42

ඊඩිපස් නාටකය පූර්ණ ශෝකාන්තයක් ලෙස

ප්‍රියංකර රත්නායක

ඇරිස්ටෝටල් (Aristotale) **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** (Poetic) ශෝකාන්තය (Tragady) පිළිබඳ විග්‍රහයේ දී ශෝකාන්තය පරිපූර්ණත්වයට පත්වීමට අවශ්‍ය මූලික සිද්ධාන්ත විග්‍රහ කරයි. එම විග්‍රහයන්ට අදළ ඔහු විසින් ම බොහෝ තන්හි ඊට නිර්දේශිත කෘතියක් ලෙස භාවිත කරනුයේ ඊඩිපස් (Oudipus - Shopocles) නාටකයයි. ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කරන ශෝකාන්ත පිළිබඳ විග්‍රහයන් ද, පශ්චාත්කාලීන ශෝකාන්තය පිළිබඳ විග්‍රහයන්හි ද ඊඩිපස් නාටකයේ ආකෘතිය හා අන්තර්ගතය ඒවාට ඉතා අනුරූප වන බව පෙනෙයි. නිදර්ශනයක් නම් කතා වින්‍යාසය පිළිබඳ ඇරිස්ටෝටල් කරන විග්‍රහයේ දී එක් තැනෙක ඔහු මෙසේ දක්වයි. "මේ සියලු ප්‍රත්‍යාභිඥන මාර්ග අතුරින් ඉතා හොඳ මාර්ගය නම් භාවිතව්‍යතාව හා සම්බන්ධ වූ කරුණු පදනම් කරගෙන විස්මය ඇතිවන්නා වූ සිද්ධියක් තුළින් ඇතිවන ප්‍රත්‍යාභිඥනයයි. සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස්හි සිද්ධි ගළපා ඇත්තේ මේ ආකාරයෙනි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 62 පි.) මේ ආකාරයෙන් ම කාරුණ්‍ය සහ භය පිළිබඳ විග්‍රහයක යෙදෙන ඇරිස්ටෝටල් "නාට්‍ය නොබලා කථා ප්‍රවෘත්තිය අසා සිටීමෙන් පමණක් වුව යමකු කාරුණ්‍යයෙන් ඇළලී යන පරිද්දෙන් කථා වින්‍යාසය සකස් විය යුතු ය. ඊඩිපස් කථාව තුළ මේ ශක්තිය රැඳී ඇත්තේ ය." යනුවෙන් දක්වයි. ඊට අවශ්‍ය දුක්මුසු අවස්ථාව කෙබඳු දැයි විග්‍රහ කිරීමේ දී ඇරිස්ටෝටල් එම අවස්ථාව හා බැඳුණු "සකස් කිරීම" යන්න පැහැදිලි කරද්දී ඊට නිදසුනක් ලෙස ඊඩිපස් නාටකයේ ඊඩිපස් විසින් "පියා මැරීම" අවස්ථාව උපුටා දක්වයි. ඊඩිපස් නාට්‍ය පූර්ණ ශෝකාන්ත නාට්‍යයක් ලෙස විග්‍රහ කිරීමේ දී එහි පූර්ණත්වය විදහා දැක්වීම ක්ෂේත්‍ර කිහිපයක් ඔස්සේ විග්‍රහ කළ හැක.

1. ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ දක්වන ශෝකාන්තය පිළිබඳ විග්‍රහයට ඊඩිපස් නාටකයේ ආදර්ශ දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් ලෙස.
2. පෙරපරදිග නාට්‍ය සිද්ධාන්ත විග්‍රහයට ආදර්ශයක් ලෙස ඊඩිපස් නාටකය.
3. ඛේදවාචකය (ශෝකාන්තය නැතහොත් ඛේදාන්තය) හා ඉරණම (ඉරණම් පෙරළිය) යන වචන විග්‍රහයට ඊඩිපස් ආදර්ශකයක් ලෙස භාවිතයට ඇති හැකියාව.
4. ඊඩිපස් නාට්‍ය තේමාවේ ඇති සදාතනිකබව.

5. පශ්චාත්කාලීන සියලු ඛේදාන්ත නාට්‍යයන්හි ඛේදාන්ත චරිත කෙරෙහි ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ බලපෑම.
6. ඛේදාන්ත නාට්‍ය පිළිබඳ සියලු කල්හි කෙරෙන විග්‍රහයන්ට ආදර්ශකයක් ලෙස ඊඩිපස් නාට්‍යය.

ඇරිස්ටෝටල්ගේ කාව්‍ය ශාස්ත්‍ර සහ ඊඩිපස් රජ නාට්‍ය ශෝකාන්තය ලෙස.

කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ බොහෝ තන්හි ශෝකාන්තය පිළිබඳ ගැඹුරු හා සාධනීය විග්‍රහයන්ට නිදර්ශනයක් ලෙස ඇරිස්ටෝටල් සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ නාටකය ඍජු ව ම උපුටා දක්වමින් ඊඩිපස් නාටකය පූර්ණ ශෝකාන්තයක් ලෙස විස්තර කරයි. එවැනි උපුටා දැක්වීමක් ලෙස ඊඩිපස් නාටකය යොදා නොගන්නා අවස්ථාවල දී ශෝකාන්ත නාට්‍ය පිළිබඳ සිද්ධාන්ත ඔහු විසින් විග්‍රහ කරද්දී එම විග්‍රහයන්ට ප්‍රමාණාත්මක ව ද, ගුණාත්මක ව ද ඊඩිපස් නාටකය පරමාදර්ශී කෘතියක් වේ. එවැනි අනුකූලතාවන් මෙම ලිපියේ දී විමර්ශනය කරනු ඇත. මන්ද යත් ඔහු සිද්ධාන්ත පිළිබඳ ව කෙරෙන සෑම විග්‍රහයක දී ම ඊඩිපස් නිදර්ශනයක් ලෙස උපුටා නොදක්වන බැවිනි. මෙම විග්‍රහය සඳහා ඊඩිපස් නාට්‍යයේ සිංහල පරිවර්තන දෙකක් සැලකිල්ලට ලක් කරනු ලැබී ය.

1. **ඊඩිපස් රජ** - ආරියවංශ රණවීර පරිවර්තනය - 1991
2. **ඊඩිපස්** - සිරි එදිරිවීර පරිවර්තනය - 1973

(උපුටා දැක්වීම් සඳහා සිරි එදිරිවීරගේ ඊඩිපස් පරිවර්තනය තෝරා ගැනිණි.)

කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය ග්‍රීක ශෝකාන්ත (Tragady), සුඛාන්ත (Comedy), සැටර් (ස්ටූර්) පිළිබඳ ව හෝ ග්‍රීක නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ පරිපූර්ණ න්‍යායාත්මක විග්‍රහයක් සහිත කෘතියක් නො වේ. භරතමුනිගේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය** හා සසඳා බලද්දී මෙය අවබෝධ කොටගත හැක. **කාව්‍යශාස්ත්‍රයෙහි** බොහෝ විට ඇරිස්ටෝටල් වඩාත් ම අවධානය යොමු කරනුයේ ශෝකාන්ත නාට්‍යය කෙරෙහි පමණි. සුඛාන්ත හෝ සැටර් නාටකය කෙරෙහි ද, භාව විශෝධනය නාට්‍යය වැනි සෛද්ධාන්තික කොටස් පිළිබඳ සඳහන් කිරීමක් ඉක්මවා ගිය විග්‍රහයකට නො යයි. පරිච්ඡේද විසිහයකින් යුක්ත වූ මෙම කෘතිය ශිෂ්‍යයන් සඳහා පැවැත්වූ දේශන සටහන්වල ස්වරූපය ගනියි. ප්‍රකාශනය සඳහා සම්පාදනය කරන ලද ග්‍රන්ථයක් නොවන **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය** අදළ විෂය පිළිබඳ ව අංග සම්පූර්ණ කෘතියක් නොවූවත් ශෝකාන්තය පිළිබඳ දිගු විස්තරයක් එහි ඇතුළත් වේ. "**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය** අදළ විෂය පිළිබඳ ව අංග සම්පූර්ණ කෘතියක් ලෙස සැලකීම යුක්ති යුක්ත නො වන්නේ ය" එහෙත් **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** ඇරිස්ටෝටල් නාට්‍ය ක්‍රියාශීලී (Active), දෙයක් ලෙස ද, සාහිත්‍යාංගයක්

ලෙස ද විග්‍රහ කරන අතර ම ප්‍රේක්ෂකාගාරය අත්විඳින වින්දනය හා ඥානය පිළිබඳ ව ද ශෝකාන්තය මුඛ්‍ය කොටගෙන අවධානය යොමු කරයි. ශෝකාන්ත නාට්‍යයේ කථා වින්‍යාසය මෙන් ම එහි අපේක්ෂිත කාරුණ්‍ය හා භය ද, භාව විශෝධනය පිළිබඳ ව ද ඔහු තම විමර්ශනය යොමු කරයි. **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය** ආරම්භ කරනුයේ කාව්‍ය මෙන් ම එහි විවිධ වර්ගීකරණයන් ද, එක් එක් වර්ගයේ කොටස් පිළිබඳ ව මෙන් ම ඒවායෙහි විශේෂ කාර්යය පිළිබඳ ව ද කාව්‍ය (Poetry), නිර්මාණය සඳහා කථා වින්‍යාසය ගළපන ආකාරය ද ඒවායේ විවිධ ලක්ෂණ ද අදාළ අනෙක් ක්ෂේත්‍ර ද පිළිබඳ ව ද කෙරෙන විමර්ශනයන්ගෙනි. ඊඩිපස් නාට්‍ය පූර්ණ ශෝකාන්තයක් බවට විග්‍රහයන් පිළිබඳව දක්නට ලැබෙන්නේ මෙසේ ඇරිස්ටෝටල් පූර්ණ ශෝකාන්තයකට හිමි විය යුතු කරුණු පිළිබඳ ව කරන විස්තරයන් ඊඩිපස් නාට්‍යයෙහි එම සෛද්ධාන්තික විග්‍රහයන්ගෙන් පරමාදර්ශී ආකෘතියක් බවට පත්වීම හේතු කොටගෙන ය.

"කවියා පද්‍ය රචකයෙකුට වඩා කථා වින්‍යාස ගළපන්නෙකු බව පැහැදිලි වේ. ඔහු කවියෙකු වන්නේ අනුකරණ කාර්යයෙහි යෙදීමේ හේතුවෙනි. ඔහුගේ කාර්යය ක්‍රියා අනුකරණයයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 51 පි.) කාව්‍ය නම් අනුකරණයයි. (Mimos/mime) අනුකරණය කරනු ලබන්නේ ක්‍රියාවේ යෙදී සිටින, සැබෑ ජීවිතයේ දී අප දන්නා අයට වඩා උසස් ද, හොඳ ද, නරක ද, පහත් ද හෝ සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇත්තෝ ය. සොෆොක්ලීස්ගේ "**ඊඩිපස් රෙක්ස්**" නම් නාට්‍ය පිළිබඳ ව විග්‍රහයක යෙදෙන ඇරිස්ටෝටල් විසින් නාට්‍ය රචකයාට පෙන්වනු ලබන මාර්ගෝපදේශ ප්‍රබන්ධකථා ගැඹුරින් කියවන්නාට ද ඒ තරමින් ම ප්‍රයෝජනවත් වන්නේ ය." (Cavlion Gordonගේ උපුටා දැක්වීමක් - **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 7 පි.) ඊඩිපස් නාටකයේ ආරම්භය සිදුවන්නේ ඊඩිපස් රජු ද යම්කිසි ක්‍රියාවක් ආරම්භ කොට ඇති විටක දී ය. එනම් වසංගතයට පිළියම් යෙදීමට පසුබිම සකස් කරමින් සිටින විට දී ය. ඔහු දැනටමත් ක්‍රෙයෝන් ඇපලෝ දෙවියන් වෙත යවා ඇත. රට වැසියන් ඔහු ඉදිරියට විත් අර්බුදයට පිළියම් ඉල්ලද්දී ඔහු ක්‍රියාත්මක වී හමාර ය. එපමණක් නොව තෙරෙසියාස් හෙවත් දිවැසින් ලොව දකින්නාට ද (අනාගත වක්තෘ) පණිවිඩ යවා හමාර ය. මේ ක්‍රියාව හමාර කොට ඔහු ජනතාව හමුවට එයි. මෙතැනින් පටන් ගන්නා මේ නාට්‍යමය ක්‍රියාවලිය අවසන් වනුයේ නාට්‍ය අවසානයේ ඊඩිපස් රජු දෑස් අන්ධ ව පිටුවහල් වන තැනෙහි දී ය. ඊඩිපස් පමණක් නොව නාට්‍ය ආරම්භයේ දී ක්‍රෙයෝන් ද, යොකෙස්ට්‍රා ද මේ ක්‍රියාවලියට සම්බන්ධ වී සිටිති. Imitation යනුවෙන් ඉංග්‍රීසියෙන් ද අනුකරණ යනුවෙන් සිංහලෙන් ද mimesis යන ග්‍රීක වචනයෙන් ද ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කරනුයේ මිනිස් සමාජය තත්ත්වාකාරයෙන් නිරූපණය කිරීම නො වේ. එහෙත් ඔහු අනුකරණ කාර්යය විස්තර

කරනුයේ ශෝකාන්තය මුල් කරගෙන බව පෙනේ. "ඔහු බොහෝ විට ශෝකාන්තය මුල් කරගෙන අදහස් දැක්වූ බව පෙනේ. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 9 පි.) නමුත් කවර කලාවක දී වුවත් මිනිසා පැවැත්ම පවතින ආකාරයෙන් ම අනුකරණය කිරීම නොකළ යුතු ය. ඇරිස්ටෝටල් ශෝකාන්ත නාට්‍යය සුඛාන්තයෙන් වෙන් කොට දක්වන්නේ අනුකරණය කරන චරිතවල ස්වභාවය අනුව ය. "ශෝකාන්තයේ දී ප්‍රකෘති ස්වභාවයට වඩා හොඳ පුද්ගලයන් අනුකරණය කරන හෙයින් සුඛාන්තයේ පියවි මිනිසාට වඩා පහත් ගති ඇත්තෝ අනුකරණය කෙරෙති." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 39 පි.)

ඊඩිපස් නාට්‍යයේ අනුකරණය කරනුයේ හොඳ පුද්ගලයන් ය. චරිත සකස් වනුයේ අනුකරණයට මුල්වන පුද්ගලයන්ගේ ගති ලක්ෂණ හේතු කොටගෙන ය. ඊඩිපස් ද ක්‍රෙයෝන් ද තයිරිසියස් ද යොකෙස්ටා ද එකිනෙකාගෙන් වෙනස් වනුයේ ඔවුන්ගේ ගතිගුණ හේතුවෙනි. සාර්ථක චරිත නිරූපණයක් සෑම විට ම ජීවමාන ලෝකයේ ප්‍රතිරූපණයක් වුව ද ජීවමාන ප්‍රමාණයට වඩා විශාල වූ විට අනුකරණයේ දී එය ජීවමාන (lifelike) සේ පෙනේ. ඒ සඳහා ලේඛකයා ලෝකයේ යථා තත්ත්වය අභිභවා යයි. ඒ සඳහා චරිතයන්ගේ ගති ස්වභාවයන් තෝරා ගැනීමටත්, අවධාරණයෙන් ප්‍රකාශ කිරීමටත් සිදු වේ. ඊඩිපස්ගේ නොඉවසිලිවන්ත භාවය ද ක්‍රෙයෝන්ගේ ඉවසීම ද යොකොස්ටාගේ දුක දරාගැනීමේ ශක්තිය ද තයිරිසියස්ගේ ඉවසීම ඉක්මවා යාම ද හේතු කොට ගෙන ඔවුන් එකිනෙකාගෙන් වෙනස් වේ. නාට්‍ය රචක සොෆොක්ලීස් මහා කවි හෝමර්ගෙන් වෙනස් වන්නේ ද ඉලියඩ් කාව්‍යයෙන් ඊඩිපස් නාට්‍ය වෙනස් වනුයේ ද වීරකාව්‍යයෙන් ශෝකාන්තය වෙනස් වන්නේ ද අනුකරණය කරන ක්‍රියාව හේතු කොටගෙන ය. සොෆොක්ලීස් ඉදිරිපත් කරනුයේ ක්‍රියාකාරී මිනිසුන් බැවින් නාට්‍ය යනු ක්‍රියාවක යෙදී සිටින පාත්‍ර වර්ගයාගේ හැසිරීම ඉදිරිපත් කිරීමකි. වීර කාව්‍ය චරිතවලට සිතීමට ඉඩක් ලැබේ. නමුත් නාට්‍යයක දී සිතීම ක්‍රියාවක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට සිදු වේ. වීර කාව්‍යයේ දී හෝමර් මෙන් ම ශෝකාන්තයේ දී සොෆොක්ලීස් අතර සමානතාවක් ඇතිවන්නේ දෙදෙනා ම යහපත් චරිත අනුකරණය කරන බැවිනි. වීර කාව්‍යයත්, ශෝකාන්තයත් අතර වෙනස වෘත්තාන්ත ස්වරූපය ම පමණක් නොව, දිග, පළල ප්‍රමාණය අතින් ද වෙනස ඇති වේ. වීර කාව්‍යයට කාල සීමාවක් නැති මුත් ශෝකාන්තයේ දී අනුකරණ කාර්යය සූර්යයාගේ එක් භ්‍රමණ (ගමන්) වාරයකට සීමා විය යුතු ය. (හැකිතාක් දුරට) එය හෝරා දෙළසක් ද, විසි හතරක් දැයි **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** විස්තර නො වේ. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දී ඊඩිපස් රජු (Tragic Hero) ඥාන භාවයෙන්, අඥාන භාවයට පත්වන ඉරණම් පෙරළිය සිදු වීමට හේතුවන ඊඩිපස් රජු ගැටුමට මුහුණ දෙන සැබෑ (යථාර්ථය) කාලය නාට්‍යයේ කාලයට සමාන වේ.

ශෝකාන්තය ඇරිස්ටෝටල් අර්ථකථනය කරනුයේ මෙලෙසිනි. "ශෝකාන්තය වූ කලි යම් පරිමාණයකින් යුක්ත වූ ද, පරිපූර්ණ වූ ද, යහපත් ක්‍රියාවක අනුකරණයක් වන අතර වෘත්තාන්ත (කථාවක කියන) ස්වරූපයෙන් නොව පාත්‍ර වර්ගයාගේ ක්‍රියාකාරිත්වය පදනම් කරගනු ලැබුවා වූ ද එක් එක් කොටසට උචිත පරිදි සකස් කෙරෙනු රමණීය භාෂා ප්‍රයෝග භාවිතයෙන් සාරවත් වූ ද, කාරුණ්‍ය සහ භය මුල් කොටගෙන අපේක්ෂිත භාව විශෝධනය සිද්ධ කරන්නා වූ ද නිර්මාණයක් වන බවයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 4 පි.) මෙම අර්ථ නිරූපණය ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ආකෘතිය සහ අන්තර්ගතය සමග විග්‍රහ කර බැලීම වැදගත් වේ. ස්වර මාධූර්ය සහ රිද්මය ද සංගීතය ද යන අංගවලින් සමන්විත නාටකීය භාෂාවක් ඊඩිපස් නාටකයේ එයි. ඇතැම් කොටස්වල වෘත්ත බන්ධනය ද සංවාදය හා ගායන වෘන්දයේ ගීත සඳහා සංගීතය උපයෝගී කරගැනීමේ ශක්‍යතාව ද ඊඩිපස් නාටකයේ දක්නට ලැබේ. ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව ශෝකාන්තයේ පරිපූර්ණත්වය උදෙසා අංග සයක් වැදගත් වේ. මේ සවැදෑරුම් අංගවලින් මුල් ත්‍රිත්වය ශෝකාන්තයේ අන්තර්ගතය (Plot) පිළිබඳ සියුම් ලෙස විග්‍රහ කරයි. අවසාන අංග ත්‍රිත්වය මඟින් ශෝකාන්තයේ ආකෘතිය (Form) හෙවත් ඉදිරිපත් කිරීමේ විලාසය විස්තර කරයි. මෙහි දී මුල් ත්‍රිත්වය රචකයා හා නළු කාර්යය කෙරෙහි ද අනෙක් ත්‍රිත්වය ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවශ්‍යතාවන් ද ඉටු කරනු ලබයි.

1. කථා වින්‍යාසය (Plot - Muthos) 2. චරිත නිරූපණය 3. චින්තනය	රචනය සහ නළු කාර්යය පිළිබඳ නැතහොත් අන්තර්ගතය පිළිබඳ අවධාරණය කරයි.
4. වාග් විලාසය 5. ප්‍රේක්ෂාව 6. සංගීතය	ප්‍රේක්ෂකයාගේ අවශ්‍යතාව හෙවත් නාට්‍යයේ ආකෘතිය කෙරෙහි ද වැදගත් වේ.

ශෝකාන්තයේ වැදගත් ම අංගය (muthos - plot) මේ සවැදෑරුම් අංග අතරින් සිද්ධි ගැළපීමේ පිළිවෙළ හෙවත් කථා වින්‍යාසය වේ. "මක් නිසා ද යත් ශෝකාන්තය වූ කලි මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්ගේ ද, ජීවිතයේ ද, එසේ ම මිනිසාගේ ප්‍රීතිජනක ශෝකජනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් වන හෙයිනි. ප්‍රීතිය ද ශෝකය ද මිනිසාගේ ක්‍රියා මත රඳා පවතී. එසේ ම ජීවිතයේ අරමුණ නම් කිසියම් ක්‍රියාමාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නො වන්නේ ය. එක් එක් මිනිසා ඒ ඒ ආකාරයෙන් පෙනී සිටිනුයේ ඔවුනොවුන්ගේ චරිත හේතු කොට ගෙන ය. එහෙත් මිනිසා සතුටට හෝ දුකට පත්වනුයේ ඔහුගේ ක්‍රියාව අනුවය." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 46 පි.) ඊඩිපස් නාටකයේ අපට දක්නට ඇත්තේ කුමක් ද? ඊඩිපස් රජුගේ ජීවිතය ද එහි ප්‍රීතිජනක හෝ ශෝකජනක අවස්ථා ද අපට දක්නට ලැබේ.

