණය කළ දේව බල මහිමය පෙන්වන නාට්‍ය ලෙස සිමාකර දක්වීය හැකි ය. තමුත් එංගලන්තයේ දී මිස්ටර්, මිරකල් යන දෙක ම එකක් ලෙස සලකනු ලබයි. වතු (ප්‍රේක්ෂි) නාට්‍යවල රෝ දක් වූ ප්‍රාතිහාරය විෂයක නාට්‍ය ලෙස.

- * සාන්ත ඇපලෝනියාගේ කතාව (සාන්තුවර කතා)
- * සාන්ත නිකුලස්තමාගේ කතාව (ජනප්‍රවාද)
- * සාන්ත ඇග්නැස්තුමියගේ කතාව (සාන්තුවර කතා)

හැදින්විය හැකි ය. සයිමන් ගෞඛාන්ගේ (An Actes Des Apotres) මිරකල් නාට්‍ය යංචාද 62000කින් යුතු ය.

මොයලිටි :- මොයලිටි යනු සදාවාර, උපදේශක්මක හෙවත් සඳුපදේශ නාට්‍ය වෙයි. බයිබලිය හා වෙනත් ආගමික කතා ප්‍රවත්වලින් බැහැරවී පොදුවේ මිනිසාගේ සදාවාරය ගැන සාකච්ඡා කරන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි. කතෝලික ආගමට අනුව ජ්වන්වීම යනු දේව කුමැත්තට අනුව යහපත් ව ජ්වන් වෙමින් තම ආත්මය මරණයෙන් පසු ව දේවියන් වහන්සේ වෙත යළි හාර දීමයි. පවි සහ පින් තේමාව මොයලිටි නාට්‍යවල බොහෝ දුරට දැකිය හැකි ය. මිරකල් නාට්‍ය බිජි වී ගතවර්ස එකඟමාරකට පමණ පසු මොයලිටි නාට්‍ය බිජි වී ඇති අතර මිස්ටර් හා මිරකල් නාට්‍ය මෙන් බැංකිමතුන් ඉදිරිගේ ම රෝ දක්වීමට අවශ්‍ය වී නොමැති. මෙම නාට්‍යවල මිනිස් සිතේ ඇතිවන හොඳ, නරක, ධනය, සෞඛ්‍ය, අලස හා ප්‍රතිසංස්කරණවාදී ආදි දේ ද වරිත ලෙස නිරුපණය කරන ලදී. යථාර්ථවාදයට සම්පූර්ණ මෙම නාට්‍ය තුළ මූලික ලේඛනවලින් පෝෂණය වී තිබේ ඇති. මොයලිටි නාට්‍ය සඳහා උදාහරණ ලෙස.

හිසුගේ ගොන් ගොන් මනස්ස්තාල්ගේ Every Man හෙවත් සකල ජන නාට්‍යයේ දී සකල ජන තම අවසන් ගමනට ලෙසෙකි සයෙන්ගේ සහාය පත්‍රය. එහෙත් මහුව සහාය වන්නේ ප්‍රයාව වැනි යහුණු සංකේතවත්වන වරිත පමණි. මෙම නාට්‍ය බන්දුල ජයවර්ධන මහතා මෙරටට ගැලපෙන ලෙස "සකල ජන" නමින් අනුවර්තනය කළේ ය. Mankind හෙවත් උචියාන වීරයේ මායාව නාට්‍යයේ දී විවිධ යහුණු සහ දුරුණු වරිත ලෙස පණ ගැන්වෙයි. අවසානයේ දී Mankind හෙවත් මිනිස් වර්ගයා තැමැති වරිතය අවසන් ඩුස්ම හෙලදී දී මහුගේ යහන යටින් ආත්මය එමුදු එයි.

(iii) මෙම නාට්‍ය මූලින් ම මහජන ප්‍රදානනය සඳහා ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ දෙවි මැයුරේ ඇතුළත ප්‍රධාන ප්‍රජාසනය ඉදිරිපස ඉඩ ඇති කොටසේ ය. එය හඳුන්වන්නේ රාග අවකාශය 'Platea' නමිනි. කතාවේ විවිධ සිදුවීම් සඳහා දෙවි මැයුරේ ඇතුළත උචියාන ස්ථාන යොදාගැනීමි. පල්ලිය ඉදිරිපිට ඇති රාගන අවකාශය (Platea) ප්‍රේක්ෂකයාට මතා දසුනක් ලබා දුන්නේ ය.

- * Sedes (කුඩා වේදිකාවක් සහිත ස්ථානය)
- * Mansion (කුඩා මනස්සීරයක හැඩිගත් ස්ථාන)
- * Loci (සාමාන්‍ය අවකාශ සහිත ස්ථානය)

මෙහි දැකිය හැක්කේ බහු වේදිකා රටාවකි. නාට්‍ය තැබුමෙන් වැඩිවත්ම පල්ලිය ඉදිරිපිට ඇති ඉන් පිටවන පඩි ජේලිය ද රාගනය සඳහා උචියාන යොදාගැනීමි. පල්ලිය ඉදිරිපිට ඇති රාගන අවකාශය (Platea) ප්‍රේක්ෂකයාට මතා දසුනක් ලබා දුන්නේ ය.

කළුයන්ම නාට්‍ය පෙන්වීමේ දී පල්ලියේ ගාන්ත පරිසරයට බාධා පැමිණීම තිසා නාට්‍ය පල්ලියෙන් පිටත රෝ දක්වීම ආරම්භ විණි. 1264 iv වැනි අර්බන් පාඨ්තුමා කේපූස්ත්‍රිස් හෙවත් දිව්‍ය සත්ප්‍රසාද මෙගලනයේ ආරම්භයන් සමග එය නිමිති කොට වතු නාට්‍ය මාලා සංවිධානය කර, තගර ගාලාව, වෙළෙඳපොල සහ අවට පිටවනි වැනි ස්ථානවල නාට්‍ය රෝ දක්වීම ආරම්භ කරන ලදී. මේවා රෝ දක්වීම වේදිකා ස්ථීර හා ජාගම ලෙස කොටස දෙකකි. බුත් වේදිකා එමුදුහනේ තැනින් තැනු සිවික්ල හැකි ලි වේදිකා, බහු වේදිකා කතා ප්‍රවත් සිදුවීම් පෙළ ගැන්වීමට එමුදුහන් තැනුක එක ජේලියට හෝ වට්ටෙට සකස් කළ වේදිකා, මනස්සීර වේදිකා පල්ලිය ඇතුළේ කුඩා මැයුරක ආකාරයෙන් තිබු වේදිකාවට සමාන ය. මෙහි පැතිවලින් හා පසුබෑමෙන් තිර එල්ලා මනස්සීරයක් ලෙස සකසා ඇති. ජාගම රථ වේදිකා ලිවලින් තැනු මනස්සීර වැනි වේදිකා කරන්තවල පටවාගෙන යනු ලැබේ. එය මනස්සීර දෙකකින් යුතු වෙයි. මොයලිටි වේදිකා නාට්‍ය ප්‍රජා ප්‍රේක්ෂක පිරිසරක් හමුවේ. රෝහල් තුළ වේදිකාගත කිරීමට තිෂ්පාදනය විය.

06. (i) විලියම් ජේක්ස්පියරගේ නාටුව ප්‍ර්‍රේද හතරකින් සමන්විත ය.

1. බෙදුන්ත නාටුව
2. සුඩාන්ත නාටුව
3. එශ්‍යිහාසික නාටුව
4. අද්භුත නාටුව යුතුවෙනි.

බෙදුන්ත නාටුව වුෂ්පයි යන නමින් ද හැඳින්විය හැකි ය. මෙම නාටුවල එක් වරිතයක් හෝ දරුණු බෙද්ධාවකයකට ගොදුරු වන ලක්ෂණයක් දක්නට ලැබේ. නාටුව අවසානයේ කඩා නායකයා හෝ නායිකාව නැතහොත් දෙදෙනා ම මිය යති. ජේක්ස්පියර බෙදුන්ත නාටුව ගණනාවක් තිශ්පාදනය කරන ලද අතර හැමිලට්, මැක්බන්, මතෙලෝ, කිං ලියර, ජ්‍ර්‍යලියස් සීසර් ආදි නාටුව සඳහන් කළ හැකි ය.

මනාකල්පිත හා යථාර්ථය යන අංශ එකතු ව තිරමාණය කරන ලද නාටුව සුඩාන්තවල දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. අද්භුත සුඩාන්තවල මනාකල්පිත සිද්ධී ඇතුළත් වේ. යථාර්ථවාදී සුඩාන්තවල සැබු ඒවිතයේ සැහැල්ල පක්ෂය විෂය වේ. වරදවාගත් අනන්තතාවය, වෙස්වලා ගැනීම්, අතපසුවීම් හා වැරදීම්, සිහිමුලා වීම් අදිය විනෝදය ගෙනයීමට උපයෝගී කර ගනියි. නාටුව අවසානයේ දී නායක නායිකා නැවත එකතුවීමේ ලක්ෂණය ද දැකිය හැකි ය. ද කොම් මල් එරරස්, ද වෙමිං මල් ද ජේරු, ද මර්වන්ට් මල් ද වෙනිස්, ද වූ ජේන්ටල්මන් මල් වෙරෝනා, අ මිඩ් සමර නායිට් ප්‍රීම්, මව අ වූ එබුවුට් නතිං, ඇස් යු ලයික් ඉට් එශ්‍යිහාසික කඩා ප්‍රවත් ඉතිහාසයෙන් ගත් කඩා ප්‍රවත් ය.

මෙම නාටුව සඳහා ඉංග්‍රීසි ඉතිහාසයේ යම්කිසි යුගයක් පාදක වී ඇත. ඉතිහාස කඩා ප්‍රවත් වූව ද මෙවා බෙදුන්ත ස්වරුපයෙන් රවනා වී ඇත. මිට උදාහරණ වශයෙන් දෙවන රිවඩ් රප්, තුන්වෙනි රිවඩ් රප්, හතරවන හෙන්රි, පස්වන හෙන්රි, හයවන හෙන්රි, කිං ජේන් ආදි නාටුව එශ්‍යිහාසික ගණයේ නාටුව වශයෙන් නම් කෙරේයි.

අද්භුතජනක මනාකල්පිත සිද්ධීවලින් යුත්ත ය. අස්වාහාවික පරිසරය හා කාල්පනික වරිත හමු වේ ගොඩනැගුණු නාටුව මේ ගණයට ඇතුළත් වන අතර ද වෙම්පස්ට්, පෙරික්ලිස්, සිම්බලින්, වින්ටර්ස් වේල් ආදි නාටුව මේ ගණයට ඇතුළත් කළ හැකි වේ.

(ii) මතෙලෝ නාටුයෙන් නියෝජනය වන්නේ බෙදුන්ත නාටුව ප්‍ර්‍රේදයයි. එම නාටුව ප්‍ර්‍රේදය විශ්‍රාන්ත ලක්ෂිතමේ ද ලක්ෂණ ගණනක් දැකිය හැකි ය. මතෙලෝ නාටුයේ මතෙලෝ සහ බෙස්ඩ්මොන්ත්හාවය හා ඒ අතර එක් වූ විවිධ බලවීග හමුවේ අවසානයේ මහත් බෙද්ධාවකයකට පත්වීම සහ බෙස්ඩ්මොන්හා සහ මතෙලෝ යන උත්තම ගණයේ වරිත දෙකක බෙදුනීය අවසානයක් තුළින් කඩාව තිම තිරීමට ක්‍රියාකර ඇති බවින් පෙනෙයි.

මතෙලෝ නාටුයේ නියෝජනය ව්‍යුත්යේ මතෙලෝ ය. මෙම නාටුයේ මතෙලෝ අවසානයේ මූණ දෙන ඉරණමට අනුව මෙම කඩාව විකාශනය වීම තුළ නාටුයේ සෙසු වරිතවලින් මතෙලෝ තුළ අවියවාසය සහ කොළඹය, වෙරය සහ පළිගැනීමට ක්‍රියාත්මක කරවන්නේ ඒ වටා ගෙතුණු අනෙකුත් වරිතවල හැසිරීම් රටාව සහ එම වරිත ක්‍රියාකර ඇති ආකාරය තුළින් උදාහරණ කිරීමට හේතු සාධක වූ විපත් සමුද්‍යත ප්‍රතිඵලයක් තුළිනි. මේ තිසා මතෙලෝ දුක්ක්විත ඉරණමකට පත් කිරීමට ක්‍රියාකර ඇති බව වැටහේ.

මතෙලෝ හා බෙස්ඩ්මොන්හා අතර ඇති සම්බන්ධය දෙදරා යාමට හේතුව ව්‍යුත්යේ ඉයාගොගේ කුමන්තුණයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. මතෙලෝ ඉන් කොළඹ, වෙරය පෙරදාරි කර ගන්නා අතර, බෙස්ඩ්මොන්හාගෙන් පළිගැනීමේ වෙනතාව වර්ධනය කිරීමට හේතු වේ.

මෙහි ද සෙසු වරිතවල බලපැම සහ අනුබල දීම මතෙලෝගේ වරිතය තුළට වෙරය, කොළඹ, අවියවාසය ඇති කිරීමට කුම කුමයෙන් බලපැමක් හා පෙළුඩ්වීමක් ඇතිකරලීම කෙරෙහි අභාගා සම්බන්ත සිතුවීලි වර්ධනය ද ඒ සඳහා තම සිත පෙළුඩ්වීමට හා අන් අය පිළිබඳ වියවාසය හා සෙසු අය දෙන උපදෙස් හා අවවාද පිළිබඳ ව දැඩි ව වියවාසයක් තබා කටයුතු කිරීමට හා මතෙල්හාවය තුළ ගැවීමක් වර්ධනය කිරීමටත්, ඒ තුළින් විපතක් අන්වීමටත් බලපා ඇති බව මෙහි ද පැහැදිලි වේ.

මතෙලෝ යුතු සේනාධිපතියෙක් වශයෙනුත් සරල, වාම මිනිසෙක් වශයෙනුත් ක්‍රියාකරන්නෙකි. සැම විට ම අන් අයට ඇළුම් කරන්නෙක් ද වන මිශ්‍යගේ වරිතය, හෘද සාක්ෂියට එකත ව ජ්වත් වීමට උත්සාහ ගන්නා මහු අන්තර්ගත් ද එවැනින් අතයි. එමෙන් ම ආවෙශගිලි අයෙක් වූව ද උපායගිලි හා උපතුමගිලි අයෙක් නොවනු ඇති. මේ හේතුවෙන් අන් අයට මහු පහසුවෙන් නොමැත යැවිය හැකි ය. මෙසේ විස්තර කෙරෙන මතෙලෝගේ වරිතයට පිටස්තරින් එසේ බලපාන හේතු සාධක තිසා වරදව පෙළුඩ්වීමත්, එසේ ඇතිවන සිදුවීම් තුළින් මිශ්‍යගේ ඉරණම විසඳෙන අපුරුත් මින් පැහැදිලි කෙරේයි.

