

අධ්‍යාපන පොදු සහකික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විජායය, 2019 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2019 (New syllabus)

නාට්‍ය හා රුග කලාව - සිංහල I - පැය තුනයි - අමතර කියවීම් කාලය - මිනින්තු 10 දි

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

අමතර කියවීම් කාලය ප්‍රශ්න පත්‍රය කියවා ප්‍රශ්න තෝරා ගැනීමටත් පිළිතුරු ලිවීමේදී ප්‍රමුඛව්‍ය දෙන ප්‍රශ්න සංවිධානය කර ගැනීමටත් යොදාගත්තා.

උපැදේ:

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

I කොටස

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

01. වාචික අහිනය සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.

- (1) වාචික අහිනයෙන් තොර ප්‍රාසාංගික කලාවක් පැවැතිය තොගැනී ය.
(2) වාචික අහිනයට අයන් වන්නේ සංවාද පමණි.
(3) ජනාන්තික, අපවාරිත හා ප්‍රකාශ හාපාන ආදි හාපාන විධි වාචිකාහිනයට අයන් තො වේ.
(4) නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායේ ද්රැශන, පසුතල ආදිය මවාපානනේ වාචික අහිනයෙනි.
(5) ලේඛනධර්මී සම්ප්‍රදායේ වාචිකාහිනයට වැදගත් තැනක් හිමි තො වේ. (.....)

02. නාත්‍යයට අදාළ තොට්‍ය වරණය වන්නේ,

- (1) අංගවලන ය. (2) වේෂභූපණ ය. (3) වාද්‍ය වෘත්තිය ය.
(4) රුගහුමිය ය. (5) සාත්ත්වික අහිනය ය. (.....)

03. සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ නාට්‍ය ප්‍රශ්න සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.

- (1) අහිඳුනායාකුන්තලය ප්‍රකරණ නම් ප්‍රශ්නයට අයන් ය.
(2) නාට්‍යාච්‍ර දැරුපත ප්‍රශ්න අතර ප්‍රධාන තැනක් ගනී.
(3) ලිඛිත පිටපතක් රහිත ප්‍රශ්න 'රුපක' යනුවෙන් හැඳින්වේ.
(4) නාට්‍ය ප්‍රශ්නයට 'ප්‍රවේශක' හා 'විෂ්කම්භක' ඇතුළත් තො වේ.
(5) සංස්කෘත නාට්‍ය ප්‍රශ්න 'දැරුපත' යන පොදු නාමයෙන් හැඳින්වේ. (.....)

04. සංස්කෘත නාට්‍යයක කක්ෂාතා හාවිතයට අදාළ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.

- (1) සංස්කෘත නාට්‍යයේ කක්ෂාතා වෙන් කරනු ලැබුවේ මන්කල්පිත ව ය.
(2) කක්ෂාතා වෙන් කිරීමට සිදු වූයේ පසුතල තිර්මාණ යොදාගැනීම පහසු වනු පිළිස ය.
(3) එන් කක්ෂාතාවක සිටින පිරිස අනෙක් කක්ෂාතාවේ සිටින පිරිස සමඟ සංවාදයේ යෙදේ.
(4) කක්ෂාතා වෙන් කොට ඇත්තේ නාට්‍යාච්‍රකරණ හාවිතයෙනි.
(5) අහිඳුනායාකුන්තලයේ කක්ෂාතා විභාගය අනුගමනය තො කෙරේ. (.....)

O පහත සඳහන් මාත්‍රකා අධ්‍යාපනය කොට අංක 5 - 9 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

- | | | |
|---------------|----------------|-------------------------|
| A - පාර්සි | F - බොරලුස්ස්ප | K - විඩුර |
| B - රති | G - ප්‍රශ්පපුට | L - තෙශ්ඛ |
| C - ත්‍රිපතාක | H - හාසා | M - ජාකොමේ ගොන්සාල්වේස් |
| D - චොක්රී | I - පාව්ලමීරා | N - සන්ද්‍යා |
| E - ජේසාල් | J - ඉන්දරසහා | O - හේවාහැට |

05. හරතමුනිගේ රස සූත්‍රයට අදාළ වන්නේ,

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

06. සංස්කෘත නාට්‍යයේ සඳහන් 'හස්ත' සඳහා හාවිත නාම වන්නේ,

- (1) B, H හා N ය. (2) B, J හා K ය. (3) C, G හා L (4) C, G හා N ය. (5) C, H හා L ය. (.....)

07. නුරුති හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, F හා K ය. (2) A, J හා K ය. (3) B, J හා L ය. (4) D, F හා M ය. (5) E, J හා M ය.
08. සොකරි ගැලී නාටකය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, J හා K ය. (2) D, F හා O ය. (3) D, I හා K ය. (4) D, I හා O ය. (5) E, I හා M ය.
09. ලංකාවේ පාස්කු නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A, J හා M ය. (2) D, H හා K ය. (3) E, F හා M ය. (4) E, F හා O ය. (5) E, J හා M ය.
10. ශ්‍රී ලංකාවේ පාස්කු නාට්‍යයට අදාළ වැරදි ප්‍රකාශ තෝරන්න.
 (1) 1839 දී දුවේ පාස්කු නාට්‍යය රු දක්වීම සඳහා ක්‍රිස්තු ප්‍රතිමාව ගෙන එන ලද්දේ කොට්ඨාසි දේශයෙනි.
 (2) 1939 දුවේ පාස්කු රු දක්වන ලද්දේ ගරු මරසලින් ජයකාධි පියතුමා ගේ පිටපතට අනුව ය.
 (3) පාස්කු නාට්‍ය ආරම්භ වූයේ පේසාලේ, යාපනය, දුව ආදි ප්‍රමේණවල ය.
 (4) රේසුතුමා ගේ මරණය තුළේ සූත්‍රතර මගින් නිරුපණය කෙරිණි.
 (5) පාස්කු නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වර්තමානයේ අනාවයට ගොස් ඇත.
- ප්‍රශ්න අංක 11 සිට 17 තෙක් එක් එක් ප්‍රශ්නය සඳහා කරුණු / සංකල්ප / නාම පහ බැහින් දී ඇත. ඒ අතර සෙසු පද හා නොගැළෙන පදය බැහින් තෝරා එහි අංකය ඉදිරියේ ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.
11. (1) විහාර අස්ථින
 (4) දේව දුත්‍යා (2) තල්පත
 (5) සති පිරික (3) නාගසේන
12. (1) හත්පාලවක
 (4) ගුණ (2) සේවියගුරු
 (5) සාතාගිර (3) අලවි රට
13. (1) සංබපාල
 (4) විරුදුජ්‍යා (2) දිවිදාස්
 (5) හත් තෝරපාය (3) රාජු අසුරේන්දු
14. (1) දහඅට පාලි තොරණ
 (4) මල් මතුව (2) දෙකොන විලක්කුව
 (5) බෙන්තර (3) පිල්පු විදිය
15. (1) මහමෙර
 (4) මුදුන්මාල (2) තවමල්පාය
 (5) මැණික්පාල (3) කපුයක්කාරිය
16. (1) විෂ්ණු
 (4) වඩිග පුරුන (2) සූතියම් යක්ෂණීය
 (5) වැල් වළපු තීන්දුව (3) මඩ්බිස
17. (1) වඩිමෝසි
 (4) මකිඩි (2) තෙන්මෝසි
 (5) වසන්තන්තුන්තු (3) කළරි
18. දහඅටසන්නි යාගය සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) කඩි ගායනා ඇත්තේ සිමිත සංඛ්‍යාවකි.
 (2) මෙහි උපත් කරාවට බෙහෙදාගමික සබඳතාවක් නැත.
 (3) දහඅටසන්නිය පවත්වන ගුරුණුල දෙකක් ඇත.
 (4) සියලු ම සන්ති වරිත සඳහා වෙස්මුහුණු පැලදීමක් සිදු නො වේ.
 (5) මහාකෝල සන්නි යක්ෂයා රංගණ්‍යයට නො පැමිණේ.
19. ශ්‍රී ලංකාවේ මතු ගාන්තිකර්ම සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) මතු ගාන්තිකර්මවල දෙවියන්, යකුන් හා ග්‍රහයේ පුද ලබති.
 (2) ප්‍රධාන වශයෙන් පුදාවට පාතු වන්නේ නාට දේවයා ය.
 (3) ගම්මුවක් පැවැත්වීමේ මුලික අරමුණ කොට්ඨාසි ආරක්ෂා වීමයි.
 (4) මතු ගාන්තිකර්ම බහුල ව දක්නට ලැබෙන්නේ දකුණු පළාතේ ය.
 (5) පුනාවකට වසදාස් එක් කොට ගව සිසක ගසා බිඳීම පුනා මතුවක දී සිදු වේ.

20. සොකරි ගැමී නාටකයේ කඩා ප්‍රවීත්තිය හා සමාන කඩා ප්‍රවීත්තිය අන්තර්ගත දෙමල ජන නාටකය තෝරන්න.
 (1) වචිමොසි (2) තොන්මොසි (3) කාන්තවරායන්තුත්තු
 (4) මහිඩි (5) විලාසම (.....)
21. කේලම් නාටක පිළිබඳ යාස්ථීය ගුණ්පයක් වන "කේලම් නාටක සාහිත්‍යය" රවනා කළේ,
 (1) එදිරිවිර සරවිවන්ද ය. (2) තිස්ස කාරියවසම ය. (3) එම්. එච්. ගුණතිලක ය.
 (4) ගණනාථ මධ්‍යිස්සේකර ය. (5) නාන්දදේව විශේසේකර ය. (.....)
22. "ගුමු නාදේ දෙන බිඡිරගේ දොසිනා - කරදර විය බෝ සේ" ශික්‍ය ඇතුළත් තුරුතිය,
 (1) දුටුගැමුණු ය. (2) ශ්‍රී විතුම ය. (3) නාගානන්ද ය.
 (4) උත්තරරාමවිතය ය. (5) සකුන්තලා ය. (.....)
23. වීටර නාට්‍ය හා සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) බටහිර රටවල නාට්‍ය සිංහලයට නගා නිෂ්පාදනය කරන ලදී.
 (2) ජාතිකානුරාගය හා දේශීයන්වය පිටු දක ඇත.
 (3) අතුරු කඩා හාවින කළේ නැත.
 (4) යථාර්ථවාදයෙන් මධ්‍යිව හිය කුල-සුදු විශ්‍ය ඇතුළත් ව ඇත.
 (5) නාඛගම හා තුරුති අනුකරණය කර ඇත. (.....)
24. 'මිනර්වා' නාට්‍ය සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) ප්‍රෝට්‍රා ජැනට් ද සිල්වා සහ රැක්මණී දේවී මිනර්වා නාට්‍යවල රෘපුවා ය.
 (2) විතුරට කළාව මිනර්වා නාට්‍යයේ ජනප්‍රියත්වයට හේතු විය.
 (3) පිඛිත පන්තියේ ත්වන රටාව විවරණය වන කඩා ප්‍රවීත් අලළා රවනා විය.
 (4) දේශීය ජන සංගීතය හාවින විය.
 (5) 'වැනිසියේ වෙළන්දා' මිනර්වා වේදිකාවේ නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍යයකි. (.....)
25. කොළඹ වියවිද්‍යාලය කොළඹියට අයන් ලංකා වියවිද්‍යාලයිය නාට්‍ය සංගමයේ පුරෝගාමිය කවරෙක් ද?
 (1) නිපුමාන් පුබාල් (2) ඇෂ්ලි හල්පේ (3) රු. එරු. සි. ප්‍රභාවයික්
 (4) සි. ඩි. අමරසිංහ (5) එදිරිවිර සරවිවන්ද (.....)
26. "අාරම්බන් කළ නිරමිත මනුලොව - ආදිත්‍ය පුරු නිරමලියේ සොද" නම් කිතුනු ශික්‍ය ඇසුරෙන් මනමේ නාට්‍යය සඳහා සරවිවන්ද රවනා කළ ශික්‍ය තෝරන්න.
 (1) රුසිරු ලුදුනි ඔබ ප්‍රේමයෙනා (2) ප්‍රේමයෙන මන රංත්ත වේ (3) නන් සිරින් වොයදී
 (4) මෑ ටේ මා දුටු (5) දුලා නොතු පුලා (.....)
27. වියවනාත් ලොඟ විසින් සංගීත අධ්‍යන්ෂණය කරන ලද තුරුතිය වන්නේ,
 (1) සටරුණතිලකා ය. (2) පද්මාවති ය. (3) සිරිසගබෝ ය.
 (4) පණ්ඩිකායය ය. (5) කුසරාතක කාට්‍යය ය. (.....)
28. පහත සඳහන් පාරිභාෂික පද අතුරෙන් කුඩා රෙ හෙකට අදාළ තොවන පදය තෝරන්න.
 (1) හනමිවි (2) සෙරි අගේ (3) කකිවරි
 (4) කුමදාරි (5) මවරි බුනයි (.....)
29. කුඩා නාට්‍යයක ජ්‍යි විරිත සඳහා අදාළ තොවන පදය තෝරන්න.
 (1) තයු (2) අඹුඛ (3) වත් මන්තගත
 (4) මුළුමෙගත (5) මතොනොයත (.....)
30. පහත සඳහන් නාට්‍ය අතුරෙන් කුඩා නාට්‍යයක් තොවන්නේ කුමක් ද?
 (1) පිබරතු (2) මුපු (3) පුකෙරාතු
 (4) නරුකම් (5) කන්ඩීන්වෝ (.....)

31. එදිරිවර සරව්වන්දයන් ගේ නාට්‍ය තීර්ණාණ සම්බන්ධ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) දේශීය කොට්ඨාස සම්ප්‍රදාය සිය නාට්‍ය සඳහා පාදක කොටගත්තේ නැත.
 (2) 'කදාවලපු' නාඩියම් සම්ප්‍රදායෙන් බැහැර ව කළ නාට්‍යයකි.
 (3) 'ලෝමහංස' බෞද්ධ ජාතක කථාවක් පාදක කොටගත් නාට්‍යයකි.
 (4) 'වෛසසන්තර' හිතාංග නාට්‍යයකි.
 (5) වෙළුලවැඹුම්, මහාසාර හා බවත් බැඩිවන්ද ගේ තීර්ණයන් වේ. (.....)
32. පහත සඳහන් නාට්‍ය අතුරෙන් සුගතපාල ද සිල්වා ගේ නාට්‍යයක් තොට්නේ කුමක් ද?
 (1) මහරංශන වැඩ වර්ෂන (2) බොධිභාරයේ (3) දුන්න දුනුගමුවේ
 (4) හරිම බඩු හයක් (5) හිත හොඳ අම්මණ්ඩි (.....)
33. එස්. විද්‍යානත්දන් ගේ නාට්‍ය කළාව සම්බන්ධ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) සාම්ප්‍රදායික කුත්තු හි උචිත පරිදි හාවිත කළේ ය.
 (2) රාවනේසන් මහු ගේ ප්‍රථම පරිවර්තන නාට්‍යයයි.
 (3) රවනේසන් නාට්‍යයට සිතා ගේ වරිතය ඇතුළත් ව නැත.
 (4) කාන්තා වරිත කාන්තාවන් විසින් ම රගපාන ලදී.
 (5) සාම්ප්‍රදායික පිටපතකින් බැහැර ව කළ පර්යේෂණාත්මක තීර්ණයකි. (.....)
34. ලංකා පුබෝධවිලාස සහා නාට්‍ය කණ්ඩායම සමග එක් ව ස්වාහාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් බිජි කළ නාට්‍යකරු වන්නේ,
 (1) වෙළුරණලිංගම් ය. (2) එස්. විද්‍යානත්දන් ය. (3) එස්. මෙශනගුරු ය.
 (4) එම්. පත්මුලුගලිංගම් ය. (5) කේ. කනපතිපිල්ලේ ය. (.....)
35. "සංකරම්" නමැති නාට්‍යය රවනා කොට නිෂ්පාදනය කළේ
 (1) එස්. විද්‍යානත්දන් ය. (2) එස් මෙශනගුරු ය. (3) කුලන්දේය ගන්මුගලිංගම් ය.
 (4) කේ. කනපතිපිල්ලේ ය. (5) කේ. සිවතම්බි ය. (.....)
36. "බමරෝ නව මල් පැණියේ ලොබ වූ"
 අහිජානගාකුන්තලයේ එන ඉහත සඳහන් ශිය කවරකු විසින් ගයන ලද්දේ ද?
 (1) මාජිවන (2) රුජ (3) ප්‍රයංච්‍යා (4) හංසපදිකා (5) සකුන්තලා (.....)
37. අහිඡානගාකුන්තලයේ විදුෂක සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය කුමක් ද?
 (1) දුෂ්‍යන්ත පෙනීසිටින සැම අංකයක ම පෙනීසිටි.
 (2) හැදින්වෙන්නේ "මෙමෙෂ්‍ය" යන නාමයෙනි.
 (3) දෙවන අංකය අවසානයේ මහු හස්තිනාපුරය බලා යන්නේ බලවත් තොකුමැත්තෙනි.
 (4) කාලීදාස ගේ සෙසු නාට්‍යවලට වඩා විශාලතම කාර්යහාරය ඉවු කරයි.
 (5) දෙවන අංකය ආරම්භයේදී පෙනීසිටින්නේ කළකිරුණු ස්වභාවයෙනි. (.....)
38. සකුන්තලා හස්තිනාපුරය බලා පිටත් වීමට සැදානම් වන අවස්ථාවේ ඇට ආහරණ ලැබුණේ,
 (1) කායුපත්‍රමා ගෙන් ය. (2) වනස්පතින් ගෙන් ය. (3) මේනකා ගෙන් ය.
 (4) ගොත්ම් ගෙන් ය. (5) අනසුදා ගෙන් ය. (.....)
39. "ගලින් ගල ගවාලා - අන්ධකාරේ අතිනේ, ශිනිපුපුරු මැටි ඒ මූලි ඒ"
 කුවේශී නාට්‍යයේ එන ඉහත ශිතය ගයන්නේ කවරක් ද?
 (1) ගායකයේ (2) පුරක (3) ද්‍රව්‍යක්කරු (4) ජීවහන්ත (5) දිසාලා (.....)
40. කුවේශී නාට්‍ය සම්බන්ධ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) නාට්‍යධර්මී ගෙයලියට ලියාව් ඇතේ.
 (2) කුවේශීය පිළිබඳ සාම්ප්‍රදායික අදහස් පෝරුණුය කරයි.
 (3) නාට්‍යධර්මී මෙන් ම ලෝකධර්මී ලක්ෂණ ද අත්තර්ගත ය.
 (4) කුවේශීයට ප්‍රබල වරිත තීරුපණයක් ලැබේ නැත.
 (5) රංගෝපකරණ කිසිවක් හාවිත තො ටේ. (.....)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (ලේසස් පෙළ) විභාගය, 2019 අගෝස්තු (නව නිර්මැණු)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2019 (New syllabus)

නාට්‍ය හා රංග කළාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

ප්‍රෘතිස්ථාපනය:

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

A කොටස

01. (i) කුවේණි වේදිකා නාට්‍යයට මූලෝගුය වූ පුරාවිංත්තය අන්තර්ගත එතිහාසික කාති දෙකක් නම් කරන්න. (ලකුණු 02 පි)
(ii) නාට්‍ය රචකයා "කුවේණිය සඳාකාලික ගැහැනිය" වශයෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ මත්ද? පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 පි)
(iii) නාට්‍යයේ එන තුනත්ත කුවේණිය අධිකරණයෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ කුමක් ද යන්නත්, නඩුකාරයා එට දෙන පිළිතුර්ත පිළිබඳ ව සාකච්ඡාවක් ගොඩනගන්න. (ලකුණු 07 පි)
02. (i) සංස්කෘත නාට්‍යයක කාලී වස්තුවේ ප්‍රධාන කොටස් දෙක නම් කරන්න. (ලකුණු 02 පි)
(ii) එට අදාළ අර්ථප්‍රකාශන නම් කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) අහිජානගාකුන්තලය ආශ්‍යයෙන් අර්ථප්‍රකාශන හතරක් විවරණය කරන්න. (ලකුණු 08 පි)
03. (i) අහිජානගාකුන්තලය හා කුවේණි නාට්‍ය දෙකකි රචකයන් ගැන ඉතා කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ස්ත්‍රීය පිළිබඳ රචකයන් දෙදෙනා ගේ දාශ්‍රීකෝෂණ පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) තමන් මුහුණ දුන් ගැටුමිකාරී අවස්ථාවට සතුන්තලා හා තුනත්ත කුවේණිය මුහුණ දුන් ආකාරය පිළිබඳ ඔබේ ආකල්පය පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 පි)

B කොටස

04. (i) කේළම් නාට්‍යයෙහි එන ස්ථාවර පාත්‍ර හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ඉහත (i) හි දක්වන ලද පාත්‍ර දෙකක් විස්තර කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(iii) කේළම් නාට්‍යයෙහි රුග්‍ර ගෙශ්‍රීය විස්තර කරන්න. (ලකුණු 07 පි)
05. (i) නාඩුගමෙහි රුග්‍රීය රුප සටහනකින් විස්තර කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) නාඩුගමෙහි ප්‍රහවය කෙටියෙන් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) ගැමි නාට්‍ය ආකෘතියෙන් ඔබට ගිය ලක්ෂණ නාඩුගමෙහි අන්තර්ගත ව ඇතැයි ඔබ සිතන්නහු ද? ඔබේ පිළිතුර කරුණු මගින් තහවුරු කරන්න. (ලකුණු 06 පි)
06. (i) එදිරිවිර සරවිවන්දුයන් ගේ නාට්‍ය නිර්මාණ හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ඉහත (i) හි සඳහන් කරන ලද නිර්මාණ දෙකක් ගැන විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(iii) එදිරිවිර සරවිවන්දුයන් ශ්‍රී ලංකාකේය නාට්‍ය කළාවේ අභිවෘතියට කළ ගාස්ත්‍රීය සේවාව අගයන්න. (ලකුණු 07 පි)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය, 2019 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)

General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2019 (New syllabus)

නාට්‍ය හා රූප කළාව - සිංහල II - පැය තුනකි - අමතර කියවීම් කාලය - මිනින්තු 10 දි

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

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

රෙඳුස්:

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

I කොටස

* එක එක ප්‍රශ්නයට අදාළ නිවැරදි පිළිතුර තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියෙන් ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.

01. ප්‍රාකාශනික කළාවට අදාළ නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.

- (1) ලාලිත්‍යයෙන් හා ප්‍රශ්නමත් බවින් යුතු ය.
(2) ජේක්සක විද්‍යානය පුළුල් කරයි.
(3) මටසිලිටි බවින් යුතු වේ.
(4) අභිවාරාත්මක අරුතකින් යුතු ය.
(5) මිනිස් වෙළතසිකය සමග ආත්මිය වේ.

(.....)

02. ජන කළාවක් ලෙස හැදින්වීය තොහුකුක් මින් කුමක් ද?

- (1) සොකරි (2) කුත්තු (3) කේලම් (4) තුර්ති (5) ලි කෙලි (.....)

03. බැලේ සහ ඔපරා යන සම්ප්‍රදාය දෙකට පොදු නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.

- (1) එක හා සමාන සිල්ප බරම පද්ධතියක් අනුගමනය කෙරේ.
(2) දෙපයේ ඇගිලි තුළු මත සමබරතාව රඳවාගනීමින් රාගනයේ යෙදේ.
(3) යුරෝපා රටවල ප්‍රහාර විය.
(4) සංගිතයට විශේෂ සේවානයක් තො ලැබේ.
(5) වයිකොට්සිකි බැලේ මෙන් ම ඔපරා සඳහා ද සංගිතය රවනා කළේ ය.

(.....)

04. ප්‍රායිනියම් වේදිකාවේ ගැඹුර මවා පෙන්වීමට වහන් සේ උපකාරී වන තිරය කුමක් ද?

- (1) ප්‍රධාන තිරය (2) පැති තිරය (3) ගගනිකාව
(4) උඩු තිරය (5) මැද තිරය (.....)

05. පුළුල් කෝණයකින් ආලෝක බාරාවක් පතික කිරීමට උපයෝගි කරගනු ලබන පහන් වර්ගය කුමක් ද?

- (1) වර්ණ වතුය (2) යොමු පහන (3) පාරුජම්බුල පහන
(4) ස්ටෝරො පහන (5) බාරාලෝක පහන (.....)

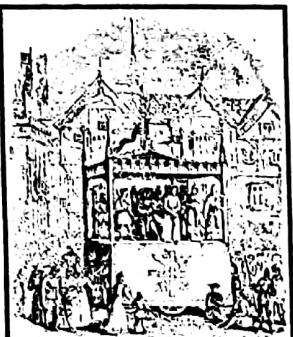
06. අවස්ථා ප්‍රතිනිර්මාණ සඳහා තළ-නිශියන්ට හා අධ්‍යක්ෂවරයාට වැඩි අවබෝධයක් ලැබෙන්නේ,

- (1) රූප වින්‍යාසකරු ගේ කාර්යාලය හේතුවෙනි.
(2) වේදිකා පරිපාලක ගේ තික්ෂ්ණ ඇළායෙනි.
(3) අංග රවනා සිල්පියා ගේ සහයෝගයෙනි.
(4) පෙළ රවකයා සපයා ඇති රූප විධාන මගිනි.
(5) රූගාලෝක සිල්පියා ගේ පරිග්‍රමයෙනි. (.....)

07. නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයු ගේ සාර්ථකත්වය මැනීම. සඳහා උපයෝගි කොට ගැනීමට උවිත නිර්ණායකය තෝරන්න.

- (1) උපරිම ජේක්සක සහභාගිත්වයක් ලබාගැනීම උදෙසා සිය කාලය හා යුතු ප්‍රශ්නය කැඳ කිරීමයි.
(2) රත්තිය තළ-නිශියන් තෝරාගෙන තිබීමයි.
(3) උපරිම කාක්ෂණයක් හාවිත කිරීමයි.
(4) ආනුජායික අංග පිළිබඳ ව මත්‍ය දැනුම පුදරුගනය කිරීමයි.
(5) මූලිකාංග හා ආනුජායික අංග මත්‍ය ලෙස හසුරුවලින් ප්‍රබල අරුතක් ප්‍රකාශ කිරීමයි. (.....)