රංගය ආරම්භයේ දී අප හමුවට එන ඊඩිපස් ප්‍රීතියෙන් සිටියි. නුවණින් ද, බලයෙන් ද අගපත් ඔහු තමාගේ ද රටේ ද ජනතාවගේ ද සතුට උදෙසා ක්‍රියාකාරී වී සිටියි. නමුත් වැසියෝ ශෝකයට පත්ව සිටිති. ඊඩිපස් රජ බිසව යොකෙස්ටාහට ද රට පිළිබඳ මිස ඇයගේ ජීවිතය පිළිබඳව ශෝකයක් නැත. නාට්‍ය අවසානයේ ඊඩිපස් හා යොකෙස්ටා ශෝකය නැතහොත් ඛේදවාචකය වෙතට ගමන් කරති. වැසියෝ ද, ක්‍රෙයෝන් ද ප්‍රීතියත් ශෝකයත් මිශ්‍ර හැඟීමෙන් බලා සිටිති. මිනීමරුවාට දඬුවම් ලැබී ඇත. නමුත් රට ගලවා ගත් රජතුමා ඔවුනට අහිමි වී සිටියි. මන්ද යත් මිනීමරුවා ද ගැලවුම්කරුවා ද (දඩයම ද දඩයක්කරු ද) එක ම අයෙකු බැවිනි.

"ශෝකාන්තය මිනිසාගේ ප්‍රීතිජනක අවස්ථාවන්ගේ ද ශෝකජනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයකි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 46 පි.) තමා කිසිදු නොපැතූ ඉරණමක් හිස දරාගෙන ඊඩිපස් ද, තමා සිහිනෙකින්වත් නොපැතූ කිරුළක බර දරාගෙන ක්‍රෙයෝන් ද සිටිති. ඊඩිපස් රජු අප ඉදිරියේ මුලින් ම සිටිනුයේ රට ගලවා ගැනීමේ කිසියම් ක්‍රියාමාර්ගයකට යොමු වෙමිනි. ඔහු ඛේදවාචකයට එළඹෙනුයේ ද ඔහුගේ චරිතයේ නොව ඔහුගේ මෙම ක්‍රියාවේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසිනි. "මිනිසා සතුටට හෝ දුකට හෝ පත් වනුයේ ඔහුගේ ක්‍රියාව අනුවය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 46 පි.) නාට්‍යයේ ක්‍රියාව හෙවත් සිද්ධි ගොඩනැඟෙන්නේ චරිත නොව චරිත විසින් සිදු කරන ක්‍රියා අනුකරණයේ දී ය. චරිත යනු ක්‍රියාවේ ප්‍රතිඵල විසින් නිර්මාණය වන්නකි. ශෝකාන්තය ක්‍රියාවන්ගෙන් තොර ව ද, චරිත නිරූපණයෙන් තොර ව ද පරිපූර්ණ නො වේ. ඊඩිපස් නාටකයේ අවස්ථා පරිවර්තනය වනුයේ ප්‍රීතිය ද, ශෝකය ද හෝ ප්‍රීතිය හෝ ශෝකය මිශ්‍ර ක්‍රියා අනාවරණයෙනි. කොරින්තයේ දූතයා පැමිණෙන්නේ ද ප්‍රීතිය ද ශෝකය ද මිශ්‍ර පණිවිඩයක් සමගිනි. එහෙත් එය අවසානයේ ශෝකයක් බවට ම පෙරළේ. සෑම ක්‍රියාවක් අන්තයෙහි ඇත්තේ ප්‍රීතිය හෝ ශෝකයයි. රජුට සැනසුම පතා දූතයා දෙඩන සෑම වදනක් ම නව අනාවරණය මඟින් රජුගේ ද බිසවගේ ද ඛේදවාචකය ඔවුන් වෙත සමීප කරවයි. අනාවරණය ඇනහිටීම හෝ අවසන් වූ කළ හෙවත් අන්තයට ගිය කළ ඛේදවාචකය සිදු වේ. ජීවිතයේ අරමුණ නම් යම් ක්‍රියා මාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නො වේ." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 46 පි.) ඊඩිපස් නාටකයේ සියලු චරිත අතර ඇත්තේ ඔවුන්ගේ ක්‍රියාවන්ගේ සට්ටනයයි. වසංගත බෝවීමෙන් රට බේරාගැනීම හෝ ඊඩිපස් තමාගේ උපත පිළිබඳ සත්‍ය සෙවීම හෝ යොකෙස්ටා ඊඩිපස්ගේ නොඉවසිලිවන්ත සත්‍ය ගවේෂණයට බාධා පැමිණවීම ක්‍රියාමාර්ගයක් මිස ස්වභාවයක් නො වේ. සත්‍ය ඉදිරිපත් කිරීමේ දී 'සොෆොක්ලීස්ගේ' වචනවලින් ම මෙයට පිළිතුරු සැපයිය හැකි ය. ඔහු අවධාරණය කරනුයේ මිනිසුන් සිටිය යුතු ආකාරයෙන් ම ස්වකීය චරිත නිරූපණය කරන ලද බව ය. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 79 පි.)

මිනිසා සතුටට හෝ දුකට පත් කරන ක්‍රියා දැන හෝ නොදැන විය හැක. (සවිඥනක ව හෝ අවිඥනක ව) ඊඩිපස් මව සමඟ විවාහ වනුයේත් පියා ඝාතනය කරනුයේත් නොදැන වුව ද එම ක්‍රියාව ම ඔහුගේ ශෝකයට හේතුවයි. මිනිස් ක්‍රියාවන් ශාරීරික ද අභ්‍යන්තරික ද වේ. ඊඩිපස් පිය රජු ඝාතනය ද යොකෙස්ටා ගෙල වැළලා ගැනීම ද ඊඩිපස් දෑස් අන්ධකර ගැනීම ද ක්‍රියාවකි. ශෝකාන්තය චරිත අනුකරණය සඳහා ක්‍රියා සාධනය නො කරයි. චරිත ක්‍රියාවේ අධි ඵලයකි. මේ සකස්වීම සිදු වනුයේ ඊඩිපස් ද ඔහු හා බැඳෙන අනික් අය ද කරන ක්‍රියාවන් විසිනි. ක්‍රියාවෙන් ද චරිත නිරූපණයෙන් ද තොර ව ශෝකාන්තය පූර්ණ නො වේ. ශෝකාන්තය පුද්ගල අනුකරණයක් වනුයේ ක්‍රියා සාධනයෙහි ලා ප්‍රධාන වශයෙන් පුද්ගලයන් සම්බන්ධ බැවිනි. ඊඩිපස් චරිතය ගත් කළ ඔහුගේ උපතේ සිට මරණය දක්වා සිදු වූ සියලු ක්‍රියාවන් ඔහුගේ ද ඔහු හා බැඳුණු අයගේ ද ක්‍රියාවන්ගේ ප්‍රතිඵලයෝ වෙති. ඇපලෝගේ අනාවැකියට අනුව ලායුස් රජු හා බිසව යොකෙස්ටා වළලු කර විලංගු ලා ඊඩිපස් මරා දැමීමට බැටළුපල් වෙත බාරදීම ද ළයෙහි බැඳී සෙනෙහසින් බැටළුපල් දරුවා නොමරා, අසල්වැසි කොරින්තයේ බැටළුපල්ට බාර දීම ද ඔහු ද දරුවා නොමරා දරුවන් නැති සොවින් හුන් කොරින්තයේ රජුහට දරුවා දීම ද අවන්හලක දී මත් වූ මිනිසෙකු ඊඩිපස් රජුගේ උපත පිළිබඳ චෝදනා කිරීම ද ඊඩිපස් අතින් නොදැන තම පියා වූ ලායුස් රජු ඝාතනය කිරීම ද ආදී මේ සියලු ක්‍රියාවන් (නාටකීය) ක්‍රියාත්මක වනුයේ පුද්ගල සම්බන්ධතා හේතු කොටගෙන ය.

කාව්‍ය නම් අනුකරණයකි. එබැවින් කවියාගේ කාර්යය ක්‍රියා අනුකරණය ද, ක්‍රියාවන්ගේ අනුකරණය කථා වින්‍යාසය ද වේ. එසේ ම චරිත විසින් සිද්ධීන් ද, සිද්ධීන් විසින් චරිත ද නිර්මාණය කරනු ලබයි. ශෝකාන්තයේ කථා වින්‍යාසයේ අංග ලක්ෂණ කීපයකි.

1. පරිසමාප්තිය
2. පරිපූර්ණත්වය
3. දීඝත්වය
4. මූල - ආරම්භය
   මැද - මධ්‍යාවස්ථාව
   අග - සමාපත්තිය
5. ඒකීයත්වය

සිද්ධි ගැළපීම ශෝකාන්තයේ පූර්ණත්වයට පත් කරන්නේ උක්ත කරුණුවලින් යුක්ත වූ කල්හිය. ඔහු පවසන මෙම අංග අතරින් මුල - මැද - අග යනු කුමක් ද? ඊඩිපස් රජු ජනතාව අභිමුඛයට එන්නේ අර්බුදය විසඳීමට පිළියම් යෙදීමෙන් පසු ය. නාටකයේ ආරම්භයට හේතුවන්නේ එම කරුණු මිස ඊඩිපස්ගේ උපත හෝ රටින් පලා ඒම

හෝ පියා මරා දැමීම යන සිදුවීම් නො වේ. ඒවා ඔහුගේ ජීවිතයේ චංචල අවදියේ සිදු වූ දේ ය. නාට්‍යයේ ආරම්භය වනුයේ ඔහුගේ ජීවිතයේ නිශ්චල පෞද්ගලිකත්වය ආරම්භ වූ එනම් සෞභාග්‍යයේ හෙවත් ප්‍රීතිමත් දිවියේ උපරිම අවස්ථාවේ දී ය. ශෝකාන්තයේ එක් ස්වභාවයක් වනුයේ මනුෂ්‍ය ජීවිතයේ නිශ්චල පැවැත්මෙන් පටන් ගෙන චලනය වීමයි. "ආරම්භය වනාහි අවශ්‍යයෙන් ම අනෙක් සිද්ධියකට පශ්චාත්භාග ව නො සිටීමයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 48 පි.) එනම් නිසැක ව ම ඊඩිපස් රජු ජනතාව හමුවීමට එන මොහොත ඔහු ක්‍රෙයෝන් ව ඇපලෝ වෙත යැවීම හෝ තයිරිසියස්ට පණිවිඩයක් යැවීම සිද්ධියක් ලෙස නාට්‍යමය රසයට හෝ ඒකීයත්වයට වැදගත් නො වේ. ඒ සිදුවීම් පෙන්වනු ලැබූ කල අනාවරණය වන සිද්ධිවල රසය ද නැති වේ. සිද්ධි හැකි තරම් හකුලා අවශ්‍ය ම සිද්ධියක් පමණක් වේදිකාව මත දැක්වීම උසස් නාට්‍යකරුවාගේ කාර්යභාරය වේ. "සාර්ථක කථා වින්‍යාසයේ වැදගත් ම ලක්ෂණයක් වනුයේ ඒකීය භාවයයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 15 පි.) "මධ්‍ය අවස්ථාව වූ කලී ඊට ඉදිරියෙන් ද පසු ව ද යම් යම් දේ සිද්ධ වන්නා වූ අවස්ථාවයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 49 පි.) කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීම නිදසුනක් සේ ගත හොත් ඔහුට පෙර ඊඩිපස් තයිරිසියස්, ක්‍රෙයෝන්, යොකෙස්ටා අතර සිද්ධීන් සිදුවේ. නමුත් කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීම හේතුකොටගෙන බැටළුපල්ගේ පැමිණීම ද ඊඩිපස් හා යොකෙස්ටාගේ ශෝකාන්තය ද සිදු වේ. "සමාප්තිය නම් අවශ්‍යයෙන් ම යම් යම් සිද්ධිවලට පශ්චාත්භාග ව සිටින්නා වූ ද ඉන්පසු ව ස්වභාවික ව කිසිවක් සිද්ධ නොවන්නා වූ ද අවස්ථාවකි" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 48 පි.) ඊඩිපස් රජු දෑස් අන්ධ කරගත් පසු සිදුවීමට කිසිවක් නොමැත. එවැනි සිදුවීමක් සිදුවේ නම් ඒ පිටුවහල් වීමෙන් පසු ය. ("ඊඩිපස් ඇට් කොලොනස්" හි එය සිදුවේ) නමුත් භය ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයට අදාළ නො වේ. යම් සිදුවීමක් සිදුවුණි නම් එවිට කාල, අවකාශ ක්‍රියා වෙනස් වේ. එසේ වූයේ නම් ශෝකාන්තයේ මූලික සංකල්පයක් වූ ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය බිඳ වැටේ. එසේ ම සිදුවීම් අතරින් ඔහුගේ මරණය නාට්‍යයට වැදගත් නො වේ. ඊඩිපස් රජුගේ ආත්මීය මරණය උච්චතම සමාප්තියයි. කායික මරණය සිද්ධි ගැළපීමේ දී අත්‍යවශ්‍ය නො වේ.

ශෝකාන්තයේ කථා වින්‍යාසය පහසුවෙන් මතක තබාගත හැකි වූද, ග්‍රහණය කරගත හැකි වූ ද දීර්ඝත්වය හා ප්‍රමාණයකින් යුක්ත විය යුතු ය. ඉරණම් පෙරළිය හෙවත් භාග්‍යයෙන් අභාග්‍යයට පෙරළීම පෙන්වීමට අවශ්‍ය ම කාලය නාට්‍යයට යෝග්‍ය කාලය වේ. "සුන්දරත්වය වූ කලී දිග ප්‍රමාණය හා සුසංවිධිත භාවය සමඟ ඒකාබද්ධ වන්නකි" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 49 පි.) ඊඩිපස් රජු පිළිබඳ සියලු පුරාවෘත්ත සවිස්තරාත්මක ව දැක්වූයේ නම් එය එක්කෝ වීර කාව්‍යයක් බවට නැතහොත්, අතිනාට්‍යයක් (Melodrawn) බවට පත්වේ. "ක්ෂුද්‍රප්‍රාණියෝ ද, අතිවිශාල සත්ත්වයා ද ක්ෂණයෙන් ඇස පූර්ණ ව ග්‍රහණය කර

නො ගති. ශෝකාන්තය එක් පුද්ගලයෙක් වටා, ගෙතුණු පමණින් පූර්ණ නො වේ. තවත් අය ක්‍රියාවේ සක්‍රිය දයකයෝ වෙති. නමුත් සිද්ධි ගැළපීමේ දී ඒකීයභාවය වැදගත් වේ. එක් තැනෙක සිද්ධියක් මාරු කිරීම ඉවත් කිරීම හෝ වෙනස් කිරීමක් කළ විට ඒකීයභාවය නැතිවන සේ කාව්‍යයේ කථා වින්‍යාසය සකස් කළ යුතු බව ඇරිස්ටෝටල්ගේ මතය වේ. "යම් සිද්ධියක් ඇතුළු වූ විට හෝ නොවුණ විට කථාවේ ප්‍රබල වෙනසක් ඇති වේ නම් එම සිද්ධිය සමස්තයක් සේ ඉන්ද්‍රියයන් නො වේ." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 50 පි.) ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ඊඩිපස් රජු තම උපතේ සිට ඇස් අන්ධ කරගැනීම දක්වා මුහුණ දුන් ඓතිහාසික විස්තරයක එක සිද්ධියක් වුව නාට්‍යයේ දී විස්තර නොකර ඉවත් කළ හොත් සිද්ධි ගැළපීම බිඳ වැටේ. මහමග දී ඔහු විසින් ලායුස් රජු මරා දැමීම හෝ අවන්හලේ සිද්ධිය යකිනියගේ පැන විසඳුම කතා වින්‍යාසයේ අනාවරණයෙන් නැතහොත් ඉවත් කළ කල්හි නාට්‍යයේ සියලු සිදුවීම්වලට තාර්කික පසුබිමක් නොලැබේ. එවිට නාට්‍යයේ ඉන්ද්‍රිය ඒකාබද්ධතාව නැති වේ. නාටකයේ සිද්ධි ගැළපීමේ දී බැටළුපල්ලන් දෙදෙනා (එක් අයෙකු අහම්බෙන් පැමිණීම) නොපැමිණියේ නම් සිද්ධි ගැළපීම් පමණක් නොව ප්‍රත්‍යාවර්තනය හෝ ප්‍රත්‍යාභිඥනය වුව ඇති නො වේ. කතා වින්‍යාසයේ සිද්ධි ගැළපීම මේ අනුව ශෝකාන්තයේ අනෙක් සිද්ධාන්ත සමඟ ද ඓන්ද්‍රිය සබඳතාවක් පවත්වනු ලබයි. එසේ ම ක්‍රෙයෝන් හෝ තයිරිසියස් පැමිණීමට පෙර කොරින්තයේ දූතයා කොරින්තයේ රජුගේ මරණය පිළිබඳ පුවත රැගෙන ආවේ නම් සියල්ල වෙනස් වී නාටකීය බව බිඳ වැටෙනු ඇත. එවිට සිද්ධි ගැළපීම ලිහිල් වී කථා වින්‍යාසය ද බිඳ වැටේ. අනෙක් අතට ගායන වෘන්දය ද සෙසු චරිත ද පැමිණීමෙන් සමස්තය වෙනස් වේ. එසේ වෙනස් නොකරන සිදුවීමක් හෝ චරිතයක් ශෝකාන්තයේ තිබිය නොහැක. ඊඩිපස් නාටකයේ මෙම සිද්ධාන්තය අකුරටම භාවිත කිරීමට සොෆොක්ලීස් උත්සාහ කොට ඇති බව පෙනේ.

ඉතිහාසය හෝ වීරකාව්‍ය නාටකයෙන් වෙනස් වනුයේ ද නාටකය දර්ශනික තත්ත්වයට පත් වනුයේ ද "ඉතිහාසය සිදු වූ දෑ පැවසීමත්, නාටකය හෙවත් ශෝකාන්තයේ දී කවිය සිදුවිය හැකි සේ පැවසීමත්" නිසා ය. ශෝකාන්ත කවියන් ඉතිහාස කථාවල යෙදෙන පුද්ගලයන්ගේ නියම නම භාවිත කරති. ඊඩිපස් නාටකයේ අනුකරණය කරනුයේ ඓතිහාසික චරිතයන්ය. මේ චරිත ම ඊස්කිලස්ගේ "ලායුස්", "ඊඩිපස්" යන නාට්‍යවල දී ද සෙනෙකාගේ (රෝමයේ) "ඊඩිපස්" නාටකයේ දී ද අනුකරණය කෙරේ. එහෙත් නාට්‍යකරුවා අනුකරණය කරනුයේ සිදු වූ දෙය හෝ සියල්ල ම නො වේ. සිදු වූ දේ තුළ ඔහුගේ පරිකල්පනය මෙහෙයවා සිදුවිය හැකි යැයි ඔහු සිතන දේ පැවසීමයි. එනම් ඔහු කරන්නේ සිදුවිය හැකි දෙයක් පැවසීමයි. එය නැවත නැවත

ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියේ දක්වනු ලබයි. නාට්‍ය ප්‍රකාශ කරනුයේ සාර්වික සත්‍යයක් වේ. සාර්වික සත්‍ය යනු යමකු විසින් ඒ අවස්ථාවේ දී අපේක්ෂා කළ හැකි පරිදි පවසන හෝ කරන දෑ ය. "කාව්‍යයෙන් සාර්වික සත්‍ය ප්‍රකාශ වන අතර ඉතිහාසය දක්වන්නේ නියත සිද්ධි පිළිබඳ කරුණු ය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 51 පි.) ඊඩිපස් නාටකයේ ඇත්තේ ඒ චරිත විසින් නියෝජනය කරනු ලබන මිනිසා හා සමාජය පිළිබඳ කරුණු හෙවත් සාර්වික සත්‍යයයි. ශෝකාන්තයේ වගකීම වනුයේ සාර්වික සත්‍යය ඉදිරිපත් කිරීමයි. ඊඩිපස් නාටකයේ එන සිදුවීම් භයානක වුවත්, පිළිකුල් සහගත වූවත් සිදුවිය හැකි දේ ම වන අතර එය මිනිසා හා සමාජය පිළිබඳ පොදු කරුණු ද වේ. ක්‍රෙයෝන්ගේ පැමිණීම, තයිරිසියස් පැමිණීම, යොකස්ටාගේ මැදිහත් වීම යථාර්ථය තුළ විය හැකි දේ ය. එහෙත් බැටළුපල් ද මේ වියවුල් මැද්දේ කඩාවැදීම ආකස්මික වූවත් එය ද යථාර්ථය තුළ සිදුවිය හැක්කකි. මන්ද යත් කලාව යනු ජීවිතය පිළිබඳ මතුපිට දැක්වීම නොවුණත් කලාව තුළ ප්‍රකාශ වනුයේ ජීවිතය පිළිබඳ යථාර්ථය වන හෙයිනි. එය කවියා පරිකල්පනයෙන් කළ ගැළපීමකි. සිද්ධාන්තමය කරුණු මේ ගැළපීමට හේතුව වේ.

ඇරිස්ටෝටල් කථා වින්‍යාසය මෙම ගැළපීම දෙයාකාර ව දක්වයි.

1. උපාඛ්‍යානරූපී කථා වින්‍යාසය

   සිදුවිය හැකි හෝ සිදුවිය යුතු ලෙස ප්‍රතිභා හීන කවීන් හෝ නළුවන් සතුටු කිරීමට හෝ තරගකාරී අරමුණු සහිත ව කළ රචනා, මෙවැනි රචනා භව්‍ය සීමාවෙන් බැහැර වී අඛණ්ඩතාව සිඳගනී.

