

උපදෙස්:

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

I කොටස

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

01. ප්‍රාසංගික කලා පමණක් අධිංශු ගොනුව තෝරන්න.

- (1) සංගිතය, නාට්‍යය, මූදානාට්‍යය, මූර්තියිල්පය, ශිතනාටකය
- (2) සංගිතය, නාට්‍යය, ඔපරාව, සිනමාව, බැලේ
- (3) නර්තනය, සංගිතය, බැලේ, මූදානාට්‍යය, ඔපරාව
- (4) නාට්‍යය, සංගිතය, වෙළිනාට්‍යය, සිනමාව, ඔපරාව
- (5) නාට්‍යය, මූදානාට්‍යය, ග්‍රුවන් විදුලිය නාට්‍යය, බැලේ, ඔපරාව (.....)

02. නෘත්තයට අදාළ නොවන වරණය තෝරන්න.

- | | |
|--------------------------------|-----------------|
| (1) අංගවලනය | (2) ආභාරය අහිතය |
| (3) තාල වාද්‍යය | (4) සමාරෝපය |
| (5) සාන්ත්වික අභිනයෙන් තොර වීම | (.....) |

03. නාට්‍ය සම්බන්ධ නොගැළපෙන වරණය තෝරන්න.

- (1) හිස්පුටු ගොඩක් ඉදිරියේ වුව ද රය දැක්වීය හැකි ය.
- (2) නළු-ප්‍රේක්ෂක සහසම්බන්ධය පවත්වාගැනීමට පහසු ය.
- (3) නළු-නිලියන් තමන්ගේ සංවාද බණ්ඩ වනපොත් කරගැනීම අවශ්‍ය ය.
- (4) නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමට විශාල ශිල්පීන් පිරිසකගේ සහාය අවශ්‍ය ය.
- (5) සෑම නාට්‍ය දරුණුනයකට ම නාට්‍යාධනක්ෂවරයා ක්‍රියාකාරීව සිටීම වැදගත් ය. (.....)

04. සිනමාවට අදාළ නොවන වරණය තෝරන්න.

- (1) ග්‍රුවන්-දායා කලා මාධ්‍යයකි.
- (2) රුප රාමු දුරස්ථා, මධ්‍යස්ථා හා සම්පස්ථා වශයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.
- (3) නළු-නිලියන් කථාවේ එන සියලු දෙබඟ වනපොත් කරගෙන සිටීම අවශ්‍ය නො වේ.
- (4) ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර විනුපට දරුණුනය කෙරෙහි බෙහෙවින් බලපායි.
- (5) කළින් නිරමාණය කොට ගබඩා කර තැබීය හැකි කලා මාධ්‍යයකි. (.....)

05. වෙළිනාට්‍යයට අදාළ නොවන වරණය තෝරන්න.

- (1) සංඛ්‍යා කලා මාධ්‍යයක් නො වේ.
- (2) සංස්කරණය ඉතා වැදගත් තැනක් දරයි.
- (3) එක ම කථාව කොටස් වශයෙන් ප්‍රදරුණය කළ හැකි ය.
- (4) ප්‍රේක්ෂකයන් හා සංඛ්‍යාව සම්බන්ධ නො වේ.
- (5) සියලු ම දරුණු කාලානුරුපිව රුගත කිරීම අනියැයින් වැදගත් ය. (.....)

O පහත දැක්වෙන මාත්‍කා අධ්‍යයනය කොට, අංක 06 සිට 12 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A -	දේව උදහස	G -	නළවරණය	L -	විකමත්සු	Q -	විට
B -	අංගරවනා	H -	වාශ්විලාසය	M -	කුරිරුරුගය	R -	වකි
C -	යෙජම්	I -	ක්‍රෝයෙන්	N -	මන්නගත	S -	ප්‍රවේශන
D -	දුරස්ථාකරණය	J -	පරෝබාස්	O -	නාට්‍යාධනකරණ	T -	අභ්‍යතරදී නාට්‍ය
E -	වෙළෙඳ ගේණී	K -	කොළඹ්තිස්ථා	P -	ප්‍රාතිභාරය නාටක	U -	මවරිඩුතයි
F -	ඩීම						

06. පොදුවේ නාට්‍යකලාව හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) B, C හා D ය. (2) B, G හා O ය. (3) F, G හා H ය.
 (4) H, I හා J ය. (5) C, K හා L ය. (.....)
07. ශ්‍රී ක්‍රි නාට්‍යය හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) B, E හා L ය. (2) D, I හා L ය. (3) A, H හා J ය.
 (4) A, D හා G ය. (5) D, E හා L ය. (.....)
08. සංස්කෘත නාට්‍යය හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) F, Q හා S ය. (2) B, F හා G ය. (3) F, G හා H ය.
 (4) B, H හා O ය. (5) B, H හා Q ය. (.....)
09. මධ්‍යකාලීන පුරෝපීය නාට්‍ය හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) A, E හා K ය. (2) B, G හා K ය. (3) E, K හා T ය.
 (4) E, K හා P ය. (5) K, P හා T ය. (.....)
10. ජපාන නොෂ නාට්‍යය හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) C, I හා R ය. (2) C, R හා U ය. (3) I, L හා R ය.
 (4) N, R හා U ය. (5) L, N හා U ය. (.....)
11. කුඩා නාට්‍යය හා සම්බන්ධ මාත්‍රකා වනුයේ
 (1) C, R හා U ය. (2) L, N හා U ය. (3) I, N හා R ය.
 (4) N, R හා U ය. (5) I, L හා N ය. (.....)
12. තුළන නාට්‍ය ප්‍රවීණතා වනුයේ
 (1) F, J හා M ය. (2) D, M හා T ය. (3) B, H හා O ය.
 (4) K, M හා T ය. (5) G, M හා P ය. (.....)
13. සංස්කෘත නාට්‍යයේ 'සූත්‍රධාර' යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ
 (1) නාට්‍ය රචකයා ය. (2) කලීයා ය. (3) පොන්ගුරු ය.
 (4) නාට්‍යාධනක්ෂවරයා ය. (5) රංගහුම් පාලකයා ය. (.....)
14. 'ඛුන්රණ' යනු
 (1) නොෂ නාට්‍ය ප්‍රශේදයකි. (2) කුඩා නාට්‍ය ප්‍රශේදයකි.
 (3) ජපාන ජනනාට්‍ය ප්‍රශේදයකි. (4) ඉතාලියේ බිජි වූ හාසෙය්ත්පාදක නාට්‍ය විශේෂයකි.
 (5) ජපාන රුක්ති නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකි. (.....)
15. පහත දැක්වෙන නාට්‍ය අතුරේන් ශ්‍රී ක්‍රි ප්‍රහසනය වන්නේ
 (1) ඉත්තෙව්වාද ය. (2) පොම්බෙවිස් බන්ධය ය.
 (3) කුක්ලාප්ස් ය. (4) අල්කීස්ට්‍රිස් ය.
 (5) වලාකුල ය. (.....)
- O පහත දැක්වෙන්නේ පුරෝපීය නාට්‍යරවකයේ / නාට්‍යකරුවේ කිහිප දෙනෙක්. මුළුන්ගේ නම සඳහන් නිවැරදි වරණය තෝරා අංක 16 සිට 20 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-------------------------|-------------------------|-----------------------|
| A - විලියම් ජේක්ස්පියර් | F - අන්තන් වෙකෝර් | K - තොමස් කඩිචි |
| B - සෙන්රික් ඉඩසන් | G - ක්‍රිස්ටෝෆර් මාර්ලෝ | L - වෙනසි විලියම්ස් |
| C - බරෝය්ල්ටි බුජ්ට්ටි | H - ස්ටැනිස්ලාවිස්කි | M - ඉයුරීන් අයනෙස්කො |
| D - සැමුවෝල් බෙක්ටි | I - හැරල්ඩ් පින්ටර් | N - සැක්ස්-මෙයිනිංජන් |
| E - මේයරෝල්ඩ් | J - අර්වින් පිස්කුටෝර් | |
16. එලිසබේතා පුගයට අයන් නාට්‍යරවකයේ නිදෙන
 (1) D G K (2) A G K (3) I K N (4) E J L (5) A E K (.....)

17. යථාර්ථවදී රංගරිතිය අනුගමනය කළ නාට්‍යරවකයේ
 (1) BEN (2) FIL (3) BFL (4) DFI (5) BFN (.....)
18. අභ්‍යතරුපි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ එල්බගත් නාට්‍යකරුවේ
 (1) CDG (2) DIM (3) DIL (4) EIN (5) FLM (.....)
19. රංගරිතින් පිළිබඳ විශේෂ පර්යේෂණයන්හි යොදුණු නාට්‍යවේදිනු
 (1) BFH (2) EHN (3) FJN (4) EIM (5) DEH (.....)
20. ආධ්‍යාත්‍ර රංගරිතිය හා සම්බන්ධ නාට්‍යකරුවේ
 (1) DM (2) GI (3) CD (4) CJ (5) EJ (.....)
- නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.
21. ජපාන නො නාට්‍යයේ
 (1) කුඩා නාට්‍යයේ මෙන් නොව ස්ථීර ද රගපාති.
 (2) ලමා නළවේ 'වතින්සුරෝ' නමින් හැඳින්වෙති.
 (3) තේමා බොද්ධ කථා මත පදනම් වී ඇත.
 (4) ප්‍රධාන වාද්‍ය භාෂ්‍යය 'ඡැලිසේන්' නමින් හැඳින්වේ.
 (5) වේදිකාවේ ප්‍රධාන අංගයක් වන්නේ හනම්වියයි. (.....)
22. ගානවෘත්‍යන් යොදාගත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායතුය වනුයේ
 (1) නො, එලිසබේතින, සංස්කෘත, ග්‍රීක (2) ග්‍රීක, සංස්කෘත, නො, කුඩා
 (3) ග්‍රීක, සංස්කෘත, නො, ප්‍රාතිහාරිය නාට්‍ය (4) එලිසබේතින, ග්‍රීක, නො, කුඩා
 (5) ග්‍රීක, එලිසබේතින, අද්‍යුත නාට්‍ය (.....)
23. මුළු භාෂ්‍ය හා කොමිෂ්‍ය (යොක්ජනක හා පූඛාන්ත) නාට්‍ය ප්‍රශ්නද ද්‍රව්‍යවය ම නිෂ්පාදනය කළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් මොනවා ද ?
 (1) ග්‍රීක, සංස්කෘත, එලිසබේතින (2) ග්‍රීක, රෝම, කුඩා
 (3) රෝම, සංස්කෘත, ග්‍රීක (4) ග්‍රීක, නො, සංස්කෘත
 (5) ග්‍රීක, රෝම, එලිසබේතින (.....)
24. සංවාද සඳහා ව්‍යවහාර ගදන යොදාගත් පැරණි සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය කුමක් ද ?
 (1) එලිසබේතින (2) කුඩා (3) ග්‍රීක (4) නො (5) සංස්කෘත (.....)
25. උදයවරුවේ සිට සවස් වන තුරු නාට්‍ය රග දැක්වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය කුමක් ද ?
 (1) සංස්කෘත (2) ග්‍රීක (3) බුන්රකු (4) නො (5) රෝම (.....)
26. පහත දැක්වෙන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් ගේ නිවැරදි කාලානුරුපි ගොනු කිරීම තෝරන්න.
 (1) සංස්කෘත, කුඩා, රෝම, ග්‍රීක, එලිසබේතින (2) එලිසබේතින, සංස්කෘත, රෝම, ග්‍රීක, කුඩා
 (3) එලිසබේතින, රෝම, ග්‍රීක, කුඩා, සංස්කෘත (4) ග්‍රීක, රෝම, සංස්කෘත, නො, කුඩා
 (5) ග්‍රීක, සංස්කෘත, එලිසබේතින, රෝම, කුඩා (.....)
27. 'රසිකයෙක්' යනු
 (1) මිනුම ජ්‍යෙෂ්ඨකයකු හඳුන්වන නාමයකි.
 (2) නාට්‍යයක් රසවත්ව ඉදිරිපත් කරන්නා ය.
 (3) උසස් නිර්මාණයක් කිරීමට සමත් කළාකරුවා ය.
 (4) 'සහඳුව' යන්නට සමාන අර්ථයක් ගෙන දේ.
 (5) ප්‍රතිහා හා වුළුන්පත්ති ගක්කින්ගෙන් පුක්ත වුවෙකි. (.....)
28. පැරණි ග්‍රීක නාට්‍ය
 (1) රග දැක්වන ලද්දේ සන්ධාන භාගයේදී ය.
 (2) නාට්‍ය කෘතිය අංකවලට බෙදා දැක්වා තිබේ.
 (3) නාට්‍යරවකයා හැඳින්වුණේ 'කවි' යන නමිනි.
 (4) සතර අහිනය ම යොදා ගැනීමි.
 (5) නිෂ්පාදනය හාර වූයේ ව්‍යෙන්තිකයකුට ය. (.....)

29. සංයිකාත නාට්‍ය
 (1) සාහිනාතය ගෝකාන්ත මෙන් ම පුබාන්ත නාටකවලින් ද පොහොසත් ය.
 (2) නාට්‍යාධාරක්ෂාවරයා හැදින්වුණේ 'පූරුජාර'යන නම්ති.
 (3) ස්ත්‍රී තුමිකා රග දක්වන ලද්දේ පිරිමි නළවන් විසිනි.
 (4) නාට්‍ය රචනා වූයේ විශාල එළිමහන් රෝගිය සඳහා ය.
 (5) සංවාද සඳහා පද්‍ය යොදා ගැනීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. (.....)

30. කඩුකි නාට්‍යවල
 (1) මුල් ම අනුග්‍රහකයේ වූවේ සමුරාධිවරු ය.
 (2) සියලු ම තළවෝ වෙස් මුහුණු භාවිත කෙරෙනි.
 (3) 'දන්පුරෝ' යනු ප්‍රසිද්ධ කඩුකි නළ පරපුරකි.
 (4) පිරිමි වරිත රගපාන තළවෝ 'මින්නගත' යනුවෙන් හැදින්වෙති.
 (5) නො' නාට්‍යයේ මෙන් නොව මෙහි තළවෝ ගායනයේ ද යෙදෙති. (.....)

○ නොගැළපෙන පිළිතුර තෝරන්න.

31. නාට්‍ය දැරුණනයක මූලික ලක්ෂණය වනුයේ
 (1) නළවන් විසින් භාවිත කරනු ලබන නාට්‍ය පෙළක් තිබීම ය.
 (2) සර්වී ඉදිරිපත් කිරීමක් වීම ය.
 (3) ශිල්පීන් විශාල පිරිසකගේ සහාය අවශ්‍ය වීම ය.
 (4) සමාජයට වැදගත් පණිව්‍යයක් දීම ය.
 (5) ඒ සඳහා ම රැස්වූණු ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් සිටීම ය. (.....)

32. එළිසබෙනින පුගයට අයත් නාට්‍ය නිර්මාණ වනුයේ
 (1) මතෙලෝ ය.
 (2) රෝඩ් රුතු ය.
 (3) ලියර් රුතු ය.
 (4) ඇන්තන් භා ක්ලියෝපැටු ය. (.....)

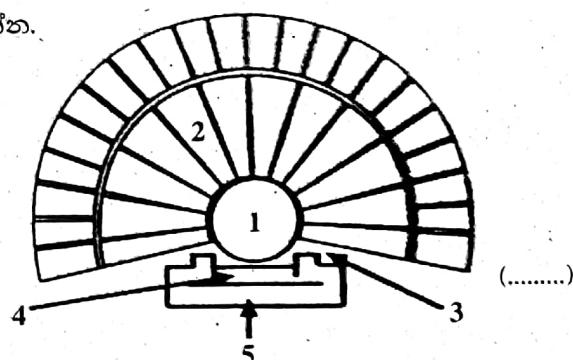
33. මහාකථී ශ්‍රී භාස ගේ නාට්‍ය නිර්මාණ වනුයේ
 (1) දරිද වාරුදත්ත ය.
 (2) ස්විජනවාසවලදත්ත ය.
 (3) මාවිජකටික (මැමි කරන්නය) ය.
 (4) අව්‍යාපෘතිය අනුවාද නොව 'රන්කඳ' නම්ති වේදිකාගත කැරීණි.
 (5) ප්‍රතියුදෙගත්ත්වරායන ය. (.....)

34. 'මයි ගොරු ලේඛි' (My Fair Lady) නම් ජනප්‍රිය වේදිකා නාට්‍යය හා සම්බන්ධ කරනු කිහිපයකි.
 (1) එව පදනම් වූ මුල් කානිය පිග්මැලියන් (Pygmalion) නම් වේ.
 (2) එය ජේර්ම් බර්නාඩ ශේ ගේ නිර්මාණයකි.
 (3) එනම්නි විතුපටයක් ද නිර්මාණය විය.
 (4) එය සිංහලයට අනුවාද නොව 'රන්කඳ' නම්ති වේදිකාගත කැරීණි.
 (5) සිංහල නාට්‍යයේ නිෂ්පාදකයා වූයේ පුනාන්ද මතෙන්ද ය. (.....)

○ තිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.

35. 'පුෂ්පයදන්' යනු
 (1) නො' නාට්‍ය කළාව පිළිබඳ අත්පොතකි.
 (2) නො' නාට්‍යයක එන ප්‍රබල වරිතයකි.
 (3) නො' ප්‍රේක්ෂාගෘහයට අයත් අංගයකි.
 (4) තිවැරදි පිළිතුර අයත් වේදිකා අංගයකි.
 (5) නො' තිවැරදි පිළිතුර අයත් අංගයකි. (.....)

36. දකුණුපස දක්වන රුපය නීරික්ෂණය කොට නිවැරදි පිළිතුර තෝරන්න.
 මෙහි 1, 2, 3, 4, 5 යන අංකවලින් පිළිවෙළින් දක්වෙන්නේ
 (1) තොයලාන්, මර්බිස්ට්‍රා, පරබොස්, ස්කීනි, වේදිකාව
 (2) මර්බිස්ට්‍රා, තොයලාන්, පරබොස්, වේදිකාව, ස්කීනි
 (3) තොයලාන්, මර්බිස්ට්‍රා, වේදිකාව, පරබොස්, ස්කීනි
 (4) මර්බිස්ට්‍රා, තොයලාන්, පරබොස්, ස්කීනි, වේදිකාව
 (5) තොයලාන්, මර්බිස්ට්‍රා, පරබොස්, වේදිකාව, ස්කීනි (.....)



37. දකුණුපස දක්වෙන රුපයට සම්බන්ධ ජේක්ස්පියර් නාට්‍ය වන්නේ

- (1) මැක්බන් ය.
- (2) ඔතෙලෝ ය.
- (3) වැනීසියේ වෙළෙන්දා ය.
- (4) ලියර් රජ ය.
- (5) පුලියස් සිසර් ය.



(.....)

38. දකුණුපස රුපයෙන් දක්වෙන්නේ

- (1) තාට්‍යක නාට්‍යක් අවස්ථාවකි.
- (2) කොමෝර්යා බේලාරුවේ තාට්‍ය දරුණුනයකි.
- (3) බැලේ නාට්‍යනාංගයකි.
- (4) අහිරුපණ රංගනයකි.
- (5) රංග ක්‍රිඩා අවස්ථාවකි.



(.....)

39. දකුණුපස රුපයෙන් දක්වෙන නාට්‍යකරු

- (1) හෙන්රික් ඉඩිසන් ය.
- (2) ඇන්තන් වෙකෝර් ය.
- (3) මොලියර් ය.
- (4) ලුයිං පියන්බේලෝ ය.
- (5) විලියම් ජේක්ස්පියර් ය.



(.....)

40. දකුණුපස දක්වෙන දරුණුනය අයන් වන්නේ කවර තාට්‍යකට ද ?

- (1) වැනීසියේ වෙළෙන්දා
- (2) ශ්‍රීක චුගේචියක් (ගෞකාන්ත්‍යක්)
- (3) ජපාන නො තාට්‍යයක්
- (4) ප්‍රාතිහාරය තාට්‍යයක්
- (5) බෙඩිං මපරාවක්



(.....)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2013 අගෝස්තු (නව නිරද්‍යාය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2013 (New Syllabus)
නාට්‍ය හා රංගනාලාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

උපදෙස්:

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

A කොටස

01. (i) ප්‍රාසංගික කලා යනු කවරේ දු සි සැකෙවින් පහදන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) ප්‍රාසංගික කලාවන්හි දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) නාට්‍ය කලාව සෙසු ප්‍රාසංගික කලාවන් ගෙන් වෙනස් වන්නේ කෙසේ දු සි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

02. (i) 'නාට්‍යයර්ම්' යුතුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ කුමක් දු සි පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) 'මිනෑ ම නාට්‍යයක නාට්‍යයර්ම් ලක්ෂණ අඩු-වැඩියෙන් දුකිය හැකි ය.' විමසන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) ඔබ දන්නා නාට්‍යයක දක්නට ලැබෙන නාට්‍යයර්ම් හා ලෝකයර්ම් ලක්ෂණ පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

03. (i) අනෙකුත් සෞන්දර්ය විෂයයන් හා නාට්‍ය හා රංගනාලාව අතර ඇති වෙනස සැකෙවින් පහදන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) අ.පො.ස. (උසස් පෙළ) විෂයයක් වශයෙන් ඔබ නාට්‍ය හා රංග කලාව තෝරා ගන්නේ ඇය දු සි පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) නාට්‍ය හා රංගනාලාව හැදුරුමෙන් සිසුනට අත්වන ප්‍රයෝගන කවරේ දු සි විමසන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

B කොටස

04. (i) ලෝකයේ හාටිත වන ප්‍රධාන රංගනුම් / රංගපිය වර්ග හඳුන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) ග්‍රීක හා සංස්කෘත රංගනුම් / රංගපිය පිළිබඳ තුළනාත්මක අධ්‍යාපනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) නාට්‍ය පුද්ගලනය කෙරෙන ස්ථානය අනුව රංග ගෙවිය හැඩැගැසෙන අපුරු ග්‍රීක හා සංස්කෘත නාට්‍ය සම්පූදායන් ආශුයෙන් විශාල කරන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

05. (i) එලිසබේතින යුතුයෙන් පසු යුතුරේපයේ බිජි වූ විවිධ නාට්‍ය සම්පූදාය පිළිබඳ හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) ඒ අතුරෙන් එක් නාට්‍ය සම්පූදායක යුතුවියේ ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) එම සම්පූදායට අයන් වන එක් නාට්‍යයක එකී ලක්ෂණ නිදුස් සහිතව පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

06. (i) ජේක්ස්පියරුගේ නාට්‍ය බෙදා දුක්විය හැකි නාට්‍ය ප්‍රහේද නිදුස් සහිතව හඳුන්වා දෙන්න. (ලකුණු 04 ඩී.)
(ii) මහුගේ නාට්‍ය කානීන්හි පොදුවේ දක්නට ලැබෙන විශේෂතා පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩී.)
(iii) එකී විශේෂතා ඔබ හදාරා ඇති මහුගේ නාට්‍යයක් ආශුයෙන් පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 06 ඩී.)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2013 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2013 (New Syllabus)
නාට්‍ය හා රුතුවල - සිංහල II/ පැය තුනකි
Drama and Theatre - Sinhala II / Three hours

උපදෙස්:

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

I කොටස

O පහත දැක්වෙන දෙබස් කාණ්ඩ ආශ්‍යයෙන් අන් 01 සිට 05 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

- A - "අමුත්තකුගේ කාමරයේ රෝක් ගත කරන්නට මට පුළුවන් කමක් නැහැ."
- B - "අහෝ, යාප ලැබූ යාප ලැබූ අධමය,
යක්ෂයෙන් මට කසපහර දීපල්ලා.
මේ දිවනමය දරුණනයෙන් මාව ඉවතට ගනිල්ලා"
- C - "මොකද මේ දරුවා ගැන මගේ හිතේ ඇති වෙන්නේ,
මගේම දරුවකුට වාගේ පුතුස්නේහයක්?
එකත් එකටම මට දරුවෙක් නැති නිසා වෙන්ඩ ඇති,
මෙහෙම ජ්‍යෙෂ්ඨයක් ඇති වෙන්නේ."
- D - අපි මක්කොම මත් වෙලා අර්ථයෙන් මත් වෙලා, ධර්මයෙන් මත් වෙලා,
බලයෙන් මත් වෙලා, පදවීවලින් මත්වෙලා,
මක්කොම අවන්හලක නාඩුගමක් විතරයි.
- E - බියගුල්ලේ හැමදාවම මැරෙන්න කළින් දහස්වාරයක් මැරෙනවා. එක නිර්පිත මිනිහෙක් මරණයේ මිනිර
විදින්නේ එක පාරයි.

01. ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය දෙකකට අයන් සංවාද වන්නේ

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

02. ගදන සංවාද සහිත මුල් නාට්‍ය නියෝජනය කරන්නේ

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

03. පදායෙන් රවනා වූ මුල් නාට්‍ය නියෝජනය කරන්නේ

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

04. යථාර්ථවාදී රංග රිතිය අනුගමනය කරන නාට්‍ය දෙක නියෝජනය කරන්නේ

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

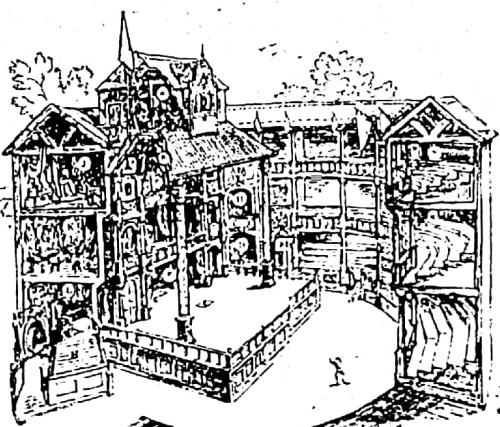
05. තුනත යුතුයට අයන් නාට්‍ය නියෝජනය කරන්නේ

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

- O පුර සඳ මධ්‍යලෙන් බහින සත්කුල පවිච්‍ර තැගින. ඇතාමේන් ඇතාමේන් අනෝතත්ත විල නාහ හිම හිර අරණේ කෙළින ඇතාමේන්
06. මෙම කථාව අන්තර්ගතව ඇත්තේ
 (1) අහිඳුනායුන්තලයේ ය. (2) හස්තිකාන්ත මත්තරේ ය.
 (3) පුබ සහ යය නාට්‍යයේ ය. (4) ප්‍රතිඵුදෝගන්ධරායණයේ ය.
 (5) රත්නාවලී නාට්‍යකාවේ ය. (.....)
- O පහත දැක්වෙන ගාන්තිකරම ආශ්‍රයෙන් අසභු ලැබ ඇති අංක 07 සිට 10 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු ලියන්න.
 A - දෙවාල්මඩුව B - රටයකුම C - දොරකඩ අස්න
 D - කොහොඳාකංකාරය E - සත්තියකුම F - ආලවක දමනය
 G - පහන්මඩුව H - පුනියම් යාගය
07. වස්දොස් දුරු කිරීම හා සුළුකත්වය අරහයා සිදු කෙරෙන ගාන්තිකරම වන්නේ
 (1) A හා F ය. (2) D හා E ය. (3) A හා D ය. (4) C හා H ය. (5) B හා G ය. (.....)
08. බෙංද්ධ පූජාකරම ලෙස සැලකෙන්නේ
 (1) D හා G ය. (2) B හා H ය. (3) C හා F ය. (4) F හා G ය. (5) C හා G ය. (.....)
09. විශේෂිත පුද්ගලයන් අරහයා සිදු කෙරෙන ගාන්තිකරම වන්නේ
 (1) B හා H ය. (2) A හා G ය. (3) D හා E ය. (4) B හා G ය. (5) A හා H ය. (.....)
10. විශේෂයෙන් රෝග නිවාරණය අරමුණු කොට පැවැත්වෙන ගාන්තිකරම වන්නේ,
 (1) D හා E ය. (2) C හා G ය. (3) A හා E ය. (4) B හා H ය. (5) E හා G ය. (.....)
11. 'තොයවොන්' යනු
 (1) එළිසබේතින යුගයේ උප්සකාගාරයක නමකි.
 (2) පැරණි ග්‍රීක නාට්‍ය නිෂ්පාදනයක් සඳහා මුදල් යෙදුම් තැනැත්තා ය.
 (3) 'නො' නාට්‍ය ගාලාවකට අයන් අංගයෙකි.
 (4) ග්‍රීක නාට්‍යයේ උප්සකාගාරය නාට්‍ය තැරුණුවේ මෙහි සිට ය.
 (5) මෙය ඉංග්‍රීස් theatre යන්නෙන් බිඳී ආවෙකි. (.....)
12. පහත වම් පස දැක්වෙන මාත්‍යකාවලට අදාළ ව දක්වෙන මාත්‍යකා ගළපන්න.
 (i) පින්තුර රාම වේදිකාව (A) සුවුර නාටක
 (ii) කමත (B) නාඩුගම
 (iii) රංගුමිය (C) රුකඩ නාට්‍ය
 (iv) නානායම්පල (D) සොකරි
 (v) කරලිය (E) කේලම් නාටක
 (1) BADCE (2) CDAEB (3) ABCDE (4) EDCBA (5) DEBCA (.....)
- O අංක 13 සිට 17 දක්වා ප්‍රශ්නවලට තොගැලුපෙන වරණය තෝරන්න.
13. ග්‍රීක චුගෝධියක (Tragedy) මූලික ලක්ෂණ වන්නේ
 (1) නාට්‍යය අවසානයේ කථානායකයා බේදුර්නක ඉරණමකට ගොදුරු වීම ය.
 (2) කථානායකයා මූළ අතින් සිදුවන අත්වැයද්දක් තිසා බේදුර්නක ඉරණමකට ගොදුරු වීම ය.
 (3) කථානායකයා වරදෙහි තොබැඳෙන හැම අතින්ම යහපත් පුද්ගලයෙකි.
 (4) කථා වස්තුව ගොඩනැගී ඇත්තේ පස්වාද්දාශේරිකපාන ස්වරුපයෙනි.
 (5) උපරිම වශයෙන් සහභාගි වූවේ නාට්‍ය තිදෙනෙකි. (.....)

