

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙල) විභාගය - 2014 අගෝස්තු

**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2014**

## **නාට්‍ය හා රංගකලාව - සිංහල I / පැය තුනකි Drama and Theatre - Sinhala I / Three hours**

ଲିପିଦେଖ:

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

I කොටස

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

01. පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරෙන් කළාවට අදාළ ප්‍රකාශ තුන ඇතුළත් වරණය තෝරන්න.

  - A - කළාව දැනුමට හා මුද්ධීයට ගොවර තොවන්නකි.
  - B - රසීකායා පිනවන අපුරුවන්වයෙන් යුත් සෞන්දර්යාත්මක නිරමාණයකි.
  - C - කළා තොගලුය තෙසස්හික දායාදයකි.
  - D - පුරුදු ප්‍රහුණු කළ පුතු ඕල්පයක් තො වේ.
  - E - මිනිසා විසින් ම නිරමාණය කරනු ලබන්නති.

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

02. පහත දැක්වෙන්නේ ගැමි කළාව සම්බන්ධයෙන් වූ ප්‍රකාශ කිහිපයකි.

  - A - ගැමි සමාජය ඇදහිලි, වියවාස හා සිරිත් විරිත් පදනම් කරගෙන බිජ වූ කළා විශේෂයකි.
  - B - ලාලිතතයන් ප්‍රකට කරන කළා විශේෂයකි.
  - C - රටක දේශීය සංස්කෘතික ලක්ෂණ පිළිබඳ කරන නිරමාණ විශේෂයකි.
  - D - සංගිතය, විතු, තර්තන, නාට්‍ය ආදී සියුම් කළා මේ ගණයට ඇතුළත් වේ.
  - E - විවිධ සරල රටා හා මෝස්තරවලින් ප්‍රක්ත ය.

ඉහත සඳහන් ඒවායින් ගැමිකළාවට අදාළ නිවැරදි ප්‍රකාශ තුන ඇතුළත් වරණය තෝරන්න.

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

03. බැලේ (ballet) යනු

  - (1) සංගිතය හාවිත තොකරන කළා මාධ්‍යයකි.
  - (2) වාචික අහිනය ප්‍රධාන කොටගත් කළා විශේෂයකි.
  - (3) ආංගික අහිනය ඉස්මතු වී පෙනෙන කළා මාධ්‍යයකි.
  - (4) ගානවාන්දයක් ගිත ගායනයෙහි යෙදෙන කළා විශේෂයකි.
  - (5) තර්තනය ප්‍රධාන ප්‍රකාශන මාධ්‍යය ලෙස යොදා ගැනෙන කළා විශේෂයකි.

(.....)

04. මුදා නාට්‍ය යනු

  - (1) ගායනයට ප්‍රමුඛත්වයක් හිමි වන ලෙස නිරමාණය වූ නාට්‍ය විශේෂයකි.
  - (2) කාච්චමය හාඡාවට හා ප්‍රාස්ංගික ප්‍රකාශනයට ප්‍රමුඛතාවක් දෙන නාට්‍ය විශේෂයකි.
  - (3) හිත නාටක විශේෂයකි.
  - (4) පෙරදීග නෘත්‍ය නාට්‍ය පදනම් කුරුගෙන බිජ වූ නාට්‍ය විශේෂයකි.
  - (5) බටහිර බැලේ නාට්‍යවල ආහාසය තොලැංු නාට්‍ය විශේෂයකි.

(.....)

05. මපෙරා යනු

  - (1) ගායනය අඩ්බවා රංගනයට මුල් තැන දෙන නිරමාණ විශේෂයකි.
  - (2) රංගනය අඩ්බවා ගායනයට මුල් තැන දෙන නිරමාණ විශේෂයකි.
  - (3) සිංහලයෙන් 'නෘත්‍යනාට්‍ය' යනුවෙන් හැඳින්වෙන ප්‍රාස්ංගික කළා විශේෂයකි.
  - (4) පෙරදීග බිජ වූ කළා අංයකි.
  - (5) නියවිත කරා වස්තුවක් තොමැති නාට්‍ය විශේෂයකි.

(.....)

06. පහත දැක්වෙන නාට්‍යකලා පුරෝගාමීන් අනුරේද ආදිතමයා වන්නේ,  
 (1) හරතමුනි ය. (2) විකමත්පු මොන්සේල්මොන් ය. (3) ඇරිස්ටේටල් ය.  
 (4) හන්දීකේස්ටර ය. (5) ගෙඳම් මොනාකියා ය. (.....)
07. ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය රූ දක්වන ලද්දේ,  
 (1) සහ්යා හාගයේ දී ය. (2) අපර හාගයේ දී ය. (3) රාත්‍රි කාලයේ දී ය.  
 (4) පුරුව හාගයේ දී ය. (5) විශේෂ කාල නියමයකින් තොර ව ය. (.....)
08. නාට්‍යකලාව සම්බන්ධ ප්‍රකාශ කිහිපයක් පහත දැක්වේ.  
 A - 17 වන සියවසේ ක්‍රෝයනේවල විශු පොදු ජනතාවගේ අනුග්‍රහයෙන් ප්‍රහවය වී විකාශය වූ කළාවකි.  
 B - පුහු ජනතාවගේ අනුග්‍රහයෙන් සංවර්ධනය වූ නාට්‍ය විශේෂයකි.  
 C - අංක දෙකක් අතර ක්‍රෝයනේ නම් විකට ජවතිකා රූ දැක්වේ.  
 D - හමිගකරි නම් පටු මාවතක් ඇතුළත් ය.  
 E - ද්‍රුග්‍රරෝග නම් නත් පරපුර ජනපිය වූයේ මේ නාට්‍ය විශේෂය ඇපුරිනි.  
 ඉහත සඳහන් ඒවායින් නො නාට්‍යකලාවට අදාළ ප්‍රකාශ අඩංගු වරණය තොරන්න.  
 (1) A B C (2) C D E (3) A D E (4) B C D (5) A C B (.....)
09. 'කොරා සහ අන්ධය' යනු  
 (1) සුර්ති නාට්‍යයකි. (2) නාට්‍යධර්මී නාට්‍යයකි.  
 (3) විකාරරුපී හෙවත් අසම්මත නාට්‍යයකි. (4) දෙවන පුගයේ ස්වාභාවික නාට්‍යයකි.  
 (5) කුරිරු රංග ගණයේ නාට්‍යයකි. (.....)
10. 'යෝකාන්මය (Tragedy) යනු උත්තුණු කාර්යානුකරණයයි' යන ප්‍රකාශය කරන ලද්දේ,  
 (1) ජේර්ඩ් බර්නාර්ඩ් ජෝ විසිනි. (2) ඇරිස්ටේටල් විසිනි. (3) කේ. එ. රෝ විසිනි.  
 (4) හරතමුනි විසිනි. (5) ස්වැනිස්ලාවිස්කි විසිනි. (.....)
11. 'නාට්‍යක ප්‍රධාන අංගතුය වන්නේ වස්තුව, නායකයා හා රසය යැයි ප්‍රචාරන ලද්දේ.  
 (1) ධනාංශය විසිනි. (2) ජ්ලේටෝ විසිනි. (3) ඇරිස්ටේටල් විසිනි.  
 (4) හරතමුනි විසිනි. (5) අහින්වගුජ්ත විසිනි. (.....)

O පහත දැක්වෙන වගුව අධ්‍යයනය කොට, අංක 12 සිට 16 තොක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

ඡේලිය	නාට්‍යයේ නම	රචකයාගේ නම	සිංහල පරිවර්තනය /අනුවර්තනය	අනුවර්තක/පරිවර්තක
අ	A	බර්නාර්ඩ් ජෝ	මගේ රන්කඳ	වන්ද්සේන දසනායක
ඇ	වයිල්ඩ් බික්	හෙන්රික් ඉඩපන්	වනතාරාවී	D
ඉ	වේරිං ගෝ ගොබේ	B	ගොබේ එනකං	ජේ. සෙල්වදාරේ
එ	ගැලීලියේ	බරෝල්ට්‍රේ බෙන්ට්	C	පරාකුම නිරිඥලේ
ඌ	අ ස්ට්‍රේට්කාර් තොම්බි සිසයර්	E	වෙස් මුහුණු	ඩම් ජාගෙඩ

12. ඉහත 'අ' ඡේලියේ A සඳහා සුදුසු වරණය තොරන්න.  
 (1) ආර්මිස් ඇන්ඩ් ද මුන් (2) ඇන්ඩ්බාක්ලිස් ඇන්ඩ් ද ලයන් (3) පිග්මැලියන්  
 (4) බැක් මු මෙතුසෙලා (5) සිසර් ඇන්ඩ් ක්ලියෝපැට්‍රා (.....)
13. ඉහත 'ඇ' ඡේලියේ D සඳහා නිවැරදි වරණය තොරන්න.  
 (1) රු.එම්.ඩී. උපාලි (2) පියල් කාරියවසම් (3) කංච්ඡකා ධර්මසිරි  
 (4) රංජන් ධර්මසිරි (5) බන්දුල විතානගේ (.....)
14. ඉහත 'ඉ' ඡේලියේ B සඳහා නිවැරදි වරණය තොරන්න.  
 (1) මොන් පෝල් සාන්ස් (2) හැරල්ඩ් පින්ටර් (3) සැමුවල් බෙකට්  
 (4) එන් ජේන් (5) මිගස්ට් ස්ට්‍රීන්චිබර්ග් (.....)

15. ඉහත 'ල' පේලියේ C සඳහා නිවැරදි වරණය තෝරන්න.  
 (1) වරිත හයක් (2) දිරිය මව සහ ඇගේ දරුවෝ (3) මේධියා  
 (4) නිත හොඳ අම්මණ්ඩි (5) ගැලීලියේ .....)
16. ඉහත 'එ' පේලියේ E සඳහා නිවැරදි වරණය තෝරන්න.  
 (1) ගුප්තීන් අයනෙය්කෝ (2) වෙනසි විලියම්ස් (3) ආර්තර මිලර්  
 (4) ගුප්තීන් ඔ නිල් (5) ඇලෙක්සැන්චර බුමා .....)
17. පහත දැක්වෙන්නේ නාට්‍ය කළාව හා සම්බන්ධ කරුණු/සංකල්ප කිහිපයකි.  
 A - පූගෙන් B - මාර්ලෝ C - නැට් D - ජිදිමොනො E - මැඩිනා (මැපිනා)  
 ඉහත දැක්වෙන අනුපිළිවෙළට ම ඒවා නියෝජනය කරන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ඇතුළත් වරණය තෝරන්න.  
 (1) එලිසබේතින, ප්‍රික, සංස්කෘත, තෝ, කමුකි (2) තෝ, එලිසබේතින, සංස්කෘත, කමුකි, ප්‍රික  
 (3) කමුකි, තෝ, ප්‍රික, සංස්කෘත, එලිසබේතින (4) තෝ, එලිසබේතින, ප්‍රික, කමුකි, සංස්කෘත  
 (5) ප්‍රික, කමුකි, තෝ, එලිසබේතින, සංස්කෘත .....)
18. පැරණි ප්‍රික නාට්‍යයක විශේෂ උක්ෂණයක් වූයේ,  
 (1) සංවාද සඳහා ගදු හාජාව යොදා ගැනීමයි.  
 (2) නාට්‍ය තරග දින සාතුවේ පැවැත්වීමයි.  
 (3) නාට්‍ය දර්ශන දිවා කාලයේ පැවැත්වීමයි.  
 (4) නළුවන්ගේ හිසට උවින් ආවරණයක් තිබීමයි.  
 (5) නළු-නිෂ්ප්‍ර දෙපත්ශය ම රංගනයෙහි යොදීමයි. .....)
19. සංස්කෘත නාට්‍යයක විශේෂ උක්ෂණයක් වන්නේ,  
 (1) සංවාද සඳහා ගදු පදන දෙක ම අවශ්‍යෙන් යොදා ගැනීමයි.  
 (2) පිරිමි නළුවන් පමණක් රංගනයෙහි යොදීමයි.  
 (3) නාට්‍ය එලිමහන් රු දැක්වීම සඳහා රවනා වීමයි.  
 (4) ගායන විලාසයෙන් තොර ව පදන ඉදිරිපත් කිරීමයි.  
 (5) කත්‍රියා ම නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා ද වීමයි. .....)
20. තෝ නාට්‍ය කළාවට අදාළ තිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.  
 (1) එන්නොපුකෙ තෝ නාට්‍ය කළාවට පුවිශේෂ වූ තළු පරපුරකි.  
 (2) කන්ථම් තෝ නාට්‍ය කළාවේ පුරෝගාලීන්ගෙන් කෙනෙකි.  
 (3) සංගිතය සඳහා යොදා ගැනුණු විශේෂ වාද්‍ය හාස්චිය සම්බන්ධ ය.  
 (4) විශාල නළුවන් සංඛ්‍යාවකගේ සහභාගිත්වය අවශ්‍ය ය.  
 (5) නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රවර්ධනය උදෙසා සමුරාධිවරුන්ගේ අනුග්‍රහය ලැබේණි. .....)
21. කමුකි නාට්‍ය කළාවට අදාළ වන ප්‍රකාශය තෝරන්න.  
 (1) උන්මත්ත-කාන්තා නාට්‍ය විශේෂ ස්ථානයක් ගනී.  
 (2) 'ගෙන්යයිමොනො' විශේෂ නාට්‍ය ගණයකි.  
 (3) අමිනාහ මුදුනට විශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ.  
 (4) 'පුළුමිකදෙන්' කමුකි නාට්‍යකළාව පිළිබඳ අත්පොතකි.  
 (5) 'මටර් මුතපි' කමුකි වේදිකාවට අයත් අංගයකි. .....)
22. පහත දැක්වෙන නාට්‍යවේදින් කාලානුරූපී ව තිවැරදි ලෙස ගොනු තොට ඇති වරණය තෝරන්න.  
 A - තෝමස් කයිඩ් B - ධනංජය C - ඇරිස්ටෝවල් D - ස්වැනිස්ලාවයකි E - හරතමුති  
 (1) ABCDE (2) DABEC (3) BDAEC (4) CEBAD (5) CDABE .....)

- O පහත දැක්වෙන කරුණු/සංකල්ප උපයෝගී කරගෙන අංක 23 සිට 29 දක්වා ප්‍රය්‍රානවලට පිළිනුරු සපයන්න.
- |                       |                       |                      |               |
|-----------------------|-----------------------|----------------------|---------------|
| A - යාපයක් පල දීම     | G - නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය | M - දිලිංග රෝගය      | S - ආකාශභාෂිත |
| B - අනිනය             | H - ප්‍රත්‍යානියානය   | N - මන්නගන           | T - සභාර්ථා   |
| C - කන්අම්            | I - කැටුපත් කාමරය     | O - වේෂුපූජණ         | U - හනුමිඩි   |
| D - නාදාන්ම්‍ය විශවනය | J - ස්කීනි            | P - සුදුපලදේශ නාට්‍ය | Q - බින්දු    |
| E - මත්‍යනාටක         | K - ජනවත්දිනා නාට්‍ය  | R - මිනො             |               |
| F - ප්‍රතරණ           | L - ඉවිතව දත්තුරෝ     |                      |               |
23. ග්‍රීක නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) E, H හා P ය.      (2) D, O හා T ය.      (3) B, K හා O ය.      (4) A, B හා D ය.  
 (5) A, H හා J ය.      (.....)
24. සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) B, F හා G ය.      (2) F, K හා O ය.      (3) F, Q හා S ය.      (4) E, O හා S ය.  
 (5) B, G හා Q ය.      (.....)
25. නො නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) L, N හා U ය.      (2) C, I හා R ය.      (3) D, L හා N ය.      (4) C, N හා U ය.  
 (5) I, L හා R ය.      (.....)
26. කමුකි නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) C, I හා R ය.      (2) A, N හා R ය.      (3) L, N හා U ය.      (4) I, N හා R ය.  
 (5) C, N හා R ය.      (.....)
27. මධ්‍යකාලීන යුරෝපීය නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) A, P හා T ය.      (2) E, K හා P ය.      (3) K, S හා T ය.      (4) G, H හා K ය.  
 (5) E, G හා O ය.      (.....)
28. තුතන යුරෝපීය නාට්‍ය ප්‍රවීණතාවලට අදාළ වන්නේ,
- (1) B, E හා G ය.      (2) D, H හා T ය.      (3) H, P හා T ය.      (4) D, M හා T ය.  
 (5) K, M හා P ය.      (.....)
29. පොදුවේ නාට්‍යකලාව හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) D, F හා G ය.      (2) G, O හා T ය.      (3) A, F හා G ය.      (4) B, O හා T ය.  
 (5) B, G හා O ය.      (.....)
30. කාන්ත්වීක සම්පූද්‍ය අනුගමනය කළ නාට්‍යකරු වන්නේ,
- (1) එව්‍රිඩිඩිස් ය.      (2) සැමුවල් බෙකට් ය.      (3) බරනාරඩ් පොෂ් ය.  
 (4) එච්වරඩ් ඇල්ට් ය.      (5) අර්චින් පිස්කැටෝර් ය.      (.....)
31. සංස්කෘත නාට්‍යයේ 'කණ්ඩානින්' යනුවෙන් හැඳින්වන්නේ,
- (1) නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිතයයි.      (2) නාට්‍ය රචකයා ය.      (3) නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා ය.  
 (4) යුත්ත්වයා ය.      (5) අන්ත්පුර පාලකයා ය.      (.....)
32. බුන්රකු යනු,
- (1) ජපාන ජනනාට්‍ය ප්‍රෙශ්දයකි.      (2) නො නාට්‍ය ජවත්කාවකි.  
 (3) ජපාන රුක්ඩාට්‍ය විශේෂයකි.      (4) රුක්ඩා මසොවාගෙන සිටින්නා ය.  
 (5) වින බෙකිං මපෙරා නාට්‍ය ගණයකි.      (.....)
33. බිතුරම්බය (ධිතිරම්බය) යනු,
- (1) ග්‍රීක නාට්‍ය ප්‍රෙශ්දයකි.      (2) ප්‍රධාන නළවා හැඳින්වන නාමයකි.  
 (3) එලිසබේතු නාට්‍යයේ අංගයකි.      (4) 42 දෙනෙකුගෙන් යුත් ගානවං්දයකි.  
 (5) ග්‍රීක යෝකාන්මයට (වුරුවියට) මුල් වූ ගායන විශේෂයෙකි.      (.....)

34. එලිසබේතින වේදිකාවේ ස්වරුපය (හැඩිය) කෙබඳ ද? (.....)
- (1) සමවතුරසාකර වේ. (2) පොසිනියම් ආරුක්කු වේදිකාවක ස්වරුපය ඉසිලි ය.
- (3) වෘත්තාකර ය. (4) එළුනාකාර ය.
- (5) ගෝලාකාර ය. (.....)
35. පහත දැක්වෙන නාට්‍ය අනුරෙන් කාන්ත්‍වික සම්පූදායට අයන් නාට්‍යය තොරන්න. (.....)
- (1) තවිට ගාධිකාව (The Bald Soprano) (2) ගැලීලියේ
- (3) ජනසනුරා (An Enemy of the People) (4) සතුන් වත්ත (The Zoo Story)
- (5) වරිත හයක් (Six Characters in search of an Author) (.....)
36. නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂණය වෙන ම වෘත්තිකයකුට පවරා තිබූ පැරණි නාට්‍ය සම්පූදාය කුමක් ද? (.....)
- (1) ග්‍රික (2) රෝම (3) සංස්කෘත
- (4) ජනවත්දනා නාට්‍ය (5) ජේක්ස්පියර නාට්‍ය (.....)
37. පහත දැක්වෙන නාට්‍ය අනුරෙන් අභ්‍යන්තරුවී නාට්‍යය තොරන්න. (.....)
- (1) මුහුදු ලිහිණියා (The Sea Gull) (2) පුටු (The Chairs)
- (3) පැන්ස තුනේ කතාව (The Three Penny Opera) (4) පිතා (The Father)
- (5) වෙළෙන්දාගේ මරණය (The Death of a Salesman) (.....)
38. දකුණුපසින් දැක්වෙන රෝගුම් සැලැස්ම අයන් වන්නේ කවර නාට්‍ය සම්පූදායකට ද? (.....)
- (1) කබුකි (2) නේෂ්
- (3) සංස්කෘත (4) එලිසබේතින
- (5) ග්‍රික (.....)
39. දකුණුපස රුපයෙන් දැක්වෙන්නේ, (.....)
- (1) ජපාන කබුකි නාට්‍යයක දරුණුයකි.
- (2) හාටාතියය නාට්‍යයක දරුණුයකි.
- (3) අභ්‍යන්තරුවී නාට්‍යයක දරුණුයකි.
- (4) මධ්‍යකාලීන යුරෝපීය නාට්‍යයක දරුණුයකි.
- (5) ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍යයක දරුණුයකි. (.....)
40. පහත දැක්වෙන (i), (ii), (iii), (iv) හා (v) යන රුපවලින් A, B, C, D, E යටතේ දක්වා ඇති වරිත හඳුනාගෙන, එම රුප හා වරිත අනුපිළිවෙළින් තිවැරදි ව පෙළගස්වා ඇති වරණය තොරන්න. (.....)
- (i)  (ii)  (iii)  (iv)  (v) 
- A - ලියෝ රජ  
B - ඇරිස්ටොලිනිස් ගේ වලාකුල් නාට්‍යයේ සොනුවිස්  
C - හැමිලටි  
D - මයිචිපුස් (රුඩිපස්) රජ  
E - මතෙලෝ
- (1) ABCDE (2) DCAEB (3) BCAED (4) DACBE (5) ECDAE (.....)

\*\*\*\*\*

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උසස් පෙළ) විභාගය - 2014 අගෝස්තු  
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2014

II තොටී

ପ୍ରଦେଶ:

\* A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක බැංගින් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පිළිතුරු සපයන්න.

A කොටස

01. (i) ප්‍රාසංගික කලාවන්ට ආවේණික ප්‍රධාන ලක්ෂණ කවරේ ද? (ලකුණු 04 ය.)  
(ii) නාට්‍ය කලාව හා සෙපු ප්‍රාසංගික කලා අතර ඇති මූලික වෙනස්කම් කවරේ ද සි පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05 ය.)  
(iii) "නාට්‍ය කලාව සාමූහික කලා මාධ්‍යයකි." සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ය.)

02. (i) 1956 හා ඉන්පසු දේශීය වේදිකාවේ රාජ දැක්වූ නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 ය.)  
(ii) එදිරිවීර සරවිචන්දෙයන්ගේ නාට්‍යවලට ජපන් සාම්ප්‍රදායික නාට්‍ය කලාව බලපා ඇති ආකාරය පිළිබඳ ව කෙටි විවරණයක් කරන්න. (ලකුණු 05 ය.)  
(iii) නාට්‍යධර්මී නාට්‍ය සිංහල නාට්‍යයේ අභිවර්ධනයට කෙසේ බලපා තිබේ ද සි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 ය.)

03. (i) නාට්‍යධර්මී හා ලෝකධර්මී සංකල්පය මූලින් ම බිජ වුයේ කවර රටක ද? මූලින් ම එය ඉදිරිපත් කළ විවාරකයා කවරෙක් ද? (ලකුණු 04 ය.)  
(ii) ලෝකධර්මී යනු කුමක් ද සි උදාහරණ සහිතව පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05 ය.)  
(iii) 'මිනෑම නාට්‍යයක් ලෝකධර්මී හා නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදායන්ගේ සංකලනයකි.' ඔබේ අදහස් දක්වන්න. (ලකුණු 06 ය.)

B කොටස

04. (i) පැරණි ශ්‍රී ක රංග පියයේ ස්වරුපය කෙටියෙන් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04 පි.)  
(ii) ස්කීතිය හාවිත වූ ආකාරය පිළිබඳව කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 05 පි.)  
(iii) රංග පියයේ ස්වරුපය රංග ගෙශලිය සකස්වීම කෙරෙහි බලපා ඇති ආකාරය විවරණය කරන්න. (ලකුණු 06 පි.)

05. (i) නො නාට්‍යයේ ප්‍රහවය පිළිබඳ ඉදිරිපත්ව ඇති විවිධ මත කවරේ දු සි දක්වන්න. (ලකුණු 04 පි.)  
(ii) ඒ අතුරෙන් ගෙඳීම මොනොකියේ ඉස්මතු කොට දක්වන මතය සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 05 පි.)  
(iii) "නො බොද්ධ ලුලයකින් යුත් නාට්‍ය කළාවකි." පුමිදගව (පුමිද තදිය) හා දේශප්‍රේෂී (දේශප්‍රේෂී විභාරය) නාට්‍ය ඇසුරින් සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 පි.)

06. (i) සේක්ස්පියරගේ නාට්‍යවලට ආවේණික වූ ලක්ෂණ පිළිබඳව කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04 පි.)  
(ii) මතෙලෝ හා ජුලියස් සිසර් නාට්‍යද්වය අතුරෙන් ඔබ වඩාත් කුමති නාට්‍යය කුමක් ද ? ඔබ එයට කුමති වීමට තුළු දෙන කරුණු පිළිබඳව කෙටි සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 05 පි.)  
(iii) එකී නාට්‍යය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් විද්‍යාර්ථීයකු වශයෙන් ඔබ අන්විදි අනුහුතිය කෙබඳ දු සි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06 පි.)

නැතහාත්

- (i) සංජ්‍යාත තාට්පර කළුව පිළිබඳ ව කෙටි හැදින්වීමක් කරන්න. (ලක්ෂණ 04 දි.)

(ii) 'අභිජාතගාඛන්තලය' උසස් තාට්පරයක් ලෙස සලකන්නේ නම්, රිට හේතු සාධක පෙන්වා දෙන්න. (ලක්ෂණ 05 දි.)

(iii) සංජ්‍යාත තාට්පරයේ අවස්ථා ප්‍රවත්තය අභිජාතගාඛන්තලය ඇසුරෙන් පැහැදිලි කරන්න. (ලක්ෂණ 06 දි.)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2014 අගෝස්තු  
**General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2014**

නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල II / පැය තුනයි  
**Drama and Theatre - Sinhala II / Three hours**

උපයයේ:

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

**I කොටස**

- O පහත දැක්වෙන දෙබස් බණ්ඩ ආහුයෙන් අංක 01 සිට 05 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- A - "එහෙම තං අනිවාර්යයෙන් ම මයයි මධ්‍යි වෙනස් වෙන්න මිනි. අමි දෙන්නා.....  
තව දුරටත් මය ආය්වර්යය ගැන මගේ පිළිගැනීමක් නැහැ."
- B - "අපේ ඉරණම මොන විදියට තිරණය වෙලා ඇද්ද? කවදා නමුත් මැරෙන බව නම් දන්නවා.  
ඒන් ඒක කවදා වෙයි ද කියන එකසි ප්‍රශ්නෙ."
- C - තුවන වෙයි සතුට ගෙනදෙන දිව මතුර - පිදිය පුතු පෙමින් තම දෙගුරුන් නිතර  
අධින හද තැදින අඩුමන් ඉවත් කර - මහලු කළ දකිමු ද්‍රව්‍යයකි පිරිවිතර
- D - සේල් පුවරුව මන අයගේ සිරුරින් මිරිකී ගිය මේ මල් යහනයි  
නෙළුම් පත් සිය තියූමින් ලියාපුණු මැල වී ඇති මේ පෙමි හසුනයි
- E - "මාගේ අමාත්‍යවරුනි, තොප සුව සේ සැතුපුණේ ද? රස නහර පිනාගිය ආහාරයෙන් තාප්තිමත් ව සිය  
තොප භෞද සිහින දකිමින් ගුවන් කරනම් ගසමින් පාවමින් මනා ව සැතුපුණේ සි සිතමි."
- F - "කවුරුවත් නොවෙයි මම මයි කරගත්තේ. මගේ කරුණාවන්ත ස්වාමියාට මම මතක් කෙරුවා යයි කියාපන්,  
ආයුධෝට්ටන්."
- G - "වනදිනටටයන්ගේ අය්වයන්ට මගුල් රථයේ වේගයෙන් දුවන්න අමාරු ඇති දේවයන් වහන්ස"

01. අපරැංග නාට්‍ය හතරකට අයන් වන්නේ  
 (1) A, B, C සහ F ය. (2) B, D, E සහ F ය. (3) A, B, D සහ F ය.  
 (4) F, B, C සහ E ය. (5) A, B, C සහ G ය. (.....)
02. ජේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍ය දෙකකට අයන් වන්නේ,  
 (1) D සහ E ය. (2) B සහ F ය. (3) D සහ G ය. (4) A සහ B ය. (5) B සහ E ය. (.....)
03. සුඩාන්ත නාට්‍ය දෙකක් නියෝජනය කරන්නේ,  
 (1) F සහ E ය. (2) A සහ B ය. (3) E සහ D ය. (4) A සහ D ය. (5) D සහ G ය. (.....)
04. එතිහාසික මූලාශ්‍ර පදනම් කුරගත් නාට්‍ය ද්‍රව්‍ය වන්නේ,  
 (1) A සහ C ය. (2) D සහ E ය. (3) C සහ D ය. (4) B සහ E ය. (5) D සහ B ය. (.....)
05. නාට්‍යයේ කරානායිකාවගේ සංවාද වන්නේ,  
 (1) A සහ F ය. (2) B සහ E ය. (3) F සහ E ය. (4) C සහ D ය. (5) D සහ F ය. (.....)
06. 

නිමල පැහැ සිරින් යුත් මා වෙතේ පත්	මෙළන්දු
සමග විවහ වෙමි දේ තැද්ද යන්නත්	නොදන්නෙම්
පිනි පිරි තොදමල් වන් මි කරා මෙන් උදේ	මැ
වළදනු නොපොහොම් මම් අන්තරින්වත්	නොහැත්කෙම්

  
 මෙම පදනය අන්තර්ගත වන්නේ,  
 (1) රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යයේ ය. (2) ගණන්තලෝපාබන්‍යානයේ ය.  
 (3) හඳුන්තාන්තමන්තරේ ය. (4) මාචිජකටිකයේ ය.  
 (5) අභියුහායාකුන්තලයේ ය. (.....)

- O පහත දැක්වෙන ගාන්තිකරම ආගුයෙන් අංක 07 සිට 10 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- |                   |                 |                     |                 |
|-------------------|-----------------|---------------------|-----------------|
| A - රිදී යාගය     | B - කේලම් නැරීම | C - ගම්මැවුව        | D - පුළායන බණ   |
| E - බලි ගාන්තිකරම | F - කිරීමැවුව   | G - මලින්ද ප්‍රශ්නය | H - දහඅට සන්නිය |
07. වෙස් මූහුණු හාටිත කරන ගාන්ති කරම වන්නේ,
- (1) B C ය. (2) A F ය. (3) G D ය. (4) B H ය. (5) E B ය. (.....)
08. බොද්ධාගමික පුරාකරම වන්නේ,
- (1) F B ය. (2) A G ය. (3) C D ය. (4) G H ය. (5) D G ය. (.....)
09. දේවගාන්තිකරම වන්නේ,
- (1) C F ය. (2) G H ය. (3) B C ය. (4) A H ය. (5) E F ය. (.....)
10. යක්තොවිල් වන්නේ,
- (1) A E ය. (2) B G ය. (3) A H ය. (4) D H ය. (5) E F ය. (.....)
11. මෙහි දැක්වෙන්නේ විවිධ නාට්‍යවල එහා එරින කිහිපයක් සහ ඒවා ඇතුළත් වන නාට්‍ය වර්ග කිහිපයකි.
- |                   |                    |
|-------------------|--------------------|
| (i) සුතුදාර       | A - කේලම්          |
| (ii) අන්නාවියර්   | B - යොකරි          |
| (iii) පොතේගුරු    | C - සංස්කෘත නාට්‍ය |
| (iv) කාරියකරවනරාල | D - තුන්තු         |
| (v) ගුරුන්නාන්සේ  | E - නාඩගම          |
- ඉහත දැක්වෙන වරිතවල අනුපිළිවෙළින් දකුණුපස ඇති නාට්‍ය වර්ග නිවැරදිව ගළපා ඇති පිළිතුර තෝරන්න.
- (1) ACDEB (2) CBEAD (3) CDEAB (4) DEBCA (5) DBCEA (.....)
12. 'ස්ත්‍රීන්' යනු
- |                              |   |
|------------------------------|---|
| (1) නො නාට්‍ය වේදිකාවයි.     | (2) එලිසබේන නාට්‍යයේ රංග ප්‍රදේශයකි.                |
| (3) තුනත නාට්‍ය ප්‍රශ්නයකි.  | (4) ශ්‍රී නාට්‍යයේ නොප්‍රාග්‍යාහාය හැදින්වූ නාමයයි. |
| (5) කුවකි නාට්‍යගහයේ අංගයකි. | (.....)   |
13. සංස්කෘත නාට්‍යයේ නොනා (නායක) ගේ වරිත ලක්ෂණයක් නොවන්නේ
- (1) ධිර හෙවත් ස්ථීරසාර ගුණාංගවලින් හෙවි පුද්ගලයකු වීම ය.
- (2) ජ්‍රේමයෙන් පරාජේතයකු වීම ය.
- (3) විවිධ අභියෝගවලට මූහුණ දී, අවසානයේ ජය අත්පත් කරගැනීම ය.
- (4) ස්වකිය අමාන්තවරුන් කෙරෙහි පුරුණ තීංච්වායය තැබීම ය.
- (5) රටවැසියාගේ ගෞරවාදරයට පාතු වූවකු වීම ය. (.....)
14. 'හස්තිකාන්තමන්තරේ' නාට්‍ය
- |                         |                  |                           |
|-------------------------|------------------|---------------------------|
| (1) පරිවර්තනයකි.        | (2) අනුවර්තනයකි. | (3) එළින්හාසික නාට්‍යයකි. |
| (4) ස්වතන්තු නාට්‍යයකි. | (5) ප්‍රහසනයකි.  | (.....)                   |
15. පහත (i), (ii), (iii) හා (iv) යටතේ ප්‍රකාශ කිහිපයක් ද A සිට G දක්වා නාට්‍ය කිහිපයක නම් ද දැක්වේ.
- (i) 'තාත්තා මය කිවිවට එහෙම කරන්නේ නෑ. තාත්තා පිටව තපුරු කෙනෙක් වගේ පෙනුනට ඇත්ත වශයෙන් ම බොහෝම කරුණාවන්තයි.'
- (ii) 'මිනිහෙකුගේ ජීවිත කාලය අවුරුදු විස්සකින් අවු කරගන්තව කියන්නේ, මරණ බයෙන් ඉන්න කාලෙන් ඒ ගාණට ම අඩු වෙනව කියන එක යි.'
- (iii) 'මයගොල්ල යන්වි. මොකක් ද හිත යට හංගාගෙන මය කතා කරන්නේ. මයගොල්ල කියන ඒවා අහගන්වි මට මිනැකමක් නෑ.'
- (iv) 'මොනවා, අධමයා මට වෝදනා කරමින් නීතිය මගේ ඇගේ ගසමින් මය කටයුතු කරන්නේ මා වෙනුවෙන් ද ?'
- |               |                      |                    |               |
|---------------|----------------------|--------------------|---------------|
| A - ඇත්ටිගනී  | B - වනෙලෝ            | C - පුලියස් සිසර්  | D - රුකඩ ගෙදර |
| E - සුබ සහ යය | F - හස්තිකාන්තමන්තරේ | G - අනියුතාගාඛන්තල |               |
- ඉහත (i), (ii), (iii), (iv) යන ප්‍රකාශ අනුපිළිවෙළින්, ඒවා අන්තර්ගත නාට්‍යවල නම් නිවැරදි ව පෙළගස්වා ඇති වර්ණය තෝරන්න.
- (1) ABCD (2) DCGA (3) GAFD (4) FCGA (5) ECFA (.....)