2. පිරිපුන් ක්‍රියාවන් සහිත කාරුණ්‍ය සහ භය දනවන ස්වභාවය ඇති අනපේක්ෂිත වුව ද තර්කානුකූල අනුක්‍රමයකට ගළපන ලද සිද්ධි සහිත කථා වින්‍යාසය

මින් දෙවැනි ගැළපීම උසස් වේ. තරගකාරී රූපණයට ඊඩිපස් නාට්‍ය යෝග්‍ය නො වේ. ඊඩිපස් චරිතය තරගකාරී නළුවෙකුට වඩා සියුම් ප්‍රතිභා ශක්තිය සහිත නළුවෙකුගේ සීමාවට අයත් චරිතයක් වේ. සිදුවීම් අහඹුවක් වුවත් යම් අරමුණක් සහිත විය යුතු ය. අනපේක්ෂිත වූ කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීම හෝ ඔහු ගෙන එන පුවත තාර්කික වේ. නාට්‍යයේ උද්වේගකර බවත්, ගැඹුරු ඝට්ටනයත් ප්‍රබල වනුයේ මේ අනපේක්ෂිත දූත ගමන් හේතු කොටගෙන ය. එසේ ම ක්‍රෙයෝන් හා තයරිසියස්ගේ පැමිණීම ද තර්කානුකූල අනුක්‍රමයකින් සිදුවූවකි. කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීම හා ඔහුගේ ප්‍රීතිමත් ක්‍රියා හා උත්ප්‍රාසවත් දෙඩුම් කෙතරම් කාලය මැන කළ හා රංගය උද්වේගකර තත්ත්වයකට පත් වන්නේ ද යත් එහි අනපේක්ෂිත බවක් හෝ අහඹු බවක් නො පෙනේ.

ශෝකාන්තයේ තවත් වැදගත් අංගයක් ලෙස ඇරිස්ටෝටල් විග්‍රහ කරනුයේ කථා වින්‍යාසයේ සරල හා සංකීර්ණ ස්වභාවයයි. සරල කථා වින්‍යාසය සංකීර්ණත්වයක් රහිත ඉරණම් පෙරළියක් සහිත කේවල, අඛණ්ඩ ක්‍රියාවකින් යුක්ත වේ. එහෙත් ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දක්නට ලැබෙනුයේ සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසයකි. ඉරණම් පෙරළියේ ප්‍රත්‍යාවර්තනයක් (Peripetia Reversal) හා ප්‍රත්‍යාභිඥානයක් (Recognition) සහිත වූ විට සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසය ඇති වේ. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දී මෙම අවස්ථාව ආශ්‍රයෙන් ඉරණම් පෙරළිය සිදුවන අතර, එසේ වනුයේ කථා වින්‍යාසය හේතුකොටගෙන ම එම අවස්ථා මතුවීමෙනි. පූර්ව සිද්ධියකට ගම්‍යමාන හෝ අනිවාර්යය ප්‍රතිඵලයක් ලෙසින් එය සිදු වේ. පූර්ව සිද්ධියක අනිවාර්යය ප්‍රතිඵලයක් ලෙසත් අහේතුක ව සිදුවෙන දේත් අතර විශාල වෙනසක් පවතී. කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීම අනපේක්ෂිත වුව ද අහේතුක සිද්ධියක් නො වේ. කථා වින්‍යාසයේ කොටසක් ලෙසින් මතුවන්නකි. ඉරණම් පෙරළිය සිදුවෙනුයේ ඔහුගේ පැමිණීම හේතු කොටගෙන ය. "ප්‍රත්‍යාවර්තනය යනු ක්‍රමයෙන් අනාවරණය වෙමින් ආ සිද්ධි මාලාව ආපසු පෙරළීමෙන් කථාව සංකීර්ණ වීම හෙවත් අනපේක්ෂිත ගැටලු මතුවීම ය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 15 පි.) අර්බුදය විසඳීමට ඊඩිපස් ගන්නා උත්සාහයේ දී ඔහුට තමා පිළිබඳ විචිකිච්චාවක් ඇති වුව ද එය එසේ යැයි ඔප්පු කිරීමට සාධක ඔහුට නොලැබේ. නමුත් කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීමෙන් ඔහු පොදු අරගලයෙන් ඈත් කොට තමා පිළිබඳ පුද්ගල සත්‍ය සෙවීමට යොමු කෙරේ. ඔහුගේ බාහිර අරගලය අභ්‍යන්තර අරගලයකට යොමු කෙරේ. සමාජීය අරගලය පොදු අරගලයක් බවට පත් ව සමාජ සත්‍යය වෙනුවට තමා පිළිබඳ සත්‍යය සෙවීමට යොමු වූ කළ ලෙහෙසියෙන් ම පුද්ගල ඛේදවාචකය හෙවත් ඊඩිපස්ගේ ඉරණම් පෙරළිය සිදු වේ. මෙම ඉරණම් පෙරළියට හේතුවන ප්‍රත්‍යාවර්තනය සිදුවනුයේ නාට්‍යයේ කාර්ය ඇනහිටින කල්හිය. සංස්කෘත නාට්‍යයේ "ප්‍රාප්ත්‍යාශා" නමින් විස්තර කරන අවස්ථාව මීට සමාන වේ. ඊඩිපස් නාටකයේ මෙම අවස්ථාවේ දී දූතයා පැමිණෙනුයේ "සතුටුවිය හැකි පුවත්" රැගෙන ය. එම ප්‍රීතියට හේතුභූත වන කරුණු ම අභ්‍යන්තර සත්‍ය සෙවීමේ අරගලය උච්චාවස්ථාවට රැගෙන යයි. ඊඩිපස් ශෝකාන්තයෙන් නිදසුන් වශයෙන් ගත හොත් ඊඩිපස් උද්‍යෝගිමත් කරමින් ඔහුගේ මව කෙරෙහි පැවති සංවේග පහ කිරීමේ අපේක්ෂාවෙන් එන දූතයා ස්වකීය (ඊඩිපස් පිළිබඳ) අනන්‍යතාව අනාවරණය කරමින් ඊඩිපස් තුළ යළි චකිතයක් ඇති කරයි" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 53 පි.) මෙලෙස ඉරණම් පෙරළිය සිදුවනුයේ කලින් සිදු වූ යම් යම් දේ හේතුකොටගෙන ය. තීබයේ බැටළුපල් ද පැමිණි පසු අවශ්‍ය අතීත සිදුවීම් අනාවරණය වේ. කොරින්තයේ දූතයා විසින් ඇති කළ චකිතය බැටළුපල් විසින් යථාවක් බවට පත් කොට ඛේදවාචකය ඉක්මන් කෙරේ.

"දෙවන අවස්ථාව" (Anggnorisis නම් Recognition යි ඉංග්‍රීසියට පෙරළනු ලබන මේ අවස්ථාව) ප්‍රත්‍යාභිඥානය යනුවෙන් හැඳින්විය හැක. පහත දැක්වූ ප්‍රත්‍යාවර්තනය නිසා සංකීර්ණත්වයකට පත්වන සිද්ධි යළි එකින් එක නිරාකරණයෙන් අනාවරණය වීම මේ අවස්ථාවේ දී සිද්ධ වන්නේ ය. මෙහි දී ගැටලු නිරාකරණය වී සියලු දේ පිළිබඳ පැහැදිලි තත්ත්වයක් ඇති වෙයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 15 පි.)

ඊඩිපස් : නමුත් මගේ මවගේ යහන ගැන බිය වෙමි. (පි. 33)

මෙතැන දී ඊඩිපස් තුළ ඇතිවන සැකය දූතයා විසින් පළවා හරියි.

කොරින්තයේ දූතයා : එසේ නම් දැනගන්න.
ඔබේ මේ බිය බොරු බියකි
පොලිබස්ගෙත් ඔබෙත් නෑ ලේ සබඳකම් (පි. 85)

අනාවරණය වූ සිද්ධි මාලාව ආපසු පෙරළෙයි. එසේ වන්නේ මිනීමරුවා ඔහු දැයි යන සැකය ඇති වීමත් සමඟිනි. බාහිර ලෝකයට නැඹුරු වූ ඊඩිපස්ගේ මනස තමා තුළට යොමු වේ. ප්‍රත්‍යාවර්තනයත් සමඟම ඊඩිපස් තමා කව්දැයි සොයා යන ගමන ඔහුගේ ඉරණම් ගමන ද වේ. ඊඩිපස් නාටකයේ අපූර්වත්වය හා විශිෂ්ටත්වය වනුයේ ප්‍රත්‍යාවර්තනය හා ප්‍රත්‍යාභිඥානය කරා සියල්ල අනාවරණය වීමට ගත වෙන කාලය හෝරා කීපයක් තුළට ගොනු වීමයි. දුර්භික්ෂයට හේතු සොයන මේ හෝරා කීපය (පැය දෙකක් හෝ තුනක්) අතරතුර ඊඩිපස් රජුගේ උපතේ සිට දෑස් අන්ධවීම දක්වා සියලු කරුණු හෙළි කරනු ලබයි. කොරින්තයේ දූතයාගේ පැමිණීමෙන් ප්‍රත්‍යාවර්තනය සිදු වේ.

පූජකයා : උතුම් වූ ඊඩිපස් රට නැසෙන්නට නොදී,
වරක් ගොඩගත් වළේ වැටෙන්නට නොදී පළමු
අප රැක ගන්න. (පි. 28)

ඔහු විසින් ඊඩිපස් තුළ ජනිත කරන ධෛර්යය ම, මේ උත්සාහය ම ඊඩිපස් ශෝකාන්තය කරා ගෙන යයි. උතුම් ඊඩිපස් පාපී පුද්ගලයෙක් බව අනාවරණය වේ. සෑම ඛේදවාචකයක ම ඛේදාන්ත වීරයාගේ ඉරණම් පෙරළිය සිදුවන්නේ අතීත ක්‍රියාවක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙනි. ප්‍රත්‍යාභිඥානය සිදුවනුයේ ද පුද්ගලයන් අතර ය. එක් අයෙකුගේ අනන්‍යතාව අනාවරණය වන කල්හි අනෙකා විසින් මුල් පුද්ගලයා හඳුනා ගනියි. ඊඩිපස් විසින් කොරින්තයේ දූතයා අනාවරණය කරගනියි.

ඊඩිපස් : කවරෙක් වේද මොහු කුමක් වේද,
මොහු හසුන?

ගායක නායක : මම දනිමි හොඳින් ලායුස්ට ලැදිව සිටි
ඔහු ළඟින් ඇසුරු කළ බැටළු පල්ලෙකි.

ඊළඟ මොහොතේ දී බැටළුපල් විසින් කොරින්තයේ දූතයා ද කොරින්තයේ දූතයා බැටළුපල් ද හඳුනා ගැනේ.

බැටළුපල් : මට නැහැ මතකයක් මා ඔහු දත් බවට.
කො. දූතයා : ඒ ගැන නැහැ අරුමයක්
ඔහුට අමතක දෙය මම සිහිපත් කරන්නම්

කොරින්තයේ දූතයා විසින් බැටළුපල්ට ඊඩිපස් රජුව ද අනාවරණය කරදෙයි.

කොරින්තයේ දූතයා : මගේ හිතවත් මිතුර මෙන්න මේ දරුවා.

මේ අනාවරණය අවසාන වන්නේ ඊඩිපස් රජුගේ උපත ද ඉරණම ද හෙළි කරමින් ය.

බැටළුපල් : මොහු කියන ඒ දරු නිවැරදිව ඔබ නම්
ඔබ ඉපිද ඇත්තේ විනාසය ගෙන හිසින්

ප්‍රත්‍යාවර්තනය දක්වා නාට්‍යයේ සියලු ම සිද්ධි ගැළපීම් මිනීමරුවා කව්දැයි සෙවීමට යොමු වේ. ප්‍රත්‍යාවර්තනයෙන් පසු සියල්ල අනාවරණය වේ. අනාවරණයේ කෙළවර සමාප්තියයි. සියල්ල අනාවරණය වූ විට ලැබෙනුයේ සත්‍යාවබෝධයයි. බිය පිළිබඳ හැඟීම් ජනිත වනුයේ ප්‍රත්‍යාවර්තනය හා ප්‍රත්‍යාභිඥනය හේතුකොටගෙන ය. මේ බිය ප්‍රේක්ෂකයා තුළ මෙන් ම පාත්‍රවර්ගයා තුළ ද ජනිත වේ. ප්‍රත්‍යාභිඥනය වූ කලී සත්‍ය අවබෝධයයි. ඥනය ලැබීමයි. එනම් තමා පිළිබඳ සත්‍යය ඊඩිපස් විසින් අනාවරණය කරගැනීමයි.

යොකෙස්ට්‍රා : කරුමක්කාරයා. ඔබේ උපත ගැන පුවත් නොලැබේවා.
කිසි දිනක ඔබේ සවන් ගැටෙන්නට (පි. 88)
බැටළුපල් : අපාගත වේවි. ඔබට බැරිද නිහඬව ඉන්න. අහෝ මගේ
කථාවේ අන්තයේ මම සිටිමි. (පි. 95)
ඊඩිපස්:- උපතින් ද සාපලත්, සරණයෙන් සාපලත් මා විසින්
සෙල වූ රුධිරයේ සාපලත් පව්කාර මාගේ අවසන්
හිරු දැක්ම
ගායක නායකඃ- සවන් වන් පුවත් වුව ගෙනෙන ලද දොම්නස හදවත
හකුළුවයි. එපමණක් දැ සෑහෙයි. කවර දුක් පුවතක්
දැන් ඔබ ගෙන එයි.

ශෝකාන්තයේ මෙම ක්‍රියා අනුකරණය ඇරිස්ටෝටල් දක්වන පරිදි භාග්‍ය හෝ අභාග්‍ය සිදුවීමට හේතු වේ. "වචනාර්ථය අනුව ම ප්‍රත්‍යාභිඥානය යනුවෙන් අදහස් වනුයේ අඥාත භාවයේ සිට ඥාත

භාවයට පැමිණීමයි. එසේ ම මෙහි දී භාග්‍යයට හෝ අභාග්‍යයට පාත්‍ර වීමට නියමිත පුද්ගලයන් අතර සුහදතාව හෝ විරෝධතාව පහළ වෙති." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 53 පි.)

ප්‍රත්‍යාවර්තනයෙන් පසු ඥාතභාවයට සිද්ධි පරිවර්තනය වීමේ දී ඊඩිපස්, දූතයා, බැටළුපල්, යොකෙස්ටා ආදී චරිත අතර විරෝධතා ද, සුහදතා ද ජනිත වේ. සුහදතා ජනිත කරමින් එන දූතයා නිසා බැටළුපල් තුළ ඇති භීතිය ද, ඊඩිපස් තුළ ඇති නොඉවසිවන්ත බව ද යොකෙස්ටා තුළ ඇති වූ චංචලභාවය ද විසින් ඇති කරන ප්‍රතික්‍රියා නාටකය තුළ දැඩි සුහදතා සහ ප්‍රතිවිරෝධතා මතු කරයි. එය අඥාත භාවයෙන් ඥාතභාවයට තමා උරුම කරගත් සිද්ධි පරිවර්තනය වීමට හේතු වේ. එය අවසන් වනුයේ ඊඩිපස් හා යොකෙස්ටා ශෝකාන්තය කරා තල්ලු කිරීමෙනි. කායික වේදනාවෙන් ආලෝකය ඉල්ලා කෑගසන ඊඩිපස්, අවසානයේ ප්‍රේක්ෂකයා රැගෙන යන්නේ අධ්‍යාත්මික ආලෝකය වෙතටය. එය නම් භෞතික අන්ධකාරයෙන් ඔහු අධ්‍යාත්මික සත්‍යය සොයන මාර්ගයට අවතීර්ණ වීමකි. ඒ ප්‍රත්‍යාභිඥානයයි. ප්‍රත්‍යාභිඥානය විස්තර කරන ඇරිස්ටෝටල් එය සිදුවන වෙනත් ක්‍රම ද ඇති බව පවසයි. එහෙත් නියම ප්‍රත්‍යාභිඥානය කාරුණ්‍ය සහ බිය ජනිත කරන ක්‍රියාවන්ට සෘජු ව ම බැඳී තිබිය යුතුය. අප්‍රාණික වස්තු හෝ යමක් කළ හෝ නොකළ විට ද එය සිදුවුවත් නියම ශෝකාන්තයේ දී එය පුද්ගලයන් ආශ්‍රිත ව ම සිදු වේ. ඛේදාන්ත නාට්‍යයේ අත්‍යවශ්‍ය ම සාධකයක් වූ ප්‍රත්‍යාභිඥානය ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දී උසස් ම අයුරින් සිදුවන බව ඇරිස්ටෝටල් සඳහන් කරයි. "ඊඩිපස් නාට්‍යයේ දී මෙන් ප්‍රත්‍යාභිඥානය හා අත්වැල් බැදගෙන ම ප්‍රත්‍යාවර්තනය ද සිද්ධවන්නේ නම් වඩාත් සාර්ථක වෙයි. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 53 පි.)) මෙම අවස්ථා දෙක හැරුණු විට ශෝකාන්තයේ තුන්වන අවස්ථාවක් ද ඇත. එය උග්‍ර අවස්ථාවයි. Pathos යනුවෙන් ග්‍රීක බසින් ද, Calamity යනුවෙන් ඉංග්‍රීසියෙන් ද විස්තර වන එහි අර්ථය ව්‍යසනය, ආපදාව, විපත්තිය, වේදනාව හා දුක් පීඩා විදීම (Suffering) ඛේදාන්ත සිද්ධිය (Tragicincident) අවදානම් අර්බුදය, දරුණු අනුකම්පා සහගත තත්ත්වය (Crisis of felling) වේ. උග්‍ර අවස්ථාව හෙවත් ව්‍යසනය එළිපිට සිදුවන්නකි. මරණය දරුණු වධ හිංසා සහිත ව ශාරීරික ව සිදුවන හිංසාකාරී හා වේදනාකාරී තත්ත්වයකි. ඊඩිපස්ට අත්වනුයේ මරණයටත් වඩා දරුණු ශාරීරික වේදනාවකි. සොෆොක්ලීස්ගේ "ඇන්ටිගනි" නාට්‍යයේ ඇන්ටිගනී අත්පත් කරගනුයේ මරණයයි. ඊස්කිලස්ගේ "ප්‍රොමිතියස් බවුන්ඩ්" නාට්‍යයේ ප්‍රොමිතියස් ද ඊඩිපස් තරම් ම දරුණු වද බන්ධනයකට ලක් වේ. ඊඩිපස් මෙන් ම ප්‍රොමිතියස් ද මේ දරුණු ඉරණම අත්පත් කර ගන්නේ මනුෂ්‍ය වර්ගයාගේ යහපත උදෙසා ක්‍රියාකිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙසිනි. දෙදෙනාටම ජීවත් වීමේ ඉඩකඩ ලැබෙනුයේ අතිශය වේදනාකාරී හදවතක් සමගිනි. ප්‍රොමිතියස් මිනිස්

වර්ගයාගේ යහපත උදෙසා දෙවියන්ගෙන් ගින්දර සොරා ගැනීම නිසා ද, ඊඩිපස්, මුහුණ පා සිටින වසංගතයෙන් රට බේරා ගැනීමට දිවි නොතකා සටන් කිරීම නිසා ද තම ඉරණම කරා ගමන් කරති. තම දෑතින් ම දෑස් උගුල්ලා දැමූ ඊඩිපස්ට භෞතික ආලෝකය දැකීමට කිසිදාක ඉඩ නොලැබේ. නමුත් ඔහු මෙන්ම ප්‍රොමිතියස් ද අනෙක් ඛේදාන්ත වීරයන්ගෙන් වෙනස් වන්නේ ජීවත් වීමට දෙවියන් ඔවුන් දෙදෙනාට ඉඩ දීමත් දිවි ඇති තෙක් ම වේදනාත්මක වූ දඬුවමක් ලැබීමත් නිසා ය.

"ව්‍යසනය මා වෙත ලං ලංව පැමිණෙයි දැන්
අහෝ මහි කාන්තාවනි, මගේ මෑණියෙනි
මුළු මහත් ජනී ජනයාට
එළිය දෙන හිරු සඳුත් සමඟ යන
අහස් දෙවියනි
බලන් මට කරන අකටයුතු"
(පි. 50, **ප්‍රොමිතිස් බන්ධනය** - ආරියවංශ රණවීර)

කාරුණ්‍ය සහ බිය වඩාත් තීව්‍ර ව හා ප්‍රබල ව දැනෙන්නේ ඛේදවාචකය දරාගෙන ඔවුන්ට ජීවත්වීමට සිදුවන බැවිනි. ඉන් දඬුවම භයානක වේ. අනෙක් අතට ඊඩිපස්හට දරුවන් ද, රාජ සම්පත් ද අහිමි ව "**සිතරොන්**" කඳුකරය වෙතට යන්නට සිදු වේ. ඔහුට දෙවන උපත දුන් සිතරොන් කඳුකරයේ ම හුදකලා වාසයට යෑමට සිදු වෙයි. අන් ඛේදාන්ත වීරයන්ට වඩා ඊඩිපස් අත් විඳින ඛේදවාචකය දරුණු එකකි.

"ඉරණම විසින් අපේ දිවි විසඳන තෙක්
වේදනාවෙන් තොර මරණය පත්වෙන තෙක්
මරණය කිසිවෙක්
සොම්නසින් වසන බව
ඔබ අපට කිව නොහැක"

උසස් ශෝකාන්ත ඇති වන්නේ සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසය මගින් ජනිත කරන කාරුණ්‍ය හා බිය හේතු කොට ගෙනය. ඊඩිපස් පරිපූර්ණ ශෝකාන්තයක් වනුයේ සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසයේ ආදර්ශයක් ලෙස ඇරිස්ටෝටල් විසින් ම එය සැලකීම හේතු කොට ගෙනය.

