

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination - August 2010**  
නාට්‍ය හා රුගක්ලාව - සිංහල I - පැය ක්‍රතාප  
**Drama and Theatre - Sinhala I - Three hours**

\* A කොටසේහි සියලු ම ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සපයා B කොටසේ පිළිතුරු පත් සමග අමුණා, හාර දෙන්න. B කොටසේ ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

A කොටස

- O පහන දැක්වෙන ප්‍රකාශ නිවැරදි නම (✓) ලකුණ ද, වැරදි නම (X) ලකුණ ද එක් එක් ප්‍රකාශය ඉදිරියේ ඇති වර්ග තුළ ලකුණු කරන්න.

  1. කලාව දේව නිර්මාණයකි. (.....)
  2. කලාව නිර්මාණාත්මක වින්තනයෙන් විහිවන්නක් නො වේ. (.....)
  3. ගායන ප්‍රසංග, ශිඹු නාටක හා ඔපෙරා නාට්‍යවල ප්‍රාස්‍යීක ලක්ෂණ මතු වී පෙනේ. (.....)
  4. බැලේ යනු නිර්තන - නාට්‍ය - සංගිතය රංගනුම් අලංකරණය පදනම් වූ නිර්මාණාත්මක කලාවකි. (.....)
  5. නො නාට්‍යයක ස්ත්‍රී වරිත රගපානු ලැබුයේ ස්ත්‍රීන් විසින් ම ය. (.....)
  6. ශිජ නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භක අග්‍රගණ්‍ය නාට්‍යකරුවා යුතුපිළිස් ය. (.....)
  7. සංස්කෘත නාට්‍යවල විද්‍යුත්ක ප්‍රධාන කතානායකයාගේ පසල්තුරෙකි. (.....)

O නිවැරදි පිළිතුර තෝරා එට අදාළ අංකය වර්ගන තුළ ලියන්න.

  8. සංස්කෘත නාට්‍යයක ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වනුයේ,
    - (i) ප්‍රබල ගැටුමක් නිරුපණය කිරීම ය.
    - (ii) කරුණ රසය ජනනය කිරීම ය.
    - (iii) සූත්‍රධාර සූච්‍ය කොටස් අනාවරණය කිරීම ය.
    - (iv) කථානායකගේ අනිමතාර්ථ ස්ථාලවීම ය. (.....)
  9. වති නො හෙවත් කම් නො යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ,
    - (i) දෙවියකු නො දෙවියනක ප්‍රධාන වරිතය ලෙස ඉස්මතු කෙරෙන නාට්‍ය ය.
    - (ii) මධ්‍යකාලීන යුගයේ ණවත් වූ රණුරුයකු ප්‍රධාන විරෝධ ලෙස මතු කෙරෙන නාට්‍ය ය.
    - (iii) උම්මත්තකයකු ප්‍රධාන වරිතය කරගත් නාට්‍ය ය.
    - (iv) තුළ කාන්තාවක ප්‍රධාන වරිතය ලෙස ඉස්මතු කෙරෙන නාට්‍ය ය. (.....)
  10. ඩිතුරම්බාස (Dithyramb) ගායනයක් සඳහා යොදාගත් ගායකයන්ගේ සංඛ්‍යාව,
    - (i) 10 කි. (ii) 40 කි. (iii) 50 කි. (iv) 100 කි. (.....)
  11. කුළුකි නාට්‍ය කලාවේ මවරිඩුතයි යනු,
    - (i) වේදිකාවේ සිට ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ අන්තය තෙක් විහිදෙන පටු වේදිකා තීරය යි.
    - (ii) කැටපත කාමරය යි.
    - (iii) අපුම් ඉත යනුවෙන් හැඳින්වෙන නිසල ප්‍රවරුවකි.
    - (iv) කැරකෙන වේදිකාව යි. (.....)

O නොගැළපෙන පිළිතුරු තෝරා එට අදාළ අංකය වර්ගන තුළ ලියන්න.

    12. ශිජ සූභාත්ම නාට්‍යයක (Comedy) ප්‍රධාන ලක්ෂණ වනුයේ,
      - (i) නාට්‍යය වෙස් මුහුණු පැලැදීම යි.
      - (ii) විසිහුතර දෙනකුගෙන් යුත් ගාන වෘත්තියක් යොදා ගැනීම යි.
      - (iii) ගාන වෘත්තිය සැවුරයන්ගෙන් සමන්විත වීම යි.
      - (iv) නාට්‍යය සතුවෙන් අවසන් කිරීම යි. (.....)
    13. සම්භාව්‍ය සංස්කෘත නාට්‍ය රචකයන් වනුයේ
 

(i) මහාක්‍රි භාස	(ii) රාජ්‍යෝධ්‍ර
(iii) භාරවී	(iv) විශාලඛන්ත

 (.....)

14. සම්හාව්‍ය කුඩා තාත්ත්වී වන්නේ,  
(i) කොරෝ නොකිමින්සු  
(ii) ඉවිකව දන්පුරා  
(iii) සකත තොපුරා  
(iv) සදාමිම වොගාරා .....)
15. ජේක්ස්පියරගේ ග්‍රේෂ්‍ය නාට්‍ය තිර්මාණ වන්නේ,  
(i) හැමිලට  
(ii) රෝමියෝ සහ පුලියට  
(iii) මැක්බන්  
(iv) අන්ටිගනි .....)
- O හිස්තැන් පුරවා පහත දැක්වෙන වාක්‍ය සම්පූර්ණ කරන්න.
16. සැම ගේකාත්මයක් (Tragedy) ම කඩා වින්‍යාසය (වස්තුව) ..... වාර් විලාසය .....  
ප්‍රේක්ෂාව සහ ..... යන අංග හයකින් සමන්විත වේ.
17. කාලිදාස විසින් රචනා කරන ලද ප්‍රසිද්ධ නාට්‍යත්‍රය නම් ..... විතුමෝර්වයි හා ..... ය.
18. පසලෙළාසක් පමණ වූ සටුර නාට්‍යවලින් දැනට සම්පූර්ණ වශයෙන් ඉතිරි වී තිබෙන්නේ එවිරිපිඩ්ගේ ..... නමුති නාට්‍යය යි.
19. නාට්‍යයක් රාග දැක්වීම සඳහා අත්‍යවශ්‍ය දෙපාර්ශ්වය නම් ..... හා ..... ය.
20. ලංකාවේ ප්‍රවලින වූ බරෝලට් බෙජ්ටිගේ ප්‍රධාන නාට්‍ය හතරක් නම් ..... , පැන්සන්නේ කතාව, ..... හා පුණුවටයයි.

\*\*\*\*\*

\* ප්‍රයෝග හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

### B කොටස

01. "නාව්‍ය කලාව ඒක පුද්ගල තිරමාණයක් නො වේ." විමසන්න.
02. "ලෝකධරීම් හා නාව්‍යඩ්රෝම් යනුවෙන් රාග ගෙලීන් දෙකක් ගැන සඳහන් වූව ද, වර්තමාන සැම නාව්‍යයක ම මේ රාග ගෙලි දෙකේ සංකලනයක් දැකිය හැකි ය." නිදුසුන් මගින් පරික්ෂා කරන්න.
03. "නාව්‍යය නම් අනුකරණ ක්‍රියාවලියක් යයි ඇරිස්ටෝටල් සඳහන් කරයි. හරතමුති ද නාව්‍යය යනු ලෝකයාගේ පැවැත්ම අනුකරණය කිරීමක් ලෙස දක්වයි." මේ අදහස් ඇපුරු කොටගතිමින් නාව්‍යයේ අනුකරණ ස්වරූපය පිළිබඳ විවරණයක් කරන්න.
04. ග්‍රීක නාව්‍යයක ඇතුළත් අඩංගයන්ගෙන් (අංග සයෙන්) කජා වස්තුව (කජා වින්‍යාසය - Plot) අරබයා ඇරිස්ටෝටල් දක්වා ඇති විශ්‍රාය පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න.
05. සංස්කෘත නාව්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ විවාරණාත්මක අධ්‍යාපනයක යෙදෙන්න.
06. කබුක් නාව්‍ය කලාවේ පරිණාමය පිළිබඳ සවිස්තරණාත්මක විවරණයක් කරන්න.
07. මධ්‍යතාලීන යුරෝපීය හා එලිසබේතින යන නාව්‍ය සම්ප්‍රදායන් අතුරෙන් එක් සම්ප්‍රදායකට අයන් නාව්‍ය ප්‍රහේද දෙකක පූවිගේ ලක්ෂණ කවරේදු යි පෙන්වාදෙන්න.
08. පහත දක්වෙන කවර හේ මාතාකා හතරක් පිළිබඳ ව ප්‍රභූතු සටහන් සපයන්න.
  - (i) මුදා නාව්‍ය
  - (ii) ග්‍රීක රාගහුමිය
  - (iii) ප්‍රයදර්ඩිකා
  - (iv) යුරිපිඩිස්
  - (v) පුමිද තදිය (පුමිදගව)
  - (vi) මොයර්හෝල්ඩ (Meyerhold)

\*\*\*\*

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2010 අගෝස්තු

**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2010**

## ନ୍ୟାୟ ଓ ରୂପକଳାରେ - ଚିତ୍ରମାଲା II - ଅଧ୍ୟୋ ଦୁଇ

---

**Drama and Theatre - Sinhala II – Three hours**

- \* A කොටසේහි සියලු ම ප්‍රයෝගවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රයෝග පත්‍රයේ ම සංඟය A කොටසේ පිළිතුරු පත්‍ර සමඟ අමුණා, නාර දෙන්න. B කොටසේ ප්‍රයෝග හතරකට පමණක් පිළිතුරු සංජයන්න.

A කොටස

- O පහන දක්වෙන ප්‍රකාශ නිවැරදි තම (✓) ලකුණ ද, වැරදි තම (X) ලකුණ ද එක් එක් ප්‍රකාශය ඉදිරියේ ඇති වරහන තුළ ලකුණු කරන්න.

  1. සංස්කෘති නාට්‍ය ආරම්භයේදී නාන්දිය ගායනා කිරීමේ අරමුණ වන්නේ නාට්‍ය කලාවට අධිපති දේව අවසර ලබා ගැනීම ය. (.....)
  2. යථාර්ථවාදී නාට්‍ය කලාවේ පියා වනුයේ හෙන්රික් ඉඩිපන් ය. (.....)
  3. මධ්‍යතන යුගයේ රු දක්වූණු නාට්‍ය පොදුවේ ජන වන්දනා නාට්‍ය යනුවෙන් හැඳින්වේ. (.....)
  4. ගම්මානු දෙවාල්මඩු යනු පහතරට ප්‍රදේශවලට පමණක් ආවේණික වූ ගාන්තිකරුම වියේපයකි. (.....)
  5. සඳහා තියුණු කිවි නාඩිගම එදිරිවීර සරව්වන්ද ගේ මුල් කාලීන නිෂ්පාදනයකි. (.....)

O දී ඇති පිළිතුරු අතුරෙන් නිවැරදි පිළිතුර තෝරා රට අදාළ අංකය ඉදිරියේ ඇති වරහන තුළ ලියන්න.

  6. පත්තිනි දේවිය ඇදිහීමක් ලෙස පවත්වනු ලබන පුරා කරමයක් වශයෙන් සැලකිය හැක්කේ,
    - (i) රිදි යාගය ය. (ii) සොකරි ය. (iii) කෝලම් ය. (iv) වඩිපෙටුන ය. (.....)
  7. ලංකාවේ පමිණාවන ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමෙහි ලා පුරෝගාමී වූ නාට්‍යකරු වන්නේ,
    - (i) නිපුමාන් ප්‍රභාල් ය. (ii) රංජනී මධ්‍යින්සේකර ය. (iii) රු.එච.සී. ප්‍රබෝධකින් ය. (iv) සී.චං. අමරසිංහ ය. (.....)
  8. මිනර්වා නාට්‍ය ව්‍යාපාරයේ පුරෝගාමීයා වූයේ,
    - (i) සිරිසේන විමලවීර ය. (ii) නිනිජ වාල්ස් බියස් ය. (iii) සී. දොන් බස්තියන් ය. (iv) ඩී. ඒ. ඩිං. ජයමාන්න ය. (.....)
  9. තුනත යුතු ලංකාවේ ලේඛකධරී නාට්‍ය කලාවේ පුරෝගාමී නාට්‍යකරුවා වන්නේ,
    - (i) සුගතපාල ද සිල්වා ය. (ii) ඉපුජින් අයනෙහේකේ ය. (iii) හෙන්රි ජයසේන ය. (iv) දයානන්ද ගුණවර්ධන ය. (.....)
  10. ගොඩ් එනකං (Waiting for Godo) මුල් නාට්‍යකානියේ රචකයා වන්නේ,
    - (i) සුගතපාල ද සිල්වා ය. (ii) ඉපුජින් අයනෙහේකේ ය. (iii) සැමුවල් බෙකට් ය. (iv) වෙනසි විලියම්ස් ය. (.....)

O නොගැළපෙන පිළිතුරු තෝරා රට අදාළ අංකය වරහන තුළ ලියන්න.

  11. ස්වතනතු නාට්‍ය පමණක් නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍යකරුවන් වන්නේ,
    - (i) රාජ්‍ය දිසානායක ය. (ii) ජනක් ප්‍රේමලාල් ය. (iii) කේ.චි. සේරත් ය. (iv) ක්පිල කුමාර කාලිංග ය. (.....)
  12. ප්‍රික කොමධිවලට අයන් නාට්‍ය වන්නේ,
    - (i) මිචියා ය. (ii) මණ්ඩුකයෝ ය. (iii) වලාකුල් ය. (iv) කුරුලේලේ ය. (.....)
  13. විලියම් ජේක්ස්පියර් විසින් රචනා කරන ලද ප්‍රධාන නාට්‍ය වර්ගවලට අයන් වන්නේ,
    - (i) අදුනත නාට්‍ය ය. (ii) වුෂ්ඩ නාට්‍ය ය. (iii) එළින්හාසික නාට්‍ය ය. (iv) කොමධි නාට්‍ය ය. (.....)

O නිවැරදි පිළිතුරු තෝරා එට අදාළ අංකය වටා රවුමක් අදින්න.

14. 'කරලිය' හා සම්බන්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වනුයේ  
 (i) කේලම් ය. (ii) විටර ය. (iii) නාඩගම ය. (iv) තුරුති ය.

15. 'ගුරුගේ මාලාව' නම් පූජා විධිය දැකිය ගැනීම් කර්මය වන්නේ,  
 (i) රිදි යාගය ය. (ii) දහ අට සන්නිය ය. (iii) කොහොඳාකාරිය ය. (iv) සුනියම් ගාන්තිය ය.

16. ජේන් ද සිල්වා පූරීන් ගේ ප්‍රථම නාට්‍ය වන්නේ,  
 (i) රාමායණය ය. (ii) පරාහෙතු ය. (iii) වෙස්සන්තර ය. (iv) දුටුගැමුණු ය.

17. "මගේ මනුදී නම් බිසේස් ගේ  
 යායාව බේය වේගේ  
 වන්ද වනානු වාසේ  
 හිමාල දේ දේවී ...." මෙම හිතය ඇතුළත් තුරුතිය රවතා කරන ලද්දේ,  
 (i) වාල්ස් බියස් ය. (ii) ජේන් ද සිල්වා ය. (iii) සී. දොන් බස්නියන් ය. (iv) විශ්වනාත් ලුවුණු ය.

18. දකුණු පස පෙනෙන රුපයේ දක්වෙන නාට්‍යකරුවා වනුයේ,  
 (i) සමන් බොකළවෙල ය. (ii) ගාමිණී හත්තොවුවේගම ය.  
 (iii) එච්.එෂ.පෙරේරා ය. (iv) පතිරාජ එල්.එස්. දියානන්ද ය.



19. දකුණු පස ඇති රුපයෙහි දක්වෙනුයේ,  
 (i) ග්‍රීක රංගනුමියකි. (ii) එලිසභතිනු රංග හුමියකි.  
 (iii) කුම්බි රංග හුමියකි. (iv) නො රංග හුමියකි.



20. දකුණු පස රුපයේ දක්වෙන වෙස් මූහුණින් නිරුපණය වන විරිතය වන්නේ,  
 (i) රසයා ය. (ii) අණබෙරකාරයා ය. (iii) ආරවිවිල ය. (iv) හෙන්වයියා ය.



\*\*\*\*\*

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2010**

තාච්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල II  
**Drama and Theatre - Sinhala II**

\* එක් උපකොටසකින් ප්‍රශ්න දෙක බැඳීන් තෝරාගෙන ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

**B කොටස**

**I උපකොටස - ලේක තාච්‍ය**

01. ත්‍රිවිධ ඒකත්වය පිළිබඳ සංක්ලේෂය පැහැදිලි කරමින්, එකී නියමයන් "රේඛිපස් රජ" තාච්‍යයේ කොට්ඨක් දුරට සාදාගාව වේ දැඩි නිදරිත අපුරෙන් විභාග කරන්න.
02. රසභාව යනු කවරේදු'යි පෙන්වාදී "රත්නාවලී" නාට්‍යාලෝගියාට අන්විදිය හැකි රසභාව පිළිබඳ පූර්ණ විවරණයක් කරන්න.
03. "සියලු වර්ගයේ ප්‍රේක්ෂකයන් අපේක්ෂා කළ වින්දනය ලබාදීම ජේක්ස්පියර ගේ තාච්‍යවල විශේෂ ලක්ෂණයක් බව ඇතැම් විවාරකයේ පෙන්වා දෙනි." ජේක්ස්පියර ගේ "මිතෙලෝ" හෝ "වැනිසියේ වෙළෙන්දා" යන එක් තාටකයක් ඇපුරෙන් මෙම අදහස විමසන්න.
04. "නුතන යථාර්ථවාදී තාච්‍ය බිහිවීමට තුළු දුන්නේ වෙකෝර් හා ඉඩසන් ගේ බලපෑමෙන් බව බොහෝ තාච්‍ය විවාරකයන් දරන මතයකි." වෙකෝර් ගේ "වෙරිවත්ත" සහ ඉඩසන් ගේ "සෙල්ලම් ගෙය" තාටක ඇපුරෙන් එකී මතය විමර්ශනයට හාජතය කරන්න.

**II උපකොටස - ශ්‍රී ලංකාවේ තාච්‍ය**

05. දේශීය යාන්ත්‍රිකරණ අභිජන විධිවල අන්තර්ගත වූ අංකුර තාච්‍යමය අවස්ථා එකින් එක පෙන්වා-දෙන්න.
06. ශ්‍රී ලංකාවේ තාච්‍ය ඉතිහාසයේ තාච්‍යම ජනප්‍රියත්වය අඩුවෙමින් ගිලිනී යාමටත්, තුරුන් නැගී එමින් ජනප්‍රියවීමටත් තුළුන් සේතු සාධක විභාග කරන්න.
07. 20 වැනි සියවසේ ශ්‍රී ලංකාවේ මිනැං ම මාධ්‍යමින් ඩිඟි වූ කළා තිරමාණ අතුරෙන් අගුඩ්ලය 'සිංහබාහු' තාටකය බව විවාර මතයකි. සිංහබාහු තාටකයේ පෙළ රසාස්වාදය හා එමින් හෙළුවන ජ්වන දරුණු මස්සේ එහි විධිජ්‍යත්වය අගය කරන්න.
08. පුද්ගල හැසිරීම පිළිබඳ සන්නිවේදන කාරකයක් වශයෙන් මෙන් ම ප්‍රේක්ෂක ජීවිතාවටෝධය පුළුල් කරන මාධ්‍යයක් වශයෙන් තාච්‍ය කළාවෙන් ඉටු වන / ඉටු කළ හැකි සමාජ මෙහෙවර කවරේදු'යි මින් දන්නා තාච්‍යවලින් නිදුස්න් පාමින් පෙන්වා-දෙන්න.

\*\*\*\*\*

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2010**  
නාට්‍ය හා රෝගලාව - සිංහල III - පැය තුනකි  
**Drama and Theatre - Sinhala III – Three hours**

\* A කොටසහි සියලු ම ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු මෙම ප්‍රශ්න පත්‍රයේ ම සපයා B කොටසේ පිළිතුරු පත්‍ර සමඟ අමුණා, හාර දෙන්න. B කොටසේ ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

**A කොටස**

○ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ නිවැරදි නම (✓) ලකුණ ද, වැරදි නම (✗) ලකුණ ද එක් එක් ප්‍රකාශය ඉදිරියේ ඇති වර්හන තුළ ලැබුණු කරන්න.

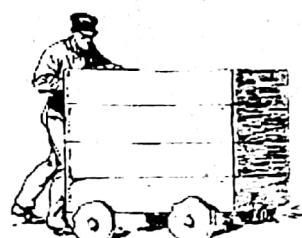
1. අහිනය අයන් වන්නේ නාට්‍ය පිටපතට නො ව තීජ්පාදනයට ය. (.....)
2. වේදිකාවේ රෙන නාට්‍ය කිහිප දෙනකු අතුරෙන් එක් අයකු ආත්මහාජ්‍යයේ යෙදීම ලෝකධර්මීගත රෙගපූමකි. (.....)
3. සම්පූර්ණ නාට්‍ය පිටපත නාට්‍ය පරිදි හඩනගා කියවීම පෙළ මතක් කරදෙන්නන් ගේ කාර්යය යි. (.....)
4. ආනුෂ්ංගික ගිල්පින් මෙහෙයුවීම රෝගුලිපාලක සතු වගකීමකි. (.....)
5. නාට්‍යයකට කථකයකු යොදා-ගැනීම නාට්‍ය බර්මි ලක්ෂණයකි. (.....)

○ නිවැරදි පිළිතුර තෝරා රට අදාළ අංකය වර්හන තුළ ලියන්න.

6. 'අහිනය' සංක්ලේෂය බිජි වූයේ,
  - (i) ග්‍රියියේ ය.
  - (ii) හාරනයේ ය.
  - (iii) ජපානයේ ය.
  - (iv) එංගලන්තයේ ය. (.....)
7. නොද නාට්‍යයක තිබිය යුතු මූල්‍යතම ලක්ෂණය වනුයේ,
  - (i) විනෝදාස්වාදය ලබාදීමයි.
  - (ii) ජ්‍යෙක්ෂණයනට කිසියම් පණිවුචියක් දීමයි.
  - (iii) ජ්‍යෙක්ෂණය තුළ රස ජනනයයි.
  - (iv) කිසියම් කතාප්‍රවතක් ඉදිරිපත් කිරීමයි. (.....)
8. ග්‍රික නාට්‍යයේ ඉතා ම වැදගත් සාධකය වූයේ,
  - (i) ආහාරය අහිනයයි.
  - (ii) වාචික අහිනයයි.
  - (iii) සාත්ත්වික අහිනයයි.
  - (iv) ආංගික අහිනයයි. (.....)
9. 'නෙයිනගේ සුදුව' නමැති නාට්‍යාශය එන්නේ පහත දැක්වෙන කවර නාට්‍යයේ ද?
  - (i) සඳහා පාඨම්පාත වර්ෂාව
  - (ii) ආනන්ද ජවතිකා
  - (iii) මුළුර ජවතිකා
  - (iv) ගුණන් ප්‍රවත (.....)
10. දකුණු පස දැක්වෙන උපතරණය වේදිකාව පිටපස හාවිත කරනු ලබන්නේ පහත දැක්වෙන කවර ගබ්දයක් මවාපූම. සඳහා ද?
  - (i) ධාරානිපාත වර්ෂාව
  - (ii) දුම්රියේ හබ
  - (iii) අහස ගෙරවීම
  - (iv) රියසක් හඩ (.....)

○ නොගැළුපෙන පිළිතුර තෝරා රට අදාළ අංකය වර්හන තුළ ලියන්න.

11. ස්වතන්තු සිංහල නාට්‍ය නිර්මාණයක්,
  - (i) ජාතික අනන්තතා ලක්ෂණ ප්‍රතිඵල කළ යුතු ය.
  - (ii) නාට්‍ය බර්මි සම්පූදායන් ම ඉදිරිපත් විය යුතු ය.
  - (iii) රටේ සංස්කෘතියට අනුගත විය යුතු ය.
  - (iv) මෙරට සමාජ තත්ත්වයන් පිළිබැඳු කළ යුතු ය. (.....)



12. පහත දැක්වෙන්නේ හෙත්ම් ජයසේන විසින් රචිත නාට්‍ය කිහිපයකි.
- (i) හෙලේ නැග්ග ගෝං පුතා
  - (ii) කුවේණී
  - (iii) අපට පුතේ මගක් තැනේ
  - (iv) ජන්ලය (.....)
13. නාට්‍ය ගිතයක පිනකර ලක්ෂණ වනුයේ,
- (i) තනුවේ සරල බව
  - (ii) සරල පද මාලාව
  - (iii) පුළුල් නාද පරාසය
  - (iv) නාට්‍යමය ගුණය (.....)
14. රංගනුම් අලංකරණ
- (i) නාට්‍යයකට නැති ව ම බැරි අංගයකි.
  - (ii) සවී කිරීමටත් ගැලවීමටත් පහසු වන සේ සකස් විය යුතු ය.
  - (iii) සැහැලේලු දව්‍ය යොදා නිර්මාණය කළ යුතු ය.
  - (iv) නළු කාර්යයට බාධා නොවන සේ ස්ථානගත කළ යුතු ය. (.....)
15. රංගාලේෂකය,
- (i) නාට්‍යය තුළ කාලය ගෙවියාම නිරූපණය කරයි.
  - (ii) නාට්‍යයේ ගෙවියට ඉඟියක් ලබාදෙයි.
  - (iii) නළුවන් ගේ මූහුණු ආලේඛවත් කරයි.
  - (iv) නාට්‍යමය අවස්ථාවන් තීවු කිරීමට යොදා ගැනේ. (.....)

16. 'අංගරවනය' යන විෂයයට ඇතුළත් නොවන්නේ,
- (i) රුවුල් භා කොළේඩා මෝස්තර ය.
  - (ii) මුහුණු භා හිස් පලදනා ය.
  - (iii) මූහුණු ආලේප තීරීම ය.
  - (iv) වේෂ භූෂණ ය. (.....)
17. අංගරවනයෙන් වරිතයක ඉස්මතු කළ හැකි ලක්ෂණ වනුයේ,
- (i) වරිතයේ සමාර පසුබිම
  - (ii) වයස
  - (iii) ආගමික ඇදහිලි
  - (iv) මනෝභාව (.....)

#### ○ හිස්තැන් පුරවන්න.

18. නාට්‍යයක් මහජන ප්‍රදරුණනය සඳහා නිර්මාණය කිරීමට පෙර එහි පිටපත ..... මගින් අනුමත කරවාගත යුතු ය.
19. තුනන සිංහල නාට්‍යයේ ගෙවිගත සම්පූද්‍යයේ පුරෝගාමියා වන්නේ ..... ය.
20. ගගනිකාව ආලේඛවත් තීරීම සඳහා යොදාගනු ලබන්නේ ..... පහන් ය.

\*\*\*\*\*

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2010 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2010**  
නාට්‍ය හා රෝගකළාව - සිංහල III  
**Drama and Theatre - Sinhala III**

\* එක් උපකාටපකින් ප්‍රශ්න එක බැඟින් තෝරා ගෙන ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

### B කොටස

#### I උපකාටප - නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය / නිෂ්පාදනය

01. නාට්‍ය පිටපතක් නිෂ්පාදනයක් බවට පත් කිරීමේ දී නාට්‍යාධ්‍යක්ෂවරයා ගත යුතු ත්‍රියාමාරුග පිළිවෙළින් යදහන් කරමින් පැහැදිලි කරන්න.
02. නාට්‍යයක් සාර්ථක කරගැනීමෙහි ලා නළවරණයෙහි ඇති වැදගත්කම සාකච්ඡා කරන්න.

#### II උපකාටප - රුපණය

03. භෞද නළවකු / නිශ්චිත සතු විය යුතු ලක්ෂණ හා ගුණාග කවසේ දැයු පැහැදිලි කරන්න.
04. නළ කාර්යය පිළිබඳ දක්වනු ලැබ ඇති විවිධ ක්‍රම සහ විධි සැකැවීන් දක්වා, සාර්ථක රෝගනයක් සඳහා නළවා ඒවා යොදාගත යුතු ආකාරය සාකච්ඡා කරන්න.

#### III උපකාටප - රෝගුම් පාලනය / වේෂ-භූජණ / අංග රවනය / රෝගුම් අලංකරණය / රෝගාලෝකය

05. නාට්‍යයක් සඳහා සකස් කෙරෙන වේෂ (අයුෂ්ම - පැලුදුම්) හා භූජණ (ආහරණ) ආදියෙහි තිබිය යුතු විශේෂතා පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න.
06. නාට්‍ය දරුණුනයක් සඳහා රෝගාලෝක හාවිතය අත්‍යවශ්‍ය යැයු මත සිනහවා ද? මතේ පිළිතුර කරුණු දක්වමින් සනාථ කරන්න.

#### IV උපකාටප - රසාස්වාදය හා නාට්‍ය විවාරය

07. නාට්‍යයක් විවාරයේ දී විවාරකයා ක්‍රියා කළ යුතු ආකාරය පිළිබඳ මතේ අදහස් දක්වන්න.
08. "වර්තමාන සිංහල නාට්‍ය රස ජනනයට මූල්‍ය තැනක් නොදේ." සාකච්ඡා කරන්න.

\*\*\*\*\*

A කොටස

- |  |   |   |   |   |
|--|---|---|---|---|
| 01. <input checked="" type="checkbox"/>      | 02. <input checked="" type="checkbox"/> | 03. <input checked="" type="checkbox"/> | 04. <input checked="" type="checkbox"/> | 05. <input checked="" type="checkbox"/> |
| 06. <input checked="" type="checkbox"/>      | 07. <input checked="" type="checkbox"/> | 08. (iv)                                | 09. (i)                                 | 10. (iii)                               |
| 11. (iv)                                     | 12. (iii)                               | 13. (iii)                               | 14. (i)                                 | 15. (iv)                                |
| 16. වරිනය, වින්තනය, සංගීතය                   | 17. අභිජාත ගාසුන්තලය, මාලවිකාග්නිමිතු   |   |   |   |
| 18. කුක්ලොප්ස් (සයික්ලොප්ස්)                 | 19. නැඩවා / පාහුයා , ප්‍රේක්ෂකයා        |   |   |   |
| 20. දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ , හිත තොද අමුමණ්ඩි |   |   |   |   |

B කොටස

01. නාට්‍ය කළාව වූ කළී සාමුහික කළාවකි. විනු, මුරුගි, කාච්‍ය, සාහිත්‍ය ආදි කළාවන් වැනි ඒක පුද්ගල කළාවන්ට වඩා සුවේශීලි වූ කළාවක් හැරියට නාට්‍ය කළාව හඳුන්වාදිය හැකි වේ. මේ අනුව නාට්‍ය කළාව ගුව්‍ය දාන්ත මාධ්‍ය පදනම් කරගන් සංඛීවී බවින් අනුන වූ එමගේ ම ප්‍රේක්ෂක රසයන්‍යාවයට හාජනය වන්නා වූ කළාවකි. මෙති කළාව නිර්මාණය වීම සඳහා බොහෝ දිල්පී සමුහයක් ඒකරායි වීම තුළින් නාට්‍ය කළාව බිජිකරලිමට ප්‍රයත්න දරයි. මේ අනුව සලකා බලන කළේ නාට්‍ය කළාවක් තුළ මූලික බිජය ගොඩනැංවීමේ කාර්යය සිදු කරනු ලබන්නේ නාට්‍ය රුවකයා විසිනි. රුවකයාගේ අන්දකීම් සමුදාය මත නාට්‍ය පිටපතක් බිජිම් අරමුණු කරගනිමින් එම අදාළ අධ්‍යක්ෂවරයෙක් විසින් එම නාට්‍ය පිටපත රංගන කාර්යය පිළිස සිව්‍යස සාම්ප්‍රදායික වූ අධ්‍යක්ෂ පිටපතක් ද නිර්මාණය කරමින් එම දායකත්වය ලබාදීමට සමත්වන්නා වූ නම් නිශ්චි සමුහයා වෙත කරගැනී පහදාලින් පිටපත තුළ වූ අන්තර්ගතය ප්‍රේක්ෂක සමුහයා වෙත ගෙන එම සඳහා වූ කාර්යභාරය කෙරෙහි ත්‍රියාත්මක වීම සිදු කරවයි.

මෙහි දී නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයෙකු විසින් නාට්‍යයක් අධ්‍යක්ෂ කාර්යය තුළ සිදුවීමේ දී මූල්‍ය වශයෙන් අධ්‍යක්ෂවරයාට දායකත්වයක් ලබාදීමට කටයුතු කරන අයක් ද සිටිය. මහු නිෂ්පාදක නමින් හඳුන්වනු ලබන අතර, නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයාට අනුග්‍රහය දක්වමින් විශ්වාසයක් ගොඩනගාගෙන කටයුතු කරන්නෙකු බව ද සඳහන් කළ හැකි ය. එනම් නාට්‍යයක මංගල දරුණු ය දක්වා ගොඩනැංවීම සඳහා මිට අනුග්‍රහය දක්වන්නා වූ අනුජාංගික දිල්පින්ගේ දායකත්වය නිසි සේ ලබාගත හැකිවන්නේ ද ඉහතින් සඳහන් කරන ලද නිෂ්පාදකගේ සම්බන්ධතාවය සහ අනුග්‍රහය ඇතිවීම තුළිනි.

අනුජාංගික ශිල්පීන් අතර ප්‍රධාන වන ආලේංකකරණ ශිල්පීය ප්‍රධාන ශිල්පීය දායකත්වයක් නාට්‍රා අධ්‍යක්ෂණය සහ අධ්‍යක්ෂකත්වය වෙත ලබාදෙන අතර, නාට්‍රායේ සංඛ්‍යාව මෙම නාට්‍රාවේ ගත් ස්වභාවය මෙන් ම උෂ්ක්ෂණ රසයැනුවය ද තොම් ට ලැයාකර දීමට තැකි වන්නේ ආලේංකකරණ ශිල්පීය නාට්‍රායට කරනු ලබන කාර්යාලය තිසාවෙති.

මෙහි දී අනුපාංගික ශිල්පීන් අතරින් ආලේංකරණය පිළිබඳ ව මූලින් ම සඳහන් කිරීමට අදහස් කෙලේ අංග රවනය, ආදුම් නිර්මාණ, වේශ භූප්‍රාග ආදී අනුපාංගික අංග සහ රාජ අලංකරණ ඇදී සියල්ලක් ම මපවත් හාවයෙන් හා ප්‍රේක්ෂක විශ්වසනීයත්වයට පත්කරවනු ලබන්නේ ආලේංකරණය එට සමානුපාතික ව සිදුවීමෙනි. විශ්වයෙන් නාට්‍ය දර්ශනයක් දිවා කාලයේ රාජගත වීම සිදු වුව ද වේදිකාවට ස්වාහාවික ආලේංකය ඒම වළක්වා රට ආලේංකරණ ශිල්පීයාගේ ලැදියාව සහ හැකියාව තුළින් වේදිකාව මපවත් කිරීම තුළින් පරිසරය හා නාට්‍යයේ අවස්ථාව තුළ ප්‍රේක්ෂකතයාට මතා පැහැදිලිතාවයක් ලබාදීමට දක්ෂතාවයෙන් කියා කරයි. එහි දී වේදිකාවේ පවතින ආලේංකය වරිත ස්වභාවය හා අවස්ථාව අනුව වෙනස්වීම නාට්‍ය තරඹන ප්‍රේක්ෂකයාගේ සින් ප්‍රබෝධයට පත් කරවීමට ද සමත් වේ.