16. තුරුතිය නාඩුවේ වෙනස් වන විශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ.  
 (1) යක් බෙරය හාටින කිරීමයි. (2) නාට්‍ය පෙළක් නොනිවීමයි.  
 (3) හිත අඩංගු වී නොනිවීමයි. (4) කාන්තාවන් රංගනයේ යෙදීමයි.  
 (5) රාත්‍රියක් පුරා රග දක්වනු ලැබීමයි. (.....)
17. සොකරි නාටකයේ විශේෂ ලක්ෂණයක් වන්නේ,  
 (1) විශේෂයෙන් සහස් කළ වෙස්මූහුණු නොපැලැදීමයි. (2) කාන්තාවන් රංගනයේ යෙදීමයි.  
 (3) ස්ථාවර පාතුයන් අන්තර්ගත වීමයි. (4) කමතක රග දක්වීමයි.  
 (5) ගායනා අන්තර්ගත නොවීමයි. (.....)
18. නාඩුවම සම්බන්ධයෙන් අදාළ නොවන්නේ,  
 (1) නියුතිය පෙළක් නොනිවීම ය. (2) කර්ණාවක සංගිතය හාටින කිරීම ය.  
 (3) පිරිමින් පමණක් රගපැළමි යෙදීම ය. (4) පොන්ගුරු හා ගායක පිරිපත් සිවීම ය.  
 (5) නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කිරීම ය. (.....)
19. ශ්‍රී ලංකාවේ ඉංග්‍රීසි නාට්‍යයේ අභිජාත්‍යායට වෙශයෙන් දායක වූයේ,  
 (1) ඒ.එම්.ආ. සිරිමාන්න ය. (2) රේඛී සිරිවර්ධන ය. (3) බන්මුල ජයවර්ධන ය.  
 (4) රිච්ඩ ද සොයිසා ය. (5) එ.එම්.ඩී. ප්‍රධානවිජික් ය. (.....)
20. අභිජාත්‍යාය මූලාශ්‍යය වූ වෘත්තාන්තය අයන් වන්නේ,  
 (1) හගවද්ධීනාවට ය. (2) පද්මපුරාණයට ය. (3) මහාභාරතයේ ආදීපර්වයට ය.  
 (4) බෙහෙත්කථාවට ය. (5) රාමායණයට ය. (.....)
21. අඩ විදමන හා මරා ඉපැදිම අයන් වන්නේ කවර ගාන්තිකර්මයට ද?  
 (1) සුනියම් යාගයට ය. (2) ගරායකුම යාගයට ය. (3) පුනාමුවිට ය.  
 (4) රිද්දී යාගයට ය. (5) ගම්මුවිට ය. (.....)
22. ශ්‍රී ලංකාවේ පාස්කුනාවා රග දක්වෙන ප්‍රදේශ වන්නේ,  
 (1) මහනුවර, මාතලේ, බදුල්ල සහ යාපනය ය. (2) පමුණුගම, මහනුවර, හලාවත් සහ කොළඹ ය.  
 (3) පිටිපන, බදුල්ල, යාපනය, සහ දුව ය. (4) හලාවත්, මේගමුව, පිටිපන හා දුව ය.  
 (5) පමුණුගම, මතුගම, දුව හා පිටිපන ය. (.....)
- O පහත දැක්වෙන මාන්කා ආගුයෙන් 23 සිට 28 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- |                           |                 |                 |                        |
|---------------------------|-----------------|-----------------|------------------------|
| A - තෙනුරුපකය             | B - කොකත        | C - ප්‍රවේශක    | D - කගම් ඉත            |
| E - ඔරධිස්ට්‍රිය          | F - සෙරිදේසි    | G - මන්තගත      | H - පටික්ලේප - ප්‍රවේශ |
| I - අර්තනස්ට් මැකින්ට්සර් | J - දේශනාවාදීනු | K - රාම සහ සිතා | L - බැලුසන්න           |
23. ශ්‍රීක නාට්‍යයට අදාළ වන්නේ,  
 (1) B E ය. (2) F G ය. (3) A E ය. (4) A L ය. (5) H C ය. (.....)
24. සංස්කෘත නාට්‍යයට අදාළ වන්නේ,  
 (1) E J ය. (2) L C ය. (3) A H ය. (4) C H ය. (5) I K ය. (.....)
25. නො නාට්‍යයට අදාළ වන්නේ,  
 (1) G D ය. (2) G B ය. (3) B D ය. (4) F L ය. (5) D F ය. (.....)

26. කුමුති නාට්‍යයට අදාළ වන්නේ,  
 (1) B F ය.      (2) D F ය.      (3) B G ය.      (4) E G ය.      (5) F G ය.      (.....)
27. නාඩගමට අදාළ වන්නේ,  
 (1) D J ය.      (2) D B ය.      (3) K L ය.      (4) J L ය.      (5) L I ය.      (.....)
28. ශ්‍රී ලංකාවේ රජිත ඉංග්‍රීසි නාට්‍යවලට අදාළ වන්නේ,  
 (1) H L ය.      (2) F G ය.      (3) L J ය.      (4) I K ය.      (5) K L ය.      (.....)
29. ජනවාරි මාසයේ පැවැත්වෙන හින්දු ආගමික උත්සව වන්නේ,  
 (1) මහා ශිවරාත්‍රි භා දීපාවලී ය.      (2) තෙපොංගල් භා නවරාත්‍රි ය.  
 (3) තෙපොංගල් භා මාවුපොංගල් ය.      (4) මාවුපොංගල් භා මහා ශිවරාත්‍රි ය.  
 (5) දුර්ගා භා මහාකාලී පූජාව ය.      (.....)
30. හින්දු දෙවගනත් උදෙසා පැවැත්වෙන උත්සවය වන්නේ,  
 (1) මහා ශිවරාත්‍රි උත්සවයයි.      (2) තෙපොංගල් උත්සවයයි.      (3) නවරාත්‍රි උත්සවයයි.  
 (4) දීපාවලී උත්සවයයි.      (5) මාවුපොංගල් උත්සවයයි.      (.....)
31. වඩමෝධි භා තෙන්මෝධි ප්‍රවලිත ව ඇත්තේ කුමන ප්‍රදේශයේ/ප්‍රදේශවල දී ?  
 (1) හළාවතා      (2) වන්ති භා හළාවතා      (3) මධිකලපුව භා යාපනය  
 (4) මධිකලපුව භා වන්ති      (5) යාපනය භා මන්නාරම      (.....)
32. 'කුත්තු' සම්බන්ධයෙන් තොගැලපන වරණය තෝරුනා:  
 (1) කුත්තුවේ විවිධ වරිත සඳහා අනනු වූ වේශ්‍යාෂණ ඇත.  
 (2) එක් එක් වරිතයට ආවේණික නර්තන විලාස ඇත.  
 (3) කුත්තු රු දුක්වෙන්නේ ගහස්‍ය වේදිකාවක ය.  
 (4) කුත්තුවලට ව්‍යුත්තුවීමය වී ඇත්තේ මහාභාරත, රාමායණ භා වෙනත් දක්ෂීණ භාරතීය කාන්තිවල එන කාලා ය.  
 (5) නාට්‍ය මෙහෙයවන්නා අන්නාවියර නමින් හැඳින්වේ.      (.....)
33. නාට්‍ය සංගිතයක තොකිවිය යුතු ලක්ෂණයක් වන්නේ,  
 (1) නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයාට අවශ්‍ය වන ආකාරයට පමණක් සංගිතය යොදාගැනීම ය.  
 (2) සංගිත අධ්‍යක්ෂවරයාට තමාට අහිමත පරිදි ම සංගිතය මෙහෙයුවීම ය.  
 (3) නාට්‍යයේ නාම්වනට පහසුවෙන් ගැඹු හැකි සරල තත්ත්වලින් යුතු වීම ය.  
 (4) නාට්‍යයේ තත්ත්වල උපයුත්ත භාෂාව උගත් තුළන් කා හටත් පහසුවෙන් තෝරුම් ගතහැකි වීම ය.  
 (5) නාට්‍යමය අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා පසුබම් සංගිතය යොදාගැනීම ය.      (.....)
34. 'රතිනු රුත්වරා' නම් ගිතය අන්තර්ගත ව ඇත්තේ,  
 (1) දුටුගැමුණු තුරුතියේ ය.      (2) බුමිගොර්ඩ නාඩගමේ ය.  
 (3) රෝඩ් කේල්ල නම් ටීට් නාට්‍යයේ ය.      (4) රාමායණ තුරුතියේ ය.  
 (5) වැරුදුණු තුරුමානම විනුපරියේ ය.      (.....)
35. 'විහාව' යනු,  
 (1) රුපයක් ඉරුදුවීමට හේතුවන මනෙහාවයකි.  
 (2) ස්ථායිභාවයක් අවදී කුරුවීමට හේතුකාරක වන්නා වූ සාධකයකි.  
 (3) 'අනුහාව' යන්නට පර්යායවාවේ ගෙවිදයකි.  
 (4) සාත්ත්වික භාවිතයන්ගේ එකකි.  
 (5) මනස් පරිභාලනයකින් තොර ව ඩිජි වන්නා වූ ශාරීරික ප්‍රතික්‍රියා විශේෂයකි.      (.....)

36. 'මිනර්වා' නාට්‍යවලට අදාළ නොවන වරණය තෝරන්න.
- සියලු ම නාට්‍ය රචනා කරන ලද්දේ බී. එ. ඩිලිවි. ජයමාන්න විසිනි.
  - විටර් යුගයෙන් පසු බිජි වූ නාට්‍ය විශේෂයකි.
  - තත්කාලීන සමාජ සිද්ධි වස්තු කොටගත් නාට්‍ය ගණයකි.
  - එහි ජයමාන්න හා රැකමණි දේවී රෙගපුමෙන් දායක වූ නිතා තල-නිලි යුවල ය.
  - සංගිතය මෙහෙයවන ලද්දේ උත්තර හාරතීය රාගබාරී සංගිතයෙයන් විසිනි. (.....)
37. ජේක්සපියරගේ ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයට ප්‍රස්තුත වූ මූලාශ්‍රය වන්නේ,
- හෝමරගේ ඉලියඩ් ය.
  - වර්ජිල්ගේ මෙටමොගෝසිස් ය.
  - වර්ජිල්ගේ රැනියඩ් ය.
  - හෝමරගේ ඔබිස් ය.
  - ජ්ලුටාරක්ගේ 'ග්‍රීක රෝම වංශවතුන්ගේ ජීවිත' ය. (.....)
38. ජුලියස් සිසර් නාට්‍යයට අදාළ නොවන ප්‍රකාශය වන්නේ,
- 'ජුලියස් සිසර්' එකිනාසික යෝකාත්ම නාටකයකි.
  - රෝම දේශපාලන සිදුවීමක් පදනම් කොට ගත්තකි.
  - ග්‍රීක දේශපාලන සිදුවීමක් පදනම් කොට ගත්තකි.
  - ස්ත්‍රී වරිත අවම වශයෙන් යොදා ඇත.
  - 'ජ්‍යෙෂ්ඨ රෝමයා' යන සංක්ලේෂණ ඉස්මතු වන ලෙස රචනා කරනු ලැබ ඇත. (.....)
39. පහත සඳහන් කරුණු අතුරෙන් එලිසබේතින නාට්‍යකලාවේ පෝෂණයට ඉවහල් වී නැත්තේ කුමක් ද ?
- ග්‍රීක යෝකාත්ම (පුෂ්චි) නාට්‍ය
  - මධ්‍යකාලීන පුරෝහිත ජනවත්දනා නාට්‍ය
  - සෙනෙකාරුගේ නාට්‍ය
  - ප්‍රතාරුද පුගයේ නාට්‍ය
  - ග්‍රීක සටුර නාට්‍ය
40. දකුණුපස ජායාරුපයෙන් දක්වෙන්නේ,
- ආලෝක වුවුල් පෙළකි.
  - දරුයක ප්‍රක්ෂේපයකි.
  - හැලර්න් පහනකි.
  - යොමු පහනකි.
  - ධාරාලෝක පහනකි. (.....)



\*\*\*\*\*

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2014 අගෝස්තු  
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2014

නාට්‍ය හා රෝගලාව - සිංහල II  
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

උපදෙස්:

\* A හා B කොටස්වලින් ප්‍රශ්න දෙක් බැඳීම් තෝරාගෙන, ප්‍රශ්න හතරකට පමණක් පිළිනුරු සපයන්න.

**A - දේශීය නාට්‍ය කළාව**

01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රවලිත යක් තොවීල් හා දේව තොවීල් තුන බැඳීම් ලියා දක්වන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) යක් තොවීල් අතුරෙන් එකක නාට්‍යමය ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) සබරගමු ප්‍රදේශයේ ප්‍රවලිත දේව තොවීලයක් පිළිබඳ විස්තර කරන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)
02. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ පාස්කු නාට්‍ය ප්‍රවලිත ප්‍රදේශ නම් කරන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) පාස්කු නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) පාස්කු නාට්‍යයේ විශේෂ ලක්ෂණ පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)
03. (i) පූහ සහ යස නාට්‍යයේ රජු වන්දිහටියන්ගේ ගායනා ප්‍රතික්ෂේප කරන්නේ මන්ද?  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) පූහ සහ යස නාට්‍යයේ ගැටුම මත ගන්නේ කුමන අවස්ථාවේ ද යි පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) පූහ සහ යස නාට්‍යයේ ජීවන දෘශ්‍යීය පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)

නැතහෙත්

- (i) හඳුනීම්තමන්තරේ නාට්‍යයේ කාලීම ඇතුළු මාරුගයෙන් රජු ජීවුහයෙන් ගැනීම සම්බන්ධයෙන් රජවරුන් දෙදෙනා දුරු මත පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) හඳුනීම්ත මන්තරේ වේෂඩිපර්ශීත රජුගේ වරිතය නිරූපණය කොට ඇති අපුරු වීමසන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) එම නාට්‍යය රවනයෙහි සරවිවන්ද දක්වා ඇති කුගලනාව අයන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)

**B - විදේශීය නාට්‍ය කළාව**

04. (i) ඇත්තිරෙහි නාට්‍යයට පාදක වූ පුරාවාත්තය සැකෙවින් දක්වන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) ඇත්තිරෙහි නාට්‍යයේ අන්තර්ගතයෙන් මතුවන එකල ශ්‍රීඹියේ රැවති අවමංගල වාරිතා පිළිබඳ ව.වීමසිමක් කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) ඇත්තිරෙහි නාට්‍යයෙන් සොගෝක්ලීස් ඉස්මතු කරන්නට උත්සාහ දරන සත්‍යය කුමක් ද ?  
(ලකුණු 06 ඩි.)
05. (i) සුලියස් සිසර් නාට්‍යයේ තේමාව කුමක් ද යි පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) සිසර් සාතනය කිරීමට මහුගේ මිතු මත්තීවරුන් තීරණය කරන්නේ කුමන හේතුවක් මත ද ?  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) එම නාට්‍යයේ කුටප්‍රාජති අවස්ථා පෙන්වා, එසේ වීමට හේතු දක්වන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)

නැතහෙත්

- (i) මතෙලෝ නාට්‍යයේ ඉයාගෝගේ වරිතය වීමරුනයට ලක් කරන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) මතෙලෝ නාට්‍යයේ මුහු තේමාව හා අතුරු තේමා පිළිබඳ පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) මතෙලෝ නාට්‍යයෙන් දෙන ආදර්ශය කුමක් ද ? ඒ පිළිබඳව කෙටි වීගුහයක් කරන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)

06. (i) රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යය නිදුළුන් වශයෙන් ගෙන යථාර්ථවාදී රිතිය පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 04 ඩි.)  
(ii) එම නාට්‍යයෙහි අනුගත ප්‍රශ්නයාදී-දෘශ්‍යීමය කට්තා තුමය පැහැදිලි කරන්න.  
(ලකුණු 05 ඩි.)  
(iii) රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යයේ හාටින සංකේත නාට්‍යයේ අන්තර්ගතයට දක්වන සබඳතාව කෙටියෙන් දක්වන්න.  
(ලකුණු 06 ඩි.)

I කොටස

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

\*\*\*\*\*

## A කොටස

### 01. (i) ප්‍රාසංගික කළාවට ආවේණික ප්‍රධාන ලක්ෂණ

ප්‍රේශ්‍යක පිරිසක් ඉදිරියේ ශිල්පියාගේ සිරුර හා කටහන සංඛීවී ව උපයෝගී කරගතිමින් ඉදිරිපත් කෙරෙන නැවත්, ගැයුම්, වැශ්‍යම් හා රැයුම් ආදිය ප්‍රාසංගික කළා ගණයට ඇතුළත් කෙරෙයි. ප්‍රධාන වශයෙන් සතර අභිනය ම උපයෝගී කරගෙන ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි ලක්ෂණයකි. ඒ අනුව ශිල්පියාගේ තුපලතාවට ප්‍රමුඛ ස්ථානයක් හිමිවීම ද විශේෂ ලක්ෂණයකි. පංචේන්ද්‍රියන්ට ගෝවර වන අත්දූතිමක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමේ හැකියාවක් එට ඇති අතර, ශිල්පියා හා ප්‍රේශ්‍යකයා අතර සම්පූර්ණ සම්බන්ධතාවයක් හා විශ්වාසයක් ද සාපුරුව ම දක්නට ලැබේ. එම සාපුරු සම්බන්ධතාවය නිසා ම ශිල්පියා විසින් ප්‍රේශ්‍යකයා අපේක්ෂා කරනු ලබන රසාය්වාදය ලබාදීමේ මූලික අරමුණින් ම යුත්ත ව කටයුතු කිරීම ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් ව පවතී.

මෙම සියලු කරුණු කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීමේ ද ප්‍රාසංගික කළා ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා නියුත ස්ථානයක් වූ වේදිකාව ප්‍රධාන වන අතර, නියුත කාල සීමාවක් තුළ ප්‍රේශ්‍යක (ග්‍රාවක) පිරිසක් අභිමුඛයෙහි එවේලේ ම (සංඛීවී ව) ඉදිරිපත් කර පෙන්වීම ද ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි.

### (ii) නාට්‍ය කළාව හා සෙසු ප්‍රාසංගික කළා අතර ඇති මූලික වෙනසකම්

නරතනය, සංගිතය, මුදා නාට්‍ය, ශිත නාට්‍ය, මපෙරා යනාදී කළාවන් ප්‍රාසංගික කළා ගණයට ඇතුළත් වේ. එකී කළාග අතර නාට්‍ය කළාවට හිමි ව ඇත්තේ පුවියේෂී ස්ථානයකි. එනම් ප්‍රාසංගික කළාවට අයත් ප්‍රධාන අංශ දෙක වන නරතනය හා සංගිතය කෙටි කාල සීමාවක් තුළ ඉදිරිපත් කෙරෙන මුත්, නාට්‍ය කළාව දීර්ශ කාල පරාසයක් තුළ විකාශනය වේ. මුදා නාට්‍ය, ශිත නාට්‍ය, මපෙරා යන නාට්‍ය තුළ බොහෝ දුරට සතර අභිනය ම සිමිත පරිදි හෝ හාවිත කිරීමක් දක්නට හැකි ය. එනම්, මුදා නාට්‍යයක ද සාන්චික අභිනයට ප්‍රධාන තැනා හිමිවන අතර, ශිත නාට්‍යයක ද වාවික අභිනයට ප්‍රධාන තැනා හිමි කරවයි. එහෙත් සතර අභිනය ම එක සේ හාවිත කිරීමක් දක්නට නොලැබේ. එනමුත් නාට්‍ය කළාව සතර අභිනය ම හාවිත කිරීම අතින් විශේෂීත වේ.

එමෙන් ම නාට්‍යයක මූලික පරමාර්ථය වනුයේ රස ජනනය කිරීමයි. එනමුත් එටත් වඩා ඔබිබට යමින් මිනිස් ජීවිතය හා බැඳුණු ප්‍රේශ්‍ය ගැටුරින් විවරණය කළ හැකි විම ද නාට්‍යයක් තුළ කැසී පෙනෙයි.

ඒ සඳහා කඩා ප්‍රවිතක සිද්ධී, අවස්ථා හා වරිත විවිධ ගෙශීලින් මස්සේ විකාශනය කරමින්, එකී වරිත අතර අනෙකුත්තා සම්බන්ධතාවය මතු කිරීමේ හැකියාවක් ද නාට්‍යයට ඇතු. නාට්‍යයට දායක වන සියලු වරිත එට අනුගත වූ බවක් මෙන් ම අවසානය දක්වීම සඳහා ද ඒ සියලු ම වරිත වැඩදායක වූ බවක් ද පෙන්වුම් කෙරෙයි.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් නිඩි නම්, ඒ තුළ ගැටුමක් ද අනිවාර්යයෙන් ම තිබිය යුතු ය. නාට්‍යයක අවසානය සනිටුහන් කෙරෙනුයේ ගැටුමිකාරී අවස්ථා කිහිපයක් තුළින් ඇති වූ ක්‍රියාදාමයක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන්. ඒ සඳහා ප්‍රබල අයුරින් ගැටුම් අවස්ථා මතුකර දක්වීම පමණක් නොව, මිනිස් ජීවිතය ගැටුරින් විවරණය කිරීම ද නාට්‍ය කළාව තුළ විශේෂී ව දක්නට ලැබේ.

එමෙන් ම නාට්‍ය සඳහා පදනම් වූ මූලධර්ම සේ සැලකෙන තවන් රසය ප්‍රකාශ වන අයුරින් විවිධ පානු වර්ගය විශීන් තම නළ කාර්ය සිදු කරයි. එසේ ම එට අනුගත ව ඇති කරනු ලබන හාවයන් උද්ධීපනය කිරීම ද විශේෂයෙන් ම ඉදිරිපත් වනුයේ නාට්‍ය කළාව තුළ ය. එම නිසා සෙසු ප්‍රාසංගික කළාවන් හා නාට්‍ය කළාව අතර මූලික වෙනසකම් පවතින බව මෙම කරුණු මස්සේ සනාථ කෙරෙයි.

### (iii) "නාට්‍ය කළාව සාමුහික කළා මාධ්‍යයකි."

නාට්‍ය කළාව වූ කළී සාමුහික කළාවකි. එය ඒක පුද්ගල නිර්මාණ කාර්යයක් නොවේ. නාට්‍යයන් නිර්මාණය විම සඳහා ඒ වටා එක් වූ කළාකරුවන් හා ශිල්පින් රාශ්‍යකගේ සහයෝගය සහ මගපෙන්වීම අතනවගා වේ.

ඒ අනුව සැලකීමේ ද නාට්‍ය කළාවට ද මූල් පදනම වැවෙනුයේ නාට්‍ය පිටපතක් නිර්මාණය කරනු ලබන පිටපත් රවකයකුගේ මූල් ක්‍රියාදාමයක් සම්ය ය. අධ්‍යක්ෂවරයා යනු නාට්‍යයක් වේදිකාව තුළට ගෙනඹීමට ක්‍රියාත්මක වන්නා වූ අත්දූකීම්වලින් පරිපූර්ණ වූ අයෙකි. එහි ද රවකයාගේ පිටපතට නව අර්ථ කාලෝචිත ව නා සමාජානුයෝගයට වැඩදායක වන පරිදි නිර්මාණය සඳහා අධ්‍යක්ෂක පිටපත සකස් කිරීම නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා අතින් සිදුවන තවත් ක්‍රියාවකි. මිට අමතර ව නාට්‍යයක් වේදිකාව තුළට ගෙනෙමින් ප්‍රේශ්‍ය අවධානය පිශීඨ එය පමුණුවාලීමේ මහඟ කාලෝචිතය සිදුකරනුයේ නළ නිශ්චිත සමුහිකයාගේ මහඟ කැපවීම සහ අධ්‍යාත්මය ද පෙරදැර වූ විට ය.

නළ නිලියන් යනු නාට්‍යයට අනුගත ව සමාරෝපිත වූ විශේෂිත පිරිසකි. එම විශේෂිත බවින් යුතු ව ප්‍රේසැක විශ්වාසනීයන්ටයට ගෝවර වන පරිදි නළ නිලියන් හැඩන්වනු ලැබෙනුයේ අනුජාංගික කළා ශිල්පීන්ගේ ක්‍රියාකාරිත්වය ඇති වූ විට ය. අනතුරු ව නාට්‍යයෙන් අපේක්ෂිත පරමාර්ථය මත පදනම් ව, නාට්‍යය විකාශනය වන ගෙලිය මස්සේ සලකා බලා රේට අවශ්‍ය නිර්තන නිර්මාණය හෝ සංගිත නිර්මාණය අවශ්‍ය පරිදි යොදාගත යුතු ය. ඒ සඳහා අදාළ නළ නිලියන් ප්‍රහුණු කරවීමට ඒ පිළිබඳ දනුම, අවබෝධය ඇති කළාකරුවන්ගේ සහාය ද අවශ්‍ය වේ.

මෙට අමතර ව ඇදුම් නිර්මාණ ශිල්පීන්, අංග රචනා ශිල්පීන්, රංග හාණ්ඩ නිර්මාණ ශිල්පීන්, රංග අලංකරණ නිර්මාණ ශිල්පීන්ගේ සහසම්බන්ධතාවය තොමැති ව නාට්‍යයක් වේදිකාවක් තුළට සහ ප්‍රේක්ෂක රස ජනනයට පත් කළ තොහැක. එමත් ම එසේ වූ ශිල්පීය දායකත්වයට සාමූහික ව දායකත්වය † ලබාදෙන ආලේකකරණ ශිල්පීය ද ඉටුකරනුයේ පුවිශේෂි කාර්යහාරයකි. මහු විසින් අංග රචන ශිල්පීයා, ඇදුම් නිර්මාණ ශිල්පීයා යනාදී ශිල්පීන් තොමග තොයවා, ඒ ශිල්පීන් සමග ද සාකච්ඡා කරමින් උපරිම කුපවීමකින් යුත්ත ව නාට්‍යයේ සාර්ථකත්වය සඳහා ආලේකය සපයා දෙයි. මෙසේ වූ සියලු ශිල්පීන්ගේ සාමූහිකත්වය තුළින් ගොඩ තැගෙන්නේ සාමූහික කළාවක් සේ සම්මතයට පත් වූ නාට්‍ය කළාවයි.

එපමණක් තොට, මෙම සාමූහිකත්ව කාර්යහාරය කෙරෙන් අපේක්ෂිත පරමාර්ථය වන්නේ ප්‍රේක්ෂකයා වෙත නාට්‍යය නිර්මාණය පැමිණවීමයි. මේ සඳහා අධ්‍යක්ෂකගේ තියමය පරිදි රංග භූම් පාලකවරයෙක් ද පත්කර සියලු අනුජාංගික කළා ශිල්පීන් අධ්‍යක්ෂයට හාජනය කරමින්, නළ නිලි සියලු දෙනාගේ සහසම්බන්ධතාවය ද ගොඩනාවමින් ඇතිකරන්නා වූ ක්‍රියාපරිපාරිය වූ කළී සාමූහික කළාවකි, එය නාට්‍ය කළාවයි.

## 02. (i) 1956 හා ඉත්පු දේශීය වේදිකාවේ රගයක් වූ නාට්‍යධරම් නාට්‍ය

1956 හා ඉත්පු ව දේශීය වේදිකාවේ රගයක් වූ නාට්‍ය පිළිබඳ ව සලකා බැඳීමේ දී 1956 මනමේ නාට්‍යය නිෂ්පාදන කිරීම සම්බන්ධයෙන් මහාචාර්ය එදිරිවිර සරවිත්දුයන්ට හිමි වන්නේ අද්විතීය ස්ථානයකි. මන්ද යන් දේශීය නාට්‍ය කළාවේ වැදගත් සන්දේස්ථානයක් මනමේ නාට්‍යය සමග බැඳී පවතින තිසා ය. වුල්ල ධනුද්ධර ජාතකය ඇසුරින් නිර්මාණය වූ මනමේ නාට්‍යයේ මනමේ කුමරු සහ කුමරිය මහ වනයේ ගමන් කරන විට වැදී රජු මුණුගැසීම, එහි දී ඇතිවන්නා වූ ද්වන්ද සටනේ දී වැදී රජු විසින් මනමේ කුමරු මරණයට පත් කිරීම, මනමේ කුමරිය වැදී රජුට ආලය කිරීම හා වැදී රජු කුමරිය ප්‍රතිස්ථෑප කිරීම ආදී සිදුවීම් ඇතුළත් වී ඇත. නාට්‍යධරම් සම්ප්‍රදායට අයන් මෙම නාට්‍යය තුළින් ලේකය තුළ ඇති භෞද නරක දෙකත් එකී ලක්ෂණයන්ට මැදිඩු වරිතයන්ගේ ගැටුලු සහ ප්‍රශ්නයන්ගේ සංකීරණ හාවයන් මනමේ නාට්‍යයෙන් ප්‍රබල ව ඉස්මතු කෙරෙයි.

1961 දී මහාචාර්ය එදිරිවිර සරවිත්දුයන් විසින් නිෂ්පාදනය කළ සිංහබාහු නාට්‍යය මනමේ නාට්‍යයටන් වඩා දේශීය නාට්‍ය කළාවේ පෙර්ණයට ඉවහළේ වූ නිර්මාණයකි. සිංහබාහු නාට්‍යයේ දැක්වෙන පරිදි සිංහයා හා පුර්ඛ දේවිය විවාහ වී සිංහබාහු සහ සිංහසිවලි දු ප්‍රතුන් ලැබූහ. මවුන් ග්‍රේලෙන් සිර කර තබා ගනිමින් සිංහයා මහත් සතුරින් ජ්‍වන් වූ අතර, තරුණ වියට පත්වන සිංහබාහු කුමරු මව සහ නැගණිය ද සමග ගල් ලෙනෙන් පැන ගොස් මවගේ පියාණන්ගේ රාජ්‍යය කරා ගියේ ය. ඉත්පු සිංහයා කොපයට පත් වී එම රාජ්‍යයට තම අමුදුවැවුන් සොයා ගොස් සිංහබාහුගේ හී පහරින් ජ්‍විතස්සයට පත් වේ. පියා සහ යුතු අතර ඇතිවනා ගැඹුමෙන් සිංහයා තුළ වූ යුතු ස්නේහය මනා ව ක්‍රියාපායි. මෙම නාට්‍යය ද අතිරියින් ම විශ්ව සාධාරණ වූ කරා ප්‍රවතක් සේ සැලකේ.

1962 වර්ෂයේදී ගණසේනා ගලප්පත්ති නාට්‍යවේදියාණන් විසින් නිෂ්පාදන සඳකිදුරු නාට්‍යය ද නාට්‍යධරම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අනුව නිෂ්පාදන විශිෂ්ට ගණයේ නාට්‍යයක් විය. මෙම නාට්‍යයට ද පසුබීම් වී ඇත්තේ පත්සිය පතස් ජාතකයේ එන සඳ කිදුරු ජාතක කරාවයි. එය ස්ත්‍රී පතිභත්තිය විද්‍යා දැක්වෙන වැදගත් ජාතකයෙකි. කිදුරා සහ කිදුරිය සතුරින් දිවි ගෙවන අතර, මහ වනයට පිවිසෙන රජු විසින් කිදුරාට විදි කිදුරිය රැගෙන යාමට උත්සාහ දරයි. එය නිෂ්පාදන වන අතර, කිදුරිය තම මියයිය කිදුරා අසල සිට විලාප නගන විට නැවත කිදුරාට ජ්‍වය ලැබේ මවුන් නැවතත් සතුරින් එත්වෙයි. මෙම නාට්‍යය ද නාට්‍යධරම් නාට්‍ය ගෙලියට අනුව නිෂ්පාදන නාට්‍යයකි.

1968 දී ස්ත්‍රී විත්ත ස්වභාවය එක් අංගයකින් විවරණය කරමින් ද, සත්ත්ව සංහතියේ පොදු දුර්වලතා ගැන එක් අංගයකින් සඳහන් කරමින් ද මහාසාර නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරන්නට යෙදුණි. මෙහි ඇතුළත් මහාසාර පළද්‍රනාව රජ බිස්විට අමතක විමෙන් වැදිරියක එය රැගෙන ගොස් පළදා හැඩ වැඩි. අවසානයේ බොඳේ ඉගැන්වීමට අනුව බෝස්ත් පඩිදුන්ගේ ඇඟනය මෙහෙයවා පළද්‍රනාව නැවත ලබාගැනීමට කටයුතු කරයි. ගැටුලුව විසඳා නැවත පළද්‍රනාව රජ බිස්විට සතු කරයි. මෙම නාට්‍යය ද නාට්‍යධරම් සම්ප්‍රදාය අනුව නිර්මාණය කරන ලද නාට්‍යයකි.

(ii) එදිරිවර සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍යවලට ජපන් සම්ප්‍රදායික නාට්‍ය කළාව බලපා ඇති ආකාරය

මහාචාර්ය එදිරිවර සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍ය පිළිබඳ ව සලකා බැලීමේ දී ජපන් නාට්‍යවල ආභාසය බොහෝදුරට බලපා ඇති බව පෙනීයන කරුණකි. බොද්ධ තේමා මස්සේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය තිරිම සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන විශේෂත්වයකි. එසේ ම ජපන් නාට්‍ය සඳහා ද ප්‍රධාන වශයෙන් බලපා ඇත්තේ සෙන් මූදු දහමේ ඇතුළත් කථා ප්‍රචාර හා ඒ හා බැඳුණු සිදුවීම් සම්ප්‍රදායයි. පරෙලාව, එමත් ම කුසල් අකුසල්වල බලපෑමෙන් පුගතිය, දුගතිය මෙන් ම යැයු තුළ ආදි වශයෙන් මූදුහමේ ඉගැන්වීම් හා සම්බන්ධ සිද්ධීන්හි ඇතුළත් කරුණු සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍යවල තේමාවන්ට පසුවීම් වී ඇති බව පෙනීයයි.

එමත් ම නේ නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් තිරිමේ දී ගායක කණ්ඩායම වේදිකාවේ පිටුපසින් වාඩි වී ඉතාමත් සාමකාම් ආකාරයට වාදනය සිදු කරනු ලබන අතර, සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍යවල ද, විශේෂයෙන් මනමේ, සිංහබාහු ආදි නාට්‍යවල ද එම ගෙවිය භාවිතකර ඇති බව පෙනීයයි. නේ නාට්‍ය රීතියට අනුව පානුයන්ගේ වර්ණනා මගින් නාට්‍යයේ පරිසරය, පසුවීම උෂ්ණක සින්වලට ග්‍රහණය වන සේ විස්තර කරයි. එම ලක්ෂණය ද සරව්වන්දුයන්ගේ නාට්‍යවල බොහෝ සෙන් දක්නට ගැනී ය.

විශේෂයෙන් මනමේ නාට්‍යයේ වැදි රුපගේ යහ වැදි පිරිසගේ මූහුණු විවිධ වර්ණ ගන්වා අංග රෘත්‍යා කිරීම, කුඩා අංග රෘත්‍යා තුමය අනුමතනය, කිරීමක් ලෙස දැකගත ගැනී ය. එමත් ම සිංහබාහු නාට්‍යයේ සිංහයාගේ වෙශ්ගැන්වීම් කළරු ජන නාට්‍යයේ ආභාසය ලබා ඇති බව දක්වේ.

කුඩා නාට්‍ය වේදිකාවේ, ඉතා කුළීපෙනෙන ලක්ෂණයක් ලෙස හනම්විය සඳහන් කළ ගැනී ය. සරව්වන්දුයන් විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද කඩාවලපු නාට්‍යය සඳහා එහි ආභාසය ලබමින් හනම්විය තිර්මාණය කර තිබීම මෙහි දී දක්විය ගැනී තවත් කරුණකි. කුඩා නාට්‍ය වේදිකාවේ පුවූවේ අංගයක් වශයෙන් සැලකෙන හනම්විය සරව්වන්දු මහතා විසින් මල් මාවත යන තමින් ව්‍යවහාර කරයි. කුඩා නාට්‍යයක අවසානයේ දී නශ්චාට මල් කළයින් දීම හෙවත් උපහාර කිරීම වැනි අවස්ථාවන් සිදු කිරීම ඒ කොටස යොදාගත් බව සඳහන් වේ.