මතෙලෝ නාට්‍යයේ අවසානය කරා ලැගා වන්නේ මතෙලෝ විසින් ගන්නා ලබන තීරණයෙහි ප්‍රකිරුලය වශයෙනි. එනම් සියලුල කෙරෙහි විශ්වාසයට පත්වන මතෙලෝ තම ජ්‍යෙෂ්ඨ භාර්යාව ඉතා ටික වේලාවක දී ගෙල තද කර මරා දුම්මට තරම් මූලුගේ තීරණය තුළ දැඩි බලපෑමක් ඇති කරයි. එහෙත් බෙස්ධිමෝනා මරා දුම්මෙන් පසු සියලු කරුණු අනාවරණය වෙයි. අනතුරු ව මතෙලෝ ද මිය යන අතර, ඉරණම සැකසෙන්නේ මහු ගන්නා තීරණ අනුව බව බෙදානීය නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන ප්‍රධාන කරුණක් සේ ද සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) සේක්ස්පියර විසින් විවිධ ක්ෂේත්‍රයන් මස්සේ විවිධ භූමිකා නියෝජනය වන පරිදි වූ විශාල නාට්‍ය ගණනාවක් නිෂ්පාදනය කරන්නට ත්‍රියාත්මක වී ඇති බව පෙනී යන ප්‍රධාන කරුණකි. මෙතුමා විසින් නිෂ්පාදනය කරන්නට යොත් බේදාන්ත නාට්‍යවල දී විවිධ වරිත දක්නට ලැබේ. එනම් සමාජයේ ජ්‍යෙන් වන උසස් ම පැලැන්තියේ සිට පහත් යැයි සම්මත පැලැන්තිය දක්වා වූ සියලු පුද්ගල සමුහාගෙන් සැයුණා වූ වරිත එතුමාගේ නාට්‍යවල දී අපට හැම වේ. එනම් රාජකීය වරිත, මැති ඇමතිවරුන්ගේ වරිත, සෙනෙවිවරුන්ගේ වරිත, සෙබලන්ගේ වරිත එපමණක් නොව, මෝඩයින්, මන්ත්‍රකරුවන්, අවතාර, නළුවන්, සොහොන් පල්ලන් ආදී වරිත දක්නට ලැබේ. මෙක් වරිතයන් විවිධ වූ නාට්‍යවල දී විවිධ සිද්ධි හා අවස්ථාවන්ට මුහුණ දෙන අතර, එම සිද්ධි අවස්ථා හා නරඹන ජ්‍යෙෂ්ඨකයා අත්වීදින අනුහුතිය විවිධාකාරය.

ඡේක්ස්පියරගේ බෙදාන්ත නාට්‍යයක් නැරඹීමේ දී එම නාට්‍යවල ඇති වරිත සංකීරණ ගති ලක්ෂණ හා මුළුන් මුහුණදෙන සිද්ධි නරඹන ජ්‍යෙෂ්ඨකයා විවිධ වූ මතොහාවයන් අත්වීදිනි. විශේෂයෙන් බේදාන්ත විරයා ඉසුරුමන් අයුරින් හා බලපරාක්‍රමයෙන් යුත්ත ව ජ්‍යෙන් වන අයුරු දකින ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ඉන් සතුටට හා ප්‍රබේදයට පත්වේ.

රජකම ලබාගැනීමට, පිළිගැනීමට හෝ වේදනා විපත්වලින් ජිදීමට සිදුකරන මරණය දැකීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ තැති ගැනීමක් ඇති වේ. එවිට බෙදානීය විරයා කෙරෙහි අනුකම්පාව හා දායාව ඇතිවන අතර, මිනිමැරුම් කෙරෙහි කේපයක් හටගනියි. හැම්ලට්, මතෙලෝ, මැක්බන් සහ ජුලියස් සිසර් වැනි නාට්‍ය තුළ එවන් වූ ක්‍රියාවන් මතුකරවන බව පැහැදිලි වේ.

මැක්බන් නාට්‍යයෙහි අත්දැකීමට අපට සහභාගි විය හැකි ය. මැක්බන්හි එන ප්‍රධාන වරිතය උදර මනුෂා වරිතයක් වන අතර, මිනිස් ජීවිතයේ තුළුන් ප්‍රසාද කොයිනරම් බලවත් විදියට මහු යටපත් කරන්නේ දැයි යන්න ද පෙනෙයි. මැක්බන් තමා තුළ ම ඇති වූ හොඳ හා නරක පිළිබඳ ගැටුමට මුහුණ දෙන ආකාරය විශ්‍රාන්ත ඇති සිදුම් අන්දම තිසා අපට ද එහි ඇතිවන ආත්‍යතියට හා සන්නාපයට හැඳුව්ල විය හැකි බවත් දෙනේ. මහු විදින වද වේදනා තිසා අප තුළ කම්පාවක් ඇතිවන බවත් සඳහන් කළ හැකි ය.

කඩා නායකයාට හෝ අහිංසක ජ්‍යෙෂ්ඨකියට යුෂ්ට අයුරින් සලකන විට කනගාවුටත් අනුකම්පාවත් උපදියි. කඩා නායකයාට එරෙහි ව කුමන්තුණාය කරනු දකින විට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා කේපයට පත්වන අතර, මහුගේ අනුකම්පාව කඩා නායකයා වෙත වඩාත් යොමු වේ.

එමෙන්ම ම බෙදානීය විරයා අභායන් සම්පන්න ඉරණමකට හාජතය වන ආකාරය දකින ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ හයක් හා අනුකම්පාවත් උපදියි. අනුකම්පාව උපදින්නේ සිදු නොවිය යුතු ව්‍යසනයකට විරයා ගොදුරු වන ආකාරය දැකීමෙනි. හය ඇති වන්නේ සොහොන්මත් පුද්ගලයෙකුටත් මෙවැනි බෙදානීය ඉරණමක් ඇති වූවා නම් තමාටත් එබදු ඉරණමක් ඇතිවේ ය යන තැතිගැන්ම ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ ඇතිවන බැවිනි.

මේ අනුව ඡේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය නැරඹීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා අත් විදින අනුහුතිය පිළිබඳ ව කරුණු දක්වාලය හැකි ය.

1 කොටස

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

II කොටස

01 (i) යම්කිසි සෙනක් ගාන්තියක් අපේක්ෂාවෙන් මිනිසුන් විසින් කරනු ලැබූ එක්තරා ක්‍රියාවලියක් වගයෙන් සඳහන් කළ හැකි වූ මෙය එකී අර්ථයට ගැලුපෙන පරිදි ගාන්තිකර්මයක් නමින් ව්‍යවහාර ව්‍යුතක් විය. මෙකී ගාන්තිකර්ම ගණනාවක් ඇති අතර, ප්‍රධාන වගයෙන් බුදුන් උදෙසාත්, දෙවියන් උදෙසාත්, යකුන් උදෙසාත් වෙන් වූ ගාන්තිකර්ම මිනිසුන් සහු ව පැවතිණි. එපමණක් තොව, ප්‍රාදේශීය වගයෙන් ද එම ගාන්තිකර්ම ව්‍යාප්ත වූ බවක් දක්නට ලැබේ. එනම් උච්චට ප්‍රදේශයට ආවේණික ව පැවති කොහොඟාකංකාරිය, හැටුපස මෝගලුය, කිරි කොරහේ බලිය ආදි වගයෙන් ද පහතරට ප්‍රදේශවලට ආවේණික ව පැවත් වූ රටයකුම, දහඅට සන්නිය, සුනියම් ගාන්තිකර්මය, දෙවාල් මඩුව ආදි ගාන්තිකර්ම ද විය. එමත් ම සබරගමු සම්ප්‍රදායන්ට අයන් වූ පහන් මඩුව, කිරි මඩුව, පුනා මඩුව ආදි ගාන්තිකර්ම ද වේ. මෙම සම්ප්‍රදායන් තුනට ම ඇතුළත් ව පැවති බලි ගාන්තිකර්මය ද විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු වේ.

මෙකී ගාන්තිකර්ම ඒ ඒ සම්ප්‍රදයන්ට අයන් නරතන සම්ප්‍රදය සමග බැඳී පැවති බව කැපී පෙනෙන ලක්ෂණය වන අතර වාද්‍ය භාණ්ඩ, වත්පිළිවෙන් හා පුරා විධි රාව ද එම සම්ප්‍රදය තුළ අනනාතාව ප්‍රකට කරවයි. සෞඛ්‍යාගතය හා සුදුකත්වය ලබාගැනීමේ පරමාර්ථයෙන් පොදුවේ පැවත් වූ ගාන්තිකර්ම පොදු ගාන්තිකර්ම වගයෙන් ප්‍රවිත් වූ අතර, පොද්ගලික වගයෙන් සෙනක් ලිඛා කර දීම සඳහා කරන ලද ගාන්තිකර්ම පොද්ගලික ගාන්තිකර්ම වගයෙන් ද විය.

බවබේග සම්පත් ආරක්ෂා කරගැනීම, වසංගත රෝගවලින් මිදීම, බුදුන්ගේ හා දෙවි දේවතාවුන්ගේ පිහිට හා ආක්‍රිත්වාදය ලබාගැනීම, දරු සම්පත් අපේක්ෂාව ආදි වූ විවිධ ක්‍රියාවලින් උදෙසා ගාන්තිකර්ම පවත්වන්නට යෙදුණු බව දක්නට ලැබේ.

විශේෂයෙන් නරතන සම්ප්‍රදයන් තුනට ම ආවේණික ව පවත්වාගෙන ආ බලි ගාන්තිකර්මය බුදුන්ගේ ගුණ ගායනා හා සම්බන්ධ ව පැවති ගාන්තිකර්මයක් විය. අදාශ්‍යමාන වූ දෙවි දේවතාවුන්ගේන් සහ යක්ෂයින්ගේන් ද පිහිට හා ආක්‍රිත්වාදය උදෙසා පැවත් වූ ඉහත කි ගාන්තිකර්ම අතරට කාන්තාවන් උදෙසා ම වෙන් වූ රටයකුම හෙවත් රිදිදියාග ගාන්තිකර්මය ද, විශාලා මහනුවරට තුන්තිය ඇතිකළ මහා කේල සන්නි යක්ෂයා වටා ගෙනුණු දහඅට සන්නි ගාන්තිකර්මය ද මෙහි ද විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි වේ.

(ii) නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත බොද්ධ පුරා කරම වගයෙන්,

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| * ආලවක යක්ෂ දමන ධර්ම දේශනය | * මිලින්ද ප්‍රශ්න ධර්ම දේශනය |
| * දෙරකඩ අස්න කීමේ අවස්ථාව | * සුවිසි විවරණ පුරා කරමය |
| * පුගාසන ධර්ම දේශනා | |

ආදි වූ පුරාකර්ම සියල්ල මිට ඇතුළත්වන අතර, ඒ තුළ නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත ව ඇත.

දරම දේශකයන් වහන්සේ ග්‍රාවක - ග්‍රාවිකා පිරිස මධ්‍යයේ ආලවක ධර්ම දේශනය කරමින් සිටින අතරතුර ආලවක යක්ෂ විමානයේ වැඩ සිටින බවත්, ඒ අවස්ථාවේ ද යක්ෂයාගේ ගුණ නම් සෙනෙනියා සේ පැමිණ ධර්ම දේශකයන් වහන්සේගේ ආසනය මත මෙමෙන් සැරිසරමින් සංවාදයක් ද පවත්වයි.

ගුණියා - මේ අවෙලාවේ මෙ වහන්සේ මේ විමානයට වැඩියේ ඇයි?
හික්ෂුව - මේ එන්න උවමනාවක් නිසා තමයි මම ආවේ. මෙ ඉඩ දෙනව නම් මම කැමතියි මෙහෙ තවාතුන් ගන්න අද රාත්‍රියට

මේ අතරතුර ද යකාගේ නපුරුතම ගැන ගුණියා පවසන අතර, වික වේලාවකින් හු ක්‍රියාගෙන, යක්ෂයා සේ වෙස්වලා ගත් අයෙක් ඉදිරියට පැමිණ භාමුපුරුවේ සහ යක්ෂයා අතර සංවාදය සිදුවීමත්, ඉන් අනතුරු ව ආලවක කුමරුවන් රැගෙන දෙදෙනෙන් පැමිණ යකුට කුමරු බිජිමට සුදානම් වීමත්, යකු පිරිස අතර ලැංඡුවට පත් වී සිටින අපුරුත් නිරුපණය කරයි. අනතුරු ව දේශකයන් වහන්සේ යකුට ධර්මය දේශනා කිරීමෙන් පසු කතාවේ සඳහන්. පරිදි යක්ෂයා ආලවක කුමරුවන් බුදුරජාණන් වහන්සේට පිළිගැන් වූ අපුරු නිරුපණය කර දක්වයි. මේ ආදි වගයෙන් අනුකරණය, සමාරෝපණය සංවාද හාවිතය, අහිනය දැක්වීම ආදි නාට්‍යමය ලක්ෂණ මෙම ධර්මදේශනා කුමය තුළ අන්තර්ගත ව ඇත.

එමත් ම වර්තමානයේ ද ප්‍රවිත් ව ඇති සන්පිරිතක් අවසාන දිනයේ ද සිදුකරනු ලබන දෙරකඩ අස්න කීමේ වාරිතුය ද ඉතා වැදගත් පුරාකර්මයකි. මෙහි ද පිරින් මණ්ඩපයේ සිටින හික්ෂුන් වහන්සේ කැපිත හික්ෂුවක් සේ පෙනී සිටිමින්, දේවදුනායා සේ සමාරෝපණය වී කුවුගත් රකවලුත් සමග එම ස්ථානයට පැමිණ ලමයා සමග ලයාත්විත ස්වරුපයෙන් සංවාදයක යෙදේ.

- හික්පුව** - පරද නියෙන්දුකාය කුත්දෙන් දු වාරණ විෂය විමලකීරිත මාලාලංකාත ප්‍රවරකර සුරේන්දුරාධනාවට ගියෙන් අවු ද? රට පිළිතුරු වශයෙන්,
- දේවදුතයා** - නොකළල පරානුම ප්‍රතාපාලංකාත වූ සුරේන්දුරාධනාවට ගියා වූ දේවදුතයා වන මම මෙහි අවුත් සිටිනෙමි.
- හික්පුව** - අලිත තේරේබල විකුම ප්‍රතාපාලංකාත කමලා සනේන්දුදී දෙවියේ ද අවු ද?