08. 'රංගපරම' සංඝිතය යන්නට අදාළ නිවැරදි වරණය තෝරන්න.
 (1) යටිපෙළ අරුන් ගන්වන සංඝිතයයි. (2) නාට්‍යයේ බාහිර ආමේපය රඳවාගනියි.
 (3) මතුපිට අරුන කිවූ කරයි. (4) පසුබීම් සංඝිතය හා සමාන වෙයි.
 (5) රංගනය අඩ්බවා ඉස්මතු වේ. (.....)
09. ඇරිස්ටෝටල් හේ කාච්‍යාස්ත්‍රයේ ඇති පරිවිශේෂ ගණන කිය ද?
 (1) 23 (2) 24 (3) 25 (4) 26 (5) 27 (.....)
10. අනුකරණය පිළිබඳ ඇරිස්ටෝටල් හේ මතවාදයට අදාළ නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) කවියකු සතු ව අනුකරණ මාධ්‍ය විධි පහක් ඇත.
 (2) ශේෂෝත්පාදකය යනු උත්තුණ හියාවක අනුකරණයකි.
 (3) ශේෂෝත්පාදකයේ දී ප්‍රකාශී තත්ත්වයට වඩා පහත් මිනිසුන් අනුකරණය කෙරේ.
 (4) ප්‍රකාශී තත්ත්වයට වඩා උසස් මිනිසුන් අනුකරණය කෙරෙනුයේ හා ශේෂෝත්පාදකයේ දී ය.
 (5) අනුකරණ මාධ්‍ය විධි පිළිබඳ කාච්‍යාස්ත්‍රයේ සඳහන් නො වේ. (.....)
11. ශ්‍රීක නාට්‍යකරුවකු නොවන්නේ,
 (1) තෙස්පිස් ය. (2) ප්‍රථිනස් ය. (3) පෙදිසිස්ට්‍රාවොස් ය.
 (4) බොයිරෝලාස් ය. (5) උරුතිබොස් ය. (.....)
12. සමකාලීන මාත්‍යකාච්‍යාවක් අලලා රස්කිලස් විසින් රැවිත ශේෂෝත්පාදකය වන්නේ,
 (1) අර්ථීනිසු ය. (2) පාරසිකයෝ ය. (3) බක්බයි ය.
 (4) අයියස් ය. (5) බොයිගොරායි ය. (.....)
13. බිතුරම්බොස් සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) අපොලෝ දෙවියන් උදෙසා කළ සක්ති ගායනයයි.
 (2) බිතුරම්බොස් ගායන වෘත්ත්‍ය එළව්න්ගේ වෙස්ගෙන සිටියත.
 (3) බිතුරම්බොස් යනු දියොනිසස් ශේෂ අපර නාමයකි.
 (4) බිතුරම්බොස් ගාන වෘත්ත්‍ය වෙස්මුහුණු පැලැදිසිවියේ තැත.
 (5) තෙස්පිස් බිතුරම්බොස් ගාන වෘත්ත්‍යට සහභාගි නො විශි. (.....)
14. දැනට ගේඟ වී ඇති 'සටුර' නාට්‍ය වන්නේ,
 (1) කුක්ලෝප්ස් ය. (2) ඉක්නේවිටායි ය. (3) අයියස් ය.
 (4) එක්ලියියාසොවිසායි ය. (5) අල්කිස්ටිස් ය. (.....)
15. ශ්‍රීක නාට්‍ය රවක සොගොක්ලිස් සම්බන්ධ වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) ඇතැනැසයේ නාට්‍ය තරගවලින් ප්‍රථම ස්ථාන 24ක් ලබා ඇත.
 (2) සටුර නාටක 30ක් රවනා කොට ඇත.
 (3) නාට්‍ය 125ක් පමණ රවනා කොට ඇත.
 (4) තෙනුරුපක රවනා කොට නැත.
 (5) ප්‍රශ්නවාදයාෂිකප්‍රතිනය ඔහු ශේෂ නාට්‍යයේ ප්‍රතුමයකි. (.....)
16. යථාර්ථවාදයේ පියා ලෙස විවාරකයන් හඳුන්වන ශ්‍රීක නාට්‍යකරු කවරෝ ද?
 (1) ඇරිස්ටෝගනිස් (2) මෙනැන්ඩ්‍රියාස් (3) සොගොක්ලිස්
 (4) රස්කිලස් (5) පුරිපිඩ් (.....)
17. ශ්‍රීක කොමෝධි සම්බන්ධ නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) ගාන වෘත්ත්‍ය 24 දෙනකුගෙන් සමන්විත ය.
 (2) වේෂ ණ්‍රූත්‍ය ශ්‍රීක ශේෂෝත්පාදකය හා සමාන විය.
 (3) කොමධියේ පරමාර්ථය වූයේ උත්තුණ හියා අනුකරණයයි.
 (4) කාච්‍යාස්ත්‍රයේ වැඩි අවධානයක් යොමු ව ඇත්තේ සුබෝත්පාදකයටයි.
 (5) කොමධියේ දී නළවන් වෙස්මුහුණු පැලැන්දේ තැත. (.....)

18. ක්‍රි.ව. 311 දී රෝම නාට්‍ය තහනම් කරන ලද්දේ කුවුරුන් විසින් ද?
 (1) සාන්ත නිකුලය්තුමා (2) චරුවුලියන් පියතුමා (3) IVවන හෙනරි රජ
 (4) කොන්ස්ට්‍රුච්ටරියන් රජ (5) අර්බන් පාජ්වරයා)
19. පොදු මිනිසාට යහපත් උපදේශයක් ලබා දෙන මධ්‍යකාලීන නාට්‍ය ප්‍රේද්‍ය වන්නේ,
 (1) මොයලිටි ය. (2) මියකල් ය. (3) මිස්ටරි ය.
 (4) කෝප්පස් කුස්ටරි ය. (5) අර්බන් පාජ්වරයා ය.)
20.  ඉහත ජායාරූපයෙන් දැක්වෙන්නේ,
 (1) බුත් වේදිකාව ය. (2) මන්දිර වේදිකාව ය.
 (3) බඩු වේදිකාව ය. (4) ජංගම රථ වේදිකාව ය.
 (5) දෙව්මැදුර අභ්‍යන්තර වේදිකාව ය.)
21. මධ්‍යකාලීන පුරේපයේ වතු නාටක සම්බන්ධ නිවුරදී ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) වතු නාටක සඳහා වෙළඳ ග්‍රේණිවල සහනාගින්වයක් නො ඒ ය.
 (2) දෙව්මැදුර අභ්‍යන්තරයේ රු දැක්වීණි.
 (3) කිඹිදු ආනුඡාංගිකාංගයක් හාවිත නො කැරිණි.
 (4) පුරකවරු රුගැමෙන් දායක වූහ.
 (5) යෝක් වතුයට නාටකමාලා හතුලිස් අවක් අයන් විය.)
- අංක 22 - 24 තෙක් ප්‍රශ්නවලට අදාළ ව සපයා ඇති නම් අතර සෞඛ නාම හා නොගැළපෙන නාමය තෝරා, එහි අංකය වරහන තුළ ලියන්න.
22. (1) තොමස් කිඩි (2) සියොන් අනිපු (3) රෝබට් ග්‍රින්
 (4) බෙන් ජොන්සන් (5) විලියම් යේක්ස්පියර)
23. (1) රෝමීයේ ජ්‍රිලියටි (2) කොරීයේලේනොස් (3) වේමිං මල් ද ජ්‍රේස්
 (4) කිං ලියර)
24. (1) සැලෝයි (2) ගෝලුව් (3) ග්ලෝබි
 (4) ස්ලෝන් (5) රෝස්)
25. "දුෂ්චරෝයේ, තොපි ඇනුපු කිතිසි සිසරගේ ගරිරෝ ඇනුමෙල දී එකට ගැටෙන හඩ ඇහෙන තුරුම, තොපි ඒ වගේ අනතුරු ඇගෙවීමක් කළේ තැනැ" ජ්‍රිලියස් සිසර නාට්‍යයේ එන ඉහත සංවාදය කවරකු විසින් කියන ලද්දක් ද?
 (1) මක්ටේවියස් (2) ඇන්ටනි (3) ලෙපිඩ්ස් (4) ක්ලෝබියස් (5) සින්නා)
26. ජ්‍රිලියස් සිසර නාට්‍යයේ සිසර දුටු සිහිනය කුමන්තුණකරුවන්ට වාසිදායක වන ලෙස අර්ථකථනය කරන්නේ කවරෙක් ද?
 (1) කස්කා (2) සින්නා (3) මෙටලස් සිම්බර (4) බෙහියස්)
27. ජ්‍රිලියස් සිසර නාට්‍යයේ කැලුණ්නියා "හිගන්නන් මැරෙනකාට වල්ගාතරු පායන්නේ තැ" යි පවසන්නේ මන්ද?
 (1) දෙවියන් අනතුරු හයවන්නේ උත්තුංග පුද්ගලයින් ගේ ව්‍යසනයක දී බැවිනි.
 (2) සිසරට අධිරිය පද්ධිය ලැබීමට නියමිත ව ඇති බව පැවසීමට බැවිනි.
 (3) ඇය වල්ගා තරු පායා තිබෙනු සිහිනයෙන් දුටු බැවිනි.
 (4) සිසර අදාශනමාන බලවීග විශ්වාස නොකරන බැවිනි.
 (5) වල්ගා තරු අවාසනාවේ හා මරණයේ සංකේතයක් ලෙස සලකන්නේ පුණුන් විසින් පමණක් බැවිනි.)

28. ජුලියස් සිසුර තමන් බැවි තාරකාවට සමාන කරගන්නේ මත් ද?
 (1) පොමිලේ පරාජය කොට මහු ගේ දරුවන් ද මරාදුම් හෙයිනි.
 (2) තමාට අහියෝග කිරීමට හැකි වෙනත් නායකයු රෝමයේ තොමැති බැවිනි.
 (3) මහු ඩික්වේටර් (ස්වේරීපාලක) පදවිය දරාසිරී හෙයිනි.
 (4) එය උත්තරබැවුවයට සම්ප ව පිහිටි තාරකාව බැවිනි.
 (5) තමා ගත් තීරණයක් කිසි විටෙක වෙනස් තොකරන හෙයිනි. (.....)
29. පුරෝපයේ යථාර්ථවාදී තාච්‍ය කළාවක් බිජිවීමට බලපෑ නිවැරදි හේතුව තෝරන්න.
 (1) තීමාණ පසුතල හාවිතයෙන් මතා ප්‍රේක්ෂාවක් මැවීමට අවශ්‍ය වීම.
 (2) පරිණාමවාදය, හේතුෂ්ලවාදය, සමානාත්මකාව වැනි සාධක කෙරෙහි අවධානය යොමු වීම.
 (3) කනොෂ්ලික ධර්මයට ප්‍රමුණුන්වයක් හිමි වීම.
 (4) වැඩවසම සමාජ ක්‍රමයේ තැයැම හා පන්ති ක්‍රමයේ බිඳවැටීම.
 (5) කාර්මික දියුණුව හේතුවෙන් සමාජය යළි අනිතය අයයන්නට වීම. (.....)
30. "ප්‍රත් : එනවා මාව බය කරන්න! මම එව්වර මෝඩ තැහැ. නමුත්? තැහැ, නමුත් එක එහෙම වෙන්න බැහැ! මම එහෙම කෙරුවේ ආදරය වෙනුවෙන්"
 රුකඩි ගෙදර තාච්‍යයේ එන ඉහත සංවාද බණ්ඩය කුවුරුන් විසින් පවසන ලද්දක් ද?
 (1) ලින්ඩ්බි (2) රන්ක් (3) නූවුරා (4) හේල්මර (5) කෘත්ස්ට්ටඩ් (.....)
31. රුකඩි ගෙදර තාච්‍යයේ තොරු සිය තරන්තලා තැවැම සඳහා අතට ගන්නා වාද්‍ය හාණ්ඩය ක්‍රමක් ද?
 (1) අත් රඛාන (2) සිනුව (3) බොලුක්කිය (4) තැම්බුරිනය (5) අත් බෙරය (.....)
32. තරන්තලා තරනනය රුකඩි ගෙදර තාච්‍යයට එක් කොට ඇත්තේ මත්ද?
 (1) තාච්‍යයේ ප්‍රාසංගික බව කිවු කිරීමට
 (2) විලාසිතා සාදයට එම තරනනය ඉදිරිපත් කරන ලෙස ලැබුණු ඉල්ලීමට
 (3) නූවුරා ගේ ආකතිය දුරු කිරීමට
 (4) හේල්ම ගේ ආකර්ෂණය ලබාගැනීමට
 (5) හේල්ම කෘත්ස්ට්ටඩ් ගේ ලිපිය ගැනීම ප්‍රමාද කිරීමට (.....)
33. රුකඩි ගෙදර තාච්‍යයේ ප්‍රබලතම සංකේතය ක්‍රමක් ද?
 (1) තරන්තලා තරනනය (2) තැන්තල් ගස (3) තරන්තලා ඇශ්‍රම
 (4) මැකරුන් (5) තුරුපිය ලකුණු කළ කුල කාවිපත් (.....)
34. ආඩ්‍යාන (එපික්) රංග රිතියේ පුරෝගාමී තාච්‍යකරු වන්නේ,
 (1) මොරිස් මේටර්ලින්ක් ය. (2) මිගස්ට් ස්ට්‍රීන්බර්ග් ය.
 (3) අර්චින් පිස්කැටෝර් ය. (4) බර්ටෝල්ට් මුෂ්ට් ය.
 (5) වෝල්ටර් හේසන්ක්ලෙටර් ය. (.....)
35. පහත සඳහන් තාච්‍යකරුවන් අතර අසම්මත තාච්‍ය රවකයු තොවන්නේ
 (1) ඉයුරීන් අයනෙහැක් ය. (2) ආතර් මිලර් ය.
 (3) සැමුවල් බෙකත් ය. (4) ආතර් ඇඩමොව් ය.
 (5) හැරල්ඩ් පින්ටර් ය. (.....)
- O පහත සඳහන් කරුණු / සංකල්ප / තාම පදනම් කොට අංක 36 - 40 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-------------------------|---------------------|-------------------------|
| A - බොක්ටර් ග්‍රුය්ස්ට් | F - ප්‍රකාශනවාදය | K - සකලර්ත |
| B - ද බුවරස් | G - වැමිබලේන් | L - ආඩ්‍යාන රංගය |
| C - ආලෙපුහියා | H - තෙරේස් රැක්වීන් | M - මොල්ට්වාවේ පුද්විවා |
| D - සංකේතවාදය | I - ගැලීලියෝ | N - පැන්ස තුනේ කරාව |
| E - පුන්තිලා | J - වෙසටර් වතුය | O - එම්ලි සේලා |
36. පුරෝපයේ මධ්‍යකාලීන තාච්‍ය කළාවට අදාළ වන්නේ,
 (1) A, J හා M ය. (2) B, G හා K ය. (3) C, J හා K ය. (4) C, K හා N ය. (5) E, G හා K ය. (.....)

37. එම්බුඩම් සුදාල වන්නේ.
(1) A, C හා J ය. (2) A, G හා M ය. (3) A, I හා N ය. (4) B, H හා N ය. (5) C, G හා M ය.
38. ස්වාහාවිකවාදී තාවත රීතියට අදාළ වන්නේ.
(1) B, H හා O ය. (2) B, I හා O ය. (3) C, I හා O ය. (4) E, G හා I ය. (5) E, G හා N ය.
39. පොදුවේ තාවත රීතිවලට අදාළ වන්නේ.
(1) B, G හා N ය. (2) D, F හා H ය. (3) D, F හා L ය. (4) D, L හා M ය. (5) E, F හා L ය.
40. බර්බරුවේ මෙහෙරෙහේ තාවත කුනක් වන්නේ.
(1) B, E හා G ය. (2) E, G හා M ය. (3) E, G හා N ය. (4) E, I හා N ය. (5) G, K හා M ය.



අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2019 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2019 (New syllabus)

නාට්‍ය හා රාජ්‍ය කලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උපදෙස්:

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

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) රඩිපස් රජ නාට්‍යය හැරුණු විට සොබොක්ස් විසින් රචනා කරන ලද වෙනත් නාට්‍ය හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) හිඛ නගරයට උදා වී ඇති විපත රඩිපස් රජ නාට්‍යයේ පූර්වරුගයෙන් විස්තර වන්නේ කෙසේ ද? (ලකුණු 05 පි)
(iii) රඩිපස් නාට්‍යයේ පළමු අංකයේ හිඛ දේශීය විපතින් ගලවාගන්නා බවට රජ දෙන ප්‍රතිඵාචාර ඇපුරෙන් මහු ගේ වරිත ලක්ෂණ විග්‍රහ කරන්න. (ලකුණු 06 පි)
02. (i) ජ්‍යෙෂ්ඨ සිසර නාට්‍යයේ සිසර ගේ සාතකයන් සිවි දෙනෙකු ගේ නම් සඳහන් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) ජ්‍යෙෂ්ඨ සිසර නාට්‍යයේ කුටප්‍රාප්ති අවස්ථා දෙක පැහැදිලි කොට දක්වන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) දෙවන කුටප්‍රාප්ති අවස්ථාවෙන් පසු සිසර සාතකය සැලපුම් කළ කුමන්තුණකරුවන්ට සිදු වන්නේ කුමක් ද? (ලකුණු 06 පි)
03. (i) 'රුක්ඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ රාජ්‍ය විධාන අනුව ආරම්භක ද්‍රේශනයේ වේදිකාව මත තැබිය යුතු නාට්‍යප්‍රකරණ හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) එම නාට්‍යයේ තුළුරා වෝවල්චි තෙල්ම ගෙන් වසන් කරගෙන සිරින රහස කුමක් ද යි දක්වා එසේ සහභාව සිරිමට ජේතුව කවරේ ද යි පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) රහස අනාවරණය වීමෙන් පසු රුක්ඩ ගෙදරට උදා වූ තත්ත්වය සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 පි)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) ප්‍රාසාංගික කලාවේ මූලික නිර්ණායක හඳුන්වන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) සිනමාව, රුපවාහිනිය හා ප්‍රාසාංගික කලා අතර වෙනස පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) ප්‍රාසාංගික කලා අතර නාට්‍ය කලාවට හිමි වන ස්ථානය පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06 පි)
05. (i) තිෂ්පාදනය සඳහා නාට්‍ය පෙළක් තෝරාගැනීමේ දී අධ්‍යක්ෂවරුන් සැලකිල්ල යොමු කළ යුතු කරුණු හතරක් දක්වන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) පෙළ තෝරාගැනීමෙන් අනතුරු ව තිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ප්‍රථම මහු අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) සාර්ථක නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයකු තුළ තිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියට ප්‍රථම මහු අවධානය යොමු කළ යුතු සාකච්ඡා කරන්න.
(තුනත (ii) ප්‍රශ්නයට දත් පිළිතුර නැවත විස්තර කිරීම මෙහි ලා තොකළ යුතු ය.) (ලකුණු 06 පි)
06. (i) කෙටි නාට්‍ය පිළිබඳ අරථ තිරුපාණ දෙකක් ඉදිරිපත් කරන්න. (ලකුණු 04 පි)
(ii) කෙටි නාට්‍ය පෙළක් රචනා කිරීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු කරුණු හතරක් කෙටියෙන් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 පි)
(iii) මත තියවා හෝ නරණා ඇති කෙටි නාට්‍යයක් පිළිබඳ සාකච්ඡාවක් කරන්න. (ලකුණු 06 පි)

I කොටස

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

(ලකුණු 01 × 40 = 40ය.)

II කොටස

A කොටස

01. (i) කුවේණි වේදිකා නාට්‍යයට මූලාශ්‍ය වූ එතිහාසික කානී

- මහාච්ඡය
- රාජාච්ඡය
- කුවේණි අස්ථන
- සිහාබා අස්ථන
- දීපච්ඡය

වංසත්ප්‍රේපකාසිනි ආදී එතිහාසික කානීන් මූලාශ්‍ය කොටගෙන හෙත්ම ජයසේන මහතා කුවේණි නාට්‍ය රචනා කර ඇත.

(ඉහත සඳහන් එතිහාසික කානී අතරින් දෙකක් ලියා ඇත්තාම් පමණක් ලකුණු 02ය.)

(ii) කුවේණිය සඳාකාලික ගැහැනිය වශයෙන් හැඳින්වීම පිළිබඳ පැහැදිලි කිරීම.

හෙත්ම ජයසේන මහතා විසින් 1963 වේදිකාගත කරනු ලැබූ කුවේණි නාට්‍යය සඳහා විජයාගමනය හා සම්බන්ධ අතිත කතා පුවතක් එම කතා පුවතට සමාන වර්තමාන සිදුවීමක් ද යොදාගෙන ඇත. හෙත්ම ජයසේන මහතා කුවේණි නාට්‍යය පෙළෙහි පෙරවදනෙහි ද කුවේණිය යනු සඳාතනික දුක් පිඩා, තින්දා අපහාස අත්විදිමින් අසාධාරණයට ලක්වන කාන්තාව නිරුපණය කරනු ලබන සංකේතාත්මක නාමයක් බව දක්වනු ලබයි. කුවේණි නාට්‍යයේ මූලික අජ්ටිය වන්නේ ද "කුවේණිය යනු මෙලොව සඳාකාලික ගැහැනිය" බවයි.

"සඳා කාලෙම ලොව පහළ වූ
සඳා කාලෙම ලොව පහළ වන
කුවේණියමයි එකම ගැහැනිය
එදා උපනත් අද උපනත් "

කාන්තාවන්ට අවමන් කිරීම සම්පූර්ණයෙන් ම බැහැර කරන නාට්‍ය රචනා කුවේණියට වසර 2500කට පෙර අතිතයේ පිදු වූ අසාධාරණය ම වර්තමාන කාන්තාවට ද මුහුණදීමට සිදුවන බව නාට්‍යයේ ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. විජය රජු කුවේණියට මාලිගයෙන් පත්තා දූම් පසු දරුදෙදෙනා සමග මහමගට බසින ඇය ඇාතින්ගේ අවමානයට පත්වෙයි. ඇයට ඒ සඳහා එකල නිතියෙන් සහනයක් තොලැබෙන අතර ගැහැනියක දෙස බලන සම්පූදායික ආකල්ප වලින් පිඩා විදි ඇය මුළු ඉතිහාසයේම යතින්තක ලෙස සඳහන් කොට අවමානයට ලක් කරයි. එවැනි ම තත්ත්වයකට නාට්‍යයේ එන වර්තමාන ගැහැනියට ද මුහුණදීමට සිදුවෙයි. ඇගේ ස්වාමියා වෙනත්-විවාහයක් කරගැනීමට ඇයට නිවිසින් පත්තා දමනු ලබයි. ඇයට ද දරුවන් සමග මහ මගට බැසිමට සිදුවෙයි. ඇති මිනුදීන්ගේ අවමානයට පත්වන ඇයට අධිකරණයේදී ද ඇය පතන සාධාරණය ඉවු තොවෙයි. ඇය විනිශ්චයකාරවරයාගෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ තම ස්වාමියා ලබාදෙන ලෙසයි. මහුගේ ආලය තැවත ලබාදෙන ලෙසයි. වසර 2500ක ඉතිහාසයේ කිසිදු වෙනසක් සිදුවී තොමැති බව කියා පැමට කුවේණිය සඳාකාලික ගැහැනිය වශයෙන් හයුන්වා දීම නාට්‍යකරුවාගේ අහිප්‍රාය වී ඇත. වර්තමාන කුවේණිය උසාවියේ දී කරන ප්‍රකාශය මගින් "කුවේණිය යනු සඳාකාලික ගැහැනිය" බවත් හවයෙන් හවයට ඇය සැරිසරන්නේ ස්වාමියා ගේ ආදරය හා පිළිගැනීම, දරුවන්ගේ රැකවරණය පතා බවත් පැහැදිලි වෙයි.

"සඳා ඇය අප හා සිටින්නී
දොරින් දොර හැම තැන වෙසෙන්නී
එදා හෙතු කුදුලින් රුහිරු බිඳු
සඳා අප වෙනුවෙන් හෙළන්නී" යන කවී පෙළින් නාට්‍යයේ අරමුණ අර්ථ ගැන්වෙයි.

(ඉහත කරුණු විවරණය වන පරිදි ගොඩනගා ඇති කරුණු 03කට ලකුණු ලැබෙයි. ලකුණු 02 × 03 = 06ය.)

(iii) නාට්‍යයේ එන කුලත කුවේණිය අධිකරණයෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ කුමක් ද යන්නත් නඩුකාරයා රට දෙන පිළිතුරත් පිළිබඳ ව සාකච්ඡාවක් ගොඩනගත්ත.

කුවේණි නාට්‍ය නිර්මාණයෙහි ඉතා ප්‍රබල ඉදිරිපත් කිරීමක් ලෙස උසාවිය හැදින්විය හැකිය. තීතියුයන් ලව කුවේණියගේ සැබෑ ස්වරුපය ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ඇයගේ ස්වාමියා නියෝජනය කරනු ලබන දෙවන තීතියුයා වර්තමාන කුවේණියට ද අතිත කුවේණියට සම කරනු ලබන්නේ දෙදෙනාම එක යමාන නම් දරන හෙයිනි.

"2 වන තීතිය - විසඳුමක් තව උවමනා නැත
ඇගේ නම විසඳයි - නඩුව මෙම
අතිතය විසු කුවේණිය හට
තැත කිසිත වෙනසක් මැගේ

නමුත් විනිශ්චයකරු තීතියුයාගේ වදන් ඉවත දමා කුවේණියගේ ඉල්ලීම පිළිබඳ ව විමසා බලයි.

"විනිශ්චයකරු - තැත තවම එය මඟපු විලා
නඩුව විසඳීමත් පෙර මබ
ඇය හෙලා තොදුකිය පුණුසි
ඇගේ නම අමතක කරනු මැත"

මින් පසු ඇයගේ නඩුව අසනු ලබන විනිශ්චයකරු සාධාරණය ඉවු කිරීමේ දී ඇති වන තීතිමය තත්ත්වය හා හඳුය සාක්ෂාත් අතර අතරම් වෙයි. කුවේණිය අධිකරණයෙන් ඉල්ලා සිටිනුයේ ඇයට යැපුම මාරුගයක් තොව තමාට සැමියාගෙන් අහිමි වී ගිය සෙනෙහසයි. කුවේණියගේ පැත්තට අදහස් ඉදිරිපත් කරනු ලබන පළවන තීතියුයා ඇයගේ තත්ත්වය විනිශ්චයකාරවරයාට ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

“පූන්ව හිය ප්‍රේමයක හිනි	ඇතැන
පූන්ව හිය තීවයක හිනි	ඇතැන
අනාගතයක පූන් වූ හිනි	ඇතැන
අතිතයකින් උපන් හිනි	ඇතැන."

කුවේණිය නොද පවුලක තරුණීයක් ව සිට ඇති අතර ඇය මහු හා ප්‍රේමයෙන් විවාහ තොවී වසර 20ක් සැමියා සමග ජ්වන් ව සිට ඇතැන. නමුත් සැමියා වෙනත් තරුණීයක් හා භාද විම නිසා ඇයට අඩුන්නේට්ටම් කරයි. ඇය නිවසින් පිටම් වන්නේ එබැවිනි. ඇය විනිශ්චයකරුගෙන් ඉල්ලා සිටිනුයේ මිල මුදල් තොවන බව ඇයගේ තීතියුවරයා පවසයි.

"1 වන තීතිය - අසනු මැන ස්වාමිනේ මේ දෙය
කිව පූන් ද මේ වදන් මුවකින්
මිල මුදල් ඇය තැත යදින්නේ
පූන්ති ධර්මය යැද සිටින්නේ"

විනිශ්චයකාරවරයා ඇය ඉල්ලා සිටින පූක්ති ධර්මය කුමක්ද'යි විමසා සිටියි. එවිට මහුව ඇසෙනුයේ අරුම පුදුම ඉල්ලීමකි. එම ඉල්ලීම ලබා දීම පිළිබඳ ව විනිශ්චයකාරවරයා ද තම හාදය සාක්ෂාත් යේ අතරම් වෙයි.

"1 වන තීතිය - සමාවුව මැන ස්වාමිනේ මට
යැපීමක් තැත ඇය යදින්නේ
ඇගේ සැමියා ලබා දෙන ලෙස
මධ්‍යමාගෙන් යැද සිටින්නේ

ඇගේ හද තුළ මහු නිසා වූ
සෙනෙහසට තැත ඉමක් එතෙරක්
මහු තැවත ලදහොත් විනා
තොමැත ස්වාමිනි ඇයට දිවියක්"

සාධාරණත්වය ඉවු කිරීමේ දී ඇති වන තත්ත්වය නිසා විනිශ්චයකාරවරයා මොහොතාක් වික්පීතව තියෙයඩ් වෙයි. ඉන්පසු මහු සරවකාලීන හා සරව සමාජීය ද්රැගනයක් ඉදිරිපත් කරයි. කොනෙකු පිළිබඳ අධිකිය ලබා දීමට තීතියට හැකි වුවන් සෙනෙහසය, දායාව ආදි මානුෂීය අවශ්‍යතා ලබා දීමට තීතියට තොහැකි බව පවසන විනිශ්චයකාරවරයා සෙනෙහසක සිසිලන් තොමැති මහු හිමිකර ගැනීමෙන් ලබාගත හැකි සැනසුම කුමක් ද යන්නත් ඇගෙන් ප්‍රශ්න කරනු ලබයි.

"විනිශ්චයකරු - පැහැදිලි වූ වරයකි
 කුමක් කිව පුතුදුයි තොදුන්නෙම්
 හැකි වුවත් මට අණ කරනු එහු
 විවාපත් කර ගැනීමට ඔබ
 මට තොහැක අණ කිරීමට එහු
 හඳේ සෙනෙහස ඔබට දෙනු යලි"

ආදරය වැනි මානුෂීය හැඟීම් නීති මගින් ඇති කිරීමට තොහැකි බවත්, නීති මගින් විවාහ වීමට අණ කළ ද එයින් ඇය පතන සෙනෙහසක් ඇයට සැමියාගෙන් ලබා ගැනීමට තොහැකි වෙයි. විනිශ්චයකාරවරයා ඇයගෙන් විමසන්නේ ඇගේ හිනි නිවීමට සැමියා ලබාදුන්නොත් හැකි වේද යන්නයි.

