

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය - 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination – August 2017
නාට්‍ය හා රැංගකලාව - සිංහල I / පැය තුනකී
Drama and Theatre - Sinhala I / Three hours

උපනයක්:

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

I කොටස

- O නිවැරදි පිළිතුරු තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියේ ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.
01. "ප්‍රාස්ංගික කළාවක් සංඛ්‍යා විය යුතු ය." යන නිර්ණායකය තහවුරු වීමට වඩාත් උචිත ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) පටිගත කළ සංඛ්‍යා හාවිත තොකළ යුතු ය.
 (2) වේදිකාවක් මත පමණක් ම රෙ දැක්වීය යුතු ය.
 (3) රෙ දැක්වන්නවුන් පමණක් සංඛ්‍යා විම ප්‍රමාණවත් ය.
 (4) රෙ දැක්වන්නවුන් මෙන් ම ජේක්ස්ක්‍යයන් ද සංඛ්‍යා විය යුතු ය.
 (5) ජේක්ස්ක්‍යයා, ක්ෂේක්‍යයා ව ප්‍රතිචාර දැක්වීම අවශ්‍ය ය. (.....)
02. මාරියස් පෙටිපා හා ලෙවී ඉවතෙනාව විසින් නර්තන රෘත්‍ය කරන ලද 'නට් තුළකර (Nut Cracker) කෘතිය' අයන් වන්නේ කුමන ප්‍රාස්ංගික කළාවකට ද?
 (1) ගිත නාටක (2) මැපරා (3) නාට්‍ය (4) මුදා නාට්‍ය (5) බැලේ (.....)
03. 'මැපරාව' සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) 'හංසවිල' මැපරාවකි.
 (2) මැපරාවහි, සංඛ්‍යාවට ප්‍රමුඛත්වය තො ලැබේ.
 (3) ඉතාලියේ මෙන් ම විනයේ ද ජනප්‍රිය කළාවකි.
 (4) කිසිවිටෙක කරා වස්තුවක් අන්තර්ගත තො වේ.
 (5) වර්තමානය වන විට හාවිතයෙන් ඉවත් ව ඇත. (.....)
04. 'කරදිය' හා 'නල දමයන්ති' මුදා නාට්‍ය දෙකෙහි නිර්මානවරුන්ගේ නාම නිවැරදි ව අනුපිළිවෙළින් සඳහන් පිළිතුරු තෝරන්න.
 (1) එස්. පණිභාරත සහ විතුසේන (2) වල්රා සහ විතුසේන (3) වල්රා සහ ජේමල්සිර කේමදාස
 (4) විතුසේන සහ කේමදාස (5) ජේමල්කාර එපිටවෙල සහ විතුසේන (.....)
05. 'ගිත නාටක' සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් නිවැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) ගායනයට විනා රැංගනයට ප්‍රමුඛත්වය හිමි තොවන කළාවකි.
 (2) පෙරදිග ගිත නාටකය කිසිවිටක බටහිර මැපරාවේ ආභාසය ලබා තැත.
 (3) කරා වස්තුවක් පදනම් ව ගොඩැනැගෙන්නේ තැත.
 (4) 'මනොහාරි' ජේමල්සිර කේමදාසගේ ගිත නාටකයකි.
 (5) 'දෙපානෝ' ඩබ්.ඩී. මකුලොලාල්වගේ පර්යේජනාත්මක ගිත නාටකයකි. (.....)
06. නාට්‍ය පෙළක් සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් අනුවිත ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) සංවාද හා රංගවිධාන අන්තර්ගත විය යුතු ය.
 (2) කරා වස්තුවක් තිබීම් අනිවාර්ය තො වේ.
 (3) කියවීමෙන් පමණක් වූව ද ආස්ථාදය ලැබිය හැකි ය.
 (4) වාචාර්ය ඉක්මවා හිය ව්‍යාජනාර්ථවත් හාජාවක් යෙදීම අනුවත් ය.
 (5) නාට්‍යයක් නිර්මාණය කළ හැකි විභව ගක්තියක් තිබිය යුතු ය. (.....)
07. ආභාරයාහිනයට අයන් අංග පමණක් අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
 (1) රුපණය, නාට්‍යපෙළ, පුස්ත, රංගාලෝකය (2) සංඛ්‍යා, රංග විධාන, අංග රෘතා, සංඛ්‍යාව
 (3) රංගාලෝකය, ආහරණ, රුපණය, අංග රෘතා (4) අංග රෘතා, අලංකාර, සංවාද, පුස්ත
 (5) පුස්ත, අලංකාර, අංග රෘතා, සංඛ්‍යාව (.....)
08. සාත්ත්වික හාව 04ක් නිවැරදි ව අන්තර්ගත වරණය තෝරන්න.
 (1) ස්තම්භ, රෝමාණ්ඩ්ව, වේපප්පේ, ස්වරහංග (2) ස්මෑනිය, අඹු, ප්‍රලය, රෝමාණ්ඩ්ව
 (3) ස්තම්භ, අඹු, වේපප්පේ, ග්ලානි (4) රෝමාණ්ඩ්ව, ස්වරහංග, නිදා, ගංකා
 (5) ග්ලානි, වේපප්පේ, අඹු, වෙවලරුණ (.....)

09. වියත්වී හෙවත් යොකාත්ම නාට්‍යයක මූලිකාංග හය ඇරිස්ටේටල් පෙළගස්වා ඇත්තේ වැදගත්කමේ අනුපිළිවෙළ අනුව ය. තිවුරුදී පෙළගැස්ම තෝරන්න.
- (1) වස්තුව, වින්තනය, වරිත, ප්‍රේක්ෂාව, සංගිතය, වාග් විලාසය
 - (2) වස්තුව, වරිත, වින්තනය, වාග් විලාසය, ප්‍රේක්ෂාව, සංගිතය
 - (3) වරිත, වස්තුව, වින්තනය, ප්‍රේක්ෂාව, වාග් විලාසය, සංගිතය
 - (4) වස්තුව, වරිත, වාග් විලාසය, වින්තනය, ප්‍රේක්ෂාව, සංගිතය
 - (5) වරිත, වස්තුව, වින්තනය, සංගිතය, ප්‍රේක්ෂාව, වාග් විලාසය
- (.....)
10. සංස්කෘත නාට්‍යයක අවස්ථා පක්ෂීලිකය සඳහන් ගොනුව තෝරන්න.
- (1) බේජ, බින්දු, පතාකා, ප්‍රකරී, කාරුය
 - (2) නම්, නම්ස්ස්ට්, නම්ස්ලේට්, නම්ගැස්, විමර්ශ
 - (3) ආරම්භ, ප්‍රයත්ත, ප්‍රාප්ත්‍යාණා, තියත්ත්ලප්‍රාප්ති, එලාගම
 - (4) මුබ, ප්‍රතිමුබ, ගැස්, අවමරු, උපසංහාත
 - (5) ව්‍යවසාය, විරෝධන, ප්‍රරෝධනා, විව්ලන, ආදාන
- (.....)
11. නාට්‍ය හෝ තිළිය රුපුන්යෙහි යෙදිය යුත්තේ බුද්ධිමය ප්‍රතිත්වාවක් දක්වන්නකු ලෙස විනා ආවේශයෙන් තොවන බව ප්‍රකාශ කළ නායායාවාර්යවරයා හා මහුගේ රුග රිතිය අන්තර්ගත පිළිතුර තෝරන්න.
- (1) කොන්ස්ට්‍රාන්ට් ස්ටැන්ස්ලාවුස්ක්විගේ තද්විධි කුමය
 - (2) බරෝවෝල්ට් බුන්ට්ටේගේ ආඩ්ඩන රුග රිතිය
 - (3) හරතමුනිගේ නාට්‍යභාස්තුයේ සඳහන් බාහාර රුගනය
 - (4) ඉපුම් අමිසවාගේ මානසික එළුමුම
 - (5) මෙයරහෝල්ඩ්ගේ ජෙත්ව යාන්ත්‍රණය
- (.....)
12. මර්බිස්ට්‍රාව, ප්‍රේක්ෂාලය සහ වේදිකාග්‍යනය යන අංගතුය සහිතව තිරමාණය වූ රුග තුමිය අන්තර්ගත රට / රටවල් වන්නේ,
- (1) රෝමය හා ප්‍රිසියයි.
 - (2) එංගලන්තය හා ප්‍රංශයයි.
 - (3) ප්‍රිසියයි.
 - (4) ප්‍රංශයයි.
 - (5) රෝමයයි.
- (.....)
13. ප්‍රොසිනියම් වේදිකාවක පසුතල ද්‍රැගන මැලීමට, රංගාලෝකය මගින් විශේෂ වෙනස්කම් කිරීමට, කාලය ඇගැවීමට උපකාරී වනුයේ පහත දැක්වෙන වේදිකා තිර අකුරින් කුමක් ද?
- (1) හරස් තිරය
 - (2) ගගනිකාව හෙවත් අහස් තිරය
 - (3) ප්‍රධාන තිරය
 - (4) පැති තිර
 - (5) පසුපස තිර
- (.....)
- O පහත සඳහන් වගුවෙහි ඇති දෙකක් බැහින් එක් නාට්‍යයකට අයත් වේ. ඒ ආශ්‍යයෙන් අංක 14 සිට 18 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | |
|-----------------------|------------------------------|
| A - සේෂ්ඨාව දේ මෙපුර | F - ආලේ බැන්ද මාගේ රම්‍ය වන් |
| B - දුලා නෙතුපුලා | G - දක්කාත් පද්මාවතී |
| C - රත්දර සිරියා පරදන | H - ප්‍රේමයෙන් මන රංගන වේ |
| D - සේෂ්ඨාන දේව පුරා | I - ගල්ලෙන බිඳාලා |
| E - වගුරට තරනිදු | J - මධ්‍යි ලපින තාරාවුන් |
14. පද්මාවතී කුරිනියේ හිත වන්නේ,
- (1) A සහ J ය.
 - (2) B සහ H ය.
 - (3) C සහ G ය.
 - (4) D සහ G ය..
 - (5) D සහ F ය.
- (.....)
15. කාලගෝල නාඩියෙහි හිත වන්නේ,
- (1) A සහ F ය.
 - (2) B සහ D ය.
 - (3) C සහ F ය.
 - (4) C සහ G ය.
 - (5) D සහ G ය.
- (.....)
16. මනමේ නාට්‍යයේ හිත වන්නේ,
- (1) B සහ H ය.
 - (2) C සහ F ය.
 - (3) D සහ I ය.
 - (4) E සහ I ය.
 - (5) E සහ H ය.
- (.....)
17. සිංහබාහු නාට්‍යයේ හිත වන්නේ,
- (1) A සහ I ය.
 - (2) E සහ I ය.
 - (3) F සහ G ය.
 - (4) G සහ I ය.
 - (5) H සහ I ය.
- (.....)
18. තාරාවෝ ඉහිලෙකි නාට්‍යයේ හිත වන්නේ,
- (1) A සහ D ය.
 - (2) B සහ I ය.
 - (3) D සහ I ය.
 - (4) F සහ I ය.
 - (5) A සහ J ය.
- (.....)
19. පහත සඳහන් විදුලි පහන් අකුරින් වේදිකාව මත නාට්‍ය පසුපස මගින් කරවීමට භාවිත කරන්නේ කුමන පහන් වර්ගය ද?
- (1) ස්ටෝකි පහන
 - (2) ගොලෝස්පොටි පහන
 - (3) ස්පොටි පහන
 - (4) බුෂ්ටින් පහන
 - (5) වර්ණ වතුය
- (.....)

20. තත්ත්වානුරූපී නාට්‍යක රංගලෝකයෙන් උපරිම ප්‍රයෝගනයක් ගැනීම සඳහා අනුගමනය කළ යුතු කරුණු පහත දැක්වේ. එට යෝගා නොවන පිළිතුර තෝරන්න.
- (1) වේදිකාවේ ගැනුර රසිකයාට දැනෙන්නට සැලැස්වීම
 - (2) අවස්ථා තීවු කිරීම සඳහා උදව් කරගැනීම
 - (3) පසුතල හා ඇදුම් සඳහා දීප්තිමත් වර්ණ යොදා ආලෝකය පරාවර්තනය කරවීම
 - (4) තත්ත්වානුරූපී මායාව ඇති කරගැනීමට උපයෝගී කරවීම
 - (5) නාට්‍ය ජවනිකා හා අංක වශයෙන් බෙදා ගැනීමට උදව් කරගැනීම (.....)
21. ජපානයේ තෝර නාට්‍ය සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අනුරිත් වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) තෝර වේදිකාව වහලක් සහිත ය.
 - (2) සෙඳම් මොනොකියෝගේ ප්‍රමිකයෙන් තෝර සිද්ධාන්ත අන්තර්ගත කානියයි.
 - (3) තෝර නාට්‍යක් ජෝ, හා, ක්සු යන කොටස් තුනකින් සමන්විත ය.
 - (4) තෝර නාට්‍යයේ ප්‍රධාන නළවා හා දෙවන නළවා ජිතෙ සහ ජිතෙ ත්සුරේ වශයෙන් හැඳින්වේ.
 - (5) වෙස්මුහුණු හාවිත කෙරේ. (.....)
22. ජපානයේ කුඩා නාට්‍යයට සම්බන්ධ පහත සඳහන් පාරිභාෂික පද අනුරිත් අංග රචනා සම්බන්ධ පදය තෝරන්න.
- (1) සෙරිදේෂී
 - (2) නොමුත්සුමදාරී
 - (3) ජ්දයීමොනො
 - (4) කුමදාරී
 - (5) තියොමොනො (.....)

O පහත සඳහන් පාරිභාෂික පද උපයෝගී කරගෙන අංක 23 සිට 29 දක්වා ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.

A -	පරික්ලේපන ගක්කිය	H -	එක්සිර නාටක	O -	ප්‍රබ්‍රහාන වස්තුව
B -	ලාලිතතයෙන් යුත් අංග වින්‍යාස	I -	චිත්‍රමධ්‍ය ගායනා	P -	යප්පර්පලවාදය
C -	ප්‍රස්තාවනාව (ප්‍රවේශ ප්‍රකාශය)	J -	රුපක	Q -	ඡපිබේරස්
D -	ක්වන්නම් කියෙක්සුගා	K -	මානසික ඒකාග්‍රතාව	R -	ආන්මහාජණ
E -	සබකෝලයෙන් තොරවීම	L -	හමිගකරි	S -	සකලජන
F -	ආමුඩය	M -	සංදර්ජන රථ	T -	මන්තරගත
G -	කක්ෂනා විභාගය	N -	ස්වාභාවික ව්‍යදය	U -	රෝමැන්ටික්වාදය

23. රුපණය හා සම්බන්ධ වන්නේ
- (1) A, K හා R ය. (2) A, E හා K ය. (3) B, H හා N ය. (4) E, H හා N ය. (5) K, N හා R ය. (.....)
24. නාට්‍ය රිති වශයෙන් සැලැකෙන්නේ,
- (1) B, J හා U ය. (2) J, N හා P ය. (3) N, P හා U ය. (4) N, O හා P ය. (5) B, G හා U ය. (.....)
25. මධ්‍යකාලීන නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) H, M හා S ය. (2) C, G හා H ය. (3) H, L හා T ය. (4) D, L හා S ය. (5) H, Q හා S ය. (.....)
26. සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) C, F හා J ය. (2) B, J හා K ය. (3) F, J හා U ය. (4) J, O හා P ය. (5) F, J හා O ය. (.....)
27. ජපන් නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) D, M හා R ය. (2) F, H හා T ය. (3) L, Q හා T ය. (4) D, L හා T ය. (5) M, R හා T ය. (.....)
28. ග්‍රීක නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) J, K හා M ය. (2) L, Q හා T ය. (3) C, I හා Q ය. (4) A, G හා J ය. (5) C, Q හා R ය. (.....)
29. නාට්‍යධර්මී රිතිය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
- (1) G, J හා R ය. (2) B, G හා R ය. (3) C, F හා J ය. (4) E, G හා R ය. (5) G, J හා U ය. (.....)
30. අහිජානාගානුන්තලයේ සත්වැනි අංකයෙන් කුඩාගැනීවෙනුයේ කුමන රසයක් ද?
- (1) ගංගාර රසය (2) අද්භුත රසය (3) බිහත්ස රසය (4) හයානක රසය (5) වීර රසය (.....)
31. නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයා පිළිබඳ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අනුරිත් කුපුණුපු ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- (1) නාට්‍ය පිටපතක් තම අහිමතය පරිදී අර්ථකථනය කිරීමට අධ්‍යක්ෂවරයාට ඉඩක් තැත.
 - (2) සුනුදාර සංස්කෘත නාට්‍යයේ අධ්‍යක්ෂවරයා ලෙස සැලකිණි.
 - (3) නාට්‍ය නිෂ්පාදනය සම්බන්ධ මූලික වගකීම දරන්නා ය.
 - (4) අධ්‍යක්ෂ, නිෂ්පාදක හා පෙළ රචකයා එක් පුද්ගලයකු විය හැකි ය.
 - (5) නිෂ්පාදන ත්‍රියාවලියේ ද විවිධ ශේෂීන් සමග සහයෝගයෙන් ත්‍රියා කළ යුතු ය. (.....)

32. පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් ශ්‍රී ක හා එම්ප්‍රේස්බෙතින නාට්‍ය වර්ග දෙකට පොදු තොට්‍යන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) නාට්‍ය දෙව්රය ම දහවල් කාලයේ රු දක්වීමේ.
 (2) වෘත්තානුකූල බස් වහරක් හාවිත වේ.
 (3) ස්ත්‍රීනු රංගනයට සහභාගි තොට්‍යන වේ.
 (4) එම්මහන් රංගණුමියක් හාවිත වේ.
 (5) බෙද්දීය විරයෙක් සිටී.
)
33. ශ්‍රී ක හා සංස්කෘත යන නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය දෙකට පොදු තොට්‍යන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) සම්ප්‍රදාය ද්වැයෙහි ම ප්‍රබ්‍රාහ්ම වස්තු හාවිත කෙරේ.
 (2) වස්තුවෙහි මුඛ්‍ය අහිප්‍රාය රස නිෂ්පත්තිය වේ.
 (3) සම්ප්‍රදාය ද්වැයෙහි ම ආත්මහාජාත හාවිත වේ.
 (4) තේත්තා හෙවත් නායක වරිතයක් ඇත.
 (5) නාට්‍යධර්ම සම්ප්‍රදායට බර ය.
)
34. පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් ක්ෂේත්‍රීක නිරුපණයක් සාර්ථක වීමට අදාළ තොට්‍යන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) විනාඩි 10ක් වැනි කාලයක් ඇතුළත ගොඩනගාගත පුතු වීම
 (2) ලැබේ ඇති කාලය හා අවකාශය උච්ච ලෙස හාවිත කිරීම
 (3) ක්ෂේත්‍රීක ව මාත්‍රකාවක් තෝරාගැනීම
 (4) ක්ෂේත්‍රීක නිරුපණ හා අනුකරණය පිළිබඳ පරිවාසින් යුතු වීම
 (5) කළින් සකසාගත් පිටපතක් මත රංගනය ගොඩනගා ගැනීම
)
35. 'රංගණුම් පාලක' සම්බන්ධ පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් තොගුලපෙන පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) මොඩු ඇතැම් විට වේදිකා පාලක හෝ රංගණුම් කළමනාකරු ලෙස හැදින්වේ.
 (2) නාට්‍යයේ සැම පුහුණුවේම් වාරයකට ම සහභාගි වීම අවශ්‍ය වේ.
 (3) නාට්‍ය රු දක්වීමට සම්බන්ධ සියලු පාර්ශ්ව කළමනාකරණය කළ යුතු ය.
 (4) ඉතා සාර්ථක නාට්‍යයක් ව්‍යව ද අකාර්යක්ෂම රංගණුම් පාලනයකින් අසාර්ථක විය හැකි ය.
 (5) මොඩුගේ සේවය අවශ්‍ය වන්නේ නාට්‍යය වේදිකාගත කිරීමේ දී ය.
)
36. ජායාරුපයේ දැක්වෙන පහන් විරය ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
- (1) බාරා පහන
 (2) තිත් පහන
 (3) අල්ට්‍රා වයලට් පහන
 (4) බැටින් හෙවත් ස්ට්‍රේප් පහන
 (5) පුමෙක්ෂ පහන
)



මුල්කෘතිය	රවකය	අනුවර්තනය/පරිවර්තනය	අනුවර්තකයා/පරිවර්තකයා
A	සොගොක්ලිස්	බෙරහඩ	බන්දුල ජයවර්ධන
රන් ගෝ යුවර වයින්	රේකුනි	රෝමය ගිනි ගනී	B
ද ග්ලාස් මිනාජරි	C	අහස් මාලිගා	හෙන්රි ජයසේන
මාලාරියා	ඡ්ලුට්‍රුටස්	D	මර්ලින් පිරිස්

37. 'A' අකුරට අදාළ මුල්කෘතිය වන්නේ,
 (1) ඉක්නේවිවායි ය.
 (2) පොටියස් ය.
 (3) කුක්ලොප්ස් ය.
 (4) දික්වුවොවිල්ංකොයි ය.
 (5) ලයිකර්ගස් ය.
)
38. 'B' අකුරට අදාළ රවකයා වන්නේ,
 (1) පරානුම නිරිඥල්ල ය.
 (2) ජයන්ත වන්දුසිරි ය.
 (3) එම්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල
 (4) හෙන්රි ජයසේන ය.
 (5) එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල
)
39. 'C' අකුරට අදාළ අනුවර්තනය/පරිවර්තනය වන්නේ,
 (1) සැමුවල් බෙකට් ය.
 (2) වෙනසී විලියම්ස් ය.
 (3) පුරීන් ඩිනිල් ය.
 (4) ආතර මිලර් ය.
 (5) බන්දුල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල එන්ඩ්ල
)
40. 'D' අකුරට අදාළ අනුවර්තකයා/පරිවර්තකයා වන්නේ,
 (1) පුරාභේරුකාර සෙබලා ය.
 (2) නොල්මන් ගෙදර ය.
 (3) නප්පංසකයා ය.
 (4) කහවණු මුවිටය ය.
 (5) කාසිනා ය.
)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය, 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2017
නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල I
Drama and Theatre - Sinhala I

II කොටස

උපදෙස්:

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

A - කොටස

01. (i) නාට්‍යයක ගැටුම් අවස්ථාවක් නිර්මාණය කිරීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු කරුණු හතරක් දක්වන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) මබ ඉහත (i) හි දක්වූ කරුණු අතුරින් දෙකක් නාට්‍ය පෙළකින් නිදසුන් දක්වමින් සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) මබ ඉහත (ii) පිළිතුරෙහි නිදසුන් ලෙස ගත් නාට්‍ය කෘතියෙහි සාර්ථක-අසාර්ථකභාවය කෙරෙහි ගැටුම් අවස්ථාව බලපා ඇති අයුරු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
02. (i) නෑත්ත, නෑත්ත යනු කවරේ දැයි කෙටියෙන් ලියා දක්වන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) නාට්‍ය හැර සෙසු ප්‍රාසාංගික කළා විෂයෙහි නෑත්ත හා නෑත්තයෙහි උපයෝගිතාව පහදන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) නෑත්ත හා නෑත්ත ඉක්මවා-යාමට නාට්‍යයට ඇති විශේෂ හැකියාව පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
03. (i) 'අනුතරණය' හා 'සමාරෝපය' යන පද පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) රුපණ කාර්යයේ ලා සමාරෝපය වැදගත් සේ සලකන රංග රිතියක් හඳුන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) නාට්‍යධර්මී රංග ගෙවුලියට අනුව රුපණයේ යෙදීමේ දී සමාරෝපය අවශ්‍ය සාධකයක් වන්නේ දැයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06යි.)