ශෝකාන්තයේ දී උත්තම ගණයේ කථා වින්‍යාසයේ ඇති වැදගත් ලක්ෂණයක් නම් ප්‍රමාද දෝෂයයි. යහපත් මිනිසුන් භාග්‍යවන්ත තත්ත්වයේ සිට දුඃඛිත තත්ත්වයට පත් වීම ද අපේක්ෂිත කාරුණ්‍ය හා භය යන හැඟීම් ජනිත නො කරයි. "මේ අන්ත දෙක අතර සිටින පුද්ගලයන් දුකට පත්වන අවස්ථා ද ඇත්තේය....."

"මේ දෙකොටසට ම අතර සිටින පුද්ගලයෙකු කිසියම් ප්‍රමාද දෝෂයකින් දුර්භාගයට පත්වන අවස්ථාවය. මේ තත්ත්වයට මුහුණ පාන

තැනැත්තෝ කීර්තිමත් එසේ ම සමෘද්ධිමත් පුද්ගලයෙකු වුව මනාය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 55 පි.)

ඊඩිපස් රජු සම්බන්ධයෙන් මේ විග්‍රහය ඉතාමත් වැදගත් වේ. චරිත මගින් කාරුණ්‍ය ද, භය ද ජනිත කරවීමට හැකිවනුයේ ඉරණම පෙරළිය **අවකල් ක්‍රියාවක් නිසා** නොව ප්‍රමාද දෝෂය හේතු කොට ගෙන ඇති වූ කල්හිය. මෙලෙස ඇතිවන්නා වූ "දුක්මුසු අවස්ථාව" (ක්‍රියාව) සතුරන් අතර ඇතිවන බිහිසුණු ක්‍රියා හේතු කොට ගෙන හෝ ඇති නොවන බව ඇරිස්ටෝටල්ගේ මතයයි. එලෙස ඇතිවන්නේ වේදනාවයි. වේදනාව හේතු කොට ගෙන කාරුණ්‍ය ඇති නො වේ. කාරුණ්‍ය ඇති වනුයේ ශෝකය හේතු කොට ගෙන ය. එහෙත් අන්‍යෝන්‍ය හිතවත්කම් දක්වන පුද්ගලයන් අතරෙන් එකෙකු විසින් අනෙකාට හිංසාවක් කරනු ලැබීම ශෝකාන්ත රචකයාගේ අවධානයට යොමු විය යුත්තකි. උදාහරණ වශයෙන් යම් අයෙකු විසින් තමාගේ සොහොයුරකු හෝ එසේ නැතිනම් මවක විසින් ඇගේ පුතා මරනු ලැබීම මෙන්ම මරණ චේතනා ඇති කර ගැනීම ද එසේ නැතහොත් මීට සමාන යමක් කරනු ලැබීම ද සඳහන් කළ හැක. "ඊඩිපස් විසින් පියා මරනු ලැබීම හෝ තමන්ගේ මව හා විවාහ වී දරුවන් ලැබීම (එය මරණයටත් වඩා සාහසික දෙයකි) බිහිසුණු ම ක්‍රියාවකි. නාටකයේ දී වුව ද ඊඩිපස්ගේ දැඩි ප්‍රතිවිරෝධතාව යොමුවනුයේ තමාට හිතවත් වූ ක්‍රෙයෝන්, යොකොස්ටා, තයිරිසියස්, සම්බන්ධයෙනි. සොපොක්ලීස්හි ඊඩිපස් රජ මෙන්ම ඇන්ටිගනි කොලිනස්හි ඊඩිපස් ද මීට නිදසුන් වේ.

ඊඩිපස් : "තොපේ පියා මැරුවා තමන්ගේ ම පියාණන්
ඔහු උපන් මවගේ කුස ඔහුටම කෙතක් විය.
ඔහුගේ ම මවගෙන් ඔහු තොප (දරුන් සිව් දෙනා) ඉපැද්දී"

මිත්‍ර පාර්ශ්වය අතර සිදු විය හැකි භයානක ම දේ ඔවුන් අතර සිදු වී ඇත.

ඊඩිපස්:- දුක් විපත්මය උරුම මාහට හීන දීනය මගේ අත්බව

ශෝකාන්තයක තිබිය යුතු බිහිසුණු ම දුක්මුසු ම අවස්ථාව සම්බන්ධයෙන් ඊඩිපස් නාට්‍ය තරම් පරමාදර්ශී නිදර්ශනයක් නොමැත. ග්‍රීක නාට්‍ය කලාව තුළ තවත් එවැනි නිදර්ශනයක් ඇත්නම් ඒ ඊස්කිලස්ගේ "**බොයිෆොරොයි**" නාටකයේ **ක්ලයිටමෙනිස්ට්‍රා** තම පුතු වූ **ඔරෙස්ටීස්** අතින් මැරුම් කෑ අවස්ථාවයි. එහෙත් ඊඩිපස් නාටකයේ එන මව සහ පියා සම්බන්ධ වූ බිහිසුණු ක්‍රියාවන් හා දුක්මුසු හැඟීම් ජනිත කරවන නාටකීය සිද්ධි දාමයක් අන් ග්‍රීක නාට්‍යයෙක නැති තරම්ය. ශෝකාන්තයේ ක්‍රියා මාර්ගය පූර්ණ අවබෝධයකින් යුක්ත ව සිද්ධ කොට ආසන්න අවස්ථාවේ කිසිවක් නොකර ම ඛේදවාචකය ඇති වීමෙන් කම්පනයක් මිස දුඃඛ වේදනාවක් ඇති නො වේ. කම්පනය හා

දුඃඛවේදනාව එකක් නොව දෙකකි. භාවමය අර්බුදයක් ඇති කරන්නේ දුඃඛ වේදනාව විසින් මිස කම්පනය විසින් නො වේ. "කිසිවක් නොකර සිටීමට වඩා ක්‍රියාව සිද්ධ කිරීම යෝග්‍ය වේ." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 58 පි.) ඊඩිපස් නිරන්තරයෙන් සක්‍රීය ක්‍රියා මාර්ග කරා යොමු වේ. එහෙත් යොකස්ටා ද, තයිරිසියස් ද සත්‍ය දන්නා හෙයින් නිෂ්ක්‍රීය වේ. මේ සක්‍රීය හා නිෂ්ක්‍රීය බව අතර ඝට්ටනය විසින් අර්බුදය උත්සන්න කරනු ලබයි. නමුත් ඊඩිපස්, ක්‍රෙයෝන්, යොකස්ටා, තයිරිසියස් හෝ බැටළුපල් ද කොරින්තයේ දූතයා ද එකිනෙකාට ගෞරවාදරයෙන් හා සුහදශීලිත්වයෙන් යුක්ත අය වේ. ප්‍රතිවිරෝධතා නැතහොත් කෝප සහගත වූද, අවඥා සහගත වූද වදන් හුවමාරු වනුයේ මේ හිතෛශීන් අතර ය. ඉන් ක්‍රියාව ඉදිරියට ගමන් කරයි. "අවබෝධයෙන් තොර ව එය සිද්ධ කොට පසු ව සත්‍ය අවබෝධ කර ගැනීම ඊටත් වඩා සාර්ථක වේ. කම්පා දනවනසුලු කිසි දෙයක් එහි නැතත් පසු ව සිදුවන සත්‍යාවබෝධය හේතු කොට ගෙන භය පහළ වන්නේ ය." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 58 පි.) අනවබෝධයෙන් ඊඩිපස් අවබෝධයට පරිවර්තනය කළ ද ප්‍රේක්ෂක බිය දෙගුණ තෙගුණ වේ. ඊඩිපස් රජුට ද එය එසේ ම සිදු වේ. මේ තරම් ගුණ ගරුක, නැණ බලැති, සෞභාග්‍යමත්, ඉසුරුමත් ඔහු අත්පත් කරගනුයේ කෙබඳු ඉරණමක් ද?

ගායකයෝ : ඊඩිපස් රජු දෙසට යොමා ලනු
ඔබේ දෙනෙත්
ඔහු ගොදුරු කර ගත් විපත් සයුරක
සැටි. (පි. 112, ඊඩිපස්)

දුකට පිහිට වන්නට ඔහුට ඇති අවශ්‍යතාව සොෆොක්ලීස් කථා වින්‍යාසයේ දී ඊඩිපස් චරිතය ආශ්‍රයෙන් මතු කරයි. ප්‍රේක්ෂකයා කාල්පනික ව ඊඩිපස් චරිතයට සමීප වේ. ඔහුගේ ඉරණම ප්‍රේක්ෂකයාට දරාගත නොහැකි වේ. ඔහු විඳින දුක් ප්‍රේක්ෂකයාට ඉවසිය නොහැක. ප්‍රේක්ෂකයාට කාල්පනික ව ඔහු හැරදමා යා නොහැකි වේ. ඔහුගේ ඉරණමින් වසඟ වූවන් මෙන් අපට ඔහුගේ ඉරණම පසු පස යන්නට පොළඹවා ලයි. ඊඩිපස් මෙනිසා ම කාව්‍යමය නාටකයක් බවට පත් වේ. සොෆොක්ලීස් ඉතාමත් මුබරි ප්‍රතිපුත්තරයෙන් කථා වින්‍යාසයේ සංවාද ගොඩනඟයි. ඒ නිසා ම නාටකයේ සිද්ධි කාලීන බව ද, විශ්ව සාධාරණ ගුණය ද අත්පත් කරගනියි. මේ විශිෂ්ටත්වය ඊඩිපස් නාට්‍යයට ලැබෙනුයේ කථා වින්‍යාසයේ උසස් බව හේතු කොට ගෙන ය. ඛේදවාචක නාට්‍යයක තිබිය යුතු මූලික ගුණාංග වන සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසය ඊඩිපස් නාටකයට ලැබෙනුයේ ප්‍රත්‍යාවර්තනය හා ප්‍රත්‍යාභිඥානය දෙක ම හේතු කොට ගෙන ඉරණම් පෙරළිය හා දුක්මුසු අවස්ථාව ඇති වීම හේතු කොට ගෙනය. ඊඩිපස් මෙන් ම යොකස්ටාගේ ද ඉරණම් පෙරළියට මේ කරුණු දෙක ම හේතු වනවා පමණක් නොව

ඇරිස්ටෝටල් කියන පරිදි ඊඩිපස් නාටකයේ එය කථා වින්‍යාසයේ ම අංගයක් ලෙස මතු වේ.

ශෝකාන්තයේ දුක්මුසු අවස්ථා දෙකකි. එකක් ඛේදාන්ත වීරයාගේ අතීතය හා බැඳී පවතී. දෙවැන්න අනාගතය හා බැඳී පවතී. පළමුවැන්න ඔහු දැනගනුයේ ඇපලෝගේ අනාවැකියෙනි. දෙවැන්න ප්‍රඥාවන්ත තයිරිසියස්ගේ අනාවැකියෙනි. එක් දුක්මුසු අවස්ථාවන් විඥානවාදී ලෝකයට ද අනෙක භෞතික ලෝකයේ ද පවතී.

තයිරීසියස්:- පිය තනතුරුත්
සොහොයුරු තනතුරුත් එක්වරම දරමින්
දෑස් ද නැති වී දඬුකඩක් අතින් ගෙන
ජීවන මහ මගේ කෝටු ගා යනු ඇත.
(සිරි එදිරිවීර පරිවර්තනය)

මෙම දුක්මුසු අවස්ථා දෙක ම නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය තේමාව හා කථා වින්‍යාසයේ සිද්ධි ගැළපීමේ රටාව සමඟ ප්‍රබල ව බැඳී පවතී. ඊඩිපස් රජු උද්යෝගිමත් කරමින් ඔහුගේ මව කෙරෙහි පැවති සංවේගය පහ කිරීමේ අපේක්ෂාවෙන් එන කොරින්තයේ දූතයාගේ මැදිහත් වීමෙන් සිදුවන ස්වකීය අන්‍යතාව අනාවරණයෙන් ඊඩිපස් තුළ යළි චකිතයක් ඇති වේ. බොයිෆොරොයිහි ක්ලයිටමෙනිස්ටා ඔරෙස්ට්‍රිස් අතින් මිය යන්නේ ඊට ඉහත සිදුවන ක්ලියිටමෙනිස්ටා අතින් (ඇගේ සැමියා වන) ඔරෙස්ට්‍රිස්ගේ පියා ඝාතනය වීමට ප්‍රතික්‍රියාවක් ලෙසිනි. ප්‍රත්‍යාවර්තනය සමඟ සිදුවන අනෙක් කාරණය අනාවරණයයි. සරල හා සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසයේ ඇති මූලික අංග දෙකකි.

1. ආකුලිකරණය
2. අනාවරණය

සෑම ශෝකාන්තයක් ම මෙම බෙදීමට යටත් වේ. අනාවරණය නිසා ම ප්‍රත්‍යාවර්තනය ද ඇති වේ. ඇරිස්ටෝටල් දක්වන පරිදි ඉරණම් පෙරළිය සඳහා යහපත් මිනිසුන් භාග්‍යයේ සිට අභාග්‍යයට පත්වීම පමණක් නො සෑහේ. එවිට ඇති වනුයේ හුදු වික්ෂිප්ත වීමක් පමණි. කාරුණ්‍ය සහ බිය මිශ්‍ර හැඟීම් ජනිත වනුයේ දුෂ්ට පුද්ගලයෙකුට එසේ වීමෙන් නොව සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇති, දුර්භාගයට පත් නොවිය යුතු සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇති අප වැන්නන් දුර්භාග්‍යයට පත් වූ කල්හි ය. එම තැනැත්තා අතිශයින් යහපත් හෝ ධර්මිෂ්ඨ පුද්ගලයෙකු ද, දුරාචාරයෙන් සහ අවකල් ක්‍රියාවෙන් යුක්ත අයෙකු ද නොවිය යුතුය. මෙ අන්ත දෙක අතර සිටින පුද්ගලයෙකු යම් කිසි ප්‍රමාද දෝෂයකින් දුර්භාගයට පත්වන අවස්ථාව උසස් ශෝකාන්ත නාට්‍යයේ දී වැදගත් වේ. මේ තත්ත්වයට පත්වන තැනැත්තා කීර්තිමත්, එසේම සමෘද්ධිමත් පුද්ගලයෙකු වුව මනාය. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 56 පි.) ඇරිස්ටෝටල් මෙවැනි

චරිතවලට නිදර්ශනය ලෙස දක්වනුයේ **ඊඩිපස් හා තීයස්ටීස්** ය. ශෝකාන්තයක අනිවාර්ය දුක්මුසු චරිතයට පරමාදර්ශය ඊඩිපස් චරිතය වේ.

ඊඩිපස් : මුල ලොවම කිත් පතල ඊඩිපස් වන මෙමා

ඉරණම් පෙරළිය පුද්ගලයෙකුගේ අවකල් ක්‍රියා නිසා නොව බරපතළ ප්‍රමාද දෝෂයක් හේතු කොටගෙන සිදුවිය යුතුය. ඊඩිපස් රජු අතින් පියා මිය යන්නේත්, මව හා සදාචාර විරෝධී විවාහයක් සිදුවන්නේත් දැනුවත්බව හේතු කොටගෙන නොව නොදැනුවත් බවත්, ඉරණම විසින් ඔවුන් ඊට යොමු කිරීමත් හේතු කොටගෙන ඇති වූ ප්‍රමාද දෝෂයකිනි. ඊට හේතුව දන්නේ දෙවියන් පමණි. එය මිනිස් බලයෙන් තොර ක්‍රියා මාර්ගයක ප්‍රතිඵලයකි.

ක්‍රෙයෝන් : දෙවියන් දිය යුත්ත ඔබ මගෙන් ඉල්ලයි (පි. 111)

ගායකයා : අප අණ කළ නිසා වැරැද්දක් පැවසීම
දෙවිඳුන් විසින්මයි කළ යුතුව තිබෙන්නේ (පි. 39)

ඊඩිපස් : සිය කැමැත්තෙන් තොරව යමක් පැවසීමට
දෙවියන්ට බල කෙරුම මිනිස් බලයෙන් තොරය (පි. 91)

උක්ත ප්‍රමාද දෝෂය සහිත අනුවේදනීය හෝ අතිශයින් කටුක අත්දැකීම්වලට පාත්‍ර වූ චරිත සහිත කතා වින්‍යාසය උත්තම ගණයේ ශෝකාන්තවලට වස්තු විෂය වේ. මෙවැනි නාට්‍ය අන් සියලු නාට්‍ය අභිභවා දුක්මුසු හැඟීම් ජනිත කරයි. "ඇල්කේමියන්, ඊඩිපස්, ඔරෙස්ටීස්, මිලිජර්, තියස්ටීස්, ටෙලිෆස්, වැනි පුද්ගලයන්ගේ පවුල් කීපයකි. ශෝකාන්තයේ අග්‍රඵලය පහළ වනුයේ මේ ගණයේ කථා වින්‍යාසය මගිනි" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 56 පි.) ඊඩිපස් ශෝකාන්ත නාට්‍යයේ අග්‍රඵලයක් ලෙස මේ සියලු චරිත අභිභවා සිටියි. ශෝකාන්ත ආකෘතියේ උසස් ම ලක්ෂණය වන්නේ කාරුණ්‍ය සහ බිය සහිත දුක්මුසු අවස්ථාවයි. එය ඇති කිරීමෙහි ලා ප්‍රේක්ෂාව වැදගත් වූවත් මූලික ම උපක්‍රමය කථා වින්‍යාසයයි. උසස් ශෝකාන්තයක් රචනා වූ විට නාට්‍ය නොබලා කථා ප්‍රවෘත්තිය අසා සිටීමෙන් පමණක් වුව යමකු කාරුණයෙන් ඇලළී යන පරිද්දෙන් කථා වින්‍යාසය සකස් වී තිබිය යුතුය. ඊඩිපස් පෙළ කියවීමේ දී මේ බව පසක් වේ. පෙළ කියවීමේ දී හෝ නැරඹීමේ දී වුව මේ ඛේදාන්තයේ බිහිසුණු බව ප්‍රත්‍යක්ෂ වනුයේ මේ භයානක ඛේදවාචකය සිදුවීමට ගත වනුයේ හෝරා දෙකක් හෝ තුනක් බව පසක් වීමෙනි. "ඊඩිපස් නාට්‍යයේ කථාව තුළ මේ ශක්තිය රැඳී ඇත්තේය (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 57 පි.)

ප්‍රේක්ෂා මගින් කාරුණ්‍ය සහ බිය ඇති කිරීමට කුසලතා අවශ්‍ය නොවන බව ඇරිස්ටෝටල්ගේ මතයයි. ඊඩිපස්හි කාරුණ්‍ය සහ බිය කථා වින්‍යාසයේ ගැළපීම, චරිත සහ චින්තනය හේතු කොට ගෙන සිදු වේ. ශෝකාන්තයේ ආස්වාදජනක මූලික කාර්යය කාරුණ්‍ය සහ බිය

ජනිත කිරීමයි. ශෝකාන්තයේ දී එය ඇති වනුයේ පූර්ණ අනවබෝධයේ සිට පූර්ණ අවබෝධය (පාත්‍රයින් මෙන් ම ප්‍රේක්ෂකයා කෙරෙහි) ඇති වීමෙනි. ක්‍රියාවේ භීෂණත්වය පිළිබඳ අවබෝධයෙන් තොරව එය සිද්ධ කොට පසුව යථාර්ථය අවබෝධ කොට ගනියි. ඊඩිපස්ගේ අතීත ක්‍රියා අවබෝධයෙන් තොරය. සොෆොක්ලීස් කවියාගේ චරිතයක් වන ඊඩිපස් විසින් ඔහුගේ පියා මරනු ලැබීම උදාහරණයකි (කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය) කවියා විසින් ඊට ශෝකාත්මක හැඟීම් මුසු කරනුයේ සිතා මතා නොව අහම්බෙන් වාගේ ය. ඊඩිපස්හි කිසිදු ශෝකී අවස්ථාවක් උදෙසා රචකයා මැදිහත් වන බවත් අපට නො දැනේ. සියලු ශෝකී හැඟීම් චරිත විසින් ඔවුන්ගේ ක්‍රියාවන් ම හේතු කොට ගෙන ඇති කරනු ලැබේ. එම ශෝකී බව ඇතිවනුයේ චරිතවල නොදැනුවත් බව හේතු කොට ගෙන වුව ද දැනුවත්බව ලැබීම හේතු කොට ගෙන ඛේදවාචකය ඇති වේ.

ශෝකාන්තයේ කථා වින්‍යාසයේ පරිපූර්ණත්වය කෙරෙහි බලපාන අනෙක් සාධකයක් වනුයේ ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වයයි. පශ්චාත්කාලීන රෝම, එලිසබෙතියානු ඛේදවාචකය කෙරෙහි ද, නූතන නාට්‍ය කථා වින්‍යාසයන් (ඉබ්සන් මෙකොට් ආදින්ගේ) කෙරෙහි ද අඩු වැඩි වශයෙන් වැදගත් වන ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** දී ශෝකාන්තයේ වැදගත් ම අංශයක් ලෙස දක්වේ.

කාර්ය ඒකීයත්වය (Unity of Action)
ස්ථාන ඒකීයත්වය (Unity of SP)
කාල ඒකීයත්වය (Unity of Time)

ශෝකාන්තයේ පරිපූර්ණත්වය ද, සමාප්තිය ද, මුල - මැද - අග සහිත කාර්යක අනුකරණයක් ලෙස ද සලකනුයේ ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය හේතු කොට ගෙනය.