අනතුරු ව දේවදුතයා දොරකඩ අස්නේ පෙළ කියවන්නට යෙදෙන අතර, දායක ලිඛිත කාරකාදී සකල ගුද්ධාවන්න සන්පුරුෂ ජනයන්ගේ දේශ නිවාරණය කිරීමේ පායය ද කියවනු ලැබේ. එසේ විවිතකාරයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන දොරකඩ අස්න වාරිත්‍ය ද අනුකරණය, සමාරෝපය, සංවාද හාවිතය, වරිත නිරුපණය ආදී වූ නාට්‍යමය වූ ලක්ෂණ සියල්ලක් ම අන්තර්ගත වූ බොද්ධ ප්‍රජාකරණයක් සේ සැලකිය හැකි ය.

මිලිදු රුෂ - එසේ නම් ස්වාමීනි කුණ වවනාර්ථයෙන් හිස් වූ නාගයෙන් යෙම්දි කියා මුසා වාදයක් කි සේක. නාගයෙන් කෙනෙක් නැතු.

නාගයෙන් - මහරජ කිමෙක් ද තෙපි පසින් ම ආයේ ද නැතුහෙත් වාහනයක නැඟී ආයේ ද

ආදී වශයෙන් පරස්පර වූ සංවාදයක් මහින් ග්‍රාවක ග්‍රාවිකාවන්ට ගෝවර වන ආකාරයේ අවස්ථාවේවිත ඉදිරිපත් කිරීමක් මෙහි දී දක්නට ලැබෙන අතර, ප්‍රබල වූ සංවාද ස්වරූපය හා තුතුහලය දනවන ආකාරයක් ද විද්‍යා දක්වන ස්වරූපයක් ගැඹු වී ඇතු.

(iii) සිංහල නාට්‍ය පෝෂණය කිරීමෙහිලා දේශීය ගාන්තිකර්මවල පිටිවහල ලබාගත හැකි බව පෙන්වාදුන් නාට්‍යවේදීයක් හැටියට එදිරිවිර සරව්වන්දුයන් මතකයට නැංවිය යුතු ය. එවකට එතුමන් නිෂ්පාදනය කරන්නට යෙදුණු රත්තරන් නාට්‍යය උදාහරණයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. පහතරට ගාන්තිකර්මවල හාවිත වන දෙවාල් බෙරය ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩිය වශයෙන් යොදාගැනීම පමණක් නොව, ගාන්තිකර්මවල ඇතුළන් රගපූමේ ක්‍රමයක් සහ සංවාද හාවිතය ද යොදාගැනීමට කටයුතු කර ඇති බව එම නාට්‍යය තුළින් මැතිවින් මුළු කරයි. විශේෂයෙන් සොරු කණ්ඩායමේ කටයුතුවේ උගත් සොරාගේ වරිතය තුළ මන්තු කිමේ දී වාචික අහිතය හාවිත කිරීම ද ගාන්තිකර්මවල ආහාසය කියාපායි.

වර්තමානයේ දී වූව ද නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී බොහෝදුරට දේශීය ගාන්තිකර්මවල ආහාසය ලබාගැනීමට හැකියාව ඇතු. එමෙන් ම රට ප්‍රෝනෑක අවධානය හා අගය කිරීම ද නොඅවුවක් බව මෙහි දී සැලකිල්ලට හාජනය විය යුතු ය. දායාන්ද ග්‍රුණවර්ධන මතතා විසින් මධුර ජවතිකා නාට්‍යය තුළ ම විවිධ ජවතිකා ඉදිරිපත් කිරීමේ දී දේශීය ගාන්තිකර්මවල ආහාසය ලබාගැනීමට කටයුතුකර ඇතු. මිනිසුලඩ, පරාස්ස වැනි නාට්‍ය දෙස බලන විට දී ද ගාන්තිකර්ම ආහාසය ලබාගෙන ඇති බව පෙනීයයි.

මේ ආදී කරුණු ඔස්සේ සලකා බලන විට දේශීය ගාන්තිකර්මවල ඇතුළන් බෙර පද හා නාදමාලාවල ලක්ෂණ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය සඳහා යොදාගැනීමේ හැකියාව ඇති බව අපි දැනිමු. දෙවාල් බෙරයේ නාදය තුළින් හා දේශීය ගායනාවල ගෙවිලිය ප්‍රෝනෑකයාගේ රසවින්දනයට ඉතා යෝග්‍ය වූ බවක් සනාථ වූ කරුණකි.

නාට්‍ය නිෂ්පාදන කාර්යයේ දී වෙස්මුහුණු හාවිතය තුළින් නාට්‍ය තේමාවට සහ රංගනයට බාධාවක් නොවන ආකාරයෙන් යොදාගැනීමට හැකියාව ඇතු. විශේෂයෙන් ඕල්පීය හැකියාවන් ප්‍රගුණකරුම් සඳහාන් සඛකේලයෙන් තොර ව හා වරිතය පිළිබඳ ව සැහෙන විශ්වාසයකින් යුතුක් ව රංගන කාර්යයට දයක වීමට ද වෙස්මුහුණු හාවිතය තුළින් සිදු කරුගැනීමට හැකියාව ලැබෙනු ඇතු. එමෙන් ම වර්තමානයේ නාට්‍ය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය දෙස බලනවිට රංග අලංකරණ කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොමු කිරීමට සිදුවන නිසා නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ඇතැමිවිට ආරේක හේතුන් බලපාන්නට සිදු ව ඇතු. එම තත්ත්වයන් මගහරවා ගැනීම සඳහා දේශීය අමුදව්‍ය සහ ගාන්තිකර්මවල රංග සැරසිලි නවීණත්ව මුහුණුවරකින් උපයෝගී කරුගැනීමට ක්‍රියාත්මක වීමෙන් නාට්‍ය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ඉන් පිටුවහලක් ලැබෙනු ඇතු.

වර්තමානයේ සිංහල නාට්‍යකරුවන් බොහෝදුරට අනුවර්තන හා පරිවර්තන කාර්ය කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොමු කරයි. එම අනුවර්තන හා පරිවර්තන සඳහා ඇදුම් නිර්මාණය ආදියට විශාල වශයෙන් යන වියදම් මගහරවා ගැනීමට දේශීය ගාන්තිකප්‍රමාවල ඇදුම් පැලුදුම්වලට සින් යොමු කිරීම ද වැදගත් වේ. දේශීය ගාන්තිකප්‍රමාවල ඇදුම් පැලුදුම් දිරීස කාලයක් හා වින කිරීමට හැකි වන පරිදි නිර්මාණය කර ඇති බවක් පෙන් යන කරුණකි.

දහඅට සන්නියේ සුතියම් යක්ෂණීයගේ අවතාර තුන ඉදිරිපත් කිරීම හා රිදි යාගයේ රිදි බිසව දරු නැලවීමේ අවස්ථාව මෙන් ම දෙළඟ පෙළපාලිය වැනි අවස්ථාවන් තුළින් සමාරෝපය හා අනුරූපය තුළ ඇති රංගන විළාසයන් කාලීන ව නාට්‍යවලට ගළපා ගැනීමට හැකියාවක් ද ඇත.

නාට්‍ය තුළ වාචික අභිනයට ප්‍රධාන තැනක් හිමිවන අතර, ඇතැම් පහසුකම් නොමැති රෝග ගාලාවන්හි නාට්‍ය දුරයන පැවතීමේ දී ඇතිවන බාධක මැඩිච්‍ලන්ට්වා ගැනීමට හා උසස් නාට්‍ය පිළිබඳ වැටහිමක් නොදක්වන ප්‍රේක්ෂකයින් නාට්‍ය තැනක් පෙළුවූවේ සඳහා ද දේශීය යාන්ත්‍රිකරණවල පිටිවහල ලබාගැනීමට උත්සාහවන්න වීමට ද හැකි වේ. එමෙන් ම විවිධ වරිත සඳහා එක් නාලිවෙක් සමාරෝප වීම තුළින් දිල්පීය ප්‍රගුණන්වය පිළිබඳ ව ද සැලකිල්ලක් දක්වීමට අවස්ථාව සලසා ගැනීම නාට්‍ය පෝෂණය කෙරෙහි පිටිවහල් කරගත හැකි ය.

02. (i) I. ඩී. ඒ. බඩු. ජයමාන්න මහතා

II. සිරිසේන විමලවීර මහතා

- (ii) සිංහල නාට්‍ය කළාව වෙනස් මගකට යොමු වූ අවධියක් හැරියට ඇතැමුන් සලකනු ලබන නාට්‍ය යුගයක් නාඩිගම් සහ තුර්ති යුගයන් පසු ව එපැණි. ඒ අනුව බී. ඩී. ඩී. ජයමාන්න මහතා භා සිරිසේන විමලවීර මහතා විසින් නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට දෙකත්වය දක්විය. එනම් ඔවුන්ගේ නාට්‍ය නාඩිගම් සහ තුර්ති ලක්ෂණයන්ගේ බැහැර වූ ස්වභාවික රෝග රිතියක් අනුගමනය කිරීමට කටයුතු කිරීම ය.

මධ්‍යම පංතික සමාර්ථක හා ජ්වල රටාව පිළිබඳ වන කරු වසේන් හාවිත කරමින් නාට්‍ය තීශ්පාදනයට ක්‍රියා කිරීම ද නාඩගම සහ තුරුතිවලින් බැහැර වූ ලක්ෂණයකි. ප්‍රථම තුන සිංහල නාට්‍ය කලාව ලෙස ආරම්භ වී කාලීන, ජාතික ප්‍රාබෝධක් ඇති කිරීමට තුරුතිය සමන්තමක් දක්වුවන් එවැනි පසුබිමතක් ජයමාන්න නාට්‍යවලින් ඉටු තොටුපුණු බවක් දක්නට ලැබේ.

භාස්‍ය රසය දැනවීම සඳහා ප්‍රධාන කරාවට අමතර ව අතුරු කරා ඇතුළත් කිරීම ද මොවුන්ගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබුණු විශේෂිත ලක්ෂණයක් සේ සැලකිය හැකි ය. ජෝඩ්, මතප්පූවා වැනි භාස්‍යප්‍රහාක සහ මෝඩ වරිත රෝගන දායකත්වය තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට නාට්‍යමය ගුණයකට වඩා පූදු රසවින්දනයක් ලබාදීමක් මේ තුළ දක්නට ලැබේයි. එමෙන් ම කරා වස්තුව ඉදිරිපත් කිරීමේ දී නාට්‍යධර්ම ලක්ෂණවලින් බැහැර වූ පොතේ බසට සමාන ස්වරුපයෙන් භාෂාව හැසිරවීමට උත්සාහ ගැනීම සහ ලෝකධර්ම ලක්ෂණ රෝග ගෙලියට ඇතුළත් කිරීමන් මෙම නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබෙන කරුණුකි.

නුරුති නාට්‍ය නීෂ්පාදනය පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී ජාතික අන්තර්තාවයක් හා ජාතිකාභිමානයක් දැනවීම මස්සේ සිය නීෂ්පාදනයන් ඉදිරිපත් කිරීමට පෙළුම්මක් නුරුති නාට්‍යකරුවන් අතර දක්නට හැකි විය. ජොන් ද සිල්වා වැන්නන් එවැනි දේශමාලකත්වයකින් ඔවුන් වී සිටීම නිසාත් නාට්‍ය කළාව ස්ථාවරත්වයක් පැවතිණි. එහෙත් ජයමාන්න නාට්‍ය යුගය තුළ දී පූර්ම වරට වෘත්තීය නාට්‍ය කණ්ඩායමක් බිජිවීමට අමතර ව ජ්‍යෙම නාට්‍ය කළාවක් ඇතිවීමට හේතු වූ බවක් දක්නට ලැබේ.

එපමණක් නොව, සංගිනය හාවිතය තුළ ද විශේෂීත වෙනසක් සිදු වී ඇත. එනම් ස්වාභාවික රිතියට අනුකූල ව සරල සංගින ක්‍රමය අනුගමනය කරමින් සංගිනය හා ශිත නිර්මාණය තුරුති ශිත අතර විශේෂීත වෙනසක් ඇති කිරීමට තැබුදුන් බවක් දක්නට ලැබේ. එමගින් ඔවුන් බලාපොරෝත්තු වී ඇත්තේ තුළ ප්‍රේක්ෂකයාගේ රසය තීව් කිරීම සඳහා ගැඹුප්‍රස්ථා ප්‍රාග්ධනය සඳහා මෙහෙයුම් යොමු කිරීමකි.

ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍ය තුළ ඉදිරිපත් වූ ත්‍යාසය, අද්භුත රසය සහ ප්‍රේමය ද තුළත් ප්‍රේක්ෂකයාගේ සිත් ගැනීමට සමත්කමක් දක්වීම ද එක් ලක්ෂණයකි. වරිත නිරූපණය හෝ රස නිෂ්පාදනය ගැන එතරම් සැලකිලිමත් නොවූ අතර, පොතේ බස යොදගැනීමත්, මිත නාට්‍යයේ අනවුතා තැන්වලට හිත යොද තිබුමත් කැඳීපෙනෙන ලක්ෂණ හැටුයට සැලකිය හැකි ය. එහෙත් රුමත් රුක්මණී දේවියගේ දක්ෂ නැවුම් භා මිහිදී ගිතවලින් ද, එඩ් ජයමාන්නගේ සිත් ඇදගන්නා විහිඡවලින් ද ජයමාන්නයන්ගේ නාට්‍යවල එක්තරා මට්ටමක් පැවැති අතර, සිරසේන විමලවිර නාට්‍යකරුවාට වඩා ඉදිරියෙන් සිටි බවත් දක්නට ලැබේ. එහෙත් මුදල් ඉපයිමේ පරමාර්ථයෙන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමට පියවර ගැනීම නිසා අවසානයේ විනුපට නිෂ්පාදනය කරා යොමුවීම ද විශේෂ වශයෙන් සඳහන් කළ යුතු වේ.