" සෙනෙහසක සිසිලක් තොමැති එහු
 ලබා සැනැසුම් ලැබේය හැකි වෙද
 ඔබේ හද තුළ දෙවන නිරතුරු
 හිනි නිවේවිද එයින් කිව මැනු "

නීතිය හා භාද්‍ය සාක්ෂාත් අතර අතරමං වී යුත්ති ධර්මය විසඳාලීමට තොහැකි ව කම්පා වන සාධාරණ මනුෂ්‍යන්වයක් විනිශ්චයකාරවරයා නිරුපණය කරනු ලබයි.

කුවේණිය තම සැමියා කෙරෙහි දැඩි ජේම්මයන් පසු වුව ද ඇය කෙරෙහි ජේම්මයක් ඔහුට තොමැතැ. ඔහු වසර 20ක් ගත වුවද ඇයට විවාහකර තොගන්නට ඇත්තේ එබැවිනි. ඇයට නීතර බැන වදිමින් පහර දෙන ඔහුවම මහුගේ ආදරයම තමාට ලබාදෙන ලෙස කුවේණිය ඉල්ලා සිටින්නේ විනිශ්චයකාරවරයා ද නිරුත්තර කරමිනි. කුවේණියට තම ආදරවන්තයාගේ වෙන්වීම දරාගත තොහැකි වීම නිසා ම ඔහු කෙසේ හෝ ලබා ගැනුමට අධිකරණයන් පිහිට පතයි. විනිශ්චයකාරවරයා එහි ඇති නිශ්චල බවත් නීති මගින් මානුෂීය හැඟීම් ලබාගත තොහැකි බවත් වටහා දෙයි. කුවේණිය ද ජේම්මය බලෙන් ලබාගත තොහැකි බව වටහා ගනියි.

මේ අනුව පැහැදිලි වන්නේ කුවේණිය අධිකරණයන් ද තම අහිමි වූ සැමියා හා ඔහුගේ ආදරය ඉල්ලා සිටින අතර විනිශ්චයකාරවරයා ඇයට විවාපත් කරගැනීමට සැමියාට අණ කළ හැකි වුවද ඔහුගේ සෙනෙහස ලබාදෙන ලෙස අණ කළ තොහැකි බව පවසයි. සෙනෙහසේ සිසිලක් තැනි ඔහු හිමි කරගෙන ලබාගත හැකි සැනැසුම කුමක්ද යන්නත් පැහැදිලි කරයි.

(ඉහත සඳහන් කරුණු ඇතුළත් වන සේ තර්කානුකළ පිළිතුරක් ලබා දී ඇත්තම් ලකුණු 07යි.)

02. (i) සංස්කෘත නාට්‍යයක කළා වස්තුවේ ප්‍රධාන කොටස දෙක
 සංස්කෘත නාට්‍යයේ වස්තුව (ඉතිච්චන්තය) පිළිබඳව විමසා බලන විට කතා වස්තුව කොටස දෙකකින් සමන්විත වෙයි.

අධිකාරික - ප්‍රධාන කතා වස්තුව
 ප්‍රාසංගික - අප්‍රධාන කතා වස්තුව

(නිවැරදි අක්ෂර වින්‍යාසය මෙහි දී සලකා බැලෙ. ලකුණු 02යි.)

(ii) රට අදාළ අර්ථප්‍රකාශනි

මෙම කතා වස්තුව අංග පහක් වශයෙන් විසිර පවතින බව හරතමුණීවරයා නාට්‍ය ගාස්තුයේ දක්වා ඇතා. ඒවා නම් බිජ, බින්දු, පතාකා, ප්‍රකරි, කාර්ය යන අංගයි. මෙවා පංචවිධ අර්ථප්‍රකාශනි නමින් ද හඳුන්වනු ලබයි.
 ප්‍රධාන වරිත සහභාගි වන අධිකාරික කොටසට බිජ, බින්දු, කාර්ය යන ප්‍රකාශනි අයන්වන අතර අවස්ථ පාතුයන්ගේ කාර්ය හාරයන් අඩංගු ද්‍රැජන ප්‍රාසංගික කොටසට අයන් වෙයි. පතාකා, ප්‍රකරි අර්ථප්‍රකාශනි මීට අයන් වෙයි.
 (ලකුණු 01 × 05 = 05යි.)

(iii) අහිඳුනාගාකුන්තලය ආශ්‍රේයන් අර්ථප්‍රකාශනි විවරණය

හරතමුණීවරයා තම 'නාට්‍ය ගාස්තුය' රුන්ප්‍රදේ සංස්කෘත නාට්‍යයේ කතා පුවත අංග පහක් වශයෙන් විසිර පවත්නා බව පවසනු ලබයි. බිජ, බින්දු, පතාකා, ප්‍රකරි, කාර්ය යන මෙම අංග පහ කාලීදාසගේ අහිඳුනාගාකුන්තලයේ ද අන්තර්ගත වෙයි.

බිජ - නාට්‍යය ආරම්භයේ කුඩාවට ප්‍රදාගනය වී කෙමෙන් විහිදී විකාශනය වී එල දරන කළා වස්තුවේ මූල බිජයයි. ආරම්භයේ දී බිජය මගින් කරන ඉගිය කුමයෙන් විකාශනය වී නාට්‍ය අවසානයේ දී මල්ලීල ගැන්වෙයි.
 අහිඳුනාගාකුන්තලය නාට්‍යයේ බිජ අවස්ථාව ඇරුණින්නේ ප්‍රථම අංකයේදී ය. බලයේ බැන දුවන මුව පොවුවාට රුප රෝ විදින්නට සූදානම් වන විට තව්‍යසන් දෙදෙනෙකු එය තැවැනීමෙන්

"(අදුම් ගෙයි) හා හා දෙව්දන් වහන්ස, අසපුවේ මුවෙක්. මරන්ඩ එපා. මරන්ඩ එපා"

යනුවෙන් පවසන විට රුෂ රේකලය නැවත ඇද ගනු ලබයි. රුෂ දක්වා එම යහපත් ප්‍රතිචාරය නිසා රට ගැ කිරීමක් ලෙස වෛඩානස තවුසා රුෂට ආක්රිතාද කරයි. එයින් කියවෙනුයේ නාට්‍යයේ ඩිජයයි.

"වෛඩානස :- පුරු විජයට පහනක් වගේ ඉන්න මධ්‍යමාට ඒක ගැලුපෙනවා.

රත්මය ලත් පුරු විජයේ මධ්‍යෙහි උත්තම විරිතය යෙදේ යෙදේ
සක්විති රජ වන මේ සා ගුණ පුත් පුත් රුවනක් ලැබ දිනේ දිනේ

අනෙක් දෙදෙනා :- (අත් මසවා) මධ්‍යමාට සක්විති පුත් රුවනක් ලැබේවා"

තවුසන්ගේ මෙම ප්‍රාරුපනය මල්ල ගැන්වීම අභිජානාත්තලයේ හරය වී ඇත. ඒ අනුව නාට්‍යයේ 7වන අංකයේ දී රුෂට සිය පුත් හමුවීම නිරුපණය වෙයි.

බින්දු

මෙම අංගය නාට්‍ය ප්‍රාරුපනය වන්නේ ව පවතී. නාට්‍යයේ කතානායක තම අරමුණට එළඹින බාඩික මගහරවනු ලබන්නේ බින්දු මගිනි. අභිජානාත්තලයේ වෛඩානස නම් තවුසා විසින් රෝපණය කරන ලද ඩිජ අවස්ථාව වර්ධනයට තොයෙකුත් බාඩා පැමිණෙයි. ගුණ්තලා හමු විමෙන් ඇය කෙරෙහි පෙමින් වෙළැනු දුෂ්‍යන්ත හට සේනාවේ අසංවර හැඳිපිටිම නිසා අසපුවේ ගාන්ත පරිසරය බිඳ වැටෙන බව දත් ආපසු හස්තිනා පුරුයට යාමට සූදානම් වෙයි. නමුත් රේලුග අංකයේ දී එය නිරාකරණය වන්නේ මිතු කණ්ට කුලපති අසපුවේ තොමැති හෙයින්, තවුසන්ගේ ආරක්ෂාවට මහු.වනයේ ම නතර විමට තීරණය කිරීමෙනි. මෙය බින්දු අවස්ථාවකි. නැවත දෙවන අංකයේ දී පියාගේ දානය සඳහා නගරයට එන ලෙස මව බිසවගෙන් කෙරෙන ඉල්ලීම ගැටුම් අවස්ථාවකි.

"කරහක :- මව බිසවුන් වහන්සේ කියනවා අද ඉදා හත් වෙනි ද්‍රව්‍ය උපවාස හමාර වෙලා ප්‍රාතාන්ත හෝරනය පැවැත්වෙයි කියලා.

එදාට මඟ වහන්සේ තොවරදාවාම එන්ඩ මිනැයි කියලා"

මෙම ගැටුව නිරාකරණය වන්නේ තමන් වෙනුවට විදුෂක හස්තිනා පුරුයට යැවීමට දුෂ්‍යන්ත තීරණය කිරීමෙනි.

"රුෂ :- මබ පුතෙක් වාගයේ අම්මා බාරගෙන කියෙන්නේ.

ඒ නිසා ආපසු ගිහිල්ලා මම තාපසයින්ගේ වැඩික යෙදිලා ඉන්නවා කියලා'

පුතෙකුගෙන් ඉෂ්ට වෙන්ඩ කියෙන කටයුතු වික කරලා දෙන්ඩ"

මෙලෙස නාට්‍ය ප්‍රාරුපන බින්දුව තැන්පත්ව නැවත වර්ධනය වෙයි. මෙලෙස කුමයෙන් ගොඩනැගෙන කතා වස්තුව කිහිප තැනකදී ම ඩිං යා ගැනීය. එම බිඳියන තැන් නැවත පණ ගන්වන්නේ බින්දු අවස්ථා මගිනි.

පතාකා

නාට්‍යයේ අංක කිහිපයක් ප්‍රාරුපන පැතිර පවත්නා අප්‍රධාන වස්තුව පතාකා නමින් හඳුන්වයි. තේතාගේ ඉෂ්ටාර්ථ සිද්ධිය උදෙසා අන් පාත්‍රයන්ගේ හ්‍රියාකාරීන්වය මේ යටතට ගනු ලබයි. අභිජානාත්තලයේ ගුණ්තලාගේ යෙහෙලියන් දෙදෙනා වන අනපුයා හා ප්‍රියංචාගේ කාර්ය හාරය මුල සිට මැද දක්වා ම විහිදෙන අතර එය පතාකා අර්ථ ප්‍රකාන්තියට නිදුසුනාති. මවුන් දෙදෙනා නිතරම උත්සාහ ගනු ලබන්නේ දුෂ්‍යන්ත හා සුන්තලාගේ ජ්‍රේම සබඳනාවට උද්‍රි කිරීමට ය.

" ප්‍රියංචා :- (පිතා) මිතුරිය, එතුමාට පෙමිපතක් උයන්ඩ. මම ඒක දෙවියන්ට

ප්‍රාතා කරන දෙයක් වගේ මල් අස්සේ හෘතගෙන ගිහින්

එතුමාට ලැබෙන්ට සළස්වන්නම්.

අනපුයා :- ඒ සිදුම් උපායට මම එකගයි. ඒත් සුන්තලා මොකද කියන්නේ ?"

දුෂ්‍යන්ත රුෂගේ සහායට සිටින විදුෂකගේ වරිතය ද අයන් වන්නේ මෙම පතාකා අංගයටයි.

පුකරි

නාට්‍ය කතා වස්තුවෙන් සූඩ කොටසකට පමණක් අයන් වන මෙය, ප්‍රාස්ථික කොටසට අයන් වෙයි. බොහෝ විට එය එක සිද්ධියකට පමණක් සිලා වෙයි. අභිජානාත්තලයේ වන අංකයේ මුල ප්‍රාවේශයේ නිරුපණය වන දිවරයා හා සම්බන්ධ සිදුවීම මේ නිදුසුනාති. දිවරයා රැගෙන ආ මුද්ද තමා ගුණ්තලාට දී තිබූ පේරස් මුද්‍රව බව දුටු විගස ම රුෂ හඳුනාගනු ලබයි.

"නගර පාලක :- ඒක දකුෂ හැරියෙම රජතුමාට මතක් වෙන්ඩ ඇති බොහෝම ප්‍රියමනාප කෙනෙක්.

තොකුලැඩිනසුලු රජතුමාගේ ඇහැට සුදු ආවා."

මෙයේ රුෂගේ ඇස් කදුලෙන් තෙමෙන්නේ අමතකව තිබූ ගුණ්තලා පිළිබඳ මතකය නැවත මතක් විමෙනි. මෙය එක සිද්ධියක් පමණක් වන අතර, කතා වස්තුවේ ඉදිරි ගමනට තල්ලුවකි. මෙවන් අවස්ථා කජා නායක නායිකාදීන්ගේ අභිජාර්ථය ඉෂ්ට කරගැනීමට වක්‍රාතාරයෙන් උද්‍රි වෙයි.

සාරුප

භාවා නායක නායිකාදීන්ගේ බලාපොරොත්තු මුදුන්පත් කරගැනීම සඳහා මවුන් ගෙන යන සියලු ක්‍රියාමාර්ග ප්‍රාග්ධනයට අයන් වෙයි. සියලු ම බාවා නායක නායිකාවන් සහ අනෙකුත් විරිත යන්න දරනුයේ එම අපේක්ෂාව ඉටුකර ගැනීමටය. නාට්‍යයේ දුෂ්චරණය හා ගැඹුන්තලා පෙනී සිටින සැම දරුණනයක් ම අයන් වන්නේ කාර්යයටයි. දෙදෙනාම මූල් අංක තුනේදීම තමන්ගේ සම්බන්ධය වර්ධනය කරගෙන ගැඹුන්තලා ගැබී ගැනීමෙන් අවසන් වෙයි. අවසාන අංකයේදී දුෂ්චරණයන් හට යළින් සිය පුරුෂ හා සංඛ්‍යාත්මක භාවිතය වෙයි. මෙම සියලු සිද්ධිය තාර්ය අර්ථ ප්‍රකාශනයට අයන් වන අතර මෙයද අධිකාරික හෙවත් ප්‍රධාන කොටසට අයන් වෙයි. (මෙයින් තොට්ස 4. තිදුෂුන් සහිත ව විවරණය කර ඇත්තම් එක් කොටසකට ලකුණු 02 බැඩින් 02 × 04 = 08පි.)

03. (i) අහිඳුනයාකුන්තලය හා කුවේණි නාට්‍යවල රචකයන් පිළිබඳ හැදින්වීම.

අහිඳුනයාකුන්තලය රචනා කරන ලද්දේ මූකවී කාලිදාස විසිනි.

සංස්කෘත කිවින් අතරින් අග්‍රගණක කිවිය ලෙස කාලිදාස හැදින්වීය හැතිය. මහුගේ ශේෂේය නාට්‍ය කාත්‍රි ලෙස, අහිඳුනයාකුන්තලය, විුවමෝර්වයිය, මාලුවිකාග්නීමිනු හැදින්වීය හැතිය. මේ අතරිනුත්, සියලු ම සංස්කෘත නාට්‍ය කාත්‍රි අතරිනුත්, ශේෂේයෙම කාතිය අහිඳුනයාකුන්තලය බව කිවින් දක්වා ඇත්තේ මෙසේය."කාල්‍යයන් අනුරෙන් නාට්‍යය රම්‍ය වේ. නාට්‍යයන් අනුරෙන් ගැඹුන්තලය රම්‍ය වේ." යනුවෙති. කාලිදාසගේ අනෙක් නිර්මාණ අතර කුමාරසම්භවය, සංඛ්‍යාරය හා මේක්දාය ද අයන් වෙයි.

කුවේණි නාට්‍යය රචනා කරනු ලැබූයේ හෙත්ත් ජයසේන විසින්ය. 1950 දූෂ්චරණයේ දී නාට්‍යකරණයට පිවිසි හෙතෙම නාට්‍ය රචකයෙකු, නාට්‍ය පරිවර්තකයෙකු, රුපගණිල්පියෙකු, නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයෙකු ලෙස විවිධ අංගවල දක්ෂණය ඉදිරිපත් කළ නාට්‍යකරණයෙකි. මූල් පුරුෂයේ දී පරිවර්තන නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරනු ලැබූ අතර පපුත්‍රාලිනා ව අනුවර්තන මෙන් ම ස්වතන්තු නාට්‍ය නිර්මාණයට ද යොමු විය. විවිධ පර්යේෂණාත්මක නාට්‍ය නිර්මාණය තළ මෙතුමා 1961 දී "ඡන්ලය" නාට්‍ය ස්වාහාවික හා නාට්‍යයේ සැම්මුණුණයෙන් නිර්මාණය කරන ලදී. බරවෝල්ට් වෙශ්වීගේ රංගීනිය මෙරට පිංහල වේදිකාවට හඳුන්වා දීමට ද මූලික වූයේ හෙත්ත් ජයසේනයන් ය. ඒ. අනුව මහු විසින් පුණුවටයේ කනාව 1967, දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවේ ආදි නාට්‍ය පරිවර්තනය කොට නිෂ්පාදනය කරන ලදී. ඡන්ලය, මනරුජන වැඩිවර්තන, අපට ප්‍රතේ මගක් තැබේ, තවත් උදෑසනක් ආදි ස්වතන්තු නාට්‍ය නිර්මාණය කරන ලදී. (ලකුණු 04පි.)

- (ii) ස්ත්‍රීය පිළිබඳ රචකයන් දෙදෙනාගේ දාෂ්ටේකෝණ

මහාකවී කාලිදාසයන් තම අහිඳුනයාකුන්තලයේ දී ගැඹුන්තලා ව ඉතාමත් පුන්දර කාන්තාවක් ලෙස හඳුන්වා ඇත. ගැඹුන්තලා තම පෙනුමට ගැළපෙන අධ්‍යාත්මික ගුණයෙන් ද හැසිරීම් රටාවකින් ද යුත්ත වන්තියකි. ඇයගේ දායානුකම්පාව හා මුදුමොලුක් සිතුම් පැතුම්, ආකල්ප, පියා, යෙහෙලියන් ගැන පමණක් තොට ව්‍යානිෂ්ලතා හා සතුන් කෙරෙහි ද පවතී. ඇය තපෝවනයේ ගස්වැල් තම සහේදරයන් ලෙසත්, වැල් තම සෞයුරියන් ලෙසත් සලකයි. ඇය ගස්වැල් වලට දියවත් තොකොට දිය පොදක් හෝ තොබායි. ස්වභාව සෞන්දර්ය පිය කරමින් ඉතා සැහැල්ලුවන් ගත කරන සරල නීතියක් හෙවත ගැඹුන්තලාගේ විරිතය තුළින් කාලිදාස සම්ප්‍රදායික කාන්තා ස්වරුපය පිළිබඳ දාෂ්ටේකෝණය ඉදිරිපත් කරයි.

ඉතා සරල හැදියාව ම ඇයගේ විපතට ද හේතුවන බව කිවිය ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ අපුරු ආකාරයෙනි. නීතියේ බරක් කරදරයක් තොටිදී ඇය කිසිවෙතු සැකැ තොකරයි. දුටු දිනම රජු කෙරෙහි පෙම් බැඳින සංඛ්‍යාත්මක තොදුනුවන්ව ම ආලයට ගොදුරු වෙයි. එහි ප්‍රතිඵලය අතියිය පිඩාකුරී වෙයි. ඇය යොවුන් ප්‍රදක ලෙස විවිධ බාධක වලට ගෙධරයමත ව මුහුණදෙයි. පුරුෂාධිපත්‍ර වින්තනයට තැතුව සියලුල ගෙදවයට ඉඩ දී කටපුණු කිරීමට ඇයට පියුවයි. නිවිසින් සැම්මුණාගේ තිව්‍ය එක් විට පියා දුන් අවවාදය ඇය නිරන්තර ව පිළිපදිනු ලබයි.

"පැමියාගෙන් වරදක් සිදු වූව අවැඩ් සරරාඟ"

තොයිතන් කිසි විට වි සරරාඟ"

තමා සෙනෙහස දක්වූ දුෂ්චරණයන් රජු ඇයට ප්‍රතික්ෂේප කරන විට පවා ඇය කිසිවක් තොපවසා ඉවසයි. මාලිගයෙන් පන්නා දුම් විට ඇය පිටත්ව ගොස ස්වාමිප්‍රදුරුපයා වෙනුවෙන් පානිවතාව යකගත් පරමාදරු හින්ද රාජිනියක් ලෙස තටපුවු කරයි. කාලිදාස කිවිය තම නාට්‍ය නිර්මාණය තුළින් හින්ද ප්‍රතිනියේ ඉවසිම, සැම්මුණාව අවනත ව කටපුණු කිරීම ආදිය ද ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ඇගේ පතිහක්තිය තිසා ම ඇයට අවසානයේ තම සැම්මුණාව ලැබේයි. රජු ඇයගේ පාමුල වැරි සමාව ඉල්ලයි. ගැඹුන්තලා තම ස්වාමියා පිළිබඳ තරහක් ඇතිකර තොගෙන එය තමාගේ අපල කාලයක්, අකුපල කරුමයක් බව පවසයි.

"නැගිටින්ඩ ස්වාමීපුත්‍රය, නැගිටින්ඩ. එකත් එකටම මගේ පින් පල දීම වළක්වල ඉස්සර කරපු අකුසල කරමය ඒ ද්‍රව්‍යවල විජාක දෙන්න මන්න මෙන්න කියල තියෙන්න ඇති"

හෙත්‍රී ජයසේන මහතා කුවේණි නාට්‍ය තුළින් කාන්තාව පුරුෂ මූලික සමාජයේ තිරන්තර දුක් පිඩාවන්ට ලක්වන්නියක ලෙස දක්වන අතර අතිනයේ සිට වර්තමානය දක්වා ම එහි වෙනසක් තොමැති වන බව පවසයි.

" ඇයයි දුක් පිඩා	විදින්නේ
ඇයයි විද හිංසා	විදින්නේ
ඇයයි අවමානය	ලබන්නේ
ඇයයි යකිනිය නම්	ලබන්නේ "

කාන්තාව තිරන්තර විදින දුක් පිඩාව, ඇය තිරන්තරයෙන් ආලය තිසා පිඩා විදින ආකාරය නාට්‍යකරුවා අතින කුවේණිය නම් හෙළ රැඹින ව වේදිකාව මතට ගෙන්වීමෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. කුවේණිය යකින්නක් යන මතය සම්පූර්ණයෙන් බැහැර කරන අතර ම ඇය දිශ්ට සම්මත හෙළ රැඹින බවත් ඇය මිනි මරන, මස් මුදින යකින්නක් තොව දායාර්ද හදවතක් ඇතිනියක බවත් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. විජය කුවේණියගෙන් වෙන්වීමේ දී ඇය මහුව ගාප තොකළ බව නාට්‍යකරුවා සංවාද හා දරුදෙදෙනා දඩයක්කරුගෙන් අසන ප්‍රශ්නවලින් හෙළිකරනු ලබයි.

" ජීවහත්ත : - විජය කුමාරයා රට පස්සේ බොහෝම කාලයක් ජීවත් වුණා කිවිව තේදි?

දඩයක්කරු : - ඔවා

ජීවහත්ත : - රට පස්සෙවත් එහෙනම් මේ රට ගිනි අරගෙන දුවෙන්ඩ ඇති.

දඩයක්කරු : - නැ එහෙම වුණයි කියලා නැ රට පස්සේ රට බොහෝම දියුණු වුණා."

කුවේණිය සසර සැරිසරමින් අහිමි වූ ආදරය පතන බව වර්තමාන කුවේණිය තීතිය ඉදිරියට ගෙන්වා පැහැදිලි කරනු ලබයි. ඇය උසාවීයෙන් විනිශ්චයකාරවරයාගෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ සැමියාගේ ආදරය සෙනෙහසයි. නමුත් ඇයට එය ලබා දීමට තොහැකි බව විනිශ්චයකාරවරයා පැහැදිලි කරදෙයි. නාට්‍යකරුවා මෙම නාට්‍ය මගින් කාන්තාව දෙස සංවේදී ලෙස බැලීමට ජ්‍යෙෂ්ඨකයාව යොමු කරනු ලබයි.

රාජ තීතිය තිසා උල්ලාසනය වන කාන්තා අයිතිවාසිකම්, සමාජය හමුවේ ගැහැනිය සඳාතනික ව අසාධාරණයට ලක්වන බව, මාතාත්වය කුවේණි වරිතය තුළින් ඉස්මතු වෙයි. පතිදම් රකින, දරුවන් වෙනුවෙන් කැපවන ගැහැනිය සඳාතනිකව ම මුහුණදෙන අසාධාරණය දෙස අනුකමිපා සහගත ව බැලිය පුතු බව නාට්‍යකරුවා තවදුරටත් ඉදිරිපත් කරයි. කුවේණිය වැනි ගැහැනුන් ලොව පුරා සැරිසරන බවත්, ඇය සෞයන්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨ බවත් නාට්‍යකරුවා ද්‍රුෂ්‍ය දෙස බලන දාජ්ඡේ කොළඹයි.

" සඳා කාලෙම ලොව පහළ	වි
සඳා කාලෙම ලොව පහළ	වන
කුවේණියමයි එකම	ගැහැනිය
එදා උපනත් අද	උපනත්තත්"

මේ අනුව මහාක්‍රී කාලිදාස අහිඳුනයාකුන්තලයේ ගකුන්තලා තුළින් පතිව්‍යාව රැකගත් පරමාදර්ඩී හින්දු පතිනියක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර හෙත්‍රී ජයසේන කුවේණිය නාට්‍ය මගින් කාන්තාව පුරුෂ මූලික සමාජයේ තිරන්තර දුක් පිඩාවන්ට ලක්වන්නියක බවත් දක්වමින් ඇය දෙස සංවේදී ලෙස බැලීමට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා යොමු කරනු ලබයි. (ලකුණු 05යි.)

(iii) ගකුන්තලා හා තුතන කුවේණිය ගැටුම්කාර අවස්ථාවන්ට මුහුණදුන් ආකාරය පිළිබඳ පැහැදිලි කිරීම.

අහිඳුනයාකුන්තලය නාට්‍යයේ ගකුන්තලා මුහුණදෙන ගැටුපුව වන්නේ ඇයට අසපුවේ හමුවන ගාන්ධර්ව තුමයට විවාහවන සැමියාට ඇයට අමතක වී තිබීමයි. රට හේතු වන්නේ දුර්වාසස් ඉසිවරයාගේ ගාපයයි.

"නුඩ යම් කෙනෙකු ගැන සිතා මෙහි ආ මට සැලකිලි තොදුක්වූයෙහිද ඒ තැනැත්තාට නුඩ අමතක වේවා" මෙම ගාපය අසා සිටින ගකුන්තලාගේ යෙහෙලියෙන් එය එසේ තොකරන ලෙස ඉල්ලා සිටිය ද ඉසිවරයා එය පිළිනොගති. එහෙත් හැඳිනිමේ ආහරණයක් දුටු අවස්ථාවකදී එම සාපයයෙන් අත්මිදෙන බව ඉසිවරයා පවසයි. මෙම සාපය තිසා ගකුන්තලා වඩාත් විපතට පත්වෙයි. දුෂ්‍යත්ත රුප විසින් ඇයට ද තිබූ මුදුව හස්තිනා පුරුයට යන අතරතු ද නැති වෙයි. එම තිසා රුපට ඇයට හදුනාගත තොහැකි වෙයි. ඇය කණ්ට සූෂ් ආරාමයෙන් රජ මාලිගයට එන්නේ මහත් බලාපොරොත්තු තබාගෙන වුවද තමා සමග ජ්‍යෙෂ්ඨයෙන් සිටි ගාන්ධර්ව විවාහයෙන් පසුව තම ද්‍රුෂ්‍ය බවට පත් රුප තමා ඉදිරියේ ආගන්තුකයෙකු ලෙස සිටිම ඇයට මහත් වේදනාවක් ගෙන දෙයි. නමුත් ඇය සාපය ගැන සිසිවක් තොදුනීම ඇගේ කුළුතීම තවත් වැඩි කරයි. ඇය දරුවෙකු ද කුස දරා සිටින අතර සිය පියා, රුප කෙරේ තැබූ විශ්වාසය, හස්තිනාපුර සිට පැමිණි ගෝත්මී ඇතුළු පිරිස අපහසුවට පත්වීම ආදි සියලු කරණු ඇයගේ වින්ත පිඩානයට හේතුවෙයි. නමුත් ඇය එය විදුරා ගති. රුප ඇය සමග ගෝත්මී තවුයිසා අපහාස කරන විට ඇය රුපට බැනවදී.