අංග රෙඛනය රංග තුම් තාක්ෂණය හේවත් රංග අලංකරණ මෙන් ම වේග භූජණ ආදි අනුශාංගික ශිල්ප ක්‍රම මගින් ප්‍රේක්ෂක සම්බන්ධතාවය ගොඩනගන ඇතර, එම දායකත්වය දරණ ශිල්පීන් සියලු දෙනාගේ සහභාගිත්වය, නාටන සාමූහික ක්‍රාන්කීම් බවට මැප්පු කරවයි.

එපමණක් නොව, නාට්‍යයක් අධ්‍යත්මණය කිරීමේ දී විගාල මුදලක් හා ගුමයක් වැය කළ යුතු අනුජාංගික අංගයක් සේ නාට්‍ය සඳහා ඇශ්‍රුම් නිරමාණ කාර්යය දක්විය හැකි ය. විවිධ වූ වරිත ඇතුළත් නාට්‍යයකට යුතා, දේශය ආදි දේ පමණක් නොව, එම ඇශ්‍රුම් ඇද ගැනීම හා ඉවත් කර වෙනත් ඇශ්‍රුමකට මාරු කිරීම සඳහා ඒවා තුම්බන් පිළිවෙළකට සකස් කිරීමට සිද්ධීම නාට්‍ය ඇශ්‍රුම් නිරමාණ කාර්ය තුළින් සිදුවන බව දක්නට ලැබේ.

මේ ආදි වශයෙන් නාට්‍යකට අනුෂාලික ශිල්පීන් මගින් විශාල කාර්යාලයක් සිදුවන අතර, නාට්‍ය වූ කලී සාමූහික කලාවක පෙන්නයක් යෙන්න මුළුප් කෙරෙයි.

එපමණක් නොව, නාට්‍යයක් ප්‍රාසාගික කලාවක් වශයෙන් වේදිකාවක් තුළ ඉදිරිපත් කිරීමේ දී රංග ඩුම් නාක්ෂණය, රංග ඩුම් සැලැස්ම හා රංග අලංකරණ ආදි දේ ඉතා වැදගත් වේ. ඒ අනුව රංග ඩුම්යේ කරනු ලබන නිර්මාණය තුළින් නාට්‍යයට හා රසයට බාධාවක් නොවන ආකාරයෙන් ක්ෂේත්‍රීක ව වේදිකාවට ගෙන ඒම, වේදිකාවෙන් ඉවතට ගැනීම ආදි කාර්ය ගැන ද සැලකිලිමත් වී කටයුතු කිරීම ඉතා වැදගත් වේ. මේ කාර්යහාරයන් නිසි සේ ගෙන යාම සඳහා ලබාගැනීමට ක්‍රියා කළ යුතු ය.

එපමණක් නොව ප්‍රවාරක කටයුතු, ප්‍රවාහන කටයුතු ආදි සියලු කාර්යයන් ද නිසි පරිදි ඉවතට බැවින්, නාට්‍ය කලාව ඒක පුද්ගල නිර්මාණයක් නොවන බවත්, එය සාමූහික ප්‍රයන්නයක් බවත් පැහැදිලි ව කිව හැකි ය.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනයටමේ දී එම නාට්‍යයේ ගෙලියට අනුගත ව නාට්‍ය සාර්ථක ව ඉදිරිපත් කිරීමට නම් එම නාට්‍යයට නර්තන නිර්මාණ දිල්පියෝක් සහ සාමූහික නිර්මාණකරුවකුගේ ද අවශ්‍යතාවය ප්‍රධාන වේ. ඒ නිසා නාට්‍යය පුද්ගල නිර්මාණයක් නොවන අතර නර්තනය සංගිතය තුළින් මපවත් කරන්නා වූ ශිල්පින් ද නොමද සහයක් උපුලයි.

02. නාට්‍යධර්ම සහ ලෝකධර්ම යනුවෙන් ප්‍රධාන ගෙලින් දෙකක් නාට්‍ය කලාව තුළ දක්නට හැකි අතර, ශ්‍රී ලංකාවට යෝග්‍ය වූ නාට්‍ය කලාව නාට්‍යධර්ම් විය යුතු වූ බව එදිරිවීර සරවත්ද්‍යයන්ගේ ද මතය විය. වර්තමාන නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය දෙස පුපරික්පාකාරී ව බැලීමේ දී එදා මෙදා තෙක් නාට්‍ය කලාව විවිධ විපර්යාපයන් සහ විවිධ අන්හදා බැලීම් සමග ගැටී ප්‍රතින්නා වූ දියුණු නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයන් මස්සේ ගමන් කරයි. මේ අනුව ද සැලකා බැලීමේ දී නාට්‍යධර්ම් නාට්‍යයක් තුළ ලෝකධර්ම් කොටස් අන්තර්ගත වීම ද අද අපට අව්‍යාධයෙන් පිළිගැනීමට සිදුවේ ඇති.

මේ මස්සේ කරුණු විමසීමේ දී දැනට වසර 47කට පමණ ඉහන දී දායානත්ද ඉණවර්තන නාට්‍යවේදියා විසින් නිර්මාණය කරන ලද පරුල තේමාවක් මස්සේ විකාශනය වන නරිඛිනා නාට්‍යය මෙම කියන ලක්ෂණය ඉතා ගොඳින් මප්පු කරයි. එනම් “මං මේ තැලේ ඉන්න නරියෙක් වංශය බොහෝ ම උසස් සිගාල ගේන්තරේ ඒකට මොකද තව ම පෙන වාසියක් කරගන්න බැරි වුණු.”

“වා.. ගම දේශී නම් හරි පංකාදයි. මෙහෙමත් උසසන මනුස්ස දුවක් මං නම් දැකළා නෑ මේ කපේ දී” යනාදී ලෝකධර්ම් සංවාද මස්සේ ගමන් කරන අතර ම,

“නරි නයිදෙගේ කාලේ ගොඳා නර අගනක් දීග ලැබෙයි  
තැන්දාගෙන එන විට දැවැන්ද සමගිනා  
රුක් අත්තන මල් පිපේවී බැද්ද සැමතැනා  
සන්නයි බැද්ද සැමතැනා”

ආදි නාට්‍යධර්ම් ස්වභාවයෙන් අදහස් ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්නට ලැබෙයි. ප්‍රේක්ෂක රසය තියුණු කරන ආකාරයෙන් මෙසේ ඉදිරිපත් කිරීම ඉහතින් සඳහන් කළ මිශ්‍ර ගෙලියට අනුගත වූ බවක් ප්‍රකට කෙරෙයි. එපමණක් නොව, දෙදෙනෙක් අතර සිදුවන සංවාදය ද ඉතා සාර්ථක ව මිශ්‍ර ගෙලිය අනුව ගොනා ඇති අයුරු තවදුරටත් ප්‍රකට කෙරෙන්නේ පහත සඳහන් පරිදි ය.

නරිය - "පිං ඇති තැන්දේ පිං ඇති මාමේ  
මට නං දැවැන්ද ඕනෑම නැත්තේ  
දේශීය විතරක් දීගෙට දෙන්නේ  
දැවැන්ද අරගෙන යන්නට යන්නේ"

ගම මහගේ - "බෑ බැනෙක් ඒ කරන්න  
දැවැන්ද නං ගන්න ඕනෑ  
නැතිනං අපි දු අරගෙන  
අප ගෙදරට එක්ක යනව"

යනාදී වූ සංවාද තුළින් නාට්‍යයේ මූජන අදහස ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට මනා සංයමයකින් හා මිශ්‍ර ගෙලිය මස්සේ ගෙන හැර දැක්වීමට මෙම නාට්‍ය සමන් වී ඇති.

"සිංහප්පර //

අපේ සාමාන්‍ය සිංහය ඔබයි  
අපේ එකායන ජීවන මාර්ගය ඔබයි  
අප නළවන තොට්ල ඔබයි  
දැවස් කිරී මුව්‍රිය තොබිද අප දෝතට  
දෙනු මැනවි."

යනාදී වශයෙන් නාට්‍යධර්මී ක්‍රමවේදයට අනුව නිරමාණය වී ඇති ස්වරුපයක් මෙහි දක්වයි. එසේ ම තේමාවට අදාළ ව පහත දැක්වෙන හිතය තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨක සින් අවධි කරන අතර, රස පුරුණ බවින් තොට්වත් කරයි.

"සෝබාව දේ මෙපුර සිරි විසිනුරු බිලනු මිතුරු මග පියතරු වූ" යනාදී වශයෙන් ජීත්නා සහ තිස්ස විසින් ගෙන හැර දක්වන හිතය තුළින් පෙන්වා දිය හැකි ය. මෙහි දී ශිත ගායනයට අමතර ව ගමන් තාල අහිරුපණය ආදි මිගු ගෙලිය යොදා ගන්නා බවක් පැහැදිලි වේ.

එමෙන් ම "තාරාවේ ඉහිලෙනි" නාට්‍යයේ ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායට අනුව නිරමාණය කරනු ලද නමුත් ඉහතින් දක් වූ කරුණුවලින් එහි නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ඇති බව පැහැදිලි වන අතර, නාට්‍ය අනෙක් සංවාද ඉතාමත් තාත්වික ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් වන අපුරු පහත සඳහන් නිදුස්ථින් පැහැදිලි වේ.

"පේනව පේනව ලොකු අමුත්තක් පේනව ! පේන හැටියට නම් ලෙඛේ අසාධනයි." විෂය වෙත යමින් "ඒක තොට්වයි ඉලංදාරිය මට ඇත්ත කියන්න ඕනෑ." යනාදී මගින් පෙනීයයි.

ජයලත් මහෝත්තන නාට්‍යවේදියා විසින් අධ්‍යක්ෂණය කර ඇති "තලමල පිපිලා" නාට්‍ය ලෝකධර්මී නාට්‍යයක් වශයෙන් පෙන්වා දී ඇත. එහෙත් එම නාට්‍ය තුළින් නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරෙයි.

මෙහි මුළුන් ම ලෝකධර්මී ස්වරුපය මනා සේ ප්‍රකට කරමින් ලේදිකාව මේ අයුරින් විවර කරයි. "ආපුබෝවන් ! අද ක්‍රිස්තු වර්ෂ හාරදහසක් වූ අප්‍රේල් පළමුවෙන් ඉරිදා... "රෝබෝ මිතුවරුණි," යනාදී වශයෙන් රෝබෝ යන්ත්‍රයක් කඩා කරන ආකාරය ඉතා තාත්වික ස්වරුපය ජ්‍යෙෂ්ඨක සින් නාට්‍ය කෙරෙහි බැඳ ගැනීමට ක්‍රියාකර ඇත. එහෙත් එම නාට්‍යයෙහි ද විශේෂිත වූ නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ නාට්‍යයේ මුළු ජ්‍යෙනිකා ව තුළින් ම ප්‍රකට කෙරෙයි. එනම්,

"ප්‍රතා නැතුව තුමට ද රජ සැපන දෙවියන්  
අද සිනාගෙන ම ආවේ රුපු මරණ විගසිනෝ"

යන හිතය ප්‍රධාන නළවා විසින් ගායනා කරන අතර ම එට දේශීය අවනාද්ද බෙර ව්‍යාදනය එනම් උඩරට ගැටබෙර ව්‍යාදනයට අනුව තාලානුකුල ගායනයකින් ගෙන එමට සමත් වීම. නාට්‍යධර්මී ගති ස්වභාවයෙන් පෙළිමි වී ඇත. එමෙන් ම මෙම නාට්‍ය තුළින් දේශීය නළතන කළාවට අනුගත වූ රුග්‍රනයන් ඉදිරිපත් කිරීම සහ අංග විලන රිද්ම්‍යානුකුල ව යොදාගැනීම ආදිය තුළ ද නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ප්‍රකට කිරීමට සමත් වී ඇත.

අනුජාංගික අංග යොදාගැනීම නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුළ දක්නට ලැබෙන්නේ ඉතා අල්ප වශයෙන්. එහෙත් මිගු ගෙළියට අනුව නාට්‍ය තිෂ්පාදනය කිරීමේ දී ඉතාමත් ප්‍රාස්ංගික ගතිය ඉස්මතු කරමින් පසුතල අලංකරණ ආදිය යොදාගැනීම ද දක්නට ලැබේ.

03. අනුකරණ යනු ලෝකයේ පැවැත්ම අනුකරණය කිරීම නාට්‍ය යැයි පෙරදිග දාර්ශනිකයෙක් වූ හර්නාමුණිවරයා විසින් ප්‍රව්‍ය ඇත. සුබ, දුක්ඛ යන දෙකෙන් පුක්ත වූ යම් ස්වභාවයක් ප්‍රවතියි ද එය අංග ආදි අනිනයෙන් ප්‍රකාශිත වූ කළ නාට්‍යය නමින් හැදින්වේ යැයි හරතමුණිවරයා තම ගුන්ථිය වන "නාට්‍ය සාස්ත්‍රයේ" වැඩි දුරටත් ප්‍රකාශ කරයි. එසේ ම අපරදිග නාට්‍යවේදියෙන් වශයෙන් සැලකිල්ලට බඳුන් වූ ඇරිස්ටෝටල් නම් දාර්ශනිකයා විසින් ප්‍රකාශ කර ඇති පරිදි වුළුවි වූ කළී මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්ගේ ද එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රිතිජනක හා ගෝකරණක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් බවට පෙන්වා දී ඇත.

එසේ ම අනුකරණ ක්‍රියාවලිය පිළිබඳ ව අදහස් ප්‍රකාශයට පත්කර ඇති දිනංශය ප්‍රධානයාත්, ඇලංඩියිස් තිකොල් ප්‍රධානයාත්, බරනාඩි මෙශ හා අනිනව ගුර්ත යනාදින්ගේ මතයන් ද මේ පිළිබඳ ව සැලකිල්ලට භාජනය වී ඇත.

මෙහි දී විශේෂයෙන් පෙරදිග නාට්‍යවේදියෙන් මෙන් ම දාර්ශනිකයෙක් වශයෙන් සැලකෙන හරතමුණිගේ ප්‍රකාශයට අනුව සුබ, දුක්ඛ යන දෙකෙන් පුක්ත වූ යම් ස්වභාවයක් ලෝකයෙහි ඇත් ද එය අංගාදි අනිනයෙන් ප්‍රකාශිත වූ කළ නාට්‍ය නමින් හැදින්වේ යැයි හරතමුණිගේ විශ්වාසයෙන් වැඩි දුරටත් සනාථ කෙරෙන අතර, සමාරෝපණය, වෙස්වලා ගැනීම, ආරුඩි වීම යන ලක්ෂණ නාට්‍යයක දකිය හැකි අතර, එවා අනුකරණය පදනම් කොට ඇති බව ද පෙන්වා දෙයි.

නාට්‍ය රුග්‍ර දක්වීම යනු මිනිස් ක්‍රියා අනුකරණය කර දක්වීමති. තම නිලියේ සතර අහිනය උපයෝගී කරගෙන පැබේ ලෝකය හෝ කාල්පනික ලෝකයක් අනුකරණය කර පෙන්වති. අනුකරණය යනු ඇත්ත දේ වෙනුවට වෙනත් දෙයක් හෝ වෙනත් කෙනෙක් පෙනී සිටීම ය. නාට්‍යයේ දී සිදුවන්නේ එබදු දෙයකි. උදාහරණයක් වශයෙන් ගත්කළ මතමේ රුප අනුකරණය කරනවා යනු මතමේ රුප වෙනුවට වෙනත් කෙනෙකු පෙනී සිටීම ය. මෙහි දී නත්වා සිය පියවි වේය බැහැර කොට රජ ඇඳම් ඇද පැලදූ යනු හි එල්ලා ගෙන මතමේ රුප අනුකරණය කරයි. ඒ සඳහා මුහුට අහිනය උපකාරී වේ. නාට්‍ය කළාවේ ආංගික, වාචික, සාක්ෂික, ආභාර්ය යන සැම අහිනයකින් ම සිදුවන්නේ අනුකරණය කිරීමති. නත්වා වැදි රුප ලෙස පෙනී සිටීනවා යනු මුහුගේ පියවි ස්වරුපය හැරදාමා වැද්දෙනුගේ වේය ආරුසි කරගැනීමක් සිදු වේ. ඒ අනුව නත්වා වෙන කෙනෙකු ලෙස වෙස්වලාගෙන අනුකරණයක යෙදෙයි.

මේ අනුව නාට්‍ය නැරඹීමට යන ප්‍රේක්ෂකයා පැබේ දේ වෙනුවට වෙස්වලාගෙන අනුකරණය කරන පුද්ගලයකුගේ ක්‍රියාවලියක් නරඹයි. එහෙත් අනුකරණ ක්‍රියාවලිය තුළ මිනිසා විසින් අනුකරණය කරනු ලබන එම වරිනය තුළ වියෙන්වායයක් මතින් එය නරඹනු ලබයි. එම නිසා ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍යීමට යනු ලබන්නේ යම් යම් සිද්ධීන් යම් යම් වරිත ජ්වලාන වරිත සේ අනුකරණය කර පෙන්වන බැවිනි.

මෙහි දී ඉහතින් සඳහන් කරන ලද ඇරිස්ටෝටල් සහ හරතමුණි වැනි පඩිවරුන් විසින් අනුකරණය පිළිබඳ ව දී ඇති අර්ථපත්‍රය අනුකූල ව සලකා බලන කළේ, නත්වා විසින් සැබේ ලෝකයේ පවතින දේ ඒ අයුරින් අනුකරණය කිරීමට ක්‍රියා කරන බව පැහැදිලි වේ. මෙහි දී නත්වා විසින් අහිනය උපයෝගී කරගන්නා අතර, එම නත්වා තුළ සහජයෙන් ලබා ඇති හැකියාව ද බලපායි. ඒ අනුව සැලකීමේ දී අනුකරණය කිරීම සැම පුද්ගලයකුට ම එක සේ කිරීමට හැකියාවක් නොමැති අතර, ඒ සඳහා වියෙන්නි වූ අය සිටින බව අපට පෙනී යයි.

04. මූක නාට්‍ය අතර වුරුෂ්‍ය නාට්‍ය පිළිබඳ ව ඇරිස්ටෝටල් විසින් එහි සියලු කතා වස්තුව සමස්තයක් කොට සලකමින් පුරුණ විග්‍රහයකට හාජනය කර ඇත. ඒ අනුව කතා වස්තුව ප්‍රායාන කොට සලකමින් එහි කතා වින්‍යාසය පිළිබඳ ව විග්‍රහ කරයි. ක්‍රියාවන්ගේ අනුකරණය යනු කතා වින්‍යාසයයි. මේ අනුව සිද්ධී ගැලපීමේ අනුමිලිවෙළ පැහැදිලි කෙරෙන අතර, අනෙක් අතින් සිද්ධීවලට සහභාගි වන පුද්ගලයින්ගේ ගෙන ස්වභාවය තෙරුම් ගැනීම සලසාලනුයේ වරිත විසිනි. යම් කරුණක් සහාය කිරීම සඳහා හෝ යම් මතයක් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා හෝ පවසනු ලබන හැම දෙයක් තුළ ම වින්නනය අහිමුව වෙයි. මේ අනුව හැම ගෝකරණයක් ම පරිපුරුණ වීම සඳහා කතා වින්‍යාසය මෙන් ම වරිත, වාග් විලාසය, වින්නනය, ප්‍රේක්ෂාව සහ සංගිතය යන අංග සය ම ප්‍රධාන වන බව පෙන්වා දී ඇත.

මෙහි දී වියෙන්න් ගෝකරණයක විග්‍රහ කෙරෙන අන්දමට මිනිසා පිළිබඳ ව නොව, මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්ගේ ද ජීවිතයේ ද එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රිතිඵලක සහ ගෝකරණක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් වන හෙයින් සුතිය සහ ගෝකරණ දෙක ම මිනිසාගේ ක්‍රියා මත රඳා පවතින්නන් වේ. එසේ ම ජීවිතයේ අරමුණ නම් කිසියම් ක්‍රියා මාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නොවන අතර, එක් එක් මිනිසා ඒ ඒ ආකාරයෙන් පෙනී සිටිනුයේ මුවනාවුන්ගේ වරිනය ගෙනුකොට ගෙන ය. එහෙත් මිනිසා සංතුව හෝ දුකට පන් කරනුයේ මුහුගේ ක්‍රියාව නිසා ය. මේ අනුව වරිත අනුකරණය කිරීමේ අරමුණ ඇති ව නාට්‍යයේ ක්‍රියා සාධනය සකස් කරනු නොලැබේ. එහෙත් වරිත සකස් කරනුයේ ක්‍රියාවේ ප්‍රතිඵල වශයෙනි. ගෝකරණයක සිද්ධී සහ කතා වින්‍යාසය පරමාර්ථ කරගෙන සම්පාදනය කෙරෙන බව මෙයින් පැහැදිලි වේ. එමෙන් ම ක්‍රියාවන් නොර ව ගෝකරණයක් සම්පුරුණ විය නොහැකි ය. අනෙක් අතින් වරිත නිරුපණයෙන් තොර ව ගෝකරණයක් සම්පුරුණ වීමට ද නොහැකි ය.

ගෝකරණයේ දී මූලික වශයෙන් අපගේ හාට ප්‍රබෝධනය සිද්ධීවන්නා වූ කාරක දෙකක් ඇති බවත්, එනම් කතා වින්‍යාසයෙහි අන්තර්ගතවන ප්‍රත්‍යාවර්තනය සහ ප්‍රත්‍යාවිශ්‍යනය යන දෙක ය. කාට්‍යා රවනයේ දී ආදුනිකයින් පවා කතා වින්‍යාසයක් ගැනීමේ නිපුණතාවය ඇතිකර ගැනීමට පෙර වාග් විලාසය හා වරිත නිරුපණය විෂයෙහි සාමාර්ථය දක්නට ලැබේ. මේ අනුව කතා වින්‍යාසය ගෝකරණයක මුලික අවශ්‍යතාව මෙන් ම ආත්මය ද වෙයි. වරිත නිරුපණයට හිමි වන්නේ දෙවන තැන ය. මේ අනුව ගෝකරණයක මුලික වූ ද වැදගත් වූ ද අංගය වන්නේ කතා වින්‍යාසයයි.

එමෙන් ම ගෝකරණයක් මුල, මැද, අග වූ කරුණුවලින් සමන්විත වේ. එනම්, ගෝකරණයක් පරිසමාජ්‍යීයයෙන් ද පරිපුරුණ්වයෙන් ද යම් දිර්සනාවයකින් ද පුක්ත වන ක්‍රියාවක අනුකරණයකි. යම් දිර්සනාවකින් පුක්ත වීම වුවමනා බව පවසන ලද්දේ මේ අවශ්‍යතාව ව සම්පුරුණ නොවන කරත්වයක් වුව ද පරිපුරුණ විය හැකි නිසා ය. පරිසමාජ්‍යීය යන්නේන් අදහස් කරනුයේ ආරම්භය නොවන මුල, මැද, අග කොටස තුනකින් පුක්ත වීම ය. ආරම්භය වනාහි අවශ්‍යතාවයෙන් ම කිසියම් අනෙක් සිද්ධීයකට පෘශ්වන්හාග ව නොසිට ඒවාන්ගේ යම් සිට යම් සිට එවා දේ ස්වභාවිකව ම සිද්ධ වන්නා වූ අවස්ථාවකි. අනෙක් අතින් සමාජ්‍යීය නම් අවශ්‍යතාවයෙන් ම යම් යම් සිද්ධීවලට පෘශ්වන්හාග ව සිටින්නා වූ ද ඉන් ස්වභාවික කිසිවක් සිද්ධ නොවන්නා වූ ද අවස්ථාවකි. මේ අනුව නොද කතා වින්‍යාසයක් ගෙනීමේ දී ඉහතින් සඳහන් කරන ලද පරිසමාජ්‍යීයයින් ද පරිපුරුණ්වයින් ද සැලකීය යුතු දිග ප්‍රමාණයකින් ද පුක්ත විය යුතු වේ.

05. ලේක නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් අනුරෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට හිමි වන්නේ අද්වීතීය ස්ථානයකි. වේද ගුන්ප මෙන් ම නාට්‍යය ද දේව නිරමාණයක් ලෙස සකස් වුණු. බව හරතමුණිවරයා සිය නාට්‍ය ගාස්තුවේ සඳහන් කරනු ලබයි. ගුයන් ඇතුළු වර්ණ හතරට ම රස විදිමට යෝගා වූ නාට්‍යවේදය සැකසුණු බව පුරා මතයයි. එට අනුව ආග් වේදයෙන් පායය ද, සාම වේදයෙන් හිතය ද, යුතුරු වේදයෙන් නැගුම ද, අපරාව වේදයෙන් රසය ද ලබාගෙන විශ්වකරම දෙව්යන්ට අණකොට තමන් විසින් තිප්දවන ලද නාට්‍ය එහි රුග්‍රක්වන ලෙස හරතමුණිවරයාගෙන් ඉල්ලා සිටියේ ය. ඒ සඳහා වෙනත් දෙව්වරු ද සහාය දක් වූ අතර, මෙය මුළුලොවට ගෙන ගොස් ඉදිරිපත් කරනු ලැබුවේ. හරතමුණි විසිනි.

මිත්‍යා ස්වරුපයක් ගත් ඉහත කරා ප්‍රවත වුව ද, වේදය නමින් නාට්‍ය හැඳින්වීම එකල නාට්‍ය පිළිබඳ ව දක්වූ සැලකිල්ල හා අයය මැනවින් තහවුරු කරයි.

කෙසේමුත් බොහෝ විවාරකයින් දක්වන මතය නම් සංස්කෘත නාට්‍යයේ ප්‍රහවය සාග් වේදයේ සංවාද පුක්ත මුල්කරගෙන සිදු වූ බව ය. මේ පිළිබඳ ව අදහස් දක්වන අය අතර මිල්බන් බරග්, මැක්ස් මුලරු ආදින් වෙසෙපින් සඳහන් කළ යුතු අය අතර වේ. එසේ ම පැරණි ජනයා අතර පැවති ජන නැගුම් හා සම්ප්‍රදායන් ඇසුරෙන් සිදු වූ බව ද පිළිගත් මතයකි. කෙසේ වෙතන් ආගම හා නාට්‍ය අතර ඇත්තේ සම්ප්‍රදාය සම්බන්ධතාවයකි.

සමස්ත වශයෙන් සැලකිමේ ද හරතමුණි ප්‍රතිච්‍රිතයා විසින් රවිත නාට්‍ය ගාස්තුය නම් ගුන්පයේ සංස්කෘත නාට්‍ය පිළිබඳ සියලු තොරතුරු ඇතුළත් වී ඇත.

"න ත්‍යෙදාන න තවිපිල්ප  
න සා විද්‍යා නසා කලා  
න සේ යෝගේ නකන් කරම  
නාට්‍ය ස්මින් යන්න දායාතේ"

"අම් ඇානයක් වේ ද, ඩිල්පයක් වේ ද, විද්‍යාවක් වේ ද, කලාවක් වේ ද, යම් ප්‍රයෝගයක් වේ ද, ක්‍රියාවක් වේ ද ඒවා නාට්‍ය තුළ තොමැති නම් එය ඒ නම දුරිමට පූදුසු තොවන්නේ ය."

මේ අනුව වතුර්විධ අහිනය, රසය හා භාවය ප්‍රධාන මූලධර්ම සේ ගනිමින් සකස් වූ සංස්කෘත නාට්‍යට ගුරුණාව දේශීය නාට්‍ය කලාව ද තොඩනාගි ඇති බව සත්‍යයකි. මෙවත් සම්භාවන ලක්ෂණයන්ගේන් යුතු සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව බිජිකරලිමත මුල් වූ නාට්‍යකරුවන් අතර,

* ශ්‍රී හරූ	රත්නාවලී, ප්‍රියදරුඩිකා, නාගානන්ද
* හාස	- ස්වජ්නවාසවදත්තා, ප්‍රතිඵා යෝගන්ධාරායන්, වාරුදත්ත
* කාලීදාස	- අහිඹාන ගාකුන්තලය, විකුමෝස්වඩිය, මාලවිකාග්නිමිනු
* විශාල දත්ත	- මුද්‍රා රාක්ෂසය
* හුදුක	- මෑවිෂකටිකය
* හවහුතිගේ	- උත්තර රාමායණය, රාම වරිතය

යන නාට්‍යයන් වර්තමානය දක්වා ම ප්‍රසිද්ධින්වයට සහ විවාර මාධ්‍යයට නැශුරු වී පවතියි.

සංස්කෘත නාට්‍යයක් පිළිබඳ විග්‍රහ කිරීමේ ද ප්‍රධාන වශයෙන් දක්නට ලැබෙන කරුණුක් හැටියට ප්‍රධාන නාට්‍ය ප්‍රශ්නය හෙවත් දෙ රුපක පිළිබඳ ව පැරණි නාට්‍ය විවාරකයින් විසින් පෙන්වා දී ඇත. මෙහි දී වස්තුව හා මුඛ්‍ය රසය ඇතුළත් විය.

නාට්‍ය ගාස්තුයට අනුව නාටක, ප්‍රකරණ, ඩීම, සම්වකාර, ප්‍රහසන, භාණු, ව්‍යායෝග, එහාමාග, උත්ස්සේරිකාංක, විශී වශයෙන් මෙම රුපක 10කි. මෙම දෙ රුපක ගොන්නෙන් බැහැර ප්‍රශ්නයක් ලෙස නාට්‍ය හැඳින්වීය හැකි ය. එය නාටක හා ප්‍රකරණ ප්‍රශ්නද දෙක් සංකලනයෙන් බෙහි වූවතියි.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යයේ කරා වස්තුව පස් වැදැරුම් වේ. එනම් ආරම්භ, යන්න, ප්‍රාජ්‍යතායා, නියතාජ්‍ය, එලාගම යනාදී පරිදී කරා වස්තුව තුළ පවතින ස්වජාවය හඳුනාගත හැකි ය. එමෙන් ම අර්ථ ප්‍රකාශ වන බිජ, බින්දු, පතාකා, ප්‍රකරණ කාර්යය ද කරා වස්තුව මුළුක ව බෙදෙන අධිකාරික හා ප්‍රාස්ංගික තුළින් සංස්කෘත නාට්‍යයේ කරා වස්තුව පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ මුළුක හරය රඳා පවතිනු ලබනුයේ සතර අහිනය ප්‍රධාන කරගෙන අතර වචන ගිත වැනි භාෂණ ක්‍රම හරහා වාචික ව ද, අංග ප්‍රත්‍යාග උපාග ආදින්ගෙන් ආංගික ව ද, මුහුණේ ඉරියවි හැඟීම්වලින් සාන්වික ව ද රංග භාෂ්ච හා මණ්ඩින භූජණ ආදිය මස්සේ ආහාරය අහිනය ද නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය පෝෂණය කරවයි.

රස හාට පුරුණත්වයෙන් සූචිත්‍යෙහි නාට්‍ය ක්‍රමයක් බවට වැඩිදුරටත් හරතමුණි විශ්‍රාජකර දක්වන සංස්කෘත නාට්‍යයනි රස හා භාවයන් මෙසේ දක්වා ඇත.

* භාස්‍ය	-	භාස	*	කරුණා	-	ගේක
* රෝග	-	කොඩ	*	විර	-	ලත්සාහ
* හයානක	-	හය	*	බිහත්ස	-	පුගුජ්සා
* අන්හුත	-	විස්මය	*	ඇංගාර	-	රති

මෙම අමතර ව ධනංජය පැඩිවරයා විසින් තව වැනි රස හාවය ලෙස ගාන්ත රසය සහ ගම භාව හඳුන්වා දී ඇත.

"විභාවානුභාව ව්‍යාහිතාරී  
සංයෝගාද් රස නිෂ්පත්ති"

භාවයන් හා ව්‍යාහිතාරී භාවයන් එක් ව සංයෝග වී රසය උදේශනය කෙරෙන අතර, ආලමිහන උදේශන විභාව නිසා ඇතිවන අනුභාව ප්‍රකාශනයන් ලෙස ස්තමහ, රෝමාස්ට්‍ර්, වේපප්, ස්වරහාග, ස්වේද, අයු, වෛවරණය, ප්‍රලය වැනි දේ තුළින් ව්‍යාහිතාරී භාවයන් සූචිත්‍යෙහි ඒ තුළින් ඇතිවන උත්තේෂ හරහා රසයන් උපදී යනුවෙන් හරතමුණිවරයා රසය පිළිබඳ දිර්ස වශයෙන් විශ්‍රාජකර තිබීම ද සංස්කෘත නාට්‍යයේ දී දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයකි.

සංස්කෘත නාට්‍යයක රංග ගෙලිය අනුව කරා කිරීමේ දී පැහැදිලි වන්නේ ප්‍රස්ථාවනා යන කොටසින් ආරම්භ වන බවත්, එම ප්‍රස්ථාවනාවහි කොටස් කිහිපයක් දක් වේ. නාට්‍ය නියම වශයෙන් ආරම්භ වීමට පෙර පුරුව රංගය පවත්වනු ලැබේ. මුළින් ම බෙර හඩ ගැන්වීම තුළින් නාට්‍යයේ ආරම්භය දනාවයි. මෙහි ආකෘතිය කොටස් හතරකින් සමන්වීන ය. එනම් නාන්දිය, ප්‍රස්ථාවනා, විෂ්කම්භක, ප්‍රවේශක යනුවෙනි.

මුළින් ම සූත්‍රධර විසින් නාන්දිය යෙනු ලබයි. නාන්දියෙන් බොහෝවීට කරනු ලබන්නේ ආර්ථවාද දේවගණ ගායනයකි. නාට්‍ය කළාවේ ආදි කරනා වන දිව දෙවියන්ගේ හා උමයන්ගනාවන්ගේ ගුණ ගායනා කරනු ලැබේ.

ඉන්පසු ප්‍රස්ථාවනාවේ දී සූත්‍රධර හා නම් නැමැති නිශ්චිය අතර නාට්‍ය සංවාදයක් ඇති වෙයි. මෙයින් ඉදිරියේ දී රංග දක්වන නාට්‍යයේ වස්තු බිජය ගැන ඉගියක් ප්‍රේක්ෂකයාට දනාවයි. සමහර නාට්‍ය ගුන්පිවල මෙහි දී නාට්‍ය ක්‍රිවරයා ගැන ද කරුණු ඉදිරිපත් කරයි. ප්‍රස්ථාවනාවන් පසු නියම වශයෙන් නාට්‍යයන් රංග දක්වෙන පුරාණෝක්කිය ගැන සඳහන් කෙරෙයි. සංස්කෘත නාට්‍ය රංග ගෙලියෙහි දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයක් නම් වේදිකා සැරසිලි හා ස්ථාන මාරුව පිළිබඳ වෙනසක් දක්නට නොලැබේමයි. එක් ස්ථානයකින් තවත් ස්ථානයකට යැම වටයක් හෝ දෙකක් ගොස් විස්තර කරයි.

06. ගිනිය, නැටුම, නිපුණතාවය යන අර්ථයට අනුව කුඩා යන ව්‍යාහිත නිර්මාණය වී ඇත. 16වන සියවසේ අග හාගයේ කියේතේ නගරය ඇතුළු අවට ප්‍රදේශවල පැතිර නිඩු නාත්‍ය කණ්ඩායම් ආගුයෙන් ප්‍රහවය ලැබුවක් සේ සැලකෙන කුඩා නාට්‍ය කළාව සඳහා නාගේය සන්සය වොත්ගේ නායකත්වයෙන් යුතු තරතන කණ්ඩායම් සිටි ප්‍රධාන නිශ්චිය වන ඔක්නි විසින් 1603 දී පමණ කියේතේ නගරයේ කමෝ නදී නිර්මේ දී රංග දක් වූ නාත්‍ය දරුණුන ආගුයෙන් කුඩා බිඟු වූ බව කියුවේ.

දුක පිළිබඳ ව විස්තර කරමින් ඇය රංග දක්වූ නර්තනය තුළින් මෙසේ විස්තර කෙරෙයි.