14. සංස්කෘත නාට්‍යයක මූලික ලක්ෂණ වන්නේ
 (1) කරාව කාලානුරුපීව ගලා යාම ය.
 (2) ස්ත්‍රී වරිත ස්ත්‍රීන් විසින්ම රගපානු ලැබීම ය.
 (3) නායකයා යහුණුයෙන් හෙබේ ආදර්ශවත් පුද්ගලයකු වීම ය.
 (4) නාට්‍ය පෙන්වනු ලැබූයේ ප්‍රේක්ෂකාගාර තුළ ය.
 (5) ග්‍රිත නාට්‍යයේ මෙන් සංවාද රචනා වූයේ පද්‍යයෙන් වීම ය. (.....)
15. නාඩගමේ වියේප ලක්ෂණ වනුයේ
 (1) නිශ්චිත පෙළක් නොමැති වීම ය. (2) පොන්ගුරකු සිටීම ය.
 (3) ක්රේණාවක සංගිතය යොදා ගනු ලැබීම ය. (4) පිරිමින් පමණක් රගපෑම ය.
 (5) පුරුව රංගයකින් නාට්‍යය ආරම්භ වීම ය. (.....)
16. නාඩගමේ පිරිසීමට හේතු වූයේ
 (1) නාඩගමට එරෙහිව සමාජ මතවාදයක් ගොඩනැගීම ය.
 (2) ඒකාකාරී වූ උත්තරහාරනීය සංගිතය යොදාගැනීම ය.
 (3) නුර්තියේ ආගමනය ය.
 (4) නාඩ වෘත්තිය පිරිසීමට පත් වීම ය.
 (5) එක ම නාට්‍යයේ විවිධ කොටස් දිනපතා එක ම පුරුවරුගෙන් පසු ඉදිරිපත් වීම ය. (.....)
17. ශ්‍රී ලංකාවේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය නිෂ්පාදනයේ යෝදුණු පුරෝගාමීනු වන්නේ
 (1) එදිරිවර සරවත්ත්‍ය (2) ශ්‍රී නිශ්චාක (3) ලුපන් ද සොයිසා
 (4) වී. ආරියරත්නම් (5) ලක්ෂ්මී ද සිඳ්‍රාවා (.....)
18. අභියුතාකාෂන්තලයට පදනම් වූ කරා වස්තුව හමු වන්නේ කොහි ද?
 (1) කරාසරින්සාගරයේ (2) රාමායණයේ (3) මහාභාරතයේ
 (4) පද්ම පුරාණයේ (5) කාලිදාස ගේ ස්වතන්ත්‍ර රචනයෙකි (.....)
19. ඇත් බන්ධනය හා මී බන්ධනය ඇතුළත් වන්නේ පහත දක්වෙන කවර ගාන්තිකර්මයක ද?
 (1) සන්නියකුම (2) දෙවාල් මඩව (3) සුනියම්යාගය
 (4) රටයකුම (5) කොහොඳාකංකාරිය (.....)
20. 'රෝඩ් කෙල්ල'
- | | | |
|-------------------------|------------------------|---------------------|
| (1) නාඩගමකි. | (2) නුර්තියකි. | (3) වේර් නාට්‍යයකි. |
| (4) මින්ර්වා නාට්‍යයකි. | (5) කොළඹ් නාටක අංගයකි. | (.....) |
- O පහත දක්වෙන මාතාකා ආගුයෙන් 21 සිට 26 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | | |
|--------------|-----------------|----------------|-----------------|
| A - බම්මන්නා | D - බොරිගොස් | G - බිජ | J - තක නො අපුම් |
| B - ජේයිමොනො | E - සෙල්ලන් ලමා | H - හිජිගකරි | K - කුක්ලොප්ස් |
| C - ප්‍රකරී | F - ලක්ෂ්මීබාධි | I - බහුඛ්‍යතයා | L - මකින |
21. ග්‍රිත නාට්‍යයට අදාළ මාතාකා වන්නේ
 (1) B සහ D ය. (2) K සහ L ය. (3) D සහ H ය.
 (4) D සහ K ය. (5) D සහ L ය. (.....)
22. සංස්කෘත නාට්‍යයට අදාළ මාතාකා වන්නේ
 (1) C සහ D ය. (2) C සහ G ය. (3) G සහ I ය.
 (4) E සහ I ය. (5) A සහ C ය. (.....)

23. නො නාට්‍යයට අදාළ මාත්‍රකා වන්නේ
 (1) B සහ D ය. (2) B සහ H ය. (3) D සහ L ය.
 (4) B සහ L ය. (5) H සහ L ය. (.....)
24. කඩුකි නාට්‍යයට අදාළ මාත්‍රකා වන්නේ
 (1) B සහ J ය. (2) B සහ H ය. (3) H සහ L ය.
 (4) B සහ L ය. (5) H සහ J ය. (.....)
25. නාචගමට අදාළ මාත්‍රකා වන්නේ
 (1) A සහ I ය. (2) E සහ I ය. (3) A සහ F ය.
 (4) F සහ I ය. (5) E සහ F ය. (.....)
26. තුර්තියට අදාළ මාත්‍රකා වන්නේ
 (1) A සහ I ය. (2) F සහ I ය. (3) A සහ F ය.
 (4) A සහ E ය. (5) E සහ I ය. (.....)
- O පහත මාත්‍රකා ආගුණයන් 27 සිට 29 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
 A - වඩමෝසි C - නාත්තයි E - විලාසම් G - කේවලන් I - කාත්තවරායන් කුත්ත
 B - කාමන්තුත්තු D - මකිඩි F - වේතාරපාරි H - කන්තහිතුත්තු J - තෙන්මෝසි
27. යාපනය හා මධ්‍යකලපුව යන කළාප දෙකෙහි ප්‍රවලිත කුත්තු සම්ප්‍රදාය වන්නේ
 (1) A, D හා J ය. (2) A, E හා J ය. (3) D, E හා I ය. (4) E, J හා I ය. (5) A, E හා I ය. (.....)
28. මකිඩි හා වේතාරපාරි ප්‍රවලිත කුත්තු කළාපය වන්නේ
 (1) යාපනයයි. (2) වන්තියයි. (3) මධ්‍යකලපුවයි.
 (4) ත්‍රිකූණාමලයයි. (5) මන්ත්‍රාමයි. (.....)
29. ශ්‍රී ලංකාවේ උඩරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රවලිත කුත්තු සම්ප්‍රදාය වන්නේ
 (1) E ය. (2) I ය. (3) C ය. (4) B ය. (5) H ය. (.....)
30. එදිරිවිර සරව්වන්දයන් ගේ ආභාසයන් දෙමළ කුත්තු සම්ප්‍රදායේ ප්‍රතිරුදියක් සඳහා ක්‍රියා කළ ප්‍රරෝගාමී නාට්‍යකරු වන්නේ
 (1) එස්. මෙෂනගරු ය. (2) කේ. කණ්ඩාපතිපිල්ලේ ය. (3) එම්. ජනුමුගලුම්ගම ය.
 (4) එස්. විද්‍යානන්දන් ය. (5) වොර්ජ්‍යාලිංගම ය. (.....)
31. නාට්‍යකරණයෙහි මෙන් ම තිරනාටක රවනයෙහි ද දස්කම් පාන නාට්‍යකරු වන්නේ
 (1) එව්. සී. එන්. ලැනරෝල් ය. (2) ඉත්දු ධර්මසේන ය. (3) රේඛී සිරිවර්ධන ය.
 (4) රුවන්ති ද විකේරා ය. (5) ජේරෝම් ද සිල්වා ය. (.....)
- O පහත සඳහන් වගුව ආගුණයන් අංක 32 සිට 36 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | නාට්‍යකරු | නාට්‍යයේ නම | පරිවර්තනය / අනුවර්තනය | පරිවර්තක / අනුවර්තක | |
|-----------|------------------|-----------------------|---------------------|--|
| A | ප්‍රලියස් හේ | The Horse | තුරුග සන්නිය | |
| B | The Bear | | බෝරිසාදයා | |
| C | The Dragon | | C | |
| D | The Lower Depths | | හිරු තැනි ලොව | |
| E | හෙන්රික් ඉබිසන් | | ඡන සතුරා | |
32. A අකුරින් හැඳින්වෙන්නේ
 (1) සයිලන් නවගත්තේගම ය. (2) පුගතපාල ද සිල්වා ය. (3) විෂ්ත ගුණරත්න ය.
 (4) E, F, C. ලුබාවයින් ය. (5) සිලික්ස් ප්‍රේමවර්ධන ය. (.....)

33. B අකුරින් හැදින්වෙන්නේ
 (1) මොලියර් ය.
 (4) ඇන්තන් වෙකෝර් ය.
- (2) තිකොලායි ගොගොල් ය.
 (5) ඔගස්ටි ස්ට්‍රීන්චිලර්ග් ය.
- (3) බර්ටෝල්ට්‍රි බෙජ්ට්‍රි ය.
)
34. C අකුරින් හැදින්වෙන්නේ
 (1) මකරාක්ෂයා ය.
 (4) මකරා ය.
- (2) වළහා ය.
 (5) බ්ලිපූරා ය.
- (3) කඩය ය.
)
35. D අකුරින් හැදින්වෙන්නේ
 (1) ඇන්ටන් වෙකෝර් ය.
 (4) ඉපුරීන් ඔනිල් ය.
- (2) මැක්සිම් ගෝර්කි ය.
 (5) ලුපිජි පිරින්චිලෝර් ය.
- (3) බරනාඩි ජෝ ය.
)
36. E අකුරින් හැදින්වෙන්නේ
 (1) බන්දුල ජයරධන ය.
 (4) ජයලත් මනෝරත්න ය.
- (2) ගුණපාල මලලසේකර ය.
 (5) සුනන්ද මහේන්ද ය.
- (3) කේ. ඩී. හේරත් ය.
)
37. දකුණු පස ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) ධාරාලෝක පහනෙකි.
 (2) ස්ටෝර්බ පහනෙකි.
 (3) යොමු (තින්) පහනෙකි.
 (4) ප්‍රයෝග හා දරුණ ප්‍රක්ෂේපයකි.
 (5) හැලුගන් පහනෙකි.
- 
-)
38. දකුණු පස ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන වේෂභාෂය අයන් වන්නේ
 (1) නාඩගමට ය.
 (2) තුර්තියට ය.
 (3) වඩමෝඩියට ය.
 (4) තෙන්මෝඩියට ය.
 (5) කේලම් නාටකයට ය.
- 
-)
39. දකුණු පස ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) ගොඩ සන්නිය හා ජස කේලම ය.
 (2) අමුක්කු සන්නිය හා පොලිස් කේලම ය.
 (3) පිස්සු සන්නිය හා ගොඩ සන්නිය ය.
 (4) අමුක්කු සන්නිය හා ගොඩ සන්නිය ය.
 (5) සේවා කේලම හා බිහිරි සන්නිය ය.
- 
-)
40. දකුණු පස ඇති රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ
 (1) ග්ලෝබි රගහල ය.
 (2) නො රගහලකි.
 (3) සංස්කෘත ජේක්ෂාජාහයයකි.
 (4) ස්වෝන් රගහල ය.
 (5) පැරණි රෝම රගහලකි.
- 
-)

(මුළු දකුණු 40 පි.)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2013 අගෝස්තු (නව නිර්දේශය)
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2013 (New Syllabus)
නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උරධ්‍ය:

* A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැඳීන් තෝරාගෙන ප්‍රශ්න සතරකට පමණක් පිළිතුරු සපයන්න.

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවලිත ප්‍රධාන ගාන්තිකර්ම පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 03 ඩ.)
(ii) ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමෙන් අපේක්ෂා කුරෙන අරමුණු පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
(iii) දේශීය ගාන්තිකර්මවල අන්තර්ගත නාට්‍යමය ලක්ෂණ පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
02. (i) නාඛගමෙහි මූලික ලක්ෂණ සැකෙවීන් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) තුරුතිය ඉදිරියේ නාඛගම පසුබැවෙන ලක් වූ හේතු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) ප්‍රශ්නාත්කාලීන සිංහල නාට්‍යය කෙරෙහි තුරුතිය කෙතෙක් දුරට බලපෑවේ දැයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
03. (i) 'සුහ සහ යස' නාට්‍යයට පදනම් වූ ඉතිහාස කථාව අන්තර්ගත මූලාශ්‍යය පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) 'සුහ සහ යස' නාට්‍යයේ රෝග ගෙළිය ගැන සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) 'සුහ සහ යස' ප්‍රරාව්ත්තයට නාට්‍යකරුවා දී ඇති අර්ථකථනය පිළිබඳ විවාර්ප්‍රවක අධ්‍යයනයක යෙදෙන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)

තැක්සොත්

- (i) 'හෙතිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයට පදනම් වූ සාම්ප්‍රදායික ප්‍රරාව්ත්තය සැකෙවීන් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) නාට්‍යකරුවා එය රසවත් නාට්‍යයක් බවට පත් කර ඇති ආකාරය සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
(iii) එහි උපයුත්ත රෝග ගෙළිය පිළිබඳ විමර්ශනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) ඇන්ටිගනී නාට්‍යයේ එන ප්‍රධාන වරිත පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) එකී වරිත අතර ඇති වන ප්‍රධාන ගැටුම් අවස්ථා සඳහන් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) ඇන්ටිගනී නාට්‍යය ප්‍රබල ගෝකාන්තයක් වන්නේ කවර හෙයින් දැයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
05. (i) 'ප්‍රලියස් සිසර්' නාට්‍යයේ එන සිදුවීමෙන් පසුව වූ රෝමයේ දේශපාලන තත්ත්වය සැකෙවීන් දක්වන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) 'ප්‍රලියස් සිසර්' හි එන බැට්ටුගේ වරිතය පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) මාර්ක් ඇන්ටිගනී ගේ දේශනය නාට්‍යයේ වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් වන්නේ කවර හෙයින් දැයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)
06. (i) ජේක්ස්පියර්ගේ ගෝකාන්ත නාට්‍ය කෙරෙහි බලපෑ විදේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ලෙස සැලැකෙන්නේ කුමක් ද ? ඒ ගැන කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) "මතෙලෝ ජේක්ස්පියර්ගේ ගෝකාන්ත නාට්‍යයයි." මේ ප්‍රකාශය ගැන ඔබගේ අදහස් දක්වන්න. (ලකුණු 05 ඩ.)
(iii) "පදනම් විරහිත සැකයේ ආදිනව මතෙලෝ නාට්‍යය මගින් මැනැවීන් නිරුපිත ව ඇත." සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)

තැක්සොත්

- (i) 'රුක්මි ගෙදර' නාට්‍යයේ සංකේත හාවිතය පිළිබඳ විමසීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ඩ.)
(ii) 'රුක්මි ගෙදර' නාට්‍යයෙන් සමාජයට ලැබෙන පණිවුඩ්‍ය කුමක් ද ?
(iii) "ස්වාමී හක්තිය හා දරු සෙනෙහස පිළිබඳ පෙරදිග හා අපරදිග සංක්ලේප අභිජානගාණනාන්තලාගේ ගැකුන්තලාගෙන් හා රුක්මි ගෙදර නාට්‍යයේ තුවුරා (නොරා) ගෙන් මනාව පිළිබැඳු වේ." මේ පිළිබඳ ව ඔබගේ අදහස් දක්වන්න. (ලකුණු 06 ඩ.)

I කොටස

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

A කොටස

01. (i) ප්‍රාසංගික කළා යනු,

ප්‍රාසංගික යන වචනය සැකසී ඇත්තේ ප්‍රසංග යන නාම ප්‍රකාශනීයට "ඉක" යන තද්දිත ප්‍රත්‍යා එකතු වීමෙනි. ඒ අනුව ප්‍රාසංග + ඉක හෙවත් ප්‍රාසංගික කළා යන්නෙහි අදහස රසිකයාගේ නොත් සිත් පිනවන විවිධ කළා නිර්මාණ යන්නයි. නර්තනය, ගායනය, වලුනය පදනම් කරගෙන ශිල්පියාගේ පොරුෂය මැනවින් හසුරුවා ගනිමින් රාග භූමියක් මත ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ ඉදිරිපත් කරන විවිධ කළාන්මක ජවනිකා ප්‍රාසංගික කළා තම වේ. සංගිතය, නර්තනය, නාට්‍ය ප්‍රධාන ප්‍රාසංගික කළා මාධ්‍යයන් වෙයි. එට අමතර ව මුදා නාට්‍ය, බැලේ නාට්‍ය, මපෙරා, රුකඩි, ශිත තාට්ක ආදිය ප්‍රාසංගික කළා යටතට ගැනෙයි. ප්‍රේක්ෂකයාගේ රසවින්දනය ප්‍රධාන පරමාර්ථය කරගනු ලබන අතර, සුජු ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය නිසා සුජු ප්‍රේක්ෂක ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර ලැබේ.

(ii) ප්‍රාසංගික කළාවන්හි දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ

ප්‍රාසංගික කළාව තුළ දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ අතර සංඛ්‍යාව වූ කළා මාධ්‍යයක් වීම එහි විශේෂිත වූ ලක්ෂණයකි. එසේ සංඛ්‍යාව හා ප්‍රේක්ෂකයා එක්රෝක් වී සිටිනුයේ ප්‍රේක්ෂකයාගාරයක් හෙවත් රාග භූමියක් හෝ වේදිකාවක් අනිවුත්‍යයෙහි වේ. එම ප්‍රේක්ෂකයා පිනවන ප්‍රාසංගික කළාවන් තුළ තවත් දක්නට ලැබෙන විශේෂිත කරුණක්. ලෙස නිශ්චිත වූ කාලයක් තුළ ඉදිරිපත් කිරීම ද සඳහන් කළ හැකි ය.

ප්‍රේක්ෂකයාට විනෝදාස්වාදය ලබා දීම මෙහි ප්‍රධාන කරුණක් වශයෙන් සඳහන් කළ හැකි අතර, විවිධ වූ ප්‍රේක්ෂකයන් එහි රස ජනනය හා විනෝදාස්වාදය නොමද ව ලබති.

ආංගික, වාචික, සාත්වික, ආභාරය යනාදී සතර අහිනයෙන් පරිපූර්ණත්වයට පත් වූ ප්‍රාසංගික කළා අංග තුළින් ශිල්පිය හැකියාව හා ක්‍රියාකාරීත්වය තුළ මතා පොරුෂයකින් ඉදිරිපත් කිරීමේ දක්ෂතාව ප්‍රේක්ෂක සිත් ඇද බැඳ ගැනීමට සමත් වේ. නර්තනය, සංගිතය යනාදී ප්‍රාසංගික කළා මාධ්‍යයන් තුළ ආංගික අහිනය, වාචික අහිනය හා ආභාරය අහිනය ඔස්සේ වැදගත්කමක් දක්වන අතර බැලේ, මුදා නාට්‍ය, මපෙරා ආදිය තුළ සාත්වික අහිනයට ප්‍රධාන තැනක් හිමි වේ.

ප්‍රාසංගික කළාව තුළ දක්නට ලැබෙන තවත් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් හැරියට අනුෂාංගික අංග අවශ්‍ය පරිදි බඳ්ද කරගැනීමක් දක්නට ලැබේ. මෙහි දී ඇඳුම් නිර්මාණකරණය, ආලෝකකරණය, අංග රවනය මෙන් ම වේදිකා සැරසිලි, පසුවේම සංගිතය හා ගායනය යනාදී විවිධ වූ අනුෂාංගික. ශිල්පිය අවශ්‍යතාවයන් ප්‍රාසංගික කළාව තුළට ඇතුළත් කර ගැනෙන අතර, එය මෙම කළාව තුළ දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

මින් ලබන ප්‍රේක්ෂක රසවින්දනය නිසා ම ප්‍රාසංගික කළාව සුවිශේෂ බවක් පෙන්නුම් කෙරෙන අතර, එකි රසිකයාගේ ඉන්දිය ගෝවර පක්ෂයට වූ නැමියාව මෙහි දී ප්‍රධාන වේ. ඒ අනුව ඇස, කන, මනය ආදී සුවිශේෂිත වූ ඉන්දියන්ට ගෝවර වීම ද මෙහි ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් සේ සැලකේයි. මේ අනුව ඉහත හි සියලු කරුණු ප්‍රාසංගික කළාව තුළ දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) අනෙකුත් සේසු ප්‍රාසංගික කළාවන්ගෙන් නාට්‍යය කළාව වෙනස් වන අයුරු

අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවන්ට වඩා නාට්‍ය කළාව වූ කළී සුවිශේෂ වූ කළාවක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය. කජා වස්තුවක් ඉතා තුළානුකූල ව හා ප්‍රබල අයුරින් නිර්මාණය වී තිබීම මෙහි මුලික වශයෙන් වූ ලක්ෂණයකි. වරිත, සංවාද හා සංගිතය තුළ ඇති ප්‍රබල බව නිසා නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂක රස ජනනය කෙරෙහි ඉමහත් නැඹුරුවක් දක්වීමට ද හේතු වේ. එමෙන් ම කජා ප්‍රවත්තේ අවස්ථා හා සිදුවේම විවිධ ගෙවියන්ට අනුව ඉදිරිපත් කිරීම ද නාට්‍ය කළාව තුළ ප්‍රබල වූ කරුණකි.

එමෙන් ම සතර අහිනය ම විවිධ අයුරින් යොදාගැනීම සිදුවනුයේ ද නාට්‍ය කළාව තුළ ය. වාචික අහිනයට ප්‍රධාන තැන හිමිවන අතර, ඒ ඒ නාට්‍ය සඳහා වාචික අහිනය ප්‍රබල ව යොදාගැනීම නාට්‍ය කළාව තුළ සුවිශේෂිත වේ. නාට්‍යධිරීමේ ගෙවියේ දී එට උවිත අයුරින් ගායනය සහ රිද්මයට අනුව වාචික අහිනය හාවිත කිරීම්, ලෙසකධිරීම් නාට්‍යවල දී දෙබස් ප්‍රාණවත් ව හා ප්‍රේක්ෂකයාට ගෝවර වන ස්වරුපයෙන් නාට්‍ය හිමිමත් සිදු වේ. එමෙන් ම ආංගික අහිනය ද නාට්‍යයේ දී යොදාගැනීමේ දී නාට්‍ය ගෙවිය අනුව ඉතා උවිත අයුරින් යොදාගනීයි. සාත්වික අහිනය හා ආභාරය අහිනය අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවන් අහිනවම් යොදාගැනීමේ ලක්ෂණයක් නාට්‍ය කළාව තුළ දිස් වේ.

එමෙන් ම අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවන්ට වඩා අනුෂාංගික කළා අංග යොදාගැනීම අහින් ද ප්‍රබල බවක් නාට්‍ය කළාව තුළ ප්‍රවතියි. විශේෂයෙන් සාත්වික අහිනය යොදාගැනීමේ දී අංග රවනය ද එට සම්ගාමී ව සිදුකිරීම නිසා සාත්වික අහිනය ප්‍රබලතාවයකට පත්කරුම් හා විවිධ වරිත තාත්වික ව ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාවක් ද දක්නට ලැබේ.

එමෙන් ම නරතනය නාට්‍යයට යොදාගැනීමේ දී කිසියම් නරතන විලාසයක් නාට්‍යයේ තේමාවට හා වරිතයේ අනාභාවය මතු කිරීම සඳහා යොදාගනීයි. උදාහරණයක් වශයෙන් සිංහබාහු නාට්‍යයේ සිංහයාගේ වරිතය ඉදිරිපත් කරන නළවා තුළ මතා නරතන හැකියාවක් හා රිද්මයක් ද තිබිය යුතු ය. එහි දී නාට්‍යයේ මූල්‍ය තේමාව හා සිංහයාගේ ගත් ස්වභාවය මතා ව විදහා දක්වීමට හැකි වේ. එමෙන් ම එහි දී නරතනය හා ගායනය ඇතුළු අනෙකුත් අනුෂාංගික අංශ ද යොදාගනු ලැබේ. මේ අනුව සැලකීමේ දී නාට්‍ය කළාව අනෙකුත් කළා දෙස බැලීමේ දී විවිධ ක්ෂේත්‍රයන්ගෙන් පෝෂණයට පත් වූ කළාවක් වශයෙන් දක්වීය හැකි ය.

නරතනය, සංගිතය ආදී ප්‍රාසංගික කළා ප්‍රබල ව්‍යව ද එහි දී ප්‍රේක්ෂකයා තුළ රස වින්දනය හා බැඳී පවතියි. එහෙන් නාට්‍ය කළාව තුළ රස ජනනයට අමතර ව. නාට්‍ය තුළින් ලබාදෙන අත්දැකීමක් තේ ආදර්ශයක් ද ඇතුළත් කෙරෙයි. මේ අනුව නාට්‍ය කළාව තුළින් මිනිස්-පීටිතය විවරණය කිරීමේ හා ඒ අනුව මිනිස් ස්වභාවය හුවා දක්වීමක් ද මේ තුළ අන්තර්ගත ව ඇත. එමෙන් ම නරතනයක්, සංගිතයක් තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා ලබනුයේ එකි රස වින්දනයට පත්වන අවස්ථාව තුළ ඇතිවන සතුට, ප්‍රීතිය ලාඟා කරගැනීමට ය.

නමුත් නාට්‍යයක් නරතන ප්‍රේක්ෂකයා එට අනුගත වී සාපු ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරයන්ට අනුතුල ව ක්‍රියා කරන අතර, ඇතැම් විට නළවාගේ මතය අනුමත කිරීමට ත්‍රියාත්මක වේ. මේ අමතර ව අනෙකුත් ප්‍රාසංගික කළාවන්ගෙන් නාට්‍ය කළාව වෙනස් වන ප්‍රධාන සාධකය වනුයේ නාට්‍ය කළාව තුළ ගැටුම් අවස්ථා නිශ්චිතයි. "ගැටුමක් තැනි බැන නාට්‍යයක් තැනි බව" හරතමුණිගේ ද නිගමනය වේ. ගැටුම වූ කළී ප්‍රේක්ෂක අවධානයට බඳුන් වන ප්‍රධාන සාධකය ද වේ. නාට්‍ය තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙනුයේ යමිකිසි තේමාවක් මස්සේ සමාජ විවරණයන් තේ පුද්ගල විවරණයකි. එය වාර්තාවක් සේ ඉදිරිපත් කළ තොහැක. ප්‍රේක්ෂක අවධානය හා ප්‍රේක්ෂක කුනුහලය ඇතිවන ආකාරයට ඉදිරිපත් කිරීම තිසා ම ප්‍රේක්ෂකයා හා පානු වර්ගයා අතර සම්පූර්ණ සාධකයක් තුළ කටයුතු කරයි. කුමක් සිදු වේ ද යන ගැටුමට මුහුණ පා සිටින ප්‍රේක්ෂකයාට නාට්‍යයේ ඇතුළත් විවිධ වරිත ගුහණය කරගැනීමට සහ එකි වරිතවල පරස්පරතාවයන් හා වෙනස්වීම්වලට හාජනය වීමත් තිසා නාට්‍ය කළාව විවාරණිලි ව හා කාල්පනික ව තැරුණිය යුතු කළාවක්වන බවත්, ඒ සඳහා ගැටුම ප්‍රධාන වන බවත් සඳහන් කළ හැකි ය.