"ඇකුන්තලා - (කේපයෙන්) උපුරු රජකුමුණි, තමන්ගේ පසුව මීමිලෙන් තමයි වය මතින්නේ.

ධරමිජ්වකම නැමැති වැස්මට මුවාවෙලා ඉන්න කණකාභවලින් වැශ්‍යා මිදක් වැනි තමුන්නාසෙ වගේ ක්‍රියා කරන්ව පූජාවන් කෙනෙක් තවත් ඉන්නවද?"

කෙසේ හෝ අවසානයේ ඇ සමග පැමිණි පිරියන් ඇයට මාලිගයේ දමා යයි. ඇය හඩා වැළපෙයි. තමාට මෙය සිදුවියේ දෙධායේ හපන්කමක් නිසා බව දොස් පවරා ගනී. තමාට සැමියා ව නොලැබේම පිළිබඳ ව සටන් නොකරම පිළිගන්නා ඇය මිකිකාන්තාවගේ පිහිට අයදී. ඇයට අප්සරා නොටට රැගෙන සිය බව පූරෝහිත රුපට දන්වයි. අවසානයේ ඇයට රුපට මුණුගැසීම සිදුවන්නේ ද අහම්බෙනි. රුපට ඇයට මතක් වන්නේ ද අහම්බෙන ලැබෙන මුදුවෙනි. ඇය කිසිදු සටනක් නොකරම සැමියාව ලබාගනී. නමුත් ඇය දරුවා ද වඩාත් නොදින් රැකබලාගෙන දෙධායට මුහුණදෙන්නේ දෙරෙයවන්ත කාන්තාවක ලෙසයි.

කුවේණි නාව්‍යයේ කුවේණියන් දෙදෙනාම එනම්, අතිත කුවේණිය හා වර්තමාන කුවේණිය ආදරය වෙනුවෙන් සටන් වදියි. අතිත කුවේණිය දේව නීතිය අනිබවා යන රාජ නීතිය මගින් උල්ලංසනය වන කාන්තා අයිතිවාසිකම් නිසා ගැහැනිය සඳාතනිකව ම අසාධාරණයට ලක්වන බව ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

" ඇයයි දුක් පිඩා විදින්නේ" - ඇයයි වද හිංසා විදින්නේ"

" ඇයයි අවමානය ලබන්නේ" - ඇයයි යකිනිය තම ලබන්නේ"

කුවේණිය තමාට විදින්නට වන ගැටුම්කාරී අවස්ථාවට මුහුණදී තැසියන්ගෙන් පහර කා මිය යයි. නමුත් ඇය ඉතිහාසයේ යකින්නක ලෙස නම් කරනු ලබයි. ඇය එහෙත් සසර සැරිසරමින් අහිමි වූ ආදරය පොයයි. ගකුන්තලාට මෙන් ප්‍රාතිහාරයක් ඇයට සිදු නොවෙයි. ඇය සටන් කර තම ආදරය ලබා ගැනීමට උත්සාහ දරයි. වර්තමාන කුවේණිය ද තම සැමියා අතහැර දුම් දරු දෙදෙනෙකුගේ මවති. ඇය ද තම ආදරය ලබා ගැනීමට අතිත කුවේණිය ලෙස ම සටන් වදී. ඇයට විපක්ෂ නීතියුවරයා අපහාස වේදනා කරනු ලැබුව ද ඇය විනිශ්චයකාරනුමාගෙන් ඉල්ලා සිටින්නේ තම සැමියාගේ ආදරය ලබාදෙන ලෙසයි. මෙය ඉතා සංවේදී කාරණයකි. ගාකුන්තලා මෙන් දෙධායෙන් ලබාදුන් දැනුවමක් ලෙස නොසිතන කුවේණිය ආදරය ලබා ගැනුමට සටන් වදියි.

"ඇගේ හද තුළ මහු නිසා වූ
සෙනෙහසට නැතු ඉමක් එනෙරක්
මහු නැවත ලදහොත් විනා
නොමැතු ඕවාමිනි ඇයට දිවියක්

ඇ මිටට නීත්තිව කියන්නේ
නොත් කුදා නොසලා කියන්නේ
සෙනෙහසේ සියිලස දෙවන මෙන්
දෙවන හද දුක් හිනි නිවන්නට"

ඇය ඉල්ලන මෙම ඉල්ලීම නිසා විනිශ්චයකාරවරයා ද නිරුත්තර වෙයි. නමුත් විනිශ්චයකාරවරයා ඇයට ආදරය නීති මගින් ලබාදිය නොහැකි බව වටහා දෙයි. ඇය එය විවෘත ගැනීම් වෙත යයි.

"කුවේණි - මම පුගක් දුර ඇවිද්දා මම අවුරුදු දෙනෙක්
පන්සියයක් සංසාරේ එහෙ මෙහ ඇවිද්දා - ඒ¹
අතරතුර මට නොයෙක් දේ මතක නැති වුණා"

"කුවේණි - මට කාගෙන්වන් පිහිටක් ලැබුණෙන නෑ"

ගකුන්තලාට පිහිට ලැබුන ද කුවේණියට කිසිවෙකුගේ පිහිටක් නොලැබයි. ඇය දරු දෙදෙනා සමග තනිවෙයි. අතිත කුවේණිය ගල් මුශුරු පහර වැදී මරණයට පත්වෙයි. කුවේණිය තවමත් ආදරය ලබා ගැනීම වෙනුවෙන් සටන් වදී. සසර පුරා සැරිසරමින් ඇය සොයන්නේ අහිමි වූ ආදරයයි. මේ අනුව ගකුන්තලා හා කුවේණිය එකම ගැටුම්කාරී අවස්ථාවට විවිධ තත්ත්වයන් යටතේ මුහුණදෙයි. ගකුන්තලා ගැටුම්වට මුහුණදෙන අතර ඇයට සහාය ලැබයි. නමුත් කුවේණිය නම් සඳාතනික ගැහැනිය ප්‍රශ්නවලට මුහුණදෙමින් තවදුරටත් සටන් කරයි.

(ලක්ෂණ 06යි.)

B කොටස

04. (i) කේෂලම් නාවකයෙහි ඕරාවර පාතු වර්ග

- කාරියකරවන රාලු හෙවත් සබේවිදානේ
- අණබෙර කේෂලම්
- ජස කේෂලම් හෙවත් ජේඩ් රාලු

- හේවා කේෂලම්
- පොලිස් කේෂලම්
- ලේඛිනා

(පාතු වර්ග 04ක් නම් තළ විට ලක්ෂණ 04යි.)

(ii) ඉහත දක්වන ලද පාතු විස්තර කිරීම.

අණබෙර කෝලම

පැහැඳුන්නේ නමින් හදුන්වන මොඩු රුපුගේ පැහැඳුව ප්‍රකාශ කරන්නාය. බීමින් පැමිණෙන මොඩු වයසක පුද්ගලයෙකි. ද්‍රව්‍යක් කරලාගෙන පැමිණෙයි. නමුත් තමාට නියමිත රාජකාරිය සිදු තොකරයි.

කෝලම් රැගුම් බැඳීමට රුපු සහ බිසව පැමිණෙන බව දැන්වීම මොඩුගේ කාර්යයයි. නමුත් රාජකාරිය පැහැර හරි. මොඩුගේ සිරිද තොංචි අක්කා පැමිණීමෙන් පසු හාස්‍යාත්තක අවස්ථාවක් තිරුප්පනය වෙයි.

තොංචි කෝලම

කාරියකරවන රාලගේ හැඳින්වීමන් සමඟ රංගාවතිරුණ වන තොංචි වයසක ගැනැනීයකි. ඇය පැමිණෙන්නේ අණබෙර කෝලම සෞයාගෙනයි. රේදක් හැටිවයක් ඇද, දත් වැටුණු විරුපී වෙස් මුහුණක් පැළද සිටි. හැටිවය යටින් මක්කූන්කාන්කා අල දෙකක් එල්ලෙන අතර එය තිතර ඇතුළට දමින් රංගනයේ යෙදෙයි. තමා තරුණීයක් ලෙස සිනා කටයුතු කරයි.

"ලොංචි කර වරුනේ
පුංචි වයසන් පසු උනේ
කොංචි මා විසි නේ
තොංචි අක්කා එන්න එන්නේ"

"කාරියකරවන රාල - ආවිවියේ

තොංචි - ආවිවි පුවිවි පොවිවි (කරහෙන් අහක බලයි)

කාරියකරවන රාල - අපොවිවියේ කේන්ති සියා වගයි.

ආපුබේවන් තොංචි අක්කේ.

තොංචි :- කවුද මේ කතා කළේ? අනේ මග මල්ලියේ.
(කාරියකරවනරාල බදාගැනීමට යයි)

කාරියකරවන රාල :- මමයි කතා කළේ ආවේ ?

තොංචි :- මන් මේ පැනයෙන පැනයෙන ආවෙ මං සියානෙ මොරවුවට.

කාරියකරවන රාල :- මේ මහ ය මොකටද මොරවු සියේ ?

තොංචි :- මං සියානෙ මොරවුවට පළා විකක් කවින එන්න.

කාරියකරවන රාල :- උඩ සිහින් තියෙන්නේ මොරවුවට තොමයි යෝදියේ කොරවුවට"

මේ ආදි ලෙස උපහාසාන්මක සංවාදවලින් පසු බීමින් ව වැටි සිරිනා අණබෙර කෝලම ද වත්තම් කරගෙන පිටව යයි.

රසයා

රසයා හෙවත් ජේඩිරාල රටේ රේදි අපුල්ලන පුද්ගලයා ය. කෝලම් රෘතුවලට රුපු එන විට උඩට උඩුවියන්, පයට පාවඩ දුමීමට මොඩු පැමිණෙයි. සරමක් බැනියමක් ඇද රේදි පොටිවනියක් කර තබාගෙන පුරසාරම් දොඩිලින් රංගාවතිරුණ වෙයි. රසයාගේ වෙස් මුහුණු වටකුරු මේඛිල් බවත් පෙන්වන අතර වැඩි වශයෙන් කළ හාවින කරයි.

"කාරියකරවන රාල :- පෙර සිට පැවත එන
සිරිතට පොදිය බැද ගෙන
උරපිට දරා ගෙන
මේඛිල් රසයා එය දුවගෙන"

මෙම හැඳින්වීමෙන් පසු තම පුරසාරම් කවියෙන් කියාගෙන පැමිණෙන රසයා කාරියකරවන රාල සමඟ සංවාදයේ යෙදෙයි.

"මේ ගම් පියයේ හේතු මාමල
කොවිවර සිටියන් මං වගෙ වෙන තැත
රජ වාසලයෙන් සං පිළි අරගෙන
යන්නෙම් රුපු විඛාන පෙරමුණයට"

"කාරියකරවන රාල :- ආපුබේවන් රසයා
රසයා :- රසයා - බසයා - කසයා - දෙන්න හිතෙනවා බොත්ත පැළෙන්න එකක්.
කාරියකරවන රාල :- මොකක්ද බොල තොෂ තුවු තුවු ගාල තිවිවේ ?

ජසය :- නැං ආපුබොවන්ඩ අද ජේ නාලි කීරති මහ රාජෝත්තමයාණන් වහන්සේ මේ සහා මණ්ඩපේට වඩින හින්ද උච්ච උඩ් රුහු රියන් පයට පපයිම්, වට්ටිට වැට්ටිර ආසන්ට ඇතිලි අතුරන්ඩ තමා මං ඇවිල්ල ඉන්නේ ආයිබෝවන්ඩ”

ජසයගේ බිරිද මහුව වඩා තරුණ රුමන් තැනැත්තියකි. ජසය අනියම් සබඳතා පවත්වනවා යැයි ඇය මහුව වෝදනා කරයි.

ලෙංචිනා

ජසයගේ බිරිද වන තරුණ සුන්දර තැනැත්තියකි. රේද හැටිටය ඇඳ සුන්දර කාන්තා වෙස් මුහුණක් පළදී අතට රතු ලේන්සුවක් ගෙන එය කරකවමින් ඇවිදී. නැරඹීමට පැමිණි තරුණයන්ට මෙන් ම කාරියකරවන රාජට ද උකළ මුතුළ පායි. අප්පූ, විදානේ, ආරච්චි ආදි සියලු දෙනාම ජසයට හොරෙන් ඇයට ඉගි බිඟි පායි. ඇය ඉක්මනින් රිවටෙන සුලු තැනැත්තියක් බව ගායනා වලින් පැහැදිලි වෙයි.

“**කාරියකරවන රාජ** :- නරුවටා බඳුමින් බඳේ

සොද පිටුවටා ඇදගෙන තඳේ

යනවිටා සලෙලුන් ඇඳේ

මැගේ දෙපයටා පැටුලුන් යෙදේ

ලෙංචිනා :- මවුපියා තිදහස් වෙන්නටා

මාව දුන්නයි නාකි වූ හමෙනුවා

උන්දුල හට කුමුරන්න වා

යැද ඉන්නේ සුරත් හට දෙස කොටා”

මුදල

රුජු සහ බිසට සබාවට වඩින විට රාජකාරී සියල්ල අතුරට ම සිදුකර ඇත් දැයි බැලීමට මුදල කේළම පැමිණෙයි. කහ වර්ණයෙන් යුතු වෙස් මුහුණක් පළදිනු ලබන අතර සරමක් කේටි බැයක් ඇඳ හිසට පනාවක් වෙස් මුහුණෙහිම ඇත. අතෙහි හැරමිටයකි. පසුපසින් තල් පතක් මසවාගෙන සේවකයෙකු පැමිණෙයි.

“**කාරියකරවන රාජ** :- මුදලිකම් ලැබේගේ න

කස්තාන ගෙලෙහි පළදී න

සේවකයකු සමඟ න

රාජහාම් සබේ වඩිම් න”

අප්පූහාමිගෙන් පගාව ගෙන ජසය ඉදිරිපත් කරන නඩුවෙන් දිනුම මහුව ලබාදෙයි.

(වරිත දෙකක් සඳහා ලකුණු $02 \times 02 = 04$ පි.)

(iii) කේළම් නාටකයෙහි රෝග ගෙශීය

පහතරට පුදේශවල වඩාත් ප්‍රවලින කේළම් නාට්‍යයෙහි නර්තනය, ගායනය, සංචාරය හා බෙර වාදනය යන මාධ්‍යයන් හසුරුවන නිසා මෙහි නාට්‍ය ගෙශීය නාට්‍යධර්මී රෝග ගෙශීයට අයන් වෙයි. පහතරට නර්තනය මෙහි මුළුක පදනම්යි.

කේළම් නාට්‍යයේ සුවියේෂ ම අංගය වන්නේ සියලු ම වරිත වෙස් මුහුණු පැලද රෝගනයේ යෙදීමයි. වෙස් මුහුණන් එය පැලදාගෙන කරනු ලබන රෝගනයේන් ඇති එකිනෙක ගැළපීම හෙවත් සුසංයෝගී බවෙහි සාර්ථකත්වයන් මත කේළම් නාට්‍ය බිජි වෙයි. ජේඛී රාජගේ මුහුණෙන් නිරුපණය වන මෝඩ බව, පනික්කි රාජගේ අහිංසක බව, මුදල මුහුණේ ඇති තේරුස බිජින් තොර පුහුමාන්නය ආදි ගැමී ජන ජීවිතය මෙම වෙස් මුහුණුවලට කාවද්දා ඇත.

කේළම් නාටක වල වෙස් මුහුණු තොපළදින එකම වරිතය වන්නේ කාරියකරවන රාජ හෙවත් සබේ විදානේය. අනෙකුත් වරිත රෝගාවතිරණ කරනු ලබන්නේ මෙම කාරියකරවන රාජ විසිනි. වරිතය පැමිණීමට පෙර වරිතය කුමක්ද යන බව ගායනයන් මගින් ජේඛී ප්‍රේක්ෂකයාට ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

“**ජසය පැමිණීම** :- පෙර සිට පැවත් එන

සිරිනට පොදිය බැඳ ගෙන

උරපිට තබා ගෙන

මෝඩ ජසය ඒය දුවගෙන

මුදලිගේ පැමිණීම :- මුදලිකම් ලැබේගේ න

කස්තාන ගෙලෙහි පළදී න

සේවකයකු සමඟ න

රාජහාම් සබේ වඩිම් න

හේවා කෝලම	:- කග පලය අතක	ව
	ගත් සැරයටිය ද සුරත	ව
	වෙන කෝලම් කුම	ව
	වරිත් හේවා රාල හතික	ව"

හැදින්වීමෙන් පසු රංගමඩලට පැමිණෙන වරිත කවි ගායනයෙන් තමාව ම හඳුන්වාදෙනු ලබයි.

ජයයා තමා හඳුන්වා දෙන්නේ මෙසේය.

" ගමිධිර කාලීංග තුවර නිරිදුගෙ වාසල	පුරයට
ඉන්න දනා දේම රුෂට සේදාපට පිළි	සොදට
මින් නරතා තැඹූ නම මට පේඩි විදානේ	සත්තට
මම මෙතනට ආම් වියන් බදිනට නරතිදු	එනවිට"

ලෙංචිනා තමා හඳුන්වා දෙන්නේ මෙසේය.

" ආලවේලා පියසේ	පටන්
මම කෝල නැතිව සබයේ	මෙදුන්
බාල මෙමගේ වැරදි	නොගන්
මෙම රාල භාමිලා මට	ආපුබෝවන්"

මම ආකාරයට තුමවේද දෙකක් ඇසුරෙන් වරිත හඳුන්වා දෙනු ලබයි.

කෝලම් රංගනයේ නියෝගීත රංග ආකෘතියක් පවතී. එය පුරුව රංගය, අපර රංගය ලෙස කොටස් දෙකකට බෙදා හඳුනාගත හැකිය.

පුරුව රංගය

- | | | |
|------------------|----------------|--------------------------|
| 1. කාරියකරවන රාල | 2. අණබෙර කෝලම | 3. හේවා කෝලම |
| 4. පොලිස් කෝලම | 5. ආරවිචි කෝලම | 6. ජයයා භා ලෙංචිනා කෝලම් |
| 7. මුදලී කෝලම | 8. රුෂ සහ බිසව | 9. අතිමානුෂ වරිත නිර්තන |
| 10. සත්ත්ව වරිත | | |

අපර රංගය

කෝලම් නාට්‍ය රගදුක්වීම

(ගම කතාව, වතුපාණි, සඳ කිදුරු, ගෝයියිමිලර) පුරුව රංගයේ පැමිණෙන වරිත එකිනෙකට සම්බන්ධයක් නොමැති අතර පණිවිඩ කෝලම් නමින් හඳුන්වයි. මෙම කෝලම් රංග ගෙලියේ දී අවස්ථා නිරුපණය සඳහා කවි ගායනා සහ පහතරට නිර්තනය යොදා ගැනීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. සඳ කිදුරු කෝලමේ දී කිදුරෙන්ගේ හැසිරීම ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ පහත ගායනයට කරනු ලබන නිර්තනයෙනි.

" සුරපුර ලිය මෙන්නා - පෙනෙන්නා - සොම් ලෙස	බබුන්නා
ගනදුර හැර යන්නා - ලෙසින්නා - තුරු ලිය	වලදන්නා
සරිකර නව්‍යින්නා - කඩින්නා - මල්ගෙන	අමතන්නා
සිරිහර අගවන්නා - නාටන්නා - සඳ කිදුරන්	දෙන්නා"

ගදා සහ පද්‍ය යන සංවාද හාවිතය මෙම කෝලම් නාට්‍යවල දැකිය හැකිය. සියලු ම වරිත රගදුක්වනු ලබන්නේ පිරිමින් විසිනි. එම නිසා දෙපිට කුපෙන උපහාසාමක වදුන් බහුල ව හාවිත කරන ලදී. පණිවිඩ කෝලම් සඳහා යොදාගනු ලබන ගායනා සරල බස් වහරකින් රවනා වී ඇති.

කෝලම් නාට්‍යයක අඩංගු වරිත ප්‍රධාන කොටස් තුනකට බෙදා දැක්වීය හැකිය.

මානුෂ වරිත - අණබෙරකරු, නොවී අක්තා, ජයයා, ලෙංචිනා, මුදලී, අප්පුහාම්, හේවාරාල

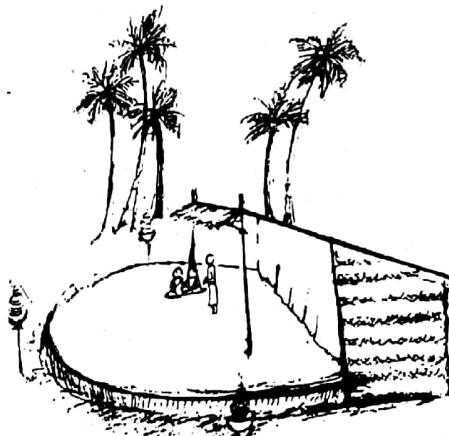
අතිමානුෂ වරිත - මිනිස් බව ඉක්මවා ගිය ශිරිදේවි, නාග රාක්ෂ, ගුරුලී රාක්ෂ, නාග කතාවා, අනාග බහිරව සත්ත්ව වරිත - සිංහ, වලස්, කොට්, ගොන් ආදි කෝලම් වරිතයි.

එශ්චමහන් කවාකාර රංග තුළියක් වන කෝලම් රාග මඩල තානායම් පොල, සබය යන නම් වලින් හඳුන්වනු ලබයි. මෙම රාග මඩලේ සුවිශේෂ අංගයක් ලෙස වෙස් අත්ත හැදින්වීය හැකිය. නාලවන් සබයට එන්නේ මෙම ආවරණයට මුවා වී සිටය.

මෙහි දී පහතරට බෙරය, කාලමිපට, නොරණුව ආදි වාදා හාංචි හාවිත කරනු ලබයි. පහතරට බෙර නාදයට අනුව සියලු ම නිර්තන අඩ් අනුරුපණ ඉදිරිපත් කරනු ලබයි.

(කරුණු 05ක් විස්තර කර ඇත්තාම් ලකුණ 07 ලබාදෙන අතර, කරුණු 07 ලියා ඇත්තාම් ලකුණු 07ම ලැබේ.)

- මඩුව
- තිරය
- උස්කොට තනාගත් රංගනුමිය.
- කොප්පරා පහන්



(ii) නාඩිගමෙහි ප්‍රහවය

නාඩිගම් නාට්‍යයේ ප්‍රහවය පිළිබඳ ව විවාරකයන් විසින් විවිධ මත ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. ඉන් එක මතයක් වන්නේ දකුණු ඉන්දියාවෙහි ප්‍රවලිත තෙරුක්කුත්තු නම් විදි නාටක ආභාසයෙන් නාඩිගම් ප්‍රහවය ලැබූ බවට ඇති මතයයි. සරව්වන්ද මහතා ද මෙම මතයට එකගෙන අතර එතුමා පවසන පරිදි දකුණු ඉන්දියානු තෙරුක්කුත්තු යාපනයෙහි ද මධ්‍යකලපුවෙහි ද දක්නට ලැබුණු බවයි. මේ අමතර ව යුරෝපීය ජන වන්දනා නාටක ආගුරෙයන් ද නාඩිගම් ප්‍රහවය ලැබූ බවට මතයක් පවතී.

දේශීය ක්‍රියාත්මක නාටකවල ආභාසයෙන් ද නාඩිගම් ප්‍රහවය ලබා ඇති බවට ද විද්‍යාත්‍යන් අතර මතයක් පවතී. යාපනය, මධ්‍යකලපුව ආදි දෙමළ ජනයා වැඩිපුර වසන ප්‍රදේශවල ජීවත්වන කතෝලික ප්‍රජාව අතර ප්‍රවලිත වූ නාඩිගම් ප්‍රසුව දකුණු ප්‍රදේශවලට සංතුමණය වී සිංහල සංස්කෘතියට අනුව හැඳි දේශීය ස්වරූපයක් ගත් බව මේ පිළිබඳ ව ඇති තවත් මතයකි.

මහනුවර රජ කළ රාජාධිසිංහ නම් රජුගේ කාලයේ දී විවාහ කටයුතු වෙනුවෙන් දකුණු ඉන්දිය කුමාරිකාවක් ගෙන්වා ගත් අතර එම පිරිස සමග පැමිණි අලගනායිදු නම් වූ කරණාටක සංගිතයෙකුගේ මෙහෙය වීමෙන් හගුරන්කෙන් දී හරිස්වන්ද නමින් තෙලුගු නාඩිගමක් රු දක්වා ඇති බවට වාර්තා වී ඇත්ත් නාඩිගම් කදුකරයේ ව්‍යාප්ත වූ බවත් දක්නට නොලැබේ. නමුත් උඩිවට රජවරුන් අවාහ විවාහ වෙනුවෙන් දකුණු ඉන්දිය කුමාරිකාවන් ගෙන් වූ අතර ඒ සමග අනෙක් ශිල්ප ජ්‍යෙෂ්ඨීන් අතර නාඩිගම්කරුවන් ද සිට ඇත.

(ලක්ණු 05ය.)

(iii) ගැමි නාටක ආකෘතියෙන් ඔබබට ගිය ලක්ෂණ නාඩිගමෙහි අන්තර්ගතය වී ඇති ද?

සොකරි, කෝලම් ගැමි නාටක ආකෘතියට වඩා වර්ධනීය ලක්ෂණ වලින් යුතු නාඩිගම් නාට්‍ය වල සුවිශේෂීතා කිහිපයක් ම දැකගත හැකිය. සොකරි, කෝලම් යන ගැමි නාටක දෙක සඳහා ම නාට්‍ය පෙළක් නිශ්චිත ව නොතිබුණි. ගැමියේ මුඛ පරමිපාගත ව පවත්වාගෙන ආ මෙම ගැමි නාටක මෙන් නොව නාඩිගම් සඳහා නිශ්චිත වූ නාට්‍ය පෙළක් හාවිත කරනු ලැබේ. එකම නාට්‍ය ද්වස් කිහිපයක් කොටස් වශයෙන් පෙන්වූ බැවින් නාට්‍ය පෙළ ඉතාමත් වැදගත් අංගයක් විය. එම නිසා ම නාඩිගම සඳහා ස්ථීර රංග ආකෘතියක් තිබූණි.

එළිමහන් විදිකාවක් මත රු දක්වන ලද නාඩිගම් නාට්‍ය සඳහා නිශ්චිත රංග භූමියක් තිබීම විශේෂත්වයකි. සොකරි කෝලම් සඳහා නිශ්චිත රංග භූමියක් නොතිබුණු අතර ජ්‍යෙෂ්ඨීකයා සහ රංගනය සිදුවූයේ එකම පොලුව මට්ටමේය. නමුත් නාඩිගම් රුගමඩල වන කරලිය පස් ගොඩකර පොලොව මට්ටමෙන් උස් ව සිටින සේ අර්ධවෘත්තාකාර හැඩියකින් නිර්මාණය කර ඇත. ජ්‍යෙෂ්ඨීකයන් තුන් පැත්තකින් සිට නාට්‍ය තරඹනු ලබයි. කරලිය පිටුපසින් රට යාබද ව මඩුවක් ඉදි කරවා කරලිය ආවරණය වන සේ එහි වහැලය දික් කර ඇත. මඩුවන් කරලියන් අතර කඩිනිරයක් එල්ලා තිබූ අතර එහි නාට්‍යයට අදාළ ප්‍රසුතල සිතුවමිකර තිබූණි.

නාට්‍යව්‍යවිත හි තනු හා සංවාද හාවිතය ද නාඩිගම් නාට්‍ය වල දැකිය හැකි ලක්ෂණයකි. දක්ෂීණ හාරනීය කරණාටක සංගිතයෙන් පෝෂණය වූ නාඩිගම් නාට්‍ය හි තනු ජ්‍යෙෂ්ඨීකයා රස ගැන්වූ අතර මද්දල නාදය එය තවත් රසවත් කරනු ලැබේය. පොතේ ගුරු සහ ගායක කණ්ඩායම නළ නිශ්චිත රංගනය වඩාත් සාර්ථක කිරීමට හේතු විය. සොකරි කෝලම් නාටක වලට වඩා නාට්‍යව්‍යවිත හි තනු මෙන් ම සංවාද ද මෙම නාඩිගම් නාට්‍යවල අන්තර්ගත ව තිබූණි. මද්දල් වාදකයේ එකිනෙකාට මුහුණලා සිටිමින් අඩු තාල සහ වැඩි තාල වයමින් ගායන රංගන අප්පර්වත්වයට පත් කරන ලදී.