ඡපන් භාවිත වන වාද්‍ය හාණ්ඩ්. අතර බවනාලාව පුවූවේ ස්ථානයක් ගනියි. දේශීය වාද්‍ය හාණ්ඩ් අතර ද බවනාලාවට ප්‍රධාන විවිනාතමක් හිමි වේ. මනමේ, සිංහබාහු නාට්‍යවලට ප්‍රධාන වශයෙන් බවනාලාව යොදාගැනීම ද මෙහි දී වැදගත් වේ. එමත් ම ලෝහ තැටි වැනි ස්වභාවික දී යොදාගැනීම සෙන් මූදු දහමත් සම්ග බැඳී පවතී. එදිරිවර සරව්වන්දුයන්ගේ ඇතැම් නාට්‍යවලට ද එවැනි හාණ්ඩ් යොදාගැනීම සිංහබාහු නාට්‍යයේ සිංහයාගේ "ගල්ලෙන බේදලා - ලෙන්දේර හැරලා" යන ගිතයෙන් පෙනෙයි. එම අවස්ථාවේ සිංහයා තුළ ප්‍රවතින දුඩී බව හා කේරුය හාවාත්මක කිරීම සඳහා එවැනි සෙසාකාරී හාණ්ඩ් උපයෝගී කරගැනීමට ක්‍රියාකර ඇති බව සඳහන් කළ ගැනී ය.

(iii) නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය නාට්‍යයේ අභිවර්ධනයට බලපා ඇති අපුරු

ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය දෙස බලන විට මහාචාර්ය එදිරිවිරයන්ගේ මනමේ නාට්‍යය බිජිවීම තුළින් දේශීය නාට්‍ය කළාවක ආරම්භය සනිටුහන් කරුණකි. ඒ මස්සේ නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය බිජිවීම ආරම්භ විය. මිට පෙරානුව නිෂ්පාදන් නාට්‍යවලට වඩා දැවැන්ත තිර්මාණයන් ලෙස මනමේ මෙන් ම සිංහබාහු, උෂ්ණක් ජායනී ගෝක්‍රී වැනි නාට්‍ය, නාට්‍යධර්ම් සම්ප්‍රදාය මස්සේ ඉදිරියට පියවර තබන්නට විය. මිට පෙරානුව පැවති දේශීය ජන රංග සම්ප්‍රදායන්වල ඇති ආභාසය ලබමින් සෞකරී, කෝලම්, නාඛගම් හි ඇති ඇතැම් අංගන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙරෙහි මහත් පිටිවහලක් ලබන්නට සරව්වන්දුයන් මෙන් ම දායානන්ද ගුණවර්ධන, හෙන්රි ජයසේන, ගුණසේන ගලජපත්ති වැනි නාට්‍යකරුවන් ද ක්‍රියාකර ඇති බව පෙනීයයි. විවිධ පර්යේෂණ හා අත්හදාබැලීම් මගින් නාට්‍ය රෘත්‍යා, රංග ගෙවිය මෙන් ම රංග යුතු සිල්පය වැනි අංග දියුණුවට පත්වූයේ ද නාට්‍යධර්ම් සම්ප්‍රදාය මස්සේ නාට්‍ය නිෂ්පාදන කාර්ය ඉදිරියට යාමේ ප්‍රතිඵලයන් වශයෙනි.

නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය පිළිබඳ සලකා බලන විට ගායනය, තර්තනය ආදි පුවූවේ හැකියාවන් නශ්චාට කාර්ය මස්සේ දියුණුවට පත්වීම්, දේශීය අනන්තතාවයට අනුගත වූ තිර්මාණ දායකත්වයක් ලැබීම් නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මස්සේ සිංහල නාට්‍යයේ අභිවර්ධනයට බලපා ඇත.

විශේෂයෙන් තුරුති නාට්‍යයන් පසු ව සිංහල නාට්‍ය කළාවේ පිටිහිමික් ඇති වූ අතර, වවර හෝල් වැනි දැවැන්ත නාට්‍ය රංග ගාලාවන් හි නාට්‍ය පුදරුගතනය විම තව මූහුණුවරක් මස්සේ දියුණුවක් සනිටුහන් කළේ ද නාට්‍යධර්ම් නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය හා ඒ ආක්‍රිත අධ්‍යක්ෂවරුන්, නශ්චාට නිශ්චාට පෙරමුණ ගෙන ක්‍රියාකාරීමේ ප්‍රතිඵලයන් වශයෙනි.

නාට්‍යය නාට්‍යය හා ලෝකධර්මී සම්ප්‍රදායන් සම්මිශ්චිත වූ නාට්‍ය නිෂ්පාදනකරුවන්ට ද යම් යම් නිරමාණාත්මක ක්‍රියාකාරීත්වයක් ලැබුණේ ද නාට්‍යය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය මස්සේ ය. හෙත්රි ජයස්සයන්ගේ ජන්ලය නාට්‍යය ලෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය. පුණුවටයේ කථාවේ ද ගායක කණ්ඩායමක් යොදාගැනීම, පරිසරය වර්ණනාත්මක වූ රංග සම්ප්‍රදායකට නැත්ත් කියනුයේ නාට්‍යය නිෂ්පාදකයින් නිරමාණාත්මක වූ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීම මස්සේ ය.

දේශීය සම්ප්‍රදායට උවිත ආකාරයෙන්, වේදිකාවට යෝගා වේග තුළුණ නිරමාණය මෙන් ම අංග රවිනා ඩිල්පය යොදා ගැනීමෙන් අනුෂාංගික කළාවන් දියුණුවට පත් වීම ද නාට්‍යය නිරමාණය මස්සේ සිදුවිය. එමෙන් ම සංගිනා නිරමාණය සඳහා නාඩිගම් සංගිනාය මෙන් ම දේශීය සංගිනාය ආදිය තුළින් ආභාසය ලබා ඇත. දේශීය අවන්ද්‍ය හාංචි, බටහාව, මද්දලය වැනි හාංචි ද උපයෝගී කරගනිමින් කරන ලද නාට්‍ය සංගිනාය තුළින් නාට්‍ය කළාවේ අන්තර්භාවය පෝෂණය කිරීමට සමත් වී ඇති බව පෙනීයයි.

සිංහල නාට්‍ය ප්‍රේෂ්ඨකයාගේ අවශ්‍යකාවය වූයේ දේශීය බලිතොවීල්, කේරුලම්, නාඩිගම් ආදිය නැරඹීමෙන් ලද ආභාසයයි. රිද්මය, තාලය, නාදය කෙරෙහි මවුන් සතු වූ රසවින්දනය තව දුරටත් සංවර්ධනය කිරීම සඳහා නාට්‍යය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ගොඩනැගුණු අතර, එට ගැලපෙන ආකාරයෙන් පෝෂණය වීම ප්‍රේෂ්ඨක රයලුනාටය වර්ධනය වීමට හේතු විය. විවිධ රස වින්දන මට්ටම් ඇති සියලු ප්‍රේෂ්ඨකයින් අතර විශ්වාසය ගොඩනැගීම නාට්‍යය නාට්‍යයේ අන්තර්භාවයට හේතු වූ බව ද කිව හැකි ය.

03. (i) නාට්‍යය නාට්‍යය සංකල්පය මුළුන් ම ඩිජිතල් වූ රට සහ මුළුන් ම එය ඉදිරිපත් කළ විවාරකයා නාට්‍යය නාට්‍යය සහ ලෝකධර්මී යනු ප්‍රධාන නාට්‍ය ප්‍රශ්නය දෙකක් වශයෙන් මුළුන් ම පෙන්වාදෙනු දක්නට ලැබෙන්නේ හරතමුණි පැඩිවරයා විසින් ලියන ලද නාට්‍ය ගාස්තුය තම් ග්‍රන්ථය තුළ ය. ඒ අනුව මුළුන් ම මෙම සංකල්පය නිහි වූ රට ඉත්දියාව හෙවත් හාරන දේශය වන අතර, මුළුන් ම එය ඉදිරිපත් කළ විවාරකයා වනුයේ හරතමුණි පැඩිවරයායි.

(ii) ලෝකධර්ම යනු,

ලෝකධර්ම යනුවෙන් හඳුන්වනු ලබන්නේ ලෝකයේ පැවැත්මට අනුගත ව පවතින සිදුවීම් ඒ අයුරින් ම වේදිකාවට පැමිණවීමට කටයුතු කිරීමයි. වරිතයන්ගේ ස්වභාවික ගතිපැවතුම් පදනම් කොටගෙන සම්පාදිත ව ඇත්තම් හා එහි ලෝකික ක්‍රියා ඇතුළත් ව පවතින්නේ නම්, ස්වභාවික ලෙස අතිතා හාවිතයෙන් පුක්ක වේ නම්, එය ලාභිතය හා රිද්මයානුකූල බවින් තොරවන්නේ නම්, ඒ තුළ ස්වභාවික ස්වරුපයක් පවතියි. මේ අනුව නාට්‍යයේ සංවාද යථා ස්වරුපයෙන් ඉදිරිපත් කිරීම ද ලෝකධර්ම වේ. මෙහි දී ලෝකධර්මී සම්මතයට අන්තර්ගත නාට්‍ය පිළිබඳ විග්‍රහ කිරීමෙන් ඒ බව තවදුරටත් තහවුරු කෙරෙයි. මෙදර මෝල, කුලානී පාලම, රුක්ඩි ගෙදර, වෙරි වත්ත වැනි නාට්‍ය මේ සඳහා උදාහරණ සපයයි.

බොහෝ ප්‍රේෂ්ඨක පිරිසක් අයය කරන ලද කුලානී පාලම ආර්. ආර්. සමරකෝන් මහතා විසින් නිෂ්පාදනය කර ඇත්තේ කුලානී ගග ආස්‍රිත ව ජ්‍යෙන් වන, දුර්පත්කමීන් බැවකන පැලුළුපත්වාසි ජනතාවගේ සිතුම් පැතුම් පදනම් කරගෙන ය. මෙහි කළාබන, හැඳිරීම් රටාව සහ සිතුම් පැතුම් සියලුළු ම මිනිසාට දැනෙන අයුරින් විශ්වාසය ඇති කරවන පරිදි ම සිදු වේ. එමෙන් ම වරිත සමාරෝපණය කිරීමේ දී බාහිර සමාරෝපණය තුළ ස්වභාවික අංගර වනාය යොදාගතිමින් වරිත ගොඩනැංුවීම දක්නට ලැබේ. රංග හාංචි හා වේදිකාවේ තනා ඇති රංග අලංකරණ ද ස්වභාවික අයුරින් ම නිමකර ඇත. එනම් පාලම, ලයිට කණුව, වතුර වැශ් එක ආදිය ඒ අතර වේ.

මෙදර මෝල නාට්‍යය තුළ ද සංවාද ආදිය ස්වභාවික ව ම ව්‍යවහාර වීම දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් මෙම නාට්‍යය තුළින් පෙන්නුම් කරන්නේ, පාරම්පරික ව පැවතන ආ අදහස් වෙනස් වේ, නැගී එන තරුණ පරපුරට යෝගා පරිදි වැඩ කටයුතු කරන්නට යාමත්, මුදල් ඉපැයීම් තුළ නිවින සමාරෝපණය වීම සඳහා දරණ උත්සාහයන්, ඒ තුළින් සමාර සහ පුද්ගලික ප්‍රශ්න උග්‍රවීමෙන් විසඳුම් සොයාගත නොහැකි වන තන්ත්වයක් ඉස්මතු වීමත් ය. එහි සිදුවන කළාබන, ප්‍රශ්නවලට විසඳුම් සේවීම හා දේමාපියන්ගේ සිතුම් පැතුම් සහ දී දුරුවන්ගේ සිතුම් පැතුම් ආදි සියලු දේ එදිනෙදා සමාරෝපණ තුළ ත්වත් වන මිනිසුන්ට බලපාන පරිදි ඉදිරිපත් කර තිබේ ලෝකධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුළ දැක්ගත හැකි ක්‍රමවේදයයි. රුක්ඩි ගෙදර හා වෙරි වත්ත නාට්‍ය ආදි යථාර්ථවාදී නාට්‍ය තුළින් ද මිනිස් සමාරෝපණ තුළ තාත්වික ව ඇතිවන ප්‍රශ්න පිළිබඳ ව කියාපුම සිදුවේ නම් එම නාට්‍ය ද ලෝකධර්මී නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය තුළ පවතින බව පැහැදිලි ය.

(iii) "මිනෑ ම නාට්‍යයක ලෝකධර්මී හා නාට්‍යය සම්ප්‍රදායන්ගේ සංකලනයකි."

නාට්‍යය නාට්‍යය සම්ප්‍රදායන්ගේ ප්‍රධාන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් දෙකක් පවතියි. එහෙන් යම් නාට්‍යයක් පිළිබඳ ව එය රංගගත වන ස්වභාවයට අනුකූල ව සලකා බලන විට මිනෑ ම නාට්‍යයක් තුළ වෙන් වෙන් ව නාට්‍යය සම්ප්‍රදායී හා ලෝකධර්මී වශයෙන් වෙන්කොට හඳුනාගත හැකි ලක්ෂණ දැකිය නොහැකි. නාට්‍යය නිරීම් හා ලෝකධර්මී දෙකක් ම නාට්‍යයක් තැන සංකලනය ව පවතින බව විද්වත්ත් විසින් ද පෙන්වා දී ඇත.

ඒ අනුව ලෝකධර්ම් නාට්‍යයක් නැරඹීමේදී එම නාට්‍යය සඳහා ස්වභාවික පරිසරයේ ඇති දේවල් යොදාගැනීමෙන් වේදිකාව තුළ තාත්වික බවක් මැවීමට ක්‍රියා කළ ද, තම නිශ්චිත විසින් විවිධ ක්‍රියාවන් අනුරුපණය කර දැක්වීමට ද කටයුතු කරයි. එනම් නිවසකට පැමිණි අයෙක් දොරට තටුව කර එහි සිටින අය ගැන විමසයි. එහෙන් මහු දොරට තටුව කිරීමක් තොකරන අතර, අවකාශය තුළ යම් අනුරුපණයක් කරමින් ඒ බව ඉදිරිපත් කරයි. එමෙන් ම යම්කිසි දෙයක ගදු සුවද පෙන්වීම, ගෝකාය කේපය ආදි හාවයන් පෙන්වීම ආදි අවස්ථාවල දී අනුරුපණය සහ අහිරුපණය ආදි ක්‍රම මගින් රෙගඳක්වයි. එමෙන් ම ලෝකධර්ම් නාට්‍යවල දී සිදු තොවේ යැයි සිත්තු ලබන ආත්මගත හාමණය, ඒකල හාමණය වැනි ක්‍රියා ද මෙම නාට්‍ය ගෙවියට අනුව ඇතැම් නාට්‍යවල දී සිදු කරයි.

එමෙන් ම වේදිකාව පරිහරණය කරන විට දී කක්ෂා හාවිතය මගින් වේදිකාවේ ස්ථාන දෙකක් හෝ කිහිපයක් ලෙස පෙන්වීම සිදු කරයි. උදාහරණ වශයෙන් තලමල පිපිලා නාට්‍යයේ ක්‍රයාලානය රැගෙන පැමිණෙන ගුරුත්තාත්සේ හා ගුණවංශ සයිකලය පැදි එන අවස්ථාව තුළ අහිරුපණය මෙන් ම විවිධ හුමිකා ලක්ෂණ ඇති අතර, වේදිකාව තුළ විවිධනවයක් ද පෙන්වුම් කරයි. එමෙන් ම සන්ත්‍යාණී කඩාව රෙගඳක්වීමත්, සහාපති අතුළු පිරිස බලා සිටිමත් නාට්‍යය තුළ සිදුවීම නාට්‍යධර්ම් ලක්ෂණයක් වුව ද, තලමල පිපිලා නාට්‍යය ලෝකධර්ම් නාට්‍යයක් සේ සම්මතයේ පවතියි.

එමෙන් ම තලමල පිපිලා නාට්‍යයේ බෙර තාලයේ රිදුමයට අනුකූල ව බොහෝ ජවනිකාවල රැගුම් සිදු කිරීම නාට්‍යධර්ම් ලක්ෂණයට අනුව සිදු වේ. ඒ අනුව ගායනය, නර්තනය හා තවත් විලාස ද යොදාගැනීම නාට්‍යධර්ම් ලක්ෂණ සේ දැක්විය හැකි ය. එමෙන් ම මෝදර මෝල නාට්‍යය තුළ උඩ තටුවෙන් වැටුණු සේවකයා පිළිබඳ කෙරෙන විස්තරය. එමෙන් ම වැඩ වර්ණනය හා එම පිරිස ගැන කරන කරුණු දක්වීම ආදිය මගින් වේදිකාවේ එවන් සිදුවීමක් ස්වභාවික ව සිදුනොවුවන් ඒවා විස්තර කිරීම සිදු වේ. හඩ මගින්, වෙනත් උපක්‍රම මගින් ප්‍රේක්ෂකයාට නාට්‍ය තුළ යමක් දැනුම්දීම තුළ ඇත්තේ නාට්‍යධර්ම් ලක්ෂණයකි.

## B කොටස

### 04. (i) පැරණි ග්‍රීක රංග පියයේ ස්වරුපය

ලෝකයේ පැරණිතම නාට්‍ය කළාව ලෙස සලකණු ලබන්නේ ග්‍රීක නාට්‍ය කළාවයි. ඒ අනුව ලොව පැරණි ම රංග හුමිය ලෙස ග්‍රීක රංග හුමිය හැදින්විය හැකි ය. ඒ බව තියාපාමින් ග්‍රීක රංග හුමියේ නටුවුන් අද අපර් දක්නට ලැබයි. මෙය එළිමන් රාජ මබලකි. ග්‍රීසිය වනාහි වර්ණනයනය අඩු වියලි දේශගුණයකින් පුතු පාඨාණමය කුදා හේල්වලින් පුතු හුමි හාගයකි. එවැනි හුමි හාගයන දියෝනිසස් දේවාලය පිහිටියේ ය. දේව පුරාවක් ලෙස ඇරඹී මෙම නාට්‍යය දියෝනිසස් දේවාලය අඩියස රෙගඳක්වයි. අඩි 200ක පමණ කදු බැඩුමක පිහිටි රංග හුමිය විශාල ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට නාට්‍ය නැරඹිය හැකි පරිදි සකස් ව පැවතිණි. වරෙකට ප්‍රේක්ෂකයන් 14 000කට අධික වූ ප්‍රේක්ෂක පිරිස හට නාට්‍යය නැරඹීමේ අවස්ථාව හිමි විය. වලයාකාර රංග හුමිය පුරා කුඩා ගැඩියක් වුව ද ඉතා හොඳින් ගුවණය කළ හැකි විය. ඉදිරියෙන් පැවති රිජයන් මූහුදු සුළුග ද මීට බලපැවේ ය. කදු බැඩුමේ පැඩිපෙළ ආකාරයෙන් ආසන සකස් කර ඇත. මුද්‍ර කාලයේ මේ ආසන ලියෙන් තැනු අතර, පසු කළක ගෙලමය ආසන වශයෙන් සකස් විය. මෙම ආසන මෙකිස් නමින් හැදින්විය. ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ ඉහළ ම අපුන් පිහිටියේ බිම සිට අඩි 300ක උඩිනි. ප්‍රේක්ෂාලයට ප්‍රතිමුඛ ව වෘත්තාකාර ව රංග හුමිය පිහිටියේ ය. එය විෂ්කම්භයෙන් අඩි 90ක් පමණ විය. එහි මැද දියෝනිසස් අල්තාරය පිහිටියේ ය. ඒ මත දෙවියන් සඳහා වූ වයින් බෝතලයක් තබා තිබිණි. මෙම රංග හුමියට යාබද ව ස්කීනි නම් තේපල්‍රාගාරය තිබිණි. මෙම තේපල්‍රාගාරයේ බිත්තිය පසුතල එල්ලිමට යොදා ගැනුණි. ස්කීනියේ කෙළවරත් ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ කෙළවරත් අතර, දෙපස අවකාශය පැරුඩ්ස් නම් වූ අතර ගායන වෘත්තදය වේදිකාවට පැමිණියේ මෙමිනි. මේ අනුව පැරණි ග්‍රීක රංග හුමිය,

\* ස්කීනිය

\* ඔකොස්ට්‍රාව

\* පැරුඩ්ස්

\* තුළයලෝක්න්

යන කොටස්වලින් පුක්ත වන බවත් එහි ස්වරුපයන් පැහැදිලි වේ.

### (ii) ස්කීනිය හාවිත වූ ආකාරය

ග්‍රීක රංග හුමියට යාබද ව පිටුපසින් පිහිටියේ වේදිකාවක් සහිත ස්කීනි නමින් හැදින් වූ තේපල්‍රාගාරයයි. නම්වන් වේද හුමින් පැලුදියේ ද, නාට්‍යයේපතරණ ගබඩා කර තැබුණේ ද, යන්ත්‍රේපතරණ ක්‍රියාත්මක කරනු ලැබුවේ ද ස්කීනිය තුළයි. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ලේ දෙපස පැරුඩ්ස්කීනියා නමින් හැදින් වූ කාමර දෙකක් විය. ස්කීනියේ සිට වේදිකාවට ඇතුළු විමට ද්වාර තුනක් විය. මෙමින් මධ්‍යයේ වූ පුදාන දොරටුව අඩි 12ක් පමණ පුලුල් වූ විවර කළ හැකි දොරටියන් සහිත විය. රංගනයට අදාළ ව තම නිශ්චිත විසින් උස් වූ තැන්වල පිට කනා කරන බව හඩ මගින් ඇගවීම සඳහාත් පසු කාලයේ ගොඩනැගිල්ලේ උඩ තටුවෙන් මෙන් ම අංගනය ද යොදාගෙන ඇත.

නිදහස් ලෙස, පොමිතියස් බන්ධනය තාවත්මය පොමිතියස් බැඳුමා ඇති බව නිරූපණය කරන්නේ මේ මතයි. සැකිනි ගොඩනැගිල්ලේ පැරස්කීතියාවල දෙපසන් රෝග පථයට විවෘත වූ අඛණ්ඩා තත්ත්වයේ මින්නියකි. එය පොසිනියම් තමින් භැඳින්වූ අතර, රෝගනය සඳහා තිර එල්ලීම ආදිය සඳහා යොදා ගන්නා ලදී. මිනි මැරුම්, දිවි තසා ගැනීම් ආදිය නොපළයාගාරයේ සිට ඇසෙන්නට සලස්වා එකුක්වීමාවේ මිනිය තබා වේදිකාවට ගෙන එනු ලබයි.

මුල් කාලයේ සිකිත්‍ය ලිවිලින් තනා නිඩු අතර, පසු ව පාහාණ භාවිතයෙන් ඉදිකරවා ඇත. මේ අනුව සිකිත්‍ය නේපල්‍යාගාරයක් පමණක් තොට රංගනය සඳහා භාවිත කර ඇති බව පැහැදිලි වෙයි.

(iii) රෝග පියයේ ද්වීරුපය රෝග ශෙළුය සත්‍යස්ථිම කෙරෙහි බලපා ඇති ආකාරය

රංග පියය සුවිශාල වූ නිසා කදු බැඳුමේ කෙළවරේ ඇත ම සිටින ප්‍රේක්ෂකයාට පවා පෙනෙන අපුරින් රංග කාර්යය අතිශයෝක්තියට තාවා ප්‍රේක්ෂාව මැවීම අවශ්‍ය විය. ඒ සඳහා නළුවන් අඩ් උස පාවහන් පැලදීම සිදුවිණි. දිගු ලෝගු භා පිමිබුණු ඇදුම් භාවිත කිරීම ද, හිස් පලුදනා භාවිත කිරීම ද දක්නට ලැබේණි. නළුවන් වෙස් මුහුණු පැලදී අතර, මෙම රංග පියයේ රාගගත වූ නාවා සාත්වික අභිනයෙන් තොර වූ බව ද පැහැදිලි වූ කරුණකි. මෙම වෙස් මුහුණු නර් මුහුණට වඩා තරමක් විශාල වූ අතර, කටහඩ ඇතුව ඇසීම සඳහා මුඛය විශේෂිත ආකාරයකට සකස් ව පැවති බව ද ආංගික අභිනයට භා වාචික අභිනයට ප්‍රමුඛ තැනක් හිමිවීම ද මෙම වෙස් මුහුණු භාවිතය නිසා සිදුවිය.

නාට්‍ය දරුණනය කළේ දිවා කාලයෙහි බැවින් රංග ආලෝක හාවිතයට අවශ්‍යතාවක් ඇති නොවීණි. එමත් ම ශ්‍රී ක නාට්‍ය දරුණනයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පස්වාත් දැජ්ටිකල්පන ක්‍රමයට ප්‍රධාන තැනක් හිමිවිය. පැරවේසය ගායනා වෘත්තීයට ඔරුවිස්ට්‍රාවට පිවිසෙන මාරුගය ලෙස හාවිත විය. නගරයේ සිට හෝ රට අභ්‍යන්තරයේ සිට එන දූතයන් පිවිසෙන හා පිට ව යන මාරුගය ලෙස ද පැරවේසය හාවිත විය. මැරුවිස්ට්‍රාව ගායනා වෘත්තීයේ රංග කාරුය සඳහා යොදාගත් අතර, ප්‍රධාන වරිත වේදිකාව හා පැඩපෙළ මත රංගනයේ යෙදීම ද සිදුවිය. ස්කීනි ගොඩනැගිල්ල දෙමහල් ලෙස ඉදී වූ පසු දෙමාස් එක්ස් මසිනා වැනි දොඩුකර යන්තු යොදාගෙන දේව වරිත ප්‍රවේශ කෙරුණු බව ද සඳහන් වේ.

05. (i) නො තාවත්යේ ප්‍රහවිද පිළිබඳ ඉදිරිපත් ව ඇති විවිධ මත

නො නාට්‍ය කළාවේ අදි කරනුවරයා ලෙස සැලකෙන සේඛම් මොතොකියේ විසින් රචනා කරන ලද “ප්‍රමිකදෙන්” තැමැති ග්‍රන්ථයෙහි ලා නො නාට්‍ය කළාවේ ප්‍රහවය හා බැඳුණු සාකච්ඡා කර ඇත. එම ග්‍රන්ථයේ හැඳින්වීම තුළින් ම මෙසේ ප්‍රච්චති.

"නො නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භය ගැන විමසිලිමත් වන ඇතුමෙක් නො නාට්‍ය ප්‍රියන් වහන්සේගේ පුරුෂට අයන් කලාවක් යැයි පවසනි. සමහරු එය දෙවියන් ලොව පහළ වූ දා සිට ඇති ව්‍යවත් ලෙස පවසනි. කෙසේ ව්‍යවත් නො නාට්‍ය කලාවේ ආරම්භය කෙතරම් ඇතු අතිතයට දීමෙන්නේ ද යන් එහි මුල් ස්වරුපය මේ ආකාරයන් තිබුණේ යැයි අනුකරණය කොට දක්විය නොහැකි තරම් ය. මේ අලේ රටයි. අද ජනතාව විනෝදවත් වන නො නාට්‍යවල ප්‍රහවය සයින් අධිරාජනයාගේ සමයේ ඒවත් වූ හතනොකෝකත්පු විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද පොදු ජන උත්සව ගණ හැට හයක් ඇපුරින් සිදු වූ බැවි පෙනෙයි." මුළු රටට ම සාම්ය හා සම්දේශීය පතමින් යායා කිරීම සඳහාත්, ජනතාවට සන්නුටියිය ලබාදීමත් යන අරමුණු පෙරදුරි කරගෙන මෙකි ජන උත්සව පවත්වන ලෙස ජෝකොකු තුමරු විසින් හතනොකත්පුට අනු කරනු ලබා ඇත.

මිහු මෙකී ජන උත්සව සරුගණ යනුවෙන් නම් කොට ඇත. එතැන් සිට නාට්‍ය තිරමාණකරණයෙහි යෝජූණු සැම නාට්‍ය රචකයෙහි විසින් ම සරුගණ වඩ වඩාත් කළාත්මක ගුණයෙන් පිරිපුන් වන අපුරින් ස්වභාව සෞන්දර්යාත්මක වර්ණනාවලින් විවිත කළ බැවි පෙනෙයි. හත්නොතෝත්තත්සුගේ පරමිපරාවෙන් පැවතෙන අය පියාගෙන් පුතාට උරුම වන අපුරින් සරුගණ රැකගෙන ආ අතර, යවතෝ ප්‍රාත්තයේ කපුර ආපුමය සහ ඩීම් ප්‍රාත්තයේ හිමි ආපුමය එහි උරුමකරුවන් වූ බවත් දක්විය හැකි ය. යවතෝ සහ ඩීම් ප්‍රාත්ත සතු නාට්‍ය සමාගම විසින් මෙකී ආපුමද්ධියෙහි අද දක්වා ම ආගමික උත්සව පවත්වාගෙන. එන බව ද පෙනීයයි. නො නාට්‍යවල ප්‍රහවය දෙවිවරුන්ගේ සමයෙහි දිව්‍යමය පර්වත ගුහාවෙහි ඇති වූ වසංගතයන් හා බැඳී පවත්නා බැවි සෞඛ්‍යී වැඩි දුරටත් පවසයි. දෙවිවරුන් පහළ වූ දා සිට ම නො නාට්‍ය ද බිජිවූයේ යැයි කියනු ලැබේ. ඒ පුවතට අනුව සූරිය දේවතාවිය සිය කැමැත්තෙන් ම දිව්‍යමය ගල් ගුහාවෙහි සැයුවූණු විට මුළු රට ම දැඩි අදුරතින් වෙළාගනු ලැබේ. සියලු දෙවි දේවතාවේ දිව්‍ය ලෝකයෙහි පවත්නා කඟ තැමැති පර්වතයට එක්රේස් ව සූරිය දෙවතාවියෙහි කොපය තිව්‍යනා ආකාරය පිළිබඳ ව සාකච්ඡා කළහ. ඒ අවස්ථාවේ ද මවුහු ඒ වෙනුවෙන් පුරුණීය තැගිම් ජනනය කරන සංගීත බණ්ඩ වාදනය තැප අතර, භාසාමය තැපුම් දරුණ ඉදිරිපත් කළහ.

මවුන් අතුරින් අමතෙයේ උපමතොෂී මිකොකේ යනුවෙත් හඳුන්වන දෙවිදු ඉදිරියට ගොස් ගකකි නැමැති ගුද්ධ වෘෂ්මයේ එල්ලා වැවෙන මිදේ සහිත අත්ත සෞලවමින් දිව්‍යමය ප්‍රබෝධයෙන් යුතු ව පාදවලින් තාලය අල්ලමින් මහත් අහිමානයෙන් ගැපුම් වූපුම් ඉදිරිපත් කළා ය. ඉතා සෙමින් ඇයගේ කටහඩව සවන් යොමු කරමින් සුරය දෙවිදු දිව්‍යමය ගුහාවහි දාර මදක් විවෘත කළා ය. එවිට මුළු රට ම නැවත ආලෝකමත් විය. මහත් සෞනිනයින් යුතු ව දෙවි දේවතාවියන් විසින් සංහු පැවැත්විණ. ඒ හා බැඳුණු ගායනය හා නර්තනය එකල පැවති සරුගකුවල ප්‍රහවය කෙරෙහි ද බලපෑ බව ද පවසනු ලැබේ.

(ii) ඒ අතුරෙන් යෙහළුම් මොනොකියේ ඉස්මතු කාට දක්වන මතය

කන්අම් මිය යන විට සෙඅමිගේ වයස ආචුරුදු 21 ක් විය. ඉන්පසු "කන්ගේ" නාට්‍ය කණ්ඩායම තුළ නායකත්වය හිමි වූයේ මහුව ය. පියාට වඩා නාට්‍ය කළාට හා බැඳුණු සැමු අංශයක ම කුසලනා ප්‍රකට කිරීමට මහු සමත් වූයේ ය. යොමිලිත්සුගේ පාලන සමය කළා නිර්මාණ සඳහා පදනම් වූයේ ද සෙන් බුදුදහමේ සංකල්පයි.

නො නාට්‍ය කළාට සෙඅම් මොනොකියේගේ කාලය තුළ ඉතාමත් දියුණු තත්ත්වයකට පත්විය. එහි දී ග්‍රාමීය පුදේශවල ආශ්‍රමවල හා පන්සල්වල ආගමික පුද පුරා පවත්වන අවස්ථාවල දී නො රු දක්වන්නට වූයේ ය. සාමාන්‍ය ජනතාවගේ හද බැඳුගත් නාට්‍ය කළාවක් බවට පත්වීම හේතුකොටගෙන නො ජපන් සංස්කෘතියේ එක් ආකර්ෂණීය අංශයක් බවට ද පත්විය.

යෙහළුම් මොනොකියේ නො නාට්‍ය මගින් මූලික ව ඉස්මතුකොට දක්වන්නේ ද බුදු දහමේ සඳහන් වන බොද්ධ පරමාදරුණී බව සහ සත්‍යතාවයේ බල මහිමය ටේ. ඒ තුළින් මිනිසුන්ගේ ආධ්‍යාත්මය සහ බාහිර සංවර්ධිලි ගතිය වඩා වර්ධනය කිරීමට ද හැකියාව ලැබෙන බව දක්විය හැකි ය. බුදුන් වහන්සේ උත්ත්වනාරාමයේ වැඩ පිට දම දෙසන අවස්ථාවේ දී ඇති වූ සේසාව සමනය කිරීමට ගාරිපුතු හිමියන් විසින් තාලයකට අනුව අත් බෙරය හා බවන්ලාට වාදනය කිරීමේ දී ආනන්ද හිමියන් විහිඹ තාත් කිරීමට පෙළුහිමත්, ව්‍යත්ත කිරීමෙන් වූ පුරුණ හා තවත් හිසුන් වහන්සේලා හැට නමක් විසින් අනුරාධාන්මක ව්‍යාපාර රු දක්වීමෙන් තිසා නො නාට්‍ය බිජි වූ බව යෙහළුම් මොනොකියේ තම පුහිකදෙන් ගුන්පයේ සඳහන් කරයි.

පුහිකදෙන් හි හතරවන පරිවිශේෂයෙහි ලා නො නාට්‍ය ඉතිහාසය පිළිබඳ කරුණු විවරණය කරන සෙඅම්, සරුගකුවල ඉන්දිය ප්‍රහවයක් පිළිබඳ ව ද ඉඟියක් කර ඇතේ. එම අදහස සෙඅමිගේ උපන්තාසයයක් ලෙස සලකන නාට්‍ය කළා විවාරකයේ ඒ සඳහා වෙනත් ප්‍රහවයක් නැතැයි පවසනි.

සාමාන්‍ය ජනතාවගේ ප්‍රධාන විනෝදානමක මාධ්‍යය ලෙස පැවතුණේ සන්ගමු හා දෙන්ගමු ය. ආගමික වාරිතාංගයක් ලෙස එකට බැඳී පැවතුණු සරුගකු ජනතාත්‍යාලී රංග විශේෂයක් විය. එහි ආගමික තාර්ය හාරය ඉවුකරුම් සඳහා සරුගමු සංකිරණත්වයකින් යුතු ව වර්ධනය වූ අතර, එය විවිධත්වයකින් යුත් ද්වී ආකෘතික ගණයේ නාට්‍ය විශේෂයක් බවට පරිවර්තනය විය. සරුගකු නාට්‍ය කළාට තුළ ඉතාමත් වැදගත් නාට්‍යය වූයේ වහින නැමැති තිර්මාණයයි. ඒ වූ කළී බොද්ධ පිළිවෙතක් නාට්‍යානුරුදී ලෙස රගදුක්වීමකි. හෙයියන් අවදියේ අවසාන කාලයේ දී එනම් 1126 දී පමණ මේ නාට්‍යය රයදුක් වූ බව සඳහන් ටේ. සෙඅම් නො නැවුමේ හා ගායනයේ මුල් රුපය ලෙස සලකා ඇත්තේ ද එකිනී නාට්‍යයයි.

මුරෝමලි අවදිය තුළ සරුගමු නො සහ දෙන්ගමු නො ඉතා දියුණුව පැවතුණු අතර, සෙඅමිගේ පියා වූ කන්අම්, බිම් පුදේශයේ සරුගමු නැවැවෙන සේ ම, කිඳාම් යන අය නො නාට්‍යයේ ආරම්භකයන් ලෙස සැලැකිය හැකි යැයි සෙඅම් පවසයි. කන්අම් ස්වකිය ගුරුවරයෙනු ලෙස ඉවිට නැමැති නැවැටු ගොරට කළ අතර, මහු රගජාන විට මහුගේ රංගනය පුරිණ්‍යාකාරී ලෙස තිරිණ්‍යනය කළ බැවි ද සඳහන් ටේ.