"අනිත්‍ය වේ මිනිස් දිවිය  
වස්තුව තුළ වේ හිස් බව  
මුදුන් සරණ යාම වේය  
අසරණයන් භට සරණය"

මෙසේ ආරම්භය සනිටුහන් කරන කුඩා නාට්‍ය කළාව මකුනිගේ අභාවයෙන් පසුව ද ජනලියත්වයට පත්වීය. ගැහැනු පමණක් පවත්වාගෙන යනු ලැබූ මෙම කුඩා මකුනි තම්න කුඩා නැදින්විය. සමාජ ආපලාර හේතුවෙන් කාන්තා කුඩා මකුනි 1629 දී තහනමට ලක්විය. පසුකාලය ගතවත් ම ගැහැනුන් සඳහා වෙන් වූ කුඩා සඳහා අවුරුදු 15 - 16 පිරිමි යොදා රංග දක්වීමට ත්‍රියා කළහ.

එහෙත් තරුණ පිරිමින් යොදාගෙන කුඩා තවදුරටත් ඉදිරියට ගෙන ආ අතර, ඒවා වත්තු කුඩා තම්න නැදින්විය. 1652 එම කුඩා ද තහනම කෙරීණි.

ඉත්පසු නීති රිති සම්මුතින් රෙසකට අනුගත ව දන්පුරෝ, ඉවිකාවා, තොමිරා, උත්ත්මේර් යන කුලවලින් කුඩා නාට්‍ය පරම්පරා බිජි වූ අතර, මෙම කුඩා සඳහා යොවනත්වය පසුකළ පිරිමි නළවන් පමණක් යොදා ගැනුණි. පසු කාලයේ දී ජනපිය වන්නට වූයේ මෙම පුරුෂ කුඩා හෙවත් යටත් කුඩා ය. වැඩිකල් යාමට පෙර එම නළවන්ගේ වියේශනාවක් ලෙස සැලකු නළුලෙහි කෙසේ රෝක් තැබීම මුළුමනින් ම කඩා දුම්මට සිදුවිය. එපමණක් තොව, තාරුණ්‍ය හා බැඳුණු කාසික පුන්දරත්වය ද ප්‍රකට කරන අපුරින් රෙපූලින් බැහැර ව ගාම්පිර ලෙස වරින රාගනයෙහි යොදෙන බැවි සහතික තොට දක්වීමට මවුන්ට සිදුවිය.

කුඩා රාගනයේ ඉතා වැදගත් ලක්ෂණයක් වන්නේ කාන්තා වරින නිරුපණය හෙවත් "මන්නගතය" කුඩා නළුවකුගේ රාග කුසලනා මැන බැඳීමේ මුඛ්‍ය සාධකය වූයේ කාන්තාවකගේ අනුකරණය රුපණය කිරීම ය. 17වන සියවසේ මධ්‍ය භාගයේ සිට කුඩා නාට්‍ය සඳහා "කියේතෝ" මසාකා හා එදෝ (වර්තමානයේ තෝකියේ නගරය) යන ප්‍රධාන නගරවල කුඩා නාට්‍ය යාලා තනවනු ලැබේය. ක්‍රි.ව. 1673 දී පළමු වැනි ඉවිකාවා, දන්පුරෝ විසින් එස්ට්‍රෝ පුරවරයෙහි නකමුරු නැමැති කුඩා නාට්‍ය යාලාව ගොඩනාවනු ලැබේය. මිනිසන් බව ඉත්මවා ගිය දෙධිරය සම්පන්න විරයෙකුගේ වරිනයක් ගොඩනාවීම මහු විසින් නිර්මාණය කළ අරගාතෝ නාට්‍යවල මුලික ලක්ෂණයක් විය. බොහෝවිට එකී විරිතයට ආවේශ වූයේ ද දන්පුරෝ ය.

ගෙන්රෝකු අවධිය ආරම්භ වන විට කුඩාවල මුලික උපාංග වූ ජ්දයීමාතො (එළිභාසික නාට්‍ය) සෙව මොනෝ (ගෘහ්‍ය නාට්‍ය) හා පොසාගොතො (තර්තන අංග) ස්ථාවර තන්ත්වයක් ගෙන තිබුණි. කුඩා නාට්‍ය රවනයෙහි ස්වකිය කුසලනා ප්‍රකට කළ නාට්‍යකරුවා වන්නේ විකමන්පු මොන්ඡ්‍යාවෙන් (1653 - 1724) නැමැති ලේඛකයායි. මහු හා සමන්ත්වයක සිවිමින් නාට්‍ය රවනයෙහි නියුත්තෙන් විව්පුය හියෝගේ යන ආරුස් නාමයෙන් ලේඛන කාර්යයෙහි නියුත්තු පළමු වැනි දන්පුරෝ වශයෙන් සැලකිල්ලට පාතු වී ඇත.

කුඩා නාට්‍ය කළාවේ පරිණාමය පිළිබඳ කඩා කිරීමේ දී කුඩා වේදිකාව ද කුමකුමයෙන් වර්ධනයට පත් වී ඇත. මකුනිගේ රාගනය මුලින් ම ඉදිරිපත් කරනු ලැබුවේ ගං ඉවුරක ය. අනතුරු ව කුඩා රාගනයන් ඉදිරිපත් කළේ තනු පිටවනිවල ය. ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් බිජි අනුරත ලද පැයුරු මත හිද නාට්‍ය නැරඹුහ. ක්ලේත් ම නො වේදිකාව කුඩා රගද්‍යක්වීම සඳහා යොදා ගැනුණි. ඉත්පසු කුඩා රාග යාලාවක් නිර්මාණය වූ අතර, එහි උප අඩ් 60 පමණ වේ. හැඩය ආයත ව්‍යුරුස් විය. පළමු වන හා දෙවන සඳුළුල රාග යාලාවේ තුන් පැත්ත්ව ගොඩනා ඇත. කුඩා රාග හැඩයේ වියේ ලක්ෂණයක් වන්නේ හණ්ඩිය වන අතර, එය සකස් වී ඇත්තේ පුමෝ නැමැති සාම්ප්‍රදායික ජපන් මල්ලට පොර ස්ථිඩාගාරයට ප්‍රතිශ්වරවන මාවන අනුකරණය කිරීමෙනි.

වර්තමාන කුඩා වේදිකාව සඳහා වර්ණවන් වූ තිර සහ ද්රේන තිර ආදිය යොදාගතිමින් ඉතා අලංකාර ව වේදිකාව ලෙස කුඩා වේදිකාව නිම වී ඇත. මේ ආදි කරුණු ඔස්සේ කුඩා නාට්‍ය කළාවේ පරිණාමය පිළිබඳ ව කරුණු සඳහන් කිරීම යෝගා වේ.

## 07. මිස්ටරි

මිස්ටරි නමින් හැදින්වෙන නාට්‍ය අභිජන්තය නාට්‍ය වශයෙන් ද හැදින්වේ. එංගලන්තයේ ව්‍යාප්ත වූ මෙම නාට්‍ය වියේ ආරම්භක අවධියේ දී පැවත්වා තොමා කරගෙන දේවස්ථානය තුළ වේදිකාගත කළ නාට්‍ය වියේ සයකි. මෙම නාට්‍යවලින් අවධාරණය වූයේ දේවියන් වහන්සේගේන් ක්‍රිස්තුස් වහන්සේගේන් ගුප්ත බලයයි. පාස්කු හා නත්තල් සමයේ දී ක්‍රිස්තු බැතිමතුන් උදෙසා දේවස්ථානයේ මෙම නාට්‍ය රග දක්වූ අතර, පසු ව නාට්‍ය නැරඹීමට බොහෝ දෙනෙක් ඒකරාදී වීම නිසා දේවස්ථානයෙන් පිටතට ගෙනයාමට පසුකාලයේ දී සිදුවිය. එහෙත් දේවස්ථානය අසල රග දක් වූ මෙම නාට්‍ය වියේ පසු. ව පල්ලියේ මුල් යුහුණයෙන් මිදි සමාජය අතට පත්වීමේ දී පල්ලියේ මුලිකත්වයෙන් නොයෙකුන් තහංවී පැනවීමට කටයුතු කරන ලදී. එනම් මෙහි එක් පියවරක් වූයේ පුරුණතුමන්ලා විසින් රෙපූලි මෙම නාට්‍ය මුවන්ට රෙපූලිමට ඇති අයිතිය තහනම් කිරීමයි. එහෙත් මිනිසුන් අතර ඉතා ජනපියත්වයට මෙම නාට්‍ය වියේ පත්වීම නිසාත්, ජනතාවට වෙනත් විනෝදාස්වාද මාර්ගයක් නොතිබේ නිසාත් සිවිල් සමාජයේ ජන සංවිධාන මෙම නාට්‍ය තමන් අතට ගෙන දියුණුවට පත් කරන්නට කටයුතු යෙදු අතර, මේ සඳහා රාගස්ථානය සකස් කර ගන්නේ ගල්වලින් තැනු අර්ථ කවාකාර පියිකාවක ය. ඒවායේ නටුවුන් තවමත් ශේෂ ව ඇත. දේවස්ථානයෙන් පිටතට ගෙන එන ලද මිස්ටරි නාට්‍ය දේවස්ථාන භුමියේ දී රගද්‍යක්වීමේ දී ඒ වටා රෝක් වූ පිරිසට පෙනෙන සේ පියිකාවක් මතට නැග රග දක් වූ අතර, පසු කාලයේ දී කරන්ත්වල රෙපූලිම් කරමින් සංවාරක නාට්‍ය කණ්ඩායමක් වශයෙන් ක්‍රියා කිරීමේ තන්ත්වයක් ද මෙම නාට්‍ය වියේ පුරුණතුමන්ලා විසින් තන්ත්වයක් නොයෙකු යොමු කළ නාට්‍ය නැතින් සාම්ප්‍රදායික ජපන් මල්ලට පොර ස්ථිඩාගාරයට ප්‍රතිශ්වරවන මාවන අනුකරණය කිරීමෙනි.

මෙම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වස්තු විෂය වූයේ ක්‍රිස්තු හක්තිකයන්ගේ පිළිගැනීම තහවුරු වන අපුරින් හා විශ්වාසය සනාථ වන අපුරින් වරින හා කඩාව ගොඩනාවා පෙන්වීම ය.

එහි දී මෙම වරින රෝගී නාල්වෝ ආඩුනිකයින් වූ අතර එක් එක් ශිල්ප ශේෂී තම නාට්‍යවල විය පැහැදුම් දුරුහ. එමෙන් ම එක් එක් වරින රෝගීම කරන ලද නාල්වෝට මුදලින් ගෙවීම් කිරීමට කටයුතු කළහ. ජ්‍යාස්සේ වරිනය ජේපුස් වහන්සේගේ වරිනය ආදි වරින මෙහි දී ප්‍රධාන වරින වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. එංගලන්තයේ නගර හා ගම් දන්වී එකසිය විසිපහක් පමණ මෙම නාට්‍ය වේදිකාගත කොට ඇති බවට සාධක ඇත.

මිස්ටරි හෙවත් ගුෂ්ත බල නාට්‍ය අතරින් හොඳ ම අත් පිටපත් 49ක් පමණ බ්‍රිතාන්‍ය කොන්කාගාරයේ සංරක්ෂණය කර ඇත. මෙම නාට්‍ය විශේෂය සේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය මෙන් විද්‍යේ ගණයට නොවුවුණ ද සාහිත්‍යමය ලක්ෂණ විද්‍යාමානවන අතර, මාලෝ සහ සේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය නිරමාණවලට ද අනුබලයක් වූ බවක් විවාරක මතයයි.

### මිරකල්

මිරකල් හෙවත් ප්‍රාතිභාරයාත්මක නාට්‍ය මෙම නාට්‍ය විශේෂය ද මිස්ටරි නාට්‍ය ගණයට ම අයන් වන අතර, මිරකල් නාට්‍යවලින් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ගාන්තුවරයින්ගේ ජ්‍යිත කඩා ය. කොපුස් ත්‍රිස්ටරි උත්ස්වයේ දී මෙම නාට්‍ය වර්ගය ද වේදිකාගත කිරීම සිරිනක් බවට පත් විය. පාස්කු කාලයේ පැවති සංදර්භනයේ දී වේදිකාගත වූ මෙම නාට්‍ය සංදර්භනාත්මක ලක්ෂණවලින් යුතුක්න විය. මෙරට හිත්ද හක්තිකයින් කොවිලකින් තවත් කොවිලකට වේල් කරන්නය යාවනය කරන්නා සේ මිරකල් නාට්‍ය සත්ධර්යනය ද කරන්න මත රෝගින් එක් ස්පානයකින් තවත් ස්පානයකට ගෙන යනු ලැබේය. අපුරු වැට්මට පෙරාතුව එක් තැනක රැඟුම් පැ නාල්වෝ අනතුරු ව තවත් ස්පානයකට ගමන්කොට එතැන දී ද නාට්‍ය ඉදිරිපත් කළහ, නගර ගාලාව, වෙළඳපෙළා පුරවැසියන් විසු නිවාස පිහිටි ස්පාන වැනි නගරයේ ප්‍රමුඛ ස්පානවල දී මිරකල් නාට්‍ය රෝ දක්වනු ලැබේය.

පසලාස් වැනි ගත වර්ෂය අග හාගය වනවිට මිස්ටරි නාට්‍ය රවනය හා නිෂ්පාදනය බොහෝ සේ දියුණුවට පත් වී තිබූ අතර, සහිමන් ගෞඛාත්මක (Acts of the Apostles) නැමැති මිරකල් නාට්‍යයේ සංවාද පේලි 62,000ක් තිබූ බව තියුණේ. 1536 දී එම නාට්‍යය සම්පූර්ණයෙන් වේදිකාගත කිරීමට දින 40ක් ගත වී ඇත.

දහසය වන සියවස වනවිට මිස්ටරි හා මිරකල් යන නාට්‍ය වර්ග දෙක ම අභාවයට පත් විය. ලංකාවේ ජීගමු ප්‍රදේශයේ දුව, පිටිපන හා බොරලුස්ස යන ස්පානවල සවමන් පාස්කු මෘගල්‍ය වෙනුවෙන් වේදිකාගත වන පාස්කු නාට්‍යය ද මෙම ගණයට තැක්ම් කියන නාට්‍ය විශේෂයක් බවට පෙනීයයි.

### මොරැලිරි

මධ්‍යකාලීන පුරෝපයේ ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ තවත් නාට්‍ය විශේෂයකි. මෙය සඳාවාර නාට්‍ය නමින් ද හැඳින් වේ. මිරකල් නාට්‍ය කළාව පුරෝපයේ ස්පානිත වී ගතවර්ෂ එකාත්මක පමණ පසු මොරැලි නාට්‍ය කළාව බිජි වූ බව විවාරක මතයයි. මෙම නාට්‍ය විශේෂය මිස්ටරි හා මිරකල් නාට්‍යවලට වඩා හාන්පසින් වෙනස් ය. රෝම පුළුයේ නාට්‍යවල දී සෙනෙකාගේ ගේ ගෙෂකරනක නාට්‍යවල මෙන් මෙම නාට්‍යය ද ජවතිකා හා වරිනවලට බෙදා තිබේ. මිස්ටරි හා මිරකල් නාට්‍ය මෙන් හක්තිමත් මහජනයා හමුවේ වේදිකාගත කිරීමේ තත්ත්වයන් මෙහි නොතිබේ. එමෙන් ම පැහු උශ්ක්ෂක පිරිසක් හමුවේ රෝගල් තුළ වේදිකාගත කිරීම පිණිස නිෂ්පාදනය විය. මෙම නාට්‍යවල විශේෂත්වය වූයේ හක්තිය හා ආගම ප්‍රචාරය කිරීම වෙනුවට මානුෂීකත්වය කෙරෙහි තැකැරුණු වීම ය. මිනිස් ගුණය හා දුරුණු රෝගන් ගෙන් සඳාවාර නාට්‍ය ව්‍යාපාරයන් සමග තුනන තුවනයේ තැකිම ඉදිරියට ගමන් ගත් අතර, මෙම නාට්‍යවල වරින ද කිසියම් ආකාරයක මානව ගුණධර්ම ඉස්මතු කිරීමේ අවශ්‍යතා නම් කරන ලද එවා විය. සියලු ම සඳාවාර නාට්‍යවල ප්‍රධාන විෂය වූයේ මුළුමානය විශාලා ගෙන්කරනු ලබයා යා යක්ෂ බලවේග අතර ගැටුමෙන් අවසානයේ හඳුනා සාක්ෂියේ හා චුද්ධී බලයේ මිනිමයන් සකුරු බලවේගය පරදවා ජය ගැනීම ය.

ත්‍රි.ව. 15 වැනි ගත වර්ෂය අවසානයේ දී වේදිකාගත වූ හිසුගේ ගොන් හොඳ මන්ස්තාල්ගේ "ඡ්‍යාලිමැන්" සඳාවාර නාට්‍යයක් වන අතර, මෙම නාට්‍ය තුළින් කියවෙන පරිදි දෙවියන් වහන්සේ මරණය කැදුවයි. මරණය සකල ජන වෙන පැමිණෙයි. ඔහු විසින් කරන ලද හොඳ කුළුයා පමණක් මහු, පසුපස සොහොන වෙන ඒමට කැමැත්ත පල කරයි. 5වන ගත වර්ෂයේ අග හාගයේ දී වේදිකා ගත වූ හෙන්රි මෙදරිවෙළා ගේ "ගුඩ්ල ඉන්මලුට මැ නේවර්" නැමැති සඳාවාර නාට්‍යයේ දී ස්වභාවධර්මය මිනිසා ආමන්තුණය කරයි. මේ අතර කායික ආංශාව, රාගය හා ලේඛකායන ආදරය තරක් බුද්ධියෙන් ඉවත් කරගැනීමට මිනිසා යන්න දරයි. මෙඟු තේමාවන්ගෙන් සැදී සඳාවාර නාට්‍ය ආගමික නාට්‍යවලට වඩා යථාර්ථය සම්පූර්ණ බව විවාරකයන්ගේ පිළිගැනීම වන අතර, මෙහි පාතු වර්ගයා යොදාගෙන ඇති ආකාරයන් නාට්‍යයේ පණිවුවය ගැනාන් සලකන කළ තුනන නාට්‍යවල මුලින ලක්ෂණවලින් හෙබි ගුණාංග එම නාට්‍යවල අන්තර්ගත වූ බව කිව මතා ය. මිනිස්න්ගේ දුරුණු හා දුරුවලකම් දැක සමාජය තුළ සඳාවාරය ස්පානිත කිරීම මෙම නාට්‍යවල අන්තර්ගතය ඇතින් තුනන නාට්‍යයේ කළලය මාලාව ගැඹු වි තිබූ බවත් කිව හැකි ය.

මේ අනුව සැලකීමේ දී විශේෂයෙන් ම එංගලන්තයේ නව නාට්‍ය ප්‍රවණතාවක් බිජි කිරීමට සඳාවාර නාට්‍ය දායක වූ බවත්, අන්තර්ගතය ඇතින් තුනන නාට්‍යයේ කළලය මාලාව ගැඹු වි තිබූ බවත් කිව හැකි ය.

එලිසබේතින නාට්‍ය මස්සේ සලකා බැලීමේදී වැජචි හෙවත් බෙදාන්ත නාට්‍ය හඳුන්වාදුන් පුද්ගලයා ලෙස මාලෝ සඳහන් කළ හැකි ය. ජේක්ස්පියර් ද මෙම නාට්‍ය රචකයාගෙන් එක්තරා ප්‍රමාණයකට ආහාරය ලබා ඇති බව කිය වේ. ඒ අනුව කාචාමය හා සාහිත්‍යමය වට්නාමකමින් යුත්ත හාඡා ගෙලයක් ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය කාතිවල දැකිය හැකි විශේෂ කරුණකි. ඒ බව තහවුරු කෙරෙන්නේ මාලෝගේ "දෙශ්තර ග්‍රැස්ටර්" නාට්‍යයේ පරිදි ජේක්ස්පියර්ගේ ටොයලස් සහ තොස්බා තැමැලි නාට්‍යයේ දක්වෙන අදහස් අතර සමානතාවයක් ඇති බව සඳහන් වීමෙනි. එමෙන් ම ජේක්ස්පියර් පුගයට පෙර සිටි තවත් නාට්‍යකරුවන්ගේ ආහාරය තුළ ද එවැනි ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. ජේක්ස්පියර් විසින් රචිත රෝමියෝ පුලියට්, පුලියට් සහ සිසර්, හැමුලට්, ඕනෑක් ලියර්, මැක්බින්, ඇන්ට්‍රිගින් හා ක්ලියෝගැට්‍රා, ප්‍රොයිලස් හා තොස්බා සඳහන් කළ හැකි ය.

වස්තු විකාශනය සඳහා යොදාගත්තා සිදුවීම් එකිනෙකට තුවූ දීමෙන් ඇති කරන වේදානා විපත්වලින් මිදීමට හේ පළිගැනීමෙන් වෙහෙස වී සිදු කරන මරණය බෙදාන්තය තුළ විශේෂ ලක්ෂණය වන අතර, එසේ මරණය සිදු කෙරෙන දරුණ, කරුණා රසය ජනිත කෙරෙන අනුකම්පාව හා දායාව වැනි හාටයන් අවුස්සන තත්ත්වයේ විය යුතු ය. උදාහරණ වශයෙන් ලියර් රු හා හැමුලට් නාට්‍ය තුළ ඒ බව ජනිත කෙරෙයි. එනම් ලියර් රජුගේ මේවකින් ජේක්ස්පියා පළමු ව සිනහ ගන්වන අපුරුත් පසු ව ඔහුට අවසානයේ සිදුවන ඉරණම දක්නෙන අනුකම්පාවන් හට ගනියි.

ජේක්ස්පියර් නිරූපණය කරන ප්‍රතිපත්ති ඉඩේ ඇති වුවත් නොව, මිනිසින් ජ්වන් වන සමාජයේ ගැටුම්වලින් උද්ධේශවන හේතු මූල්‍යකරගෙන ඇතිවන්නකි. මහු නිරූපණය කරන වරිනවලට මුහුණ පැමුව සිදුවන දක් වේදානාවන්වලට අමතර වශයෙන් හේතු යන්දේහය සඳහා උපයෝගි කර ගන්නා තවත් අංග කියයක් මිහුගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ. එනම් උමතු බව, නින්දෙන් ඇවිදීම, විකාර දෙඩීම, ආනම හාපණය අදි මෙම බාහිර අංග වැඩි වශයෙන් බෙදාන්තයට අදාළ වන මානසික විතාති අවස්ථා ලෙස යෙදී තිබෙන බව දක්නට ලැබේ. එමෙන් ම ජේක්ස්පියර් ඇතැම් බෙදාන්ත නාට්‍යවල බොහෝ විට ඇති මානසික බලවේයන් ද ඇතුළත් කරයි. හුතාන්මයන්, මෝගිනිසින් හා සුරුංගනාටන් ඇතුළත් කර ඇති නාට්‍යය ද දක්නට ලැබේ.

ජේක්ස්පියර් විසින් රචිත සුඛාන්ත නාට්‍ය අතර ලුවස් ලේඛට්, තොම්බි මග් එරස්, අ මිඩ් සමර් නයිට් ඩීම්ඩ්, වැනිසියේ වෙළෙන්දා විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය. ලුවස් ලේඛට් ලෞස්ට් නාට්‍යයේ නාට්‍ය රුහුමා සහ ඔහුගේ සාම්බරු තියෙනෙකු ගැන කියුවන අතර, කොම්බි මග් එරස් නාට්‍යය ඒලෝට්ස්ගේ මෙනාඩ්මි කාතිය පදනම් කරගෙන රවනා කරනු ලැබුවකි. කොම්බි මග් එරස් නාට්‍ය ලතින් නාට්‍ය කළාව ඉංග්‍රීසි වේදානාවට ගෙන ඒමේ ලා දරු ප්‍රයත්තයක් ලෙස සැලකෙයි. අ මිඩ් සමර් නයිට් ඩීම්ඩ් නාට්‍ය ස්වතන්තු නාට්‍ය නිර්මාණයකි. ජේක්ස්පියර් එහි ලා සිය මූල් සුඛාන්ත නාට්‍යයන්ගෙන් ලත් අන්දක්ම ප්‍රයෝගනයට ගනු ලබන අතර, එය ජේක්ස්පියර් නාට්‍ය ජීවිතයේ මූල් ම කාල පරිවිශේදය හා දෙවන කාල පරිවිශේදය අතර කඩුමක් ලෙස ද සැලකෙයි.

වැනිසියේ වෙළෙන්දා නාට්‍යය ජේක්ස්පියර්ගේ සුඛාන්ත නාට්‍ය අතර ග්‍රේෂ්ඩ්ම නාට්‍ය ලෙස සැලකෙයි. වැනිසියේ තරුණ වෙළෙන්දෙකු වූ ඇන්ටොනියේ සහ යුදුදේවී ජාතික ණය පොලී දෙන්නෙකු වන පයිලොක් අතර ඇතිවන මුදල ගනුදෙනුවන් පිළිබඳ ගැටුවට අපුරුත්ම විසඩුමක් දීම මෙම නාට්‍යයට තේමා කරගනු ලබයි.

ඒ සඳහා මෙහි ඇතුළත් පෝෂියා නැමැති කාන්නා වරිනය විසින් පවසන ව්‍යවහාරින් ජේක්ස්පියර්ගින්ට ඉතාමත් භාස්‍යජනක රසයක් ලබාදීමට යෝග්‍ය කරවයි. එක් ලේ බිඳීමෙන් නොහෙලා මස් රාත්තලත් කපා ගැනීම කිතිය විය යුතු බව ඇය පවසන්නේ පයිලොක් පුළුමයට පත් කරවිතිනි.

සමස්තයක් වශයෙන් සැලකිමේදී වැනිසියේ වෙළෙන්දා නාට්‍යයේ ආකෘතිය විනිශ්චය හා පරීක්ෂණ අවස්ථා කියයක් මත රඳා පවතියි. ජේක්ස්පියර් පුගයේ බොහෝ නාට්‍යවල මෙන් වැනිසියේ වෙළෙන්දා නාට්‍යය ද අංක පහකින් සමන්විත වේ. එමෙන් ම දරුණ දහ හතරකින් යුත්ත වන අතර, වැනිසිය හා පෝෂියා උපන් බේල්වට් ප්‍රධාන කරගනීමින් විකාශනය කෙරෙයි. මෙහි දී අද්දුත රසය සහ කුණුහළය ද කුඩාගැනීමෙන ආකාරයෙන් කරාව ගළාගෙන යන අතර, මෙම නාට්‍යයෙන් පණිවිඩ රුපක් ද දෙනු ලබයි. මිනුත්වය වෙනුවෙන් කරන උදාර කැප කිරීම, පළිගැනීම ආපසු කුරකෙන බව, මත්‍යිට ඔපයට පමණක් රට්ටී තීරණවලට එළඹිය යුතු නැති බව හැදය සාක්ෂියට එකග ව කටයුතු කිරීමෙන් සියල්ල ජයගත හැකි බව ද මෙහි ද පෙන්වා දෙයි.

එමෙන් ම මෙම නාට්‍ය තුළින් විවිධ වූ වරින ජේක්ස්පියර් හමුවට ගෙන එනු ලබන අතර විවිධ වූ ගැමීම සහ හැල හැජ්පිම් ගණනාවක් තුළින් නාට්‍ය විකාශනය වී ඇත. මෙම වරින මගින් ජේක්ස්පියර් විනිශ්චයක් වෙන්නට ඉදිරිපත් කිරීමේදී සොන්දර්යාත්මක බස්වහර ඉතා උවිත සේ යොදාගැනීම්, ජේක්ස්පියර් නොසිනු තොපැනු පරිදි අමත්දානන්දයකට පත් කරන අපුරින් පිරිපුන් සුඛාන්තයක් සේ සැලකිය හැකි ය. මේ අනුව ජේක්ස්පියර් විසින් රචිත සුඛාන්ත නාට්‍ය මගින් නාට්‍යයේ රසවත් බව සහ සතුව පිරි අවසානයක් කරා ලාභ කරවීමට සමන්තමක් දරා ඇත.

## 08. (i) මුදා නාට්‍ය

මුදාවක් යනු වවතාය අතිකුමණය කළ හැකි ස්ථියාවකි. ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රථම වරට මෙකි නාට්‍ය සම්ප්‍රධායට මූල පුරන්නේ ශ්‍රී පාලි ආයතනයෙනි. එම ආයතනයේ ඉගැන්වීමට පැමිණි ගාන්ති දේව සෝජ් ඩිල්පියා ආයතනයේ ඉගෙනුම ලැබූ ගුරුවරු සහ සිසුන් සමග ලංකාවේ ප්‍රථම මුදා නාට්‍ය ලෙස සැලකෙන “සිනා හරණ” නම් මුදා නාට්‍ය 1936 දී රාජ දක්වන ලදී. අනතුරු ව එම ආයතනය මගින් මුදා නාට්‍ය කිහිපයක් ම නිර්මාණය කළ අතර, මෙම මුදා නාට්‍ය සියල්ල ම ඉන්දියානු “නාත්‍ය නාට්‍ය” ලක්ෂණ අනුගමනය කර ඇත.

1940 වර්ෂයේදී සිඛ්‍රී බියස් මහතා නිර්මාණය කළ “සිරි සාග බේ” නාට්‍ය දේශීය ලක්ෂණ සහිත ප්‍රථම මුදා නාට්‍ය ලෙස සැලකේ. 1940 දෙකයේ ලංකාවේ සිදු වූ කළා ප්‍රබෝධයන් සමග ලාංකේය කළා ඩිල්පින් ඉන්දියාවට ගොස් නර්තනය, සංගිතය, විතු හදාරන්නට විය. එහි ප්‍රතිච්ලයක් ලෙස මෙරටට පැමිණි මුදා නාට්‍ය නිර්මාණයට ප්‍රවේශ විය. විතුසේන්, ප්‍රේම කුමාර, වසන්ත කුමාර, ගේජා පළිභක්කාර, බැසිල් මිහිරියපැන්න, බිඩි. මතුලොලුව්, එස්. ප්‍රේක්ෂාරන වැනි ඩිල්පින් මුදා නාට්‍ය ගණනාවක් නිර්මාණය කළේ ය.

ආංකේය මුදා නාට්‍ය කළාවේ අසාහාය නිර්මාණ ඩිල්පියා ලෙස ගෞරවයට පාතු වනුයේ විතුසේන මහතා ය. නල දමයන්ති, කරදිය ආදි මුදා නාට්‍ය එදා මෙදා තුළ නිර්මාණය වූ අග ගණයේ මුදා නාට්‍ය වේ. මේට අමතර ව ප්‍රේම කුමාර එසිට්ටෙවල මහතාගේ, සැලුලිහිණිය, තිත්ත බත, දියවන්නාට / වසන්ත කුමාර මහතාගේ හිරෝපිමා / ප්‍රේක්ෂාරන මහතාගේ සන් පත්තිනි / ගේජා පළිභක්කාර මහතාගේ ප්‍රේක්ෂාරන මහතාගේ සෙබලිය වැනි නාට්‍යය ද ප්‍රේක්ෂාරනය අතර ජනප්‍රිය විය.

මුදා නාට්‍යවල ප්‍රබල වන්නේ නර්තනයයි. නර්තනය මූල් කොට සංගිතය නිර්මාණය කරනු ලබයි. මුදා නාට්‍යය ද වාචික අහිනයෙන් තොර වුව ද දේශීය මුදා නාට්‍යවල පසුව්ම් ගායනා යොදාගෙන ඇත. නිදුසුන් ලෙස කරදිය නාට්‍යයේ “මහ මුහුදේ ඇත” හිතය, නල දමයන්ති නාට්‍යයේ “අනා කදුකර හිමවිඳරණේ” හිතය සඳහන් කළ හැකි ය. මුදා නාට්‍යයේදී රංග රවනය, නර්තනයට අනුරූප සංගිත සංරචනය, රංග වස්ත්‍රාහරණ, අංග රවනය, ආලෝකකරණය, වේදිකා පසුතල නිර්මාණ වැනි අංග කෙරෙහි වැඩි අවධානයක් යොමුකළ යුතු ය. මුදා නාට්‍යවල දී වරිතය නියෝජනය වන පරිදි රංග වස්ත්‍ර හා අංග රවනා යොදාගැනු ලබයි. යොදා ගන්නා පසුතල සංකේතාත්මක ව ජවතිකාවට අදාළ ව යොදාගෙන ඇත. මෙහි දී හාමමය සංගිතයක් යොදාගැනු ලබන අතර, කරදිය, නල දමයන්ති නාට්‍යවලට සංගිත නිර්මාණය කළ අමරදේව්, ලයනල් අල්ගම වැනි ඩිල්පින් සංගිතය නිර්මාණය කර ඇත.

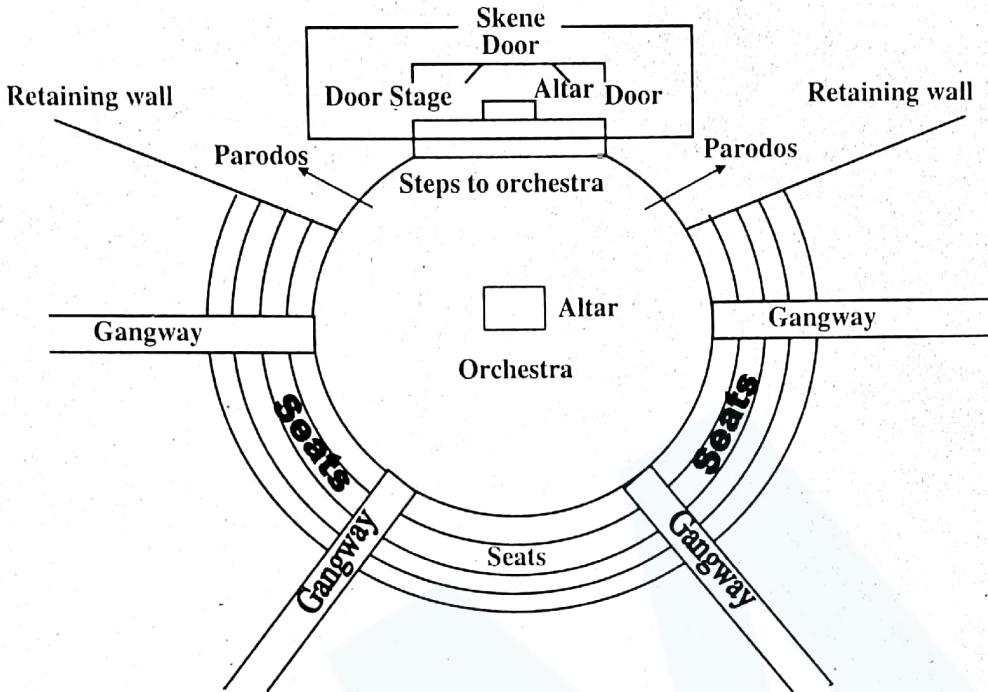
ආලෝකකරණය මුදා නාට්‍යයට ඉතා වැදගත් අනුෂාෂික කළාවක් වූ අතර, නව ආලෝක තාක්ෂණ යොදා මුදා නාට්‍ය ආලෝකකරණය ප්‍රවර්ධනයට මහින්ද බියස් මහතා කටයුතු කර ඇත. අධ්‍යතන නව පරපුරු මුදා නාට්‍ය ඩිල්පින් ලෙස රුබින්දු විද්‍යාපති, ආරියරත්න ක්‍රේජිජාර්ට්, වන්න විශේෂවර්ධන, නාමල් වේවැල්දෙණිය වැනි ඩිල්පින් හඳුන්වාදිය හැකි ය.