B - කොටස

04. (i) සංස්කෘත නාට්‍යයේ වේදිකාව මත නිරුපණය තොකළ යුතු යැයි හරතමුනි විසින් සඳහන් කරනු ලැබේ ඇති කරුණු හතරක් ලියන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) එසේ වේදිකාව මත නිරුපණය තොකුරෙන දී ප්‍රේක්ෂකයාට දන ගැනීමට සලස්වනු ලබන නාට්‍ය ප්‍රයෝග පහක් ලියන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) ඉහත (ii) පිළිතුරෙහි මබ සඳහන් කළ නාට්‍ය ප්‍රයෝග දෙකක් පිළිබඳ නිදසුන් සහිත විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
05. (i) ජපානයේ 'නො' සහ 'කුබුකි' වේදිකාවලට ආවේණික වූ, 'ප්‍රොසීනියම්' වේදිකාවේ දක්නට තොලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණ හතරක් ලියන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) ඉහත (i) පිළිතුරෙහි මබ සඳහන් කළ ලක්ෂණ දෙකක් පිළිබඳ විස්තරයක් කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) 'ප්‍රොසීනියම්' වේදිකාවට තොමැති, 'නො' සහ 'කුබුකි' වේදිකා සතු ගක්‍රනා පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
06. (i) ශ්‍රී ක ගෝකාන්ම හෙවත් විරෝධී නාට්‍යයකින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ජනනය කිරීමට අපේක්ෂා කැරෙන හාව කෙටියෙන් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
- (ii) ඉහත (i) ව අදාළ ව මබ සඳහන් කළ හාව ජනනය විම සඳහා කාලා වස්තුව ගොඩනැගීමේ දී කාලීන අනුගමනය කළ යුතු හිල්පිය කරුණු හතරක් පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
- (iii) ඉහත (ii) පිළිතුරෙහි මබ සඳහන් කළ හිල්පිය කරුණු අන්තර්ගත ශ්‍රී විවාර කෘතිය හා එහි කතුවරයා පිළිබඳ සමාලෝචනයක් කරන්න. (ලකුණු 06යි.)

අධ්‍යයන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්‍ය පෙළ) විභාගය, 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2017
නාට්‍ය හා රෝගකලාව - සිංහල II / පැය කුනකී
Drama and Theatre - Sinhala II / Three hours

උපයේ:

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

I කොටස

- O එක් එක් ප්‍රශ්නයට අදාළ නිවැරදි පිළිතුරු තෝරා, එහි අංකය ඉදිරියෙන් ඇති වර්හන තුළ ලියන්න.
01. නාඩියමේ ඉෂ්ට දේවතාරාධනාව හැඳින්වෙන වෙනත් නාම වන්නේ,
 (1) කියා නටන සිංදුව, වවනේ සහ පුරුණ විරිදුව ය. (2) පොතේ ඉන්නිසය, තරශය සහ විරිදුව ය.
 (3) කියා නටන සිංදුව, මූලාරමිහය සහ පුරුණ විරිදුව ය. (4) පොතේ ක්විය, මූලාරමිහය සහ පුරුණ විරිදුව ය.
 (5) තරශය, මූලාරමිහය සහ පොතේ ක්විය ය. (.....)
02. ඉදිරිවිර සරව්වන්දු නාඩියමේ පිය රැඟ යෙලියට උකනාගෙන ඇති අංග වන්නේ,
 (1) සේල්ලං ලමා, හඩ දුත්‍යා, බහුබ්‍රිත්‍යා සහ පොතේ ඉන්නිසය ය.
 (2) අනාගතවක්තා, අනිතවක්තා, පොතේගුරු සහ තරශය ය.
 (3) ඉෂ්ට දේවතාරාධනාය, පොතේගුරු, පොතේ ඉන්නිසය සහ තරශය ය.
 (4) වවනේ, පුරුණ විරිදුව, ඉෂ්ටදේවතාරාධනාය සහ තරශය ය.
 (5) සේල්ලපිල්ල, බෙරකාරයෝ, විරිදුව සහ බහුබ්‍රිත්‍යා ය. (.....)
03. උපත් කතාවට අනුව මුල්වරට කෝලම් වෙස් මුහුණු සාදන ලද්දේ මින් කවරකු විසින් ද?
 (1) මහා සම්මත රජු (2) ගනු දේවීන්ද්‍රයා
 (3) රෝග්වර දෙවියා (4) මහා සම්මත රජ බිසව
 (5) විශ්වකර්ම දිවන පුත්‍රයා (.....)
04. කිහි කප දේශීස් - වැදි පිනස් නාසේ
 සිද්ධ ගොස් නාසේ - සැරව ලේ කුණු නිතර වැශීස්
 ඉහත සඳහන් පදනයෙන් හඳුන්වා දෙන කෝලම් වරිනය වන්නේ,
 (1) ජේඩ් විදානේ ය. (2) අන්බේර කෝලම ය.
 (3) සේවා කෝලම ය. (4) නොංවී කෝලම ය.
 (5) ලෙන්විනා කෝලම ය. (.....)
- O පහත දෑක්වෙන තුරුන් නාට්‍ය නාට්‍යවල නාම ආශ්‍යයෙන් අංක 05 සිට 07 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|--------------|------------------|--------------|
| A - රෝගීනා | D - උච්චාන්තිලකා | G - නාගානන්ද |
| B - මත්‍යාලෝ | E - සිංහබාහු | H - පරාහව |
| C - සිරිසයගෝ | F - දස්කොන්ස් | I - විදුර |
05. සි. දොන් බඳ්‍යියන්ගේ නාට්‍ය නිර්මාණ වන්නේ,
 (1) A, D හා E ය. (2) A, C හා D ය. (3) C, E හා F ය. (4) C, D හා E ය. (5) D, E හා F ය. (.....)
06. මාල්ජ බියස්ගේ නිර්මාණ වන්නේ,
 (1) B, C හා D ය. (2) B, G හා I ය. (3) B, F හා I ය. (4) C, G හා H ය. (5) G, H හා I ය. (.....)
07. ජේන් ද සිල්වාගේ නිර්මාණ වන්නේ,
 (1) A, C හා E ය. (2) C, D හා E ය. (3) D, E හා F ය. (4) C, F හා H ය. (5) B, F හා H ය. (.....)
08. පාස්කු නාට්‍යයෙන් නිරුපණය වන අවස්ථා පිළිබඳව කියුවෙන පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අනුරින් තොගැලුපෙන පිළිතුරු තෝරාන්න.
 (1) ජේපුස් වහනසේ සිය ග්‍රාවකයන් සමග අවසාන හෝරනය වැළදීම
 (2) ගෙතසෙකමෙනි උයනට ගොස් යාවින්දා කිරීම
 (3) ජ්‍යාස් විසින් පාවාදෙනු ලැබීම
 (4) සිර බන්ධනයට නියම වීම
 (5) පුදෙවී ප්‍රාක්‍යන් හා රෝගීනා ප්‍රාක්‍යන් ඉදිරියේ සමාව ලැබීම (.....)

- O පහත සඳහන් තොරතුරු ඇසුරෙන් අංක 09 සිට 15 තේක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|----------------|-------------------|-----------------------|
| A - මෙලෙයි යකා | F - දේවදුතයා | K - මැණික්පාල ගාන්තිය |
| B - හික්පුව | G - ඉරුගල් බණ්ඩාර | L - තැල්පත් |
| C - මිලියු | H - මඩ්බිස යාගය | M - ගද්දහ |
| D - යෝරුසලම | I - සූරුවම | N - නාගසේන |
| E - පරසි | J - ඉන්දරසභා | |
09. පාස්කු නාට්‍ය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) E හා F ය. (2) D හා I ය. (3) I හා J ය. (4) I හා L ය. (5) J හා L ය. (.....)
10. තුරුති හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) E හා J ය. (2) D හා J ය. (3) E හා I ය. (4) D හා I ය. (5) I හා F ය. (.....)
11. ආලවක දමනය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා F ය. (2) C හා M ය. (3) B හා M ය. (4) F හා M ය. (5) L හා N ය. (.....)
12. සූචීසි විවරණය හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා F ය. (2) B හා L ය. (3) F හා N ය. (4) F හා L ය. (5) B හා M ය. (.....)
13. බොද්ධ ප්‍රජාකර්මයක් හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) B හා M ය. (2) E හා F ය. (3) C හා M ය. (4) F හා L ය. (5) C හා N ය. (.....)
14. උඩරට පළාතේ ප්‍රවලිත ගාන්තිකර්මයක් හා සම්බන්ධ වන්නේ,
 (1) A හා G ය. (2) F හා M ය. (3) E හා L ය. (4) F හා N ය. (5) L හා N ය. (.....)
15. පහතරට සුනියම් යාගය හැඳින්වෙන වෙනත් නාම දෙකක් වන්නේ,
 (1) A හා M ය. (2) H හා K ය. (3) F හා L ය. (4) E හා M ය. (5) B හා M ය. (.....)
16. R.එල්.සී. ලුබොවයික් ශ්‍රී ලංකාවේ නිෂ්පාදනය කළ ප්‍රථම නාට්‍යය වන්නේ,
 (1) ජ්ලුට්ටස්ගේ 'ද විවිත්ස' ය.
 (2) කාලෝ ගොඩිගොනිගේ 'ද සරවන්ට් මල වූ මාස්ටරස්' ය.
 (3) සෙරිඛන්ගේ 'ද රයිවල්ස්' ය.
 (4) ස්පාජ්ජු රාතික ක්වින්ටරෝ සහෝදරයන්ගේ 'වෙයා විමෙන් රුල්' ය.
 (5) මොලියෝගේ 'ඉමැජ්නරි ඉන්වැලිඩ්' ය. (.....)
17. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයිය සිංහල සම්තිය 1951 නිෂ්පාදනය කළ ඇත්ත්වන් වෙකොවිගේ නාට්‍ය තුන වන්නේ,
 (1) වෙරි උයන, මුහුදු ලිහිණියා සහ මුදලාලිගේ පෙරලිය ය.
 (2) මගුල් ප්‍රස්තාව, ඉඩේ වෙදා සහ යමයාගේ තීන්දුව ය.
 (3) හැංගිහොරා, මැනේපර් සහ යන්තම් බේරුණා ය.
 (4) වැරදුණු දිගය, මගුල් ප්‍රස්තාව සහ වළහා ය.
 (5) මැනේපර්, මගුල් ප්‍රස්තාව සහ වළහා ය. (.....)
18. පහත සඳහන් පිළිතුරු අතුරින් 'විටර්' හා 'මිනර්වා' නාට්‍යවලට සම්බන්ධ වූ නාට්‍යකරුවන් ඇතුළත් පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) එදිරිවිර සරවිතන්ද, R.එල්.සී. ලුබොවයික් (2) වාල්ස් ඩියස්, සී.දොන් බස්තියන්
 (3) ඩී.ඩී.චිඩි. ජයමාන්න, සිරිසේන විමලවිර (4) ඩිඩ්.බී. මකුලොලාලව, උම්මසිර කේමදාස
 (5) නිශ්චාල් ජ්‍යෙෂ්ඨ, විතුෂේන (.....)
19. ශ්‍රී ලංකාවේ දෙමළ නාට්‍ය කළාව සම්බන්ධ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශ අතුරින් වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) තුනකා දෙමළ වේදිකාවට දේශපාලන නාට්‍ය හඳුන්වා දුන්නේ කණ්ඩායිලිල්ලේ ය.
 (2) වෙළඳාලිංගම විසින් 'ලංකා සුබෝධ විලාස සහා' නමින් දෙමළ නාට්‍ය කණ්ඩායිලියක් සංවිධානය කරන ලදී.
 (3) නාට්‍යවුකුත්තුවලින් වෙනස් වූ ස්වාහාවික රෝග ක්‍රම දෙමළ නාට්‍යකරුවන් විසින් අනුගමනය කරන ලදී.
 (4) ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය දෙමළ නාට්‍ය කළාව සම්බන්ධයෙන් දායකත්වයක් නො දැක්වී ය.
 (5) එස්.විද්‍යානන්දන් දෙමළ නාට්‍ය කළාවට මෙන් ම පොදුවේ ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය කළාවට සිය දායකත්වය ලබා දුනී. (.....)

20. 'රාජ්‍යන්සන්' නාට්‍යය සම්බන්ධ පහත පදනම් ප්‍රකාශ අතුරින් වැරදි ප්‍රකාශය තෝරන්න.
- කාන්තා වරිත, පිරිමින් විසින් රෘපාන ලදී.
 - රාජ්‍යන්සන් පදනම් කොට ගත්ත ද සිතාගේ වරිතය ඇතුළන් නො වී ය.
 - මුල් ම දෙමළ ස්වතන්තු නාට්‍යයයි.
 - 1964 දී එස්. විද්‍යානත්දන් මෙම නාට්‍ය රචනා කළේ ය.
 - සාම්ප්‍රදායික ව්‍යවේදී ගෙෂලියේ ආහාසය ලබා ඇතු. (.....)
21. සින්දු බැංකිමතුන් දිපාවලී උත්සවය සමරන්නේ කවර කරුණක් උදෙසා දැයි පහත දක්වෙන පිළිතුරු අතුරින් තෝරන්න.
- දුර්ගා, ලක්ෂ්මී හා සරස්වතී අතර අරගලය පදනම්ව ය.
 - නරකාපුරගේ මරණය සැමරීම පිණිස ය.
 - විෂ්ණු හා බුහ්මා අතර වඩා උසස් පුද්ගලයා කවුරු දැයි ඇතිවූ වාදය සැමරීමට ය.
 - සුරය වන්දනය පිණිස ය.
 - සුළුකත්වය අපේක්ෂාවෙනි. (.....)
- O පහත දක්වෙන මාත්‍රකා 'ආගුයෙන්' අංක 21 සිට 25 තෙක් ප්‍රශ්නවලට පිළිතුරු සපයන්න.
- | | | |
|-----------------------|---------------------|-----------------|
| A - සුබ සහ යස | F - ගුරුතුරුව | K - පරපුපුවේ |
| B - මධුර ජවනිකා | G - දෙවැනි මහින්ද | L - පළිගු රෙන |
| C - තලමල පිපිලා | H - ආනන්ද ජවනිකා | M - දේශ කතිරිනා |
| D - ගොඩ් උත්තැහේ එනකං | I - රහිනෝසිරස් | N - අන්දරේලා |
| E - හිරු දහසක් | J - වෙළෙන්දාගේ මරණය | O - ගජමන් පුවත |
22. එළිභාසික මූලාශ්‍ය පදනම් කරගත් කෙති තුන වන්නේ,
- A, C හා E ය. (2) A, G හා M ය. (3) A, K හා N ය. (4) B, G හා O ය. (5) E, H හා M ය. (.....)
23. අසම්මත (අැබිසර්චි) නාට්‍ය තුනක් වන්නේ,
- D, I හා K ය. (2) B, E හා I ය. (3) D, J හා K ය. (4) E, I හා K ය. (5) D, E හා I ය. (.....)
24. ඇමෙරිකානු අනුවර්තන නාට්‍ය තුන වන්නේ,
- D, E හා K ය. (2) E, J හා K ය. (3) E, J හා L ය. (4) D, I හා L ය. (5) I, J හා L ය. (.....)
25. වාර්තා රංගයට අයත් නාට්‍ය තුන වන්නේ,
- A, C හා N ය. (2) E, H හා O ය. (3) B, E හා K ය. (4) C, H හා N ය. (5) B, H හා O ය. (.....)
26. ජයලන් මතෝරන්හාගේ නාට්‍ය වන්නේ,
- C, F හා G ය. (2) C, E හා N ය. (3) F, G හා M ය. (4) C, F හා N ය. (5) F, H හා N ය. (.....)
27. සුබ සහ යස නාට්‍යයේ දෙවැනි ජවනිකාව අවසානයට එන පහත පදනම් ආත්මහාජ්‍යය කවර වරිතයක් විසින් කරන ලද්දක් ද?
- 'ම මගේ හිතට හරි නෑ. සිද්ධවේගන යන දේවල්. දෙන්නා සහේදරයේ සහේදරයේ විතරන් නොවේ. රාජ ලේ ගැවිලාවන් නෑ.'
- තුන්වැනි ඇමති (2) මහ ඇමති (3) දායිය (4) සේවිකාව (5) සුමිත්ත (.....)
28. උදයන රජ් ප්‍රකාශ කරන්නේ හස්තිකාන්ත මත්තරය කුමන ගාස්තුයට අයත් වුවක් බව ද?
- සතුන් හිලේ කිරීමේ ගාස්තුයට (2) පුද ගාස්තුයට
 - සංගිත ගාස්තුයට (4) ව්‍යාස්තු ගාස්තුයට
 - මෙහෙන ගාස්තුයට (5) (.....)
29. ප්‍රලියස් සිසර නාට්‍යයේ තුන්වැනි අංකයේ තුන්වැනි දර්ශනයේ රෝම නාගරිකයන් විසින් සාතනය කරනු ලබන්නේ කවර තැනැත්තා ද?
- පබලියස් (2) ගේල්වියස් (3) මරුලස් (4) සින්තා (5) ආවේෂිතයා (.....)
30. "සද්ධේද් නම් වැඩිය හා දැයලිල්ලක් නම් තවත් නෑ මිනිවුලක් වගේ තිශ්වලයි. අරකිට එන්න ඉඩ අරින්න ද? ඒක හොඳ ද? මං හිතන්නේ ඒකී ආයිත් දැගලනවා කියල. නෑ දත් ඉතින් මොකක්ද කරන්න තියෙන හොඳම වැශේ? අරකි ඇතුළට ආවාත් සැකුයක් නැතිව ම මගේ හාර්යාවට කතා කරනවා"
- ඉහත පදනම් ප්‍රකාශය අත්තරගත නාට්‍යය හා එය ඉදිරිපත් කරන වරිතය තෝරන්න.
- රුක්ඩ ගෙදර නාට්‍යයේ හෙල්ම (2) හැම්ලට් නාට්‍යයේ හැම්ලට් කුමාරයා
 - ඇන්ටිග්නී නාට්‍යයේ ත්‍රියෙන් (4) මතෙලෝ නාට්‍යයේ ඔතෙලෝ
 - ප්‍රලියස් සිසර නාට්‍යයේ බිරුටස් (5) (.....)

31. මතෙලෝ පවසන්නේ ලේඛ්පුව තම මවට ලැබූණේ කවරකුගෙන් කියා ද?
 (1) සිය පියාගෙන් (2) සහිපුස් වැසියෙකුගෙන්
 (3) රජීජ්‍ය මායාකාරියකගෙන් (4) පරමිපරාවෙන්
 (5) මිතුරියකගෙන්)
32. "අද ගොස් පුදුසුන වෙතට, තිසුණු පිහිය ද, ගෙනතින අදුර වසන විට අද නෙත් මළගිය පුතුන් අමතා අවසන් භුෂ්ම සමඟින - ගාප කළා අද සාතක මබට" ඇත්තියෙන් නාට්‍යය සඳහන් සංවාදය නික්මෙනුයේ කාගේ මුළුන් ද?
 (1) ගායන වෘත්තිය (2) නායක ගායකය (3) පණිව්‍යඩකරු (4) මුරකරු (5) වයිටිසියස්)
33. අහිඳුනාකාකුන්තලයට පදනම් වූ "ගුණතලේපාබ්‍යානය" අන්තර්ගත වන්නේ කවර මූලාශයේ ද?
 (1) රාමායණය (2) හගවද්ගිතාව (3) ගිත ගෝවීන්දය
 (4) මහාජාරතය (5) සංඛ්‍යාසංඛාරය)
34. රුතුව ගෙදර නාට්‍යයේ අන්තර්ගත ග්‍රීක විරෝධීයේ ලක්ෂණ තුනක් සහිත පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) පුහු ප්‍රවුලක කරාවක් වීම, විරෝධ් විරෝධු සිටීම සහ ප්‍රත්‍යාපනය සහිත වීම
 (2) ප්‍රශ්නදේශීලිමය කළන තුමය, නාට්‍යයේ දිග හැරෙන සිද්ධි එක් දිනකට සිමා වීම සහ සංකේත හාවිතය
 (3) වරිත සිමිත වීම, ප්‍රත්‍යාවර්තනය සහ ගායනවීත්දය හාවිතය
 (4) උපරිම අවස්ථාවකින් නාට්‍ය ඇරුණීම, කාච්චමය සංවාද යෙදීම සහ අංක සිමා වීම
 (5) ප්‍රශ්නදේශීලිමය කළන තුමය, හ්‍යාවේ ඒකාග්‍රතාව සහ වරිතවල පිරිමැසුම් හාවය)
35. 'ඒලිසබේතින වේදිකාව' අයන් වන්නේ කුමන වේදිකා වර්ගයට ද?
 (1) ප්‍රාසිනියම් (2) ඒලිමහන් (3) ප්‍රක්ෂිප්ත
 (4) වෘත්තාකාර (5) අර්ධ වෘත්තාකාර)
36. මතෙලෝ, පුලියස් සිසර් හා ඇත්තියෙන් නාට්‍යවලින් ප්‍රකට වන මුබා රසය කුමක් ද?
 (1) හයානක රසය (2) විර රසය (3) කරුණ රසය (4) අද්භුත රසය (5) නාසන රසය)
37. පහත සඳහන් නාට්‍යකරුවින් අතුරින් ගායන වෘත්දයේ සහාය අවම වශයෙන් ලබාගත් නාට්‍ය ර්‍යාමය කළේ ද?
 (1) සෞඛ්‍යාච්‍යුලීස් (2) පුරිපිඩිස් (3) ර්ස්කිලස්
 (4) අදිරිස්ටොගානිස් (5) උරුතිකස්)
38. පහත සඳහන් ප්‍රකාශ අතුරින් රස වින්දුනය සම්බන්ධ තොගැලපෙන ප්‍රකාශය තෝරන්න.
 (1) නාට්‍යය තොගින් කියෙන්ම හෝ නැරුණීම අවශ්‍ය ය.
 (2) පොදුවේ නාට්‍ය කළාව පිළිබඳ පාප්‍රිල අවබෝධයක් තිබිය යුතු ය.
 (3) වාසනා ගුණය තිබිය යුතු ය.
 (4) කළාකානී පරිඹිලනයෙන් අත් කර ගත් කිසුණු මතසක් තිබීම ප්‍රයෝගනවින් ය.
 (5) කෘතිය නරඹන හෝ කියවන අවස්ථාවෙන් පසුව ව්‍ය ද ලැබිය හැකි ය.)
39. නාට්‍ය විවාරය සම්බන්ධ ලොව පැරණිතම කෘතිය ලෙස සැලකෙන්නේ.
 (1) හරතමුනි විසින් රචිත නාට්‍යගාස්තුය ය.
 (2) අදිරිස්ටොල්ජේ කාච්චමය ය.
 (3) තොරස්ගේ ආස් පොයවිකා ය.
 (4) ලොන්ඩිනස්ගේ සඩ්ලයිම් ය.
 (5) ධෙනාර්ජයගේ දෙරුපය ය.)
40. නාට්‍ය විවාරය සම්බන්ධ පහත සඳහන් පිළිතුරු අතුරින් තුෂ්පුස් පිළිතුර තෝරන්න.
 (1) නාට්‍යකළාවේ ගුණාත්මක වර්ධනයට දායක වේ.
 (2) නාට්‍යකළාව පිළිබඳ ප්‍රශ්න්හක අවබෝධය ප්‍රම්ඛ වේ.
 (3) රස වින්දු ගක්තිය වර්ධනයට දායක වේ.
 (4) නාට්‍ය අනුවර්තනයක් ද, පරිවර්තනයක් ද ස්වතන්තු ද යන්න තො සැලකේ.
 (5) නාට්‍යයක සියලු අංශවල පවත්නා දුර්වලතා මතුනොට දැක්විය හැකි ය.)