(iii) "නො බොද්ධ මුලයකින් යුත් නාට්‍ය කළාවකි." පුමිදගව (පුමිද තදිය) හා දේජේර් (දේජේර් විහාරය) නාට්‍ය ඇතුළුරින්...

නො නාට්‍ය වූ කළී තුදෙක් ම බොද්ධ මුලයකින් ප්‍රහවය ලද කළාවකි. ජපානයේ මිනිස් සිනුම් පැනුම් මූලික විනෝදන ඇත්තේ අනිතයේ පත්ත සෙන් බුදුදහමේ ආකාසය පෙරවු කොටගෙන ව්‍යාකළ ජනතාවක් වෙපුණි.

වූදු දහමේ දක්වෙන අනිතය, දුක්ඛ, අනාත්ම යනාදී මූලික බර්මතා මූල්කර ගනිමින් දේජේර් විහාරය සහ පුමිද තදිය නාට්‍ය තිර්මාණය වී ඇතේ. දේජේර් විහාරය නාට්‍යය තුළින් නාමායාට නිසා ඒවිත විනාශයට පත්වීන ආකාරය දක්වයි. මෙහි ඇතුළත් කරා පුවත මෙසේ ය. දේජේර් විහාරස්ථානයට අලුතින් සංස්කෘතයක් පිහිටුවීම පිණිස උපසවයක් පැවැත්වීමට තිරණය කරයි. ඒ අනුව පුරුණකයින් දෙදෙනා සංස්කෘතය මසවාගෙන එන පියුවීමෙන් නාට්‍යය ආරම්භය කෙරෙයි.

එමෙන් ම මෙම දේශී විභාරය නාට්‍යය තුළ ගැටුම්කාරී තත්ත්වයක් මතුවන්නේ නාට්‍යකාංගනාවන් පැමිණ එම උත්සවයට සහභාගිවීමට අවස්ථාව ලබාගැනීමත් සමග ය. නාට්‍යකාංගනාවට අවසර ලබාදුන් මුත් ඇය විසින් රගන නැවුම නරඹුම් සිටිය දී සේවකයින් දෙදෙනා තින්දට පත් වේ. එක වේලාවකින් කිසිවෙත් බලාපොරාත්තු නොවූ පරිදි සංශෝධනය බිමට කඩා වැට්ම සිදු වේ. එහි දී කිසිවෙත් නොසිනනා පරිද්දෙන් නාට්‍යකාංගනාවිය එම සංශෝධනය ඇතුළට රිංගා ගනියි.

මෙම අද්භාත පුවන සේවකයින් ප්‍රධාන පුරුෂකයාට දන්වා සිටියි. එහි දී රට නාට්‍යකාංගනාව හා පුරුව ආත්මය පිළිබඳ අතර විස්තර කරයි. නාට්‍යකාංගනාව හා පවතින සම්බන්ධතාවය විස්තර කර දැක්වීමේ දී පුරුෂකයා හා විවාහයට පත්වීමට නොහැකි ව සිතේ හටගන් දැඩි කොළඨය ඇයගේ ආත්මය කිහිපි කරන්නට හේතු වූ බවක පෙන්වා දෙයි.

මෙයේ විස්තර කර දැක්වීමෙන් බෝංද්ධ ද්රේශනයට අනුව ජපාන ජනතාවට යාදාව හෙවත් දේව කන්නලවිව පිළිපදිමින් සියලු යැයු භූත ආදි බලවේගයන් සමනය කරගන හැකි බව ද. ආගමික ප්‍රතිපත්තියට අනුව කටයුතු කිරීමෙන් කිසිවික කොළඨය, වෛටරය, ප්‍රාගුනිම ආදි හොතික මිනිස් සිත් සතන්හි ඇතිවන බාධක කෙරෙහි යොමු නොවී, බුදුධහමින් පිහිට හා අධිෂ්ඨානය ලබාගැනීමට හැකිවන බව පෙන්වා දෙයි.

මෙම අනුව කාමාකාව පෙරදුරි කරගෙන ත්‍රියා කරන්නට වූ කාන්තාවට සපෘර් එක් හවයක් තුළ ඇතිකර ගන්නා ලද අකුසල වේතනාව නැවත හවයක දී විපාකධීමේ තත්ත්වය මෙම දේශී විභාරය නාට්‍යය තුළින් පෙන්වා දෙනු ලැබේ. එමෙන් ම පුම්ද නැදිය නැමැති කපා පුවන තුළින් ද ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ සංසාරයෙන් ප්‍රකට වන අනිත්තතාවයයි. එහි දී මව සහ දරුවා අතර දතා සම්පාදිත බැඳීමක් තිබුණු ද, එම දරුවා මියගිය පසු ව නැවතන් එම මවට තම පුතා ලබාගැනීමට නොහැකි විමෙන් අනිත්තතාව මතා ව ප්‍රකට වෙයි.

දරුවා මියගිය පුවන සැලැවීමෙන් මව මහන් යාචිගෙයෙන් යුතු ව හතා වැළපෙන අතර, මෙය පාප්‍රාග්ධන සමාරයේ සැම තරාතිරමක ම මිනිපුත්ව අන්විදින්නට සිදුවන සිදුවීමක් බව පුම්ද නැදිය නාට්‍යය තුළින් ගෙනහැර දක්වයි.

මම, තුළ තම පුතාට ඇති දැඩි ආදරය නිසා ම මව උමතු නැනැත්තියක් මෙන් හැසිරෙන්නට පටන් ගනියි. දරුවා පැමිණී ස්ථානයන්, අවසානයේ දරුවාට අත් වූ ඉරණමන් ද්‍රාගන් මවට දරුවා සිය ඇයින් දක ගැනීමට ඇතිවන ආකාව කොතෙක් දැඩි කිව නොහැකි තරම් ය. නෙමිබුත්පූ ගායනය දිගට ම කරගෙන යාම නිසා දරුවාගේ අවතාරය මවට දක බලා ගැනීමට ලැබේ. එහෙන් මිය සිය දරුවාගේ අවතාරය සැණෙකින් නොපෙනියයි.

"දරුවාගේ මුවින් පිටවෙන  
තව එක වවනයක් හරි  
අහන්ඩ ඇත්තාම - අමිතාහය බුදුන් සරණ යම්."

ආදි කන්නලවිවන් සමග පෙනී යන්නේ මවට තම දරුවා අහිමි වීම නිසා මහන් දුක් කමිකටොප්ප්‍රාවලින් පෙළුණු බවයි. එය මෙම කපා පුවන් තවදුරටත් පැහැදිලි කර දක්වන්නේ ගායක පිරිය විසින් ගායනා කරනු ලබන පහත සඳහන් ගායනයෙනි.

"වටිනා තරුණ තේවිතයක හිමිකාරයා නැතුව නොවටිනා මහලු තේවිතයක හිමිකාරය ඉතුරු ඇය හමුවේ දරුවගේ රුව මැව් අනුරුදන් ව හරියට ම තේවිතයේ අනිතා බව විද්‍යා පාන්නක්"	හියා වුණා හියා වගේ..."
--	---------------------------------

මරණය නැමැති කුණාවුවට  
තරුණ තේවිතය නැමැති මල් ඇද හැලෙනවා  
තේවිතයයි මරණයයි නියන දීර්ඝ රාජ්‍ය කාලය  
බඩාවන සත්‍ය නැමැති වන්දාලෝකය  
  
අනිතා බව නැමැති වලාපටලවලින් වැහිල යනවා  
ඇය ඉදිරිපිට මෙලෙට අස්ථීර බව මැව් ජේනවා"

යනා දී කියමන් සෑසේ සලකා බලන විට ද මනා ව පැහැදිලි වන්නේ ජීවිතයේ අස්ථිර බව සහ අනිත්‍ය බව කියාපූමති. බුදු දහමේ ඉගෙන්වීමට අනුව අස්ථිර ස්වභාවයෙන් පුතු සියලු සංස්කාර ධර්මයන්ගේ අනිත්‍යනාවය මිනිසා සඳාකල්හි ම දුකට පත් කරවයි. ඉන් මිදිමට මග වන්නේ නිවන නැමැති ලෝතක්ත්තර තත්ත්වය උදාකර ගැනීමයි. එමගින් ජීවිතයේ ලැබිය හැකි ඉහළ ම තත්ත්වය ලියාකර ගැනීමට හැකියාව ඇති බව මෙම කරා ප්‍රවත් දෙකෙහි ම අන්තර්ගත වී ඇති කරුණුවලින් අනාවරණය කෙරෙයි. වෛරය, කුෂ්ධය, පළුගැනීම ආදියේ ආදිනවත්, ඉන් සංසාරය තව තවත් දික්වන බවත් මෙම දෝශේ විභාරය කරාව තුළින් මත්කාට පෙන්වයි. එමෙන් ම පුමිද නඩිය කරාව තුළින් සියලු සංස්කාර ධර්මයන් ම නැසෙන සුළු බව දක්වන ගැහුරු දහම විදහා දක්වෙයි. නිබුත පද කියමින් පැමිණි කිසාගේතමියට අවබෝධයෙන් ධර්මය වත්නා ගැනීමට සැලැස් වූ ආකාරය ද මෙහි ද අපට සිහියට නැගෙයි.

"නැගෙනහිර ආකාස උදා හිරු මතු වුණ  
දරුවගේ අවතාරය අනුරුදන් වුණ  
මවට තම දරුවා ලෙස දිස් වුණේ  
අවට පැතිරුණු පාලු තණ බිම මත පිහිටි  
සාහානක ජායාවක් පමණක් වන  
සන ව වැඩුණු තණකාල බිස්සයි  
දුක හා අනුකම්පාව නැම හදවතක ම පිරි හියා..."

දුක නැතිකර ගැනීමට හැකිවන්නේ බුදුදහමෙන් ඉගෙන්වෙන නිවන අවබෝධ කරගැනීමට උත්සාහ දුරීමෙන් බව ඉහත වූ විස්තරය තුළින් ද පැහැදිලි වේ. එම ගැහුරු දහම පිළිබඳ ඉගියක් ගෙනහැර දැක්වීම සෑසේ සලකා බැඳීමේ ද නොශාචන කළාව බොද්ධ මූලයක් පුත් කළාවක් බව සනාථ කෙරෙයි.

#### 06. (i) ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍යවලට ආවේණික වූ ලක්ෂණ

නාට්‍ය සන්දේශකය හා පරිණත අන්තර් ඇඟානය අතින් මනා කුසලනාවයකින් හෙබි ජේක්ස්පියර අතින් නිෂ්පාදිත නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් කිහිපයකට බෙදා ඇත. එනම්,

- \* වැජ්ඩි
- \* කොමිෂ්
- \* එතිහාසික හා අද්භුත

වශයෙනි. මහු තම නාට්‍ය සඳහා අනුඛ්‍ය සකසා ගත්තේ විවිධ මූලාශ්‍ය මගිනි. යෝකාත්මක නාට්‍ය තුළ එවැනි ගති ලක්ෂණ ඉස්මතු කර දැක්වීම ඉතාමත් කාව්‍යාත්මක ව සිදුවිය. මතෙලෝ, හැමුලට්, මැක්බන්, රෝමියේ ජුලියට යනාදී නාට්‍ය තුළ යෝකාත්තය ඉතා මැනවින් මතු කරයි. වැනිසියේ වෙළෙන්දා වැනි නාට්‍යය මගින් ප්‍රහසනය මතු කරවයි. එමෙන් ම හතරවන හෙතුරු, දෙවන රිට්‍යා වැනි නාට්‍ය එතිහාසික නාට්‍ය ගණයට අයත් වූ අතර, සිම්බලින් ආදී නාට්‍ය අද්භුත ගණයට ඇතුළත් විය.

මෙසේ සලකා බලන විට මෙතුමාගේ නාට්‍යවලට ආවේණික වූ ලක්ෂණ ගණනාවක් පවතියි. සමාජයේ පුහු වරිත ප්‍රධාන ක්‍රියාත්මකයා හෝ නායිකාව ලෙස පත් කිරීම තුළින් නාට්‍යය විකාශනය විම මෙවායේ ලක්ෂණයක් ව පැවතිණි. එමෙන් ම ජේක්ස්පියරගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබුණු තවත් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වන්නේ සමාජයේ සිටින සැම වරිතයක් ම අන්තර්ගත වන සේ වරිත තිරුපණය කර තිබුමයි. එමෙන් ම අද්භුත සිදුවීම් ඇතුළත් වන පරිදී මායාකරුවන් හා ඔවුන්ගේ හියා, අවතාර, හොල්මන් වැනි වරිත ගොඩිනෘවා ඉදිරිපත් කිරීමක් ද මහුගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබේ. එතිහාසික පුරාණෝත්ති, ජනප්‍රවාද ඇතුළත් කරා සඳහා එට සමාජී වරිත ඉදිරිපත් කිරීම ද දක්නට ලැබේ.

එමෙන් ම මෙතුමාගේ නාට්‍යවල දක්නට ලැබෙන තවත් වියේ ලක්ෂණයක් වන්නේ ඉතාමත් රසවත් වූ කාව්‍යමය හාජාවක් උපයෝගී කරගතිමින් නාට්‍ය රවතා කිරීමට පෙළඳී ඇති බවයි. ඔහු ම අයෙකුට රසවිදිය හැකි වූ එම කාව්‍යමය හාජාව තුළ ඉතා ගැහුරු අදහස් ද සරල ව හා පැහැදිලි ව ඉදිරිපත් කිරීමට හියාකර ඇති. එමෙන් ම නාට්‍ය පිටපත දෙස බැඳීමේ ද සැම නාට්‍යයක් ම ඉතා කුමානුකුල ව අංකවලට සහ දරුණවලට බෙදා දක්වා තිබුම ද මතෙලෝ, ජුලියස් සිසර වැනි නාට්‍යවලින් මනා ව පැහැදිලි වේ. වේදිකා පසුතල හාවත නොකිරීම, සර්වකාලීන තේමා නාට්‍යයට යොදාගැනීම ද ආවේණික ලක්ෂණ වෙයි.

(ii) ඔහොලේ හා ප්‍රඩියස් සිසර නාට්‍යද්‍රව්‍ය අතුරෙන් වඩාත් කැමති නාට්‍යය හා එයට කැමති වීමට තුළු දෙන කරුණු සිරෝලුවේ සින්තියේ තැමැති ඉතාලි කතාකරුවාගේ කතා සියයේ එන එක් අති සරල කතාවක් ජේක්සපියර් විසින් අතියය අනුවේදනීය ලෙස මිනිස් සින් සතන් තුළට කිමිදෙමින් නාට්‍යවීත ව වෙනස්කම් රෙසක් කරමින් නිර්මාණය කර ඇත. නාට්‍යයේ පුරා ම යටින් දුවන පුද්‍ර වනුයේ අසාධාරණ තනතුරු පිළිමක් නිසා ඉයාගේ තැමැති පුද්ගලයාගේ සිතේ ඇතිවන පළිගැනීමේ වෙනතාවයි.

එමෙන් ම මතෙලෝ නාට්‍යයේ එන වරිත ප්‍රේක්ෂක සිතට තදින් ම කාවදින වරිත වෙයි. මතෙලෝ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිතය මතෙලෝ ය. මතෙලෝ පුද සේනාධිපතියෙකි. එහෙන් සරල වාම මිනිසෙකි. මූළු සැම්වීට ම අන්තර් විශ්වාස කරයි. හඳු සාක්ෂියට එකා ව නිවත් වන මූළු අන්තර් ද එසේ කටයුතු කරන බව සිතයි. හෙතෙම ආවේගයිලි ය. කෙටි කේත්තිකරුවෙකි. උපක්‍රමයිලි තොවන අතර, පහසුවන් තොමග යැවිය හැකි ය. මතෙලෝ නාට්‍යයට පිවිසෙන්නේ තරුණ අවධිය ඒ දුෂ්කරතා මැද ගෙවූ දුක් කරදර තිසා මප මට්ටම් වූ මැදිවියේ අයෙකු ලෙසිනි. බිස්ඩිමෝනා මූට ප්‍රේම කරන්නේ ද මූළු විද තිබූ බිජිපූඹ අතුරු අත්තරා තිසා උපන් දායාත්‍රකම්පාව හේතුවෙනි. මතෙලෝ ද පෙරලා බිස්ඩිමෝනාට හදවතින් ම පෙම කරයි. එහෙන් ඉයාගේගේ කුමන්තුණුයක ප්‍රතිඵලය හේතුවෙන් තම බිරිද තමාට දෝහි වූවා යැයි සිතන මූළු ඇය මරා දමියි. ඉයාගේ මතෙලෝ නාට්‍යයේ සියුම් ව තිරුප්පය කරනු ලබන වරිතයයි. මතු පිටින් අවක විශ්වාසී මෙන් ම ලෙන්ගතුකමත් පෙන්වන අයෙකු ලෙස තිරුප්පය කරනු ලබන මූගේ වරිතය යටින් අතියිය වංක දුෂ්ච වරිතයක් ලෙස තිරුපිත ය. තමාට ලැබිය යුතු තනතුරක් කුපියෝට් ලබාදීම පිළිබඳ ව මතෙලෝ සමග මූළු ටෙවර බැඳ ගනු ලබයි.

බේස්බිලෝනා මැරිමට අදහසක් මෙනුව නොතිබුත ද අවසානයේ දී සිදු වන්නේ එයයි. බේස්බිලෝනා අඩිංසක සරල තැනැත්තියකි. ඇය මතෙලෝට් දුඩී ව පෙම් කරනු ලබයි. ඇය සියලු දෙනා ම විවෘත ව ආපුරුෂ කරනු ලබයි. ඔහෙලෝ ද ඇයට දුකී තීති පත්‍රවා නැත. නමුත් ඉයාගේ ඔහෙලෝගේ තීතෙහි සැකකයේ ඩිජය ඇති කරනු ලබයි. බේස්බිලෝනා මිය යන්නේ තමා කළ වරද කුමක් දුඩී නොදුනයි. මෙවැනි කරුණු අනුව සලකන විට ඔහෙලෝ නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වරිතය සහ එම වරිතය වටා ගොනු වූ අනෙක් වරිත නාට්‍යයේ අවසානයක් තුළ එහි උපරිම නාට්‍යමය ගුණය මතු කිරීමට හැකියාව ලබා දී ඇත.

ඒ අනුව ගෝකාන්ත නාට්‍ය ගණයෙහි ලා සැලකිය හැකි මෙම නාට්‍යය තුළ ගැහුරු ගෝකාන්තයකට අවශ්‍ය සැම අනුගේරාංගයකින් ම පරිපූර්ණත්වයට පත් වී ඇති බව පෙනෙයි. මෙය අව්‍යක්ත්වය සහ ආදරය මත පදනම් වූ කරාවක් ලෙස අගය කළ හැකි ය. ආදරය වනානි පෙම්වතුන් පෙම්වතියන්ගේ ජ්‍රීතවල ජ්‍රීවය සේ සැලකිය හැකි වන අතර, ආදරය වෙනුවෙන් ඕනෑම ම දෙයක් කුපා කිරීමට මවුන් සිතයි. එහෙන් මතෙලෝ සහ බෙස්බීමෝනා අතර පවතින ආදරයට බාධා පමුණුවනු ලබන පිටස්තරයින් මවුන්ගේ ආදරය සෞරා ගනුදේ මවුන් මුලාවට පත් කිරීමෙනි.

ඒ අනුව ඔහොලේ බෙස්බීමෝනාට ඇති ආදරය නිසා මූලාවට පත්වන්නේ ඒ තුළින් ආදරයේ අන්ධාවය වැළඳගැනීම නිසා ය. තමා සමග පෙමින් සිටින අවස්ථාවේ දී තමාගේ පෙම්වතියගේ ගෙල සිර කර මැරිමට තරම් සිතක් ඔහොලේට පහළ වන්නේ තමා තුළ පැවති ආදරයේ අන්ධාවයෙනි. එනම් තමාගේ අවංක ආදරයට බෙස්බීමෝනා පිටුපාන බව සිතිමෙනි. ඇය කර ඇති වරද මහොලේට පමණක් සිමා වූවක් බවත්, බෙස්බීමෝනාගේ සියලු අයිතිය ඇත්තේ තමාට පමණක් බවත්, එම නිසා මින් මතුවට ඔහොලේට ජීවත්වීමට ලැබුණුවයින් තුළි බවත් මත්‍ය ව පැහැදිලි කර පෙන්වීම ඔහොලේ නාට්‍යය මගින් අනාවරණය කෙරෙයි.

මෙම අනුව ගේක්ස්පියර විසින් දක්වා ඇති රංගී සමාජයේ හොඳ යැයි සම්මත පුද්ගලයන්ට සමාජයන් වෙත් ව කටයුතු කිරීමට හැකි නොවන බවත්, එනිසා සමාජය පිළිබඳ අවබෝධයක් මුළුන්ට ද ලබාගැනීමට ද මතෙලේ නූට්‍රො මිග පෙන්වා ඇති බවත් මෙහි දී උත්විය හැකි ය.

මෙයේ සඳහා බලනු විට මෙතෙල් තාවකාශය පැය කළ හැකි විශිෂ්ට තාවකාශක් බව පිළිගත හැකි වේ.

(iii) එකී නාට්‍යය අධ්‍යාපනය කිරීමෙන් විද්‍යාර්ථයකු වශයෙන් අත්විදී අනුෂ්‍යතිය

මිනිස් සමාජයේ වෙසෙන, විවිධ වූ මිනිසුන් තුළ ප්‍රතිතිය විවිධ වූ අදහස් තුළින් එකිනෙකා අතර ම ඇති කරගන්නා වූ ප්‍රශ්නවලින් මිනිස් සමාජය තුළ පෙරලියක් ඇති කිරීමට මෙහි එන කරාව සමත්කමත් දක්වා ඇත. අවංකත්වය සහ නීතිමාත්‍රිකමට පහර ගැසීම සහ ඇත්ත වසන්කර බොරුව මවා පෙන්වීමට මිනිසුන් හියා කරයි. එහෙන් ඒ පිළිබඳ ව යථාවත්වයෙන් හා විමසිලිමන් ව කටයුතු කිරීමට නොයුමෙන් තමන්ට අත්වන ඉරණම ඉතා බෙදානීය තත්ත්වයකට පත්කර ගනියි. මතෙලෝ නාට්‍යය මගින් දෙනු ලබනුයේ මතෙලෝගේ එවිතයට සහ බෙස්චිමෝනාගේ එවිතයට බලපෑත්වන බෙදානීය ඉරණමයි.

දෙදෙනා අතර සුහළත්වය සහ අවංකත්වය පැවතුන ද, ඔවුන් අසල ම වෙසෙන බාහිර බලපෑම් ඇති කරන අයගෙන් මවුන්ට අවැඩ සිදුවෙයි. මවුන්ගේ පවුල් එවිතය ගොඩනගා ගැනීමට නොහැකි වන සේ අවුල් හෙළන මිතුයිලි වෙසින් සිරිත වෙටරකරුවන් මවුන් වටා සිරින්නේ තමාට නොලැබෙන තත්ත්වයන් වෙටරයෙන් හේ කේපයෙන් හේ ඉවුකර ගැනීමට ය. එසේ කරන්නේ තමාගේ මතු දුමුණුව හේ ලාභ ප්‍රයෝගන ගැන සිතා ම නොව, ඉයාගේ වැන්තවුන් එයින් ලබනුයේ මානසික සැනසිමති. එසේ ම එවුන්නන් තමාගේ ආත්ම ලාභය සඳහා කරන්නට හැකි දේ හොඳ ද තරක ද යනුවෙන් ද නොයිතයි. එහෙන් මිනිසුන් තුළ ප්‍රතිත්ලය මිනිස් එවිතවල අවසානයේ දී සිදුවන්නේ විත්ත පිඩා හා අනේකවේද දුක් කමිකටොලු පෙරවු කරගෙනය.

වැරදි කරන පුද්ගලයා අවංක නොවේ. එහෙන් ඉයාගේ වැන්තවුන් වැරදි කරනුයේ හොඳ පුද්ගලයකු සේ තාර්කික ව හා අන් අයගේ විශ්වාසය ද තමා කෙරෙහි තබා ගැනීමට කටයුතු කරන මුවාවෙනි. ඒ සඳහා ම එවැනි අයට උදව් කරන්නට ද පෙළුණීන තවත් අය ද ගොඩනගා ගැනීමට ඉයාගේ වැන්තවුන්ට හැකි වී ඇති බව ද මෙම නාට්‍යය තුළින් එප්පු කරයි. නාට්‍යයක් තුළින් ලැබිය හැකි වනුයේ සමාජයේ සිදුවීමක් පිළිබඳ සමාජ අනුෂ්‍යතියකි. මතෙලෝ නාට්‍යය මුළ සිට අග දක්වා ම සමාජයේ එවත් වන සැම දෙනාට ම වැදගත් මතකයක් ගොඩනගා ගැනීමට කරම් විශ්වාසනීයත්වයෙන් යුතු ව විකාශනයට පත් කෙරෙයි.

එමෙන් ම මතෙලෝ නාට්‍යය මගින් ලබාදෙන තවත් පැකිවියක් වන්නේ සැකය වෙටරයක් බවට පත්වන බවයි. එසේ ඇතිවන සැකය මානසික වදයක් කරගන්නා වෙටෙලෝ සැකය විසඳා ගැනීමට බෙස්චිමෝනාට ඇරුපුම් නොකිරීම මෙහි දී දැකගත හැකි මතෙලෝගේ අඩුපාවුවකි. ඕනෑම ගැලුවක්, එවිත පරිත්‍යාගයක් ආදරය සහ විශ්වාසය මත නිරාකරණය කරගැනීමට හැකි බව මිනිසුන් වශයෙන් පිළිගනු ලබන හියාවකි. එහෙන් මතෙලෝ විසින් බෙස්චිමෝනාට එසේ ඇරුපුම් නොකරන්නේ එසේ වූ විට බෙස්චිමෝනා කිසිසේන් ම තමාට නොලැබෙනු ඇතැයි යන මමත්වය නිසා ය.

එ අනුව මතෙලෝ විසින් තම ආදරවත්තිය මෙන් ම විවාහක සහකාරිය ආදරයේ නාමයෙන් ම විනාශයට පත් කිරීමට කටයුතු කරන්නේ ආදරයෙන් අන්ධ වීම නිසා යැයි මෙහි දී සිතිය හැකි ය. එසේ නොවේ විමසිලිවන්න ව සහ විමර්ශනාත්මක ව මතෙලෝ හියාවත් වූයේ නම්, දෙදෙනාගේ ම එවිත විනාය වීම වළකා ගැනීමට සහ වැරදිකරුවන්ට දඩුවම් පැමිණවීමට හැකියාව ලබාගැනීමට ද හැකි වේ. මේ අනුව සලකා බැලීමේ දී මතෙලෝ නාට්‍යය මගින් සමාජයන්, පුද්ගලයාන්, අතර පවතින සම්පූර්ණ සම්බන්ධතාව අනුව සමාජය තුළ එවත්වීමට අත්දැකීම් සහ අවබෝධය ඇතිකර ගැනීමේ හැකියාවක් තිබිය යුතු වේ. එසේ නොමැති ව කිසිවෙක් තේරුම් ගැනීමට හැකියාවක් නැතු. එසේ හැකියාවක් හා අවබෝධයක් ලැබිය හැකිවන්නේ බුද්ධිමත්කම හා අවංකත්වය තුළින් ම නොවේ.

එනෑ ම ප්‍රශ්නයකට මුහුණදීමට නිර්හිතකම මෙන් ම ලැඹ්ජාවට සහ අවමානයට ද බිඟ නොවේ කටයුතු කිරීමේ ආත්ම ගක්තිය තුළිනි. එය මතෙලෝ විසින් ගොඩනගා ගැනීමට උත්සාහ නොකෙරිණි. මේ අනුව මතෙලෝ නාට්‍යය මගින්, විසඳා ගැනීමට තිබූ ප්‍රශ්නයක් විසඳා නොගැනීම හා ඉක්මන් තිරණයක් අනුව කටයුතු කිරීමට යාමෙන් බෙස්චිමෝනා වැනි අවංක තරුණීයකට අයත්වන්නා වූ බෙදානීය ඉරණම ඉදිරිපත් කෙරෙයි. ඒ සමග ම අන් අය ද දඩුවමට, අපවාදයට සහ පසුතැවීල්ලට ලක්වීමේ ඉඩකඩ සැලසෙන බව ද මින් අනාවරණය කෙරෙයි. සමාජයේ පවතින මෙම ප්‍රශ්නය එදාට පමණක් නොව, අද සමාජය තුළ ද යථාර්ථයක් වී පවතින්නක් බව ද කිව හැකි ය.

### නැතහෙළ

#### 06. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය කළාව

පෙර දැඩිව එවමාන කළාවක් ම පැවති සංස්කෘත නාට්‍ය කළාවට හිමිවන්නේ පෙළඩ් වූ අතිතයකි. මෙම නාට්‍ය කළාව ඉතිහාසයේ කවදා, කෙසේ අසාවයට ගියේ දී සිතිවෙක් ව කිව නොහැකි ය. ශේෂය සංස්කෘත විවාහකයින්ගේ පරපුර හිටි. 01වන සියවසේ විසූ හවුහිගිගෙන් ආරම්භ විය. ඉන්පසු ශේෂය ගණයේ නාට්‍ය නොලියවුණි. පැරණි දැඩිව රාජසභා ආක්ෂිත ව පැවති මේ කළාව රාජ්‍යවරුන්ගේ මූලිකත්වයන් හියාත්මක විය.

ලොව් පැරණිතම නාට්‍ය කළාවකට හිමිකම් කියනු ලබන ශ්‍රීක නාට්‍ය කළාවට පමණක් හාරහිය නාට්‍ය කළාව දෙවෙනි වේ. එහි සියලු කරුණු ඇතුළත් වේ ඇත්තේ සරතමුණි නම් පඩිවරයා විසින් ලියා ඇති නාට්‍ය ගාස්තුය නම් ග්‍රන්ථය තුළ බව විද්‍වත්තේගේ පිළිගැනීමයි. එකල හාරහිය සමාජය සූත්‍රීය, මාජ්මණ, වෙශය, ගුද වශයෙන් පැවත්මට අනුව වර්ග කර තිබූ අතර, ගුයෙන් ද ඇතුළු ව එසේ වර්ග කළ තුළ සතරට ම එක සේ රසවිදිය හැකි කළාවක් දෙවියන් විසින් ලෝච්ස්සන්ට පරිත්‍යාග කළ බව ද සරතමුණිගේ ග්‍රන්ථයේ සඳහන් වේ.

"න තර්ඟාන න තව්පිල්ප.  
න සා විද්‍යා න සා කළා  
නසේ යොගො න තන් කරම  
නාට්‍ය සමින් යන්න දායාතේ"

යම් ඇානයක් වේ ද, ඕල්පයක් වේ ද, විද්‍යාවක් වේ ද, කළාවක් වේ ද, යම් ප්‍රයෝගයක් වේ ද, ත්‍රියාවක් වේ ද ඒවා නාට්‍ය තුළ නොමැති නම් එය ඒ නම දුරිමට පුදුසු නොවන්නේ ය යනුවෙන් හරතමුණිවරයාණන් විසින් දක්වා ඇති නිගමනයයි. මෙසේ වසර දහස් ගණනාක් ඉපැරණි වූ මෙම නාට්‍ය කළාව පිළිබඳ ව අද දැකගත තැකිවනුයේ ලිඛිත සාක්ෂිවලින් පමණි. ඒ අනුව එවක ප්‍රවර්තිත සම්භාවන නාට්‍යකරුවන් ගණනාවක් බිඛ වූ බව සඳහන් වේ. ඒ අතරින් හාස, කාලිදාස, ගුදක, ශ්‍රී හර්ෂ හා අයුවෝප් වැන්නන්ට හිමිවන්නේ අද්විතීය ස්ථානයකි. මුළුන්ගේ කානින් අද ද ලෝ නාට්‍යකරුවන්ගේ පැසසුමට හා ගෞරවයට පාතු වේ ඇති.

ත්‍රිපූ. 03වන හා ත්‍රි.ව. 04වන සියවස් අතර කාලය තුළ විසු බවට සඳහන් වන හාස කවී පඩිවරයා නාට්‍ය ගණනාවක් ලියා ඇති අතර, මෙතුමාගේ නාට්‍ය කානි වර්ග දෙකකට බෙදා දැක්වේ. එනම් විර කාචා, පුරා කජා සංග්‍රහ ආශ්‍රිත කානි වශයෙන් ය. රාමායණය හා මහා හාරහිය, බෙහත් කජා ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ, විෂ්ණු පුරාණය ආදි ග්‍රන්ථ මිට වස්තු විෂය වේ ඇති. ගුදකයන් විසින් ලියන ලද සැලකෙන මාවිෂ කටිකය නාට්‍යයේ ආමුබයේ සඳහන් විස්තරයට අනුව ගුදක බමුණු කුලයකට අයන් වේදයෙහි ප්‍රවිණ වූ ද, බොහෝ විද්‍යාවන් ප්‍රගත් කළා වූ ද දක්ෂ ලේඛකයෙහි බව සඳහන් වේ.

ශ්‍රී හර්ෂ ත්‍රි.ව. 606-648 ද කන්‍යාකුම්බ රාජ්‍යයේ රජ කළ බව සැලකෙයි. රෙන්නාවලි, ප්‍රියදර්ශිකා, නාගානන්දය ශ්‍රී හර්ෂගේ උසස් ගණයේ නාට්‍යයන් බව පිළිගැනෙයි. සරල නාට්‍ය රවනා ගෙලියන් හාවිත කළ බව සැලකෙන මෙතුමා සියුම් හාස්‍ය රසය දනවන පද්‍ය රවනයෙහි ද දැක්යෙකි. ස්වාහාවික සොන්දර්ය වර්ණනයේ දී දිගු වශන්න යොදා ගැනීම ශ්‍රී හර්ෂගේ ලක්ෂණයකි. හර්ෂයන්ගෙන් සිදු වූ විශිෂ්ටවතම සේවය වූයේ සිමිත පරිපරයක වැඩුණු නාරිකා නම් නාට්‍ය වර්ගය ස්ථාවරතාවයට පමුණුවාලීම ය. මේ සියලු නාට්‍යකරුවන් අධ්‍යාපනීතින් හාරහිය නාට්‍ය කළාවේ කිරීතියට පත් වූ නාට්‍යකරුවාණන් හැරියට කාලිදාසයන් හැඳින්විය හැකි අතර, මෙතුමා නාට්‍ය ගණනාවක් රවනා කිරීමට ඔමන් වේ ඇති.

(ii) 'අනියානුකූත්තලය' උසස් නාට්‍යයක ලෙස සලකන්නේ නම්, එම හේතු වූ සාධක

කාලිදාසයන් විසින් රවිත උසස්තම කානිය හැරියට සලකනු ලබන ගාකූත්තලය වනානි අභවන කජා ප්‍රවතක් ඇපුරින් රවනා වූව ද, උශ්‍යක විශ්වසනීයන්වය නොමද ව පුරුෂකෙන අපුරින් රවනා වේ තිබීම ඉමහන් පැසසුමට ලක් වන්නති.

නාට්‍යයේ පළමු වන අංකය තුළින් ම කජා වින්‍යාසය ඉතා ප්‍රබල අපුරින් ගොඩනෑංචීමට කටයුතු කර ඇති. එනම් දුෂ්‍නත්ත රඟතුමා තාපස ආරාමයට පැමිණ අනුස්ථාය හා ප්‍රියවිදා සමය කජාබස් කිරීමෙන් පසු ගාකූත්තලා පිළිබඳ සිනක් පහළ වෙයි සහ ඇයට ඇශ්‍රුම් කරයි. එය ඉතා නිහතමානී ව සිදු කිරීමට දුෂ්‍නත්ත රජුගේ වරිතය තුළින් ත්‍රියා කරයි. මුදුව පෙන්වා "මාව වරදවා තේරුම් ගන්න එපා. මේ රේඛුරුවන්ගෙන් ලැබුණු තුළුග්‍රන්. එකෙන් මම රාජ පුරුෂයෙක් බව තේරුම් ගන්න." යනුවෙන් ප්‍රකාශ කර සිරින්නේ ඉතා සංයෝගයෙනි. එමෙන් ම ගාකූත්තලා තුළ ද අවංක ආදරයක් දුෂ්‍නත්ත රජු කෙරෙහි ඇති වේ. තෙව් වනයට බාධා පැමිණණතැයි යන සැකයෙන් පිරිස සමග තික්ම යාමට තරම් උග්‍රන් මෙන් ම නිහතමානී අයෙක් බවට රජුගේ වරිතය තුළින් පෙන්වීමට හාඡාව උපයෝගී කරගැනීමට කාලිදාසයන් දැක් වේ තිබේ. එමෙන් ම නාට්‍යයේ අවසානය දක්වා ම හාඡාව හැසිරවීම සහ කාචා ගුණයෙන් අනුන ව විස්තරකර තිබීම මෙහි උසස් බව පෙන්වීමට ඇති එක් තිදුප්‍රතිති.