## (ii) ග්‍රිඹ රෘහනු

ශ්‍රීසිය ඉතා වියලි දේශගුණයකින් යුතු කදු හෙල්වලින් යුතු ප්‍රමේශයකි. එවැනි භූමියක දීයෝනිසස් රගහල පිහිටියේ ය. මූල් කාලයේ දියෝනිසස් දේවාලය අහියස රග දක්වූ නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය වැඩි වීමන් සමග අඩි 200ක පමණ කදු බැවුමක පිහිටි රංග භූමිය විභාල ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට නාට්‍යය තැරඹිය හැකි ලෙස සකස් ව පැවතිණි. එක්වරකට ප්‍රේක්ෂකයන් 14 000කට අධික ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට නාට්‍යය තැරඹිමේ අවස්ථාව හිමි විය. වලයාකාර රංග භූමිය පුරා කුඩා ගබ්දයක් වුව ද ඉතා හොඳින් ගුවනුය කළ හැකි විය.

කදු බැවුමේ පඩිපෙළ ආකාරයෙන් ආසන සකස් කර ඇත. මූල් කාලයේ ලියෙන් තනා තිබූ ආසන පසු කාලීන ව ගෙලමය ආසන ව ගෙලයෙන් සකස් කර ඇත. ආසන “මේකිස්” නම් වන අතර, ආසන වෙන ප්‍රේක්ෂකයාට පිවිසීම සඳහා සැකසු මාර්ග “ක්ලිමේකිස්” නම් විය. මේ මාවත් නිසා ප්‍රේක්ෂකයන්ට පහසුවෙන් ආසන වෙන යාමට හැකි විය. ප්‍රේක්ෂකකාගාරයට ප්‍රතිමුඩ ව වෘත්තාකාර රංග භූමිය පිහිටියේ ය. එය මෙකස්ට්‍රාව ව නම් විය. එය අඩි 90ක විෂ්කම්භයකින් යුතු විය. එය මැද දියෝනිසස් ප්‍රජාසනය ස්ථාපිත ව තිබේයි. ගායන වෘත්තය රැඳි සිටිනුයේ මෙකස්ට්‍රාවෙහි ය. මෙම රංග භූමියට යාබද ව පිටුපසින් පිහිටියේ වේදිකාව සහිත ස්කිනි නම්න් හැඳින් වූ නේපර්ශාගාරයයි. විවිත පසුතල වේදිකා සැරසිල් හාවිත තොකළ බැවින් පසුතලය ලෙස සලකනු ලැබුයේ මෙම ස්කිනි ගොඩනැගිල්ලේ බිත්තියයි. ස්කිනියේ දෙකෙළවරන්, ප්‍රේක්ෂකකාගාරයේ දෙකෙළවරන් අතර පෙදෙස වූ අවකාශය පැර්බාස් නම් විය. ස්කිනි ගොඩනැගිල්ල දෙපස පැරිස්කිනියා නම් කාමර දෙකක් විය.

නේපල්පාගාරයේ සමහල වහලය එපිසිනියම් නම් වූ අතර, රැඟපුම සඳහා යොදා ගන්නා ලදී. පැරසිනියාවල දෙපසින් රංග පියායට විවෘත වූ අලංකාර හතරස් බිත්තියකි. එය පොසිනියම් නමින් හඳුන්වනු ලබයි. ශ්‍රී කෛඩිකාවේ පොසිනියම් කොටස වර්තමාන පින්තුර රාමු වේදිකාවේ ආරම්භය ලෙස සැලකෙයි.



#### (iii) ක්‍රියදරුණකා

ශ්‍රී හර්ෂදේශ්වරගේ නාට්‍ය අතුරින් ප්‍රථම නාට්‍යකාව සේ සැලකෙන්නේ මාල්විකාග්නිමිනු නාට්‍ය ඇපුරින් ලියනු ලැබූ මෙම මාල්විකා නාට්‍යයයි. වාසවදන්නාගේ වරිතය පාදක කරගන් උත්පාද්‍ය කරා වස්තුවක් වන මෙම නාට්‍යයේ ඇතුළත් ප්‍රියදරුණකා ගැන මෙසේ දැක්වේ. දායිවරුන් රුතුමා නම දු කුමරිය කාලිංග රුතුව පාවා නොදී වන්ස රටෙහි උදයන රුතුව දීමට නැත් කළේ ය. එහෙයින් මහු සිය දු කුමරිය ගෙනගොස් වින්ධාකේත්තු නම් මිතුරු රුතුමා හාරයේ තබන ලදී. නමුන් සතුරු පිරිසක් වින්ධාකේතු මරාදමා ප්‍රියදරුණකා පැහැරගෙනයයි. මේ සතුරු පිරිස මෙහෙය වූ විෂයසේන වන්ස රුතුගේ සෙන්පතියා විය. විෂයසේන රෙගන එන ප්‍රියදරුණකා පසු ව වාසවදන්නා බිසවෙශ් අතවැසි කතක් ලෙස පත් කරන ලදී. අය ව ආරයුතා නමින් හැඳින්වේ. මෙයින් මෙම නාට්‍යයේ පළමු කොටස නිම වෙයි.

#### (iv) පුරිපිඩිස්

ශ්‍රී යෝකාත්ම නාට්‍යකරුවන් අතරින් තුනතනවාදී රටාවක් සහිත නාට්‍යකරුවා වන්නේ පුරිපිඩිස් ය. ක්‍රි.පූ. 484 දී උපත ලැබූ මහු නාට්‍ය 92ක් පමණ ලියා ඇතින් දැනට ඉටිරි ව ඇතින් නාට්‍ය 18කි. එකල සමාජයේ පැවති දුර්වලතා ඇතැම් විශ්වාස විවේචනය කිරීමට තම නාට්‍ය යොදා ගන්නා ලදී. මහු මිනිසා කේත්ද කොටගත් ආක්ල්පයකින් පුතු ව යෝකාත්මක නාට්‍ය රවනා කළේ ය. මහු දෙව්වරුන් පිළිබඳ ව කතා කළේ මිනිසා පිළිබඳ කිසිදු අනුකම්පාවක් තැනි අත්ද අසාධාරණ බලවේගයක් ලෙසිනි. මහුගේ නාට්‍යවල යෝකාත්ම ආකෘතිය අන් නාට්‍ය රවකයන්ගේ ආකෘතියෙන් වෙනස් වන අතර, තොරාගනු ලබන පුරාණෝක්තිය සිය ද්රුගනය අනුව අර්ථකරනය කරමින් නව තැම්මක් ඇති කළේ ය.

මහුගේ නාට්‍යය මිනිසාගේ වෙතකිය ගැඹුරින් විශ්ව කරමින් මිනිසාගේ දුක් දොම්ඩස් මෙන් ම සතුව ද තේරුම් ගැනීමට දරන ප්‍රයත්තයකි. පුරිපිඩිස්ගේ අනුකම්පාව අවධාරණ බොහෝ විට යොමු වූයේ ගොවියන්, දායාන් හා සාමාන්‍ය පුද්ගලයන් වෙත ය. මහු ශ්‍රී නාට්‍යයෙහි යට්ටුප්‍රවාදී කළාවේ අරම්භකයා ලෙසන්, වස්තු විෂයෙහි පැහැදිලි වෙනස්කම් දක් වූ නාට්‍යකරුවා ලෙසන් සැලකිය ගැනී ය. මහුගේ නාට්‍ය නිර්මාණ අතර පහත නිර්මාණ සුවිශ්පී වෙයි.

- \* මිවිය (Media)
- \* හිපොලිටස් (Hippolyts)
- \* ද බැකී (The Bacchae)

- \* ඇල්සේස්ට්‍රිස් (Alcestis)
- \* ද ලෙෂ්ජන් විමෙන් (The Trojan Women)

එෂක සමාජය වාරිනු අනුව වත්තාවන් විදේශීකයන් අතින් විවිධ ගැහැවලට ලක් විය. ඒ බැවි 'මේය' හා 'පිපෝලීටස්' නාට්‍යවලින් කදිමට ගෙනැර පූලේ ය. මහුගේ ගායන වෘත්තිය වෙනස් ම ආකාරයට යොදාගනු ලැබේය. හිපොලීටස් නාට්‍යයේ ගායන වෘත්තිය ප්‍රොසිසියානු කාන්තාවන්ගෙන් සැයුම් ලද්දේ ය. 'මේය' නාට්‍යයේ ගායන වෘත්තිය කොරින්ත් දේශයේ කාන්තාවන්ගෙන් සම්බන්ධ විය. මුවහු බෙහෙවින් ම සාමාන්‍ය මුළුප්‍රතිච්චවය පිළිනිමු කරන්නේ වූහ.. භාෂාව ද සරල වූ අතර, සාමාද පදන්වයන් උගුණු ද බොහෝ විට ගදු ස්වරුපයක් ගත්තේ ය. මහු තම නාට්‍ය තුළින් දේශව්‍යය හා විරත්වය ඇසුරු කළ ගේකාන්තායන්ට මානුෂික ස්වරුපයක් ලබාදීමි. දහට ඉතිරි ව ඇති එක ම සැට්ට නාට්‍ය වන "කුක්ලොප්ස්" නාට්‍ය පුරිපිඩිස්ත්‍රික් නිරමාණයකි. ක්‍රි.පූ. 406 ද මහු අවුරුදු 79ක් ආයු වලදා මිය ගියේ ය.

#### (v) සුමිද කුදාය (පුමිදගව)

පුමිද තදිය (පුමිදගව නාට්‍යය) සෙ අම් මොනොකියේගේ පුතෙකු වන කන්යේපරෝ මොනොමස විසින් රවනා තෙරුණු නාට්‍යයකි. මෙය කුරුයි තොශ් ගණයට අයත් නාට්‍යයක් වන අතර, ප්‍රේක්ෂකයින් අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රියට පත්විය. මෙම නාට්‍යයට වහල් වෙළෙන්දෙකු විසින් පැහැර ගෙන හිය ලමයෙනු අතරම ද මිය යාම පිළිබඳ ජනප්‍රවාදයෙහි එන ගේක්රනක පුවනක් මූලාශ්‍ර වී ඇත. පුමිද තදිය නාට්‍යයේ කතා සාර්ථකය මෙසේ ය.

වර්ෂයකට පෙර පැහැරගෙන හිය තම දරුවා සෞයමින් යන එක් උමතු ස්ථිරයක් පුමිද තදියේ තොවුපළ අසලට එයි. රු බෝවීමට ආසන්න හෙයින් වහා ම තමා ව නාදියෙන් එගෙඩ කරන ලෙස ඇය තොටියාගෙන් ඉල්ලා සිටියි. මහු ඇය කැටුව තදිය තරණය කරනු ලබන අතර, වසරකට පෙර වහල් වෙළෙන්දෙකු හා පැමිණි දරුවකු පුමිද තදිය අසල මියගිය ආකාරය තොටියා කාන්තාවට ප්‍රසාදය. මියගොස් ඇත්තේ තම දරුවා බව කාන්තාව වටහා ගනියි. තොටියා දරු දුකින් පෙළෙන මව ව දරුවාගේ සොහොන වෙන රැගෙනයි. මහන් කනස්සල්ලයට පත්වන ඇය දරුවාගේ ආත්මය වෙනුවෙන් අමිතාහ බුදුන්ට යාදා කරයි. එවිට මියගිය දරුවාගේ ආත්මය මව ඉදිරියේ පෙනී සිටියි. නමුත් රාත්‍රිය ගෙවී ගොස් පසු දා අරුණ උදාවන විට ඇය හමුවේ දිස්වන්නේ වල් පැලැටි ගහණ පස්ගොඩක් පමණි. මේ ලෙස අනිත්‍ය බව ඉස්මතු වන ලෙස නාට්‍ය ගොඩනාංචා ඇත.

#### (vi) මෙයර හෝල්ඩ (Meyerhold)

1874 - 1940 අතර කාලය තුළ රුසියානු ජාතික නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙක් වියයෙන් ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ මොහු පුසිද්ධ නැවැවක් ද විය. ජ්‍යෙනිස්ලාවුස්කි නිෂ්පාදනය කළ වෙනොගේගේ කානි ඇතුළ මූල් නාට්‍යවල විවිධ තුමිකා නිරුපණය කළේ ය. 1902 ද මොස්කෝ කළාගාරය හැරදමා ස්වාහාවිකවාදය ප්‍රතික්ෂේප කළ අතර, රංග කළාවක් බිඛ කිරීමට උත්සාහ ගත්තෙකි.

නාට්‍යයෙහි සියලු ම අංග ගෙලිගත කොට විවිධ අත්හදා බැලීම් කිරීමට මෙනුමා කටයුතු කර ඇත. "කළාව නම් ජීවිතය ම නොව, ජීවිතය විසල් කොට අවධාරණය කරන්නති." යන අදහස මහුගේ සැම නිෂ්පාදනයක ම පදනම විය. නාට්‍ය කළාව ජනතාවගේ නොත් කන් සින් විසින් කරන උත්සව විලාස ගත් ප්‍රේක්ෂාවන් බවට පත් කරන ලද නාට්‍ය න්‍යාය සම්බන්ධ යාස්ථීය ගුන්ස් හා ලිපි ගණනාවක් ලියා පළ කරන ලදී.



**A කොටස**

- |          |           |          |           |           |
|----------|-----------|----------|-----------|-----------|
| 01. ✓    | 02. ✓     | 03. ✓    | 04. X     | 05. X     |
| 06. (ii) | 07. (iii) | 08. (iv) | 09. (i)   | 10. (iii) |
| 11. (iv) | 12. (i)   | 13. (i)  | 14. (iii) | 15. (iii) |
| 16. (ii) | 17. (ii)  | 18. (ii) | 19. (iv)  | 20. (ii)  |

**B කොටස**

01. දියේනියස් දේව අදැහිල්ල මූලික කරගතිමින් ව්‍යාප්තියට සහ සංවර්ධනයට පාතු වූ ශ්‍රී කාටං කලාවට හිමිවන්නේ අද්විතීය ස්ථානයකි. වැශ්‍යතාවෙහි, කොමිෂන්, සැබුරු නමින් ප්‍රධාන ප්‍රශ්න තුනකින් වූ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයකින් සමන්වින වූ මෙයි නාට්‍ය කලාව අතර කැපී පෙනෙන නාට්‍ය ප්‍රශ්නය වැශ්‍යතාවෙහි නමින් හැඳින් වේ.

වැශ්‍යතාවෙහි ගෝනාන්න නාට්‍යයක් ප්‍රධාන ලක්ෂණ හයකින් සමන්වින වේ. එනම්,

\* කරා වින්‍යාසය

\* වින්‍යාසය

\* එරින

\* ප්‍රේක්ෂාව

\* වාශ විලාසය

\* සංගිනය

යනුවෙන් දැක්වෙන අංග සය අතරින් කරා වින්‍යාසයට ප්‍රධාන තැනක් හිමි වේ. කරා වින්‍යාසය යනු ක්‍රියාවන්ගේ අනුකරණ බවට ඇඟිල්ටේටල් විග්‍රහ කර දක්වා ඇති අතර, මුළු මැද අග යන සියලු සිද්ධි දාමයන්ගේ එකතුවකි.

කරා වින්‍යාසයක අනිවාර්ය ලක්ෂණයක් වශයෙන් කාර්ය ඒකියන්වය, කාල ඒකියන්වය සහ ස්ථාන යන තුන් ආකාර වූ ඒකියන්වය ගෝනාන්න නාට්‍යයක් සඳහා විශේෂයෙන් අපේක්ෂා කෙරේ.

මෙහි දී ප්‍රධාන වශයෙන් සඳහන් කළ යුතු වූ කාර්ය ඒකියන්වය හෝන් ක්‍රියා ඒකියන්වය ගෝන්තනකයක වූ කලී පරිපූර්ණන්වයෙන් ද පරිසමාජ්‍යීයයෙන් ද එසේ ම මුළු මැද අග යන කොටස් තුනකින් ද යුත්ත කාර්යක අනුකරණයක් යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේමෙන් පැවතෙයුත් කාර්ය ඒකියන්වය පිළිබඳ අවශ්‍යතාවයයි.

මෙ අනුව සැලකීමේ දී රැඩිපස් රජ නාට්‍ය හා සම්බන්ධ කර කරා කිරීමේ දී ලාංඡස් මැරු මිනිමරුවා සොයා රවින් පිටුවහල් කිරීම රැඩිපස් රජ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන ක්‍රියාව හෝන් කාර්යවන අතර, එකි ක්‍රියාව වටා සිද්ධි හා වරින කේත්ද වී ඇති බව පෙනීයයි. සමස්ත නාට්‍යය පුරා ම දැක්ගත හැකි අනුරු කරා හා අනුරු වරින යොගනිමින් නාට්‍යයේ සමස්ත සිද්ධි දාමයන් අතර සම්බන්ධනාවය පුරාක්මින් නාට්‍ය විකාශනය කිරීම ක්‍රියා ඒකියන්වයයි. රැඩිපස් රජ නාට්‍යයේ රැඩිපස් යොකොස්වා බිඟ්‍ය, වෙරේසියාස්, ගොපල්ලන් දෙදෙනා තොරින්තයේ සිට පැමිණි දුන්යන් දෙදෙනා මේ අදි වූ සමස්ත වරින නාට්‍යයට අන්තර්ගත වේ. මෙහි වරින සියල්ලක් ම නාට්‍යයේ අවසානය කෙරේ සුජ්‍යව දායකත්වය සපයා ඇතු. මේ නිසා එක් වරිනයක් හෝ නාට්‍යයට අන්තර්ගත ලෙස සලකා බැහැර කළ යුතු ද නොවේ. තව ද මෙහි වරින එකකට එකත් සම්බන්ධනාවයතින් ද යුත්ත ය. මෙම නාට්‍ය පුරා දිවෙන සියලු දෙබසක් වුව ද හිලිහි ශියහොත් එය සමස්ත නාට්‍යයට බලවත් පහරත් බවට පත් වේ.

මෙ අනුව සමස්ත ක්‍රියාවලිය ම ගොනුකොට, අර්ථවත්කොට දක්වීමට තවදුනු කිරීම ක්‍රියා ඒකියන්වයෙන් සිදු කෙරෙයි. කාල ඒකියන්වය වූ කළී රැඩිපස් රජ නාට්‍යයේ සියලු ම සිද්ධි පැය 24 කට කාලයක් තුළ සිදු වී අවසන් කෙරෙයි. හැකිතාක් දුරට සුරුයාගේ එක් දුම්ණ වාරයකට හෝන් ද්වාසකට සිමා වුවක් බවටත්, ඇතැම් අවස්ථාවන්හි ජල හෝරාව මාරුගයෙන් නාට්‍යයන්ගේ කාලය සිමා කිරීමේ තත්ත්වයක් පැවති බව දක්වීමෙන් ද කෙරෙනුයේ කාල ඒකියන්වයයි. රැඩිපස් රජ නාට්‍ය ආරම්භ වන්නේ උදෑසන හිරු එළිය වැටුණු මොහොතේ ය. තිබිස් මිනිසුන් දුර්භික්ෂයට ලත් ව සිටන අවස්ථාවේ ඔවුන්ගේ දැක් ගැනවීලි පිරික්සීමට රැඩිපස් රජ පැමිණෙන මොහොතින් නාට්‍ය ආරම්භ වේ. නමුත් කරා ප්‍රවාන්තිය රට වසර ගණනාවත් ඇත්ත විහිදී යන්නකි. රැඩිපස් රජ කුමරු සිතිරියන් කදු වැටියේ දාමා ආ මොහොතේ පටන් නැවත තිබයට පැමිණෙන මොහොත දක්වා අවුරුදු කිපයක කාල පරාසය එක් දිනකට සිමාකොට එකි සිද්ධිදාමය පැයවාන් දාජ්‍යී කළිනය මගින් ප්‍රකාශ කෙරෙයි.

ස්ථාන ඒකියන්වය යනු රැඩිපස් රජ නාට්‍යයේ සියලු ම සිද්ධි සිදුවත්නේ රජ මාලිගය ඉදිරිපිට හා මාලිගය අන්තර්ගතයේ ය.

නාට්‍ය පෙන්වනු ලබන එක් සේරානයක් ඒවා ද සමස්ත සිදුවීම් මාලාව ම එක් සේරානය තුළ රංගන කිරීමයි. රංග තුළ තිශ්‍යාල එලිමහන් වූ අතර, රංග තුළයේ පසුතාල වෙනස් කිරීම් කළ නොහැකි විය. මෙහි හේතුව නිසාවෙන් මුල් කාලයේ සිට ම සේරානය පිළිබඳ වූ නියමය නිරණය වුවා ද විය හැකි ය. මෙහි දී නාට්‍ය ආරම්භයේ පරින් අවසානය දක්වා ම සියලු සිදුවීම් එක ම පසුතාලයක් මත එකම් රැඩිපස් රජ මාලිගය ඉදිරිපස සිදුකිරීම දක්නට ලැබේ. එහෙත් සමස්ත නාට්‍ය විකාශනයේ දී පුරානෝත්තියේ සිට අවසානය දක්වා යලකා බැලීමේ දී විශේෂ සේරාන කිපයක් දක්වයි. එනම් නිබාසයේ රජ මාලිගය, බේල්ග දෙව් මුදුර, තුන්මත් හන්දිය වූ සේරාන වේ. මේ සියලු සේරාන පෘත්‍රාන් දාජ්‍රේ කථන රිකිය එස්සේ විස්තර කෙරෙන අතර, එවන් වූ සැම සේරානයක් ම නිබාසයේ රජ මාලිගය ඉදිරිපසට සිමා කිරීමේ ලක්ෂණයෙන් යුත්ත ව පවතියි. මෙහි දී රජ මාලිගය ඉදිරිපස සංකේතවන් කරමින් විකාල කණු දෙකක් සහ රජ මාලිගය අනියස සංකේතයින් සමන්විත ව දක්වාලිම විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු වන්නක් වන අතර, මෙම සිමා කිරීම රැඩිපස් රජ නාට්‍යයේ සේරානයට අනුකූල වේ.

02. භරතමූලිකීගේ නාට්‍ය යාස්තුයේ දක්වා ඇති පරිදි දාජ්‍රා කාචාව කෙරෙහි නම් තිශ්‍යාන් විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන හාට නිරුපණයන් මූලින් රසය උපදියි. හාට නිරුපණය සඳහා පාත්‍ර විරුගය උපයෝගී කරගනු ලබන්නේ අහිනයයි. අහිනයෙන් නාත්‍රා නිවැරදි වූ විට හාටයන් මතුකර දක්වීමට හැකි වේ. ඒ අනුව ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට නිවැරදි රසයක් මතුකරලීමට හැකිවන්නේ නිවැරදි හාටයන් මතුකර දක්වීම තුළිනි. ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ඇතිකර වන්නා වූ රසය වූ කලී වමන්කාරයක දී ඇතිවන හැකිම වන අතර, පියවි ලොවේ දී අපට ඇති වන්නා වූ හැකිම් හාට වශයෙන් විශ්‍ය කළ හැකි ය.

ඒ අනුව හාට ප්‍රධාන කොටස් තුනකට බෙදා දක්වාලිය හැකි ය. එනම් විභාව, අනුභාව, ව්‍යාහිතාව් හාට වශයෙනි. මිට අමතර ව සේරායි හාට යනුවෙන් උපගමනයෙන් රස නිෂ්පත්තිය වෙයි.

ඒ අනුව රති, හාස, ගොක්, තොශ්ඩ, උත්සාහ, හය, ජ්‍යුග්‍රේසා, විස්මය යනාදිය සේරායීහාට ගණයට ඇතුළත් වන අතර, එයින් උත්සාදනය වන ගෙංගාරය, හාසය, කරුණා, රෝගු, වීර, හායානක, බිහත්ස, අදුහුන යනාදි රසයන් මතුකරලීමට හේතු වේ. මේ සඳහා අහිනය උපයෝගී කරගන්නා අතර, හාට නැති තැනෙ රසය ද රසය නැති තැනෙ හාටය ද තුළපදියි. මේ අනුව සිතිමේ දී උදාහරණයක් වශයෙන් සිනාගේ වෙස්ගන් නිශ්‍ය විහාරයක් වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා තුළ රසයක් ජනිත වන තැනීහි පමණි. අහිනයෙන් එසේ දක්වන කළේහි රස දන්න නියා හාටයේ හාට අනුකරණය කරනු ලබන හාටයන් විසින් දන්වනු ලබන නිසා රති ආදිඹ ගෙංගාරදී රස ද මතුවෙයි. බිජයෙන් ගස ද, ගිනින් බිජය ද, බිජවලින් එල ද උපදින්නා සේ සියලු රසයෙන් නාට්‍යාස්ථාදයෙහි බිජන්වය හාජනය කරවති. ඒ අනුව විභාවදිහාවයේ රසය නැමැති බිජයෙන් උපදියි.

එමෙන් ම රස හාට අනුව සැලැකීමේ දී ව්‍යාහිතාව් හාට තිස්ත්තාකින් සමන්විත වේ. එනම් කළකිරීම, ලෙඛ ගතිය, සැකය, රේඛ්‍යාව, මත්ත්ව, වෙහෙස, කම්මුලිකම, වින්ත දෙධිරිය පිරිහිම, බිය සැක සහිත සිතුවිල්ල, මුලා බව, අතින දේ සිහිවීම හා සිහි කිරීම තාජ්තිමත් හැකිම්, ලැං්ඡාව ආදි වශයෙන් නාට්‍ය යාස්තුයෙහි වැඩිදුරටත් විස්තර කර දක්වා ඇති.

**"විදුෂක :** (බලා) රජතුමනි, බලන්ඩිකොළ අර මිනිස්සු වනුර ඉහිනකොට අහිසාරිකාවන් තෙම් තෙම් තීඩා කරන උපසන යනාදී වශයෙන් රත්නාවලී නාට්‍යාවේ පළමු වන අංකයේ සඳහන් වන පරිදි ගෙංගාර රසය ජනිත කරවීමට සමන්වන අතර, ඒ දෙස බලා සිටින රුෂ එට ප්‍රතිලුත්තර දෙන්නේ "මලට පෙනුණු සැරී කදිමයි" යනුවෙන් පැවසීමෙනි. මේ අතර ව්‍යාසවදත්තා බිජවල්ගේ ප්‍රේක්ෂකයක් රැගෙන එන සේවිකාවන් දෙදෙනා ප්‍රේක්ෂකයි ද අමතක කර උත්ස්ව සිටියෙන් මධ්‍යවැඩි නැවුමට පටන් ගනිති. ඒ අවස්ථාවේ දී විදුෂක ද ඒ අපලට පැන තටියි. එය අවසන් වන්නේ මවුන් අතර ගුරිබට පුවමාරුවකිනි. යෙහෙලියන් දෙදෙනාට ව්‍යාසවදත්තාගේ ප්‍රේක්ෂකයි සිහිවන්නේ එවිට ය. ප්‍රේක්ෂකයි අනුව මකරන්ද උයනේ රන් හේතුපැලු ප්‍රතිමාවට ප්‍රාර්ථිපහාර ප්‍රේක්ෂකයි සිය විට එහි සාගරිකා සිටින නියා බිජව බිඡය පත්වෙයි. පසු ව සුසංගතා විසින් සාගරිකා සාගවා තැබීමට උත්සාහ ගත්ත ද ඇය සැශ්‍රාවී රජ ගැන විරුගනා කරයි.

"මේ පිය රජතුමා මාව සරණ කර දුන් උදයන රජතුමාගේ (දිග සුසුමත් හෙලා) අනුන්ට වැඩිකාරකම කිරීමෙන් දුෂ්ඨය වූණු මාගේ ජීවිතය අද මොහුගේ දරුණනයෙන් සම්මානයට පාත්‍රවූණා" යන අවස්ථාව තුළ සාගරිකා සුසුම් හේතුම් ව්‍යාහිතාව් හාටයනි. එය ගෙංගාර රසයට ඉවහල් වේ. හාටයන් නියා අවස්ථාවේවින හැකිම් ඇති කරයි.

දෙවන අංකය ඇරණෙනුයේ සැලැකීමින් සැබුවගත් අන් ඇති ව සුසංගතා පැමිණීමෙනි. සාගරිකා විනු එලකය ද රැගෙන කෙසෙල් ගමුවට පිය බව දැන ගැනීමට ලැබෙන්නේ එවිට ය. අනතුරුව සිතුවම් පුවරුවත්, තෙලිනුඩින් ගත් සාගරිකා වේදිකාවට පිවිසවනු ලබයි. රුෂ කෙරෙහි සින්හි හටගත් ප්‍රේමය උප්පාලාගත තොහි ඇය රුෂ සිතුවමට නගයි. "සැනැසෙන්න හදවන සැනැසෙන්න. තමන්ට ලැබෙන්නැති කෙනෙක් ගැන දිගින් දිගට ආභා කිරීමෙන් වැඩක් නෑ එයින් වෙන්නේ සින් වේදානාව වැඩිවෙන එක විතරයි." මෙසේ සිතන ඇය රුෂගේ රුපය අහිනයෙන් දක්වයි. එය සුසංගතා දැනගත්විට සියලු තතු ඇයට පවසයි.

"ලඳ කොට හැක්කෙක් උදෙසා හඳු  
උපදින ආලෙන් අයසම යෝදේ  
රූපයි ලැක්පාවට ඇමේ සඳුදේ  
මරු සිත ගැන්මයි කළ යුතු ම දේ

ඉන් අනතුරුව වර්ණ කෙසෙල් උයනට ඇතුළු වෙත් ම සාගරිකා ඉන් පිට කළේ තාත්වික පුරුණි. කෙසෙල් උයන තුළට පිවිසෙන රුප හා විදුලිකට විනු එලක්‍ය හමුවේයි.

**විද්‍යාත්ක** :- මේ ඇදුල තියෙන්නේ බලනුමාගේ රුපෙන්. වෙන කටුද ඉතින් අනාංගය වගේ ඉන්නේ

රජු :- (ඉතා සතුවේන් අත දිගු කොට) කෝ.. කෝ.. බලන්ඩ

**විදුෂක** :- බැං පෙන්නන්හේ නෑ. ඒ තරුණීයගේ රුපේ මෙක ඇදල තියෙනවා. ඒ වගේ තරුණීයක් තැග්ගක් නැතිව පෙන්නන්බේ බැං.

**රජු** :- රජු සිතුවම් පුවරුව උදුරාගෙන බලා විය්මයෙන්,

ଭୁବନେଶ୍ୱର ପାତ୍ର କଲ ଜିର  
ମା କେବେଳି ମ ନିନ୍ଦି ଫେଲା  
ମା ହାତ ମାନକ ବିଲା ଲୋବି  
କିମ୍ବରେହେ ହକାଗନ ବିହେ ମେଲି

මෙම අයුරින් විනු එලකය දුටු රජු අනුරාගයෙන් කැඳුමේ. ඒ අතර විනුය යෙගෙන යාමට පූසාගතා හා සාගරිකා පැමිණෙයි. ඒ අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝගනා ගන්නා පූසාගතා රජුට හා සාගරිකාට එක්වීමට අවස්ථාව සලසා දෙයි. රජු ඇය දැකින් ම රු පෙළුවෙන් වයි තේ. තරහෙන් හා ලැං්ඡාවෙන් පෙළුවෙන සාගරිකාව රජු සිත්සයි. මෙම අවස්ථාව දෙදෙනා කුළ ම රතිය මප් නැගුණු අපුරු නිරුපිත ය.

තුන්වන අකුරා අවසානයේ දී විදුලිපක විසින් යොදන උපක්‍රමයට අනුව සාගරිකා එක් ව ආ බව පවසා වෙස්වලාගන් වාසවදන්තා රුපු වෙතට පමුණුවයි. වාසවදන්තා හිස්වැයේම ඉවත් කර රුපුට දොස් පවරයි. එවිට රුපු දෙපා නැමද සමාව ඉල්ලයි. සියදිවි දෙවැනිකොට ආදරය දක්වන වාසවදන්තා, එහෙත් වාසවදන්තා සමාව තොදේ. රුපුගේ මූලාව හාසා දනවන අතර, විදුලිපකගේ ක්‍රියා කළාපය තුළ ද හාසා රසය ජනිත කරවයි. මේ අතර අහඹු ලෙස සාගරිකා ගෙල වැළැලා ගැනීමට යන අවස්ථාවේ දී එතනට පිවිසෙන වාසවදන්තාට සාගරිකා හා රුපු දක්නට ලැබේ. ඉන් කොළඹයට පත්වන වාසවදන්තා සාගරිකා හා විදුලිපක පිටි තල තොසා බැඳු ඉවත් ගෙනයයි. ඉන් ද හාසා රසය ජනිත කරවයි.

මෙම ආදි වශයෙන් රත්නාවලී නාටුව මගින් ජේත්ත්ස්කයාට අත්වේදිය හැකි පරිදි තාසා හා ගංගාරයෙන් පිරි රසයන් පිළිබඳ විවරණය කෙරෙයි.

03. එදා මෙන් ම අදවත් හින්න රුවිකන්වයෙන් හෙවි සියලු ප්‍රේක්ෂකයින්ට වින්දනයක් ලැයාකර දීම සඳහා තේක්ස්පියරගේ නාටුරු ඉතාමත් කාලෝචිත වූ බවක් දක්නට ලැබේයි. විශේෂයෙන් මතෙලෝ නාටුරු තුළින් ඒ බව ගමනාන කෙරේයි.

ගිරෝල්ඩ සින්තියේ නැමැති ඉතාලි කපාකරුවාගේ කථා සියයේ එන ස්වාමී පුරුෂයන් හා භාර්යාවන්ගේ දෝහිකම් නම් අති සරල කපාව ජේක්ස්පියර් විසින් අතිශය අනුවේදනීය අපුරින් මිනිස් සින් සතන් තුළට කිමිදෙමින් නාටෝස්විත අපුරින් හා කාලෝචිතව ගැලපෙන අපුරින් විවිධ වරිත එක්කරමින් ඉතා සරල ව ශේකාන්තයක් බවට නිර්මාණය කිරීම ජේක්ස්පියර්ගේ දක්ෂතාවය වී ඇත.

මිනිසුන් තුළ පවතින පොදු වූ අත්දැකීම් හා හාට මතෙක්හාට ප්‍රබල ව ඉස්මතු කරලීමට සමත්කමක් දක්වන මෙම නාට්‍ය තුළින් ඔහෙලෝ නැමැති විකුමානවින වන තරුණයා හා බේස්චිලෝන්හා අතර ඇතිවන්නා වූ අවංක ආදරයට දෙමාපිය විරෝධිතා මධ්‍යයේ ව්‍යව ද ඇය විවාහ කරගතු ලබයි. එහෙත් කළක් ගත්වීමත් සමග එම ප්‍රේම්ඝිය හා ගෞරවාන්වින වූ විවාහ ජීවිතයට පහර එල්ල කරගතු ලබන බලවීයයක් වගයෙන් දුෂ්චර වූ සිනකින් ඒ දෙස විරුද්ධවාදී ව හා අමානුෂික වෙනතාවකින් කටයුතු කරන්නට හියාකළ කොඩිකාර තැන බේස්චිලෝන්හා නැමැති ඔහෙලෝගේ හාරයාට සමග අවස්ථාවාදී ව පහිගැනීමේ වෙනතාව නිසා අවසානයේ මෙම දෙදෙනාගේ ජීවිත බේලිගැනීමට තරම් වූ බෙදානීයක්වයකට පත් කරවයි. මෙවන් වූ සිදුවීම කුමකුමයෙන් හා ප්‍රේක්ෂක සින් සතන් තුළ වූ වින්දිනයක් ගෙනදෙන අයුරින් ඉදිරිපත් කිරීමට ජේක්ස්පියර් හියාකර ඇත.

