

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2011 අගෝස්තු

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2011

ନୀରୁ ହା ରଂଗକଳାର - କିଂହଲ I - ପ୍ରୟେ ତୁନାଦି

Drama and Theatre - Sinhala I - Three hours

ଲପଦେଖ :

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

I කොටස

07. පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් කඩුකි නාට්‍යයට අදාළ ප්‍රකාශ තුන අඩංගු පිළිතුර තෝරන්න.
- A - සමුරායිවරුන්ගේ අනුග්‍රහයෙන් දියුණු වූ නාට්‍ය විශේෂයකි.
B - නො නාට්‍යයටත් පෙර පැවැති රංග සම්ප්‍රදායකි.
C - ස්ත්‍රී වරිත ප්‍රධාන රෘතු ලබන්නේ පිරිමි නාත්‍යන් විසින් ය.
D - ක්‍රෝයේගෙන් නම් නාට්‍යාංගය එහි අන්තර්ගත ය.
E - හතිමිවිය නම් වේදිකාංගය යොදා ගැනේ.
- (1) A B C (2) B C D (3) C D E (4) A C E (5) B D E (.....)
08. සංස්කෘත නාට්‍යයේ 'සුතුදාර' පිළිබඳ දැක්වෙන ප්‍රකාශ තුන ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
- A - නාට්‍යගමේ පොතේ ගුරුගේ කාර්යය ඉටුකළ කිල්පියා ය.
B - නාට්‍යයේ අධ්‍යක්ෂවරයා ය.
C - අතැමි විට නාට්‍යයේ භූමිකාවක් ද රෘතුවේ ය.
D - විෂ්කම්භකය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ද මහු විසිනි.
E - පුර්වර්ගය ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ද මහු විසිනි.
- (1) A B C (2) B C E (3) B C D (4) A C D (5) A B E (.....)
09. 'සකලතන' (Everyman) යනු,
(1) ප්‍රාතිහාර්ය නාට්‍යයකි.
(2) සදාචාර නාට්‍යයකි.
(3) අභ්‍යතරුපි නාට්‍යයකි.
(4) අද්ඛන නාට්‍යයකි.
(5) පාස්කු නාට්‍යයකි. (.....)
10. "ගැටුමක් නැති තැන නාට්‍යයන් නැතු" සි යන ප්‍රකාශය කරන ලද්දේ,
(1) සටුනීස්ලාවිස්කි විසිනි.
(2) ජෝන් පෝල් සාන්ස් විසිනි.
(3) ජෝර්ඩ් බරනාරඩ් ජෝ විසිනි.
(4) අරිස්ටෝටල් විසිනි.
(5) හරතමුනි විසිනි. (.....)
- O පහත දැක්වෙන මාන්‍ය අදාළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් යටතේ ගොනුකොට, අංක 11 සිට 15 දක්වා වන ප්‍රය්‍රනවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-----------------------------|----------------------------|-------------------------|
| A - වෙළඳ ජ්‍යෙෂ්ඨී | J - 2 වැනි එම්බිරාගේ දරුණය | S - කජ්‍රාසිස් |
| B - ගුයාගේ | K - අගමේමොන් | T - හමිගකරි |
| C - වකි | L - පිනෙ | U - ප්‍රාතිහාර්ය නාට්‍ය |
| D - ගොරසේනී | M - ස්වේන් තියර් | V - ප්‍රාප්තහායා |
| E - තොමස් කයිව් | N - නාන්දී | W - හයු |
| F - කොරුප්පස් කුස්ටි උත්සවය | O - පෙනිහාසික නාට්‍ය | X - වාග් විලාසය |
| G - සුමිද නදිය | P - සකලතන | Y - විෂ්කම්භක |
| H - ප්‍රරුභාස් | Q - එක්කුක්ලීමා | |
| I - බිජ | R - කැලුළප්පතියා | |
11. ශ්‍රී ක නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
(1) A, F, H, K හා O ය. (2) H, K, Q, S හා X ය. (3) A, C, G, O හා P ය.
(4) H, K, R, S හා X ය. (5) K, Q, S, V හා Y ය. (.....)
12. සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
(1) D, G, I, O හා V ය. (2) G, I, N, V හා Y ය. (3) D, I, P, U හා Y ය.
(4) D, I, N, V හා Y ය. (5) D, I, N, V හා Y ය. (.....)
13. මධ්‍යකාලීන පුරෝගිය නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
(1) A, F, J, P හා U ය. (2) E, F, J, P හා V ය. (3) B, F, J, U හා X ය.
(4) A, F, G, J හා P ය. (5) A, E, F, J හා P ය. (.....)

14. නොවා හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) C, G, H, O හා T ය. (2) G, L, R, T හා W ය. (3) C, G, L, U හා V ය.
 (4) C, G, O, T හා W ය. (5) C, G, L, T හා W ය. (.....)

15. එල්පියෙන් නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, B, E, F හා M ය. (2) E, F, M, P හා R ය. (3) B, E, M, O හා R ය.
 (4) B, E, J, M හා R ය. (5) B, E, F, M හා O ය. (.....)

O පහත දැක්වෙන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් ඇපුරෙන් අංක 16 සිට 20 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - ශ්‍රීක නාට්‍යය B - සංස්කෘත නාට්‍යය C - මධ්‍යතාලීන යුරෝපීය නාට්‍ය
 D - නොවා නාට්‍යය E - එල්පියෙන් නාට්‍යය

16. වෙස් මූහුණු හාවිත කළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වන්නේ,
 (1) A හා E ය. (2) A හා D ය. (3) B හා C ය.
 (4) D හා E ය. (5) A හා B ය. (.....)

17. නළවන් අවම සංඛ්‍යාවක් හාවිත කළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අඩංගු වන්නේ,
 (1) C හා D ය. (2) A හා B ය. (3) A හා D ය.
 (4) A හා C ය. (5) D හා E ය. (.....)

18. ආගමික මූහුණුවරක් ගත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අඩංගු වන්නේ,
 (1) A හා E ය. (2) C හා D ය. (3) B හා C ය.
 (4) A හා B ය. (5) B හා E ය. (.....)

19. නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේදී පශ්චාත්තකරන රිතිය අනුගමනය කළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වන්නේ,
 (1) A ය. (2) B ය. (3) C ය. (4) D ය. (5) E ය. (.....)

20. නාට්‍ය රචනයන්, අධ්‍යක්ෂණයන් හාර ව වෙන ම ප්‍රේෂණයන් දෙදෙනකු සිටි නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය කුමක් ද?
 (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (.....)

21. ශ්‍රීක නාට්‍යයේ අතිශයින් වැදගත් වූ අහිත්‍ය ප්‍රශ්නය කුමක් ද?
 (1) වාචිකාහිනය (2) අංගිකාහිනය (3) සාන්ත්විකාහිනය
 (4) ආභාර්යාහිනය (5) පුවාහිනය (.....)

O පහත දැක්වෙන නාට්‍ය රචකයින්ගේ ලැයිස්තුව කියවා, 22 සිට 24 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - වෙනසී විලියම්ස් B - සැමුවල් බෙකට් තුළුරු මි නීල්
 D - සොන් පෝල් සාන්ස් E - හැරල්ඩ් පින්ටර් F - ආතර් මිලර්
 G - ඉයුරුන් අයෙනෙස්කොෂ H - ඇල්බෙයා කැම්බ්

22. භාන්ත්වික සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කළ නාට්‍ය රචකයින් වන්නේ,
 (1) B, C හා D ය. (2) E, F හා G ය. (3) A, C හා F ය.
 (4) A, D හා H ය. (5) C, E හා G ය. (.....)

23. අභුතරුපී නාට්‍ය රචකයින් වන්නේ,
 (1) A, B හා E ය. (2) B, E හා G ය. (3) B, D හා H ය.
 (4) B, C හා E ය. (5) A, D හා G ය. (.....)

24. අස්ථිත්වාදය මත පිහිටා නාට්‍ය රචනා කළ නාට්‍යකරුවේ දෙදෙනා කවරණ ද?
 (1) A හා D ය. (2) B හා E ය. (3) C හා F ය.
 (4) D හා H ය. (5) B හා G ය. (.....)

25. 'ආත්මහාජණය' සඳහා භාවිත වන තවත් වචනයක් තෝරන්න.
 (1) ඒකල භාජණය (2) ජනාන්තික භාජණය (3) ස්වයංකර්නය
 (4) රහස්කථනය (5) අපවාරිත භාජණය (.....)

26. අන්තර්ගත අංක සංඛ්‍යාව අනුව පහත දැක්වෙන සංස්කීත නාට්‍ය ප්‍රශේද (ක්‍රමයෙන් අංක සංඛ්‍යාව වැඩිවන ඇයුරින්) නිවැරදිව පෙළ ගස්වා ඇති පිළිතුර තෝරන්න.
 A - ප්‍රකරණ B - සමවකාර C - නාට්‍යකා D - භාණ
 (1) A, C, D, B (2) D, B, C, A (3) C, D, B, A
 (4) D, B, C, A (5) B, C, D, A (.....)

27. 'කුක්ලොප්ස්' යනු,
 (1) ග්‍රික වැෂයියකි. (2) ග්‍රික කොමෝඩියකි. (3) රෝම ප්‍රහසනයකි.
 (4) ග්‍රික සටුර නාටකයකි. (5) රෝම වැෂයියකි. (.....)

28. නූතන යථාර්ථවාදී නාට්‍යයේ ප්‍රරෝගාමීන් ලෙස සැලැකෙන්නේ,
 A - එම්ලි සේවා B - හෙන්රික් ඉබිසන්
 C - අර්චින් පිස්කුටෝර් D - ඇන්ටන් වෙනෝර්
 E - විසෙලවෙලාඩ් මේයරහෝල්ඩ්
 (1) A හා C ය. (2) B හා D ය. (3) C හා F ය.
 (4) D හා E ය. (5) E හා F ය. (.....)

29. සංස්කීත නාට්‍යයේ හැර වෙන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්හි දක්නට තොලුවෙන භාජණ විධිය වන්නේ,
 (1) ප්‍රකාශ භාජණයයි. (2) ඒකල භාජණයයි. (3) ආකාශ භාෂිතයයි.
 (4) සම්ම භාජණයයි. (5) ආත්මගත භාජණයයි. (.....)

30. ග්‍රික නාට්‍යයේ 'බොරිගොස්' යනු,
 (1) නාට්‍ය සඳහා මුදල් යොදවන පුරවැසියා ය. (2) නාට්‍ය රචකයා ය.
 (3) අධ්‍යක්ෂවරයා ය. (4) නාට්‍ය නිෂ්පාදකයා ය.
 (5) නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිතය රෙගන නැඹුවා ය. (.....)

31. පෙරදිග නාට්‍යයේ ආහාසය ලබා ස්වකිය රංග ගෙශලිය පොහොසන් කුරෙන් යුරෝපීය නාට්‍යකරු වන්නේ,
 (1) සටුනිස්ලාවිස්කි ය. (2) මිගස්ට් ස්ට්‍රීන්චිලර්ග් ය.
 (3) බරටෝල්ට් බුන්ට් ය. (4) මේයරහෝල්ඩ් ය.
 (5) විලියම් ජේක්ස්පියර් ය. (.....)

32. ග්‍රික නාට්‍යයේ 'කප්පසිස්' යනු,
 (1) ආකුලිකරණය හා අනාවරණය නිසා ඇතිවන තත්ත්වයකි.
 (2) හය සහ දුක ඉහවහා යාමෙන් ඇතිවන තත්ත්වයකි.
 (3) නැඹුවන් විසින් අන්දකිතු ලබන තත්ත්වයකි.
 (4) හය සහ කාරුණ්‍යය මස්තකප්‍රාප්ත වී, එය නිදහස්කර හැරීමෙන් ඇතිවන සහනයිලි තත්ත්වයකි.
 (5) එක දිගට වුගේඩ් (වැෂයි) තුනක් නැරඹීමෙන් ඇතිවන මානසික ආත්මයයි. (.....)

33. 'ගරහාක' (play-within-the play) යන්නෙහි මූලාකෘතිය මුළුන් ම හමු වන්නේ පහත දැක්වෙන කවර නාට්‍යරචකයකු ගේ කානියක ද?
 (1) ජේක්ස්පියර් (2) ග්‍රි හර්ජ (3) කාලීදාස
 (4) හවහති (5) සොගොක්ලිස් (.....)

34. ආරම්භයේ සිට ම ස්ත්‍රී හුමිකා සඳහා ස්ත්‍රීන් ම යොදාගැනීමට විරුද්ධන්වයක් තොනැගුණේ පහත දැක්වෙන කවර නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක ද?
 (1) කුබුකි (2) තෝ (3) එලිසබේතින (4) සංස්කීත (5) රෝම (.....)

35. සහීවී නැවත් විසින් අංශී වස්තුන් තිරුපණය කරනු ලැබේම අයන් වන්නේ,
 (1) ලෝක ඩීමි සම්ප්‍රදායට ය. (2) අභ්‍යන්තරු නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට ය.
 (3) ආංගිකාභිනයට ය. (4) සාන්ත්විකාභිනයට ය.
 (5) නාට්‍යධර්ම සම්ප්‍රදායට ය. (.....)
- O පහත දැක්වෙන ප්‍රීක නාට්‍ය ඇසුරුකර ගනිමින් 36 සිට 38 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-----------------------|----------------------|---------------------------|
| A - බොයිගොරායි | B - උතිසිය ස්ත්‍රීනු | C - මයිචිපස (ප්‍රචිපස) රජ |
| D - පාරිසිකයේ | E - වෛශන් කාන්තාවේ | F - අල්කීස්ටිස් |
| G - මිලිටොස් ලුණ්යිනය | H - අයියස් | I - මිචියියා |
36. පුරාකරා මත පදනම් වූ නාට්‍ය අයන් වරණය ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) A, G, I (2) C, F, I (3) E, D, I (4) B, G, H (5) G, I, E (.....)
37. විරකාව්‍ය ආබ්‍යාන මත පදනම් වූ නාට්‍ය ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) A, E, H (2) E, H, B (3) G, H, I (4) B, E, G (5) E, G, H (.....)
38. එශිත්‍යාසික සිද්ධි මත පදනම් වූ නාට්‍ය ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) A, E, G (2) B, D, G (3) B, C, H (4) C, D, G (5) G, H, I (.....)
39. සේක්ස්පියර්ගේ වැශයි කෙරෙහි වෙසෙසින් බලපෑවේ,
 (1) ප්‍රීක වුගෝෂ්‍ය ය. (2) සුදුර නාටක ය.
 (3) සිනෙකා ගේ නාට්‍ය ය. (4) මිනැන්ස්බර් ගේ නාට්‍ය ය.
 (5) ඇරිස්ටොන්නිස් ගේ නාට්‍ය ය. (.....)
40. පොදුවේ ගන් කළ පෙරදිග නාට්‍ය කළාවේ පරමාර්ථය වනුයේ,
 (1) ප්‍රේක්ෂකයා සිහින ලොවකට රැගෙන යාම ය.
 (2) ප්‍රේක්ෂකයා හට වැදගත් උපදෙසක් දීම ය.
 (3) ප්‍රේක්ෂකයා තුළ රසයක් ජනිත කරවීම ය.
 (4) ප්‍රේක්ෂකයා හට ලෝකය පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබා දීම ය.
 (5) ප්‍රේක්ෂකයාගේ විවාර ගක්තිය තීවු කිරීම ය. (.....)

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination - August 2011

නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල I - පැය තුනකී

Drama and Theatre - Sinhala I - Three hours

II කොටස

ලපදෙස් :

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

A කොටස

01. (i) ප්‍රාසංගික කලාවන්ගේ සුවිශේෂ ලක්ෂණ කවරේ ද? (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) නාට්‍ය කලාව තැරුණු කොට, මබ කැමති වෙනත් ප්‍රාසංගික කලා දෙකක් සඳහන් කොට, ඒ දෙක අතර ඇති මූලික වෙනස්කම් පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) ප්‍රාසංගික කලා අතර නාට්‍ය කලාව දරන සුවිශේෂී ස්ථානය සාකච්ඡා කරන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

02. (i) 'ත්‍රිවිධ ඒකත්ව' යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ කුමක් ද?
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) ග්‍රිත නාට්‍යයේ ත්‍රිවිධ ඒකත්ව රැකි ඇති අවස්ථා නිදුසුන් මගින් පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) ග්‍රිත නාට්‍යයේ ත්‍රිවිධ ඒකත්ව බිඳී ඇති අවස්ථා නිදුසුන් මගින් පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

03. (i) ග්‍රිත හා සංස්කෘත නාට්‍ය පුද්ගලනය කරනු ලැබූ ස්ථානවල ස්වභාවය පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න.
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) එකි ස්ථානයන්හි යොදාගතු ලැබූ විශේෂ රංගෝපතුම කවරේ ද?
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) එකි ස්ථානයන් අනුව නාට්‍ය සම්පූද්‍ය දෙකෙහි රංග ගෙවින් හැඩ ගැසුණු ආකාරය පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

B කොටස

04. (i) බරටෝල්ට් බෞජ්විගේ ආධ්‍යාත්‍ර රංග රිතිය පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) ස්වකිය නාට්‍ය මගින් මහු බලාපොරොත්තු වූ සමාජ මෙහෙවර කුමක් ද?
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) එයින් සිදු වන්නේ රෝග නිධානයට පිළියම් යොට, රෝග ලක්ෂණවලට බෙහෙන් කිරීමෙකු යි යන මතය පිළිබඳ මබේ අදහස් දක්වන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

05. (i) ඇත්තිගනී නාට්‍යයට පසුබීම් වූ පුරාකථාව සැකෙවින් දක්වන්න.
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) නාට්‍යයේ පුරාන තේමාව වී ඇත්තේ කුමක් ද?
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) "කළ පුත්තේ ඇත්තිගනී මරණයට පත් කිරීම තොට, රතින් කළ මුළුනක් පළදා ඇයට බුදුමන් කිරීමය යනුවෙන් ගිමින් කරන ප්‍රකාශය කොතරම් අර්ථපූරණය්ද සිටි විමසන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

නැතහෙත්,

- (i) අහියානයාකුන්තලයට පදනම් වූ පුරාන මූලාශ්‍රය සැකෙවින් දක්වන්න.
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) පෙළ රවනයේ දී කාලීදාස රිට කර ඇති පුරාන වෙනස්කම් පැහැදිලි කරන්න.
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) ගාකුන්තලය ගේෂ්ඨයේ නාට්‍යයක් වන්නේ කටයුතු හෙයින් දැසි සැකෙවින් පහදන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

06. (i) නාට්‍ය පිටපතක් යනු කුමක් ද?
 (ලකුණු 04 ඩි)
 (ii) අධ්‍යක්ෂණය සඳහා නාට්‍ය පිටපතක් තෝරාගැනීමේ දී අධ්‍යක්ෂවරයා සැලැකිල්ලට ගතයුතු කරුණු කවරේ ද?
 (ලකුණු 05 ඩි)
 (iii) තෝරාගත් පිටපත නාට්‍ය නිර්මාණයක් බවට පත් කිරීමේ දී මහු අනුගමනය කළයුතු ව්‍යාමාර්ග පිළිවෙළින් දක්වන්න.
 (ලකුණු 06 ඩි)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2011 අගෝස්තු

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2011

නාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල II - පැය තුනයි

Drama and Theatre - Sinhala II - Three hours

උපදෙස් :

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

I කොටස

- O පහත දැක්වෙන සංවාද / කවී / ගිත ආගුයෙන් අංක 01 සිට 03 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

- A - අඩු දෑ නාරං කෙසෙල් දෙල්
පනා කකා මේ වනා සැපා ලබනෙම්
B - අදුන් ගාන්නී නොන් දෙක මමරි කරන්නී
මල් ගවසන්නී කොළේඩි ගොතා හෙළන්නී
තෝරු දමන්නී පවතන් මාල බදින්නී
සේල අදින්නී පටකින් මමරි දමන්නී
C - සමාගම් කරල මට වැඩි වැරදිලයි තියෙන්නේ
මට ඒක කරන්න නම් බැඳු
හොඳයි ආනෙට මොනවද දෙන්නෙ
D - දුන් මේ නම් ඉතිං පරසක්වලට ගහන කාල තමයි.
එහෙම නොවෙයි අනු බෙරය ප්‍රසිද්ධ කරන්න ආවා තමයි.
E - දුන් ඉතින් ගුරුන්නාන්සේ ඇදුෂු ආහරණ ඒ තියෙන තැන් ආදිය බලා කියාගන්න කණ්ඩාඩිය ඕන කරනවා.

01. උඩරට ප්‍රදේශයට ආවේණික හා පහතරට ප්‍රදේශයට ආවේණික ජන නාට්‍ය ද්වයට අයත් වන්නේ,

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

02. යාන්ත්‍රිකර්මවලට අයත් සංවාද / කවී කාණ්ඩ වනුයේ,

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

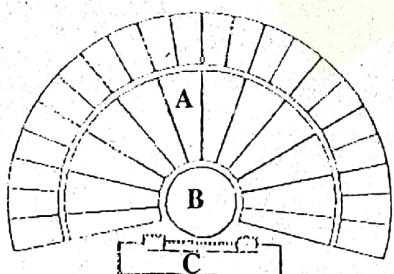
03. නාට්‍ය ගිතයක් ඇතුළත් නොවන කාණ්ඩය කුමක් ද?

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

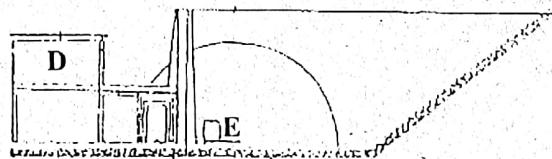
- O පහත දැක්වෙන තොරතුරු ඇසුරින් අංක 04 සිට 06 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

- A - ගතු දේවේන්ද්‍රයා මහල්ලකු ලෙස වෙස්වාගෙන පැමිණේ.
B - කාන්තාවන් වෙනුවෙන් ම පවත්වනු ලබන පොදුගලික යාන්ත්‍රිකර්මයකි.
C - උඩරට පොදු යාන්ත්‍රිකර්මයක් වශයෙන් සැලකේ.
D - අඩු විදමන, ඇත් බන්ධනය, මී බන්ධනය ආදි අන්තර රෘතු අවස්ථාවලින් යුත්ත වේ.
E - වංගධිය හා මෝල් ගස රෘතු උපකරණ ලෙස හාවිත කෙරේ.
F - පුදුගලයින් දෙදෙනකු විසින් අභින ලද රෝදක් අල්ලාගෙන සිටිමින් කඩවන් ඉදිතර දක්වයි.
G - විලට ගොස් පන් නොමිල හා පන් ඉරා පැදුර විවිම අනුරුපණය කෙරේ.
H - මියක් කඩවන ආකාරය අනුකරණ මාධ්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කෙරේ.
I - ගරහ සරක්ෂණය වෙනුවෙන් පැවැත්වීම එක් අරමුණකි.

04. සොකර් නාටකයට අයන් කොට සැලකිය හැක්සේ,
 (1) A, B හා C ය. (2) C, F හා I ය. (3) D, E හා F ය.
 (4) D, G හා H ය. (5) E, H හා I ය. (.....)
05. රටයකුම වෙවත් රිදි යාගයට අයන් අංග වන්නේ,
 (1) A, C හා D ය. (2) A, D හා I ය. (3) B, G හා I ය.
 (4) C, E හා F ය. (5) C, H හා I ය. (.....)
06. දෙවාල් මඩුව ගාන්තිකර්මයේ දී දැකිය හැකි ලක්ශණ වන්නේ,
 (1) A, D හා F ය. (2) A, E හා F ය. (3) A, E හා G ය.
 (4) C, H හා I ය. (5) G, H හා I ය. (.....)
- පහත දැක්වෙන තොරතුරු ඇසුරින් අංක 07 සිට 10 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - රටයකුම
 B - මංගලම් සින්දුව
 C - සුනියම් යාගය
 D - දෙවාල් මඩුව
 E - කොහොඳා කංකාරිය
 F - සුරුවම් කරමුණු
07. නාට්‍යමය ලක්ශණ අන්තර්ගත නානුමුරය හා ගුරුගේ මාලාව දක්නට ලැබෙන්නේ පිළිවෙළින්,
 (1) A හා C හි ය. (2) A හා E හි ය. (3) C හා E හි ය.
 (4) D හා C හි ය. (5) D හා F හි ය. (.....)
08. අඟ විදුලන හා කපුයක්කාරිය දක්නට ලැබෙන්නේ පිළිවෙළින්,
 (1) A හා B හි ය. (2) D හා A හි ය. (3) B හා D හි ය.
 (4) D හා E හි ය. (5) D හා F හි ය. (.....)
09. රාමා මැරිම හා ගබඩා තොල්ලය ඇතුළත් ගාන්තිකර්ම දෙක වන්නේ,
 (1) A හා B ය. (2) A හා D ය. (3) B හා D ය.
 (4) D හා E ය. (5) C හා F ය. (.....)
10. නාඩගම් හා පාස්කුවල වෙන වෙන ම දක්නට ලැබෙන අංග දෙකක් වන්නේ,
 (1) A හා D ය. (2) B හා F ය. (3) C හා E ය.
 (4) D හා F ය. (5) E හා F ය. (.....)
- පහත දැක්වෙන 1 රුපය හා 2 රුපය ඇසුරින් අංක 11 සිට 15 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.



1 රුපය



2 රුපය

11. 1 රුපයන් දැක්වෙන වේදිකාවේ A අක්ෂරයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) පැරෙඹ්ස ය. (2) තයිමිලිය ය. (3) ලොජියම් ය.
 (4) පේක්ෂකාංගනය ය. (5) රංග දුමිය ය. (.....)

12. 1 රුපයේ B අක්ෂරයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) පැරනීසියම් ය. (2) පැරබේස් ය. (3) මරකේස්ටා ය.
 (4) පොසිනියම් ය. (5) ස්කීනි ය. (.....)
13. 1 රුපයේ C අක්ෂරයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) ස්කීනි ය. (2) පැරනීසියම් ය. (3) එපිසීනියම් ය.
 (4) පැරබේස් ය. (5) මරකේස්ටා ය. (.....)
14. 2 රුපයේ D අක්ෂරයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) එපිසීනියම් ය. (2) පැරනීසියම් ය. (3) ලොජියම් ය.
 (4) මරකේස්ටා ය. (5) තයිමිලි ය. (.....)

15. 2 රුපයේ E අක්ෂරයෙන් දැක්වෙනුයේ,
 (1) පොසිනියම් ය. (2) ලොජියම් ය. (3) තයිමිලි ය.
 (4) පැරබේස් ය. (5) එපිසීනියම් ය. (.....)

O පහත දැක්වෙන්නේ විවිධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්හි දී හාවිත කෙරෙන සංගිත භාණ්ඩ කිහිපයකි. ඒවා ඇසුරින් අංක 16 සිට 20 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A	- මද්දලය	B	- බොලුක්කිය	C	- වේශාව	D	- ගැටබෙරය
E	- උචික්කිය	F	- සෝපක බෙරය	G	- හොරණුව	H	- මඳංගය
I	- සම්සේන්	J	- හයපිගි	K	- පූජා	L	- තබ්ලාව
M	- තයිතො	N	- සෙරගිනාව				

16. නාඩිගම් සාම්ප්‍රදායික නාටක සඳහා හාවිත කළ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වනුයේ,
 (1) A ය. (2) K ය. (3) J ය. (4) M ය. (5) N ය. (.....)
17. සොකරි ගැමී නාටක සඳහා බෙහෙවින් හාවිත කළ වාද්‍ය භාණ්ඩය වනුයේ,
 (1) A හා F ය. (2) A හා I ය. (3) D හා E ය. (4) J හා H ය. (5) L හා G ය. (.....)
18. කේලම් ගැමී නාටක සඳහා බෙහෙවින් යොදා ගන්නා ලද්දේ.
 (1) A හා B ය. (2) A හා K ය. (3) B හා H ය. (4) D හා F ය. (5) F හා G ය. (.....)
19. තුරුති නාටක සඳහා බහුල වශයෙන් යොදා ගන්නා ලද සංගිත භාණ්ඩ වනුයේ,
 (1) A හා E ය. (2) B හා K ය. (3) B හා I ය. (4) C හා F ය. (5) L හා N ය. (.....)
20. ඉහත දැක්වූ සංගිත භාණ්ඩ අතුරෙන් ජපන් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා සම්බන්ධ වාද්‍ය භාණ්ඩය වනුයේ,
 (1) A, F, L හා E ය. (2) D, E, J හා M ය. (3) I, M, J හා K ය.
 (4) I, M, N හා K ය. (5) I, J, K හා B ය. (.....)