"ශෝකාන්තය හැකිතාක් දුරට සූර්යයාගේ එක් ගමන් වාරයකට (භ්‍රමණ) සීමා විය යුතුය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 44 පි.) ඊඩිපස් නාටකය ඊට හොඳ ම නිදර්ශනය වේ. නාට්‍යයේ සැබෑ කාලයත් රජුගේ ඉරණම් පෙරළියට ගතවන කාලයත් සමානය. භාග්‍යයෙන් අභාග්‍යයට හෝ ප්‍රත්‍යාවර්තනයෙන් ප්‍රත්‍යාභිඥානය ඇති වීමට ගතවන්නේ ඊට ගතවෙන සහ හේතුවන සත්‍ය කාලයයි. සමස්තයේ සියලු ම දෑ ඊඩිපස් නාට්‍යයෙහි අනාවරණය වනුයේ මෙම හෝරා කීපය අතරතුර දීය. ස්ථාන ඒකීයත්වය නම් ක්‍රියාවන් සිදුවන අවකාශය නොවෙනස් ව පැවතීමයි. ඊඩිපස් නාට්‍ය පෙළෙහි ස්ථානය පිළිබඳ විස්තර නැති වුව ද මැදුරෙන් පිටත රටවැසියා මුණගැසෙන එළිමහන් ස්ථානයක නොවෙනස් ව සියලු සිදුවීම් අනාවරණය වේ.

ගායක නායක : රජතුමා මැදුර තුළ මේ ඉන්නේ දේවිය
රජ මැදුරේ දූතයා : මැදුරෙහි දොරටුව හැරෙයි

නාට්‍යයේ ආරම්භක ප්‍රකාශයන් තුළ ද ස්ථානය පිළිබඳ ව ද දැක්වේ.

ඊඩිපස් : අවම මුලු පරිසරයම අදෝනා වලාවෙන් බැගෑ ගී නාදයෙන්,
දෙවි පිහිට යැදීමෙන් කපුරු කලුවැල්වලින් නැගෙන දුම්
සුවඳින් නොමඳව පිරී ඇත. (පි. 27)

නාට්‍ය අවසානයේ අන්ධ ඊඩිපස්ට ක්‍රෙයෝන් විසින් රජ මැඳුර තුළට යන ලෙස අණ කරයි.

ක්‍රෙයෝන් : වැලපුම නවතා මැඳුර තුළට යන්න.

මේ විස්තර කිරීම්වල දී පැහැදිලි වනුයේ මැඳුරෙන් පිටත මැඳුර ආසන්නයේ සිද්ධිය සිදුවන බවයි. මෙම ස්ථානයට අවට පරිසරය මෙන් ම මාලිගාව ඇතුළට යන දොරටුව පවා හොඳින් පෙනේ.

ඊඩිපස්:- ......ඇත එන බැටළුපල් මා කලින් දැක නැත ද......

වයසින් ඔහු සමයි මේ ආගන්තුක තැනැත්තාට (පි.90)

මාලිගාවක් ඉදිකරනුයේ අවට පරිසරය මැනවින් පෙනෙන තැනකය. මෙම අවකාශය වෙනස් නොවන මුත් චරිත ඇතුළුවීම හෝ පිටවීම හේතු කොටගෙන උද්වේගී අවස්ථා මගින් දෘශ්‍යමය පරිවර්තන සිදුවේ. අවකාශය (ස්ථාන) පිළිබඳ ඒකීයත්වය රඳවා ගනිමින් රචනයක ප්‍රබලත්වය ආරක්‍ෂා කරගැනීම පිළිබඳ හොඳ ම නිදර්ශනය ඊඩිපස් නාටකයයි. කාර්යය හෙවත් ක්‍රියා ඒකීයත්වය නම් සිද්ධි ගැළපීමේ තාර්කික අඛණ්ඩ බවයි. සිදුවීම් දෙකක් අතර වෙනස සඳහා කාල අවකාශ බලපෑමෙන් තොර ව එක් සිද්ධියක් හේතු කොටගෙන අනෙක් සිද්ධිය හට ගනියි. ක්‍රියා ඒකීයත්වය කෙරෙහි කාලයේ බලපෑමක් ඇති විය හැකි යයි සිතන එක ම අවස්ථාව යොකෙස්ටාගේ මරණය හා ඊඩිපස් දෑස් අන්ධකර ගැනීමේ ක්‍රියාවට ගත වන කාලය වුවත් ගායන වෘන්දයේ ගායනා විසින් ඊට අවශ්‍ය කාලය ලබාගැනේ. ත්‍රිවිධ ඒකීයත්වය නිසා දර්ශන මාරුවීමක් හෝ පසුතල වෙනස්වීමක් නැත. මෙය සිද්ධාන්තයෙන් විස්තර කිරීමට හොඳ ම නිදර්ශනය එය උපරිම ලෙස ආරක්ෂා කොට ඇති ඊඩිපස් නාටකයයි.

ශෝකාන්තයේ සිව්වැදෑරුම් ප්‍රභේදයක් ශෝකාන්තය පිළිබඳ විග්‍රහයේ දී ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කොට දක්වයි.

1. උද්වේගකර ශෝකාන්තය
2. සංකීර්ණ ශෝකාන්තය
3. දුඃඛ වේදනාත්මක ශෝකාන්තය
4. සදාචාරාත්මක ශෝකාන්තය

සියලු ශෝකාන්ත මේ වර්ගීකරණයට ඇතුළු වේ. ගැටලුවක් ඇති කොට නිරාකරණය කිරීම ශෝකාන්තයේ මුඛ්‍ය කාර්යය වේ. උසස් ම

ශෝකාන්තය ප්‍රත්‍යාවර්තනය සහ ප්‍රත්‍යාභිඥානය යන කොටස් දෙක සහිත සංකීර්ණ කථා වින්‍යාසය යුක්ත ශෝකාන්තයයි. සෑම ශෝකාන්තයක ම ආකුලීකරණය සහ අනාවරණය නමින් ප්‍රධාන අංග දෙකක් ඇත. ප්‍රධාන ක්‍රියාවන්ට පෙර සිදු වූ දේ හෙවත් මුල පටන් භාග්‍යය හෝ අභාග්‍යය කරා යන සියලු ආකුලීකරණය නම් වන අතර භාග්‍යය හෝ ආභාග්‍යය පරිවර්තනයේ ආරම්භක අවස්ථාවේ සිට කථාව අවසානය තෙක් ශෝකාන්ත සිදුවීම සහිත කොටස අනාවරණය නම් වේ. මිනීමරුවා සෙවීම ආරම්භයේ සිට තමා පිළිබඳ අනන්‍යතා සැකය ඇතිවන තුරු සිදුවන්නේ ආකුලීකරණයයි. මිනීමරුවා තමාය යන සැකයෙන් තම අනන්‍යතාව පිළිබඳ සෙවීම සිට දෑස් අන්ධ කර ගැනීම දක්වා සිද්ධි අනාවරණය නම් වේ. සෞභාග්‍යමත්, ඉසුරුමත්, තත්ත්වයක සිට භාග්‍ය පරිවර්තනය ආරම්භ වනුයේ ඊඩිපස් රජු තම උපත සෙවීමට පෙළඹවීමත් සමගිනි. ඊඩිපස් සංකීර්ණ ශෝකාන්තයක් බවට පත්වනුයේ උක්ත ලක්ෂණයන් සහිත වීමෙනි.

උද්වේගකාරී අවස්ථා බාහුල්‍යය ශෝකාන්තයක මුඛ්‍ය ලක්ෂණයක් බව ඇරිස්ටෝටල් දක්වයි. ශෝකාන්තයේ ආස්වාදජනකත්වය ප්‍රබල කරන උද්වේගකාරී අවස්ථා බාහුල්‍ය විසින් සිදුවිය හැකි එහෙත් ඇදහිය නොහැකි දේට වඩා, සිදුවිය හැකි එහෙත් ඇදහිය හැකි සිද්ධි ඇතුළත් වීම සිදුවේ නම් ශෝකාන්තයේ අගය තවත් වැඩි වේ. ඊඩිපස්ගේ ළදරු වියේ මරණයෙන් ගැලවීම, කොරින්තයෙන් පලායාම, ලායුස් රජු මරා දැමීම, මව හා විවාහ වීම සිදුවිය හැකි ද, ඇදහිය හැකි වන අතර ම කථා වින්‍යාසයට හේතුඵල වශයෙන් සම්බන්ධ වේ. "හේතුඵල සම්බන්ධයෙන් තොර දෙයින් කථා වින්‍යාසය හැකි තාක් දුරට විනිර්මුක්ත විය යුතුය." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 77 පි.) මෙවැනි සිදුවීම් ප්‍රධාන නාටකයේ සිද්ධිවලට පරිබාහිර ව තිබිය යුතුයි. "ලායුස්ගේ මරණය සිදු වූ ආකාරය ඊඩිපස් නොදැන සිටීම මීට උදාහරණයකි." (**කාව්‍යශාස්ත්‍රය**) උද්වේගය ප්‍රබල වනුයේ සිදුවිය හැකි, ඇදහිය හැකි දේ ඊඩිපස් නොදැන සිටීම ද සත්‍ය දන්නා තයිරිසියස්ට හෝ යොකස්ටාහට එය හෙළිදරව් කිරීමට ද ඇති නොහැකියාව හේතු කොට ගෙනය. උද්වේගය උපරිම තලයට පත් වූ කල ඛේදවාචකය ඇති වේ.

තයිරිසියස්:- කියැටි කියැලු පසු එ ගැන මම ළත නොවෙමි.
රජතුමනි මේ වදන් ඔබේ සිතේ හොඳින් ඇඳ ගන්න.
යම් දිනක මේ වදන් අගකිනිදු අඩුවුවොත්, එදා ඔබ පවසන්න
මගේ බස් මුසා බව, අනාවැකි පැවසීමේ බලය මට
නොමැති බව. (පි.49)

ක්‍රෙයෝන්:- යටත් වීමට යම් ඔබේ වැරදි විනිසට, ඔබ මට
ගැරහුවත් මෙහි සිටින සෑම දෙනා නිවැරදි
විනිසකින් නොමදව මා පුදනු ඇත. (පි. 63)

යොකස්ටා : කරුමයට ගොදුරු වූ "පච්කාර අධමයා", ඒ හැර අන් යමක් නැත. තොපට ඔබින්නේ මේ උද්වේගය අවසන් වන්නේ බැටළුපල් ඔහුගේ කථාවෙහි අන්තයට ගිය කල්හි ය.
බැටළුපල් : අහෝ මගේ කථාවෙහි අන්තයෙහි මම සිටිමි. (පි. 93)
ඊඩිපස් : ඒ සියල්ල ඇසීමෙහි අන්තයෙහි මම සිටිමි. (පි. 93)

ඉන් උද්වේගය පුපුරා ගොස් භාග්‍ය පරිවර්තනය හෙවත් ඉරණම් පෙරළිය සිදුවේ.

ශෝකාන්තයේ උද්වේගී අවස්ථාව වඩා ප්‍රබල කරනුයේ "වාග් විලාසය" විසිනි. එය කථා වින්‍යාසය හා බැඳුනක් මෙන්ම ශෝකාන්තයේ මූලික අංග ලක්‍ෂණයක් ද වේ. "ක්‍රියාකාරිත්වය, චරිත නිරූපණය සහ චින්තනය යන අංග කෙරෙහි අල්ප අවධානය දක්වන විට වාග් විලාසයේ විචිත්‍රත්වය යෝග්‍ය වුවද, විචිත්‍ර වාග් විලාසය ක්‍රියාකාරිත්වය චරිත නිරූපණය සහ චින්තනයට බාධා පමුණුවයි. උද්වේගී අවස්ථාව හීන කරයි. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ඇත්තේ විචිත්‍රත්වය ඉක්මවා ගිය කාව්‍යමය වූත්, ධ්වනිපූර්ණ වූත් වාග් විලාසයකි. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**) ශෝකාන්ත ආකෘතියේ ඉතාමත් වැදගත් අනෙක් ලක්ෂණය ලෙස ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කරනුයේ චරිත නිරූපණයයි. මෙහි දී ඛේදාන්ත වීරයා පිළිබඳ සොෆොක්ලීස්ගේ පරමාදර්ශය වනුයේ ඊඩිපස් චරිතයයි. චරිත පිළිබඳ ඔහුගේ විග්‍රහයන් ඊඩිපස් චරිතය හා සසඳා බැලීමේ දී මෙය පසක් වේ. ශෝකාන්තයේ වැදගත් අංගය යහපත් චරිත නිරූපණයයි. කථා ව්‍යවහාරය හා ක්‍රියාව යහපත් දෙයකට යොමු වේ නම් චරිතය යහපත් වේ. ඊඩිපස් මෙන් ම ක්‍රෙයෝන් ද යහපත් අරමුණු සහිත වූ මනුෂ්‍යයෝ වෙති.

ඊඩිපස්:- මගේ සුහද දරුවෙනි
ඔබේ සිතැඟි මම දනිමි
ඔබට මම පිහිට වෙමි.........
......ඔබේ දුකත් මගේ දුකත්
කිරාලන තුලාවෙහි මගේ පස
පහළ යයි. මුළු නුවර වටකොට බැන්ද
දුක් පවුරකින් මගේ හද වෙළී ඇත.

ලායුස් රජුගේ මිනීමරුවා පිළිබඳ සැකය ඊඩිපස් විසින් ක්‍රෙයෝන් හා තයිරීසියස් වෙතට එල්ල කරනුයේ යහපත වෙනුවෙන් කැප වූ අධිවේගීබව හේතුකොට ගෙනය. නමුත් ක්‍රෙයෝන් ද, තයිරිසියස් ද යහපත් පුද්ගලයෝ වෙති. උසස් ඛේදවාචකය යහපත් මිනිසුන් අතර ඝට්ටනය නිසා මතුවන්නකි.

ක්‍රෙයෝන්:- ඔවුන් ඔබගෙන් ලබන පිහිටක් සෙවුමේදිත්,
මා අතින් නැසුනත්, මා අතින් වැඩුනත්,
පළමුවෙන් මගේ පිහිට සොයාගෙන ළඟට එති.

ශෝකාන්ත චරිතයක තිබිය යුතු ගුණාංග කීපයකි. ඖචිත්‍ය හෙවත් යෝග්‍ය චරිත ස්වභාවය, සැබෑ ජීවිතයට අනුකූලත්වය සහ සංගතභාවය. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ කිසිදු චරිතයක් සැබෑ ජීවිතයට අනුකූල නොවේ යැයි කිව නොහැක. චරිතයට යෝග්‍ය හැසිරීම් හේතු කොටගෙන ඔවුහු එකිනෙකාගෙන් වෙන් වූ ස්වාධීනත්වයන් ප්‍රකට කරයි. ඊඩිපස් තුළ ඇති නොඉවසිලිවන්ත, කෝපසහගත නොනැමෙනසුලුබව උරුමයෙන් ලද්දකි. ලායුස් රජු ද එසේමය. දෙදෙනා මහමග දී ගැටෙන්නේ ඔවුන් තුළ වූ මාන්නය සහ දැඩි බව හේතු කොටගෙන ය.

ඊඩිපස් : එය දුටු මහල්ලා (ලායුස් රජ) අංකුසයක් රැගෙන මරණීය පහරක් මා හිසට පත් කෙරිණි. එයට නිසි දඬුවම් මා ඔහුට දුනිමි..........
රිය තුළ මහල්ලා මාවතෙන් මා ඉවත් කෙරුමට ඔවුන් බල පෙන්වූහ.
සොවින් වෙව්ලූ මම වියොවින් තනි වූ මම....

පිය පුතු දෙදෙනා නොදැක ඔවුනොවුන් හඳුනානොගෙන මුදා හරිනුයේ ඔවුන්ගේම සහජ ගති ලක්ෂණය. දෙදෙනා තුළ ඇති එම ගති ස්වභාවයන් සැබෑ ජීවිතයට අනුකූලය. ඖචිත්‍යයෙන් ද යුත් උරුමයන් වේ. අනෙක් අතට හේතු යුක්තින්ගෙන් තොර සිදුවීම් ශෝකාන්තයේ නොතිබිය යුතුය. එසේ වන්නේ නම් ඒවා චරිතවල අනුදැනුමින් තොර ව සිදුවිය යුතුය. චරිතවල අනුදැනුම රහිත සිද්ධියක් හෝ ඉදිරියේ සිදුවන යමක් අනාවරණය කළ යුතු නම් සිද්ධියෙන් පරිබාහිර විය යුතුය. මන්ද යත් ශෝකාන්තයේ දී මිනිසා විසින් දැනගත යුතු සියලු දේ දැක ගැනීමේ බලය දෙවියන් වෙත පවරා ඇති බැවිනි. නිදසුන් ලෙස පුතා විසින් පියා ඝාතනය කිරීම, මව සහ පුතා අතර විවාහය, පුතාට ජාතකව මව විසින් දූ පුතුන් ඉපැද්දීම වැනි ක්‍රියා "එවැනි සිද්ධි වෙතොත් ඒවා සොෆොක්ලීස්ගේ ඊඩිපස් රජ මෙන් මූලික නාට්‍යයෙන් පරිබාහිර ව වන සේ යෙදිය යුතුය." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 60 පි.) චරිත ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ශෝකාන්තය හොඳ චරිත අනුකරණය කරන මුත් චරිතයේ සැබෑ ස්වරූපය දක්වන හොඳ පෙනුමක් ද ලබා දේ. "වහා කිපෙනසුලු හෝ අලස හෝ වෙනත් දුර්වල චරිත ලක්‍ෂණ සහිත පුද්ගලයන් අනුකරණය කරන කවියා ඔවුන්ගේ ඒ චරිත ස්වභා ආරක්‍ෂා කරන අතර ම යම් අර්ථවත් බවක් ද ආරෝපණය කළ මනාය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 60 පි.) ඊඩිපස් වහා කිපෙනසුලුය. නො ඉවසිලිවන්තය, දරදඬුය. තම මතයේ ම එල්බ සිටියි. ඔහු වෙනස් කිරීමට අන් අය ගන්නා උත්සාහය ම හේතු කොටගෙන ඊඩිපස්ගේ දුර්වලතා තව තවත් වර්ධනය වේ. උත්සන්න වේ.

ක්‍රෙයෝන් හා තයිරිසියස් අභිමුඛ ව ඊඩිපස්ගේ ප්‍රතිචාරය බලමු.

ඊඩිපස් : මේ උපා කාගේ ද?
ක්‍රයෝන්ගෙ ද තොපගේ ද?.......
.......හරයක් නැති තගේ හැම වදනක් ම බොලේ......

ඊඩිපස් : තා නියම අන්ධයෙකි. දෑසින් පමණක් නොව මොළයෙනුත් අන්ධයෙකි. තා මහ පල් හොරෙකි.

අවසානයේ දී ඔහු (ඊඩිපස් රජු) බියටත් ශෝකයටත් පත් වෙයි.

ඊඩිපස් : බියෙන් මා සලිත වන මෙවන් විටක දී ඔබයි මගේ පිළිසරණ යොකයිට් (තම මව) අමතා ඔහු කියයි.

දෑස් අන්ධ ව, වේදනාවේ ගිලී සිටින විටක වුව ඔහුගේ ඇතුළාන්තයේ දරදඬු නොනැමෙනසුලු බව නොනැසී පවතී.

ඊඩිපස් : මගේ රිසි එ නොවෙතත් මම එයට එකඟ වෙමි.
ක්‍රෙයෝන් : කවර දෙයකට වුවත් නියම සීමා ඇත.
ඊඩිපස් : යතත් මා යන්නේ කොන්දේසි අනුවයි.

ශෝකාන්තයේ චරිත වනාහි මිනිසෙකුගේ පෞද්ගලික අභිප්‍රාය අනාවරණය කරන සාධකයයි. බලාපොරොත්තු රහිත අවස්ථාවන්ට මුහුණ දෙන කල්හි මිනිසාගේ රුචි අරුචිකම් ද, ඇතුළාන්තය ද මතු වී එයි. ඊඩිපස්ගේ නොඉවසිලිවන්ත කෝපය විසින් ප්‍රඥාවන්ත තයිරිසියස් තුළ පවා ඇති කෝපය මතු තලයට ගෙන එයි. ඔහු නොකියන්නට සිතා පැමිණි රහසිගත දේ පවා එළිපිට කියන්නට තරම් තයිරිසියස්ගේ කෝපය දැඩි වේ.

තයිරිසියස් : දැන් ඉතින් කියන්න මා විසින් කිව යුත්ත.

ඔහු කෝපය පාලනය කර ගැනීමට වේදනාත්මක වූ දැඩි උත්සාහයක් දරයි.

තයිරිසියස් : ඔබ කිසිත් නො දනියි. මා දන්නා කිසිත් ඔබ ඔබට නො පවසමි. මගේ දුක මම විඳිමි. (පි. 42)

නමුත් රජුගේ දුෂ්ට සැක කිරීමෙන් තයිරිසියස්ගේ මානසික සමබරතාව ලිහිල් බැඳී යයි.

තයිරිසියස්:- මගේ හිතට වද නොදෙනු. (පි. 44)

ඊඩිපස් හා තයිරිසියස් මෙන්, ක්‍රෙයෝන් සහ යොකස්ටා ද, බැටළුපල් ආදීහු ද මේ අවිනිශ්චිත අවස්ථාවන්ට නිරතුරුව මුහුණ දෙති. දැන හෝ නොදැන තමා විසින් සඟවාලන්නට උත්සාහ දරන දේ අනෙකා විශේෂයෙන් ඊඩිපස්ගේ දරදඬු ප්‍රතිචාරයෙන් පිටතට පැමිණේ. ඊඩිපස්ගේ සුභ සිද්ධිය, යහපත තකා අන් අය සඟවන යථාර්ථය ඊඩිපස්ගේ ම දුර්වලතා හේතු කොට එළිදරව් වේ. නමුත් එළිදරව් වන

අවිනිශ්චිත තත්ත්වයට මුහුණ දීමට ඊඩිපස් තුළ සූදානමක් නොමැත. ඊඩිපස් හැර අන් සියලු දෙන ඛේදවාචකය සිදුවීමට පෙර දකින්නෝ වෙති. මේ චින්තනයන්ගේ ගැටීමෙන් ඛේදවාචකය සිදුවීම ශෝකාන්තයේ ලක්ෂණයකි. නාට්‍යයේ ගායන වෘන්දය පවා හැසිරෙන්නේ යම් චින්තනයකට අනුවය. චින්තනය හේතු කොටගෙන අවස්ථාවන්ට මුහුණ දීමේ දී මිනිස් ගතිගුණවල පරස්පරය ගැටුමට ලක් වී ශෝකාන්තය ජනිත කරයි.