මිනෙලෝ නාට්‍ය සඳහා සමාජයේ දක්නට ලැබෙන විවිධ තරාතිරමේ වරිත විවිධ ගති ලක්ෂණ සහිත ව නිරුපණය කිරීමට ක්‍රියා කරයි. මිනෙලෝ විසින් තමා යටතේ සේවය කරන කොඩිකාරවරයාට විශේෂත්වයක් ලබාදීමත් බෙස්බිලෝනා ද කපිතාන්වරයා කෙරෙහි මිතුදිගිහාවය වර්ධනය කරගනු ලබන්නේ යහපත් හා සමාජයේ ආගුර මෙන්ම තම ස්වාමියාගේ ද විශ්වාසය තහවුරු කරලිමේ අවශ්‍යතාවයි.

එහෙත් කොඩිකාර තැනගේ මනස ක්‍රියාකරවන්නේ රුමන් වූ ඩිස්බිලෝෂනා තමා සමග ප්‍රේමයන් මත් වී සිටින්නියක් බව හා ඉන් ජීවිතය කෙලෙසා ගත්තියකු සි බිඳවනු ලැබේමට හා කපිතාන්වරයා මරු මුවට පත්කිරීමත් යන අමානුෂීක වූ වෙතනාවන් ලුදන් පමණුවා ගැනීමට ය. මෙවන් වූ ගති ස්වභාවයෙන් යුතු වූ වරින ප්‍රේක්ෂකයාට ඉතා භෞදිත් ග්‍රහණය කරගැනීමට භැංකි වන අපුරින් මෙම නාටු තුළින් විශ්‍රා කෙරෙයි. මේ සඳහා මෙහි ඇතුළත් කොඩිකාර තැන ඩිස්බිලෝෂනා හා කපිතාන්වරයා අතර පවතින සම්පත්වය හා විශ්වාසය පලුදු කිරීමට සැම උපතුම මෙහෙයවයි.

සේවිකාවගේ මාරුගයෙන් ඔහොලෝ විසින් ඩිස්චිමේන්තාට පිරිනමන ලද ලේන්සුව සොරා ගැනීමට උපකුමධිලි වන කොඩිකාර තැනෑ එම ලේන්සුව කපිතාන්වරයාගේ හා ඩිස්චිමේන්තාගේ අනියම් සම්බන්ධතාවය ඔහොලෝට ඒන්තු ගැන්වීමට කිමි උපාය මාරුගයක් කර ගනියි. එමත් ම කොඩිකාර විසින් කපිතාන්වරයා අතර පවතින අනියම් සම්බන්ධයක් යැයි ඔහොලෝ මූලාවට දැමීම සඳහා සෑම අවස්ථාවක දී ම ඔහු යොදන උපකුම සහ ඔහොලෝ වෙත පවසන වවත්වලින් ඔහොලෝ මූලාවට පත්කරවීමට උපකුමධිලි වේ. මේ සියලු සිදුවීම් ඔස්සේ ඉදිරියට ගමන් කරන ජ්‍යෙෂ්ඨකාරී තුළ ගැලුම්කාරී ස්වභාවය බොහෝ තැන්වල ඉස්මතු වී ඇති බව ද මෙහි දී දක්නට ලැබේ. එමත් ම මිනිස් සමාජය විසින් පොදුවේ අත්විදින හැඟීම තුළට ඉතා සාර්පක ව ගෙනයමින් ඒ ඒ වරිත කුළුන් මිනිස් සිතැයියා ව මතුකර දක්වන්නක් වන අතර, ජ්‍යෙෂ්ඨක රසවින්දනය පමුණුවයි.

04. 19 වන ගතවර්ෂය මැද භාගය දක්වා පැවති රෝමූන්ටික් සහ භාවානියය නාටුව රිතියෙන් බැහැර ව පැවතින සමාජ සංස්ථාව ගැඹුරින් මුහුණය කරගෙන එය වඩාත් තාත්වික ව ඉදිරිපත් කිරීම තුන යථාර්ථවාදී නාටුව කළාවේ ලක්ෂණයයි. මේ අනුව ඉංගිල් සහ වෙකාර්ගේ නාටුව මේ මුළුක පසුබීම යටතේ විශ්‍රාභාත්මක ව හා තාර්කික ව ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියා කර ඇති බව පැහැදිලි ව පෙනී යන කරුණකි.

වියෙළයෙන් සමාජය පසුබීමක් යටතේ පවුල් තුළ පවතින ගැටුපු සමාජය තුළ පවතින අරුමුද තුළින් මෙන් ම සමාජයේ ජීවත්වන එක් එක් පන්ති අතරින් පැනහැඟින අර්ථික හා සාමාජික පසුතලය ඩුවා දක්වීම වැනි කරුණු ඔස්සේ සලකා බැඳීමේ දී “චෙරි වත්ත” නාට්‍ය හා “සෙල්ලම් ගේ” නාට්‍ය මීට කදිම නිදුසුනක් සේ ඩුවා දක්වීමට පූඩ්වන.

රැනොවිස්කි පුබොට් අනුදියෙවිනා රුසියාවේ ඉඩම් හිමි රදුල කාන්තාවකි. ඇය නාස්තිකාර සාමේෂුවන් නිස්සාරු ජීවිතය තිසාවෙන් මහත් වස්තු සමඟාරයකට හිමිකම් කීමට තිබිය දී ඒවා ජීවිතයේ දී අනුවිදින්නට තිබූ අනුපායන් බොහෝ දුරට අනිමි වේ යයි. බිමතින් ජීවත් වූ තම ස්වාමියා මිය යාමත්, ප්‍රතා ගෙගේ ගිලි මිය යාමත් පුද්ගල සඛධාන දෙදරා යාම රැනොවිස්කි තුළ මහත් කම්පනයට හා ව්‍යසනයකට පත් කරවයි. එපමණක් තොට්, පැරිසියේ නිවසේ ජීවත්වන කාලයේ දී අප්‍රත් පෙම්වතා සමග ජීවත් වීමත්, අනතුරු ව මිහු තමා තව තවත් අසරණ කත්ත්වයකට හා ආර්ථික දුබලතාවයකට පත් කරනු ඇතර, ජීවිතයේ කිසි ම සැපීමකට හා ප්‍රශ්නවලට මූහුණ දීමට නොහැකි ව සිය දිවිනසා ගැනීමට ද ක්‍රියා කරයි.

මෙසේ වූ අකාරුණික තත්ත්වයකට පත්වීමෙන් අවසන් නොවන රැණිවස්කි ආරයාවගේ ජ්විතයේ අපේක්ෂ හංගත්වය පුවා දක්වනු ලබන්නේ වෙරි වත්ත කැබලිකර විකිණීමත් සමඟ ය. මෙයින් පවුල් ගැටුපු සහ සමාජ අරුමුදය, පුද්ගල සඛෙනා බේද වැටීම සඳහා ඉහත ප්‍රස්ථිම මෙම නාටු තුළින් මනා ව ප්‍රේක්ෂකයාට ඔප්පු කරවයි.

මෙතෙක් කල් සුබේපහේහි ජීවිතයක් ගත කළ රැනාවිස්කි වෙරි වත්ත වෙන්දේසියේ විකිණීම සැල වූ සැකීන් අඩංගුව සහ විලාප නගන්නට පටන් ගන්නේ තමාට හිමි ව නිඩු අන්තිම වස්තුව වූ වෙරි වත්ත ද තමාගෙන් අහිමි විමත් තිසා ය.

වෙරි වත්ත විකිණීමෙන් පසු ව තමාට ආයුධේවන් කීමට පැමිණි ගොවීන්ට ඇ තම මුදල් පසුම්බිය ප්‍රධානය කරයි. එමෙන් ම රැනාවස්කි ආරයාවගේ හැඳිරිමත් ඒ වටා ඇයගේ වරිතය තුළින් කුපි පෙනෙන අවසාන හැඳිම්බර ගති ස්වභාවය පැහැදිලි කෙරෙනුයේ තමාට ව්‍යාජ ආදරයක් දක් වූ වෙතත් කාන්තාවක් හා සබඳතා පැවත් වූ තැනැන්තාට දක්වන්නා වූ ආදරයයි. ලෙඩ වී සිටින මහුව ආදරයක් නොදක්වන්නට තරම් දරදු ස්වභාවයක් ඇය තුළ නොපවතින අතර, ලෝකයා හමුවේ ද තමාට අන් වී ඇති ඉරණම කියාපූමට තරම් රැනාවස්කි ආරයාවගේ වරිතය සමාජ සම්බන්ධතා හා පුද්ගල හැඳිරිම මස්සේ විශ්‍රායට පමුණුවාලීම්ට වෙකාර් සමත් වී ඇති බව පෙනෙයි.

එනම් "මොනව වුණක් ඇයි මම මේව වසං කරගෙන ඉන්නේ. මම එයාට ආදරයි. මය ආදරේ මගේ බෙල්ලේ ගැටහුපු ගලක්, ඒකේ බරින් මම පත්‍රලට. ම ගිලේවි. නමුත් මම ඒ ගලට ආදරයි. මට ඒක නැතුව ජ්‍යවත් වෙන්න බැහැ." යනාදී වශයෙන් පුද්ගල හැසිරීම් රටාව තුළ ඇගේ මනස සහ හදවත් ක්‍රියා කරන ආකාරය අව්‍යාජත්වයෙන් පැවසිමට තරම් උත්සාහයක් දරණ අතර ම ඇගේ සිත මඟ ස්වභාවයකින් පුතු බව ප්‍රකාශ වේ.

"මගේ රත්තරන් - මගේ පුරුණ්ල වෙටිවත්ත මගේ ජීවීන් මගේ යොවනය මගේ වාසනාව... මෙතනින් ඉවරයි." ඇය සිය පාරමිපරික චෙරි වත්ත දෙස බලන ස්වරුපය ප්‍රේක්ෂක සිත් දැඩි ලෙස සහාල කිරීමට තරම් මානුෂික බැඳීම හා බාහිර සමාජය බලවේය අතර පවත්තා සම්බන්ධය මනා ව පැහැදිලි කරදීමට මෙම නාට්‍ය සම්ත් වේ ඇති.

මෙකී නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට පැමිණවීමේ දී යථාර්ථවාදී බැවින් පුක්ත වූ බව එකී නාට්‍ය තුළින් ජනිත වන්නේ රෙනාවිස්කි ප්‍රවූලේ නිවසේ පසුවීම් දරුණය පුවා දැක්වීම සඳහා තිර රහිත ජනෙල්, පින්තුර, ගොඩගැසු ඇඳුම් පෙට්ටි, බඩු මුටුවු ආදිය ද ඇතුළත් වේ. මෙමගින් ද තාත්වික වූ පරිසරයක් හා පවතින සිතුම් පැතුම් ආදිය ද මතුකර දක්වීමට සමත්කමක් දරයි.

එමෙන් ම චෙරි වත්ත නාට්‍යයේ සංඡාද වඩාත් ස්වභාවයක හා කාට්‍යාමය ගුණයෙන් පුක්ත ව හාවත කර ඇති අතර ම රෙනාවිස්කිගේ සහ අනෙකුත් වරිතවල ගති ස්වභාවය සහ අතිශයෙක්තියෙන් තොර ව ඉදිරිපත් කර තිබීම ද මෙහි දී ඉතා වැදගත් කරුණක් සේ සැලකිය හැකි ය.

ඉඩිසන්ගේ සෙල්ලම් ගෙය: නාට්‍ය මස්සේ සලකා බැඳීමේ දී ද නොරා සමාජ සම්මතයට පටහැනිව ක්‍රියාකරනු ලබන්නේ හේතු සාධක ඇති ව යැයි සිතිය හැකි ය. ලෙඛි වී සිටින ස්වාමියා එයින් මුද්‍රවා ගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් කටයුතු කරන නොරා සමාජ සම්මතයට අනුව කටයුතු කරයි. එපමණක් නොව, අගහිගතම් කිසිවක් තමාගේ ස්වාමිපුරුෂයාට නොඅගවා සියලු ප්‍රශ්න හමුවේ මුහුණදෙන්නේ සමාජය තුළ සහ පවුල් සංස්ථාව තුළ සහ ස්වාමි හාර්යා පුතු පුතුකම් පිළිබඳ ව අවබෝධයෙන් හා අවංක වූ සිතිනි. ඇතැම් අවස්ථාවල දී තමා විසින් කරනු ලබන වංචනික ක්‍රියා ගැන තමා කනස්සල්ලෙන් පසු වේ. එක් විටක දියේ ගිලි මිය යාමට තරම් සිත්ක් ඇති කරගත්තා ඇය තම ස්වාමියාගේ ජීවීතය බේරා ගැනීම මුදික කරගෙන කටයුතු කරයි.

එහෙන් මෙම නාට්‍ය ආරම්භයේ නොරා සහ හෙල්මර ගත කරන ලද ජීවීතය සහ දරුවන් ද අනැශුර නිවසින් පිටත් ව යාමට තරම් වූ හැඳුම්කින් ඇය හිත උදුම්මා ගනු ලබන්නේ එවක පැවති සමාජ සම්මුතිය තුළින් එල්ල කරන ලද පහරකට හසුවීමේ ස්වභාවයෙනි. එමෙන් ම පුරුෂාධිපත්‍යයට ගැනීනාවී කාන්තාව ස්වාධීන ව නැගී සිටීමේ සමාජ බලවේය එඩිතර ව මූණ දීමේ අවශ්‍යත් ද වේ.

එමෙන් ම නොරා සහ තම ස්වාමිපුරුෂයා අතර දැඩි ඒක්ත්ත හා විශ්වාසයක් ඇති අතර ම එට යම්කිසි බාධාවක් පැමිණුනු විට දී ඉන් දෙදෙනාගේ ම ජීවීතවලට යම්කිසි පහරක් එල්ල වෙයි ද යන සැකය ද ඇය තුළ පවතියි. එය වරෙක ලින්ඩ් මිය සම්ය මෙස්ස පවසයි. "එයා ණයගැනීමි කියල එයාට හැඳුණාන් හින් උලක් ඇතුළා හා වගේ හිටියි. එයාගේ අභිමතයට දරුණු පහරක් වෙයි. එකෙන් අපේ සම්බන්ධය එහෙම පිටින් ම පළදු වෙලා යාවි. ඉතින් අපේ සතුවින් පිරි සොඳුරු නිවහන ඉන් පස්සේ අදුන ගන්න බැරි තරමට වෙනස් වේවි."

ඉඩිසන් නොරාගේ මූවට නංවන වදන් කියාපාන්නේ 19වන සියවසේ පුරෝජා සමාජයේ මධ්‍යම පන්තික පවුල් සංස්ථාවේ ඇතුළාන්තය වන අතර, බිරිඳුට ස්වාමිපුරුෂයාට වසන් කර ආර්ථික දුෂ්කරණ හේතුකාට යායක් තුරුපක් වීමට බිරිඳුකට නොහැකි තත්ත්වය වේ. ඒ අනුව පුරුෂාධිපත්‍යයෙන් පුත් සමාජය බිරිඳු හිමි තැන මෙස්ස වන්නේ යැයි පෙන්වා දෙයි.

මේ තුළින් සමාජ රටාවට හැඩ ගැසුණු කාන්තාව තම ස්වාමිපුරුෂයාට ගෞරවයෙන් හා බියකින් කටයුතු කරන ගාහණිය යන්න මිශ්ප කරයි. එහෙන් මෙම නාට්‍යයේ අවසානය තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට වැට්ටි යනුයේ සමාජ සම්මුතියට දැනු නැඩු නොරා එට හාන්පසින් ම වෙනස් වූ කාන්තාවක් බවට පරිවර්තනය වීම ය.

නොරා සියලු වගිකීම් හා පුතුකම් සියල්ල සාධාරණීකරණය කරීන් නිවසින් පිට වී යන්නේ කාන්තාවට ස්වාධීන වූ හා පුරුෂාධිපත්‍යයට පහර ගැසිමක් වශයෙනි. සිය දරුවන් ගැන සිතා නැවතන් නිවසේ වෙසෙන්නට ආයාවනා කරන හෙල්මර වෙත පිළිතුරු සැපයීමට නොසිනන නොරා නිවසින් පිටවයයි.

ස්ත්‍රී අයිතින් මනුෂ්‍යත්වය පිළිබඳ පොදු අයිතිවාසිකමක් වශයෙන් සිතා එය සාධාරණීකරණය කිරීමට ඉඩිසන් ක්‍රියාකර ඇති බව මෙහි දී පැහැදිලි වේ.

"බෝතික ගෙදර" නාට්‍ය ආරම්භයේ දී ඉතා සුඛමාලකම සුවාදක්වන කාන්තාව හෙල්මර අතර ඇතිවන සංඡාදය තුළින් හා මුළුන් දෙදෙනා ජීවත් වන පසුවීම කුමන පිය උපද්‍යවන සුදු ද යන්න පහත සංඡාද කාණ්ඩය තුළින් පැහැදිලි වේ.

"මය අතන භාද කරන්නේ මගේ පුංචි ලිහිණි කිරීල්ල ද? එයා තමයි" මෙවත්නි සංජාධ යොදාගැනීමෙන් එම සංජාධ තුළ වඩාත් ස්වාධාවික භා කාව්‍යමය ගුණයෙන් යුත්ත ව භාවිත වී ඇති බව ද මෙහි ද කැපී පෙනන න ලක්ෂණ අතර වේ.

මේ ආදි වශයෙන් සැලකීමේ දී සෙල්ලම් ගෙය සහ වෙරි වත්ත තාට්ස ඉතා තාත්වික තාට්ස වශයෙන් ප්‍රේක්ෂකයාට මහත් සංවේදී වින්දුනයකට භාජනය වන අතර, යථාර්ථවාදී තාට්සයන් වශයෙන් ද ඉතා වැදගත්කමක් උපුලයි.

05. දේශීය ශාන්තිකරම ප්‍රධාන වශයෙන් උච්චරට, පහතරට හා සඛරගමු වශයෙන් සඳහන් කිරීමට හැකි වේ. මින් උච්චරට ප්‍රදේශයේ ව්‍යාප්ත ව පැවති කොළඹාඩාකංකාර ශාන්තිකරමයේ අන්තර්ගත වූ අංකුර නාට්‍යමය අවස්ථා වශයෙන් ගුරුගේ මාලාව, ගලඩා කොල්ලය, එරා යක්කම, වැදු යක්කම හා නයා යක්කම යනාදී අවස්ථා සඳහන් කළ හැකි වන අතර, පහතරට ප්‍රදේශයේ ව්‍යාප්ත ව පවතින ශාන්තිකරම ගණනාවක් ගැන සඳහන් කළ හැකි ය. මින් දෙවාල් මඩු ශාන්තිකරමයේ දක්නට ලැබෙන නාට්‍යමය අවස්ථා හැරියට අඩ විදමන, මරා ඉපැදිම, රාමා මැරීම, ඇත් බන්ධනය හා මි බන්ධනය ඇතුළත් වූ (දෙළඟ) දෙවියන් උදෙසා පැවැත්වෙන පෙළපාලි දෙළඟ ද මිට ඇතුළත් වේ.

දහන් සහ ප්‍රතිඵලන් කළ යකා, රිටි යකා, සූතියම් යක්ෂණීයගේ අවතාර තුන රංගාවතිරණය වීම, පාලි යකුන් සහ සන්නි යකුන්ගේ රංගාවතිරණය සහ මහාකෝල සන්නි යක්ෂයාගේ කඩවත්කරණය ආදි නාට්‍යමය අවස්ථා දක්වාලිය හැකි ය.

එමෙන් ම රිදිය යාගය නම් කාන්තාවන් උදෙසා පහතරට පුදේයේ පැවත්වෙන ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය තුළ නාභාමුරය, කපුයක්කාරිය, දරු නැලවිල්ල ආදී නාට්‍යමය අංග සඳහන් කළ හැකි අතර, සූතියම් ගාන්තිකර්මයේ වඩිග ප්‍රටින ජ්‍යෙනිකා ව සඳහන් කළ හැකි ය. එමෙන් ම මහසොහාන් සමයමේ දහඅට පාලිය, සන්නි තැබීම සහ මංගර පෙළපාලිය සඳහන් කළ හැකි ය. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායට අයන් පහන් මුවු නම් ගාන්තිකර්මය තුළ දී දක්නට ලැබෙන තොරණ් යාගය, පොත්කේඛී පාලිය, අඟ විදමන, රාමා මැරිම, දෙවාල් ගොඩ බැසීම, අසුර යක්කම, නාතා යක්කම ආදී වූ නාට්‍යමය අංගයන්ගෙන් සමන්විත වූ අංග ඇතුළන් වූ නර්තන අංග ද සඳහන් කළ හැකි ය.

ఉనినీ సాధన కరనా ల్లి ఇంచికిర్పమ అనర నూపులు తలనికు 'అనరిను' ఉనా ప్రవర్తిత వి పలవిన కొఱెంగింకారి ఇంచికిర్పమదే అనోకిర్పగత విషేష నూపులు పెల్లపులైయకు దేశ యక్కమి పెల్లపులైయ సాధన కల ఖైకి య. మెటి ల్లారు యక్కమి, నాయ యక్కమి సహ విడ్డి యక్కమి నల్నిను ఉద్దీరించు కొరెనా యక్కమి ఇంచెని మ పట్టారేపయ, అణినాయ ద్వకేలిం, అన్నకిరణయ, సంపూర్ణ భూమితయ ఆడ్డి వ్రి నూపులు య అంగ లక్ష్మేషు ఉపుమతు కరవడి.

මෙම යක්තම පෙළපාලිය ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා බෙර වාදකයින් සහ නර්තන ශිල්පීන් යන දෙපිරිය සම්බන්ධ වන අතර, උරු යක්තම ඉදිරිපත් කිරීමේ දී යක්දෙස්සන් දෙදෙනෙක් මඟ මොඩ ඇවිදිමින් සංවාද භාවිතයෙහි යෙදෙනි.

“ଅନେକ ବୋଲି ଅନେକ ବୋଲି ଅନେକ ବୋଲି ମୋକଦ୍ଧ ବୋଲି ମୋକଦ୍ଧ ବୋଲି ମୋକଦ୍ଧ ବୋଲି”

ବୁଦ୍ଧିମତ୍ତେ ବୁଦ୍ଧିମତ୍ତେରୁ କରେନ୍ତି କରେ ଦ୍ୱାରା ଏହାରେ କରେନ୍ତି କରେ ଦ୍ୱାରା ଏହାରେ ଲାଦିଲେ ମାତ୍ର ଲାଦିଲେ ମାତ୍ର ଆଜିଦିନର ମଲାଯ ରତ୍ନଶ୍ରୀରୁକ୍ଷନେଟିଙ୍ଗେ ନାହିଁ ଦୁଇମାତ୍ରଙେ ଲାଗନ ବିନାପ୍ରାଣ ଦୁର୍ଗା ହୋଇଥିଲା."

"මය මොනවද කියන්නේ එහෙම නෙවේ බොලං" ආදී වයයෙන් යක්දේස්සන් දෙදෙනා අතර පැවැත්වන මුබරි සංඛ්‍යාදයෙන් අන්තරු ව නොයෙකුත් සතුන්ගේ වගතුය හා උරා ලෙස යටුමුණු අපුරු ප්‍රකාශ කර අවසානයේ කෙසේල් කොටයකින් නිරමාණය කරන ලද උරාගේ රුව (රෝ හාණ්ඩිය) කොටස් කර එක් එක් අයට බෙදා දීම සිදු කිරීම ද අනුකරණාත්මක ස්වරුපයෙන් ඉදිරිපත් කරයි.

එමෙන් ම පහතරට පුදේශයට ආවේණික වූ කාන්තාවන් උදෙසා ම පැවැත්වෙන රිදී යාගය නම් ගාන්තිකර්මයේ දෙළඟ පෙළපාලිය හෙවත් තානුමුරය නැමැති ජවතිකාව තුළ තාව්‍යමය ගති ස්වභාවයන් බෙහෙවින් දක්නට ලැබේ. රිදී බිසුව සේ සමාරෝපිත වූ ගුරුන්තාන්සේ පලමු ව දියට බැස මුලින් ම දත් මැදීම නිරුපණය කරයි. ඉන් අනතුරු ව මූණ කට සේදා දියට බැස ස්නානය කරයි. හිසේ තානු ගැම හා තිස කෙසේ දේදීම ආදි ව්‍යාවන් කාන්තාවක් සේ නිරුපණය කිරීමට සමත් වන අතර, ඉන් අනතුරු ව සමත් යා ඇය අතුල්ලා තැවත නා ගොඩවිවින් කොළඹය පිස දුම්ම හා මාල විළුපු පැලද රිදී බිසුව මුලත් විටක් ද සපා පිරිසිදු බවට පත් වේ. මෙම අවස්ථාව තුළ අනුකරණය, සමාරෝපණය, අහිනය දක්වීම, සංවාද භාවිතය හා කළාත්මක යායනය ද මගින් ප්‍රේක්ෂකයින් සතුවට පත් කරවයි.

මිට අමතර ව. මෙම යාගය තුළ දී දක්නට ලැබෙන කපුයක්කාරිය සහ දරු නැලවිල්ල නම් ජවනිකාවල දී ද නාට්‍යමය අංග ලක්ෂණ ගණනාවක් දක්නට ලැබේයි. විශේෂයෙන් මෙම යාග ගාන්තිකර්මයෙහි අවසාන ජවනිකාව ගේ දැක්වෙන්නේ දරුවා නැලවිමේ අවස්ථාවයි. රිදි යාගයේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය වූයේ වැදු භාවයෙන් පෙළඳන කාන්තාවන්ට දරුවිල ඇති කිරීම වන අතර, දරුවා නහවා පිරිසිදු කර නැලවිලි හි කියමින් දරුවා නළවෙන්නේ කාන්තාවක් සේ සමාරෝපණය වූ ගුරුන්නානිසේ විසිනි.

"පානට එළියක්	වැටුණේ
මූණට නැලුණ්	දිළුනේ
ගනට වඩා සිත	රැඳුණේ
අම්මට වැදපන්	පුතුනේ"

ආදි හරවත් නැලවිලි හිත යොදාගතිමින්, සංචාර භාවිත කරමින් රිදි යාගයේ තාට්‍යමය අංග ලක්ෂණ සමන්විත වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

පහතරට ප්‍රදේශයට ආවේණික ව පවත්වනු ලබන සුතියම් ගාන්තිකර්මය ඉතා අගතා ගාන්තිකර්මයකි. වසවර්ති මාරයා මැණික්පාල බිසවට කරන ලද සාපය සමනාය කිරීම මෙහි පුරාවින්නයෙන් ඉදිරිපත් කෙරෙන අතර, මෙහි අන්තර්ගත වූ නාට්‍යමය ජවනිකාව විඛිග පවුන රංගනයයි. මෙහි ප්‍රධාන වශයෙන් විඛිග බමුණෙක් ලෙස නියමාකාරයෙන් සමාරෝපණය වූ බමුණා සහාවට පිවිසීමට මුළුන්

"විඛි පුර දේසෙන - සත්දෙන බමුණු ඇවිදින  
කළ යාග පුවතින - එදා බිසවට යාග කළ මෙන"

යන බෙරවාදකයා විසින් හඳුන්වාදීමේ ගායනයත් සමග විඛි බමුණෙන් වේදිකාවට පිවිසෙයි. නර්තනයට අමතර ව අහිනය දක්වීම, සංචාර භාවිතය අතර සමාරෝපය, රෝග භාෂේඛ භාවිතය ආදිය මෙහි අන්තර්ගත වී ඇති බව පැහැදිලි ය. විශේෂිත සංචාර භාවිතයක් මෙහි දී දක්නට හැකි ය. එනම් දුවිඩ භාජාව සේ ඉතා තාන්ත්‍රික අපුරින් ගෙනහැර දක්වීය. මැණික් පාල බිසවගේ සිරියහන් ගබඩාව සංකේතවත් කරන අලංකාර රෝග භුම් සැරසිල්ලක් ගොක් කොළවිලින් තිරමාණය කරනු ලබයි. සංචාරවලින් අනෙකුරු ව විඛි බමුණා අලංකාරවත් නැවුමකින් වේදිකාවෙන් නික්මියයි.

එමෙන් ම පහතරට සහ සබරගමු තර්තන සම්ප්‍රදායන් දෙකට ම පොදු වූ දෙවාල් ගොඩ බැසිම නම් ජවනිකාව මගින් දෙවාල් දෙවියන් ඇතුළු පිරිස රැගත් නැව ලංකාවට ගොඩ බැසිමට ඉඩ නොදී ලංකාවට අරක්ගත් පත්තිනි මැණියන් විසින් මුහුදේ නැව අතරම් කිරීමට කටයුතු කරන ලද පුවත ඇතුළත් වූ සංචාර සහ අනුකරණ ස්වරුපය ඇතුළත් අවස්ථාව මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය. මේ ආදි වශයෙන් සලකා බැලීමේ දී ඉහතින් සඳහන් කළ ගාන්තිකර්මවල නාට්‍යමය අවස්ථා අන්තර්ගත වී ඇති අපුරු පැහැදිලි වේ.

06. ශ්‍රී ලංකාවේ ජන නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය අතරින් ඉතා ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ සහ නාට්‍ය ක්‍රියාවලිය මස්සේ සලකා බලන කළේ මුළුන් ම පිටපතක් නිරමාණය වූ නාට්‍ය විශේෂය ද වන්නේ නාඩිගමයි. නාඩිගම සම්ප්‍රදාය මස්සේ තරුණු විමසීමේ දී නාඩිගම සම්ප්‍රදාය අහිභවා 19වන සියවසේ දී ශ්‍රී ලංකාවට සංක්‍රමණය වූ තුරුති නාට්‍ය විශේෂය නිසා නාඩිගම උෂ්ක්ෂක ජනතාව තුළින් ගිලිනි යාමට හේතු වූ බව ප්‍රධාන සාධකය සේ විද්‍වතුන්ගේ පිළිගැනීමයි. එමෙන් ම නාඩිගම ජනත්‍රියත්වයෙන් අඩු වීමට තුවුන් රාජියක් පහතින් ගොනු කළ හැකි ය.

නාඩිගම දීර්ශ කාලයීමාවක් තුළ වේදිකාගත වීම සහ එක ම පුරුව රෝග භා ස්ථාවර පානුයන් දිනපතා ම නැරඹීමට සිදුවීම නාඩිගමේ එකාකාරී ස්වරුපය විද්‍යා දක්වීමට බලපෑහ. විශේෂයෙන් රාජිය මුළුල්ලේ එක ම නාඩිගමක් නැරඹීම තුළින් උෂ්ක්ෂකයා ඒ කෙරෙහි දැක් වූ කැමුත්ත භා රසවින්දනය අල්ප මට්ටමකට පත්වන්නට හේතුවයි. විශේෂයෙන් එක ම ස්ථාවර පානු විරෝධ ප්‍රබෝධයක් සහ නැවුම් බවත් ඇති කිරීමට සමත් නොවූහ. එවත් වූ ස්ථාවර පානු විරෝධය පැමිණ රෝගනයන් ඉදිරිපත් කිරීම අවසන් වී නාඩිගම කාලා ප්‍රවාහ ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියා කිරීමත්, එදිනට නීමා කිරීමට නොහැකි වූ නාඩිගම කාලා ප්‍රවාහ දෙවන ද්වාසේ දී නැවැත් වූ තැනින් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පෙර පරිදි ස්ථාවර පානු විරෝධයාගේ රෝගනය නීම කොට කාලාව පටන් ගැනීමත් නිසා නාඩිගම ජනප්‍රිය තත්ත්වයෙන් අඩුවීමට ප්‍රධාන වශයෙන් බලපෑහ.

දකුණු ඉන්දියානු කරණාවක සිංහල යෙළි යෙළි භාවිත වීම නිසා සංක්‍රමණ තුළ ද එකාකාරී ස්වරුපයක් රසවින්දකයන්ට විද්‍යාව සිදුවීම එහි තනු රාග ආදි පිළිබඳ තාප්තිමත් නොවීමත් ද සිදුවිය. එනිසා ගින රසවින්දනය ක්‍රමක්‍රමයෙන් අඩු ප්‍රවාහනයක් කරා ලක්වීමට හේතුවීම ද නාඩිගම ජනප්‍රියත්වයෙන් අඩුවීමට බලපාන ලදී.

එමෙන් ම නාට්‍ය නිෂ්පාදන කාර්ය මස්සේ සලකා බැඳීමේ දී එවකට නාඩුගම් රවනා කරන ලද්දේ එතරම් පතපාත දැනුමෙන් සහ අත්දුකීම් තුළින් පෝෂිත පිරිසක් නොවූ අතර, එවන් රවකයින්ගේ නාඩුගම් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය තුළ නාට්‍යමය ගති ස්වභාවයට වඩා කරාවක් දීර්ස අයුරින් විස්තර කර ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියා කිරීම ද නාඩුගම් ජනප්‍රියත්වයෙන් අඩුවීමට බලපාන ලද කරුණක් වූ බව වර්තමාන නාට්‍ය නිෂ්පාදකයින් ද පෙන්වා දී ඇත.

එපමණක් නොව, නාඩුගම් මුළු රාත්‍රියක් මුළුල්ලේ රංගනය වීම නිසා සමාජීය වශයෙන් දුරාවාරය ආදී කරුණු නාරුණින්නන් තුළ මෙන් ම රු දක්වන්නන් තුළින් ද දක්නට ලැබීම එක්තරා අකාරුණික කරුණක් වූ අතර, ඇතැමි අවස්ථාවල දී නාඩුගම් නැරඹීමට පැමිණි ජනතාවගේ ගෙවල් දොරවල්වලට සොර සතුරන් පැමිණීම වැනි කරුණු කෙරෙහි සමාජීය අවධානය නාඩුගම් මුඩා කරගත් බව ද පිළිගැනීමට හේතුවිය.

තව ද නාඩුගම් බස ඉතා ව්‍යක්ත නොවූ අතර, සාමාන්‍ය මිනිසුන්ට තේරුම් ගැනීමට තරම් නොවූ අතර, අපහුස වචන යොදීම තුළින් මුවුන්ගේ අවබෝධයට බදුන් නොවීම ද නාඩුගම් කෙරෙහි ඇල්ලා අඩුවීමට හේතු සාධක විය.

නාඩුගම් පුහුණුකරුවන් වයසින් වැඩිමහළේ අය වූ අතර මුවුන්ගේ රංගනයන් ඉතා දක්ෂ නොවූහ. එමෙන් ම කාන්තා වරින සියලුලක් ම රු දක්වීම පිරිමින් විසින් ම කිරීම නිසා එහි ලාලිතා බව හා වාචික අහිනය හාවිත කිරීම තුළ තාන්වික බවක් දක්නට නොලැබීම ද නාඩුගම් අභාලන්වයට පත්වීමට හේතු සාධක වූ කරුණකි. මේ ආදී කරුණු මස්සේ නාඩුගම් ජනප්‍රියත්වයෙන් අඩුවීමට බලපෑ සාධක වූ අතර, එට පටහැනි හා නැවුම් ස්වරුපයක් තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙනි. එනම් රාත්‍රියක් මුළුල්ලේ රු දක්වූ නාඩුගම් අහිභවා පැය 2 - 3 පමණ කාලසීමාවක් රු දක්වා අවසන් කිරීම විය. එමෙන් ම කර්ණාවක සංගිතය අහිභව්මින් උත්තර හාරතීය කන්කල හින්දුස්ථානි සංගිතය තුළින් මුවන් වූ තුරුතිය උශ්ක්ෂක සින් සතන් ප්‍රබෙද කරවීමට හේතුවිය. එට සමගාමී ව නැවුම් ගැයුම් බහුල ප්‍රාසාදික ලක්ෂණවලින් යුතු වූ අතර, උශ්ක්ෂකයා තුළ ඒකාකාරී ස්වභාවය තුරන් කරන පරිදි මිට පෙර නොදුටු විරු අලංකාර නාට්‍යප්‍රකරණ හා රංග විස්ත්‍රාහරණ හා විවිත්වය මවන වේදිකා පසුවීම් දරුණ එක්වීම ද තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට බදුන් වීමට හේතු විය.