O පහත දැක්වෙන වගුවේ සඳහන් තොරතුරු ඇසුරින් අංක 21 සිට 24 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

මූල් නාට්‍ය කානිය	රචකයා	අනුවර්තනය	අනුවර්තනක
Six characters in search of an author	A	හරිම බඩු හයක්	B
C	රේ කැහි	රෝමය ගිනි ගතී.	D

21. ඉහත වගුවේ A හි සඳහන් වියයුතු නාට්‍ය රචකයාගේ නම කුමක් ද?
 (1) වෙනසී විලියමිස් (2) මොන් පෝල් සාමු (3) උපිස් පිරින්බෙල්
 (4) ඒ. ගර්ගිලුසන් (5) ඇන්ටන් වෙකෝර් (.....)
22. ඉහත වගුවේ B හි සඳහන් වියයුතු නාට්‍ය අනුවර්තනයාගේ නම කුමක් ද?
 (1) ධම්ම ජාගොඩ (2) රංජන් ධර්මකිරිති (3) බන්දුල ජයවර්ධන
 (4) සුගතපාල ද සිල්වා (5) ගුණසේන ගලප්පන්නි (.....)

23. ඉහත වගුවේ C හි සඳහන් විය යුතු මුල් නාට්‍ය කානීයේ නම කුමක් දේ?
 (1) Yerma (2) The Marriage (3) Run for your wife
 (4) Everyman (5) The Proposal)
24. ඉහත වගුවේ D හි සඳහන් විය යුතු නාට්‍ය අනුවර්තනකයාගේ නම කුමක් දේ?
 (1) බන්දුල විතානගේ (2) බන්දුල ජයවර්ධන (3) ප්‍රශන් බුලත්සිංහල
 (4) හෙන්රි ජයසේන (5) ජ්‍යෙෂ්ඨරංජීන් තිලකරත්න)
- අංක 25 සිට 28 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පහත සඳහන් පද හාවිත කරමින් පිළිතුරු සපයන්න.
 A - කොතුරුනොස් B - හමිගකරී C - සැට්ටර් D - සකලපන
 E - අවාන F - කෝයේගන් G - එක්කුත්ලිමා H - හනම්බි
 I - මින්නගත J - සුම්දගව K - දේපෝ විභාරය L - පිතෙ
 M - බුතයි N - දෙවෙනි එඩ්බිරා O - නේතා
25. නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් දෙකක ප්‍රධාන වරිත හැඳින්වීම සඳහා හාවිත කරන නම වන්නේ,
 (1) B හා D ය. (2) C හා F ය. (3) D හා K ය.
 (4) I හා N ය. (5) L හා O ය.)
26. මේ අතර ඇති ජපන් නාට්‍ය දෙක වන්නේ,
 (1) A හා H ය. (2) C හා I ය. (3) G හා H ය.
 (4) J හා K ය. (5) N හා O ය.)
27. ජපන් රූගුම් දෙකක කොටස් වන්නේ,
 (1) A,G හා F ය. (2) B, G හා I ය. (3) B, H හා M ය.
 (4) E, I හා L ය. (5) H, I හා L ය.)
28. ප්‍රසිද්ධ ජන වන්දනා නාට්‍ය දෙකක්
 (1) B හා O ය. (2) C හා E ය. (3) D හා N ය.
 (4) F හා I ය. (5) J හා M ය.)
- අංක 29 සිට 32 දක්වා ප්‍රශ්නවලට නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.
29. නූතන නාට්‍ය කළාවේ යථාර්ථවාදී රාග රිතිය ගොඩ නැගු ප්‍රබලයා වූයේ,
 (1) හෙන්රික් ඉසිසන් ය. (2) කොන්ස්ට්‍රන්ටින් ස්ටැනිස්ලාවිස්කි ය. (3) මේයර්හෙල්ඩ් ය.
 (4) ආතර මිලර ය. (5) ගාර්මියා ලේකා ය.)
30. නාට්‍ය කළාවේ අසම්මත රාග රිතිය පහසුවෙන් ම හඳුනාගත හැකි වූයේ,
 (1) රුමේනියානු ජාතික ඉයුරීන් අයනෙස්කෝ මගින් ය.
 (2) ඉංග්‍රීසි ජාතික හැරල්ඩ් පින්ටර මගින් ය.
 (3) අයර්ලන්ත ජාතික සැමුවල් බෙකට් මගින් ය.
 (4) ඇමෙරිකාවේ එච්ච් මල්ට් මගින් ය.
 (5) රුසියාවේ ආතර හැඩුමෝගේ මගින් ය.)
31. රාජ්‍ය පාලනය හා බැඳුණු දේශපාලන බලකාලීන්වය මුලික කරගත් එම්පෙන්තින නාට්‍ය කානීයක් වන්නේ,
 (1) මතෙලෝ ය. (2) ජ්‍යෙෂ්ඨ සිසර ය. (3) හැමිලට් ය.
 (4) රෝමෝයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ ය. (5) වැනිසියේ වෙළෙන්දා ය.)
32. ශ්‍රී ලංකාව තුළ විද්‍යා නාට්‍ය කළාවක් බිජිවීමට අවශ්‍ය ප්‍රයෝගාම් කාර්ය හාරය ඉටු කරන ලද්දේ,
 (1) රු.එල්.සී. ප්‍රබේවයික්ගේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය මගිනි.
 (2) එදිරිවීර සරවිවන්දුගේ දේශීය අනාන්ත්‍ය නාට්‍ය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය මගිනි.
 (3) නියුමාන් ජ්‍යෙෂ්ඨ සිංහල මාධ්‍යයෙන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනයට යොමු වීම මගිනි.
 (4) සුගතපාල ද සිල්වා ආරම්භ කළ කාන්ත්වික නාට්‍ය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය මගිනි.
 (5) ලංකා වියට විද්‍යාලයේ සිංහල ගාස්ත්‍රීය සම්බන්ධිත නාට්‍ය නිර්මාණ මගිනි.)

33. පහත රුපයේ දැක්වෙන "වේෂභූපණ", නාට්‍රෝක්න්ත තමැනි දෙමළ නාට්‍ය සම්පූද්‍යායේ කටර ප්‍රශ්නයට අයත් වන්නේ ඇ?



- (1) වඩමෝසි කුත්තු
 (2) තෙන්මෝසි කුත්තු
 (3) කාත්තවරායන් කුත්තු
 (4) වසන්තන් කුත්තු
 (5) කාමන් කුත්තු
- (.....)

○ පහත දැක්වෙන ජායාරූප ඇපුරින් අංක 34 සිට 36 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිනුරු සපයන්න.



A



B



C



D



E



F



G



H

34. යෝමා නාට්‍යයේ රචනයාගේ හා එය 'මුහුදු ප්‍රත්තු' නමින් සිංහලයට අනුවර්තනය කර නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍යකරුවාගේ ජායාරූප වන්නේ පිළිවෙළින්,

- (1) A හා G ය.
 (2) C හා F ය.
 (3) E හා A ය.
 (4) E හා C ය.
 (5) G හා F ය.
- (.....)

35. ස්වතන්තු නාට්‍ය පමණක් රචනා කොට නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍යකරුවින් දෙදෙනාගේ ජායාරූප වන්නේ,

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

36. ශ්‍රී ලංකාවේ දෙමළ නාට්‍ය කලාවේ කිරීතිමත් නාට්‍යකරුවකුගේ හා ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය කලාවේ කිරීතිමත් නාට්‍යකරුවකුගේ ජායාරූප දෙක වන්නේ පිළිවෙළින්,

- (1) C හා F ය.
 (2) C හා G ය.
 (3) E හා F ය.
 (4) E හා G ය.
 (5) F හා G ය.
- (.....)

- O පහත දැක්වෙන්නේ විවිධ නාට්‍යවලින් උප්‍රජාගත් ජායාරූප කිහිපයකි. එම පින්තුර ආස්ට්‍රේලින් අංක 37 සිට 40 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.



A



B



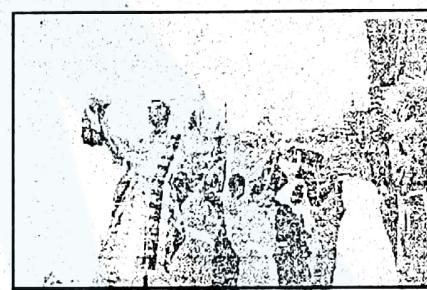
C



D



E



F

37. ලංකා ඉතිහාසයට සම්බන්ධ ප්‍රචණ දෙකක් පාදක කරගනීමින් නිෂ්පාදිත නාට්‍ය දෙකක ජායාරූප වන්නේ,
- (1) A හා B ය. (2) A හා D ය. (3) A හා E ය.
 (4) B හා F ය. (5) C හා D ය. (.....)
38. කැළණී පාලම නාට්‍යයේ හා වීදි නාට්‍යයක ජායාරූප වන්නේ පිළිවෙළින්,
- (1) C හා D ය. (2) C හා F ය. (3) D හා F ය.
 (4) E හා D ය. (5) E හා F ය. (.....)
39. A ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන නාට්‍යය නිර්මාණය කළ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ නිෂ්පාදනයක් නොවන්නේ,
- (1) වාසුදේව ය. (2) සුදු කරල් ය. (3) තලමල පිපිලා ය.
 (4) ජගන්මා ය. (5) නාග ගුරුලා ය. (.....)
40. පහත සඳහන් ප්‍රකාශවලින් නිවැරදි ප්‍රකාශය කුමක් ඇ?
- (1) B ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ මහාවාරිය සරවිවන්දුයන්ගේ ලෝමහංස නාට්‍යයේ දරුණනයකි.
 (2) C ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ ආර්.ආර්. සමරකේර්න්ගේ අහසින් වැළැකු මිනිස්පු නාට්‍යයේ දරුණනයකි.
 (3) E ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ ජයලත් මහෝරත්නගේ ගුරු තරුව නාට්‍යයේ දරුණනයකි.
 (4) F ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ එස්. විද්‍යානත්දගේ රවනේශන් නාට්‍යයේ දරුණනයකි.
 (5) D ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ ගාමිණී හත්තොටුවේගමගේ වීදි නාට්‍යයක දරුණනයකි. (.....)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2011 අගෝස්තු

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2011

නාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල II - පැය තුනයි

Drama and Theatre - Sinhala II – Three hours

II කොටස

ලපදේස් :

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

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) උච්චරට, පහතරට හා සබරගමු යන සම්ප්‍රදායන්ට අයත් ගාන්තිකරුම දෙක බැංශීන් නම් කරන්න. (ලකුණු 03 පි)
(ii) ඉහත සම්ප්‍රදායන් තුනේ ම ගාන්තිකරුමට දක්නට ලැබෙන නාට්‍යමය අන්තර් රූග අවස්ථා වෙන වෙන ම පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 06 පි)
(iii) ඉහත ලක්ෂණ දේශීය නාට්‍ය කලාවේ විකාශනයෙහි එහි ඉවහල් වූ ආකාරය වීමයන්න. (ලකුණු 06 පි)

02. (i) බොහෝ කළක් ජනප්‍රියව පැවැති නාඩිගම් කලාව පිරිසිමට හේතු වූ කරුණු හතරක් කෙටියෙන් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) තුර්ති නාට්‍ය කලාව ලංකාවේ ඉක්මනින් ජනප්‍රිය වීමට තුවූ දුන් තරුණු පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) තුර්තිවලින් අනතුරු ව සිංහල නාට්‍ය කලාව පරිභාෂියට පත් වීමට තුවූ දුන් තරුණු ලැයිස්තු ගත කරන්න. (ලකුණු 06 පි)

03. (i) එළිභාසික කතා වස්තු කරගත් නාට්‍ය අතර 'පුබ සහ යය' කැපී පෙනෙන්නේ කවර හේතු නිසා දැයි සැකෙවින් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) පුබ සහ යස නාට්‍යය තුළින් ඉදිරිපත් කරන දේශපාලන, සමාජ හා ආර්ථික විවරණ කවරේ දැයි සැකෙවින් දක්වන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) සමකාලීන නාට්‍යකරුවන් අතර සයිලන් නවගත්තේගෙන් පුවියේ අනන්‍යතාව පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 06 පි)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) ග්‍රීක නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රභවය සිදු වූ ආකාරය සැකෙවින් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ග්‍රීක වුෂ්ප්‍රාන්තික නාට්‍ය වර්ගයේ විකාශය පිළිබඳ සැකෙවින් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 පි)
(iii) ග්‍රීක කොමිඩි නාට්‍යයේ වර්ධනයට ඇරිස්ටොගොනිස්ගෙන් සිදු වූ දායකත්වය පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05 පි)

05. (i) සංස්කෘත නාට්‍යයේ ප්‍රභවය පිළිබඳ හරතමුනිගේ නාට්‍ය ගාස්තුයේ ඉදිරිපත්කර ඇති අදහස සැකෙවින් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ප්‍රධාන සංස්කෘත නාට්‍යකරුවන් හතර දෙනෙකු තමිකර, ඔවුන්ගෙන් එක් අයකුගේ නිරමාණ දායකත්වය පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) සංස්කෘත රූගයේ දැකිය හැකි විශේෂ ලක්ෂණ පිළිබඳ නාට්‍ය කානි නිදුස් කර ගතිමින් පහදන්න. (ලකුණු 06 පි)

06. (i) යුරෝපයේ ප්‍රකට ව පැවැති යුධාන නාට්‍ය රීතින් හතරක් සැකෙවින් හඳුන්වන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) හෙත්රික් ඉඩිසන් නියෝජනය කළ නාට්‍ය රීතියේ ඇති විශේෂ ලක්ෂණ නාට්‍ය කානි නිදුස් ලෙස දක්වමින් විස්තර කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) උක්ත රූග රීතියෙන් ආබ්‍යාන රූග රීතිය වෙනස් වන ආකාරය පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 06 පි)

I කොටස

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

II කොටස

01. (i) ප්‍රාසංගික කළා වූ කලී එය, ප්‍රසංගාත්මක ව තැරඹිය හැකි කළාවකි. මෙහි දී ජේක්ෂණයකා හෙවත් රස ජනනය කරවන ආකාරයෙන්, විවිධත්වයකින් සහ ප්‍රසංගාත්මක ව ඉදිරිපත් වන ලක්ෂණයක් පැවතීම මෙහි මුළුක කරුණක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය. ඒ අනුව මෙහි දක්නට ලැබෙන වියෝගීත ලක්ෂණයක් වනුයේ සාර්ථි ලෙස ඉදිරිපත් කෙරෙන කළාවක් වීමයි. එනම් ශිල්පියාගේ සිරුර හා කටහඩ මාධ්‍ය කරගනීම් ඉදිරිපත් වන්නක් අතර, නිශ්චිත වූ ස්ථානයක එනම් වේදිකාවක් තුළ ජේක්ෂණ සම්බන්ධයක් අනුබුද්‍යයෙහි ඉදිරිපත් කිරීම ද මෙහි සුවියෝගී ලක්ෂණයක් හැටියට සඳහන් කළ හැකි ය. එමෙන් ම නිශ්චිත වූ කාල පරායයක් යොදාගැනීම් ජේක්ෂණයකාට ජනිත වන ආකාරයෙන් විනෝදාස්වාදය ප්‍රධාන අරමුණ වීමත මෙහි සුවියෝගී ලක්ෂණ අතර පත්වතියි. එමෙන් ම මෙම ප්‍රාසංගික කළාව සංස්කීර්ණ ව ඉදිරිපත් කරනු ලබන මොහොතේ දී පමණක් පැවතින්නක් වීම ද සුවියෝගී වූ ලක්ෂණයකි. එමෙන් ම මෙම ලක්ෂණ මස්සේ අහිනය හාවිත කරමින් නම් නිශ්චිත වීමින් ඉදිරිපත් කිරීම ද සිදුවනුයේ ප්‍රාසංගික කළාව සුවියෝගී බැවින් යුත්ත වීම නියා ය. තම මාධ්‍යයට අදාළ ශිල්ප ධර්ම ගික්ෂණයකින් හා අප්පර්ටමේන්ත්වයකින් යුතු ව ඉදිරිපත් කිරීම, විනෝදාස්වාදය මෙන් ම ගැහුරු ජීවන අන්දකිමක්, ගැහුරු වින්දනයක්, රසයක්, ආනන්දයක් ලබා දීම ද ප්‍රාසංගික කළාවේ සුවියෝගී ලක්ෂණයකි. මනා ප්‍රාසංගිකත්වයකින් යුත්ත වීම හා ජේක්ෂණයකාගේ රසවින්දනය ප්‍රධාන ම අරමුණ වීම මෙහි වියෝගීත්වයකි. යපු ව ම ජේක්ෂණ ප්‍රතිචාර ලැබීම ද මෙහි වියෝගී ලක්ෂණයකි.
- (ii) ප්‍රාසංගික කළාව අතර නාට්‍ය කළාව මුළුක වන අතර, මේ අමතර ව සංගිතය, නර්තනය, බැලේල්, ඔපෙරා, මුදා නාට්‍ය හෙවත් ඉහිනළ් ආදි ප්‍රාසංගික කළාව යටතේ විග්‍රහ කළ හැකි ය. මේ අතරින් වඩාත් ජේක්ෂණ අවධානයට පාතු වී ඇති ප්‍රාසංගික කළාග දෙකක් වශයෙන් සංගිතය හා නර්තනය සඳහන් කළ හැකි වේ.
- සංගිතය පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී දක්නට ලැබෙන මුළුක ලක්ෂණයක් සේ සඳහන් කළ හැක්කේ නාදය මුළුක කරගෙන නිරමාණය වුවක් වන අතර, නර්තනය වලනය මුළුක කරගනීම් නිරමාණය වී ඇති බවති. ග්‍රවණේන්දියට ප්‍රධාන රස මාධ්‍ය මස්සේ ලුගා වූ ග්‍රව්‍ය ගෝවරහාවය ප්‍රධාන වූ සංගිතයට වඩා ග්‍රව්‍ය හා දායා යන අංග දෙනට ම ප්‍රධාන වූ බවත් නර්තනය තුළ දක්නට ලැබීම මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි වේ. එමෙන් ම ගායනය, වාදනය ප්‍රධාන ව කැපීපෙනෙන්නේ සංගිතය තුළ වූව ද තාල හා රිද්ම රටා ආදිය තුළින් පරිපූර්ණ වූ ලක්ෂණයක් නර්තනය තුළ දී අපට දක්නට ලැබේයි.
- එමෙන් ම සංගිතයේ දී නාද හා ස්වර මුළුක ව විකාශනය වන ලක්ෂණයක් දක්නට ලැබෙනමුත් නර්තනයේ දී තාලය ප්‍රධාන කරගනීම් එට සමාගම් තාල වාදනය අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් බවට පත් වී ඇතු. එමෙන් ම නර්තනයේ දී වියෝගීත වූ නර්තන වින්‍යාසයට ප්‍රධාන තැනක් අත්වන අතර, ඒ තුළින් ජේක්ෂණ රස ජනනයට මහත් පිටිවහලක් අත්කරුයි. එහෙත් සංගිතයේ දී රැග වින්‍යාසයක් හෝ නර්තන වින්‍යාසයක් අදාළ සාධකයක් සේ යොදා තොගනියි. එපමණක් නොව, නර්තනයේ දී අනුපාෂ්ඨික අංග වන වේශ තුළුණ, අංග රවනය, අවකාශ හාවිතය යනාදියට මුළුක තැනක් හිමිකරුම් යොදා ගන්නා අතර, සංගිතයේ දී අනුපාෂ්ඨික අංග එක්කර ගැනීම අවම මට්ටමක පවතියි. එමෙන් ම මිනිස් කටහඩ වාදා හාණ්ඩිවලින් තිබුන් වන නාද උපයෝගී කරගනීම් සංගිතය හා සංගිත ප්‍රසංගයක් නිරමාණය වන අතර, ශිල්පියාගේ කටහඩ හා ගායනයේ රසවත් බව තුළින් රසවින්දකයාට රසයූතාවය ඇතිකරුම්මට සමත්කමක් දක්වයි. එහෙත් නර්තනයක් හෙවත් නර්තන ප්‍රසංගයක් තුළින් රසිකයා තුළ රසවින්දනයක් ඇතිකරුම් සඳහා ශිල්පියාගේ අංග ප්‍රත්‍යාග උපයෝගී කරගනීම් ශිල්පිය තිප්පණනාවය පූඩාඥ්වලින් ඉතා වමත්කාර අපුරින් ඉදිරිපත් කිරීමේ ලක්ෂණයක් නර්තනය තුළ දක්නට ලැබීම ද අපට දක්නට ලැබේ. මේ ආදි වශයෙන් නර්තනය හා සංගිතය යන ප්‍රධාන ප්‍රාසංගික කළා අංග දෙකකින් දක් වූ පරිදි සංස්කීර්ණය කළ හැකි වේ.
- (iii) ප්‍රාසංගික කළාවන් අතර සුවියෝගී කළාව සේ පිළිගනු ලබනුයේ නාට්‍ය කළාව ය. සනර අහිනය ම සුවියෝගී ආකාරයෙන් හාවිත කරමින් ජේක්ෂණ රසයූතාවයට ගෝවරන්නා වූ යමිකිසි අවස්ථාවක් හෝ සිද්ධියක් හෝ සිද්ධි මාලාවක් ගොජුකරුම් නාට්‍ය තුළින් සිදුවන සුවියෝගී ලක්ෂණය ප්‍රකට කරයි. මේ අනුව නාට්‍ය ප්‍රසංගයට මුළු මැද අඟ සවිස්තරාත්මක ව ගොජුකරුම් තුළින් පමණි. ඔපෙරා, බැලේල් ආදි ප්‍රාසංගික කළාවන් ද අහිඛවීම් වත්තුවිධ අහිනය සංයෝජනය වනුයේ ද නාට්‍ය නම් වූ ප්‍රාසංගික කළාව තුළ පමණි.

නාට්‍යධර්මේ හෝ වේවා ලෝකධර්මේ හෝ වේවා අදාළ සම්ප්‍රදායට අනුගත ව අනුජාංගික අංග යොදාගැනීම හෝ සිදුවෙන් නාට්‍යයෙහි මූලික පරමාර්ථය වූ රසය ලබාදීම් පමණක් ම තුළ තොට යම්කිසි සමාජ විවරණයක් තුළින් අවබෝධයක් හා සමාජ වටපාවක් මූලිනුප්‍රතා දක්වීම සඳහා ය. එය සුවිශේෂී අන්දමින් ගෙනඟර දක්වීම සඳහා කඩා වස්තුව තුළ වූ ගැටුම් මූලික ලක්ෂණයක් වේ. වතුරුවිධ වූ අනිනය හාවිතය තුළින් සිද්ධීමාලාව ගෙනඟර දක්වීම සඳහා වාචික අනිනය නම් වූ නාට්‍යයේ දී ප්‍රමුඛතම වූ අනිනය මැනවීන් හාවිතය ද මෙහි දී දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් සේ සැලකිය හැකි ය.

සියලු කළා මාධ්‍යයන් තුළ සංයෝගයක් ඇතිකරවමින් ඒ ඒ කළාවන්ට නිපුණතා දක්වන්නන්ගේ කුසලතාවයන් ද මත්‍යකරවමින් ජ්‍යෙෂ්ඨ රසයෙනා වර්ධනයට පරිපූර්ණත්වයක් ලාභ කරදීමට තරම් වූ විශේෂී බවක් නාට්‍ය තුළින් තුළින් දක්වයි.

ආයුදායකයෙකුගේ සොඳුරු වූ මෙහෙයුමක් තුළින් අනුජාංගික වූ කළා සිද්ධීන්ගේ නොමඳ සහාය සහ කුපලවීම තුළින් ද රුපණ සිද්ධීයාගේ දක්ෂතාවය තුළින් ද එවිලෙ ම රසය සහ විමත්තාරය ඇතිකරදීම තරම් වූ සුවිශේෂී බවක් ඇති කරවන්නේ ද නාට්‍ය තුළිනි. මුළ සිට අගට කතාවක් විකාශනය නොවී නාට්‍යවීත අවස්ථා ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. නාට්‍ය කළාවේ දී බොහෝ අවස්ථාවල දී අනෙක් ප්‍රධාන ප්‍රාසංගික කළාංග දෙක වන සංඟිතය හා නර්තනය යොදාගැනීමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අසිමිත රසාසනවාදයක් ලබා දීමට නාට්‍ය සමන් වෙයි. ආහාරය අනිනය මැනවීන් හාවිත කිරීමට ද, ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මනා ජ්‍යෙෂ්ඨවක් ලබා දීමට ද, ආලෝකය හා හඩ පාලනය සම්බන්ධ තාක්ෂණික උපක්‍රම මැනවීන් හාවිත කිරීමට ද වේදිකාවක් මත නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමෙන් හැකියාව ලැබෙයි. මිනිස් හැසිරීම් රටා මත්‍යාංශ ස්වභාවය හා එහි සංකීරණ බව, ගුෂ්ත බව, විවිධ ආවේග හා මනෝභාව නාට්‍ය නිශ්චයන් විසින් සංඝ්ව වේදිකාව මත එම මොහොතේ ම මතා පෙන්වන බැවින් වරිත අතර මානව සඛාතා මත්‍යනාවුන්ගේ සිතුවිලි හැඟීම් ආකල්ප ආදිය ජ්‍යෙෂ්ඨක හෘදය ස්පර්ශය කරයි. අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවලට ද ජ්‍යෙෂ්ඨක සහභාගිත්වය අත්‍යාවශ වූව ද නාට්‍ය කළාවේ දී එය දැඩි බලපෑමක් තිරිමාණය කෙරෙහි එළුල කරයි. නාට්‍යයේ පැවැත්ම ඇත්තේ ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිවාර මතයි. ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිවාර තිසා නාට්‍යය වෙනස් කිරීමට ද සිදුවන අවස්ථා ඇත. ජ්‍යෙෂ්ඨකයා රසිකයෙකු විවාරකයෙකු මෙන් ම නාට්‍යයේ විනිපුරුවකු වීම ද නාට්‍ය කළාවේ විශේෂත්වයකි. සංඟිතය, තර්තනය වැනි ප්‍රාසංගික කළා එකල ව ඉදිරිපත් කළ හැකි වූව ද නාට්‍යය සාමූහික ක්‍රියාවලියක එලයකි. ප්‍රාසංගික කළාවේ පරමාර්ථය රසවින්දනයක් ලබා දීමයි. නමුත් වේදිකා නාට්‍යයට විනෝදය මෙන් ම ඉන් මත්‍යාංශයක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අන්තර දෙනු ලබයි.

02. (i) ඇරිස්ටෝටල් නම් ශ්‍රීක නාට්‍ය දාර්ශනිකයා විසින් ශ්‍රීක නාට්‍ය පිළිබඳ ව තම පොයෙක්ස් නම් වූ ගුන්පයේ දක්වන්නා වූ බෙදාන්ත නාට්‍ය විශ්‍රාන්තය තුළ මූලික වූ සිද්ධාන්තයක් හැවියට ත්‍රිවිධ වූ ඒකීයන්වය පෙන්වා දී ඇත. එනම්,

- | | | | |
|--------------------|-------------------|-------------------|------------------|
| 1. කාල ඒකීයන්වය | - Unity of time | 2. ස්ථාන ඒකීයන්වය | - Unity of place |
| 3. කාර්යය ඒකීයන්වය | - Unity of action | | |

යනුවෙන් තුන් වැදැරුම් වූවකි. කාල ඒකීයන්වය යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබනුයේ කතා වින්‍යාසය විකාශය වින කාල සීමාවයි. එය කතා වින්‍යාසයේ ස්වරුපයට ගැළපෙන ලෙස තොදාගන්නා ලෙස ඇරිස්ටෝටල් පවසයි. "පුන්දරත්වය වූ කළී දිග ප්‍රමාණය හා ප්‍රසංගිත්තාවය සමඟ ඒකාබද්ධවන්නකි. යමක් ප්‍රමාණයෙන් විශාල වූ කළ එක් වරම ගුහණය කරගත නොහැකි වෙයි. විශාලත්වයට සාපේක්ෂ ව ගුහණය කරගැනීමට ගතවන කාලය ද විශාල වෙයි. එම තිසා කතා වින්‍යාසයේ ස්වරුපයට ගැළපෙන ලෙස කාලය තීරණය විය යුතු ය. වුරුජයික කාලය හැකිතාක් දුරට පාවිචියේ එකීයන්වය ස්වරුපයකට වෙනත් එක් ද්විසකට සීමාවිය යුතු ය. මෙය ජල හෝරාව යනුවෙන් ද අදහස් කරයි.