අධ්‍යාපන පොදු සහතික පත්‍ර (උස්ස පෙළ) විභාගය, 2017 අගෝස්තු
General Certificate of Education (Adv. Level) Examination, August 2017
නාට්‍ය හා රෘතිකලාව - සිංහල II
Drama and Theatre - Sinhala II

II කොටස

පෙදෙස:

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

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

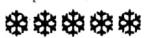
01. (i) ශ්‍රී ලංකාවේ ගාන්තිකරුමවල අන්තර්ගත නාට්‍යමය ලක්ෂණ හතරක් ලියන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) උඩරට හා පහතරට ප්‍රදේශවල ප්‍රවලිත ගාන්තිකරුම දෙකකින් නිදුසුන් සපයමින් මඟ ඉහත (i) හි නම් කළ නාට්‍යමය ලක්ෂණ දෙකක් විමර්ශනය කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) නාට්‍යමය ලක්ෂණයෙන් අනුතා ගාන්තිකරුමයක් තෝරාගෙන, එහි රාගමඩුපූ සැරසිලි හා වේෂභූජන ගැන සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
02. (i) 'සොකර්' නාට්‍යයේ අනුරුපණ අවස්ථා හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) සොකර් කථා ප්‍රවෘත්තිය නාට්‍යානුසාරයෙන් විකාසනය විමේ දී මඟ සඳහන් කළ අනුරුපණ අවස්ථා කථාව හා සම්බන්ධ ව නාට්‍යමය ගුණය මතු කරන අපුරු පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) සොකර් නාට්‍යය පහතරට කේළම් නාට්‍යය හා සංසන්දනය කරන්න. ඔබේ සංසන්දනයට අවම වශයෙන් මූලික කරුණු කුනක්වන් අන්තර්ගත විය යුතු ය. (ලකුණු 06යි.)
03. (i) 'පුබ සහ යස' නාට්‍යයේ මූලාශ්‍යය හා 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයේ මූලාශ්‍යය පිළිබඳ කෙටි හැඳින්වීමක් කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) සිය කාන්ති සඳහනා ඉහත (i)හි සඳහන් නාට්‍යතරුවන් දෙදෙනා තෝරාගත් රාග ගෙලුවල උචිතානුවිත බව සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) 'පුබ සහ යස' හා 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' යන නාට්‍ය දෙක අනුරිත් වඩා පුළුල් ජීවන දාෂ්ටීයක් සහිත නාට්‍ය කාන්තිය ලෙස මඟ සලකන්නේ කුමක් ද? ජේතු දක්වන්න සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06යි.)

B - විදේශීය නාට්‍ය කලාව

04. (i) අහිඹානයාකුන්තලයේ ආධිකාරික ඉතිවෘත්තය හා ප්‍රාසංගික ඉතිවෘත්තය පැහැදිලි කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) අහිඹානයාකුන්තල නාට්‍යයේ ප්‍රාසංගික ඉතිවෘත්තයෙන් නිරූපණය වන වරිත දෙකක් පිළිබඳ විමර්ශනය කරන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) ප්‍රාසංගික වස්තුව ආධිකාරික වස්තුවේ නාට්‍යමය ගුණය තිබූ කිරීමට කෙසේ දායක වී ඇති දුයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
05. (i) රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍යය ආරම්භ වන විට ජේක්ෂණයාට ද්‍රැශනය වන ගෘහාභාන්තරය නිරුපිත පසුතලයේ ස්ථානගත කොට ඇති ගැහෙශ්පකරණ හතරක් නම් කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) ජේක්ෂණයා ඉදිරියේ තිරය විවෘත වන විට මැවෙන ද්‍රැශනය හා රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍යයේ යථාර්ථය අතර සම්බන්ධය මඟ වටහා ගන්නේ කෙසේ දුයි දක්වන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) රුකුඩ් ගෙදර නාට්‍යයේ 'නත්තල් ගස' සහ 'තරන්තලා ඇදුම්', තෝරා සහ හෙල්මගේ කුවුම්බය දිවතිකාර්ථවන් කරන්නේ කෙසේ දුයි සාකච්ඡා කරන්න. (ලකුණු 06යි.)
06. (i) ඇන්ටිගනී සහ පුලියයිස් සිසර් නාට්‍ය දෙකකින් දායුත්තාන සමාන ලක්ෂණ දෙකක් සඳහන් කරන්න. (ලකුණු 04යි.)
(ii) ඇන්ටිගනී සහ පුලියයිස් සිසර් නාට්‍ය දෙකකින් බේදිනිය විරයන්ගේ අරමුණුවල ජේෂ්ඨත්වය හෝ අධිමත්වය මඟ දැනීන්නේ කෙළඳින් දුයි පෙන්වා දෙන්න. (ලකුණු 05යි.)
(iii) ඇන්ටිගනී සහ පුලියයිස් සිසර් නාට්‍ය දෙකකින් වඩාත් සංවේදී නාට්‍යය ලෙස මඟ සලකන්නේ කුමක් දුයි සහේතුක ව දක්වන්න. (ලකුණු 06යි.)

I කොටස

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



II කොටස

A - කොටස

01. (i) නාට්‍යයක ගැපුම් අවස්ථාවක් තිරමාණය කිරීමේ දී සැලකිල්ලට ගත යුතු ප්‍රධාන කරුණක් වශයෙන් දැක්වීය නැත්තේ ප්‍රතිච්චිරුදු බලවිග දෙකක් තිබීම ය. ඒ අනුව නාට්‍යයේ ඇති ප්‍රධාන සාධකය සේ සැලකිය හැකි වූ එරින අතර පර්සේපරතාවය නොත් ප්‍රතිච්චිරුදු අදහස්. ආක්‍ර්‍ම මෙන් ම මතිමතාන්තර ගොඩනෑවීම ය. එමෙන් ම යම් ප්‍රදේශීලියක් තුළ පවතින්නා වූ අභ්‍යන්තර මානයික සට්‍රීට්‍රාන්සය ද මෙහි දී සැලකිල්ලට ගත යුතු ය. එසේ ම යම් යම් එරින එකිනෙකට පටහැනී අරමුණු මස්සේ ත්‍රියා කිරීමට සැලැස්ම් ද අනුළත විය යුතු වේ. එහි දී තම සම්මත මතයට එරෝහි ව යාමට සැලැස්ම් ද දැක්වීය හැකි ය.

ලෙසි දී සමාජ සම්මුති මෙන් ම ආචාරයේ කඩ කිරීම මගින් ගැටුව මග පැදිම ද ප්‍රධාන ලක්ෂණයකි. දෙනු ලබන් හියා කිරීම, අවිනිශ්චිත බව, තුළුහලය දන්වීම. ආත්‍යිත ඇති රිම වැනි ලක්ෂණ ද ඇතුළත් කොට ගැපුම් අවස්ථා නාට්‍ය ගණයෙන් අනුන කරවීමට කටයුතු සැලකීම ද ගැපුම් අවස්ථාවක් නිරමාණය කිරීමේ දී සැලකීල්ලට ලක් කළ යුතු ය.

- (ii) ඇත්විගති තාවකයේ ගැටුම් අවස්ථාවක් නිර්මාණය වීමේදී ප්‍රධාන බලවිග දෙකක් පිළිබඳ ව දැක්වේ. එනම් රාජ නීතිය සහ දේව නීතිය අතර ඇති වන්නා මූල්‍ය ගැටුමයි. එහි දී ක්‍රියෝන් රුපු සහ ඇත්විගති යන එරින ප්‍රතිච්‍රියා බලවිග දෙක ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙහි දී ක්‍රියෝන් රුපු රාජ නීතිය ක්‍රියාත්මක කරවීමට අපේක්ෂා කරයි. එහෙත් ඇත්විගති දේව නීතිය මඟින් තම මලණුවන්ට සිදු වී ඇති අසාධාරණය හෙළු දැකිමට ක්‍රියාත්මක වේ. ක්‍රියෝන් කියා සිටින්නේ රුපු විසින් ගනු ලබන උකමතික තීරණ අන් කිසිවෙකුට වෙනස් කළ නොහැකි බවයි. එසේ කරන්නා රාජ දේශීකියෝක් සේ සලකා කටයුතු කළ යුතු නිල යුතු බවයි.

ඡෙන් ඇත්තියන් සිත්තන්නේ තම සොහොයුරාගේ මළකද සංඛ්‍යට කා දුම්මට ඉව හැරීමෙන් දේව නියමය අනුව එලුග බවය තුළ හොඳුක් සිදු නොවන බවයි. තව ද තම සොයුරාගේ මළම්තියට පස් පිඩික් දමා වල දුම්මෙන් ආත්මය යහපත් වන බවට දේව නියමය තුළින් තමාට අවබෝධයක් ඇති බවයි. ඒ අනුව රුපුගේ රාජ නීතිය හමුවේ ඉස්මෙන් බිඟ වී පළා හිය ද සහෝදරයාගේ ආත්මය පිරිසිදු කිරීම තමාගේ මූලික අරමුණ වී ඇති බව ඇත්තියන් ප්‍රකාශ කරයි. තමාට රාජ නීතිය අනුව දහුවම් ලැබීමට ඉඩ සැලසුණ ද තමාගේ සහෝදරයා වෙනුවෙන් දෙවියන් වහන්සේගේ වගකීමට ඇය නොසෙල්ලී කටයුතු කරන්නට යම කියෙයින්ට විරුද්ධ ව නැහි සිටිමකි.

- (iii) ඇත්තියෙන් නාට්‍ය ප්‍රබල තේමාවක් මස්සේ විකාශනය වන්නායි. දේව නීතිය හා රාජ නීතිය අතර වූ ප්‍රධාන සිට්පතය පෙන්වුම් කිරීම මෙම නාට්‍ය දෙස ප්‍රපරික්ෂාකාරී ව බැලීමෙන් ගමනාන වේ. ඇත්තියෙන් හා ඇගේ සුරු පියා වූ ක්‍රියෝන් රුප අතර ඇතිවන ගැටුම මූල්‍යමිහෘදේ සිට නාට්‍යයේ අවසානය දක්වා ම සාර්ථක අන්දිත්ත් ගමන් කරයි. ගැළුම්ව ප්‍රාලිඛ වන ප්‍රධාන සාධකය වියයෙන් පෙන්වන්නේ ඇත්තියෙන්ගේ සොහොසුරා අකාරුණික ආකාරයෙන් සාන්නය විමෙන් පසු රාජ නීතියට විපක්ෂාවය දැක්වීම සම්බන්ධයෙන් රුප විසින් ඇත්තියෙන්ගේ පැහැදිලියි. එයේ ක්‍රියාත්මක වීමට තරම් ආත්ම මානයකින් පෙළෙන ක්‍රියෝන් රුපගේ අනිලාජය වන්නේ ඇත්තියෙන්ගේ සොසුරා මරණින් පසු ප්‍රගතියට පත් නොවන ආකාරයට ක්‍රියා කිරීමයි. ඉන් සිය පැහැදිලියි ඉෂ්ට්‍ර විශ්වාසාවයක් දක්වන ඇත්තියෙන්, රුප හා ගැටුම පරස්පර විරෝධී ව සිද්ධාන්ත ආකාරය ඉතා ම සාර්ථක ව නිර්මාණය කිරීමට නාට්‍යඩරු ක්‍රියාකර ඇත.

අනුරේදා දෙව නීතියට අනුගත ව තම මලණුවන්ගේ මිනිපට පස් දූම්මෙන් සුගිරිගාමී කරුම් මූලික කරගෙන සූයා කරයි. එහෙන් රට ප්‍රතිච්චිරුද්ධ හාවය පෙන්වන සීයෙන් රැකුමා රාජ නීතිය කෙරෙහි අභිමානයෙන් පුක්ත ව තම ලතය කෙරෙහි ම උරුම ගැන තීරු වූ නීයා තාරුයි මී ගොසුණුව ඇතර ඇතිවන සට්ටිනය තුළින් නාවත්‍රේ සාර්ථක වල ඉදිරිපත් වී ඇත.

02. (i) නාත්ත යනු ඇදි තැවුම හෙවත් රිද්මයානුකූල ව කෙරෙන ගානු වික්ෂේපයයි. එහාම් අංග වලනයක් පමණක් දක්නට හැකි අතර, ආංගික අභිනයෙන් හෝ සාත්වික අභිනයෙන් කෙරෙන අර්ථ හෝ භාව ප්‍රකාශනයක් මෙහි දක්නට නැත. නාත්තයෙහි ඇත්තේ රිද්මයානුකූල ව කෙරෙන අංග, ප්‍රත්‍යාංශ, උපාංශවල වලන පමණි. මේ නිසා නාත්ත වූ කළේ තර්තනය පදනම් ය යුද තැවුම විලාසයක් පමණක් බවත්, නාට්‍ය කෙරෙහි බලපාන අර්ථාන්වීන වූ ක්‍රියාවලියකට සම කළ තොහැනි තත්ත්වයක් පවතියි. එය යුදෙක් අංග වලන කිරීම තුළින් ජ්‍යෙෂ්ඨකායාට සතුවක් හා ආස්ථායක් ගෙන දෙන ක්‍රමවීදියක් බව නිවාසි යුතු ය. නාත්ත පිළිබඳ ව හරතමුණි නාට්‍ය ගාස්තුයේ මෙසේ දක්වා ඇත.

"ගානු වික්ෂේප මානු තු - සාර්වාධිනය වර්තනම්
අංගි කොත්ත ප්‍රකාරේන - නාත්තං නාත්ත විදේශීලිය"

නාත්ත

නාත්ත යනු ආංගික, සාත්වික හා ආකාරය අභිනය මාරුගයෙන් කිසියම් අරුතක් හෝ භාවයක් ප්‍රකාශ එන තර්තනයකි. රිද්මයානුකූල වූ වලන නාට්‍යය මෙහි විශේෂිත ව දක්නට ලැබේ. අත්, පා, අස්, මුහුණ යන අංග මිනින් භාව ප්‍රකාශ එන තර්තන සේ පූවියෙහි ව සැලකෙන හාරතීය තර්තන අංග වන හරත, කාල් වැනි තර්තන විලාස මෙහි දී පෙන්වාදිය හැකි ය. මෙහි ඇති විශේෂිත බව වන්නේ කිසියම් තේමාවක් හෝ අදහසක් ඉස්මතු වන පරිදි තර්තනය ඉදිරිපත් වීමයි. මේ නිසා ඉහතින් සඳහන් කළ නාත්ත හා නාත්ත වූ කළේ පරස්පරතාවයකින් පුත් කළාවන් දෙකකි. ඒ අතරින් නාත්ත නාට්‍ය කළාවට සම්පතාවක් දක්වන, අර්ථය හා භාවය පදනම් ව සකස් වූ කළා මාධ්‍යයක් බව ද සඳහන් කළ හැකි ය. මෙය විශේෂයෙන් අර්ථය හා භාවය පදනම් වූ මූල්‍ය නාට්‍ය යන තේමාවට ද අනුළත් වන බව තව දුරටත් සඳහන් කළ හැකි ය. හරතමුණි නාට්‍ය ගාස්තුයේ නාත්ත පිළිබඳ ව ග්‍යෙලෝකයෙන් දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය.

"ආංගිකාධිනයෙරට සාච තෙව ව්‍යනක්තියක්
තත් නාත්තං මේ බෙදෙන ප්‍රසිද්ධං නාත්ත වේදිනාම්"

(ii) නාට්‍ය හැර සෞජ්‍යාධික කළා ගණයට ඇතුළත් සංහිත ප්‍රසාග, තර්තන ප්‍රසාග, විවිධ ප්‍රසාග යනාදියෙහි නාත්ත හා නාත්ත ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. විශේෂයෙන් පහතරට තර්තන සම්ප්‍රදාය තුළ එන ඇදි මානු තැවුම, තෙල්මේ තැවුම. පන්දම් පද හා උඩිරට තර්තන සම්ප්‍රදාය හා බැඳී උඩිරට වෙස් තැවුම, ලී කෙලි තැවුම, පතුරු තැවුම, සවරං වැනි ගැමී පරිසරය තුළින් නිර්මාණය වූ ගැමී තැවුම් නාත්ත ගණයෙහි ඇතුළත් කෙරෙයි. එසේ ම උඩිරට, පහතරට හා සබරගමු වන්නම් ආශ්‍යයෙන් සකස් කරගත් නව නිර්මාණාත්මක තැවුම්වල නාත්ත ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ.

මෙහි දී ගිතයක් ගායනා කරමින් එම ගිතයේ අර්ථය හා භාවය ප්‍රකාශ කිරීම දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව අර්ථය හා භාවයන් පදනම් කරගැනීම තුළින් නිර්මාණය වූ වන්නම් තුළත්, හරත නාට්‍යම හි ඉදිරිපත් කෙරෙන අඩවි, පුෂ්පාංශලිය, අලාරිපු වැනි පදවලට අනුව සිදු කෙරෙන රුගුම් තුළත් නාත්ත ලක්ෂණ දක්නට ලැබේ. තව ද වර්ණම්, පදම් වැනි හැරුම් සහ මුහුණේ උපයෝගිකාවයෙන්, අංග වලනවලින් කෙරෙන සාච ප්‍රකාශනය තුළත් නාත්ත ගණයේ තැවුම් දැකිය හැකි ය. මෙහි දී ගිත ගායනාවලට අනුව ගිතයේ අර්ථය හැරවෙන පරිදි කෙරෙන රුගුම්වල ද නාත්ත ලක්ෂණ මතු වී පෙනෙයි.

(iii) නාත්ත හා නාත්ත අභිජවා යාමට. නාට්‍යයට හැකි වී ඇති විශේෂිතම ලක්ෂණය වන්නේ නාට්‍යයක දී සතර අභිනය ම යොදාගෙන තිබීමයි. යම් අදහසක්, අත්දැකීමක් හෝ සත්‍ය සිදුවීමක් නාට්‍යයේවීත අවස්ථා මතුවන පරිදි නිර්මාණය කළ හැකි ය. එය නිර්මාණය කළ හැකි වන්නේ නාට්‍යයයේ ප්‍රධාන මූලධර්මය වූ සතර අභිනය ක්‍රියාවලියේ තැවුම් තුළිනි. එසේ ම එම සිදු වීම හෝ කරා ප්‍රවත්ත නාට්‍යයේවීත අවස්ථා මතු වන පරිදි නිර්මාණය කිරීමට හැකි වීම මෙහි විශේෂිතම ලක්ෂණයයි.

වරිනවල සිදුම් මතෙක් ගති, මතෙක්හාව ඉස්මතු කළ හැක්කේ සාත්වික අභිනය උපයෝගී කරගැනීමෙනි. එසේ වූ මතෙක්හාවයන් මතු කෙරෙන අවස්ථාවේ දී ඇඟිල් අභිජවා යාමට හැකි ය.

එමෙන් ම නාට්‍යයක් රු දැක්වෙන්නේ සිමිත කාල පරාසයක් තුළ ය. එම කාලය තුළ දී ජ්‍යෙෂ්ඨක අවධානය තොහැනෙන පරිදි එරිතාන්තර ගැනීම් අවස්ථා විවිධාකාරයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය. එසේ ගැනීම් අවස්ථා තුළින් ඉදිරිපත් කෙරෙන නාට්‍යය ජ්‍යෙෂ්ඨක රසවින්දනයට හා ජ්‍යෙෂ්ඨක සිතැරියාවට මුළු තැන දෙන බැවින් පැය කිහිපයක් තුළ අඛණ්ඩ ව රු දැක්වීමේ හැකියාව පවතියි. නාට්‍ය ආකාරය හා සන්දර්ජය, විවිධ ආකාරයට ගොනු කරදීමට හා අවධානය දිනා ගැනීමේ ගක්තිය හා විශ්වසනීයක්වය රඳවා ගැනීමට ද හැකි ලෙස සකස් විය යුතු ය. මෙහි දී විවිධ පරිසරයන් මතා පෙන්වීම යම්කිසි පිළිගත් යුගයක කාල වක්‍රානුවක සිදු වූ සිදුවීමක් වීම මගින් නාට්‍යයකට වැදගත් වේ. නාට්‍ය ගොඩනැංවීමේ දී විවිධ ගෙලින්ට හා රු රිතින්ට අනුව නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය සිදුකිරීමේ හැකියාවන් පැවතිම දැකිය හැක්කේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළ පමණි. මේ නිසා නාත්ත හා නාත්ත ලක්ෂණ අභිජවා යාමට නාට්‍යයට හැකි වී කිහිම විශේෂ හැකියාවක් දේ පැහැදිලි කෙරෙන කරුණකි.

03. (i) අනුකරණය

අනුකරණය යනු වෙනත් පුද්ගල වරිතයක් හෝ ක්‍රියාවක් හෝ අවස්ථාවක් ඒ පුරින් ම කර පෙන්වීම ලෙස පූලික එහැන්වාදිය හැකි ය. අනුකරණ ක්‍රියාවලිය තුළ යම් පුද්ගලයෙක් තිනිස් වරිතයක් හෝ සත්ත්ව වරිතයක් හෝ අනුකරණය කිරීමට කටයුතු කරයි. මිනිස් වරිත ගත්කළ සමාජයේ එදිනෙදා අප අතර තේවත් වන මිනි ම වරිතයක් අනුකරණය කර පෙන්වීමට අපට හැකියාව ඇත. උදාහරණ වශයෙන් ගත්කළ ද්‍රව්‍යම් සමාජයේ මිනිසා සතුන් හෝ අනුකරණය කළ අවස්ථා ද, අද ලමා නාට්‍යවල දී සත්ත්ව වරිත අනුකරණය කිරීම දක්නට ලැබේ. අනුකරණය මිනිසාගේ සහඟ ආයාවක් හෝ ද සැලැකිය හැකි ය. අනුකරණය සඳහා අභිනය හාවිත කරනු ලබන අතර, එහි දී සාර්ථක නිරුපණයක් බිජිවිය හැකි ය. නාට්‍ය යනු කිහිපය් සිදුවීමක් අනුකරණය කර පෙන්වීමක් බවත් (Drama an imitation of an action) යනුවෙන් ද, මිනිසා තුළ සහඟයෙන් ම එම ප්‍රතිඵාච පිහිටා ඇති බව ද ඇරිස්ටෝවල් පධිවරයා තම පොයෙක්ස් තම් ගුන්පරේ සඳහන් කර ඇත.