ශෝකාන්තයේ කථා වින්‍යාසය හා චරිත නිරූපණය සමඟ බැඳුණු අනෙක් වැදගත් අංගය චින්තනයයි. ශෝකාන්තයේ චරිත හා සංවාද මගින් කෙරෙන කාර්යය චින්තනය මගින් පාලනය කරන අතර යමක් අගය කිරීම, නිෂ්ප්‍රභ කිරීම, උසස් හෝ පහත් කොට සැලකීම, භය, කෝපය, ආදිය චරිතයන් තුළ පාලනය වනුයේ චින්තනය මගිනි. ඊඩිපස්ගේ පුපුරා යන කෝපය, ක්‍රෙයෝන්ගේ ඉවසිලිවන්ත චින්තනය විසින් පාලනය කරනු ලබයි. බැටළුපල් ද, යොකස්ටා ද ඔවුන්ගේ චින්තනය විසින් මෙහෙයවන අතර නාට්‍යයේ දී ගැටෙනුයේ ඔවුනොවුන්ගේ චින්තනයයි. ශෝකාන්තයේ මඟ සැකසෙනුයේ එකිනෙකාගේ චින්තනය ගැටීම මගිනි. භාග්‍ය හෝ අභාග්‍ය ඇතිවනුයේ මේ චින්තනයන්ගේ (චරිතවල) ගැටීමෙනි. නාට්‍යයක සිද්ධි ගැළපීමේ දී දුක් හෝ බිහිසුණු සිදුවීම් ද, නාට්‍යයට සම්භාව්‍ය තත්ත්වයක් ද ආරෝපණයේ දී චින්තනය ද අවශ්‍යබව ඇරිස්ටෝටල් පසක් කරයි. "ශෝකාන්තයේ තුන්වන අංශය චින්තනයයි."..... යමෙකු මුහුණ දෙන ඕනෑ ම අවස්ථාවක දී ඊට අදාළ වූ ද යෝග්‍ය වූ ද දේ පැවසීමේ ශක්තිය චින්තනයයි." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 47 පි.) චරිත හා චින්තනය සමඟ බැඳුණු අනෙක් අංගය වාග් විලාසයි. එය පැහැදිලි වීමත්, දුලභ වීමත් මත ශෝකාන්තය සාර්ථකත්වයට පත් වේ. බහුල වචන පැහැදිලි වුව ද සුලබ නම් සාමාන්‍ය වේ. සාමාන්‍ය වචනවලට වඩා අසාමාන්‍ය වචන ඖදාර්යය ඇති කරයි. අසාමාන්‍ය වචන යනු අප්‍රකට වූද, රූපකාත්මක වූ ද යෙදුම්ය. අප්‍රකට, රූපකාත්මක යෙදුම් ප්‍රසාරණ ගුණයෙන් යුක්ත, ප්‍රයෝග සහිත වචන යෙදීමත්, දුලභ වීමත් නිසා එය කාව්‍යමය වූ ද ද්විගුණයෙන් ද යුක්ත වේ. යෙදුම් උචිත ලෙස භාවිතයෙන් අර්ථ සංකීර්ණ වේ. පූර්වෝක්ත භාෂා ප්‍රයෝග උචිතානුචිත භාවය පිළිබඳ අවබෝධයෙන් යෙදිය යුතුය. මෙවැනි වාග් විලාසයන් ඊඩිපස් නාට්‍ය පුරා ම අපූර්ව ලෙස භාවිත වේ.

ඊඩිපස් : ඇත්ත මා රකිනු ඇත. එය මගේ අවියයි. (පි. 44)

ඊඩිපස් : තා නියම අන්ධයෙකි. දෑසින් පමණක් නොව මොළයෙනුත් අන්ධයෙකි. (පි. 45)

ඊඩිපස් : ගණඳුරේ වසන්නෙනි. (පි. 46)

ඊඩිපස් : ක්‍රෙයෝන් ඔබේ මිතුරෙකි. ඔබ ඔබේ සතුරෙකි. (පි. 47)

ඊඩිපස් : එය දැනගත් දා ඔබට දත හැකි වේවි ඔබ උපන් දිනයක් ඔබ නැසෙන දිනයත්. (පි. 48)

ක්‍රෙයෝන් : සොවින් වෙව්ලන විට මිනිස් හැම මුදාලන, බැගෑවී යදින විට යාචක වෙස් දරන.

ඊඩිපස් : එයයි මගේ පැතුමන් රැකිය හැකි එකම මඟ. (පි. 71)

කොරින්ත දූතයා : මගේ හසුන් අසන ඔබ සතුටින් පිනා ගොස් එසැණෙහිම ශෝක වේ. (පි. 77)

යොක්ස්ටා : කෙබඳු හසුනක් ද, ඒ පල දෙකම එකවර. (පි. 77)

ඊඩිපස් : නමුත් මගේ මවගේ යහන ගැන බිය වෙමි. (පි. 80)

කොරින්ත දූතයා : ඔහු ඔබගේ පියා නම් මම ද ඔබේ පියා වෙමි.

ඊඩිපස්:- ජීවත්ව සිටින ඇය මාහට බිය ගෙනෙයි. (පි. 81)

ක්‍රෙයෝන්:- ලොවට අධිපතිබව දැන් ඉතින් නොසිතන්න. ඔබ විසින් ජයගත් ඔබේ අධිපතිකම ගිලිහී ගොසින් දැන් ඉතින් ඔබේ ජීවිතයෙන්. (පි. 112)

මෙවන් අර්ථපූර්ණ වාග් විලාසයන් ඊඩිපස් නාට්‍ය පුරා ම දක්නට ලැබේ.

ග්‍රීක ශෝකාන්ත ආකෘතියේ ඉතා වැදගත් අනෙක් ලක්ෂණයක් වන්නේ "**ගායනා වෘන්දය**" යි. ප්‍රධාන චරිතයක් ලෙසත්, චින්තනය, වාග් විලාසය සම්බන්ධයෙනුත්, කථා වින්‍යාසය සම්බන්ධයෙනුත් වැදගත් වන ගායනා වෘන්දය ග්‍රීක ශෝකාන්තයේ වැදගත්ම නාට්‍යමය අවධානයට යොමු වේ. "ගායනා වෘන්දය යුරිපිඩිස්ගේ නාට්‍යයෙහි මෙන් නොව සොෆොක්ලීස්ගේ නාට්‍යයන්හි මෙන් ක්‍රියාවලියට සහභාගි විය යුතුය." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 66 පි.) පශ්චාත් ග්‍රීක නාට්‍යකරුවන්ගේ ශෝකාන්තවල ගායනා වෘන්දය ගායනා කරන ගීත අංකාන්තර ගායනා ලෙස කථාවේ අවයවයක් ලෙසින් ඉදිරිපත් නොකරන බව පවසන ඇරිස්ටෝටල් එය වෙනත් නාට්‍යයකින් ණයට ගත් ගීතයක් ගායනා කිරීමක් වැනි යැයි ප්‍රකාශ කරයි. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ගායන වෘන්දයේ ගීත හා සංවාද ශෝකාන්තයේ අභිප්‍රේත අරමුණට අවශ්‍ය සියලු තර්කයන් ගොඩනගන විචාරශීලී, ක්‍රියාශීලී, සක්‍රීය නාට්‍යමය අවයවයක් ලෙසින් බද්ධ ව පවතී. ක්‍රියාශීලී වූත්, බුද්ධිමය වූත්, තාර්කික ප්‍රශ්න කිරීම්, පැහැදිලි කිරීම්, අදහස් දැක්වීම්, සහය වීම් ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ගායනා වෘන්දයේ දක්නට ලැබේ. අංකාන්තර සම්බන්ධය ගොඩනගන චරිතයක් ලෙස ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ගායනා වෘන්දය පෙනී සිටියි. පශ්චාත් කාලීන ශේක්ෂ්පියර්, චෙකොෆ්, ආතර් මිලර් වැන්නන්ගේ රචනාවල දී ගායනා වෘන්දය බැහැර වූවත් ග්‍රීක ශෝකාන්තයේ ආරම්භය හා වර්ධනයේ දී ගායන වෘන්දය අත්‍යවශ්‍ය සාධකයක් විය. එහි සක්‍රීය භාවිතයක් සඳහා හොඳ ම නිදර්ශනය ඊඩිපස් නාටකයේ ගායන වෘන්දයයි. ඊඩිපස් චරිතයේ ඉරණම් පෙරළිය සඳහා ක්‍රෙයෝන්, යොකස්ටා වැනි චරිත තරමට ම ගායන වෘන්දය ද වැදගත් වන අතර එය නාට්‍යය හා

අවියෝජනීය ව බැඳී මුල පටන් අවසානය දක්වා නාට්‍යයේ දෘශ්‍යමාන වන එක ම චරිතය ද බවට පත් වේ. ගායනා වෘන්දය හා ගායක නායක ලෙස කරන ප්‍රශ්න කිරීම් නාට්‍ය කාර්යය විකාශයට වැදගත් වන අතර ම එය ඩිතරම්බ් ගායනයේ මූලික ලක්ෂණ පෙන්නුම් කරයි.

ගායක නායක : දඬුවම් පැමිණවීමට
ඇපලෝ දෙවිඳුන් අපට අණ කළ නිසා
වැරැද්දක් පැවසීම
දෙවිඳුන් විසින්මයි කළ යුතු (පි. 39)

මෙසේ නාට්‍ය කාර්යයේ දී ඉතා වගකීම් සහගත ලෙස ප්‍රශ්න කිරීම් කරන ගායන වෘන්දය ඊඩිපස් චරිතය විවිධ අරමුණු කරා යොමු කරවයි, උපදෙස් දෙයි.

ගායක නායක:- තව කියැටියක් ඇත. තයිරිසියස් සමිඳුන්ට ඇපලෝ දෙවිඳුන්ගේ සිතිවිලි දිවසින් දැකිය හැක. ඔහු මෙහි කැඳවුවහොත් සියලු තතු දැනගත හැක. (පි. 40)

මෙසේ ගායන වෘන්දය සමඟ චරිත අතර සුහදත්වය ද, ප්‍රශ්න කෙරෙහි වෙහෙස වීම ද කෙරේ.

ගායක නායක : මට හැඟෙන අයුරින් වහසි බස් ඔහු මුවින් පිට වූයේ කොව නිසයි. නැවත එමු පැනයට. (පි. 47)

මෙයින් ඉදිරියේ එන්නට නියමිත ශෝකාන්තය පිළිබඳව ඉඟි පළ කෙරේ. අපේක්ෂිත කාරුණ්‍ය සහ බිය පිළිබඳ නියෝජනයක් ද සිදු වේ.

ගායක නායක : කුමරිය පැන ගියේ බලවත් තැවුලකිනි. මන් ද ඒ රජතුමනි? ඇගේ නිහැඩියාවෙන් මහත් විපතක ලකුණු ළංවෙතැයි බිය වෙමි. (පි. 86)

අනෙක් අතින් ඛේදවාචකය හඳුනාගෙන එය වැළැක්වීමට ද, එහි බරපතලබව පිළිබඳ ඉඟි ද ප්‍රකාශ කෙරේ.

ගායක නායක : ඔහුගේ සන්තානයට නැද්ද කිසි සහනයක්. (පි. 101)
ගායක නායක : ඔබේ මේ ඉරණම ඇදහිය නොහැක්කකි.
අහෝ! ඔබ කිසිදා හමු නොවී තිබුණි නම්.
ඊඩිපස් : මෙවන් දුකක් නොවිඳියි මා එදා
ලොවින් තුරන් වූයේ නම්
ගායක නායක : මම ද යෙහෙකැයි සිතමි.
එසේ වුණි නම් (පි.)

ග්‍රීක ශෝකාන්තයේ කථා වින්‍යාස හා ඉතා ප්‍රබල ව බැඳී ඇති ආකෘතික අංගයක් වූ ගායන වෘන්දය ඛේදාන්තයේ මුඛය අරමුණු ඉටු කර ගැනීමට එනම්, ඉරණම් පෙරළිය, කාරුණ්‍ය සහ බිය මෙන් ම, භාව

විශෝධනය ඇති කිරීමෙහි ලා ප්‍රබල ලෙසින් ම දායක වේ. "ගායන වෘන්දයට" ඉතා උසස් ම නිදර්ශනය ලෙස ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ගායන වෘන්දය දැක්විය හැක.

ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව ශෝකාන්තයේ අපේක්ෂිත අරමුණු පිළිබඳ ඉතා වැදගත් කාර්යය වනුයේ **"භාව විශෝධනයයි"** (Pargation-Kathasis) මෙහි අදහස භාව විරේචනය, විමෝධනය, විශෝධනය යන්නයි. "ශෝකාන්තය වූ කලී...... කාරුණ්‍ය සහ බිය මුල් කරගෙන අපේක්ෂිත භාව විශෝධනය කරන්නා වූ ද නිර්මාණයක් වේ. (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 45 පි.) පෙරදිග රටවල ගැමි නාට්‍යය ද භාව විශෝධන මාර්ගයකි. තුන් දොස් කිපීමෙන් ලෙඩ රෝග ඇති වේ. **තුන් දොස් (වාත, සෙම, පිත) සමනය** ශාන්ති කර්මයන්හි එක් අරමුණකි. ග්‍රීක වෛද්‍ය විද්‍යාවේ එය සිව් දොස් සමනය නම් වේ. (වාතය, සෙම, කළුපිත, කහපිත) සිව් දොස් අසමවීමෙන් ශරීරය අසමතුලිත වී ලෙඩ රෝග ඇති වේ. ග්‍රීක ජනතාවගේ පොදු ජන ජීවිතයෙහි (සාමාජික) පැවැත්ම ප්‍රධාන අංග තුනක් කේන්ද්‍ර කරගනී.

1. සාකච්ඡාව (පාර්ලිමේන්තුව)
2. කායික සමතුලිතභාව (පිරිනිනාසියම්)
3. මානසික සමතුලිතතාව (නාට්‍යාගාරය)

ශෝකාන්තයේ අපේක්ෂිත භාව විශෝධනය ප්‍රඥාව හා බැඳී පවතින්නකි. ඇරිස්ටෝටල්, දේශපාලන විද්‍යාව (Politics) ග්‍රන්ථයේ "භාව විශෝධනය" පිළිබඳ විස්තර කරයි. භාව මිනිසාට විවිධ ව බලපායි. භාව විශෝධනය උගත් ප්‍රබුද්ධ අය විශේෂයෙහි නොව සාමාන්‍ය තත්ත්වයේ අය සඳහා වෙයි. සංස්කෘතයේ කාරුණ්‍ය යනු රසයකි. ශෝකය එය උපදවන භාවයයි. අර්ථයෙන් ගත් කළ රස වූ කලී ප්‍රේක්ෂකයා විෂයෙහි ද, භාව නළුවන් විෂයෙහි ද ඇතිවන තත්ත්වයකි. ග්‍රීක නාට්‍යයේ දී කාරුණ්‍ය භාවයන් ලෙස විස්තර කෙරේ. භාව විශෝධනය මානසික ව සිදුවන්නකි. "පුද්ගලයා උන්මාද අවස්ථාවට එළඹවන ආගමික සංගීතයන්ගේ සහ ගීතයන්ගේ බලපෑම නිසා ඔහු බෙහෙත් දීමෙන් විමෝචනය කරනු ලැබූ කලක මෙන් නිශ්චල වන්නේ ය. කාරුණ්‍යයට හා භයට නැඹුරු වූ පුද්ගලයන් මෙන් ම සාමාන්‍යයෙන් භාවාත්මක පුද්ගලයෝ ද වෙනත් අය ද එලෙසින් නිශ්චල වෙති. හැම දෙනාට ම කිසියම් සහනයක් ද ලැබේ. භාව විශෝධන ස්වභාවය ඇති සංගීතය ද මිනිසාට අහිංසක තෘප්තියක් ගෙන දෙයි. (දේශපාලන විද්‍යාව- ඇරිස්ටෝටල්, **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, පි. 24) ඊඩිපස්, නාට්‍ය නරඹනන්නා විෂයෙහි අවසානයේ දී ඇති වන පහන් සංවේගීබව ද, නිශ්චලතාව ද එවැන්නකි. ප්‍රේක්ෂකයා විෂයෙහි මෙන් ම, ගායන වෘන්දය (වැසියන්) විෂයෙහි ද මේ තත්ත්වය ඇති වේ. ඊඩිපස් හා ක්‍රෙයෝන් අතර අවසාන සංවාදයේ දී ක්‍රෙයෝන් දෙන පිළිතුරු විමසන

කල ක්‍රෙයෝන් තුළ වේදනාව, නිශ්චලබව, පහත් සංවේගය, මානසික සමබරතාව පිළිඹිබු වේ.

ක්‍රෙයෝන් : නියෝගය එය වුවත් පැමිණ ඇති කපොලු ගැන
ගැඹුරින් විමසන විට හොඳින් වැටහෙන්නක්
දෙවියන්ගේ මුවින් කළ යුක්ත විමසීම. (පි. 108)

ක්‍රෙයෝන් : ඔව් ඔබ නිවැරදියි. සදා ඔබේ සොම්නස ඔබේ
දියණියන් බව මා හොඳින් දත් හෙයින් ඔවුන් මෙහි
කැඳවූවෙමි. දැන් ඉතින් තුටුවන්න. (පි. 109)

මේ තත්ත්වය ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කරනුයේ මෙසේය. "සෑම මිනිසෙකු තුළ ම ප්‍රබල ලෙස බලපාන කාරුණ්‍ය සහ භය ආදී භාව පවතී. භාව විශෝධනයෙහි සිදුවනුයේ එක් එක් පුද්ගලයාගේ ස්වභාවයන් අනුව ඇති වන්නා වූ සානුකම්පනය (Sympatheia) අනුවය" (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 25 පි.) කාව්‍යයට හා සාහිත්‍යයට ද අදාළ ව ඇරිස්ටෝටල් එය තව දුරටත් විස්තර කොට ඇත. ඇරිස්ටෝටල් මේ විෂයෙහි ලා දක්වන සංකල්පයක් වූ ස්වාත්මිකාර (Identification) සංකල්පය විමසා බලන විට එය වඩා හොඳින් අවබෝධ වේ. මෙහි අදහස ද යමක් එය ම බව ඔප්පු කිරීම නැතහොත්, හඳුනාගැනීම, යමක් එක්කොට සැලකීම යන්නයි. ඊඩිපස්, යොකස්ටා, ක්‍රෙයෝන් ආදී චරිත ගෙන බැලූ කල ඔවුන්ගේ පුද්ගලිකභාවය, ගති පැවතුම්වල ස්වභාවය නාට්‍යය ආශ්‍රයෙන් වටහා ගත් කළ කාරුණ්‍ය සහ භය ජනිත වේ. මන්ද කාරුණ්‍ය පිළිබඳ හැඟීම් පහළ වන්නේ දුර්භාග්‍යයට පාත්‍ර නොවූ මනා පුද්ගලයෙකු එවැනි තත්ත්වයට පත් වූ කල බැවිනි. ලායුස් රජු තම පුතු අතින් ම මිය යෑම හෝ යොකස්ටාහට තම පුතු සමඟ විවාහවීමට සිදුවීම නොවිය යුත්තකි. ලායුස් මෙන් ම යොකස්ටා, ක්‍රෙයෝන්, ඊඩිපස් සාමාන්‍ය පුද්ගලයෝ වෙති.

ක්‍රෙයෝන්: විතරින් සිරුර උස්, කෙස් පැහැය සුදුවන්
පෙනුමෙන් ඔබේ රුව ඔහු රුවට සමවන්. (පි. 67)

භය මිශ්‍ර හැඟීම් පහළ වනුයේ සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇති අය දුර්භාග්‍යයට පත් වූ කල්හිය. "එසේ නොවන කල්හි අප තුළ කාරුණ්‍ය සහ භය පහළ නො වේ." (**කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 55 පි.) ඊඩිපස් අප වැන්නෙකි. අප වැන්නන් දුර්භාග්‍ය පත් නොවිය යුතුය. ප්‍රේක්ෂකයාත්, පාත්‍ර වර්ගයාත් අතර ස්වාත්මිකාරයත් ඇති වන විට කාරුණ්‍ය සහ බිය පිළිබඳ හැඟීම් උත්සන්න වේ. ගායන වෘන්දය ද ප්‍රේක්ෂකයන් ද මේ ස්වාත්මිකාර තත්ත්වයට පත්වෙති.

"අපේ මව් බිම වන තීබස් වැසියෙනි.
අප රට මුදාගත්, බලයෙන් ද අගපත්, එවර
වැසි කිසිවකුට නොඉවසිය හැකි බව ඉසුරු දරමින්
ලො වැජඹුණු, ඊඩිපස් රජු දෙස යොමාලනු

ඔබේ දෙනෙත්,
ඔහු ගොදුරු කරගත් විපතක සැටි
ඉරණම විසින් අපේ දිවි විසඳනා තෙක්
වේදනාවෙන් තොර මරණ පත්වන තෙක්
මරණීය කිසිවෙක්
සොම්නසින් වසන බව
ඔබ අපට කිව නොහැක. (පි. 122)

ඇරිස්ටෝටල් තම **අලංකාර ශාස්ත්‍රය** (Rhetorics) කෘතියේ විස්තර කරන පරිදි කාරුණ්‍ය සහ බිය යනු බිහිසුණු හෝ වේදනාකාරී හෝ යම් ව්‍යසනයක් නොසිදුව මනා පුද්ගලයෙකුට එය සිදුවනු දැකීමෙන් අප තුළ ඇතිවන හැඟීම් ය. එය ඔහුට ද අන්‍යයාට ද දැනෙයි. "මෙවැනි අයෙකුට එවැනි ව්‍යසනයක් සිදුවන විට එය අපට හෝ අප සම්බන්ධ අයෙකුට සිදුවන දෙයක් සේ අපට හැඟේ. (**නාට්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 26 පි.) මෙය ස්වාත්මීකාරකයයි. ඊඩිපස් මෙන් ම ක්‍රෙයෝන් ද වැසියන්ට මිත්‍රශීලී, සෙනෙහෙවන්ත, සමීප අය වෙති. රාජ්‍යත්වය හා නැණ බලය හැර ඔවුන් වෙනස්වන අන් දෙයක් නොමැත. ඔවුහු තම දුඃඛ වේදනා වැසියන් හා බෙදා ගනිති.