ස්ථාන ඒකීයන්වය යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ නාට්‍යයේ සියලු සිද්ධී දාමය එක් ස්ථානයක සිදුවන සිදුවෙන් සේ සේ ගොනු කර ඉදිරිපත් කිරීමි. එනම් අග්‍රගණන බෙදාන්ත නාට්‍ය විශ්‍රාන්තය සලකනු ලබන රැඹිපස් රු, ඇත්තේ තිසා නාට්‍යයන්හි සියලු සිදුවීම් රු මාලිගාව අධිකය සිදුවන්නක් සේ දැක්වේ.

එමෙන් ම ශ්‍රීක නාට්‍යයේ දී ගායන වෘත්ත්‍යාචාර වැදගත් ස්ථානයක් හිමි වීම හේතුකාට ගෙන ස්ථාන ගැන සැලකිලිමත් වීමේ අවශ්‍යතාවයක් ඇති නොවූ බව සිනිය හැකි ය. ගායන වෘත්ත්‍යාචාර ස්ථාන වෙනස් කළ නොහැකි වූ තිසා දාර්ශන මාරු විමක් ද සිදු නොකෙරුණි. ශ්‍රීක නාට්‍යයෙහි මේ තත්ත්වය ඇතිවූයේ ප්‍රායෝගික හේතු තිසා මේ අනිස් ස්ථානය අනෙකුත් සොන්දර්යන්මත හේතුවක් තිසා නොවන බව පෙනෙයි.

යොක්පනාකය වූ කලී පරිපුරුණ්වයෙන් ද පරිජමාප්තියෙන් ද එසේ ම මුල, මැද, අග යන කොටස් තුනකින් ද පුක්ත කාර්යයක අනුකරණයක් වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබේමෙන් පැවසෙනුයේ කාර්යය ඒකත්වය පිළිබඳ අවශ්‍යතාවයයි.

මේ ආදි වශයෙන් ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය පිළිබඳ ව පැහැදිලි කෙරෙන බව සඳහන් කළ හැකි ය.

- (ii) ග්‍රීක නාට්‍ය පරිඹිලනය කිරීමේ දී රඛිපස් රජ නාට්‍යය තුළින් මේ සඳහා නිදුසුන් සැපයිය හැකි ය. කථා වස්තුව දිග හැඳිම උදෙසෙන් ආරම්භ වී සුවස් වන විට එය සමාප්ත වේ. එනම් ග්‍රීක නාට්‍ය මුල සිට ම රෝග යුම්ගත වූයේ දිවා කාලයේ දී පමණි. රෝග ආලෝකයක් හාවිත තොවුණු අතර, ආලෝකය ඇති කාලය තුළ දී පමණක් ග්‍රීක නාට්‍ය පුද්ගලනය කිරීම මගින් ප්‍රේක්ෂකයාට එකී අවස්ථාව සහ කාල පරායය තුළ සිදුවීම තව දුරටත් දායාරාමාන කිරීමට කටයුතු කර ඇත. පැය විසිහතරකට හෝ පැය දෙළඟනකට සිමා විම ඇරිස්ටේටල් දක්වා ඇත්තේ ඒ පිළිබඳ තහවුරු කිරීම සඳහා ය. රඛිපස් රජ නාට්‍යය ආරම්භ වන්නේ රඛිපස් රජතුමා රාජ්‍යත්වය හාරගෙන අවුරුදු 15 පමණ කාලයක් ගතවීමෙන් අනතුරු ව දුවරුන් දෙදෙනෙක් සහ පුතුන් දෙදෙනෙක් ද බිජ කිරීමෙන් අනතුරු ව රාජ්‍යයට වින්කරන දුරකිත්සෙක එලුවිපාකයක් තුළික විමකිනි. මේ විපතින් තමන් ගලවා ගන්නා ලෙස අයදිමින් තීබිස් තුවර වැසියේ රඛිපස් කර ඇලු ඒ බව ප්‍රකාශයට පත් කරනු ලබන ජවතිකාවෙන් නාට්‍ය ආරම්භ කෙරෙයි. මේ වන විටත් රජු ඒ සම්බන්ධයෙන් ත්‍රියාත්මක වී අවසාන ය. රජු බැරිදගේ සොයුරු ත්‍රියේන් නිමිත්තක් බලා එම පිරිස ඇපලෝ දෙවි මැදුරට යවා අවසානය සෙනාග රස්ව සිටින පිරිස ද ඉදිරිපිට එය ප්‍රකාශයට පත් කරයි.

මේ ආදි වශයෙන් පහළාස් වසරක් තුළ දී සිදුවීම සමඟාරය එක් දිනක සිදු වූ සිද්ධිය දාමයක් තුළට අනාවරණය කර දක්වීම මෙම නාට්‍ය තුළින් ඉදිරිපත් කිරීමට සමත්වීම එක් දිනක් තුළ සිදු වූ සිද්ධියක් ලෙසට ගෙන ඒම මෙහි කාල ඒකීයත්වය තුළින් මනාව ඔප්පු කරයි. එමෙන් ම කථාව ප්‍රේක්ෂකයාට තේරුම ගැනීමට හැකි වන පරිදි වරින්ටර ගායක කණ්ඩායම විසින් මතකයට තැබීමට ද උත්සාහ දීම තුළින් එය එක් දිනක සිදුවන සිදුවීම සාර්ථක ව ගොඩැංචුවීමට ත්‍රියාකර ඇත. එමෙන් ම පළමු වන අංකය ආරම්භයේ දී කරලියට පිවිසෙන අන්වැල ග්‍රීක දේව සහාවට අයත් ප්‍රධාන දෙවිවරුන්ට දේවතාවියන්ට මේ විපතින් අප මුදවා ගන්නැයි කියයි. ඉන් අනතුරු ව මාලිගයේ සිටි රඛිපස් කරලියට පැමිණෙන අතර, ගායක වෘත්තීය විසින් තිරුපණය වන මේ පුරවැසි පිරිස තාරුණ්‍ය පුරා පැතිර රටවැසියනට වින කරන වසංගතය ගැන පැහැදිලි කරති. ඒ ගැන ත්‍රියාමාර්ගයක් ගත යුතු යැයි ඔවුන් කරන ඇවිරිල්ල අසන රජ ද්‍රානටමත් කළ පුත්තේ කුමක් දුයි පේන අසා ද්‍රානගෙන ඒමට සිය මස්සිනා වන ත්‍රියේන් කුමාරයා පිටත් කර යවා ඇති බව පවසයි.

රජේකු වශයෙන් සිය පුතුකම් ඉටු කිරීමට ඔහු පොරාන්දු වේයි. එකෙනෙහි ම පාහේ ආපසු එන ත්‍රියේන් කුමරු ද්‍රානා සිටින්නේ වසංගතයට හේතුව නගරයේ තුළ කිලිටි වූ පාපී මිනිසෙකු විසිම යැයි ඇපලෝ දෙවාලේ දී ප්‍රකාශ වූ බවයි. මෙය අසන රඛිපස් රජ කෙසේ හෝ මේ කිලිටි මිනිසා සොයා රටින් පිටිවහල් කිරීමට ප්‍රජාවට ප්‍රතිඵා දෙයි.

ඉහත විස්තරයට අනුව නාට්‍යයේ දීර්ඝ වූ කොටසක් වේදිකාවේ රජ මාලිගය අනියස රටවැසියන් සහ රඛිපස් අතර භූවමාරුවීමත් ඉන් අනතුරු ව කොළඹකුගේ මග පෙන්වීමෙන් අන්ද වෙරේසියාස් පැමිණීමත් සිදුවන්නේ රජ මාලිගය අනියසට ය. කිලුවා පිළිබඳ අනාවැකිය ප්‍රකාශ කිරීමට වෙරේසියාස් මැලි වූ ද අවසානයේ රඛිපස් බවට ප්‍රකාශ කිරීමේ අවස්ථාවේ ප්‍රේක්ෂකයා තුළ සැකිය, බිය ජනිත කරවීමට පටන්ගතියි. මේ සියලු කරුණු රෝග ත්‍රියාවලිය එක් ස්ථානයක සිදුවීමත් ඉන් ප්‍රේක්ෂක රසඳුනාවය බැඳී තොයාමත් මෙහි ඇති කථා වින්තාසයේ හරය බවට පත් වේ. මුළු කතාව ම කිලුවා සෙවීම නම් ත්‍රියාවල යොමු වී ඇත. එය ත්‍රියා ඒකීයත්වයයි.

මෙසේ වේදිකාව මත කළ හැකි දී පමණක් තෝරා ගනීමින් ඉදිරිපත් කිරීම ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය යකී ඇති බවට තිදුසුන් සේ පැහැදිලි කිරීමට හැකි ය.

- (iii) ග්‍රීක නාට්‍ය අතරින් රස්කිලස්ට් පසු ව එන සොගොක්ලිස්ට් නාට්‍ය කෘතීන් අධ්‍යාපනය කිරීමේ දී ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය යදි නාට්‍යය අතරින් අගුරුණු සේ සැලකෙන් රෝගීය අවසාන කොටස වස්තු කොටගෙන ලිපු මෙම නාට්‍ය ඇතැන්ස්වරුන්ගේ ජාතිකානුරාගය වැඩිවීම සඳහා ලියවුණුකි. මෙම නාට්‍යයේ කථා විකාශනය දෙස සළකා බැලීමේ දී කාල ඒකීයත්වය පිළිබඳ ව කිමට අපහසු වේ. ඇතැන්ගේ නාට්‍ය ආරම්භ වනුයේ ද රජ මාලිගාව ඉදිරිපිට ය.

සොගොක්ලිස් විසින් රවිත ඇරුක්ස්, නාට්‍යය ඔහුගේ ඉතිරි වී ඇති නාට්‍ය අතරින් පැරුණීතම නාට්‍ය සේ සැලකෙයි. වෝජන්වරුන්ගේ පුද්ධිය අවසාන කොටස වස්තු කොටගෙන ලිපු මෙම නාට්‍ය ඇතැන්ස්වරුන්ගේ ජාතිකානුරාගය වැඩිවීම සඳහා ලියවුණුකි. මෙම නාට්‍යයේ කථා විකාශනය දෙස සළකා බැලීමේ දී කාල ඒකීයත්වය පිළිබඳ ව කිමට අපහසු වේ. ඇතැන්ගේ නාට්‍ය ආරම්භ වනුයේ ද රජ මාලිගාව ඉදිරිපිට ය.

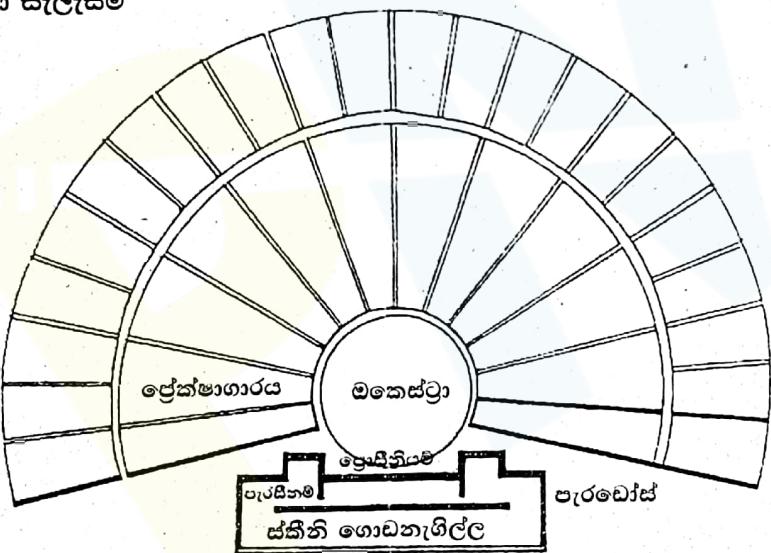
ර්ස්කිලස්ගේ පරීක්ෂාවේ නාට්‍යයේ පසුව වනුයේ පරීක්ෂාවේ අගනුවර වූ සූජා නගරයයි. කහර්තුසිස්ගේ මව වූ ඇටොස්ටා බිස්ටන් නගරයේ වැඩිහිටි පුරවැසියනුත් නාට්‍ය ආරම්භයේ කසර්තුසිස් සමග ඔහුගේ හමුදාව එනතුරු ආපසු බලා සිටිය. මෙහි දී ද කාලය පිළිබඳ ඒකීයාවය පිළිබඳ ව දක්නට අපහසු ය. එමෙන් ම ඇත්තේ නාට්‍යය ආරම්භ වනුයේ ද රජ මාලිගාව අවියස වුව ද එහි දී ද කාල ඒකීයන්වය පිළිබඳ ව විශ්‍රාන්තිමට තොහැකි ය. යුරිපිඩිස්ගේ නාට්‍යය අතර ඇස්සේස්ටික් නාට්‍යයේ මෙන් ම බෙදාන්ත නාට්‍යකරුවෙකු වශයෙන් සැලකෙන ඇරිස්ටොගානිස් විසින් රවිත වලාකුම්, මණ්ඩුකයෝදා සාමය යන නාට්‍යයන්හි ද කාල ඒකීයන්වය දක්නට තොමැති.

යුරිපිඩිස් විසින් ඇස්සේස්ටික් නාට්‍යය රවනා කර ඇති අතර, එහි කාලය පිළිබඳ ඒකීයන්වය තොමැකි ඇත්තේ දිරක්ලිස් අද්මිටෝස් රජුගෙන් සමුගෙන ගොස් අල්කීස්ටින් ද සමග ආපසු පැමිණෙන්නේ දින කිහිපයකට පසු ය.

03. (i) ලෝකයේ ඉතා පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සේ සලකනු ලබන ග්‍රික නාට්‍ය සඳහා යොදාගනු ලැබූ ග්‍රික රංග භූමියට හිමිවනුයේ ඉතා ම පැරණි සහ එතිහාසික ස්ථානයකි. ඉතා සෞන්දර්යාත්මක අතින් සහ එරට සංස්කෘතිමය වශයෙන් විවිධාකමක් කියාපාන ග්‍රික වේදිකාව අද නටුවෙන් තත්ත්වයට පත්ව ඇත. මෙය එමුමහන් රංග භූමියකි. ප්‍රේක්ෂකයින් විසි දැනු සාම්ප්‍රදායකට අධික ප්‍රමාණයකට ගල් ඇතිරි ජේලි මත නිදහස් ව වාචි වී නාට්‍ය නැරඹීමට තරම් වූ ප්‍රේක්ෂකාගාරයකින් සමන්විත වුවකි. මුල් යුගයටත් වඩා තුම්වත් නාට්‍යයකට පත් වූ ග්‍රික රංග භූමිය මෙකස්ට්‍රාව නාම් තොට්‍ය එකවීමෙන් වඩාත් කුම්වත් සවිස්තරාත්මක බවට පත්විය.

මෙහි ප්‍රධාන වශයෙන් ස්කිතින් ගොඩනැගිල්ල පැරබේස්, පැරසිනියම්, පොසිනියම්, මකෙස්ට්‍රා ආදි වූ ප්‍රධාන අංග රංග කාර්යයෙහිලා මහෝපකාරී වූ බව ග්‍රික නාට්‍ය වේදිකාව පිළිබඳ ව ගෛවේෂණය කිරීමේ දී දීන ගැනීමට ලැබේ.

ග්‍රික වේදිකා සැලැස්ම



ග්‍රික නාට්‍ය වේදිකාවට වඩා සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් වූ සංස්කෘත නාට්‍ය වේදිකාව භාරතයේ විද්‍යාත්මක් පැසුස්මට සහ විමර්ශනයට භාරත වූ එතිහාසික හා පොරාණිකත්වය, සහාන්වය කියාපාන සහ අවුරුදු දහස් ගණනකට දුරුතිනයක් හිමිකර වූ ගෘහස්ථ නාට්‍යාගාරයක් සේ සැලකෙයි. මෙම නාට්‍ය වේදිකාව ප්‍රධාන වශයෙන් වර්ග තුනකින් සමන්විත ය. මෙය හරතමුණිගේ නාට්‍ය යාස්තුයේ රංග යාලාවේ හැඩා අනුව වර්ග 3කට වෙන් කර දක්වයි.

1. විකාශ්‍රාන්ති
2. වනුරු
3. තුෂ්‍රා යනුවෙනි.

එමෙන් ම නාට්‍ය යාලාවේ ප්‍රමාණය අනුව ත්‍රිවිධාකාර ය.

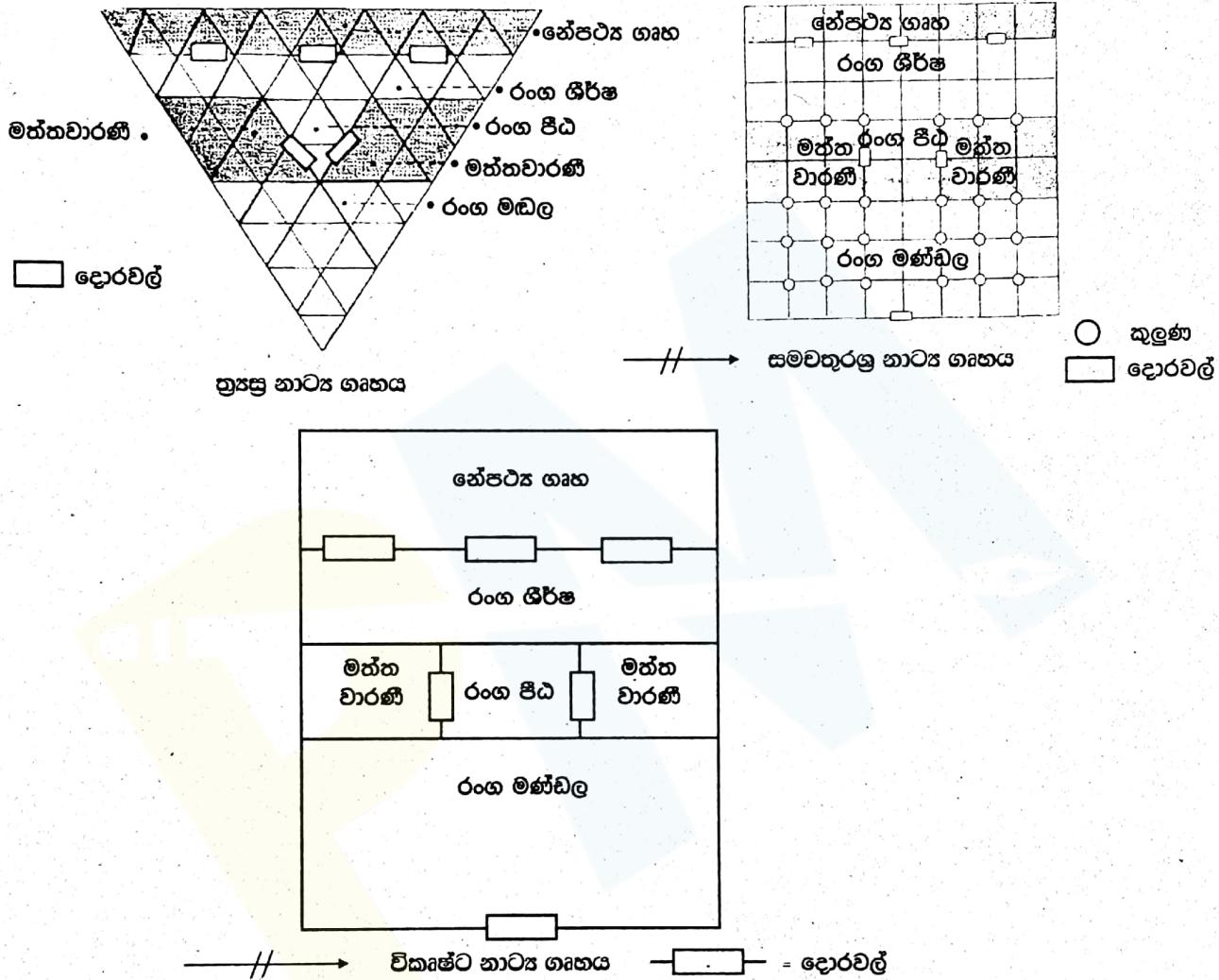
1. ජේන්ස් (Rියන් 108)
 2. මධ්‍යම (Rියන් 64)
 3. කණිජ්‍ය යනුවෙනි. (Rියන් 32)
- සාමාන්‍ය මිනිසුන්ට

විෂේෂ ප්‍රාණයේ ද ප්‍රමාණ අනුව කරන වර්ගිකරණය මිට සමාන ය. එහෙන් එහි නාට්‍ය යාලාවල හැඩා අනුව වර්ග 7ක යාලා ගැන සඳහන් ය.

1. විසඳුය හැඩය
2. ත්‍රිකේත්සාකාර හැඩය
3. වක්‍රාකාර හැඩය
4. අන්ඩාකාර හැඩය
5. වතුරප්‍රාකාර හැඩය
6. අප්ට කේත්සාකාර හැඩය
7. ගෝල්ඩාස් කේත්සාකාර හැඩය

නාට්‍ය නැරඹීමේ දී රංග ගාලාව රුප්තන්ට යෝගේ පරිදි තිරමාණය වූවා යැයි සිතිය හැකි අතර, රටේ ප්‍රහු ජනතාව සමඟ රුප්ත සහ ජ්‍යෙන්ස් ද නාට්‍ය නැරඹීමට පැමිණි බවට විස්තර සඳහන් වේ. පහත දැක්වෙන රංග ගාලා සැලැස්මට අනුව එහි තොටස් විස්තර කෙරෙයි.

සංස්කෘත නාට්‍ය වේදිකා සැලැස්ම



- (ii) ශ්‍රී ක නාට්‍ය වේදිකාව වෙත මුලින් මේ සඳහා කරුණු දක්වීමේ දී පහත සඳහන් අංශ පිළිබඳ ව විස්තර දක්විය හැකි ය. ශ්‍රී ක නාට්‍ය වේදිකාගත වූයේ එම්මහන් ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරයක් අනිමුඩයේ වූ අතර, එය විශාලත්වයෙන් ලොව පිළිගත් එක ම වේදිකාව නමින් ද සඳහන් කළ හැකි ය. අඩු 200 පමණ බඩුවම් සහිත රාග භූමියක් සේ සැලකිය හැකි එහි කවාකාර ව විහිදී ගිය ගලින් නිම වූ පඩිලේලී ආසන සේ සකසා තිබේම විශේෂීත ලක්ෂණයකි. රාග භූමියේ සිට ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරයට ඇශේෂන පරිදි ඇතට හඩ විහිදෙන ලෙස සැකසු වෙස මුහුණු භාවිතය තුළ යම්කිසි විධියක හඩ ඇතට විහිදුවාලීමේ උපකරණයක් ද භාවිත වන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය. එමෙන් ම කොනුර්නෝස්ස නම් අඩු උස පාවහන් භා පිස් පළදතා පැළදීමෙන් සහ ගිරිරය උස් වත් ආකාරයේ බඳ පරිය බැඳීම සහ රට අයන් ඇදුම් පැළදුම්වලින් පැකැසීම ද තත්ත්වන් දුවැන්ත සේ පුද්ගලනය කිරීමට උපකුම්වත් ලෙස කටයුතු කර ඇති බව ද පෙනී යන එක් කරුණුකි.

එමෙන් ම එක්කුක්ලීමා නම් රෝද සවිකළ මැස්ස, දොඩකර වැනි යන්තෝපකරණ භාවිතයෙන් නළවන් රංගවතිරුණය වූහ. මේ සඳහා වේදිකාවේ විවිධවයක් පෙන්වීමට ද කටයුතු කර ඇත. එහෙන් තාට්ටා ප්‍රාග්ධනයට අනුව සියලුල සිදු වූ තාට්ටා සම්ප්‍රදායක් වශයෙන් සැලකන හික තාට්ටා සඳහා ප්‍රාග්ධන දේශන භාවිත කිරීමක් සිදු නොවූ අතර, රංග භාණ්ඩ සහ රංගෝපකරණ භාවිතය ද ඉතා අල්ප වශයෙන් සිදු වූ බවත් දත්තට ලැබේ.

වියේෂයෙන් රුධිපස් රජ නාට්‍යයේ දී මරණය හැගවේම සඳහා උපකරණයක් හාවිත කර ඇති අතර, එම උපකරණය වේදිකාවට රැගෙනවිත් එහි යම් පුද්ගලයෙක් මැරි සිටින අයුරු ජේක්සකසින්ට දනවයි. මරණය වැනි දේ වේදිකාවේ රෝග ක්‍රියාකාරීත්වය තුළින් ඉදිරිපත් කිරීමට කිසිසේත් ක්‍රියාකර නැති බවක් පෙනීයයි.

වාචික අහිනය ප්‍රධාන මාධ්‍ය වශයෙන් හාවිත කිරීම මෙහි කැපීපෙනෙන වැදගත් සාධකයක් හැටියට ද සඳහන් කළ හැති ය. විශාල ජේක්සකාගාරයකට හඩි විහිදී යන පරිදි ව්‍යවහාර වල සහ ප්‍රාණවත් වූ ගාම්පිර ස්වරයෙන් යුත්ත ව ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා වාචික අහිනය ප්‍රධාන වශයෙන් යොදාගැනීම ද ග්‍රික නාට්‍යයේ දී දක්නට ලැබෙන වියේෂිත ලක්ෂණයකි.

සංස්කෘත නාට්‍ය මිට වඩා හාත්පසින් වෙනස් ස්වරුපයක් ගත් බව ඒ පිළිබඳ විග්‍රහ කිරීමේ ද පැහැදිලි වේ. එනම්, සංස්කෘත නාට්‍ය සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් සහර අහිනයට ප්‍රධාන තැනක් දී කටයුතු කරන ලද පැරණි නාට්‍ය ක්‍රමයකි. නළවාගේ අහිනය තුළින් හා භාව ප්‍රකාශනය තුළින් ජේක්සක සින් සතුවූ කිරීම මුළුක විය. ඒ අනුව ග්‍රික නාට්‍යවල මෙන් වෙස් මුහුණු හාවිතයක් නොවුණු අතර, සාත්වික අහිනයට ප්‍රධාන ස්ථානය දී කටයුතුකර ඇත. එමෙන් ම නළවාගේ රෝග ක්‍රියාකාරීත්වය කෙරෙහි සැලකිලිමත් වූ රියන් 32 ක තරම් කුඩා ජේක්සකා ගාහය තුළ නළවා ස්වභාවික ලෙස පෙනෙන පරිදි වෙශ භූප්‍රාග පැලැදිම සිදුවිය. එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍ය පම්පුදායේ දී හාවිත න්‍යායට අනුගත වූ හා වටයක් ගොස් ස්ථානය හැගවේම ආදි උපක්‍රම යොදාගනීම් නළවා විසින් ජේක්සකයා දැනුවත් කිරීම වැනි ක්‍රියාවලියක් සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබෙන වියේ කරුණක් වශයෙන් ද වියේෂ හාජ්‍ය විධි හාවිත කිරීමෙන් ද ග්‍රික නාට්‍යයට වඩා වෙනස් වූ ස්වරුපයක් උපුලයි.

එමෙන් ම අසුනක වාචි විම ආදි එවිධ ඉරියට පෙන්වීම සඳහා සංස්කෘත නාට්‍ය න්‍යායේ දක්වෙන පරිදි ආපනස්පර ප්‍රවේශ, යෙනාස්පර ප්‍රවේශ, පරික්ෂේප ප්‍රවේශ වැනි වියේෂ ප්‍රවේශ ක්‍රම යොදාගැනීම ද සංස්කෘත නාට්‍ය සඳහා පමණක් ආවේණික වූ ගති ස්වභාවිකයි. ග්‍රික නාට්‍ය මෙන් ම නාට්‍යධර්මී ගත සම්පුදාය රෝත් වඩා අගය කළ සංස්කෘත නාට්‍යයේ දී පසුතල දරුණන, රෝග උපකරණ ආදිය මෙන් ම රෝග හාන්ඩ හාවිත කිරීම ද සිදු වූයේ ඉතා අද්‍ය වශයෙනි.