සමාරෝපය

නාට්‍ය විසින් යම් එම වරිතයකට ආරුණි වීම, ආවේශ වීම, වෙස්වලා ගැනීම, එම වරිතයට ප්‍රවිෂ්ට වීම සමාරෝපය වේ. එනම් තමන් හෝ තම පෙළදුග්‍රිකන්ටය හැර දමා වෙනත් කෙනෙකුගේ ස්වරුපය අභ්‍යන්තර ව හා බාහිර ව ආරෝපණය කරගැනීම ය. සමාරෝපය රුපණයට අදාළ ලක්ෂණයකි. පාත්‍ර වරිගයා තමාට හිමි, තුමිකාව රගපාන විට එම වරිතවල ජීවිතය යුතු බව රුපියන් ජාතික කොන්සේන්ටයින් ස්වැනිස්ලාවිස්කි විසින් පෙන්වා දී ඇත. එනම්, අවස්ථාවක් නිරුපණය කරන විට වරිතයේ වෙශය තමා වෙත ආරෝපණය කරගත යුතු ය. එය එක්තරා ආවේශයකි. වෙනත් වරිතයකට අනුළත් වීමත්, සමාරෝපය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස දෙකකට බෙදෙයි. එනම්,

* අභ්‍යන්තර සමාරෝපය

ජාවිත අභිනය හාවිතය සහ සාන්ටික අභිනය ඉදිරිපත් කිරීමයි. එහි ප්‍ර්‍රේද වශයෙන් ද වෙන් කළ හැකි ය. එනම් පුද්ගල, ස්ථානීය සහ ද්‍රව්‍යමය සමාරෝපය වශයෙනි.

* බාහිර සමාරෝපය

නාට්‍ය නිරුපණය කරනු ලබන වරිතයේ ලක්ෂණ තුවා දක්වන ඇදුම් පැලදුම් ආදිය (රංග වස්තු) අංග රවනය හාවිතය බාහිර සමාරෝපයයි.

(ii) රුපණ කාරය සාර්ථක කරගැනීම සඳහා සමාරෝපය ඉතා වැදගත් වන බව රුපණ විධි නාසාය මගින් රුපියානු ජාතික ස්වැනිස්ලාවිස්කි විසින් පෙන්වා දී ඇත. මෙහි දී (method action) නව රුපණ විධිනුමයේ දී ප්‍රධාන වනුයේ හැඹීම් හා අන්තර් යානය තුළින් සිදුවන ආවේශය මස්සය එමෙන් වරිතයක බාහිර හා ආත්මීය ජ්‍යෙෂ්ඨ අවබෝධ කරගැනීමේ කුමෝපායයයි.

ඒ සඳහා නාට්‍ය අභ්‍යන්තර හැඹීම්වලින් යුතු ව වරිතයට ප්‍රවේශ විය යුතු ය. එමෙන් ම නාට්‍ය සතර අභිනය අනුගමනය කිරීමට අමතර ව බුද්ධිමය වශයෙන් පරික්ලේපනයෙන්, තිරික්ෂණයෙන් හා අත්දුකීමෙන් වරිතය පේෂණය කරගත යුතු ය. වරිතයක ගාරික ක්‍රියාවන් හා මුළුමය එරායාවන් අනුකරණය කිරීම වෙදිකාව මත නිරුපණය කිරීමට ප්‍රමාණවත් නොවන බව මහු පවසයි. එමෙන් ම වරිතයක අභ්‍යන්තරයට ප්‍රවිෂ්ට වී වරිතය සතු සැබෑ වරියාව සහ හැඹීම් අවබෝධ කරගැනීම තුළින් වරිතයට ක්ද බැඩිය යුතු බව ස්වැනිස්ලාවිස්කි අවධාරණය කර ඇත.

නාට්‍යකුගේ අන්තර් බලවේග ගක්කීමන් ලෙස වැඩි දියුණු කරගනීම් "මම වරිතයක් රගම්" අදහසින් රගපාමට ප්‍රවේශ නොවී මම අසවලා නම් මගේ හැඹීම්වල සත්‍ය ස්වරුපය කුමක් ද? එවිට මා තියුලෙන සත්‍ය ගාරික වලනයන් හා මානසික හැඹීම් ක්වරේ ද යන්න ගාරික අභ්‍යන්තර මගින් ගොඩනගා ගන්නා සැටි කියුවෙන ස්වැනිස්ලාවිස්කිගේ රුපණ විධිනුමය දීර්ඝ වශයෙන් විශ්ලේෂණය කළ යුත්තකි. වරිතයේ අන්තර්ගත සබඳතා හා හැඹීම් වරියා වට්‍යා ගැනීම් නාට්‍යකුගේ හාවමය ජ්‍යෙෂ්ඨ, පෙළදුග්‍රික අත්දුකීම් හා ආධ්‍යාත්මික වාතාවරණය ඇති කරලීමත් ය. එමෙන් ම නාට්‍ය වීමට ප්‍රතිඵාච සහ නිර්මාණ වෙශය (inspiration) පමණක් ප්‍රමාණවත් නොවන බව ය. මෙම ගුණාංශවලින් ඉටු කරනුයේ තාක්තිකම් 1/10කි. අනෙක 9/10 ම අභ්‍යන්තරික ව ඇති හැඹීම් හා අන්තර් යානය තුළින් නාට්‍ය විසින් ම ගොඩනගාගත යුතු බව මහු අනාවරණය කරයි.

(iii) රුපණ කාරයේ නිරත වන නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් යම් වරිතයකට සමාරෝපය වීම ඉතා වැදගත් වේ. ඒ අනුව යම් වරිතයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ගුහණය කරගත හැකි වන්නේ නාට්‍ය විසින් ඒ වරිතයේ අනාන්තරාව තහවුරු කිරීම සඳහා සිදු කරගනු ලබන බාහිර සමාරෝපය වශයෙන් මතමේ නාට්‍යයෙන් මනමේ තුමරු හා තුමරිය මෙන් ම වැදි රුපු වැනි වරිත ගත්වීට ප්‍රධාන වශයෙන් බාහිර සමාරෝපය තුළ ව ය. සිංහබාසු නාට්‍යයෙන් සිංහයාගේ වරිතය නිරුපණය කිරීමේ දී අංග රවනය, ඇදුම් පැලදුම්වලින් පරිපුරුණ ව යොදාගත් විය යුතු අනුකූල ව ය. සිංහබාසු නාට්‍යයෙන් සිංහයාගේ වරිතය නිරුපණය කිරීමේ දීස් වේ. එයෙන් ඇදුම් පැලදුම් සහ අංග රවනය යොදා තොගත්තා නම්, සිංහයා නිරුපණය කිරීමට හැනියාවක් නොමැත.

එමෙන් ම සිංහයා සිංහයෙක් බවට බාහිර සමාරෝපය තුළින් නිරුපණය පමණක් සාර්ථක නොවේ. ඒ සඳහා උවිත පරිදි අභ්‍යන්තර සමාරෝපය ද රට ඇතුළත් විය යුතු ය. සිංහයාගේ රෝග බව සහ එඩිතර ගතිය පෙන්වීම සඳහා ව්‍යුහයෙන් ප්‍රකාශ කරන ගති ස්වභාවය නාත්මික අයුරින් පෙන්වීමටත්, එය නාට්‍යධාරීමේ ආකාරය තුළ යම් අනන්තතාවක් දක්වීම සඳහාත් නත්තාගේ සමාරෝපය කුමානුකුල ව ජ්‍යෙෂ්ඨකයා හමුවට පැමිණවිය යුතු ය. "ගල්ලෙන බිඳා" ගිතය සිංහයා ගායනා කරන විට "මම දා ගතිම්, මම සැක කළෙම්" යනුවෙන් පවසන්නේ කෝපාවිෂ්ට වූ ස්වරුපයකින් හා ගිරියේ සංඛල ස්වභාවයෙන් ද යුතුක් ව ය. නර බැණු නාට්‍යය නරියා වේදිකාවේ "නරි නයිදෙග කාලෙ තොදා නර අගනක් දිග ලබේයි" යනාදී වශයෙන් ගායනය සහ තර්තනය යොදා ගන්නා අතර, එතුළුවිය අහිනය ම හාවිත කිරීම තුළින් රුපණ කාර්යට පිවිස ඇති බව පෙන්වාදිය හැකි ය.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ ගැඹුන්ත්ලාගේ බාහිර සමාරෝපය සිදු කිරීමේ දී අංග රචනය නාට්‍යධාරීමේ තුළයට අනුව සිදු කරයි. මෙහි දී ගැඹුන්ත්ලය නාට්‍යයේ රුපණ ත්‍රියාවලිය තුළ හස්තමුදා පෙන්වීම, හාව ප්‍රකාශනය යනාදී කරුණු පිළිබඳ ව සිතා කටයුතු කරනු ලබයි. එමගින් රුපණ කාර්ය පහසුවෙන් කළ හැකි අතර, රට ප්‍රධාන වන්නේ සමාරෝපයයි. ගැඹුන්ත්ලය නාට්‍යයේ විද්‍යාත්‍ය වූ කළේ ජ්‍යෙෂ්ඨකයා හමුවට පැමිණන විශේෂ එරිතයකි. හාව ප්‍රකාශනය, භාස්‍ය රසය ලබා දීම එළු ත්‍රියාමාර්ග මස්සේ රුපණ කාර්ය ඉතාමත් නොදින් සිදු කරයි. ඒ අනුව රුපණ කාර්යේ දී සමාරෝපය විම බාහිර හා අභ්‍යන්තර වශයෙන් දෙදාකාරයෙන් ත්‍රියාත්මක වන අයුරු පැහැදිලි වේ.

B - කොටස

04. (i) සංස්කෘත නාට්‍ය පූ කළේ අනියයින් ම නාට්‍යධාරීගත තුළයට තිරුමාණය වූ නාට්‍ය විශේෂයක් සේ සැලකිය හැකි ය. නාට්‍ය ගාස්තුය නම් කානියෙහි පෙන්වා දී ඇති පරිදි වේදිකාවේ රුග කාර්යයි දී වේදිකාව මත නිරුපණය නොකළ යුතු යැයි හරතමුණි විසින් සඳහන් කළ කරුණු මෙයේ ය.

සංගුම, ගාස්තු කිරීම, සිප වැළද ගැනීම, වස්තු ශිලීල කිරීම, මරණය, දීර්ඝ සංඛාර, ආකාර අනුෂ්‍යය, රාෂ්ට්‍ර විෂ්ලේෂණ ආදිය කිසිවත් වේදිකාවේ නිරුපණය නොකළ යුතු අතර, එවා පිළිබඳ ව සුතුයාරී විසින් හෝ වෙනත් උපතුම හාවිත කිරීම තුළින් හෝ ජ්‍යෙෂ්ඨකයා වෙතට දැනුවීමට ත්‍රියා කළ යුතු ය. එය සංස්කෘත නාට්‍ය රුග ගෙයුලියට අදාළ වූ තුළවේදියකට අනුව අවබෝධ කරවීමට සැලැස්වීම තුළින් ඒ බව පැහැදිලි වේ.

- (ii) සංස්කෘත නාට්‍ය රුග ගෙයුලිය අනුව ප්‍රයෝග්‍රැම සහ සුව්‍ය වශයෙන් ප්‍රධාන බෙදීම් දෙකක් දැක් ගැකි වේ. ප්‍රයෝග්‍රැම යනු වේදිකාව තුළ නිරුපණය කළ හැකි කොටස් ය. සුව්‍ය යනු වේදිකාව තුළ නිරුපණය කළ නොහැකි එහෙත් ජ්‍යෙෂ්ඨකයා දැනුගත යුතු කොටස් ය. මෙම සුව්‍ය කොටස් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා යොදාගතු ලබන අර්ථෝපක්ෂේප නමින් උපතුම පහක් හාවිත කර ඇති බව සඳහන් වේ. එවා නම්,

* ප්‍රවේශක * විෂ්කම්භක * ප්‍රමිතක * අංකාවතාර * අන්තමුඩ (අංකාසන) වශයෙන්.

- (iii) විෂ්කම්භක හා ප්‍රවේශක

මෙය ද ප්‍රවේශක මෙන් වාචික අහිනය ප්‍රධාන කොටගත් අතුරු දරුණ ප්‍රහේද්‍යකි. මෙහි ද අධිම පාතු කිහිපයේනෙකු අතර භුවමාරු වන දෙබස් හැරුණු කොට රගපැම් දක්නට නැත. විෂ්කම්භකයක, සංස්කෘත දොඩින එක් මධ්‍යම ගණයේ එරිනයකවත් පෙනී සිටිය යුතු ය. ප්‍රාකාශ හා සංස්කෘත සංඛාද අධිංදු විෂ්කම්භකයන් 'මිශ්‍ර විෂ්කම්භකයන්' එහෙත් හැදින්වේ. සංස්කෘත පමණක් දොඩින පාතුයන් පෙනී සිටින විෂ්කම්භක "දුද්ධ විෂ්කම්භ" යනුවෙන් හැදින්වේ. වාචික අහිනය ප්‍රධාන තැනක් ගන්නා ප්‍රහේද්‍යක් ලෙස ප්‍රවේශක ද හඳුන්වාදිය හැකි ය. අධිම පාතුයන් කිහිප දෙනෙකු අතර භුවමාරු වන දෙබස් එයට අයන් වෙයි. (රගපැම් දක්නට නැත.) ප්‍රවේශකයක ප්‍රාකාශ කතා කරන අධිම එරින පමණක් පෙනී සිටිය. ප්‍රවේශකයන් ඇතුළත් කළ හැකිකේ අංක දෙකක් අතර එමෙන්.

අන්තමුඩ හා අංකාවතාර

අන්තමුඩ හා අංකාවතාර යන උපතුම දෙක ද එකිනෙකට බෙහෙවින් සමාන වේ. අංකයක් අවසානයේ යෙදෙයි. අන්තමුඩ යනු අංකයක් අවසානයේ යෙදී රුපු අංකය පමණක් කිහිපය් දෙයක් කියාපැම් ය. උදාහරණ වශයෙන් දෙවන අංකය අවසානයේ තුන්වන අංකය ආරම්භය පිළිබඳ ඉගියක් දැනුවීම ය. එමෙන් ම අංකාවතාර යනු අවසන් වූ අංකයේ ම කොටසක් වශයෙන් නැති එමට සැලැස්වීමේදී උදාහරණ වශයෙන් පළමු අංකය අවසානයේ දෙවන අංකයට පමණක් එමගින් විශ්වාස වේ.

ප්‍රමිතක

ප්‍රමිතක වූ කළේ ඉහත දක්වා කරුණුවලට වඩා එහෙත් සුව්‍ය වූ වේදිකාවෙන් බැහැර එන්පතතාරයේ සිට නිශ්චත් කරන ගබා සංඛාද ආදියෙන් අදහස් දක්වීමයි.

භාෂාත්තලය නාට්‍යයේ වැඩි වශයෙන් යොදාගෙන ඇත්තේ විෂ්කම්භකයි. ගණන්තලා, රජු හා ගාන්ධරව විවාහයෙන් විවාහ මූණු බවත්, දුර්වාසය් සාම්බුරයාට තොසැලුකීම තිසා ගාපයක් ඇතිවත අවස්ථාවත් අනාගතයේ සිදුවන කටයුතු පිළිබඳ ඉහියක් මේ සතරවතා අංකයේ විෂ්කම්භක කතුවරයා විසින් ඉදිරිපත් කර තිබේ. මල් තෙලීම අහිනයෙන් දක්වමින් යෙහෙලියන් දෙදෙනා පිටිසෙනි.

"අනුස්‍යා : ප්‍රියාවදා ගණන්තලාට සැහෙන ස්වාම්පුරුෂයෙක් හමුවෙලා ගාන්ධරව විවාහයෙන් විවාහ මූණු තිසා මගේ සිතට සැනැසීමක් ලැබුණා. එකතාත් සිතන්න දෙයක් තියෙනවා.

ප්‍රියාවදා : ඒ කොහොම දෙයක් ද?

අනුස්‍යා : ඒ රජ සාම්බුමා අද යාග කටයුතු අවසන් කරල සාම්බුරුන්ගේ අවසර ලබාගෙන තුවරට ගොස් අන්ත්‍රපුර ස්ථින් මුණුගැහෙනව් නම් මෙවිවර සිද්ධීන් එතුමාට මතක සිටි ද කියලා...

ප්‍රියාවදා : සැක හිතන්ව එතා. එවගේ සැලකිය පුණු අය දූෂණවත් තොටී ඉත්තෙ නෑ. ඒත් මම නම් දත්තෙ මේ ගැන ආරංඩ් මූණා මියතුමා මොනවා කරයි ද කියලා."

ගණන්තලාට දුර්වාසය් සාම්බුරයා විසින් සාප කළ බවත්, ප්‍රියාවදා එතුමාට කන්නලවී කොට ඒ සාපය ලිභිල් කරගත් බවත්, එම විෂ්කම්භයෙහි ම දක්වා ඇතු.

"දුර්වාසය් මගේ ව්‍යවහාර වෙනස් වෙනත් නෑ. ඒ වුණන් හැඳින ගැනීමේ ආහරණයක් දක්වෙන් සාපය දුරුවේ ක්වි ගමන් ම අනුරුදත් මූණා. දත් ඉතින් යාන්තම් සැනැසෙන්න පුරුවන්. ඒ රාජ සාම්බුමා යන්න ලැයිනිවෙලා තමන්ගෙම නම කොටපු ජේරස් මුද්ද මතක් වෙන්න කියලා තමාට පැලදුවීමෙන්, එවිට ගණන්තලාට සාපයෙන් මිදීමේ මගක් වෙන්න පුරුවන්. ප්‍රියාවදා මේ සිද්ධීය අපි දෙදෙනාගේ කටින් පිටවෙන්න බැ. ස්වභාවයෙන් ම දුර්වල ඇය අප ආරක්ෂා කරගන්න මිනි."

යනාදී වශයෙන් විෂ්කම්භය නාට්‍යය තුළ යෙදීමට කටයුතු කෙරෙයි.

05. (i) ප්‍රායිනියම් වේදිකාවේ නැති නො වේදිකාව තුළ ඇති ලක්ෂණ

- * නො වේදිකාවේ එක් පසෙක දිග අඩි 19හි අයල් 05ක් පමණ වේ. වේදිකාව ප්‍රේක්ෂකාගාරයෙන් වෙන් වන්නේ "පිරසු" නම් පුදු බොරපු ඇතිරි පැවු තිරුවකිනි. මෙය ප්‍රායිනියම් වේදිකාවේ දක්නට තොලුබෙන අංගයකි.
- * "කගලීතොම" නම් නොපාඨාගාරයේ සිට මුතයි නම් ප්‍රධාන වේදිකාවට පිවිසෙන මාර්ගය "හමිගකරි" නම් පාලමකි. එය අඩි 5 1/2 ක් පමණ පළලකින් පුත්ත ය. ඒ උතුයිෂ්වල යායක කණ්ඩායම බිම වාසි වි සිටියි.
- * ප්‍රධාන වේදිකාවේ සිටුපස ඇති කුළුණු පුවියෙශ් වන අතර, ඒවා හඳුන්වන නම් ඇතු.
 - පසුපස දකුණු කණුව - "පිනෙ බයිර"
 - ඉදිරිපස දකුණු කණුව - "මෙන්පුනෙ බයිර"
 - වම්පස ඉදිරි කණුව - "වකි බයිර"
 - වම්පස පසුපස කණුව - "පුත් බයිර"
- * රෘග පියයේ පසුපස වන ලි බිත්තිය "කගලී ඉත" නම් වන අතර, එහි "මත්පු" ගසක් ඇද ඇතු. එය සැම නො නාට්‍යයක ම ඇති දේපාවර රෘග සැරසිල්ලකි.

ප්‍රායිනියම් වේදිකාවේ නැති කුවුකි වේදිකාවේ ඇති ලක්ෂණ

නො වේදිකාවට වඩා විශාල වන කුවුකි වේදිකාවේ ද ප්‍රායිනියම් වේදිකාවේ දක්නට තොලුබෙන අංග කිහිපයක් ම ඇතු. කොළ, රතු, දුම්බිරු හා කජ විරුණයෙන් පුණු තිරියක් යොදාගැනීම්.

වේදිකාවේ දකුණු පහළ මාලය ගෙෂ, හයුම්බෙය නම් වන අතර, එහි සංගිනයායන් හා ගබ්ද පරිපාලකයන් රදී සිටි වේදිකාවේ ඉහළ "මටරි මුතයි" නම් කුරුකෙන වේදිකාව ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ වම් පාර්ශ්වය තරඟා වැටී ඇති "හන මිටිය" නම් මල් මාවන කුවුකි වේදිකාවට ආවේණික "ප්‍රායිනියම්" වේදිකාවේ තොමැති අංගයෝ ය.

(ii) හමිගකරි මාවන

ජපන් නො වේදිකාවේ හමිගකරි මාවන පිහිටා තිබීම දක්නට ලැබේ. මෙය ඉතා විසිනුරු මාවනකි. නො වේදිකාවට පිවිසෙන නාභවත් කුටුපක් සහිත කාමරයේ සිට හමිගකරි මාවන මස්සේ වේදිකාවට පිවිසීම කරන අතර, වේදිකාවට පිවිසෙන දොරටුව අසළ විරුණවත් තිරියක් දාමා ඇතු. මෙය ඉදිරිපතින් මත්පු ගස තුනක් පැළ තර ඇතු. එම මත්පු ගස අතර පලුවෙනි මත්පු ගස ඉවිතා මත්පු ය. දෙවනි මත්පු ගස නි-තො මත්පු ගස නමිනුත්, තෙවෙනි මත්පු ගස සන්-තො මත්පු ගස නමින් ද හඳුන්වා ද ඇති අතර, එය නොපාඨාගාරයට ආයතන්න ව පිහිටුවා ඇතු.

කඩුකි හනම්විය

කඩුකි වේදිකාවේ හනම්විය වූ කළේ වේදිකාවට පිවිසෙන ස්ථානයක් සේ ම නළවන්ට පිට්තීමට ද උපතාරී වන ස්ථානයක් වශයෙන් හැඳින්විය හැකි ය. එමත් ම හනම්විය ප්‍රේක්ෂකයින් සම්පාදනය පිහිටා තිබෙන්නක් වන බැවින් ප්‍රේක්ෂකයින් සහ නළවන් අතර සහසම්බන්ධතාවක් පවත්වා ගැනීමේ හැකියාව ද මෙයින් ඇති කෙරෙහි. හනම්වියේ එක් එක් ස්ථානයන්හි සකසා ඇති තවන් වියෝගී ලක්ෂණයක් වනුයේ රහස් උමං දොරටු මගින් යම්කිසි වරිතයකට එක්වර ම අනුරුදහන් වීමේ හැකියාව පවතියි. කඩුකි වේදිකාව විශාල ව පිහිටා ඇති අතර, වේදිකාවට සම්බන්ධ කර හනම්විය තිබීමෙන් වේදිකාවෙන් පරිඛාහිර ව පසුතලයක් මේ මගින් පෙන්වාදීමට හැකි වී ඇත.

- (iii) ප්‍රායිනියම් වේදිකාවට වඩා වෙනස් ම මට්ටමේ වේදිකා දෙකක් ලෙස ජපාන නො වේදිකාව හා කඩුකි වේදිකාව හදුන්වාදිය හැකි ය. මේ අතරිනුත් නො වේදිකාව හා කඩුකි වේදිකාව එකිනෙකට වෙනස් වේ. මෙම වේදිකා එම රංග ගෙයේන්ට අනතුෂ් ව ගොඩනාවා ඇති අතර, ඒවායෙහි සකසනා රාකියකි.