පරිසරය පිළිබඳ ව නාට්‍යයේ මුළ සිට ම විස්තර කෙරෙන අතර, මිනිසුන් සහ පරිසරයේ නීත් වන සතුන් අතර මෙන් ම ගසවැල්, පොලුව ආදි සියලුල කෙරෙහි ඇති පවිත්‍ර වමන්කාර බව ද හෙළිදරව් කරයි. ගසවැල් පුරතින බව ද, පරිසරය අගය කරන බව ද පෙන්වා දෙන්නේ උශ්‍යකායාට වමනකාරය දනවමිනි.

එමෙන් ම ස්වභාවධරුමය හා මිනිස් වර්යා අතර අනෙක්නය සම්බන්ධය නාටෝස්වීත ව දැක්වීමට ද ක්‍රියාකර ඇත. මි මැස්සාගෙන් පිඩා විදින විට දී යෙහෙලියන් “තපෝවනය ආරක්ෂා කරන රජුමාට කියන්වා” යැයි පැවතියිමත්, ඒ සමග ම දුෂ්චර්ජන් රජුගේ පැමිණිමට මග සැලසීමත්, මි මැස්සා එට සම්බන්ධ කිරීමත් එකකට එකක් ගැලීම් උෂ්ණකයාට පූගම උෂ්මයක සිතුවමක් ගෙන එමට ක්‍රියාකර ඇතැයි සිතෙයි.

ප්‍රහසනාත්මක අපුරින් පැහැදිලි කෙරෙන සංඛ්‍යාතලාගේ අසපුව හැරයාම සනිටුහන් කිරීමේ දී මුවපොවිවකු ඇගේ ගමන වළකමින් ගකුන්තලාගේ වස්තු කොළීන් ඇදීම තුළින් ගකුන්තලා තිරිසනුන් කෙරෙහි දක්වා ඇති සෙනෙහස ප්‍රකට කිරීමට කාලිදාසයන් උත්සාහ ගෙන ඇත. ආරම්භයේ සිට අවසානය දක්වා වූ උෂ්මණිය අනුභ්‍යතිය වස්තු විෂය කොටගෙන රසිකයා තුළ විමත්කාරයක් දනුවයි. මේ සඳහා ගකුන්තලාගේත්, දුෂ්චර්ජන් රජුගේන් සින්හි අනෙක්නයයන් කෙරෙහි පහළ වූ උෂ්මය නිජාවස්ථාවෙහි පවත් මුහුණුරා ගිය අවස්ථාව දක්වා ඉස්මතු කර දැක්වීමට අනුස්සා, පියංවදා, විදුෂක ආදී වූ විවිධ වරිත සභාය කරගෙන තිබීම ද විශේෂ ලක්ෂණයකි.

පොදු උෂ්ණකයාට රසවිදිමට යෝග්‍ය වන පරිදි හාංචාව යොදාගෙන තිබීම මෙහි දී මතා ව පැහැදිලි වන කරුණකි. විශේෂයෙන් උසස් රුවිකත්වයක් නොමැති උෂ්ණකයාට ඕනුව හාංචා විලාසයෙනුත්, ඇතැම් තැන්වල විකට තෙපුල් ආදිය මගින් ද විශ්තර කිරීමට ක්‍රියාකර ඇත. ඒ බව මෙහි ප්‍රධාන වරිතයක් හසුරුවන විදුෂකගෙන් පැහැදිලි වේ. ගිනි මගින් ඉදිරිපත් කෙරෙන බොහෝ අවස්ථා මෙහි දැකගත හැකි අතර, උෂ්ණකයාට වෙනත් නාට්‍යයක් නරඹනවාට වඩා විනෝදයෙන් රස ජනනය කිරීමට ද හැකියාව ලැබෙනු ඇත.

සංස්කෘත නාට්‍ය රෙ දක් වූ සාම්ප්‍රදායික රටාවට අනුව විදුෂක පැමිණ නාට්‍යයේ තේමාව මතුකර දක්වයි. එසේ ම කුමතුමයෙන් නාට්‍යයේ විකාශනය දක්වීමට ද විදුෂක වරිතය මතත් සේ ක්‍රියා කර ඇත. හාරන සම්ප්‍රදායේ දෙව්තාවුන් පිළිබඳ දරණ මතයට අනුව දෙව්යන් පුරුලාවෙන් පැමිණිම යනාදී විශ්තර අනුළත් කර ඇත්තේ ද ව්‍යංගාර්ථවන් බවින් නොර ව ය. එය මිනිස් සන්තානයට විද ගැනීමට හැකි ආකාරයට මෙන් ම ප්‍රාරම්භ, යත්න, ප්‍රාජ්‍යත්වය, තියතාප්ති, එලාගම යනාදී සංස්කෘත නාට්‍යයක කොටස් අනුව විකාශනය වෙයි. එය කරා වින්‍යාසය ගලා යන අනුව පිළිබඳ අනුව කරාවේ ආරම්භය සහ අවසානය ඉස්මතු කර දැක්වීමට ද කාලිදාසයන් දක්වා ඇති මග පෙන්වියි.

සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කළ කාන්ව සම්වර්යාගේ අසපුවෙන් පිටත් ව තම පුතුට පියෙක් සොයායන කුලවන් සහ අවක මානවිකාවකට දෙව්යන්ගේ ද ආසිර්වාදය ලබාගැනීමට හැකි බව අවසානයේ ගකුන්තලාගේ හා දුෂ්චර්ජන් රජුගේ අහිප්‍රාය සහිල විමෙන් පෙනෙයි. නමුත් එය සිදුවන්නේ නොයෙකුත් බාධක හා ගැටුපු හමුවේ ය. එම බාධකවලින් සත්‍ය යෝගයන් ගකුන්තලාගේ හා දුෂ්චර්ජන් රජුගේ අහිප්‍රාය ද ඉටුවීම තුළින් කාලිදාසයන්ගේ තිගමනය මෙන් ම උෂ්ණක විත්ත සන්තානය තුළ ද අවසානයේ සාධාරණීකරණයක් ඇති වේ. සියලු බාධක සමනය වී ප්‍රහසනිය ගුණයෙන් පරිපුරණ ව උෂ්මණිය කරාවක අවසානයක් සනිටුහන් වේ. සාධාරණීකරණය වූ අවසානයක් තුළින් නිමාව සිදුවීමෙන් රජුගේත්, ගකුන්තලාගේත් බලාපොරාත්තු සහිල වේ. එසේ කරාව නිමකිරීමෙන් උෂ්ණක සිත් සත්ත් ප්‍රාධ්‍යාපනයෙන් තිරීමේ අවසානයක් සනිටුහන් කෙරෙයි. මේ වූ හේතු සාධක නිසා ගැකුන්තලය උෂ්ණක අවධානයට හා උසස් රසවින්දනයට පානු වූ නාට්‍යයක් බවට පත් වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

(iii) සංස්කෘත නාට්‍යයේ අවස්ථා පාවතිය අහිඳුනාතාතුන්තලය ඇපුරෙන්...

විරන්තන සංස්කෘත විවාරකයින්ගේ අදහසට අනුව නාට්‍යයක ක්‍රියා විකාශනය ආරම්භ, යත්න, ප්‍රාජ්‍යත්වය, තියතාප්ති, එලාගම යනුවෙන් අවස්ථා පහකට අනුගත ව සිදුකෙරෙයි.

#### ආරම්භ

මින් මුල් අවස්ථාව බිජ අවස්ථාව ලෙස විශ්ව කෙරෙයි. එය ආරම්භය යන්නෙන් අදහස් වන අතර, කරානායකයාගේ හෝ නායිකාවගේ සිතෙහි ප්‍රථිම වතාවට කාරණයක් පිළිබඳ අදහස පහළ වීම මින් සිදුකෙරෙයි. එය අහිඳුනාතාතුන්තලයේ දී නම්, ගකුන්තලා දැකීමෙන් දුෂ්චර්ජන් රජු තුළ ඇතිවත්තා වූ උෂ්මණිය හැරීම පහළ වීමයි. මින් නාට්‍යයේ ක්‍රියා විවාරකයින් ආවසානයක් සනිටුහන් කෙරෙයි. මේ වූ හේතු සාධක නිසා ගැකුන්තලය උෂ්ණක අවධානයට හා උසස් රසවින්දනයට පානු වූ නාට්‍යයක් බවට පත් වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

#### යත්තන

අරමුණ සාක්ෂාත් කරගනු වස් දරණු ලබන ප්‍රයන්තය මින් අදහස් වේ. උදාහරණ වශයෙන් දුෂ්චර්ජන් රජු ගකුන්තලා මුණ ගැසීමට උත්සාහ දැරීම දැක්වා හැකි ය. නාට්‍යයේ ක්‍රියාතාරෝත්වය නියමාකාරයෙන් ආරම්භ වන්නේ මෙම දෙව්තා අවස්ථාවේ දී ය. නාට්‍යයේ ගැටුවමට මුල පිරීම මේ තුළ සනිටුහන් කෙරෙයි. ආරම්භය නියා ඉදිරියට ගෙනයාමට ගත්තා උත්සාහය ප්‍රයන්තයයි.

දුෂ්‍යන්තර රජු අසපුවට ගිය පසු ශකුන්තලා මූණගැසීම්, ඇය ලංකර ගැනීමට රජුගේ හද තුළ උපදින ආයාවන් දක්වන අවස්ථාව පළමුවන අංකයේ අවසාන කොටස තුළින් මෙසේ පෙන්වා දෙයි. "ආපසු තුවරට යන්නට මගේ හිතට කිසිම හයියක් නැහැ. පිරිවරත් එක්ක තපෝ වනයට කිවුව ම වාචිලා ගන්බ ඩිනැ. ශකුන්තලා කෙරෙහි හිත ඉවත්කර ගන්බ මට හයියක් නැහැ. මොකද කියනවා නම්."

පෙරට ම යයි ගත ඒ නමුත් මා සින  
ආපසු යයි මට තුහුරුව වාගේ  
දුහුලින් කළ කොටස උඩු පුළුගට  
ගෙන යන කළ ආපසු යන විලියන්..."

### ප්‍රාජත්‍යායා

නාට්‍යයේ සත්‍ය ගැටුම ආරම්භ වන්නේ මේ අවස්ථාවේ දි ය. නාට්‍යයේ රසය කුටපාජ්ත වීම තුළින් මේ අවස්ථාව ඉතාමත් තියුණු ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමටත්, කරානායකයා සිය අනිමතාර්ථය ඉටුකර ගැනීමට දරණ වැයමත්, ඒ සඳහා වන බාධකත්, නැවත එම බාධක මැඩිගෙන ජය ගැනීමට දරණ උත්සාහයත් මේ අවස්ථාවේ දී ඇති වේ. තුන්වන අංකයේ දී රාගයෙන් පිරිහිය රජුත්, ශකුන්තලාත් මූණගැසී සතුවින් එක්වන අපුරුත්, ගාන්ධරව පිරිතට අනුව විවාහවීමත් සිදු වේ.

නමුත් හතරවන අංකයෙන් දුර්වාශයේගේ ගාපය නිසා දුෂ්‍යන්තට ශකුන්තලා අමතක වීම, ශකුන්තලා රජු හමුවීමට යාම, රජුට දාව දැඩිවු සිටින බවත් අගවයි. එහෙන් දුර්වාශයේගේ ගාපය නිසා රජුට ශකුන්තලා අමතක වීම සහ රජුට සිය අතිනය මතක් කිරීමට මුදුව පෙන්වීමට සුදානම් වූ අපුරුත්, ගංගොටේ දී දිය පුද්න වීම රජු ශකුන්තලාට දුන් මුදුව ගෙට වැටී ඇති නිසා එම අවස්ථාව ද ගිලිලි යාම ආදි අවස්ථාව සිදු වේ. එයින් නාට්‍යය තුළ ශකුන්තලා තවත් අවුල් සහගත තත්ත්වයකට පත්වීම මෙම ප්‍රාජත්‍යාය අවස්ථාව තුළ විශ්‍රාශ කෙරෙයි.

### නියතාරකි

කරානායකයාගේ බලාපොරොත්තුව ඉටුවේ යන ඉගිය පහළ වීම මෙම කොටසින් සිදු වේ. හයවන අංකයෙන් ශකුන්තලාගේ නැති වූ මුදුව දේවරයෙකුට ලැබේ එය රජුට හමුවීමෙන් පසු එම මුදුව දුටු රජුට ශකුන්තලා පිළිබඳ සිද්ධිය සිහියට නැගෙයි. ශකුන්තලාව බලාගත්තා හානුමත් නම් අඡ්සරාව දුෂ්‍යන්ත රජුගේ වසන්ත උත්සවය පවත්වන උයනට වී එහි සිදුවන දී විමසයි. එහි දී ශකුන්තලා ගැන දුක්වන රජතුමාට දන් අනතුරු ව පසුහිය සිද්ධි සියල්ල ද්‍රානැගැනීමට ලැබේ. දන් ශකුන්තලා සහ දුෂ්‍යන්ත රජු අතර අනෙක්තා විශ්වාසය ගොඩනැගීම නිසා අකිවාය සරිල වීම සඳහා හේතු සාධක ඇති වීම මෙම නියතාරකි අවස්ථාව තුළින් පෙන්වා දෙයි.

### එලාගම

කරානායක, නායිකාවන්ගේ අරමුණු ඉටුවීම. මෙම එලාගම අවස්ථාවෙන් ප්‍රකට කෙරෙයි. ගාකුන්තලය නාට්‍යයේ හත්වන අංකයේ දී මේ අවස්ථාවට එළුමේ. අසුරයන් හා පුද්ධයට සිය රජු ආපසු එන අතරමගේ ම මාරිව් සාම්වරයා දැකීමට හේමතුට පර්වතයේ පිහිටි අසපුවටයයි. එහි දී සිංහ පැටවුන් හා සෙල්ලම් කරන කුඩා දරුවා තමාගේ ගරිර ග්වරුපයට සමාන බව වටහා ගනියි.

ශකුන්තලා හා රජු මෙහි දී හමු වේ. පෙර දී රජුට ශකුන්තලා හදුනා ගැනීමට තොගැනී වූයේ රජුගේ වරදින් තොව, දුර්වාශයේගේ ගාපය නිසා බව මාරිව් සාම්වරයා පැමිණ කියා සිටියි. එහි දී දෙදෙනාට ම ආස්ථිරවාද කර රජුගේ තුවරට පිටත් කරයි. මේ අනුව ආරම්භ අවස්ථාවේ දී රජුට ශකුන්තලා පිළිබඳ සිතක් පහළ වූ අවස්ථාවේ දී ඇති වූ ආයාව, එලාගම අවස්ථාවේ අවසානයේ දී ඉටු වේ.

මේ ආදි වශයෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය අවස්ථා පංචකයට අනුව සිදුවීම ගාකුන්තලය නාට්‍ය තුළින් පැහැදිලි කෙරෙයි.

I කොටස

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

\*\*\*\*\*

## A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රචාරක යක් තොවිල් හා දේව තොවිල්

යක් තොවිල් :-

- \* සන්නි යකුම හෙවත් දහඅට සන්නිය
- \* සූතියම් යාගය
- \* රට යකුම හෙවත් රිද්දීයාගය
- \* මහසොහොන් සමයම

දේව තොවිල් :-

- \* කොහොඳාකාංකාරිය
- \* පහන් මඩව
- \* දෙවාල් මඩව
- \* කිරි මඩව

(ii) යක් තොවිල් අනුරෙන් එකක නාට්‍යමය උණුස්

පහතරට පුදේශයට ආවේණික යක් තොවිල් අතර රිද්දීයාගය ඉතා වැදගත්තමත් දරයි. කාන්තාවන් උදෙසා පමණක් පැවැත්වෙන මෙම යාන්තිකර්මය හෙවත් යක් තොවිලය තුළ දක්නට ලැබෙන නාට්‍යවිත ස්වභාවය ඉතාමත් වමත්කාර ජනක ය. මෙහි දී කාන්තා ස්වරුපයෙන් හෙවත් රිද්දී බිසව සේ සමාරෝපණය වූ යකුදුරා මුලින් ම ස්නානය සඳහා විලට පැමිණිමත්, ඉන් අනතුරු ව අවස්ථා දොළඟන් නිරුපණය වන සේ කරනු ලබන ඉදිරිපත් කිරීමත් දක්නට ලැබේ. මුලින් ම දියට බෙසිනා රිද්දී නම් බිසව දිය නැම සඳහා හිසේ නානු ගැමෙන් ආරම්භ නිරුපණය ආරම්භ කරයි. නානු තැටිය අතට ගෙන ඇශිලි තුඩි නානු තවරා කෙසේ කැයෙල්ලෙහි නානු ගැම අනුරුපණයෙන් දක්වයි. මේ සඳහා යක් බෙරය වාදනය කරන අතර, තාලයට හා රිද්මයට අනුව කෙසේ කැයෙල්ලෙහි නානු ගැම පිදු කරයි. කාන්තාවකගේ ලාභිතය හා ත්‍රියා පිළිවෙත මනා ව පිළිබඳ කෙරෙන අතර, එහි ඇතුළත් පහත සඳහන් සංවාද කාණ්ඩ තුළින් නානු ගැම මනා ව විස්තර කෙරෙයි. එනම්,

ගැහැනු වෙස්ගත් අදුරා :- ගුරුන්නාන්සේ දුන් ඉතින් මොකද කරන්නේ?

ගුරුන්නාන්සේ :- නානු ගා ගත්ත නම් නාන්න එපා යෑ මහොම ඉන්න පුළුවනැයි?

ගැ.වේ. ඇ. :- නාන්නෙ කොහොන් ද?

ගුරුන්නාන්සේ :- විලකින්

ගැ.වේ. ඇ. :- මිනැම විලකින්

ගුරුන්නාන්සේ :- මිනැම විලක් වෙන්ව බෑ. නාමල් විලක් වෙන්න මිනැ. එදා ඒ වද බිසවි නැව නාමල් විලට යන්න මිනැ.

මෙ ආදී වශයෙන් කළය උණුලේ තබාගෙන විලට යන ආකාරයට අනුව කාන්තාවකගේ ගමන අනුකරණය කරයි. අනතුරු ව විලකින් නාන අපුරු අනුකරණය කරයි. ඉන් අනතුරු ව භිස කෙසේ සේදීම, දන් මැදීම, ඇග ඉලීම, සබන් ගැම හා යළින් නැම ආදිය අනුකරණාත්මක අහිනයෙන් දක්වයි. අනතුරු ව භිස පිරිමැද හිසේ තෙල් ගා පිරිම ද පිදු කරයි.

"උඩින් උඩින් උඩු ගුවනින් ගෙනාවා

විමින් බිමින් බින් තැන්නෙන් ගෙනාවා

කපා කොටා ලියවාලා ගෙනාවා

රිද්දී බිසවි පිස පරන පනාවා"

ඒ ඒ අවස්ථාවන්ට අනුකූල ව පිදුකරන අතර ම හවරිය බැඳීම, කොණ්ඩ තුරු ගැසීම, කන් තොඩු පැලදීම, තැල්ල බැඳීම, වළුපු ලා ගැනීම, අදුන් ගැම, සඳහන් ගැම ආදී ත්‍රියා අනුරුපණය කර දක්වයි.

ගැ.වේ. ඇ. :- දන් ඉතින් ගුරුන්නාන්සේ ඇදුපු ආහරණ ඒ තියෙන තැන් ආදිය බලා ගන්න කණ්ඩාඩියක් මිනැ කරනවා.

ගැ.වේ. ඇ. :- අනේ ගුරුන්නාන්සේ මේ කණ්ඩාඩියෙන් මුළුන් ම ජේන්නෙ නැනෙ.

ගුරුන්නාන්සේ :- සොදට බලනව එතකොට පෙනෙවේ.

ගැ.වේ. ඇ. :- ගුරුන්නාන්සේ මෙක නම් අලි බලන කණ්ඩාඩියක්

යනාදී වශයෙන් කෙරෙන මුබරි සංවාදය තුළින් හාසන මතු කරවන අතර, ඉතාමත් වමත්කාර අනුරුපණ ත්‍රියාවලියක් ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි දී පිදු කෙරෙයි.

මේ ආදි වශයෙන් සියලු ක්‍රියා ඉදිරිපත් කර කපුයක්කාරිය නම් දෙවන නාට්‍යමය අවස්ථාව එලැංඝී. එහි දී දරුවන් නැති සොච්චන් පෙළෙනා වද බිසුවුන්ට දරුවන් ලබාගැනීම සඳහා දීපංකර මුදුන්ට තොයිලුල් කසි සංච්ඡන් පූජා කිරීම නිරුපණය වේ. මේ සඳහා කපු හේතුක් වපුරා කපු තොළා තොයිලුල් සංච්ඡන් වියා මුදුන්ට පූජා කිරීමේ ක්‍රියාවලිය අනුරුපණය කර දක්වයි. මේ අතර ම පැයුරු විවිධ, පත් තොළීම ආදි කට් ගායනය ද සමග නිරුපණය වන ක්‍රියා අවසන් කර තුළේ කටින යන්ත්‍රය උපයෝගී කරගතිමින් තුළේ අකිරා සංච්ඡන් වියා මුදුන්ට පූජා කරන අපුරු ද නිරුපණය කරයි.

අනුතුරු වි දරුවා ලෙස අනුරුවක් ඇකුණේ තාබාගෙන පැමිණ දරුවා නාහාව පිරිසිදු කර දරුවාට ඇදුම් අන්දවා කිරී පොවා දරුවා නාවුවයි.

"අත්තක පිපි මලක්	ලෙසේ
පෙන්තක ඇදි ඉරක්	ලෙසේ
සන්තක මග පුතුනි	යසේ
ඇඳ දෙන හැර බලන්	මෙසේ"

යනාදි වශයෙන් කපුයක්කාරියට පසු දරු තැළවීමෙන් අපේක්ෂාව සපල වූ අපුරු අයවා මෙම තොයිලයේ නිමාව සිදු කරයි. මෙහි දී විශේෂයෙන් රූග හාණ්ඩ පරිහරණය කිරීම, රූග උපකරණ හාවිතය, නාර්තනය, ගායනය, සංචාර හාවිතය, සමාරෝහණය ආදි දැමු නාට්‍යමය අංගයකින් ම පරිපුරුණ යාගයක් බව පැහැදිලි ය. මෙම යාගයේ දී විශේෂයෙන් රෙදී විවිධ සඳහා ඉදි නම් වූ උපකරණය නිර්මාණය කිරීම්, උනුනු පියන නම් වූ නානුමුර උපකරණ අපුරා ඇති වට්ටියන් ප්‍රධාන වේ. මේ ආදි වශයෙන් පරිපුරුණ වී ඇති කළේ රිදිදියාගය නාට්‍යමය ලක්ෂණයන්ගෙන් පරිපුරුණ වී ඇති බව පැහැදිලි වේ.

### (iii) සංරගම් ප්‍රදේශයේ ප්‍රවිෂ්‍ය දෙව තොවිලයක්

සෞඛ්‍යගතය හා සැහිකත්වය ප්‍රාගාකර ගැනීමටත්, වැඩසේන් හා නියයයෙන් ආරණ්‍ය විමටත්, ලෙඩ රෝග ආදියන් මෙන් ම දෙවියන්ගේ ලෙඩ නැතින් හැඳින්වන පැපොල, සරමිප, ව්‍යුවරිය ආදි වසංගත රෝගවලින් ආරණ්‍ය විම සඳහාන් පත්තිනි, කතරගම, විෂ්ණු, සමන්, දුම්මුණ්ඩ, වාහල, දෙවොල් ආදි දෙවියන්ගෙන් පිහිට පතා මෙම ගාන්තිකරුමය පවත්වනු ලැබූ බව ඒ හා සම්බන්ධ පුරාව්තවලින් කියුවේ.

වෙනත් බොහෝ තොවිල්වල මෙන් ම පහන් මඩව ද පුර පක්ෂයේ දිනක කෙරෙන කජ සිටුවීම, මඩ ඒ කිරීම හා මඩ පූජාව යන අංගතුයෙන් යුත්ත ය. කප සඳහා ගතු ලබන්නේ කිරී ගසක අත්තකි. සවස් යාමයේ පන්සිල් ගැනීමෙන් පසු පහන් මඩව පවත්වනු ලබන බවට ප්‍රකාශ කෙරෙන යාකිකාව/කත්තලවිව, තුළු දෙවියන්ගෙන් අවසර ගැනීම, මගුල් බෙර වාදනය, මල්පහන් කට්, දෙවකෝල්පාඩු, මුදුන් තාලය, යහන් දැක්ම, හන්පද පෙළුපාලිය, පත්තිනි උපන් කට්, කාලපන්දම් කට්, තොරණ දැක්වීම, දෙවොල් ගොඩබැඳීම, පන්දම් පද තැරීම, කුරුමිබර පුද දීම, දුම්මල පද, රාමා යක්කම, අඩ විදමන, මල්පද තැරීම, මල්මඩ පුරය, ගායනය, අපුරා යක්කම, ගිනි උගිම, සලඹ ගාන්තිය, සොන් කිරීම යන අංග පහන් මඩවක පොදුවේ දැන්නට ලැබෙන පූජාවිධි ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය.

පහන් මඩවේ නාට්‍යමය අංග ගණනාවක් ඇති අතර දෙවොල් ගොඩබැඳීම, කුරුමිබර නැරීම, හන්පද තැරීම, අපුරා යක්කම, රාමා යක්කම, අඩ විදමන යනාදි වශයෙන් දැක්වේ.

අඩ විදමන නම් වූ නාට්‍යමය අංගය පහන් මඩවේ විශේෂ ස්ථානයක් ගතු ලබයි. පත්තිනි දෙවිය ප්‍රධාන කොටගත් මෙම තොවිලයේ පත්තිනිය සන් වාරයක් ඉපදුණු බව සඳහන් වේ. එනම් ගලෙන්, මලෙන්, ජලෙන්, කොහොඟ වෙනත් ආදි වශයෙනි. පත්තිනි අභේන් ඉපදීම නාට්‍යන්විත ව රෙගදක්වීම මෙම යාගයේ විශේෂ ලක්ෂණයක් වී ඇතේ.

පත් රුපුගේ උයනෙහි අරුම පුදුම අඩ ගෙවියක් තටෙන් බවත්, එය රන්වන් රස් විඩියුවලින් දුවුවන්ගේ තොන් පින් ගනිමින් අපුරාව ස්වරුපයකින් දිස් වූ බවත් කියු වේ. එම අඩය කැඩ්මට වැයම් කළ ද ඒ සියලු කාර්යයන් නිශ්චිල විය. අනුතුරු වි ගුණය මහඳු වෙසක්ගෙන එම උයනෙවින් අඩය කළ දෙන්නට තමාව හැකි බව පවසයි.

මෙම කරාව නාට්‍යන්වුදාරයන් නිරුපණය කරන විට පළමුවන් ම කපුරාල විසින් ප්‍රාර්ථනක පුවත කට්ටෙන කියයි.

"නමින් පසිඳු දෙදිව තල පච්පර රු කළ  
 ගොදුන් ගණන් අඩ උයනක් විය එහි මැද සැදුණු  
 ඇසින් බලා බැරි නිමවනු රන් කද වෙසි ගහේ  
 ගොසින් පතිනි ඒ අඩ ගහේ අඩයක පිළිසිද එම

නිරිදුට  
 යසට  
 පාට  
 විට"

අනතුරු ව මහලු වෙස්ගත් ගකුයා මෙන් සැරසුණු කපුරාල තමා ඉතා මහලු තැනැත්තෙනු බව අගවමින්, කඩමලු හැද තැරමියෝක් ද රැගෙන යක් බෙරයේ තාලයට පා තබමින් වෙවුල වෙවුලා සැබයට පිවිසෙයි. අනතුරු ව බෙර වාදනය කරන්නාත් සමග සංවාදයක් පවත්වයි. එම සංවාදය තුළ හාස්‍ය රසය ජ්‍යෙෂ්ඨකයාට දනවන අතර, ඉන් පසු ව කිසිවෙකුවත් කැඩීමට තොහැකි වූ අඩය තමාට කැඩීමට හැකි බව පවසයි. මේ අනතුරු ඇතිවන සංවාදය තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා හාස්‍යයට ප්‍රමුණුවයි. අනතුරු ව මහල්ලා බෙර වාදනයට අනුව පැදිදී පැදිදී රිදුමයුනුතුල ව අඩයට විදින්නට පවත් ගන්නා ආකාරය තිරුපාණය කරයි. මහ බීම දී ගසාගෙන බෙර තාලයට අනුව හිය සාදා දුනුදිය ඇද විදින්නට සැරසෙන ආකාරය රැයදක්වයි. මහ දෙවරක් ම සැරසි තෙවැනි වර උවිව හේරි නාදයත් සමග හිය විදීම අනුකරණාත්මක ව ඉදිරිපත් කරයි. ඉන් අනතුරු ව මෙතෙක් වේලා පැලද සිටි වෙස් මුහුණ ගලවා ජ්‍යෙෂ්ඨකයින්ට ආඩ්වාද කරයි.

මෙසේ රෙ දක්වන ලද අඩ විදුමන නම් නාවනය අංගය සංවාද හාවිතය, අනුකරණය, සමාරෝපය, රංග උපකරණ හාවිතය, වාදා හාණ්ඩි පරිහරණය ආදි නාවනය අංග ලක්ෂණවලින් පරිපූරණ ව ඇති බව දැක්විය හැකි ය.

## 02. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ පාස්කු නාවන ප්‍රවලික ප්‍රදේශ

* මධ්‍යමාලුව	* මත්තනාරම	* පිටිපන	* දුව
* හලාවත	* මිගලුව	* පේසාලේ	* යාපනය
* පමුණුගම	* කුවුනෙශ්‍රිය	* බොරලුස්ස්ස	* මෝදර

## (ii) පාස්කු නාවනයේ අන්තර්ගතය

ක්‍රි.ව. 1633 දී ජර්මනියේ බෙබා මෙරෙක් ග්‍රාමය විලැක් බෙක් නැමැති මහාමාරිය වසංගතයට ගොදුරු විය. එසින් මිදීම සඳහා දෙවියන්ට හාරයක් විම පුදුසු යැයි බොහෝ දෙනෙනු අනුමත කළහ. ඒ අනුව 1634 දී පාස්කු නාවන විදිකාවට නැඟ බව සඳහන් වේ. ජේපුතුමන්ගේ දුක්ප්‍රාජිතිය විදිකාගත කිරීම මෙහි මුලික අරමුණ විය. පාස්කු දරුණ පිළිබඳ ප්‍රත්ථිය රවතා කරන ලද්දේ බෙබා මෙරයේ ග්‍රාමයට තුදුරු ව පිහිටි "එතල්" නැමැති ආරාමයේ විසු පුරුෂකවරුන් කිහිපදෙනෙනු විසින් බව ද දැක්වේ.

මේ අනුව පාස්කු දරුණයේ අන්තර්ගතය පිළිබඳ ව සලකා බලන විට ජේපුස් වහන්සේ ජේරුසේලම් තාගරයට සපිරිවරින් පිවිසෙන අවස්ථාවේ සිට මරණයෙන් උත්ත්‍රාන විම දක්වා සිද්ධි රාජියක් අන්තර්ගත වේ. එමෙන් ම පැරණි ගිවිසුමේ එන ලෝකාරම්භය එනම්, ආදම් සහ ඒවා පිළිබඳ කාලාව ද, අලුත් ගිවිසුමේ එන ඇතැම් කාලා ද අන්තර්ගත වේ.

ජේපුස් වහන්සේ තම ආචකයන් සමග අන්තිම වරට වැළදු රාජී හෝජන සංග්‍රහයට සහභාගි වන අතර, එතුමා මවුන්ගේ පාද සේද්දියි. ජේරුතුමා එට ජේපුව පෙන්නුම් කරන අතර, තමා ව පාවාදෙනු ලබන බව ද නසරේනුතුමා පවසා සිටියි. සෙසු ගෝලයේ ඉන් අන්දමන්ද වේ. එහි දී ජ්‍යාච් යාලාවෙන් පිටතට පලා යාමන් සමග නසරේනුතුමා පුහු සහ මුද්‍රික සෙසු ගෝලයන්ට බෙදා දෙයි.

අනතුරු ව ගෙත්සෙමනි උයනට පැමිණෙන නසරේනුතුමා තොදුරිය හැකි ගෝකයෙන් පුක්ත ව පියාණන් වහන්සේට යදියි. නින්දේ පසු වන ගෝලයන් ප්‍රගත එතුමා තෙවැරක් ම පැමිණෙයි. තෙවැනි වර පැමිණි විට ජේවායන් සමග පැමිණි ජ්‍යාච් නසරේනුතුමා පාවාදෙන අතර, යදුම්වලින් බදිනු ලැබූ එතුමා පුදෙවිවෝ විසින් ඇදුගත යයි. ජ්‍යාච් නැමැති ආචකයා විසින් පාවාදෙනු ලැබීමෙන් අනතුරු ව නසරේනුතුමන් සිර බන්ධනයට තියම වෙයි. පුදෙවි දුරකථන් හා රෝමානු පාලකයින් ඉදිරිපිට නඩුව විනිශ්චය කරනු ලබන අතර, ඉන් අනතුරු ව මරණ දැනුවම ලැබීමේ හින්දුවට යටත් වේ.

සෙබඳන් අතින් කුර වධ හිංසනයට පත්වීමෙන් අනතුරු ව පිලාත් නසරේනුතුමාගේ ගෝරයේ කැලැල් පෙන්වා එතුමා අත වරදක් නැතැයි පවතියි. නිතිය අනුව නඩු විසඳිය පුතු යැයි කයිපාච් කියයි. පිලාත් නසරේනු තුමාගෙන් ප්‍රශ්න කරයි. "මරවි! මරවි!! කුරුසියේ ඇුණ ගසා මරවි!" යනුවෙන් මිනිසුන්ගේ හඩ සමග පිලාත් නසරේනුතුමා මරණයට හින්දු කරයි.

අනුතුරු ව කුරුසිය කර තබා දැන්වීම්පානයට පා නැගීම සිදු කරයි. කල්වාරි කන්ද නගින විට දී තුන්වරක් එතුමා කුරුසියේ බර නිසා ඩීම ඇද වැටෙයි. මරියනුමිය දී ජ්‍ය්වාමිතුමා ද ස්ත්‍රීවරු ද එතුමාට මූණ ගැසෙයි. මරියනුමිය හඩා වැළපෙයි. සිමොන් සිරන්ස්ට්‍රිස් කුරුසිය ගෙන යාමට උදව් වෙයි. වෙරෝනිකා එතුමාගේ ශ්‍රී මුහුණ පිස දුමයි. ජේරුසේලමේ ස්ත්‍රීවරු හඩිනි. එතුමා මවුන් සහසති. කදු මුදුනට පැමිණ අවසානයේ තාසරේනු තුමන්ගේ ඇදුම් ගෙවා කුරුසිය මතුපිට තබා ඇණ ගසයි. කුරුසිය කෙළින් කර තබයි. ඒේපු තුමන් ශ්‍රී මාර්ක් සත වදාරයි. අමිල යාගය පුදන මොහොත එලුණෙයි. අනුතුරු ව අද්ඛතරනක දේ සිදු වෙයි. මේ ආදී වශයෙන් පාස්කු නාට්‍ය තුළින් ඒේපු තුමන්ගේ අන්තිම හෝජන සංග්‍රහයෙන් අනුතුරු ව එතුමා කුරුසියේ ඇණ ගැසීම දක්වා සිදුවීම් ඉතාමත් සංවේගනක ව ඉදිරිපත් වන බව සමාලෝචනය කෙරෙයි.