මේ ආදි කරුණු මස්සේ ග්‍රික නාට්‍ය සහ සංස්කෘත නාට්‍ය සංස්කෘතය කර දක්වීමේ ද එක් රෝග භූම්‍යවල හාවිත වූ වියේෂිත රෝගෝපත පැහැදිලි වේ.

(iii) ග්‍රික රෝග ගෙශලිය ප්‍රධාන වශයෙන් නාට්‍යධර්මී රෝග සම්පුදාය අනුව සකස් වේ ඇත. එහෙන් විශාල ජේක්සකාගාරයක් යොදාගැනීම නිසා ප්‍රධාන වශයෙන් වාචික අහිනයට ප්‍රබල ස්ථානය ලබාදීම විනා සාත්වික අහිනයට ප්‍රබල ස්ථානය ලබාදීම එතරම් දුරට සිදු නොවූ බවත් දක්නට ලැබේ. සංස්කෘත නාට්‍ය සම්පුදාය ද නාට්‍යධර්මී ගත නාට්‍ය වියේෂයක් වශයෙන් ප්‍රබල ස්ථානයකට පත් වූ නාට්‍ය සම්පුදායකි. සාත්වික, ආංගික, වාචික අහින ප්‍රබල අපුරින් හාවිත කරමින් රෝග ක්‍රියාකාරීත්වය මැනවින් සිදුකිරීමට ක්‍රියාත්මක වූ නාට්‍ය වියේෂයක් වශයෙන් ප්‍රබල ස්ථානයකට පත් ව ඇත. මේ සේතුවෙන් ග්‍රික නාට්‍යවලට වඩා සංස්කෘත නාට්‍ය මගින් ජේක්සකයාන් නළවාන් අතර, බැඳීම හා අවධානය මතා ව ග්‍රහණය කරගැනීම කෙරෙහින් දුඩ් බැඳීමක් පවතින්නට ඇත යන්න සිතිමට ප්‍රථම්වන. එමෙන් ම ග්‍රික රෝග භූම්‍යයේ විශාලත්වය සහ ජේක්සකාගාරයේ විශාලත්වය තුළින් නළවා සහ ජේක්සකයා අතර පැවති බැඳීම තැන නොදීමන් නිසා සංස්කෘත නාට්‍ය පමණ විනිශ්චයට ප්‍රකාශනය තුළ වෙනස් වූ ඇත. එමෙන් ම නළවන් දුවැනින් ස්වරුපයෙන් යුතු ව බාහිර වශයෙන් වෙස් මුහුණු ද පැලැද රෝගයේ යෙදීමේ ද සාත්වික අහිනයට ප්‍රබල තැන නොදීමන් නිසා සංස්කෘත නාට්‍ය හා සංස්කෘතය තුළ වෙනස් ව සැකසී තිබීම ද මෙම ගෙශලිය දක්නට නොලැබේමත් අතින් විශාල වෙනසක් දක්නට ලැබේ.

එමෙන් ම නළවාගේ හැඩුහුරුකමින් සහ උපකාරය මාධ්‍ය අතින් අතිරේක්තියෙන් යුතු රුපණයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ ලක්ෂණයක් ග්‍රික නාට්‍යවල දී දක්නට ලැබෙන අතර, සංස්කෘත නාට්‍යධර්මී රෝත් ඉදුරා වෙනස් වූ ස්වභාවික රුපණයක් අපේක්ෂා කර ඇත. ඒ අනුව ද සලකා බැඳීමේ ද මෙම රෝග ගෙශලිය අතර පැහැදිලි වෙනසකමක් දක්වේ. රෝත් රෝග භූම්‍යයේ ස්වරුපය බලපා ඇත.

ශ්‍රී තාම්ප්‍රිය ආකෘතිය සකස් වී ඇත්තේ ඉතා අලංකාර පදනමය සංවාද විලාසයක් අනුව සහ ගායක කණ්ඩායමට ද ප්‍රබල ස්ථානයක් හිමි කරලුති. එහෙත් සංස්කෘති නාට්‍යයේ දී සංවාද හාවිතයේ දී සියලු සංවාද ගැනුමය ස්වරූපයක් දැරු අතර ම, පසුතල බැරුණු වර්ණනය වරිතයන්ගේ හාවාත්මක හැඳුම් ප්‍රකාශනය ආදිය සඳහා පමණක් පදනමය ස්වරූපය හාවිත කිරීමේ ලක්ෂණයක් දක්නට ඇත. එමත් ම පසුතල වර්ණනය හා පරිසරය හා ස්ථානය පිළිබඳ ව ගැනුමය ස්වරූපයන් එකී ස්ථානයන් ගැන ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙතට ගෙන ඒමට උත්සාහ දරා ඇතිමුත් ශ්‍රී තාම්ප්‍රිය නාට්‍යයේ දී ගායක කණ්ඩායමේ මෙහෙයුම් සහ කාචාමය විස්තර කිරීම තුළින් විශේෂිත බවත් මතු කිරීමට සමත් වී ඇත.

B කොටස

04. (i) බරෝවේල්ට් බෙඟ්ටිගේ රංග රිතිය ආධ්‍යාත්‍ර රංග රිතිය හෙවත් එපික් රංග රිතිය එස් තැනිනම් දුරස්ථිකරණ රංග රිතිය නමින් ද තදාත්ම විසටනය ලෙසින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. බොහෝ නාට්‍යකරුවන් අහිභවා ඔහුගේ නාට්‍ය කුමවේදය ක්‍රියාත්මක කරන්නට කටයුතු කළ අයෙක් වශයෙන් බෙඟ්ටි හැඳින්විය හැකි ය. 20වන සියවසේ සිය සමකාලීනයන් උපු නාට්‍යවලට වඩා බොහෝවන් ම වෙනස් නාට්‍ය කෘති නිරමාණය කළ නාට්‍යකරුවෙකි. කුසින ලොවක උණුපුම් ව කුසිනව සිය පසුන්වල නිදි කිරීම් හෝ සිහින මවමින් සිටි ජ්‍යෙෂ්ඨක රෙලක් සිය නිදාවෙන් හා සිහිනයෙන් මුදවා මවුන් කිතිතවා සොලවා අතුල් පහරක් හෝ දී මුහුන් ප්‍රමුද කරවීම බෙඟ්ටිගේ මූලික අභ්‍යායන විය.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ තදාත්වයෙන් යුත්ත ව නාට්‍ය නරඹන ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ඉන් මුදවා තදාත්ම විසටනයට තැබුරු කර නාට්‍ය තැරුණීමට ඩරු කිරීමකි. මින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සහ පාතු වර්ගයා අතර සම්පූර්ණයක් අපේක්ෂා නොකරන අතර, ජ්‍යෙෂ්ඨකයා විවාරකයෙක් හෙවත් නාට්‍යයක් නරඹන අයෙක් පමණක් යන්න මොහොතින් මොහොත සිහිපත් කරවීම සඳහා උපතුම යොදුමින් වේදිකාවේ තැබුය යුතු යැයි ඔහුගේ මතයයි. මේ සඳහා ඔහු විසින් තවත් බොහෝ කරුණු තම රංග රිතිය තුළ ගෙන දක්වයි. එනම් දිරිස කරා ප්‍රවත්තක්, සිද්ධි රාඛියක් වරිත වියාල සංඛ්‍යාවක් මහු තම නාට්‍ය සඳහා යොදාගෙන ඇත. එමත් ම එම නාට්‍යවල ඇතුළත් වරිත හේතුවෙන් සම්බන්ධතාවයකින් තොර ව ඇතුම් සිද්ධි ඇතුළත් කිරීම දක්නට ලැබේ.

තුවිධ ඒකීයන්වයෙන් බැහැර වූ කුමවේදයක් වූ අතර, ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ක්‍රියාකාලී කර වීම හා තීරණ ගැනීමට මවුන්ට බල කිරීමක් ද, එමත් ම ජ්‍යෙෂ්ඨකයා විවාරකයිල් ප්‍රද්‍රේශයෙකු බවට පත් කිරීම ද මහු කරයි. නාට්‍ය අවසානයේ වරිතවලට එස් වුයේ ඇයි ද යන්න සොයා බැඳීමට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා පොලඹ වන අතර, රංග ක්‍රියාව සමග නාට්‍ය හාවාත්මක ව බැඳීම වළක්වාලීමට නොයෙකුත් උපතුම යොදුමට ද කටයුතු කරන අතර ම, ඒ ඒ වරිත සමග ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තදාත්මීමට කොහොත් ම ඉඩ නොතැබීමට මහු තම න්‍යාය මහින් පෙන්වා දීමට උත්සාහ ගෙන ඇත.

මේ සඳහා ඔහු වේදිකාව තුළ නොයෙකුත් කුමෝපතුම හාවිත කිරීමට ද උත්සාහ දරා ඇත. එනම් ප්‍රධාන තීරය නොවා එය මුළ සිට ම විවාත කර තැබීම, එමත් ම ප්‍රධාන තීරය මදක් විවාත ව තබා වේදිකාව සකස් කිරීම ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට යොමු කරවීම, එක ම ආලෝකයක් වේදිකාවේ හාවිත කරවීම, වාදක කණ්ඩායම වේදිකාවේ ජ්‍යෙෂ්ඨකයින් අහිමුබයෙහි ම රදවා තැබීම සහ එවතින් අතර වේදිකා තල හා වේදිකා හාණ්ඩ ආදිය ජ්‍යෙෂ්ඨකයින් ඉදිරියේ ම වෙනස් කිරීම ආදි උපතුම තුළින් ද බෙඟ්ටි තම න්‍යාය අනෙක් නාට්‍යකරුවන්ගේ න්‍යායන්ගෙන් වෙනස් වූ කුමවේදයක් අනුගමනය කර ඇති බව පැහැදිලි වේ.

- (ii) අප රට අය බෙඟ්ටි වැඩි වශයෙන් හඳුන්වන්නේ නාට්‍යකරුවන් ලෙස ය. ඩුංජුවිටයේ කරාව, දිරිය මව හා ඇගේ දරුවෙශ්, සේවීසුවාන්හි කාරුණික ලද (හිත නොද අම්මණයේ), ගැලීලියේ, පැන්ස තුනේ මිපෙරාව ආදි ඔහුගේ නාට්‍ය කිහිපයක් ම අප නාට්‍යකරුවන් විසින් සිංහලයට නගා නිෂ්පාදනය කර ඇත.

මහුගේ ජීවන දාෂ්ටීය ඔහුගේ නාට්‍ය කෘතිවලින් මෙන් ම මහුගේ කාචාව හා උපහැරණ කරාවලින් ද නොමද ව පළ වේ. එනම්,

තැපුම් කන්නාට

ගැලීවිය නොහැක අවබෝධයෙන්

අවසිහියෙන් නොව

තරයේ ම සිහි ඇති ව

කිදා බසින්න

විය වන්න

දෙශසක් නොමැත ඩිය වීමෙන්හි

එහෙත් කිදා බසින්න

පතුලෙහිම ඇත

මඟ උගත දුනු සත්‍යය

නවත් විටක ඔහු ලොව අමතන්නේ ලොව පිළිබඳ ව ඇති වූ මහත් දාමිනයකින් යුතුව ය.

මෙතුරු දම් බැඳීම සදහා
මං පෙන් හෙළි පෙහෙලි කළ
අපට
අහෝ නොහැකි විය
මෙතුරන් ව සිටිමට

මුල් අවධියේ බෙජ්ට් ලියු බාල්, මහ රැයේ බෙර, නාගරික වනය ආදී නාට්‍යවලින් පළ වූයේ ලොව වඩාත් යහපත් කළ යුතු ය යන තොමේරු පුවරිතවාදී සංක්ලේෂයක් යැයි තිව හැකි ය. එහෙන් ඔහු පසු පසු කෙලක ලියු දිරිය මව, පුත්තිලා, ටෙලු බිමේ සාන්තුවරිය ආදී නාට්‍යවලින් පළ වන්නේ සැබුවින් ම පිරිපුන් මිනිසේකුගේ ජ්වන දාජ්ටිය බැවි නිගමනය කළ හැකි ය. පොදුවේ ඔහුගේ නාට්‍යවල වරිත නිර්මාණයෙහි එත්තරා කළ යුතු බවත් අපට පෙනෙයි.

පැන්ස තුනේ මපෙරාවෙහි කරා නායකයා සොර දෙවුවෙකි. ගැට කපන්නෙකි. උප කරා නායකයා කුලියට හිගන්නන් යොදවන ජාවාරම්කාරයෙකි. සෙවිපුවාන්හි කාරුණික ලද නාට්‍යයෙහි කරා නායිකාව වෙසගනකි. පුණුවටයේ කරා නායිකාව මෙහෙකාර ස්ත්‍රීයකි. කරා නායකයා යුතු සොබෙකි.

බල කාමයෙන් හා වස්තු තන්නාවෙන් පිරි උමතු දාය පිටියක් ලෙසට ඔහු ලොව දුටුවෙකි. එමෙන් ම යුද්ධ නිසා ම බියපත් වූ යුද්ධය නිසා ම දාමිනස් වූ බෙජ්ට් තැමැති මානව හිතවාදියාගේ බිය සැක සංකා සෙවිපුවාන්හි කාරුණික ලද වූ ජෙන්ටිගේ මුව තුළින් මෙසේ පළ වේ.

මේ අප රට තුළ
තොතින් මනා ය.
මලානික පැදි සමයන්
තොතින් මනා ය.
මහා ගංගා අවුරා
විසල් පාලම
තොතිනිය යුතු මනා ය.
උදයක් රෙයක් වෙන් වෙන
අදුරු කණීසම පවා
අනතුරු දායක ය.
මුළු ශින සංසු ව ම
දුර්භාග්‍යවන් මිනිපුන් ව
ඉවතලනු වස් අසරණ ජ්විත
සුළු උපිගැන්වීමක් වුව
සැහෙන බැවිනි.

මෙවන් අදහස් මතු කිරීම තුළින් බෙජ්ට් තම ජ්විතය මෙන් ම අන් අයගේ ජ්විතවල ද යථාර්ථය මතු කරවීමට උත්සාහ දරා ඇති. සමාජයේ ලොකු තුඩා සැම තරාතිරමකම මිනිපුන්ගේ ජ්වන දාජ්ටිය උප්තා දැක්වීමට ද ක්‍රියාකර ඇති බව පෙනීයයි.

"හිත හොඳ අම්මණ්ඩ්" නාට්‍යයේ ජෙන්ටිගේ වරිතය තුළින් මිනිස් ජ්විතයේ ඇති විෂමතාවන් බෙජ්ට් හෙළි කරයි. හොඳ මිනිසේකු වීමේ ඉහවහා හිය ආංව මිනිමරුවකු තුළ වූව ද පවතියි. හැම මිනිසේකුගේ ම පරමාර්ථය එයයි. මුළු මානව සංහතියේ දුක්කර විවිත කතාන්තරයට යටින් දිවෙන්නේ ඒ ආංවයි. එහෙන් සරා සැකි කප් යුතුවයක් මුළුල්ලේ පෙරුම් පිරුව ද මිනිසාට යුතුරු යුතුදාන්වයක් ලැබිය තොහැක්කේ ඇයි? තම ලොකික පැවැත්මට මේ යුතුරු යුතුදාන්වය තර්ජනයක් බැවිනි. මේ තර්ජනයට තොඩියට මුහුණ දිය තොහැක්කේ හොඳ වීමේ ආංවක් සමග ජ්විත්වීමේ ආංවන් අප තුළ ඉහවහා ගොස් ඇති බැවිනි. මේ විෂමතාවයට මැදි වූ මිනිසා දෙවිඩ් ජ්විතයට යුතුදු වේයි. ජෙන්ටිගේ වරිතය තුළින් මෙසේ පවසනුයේ විෂම වූ ලොකිය යුතා දැක්වීමට ය. එමෙන් ම බෙජ්ට් තම කානීන් මගින් හා එහි දැක්වෙන වරිත සැමකින් ම සමාජ විවරණයක් මෙන් ම සමාජ අසාධාරණයට විරුද්ධ ව කටයුතු කිරීමට මිනිසාගේ ගුණධර්ම පෝෂණය නිරීමට කළාව යොදාගැනීම ආදී සියලු කරුණු කෙරෙහි සිතාමතා කටයුතු කළ මාක්ස්වාදී වින්තනය අවධි කළ අයෙක් බව පැහැදිලි ය.

(iii) රෝග ලක්ෂණවලට පිළියම් යොදනවාට වඩා රෝග නිධානය සොයා යාම වැදගත් ය. රෝග නිධානය ඇත්තේ මිනිසාගේ හදවත තුළ ය. හදවතේ ඇති කටු කොහොල් සුරා දමා පවිත්‍ර හදවතක් ඇති කිරීමෙන් මිනිසා යංවේදී පුද්ගලයෙකු වනු ඇත. එම්ට පෙර කි රෝග ලක්ෂණ මහු කෙරෙන් පහව යනු ඇත.

මෙම අනුව බෙජ්ටි විසින් නිෂ්පාදිත නාට්‍ය හා මහුගේ ජ්වන දැජ්ටිය එස්සේ කිදා බැස බැලීමේ දී මහු මිනිසා මිනිසෙක් වශයෙන් දැකිමට කටයුතු කර ඇත. නාට්‍ය ලෝකයේ දී රට සමාරෝපිත මිනිසා තුළින් හගවන්නේ අමුණ වූ වරිනයකි. ඉන් ස්වභාවික ලෝකයෙන් මිනිසා ඇත් කිරීමෙන් මිනිසාගේ නියම තාත්‍රික ස්වරුපය වැළඳී යාමට ඉඩ ඇත. එහෙන් නාට්‍ය ලෝකයේ දී මෙන් ම සාමාන්‍ය ජීවිතයේ දී බෙජ්ටි මිනිසා මිනිසෙක් බවට ම දකිනි. තොද නරක එලෙස ම දකිනි. අනුකම්පාව, දායාව එලෙස ම දකිනි. එය ජීවිතයේ සත්‍යනාවයයි. සත්‍යනාවය වල දිලිම ජීවිතයෙන් ගොඩැමට මගක් නොවේ. එය නැවත උදාවෙයි. නැවත ජ්වය උබයි. එවන් වූ සමාරුපය තුළ තොද නරක පෙන්වාදීමෙන් ම එය විදාරු ගැනීමෙන් ම අවසන් කළ යුතු ය. එවන් වූ අමුණ ආකල්පයක් හා අන්දුම් ප්‍රප්‍රංශයක් බෙජ්ටිගේ නාට්‍ය තුළින් ලබාදීමට ක්‍රියාකර ඇත.

ලෝකය වෙනස් විය යුතු ය
ලෝකය වෙනස් කළ යුතු ය

තමා ජ්වන් වූ යුගයට උවිත වන ලෝක ඒ අනුව නාට්‍ය උපු මිනිසෙක් වශයෙන් බෙජ්ටි මහුගේ රෘග සංකළුප එකල ද වෙනස් විනි. දැනුද වෙනස්වෙනින් පවතිනි. මෙවන් වූ ආකල්පයක් දරු බෙජ්ටි නාට්‍ය තුළින් සැබෑ වෙනසක් කෙරෙහි අදහස් කළ අතර, එම සැබෑ වෙනස තුළ සැබෑ සත්‍යයක් ඇති බව ප්‍රකාශ කිරීමට කටයුතු කර ඇති සුවිශේෂ නාට්‍යතරුවෙක් හැටියට ද හඳුන්වාදීමට හැකියාව ඇත.

05. (i) ඇත්තේ නාට්‍යයට මුද්‍රාවන්නේ රුඩිපස් පුරාණෝක්තියයි. "සෙවන් අගේන්ස්ටි තිබස්" නම් ර්ස්කිලස්ගේ නාට්‍යයන් ඉදිරිපත් වී ඇති රුඩිපස් රුඩුගේ පුතුන් දෙදෙනා වූ ඒවියේක්ලේස් සහ පොලිනිසස් ය. ඇත්තේ නාට්‍යය ඉස්මෙන් දෙදෙනා විය.

පොලිනිසස් තිබයේ ආගේස් තුවරට පළා ගොස් එහි රුඩු වන ඇතිරස්මාස්ගේ දියණිය විවාහ කරගෙන සේනා රස්කර ගෙන තිබය ජය ගැනීමට සටන් වදියි. යුධ වැදි රට ආරක්ෂාකර ගන්නේ ඒවියේක්ලේස් ය. සටනින් ක්‍රමරුවන් දෙදෙනා ම මිය යති.

රට සතුරන්ගෙන් යකන් ඒවියාක්ලේස් රාජ්‍ය ගොරවැනි අවමුගලක් හා සතුරු වූ පොලිනිසස්ගේ මිනිය වල නොදා බෙළු කපුවන්ට කා දමන්නට ඉඩ හරින ලෝක තැටිමට ක්‍රියෝග තිබේ නියෝග කරයි. එකල ල්‍රිසියේ පැවති විශ්වාසයන් අතර මියගියවුන්ට ගොරවනිය ලෝක අවමුගුල් වාරිතු ඉටු කිරීම ඉතා වැදගත් විය. පරලෙක දී පුගේයක් ලැබීම එහි අපේක්ෂාවයි.

එම හේතුවෙන් තමාගේ බාල සොහොයුරු පොලිනිසස්ගේ මිනිය ද වාරිතානුකුල ව හුමදාන කිරීම මවුන් දෙදෙනාගේ ම යුතුකම බවයි. එහෙන් ඉස්මෙන් කියා සිටින්නේ රාජ නිතියට පටහැනිව ක්‍රියාක්රීම තම ජීවිත ආරක්ෂාවට තරජනයක් බවයි.

මෙහි දී ඇත්තේ ඉතා හිතුවක්කාර ලෝක මෙම කටයුත්න ඉටු කිරීමට තීරණයකර ඇති බවයි. ඉස්මෙන් තුළ ද රාජ නිතියට ඇති බිඟ සම්ග සහයෝගය දීමට කැමුණ්නක් ඇතින් උදාවිගෙනාරී ලෝක ඇත්තේ එය ද ප්‍රතික්ෂේප කර නනි ව ම හුමදාන කිරීමට ඉදිරිපත් වෙයි. මෙහි දී ඇත්තේ අවමන් ලද සිය සොහොයුරාගේ දේහයට අවමංගල වාරිතු ඉටු කිරීමට එඩිතර වන්නේ රාජ අණ නොතක්මිනි.

පුරාණෝක්තියේ ද එන මෙම කාරු ප්‍රවත නාට්‍යනුසාරයෙන් ගොක්ෂණකයක් ලෝක නිරමාණය කිරීමට ඉදිරිපත් වන සොහොක්ලේස් එය මිනිසාගේ අධ්‍යාත්මික ගක්තිය තුවාදුක්වීමට උපයෝගිකර ගනියි. ඇත්තේ ඉතා උසස් ගුණාගවලින් යුතු වරිතයක් ලෝක ද, සියලු උසස් මිනිස් වර්ගයාට ආදර්ශයක් ලෝක ද දක්වා ඇති. ඇත්තේ එය පිළිබඳ ප්‍රබල විශ්වාසයන් ඇති තැනැත්තියකි. ඇය ගත් තීරණය අවසානය තෙත් නොසැලි ගෙන යයි. බාහිර බලවේග එම තීරණවලට පටහැනිව පැන තැගෙනමුත් ඇය නොපසුබව ම ඇයගේ සොහොයුරා හුමදාන කිරීමට ගත් තීරණය ඉටු කිරීමේ ඇයගේ අධිශ්චානය මෙසේ වූ ද ඇයට කළ හැකි වූයේ මුරකාවලින් වට වී තිබු පොලිනිසස්ගේ මාන ගරීරයට පස් මිටක් ඉස්මෙ පමණි. එසේ වූ වූ ද එය සංක්තාත්මක ක්‍රියාවක් ලෝක ඇය සියදීවි තසා ගනු ලබයි. ඇය සියදීවි තසා ගනු ලබයි.

(ii) අැන්ටිගනී නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තේමාව වී ඇත්තේ දේව නීතිය හා රාජ්‍ය නීතිය අතර අනිවත්තා වූ ගැටුමයි. ක්‍රියෝන්ගේ තරජන ගර්ජනවලට අැන්ටිගනී නොවෙනස් ව නොසැලි සිටිමෙන් ක්‍රියෝන්ට හැගෙන්නේ තමා ආය ඉදිරියේ පරාජයට පත් වූ බවකි. මෙහි දී මූලුගේ කේපය තව තවත් උගු වේ. ක්‍රියෝන් අැන්ටිගනීට මරණ දැඩුවම නියම කිරීමට නීතිය කරන්නේ මුරකරුවන් ද සිටිය දී මිනියට පස් දුම්ම සිදු කිරීමට තරම් සුක්ෂම ව රාජ නීතියට ගරු නොකරන හිතුවක්කාරියක් බවට ය.

ශ්‍රී දේව නීතිය අනුව මළුවුන් ගෞරවනීය ලෙස මිහිදන් කළයුතු වේ. එහෙත් දේශදෝහි වූවකුට එවැන්නක් හිමි නොවිය යුතු බව රාජ නීතිය සහ ක්‍රියෝගයයි.

අැන්ටිගනී නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තේමාව වී ඇත්තේ දේව නීතිය හා රාජ්‍ය නීතිය අතර අනිවත්තා වූ ගැටුමයි. ප්‍රධාන වන අැන්ටිගනී හා ක්‍රියෝන් අතර ඇත්තේ දෙපාකාරයක බැඳීම් ය.

ක්‍රියෝන් රාජ්‍ය සම්බන්ධයෙන් ඇති නීති හා වාරිතුවලට ගරු කිරීමටත් ඒවා ආරක්ෂා කිරීමටත් බැඳී සිටී. අැන්ටිගනී තම සෞජ්‍යයා වෙත ඇති ජ්‍යේමයන් ලෝක වාරිතුයන් ඉටු කිරීමට ඇති අවශ්‍යතාවයන් සමඟ බැඳී සිටියි. දෙදෙනාගේ ම බැඳීම් එකිනෙකට සාධාරණය ක්‍රියෝන් යුතිවයන් මානුෂීය සාධාරණත්වයට වඩා තම රටටත් දේශයටත් ඇශ්‍රුම් කළ හෙයින් රටේ නීතිය ක්‍රියාත්මක කරන්නට සම්මතයන් විසින් බල කරනු ලැබේ සිටියි.

"ක්‍රියෝන් - : මගේ රටට හතුරුවන්තා කිසිවිටකත් මා මිතුරෙක් වන්නේ තැන ඒ වග මම හොඳින් දනිමි අඟේ තගරය අඟේ ජ්‍යේම් යානුවයි. පොදුගලික මිතුකම් ලියලන්නේ ඇය නිරුපිත ව පාලී යනතුරු පමණකි.

අැන්ටිගනීගේ හැඟීම් මානුෂීය වෙයි. ඇය තම සෞජ්‍යයාගේ ගෞරවය වෙනුවෙන් ජ්‍යේතය පරිත්‍යාගයට වුව ද සූදානම් ව සිටියි. ඇගේ අරමුණ ඇගේ ක්‍රියාකාරකම ද ජ්‍යේෂ්ඨ ය. ඇගේ දැඩි ආත්ම ගක්තියන් නොසැලි සිටිමේ හැකියාවත් විශ්මය එලවා සුළු ය. ඇය රාජ නීතියට වඩා දේව නීතිය උතුම්කාට සලකයි.

"මට ඕනෑ ලොකික පාලකයන්ගේ ආදරයට වඩා අනෙක් ලෝකයේ අයගේ ජ්‍යේමයයි."

ක්‍රියෝන්ගේ තරජන මැද අැන්ටිගනී නොසැලි කටයුතු කිරීමෙන් ඇය තමාව පිළිනොගන්තා බව හැඟීයාම ක්‍රියෝන්ගේ තරහ උගු වීමට හේතුවයි. ඒ නිසා ම අැන්ටිගනීට මරණ දැඩුවම නියම කිරීමට ක්‍රියෝන් කටයුතු තරයි. මුරකරුවන් සිටියදී ම මිනියට පස්සිඩික් දුම්මට අැන්ටිගනී තිරසින වෙයි. ශ්‍රී දේව නීතියට අනුව මළුවුන්ට ගෞරව කිරීමත් මිහිදන් කිරීමත් ගෞරවනීය සිදු කළ යුතු ය. එහෙත් රාජ දේශදියකුට එසේ නොකළ ය යන්න රාජ නීතියයි. මේ ආදි ලෙස අැන්ටිගනී සහ ක්‍රියෝන් තම තමන් නිවැරදි යැයි සිතන අරමුණක් මස්සේ ක්‍රියාකිරීමෙන් නාට්‍යයේ ගැටුම ඇති වෙයි.