(iii) තුනත් සිංහල නාට්‍යයේ ඉතිහාසය දෙස යොමු වීමේ දී කැපීපෙනෙන වැදගත් සන්ධිස්ථානය සේ සැලකිය හැකි වන්නේ 1923 දී ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල ගාස්ත්‍රිය සංගමය ආරම්භ වීම ය. ඒ අනුව 1929 දී පූජ්‍ය සුරියගොඩ පුම්ගල හිමියන්ගේ ප්‍රධානත්වයෙන් ජේන් ද සිල්වාගේ දුමුගැමුණු තුරුතියේ ජවතිකා කිහිපයක් රගදුක්වීමෙන් පසු වසරෙන් වසර සිංහල නාට්‍ය දක්වීමට පෙළඳිණි. ඒ අනුව 1931 දී එර්ලිස් බයස්ගේ මායාවති නාට්‍යය ද, කමලා නොහොත් රාජ්‍යාලියේ බලාපොරොත්තු නාට්‍යය ද, 1932 දී මාලනී, 1933 දී නාගරයෙන් කෙතට නාට්‍යය ද, 1934 දී මුදලාලි තිරිහන් වීම, 1935 දී තුරුපු තොලය, 1936 සිට 1938 දක්වා හාසෙය්ත්පාදක නාට්‍ය ද, 1938 මක්ස්කෝර්ඩ ගිජ්‍යායා, 1939 දී යන්තම් ගැලවුණා, 1940 දී බඩ්පිස්සා, 1941 දී වැරදුණු දිගය, 1943 දී මුදලාලිගේ පෙරලිය, 1945 කපුවා කපෝති නාට්‍යය ද, 1946 දී යමයාගේ තීන්දුව, නාට්‍යය ද, 1947 දී බිලි පූජ්‍ය, 1948 දී සුනෙනු, 1949 මස්කා වයිල්බිගේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍යයක් ඇසුරෙන් හැංගි නොරා නම් නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළේ ය. මෙය ද හාසෙය්ත්පාදක නිෂ්පාදනයක් විය. බටහිර දිෂ්ටාවාරය අනුව ජ්‍යෙන් වූ ඉහළ පංතියේ ජනයා උපහාසයට ලක් කළ මෙහි හාසා රසය නොඅඩුව තිබේ. හාඟාව ද නාගරික කථා ව්‍යවහාරයට අනුව යෙදී තිබේ.

1950 දී විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සම්තිය ඒකාංග නාට්‍ය තුනත් එකවර ඉදිරිපත් කළේය. සුප්‍රසිද්ධ රැසියානු ලේඛකයකු වූ ඇත්තේ වෙකාශ්‍යෙන් කානි තුනත් වූ මෙවා සිංහලයට තගන ලද්දේ වලනා, මගුල් ප්‍රස්කාව සහ මැනේෂර් යන නමවලිනි. එම නාට්‍ය තුන ම මහාචාර්ය එදිරිවිර සරව්වන්දු මහතාගේ නිෂ්පාදනයේ ය.

1951 වර්ෂය සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ කැපී පෙනෙන තවත් වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් වන්නේ විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය නම් ඒකකයක් පිහිටුවාගෙන එමගින් නාට්‍ය කළාව කෙරෙහි තවදුරටත් සැලකිල්ල යොමු කරන්නට පටන් ගත් නිසා ය. එහි දී සරව්වන්දුයන් විසින් බහින කළාව නමැති හාසෙය්ත්පාදක නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කරන ලදී. එය වනාහි අප රටේ සමාජය උපහාසයට ලක් කරමින් ව්‍යවහාර බසින් ලියන ලද හාසායෙන් පිරි නාට්‍යයකි. ඉංග්‍රීසි හා සිංහල මිශ්‍ර බස කථා කරන නිසාත්, වරිත නිරුපණයේ උසස්තම හා නැත් නිශ්චයන්ගේ ද්‍රීස් රැඟපැම නිසාත් මෙය ජනප්‍රිය විය.

නාට්‍යයේ පාතුයන් මෙරට සමාජයේ නිතර දක් පුරුදු අය වීම තවත් ලක්ෂණයක් විය. 1952 දී ප්‍රභාවති නාට්‍යය ද, 1953 දී සරව්වන්දු සහ ඒ. පී. ගුණරත්න මහතා හා මිස්ට්‍රේලියානු ජාතික නියුවාන් පුබාල් ද සමග එක් ව වෙද හටන නැමැති නාට්‍ය නිර්මාණයට ගොස් නාට්‍ය මණ්ඩලයෙන් ඉවත් ව 1954 දී රත්තරත් නාට්‍යය ද, 1955 දී වදින්න ගිය දේවාලය නාට්‍යය ස්වතන්තු ලෙස නිර්මාණය කිරීමෙන් පසු 1956 දී මනමේ නාට්‍යය නිර්මාණය කිරීමෙන් දේශීය නාට්‍ය තහවුරු වන්නට වූ බව වැදගත් සන්ධිස්ථානයකි.

03. (a) (i) හාසගේ ප්‍රතිඵායෙන්ධාරායණ ය.

(ii) හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍ය රවනා කරනු ලැබූ එදිරිවිර සරව්වන්දු මහතා මෙම නාට්‍යයට පාදක කරගනු ලැබූ කතා පුවත ගුණාඩායන්ගේ බෙහස් කතා සහ සේව්ම දේවයන්ගේ කතා සරින් සාගරය වැනි හාරතීය සහ්තාන පොත පැනහි දැක්වෙන්නාති. ලංකාවහි මෙම කතා පුවත ප්‍රවාහ වන්නේ "පාලි ධම්ම පැවතිය කතාව" සහ සිංහල "ස්දර්මරත්නාවලිය" තුළිනි. නමුත් එදිරිවිර සරව්වන්දු මහතා තම හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයට පාදක කරගනු ලබන්නේ හාස නම් දායා කාව්‍ය රවකයාගේ "ප්‍රතිඵායෙන්ධාරායණ" නැමැති නාට්‍ය කෘතියයි.

හාසගේ "ප්‍රතිඵායෙන්ධාරායණ" නාට්‍යයෙහි වස්තු බිජය කොටගෙන ඇත්තේ උදයන රුු අල්ලා ගැනීමේ සිට ව්‍යුප්‍රලද්‍යතා තුමරිය සමග පලා යුමෙන් අවසන් වන පුවාන්තියයි. මෙම පුවත ම සරව්වන්දු මහතා තම නාට්‍යයට ගොදාගෙන ඇති. නමුත් නාට්‍යමය අවශ්‍යතාව පරමාර්ථය අනුව නාට්‍ය වෙනස් කිරීමට සරව්වන්දු මහතා කටයුතු කර ඇති.

සරව්වන්දුයන් ප්‍රකාශ කරන ආකාරයට අනුව සන්දර්භය සහ පරමාර්ථ වශයෙන් නාට්‍යයේ කතාව සපුරා ම වෙනස් මගක් ගනු ලබයි. "මගේ අදහස වූයේ මේ කතාව උපයෝගී කරගෙන ඒකාධිපත්‍ය ලබාගැනීම සඳහා කටර නීව උපායක් යොවූ ද වරදක් නැතැදි සිතු බලෝත්මන්ප්‍රකාශ රජතුමාගේ වැටීම දැක්වීමය" යනුවෙන් හස්තිකාන්ත මන්තරය පෙරවදුනයෙහි එතුමා සඳහන් කර ඇති. ඒ අනුව මෙම නාට්‍යයේ සංවාද සේ ම සන්දර්භය ද හසුරුවන්නේ එකී අරමුණ වෙත ලියාවීම අරමුණු කොටගෙන ය. මෙම නාට්‍ය හාසෙය්ත්පාදක නාට්‍යයකි. ප්‍රතිඵායෙන්ධාරායණ නාට්‍ය යොගන්ධාරායණගේ වීරත්වයයි. "මුළු නාට්‍යයෙහි ම හාසා මිස් බැයෙරුම උපදෙස් නැති. මාගේ අරමුණ වූයේ රසිකයන්ට හවසක විනෝදයක් ලබාදීම පමණි." යනුවෙන් එදිරිවිර සරව්වන්දු මහතාගේ ප්‍රකාශයන් ම එම අදහස පැහැදිලි වෙයි.

හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ දී මුල් ප්‍රච්චතට වඩා නාට්‍යයේ ආරම්භය සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් කර ඇත. පුද්ධ ආරම්භය තැමැති ප්‍රමාණ අංකයේ දී වෙළඳුන් දෙදෙනකුගේ වරිත තුළින් උදයන රුපුගේ හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රය පිළිබඳ වශේච්ඡේජ්ත රුපු දානැනියි. මෙවැන්නක් මුල් කාතියේ සඳහන් නොවේ.

ප්‍රතිඵායෝගන්ධාරායන් නාට්‍යයේ මන්ත්‍රය ඉගැන්වීම සම්බන්ධ කතා ප්‍රච්චතක් අන්තර්ගත නොවේ. නමුත් හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ තුන්වැනි ජ්‍යෙෂ්ඨාචාරී වේදිකාවේ දෙපස උදයන රුපු හා වාසුලදන්තා සිටියි. කඩතුරාවකින් දෙදෙනා වෙන්කර මන්තරය ඉගැන්වීම ආරම්භ කෙරෙයි. වාසුලදන්තාගේ වැරදි තිවැරදි කරන්නට කරන උත්සාහයේ දී උදයන හා වාසුලද ද්තා කුමරිය හඳුනා ගනියි. මුවන් ප්‍රේමයෙන් බැඳී මාලිගයෙන් පැන යති. ප්‍රතිඵායෝගන්ධාරායන් නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තැනක් දී ඇත්තේ උදයන රුපු බොරු ඇතුළු මගින් අල්ලාගෙන සිර කරගෙන සිටින අතර, යෝගන්ධාරායන් රුවන්වන් වසන්නක යන ඇමතිවරු තියෙනා වෙස්වලාගෙන නුවරට ගොස් උදයන රුපු බෙරා ගැනීමට සැලපුම් කිරීම ය. මෙම නාට්‍යයේ කතා නායක විරාය වන්නේ යෝගන්ධාරායනියි. නමුත් හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ විරාය වන්නේ උදයන රුපුතා ය.

ප්‍රතිඵායෝගන්ධාරායන් නාට්‍යයේ වාසුලදන්තා හා උදයන වේදිකාවට නොපැමිණෙයි. නමුත් සරව්වන්දුයන් ඉතාමත් නාට්‍යයේ අපුරින් මුවන් දෙදෙනා මුණ ගස්වයි. වශේච්ඡේජ්ත රුපු උපත්‍රමයකින් ලබාගැනීමට උත්සාහ කළ මන්තරය. පමණක් නොව මුවන්ගේ දියණිය ද මහුව අනිම් විය. හාසගේ යෝගන්ධාරායන් නාට්‍යයේ යෝගන්ධාරායනිගේ උපායකිලින්වය ආදිය ඉදිරිපත් කිරීමට අරමුණු වී ඇති අතර සරව්වන්දු මහතා හස්තිකාන්ත මන්තරය තුළින් හාස්‍යන්පාදක උක්ෂණයන් මෙන් ම උපහාසයෙන් ද යුතු ව බලයට ලේඛ් රුප කෙනෙකුගේ බලාපොරාත්තු බිඳුන නිර්භිත උදයන රුපු ඉස්මතු කරනු ලබයි.

මේ අනුව ප්‍රතිඵායෝගන්ධාරායන් නාට්‍යය වෙනස් කරමින් සරව්වන්දු මහතා හස්තිකාන්ත මන්තරය රවනා කර ඇත.

(iii) මහාචාර්ය එදිරිවිර සරව්වන්දු මහතාගේ "හස්තිකාන්ත මන්තරය" නාට්‍යයේ නාට්‍යමය ගුණය පිළිබඳ ව විමසා බැලීමේ දී මහු හස්තිකාන්ත මන්තරය පිටපතෙහි හැඳින්වීමෙහි දක්වා ඇති අදහස වැදගත් වෙයි. "හස්තිකාන්ත මන්තරය ලියන ලද්දේ විශේෂ නිෂ්පාදන ගෙලියක් හිතේ තබාගෙන ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙලියට සමාන වන අතර, වින නාට්‍ය ද මා ආදර්ශයට ගෙන ඇත....." මේ අනුව හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ නාට්‍යමය ගුණය වැඩි දියුණු කිරීම සඳහා සංස්කෘත නාට්‍යයේ හා එන මපරාවේ සංකළනයන් දායක වී ඇත. නර්තනය, මුදා, අතිව්ලන මගින් අදහස් ප්‍රකාශනය, එක ම අවස්ථාවක රුග භූමිය මත කක්ෂා එකකට වඩා යොදාගැනීම, පරිතුමණ මගින් ස්ථානිය වෙනස අවධාරණය කිරීම වැනි ලක්ෂණ යොදාගෙන ඇත. නිදුස්න් ලෙස මෙහි වෙළඳුන් දෙදෙනා වේදිකාවට පිවිසේන්නේ ගිතයක් ගායනා කරමිනි. යුධ අවස්ථාව තර්තන වලන මගින් තිරුප්පණය කරයි. රුපුතා දේශාලන් යන බව, රුපයක තැගී යන බව, යාන්ත්‍රික ඇතාගේ ආකෘතිය සහ ගමන යන සියල්ල ම විවිධ මුදා මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. නාට්‍යයෙහි ජවතිකා පෙළුගස්වන විට "හඩ දුනායාගේ" කළතය යොදා ගනියි. වෙළඳුන් දුර බැහැර සිට ආ බව හැවන්නේ පරිතුමණයෙනි. උදයන රුපු හා වාසුලදන්තා එකිනෙකට නොපෙනෙන බව හැවන්නේ කක්ෂා දෙකක ඉද රුගනයේ යොදීමෙනි.

ආරම්භය, යන්නය, ප්‍රාප්තත්‍යාගා, තියතාප්ති, එලාගම යන අවස්ථා පහ අනුව කතා වින්‍යාසය ගොඩනගා ඇති අතර, එමගින් නාට්‍යය පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂක සිතෙහි අවිනිශ්චිත බව කුතුහැස මැවෙන පරිදි සිද්ධී ගොඩනැගීමට උත්සාහ කරනු ලබයි. එමගින් නාට්‍යමය ගුණය පෝෂණය වී ඇත.

මෙම නාට්‍ය තුළින් විවිධ මිනිස් ගති උක්ෂණ විදාහා දක්වනු ලබයි. වශේච්ඡේජ්ත රුපුගේ වරිතය සටකපට, උපායකිලි සහ බලලේස්සි වරිතයක් ලෙස තිරුප්පණය කළ ද ඒ තුළ හාසා මුදු උපහාසයක් ගැබීවි ඇත. වනදිග්‍රහිතයන්ගේ බොරු වර්ණනා තුළින් රුපුගේ මාන්ත්‍රය ඉස්මතු කෙරෙයි. රාජ සභාවේ පැවිච්‍රැන්ගේ තරක විතරක මගින් මුවන්ගේ මැල්මාවිටලකම, සටකපට බව, ගැනී බව පුද්රේණය කරනවා විනා ප්‍රායුවන්තාවික් පෙන්නුම් නොකරයි.