නො වේදිකාව පන්සල් ආකෘතියකින් නිමවා ඇති අතර, ගෘහස්ථ වේදිකාව තුළ ම රංග තුම්යට වෙන ම වහලයක් සවිකර ඇතු. නේපර්සාගාරයේ සිට බුතයි නම් වේදිකාවට නළවේ හැඩිගතරි මාවත මස්සේ හාවනා යෝජී ව පැමිණෙයි. පන්සලක සිටින හැඟීමක් ප්‍රේක්ෂකයාට මේ තුළින් ඇති වෙයි. නො වේදිකාවේ ඇති එක ම තිරය වන්නේ අගමෙනු නම් වර්ණ පහකින් ප්‍රත් තිරයයි. එය හැඩිගතරි වෙත පිවිසෙන ස්ථානයෙහි දක්නට ලැබේ. වේදිකාවේ පසුපස ඇති කුළුණු හතරින් වරිත රැඳී සිටින තිත්ත ස්ථානය ප්‍රේක්ෂකයාට හදුනාගත හැකි ය. වේදිකාව හා ප්‍රේක්ෂකයාරය වෙන් කරන "පිරපු" නම් පුද් බොරපු තිරුව රංග තුම්යේ ඇති පන්සල් ආකෘතිය සිහිගත්වයි. ප්‍රධාන වේදිකාවට පිටුපසින් සිටින අතොෂ නම් කොටසෙහි හයිඹි නම් වූ වාදක කණ්ඩායමක් "ජ උතපිළු" නම් පිටුපස වම් පසින් ද, ටීම වාසිව සිටින ගායකයින් අට දෙනත් සිටිනු ලබන අතර, ප්‍රේක්ෂකයන්ට ද මුවුන් දාජුමාන වේ. එමගින් රංගනය සමඟ බඳා ව ඇති ගායන වාදනා රස වේදිමට හැකි වෙයි. වේදිකාවේ ඇති ආශ්‍රෝම ආගමික ස්වරුපය නො නාට්‍යයේ පරමාරුපය වඩාත් හොඳින් ප්‍රේක්ෂකයාට දනවයි. නො වේදිකාවේ පිටුපස ඇති උගිනිය "කගම් ඉත" නම් වේ. එහි ඇති මත්සු සඳ විතුය වේදිකාවේ ඇති තිත්ත සැරසිල්ලකි. ප්‍රධාන වේදිකාවේ සිට පිරපු ඇතිරු තිරුව බැසිමට "පිරපු බසිගෝ" නම් පසි පෙළ මගින් පන්සල් ආකෘතිය සිහි ගන්වනු ලබයි. මෙම රංග තුම්ය ගෘහස්ථව පිහිටිය ද එය බාහිර ස්වරුපය එක්මතන් ආශ්‍රෝමයක හැඳිය සිහි ගන්වයි.

කඩුකි වේදිකාව මේ අතරින් පුවියෝගී ම වේදිකාවයි. මෙම වර්තමාන රාගහල්ල ප්‍රේක්ෂකයන් 2000කට එකවර නාටු නැරඹීමේ හැකියාව ඇතු. මෙම වේදිකාවේ හැඳිය ආයන ව්‍යුතුපුරුෂයි. කඩුකි වේදිකාවේ ඇති පුවියෝගී ම අංගය හනම්වියයි. ප්‍රේක්ෂකයාරයේ වම් පාරුගවය හරහා වැට් ඇති මෙය ප්‍රේක්ෂකයින් සම්පාදනයි පිහිටා තිබෙන්නක් බැවින් ප්‍රේක්ෂකයන් හා නළවන් අතර සහසම්බන්ධතාව ඇති කරනු ලබයි. නළවන් නම රංගනයේ උත්කාෂේට හා උත්කර්ෂවත් අවස්ථා නිරුපණය කරන්නේ ද මෙම හනම්වියේ ය. හනම්වියේ ස්ථාන කිහිපයක මෙන් ම වේදිකාවේ ද රහස් උමං දොරටු ඇති අතර, එමගින් යම් වරිතයකට එකවරම අනුරුදහන් වීමේ හැකියාව පවතියි. එමගින් නාට්‍යය පුවියෝගී අපුරුවත්වයක් ඇති වෙයි. හනම්විය වේදිකාවෙන් පරිඛාහිර ව ඇති බැවින් පසුතල නිර්මාණ සඳහා ද මෙය හාවන කළ හැකි ය. තිදුපුන් :- ១០ ඉවුර, සිම තිරය.

කඩුකි වේදිකාවට ම ආවේණික "මවර බුතයි" නම් කුරෙකෙන වේදිකාව ද පුවියෝගී අංගයයි. මෙය ප්‍රධාන වේදිකාවේ පිටුපස මැද පිහිටා තිබෙන අතර, ක්ෂණික ව පසුතල නිර්මාණ වෙනස් කිරීමට මෙමගින් හැකියාව ඇතු. ප්‍රේක්ෂකයාට අපුරුව රසයක් ඇතිකළ හැකි වේදිකාවක් ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය. මේ ආදී කරුණු අනුව නො කුළුකි වේදිකාවල සකසනා පැහැදිලි වෙයි.

06. (i) ශ්‍රී ක යෝකාත්මක නාට්‍යයක් තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ජනනය කිරීමට අරේක්ෂා කෙරෙන හාව වනුයේ කරුණා සහ හය යන හාටයන් බව ඇරිස්ටෝට්ල විසින් පෙන්වා ද ඇතු. කරුණාව පහළ වනුයේ දුර්භාග්‍යයට පත් නොවිය යුතු පුද්ගලයෙක් එවැනි තත්ත්වයකට පත් වන කළේ ය. හය ඇති වනුයේ සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇති අප වැන්නාන් දුර්භාග්‍යයකට පත්වන කළේ ය. මේ බව පොයෙක්ස් ග්‍රන්ථයෙහි දක්වා ඇතු.

මේ අනුව රඛිපස රජ නාට්‍යය රිඛිපස වැනි දුර්භාග්‍යයකට ගොදුරු නොවිය යුතු පුද්ගලයෙකු දුර්භාග්‍යයකට පත්වන කළේ ඒ පිළිබඳ ව අප තුළ ඇතිවන්නා වූ අනුකම්පාව, කරුණාව සේ සැලකිය හැකි ය. එමත් ම රඛිපස වැන්න්ට එවැන්නක් ඇතිවන්නා සේ ම අපට එවැනි දුර්භාග්‍යක් ඇති වේ දැයි වන හය හෙවත් බිජාට පත්වන ස්වභාවය හැඳින්විය හැකි ය.

- (ii) මුළුබේ හෙවත් යෝකාත්ත කතා වස්තුවක් ගොඩනාවීම පිළිබඳ කරුණු ගණනාවක් ඇරිස්ටෝට්ල විසින් පෙන්වා ද ඇති අතර, එයින් මුළුක කරුණ වශයෙන් කතා වස්තුවේ සිද්ධී ගැලුපිට හෙවත් තුතා වින්තාසය සඳහන් කළ හැකි ය. කතා වින්තාසය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස හයකින් සමන්විත වේ. එනම්, කතා වින්තාසය, වරිත, වාශ විලාසය, වින්තනය, ප්‍රේක්ෂාව, සංයීකරණ යනුවෙනි. මෙම අංග හයෙන් ප්‍රමුඛස්ථානය ලබා දෙන්නේ කතා වින්තාසය සඳහා ය.

අැරිස්ටෝටල් පෙන්වාදෙන පරිදි යොකාන්තය යනු මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්හි ද, එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රිතිජනක හා යොකරනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් වන හෙයින් ප්‍රිතිය, යොකය මිනිසාගේ ක්‍රියා මත ම. රඳා පවතී යනුවෙති. එසේ ම ප්‍රිතියේ අරමුණ නම් කිසියම් ක්‍රියාමාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නොවන්නේ ය. එක් එක් මිනිසා එ එ ආකාරයෙන් පෙනී සිටිනුයේ මවනොවුන්ගේ වරිත හේතු කොටගෙන ය. එහෙන් මිනිසා සතුවට හේ දුකට පත්වනුයේ මහුගේ ක්‍රියා අනුව ය. එමෙන් ම කතා වින්‍යාසය ප්‍රධාන කරුණු තුනකින් සමන්විත වේ. පරිසමාජ්‍යියකින් යුත්ත වීම, පරිපූරණන්වයකින් යුත්ත වීම සහ සැලකිය යුතු දිග ප්‍රමාණයකින් යුත්ත වීම යනුවෙති. එමෙන් ම කතා වින්‍යාසය සරල සහ සංකීර්ණ කතා වින්‍යාසය යනුවෙන් ද විශ්‍රාන්ත කෙරේ.

ප්‍රත්‍යාවර්තනය සහ ප්‍රත්‍යාහිඳුනය යනු ක්‍රමයෙන් අනාවරණය වෙමින් ආ සිද්ධි මාලාවක් ආපසු පෙරලිම බවයි. ප්‍රට සිද්ධියකට අනිවාර්ය හේ ගමන වන ප්‍රධාන සේතුකාරක වශයෙයි. රැඩිපස් ලාජුස් රජු මැරුරු මිනිමරුවා පිළිබඳ සත්‍ය සොයුම්න් සිටි අවස්ථාවේ දී කොරින්තියේ සිට දුත්‍යන් පැමිණේ. එම දුත්‍යන් පැමිණෙන්නේ රැඩිපස් තුළ මෙතෙක් කිඩු හය ඉවත්කාට මියගිය රජුගේ රාජ්‍යය හාරගත්තා ලෙස ආරාධනා කිරීමට ය.

එහෙන් ඒ තුළින් මතුවන්නේ නොසිනු දෙයෙකි. තමන්ගේ සැබු මව හා පියා මවුන් නොවන බවත්, දුත්‍යා විසින් කුඩා කළ දී කොරින්තියේ රජුට දරුකමට හදාගත්තට දුන් බවත් කියුවේ. මෙහි දී කතාව නොසිනු ලෙස වෙනත් අතකට ගමන් කරයි. මෙම ස්වභාවය ප්‍රත්‍යාවර්තනය නමින් හැඳින්වේ.

නාවනයේ කතා ප්‍රවිත්ත සංකීර්ණත්වය ක්‍රමයෙන් සරල වී ගැටුලු හෙලිදරවි වීම අනාවරණය වශයෙන් හඳුන්වාදිය හැකි ය. එමෙන් ම අනාවරණය ද සරල කතා වින්‍යාසයකට මෙන් ම සංකීර්ණ කතා වින්‍යාසයකට ද පොදු වේ. රැඩිපස් රජු නාවනයේ කොරින්තියේ සිට දුත්‍යා පැමිණීමෙන් පසු නාවනයේ ප්‍රධාන ගැටුවු ක්‍රමයෙන් හෙලිදරවි වන්නට පටන් ගනියි. දුත්‍යාගේ පැමිණීමේ සිට නාවනයේ අවසානය දක්වා කොටස අනාවරණය කොටසට අයන් වේ. මේ ආදි වශයෙන් යොකාන්තයක අනුගමනය කළ යුතු සිල්පිය ක්‍රම පිළිබඳ ව කොට් විශ්‍රාන්යක් කළ හැකි වේ.

(iii) මෙහි විවාර ග්‍රන්ථය "පොයෙටික්ස්" හෙවත් "කාච් ගාස්තුය" නමින් හැඳින්වේ. ඇරිස්ටෝටල් සාහිත්‍ය විෂය ක්ෂේත්‍රය අලා

* ටොපිකා (Topica)

* අලංකාර ගාස්තුය (Rhethorica)

* කාච් ගාස්තුය (Poetics)

යනුවෙන් කානින් තුනක් රවනා කර ඇත. ඒ අතරින් කාච් ගාස්තුයේ කානියෙහි ප්‍රික වුරුජඩ් පිළිබඳ ව පැහැදිලි විශ්තරයක් දක්වා ඇත. කාච් ගාස්තුය කානිය තත්කාලීන ප්‍රික යොකාන්ත නාවනයන්ගේ ස්වරුරය විතිවිද දුන් හැකි කුබිපතක් හා සමාන වේ. ඇරිස්ටෝටල් මෙය තම ඒවිතයේ පසුවිම හාගයේ දී රවනා කළ බව විවාරකයන් පවසා ඇත. කාච් ගාස්තුය ප්‍රමාණයෙන් විශාල ග්‍රන්ථයක් නොවේ. එය පරිවිණේද 26කට වෙත් කර, ඇති අතර, එම කානිය මගින් ප්‍රික යොකාන්ත පිළිබඳ ප්‍රමාණවත් විශ්තරයක් අන්තර්ගත වෙයි. කාච් ගාස්තුයේ ප්‍රික නාච් වර්ග තුනක් ගැන දෙහෙත් වෙයි.

* වුරුජඩ් නාච්

* විර කාච්

* හාසෙන්ත්පාදක ජාට්‍ය

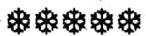
මෙයින් හාසෙන්ත්පාදක කාච් පිළිබඳ හැඳින්වීමක් කාච් ගාස්තුයේ නැත.

ඇරිස්ටෝටල්

ශ්‍රීපූ. 384 - 322 අතර ඒවත් ව සිටි ප්‍රකට ප්‍රික දාරුණිකයෙකි. මැසිබේෂිනියාවේ ප්‍රික ප්‍රවූලකින් පැවත එන්නෙකි. එම නිසා කුඩා කළ සිට ම ප්‍රහුන් හා බුද්ධිමතුන් ඇපුරු කිරීමට මහුව අවස්ථාව ලැබේ. අවුරුදු 17දී අනුෂ්ඨ් තාරෙයට පැමිණ ජලේටෝ යටතේ යටතේ අවුරුදු 20ක කාලයක් ගාස්තුය ප්‍රධාන කරනු ලැබේය. ඉන්පසු මැසිබේෂිනියාවේ පිළිඳ් රජුගේ යුත් මහා ඇලෙක්සැන්ටර රජුගේ ලමා වියේ ගුරුවරයා ලෙස කටයුතු කළේ ය. අවුරුදු 335 දී ලයිසියම් නම් ප්‍රකට ගුරු කුලයේ ප්‍රධානියා බවට පත් වේය. දේශපාලන විද්‍යාව, ආචාර ධර්ම, දරුණුනය, සාහිත්‍ය විවාර, කාච් හා නාච් ගාස්තුයන් වස්සේ තම දරුණුනය මෙහෙය වන ලදී. ඇරිස්ටෝටල් යාර්ථවාදියෙකු බව විවාරක පිළිගැනීමයි.

I කොටස

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



II කොටස

A - දේශීය නාට්‍ය කලාව

01. (i) නාට්‍යමය ලක්ෂණ

ශ්‍රී ලංකාවේ සාන්තිකර්මවල නාට්‍යමය ලක්ෂණ බොහෝමයක් දක්නට ලැබේ. ඒවා තම් සමාරේපය, සංචාර හාවිතය, අනුරුපණය, වරිත නිරූපණය, අවස්ථා නිරූපණය, අනුකරණය කිරීම, ආංගික, වාචික, සාන්ශීක හා ආභාරය යන සතර අනිනය හාවිත කිරීම ද මිට ඇතුළත් වේ.

(ii) උඩරට හා පහතරට පුදේශවලට අනුව බලන එවිට උඩරට ඇත අතිනයේ සිට පවත්වාගෙන එනු ලබන කොහොඳායක්කංකාරියන්, පහතරට පුදේශයේ පවතින සාන්තිකර්ම ගණනාවක් අතරින් කාන්තාවන් විෂයෙහි පවත්වන්නට යෙදුණා වූ රිදිදී යායාන් නිදුසුන් කොට දක්විය හැකි ය.

මෙහි දී කොහොඳාකාකංකාරි සාන්තිකර්මයේ ඇතුළත් නාට්‍යමය අන්තර් රංග අවස්ථාවන් ගණනාවක් ම පවතියි. උදාහරණ ලෙස උරා ගක්කම, තායා යක්කම, වැදි යක්කම, ගබඩා කොළඹය, ගුරුගේ මාලාව වැනි අන්තර් රංග අවස්ථා හඳුන්වාදිය හැකි ය. ඒවා අතරින් උරා යක්කම මිට ගත හැකි හොඳ ම උදාහරණයකි. උරා යක්කම ඉදිරිපත් කිරීමේ දී මූලික ව සිදු වන්නේ සංචාර හාවිතයයි. යක්දෙස්සන් දෙගෙනැක විසින් මබ මොබ ඇවිදිමින් මුබර සංචාරයේ යෙදෙයි.

පළමුවෙනි යක්දෙස්සා : "අනේ බොලං අනේ බොලං අනේ..... බොලං"

දෙවෙනි යක්දෙස්සා : "මොකදු බොලං මොකදු බොලං මොක දු..... බොලං"

පළමුවෙනි යක්දෙස්සා : "තුම්මස තුම් පෝයක් වැදි කිරුයක් ඒ කරෙන් මේ කරේ දාගෙන මේ කරෙන් ඒ කරේ දාගෙන උදුල්ලේ ම උදුල්ලේ ම ඇවිදිනව මලය රේපුරුවන්ගේ තැන්දුම්මගේ උයන වනසපු පුර හොයන්වා."

දෙවෙනි යක්දෙස්සා : "එහෙම නොවේ බොලන් තුම්මස තුම් පෝයක් වැදි තුලයක් පිරිවරාගෙන මලය රේපුරුවන්ගේ තැන්දා තම් උයන වනසපු උරා හොයන්වා යනාවා එහෙම නේ ද?"

යාදා වශයෙන් යක්දෙස්සන් විසින් කරනු ලබන මුබර සංචාර හාවිතය ප්‍රේක්ෂක අවධානයට යොමු වේ. මෙම සංචාර හාවිතය හාස්‍ය රසයෙන් යුතු වන අතර, තුමයෙන් උරා සොයා ගන්නා අවස්ථාවට ලැයා වේ. මෙහි දී මෙතෙන් උරා යැයි නොයෙකුත් සැතුන්ට රුවුනු බවත්, අවසානයේ දී උරා හමු වූ වැවත් පවසා උරාව දුන්නෙන් විද මරණ බව අනුකරණය කරයි. මෙම අවස්ථාවේ දී උරා ලෙස නීම්වා ගත් උරාගේ හැඩියට කපා ගත් කෙසෙල් කොට යොදාගෙන උරා ව මැරිමට උපතුම යොදුයි. මෙහි දී එත් යක්දෙස්සන් දැනු රි විද උරා ව මරයි. මෙම අවස්ථාව තුළ දක්නට ලැබෙන්නේ යමක් අනුරුපණය කර දක්වීමකි. එමෙන් ම උරා මැරිමෙන් අනතුරු ව උරා කොටස කිරීම සිදු කරයි.

සමාරයේ එකී පුද්ගල කොට්ඨාසයන්ට උරාගේ කොටස කපා බෙදා දීමෙන් සමාජ විෂමත්වය සහ සමාජ අසාධාරණය ද පෙන්වීමට කටයුතු කරන අපුරු ද රැහැදිලි වන්නේ උරාගේ හොඳ කොටස වැදගත් සේ සැලකු අයට බෙදීමත්, පහත් අයට තරක කොටස බෙදීමට කටයුතු කිරීමත් නිසා ය. මේ ආදි වශයෙන් ක්‍රියාත්මක සම්බන්ධ යම් යම් ස්ථියාවන් අනුකරණය කර පෙන්වීම ද දක්නට ලැබේ. එමෙන් ම මෙම අවස්ථාව නිරූපණය කර දක්වන්නේ මලය රේපුරුවන්ගේ උයන වනසපු උරා අල්ලා මරා සියලු දෙනාට ම කොටස කර බෙදා දීමේ අවස්ථාවකි. ඒ අනුව අවස්ථා නිරූපණය ද මෙම යක්කම පෙළඟාලීයේ දී දක්නට ලැබෙන නාට්‍යමය ලක්ෂණයකි.

රිදී යාගය

මෙය පහතරට ප්‍රදේශයේ කාන්තාවන් වෙන් වූ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මයයි. මෙහි දී දක්ගත හැකි ඉතාමත් වැළඳුන් නාට්‍යමය ලක්ෂණයක් වශයෙන් දරු තැලවිල්ල තම් වූ නාට්‍යමය ලක්ෂණය සඳහන් කළ හැකි ය. මෙම අවස්ථාව නිරුපණය කිරීමේ දී විශේෂයෙන් ඒ සඳහා වෙන් වූ කුපු මහතා විසින් කාන්තාවක්ගේ ස්වරුපයට බාහිර සමාරෝපණය වේ. මහු කිරීකැටී දරුවකු ඇකෑයේ හොටාගත් ස්ත්‍රීයක් තම පුතුව කිරී පොවන ආකාරය අනුරුපණය කර දක්වයි. ඒ අවස්ථාවට උවිත වූ ගායනා මහින් දරුවා තැලවීම සිදු කරමින් වරිත නිරුපණය කරයි. දරුවා නැවීම, දරුවාගේ ගුණ ගායනා කිරීම සහ තැලවීම කිවි කියමින් දරුවා තැලවීම ආදි අවස්ථා අනුකරණය කිරීමෙන් රිදීයාගයේ නාට්‍යමය ලක්ෂණ ප්‍රකට කෙරෙයි. දරුවා නැවීම සිදු කරන්නේ තාත්වික ස්වරුපයයි. එහෙම, වතුර බදුනක් තබාගෙන හිල් පොල්කටුවකින් දරුවාගේ හිසට වතුර වත් කිරීම ආදිය අනුකරණාත්මක ස්වරුපයක් උපුවයි. එමෙන් ම නාට්‍ය අවස්ථා වී දරුවාගේ ඇග පිසීම, දරුවාගේ හිසේ තෙල් ගැම, හිස පිරීම, ඇදුම් ඇත්දේම ආදි නොයෙකුත් හියාවන් සිදු කරයි. එම අවස්ථාවේ දී ද අනුරුපණය, වරිත නිරුපණය සහ අවස්ථා නිරුපණය වැනි නාට්‍යමය ලක්ෂණ ඇතුළත් වී ඇති බව පැහැදිලි ය.

- (iii) උචිරට ප්‍රදේශයේ ප්‍රධාන ගාන්තිකර්මය වූ කොහොඳුකෘතාරි ගාන්තිකර්මයේ ආරම්භය සනිටුහන් වන්නේ පැවුවස්දේවී රුපුට අති වූ දිවිදේශය සමනය කිරීම සඳහා හැටුපා මඩුවක් නිම කළ පුවතකිනි. හැටුපා මඩුව නිම කිරීමේ දී එහි එක් පසෙක යක්ගේ නමින් වූ මඩුවේ උඩින් ලණු ඇද ගොක් සැරසිලි සහ මුලත්, තුළ, බේව් ආදි අතු එල්ලනු ලබයි. මෙහි දී විශේෂයෙන් තොලබේ, හිරස්ස ආදි අතු වර්ග ද එල්ලීමේ යමිකිසි කුමවේදයක් අනුගමනය කර ඇත. එමෙන් ම දෙවියන් සඳහා එක් පසෙක නිම ගෙරුණු අපිලය, ගොක් කොළ සහ කෙසෙල් පත්‍රරු මෙන් ම හබරල කොළ වැනි ද්‍රව්‍ය උපයෝගී කරගෙන ඉතා අලංකාර ලෙස සැරසිවලින් නිම කරයි. අපිලය දෙපස පස්වු එල්ලා සැරුකන්වය පෙන්වීමට හියාකර ඇත. තල් වැළ, පොල් වැළ, පුවක් වැළ ආදි වශයෙන් සැරසිලි කරන අතර, විරමුණ්ඩ, දුම්මුණ්ඩ, කිරීති බණ්ඩාර ආදි කොට ඇති දෙවිදේවතාවුන්ට වෙන වෙන ම පහන් දැඩිව සඳහා ද අයිලය ඉතා අලංකාර ව නිම කරයි. අපිලයට පිටුපසින් නීමකර ඇත්තේ ගබඩාවයි. කංකාරිය සඳහා විවිධ ප්‍රදේශවලින් හෙවත් ගම්මුන්ගේ උපකාරයෙන් සපයා ගනු ලැබූ හාල්, පොල් ආදි ද්‍රව්‍යයන් මෙහි තැන්පත් කර තැබීමට සලස්වන අතර, කංකාරිය අවසාන හාගයේ ගබඩාව කොල්ලකුම යන අංගයේ දී සිදු කරනු ලබන කටයුත් හා එය බැඳී පවතියි.