මෙම ගැටුම තවදුරටත් අරථවත් කරවීමට හේතුවන්නේ ඇත්තිගනී හා ක්‍රියෝන්ගේ යුතු වන හීමන් අතර ඇති ජ්‍යේමයයි. හීමන් තම පියා සමඟ ගැටුමක් ඇතිකර ගනියි. තම පුතු ද තමාව එරෙහි වන්නේ හිතුවක්කාර කෙල්ලකෙගේ රාජ දේශදි ක්‍රියාව නිසා බව සිතන ක්‍රියෝන් හා ඇත්තිගනී අතර ගැටුම තව දුරටත් උගු වෙයි. අවසානයේ හීමන් ඇත්තිගනීගේ සිරගෙට යන විට ඇය ගෙල වැළ දාගෙන සිටියි. මෙය දැකින හීමන් සියදිවී නසා ගනියි. තම එක ම පුතු දිවී තසාගත් බව දැකින පුරිසිඩ් බිසව ද අවසානයේ දිවී තසා ගනියි. මේ සියලු අහියෝග වෙදානා හමුවේ ක්‍රියෝන් නොසේල් වී සිටිය ද මූජ ජ්‍යේම්වීමට අර්ථයක් හොයයි. ගායන ව්‍යෙන්දය නාට්‍ය අවසානයේ දී නාට්‍යයේ කරාව ජ්‍යේම්වීම මෙසේ ඉදිරිපත් කරයි.

නුවන වෙයි සතුව ගෙන දෙන දිවිමතුර
පිදිය යුතු බැංතින් හැම දෙවියන් නිතොර
හඩන හද හැඳින අධිමන් ඉවත්කර
මහලු කළ දැකිමු දිවියෙහි පිරිවිතර

මෙම ගැටීම තවදුරටත් අරථවත් කරවීම සඳහා ඇත්තිගනී හා පෙමින් බැඳී සිටින්නේ ක්‍රියෝන්ගේ එනම් ඇත්තිගනීගේ මාමාගේ ප්‍රතාවන හෙයිමොන් තම පියා සමඟ ගැටුමකාරී තත්ත්වයක් ඇතිකරවීම් ද ප්‍රධාන තේමාවට අනුව ක්‍රියෝන් සහ ඇත්තිගනී අතර ඇතිවත්තා වූ ගැටුම තව තවත් උගු අතට හැරවීමට ක්‍රියාත්මක වේ. එහෙත් ම හෙයිමොන් දිවී හානිකර ගැනීමත් සහ ගැනීමත් සමඟ කේපයට පත්වන පුරිසිඩ් බිසව ද සියදිවී හානිකර වේ. එහෙත් ම හෙයිමොන් දිවී හානිකර ගැනීමත් අියයයි. මේ සියලු අහියෝග හමුවේ ක්‍රියෝන් නොසේල් වී සිටිය ද තමා දැන් ජ්‍යේම්වීම වන්නේ කුමට ද යන ගැටුමට මූණ ද සිටිනු ඇත.

(iii) අන්තිගතිගේ වරිතය දෙස විපරම් කර බලන කළේ ඇය ඉතා උසයේ, අවංක වූ ගුණාගවලින් පුතු වරිතයක් ලෙස දක්වාලිය හැකි ය. අධිෂ්ථානය සහ විශ්වාසය තුළ රදී සිටින ඇය තම සොහොයුරියගේ ද උදෑව් උපකාර නොමැති ව තම සහෝදරයා වෙනුවෙන් දිවි පුද කිරීමට ද නොසැලී නොනියව තම දෙපා ඉදිරියට ම තබයි.

රාජ නිතියෙන් උදෑම් වූ රජක් හා ගැටෙමින් සියලු රටවැසියන් එම රාජ නිතිය ගරු කරදි ඇන්තිගති සිතන්නේ තමා සොහොයුරාගේ අවාසනාවන්න ඉරණම පිළිබඳ ව ය. තම සොහොයුරා මිය ගොස් ය. දැන් ඒ ගැන සිනා කළ පුත්තේ කුමක් ද එහෙත් තව එක දෙයක් ඉතිරි ව ඇත. එය උද්ව නියමය ජය ගැනීම ය. එවන් වූ සින් පිඩාවකින් හා ගක්ති සම්පන්න බවකින් ඇන්තිගති මරණය දක දක එව පිටුනොපායි. එමෙන් ම ඇයට පුක්තිය පිළිබඳ ප්‍රබල විශ්වාසයක් ඇත. ඒ අනුව ඇය ගත් තීරණය අවසානය තෙක් නොසැලී ගෙනයයි. බාහිර බලවේග එම තීරණවලට පටහැනිව පැන තැගෙනුම් ඇය නොපුබට ව ම ඇයගේ සොයුරා ගුම්දාන තීරීමට ගත් නීරණය ඉටු කරයි. එහෙත් ඇයගේ අධිෂ්ථානය මෙසේ වුව ද ඇයට කළ හැකි වූයේ මුරකාවලින් වට වී තිබූ පොලිනිසඡ්ගේ මාත ගරීරයට පස් මිටක් ඉසිම පමණි. එසේ වුව ද එය සංකේතාත්මක ක්‍රියාවක් ලෙස ඇය එයින් සැකිමකට පත් වේ.

ක්‍රියෝන්ගේ පුතුයා හා පවත්වාගෙන ආ ප්‍රේම සම්බන්ධය ද ප්‍රතික්ෂේප කොට තම අහිප්‍රාය සාධනය කරගැනීමට සමත් වීමෙන් එම වරිතයේ උදාරත්වය තවත් තීවු වී පෙනෙයි. එහි දී හිමෙන් ඇන්තිගති කිනම් වරිතයක් ද යන්න තේරුම් ගනීමින් ඇන්තිගති අයය කරන බවක් පැහැදිලි වේ. එනම් ඇන්තිගති තුළ පවතින අවංකන්වය සහ සාධාරණීකරණය, නිහතමානී ව හා නීරහංකාර ව හිමෙන් වෙතට හෙළි කරන්නේ වූ අධිෂ්ථානයක උක්ෂණයක් බැවිති. හිමෙන් එය තේරුමෙන් අයෙකි.

ඇන්තිගති තම සොයුරාගේ මාත ගරීරයට පස් මිට දමා ආපසු පැමිණී විට ක්‍රියෝන් විසින් මුරකරුවා ගෙන්වා කරන පරික්ෂණයේ දී මුරකරු ඇන්තිගතිගේ ක්‍රියාව යුතු බවට සාක්ෂි දීමෙන් කොපයට පත් ලේ. එහි දී රජු සහ ඇය අතර ඇතිවන සංවාදය මේ යෝකජනකයේ උපරි ම අවස්ථාවක් ලෙස සැලකිය හැකි ය. එනම් එය ආධාරණීක ලෝකයන් හොතික ලෝකයන් අතර ඇතිවන ගැටුමකි. එමෙන් ම එය රාජ නිතියන් දේව නීතියන් අතර ගැටුමකි. ඉහත පැහැදිලි වූ සිදුවීම් ඇන්තිගතිගේ වරිතය තුළින් නොදත් නිසා හිමෙන් තම පියා ඉදිරිපිට එසේ පැවසීමට තීරීම් වූ බව පැහැදිලි වේ.

නැතහෙත්

05. (i) මහා භාරතයේ මුල් කොටසේ අන්තර්ගත "ඇඟුන්තලෝපබ්‍රානය" කාලිදාසගේ අහිඳුන ගානුන්තලය නිර්මාණය සඳහා යොදාගෙන ඇති මුලාගුයයි. එහි අන්තර්ගත කතා පුවත මෙසේ ය.

අඩිවි ප්‍රතිෂ්ථාන තුවර දුෂ්චර්ණන් තම් රජක් විය. දිනක් සිවි රු සෙනග සමග වනයට විදුණු රජු මහ වනයේ ආග්‍රාමයකට පිවිසුණේ ය. එහි දී කන්ව කසුප් තවිසාගේ අසපුව යුතුවේ ය. ඒ මොහොතෙහි කසුප් තවුසා එහි නොසිරි බැවින් මහු වෙනුවට රජුට පුන්දර කන්වනක් වූ ගානුන්තලා ආගන්තුක සත්කාර පැවැත්විය. ඇය පිළිබඳ නොරුදු විමුජු රජුට ගානුන්තලා තමාගේ උපත පිළිබඳ ව විස්තර පවසනු ලබයි. විජ්‍වාමිතු රාජ සාම්බන්ධාගේ තේරේස්බලය බැඳිනු පිණිස ගානුන්තලා මෙනකා තම් අප්සරා ව යවා දිසානය බිඳ දමු අපුරුණ් ඇයට උපතන් දියණිය නැදි තීරයේ හැරුම් පසු කණ්ව කසුප් තවුසා තමා ව හදාගත් බවත් රජුට ඇය පවසයි. රජු ගානුන්තලා සමග ගාන්ධර්ව ක්‍රමයට විවාහවේයි. මට ඔබ තිසා උපදින පුන්දර පුවරු තනතුර දුන මැනවියි." ඇය රජුගෙන් ඉල්ලා සිටියි. රජු එයට එකා වෙයි. ගානුන්තලාව මාලිගයට ගෙන යන්නට සිවිරු සෙනග එවත බව පවසා රජු පිටත් ව යයි. රජු ගිය පසු සාම් තෙමේ දුෂ්චර්ණන් රජු පවසා ගානුන්තලාගේ විවාහය අනුමතකොට ඇයට සක්විති ප්‍රත්‍යු උපදින බව ආයිරවාද කරයි. ගානුන්තලාට පුත්තු ලැබෙන අතර දරුවාට සය හැවිරිදී වූ විට දුෂ්චර්ණන් රජු මුණ ගැසීමට ඇය පිටත් ව යයි. නමුත් ඇය ව නොහැඳුනන බව පවසමින් දුෂ්චර්ණන් රජු ඇයට බැඳු වදියි. මෙහි දී අභයින් දිව්‍ය වාක්‍යයක් ප්‍රකාශ විය. "එම්බා දුෂ්චර්ණන් මේ මිධි පුතු ය. ගානුන්තලා තීයේ සත්තාය. පුතුයාන් ගානුන්තලාන් පිළිගෙන පෝෂණය කරව." මෙය ඇසු රජු තමා එසේ නොහැඳුනන බව පැවසුවේ දරුවා හා ගානුන්තලා ලෝකයාගේ සැකියට හාර්තය වීම වැළකීම පිණිසයයි පවසයි. ඉන්පසු රජු තම පුතු හා බිරිදී ආදරයෙන් පෝෂණය කළේ ය.

(ii) ගානුන්තලයෙහි මුඛ්‍ය මුලාගුය වන මහා හාරත උපබ්‍රානයෙහි සිද්ධිධාමය හා කාලිදාසගේ නාට්‍යයෙහි සිද්ධි මාලාවන් නොදත් විමසා බලන විට කාලිදාස අහිඳුන ගානුන්තලය තාව්‍ය රවනයේ දී කර ඇති වෙනසකම හා රවකයාගේ නිර්මාණ කොගලන මැනවින් හඳුනාගත හැකි වෙයි.

ඡායා භාර්තයේ එන මුල් පුවතට වෙනස්කම් කිරීම මගින් එය වඩාත් විශ්වාස්‍යනීය තත්ත්වයට ගෙන එන්නට කාලිදාස සමත් වී ඇත. මුල් කතාවට අනුව රුපු අසපුවට එන්නේ තම පිරිවර සම්බන්ධ නමුත් ගාකුන්තලයෙහි රුපු අසපුවට එන්නේ තම පිරිස මග හැරි භූදෙකලා විය. මුල් කතාවේ දී ගකුන්තලා තම උපත පිළිබඳ තොරතුරු රුපුව විස්තර කර දෙනු ලබයි. එක් අතකට ලැංජ්ජාවට තුළු දෙන එම උපත ඇගේ මිත්තියන් ලබා රුපුව ඉදිරිපත් කරවීම මගින් කාලිදාස මුල් පුවත අපුරු ආකාරයෙන් ගොඩනගා ඇත.

මුල් කතාවට අනුව කණ්ව සාම්ජ්‍ය එලවැල නෙළුන්නට ගොස් සිටි කාලය තුළ දුෂ්චර්ජන්ක රුපු ගකුන්තලාගේ පුවත අසා ඇය ගාන්ධිරව විවාහය සඳහා පොලුඩ්වා ගනිසි. වනයෙහි වැඩිණු, ලැංජ්ජාදිලී කුමරියක එසේ එකවර පොලුඩ්වීමේ අස්ථාහාවිකත්වය මගහරවා ගන්නා කාලිදාස කණ්ව සාම්ජ්‍ය මාස කිහිපයකට සෝම තීර්ථයට හිය බව පවසනි. මේ අතර රකුසන් තවුසන්ට බාධා කරයි. එම බාධා මැබැලීමට රුපු තවුසන් හා නහර ව සිටියි. ඒ ආකාරයෙන් කුමරයෙන් රුපු සහ ගකුන්තලා අතර ආදරයක් ලියලා වැශ්වන්නට අවශ්‍ය කාලය හා අවකාශය ලබා දී මුවන් අතර සිදුවන ගාන්ධිරව විවාහය ස්වභාවික ව සිදුවන විශ්වාස්‍යනීය පුවතක් බවට පත්කරයි. මුල් පුවතේ ගකුන්තලා තම පුතු යුතු රුපු රුපු කරන ලෙස පවසන ආත්මාරුපකාම් ඉල්ලීම කාලිදාස නාට්‍යයේ දී ඉවත් කරනු ලබයි.

මුල් කතාවට අනුව දුෂ්චර්ජන්ක රුපු නිසා ගැබීගත් ගකුන්තලා දරුවා පුසුන කරන්නේ අසපුවේම ය. ඉන් අනතුරු ව පුතුව සය අවුරුද්දක් පසු වූ පසු රුපු හමුවීමට යයි. එහෙත් නාට්‍යයේ දී කාලිදාසයන් නාට්‍ය රසය තීවු කරනු සඳහා ගකුන්තලා ගැබීගෙන සිටිය දී ම රුපුවේත යාමට සලස්වයි. මුල් කතාවේ දී රුපු ගකුන්තලා හා දරුවන් රජ මාලිගයට හිය විට මුවන් නොහඳුනන බව පවසා බැන වදියි. නමුත් අහිසින් ඇසෙන දිව්‍ය වාක්‍යයන් පසු ව රුපු පවසන්නේ තමා ගකුන්තලා හඳුනාගනු ලැබුව ද නොහඳුන බව පැවසුයේ තම පුතුයාගේ ජන්මය ලේඛකයාගේ සැකයට භාජනය වීම. වැලුකීම සඳහා යැයි පවසයි. මෙය කතා පුවතේ දී දුෂ්චර්ජන්ක රුපුගේ දුර්වලතාවක් ලෙස පෙනීයයි. නමුත් කාලිදාසගේ කෘතියට අනුව රුපුව ගකුන්තලා ව හඳුනාගත තොහැකි වන්නේ දුර්වාස් තවුසාගේ ශාපයේ බලපෑම නිසා ය. එහෙයින් රුපුගේ වරිතය නිසි ලෙසවත් කෙලපෙන්නේ තැත. තමා නොහඳුනන ස්ථ්‍යිතයෙන් ස්ථ්‍යිතයෙන් කෙලපෙයීමට අකමැති බව පැවසීමෙන් රුපුගේ වරිතයෙහි උදාරත්වය ද නාට්‍ය තුළින් ප්‍රකට වෙයි.

මුල් මූලාශ්‍යයට අනුව නාට්‍යයේ ඇත්තේ වරිත සතරකි. දුෂ්චර්ජන්, ගකුන්තලා, කණ්ව කසුප්පේ තවුසා සහ හරන එම වරිතයි. නමුත් කාලිදාසයන් නාට්‍යයේ දී රසයට උලින පරිදි වරිත එකරුයි කරගෙන ඇත. මේ අතර කාලිදාස කළ වෙනස්කම් අතර දේවරයා හා බැඳුණු සිදුවීම, මුදුව පැලදීම ශාපය, දරුවා මුණුගැසීම, දුෂ්චර්ජන්ක රුපු අවසානයේ ගකුන්තලාගෙන් සමාව ගැනීම, එමෙන් ම අවසානයේ දී මාරුව සාම්ජ්‍යමා මුවන් දෙදෙනා විවාහයට පත් කරනු ලැබීමේ නාට්‍ය රසවත් කරනු ලබයි. මේ ආදි ලෙස මුල් කෘතිය වෙනස්කම්වලට භාජනය කරමින් කාලිදාසයන් නාට්‍යයේවිත ලෙස ගකුන්තලා නාට්‍ය රවනා කර ඇත.

(iii) කාලිදාස රවනා කරනු ලැබූ උසස් ම නාට්‍ය කෘතිය ලෙස අහිඳුන ශාකුන්තලය නාට්‍ය තැකින්විය හැකි ය. ශාකුන්තලය ග්‍රේෂ්‍ය නාට්‍යකයේ ලෙස සැලුකීමට හේතු වූ කරුණු කිහිපයකි. ශාකුන්තලා නාට්‍ය වනාහි අභ්‍යන්තර කතා පුවතක් ඇපුරින් රවනා වුව ද පේක්ෂක විශ්වාස්‍යනීයට නොමැද ව පුරුණෙන ඇපුරින් රවනා වී තිබීම ඉමහත් පැසපුමට ලක්වන්නකි. නාට්‍යයේ කතා වින්‍යාස ගොඩනාවා ඇති ආකාරය, වරිත ගොඩනගා ඇති ආකාරය, රස සිද්ධාන්ත නාට්‍ය තුළ වඩාත් පුබල ලෙසත් සිදුම් ලෙසත් යොදාගැනීම, නාට්‍ය රවනයේ දී. යොදාගෙන ඇති ගදන පදන රිතියේ රසවත් බව ආදි හේතු මත ශාකුන්තලා නාට්‍යය ග්‍රේෂ්‍ය නාට්‍යයක් බවට පත්වෙයි.

දි රුපකයේ නාට්‍ය ගණයට අයත් වන ශාකුන්තලය නාට්‍යය අංක 07කින් යුත්ත වේ. නාට්‍යයේ පළමු වන අංකයෙන් ම කරා වින්‍යාසය පුබල ව ගොඩනැවීමට කටයුතු කර ඇත. දුෂ්චර්ජන්ක හා විදුෂක අසපුව පුද්ගලයට යාම ශාකුන්තලා අනුස්ථා හා පියංවදා හමුවීම එදින රුපුව ශාකුන්තලා කෙරෙහි සිතක් පහළ වෙයි. ශාකුන්තලා තුළ ද අව්‍යාප්‍ය ආදරයක් දුෂ්චර්ජන්ක රුපු කෙරෙහි ඇති වේ. තපෝ වනයට බාධා පැමිණෙනුයි යන සැකයෙන් පිරිස සමග නික්ම යාමට තරම් ම උගත් නිහතමානී අයක් ලෙස කතාව ගොඩනැවීමට කාලිදාස සමත් වෙයි.

නාට්‍යයේ වරිත ගොඩනැවීම ද පුවිණ්ෂ අයුරින් සිදුකර ඇත. ශාකුන්තලාගේ වරිතය ආදර්ශමත් භාරතීය කාන්තාවගේ විනීත බව, කීරු බව, අප්‍රමාණ පතිභක්තිය, සුකුමාල බව, ලාලිතා යනාදී ස්ථ්‍යී ගණාංග මත වන සේ තිරුප්පණය කර ඇත. කාලිදාස තම තීර්ථමාණය තුළින් මතු කරන ඇය විටෙක හදවත් වමත්කාරයෙන් පුරුවා දමන්නි ය. ඇගේ වරිතයේ රුප සම්පත්තියෙන් ජ්‍යේෂ්ඨකයේ දී විසින් වෙති.

මුළු රටෙහි ම සිටින අතිය රුමත් කතුන් රුපුගේ අන්තාපුරයෙහි වෙසෙහි. නමුත් මුවුන් සියලු දෙනා ම ගකුන්තලාගේ රුපලුදීයට පරදින බව දුෂ්චර්ජන්ත රුප පවියයි. ගකුන්තලා ගැබිබර ව්‍යුතු වෙත හිය විට රුප ඇයට බැහැ වැදුන ද එය තම ස්වාමියාගේ වරදක් නොවන බව සිතයි. කාලිදාය දුෂ්චර්ජන්තගේ වරිතය රාජ ධර්මයෙහි ප්‍රතිමූර්තියක් ලෙස ගොඩනෘතියි. ඔහු තාරුණ්‍යයෙන්, රුපයෙන් සහ ප්‍රතාපයෙන් ද යුත්ත වෙයි. ඔහු තාරුණ්‍යයෙන් වෙනස් වීම ඔහුගේ නොවන සිදු වේ. කණ්ඩ තුවුයා ද පරමාදරු මුනිවරයෙකු, පියෙකු වශයෙන් නිරුපණය කරනු ලබයි.

හරහැමුණි ඉදිරිපත් කළ රස සිද්ධාන්ත මෙම නාට්‍ය තුළ වඩාත් ප්‍රබල ලෙසයි, සියුම් ලෙසන් යොදාගැනීමට කළිදාය සමත් වී ඇත. ගුණාරය, ගොකය, විශ්වාස යනාදී වශයෙන් නාට්‍ය ප්‍රරාම රස හාවයන් විවිධ ස්වරුපයෙන් උදාශනය වෙයි. නාට්‍ය වස්තුව ද ආරම්භ, යන්න, ප්‍රාප්ත්‍යාගා, නියන්ත්ති, එලාගම යන අවස්ථා පංචක යටතේ එක් එක් අවස්ථාව අනුව ගොඩනැගි ඇත.

ගකුන්තලය නාට්‍යය රවනයේ ද යොදාගෙන ඇති ගදු පදන රිතිය නාට්‍යයෙහි රසය ප්‍රබල ව ඉස්මතුකාට දක්වයි. නාට්‍යයේ අවසානය දක්වා ම කාව්‍යමය ගුණයෙන් අනුත ව විස්තර කර තිබීම මෙහි උසස් බව පෙන්වීමට ඇති එක් නිදුසුනිනි. පරිසරය පිළිබඳ ව නාට්‍යයේ මුළ සිට ම විස්තර කෙරෙන අතර, මිනිසුන් සහ පරිසරයේ එවත් වන සතුන් අතර මෙන් ම ගස්වැල් / පොලොව ආදි සියල්ල කෙරෙහි ඇති පවත්‍ය වමන්කාර බව ද හෙළිදරව කරයි. ගස්වැල් පුරතින බව ද, පරිසරය අගය කරන බව ද පෙන්වා දෙන්නේ ප්‍රේක්ෂකයාට වමන්කාරය දනවිතිනි. එමත් ම ස්වභාවධිමය හා මිනිස් වර්යා අතර අනෝහා සම්බන්ධය නාට්‍යයේවිත ව දක්වීමට ද ක්‍රියාකර ඇත. ගකුන්තලා මී මැස්සෙකුගෙන් පිඩා විදින අවස්ථාවේ රුප පැමිණ මී මැස්සා පලවා හරිනු ලබයි. මී මැස්සා සම්බන්ධ කරගනිමින් ප්‍රේක්ෂකයාට ප්‍රේමයක සිතුවමක් ගෙන ඒමට ක්‍රියාකර දක්වයි. ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා ම ප්‍රේමණිය අනුහුතිය වස්තු විෂය කොටගෙන රසිකයා තුළ වමන්කාරයක් දනවියි.

දුෂ්චර්ජන්ත රුපුගේ සිතෙහි පහත වූ ප්‍රේමය මුහුකුරා හිය අවස්ථාව ඉස්මතු කර දක්වීමට අනුපුදා, ප්‍රියංචා, විදුෂක ආදි වූ විවිධ වරිත සහාය කරගෙන තිබීම ද විශේෂ ලක්ෂණයකි. පොදු ප්‍රේක්ෂකයාට රසවිදිය හැකි පරිදි නාට්‍යයේ හාජාව ගොඩනෘතා ඇත. ඇතැම් අවස්ථා විකට තෙපුල් ආදිය මගින් විස්තර කිරීමට ක්‍රියාකර ඇත. ඒ බව විදුෂකගේ වරිතය නොදු ම නිදුසුනියි. තුමතුමයෙන් නාට්‍යයේ විකාශනය දක්වීමට ද විදුෂක වරිතය මහත් සේ ක්‍රියාකර ඇත. දෙවියන් පුරලොවෙන් පැමිණීම යනාදී විස්තර සාමාන්‍ය සිදුවීම් ලෙස ඉදිරිපත් කරයි. මිනිස් සන්නානයට විදුරා ගත හැකි ලෙස මෙම කරුණු ඉදිරිපත් කිරීමට කාලිදාය සමත් ව ඇත.

නාට්‍යය අවසාන වන්නේ ගකුන්තලා හා දුෂ්චර්ජන්ත රුපුගේ අතිපාය ඉටුවීම තුළින් කාලිදායගේ නිගමනය මෙන් ම ප්‍රේක්ෂක විත්ත සන්නානය තුළ ද අවසානයේ සාධාරණයක් ඇති කරමිනි. එය ප්‍රේක්ෂක සින් සහන් ප්‍රැබෝධමත් කරනු ලබයි. මේ ආදි කරුණු හේතුකාට ගකුන්තලය ග්‍රේෂ්ඨ නාට්‍යයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය.

06. (i) ගුවන දායන මාධ්‍යයක් වශයෙන් ප්‍රේක්ෂක අවධානයට යොමුවන්නා වූ කලාවක් වශයෙන් නාට්‍ය කලාව ලෝකයේ පිළිගැනීමට හාජාය මුවකි. මේ අනුව සැලකීමේ ද නාට්‍ය පිටපතක් යනු එකතාරා ප්‍රබන්ධයකි. එහෙන් එය අනෙකුත් සාහිත්‍ය ප්‍රබන්ධයන් සේ නොවනු ඇත. එනම් නාට්‍ය පිටපතක් යනු රගදක්වීම සඳහා සකස් කරන ලද ලිඛිතමය වූත්, ගදුමය හෝ පදනමය වූත් ප්‍රබන්ධයකි. යමිකිසි රවකයකු තුළ තම මනස් පහළ වූ, තිරීමාණාත්මක ව ගොඩනැගුණු, රසාලීත් යෝම්වලින් යුතු වරිතවල සැල්වී වර්යාවන් හා මනෙශ්‍යාවයන් හෙළිදක්වීමට හැකි පරිදි සකස් වූ තිරීමාණාත්මක ලිඛිත ප්‍රකාශනයක් ද වන අතර, වරිත හා සංවාද ස්වරුපයෙන් ආත්ම හාජායනෙන් ද මුළිනුප්‍රවා දක්වෙන අතර ම කරාව මගින් ගෙනහැර දක්වන වස්තු බිජයට අමතර ව නාට්‍ය ගෙලිය ද තීරණය කරන්නා වූ ප්‍රබන්ධයකි. කියවා රසවිදිමට වඩා නාට්‍ය නරඹා රස විදිමට හැකියාව ඇති ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් අනිමුඩයෙහි රුපණ ක්‍රියාවලිය මගින් සිද්ධීමාලාවක් ගෙනහැර දක්වීම. සඳහා සකස් වූ පෙළක් වශයෙන් ද නාට්‍ය පිටපත හඳුන්වාදිය හැකි ය.
- (ii) අධ්‍යක්ෂණය සඳහා නාට්‍ය පිටපතක් තෝරා ගැනීමේ ද අධ්‍යක්ෂවරයා සැලකීල්ලට ගත යුතු කරුණු රාජියක් ඇති අතර, ඉන් ප්‍රධාන කරුණක් වශයෙන් යම් පිටපතක් තුළින් එය සාර්ථක රෝගනයක් බවට තිරීමාණය කළ හැකි ද යන්න තීරණ කරනු ලැබේයි. එනම් අධ්‍යක්ෂණයේ ද තම විසින් තෝරාගත් පිටපතෙහි රෝගන තීරණ කිරීමාලාවක් පිටපත පිටපත තුළ එය තිරීමාණන්මක අතින් සහ කරාව වස්තුවේ තුළින් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවයක් විශාලකා බැලිය යුතු තවත් කරුණක් වනුයේ එම නාට්‍ය පිටපත තුළ එය තිරීමාණන්මක අතින් සහ කරාව වස්තුවේ තුළින් විශාලකා බැලිය විය වේ.