මෙහි සංවාද බොහෝදුරට වනවහාරික බසින් යොදා ඇති අතර, අවස්ථානුකුල ව ගිත යොදාගෙන ඇත. නිදුස්න් ලෙස,

"I සෙබලා - වනදිග්‍රහිතයන්ගේ අශ්වයින්ට මගුල් රුපයේ වේගයෙන් දුවන්න අමාරු ඇති දේවයන් වහන්ස්"

- "ප්‍රේරුත - පේරැක හා බන්දුලගෙන් මම පුද්‍රනයක් අභ්‍යන්තර කැමතියි. මා තරම් බලවත් රජු කෙනෙක් තවත් දහුදිව සිටිනව ද?"
- "2 වෙළෙන්දා - එහෙම තමයි වන්දිහටියින්ගේ රස්සාවනේ"
- "1 වෙළෙන්දා - එට වඩා තරක ද ඇත්ත කියනවා නම්"

උදයන රජුගේ හස්තිකාන්ත මත්තරය කවියෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

පුරහද මච්චලන් බසින	ඇතානෝ
සත්ත්වල පවිච්ච නැහින	ඇතානෝ
අනෝතත්ත විල නාන	ඇතානෝ
හිමිගිර අරණේ කෙළින	ඇතානෝ

සරල සුගම ගිත නාට්‍යයට ගොදාගෙන ඇති අතර වැඩි වශයෙන් භාජා ව්‍යවහාරය තුළ ගදුමය බවක් ඇතුළත් ව තිබීම විශේෂ ලක්ෂණයකි.

වින නාට්‍යයේ ආභාසය නාට්‍යයට ලබාගෙන ඇති බව උදයන රජු කාන්තුම ඇතා පසු පස්සේ එළවන ආභාසය හා සෙන්පති හා යුද හමයන්ගේ නර්තනයෙන් පැහැදිලි වෙයි. මෙහි ඇති කරණම ආදිය වින ආභාසය ඉතා හොඳින් ඉස්මතු කරයි. මෙම නාට්‍යයට නර්තන නිර්මාණය කළ ඇස් පණිහාරත මහතාගේ රංගන වින්‍යාස නාට්‍යයෙහි නාට්‍යමය ගුණය තවදුරටත් වැඩි කරනු ලබයි. මෙම නාට්‍ය මිනෑ ම තරාතිරමක ජ්‍යෙක්ෂණයෙකුට තැබූ හැකි ඉතා රසවත් කතා ප්‍රවතක් වන අතර, එහි ගොදා ඇති වරිත, සංවාද, ගිත මගින් ඒ බව වඩාත් සනාථ කරනු ලබයි.

- (b) (i) මහාවංශයේ ඇතුළත් වූ එතිහාසික වශයෙන් වැදගත්කමත් දරණ කඩා ප්‍රවතක් වශයෙන් සැලකිය හැකි වන සුබ නම් දොරටුපාලයා යස නමින් ප්‍රවලිත වූ රජුගේ රුප්පීයෙන් සමානතාවයක් ඇති සේ පිළිගත් අයෙකි. මිනිසුන් හිනැස්සීමට දෙදෙනා අතර රුප සමානත්වය ප්‍රධාන සාධකයක් වූ නිසා යම් යම් අවස්ථාවල දී වරිත මාරුකර ගැනීමක් සිදුවිය. මෙස් දිගින් දිගට පවත්වාගෙන ආ විහිලව නිසා එක් දිනක් සුබ රාජ විලාසයෙන් ම සිරීමට ඇති වූ කැමැත්තක් නිසා මිනිසුන් ඉදිරිපිට දී යසගේ ගෙල සිදුළීමට තරම් බෙදානිය තත්ත්වයකට පත් කරයි. යස රජු නමින් මිනිසුන් ඉදිරියේ එක් දිනක් සිංහාසනයේ වාඩි වී සිටින අතර දී සුබගේ වෙස්ගත් යස රජුට සිනහ ඇති වීම අවස්ථාව කරගත්නා සුබ තැබූ නිමැති දොරටුපාලයා රාජපුරුෂයින්ට කියා සිටින්නේ රජු ඉදිරියේ සම්විවෘතයට සිනහසෙන මෙම දොරටුපාලයාගේ ගෙල කුඩා පහරින් වෙන් කරන ලෙසට රාජ පුරුෂයේ ද එස් රජු ඉදිරියේ හැසිරීම පිළිබඳ වැරදි බව දැක රජුගේ හිස කඩුවත් කඩා දුමීමට කියා කරයි. මහාවංශයේ ඇතුළත් වූ මෙම ප්‍රවත පැරණි ජන සමාජය තුළ දොරටුපාලයා රජවීම නමින් ඉතා ප්‍රවලිත වූ කඩා ප්‍රවතකි.
- (ii) ඉතිහාසයේ ඇතුළත් වූ මෙම කඩාව නාට්‍යයක් වශයෙන් ගෙන ඒම සඳහා සයිමන් තවගත්තේගමෙන් ඉතා පරිග්‍රැමයක් දරා ඇති බව පෙනීයයි.

ඉතිහාසයේ ඇතුළත් කඩාවක් තුළ විවිධ අංශයන් කෙරෙහි සින් ගොමු කිරීමට සිදු වේ. සාමාන්‍ය ජනතාව ඉතිහාසය පිළිබඳ යමිතිසි විශ්වාසයක් ගොඩනගාගෙන සිටින බැවින් ඉතිහාස කඩාවට හානියක් නොවන ආභාරයෙන් නාට්‍යය ද ලිවිය යුතුයි. එස් නොවුනහාන් නාට්‍යය කෙරෙහි ජ්‍යෙක්ෂණයා දරණ මතය තුළ යමිතිසි පටහැනිතාවයක් උද්ගත වීමට හේතු වේ. එස් වූ විට නාට්‍යය යම් අසාර්ථක තත්ත්වයක් විවේචනයකට ලක් වූ කළ නාට්‍යය කෙරෙහි එතරම් ප්‍රියතාවක් නොදක්වයි. එම නිසා ඉතිහාස කඩාවට හානියක් නොවන පරිදි නාට්‍යය ලිවීමට උත්සාහවත්ත විය යුතුයි. එහි දී එම කාලයට හා යුගයට ගැලපෙන පරිදි නාට්‍යයේ නිරුපණ කියාවලිය සාර්ථක විය යුතු ය.

එමත් ම ඉතිහාස කඩාව තුළ දිර්ස විස්තරයක් කාල වකවානු ගණනාවක් තුළ විකාශනයට පත් වූ මහා ප්‍රවතක් විය හැකි ය. එහෙත් ඉතිහාසගත සිද්ධි මාලාව නාට්‍යය කඩාවේ ඇති කඩාන්දර ස්වරුපයෙන් ඉවත් වී නාට්‍යමය ගුණය හා වේදිකාව තුළින් ගොඩනැවිය යුතු සිද්ධි මාලාවක් හා යමිතිසි නිශ්චිත කාල පරාසයක් තුළ ජ්‍යෙක්ෂණ වින්දනයට පාත්‍රවත්ත අපුරුණුත්, මාධ්‍යයට උවිත ලෙසත් ගළපා නාට්‍යයේ කඩා තේමාව විකාශනය කිරීමට පිටපත සකස්විය යුතු වීම ද ඉතා වැදගත් වේ.

එමත් ම නාට්‍යය තුළ දී අධ්‍යක්ෂවරයාට ඉතිහාස කඩාවේ ඇති සියලුළුක් ඒ අපුරුණ් ඉදිරිපත් කිරීමට එක එල්ලේ කටයුතු කළයුතු නැති වුවත් එතිහාසික වරිත සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් නොකොට විශ්වාසනීයන්වය ඇතිවන පරිදි ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට හා අලුත් වරිත කඩාව ගොඩනැවීම සඳහා අවශ්‍ය පරිදි එකතු කරගැනීම ද කළ යුතු වේ.

එහෙත් සංවාද ගොඩනැංවීමේ දී යුගයට ගැලුපෙන ලෙස රවතා කළ යුතු ය.

ඉහත කි කරුණු කෙරේහි සමස්තයක් වශයෙන් සලකා බලන විට සයීමන් තවගත්තේගම මහතා සුබ යහය යය නාට්‍යය ආරම්භ කරනුයේ එම. යුගයේ රාජ සහාව තුළ රුපගේ ක්‍රියා කළාපයත්, පාරම්පරික ව නමාට රජකම ලැබේමට පෙරානුව පිය රුපගේ පටන් පැවති ආකාරයත් සිහි ගැන්වීමෙන් සහ ප්‍රේක්ෂකය නාට්‍ය කෙරේහි ඇද ගැනීමෙනි. ප්‍රශන්ති ගායනය මේට කදිම උදාහරණයක් සේ සැලකිය හැකි ය. වන්දිහාටටින්, සේවිකාවන්, රජ බිසව, අත්තපුරය ආදි සියල්ලන් රාජ සහාවක් තුළ සිටිනා අපුරු සහ ඒ තුළ සිදුවන ක්‍රියාකාරිත්වය නාට්‍යය තුළින් ගෙනහැර දක්වයි. එයට නාට්‍ය රචකයාගේ නිර්මාණයිලින්වය සහ දක්ෂතාවය මත ඉතා සාර්ථක ව පෙළුගැස්වීමක් කිරීමට යොමු වී ඇති බව ද පෙන්වාදිය හැකි ය. එමෙන් ම මෙහි ඇති භාෂාව සහ රුපගේ මෝඩ බව හා රාජ පාලනය පිළිබඳ දක්වන්නා වූ රුවිකත්වයේ ඇති දුබලතාවය ඉතා සාරල ව සහ ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනයට ගෝවර වන අපුරින් ඉදිරිපත් කිරීමට ද ක්‍රියා කරයි. උදාහරණ වශයෙන් “මහරත්තුමාගේ බස් අනුගමනය කිරීම හැර අපි අන් කුමක් කරමු ද? නැත්තම මටත් තේරෙනවා මහ නැස්පැත්තියක් රාජ සහාවට ඇතුළුවෙන බව එමෙන් ම රජත්තුමාගේ විනායය අපෙන් විනායය බව” ආදි වශයෙන් රජවාසලේ තොරතුරු ප්‍රේක්ෂකයින් හමුවට දැන්වීමට හා එහි ක්‍රියාකාරිත්වය පෙන්වීමට උන්සාහ ගෙන ඇතුළු.

එමෙන් ම අධ්‍යක්ෂවරයාගේ ප්‍රධානතම කාර්ය හා ගැකියාව විය යුතු වන්නේ වර්තමාන ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරයට ගැලුපෙන පරිදි උපතුමයිලි ව කරාව සංශෝධනය වීම ය. මෙහි දී සුබ සහ යස කරාවේ එතිහාසික තොරතුරු තුළ ජ්‍යෙෂ්ඨකයා දරණුයේ රාජ්‍ය පාලනය පිළිබඳ ව වැට්හිමකින් කටයුතු නොකළ තමාගේ රාජ පදනම් විභිංචකට සලකා කවචකමකට ගොස් බෙල්ල ක්පපවාගත් මෝඩයකුනොට සැලකීම ය. එහෙන් අධ්‍යක්ෂවරයා බුද්ධීමත් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට ගෝවර වන පරිදි සිද්ධි මාලාව ගොනුකොට අලුත් අර්ථකරනයක් හා සමාජ සංස්ථාව හා රාජ්‍ය පාලන තන්තුයේ නොදැකිනා ගැටලු සහ පුද්ගල වරයාවන් පිළිබඳ ව මතා වැට්හිමක් ලබාගත් ආකාරයෙන්, ව්‍යාගයෙන් හා අර්ථාන්විත ව ඉදිරිපත් කිරීමකට යොමු වී ඇත.

(iii) මාක්ස් ලෙනින්ටාදී සමාජ දාශ්වියක් ඔහ්සේ දිග හැරෙන මෙම නාට්‍යය තරම් ශ්‍රී ලංකිය ප්‍රේෂ්‍යකයින් වැළඳගත් අපේ ම යැයි කිව හැකි තවත් දේශපාලන නාට්‍යයක් නැති තරම් ය. වත්මන් දේශපාලන පසුවීම ද විනිවිද දැකිය හැකි ආකාරයට තව අර්ථත්වයක් සහිත ව මෙම නාට්‍ය නිර්මාණය කර ඇති තිසා ප්‍රේෂ්‍යක ආකර්ෂණය දිනා ගැනීමට සමත් වී ඇත. යසලාලකතිස්ස රුපුගේ වරිතය සංකිරණ මතෝෂාවයන්ගෙන් යුතු ව නිර්මාණය කර තිබීම ද එය ගැහුරු හාස්‍යයන් යුතු ව වේදිකාව මත නිරුපණය කිරීම සේතු කොටගෙන ප්‍රේෂ්‍යක රසවින්දනය තිබූ වූ බවක් පෙන්නුම් කෙරෙයි. යසලාලකතිස්ස රුප හා බැඳුණු මයුලොල් බව, රාජ්‍යත්වයට තොගැලපෙන අසම්මත වර්යාවන්, ජීවිතය දෙස ගුනාත්මකයෙන් යුතු ව බැලීම ආදි වරිත ලක්ෂණ එම වරිතය කෙරෙහි ඇද බැඳ තබා ගැනීමට තරම් බුද්ධීමත් ප්‍රේෂ්‍යකයා අවධි කිරීමට සූඩ සහ යස නාට්‍යය සමත් වේ.

රජු පලකරන ඕනෑම අදහසක් අනුමත කරන අමාත්‍ය මණ්ඩලය මගින් පවතින පාලන තන්තුය උපනාසයට ලක් කිරීමේ උත්සාහය ප්‍රෝස්ක රස වින්දනය තුළ මහත් තාත්වික බවක් පෙන්නුම් කරන අතර, සුබ සහ යස සමාන රුප ස්වරුපයෙන් යුත්ත වීම හේතුවෙන් ඇතිවන අනන්තතාවය පිළිබඳ ගැටුව ව ප්‍රෝස්කයා තුළ නාට්‍යමය උත්පාසයක් ගොඩනැගෙන බවත්, එමගින් ප්‍රෝස්ක කුතුහලයක් ජනනය වන බවත්, විකටයින් මෙන් හැඳිරෙන අමාත්‍ය මණ්ඩලය මගින් භාසු රසය ඇතිවෙන අතර, කැලු භටයන් සේ සිටින ගෞරුණික කුරලිකරුවන්ගේ ක්‍රියාකාරකම් මගින් පාලන තන්තුයට එරෙහි ව තැගෙන විරෝධය ද රජ වාසල තුළ ද්වාරපාලක සේ කැරලි නායක තුමිකාව රහස්‍ය පවත්වාගෙන යන සුබගේ ක්‍රියාකාරකම් ද ප්‍රෝස්ක අවධානය දැඩි ලෙස රඳවා ගැනීමට සමත් වේ.

එමෙන් ම එතිහාසික පසුබීමකට අයත් රාජකීය වරිත මෙන් ම දැසි දසුන්, වරපුරුෂයන්, කුරලිකරවන් වැනි වරිත හැසිරෙන අයුරු හා මලුන්ගේ මනෝහාව උෂ්සකයාට රසයක් ලබාදීමට සමන් වේ. විද්‍යාත් මෙන් ම ව්‍යවහාර බස ද නාටොවීත, කාචාමය, උත්ප්‍රාසාන්මක හා අවස්ථාවෝවීත ව යොදා තිබීම මෙහි වියේ ලක්ෂණයකි.