### (iii) පාස්කු නාට්‍යයේ විශේෂ ලක්ෂණ

ත්‍රිස්තු බැතිමතුන්ගේ ඉතා ම වැදගත් උත්සවය වන්නේ පාස්කු නාට්‍ය උත්සවය වන අතර, දේවස්ථානයේ ඉදිකරන ලද වේදිකාවක් එහි දී ප්‍රධාන කරගනියි. වේදිකාවේ ඇතැම් ස්ථාන හා වේදිකාවට අමතර තවත් ස්ථාන ජවනිකා ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා ද යොදාගනියි. එසේ ඉදිරිපත් කිරීම මෙහි විශේෂීත ලක්ෂණයකි. විශේෂයෙන් කුරුසියට තබා ඇණ ගැසීමේ අවස්ථාව සහ කල්වාරි කන්දට යන අවස්ථාව පෙන්වීමට වෙනත් රංගස්ථාන හාවිත කරනු ලැබේ. එමත් ම රංගනයට දායක වන තත පිරිසට අමතර ව බාහිරින් සිටින ප්‍රේක්ෂකයින් පවා රංගනය සඳහා දායකත්වය ලබා දෙන අපුරු ද මෙහි දී දක්ගත හැකි ය.

එමත් ම පාස්කු නාට්‍ය රු දක්වීම සිදුවුනුයේ එමිහනන් වන අතර, කොටස් තුනකින් යුත්ත විශේෂ පාස්කු මතුවක් සාදා හෙරෝදී රජුගේ මාලිගාවේ මෙන් ම පිලාත් රජුගේ මාලිගාවේ ද අවස්ථා එහි රගදැක්වීම ද සිදු කරයි.

රංග සේවින් විසින් ඔසවාගෙන යනු ලබන පුරුවම් හා රුකුඩ් මගින් වරිත තිරුපාණය කිරීම සිදුවන අතර, ජීවමාන ව තත්ත්වන් මගින් ම පමණක් රංගන කාර්යන් සිදුවීම මෙහි දී දක්නට හැකි ය.

එමත් ම නාඩිගම් නාට්‍ය කළාව හා පාස්කු නාට්‍ය අතර සම්බන්ධතාවයක් පවතියි. නාඩිගම් තුළ තිබෙන ඩී හා තතු, සංගිතය බොහෝවීට ක්‍රිස්තියානි ආභාසය තුළ පැවතීම ද දක්නට හැකි ලක්ෂණයකි. එමත් ම බටහිර සංගිත ගෙලියෙන් දක්වෙන හක්ති සිත ආදිය ද මෙම නාට්‍ය තුළ දක්නට ලැබේ. එතිහාසික පුගයට ගැලුණෙන පරිදි වෙශ හැඳුනු, අංග රවනය, රංගෝපකරණ ආදිය උපයෝගී කරගැනීම ද පාස්කු නාට්‍යවල දී දක ගැනීමට හැකි ය.

පාස්කු උත්සවයේ පාස්කු නාට්‍ය පැවතුවීම සඳහා විශේෂයෙන් දෙසැම්බර් මාසය වැනි කාල වකවානු යොදාගැනීනා අතර, ගොජ සිකුරාදා ඇරුණින පාස්කු නාට්‍ය මහ බුහස්පතින්දා, මහ සිකුරාදා, සෙනසුරාදා හා ඉරිදා ආදී වශයෙන් දින ගණනාවක් මුළුල්ලේ රගදැක්වීම මෙහි දී විශේෂීත වේ.

### 03. (i) 'පුහ සහ යස' නාට්‍යයේ රජු වන්දීහටධින්ගේ ගායනා ප්‍රතිශේෂප කිරීමට හේතු

පුහ සහ යස නාට්‍යය සයිලත් නවගත්තේගමයන් විසින් තීර්මාණය කරන ලද විශිෂ්ට ගණයේ නාට්‍යයකි. යස රජු වටා ගෙනුණු සාම්ප්‍රදායික කථාවට නව අර්ථ කථනයක් සපයමින් මෙම පුහ සහ යස නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කර ඇත. යස නම් රජු වන්දීහටධින්ගේ ගායනා ප්‍රතිශේෂප කරනුයේ රජුගේ නින්දට බාධා වීම තිසා ය. වන්දීහටධින් සාම්ප්‍රදායික ව පරම්පරානුගත ව රාජ පුරුය තුළින් පැවත ආ පිරිසකි. මවුන් ප්‍රශ්නයින් ගායනය හා එම කාර්යහාරයට ම වෙන් වූ වෘත්තීය මට්ටමෙන් ම එය පවත්වාගෙන ආ පිරිසකි.

එහෙන් මෙම පුහ සහ යස නාට්‍යයදේ යස රජු විසින් සාම්ප්‍රදායිකත්වය ප්‍රතිශේෂප කිරීමට ත්‍රියා කරන්නේ එය නිෂ්පාදන කාර්යයක් බවට පත් ව ඇති තිසා ය. සයිලත් නවගත්තේගමයන් පුහ සහ යස නාට්‍යය තුළින් ගෙන එනු ලබන යස රජු පාරම්පරික යස රජු නොවී ඉදිරිපත් කෙරෙන්නක් වන අතර, යථාර්ථවාදී දාශ්ටීයකින් යුත්ත වන පුද්ගලයකු ලෙස තියා කරයි. සමාජ විවරණයක් සිදුවන අපුරින් රජු තටුපුතු තුළ යුතු බව මින් ඉදිරිපත් වේ. පුද්ගලයකු ලෙස තියා කරයි. සමාජ විවරණයක් සිදුවන අපුරින් රජු තටුපුතු තුළ යුතු බව මින් ඉදිරිපත් වේ. රාජ්‍ය තත්ත්වය තුළ දේශයක පාලනය මෙහෙයුවනු ලබන රජු ස්වාධීනත්වය ගරු කරන, අනෙකුත් පාරම්පරික මතවලට ගුරුහරුකම් කරන ගැන්තන්ගේ මතයට යටත් නොවන පුද්ගලයකු විය යුතු බව ද අනාවරණය කෙරෙයි.

(ii) 'පුහ සහ යස' නාට්‍යයේ ගැටුම හට ගන්නා අවස්ථාව

පුහ සහ යස නාට්‍යයේ ගැටුමේ ආරම්භය ලෙස සැලකිය හැකි වන්නේ සාම්ප්‍රදායික රාජ්‍ය තන්ත්‍රයට එරෙහි වන රජු වන්දීහටියින්ගේ ප්‍රයස්ති ගායනාවලින් ඉදිරිපත් කරන තමාගේ ගුණ වර්ණනාව මිත්‍යාච්‍යාවක් සේ යලකා කටයුතු කරන අවස්ථාවයි. "මොන තරම් එලයක් ද? දෙවියන් රජ කෙනෙකුවත් මුන් බුදියගන්ට දෙන්නේ තැහැනේ..." යනුවෙන් තින්දට බාධා ප්‍රාණුවන වන්දීහටියින්ගේ ප්‍රයස්ති ගායනය සමඟ රජු අවදි වීම තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා තුළ කුතුහලයක් ඇතිවීම සනිටුහන් වේ. එය නාට්‍යයේ මූලින් ම දැකගත හැකි ගැටුම අවස්ථාවක් සේ ද සැලකිය හැකි ය.

එමෙන් ම පුහ මාලිගයට පිවිස රජු හමුවන මුල් ම අවස්ථාවේ දී රජු සහ පුහ එක ම රුප ස්වභාවයෙන් යුතු බව පුහගේ කඩාවෙන් තහවුරු ගැනීමි. මෙයින් රාජ්‍ය තන්ත්‍රයට යම් බලපෑමක් ඇතිවේ ද යන්න වූ ගැටුපුවන් මේ කුළ දක්නට ලැබේ. එට හේතුවක් වන්නේ මහ ඇමති පුහට රජු ඉදිරියේ දණ ගසන ලෙස අණ කිරීමයි. එවිට පුහ තියා සිටින්නේ "මහරජතුමන් ඉදිරියේ අනෙකෙකුගේ අණක් පිළිපැදිම මහරජතුමාණන්ට අගෞරවයකි" යනුවෙනි. එසේ රජු ඉදිරියේ පැවසීමට තරම් එඩිතර බවතින්, නීතිමය සහ නිර්ඝිත බවතින් හෙබේ පුද්ගලයකු සේ පුහ තියා කිරීම මහඳුමති හා පුහ අතර ද ගැටුම්කාරී තත්ත්වයක් මතු කරයි. එට ඇතුළුමිකන් දී සිටින රජු අතර ද මෙයින් ගැටුම්කාරී තත්ත්වයක් ඇති කෙරෙයි.

එට හේතුව වශයෙන් සැලකිය හැක්සේ පුහ සාමාන්‍ය රටවැසියෙන් යැයි සිතා සිටින මහ ඇමති පාරම්පරික මතය කුළ එල්බගෙන කඩා කරන බැවිති. එසේ ම පුහ එකහෙලා ම මුහුගේ මතය බිඳ දමන ස්වරුපයෙන් කඩා කිරීමන් ය. එහෙන් පුහ පිළිබඳ ව රජු කරන ප්‍රකාශයෙන් පැහැදිලි වනුයේ ඉදිරියේ දී රාජ තන්ත්‍රයට යම් බලපෑමක් කරන්නට හැකියාවක් පුහට ඇතිවන බව ය.

කැරලි මරදනය මූවාවෙන් රජ වාසලෙන් ආපසු යන පුහ විසින් මිතුරන් සමඟ මධුපානය කිරීමෙන් අනතුරු ව තිවසට යන අවස්ථාවේ දී එහි මහුගේ ඩිරිද නොසිරි අතර, කළ ඇදුමෙන් සැරපුණු රජු එහි පැමිණ ඇති තියා මහත් කලබලයට පත් වේ. පුහ සමඟ රජු ඇතිකර ගන්නා කඩාබහේ දී රජු ප්‍රකාශයෙන් පැහැදිලි වනුයේ ඉදිරියේ දී රාජ තන්ත්‍රයට යම් බලපෑමක් තත්ත්වයක් ඇතිවීම දැක්වා යුතු වේ.

එමෙන් ම පුහ සහ යස රජු අතර ඇතිවන සම්බන්ධතාවයේ බලපෑම තිසා රජු විසින් පුහට තම ඇයුම් ඉවත්කර රජුගේ ඇදුම් ඇද රාජාසනයේ අපුන් ගැනීමට. අණ කර සිටියි. එහි දී රජුගේ අදහසට එකත්වය පළ කරනා පුහ විසින් රජුගේ අණ පිළිපැදිමින් සිහපුනේ අපුන් ගනියි. මෙම සිදුවීම කුළින් ද ඇතිවන්නේ කුමන සිදුවීමක් ඉදිරියට සිදුවේද යන සැකයකි. එහෙන් පුහ, රජුගේ ඉල්ලීම ඉටුකරන අතර, නැවතන් රජුට සිහපුන බාර කිරීමට තියා කරයි. එම අවස්ථාව කුළ එසේ සිදු නොවී අවශ්‍ය නම් පුහට සිහපුනේ එසේ ම රඳි සිටිමට ද හැකි විය. යසලාලක රජුගේ කඩාවේ අවසානය වෙනස් කරමින් ජ්‍යෙෂ්ඨ කුතුහලය සහ ගැටුම මූලික වන අපුරින් සයිමන් නවගත්තේගමයන් තම නාට්‍යය ගොඩනගා ඇතු. එමෙන් ම සමාජ අවබෝධයක් ලබාදීමට ද ඉහත සිදුවීම ගැටුම්කාරී අවස්ථාවකට පත්කරමින් නිර්මාණය කර ඇති බව පැහැදිලි වේ.

මේ ආදී වශයෙන් සලකා බැලීමේ දී පුහ සහ යස නාට්‍යයේ ආරම්භයේ සිට ම ගැටුම්කාරී අවස්ථා ගණනාවක් දැකගැනීමේ හැකියාව ඇතු.

(iii) පුහ සහ යස නාට්‍යයේ තීවන දැශරිය

ලේතිකාසික කඩාවක් තේමා කරගත් පුහ සහ යස නාට්‍යය හැත්තැව දශකයේ තිශ්පාදිත නවත ම නාට්‍ය තේමාවකින් යුත් නිර්මාණයකි. එය සයිමන් තවත්ගත්ගමයන්ගේ නිපුණතාවය මත මාක්ස් ලෙනින්වාදී සමාජ දැශරියක් මස්සේ දිග හැරෙන්නකි. මෙම නාට්‍යය භාස්‍ය හා උපහාසය ප්‍රබල ව යොදාගතිමින් නාට්‍ය ලෝලින්ගේ රස වින්දනයට සාධාරණීකරණයක් කරමින් තිශ්පාදිත ය. සම්මත සමාජ රාජාවට අනුව පෙළපතින් ම රජ බවට රස පත්වීය හැකි වුව ද එම සමාජය කුළින් ම සම්මත කරගත්තා ලද වරප්‍රසාද සම්බාධයක් පදනම් කරගත රජ තැමැත්තා ජ්‍යෙෂ්ඨ තිවිය තුළ අයිමිත සැප සම්පත් බුක්ති විදියි. එහෙන් රජු යනු බුද්ධියෙන් හා දාර්මිකත්වයෙන් සියලු රට වැසියාවට සේවය කිරීමට සහ මුහුගේ ප්‍රක්ෂණවලට විසඳුම ලබාදීමින් හා අනාගත සමාජයට වැඩ සැලපුම කළ යුතු ප්‍රධානීයකි. එහෙන් යසලාලක රජුගේ විත්තය කුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ සමාජය පිළිබඳ ව සහ රට ගැන මෙන් ම රජු යන හුමිකාව පිළිබඳව ද නොදාන් අයෙකි.

එහෙන් රජු යන අර්ථයෙන් ම එම වරිතය තුළින් යානාත්විත වූ පොස් බවකින් පුතු පුණු වරිතයකට පණ පෙරීය පුතු බව පෙනී යයි. රජු යන සාම්ප්‍රදායික තත්ත්වය තුළ එම වරිතය තුළින් මිනිස් ජ්‍යෙෂ්ඨයේ ඇති ඉන්නතාවය මැනවින් හෙළිදාවි කෙරෙයි. මිනිස් සමාජය දුවෙන බඳු බර හා රාජ්‍ය සීමාවන්ගේ බැටුන රටවැසියාට උසින් මිදෙන සහ සහන ලැබෙන ප්‍රතිපත්ති මාලාවකට අනුව සමාජ සම්මතයන් නිවැරදි විය පුතු ය. ඒ අනුව එක් පුද්ගල කොට්ඨාසයකට පල ප්‍රයෝගන අත්වන අපුරින් ආපුධ සන්නද්ධ අරගලයකින් රාජ්‍ය බලය අන්පන් කර ගැනීමට කටයුතු කළ ද එයින් ද සමාජ ව්‍යුහයට අර්ථයන් සිදු නොවේ.

සුහ නමින් පෙනී සිටින වරිතය මිනිස්පුන්ගේ දුක් කම්කටොලු සිතුම් පැතුම්. මෙන් ම පවතින සමාජ ව්‍යුහයේ වෙනසක් සිදුකිරීමට හැකි වරිතයක් බව මෙහි දී පැහැදිලි කෙරෙන්නේ මේ අපුරිනි. "මම උගිට කැමතියි පුහු, නමුත් උගිට් වැටහෙන්නේ තැහැ මගේ ඩුදකළාව. මහා ප්‍රතාපවත් රජේකුගේ ඩුදකළාව. රජ ඇදුම මූදුප්‍රවා ම මටුන්න ගලවප්‍රවා ම මම කවි ද? ඔබගේද මගේ වෙනසක් තැහැ. අර පාරේ හිගන්නාට කිසියම් සේතුවකින් රජකම ලැබුණෙන් ඒන් ඔය ඇමතිවරු මට වගේ ම වන්දනා කරනවා. එසේ ය මහරජ කියලා හිස පහත් කරනවා."

මේ ආදි වශයෙන් පුහ සහ රජු අතර ඇතිවන ඒකමතිකත්වයට අනුව පුහ රාජ අපුන් හිඳුවයි. එහෙත් ඉන් මිනිස්පුන්ගේ ආකල්පවල වෙනසක් ඇතිකළ නොහැකි වෙයි. එසේ ම රාජ්‍යීය පාලන සමයේ දේශපාලන පුහ සමාජයේ බලය කේත්දෙන ව ඇති වූ සිද්ධින් ගැනුම් විශ්‍රාය කිරීමට ඇති අවශ්‍යතාවය පෙන්වා දෙමින් පුහට රාජ්‍යත්වයට පිවිසෙන ලෙස අනු කරයි. එහි දී ඒ වටා රෝක් වි සිටි බලකාමයට හතු වූ ඇමති මුවුල්ල තමන්ගේ අධික්වාසිකම් රසි සේ තුක්ති විඳියි. මටුන්ගේ වරප්‍රසාද හිමිකර ගැනීමට නොයෙක් අවස්ථාවන්හි දී නොයෙක් උපදේශයන් හා අනුශාසනා රජුට ලබා දෙයි. එහෙන් මේ සියලුල තාවකාලික, ආත්මාර්ථකාම් වෙනතාවන් බවට පත් වි ඇති බව සයිමන් නවගත්තේගමයන් රජුගේ වරිතය තුළින් ප්‍රේෂ්ඝකයාට අවබෝධ කර දෙයි.

ආපුධ සන්නද්ධ අරගල පැමිණි කළ රජු හා සේනාව මෙහෙයුවා රාජ්‍ය බලය ස්ථාවර කර ගැනීමට සහ රජු ආරක්ෂා කරගැනීමට ඇමතිවරු තම උත්සාහයන් දරයි. එහෙන් සමාජයේ සියලු දෙනාගේ අරෝක්ෂාවන් ඉටු නොවේ. මටුන් රජුට ඇති බිය හා දඩුවමට ඇති බිය නිසා කිසිවිටකන් එයට මැදිහත් නොවේ. වැරදි දේ තිබුණු ද එය නිවැරදි කිරීමට තරක විතරක ඉදිරිපත් කරයි. එයින් පාලන ව්‍යුහයේ වෙනසක් ඇති නොවේ. පාලන ව්‍යුහයේ වෙනසක් ඇති කිරීමට නම් විෂ්ලේෂ වෙනසක් සිදු කළ පුතු ය. එසේ කිරීම පුද්ගලයා ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම තුළින් සිදුකළ නොහැකි බව ද සයිමන් නවගත්තේගම විසින් මෙහි දී පෙන්වාදීමට උත්සාහ දරා ඇත.

"මච් අපි මක්කෝම මත්වෙලා. අර්ථයෙන් බලයෙන් මත්වෙලා. උගිලගේ පදන්විලින් මත්වෙලා මක්කෝම ආපන ගාලාවක නාඩාගමක් විනරයි. විභිඵාක් කවටකමක් විතරයි. රාජ තේරස රාජ හවත අන්තාපුරය" යනාදී වශයෙන් රාජ්‍යත්වය වූ කළී පුද්ගල කේත්ද වූ ස්ථියාවලියක් බවත්, එම නිසා සමාජ රටාවේ වෙනසකට යා පුතු බවත්, පෙන්වීමට රජු උත්සාහ දරයි. එමෙන් ම මෙසේ ද දක්වයි. "මොකක්ද මය සිහුපුන් අර්ථය. එකට ද අපි පොරකන්නේ, මිකට මං නැග්ගෙන් මගේ රාජ තේරස මඟ නැගල ඉන්නකොට මලේ උගිලයි මූන් නමස්කාර කරන්නේ. මේ මෝඩ හැතික්කේගෙන් සම්මාන ලබනවාට වඩා..."

මේ ආදි වශයෙන් සයිමන් නවගත්තේගමන් විසින් දේශපාලන පසුතලය වෙත හා සමාජය දෙස ද බලමින් මනා අවබෝධයකින් පුක්ත ව පුහ සහ යස නාට්‍යයේ තේවන දාෂ්ටිය පැහැදිලි කර ඇත.

## නැතහෙත

- (i) හඳුනිකාන්තමන්තරේ නාට්‍යයේ කෘෂිම ඇතුළු මාරගයෙන් රජු නිවුහයෙන් ගැනීම සම්බන්ධයෙන් රජවරුන් දෙදෙනා දරු මත

හඳුනිකාන්තමන්තරේ නාට්‍යයේ පැහැදිලි ව දක්නට ලැබෙන්නේ වණ්ඩිපාර්ශ්ව රජු සහ උදයන රජු අතර ඇතිවන ගැටුම්කාරී තත්ත්වයයි. මෙහි දී වණ්ඩිපාර්ශ්ව රජු උපත්‍රමයිලි ව හා කාර්යාලිය ව තමාගේ කටයුතු මෙහෙයුවයි. මෙහි දී වණ්ඩිපාර්ශ්ව රජු තුව උපත්‍රමයින් උදයන රජු අල්වා ගැනීමට ස්ථියා කරයි. කෘෂිම ඇතුළු සාදා එමගින් වනාන්තරයේ දී උදයන රජු මුලාකර සෙබඳන් ලබා අල්වා ගනියි. ඉන් උදයන රජු මහන් අප්‍රසාදයකට පත් ව වණ්ඩිපාර්ශ්ව රජුට කියා සිටින්නේ තමා ව බොරු උපත්‍රමයින් අල්වාගෙන ප්‍රේරණා රජු යටතේ සිරබාරය ගැනීම නිව ස්ථියාවක් බවයි. එසේ කිරීමෙන් තමාගේ නිරදේශී බව සහ රජුගේ නිව ස්ථියාවේ ඇති අසාධාරණ බව උදයන රජු විසින් ප්‍රකාශ කරන්නේ මහන් ප්‍රාන්තික්ලේන්.

එමෙන් ම උදයන රුප වේඩිපර්ශේන් රුප ඉදිරියේ ද තමාට සිදු වූ අසාධාරණය හිසිම බියකින් නොරව ප්‍රකාශකර සිටියි. ඉන් ද්වීපයට පත්වන වේඩිපර්ශේන් රුප උදයන රුප මරා දැමීමට වුව ද තමාට හැකි බව ප්‍රකාශ කර සිටියි. එහි දී උදයන රුප කියා සිටින්නේ තමා මරණයට බිය නොවන බවත්, එට මූහුණ දීමට හැකියාව හා ආත්ම විශ්වාසය තමා තුළ ඇති බවත් ය. එසේ ම තමා තරුණ වයසේ පසුවන නියා බිය නොවන අතර, වයසට පත්වුවන් මරණයට බිය වන බවත් ය. එම ප්‍රකාශය තුළින් උදයන රුප වේඩිපර්ශේන් රුපට සමවිවල් කිරීම තව තවත් රුපගේ ද්වීපය වැඩි වීමට හේතු වෙයි. එමෙන් ම හස්තිකාන්ත මත්තුය ලබා දුන්වීට උදයන රුප නිදහස් කරන බව ද වේඩිපර්ශේන් රුප කියා සිටියි. නමුත් එය ලබාගැනීමට හැකිවන්නේ දෙවරක් කිමෙන් බවත් උදයන රුප කියා සිටියි. වේඩිපර්ශේන් රුප මහත් වූ උපතුමයිලි රේඛක් වුව ද අවසානයේ උදයන රුපගේ උගුලේ වැටීම තුළින් උදයන රුපගේ ක්‍රියා කළාපය ඉස්මතු වෙයි.

වේඩිපර්ශේන් රුප සියලු රාජ්‍යයන් අත්පත් කරගැනීමට තරම් ද්‍රාශ ව උපතුමයිලි ව කටයුතු කරන රේඛක් සේ උපුරුපා දැක්වීමට රුපගේ ඇමතිවරු ක්‍රියා කරයි. දෝලාවෙන් යන අතරමග තතරකර උදේනි පුරවරය නැරඹීමට සැලැස්වීමෙන් ද, උදේනි රාජ්‍යය අල්වා ගැනීමේ උපතුමය ක්‍රියාන්තමක කිරීමෙන් ද රුපගේ බලය පිළිබඳ ව ඉස්මතු කරයි. මින් රුපගේ ඒකායන මතය මත ම උපතුමාන්විත ව කටයුතු කරන රේඛගේ බලය තහවුරු කිරීම තුළින් රුපගේ තත්ත්වය ඉස්මතුකර පෙන්වීමට ද කටයුතු කරයි.

උදේනි රුප තරුණ වයසේ පසුවන තුළිවසම් රේඛක් බවත්, එතුමාගේ ක්‍රියාකළාපය තුළින් අවසානයේ සිය පරමාර්ථය පියවර ලාභාවීමට පියවර ගැනීමත් කැඳී පෙනෙයි. එය උදේනි රුපගේ වරිතයේ ඇති ප්‍රබල බව විද්‍යා දැක්වීම ද මෙහි දී අනාවරණය ඉකෘතයි.

මේ ආදී වශයෙන් රේඛවරුන් දෙදෙනා ම දරණ මත මස්සේ මවුන්ගේ ක්‍රියාකළාපයේ තුළ පවතින නොසේල්වන ගති ස්වභාවයන් පෙන්වාදීමට හැකි ය.

#### (ii) හස්තිකාන්තමන්තතරේ වේඩිපර්ශේන් රුපගේ වරිතය තිරුපාණය කොට ඇති අපුරු

හස්තිකාන්තමන්තරය නාට්‍යය තුළින් පරවිත්දුයන් උදයන රුප අහිභවා තැකි සිටින වේඩිපර්ශේන් රුපගේ වරිතය ඒකාධිපතින්වය ලබාගැනීම සඳහා කටයුතු කරන වරිතයක් බවට පත් කරයි. කටර හේ නිවැති ක්‍රියා, උපාය මාර්ග යොදා ඒ තුළින් තමාගේ බලය තහවුරු කරගැනීමට හැකිතම්, එය තිවැරදි යැයි වේඩිපර්ශේන් රුපගේ මතය වේ ඇති. තමාගේ අමිතතයට අනුව ම ක්‍රියා කරන වේඩිපර්ශේන් රුප හොඳින් හෝ නරකින් තම අහිමතය ඉවුකර ගැනීමට උත්සාහ දරණ වරිතයකි.

ව්‍යාර ඇතුළු සාදවා එමගින් උදයන රුප රවතා උපායයිලි ව සෙබඳන් ලවා උදයන රුප අල්වා ගැනීමට තරම් උපතුමයිලි ව කටයුතු කරන වේඩිපර්ශේන් රුපගේ අවසන් අහිප්‍රාය වන්නේ හස්තිකාන්ත මත්තුය ලබාගැනීමයි. ඒ සඳහා වේඩිපර්ශේන් රුපගේ උපදෙස් පිට මහුගේ ම දියණිය ඒ සඳහා ඉදිරිපත් වන්නේ තම පියාගේ ඉල්ලීම සපල කිරීමේ වෙනතාවෙනි. එසේ වුව ද අවසානයේ රුපගේ සියලු උපතුම බිඳ වැටෙයි. උදයන රුපගේ ක්‍රියාකළාපය තුළින් ඔහු හා වාසුදේශීල්‍ය අතර ඇතිවන ප්‍රේමණිය එක්වීම සිදුවීමත් සමග උදයන රුපගේ සියලු ම අහිප්‍රායන් අවසානයේ සරල වීම පිණිස කටයුතු සැලැසේයි. එයින් මතු කෙරෙන්නේ කොතරම් උපායයිලි රේඛකු සේ ක්‍රියා කළ ද වේඩිපර්ශේන් රුප අනුවනයෙකු වූ බවයි. වේඩිපර්ශේන් රුපගේ උපතුම සියලුල බිඳ වැටුණු බවයි. එමෙන් ම සියලු රාජ්‍යයන් යටුපත් කරගෙන ඒකාධිපතින්වය සහ බලය ගොඩනගා ගෙන සිටිය ද අවසානයේ වේඩිපර්ශේන් රුප ඇදවැටුණු බවයි.

#### (iii) මෙම නාට්‍යය රවනයෙහි සරවිත්දු අල්වා ඇති තුළමතාව

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරවිත්දුයන් විසින් හස්තිකාන්තමන්තරය නාට්‍යය තුළින් මුල් කරා පුවත වෙනස්කර දැක්වීමට උත්සාහ ගෙන ඇති ඇති. වේඩිපර්ශේන් රුප තම බලය තහවුරු කිරීම සඳහා උදයන රුප යටත් කරගන්නට කැමති නමුත්, තම දියණිය මහුව සරණපාවා දෙන්නට කිසිසේත් නොසිතයි. මුල් කරාව තුළ වේඩිපර්ශේන් රුප විසින් උදයන රුපට කියා සිටින්නේ තමාගේ දියණිය විණා සිල්පය ඉගෙන ගැනීමට කුමැත්තෙන් සිටින බවත්, ඇයට විණා සිල්පය ඉගෙන ගැනීමට උදයන රුප විසින් ප්‍රකාශ කර සිටිනුයේ දියණිය විණා සිල්පය ඉගෙන ගැනීමට කුමැත්තෙන් සිටින්නේ නම්, දියණිය ව උදයන රුප වෙනත් එවන ලෙස ය.

මෙහි දී සරව්‍යවන්දුයන් විසින් නාට්‍යයේ පරමාපරාය සහ සන්දේශය වෙනයේ කරමින් උදයන සහ වාසුලදන්තාගේ වරිතවල ස්වරූපය දක්වමින් සහ නාට්‍යයේ බවක් ගොඩනාවා ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියා කරයි.

ඒ අනුව හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රණය දත් වරපුරුෂයා කුෂේට රෝගයෙන් පෙළෙන බවක් දියණියට අගවයි. එය ඉගෙන ගැනීම ඉතා වැදගත්වන් පෙන්වා දෙයි. එක ම වේදිකාවේ තිරයකින් දෙදෙනා ම මූල්‍යකාට හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රණය ඉගෙන ගැනීමට පියවර ගතියි. මත් කපාවේ තේමාව ඉස්මතුකර දැක්වීම සඳහාත් නාට්‍යයේ අවස්ථා ගොඩනාගෙන පරිදි කපා වස්තුව ගොතා ඇති බව පැහැදිලි ව පෙනෙයි. වන්ඩ්ප්‍රේල්ජ් රුප සැම මොහොතාක ම ක්‍රියා කරන්නේ තමාගේ අහිප්‍රාය සංලු කරගැනීමේ ඒකායන පරමාපරායකිනි. එහෙත් මෙතුමාගේ බිසව ක්‍රියා කරන්නේ මැදහන් ව ය. එය මැනවින් මතු වී පෙනෙන්නේ දියණියට හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රය ඉගැන්වීමට බිසව කැමුත්ත ප්‍රකාශ කරන අතර ම, උදේනි රුපට තම දියණිය විවාහකර දීමට වුව ද පිය කැමුත්තෙන් පසුවන බව ඇයගේ වරිතය කුළුන් අනාවරණය කෙරෙයි.

එමෙන් ම වාසුලදන්තා උදයන හඳුනා ගැනීමෙන් අනතුරු ව උදයන ක්‍රියා සිරින්නේ වාසුලදන්තාට හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රණය ඉගැන්වීමට හැකි නොවුවහොත් තමාට මරණයට සටන් වීමට සිදුවන බවයි. එහි දී වාසුලදන්තා පිය කැමුත්තෙන් ම උදයනට ජීවිතය බෙරාගෙන රජවාසලෙන් පිටත්වීමට අවස්ථාව උදාකර දෙයි. උදයනග් අවංක වධත්වලට එකශේෂීමෙන් දෙදෙනා ම රජවාසලෙන් රහස් පැනයාමට කටයුතු කරන බවක් ද පැහැදිලි වේ. මේ ආදී වශයෙන් සලකන විට මෙම නාට්‍යය පුරා දිවෙන විවිධ වරිතවල පවතින මිනිස් ගති ලක්ෂණ මැනවින් පිළිබිඳු කර දැක්වීමට ක්‍රියාකර ඇති බව පැහැදිලි වේ.

හාස්‍ය රසය හා උපහාසය, විරත්වය යනාදී රස මතුවන පරිදි වරිත විකාශනය කිරීමට ද එදිරිවිර සරව්‍යවන්දුයන් පියවර ගෙන ඇත. කඩ්තුරාවකින් මුවාකර හස්තිකාන්ත මන්ත්‍රය ඉගැන්වීමට ක්‍රියා කිරීම උපනුමයක් සේ රුප සිතුව ද ඉන් අවසානයේ සිදුවන්නේ තම දියණිය උදයන සමඟ පැන යාමයි. එය නාට්‍යයේ ප්‍රධාන වශයෙන් හාස්‍ය මතු කෙරෙන සංයිජ්‍යානයක් සේ සැලුකිය හැකි අතර, රුපගේ උපනුමය උපහාසයට ලක් කෙරෙන්නෙකි. වන්ඩ්ප්‍රේල්ජ් රුදිරියේ වුව ද උදයන රුප කිසිම බියක් නොවී තම මතය ප්‍රකාශ කරමින් ක්‍රියා සිරින්නේ බොරු ඇතැනු මාරුගයෙන් තමා අල්වා ගැනීමට ක්‍රියා කිරීම පහත් ක්‍රියාවක් වන බව ය. එහි දී පර්ශ්වීන් රුප ක්‍රියා සිරින්නේ තම කාර්ය කෙසේ හේ සිදුවේ නම්, එම කුමය තිවැරදි වන බවත්, රුපට විරැදුෂ්‍ය ව කපා කිරීමට යාමෙන් මරණය දැන්වනයට සටන් වීමට සිදුවන බවත් ය. එහි දී උදයන රුප ක්‍රියා සිරින්නේ තමා මරණයට බිය නොවන බවත්, වයසට පත් වුවන් මරණයට බිය වුව ද තමා තරුණ වයසේ සිරිත නිසා මරණයට වුව ද කිසිදු බියක් නැති බවත් ය. එවැනි අවස්ථා පෙන්වීමට සැලැස්වීමෙන් පර්ශ්වීන් රුප උපහාසයට ලක් කිරීමට නාට්‍ය රවකාය ක්‍රියාකර ඇති බව ද මෙහි දී සඳහන් කළ හැකි ය.

වනදිහටටින් යන හඩ දුන්තයාගේ මාරුගයෙන් නාට්‍යයේ රසවත් බව සහ සරල බව සුරක්මට ප්‍රයාස්ථි ගායනා මගින් සහ ඇතැම් තැන්වල දත්තට ලැබෙන කාච්‍යමය හාඡා විලාසය ඉස්මතු කොට දැක්වීම ද මෙහි දී දත්තට ලැබේ. උදාහරණ වශයෙන් "දේලාකාරයිනි ශ්‍රී දේලාව මෙතන මොහොතාක් බිම තබමු. මහරජාණන් වහන්සේ ස්වල්ප වේලාවක් නතර වන දේක. මේ මද්දහන වේලාවේ අවට ද්‍රුගන තැරුණීම මතුමාගේ දැසට පිඩාවක්.

සහසට නැතැහොත් හඳුපහන් වේලාවට තැරුණීම වඩා යෙහෙකි. මතුමාගේ නියම ශ්‍රී සමඳ්ධියයි. අපරාඵිත බල මහිමයයි යන්න වටහාගත හැකි උදේනි නගරය තැරුණීමෙන්" යනාදී යෙදුම මගින් කාච්‍යමය ස්වහාවය යන තේමාව උද්දිජ්‍යනය වන පරිදි යෙදීමට ක්‍රියාකර ඇතිබව පෙනීයයි.

මෙ කරුණු අනුව සරව්‍යවන්දුයන් හස්තිකාන්තමන්තරය රවනයේ දී මුල් කපා තේමාවට බාධා නොවන පරිදි රස උද්දිජ්‍යනය සහ වමන්තාරය මැවෙන පරිදි ඉදිරිපත් කිරීමේ කුසලතාවයක් පෙන්වුම් කෙරෙයි.