යක්දෙස්සන් යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ වර්තමානයේ වෙස අදුම් කට්ටලයෙන් සමන්විත වූ ගුරුන්නාසේලා සියලු දෙනා ය. වෙස ඇදුම් කට්ටලයෙන් සමන්විත වූ යක්දෙස්සන් දුද පිරුවට ඇද, පබල හා රිදීවලින් වැඩ දූෂ්‍ර ආහරණ පැලැදීම ද දක්නට ලැබේ. මේ ආදි වශයෙන් සුදානම් වන යක්දෙස්සන් බාහිර සමාරෝපයෙන් යුතු වේ. විශේෂයෙන් වෙස තටුවු, ජට්ටාව, ජට්ටා යැල්ල ආදි වූ වෙස අදුම් කට්ටලයේ ආහරණවලින් දමිපුරුණ වූ වෙස නැවුවා සුරුය දිවන රාජයාගේ ඇදුම් කට්ටලයෙන් පරිපුරුණ වූවක් හා සමාන බව පැයන්නන්ගේ විශ්වාසයයි. ඒ අනුව වෙස ඇදුමෙන් සැරසිම ඉතා අලංකාර වූ සමාරෝපයයි. තුන්යම් රාජීයක් මුල්ලලේ රු දක්වනු ලබන කොහොඳුයක්කංකාරි ගාන්තිකර්මය විවිධ පර්තන අංගයන්ගේ සමන්විත වන අතර, එවා රංගනාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා පොල් පන්දම් වැනි ද්‍රව්‍යයන් ද හාවිත කරනු ලැබේ. ගුරුගේ මාලාව සඳහා නැඹුම් තැකිලියකට ද්‍රාගන් ආහාර පාන ආදියෙන් සකස් කරගත් තැකිලිය ද රුංග හාංචිබයන් සේ සඳහන් කළ හැකි ය.

02. (i) උචිරට ප්‍රදේශයට ආවේණික වූ පැරණිම ජන නාටකය යේ සැලකෙන්නේ සොකරි ජන නාටකය තුළ අනුරුපණ අවස්ථා බොහෝමයක් ඇතුළත් වී ඇත. සොකරි, ගුරුවා ඇතුළු පිරිස ලංකාවට එමෙන් වන්නේ නැවී නැග ය. මෙහි දී පරයා හා වඩුරාල විසින් ගස කපා ලැලි ඉරා නැව තැනීම අනුරුපණය කර දක්වයි. නැවී නැග මුහුද තරණය කිරීමේ දී දියඟ තුළ ඇතිවන ව්‍යුතයට අනුගත ව සිදු කරන රංගන විළාසය ද අනුරුපණ අවස්ථාවකි. ලංකාවට පැමිණි මුවුන් ගෙපල් කපා ගෙ සැදීම හා සොකරි විසින් එහි බිම ගොම ගැම, වී පෙළීම, වී කෙරීම ආදි අනුරුපණ අවස්ථා දක්නට ලැබේ.

ගුරුවාව බල්ල කු අවස්ථාවේ වෙදරාල වෙදකම් කිරීමට පැමිණිමත්, එහි දී රාජීයේ වෙදරාල ගුරුවාගේ ගෙදර නැවතිමේ දී තින්ද ගැනීමට පැයුරක් විවිධ සඳහා සොකරිය පන් තෙලීමට යාමත්, පන් ගෙනවිත් ඒ පන්වලින් පැයුරක් විවිධ ආදි සියලු ස්වියාවන් අනුරුපණය කර පෙන්වීම ද සොකරි නාටකයේ අනුරුපණ අවස්ථාවන් වේ.

- (ii) සොකරි, ගුරුවා සහ පරයා ඇතුළු පිරිස ලංකාවට එන්නේ සත් මුහුදන් තරණය කරගෙන ය. මෙහි දී කිවි ගායනයන් සමග සිදුවන සංවාද ඔස්සේ කතා පුවත දිග හැරීම නිසා නාටකය ගුණයෙන් පරිපුරුණ ව කතාව විකාශනය විම ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනා ගැනීමට හා එහි රාජීයේ වෙදවත් වේ.

“මහ මුහුදට නැවී ඇතින්
මහ මුහුදේ නැව ගමනි
ගොඩ මුහුදට නැව ඇතින්
ගොඩ මුහුදේ නැව ගමනින්”

මේ ආදි වශයෙන් වූ ගායනය හා බැඳී පවතින ගමන්තාල හා අනුකරණ අවරුපය තුළින් නාටකය ගති ලක්ෂණ මතු කරින් රාජීයේ සිදු කරයි.

මෙයේ තැව් තැග සත් මූහුදක් තරණයකර ලංකාවට පැමිණෙන පිරිස කතරගමට ගොස් දෙවියන් වැද පුදා තඹරාවීටට ගොස් ගෙපලක් තනා ගැනීමට කටයුතු කරයි. හෙවිරියා නැමැත්තකුගෙන් ඉඩිමක් මිලට ගන්නා ඔවුන් හෙවිටකර ඉඩම ලබාගනීයි. ඉන් අනතුරු ව ගෙපල තනා එහි ගොම මැටි ගානා සොකරි ගොම ගානා ආකාරය තිරුප්පණය කරන්නේ බෙර තාලයට අනුව සිදු කරන අනුරුපණ සියාව්‍යාලයකිනි. ඉන් අනතුරු ව ගුරුවා වෙදරාලගේ නිවසට ගොස් ඔහුගේ ඉඩමේ ඇති පිළිදෙන් වතුර රැගෙන ඒමට පිටත් ව යයි. එහි දී වෙදරාලගේ නිවසේ සිරින බල්ල් කකුල සපා කැම නිසා මහන් වේදනාවෙන් ආපසු පැමිණ ගෙපල ඉදිරිපිට උඩුබැලි අතට වැට් විලාප නායි. එහි දී සොකරි සහ පරයා ගොස් වෙදරාල කැදවාගෙන එනු ලබයි. වෙදරාල තොයෙකුන් ඩින් වට්ටෝරු පරයාට පවසයි. පරයා එම බෙහෙන් සොයා ගෙන ඒමට යයි. පසු ව පරයා සමඟ වෙදරාල ගුරුවාට බෙහෙන් කරන අතර, ර බෝ වීම නිසා වෙදරාල නිවසට තොයා පරයාගේ නිවසේ නවතියි. එහි දී සොකරි විසින් වෙදරාලට තිදා ගැනීමට පැයුරක් විෂීමට යන සිදුවීම දන්වන්නේ කළු ගායනය සමඟ ය.

ඉරසද පාන විල කොතනද තුන්	හිරියා
ඉරසද පාන විල මෙතනයි තුන්	හිරියා
රන්තම් කරන අතනේ කාවත්	සරියා
මට පැයුරකට පන් දෙනවද තුන්	හිරියා

අනුර අල්ලමින් අග මුල	තබාගෙන
දෙශරුමියේ පන් මැදලා	නියාගෙන
තුන් මුල්ලෙන් එක මුල්ලක්	පුරාගෙන
පැයුරක් වියම් මේ මුර තුන් ලොව	වටින

පැයුර වියා අවසානයේ වෙදාට තිදා ගැනීමට සලස්වයි. වෙදා තිදා සිට අවදී වී සොකරිය සමඟ පලා යයි. පසුදා උදේ අවදී වන ගුරුවා සොකරිය නිවසේ තොමැති නිසා පරයාගෙන් ඇ ගැන විමසයි. පරයා ද තොදත් නිසා සොකරි සිරිනා තැන දාන ගැනීමට ජේනයක් බලයි. ඉන් කියුවෙන්නේ වෙදරාලගේ නිවසේ සොකරි සිරින බවයි. එහි දී වෙදරාලගේ ගෙදරට යන ගුරුවා සහ පරයා සොකරිය තම ගෙපැලට එක්කරගෙන එනු ලබයි. මෙය සිදුවන්නේ හාස්‍ය රසය දන්වන අපුරිනි. ගුරුවා ඩින් කරන සොකරිය ගුරුවා නළවමින් මෙයේ කළු ගායනා කරයි. එමත් ම රෝ කඩිනින් වසාගෙන සොකරි තම ගුරුවා නළවයි.

දෙශයි දෙශයි දෙශයි දෙශයිය	බඩා
බඩා බඩා බඩා බඩාය	බඩා

මෙයේ ගුරුවා වඩාගත් සොකරිය, ජේක්කංකාගාරයේ සිටින ගුරුවන් වඩාගත් මිවිටරුන් අසලට ගොස් පන්තිනි මැණියන්ගේ මති සෙනෙහසින් පිරි ආයිර්වාදය මුවන් වෙත ද පතුරුවාලීමට සියා කරයි.

මෙයි කරුණු මස්සේ සලකන විට සොකරි නාටකය ගම්බද ගැමී කතා තොමාවකින් පුක්ක වූවක් වන අතර, එය රසවත් ව සහ ජේක්කංක සින් ගන්නා පරිදි ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ ගෙයුලිගත නාටකය සම්පූදායට අනුගත ව සිදු කිරීම තුළිනි.

(iii) උඩරට පුදේශයට ආවේණික වූ ප්‍රධාන ජන නාටකය වූ සොකරි නාටකයත්, පහතරට පුදේශයට ආවේණික වූ කෝලම් ජන නාටකයත් ගැමී සම්පූදායට අනුගත ව තිරිමාණය වූ නාටක දේ සැලකෙයි. මෙහි නාට්‍යමය ගුණය පිළිබඳ ව සලකා බැලිමේ දී සොකරි නාටකවල එක ම කතා ප්‍රවිතක් පමණක් රය දක්වෙන අතර, කෝලම් නාටකවල විවිධ කතා ප්‍රවිත්ති රගදක්වීම දක්නට ලැබේ. මෙහි දී සොකරිය ගුරුවා ඇතුළු පිරිස ලංකාවට ඒමේ සිට අවසාන පරමාර්ථය ඉටු වීම තුළින් කරාව අවසාන කරයි. එහෙන් කෝලම් නාටකයක් තැරැක්මේ දී මුළුන් ම මහා සම්මත රුපු විවිධ පිසවට උපන් දෙළඳක සමිඳිවීම පිණිස කරන ලද්දක් බවත්, එහි දී කෝලම් මුහුණු මගින් විවිධ විටත ලක්ෂණ ඉදිරිපත් වීම තුළින් රංගනයන් ද එකිනෙකක් විවිධ ආකාරයෙන් රංගන කිරීමක් දක්වේ.

මෙයි දී දැකගත හැකි විශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ සැම විටතයක් ම කෝලම්වලට අදාළ ව පාරම්පරික ව තිරිමාණය වූ කෝලම් මුහුණු පැලද රංගනය සිදු කිරීමයි. එහෙන් සොකරිවල වටින කිහිපයක් සඳහා පමණක් තාවකාලික වශයෙන් තනාගතු ලබන මුහුණු හාවිතයක් දක්නට හැකි වේ. එහෙන් මෙහි දී දැක්වා හැකි සමාන ලක්ෂණයක් නැරියට පිරිම් පමණක් රංගනයෙන දායක විම සඳහන් කළ හැකි ය. එමත් ම විශේෂයෙන් සොකරි රංගනයේ දී කතරගම දෙවියන්, පන්තිනි දෙවියන් මුළුක කරගෙන රවත්වන අතර, දෙවියන්ට පහන් දැල්වා වී කෙරීම සිදු කරයි. මෙහි දී සැප්පික්කවය ප්‍රධාන වන අතර, පුරුරාපියට ප්‍රධාන තැනක් දී කටයුතු කරන බවත් දක්නට ලැබේ. කෝලම්වල දී පහතරට ගාන්තිකර්ම සඳහා හාවිත කරන ප්‍රධාන බෙරද ලෙස යක් බෙරද සොකරි සඳහා උඩරට කොහොඳාකංකාරි ගාන්තිකර්මය සඳහා හාවිත කරන අකාර්යාලයකි.

නාට්‍යධර්ම ගෙෂලිය මේ දෙකෙහි ම දක්නට ඇති අතර, කවී ගායනා සමඟ නිරූපණය කිරීම වියේමින වේ. එහෙත් සොකරිවල කවී ගායනයට වෙන ම කිහිපදෙනෙක් එක් වී සිටින අතර රංගනය, සිදු කරන වට්තය මගින් නිරූපණය කරයි.

සොකරිය එන්නේ සබයෙන් අවසර ගන්	නී
නැඹුම් නවන්නී තාලෙට පාද තබන්	නී
පද අල්ලන්නී පියපුරු ලැම සොලෙන්	නී
කැවිපත ගන්නී පුරතින් මූල බලන්	නී

එහෙත් කෝලමිහි දී නාට්‍යවල පොනේ ගුරු මෙන් වූ කාරිය කරවන රාජ විසින් වට්ත හඳුන්වාදීමක් සිදු කරයි.

"පෙර සිට පැවත එන සිරිතට පොදිය බැඳ ගෙන
දරපිට තබාගෙන මොඩ රසය ඒය සබයට"
"කෝලම් කරන්නට පොලිස් මැකි වරු සම් නික්මෙන"

යනාදී වශයෙන් හඳුන්වාදීමක් අනතුරු ව නළුවන් සහායත්වීමක් දක්නට ලැබේ.

වියේෂයෙන් මෙම රාජ නාටක දෙකෙහි ම භාස්‍ය හා උපහාසය යන රසයන් මතු තිරීම ප්‍රධාන වශයෙන් කැඳී පෙනෙන ලක්ෂණයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි වේ.

03. (i). සුබ සහ යස මූලාශ්‍ය

මහා විජයේ ඇතුළත් වූ එතිහාසික කතා ප්‍රච්චතක් වන පළමු වන සියවසේ පළමු වන රාජ විජයේ අවසාන පාලකයා වන යසලාලකතිස්ස රුපුගේ කතා වස්තුව මෙයට විෂය වී ඇත. සුබ, යස රුපුගේ ප්‍රධාන දොරටු පාලකයා වන අතර, මේ දෙදෙනා බාහිර පෙනුමෙන් එක සමාන ය. එබැවින් මේ දෙදෙනා තමන්ගේ භූමිකාවන් මාරු කර රාජ සහාව රාජීම විනෝදාංගයක් කරගෙන සිටියි. මෙයේ එක් දිනක සුබ රජ වී යස දොරටු පාලකයා වී සිටිය දී යස රුපු වන දොරටු පාලකයාට සිනහ පහළ විම නිසා රුපු වශයෙන් පෙනී සිටින සුබ එයින් කොළඹයට පත් වූ බව අග්‍රා සියලු දෙනා ඉදිරිපිට දී රාජපුරුෂයින් ලවා යසගේ ගෙල-සිද්ධා මරා දමා රුපු ලෙස අහිජේක ලබයි. මෙම එතිහාසික කතා ප්‍රච්චත එදා සිට අද වන තෙක් මිනිස් සමාරය තුළ කතාවහාට පානු වන අතර, යස රුපු විසින් කරන ලද කට්ටකමේහි තරම ඉන් ප්‍රකට කෙරේ.

හස්තිකාන්ත මන්තරය

සංස්කෘත නාට්‍ය රචකයෙන් වශයෙන් ප්‍රච්චලිත වූ හාසගේ ප්‍රතියුෂායෝගන්ධාරායන යන නාට්‍යයේ කතා ප්‍රච්චත හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යය සඳහා පදනම් වූ එක් මූලාශ්‍යයක් වන අතර, පාලි ධම්මපදවිය කතාව හා සිංහල ස්ද්ධරුමරන්නාවලිය අනෙක් මූලාශ්‍යයේ වෙති. ප්‍රාකාන්තයෙන් රවිත බෘහන් කතාව සහ එහි සංස්කෘත පරිවර්තනය වන කතාසරින් සාගරේ ද මෙහි අන්තර්ගත වේ.

(ii) මිනිස් හැඟීම සහ ආක්ල්පවල වෙනස සහ පවතින ස්වරුපය මිනිසා විසින් ම තීරණය කරනු ලබන්නකි. මේ අනුව සුබ සහ යස වරිත මෙන් ම ඒ වටා රෝක් වූ අනෙකුත් වරිතවල ක්‍රියාකාරිත්වය ද ඉතා වැදගත් වී ඇත. රාජ තන්තුය, එහි පැවැත්ම සහ වශයෙන් යායා ප්‍රකාශන වින් ඉතාමත් සංකීර්ණ ගැටුම් තියිපෙයක් විශ්‍රාන කෙරෙන නාට්‍යයක් වශයෙන් සුබ සහ යස නාට්‍යය හඳුන්වාදිය හැකි ය. ඒ සඳහා ලේඛකධර්මී රංග ගෙෂලිය-හාවිත කර තිබේ ද ඉතා උවිත වේ. මිනිස් හැඟීම් එක එළැල් ම ප්‍රකාශයට පත් කිරීමේ හැකියාව හා ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට එය තේරුම ගැනීමේ හැකියාව ලේඛකධර්මී නාට්‍ය ගෙෂලිය තුළ පවතින බව අපි මෙහි දී පිළිගත යුතු ය. වරිතවල ඇති සංකීර්ණ මනෙන්හාවයන් වඩාත් තර්කානුකුල ව විශ්වෙෂණය කොට සංවාද මගින් ඉදිරිපත් කළ හැක්කේ ද මෙම ලේඛකධර්මී රංග ගෙෂලිය මගිනි. සුබගේ සහ යස රුපුගේ වරිත ඔයේ සුබ සහ යස පරස්පර විරෝධී වරිත දෙකකි. අදහස් හා උදාහරණ වෙනස් ය.

ප්‍රශනයි ගායනය කරන අවස්ථාව ද ප්‍රේක්ෂක රසවිදීම සඳහා ඒ අපුරුණ් යොදාගැනීම ඉතා උවිත ය. එහෙත් එහි නාට්‍යධර්මී සම්ප්‍රදාය පෙන්වීමට කොහොත් ම උත්සාහයක් ගෙන තොමූතු. නාට්‍යය තුළ එන ප්‍රශනයි ගායනය රුතුමා විසින් ප්‍රතික්ෂේප කරනු ලබන්නේ පාරම්පරික අදහස් හා ඇතැම් දේ අද සමාරය තුළට ද මුල් බැං ගැනීම තුළින් සමාරයට යමිනිස් බාධාවක් ඇති කරන නිසා ය. ඒ තුළින් යමිනිස් ප්‍රශනයි ප්‍රතික්ෂේප තිරීම සුබ සහ යස නාට්‍යය තුළින් මතා ව මැරුපු කරයි. සුබ සහ යස නාට්‍යය අතියින් ම ලේඛකධර්මී සම්ප්‍රදාය අනුව ගමන් කර ඇත.

මෙවැනි සාම්ප්‍රදාය රිකිම සඳහා ම සිදු කරන තවත් තොයෙනුන් සිදුවීම් අප සමාරය තුළ ද පැළපදියම් වී තැබුවා ම තොවාවේ. එම නිසා ප්‍රශනයි ගායනය තුළින් එම පිරිස කියා සිටින්නේ මවුන්ගේ පරම්පරාව ආරණ්‍ය වීම සඳහා පෙර රජ ද්‍රියේ සිට ම ප්‍රශනයි ගායනය පැවතෙන බවත්, එය කඩ කිරීම වරදක් බවත් ය. එහෙත් සමාරය තුළ එය පවත්වාගෙන එම සඳහා බැලපාත තවත් හේතුවක් වන්නේ වන්දිහටිවියින් විසින් එය මවුන්ගේ තීවන මාධ්‍ය වශයෙන් කරගෙන යාමයි. එය ප්‍රතික්ෂේප කිරීම සුබ සහ යස නාට්‍යය තුළින් මතා ව මැරුපු කරයි. සුබ සහ යස නාට්‍යය අතියින් ම ලේඛකධර්මී සම්ප්‍රදාය අනුව ගමන් කර ඇත.

එම. නිසා සයිලත් තවගත්තේගමයන් විසින් නිරමාණය කළ මෙම නාටුවය වර්තමානයේ දේශපාලනයෙන් බැවතන සමාර්ථක ඉතාමත් උව්‍යිත නාටුවයක් බව කිව හැකි ය. එමෙන් ම ප්‍රශනයේ ගායනය තුළ නාටුවය දර්මීගත ලක්ෂණයක් තුවා දක්වීමත්, එය ප්‍රතික්ෂේප කිරීමත් වන්මත් සමාර්ථක දේශපාලකයින්ට ගුණ ශේෂිතා ගායනා කරන පිරිස සාපු ලෙස හෙලා දැක්වීමක් බඳු ය.

ඉගයේ ගායනය හෙලා දැකීම යනු මෙහි මූලික හරය පෙන්වාදීමට සහ කතාව රසවත් බැවින් ඉදිරියට ගෙන යාමට කාට්‍යයාර්ථි බව නාට්‍යය තුළින් ම ප්‍රතිච්ඡේප සිරිම සිදු කළාක් වැනි ය. හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යය තුළ එදිරිපිර සරවිතන්දයන් විසින් නාට්‍යයාර්ථි සහ ලෝකයාර්ථි සහ නාට්‍ය සම්ප්‍රාදයන් දෙක ම හාවින් කර ඇත. මෙහි එන කතාව ඉතා සරල එකති. එම සරල සිදුවීම විශ්‍ය කෙරෙන්නේ හාස්‍ය හා උපහාසය ද පදනම් කරගෙන ය. ඒ සඳහා ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනා ගැනීම සහ විය්වසනීයන්වය ගොඩනැවීමට උපයෝගී වන්නේ මෙහි එන කතා තේමාවයි. අර්ථාන්වීත බව රෝගනාත්මක ව ඉදිරිපත් කළ යුතු ව ඇත. එනම් කතාවේ ආරම්භයේ සිට ම නාට්‍යයාර්ථි ගිණිය සකස් වී ඇත. රජතුමා වෙනත වෙළෙන්දන් අද්වාගෙන එනු ලබන වරපුරුෂයන් පවසන්නේ "මඟ වහන්දේ රියේ මගුල් උයන් සිට ආපසු වඩින වේලාවේ මොවුන් දෙදෙනා සැය වී සිට" ආදි වියයෙනි. එම සංවාදය තුළින් පාරම්පරික ව පවතින රාජ සංස්ථාව ඉදිරියේ සියලු දෙනාගේ යටහන් හාවය ප්‍රකට කරයි. එමත් ම රුපුන් ඒකාධිජිත්වය තුළ පවතින බලපුළුවන්කාරකම වෙනත් අයගේ මිනු එපාකම් මත විද්‍යාමට කොහොත් ම කටයුතු කළ තොහැකි බව ද ප්‍රකට කරයි.