“මාගේ අමාත්‍යවරුණි තොප සුවසේ සැතපුණෙක්ද? රස නහර පිනා යන ආකාරයෙන් තෘප්තිමත් ව ගිය තොප සෞද සිහින දකිමින් ගුවන් කරණම් ගසමින් පාවෙමින් මතා ව සැතපුණෙක් යැයි හගැමි.”

ආදි වශයෙන් කෙරෙන විස්තරය කාව්‍යමය හා ව්‍යුහාර්ථ දැනවත් සේ ම සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරික බස් වහර ද ප්‍රේෂ්‍යකයාට තේරුම් ගැන්වීමට තරම් යෝගා වී ඇතා. එමෙන් ම සාමාන්‍ය ජන ජීවිතය අභිජනා රාජ්‍ය පාලන තනතුය හා රජ කෙනෙකු තුළ පවතින්නා වූ විශේෂ බව හා ප්‍රවිශේෂ බව වෙනුවට ඒ තුළ ගැබී වී ඇති ව්‍යාකුල වූ තනත්ත්වය හා එහි ඇති ඉන්නතාවය පෙන්වා දීමට ගන්නා වැයමක් ද වේ. ඒ ඒ එරින රාජනාය දෙස සලකා බැඳීමේ දී සවිමත් නවගත්තේගම ඇතුළු ප්‍රේෂ්‍යකයා වෙත ස්ථීප වූ තඟ නිශ්චිත ප්‍රතිසක් විසින් මූල් වකවානුවේ සිට මෙම නාට්‍යයේ රංග කාර්යයට දයක වීම ද මෙම නාට්‍යය තුළින් ප්‍රේෂ්‍යක ප්‍රතිච්චා තොමද ව ලැබීම ද මෙම නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් වන සහ සම්බන්ධතාවයක් ගොඩනගා ඇති බව මැනවීන් පැහැදිලි වේ.

04. (i) බේදන්ත නාට්‍ය අතර ප්‍රබලතම වූ බේදන්තය හැටියට ඇත්තේගනී නාට්‍යය තම් කෙරෙයි. මෙම බේදන්තයේ මුළු සිට අග දක්වා ම ගැටුම්කාරී වාතාවරණයක් තුළින් සිද්ධී විකාශනයක් වන බව දක ගැනීමට හැකි වේ. මෙහි දී විශේෂයෙන් බේදන්ත නායකයා නා විර නායිකාව වශයෙන් සැලැකෙන ක්‍රියෝන් රජු සහ ඇත්තේගනී අතර ඇතිවන ගැටුම ප්‍රධාන වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

මෙම අනුව ඇත්ති තාට්සයේ ප්‍රබල වූ ගැටුම්කාරී ස්වභාවය කොටස් වශයෙන් වෙන්කොට සඳහන් කළ හැකි වේ. එනම්,

- * ත්‍රියේන් රජු සහ ඇන්ටිගතී අතර ගැවුම
 - * ඇන්ටිගතී සහ ඉස්මෙන් අතර ගැවුම
 - * සේවායා සහ ත්‍රියේන් රජු අතර ගැවුම
 - * ටෙරේසියස් සහ ත්‍රියේන් රජු අතර ගැවුම
 - * පිමන් සහ ත්‍රියේන් රජු අතර ගැවුම

යනාදී වශයෙන් මෙම නාට්‍යය විකාශනය පිළිබඳ ව විශ්‍රාත වන අතර, විශේෂයෙන් හිමිත්වන පුතු හා පියා වන ක්‍රියෝන් අතර ඇතිවන ගැටුම තුළින් නාට්‍යයේ බෙදන්තයේ උපරිමය පූවා දක්වයි. මෙහි දී පියා සහ පුතා අතර ඇතිවන ගැටුම ඉතා අස්ථ්‍යාත්මික වූ සංවාද හා විතයක් මස්සේ ගමන්තර ඇති බවක් පෙනෙයි.

“ඇතෙක්! පියාණනි ඔබ මගේ පියා තොටීණාතම් මම කැගහල කියනව් ඔබට පිස්සු කියලා”

"இலට சீ சநுவுட என்ற மம மேசை ஒன்னை கூறாது. சீ விதரக் கொவேகி. அலට கூவிட கிடிட மா எதின்த ஓவென்னைத் தூரை. கீவுதூங் அதர ஒன்றா உஞ் பலாய்த்தாவே சிகே குரிரைகள் உணவி மேவிக்கும்."

ଆହେ ଚଂପାଦ ଲଙ୍ଘରେ କରିଛୁ ଆହେଦିଲି କିରିମେ ଦି ପେନୀ ଯନ୍ତେଣେ ରତ୍ନ ଦୁର୍ଦିନ୍ୟ ତମ ପ୍ରତା ଵିଜିନ୍ ପିଯାଗେ ଜୀବାଧୀରଣ୍ଣନ୍ତିର୍ଯ୍ୟ ନିରଣ୍ଟିନ ଲି କରୁଣ କରନ ଶିଳାଚାର ସହ ମହୁ ରତ୍ନର କିଷି ଵିକନ୍ ବିଜେପନ୍ ନୋଲନ ଅପ୍ରାର୍ଯ୍ୟ.

මෙම ආදි වශයෙන් ක්‍රියෝන් රජු සහ පුතු අතර ඇතිවන්නා වූ ගැටුම ද මෙම නාට්‍යයේ ගැටුම අවස්ථා අතර ඉනා ප්‍රබලතම ගැටුමකාරී තත්ත්වයක් සේ සැලකිය හැකි වන අතර ම බේදන්තයේ තියුණු බව පෙන්නුම කෙරෙනුයේ ද මෙම ගැටුමකාරී තත්ත්වයක් තුළින් විකාශනය වීම නිසා ය.

- (ii) ඉහත කි ගැටුම් අවස්ථා අතරින් ඇත්තේ සහ ක්‍රියෝන් රජු අතර ඇතිවන ගැටුම තුළින් පැන තහින උග්‍රතාවය මෙම නාට්‍යයේ බේදිනීයත්වය අවසානයක් කරා ගෙනඹීමට මහත් බලපෑමක් කරවයි. එනම් ඇත්තේ තම සෞඛ්‍යයාරාගේ මිණිය වළදුමීමට දරණ උත්සාහ සහ ජ්‍යෙ ප්‍රතිචිරුදීද බලවේගය වූ ක්‍රියෝන් එකහෙලා ම ඒ කෙරෙහි දැඩි විරෝධයක් සහ ඇත්තේ කෙරෙහි අපසාදයක් ඇති ව දිගින් දිගට ම කටයුතු කිරීම නිසා ය. කෙරෙහි දැඩි විරෝධයක් සහ ඇත්තේ කෙරෙහි අපසාදයක් ඇති ව දිගින් දිගට ම කටයුතු කිරීම නිසා ය. එසේ අත්තොහරින්නේ තමා තුළ ඇති ආත්ම ඇත්තේ ද තමාගේ උත්සාහය කෙසේවත් අත් තොහරයි. එසේ අත්තොහරින්නේ තමා තුළ ඇති ආත්ම වියුත්වාසයක් ඇය විසින් දරණ මතය තුළ දැඩි බව හා ක්‍රියෝන්ගේ නීතියට බිඟ තොවීමත් වැනි කරුණු නිසා ය. එහෙත් ඇත්තේ ඇත්තේ එසේ ගනු ලබන නීතරණය හා එඩිතරහාවය කෙරෙහි ක්‍රියෝන් විසින් දැඩි නීතිය සහ බලය එහෙත් ඇත්තේ ඇත්තේ එසේ ගනු ලබන නීතරණය හා එඩිතරහාවය කෙරෙහි ක්‍රියෝන් විසින් දැඩි නීතිය සහ බලය නීතියේ රැහැනට හසුකර ඇය සිරගත කිරීමට ක්‍රියාත්මක වන අතර, එහෙත් හීමන් සහ ඇත්තේ ඇත්තේ අතර පවතින ප්‍රේමණිය සම්බන්ධතාවය තවදුරටත් කරාවේ විකාශනය සහිතුහන් කිරීමට උපකාරී වේ.

ක්‍රියෝන් විසින් පිමන්ට එකඟ නොවීම රේට ප්‍රධාන සේනුව වන නිසාත්, ඇන්ටිගනී කිසිවිටකත් ක්‍රියෝන්ගේ නීතියට අවනත නොවන නිසාත් මහත් වූ කනස්සල්ලකට පත්වන පිමන් තම ජ්‍යෙනිය තැනි කරගැනීමට කටයුතු කරයි. ඉන් ඇතිවනුයේ මෙම නාට්‍යය තුළ මහත් බේදින්තයකි. එසේ වූ බේදින්තය තවදුරටත් නිව්‍ය වනුයේ පිමන්වන තම එක ම පුතු මිය යුම විද දුරාගත නොහැකි වූ මව විසින් ජ්‍යෙනිය විනාශකරගෙන මිය යැමෙනි. එපමණක් ද නොව, ප්‍රතිවිරැදුද් බලවේගයක් වශයෙන් කටයුතු කරන ලද ක්‍රියෝන්ගේ වෙරකාරිය සේ මහත් ද්වේෂයෙන් කටයුතු කරන ලද ඇන්ටිගනී ද තම ජ්‍යෙනිය විනාශකරගෙන මිය ගොස් ඇති බව ය.

මෙසේ සියල්ල එකිනෙකට සම්බන්ධතාවයකින් යුතු ව සිදු ව ඇති බවත්, ඒ සියල්ලට ම වගකීම් හා අනියෝගය වී ඇත්තේ ක්‍රියෝන්ගේ දුඩි නීතිය හා ඇන්ටිගනී කෙරෙහි වූ ප්‍රපාදයක් නිසා ය. ඇන්ටිගනී ද නීතිය ගැන නොසැලකු හිතුවක්කාරි ගතිය ද මේට ප්‍රධාන සේනු සාධකයක් වී ඇති බව මෙහි දී පෙනී යන වැදගත් කරුණකි. එහෙන් ජ්‍යෙනිය තුළ ඇන්ටිගනීගේ නිර්මිතම සහ ඇගේ උත්සාහයෙන් යහා අධිෂ්ථානයෙන් කටයුතු කිරීම ගැන ඇති වන්නේ අනුකම්පාවකි. පිමන් ද ඇන්ටිගනී පිළිගනු ලබන්නේ ඇය එක් නිර්ණයක සිටිය ද දෙදෙනා අතර ඇති දුඩි බැඳීම සහ ඇගේ ඉල්ලීම කෙරෙහි සානුකම්පින බව කෙරෙහි ඇති සහතාවය නිසයි. එහෙන් කිසිවෙක් නොසිනු පරිදි පිමන් සහ මවන් ඇන්ටිගනීන් යන තිබේනා ම මිය යාමේ බේදාන්තය ඇන්ටිගනී නාට්‍යය තුළ පෙන්නුම් කරයි.

මෙය ඇරිස්ටෝටල් විසින් විගුහ කර දක්වනුයේ ක්‍රියෝන්ට සියල්ල කළ හැකි වුවත් දේව නීතිය හමුවේ දැනීන් වැට්ටීමට ක්‍රියෝන්ට ද සිදු වී ඇති බවකි. ක්‍රියෝන් ද අවසානයේ මහත් වූ කම්පාවකට පත්වන අතර, සියලු කරුණු මස්සේ තම නීතිය ද තමා වෙළාගත් මායාවක් බව අවබෝධ කර ගනියි.

තමා ඇලුම් කරන ලද තම පුතු පිමන් යහා හාර්යාව මිය යාම තරම් අනියෝගයක් ක්‍රියෝන්ට නොමැති විය. පිළිගැනීමට ඇති එක ම බලවේගය වූයේ ඇන්ටිගනී ය. එහෙන් ඇය ද තම පුතු හා හාර්යාව සේම එක ම තැනකට ගොස් ය.

පරාදයට පත් වී ඇත්තේ ක්‍රියෝන් පමණි. සියල්ල විද දුරා ගැනීමට සිදුවන්නේ ක්‍රියෝන්ට පමණි. මේ අනුව ඇන්ටිගනී නාට්‍යයේ බේදාන්ත නායකයා ද වනුයේ ඇන්ටිගනී නොව, ක්‍රියෝන් රුපු ය. මෙසේ වූ මහා බේදාන්තය තරඟන ජ්‍යෙනිය අවසානයේ ඇති කරගනු ලබන්නේ සියල්ල ම සිදු වී හමාර බවත්, බේදිනීය ඉරණමක් සියල්ලට සේනු වී හමාර බවත් ය.

(iii) පුද්ගලයන් බොහෝ විට කටයුතු කරන්නේ තමාත් තමාගේ නිර්ණයන් සහ ක්‍රියාකාරකම් සියල්ල නිවැරදි හා සාධාරණය යන උපකල්පනයන්ගේ සිටිමිනි. තම පිළිගැනීම් හා අනන් පිළිගැනීම් අතර ඇතිවන ගැටුම ප්‍රබලයා බවත තාවකාලික ජයක් ලබාදෙයි. මෙවැනි වරිතවල ලක්ෂණ කිහිපයක් ම ඇන්ටිගනී නාට්‍ය තුළින් සොගොක්ලිස් ඉදිරිපත් කරයි. එකිනෙක පුද්ගල වරිත එක් සිදුවීමක් දෙස විවිධ දාෂ්ටී කේෂයෙන් බලන ආකාරයන් ඒ තුළින් ප්‍රතිඵලය ලෙස අත්විදින බේදාන්මක ඉරණමක් සොගොක්ලිස් උපේක්ෂා සහගත ව ඉදිරිපත් කරයි.

ඇන්ටිගනී 'තමාගේ නිවැරදි සහ සාධාරණ එකකි' යන නීතිමතයේ සිටියි. මියගිය දෙදෙනා ම ඇගේ සොගොපුරන් ය. දෙදෙනා ම මියගියේ තම තමන්ගේ නිර්ණයන් නිවැරදි යැයි සිතාගෙන කටයුතු කරනු ලැබේ නිසා ය. කෙසේ වූව ද ජයග්‍රාහකයා වීරයා වන අතර, පරාජීතයා දේශීයා ය. ඇන්ටිගනී මෙම තත්ත්වය පිළිගැනීමට කුමැත්තක් නොදක්වයි. ඇය තම දෙසොගොපුරන්ට ම එක හා සමාන ව සලකයි. ක්‍රියෝන් රුපුගේ නිර්ණය අසාධාරණ යැයි සිතයි. පුක්තියන්, සාධාරණයන් වෙනුවෙන් ඇය කරන අරගලය ඇගේ අධිෂ්ථානය සහ කැපවීම අපට එකිනෙක සිලුබද විවිධ මානයන් ගොඩනගා ගැනීමට මග පෙන්වයි. ක්‍රියෝන් තම වගකීම්, යුතුකම සහ නීතිය අකුරට ම පිළිපදින රාජ්‍ය නායකයෙකි. මහුගේ අණට අකිතරු වන ඇන්ටිගනීගේ ක්‍රියා කළාපය පිළිබඳ ව මහුට ඇති වන්නේ තරහකි. තමාගේ රාජ නීතියට පිටුපාන ඇන්ටිගනීට දැඩුවම් නියම කරන්නේ එබැවිනි. ක්‍රියෝන් තමාගේ නීතිය හා බලය තුළ මහන්තත්ත්වයකින් හිස උදුම්මාගෙන සිටිය ද දේව නීතියට පිටුපා නීතිය ක්‍රියාත්මක කිරීමට කටයුතු කළ ද පසු ව මහු. එම අදහස ඉවත්කර ඇන්ටිගනී තිබැජ් කිරීමට කටයුතු කරන විට සියලු ම බේදානක සිදුවීම් සිදු වී හමාර ය.