## B - විදේශීය නාට්‍ය කළාව

### 04. (i) ඇත්තේ නාට්‍යයට පාදක මුද්‍රාව සුරුවාක්‍රියාව

ඇත්තේ නාට්‍යයට පාදක මුද්‍රාව එම ඇත්තේ එඩ්පස් රුප නාට්‍යයේ අවසාන කොටස වේ. එනම් එඩ්පස්ගේ ප්‍රතුන් දෙදෙනා වන එටියෙක්ලිස් සහ පොලිනීසියස් සහ දුවරුන් දෙදෙනා වන ඉස්මෙන් සහ ඇත්තේ යන දියණියන් දෙදෙනාත් ය. එඩ්පස් රුප සහ යොකෙස්ට්‍රා බිසවගේ මිය යාමෙන් පසු ව එම දු ප්‍රතුන්ගේ භාරකාරත්වය ලැබෙනුයේ ජොකොස්ටා බිසවගේ මලණුවන් වන ක්‍රියෙන් රුපට ය.

තම පියා වූ රුහිජ්‍යෙන් මරණීන් පසු රාජ්‍යත්වයට ලේඛකම් කරින් පුතුන් දෙදෙනා එකිනෙකා අතර ගැටුමකාරී තත්ත්වයක් ඇතිකර ගත්තේ. ක්‍රියෝන්ගේ අවවාද ද නොතකා කටයුතු කළ මෙම පුතුන් දෙදෙනාගෙන් එක් පුතෙක වන පොලිනීයස් තීබයේ නොසිට අගෝස් තුවරට පලාගාස් එහි රුප වන ඇධිරාජ්‍යාස්ගේ දියණිය විවාහ කරගෙන ස්වකීය දේශය වූ තීබය රය ගැනීමට පැමිණෙයි. මෙහි දී ඇතිවන දරුණු සටනින් පොලිනීසියස්ගේ සේනාව පැරද පලායයි. තීබයේ සේනාව පොලිනීසියස්ට විරුද්ධ ව මෙහෙයවා තීබය යකගන්නේ මහුගේ ම සෞඛ්‍යයුරු එටියෙක්ලිස් ය. අවසානයේ උතුන් දෙදෙනා අතර ඇතිවන ද්වන්ද සටනක ප්‍රතිඵල වශයෙන් දෙදෙනා ම සටන් බිමේ දී මියයයි. මෙහි දී රට සතුරත්ගෙන් ආරක්ෂා කරගැනීමට කටයුතු කළ එටියෙක්ලිස්ට රාජ්‍ය ගොරවාත්ති අවමගුලක් ලබාදෙන අතර, රටට විරුද්ධ ව පැමිණී පොලිනීසියස්ගේ මිනිය මිහිද්‍රී නොකර බලුකපුවන්ට කා යන්තට ඉඩහරින ලෙස නියෝග කරයි.

එකල ග්‍රීසියේ මියහිය තැනැත්තහුට සුගතියක් ලැබෙන්නේ ගෝරව සහිත වූ අවමගුලක් කළහොත් පමණක් බව වියෙන්වාසය විය. එමත් ම මළමිනියට අවමාන කළහොත් පරලොව දී එම ආත්මයට දුගතියක් ම අත්තන බව මවුහු තරයේ වියෙන්වාස කළහ.

මෙම තත්ත්වය යටතේ රජුගේ දියණීය වන ඇත්ත්වගත් මියගිය සිය සොජායුරාට ඇති බැඳීම තිසා රූ අනුට විරුද්ධ ව පොලිනිසියයෝගේ සිරුරට අවමංගල වාරිතු කිරීමට එකිනර ව ඉදිරිපත් වෙයි. ඇත්ත්වගත් නාඩ්‍ය විකාශනය වන්නේ මෙම පැහැදිලි තුළ ය.

- (ii) අැත්වීගනී නාටුයේ අන්තර්ගතයෙන් මත්තින එකල ශ්‍රීඹයේ පැවති අවම්ගල වාරිතු

එකල ප්‍රිසියේ පැවති අවමංගල වාරිනු පිළිබඳ විමසීමේ දී ඇන්ටිගනී නාට්‍යය විශේෂ ස්ථානයක් ගනියි. එහි අන්තර්ගතයට අනුව රාජනයේහි ක්‍රියාවන්ට දූෂණ වශයෙන් පොලිනීසියයිස්ගේ මිනිය මිනිදන් තොකිරීමට කටයුතු කරයි. ක්‍රියෝන් රජු අණකර සිරින්නේ සතුන්ට ආහාර පිළිස එම මළමිනිය දමන ලෙස ය. මෙයේ ක්‍රියෝන්ගේ දැඩි තීරණය තිසා එම කටයුත්ත තදින් ම දියත් කිරීමේ බලයක්, එඩිනර ව තීති පනවමින් ක්‍රියාත්මක කිරීමේ තත්ත්වයක් උද්‍යන වී තිබූ බව පැහැදිලි වේ. එහෙන් රට විරුද්ධ ව තම මලෘතුවන් වෙනුවෙන් රාජ තීතිය ද පැහැර තරින්නට ඇන්ටිගනී සුදානම් වේ. එසේ එම මතය උල්ලංසනය කිරීමට ඇන්ටිගනී කටයුතු කරන්නේ ගෞරවාත්විත අවමගුලක් හිමි තොවන අය රළු ආත්මයේ දී දුගතියක ඉපදෙන බව එකල ප්‍රිසියේ පිළිගත මතයක් පැවති බැවිති.

කෙසේ හෝ කෙනෙක් මියගිය පසු මළමිනිය මිහිදත් කිරීම වාරිතානුකූල ව සිදුකළ කටයුත්තක් ව පැවතිණි. එසේ නොකළ කළේහි එම පුද්ගලයාගේ රූග ආත්මය පාඩී තත්ත්වයකට පැමිණෙන බවත්, ඒවත් ව සිරින්නන් විසින් එය අතිච්චයෙන් ම කළ යුතු බවත් අනාවරණය කෙරෙයි. ඒ සඳහා එකල ග්‍රිසියේ පැවති ආගමික නැමියාවට අනුකූල ව ප්‍රාර්ථකයකු. ගෙන්වා එම වතාවත් සිදුකර ජලය ඉස එකී මියගිය තැනැත්තාගේ රූග ආත්මයට පුවය සහ යහපත් ආත්මයක් ලැබීමට ප්‍රාර්ථනා කිරීම කළපුතු වීම වැදගත් විය. එය මානුෂීකත්වයට හේතුසාධක වූ වැදගත් කාර්යභාරයක් ද විය. එමෙන් ම එකල ග්‍රිසියේ පැවති අවමංගල වාරිතා අතර තමන්ගේ ම කෙනෙකු මියගිය කළේහි එම තැනැත්තාගේ ම ලේ නැයකු විසින් ම අවමංගල කටපුතු සිදුකිරීම ද පිළිගත් මතයක් ව පැවතිණි.

එමෙන් ම ඇත්තේ විසින් කරන ලද රාජදුෂීහි ක්‍රියාවට විරුද්ධත්වය එකෙහළා ම දක්වන ක්‍රියේන් රුපු, ඇයට ප්‍රසිද්ධියේ ගල් ගසා මැරිමට තීරණය කරයි. එසේ වුව ද එය පසුවට වෙනස් කරන්නේ ලේ සොලවා තම පරපුරේ අයෙකු ම මරණයට පත් කළහොත් එය ද නීවත් ව සිරින්නාත්ට ද දුගතියාම් තන්ත්වයක් ඇති කිරීමට බල පවත්වන බවත්, එසේ කිරීම එකල පැවති අවමංගල වාරිතුවලට ද තොගැලපෙන බැවින් ද වන හෙයිනි.

- (iii) ආන්තරික නාටුරුයෙන් සොලොක්ලිඩ් ඉදමත් කරන්නට දරණ සම්බද්‍ය වන්නේ,

එකල ප්‍රියියේ කේත් වූ ජනතාව එහි පැවති ආගම හා දෙවියන් පිළිබඳ ව දුඩී විශ්වාසයක තුළ එල්බගෙන සිටියන. එහෙත් සොගොක්ලියේ ආගම දෙස මධ්‍යස්ථාපි ව බැලි ය. මිනිසාගේ බලය අහිභවා දෙවියන්ගේ බලය පවත්නා බව මිනු දක්වන්නේ වන්ගයෙනි. මිනිසාට දෙවියන් හිමිවන දෙදින් මිදිය නොහැකි බව මිනු දක්වන දේශනයකි. මිනිසාගේ ඉරණම තිශ්වය කරනු ලබන්නේ දෙවියන් විසිනි. සමහර අවස්ථාවල ද මිනිසාන් ලබන දියුණුව දෙවියේ නොඉවනුහ. දේව තීතියට කිකරු නොවීමත්, මිනිසා තම ස්ථාවරයේ දුඩී ව එල්බගෙන කටයුතු කිරීමත් හා තීරණ ගැනීමට යාමත් තිශ්වයන් උද්ගත වන බවත් සොගොක්ලියේ පවතයි.

ඒ අනුව ඇත්තේ තමාගේ තත්ත්වය හා අයිතිය නොතකම්න් ක්‍රියෝන්ගේ රාජ්‍යත්වය හා මහුගේ බල පරාකුමයට එරෙහි ව කටයුතු කරන්නේ තමන්ට වූ අසාධාරණය පිළිබඳ ව වෙනත් කිවයුතු අයෙක් හා එට විසඳුමක් දීමට ද වෙනත් කෙනෙකු නැති නිසා ය. එය ඇත්තේ ප්‍රකාශකර සිටින්නේ තම තැගැනිය වන ඉස්මෙන්ට ය. එහෙත් ඇයගේ අදහස වන්නේ ක්‍රියෝන් රජු විසින් ගත්තා තීරණයට විරැදුදී ව්‍යවහාර් තමන්ට ද අත්තන්නේ තම සෞඛ්‍යරාට අත් වූ ව්‍යපනට ම පත්වන්නට මිය එසින් ගැලීමක් කිසිසේත් ම නොමැති වන බව ය. එහෙත් ඇත්තේ ඇත්තේ නාට්‍යය තුළින් සෞඛ්‍යාක්ලීස් පෙන්වන්නේ දැඩි ව ක්‍රියා කරන, නිවැරදි ව තීරණ ගත්තා, අසාධාරණය ඉදිරියේ අහිත ව ඉදිරියට යන තැනැන්තියකි.

රාජ නීතියට පිළුපාන්නට ඇත්තේ නොහැකි ව්‍යවත්, ඇයගේ අභ්‍යාය වන්නේ මියගිය තම සෞඛ්‍යරාගේ මිනියට පස් දමා මුදානා කිරීම පමණි. ඇය එය කරන්නේ මරණය ද, අපවාදය ද, නීතිය ද දෙවෙනි කොට සලකම්නි. එහෙත් නීතියෙන් වරදට දැඩුවම් දීමට ක්‍රියෝන් පසුබට නොවන්නේ තම ස්ථාවරයෙන් මැදීමට කිසිසේත් ම කැමති නොවන නිසා ය. තමා ගත් තීරණය වෙනස් නොකිරීම නිසා අවසානයේ සිදුවන්නේ මහත් බෙදවාවකයකි. එහෙත් අයුක්තියට අසාධාරණයට නීතියෙන් කිසිදු විසඳුමක් නොලැබේ. මේ හේතුවෙන් ක්‍රියෝන් සහ ඇත්තේ ද සිටිනුයේ දැඩි ස්ථාවරයක ය. එය ඇත්තේ නීතියෙන්ට ම ක්‍රියෝන්ට ද එක සේ බලපාන බවත්, එට එක සේ මුහුණ දිය යුතු බවත් සෞඛ්‍යාක්ලීස් මෙම නාට්‍යය තුළින් පෙන්වා දීමට උත්සාහ දරයි.

එමෙන් ම දේව නීතිය අභ්‍යවා මිනිසුන් ක්‍රියා කිරීමට නොයාම මෙන් ම රාජ නීතියට ද වශකිව යුතු, අවනත විය යුතු බව පෙන්වාදීමට සෞඛ්‍යාක්ලීස් ගායක කණ්ඩායම විසින් සිදුකරන ගායනා උපයෝගී කරගෙන ඇතේ. ගායනා වෘත්තයේ උපදෙස් සෞඛ්‍යාක්ලීස්ගේ උපදෙක්ෂා සහගත වින්තනයෙන් ගොඩනැගි ඇතේ. එට පෙර මිනියේ මුරට සිටී සෙබලා පැමිණ පොලිනිසියස්ගේ මිනියට කිසිවෙකු විසින් පස් දමා ඇති බව හෙළි කරයි. මෙය කාගේ වැවත් ද යන සැකය මෙම අවස්ථාවේ ද මතු වේ. "දෙවියන්ගේ වැවත් වත් ද?" අත්වැළ් ගායනය අපන අතර, "දෙවියන්ගේ අණට විරැදු ව අණක් ද ක්‍රියෝන් දී ඇත්තේ?" එහි දී ක්‍රියෝන් කුපිත වේ. අත්වැළ් ගායකයාට බැඳුණ වදියි. දෝහියකුට දෙවියන් පක්ෂපාති වන්නේ කෙසේ දැයි ක්‍රියෝන් අයයි. මිනිය මත පස් දමා ඇත්තේ රාජ විරෝධී අයෙකු බවත්, රාජ විරෝධීන්ට දැඩුවම් දීම සුදුසු බවත්, එය තමාට විරැදුදී වීමක් ද වන බවත් පවසයි. මේ තුළින් ක්‍රියෝන් දේව නීතිය සලකනුයේ තමාගේ ස්ථාවරයේ එල්බගෙන බව පැහැදිලි ය. එහෙත් ඇත්තේ ඇත්තේ වරදකරු වී රජු ඉදිරියේ පවසනුයේ.

**ක්‍රියෝන් :-** දන් කියව හැකි තරම් කෙටියෙන්. හී දන සිටියෙහි ද මෙවැන්නක් තහනම් කර මා දුන් නීයෝගය.

**ඇත්තේ නීතිය :-** දන සිටියෙහි මම. එය ප්‍රකට කරුණක් විය.

**ක්‍රියෝන් :-** එසේ තිබිය දී හී එය උල්ලංසණය කළු.

**ඇත්තේ නීතිය :-** එසේය ස්ථාමිනි, එය නීයෝගයක් යුතුකියට පටහැනි. ඉහළ වැවිවසන දෙවියෙන් නොසලක්ති එය සරි යැයි. ඔබ තරයක් පමණි පුහුදුන්. ඔබ පතවන අණ සට්ටමන් තැත්. නොලියැවුණු නොකියැවුණු දේව නීතිය සලකනුයේ තමාගේ ස්ථාවරයේ එල්බගෙන බව පැහැදිලි ය. එහෙත් ඇත්තේ වරදකරු වී රජු ඉදිරියේ පවසනුයේ.

යනා දී වශයෙන් ඇත්තේ පවසනුයේ රාජ නීතිය හා දේව නීතිය තුළ ඇත්තේ අවස්ථාව හා වියවාසනීය බවත්, ක්‍රියෝන් තුළ පවතින්නේ ක්‍රියෝන් ය බවත් ය. මෙහි දී ඇත්තේ නීතිය තමා රාජ නීතිය මෙන් ම දේව නීතියට ද එකා ව අදහස් ඉදිරිපත් කරයි. එතුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙත ක්‍රියෝන්ගේ හා ඇත්තේ නීතියෙන්ගේ අදහස් පිළිබඳ මධ්‍යස්ථාන බවත් පෙන්නුම් කරයි. ඒ අනුව මෙහි අවසානයේ දී සෞඛ්‍යාක්ලීස් පෙන්වා දෙනුයේ ඇත්තේ ඇත්තේ නීතියෙන් සහ සිමන් යන දෙදෙනාගේ ම මරණය සනිටුහන් කිරීමයි. එහින් අනතුරු ව අවසානයේ ක්‍රියෝන් පවසනුයේ,

**ක්‍රියෝන් :-** මට තැන දන් තීවිතයක්  
කැවුව යනු මා මෙතැනින්  
පවිවෙකු වෙමි මට  
මරණයට පත්කළ මා යුතු හා විරිදු...

**ගායක කණ්ඩායම :-** කුවින වෙයි සතුව ගෙන දෙන  
පිදිය යුතු බැහින තම දෙවියන් නිමෙර  
හඩන හද හැඳින අහිමන් ඉවත් කර  
මහු කළ දැක්මු දිවියෙහි පිරිවිකර

යන යෙදුම තුළින් පෙන්වුම කරදෙන්නේ මිනිසුන් තම ස්ථාවරයේ දැඩි ව එල්බගෙන තීරණ ගැනීමෙන් බෙදාහිය තත්ත්වයන්ට පත්වන බවත්, දේව නීතිය අධිකාරී මිනිසුන් ක්‍රියා කිරීමට යාම නිසා සිදුවන විපාකත් ය. එයින් බලවත් උත්තම පුද්ගලයන් වූව ද බෙදාහිය ඉරණමකට හාරුනය වන බවත් සොගොක්සිස් පෙන්වාදීමට උත්සාහ දරා ඇති බවත් ඇත්තිරිගතී නාට්‍යයෙන් පැහැදිලි වේ.

#### 05. (i) පුද්ගලයේ සිසර් නාට්‍යයේ තේමාව

විභින්ම ජෛක්ස්පියර් විසින් රවිත පුද්ගලයේ සිසර් නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තේමාව වී ඇත්තේ බලකාමයයි. එනම් මෙම නාට්‍යය රාජ්‍ය බලය අර්ථයා පැන තැගෙන ගැටුමක් පදනම් කරගත් තේමාවකින් යුතු වේ. සිසර් සහ බ්‍රාටස් රාජ්‍ය පාලන විධිකුම පිළිබඳ ව එකිනෙකට ප්‍රතිච්‍රිද්ධ අදහස් දුරිය. මවුන් දෙදෙනා අතර බලය හා දේශවාත්සලුය හේතු කොටගෙන ඇති වන අරගලය හේතුවෙන් දෙදෙනා ම බෙදායට පත්වීම මෙහි දී දැකගත ගැනී ය.

පොම්පේගෙන් පසු ව රෝම අධිරාජ්‍යය ගක්තිමත කළ ස්වේර් පාලකයා වූයේ පුද්ගලයේ සිසර් ය. මහුගේ කුරුපා මිතුරන් මහුට විරැද්ධ ව කුමන්තුණ කොට මහු ව මරා දමයි. ජෛක්ස්පියර්ගේ වැජ්ඩ් නාට්‍ය අතර ඉතා වැදගත් සේපානයක් මෙම නාට්‍යයට හිමි ය. සිසර්ගේ සාතනයට තුවුදුන් හේතු සාධකත්, ඉන් අනතුරු ව සාතනයට ලක්වුවන් මෙන් ම රෝම අධිරාජ්‍යයට අන් වූ ඉරණම පිළිබඳවෙන් මෙම නාට්‍යය තුළින් ඉස්මතු කර දක්වයි. පුද්ගලයේ සිසර් නාට්‍යය සිසර් අධිරාජ්‍යයා වටා ගෙතුන නාට්‍යයන් වූව ද නාට්‍යයේ අඩක් ගෙවී යන්වත්ව පෙර සිසර් සාතනයට ලක්වෙයි. මෙහි කරා නායකයා සේ සැලකෙන සිසර් මැරුවීමට කුමන්තුණ මෙහෙය වනුයේ බ්‍රාටස් ය. අවසානයේ තමා ද සතුරන් අතට පත්වන බව දහගැන්නා බ්‍රාටස් ද සියදිවි ගැනී කරගනියි. නාට්‍යයේ මුළ සිට ම එක් ප්‍රතිපත්තියක් මත පිහිටා කටයුතු කළ බ්‍රාටස් උදාර රෝමානුවෙන් වශයෙන් පිළිගැනීමත්, රෝම රාජ්‍යය පිළිබඳ ව මහු තුළ නිඩු ගෞරවයන් මතුකර දක්වීම මෙහි දී පැහැදිලි කෙරෙයි. මෙහි ප්‍රධාන විර නායකයා වශයෙන් සිසර් තම් කෙරෙන අතර, බේදාන්ත නායකයා ලෙස බ්‍රාටස් සඳහන් කෙරෙයි.

#### (ii) සිසර් සාතනය කිරීමට මහුගේ මිතු මත්තීවරුන් තීරණය කරන්නේ...

පුද්ගලයේ සිසර් නාට්‍යයේ දක්වෙන පරිදි සිසර් ඒකාධිපති පාලනයක් සඳහා සිය අමිතතයන් මුදුන්පත් කරගැනීමට ක්‍රියාකරන්නෙකු බව සිසර්ගේ මිතු මත්තීවරුන් සිහියි. එසේ එළඹෙන තීරණයට අනුව සිසර් සාතනය කිරීමේ ප්‍රයත්තයක මවුන් නිරත වේ.

රෝම අධිරාජ්‍යයේ පොම්පේගෙන් පසු ව රාජ්‍යය ගක්තිමත කළ බල සම්පත්න ස්වේර් පාලකයා වූයේ පුද්ගලයේ සිසර් ය. රෝම අධිරාජ්‍යයේ බලසම්පත්තයා බවට පත්වීමට සිසර් ඉතා යුහුපුල්. ව සිටිය දී බ්‍රාටස්, කුසියස්, ඇත්තින් ආදි මිතුරන් විසින් සිසර් සාතනය කිරීමට ක්‍රියාත්මක වේ. මිට ප්‍රධාන හේතුව වනුයේ බලසම්පත්න සහ ඒකාධිපති පාලනයකින් රෝම අධිරාජ්‍යය ආරක්ෂා කිරීමට සහ රටට ආදරය ඇති නායකයු පත්කර ගැනීම ය. පොම්පේගේ පාලන සමයේ දී රට ප්‍රසෘපාතිත්වය දරමින් සිටි අතර, පොම්පේ මිය යාමත් සමග මවුන් සිසර්ගේ පාර්ශවයට ඒකරාදි වී කටයුතු කරන්නට විය. මම අවස්ථාවේ දී සිසර් විසින් මවුන් තමන්ගේ මිතුරන් සේ පිළිගනියි. මවුන් සිසර්ගේ විශ්වාසය දිනා ගැනීමට කටයුතු කරන අතර, සිසරට මම මිතු මත්තීවරුන් පිළිබඳ ව කිසිදු සැකයක් හට නොගනී.

පොම්පේගේ ප්‍රතුයන් පරාජය කිරීමන් අනතුරු ව සිසරට එරෙහි වූ සියලු බලවේග අවසන් වීම නිසා සිසර් රෝම අධිරාජ්‍යයේ නායකයා බවට පත්වීමට සියලු කටයුතු එළඹි තීවිණි. එහෙත් උෂ්ණ තීරණයෙන් මතයට එකා නොවී තමාගේ බලය උදෙසා කටයුතු කරන්නට ක්‍රියාත්මක වන සිසර් මහු ප්‍රවාහන වදන් සමව්වලයට ලක් කරයි. මත්ද යන් සිසර් තම තීරණ පිළිබඳ ව දැඩි ස්ථාවරයක සිටින අයෙකි.

තමන් ම යහපත් භා නිවැරදි ගැඹු සිනා තමාගේ මතය ම ස්ථීර කරගෙන අරමුණු ඉවු කරගැනීමට ක්‍රියා කිරීම සිසර්ගේ ලක්ශණයකි. එහෙත් ඇතැම් අවස්ථාවල දී සිසර් ගන්නා තීරණ සහ ඉක්මන් වීම හේතුවෙන් අන් අය සිසර් වෙතට එල්ල කරනුයේ විරැද්ධිත්වයකි. මේ නිසා සිසර් වටා සිටි සියලු මිතුයින් පිළිබඳ විශ්වාසය මහු නොදුවන්ට ම මහු තුළින් ඉවත්වන අතර, සිය අරමුණට යාමට හැකියාවක් නොලැබේ.

එමෙන් ම මෙහි දී තමන් නිවැරදි අයෙක් ලෙස කටයුතු කරන බව සියලු දෙනා ම පිළිගෙන ඇත යනු සියලු තුළ ඇති ඒකමතිකත්වය සහ විශ්වාසයයි. එසේ ඒකමතිකත්වයක් තිබූණ ද රාජ්‍යයට ආදරය සහ ගෝරවය දැක්වන සැම දෙනා ම බොහෝවිට ක්‍රියාත්මක වනුයේ රටට වැඩික් කිරීමට ය. එසේ ම රටට ආදරය දැක්වීම සහ ඒ තුළින් ඇතිවන දියුණුව දෙස බලා සතුපු වීමට ය. එහෙත් සිසර බොහෝවිට සිතුවේ තමන්ට බලය ලැබුණු පසු කැඳ ඒ කටයුතු කිරීමට ය. ඒ පිළිබඳ විශ්වාසයක් ඇතිකර ගැනීමට ද මගන් තොපුදෙන අතර, සෙනෙට් පහිකයන් සිසරගේ මෙම ක්‍රියා කළාපය කෙරෙහි එරහි වීම ද හේතුවකි.

මේ ආදි හේතු සාධක ඔයෙස් සිසර සාතනය කිරීමට ක්‍රියාත්මක වන බව පෙන්වාදිය හැකි ය.

### (iii) ජුලියස් සිසර නාට්‍යයේ කුට්පාජිති අවස්ථා

රෝමයේ කැපිටෝලය ඉදිරිපිටට පැමිණෙන සිසරගේ හිතවතුන් සියලු දෙනා අතර ජේන තියන්නා ද සිටියි. සිසරගේ කැපිටෝලයේ ගමනට මූල සිට ම විරැදුධත්වය ප්‍රකාශ කරමින් සිටින එක ම තැනැත්තා පෙන තියන්නා පමණි. එහෙත් සිසර තිරිහිත ව ඉදිරියට ගමන් කරන්නේ රෝම අධිරාජ්‍යයේ නායකත්වය පිශියයි. "මාරුනු 15 වෙනිදා නම් ආවා" යැයි පවසන විටත් ජේන කියන්නා, "මම සිසර ඒත් නාම ගෙවිනෙ නැහැ" යනුවෙන් ප්‍රකාශ කළ ද සිසර සිය ගමන තැවතිමට කිසියේත් තොසිනයි. එමෙන් ම තව සුළු මොහොතැකින් සිසරට අත්වන ඉරණම පිළිබඳ ව සිසර තොසිනා සිටිය ද සිසරගේ මිතුරන් බොහෝ දෙනෙක් එය දතියි. එහෙත් ඒ කිසිවෙක් සිසරට ඒ ගෙන පවසනවා විනා මුවන් තවදුරටත් සිසරට තමන් පිළිබඳ ව විශ්වසනීයත්වය ගොඩනැගෙන අපුරින් කරයි.

"සිසර දිනේවා! කියවන්න මේ ලියවිල්ල වෙශේනියස්ගේ බැංශපත් ලියවිල්ල. නිවාඩු පාඩුවෙ කියවන්න කියල මහු ඉල්ලා හිටිතවා. සිසරතුමනි මූලින් ම කියවන්නෙන මගේ ලියවිල්ල. ඔබට වැඩි බලපෑමක් තියෙන්නෙන ඒකක්. ශේෂේය සිසර මගේ ලියවිල්ල කියවන්න."

මෙසේ සිසරට ලැබෙන සරදම් තමුවේ අවස්ථාවය හා විශ්වාසය මත රදි සිසර එට පිළිතුරු සපයන්නේ "අපට පොද්ගලික ව බලපාන දේවල් අඩි සැලකිල්ලට ගත පුත්තේ අවසානයටයි" යනුවෙන් පවසයි.

සිසර තමන්ගේ පාපේච්චාරණයෙන් අනතුරුව ඉදිරියට පා තබන් ම මූලින් ම කස්කා ද, අනතුරුව ව සයස්සේ ද, අවසානයේ මාකස් ද සිසරට පිහියෙන් අනිති. එයට "බ්සටස් මෙන්? එහෙනම් සිසර වැටුණදෙන්" යන වෙන පවසමින් ම සිසර බීම ඇද වැටෙයි. මෙතෙක් වේලා සිසරට එරහි ව වුව ද මිතුදිලි බව අගවමින් කටයුතු කළ සියලු දෙනාගේ උත්සාහයේ ප්‍රතිඵ්ලි ලැබෙන අතර, සිසර අපේක්ෂිත වූ ඒකාධිපතිත්වය බිඳ වැටෙයි. මින් අනතුරුව ව මෙතෙක් එක උපාවරයක් මයෙස් ක්‍රියාත්මක වූ කරාවේ කරානායකයාගේ මියාමන් සමග නාට්‍යයේ කුට්පාජිති අවස්ථාවක් පෙන්තුම් කෙරෙයි. එමෙන් ම මාරක් ඇන්ටනිගේ අවමගුල්. දේශනය නාට්‍යයේ තවත් කුට්පාජිති අවස්ථාවකි. මෙය නාට්‍යයේ හැරවුම් ලක්ශයයි. සිසර බලකාමියෙක් යැයි බ්සටස් කි කරුණු මාරක් ඇන්ටනි එකින් එක බ්‍රේ දමයි. එමගින් ජනතාවගේ හැඟීම් අව්‍යස්සා සිසරගේ සාතකයින්ට එරහි ව කැරුණ්ලක් ඇති කිරීම ඇත්ත්නිගේ අරමුණ බවට පත් වේ.

මිය ශිය රෝමයන් අතරින් ශේෂේයිතමයා මොහු ය. බ්සටස් හැර අනෙක් කුමන්තුණකරුවන් සිසර මරා දුම්මේ ර්‍රියානාව තිසා ය. නමුත් බ්සටස් මුවන්ට එකතු වුණෙන් රෝමයේ පොදු යහපත ගැන සියිම තිසායි. ඔහුගේ ඒවිතය ශේෂේයියි. මහුව තිබූණේ සමතුලිත පොරුජයක්. ස්වභාව ධර්මය තමාගේ මැවීම ගැන උද්දාමයට පත් වී "මෙන්න තියම මිනිසා" යැයි පවසයි.

සිසර පිළිබඳ අවමගුල් කරාවේ දී ඇන්ටනි බ්සටස්ට දොස් පැවරීමට තීරණය කළ ද බ්සටස් සියලුවි නසා ගැනීමෙන් අනතුරුව ව මහු රෝමයේ ශේෂේයිතමයා බවට පත්කිරීම සඳහා අදහස් ප්‍රකාශ කරයි. මේ අනුව ජුලියස් සිසර නාට්‍යය කුළු ප්‍රධාන බෙදාන්ත නායකයා බවට බ්සටස් පත්වන බව පෙනෙයි. සිසර නාට්‍යයේ වීර නායකයා ලෙස දැක්වේ. මේ අනුව සලකා බැලීමේ දී ජුලියස් සිසර නාට්‍යය තුළින් සමාජ විවරණයක් සිදුවන අතර, නාට්‍යයේ දක්නට ලැබෙන කුට්පාජිති අවස්ථා මගින් සිසරගේ මියාම පෙන්තුම් කෙරෙයි. එමෙන් ම බ්සටස්ගේ මිය යාමන් සමග කරාවේ අවසානය සනිටුහන් කෙරෙන බව ද පැහැදිලි ය.

## තැනහැත්

### 05. (i) මතෙලෝ නාට්‍යයේ ඉයාගේගේ වරිතය

මතෙලෝ නාට්‍යය යුළුණු ගැහස්පි ගෝත්‍යාන්තයක් වී ඇත්තේ මෙහි ඇතුළත් ඉයාගේගේ වරිතය ඉතා විශිෂ්ට අපුරුණ් ගොඩනෑංචිලට ක්‍රියාතර නිවීම නිසා ය. මෙහි ප්‍රධාන වරිතය මතෙලෝගේ වරිතය වේ. මතෙලෝගේ ලදිකන් තනතුරට පත් කරගෙන ඇත්තේ මයිකල් කුමියේ ය. එහෙත් එම තනතුරට නියම සුදුස්සා වන්නේ කොඩිකාර තනතුර දරණ ඉයාගේ ය. නාට්‍යයේ ආරම්භයන් සමඟ ම නාට්‍යය පුරා යටත් දුවන ප්‍රධාන බලවේගය වත්තේ මේ අසාධාරණ සිද්ධිය නිසා ඉයාගේගේ සිතෙහි ඇතිවන පළිගැනීමේ වෙනතාවයි.

මේ නිසා ඉයාගේ මතෙලෝට වෛර කරන අතර, පළිගැනීමේ වෙනතාවන් ක්‍රියා කරයි. නාට්‍යයේ ආරම්භය සනිටුහන් කෙරෙන්නේ ඉයාගේ විසින් රොඩිරිගේ වෙත කියන "මම උගේ පස්සෙන් යන්නේ මගේ වාරෝ ආභා ම මං උගේ දෙන්න හිතාගෙන" යනුවෙන් කියා සිටියි. මහු එසේ කියා සිටින්නේ ඉදිරියේ දී එම සිදුවීම සඳහා මගන් පාදා ගැනීමට මහු ක්‍රියා කරන බව ප්‍රේක්ෂකයාට ඇගැවීමන් සමඟ ය. මේ අනුව කුමකුමයෙන් කපාව ඉදිරියට ගළාගෙන යන්නේ කපාවේ ප්‍රධාන බලවේගයක් හැරියට ඉයෝගේගේ වරිතය ඉස්මතු වීම තුළිනි. එසේ මහුගේ ක්‍රියාකාරීන්වය තුළ සිදුවීම අනුව මූලිකත්වයට පත්වීමත් සමඟ ය.

තමන්ට ලබාගැනීමට නොහැකිවන තානාන්තරය සහ මතෙලෝගේ ආදරවන්තිය වන බෙස්ඩීමෝනාගේ ඒවිතයට ද ඉයාගේ වෛර කරයි. මතෙලෝ කෙරෙහි තමා තුළ පවතින පළිගැනීමේ වෙනතාව ඉයාගේ ව විත්ත පිඩාවට පත්කරයි. මහු දිනෙන් දින කෝපයෙන් මහු ව මතෙලෝගෙන් පළිගැනීමේ වෙනතාව සිතෙහි රදවාගෙන සිටින්නේ මතෙලෝගේ සින තුළින් ම එය මතු කිරීමට ය. ඒ සඳහා ඉයාගේ කැසියේ ද රවතා මහුට ද මහන් මිතුදිලි ව කටයුතු කරමින්, රොඩිරිගේව ද තමාගේ වෙනතාව මුදුන් පමුණුවා ගැනීමට තැයැවිකරුවෙක් කරගනියි. ඒ අනුව කැසියේ මරා දුම්මට තරම් රොඩිරිගේ මුලාවන අතර, ඉයාගේ සිතන්නේ "කැසියේ උග් මරලා දුම්මන්, එහෙම තැනුව දෙන්නාට දෙන්නා ඇන්නකාවාගෙන උන් උන්ව මරා ගන්නන් මගේ ජාං නම් බෙරෙනවා" යනුවෙනි. ආත්මාරාකාශී වෙනතාවන් මහු තුළ ඇතිකර ගනීමින් බෙස්ඩීමෝනාට දෙන්නට වංචා කරගන් මුතු මැණික් ආදිය ද ආපසු තොදූයි. මතෙලෝ හා බෙස්ඩීමෝනා දෙන්නාගේ ම මරණය සිදුවීම මහුට අවශ්‍ය වන අතර, එය සඳහා කරගැනීමට කැසියේ සහ රොඩිරිගේ උපයෝගී කොට ගනියි. රොඩිරිගේගේ පිටුපසින් යන කැසියේ මහුගේ කකුලට කඩුවෙන් ඇතා තුවාලකර පලායයි. අනතුරු ව කැමියේ කුටුව යාමට පැමිණෙන ඉයාගේ නැවතන් රොඩිරිගේට කඩුවෙන් ඇතා මරා දුම්මට ක්‍රියා කරයි.

මේ, ආදි වශයෙන් රොඩිරිගේ සහ කැසියේ දෙදෙනා ම කුමන්තුණකාරී ව විනාශයට පමුණුවන්නට දක්ෂ වන ඉයාගේගේ වරිතයේ දුකිය ගැනී සුවිශේෂීත්වය තම් අරමුණ දුම්මට වුව ද එය සපුරා ගැනීම වස් කටයුතු කරන ස්වරුපයයි. මහු ඒ සඳහා ඉතා සිදුම් අපුරුණ් සැලපුම් සහගත ව ක්‍රියා කරයි. මහු මතෙලෝ පිළිබඳ නියම තක්සේරුවකින් සිටියි. මතෙලෝ අනාන්ව විශ්වාස කරන ආකාරය ක්ෂේත්‍රීක කෝපය ආදි දුර්වලතා මතෙලෝ හොඳින් හඳුනාගෙන සිටියි. ඉයාගේ තමා තුළ ඇති කෝපය, තොශ්ධිය, ර්‍රේෂ්‍යාව කිසිදු ලෙසකින්වන් ප්‍රකාශන්නට ඉඩ තොදී සිය ඉලක්කය කරා හඩායයි. මතෙලෝගේ සිතෙහි බෙස්ඩීමෝනා කෙරෙහි සැකුකයක් ඇතිවන ලෙස කටයුතුකර තිබුණ ද එය සත්‍යවශයයෙන් ම මථ්‍ය කරන ලෙස මතෙලෝ ඉයාගේට මරණ තර්ජන එල්ල කරයි.