එමෙන් ම ආර්ථික සමාජමය, දේශපාලන සාධකවලට ගෝවර වේ ද යන්න පිළිබඳ ව ද සලකා බැලීම ඉතා වැදගත් කරුණක් වනු ඇත. එමත් නොව තමා විසින් තෝරාගනු ලබන පිටපත තුළ අනුලත් කරා වස්තුව සංස්කාන්දියට, සඳාවාරයට පටහැනි නොවන ඉතා හොඳ තත්ත්වයක පැවතීම ද මෙහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් සැලකිල්ලට හාජනය කළ යුතු කරුණකි.

නාට්‍ය පිටපත තෝරාගැනීමේ දී අනුමාංගික ඩිල්පීන්ගේ වැඩ කොටස බෙදියාම තුළින් එම අදාළ සියලු කරුණු එකිනෙකක් සපුරා ගැනීමට හා එම ඩිල්පීන්ගේ අත්දැකීම හා පළපුරුද්දට ගෝවර වන පරිදි නිම කරගැනීම සඳහා අවශ්‍ය පසුවෙම තම නාට්‍ය පිටපතට අදාළ කරගැනීමට හැකිවේ ද යන්න පිළිබඳ ව සැලකිල්ලක් දක්වීම ද මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි තවත් කරුණක් සේ දැක්විය හැකි ය.

මේ ආදි වශයෙන් නාට්‍ය පිටපතක් තෝරාගත් නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ඉහත කී කරුණු කෙරෙහි අවධානය යොමු කළ යුතු බව සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) නාට්‍ය පිටපත තෝරා ගැනීමෙන් අනතුරු ව ප්‍රේක්ෂක අවධානය හා ප්‍රේක්ෂක විශ්වසනීයන්වයට පත්කරලීම සඳහා එය හොඳ නාට්‍ය නිර්මාණයක් බවට පත් කිරීමට කටයුතු කළ යුතු ය. මේ සඳහා අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් ඉතා මැනවින් එම පිටපත තවදුරටත් පරිසිලනය කර ඒ පිළිබඳ මතා අවබෝධයක් ඇතිකර ගත යුතු ය. මෙහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් අධ්‍යක්ෂ පිටපත සකස් කරගැනීම ඉතා වැදගත් හා ක්‍රමානුකූල වූ පිළිවෙතක් සේ සැලකිය හැකි ය.

මින් අනතුරු ව කළයුතු හාරදුර කාර්ය වනුයේ නළවරණය තුළින් සිය නාට්‍ය සඳහා සුදුසු නළ නිශ්චිත තෝරා ගැනීම ය. මෙහි දී ප්‍රවීණ නළ නිශ්චිත මේන් ම ආමුනික වූ නළ නිශ්චිත ද තෝරා බේරා ගැනීමට අධ්‍යක්ෂවරයා ක්‍රියාත්මක විය යුතු අතර, නාට්‍යයේ තේමාවට ගැලපෙන පරිදි සහ නළ නිශ්චිත ගැනීමෙන්ගේ පොරුණන්වය කෙරෙහි ද නාට්‍යයට අවශ්‍ය වන්නා වූ නළ නිශ්චිත මේන් කෙරෙහි ද සැලකිලිමත් වීම අනතුවශ්‍ය වේ.

අනතුරු ව තෝරාගත් නළ නිශ්චිත සියලු දෙනා පෙරවුකොට මුවන් අමතා නාට්‍ය පෙළ හඳුන්වාදෙමින් කිහිපවතාවක් පෙළ කියවා පුහුණුවේමේ කටයුතු ආරම්භ කළ යුතු ය. මෙහි දී සිය නළ නිශ්චිත ගැනීමෙන් අනෙක්නා අවශ්‍යතාවයන් සැපිරෙන අපුරින් තමාගේ කාර්යභාරය මතාකොට කැපවීමෙන් ලිගාකර ගැනීමට වගබලා ගැනීමට ද අධ්‍යක්ෂවරයා ක්‍රියාත්මක විය යුතු වේ.

මෙම සමය ම නාට්‍ය සඳහා දායක කරගත යුතු අනුමාංගික ඩිල්පීන්ගේ අවශ්‍යතාවය පිළිබඳ ව කටයුතු කළයුතු ය. එනම් තම නාට්‍යයට තර්තනය අවශ්‍ය නම් තර්තනය පිළිබඳ ව සහ සංගින පිළිබඳ ව නිපුණ් ඩිල්පීන් යොමුවා ගැනීමට ක්‍රියා කළ යුතු ය. එමෙන් ම නාට්‍යයට අවශ්‍ය අදුම් නිර්මාණ ඩිල්පීයක් මෙන් ම අංග රවතා ඩිල්පීයක් ද එමෙන් ම පසුතල නිර්මාණ සහ රංග හාන්ච් නිර්මාණ ඩිල්පීයක් පිළිබඳ ව ද අවශ්‍ය පරිදි කටයුතු කළ යුතු ය.. අවසාන වශයෙන් රංගලෝක ඩිල්පීයාගේ කාර්යභාරය කෙරෙහි ද වගබලා ගැනීමට තරම් අධ්‍යක්ෂවරයා තම නාට්‍ය කෙරෙහි බලපාන අනුමාංගික ඩිල්පීන් සියල්ලන්ගේ ම අත්තවශ්‍යතාවය පිළිබඳ සැලකිලිමත් ව කටයුතු කළ යුතු ය.

මෙහි දී විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතුවන අනුමාංගික අංයක් වූ රංගලෝක ඩිල්පීයාගේ පූර්ණ අනුග්‍රහය සහිත ව කළ යුතු වනුයේ සැවේශ පුහුණු කාර්ය වේ. මෙහි දී අධ්‍යක්ෂවරයා සියලු ම අනුමාංගික ඩිල්පීන්ගේ මෙන් ම නළ නිශ්චිත ගැනීමෙන්ගේ සියලු ක්‍රියාකාරකම් කෙරෙහි අවධානය යොමුකරමින් අවශ්‍ය අවසාන උපදෙස් ලබාදීමට සොරුරු ආයුදායකයෙක් සේ කටයුතු කළ යුතු ය.

මෙවන් වූ සියලු කාර්යභාරයකින් අනතුරු ව මංගල දරුණනය පැවත්වීමට වගබලා ගත යුතු ය. මේ සඳහා නෑ ඩිනමිතුරන් මෙන් ම නාට්‍ය විවාරකමින්ට ද ඇරුපුම් කර, තම නාට්‍යයේ මංගල දරුණනය නැමැති මානැගි කාර්යභාරය සිදුකිරීමට කටයුතු කිරීම මහුගේ අහිපාය වන්නේ ය.

මෙවන් වූ මානැගි කාර්යභාරය මස්සේ විකාශනය වූ නාට්‍ය පිටපත නාට්‍ය නිර්මාණයක් සේ ප්‍රේක්ෂක ජනතාව වෙත කරලියට නැංවීමට සිය කටයුතු ක්‍රියාත්මක කරනු ලැබෙනුයේ ඉහත ක්‍රියාමාර්ග සියල්ල ඉෂ්ට සිද්ධ වීමෙනි.

I කොටස

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

II කොටස

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) උඩරට සම්ප්‍රදාය :-

ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයක් හැටියට කොහොඳාකංකාරී ගාන්තිකර්මය කාගෙන් පිළිගැනීමයි. මේට අමතර ව උඩරට සම්ප්‍රදායට අයන් ගාන්තිකර්ම කිහිපයක් ඇත. එනම් වලියක් මංගලයය, කඩවර කංකාරිය, උඩරට ගම් මුඩුව සහ උඩරට බලි ගාන්තිකර්මය යන ගාන්තිකර්ම උඩරට සම්ප්‍රදායට අයන් වේ.

පහතරට සම්ප්‍රදාය :-

පහතරට සම්ප්‍රදායට අයන් ගාන්තිකර්ම ගණනාවක් ඇත. එම හැම ගාන්තිකර්මයක් ම ප්‍රධාන ගාන්තිකර්ම සේ සලුකීමට හැකි තරම් සාම්ප්‍රදායික හා ඕල්පිය අතින් ප්‍රබල බවක් ද පෙනෙයි. ඒවානම් දෙවාල් මුඩුව, දහ අට සන්නිය හෙවත් සන්නියකුම් යාගය, රටයකුම් හෙවත් රිදියා යාගය, මහසොහොන් සමයම්, සූනියම් කැපිල්ල (මැණික්පාල ගාන්තිය), ගම් මුඩුව, ගරායකුම් සහ පහතරට බලි ගාන්තිකර්මය යනාදී ගාන්තිකර්ම වේ.

සබරගමු සම්ප්‍රදාය :-

සබරගමු සම්ප්‍රදායට ද අයන් ගාන්තිකර්ම බොහෝමයක් පවතියි. ඉන් ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය සේ පහන් මුඩුව නම් කෙරෙන අතර, එට අමතර ව කිරී මුඩුව, පූනා මුඩුව, කුමාර සමයම්, සන්නියකුම්, ගොපලු සමයම්, මහසොහොන් සමයම්, සබරගමු බලි ගාන්තිකර්මය, දෙහි මුඩුව යනාදී ගාන්තිකර්ම දැක්විය හැකිය.

(ii) කොහොඳාකංකාරියේ නාට්‍යමය අන්තර් රංග අවස්ථා

- | | | |
|----------------|-----------------------|-------------|
| * ගුරුගේ මාලාව | * වැදි යක්කම | * නයා යක්කම |
| * උෂරා යක්කම | * ගබඩා කොල්ලය ආදියයි. | |

දහ අට සන්නියේ

- * කජ යකා, රිරි යකා, අව්‍යාහාර, කොට යකා, ආදින්ගේ පැමිණීම මුල් අවස්ථාවට ඇතුළත් ය.
- * සූනියම් යක්ෂණීයගේ රංගාවතරණය, පැදුම් දුපවිල්ල හෙවත් මරු රිරි යකා, පාලි දෙළඟ රංගාවතරණය, සන්නි: 18 රගපාන අවස්ථාව, කේල සන්නිය යකා අවසානයට ඉදිරිපත් කිරීම සහ කඩවත් තරණය නම් වූ අවස්ථාව ද සඳහන් කළ හැකි ය.

රිදියාගයේ

- නානු මුරය, කපුයක්කාරිය, දරු තැලවිල්ල

සූනියම් යාගයේ

- විඛි පවුන

දෙවාල් මුඩුව සහ ගම් මුඩුවේ

- අඩ විදමන, මරා ඉපැදිදීම, රාමා මැරිම, ඇත් බන්ධනය, මී බන්ධනය, දෙවාල් ගොඩ බැඩීම දැක්විය හැකි ය.

පහන් මුඩු ගාන්තිකර්මයේ

- තොරණ් යාගය, පොත්කඩේ පාලිය, අඩ විදමන, දෙවාල් ගොඩ බැඩීම, රාමා යක්කම, අසුර යක්කම, භාතා යක්කම

කිරී මුඩු ගාන්තිකර්මයේ

- මී බන්ධනය, ඇත් බන්ධනය, තුගේ සැහැල්ල (මී කැඩීම)

(iii) ගාන්තිකර්මවලින් අනතුරු ව ස්‍රී ලංකා නාට්‍ය ඉතිහාසය දෙය විපරම කිරීමේ දී අපට දක්නට ලැබෙනුයේ සොකරී, කේලම් ආදී ජන නාටක ක්ෂේත්‍රයයි. මෙහි දී සොකරී සහ කේලම් පදනා එකී ලක්ෂණ ඇතුළත් වී ඇති බව පෙන්වාදෙන එදිරිවිර සරවිවන්දුයන් කොහොඳාකංකාරියේ තාය යක්කමේ වී කෙටිම, පෙළීම සොකරී නාටකයේ ද ඇතුළත් වී තිබීම උදාහරණ වශයෙන් දැක්වයි. සන්නියකුම් යාගයේ වෙස් මුහුණු හාවිතය කේලම් තාට්‍ය සඳහා යොදාගෙන ඇති බව එම වෙස් මුහුණු දෙය බැඳීමේ ද පැහැදිලි වෙයි. එමෙන් ම යක්ෂ හා දේව ඇදහිලි, විශ්වාස පුරාණේක්ති සහ උපත් කිරී ද සොකරී සහ කේලම් නමින් හැදින්වෙන අපේ පැරණි ජන නාටක සඳහා බෙහෙවින් යොදාගෙන ඇති අතර, ප්‍රජාර්ථය ප්‍රධාන වශයෙන් හාවිත කර ඇත.

සාම්ප්‍රදායික ගාන්තිකර්මවල ඇතුළත් ශිෂ් ප්‍රේක්ෂකයා ම්විතයට පත් කිරීමට සහ රසයුතාව ව්‍යුධනය කිරීමට බෙහෙවින් බලපා ඇත. ඒ අනුව යාග සාහිත්‍යයේ කවී සහ සංවාද කාණ්ඩ දේශීය නාට්‍යවලට තේමාකර ගැනීමට නාටක අධ්‍යක්ෂවරුන් හියාකර ඇත. මේට උදාහරණයක් වශයෙන් එදිරිවිර සරවිවන්දුයන් විසින් නීජ්පාදනය කරන්නට යෙදුණු "වෙල්ලවැළුම්", "රත්තරන්" ආදී නාට්‍ය සඳහා එකී ලක්ෂණ යොදාගැනීමට උත්සාහ දරා ඇත. විශ්වාසයේ වාද්‍ය හාවිත කර ඇති බවක් දක්නට ලැබේ.

යාන්තිකරුමවල දක්නට ලැබෙන අනුකරණ ස්වරූපය, අනුරූපණ, ආංගික අහිනය මෙන් ම ගමන් තාල ආදිය ද නාට්‍ය සඳහා යොදාගැනීම දක්නට ලැබේ. මැත කාලීන ව නිෂ්පාදනය වූ "අමුද්දස්ස කෝලම", "නාග ගුරුලා" ආදි නාට්‍ය සඳහා එකී අංග ඉවහල් කර ගැනීමට ක්‍රියාකර ඇත. එමෙන් ම යකුන්ගේ ඇඳුම් පැළපුම්, වෙස් මුහුණු ආදිය ද වර්තමාන නාට්‍ය සඳහා ද යොදාගැනීමට නාට්‍ය නිෂ්පාදකයින් ක්‍රියාකරන අපුරු දක්නට ලැබේ. එමෙන් ම වෙස් මේස්තර නිර්මාණය සඳහා ද එකී කුම්වේදයට තැකම් කියන බවක් දක්නට ලැබේ.

"මමුර ජවතිකා", "ජසයා සහ ලෙන්විනා", "සෞකරි" ආදි නාට්‍ය නිෂ්පාදනය දෙස බලනවිට ද යාන්තිකරුමවල ලක්ෂණ යොදාගැනීමට ක්‍රියාකර ඇති බව පෙනෙයි. ජස ලෙන්විනා නාට්‍යයේ ගමන් තාල දෙස බලනවිට පහතරට සාම්ප්‍රදායික අඩි යොදාගතිමින් ගමන් තාල සකස් කර ඇති අතර, ඒ සඳහා භාවිත කරන බෙර හා තාල හා නාද රටාවන් ද යොදාගැනීමට ක්‍රියාකර ඇත.

මැත කාලීන ව ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ ජයලත් මතෙන්රත්නයන්ගේ "තලමල පිපිලා" නාට්‍යය සඳහා ද දේශීය යාන්තිකරුම එනම් තොෂොඩාකංකාරියේ පසුවීම සහ පාරම්පරික ගුරුවරයෙකුගේ වරිතය සමාරෝපණය කරමින් සාම්ප්‍රදායික උඩරට බෙරය සහ ගායන රටාව ද මැනවින් යොදාගතිමින් වර්තමාන දේශීය නාට්‍ය කළාව පෝෂණය කිරීමට ඉවහල් කරගෙන ඇති බවට උදාහරණයක් සේ දැක්විය හැකි ය.

02. (i) බොහෝ කළක් ජනප්‍රියත්වයට පත් වී තිබූ නාඩගම් කළාව යම් යම් හේතු සාධක මත පිරිහිමව හේතු වූ බව දක්නට ලැබේ. මේ සඳහා හේතු වූ කරුණු ගණනාවක් ඇත. එනම් මීට බලපෑ ප්‍රබල සාධකයක් සේ සඳහන් කළපුතු වන්නේ කර්ණාටක සංගිතය ප්‍රයාකරමින් සිටි ප්‍රේක්ෂකයා හින්දුස්ථානී සංගිතයට නැශුරුවීම සහ එහි ඇති රසවත් බව නිසාත්, විවිධත්වය නිසාත් හින්දු රාග ඒකාකාරී වීම හා ඊට යොදාගත් කර්ණාටක සංගිතය මිහිර නොවීම හේතුවක් බවට උදාහරණයක් සේ දැක්විය හැකි ය.

එමෙන් ම නාඩගම් රචකයින් ගිලිහි යාම සහ නිර්මාණයිලි බවින් දුර්වල තත්ත්වයේ අය වීම සහ නාඩගම් රචනයට අපහුණු වවන යොදීම නිසා ප්‍රේක්ෂකයා හෙවත් රසික ජනතාව ඉන් සැහීමකට පත් නොවීම. එමෙන් ම නාඩගම් නැරඹීමට පැමිණෙන ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට දිනපතා ම එක ම පුරුව රංගය හා ස්ථාවර පාත්‍රයන් දිනපතා පැමිණීමට සිද්ධීම ද නාඩගම් කළාව පිරිහිම කෙරෙහි බලපාන්නට විය. එමෙන් ම රාත්‍රිය පුරු දින ගණන් මුජ්ලිලේ රංගගත කිරීම සහ නාඩගම් පොල දුසිරින්, දුරාවාරය ගහණ තැනක් ලෙස අවමානයට ලක්වීම නිසාත්, එමෙන් ම කාන්තාවන් නොයාපුතු තැනක් ලෙස ජනතාව විසින් සැලකීම්.

- (ii) තුර්ති නාට්‍ය කළාව ජනප්‍රිය වීමට ප්‍රධාන හේතුවක් වූයේ ඊට පෙරානු ව පැවති නාඩගම් කළාව හා එහි සංගිතයේ තිබූ රසවත් බවට වඩා ප්‍රේක්ෂක සින් සහන් මවිත කරවන කර්ණ රසායන රාගධාරී සංගිතයෙන් පුරුණ වූ සහ මිහිර, මමුර තනු හිත සඳහා විවිධත්වයෙන් පුතු ව යොදා තිබීම ය.

එමෙන් ම මෙතෙක් නොතිබුණු පුව පහසුකම් සහිත රංග ගාලා තුළ වේදිකාගත කිරීම සහ කාලය පැය දෙකක, තුනක පමණ කාලයක් තුළ තුර්තියක් නරඩා රස ජනතාය කරගැනීම සහ ප්‍රාස්ථික ලක්ෂණ අතර නැවුම්, ගැයුම් බහුල විනෝදාත්මක රංගනයන්ගෙන් පරිපුරුණ වීමේ ලක්ෂණ පැවතීම ද වේ.

එමෙන් ම නැවීන රංග තාක්ෂණික ක්‍රම ශිල්ප යොදාගතිමින් අත්හුත කරා වස්තු, විස්මිත ද්රේශන හා ද්රේශනීය ප්‍රේක්ෂාවත් ඇතුළත් වීම මෙන් ම ප්‍රහු සමාජයේ අනුග්‍රහය ලැබීම ද තුර්ති නාට්‍ය කළාව ලංකාවේ ජනප්‍රිය වීම කෙරෙහි තුබුදුන් කරුණක් වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

එමෙන් ම මෙතෙක් කළක් ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය කළාව තුළ පිරිමින්ට පමණක් සීමා ව තිබූ රංගන දායකත්වය කාන්තාවන්ට ද හිමි වීම නිසා ස්ත්‍රී වරිත ස්ත්‍රීන් විසින් ම රංගනයේ යොදීම තුළින් රංගනයේ තාත්වික බව ඇති වීම සහ හින්දුස්ථානී සංගිතයෙන් පරිපුරුණ වූ කරුණ රසායන හිත ගායනය තුළ ප්‍රේක්ෂක සින් ඇද බැඳ ගන්නා වූ ස්වරූපයක් ඇති වීම ද තුර්ති ජනප්‍රියත්වය කෙරෙහි බලපෑ නැවුම් අත්දැකීම් සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

එපමණක් නොව ජාතික තිද්‍යස් අරගලයට මුහුණපා සිටි ශ්‍රී ලංකාතික ජනතාව තුළ නිදහස් සටනේ අරමුණ වෙනුවෙන් සිංහලයින් වෙන රට, ජාතිය, ආගම පිළිබඳ ව අවබෝධයක් සහ අක්ලපමුද සංවර්ධනයක් ඇතිකරුම් සඳහා යොබනැංවූණු තුර්ති නාට්‍ය මගින් ජාතික අනන්තතාවය සුරක්ෂා මාධ්‍යයක් වශයෙන් එක්ස්ස්සත් වීමට පියවරක් ලැබීම ද මෙහි ද සඳහන් කළ හැකි ය.

මේ ආදි වශයෙන් තුර්ති නාට්‍ය කළාව ලංකාවේ ඉක්මනින් ජනප්‍රිය වීමට තුබුදුන් කරුණු වශයෙන් පෙන්වාදිය හැකි ය.

(iii) තුරුති නාට්‍ය ශ්‍රී ලංකාවේ ඉමහත් පෙරලියක් කිරීමට තරම් දක්ෂ තුළයේ, තුරුති රවකයන්ගේ සහ එවකට හින්දුස්ථානි සංගීතයේ ප්‍රබල මාධ්‍යයක් තුළ සිහිවා කටයුතු කිරීමේ දක්ෂභාවය නිසා යැයි යැලුකිය හැකි ය. එහෙත් ප්‍රධාන වශයෙන් එවකට සිටි කුපවීමෙන් සහ කළාවේ උන්තනිය වෙනුවෙන් ම ආප කැප තුළ ඇරෝන් ද සිල්වා, වාල්ස් ඩයස් වැනින්වූන්ගේ අභාවයන් සමඟ ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය කළාවේ අමුතු ම පරිභානි වාතාවරණයක් ඇති කරවන ලකුණු පහළ විය.

ඒ හේතුවෙන් නාට්‍ය කළාව ගැන අවබෝධයක්, පළපුරුද්දක් හා අත්දැකීම් බහුල නොවූ නිර්මාණකරුවන්, රවකයින් හා නළු නිශ්චයන් කෙසේ හෝ නාට්‍ය නිශ්චාදනයට පෙළඳුම්. එයින් නාට්‍ය කළාවේ පරිභානි ලක්ෂණයක් උදා කිරීමට ප්‍රබල තුළ හේතු සාධකයක් බවට පත්වන්නට විය. එමෙන් ම නවතම විනෝද මාධ්‍යයක් වශයෙන් විදේශයන් තුළින් ලංකාවට බලපෑ විතුපට මාධ්‍ය ජනප්‍රියත්වයට පත්වීම ද මේ වකවානුව තුළ දී තුළුදාන් තවත් ප්‍රධාන කරුණකි. එසේ වීමත් සමඟ ජනප්‍රිය නාට්‍ය නිශ්චාදකවරු හා නළු නිශ්චයන් විතුපට නිර්මාණයට සහ රංගනයට දායක වීමට කටයුතු කිරීම ද තවත් කරුණකි.

එමෙන් ම බටහිර ඉංග්‍රීසි අධ්‍යාපනය ව්‍යාප්ත වීම නිසා සිංහල හාජාව තොන් වීම සහ සිංහල සිරින් විරින් අමතක කරමින් ඉංග්‍රීසි ආකල්ප අනුව කටයුතු කිරීමට යාම මෙන් ම සමාජ පරිවර්තනයන් සමඟ ඇති තුළුදාන්ගේ රුවී අරුවිකම් සහ අපේක්ෂා අදිය තුළින් රසෘනාව වෙනස් වීම. මේ බලපෑ කරුණකි. එසේ ම වෙනස් වන ජේක්ෂක රුවියට සහ රසෘනාවයට ගැලුපෙන අපුරින් නාට්‍ය නිර්මාණය නොවීම ද සිතිය හැකි ය.

මෙම කාල වකවානුව තුළ දී බටහිර තාත්වික දෙබස් නාට්‍ය පරිවර්තන හා අනුවර්තන ලෙස නිශ්චාදනය විය. එම නිශ්චාදනයන් වැඩි වශයෙන් රසවින්දනයට ඩුරුවුයේ ඉංග්‍රීසි බස දත් උගත් සමාජයේ ජේක්ෂක පිරියකි. පෙළු ජේක්ෂකයාට ඉන් පිටිවහලත් අත් නොවීමි. එසේ තුළ උගත් යැයි සම්මත සමාජයේ නිශ්චාදිත නාට්‍ය සාර්ථක ගණයෙහි ලා සැලකීමට පියවර ගත්ත ද, සාමාන්‍ය ජනතාව අතර ඒවා ජනප්‍රිය නොවීම ද මේ බලපෑම ඇතිකරන ලදී.

යනාදි කරුණු ඔස්සේ සලකා බැලීමේ දී තුරුතිවලින් අනතුරු ව සිංහල නාට්‍ය කළාව පරිභානියට පත්වීමට තුළුදාන් බව පැහැදිලි ය.

03. (i) එශ්චිනාසික කඩා පුවතක් පසුබීම් කරගත් යසලාලක තිස්ස රුපුගේ කඩාව ලාංකික බොන් දෙනෙකු අතර පුවලින තුළ සිද්ධියකි. මෙම පුවත නාට්‍යයේ අපුරින් ජේක්ෂකයා වෙතට නිර්මාණය කරලීම සඳහා කටයුතු කර තිබීම සයිලුමන් නවගත්තේගම නාට්‍යවේදියාගේ දක්ෂතාවයකි.

මෙහි දී පෙළ රවනය කිරීම සඳහා නාට්‍යයේ පුවතක් සහ ලේඛකධර්ම් සම්ප්‍රදායන් දෙක ම හාවිතයට ගෙන ඇති අතර, කඩාව ගොඩනැංවීම සඳහා ඉතා මැත්වින් අවස්ථා නිරුපණය සඳහා එකී ගෙළිය හාවිත කර ඇති බව ද පෙනී යන ප්‍රධාන කරුණකි.

සුබ සහ යස නාට්‍යය එශ්චිනාසික කඩා පුවතක් මගින් එහි කඩාව තුළින් ඉදිරිපත් කිරීමට උන්සාහ ගත්තේ රුපුගේ තොන්රුමිකම සහ රජකම පිළිබඳ ව තමා තුළ පවතින්නේ ඉතා යරල වුවක් සේ ය. එයින් අවස්ථාවාදී වන දෙරවුපාල නැමැති සේවකයා රජතුමා මුලාවට පත් කිරීමේ රුපු තොසිතු සිදුවීමක් තුළින් රාජ තන්ත්‍රයට ම පාචමක් කියාදීමට ක්‍රියාකර ඇති බව එශ්චිනාසික කඩාව තුළින් ගොනුකොට දක්වයි. එහෙත් සයිලුමන් නවගත්තේගමයන් සුබ සහ යස නාට්‍යයට තව අස්ථ්‍ය කුවනයක් ගෙනදීමට උන්සාහගෙන ඇති අතර, දේශපාලන අරුමුදකාරී වාතාවරණය සහ පුද්ගල ගැටුපු වර්තමානයට ගැලුපෙන අපුරින් මතා ව විවරණය කිරීමට ක්‍රියාත්මක වි තිබේ.

විශිෂ්ට වරින නිරුපණයක් දක්නට ලැබෙන අතර ම ඒ තුළ ම හාස්‍ය රසය දනවත ආකාරයට ජේක්ෂක අවධානයට යෝගා පරිදි නාට්‍ය රසය තීවු කිරීමට ද දක්ෂ වී ඇත. ඒ සඳහා සංවාද හාවිතය, ඉතා ප්‍රාණවත් ලෙස හා උන්සාහය දනවත පරිදි කාව්‍යමය ගුණයෙන් පුක්ක ව රවනා කර තිබීම ද ඉතා වැදගත් වේ. උපාලී අත්තනායක, සයිලුමන් නවගත්තේගම, ශ්‍රීයන්ත මෙන්ඩිස් වැනි පුවිණ නළවන්ගෙන් මෙහි වරින නිරුපණය ආරම්භ වීම ද ජේක්ෂක අවධානය කෙරෙහි විශ්වසන්වයක් ගොඩනැංමේ ද මේ හේතුවන්නට ඇතැයි සිතිය හැකි ය.