ගායන වෘත්තිය මගින් අවවාද අනුගාසනා නාට්‍ය පුරාවට ම රුපුට ලබාදෙයි. එම උපදෙස් සොගොක්ලිස්ගේ උපේක්ෂා සහගත වින්තනය මස්සේ ගොඩනගා යි.

"නරක හොඳ ලෙස පෙනී යාමෙන්
විපත් ඉක්මන් වෙයි නොසිතු ලෙස"

නරක හොඳ ලෙස පෙනීයන්නේ අවිවාරිකිලි බව නිසා ය. වෙනස් වීමට ඇති අකමැත්ත දැඩි බව හෝ උඩගු බව නොඳේස් නාම ද්වේෂය සේතු කොටගෙන ද නරක හොඳ ලෙස පෙනී ය හැකි ය. එහෙත් එය විපත් කැදුවන්නකි. එය නාට්‍ය තුළත් අපට ලබාදෙන පණිවිච්‍යයයි. මේ ලෙසට තියෙය්න් බිඳ වැටෙයි. මහු දේව නීතිය මෙන් ම ශ්‍රී ක සමාජයේ පමණක් නොව ඕනෑම ම සමාජයක අති උතුම් මත්‍යාංශ ප්‍රේමය ද ප්‍රතික්ෂේප කරයි. එමෙනිසා මහුව බිඳී ද, පුතු ද, රට වැසියා ද අහිමි වෙයි. දැඩි ව එල්බගෙන ක්‍රියාකාරීම සේතුවෙන් අවසානයේ මහන් බේදවාවකයක් සිදු වෙයි. මේ බව නාට්‍යයන් ජ්‍යෙෂ්ඨයට අරප්පරුණ දාෂ්ථීයක් එක් කරනු ලබයි.

"නුවණ වෙයි සතුට ගෙන දෙන දිවි	මතුර
පිදිය යුතු බැතින් තම දෙවියන්	නිතොර
හඩන හද හැදින අධිමන් ඉවත්	කර
මහලු කළ ද්‍රිමු දිවියෙහි	පිරිවිතර

ජ්‍යෙෂ්ඨයෙහි සතුට ගෙනදෙන දිව්‍ය මත්‍යාංශ "බුද්ධිය" බවත්, බැතිබර ව දෙවියන් පිදිය යුතු බවත් කියවේ. බැතිබර ව දෙවියන් පිදීම ලෙස පවසන පණිවිච්‍ය වන්නේ ඉවසීම, මැද මොලාක් බව හා කරුණාව, අන්‍යායන් කෙරෙහි අනුකම්පාව වැනි අර්ථ ධර්මයන් ය. ජ්‍යෙෂ්ඨය පවත්වා ගැනීමේ ද බුද්ධිමත් බවත් දායාවන් සමානුපාතික විය යුතු ය යන්න නාට්‍යයේ සොගොක්ලිස් ලබාදෙන පණිවිච්‍යයයි. මහු තවදුරටත් පවසන්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨය පිළිබඳ වඩාත් පෘථිල ලෙසත්, ගැනුරු ලෙසත් වටහා ගත හැක්කේ වයසින් මුහුකුරා ගිය විට ය. තරුණ සිත්වල හැගෙන ආවේගයන් වහා ක්‍රියාත්මක කරන්නට මවුන් පෙළුණෙන බවත්, මවුන් එසේ කරන්නේ බුද්ධියෙන් හින වීම නිසා බවත් පවසයි. නාට්‍යයන් ලබාදෙන පණිවිච්‍ය වන්නේ බුද්ධියෙන් නොසිනා මානුෂීය ගුණාගයන්ගෙන් යුතු ව සිත්වල ආවේගයක් මත්නේ සිතුමන් වැඩ කිරීමෙන් බේද්‍රනාක ඉරණමක් ඇතිවන බවයි.

05. (i) මහා හාරතයේ ආදිපර්වන්හි යාකුන්නලෝපාබජානායෙහි සඳහන් පරිදි දුෂ්‍යන්ත රුපු නිතර දඩි කෙළියෙහි තිරත වන විනාශකාරී පුද්ගලයෙහි. ද්‍රියමෙහි ගිය දිනෙක රුපුට තපෝවනයක දී ගකුන්තලා මූණුගැස්. ඇයගේ උපත රාජ්‍යීයරයෙකුගේ හා අජ්‍යරාවකගේ සම්බන්ධයෙන් සිදු ව ඇති හෙයින් ස්ක්‍රියකු වූ රුපුට විවාහය සඳහා සුදුසු බව තීරණය කර ගාන්ධර්ව විවාහයක් සඳහා යෝජනා කරයි. විවාහය සඳහා අනුමැතිය ලබාගැනීම පිණිස පියා එලවැල තෙලාගෙන එනතුරු සිරීම යැයි කිව ද රුපු එය ප්‍රතික්ෂේප කරයි.

ගකුන්තලා රුපු සමග එක්වන්නේ දරුවාට පිළිසිදුන්හොත් දරුවාට යුවරු තනතුර දියයුතු බවට වන පොරාන්දුව මත ය. පසු දින රුපු සපිරිවරින් ගකුන්තලා කැදවාගෙන ඒමට පැමිණෙනැ'සි බ්ලාපොරාන්තු වුව ද රුපු තොපැලීණේ. ගකුන්තලා ගැඩ ගනියි. ඇය පුතතු බිඳි කරයි. දරුවාට වයස අවුරුදු ක්‍රේ ගතවනතුරු ද දුෂ්‍යන්ත රුපු තොපැලීණි බැවින් ගකුන්තලා තම පුතු වන හරත කැපුව හස්තිනා පුරුයට යති. එහෙත් දුෂ්‍යන්ත මවුන් ප්‍රතික්ෂේප කරයි. අහසින් ආ හඩකට බිය වූ රුපු දරුවා සමග ගකුන්තලා හාර ගතියි. මහා හාරත කරා පුවතෙහි මෙසේ දක්වේ.

- (ii) මුලාගුයට අනුව දුෂ්‍යන්ත රුපු ගකුන්තලා ව ගාන්ධර්ව විවාහයෙන් විවාහ කරගෙන පසු ව තැවත නොපැමිණෙයි. අවස්ථාවා දී කපට් වරිතයක් ලෙස දක්වා ඇතන් කාලිදසයන් කළ වෙනස්කම් අනුව දුෂ්‍යන්ත වෙත ප්‍රේක්ෂක අනුකම්පාව ලැබෙන සේ වරිතය ගොඩනගා ඇත. දුෂ්‍යන්ත රුපුට ගකුන්තලා අමතක වනුයේ දුර්වාෂස් සුමිගේ යාපය සේතුකාට ගෙන ය. දෙවයේ වරද ඇනුව දුෂ්‍යන්තගේ වරිතය වෛද්‍යතාවලින් මුදවා ඇත.

මහා හාරත කරා පුවතට අනුව වයස අවුරුදු 6 වූ දරුවා සමග ගකුන්තලා රුපු හමුවට ගිය ද මහු දරුවා හාර ගැනීම ප්‍රතික්ෂේප කරයි. එහි දී අහසින් තියවුණු ප්‍රකාශයට බිය වූ රුපු මවුන් ව හාර ගත්ත ද, කාලිදසයන් තම රවනයේ දී ගකුන්තලා රුපු වෙත යවන්නේ ගර්හණී සමයේ ය. එහි දී රුපු ඇය හඳුනා නොගනියි. දරුවා ලැබෙනතුරු ඇය තම හාරයේ තබාගැනීමට පුරෝෂිත බමුණා යෝජනා කරයි.

එමෙන් ම කාලිදසයන් විසින් මෙහි වරිත ප්‍රමාණය වැඩි කර ඇති බව ද එක් විශේෂීත කරුණකි. එනම් මුලින් තිබු දුෂ්‍යන්ත, ගකුන්තලා, කණ්ව තවුසා හා සර්වදමන කාලිදසයන් තම නීරමාණයේ දී තව වරිත ගණනාවක් එක්කර ඇත. එනම් අනුප්‍රාය, ප්‍රියවලා, විෂ්වාසක, යාරුගව, ගෙෂනම්, දේවරයා, දුර්වාෂස් සුමි ආදි වයයෙනි. එමෙන් ම කාලිදසයන් විසින් කරන ලද වෙනස්කම් අතර දේවරයා හා බැඳුණු සිදුවීම, මුදුව පැලදීම, යාපය, දරුවා මූණුගැස්, දුෂ්‍යන්ත රුපු පසු වූ මුදුවීම, එමෙන් ම මාරිව අසපුවේ දී මවුන් දෙදෙනා විවාහයට පත්කරවීම ආදි සිදුවීම ද සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) කාලිදසයන් විසින් රවිත අහිඳුන ගාකුන්තලය වැනි සංස්කෘත නාට්‍යයක් තුනන වේදිකාවට ගෙන ඒමේ දී පහසු කාර්යයක් තොවනු ඇත. කාච්චමය ගුණයෙන් අනුන ව රවනා වී තිබීම මේට ප්‍රධාන හේතුවයි. එනම් කාච්චමය භාෂාවක් ඒ අයුරින් රශ දැක්වීමට දීර්ස වේදාවක් අවශ්‍යවනු ඇත.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍ය රවනයේ දී කජාව විකාශනයේ දී එහි ගදා සංවාද තුළ ද ඇතුළත් ව ඇත්තේ ද කාච්චමය ගුණය ප්‍රබල ව යොද ඇත. එයින් ද කාලය නිර්ණය කිරීම අපහසු කාර්යයක් වනු ඇත. වේදිකාවේ එකී ස්ථාන පිළිබඳ ව කියා තැවත එම ස්ථානයට ආ බව පවසයි. ඉන්පසු එහි විස්තරය ද ප්‍රේෂ්ඨකයා හමුවට පමුණුවයි. මෙවැනි අවස්ථා ඉදිරිපත් කිරීම වශයෙන් සිදුවන අතර, එට අත්වන කාලය වැඩි බවක් ද දැක්වීය හැකි ය.

එමෙන් ම පරිපරයට ඉතා ආදරය කරන ගුණන්තලා විසින් මල්පැලවලට දිය වත්කිරීම, වනජෝත්ස්වනා වැල යෙහෙළියන්ට භාර දීම වශයෙන් සමුගැනීම ආදි වූ අවස්ථා ක්ෂේත්‍රයෙන් ප්‍රේෂ්ඨකයින්ට වටහා ගැනීම අපහසු කාර්යයක් වනු ඇත. ඒ සඳහා ගායක කණ්ඩායමක් ලබා හෝ තැවත තැවත කියවීම වැනි උපක්‍රම භාවිත විය යුතු ය.

එපමණක් තොව, ප්‍රස්තාවනාවෙහි දැක්වෙන නාන්දිය තුළින් රේඛ්ටර දෙවියන්ගේ මුර්ති අට සඳහන් කරයි. එනම් ජලය, ශින්න හෝ ඉර, හඳ, අන්තර්සේයා පාරීවිය, ප්‍රාණ වායුව යනාදී එකී අවස්ථාවන් විස්තර කිරීම සඳහා ද ඉතා දීර්ස කාලයීමාවක් ගතවනු ඇත. එමෙන් ම යෝජ්‍ය ගායනා කිරීමට වැඩි කාලයක් ගත කිරීමට සිදුවීම නිසා නාට්‍යය අවස්ථා දැක්වීම සඳහා කාලය කළමනාකරණය කරගැනීම අපහසු වේ.

ගුණන්තලා වනයෙන් සමුගැනීමේ දී මුව පොවිවකු විසින් ඇයෙගේ සං කොළඹින් ඇදීම, සිංහ පොවිවකු සමග සෙල්ලම් කරන පුත් කුමරු වැනි අවස්ථා දැක්වීම අපහසු විම ද තුනන වේදිකාවට මෙම නාට්‍යය ගෙන ඒමේ ද ඇතිවන අපහසුතාවන් සේ සිතිය හැකි ය.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යයේ රිතියට අනුව වේදිකා ප්‍රවේශයන් සංකීර්ණ වෙයි.

- * ආසනස්ථී ප්‍රවේශය - ආසනයක ඉදගෙන ප්‍රවේශ විම.
- * ගයනස්ථී ප්‍රවේශය - තිදාගෙන ප්‍රවේශ විම.
- * පරික්ෂේප ප්‍රවේශය - තිරය තල්පු කරමින් ප්‍රවේශ විම.

මෙම ප්‍රවේශයන් ගුණන්තලා නාට්‍යයේ ද අන්තර්ගත වෙයි. නිදුස්න් ලෙස "මදන මහෝත්සවය" තහනම් කළ බව තොදුන කටයුතු කරන සේවිකාවන්ට තරඟනය කරන තංවුනින් පැමිණෙන්නේ තිරය තල්පු කර දම්තිනි. එමෙන් ම ගල් තලාවක වැනිර සිටින ගුණන්තලායේ ප්‍රවේශය ආදිය වේදිකාවේ තිරුප්‍රණය කිරීම අපහසු ය. එමෙන් ම ගාකුන්තලා නාට්‍යය ප්‍රදරුණයට හැකි සංස්කෘත නාට්‍යවලට ආවේණික වේදිකා ගෘහ නැති වීමත් බාධාවකි.

06. (i) පුරෝපයේ තුනන යථාර්ථවාදී නාට්‍යයේ පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවන් දෙදෙනා වශයෙන්,

- * නොරුවියානු ජාතික හෙත්රි ඉඩසන් සහ
- * රුසියානු ජාතික ඇත්වන් වෙකොර් සඳහන් කළ හැකි ය.