ක්‍රෙයෝන් : නුවර වැසි සෑම දෙනා ද්‍රෝහී වූ අයෙකු ලෙස මා
සිත පෙළයි නම් මා දිවි ද ඉන් පෙළේ. (පි. 53)

යොකස්ටා : තිබස් වැසියනි. මගේ මේ යත්නය...... අපට
ගැලවීමක් සතුට හා සාමයත් ළඟා කර දෙනු මැනවි.
(පි. 76)

ඊඩිපස් : හිතාදර වැසියනි,
දයාබර දරුවෙනි.
මුළු ලොවම කිත්පතළ ඊඩිපස් වන මෙමා ඔබ වෙතට
පැමිණියේ තතු දැනගැනීමට යි. (පි. 27)

ශෝකාන්තයේ අභිප්‍රේත කරුණා සහගත හැඟීම් අප තුළ පහළ වනුයේ "පැහැදිලි ලෙස ම ව්‍යසනය තමාට ම හෝ තමාට සමීප අයෙකුට හෝ සිදුවන දෙයක් ලෙස සැලකෙන කල්හිය. ඊඩිපස් ශෝකාන්තයේ දී පාත්‍රයාට සිදුවන දේ ප්‍රේක්ෂකයාට ද ඒ සමාන ව දැනෙන "ස්වාමිත්කාරය" ඇති වේ. සංස්කෘත නාට්‍යයේ මේ ගුණය සාධාරණීකරණය නම් වේ. පසු කලෙක නූතන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ දී මීට ප්‍රතිවිරුද්ධ ආකල්පයක් ඇති විය. ඒ වූ කලී පරාරෝපණයයි. (Alianation)

හුදු කාරුණ්‍ය සහ බිය ජනිත කිරීම පමණක් පූර්ණ ශෝකාන්ත නාට්‍යයක් වීමට වැදගත් නො වේ. මෙහි දී ඊඩිපස් ශෝකාන්තය ඇරිස්ටෝටල්ගේ පමණක් නොව භරතමුනි දක්වන නාට්‍ය සිද්ධාන්ත

විග්‍රහ හෝ නාට්‍ය සිද්ධාන්ත පිළිබඳ විවිධ විග්‍රහයන් සඳහා ද ආදර්ශක කෘතියක් ලෙස සැලකිය හැකි වේ. ඇරිස්ටෝටල් හා භරතමුනි සමාන මෙන් ම වෙනස් අදහස් ද ඉදිරිපත් කරති. ඊඩිපස් **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**ට අනුකූල නාට්‍යයකි. **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** සිද්ධාන්ත උදෙසා ද මේ හේතු කොටගෙන වැදගත් කෘතියක් වේ. සමහර අවස්ථාවන්හි නෝ නාට්‍ය කලාව අරබයා කෙරෙන සිද්ධාන්ත ද ඊඩිපස් සම්බන්ධයෙන් නිදර්ශකයක් ලෙස ගත හැකි වන්නේ ය. නෝ නාට්‍ය සම්බන්ධව පහත සඳහන් අදහස් ඊඩිපස් නාට්‍යයේ කථා වින්‍යාසය, චරිත, චින්තනය, වාග් විලාසය, දෘශ්‍යකරණය ආදිය පිළිබඳ සංසන්දනය කරන විට අපට අවබෝධ කොටගත හැක. "අතිශයින් කුළුපග ධාරණාවන්ගෙන් හෙබි ගීතමය වර්ණනා නාට්‍යයේ උපරිම අවස්ථාව නිරූපණය සඳහා උපයෝගී කරගත යුතුය" (**පුෂ්කදෙන්**, පි. 63, කුලතිලක කුමාරසිංහ) "නාට්‍ය රචනයේ දී වහා අවබෝධ කරගැනීමේ ශක්‍යතාවෙන් යුත්, කාව්‍යවල එවන් විචිත්‍ර ධාරණ ඔබ විසින් උපයෝගී කරගත යුතු වේ. (**පුෂ්කදෙන්**, 63 පි.) "උසස් භාවයට පත් පුද්ගල චරිත වටා ද නාට්‍ය රචනා නොකළ යුතුය. එබඳු නාට්‍යවල ගත යුත්තක් නැති අතර" (**පුෂ්කදෙන්**, 64 පි.) "ගායනය හා රංගනය එක් කොට, නාට්‍යයක් රචනා කිරීම ඉතා දුෂ්කර විය හැකිය. එබඳු නාට්‍යයක් විසින් මහත් සේ ප්‍රේක්ෂකයන් ප්‍රබෝධයට පත් කළ හැක" (**පුෂ්කදෙන්**, 65 පි.) "නාට්‍යයකට නාට්‍යෝචිත කතා වස්තුවක් හා උච්ච අවස්ථාවන් මුළුමනින් ම අවශ්‍ය කරන අතර හැඟීම් හා අරමුණු ජනනය කිරීම සඳහා අර්ථවත් වදන් උපයෝගී කරගැනීමට ද අවශ්‍ය වේ" (**පුෂ්කදෙන්**, 71 පි.) අනෙක් අතට භරතමුනිගේ **නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ** විග්‍රහයන් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයේ සමහර විග්‍රහයන්ට අනුකූල වන අතර ම ඊඩිපස් නාටකය විග්‍රහයේ දී පවා ඒවායේ ප්‍රායෝගික බවක් ඇත්තේය. ග්‍රීක නාට්‍යය පොදුවේ කාරුණ්‍ය සහ බිය ජනිත කරන්නක් අපේක්ෂිත වුව ඊඩිපස් වැනි නාට්‍යයක භරතමුනින්ගේ රස විග්‍රහයේ එන රසභාවයන් සහිත වේ. උත්සාහ, භය, ශෝක, හාස, විස්මය යන භාවයන් ඊඩිපස් නාට්‍යයේ තැන් තැන්හි විස්තර වේ. ඊඩිපස් රජු කොරින්තයේ දූතයාගෙන් පියා ගැන විමසීමේ දී

කොරින්තයේ දූතයා : ඔහු ඔබේ පියා වේ නම්
මම ද ඔබේ පියා වෙමි යි ප්‍රකාශ කරන විට

ඉන් ධ්වනිත වන්නේ භය-හාස්‍ය රසය නො වේ ද? මුළු නාට්‍ය පුරා ම ඇත්තේ ශෝක නම් භාවයයි. අවසන ඉන් මතු කරනුයේ කරුණ රසයයි. පියා හා මවගේ පුවත් රැගෙන එන කොරින්තයේ දූතයා විශ්වාසය ජනිත කරයි.

යොකස්ටා:- පොලිබස් මියගොස්

ඊඩිපස්:- ඔබින් පැවසුණු බස් ඔබට පවසන්න

අර්බුදය විසඳීමට ඊඩිපස් ගන්නා උත්සාහයේ දී ඔහු වෙතින් රුදුරු (රෞද්‍ර රසය) බවක් මතු නො වේ ද? පියා පිළිබඳ අනාවරණයේ දී ඊඩිපස් සහ යොකස්ටා කෙරෙහි ඇති වන 'භය' බිභත්ස රසය ජනිත නො කෙරේ ද? සියල්ල නිමා වූ පසු ඊඩිපස් රජු දෑස් අන්ධ ව පිට ව ගිය පසු ඇති වන 'ශ්‍රම' නම් තත්ත්වය විසින් ඇති කරන පහන් සංවේගය තුළ ශාන්ත රසයක් ජනිත නො වන්නේ ද? ඇලාර්ඩයිස් නිකොල් (Allardyce Nicolle) නම් බටහිර විචාරකයා භරතමුනින්ගේ රස සංකල්පය ඇරිස්ටෝටල්ගේ විග්‍රහය හා මාර්ගය හා සැසඳෙන බව දක්වයි. ඇරිස්ටෝටල් තැන් තැන්හි විස්තර කරන කාරුණ්‍ය, භය ප්‍රහර්ෂය, විස්මය භරතමුනිගේ සංකල්ප හා හොඳින් සැසඳේ. යම්කිසි භාවයක් ආලම්බනය (ආරම්බව විභාව) කිරීම සඳහා ඇති කරන පරිසරය උද්දීපන විභාව නම් වේ. ඊඩිපස් නාටකයේ ඊඩිපස් රජු දෑස් අන්ධ ව පැමිණෙද්දී ඉන් කුළුගැන්වෙන, භාව උද්දීපනයට ඉතා වැදගත් වනුයේ මැඳුරේ දූතයා යොකස්ටාගේ මරණය හා මැඳුරේ පරිසරය පිළිබඳ කරන විස්තරයයි. සංස්කෘත නාට්‍ය මෙන් ශෝකාන්තයේ ද සංකීර්ණ පසුතල භාවිතයක් නොමැත. වීරයන්ගේ ක්‍රියා අනුකරණය කරන නළුවා කෙතරම් දක්ෂ භාව ප්‍රකාශයක් කරයි ද යත් ප්‍රේක්ෂකයා ද නළුවා සහ වීරයා (ඊඩිපස්) ගෙන හැර දැක්වූ හැඟීම් තමා ම විඳියි. මින් විස්තර කරන "සාධාරණී ගුණය" හෝ ඊට සමාන ව ඇරිස්ටෝටල් විස්තර කරන "ස්වාත්මිකාරය" ඊඩිපස් චරිතය හා ප්‍රේක්ෂක සම්බන්ධය සඳහා ද උචිත වේ. ග්‍රීක විග්‍රහය සම්බන්ධයෙන් වඩාත් ගැළපෙනුයේ භරතමුනින්ගේ 'රස සංකල්පය' වුව ද, ප්‍රාරම්භ, යත්න, ප්‍රාප්ත්‍යාශා, නියතාප්ති, ඵලාගම යනුවෙන් විස්තර කරන සංකල්ප ඊඩිපස් වැනි නාට්‍යයක කථා වින්‍යාසයේ ද දක්නට ලැබේ. එසේ ම එම සිද්ධාන්තයන් ප්‍රත්‍යාවර්තනය, ප්‍රත්‍යාභිඥානය, මුල-මැද-අග ආදී සංකල්ප සමගින් ද සාම්‍යයක් දක්වයි.

නූතනයේ නාට්‍යයක ප්‍රබලත්වය කෙරෙහි බලපාන මූලිකාංග වන ආතතිය (Tenson), දෘශ්‍යමය උපක්‍රම (Visual effects) කුළුගැන්වීම් (Catastrope) රම්‍යතාව (beauty) සෞන්දර්ය ආනන්දය (Aesthetic Pleasure) අනාවරණය හෙවත් පෙළඹවීමේ අවස්ථාව (inciting moment), ක්‍රියා ආරෝපණය (rising action), සන්ධිස්ථානය (Turning Point) කූටප්‍රාප්තිය (Climax) අවධානය (Conclnsion) වැනි උපක්‍රම වුව විග්‍රහ කිරීමේ දී ඒවාට නිදර්ශන ලෙස දැක්විය හැකි පිරිපුන් බව ඊඩිපස් ශෝකාන්තයේ අන්තර්ගත වේ. යම්කිසි කෙනෙකුහට ඊඩිපස් පෙළ රංගයක් බවට පත් කිරීමේදී විවිධ රූපන ශෛලීන්වලට අනුවර්තනය වීමේ හැකියාව ද, විවිධ රංග ආකෘතින්ට පරිවර්තනය කිරීමේ හැකියාව ඊඩිපස් නාට්‍යයේ නිරන්තර ව අන්තර්ගත ව පවතී.

ඊඩිපස් තේමාවේ සදාතනික භාවය

කලා කෘතියක් ශ්‍රේෂ්ඨත්වයට පත්වනුයේ එය කාලත්‍රය ඉක්මවා විවිධ සමාජ සංස්කෘතික පරිසරයන්හි පවත්නා මිනිස් සබඳතා සියුම් විවරණයන්ට ලක් කිරීමේ පරාසය මතය. "සෑම නාට්‍යයක දී ම නාට්‍යකරුවාගේ අරමුණ වන්නේ මූලික ව ම එමගින් ප්‍රේක්ෂකයා පිනවීමයි." (**යථාර්ථය සහ නිර්මාණය, 100 පි.** - චන්ද්‍රසිරි පල්ලියගුරු) යහපත් මනසක් තුළ තීව්‍ර අත්දැකීමක්, ජනිත කිරීම, ප්‍රමෝදය ඇති කිරීම, උසස් රංගානුකූල කාර්ය සාධනය උසස් නාට්‍යයක වැදගත් ලක්ෂණ වේ. එවන් රංගයක් භෞතික දේශ සීමා ඉක්මවා විවිධ අර්ථ කථනවලට ගෝචර වේ. කාල අවකාශ වශයෙන් නාට්‍යයක් විශ්ව සාධාරණ වන්නේ ද එහි ජීවමාන චරිත හා සිද්ධි විශ්වසනීය නම් පමණි. "ප්‍රේක්ෂකයා කළඹවාලන පෝෂණයක් හා වෙනසක් සංචලනය කරන්නේය. මනරම් හා උචිත බසක් ගොඩනගන්නේය. ජීවිතයේ අරුත වටහා දෙමින් ජීවිතයට මුහුණ දීමේ ශක්තිය ලබා දෙන්නේය. මේ අර්ථයෙන් විමසන කළ නිරන්තරව වෙනස් ආකෘතින්ට අනුගත වෙමින් මිනිස් ජීවිතය විග්‍රහ කරන සාහිත්‍යමය ප්‍රතිනිර්මාණ මූලාශ්‍රයක් සේ ඊඩිපස් ශෝකජනක නාට්‍ය හැඳින්විය හැක. සමස්ත ශෝකාන්ත නාටක ඉතිහාසයේ ම මුදුන් මල් කඩක් සේ එය සැලකෙන්නේ එබැවිනි. දෛවය විසින් ලුහුබඳින මිනිසෙකු තම ඉරණමට අප්‍රතිගත ධෛර්යයෙන් හා ශක්තියකින් යුතු ව මුහුණ දෙන සැටි ඊඩිපස් නාට්‍යයේ නිරූපිතය. මේ ශ්‍රේෂ්ඨත්වය ඔහුට ලැබෙන්නේ නොපසුබටව සත්‍යය සොයා යන බැවිනුත්, සත්‍යයේ ආලෝකය ලත් විට යථාර්ථයට මුහුණ දීමේ ශක්තිය ඔහු තුළ ඉතිරි කරගත් බැවිනුත්ය. මෙය සැබෑ මිනිසෙකු ලෙස ශෝකජනකයේ උපරිම ඛේදවාචකයට මුහුණ දුන්න ද, ඔහු පෘථග්ජන මිනිසෙකු ද වන්නේ හදවතින් හඬා වැලපෙමින් ආදරය කරන්නවුන් හැරදා යාමට දක්වන වේදනාත්මක අකැමැත්ත හා ළතවීමත් හේතු කොටගෙනය. ශෝකයෙන් පීඩිත ව ජීවත්වෙමින් ශෝකාන්ත අවස්ථාවට මුහුණ දෙන මෙවන් චරිතයක් නාට්‍ය ඉතිහාසයේ නැති තරම්ය. බොහෝ ඛේදාන්ත වීරයෝ මරණයෙන් නිදහස ලබා ගනිති. එහෙත් ඊඩිපස් කායික මරණයෙන් ලැබෙන ගැලවීම ප්‍රතික්ෂේප කොට (ඒ සඳහා ශක්තිය ඔහු තුළ ඇත) ජීවත් වෙමින් ජීවිතයට මුහුණ දීමට තීරණය කරයි. ඊඩිපස් නාට්‍යය එක් අතකින් මිනිසා ශ්‍රේෂ්ඨත්වයට පත් කරන අතර ම, ඉරණම සදාතනික ව ම විසඳාලිය නොහැකි ආචාර විධික්‍රමයක් බව ද හඟවයි. මිනිස් ඉතිහාසය තුළ ඊඩිපස් නාට්‍යයේ භාවිතාව අවසන් වනුයේ යම් කිසි දිනක මිනිසා ඉරණම යනු කුමක් දැයි නිසැක ව ම අවබෝධ කරගත් දිනයක දී ය. එවන් දිනයක් මිනිසා වෙත කිසිදා නො එන්නේ ය. ශෝකාන්තය විදහා දක්වනුයේ අන් කිසිවක් නොව ඉරණමෙන් මිනිසාට ගැලවිය නොහැකි බවේ සත්‍යයයි. මනුෂ්‍යයා ජීවත් වනුයේ ඉරණම අන්ත කොටගෙනය. සදාතනික දේව හෝ මිනිස් නීතින්ට

අනුගත වීමක් නම් ලබන සැනසුමක් මිනිසාට කිසිදා නො ලැබෙන්නේ ය. එය දැන ඊට පිටුපෑමට ගන්නා සෑම උත්සාහයක් ම ඉරණම අන්ත කොට සිටියි. "ඇන්ටිගනී" නාට්‍යයේ දී සොෆොක්ලිස් පවසන්නේ ප්‍රඥාව ප්‍රීතියේ අංගයක් බවයි. දෙවියන්ට අගෞරව කරන අයට, මාන්නයෙන් දැවෙන අයට එයට නිසි දඬුවම් ලැබේ. ඊඩිපස් ද එසේ දඬුවම් ලබනුයේ මිනිසත්බව ලද අයෙකු බැවිනි. සොෆොක්ලිස් කියන පරිදි "මිනිසාට කවර විටක දී වුව මනුෂ්‍යාත්වය ඉක්මවීමට ඉඩක් නැත" එය ආගමික වුවත් දාර්ශනික ඉගැන්වීමකි. අනාවැකි, දිව්රුම් කෙරෙහි මිනිසා සදාකාලික ව ම විශ්වාසය තබයි. දිව්රුම් ද, අනාවැකි ද සැක කරන්නෝ දඬුවම් ලබති.

යොකස්ටා : දැන් ඉතින් නො අදහමි
දේව මතවාද.........
......ඇපලෝ දෙවිඳුන්ගේ වදන් ඉන් බොරු විය.
.......අනාවැකිවල බලය එයින් පැහැදිලි වේ.

මිනිසා ප්‍රඥාව ලබනුයේ මහලු වයසේ දී ය. ජීවිතය කිරා මැන බලන්නට ඔහුට එතැන දී නිදහස සහ ඉඩ ලැබේ. ඒ ප්‍රඥාව මිනිසාට පසක් කරලනුයේ ජීවිත අත්දැකීම් විසිනි. අත්දැකීම්වල එල ලබා දෙන්නේ කාලය විසිනි.

"කාලයම දකියි ලොව
සියලු පවත්....
විනිසකරුද වෙයි. එකියන
කාලය"

පශ්චාත් කාලීන ශෝකාන්ත නාට්‍යවල එන ඛේදාන්ත චරිත හා නාට්‍ය කෙරෙහි ඊඩිපස් නාට්‍යයේ බලපෑම

පරිපූර්ණ කලා කෘතියක් සියලු කල්හි ම අනෙක් කලාකෘතින්ට පරමාදර්ශීය වන්නේ ය. ඊඩිපස් පූර්ණ ශෝකාන්තයක් බවට පත්වීමේ අනෙක් හේතුව වන්නේ පශ්චාත්කාලීන ශෝකාන්ත හා ශෝකාන්ත චරිත කෙරෙහි කළ බලපෑමයි. ඇන්ටන් චෙකොෆ්, විලියම් ශේක්ස්පියර්, හෙන්රික් ඉබ්සන්, ආතර් එල්. ස්ට්‍රින්බර්ග් ආදීන්ගේ නාට්‍ය විග්‍රහයේ දී ඇරිස්ටෝටලියානු බලපෑම ඍජු ව ම දක්නට ලැබෙන අතර ම සොෆොක්ලීස් හා ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ ස්වභාවය ඒවායේ ද දැනුවත් ව හෝ නොදැනුවත් ව දක්නට ලැබේ. ආසන්න ම නිදසුන හැම්ලට් කුමරු ලියර් රජු හා විලි ලෝමන් (ආතර් මිලර්-ඩෙක් ඕෆ් ද සේල්ස්මන්) වේ. ඉරණම පිළිබඳ ආගමික අර්ථ කථන කලාකරුවන්ගේ අවධානයට සැමදා ම යොමු වූවකි. දෙවියන් පිළිබඳ විශ්වාස හා මිනිසාට කරන බලපෑම ඔහු සැමදාක ම ප්‍රශ්න කරයි.

"මිනිසා වනාහී හුදු රූකඩයක් නොව තමා යා යුතු මග තෝරා ගැනීමේ නිදහසින් යුත් බුද්ධිමත් පුද්ගලයෙකි." (**බටහිර නාට්‍ය හා රංග කලාව**, 108 පි. - සුචරිත ගම්ලත්)

සොෆොක්ලීස්ගේ හා ශේක්ස්පියර් සමාන වනුයේ ඒ සම්බන්ධ ව ඔවුන්ගේ සක්‍රියත්වය හේතු කොට ගෙනය. "මේ හේතුව නිසා ම සමහර විට මිනිසා දේව නියමයන් බිඳියි. ඔහු තම බිඳීමට වන්දි වශයෙන් දුක් විඳියි"

ඊඩිපස් ද ලියර් රජු ද හැම්ලට් ද දුකට පත්වන්නේ අදෘශ්‍යමාන බලවේගවල සක්‍රියත්වය පාලනය කිරීමට හෝ ප්‍රතිචාර දැක්වීමට යෑමෙනි. ඊඩිපස්හි ඇපලෝගේ අනාවැකිය, හැම්ලට්හි පියාගේ අවතාරය හේතු කොට ගෙන සිදුවන අනාවරණයෙන් ඉරණම කරා යයි. ඊඩිපස් මෙන් ම ලියර් රජු ද ශාරීරික පෙනුම හා අධ්‍යාත්මික අන්ධබවේ විෂමතාවට ගොදුරු වෙති.