සොකරි, කේළම් ගැමී නාටක වලට වඩා විවෘතයක් නාඩගම් නාට්‍යයේ අනුජාංගික අංශවල පැවතුණි. වරිතවලට අදාළ ව වරිත ලක්ෂණ ද ඉස්මතු වන පරිදි වර්ණවත් ඇදුම් පැලුම් නාඩගම් නාට්‍යවල හාවිත කර ඇත. ස්ථාවර රෝග පානුයින්ගේ ඇදුම් ද විවිතුවත් වූ අතර බහුමූතයා, සෙල්ලන්ලමා ගේ වරිත වල වේෂ තුළුණ ඒ අතර සුවිශේෂ වෙයි. අංග රචනය ද වරිතවල ලක්ෂණ සාත්‍යික අතිනය ඉස්මතු වන පරිදි යොදාගතු ලැබේණි. සොකරි කේළම් සඳහා රෝග තුළුණ් ආලේකමත් කරන ලද්දේ පන්දම්, කොප්පර පන්දම් ආදියෙනි. නමුත් නාඩගම් නාට්‍ය රයක්වන ලද කරලිය ආලේකමත් කරනු ලැබුයේ කිවිසන් ලාම්පු වලිනි. මෙය ලාංකේස් නාට්‍ය කළාවට පළමුවෙන් එක් වූ ආලේක ලාම්පුවකි. රෝගවස්තාහරණ විවිතුවත් කිරීමට තඹ කාසි තලා ඇල්ලීම, රයදුල්ලන් අල්ලා ඇල්වීම ආදි උපතුම ද හාවිත කරනු ලැබේණි. පසුතල නිරමාණය පිළිබඳව ද නාඩගම් නාට්‍යකරුවා අවධානය යොමු කර ඇති අතර කතාවේ පසුතල වලට අදාළ ව විතු වස්තු එල්වා ඇත.

නාඩගම්වල අන්තර්ගත වන ගිත පමණක් නොව සංවාද පවා ගිතමය ස්වරුපයක් යුත්ත විය. එම නිසා ම එදිරිවීර සරවිතන්ද මහතා නාඩගම් නාට්‍ය බටහිර ඔපෙරා නමින් හැඳින්වෙන ගිත නාටක සම්ප්‍රදායටත්, පිකිං ගිත නාටකයටත් සමාන කළ හැකි බව පවසනු ලැබයි. නාඩගම් නාට්‍ය, සොකරි කේළම් වල නර්තන, රෝගන, ගායන වලට වඩා විවිතුවත් ලෙසන් අංගසම්පූර්ණ නාට්‍යයක් ලෙසන් හඳුන්වන එදිරිවීර සරවිතන්ද මහතා නාඩගම් රෝග ගෙලියෙන් යුතුවේ ඔපෙරාවට වඩා පිකිං ඔපෙරාවට සම්පූර්ණ වන බව පෙන්වා දෙනු ලැබයි.

නියුති ආකෘතියක් යුතු නාඩගම් නාට්‍ය පොන් ගුරු, ගායක කණ්ඩායම සිරින ස්ථානය, සංගිත කණ්ඩායම සිරින ස්ථානය සහ ස්ථාවර පානුයින් පැමිණීමේ පිළිවෙළ මෙම ආකෘතියේ මූලික පියවරයි. මෙම වර්ධනීය ලක්ෂණ හේතු කොටගෙන අවශේෂ ගැමී නාටකවලට වඩා අංගසම්පූර්ණ දැඟා කාට්‍යයක් ලෙස නාඩගම් හඳුනාගත හැකිය. මූල මැද අය මනාව ගැලුපුණු ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනය අරමුණු කොටගෙන ම නිරමාණය වූ නාඩගම් නාට්‍යයේ ලක්ෂණ උපයෝගී කොටගෙන 1956 දී එදිරිවීර සරවිතන්ද මහතා මනමේ නාට්‍ය නිරමාණය කරනු ලැබේය. ලාංකේස් අනත්තාවෙන් යුතු නාට්‍ය කළාවක් බිහිතර ගැනීමට නාඩගම් නාට්‍යයේ ආභාසය ලබා ගැනීම තුළින් ම අවශේෂ ගැමී නාටකවලට වඩා නාඩගම් අංගසම්පූර්ණ නාට්‍යයක් බවත් වර්ධනීය ලක්ෂණ එහි අන්තර්ගත බවත් පැහැදිලි වෙයි.

(ලකුණු 06යි.)

06. (i) එදිරිවීර සරවිතන්දයන්ගේ නාට්‍ය නිරමාණ

- මනමේ 1956
- රත්තරං 1958
- කදා වළුලු 1958
- එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා 1959
- වෙල්ලවැඩුම් 1960
- හස්තිකාන්ත මන්තරේ 1960
- එකට මට හිනා හිනා 1961
- සිංහබාජු 1961
- ලෙෂමහාස 1968
- මහාසාර 1968
- පේමතේ රායනී සෝකේ 1969
- වෙසසන්තර ගිතාංග නාටකය 1980
- බව කඩතුරාව 1989

(ලකුණු 04යි.)

(ii) ඉහත (i) හි සඳහන් කරන ලද නිරමාණ විස්තර කිරීම.

මනමේ

දිරීස කාලයක් පුරාවට එදිරිවීර සරවිතන්ද මහතා විසින් සිදු කරන ලද පර්යේෂණයන්හි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් 1956 දී මනමේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරනු ලැබේය. නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ ආභාසය ලබමින් නාට්‍යධර්මී ගෙලිය හාවිත කරමින් මෙම නාට්‍ය නිරමාණය කරනු ලැබේය. ආදරය හා මනුෂ්‍යත්වය දෙස නව දැංච් කෝණයක් බැඳු නාට්‍ය කළාවේ සන්ධිස්ථානයක් වශයෙන් මෙය ඉතිහාසගත වෙයි. පන්සිය පනස් ජාතක පොනෙහි එන 372 වන ජාතක කතාව ඒ නම් වුල්ල ධිනුදිර ජාතකය මෙම නාට්‍ය සඳහා පාදක වී ඇත. මනමේ කුමරා ශිල්ප ගාස්තු ඉගෙනීමෙන් අනතුරුව රාජ ගුරුන්ගේ සින් ගත් ගෝලයා මෙන් ම හොඳම ගෝලයා බවට පත්වෙයි. එම නිසා රාජගුරුන් තම දියණීය වන මනමේ කුමරිය කුමරාව විවාහකර දෙනු ලැබයි. විවාහයෙන් අනතුරුව කුමරා කුමරිය සමග වනය මැදින් තම රාජධානීයට යාමට පිටත් වෙයි. වනයේ සුන්දරත්වය දෙස බලමින් යන මෙම දෙදෙනා වැදි පිරිසකට හසුවෙයි. වැදි රජු තනිව කුමරු සමග සටන් කරන්නේ කුමරිය ලබා ගැනීම සඳහාය. මනමේ කුමරා සටන දිනහු ලබන අතර වැද්දාගේ ගෙල සිදිමට කුමරිය අත ඇති කඩුව ඉල්ලුව ද කුමරිය තනිව සටනට ආ වැද්දාව නොමරන ලෙස ඉල්ලා සිරියි. මේ අතර කුමරුගේ ගුහණය ලිහිල් වීමෙන් වැද්දා කුමරුව මරා දමයි. අවසානයේ දී කුමරිය තම ගැලුවුමට තමා කුමරු මැරිමට වැද්දාට කඩුව දුන් බව පවසයි. මින් කුමරිය ගැන කළකිරෙන වැදි රජු ඇය වන මැද දාමා යයි.

මෙම නාට්‍ය නිරමාණයේ දී සරවිතන්දයන් ජාතක කතාවේ සැකිල්ල ගෙන එයට සිය පෙළද්ගැලික දරුණය ද එක් කරනු ලැබයි. ජාතක කතාවේ මනමේ කුමරිය ව හඳුන්වා ඇති ආකෘතියට වඩා මානුෂීය විශ්වාසයක් මනමේ නාට්‍යයේ දී සරවිතන්දයන් එකතු කරගෙන ඇත. මනමේ කොළුම හා ක්‍රියා නාඩගම්වල ආභාසය පමණක් නොව අතිර කුරසේවාගේ රෝගමෙන් විතුපාලිය තැබු අන්දකීම ද මෙම නාට්‍යයට යොදාගෙන ඇත. මෙම නාට්‍යයේ අන්තර්ගත ගිත ද මද්දල නාදයට අනුව සිදුකරනු ලැබයි. එය නාට්‍යයේ රසවත් බව වැඩි කිරීමට හේතු වී ඇත.

"ප්‍රේමයෙන් මහ රංජිත වේ"

"දුලා තොතු දුලා " ආදී සිත මිට නිදසුන් වෙයි. ගායන ස්වරුපයේ සංචාර ද නාට්‍ය රසය වැඩි කරනු ලබයි.

"දිරියෙන් දුද ඔබ - සම්පිත්තෙන්
සෙනානිත් පිහිටි තොම - සොයමිත්තෙන්
තත්තියෙන් සටනට සැරසි - එම්තෙන්
මෙකකින් ඇයි ඔහු ගෙල - සිද්ධෙන්"

මනමේ කුමරු මිය හිය පසු මනමේ කුමරියට පිහිට වීමට වැදි රුපු ඉදිරිපත් වෙයි. එය ඇගේ සිතට සැනසිල්ලකි. සිපුමැලි බොලද කුමරිය වැදි රුපුගේ සිත දිනා ගැනීමට බොලද වදන් පවසයි. රවකයා කාච්‍යාමය අපුරින් එය ඉදිරිපත් කර ඇත්තේ මෙසේය.

"මනමේ රුපු ඔබ ගෙල සිද්ධෙන්ටා
කඩුව ඉල්ලු සඳ ඔහු විශ්වාස්ථා
කළ තැන දුටුවිද ඔබ ගලවන්ටා
සිතුණෙන කඩුව ඔබ අතටම දෙන්ටා"

වනයේ කුමරිය දමා යන වැදි රුපු ඇය විපල ලෙදක්. යැයි බැන වදී. නාට්‍ය අවසානයේ කුමරිය ගයන අවසන් සිතයේ මෙම වදන් පෙළ සිතිමට බොහෝ දේ ඉතුරු කරයි.

"වින්ද මෙවන් දුකු මෝඩ මනු ලොව ඇද්ද වෙන අයනා"

නාට්‍ය අවසානයේ දී මනුපා ලොව උපන් මින්ද ම අයෙකුට මෙවන් සිදුවීමකට මූහුණදීමට සිදුවීය හැකිය. එදිරිවිර සරවිවන්දුයන් මෙම නාට්‍යයේ සියලු ම වරිතවලට මනා සාධාරණයක් ඉටු කර ඇත. රවකයා වරිත ගෙනහැර කතාව රාග දැක්වීම පමණක් කර නිහඹ ව සිටියි. නාට්‍ය කියවා ගන්නේ ප්‍රේක්ෂකයාය. උසස් ගණයේ නාට්‍යයක් ලෙස මෙය විරුදාවලිය ලද්දේ එහෙයිනි.

සිංහබාහු

මනමේ නාට්‍යයෙන් පසුව බිහි වූ තොදම නාට්‍ය නිර්මාණය වන සිංහබාහු එදිරිවිර සරවිවන්දු මහතාගේ උසස් ම නිර්මාණය ලෙස හඳුනාගත හැකිය. 1961 දී රවනා කරනු ලැබූ මෙම නාට්‍යයට පදනම් වී ඇත්තේ මහාව්‍යයේ එන කතා ප්‍රවිතකි. කිරම ධම්මානන්ද හිමිගේ සියලුස් මල්දමහි මූලාශ්‍ර ප්‍රවත්තෙහි පවතින ස්ත්‍රීය කෙරෙහි පොදු හා සම්ප්‍රදායික දැළඹීය නියෝධනයක් මෙම නාට්‍ය තුළ දැකිය හැකිය.

පුළුපා දේවිය සහ සිංහයා තම දරු දෙදෙනා සමග ආදරයෙන් තීවත්වන ආකාරය නාට්‍ය ආරම්භයේදී ඉදිරිපත් වෙයි. තම බිරිඳව හා දරු දෙදෙනාට අවැසි සියලු දේ සිංහයා සැපයුවද ගල්ගුහාවෙන් පිටතට යාමට තොදෙසි. නමුත් සිංහබාහු නම් මහුගේ පුතු වියස දහසයක් වූ පසු මවගෙන් මේ පිළිබඳ ව විමසයි. පියා නරයකු තොවන බවත් ප්‍රේමය නිසා ම මහු සමග වෙසෙන බවත් පුළුපා දේවිය ප්‍රවිතියි. මින් පසු සිංහබාහු ගල්ලෙනෙහි. දාර පෙරළා මට සහ තැගීනිය ද රැගෙන තැගරයට යයි. ගල්ලෙනට එනවිට දරුවන් තොමැති බව දකින සිංහයා කේෂපයට පත්ව ගම්මෙනට කඩා වදී. සිංහයා මැරිමට කිසිවකු ඉදිරිපත් තොවූ නිසා සිංහබාහු එයට ඉදිරිපත් වෙයි. සිංහයා පුතු දුටු කළ පුතුව වැළද ගැනුමට එන විට සිංහබාහු සිංහ පියාගේ පසුවට ම දුනු හී විදිනු ලබයි. ඉතාමත් අනුවේදනීය කතා ප්‍රවත්තක් වන මෙම නාට්‍ය නරඹන්තාගේ සිත මොහොතාක් නතර කරන්නට සමත් වෙයි.

"ගල් ලෙන බිඳාලා " හිතය මගින් තම අමුදරුවන් තොමැති සොවින් වැළපෙන සිංහයාගේ අදේශනාව නිරුපණය වෙයි. එමෙන් ම අවසානයේ කියවෙන "පිතු සොන් පිතු හද තුළම මිස තැන පුතුන් මත රදන්නේ ඇට මිදුලු මත වැදි ඇට මිදුලු මත රඳා සිට සඳාකල්පිම දුක් දෙවන්නේ" යන වදන ප්‍රේක්ෂක තඳ සංවේදී කරනු ලබයි.

ලාංකේය නාට්‍ය කලාවේ පුවියෙළු සන්ධිස්ථානයක් වන මෙම නාට්‍ය නාට්‍යධර්ම් සම්ප්‍රදායෙන් රවනා වී ඇත. නාට්‍යය නරඹන රසිකයන්ට උසස්ම කාච්‍යාමය හා සංගිතමය ආස්ථාවයක් ලබා දීමට සිංහබාහු නාට්‍යයට හැකියාව ඇති අතර විශිෂ්ට දැළඹ කාච්‍යාමය ලක්ෂණ මෙම නාට්‍යයෙන් පළ කරයි. මෙම නාට්‍යය ද නාඩිගම් සම්ප්‍රදායෙන් කරන ලද තවත් අත්හදා බැලිමති. විශ්ව විරිනාකමතින් පුතු සනානන දහමක් වන පිය පුතු ගැටුම මෙම නාට්‍යයට වස්තු වී ඇත. පරමිපරා දෙකක් වන පියා හා පුතුගේ සිතුම් හා මතිමතාන්තර අතර පරස්පර බව සුවා දක්වනු ලබයි. එය එදාට මෙන් ම අදට ද සිදුවන්තා වූ සත්‍ය සනානන බරුමතාවයකි. කලාත්මක මෙන් ම අපුරුව මනෙවිදනාත්මක දැළඹීයක් සහිත වීම ද මෙම නාට්‍යයේ ඇති විශ්ව ලක්ෂණයකි. පිය පුතු සොනෙහස, අමු සැමි සොනෙහස ආදී මානාව සම්බන්ධතා ඉස්මතු කරමින් පුවියෙළු වරින නිර්මාණයක් මෙම නාට්‍ය තුළ දැකිය හැකිය. තෙරුය, වෙටරය, බලයට ආගාව වැනි දුමිත විත්ත ස්වභාවයන් හමුවේ පිවිතුරු සිතුවීලි නිසා හටගත් අවල ගක්තිය දෙදා යන ආකාරය ඉදිරිපත් කරන අපුරුව නිර්මාණයක් ලෙස සිංහබාහු හැදින්වීය හැකිය.

භස්තිකාන්ත මන්තර

භාසයේ "ප්‍රතිඥයෙගත්ධරායන" නාට්‍යයෙහි වස්තු බීජය කොටගෙන ඇති උදයන රුප අල්ලා ගැනීමේ සිට වාසුලදන්තා කුමරිය සමග පලායන අවස්ථාව දක්වා සිදුවීම සරවිවන්ද මහතා මෙම නාට්‍යය සඳහා යොදාගෙන ඇත. තමන් සරවිවන්ද මහතා එම කතා ප්‍රච්චතෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන අදහස සම්පූර්ණයෙන් ම වෙනස් එකකි. ඒ පිළිබඳ භස්තිකාන්ත මන්තරයේ පෙරවදනෙහි එතුමා දක්වා ඇත්තේ මෙසේය.

"මගේ අදහස වූයේ මේ කතාව උපයෝගී කර ගෙන ඒකාධිපත්‍ය ලබා ගැනීම සඳහා කවර තීව් උපායක් යොදුවෙන් වරදක් නැතැයි සිතු බලෝත්මන්තක රජකුගේ වැටීම දක්වීමය"

මෙම අදහස ඉටුකර ගැනීම සඳහා සංවාද සේම සන්දර්භය ද හසුරුවනු ලබයි. මෙම නාට්‍යයේ වරිත අවස්ථා හැඳින්වීම සඳහා නාඩියම් වල එන හඩ දුනයා නම් ස්ථාවර පාතු වරිතය යොදාගෙන ඇත. මෙහි ඉදිරිපත් වන කතාව වන්නේ වණ්ඩිපත්තේ නම් බලලේඛයෙන් මත් වූ රුප තම ඇමතිවරුන්ගේ උපදෙස් මත අලි ඇල්ලීමේ මන්තරයක් දත් උදයන නම් රුපව අල්ලා ගැනීමට උපත්‍යමයක් යොදවයි. ඒ අනුව කානිම ඇතැතු සාදා ඒ තුළ පුද බටයන් සැශව සිට ඇතු දමනය කිරීමට එන උදයන රුපව අල්ලා ගැනීම සිදු කරයි. හිරකර සිටින උදයන රුපගෙන් භස්තිකාන්ත මන්ත්‍රය උගන්වන ලෙස වණ්ඩිපත්තේ රුප ඉල්ලා සිටිය ද මෙය ඉගෙනීමට සංගීත යානය අවශ්‍ය බව උදයන රුප දන්වා සිටි. ඒ අනුව වණ්ඩිපත්තේ රුප තම දියුණියට උදයන රුප වෙත යවනු ලබන අතර රුපට කුමරිය මැහැල්ලක බවත්, කුමරියට රුප ක්ෂේත්‍ර රෝගියෙකු බවත් පවසා මැදින් සුදු රේදී කඩ් දමනු ලබයි. අවසානයේ දෙදෙනා හළුනාගනු ලබන අතර, උදයන රුප කුමරියට රැගෙන පැන යයි. වණ්ඩිපත්තේ රුප අන්ත පරාජයට පත්වෙයි.

මෙම කතා ප්‍රච්චත භාසේන්පාදක ලක්ෂණයන්ගේ අනුතාය. රසිකයන්ට හවසක විනෝදයක් ලබා දීමට සරවිවන්දයන් උත්සාහ කර ඇත. රුප රවවීමට වාටු බිස් දොඩන වන්දීබටියින්ගේ වදන් රුපට නොවැටහෙයි. ඒ රුප සිටින මුශ්‍ර මානයෙහි ප්‍රතිඵලයෙනි. සියලු ම වරිත සාමාන්‍ය ස්වාධාවික සංවාද යොදාගනු ලබන අතර සිතයේන් ස්වාධාවික සංවාදයේන් මිශ්‍රණයක් සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ද දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. මෙම නාට්‍යය සංස්කෘත නාට්‍යයේ ගෙවුළුයට සමාන වන අතර වින නාට්‍ය කළාව ද ආදර්ශයට ගෙන ඇත. වින නාට්‍යවල එන සටන් තුම මුදා ආදිය මෙහිදී යොදාගෙන ඇති ආකාරය නාට්‍ය නරඹන විට දක්ගත හැකිය.

බල තණ්ඩාවහි කෙළවර ජය නොව පරාජය බව පසක් කරවන පණීවුඩය සමාජගත කරන භස්තිකාන්ත මන්තර නාට්‍යයෙහි ගැටුම නිරමාණය කිරීමට රවකයා වරිත කිහිපයක් යොදාගනු ලබයි. බල උත්මාදය සඳාකාලික ජයග්‍රහණයක් නොවන බවත් කවර අවස්ථාවකදී හෝ මුවන් අනෙක්සිත පරාජයට පත්වන බවත් සමාජයට ඒත්තු ගැන්වීම මෙම නාට්‍යයෙන් හෙළුවන ජ්වල දාජ්ඡියයි.

ප්‍රේමකෝ රායනී සේකෝ

1969 දී ගිත නාටකයක් ලෙස එදිරිවීර සරවිවන්දයන් මෙම නාට්‍ය රවනා කර ඇත. මෙම නාට්‍ය සද්ධර්මාලංකාරයේ එන "ස්වරුණතිලකා" කතා වස්තුව ඇපුරින් නිරමාණය කොට ඇත. උද්දාල නම් වටිනා පත්‍රිවරයා ස්ත්‍රීයකගේ ආදර්ශයට නැතුවීම හේතුවෙන් විනායෙට යන ආකාරය මූලික කරගනීමින් ස්ත්‍රීය සම්බන්ධ ප්‍රවලින දැජ්ටිවාදය මෙම නාට්‍ය මගින් කළාත්මක ව ගැමුරු දැජ්ටියකින් විශ්‍රාජ කොට නිශේධනය කරනු ලබයි.

මෙම නාට්‍ය රවනාකොට ඇති බස්වහරත් රංගනත කිරීමේ ද හාටිත වූ සංගීතමය නිරමාණයන් මින් පෙර සිංහල නාට්‍යයේ නොතිබූණ ආකාරයේ විය. සරවිවන්ද මහතා මේ සඳහා සම්භාවන සිංහල සාහිත්‍යයේ ආභාසයෙන් ගොඩනාගා ගත් හාඟා ගෙවුළුයක් ඇපුරු කරගනු ලබයි. මෙහි සංගීතය සඳහා උත්තර හාර්තිය රාගධාරී සංගීතයන් ඔපෙරාමය ලක්ෂණ දේශීය උරුවිට ගැලපෙන ලෙසත් යොදාගෙන ඇත. මෙම නාට්‍යයෙන් සරවිවන්ද මහතා සරව සාධාරණ මනුෂ්‍ය ගති ලක්ෂණයක් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. මෙහි කියවෙන පරිදි සිතුග්‍රී පාසෝ යොදුරු වූ මනුෂ්‍යයෙය් ඒ නිසා නොයෙක් ව්‍යසනයන්ට පත් වෙති. ලෙස නැමැති අකුසල් මූලය නිසා ජනිත කෙරෙන ප්‍රේමය විත්ත වේදනාව පත් වෙයි. එමගින් සිදුවීය හැකි ව්‍යසනය නාට්‍යයෙන් අපුරුවට නිරුපණය වෙයි. (ලකුණු 02 × 02 = 04යි.)

- (iii) ශ්‍රී ලංකේය නාට්‍ය රවකයෙකු, නාටකතාකරුවෙකු, කවියෙකු, සාහිත්‍ය විවාරකයෙකු, නිබන්ධකයෙකු, පර්යේෂණ කරන්නාඩ සහ සමාජ විවේකයෙකු වන එදිරිවීර සරවිවන්ද මහතා ලංකාවේ ප්‍රමුඛ නාට්‍ය රවකයෙකි. පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ ජීව්‍යාලයේ කිරීකාවාර්යවරයෙක් ලෙස ද ප්‍රංශයේ ශ්‍රී ලංකා තානාපතිවරයා ලෙස ද මෙතුමා සේවය කරන ලදී.

ශ්‍රී ලංකාවේ ගාන්තිකර්ම හා දේශීය ගැමී නාටක පිළිබඳව පරෝධෙෂණ සිදුකළ මෙතුමා "ගැමී නාටක" නමින් පරෝධෙෂණ ගුන්පියක් රචනා කරන ලදී. එම පරෝධෙෂණ ගුන්පියෙන් පසු ලාංකේස් නාට්‍ය කලාවක් ඩිජි කිරීමට මෙම දේශීය ගාන්තිකර්ම හා ගැමී නාටක යොදාගත හැකි බව අවබෝධ කරගන්නා ලදී. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස 1956 දී මනමේ නාට්‍ය බිජි විය. දේශීය ගැමී නාට්‍ය කලාවේ ආභාසය ලබා ගතිමින් නාට්‍යධර්මී ගෙලිය හාවත් කරමින් ආදරය හා මත්‍යාෂ්‍යත්වය දෙස තව දාෂ්ට්‍රි කෝණයකින් බැඳු නාට්‍ය නාට්‍ය කලාවේ සන්ධිස්ථානයක් වශයෙන් මෙය ඉතිහාසගත විය. මෙම මනමේ නාට්‍ය නිර්මාණයන් සමඟ නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රවර්ධනයක් ඇති විය. පැරණි සිංහල නාඩිගම්භී සාධනීය ලක්ෂණ නාට්‍ය නිර්මාණ සඳහා යොදාගැනීම, ජාතක කතා ඇතුළු වෙනත් කතාන්දරවලට තව අර්ථකථනයක් සැපයීම, තව රංග ගෙලියක් නිර්මාණය වීම වැනි නාට්‍ය කලාවේ ස්වර්ණමය යුගයක් බිජිවීමට. මෙම කටයුතු ජේතු විය.

නාට්‍ය රචකයෙකු වශයෙන් සරවිතන්ද මහතා පරිවර්තන, අනුවර්තන, ස්වතන්තු නාට්‍ය කාන් රචනා කරන ලදී. සරවිතන්ද මහතාගේ නාට්‍ය අංග හතුරක් යටතේ වර්ග කළ හැකිය.

01. වෙනත් භාෂාවලින් ලියුවුණු නාට්‍යවල අනුවර්තන වශයෙන් නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍ය (මුදලාලිගේ පෙරූය, කපුවා කපෝති, හැංගිහොරා, වල්හා, මගුල් ප්‍රස්තාව, මැනේෂර්, වෙද හටන)
02. ජාතක කතා ඇසුරින් නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍ය (පබාවති - කුස ජාතකය, මනමේ - වුල්ල ධනුද්ධර ජාතකය, කදා වුලු - දේරිවාණිජ ජාතකය, ලෝම හංස - මහා පදුම ජාතකය, බව කඩිතුරාව - ස්වර්ණ හංස ජාතකය)
03. පුරාවාත්ත හා වෙනත් කතා ආගුයෙන් නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍ය (ඒකට මට හිනා හිනා, රත්තරං, වෙල්ල වැළුම්, එලොව හිජිං මෙලොව ආවා, සිංහබාඩු, හස්තිකාන්ත මන්තරේ, ජේමතේ ජායති සේකේර්)
04. ස්වතන්තු නාට්‍ය (බහින කලාව, වටපුළුවේ ගෙවල් බිඳා, වදින්න හිය දේවාලය)

නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙකු වශයෙන් උසස් කලාත්මක නාට්‍ය නිර්මාණය කළ මෙතුමා තම නාට්‍ය තුළින් ම වෙනස් ම අසුරව අදහස් ප්‍රේක්ෂකයා වෙත සම්ප්‍රේෂණය කරනු ලැබුවේය. පුරාණෙක්ති ජාතක කතා, ජන කතාවල කතාවෙන් කියවෙන අදහසට වඩා මානුෂීය අර්ථවත් අදහස් තම නාට්‍ය නිර්මාණ තුළින් ඉදිරිපත් කරන ලදී. විදේශීය රටවල නාට්‍ය නිර්මාණයන්හි ධනාත්මක ලක්ෂණ තම නිර්මාණවල සාර්ථකත්වයට යොදාගැනීමට මෙතුමා නිරන්තරයෙන් කටයුතු කරන ලදී. සංස්කෘත, වින, ජපන් මෙන් ම යුරෝපීය නාට්‍යවල අංග ද තම නාට්‍යවල අයය වැඩිකර ගැනීමට යොදාගත්තා ලදී.