**මතෙලෝ :-** දුෂ්චරිය මගේ පෙම්වරිය වෙශියක් කියලා ඒකාන්ත වශයෙන් ම ඔර්පු කරන්න ඕනෑ ලෙසට ම සාධක පෙන්නාල දෙන්න මිනි. එහෙම නොකළාත් මගේ ඇවිස්සු කෝපයට ගොදුරක් වනවාට වඩා බැඳුම් වෙන එක හොඳයි කියල තට වැටහෙන්න ප්‍රතිවන්.

මෙතැන් සිට මතෙලෝ තම ආත්ම ආරත්ෂාවට කටයුතු කරයි. උන්සුවේ සිදුවීමෙන් පසු මතෙලෝ කෝප සහගත සැකුකයෙන් ප්‍රක්ෂා ව මෙසේ පවසයි. "යමිනිසි දුෂ්චරිතයක් ගැන උසිට මතක් කරගන්න ප්‍රතිවන් නම් දැන් වහා ම ඒක මතක් කරගෙන සමාව ඉල්ලා ගනින්." "අන් ජ්වාමිනි මොනවාද මය කතා කරන්නේ" යනාදී වශයෙන් බෙස්ඩීමෝනා මතෙලෝ සැනැසිමට කටයුතු කළ ද ඉන් පළක් තොවේ. අවසානයේ දී බෙස්ඩීමෝනා කෙරෙහි මතෙලෝ තුළ පවතින සැකුකය නැති සිරීමට සිටින එක ම සුදුස්සා වන්නේ කැමියේ ය. නමුත් මේ වන විට කැමියේ ද මියගෙස් බව ආරංඩි වීම නිසා බෙස්ඩීමෝනා සියල්ලන් ම අසරන බවට පත් ව මතෙලෝ ඉදිරියේ දේපදරුම තැනැත්තියක් බවට පත් වේ.

අනුරුදු ව ඔතෙලෝ විසින් බේස්ඩ්මොශනා මරා දුම්මට ක්‍රියාකරන අතර, එම්බ්ලියාගේ පාපෝව්වාරණයන් සමඟ සිදු වූ සියල්ල අනාවරණය කිරීමට සියල්ලන් ම පැමිණෙයි. ඒ නිසා ඉයාගේ පවසන්නේ "මගෙන් කිසිම දෙයක් අහන්න එපා. ඔබ දන්නා දේ ඔබ දන්නවා මේ මොඥානේ ඉදන් මම එක ම වචනයක වත් කථා කරන්නේ නෑ" යනා දී වශයෙන් පවසන්නට මත්තෙන් ඉයාගේ තම හාර්යාව වන එම්බ්ලියා ද මරණයට පත්කර හමාර ය. එසේ කරන්නේ ද ඔතෙලෝ ඉදිරියේ සත්‍ය ප්‍රකාශ කිරීමට ඇය ඉදිරිපත් වූ නිසා ය. කෙසේ වූව ද කුමක්නුණකාරී ක්‍රියාදාමයන් පළිගැනීමේ වේතනාවන් කිසිදු විටක සිදු කරන්නේ යහපතන් නම් නොවේ. අවසායේ සිදුවන විනායන් ඉයාගේ පත්වන තත්ත්වයන් තුළින් එය වඩාත් නොදින් පැහැදිලි වෙයි. මේ ආදි වශයෙන් ඔතෙලෝ නාවත්‍ය පුරා ම ඉයාගේගේ වරිතය විශිෂ්ට අයුරින් නිරමාණය විම තුළ ඔතෙලෝ නාවත්‍ය දුවැන්න ගෝකාන්තයක් බවට පත් වී තිබේ.

### (ii) ඔතෙලෝ නාවත්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව හා අනුරුදු තේමාව

ඔතෙලෝ නාවත්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව සේ සැලකෙන්නේ අසු සැමියන් අතර ඇති කෙරෙන්නා වූ අවශ්‍යවාසයයි. ඔතෙලෝ නැමැති අවංක පුද්ගලයා බේස්ඩ්මොශනා වන තම හාර්යාවට ඉතා ආදරවන්න ව ප්‍රේමණීය ව සිටියදින් බාහිර පුද්ගලයින්ගේ මැදිහත් විම මත කටයුතුකර මහන් වෙටරයකින් ක්‍රියා කිරීමට පෙළගෙයි. ඔතෙලෝ බේස්ඩ්මොශනා සම්බන්ධයෙන් ඇතිකර ගන්නා ලිංගික ර්‍රේෂ්‍යාව පදනම් කොටගෙන මිනිස් සන්නානය තුළ ඇතිවන්නා වූ ක්‍රියාකාරීන්වය ඔතෙලෝ නාවත්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව ලෙස ගත හැකි වේ.

ඔතෙලෝ යවන සේනාධිපතියෙක් වශයෙන් කටයුතු කරන්නේ අවංකම හා අන් ඇය පිළිබඳ ව තමා තුළ දැඩි විශ්‍යවාසය පදනම් කරගෙන ය. මෙහි දී තමා මෙන් ම තමා සමඟ සේවයේ යෙදි සිටින ඇය පිළිබඳ ව ඇති විශ්‍යවාසය නිසා මවුන්ගේ බස් පිළිගැනීම ඔතෙලෝ තුළ තිබූ අවංකන්වයයි. එහි දී ඔතෙලෝ තම ආදරණීය සහකාරීය පිළිබඳ ව වෙටරයේ ඇතිකර ගන්නේ මවුන් තරන ප්‍රකාශ පිළිබඳ ව සිනා නොබලා ම විශ්‍යවාස කිරීමෙනි. ඉයාගේ මුල සිට ම තමාට කොට්ඨාරකම ලබාගැනීමට මහන් බලාපොරාත්තුවෙන් සිටියි. එට සුදුස්සා බවට ද මහු පත් ව සිටියි. තමුන් ඉයාගේට අදාළ තනුනුර මනාලැවීම නිසා ක්‍රියාත්මක වන ඉයාගේගේ වෙටරි ක්‍රියා කළාපය ඔතෙලෝගේ සහ වේස්ඩ්මොශනාගේ ජීවිත කෙරෙහි මහන් බලපෑමක් එල්ල කිරීමට හේතුවෙයි. එය මෙහි ප්‍රධාන කරුණක් බවට පත් ගේ.

ඔතෙලෝ තමාගේ සියලු රාජකාරී කටයුතු ඉතා ම අවංක ව සිදුකරන එයිනර සේන්පතියෙකි. එහෙන් ප්‍රේමය, ආදරය මස්සේ තමාගේ සිතට ඇති කරනු ලබන කැළඳීම නිසා මතෙලෝ තම ප්‍රේමවන්තිය තමාට නොලැබී යාමට වැඩි කටයුතු සිදුවීම තමාට ජීවිතයේ ලැබෙන මහන් අලාභයක් සේ මහු සිටියි. එට ප්‍රධාන හේතුව තමා බේස්ඩ්මොශනාට ඇති අවංක ආදරය නිසා ඇතිවන්නා වූ මානසික පිළිනය වෙටරයේ බවට පත්වීමයි.

මෙසේ සැකය සහ වෙටරය ඇතිවීමට ඔතෙලෝ පොලුවිනු ලබන ඉයාගේ, කැසියේ, රෝඩිරිගේ යන ඇය පිළිබඳ ව කරුණු සොයා බැලීමිකින් තොර ව හා විවාරණිලි ව කටයුතු කිරීමට ඔතෙලෝ ක්‍රියා නොකරයි. අන් ඇයගේ බහට රැවටීමට තරම් ඔතෙලෝ තුළ පවතින අවංකන්වය නැතිකර ගන්නේ තමා විසින්ම ය. බේස්ඩ්මොශනා පිළිබඳ ව අන් ඇයගේන් අයන්නට හා දකින්නට ලැබෙන දේ පිළිබඳ ව ඇති කරගන්නා විශ්‍යවාසය නිසා තම හාර්යාවගේ හැඳින්ම ඔතෙලෝ සැම විට ම දකින්නේ අවශ්‍යවාසයෙන් යුතුක් ව ය. තමා තම රාජකාරී ස්ථානයට ම බේස්ඩ්මොශනා කැදාවාගෙන යන්නේ ඉතා සමාජයිලි ආදරවන්තයෙක් සහ ආදරවන්තියක් ලෙස ය.

එමෙන් ම බේස්ඩ්මොශනා තුළ ද ඇත්තේ ඉතා අවංක ව කටයුතු කරන සමාජයිලි ගති පැවතුම් ඇති බවති. ඔතෙලෝ තුළ ඇය කෙරෙහි සැකයක් මතු වී තිබෙන බව ඇ නොදැනියි. අවංක ව දෙදෙනා අතර සාකච්ඡා කොට බේස්ඩ්මොශනා පිළිබඳ ව තමා තුළ පවතින සැකය සහ අවශ්‍යවාසය නැතිකර ගැනීමට ඔතෙලෝ කිසි උත්සාභයක් නොගනියි. එට ප්‍රධාන හේතුව වී ඇත්තේ ඉයාගේගේ කුට් උපතුමයේ සාර්ථක බව සහ ඔතෙලෝ බේස්ඩ්මොශනාට වඩා ඉයාගේගේ වචනය තුළ වහැල් වී ක්‍රියා කිරීමට පෙළඳීම නිසා ය.

ඉන් ඉයාගේ තම උපතුම මෙහෙයුමේ සුස්සම දැක්වයෙක් ව ක්‍රියාත්මක වූ බව පෙනී යයි. මේ ආදි වශයෙන් පුද්ගලයන් ඇතර පවතින අපේක්ෂණයන් කෙරෙන් තට්ටුන්නා ක්‍රියාකාරීන්වය අනුව කටයුතු කිරීමට යාම හේතුවෙන් සහ ඔතෙලෝට සිය ගැටුව විසඳු ගැනීම සඳහා බේස්ඩ්මොශනා සමඟ කථා කිරීමට තරම් ආත්ම විශ්‍යවාසයක් නොමැතිකම නිසාන් ඔතෙලෝ නාවත්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව වන ලිංගික ර්‍රේෂ්‍යාව පදනම් කරගෙන මිනිස් සන්නානයේ ඇතිවන ගැටුම් ක්‍රියාත්මක වී ඇති බව මෙහි දී පැහැදිලි වේ.

(iii) මතෙලෝ නාට්‍යයෙන් දෙන ආදර්ශය

විජියම් සේක්ස්පියර් විසින් පෙන්වාදෙන පරිදි මතෙලෝ නාට්‍යය දෙය බැලීමේ දී එතුමාගේ අනෙකුත් නාට්‍යවලට වඩා මෙහි විශේෂ බවක් දක්නට ඇත. ජීවිතයේ මිනිසුන් වශයෙන් කටයුතු කිරීමේ දී නොයෙකුත් ගැටපු සහ ප්‍රශ්න හමුවේ ඇතැම් විට සතුවින් ද ඇතැම් විට දුකෙන් ද ජීවත් වේ. සමාජ ව්‍යුහය තුළ පවුල් පරිසරය පොදු මහත් සමාජ පදනම්තිය හා බැඳී පවතියි. ඒ අනුව අඩු සැමියන් අතර නොයෙකුත් ප්‍රශ්න මතු වේ. අනවශ්‍ය සැකය මත කටයුතු කිරීමෙන් වූ අන්තිච්චි විපත් හට ගනියි. ඉදිරියට ද එවැනි ගැටපුවලට මුහුණ පාසිටින ජීවිතවලට එම සමාජ රාමුවෙන් දුරස්ථීමට හා එවැනි ප්‍රශ්න හමුවේ නිර්හය ව එය යටපත් නොකර රට එචිතර ව මුහුණ දී කටයුතු කිරීමට යමිකිය මගපෙන්වීමක් මෙම නාට්‍යය තුළින් උෂ්ණකාට් අගවයි.

වත්මන් සමාජයේ මෙන් ම එදා සමාජයේ ද තම ස්වාමියා හෝ හාර්යාව හෝ දෙදෙනා ම වෙනත් අයකු සමග අතියම් ලෙස ආලය කිරීමට යාම මහත් සමාජ පිළියායක් සේ මිනිසුන් දරණ මතයකි. එමෙන් ම ජීවිතයේ අනෙකුත් දෙදෙනා අතර කපාබස් කර තීරණ ගැනීමට හැකි වූව ද මෙවැනි ප්‍රශ්නයක් පිළිබඳ ව එසේ කපාබස් කර තීරණ ගැනීමට නොහැකි වේ. ඒ අනුව මතෙලෝ නාට්‍යය මතෙලෝගේ වරිතය තුළින් මෙම ගැටපුවේ ද මුහු බෙස්ඩ්මෝනාගෙන් වෙන් ව තනි වේ. බාහිර පෙළඳවීම් හමුවේ මතෙලෝ බෙස්ඩ්මෝනාගෙන් දැනගත යුතු කරුණු කෙරෙහි ගොලුවත රකිතින් ත්‍රියා කරයි. එහත් බාහිර පුද්ගලයන් පිළිබඳ ව විශ්වාස කිරීම ද මිට බලපා ඇත. ඒ අනුව තම ස්වාමියා හෝ බිරිද්‍රව වඩා පිටස්තර පුද්ගලයින් විශ්වාස කිරීමෙන් සිදුවන අනර්ථකාරී විපාක එක් අයකුට පමණක් නොව, දෙදෙනාට ම පොදු වූ ධර්මතාවයක් බව මින් සනාථ කෙරෙයි.

එමෙන් ම මතෙලෝගේ වරිතය අංවිත ක්‍රියාකාරී තීවිගරුක වූ නිලධාරියක් වශයෙන් ගොඩනගා ඇති වරිතයකි. එහත් කෙතරම් ඉහළ තනතුරක් ලැබුව ද මුළුක වශයෙන් විවාහක ස්වාමිපුරුෂයෙක් වශයෙන් මුහු කටයුතු කරන්නේ තම හාර්යාවට හෞද තරක කියාම්මට කිසිම හැකියාවක් නොමැති දුරවල ස්වාමියක් වශයෙනි. මෙයින් පැහැදිලි ව්‍යුහයේ සමාජය තුළ තුමන පදනී තානාන්තර දරුව ද තමාගේ වින්ත සන්නානය තුළ පවත්නා මත ගැටුම්වලට විසඳුමක් සොයා ගැනීමට ත්‍රියාන්මක නොවී එහි උපරිමයට ලුගා වී සියලු කරුණු අනාවරණය කිරීමක් පෙන්වාදීමකි. එහැම මතෙලෝ බෙස්ඩ්මෝනාට අවසාන රාත්‍රියේ දී කරන කපාබහ තුළ හැසිරීමෙන් තමා යන්නයෙක් බව පෙන්වා බෙස්ඩ්මෝනා කෙරෙහි වෙරට කරයි. මින් පැහැදිලි වන්නේ මතෙලෝගේ වින්ත සන්නානය තුළ තුමතුමයෙන් වර්ධනය වූ අවස්ථා සහ සැකය උපරිමය වෙත ලුගාවීමකි. මින් ඇතැම් මිනිසුන් තුළ පවතින ගති ස්වභාවයන් ගැන යම්කිසි අවබෝධයක් ගෙනදීමට මෙම බෙදාවාවත මග කියාදෙයි. තමුන් ප්‍රශ්නයක් නම් රිට පිළිතුරක් ද ඇති බව පොදු පිළිගැනීම වේ. එහත් මතෙලෝ බෙස්ඩ්මෝනා සමග විසඳා ගැනීමට තිබූ ප්‍රශ්නය විසඳා ගැනීමට නොයි. ඒ තිසා අදුරදුරු පුද්ගලයෙක් ලෙස මතෙලෝගේ වරිතය සැලකිය හැකි ය. එවැනි දෙයින් මිදි කටයුතු කිරීම ද, ඒ පිළිබඳ සමාජ තුරුවක් ඇතිකර ගැනීමට ද වැටහිමක් මින් ලබා දෙයි.

මෙම බෙදාවාවකය මස්සේ මුළ සිට ම දිවෙන බලවත් බලවීය වශයෙන් සැලකෙන ඉයාගේගේ වරිතය ද පොදු මිනිස් වර්ගයාට ම බලපවත්වන්නකි. වරප්‍රසාද හා සමාජ තානාන්තර ලබාගැනීමට තමා සුදුස්සෙක් ව සියියදින්, එවා ලැබේමට නොහැකිවන්න්, එවා ලබාගැනීමට මතෙලෝගේගේ කිසිදු මගපෙන්වීමක් නොතිබූ බවත් ඉයාගේ ප්‍රකාශ කරන්නේ මහත් කම්පාවතිනි. එසේ ඉයාගේගේ තත්ත්වය පිළිබඳ ව සහ මුහුගේ බලාපොරාන්තු සහගත බව කධ්‍යීමට ඉඩහැරීම කෙරෙහි මතෙලෝ වගකිව පුත්තෙක් ව සිටිය දී එසේ නොකිරීම ද මිනිසුන් වශයෙන් පොදුවේ පිළිගනු ලබන්නා වූ වරදති. ඒ අනුව සුදුස්සාට සුදුස් තැන ලබාදීමට ත්‍රියාකිරීම ද තිවැරදි ව සිදුවිය යුතු බව ද මෙහි දී අනාවරණය කෙරෙයි.

එමෙන් ම යම අයකුට යමිකිය අසාධාරණයක් සිදුවුවහොත් එම අසාධාරණය පිටුපස අසාධාරණයට ලක් වූ පුද්ගලයා තුමන අවස්ථාවත හෝ ක්‍රියාන්මක වීමට පසුබට නොවන බව ද ඉයාගේගේ වරිතය තුළින් පෙන්වා දෙයි. එසේ විමේ දී විරුද්ධවාදියාට පහර එල්ල කරන්නේ මුහු කෙරෙහි මිනිසුලි ව හා විශ්වාස්වන්න බව තව තවත් වර්ධනය කරගැනීමට ත්‍රියාන්මක වීම ද පොදුවේ සමාජය තුළ පවත්නා ධර්මතාවයකි. ඒ සඳහා ද පොදු සමාජයට ආදර්ශයක් ලබාදීමට මතෙලෝ නාට්‍යය සමන් ව ඇති බව පෙන්වා දිය හැකි ය.

06. (i) රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යය තීදුසුන් වශයෙන් ගෙන යාරුර්වාදී රිතිය

වික්ටෝරියානු යුතුය එංගලන්ත්‍රයේ සාම්ප්‍රදායික සඳහාවාරධරීම මූල්බැසගත් පුගයක් විය. එදා විවාරකය දක් වූ ආකාරයට හෙන්සික් ඉවත් වූ කාලය තුළ දී මෙම නාට්‍යය සමකාලීන සමාජය සසල කළ නිර්මාණයක් විය. මෙම නාට්‍යය හෝතික පරිසරය මත ගොඩනැගුණු මතුහා ස්වභාවය පිළිබඳ යථාර්ථය සංකීරණ මතුහා ස්වභාවයෙන් තිරුපාණය වන අන්දමින් කාලීන සමාජය හා ඒවිත විවාරකය කිරීමක් වැනි ය.

සාම්ප්‍රදායිකත්වයට යටත් ව ස්ත්‍රීය එනම් තොරා වරිතය තුළින් ද ස්ත්‍රී අයිතිවාසිකම් පිළිබඳ ප්‍රශ්නය, මානාන්වය පිළිගත් සමාජ සම්මුතින් ඉදිරියට යට තොකළ යුතු බව පෙන්වාදීමක් ද සිදු කෙරේයි. ස්ත්‍රීයට සිය ජ්‍යෙන්තයේ නිදහස, තොරා ගැනීම තුළ ඇති අයිතිය කොන්දේසිවලට යටත් තොවී ලැබිය යුතු බවත් මෙහි දී අනාවරණය කර දැක්වීම යථාර්ථවාදී ව පිළිගැනීමට හාර්තය කෙරේයි.

එමෙන් ම යථාර්ථවාදී නාට්‍යයක් වූ මෙහි වස්තු විෂය හා තේමාව සමකාලීන සමාජය තුළින් උකහා ගැනීම නිසා රට උවිත රාග ගෙලිය ලෙස තාත්ත්වික ගෙලිය යොදාගෙන ඇත. නාට්‍ය පෙළෙහි එන ගැටුම් වේදිකාව මත ප්‍රබල ව නිරුපණය කළ හැකි බව තොරා වෝවල්ඩ් සහ සෙසු වරිත නිරුපණයෙන් දැක්වේ. වරිතවල අභ්‍යන්තරික් වූ මතොෂාවයන් මතු කරන ආකාරයට රාගනයේ යෙදීම සහ නාට්‍යයේ සියලු සිදුවීම් නිව්‍ය අභ්‍යන්තරයේ දී සිදුවන බව මෙහි දී දැකගත හැකි ය.

එදා තොර්වියානු සමාජයේ ජ්‍යෙන් වූ ලවුරා නියලෙළ් තම කාන්තාවගේ සනා ජ්‍යෙන් තරාව ඇපුරින් නිර්මාණය කර ඇති මෙය, සමකාලීන කාන්තාව පදනම් කරගෙන නිවිම නිසා ප්‍රේක්ෂකයා තුළ තව ජ්‍යෙන දාෂ්ටීයක් අනිකර ගැනීමට බොහෝ දුරට ඉවහල් වේ. මධ්‍යම පන්තියේ විවාහක යුව්ලක් වන තොරා සහ වෝවල්ඩ් අතර ඇතිවන ගැටුම් තුළ ම මත්‍යාන්ත්වයට උරුම වූ සනාය හා නිදහස සොයා යැම පිළිබඳ තව ජ්‍යෙන දාෂ්ටීයක් අන්තර්ගත කිරීමට ක්‍රියා කිරීම ද යථාර්ථවාදී බව පෙන්නුම් කරයි.

උදා...-තොරා : "අපි දෙන්නගේ සාම්ප්‍රදායික ජ්‍යෙන සැබු වැට්මීමක් ඇති විවාහයක් වනතෙක් මම යන්නම් වෝවල්ඩ්"

තොරා සහ වෝවල්ඩ් විවාහ වී අට වසරකට පසු ව ඔවුන්ගේ විවාහය දෙදරා යාම පිළිබඳ සලකා බැලිය යුතු ය. රට ජේතුවන පොදුගලික සාධික විමසා බැලීම තුළින් අප ජ්‍යෙන්වන සමාජයේ ස්ත්‍රීන් පුරුෂයන් මූහුණ පා ඇති ගැටුපු පිළිබඳ විවරණාත්මක අවධානයක් යොමු කිරීමට හැකිවීම ද යථාර්ථවාදී ව ඉදිරිපත් කිරීමට ක්‍රියාකර ඇත. එමෙන් ම පවුල් ආර්ථික සංස්ථාවේ හැලුනුපැවිම තුළින් ජ්‍යෙන ප්‍රශ්නවලට විසඳුම් සෙවීමට සහ ඒ තුළ ගැටුමිකාරී බවත් ද මතු කරයි. එනම්,

හෙල්මර : "මම දෙන සල්ලි සරුව පිත්තලවලටයි, ගේ සරසන්ටයි වියදම් කරා ම මට වෙනතෙන ආයිත් පාරක් සල්ලි දෙන්න."

හෙල්මර තොරා සාජ්‍යා ව ගත්තෙන සාම්ප්‍රදායික සමාජ, සංස්කෘතික හා ආර්ථික යෝග්‍යාවේ වහෙලකු බවත් පෙන්වා දෙයි. අවසානයේ දී ග්‍යා ගිවිපුම් කඩ්දායියක තාග්ස්පාවි තැවත එවතු ලැබූ වේට මහුගේ නියම ආත්මරාජ්‍යතාම් ස්වරුපය හෙළිදරව් වන ආකාරයන්, දින සමාජ හරයන් හා පිරිහුණු මත්‍යාන්ත්වය පිළිනිමු කරන බවත් රුකඩි ගෙදර නාට්‍යය තුළින් යථාර්ථවාදී ව පෙන්වා දී ඇත.

## (ii) එම නාට්‍යයෙහි අනුගත පශ්චාත්-දාෂ්ටීමය කළාන ක්‍රමය

රුකඩි ගෙදර නාට්‍යයේ පශ්චාත් ආරම්භ වන්නේ ලින්ඩා මහත්මිය තොරා හමුවීමට පැමිණි මොහොන් සිට ය. එතැන් සිට තොරා විසින් තම අතින සිදුවීම් පිළිබඳ ව හෙළිදරව් කිරීම මෙහි දී විස්තර කෙරයි. වෝවල්ඩ් සහ තොරා අතර විවාහය සිදු වී රික කළකින් පසු වෝවල්ඩ් රස්සාවෙන් අස් වූ බවත්, උසස්වීමක් ලබා ගැනීමට තොහැකිවීමෙන් දිවා ර දෙකොහි ම වෙහෙසි වැඩිකටපුතුවල නිරතවීමන් සිදුවිය. එසින් ම වෝවල්ඩ් ලෙඛික් බවත පත්වීම නිසා ලෙඛි පුව අතට ගැනීම පදනා දකුණු පළාතකට යැම අවශ්‍ය විය. එනිසා ඉතාලියට ගොස් එහි අවුරුද්දක පමණ කාලයක් ගත කිරීමට සිදුවීමත්, ඒ ජේතු මත තමන්ගේ ආර්ථිකයට බොහෝ දුරට විශාල ප්‍රශ්න මතු වූ බවත් තොරා පවසා සිටින්නේ අනිතයේ තමන්ට විදින්නට වූ ප්‍රශ්න වර්තමානයට බලපෑමක් ඇතිකර ඇති බව පෙන්වාදීමට ය.

තොරාගේ දායාබර පියාණන්ගේ අභ්‍යන්තරයේ සමග තොරාට අත හිත දෙන්නට ද වෙනත් කෙනෙකු තොවූ බවත්, පියා ජ්‍යෙන් ව සිටිය දී මහුගේ පැප දුන් පිළිබඳ ව ද සොයා බැලීමට තොහැකි වූ බවත් තොරා ක්‍රියා සිටියි. වෝවල්ඩ්ගේ ලෙඛිවීමන් සමග ඇති වූ දුක්ඩීත හා ජ්‍යෙන්තයේ කටුක බව තොරා විසින් ලින්ඩා මහත්මියට ප්‍රකාශ කරන්නේ මහත් කනගාටු සහගත ව ය. රෝක් දොස්තර මහත්මා නිවසට පැමිණීම දිර්ස කාලීන ව පැවති අතර, වෝවල්ඩ් සමග සතුවීන් කරමින් සිට ගිය බවත්, තම දරුවන් ද සතුවීන් කාලය ගත කළ බවත් තුවුරා විසින් පවසා සිටින්නේ අනිතයේ දී වූ එවතින සිදුවීම්වලින් තම වර්තමානයට යම්කිසි සැනසීමක් උදා වී ඇති බව ඇයවීමට ය. එහෙත් ලින්ඩා මහත්මිය සමග තොරා පවසා සිටින කරමින් අතර වෝවල්ඩ් විසින් නිවාසී ව ගැනීමට හැකියාව ලැබුණේ තොරාගේ උත්සාහයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. පියාගෙන් මුදල් ගෙන වෝවල්ඩ්ගේ ලෙඛිට වියදම් කිරීමට තොසිනු අතර, තමා විසින් මුදල් සොයාගෙන ඒ සැම වියදමක් ම දරු බව ඇය පවසයි.

එමෙන් ම තම ස්වාමියාගේ රෝගය පුවතර ගැනීම මහත් වූ අපිරු කාර්යයක් බවට පත් වී තිබූ බවත්, දාස්තරවරුන් පවසා සිටි අවදානම පිළිබඳ ව ද දඩි කනස්සල්ලකින් යුතු ව නොරා ජයට මුදල් ගැනීමට කටයුතු යොදයි. එන් අනතුරු ව ඉතාමත් ක්‍රමවත් ආකාරයට අරපිරිමැයෙමෙන් යුත්ත ව එම මුදල් වියදම් කරයි. තම ස්වාමිපුරුෂයා සහ දරුවන් පිළිබඳ ව ද, තමාගේ උත්සාහය තුළින් වර්තමානය තුළ තමාට සතුවූ විය හැකි බව නොරා පවසන්නේ මෙසේ ය. “අපේ ලුමයිනුත් අපි වගේ ම සටිසක්තිය ඇතිව සහිපෙන් ඉත්තවා. (උචි පැන අන්පුඩි ගයයි.) තිශ්ටීන් තිශ්ටීන්, නිරෝගී ව සැපෙන් සිටිම ලොකු වාසනාවක් !” යනාදී වශයෙන් උන්ස් මහත්මිය සමග අනිත සිදුවීම් සනිටුහන් කරමින් නොරා විසින් කරනු ලබන අනිතාවර්ශනය පෑවාත් දාජ්ටී කථන කුමය අනුව සිදු වේ.

### (iii) රුකුඩී ගෙදර නාට්‍යයේ හාටිත සංකේත නාට්‍යයේ අන්තර්ගතයට දක්වන සඛැදනාව

රුකුඩී ගෙදර නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය තුළින් ප්‍රේෂ්ඨකයාට ගෙන එනු ලබන්නේ ඉතාමත් විනෝදයෙන් සහ ප්‍රීතියෙන් සිටිනු ලබන නොරා සහ වෝවල්ඩ් යන දෙදෙනාගේ ගාහස්ප් ජ්විතය රුකුඩී වෙත ලැගාවන සිදුවීම් සමුදායක එකතුවකි. ඒ අනුව මීට රුකුඩී ගෙදර යන තම හාටිත කිරීම තුළ ද එක්නරා සංකේතයක් පෙන්වා දෙයි. එනම් රුකුඩීයක් යනු ස්ථාවර ව පවතින හා පවත්වා ගැනීමට නොහැකි තත්ත්වයක් උද්ගත වන දෙයකි. එනම්, සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයේ රුකුඩීයක් යනුවෙන් පවසන්නේ එහි තිසිම ආධ්‍යාත්මික පැවැත්මන් නොමැති වන හා සාමාජ සංස්ථාව තුළ ඇති අන් අයගෙන් විශේෂිත වූ අවිනිශ්චිත වූ බවක් ඇගැවීම සඳහා වූ ප්‍රකාශනයකි. එය නාට්‍යයේ අවසානය වෙතට ලැගාවීමේ ද නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය තුළින් මතා ව පැහැදිලි කෙරෙයි. මුළ දී නොරා පියා යටතේ තම පියාගේ මුදල්විලින් යැපෙමින් පුබෝපබෝගි ජ්විතයක් ගත කරයි. ආර්ථික ප්‍රශ්න හා මිල මුදල් පිළිබඳ අවබෝධයක් සහ අගහිතකම් පිළිබඳ වැටහිමක් ඇ තුළ නොමැත. වෝවල්ඩ් සමග ව්‍යවහාර වූ ඇ සිට ද නොරා, වෝවල්ඩ් යටතේ මහුගේ මිල මුදල් වියදම් කරමින් එහි බරපතලක් නොසොයා නොදාන කටයුතු කරයි. කුම බීම පමණක් නොව, ඇදුම පැලදුම්, ගමන් බීමන්, සාද පැවැත්වීම් ආදී සියල්ලක් තුළින් ම අඩුවක් ඇතැයි නොතේරන ඇය සෙල්ලම් කිරීල්ලයක් මෙන් නිදහස් හැසිරෙමින් කටයුතු කරයි.

නත්තල සැමැරීම සඳහා ඉතා සතුවක් කටයුතු කරයි. එහි දී නත්තල් ගස බාහිර පෙනුමෙන් සැකසුණු දෙයක් පමණි. එහි ආධ්‍යාත්මය තුළ ඇති කරන දෙයක් නොමැත. එය ද මෙහි සංකේතයක් සේ දක්විය හැකි ය. “මල දෙන සල්ලි සරුව එත්තලවලටයි ගේ සරසන්ටයි වියදම් කරාම මට වෙන්නේ ආයිත් පාරක් සල්ලි දෙන්ත.” මෙසේ වෝවල්ඩ් පවසා සිටින්නේ අස්ථිර දේ තුළින් නාට්‍යාලික හා සංකේතාත්මක වූ වින්දනයක් පමණක් ලබන බවකි. නොරා විසින් තරන්තලා නැවුම ඉදිරිපත් කරමින් සභුටට පත් වේ. එතුළින් නොරාගේ අභ්‍යන්තර වශයෙන් සංකිරණ වූ මනෝහාවය ප්‍රකට කරයි. එහි ද ඇත්තේ සංකේතාත්මක බවක් මිස ස්ථීරසාර වූ දෙයක් නොවේ. ව්‍යවහක කාන්තාවක් වශයෙන් ජ්විතයේ දී සපුරා ගත යුතු බොහෝ දේ තිබුණ ද නොරාගේ ජ්විතය කාන්තාවක වශයෙන් හැසිරෙන එක්තර සංකේතයක් පමණි.

තරන්තලා යනු දිවි මකුල්වෙකු හැසු කෙනෙකු තම හැඟීම විෂ දුරු කරගැනීම සඳහා තටන නැවුමකි. මෙහි දී නොරා නටන්නේ සෙල්ලම් ගෙය ව්‍යාපයෙන් තමා තුළ ඇති වූ විෂ දුරු කරගනු සඳහා ය. එයින් ලැබිය හැකි කාව්‍යමය අර්ථය වන්නේ එයයි. මේ සංකේතයෙන් මතු නොරා ලබන නිදහස එනම්, ඇ සෙල්ලම් ගෙයි ගත කළ ව්‍යාජ ජ්විතයෙන් දුරස් වී තම පොදුගැලීකත්වය ලබාගෙන පැසුණු පුද්ධියෙන් යුතු පිරිපුන් ගැහැනියක බවට පත්වීම හැඳවුනි. අනාගතයේ දී සිදුවීමට යන බේදවාවකය පිළිබඳ ව තවත් ඉගියක් දක්වීම සඳහා මෙහි දක්වා ඇති දාස්තර රැන්ක්ගේ කළ තුරුසිය සහිත නාම පත්‍රිකාව ද සංකේතාත්මක බවකින් ඉදිරිපත් කිරීමකි.

එමෙන් ම සියලු කරුණු හා ගැලුම්වල අවසානය තුළ කුමතුමයෙන් නොරා සහ වෝවල්ඩ් අතර වූ ව්‍යවහ ජ්විතයේ අක්‍රමිකතාව තුළින් දෙදෙනාට ම නොපෙනුන ගැටුපු සියල්ලක් ම උග්‍ර අනකට පමුණුවයි. එහි අවසන් තීරණය අරඹ දක්වන්නේ නොරාගේ ගෙදරින් පිට වී යාම සංකේතවත් කිරීම තුළින් ය. ප්‍රේෂ්ඨකයා මෙතෙක් වේලා බලා සිටි විවිධ පැනිකච්චාවල් මස්සේ හැලුහැජිම්වලට හාජනය වූ මෙහි කපාව තුළින් පුවුල් ජ්විතයේ එකට සිටි මව හා පියා අතරන් ඉන් පිඩාවකට පත්වන දරුවන් තුළත් ප්‍රශ්නාර්ථයක් ඇති කරයි. දරුවන්ට තම සියලු කටයුතුවල දී ලග සිටිය යුතු මව ගෙදරින් පිටවීම සංකේතවත් කරමින් නොරා පහත මාලයට පැමිණ නිවසට ඇතුළුවන දාර ව්‍යා දම්තින් නික්මී යයි. ඒ තුළ නාට්‍යයේ සියලු කරුණු අනාවරණය කරන ප්‍රධාන සංකේතයක් මෙන් ම වෝවල්ඩ්ගෙන් සහ දාජ්ටාවන්ගෙන් වෙන් වී යාම නාම වූ මතා බේදවාක අවස්ථාව ද පිළිසිඩු කරවයි.