එපමණක් නොව, නාඩුගම් නරභා හෙමිබන් වී සිටි උශ්ක්ෂකයාට අද්ඛන සිද්ධි ගහන විවිධ නාට්‍ය ව්‍යුහ ව්‍යුහ අතර, මුළු සිට තුරුතිය අවසන්ය තෙක් රසවීමට තරම් විවිධත්වයක් තුළින් උශ්ක්ෂක සින් තුරුතිය කෙරෙහි බැඳුණි.

පොල් අතු බීම එලා රාත්‍රිය තුළ සිතලේ මැසි මදුරු ග්‍රහණයට ලක්වී නාඩුගම් නැරඹු උශ්ක්ෂක ජනතාවට ගෘහස්ථ ව නිර්මාණය වූ තාක්ෂණයෙන් පෝෂිත වට්ට හේල් වැනි රංග ගාලාවල් පසුකාලය වනවිට යොදාගැනීම සහ තරගකාරීන්වය සහ ජයග්‍රහණයකින්ට ත්‍යාග පිරිනැමීම ආදී මගින් තවදුරටත් තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට පත්වුවා පමණක් නොව, අපේ ම දේශීය නාට්‍ය කළාවක් බවට අද දක්වා නාගා සිව්වීමට ද හැකියාව ලැබීම තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට පත්වීම නිසා වූ ප්‍රගමනයක් සේ ද සඳහන් කළ හැකි ය. විශේෂයෙන් පුණු සමාජයේ අනුග්‍රහය තුරුතිය කෙරෙහි ලැබීම සහ එට ඇල්ලා කිරීම මගින් ද තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට පත් වීමට බලපෑත.

එපමණක් නොව, කාන්තා වරින රංගනය සඳහා කාන්තාවන් යොදා ගැනීමත්, ගායනය සහ නර්තනය තුළ ලාලිතා දැනවත් ස්වරුපයක් ඇතිකරුවීමට සමත්වීමත් තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට පත්වීමට බලපෑ කරුණක් විය. මේ ආදී කරුණු මස්සේ නාඩුගම් ජනප්‍රියත්වයෙන් හිළියීමට හේතු වූ අතර, තුරුතිය ජනප්‍රියත්වයට පත්වීම සඳහා ඉහත කරුණු සනාථ කෙරෙයි.

07. සිංහල නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රශරෝගාමියා එදිරිවීර සරවිවත්දුයන් කිම නිවැරදි ය. එතුමා විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද මනමේ නාට්‍ය සිංහල නාට්‍යයේ අනත්තාවය ක්‍රියා පැමිව ලක් වූ අතර ම ඉන් අනතුරු ව නිෂ්පාදනය කරන්නට වූ සිංහබාහු නාට්‍ය 20වන සියවසේ අග්‍ර එලයක් වූ අතර විවිධ වූ කළා මාධ්‍යයන් අතරින් විශිෂ්ට වූ නිර්මාණයක් සේ කිම ද නිවැරදි ය. එනම් සිංහබාහු නාට්‍ය බිජිවීමට පෙරාත්‍යව මහාවිජයේ සඳහන් වන මෙම ප්‍රවිත සිංහල වංශයේ උපත ගැන කියුවන එශ්ටිහාසික කරා ප්‍රවිතකි. එමෙන් ම 1820 දී පමණ කිරීම ධම්මානන්ද හිමියන් විසින් සියබූ මල්දෙම නමින් කිවියට තැගන්නට හේතු වූ යොදී ඇතුළත් කරා ප්‍රවිත ය. ඉන් අනතුරු ව 19වන සියවස අග හායයේ දී සි. දෙන් බස්තියන් විසින් තුරුතියක් ද කරන්නට ක්‍රියා කර ඇත. ගුවන්විදුලි මාධ්‍යයයන් එහි සාරාංශයක් ප්‍රවාරය කරන්නට ක්‍රියාත්මක වීම ද විශේෂයෙන් සිංහබාහු කරා ප්‍රවිතන් විශ්පු කෙරෙයි.

මේ අනුව සලකා බැඳීමේ දී මහාචාර්ය එදිරිවීර සරවිවත්දුයන් විසින් මනුෂ්‍යත්වයට පොදු වූ දාෂ්ටීයක් උපට දක්වීම් අතිය බෙදාහනක වූ අත්දුකීමක් පුද්ගල සින් සතන් තුළ වූ ගැටුමක් මෙන් ම සමාජ ආකල්ප අතර වූ ගැටුමක් ලෙස පොනොසන් දාෂ්ටීයකින් ප්‍රතිනිර්මාණය කරන්නට ක්‍රියා කර ඇත.

මෙහි දී එතුමා විසින් මේ සඳහා කාච්‍යා තාච්‍යා මය ගුණයෙන් පූක්ත රවනා ගෙලියක් යොදාගෙන නිවීම මෙහි විධිජ්‍යත්වය කියාපැම්ව හැකි බවට එක් නිදුසුනැකි. කඩා වින්‍යාසය දෙස බැලීමේ දී සියලු ම සිද්ධී මාලාව නාට්‍යයේම් ව හා කාච්‍යා මය ස්වරුපයෙන් විශ්‍රාත කිරීම ද මෙහි දී කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි.

"පූතු සෙනේ මස් නහර සමසිදු  
ඇට සොයා ගොස් ඇට තුළට වැද  
ඇට මිදුල් මත රඳා සිට දුක් දෙසි  
නිබන්දා"

මාතා-පිතා සමාජයක් තුළින් සමාජ මෙහෙවරකට හිමිකම් කියන කුමන සමාජයක ව්‍යව ද තම දු පූතුන් උදෙසා සියලු කැප කිරීම දරණ අතර, එවන් වූ මිනිසුන් තුළ හද්වත හා ලේ ඇටමස් නහර මස්සේ දුවන්නේ ව්‍යවනයෙන් කිව නොහැකි තරම වූ අනුවේදීනීය වූ හැඟීමකි. එය සිංහලාභ නාච්‍යයේ ඉහත සඳහන් පොනේ ගුරුගේ මුවින් පිටවන වාශ් මාලාව අනුව පැහැදිලි වේ. මේ දෙස ව්‍යක්ත ලෙස බැලීමේ දී සමාජය තුළ පවතින හා සමාජය තුළ ඉදිරියට ද පවත්නා පොය වූ ධර්මනාච්‍යක් බව මෙම නාච්‍ය තුළින් ජනිත තරවයි.

"කිමද මැණියනි මා අසනා  
තන් නොදෙන්නේ පැනය වා  
මේ ලෙනේ හිර කර වෙසෙන්නේ  
කියනු කෙලෙසද ඇම ආ"

සිංහලාභ කුමරුවන් වේදිකාවට පිවිස සුජ්පා දේවියගෙන් අසනු ලබන ඉහත කරුණුවලට අනුව සලකා බැලීමේ දී ද ඉතා නොද කාච්‍යා මය ගුණයෙන් පූක්ත වූ සාහිත්‍යය ව්‍යවනාකමකින් පූතු වූ රවනා ගෙලියකින් සිංහලාභ කඩා ප්‍රවත් නිර්මාණය වී නිවීම මෙහි දී වැදගත් වේ.

"ගල්ලෙන බේදලා ලෙන් දොර හැරලා සිංහ බා සිංහ බා සිංහ බා ....." සිංහලාභ නාච්‍යය තුළින් ප්‍රේක්ෂක වමන්කාරය වර්ධනය කරන්නා වූ මෙම ගිතය තුළින් හා සිංහලාභ කුමරුවන් සහ සුජ්පා දේවිය අතර අවසාන ජවතිකාව තුළ දී පැහැදිලි කෙරෙන වගරටට පැමිණී සිංහයා හමුවට නොයන ලෙසත්, ඉන් තමාට කරදරයක් අත්වීමට ඇති බවත් ප්‍රකාශය තුළ දී සිංහලාභ රටේ මිනිසුන් ගැන ද තැකීමකින් සිංහයා ඉදිරියට පිටත් ව යයි. එහි දී සිංහයා සමග ඇතිවන සංවාදය තුළින් පැහැදිලි වන්නේ ජේක්සකයා නොසිනු විධියේ අවස්ථාවකි. එනම් තමාගේ පූතා සිප ගැනීමට හා වැළද ගැනීමට තරම හැඟීමකින් සිංහයා ත්‍රියා කරයි. එහෙත් සිංහලාභ වික වේලාවකින් සිංහයාගේ ජ්විතය මරුමුවට ප්‍රාණුවයි. මෙහි දී සිංහලාභ නාච්‍යයේ වරිත නිරුපණය ඉතා මැනවින් ප්‍රාවා දක්වයි. ද්වේග සහගත අපුරින් මහත් ව්‍යාකුල වූ සිංහයා තම පූතා ස්නේහයෙන් බැඳීම නිසා පූතා විසින් එල්ල කරන තී. පහරට වෙර නොකර මිය යාමට තරම සානුකම්පික හැඟීමක් ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ගෙන දෙන්නට තරම වූ සාර්ථක වූ වරිත නිරුපණයක් සිංහලාභ නාච්‍ය තුළින් එදිරිවර සරවින්දෝයන් ගෙනහැර දක්වයි.

එමෙන් ම සිංහලාභ නාච්‍යය තුළින් සිංහයා මිනිසෙකු නොවුව ද ලේ මස් ඇට නහරවලින් පමණක් නොව සිතුවීලි හා හැඟීම තුළින් ද පරිසමාජ්‍ය අර්ථයෙන් ම මිනිස් හද්වතක් හා පිතෙක්වය ලැබූ සාධාරණ මනුෂ්‍යයෙක් බව ද මෙහි දී මැනවින් මජ්පු කෙරෙයි. මෙහි දී වඩාත් පැහැදිලි කෙරෙන්නේ පවුල් සංස්ථාව තුළ පියා සහ පූතා අතර වන්නා වූ ගැටුමක් මැනවින් මතු කරමින් පියා කෙරෙහි උරණ ව කටයුතු කරන පූතා අවසානයේ තමාගේ තීරණයට පිටුනොපා කටයුතු කිරීමට පෙළඳීන බවයි. එමෙන් ම සිංහයා තමාගේ පියා යැං්ඩි පිළිගැනීම තුළින් තමාගේ සමාජ මට්ටම ගොඩනා ගැනීමට නොහැකි වන්නා වූ තත්ත්වය ද මෙතුළින් ගෙනහැර දක්වීමක් ද වේ. පාරම්පරික මතයක් ගේ පෙනෙන සිංහයා සියලු පිරිස ගල්ලෙන් තබා ගනීමින්, කුම බීම සපයා දෙමින් පෝෂණ කරන්නට තීයා කළ ද ඉන් සැකිමකට හා තාප්තියකට පත්නොවන තරුණ වයසේ පූතා ඉන් මිදි අවට ලෙසකයා සමග සම්බන්ධතා ඇති කරගැනීමට තීයා කිරීමක් තුළින් නවීන ආකළුප මස්සේ ගමන් කරන්නෙන් ද වේ. 20වන සියවසේ සමාජයේ මෙන් ම පුද්ගල සබඳතා තුළ පවතින තීයාකාරී බලවේගය ද මින් මජ්පු කිරීමට තරම වූ නිර්මාණයක් වශයෙන් ද අගය කිරීමට හැකි වේ.

එමෙන් ම මෙම නාච්‍යයේ කඩා වින්‍යාසය ද ගොඩන්වා ඇත්තේ ගැටුම තුළ උපරිමය නාච්‍ය 'අවසානය කරා පැමිණවීමෙනි. එනම් සිංහලාභ කුමාරයා හා සිංහයා අතර සිදුවන ගැටුම තුළින්. ප්‍රතිවිරැදි බලවේග දෙකක් අතර වූ එම ගැටුම ප්‍රේක්ෂකයාට ඉතා ව්‍යුත්කාර අපුරින් අවසානය පෙන්නුම් කරයි.

භ්‍රික බේදාන්දාන්තයක නායකයාගේ මරණය හෙවත් අවසානය සිදුවන ආකාරයෙන් සිංහයා ප්‍රධාන වරිතය වූ සිංහලාභු නාට්‍යයේ අවසානය ද ගෝකාන්තික ව හා වමත්කාර පුළුරින් සිදු වේ. එහෙත් බලා සිටින ජේක්සකයා ද සිංහයා කෙරෙහි පානුකම්පික ව එම අවසානය කෙරෙහි බලා සිටින්නට පොලුවන ආකාරයේ අවසානයක් තුළින් නාට්‍යය නීමා කරවයි.

එමෙන් ම මෙහි ද මානව දායාවෙන් යුතු ව හෙළි කරනු ලබන ජ්වන දැරූනය මනුෂ්‍ය සමාජය තුළ මිනිස්ත් උදෙසා ම වූ ජ්වන දාශටීය මෙහි ඇතුළත් වරිත සියල්ලකින් ම හෙළි කිරීමට එදිරිවීර සරව්වන්දයන් යොදා ඇති උපක්‍රමය හා තර්කානුශ්‍රී කඩා වින්‍යාසය තුළින් හා භාෂා ව්‍යවහාරය තුළින් මතා ව ක්‍රියාවට පරිවර්තනය වී ඇති විශිෂ්ට නාට්‍යයක් බවට මැත්තින් ඔර්පු කරයි.

08. නාට්‍යයක් තුළින් අපේක්ෂිත වූ මූලික පරමාර්ථය රස නිෂ්ප්‍රතිය වූව ද එට අමතර ව යමිකීසි අත්දැකීමක් හෝ සමාජයෙන් තමාට ලබා තොගත හැකි පුරුණ අත්දැකීමක්, දැනුමක් මෙන් ම තමාගේ ජීවිතයේ ආකල්පමය වෙනසක් ද ඇතිකර ගැනීමට තරම් වූ අවබෝධයක් නාට්‍යයක් තුළින් අත්පත් කරගැනීමට හැකියාව ලැබේ. මේ ආදි වගයෙන් ක්‍රියාත්මක දී ඇති ම නිෂ්පාදකයෙක් නාට්‍යයක් නිර්මාණය කරනු ලබන්නේ මිනිස් හැඳුම්, සිතුම් පැතුම්, මනෝර්භාව ආකල්ප, අදහස්, උදහස් මත ය.

මේ අනුව සලකා බැඳීමේ දී දැනට වසර ගණනකට පෙර දී තිෂ්පාදනය වූ හෙතුරි ජයසේනයන්ගේ "බූඩු වටයේ කථාව" නාට්‍ය තුළින් මිනිස් තැගීම් ඔස්සේ හා සිතුම් පැනුම් ඔස්සේ සමාජ විවරණයක් තිරිමට සමත් වූ නාට්‍යයක් විය. එනම් මෙහි දක්වනු ලබන ප්‍රධානතම තරේකය හෙවත් සටහනය වන්නේ සැබෑ මවට අයිති වූ දරුවා හදා ගැනීමට ක්‍රියා කළ කාන්තාවකට හේතු සාධක සහිත ව හාරදීමේ නඩු විභාගයකි. වත්මන් සමාජයට ඉමහත් ආදර්ශයක් ලබාගැනීමට මෙම නාට්‍ය ඉවහල් වේ.

එනම් මෙහි දැක්වෙන ප්‍රධාන ම ආදරු පාය වන්නේ,

"දෙයක් වේ නම් යම්  
පුද්ස්සාට ම අයිති විය යුතු  
මව ගුණය ඇති අය දරුවන් දිනිය යුතු වේ."

යනාදී කියමතට අනුව මව ගුණය හෙවත් මවක් පුතෙක් කෙරේහි දැක්වන ආකල්පමය හැඟීම තහවුරු කිරීමේ පරමාදරුයෙන් එකී කථාවේ මූලික වූ තේමාව ජේක්ස්කයා හමුවට පමුණුවයි. ඒ දෙය බලා සිටිනා කිසිම ජේක්ස්කයෙකුට එහි න්‍යුත්කාරයා විසින් ගනු ලබන විනිශ්චයට පටහැනිව තියා කිරීමට තුපුරුවන. එහෙත් සමාජ සම්මුතියට අනුව සහ තීතිමය තත්ත්වයට අනුව කිසිවිටෙක හෝ තියම මව වශයෙන් සලකනු ලබන්නේ දරුවා බේහිකළ මව ය. එහෙත් පසු කාලයේ දී හදා වඩා ගත් මවකට දරුවා වෙනුවෙන් අයිතිවාසිකම් කිරීමට තුපුරුවන. එහෙත් හෙත්රේ ජයදේනයන් මෙම ප්‍රාග්ධනය ජේක්ස්කයා වෙතට වහා ම තහවුරු කිරීමට හා ජ්විතාවබේදය සනාථ කිරීම සඳහා යොදාගනු ලබන්නේ යුතු වෘල්ල තුළට කුඩා දරුවා දමා සැබැ මවට සහ සැබැ තොවන මටට දරුවා තමා වෙතට ඇද ගන්නා බවට ය. එහෙත් ආදරය, කරුණාව හා රැකවරණය යනාදී වූ මාතාත්වයේ උත්තරිතර ගුණධරුමවලට ගරු කිරීම ජේක්ස්කයා වෙතට පමුණුවන්නේ ගස්සා විසින් මෙයේ පැවසීම තුළිනි.

"මං කසාද බැහැදු මේ දරුව නිසා. දරුවට තොතෙම් ඉන්න ගෙදරක් වුවමනා නිසා"

යනාදී පැවසීම තුළින් ගෘහා විසින් දරුවාගේ රෙකුවරණය පැතු බව මෙම නාටුවයේ ආරම්භක අවස්ථාවේ සිට ම ජ්‍යෙෂ්ඨකායා වෙතට පැමිණවීමට අධ්‍යක්ෂවරයා ක්‍රියාකර ඇතු. එහි අවසානය තුළින් ද ජ්‍යෙෂ්ඨකායා සැබැඳු විනිශ්චරුකරුවෙක් මෙන් ම සාධාරණීකරණයට ගරු කරන්නෙක් බවට පත් කිරීමට සහ ආකල්පමය වශයෙන් පෝෂණයක් මිනිස් හදවතට එකතු කිරීමට ප්‍රයත්න දරා ඇතැයි සිතේ.

"දරුවා අර උත්සුට දෙන්න ඔහෝට ඕනෑ කරල තියෙනවා ඒත් උත්සු දත්තෙන තැබු දරුවා තොමා ගත්ත ම රෙදුද මාරු කරන්නටත්, එව්වර ම සූකෝමලයි උත්සු"

මෙ ආදි වශයෙන් ගෘහ නිර්මිත ව හා සහා සම්මතයට පහැනිව කඩා කරන්නේ දුරුවා වැදු මටට කළ නොහැකි වූ වියාල කාර්යභාරයක් තමා විසින් ඉටු කිරීමට තුළයාත්මක වීම නිසා ය. එය තිසිවෙකුන් පිළිනොගත්ත ද තමා ඒ තුළ සැහීමක් හා කුප්පීමක් දරු බව උරේකයාට නිර්මිත හඩකින් කිමට මැලි නොවීම උරේක්ෂකයාට වටහා ගැනීමට හැකියාවක් ලැබේ. එහෙත් මෙම පැනය විසඳා අසඩික් ඉතාමත් සාධාරණීකරණය කොට උරේක්ෂකයාට තහවුරු කිරීමට ගන්නා උත්සාහය හා උරේක්ෂකයා හමුවට දැනුවීමට උත්සාහ කරයි.

"පේන් මේ දරුව උඩී නොමෙයි බව මට ජේනව. ඉතින් උඩී වූණාය කියල යෝදියේ උඩ කැමති නැදද දරුව පෝසතොක් වෙනවට? උඩ මේ දරුව උඩී නොමෙයි කියපු හැටියෙ දරුවට රජ මාලිගාවක් හමුව වෙනව" යනාදී වශයෙන් ගෘහාට පෙන්වා දෙන කරුණු අනුව ප්‍රේක්ෂකයාට ද දුනවන්නේ ඔවුන් තීරණය කරගෙන තිබෙන අදහස තව තවත් තහවුරු කරවීම සඳහා ය. එහෙත් ගෘහාගේ සිතිවිල්ල ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට පැමිණවීමට පොත් ගුරු ක්‍රියා කරන්නේ මනුෂ්‍ය හදවත් හා සාධාරණ මවක් තුළ වූ පුක්ති සහගත බව මෙසේ තහවුරු කරමිනි. එනම්,

"අැති මුත් මිශ් මුතු අඛරණ  
දිනු මුත් සම්පන් අපමණ  
වුව නොත් රජ නපුරු වෙතේ  
රුදු වග වලපුන් විලසේ  
උඩ මිනිහෙක් වෙයන් පුතේ  
කුස තිනි වෙයි එකම සතුව  
අදුරට බිය වෙයන් පුතේ  
හිරු එළියට බිය නොම වි"

යනා දී වශයෙනි. මෙයින් තව තවත් ප්‍රේක්ෂකයාගේ මතයට සාධාරණයක් එකතු කරන අතර අවසාන විනිය්වය සැමට ම සාධාරණයක් හා මවි ගුණයේ වටිනාකම ද ඉස්මතු කරවයි.

වත්මන් සමාජය දෙස විපරම් කර බැලීමේ දී දරුවන්ට පිටුපා තමාගේ පොද්ගලික වාසි තකා නොයෙනුත් තීරණවලට එළැඹින මවිවරුන් ඇත. මවුන්ගේ ආදරය පතමින් නොයෙන් විට දුක් සුපුම් හෙළන දරුවන් අද සමාජයේ වෙසයි. එවන් වූ මවිවරුන්ට සහ අවස්ථාවාදී ව තම යුතුකම් ඉටු නොකර අයිතිවාසිකම් අපේක්ෂා කරන මවිවරුන්ට මින් දෙන පාඨම මිනිස් සමාජයට ම පොදුවනු ඇත.

වෙකාර්ගේ වෙරි වත්ත වැනි නාට්‍යයක් වත්මන් සමාජයට මෙන් ම එදා 20වන සියවසේ සිදු වූ සමාජ ව්‍යසනයන් පිළිබඳවත්, මනා වූ ප්‍රේක්ෂක මිනිනාවබේධයක් ගෙන දෙන්නට සමන් වූ නාට්‍යයකි. එනම් මෙහි සඳහන් කරුණු ගොනුකොට ගත් කළ වැඩවසම් සමාජ රටාවට අනුව පාර්මිපරික වූ සමාජය තුළ තිබූ එතිනාසික බව සහ පුන්දරන්වය කුමයෙන් මැති යන්නේ ඒ වටා ක්‍රියාත්මක වන පුද්ගලයන්ගේ අඩුපාඩු සහ ගත් සිරිත්වල බලපෑම තිසා ය.

එහෙත් අවසානයේ තමාගේ යථාවබේධය තුළින් එහි වටිනාකම හා අයය තේරුම් ගත්ත ද ඉන් ප්‍රයෝගන සහ අයිතිය කිසිවිටකත් ලබාගැනීමට නොහැකි වේ. අධික සැප සම්පන් ලැබීම සහ අයවැය පරතරය හමුවේ මධ්‍යස්ථාව ව කටයුතු නොකිරීම ද මෙහි වෙරි වත්ත, හිමිකරුවන්ගෙන් ගිලිනි යාමට ප්‍රධාන වශයෙන් බලපායි. අනාගතය පිළිබඳ ව නොසිනා ඒ ඒ අවස්ථානුකුල ව තීරණ වෙනස් කරමින් ගමන් කරන්නේ අවබේධය නොමැතිකම තිසා ය. එවන් අයට අවබේධය වටිනාකම පිළිබඳ ව සන්නිවේදනයක් වශයෙන් වෙකාර්ගේ මෙම නාට්‍ය තුළින් ලබාදීමට හැකි වී ඇති බව එහි කරාව හා නාට්‍ය විකාශනය සවිස්තරාත්මක ව ගුණය කරගැනීම තුළින් වැඩුන් වැඩුන් කෙරෙසි.

සෙල්ලම් ගෙය තමින් පරිවර්තනය වූ ඉඩසන්ගේ බෝල්ස් හුවුස් නාට්‍ය මගින් පුද්ගල හැසිරීම් මගින් සිදුවන සන්නිවේදන කාරකයක් මෙන් ම ජ්විනාවබේධය පිළිබඳ පුරුණ අන්දකීමක් ප්‍රේක්ෂකයා වෙනවට ගෙනදෙයි. වියේෂයෙන් පවුල් සංස්ථාව බිඳ වැටීම තිසා අසරණ තත්ත්වයට පත් වූ දු දරුවන් අද නොයෙන් සමාජ මට්ටම්වල දී දක්නට ලැබේ. මවුන්ට පිළිසරණ වීම සඳහා සහ සමාජ සම්මුතිය අනුව කටයුතු කිරීමේ දී තම තමන්ගේ යුතුකම් හා වගකීම් පැහැර හැරීමේ තත්ත්වය මස්සේ කිසිවෙකුටත් වරද පැවරිය නොහැක. එම වරදට වගකීම යුත්තේ දු යුතුන් පෝෂණය කරන මව සහ පියා දෙදෙනා ම ය. එම තිසා පවුල් සංස්ථාව බිඳ නොවැටි සමාජ සම්මතය හා සාරධරම සුරෙකීම සඳහා හාර්යාව හා ස්වාමිපුරුෂයාගේ වගකීම් මෙන් ම ඉවසීම ද තුළින් යුතුකම් සහ වගකීම තේරුම් කිරීම් ඇති ව කරගෙන යාම සඳහා මහන් කැපවීමෙන් කටයුතු කිරීමට නොයාමෙන් අත්වන ඉරණම මහන් ගැටුපු සහගත සහ ව්‍යාකුල තත්ත්වයකට පත් වේ. එවන් කරුණු ගැන අවබේධය හා පෙර දක්ම ඇතිකර ගැනීම සඳහා මහන් ආදරණයක් සහ මගපෙන්වීමක් ඉඩසන්ගේ සෙල්ලම් ගේ නාට්‍ය තුළින් ලබාදීමට සමන් වී ඇති බව ද සාරාංශකර මෙහි ද දැක්වීය හැකි ය.

\*\*\*\*\*

**A කොටස**

- |                      |                        |                     |           |           |
|----------------------|------------------------|---------------------|-----------|-----------|
| 01. ✓                | 02. X                  | 03. X               | 04. ✓     | 05. ✓     |
| 06. (ii)             | 07. (iii)              | 08. (ii)            | 09. (iii) | 10. (iii) |
| 11. (ii)             | 12. (i)                | 13. (iii)           | 14. (i)   | 15. (ii)  |
| 16. (iii)            | 17. (iii)              |                     |           |           |
| 18. ප්‍රසිද්ධ රුගුම් | 19. එදිරිවීර සරච්චන්දු | 20. ආලෝක බුබුල් වැට |           |           |

**B කොටස**

01. නාට්‍ය පිටපතක් නිෂ්පාදනයක් බවට පත් කිරීමේ දී නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ගතයුතු ක්‍රියාමාර්ග රාජියක් ඇති අතර, ඒවා එකිනෙකක් ක්‍රියාත්මක විමේ දී අධ්‍යක්ෂ කාර්යභාරය මැනවීන් ඉටු වේ. මෙහි දී මූලික වශයෙන් අදාළ වන ප්‍රධාන කරුණ හැටියට සඳහන් කළ යුතු වන්නේ නාට්‍ය පිටපත අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් තෝරා ගැනීමයි. සෑම අධ්‍යක්ෂවරයෙක් ම තමන්ගේ කාර්යභාරය එනම් නිෂ්පාදන කාර්යභාරය සඳහා තමාත ගැලපෙන සමාජය අපේක්ෂිත වූ සින් සනසාලීමට යෝග්‍යතාවයක් ඇති පිටපතක් අධ්‍යක්ෂවරයාගේ අනිමතය පරිදි විමර්ශනයට ලක්වීය යුතු ය. මෙහි දී එම පිටපත අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් තෝරා ගැනීමේ දී එහි ඇති නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට තොගත යුතු සේවානය පිටපත් රවකයා සමග ද සාකච්ඡා කරමින් ඒ ඒ තැන් සංශෝධනයට හා ඇතුළු කොටස් කපා දීම්වත ද අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් පියවර ගනු ලබයි. එහෙන් නාට්‍ය පිටපත් රවකයාගේ සිතුරියාවට බාධාවක් නොවන පරිදි සහ පිටපත් රවකයාගේ එකතුතාවය ද ඇති ව අධ්‍යක්ෂවරයා එසේ කිරීමට වග බලා ගත යුතු ය.

මින් අනතුරු ව අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් නිසියාකාර ව පිටපත අධ්‍යයනය කරමින් එය නිෂ්පාදන පිටපතක් වශයෙන් සකස් කරගත යුතු ය. නිෂ්පාදන පිටපත තුළ රවකයාගේ පිටපතෙහි නොමැති වූ රාජ කාර්ය එනම් රාජකාරියට ගෝවර වන සියලු නොරතුරු ද එම පිටපත තුළ සඳහන් විය යුතු ය. එසේ වූ නිෂ්පාදන පිටපත ඉතා ක්‍රමවත් සැලැස්මක් වන අතර, එය ඔහුගේ නිෂ්පාදන ප්‍රබලතාවය රඳා පවත්වන්නක් වේ.

ඉන් අනතුරු ව අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ක්‍රියාත්මක වන ප්‍රධාන කරුණ වශයෙන් සඳහන් කළ යුතු වන්නේ තම නාට්‍යය සඳහා නළ නිශ්චිත තෝරා ගැනීමේ කාර්යභාරයයි. මේ සඳහා සෑම අධ්‍යක්ෂවරයු ම ක්‍රියාත්මක කරන පරිදි නළවරණයක් මෙහෙයුම්ව කටයුතු කරයි. නළවරණයේ දී තමාගේ අන්දකීම් සම්භාරයට අනුව නාට්‍යයේ ප්‍රාණය ගොඩනැවීමට යෝග්‍යතම වූ තමාවන් හා නිශ්චිත තෝරා බෙරා ගැනීමට කටයුතු කරයි. මෙහි දී තමා විසින් ප්‍රාණ නළවන් මෙන් ම ආයුතික නළවන් ද තමාගේ නාට්‍යයට යොදාගන්නේ ද යන්න ද තීරණය කරනු ලබන්නේ අධ්‍යක්ෂවරයා ම වේ. මෙහි දී නාට්‍ය පිටපතේ ඇති වරිත කොටස් නළවන්ට ඉදිරිපත් කිරීමට උපදෙස් දීම හා ඒ මගින් තව නාට්‍යයට යෝග්‍යතම පොරුෂන්වයෙන් හෙවි නළවන් අපක්ෂපාති ව තෝරා ගනු ලබයි. මෙහි දී නළවන්ගේ අනින්ය පරික්ෂා කිරීම්, එම වරිතයට ගැලපෙන පරිදි උග-මහත, කඹ-සුදු ආදි වශයෙන් සලකා නළ නිශ්චිත තෝරා ගැනීම ඔහුගේ වැදගත් කරන්වයයි. මෙහි දී නළවන්ගේ අභ්‍යන්තරික ගති ස්වභාවය පමණක් නොව, බාහිර ගති ස්වභාවය ගැනු ද අධ්‍යක්ෂවරයා කටයුතු කරන්නේ තමාගේ නාට්‍ය යුතු යෝගයට, කාලයට හා තේමාවට උවිත වූ නළවන් තෝරා ගැනීම සඳහා ය. මෙසේ නළවරණයෙන් පසු ව තමාගේ උලුග කාර්යභාරය වන්නේ නාට්‍ය පිටපත හඳුන්වාදීම සහ තවදුරටත් නළ නිශ්චිත සමග එකතු ව පිටපත කිහිපවතාවක් කියවීමට සැලැස්වීමේ කාර්යයි. එමතින් නාට්‍යයේ තේමාව හා එහි අනුගත වරිත පිළිබඳ ව සියලුදෙනා අතරට යම්කිසි තීරණාත්මක බවකට පත්කරුම්ව සමත් වේ.

නාට්‍ය එලීම හෙවත් නාට්‍ය ප්‍රහුණුවීම් කාර්ය ඇරණීන්නේ මෙතැන් සිට ය. ප්‍රහුණුවීම් කාර්ය අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් මගින් තුම්වන් වූ අයුරින් කළපුත්‍ර කරන්වයක් ද වේ. එනම් නාට්‍යයක් ප්‍රහුණුවීම්ව යෝග්‍ය සේවානයක් තෝරා ගැනීම නළ නිශ්චිත මගින්ට එම සේවානයට එමත් ඇති අපහසුතාවලට ඒ ඒ අයුරින් විසඟුම් සහ දිරි-දීමනා, ගමන්-වියදම් ආදිය සහ කලට වෙළාවට පැමිණීම හා පිටව යාම අදි කරුණු ගැනු සහ වෙළාවට වැඩ කිරීමේ හැකියාව අනුව සියලු දෙනා ම අතර සුහදිලි ව හා සහයෝගීන්වයෙන් ද ක්‍රියා කිරීමට හැකිවත පරිදි ඒ ඒ තීරණවලට එළඹීම සඳහා ආදාළ නිකුත් කිරීම.

මෙම අයුරින් නාට්‍ය ප්‍රහුණු කටයුතු බොහෝදුරට සාර්ථකත්වයට පත්වීම් සමග අධ්‍යක්ෂවරයා ගත යුතු උලුග වැදගත් පියවර වන්නේ අනුජාගික ඕල්පින් තම නාට්‍ය ක්‍රියාවලියට සම්බන්ධ කරගැනීමයි. මෙහි දී අනුජාගික ඕල්පියෙක් වන පසුතල නිරමාණ ඕල්පියකුගේ සහයෝගය ලබාගැනීමට කටයුතු කළ යුතු ය. පසුතල නිරමාණ ඕල්පියා විසින් නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයාගේ නාට්‍යයේ තේමාවට අදාළ වූ වේදිකා පසුබෑම සකස් කිරීමේ කාර්ය නිසියාකාරව මවා පෙන්වීමට කටයුතු කරයි.

මෙමගින් නාට්‍යයේ රංගනය කරන පාත්‍රයාට අදාළතාවය ඇතිවන පරිදි වේදිකාවේ පසුවේ තුළ සිදුවන විවිධ වූ වෙනස්කම් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට තිවැරදි ව ගුහණය කරගැනීමට සහ ඉන් ලබන රසය තිසි පරිදි විද ගැනීමට යෝගනාවයක් ඉන් ඇති වේ. එමෙන් ම නාට්‍යයේ ප්‍රධානතම වූ එහි වර්ගයාගේ රංග විස්තු නිරමාණය ද ඉතා වැදගත් අනුෂාශික අංගයකි. මෙහි දී නාට්‍යයේ තේමාවට අදාළ ව භා ඒ ඒ වරිතවලට අදාළ පරිදි ඇදුම් නිරමාණය විය යුතු අතර, ඒවා එට අදාළ ව කටයුතු කරනු ලබන ගිල්පියකගේ දැනුම භා අවබෝධය තුළින් ම නිරමාණය විය යුතු ය. එමෙන් ම නාට්‍යයේපකරණ සැලසුම් කිරීම ද අනුෂාශික ගිල්ප යටතට ඇතුළත්වන අතර, නාට්‍යයේ පාතු වර්ගයාගේ වරිතයට අදාළවන පරිදි කඩු, දුනු, හැරමිටය හෝ වෙනයම් උපකරණයක් එට අදාළ ව නිරමාණය කළ හැකි ගිල්පියෙකුගේ දැනීමට අනුව නිරමාණය විය යුතු වේ. මේට අමතර ව නැවුම් නිරමාණය සහ සංගින නිරමාණය සඳහා ද විශේෂ වශයෙන් ප්‍රහුණු කිරීම කළයුතු අතර, ඒ සඳහා පුදුසු හැකියාව සහ පළපුරුදේක් ඇති කළ ගිල්පින්ගේ සහයෝගය ලබාගෙන කටයුතු කිරීම ද අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ගෙවුතු ක්‍රියාමාර්ගයකි.