ලේඛකයෙකු වශයෙන් නාට්‍ය සාහිත්‍යය පෝෂණය කිරීමට කාන් හා ලිපි ලේඛන රාජියක් මෙතුමා රචනා කරන ලදී. සිංහල ගැමී නාට්‍ය කාන්තය, වෙස් මුහුණද සැබෑ මුහුණද, නාට්‍ය ගැවෙෂණ, කළුපනා ලෝකය, සාහිත්‍ය විද්‍යාව ආදිය මෙතුමාගේ නාට්‍ය සාහිත්‍ය පෝෂණය වීමට රචනා කරන ලද කාන් හා ලේඛනයි. නාට්‍ය විවාරකයෙකු වශයෙන් ද නාට්‍ය කරුවන්ගේ නාට්‍ය නිර්මාණවල සාහිත්‍ය ලක්ෂණ මෙන් ම නියෙක්තිය ලක්ෂණ ද පෙන්වා දුන් මෙතුමා නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ආචාර්යවරයෙකු, දේශකවරයෙකු හා උපදේශකවරයෙකු වශයෙන් කටයුතු කරන ලදී. මෙතුමා යටතේ මෙන් ම මෙතුමා සමග නාට්‍ය කලාවට පිවිසි බොහෝ දෙනාගේ නිර්මාණ උසස් ගණයේ නිර්මාණ විය. නාට්‍ය හා රංග කලාව උසස් පෙළ විෂය නිරදේශයට පළමුවරට සකස් කරන ලද සම්පාදකවරයෙකු වශයෙන් ද ශ්‍රී ලාංකේස් නාට්‍ය කලාවේ අනිවාද්ධියට කළ ගාස්ත්‍රීය සේවය ඇගයිය යුතු වේ. ලාංකේස් නාට්‍ය කලාවේ ස්වර්ණමය යුගයක් බිජි කිරීම උදෙසා ඇප කුප වී කටයුතු කළ මෙතුමාගෙන් ලැබුණු ගාස්ත්‍රීය සේවය ඉතා වටිනාකමකින් යුතුව ඇගයිමට ලක්කළ යුත්තක් බව මේ අනුව පැහැදිලි වෙයි.

(ලකුණු 07යි.)

❀❀❀❀

I කොටස

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

(ලකුණු $01 \times 40 = 40$ ය.)

ස්ක්‍රීඩ්ස්ක්‍රීඩ්

II කොටස

A - දේශීය තාච්‍ය කළාව

01. (i) සෞගෝක්ලිස් විසින් රේඛ වෙනත් තාච්‍ය

- කොලෝනස් හි රේඛපස් (Oedipus at Colonus)
- ඇරුක්ස් (Ajax)
- ඉලෙක්ට්‍රා (Electra)
- ඉක්නෙවිටායි (Icneutai) (සැට්ට්)
- ඇන්ටිගොනී (Antigone)
- විමන් ඔල් උකිස් (Trachiniae)
- ගිලොක්ටිටිස් (Philoctetes)

(ලකුණු 04ය.)

(ii) හිඛ නගරයට උදා වූ විපත රේඛපස් රේඛපස් පුරුවරුගයෙන් විස්තර වන ආකාරය

හිඛ නගරයට උදා වී ඇති විපත රේඛපස් රේඛ තාච්‍යයේ පුරුවරුගයේ දී විස්තර කරනු ලබන්නේ ප්‍රජකයා විසින් මෙයේය.

“අපගේ රාජ රාජ ස්වාමීනි බලන්න

රැකිරි ගැටුයාගේ සිට වියසක මහල්ලා දක්වා සිටින හැටි මෙතැන රස්ව,

නගරයෙහි වෙළඳපළ විටා ද මේ අපුරින් රස්ව, සිටිනි

තව බොහෝ දෙනා පිහිටිස් පතමින්

ඉස්මෙනුස් ගංගාව පල්ලාස් දෙවි මැදුර,

අතර ඇති මේ බිමෙහි

මරණය ඇවිදාගෙන යන හැටි, දනිති මධ,

ඇටිග පලුයෙන් පිරුණු මහ පොලුව

වේලිලා මරණයේ පහර වැද,

හරින ලා දුෂ්‍ර තැයැණු තන බිම් ද වේලිලා,

මරණයේ පහර වැද

අයනුන්ගේ දරු ඇඩ ද පිරිහිලා

රුදුරු මහ භූතයේ නගරයම වෙළාගෙන

දුෂ්කින් විය හැම තැනම

දෙශීය දෙරාර කන් පෙළන අදේශානා

පැමිණ සිටිමු මහ රදාණෙනි”

මෙම විදන් පෙළින් හිඛ නගරයට උදා වී ඇති විපත පිළිබඳ ව රුපට පවසනු ලබයි. පෙර විවිධ බෝග පලුයෙන් පිරුණු සෞගාගනමන්ව පැවති මහපොලාව ඉරිනලා වියලි ගොස් ඇති. වියලුණු පොලාවේ කිසිදු අස්වැන්නක් පලදාවක් ලබාගත නොහැකි වෙයි. ඉස්මෙනුස් ගංගාව හා පල්ලාස් දෙවි මැදුර අතර තැනින් තැන මරණයට පත්වැවේ, මරණය අයදිමින් පණ අදින අය කැන තැන වැටි සිටියි. කාන්තාවන්ගේ ගැබි ගැනීම් ද අඩු වී ඇත්තේ ඔවුන් ද මන්දපෝෂණයෙන් පෙළෙන බැවිනි. එවිට ඉදිරි පරමිපරාව බිහිවීමේ වේගය අඩුවන අතර එය රට අනාගතයේ විපතට හෙළන්නකි. සැම තැන ම රෝග බිය, ආහාර, ජලය අවශ්‍ය ප්‍රමාණයට නොලැබෙන නිසා රෝග ඉත්මනින් ගිරිගත වන අතර එකිනෙකාට බෝ වෙයි. රුදුරු මහා භූතයේ ද මූල තුවර ම අරක්ගෙන ඇති අතර මූල තුවරම දුක් අදේශානා පිරුණු තැනක් වී ඇති. සැම නිවසකින් ම ඇමෙනුයේ දුක් අදේශානා ම පමණකි. වෙනදාට හරින පැහැදෙන් තිබුණු මහා තන බිම් ද වේලි ඇත්තේ මරණයේ පහර එවාට ද වැදි ඇති නිසාය. කුඩා ම දරුවාගේ සිට වියසක මහල්ලා දක්වා ම මෙම දුර්හික්ෂය බලපා ඇති අතර රෝග, දුක්, මරණ නිසා අමතුමා ආත්මයේ ද සැරිසරමින් විපත් පමුණුවති.

(ලකුණු 05ය.)

(iii) රුපගේ ප්‍රතිඵාව ඇපුරින් විරින උක්ෂණ විග්‍රහ කිරීම.

අරිසෝට්ටල් ප්‍රීක ගෝකාන්ත පිළිබඳ ව දක්වා නිර්වචනයේ සහ ගවාගයේ ද විරිනය ගෝකාන්තයක දෙවන වැදගත් ම සාධකය ලෙස සලකනු ලැබේය. සෞගෝක්ලිස්ගේ රේඛපස් රේඛ තාච්‍යයේ එන රේඛපස් රුපගේ විරිනයෙහි මානුෂීය ගුණාංග හිඛ දේශය විපතින් මුදවා ගන්නා බවට රුප දුන් ප්‍රතිඵාව තුළින් ම පැහැදිලි වෙයි.

රට වැඩියෝ තිබ රජ මාලිගය ඉදිරියේ අසරණ ව වැට් සිටින විට රඩිපස් රජ රටවැඩියන් අමතන්නේ "පොරාණික කැඩිමස් වංශය නොබවන දරුවනි" යනුවෙන් පියෙකු දරුවන් අමතන කාරුණික විලාසයෙහි. ප්‍රජක්‍රියා රටට සිදු වී ඇති විපත පිළිබඳ ව රජුට දැන්වූ විට,

"දුක්වෙමි මම ද දරුවනි, තුළිලා නිසා

මා වෙතින් පතන පිහිට ගැන දතිමි මම

තැවෙන විට තුළිලා තැවෙමි මම තුළිලාට වැඩි තරමින්

දුක් තැවුල් තුළිලා එකිනෙකා විදින

එකතුව මහ දුකක් සෙයින් පෙළඳ මා හද"

මේ ආදී ලෙස පවසන අතර එය තම රටවැඩියන් ගේ ගැටලු කෙරෙහි වහා ම සංවේදී විමේ ගුණයයි. රජ පවසනුයේ "දරුවනි, තුළිලා නිසා මම ද දුක් වෙමි. තුළිලටත් වඩා තැවෙමි. සියලු රටවැඩියා එකිනෙකා විදින දුක මහ දුකක් වී තමාගේ හදවත ද පෙළනු ලබයි" යනුවෙනි. මෙලෙස පවසමින් රටවැඩියාගේ සියලු දුක්වලින් තමා ද විධවන බව පවසයි. එය මහ තුළ ඇති අනෙකා පිළිබඳ ව සංවේදී වන ගුණයයි. රටවැඩියාගේ සියලු ම ගැටලු, දුක් අදේශා තමාගේ කරගතන සංවේදී වන නායකයා හොඳ උදාර ගති ලක්ෂණ වලින් යුතු රෙශකි.

රට වැඩියන් තමාට උද්ගත වී ඇති ගැටලුට රජුට පැවසීමට හිය අවස්ථාව වනවිට ම රජු සත්‍ය හෙළිකර ගැනීමට කටයුතු යොදා ඇත. මහු තීරණ ගැනීමට පසුබව නොවෙමින් ගත් තීරණය අනුව වහා කටයුතු කරනු ලබයි. දුර දතින යුතානයෙන් යුතු රඩිපස් රජ රට පෙළන දුරුහික්ෂය සමඟ කිරීමට උපදෙස් ගැනීම සඳහා බේල්පි දෙවි මැදුරට දුතුයකු යැවිය යුතු යැයි ගායක පිරිස් ප්‍රජකයා පවසන විට රජු එම ක්‍රියාමාර්ගය කර සිටියි.

"සිතුවිල් දමෙහි පැවැලි ඇවේදිමි මම, නොනිදමි

අත් පා හකුල්වා ගෙන නොසිටියෙම්, මෙතුවක් කළු"

දුනටමන් මම පිළියමක් ගැන සිතා කටයුතු කර ඇත්තේමි. ලායිපුස් රජුගේ සාතකයා තිවැරදිව දාන ගැනීමට අවශ්‍ය නම් දෙවියන් පවසන දේ ඇසෙන වෙරේසියාස් ප්‍රජක්‍රියා කැඳවිය යුතු බව පවසන විට එය ද රජු දෙනුන් වතාවක් ම සිදුකර තිබේයි.

"රඩිපස් වෙරේසියාස් ප්‍රජක්‍රියා කැඳවාගතන එන ලෙස දත්වා යැවුවෙමි එක් වරක් නොව දෙවරක්ම දත්වා යැවුවෙමි. රඩිපස් රජුගේ තීරණ හඳුනුසියෙම ගත් පදනමක් නැති තීරණ නොවෙයි" "සිතුවිල් දහමෙහි පැවැලි ඇවේදිමි මම නොනිදමි." රාත්‍රියේ නොනිදා මහ ක්‍රියා මැදිහිටි රඩිපස් රජු ගත් තීරණ ක්ෂේත්‍රය හා ප්‍රබල ක්‍රියාමාර්ග මහු ජනතා අවශ්‍යතා වලට කැපවුණු පාලකයෙන් බව කියා පායි. මහජනයා ඉදිරියේම මහ සියලු ම ප්‍රශ්න කතා කරනු ලැබේමෙන් ම මහ ගේ අවංකභාවය හෙළිවෙයි.

" රඩිපස් - පවසන්න ඇති කතු සියල්ලන් ඉදිරියේ

මා පෙළන දුක මොවුන්ගේම දුකපි"

තම විධානයන්ට ප්‍රතිචාර ප්‍රමාද වන විට ක්ෂණයෙන් කේපයට පත් වෙයි. වෙරේසියාස් සත්‍ය හෙළි කිරීමට පසුබව වන විට කිසිවක් නොසිතාම මහ කේපයට පත් වෙයි. රඩිපස් වරිතයේ ඇති දුර්වලතාවක් ලෙස මෙය හඳුනාගත හැකි අතර මෙම වරිතයේ ඇති මානුෂීයන්වය ඉන් ඉස්මතු වෙයි.

"රඩිපස් - කිසිවක් කියන්නො නැතැ, අක්‍රමයා තිවිටා ? ගහක්

ගලක් වුවත් කෝප ගන්නතටවා.

තා එහෙනම් කිසිම දෙයක් කියන්නේ නැදුද ?"

එමෙන් ම රඩිපස් ඉතාමත් නීතිගරුක රෙශකි. මහ ලායිපුස් රජු මැරුණ සාතකයා සොයා දැකුවම් දීමට රටවැඩියාට පොරොන්දු වෙයි. නීතිය අකුරට ම ක්‍රියාමාක්‍රම කිරීමට පොරොන්දු වෙයි.

"රඩිපස් - මූලටම බැස සොයා බලන්නොමි මම, මේ ගැන

සියල්ල හෙළිදරව් කරන්නොමි

ලායිපුස් සාතකයා කුවුරුන් වුවද මහ එරෙහිව ආයේ

ලායිපුස් ව මතු නොවෙයි. මට ද මහ එරෙහි වනු ඇති.

නිසැකවම

කළ හැකි හැම දෙයක්ම ඉටු කරමි. අංග මානුයක්

ඉඩක් නොත්තා දේව උපකාරයෙන් එක්කොයා අපි

නැගී සිරිමු එකට නැත්තහොත් වැට් නිසිමු එකට"

නීතිය අකුරට ම ක්‍රියාමාක්‍රම කරන රෙශකු ලෙස කටයුතු කරන රඩිපස් ලායිපුස් රජු මැරුණ සාතකයා සොවීමටත්, මහ නීති දැකුවම් දීමටත් පොරොන්දු වන අතර ම එකට මිය යාමට ද සූදානම් බව පවසනු ලබයි. මෙය ඉතාමත් ගුණගරුක නීතිගරුක රටවැඩියන් ගැන සිතා රෙශකුගේ ලක්ෂණයකි. රටවැඩියන් තමාගේ දරුවන් ලෙස සළකනු ලබන රඩිපස් රජු ආදරණිය මෙන් ම උදාර ගතිගුණ වලින් යුතු රෙශකි. (ලංඡල 06යි.)

02. (i) පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ සිසරගේ සාතකයන්ගේ නම

- මාකස් බිජුටස්
- වෛබෝනියස්
- සින්නා
- කස්කා
- බෙසියස් බිජුටස්
- මෙටලස් සිම්බර්
- කේයස් කැසියස්
- ලිගේරියස්

(ලකුණු 04ය.)

(ii) පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ කුටපාජ්‍රී අවස්ථා දෙක

විලියම් ගේක්ස්පියරගේ පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ කුටපාජ්‍රී අවස්ථා දෙකක් දැකිය හැකිය. ඉන් පළමු අවස්ථාව වන්නේ,

(i) පුලියස් සිසර සාතනය කරන ලද අවස්ථාවයි.

පුලියස් සිසර යනු කඩාවේ කඩානායකයා ය. තුන්වෙනි අංකයේ දී කුමන්තුණකරුවන් මහුව මරා දමයි. රෝමයේ කැපිටෝලය ඉදිරියට පැමිණෙන්නේ කුමන්තුණකරුවන් පිරිවරාගත් සිසර වේදිකාවට පිවිසේ. ඔහුගේ මෙම පැමිණීමට විරුද්ධව සිටින්නේ පේන කියන්නා පමණි. පේන කියන්නා දකින සිසර "මාර්තු 15 නම් ආවා" යයි උපහාසයෙන් යුතුව පවසයි. තම සාතකයන් පිරිවරා ගාස්තුකරුවාට සරදම් කරන සිසර පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයාට දැනෙන්නේ අනුකම්පාවකි. "මව සිසර, ඒත් තාම ගෙවුණේ නෑ" යයි පේන කියන්නා පවසන වදන් උත්පාසය දියුණු තියුණු කිරීමෙහි සමන් වේ. ආචිම්බේරස් තම ලියවිල්ල සිසරට පිළිගැන්වීමට උත්සාහ ගන්නේ මේ අවස්ථාවේදී ය. මෙවිට ප්‍රේක්ෂකයින් තුළ කුතුහලයක් ඇති වෙන්නේ සිසර ලියවිල්ල කියවා කුමන්තුණය අසාරපක වේවි දැයි සිතාය. මෙම අවස්ථාවේ නාට්‍ය රසය උපරිම වෙයි. නමුත් කුමන්තුණකරුවේ ආචිම්බේරස්ට බාධා කරමින් සිසරගේ අවධානය වෙනත්කට යොමු කරවයි. සිසරට අන්වන ඉරණම පිළිබඳ ව සිසර නොදාන සිටිය ද ඔහුගේ මිතුරන් සේ සිටින සතුරන් මේ සියල්ල දන සිටියි. එම නිසා මවුන් මෙය මගහරවා සිසරට විශ්වාසය ගොඩනැගෙන පරිදි කටයුතු කරයි.

"ආචිම්බේරස් - සිසර දිනෙවා කියවන්න මේ ලියවිල්ල.

බෙසියස් - වෛබෝනියස්ගේ බැගැපත් ලියවිල්ල නිවාඩු පාඩුවේ කියවන්න කියලා මහු ඉල්ලා සිටිනවා.

ආචිම්බේරස් - සිසරතුමනි, මුලින්ම කියවන්න මග ලියවිල්ල ඔබට වැඩි බලපෑමක් තියෙන්නේ ඒකෙන්.

සිසර - අපට පොදුගලිකව බලපාන දේවිල් අපි

අප සැලකිල්ලට ගත පුත්තේ අවසානයටයි"

රාජ්‍ය පාලකයකු වීමට තමාගේ ඇති පුදුපුකම පෙන්වීමට සහ තම වරිතයේ උත්තුංග බව පුවා දක්වීමට අවශ්‍ය වීම හේතුවෙන් සිසර නොදූවන්ව ම කුමන්තුණකරුවන්ගේ දෙලහි පැටලෙයි. කැසියස් හා පොපිලියස් ලේනා තමන්ට සුබ පැනීමට සිසරට සම්පාදි වීම පිළිබඳ ව ප්‍රේක්ෂකයා නැවත දෙනිඩියාවට පත් වන්නේ කුමන්තුණය හෙළිවේ යැයි සිතන නිසාය. නමුත් කැපිටෝල් මන්දිරයට පිවිසීමෙන් පසු මෙවස් සිම්බර්ගේ පෙන්සම ඉදිරිපත් කිරීමෙන් සාතනයට අවශ්‍ය පසුබීම තනාගනු ලබයි. "සිසරට සහ ඔහුගේ සෙනෙට සහාවට සලකා බැලීමට ඇත්තේ මොනවා දැයි" සිසර සෙනෙට සහාව ඇමෙතු ආකාරයෙන් මහු ප්‍රජාපිඩකයෙකු වේ යැයි කුමන්තුණකරුවන් තුළ තිබු සැකය තහවුරු කරයි. සිසර තම පාලෝවිවාරණයෙන් අනතුරුව ඉදිරියට පා තබන්ම පළමුව කස්කා ද ඒ සමග ම සෙස්සේ ද සිසරට අනිති. අවසානයේ බිජුටස් ද පහරදෙනු දුටු සිසර විමතියට පත්ව "බිජුටස් ඔබත්? එහෙනම් සිසර වැළැකදෙන්" යයි පවසමින් ඇද වැට්ටි. කුමන්තුණකරුවන්ගේ කුමන්තුණය සාර්පක වෙයි.

සිසර අපේක්ෂිත වූ ඒකාධිපතින්වය බිඡ වැට්ටේයි. මෙතෙක් වේලා කතාව ගෙතුණු කතා නායකයාගේ මිය යාමෙන් නාට්‍යයේ කුට ප්‍රාජ්‍රී අවස්ථාව පෙන්නුම් කරයි.

ඇන්ටනි කැපිටෝලයට පැමිණී පසු බිජුටස් දෙවන වතාවටත් කැසියස් අඩිබවා යම්න් සිසරගේ දේහය ඇන්ටනිට පවරයි. සිසරගේ සම්පාදනය මෙන් ම සෙල්ලක්කාරයකු ලෙසත් ප්‍රේක්ෂකයා හැඳින සිටි ඇන්ටනිගේ නියම ස්වභාවය පැහැදිලි වන්නේ මාර්ක් ඇන්ටනි ඉදිරිපත් කරන කතාවෙනි.

(ii) මෙම අවමංගල්‍ය දේශනය නාට්‍යයේ දෙවන කුටපාජ්‍රීයයි.

බිජුටස්ගේ කතාව ගාස්තීය වූවකි. නමුත් ඇන්ටනි කුමන්තුණකරුවන් කුපිත නොකොට තම අනිමතාර්ථය පමුණුවා ගන්නේ සුක්ෂම ලෙසය. මාර්ක් ඇන්ටනි තම කඩාවෙන් ප්‍රේක්ෂක හදවතට ආමන්තුණය කරයි. මහු මහජනයාගේ හැඟීම් මනාව හඳුනාගත්තෙකි. මෙම කතාව නාට්‍යයේ හැරවුම් ලක්ෂණයි. බිජුටස්ගේ කතාවෙන් පසු "බිජුටස් වැළැකදෙනා" යැයි හඩ නැගු ජනයා ඇන්ටනිගේ කතාවෙන් පසු වහා ම වෙනස් වී මහුව ආවත්තනට පටන් ගනියි.

සිසර බලකාම්පයෙකු යැයි බිරුවස් ඉදිරිපත් කළ කරුණු එකිනෙක මාර්ක් ඇත්තේ බිඳ දමයි. එමගින් ජනතාවගේ හැඟීම් අවස්ථා කැරුණුවක් ඇති කිරීමට මාර්ක් ඇත්තේ සමත් වෙයි. මහු කතාවෙහි අතරින් පතර බිරුවස් ගරු කටයුතු පුද්ගලයෙක් යනුවෙන් පවසම්න් සිසරගේ ගුණ වර්ණනා කිරීමෙන් මහජනයා තව තවත් කුමන්තුණකරුවන් කෙරෙහි කුපිත වෙයි. නාට්‍ය ගලායාම වෙනස් අතකට හැරී පළමු කුටප්පාජ්‍යිය වෙනත් ම අතකට හැරෙන්නේ මෙම දෙවන කුටප්පාජ්‍යියෙනි.

(ඉහත අවස්ථා දෙක පැහැදිලි කර තිබේ නම්, ලකුණු $02 \frac{1}{2} \times 02$ බැංච් ලකුණු 05 හිමි වෙයි.)

(iii) දෙවන කුටප්පාජ්‍යි අවස්ථාවෙන් පසු කුමන්තුණකරුවන්ට සිදුවූ දේ

කස්කා ප්‍රමුඛ කුමන්තුණකරුවන් සිසරට ඇතැන මරා දූම්මෙන් පසු බිරුවස් සිසරගේ සිරුර ඇත්තේ බාර කරයි. බිරුවස් විසින් රෝම ගෝරමයේ දී සිසර දේහය අනියස අවමංගල්‍ය දේශනය සාර්ථකව තමන් කළේ නිවැරදි ක්‍රියාවක් බව ඔප්පු වන පරිදි සිදුකරයි. ජනතාව "වැජ්‍යෙවා! බිරුවස් වැජ්‍යෙවා!" යැයි කැස්සනු ලබයි. නමුත් බිරුවස් කැසියස්ගේ ඉල්ලීම තොතකා මාක් ඇත්තේ බාර අමතීමට ජනතාව ඇමතීමට අවසර ලබාදෙයි. මෙය නාට්‍යයේ දෙවන කුටප්පාජ්‍යිය වන අතර පළමු කුටප්පාජ්‍යියෙන් කුමන්තුණකරුවන්ට ලද ජයග්‍රහණය උව්‍යටිකුරු කිරීමට මෙම අවස්ථාව සමත් වෙයි. මාක් ඇත්තේ කතාවෙන් පසු මහජනතාව තෝපයට පත්වන අතර කුමන්තුණකරුවන්ට "මිනිමරුවේ! දෝඩියේ! දුෂ්චරියේ!", "ඒක නම් මහා අධ්‍ය දරුණුයාක්", "ගනිමු අපි මිකෙ පලිය", "පලිගනිවි, හොයපියවි, ශිනිතියවි වරෙවි, එකෙක්වත් පණ පිටින් තියන්න එපා" ආදී ලෙස බැන වදින් කුපිත වෙයි.

මින් අනතුරුව මුළුන්ම මරණයට පත්වන්නේ සින්නා නම් කවියා ය. ඉන් අනතුරුව කුමන්තුණය මෙහෙයුම් නාට්‍යකයන්ට රෝමයෙන් පිටව යාමට සිදුවේ. රෝමයෙන් පැන තොයන කුමන්තුණකරුවේ සාතනයට ලක් වෙති. සිසරගේ අවමංගල්‍යයෙන් පසු සතුරු කුමන්තුණකරුවන්ගේ සාතන ලැයිස්තුව සකස් කිරීම සිදුකරනු ලබන්නේ ඇත්තේ සහ මක්වේවියස් විසිනි. බිරුවස් හා කැසියස් රෝමයෙන් පලා ගොස් සාර්චිස් ප්‍රදේශයේ කදුවරු ගසා ගනී. විවිධ දුෂ්චරිතා මැද බිරුවස් හා කැසියස් ඇතුළු පිරිස සිය ප්‍රතිචාරීන් වන ඇත්තේ හා මක්වේවියස් සමග සටන් කරනු ලබයි.

කැසියස් ඉල්ලස් ගැනීම පිළිබඳ ව බිරුවස් ඔහුට වෝදනා කරයි. මේ අතර පෝමියා අගුරු කා සියදීවි නසා ගත් බවත් සෙනෙටි මන්ත්‍රිවරු 70 දෙනෙකු රෝම සාතක ආදාළවකින් සාතනය වී ඇති බවත් බිරුවස් දූනගනු ලබයි. සේනා නඩත්තු කිරීමට අපහසු වීමත් සමග බලඅැණි පිළිඵිපි දෙසට යැවීමට බිරුවස් ගත් තීරණයට කැසියස් අතමැති වීම වැනි අමතාපකම් බිරුවස් හා කැසියස් අතර ඇතිවීම නිසා මවුන්ගේ ගක්කිය බිඳ වැටෙයි. සිසරගේ අවතාරය බිරුවස්ට දෘශ්‍යමාන වීම නිසා මවුන්ගේ මානසික තත්ත්වය දුර්වල වෙයි. මෙවැනි මානසික දුර්වලතාවයන් වල සිරින මවුන්ගේ එකිනෙකා සියදීවි නසා ගැනීමට පෙළෙසේ. විටිනියස් සතුරන් අතට පත් වූ අන්දම තමා දුටු බව පින්බාරස් පැවසීමෙන් පසු ඒ පිළිබඳ ව සොයා තොබලා ම පින්බාරස්ගේ සහායන් කුවුවෙන් ඇතාගෙන කැසියස් මරණයට පත් වේ. නමුත් මේ වන විටත් විටිනියස් සතුරන් අතට පත්ව තොසිරියි. කැසියස් මිය ගිය බව දූනගන්නා විටිනියස් ද දිවි නසා ගනී. මේ සියල්ල සිදුවන්නේ මවුන් සිටින මානසික දුර්වලතාවය නිසා ය.

පුද්දයෙන් පරාජය වන බිරුවස් ද ස්ට්‍රාවෙට් අල්ලා ගනු ලැබේ සිටින කුවුව මතට පැන දිවි නසා ගනියි. සිසර සාතනය කිරීම නිවැරදි ව සැලපුම් කර සිදුකරනු ලැබුව ද සිසරට සාතනයෙන් පසු කුමක් කළ පුතු ද යන්තා ගැනුම් තොමැති වීමෙන් කුමන්තුණකරුවේ පුරුමයෙන් ම මානසික වශයෙන් ද දෙවනුව පුද බිමේදී ද පරාජයට පත්වෙති.

(ලකුණු 06යි.)