02. (i) නාට්‍යය දෙනු,

"අසාමාන්‍ය සංවාද සහ අසාමාන්‍ය රගපැම්වලින් යුත්ත වූ ද, අසාමාන්‍ය වින්ත වෘත්තීන් හා භාවයන් තිරුපත්‍ය කරන්නා වූ ද, ලාලිත්‍යයෙන් යුත්ත අංගහාර හා අහිනයන්ගෙන් යුත්ත වූ ද, නාට්‍යමය ලක්ෂණයන්ගෙන් උපලක්ෂිත වූ ද, ස්වර හා අලංකාර සහිත වූ ද, අස්වාහාවික ලෙස හැඳිරෙන පානුයන් ඇසුරු කරන්නා වූ ද යම් නාට්‍යයක් වේ ද එය නාට්‍යය දෙරුම් ලෙස භදුන්වනු ලැබේ" යනුවෙන් හරතමුණි සිය නාට්‍ය ගාස්තුය ගුන්පියේ නාට්‍යය දෙරුම් නාට්‍ය භදුන්වා දී ඇත. ලොව සිදුවන යම් දෙයක් පානුයන් විසින් මුද්‍රිතිමත් ලෙස හා වින්තාකර්ෂණීය ලෙස නාට්‍යය ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ නම් එය නාට්‍යය දෙනු හා වෙයි තොහැක. ප්‍රේක්ෂක අවධානය හා ප්‍රේක්ෂක කුනුහලය ඇතිවන ආකාරයට ඉදිරිපත් කිරීම තිසා ම ප්‍රේක්ෂකයා හා පානු වර්ගයා අතර සම්පූර්ණ සාධකයක් තුළ කටයුතු කරයි. සිදු වේ ද යන ගැටුමට මුහුණ පා සිටින ප්‍රේක්ෂකයාට නාට්‍යයේ ඇතුළත් විවිධ වරිත ගුහණය කරගැනීමට සහ එකි වරිතවල පරස්පරතාවයන් හා වෙනස්වීම්වලට හාජනය වීමත් තිසා නාට්‍ය කළාව විවාරණිලි ව හා කාල්පනික ව තැරුණිය යුතු කළාවක්වන බවත්, ඒ සඳහා ගැටුම ප්‍රධාන වන බවත් සඳහන් කළ හැකි ය.

- * ශ්‍රීක නාට්‍ය :- ඇත්තේ රැඩිපස්, ප්‍රෞතිෂ්ථාපනය බන්ධනය
- * සංඛ්‍යාත නාට්‍ය :- රත්නාවලී, අනිදාන ගාස්තුන්තලය, මාවිෂ කට්ටකය
- * ලාංකේස නාට්‍ය :- මනමේ, සිංහබාහු, මහාසාර
- * බර්ලෝර්ල්ට මෙෂ්ට නාට්‍ය :- දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෙක්, පුණුවටයේ කතාව

(ii) 'මිනු ම නාට්‍යයක නාට්‍යය දෙනු ලක්ෂණ අඩු-වැඩියෙන් දකිනි ය.'

වර්තමානයේ දකිනි මිනු ම නාට්‍යයක නාට්‍යය දෙනු ලක්ෂණ දෙවර්ගය ම අඩු වැඩියෙන් දක්නට ලැබේ. ආර්. ආර්. සමරකේන් මහතා විසින් තිෂ්ඨාන්තය කර ඇති බොහෝ ප්‍රේක්ෂක ජනතාවකට ගෙවිලු වූ කැලණී පාලම නාට්‍යය බෙහෙවින් ම ලෙස ප්‍රේක්ෂක ජනතාවකට සම්පූර්ණයට ඇතුළත් ව්‍යවති. වෙනත් හිසිදු නාට්‍යයකට හසු තොහැක ගායනය, රිද්මය, සංගිතය ආදී ලක්ෂණ මෙම නාට්‍යය තුළ දක්නට තොහැබේ. එහෙන් මෙහි දී ප්‍රධාන අහිනය වූ වාචික අහිනය හාවිත කිරීම තුළින් නාට්‍යය දෙනු ලක්ෂණය පෙන්වුම් කරයි. ඒ බව වැටහෙන්නේ දෙබස් හාවිතයේ දී ඒ සඳහා උවිත ස්වරයකින් හා හඩ උස් පහත් කර වාචික අහිනය යෙදීම තුළිනි.

සංචාර භාවිතය තුළ හැඟීම්බර බවක් සහ සංවේදී බවක් හැගවීමට උවිත වන පරිදි වවන භාවිත කර ඇත. එමෙන් ම එහි කියුවෙන ප්‍රධාන තේමාව වශයෙන් ගෙන ඇති පාලම ද ලෝකධර්මී නාට්‍යයක විශේෂී ව දක්නට ලැබෙන රාග අලංකරණ ස්වරූපයෙන් ම නිර්මාණය කිරීමට උත්සාහ දරා තැත. ප්‍රේක්ෂකයාට සාමාන්‍ය අයුරින් තේරුම් ගැනීමට හැකි වන පරිදි සංකේතාත්මක ව පෙන්නුම් කිරීමට උත්සාහ දරා ඇත. එමෙන් ම පාලම මත ඉදිරිපත් කිරීමට යොදා ඇති පහන් කණුව ද සංකේතාත්මක ව යොදාගෙන ඇත. තව ද වතුර පසිජ්පය ද සංකේත භාවිතයක් සේ දක්විය හැකි වන්නේ ඒවා ස්වභාවික දේ සේ ම යොදා තොගැනීම නිසා ය. එවැනි දේ සංකේතාත්මක ව දක්වීම නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ ප්‍රකට කරන්නකි.

එමෙන් ම සංචාර භාවිතයට අමතර ව ආත්මගත භාෂණය සහ ඒකල භාෂණය ද යොදාගැනීම තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට එකී අවස්ථාවන් හා වරිත ස්වභාවයන් මතුකර දක්වීමට කටයුතු කර ඇත. එය ද නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණයක් සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

එමෙන් ම කැලණී පාලම නාට්‍යයේ වේදිකාවේ භාවිතයට ගැනෙන වතුර පසිජ්පය සංකේතයක් වශයෙන් යොදාගනීම් කරාමය ඇරු වතුර බීම, පිගාන සේදීම වැනි අවස්ථාවන් ද තාත්වික ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් තොවේ. සංකේතාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්වයි. වේදිකාව ජ්පාන දෙකක් වශයෙන් භාවිත කිරීම ද ලෝකධර්මී නාට්‍යයක් වූ කැලණී පාලමේ දැකගත හැකි ය. එමෙන් ම ප්‍රේක්ෂාව මැවීමට විවිධ උපක්‍රම යොදාගැනීම ද නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණයකි.

එමෙන් ම එපික් රාග ගෙලිය අනුව නිර්මාණය වී ඇති හෙන්රී ජයසේනයන්ගේ 'පුණුවටයේ කපාව' නාට්‍යය, නාට්‍යධර්මී සේ සඳහන් කළ හැකි ය. මෙහි දක්නට ලැබෙන සංචාර භාවිතය තුළ ගදුමය ස්වරූපයක් බොහෝදුරට දක්නට ලැබේ. නාට්‍යධර්මී භාවිතය පසුතාල යොදාගැනීම ද දක්නට ලැබෙන අතර, රංගාලෝකය ද ලෝකධර්මී නාට්‍යවල මෙන් භාවිත කිරීම ද ස්වභාවික වලන යොදාගැනීම තුළින් ද යම් දෙයක් අනුකරණය කර පෙන්වීමෙන් ද ස්වභාවික හෙවත ලෝකධර්මී ලක්ෂණ ප්‍රකට කිරීමට තුළාකර ඇත.

(iii) පුණුවටයේ කතාව නාට්‍යයේ දක්නට ලැබෙන නාට්‍යධර්මී හා ලෝකධර්මී ලක්ෂණ

පුණුවටයේ කතාව නාට්‍යය, බරටෝල්ට බෙජ්ට් විසින් රචිත The Cacuasian chalk circle කෘතියේ පරිවර්තනයක් ලෙස හෙන්රී ජයසේන නාට්‍යවේදියා විසින් නිෂ්පාදනය කරන්නට යෙදුනකි. මෙම නාට්‍යයේ පසුබීම දෙස බැලීමේ ද විනයේ පුරාණෝක්තිවල මෙන් ම උම්මග ජාතකයේ දරු ප්‍රශ්නය ද, බයිබලයේ සොලමන්ගේ විසඳුම්වල ද මෙම කපාව දක්නට ලැබෙන අතර, පුණුවටයේ කතාව එයට තව අරථ කළනයක් දී ඇති බව පැහැදිලි ය. නාට්‍යධර්මී සහ ලෝකධර්මී ලක්ෂණ දෙකෙන් ම සමන්විත ව ඇති මෙම නාට්‍යය 1967 දී ප්‍රථම වරට නිෂ්පාදනය වී ඇත.

මෙම නාට්‍යයේ ආරම්භය නාට්‍යධර්මී කුම්වේදයට අනුගත ව පොතේගුරුගේ සහ ගායක කණ්ඩායමේ හැඳින්වීම්, විස්තර කිරීම් ප්‍රේක්ෂකයාට කියාපාන්නේ,

"කවි කාස්කි නගරයක
සාපලන් නගරයයි නම් වූ
විසුවා පුව රජේක්
ජෝස් අඛස්විල්ලී
මහුගේ පුදුම නම විය."

යනාදී සිහිගැන්වීම තුළින් දීර්ඝ කාල වකවානුවක් රාග තොදක්වා මතකයට තංචා විස්තරයෙන් ඉතා රසවත් ව ප්‍රේක්ෂකයා බැඳ තබා ගැනීමට කටයුතු කරයි. එපමණක් ම තොට වරිත හදුන්වාදීමත්, වේදිකාවේ රාග දක්වීමට තොගැනීම් අවස්ථා ප්‍රේක්ෂකයාට ඒත්තු ගැනීම් කිරීම්, ඉදිරියේ දී සිදුවන සිදුවීම සම්පිණ්ධිතය කොට ඉදිරිපත් කිරීම් සිදු කෙරෙන අතර, එමෙන් ම කපා වින්‍යාසය ගැළපීමේ දී එකිනෙකා අතර සම්බන්ධතාව රාක ගැනීම සිදුකර ඇත්තේ ද පොතේගුරුගේ සහ අත්වැල් ගායක කණ්ඩායමේ මැදිහත්වීම තුළිනි.

එමෙන් ම නාට්‍යයේ ඇතුළත් පසුබීම සංහිතය තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට බොහෝ දේ ගෙනහැර දැක්වීමට උත්සාහ දරා ඇත. ඒ බව නාට්‍යධර්මීගත ව උදාහරණ වශයෙන් වැළැ පාලමේ ජීතයේ එන තාලය, රිද්මය මගින් එහි බීජ්පනක බව සංකේතාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීම තුළින් සනිටුහන් කෙරෙයි. එය ද නාට්‍යධර්මීගත ලක්ෂණයකි. ගසා ඇත කදු ප්‍රාන්තයකට පලා යාමේ දී දරුවා සෙබඳන්ට හසු වූ අවස්ථාවේ දී පුද සෙබලාට පොලු පහරක් එල්ල කිරීම ද නාට්‍යධර්මී ව සිදුකර ඇත.

පේසප්පවාට නැම සඳහා බෙසමක් සහ කෝප්පයක් රැගෙන පැමිණීම ලෝකධර්ම් ලක්ෂණයයි. අසඩ් තබු ඇසීම සඳහා හාවිත කරන ආසන්‍ය මත ඉදගෙන නඩුව විසඳීම සහ එම අවස්ථාවේ දී හාවිත වන භාජාව ලෝකධර්ම් ව ඉදිරිපත් කරයි. මෙහි අවසාන ජවතිකාවෙන් ඉටු කරන නඩුව විසඳීමේ අවස්ථාව සඳහා පූජා වළල්ලක් ඇද, ගෘෂාට සහ නටාලියාට දෙපසින් සිට ගැනීමට අනු කර දැරුවා එහි මැද තබා දෙපසට ඇදීම තාත්වික ව ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ ලෝකධර්ම් වය.

නටාලියාට ඒ මොහොතේ ම දැඩුවම් කර දේපළ රාජසන්තක කරන අතර, ගෘෂාට දරුවා ද රැගෙන සයින් ඡ්‍යාචා සමග පිටත් වී යාමට ඉඩ සලසා දෙමින් සාමාන්‍ය මිනිස් සමාජය නියෝජනය වන පරිදි ඉතා තාත්වික බවක් හා ලෝකධර්ම් ගතියෙන් පුක්ත ව ඉදිරිපත් කිරීම ද මෙහි දී දැකි ය ගැනී ය.

පේසප්පවා මියගොස් සිටින අවස්ථාව නිරුපණය කිරීම සඳහා ඊට යොදාගනු ලබන මිනි පෙවිටය ආදිය නිසා ද තාත්වික ගතියක් පිළිබැඳු කරවයි.

සමස්තයක් වශයෙන් මෙම නාට්‍ය තැරුණීමේ දී ගෘෂා මයිකල් කුමාරයා රැගෙන යන්නේ කළබලකාරී අවස්ථාවක ය. දරුවා යක ගැනීම, දරුවාට කිරී මිල දී ගැනීම සහ මිල අඩුවට කිරී ඉල්ලීම ආදී අවස්ථාවල දී හාජාව හා ඒ ආශ්‍රිත රාජනාය තුළ ලෝකධර්ම් ගතියක් පෙන්වයි.

අවසානයේ දරුවාට ඇති අයිතිය කියාපාන ගෘෂා අසඩ් ඉදිරිපිට සහ ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට යොමු ව මෙසේ පවසයි.

"මමය හැඳුවේ"

දරුව මග

මහේ නඩුකාරයෙක් නෙවේ.

වතුර බෝතලයක්"

යනාදී වශයෙන් දිගින් දිගට ම නඩුකාරයාට බැඳු වදියි. එවැනි අවස්ථා නිරුපණය තුළ ප්‍රේක්ෂක අවධානයට යොමු වන පරිදි ඉතා තාත්වික සංවාදවලින් ලෝකධර්ම් ව ඉදිරිපත් කිරීමට සමත් වී ඇති බව පෙනීයයි. ආලෝකය යොදාගැනීමේ දී එක ම ආලෝකයක් හාවිත කිරීම තැකින් ද බොහෝ දුරට ලෝකධර්ම්ගති ස්වභාවය පිළිබැඳු කිරීමට උත්සාහ දරා ඇතැයි සිතිය ගැනී ය.

මේ ආදී වශයෙන් සලකන කළ "පූජාවයේ කතාව" නාට්‍යය නාට්‍යධර්මීගත යැයි සම්මත වුව දී නාට්‍යධර්ම් සහ ලෝකධර්ම් යන අංශ දෙකෙන් ම සමත්වීන වී ඇති බව ඉහත කරුණු ආශ්‍රිත ව සනාථ කෙරෙයි.

03. (i) අනෙකුත් සෞන්දර්ය විෂයන් හා නාට්‍ය හා රාජකළාව අතර ඇති වෙනස

සෞන්දර්ය වූ කළී ඇසට, ගුවණයට හා සිතට ප්‍රිය උපද්‍රවන හා අමුණු වමත්කාරයක් ඇති කරනු ලබන විත, මුරති, සංගීතය, තර්තනය, රුක්ඛ, නාට්‍ය ආදී වූ කළාවන් ය. ඒවා සෞන්දර්ය විෂය ක්ෂේත්‍රයට ඇතුළත් වේ.

මේ අතරින් නාට්‍ය කළාව සුවිශේෂී කළාව වශයෙන් හඳුන්වනු ලබන අතර, සාමුහික කළාවක් වශයෙන් ද නම් කෙරෙයි. එය ඉහතින් සඳහන් කළ සියලු ම කළාවන්ගෙන් ප්‍රේක්ෂය වන සම්මිශ්‍රිත කළාවකි. වරිත ත්‍යියාකාරීන්වය කේත්ද කොටගෙන සංවාද ස්වරූපයෙන් ලියාවෙන සාමිත්‍යමය රවනාවක් නාට්‍ය තුළ අන්තර්ගත වේ. සංවාද හා ත්‍යියා මගින් ගැටුමිකාරී අවස්ථා හා මතෙක්හාව පුද්ගලනය කෙරෙන පරිදි රගදුක්වීම අරමුණු කරගත් ක්‍රියා පුවතක් ද මෙහි ඇත. නාට්‍ය පෙළක් ආංගික, වාලික, සාම්බික හා ආහාරය යනාදී වූ සතර අහිතය ම උපයෝගී කරගතිමින් ඉදිරිපත් කිරීම්, නෑත් නිශ්චයන්ගේ එවමාන ත්‍යියාවන් හා සංවාද මගින් ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් අහිමුබයෙහි රග දැක්වීම සිදුවන අතර, ප්‍රේක්ෂකයින්ගේ සූජු ප්‍රතිචාර අනුව හැඩැගැසෙන තමයිලි කළාවක් වශයෙන් ද නාට්‍ය කළාව හඳුන්වාදිය ගැනී ය.

(ii) අ.පො.ස. (උසස් පෙළ) විෂයන් වශයෙන් නාට්‍ය හා රාජකළාව තොරා ගැනීමට ජේතු

නාට්‍ය හා රාජකළාව තුළ අනෙකුත් සෞන්දර්ය කළාවන්ට වඩා ඉන්දිය ගෝවර වීම සහ සාමුහිකත්වයෙන් යුතු ව හැදුරුමේ හැඳියාවක් පවතියි. එය නාට්‍ය හා රාජකළාව තුළ පවතින සුවිශේෂීත බවයි. නාට්‍යයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී නිර්මාණකරණයට පූරුෂීම සහ මානසික ව ගැනී තොවී තමාගේ ස්වභාවිතය පූවා දැක්වීමට තරම් නාට්‍ය කළාව වැදුගත් බවක් උපුලුදි. එමෙන් ම නාට්‍ය කළාව තුළින් මනා පොරුජායක් ගොඩනගා ගැනීමටත්, ඒ මගින් ස්වාධීන අදහස් පූවමාරු කරගැනීමටත් ඉඩ ප්‍රේක්ෂා සැලැස්ක් ද මින් අත් වේ. ශිල්පියාගේ ශිල්පිය දැක්මතාවය හා තිළුණතාවය මත අනෙකුත් සෞන්දර්ය විෂයන් බැඳී පවතින අතර, නාට්‍ය කළාව තුළ එසේ ශිල්පියාගේ අනන්‍යතාවය මත ම රැදී තොපවතින අතර, තම සිතැයියාවන් ඔස්සේ වඩා එවැනි ප්‍රාග්ධනය කරගැනීමේ තිද්දුස් අයිතිය ද නාට්‍ය කළාව වූ අනෙකුත් කළාවන් හා සහභා බලනවීට තර්තනය, සංගීතය වැනි ප්‍රාග්ධන කළාවන්ගෙන් එක පැනිකත්වක් ඔස්සේ ගෙන් කරන අතර, එහි ශිල්පිය අනුකරණය හා යම් බැඳීමක් ද පවතියි. එහෙත් නාට්‍ය කළාව තුළ ශිල්පිය අනුකරණය කිසිසේත් බලනෙනාපාන අතර, සමාරෝධණය තැමැති ලක්ෂණයෙන් පුක්ත ව වේදිකාව තම් ස්ථානයට සූජු ව ම සම්බන්ධ විය ගැනී ය.

ප්‍රායෝගික හා ලිඛිත වශයෙන් ප්‍රධාන කොටස් දෙකකින් සමත්විත ව්‍යව ද එහි සැම අංශයක් ඔස්සේ ම ප්‍රායෝගිකත්වය සනිටුහන් කරයි.

එපමණක් නොව, පාසල් අධ්‍යාපනය තුළින් විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයටත්, බාහිර සමාජයේ වෙනයම් වෘත්තීයක නියුලීමේ හා කාලීන සමාජය අවශ්‍යතාවයන් ඔස්සේ ගමන් කිරීමටත්, වෘත්තීයමය වශයෙන් තම කාර්ය මෙන් ම අධ්‍යක්ෂණ කාර්ය හරහා ගමන් කිරීමට සහ සමාජය වෙතට නාට්‍ය මැගින් නව වින්තනයක් රැඳිපත් කිරීමට ද අවකාශයක් නාට්‍ය හැදුරීම අතින් අත්පත් වෙනු ඇත. එමෙන් ම අනෙකුත් විෂයන් හා සයඳා බැලීමේ දී විනෝදය, වින්දනය, සාමූහික බව හා සුහදිලී බව තුළින් අධ්‍යාපනය කිරීමේ පහසු ව සහ අත්දුකීම් ලබාගැනීමේ හැකියාව ද මෙම විෂය හැදුරීම තුළින් ලාභ කරගැනීමට හැකි ය.

(iii) නාට්‍ය හා රංගකලාව හැදුරීමෙන් සිපුතට අත්වන ප්‍රයෝගන

නාට්‍ය හා රංගකලාව හැදුරීමේ දී සිපුතට අත්පත් කරගත හැකි ප්‍රයෝගන බොහෝමයකි. නාට්‍ය හා රංගකලාව විෂය පිළිබඳ ව එහි අත්තර්ගත කරුණු ඔස්සේ කළා විෂයයක් වශයෙන් කථා කිරීමේ දී දේශීය හා විදේශීය වශයෙන් ඇති. වී ඇති නාට්‍ය සහතත්වය පිළිබඳ ව තොරතුරු දැනගැනීමට සහ එහි ඇති වටිනාකම, සමාජය ආකල්පය ආදි කරුණු පිළිබඳ තුළනාත්මක දැනුමක් ලබාගැනීමට මෙමගින් අවස්ථාව සැලසෙයි.

එමෙන් ම අතිතය, වර්තමානය, අනාගතය යනාදී වශයෙන් නාට්‍ය කළාව තුළ වූ නව දනුමක් එකතු කරගැනීම හා ඉන් යමක්. සමාජය කරා බෙදාදීමේ මාර්ගයක් ද නාට්‍ය කළාව හැදුරීම තුළින් ඉටු කරගැනීමට සහ ඉටුකරුමට අවස්ථාවක් සැලසෙයි. මේ අනුව නාට්‍ය නිෂ්පාදන ත්‍රියාවලිය පිළිබඳ දනුමක් හා ඒ පිළිබඳ අයය කිරීමක් මෙන් ම ස්වාධීන ව නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණ කාර්යට අවස්ථාවක් සලසා ගැනීමට ද හැකි වේ.

අතිතයේ නාට්‍ය පිටපත් කර පරිඹිලනය කිරීම තුළින් තමාගේ ම නාට්‍ය පිටපත් රචනය පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගැනීමට ඉඩ සලසාගත හැකි ය. එමෙන් ම රංගන කුසලතා වර්ධනය කරගැනීම තුළින් පාසල තුළ ත්‍රියායිලී පුද්ගලයෙකු එමෙන් ම නාට්‍ය නිෂ්පාදන ත්‍රියාවලිය තුළින් පාසල් අධ්‍යාපනයෙන් පසු ව ද සමාජය මට්ටමෙන් සුවිශේෂී කළාකරුවෙක් වශයෙන් සමාජය වෙත දායක වීමට ද හැකියාව ලාභ කරගත හැකි වෙනුයේ පාසල් සිපුවෙක් වශයෙන් නාට්‍ය කළාවට නැඹුරු වීම තුළින් බව මැපු වී ඇති සත්‍යයකි. එමෙන් ම නාට්‍ය කළාව හා සම්බන්ධ වන්නා වූ අනුෂාර්ථික අංශ පිළිබඳ ව දනුමක් හා අවබෝධයක් ලබාගැනීමට එතුළින් හැකියාවක් ලැබෙනු ඇත.

එපමණක් නොව, සිපුවෙක් වශයෙන් නොදා ආකල්ප වර්ධනයක් මෙන් ම සාමූහික ව ඉවසීමෙන් සහ පිළිවෙළකට වැඩ කටයුතු කිරීමේ හැකියාවක් ද මෙමගින් ලැබෙනු ඇත. නොදා රසයුතාවයක් හා සමාජය වශයෙන් විවාරයට, විවේචනයට ලක් වන මාධ්‍යයන් පිළිබඳ ව දනුමක්, අවබෝධයක් හා ඒ පිළිබඳ ව කථා කිරීමේ හැකියාවක් මෙන් ම ඒ ගැන වැට්හීමක් ද ලබාගැනීමට හැකියාව ලැබේ.

නාට්‍ය නැරඹීම පිළිබඳ අවබෝධය මෙන් ම නාට්‍ය රචනය පිළිබඳ අවබෝධය හා අත්‍යවශ්‍ය වන නාට්‍ය ගෙලීන් පිළිබඳ ව දනුවත්වීමට ද ඉඩ ප්‍රස්ථා සැලසීම මෙමගින් ඉටු කෙරෙයි.

පාසල් අධ්‍යාපනය අතරතුර ම පාසල් සංවර්ධන ත්‍රියාවලියට දායකත්වය ලබාදෙමින් නාට්‍ය පිටපතක් රචනය සහ එය අධ්‍යක්ෂණය කිරීම තුළින් සාමූහික තම පිරිසකගේ ද එකරායි වීම තුළින් නාට්‍ය දරුණයක් කරලියට නැංවීමට දායකත්වය ලබා දීම ද සිපුවෙක් වශයෙන් අත්පත් කරගත හැකි වැදගත් වූත්, කාලෝචිත වූත් ප්‍රයෝගනයකි.

B කොටස

04. (i) ලෝකයේ හාවිත වන ප්‍රධාන රංග භූමි / රංග පිඨි

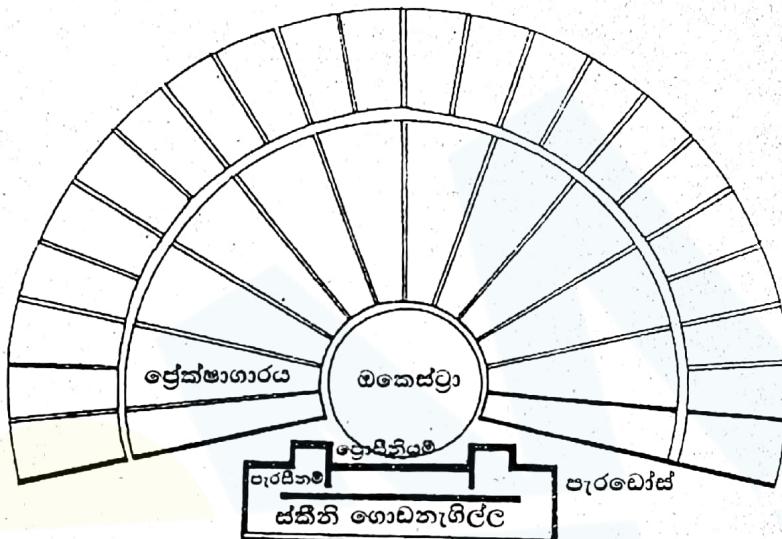
ලෝකයේ මෙතෙක් හාවිතයට පත් වූ හා හාවිතයේ පවතින නාට්‍ය රංග භූමි ගණනාවක් ඇත. ඒ අතරින් පැරණිතම රංග භූමියක් දැකිවන්නේ ශ්‍රී ප්‍රියියෙනි. එම රංග භූමිය අර්ථ වෘත්තාකාර හැඩයකින් නිම වූ අතර, එමෙන් රංග භූමියක් විය. එය ඇරිනා වේදිකාව තමින් ද හාවිතයේ පවතියි. එමෙන් ම හාරතයේ හාවිත වූ පැරණි රංග භූමි වර්ග තුනක් දැක්වේ. විකාශ්ට, වතුරුණ, තුනුණ වශයෙන්. ජපානයේ හාවිත වූ නොදා සහ කුඩා වේදිකා දෙක ද විශේෂයෙන් දැක්විය හැකි අතර, එංගලන්ත්‍රීය තේක්ස්පියර් නාට්‍ය දක්වූ එමුස්බේතින වේදිකාව ගෘහස්ථ වූ ඉතා විශිෂ්ට නිර්මාණයකි. මේ අමතර ව වර්තමානයේ හාවිත වන කුරුකෙන වේදිකා මෙන් ම අප රටේ ද හාවිතයේ පැවති සඩා, කමත, තානායම්පාල, කරලිය ආදි රංග භූමි මෙන් ම වර්තමානය දක්වා වැඩි වශයෙන් ම හාවිත වන අංශ සම්පූර්ණ ප්‍රායිනියම් වේදිකාව ද හඳුන්වාදිය හැකි ය.

(ii) ශ්‍රී ක හා සංස්කෘති රංග භූමි / රංග පිය පිළිබඳ තුලනාත්මක අධ්‍යාපනයක්

ලෝකයේ ඉතා පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සේ සලකනු ලබන ශ්‍රී ක නාට්‍ය සඳහා යොදාගනු ලැබූ ශ්‍රී ක රංග භූමියට හිමිවනුයේ ඉතා ම පැරණි සහ එතිනාසික ස්ථානයකි. ඉතා සෞන්දර්යාත්මක අතින් සහ එරට සංස්කෘතිමය වශයෙන් වටිනාත්මක කියාපාන ශ්‍රී ක වේදිකාව අද නටුවුන් තත්ත්වයට පත් ව ඇත. මෙය එළිමන් රංග භූමියකි. ජේක්ෂණයින් විසි දහසකට අධික ප්‍රමාණයකට ගල් ඇතිරි ජේක්ෂ් මත නිදහස් ව වාචි වී නාට්‍ය නැරඹීමට තරම් වූ ජේක්ෂණකාගාරයකින් සමන්විත වූවකි. මුළු යුගයටත් වඩා තුම්වත් හාවයකට පත් වූ ශ්‍රී ක රංග භූමිය ඔකස්ට්‍රාව නම් කොටස එක්වීමෙන් වඩාත් තුම්වත් හා සවිස්තරාත්මක එකක් බවට පත්විය.