ඒ අනුව ලෝකධර්ම බවින් පමණක් ඉදිරිපත් කිරීමට උත්සාහ ගත්තා නම් නාට්‍යයේ රසය මතු තොවීමට සහ ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනා ගැනීමට ද භාෂිත තොවේ. තත්ත්වයේ රුපී මායාවට හසු වී තරඹු ලබන මෙම නාට්‍යය තුළින් එහි වමත්කාරය ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දෙයි. ඒ සඳහා මෙම නාට්‍යයේ බොහෝ තැන්වල ඉදිරිපත් කෙරෙන සංවාද නාට්‍යයක් ගතියෙන් පුක්ත වී ඇතු. එමෙන් ම මෙම කතාව අවසන් වන්නේ වෙශ්චිර්ජේත් රුපගේ දියණිය උදයන රුප සමඟ පලා යාමේ හාසා හා උපහාසය දෙනවතා අවස්ථාවකිනි. එය නාට්‍යය තුළින් පෙන්වුම් කරන අවසානයයි. එවන් අදහසක් තුළින් ප්‍රේක්ෂක් රුපගේ උපත්‍රමවල අස්ථිරක බව සහ මෝඩ පාලන ත්‍රියා කළාපයේ උදෑද්‍රව්‍ය ගතිය පුක්ට කෙරේදි.

ඒ අනුව මෙම සරල කතා තේමාව ප්‍රේක්ෂක රැකිවන්දනය සඳහා නාට්‍යධර්මී සහ ලෝකධර්මී යන සම්පූද්‍යායන් ද්‍රීත්වය තුළින් ම ඉදිරිපත් කර තිබීම ඉතා සුදුසු ය. හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යය තුළ ප්‍රස්තාචනාවෙන් දැක්වෙන්නේ හස්තිකාන්ත මන්තරය නාට්‍යය ලදළද විශේෂ තිශ්පාදන ගෞරුයක් සිතෙහි තබා ගෙන ය. එය බොහෝ සෙයින් සංස්කෘත නාට්‍යයේ ගෞරුයට සමාන වන අතර, වින නාට්‍ය කළාව ද උදාව් කරගෙන ඇති බව එදිරිවීර සරවිච්දයන් පවසා සිටියි. ඒ අනුව විශේෂයෙන් සංස්කෘත නාට්‍ය ගෞරුය ආරක්ෂා කරලීම ද හස්තිකාන්ත මන්තරේ නාට්‍යය තුළින් පිළිගැනීම් වේ. එපමණක් තොට්, නාට්‍යය ලිවීමේ දී භාරතීය නාට්‍යකරුවන්ගේ සම්පූද්‍ය පිළිබඳ ව හා එහි ඇතුළත් ඇතුළුම් කරුණු ගැන ද විශ්වාසයක් තැබුමට මෙන් ම සංස්කෘත අනුවාදයෙහි එන ඇතුළුම් අවස්ථා යෝගා පරිදි වෙනස් කොට ඉදිරිපත් කරන්නට එදිරිවීර සරවිච්ද මහතා උත්සාහ ගෙන ඇත. රට උදාහරණ ලෙස සංස්කෘත අනුවාදයේ වෙළඳපෑර්ත රජු හඳුන්වනු ලබන්නේ වෙළඳ මහාදේශනා වශයෙනි. එමෙන් ම දෙවියන්ගෙන් ලකුණු වරයක් අනුව වාසුලද්‍යනා නැමැති දු කුමරුයක් සිටි බව ද සඳහන් කෙරෙයි. එමෙන් ම බොරු ඇතෙකු දැදීම වැනි අවස්ථා මගින් කතාව අවසානය කර ගෙන යාම පෙන්වීම සඳහාත්, නාට්‍යධර්මී සහ ලෝකධර්මී යන සම්පූද්‍යායන් දෙක ම රැකිම සඳහාත් එදිරිවීර සරවිච්දයන් කටයුතු කර තිබීම උත්ත ය.

(iii) සුඩ සහ යස, හයිනිකාන්ත මන්තරේ යන නාට්‍ය දෙක අතුරින් වඩා ප්‍රථ්‍රී තේවන දැජ්ටීයක් තුවා දක්වන්නේ සුඩ සහ යස නාට්‍යය තුළිනි. සයිලන් නවගත්තේගමයන් විසින් නව විවරණයක් ගෙන ඒමට උත්සාහ දරා ඇත්තේ එදා මෙදා තුළ පවතින දේශපාලනික හැලුහැඳුම ද සලකා ය. එට ප්‍රධාන ජේත් සාධකය ලෙස ඔහු සලකා ඇත්තේ යකලාක කතාවේ සිදුවන සිදුවීම ය. එහෙත් සුඩ සහ යස නට්‍යයට ඔහු නව අර්ථකර්තයක් ගෙන ඒමට උත්සාහ දරා ඇත. එසේ නව අර්ථකර්තයක් ගෙන ඒමට ක්‍රියා තොකලා නම් මෙම නාට්‍යය සාර්ථක තොවන්නට තිබිනි. එතින්හි ක්‍රියා ප්‍රවානක් ඇසුරු කොටගෙන වන්මත් දේශපාලන පසුවීම ද විනිවිද දිනිය හැකි ආකාරයට නව අර්ථකර්තයක් සිංහ ව සුඩ සහ යස තිර්මාණය කර ඇති තින් එය ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය දිනාගත් බව මැනවින් පැහැදිලි වේ. යකලාකනිස්ස රුප හා බැඳුණු මධුලාල් බව, රාජ තන්ත්‍රයට තොගැලුවෙන අසම්මත වර්යාවන්, තේවිතය දෙස ගුන්තතාවයෙන් යුතු ව බැලීම ආදි ලක්ෂණ එම වර්තය තුළින් ගෙන්මාන කරවයි. ඒ අනුව මෙම නාට්‍යය තුළින් වන්මත් දේශපාලනික බලකාලින්වියේ අනිවූ එලවිතා ප්‍රේක්ෂකයා හමුවට ගෙන එයි.

සුඩගේ ස්ථියාකලාපය තුළ ඇති ආක්ලේප හා ඒ වටා රෝක් වූ පිරිසගේ සාමුහිකත්වය තුළ පවතින වාතාවරණය පුබගේ විරිතය තුළින් රැහැදිලි වේ. එහෙත් දේශපාලනීක වාතාවරණය මස්සේ මිනිස් අදහස් හා ආක්ලේපවලට තීයම පිළිතුරු නොයුත්තාමාත් පුබ ද යසුලුලක්වයා බවට රෘත්වතා වාතාවරණය මතා කොට වුගුහ මිරිම මෙහි දී සිදු වේ. එට පිළියම් යෙදිය යුත්තේ සමාජ විවිරණයට හා රටිට ගැලුපෙන ගොවී ජනතාවත්. වත්මන් සමාජ පෙරේලියේ තම්, කරණ වන සංවර්ධන ස්ථියාදාමයටත් නව විසඳුම් සොයා කටයුතු මිරිමෙන් විය යුතු ය. එවත් වූ යුත්තේ සහගත වාතාවරණයකට මෙපෙත් සැලකීමක් හා ආදර්යයක් පුබ සහ යස නාට්‍යය තුළින් සමාජයට ලබා දීමට ප්‍රයෝගයක් දරයි. පිළිත ජනතාවකට තවත් පිඩාවට රෘත්වමට ඉඩ සැලකීම සහ රුහු ප්‍රයෝග යායනා මිරිමට අවස්ථාවක් කරගැනීම සැබුවින් ම නොගැලුපෙන ස්ථියාකලාපයකි.

යය රුපු මරු සූඩ රාජ්‍ය කන්තුයේ හිමිකරුවා ව්‍යව ද ජනතාවට සේවය කිරීමට නොහැකි විම නිසා සූඩ ද සාහනයට ලක් වේ. ඉන් අනතුරු ව වගා රුපු යටතේ මිනිසුන් රාජ්‍යයක් ගොඩනගාගත් බව ඉතිහාසය සාක්ෂි සපයන බව මින් මතත් කර ඇයි. එසේ වූ මහරන මතයට ගුරු කිරීම සහ අදාළ වාතාවරණය සහිතුහන් කිරීමට සංකීර්ණ වූ සමාජ විවරණයක් ගෙන ඒම නාට්‍යකරුවාගේ උත්සාහය වී ඇති බව සිතිය හැකි ය. ඒ අනුව සමකාලීන දේශපාලනික හා සමාජයීය අරඛුදයන් පිළිබඳ ව ආකළුමය තැක්කුරුවක් ඇතිකර ගැනීම උදෙසා සූඩ සහ යය නාට්‍යය මගින් පූඩ්ල් ජේවන දාජ්‍රේයක් ගෙන එන බළ රැහැදිලි වේ.

B - විදේශීය නාට්‍ය කළාව

04. (i) ප්‍රධාන වරින විශේෂයෙන් නායකයා හා නායිකාව සහයාගි වන සිද්ධීන් ඇතුළත් කොටස අධිකාරික ඉතිච්චන්තයට ඇතුළත් කෙරෙයි. මේ සඳහා අනිශාන ගැනුන්තලයේ ප්‍රථම අංකයේ දුෂ්‍යන්ත හා ගැනුන්තලාගේ හමුවීම දක්වාලිය හැකි ය. තුන්හා අංකයෙන් නායක හා නායිකා දෙදෙනාගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ සම්බන්ධය පිළිබඳ ව විස්තර ඇතුළත් කෙරෙයි.

"ප්‍රියාව දිනීම මිස්ක් වෙන මොකක් ද මට තියෙන පිහිට ! ඇ ගැන රිකක් හොයලා බලන්න මිනැ. මේ අවව වේලාවේ ගැනුන්තලා යෙහෙළියුත් එක්ක ප්‍රියාවාම් සහිත මාලනී ගංඛුලෝ කාලය ගත කරනවා ඇති. එහාට ම යන්න මිනැ බලන්න"

යැනුවෙන් සිතා ගැනුන්තලා හමුවට යයි. එහි ද ප්‍රියාවදා සහ අනුසුද්‍යාගේ එත්වීමෙන් ජ්‍යෙෂ්ඨ සම්බන්ධය තහවුරු වීමේ විශ්වාසය පෙන්වුම් කෙරෙයි. පස්වන අංකයේ ගැනුන්තලා ප්‍රතික්ෂේප කිරීම දැක්වෙන අවස්ථාවට එළඟී.

(ගැනුන්තලා දකු) ඉතින් මේ මාන්ත්‍රාව ?

කුවිදේ මොටුරුක්කිලියෙන් නඩ	තා
සයඩු රුපසුවෙන් පූඩ් අය	තා
රඩ්වන් පත් මැද ලා රඩ් සිරි	තා
කුවිදන් අතරට වි මෙහි සිදි	තා

එමෙන් ම "එහෙම වූණාවේ. වෙන කෙනෙකුගේ හාරයාවක් දිහා බලන්ඩි විවෙන්නේ නැහැ."

"මොනව මැව මම කළින් විවාහ කරගෙන හිඛෙනවා" යනාදී වශයෙන් ගාරිංගර ව විසින් කියන තරුණු ද ප්‍රතිත්සේප කිරීමෙන් ගැනුන්තලා රුපට අමතක වී ඇති බව තහවුරු කෙරෙයි.

එමෙන් ම තත්ත්වන අංකයේ ද දුෂ්‍යන්ත රුපු ගැනුන්තලා හා සිය පූඩ් හදුනා ගැනීයි.

"(කමාට ම) ද්වාමි ප්‍රත්‍යා නීකරුණේ මාව පිටමන් නොකරු බව පෙනෙනාවා. මට සාපයක් කරලා තිබුණු බවක් මට මතක නැහැ. එක්කෙක් මා කරා ආප්‍ර ඒ සාපය ද්වාමියාගෙන් වෙන් විමෙන් සිහිසන් නැති විම නිසා මට දැනුණේ නැහැ. ඒ නිසා දෙහෙළියේ මට කිවිලේ ස්වාමියාට මුද්ද පෙන්නන්ඩි කියලා."

යනාදී වශයෙන් තත්ත්වන අංකයේ ද රුපු සහ ගැනුන්තලා දාන හැදින ගැනීමත්, ඉන් අනතුරු ව දුෂ්‍යන්ත රුපු තම පූඩ් හා ගැනුන්තලා සම්බන්ත න්‍යායිනා ප්‍රරය බලා පිටතවීමත් යන සිද්ධී එහි අධිකාරික ඉතිච්චන්තයට අයත් වේ. ප්‍රාසංගික ඉතිච්චන්තය යනු නායක නායකාදීන්ගේ ඉෂ්ටාරප් සිද්ධී වෙනුවෙන් සෙසු වරින මගින් ඉටුවන් මෙහෙය අන්තර්ගත කොටස ය. මෙම නාට්‍යයේ අනුසුද්‍ය හා ප්‍රියාවදා යන ගැනුන්තලාගේ යෙහෙළියාගේ සිටින ද්රුගන ද, දෙවෙනි අංකයේ ද විදුෂක සිටින ද්රුගන ද, භතර හා රස්වන අංකවලින් තාපයයන් ආදින් ඇතුළත් ද්රුගන ද ප්‍රාසංගික ඉතිච්චන්තයට ඇතුළත් වේ. මුළුන්ගේ ව්‍යාකාරිත්වය තුළින් නායක නායිකාවන්ගේ ඉෂ්ටාරප් සිද්ධීය සාක්ෂාත් කරගැනීමට මහෝපකාරී වේ.

- (ii) ගැනුන්තලා නාට්‍යයේ ප්‍රාසංගික ඉතිච්චන්තය යනු ගැනුන්තලාගේ සහ දුෂ්‍යන්ත රුපතුමාගේ ජ්‍යෙෂ්ඨ සම්බන්ධය මුදුන්පත් සිරීම සඳහා බලපාන සාධක ලෙස හැදින්විය හැකි ය. මේ අනුව ගැනුන්තලා අසපුවේ මල් නොලුමින් පසුවන අවස්ථාවේ ද ජ්‍යෙෂ්ඨ සම්බන්ධයේ මුදුන්වා ප්‍රතිඵලිය සහිතුහන් කෙරෙන අතර, ඉන්පසු ගැනුන්තලා රුපු දිනීමෙන් සොමිනසට පත් වේ. එමෙන් ම අසපුවේ පැවැති අවස්ථාවේ ද ගොරව සැලකිලි දැක්වීමට පූඩ්පූඩ් ව කටපුතු කරයි. මේ හැම අවස්ථාවක් ද සැම්බන්ධයේ සිටින ද්රුගන ද, දෙවෙනි අංකයේ ද විදුෂක සිටින ද්රුගන ද ප්‍රාසංගික ඉතිච්චන්තයට ඇතුළත් වේ. මුළුන්ගේ ව්‍යාකාරිත්වය තුළින් නායක නායිකාවන්ගේ ඉෂ්ටාරප් සිද්ධීය සාක්ෂාත් කරගැනීමට මහෝපකාරී වේ. එහි ද කතාවේ රසවත් බව තවත් මතු කරමින් දිග හැරීමට සහ අවසාන ප්‍රාසංගික කරා ලුග කරවීම උදෙසා අනුසුද්‍ය තීතා කරන්නේ සැක්කිමට මුදුන්වා ප්‍රියාවදා, ගැනුන්තලා කෙන්ති ගැනීමෙන් සියා කරන්නේ සැක්කිමට මුදුන්වා ප්‍රියාවදා සහ ගැනුන්තලාගේ ගැනීමෙන් සැක්කිම සඳහා මිස අන් කරුණෙක් සඳහා නොවේ. මේ ආදි වශයෙන් ගැනුන්තලාගේ මිතුරුදම පූරුණීමට ආදරයෙන් සහ ගොරවයෙන් කටපුතු කරන වරින දෙකක් ලෙස අනුසුද්‍ය සහ ප්‍රියාවදා සඳහන් කළ හැකි බව ගමනාන කෙරෙයි.

- (iii) ප්‍රාසංගික වස්තුවේ එන වරිතවල උදව්‍යක් තැනි ව අධිකාරී නායකයන්ගේ අරමුණු ඉටුකර ගැනීමට නොහැකි වේ. එනම්, මුල්වරට දූෂණන්ත සහ ගැනුන්තලා අතර දා හදුනා ගැනීමට දායක වන්නේ අධිකාරික වස්තුවට ඇතුළත් වූ කොටසේ වරිත වන ප්‍රියංචු සහ අනුප්‍රයා යන යෙහෙලියන් දෙදෙනා ය. යෙහෙලියන් වශයෙන් කටයුතු කරන මේ දෙපළ විසින් ගැනුන්තලාට දූෂණන්ත රුපු මුණශැයිම සඳහා මුලාරමිහය හිමි කරුමට සමත් වේ. මල් පැලවලට වතුර දුම්මත්, රුපු පැමිණ අසා සිටීමත් නිසා යෝගා පරිසරයක පවතින සන්සුන් බව රුපුගේ සිත බැඳ ගැනීමට සමත් වේ. එමත් ම යෙහෙලියන් විසින් පවසන වදන් සහ එම දෙපළ එක් වේ

"සකුන්තලා මිශ්‍රිතයේ වාසනා දෙවිදුව පුද්න්තට ඔහු නේ ද?"

යනුවෙන් මල් නෙලා අවසානයේ ගැනුන්තලා විසින් ආරාමයට පැමිණි දුර්වාසස් පබිවරයා ගැන නොසලකා හැරිය බව පවසයි.

"අත් කිහිවත් ගැන නොතකා මදකුන් නොව
යම් කෙනෙනුන් ගැන සිතමින්
තරග බනය කළ මා මෙහි වන් බව නොම දත්
කොහි වෙද යම් හෙයකින්
කිම ද කොතෙක් තුළි ගැන නොසරා මැයි
ඒ පින්වතා නම් කිසි ලෙසකින්
කරපු කරා පෙර මද මත් වූ විට යළි සිහිපත්
නොවනා විලුයින්"

මින් අනෙකුරු ව සාපයක් කළ බව පවසමින් අසපුව හැර දමා දුර්වාසස් තාපසයා යන්තට පිටත් වෙයි. එය පිළිබඳ ව කටයුතු කරන ප්‍රියංචු

"පියාණනි මෙම තෙයේ මෙම දත්තෙනා තැනි දුවරු වන අප අතින් පළමුවෙනි වතාවට සිදුවුණු මේ අත් වැරදිදා සමාවෙන්ව"

යැයි ආයාවනා කර සිටින අවස්ථාවේ ඇයට දෙන පිළිතුරට අනුව හැඳිනීමේ ආහරණයක් දැකිවෙන් සාපය දුරු වන බව නියයි. එම පිළිතුරට අනුව අනුප්‍රයා "දත් ඉතින් යන්තම් ගැනයෙන්ව පුවින්" යැයි කියයි. ඉන් පෙනී යන්නේ අධිකාරික කොටසට අත්තරුගත යෙහෙලියන්ගේ කතාබහෙන් ඉදිරියේ දී සාපය තැනි වී යන අතර, රුපු සහ ගැනුන්තලාගේ එක්වීම සනිටුහන් කරන බව හෙළි වේ. මින් අනෙකුරු ව හතරවන අංකයේ දී දිවරයාගේ වෘත්තාන්තය තුළින් නාට්‍යයේ තැවති තිබු වස්තුව යළි පැන ගැන්වීමට ඉවහල් වේ. මේ අන්දමට ප්‍රාසංගික ඉතිව්තනය, අධිකාරික ඉතිව්තනයේ නාට්‍යය ගුණය තිබු කිරීමට ඉවහල් වේ.

05. (i) රුකුඩී ගෙදර නාට්‍යය වනාහි ගෘහන්තරය පසුවීම් කොටගෙන නිර්මාණය වූවකි. නාට්‍ය වේදිකාවේ රංග අලංකරණ තිර්මාණ තුළින් ද දිස්වින්නේ ගෘහන් තුළ ඇති උපකරණ ආදියෙන් නිර්මාණය වූ ප්‍රේක්ෂාවකි. ඒ අනුව පියාණේව, උදුනා, සැප පහසුවට ඉද ගැනීමට නිම වූ පුවු දෙකක්, පැදිදෙන පුවුවක්, මේසයක්, පොත් රාක්ෂයක් සහ ගුබා සේපාවක් වැනි රංග උපකරණ, රංග හාණේ යනාදියෙන් සැයුණු ගෘහන්තරයක් පෙන්වුම් කරන පසුතලයකින් සමත්වින වේ.

- (ii) රුකුඩී ගෙදර නාට්‍යය ප්‍රේක්ෂකයාට විවර වීමේ දී වේදිකාවේ ගෘහනයක් දිස්වන අතර, එහි විසිතුරු බව සහ දුරුගතිය පසුවීම් ප්‍රේක්ෂක සින් ඇද ගැනීමට සමත් වන වාතාවරණයකින් පුක්ත ය. එම ගෘහනත්වය මතුපිටින් පෙන්වාදෙමින් ප්‍රේක්ෂකයා සතුවට හා වමත්කාරයට පත් කරවීමට වේදිකා පසුවීම් දුරුගතිය වීම බෙහෙවින් උපකාරී වී ඇති. නාට්‍යය ගෘහ ජීවිතය පදනම් කොටගෙන පවතින බැවින් ගෘහනයක විසිතුරු බව සහ එහි ඇති මේස, පුවු ආදිය මිනින් ඉනා වැදගත් බවකින් පුත් පොහොසත් ගෘහනයක් බව ප්‍රේක්ෂකයා තුළට එන්තු ගන්වයි. එමත් ම නත්තල් ගස සහ මැකරුන් ද රැගෙන නොරා වේදිකාවට පිවිසීමට කටයුතු කරන අතර, එවා රැගෙන එමට වෙහෙසෙන තුළිකරුවාට ද නොරා මුදල් දීමට ස්ථා කිරීමෙන් ගෘහයේ එවත් වන නොරා නැමැති කාන්තාවලිගේ ගුණගරුකත්වය ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවධානයට යොමු කරවයි.

එහෙන් ගෘහයේ ප්‍රධාන වරිත වන නොරා සහ හෙල්මර අතර ඇතිවන ගැටුම මෙම නාට්‍යයේ ප්‍රධාන නොමාවට වස්තු විෂය වී ඇති. එම වාතාවරණයට මුල පිරෙන්නේ ඉහත ගෘහයේ බාහිර පසුවීම් පැසකකළා ය. එනම් විවාහ ජීවිතයේ පිළිමත් සුන්දර පරිසරය, නත්තල් ගස සහ ප්‍රිතිමත් නත්තල සැමරීමත් සමය ආරම්භ කෙරේ. නොරා තම ග්වාමියා වන හෙල්මරට කතා කරන බස හා මූළුන්ගේ සමාජ තත්ත්වය, පැලැන්තිය ආදි සියලුළුන් තුළින් ම ප්‍රේක්ෂකයා අවධි කිරීමට සමත් වේ. එහෙන් නොරාන් හෙල්මරන් අතර නාට්‍යයේ දී ඇතිවන කතාබහ තුම්බුමයෙන් විපරිත ගැවරුපාරයකට පත්වීම නාට්‍ය විකාශනයේ දී මතා ව පෙනියයි. එසේ ඇතිවන අවුල් වියවුල් සහගත වාතාවරණය තුළින් නොරා සහ හෙල්මරගේ විවාහ දිවියේ වනාජ බව සංකේතවත් වේ.

නොරා හා හේල්මර අතර සත් අවුරුද්දකට පෙර සිට පැවත්තා සම්බන්ධතාවය සහ දරුවන් සතරදෙනෙකුගේ මවක් හා පියෙක් විම එම ගසහයේ රේකාත්මික පැවත්තම තුළ වියවුල් වාතාවරණයක පිය සටහන් පෙන්නුම් කරයි. නාට්‍යය අවසානයේ නොරා තම ගසය තැර දමා යාමට කටයුතු කරන අතර, හේල්මර සහ දරුවන් තිබූවේ තනි වී සිටියි. මෙහි දී මුළුන් ගසභාගන්තරයේ දක්නට ලැබූණු යෝජන ගතිය කුමකුමයෙන් කැඩී බිඳී සුන් වී යන අපුරු පෙන්නුම් කෙරෙයි. එමගින් එම ගසහයේ වෙශෙන පුද්ගලයන්ගේ අභ්‍යන්තර හැඟීම දෙදරා යන අපුරු හේලි දක්වේ. කාන්තාවන්ගේ අයිතිවාසිකම් හෙළා දැකීමට හේල්මර ක්‍රියා කරයි. හේල්මර වැනි බලකාම් පුද්ගලයන්ගේ අසාධාරණකම් හමුවේ කාන්තාවන් තැලී පොඩි වෙන බව ඔර්ප කිරීමට නොරා වැනි කාන්තාවන් හඩ තගන බව රුකුඩි ගෙදර නාට්‍යයන් මතාව ඉදිරිපත් කරයි.