මෙසේ වූ පියවර ගණනාවකින් අනතුරු ව සවේෂ ප්‍රහුණු ව කළ යුතු ය. සවේෂ ප්‍රහුණුවේ දී ඉහතින් සඳහන් කළ අනුෂාශික ගිල්පින්ගේ සහයට අමතර ව ආලෝක ප්‍රහුණුව ද යොදාගතිමින් නාට්‍ය යංද්‍රිගනයක පෙරහුරුවක් කිරීමට ද කටයුතු කිරීම අධ්‍යක්ෂවරයා ගෙවුතු ක්‍රියාමාර්ගයකි.

මින් අනතුරු ව යම් දිනක දී තම නාට්‍ය සඳහා දිනයක් භා කාලයක් තියම. කරගෙන අධ්‍යක්ෂවරයාගේ හිත මිතුරුන් සහ නාට්‍යලෝජින්ට ද ආරාධනා කර මංගල දැරුණය පැවැත්වීමට කටයුතු කිරීම කළයුතු වේ. මෙහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා ද නිර්යමාකාරයෙන් නාට්‍ය තරඹින ජ්‍යෙෂ්ඨකයෙකු බවට පත්වන අතර, නාට්‍ය පිළිබඳ මෙතෙක් තමා විසින් ගනු ලැබූ ප්‍රයත්නයේ සාර්ථකත්වය හෝ අව්‍යාපිතක් වන්නේ තමා ඒ පිළිබඳ ඉදිරියේ දී ඒවා නිරාකරණය කළයුතු ආකාරය ද තමාගේ පරික්ෂේපනයට ගැනීමට කටයුතු කරනු ලබයි. මේ ආදි වශයෙන් නාට්‍ය පිටපත නිෂ්පාදනයක් බවට පත්කිරීමේ දී නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා හාරදුරුත්වයකින් යුතුක් ව ක්‍රියා කරමින් ඒ ඒ ක්‍රියාමාර්ග ගත යුතු බව, ඉහත විස්තර කෙරුණු කරුණුවලින් පැහැදිලි කෙරෙයි.

02. නාට්‍ය පෙළේනි ඇති අර්ථය භා රසය ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙත ගෙන යනු ලබන්නේ නළවා මගිනි. එබැවින් වරිතවලට උච්ච නළ නිශ්චයන් තෝරා ගැනීම නාට්‍යයක සාර්ථකත්වය කෙරෙහි බලපායි. මෙහි දී නළවරණය ඉතා වැදගත් වූ කාර්යයක් සේ සැලකිය හැකි ය. නළවරණය සිදුවන්නේ අධ්‍යක්ෂතුමාගේ මූලිකත්වයෙන් වන අතර, මහුගේ සිනැරියාව සහ තම නාට්‍යයේ තේමාව වරිත භා කාලය ආදි සියලු අභ්‍යන්තරයන් සාර්ථකත්වය කරා ලෙගා කරගැනීමට නළවාගේ අවශ්‍යතාවය මිතු සිතන පතන ආකාරයෙන් ම විය යුතු ය. ඒ අනුව අධ්‍යක්ෂවරයෙන් නළ වරණය සිදුකිරීමේ දී වරිතයට ගැලපෙන ගාරිරික ලක්ෂණවලින් යුතු වූ නළ නිශ්චයන් තෝරා ගැනීමට හැකියාව ලැබෙන්නේ නළවරණයක් කිරීම තුළිනි. විශේෂයෙන් තම නාට්‍යයේ ඇතුළත් කථා ප්‍රවතින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා හමුවට ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ජ්‍යෙෂ්ඨකයාගේ විශ්වාසය නොවිදෙන පරිදි භා ජ්‍යෙෂ්ඨකයා බලාපොරාග්‍රැනු වූ වරිතය තිවැරදි ව හසුකරගනු ලබන්නේ ඒ ඒ වරිතයන් තුළ ඇති ගාරිරික ලක්ෂණවල හැඩැවු, උස-මහත භා වර්ණය ද අනුව ය. මේ පිළිබඳ ව සිනා නළවරණය කිරීමේ දී සාර්ථක නාට්‍ය නිෂ්පාදනයකට අවස්ථාව සැලසෙනු ඇති.

එමෙන් ම ඇතැම් අවස්ථාවල දී දක්ෂතාවයන් පෙන්වීමට සමත් වූ භා ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ නළවන් හමුවේ දී ආයුතිකත්වයෙන් හෙබේ නළවන් වූ ද අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සිනැරියාවට බුදුන්වන අවස්ථාවක් බවට නළවරණය හැඳින්විය හැකි ය. මෙහි දී වරිතය මැනවින් රූපාලුමට හැකියාව ඇති නළවා තෝරා ගැනීමට හැකි වන්නේ නළවරණයක් සිදු කිරීමේ දී ය.

ගැලපෙන කටහඩක් තිබේ දී සි පරික්ෂා කිරීම ද නළවරණයක දී සිදුවන ක්‍රියාපිළිවෙතකි. විශේෂයෙන් අධ්‍යක්ෂවරයා බලාපොරාග්‍රැනු වූ වරිතය තුළින් ඉස්මතු විය යුතු වන්නේ බෙඛු ගැනීම වැදගත් සහ වෙන භාවිත කිරීමට හැකියාවක් ඇති වරිතයක් තෝරා ගැනීම වැදගත් වේ. ආදි, ආර්. සමරකේන් මහතා විසින් කැලණී පාලම නාට්‍යය සඳහා වුවිටෙගේ වරිතයට පිවිසෙන නළවා තෝරාගෙන ඇති බව ඉතා වැදගත් වේ. එමෙන් ම දායාවතිගේ වරිතය සඳහා මැණිකේ අත්තනායක තෝරා ගැනීමේ දී මුළුක්ක පරිසරයේ ජ්වත් වන මිනිසුන් හැඳිරෙන භා කථාවක කරන ආකාරය මනාකොට පුවාදක්වීමට එම නාට්‍යයේ වරිත කැපී පෙනෙන අතර, අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සාර්ථක නළවරණයක ක්‍රියා පිළිවෙතක් වූ බව අපට මප්ප කරයි.

එපමණක් නොව, දායානන්ද ගුණවර්ධනයන්ගේ නාරිභැණු නාට්‍යය තුළින් තිරුප්පණය කරනු ලබන ප්‍රධාන වරිතය වූ නරියාගේ වරිතය තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අවධානය ඉතා තදින් බැඳුගත් අවස්ථාවක් බවට පත් කරවයි. නරියා වේදිකාවට පිවිස "මං මේ කැලේ ඉන්න නරියාගේ" යනුවෙන් පවසන්නේ ලොකු කුඩා සියලු ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් වන එක ම රසයනාවයක් මතුවන පරිදි ය. මෙහි දී රෝචිනි වර්ණකුල එම වරිතයට පිවිසෙන්නේ අධ්‍යක්ෂවරයා අජේත්ඡා කළ කපට වූ නරියාගේ වරිතයක් සේ නොව, ක්‍රියාපිළි ක්විසර භා අවංක අහිංසක නරියාගේ වරිතයක් වශයෙනි. මින් ජ්‍යෙෂ්ඨක අවධානයට බොහෝ සේ සම්පූ වූ වරිතයක් අධ්‍යක්ෂවරයාගේ තෝරීම ඉතා සාර්ථක වී ඇත.

මෙහි දී තරියා විසින් ගයනු ලබන ගිත එම වරිතයේ රංගනයට හා ගායනයට යෝග්‍ය වූ වරිතයක් බව තහවුරු කෙරෙයි. මිට හේතුව වී ඇත්තේ සාර්ථක නාල්වරණයක ප්‍රතිඵලයකි.

විශේෂයෙන් නාල්වරණයක් සඳහා ඒ ඒ වරිතයන්ට ගැලුපෙන ක්‍රමයක් නිවිම ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යධර්ම් නාට්‍යවල දී ඉතා වැදගත් වූවකි. එනම් ගායන හැකියාව හා සජ්‍යා ස්වර අනුව පිහිටා උච්චාරණය කිරීම ජ්‍යෙෂ්ඨ අවධානය දිනා ගැනීමට බෙහෙවින් බලපායි. මිට කැඳීම උදාහරණයක් වන්නේ සිංහලාභ නාට්‍යයේ සිංහයා විසින් ගායනා කරනු ලබන "ගල්ලෙන බිඳා ලෙන්දාර හැරලා.." මෙම ගිතයේ හඩ සහ සිංහයාගේ අභ්‍යන්තර හැඟීම මැනවින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට ඒත්තු ගැන්වීමට සමත්කමක් දරණ අතර, නාට්‍යාවලිය මතා ව මුපවත් කරයි. එසේ වී ඇත්තේ එදා මෙදා තෙක් සිංහයාගේ වරිතය සඳහා නාල්වන් තෝරා ගැනීමේ දී එදිරිවිර සරව්වන්දුයන් අනුගමනය කරන ලද සාර්ථක නාල්වරණයක ප්‍රතිඵලයකි.

විනයානුකුල හා සාමූහික ව කටයුතු කරන නාල්වන් තෝරා ගැනීම ද නාල්වරණයක දී සිදුවිය යුතු ඉතා වැදගත් කරන්වයයකි. වර්තමාන නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය දෙය බලන්වීම මෙය ඉතා වැදගත් කරුණුන් වශයෙන් ද සඳහන් කළ හැකි ය. නාට්‍යයක් පුරුදු පුහුණු විමේ දී බොහෝ පිරිසක් එකතු ව කරනු ලබන කටයුත්තක් නිසා ඒ ඒ පිරිස සමග සහයෝගයෙන් හා විනයානුකුල හැදියාවකින් යුතු ව කටයුතු තොකිරීමෙන් අධ්‍යක්ෂතමාට ද පසුවට ගැටුපුවලට මුහුණාන්තට සිදුවුනු ඇත. එවැනි ගති පැවතුම් හා අදහස්වින් යහපත් වූ නාල්වන් හඳුනාගත හැකි වන්නේ ද නාල්වරණයක් සිදුකිරීමේ දී අධ්‍යක්ෂවරයා තුළ ඇති අධික්ෂණය තුළිනි.

විවිධ විශාකාරකම් ඔස්සේ නාල්වා පරික්ෂණයට හාජනය කිරීම තුළිනි. පිටපත කියවීම, ඒ ඒ වරිත නිරුපණය කර පෙන්වීමට සැලැස්වීම පමණක් තොව, කපා බස් තිරීම සහ මහුගේ බාහිර ස්වරුපය, ඇදුම් පැලදුම් ආදිය ගැන ද සිතා කටයුතු කිරීමට හැකි වන්නේ සාර්ථක නාල්වරණයක් පැවැත්වීම තුළිනි.

03. හොඳ නාල්වකු වශයෙන් සැලකීමේ දී නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය හා විශාකාල හැකි විය යුතු අයෙක් විය යුතු ය. මෙහි දී සාමූහික ව කටයුතු කිරීමට හැකි අයෙක් ම විය යුතු ය. එනම් නාට්‍යය ද සාමූහික කළාවක් යනුවෙන් වෙන්වුවක් නිසා ය. එමෙන් ම රෘපුම පිළිබඳ ව යම්කිසි කුසලතාවයක් නිවිම ද ඉතා වැදගත් හා මූලික විශාවලියකි. බොහෝ නාල්වන් බිහිවන සමාජයක් අප රට තුළ දක්නට ලැබේ. එහෙත් ඇතැම් නාල්වන් එක් වරිතයක් රෘපුමට පමණක් යම් දක්ෂ්‍යතාවක් ඇතිමත් ඇතැම් වරිත කිරීමට හැකියාවක් තොමුනැත. එහෙත් තමාගේ කුසලතාවය විය යුත්තේ ඕනෑම ම වරිතයක් කිරීමේ කුසලතාවයයි. එවිට නාට්‍යයක් කරගෙන යන අතරතුර වෙනත් වරිතයකට නාල්වක් අවුවුවහාත් එම වරිතය ද කරමින් එම අවුව පිරිමසාලීමට හා අධ්‍යක්ෂකට සහය දක්වීමට ද හැකිවන්නේ රෘපුම පිළිබඳ කුසලතාවය සම්පූර්ණ කරන නාල්වකු හට ය. එමෙන් ම මතා පරික්ෂාන ගක්නියක් නිවිම ද නාල්වකු සතුවිය යුතු ය. නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී ඒ ඒ වරිත හා එහි පසුවිම ආදි විවිධ කරුණු කාරණා පිළිබඳ ව තමාට අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් මුල සිට අය දක්වා සියලු කරුණු පැහැදිලි කිරීමට තොහැකි වේ. මෙහි දී නාල්වා විසින් මතා පරික්ෂාන ගක්නියකින් යුත්ත ව විශා කිරීමට වගබලා ගත යුතු අතර ම රට අවශ්‍ය දැනුම හා අවබෝධ ගක්නිය වර්ධනය කරගෙන සිටීම ද ඉතා වැදගත් කුසලතාවයකි.

එමෙන් ම නාට්‍යයක නිෂ්පාදන විශාවලියට පිවිසීමේ දී නාල්වා විසින් කළයුතු මහත් හාරුදර කාර්යක් වන්නේ තමාට අයන් වරිතයට අදාළ දෙබඟේ හා රංග විධානයන් පිළිබඳ ව හොඳ මතකයක් ඇති ව සිනේ එම සියලුල ධාරණය කරගෙන කටයුතු කිරීමයි. එසේ තොවුවහාත් ජ්‍යෙෂ්ඨ පිරිසක් අතර තමාගේ අදක්ෂතාවය පුදරුණය වන අතර, අධ්‍යක්ෂ සමග ඇති විශ්වාසය බිඳී යන අතර, අනෙක් ප්‍රතිවිරැදි නාල්වාගේ රංගන කාර්ය ද ද්බල කිරීමට හේතු වේ. ඒ නිසා ධාරණ ගක්නියක් නිවිම ද නාල්වාට ඉතා වැදගත් ගැනීම් එම නාල්වා විසින් එම ඒ වරිත සඳහා සුදුසුකම් ලබා ඇතිමුත් එහි. නියම රංගන විශාවලිය සඳහා තමා විසින් සාමාන්‍ය ජනතාව අතරට ගොස් එවැනි වරිත නිරික්ෂණයට හා ගවේෂණයට යම්කිසි වෙහෙසක් දරිය යුතු ය. ඇමෙන් ම නාල්වා විසින් එම ඒ වරිත සඳහා සුදුසුකම් පාලමේ වුවිටෙගේ වරිතය ඒ අයුරින් ම කිරීමට එම පරිසරය හා වටපිටාව මෙන් ම වටන උච්චාරණය කරන ආකාරය පිළිබඳ ව ද හොඳ නිරික්ෂණයක නිරතවීමේ දී හොඳ ප්‍රතිඵලයක් ඇතිවීමට හේතු වේ.

එපමණක් තොව, එනිහාසික වරිතයක් නම් ඒ සඳහා ඉතිහාසය සොයා බැඳීම පත්‍රපාත කියවීම වැනි ඇප කැපවීම්වලින් තමාගේ මනස සහ මතකයන් තුළින් නිරික්ෂණය හා ගවේෂණය්මක ව කටයුතු කළයුතු යුතු ය. එමෙන් ම නාල්වකු හේ නිශ්චියක සතුවිය යුතු තවත් වැදගත් ම ලක්ෂණයක් විය යුත්තේ උසස් රසයූතාවයක් නිවිම ය.

රසයූතාවයක් තොමැනි නාල්වා ජ්‍යෙෂ්ඨ අධ්‍යක්ෂකයාට ද රසයූතාවය ලබාදීමට අපොහොසත් වේ. හොඳ රසයූතාවයක් ඇති නාල්වා අතින් අන් අය සමග කටයුතු කිරීමේ දී කැපවීමක් ඇති කරගැනීමට සහ ඉවිසීමෙන් කටයුතු කිරීමට ද හැකියාව ලැබේ. නිරෝගී ගාරිරික හා මානසික තන්ත්වයකින් යුත්ත්වීම ද නාල්වකු සතු ලක්ෂණයකි. නාට්‍ය වූ කැඳී ජ්‍යෙෂ්ඨ අවධානයට බඳුන් වූ කළාවකි.

නළවා නිතර ම ප්‍රේක්ෂකයාගේ මානසික මට්ටමට ලාභ වී කටයුතු කළයුතු අයෙක් විය යුතු ය. එහි දී නළවා ගාරීරික හා මානසික දුබලයෙක් වූවහොත් ප්‍රේක්ෂක රසවිත්දනය ලබා දීමට අපොහොසත් වේ. එමෙන් ම අධ්‍යක්ෂවරයා කෙරෙහි පවතින විශ්වාසය ද බිඳී යාමට හේතු වේ. ඇතැම් අවස්ථාවල දී නොයෙකුත් ප්‍රදේශවල නාට්‍ය දුරන පුදරිනය කිරීමේ දී නියමිත දිනයන්හි දී නියමිත වේලාවට එම ස්ථානයට ලාභ වීමට හැකි කායික, මානසික තත්ත්වයෙන් හොඳ, දිවා රාත්‍රිය කැප කිරීම් කිරීමට හැකියාවක් ඇති ව ක්‍රියා කරන්නෙකු විය යුතු ය. ඉන් තමා දක්වන කැප කිරීම සහ තමාගේ පොරුණය සාමූහික කළාවක් වූ නාට්‍යයට සමස්ත වශයෙන් ඉතා වැදගත් මෙහෙවරක් ඉටුකරනු ලබයි. සියලු දෙනාගේ හොඳ හිත හා විශ්වාසය ද තමාට ඇතිකර ගැනීමට ද ඉන් මහත් පිටිවහලක් වනු ඇත.

එමෙන් ම හොඳ විනයක් තිබීම ද නළවකු හෝ නිශ්චියක සතු ඉතා වැදගත් ගුණයකි. සාමූහිකත්වයෙන් කටයුතු කිරීමට හා තමාගේ පොරුණුලිකත්වය ආරක්ෂා කරගත හැකි වන්නේ ද හොඳ විනයක් තිබීමෙනි. සමාජය සාරධිරුවලට අවනත ව තමා විසින් කරන කාර්ය පිළිබඳ ව පැහැදිලි අවබෝධකින් හා විශ්වාසයකින් කටයුතු කිරීමට හැකියාව අත්වන්නේ ද හොඳ විනයගරුක බවක් තිබීමෙනි. ඉන් තමාට තමා කරන නළ කාර්ය පිළිබඳ ව මානසික තාප්තියක් ද ඇති වේ.

ස්ථානෝචිත ප්‍රයාවෙන් හා තැනට සුදුසු පරිදි කටයුතු කිරීම ද නළවකු හා නිශ්චියක සතු ගුණාගයක් මෙන් ම ඉතා හොඳ ලක්ෂණයකි. අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් පනවා ඇති සීමාවල් කඩනොකර එහෙන් තමාගේ රාගන කාර්ය තව තවත් මපවත් වන පරිදි සහ ප්‍රේක්ෂක අවධානයට යෝගා වන පරිදි යම් යම් ප්‍රදේශවල නාට්‍ය රගදක්වීමේ දී පිටපත තුළ ඇති සංවාදවලින් හා රාගන ක්‍රියාකාරකම්වල යම් යම් වෙනස්කම් සිදු කිරීමට සහ ඒ තැනට සුදුසු පරිදි කටයුතු කිරීමට යෝගාවයක් තිබිය යුතු ය. එහි දී ප්‍රේක්ෂක අවධානය තව තවත් තමා කෙරෙහි බැඳෙන අතර, තමාගේ රාගන කාර්ය ද මපමට්ටම් වේ.

එමෙන් ම නළ කාර්යයේ දී තවත් වැදගත් ම කරුණක් වශයෙන් සඳහන් කළයුතු වන්නේ නළවා හෝ නිශ්චිය තුළ තිබිය යුතු ලක්ෂණයක් වූ බුද්ධිමත් හාවයි. බුද්ධිමත් වූ විට නළ කාර්ය පමණක් නොව තමාගේ සියලු කාර්යන් සාර්ථක කරගැනීමට හැකි වේ. බුද්ධිමත් ව කටයුතු කිරීමේ දී තමාට ඇපුරු කරන්නට ලැබෙන මිනැ ම ප්‍රදේශලයෙන් සමෘත ඉතා හොඳින් කටයුතු කිරීමට හැකි වේ. එමෙන් ම තමා තුළ ඉවහිමි ද ඇති වේ. එමෙන් ම නළවාගේ පොරුණය තුළ තමා එම කාර්යට පමණක් සීමා වූවකු නොවන අතර, සමස්ත සමාජයට ම වැඩ්දායක හා හොඳ බහුගුෂ්‍යයක් ද බවට ද පත් වේ. ලේඛනයේ වෙනත් රටවල ද නළ කාර්යක් සම්ග බුද්ධියෙන් හොඳ දැනුම් සම්භාරයකින් කටයුතු කරන නළවා තුළ සමාජය සම්බන්ධතාව ද ගොඩනැගෙන අතර, අනෙක්නා ප්‍රහැදිලි බව ද වර්ධනය වන අතර, තමාගේ ඉදිරි ගමන තමා සිතන පතන අපුරින් සංවර්ධනය කරගැනීම සඳහා මහත් බලයක් බවට පත් වේ.

මේ ආදි වශයෙන් හොඳ නළවකු හෝ නිශ්චියක සතුවිය යුතු ගුණාග හා ලක්ෂණ නළ කාර්ය සඳහා ඉතාමත් වැදගත් වන ක්‍රියාවලියක ප්‍රතිඵලයක් බවට ඉහත කරුණුවලින් සනාථ කෙරෙයි.

04. නළ කාර්ය පිළිබඳ ව විෂිධ ක්‍රම සිල්ප බොහෝ නාට්‍යකරුවන් විසින් අනුගමනය කර ඇත. මේ අතරින් රැසියානු ජාතික ස්වැනිස්ලාවිස්කිගේ රුපණ විධික්‍රමය සහ ජ්‍රමානු ජාතික බරෝවෝල්ට් බුෂ්ට්ටිගේ ආධ්‍යාත්මක රාගන තුළ ද මෙහි දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

රැසියානු ජාතික ස්වැනිස්ලාවිස්කිගේ රුපණ විධි ක්‍රමය නළවෙකුට සිය රාගන කාර්යහාරය අවබෝධ කොට ගැනීම සඳහා මහෝපකාරී වනු ඇත. එනම් නළවෙකුගේ අන්තර් බලවේග ගක්තිමත් ලෙස වැඩි දියුණු කරගනීමින් "මම වරිනයක් රගමි." යන අදහසින් රගපූමට ප්‍රවේශ නොවී, මම අසවලා නම් මගේ හැඟීම්වල සත්‍ය ස්වරුපය ක්‍රමක් ද එවිට මා තියුලෙන සත්‍ය ගාරීරික වළනයන් හා මානසික හැඟීම් ක්‍රමයේ ද යන්න, මානසික අභ්‍යන්තරයකින් ගොඩනැගා ගන්නා සැටි පැහැදිලි කෙරෙන ස්වැනිස්ලාවිස්කිගේ රුපණ විධි ක්‍රමය දීර්ඝ කාලීන වශයෙන් නළ කාර්ය සඳහා ක්‍රියාත්මක කළ යුතු අභ්‍යන්තරයකින් ප්‍රග්‍රහණ කළ යුත්තකි.

වරිනයේ අන්තර් සබඳතා හා තර්කනය වටහා ගනිමින් නළවකුගේ හාවමය ස්මානින් පොරුණුලික අන්දකීම් හා ආධ්‍යාත්මික වාතාවරණය තුළින් වරිනයක සමස්ත අර්ථය ගුහණය කොට තබා පසේකට වී වරිනාවේගය ලබාගැනීමේ මෙම ක්‍රියාවලියේ දී කොටස 1/10 වරිනය පිළිබඳ අභ්‍යන්තරයකින් අවබෝධයටත්, 9/10 නළවා බුද්ධියෙන් හා අභ්‍යන්තරයෙන් ගොඩනැගා ගත යුතු ද වේ.

ස්වැනිස්ලාවිස්කි පවසන්නේ බිජ අවස්ථාවේ සිට පිළිවුතු දෙනු වෙති, දෙනු වූ සම්ත්‍රෑලයකු බවට පරිවර්තනය වන්නා සේ නළවා තම ආවේගය නැතහොත් සමාරෝපය සාක්ෂාත් කරගත යුතු බව ය.

එමෙන් ම රුපණ විධි ක්‍රමයට අනුව නාට්‍යය විරිතයකට ප්‍රතීඵිත්වීමටත්, එම විරිතය සතු සත්‍ය ව්‍යාච්‍යාව හා හැඟීම් සාක්ෂාත් කරගැනීම තුළින් අදාළ විරිතයේ ජ්‍යෙෂ්ඨීමට තම පුද්ගල්‍යාවය, ගාරිරික රිදුමය උච්චාරණ රුපියක් හා වෙනත් ආත්මයක් ඇති මිනිසේකුට උපත ලබාදෙයි. එමෙන් ම මෙම විධි ක්‍රමය සාක්ෂාත් කරගැනීම සඳහා වසර ගණනාවක් ඔස්සේ කුපැවීමෙන් හා ගැටුපු අධ්‍යායනයෙන් කටයුතු කර පුරුණත්වයට පත්විය යුතු ය.

එමෙන් ම මෙම ක්‍රමයට අනුව ඩුම්ප්‍රාකාවක් කොටස දෙකකින් යුත්ත ය. එනම් බාහිර සහ ආධ්‍යාත්මික වශයෙනි. විරිතයක් යථාර්ථවාදී ව රාග දැක්වීමට මේ ලක්ෂණ දෙක ම ගවේෂණය කොට ඒව ප්‍රවිෂ්ට විය යුතු ය. කවදා ද? කොතැන ද? මක් තිසා ද? කුමන වූ තිශ්විත හේතුවක් කරණ කොටගෙන ද? ඒ කෙසේ ද? යන පුළුන්වලට නාට්‍ය පිළිතුරු සෙවීමෙන් නාට්‍යය පිළිබඳ තොද අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය. එමෙන් ම නාට්‍යවකු නම පෙළුගලික අත්දුකීම් ඔස්සේ පරික්ලුපනය මෙහෙයවා විරිතය ගොඩනගා ගත යුතු ය.

එමෙන් ම නාට්‍යය අවස්ථා තිවු කරගත යුතු ය. විරිතය කේත්ද කොටගෙන ඒ වටා නිර්මාණාත්මක බව විහිද්විය යුතු ය. නිර්මාණයිලි ද විය යුතු ය.

මේ ආදී වශයෙන් රංගනයට දායක විමේ දී රුපණ විධි ක්‍රමයට අනුගත ව ස්වාභාවික නාට්‍ය බොහෝදුරට සාර්ථක ව කිරීමට හැකියාව ලැබේ. උදාහරණ වශයෙන් කැලණී පාලම වැනි ස්වාභාවික නාට්‍යයක විරිත නිරුපණය කිරීම සඳහා මෙම ක්‍රමවේදය යොදාගැනීමෙන් ඉතා සාර්ථක බවක් ඇති වේ.

යක්ෂාගමනය, උතුරේ රාජුල හිමි ආදී වූ ස්වාභාවික නාට්‍යවල අනුළත් විරිත ද රුපණ විධි ක්‍රමය යටතේ ඉතා සාර්ථක ව කිරීමට හැකියාව ලැබේ. ඔස්සේ ම නාට්‍යය ඉදිරියට කරගෙන යාමේ දී රුපණ විධි ක්‍රමයට අනුව රංග අභ්‍යාසවල තිරත්වීම සහ දිරිසකාලීන ව පවත්වාගෙන යාමෙන්, තොද නාට්‍යවකු බවට පත්වීමට හැකියාවක් හා මග පෙන්වීමක් මෙයින් සැලුසෙයි.

යෙළුගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුනන සමාජ ප්‍රය්‍රා සාකච්ඡා කිරීමට හැකි වන පරිදි ත්‍රිකරණය කොට බර්ටෝල්ට් බෙජ්ට් විසින් ඉදිරිපත් කිරීමට තියාකර ඇතු. තදාත්මිකරණයට බෙජ්ට් විරුද්ධ වූ අතර, එපික් රංග ක්‍රමය කිරීමක කරන ලදී. උශ්ක්ෂකයා නාට්‍ය තුළට ආත්මගත තොවී එහි අනුළත් නාට්‍ය විරිත හා සිදුවීම් දෙස විවාරකයු ලෙස ඇතින් සිට මැදිහත් දාජ්ට් කෙසේකයින් බැලිය යුතු බවයි. මෙය "තදාත්මි විසුටනය" නමින් හැඳින්වේ. ස්වකිය නාට්‍යවල කඩා ප්‍රවත් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා රෙපුම පමණක් තොට, ආධ්‍යාත්‍ය ද උපයෝගී කොට ගනියි. පොතේ ගරු ද මේ සඳහා යොදා ගනියි. නාට්‍යයෙහි ඉදිරියට සිදුවීම් විශ්‍රාන්තික ප්‍රතිඵලයි. එවායේ වැශයෙන් අවධාරණය කරයි. උලි ප්‍රවරුවල ලියන ලද පාය මහින් ද කඩා ඉදිරියට ගෙනයයි.

විරිතයට ආත්මගත තොවී ඉත් වියුත්ත ව රෙපුමෙහි යෙදිය යුතු බව මහු පෙන්වා දෙයි. ආලෝකය ද ඉතාමත් අඩුවෙන් හාවිත කරයි. විරිත හා අවස්ථා විකෘති කිරීම ද බෙජ්ට්ගේ උපතුමයකි. උදාහරණයක් වශයෙන් තුළු වටයේ ක්‍රියාත්මක නාට්‍යයේ මෙගල අවස්ථාවේ දී පුරුෂකයා පවත්වන්නේ අවමංගල්‍යයකට සුදුසු දේශනයකි. පොදු සම්මතයට අනුව විනිශ්චයකාරයු විය යුත්තේ පරම ප්‍රවිතු සම්භාවනීය පුද්ගලයෙකි. එහෙන් තුළු වටයේ එන විනිශ්චයකාරයා පල් තොරෙකි. මේ ආදී වශයෙන් සලකන විට බෙජ්ට්ගේ එපික් රංග යෙළුගත අනුගත ව සිංහලට පරිවර්තනය කරන ලද නාට්‍ය ගණනාවක් ඇතු. දිරිය මව, හිත තොද අම්මණ්ඩ්, පැන්ස තුනේ කඩාව, පුන්තිලා ආදී නාට්‍ය දැන්විය හැකි ය. මහුගේ ආභාසය තුළින් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කළ හෙන්ටි ජයසේන සහ දායාතන්ද ගුණවර්ධන හා විෂ්තර ගුණරත්න ද සඳහන් කළ හැකි ය.

මෙම රංග ක්‍රමයට අනුව නාට්‍ය ඉදිරිපත් කළේ සත්‍ය සිද්ධියක් කියන පුරුරින් තොවී කළුපිත සිද්ධියක් බව සැම්වීම් ම උශ්ක්ෂකයාට ඒන්තු යන පරිදි ය. නාට්‍ය හා උශ්ක්ෂකයන් අතර, විරිත හා නාට්‍ය නිශ්චයන් අතර හාටාත්මක සම්ප්‍රදායක් කිහිපේන් ම තොවීණි.

මෙම රංග ක්‍රමයට අනුව නාට්‍ය නාට්‍ය කියාකාරිත්වයේ තිරත්වීමේ ද උශ්ක්ෂකයා යම්කිසි විනිශ්චයකට හා විමර්ශනයට ගෝවර වන අතර, තමා නාට්‍යයක් නරුණ බව ද තමාට ම මජ්පු කරගැනීමට තරම් සකස් වූ ක්‍රමවේදයක් බවට පත් වූවකි. මෙහි දී විරිතාවේයක් තොමැනි ව රංගනයේ යෙදිමට හැකි වන අතර, නාට්‍ය කාර්ය තුළ ඉතා පහසු හා බැඳීම්වලින් මිදුණු බවක් ද ඇතැයි කිව හැකි ය.

මේ අනුව ඉහතින් සඳහන් කළ රුපණ විධි ක්‍රමය සහ එහිස් රංග විධි ක්‍රමය නාට්‍යයේ රංග කාර්ය සඳහා එහි අනුගත ක්‍රමයන් අවබෝධයෙන් කටයුතු කිරීමෙන් නාට්‍ය කාර්ය සාර්ථක කරගැනීමට හැකි වේ.

05. නාට්‍යයක් සඳහා අනුෂාංගික අංග සකස් කිරීම සඳහා විශේෂිත හැකියාවක් හා නිපුණතාවක් ඇති ගිල්පින් අවශ්‍ය වීම ඉතා වැදගත් වේ. මෙහි දී ඇදුම් පැලදුම් සහ ආහරණ සකස් කිරීම සඳහා වූ අනුෂාංගික ගිල්පින් අද නාට්‍ය නිර්මාණ කාර්යයට කැපවීමෙන් සහ වෘත්තීයමය වශයෙන් ද නිපුණතාවයට පත් ව කටයුතු කරති.

මේ අනුව සලකා බැලීමේ දී නාට්‍යයක් සඳහා වූ ඇදුම් පැලදුම් නිර්මාණය කිරීමේ දී එහි දැක්විය හැකි ප්‍රධාන විශේෂතාවයක් ලෙස සඳහන් කළ යුතු කරුණක් වන්නේ එම ඇදුම් පැලදුම් සහ ආහරණ තුළ කිසියම් සෞන්දර්යාත්මක බවක් දක්නට ලැබේය. එනම් නාට්‍යයක් නරජන ප්‍රේක්ෂකයා නළ නිශියන් වෙත දෙනෙන් යොමු කරවන්නේ ප්‍රධාන වශයෙන් රුපයක් ජනිත කරගැනීමේ අටියෙනි. මේ නිසා රංගනයෙන් දායකවන නළ නිශියන් තුළ බාහිර වශයෙන් ප්‍රහාමන් බවක් මතු කර තිබීමෙන් ප්‍රේක්ෂක අවධානය ලබාගැනීමට මූලික වශයෙන් පිටුවහලක් වනු ඇත.

එමෙන් ම නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ප්‍රධාන රංග ගෙශලිය පිළිබඳ ව එට ගෝවර වන පරිදි සකස් කිරීම ද මෙහි දී දැක්විය හැකි විශේෂතාවයකි. නාට්‍යධර්මී නාට්‍යයක් සඳහා සකස් කෙරෙන ඇදුම් පැලදුම් සහ ආහරණ එට සමානුපාතික ව නිර්මාණය කිරීමට ක්‍රියා කළයුතු වේ. විශේෂයෙන් එහි දී එම නාට්‍යයේ කථා පුවතේ පසුබීම සහ යුගය පිළිබඳ ව ද ප්‍රේක්ෂකයාට වටහා ගැනීමට හැකි පරිදි නිර්මාණය කෙරෙයි. නිදුසුනක් වශයෙන් මතමේ නාට්‍යයේ මතමේ ක්‍රමරුගේ ඇදුම් පැලදුම් සහ ආහරණ ආදිය දුටු යැණින් රාජ්‍ය ක්‍රමරුවකුට ගැළපෙන හා උච්ච වූ නිර්මාණයක් බව කාහවත් වටහා ගැනීමට හැකියාවක් ලැබේ. එමෙන් ම සුබ සහ යස නාට්‍යයේ යසලාලක රජතුමාගේ ඇදුම් සහ ආහරණ මගින් එම යුගය සහ රාජ්‍ය තන්ත්‍රයේ බල පරානුමය ද මතුකර දැක්වීමට තරම් නිර්මාණ දායකත්වයක් ඉන් මතු කරවයි.