මෙහි ප්‍රධාන වශයෙන් ස්කීනි ගොඩනැගිල්ල පැරවේස්, පැරසීනියම්, ප්‍රොසීනියම්, ඔකස්ට්‍රා ආදි වූ ප්‍රධාන අංග රංග කාර්යයෙහිලා මහෝපකාරී වූ බව ශ්‍රී ක නාට්‍ය වේදිකාව පිළිබඳ ව ගවේෂණය කිරීමේ දී දැනගැනීමට ලැබේ.

ශ්‍රී ක වේදිකා සැලැස්ම



ශ්‍රී ක නාට්‍ය වේදිකාවට වඩා සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් වූ සංස්කෘති නාට්‍ය වේදිකාව හාරනයේ විද්‍වත්තුන්ගේ පැසසුමට සහ විමර්ශනයට හාරනය වූ එතිනාසික හා පොරාණිකත්වය, සහාත්වය කියාපාන අවුරුදු දහස් ගණනක දුරාතිතයක් හිමිකරගත් නාට්‍යාගාරයක් සේ සැලකේයි. මෙය ගැහස්පි වේදිකාවකි. මෙම නාට්‍ය වේදිකාව ප්‍රධාන වශයෙන් වර්ග තුනකින් සමන්විත ය. මෙය හරතමුණීගේ නාට්‍ය යාස්තුයේ රංග යාලාවේ හැඩිය අනුව වර්ග 3 කට වෙන් කර දක්වයි.

1. විකාශ්ට්‍රා
2. වතුරුණ
3. තුෂ්‍ර යනුවෙනි.

එමෙන් ම නාට්‍ය යාලාවේ ප්‍රමාණය අනුව ත්‍රිවිධාකාර ය.

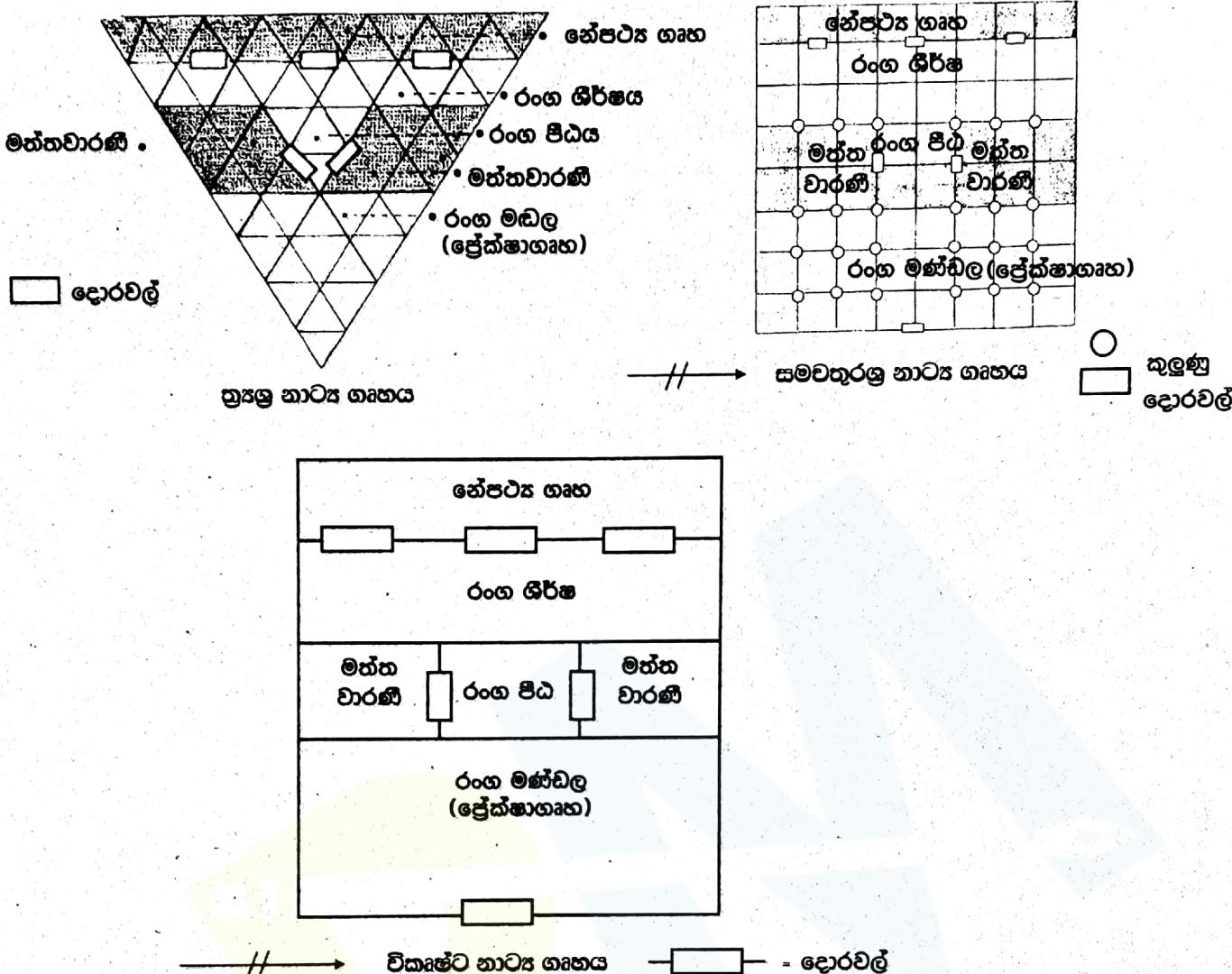
1. ජේන්ස්යි (රියන් 108)
2. මධ්‍යම (රියන් 64)
3. අවර (රියන් 32)

විෂේෂු පුරාණයේ ද ප්‍රමාණ අනුව කරන වර්ගීකරණය මිට සමාන ය. එහෙන් එහි නාට්‍ය යාලාවල හැඩිය අනුව වර්ග 7 ක යාලා ගැන සඳහන් ය.

1. විසදාය හැඩිය
2. ත්‍රිකෝණාකාර හැඩිය
3. වතුවාකාර හැඩිය
4. අණ්ඩාකාර හැඩිය
5. වතුරුණාකාර හැඩිය
6. අෂ්ට්‍ර කෝණාකාර හැඩිය
7. සොලොස් කෝණාකාර හැඩිය

නාට්‍ය නැරඹීමේ දී රංග යාලාව රජුන්ට යෝගා පරිදි නිර්මාණය වූවා යැං්ඩ සිතිය හැකි අතර, රටේ ප්‍රහු ජනතාව සමග රජු සහ ස්ත්‍රීන් ද නාට්‍ය නැරඹීමට පැමිණි බවට විස්තර සඳහන් වේ. ජේක්ෂණකාගාරයේ කුලුණු සතරයි. එය කුල අනුව වෙන්කර තිබූ අතර, සුදු වැශි මූහ්මණයන්ට ද, රණ වැශි ක්ෂේත්‍රීයන්ට ද, කහ වැශි වෙශයන්ගේ කුල අනුව වෙන්කර තිබූ අතර, සුදු වැශි මූහ්මණයන්ට ද, රණ වැශි ක්ෂේත්‍රීයන්ට ද, කහ වැශි වෙශයන්ගේ ආසන ද, කුල වැශි මූහ්මණයන්ගේ ආසන ද වෙන් කර තිබේ. පහත දුක්වෙන රංග යාලා සැලැස්මට අනුව එහි කොටස විස්තර කෙරේයි.

සංස්කෘත නාට්‍ය වේදිකා සැලැස්ම



(iii) නාට්‍ය පුද්ගලනය කෙරෙන ස්ථානය අනුව රෝග ශෙළිය හැඩැගැන අපුරු (ග්‍රීක හා සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් ඇපුරෙනි)

ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ රෝග දූෂ්චරිය විශාල නිසා තැවත් ප්‍රමාණයෙන් විශාල කොට පෙන්වීමට අවශ්‍ය විය. මේ සඳහා භාවිත කළ අඩු උස පාවහන් කොඩුරනස් තමින් හැඳින් වූ අතර, ඒවා පැලදීමෙන් තැවත් උස් ව පෙන්වීමට ස්ථියාකර ඇති බව පෙනෙයි. ඇපුම් කඩා හැලෙන පුළු බර වස්ත්‍ර, ලෝගු වැනි දිග ඇපුම් වර්ග භාවිත කිරීමත්, උස් වූ හිස් පළදුනා භාවිත කිරීමෙන් ද තැවත් ඉතා උසට පෙන්වීම අපේක්ෂා කර ඇත. එමෙන් ම වෙස් මුහුණු පැලදීම ද විශේෂිත විය.

ග්‍රීක ස්ක්‍රීනියේ ඉහළ මාලයක් ගොඩනෑවීම හේතුවෙන් යන්තු සුතු භාවිත කර වරිත ප්‍රවේශ සිදුකරනු ලැබේ. විශේෂයෙන් ප්‍රේක්ෂකාගාරය විශාල ව හා විවෘත ව පිහිටීම නිසා ඇතින් සිටින ප්‍රේක්ෂකයාට ඇශෙන සේ මවුන් භාවිත කළ වෙස් මුහුණුවලට හඩ ගුණ කිරීමේ යන්තු සවි කර තිබිණි යැයි ද සඳහන් වේ. එමෙන් ම නාට්‍යයකට අවශ්‍ය විදුලි කෙටිම පෙන්වීමට විදුරු ප්‍රිස්ම භාවිත කර තිබේ. එමගින් හිරු එමිය පරාවර්තනය කර දක්වයි.

සංස්කෘත නාට්‍ය වේදිකා සැලැස්ම අතින් භාත්පසින් ම වෙනස් ස්වර්පයක් දැරීම නිසා ග්‍රීක රෝග දූෂ්චරියේ දී තැවත් වෙස් මුහුණු භාවිත කළ ද, සංස්කෘත රෝග දූෂ්චරියේ කුඩා ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාවක් හා කුඩා වේදිකාවක් වීම නිසාත්, ගෘහස්ථ ව පිහිටීම නිසාත් සාත්වික අභිනය මැනවින් විදහා දක්වීමේ අවශ්‍යතාවය තිබිණි. ග්‍රීක නාට්‍යයේ යන්තෙශ්‍යපකරණ භාවිතය තිබුණ් ද ඒවා තිරමාණය කරගැනීම සඳහා විවිධ ක්‍රම භාවිත කර තිබීමත්, දෙවියන් ආදි වරිත ඉහළට ගෙන ඒම ආදි උපක්‍රම භාවිත කිරීමත් නිසා ඉතා සංකීරණ බවතින් යුත්ත විය. එහෙත් සංස්කෘත වේදිකාවේ සම්න් සහ රෙදුවලින් භාවිත කරන ලද තාවෙශ්‍යපකරණ භාවිතය දක්නට ලැබිණි. එමෙන් ම ග්‍රීක නාට්‍යයේ තැවත් වේදිකාවේ පැරුණුවේ නම් ස්ථානයෙන් රෝගාවතරණය වීම සිදුවීම දක්වුව ද සංස්කෘත වේදිකාවේ දී විශේෂිත රෝග ප්‍රවේශ සිදු කරනු ලැබේ. ගෘහස්ථ, ආසනස්ථ, පරික්ෂේප වශයෙන් එම ප්‍රවේශ ක්‍රම හැඳින්වීණි.

සංස්කෘත වේදිකාවේ විදුෂක වැනි වරිත පේශීකායාට ඉතා සම්පූර්ණ වීම සිදු වූ අතර, ශ්‍රී ක වේදිකාවේ මුඩිය සහිත වෙස් මුහුණු හාවිත කිරීමෙන් උච්චාරණය දුරට ප්‍රක්ෂේපණය කර දක්වීය.

එක් ස්ථානයකින් තවත් ස්ථානයක් කර ප්‍රතාවීම හා එම ස්ථානය වර්ණනා කිරීමට තව තැනකට යාම පේශීකායාට දැන්වීම සඳහා වටයක් ගොස් එම ස්ථානයේ සිට ම ස්ථාන මාරුව පිළිබඳ ව දත්තීම සංස්කෘත නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී දක්ගත හැකි වූ සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් විය. මෙම ස්ථානය ඇශාලිමේ ලක්ෂණය ශ්‍රී ක නාට්‍යවලට සමාන ලක්ෂණයක් සේ සැලකිය හැකි ය. රීට ප්‍රධාන වශයෙන් දක්ගත හැකි කරුණ වනුයේ මෙම රෝග භූමි දෙකෙහි ම පසුතල හාවිත තොටුණු නිසා වාවික අභිනය ප්‍රබල ලෙස හාවිත කරමින් කාලය සහ ස්ථානය හැයැවීම සිදුවිය. එමෙන් ම. පරිසර වර්ණනා ආදිය ද ගායක කණ්ඩායම මගින් සහ නැවතන් අතින් ද සිදුවිය.

මෙම ආදී වශයෙන් ශ්‍රී ක හා සංස්කෘත වේදිකා අනුව රෝග ගෙවිය නිර්මාණය වී ඇති බව ඉහත කරුණුවලින් සනාථ කෙරෙයි.

05. (i) එළිසබේතින පුගයෙන් පසු පුරෝපයේ බිජ වූ විවිධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්

එළිසබේතින පුගයෙන් පසු ව පුරෝපයේ විවිධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් ගණනාවක් බිජිවන්නට විය. ඒවා නම්,

- | | |
|---|---------------------------|
| * රෝමැන්ටික් නාට්‍ය රිතිය | * අතිනාටක |
| * ස්වාහාවික නාට්‍ය රිතිය | * යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතිය |
| * ආඛාර්ය රෝගනය හෙවත් එපික් නාට්‍ය රිතිය | * කුරිරු රෝගනය |
| * දිලිංග රෝගනය | |
| * අභුතරුපී හෙවත් අසම්මත රෝගනය (විකාරරුපී) | |

යනාදී වශයෙන් හඳුන්වාදිය හැකි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් මෙම වකවානුවේ දී පුරෝපයේ බිජිවන්නට විය. ඔගස්ට් ස්ටේන්ඩ්බරිග් ස්වාහාවික රෝග රිතිය බිජිකරුම්මට කටයුතු කර ඇති අතර, එම රෝග රිතියේ නාට්‍යයක් තුළ සිදුවන සිද්ධීන් හා රීට අදාළ කරගනු ලබන අනුෂාංගික අංගවල ද තාත්වික බවක් හෙවත් ස්වාහාවික ව යොදාගනු ලබන දේ විය පුතු බැං ජපන්වා දෙයි.

බරෝපේල්ට් ලෞජට් විසින් ආඛාර්ය රෝග අනුව නාට්‍ය නිර්මාණය කිරීමට මුල් වූ නාට්‍යකරුවෙක් හා නිර්මාතාවරයෙක් වශයෙන් සැලකෙන අතර, එහි දක්වීය පුතු මුලික පදනම වී ඇත්තේ නැවතා සහ පේශීකායා අතර ආත්මිය බැඳීමෙන් දුරස් ව කටයුතු කරන බවකි. සැමුවෙල් බෙකට් ආදින් විසින් අභුතරුපී හෙවත් විකාරරුපී රෝග රිතිය අනුගමනය කර ඇත. ගෙෂ්බේර් එනකම් නාට්‍යය විකාරරුපී නාට්‍යයකි. පුරෝපයේ සම්භාවන්වයට පත් වූ යථාර්ථවාදී නාට්‍ය රිතියේ පුරෝගාමියා සේ සැලකෙන්නේ තොරිවියානු ජාතික නාට්‍යකරුවෙක් සේ සැලකිල්ලට බඳුන් වූ හෙතුරික් බුබිසන් ය. මොහු විසින් ලියු නාට්‍ය 25ක් පමණ වන අතර, වත්මන් නාට්‍ය කෙරෙහි විශාල බලපෑමක් ඇති කිරීමට සමත් වී ඇත.

(ii) අභුතරුපී හෙවත් අසම්මත රෝග රිතිය

20වන සියවස අගහාගය වන විට දෙවැනි ලෝක මහා සංග්‍රාමය නිසා ඇති වූ ආර්ථික, දේශපාලනික අරුම්දකාරී බව නිසා පුරෝගා සමාජයේ ජීවත් වූ මිනිසාගේ ජීවිතයේ සන්සුන් බව අනාගත අපේක්ෂා හා බලාපොරාත්තු සුන්ව යන බවක් පෙනෙන්නට විය. භොතික හා ආධ්‍යත්මික විපර්යාසයන් නිසා විශාල කැළඹිල්ලකට පත් 20වන සියවසේ පුරෝගීය මිනිසුන්ගෙන් කොටසක් තුළ පහළ වූයේ ජීවිතය පිළිබඳ අරථ ගුනා හැරිම මාලාවකි. මෙසේ හෙයින් එම අරථයන් පදනම් කොටගත් සාන්දාල්පිකවාදය වැනි දරුණයන් බිජි විය. මෙම අභුතරුපී නාට්‍යවල අරමුණ වන්නේ මනුෂා ජීවිතයේ ඇති අරථ විරහිත බව හා මිනිසාට එසින් ගැලීමක් තොමැනි බව පෙන්වා දීමයි. සීමා රහිත අපේක්ෂාවන්ගෙන් යුත් මිනිසාට එය ඉටුකර ගැනීමට ඉඩක් තොලැබෙන තත්ත්වයෙහිලා මහු බොහෝ සෙයින් කළකිරීමට පත් වීම නිසා ඇති වූ අපේක්ෂා හංගත්වය හේතුවෙන් අසම්මත හෙවත් අභුතරුපී නාට්‍ය බිජි විය.

මෙම සංකල්පය ප්‍රථම වතාවට එහි දක්වන ලද්දේ 1942 දී ඇල්බෙයා කැමු විසින් ලියන ලද The Myth of Sisyphus නම් ග්‍රන්ථයෙන්. මෙම සම්ප්‍රදාය මෙතෙක් පැවති නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට ප්‍රථම විය. සම්මත නාට්‍ය ආකෘතියේ ලක්ෂණවලට ප්‍රතිවිරුද්ධ ලක්ෂණ අසම්මත නාට්‍ය තුළ අන්තරුගත වේ. මෙම ව්‍යාගයේ නාට්‍ය බිජි වත්තේ සැමුවෙල් බෙකට් නම් නාට්‍යකරුවා විසින් 1952 දී රටනා කරන ලද Waiting for Godot (ගෙෂ්බේර් එනකම්) යන නාට්‍ය රටනා කිරීමත් සමග ය. එය ප්‍රථම අසම්මත ගණයේ නාට්‍ය රටනය ලෙස හැඳුන්විය හැකි ය. පසු ව ලෝකය පුරා මෙවැනි නාට්‍යකරුවේ රෙසක් බිජි විය. රුමේනියානු ජාතික ඉපුරින් අයනෙස්කේ, ඇමරිකාවේ එධිවිධ මිල්වී, එංගලන්තරයේ හැරල්ඩ් ප්‍රන්ටර්, රුසියාවේ ආතර ඇඩමෝව්ලි, ජර්මනියේ ගුන්තර් රුජ් වැනි නාට්‍යකරුවන් විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

(iii) ගෝඩ් එනකම

සැමුවල් බෙකටිගේ නාට්‍ය අතර අතිශයින් විවාද සම්පන්න නාට්‍යය ගෝඩ් එනකම් නාට්‍යයයයි. අනුතරුපි නාට්‍යයක් වන මෙය මුල්වරට රාගගත කෙරුණේ 1953 දී පැරීසියේ දී ය. විකාරුපි හෙවත් අසම්මත නාට්‍ය රිතියට ඇතුළත් ගෝඩ් එනකම් නාට්‍යය ගෝඩ් උත්තැහැ හෙවත් ගෝඩ් මහතා එනතුරු බලා සිටිති. අනෙකුත් නාට්‍ය රිතින්ගෙන් බොහෝ සෙයින් වෙනස් වූ මෙම නාට්‍ය තුළින් බෙකටි බලාපොරාත්තු වූයේ කථාවක් කිම නොවේ. නාට්‍යයෙන් මතු වූ ගැටුවට විසඳුමත් ලබා දී ජ්‍යෙෂ්ඨකයන් නිවෙස් කරා යැවීම ද ඔහුගේ අහිමතය නොවේ ය.

ගෝඩ් එනතුරු බලා සිටීමට සිදුවීම ඔවුන් උගුලකට හසුම්මිමක රදි සිටීමට ඔවුන්ට බල කරන කිසිත් නැත. එසේ ම යන්තැයි දිරි ගන්වන කෙනෙක් ද නැත. ගැලීමට ඇති එක ම මාරුගය මරණයයි. එක ම සහනය රාත්‍රියයි. සියදිවි නසා ගැනීමට කතිකා කළ ද ක්‍රියාවට නැංවීමට ඔවුහු අපාහාසන් ය. එබදු අවශ්‍යතාවක් ඔවුන්ට ඇත්තේ ද නැත. මෙසේ ගෝඩ් එනකම් බලා සිටීම වූ කළේ ජ්‍යෙෂ්ඨය අවසන් වනතුරු බලා සිටීන්ට වන දෙයකි. රාත්‍රිය අවසන් වනතුරු බලා සිටීමකි. නාට්‍ය හමාර වනතෙක් බලා සිටීමකි. මෙම බලා සිටීමේ අවසානයක් නැත. මෙය නිෂ්පාල බලා සිටීමකි.

සම්මත නාට්‍යයක් වූ කළේ නිර්මාණය වනුයේ වරිතයන්ගේ අන්තර සම්බන්ධතාවයන්ගෙන් එළැඳුමක් ද? යන්න පිළිබඳ සංදේශයන් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ දැනුවීම පෙරවුකාට ගනිමිනි. එහෙන් ගෝඩ් උත්තැහැ එනකන් නාට්‍යයෙහි කිසිවක් සිදු නොවුන බව ප්‍රේක්ෂකයෝ ඉකම්නින් ම වටහා ගනිමිනි. නාට්‍යය දිව යනුයේ කෙටි සංවාද තුළිනි. දිගු සංවාද ඇත්තේ කිහිපයක් පමණි. කාලය පිළිබඳ ව තිරතුරු ව කථා කිරීම ද බෙකටි නාට්‍යවල ලක්ෂණයකි. එය මෙම නාට්‍යය තුළින් ද දිස් වේ.

බෙකටි කාතිය සමස්තයක් වශයෙන් ගත්තෙක් වශයෙන් ගෝඩ් එනකමට බෙදා දක්වේ. මහා ක්‍රියා රිති නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් තුනකට බෙදා දක්වේ.

06. (i) ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය ප්‍රෘති

මහා ක්‍රියා ජේක්ස්පියර විසින් රිති නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් තුනකට බෙදා දක්වේ.

1. ගෝඩ් නාත්‍ය

2. සුඛාන්ත

3. එතිනාසික

ගෝඩ් නාත්‍ය නාට්‍ය ගණයට ඇතුළත් නාට්‍ය වශයෙන්,

1. රෝමියෝ පුලියටි

2. හැමිලටි

3. ඔතෙලෝ

4. ලියර් රජයනාදී නාට්‍ය විශේෂයෙන් සඳහන් කළ හැකි ය.

සුඛාන්ත නාට්‍ය ගණයට ඇතුළත් නාට්‍ය වශයෙන්,

1. වැනිසියේ වෙළෙන්දා

2. ගිමිනානයේ රෝක සිහිනයක්

3. අස්ස් සු ලයික් ඉටි

4. කොම්බි මින් එරස් යනාදී නාට්‍ය සඳහන් ව ඇති අතර,

එතිනාසික නාට්‍ය ගණයට

1. රිවර්ඩි ද තරඩි

2. කිං ජෝන්

3. හෙන්රි ද මිල්ට්

ඇතුළත් කෙරෙන අතර, මෙම ක්‍රියා අතින් ලියැවුණු මුල් ම කාතින් අතර ඉතාමත් සාර්ථක ම කාතින් කිහිපයක් නම් තුන්ටන රිවඩි, ද විමෙන් මින් ද ආරු, රෝමියෝ ඇත්තේ පුලියටි හා දෙවෙනි රිවඩි යන කළා කාතින් එම ගණයට අයන් වේ. මෙම නාට්‍ය කිහිපය මෙම රෝකයා තුළ පැවති ජේවන පරිජානය මෙන් ම සාන්දර්ඩින. කුසලතාව ද පුවා දක්වයි.

(ii) ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍ය කාලීන් හි පොදුවේ දක්නට ලැබෙන විශේෂතා

මෙතුමාගේ නාට්‍යවල පොදුවේ දක්ය හැකි විශේෂතා ගණනාට්‍යා ගෝඩ් නාට්‍යයා ඇති අතර, කාචාමය හාඡාවක් යොදාගෙන තිබීම විශේෂිත ලක්ෂණයක් වනුයේ ගද්‍ය ස්වරුපයෙන් ඉදිරිපත් කරනවාට වඩා ප්‍රේක්ෂක රස ජනනයට ඉතාමත් යෝගා තත්ත්වයක් නිබා ය. එමෙන් ම නාට්‍ය පිටපත ඉතා ක්‍රියාත්මක වී ඇති අතර, හාඡාව සහ වරිතවල ගති ලක්ෂණ මගින් එහි කථා තේමාව මතුකර දක්වා ඇත්තේ ඉදිරිපත් කිරීම ප්‍රේක්ෂකයාගේ රස වින්දනයට ද රැකුලක් ඇති කරයි.

කඩා පුවන තෝරා ගැනීමේ දී එහිහාසික හා පුරාණෝක්ති මෙන් ම ජනප්‍රධාන්වලින් ද වස්තු විෂය තෝරා ගැනීම මගින් එහි නිර්මාණ බව හා නිවැරදි බව ඔප්පු කිරීමට ද හේතු විය. එමෙන් ම බොහෝ විට පූභ සංඛ්‍යාතයේ වරිතයක් ප්‍රධාන කරා නායකයා හැවියට යොදා තිබීම ද මෙතුමාගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන යුව්‍යියෙෂිත කරුණක් විය.

(iii) ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයෙන් ඉස්මතු වන ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබෙන විශේෂතා

1558 සිට 1603 තෙක් වූ 01වන එලිසබේත් රැඹුනගේ පාලන සමය නාට්‍ය කළාවේ ස්වර්ණමය යුගයක් වූයේ විලියම් ජේක්ස්පියර් හා මහුගේ නාට්‍ය කළාව නිසා ය. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යය ද මහු නිර්මාණය කළ වියව සාධාරණ, පර්වකාලීන හා සරව් හෝමික ලක්ෂණවලින් යුත්ත ය.

ජේක්ස්පියර් තම නාට්‍ය සඳහා ආනුෂ්‍යිය සකස් කර ගනු ලැබූයේ විවිධ මූලාශ්‍ර වලිනි. ක්‍රි.පූ. පළමු වන සියවසේ රෝමයේ වූසු තරපතියෙකු වූ ජුලියස් සිසර් සාතනාය පිළිබඳ සිදුවීම පාදක කොටගෙන මෙම නාට්‍ය රචනා කර ඇත. මෙවැනි එහිහාසික සිදුවීම තම නාට්‍ය සඳහා මූලාශ්‍ර කරගැනීම ජේක්ස්පියර්ගේ විශේෂ ලක්ෂණයකි. රෝමයේ ප්‍රබල ජනනායකයෙකු වූ සිසර් සාතනා සිදුවීම ප්‍රේක්ෂකයාට දෙනෙන පරිදි නාට්‍යයේ විය වූ ගළපාගෙන ඇත. ජේක්ස්පියර් නාට්‍ය වැඩි සංඛ්‍යාවක මහු ජීවන් වූ කාලයේ එංගලන්තයේ සිදුවීම පසුවීම තරගෙන නැති අතර, මෙම නාට්‍යය ද රෝමය පසුබීම කර ගොඩනැගි ඇත.

ජේක්ස්පියර්ගේ සැම නාට්‍යයක් ම අංකවලට බෙදා එම අංක තවත් දරුණ නිහිපයකට ද බෙදා දක්වා ඇති. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යය ද අංක 05කට බෙදා ඇති අතර, ඒවා තවත් දරුණ ලෙස බෙදා තිබීම ද දක්නට ඇත. මෙය මෙම නාට්‍යවල ආවේණික ලක්ෂණයකි. මහු තම නාට්‍ය සඳහා වේදිකා පසුතල හාවිත නොකරයි. ඒ වෙනුවට ස්ථාන පිළිබඳ ප්‍රේක්ෂකයන්ට හගවනු ලැබූයේ තාවත්තේ ඇඟුම්වලින් ප්‍රධාන වරිතය හිස පැලදි මුවන්නේන් සහ සිංහාසනයෙනි. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ ද සිසර් හිස පැලදි මුවන්න ආදිය ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

ජේක්ස්පියර් තම නාට්‍ය සඳහා සමාජයේ සැම වරිතයක් ම අන්තර්ගත වන සේ වරිත නිර්මාණය කර තිබීම විශේෂ ලක්ෂණයකි. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ සිසර් අධිරාජ්‍යයා, සපත්තු මසන්නා, පේන කියන්නන්, සෙබේන්, සින්නා නම් කවියා වැනි වරිත උදාහරණ ලෙස ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

ජේක්ස්පියර්ගේ කාචාමය බස්වහර ද මහුගේ නාට්‍යවල රසය වඩාත් ප්‍රේක්ෂකයාට දුනීමට හේතු විය. එක්තරා ගෙවියකට උව්චාරණය කිරීම පිශීස පදනමය ස්වරුපයකි. ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යවල සංවාද රචනා කර තිබේ. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ එන පහත සංවාදවලින් එය වඩාත් නොදින් පැහැදිලි වෙයි.