(ii) සුබ සහ යස නාට්‍යය තුදෙක් දේශපාලන සමාජ හා ආර්ථික වාතාවරණය පිළිබඳ යම් මග පෙන්වීමක් කෙරෙහි වැදගත්කමක් දරයි. එහි දී රාජ්‍ය තන්ත්‍රය පිළිබඳ ව තොද හෝ නරක පිළිවෙත් ක්‍රියාත්මක කිරීමේ දී රුපුට එකහෙලා ඒවා ක්‍රියාත්මක කිරීම හෝ පුතික්ෂේප කිරීමට අයිතිවාසිකමක් හෝ බලපෑම්ක කිරීමට තොහැනි වනුයේ ඒ වටා යස්ව සිරින ඇමති මණ්ඩලයේ විරෝධතාවයන් සහ අදහස් හා ආකල්පවල බලපෑම මත නිසා ය.

මේ පිළිබඳ ව විමසා බැඳීමේ දී පැහැදිලි වනුයේ විකටයින් මෙන් හැසිරෙන අමාත්‍ය මණ්ඩලය මගින් නායක රසය ඇතිකර වන අතර, රටේ ආර්ථික හා සාමාජික වශයෙන් සමාජය තුළට බලපවත්වන්නා වූ ක්‍රමවත් පාලන තන්ත්‍රයක් ගොඩනාවා ගැනීමට උත්සාහ දරණවා විනා රජුගේ පෙළපත හා පරම්පරානුගත ආකල්ප තුළ මුළු බැසුගත් වාතාවරණයක් ගැන ක්‍රියාත්මක තිරිම ය. එට හොඳ ම උදාහරණය වනුයේ රජුන් ඉදිරියට උදායනින් පැමිණෙන වන්දි හටියින්ගේ ප්‍රයෝගියි. ගායනයයි. ප්‍රයෝගියි ගායනය තුළින් රජුන් සතුවත්වනාට වඩා එය තමාට කාසික හා මානසික වදායක් වී ඇති බව පිටපා එය නැවැත්වීමට කියා සිටියි. එහෙන් මහ ඇමති ඇතුළු පිරිස රට විරුද්ධ වන අතර ම රජු තව තවත් කාසික, මානසික දුබලයෙක් බවට පත්කරවයි. රජුගේ දුබලනා මෙන් ම ඇමති මණ්ඩලයේ දුබලනා හා ඒ තුළින් සමාජ තන්ත්‍රයට ගෙන යා යුතු ආකල්පවල කිසිදු වෙනස් බවක් සහ කාලෝචිත බවත් ඇති නොවීමන් තුළින් සාම්ප්‍රදායික පාලන ක්‍රමයන් බවට පත්වන අතර, සමාජය වශයෙන් මිනිස් සමාජය තුළට ආකල්ප හා මානසිකත්වය වෙනස් නොවීම සමස්ත රාජ්‍ය තන්ත්‍රයට ම අනාගතය පිළිබඳ සාක්ෂිත්වක පාලන තන්ත්‍රයක් මප්පු කරවයි.

එමෙන් ම කිසියම් සමාජයක ඇතිවන කැරලිකාරින්ගේ බල ලේඛය හා පොද්ගලික අරමුණු නිසා අසාර්ථක තත්ත්වයකට පත් වන බව ද මෙම නාට්‍යයේ වරිත හා ක්‍රියාත්මක වි ඇති ආකාරය අනුව වටහා ගැනීමට හැකියාව ලැබේ.

(iii) සයිලන් තවගත්තේගමයන් මෙම නාට්‍ය ක්‍රියාත්මක තුළින් එහිහාසික ක්‍රියාවට තව ප්‍රාණයක් ඇති කරයි. වියේපයෙන් ම මිනිස් සමාජය පිළිබඳ ව එදා මෙදා තෙක් කිරීකාවට හාජතය වී පවතින දේශපාලනික හා පුද්ගල සඛෙදනා හා අසම්‍රිතා පිළිබඳ හොඳ විවරණයක් ගෙන ඒමට උත්සාහදා ඇත.

මෙහි ප්‍රධාන තේමාව පමුණුවාලීම සඳහා අධ්‍යක්ෂවරයා විසින් හාඡාව නිර්මාණයිලි ලෙස හාවිත කිරීමට තම හැකියාව යොදාගෙන ඇති බව ද මෙහි දී පැහැදිලි වේ. පැරණි සමාජ පසුතලයට සහ වර්තමාන සමාජ පසුතලයට ද යම්කිසි මං සලකුණු කියාපාත්තනක් වශයෙන් ඔහු තිරෙහි ව සහ සමාජ සම්මත නිති ඒ ඒ නියෝජිතයින් විසින් දරා සිටින ආකාරය ද මෙම නාට්‍යය තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට අවබෝධ කරවීමට සමත් වී ඇත. මේ සඳහා සයිලන් තවගත්තේගම මහත්මා මාත්ස්වාදී ද්‍රාගනය පිළිබඳ ව ඉතා හොඳ දැනීමක් යුත්ත වූ පුද්ගලයෙක් හැටියට ද සඳහන් කළ හැකියා.

මෙතුමා සුබ සහ යස නාට්‍යය සඳහා පසුබිම් කරගෙන ඇත්තේ ශ්‍රී ලංකාවේ එහිහාසික සිදුවීමකි. එම පුවත ඇසිලන් පවා අපට පැහැදිලි වනුයේ දුරදිග නොබලා ගත් තීරණයක් නිසා රජේක් දොරටු පාලකයාගේ අණසකට යටත් ව පිටපානයේ ඒවිනය ද නැති කර ගැනීමකි. එහෙන් සුබ සහ යස නාට්‍යය තුළින් සමාජයේ විවිධ මිනිසුන්ගේ විවිධ තරාතිරම හා ඔවුන් දරණ අදහස් උදහස් පමණක් නොව ආර්ථික දේශපාලනික මතහේද ආදි වූ කරුණු සැමකක් ම තුළ පවතින ව්‍යාකුල බව සහ ඒ පිළිබඳ ව කෙරෙන විග්‍රහයක් සේ ය. මෙහි යටෙපෙළ තුළින් දැක්වෙන අදහසට අනුව එය තවදුරටත් අනාවරණය වනු ඇත.

B කොටස - විදේශීය නාට්‍ය කළාව

04. (i) ලේඛක නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ ව පරිභිලනය කිරීමේ දී පෙනී යනුයේ පැරණිතම හා ප්‍රේෂ්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක සම්ප්‍රදාය යැයි කිම නිවැරදි ය. එය දායා කාවා ඉතිහාසයේ අපුරුණ සංසිද්ධියකි. ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක කළාකරුවා සිතු සිතුම්, පැතු පැතුම්, හාවනා, පරික්ල්පනා මහජනතාව වෙතට ගෙන ඒම සඳහා මාධ්‍ය කොටගතු ලැබුවේ එම නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි. කළාවක් වශයෙන් නාට්‍ය පළමුවෙන් ම කරුණයට ගෙන එනු ලැබුවේ ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක විසින්. එය මානව ගිණ්වාරුයේ සුවිශේෂී කළාගයක් බවට පත්වීයේ ද ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක ඇතිනි.

ශිස්තු පුරුව 5, 6 සියවස්වල ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය කළාවට තොතැන්නක් වූ පුරාණ ශ්‍රී සියයේ අනිරමණිය පරිසරයකින් යුතු ඇතුළුන්සය ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය සඳහා නිශ්චිත බවට පත්වීය. නාට්‍ය කළාව පමණක් නොව, බොහෝ සාහිත්‍යාංශයන් ද ප්‍රහවය ලැබුවේ අනිවාර හා සමාජවර විධියකි. ශ්‍රී ක්‍රියාත්මක නාට්‍ය කළාවේ උපත සම්බන්ධයෙන් කරුණු දක්වීමේ දී පෙනී යනුයේ බවබෝධවලට, අස්වැන්නට, මධ්‍යසාරයට අධිගාහිත දියෙනිසස් දෙවියන් ඇදහිල්ල හා බද්ධ වී හැදි වැඩි ඉදිරියට ආවක් ලෙස ය.

දියෙනිසස් දෙවියන් අතරින් ජනාදරයට ගොරවයට පාතු වූ දෙවියකි. එම දෙවියන් උදෙසා කරනු ලබන පුරාණ වූ කළී වසන්ත සමයේ සංක්‍රාන්තියන් සමග ඇරුණුනකි. අස්වැන්න සරුවීම මිනිසුන්ට. දෙවියන් දුන් ආයිරවාදයක් කොට සැලකු පැරණි ශ්‍රී ක්‍රියාත්මකයේ සැපිකත්වයට පමණක් නොව, මධ්‍යසාරයට හා සාම්‍රුෂ්‍යතාවයට අධිපති වූ මෙම දෙවියන් වෙනුවෙන් පුරෝෂපහාර පවත්වන්නට මුළික වූහ.

ඒ අනුව මේ අස්වැන්න නෙළන කාලයත් සමග ම මෙම දෙවියන් උදෙසා උත්සව පැවැත්වන බව හා තැවැම් ගැපුම්වලින් සමන්විත ක්‍රියාවලියක් බවට පත්වේය.

දියෝතීසස් දෙවියන්ට උපහාර පිණිස පැවැත්වන ඩිකිරුම්බ යනුවෙන් හැදින්වන ගායනා මේ සඳහා මූලික වූ අතර, 50 දෙනෙකුගෙන් පමණ සමන්විත වශයෙන් මගින් දියෝතීසස් දෙවාල ඉදිරිපිට මෙම ගායනා ඉදිරිපත් කරන්නට වූහ. එරිසන් තැමැති කවියා මුල්වරට ඩිකිරුම්බ ගායනාවලට කාච්චමය ලක්ෂණ ඇතුළත් කළ බව වාර්තා වේ. ඩිකිරුම්බය ප්‍රධාන වශයෙන් ගායකයන්ගේ කාර්යක් ව පැවති මූත් එම නායකයා වරින් වර වශයෙන් අසන ප්‍රශ්නවලට පිළිවූන් දීමත් වෘත්ත්ය වරින් වර අසන ප්‍රශ්නවලට නායකයා පිළිවූන් දීමත් තිසා ඩිකිරුම්බය සංවාදයක ලක්ෂණ ගත්තේ ය.

ගායන වෘත්ත්ය සමග සංවාදයේ යොදුණු "තෙස්පිස්" නම් වෘත්ත් නායකයා "මම තමා දියෝතීසස්" කියමින් දෙවියන් පිළිබඳ වේස්තර කරන ලද ක්‍රියා අනුකරණය කර දක්වන්නට වූ බවත් එම තිරුපණයේ පටන් ප්‍රික නාට්‍යය උපත ලැබූ බවත් වාර්තා වේ. ඩිකිරුම්බ තරග තැරැකීමට විශාල පිරිසක් එක වූ බව ද සඳහන් වේ.

මෙහි දී ලෝකයට තිරුපණය මුල්වරට හඳුන්වාදුන් පුද්ගලයා හැටියට තෙස්පිස්ට හිමිවනුයේ අද්විතීය ස්ථානයකි. වර්තමානයේ නළවන් හැදින්වීම සඳහා තෙස්පිසානුවන් යනුවෙන් පර්යාය පදයක් හාවිත කිරීම ද මෙහි දී සිදු වූ වැදගත් සිදුවීමකි.

(ii) ප්‍රික නාට්‍ය කළාවේ වැෂ්ප්‍රේ, කොමධි, සැට්ට් නාට්‍ය ප්‍රශ්නයේ අතරින් අගුරනා නාට්‍ය ලෙස පිළිගැනීමට පාත්‍ර වූයේ වැෂ්ප්‍රේ නාට්‍යයයි. වැෂ්ප්‍රේ නාට්‍යයේ විකාශනය පිළිබඳ ව කතා කරනාවිට එය ප්‍රික නාට්‍ය ඉතිහාසයේ ආරම්භක අවධියට ම දිවයයි. මුල් කාලයේ දේව ප්‍රජාවක් ලෙස පැවති සැණකෙලි අවස්ථාව පනස් දෙනෙකුගෙන්පුන් ගායක කණ්ඩායමක් බවට පත්වේය. ඒ තුළින් නාට්‍යය වරින ද ගොඩනැගී නාට්‍යය ලක්ෂණ මතු කරන්නට විය. ප්‍රික ඉතිහාසයේ පළමු නළවා ලෙස ඉකරියෝස් තුවර ඉපදුණු තෙස්පිස් කවියා හඳුනාගත හැකි ය. තෙස්පිස් තමාගේ බෙදාන්ත නාට්‍ය ප්‍රථමයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ක්.පූ. 534 දී ය. දියෝතීසා නගරයේ දී ය. එම සම්ත් කළ ඇසුම් ඇදී තිසා මවුන් හඳුන්වන ලද්දේ වැෂ්ප්‍රේගාඩා නැතහොත් එම ගායකයන් නමිනි. වැෂ්ප්‍රේ යන නාමය ඉන් බේදී ආවති. තෙස්පිස්ගෙන් පසු පුරිනාස්, M. ගැනිබෝස්, බොයිරිලෝස් බොයියිරිලෝස් ප්‍රිනිවිනේ වැනි ක්වින් නාට්‍ය රවනා කර ඇත.

මෙකළ දී ම ප්‍රික යෝකාන්ත නාට්‍ය තරග ආරම්භ කරන ලදී. මේ කාලයේ දී සිටි නාට්‍යකරුවා වූ තෙස්පිස් ප්‍රථම යෝකාන්ත නාට්‍යවල තරගයෙන් ජයගත්තේ ය. ඉතා සරල නාට්‍ය වූ මිහුගේ නාට්‍යවල රගපාන ලද්දේ ද මහු විසිනි. විවිධ වරින තිරුපණයන් සඳහා වේස් මුහුණු පැලද ගත්තා ලදී. රග මධ්‍යෙලේ හිස් බව නැති කරන ලද්දේ ගායන වෘත්ත්ය මගිනි. ප්‍රිසිස්ටෙටස් වැනි රාජ්‍ය පාලකයන් ප්‍රික වැෂ්ප්‍රේ නාට්‍යයේ දියුණු ව සඳහා පහසුකම් සලසා දෙන ලදී.

ප්‍රිසියේ යෝකාන්ත නාට්‍ය කළාවේ ස්වර්ණය යුතු යොදා ප්‍රශ්නය ආරම්භ වූයේ ඊස්කිලස්ගෙනි. ක්.පූ. (525 - 456) ප්‍රික වැෂ්ප්‍රේයේ වර්ධනයට විශිෂ්ට සේවාවක් කරන ලද්දේ මොහු විසිනි. මහු වැෂ්ප්‍රේයේ ආකෘතියට හා අන්තර්ගතය වර්ධනීය තත්ත්වයට පත්කාට දෙවන නළවකු හඳුන්වා දෙන ලදී. ප්‍රික නාට්‍යය තුළ සංඛ්‍යා ගැටුම් අවස්ථා තිරුපණය කළ නාට්‍යකරුවා ද මහු ය. සමකාලීන අන්දකීම් පදනම් කරගෙන මහු ලියු ප්‍රථම කානීය "පර්සියන්ටරු" නාට්‍යයයි. ප්‍රථම වරට ඔරුස්ථ්‍රීයා නමින් නාට්‍ය තිරියක් රවනා කරන ලදී. පොම්බියේස් බන්ධනය නාට්‍යයේ දී ම මහු වැෂ්ප්‍රේ ආකෘතිය පරිණත අවස්ථාවට ගෙන ඇති ආකාරය තවදුරටත් පැහැදිලි වෙයි.

සොගොක්ලිස් ප්‍රික නාට්‍යය ඉහළ ම තලයට තැංමු නාට්‍ය රවකයා ය. ප්‍රික නාට්‍යයට තුන්වන නළවකු යොදාගැනීම, සංවාද බහුල ව යොදාගැනීම, ගායන වෘත්ත්යේ ප්‍රධානත්වය අඩු කිරීම, ප්‍රථම වරට මින්තාරු කරන ලද දරුණ යෝකාන්තයට එක් කරන ලද්දේ මොහු විසිනි.

ප්‍රික වැෂ්ප්‍රේ නාට්‍ය පරිභානීය පුරිලිඩ් අතින් සිදු වූ ඇතැයි සැලකනු ලබයි. තුනනවාදී රටාවක් අනුගමනය කළ මහු සමාජයේ පැවති දුර්වලතා නාට්‍ය තුළින් විවේචනය කළේ ය. මිනිසා කේන්ද්‍රොකාටගත් ආකෘත්පායකීන් පුණු ව නාට්‍ය රවනා කරන ලදී. පුරාණීකානීය තම අර්ථකරනයට අනුව තිරුමාණය කරන ලදී. "යලාර්තනයේ පියා" යන විරුදාවලියෙන් ඇතැම් විවාරකයන් මහුව හඳුන්වනු ලබයි. මහු ප්‍රික නාට්‍යයට හඳුන්වාදුන් වැදගත් තිරුපණය වූයේ දේවත්වය හා විරත්වය ඇසුරු කළ යෝකාන්තයට මානුෂීය ස්වරුපයක් දීමයි.

මේ ආකාරයට ප්‍රික වැෂ්ප්‍රේයේ විකාශනය අපට හඳුනාගත හැකි ය.

(iii) පුරාණෝක්තියකින් කඩා වින්‍යාසය ගොඩනගා ගැනීමේ ලක්ෂණයක් වුළුව් නාට්‍යකරුවන් අනුගමනය කළ ද ඇරිස්ටොගනීස් නම් වූ කොමධි නාට්‍යකරුවාණන් සාමාන්‍ය ජීවිතයට සම්බන්ධ වරිත හා සිද්ධීන් පාදක කර ගතිමින් නාට්‍ය රචනා කිරීමට ක්‍රියාකර ඇත. ඇරිස්ටොගනීස් උගු කොමධි නාට්‍ය 40කින් දත් ඉතිරි ව ඇත්තේ නාට්‍ය 11ක් පමණි. ඔහුට පෙර විශ්ව භාස්‍යරුනක නාට්‍යකරුවන්ගේ කෘතිවල තිබෙන්නට ඇති සියලු විභිජට ලක්ෂණ ඇරිස්ටොගනීස්ගේ නාට්‍යවල ඇතුළත් ව ඇති බව පෙනී යයි. ඒ අනුව දෙස් පදනයෙන් රචනා වුව ද භාෂා විළාසය වනවහාර භාෂාවට බොහෝ සෙයින් සම්පූර්ණ කර විමේ ලක්ෂණ ඔහුගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ. එහෙත් නාට්‍ය රචකයාගේ අභිමතය පරිදි ගායන ව්‍යුත්ස්‍යයට සම්පූර්ණ පැළඳුවේ කුරුලේලන්, මැඩියන්, මහල්ලන්, දෙබරුන් ආදින්ගේ වෙස් ගන්වමිනි. මෙම ගායන ව්‍යුත්ස් සැම්වීට ම යම් පිරිසක් හෝ කණ්ඩායමක් තියෙය්ජනය කරන ලද්ද ගායන ව්‍යුත්ස් මහින් තිරුප්පණය වන වරිතවල නම්වලිනි. එනම් කුරුලේලේ නාට්‍යයේ ගායන ව්‍යුත්ස් කුරුලේලන් ය. මැඩියෝ නාට්‍යයේ ගායන ව්‍යුත්ස් මැඩියන් ය. වලාකුල් අංශ්‍ය වස්තුවක් වුව ද වලාකුල් නාට්‍යයේ ගායන ව්‍යුත්ස් වලාකුල් වශයෙන් පෙනී සිටිමින් වරිතයන් තිරුප්පණය කරන කණ්ඩායමකි.

එකී ලක්ෂණ ද උපයෝගී කරගෙන ඇරිස්ටොල්නිස් සිය නාට්‍ය උත්තරීතර ප්‍රහසන බවට පත්කිරීමට සමත් වුවකි.

05. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රහැවය පිළිබඳ ව හරනමුණීගේ නාට්‍ය යාස්ථායේ දක්වා ඇති අදහස මෙසේ ය. සියල්ල යහපත් ව පැවත කෙත යුගයට පසු ව එළඹින තේතු යුගයේ දී මිනිසා වරදට පෙළඹිලින් සිටින අතර මිනිසුන් යහ මගට ගොඩු කිරීම පිණිස ලෝච්ස්සන්ගේ ඇස් කන් පිනවන්නා වූ විනෝද සුවය ලබා දීමට හැකි වූ ද කිසියම් නව සාහිත්‍ය විශේෂයක අවශ්‍යතාව. ඇති විය. වේද පරිභිලනයට ගුද කුලයට අකුප වූ හෙයින් වර්ණ හතරට ම පරිභිලනය කළ හැකි පස්වති වේදයක් බිජි කරන ලෙස ඉන්ද ප්‍රමුඛ දේව සම්හයා මහබුළුගෙන් ඉල්ලා සිටියන. ඒ අනුව මහා බුද්ධයා විසින්

සුග් වේදයෙන් පාඨය (දෙබස්)
යදුරු වේදයෙන් (අහිතාය)

සාම. වේදයෙන් ගිතය (සංගිතය)
අපරැව වේදයෙන් (රසය)

ද උකහා ගෙන මුසුප්පොට පස්වන වේදය වගයෙන් නාට්‍ය වේදය තීරමාණය කරන ලදී. මහා මුත්මයාගේ ඉල්ලීම අනුව විශ්වකරුම දෙවි විසින් රෘහල තීරමාණය කළ අතර සිව දෙවියේ තාන්ච්චව තැබුමෙන් ද පාර්වතී දෙවගන ලාස්‍ය තැබුමෙන් ද විෂ්ණු දෙවියේ සිව වැදුරුම් නාට්‍ය වාත්ති හෙවත් රිති මින් ද නාට්‍ය වේදය පෝෂණය කළේ ය. මෙලෙස දෙවිලොට තීපද වූ නාට්‍ය වේදය දිව්‍ය සූමිටරයකු වූ හරතමුණි වෙත පවරන ලදී. මේ අනුව නාට්‍ය ගාස්තුයේ පුරාව්‍යනයට අනුව නාට්‍ය කළාවට ඇත්තේ දිව්‍යමය ප්‍රහවයකි.

- (ii) සංස්කෘත තාචකරුවන් හැටියට ප්‍රසිද්ධියට පත් වූ තාචකරුවන් වශයෙන්,

* କ୍ଷେତ୍ରପାତ୍ର ନାମ କାଲିଦ୍ଵାଚ ହଳଖଣ୍ଡ ଛୁଟକ ବିଷାକ୍ତାନ୍ତ ଯନ୍ମାଦ୍ଵୀ ବ୍ରାହ୍ମନଙ୍କରୁଲିବନ୍ ଜଳହନ୍ କଲ ହୈଛି ଯ.

කාලිදාස :- ක්‍රි.ව: 4 - 5 වැනි සියවස්වල ගුජ්‍රත රාජ සමයේ උදේනී තුවර විසු යැයි සැලකෙයි. රසු වෘත්‍යා, මේස දුතය ඔපුගේ කාචා ගුන්ප සේ සැලකෙයි. එමෙන් ම හාරතීය නාට්‍ය කලාවේ සම්බාධනත්වයට පත් වූ නාට්‍යකරුවන් අතිරින් කාලිදාසයන්ට හිමිවනුයේ ද පුරේණී ස්ථානයකි. මාලුවිකාග්‍රන්ථිමිත්‍ර, විකුමෝර්වකි, අහිඳුන ගාකුන්තලය කාලිදාස විසින් රඛිත ප්‍රධාන නාට්‍යයනුයයි.

මෙ නාට්‍ය අතරින් අංක ۵කින් යුත්ත මාලවිකාග්‍රහීම්තු මහුගේ පළමු නාට්‍යය රචනය සේ සැලකෙයි. මාලවිකා නම් කුමරියගේ විතුයක් දක ඇග්‍රහීම්තු රජතුමා ඇයට ආලය කරන්නට වූ බව එයින් හෙළි වේ. මාලවිකා කුමරිය රජතුමා ඉදිරියට පැමිණිමේ කාර්යය පහසු තොටු තැවුත් විද්‍යාතක එය ඉටුකරලීමට තැත් කරයි. අවසානයේ මාලවිකා සහ රුජ විවාහ වන අතර, සියලුල යහපත් අපුරින් ඉටුවෙයි.

විතුලෝචිතයි පෙමිකනා ප්‍රවතක් යොත් නාට්‍යයකි. එහෙත් එහි ඇති විශේෂ බව වන්නේ එය මිනිස් ලොව ප්‍රවතක් නොව, දෙවිලොව කාරු ප්‍රවතක් වස්තු කර ගත්තකි. එහෙයින් අත්හාත රසය යහ විශ්මය ද්‍රව්‍ය සාහිත්‍ය කාති කිහිපයක ම අඩංගු වන දුර්වාස් උග්‍රාධි පිළිබඳ කාරු ප්‍රවත මෙම නාට්‍යය සඳහා ද මූලාශ්‍රය කරගනු ලබයි. මේ සාහිත්‍ය කාතිවලින් කවර සාහිත්‍ය ගුන්පයක එන කාරු ප්‍රවතක් වස්තු විෂය කරගනු ලැබුව ද යන්න පැහැදිලි වුවත් පැරණි කාරු ප්‍රවතක් නාට්‍යයේ අපුරින් ඉදිරිපත් කිරීමට කාලිදාසයන් වගබලා ගත් බව මෙම නාට්‍ය විමසීමේ දී මනා ව පැහැදිලි වේ.

කාලිදාසයන්ගේ උසස් ම තිරමාණය වනුයේ ගාකුන්තලයයි. මෙහි කාරු වස්තුව මහා භාරතයේ ගාකුන්තලෝපාබ්‍යාහායෙහි මෙන් ම පත් ව පුරාණයෙහි ද අඩංගු වුවති. දුෂ්චර්‍යන්ත නම් රජතුමා දඩි කෙළියෙහි යන අතර දී ආරණ්‍යයක සිටින ගාකුන්තලාවන් කෙරෙහි ජ්‍යෙෂ්ඨාතුර වී අවසානයේ ඇය ව විවාහ කරගැනීමේ ප්‍රවතක් ප්‍රකාශිත වේ.

(iii) සංස්කෘත රංගය ඉදිරිපත් කිරීමේ විශේෂතා ගණනාවක් දක්නට ලැබේ. පුරුව රංගයෙන් ආරම්භ වී භරත වාක්‍යයන් කෙළවර වන සංස්කෘත නාට්‍ය කළාව විශ්ව සාහිත්‍යයේ අද්විතීය කළාවක් වශයෙන් ද පිළිගනු ලැබේ. ආරම්භයේ දී කර්තා භා ඔහුගේ කාතිය පිළිබඳ ව ලුහුඩින් සහාවට හඳුන්වා දෙති. ප්‍රස්තාවනාවෙහි දී සූත්‍රන්දරය භා ඔහුගේ පිරිසෙන් එක් කෙනෙකු පමණක් වේදිකාවට පැමිණ ආයිරවාද ගයති. විෂ්කම්භයේ දී දෙදෙනෙකු පමණක් පැමිණ පසු ව සිද්ධිය භා ඉදිරියට තිබෙන සිද්ධිය ලුහුඩින් පිරිසට හඳුන්වා දෙති. මේ අනුව නාට්‍යයෙහි මුල් කොටස පුරුවරුග නමින් හැඳින්වේ. ඉෂ්ට දේවතා නමස්කරණය කරන නාන්දී නැමැති අවස්ථාව ද මෙයට ඇතුළත් කෙරෙහි.