එමෙන් ම ලෝකධර්මී නාට්‍යයක වූව ද ඇදුම් පැලදුම් නිර්මාණය කිරීමේ දී සාමාන්‍ය ඇදුම්වලට වඩා එහි විශේෂතාවයක් දක්නට ලැබේ. එහි ඇති හැඩාය හා රැලි දීම් හෝ වර්ණ හාවිතය ආදි කරුණු ගැන සිතා වේදිකාවට උච්ච පරිදි නිර්මාණය කිරීම එහි දී දැක්විය හැකි විශේෂත්වයකි. රංගීන් ධර්මකිරීම් මතතා විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද මෝදරමෝදල වැනි නාට්‍යයක ඇදුම් නිර්මාණය කිරීමේ දී ලෝකධර්මී ගත් ස්වභාවයට අනුගත ව සාමාන්‍ය එදිනෙදා පරිහරණය කරන ඇදුම් විලාසයෙන් නිර්මාණය කිරීමට ක්‍රියාකර ඇති අතර, ඉන් කථාවේ තේමාව සහ යුගය ආදි සියල්ල ඒ තුළින් පෙන්වීමට උත්සාහ ගෙන ඇත.

නාට්‍යධර්මී, ලෝකධර්මී පමණක් නොව, අර්ථ ගෙශලිගත වූව ද ඇදුම් නිර්මාණය කිරීමේ දී එට සමගාමී ව සිදු කිරීමට කටයුතු කිරීම තුළ ද විශේෂ බවක් ඇති බව හැකි ය.

එමෙන් ම නළ නිශියන්ට පහසුවන් ඇදී ගැනීමට හැකි පරිදි ඇදුම් හා ආහරණ සකස් වීම මෙහි දී දක්නට හැකි වැදගත් විශේෂත්වයකි. එනම් නාට්‍ය දැරුණයක් සඳහා නළ නිශියන් එට සම්බන්ධ වීමේ දී දැරුණ කථා තේමාවක් මස්සේ පැය දෙකහමාරකින් හෝ තුනකින් ඒ සියල්ල ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ගෙන ඒමට සිදු වේ. මෙහි දී ඇතැම් නළ නිශියන්ට අවස්ථා කිහිපයක දී විවිධ ස්වරුපවලින් වේදිකාවට පිවිසීමට සිදු වේ. මෙහි දී එක් ඇදුමකින් පසු ව තවත් ඇදුමකට මාරුවීම සඳහා ඉතා කෙරි කාලයක් තුළ දී ඉතා ඉක්මණින් ඇදී පැලදි ගැනීමට සහ ඉවත් කිරීමට හැකි පරිදි නිර්මාණය කිරීම එහි ඇති විශේෂ ලක්ෂණයකි. ඇතැම් විට එක් ඇදුමකින් ම එහි විලාසිතාව වෙනස් වන පරිදි ද නිර්මාණය කර තිබීම ද එහි ඇති තවත් විශේෂ ලක්ෂණයකි.

එට සමානුපාතික ව ආහරණ නිර්මාණය ද ස්වභාවික අමුදුව්‍ය හාවිතයෙන් ඉතා අලංකාර අයුරින් නිර්මාණය කිරීමට ක්‍රියා කිරීම ආහරණ නිර්මාණ දායකත්වය තුළ කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයකි. වළපු, මාල, කොණ්ඩ කටු, උරහිස් පළදනා, බද පටි ආදි නොයෙකුත් ආහරණ ඒ ඒ නාට්‍යයට අවශ්‍ය ආකාරයට සැහැල්පු හා මිල අධික නොවන අමුදුව්‍යවලින් නිර්මාණය කර තිබීම ද විශේෂ ලක්ෂණයක් හැරියට සඳහන් කළ හැකි ය.

ඇදුම් නිර්මාණය හා ආහරණ නිර්මාණය කිරීම තුළ දැක්විය හැකි තවත් වැදගත් කරුණක් සේ සඳහන් කළ යුතු වන්නේ රුපණ කාර්යයට කිසිදු බාධාවක් නොවන පරිදි නිර්මාණය කිරීමය. වේදිකාවේ රංගන කාර්යයේ නිරත වන නළවා ආංගික, වාචික, සාන්චික අභිනාය හාවිත කරමින් රංග කාර්යයේ නිරත වන්නේ එම අවස්ථා ව ප්‍රේක්ෂකයාට ඒත්තු ගැනීමේ අනිලායයෙනි. එහි දී අනුෂාංගික අංග යටතේ නළවාට එක් කරනු ලබන ඇදුම් හා ආහරණ මගින් නළ කාර්යයට කිසිදු බාධාවක් නොවන පරිදි ඒ ඒ නළවාගේ ප්‍රමාණය හා ස්වරුපය හා ඇවස්ථාවට ගැළපෙන පරිදි නිර්මාණය වීම ද විශේෂතාවයක් වනු ඇත.

එමෙන් ම තමා කරන වරිතයට අනුව නොද ප්‍රේක්ෂාවක් ගොඩනැවීම සඳහා ද රංග වස්ත්‍රාහරණවලින් විශේෂතාවක් ඇතිකරවයි. තමාට නියමාකාරයෙන් එම වරිතය තුළ ජ්‍යෙන් විය හැකි වන්නේ වේය තුළ තැනිනම් ඇදුම් සහ ආහරණවලින් පුරණ වූ විට ය.

නාට්‍යයේ තේමාවට අදාළ වන පරිදි ඇදුම් සඳහා යොදාගත යුතු වර්ණ හාවිතය ද විය යුතු ය. විවිධ වූ විවිත වූ වර්ණ සහිත ඇදුම් යොදාගැනීමෙන් නාට්‍යයේ අර්ථකථනයට සහ හාවමය තත්ත්වයට නොගැලපෙන්නට ඉඩ ප්‍රස්ථා ඇති අතර, ඒ පිළිබඳ ව ද සොයා බලා කටයුතු කිරීම ද මෙහි දී දැක්වීය හැකි විශේෂතාවයකි.

එපමණක් නොව, නාට්‍යයේ ප්‍රධාන ම අනුජාංගික අංගයක් සේ සැලකෙන රංගාලේකයට උචිත පරිදි හා එම වර්ණ හාවිතයට ගෝවර වන පරිදි ඇදුම් සහ ආහරණ නිර්මාණය වීම ද මෙහි දී සඳහන් කළයුතු විශේෂිත ම කරුණකි. ඇතැම් අවස්ථාවල දී ඇදුම් නිර්මාණය හා ආලේක නිර්මාණය අතර සම්බන්ධතාවක් නොපැවතුනහොත් නාට්‍ය නාරඹන ප්‍රේක්ෂකයාගේ රස වින්දනයට ද මහන් බාධාවක් පැමිණීමට ද හේතු වේ. මේ නිසා ඇදුම් සහ ආහරණ රංගාලේකය සමග ගැළපීම ද මෙහි දී දැක්වීය හැකි ප්‍රධාන ම විශේෂතාවක් සේ සැලකිය හැකි වේ.

06. නාට්‍ය දරුණනයක් සඳහා රංගාලේකය අත්‍යවශ්‍ය හේතු සාධකයක් බවට වර්තමානයේ නාට්‍ය නිෂ්පාදකයින්ගේ පිළිගැනීමට පාතු වූ ප්‍රධාන කරුණකි. වර්තමානයේ නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කරනු ලබන්නේ ප්‍රේක්ෂක පිරිසක තමාගේ නාට්‍යයට ඇදා ගැනීමටත් එමෙන් ම තමා නිෂ්පාදනය කරනු ලැබූ නාට්‍යය දීර්ඝ කාලීන ව ප්‍රේක්ෂක ජනනාවට පුදරුණය කිරීම සඳහාත් ය. මෙහි දී අධ්‍යක්ෂකවරයාට රංගාලේකය නිසා සේ සපයා ගැනීම සඳහා වූ කර්තව්‍යයේ දී ඒ පිළිබඳ ව නිසා සේ කටයුතු කිරීමට සිදු වී ඇතේ.

එහෙන් යම් නිෂ්පාදකයකුට තමාගේ නාට්‍යයේ කඩා ප්‍රවතින් ප්‍රකාශිත තේමාවට අදාළ ව රංගාලේකයේ යම්කිසි වෙනසක් සිදුකිරීමට හැකියාව ඇතැෂි සිනම්. උදාහරණයක් වයයෙන් හෙතුරි ජයසේනයන් නිෂ්පාදනය කරන ලද තුළු වටයේ නාට්‍යයට යොදාගෙන ඇත්තේ විවිත වූ රංගාලේකයක් නොවන අතර පුදු පැහැති ආලේකය පමණි. මෙහි දී බෙංච්ටේගේ නාට්‍ය රිතියට අනුව වුව ද ලංකාවේ ප්‍රේක්ෂකයාට නොගැලපෙන හා ප්‍රේක්ෂක අවධානය හින්වීමට කිසිසේත් බාධාවක් වී නොමැති. නාට්‍ය තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙන මුළු තේම්වාවට අදාළ ව එහි කඩා සාරය ගොඩනාවා ඇති නිසා සංකීරණ ආලේකයක් මෙන් ම විශේෂිත රංගාලේක කුම්යක් අදාළ වීම පිළිබඳ මතය මෙමගින් බැඳු හෙළුව ලැබේ.

එහෙන් වර්තමානයේ විවිධ අන්තරා බැලීම් සහ විවිධ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයන් මස්සේ නාට්‍යකරුවන්ට රංග ආලේකකරණ පිළිබඳ ව විශේෂයෙන් කටයුතු කිරීමට සිදු වී ඇතේ. ජයලන් මනේරත්නයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද තලමල පිපිලා නාට්‍යයේ දී රංගාලේකය විවිධ අවස්ථා පෙන්වීමට යොදා ගෙන ඇතේ. ඒ මතදී යුතු ප්‍රේක්ෂකයා බලා සිටින්නේ වේදිකාව මත ය. එහි සිදුවන සිදුවීම් සම්බුද්‍ය මස්සේ ය. තලමල පිපිලා නාට්‍යයේ දී සයිකලයෙන් ගමන් ගන්නා අවස්ථාව පෙන්වීම සඳහාත්, රුත්‍රී කාලය පෙන්වීම සඳහාත් වූ විශේෂ අවස්ථාවේ දී සයිකලයෙන් ගමන් ගන්නා මාවත තුළ පමණක් කවාකාර ආලේකයක් යොදාගැනීම ප්‍රේක්ෂක අවධානයට ඉතාමත් උචිත ආකාරයට බැඳුන් කරවයි. මෙවැනි අවස්ථාවක දී රංගාලේකය යොදාගැනීම අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් වනු ඇතේ. එමෙන් ම තුළ ගැස කපන අවස්ථාවේ දී එහි හඳුන් විශාල තුළ රැක ඇද වැශේන ආකාරයන් තුළින් ප්‍රේක්ෂක සිත විශ්වසනීයන්වයකට පත්කර වන්නේ ඒ සඳහා යොදාගනු ලබන ආලේකයේ ප්‍රභාමත් බව නිසා ය. එසේ ආලේකය යොදා නොගෙන තිබුණි නම් එම ජවතිකාවේ වමත්කාරය සහ ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනය මැනවින් තහවුරු නොවනු ඇතැෂි සිතෙයි.

වර්තමානයේ ගෘහස්ථ ව නිර්මාණය කර ඇති සැම වේදිකාවකට ම රංගාලේකය යොදා නොගෙනහොත් එහි දරුණ ප්‍රේක්ෂකයාට ගෙන එම එතරම් සාර්ථක නොවනු ඇතේ. මේ නිසා වර්තමානයේ දී නාට්‍ය දරුණනයක් සාර්ථක ව පෙන්වීම සඳහා රංගාලේකය අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් බවට පත් වී ඇතේ.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් එක ම ජවතිකාවකින් යුතු නොවන අතර, ජවතිකා කිහිපයක් තුළින් සමන්විතවන හෙයින් ඒ ඒ ජවතිකා මතු කිරීම සඳහාත්, එක් ජවතිකාවකින් අනෙක් ජවතිකාවට සම්බන්ධ කිරීම සඳහාත් ප්‍රේක්ෂක අවධානය නොවිනෙන පරිදි කළ යුතු ය. එය කිරීමට හැකි වන්නේ නාට්‍ය සඳහා ආලේකය සපයනු ලබන රංගාලේක ශිල්පීයාට පමණි, වේදිකාවේ අදුර ඇති කිරීම ප්‍රභාමත් ප්‍රභාමත් සිදු විශ්වසනීයන්වයකට පත්කර වන්නේ ඒ සඳහා යොදාගැනු ලබන ආලේකයේ ප්‍රභාමත් බව නිසා ය. එසේ ආලේකය යොදා නොගෙන තිබුණි නම් එම ජවතිකාවේ වමත්කාරය සහ ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනය මැනවින් තහවුරු නොවනු ඇතැෂි සිතෙයි.

නාට්‍ය දරුණනයක් ආරම්භ අවසාන සිනු නාදයන් සමග ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ සියලු විදුලි පහත් නිවා දමනු ලබන අතර, ප්‍රේක්ෂකයා යුතුව ම වේදිකාව වෙතට යොමු කරවන්නේ එහි රංගනයට පිවිසෙන නාථා හා රංග ආලෝකයේ පැහැදිලිතාවයක් දිස්ත්‍රික්‍රීමෙනි. එමෙන් ම විවිධ වූ හුමිකාවන් වේදිකාවේ නිර්මාණය වීමේ දී ඒ සැම හුමිකාවක ම අදාළනවය සහ සම්බන්ධතාවය ප්‍රේක්ෂකයා විමසිල්ලෙන් බලා සිටින්නේ එහි අත්තරගත වූ ආලෝකය නිසා ය. එමෙන් ම එක් එක් වරිතවල මතොන්හාවයන් ඉස්මතු කර දැක්විය හැකි වන්නේ ද රංගාලෝක ශිල්පීයාගේ කාර්යාලය තුළිනි. පැරණි පුගයේ දී වුව ද සෞකරි, කෝල්ම්, නාඩිගම් සඳහා ද රංගාලෝකය හාවිත කිරීමක් දක්නට ලැබේ.

පන්දම් ආලෝකය ආදී මගින් ද ප්‍රේක්ෂකයාට වරිත හඳුනා ගැනීමට හා රංගනය නිසි පරිදි තැරැකීමට ආලෝකය අවශ්‍ය සාධකයක් විය. පැරණි ග්‍රික නාට්‍ය සඳහා ආලෝකය හාවිත නොවූයේ දිවා කාලය තුළ දී රග දැක්වීම නිසාවෙනි. නමුත් වර්තමානයේ නාට්‍ය කළාව දියුණු සැම රටක ම රංගාලෝකය විශේෂයෙන් ම යොදාගනු ලබන ප්‍රධාන අනුජාංගික කළාවක් වී ඇත.

නාට්‍යයන් නිෂ්පාදන කාර්යාලයක් දී අනුජාංගික අංග සියල්ලක් ම එක්තැන් වූ අවස්ථාවේ දී සවේය පුහුණු ව දිනයේ දී විශේෂයෙන් ආලෝකකරණය යොදාගැනීම සැම නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙහි අතින් ම සිදුවන වැදගත් කර්තවායකි. එමෙන් ම ඇදුම් නිර්මාණය හා ටේඛ නිරුපණය අංග රවනය ආදී වූ අනුජාංගික ශිල්පීන්ගේ සියලු කාර්ය හාරයන් ඉස්මතු කර දැක්වීම සඳහා විභාල මෙහෙයක් හා කළමනාකරණ වූ ආලෝකයක් නිර්මාණය කිරීමේ කාර්ය පැවරෙන්නේ ආලෝකකරණ ශිල්පීය මත ය. මහුගේ කාර්යාලය නිසි පරිදි නොවූයේ නම් අනෙකුත් අනුජාංගික ශිල්පීන්ගේ කාර්යයන් තුළ ද අසාර්ථක හාවයක් පෙන්වුම් කරවයි. මේ අනුව නාට්‍ය දරුණනයක් සඳහා රංගාලෝකය ඉතා වැදගත් වන අතර, එයින් නාට්‍ය දරුණනය ප්‍රේක්ෂකයාට රසවින්දනය ජනිත කිරීම සඳහා විශේෂිත වුවකි.

ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රාථමික රංග ගාලාවන්හි නාට්‍ය දරුණන ඉදිරිපත් කිරීම ගැන සැලකීමේ දී යෝග්‍ය වූ රංග ගාලා කිහිපයක් ඇති අතර, එම රංග ගාලා නිර්මාණ කාර්යයේ දී බැංධා පිටතට නොයන ලෙස නිර්මාණය වී තිබේ ද වැදගත් කරුණකි. එසේ නිර්මාණය වූ රංග ගාලාව තුළ මෙන් ම ටේඛිකාව තුළ ද දැකි අපුරක් ප්‍රාථමික ස්වාධාවික ආලෝකය ඇතුළත් නොවීමට, බැංධා පිටතට නොයාමට ආලෝක කපොලු ආදී තනා තැනිවීමෙනි. එවැනි නාට්‍ය ගාලා සඳහා රංගාලෝකය නොමැති ව කිසිවිටකන් නාට්‍ය දරුණනයක් ඉදිරිපත් කිරීමට නොහැකි ය.

මේ ආදී කරුණු අනුව නාට්‍ය දරුණනයක් සඳහා රංගාලෝකය හාවිතය අන්තවශ්‍ය සාධකයක් බව සිතම්.

07. නාට්‍ය විවාරකයා වූ කළේ ඉතා නොදු රසිකයෙක් විය යුතු ය. බොහෝ නාට්‍ය නරඹා ඒ තුළින් ලබාගත් අද්දුකීම සම්භාරය ද තුළින් යම් නාට්‍යයක් විවාරය කිරීම සඳහා ක්‍රියාකාරන්නොක් විය යුතු ය. එවැනි පදනමක් මත විවාරකයා ක්‍රියාකළ යුතු ආකාරය පිළිබඳ ව අදහස් දැක්වීමේ දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු කරුණක් සේ සැලකු නාට්‍ය නිර්මාණ තැරිම් තුළින් තමා ඒ ඒ නාට්‍යවල සමස්තයන් පිළිබඳ ව මතා වූ අවබෝධයක් ලබාගෙන තිබේ ම, එපමණක් නොව, අධ්‍යක්ෂ කාර්යාලය සඳහා තෝරාගත් ඒ ඒ නාට්‍ය පිටපත් ද අධ්‍යනයන් කිරීමට කටයුතු කිරීම නාට්‍ය විවාරකයා ක්‍රියා කළ යුතු වැදගත් කර්තව්‍යයකි. නාට්‍ය පිටපත් තුළ අඩුපාඩු හා එහි ඇති විශේෂිත බව ද නොදින් අධ්‍යනයන් කිරීම ද නාට්‍ය විවාරකයා විසින් කළයුතු පිළිවෙතක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය. ඒ මතද යන් ඉන් විවාරකයාට නාට්‍ය හාජාව ගෙවිය වරිත හා එහි තෝමාව පමණක් නොව කාලය, යුගය මෙන් ම ඒ ඒ නාට්‍යවල ඇතුළත් ආගමික, සාමාජික මෙන් ම දේශපාලනික පසුබිම අවබෝධ කරගැනීමට හැකියාව ලැබෙනු ඇත.

එමෙන් ම අධ්‍යක්ෂකගේ අර්ථකථනය පිළිබඳ මතා අවබෝධයක් ලබාගැනීම ද නාට්‍ය විවාරකයා විසින් කළ යුතු වේ. එසේ නොමැති ව වෙනත් රසිකයින්ගේ මතයට හෝ තමන්ට වැටුනුණු පමණින් ම ඒ පිළිබඳ ගුණ විනිශ්චයක් කිරීමට නාට්‍ය විවාරකයා ක්‍රියා නොකළ යුතුයි.

මේ කරුණු ඔස්සේ ක්‍රියා කිරීමේ දී නාට්‍ය විවාරකයා විසින් කළ යුතු වැදගත් කරුණක් සේ සැලකිය හැකි වන්නේ අපක්ෂපාති ව කටයුතු කිරීම ය. විශේෂයෙන් විවාරකයා විවාරකයා විවාරකයා වන්නේ අපක්ෂපාති ව එම නාට්‍යයේ නොව නරක පිළිබඳ යම්කිසි හෙළිදරව් කිරීමට ආන්ම ශක්තියක් ඇතිවුවහොත් පමණි.

හිතවත්කම සහ මිතුනවය තුළින් නාට්‍ය විවාරයට පසුබිම සකසා ගැනීමෙන් ඇතැම්විට අධ්‍යක්ෂවරයාට ද මතුවට අවාසි ඇතිවීමට පුළුවන. එසේ ඇති වීමට බලපානු ලබන්නේ මිතුනවය නිසා තමාගේ නාට්‍යයේ ඇති අඩුපාඩු වෙනුවට සමස්ත වශයෙන් ම නාට්‍යයේ දිනාත්මක පැත්ත්තට කරුණු ඉදිරිපත් කිරීමෙනි. මේ නිසා අපක්ෂපාති ව කටයුතු කිරීම නාට්‍ය විවාරකයා ක්‍රියා කළයුතු වැදගත් ම කාර්යයක් සේ සැලකිය හැකි ය. එපමණක් නොව, විවාරය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී එට බිඟ නොවී තම මතය ඉදිරිපත් කළ යුතු ය. බිඟයන් සහ සැකයෙන් විවාරකයා ක්‍රියාකළ හොත් මතුවට හැකි වේ.

එමෙන් ම අද නාට්‍යයන් තිරමාණ කාර්ය දෙස බලනවීට ඒ සඳහා මූල්‍යමය වශයෙන් බොහෝ ප්‍රශ්න මත නාට්‍යයක් තිරමාණය කිරීමට සිදු ව ඇති බව නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය දෙසට යොමුවීමෙන් අපට ද වැටහෙයි. මෙහි දී නාට්‍ය අයෙක් අපේක්ෂා කරන්නේ තමාගේ නාට්‍යයට හොඳ ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ග්‍රහණය කරගැනීම ය. එහෙන් නාට්‍ය විවාරයට භාර්ත්‍ය වේම තුළින් තමන්ගේ නාට්‍යයට ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර බොහෝ දුරට අවුවීමට බලපායි. එවන් තන්ත්වයකට හේතු නොවන අපුරින් නාට්‍ය විවාරකයා විසින් නාට්‍ය උන්නතියට බාධාවත් නොවන පරිදි නාට්‍ය විවාරය කිරීමට කටයුතු කළ යුතු ය.

මෙහි දී විවාරකයා විසින් ගතයුතු වැදගත් පියවරන් වනුයේ අධ්‍යක්ෂකගේ අර්ථකථනය පිළිබඳ ව මතා අවබෝධයක් ලබාගැනීමයි. විවිධ වූ ක්ෂේත්‍ර මස්සේ විවිධ ගැටුවලට විසඳුම් වශයෙන් නාට්‍ය තිරමාණ ගොඩනැවීමට අයෙක්ෂවරුන් ක්‍රියා කරයි. එමෙන් ම විවිධ අත්හදා බැලීම් සහ විවිධ ගෙළින් පිළිබඳ ව ද විමර්ශනාත්මක ව නාට්‍ය එලිදැක්වීමට අධ්‍යක්ෂවරුන් ක්‍රියා කරයි. එවන් වූ ක්‍රියාපිළිවෙත පිළිබඳ ව විවාරකයා තම මතය තරකානුකූල ව සහ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ ඉදිරි ගමන නොවතින පරිදි ආදර්ශමත් විවාරයන් කෙරෙහි යොමුවීමෙන් නාට්‍ය කළාවේ උන්නතියට හේතු වේ. ඒ අනුව නාට්‍ය කළාවේ උන්නතිය ආරක්ෂා කිරීම ද විවාරකයාගේ වගකීමක් ද විය යුතු ය. මෙහි දී තිරමාණකරු හෙවත් අධ්‍යක්ෂවරයාගේ දිරිගැන්වීමක් වන පරිදි නාට්‍ය විවාරය කිරීම විවාරකයා ක්‍රියාකළ යුතු අපුරු ද විය යුතු ය.

එමෙන් ම නාට්‍ය විවාරකයා නාට්‍යයේ සාධනීය ලක්ෂණ සියල්ලක් ම තම විමර්ශනය තුළින් ඉදිරිපත් කළ යුතු වා මෙන් ම දුරටත තැන් ද ඉදිරිපත් කිරීමට හැකි අපුරින් ක්‍රියා කළ යුතු වේ.

ප්‍රේක්ෂක මතයට අනුව හොඳ නාට්‍යයක් වුව ද එහි රගපාන නළ තිළියන් අදි කරුණුවලට අනුව ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරවලින් සාණාත්මක තන්ත්වයකට පත්වීමට ඉඩ ඇති බව මූල ද දැකිය හැකි ය. එහෙන් විවාරකයා විසින් එවැනි තැන් නිදාස් භාවයට පත්කරමින් ආධුනික නළ තිළියන් වුව ද එහි රාග කාර්යයේ හා අනෙකුත් තරුණු එස්සේ ධනාත්මක සෞයා බැලීමකින් කටයුතු කිරීමෙන් ද හොඳ විවාරයක් මෙන් ම සාධාරණ විවාරයක් සහ ප්‍රේක්ෂකයාට අවබෝධයක් ලැබීමට ද විවාරය වැදගත් වන පරිදි කටයුතු කිරීම ද විවාරකයා සනු වැදගත් වූ ක්‍රියා පිළිවෙතකි.

අවසාන වශයෙන් සැලකිලිමත් විය යුතු තවත් කරුණක් වශයෙන් ප්‍රාග්‍රහණ කළයුතු වන්නේ නාට්‍ය තිරමාණයට අදාළ වූ වෙනත් පසුවීම් තොරතුරු පිළිබඳ ව කරුණු සෞයා බැලීමයි. නාට්‍යයක් තුළින් දීර්ඝ විස්තර ඉදිරිපත් කිරීමක් නොවන අතර, සාරාංශ වූ කෙරේ වූ අර්ථාන්වීත වූ යම් සිද්ධියක්. හේ අවස්ථාවක් ඉදිරිපත් කිරීම පලමක් නාට්‍ය තුළින් ඉටු කෙරයි. ඒ අනුව සැලකීමේ දී මිනිස් සමාජයක් තුළ විවිධ ජන සහ්යත්වයන් ව්‍යාප්ත ව පවතින්නට ප්‍රාග්‍රහණ. එවන් වූ සහ්යත්වයන් තුළින් හේ නවීන ක්‍රියා පිළිවෙත් තුළින් උපයා ගන්නා සිද්ධිදාමය ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට අධ්‍යක්ෂවරයා ගෙනවීත් ඇති ආකාරය පිළිබඳ අවබෝධය ලැබීම පිණිස නාට්‍ය විවාරකය පූක්ෂම විය යුතු ය. එමෙන් ම මුළු බහුජාතියෙන් ද විය යුතු ය.

මෙ ආදි වශයෙන් නාට්‍ය විවාරකයා තම විවාර කාර්යයේ දී ක්‍රියා කළයුතු බව ඉහත කරුණුවලින් සනාථ කෙරෙයි.

8. නාට්‍යයක් නරඹීනේ ඇයි දී යන ප්‍රාග්‍රහණයේ දී ලැබෙන වැදගත්වූන්, අවධානයට ලක්වූන් පිළිතුර වන්නේ රස ජනනය යන්නයි. එහෙන් රස ජනනයට අමතර ව යමිකිසි සමාජය වට්ටිවාවන් පිළිබඳ ව හේ පුද්ගල සන්නානයක් මත වූ අවස්ථාවක් හේ සිද්ධියක් පිළිබඳ ව අවබෝධයක්, දැනුමක්, අත්දැකීමක් ග්‍රහණය කරදීම ද නාට්‍යයක් තුළින් ලැබෙන ප්‍රේක්ෂක අභිජායයි.

මෙහි දී විරතමාන සිංහල නාට්‍ය කළාව පිළිබඳ විමසීමේ දී නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරුන් හා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ කටයුතු කරන බොහෝ පිරිස් දක්නට ලැබේ. මෙහි දී දැක්විය හැකි ප්‍රධාන, කැපී පෙනෙන කරුණක් හැවියට සඳහන් කළ හැක්කේ යම් අයෙක් නාට්‍යයක් තිරුනුයේ ආරක්ෂා වූ පදනමක් පෙරදී කරගෙන වේ. එවන් වූ ය අය ඇතැම් විට ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ලබාගැනීමේ අවශ්‍යතා යමක් විවිධාවට ගොඩනැවීමට ක්‍රියා කරයි. මෙහි දී සමාජ මට්ටම් අනුව සහ වයස් මට්ටම් අනුව එම නාට්‍යය තුළින් ඒ ඒ අධ්‍යක්ෂකවරුන් රැයුම් පාලක මණ්ඩලයේ අනුමැතිය ලබාගනුයේ තම නාට්‍යය තුළින් සමාජයට සාධාරණයක් ඉටුවන බව ක්‍රියා පැමෙනි.

මෙහි දී රස ජනනය වූ කැලී යමිකිසි හාසා රසය තුළින් ප්‍රාග්‍රහණයේ ජන්වාව ද, රස සිද්ධාන්තයට අනුතුල ව රස ජනනය වේම මිනු ම නාට්‍යයකින් සිදුවන බව සනාන කරුණකි. යක්ෂාගමනය, උතුරේ රානුල හිමි වැනි නාට්‍ය තුළින් ද රස ජනනය සිදු වේ. එම රස ජනනය හා රස නිෂ්පත්තිය ඒ ඒ ප්‍රේක්ෂකයාට ගෝවර වන ආකාරයට අනුව සිදු වන්නක් බව අප මෙහි දී තක්සේරු කළ යුතු කරුණකි.

මනමේ, සිංහලාභු වැනි නාට්‍ය තැරෑමෙන් ප්‍රේක්ෂකයා නාස්‍ය රසයෙන් උද්දාමයට පත් තොවන අතර කරුණාව, විරත්වය, යෝගාරය වැනි රසයන්ගෙන් පත්කරලීමට සමත්කමක් දක්වයි. එහෙත් සාජන් තැලෙනම්බි වැනි නාට්‍යයක් තුළින් වැඩි ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට නාස්‍ය රසය ජනිත කරලීමට පමණක් ප්‍රධාන කර ගනියි.

භාෂා හා උපභාෂය තුළින් ජනිත වීමට බොහෝ ප්‍රේක්ෂකයින් අපේක්ෂා කරන ස්වරූපයක් වත්මන් සිංහල නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකය ධිනාත්මක වී ඇති බවත් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළින් මජපු කිරීමට තරම් අද ප්‍රේක්ෂකයා ඩුරු වී ඇති බව ද අමතක කළ පුතු තොවේ.

අනුවර්තන හා පරිවර්තන නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට වැඩි නැඹුරුවක් ද දක්වන වර්තමාන නාට්‍යකරුවන් ඩුද ප්‍රේක්ෂක රස ජනනයට වඩා වැඩි යමක් ප්‍රකාශ කරමින් යම් කිසි රසයක් සමඟ රසාස්වාදය මතුකරලීමට නාට්‍යවලින් ඩුවා දක්වයි.

රාජ්‍ය නාට්‍ය උලෙල සඳහා 2000 වර්ෂයේ සිට 2008 වර්ෂය දක්වා ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍ය ඔස්සේ සලකා බැලීමේ ද අරුන්දති, බසින් මැරිල නෑ.. ස්වරුණමාලි, චොජන් කාන්තාවේ, වාසුදේව ආදි නාට්‍ය සහ සමනාල දඩයම, ස්නේහ ගංගාවේ ගලා බසිනි, අසම්මතය, ඔබ සාපේක්ෂයි, තිකෝණය ආදි කෙටි නාට්‍යය ද ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියාත්මක වී ඇති. මෙවැනි නාට්‍ය උදාහරණ, තොට ගැනීමේ ද වත්මන් නාට්‍ය නිරමාණකරුවන්ගේ අපේක්ෂණ සහ ප්‍රේක්ෂක අපේක්ෂණ ද සැලකිල්ලට බඳුන් වී ඇතැයි සිතමි.

එමෙන් ම වත්මන් කාලය දෙස හා රාජ්‍ය නාට්‍ය උලෙලේ ඇතැම් නාට්‍ය දෙප පුපරික්ෂාකාරී ව බැලීමේ ද නාට්‍ය විවාරකයින්ගෙන් ඉදිරිපත් වී ඇති එක් මතයක් වත්තේ තරුණ ප්‍රේමාන්විත වූ නාට්‍ය නිරමාණයට ද බොහෝ නාට්‍යකරුවන් වැඩි තිපුණුණාවක් දක්වා ඇති බවති. මින් ඇතැම් විට රසයට වඩා කාමුක හැඟීම ඔස්සේ ප්‍රේක්ෂකයින් වින්දනයට පත්කරලීම ද සිදු වී ඇතැයි සිතිය හැකි එක්තරා සිද්ධියකි. එය මෙහි දී එතරම් සතුවූ දායක නාට්‍ය ප්‍රවණතාවක් යයි තොසිනමි. එට හේතුව වනුයේ නාට්‍ය ගාලාවකට යමෙක් යන්නේ තීවිතය හා සොබාදහම එලස ම බැලීමට තොට, තීවිතය හා සොබාදහම රසවත් බර, ප්‍රතිඵා සම්පන්න පුද්ගලයකුට එනම් නාට්‍යකරුවකුට පෙනෙන හැටි බැලීම යැයි නාට්‍ය විවාරක ජෝර්ජ් ජීන් නාදන් විසින් කරන ලද ප්‍රකාශය සිහි ගැන්වීමෙනි.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් තැරෑම තුළින් රස ජනනය ඇතිවිම සඳහා හාවෝද්ධීපනය ද වැදගත් සේ සලකනු ලබයි. හාවෝද්ධීපනයට වඩා යම්කිසි ඩුද රසයක් පමණක් ලැබීම නාට්‍යයක් තුළින් සිදුවීම වර්තමාන සමාජයේ දක්නට ලැබෙන විතුපට සහ වෙළිනාට්‍යවලින් ද සිදු වේ. එහෙත් වේදිකා නාට්‍ය වූ කලී රසය සහ නාට්‍යයන් පිළිබඳ ව කෙරෙන්නා වූ ප්‍රේරණ නිගමනයකි. එනිසා වේදිකා නාට්‍ය එවන් වූ පදනමත් ඔස්සේ ගමන් කළ පුතු යැයි සිතිමට ද සිදු වී ඇති.

එමෙන් ම ඇතැම් නාට්‍යකරුවන් විසින් නිෂ්පාදනය කරන නාට්‍ය සඳහා අනුෂාංකික අංගය ගැන වැඩි නැඹුරුනාට්‍යයක් දැන්වීමට කටයුතු කරයි. අසිමිත වූ රංගාලේකය රාජ භාණ්ඩ සහ වේදිකා පසුතල නිරමාණය තුළින් රස ජනනයට වඩා අවස්ථාවේවිත වූ දරුණනීය පසුබීමක් තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා මිවිතයට පත්කරලීමට ද ක්‍රියාකරන ස්වරූප ඇති. මෙවැනි වූ හේතු සාධකයන් ඔස්සේ වර්තමාන සිංහල අනුවර්තන, පරිවර්තන හා ස්වතනන්තු නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළින් රස ජනනයට මුළුතැනක් තොදේ යන ප්‍රශ්නය මතු කිරීමට හේතු සාධකයක් වී ඇති බව ද ප්‍රකාශ කිරීමට හැකියාව ලැබේ ඇතැයි සිතිමට ප්‍රථමින්.

\*\*\*\*\*