"බඩටස් - මගේ අවශ්‍ය ගොරවාන්විත බිරිය ඔබයි. මගේ මුළු ගිරිය පුරා ම කරකැවිල්ල මේ වේදනාවෙන් පිරිවිව හදවතට ඇතුළු වෙන රක්ත වර්ණ ලේ ධාරාව වගේ ම ඔබන් මට අවශ්‍යයි."

"මාරක් ඇන්ටනී - කොයිතරම් ආදරයෙන් ද සිසර් බඩටස්ට සැලකුවේ මේ තමා සිසර්ට ඇතුළු අතින් සියලු ම පහරවල්වලට වඩා දරුණු ම මරු පහර සිසර්ට මහු අනිනවා දක්ත පසු අක්තයාත්‍යතාවය මිතු දෝශිත්තේ කඩුවලටත් වඩා ප්‍රබලයි. සින් තිබූ දෙරිය සම්පූර්ණයෙන් ම පිරිහි මහුගේ ඒ උදාර හදවත පුපුරා පොම්පේගේ ප්‍රතිමාව පාමුල විර සිසර් ඇද වැටුණා..."

අදුනත සිදුවීම බහුල වීම ද ජේක්ස්පියර් නාට්‍යවල දැකිය හැක්කකි. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ පිළිප්පිහි කුඩාරම ලාගෙන සිටිනා රාත්‍රියක බඩටස් සිසර්ගේ අවතාරය දැකීම මෙවැනි සිදුවීමකි. පූභ සමාජයේ වරිත ප්‍රධාන වරිත විම සහ ඔවුන්ගේ බෙදනීය අවසානය ද මෙම නාට්‍යවල දැකිය හැකි ය. සිසර් බඩටස් වැනි සමාජයේ පූභ පැලැන්තියේ, උසස් තිල දරණ අය ද මෙම නාට්‍යයේ දී බෙඳුනාක ඉරණමකට මුහුණ දෙයි. මෙය ජේක්ස්පියර්ගේ යොකාන්ත නාට්‍යවල පොදු වූ ධර්මතාවයකි.

ජේක්ස්පියර් තම නාට්‍ය සඳහා යොදාගනු ලැබූයේ සර්වකාලීන තේමාවන් ය. නොද - නරක, දුක - දොම්නය, සතුරුකම් - මිතුරුකම් ආදි වූ මිනිස් වර්යාවන්ගේ සංකලනයක් ලෙස පන්ති සමාජයේ සර්වකාලීන තේමා ද හද කම්පා කරවන ලෙස ප්‍රබල ව තම නාට්‍ය තුළින් ඉදිරිපත් කරයි. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ ද මෙම තේමා ඉතා ප්‍රබල ව ගොඩනැගේයි. මාක් ඇන්ටනීගේ අවමංගල දේශනයේ දී වඩාත් නොදින් එය ඉස්මතු කරනු ලබයි.

මේ අනුව විලියම් ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යවල දැකිය හැකි විශේෂතා ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ ක්‍රමවත් ව ඉදිරියට ගළපායමට මහන් රැකුලක් වී ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

I තොටය

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

A දේශීය තාට්‍ය කලාව

01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවිත් ප්‍රධාන ගාන්තිකර්ම

ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවිත් ප්‍රධාන ගාන්තිකර්ම ප්‍රධාන සම්පූදායන් තුනක් මස්සේ විකාශනය වී ඇත. එනම් උඩරට, පහතරට සහ සබරගමු යෙනුවෙනි. මින් උඩරට ප්‍රදේශයට ආවේණික වූ ගාන්තිකර්ම පිළිබඳ සැලකීමේ දී කොහොඹාක්‍රමකාරී ගාන්තිකර්මය මූලික වන අතර, මිට අමතර ව කඩවරකංකාරිය, හැටපස් මංගල්‍ය නමින් ද හැඳින්වෙන ගාන්තිකර්ම ද සඳහන් ව ඇත. පහතරට ප්‍රදේශයට ද ආවේණික ව ප්‍රවිත් වී ඇති ගාන්තිකර්ම ගණනාවක් පවතියි. එනම් දෙවාල්මඩුව, දහඅට සන්නිය, රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය, සුනියම් ගාන්තිකර්මය, ගරායකුම ආදි වශයෙන් විවිධ තර්තන හා නාමෝත්වන අංගවිත් සමන්විත වූ ගාන්තිකර්ම පවතියි. සබරගමු සම්පූදායට අයන් ගාන්තිකර්ම වශයෙන් පහන්මඩුව ප්‍රධාන වන අතර කිරීමඩුව, පුනාමඩුව, බලි ගාන්තිකර්මය ආදි වූ ගාන්තිකර්ම පවතියි. මේ සඳහා වූ වාද්‍ය භාෂ්ච ද වෙන් වෙන් වශයෙන් පවතියි. උඩරට ගාන්තිකර්ම සඳහා ගැට බෙරය යොදාගනු ලබන අතර, පහතරට ගාන්තිකර්ම සඳහා දෙවාල් බෙරයන්, සබරගමු ගාන්තිකර්ම සඳහා ද්‍රුල් බෙරයන් සාම්පූදායික ව යොදාගනු ලැබේ. ගාන්තිකර්ම දෙවියන් උදෙසා හා යකුන් උදෙසා පවත්වනු ලබයි.

෋ඩරට ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය පොදු ගාන්තිකර්මයක් වශයෙන් ඉතා ඇත අතිතයේ සිට පවත්වාගෙන එනු ලබන අතර, උඩරට ප්‍රදේශවල පැනිර පවතියි. පහතරට ගාන්තිකර්ම පහතරට ප්‍රදේශවල පැනිර පවතින අතර, මාතර හා බෙන්තර වශයෙන් ද සම්පූදායන් දෙකකට අනුව හැඩගැසී ඇත. සබරගමු ගාන්තිකර්ම සබරගමුව සමන් දෙවාලය, රත්නපුර ආදි වූ ප්‍රදේශයන් හි පැනිර පවතිනු දැකිය හැක.

(ii) ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමෙන් අර්ථකා කෙරෙන අරමුණු

ඉතා ඇත අතිතයේ සිට ම මිනිසුන්ගේ පොදු ගාන්තිකර්ම බවට පත් වූ මෙම අහිවාර විදින් තුළ ඔවුනාවුන්ගේ බොහෝ කාර්යභාරයන් සංඛ්‍යාත කරගැනීමට මහත් පිටුබලයක් වූ බව පෙනීයයි. ඒ අනුව කෘෂිකාර්මික ජ්වන රටාවකට හිමිකම් කියන අප රටේ මිනිසුන් බවහෝග සම්පත් හා සෞඛ්‍ය වැඩිදියුණු කරගැනීමේ අරමුණින් සැකින්වය පතා ගාන්තිකර්ම කළහ. එමෙන් ම සෞඛ්‍යය හා සැකින්වයේ ලක්ෂණයක් ලෙස මිනිසුන්ගේ මූලික ජ්වන වශයෙන් වන ප්‍රවාහ හා පොදු සමාර්ථ කෙරෙහි බලපාන බවහෝග සම්පත් පමණක් තොට, දරුපල අර්ථකාව ද සැලකුනු.

එමෙන් ම දරුවන් ඉපදීමට සිටින මවිවරුන්ගේ ගේ සංරක්ෂණය, දරුවන් බිජ කිරීම සඳහා පිහිට ආයිරවාදය, බිජිකළ දරුවාට කුඩා කළ සිට ම ආරක්ෂාව සඳහා සෙන් ගාන්තියක් සලසා ගැනීමට පමණක් තොට, රෝග නිවාරණය, වස්දෙදාස් දුරුකරුම් සඳහා ද ගාන්තිකර්ම පැවැත්වීමට කටයුතු කළ බව පිළිගැනීමයි.

විශේෂයෙන් එක් එක් ගාන්තිකර්ම සලකා බැලීමේ දී එහි පිළිවෙත් පැහැදිලි වේ. පහතරට දහඅට සන්තිය වැනි ගාන්තිකර්ම තුළින් එදා මෙන් අද් මිනිසුන් තුළ පවතින යක්ෂ හය ආදිය දුරුකරුම් සඳහා මෙන් ම යම් යම් උපදුවයන් මූලික කරගෙන ද කරනු ලබයි. සන්නි යකුන්ගෙන් හා ගුහ අපලවිලින් මිදිමේ පරමාර්ථයෙන් කරනු ලබන දහඅට සන්තිය තුළින් එක් එක් රෝගාබාධ මැඩ පැවැත්වීමේ හැකියාව ඇති බව මුවන්ගේ විශ්වාසය විය. ඒ අනුව කොර සන්තිය, ජල සන්තිය, අමුක්ක සන්තිය ආදි වූ සන්නි යකුන්ගේ බැලීම මැඩපත්වා සහනය, නිරෝගී බව පතා කරන්නට වූ බව දැක්වේ.

ඉහතින් සඳහන් කළ කොහොඡාක්‍රමකාරී ගාන්තිකර්මය පොදු ගාන්තිකර්මයක් වූ ඇතර, එය දෙවියන්ට පුද පෙන් පිළිගන්වීම් ගම්වලට පැමිණෙන පැබෙල ආදි රෝගාබාධයන් සමනාය වීම සඳහා සියලු දෙනා ජ්කරාදී වී පැවැත්වීමට ක්‍රියාකර ඇති. කොහොඡා රජ තුන්කටටුවක් හා තවත් දෙවිවරු උදෙසා පිහිට පැනිම මින් සිදුවිය. කුණුරු අස්වනු තෙලා ගැනීමෙන් සෞඛ්‍ය කොටස පිදීම ද, අලුත් කන්නය සරුසාර වීමත්, අදාශනානා බලවේගවලින් විපත් සිදුනොවීමත්, දෙවියන්ට තුනි පිදීමටත් මේ ගාන්තිකර්ම මස්සේ ක්‍රියාත්මක වී ඇති බව පෙනීයයි.

පහතරට ප්‍රදේශවල කාන්තාවන් උදෙසා ම පැවැත්වෙන එක් ගාන්තිකර්මයක් හැකියට රටයකුම හෙවත් රිද්දියාගය සඳහන් කළ හැකි ය. වද හාවයෙන් පෙළෙන ස්ත්‍රීන්ට දරු උපත් සඳහා එම ගාන්තිකර්මය ඉවු කිරීමට උත්පුක වූ බවත් පෙනීයයි.

සබරගමු සම්පූදායේ පහන්මඩුව, කිරීමඩුව ආදි ගාන්තිකර්ම මගින් පත්තිනී දෙවියන් වෙනුවෙන් පුද ඔජ්පු කිරීම සිදුකරන අතර, එය පහතරට දෙවාල්මඩුවට ද පොදු වූ බව පෙනීයයි. කතරගම දෙවියන්, විෂ්ණු දෙවියන් ඇතුළු සියලු දෙවිතාවුන්ගෙන් පිහිට පතා පැවැත්වීම හා පුරුෂ විධින් සිදු කිරීම නිසා මේ සියලු අහිපායන් මස්සේ සලකා බැලීමේ දී රෝග නිවාරණය, දිර්සායු පැනිම, වස්දෙදාස් දුරු කිරීම, සෞඛ්‍යය යනාදී මෙකි අර්ථකා මුදුන් පමණුවා ගැනීමේ අරමුණින් ම සිදු වූ බව මනා ව පැහැදිලි වේ.

(iii) දේශීය ගාන්තිකරුමවල අන්තර්ගත නාට්‍යමය ලක්ෂණ

දේශීය ගාන්තිකරුම අන්තර්ගත වූ නාට්‍යමය ලක්ෂණ මස්සේ සලකා බැලීමේ දී නාට්‍යයක ආරම්භක සහ්යිජ්පානය සහිවුහන් කෙරෙන්නේ ද මෙහි ඇතුළත් නාට්‍යමය ලක්ෂණ මස්සේ බව මහාචාර්ය එදිරිවිරයන්ගේ ද පිළිගැනීමයි. කොහොඳුකාමකාරී ගාන්තිකරුමයේ ඇතුළත් ගුරුගේ මාලාව, උරා යක්කම, නය යක්කම, වැදි යක්කම, ගබඩා තොල්ලය ආදි නාට්‍යමය ජවතිකා තුළ නාට්‍යමය ලක්ෂණ මතු කරවයි. උදාහරණයක් වගයෙන් උරා යක්කම ඉදිරිපත් කිරීම තුළ සංචාර හාවිතය තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට රසය සහ විනෝදාස්ථාය ලැබා කරදීමට ක්‍රියාකර ඇත. මේ අනුව මෙහි ඇතුළත් සංචාර හා මුබරි ස්වරූපයෙන් කිමට ක්‍රියාකර ඇත.

නය යක්කම හා වැදි යක්කම ඉදිරිපත් කිරීමේ දී සේලිය නම් ගුරුට දානයක් දීමට සම්මාදම් කර බවූ එකතු කිරීම සිදුවනුයේ ගුරුන්නාන්සේලා දෙදෙනෙක් පුදු රේද්දක් දෙකාණීන් අල්ලා කිවී ගායනා කරමින් ප්‍රේක්ෂකයා වෙනට පැමිණ සම්මාදම් කිරීමෙනි. දන් අනතුරු ව සම්මාදම්ට ලැබුණු වී හා මුදල අනුකරණයෙන් පෙන්වමින් වී මැනීම, වි කේරීම, වි පෙළීම, හාල් ගැරීම ආදි ක්‍රියාවන් අනුකරණයාමක ව ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. එමෙන් ම නය යක්කමේ දී සේලිය ගුරුට දානය දීම සයදහා දන් කාඛ බැඳෙගෙන යන අතරමග නයෙක් ද්‍රේව කිරීමන්, නය විෂ බැස්සීමින් ආදි ක්‍රියාවන් තුළ සංචාර හාවිතය, අනුකරණය, අනිනය දක්වීම ආදි නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත ව ඇති බව පැහැදිලි ය.

පහතරට ප්‍රදේශයේ පවත්වනු ලබන රටයුම ගාන්තිකරුමයේ දොළඟ පෙළපාලිය තුළ ගුරුන්නාන්සේලා රිදිදී බිජුවන් සේ සමාරෝපණය වීමන් දියට ගොස් දිය නැම, සබන් ගැම, කොණ්ඩේ පිරීම, කොණ්ඩේ බැලීම් ආදි අංග මස්සේ සලකා බැලීමේ දී අහිනය දක්වීම, රෝ හාණ්ඩ පරිහරණය කිරීම, සංචාර හාවිතය, වේදිකාව හාවිත කිරීම, අනුරූපණය ආදි වූ නාට්‍යමය ලක්ෂණවලින් පරිපූර්ණ වූ බව පැහැදිලි ය.

දහඅට සන්නිය ගාන්තිකරුමයේ නරඹන්නන් වෙත ඉදිරිපත් කෙරෙන සුනියම් යක්ෂණීයගේ අවතාර තුන මගින් අවස්ථා නිරුපණය, සංචාර හාවිතය, රෝ හාණ්ඩ වාද්‍ය හාණ්ඩ යොදාගැනීම, වේදිකා පරිහරණය, ඇදුම් පැලදුම් සහ වෙස් මුහුණු හාවිත කිරීම ආදි නාට්‍යමය ලක්ෂණ අන්තර්ගත ව ඇත. දහඅට සන්නි රෝගනය තුළ ද වීවිධ ස්වරූපයෙන් පුදු වෙස් මුහුණු හාවිතය හා වීවිධ වරිත රෝගනය, සංචාර හාවිතය, අවස්ථා නිරුපණය, අනුකරණය කිරීම, රෝ හාණ්ඩ පරිහරණය ආදි වූ නාට්‍යමය ලක්ෂණ බොහෝදුරට ඇතුළත් වී ඇති බව පැහැදිලි වේ.

මේ ආදි වගයෙන් සලකා බැලීමේ දී ඉහත සයදහන් කරන ලද සියලු ම ගාන්තිකරුමවල ඇතුළත් ව ඇති නාට්‍යමය ජවතිකා සියල්ලක් ම නාට්‍යමය ලක්ෂණ අතින් පරිපූර්ණ වී ඇති බව සමාලෝචනයට ලක්කළ හැකි ය.

02. (i) නාඩිගමෙහි මුළුක ලක්ෂණ

දැකුණු ඉන්දීය තෙරැක්තුත්තු නම් විදි නාටක ආගුයෙන් නාඩිගම් ප්‍රහවය ලැබූ බව විද්වත් මතයයි. සොකරි කේෂලම් ගැමී නාටකවලට වඩා අංග සම්පූර්ණ දායා කාච විශේෂයක් වූ නාඩිගම් බටහිර මපෙරා හා පිකිං ශින නාට්‍යවලට සමාන කළ හැකි බව පැවසේයි. පිළිජ්ප සිජ්ජේජාගේ "ඇහැලේපාල" නාඩිගමෙන් ආරම්භ වූ නාඩිගම දක්ෂීණ හාර්තිය කරණාටක සංයිතයෙන් ස්වයංපෙශීත ය. ලාංකේස මුදින පිටපතක් තිබූ ප්‍රථම නාට්‍ය කළාව ලෙස ද මෙය හැඳින්විය හැකි ය. පොනේ ගුරු සහ ගායක පිරිස මගින් නාඩිගම් නාට්‍ය මෙහෙයවනු ලබන අතර, පුරුව රෝගය හා අපර රෝගය ලෙස රෝග කොටස් දෙකකට බෙදා දක්වීමි. පුරුව රෝගයේ දී බහුඩුතයා, සෙල්ලන් ලමා, දේශනාචාරී, අනාගත වත්මන්, බෙරකාරයේ වැනි ස්ථාවර පාත්‍රයින් රෝ මඟලට පැමිණෙයි.

ඉන්පසු අපර රෝගයේ දී නාට්‍ය පෙන්වනු ලබයි. කාන්තා වරිත ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ ද පිරීමින් විසිනි. නාට්‍යය ගෙලුවන් පුදු මෙම නාට්‍ය රාත්‍රී තුනක් හතරක් කාලයක් රෝ දක්වනු ලබයි. පස් ගොඩක් ගසා උස් අර්ධවත්තාකාර වේදිකාවක් තනන ලද මුල් ම අවස්ථාව ද මෙය වන අතර, මෙම වේදිකාව කරලිය නමින් හඳුන්වයි. කරලියේ පිටපත සැදු මඩුව තේප්පායාරය ලෙස හාවිත කරන ලදී. පන්දම් ආලෝකය වෙනුවට ත්‍රිවිසන් ලාම්පු දේල්වා නාට්‍යයට ආලෝකකරණය ලබාගෙන ඇත. මද්දලය ප්‍රධාන වාද්‍ය හාණ්ඩ වූ අතර, මීට අමතර ව රේඛිජ්ජේජය, කයිනාලම, නාඩිගම් සංයිතය සයදහා යොදාගෙන ඇත. රෝ වස්ත්‍රාහරණ වරිතවලට ගැළපෙන පරිදි යොදාගෙන ඇති අතර, ප්‍රථම වතාවට ලාංකේස වේදිකාවට තිර හාවිතය යොදාගනු ලැබූවේ ද නාඩිගම් රෝ ගෙලුවයි.

(ii) තුරුතිය ඉදිරියේ නාඩිගම පසුබුමට ලක් වූ සේතු

නාඩිගම අහිභවීන් ඉදිරියට ආ තව නාට්‍ය සම්පූර්ණ හැටියට තුරුති නාට්‍ය කළාව සයදහන් කළ හැකි ය. නාඩිගම ගෙදුක්තිම රාත්‍රී කාලයේ දී එක දිගට සිදු වූ අතර, ඇතුළු විට නාඩිගම් ඉතිරි කොටස රෝගනා කිරීමට සිදුවූයේ පසුදිනයේ දී ය. එසේ ම සැම දිනයක ම නාඩිගම ආරම්භ වීමට ප්‍රථමයෙන් පුරුව රෝග ඉදිරිපත් කිරීමන්, එක දිගට දීන කිහිපයක් නාඩිගම් යාමට සිදුවීමන් තුළ නාඩිගම කෙරෙහි වූ නැමියාව අවුවන්නට විය. ඒ වෙනුවට පැය 2, 3 ක නිශ්චිත කාල පරිවිශේදයක් තුළ සම්පූර්ණ කරා ප්‍රවාන්තියක් නාරඹා නැවතන් තම නිවෙසවලට පිටත් ව යාමට හැකිවීම සහ රස වින්දනයට බාධාවක් හා වෙනත් බාහිර දුෂ්ඨකරණ ද නොමැති වීම මෙහි දී වැළැගන් සේතුවක් සේ සයදහන් කළ හැකි ය.

ඉතාමත් පහසුකම් මද වූ නාඩියෙහි කරලිය තුළ ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ නාඩියෙහි දැරීමට පැමිණි ජ්‍යෙෂ්ඨ ජනතාව බිම වාචි වී පැය ගණනක් නැරඹීමට යොමු ව සිටීම, මැයි මදරු කරදර මෙන් ම දේශගුණික විපත් ආදියට මූහුණ පැහැ. එහෙත් නුරුතිය රගදක්වීම සහ එය නාඩින ජ්‍යෙෂ්ඨකායාට ද ගෘහස්ථා ව හා විධිමත් ජ්‍යෙෂ්ඨකාරයක සිට විධිමත් නාට්‍ය රෝගයක් නැරඹීමට අවකාශ සැලකීම තිසා නුරුතිය ඉදිරියේ නාඩිගම දෙවෙනිකාට සලකනු ලැබේ.

නාඩිගම කරලිය පස් ගොඩ කර තනා තිබීම සහ පොල් අතු සෙවිලි කළ වහලයක් නිම කිරීම මෙන් ම පහසුකම තිරයක් දමා නේපාලගාරය වෙන්කාට තැබීම ද එහි රෝගස්ථානයේ පිළිවෙළ විය. එහෙත් නුරුතිය සඳහා ක්‍රමවත් වුත්, ගෘහස්ථා වූත් වෙදිකාව තුළ විවිත පසුතල යොදා ගැනීම ද රෝග වස්ත්‍රාහරණ, රෝගලෝකය වැනි අනුජාංගික අංශ කෙරෙහි ද යොමු වී කටයුතු කිරීම ද නුරුතියේ ජයග්‍රාහී හේතු සාධකයන් විය.

නාඩිගම සඳහා කාන්තා වරිත තිරුපණය පිරිමි විසින් ම සිදුකිරීම ජ්‍යෙෂ්ඨක රස වින්දනයට තාන්වික බවක් තොහැගැනී. ලාලිතාය හා සුකොම්ම බවක් තොවුණු අතර, දක්ෂීණ හාරතිය කරණාවක සංගිතයට කළ ගායනය තුළ ද කටයුර බවක් පෙණුනි. නමුත් කාන්තා වරිත කාන්තාවන් විසින් ම නුරුතියේ දී රෝගයට දායක විම ජ්‍යෙෂ්ඨක රස ජනනය සහ තාන්වික බව ප්‍රකට කරවන්නට හේතුවිය. එමෙන් ම ගිත ගායනය සහ සංගිතය හින්දුස්ථානී උත්තර හාරතිය සංගිතයෙන් සමන්විත විම නාඩිගම සංගිතයට වඩා ඉතා රසවත් අපුරින් ගුවණේන්දුයට ගෝවර විය.

එමෙන් ම නාඩිගමේ කරා ප්‍රවෘතිය දීර්ඝ වශයෙන් යොදාගෙන තිබුමුත්, නුරුතියේ කරා වස්ත්‍රව සංක්ෂීප්ත ලෙස තිරුමාණය වී තිබීම ද එහි රසවත් බව හා ක්‍රමවත් බව ප්‍රකට කර වන්නට විය. එය ද නුරුතියේ ඉදිරි ගමනට හේතුවත් වූ බව සඳහන් කළ හැකි ය. එපමණක් තොට, තත්කාලීන ජාතික, ආගමික සහ සාමාජික අවශ්‍යතා හඳුනාගෙන රට පරිදි නුරුති තිරුමාණය වී තිබීමත් තිසා නුරුතිය ඉදිරියේ නාඩිගම පසුබුමට ලක් වූ බව ඉහත හේතු සාධක තුළින් පැහැදිලි වේ.

(iii) පශ්චාත් කාලීන සිංහල නාට්‍ය කෙරෙහි නුරුතියේ බලපෑම

පශ්චාත් කාලීන සිංහල නාට්‍ය කෙරෙහි නුරුති බලපාන්නට වූ බව සත්‍යයකි. ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය කළාවේ කේත්දස්ථානයක් සේ සේවීර සාධකයක් හමුවනුයේ ටවර හේල් රෝග ගාලාව තුළ නාට්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේ වකවානුවත් සමග යැයි කීම තිවැරදි ය. වාල්ස් බිජස් නුරුතිවේදියාගේ 'පණ්ඩිකාභය' නුරුතිය එවකට විද්‍යාවත් බොහෝදෙනෙක් හමුවේ පුදරුණය කිරීම එතිහාසික සිද්ධියකි. ඉන් විත කළකට පසු ව ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය කළාව තුළ ප්‍රමුඛස්ථානයට පැමිණි ජේත් ද සිල්වාගේ නාට්‍ය හා බැඳී පැවතීම සහ ජ්‍යෙෂ්ඨක තියෙක් තුළින් ඉදිරියට ගමන් කරන්නට විය. විශේෂයෙන් පොසිනියම් වේදිකාව හාවත් කිරීම සහ වාණිජ නාට්‍ය කළාවකට පසුවීම සකස් විම අතින් වූ වැශයෙන් නුරුති නාට්‍ය තුළින් එමිදැක්වුණු අතර, මේ දක්වා නාට්‍ය කළාවට එම සාධකය බලපා ඇති බව කිහිපැකි කරුණකි. මිට පෙරාතුව ජ්‍යෙෂ්ඨක රසවින්දනයට බඳුන් තොවු පරිදි ආගමික, එතිහාසික සහ අද්‍යත් කතා ප්‍රවත් තෝරා ගනීමින් නාට්‍ය තිෂ්පාදනය කිරීම ද සිංහල නාට්‍ය කෙරෙහි බලපාන්නට වූ කරුණකි. එමෙන් ම නුරුතියේ නාට්‍ය රවනා රිතිය හා හාජා ගෙලිය පසුකාලීන නාට්‍යකරුවන්ට බලපෑ බව දක්වය හැකි ය. මේ සඳහා නුරුති යුගයෙන් පසු ව සිරිසේන විමලවිරයන් විසින් තිරුමාණය කරන ලද රෝඩී කෙල්ල, හෙලදීව පුරුණ, ලංකා යක්ෂණී, සිංහල කොඩිය, අම්මා සිද්ධීව වැනි නාට්‍ය කෘතින් ද නුරුති ආභාසය තුළ තිරුමාණය වූ බවක් පෙන්වුම් කරයි. ජාතික සිරින් විරින් තංවා තැබීම, ආගමික අදහස් පැතිර වීම, පර සිරින් උපභාසයට ලක් කිරීම ඇදී කරුණු ඔස්සේ මෙම නාට්‍ය විකාශනය වූ බව දක්වේ.

පසුකාලීන ව බිහි වූ එදිරිවීර සරවිතන්දයන්ගේ මනමේ නාට්‍යයෙහි ඇඳුම් තිරුමාණකරණය පිළිබඳ සලකා බැලීමේ දී ද රාජගුරුතුමාගේ සහ මනමේ ඇතුළු එහි එනෙකුන් වරිත සඳහා ඇඳුම් තිරුමාණය නුරුති ආභාසය තුළින් ලබා ගන්නට ක්‍රියාකර ඇතැයි සිතෙසි.

නුරුති සඳහා යොදා ගැනුණු සංගිත හාණ්ඩ අතර තබාවා, පරිපානාව ආදි හාණ්ඩ අද ද ගොහැන් නාට්‍ය සඳහා යොදා ගැනෙන අතර, ගිත හා නාරුතනය සඳහා ද නුරුති ආභාසය ලබා ඇති බව පැහැදිලි ව පෙනී යන කරුණකි. ඇතැම්විට නාගරික මෙන් ම ග්‍රාමීය නාට්‍ය තිෂ්පාදනයේ දී නුරුති නාට්‍ය ආභාසය ලබාගතිම්න් නාට්‍ය තිෂ්පාදනය සඳහා ක්‍රියාකර ඇති බව පෙනීයයි.

වර්තමානය දක්වා පාසල් මට්ටමෙන් නාට්‍ය තිෂ්පාදනයේ දී ද නුරුති නාට්‍ය ආභාසය ලබාගෙන නාට්‍ය තිෂ්පාදනයට ක්‍රියාකරන අපුරු පැහැදිලි ව පෙනී යන කරුණකි.