නාට්‍යධර්මී ගත කුමවේදයට අනුකූල ව තිෂ්පාදන දායකත්වයක් දරණ සංස්කෘත නාට්‍ය තුළ සියලු සංවාද ගදනමය ස්වරුපයක් දරයි. එහෙත් නාට්‍යධර්මී ගත කුමයට අනුව සියලු සංවාද ජ්‍යෙක්ෂණය අවධානය තොඩීන ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කර තිබීම මෙහි විශේෂිත ලක්ෂණය සේ සඳහන් කළ හැකි ය. මෙහි දී වාචික අහිනය මගින් සංවාද ඉදිරිපත් කිරීමේ දී සංස්කෘත නාට්‍යයට විශේෂයෙන් ආවේණික වූ ආත්මගත භාෂණය, රනාන්තික භාෂණය, අපවාරික භාෂණය භා ආකාශ භාෂක යොදාගැනීමේ ලක්ෂණයක් දක්නට ලැබේ. ඒ තුළින් සියලු කරුණු විස්තර කෙරෙමින් නාට්‍ය රසයට බාධාවක් තොවන අපුරින් ජ්‍යෙක්ෂණය අවධානය දැඩි සේ නාට්‍ය කෙරෙහි රඳවා ගැනීමට කටයුතු කරයි.

මෙහි දී දක්නට ලැබෙන තවත් විශේෂිත කරුණක් වනුයේ ගදනමය සංවාද තුළින් නාට්‍ය දිගහැරුණු ද නාට්‍යධර්මී ගත වූ නාට්‍ය තුළ දී මැනවීන් අගය කරනු ලබන රංග පියා තුළ පසුතල ද්‍ර්යන වේදිකා සැරසිලි ආදියෙන් තොරවීම ද වේ.

එමෙන් ම නාට්‍යයේ රංග කාර්ය සාර්ථක කරගැනීම සඳහාත්, නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදාය මතු කිරීම සඳහාත් පරීශ්නමණය භා කක්ෂා විභාග භාවිතය තුළින් ඉදිරිපත් කිරීමේ කුමය භාවිත කර ඇත. එනම් වටයක් ගොස් තැවත ජ්‍යෙක්ෂණයා අනිමුළයට පැමිණෙන නාභවා යම් ස්ථානයකට ගිය බවත්, එම ස්ථානයේ තිබෙන වස්තුන් භා සිදුවීම පිළිබඳවත් විස්තර කරමින් රංග කාර්ය ඉදිරිපත් කරන බව පෙනෙයි. උදාහරණයක් වශයෙන් මාල්විකා නාට්‍යයේ විද්‍යාත්මක විසින් මෙසේ රහස්‍යන් ප්‍රකාශ කරයි.

"මඟට වුවමනා කරන මේ පැණි අත්‍යුතු ම තිබේ, එහෙත් එය ඇත්තේ මේ මැස්සන් අතරේ ය. එහි රසය ප්‍රවේශමෙන් උරන්න." මෙසේ රහස්‍යන් යමක් ප්‍රකාශ කිරීම ආකාශ භාෂක යොදාගැනීමට නිදුසුතකි.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍ය රවනා වී ඇත්තේ භාෂා මිශ්‍රණයකින් වන අතර ම ප්‍රහු පන්තිය සතුවූ කිරීමේ අකිලාෂයෙන් නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමට කුළාත්මක කරන ලද්දකි. එනම් රුෂ සහ බෙමුණු, ඇමති, වෙළඳ අදී උත්තම මධ්‍යම ගණයේ විරිත සංස්කෘතයෙන් දෙවිමත් ස්ථින් භා අධිම ගණයේ පිරීම් ප්‍රකාශ භාෂාවලින් දෙවිමත් දක්නට ලැබේ.

ස්ථින් විරිත ස්ථින් ම රගපාන ලද පැරණිතම නාට්‍ය විශේෂය අතින් විශේෂිත බවක් දක්වනු ලබන සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ස්ථින් විරිත පිළිබඳ ව සහ ස්ථින් ගැනීමේ දී පිළිබඳවත් මනා ව විස්තර කිරීම දක්නට ලැබේ. උදාහරණයක් වශයෙන් ගාකුන්තලා නාට්‍යයේ ගාකුන්තලාව දුෂ්චර්‍යන්ත රුහුගේ සිත් ගැනීමට වන්නේ ඇයගේ රුහු ස්වභාවය පිළිබඳ ව පෙන්වා දෙමින් කාරුව ඉදිරිපත් කිරීම තුළින්. එමෙන් ම රුහු ගාකුන්තලාව පිළිබඳ ව කරන වර්ණනා තුළින් ඒ බව මනා ව පැහැදිලි කෙරෙයි.

එමෙන් ම සංස්කෘත නාට්‍යය අංක නමින් හැඳින්වෙන කොටස් කිහිපයකට බෙදා තිබීම ද විශේෂීත ලක්ෂණයකි. කාලීනාසයන්ගේ උසස්තම කෘතිය සේ සැලකෙන යාකුන්තලය නාට්‍යය අංක සත්‍යාචන් සමන්විත වේ ඇති අතර, රට අදාළ ව කථාව විකාශනය කිරීමේ ක්‍රියාපිළිවෙතක් අනුගමනය කර ඇත.

06. (i) 1. අති නාට්‍ය

අති නාටක 19වැනි ගතවර්ෂයේ අතිශයින් ම ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ නාට්‍ය විශේෂයකි. වෙබ්ටර් ගබ්ද කේෂයේ අති නාටක නිරවචනය කර ඇත්තේ මෙසේ ය. "පොදුවේ යෙංගාර හෝ භාව ප්‍රකෝපකාරී හෝ ශිෂ්‍ය භාවයෙහිය තැනින් තැන යොදන ලැබූ නාට්‍ය විශේෂයක් ලෙස ය. මේවා අවසානයේ සුබාන්ත වේ. මෙම නාට්‍යවල ස්වේච්ඡ වන්නේ අතිශයින් ම කම්පාවට පත් වන සිද්ධි තෝරා ගැනීමයි. එහි ප්‍රධාන වරිත ඉතා ම සාදාවාර සම්පත්න ය. මුවුන්ට මුහුණපැම්ව සිදුවන භායනක විපත් දුෂ්චරිතයන්ගේ ක්‍රියා ඉදිරිපත් වන අතර සියලු බලවේග පරදා මුවුන්ට අවසානයේ ජය ලබයි. මේ වර්ගයේ නාට්‍ය නිර්මාණ කළ නාට්‍යකරුවන් ලෙස ජර්මානු ජාතික කොන්චියුට්, ප්‍රංශ ජාතික පික්සරකෝට් යන නාට්‍යකරුවන් නම් කළ හැකි ය. 19වන ගතවර්ෂ අතිජනප්‍රිය වූ අති නාට්‍යය වූයේ "වොම් මාමාගේ කුටිය" නාට්‍යයයි.

2. ස්වාභාවික නාට්‍ය රිතිය

අද්දුතවාදය මෙන් ම යථාර්ථවාදය ප්‍රතික්ෂේප කරන ලද මෙම නාට්‍ය සංවාද නාට්‍ය නමින් ද හඳුන්වයි. මේ රිතියෙහි මූලික වශයෙන් ම අභේක්ෂා කළේ නළඩා වේදිකාව මත ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියේ රගපැම නොව ජීවත් විමයි. එම වස්තු විෂය සම්බන්ධයෙන් නාට්‍යකරුවා වෙශයික විය යුතු හේයින් සත්‍ය කරා ප්‍රාග්‍රාමීය සඳහා එලදායි යැයි සිනොන කවර හෝ දෙයක් ගැන ලිඛිමට මහුම නිදහස ඇත. නළ නිශ්චිතයන්ගේ කතා බස්, ගාරීරික ඉරියවි පැමි සත්‍ය ජීවිතයේ ආකාරයෙන් ඉදිරිපත්වන අපුරින් ය. නාට්‍යය්පකරණ තැන්පත් කරන ලද්දේ පරම ස්වාභාවිකත්වය ගොඩනැගෙන අත්දමිනි. මෙම රිතියේ ප්‍රරෝගාමියා වූයේ ප්‍රංශ ජාතික එම්ල් සේලාය. "තෙරෙස් රක්වින්" මෙම රිතියට අනුව නිර්මාණ කළ නාට්‍යයකි. අන්දු අන්කායින්ගේ "The Butchers" හෙරික් බෙක් ගේ "ද වරවරස්" "ලා පැරිචියන්" යන නාට්‍ය ස්වාභාවිකවාදී නාට්‍ය වේ.

3. යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතිය

යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතියේ බිඟි වන්නේ යුතු ප්‍රරෝධයේ සිදු වූ සමාජ, ආර්ථික, දේශපාලනමය සංසිද්ධියෙන්ගේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. විශේෂයෙන් ම විද්‍යාත්මක වින්තනය, කාර්මික විෂ්ලේෂණ නව බුද්ධිමය ප්‍රබෝධය යන කරුණු ඒ සඳහා ඉවහල් වී ඇති බව සඳහන් කළ හැකි ය. යථාර්ථවාදය යනු අභ්‍යන්තර යථාර්ථය පිළිබඳ හුදු පිළිබැඳුවක් නොවේ. එය සංකීරණ මනුෂ්‍ය ස්වේච්ඡ වශයෙන් මෙම නාට්‍යවල වරිත පැහැදිලි බවින් නොර ය. කතාවේ කාලය හා අවකාශය තර්කානුකළ ව ගළපා ඉදිරිපත් කරයි. සාමාන්‍ය ජීවිතයේ මිනිසුන් හාවිතා කරන ආකාරයේ හාංශ හාවිතයේ දැකිය හැකි වූව ද කාව්‍යන්මක ලක්ෂණ ද පවතියි. ආත්ම කථන, රහස්‍ය කථන හාවිතා නොවන අතර, ප්‍රසාද දැඩ්වන් දැඩ්වන් නාට්‍ය කරයි. යථාර්ථවාදී නාට්‍ය කුමයේ ප්‍රමුදයකු ලෙස නොර්විජයනු ජාතික නාට්‍යකරුවකු වන හෙත්රික් ඉඩසන් ය. "සමාජයේ කුලුණු" නම් නාට්‍යයෙන් මෙම නාට්‍ය රිතිය හඳුන්වා දී ඇත. ඔහුගේ සේල්ලම් ගෙය, ගේස්ට්‍රේ, ජන හතුරා ආදී නාට්‍යය ද සුවිශේෂ යථාර්ථවාදී නාට්‍ය වේයි. ඇන්ටන් වෙකාර්, බරනාඩි ජේ, මැක්සිම් ගෙර්කි වැනි නාට්‍යකරුවන් යථාර්ථවාදී නාට්‍යකරුවෙශ් ලෙස සලකනු ලැබේ.

4. ආබ්‍යාන / එපික් රංග රිතිය

ආබ්‍යාන රංගය හෙවත් එපික් රංගයේ ප්‍රරෝගාමියා ජර්මන් ජාතික අර්ථින් පිස්කටෝර් ලෙස සැලකයි. පසු ව එම රංග ක්‍රමය ප්‍රයෝගනයට ගෙන සමාජ විවරණයක යෝජුණු ප්‍රකට නාට්‍යකරුවා බරිටෝල්ට් බෙජ්ට් ය. ඔහු එහි දී සිය නාට්‍යවල ආබ්‍යාන රංග යොදාගත් අතර එය ඇරිස්ටෝට්ට්ලියානු රංග සිද්ධාන්තවලට ප්‍රතිච්ඡැඳී රංගයක් වශයෙන් යොදාගෙන ඇත. එපික් රංගයේ මූලික ලක්ෂණ නම්, නාට්‍යමය ඒකත්වය බැහැර කිරීම, අනාවරණය, ආකුලිකරණය යන කතා වින්තනයෙන් බැහැර වීම සහ නළඩා වරිනයට ආවේණ වීම යන සංක්ලේෂණ බැහැර කිරීමයි. මේ ආකාරයේ රංග කුමයක් මගින් ප්‍රේක්ෂකයා දුරස්ථාකරණයට උක්වන බව බෙජ්ට් ගේ අදහසයයි. එය කදාන්ම විස්වනය ලෙස හඳුන්වයි. මේ රිතියට අදාළ ව බෙජ්ට් රටනා කරන ලද නාට්‍ය ලෙස දිජිය මව සහ ඇගේ දරුවේ/ සෙවුප්පානයේ යහපත් කාන්තාව/ පුන්තිලා පැන්ස තුනේ මපෙරාව යන නාට්‍ය නිර්මාණය කරන ලදී.

- (ii) නොර්විජයනු ජාතික හෙත්රික් ඉඩසන් 1828 - 1906 අතර කාලය තුළ විසු මෙතුමා නාට්‍ය කළාවේ යථාර්ථවාදී ධාරාවේ මූලික ලක්ෂණ හැඩැස්වීමෙහිලා මහඳ සේවයක් කළ නාට්‍යවේදියෙකි. ඉඩසන්ගේ නාට්‍යයන් "ගැටුප් නාට්‍ය" යනුවෙන් ද විවාරකයේ හඳුන්වයි. මෙයට හේතුව මනුෂ්‍ය ජීවිතය අභ්‍යන්තරයේ පවතින සංකීරණතා මෙන් ම මනුෂ්‍යයා හා අවට සමාජය අතර පවතින සට්ට්‍රිව්‍ය මුහුගේ නාට්‍යවලින් හෙළි වීම ය. විශේෂයෙන් මදී

පජතික වරිතවල හැඳුනුප්පීම් මෙන් ම මනේ විද්‍යාත්මක ගැටලු හා සංකීරණතා පිළිබඳ ව මනා ටිගුහයක් තුළින් එහි යථා ස්වභාවය පුවා දැක්වීමට උත්සාහ දරයි. නාට්‍ය විසිපහක් පමණ නිෂ්පාදන කරයට දායකත්වයක් දරණ ඉඩසන් 1879 දී නිෂ්පාදනය කළ "බේනිකි ගෙදර" නාට්‍යය සමකාලීන ප්‍රමාණ, සංස්කෘතික හා ආර්ථික ප්‍රවණතාවන්ගේ බලපෑම මත පවුල් සංස්ථාව තුළ වූ දෙදරා යැම පිළිබඳ ව ගැණුරින් කළ සෞන්දර්යාත්මක විශ්ලේෂණයක් සේ පිළිගත හැකි වේ.

මෙහි සඳහන් වන පරිදි නෝරා අසාධා තත්ත්වයේ සිටින සැමියා ඉන් මුදවා ගැනීම සඳහා හොර අත්සන් යොදා යය ගැනීමට තැන් කිරීම සහ එහෙත් එය තමා කරන වරදක් සේ පිළිගතිමින් දියේ ගිලි මියයන්නට පවා සිතයි. එහෙත් තමාගේ ස්වාමියා තමා ගැන සැක ඇතිකර ගැනීමත් තමා පිළිබඳ ව තම ස්වාමියා පවා ආත්මාර්ථකාම් ස්වරුපයෙන් කටයුතු කිරීමට තුළ නෝරාගේ වරිතය තුළ අව්‍යාචාරය හා සාධාරණීකරණය මතු කරලීමට තුළයාකර ඇත. මින් සාමාන්‍ය සමාජයේ ජීවන් වන ස්ත්‍රී පුරුෂ දෙපක්ෂය අතර පවතින තත්ත්වය මතා ව පිළිබැඳු කරවයි.

සැහෙන කාලයක සිට ඉඩසන් දන හැඳුනුම්කම් පැවැත් වූ නෝර්වීජ්‍යානු කාන්තාවක් වූ නෝරා බොහෝ විට ඉඩසන්ගේ පවුලේ හැම කෙනෙක් ම නිතර නිතර බැහැ දකින්නට පුරුදු ව සිටි අතර, ඉතා හුරුමුහුරි පෙනුමෙන් පුතු අතියා ප්‍රියමනාප කාන්තාවක් විය. ඇය සින්දු කිරිල්ලි තමින් හැඳින්වීමට ඉඩසන් පුරුදු ව සිටියේ ය. එවන් වූ සාමාන්‍ය ජීවිතයේ අත්දැකීමක් වටා ගෙතුණු සේල්ලම් හේ නාට්‍යය තුළට ද ඇතුළත් කර ඇත්තේ එවන් වූ වරිත ගොඩනැංවීමක් බව පැහැදිලි කරණකි.

ඉඩසන් නියෝජනය කරන නාට්‍ය රිතියට අනුව මහු සම්මත වේදිකා රාමුවේ පැවති යහපත් ලෙස සියල්ල කෙළවරකට පත්වීම යන තේමාව විශ්ලේෂණය කළේ ය. පුදු සුරංගනා කතාවක් ලෙස නාට්‍යයක් පටන්ගෙන අත්වර නොවන වග හඳුන්වා දීමට ඔහු කොනෙකුත් උත්සාහ කළේ ය. ඒ සඳහා පුද්ගල ගැලුම් උඩු යටිකුරු කර පෙන්වීමට කටයුතු කළේ ය.

සාමාජ වින්තනයේ ඉදිරි ගමන සිදුවීම සඳහා ඉඩසන් විසින් යොදාගත්තා ලද වරිතවල ඇතුළත සහ පිටත ගැවුම වටහාගත පුතු බව දක්වයි. එහි දී විශ්ලේෂණයේ එතුමා අතින් නිර්මාණය වූ "සේල්ලම් ගේ" නාට්‍යය පමණක් නොව, "ජේවා ගාබලර්" (Hedda Gabler) "සාමාජ බලකෘතු" වැනි නිර්මාණ ද සඳහන් කළ හැකි ය. තුනි පුද්ගලයා තම දුෂ්චිත සාමාජය ගෙනයන සටන "ජන හතුරා", "මාස්ටර් බේල්චිර්", "වන තාරාවා" වැනි නාට්‍ය කෘතින් මිනින් හඳුනාගත හැකි වේ. රංගකලාව වශයෙන් සලකන කළ ඉඩසන්ගේ නාට්‍ය එතෙක් නොවූ විරු ලෙස ප්‍රේක්ෂකයාට සැකිල විය. ඒ අනුව බේත්තාව් සේ පෙන්වා දෙන්නේ තුවමනා අද්ඛතහාවයකින් ප්‍රේක්ෂකයා තිශ්සීම් වෙනුවට සැබැඳු යථාර්ථවාදී රිදුමකින් ප්‍රේක්ෂකයා ප්‍රයාසම්පන්න කළ හැකි බව ඉඩසන් ඔප්පු කර ඇති බවයි.

එමෙන් ම හෙත්රික් ඉඩසන් නියෝජනය කළ යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතිය ගෙනයිය තවත් ප්‍රවීණයෙක් හැටියට ඇත්තේ වෙකෝර් ද සඳහන් කළ හැකි ය. එතුමාගේ "වෙරි වත්ත" තම් වූ නාට්‍යය ද ඉතා අගනා වූ නාට්‍යයක් සේ සැලකෙයි. වෙරි වත්ත පිළිබඳ අවබෝධයක් ලැබූ කා තුළ ද ඇතිවන්නේ අමුතු ම හැඳිමිබර රසයැතාවයකි. ඉඩම් හිමි දහනපතියකු සතු වූ වෙරි වත්ත අවසානය තුළ දී එම දහනපතියාගේ සේවකයකුට අයිති වන අපුරු සිදුවීම තුළින් සාමාජය නව ප්‍රවණතාව හා මිනිසුන්ගේ වෙනස්වීමට සාර්ථකය වන බව මප්පු කරවයි. විකෙන් වික දහනය උපයාගත් ලොපකින් වැන්නෙක් අවසානයේ වෙරි වත්තට හිමිකම් කියන අතර මූලින් අයිති තිබුවන්ට අවසානයේ වූ ඉරණමට පිටුපා වෙනත් රටකට යාමට තරම් වූ මිනිසුන්ගේ හද ගැස්ම අතට අපු වන තරමට සිදුම් වූ විරිත රසක් ඉදිරිපත් කරයි. සම්මත ඇරිස්ටෝවලියානු සුසාධික නාට්‍යයක් වන වෙරි වත්ත පැහැදිලි ලෙස අනාවරණය, ආකුලිකරණය, කුයිප්‍රාප්තිය හා එලාගමය යන ලක්ෂණයන්ගෙන් හෙබියේ ය. එමෙන් ම කජා වින්තාසය හා විරිත තිරුප්පණය අතින් තුතන නාට්‍යයක් සේ නිර්ව්‍යාපනය සේ නිර්ව්‍යාපනය හැකි විශ්වේට සංවාද නාට්‍යයක් ද වෙයි.

පිරිහෙමින් ගරා වැට්ටෙන වැඩ්වසම් සාමාජයන් අපුනින් මතුවුණු නව දහනවාදී තුමයන් අතර සන්ධිස්ථානයක් ලෙස වෙකෝර් නාට්‍යයේ වස්තුව හෙවත් කජා වින්තාසය විකාශනය කරනු ලබයි. එමෙන් ම සිද්ධි ගැලුපීමේ දී කැපී පෙනෙනුයේ තොරාගත් සිද්ධි සම්බුද්‍යයක් මධින් සම්පූර්ණ සිද්ධියක් විශ්වයට පත් කිරීම ද මෙහි දී පැහැදිලි කරණකි.

එමෙන් ම "වෙරි වත්ත" නාට්‍යයේ පෙළගසන සිද්ධි හා අවස්ථා නාට්‍ය සන්දර්හයෙහි දැඩි ඒකාබ්දිතාවයක් සුරකිත ලෙස ඉදිරිපත් කරයි. අවශ්‍ය තැන්වල දී කෙටි සංවාද යොදා වෙකෝර් ව්‍යවහාර දෙක තැන්වීම සියල්ල වෙනසකට බදුන් කරවයි. මිට නිදසුනාක් වශයෙන් ලොපකින් වෙරි වත්ත මිල දී ගත් අවස්ථාවේ "වෙරි වත්ත මගේ මැගියි." එමෙන් ම ගුරිකාපු තුන්ගත් ලොපකින් සිත කාල සපත්තු තැන්වා පුරුදුවලා හිටිය. ඒ ලොපකින් වත්ත සල්ලිවලට ගත්ත හැරී. මුළු ලොපකින් තියෙන ඉඩම් කුබැල්ල මම අරගෙන තියෙන්නේ හරියට මගේ තාත්ත්වයි, සියයි වහල්වැඩි කරපු වත්තමයි."

නාට්‍යයෙන් ප්‍රකාශ වන හැඟීම් උදෑපනය කිරීමට වෙකොන් ඉතා සියුම් ලෙස සංකේත හාවිත කරයි. හිරු උදා ඒ එන වේලාවේ මූල්‍යවාදී පිරි වෙරි වත්ත රැනවෙස්කි හා ඇගේ දියණියන් ප්‍රිතියේ සංකේතයකි. උයන් පැතිරි පවතින තද සිතල ඉදිරියට පැමිණෙන්නට තිබෙන ආපදාව සියුම් ලෙස සැගවීමකි. සඳ පාය ඇති රාජී කාලය, හිම වැටුණු මල් පිපුණු සුන්දරත්වය කාට්‍යාත්මක බවක් පල කරන සංකේතයකි. එමත් ම වෙරි වත්තේ ගස්වලට පොරේ පහරවල් විදින හඩ රැනවෙස්කි ප්‍රෙබාව් ආර්යාවගේ වටිනා ම වස්තුව වූ වෙරි වත්ත විනාග වීම සංකේතවත් කරයි.

මෙසේ සලකන කළ වෙරි වත්තේ යටි පෙළින් ගැශුරු සමාජ, ආර්ථික අරුමුදයක් පෙන්නුම් කරන අතර, මතුපිටින් පුරුෂවතම සිද්ධී සම්දායක් තුළින් ප්‍රධාන සිද්ධීය මතු කෙරෙන ගැශුරු වරිත නිරුපණයකි. මේ අනුව ඇත්තේ වෙකොන් "වෙරි වත්ත" සුබාත්තයක් සේ හඳුන්වා ඇත්ත් එහි තිෂ්පාදක ස්වැනිස්ලාවිස්කි යෝංකාත්තයක් සේ පෙන්වා දෙයි.

- (iii) සමස්ත වශයෙන් නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය දෙස බැලීමේ දී දක්නට ලැබෙන්නේ පාතු වර්ගයාට ප්‍රේක්ෂකයාත්, ප්‍රේක්ෂකයාට පාතු වර්ගයාත් මුණගැසෙන සන්ධිස්ථානයක් වශයෙනි. මේ අනුව සැලකීමේ දී යථාර්ථවාදී නාට්‍ය තුම්වේදයට අනුව නාලා සහ ප්‍රේක්ෂකයා අතර තදාත්මිකරණය වීමේ ලක්ෂණය පවතියි. මෙහි දී ප්‍රේක්ෂකයා තමාට වූ සිදුවීමක් ලෙසට තමාගේ ආත්මයට තදින් වැළඳගෙන නාලා කෙරෙහි දෙනෙන් තොපියා බලා සිටියි. එමත් ම නාලා විසින් කරන රෝග ක්‍රියාවලියට ප්‍රතිචාර දක්වනුයේ ද තමා හා සමාන ව අන්දනීම් පරිපුරුණ වූවකු සේ ය. එහෙත් තදාත්ම විස්වනය හෙවත් එපික් රෝග සම්ප්‍රදාය ගෙනරැර දක්වන බරෝටෝල්ට් බෙජ්ට් වැනි අය දක්වනුයේ වේදිකාවේ රෝග පාතුවර්ගයාත් රෝග ගාලාවේ සිටින ප්‍රේක්ෂකයාත් අතර අනෙක්ත්‍ය වශයෙන් කිසියම් වූ බැඳීමකින් තොර වූ අයෙක් ලෙස ය. නාලා විසින් යම්කිසි කාර්ය හාරයක් සිදුකරන අතර, ප්‍රේක්ෂකයා ඒ දෙස විමසිලිමත් ආකාරයෙන් සහ විවක්ෂයිලින්වයෙන් යුතුක් ව බලා සිටින්නෙක් හැටියට ය. ඉත් නාලා හා ප්‍රේක්ෂකයා අතර ආත්මය වශයෙන් බැඳීමකට හසු තොවන අතර, නාලාගේ දුක් වේදනා විද්‍යරා ගත්තෙක් ද තොවනු ඇති.

ලොව අගුරණ නාට්‍ය කෘතින් සේ සැලකෙන "වෙරි වත්ත" "සෙල්ලම් ගේ" ආදී නාට්‍යවල ප්‍රධාන වශයෙන් කැපීපෙනෙන ලක්ෂණය සේ සඳහන් කළ හැකි වනුයේ නාට්‍ය පෙළ සඳහා පුද්ගලයෙක් හේ පවුලක් කේන්දුකර ගතිමත් එම පවුල් සංස්ථාව තුළ පවතින හැලුහැපිම් සහ එම පුද්ගලයින්ගේ ආකල්ප අතර ඇතිවත්තා වූ වෙනස්කම් හා මවුනාවුන්ට සමාජයට මුහුණපාත්තාව සිදු වූ අර්ථික, සාමාජික ප්‍රශ්න ඔස්සේ විකාශනයටන සේ නාට්‍ය පෙළ නිර්මාණය වී ඇති බව ය. එහෙත් එපික් රෝග සම්ප්‍රදායට අනුව සලකා බැලීමේ දී විස්තිරුණ එතිහාසික සිදුවීම් මාලාවක් මුල්කරගෙන ගෙතු පෙළ රෝගයක් දකිය හැකි ය. මේ තොඳ උදාහරණයක් වශයෙන් බරෝටෝල්දී බෙජ්ට් විසින් රවිත කොකේසියන් "වොර්ක් සර්කල්" නාට්‍යය කෙරෙහි සලකා බැලීමේ දී පෙනී යන්නේ එම නාට්‍යය සඳහා විස්තිරුණ වූ හා දේශපාලනික වාතාවරණය මතුකර දක්වන කරාවක් මෙත් ම එහි විභාල විරිත සංඛ්‍යාවක් තුළින් හා ගායක කණ්ඩායමක් ද අතුළත් කරගතිමත් නිර්මාණය වී ඇති බව ය.

යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතියට අනුව අනාවරණය, ආකුලීකරණය, කුයිප්‍රාප්තිය, එලාගම යන නීති පද්ධතියකට අනුකූල ව ගොඩනාවා ඇති අතර, එපික් රෝගයේ දී කජා වින්‍යාසය එසේ ක්‍රමානුකූල වූ කුම්වේදයක් තුළට හසු කරගැනීමට හැකියාවක් තොමැත්. කජාව ගොඩනාවා ඇත්තේ ප්‍රේක්ෂකයා නාට්‍ය නරඹන්නෙක් බවත්, නාලා යම්කිසි කාර්ය හාරයක් ඉටුකරන්නෙක් යන්නත් පදනම් කරගෙන ය. අවස්ථාවට ගැළපෙන ආකාරයෙන් ඒ ඒ සිද්ධීන් විස්තර කර දීම සඳහා ඉදිරිපත් වන නියෝජිතයෙක් බවට තහවුරු කරවයි.