03. (i) 'රුක්මි ගෙදර' නාට්‍යයේ ආරම්භක දරුණයේ වේදිකාව මත කැබිය යුතු නාට්‍යාලුපකරණ මේසය / හාන්සි පුවුව / සැප පුවුවක් / කුඩා සේගාවක් / ගිනි උදුනක් / පියානේව් / පැද්දෙන පුවුවක් / කුඩා මේසය / කැටයම් විනුය / සේජ්පුව / පොත් රාක්කය

(ලකුණු 04යි.)

- (ii) නූවුරා වෝවල්ඩ් හෙල්ම ගෙන් වසන් කරන රහස්‍ය හා එය සායනා සිටිමට සේතු - හෙල්මගේ බිරුද වන නූවුරා හෙල්මට වැළදෙන මාරාන්තික රෝගයක් සුවකිරීමට ඉතාලියට යාම සඳහා රිදී කාසි 1200ක් සැල්ලියාට රහස්‍ය ණයට ගනු ලබයි. එම නිය ලබාගනු ලබන්නේ හෙල්ම පසුව අධ්‍යක්ෂකවරයෙකු ලෙස පත් වූ බැංකුවෙන් ම වන අතර, නූවුරා එහි කරන තොතාරිස්වරයෙකු වන හොඳුග්ස්ට්‍රේන් මේ සඳහා සහාය ලබා ගනියි. නූවුරාට නිය ලබා ගැනීමට එම මොහොත් පියාගේ සහාය ලබා ගැනීමට තොහැකි වන්නේ ඔහු මරණාසන්න ව සිටිය බැවිනි. එම නිසා නූවුරා මුදල් නියට සහාය ලබා ගැනීම සම්බන්ධ හිටිපුම් ප්‍රත්‍යාග්‍ය තම මියගිය පියාගේ අත්සන වංචික ලෙස යොදනු ලබයි. මෙය නූවුරා සායනා සිටින රහස්‍යයි.

හේතු -

නූවුරා මෙම රහස්‍ය සායනාගෙන සිටිමට බලපෑ සාධක කිහිපයක් ම පවතියි. එහි පළමු හේතුව වන්නේ බිරුදට ස්ට්‍රාවාලියාගේ අනුමැතියෙන් තොරව මුදලක් නියට සහාය ලබා ගැනීමට නිතියෙන් ඉඩක් තොමැති විමයි. එකල එම සමාජයේ පුරුෂාධිපත්‍ය දැඩිව පැවති අතර බිරුදකට ස්ට්‍රාවාලියාගේ අවසර තැනිව නිය ලබා ගැනීමට අවසර තොලැබිණි.

නුවුරා මෙම රහස හේල්මට නොකියන ලද්දේ හේල්ම දැඩිව රෝගාතුර වී සිටි බැවිනි. අසනීපව දැඩි අපහසුවෙන් සිටින මහුව මුදල් අවශ්‍යතා පිළිබඳ ව පැවසීමට නුවුරා සිත ඉඩ නොදෙයි. එම දුෂ්කර අවස්ථාවට ඇය දෙරෙයවන්ත ව මුහුණදෙන්නේ එබැවිනි. තම සැමියා ව කෙසේ හෝ සුවකර ගැනීමට ඕනෑ ම දෙයක් කිරීමට ඇය පෙළණයි.

නුවුරා මෙම ගැනු ලබන අවස්ථාවේ ඇගේ පියා සිටිනුයේ මරණායන්නවයි. එවැනි අවස්ථාවක ගැයකට අත්සනක් ලබා ගැනීමට දියණීයකට පියා අසලට යාමට නොහැකිය. කෙසේ හෝ ඇය පොරොන්දු පත්‍රයට අත්සන තබන්නේ පියා මිය හිය පසුය. එය තීතිය අනුව වරදකි. මිය හිය අයකුගේ අත්සන නොරට යොදා ගැය මුදලක් ලබා ගැනීම විශාල වරදකි. හේල්මර වැනි තීතිය අකුරට ක්‍රියාත්මක කරන අයකුට මෙය වඩාත් වරදකි. හේල්ම වගේ සමාජයේ ආත්ම අනිමානයෙන් සිටින අයෙක් ගැය වීම, බෝධි ලබාගත් ගැයෙන් දිවිගලවා ගැනීම වැනි කරුණු හේල්මගේ ආත්ම අනිමානයට යෝගා නොවන බව නුවුරා දරන ආකල්පයයි. එය නුවුරා හේල්මර කෙරෙහි දක්වනු ලබන හක්ත්‍යාදරයයි. එමෙන් ම නුවුරා ලින්ඩ් මහත්මියට පවසන පරිදි මෙම රහස සගවනු ලබන්නේ තමන් වයස්ගත වූ කළ එම රහස අනාවරණය කිරීමෙන් හේල්මගේ ආදරය දිනාගත හැකි බව සිතා සිටීමයි. මෙවැනි හේතු නිසා නුවුරා මෙම රහස සගවාගෙන සිටියි.

(කරුණු 03ක් විස්තර කර ඇත්තම් ලකුණු 05යි.)

(iii) රහස අනාවරණය වීමෙන් පසු උදා වූ ක්‍රියාත්මක

තොශ්ස්ට්‍යා හේල්මරගේ ලියුම් පෙට්ටියට දූම් ලිපිය නැවත ගැනීමට සුදානම් වූ විට ලින්ඩ් මහත්මිය එය වෙළකනු ලබයි. ඇය ඒ සඳහා පවසන අදහස මෙහේ ය.

"එත අතකින් මේ සිද්ධිය ගැන හැම දෙයක් ම හේල්මර ද්‍රානෙන්නම ඕනෑ. ඒ දෙගොල්ලන්ට එකිනෙකා පිළිබඳ වැටහිමක් ඇති කරන්න නැම් මේ රහස සහ සැකය තව දුරටත් ආරක්ෂා කරන්න අනුබල දෙන එක වැඩික් නැහැ" තුන්වන අංකයේ දී හේල්මර ලියුම් පෙට්ටිය විවරකර ලියුම් කියවනු ලබන අතර මහු ඇයට දැඩි ලෙස දේශාරෝපණය කරයි.

" හේල්මර - ආ තිකං බොරු විවිධිරණ එපා.

නුවුරා - (මහු ඉදිරියට පියවරක් කබමින්) වෝවල්චි!

හේල්මර - කක්කිරු අම්මණ්ඩ් මොකක්ද මේ කරපු ගොන් වැඩි!

" ඇය කපටි හෙරක්, බොරු විවාකාරියක්!

ඡිවත් අත්ත දැඟුණු අපරාධකාරයක් ලෝකයට මුණ දෙන්න බැරි ලැංජාවක් !..... පිළිකළක් ! පිළිකළක් ! "

ආදී ලෙස පවසමින් බැන විදින අතර නුවුරා මහු දෙස බලා සිටි. මහු ඇයට ඇගේ පියාගේ පුරුදු ඇයට ලැබී ඇති බව පවසමින් බැනවිදින්නේන් නාට්‍ය මුලදී නුවුරා ආදරයෙන් ඇමතු මුවින්ම ය.

" ඔයාගේ තාත්ත්ගේ කිසිම රදනමක් නැහැ

. මේ ඔයාගේ ඇගේ තාත්ත්ගේ තාත්ත්ගේ මල බැඳුන

නිහින පුරුෂාර්ථකන්මයි

ආගම් ධර්මයක් සඳාවාරයක් යුතු අපුණුකම් ගැන කිසිම විවිනාකමක් නැහැ

" ඔයා මගේ රීවිත තාත්ත්ගේ එහෙම පිටින්ම හැදි ගැවා. මගේ ඉදිරි දියුණුව සුණු විසුණු කරා

මෙම බැන වැදිමන් සමග නුවුරා සහ හේල්මගේ කුවුම්බය සම්පූර්ණයෙන් ම බෝධි වැට්ටයි. නුවුරා "මං මේ ලෝකය දාලා ගියා ම ඔයා තිදිහය" බව පැවසු විට ද ඇයට හේල්ම බැන වැදි. නුවුරා මුහුණ දෙන ගැය පිළිබඳ ගැවැලුව සමග ම හේල්මර සමග ඇති බැදිම ද අනියෙශයට ලක්වෙයි. මේ අතර තොශ්‍රස්ට්‍යා අත්සන් පත්‍රය නැවත එවිමත් සමග යැනින හේල්මගේ ස්වරුපය වෙනස් වී සතුවින් කැ ගසයි. මහු ඒ පිළිබඳව ද සතුවින් කැ ගසන්නේ ආත්මාර්ථකාමී බව ප්‍රකට කරවමිනි.

" හේල්මර - ඔව් ඔව් එක එහෙමයි. නුවුරා මම ගැලවීලා !

නුවුරා - එතකොට මම ?

හේල්මර - ඔයාත්, එක කියන්න දෙයක් නොමෙයි. මේ ඔයායි මායි අපි දෙන්නම ගැලවීලා."

එහෙත් මේ වනවිට නුවුරා සැබැඳු ලෙස ම හේල්මගේ ස්වභාවය අවබෝධ කරගෙන සිටියි. ඇය මහුට එය පවසයි.

" අපි දෙන්නගේ සාමූහික රීවිතය අතර සැබැඳු වැටහිමක් ඇති විවාහයක් වෙන තෙක් මම යන්නම් වෝවල්චි"

නුවුරා දරුවන් සහ හේල්ම අතහැර තිවිසින් පිටව යයි. නුවුරා තමාට සමාජයේ හිමි තැන සොයා යාමට පෙළණයි. හේල්මගේ ආත්මාහිමානය සුන් වී යන අතර මහු ඇයට කියන්නේ ආදරය වෙනුවෙන් තමන් ඕනෑ ම දෙයක් කරන්නට සුදානම් බවයි. නුවුරා මෙහෙමගේ පුරුෂාධිපත්‍ය මධ්‍යම පාන්තික ආර්ථික විවිනාකය වැනි ලක්ෂණ නිසා රුකුඩි ගැදර කුවුම්බය විනාශ වී යයි. හේල්මගේ මෙම සිතුවිලි නිසා නුවුරා තමා වෙනුවෙන් කළ කුපවීම තම ජ්‍යෙෂ්ඨය

"කොට්ටියක් ගැනු එහෙම කරලා කියෙනවා" මේ අපුරින් නුවුරා තම පුද්ගල විමුක්තිය සොයා යන්නේ පොදු මුණුෂ්‍යත්වයට උරුම "තිදිහය" සමාජය තුළ තීතිය යුතු බව අදහන බැවිනි. රුකුඩි ගැදර නාට්‍යයේ ආර්ථිකයේ දී පැවති බොරු ආටෝප සියලුල ගැලවී යන අතර නුවුරා හේල්මගේ රුකුඩිය විමෙන් තිදිහය වෙයි. හේල්මගේ පුරුෂාධිපත්‍ය මධ්‍යම පාන්තික ආර්ථික විවිනාකම්, සම්පූර්ණයික වින්තනය වැනි ලක්ෂණ නිසා රුකුඩි ගැදර කුවුම්බය විනාශ වී යයි. හේල්මගේ මෙම සිතුවිලි නිසා නුවුරා තමා වෙනුවෙන් කළ කුපවීම තම ජ්‍යෙෂ්ඨය

බෙරාගැනීමට මෙම සාය ලබාගැනීමට ඇය පෙළුණු බව නොසිතයි.

නූවුරා රෙකගෙන ආ රහස හෙලුවීමෙන් පසු ඇය බලාපොරොත්තු වූ පුදුමය සිදු නොවේයි. ඇය කිසිසේත් බලාපොරොත්තු නොවූ ලෙසට හෙලුමර හැසිරෙයි. නූවුරා තමා මෙතරම් කාලයක් ජ්‍වත් ව ඇත්තේ අමුත්තකු සමග බවත් ඇයට මුළු ආදරය නොව ආධිපත්‍යයක් පමණක් දක්වා ඇති බවත් වැටහෙයි. නාට්‍ය අවසානයේ දී හෙලුමරගේ ආත්මාහිමානය යුත්ත්වන අතර නූවුරා නැවත ඒවා යන බලාපොරොත්තුවක් නාට්‍ය අවසානයේ දී ඉදිරිපත් වේයි. (ලකුණු 06යි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කළාව

04. (i) ප්‍රාසංගික කළාවේ මූලික නිර්ණායක

සිල්පියාගේ සිරුර හා කටහඩ උපයෝගී කරගෙන ප්‍රේක්ෂක සමුහයක් අධියස ඉදිරිපත් කෙරෙන නැවුම්, ගැයුම් හා රැගුම් ආදිය ප්‍රාසංගික කළා ලෙස හැදින්වීය හැකිය. එසේත් නොමැති නම් ගායනය, රංගනය, වලනය පදනම් කොටගෙන සිල්පියාගේ පොරුෂය මැනවින් හසුරුවා ගනිමින් රංගනුමියක කෙරෙන නිරුපණ කළා ලෙස ද ප්‍රාසංගික කළා හැදින්වීය හැකිය. ප්‍රාසංගික කළාවේ මූලික නිර්ණායක ලෙස,

1. අහිනය හාවතය

2. නිශ්චිත ස්ථානයක (වේදිකාවක / රංගනුමියක) නිශ්චිත කාලයක් තුළ ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියේ රග දක්වීම.

3. සංඛ්‍යාවක් වීම.

4. සංඛ්‍යාවක් නිසා ගතික බවින් හා වෙනස්වන පුළු ගුණයෙන් යුතු වීම.

5. තම මාධ්‍යයට අදාළ සිල්ප ධර්ම සික්ෂණයකින් හා අපුරුවන්වයකින් යුතු ව ඉදිරිපත් කිරීම.

6. පංචේත්‍යායන්ට ගෝවර වන අත්දැකීමක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාව

7. විනෝදාස්වාදය, රසාස්වාදය ලබාදීම මූලික අරමුණු වන අතර එමගින් ගැඹුරු ජ්‍වත් අත්දැකීමක්, ගැඹුරු වින්දනයක්, රසයක්, ආනත්දයක් ලබා දීම.

8. මතා ප්‍රාසංගිකත්වයෙන් යුතු වීම.

(මෙවැනි කරුණු 4කට ලකුණු 04යි.)

04. (ii) සිනමාව, රුපවාහිනිය හා ප්‍රාසංගික කළා අතර වෙනස

ප්‍රාසංගික කළාවන් හා සිනමාව, රුපවාහිනිය වැනි මාධ්‍ය අතර පැහැදිලි වෙනසක් අපට හඳුනාගත හැකිය. සිනමාව හා රුපවාහිනිය සංඛ්‍යාවේ අත්දැකීමක් නොවන අතර නාට්‍ය කළාව සංඛ්‍යාව අත්දැකීමකි. සිනමාව, රුපවාහිනිය කැමරා ඇසින් දකින දේ අභිජ්‍ය ව ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ප්‍රක්ෂේපණය කරයි. මෙහි දී ප්‍රේක්ෂකයාට නරඹන්නට ලැබෙන්නේ සැබෑ රුපය ම නොවේයි. කැමරාකරුගේ ඇසට වඩාත් ප්‍රිය දේ තැරූම්මට ප්‍රේක්ෂකයාට සිදුවේයි. සිනමාව, රුපවාහිනිය තාක්ෂණයේ ප්‍රතිඵලයක් වන අතර ප්‍රාසංගික කළා සංඛ්‍යාවේ සිල්පින් ගේ ඉදිරිපත් කිරීම වේ. එම නිසා ම ප්‍රාසංගික කළා නැවුම් බවින් යුතු වේයි. සිනමාව රුපවාහිනියේ ප්‍රධාන මාධ්‍ය වන්නේ කැමරා ඇස වන අතර ප්‍රාසංගික කළාවේ ප්‍රධාන මාධ්‍යය වන්නේ නළවාගේ පොරුෂයයි. නළවා එම මොහොතේ ම වේදිකාව මත ඉදිරිපත් කිරීම. නිවැරදි ව මතා පොරුෂයකින් යුතු ව ඉදිරිපත් කළ යුතු වේයි. වැරදි නිවැරදි කිරීමට මෙහි දී නොහැකි වේ. නමුත් කැමරා ඇස නිවැරදි ම නිරුපණය දක්වා රුපගත කරනු ලබයි.

සිනමාව හා රුපවාහිනිය නිර්මිත කාන්තියක් වන අතර ප්‍රාසංගික කළාව සංඛ්‍යාවේ නිර්මාණ කාර්යයකි. සිනමා, රුපවාහිනි නිර්මාණ කළින් නිර්මාණය කර ගබඩාකර ඇති අතර කෙතරම් පුහුණුව් හිය ද එම මොහොතේ නළවාගේ කායික, මානසික ස්වරුපය සංඛ්‍යාවේ ව ප්‍රේක්ෂකයාට විදිමට ප්‍රාසංගික කළාවේ දී සිදුවේයි.

රුපවාහිනි හා සිනමාවේහි ද එකම රුප පෙළ එකවර මිනෑම ස්ථානයක තැරූකිය හැකි වුවද ප්‍රාසංගික කළා නිශ්චිත එක ස්ථානයකට සිමා වේයි. රුපවාහිනිය හෝ සිනමාවේ රුපගත කර සංස්කරණය කිරීමෙන් පසු දරුණ කිසිදු වෙනසකට හාර්ථය නොවේයි. නමුත් ප්‍රාසංගික කළා නිර්මාණ එම මොහොතේ සංඛ්‍යාවේ එලිදැක්වෙන හෙයින් යුතු යුතු වෙනසකම් දක්වා හැකිය. එකම ප්‍රාසංගික අංගය වුවද කිහිපවරක් තැරූම්මෙන් වුවද නවමු අත්දැකීම් ලබා ගැනීමට හැකි වන්නේ එබැවිනි.

රුපවාහිනියේ හෝ සිනමාවේ රුප රාමු අප නරඹනුයේ කැමරාකරුට අවශ්‍ය කොළඹයෙනි. අපට අවශ්‍ය වුවද අපට නැරඹීමට සිදුවන්නේ කැමරාකරු පෙන්වන කොටස පමණි. නමුත් ප්‍රාසංගික කළාවේ දී ප්‍රේක්ෂකයා දරුණ නරඹන්නේ තම ඇසෙනි. සැබෑ ජීවිතයේ සිදුවීමක් දකිනවාක් මෙන් තැරූම්මට හැකිය.

එදිරිවීර සරවිවන්ද මහතා පෙන්වා දෙන ආකාරයට විතුපටයෙහි මෙන් නොව නාට්‍යයේ දී ප්‍රේක්ෂකයා කිසියම් තේරුමකින් සහභාගි විය යුතුය. ප්‍රාසංගික කළාවේ පැවැත්ම තීරණය වන්නේ නළ කාර්ය මෙන් ම ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය ද මිතය. නමුත් සිනමාවේ රුපවාහිනියට එතරම් ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර වැදගත් නොවේ.

මේ අනුව සිනමාවේ, රුපවාහිනිය හා ප්‍රාසංගික කළා අතර වෙනස පැහැදිලි වේයි.

(අවම කරුණු 05ක්වත් වෙනස ලියා පැහැදිලි කළ යුතුය ලකුණු 05යි.)

(iii) ප්‍රාසංගික කලා අතර නාට්‍ය කලාවට සිම් ස්ථානය

අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කලා අතර වඩාත් ප්‍රාථමික හැකිය. සතර අහිනය ම යොදාගනු ලබන නාට්‍ය කලාවේ දී නළ නිශ්චිතයන් අහිනය නිවැරදි ව හසුරුවමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ප්‍රායාකර දීමට බලාපොරාත්තු වන රසය, විශ්දනය හෝ ආනුහුතිය සංඝිතය හා නර්තනය යොදාගනිමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙතට අසිමිත ආස්ථායක් ලැබා කරදීමට නාට්‍ය සමත් වෙයි. මෙය අනෙකුත් කලා මාධ්‍යයන් වන විතු, තැවම්, සංගීත වැනි කලා මාධ්‍යයන්ගේ පෝෂණය වන පරායක්ත කලාවකි. නාට්‍ය කලාව තුළ අනෙකුත් සියලු ම කලාවන් අන්තර්ගත වෙයි.

නළවා හෝ නිශ්චිත තම ගරීරය ප්‍රධාන මෙවලම කරගෙන කටහඩ හා මනස සවියුනික ව පාලනය කරගනිමින්, ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සමග සහසම්බන්ධයක් ගොඩනගා ගනිමින් ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මධ්‍යයේ තම රූගනය සිදු කරයි. මෙම නාට්‍ය කලාව සාපු ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාරයන්ට අනුකූල ව හැඩගැසී ඇති තම්බයිලි කලාවකි.

සංගීතය, නර්තනය වැනි ප්‍රාසංගික කලාවන්හි කාලය සීමිත වන බැවින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා සමග හාටාත්මකව බැඳීමේ අවකාශ හින වුවද. නාට්‍ය කලාවේ දී ඉතා සියුම් ආකාරයෙන් මිනිස් මනස හා බැඳීමට මෙන් ම ක්‍රියාකාරී ලෙස සම්බන්ධ වීමට ද ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මනා ඉඩ හයරක් ලැබේ.

නාට්‍ය කලාවේ දී වේදිකාව හාවිත කරමින් ජ්‍යෙෂ්ඨකාගාරයක් අහියස රූගනය කිරීම සිදුවන නිසා අනෙකුත් අහිනයන් සමඟ ආහාරය අහිනය ද මැනවින් හාවිත කරනු ලබයි. ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට මනා ජ්‍යෙෂ්ඨාවක් ලබා දීමට ද ආලෝකය හා හඩ පාලනය සම්බන්ධ තාක්ෂණික උපක්‍රම මැනවින් හාවිත කිරීමට ද බාහිර ක්‍රියාකාරකම් හේතුවෙන් සිදුවන අවධානය බැඳීයාම වැළැකීමට ද ජ්‍යෙෂ්ඨකයා හා පානු වර්ගයා එක අරමුණක පිහිටුවා ගැනීමට ද මෙමගින් හැකියාව ලැබේයි.

වේදිකා නාට්‍යයේ දී කතා වස්තුවට මූලික ස්ථානයක් හිමි වේ. මුල, මැද, අග මනා ලෙස ගෙළපන ලද මෙම කතා මගින් මිනිසාගේ හැසිරීම රටා, මනුෂ්‍ය ස්වභාවය හා එහි ඇති සංකීරණ බව, ගුජ්ත බව විවිධ ආවේග හා මනෝභාව ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. මේවා නළ නිශ්චිතයන් විසින් සංඝිත ව වේදිකාව මත එම මොශොන් ම මවා පෙන්වන බැවින් වරිත අතර මානව සඛෙදනා මුවනොවුන්ගේ සිතුවිලි, හැඹීම්; ආක්ල්ප ආදිය ජ්‍යෙෂ්ඨකයාගේ හෘදය ස්පර්ශ කරයි. මිනිස් ජීවිතය වඩාත් පහසුවෙන් විවරණය කළ හැකි කලාවක් ලෙසත් වේදිකා නාට්‍ය කලාව සුවිශේෂ වෙයි. ගැටුම මූලික ලක්ෂණය වන අතර මෙම ගැටුම නාට්‍යයට ජ්‍යෙෂ්ඨකයා ඇද බැඳ තබා ගනු ලබන පුයයි. මිනිස් ජීවිතයේ මානසික, සමාජීය, පාරිසරික අදාශමාන බලවේග ආදි ඕනෑ ම ගැටුමක් වේදිකාව මත ජ්වලාන කිරීමට නාට්‍ය කලාවට හැකියාව ලැබේයි.

නාට්‍යයේ ඉදිරි පැවැත්ම අනිවාර්යයෙන් රඳා පවතින්නේ ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මත වන අතර ජ්‍යෙෂ්ඨක ප්‍රතිචාර මත නාට්‍යයේ වෙනස්කම් පවා සිදුකරනු ලබයි. මේ අනුව නාට්‍ය ජ්‍යෙෂ්ඨකයා රසිකයකු, විවාරකයකු මෙන් ම නාට්‍යයේ විනිපුරුවෙකු ද වෙයි.

සංගීතය, නර්තනය වැනි ප්‍රාසංගික කලා ඒකල ව ඉදිරිපත් කළ හැකි වුවද නාට්‍ය කලාව අනිවාර්ය සාමූහික කලාවකි. තම මාධ්‍යයට අදාළ ශිල්පධර්ම ශික්ෂණයකින් හා අප්‍රාවත්වයෙන් යුතු ව ඉදිරිපත් කිරීම ද නාට්‍ය කලාවේ වැදගත් වෙයි.

නාට්‍ය කලාවේ දී මුළුන සාධකය වන්නේ නළවා හෝ නිශ්චිතයි. තම ගරීරයේ රිද්මය, හඩ, ගක්තිය හා නම්බයිලිත්වය උපයෝගී කරගනිමින් විදහා දක්වන ප්‍රාසංගිකත්වය අන් සියලුල ම අධ්‍යාපන යාමට සමත් වෙයි. නාට්‍යයට නාට්‍ය පෙළන් තිබීම අනිවාර්ය අංගයක් වන අතර කිසියම් අවස්ථාවක්, සිද්ධීයක්, අත්දුකීමක් පදනම් කොටගෙන නාට්‍ය පෙළ නිර්මාණය කෙරෙන අතර එම පෙළ නාට්‍ය නිර්මාණයට හා රසවින්දනයට මෙන් ම විවාරයට ද මූලික පදනම වෙයි. නාට්‍ය පෙළෙහි ප්‍රබලත්වය සාර්ථක නාට්‍ය නිර්මාණයකට බලපායි.

ප්‍රාසංගික කලාව මගින් විනෝදය ලබාදීම මූලික අරමුණ වන අතර වේදිකා නාට්‍යයක දී විනෝදය මෙන් ම ඉන් ඔබට යන ප්‍රාථමික ජීවිත අත්දුකීමක්, පරිජානයක් ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට අත්කර දෙනු ලැබේ. මේ අනුව ප්‍රාසංගික කලා අතර නාට්‍ය කලාවට හිමිවන සුවිශේෂ ස්ථානය පැහැදිලි වෙයි.

(ඉහත ආකාරයට කරුණු හතරක්වන් විස්තර කර ඇත්නම් ලකුණු 06යි.)

05. (i) නිෂ්පාදනය සඳහා නාට්‍ය පෙළක් තෝරා ගැනීමේ දී අධ්‍යක්ෂවරුන් සැලකිල්ල යොමු කළ යුතු කරුණු

වේදිකාව මත නිර්පාණය කිරීම උදෙසා එනම් නිෂ්පාදනය සඳහා නාට්‍ය පෙළක් තෝරා ගැනීමේ දී අධ්‍යක්ෂකවරුන් සැලකිල්ල විය යුතු කරුණු වන්නේ,

- රූගෝචිත බව (රූගනයට හැකියාවක් ඇත් ද යන බව)
- තෝරාගෙන ඇති වස්තු බිජයේ නිර්මාණයක් බව
- ප්‍රබල නාට්‍යයෙන් අවස්ථාවන්ගේ යුතුක්ත ද යන බව
- නාට්‍ය පෙළ ස්වත්තන්ගේ පරිවර්තන

අනුවර්තන

අනුවර්තන කානියක් ද යන වග (පරිවර්තනයක් නම් මුල් කානියේ ස්වරුපය ද අධ්‍යයනය කර බැලිය යුතුය.)

- වර්තමාන ප්‍රේක්ෂක රුවියට ගැලපේද ප්‍රේක්ෂක රසයෙන් උදෙසා කෙතරම් යුත් ඉවහල් වේද යන වග
- නාට්‍ය පෙළින් කියවෙන්නේ කවර ආර්ථික, සමාජමය, දේශපාලන ප්‍රව්‍යනා ද යන බව අධ්‍යයනය කළ යුතුය. එය වර්තමානයට ද සූදුසු ද යන්න විමසා බැලීය යුතුය.
- තුනන වේදිකාව මත රංගනයට සූදුසු ද එම වේදිකාව මත රංගනය සාර්ථක වේද යන්න විමසා බැලීම.
- නාට්‍යයේ ගෙශීය නාට්‍යයේ ද / ලෝකධර්මී ද යන බව හා යුතුයේ අවශ්‍යතාවට ගැළපෙන පිටපතක් ද යන බව විමසා බැලීම වැදගත් වෙයි.
- සමාජය අපේක්ෂිත වූ සින් සනසාලීමට යෝග්‍යතාවක් ඇති පිටපත් තෝරාගැනීම.

(කරුණ 4 තිබේ නම් ලකුණු 04යි.)