නාට්‍ය වේදිකාගත වීමේ දී දරුණ වෙන් කිරීම වර්තමාන නාට්‍ය තිෂ්පාදකයින් පවා හුරුපුරුදු ව සිටින විශේෂ කරුණකි. එය ද නුරුති ආභාසයෙන් ගන්නක් බවට පැහැදිලි ව පෙනී යනු ඇත. ඇතැම්විට නුරුතිවල හාජා ගෙලිය ද නාට්‍ය රවකයින්ගේ සැලකීල්ලට යොමු වූ බව ඇතැම් නාට්‍ය තුළින් පැහැදිලි වේ.

03. (i) 'සුහ සහ යස' නාට්‍යයට පදනම් වූ ඉතිහාස කතාව අන්තර්ගත මූලාශ්‍ර
 සුහ සහ යස නාට්‍යයට පදනම් වී ඇත්තේ මහා ව්‍යැයේ එන එහිහාසික කථා ප්‍රවත්ති. පළමු වන සියවෙස් රජු
 කළ පළමු වන සිංහල රාජව්‍යයේ අවසාන පාලකයා වන යසලාලකතිස්ස රුපුගේ කථාව මෙයට විස්තු විෂය වී
 ඇත. එහි සඳහන් පරිදි සුහ නැමැත්තා යස රුපුගේ දොරටු පාලකයා ය. මේ දෙදෙනා තමන්ගේ හුමිකාවන් මාරු
 කරගෙන රාජ සහාව රුවීම විනෝදාංයක් කරගෙන සිටියන. මෙසේ එක් දිනක් සුහ රජ වී යස දොරටු පාලකයා
 සේ පෙනී සිටියි. මේ අවස්ථාවේ දී යසට සිනහ පහළ වීම නිසා එසින් තමා කෝපයට පත් වූ බව අගවා
 රාජපුරුෂයන් ලබා යසගේ ගෙල සිද්ධා තොමේ රුපු ලෙස අහිජේක ලබයි.

ද්වාර පාලකයා හෙවත් දොරටු පාලකයා යනු ඩුදු දොරටු පාලකයකු නොව, රුපුගේ වාසල ද්වාර ආරක්ෂක
 සේනාවේ මහ සෙනොවී වේ.

(ii) 'සුහ සහ යස' නාට්‍යයේ රංග ගෙලිය

සුහ සහ යස නාට්‍යය ලෝකධර්මී ගෙලියට ඇතුළත් නාට්‍යයකි. එහෙත් ඕනෑම නාට්‍යයක මෙන් මෙම නාට්‍යය
 තුළ ද නාට්‍යධර්මී ලක්ෂණ බොහෝ දුරට අන්තර්ගත වී ඇත.

මෙම නාට්‍යයේ ආරම්භය සිදුවනුයේ පසුපසින් ඇසෙන ප්‍රයස්ති ගායනයන්, එට අනුවිත ව රුපුගේ කටහඳුන්,
 ගායනයන් තුළ නාට්‍යධර්මී ස්වරුපයක් ඇති බව පෙනීයයි. එමෙන් ම "පස්වහන් දහසකට මුදුවන්න දේවයන්
 වහන්ස, අපි කරන්නන් හත්මුතු රටම්පරාවක් තිස්සේ අපට පැවරිලා තිබෙන රාජකාරියක්. සුරුය දිව්‍ය රාජයාගේ
 පළමු රස් මාලාවෙන්" යනාදී වන්දීහටිව නායකයා විසින් පවසනු ලබන සංචාරය තුළ හාඡා ව්‍යවහාරයෙහි
 අනියෙක්තියට බර සංචාර දැනීපත් වීම තුළ නාට්‍යධර්මී ගතියක් පෙන්නුම් කෙරෙයි. මෙවැනි සංචාර නාට්‍යය
 පුරා ම දක්නට ලැබේ.

රංගවිෂ්තු නිර්මාණය දෙස විමෙ දී කිසියම් ගෙලියකට අනුගත නොවූ බවක් දක්නට ලැබේ. ඇතැම්
 විට නාට්‍යධර්මී ගෙලියට හා ලෝකධර්මීගත ආකාරයට ඇඳුම් නිර්මාණය කිරීමට සමන් වී ඇත. ඇමත්
 මණ්ඩලයේ ඇඳුම් බොහෝදුරට නාට්‍යධර්මී ගතියට අනුගත ව රුවුල් හාට්‍යය ආදී දේ පිළිබඳ විම්පිලිමන් ව
 කටයුතු කර ඇති අතර, රුපුගේ ඇඳුම් නිර්මාණය කිරීම නිර්මාණන්මක ව සහ ගෙලියකට ඇතුළත් නොවන
 අයුරින් විශේෂී ව නිර්මාණය කිරීමට සමන් වී ඇත. එමෙන් ම බිසුව හැර අනෙකුත් ස්ත්‍රී වරිත බොහෝදුරට
 ස්වභාවික ගෙලිය අනුව නිර්මාණය කිරීමට ක්‍රියාකර ඇත. එම නිර්මාණය තුළ බොහෝදුරට නාට්‍යයේ
 නාට්‍යධර්මී බව විද්‍යා දක්වීම සඳහා උත්සාහ ගෙන ඇති බව පෙනීයයි.

පසුතල සහ වේදිකාව බොහෝදුරට ස්වභාවික ගෙලිය අනුව දැනීපත් කිරීමට කටයුතු කර ඇති අතර, ඇතැම්
 අවස්ථාවල දී ක්‍රියාකාරී වෙනසකම් කිරීමට කටයුතු කරයි. රාජ සහාව ව්‍යැයෙන් මුලින් යොදාගත්
 අතර, එය ප්‍රතාගේ නිවස ලෙස නිරුපණය කිරීමට කටයුතු කරයි. එමෙන් ම ප්‍රේක්ෂක අවධානය නොබැඳෙන
 අයුරින් වේදිකාවේ වෙනසකම් සිදු කරන අතරතුර ආලෝකය හාට්‍යයට අනුගත ව රංගන ක්‍රියාවලිය අඛණ්ඩ ව
 පවත්වා ගැනීමට ක්‍රියාකර ඇති බව රංග ගෙලියේ පවතින විශේෂී වූ කරුණකි.

වන්දීහටියින් විසින් ගායනා කරන අවස්ථාවේ දී ප්‍රයස්ති ගායනයන් සමග සංගීතය නාට්‍යධර්මී අයුරින් හාට්‍ය
 කිරීමට ක්‍රියා තැබෙන් රංග ගෙලිය තුළ සිදු ව ඇති බව දක්නට ලැබේමන් විශේෂී වේ.

(iii) 'සුහ සහ යස' පුරාව්ත්තයට නාට්‍යකරුවා දී ඇති අර්ථ කථනය

සුහ සහ යස නාට්‍යය තුළින් සයිලන් නවගත්තේගමයන් නව අර්ථ කථනයක් දීමට සමන් වී ඇති බව පැහැදිලි ය.
 විශේෂයෙන් 1971 තරුණ කුරුල්ලෙන් පසු ව සමස්ත සමාජය තුළ ඇති වූ කම්පනය මෙම නාට්‍යයෙහි දාශ්විය
 කෙරෙහි යම් බලපෑමක් කළ බවට විවාරකයින්ගේ මතය වී ඇත. ආයුධ සන්නද්ධ අරගලයකින් රාජ්‍ය බලය
 අල්වා ගැනීමෙන් පළමුන් සමාජ පෙරළියක් කළ නොහැකි අතර, සමාජයේ ඇතිවන විවිධ හැඳුවැඳුවීම් මස්සේ
 ක්‍රියාත්මක විය යුතු හා තීරණවලට එළඹිය යුතු බව දක්වයි.

යස ඉපුරෙන්, පංචකාම සම්පත්තියෙන්, රාජ බලයෙන් සහ මතු පානයෙන් උමතු පිරිපූණු පුද්ගලයකු සේ ක්‍රියා
 කළ ද, අද මධ එට වඩා යමක් දන්නා තීවිතය පිළිබඳ වැට්පිමක් ඇති අයෙක් ලෙසට සුහ විසින් යස රුපුට
 පාපෙවාරණය කරන විට රුපු ප්‍රසාද සිටින්නේ සංග්‍රාම දේශපාලන උපායෙහි දක්ෂ වයෝවං්දේ සෙන්පතියෙක්
 වන යස ව මරවන්නට රුපු විසින් ඕනෑම ම පියවරක් ගත හැකිමුන් එසේ නොකළ යුත්තේ ජාතියට ඇති
 වාසනාවන්ත පුරුෂයකු විනාශ කිරීම නොගැළපෙන නිසාත්, එමෙන් ම මා දණ්ගසන්නේ ද යසලාලකතිස්ස
 නැමැති උමතු, කවට රැකුරුවන් ඉදිරියේ නොවේ. මගේ වැඩිමහු සහෝදරයාගේ පාමුල ද නොවේ.
 මත්‍යාන්ත්වය පාමුලයි යනුවෙන් පවතියි.

මෙම ආදි වශයෙන් මෙහි ඉදිරිපත් වන සංචාර කුළු මිනිසුන් වෙනුවෙන් නැගී සිටීම සහ මිනිසුන්ගේ ප්‍රයෝගවලට සවන් දීම සහ මිනිසුන් සතු වූ බලය විනාශ කිරීම සහ රට අවනත තොවීම නිවැරදි තොවන බව මෙහි දී අනාවරණය කෙරේ. දාරුණික අර්ථ කථනයක් ලබාදීම තුළින් ජීවිතයේ ගුණාත්මකය, අර්ථ විරහිතභාවය ප්‍රකාශ කිරීම ද දැඩි සේ හෙළා දැකීමට හාජනය වී ඇති බව මින් ප්‍රකට කෙරේ. යසලාලකතිස්ස රුපුගේ රාජ්‍යත්වය තුළ වනදීහිටියින්ගේ ප්‍රයස්ති ගායනයත්, ඔවුන් විසින් ජීවිතය රක්ගන්නා ආකාරයත් මින් මනා ව ඔප්පු කරයි. ඔවුන් පරම්පරානුගත ව එහි නිරත වන අතර, රුපු ඉදිරියෙන්, සමාජය ඉදිරියෙන් දිගට ම ජ්‍යෙන් වෙති. රාජ සභාවේ බලලෝකී කපටි ඇමති මධ්‍යිල්ලේ වැරදි නිසාත්, අයටා පාලනය ඔස්සේ රජතුමාට ඉන් නිදහස් වීමට ද ඉඩක් තොමැති බව ද මෙහි දී පැහැදිලි කෙරේ. එහෙත් සමාජයේ සිටින බහුතරයක් වූ පිළිත සමාජයේ ජනතාව ඒ කිසිත් විරුප්‍රසාද තොලබන අතර, බදු බරින් සහ ලෙඩුක්, කමිකටොලු මධ්‍යයේ කොතොකුන් දුක් කමිකටොලුවලට මුහුණ දුන්න ද රට විසඳුම් හරියාකාර ව තොලබන බව ද මින් අනාවරණය වන වැදගත් කරුණකි.

නැතහෙත්

03. (i) 'හස්තිකාන්තර මන්තරේ' නාට්‍යයට පදනම් වූ සාම්ප්‍රදායික පුරාව්ත්තය

ලදයන ව්‍යාසවලද්තා ව්‍යාත්තාන්තය මුලින් ම භාවුවනුයේ හතරවන සියවසේ රවිත ගුණාධියයන්ගේ "බෘහත්" කථාවෙහි ය. එය රටනා වී තිබුණේ පෙළාවි ප්‍රාකාත හාජාවෙනි. එහි සංස්කීත පරිවර්තනය තුනක් දෙවන සියවසේ කාලීම්රේයේ දී සිදු කෙරිණි. ඒ අතරින් ඉතාමත් ජනප්‍රිය පරිවර්තනය වන්නේ සෞම්දේශ්වරේ කථාපරින් සාගරයයි. එහෙත් සංස්කීත නාට්‍ය රවිතයන් එම පුරාව්ත්තය ඡයට ගෙන ඇත්තේ මුල් කෘතිය වන "බෘහත්" කථාවෙන් විය යුතු ය. ඒ අනුව හාරතයේ අවන්ති රට පාලනය කළේ වෙළුඩ්ප්‍රේත්ත රුපු ය. ඉන්ද දෙවියන්ගෙන් ලද වරයක් නිසා මුහුට ඉතා රුප සම්පන්න වූ ව්‍යාපුලද්තා තම් දු කුමරියක් සිටියහ. ඉතා කුඩා රාජ්‍යයක් වූ වත්ස්‍ය රාජ්‍යය පාලනය කරනු ලදුයේ ලදයන රුපු විසිනි. මහුගේ අගනුවර වූයේ කොස්ඩි පුරායයි. උදාහරණ රුපු මුද්‍යීම්ත් ය, තරුණ ය, රුමත් ය, උදාර ය, ජනප්‍රිය ය. මහු විර විතුමයෙන් යුතු විරිතයකි. කිසිවෙකුට අවනත තොවන වරිතයකි. මහුට පරම්පරාවෙන් හිමි වූ සොජවති තම විණාව වාදනය කරමින් හස්තිකාන්ත තම මන්ත්‍රයක් ගායනය කරමින් ඇතුළත් මෙල්ල කිරීම මහුගේ විනෝදාංගයක් විය. වෙළුඩ්ප්‍රේත්ත රුපුට අවශ්‍ය වනුයේ තම දියණිය ලදයන රුපුට සරණ පාවාදීමට ය. තම දියණියට විණා වාදනය උගෙන්න්නට පැමිණෙන්නා සිලදයන රුපුගෙන් ඉල්ලා සිටිය ද උදාහරණ රුපු එය ප්‍රතික්ෂේප කරයි. රුපු තමන්ට කළ අපහාසය තොගුවසූ ප්‍රේර්ණා රුපු බොරු ඇතෙකු මගින් උපායකිලි ව උදාහරණ රුපු ජීවුගෙන් අල්වා ගන්නේ ය.

(ii) 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍ය රසවත් නාට්‍යයක් බවට පත් කරගැනීමට නාට්‍යකරුවා ක්‍රියා කළ අයුරු

හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යය ඉතා රසවත් නාට්‍යයක් වශයෙන් පායක සින් මෙන් ම ජේක්ෂක සින් සතන්හි ද ඉතා භොඳින් බැඳුණකි. මෙහි ඇතුළත් සංචාර ය ගැනු ගැනු ඇති අතර, යම් යම් අවස්ථාවල දී පදන හාජාවෙන් යොදානිනිම විශේෂ ලක්ෂණයකි. හාජාව හැසිරවීමේ දී එසේ දෙවිධියෙන් ම සිදු වී තිබීම නාට්‍ය රසය දත්තීමට ඉතා උගින් වූවති.

එමෙන් ම මෙහි දී ආංගික අහිනය, සාන්වික අහිනය ඉදිරිපත් කිරීම පිණිස විවිධ මුදා කුම හාවිත කර ඇත. විශේෂයෙන් මෙම නාට්‍යය නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලියේ දී ප්‍රකිද්ධ නාරතන ගිල්පින්ගේ දායකත්වයෙන් මහාවාර්ය එදිරිවීරයන්. එහි මුදා නාට්‍යය ස්වරූපයන් හා නාරතන විලාසයන් යොදාගැනීමෙන් අතිශයින් ම ගෙලිගත ස්වරූපය හාවිත කරමින් නාට්‍යය රසවත් ව නැරඹීමට යෝගා පසුතලයක් යොදා ඇති බව ද මෙහි දී පැහැදිලි ව දක්නට හැකි ය. මේ අනුව නාට්‍ය පිටපත කියවීම තුළින් ද එකී රසය ලබාගැනීමට හැකි වන පරිදි නිර්මාණය වී ඇති බව දක්නට හැකි ය. විශේෂයෙන් උදාහරණ රුපු විසින් කෘතිම ඇතා හඳු යාමේ අවස්ථාව මේ සඳහා විශේෂ වේ. මේ සඳහා හඳු දුන්තයා විසින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන සංග්‍රාමය ගැන ඉතාමත් රසවත් හා විත්ත රුප මැවත් අයුරින් විශ්තර කරනු ලැබේ. එමෙන් ම හටයන් පැමිණ යුතුදා කරන ලිලාව තිරූපණය කරති. සේනාපති විසින් ගයන ගීතය ද මෙහි දී විශේෂිත ය. උදාහරණ වශයෙන්,

"ප්‍රේර්ණා තරපතිගේ පර්ලින වූ බල ඇණිය

සුණු විසුණු කර සතුරු උදාහරණගේ සේනා දුනු

හි ද තොළර ද කඩු කුන්ත අත රැගෙන

සුර සෙනාය මෙන් අසුර සේනාව පැරුණු

නොක දෙස බලා දුවන සෙබලින්ගේ සැරී බලනු"

යනාදී වශයෙන් ගායනා කරන විලාසය සමය ම නාරතනය ද ඒට යොදා තිබීම තුළින් රසවත් ව ඉදිරිපත් කිරීමට කටයුතු යොදා තිබේ. එසේ ම සංස්කීත නාට්‍යවල දී දක්නට ලැබෙන අවස්ථා තිරූපණය මෙන් ම මුදා හාවිතය, ඒකල හාජානය, ආත්මගත හාජානය ආදිය මගින් ද නාට්‍යය ඉතා රසවත් ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට කටයුතු කර ඇති බව මෙහි දී අනාවරණය කෙරේ.

එමෙන් ම වෙනත් නාට්‍යයක දක්නට තොලුබෙන ආකාරයෙන් එක් එක් වරිත ඉතා තාත්වික ස්වරූපයෙන්, වටහා ගැනීමට හැකි වන පරිදි, මිනිස් ගති ලක්ෂණ නිරූපණය වන අපුරින් ගොඩනාවා ඇත. එනම් රාජ තන්ත්‍රයක් තුළ සිටින රුපගේ පටන් වන්දිහටියින්, වරපුරුෂයින් යනාදී වූ එම රාජ තන්ත්‍රය ප්‍රෝට්‍රන්ටය සහ වියෙශිත බව ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට පමුණුවාලින් රාජ තන්ත්‍රය නියෝජනය කිරීම්, එකල පැවති රාජකීය පාලන තන්ත්‍රය තුළ අනන්‍යතාවයෙන් මතා කොට හෙළි දක්වීමට ද නාට්‍යකරුවා උත්සාහ ගෙන ඇති බව පැහැදිලි ය.

එමෙන් ම මෙහි දී දක්ගත හැකි තවත් වියෙශ කරුණක් වන්නේ උදයන රුප ව්‍යුපුලදත්තාට මන්ත්‍රය උගේ වන අවස්ථාවයි. එනම් කඩතුරාවකින් දෙදෙනා දෙපසක සිටින අතර, දෙදෙනාට දෙදෙනා තොපෙනෙන අපුරුෂ ගැවසීම්, මන්ත්‍රය ඉගැන්වීම් ආදී කරුණු කෙරෙහි සලකා බලනවීට එක් අවස්ථාව තුළ සිදුවීම ගොඩනාවා ඇත්තේ ප්‍රේක්ෂකයාට ඉතා වමත්කාර ආකාරයකට බව පෙනීයයි. එම අවස්ථාව නිරූපණය කිරීමේ දී දෙදෙනා කඩතුරාවෙන් එක් බැඳීම්, දෙදෙනා අතර එම අවස්ථාවේ දී සිදුවන සංවාද හාවිතයන් තුළ ප්‍රේක්ෂකයාට අමුණු වමත්කාරයක් හා වියෙශිත අවස්ථාවක් බවට පත්කර ඇත. මෙහි ගෙන ඇති සංවාද අතර උදයන මෙසේ පටසයි.

"උදයන - ඔබේ පියා මට කිවිව හොඳ හි ගැසීමේ පළපුරුද්ද ඇති මැහැල්ලකට ඒක උගන්වන්නය කියල. ඒ වුණක් ඒ මැහැල්ලට බැර වුණා ඒ රායය ගායනා කරන්න."

"ව්‍යුපුල - මැහැල්ලට බැර වුණේ කුණ්ද රෝකියා හරියට ඉගැන්තුවේ තැකි හින්දයි. (දෙදෙනා සිනාසේයි.)"

මින් අනතුරු ව දෙදෙනාට දෙදෙනා හඳුනාගෙන ඉන් අනතුරු ව අසුපිට තැගී රජවාසලෙන් පලා යයි. මෙවැනි සිදුවීම තුළින් හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යයේ අප්‍රතිත හා වෙනත් නාට්‍යයක තොදැකිය හැකි සිදුවීම තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට රසවත් වින්දනයක් ලබාගැනීමට හැකියාවක් ඇති කරයි.

එමෙන් ම අසුප්‍රවත්වයෙන් යුතු ව නාට්‍යයේ අවස්ථා මතු කිරීම මෙහි දී නාට්‍ය රසය ඉතා මැනවින් ලබාදීමට කටයුතු කර ඇත. ඒ සඳහා උදයන රුප කෘතිම ඇතා පසු පස්සේ එළවාගෙන යන සැරී මුදා හාවිතය තුළින් ඉදිරිපත් කිරීම්, සෙබලින් එළියට පැන උදයන රුප වටකරගෙන මහුගේ අන් පා බැඳ ඔහු ගෙන යාමන් උදාහරණ වේ. ඉන් අනතුරු ව උදයන රුප ගයන හස්තිකාන්ත මන්තරේ ගායනා කිරීම ද ඉතා රසවත් වූ ජවනිකාවක් වන අතර, එම ශිතය සරල හා පුමට වෙන මාලාවකින් යුත්ත ව ඉදිරිපත් කෙරෙයි. උදාහරණ වශයෙන්,

"පුරසද මධ්‍යලෙන් බහින	ඇතාගෙස්
සත්කුල පවිච්ච නිහින	ඇතාගෙස්
අනෝතත්ත විල නාන	ඇතාගෙස්
හිමිමිර අරණේ කෙළින	ඇතාගෙස්"

සාමාන්‍ය කාට්‍ය ව්‍යවහාරය සහ නර්තනය උපයෝගී කරගනිමින් ද, මුදා හාවිතය ආදී කුම තුළින් ඉදිරිපත් කිරීම තිසා ද මෙම නාට්‍යය රසවත් නාට්‍යයක් බවට පත් කිරීමට ක්‍රියාකාර ඇත.

(iii) 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයේ උපයුක්ත රුග ගෙලිය

එදිරිවිර සරවිවන්ද මහනා හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ හැනීන්වීමෙහි එහි රුග ගෙලිය පිළිබඳ ව දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය. "හස්තිකාන්ත මන්තරේ" ලියන ලද්දේ වියෙශ නිෂ්පාදන ගෙලියක් හිතේ තබාගෙන ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍යයේ ගෙලියට සමාන වන අතර, වින නාට්‍ය කළාව ද මා ආදර්ශයට ගත් බව කිව යුතු ය. මේ අනුව මෙම නාට්‍ය සංස්කෘත නාට්‍යයේ හා වින මැපෙරාවේ සංකලනයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය.

හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍ය "නාට්‍යධර්මී" ගෙලියට අනුව කරන ලද නිර්මාණයකි. එය හාස්යත්පාදක නාට්‍යයක් ලෙස ඉදිරිපත් කෙරෙයි. එහි ශිතයන් ද නර්තනයන් ද ස්වාහාවික සංවාදයන් ද අර්ථ ප්‍රකාශන මුදා හාවිතය ද කක්ෂනයා හාවිතය ද, පරිතුමණය යන සියලු ම ලක්ෂණ අන්තර්ගත ය. නාට්‍යයේ වෙළෙඳුන් දෙදෙනා සහාවට පිවිසෙන්නේ ශිතයක් ගයිනි. යුධ අවස්ථා නර්තන වලන මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබයි. රජතුමා දේශාවෙන් යන බව, රථයක තැගී යන බව, යාන්ත්‍රික ඇතාගේ ආකෘතිය සහ ගමන යන සියලු ම අවස්ථා මුදා නාට්‍ය ආකෘතියට අනුව නිර්මාණය කරනු ලබයි. ජවතිකා පෙළ ගැස්වීමට නාඩිගම්වල සිටි හඩ දුත්‍යා විරිතය යොදාගනු ලබයි. වෙළෙඳුන් බඩුපොදු යෙනෙ දුර බැහැර සිට පැමිණෙන බව හගවන්නේ පරිතුමණය අනුසාරයෙනි. උදයන රුප ව්‍යුපුලදත්තා කුමරියට මන්ත්‍රය උගේ වන අවස්ථාවේ දෙදෙනා එකිනෙකා තොපෙනෙන බව හගවන්නේ කක්ෂයා දෙකක ඉද රාගනය කරන බව ඇගැවීමෙනි. මෙම කරුණු සලකා බලන විට හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍ය මිශ්‍ර ගෙලියකින් ඉදිරිපත් කර ඇති බව පැහැදිලි වේයි.

නාට්‍ය පෙළෙහි දක්වා ඇති රුග විධාන මගින් ද නාට්‍යයේ රුග ගෙලිය හඳුනාගත හැකි ය.

"(රජතුමා දේශාවට නැගීම නිරූපණය කරයි.)

(පඩිවින් තිදෙනා මුවනාවුන් අතර, සාකච්ඡා කරන විලාසයක් දක්වයි.)

ඉහත අවස්ථා නිරුපණය කරනු ලබන්නේ ප්‍රකාශනාත්මක වලන නැතහොත් අභිවලන මාධ්‍ය කොටගෙන ය. යාන්ත්‍රික අත්‍යා නිරුපණයේ දී ද මුදා හාවිත කරන ලෙස රෝග විධානවල දක්වා ඇත.

මෙහි යොදා ඇති සංවාද බොහෝ දුරට ව්‍යවහාරික බසින් යොදා ඇති අතර, අවස්ථානුකූල ව ගින යොදගෙන ඇත. වන්චිපල්පේර්ත රුපු රෝගීය ව සෙබලන් දෙදෙනා සමග පැමිණිම සිදු වනුයේ ඉතාමත් රසවන් දෙබස් හාවිත කරමිනි. රථයෙන් බැඩිම නිරුපණය කරන රුපු වන්දිහටියින් ගැන විමයයි.

**"1. සෙබල - දුන් ලෙස ම එකවා ඇති දේවයන් වහන්ස මගුල් රථයන් සමගයි පිටත් වුණේ.
වන්දි හටිටයින්ගේ අස්වයින්ට මගුල් රථයේ වෙශයෙන් දුවන්න ආමාරු ඇති දේවයන් වහන්ස"**

මෙ ආදි ලෙස අවස්ථා ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියට පමුණුවන්නේ සංවාද මගිනි.

මෙම නාට්‍යයේ අවස්ථානුකූල ව ගින යොදාගෙන ඇති අතර, උදයන රුපුගේ හස්තිකාන්ත මන්තරය ද ගිනමය වෙයි.

"පුරහද මඩලන් බසින	අත්‍යාණෝ
සත්ත්වල පවිච්ච නමින	අත්‍යාණෝ
අනොතත්ත විල නාන	අත්‍යාණෝ
හිමිකිර අරණෝ කෙළින	අත්‍යාණෝ"

අවස්ථා තිවු කිරීම සඳහා යෙදාගැනීම ද මෙම රෝග ගෙයලියේ දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණයකි. බෙර හඩින්, සක් හඩින් යුධාමය අවස්ථා හැතවනු ලබන අතර, සේනා ගමන් කරන හඩ මගුල් රථයේ හඩ ආදිය යොදාගෙන අවස්ථා ප්‍රේක්ෂකයාට හොඳින් දනවා ඇත.

මෙම නාට්‍ය ගෙයලියේ දැකිය හැකි තවත් ලක්ෂණයක් වන්නේ සංස්කෘත නාට්‍ය කාලවේ දී මෙන් විවිධ භාෂණ ක්‍රම යොදාගැනීම සි.

"පත්‍රවරු - (ප්‍රේක්ෂකයන් දෙසට හැරි) රමිමුද්වීප අග රාජ වණ්ඩිපල්පේත අධිරාජයාණන් ම....."

"ඩිසව - (අහකට්) එමෙහ දෙයක් වුණෝත් වඩාත් එතකොට මේ අත්තරෙන් ඉවෙම ගැලවෙන්න පුළුවන්."

"ඩිසව - (තමාට) කො ජේන්න නෑ. දෙන්නට දෙන්න මූණගැහුණ ද දන්නේ නෑ"

මෙම නාට්‍ය සඳහා වින නාට්‍යයන්ගේ ආභාසය ලබාගත් බව පැහැදිලි වන්නේ (෋දයන රුපු ඇතා පසු පස්සේ එළවාගෙන යන හැරී මුදා නාට්‍ය මාධ්‍යයෙන් නිරුපණය කළ යුතු ය.) (සෙන්පති හා හටයේ යුධ නැවුමක් නත්ති) යන අවස්ථාවල දී ය. මෙහි නර්තන නිර්මාණය කළ එස්. පණීභාරත මහතා මෙහි දී සංස්කෘත නාට්‍ය ගෙයලිය සහ වින නාට්‍ය ගෙයලිය නර්තන නිර්මාණවලට ආදේශණය කරගෙන ඇත.

හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යයේ වේර භූප්‍රණ සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ආකෘතියට නිර්මාණය කරගෙන ඇත. මෙහි ඇතුළත් සියලු වරිත එකී කාලයට, යුගයට හා සමාජ තත්ත්වයට අදාළ ව ගොඩනගා ඇති අතර, ඒ අනුව සියලු වරිත වේර භූප්‍රණ තුළින් ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දී ඇත. මෙම නාට්‍ය නාට්‍ය ධර්ම් ගෙයලියන් යුතු සංස්කෘත නාට්‍යයට වඩාත් ස්ථීර වෙයි. මේ අනුව එදිරිවිර සරවිතන්දු මහතා ගෙයලින් කිහිපයක ම ආභාසය ලබාගෙන හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රය නාට්‍යයේ රෝග ගෙයලිය ගොඩනගාගෙන ඇත.

B විදේශීය නාට්‍ය කළාව

04. (i) 'ඇත්තිරිගනී නාට්‍යයේ' එන ප්‍රධාන වරිත

ඇත්තිරිගනී නාට්‍යයේ ප්‍රධාන ම වරිත දෙක වන්නේ ඇත්තිරිගනී සහ ක්‍රියෝන් රජතුමා ය. එට අමතර ව නාට්‍යයේ ඉදිරියට ගළායාමට ඉස්මෙන්, හීමන් මුර සෙබලා ද සැපු ව ම සහභාගී වෙයි. රුධිඡස් රුපුගේ වැඩිමහල් දියකීය වන ඇත්තිරිගනී නාට්‍යයේ විර වරිතය ලෙස හැදින්විය හැකි ය. තම මාමා වන ක්‍රියෝන් රුපුගේ අණට ඇය ඇකිතරු වන්නේ ඇගේ සෞඛ්‍යපුරු ප්‍රේමය නිසා ය. ඇයට තම සෞඛ්‍යපුරුන් දෙදෙනා ම එක සමාන ය. තම ජීවිතය ගැන නොසිනා ම ඇය කටයුතු කරන්නේ එබැවිනි. ඇගේ අධිජ්‍යානය සහ කැපවීම අපට ජීවිතය පිළිබඳ තිවිධ මානයන් ගොඩනගා ගැනීමට ද මගපෙන්වයි. එක අත්තින් ඇත්තිරිගනී කිතුවත්කාරියකි. නාමුන් ඇයගේ අවශ්‍යතාව මානුෂීය හැඳුම් සමග බැඳී සිටියි. ඇගේ අරමුණ ප්‍රේක්ෂා ය. ඇගේ නොසැලි සිටිමේ හැකියාවන්, ආන්ම ගක්තියන් විශ්මය එළවා පුළු ය. නාට්‍ය අවසානයේ දී ඇය මියගිය ද විරවිරයක බවට පත් වෙයි.

ක්‍රියෝන් රජු ඇත්තේ මාමා වන අතර, ඔහු රාජ්‍ය සම්බන්ධයෙන් ඇති කිතිරිතිවලට ගරු කරන්නෙකි. ඒ නිසා ඔහු රාජ්‍ය නිතියට අනුව ක්‍රියාකරන්නෙකි. ඔහු යාතිත්වයටත්, මානුෂීය සාධාරණයටත් වඩා රටටත්, දේශයටත් ඇලුම් කළ හෙයින් ඔහුට තම පැඳියන් අහිමි වෙයි. එම නිසා නාට්‍යයේ බෙදාන්ත තායකයා වන්නේ ද ඔහු ය. ඇත්තේ නියෙන් තැගණිය වන ඉස්මෙන් දුරදිග බලා කටයුතු කරන්නියෙනි. ඇය ඇත්තේ නියෙන් එරහි නොවන ලෙස ඉල්ලා සිටින්නේ සොහොයුරාට ඇති අනාදරය නිසා නොව ඇත්තේ නියෙන් ව අනතුරින් ගලවා ගැනීමට ය. ඇය පසු ව ඇත්තේ නියෙන් සහාය වන්නට ඉදිරිපත් වුව ද ඇත්තේ ඇයෙන් ප්‍රතික්ෂේප කරයි. රජු ඇත්තේ නියෙන් දැඩුවම් පැමිණවූ අවස්ථාවේ දී ඇය රජු ඉදිරියේ එසේ නොකරන ලෙස බැඟැපත් ව ඉල්ලා සිටියි. ඉස්මෙන්ගේ වරිතය නාට්‍යයේ සොනුසින් වරිතයයි.

හිමන් ඇත්තේ නියෙන් පෙම්වතා ය. ක්‍රියෝන්ගේ ප්‍රත්‍යුවන් ය. ඇත්තේ නියෙන් නියෙන් ගැටුමෙන් තැලුම් කන්නේ ඔහු ය. ඔහු තම පියාගේ වරද වටහා දීමට උත්සාහ කරයි. නමුත් අවසානයේ ඇත්තේ මිය ගොස් ඇතිබව දක ඔහු ද ගෙල කපාගෙන මිය යයි. මුර සෙබලා ද තම රාජකාරිය ඉටු කිරීමට බැඳී සිටින්නෙකි. මෙම වරිතවලට අමතර ව පණිවිචිකරුවෙකු, අන්තර් වෙරේසියාස් සහ කණවැලැඹුලා ලමයෙක් ද නාට්‍යයේ ක්‍රියාවලියට සහභාගි වන වරිතයෝය.

(ii) එකී වරිත අතර ඇතිවන ගැටුම් අවස්ථා

නාට්‍යය පුරා ම ගැටුම්කාරී ව අවසානයක් කරා ලැයා වන බෙදාන්ත නාට්‍යයක් වශයෙන් සොගොක්ලිස්ගේ ඇත්තේ නියෙන් නාට්‍යය අතිශයින් වැදගත් වූ නාට්‍යයෙනි. මෙම නාට්‍යයේ ආරම්භය සිදු වනුයේ ඇත්තේ නියෙන් සහ තම තැගණිය වූ ඉස්මෙන් අතර ඇතිවන්නා වූ සංවාදය මුල්කරගෙන ය. මෙහි දී තම සහේදරියන් දෙදෙනාගේ ම මලුණුවන් දෙදෙනාට සිදු වී ඇති ඉරණම පිළිබඳ පැය්නයෙනි. මෙහි දී ඇත්තේ මෙම අතරින් වැඩිහිටු සහේදරිය වන අතර, ඉස්මෙන් තැගණිය වේ. තම සහේදරියාගේ මිනියට ගෞරව දක්වීමට ඉස්මෙන්ට කඩා කළ ද ඇය රට එකා නොවන නිසා දෙදෙනා අතර ඇතිවන ගැටුම මෙම නාට්‍යය තුළ මුළින් ම දකිය හැකි ගැටුම් අවස්ථාව සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

මිට පසු ව ඇති වන්නේ සේවායා සහ ක්‍රියෝන් අතර වූ ගැටුමයි. එනම් ක්‍රියෝන් රජුගේ රාජ්‍ය නිතිය කඩ කරමින් මිනියට පස් දීමෙන් පැමිණි තැනැත්තා පිළිබඳ ව නියුති ව දැනගැනීමට සෙබලාට නොහැකි වීම නිසා ක්‍රියෝන් ඉන් කේපයට පැමිණ සෙබලා සමග ඇතිවන්නා වූ ගැටුම්කාරී අවස්ථාවයි. මිළුගට ගැටුම් අවස්ථාව සේ ප්‍රබල ව දකිය හැකි වනුයේ වෙරේසියස් තම ප්‍රජකතුමා සහ ක්‍රියෝන් රජු අතර ඇතිවන්නා වූ ගැටුම් අවස්ථාවයි. වෙරේසියස් ප්‍රජකතුමන් අනාගතය පිළිබඳ ව රජු වෙත හෙළුදර්ව කිරීමෙන් පසු ක්‍රියෝන් රට අවනත නොවීමන් සේතුවෙන් ඇතිවන්නා වූ ගැටුම්කාරී තත්ත්වය මෙයින් පැහැදිලි ව ඉදිරිපත් කෙරෙයි.

අනතුරු ව හිමන් වන ක්‍රියෝන්ගේ ප්‍රත්‍යුවන් විසින් තම පෙම්වතිය වන ඇත්තේ නියෙන් බෙරා දෙන මෙන් කරන ආයාවනය තුළින් ක්‍රියෝන්ගේ තීරණයන්, හිමන්ගේ ඉල්ලීමන් නිසා පැනනැගෙන උග්‍ර ප්‍රශ්නය නාට්‍යයේ ප්‍රබලතම ගැටුම් අවස්ථාවක් ලෙස විස්තර කෙරෙයි.

රාජ්‍ය නිතිය කඩකරමින් ඉදිරියට ම ඇදී එන ක්‍රියෝන්ගේ ම ලේ නැකම පවතින ඇත්තේ නියෙන් සහ ක්‍රියෝන් අතර ඇති වන්නා වූ ගැටුම මෙම නාට්‍යය තුළ දිවෙන වැදගත් ම ගැටුම්කාරී අවස්ථාව වන බව ද මෙහි ද පෘහන් කළ හැකි ය.

මේ ආදී වශයෙන් ඇත්තේ නාට්‍යය තුළ දිගින් දිගට ම ගැටුම් අවස්ථා ප්‍රබල ලෙස උග්‍ර නොවීමෙන් ගැඹුරු බෙදාවාවකයක් කරා ලැයා වන අපුරු දක්නට ලැබේ.

(iii) ඇත්තේ නාට්‍ය ප්‍රබල ගොකාන්තයක් වීමට බලපාන සේතු

සොගොක්ලිස් විසින් රවිත ප්‍රබලතම ගොකාන්තය සේ පිළිගැනීමට හාර්තය වී ඇත්තේ ඇත්තේ නියෙන් ඇත්තේ නියෙන් නාට්‍යයයි. මෙම නාට්‍යය ආරම්භයන් සමග තුම්බුමයෙන් බෙදාවාවකයක් කරා ඇදී යන අපුරු ඉතා මැතිවන් පැහැදිලි වේ. මෙහි ආරම්භය සිදුවනුයේ විර බෙදාන්ත වරිතය සේ ක්‍රියාකරන ඇත්තේ නියෙන් තම සහේදරියාට අත්වන අකාරුණික වූ ඉරණම් මුදවා ගැනීමට දරණ උත්සාහයෙනි. එනම් පොලිනීසස් තම සහේදරියා මිය ගොස් ඇති අතර, ක්‍රියෝන් විසින් රට නිකුත් කරනු ලබන රාජ්‍ය අනු නිසා මිනිය වල දීමෙන්ට අවස්ථාවක් ලබා නොදී බෙදු කපුවන්ට කා දීමෙන්ට නියෝග කර ඇති බවති. එහෙත් ඉටෝයේක්ලිස් සහේදරියාට රාජ්‍ය ගෞරව ඇති අවමගුලක් නියම කරයි. පොලිනීසස්ට ද දෙවියන් වෙත යහපත් ව මතු ආන්මය කැදවාම්ලීම උදෙසා තම සහේදරි සන්නයෙන් ක්‍රියා කරන ඇත්තේ නියෙන් නැමැති සහේදරිය දෙරේය සහ උත්සාහය මත වෙනත් කිසිවෙකුගේ පිළිසරණක් නොමැති ව එඩිතර වී සිටියි. එහෙත් රාජ්‍ය නිතිය වෙනුවෙන් ගත පුතු අන් සරණක් නැතැන්, ඇය එම සටන කළ යුත්තේ තම මාමා වන ක්‍රියෝන් නම් රජු සමග ය. දේව නිතිය හා රාජ්‍ය නිතිය අතර ඇතිවන මෙම ගැටුම් තුළ ගැටුම්කාරී අවස්ථා උග්‍රගත වන්නේ සම්පත්ම යාතිත් අතර වීමත්, එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස තිහිපදෙනෙකු අවසානයේ මිය යුම මෙම බෙදාන්තයේ අවසාන ප්‍රතිඵලය බවට පත්වේ.

අැන්ටිගේ එඩ්පස් රුපුගේ දියණීයයි. මිය ගිය සොයුරාට ඇති ස්නේහය මත එඩ්තර ව ක්‍රියා කිරීමත්, රාජ නීතියට විරුද්ධ මිලත් අතර ඇත්තේ විපරිත වූත් අනර්ථකාරී වූත් තත්ත්වයකි. එහෙත් ඇත්ටිගේ එඩ්තර ය, අවංක ය. සොර රහස්‍ය එම ක්‍රියාව කිරීමට තොව, තම බලාප්‍රාරාත්‍යාව සපළ කරගැනීමට ය: එහෙත් රාජ්‍ය ගෙවා ගැස් මිනියට පස් දුම්මෙන් පසු ඇයගේ ජීවිතය ද පුද කිරීමට තරම් සහේදර ස්නේහයක් ඇය තුළ ජනිත වේ තිබේ. තම ක්‍රියාව සිදු කිරීමට සමත් වුව ද මුර සෙබලා පසු ව ඒ බව රුපුට යැලු කිරීමෙන් ඇත්ටිගේ නීතියේ රැහැනට හසු කරවයි. දැඩි ව ඇය දුනුවමට ලක් කරන ක්‍රියෝන් රුපු ඇය ව අවසානයේ ගල් ගුහාවක සිරකර තබනුයේ ඇති ලේඛල ඇති බැම්ම දෙවියන්ගෙන් තමන් කරා එන දීඩ්චිනයෙන් මිදීමට ගල් ගසා තොමැරිය පුතු බැවිති. මේ අනුව ඇත්ටිගේ තමාගේ එඩ්තර බවත්, ක්‍රියෝන් තමාගේ තොසැලෙන බවත් එක සේ ඉදිරිපත් කරයි.

මේ නිසා ඇත්ටිගේ තම පරමාදරුගය පෙරදුරි කරගෙන ක්‍රියා කිරීම ක්‍රියෝන්ගේ වෙරය තව තවත් තියුණු කරවන්නක් බවට පත්වේ. එහෙත් ක්‍රියෝන් ගත් තීරණ වෙනස් කිරීමට මහත් බලපැමක් එල්ල කරනුයේ ක්‍රියෝන්ගේ එක ම පුතු වන හීමන්ගේ ඉල්ලීම ය. එහෙත් කිසිවෙකුවත් යටත් තොවන තම මතය තුළ එකාධිපති බලය ගොඩනගා ගැනීම පුතුගේ ඉල්ලීම ද ප්‍රතික්ෂේප කිරීමට තරම් මහුගේ සිත තොසැලෙන හා තොනැවෙන තත්ත්වයකින් පසු වේ.

ඉන් කිසින් පිළිසරණක් තොමැති වූ අසරණ ව ක්‍රියා කරන තම. පුතු ආදරවන්තියට ඇති බැඳීමත්, පියා කෙරෙහි ඇති බලපරානුමයත් තුළ අසරණත්වයට ම පත්වේ. මෙහි දී දැඩි කනස්සල්ලට පත්වන හීමන් තම පියාණන් සමග මෙසේ පවසයි.

"හීමන් - කළ ක්‍රියාව අපකීර්තිමත් දෙයක් තම් මා කියනවා නීතියට අවනත තොවීම වැරදියි කියල."

ක්‍රියෝන් - එහෙනම් තුළ කියන්නේ මේ ගැහැනිය කළ ක්‍රියාව අපකීර්තිමත් ක්‍රියාවක් තොවයි කියල ද?"

යනාදී පවසන විට ක්‍රියෝන් සහ හීමන් අතර මතහේදය තුළින් ක්‍රියෝන් ම ජය ලබයි. එහෙත් හීමන් පවසන මේ වදන උග්‍ර යුතු කිසිදා මා දැකින්න ලැබෙන්නේ නෑ. ජීවතුන් අතර ඉන්න උන් බලාගත්තාවේ ඔබේ කුරුකම්, ඔබේ මෝඩකම්" යනාදී පැවැසීමෙන් ක්‍රියෝන්ගේ අදහස් මත එල්ල තොසිනා හීමන් තමා ගන්නා අවසාන තීරණය ගැන පියාණන්ට හයවයි. ඉන් අනතුරු ව මෙවන් පුපුලිමක් තුළ ක්‍රියෝන්ගේ නීතිය ක්‍රියාත්මක වීම නිසා ඇත්ටිගේ ගල් ගුහාවේ සිර කිරීමත්, ඉන් ඇත්ටිගේ මීය යාම සහ ඒ පුවත දිනගන්නා හීමන් ද සිය කඩුවෙන් බෙල්ල කපාගෙන මිය යාමත් යන බේදවාවකය සිදුවෙයි. මෙයින් හීමන්ගේ මට පුතාගේ මීය යාම අදහාගත තොහැකි ව ඇය ද මිය යයි. මෙසේ සිදුවෙන බේදවාවකය තුළ සිය නෑ පරපුරේ ම තියදෙනෙක්ගේ මීය යාම අදහාගත තොහැකි වූවක් බවට පත්වෙයි.

"වරද කළ ආත්මය සතු පාපය තොනවතියි. මරණය අත්විද මිස බලනු මේ දෙස. එමෙන් ම තියුණු තාරුණ්‍යයෙහි දී ම කපා හළ මගේ ම පුතු මගේ ම වරදින් මරු දුටු" මෙසේ ගෝකයෙන් තැවෙන ක්‍රියෝන්ට අත්වැළ පවසනුයේ "අහෝ ! ඔබ සත්‍ය දැකිනිවී පමා වී වැඩියි." යන බව ප්‍රකාශ කිරීම තුළින් ක්‍රියෝන්ගේ තීරණ බේදවාවකයට තේත් වී ඇති බව ප්‍රකාශ වේ.

එහෙත් ක්‍රියෝන් පමණක් සියල්ල සියැසින් දකියි. මහු සියලු වේදනාවන් වීද දරාගනිමින් මෙසේ කියයි.

"මට නැති දන් ජීවිතයක්. කැවුව යනු මා මෙතැනින්, පැවැතුව වෙමි මම මරණයට පත් කළ මා පුතු හා ප්‍රිය බැරිද ව. කොහො ය යුතු ද මම ? පිළිසරණ කාගෙන් ද? තොදිනීම්, තොදිනීම්. දැන වරදෙහි යෝදුණි ය. දරන්නට බැරි බරකින් නවා වැට් ඇති මා හිස."

මෙසේ පවසා ක්‍රියෝන් සියලු දුක් හිතේ දරාගනිමින් අසරණ ව පසෙකටයයි. මේ ආදී වූ ක්‍රියෝන්ගේ අධිපතිහාවය නිසා අසරණ ජීවිතවල විනායය සිදුවීම ඇත්ටිගේ නාට්‍යය තුළින් මනා ව පිළිබැඳු කෙරෙන අතර, ඇත්ටිගේ නාට්‍යයේ විර එරිතය ඇත්ටිගේනින්, බේදාන්ත නායකයා බවට ක්‍රියෝන් රුපුන් ඇතුළත් කෙරෙනු ඇති.

05 (i) පුලියස් සිසර නාට්‍යයේ එන සිදුවීම්වලට පසුබීම වූ රෝමයේ දේශපාලන තත්ත්වය

පුලියස් සිසර නාට්‍යය ක්‍රි. පු. පළමු වන සියවසෙහි රෝමයේ විස්ස පුතාප්‍රවත් පාලකයෙකු වූ පුලියස් සිසර එරට පුහුන් පිරිසක් විසින් සාතනාය කරනු ලැබූ එතිනාසික සිදුවීම් අලලා රවනා වූවකි. ඒ අනුව ක්‍රි. පු. හතැලිස් පහෙ දී ඇති වූ මුණ්ඩාහි සංග්‍රාමයෙන් අනතුරු ව මහු රෝමයට සම්ප්‍රාප්ත වී බලස්වීමත් පුද්ගලයෙකු බවට පත්වන්නට පත්ත ගනියි. ඒ අනුව මහු මහු එකාධිපතියෙකු බවට පත් වීමට අවශ්‍ය කරන පුසුබීමක් සකස් වේ. එය තො ඉව්වූ කැසියස් කස්කා සහ පිරිස සිසරට විරුද්ධ ව බලවේග ගොඩනගයි. මහුන් ඒ සඳහා තොරා ගනුයේ යුත්තිරුකු ප්‍රතිපත්තිකාමී රෝමානුවෙකු වූ බ්‍රාවස් ය. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස සිසර සාතනායට ලක් වේ.

මෙවැනි ප්‍රතිපත්තියක් තුළ පුලියස් සිසර නාට්‍යයට පාදක වන්නේ බලකාමිත්වය; බල අරගලය, දේශපාලන කුමන්ත්‍රණය සහිත අරගලකාරී වාතාවරණයයි. එවන් පරිසරයක අව්වාරවත් ව හැසිරෙන ජනතාව යන සාධකය ද මෙහි දී ඉතා වැදගත් වන බව දැක්වීය හැකි ය.

(ii) පුලියස් සිසර් හි එන බ්‍රාටස්ගේ වරිතය

විලියම් ජේක්ස්පියරගේ පුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ බ්‍රාටස් බේදින්පිය හැකි ය. මහු සිසර්ට සම්පූර්ණ මිනුරෙකි. නමුත් මහු කැසියස්, කස්කා, සින්තා වැනි කුමන්තුණකරුවන්ගේ පොලුඩා ගැනීම මත සිසර් මැරිමේ කුමන්තුණයට එකතු වෙයි. කුමන්තුණකරුවන් බ්‍රාටස් ව පොලුඩා ගැනීමට මහුගේ තිව්‍යය ලිපුම් කැලීදමා සිසර් රජ විම පිළිබඳ විරෝධය මහුගේ සිතට ඇතුළු කරනු ලබයි. මහු රෝමයට ආදරය කරනු ලබන රෝම වැසියෙකි. කැසියස්ගේ උපක්‍රමයට හසු වන බ්‍රාටස් ප්‍රතිඵාචා වඩා ප්‍රතිඵත්තිය වැදගත් බව සිතයි. බ්‍රාටස් මෙම සාතන කුමන්තුණයට සම්බන්ධ වනුයේ රෝමයේ සුබ සිද්ධිය වෙනුවෙනි.

"පොදුගලික ව නම් මට මිනිහගෙන් වරදක් වෙලා තැහැ. මට මේ වගේ පියවරක් ගන්න වෙලා තියෙන්නේ පොදු යහපත ගැන සිතලා"

බ්‍රාටස්ගේ අරමුණ කැසියස්ගේ මෙන් පොදුගලිකන්වය මත රුදුනක් නොවේ. මහු සිතන්නේ "මහු රජ වුණොන්? එතකොට මහුගේ ස්වභාවය කොට්ඨර වෙනස් වෙයි ද යන්නයි." කුමන්තුණයේ පදනම වන්නේ සිසර් රජ වී එකාධිපතියෙකු වෙතියි යන සැකයයි. එහෙන් බ්‍රාටස් එකවර මෙයට කැමති නොවෙයි. මහුගේ සිත කැළඹෙයි. නමුත් මහුගෙන් සමාජය පතන විරත්වය වෙනුවෙන් මහුගේ මුත්තා කළාක් මෙන් තමා ද එකාධිපතියා පත්තා දුම්‍ය යුතු බව සිතයි. කැසියස් තම අරමුණ ඉටුකර ගැනීමට බ්‍රාටස්ගේ සිතේ ගිනි අවුවේයි. බ්‍රාටස් ද නොදුනීම එයට හසුවෙයි. නමුත් සිසර් රජ කරවීමට මහු අකමැති වන්නේ පොදුගලික වාසිතකා නොව රෝමයේ සුබ සිද්ධිය තකා ය. බ්‍රාටස්ගේ වරිතය විශේෂිත වූ පුක්තිගරුක ව සිතීමට කටයුතු කරන විරිතයකි. ඒ අනුව මහු තුළ ආධ්‍යාත්මික වූ සිතුවිලි කෙරෙහි ඇති සිතුම් පැතුම් ඉතා වැදගත් බව පහත සංවාදයෙන් පැහැදිලි වෙයි.

"තැ දිවිරිමක් අවකාෂ තැ මේ කාලයේ"

දෙවියන් ඉදිරියේ දිවිරිම පවා අවංකකමේ ලක්ෂණයක් නොවන බව මහුගේ පැවුසීම තුළින් තියාපායි. බ්‍රාටස්ගේ අවංකත්වය සහ පිරිසිදු ඕවිතනාව තුළින් භාදු ජාති හිතෙකි පුරවැසියෙකුගේ අහිමානවත්කම පෙන්වා දෙන විරිතයකි. බ්‍රාටස්ගේ මරණයෙන් පසු ඇත්තේ ප්‍රවානය දෙයින් බ්‍රාටස් පරමාදරු රෝමානුවකු බව තවදුරටත් පැහැදිලි වෙයි.

"මියගිය රෝමයන් අතරින් ශේෂීතමය මොසු ය."

බ්‍රාටස්ගේ විරිතයේ මහුට වැරදුණු තැන් ඇත. එනම් සිසර්ට පසු ව මාක් ඇත්තේ ද සාතනය කිරීමට කැසියස් කළ යෝජනාව ප්‍රතික්ෂේප කිරීම හා ඇත්තේ ජනතාව ඇමතිමට අවස්ථාව ලබාදීමයි. අවසානයේ දී පිළිජ්‍ය බලා යාමට බ්‍රාටස් විසින් කරනු ලැබූ යෝජනාව ද මහුගේ ම හරහට හිටියේ ය. සිසර් නාට්‍යයේ විරයා වන විට බ්‍රාටස් බේදින්පිය විරයා බවට පත් විය. එහෙන් මහුගේ අරමුණ උතුම් වූව ද අවසානයේ දී මහුට ස්ථාවේ අල්ලා සිටින අසිපත මතටම පැන සියදීව තසා ගැනීමට සිදුවෙයි.

(iii) මාක් ඇත්තේගේ දේශනය නාට්‍යයේ වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් වීමට බලපෑ හේතු

පුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ තුවප්‍රාප්ති දෙකක් ඇත. එනම් සිසර් සාතනය හා මාක් ඇත්තේගේ අවමගුල් දේශනයයි. ප්‍රතාපවත් නායකයෙකු වන පුලියස් සිසර් අභාගා සම්පත්න අන්දමින් සහ උපත්මයිලි ව සාතනයට ලක් කිරීම සඳහා ක්‍රියාත්මක වන්නේ කැසියස් කස්කා ආදින්ගේ ක්‍රියාකළාපය ඔස්සේ ය. පළමු කුටප්‍රාප්තිය මෙසේ අවසානවත් ම සිසර්ගේ විරිතය වටා ගෙතුණු බේදින්පිය වෙනත් දියාවකට පෙරලෙන්නේ මාක් ඇත්තේගේ කතාවෙනි.

මාක් ඇත්තේගේ මෙම දේශනය තිරන්තරයෙන් ම ලෝකයේ විද්‍යුතුන් අතර තුව තුවග රිවි දෙන්නකි. සිසර්ගේ තිසල දේහය ඉදිරිපිට කරනු ලබන අවමගුල් දේශනය අතිශයින් උද්වේගෙන් උත්ස්වයෙන් වූ ද, අසා සිටින ශේෂීතමයන්ගේ ලොමු බිහැ ගන්නා පුළු වූ ද මනස්කාන්ත හාව ප්‍රකේෂ වන වාර් ප්‍රහාරයක් වේ. මෙහි දී රටක ජනතාව ඉතා වැදගත් බවත්, මවුන් ක්‍රියාත්මක වනුයේ කවර ආකාරයට ද යන්න පිළිබඳ ව කුතුහැරුවක් ඇත්තේගේ කතාව තුළින් ජනිත වෙයි. බ්‍රාටස්ගේ දේශනය මෙන් බුද්ධියට කළ තරකානුකුල ඇමතුමකට වඩා ජනතාවගේ හැඟීම්වලට කළ ඇමතුමකි.

"දුර්ජන් මිනිසුන් තමන්ගේ අසරණකම තිසා වැළැඳෙනකොට සිසරින් වැළැප්නා. බලකාමියෙකුට පුළුවන් ද දුකේදී උණුවෙන්න."

මේ ආකාරයට දේශනයේ දී සිසර් දුර්ජන්වන්ට කරුණාවන්ත වීම, ලුපර්කල්හි උත්සවයෙහි දී සිසර් තෙවරක් කිරුල ප්‍රතික්ෂේප කිරීම, රෝමයට මහු ගෙනා කජ්පම් මුදල් ආදිය ද මතක් කරනු ලබයි. සිසර් මරා දැමු හේතුව තිවැරදි නොවන්නක් බව මහු ජනතාවට අයවිය.

"සත්‍ය වශයෙන් ම ඔහු ගෝරවනීය පුද්ගලයෙක්" ආදි ලෙස මහුගේ කතාවෙන් සිසර ව වීරයෙකු බවට පන් කරයි.