එමෙන් ම නොරා තම නිවස අතහැර යන්නේ හේල්මර වන ස්ථාමියා නොරා ව අතකොට්ටිවක් කරගනිමින් කරනු ලබන තර්ජනය පිටුදුකිමිනි. එවන් වූ අසාධාරණ තීරණ ගත් හේල්මර හේතුවෙන් නිවස හැර දමා යන නොරා නිසා ගෘහයේ ප්‍රිති ප්‍රමෝදයට තුළු දුන් දරුවන්ගේ ප්‍රිතියන් සහ නිවසේ බාහිර ආවෝපයන් මැලුවී යයි. මේ නිසා නොරා සහ හේල්මර විවාහ වී ගනකළ ජීවිතයේ නිවසේ සෞන්දර්ය හා සෞඛ්‍යය සංකේතවත් කරනු ලබන ආරම්භක දරුණනය, අනුකූලයෙන් එහි යථාර්ථය විවරණය කරයි.

- (iii) ප්‍රිතිමත් ගෘහ ජීවිතයේ සංකේතය වශයෙන් වේදිකාවට තොරු ගෙන එනු ලබන්නේ නත්තල් ගසයි. එහි දී තොරු හෙල්මර් සතුට පත් කිරීමත්, දරුවන් හා අසල්වැසියන් සතුට පත් කිරීමත්, ගෘහයේ කළ එළිය, පවිත්‍රත්වය පිළිබඳ ව ද සිතා කටයුතු කරයි. ප්‍රිතිමත් නත්තලක් ගෙදර සියලු දෙනා ම ගත කරයි.

නත්තල් නිවසේ ප්‍රධානීයා වූ හෙල්මර විසින් යෝජනා කරන තරන්තලා තැපුම ඉදිරිපත් කිරීමට ද නොරා කැමති වන්නේ නිවසේ එකමුතුකම හා හෙල්මරගේ අභේක්ෂාව ඉටුකරුණීමේ අවශ්‍යතා නිවසට පැමිණෙන ලින්ඩ් මහත්මිය නොරාගේ ඉරි ඇති කඩාය තැවත සකස් කර නොරාට තරන්තලා තැපුමට අවශ්‍ය පරිදි සකසා දෙනු ලබයි. තරන්තලා තැපුමට නොරාට කඩාය තැවත සකස් කර දීමෙන් පසු ව කුරේර්වල දී ඇය ඉගෙනගත් නේපාල්සි මස් මරණ කෙල්ලකගේ විලාසය රැගෙන තැපුම ඉදිරිපත් කිරීමත්, ලින්ඩ් මහත්මිය විසින් කරන අය කිරීමත් නිසා ඇය තැපුමට සූදානම් වේ. "(හෙල්මර වාදනය කරන ගමන්) හෙමින් හෙමින් නොරා. මට කිසි එයිනකට කරන්න බැ, නොරා මේක කමසි වියිය" හෙල්මර වාදනය කරන වේගයට වඩා වේගවත් ව නොරා නටයි.

මේ ප්‍රිතිදායක අවස්ථාව පසු කරමින් නොරාගේ කුටුම්බය කුමයෙන් ගැටුම්කාරී වෙයි. එය මෙම තරන්තලා දිවනිතාර්ථය තුළින් පිළිබඳ වේ. නමුත් අවස්ථානුකූල ව එය පසෙකට තල්පු වන අතර, තිවස තුළ නොයෙක් කතාබස් සමඟින් සනුවු සමාඟනයෙන් පසු වේ. නමුත් පසු ව තිවධේ යහපත වෙනුවෙන් නොරා ගන්නා ලද සියලු ක්‍රියාලාර්ග, හැලුහැශපීම් සමඟ ගැටුම්කාරී වාතාවරණයක් උදා වේ. ඉහත සඳහන් කළ හේතු සාධක මෙන් ම නත්තල් සහ සහ තරන්තලා නැවුම සංකේතවත් විම තුළින් නොරා සහ හෙල්මරගේ කුටුම්බය දෙදරා යාමට මග සැලසෙන අපුරු සංකේතවත් වේ. නොරා විසින් ණය මුදලක් ලබාගෙන කුටුම්බයේ නව ජීවන රටාව ගොඩනාවා ගැනීමට කටවුතු කරයි. එහි ප්‍රතිතින නොගැළපෙන සහ අනිවු විපාක පිළිබඳ ව පෙන්වා දෙමින් හෙල්මර විසින් නොරාට තරුණය කරන්නේ ඉතා අමානුෂීක ආකාරයකට ය. ඉන් දෙදෙනා අතර මෙතෙක් පැවති ලේන් පැවැත්කි යැයි පැවැත්තු පුරතල් ආමන්ත්‍රණ විසින් බවට පරිවර්තනය වේ. ඉන් නොරාන්, හෙල්මරන් අතර ඇතිකර වනුයේ පර්ස්පරනාවයකි. ද්වාමියා හා හාර්යාව යන විය්වාසය සම්පූර්ණයෙන් දෙදරා යන තත්ත්වයකට පත් වේ. ඉන් නොරාට මහත් කම්පනයක් ඇති වේ. දරුවන් යකඛලා ගැනීම පවා තමා නොකළ පුතු බවක් නොරාට හැගෙයි. එහයින් නොරා මෙතෙක් තමා දරු සියලු උත්සාහයන් අතහැර මෙයි.

හෙල්මරගේ අධිකාරී බලය පෙන්වාදීමට ගැහැහුන්තරයේ මෙනෙක් පැවති රාමුව වෙනස් කිරීමට තෝරා ගත් ස්ථියාමාර්ග හෙල්මර විසින් හෙළු දකිනි. ඒ අනුව නිවස, නිවෘත් යාහා මූලික හෙල්මර සහ යාහා මූලිකගේ හාරයාව අතර සම්බන්ධතාවයක් නැති බවත්, යාහා මූලිකයා පමණක් සියලු තීරණ ගත්තා අයුරුත්, එය එසේ ම විය යුතු බවත් තෝරාට පෙන්වා දෙයි. ඉන් පිළිබඳ වන්නේ තෝරා මෙම නිවෘත් අමුත්තෙක් පමණක් බවයි. මම නිසා තීරණයක් ගත්තා තෝරා තවත් නිවස තුළ තොසිට පිට ව යාමට ස්ථියා කරයි. ඒ බව නත්තල් යාහා තරන්තලා නැවුම මගින් තෝරා සහ හෙල්මරගේ කුටුම්බය තුළ ධිවනිකාරුපයක් බවට පරිවර්තනය කරමින් රුකුති ගෙදර යන නාට්‍යයෙහි සතනතාවය පිළිබඳ කරවයි.

06. (i) සොලොක්ලිස්ගේ "ඇතුරිගතී" ප්‍රික බෙදාන්ත නාට්‍ය හා විලියම් තේක්සිපියරගේ "ප්‍රලියස් සිසර්" බෙදාන්ත නාට්‍ය යන කාචින් දෙක ම උසස් ගණයේ නාට්‍ය කාචින් දෙකකි. මෙම නාට්‍ය දෙකකි ම විර වරින මියයනු ලබන අතර, බෙදාන්ත විරයන් ද අන්තර්ගත වෙයි. ඇතුරිගතී නාට්‍යයේ විර වරිනය ඇතුරිගතී වන අතර, බෙදාන්ත විරය වන්නේ ක්‍රියෝන් රුපු ය. මහු නාට්‍යය අවස්ථායේ මහත් බෙදායට පත් වේ. ප්‍රලියස් සිසර් නාට්‍යයේ විරය වන්නේ සිසර් වන අතර, මහු නාට්‍ය තුන්වන අංකයේ දී මියයයි. බෙදාන්ත විරය වන්නේ බ්‍රාස්ස් වන අතර මහු ද තමාට අන්වන බෙදාරනක ඉරුණම හේතු කොටසෙන දිවින්සානු ලබයි. නාට්‍ය දෙකකි ම විරවරුන් දහ බෙදාරනක විරයන් අත්තරුගත වෙයි.

නාට්‍ය දෙකෙන් ම ලැබෙන රසය වන්නේ කරුණාවයි. මෙම නාට්‍ය දෙකෙහි ම ප්‍රධාන වරිත පුහු වරිතයන් වෙයි. ඒ දේම ප්‍රතිච්ඡලය මත දෙකක් ගැටීමෙන් නාට්‍ය දෙකෙහි ම බේද ජනක තන්ත්වයක් උදාවෙයි. නාට්‍ය දෙකෙහි ම ඉදිරියට වන්නට යන වේදරුහක ඉරණම පිළිබඳ අනාවැකි ඇසෙයි. තැම්බූ කතා නායකයන් ඒවාට ඇප්‍රෝක්තන් තොදී විනාශයටයි. මේ අනුව නාට්‍ය දෙකෙන් ම සමාන ලක්ෂණ ඇත.

(ii) ඇන්ටිගති නාටුවයේ බෙදානීය පිරියා බවට පත්වන්නේ ක්‍රියෝන් රජතුමා ය. මෙම නාටුවය සඳහා මූලික වී ඇති සායනය ඇන්ටිගති වටා ගෙතුණකි. ඇන්ටිගති තම සහේදරයාට අත් වූ ඉතුණුම පිළිබඳ ව සිතා, ඉන් තම සහේදරයාට යහපත ලාභ කරවීමට හා තමාගේ සහේදර ගෞරවය හා පුතුවකම ඉවු කිරීමට කටයුතු කරයි. එසේ දක්වන්නේ ඇන්ටිගති තුළ පවතින ග්‍රැහ්ඩ්වයයි. එම අරමුණ සඳහා කරගැනීම සඳහා ඇන්ටිගති ක්‍රියාත්මක වන්නේ මහත් ගක්තියෙන් සහ දෙරෙයයෙන් ද පුක්ත ව ය. ක්‍රියෝන් රුපු එහි රාජ්‍ය පාලකයා ය. රාජ්‍ය පාලකයාගේ ක්‍රියා කළාපය සහ මහුගේ තීන්දු තීරණවල ඇති අසාධාරණ බලපෑමට විරැදුද් ව ඇන්ටිගති කටයුතු කළ පුතු ව ඇතේ. එය රුපුගේ රාජ නීතියට පිවුපැමකි. එසේ පිවුපා කටයුතු කිරීමට යාම ඇන්ටිගති තුළ පවතින අධීම ක්‍රියාවක් බව ලෝද්‍යා කරන්නේ ක්‍රියෝන් ය. එහෙන් ඇන්ටිගති එය වරදක් සේ පිළිනොගතියි.

නමුත් සියලුදෙනාගේ ම අවසන් තීරණය වන්නේ අන්විති රාජ විරෝධී අධිම ක්‍රියාවක් කළ තැනැත්තියක් බවයි. ක්‍රියෝන් විසින් ගන්නා අවසාන තීරණය අනුව අන්විති රාජ විරෝධී ලෝදෙනාවන් දූෂුවම ලැබිය යුතු වෙයි. එසින් ඇයට දූෂුවම ලැබීමට සිදුවන්නේ දැඩි ව කටපුතු කරන්නට යාම නිසා බවත්, රාජ අණ පිළිපිළින්නට ඇයට තොහැකි වන්නේ ඇ තුළ පවතින්නා වූ අධිම ගති නිසා බවත් ක්‍රියෝන් විසින් පෙන්වා දෙයි. එය තම පුතුට පෙන්වා දෙමින් ක්‍රියෝන් පවසන්නේ ඇන්විති සමඟ ඇති සම්බන්ධය නවත්වන ලෙස ය. එහෙත් හිමන් පවසා සිටින්නේ තම පියා අධිම ගති ඇති අසාධාරණ තීරණ මත කටපුතු කරන රාජ්‍ය පාලකයෙකුට තුළුදුසු තැනැත්තකු හැරියටයි. ක්‍රියෝන්ගේ එක ම පුතා වන හිමන් තමාගේ උප්මවන්තිය වශයෙන් තොරාගෙන අත්තේ මෙහි විරත්වයට පත් ව කටපුතු කරන ඇන්විති ව ය. එහි දී හිමන් ඇන්විතිට පවසා සිටින්නේ තම පියාගෙන් සමාව ගන්නා ලෙසන්, ඉන් අප දෙදෙනාගේ එක්වීමට බාධාවක් තොවන බවත් ය. එහෙත් ඇන්විති හිමන්ගේ ඉල්ලීමට පවා කිසිවිටකන් ඇපුමිකන් තොදීමට තරම් දැඩි හිතක් ඇති තැනැත්තියකි. නමුත් ඉන් අත්වන ඉරණම මස්සේ හිමන් තම පියා චෙත ගොස ආයාවනය කරන්නේ ඇන්විති තුළ වරදක් නැති බවත්, ඇයට සමාව දීම යුත්තියෙන් බවත් ය. එය එසේ තොවන්නේ තම් තමා ද ජ්‍යෙන් තොවන බවත් ය.

එහෙන් කිසිදු විවකන් තම තීරණ වෙනත් නොකරන, නොසේල්වෙන බලය සහ මහන්ත්තන්වයෙන් කටයුතු කරන ක්‍රියෝන් තම පුතුගේ ඉල්ලීමටත් කන් නොදෙයි. ඉන් මහු අධ්‍ය ගත් ඇත්තෙක් බව සනාථ වන්නේ මහුගේ දැඩි අමානුෂීක තීරණ හමුවේ මිතුගේ ප්‍රතාගේ මරණය යිදුවීම තිසායි.

පුලියස් සිසර් නාටනයේ බේදිනීය වීරයා වන්නේ බ්‍රාවස් ය. සිසර්ගේ පාලනය සමඟ මූල සිට ම මිතුත්වයෙන් කටයුතු කරන්නේන්, මහුට එම තත්ත්වය ලබාගැනීම සඳහා උද්වි කරමින් මහුට සහයෝගය දක්වන්නේන් බ්‍රාවස් ය. සැම ප්‍රශ්නයක් ම සිසර් විසින් බ්‍රාවස්ට පවසයි. බ්‍රාවස් ද සැම විට ම සිසර් ගැන සිතා කටයුතු කරයි. "කැසියස් සිසරට විරැදුද් ව මාව පොලුණිවන්න භදු දවිය ඉදන් ම මට තින්දක් නා. හයානක කටයුත්තකට අර්ථාදීමත් ඒක සිදු හිරිමත් අතර කාලය හරියට ම වියකරු සිහිනයක් වගේ" යනාදී වශයෙන් අදහස් ප්‍රකාශ කරන බ්‍රාවස් තුළින් හෙළි වන්නේ ශේෂීත්තවය පෙන්නුම් කරන ගතියකි. සිසර්ගේ විරැදුද්වාදීන් අතර සිටින මහු සිසර්ගේ මිතුරා වශයෙන් කටයුතු කරන අවස්ථාවය අගය කරන පද්ගලයෙකි.

එමෙන් ම බෘජටද් විසින් පවසන කරුණු මගින් “උත්තතිකාලීයක් තමුනට ඉහළට නගිනට නිහතමානීකම සිණීමයක් කර ගන්නවා. ඒක් ඉහළ ම සිණී පෙන්තුට තැයැගට පංචදේ වලාභූර් දියා ඇතුළු ගහගෙන නිහතමානීකමට පයින් ගහනවා” මිනිස් සමාර්ථ පිළිබඳ ව හෝද වැඩිහිටියින් බෘජටද් කටයුතු කරන බවක්, මෙම ප්‍රකාශය තුළින් පෙන්වුම් කෙරෙයි.

සියරගේ සාතනය සිදුවන්නේ මහු අනාගතයේ දී බලකාලියකු බවට පත් වී රෝමයට හතුරුකම් කරාවි යන බිජ කුඩියස්, බ්‍රාවස්, මාක් ඇත්ත්වනී යන අය තුළ දුවි සේ ඇතිවන ප්‍රශ්නය බවට පත්වීමෙනි. එහෙත් මෙතෙක් යම්කිසි පෙර අධිකිවාසිකමක ප්‍රතිඵ්‍යුලයක් වෙනුවෙන් බ්‍රාවස් ද සියර සාතනය සඳහා මැදිහත් වී කටයුතු කරයි. එම සාතන රව්නිකාව තුළ සියර හා බ්‍රාවස් තුළ ඇතිවන දෙබස උත්පාසාත්මක ව හා අනුවේදනීය ලෙස නාව්‍යනරුවා වේදිකාව මත නිර්මාණය කර ඇත. “බ්‍රාවස් මෙත්, එහෙතුම් සියර මැරුණදෙන” යනාදී වශයෙන් සිදු තරතු ප්‍රකාශය තුළ බ්‍රාවස් සියර ව අවංක ව ආශ්‍ය කළ ද සියර සාතනය ක්‍රිමට තොරැකිලි ව ත්‍රියාකාරී ව කටයුතු කර ඇති බව ඉතාමත් අනුවේදනීය ලෙස සියර විසින් ම තේරුම් ගනියි. එය බ්‍රාවස්ගේ ග්‍රේෂ්‍යිත්වය තුළ වූව් ද සැයුවුණු අධම ගත් ඇති බව පෙන්වාදිය තැකි අවස්ථාවති.

කැලිගර්ත්‍යාගේ සිහිනයට අනුව රෝමයට යන ගමන නවතන මෙන් සිසරගෙන් ඉල්ලීමක් කරයි. එහෙත් සිසර තම ගමන කෙශේන් නොනවත්වයි. එසේ කරන්නේ රෝම ජනතාවට යහපතක් කිරීමේ අරමුණෙන් හා විශ්වාසයෙන් රෝමයේ තැබූ නායකය බවට පත් වීමේ අභිලාජයෙනි. ඒ තුළින් සිසරගේ අවංකත්වය හා මිනුයන් කෙරෙහි තමා තුළ ප්‍රතින් ආත්ම විශ්වාසය පෙන්වුම් කරයි. ඉන් ග්‍රෑෂ්‍ය මිනිසේකුගේ ගති ලක්ෂණ පුවා දක්වයි. රෝම අධිරාජ්‍යයට කෙශෙනිලිකම් කළ පොම්පේගේ දරුවන් මරා දමා රෝම අධිරාජ්‍යයේ නායකය බවට පත්වන්නට සිසර කටයුතු කරන්නේ රෝමයේ අධිකාරී බල රාමුව බිඳ දමා කටයුතු කිරීමේ අවශ්‍යතාවය ඔහුට ඇති වූ නිසා ය. එමෙන් ම එඩිතර සහ නිර්භිත පාලකයෙක් බවට පත් වීමට තරම් ඔහු තුළ ගක්නියක් තිබූ නිසා ය. එහෙත් සිසර පිළිබඳ ව මිනිසුන් දෙයකාරයකින් බලයි. සිසර නොදා අයෙක් බව කිමට මෙන් ම පොම්පේගේ දරුවන් සාතනය කිරීම නිසා තරක ගති ඇති අධ්‍යමයෙක් බව කිමටත් කටයුතු කිරීම මෙහි දී දක්නට ලැබෙන කරුණකි. මේ අනුව සිසරගේ වරිතය තුළ අධ්‍යමත්වයට වඩා ග්‍රෑෂ්‍යන්වය පෙන්වුම් කෙරෙන බව අපට පැහැදිලි වේ.

(iii) ඇත්තේ නාට්‍යය හා ප්‍රලියය් සිසර නාට්‍යය යන දෙක ම සංවේදී බව පෙන්වා දෙන බව කිව තැකි කරුණකි. ඇත්තේ ගැනීමේ වත්තාහි කාන්තාවකි. එමෙන් ම දෙමාපියන්ගෙන් අකාරුණික අපුරින් වෙන් වූ අසරණ ගැහැනියකි. එය එසේ සිදු වන්නේ තමාගේ සොහොයුරාට වූ අසාධාරණය හෙළා දැකිමින් යහපත් වෙතනාවෙන් යුතු ව තම සොහොයුරාට යහපතක් කිරීමට උත්සාහ ගැනීම නිසා ය. එය ප්‍රධාන සාධකය බවට පත් වුව ද ඇත්තේ ගැනීමේ ඒවා දැක්වීන බව නාට්‍යය පුරා ම විභිදෙන කතා ප්‍රව්‍යින් මොනවට පැහැදිලි කෙරෙයි.

ක්‍රියෙන් රුපුගේ දුඩී පාලනයට යටත් එම දැන් හකුලා ගැනීමට ඉස්මෙන් තැගණිය මෙන් ඇත්තේ ගැනීමේ කටයුතු නොකරන්නේ පවුලේ සහෝදරයන් අතර නායකයා ද ඇය වීම නිසා ය. ඒ අනුව ඇත්තේ ගැනීමේ ගන්නා තීරණ සමාජ සම්මාජ සාධාරණත්වය එසේ තිබුරදී ය. දෙවියන් ඉදිරියේ ද තිබුරදී ය. එයින් ඇය තුළින් දිස්වන්නේ තමාට දැඩුවම් ලැබුණ ද තමා අනුන් ගැනී සිතා කටයුතු කරන බවති. ඉස්මෙන් තැගණිය තමාගේ සොහොයුරා බෙරා ගැනීමට නොයන්නේ ක්‍රියෙන් රුපුගේ දුඩී පාලනයේ තීතියට හසු වී දැඩුවම් ලැබුමට සිදුවන නිසා ය. එහෙත් ඇත්තේ ගැනීමේ බිඳ නොවේයි. අසාධාරණයට කැමති නොවේයි.

ඇය තුළ පවතින ආදර්ශනකමෙන් ඇය දැඩුවම් ලැබුව ද, ඇය මරණයට පත් වුව ද. ඒව්වෙන්නත්ව අසාධාරණයක් නොවේම මග පෙන්වන්නියකි. සීමන් තැමැති තම පොම්වතා සමග එකවීමෙන් ඇත්තේ ගැනීමේ රේඛිණක් බවට පත් වීමට ඉඩ තිබුණි. එහෙත් තමාගේ ප්‍රේම සම්බන්ධය පවා කුප කරන්නේ තම සහෝදරයාට වූ අසාධාරණයට විරුද්ධ ව එය හෙළා දැකිමිනි. එහෙත් මේ වන විට ද වන්නට වූ සියල්ල සිදු වී අවසාන ය. මිනියට පස් දුම්මෙන් රාජදුෂ්මී වීමත්, තමාගේ අපේක්ෂාව ඉවු නොවීමත් සිදු වී නමාර ය. එහෙත් ඇත්තේ ගැනීමේ තුළ පවතින ආත්ම විශ්වාසය තුළ අසාධාරණය හමුවේ ඇය කිසි විටෙකත් හිස නොනමන බව පෙන්වීමෙන් සමාජයේ තීවත් වන කා හටත් මතා ආදර්ශනක් ගෙන දෙයි. එමෙන් ම තමා කළ වැරද්දව තමා ම දැඩුවම් ලබනවා මිස එය කාහටත් පැවරීමට හෝ අයිති කරවීමට ඇය කිසිවිටෙකත් උත්සාහ නොගනියි.