(ii) 1879 දී ඉඩසන් විසින් ලියන ලද A Dolls House නාට්‍යය මෙතුමාගේ නාට්‍ය අතර පුළුල් කඩුමක් සටහන් කරන ලද නාට්‍යයකි. ලෝක නාට්‍ය කතිකාවතට මෙන් ම පුළුල් සමාජ සංස්කෘතික කතිකාවතකට ද අති දුවැන්ත බලපැමක් එල්ල කළ නාට්‍යයකි. මෙම නාට්‍යය මගින් කාලීන සමාජ, ආර්ථික ප්‍රව්‍යන්තාවයන්ගේ බලපැම මත පාරම්පරික ප්‍රවූල් සංස්ථාව දෙදරා යාම පිළිබඳ ව ගැඹුරින් වියෝලේෂණය කෙරෙයි. මෙම නාට්‍යය යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක් වශයෙන් බොහෝදෙනා අතරට පත් වූ නාට්‍යයක් ද වේ. බොහෝ දෙනා අතරට පත් නාට්‍යයක් ද වේ. සමාජ, විද්‍යාත්මක, ආර්ථික හා ආගමික වෙනස්වීම් රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍ය තිරුමාණය විම සඳහා බලපැම කළ බව එය අධ්‍යයනය කරන විට පැහැදිලි වේ. ග්‍රීත එංගලන්ත නාට්‍යවල දැක්නට ලැබුණු රාජකීය ප්‍රජ වරිත වෙනුවට සමකාලීන මධ්‍යම පන්තියේ වරිත තිරුමාණය කෙරෙයි. තොර්ස්ට්‍රේඩ්, තොර්මර් වැන්තොර් මෙම යුගයේ අලුතින් බිජි වූ බැංකුවල සේවය කරන්නේ ය. මෙය රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍යයේ යථාර්ථවාදය පෙන්වන අවස්ථාවකි. යථාර්ථවාදී රංග ගෙයලියට අනුව රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍ය ලිවීම නිසා තොර්රා වේවැඩ්වී සහ සේසු වරිතවල මනෝහාවයන් ඉස්මතුවන ආකාරයට තාත්ත්ව ව තිරුප්‍රණය කර ඇත. එම නිසා හාව ප්‍රකාශනයට ඉවහල් වන සංවාද උව්‍යාරණයේ දී ප්‍රබල මෙන් ම උව්‍යාරණ හඩ හා ස්වර හාවිත කරයි. එමෙන් ම නාට්‍ය ගලායාමේ දී එහි තිරුපිත පංති පදනමට උව්‍යාරණ පරිදි සංවාද ගොඩනගා ඇති බවත් ඉතා වැඳගත් තරුණකි.

නාට්‍යය පෙළේහි එන ගැටුම සමාජයේ ජීවත් වන සැබු වරිත මගින් නිරුපණය කිරීමට ක්‍රියාකර ඇති අතර, නෝර්වියානු ජාතික සමාජයේ සිටි කාන්තාවක් මුහුණ පැ සැබු සිද්ධි පාදකකර ගැනීම හා වස්තු විෂය ඇතින් සමකාලීන සමාජීය රටාවට ගැලපෙන පරිදි තාත්වික රාග ගෙළිය මෙම නාට්‍යය තුළට යොදාගෙන නිවේම ද ඉතා වැදගත් කරුණක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

කඩාව ආරම්භයේ දී නොරා සහ ටෝටල්ඩි අතර ඇති සම්ප සම්බන්ධතාවය හා ආදරවන්ත නාට්‍ය කුරුල් ජෝඩ්වක් හා සමාන ව හැඳිරෙන ආකාරයෙන් නොරාට සහ හේල්මරට තමන් හැර වෙන කිසිවෙකු නැති තරමට විනෝදකාම් හා සාමකාම් ප්‍රවුල් ජීවිතයක නිදහස් බව අයය කරයි.

සම්පත්වයේ උත්තරීතර තත්ත්වයෙන් නොරාට ඇමතිමට තරම් හදබැඳී සෙනෙහස විද්‍යාපාන හේල්මර දුඩි විශ්වාසය පෙන්නුම් කරයි. "මග ලේනිවිල මය ඔතන මොකද කරන්නේ?" මෙසේ හේල්මර නොරාට ඇමතිමෙන් ඇ කිසි කෙනෙකුට කරදයක් නැති සුරතලියක් බවට අගවයි. සෙල්ලම් ගෙදර නාට්‍යයේ ගැබිවූ තේමාවන් ද යථාර්ථවාදී වෙයි. ස්ත්‍රී විමුක්තිය, පොදු මානව විමුක්තිය, විවාහ ජීවිතය පිළිබඳ ව වෙනත් දාශ්වේක්ශයක් මිනිස් සබඳතාවල බැඳීම හා සමාජ පසුබීම, ස්ත්‍රී පුරුෂ සබඳතාවයන්හි යථාර්ථය වැනි තේමාවන් නාට්‍යයෙන් ඉස්මතු වෙයි. පස්වාත් දාශ්වේකපන රිතිය යොදාගැනීම ද යථාර්ථවාදී නාට්‍යවල ලක්ෂණයකි. එය රුකඩි ගෙදර නාට්‍යයේ දී ද නොරාගේ මෙය ගණුදෙනු ව පිළිබඳ තොරතුරු ප්‍රේක්ෂකයාට හෙළි වන්නේ ද ප්‍රේක්ෂකයාට දාශ්වේකපනයෙනි.

සංකේත භාවිතය ද යථාර්ථවාදී නාට්‍යවල රසවන් බව ඇති කිරීමට හේතුවන්නාකි. වරිත නිරුපණය ප්‍රබල ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා නත්තල් සමය, නත්තල් ගස, මැකරුන්, සෙල්ලම් ඇඹුම, තරන්තලා තැටුම වැනි සංකේත යොදාගෙන ඇති ආකාරය රට හොඳ ම නිදුස් ය. මෙම නාට්‍යයේ හාජාව යථාර්ථවාදී රිතිය අනුව ව්‍යවහාර හාජාව යොදා ගත්ත ද එය කාට්‍යමය හා ව්‍යාග්‍යාර්ථවන් හාජාවන් වූ නිසා ප්‍රේක්ෂකයා තුළ අවස්ථානෝචිත රසයක් ජනිත වෙයි.

නාට්‍යයේ පසුතල නිර්මාණ හා රාග හාණ්ඩ ද සුවිශේෂී ලෙස යොදාගෙන ඇතේ. නිවස නිර්මාණය කරගෙන ඇත්තේ තීමාණ පසුතල සහිත ව හා ස්වභාවික රාග හාණ්ඩ සමග ය. දොරභල් සතර, ජනේල බිත්ති, මෙසය, හාන්සි පුවුව, කුඩා සේපාව, උදුන, සැප පුවුව, පිගන්, කේප්ප, නත්තල් ගස රට උදාහරණ වෙයි. රුකඩි ගෙදර නාට්‍යයේ ඇඹුම් පැලදුම් ස්වභාවික ආකාරයට යොදාගෙන ඇති සෙල්ලම් ඇඹුම, ගමන් ඇඹුම, හිස් වැසුම, කළ ස්වභාවික ආදිය රට උදාහරණ වේ. අංග රවනය ද තාත්වික අයුරින් සාත්වික අඩිනාය මත වන ආකාරයට සිදු කර ඇතේ.

එමෙන් ම මෙම නාට්‍යයේ හඩ උපතුම ආදිය ද ස්වභාවික අයුරින් නාට්‍යයේ අර්ථය තහවුරු කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇතේ. පහතින් ඇති දොර වසන හඩ කිසිවෙකු නිවසට එනවිට දොරේ සිනු හඩ ආදිය ද හාවිත කිරීම මගින් නාට්‍යයේ අවස්ථාව හා පසුබීම වඩාත් හොඳන් ප්‍රේක්ෂකයාට රස විදීමට හැකි වෙයි.

මේ අදාළ ලෙස වීමසා බලන විට හෙත්රික් ඉඩිසන්ගේ රුකඩි ගෙදර නාට්‍ය අතිශයින් ම යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක් බව පැහැදිලි වෙයි.

(iii) හෙත්රි ඉඩිසන් නොරාගේ මුවට නිවන වදන් කියාපාන්නේ 19වන සියවසේ යුරෝපා සමාජයේ මධ්‍යම පංතික ප්‍රවුල් සංස්ථාවේ ඇතුළාත්තය වන අතර, අසභිජතාවන් මෙයක් තුරහක් වීමට බිරිඳකට තොගැකි වන තත්ත්වය සහ පුරුෂාධිපත්‍රයෙන් යුතු සමාජයක බිරිඳට හිමි වූ තැන පෙන්වාදීමට ක්‍රියාකර ඇති බවත් ය.

මෙමි දී පැහැදිලි වනුයේ නොරා මෙය ලබාගනුයේ තම ස්වාමියාගේ අසන්නිපය සඳහා බවත්, එම හේතුවෙන් වූ සිද්ධිය තමාට කරන ලද මදිප්‍රංශමකමක් බවට හේල්මර සිතයි. එහෙත් නොරා අසාධා තත්ත්වයේ සිටින සැම්යා මුද්‍යා ගැනීමේ පරමාර්ථයෙන් පියාගේ අත්සන් හොරට ගැසීමත්, ඒ පිළිබඳ ව ඇය පසුතැවීල්ලට පත්වන බවත් පැහැදිලි වේ. එහෙත් ඇය ඉන් සැනෙසන්නේ තම සැම්යා වෙනුවෙන් කරනු ලබන අවංක උත්සාහයක් නිසා තමා විසින් කරන ලද වරද ගැනී ඇය පසුතැවී. දියේ හිලි මියාමට පවා සිතයි. එහෙත් සමාජ මූලධර්මයන් පුරුෂාධිපත්‍රයෙන් යුතු සමාජයක මවුන්ගේ ජීවන රටාවේ උරුම වී ඇති ගතිග්‍රහ හා සිනුම් ඇතුළා නිසා හේල්මරගේ ආත්මර්ජනාම් පැවු ආක්ලේ නොරාගේ ස්වාමි හක්තිය, පවුල පිළිබඳ වගකීම පරදීන් එකිනෙකා තොරුම් නොගැනීම නාට්‍ය පුරුවට දිවෙන ප්‍රධාන ගැටුම වේ.

ඉහත කි කරුණු ඔස්සේ සලකා බැලීමේ දී ඉඩයන් සෙල්ලම් ගෙදර තාච්‍ය තුළින් සමාජ විවරණයට අනුකූල ව එම සමාජ පසුතලය පිළිබඳ මතා වැටහිමක් අපට ලබා දෙයි. කෙසේමත් නෝරා සැමියා වෙනුවෙන් පරිත්‍යාගයිලි ය. එහෙත් සැමියාට ඇය සෙල්ලම් බෝනික්කියෙකි. හෙල්මර් තමාගේ මතය තුළ ඇතිකර ගන්නා ඒකායන පිළිවෙත ඔස්සේ නෝරාට අවවාද කිරීමට උත්සාහ කරයි. එමත් ම ඉඩයන් ස්ත්‍රීන් වීම නිසා අත්විදින සමාජ පිඛනය කෙරෙහි දැඩි ලෙස අවධානය යොමු කර ඇති අතර, තම ආකල්පය මින් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ දරා ඇති.

මේ ආදි කරුණු ඔස්සේ සලකා බැලීමේ දී නෝරා නැමැති කාන්තාව දැඩි උත්සාහයෙන් හා දැඩි අධිශ්චිතයෙන් ක්‍රියා කරන ලද කාන්තාවක් බවට සඳහන් කළ හැකි ය. විශේෂයෙන් ගෙයට ගන්නා මුදල් කාර්තු වශයෙන් ගෙවීම කරනු ලැබුවේ දැඩි අසිරුවකිනි. සැමියාට ද දරුවන්ට ද කිසුදු අපහසුවක් අඩුපාඩුවක් නොවන අපුරිනි. හරිහමන් ඇඟුමක් පැලදුමක් පවා නොගැනීමෙනි. ර නිදිවරා වැඩි කටයුතු කිරීමෙනි. මෙසේ ඇය වෙහෙසෙන්නේ අසනීපයෙන් සිටින තම ස්වාමිය අතින් සිදුවිය යුතු වගකීම් සියල්ල ද දරුවන් වෙනුවෙන් හා පවුල වෙනුවෙන් සියලු බර කරට ගනිමිනි. මෙසේ සලකා බලනවීම නෝරා නැමැති කාන්තාව පුරුෂාධිපත්‍ය හමුවේ දැනීන් නොවැවෙන තිරසින හා එඩිතර අවංක කාන්තාවකි.

එහෙත් හෙල්මර් නෝරාට විරුද්ධ ව හා අවශ්චාසයෙන් යුත්ත ව කරා කිරීම නිසා ඇයගේ සිත මානසිකත්වයෙන් අසහනයට පත් වේ. ඉන් අනතුරු ව සිදුවන සාදය අවසානයේ දී නෝරාට සුබ රාත්‍රියක් පත්මීන් ලිපුම් මිටිය ද රෙගෙන සිය කාමරයට ඇතුළු වේ. ඉන් අනතුරු ව නෝරා දක්වන හැසිරීම රටාව අනුව නෝරා මෙතෙක් සැගැබු යුතු හෙළිදරවි වේ. ඉන් හෙල්මර් තම නෝරා කෙරෙහි දැඩි අවශ්චාසයක් ඇතිකර ගනියි.

සිය සැමියා වෙනුවෙන් දැඩි කුපල්පීමෙන් මරණයත් ඒවා පිටත තත්ත්වයෙන් මහු බෙරා ගැනීම වස් කුරන ලද කුපකිමිමලින් නෝරාට අත්විදින්නට වූ ප්‍රශ්නය නිසා දෙදෙනා අතර ඇතිවන අරගලය වැඩි වන්නට වූ අතර, දෙදෙනාට දෙදෙනා නෝරුම් ගැනීමට නොහැකි වන තත්ත්වයකට පත් වේ. අවසානයේ නෝරා ගෙදරින් පිට වී යාමට ක්‍රියා කිරීම සමාජ විරෝධී ක්‍රියාවක් බවට තරක විතරක එල්ල වූ බවත් ඉඩයන් පෙන්වා දී ඇති.

කෙසේ වෙතත් නෝරා දරුවන් ද පසෙක ලා ගෙදරින් පිට වී යාම මාතාවක් වගයෙන් යුත්ත සහාත කරුණක් වන අතර, මෙතෙක් කළු තමාගේ තිරදේශීලිය සහ තමාගේ අවංක වූ ක්‍රියාකාලාපයට සමාජය තුළින් ප්‍රසාදය හා ගෞරවය හිමි වුව ද දරුවන් හැරදමා ගෙදරින් පිට වී යාම කෙරෙහි දැඩි සේ අගෞරවයකට හා යුත්සාදයක් තමාට අත්විදින්නට සිදුවනු ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

ඒ අනුව අවසානයේ හෙල්මර්ගේ පාපෝච්චිවාරණය ද මැද නෝරා නිවසින් පිට ව යාම යුත්ත සහාත නොවනු ඇතැයි සිතිය හැකි ය.