"කොඩිතරම් ආදරයෙන් ද සිසර බ්‍රාටස්ට සැලකුවේ, මේ තමා සිසරට ඇතුළු අතින් සියලු ම පහරවල්වලට වඩා දරුණු ම පහර"

ଆදි ලෙස අන්තිමට සිසරට අතිනු ලැබූ බ්‍රාටස් පිළිබඳ ව කතා කරනුයේ බ්‍රාටස්ට තමා කළේ වරදක් බව සිහිගන්වමිනි. මාක් ඇත්තේ බ්‍රාටස් සිසරගේ සුරතලා වූ බව පවසයි. සිසර පිළිබඳ ව සියලු දෙනාගේ ම සිනවල නිඩු වරදකාරී හැඟීම තැනි කිරීමට ඇත්තේ කතාව හේතු වෙයි. තවත් තැනක දී මාක් ඇත්තේ සිසර මැරු හැටි කියනුයේ මෙසේ ය.

"රිලා වදුරෝ වගේ උඩිලා දත්තික පෙන්තලා
බල්ලෝ වගේ සිසරගේ දෙපතුල ලෙවි කාලා
වහල්ල වගේ දෙකට තුනට තැමිලා
නම්දකාර කරලා සිසරගේ දෙපතුල සිඩිලා
මෙහෙමයි උඩිලා සිසරට පිළියෙන් ඇත්තේ"

මේ ආදි ලෙස මාක් ඇත්තේ ගෝරයෙන් පසු ජනතාව කෝප වී කුමන්තුණකරුවන්ට පහර දීම සිදු වෙයි. මේ ආදි ලෙස සිසර මැරු පසු බලාපොරාත්තු ඉටු වී සිරි කුමන්තුණකරුවන්ගේ අතිප්‍රායන් උඩියටිකරු වන්නේ මාක් ඇත්තේ කතාවෙනි. ඒ අනුව මියගිය සිසර වීරයෙකු බවට පන්වෙයි. බෙදානිය වීරයා බවට පන්වන්නේ බ්‍රාටස් ය. මාක් ඇත්තේ ගෝරයෙන් දේශනය නාට්‍යයේ වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් බවට පන් වෙයි.

06. (i) සේක්ස්පියරගේ ගෝකාන්ත නාට්‍ය කෙරෙහි බලපෑ විදේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය
අග්‍රගණ්‍ය නාට්‍යකරුවකු සේ සැලිකිල්ලට හාජනය වී ඇති විලියම් සේක්ස්පියරගේ ගෝකාන්ත නාට්‍ය කෙරෙහි බලපෑ විදේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සේ සැලුකෙන්නේ රෝම නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි. රෝම නාට්‍යකරු සෙන්කාගේ කානීන්හි ආහාසයෙන් සේක්ස්පියර තම ඇතැමි නාට්‍ය නිරුපණය ඉදිරිපත් කිරීමට කටයුතු කළ බව විවාරකයේ පවසනි.

- (ii) "මතෙලෝ සේක්ස්පියරගේ ශේෂීතම ගෝකාන්ත නාට්‍යයයි."

සැබැඳු ගෝකාන්ත නායකයාගේ වරිතයක් බෙදාන්තයක් කර ගමන් කර ඇති ආකාරය මතෙලෝ නාට්‍යයෙන් මිශ්ප කෙරයි. ඇරිස්ටෝටල් නම් මහා දරුණනවාදියා ප්‍රකාශ කර ඇති පරිදි ද ගෝකාන්ත නාට්‍ය සිද්ධාන්තවලට අනුව මතෙලෝ යනු උදුර, ආදරුවත් වරිතයක් ලෙස නිරුපණය වී තිබේ. මහු අතින් සිදුවන ප්‍රමාද දෙශයක් අනුව අවාසනාවන්ත ඉරණමකට ගොසුරු කරවයි.

මතෙලෝ නාට්‍යයේ අවසානයේ ඇතිවන බෙදාන්තය වෙත ගෝකාන්ත නායකයා ගමන් කරනුයේ ඉතාමත් වරිතවත් මැදිවයස් මෙන් ම උසස් ගුණවත් නායකයෙක් ලෙස ය. එහි දී මතෙලෝගේ වරිතය තුළින් නාට්‍යය තුළ හොඳ ආරම්භයක් සතිවුහන් කරන අතර මුල, මැදි, අග යන කරුණු ඔස්සේ තර්කානුකුල ව කතාව ගළපා තිබීම විශේෂීත ලක්ෂණයක් හැටියට සඳහන් කළ හැකි ය.

සාමාන්‍ය මිනිසුන් තුළ ඇතිවන ආකාරයේ ප්‍රෝමය, එර්ංජාව, ප්‍රේගැනීම වැනි මානුෂීක හැඟීම වරිත තිරුප්‍රණය මගින් සාර්ථක ව ඉදිරිපත් කිරීමක් දක්නට ලැබෙන අතර, එහි අන්තර්ගතය තුළ එකට කටයුතු කරන මිනිස් සමාජය තුළ ඇති අවිනිශ්චිත බව අගවයි. එකට එකතු ව කටයුතු කළ ද එක් එක් පුද්ගලයා තුළ ඇතිවන ආත්මාර්ථකාම් හා එර්ංජාකාර හැඟීම මතු විම නිවැරදි මිනිසුන්ට විපත් ඇති කිරීමට සමත්කමක් දක්වූ අයුරු පැහැදිලි ව දැක්වේ.

මෙම කතාව අපට කියනුයේ ඉතාමත් රසවත් වූ විද්‍යාත්මක කාව්‍යමය හාඡාවක් තුළිනි.

"ආ මාගේ ලස්සන සෙබලි"

"මගේ පෙම්බර මතෙලෝ මා ඉදිරියේ මේ අන්දමින් සිටිනවා දකින්නට ලැබීම මාගේ ඉමහත් සංන්ධීයවත්, විශ්වාසයටත් හේතු වනවා."

"අහෝ! මාගේ ආත්මයට ආනන්දය ගෙන තේද්න්නී ය."

යනාදී සංවාද හාවිතය තුළ වෙනත් නාට්‍යයක දක්නට නොලැබෙන තරම් වූ කාව්‍යමය හාඡාව තුළ ඇති කරනුයේ ඉතා සායමයෙන් සහ අවස්ථාවට ගැලුපෙන යංවාද හාවිතයකිනි.

මතෙලෝ නව රාජකාරී කටයුතු සඳහා සයිපුසයට යනු ලබන්නේ නීති උත් උගත් තිලධාරයෙකු වශයෙන් සේවය අයය කරන්නෙක් ලෙස ය. තමාගේ ප්‍රේමවත්තිය ද එට සහාය දක්වයි. වික දිනතින් සයිපුසයයේ දී තමන් ප්‍රතින් ම සිටින ඉයාගේගේ ක්‍රියාකලාපය ඉදිරිපත් වීම ප්‍රබල නාට්‍යයේ විත, ගැටුම්කාරී තත්ත්වයක් ඇති කිරීමට හේතු සාධකයක් බවට පත් වේ. ඉයාගේ විසින් යොදන උපක්‍රම අතර, ඉයාගේ සහ කැසියේ බියන්කා ගැන කරන කතාබහක් මතෙලෝ විසින් සැළ වී බලා සිටිම ඉතා නාට්‍යයේ විත ව නාට්‍යය තුළ ගොඩනාවා ඇති බවක් පෙනීයයි. ඒ ප්‍රවත්ත නැවත ඉයාගේ පැමිණ මතෙලෝ සමග පැව්වීම ද නාට්‍යයේ විත වේ. මතෙලෝ ර්‍රේෂණව විසින් හිල ගන්නා බවත්, මතුවට මතෙලෝ එහි ආදින ව හේතුවෙන් බිජි ගන්නා බවත් ඉතා පූජාම අන්දමින් ඉදිරිපත් කිරීම ද මතෙලෝ නාට්‍යයේ දැකිය හැකි ප්‍රබල වූ නාට්‍යයේ බව ප්‍රකට කරවන අවස්ථාවකි.

නාට්‍යය අවසානයේ දී මතෙලෝ විසින් බිස්සිමෝනා අතර ඇතිවන පූජාධාව සහ සිප වැළද ගැනීම තුළින් නාට්‍යයේ විත ව නාට්‍යයේ බේදුරනාක තිමාව සිදුවීම මෙහි ඇති විශේෂීත වූ ලක්ෂණයකි. ප්‍රේමය සහ වෛරය අතර ඇතිවන ගැටුම්කාරී බව ප්‍රේක්ෂකයා වෙතට ගෙන එනු ලබනුයේ මවුන් මවිතයට පත් කරවමිනි.

බිස්සිමෝනා සහ මතෙලෝගේ වරිත රංගනය තුළ ඉතාමත් සාර්ථක බවක් සහ නාට්‍යයේ විත බවක් ප්‍රකට කරවන ප්‍රධාන අවස්ථාවක් ලෙස මවුන් දෙදෙනා අවසාන ජවනිකාවේ දී සිප වැළද ගැනීම දැක්වීම තුළින් හේත්ස්පියරගේ වෙනත් කිසිම නාට්‍යයක දක්නට නොලැබෙන පරිදි හදැගැස්මත් ඇති කරමින් ඉතා නාට්‍යයේ ව සහ ඉතා සංයෝගින් ඉදිරිපත් කිරීමක් මතෙලෝ නාට්‍යය තුළට ගෙනැවීත් ඇති අතර මුල, මැද, අග මනා ව තර්කානුකුල ව ගළපා තිබෙන බව සනාථ වීම මෙහි ඇති තවත් ලක්ෂණයකි.

(iii) "පදනම් විරහිත සැකයේ ආදින ව මතෙලෝ නාට්‍ය මගින් මැනවින් නිරුපිත ව ඇති."

මතෙලෝ නම් බෙදාන්තයේ මුඛ්‍යාර්ථය වන්නේ සුරුමී අහිංසක බිස්සිමෝනා අසාධාරණ ලෙස මරා දුම්මයි. ඉයාගේ නැමැති දුෂ්චරෝගේ තෙකරාවික උපක්‍රමවලට හසු වී අහේතුක ව ඉක්මන් තීරණවලට එළඹීම නිසා පුන්දර ප්‍රේමයක් සින් කම්පා කරවන අයුරින් බේදාවාවකයක් ලෙස කෙළවර වීම මෙයින් නිරුපිතයි. ඉහත ක්‍රියාවලිය සිදු වූයේ මතෙලෝ තුළ ඇති වූ පදනම් විරහිත සැකය නිසයි.

මේ පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී අපට පැහැදිලි වන එක් කරුණක් වනුයේ ඉයාගේ වැන්නවුන් පිළිබඳ ව සමාජය තුළ පවතින විශ්වාසය බවයි. විශ්වාසය ඇතිවනුයේ අදහස්වල ගැලපීම සහ ආගුර නිසා ය. ඉයාගේ වැන්නෙක් පිළිබඳ ව මතෙලෝ අවිශ්වාසයක් නොසිතන්නේ තමාට ඉතා සම්ප සහ යටහන් බව ද ඇති කරගෙන කටයුතු කරන තැනැත්තෙක් ව සිටිම නිසා ය. එහෙත් මතෙලෝට සැක ඇති වීමට බාධාවක් නොවන පරිදි ඉතා පූජාම ව මතෙලෝ මුලාවට පත් කිරීමේ උපක්‍රමයිලි බව ඉයාගේ තුළ ඇති ද්‍රෘෂ්තාව වී. තිබේ. ඒ සඳහා ඉයාගේ වෙනත් අයගෙන් ද සහය ලබාගැනීමට කටයුතු කිරීමට තරම එම වරිතය අන් අයට තේරුම ගැනීමට ද නොහැකි වුවකි.

ඉයාගේ තම අරමුණ ඉටකර ගැනීමට සියුම ව සැලසුම් සහගත ව ක්‍රියා කරයි. ඉයාගේ මතෙලෝ සමග අමනාප වන්නේ ඔහුට වෘත්තිය මට්ටම් ලැබිය යුතු උසස් වීමක් මතෙලෝ කැළීයෝට ලබාදීමයි. මතෙලෝ සමග කැළීයෝ බේදාවා නැවත තම තනතුර ලබාගැනීමට ඉයාගේ මතෙලෝගේ සින් කැළීයෝ හා බිස්සිමෝනා පිළිබඳ ව සැකයක් ඇති කරවයි. ඔහු මුල දී කැළීයෝ මතෙලෝගේ උදහසට ලක් කිරීමට බොරු ගොනා ක්ව ද අවසානයේ එය සත්‍යක් ම බව මතෙලෝට ම්‍රේපුකර පෙන්වීමට සිදුවෙයි.

"මතෙලෝ . . . දුෂ්චර මගේ පෙම්බරිය වේසියක් කියල ඒකාන්තයෙන් ම ඔර්පු කරන්න මිනෑ"

එම නිසා මතෙලෝ ව තවදුරටත් මුලාවට සැකයට පත් කිරීමට ඉයාගේ කටයුතු කරයි. මතෙලෝ ව සැකයෙන් කළඩා බිස්සිමෝනා ව මරා දුම්මට ඔහුට අවශ්‍ය නොවුවන් සිදු වන්නේ එයයි. ඉයාගේගේ කපල් කුමන්තුණයෙන් තම බිරිදි ව මරා දමන්නට කටයුතු කරන මතෙලෝ මෙහි සත්‍ය අසත්‍ය බව සෞයා නොබලයි. බිස්සිමෝනා තමා කළ වරද කුමක් දැයි නොදුන මරණයට පත් වෙයි.

තමාට අන්වන ප්‍රතිලාභ හමු වේ අන් අයගේ ඒවිතවලින් පළිගැනීම සහ මමන්වය මෙම නාට්‍යයෙන් අපුරුවට පිළිබඳ වේයි. මතෙලෝ කරුණු කාරණා තත්ත්වාකාරයෙන් වටහා නොගැනීම, අනවබෝධය, සැකය, ක්ෂේක කේෂපයෙන් පළිගැනීම වැනි පොදු මිනිස් දුරවලතා නිසා විනාශයට පත් වෙයි. කුමන්තුණකාරී ක්‍රියාදාමයන්, පළිගැනීමේ වෙතනාවත් කිසිදු විවෙක යහපතක් සිදු නොකරයි. මේ අනුව පදනම් විරහිත සැකයේ ආදින ව මතෙලෝ නාට්‍යය තුළින් මැනවින් නිරුපිතය වේයි.

නැතහෙත්

06. (i) 'රුකඩ ගෙදර' නාට්‍යයේ සංකේත හාවිතය

නොරෝඩ්‍යානු ජාතික නාට්‍යකරුවෙකු වූ නොරෝඩ් ඉඩිසන් යපාර්ලවාදී නාට්‍ය කළාවේ නිරමානාවරයා ය. යපාර්ලවාදී නාට්‍යවල දී සංකේත හාවිතයට විශේෂ තැනක් හිමි වෙයි. රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයෙහි නම්ම, සංකේතයක් ලෙස විවාරකයන් හඳුන්වයි. කුටුම්භයක් තුළ සිටින රුකඩ බිරිදක්, මගින් සතුරින් පෙනෙන තමුන් ඇතුළතින් ගුවුම්කාරී සෙල්ලම් ගෙදරක් මින් සංකේතවත් වෙයි. නාට්‍යය ආරම්භයේ නිවයට ගෙනෙන තත්තල් ගසත් නොරා කන මැකරුන් සංකේතවත් කරන්නේ හෙල්මර පවුල ගත කරන ප්‍රිතිමත් ජ්විතයයි. එය ගැඹුරු ප්‍රිතියක් නොව මතුපිටින් පවතින්නකි. මැකරුන් මගින් නොරාගේ බොලද හැසිරීම් යැහැලුවෙන් සිටිමට ගන්නා උත්සාහය සංකේතවත් කරයි. නොරා ප්‍රිතියෙන් ලින්බේ මහත්මිය සමග කතා කරනවිට අශේෂ සිනු හඩ ඇය විපත් පත්වන බවට සංකේතාත්මක සංශ්‍යාවකි. නොරා තම දැරුවන් සමග සෙල්ලම් කරන ආකාරය සෙල්ලම් බේතික්කන් සමග සෙල්ලම් කරන බේතික්කව සංකේතමත් කරයි. තත්තලින් පසු තත්තල් ගසේ ස්වරුපය හෙල්මර නිවසේ සත්‍ය ස්වරුපය සංකේතවත් කරනු ලබයි.

රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයේ ඇඳුම් පැලුලුම් ද යම් යම් අරුත් සංකේතාත්මක ව දැක්වීමේ අවස්ථාවකි. සෙල්ලම් ඇඳුම හෙල්මරගේ ගෙදර පවතින ව්‍යාජ ජ්විතයේ අංගයකි. ලින්බේ මහත්මියගේ ගමන් ඇඳුම නාට්‍ය අවසානයේ දී නොරා අදින කඩ සඳව ද සංකේතාත්මක වෙයි. නාට්‍යයේ ප්‍රධාන සංකේතය "තරන්තලා නැවුම" යි. දිවී මකුලුවකු සැපු විට විෂ බැස්සවීමට නටන මෙම තැවුම නොරා බාල් තැවුමේ නටන්නට නොරාගනු ලබයි. එය සෙල්ලම් ගෙයි වාසයෙන් නොරා තුළ වූ බිඳ වැටීම දුරු කිරීමට නටන්නක් ලෙස මෙය සංකේතවත් වෙයි. මෙම සංකේතය හාවාත්මක ව විදිමේ දී විවිධ අරුත් ගෙන දෙන්නකි.

දොස්තර රන්ක්ගේ මරණය දැනුම්දෙන කඩ කුරුසය සහිත නාම පත්‍රිකාව ද සංකේතාත්මක දැක්වීමකි. කොළඹට්ටිගේ ලිපියේ ඇති ලිපුම් පෙටරිය ද නොරාගේ රහස හෙළි වන බවටත් රහස් සැගවිය නොහැකි බවත් සංකේතවත් කරයි. නාට්‍යයේ අවසානයේ දොර විසන ගබාය ප්‍රබල සංකේතයක් වූ අතර, එය යුරෝපීය සමාජයට දැනුණු බව විවාරකයන් පවසනු ලබයි. පුරුෂාධිපත්‍යයේ දොර වැසුණු බවත් කාන්තා විමුක්තිය ලැබුන බවත් ඉන් සංකේතවත් වෙයි. මේ අනුව රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයේ සංකේත හාවිතය පැහැදිලි වෙයි.

(ii) රුකඩ ගෙදර නාට්‍යයෙන් සමාජයට ලැබෙන පණිවුඩිය

විශ්ව නාට්‍යය කළාවට අගනා කෘති රෙපත් තිලිණ කළ ඉඩිසන්ගේ A Dall's House - 1879 නාට්‍යය විශ්ව සම්භාවනාවට පත්වුවකි. එය කාලීන, සමාජ හා ආර්ථික ප්‍රවණතාවන්ගේ බලපැළුම මත පවුල් සංස්ථාව තුළ සිදු වූ දෙදරා යාම ගැඹුරු ලෙස විශ්ලේෂණය වූවකි.

මෙම නාට්‍යය මගින් සමාජයට ලැබෙන පණිවුඩිය පොදු මිනිස් සමාජය තුළ ජ්වන් වන පවුල් සංස්ථාව වෙත පොදුවේ ම එල්ලවන්නකි. සමාජය තුළ වෙසෙන සැම පවුල් සංස්ථාවක ම අශු සැමියන් වශයෙන් නොයෙකුත් ප්‍රශ්න හරහා කටයුතු කරන්නට වැයම් දරනි. මහි දී ආර්ථික, සමාජීය වශයෙන් විශ්විත වේ. රුකඩ ගෙදර නාට්‍යය මගින් සමාජයට ලැබෙන එක් පණිවුඩියක් වනුයේ නොගැලුපෙන අශු සැමියන් එක් ව ජ්වන්වන්වාට වඩා වෙන් ව ජ්වන් වීම මුවනොවුන්ගේ ජ්විතයට යහපතක් බව ය.

එනම් රුකඩ ගෙදර නොරා තැමැති කාන්තාව විසින් ඒ බව සනාථ කිරීම පොදු සමාජය වෙතට ම ආදර්ශයක් එක් කිරීමට සමන් විය. ඇය නිවස අතහැර යන්නේ ආර්ථික ප්‍රශ්න මත ස්වාමියා සමගින් ඇති වූ ප්‍රශ්නයක් දෙදරා යාම හේතුකොට ගෙන ය. හෙල්මර තම් තම ස්වාමියා විටින්විට තම නොරාට කරුණු අනාවරණය කරනුයේ ශය ගැනීම සහ එම කාරණාව තමාට සරාවා කටයුතු කිරීම හේතුකොට ගෙන ය. එහෙත් ඇය ස්වාධීන ව තම පවුල් යහපත උදෙසා කටයුතු කළ ද ඉන් සිදුවන්නේ හෙල්මරගේ දේශාරෝපණයට ලක්වීමකි. ඉන් මහන් සින් වේදනාවට පත්වන නොරාගේ අවසාන තීරණය වනුයේ පවුල තුළින් වෙන්වීම ය. ඒ අනුව නොරා තමා හෙල්මර හා සදාකාලික ව ජ්වන්වීමට යාමෙන් අත්වනුයේ දෙදෙනාට දෙදෙනා තුරුස්නා ස්වභාවයකි.

ඉන් ඉදිරි ගමනේ දී මහන් කැළුණීමක් ඇති වීමට හේතු ටේ. ඉන් දරුවන්ට ද එය බලපාන්නට ඉඩ ප්‍රස්තා ඇති. එමනිසා තව තවත් මහ හා එක් ව ජ්වන් වනවාට වඩා වෙන් වීම ඔවුන්ගේ ජ්විතවලට ද යහපතක් වනු ඇති.

විශේෂයෙන් ඇතිතයේ සිට ම සමාජ ජ්වන රටාව පුරුෂාධිපත්‍යය තුළ පැළපදියම් වූවකි. ඒ තුළ කාන්තාව නොපෙනී බොහෝ වින්න පිඩාවලට ගොදුරු වූ අවස්ථාවන් ද බොහෝදුරට දක්නට ලැබේ. තම හාර්යාව කෙතරම් අවංක මුව ද ස්වාමියාගේ නීතිරිති සහ වෙනත් බලපැළුම් තම හාර්යාව එල්ලවනුයේ සාධාරණීකරණයෙන් හා මානුෂීකත්වයෙන් තොර ව ය. එහෙත් කාන්තාව වූ කළී මාන්ත්‍රය තුළ යොරවයට පාතු වීම සියලු සමාජයට පොදු වූ කරුණුකි.

මෙහි දී කාන්තාව හා ස්වාමි පුරුෂයා අතර අනොස්ත්‍රා විශ්වාසය තිබේම එම පවුල් සංස්ථාව තුළ ඉදිරි ගමන මැනවින් තීරණය කරවයි. ඒ සඳහා වූ මගපෙන්වීමක් රුකුඩා ගෙදර නාට්‍යය තුළින් ලැබෙනු ඇත. අනොස්ත්‍රා අවබෝධයෙන් කටයුතු කිරීම දහනවත් ව්‍යාපාරික පවුලක් තුළත්, අභිජන දුර්පත් පවුලක් වෙතත් එක සේ තිබිය යුතු පොදු මිනිස් ගුණ දහමකි. එය දෙකඩ වීම තුළ මහා දහනවත් දුගි දුර්පතුන් බවටත්, සමාජයේ වැරදිකරුවන් බවටත් පත්වීමට ද ඉඩ ඇත. එසේ ඇතිවන්නේ ස්වාමිපුරුෂයා සහ හාර්යාව අතර ඔවුනාවුන් පිළිබඳ අවබෝධය සහ විශ්වාසය නොමැති වීම හේතුවෙනි.

එමෙන් ම සමාජය දෙස බැඳීමේ දී නොයෙකුත් තාචින, පීචින, බාධා මධ්‍යයේ ජීවත් වන බොහෝ කාන්තාවේ වෙසෙනි. මවුන්ට ජීවිතයේ කිසිම පිළිසරණක් තැනැත් දිවා ර ගෙවමින් ඒ කිසින් කිසිවෙකුටත් නොකියා වේද දරා ගනිමින් ජීවත් වත්තට ඉපදුණු කාන්තාවේද අද සමාජය තුළ වෙසෙනි. එවත් සමාජයක් තුළ දී මවුන්ගේ ප්‍රශ්න සහ එට විසඳුම් නොමැති ව කටයුතු කරනවාට වඩා විසඳුම් සොයා කටයුතු කිරීම බුද්ධිමත් ක්‍රියාවකි. ඒ අනුව නොරා තම ප්‍රශ්න ස්වාධීනත්වයෙන් තම ස්වාමියා සමග සාකච්ඡා කරගත් තීරණ තුළින් පොදුවේ සමාජයේ ජීවත් වන කාන්තාවන්ට ආදර්ශයක් ගෙන දීමට ද සමත් වූ බවක් මෙන් ම පුරුෂාධිපත්‍යය හැඳුවේ කාන්තාව දණ නොනැමිය යුතු බව ද මින් නොරා විසින් සමාජය වෙත දෙන පණිවිඩයක් සේ සඳහන් කිරීමට පුළුවනු.

(iii) "ස්වාමි හක්තිය හා දරු සෙනෙහස පිළිබඳ පෙරදිග හා අපරදිග සංකල්ප අභියුනාතාකුන්තලයේ ගකුන්තලාගෙන් හා රුකුඩා ගෙදර නාට්‍යයේ තුවුරා (නොරා) ගෙන් මහා ව පිළිබිඳු වේ."

පෙරදිග හා අපරදිග සංකල්ප මස්සේ කරුණු පැහැදිලි කිරීමේ දී කාකුන්තලය නාට්‍යයේ ගකුන්තලාගේ වරිතය සහ නොරාගේ වරිතය අතර විවිධ වූ වරිත දෙකක් සේ සැලකිය හැකි ය. එහෙන් ගකුන්තලාවන් සහ නොරා යන කාන්තාවන් දෙදෙනා තුළ ම ස්වාමි හක්තිය සහ දරු සෙනෙහස පිළිබිඳු කෙරෙනු ඇත.

වත්මන් සමාජ රටාව තුළට ද තවතම හැඟීම් පහළ කරමින් කාන්තාව සහ සමාජය අතර වෙනස් වන ලෝකයන් සමග කාන්තාව ද ඉතා ඉහළ තලයකට හා ඇගේ ස්වාධීනත්වය කෙරෙහි ක්‍රියා කිරීම යුත්ති සහගත ය. මෙම කඩා දෙක ම අනුව එකී වරිත තුළ පැන නැගුණු ගැටලු හා ගොඩනැගීම් පිළිබඳ ව සලකා බලනවීම එහි ඇතුළත් වනුයේ පැතිකඩ්ලේ දෙකකි. කාන්තාව වූ කළී ස්වාමි හක්තිය කෙරෙහි හා දරු සෙනෙහස කෙරෙහි නැශුරු වීමක් දක්වන්නා වූ අයෙකි. මෙම සමාජ දෙක තුළ ම පිළිගන්නා කරුණක් වුව ද පෙරදිග සමාජය තුළ සහ ගකුන්තලාවගේ වරිතය තුළ ස්වාමි හක්තිය තුළ ඉතා දුඩී සහ පිළිගන් නීති සම්දායක් මස්සේ කටයුතු කිරීමට සිදු වේ.

එහි දී ඇයට එම සීමාවල සිට කටයුතු කිරීමට සිදු වේ. එහෙන් ස්වාමි හක්තිය හා දරු සෙනෙහස මෙන් ම විවාහය පිළිබඳ ව ගත් තීරණය මස්සේ නීතිමය බැඳීමට වඩා හාදායාගම බැඳීම අනුව කටයුතු කළ යුතු ය. එවත් හේතු සාධකයක් මත ගකුන්තලා ස්වාමි හක්තිය සහ තමා පත් ව සිටින තත්ත්වයට අනුව දරුවාගේ සෙනෙහස මෙන් ම තිදෙනා අතර ම වූ බැඳීම තහවුරු කරගැනීම ද ගකුන්තලාට අවශ්‍ය වූ බව ඇයගේ වරිතය තුළින් අනාවරණය වේ.

එහෙන් නොරා තම ස්වාමිපුරුෂයා සමග ජීවත්වීමේ දී ඇය දරුවන්ගේ කාර්ය මෙන් ස්වාමියාගේ කාර්ය මස්සේ ක්‍රියා කරන්නේද ඇති වූ ප්‍රශ්නවලින් මිදි සහයෝගයෙන් සහ සම්බන්ධයෙන් සැම්පිළියා සහ දරුවන් සමග ජීවත්වීමට ය. එහෙන් ස්වාමිමියාගේ පැකුඩා සහ අවශ්‍යාසය මෙන් ම ඇය කරන වැඩ ගෙන අය නොකිරීම මත දෙදෙනා අතර ගැටුමිකාරී වාතාවරණයක් උද්ගත කෙරෙයි. එහෙන් සමාජයේ තම ස්වාමිපුරුෂයාගේ සියලු ම නීති හා යෝජනා කෙරෙහි ඒකමතික ව කටයුතු කිරීමට තමා එකඟ නොවන බව මෙහි දී අනාවරණය කෙරෙයි.