(ii) පෙළ තෝරා ගැනීමෙන් අනතුරුව නිෂ්පාදනයට ප්‍රථම අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු

නිෂ්පාදනය කිරීම සඳහා නාට්‍ය පෙළක් තෝරා ගැනීමෙන් අනතුරුව නිෂ්පාදනය කිරීමට ප්‍රථම අධ්‍යක්ෂකවරයා අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු රාඩියකි.

නාට්‍ය පිටපත හොඳින් අධ්‍යයනය කර අවබෝධ කරගැනීමෙන් පසු එහි ඇති නිෂ්පාදන ත්‍රියාවලියට තොගත යුතු ස්ථාන පිටපත් රවකයා සමඟ සාකච්ඡා කරමින් ඒ තැන් සංශෝධනය කළ යුතුය. ඇතැම් කොටස් කඩා ඉවත් කිරීමට වුවද සිදුවිය හැකි වුවද පිටපත් රවකයාගේ එකගතාව ඇතිව අධ්‍යක්ෂකවරයා කටයුතු කළ යුතුය.

මින් පසු ව නිෂ්පාදන පිටපත සකස් කිරීමට කටයුතු කළ යුතුය. පිටපත නැවත නැවතන් අධ්‍යයනය කරමින් පිටපතේ සඳහන් ව තොමැති රාග කාර්යයක් එනම් රාග විධාන රංගයට ගෝවර වන සියලු තොරතුරු ද එම පිටපත තුළ සඳහන් කර ගත යුතුය. මෙම නිෂ්පාදන පිටපත ඉතා ක්‍රමවත් ව සැලසුම් කළ යුතු අතර එය අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ නිෂ්පාදන ප්‍රබලතාව රඳාපවත්වන්නක් වෙයි.

නිෂ්පාදන පිටපත සකස් කිරීමෙන් පසු සිදුකළ යුත්තේ නළඹරණයයි. මෙය කළ යුතු ප්‍රධාන ම කටයුත්තකි. නාට්‍ය පෙළට ජීවය ලබාදීම සඳහා සූදුසු ම නම් නිශ්චයන් තෝරා ගැනීම අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ වගකීමකි. නම් වරණයේ දී අධ්‍යක්ෂකවරයා තම අත්දැකීම් උපයෝගී කරගතෙන නාට්‍යයට ජීවය ලබාදිය හැකි හොඳම නම් නිශ්චයන් තෝරා ගැනීමට කටයුතු කළ යුතුය. මෙහි දී නාට්‍ය සඳහා තෝරාගත යුත්තේ ප්‍රවීණ නම් නිශ්චයන් ද ආඩුනික නම් නිශ්චයන් ද යන්න තීරණය කළ යුතු වන්නේ ද අධ්‍යක්ෂකවරයාය. නාට්‍ය පිටපතේ ම කොටස් නම් නිශ්චයන්ට ඉදිරිපත් කිරීමට අවස්ථාව ලබා දී නාට්‍යයට යෝග්‍යතාම පෙළුරුෂයෙන් හෙති නම් නිශ්චයන් අපක්ෂපාතී ව තෝරා ගැනීමට කටයුතු කළ යුතුය. වරිතයට ගැළපෙන පෙනුම ඇති නිවැරදි අහින ඉදිරිපත් කරන අය තෝරා ගැනීමට මෙහි දී වැඩි අවධානයක් යොමු කළ යුතු වෙයි. තම නාට්‍ය පිටපත අයත් කාලයට, යුතුයට හා තෝරාවට උවිත වූ නම්වන් තෝරා ගැනීමට අවධානය යොමු කරන විට නළවාගේ අභ්‍යන්තරික හා බාහිර ගති ස්වභාවයන් පිළිබඳ ව අවබෝධයෙන් කටයුතු කළ යුතුය.

අනුජාංගික අංග කෙසේ සැලසුම් කළ යුතු ද යන්න මීලුගට සලකා බැලීය යුතු කාර්යයයි. ආලේකකරණය ආදි අංග මෙම නාට්‍යයට කෙසේ යොදාගත යුතු ද, ගෙශීය අනුව යොදාගත යුතු සුවිශ්පුම් ආනුජාංගික අංග මොනවාද යන්න පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් විය යුතුය. නාට්‍යයක් නම් සංග්‍රීතය, නාට්‍යනය වැඩි වශයෙන් යොදා ගැනීමට සිදුවන අතර ලෝකධර්මී නාට්‍යයක දී තාත්ත්විකත්වයේ මායාව මැවෙන පරිදි පසුතල නාට්‍යප්‍රකරණ ආදිය නිරමාණය කිරීමට සිදු වේ. එම නිසා අනුජාංගික අංග සැලසුම් කළ යුතු ආකාරය පිළිබඳ අවබෝධයක්, සැලසුමක් සකස් කරගත යුතු වෙයි.

අනුජාංගික දිල්පින් තෝරා ගැනීමට ද මීලුගට කටයුතු කළ යුතුය. තම නිරමාණයට ගැළපෙන දිල්පින් තෝරා ගැනීමට අධ්‍යක්ෂකවරයා මෙහි දී කටයුතු කළ යුතුය. අධ්‍යක්ෂකවරයා සමඟ සහයෝගයෙන් කටයුතු කරන වඩා හොඳ නිරමාණයිලි අභ්‍යන්තරය ඇති පෙර දක්ෂතා දක්ෂිල්ල දිල්පින් තෝරාගැනීම නාට්‍ය නිරමාණයේ සාර්ථකත්වයට හේතු වෙයි.

නාට්‍යයක් ප්‍රසිද්ධ වේදිකාවක ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් ඉදිරියේ පෙන්වන විට ප්‍රසිද්ධ රැගුම් පාලක මණ්ඩලයෙන් අවසර ලබාගත යුතුය.

සියලු ම දිල්පින් ගෙන්වා නාට්‍ය පෙළ හඳුන්වාදීම හා නම් නිශ්චයන් සමඟ එය තීරණීම කළ යුතු මීලුග කාර්යයයි. නාට්‍ය පෙළ කියවෙන්නේ අනතුරුව නාට්‍ය ප්‍රසුණුවීමට යෝග්‍ය ස්ථානයක් තෝරාගතෙන නාට්‍ය ප්‍රසුණුව ආරම්භ කළ යුතුය. ප්‍රසුණුවීම කාල සවහනක් සාදා නම් නිශ්චයන්ට කළට වේලාවට පැමිණීමට පිටපත් කළ යුතු අතර ගමන් වියදම්, දිරි දීමනා ආදිය ලබා දීමෙන් සියලු දෙනා අතර සුහදිලිතාවය සහ සහයෝගීතාවය ඇති කිරීම සඳහා ආදා නිශ්චයන් කිරීම කළ යුතුය.

මේ ආදි ලෙස අවසානයේ සවේ ප්‍රසුණුව සිදුකළ යුතු ආකාරය, දිනය ආදිය තීරණය කළ යුතුය. ආනුජාංගික කළාවන්ගේ ද සහහාගින්වයෙන් ප්‍රතුව මෙය සිදු කළ යුතු අතර මෙය සම්පූර්ණ නාට්‍ය පෙරහුරුවකි. මංගල දරුණය ඉදිරිපත් කරන රාංගුම්, ප්‍රවාරණය ආදිය පිළිබඳව ද සැලසුම් කළ යුතු අතර මංගල දරුණයෙන් අනතුරුව නාට්‍ය ඉදිරියේ දී පෙන්වීමට සැලසුම් කරන ස්ථාන පිළිබඳව ද අවධානය යොමු කළ යුතුය. නාට්‍ය රට ප්‍රරාම දරුණය කිරීමට බලාපොරොත්තු වනවා නම් ඒ පිළිබඳ ව සංවිධායකයකු සම්බන්ධ කරගත කළ යුතු වෙයි.

(කරුණ 5 විස්තර කර ඇත්තාම ලකුණු 05යි.)

(iii) සාර්ථක නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයකු තුළ තිබිය යුතු ගුණාග හා ගක්‍රනා

නාට්‍ය පෙළකට ජීවය ලබාදීමේ දී තීරකයා වන්නේ ද මූලික වගකීම් දරන්නේ ද නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයාය. එම නිසා නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයකු තුළ සුවිශේෂී ගුණාග සහ ගක්‍රනා තිබීම ඉතාමත් වැදගත් වෙයි.

නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා බුද්ධිමත් අයකු වීම ඉතාමත් වැදගත් වේ. නාට්‍ය පෙළ කියවා එහි රචකයා ලබා දී ඇති අදහස ඉස්මතු කරන්නේ කෙසේද යන්න පිළිබඳ ව බුද්ධිමත් ව සිහිමට ඔහුට හැකි විය යුතුය. එමෙන් ම නාට්‍ය වූ කළී සාමූහික කළාවකි. විවිධ කළා ගෙන්සේ සංකලනයක් මේ තුළ වෙයි. එය තිවැරදී ව තමා තෝරාගනු ලැබූ පෙළට ගොනු කිරීමට නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා බුද්ධිමත් විය යුතුය. තිවැරදී තීරණ ලබා ගැනීමට ද නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයා බුද්ධිමත් වීම වැදගත් වෙයි. සංස්කීර්ණ මාධ්‍යයක් වන නාට්‍යයේ දී සිදුවන මිනු ම හඳුසි තත්ත්වයකට තිවැරදී ව පිළිතුරු සෙවීමට අධ්‍යක්ෂක සමත් විය යුතුය. එමෙන් ම විවිධ සිතුව්ලි, අදහස්, මානසික තත්ත්ව දරන පිරිසක් එකා මෙන් සාමූහික ව තම කාර්යයට සම්බන්ධ කිරීමට බුද්ධිය අත්‍යාච්‍ය වෙයි.

අධ්‍යක්ෂණ කාර්ය කිරීමේ ප්‍රතිඵාව එනම් හැකියාව අධ්‍යක්ෂකවරයාට තිබිය යුතුය. මෙම ප්‍රතිඵාව ප්‍රගාන කළ යුත්තක් වන අතර පරිකළුපන ගක්තිය මෙහෙයවා කළ යුත්තකි. තිවැරදී ව නාට්‍ය පිටපතේ ඇති අංගවලට ජීවය ලබාදීම තුළින් නාට්‍ය නිරමාණයට අපුරුෂවත්වයක් තිබිය යුතුය. නාට්‍ය පෙළ කියවන විට ම තමා වේදිකාව මත මෙනා අංගයක් පිළිබඳ විතුයක් අධ්‍යක්ෂකවරයාගේ මනස තුළ නිරමාණය විය යුතුය.

අධ්‍යක්ෂකවරයා තුළ මනා දෙරෙයවන්න බවක් තිබිය යුතුය. විවිධ අපහසුනා පැමිණියන් ඒවා විදාරා ගනිමින් තම කණ්ඩායමේ ද දෙරෙය වඩුමින් කටයුතු කිරීමට හැකි විය යුතුය. උද්යෝගී හැසිරීමක් අධ්‍යක්ෂකවරයාට තිබීම ඉතා වැදගත් වන අතර උද්යෝගයෙන් වැඩ කරන අධ්‍යක්ෂකවරයකු සමග කටයුතු කරන්නට නම් නිශ්චියන් ඇතුළු පිරිස ද කුමති වෙයි. අධ්‍යක්ෂකවරයකු තුළ දී ගක්තිය එනම් නිරමාණයිලි කුසලතාව පරිපූර්ණ ව තිබිය යුතුය. විවිධ නිරමාණ නරඹීමින් කළා නිරමාණ කළ හැකි ආකාරය පිළිබඳ බොහෝ ඇසු පිරු තැන් තිබීම මෙහි දී වැදගත් වෙයි. එමෙන් ම තම මනසේ නිරමාණය කරගනු ලබන දේ අතින් ශිල්පීන් ලබා කරගැනීමේ හැකියාව ද තිබිය යුතු වෙයි.

අධ්‍යක්ෂකවරයා උපායිලි අයෙකු විය යුතුය. සංස්කීර්ණ පිරිසක් සමග කටයුතු කරන්නට වන නිසා විවිධ මානසික මට්ටම් ආදිය ඇති අය ඔහුට හමුවෙයි. මෙම සියලු දෙනාගේ ස්වරුප පිළිබඳ පැහැදිලි අදහසක් තමා තුළ තබාගෙන ඒ එක් එක් අය සමග ඒ අනුව කටයුතු කිරීම සිදු කළ යුතුය. මෙහි දී උපායිලිවීමට ද සිදුවනු ඇත.

ඉවසීම වඩාත් ප්‍රගාන කළ අයෙකු විය යුතු වන අතර නම් නිශ්චියන් තමාට අවශ්‍ය තත්ත්වය දක්වා සංවර්ධනය වන කුරු ඉවසීමෙන් බාහා සිටීමට හැකි විය යුතුය. එමෙන් ම බොහෝ අය සමග පුහුදු ව කටයුතු කරන එහෙන් තම අදහස් යට කිරීමට ඉඩ නොදෙන සෞඛ්‍ය ආයුදායකයකු විය යුතුය. අන් අයගේ අපහසුනා පිළිබඳ ව සංවේදී වීම, විවිධ හැඟීම් එකිනෙකාව දැනෙන ආකාරය වෙනස් බව අවබෝධ කරගෙන කටයුතු කිරීම කළ යුතුය.

අවංකභාවයෙන් අනෙක් අය තුළ ද විශ්වාසය ගොඩනැගෙන අපුරීන් කටයුතු කළ යුතු අතර නාට්‍ය නිරමාණය සාර්ථක වන බවට විශ්වාසයක් තබාගත යුතුය. අවංකව තම කණ්ඩායමේ පිරිසට සැලකීම සිදුකළ යුතුය.

නාට්‍යයට දායක වන අනුමාගික ශිල්පීන්ගෙන් තමා නාට්‍යයෙන් අපේක්ෂා කරන අරමුණු සාක්ෂාත් කරගත හැකි පරිදී මෙහෙයුමේ හැකියාව ද තිබීම වැදගත් වේ. නව යෝජනා, අදහස් මැදහත් සිතින් ඉවසීම ද එම අදහස් ද හාවිත කරමින් තමාගේ හිතේ මැයිශ්‍ය අදහස් ම ගොඩනැගීමට ශිල්පීන් මෙහෙයුමෙන් හැකියාව ලැබිය යුතුය.

නම් නිශ්චියන් දිරි ගනවමින් ඔවුන්ගේ උපරිම එලදායීතාව නාට්‍ය නිරමාණයේ සාර්ථකත්වයට ලබාගත යුතුය. එමෙන් ම ඔවුන්ට රාගනයේ දී නිදහස් ව ක්‍රියා කිරීමට ඉඩදීමේ ගුණාගය ද අධ්‍යක්ෂකවරයා සතුව තිබිය යුතුය. මෙවැනි ගුණාග සහ ගක්‍රනා විලින් පිරිපූන් අධ්‍යක්ෂකවරයකු සාර්ථක නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයකු, සෞඛ්‍ය ආයුදායකයකු ලෙස හැදින්විය හැකිය.

(කරුණු 03ක් විස්තර කිරීමට ලකුණු 06යි.)

06. (i) කෙටි නාට්‍ය පිළිබඳ අරථ නිරුපණ

කෙටි නාට්‍ය යනු ජීවීතයේ එක් පැතිකඩ් විද්‍යා දක්වෙන ආකාරයේ කතා ප්‍රවත්තක් අධිංගු වන ලෙස ගොඩනැගා ගත් කෙටි අවස්ථා රාගයකි. බොහෝ විට මෙය විනාඩි 30 නොඉක්මවන රාග කාලයකින් යුත්ත අංක එකකින් හෝ එක් ජවතිකාවකින් යුත්ත නාට්‍යයකි. මෙය දිගු නාට්‍යයක සාරාගයක් නොවෙයි. කෙටි නාට්‍යයක කතා විස්තුව එක් අංකයක් තුළ ආරම්භ වි වර්ධනය කොට සමාජීයට පත් වෙයි. ජීවීතයේ සියියම් කුඩා සිදුවීමක් හෝ වැදගත් සිදුවීමක් පාදක කරගෙන ව්‍යවනයේ පත් අංකයකින් ම සංක්ෂීපීත බවට පත් විය යුතුය. එමෙන් ම ඔවුන්ට රාගනයේ දී නිදහස් ව ක්‍රියා කිරීමට ඉඩදීමේ ගුණාගය ද අධ්‍යක්ෂකවරයා සතුව තිබිය යුතුය. මෙවැනි ගුණාග සහ ගක්‍රනා විලින් පිරිපූන් අධ්‍යක්ෂකවරයකු සාර්ථක නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරයකු, සෞඛ්‍ය ආයුදායකයකු ලෙස හැදින්විය හැකිය.

"ජීවීතයේ එක් ඇඩිල්ලක් හෝ එක් කෙටි අවස්ථාවක් හෝ ගෙන එහි හැකි තරම් සියුම් හා සංකීරණය සෞඛ්‍යයෙන් එය ප්‍රබල නාට්‍ය අත්දැකිමක් කිරීම" ලෙසයි.

කෙටි නාට්‍යය බොහෝ විට ත්‍රිවිධ ඒකීයන්වයෙන් යුතු වන අතර,
 කාල ඒකීයන්වය
 ස්ථාන ඒකීයන්වය
 ශ්‍රී ය ඒකීයන්වය තිබේම නාට්‍යය අවස්ථාව විසිර යාමට නොදී ඉදිරිපත් කිරීමට හැකියාව ලබාදෙයි. එවිට
 නාට්‍යයේ ප්‍රබලතාවය ද වැඩි ලේ. (ලකුණු 02 × 02 = 04යි.)

- (ii) කෙටි නාට්‍ය පෙළක් රචනා කිරීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු කරුණු
 කුඩා ව්‍යුහයක ලොකු අස්වින්නක් ලබා ගැනීමට හැකි විම කෙටි නාට්‍යයේ ඇති යුතියෙක් මිනින්දොන් සියලුම විශ්වාසයයි. ජීවිතයේ එක් ඇසිල්ලක් හෝ එක් කෙටි අවස්ථාවක් හෝ වරිතයක අංශ මානුයක් නාට්‍යය අයුරින් සියුම් ව නිරුපණය තිරීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු කරුණු කිහිපයක් ම පවතී.
 සාමාන්‍යයෙන් කෙටි නාට්‍යයක් රචනා කරනු ලබන්නේ එක් අංකයක දී සම්පූර්ණ කතා වස්තුවක් විකාශනය වන ආයුරීනි. මෙම නිසා කුඩා සිදුවීමක් පදනම් කරගැනීම වැදගත් වෙයි. මෙය එක් ගැටුම් අවස්ථාවක් ගොඩනැගෙන ලෙස නිර්මාණය කරගත් රචනයක් විය යුතුය. ගැටුමට මුළු පිරීම, ගැටුම උච්ච අවස්ථාවට පත්වීම හා නිරාකරණය කෙටි කාලයක් තුළ අවසන් කිරීම සිදුකළ යුතුය. කතා වස්තුවේ ආරම්භය සිදු වී ක්‍රමයෙන් වර්ධනය වී කුටුෂාජීයට පත්ව අවසානය එක ජවතිකාවකට සිමා කළ යුතුය. එම නිසා කෙටි නාට්‍යයේ ස්ථාන, කාල, ශ්‍රී ය ඒකීයන්වය පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් විය යුතුය. එවිට නාට්‍යය අවස්ථාව විසිර යාමට නොදී රාජ දක්වීමට හැකිවනු ඇත.
 විනාඩි 20 - 30 වැනි කාලයක් පිළිබඳ ව සිනා කෙටි නාට්‍ය පිටපත සැලසුම් කළ යුතු අතර එහි දී රාජ කාලය කෙටි වුවද අර්ථවත් ගැහුරුක් සහිත රසවින්දනයක් ද සපයන ආකාරයට නාට්‍ය පෙළ රචනා කිරීමට කටයුතු කළ යුතුය.
 කෙටි නාට්‍යයක සිටින වරිත සංඛ්‍යාව සිමිත විය යුතුය. මිනිස් ජීවිතයේ හැල හැඳුම් වස්තු විෂය වන ආකාරයට නාට්‍යයේ අවස්ථාවන් ගොඩනැගීම සහ එය ප්‍රකාශ කිරීමට අවශ්‍ය වරිත ප්‍රමාණය තීරණය කර ගත යුතුය. වරිත මගින් අවස්ථාව, අර්ථය, තේමාව ප්‍රකාශ වන ආකාරයට සංඛ්‍යා නිර්මාණය කරගත යුතුය. කෙටි නාට්‍ය පිටපතක සංඛ්‍යා ඉතාමත් වැදගත් වෙයි. අනවශ්‍ය සංඛ්‍යා, සිදුවීම් මිට ඇතුළත් නොවිය යුතුය. කෙටි නාට්‍යයේ සංඛ්‍යා රචනා කිරීමේ දී කතා ප්‍රවත්ත දිගහැරීමට අවශ්‍ය වන භාෂාව හා අංශ වලනය පිළිබඳ ව සැලකිලිමත් විම වැදගත් වෙයි. අංශ වලනයේ ද ගොඩනැගෙන අර්ථය හා රසය ද ප්‍රබල ව තීවු ව ගෙන හැර පැමුව සංඛ්‍යා තාර්කික ව අර්ථන්වීත ව නිර්මාණය කළ යුතුය. එසේ නොවුවහොත් නාට්‍යයේ ශ්‍රී ය විකාශනයේ ඇති ප්‍රබල බව බිඳ වැවෙයි. අනුශාංකික අංගවලට වඩා පානු වර්ගයාගේ රාජනය ප්‍රබල වන ආයුරින් ගැටුම නිරුපණය කිරීමට අවශ්‍ය සංඛ්‍යා ගොදා ගැනීමට සැලකිලිමත් විය යුතුය.

(කරුණු 04ක් පැහැදිලි කිරීමට ලකුණු 04යි.)

- (iii) කියවා හෝ නරභා ඇති කෙටි නාට්‍යයක් පිළිබඳ සාකච්ඡා කිරීම
 මේ තුවක්කුවක් නොමෙයි

මෙම නාට්‍ය වම්ල ප්‍රියංක නම් තරුණ නාට්‍යකරුවාගේ නාට්‍ය නිර්මාණයකි. ඉතා බුද්ධිමත් ලෙස හාස්‍ය හසුරුවන ලෙස නිර්මාණය කර ඇති මෙම නාට්‍යය අපුරු කෙටි නාට්‍යයකි. මානසික රෝහලකින් ප්‍රතිකාර ලබාගෙන පැමිණි තරුණයෙකු හා සිවුරු හැර. වෙන රචකට යාමට සැලසුම් කරන තරුණ සික්ෂුවකුත් නාගරයේ දී අභ්‍යන්තරෙන් මුණගැසීම නිසා නාට්‍ය ආරම්භ වෙයි. මන්ද මානසික තරුණයා ලේකය දකින්නේ අමුණු ම ආකාරයෙනි. මහු පවසන ප්‍රකාශ අප දේව හාමින ලෙස පවත්වා ගෙන යන විශ්වාසයි. එවිට නියම උමතුව ඇත්තේ කාට ද යන ප්‍රයෝග ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති වෙයි. තරුණ සික්ෂුව සිවුරු හරින්නට එන්නේ පන්සල් තිබූ ස්කුටරය තල්ල කරගෙනය. ඒ මහු එය පැදිමට නොදානා හෙයිනි. ඒ අනුව උන්වහන්සේ සාමාන්‍ය ගිහි ලේකයේ සිතිරිනි හා යාර්ථය හරියට ම නොදානී. දෙදෙනාම සමාජයට ආගත්තුකය.

ලමතු තරුණයාට ස්කුටර එලවිය හැකි විම නිසා මහු පොඩි හාමුදුරුවේව ද ස්කුටරයේ තබාගෙන යයි. ඒ යන අතරතුර මුවන් මුහුණදෙන සිදුවීම් තුළින් නාට්‍ය ගොඩනැගී ඇති. නාට්‍ය අවසාන වන්නේ වීමුක්තියක් සොයා පැන යන්නට ගොස් නැවතන් සික්ෂු ජීවිතයටම ඇතුළත් වීමෙනි. මෙම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිත දෙකක් පමණක් අත්තරගත වන අතර සංඛ්‍යා ඉතා ප්‍රබල ව ගොඩනාගා ඇති.

" තරුණයා - ඒ වූණාට කාම අපිට මේ තුවක්කුවක් පහුකරන්න බැරි උනානෙ.

සික්ෂුව - මොන තුවක්කුවද ?

තරුණයා - ඔය කියයන්නේ

සික්ෂුව - මෙක කොහොමද බං තුවක්කුවක් වෙන්නේ ?

තරුණයා - මෙක තුවක්කුවක් තමයි.

සික්ෂුව - එමහනම් මෙක තුවක්කුවක් නොමෙයි කියල
 ගහල කියයන්නේ

තරුණයා - ආ ඒ බය හිතෙන්නේ නැති වෙන්න"

මෙම නාට්‍යයේ වේෂඥුලු අංග රවතා ආදිය ද වරිත ඉස්මතු වන ලෙස ලෝකධර්ම ගෙලියෙන් භාවිත කර ඇති අතර බහුමාන නාට්‍යප්‍රකරණය වී ඇත. (ලකුණු 06යි.)

මබට මෙම ප්‍රශ්නය උච්චිමේ දී පහත දැක්වෙන තොරතුරු ආදර්ශ කොට ගත හැකිය.

- ඩොට්‍රින් ප්‍රෝමයේ සූත්‍රදර්ශවය හා එය දිනා ගැනීමට පවතින බාධක ගැන විවරණය කරමින් රවිත කෙටි නාට්‍ය
 - ඔබ සාපේක්ෂයි - ධිනංජය කරුණාරත්න
 - ප්‍රෝමය නම් - වාමර දේශප්‍රිය ගුරුගේ
 - වැළන්ටයින් එනකං - ධිනංජය කරුණාරත්න
 - ත්‍රිකෝර්ය - එම සරිර
- ආගමික සංස්කෘති හා ගිහි සමාජය අතර පැන නගින අරුබුද තේමා කරගත් නාට්‍ය
 - මෙහි දී මහණදම් පුරනවා ද සිවුර හැර දමා ලොකික ජීවිතයේ ප්‍රශ්නවලට මැදිහත් වෙනවා ද යන ගැටුලුවට මැදිවන තරුණ හික්සුන් වහන්සේලාගේ මානසික සට්ටන නිරුපණය කරනු ලබයි.
 - අසම්මතය - රුවන් බණ්ඩාර නාරසිංහ
 - උන්වහන්සේ වැඩි සේක - සරත් කොතලාවල
 - තිවන් යනකං - ගාමිණී ජයකොඩී
 - ඇවරයි දැවරයි - ඇත්ත්නී ජයලත්
 - ඇවරයි දැවරයි නාට්‍යයේ නිරුපණය කරනු ලබන්නේ ලොකික ලාභ අපේක්ෂා හමුවේ පිරිපුණු සංස සමාජයේ කතා පුවතකි. දම්මවංය (ගිහාන් ප්‍රනාත්දු) තම වයසක දිලිංජ අසරණ මව රක බලාගෙන සිටින නාගි වන රංජනී (ශ්‍රීයානි දුණුවිල) හට විවාහකර දීමට යෝජනාවක් ගෙන එයි. මංගල අපේක්ෂකයා වන්නේ පන්සලේ නායකකමට හිමිකම් කියන රංජනී වෙනුවෙන් සිවුරු හැරීමට සූදානම් හික්සුවකි. ඔහු සිවුරු හැර දමා ගිහි ගෙට පැමිණ නාගි විවාහ කරගත හොත් තමාට පන්සලේ නායකකම ලබාගෙන පවුලේ අසරණ තන්ත්වය ජයගත හැකි බව කළුපනා කරන දම්මවංය, නාගි ඉදිරියේ බැගැපත් වෙමින් දැකීන් වැටෙමි. වෙනත් කෙනෙකුට දැනටත් ආදර්ය කරන රංජනීගේ ප්‍රෝමය වෙන්දේසි කිරීමට පැවිදී සෞයුරා බලවත් වෙහෙසක් ගනියි.
 - තාත්ත්වික රිතියකින් හෝ අධිකාත්වික රංග රිතින්ට ද කෙටි නාට්‍ය ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. තාත්ත්වික රංග රිතිය අනුගමනය කළ නාට්‍ය නිර්මාණ ලෙස වන්දාවත් සමග රාජ්‍යායක්
 - ඔබ සාපේක්ෂයි