ලියර් රජු : නමුත් පෙනෙනවා මෙ ලොව සැටි
ග්ලොස්ටර් මගේ මනසට එය පෙනෙනවා

දෙනෙතින් නුදුටුවෙමි - සුන්දර දේ ලොව
එබඳු නෙතින් ඇති පල කිම.

ලියර් රජු අන්ධ නොවුව ද උමතු වේ. වේදනාවට පත්වේ. ඊඩිපස් එසේ වන්නේ දියණියන් දෙදෙනා පිළිබඳ ස්නේහයෙනි. ලියර් රජුට දියණියන් දෙදෙනාගේ ද්‍රෝහිවීම නිසා ඇතිවන භංගත්වයෙනි.

දෙදෙනාට ම ප්‍රඥාව පහළ වනුයේ උමතුව හා අන්ධභාවයට ලක් වූ කල්හිය. සොෆොක්ලීස් මෙන් ම ශේක්ස්පියර්ට ද අනුව මිනිසාගේ ඉරණම ඔහුගෙන් පිටස්තර පවත්නා බලවේගයක් විසින් තීරණය කරන්නකි.

ලියර් රජ : දෙවියන්ට අපි හිතුවක්කාර කොල්ලන්ගේ අතට අසුවුණු මැස්සන් වගෙයි. දෙවිවරු කෙළි පිණිස අපව මරා දමනවා.

ඊඩිපස් : ඇපලෝ දෙවිඳුන් මාගේ මිතුරනි
ඇපලෝ මට මේ පින කෙරුවෝ

එලිසබතානු යුගයේ ඉරණම පිළිබඳ ක්‍රිස්තු භක්තික මතය වූයේ අහේතුකව කිතු ටැඹ වෙත ඔසවන්නා වූද, යළිත් හිටි හැටියේ ම පහත හෙළන්නා වූද, බලවේගයක් ලෙසිනි. මේ සියලු ශෝකාන්තවල දී මිනිසාගේ ඉරණම සැකසෙන්නේ ඔහු ගන්නා තීරණ මගිනි. තීරණයක් නොගැනීමට වුව ඊට සැකය ප්‍රතිචාරයකි.

හැම්ලට් : නමුත් මේ සියලු ආකාර ප්‍රකාශනවලට යටින් දිවෙන යමක් ඇත් ද අන්න ඒ දෙය මා තුළ තිබෙනවා.
(හැම්ලට්- කේ.සී. ලියනගේ)

ඔවුන් ගන්නා තීරණ හා ඒවා ක්‍රියාත්මක කිරීමට දැනුවත්බව ඔවුන් සතු වූවත් ඉරණම පිළිබඳ හැම්ලට්, ඊඩිපස්, නෝරා (**සෙල්ලම් ගෙදර**), කොස්ත්යා, (**මුහුදු ලිහිණි**) පවා සවිඥානික වෙති.

"සහජයෙන් හෝ දුර්භාග්‍යය නිසා ඇතිවන බලපෑමකින් ඇතිවන එකම දෝෂයකින් ඒ සියල්ල කෙලෙසෙයි, වැසි යටපත් වී යයි" (**හැම්ලට්**, 32 පි.)

හැම්ලට් : මට දෙවියන් වහන්සේ මාර්ගය පෙන්නුවා (**හැම්ලට්**, 32 පි.)

ඊඩිපස් : දෙවියන් මුවින් වන් එම අනාවැකියට (**ඊඩිපස්**, 70 පි.)

කොස්තයා : සැබෑ ජීවිතය කොච්චර කටුකද?
අම්හිරි ද? (**මුහුදු ලිහිණි**, 112 පි., ආරියරත්න විතාන)

නෝරා : ඔව් තේරෙන්නේ නැහැ
නමුත් දැන් මම උත්සාහ ගන්නවා.
ලෝකයා ද මම ද නිවැරදි කියලා
සොයලා බලන්න. (**සෙල්ලම් ගෙදර**, 108 පි.)

මේ සියලු චරිතයන් ඛේදවාචකයට ගමන් කරනුයේ තමන් ම සොයාගත් මාර්ග ඔස්සේ වේදනාත්මක මාර්ගවලිනි.

අනෙක් අතට ඊඩිපස් මෙන් මේ සියලු දෙනා ඛේදාන්තයට ගමන් කරන්නේ අතීත සිද්ධියක ප්‍රතිඵල ලෙසිනි. ඒ සිදුවීම් නාට්‍යයේ කථා විකාශයට පෙර සිදු වූ දේ වන අතර ම ඒවා හෙළිදරව් වන්නේ වර්තමාන චරිත ක්‍රියාකාරිත්වය හේතු කොට ගෙනය. ඒ මුල් ක්‍රියා මාර්ග නිසා වර්තමානය ඔවුන්ට අහිමි වේ. චෙරිවත්තේ 'ලුබොව්' නිවස හා වත්ත උගස් තැබීම නෝරා ක්‍රොස්ටඩ්ගෙන් ණය ලබා ගැනීම හා හොර අත්සන් ගැසීම මෙන් ම හැම්ලට් හා ඊඩිපස්ගේ පියාගේ මරණය පූර්ව සිද්ධි වුව ද ඒවා වර්තමාන ඉරණම තීන්දු කරන සාධක වේ. මෙහි දී අතීතය වර්තමාන නිශ්චල ජීවිතය පුපුරවාලන පුපුරණ ද්‍රව්‍ය සහිත ක්‍රියාකාරිත්වය බවට පත්වේ. ඒවා යථාර්ථවාදී ලෙස ද, අනාවැකි, අවතාර, ජේන වැනි අධියථාර්ථවාදී බලවේග ලෙසින් ද වර්තමානයට ගෙන එයි. ඊඩිපස් නාට්‍යයෙන් ආරම්භ වූ මෙම ශිල්ප ක්‍රමය "**පශ්චාත් දෘෂ්ටි කථන ක්‍රමය**" ලෙස හැඳින්වේ. ඉබ්සන්ගේ නාට්‍යවල වැදගත් ශිල්ප ක්‍රමයක් වූ පශ්චාත් දෘෂ්ටි කථනය මුලින් ම අනුගමනය කළේ සොෆොක්ලිස් විසිනි. එය තීරණාත්මක හා පරිපූර්ණ මෙවලමක් ලෙස ඊඩිපස්හි භාවිත කෙරේ. ඊඩිපස්, චෙරි උයන, හැම්ලට්, සෙල්ලම් ගෙදර නාට්‍යවල වැදගත් ශිල්ප ක්‍රමය එයයි. චරිතයක් අතීතයේ දී කළ සක්‍රිය, චලනශීලී ක්‍රියාවන් වර්තමාන නිසලබව සමඟ ගැටී වර්තමානය ශෝකජනක කරයි. මෙම අතීතය හා වර්තමානය අතර සිදුවන ගැටුම

චරිත හා චරිත අතර ද,
චරිත හා සමාජය පසුබිම අතර ද,
චරිත හා ඔවුන්ගේ අතීතය හා වර්තමානය අතර ද සිදුවේ.

ඊඩිපස් සමඟ මෙම චරිත අතර ඇති අනෙක් සමානතාව නම් මේ සියලු දෙනා අවිනිශ්චිත අවදානම් සහිත අනාගතයක් හිමි කොට සිටීමයි. කොස්තයා හා හැම්ලට් මරණය සොයා ගිය ද නෝරා, නිනා (**මුහුදු ලිහිණි**), ලුබොව් (**චෙරිවත්ත**) පිවිසෙනුයේ මරණය තරම් ම අවිනිශ්චිත අනාගතයක ජීවත් වීම සඳහා ය.

ලුබොව් :- මට එහිදී ජීවත් වෙන්න පුළුවන්.
යෙරුසලාගේ අත්තම්මා ඉඩම ගන්න
එවපු සල්ලිවලින්..........නමුත්
ඒ සල්ලි ටික ඉක්මනින්
ඉවර වේවි. (**චෙරිවත්ත**, 74 පි., මැන්දිස් රෝහණධීර)

ගෙල්ටර් :- නමුත්, කවදාහරි, නෝරා, කවදාහරි

නෝරා :- මම කියන්නේ කොහොමද
මට වෙන්න යන්නේ මොකක්ද
කියලා මමවත් දන්නේ නැහැ. (**සෙල්ලම් ගෙදර**, 111 පි.)

ශෝකාන්ත නාට්‍ය කොතෙක් තිබුණ ද ඒ අතරින් පරමාදර්ශී කෘතිය බවට ඊඩිපස් පත් වනුයේ බොහෝ උසස් ශෝකාන්ත සම්බන්ධයෙන් එහි ආභාසය පෙනෙන බැවිනි. එළිසබෙතියානු නාට්‍යකරුවා ග්‍රීක ශෝකාන්ත කරා යොමු වූයේ පුද්ගලයා පිළිබඳ ඔවුන්ගේ දෘෂ්ටිය නිසාය. පුද්ගලයෝ අල්පේච්ඡයන් නොව විශිෂ්ට ගණයේ චරිතයෝ වෙති. ඔවුන් ආදර්ශවන්තය. පරමාදර්ශී වේ. හැම්ලට් එවැන්නෙකි. නමුත් ඔහු විනාශ විය. ඒ ඔහු තුළ වූ එක් දුබලතාවක් ප්‍රබල වූ බැවිනි. ඊඩිපස් ශෝකාන්තය මෙන් සෑම ශෝකාන්තයක ම විශිෂ්ට ලක්ෂණය කථා නායකයා ඔහු තුළ ම පහළ වූ ඌනතාවක් හෝ දුබලතාවක් හේතු කොට ගෙන විනාශ මුඛය කරා එළඹීමයි.

ශෝකාන්තය පිළිබඳ සියලු කල්හි කෙරෙන නිර්වචනයන් සඳහා නිදර්ශනයක් ලෙස ඊඩිපස් නාට්‍යයේ වලංගුතාව

ශෝකාන්ත නාට්‍ය අරබයා සියලු කල්හි විවිධ විචාරකයින් විසින් කර ඇති නිර්වචන ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ඇති පරමාදර්ශී බව හේතු කොටගෙන ඊඩිපස් පූර්ණ ශෝකාන්තයකට ද නිදර්ශනයක් අදාළත්වයක් ඇති කරනු ලැබේ. මෙම නිර්වචන පශ්චාත්කාලීන ග්‍රීක, රෝම, එළිසබතන් හා නූතන ඛේදවාචක නාට්‍ය විග්‍රහයේ දී ගොඩනැගුණු ශෝකාන්තය පිළිබඳ නව විමර්ශනයන් වේ. එළිසබතන් යුගයේ ශෝකාන්ත පිළිබඳ නිර්වචනය වූයේ "ශෝක ජනක ව්‍යුහය තුළ කල් යවන පුද්ගලයන්ගෙන් නාට්‍ය සජීවී විශද හා තාත්වික විය යුතුය. එසේ ම ප්‍රේක්ෂකයාට භාව පහන් සංවේගය ලබා දීමෙහි සමත් විය යුතු

බවත් විශේෂයෙන් ශෝකාන්ත නාට්‍ය මෙම සාධනය අත්පත් කර ගැනීමෙහිලා සමන්විය යුතු බවත් ය.

හැම්ලට් ශෝකාන්තයක් වන මුත් මැක්බත් නාට්‍යයෙන් සම්පූර්ණයෙන් වෙනස් වේ. බලය පිළිබඳ ආශාව සංකේන්ද්‍රණය වීමට පෙර මැක්බත් යහපත් මිනිසෙකි. නමුත් මේ යහපත් විචිත්‍ර මිනිසා කිලිටි මනුෂ්‍යයෙක් බවට පත් වේ. මැක්බත් මෙන් ම ඊඩිපස් චරිතයෙහි ද මේ කිලිටිබව වර්තමාන හා අතීත ක්‍රියා හේතු කොටගෙන පැනනගියි. හැම්ලට් තුළ ඇති උදාර යහපත් මිනිසා පිළිබඳ චින්තනය ද, මැක්බත් තුළ ඇති කිළිටි වූ යහපත් මිනිසාගේ රූපය ද ඊඩිපස් චරිතය තුළ වේ. ශෝකාන්තය පිළිබඳ එළිසබතන් නිර්වචන ග්‍රීක නාට්‍ය නිසා නොව රෝම නාට්‍ය නිසා පැන නැංගේය. එම අදහස් පුනරුදයේ චින්තනයන් විසින් ද, ක්‍රිස්තියානි ආගමික දර්ශනයෙන් ද සංශෝධනයන්ට භාජනය වී ඇත. අනෙක් අතට මිනිසා පිළිබඳ බුද්ධිමතුන්ගේ නිර්වචනයන්හි සෑම කල්හි ම සාම්‍යයක් ගැබ් ව පවතී. මැක්බත් ආර්යාව හා ක්ලයිටමෙම්ස්ට්‍රා සේම ඊඩිපස් හා හැම්ලට් අතර සාම්‍යයක් ඇත. දෙදෙනා ම මව කෙරෙහි ලැදියාවක් පළ කරන බව පෙනේ. එළිසබත් නාට්‍ය මේ සාම්‍ය ඇති කරන්නේ ඊස්කිලස් හෝ සොෆොක්ලීස් හැදෑරීමෙන් නොව බුද්ධිමත් භාවය නිසාය. මිනිස් ජීවිතය හා බැඳුණු හෘද සාක්ෂ්‍යය ද, බලය ද, ප්‍රේමය ද, ආශාව ද වැනි භාවයන් ද මිනිසාගේ ප්‍රශ්න කිරීමට භාජනය වේ. මෙම ප්‍රශ්න කිරීම් තුළ අවසන් වන ප්‍රීතිජනක අවසානය නොව ශෝකජනක අවසානය විමර්ශනයේ දී ඊඩිපස් නාට්‍ය පරමාදර්ශී සාධකයක් වේ. ශෝකාන්තය පිළිබඳ පශ්චාත්කාලීන අතිරේක නිර්වචන විමසීමේ දී මෙය හොඳින් අවබෝධ වේ. "ඇතැම් පවුල්වල පරිහානි කථාව නිරූපණය කරන නාට්‍යයන් ද ශෝකජනක නාට්‍ය ලෙස සලකන්නට පටන් ගති...... මේ අනුව ශෝකාන්තය පිළිබඳ ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ දැක්වෙන සම්මත අරුත් කාලයාගේ ඇවෑමෙන් වෙනස් වී තිබෙන බව දැනගත යුතුය." (**නාට්‍ය කලාව සහ හැම්ලට්**, 37 පි. සුනන්ද මහේන්ද්‍ර) ශෝකාන්ත නාටකය පිළිබඳ සූත්‍රගත නිර්වචනයක් ඉදිරිපත් කළ නොහැකි මුත් ඊ. එම්. ඩබ්ලිව්. මලයර්ඩ් ට්‍රැජඩියේ තුන් ආකාර ලක්ෂණයන් විස්තර කරයි.

1. ශෝකාන්තයක ඇත්තේ හුදෙක් දුක් වේදනා විඳීමය. (mere Suffering)
2. ට්‍රැජඩි නාට්‍ය ආගමික ඵලයකින් බිලි පූජාවකින් උත්පාදනය වේ.
3. ට්‍රැජඩි නාටක විනාශය හෝ පරිහානිය (Downfull) මුල් කරගෙන පොදුවේ මිනිස් වර්ගයාට අත්වෙන දුඃඛයක් ලෙස සැලකිය හැක.

මෙම නිර්වචනය ඊඩිපස් නාට්‍යයට ද අදාළ වේ. දුක් විඳීම පුද්ගලයා මත රඳා පවතී. ඊඩිපස් ශක්තිමත් ලෙස දුක උහුලයි. අන්ධ වුව ද මරණය වෙත නොයා දුක බාර ගැනීමට මැලි නො වෙයි. අනෙක් අතට ඊඩිපස් ද ආගමික මූලයන් ශෝකාන්තයට මුල් කරගත් නාට්‍යයකි. ඇපලෝ දෙවිඳුන්, ලායුස්ටත්, ඊඩිපස්ටත් කී අනාවැකි නාට්‍යමය ක්‍රියාදාමයට මුල් සාධක වේ. එසේ ම ඊඩිපස් ද අවසානයේ අත්පත් කරගනුයේ පරිහානිය හා විනාශයයි. මිලියර්ඩ් විස්තර කරන පරිදි "සමාජයේ පවත්නා විෂමතාවන්ගෙන් විනිර්මුක්ත වී ප්‍රඥාවන්ත තලයකට හිස එසවීමට මිනිසා කරන අරගලය විමසන්නා වූ නාට්‍යය ශෝකාන්තය වේ." ඊඩිපස් නාට්‍ය මුල සිට ම සොයා යනුයේ එක් දෙයකි. ඒ සත්‍යය ගවේෂණයයි. "දැඩි දුක් විඳින්නෝත් අනුන්ගේ දුක් තමන්ගේ ළයට තුරුලු කරගන්නෝත් තමන්ගේ අතින් වරදක් වූ විට පශ්චාත්තාප වීමට මැලිවෙති. තමන් මෙපමණ දුක් විඳ තවත් පසුතැවිලිත් විය යුතු ද? යන අදහස ඔවුන් කෙරෙහි දැඩි ලෙස බලපායි. (**බටහිර ශ්‍රේෂ්ඨ නවකතා**, 59 පි., ජී. බී. සේනානායක) ඊඩිපස් රජු දෑස් අන්ධ කරගත් පසු පවසනුයේ කුමක් ද? ඒ වදන් උක්ත අදහස අපට මතක් කරදෙයි. "ශේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යවල ඉන්නා පුහුදුන් මිනිසුන්ගේ ඇත්තේ හොඳත්, නරකත් සතුටත් අසතුටත් ලාභයත් අලාභයත් මිශ්‍රවුණු හැඟීම්ය. ඊඩිපස් තුළ ද ඇත්තේ මේ ලක්ෂණයන් ම නො වේ ද? "නාට්‍යකරුවන් සිය කෘති මගින් මවන දුඃඛයට පත් වීරයා බිහිවන්නේ ඕපපාතික බලවේගයකින් හෝ කර්ම විපාකයකින් හෝ නොවන බව......" (**හස්තිරාජ මහත්තයා** - රංජිත් ධර්මකීර්ති, ප්‍රස්තාවනාව) තේරුම් ගත යුතුවේ. ට්‍රැජඩි නාට්‍ය අතුරින් ආත්ම වධයට පත් වීරයා පිළිබඳ හොඳ ම නිදසුන හැම්ලට් නාටකයේ හැම්ලට් චරිතයයි" (**නාට්‍ය කලාව සහ හැම්ලට්**, 110 පි.) ඊඩිපස් රජු කිසිවිටක මෙම අදහස විසින් දෙවැනි තැනට නො දැමේ.

මේ නිර්වචනය වඩා හොඳින් ගැළපෙන්නේ හැම්ලට් චරිත විග්‍රහයේ දී නොව ඊඩිපස් චරිතය විග්‍රහ කිරීමේ දී ය. එසේ ම හැම්ලට් නාටකයේ හැම්ලට් දෙන ගැටලුවට ඊඩිපස් රජු ද මුහුණ දෙයි. "මුළු නාට්‍ය පුරා ම හැම්ලට් එක් පුරාතන සදාතනික ගැටලුවකට මුහුණ දී සිටියි. ඇත්තට මුහුණ දී ජීවත් වන්නේ කෙසේ ද? මරණයට මුහුණ දෙන්නේ කෙසේ ද? යන පාඩම ඉගෙන ගැනීමයි." (**නාට්‍ය කලාව සහ හැම්ලට්**, 112 පි.) ඊඩිපස් මෙන් ම යොකස්ටා ද මේ ප්‍රශ්නයට මුහුණ දී සිටියි. ශෝකාන්තය පිළිබඳ විග්‍රහ කරන ඇල්බෙයා කැමූ පවසනුයේ ඊඩිපස් චරිතය මනුෂ්‍යභාවය සමඟ ගලපන්නේ යනුවෙනි. ස්වර්ග රාජ්‍යයට වඩා ස්වකීය මෝඩ විශ්වාසයන් ද සදාකාලිකත්වයට වඩා ස්වකීය මමත්වයට වැළඳ ගැනීම නැතහොත් දෙවියන් ඉදිරියේ පාරාජිකත්වයට පත්වීම යන්න සෑම මනුෂ්‍යයෙකුම විසින් ම දෙවියන් ඉදිරියේ තම කොටස රඟ පෑ යුතු ඓතිහාසික ශෝකාන්තයයි. ඊඩිපස්ව

මෙහෙය වනුයේ ඔහුගේ ම විශ්වාසයන්ගේ මෙම මෝඩ ස්වභාවය හා මමත්වය විසිනි.

ඊඩිපස් : මා විසින් කරන ලද සාපය
මටම කරගත්තක් ද?

ඇරිස්ටෝටල්ට අනුව ශෝකාන්තයේ කථා නායකයා ගමන් කරනුයේ අඥාන භාවයෙන් ඥාන භාවයටයි. එසේ නම් ප්‍රඥාවන්තයාගේ මරණය උදාර එකකි. ඊඩිපස්ට මරණය සමඟ තම උපත පිළිබඳ සත්‍යයත්, ජීවිතාවබෝධයත් ලැබේ. "ඥානවන්තයා මරණය අභියස කම්පා විය යුතුය. මෝඩයෝයි මැරෙන්නට කැමති" (සොක්‍රටිස්-ෆීඩො) සොක්‍රටීස්ගේ අදහස අනුව සාමාන්‍ය මිනිසුන් තේරුම් නොගන්නා දෙයක් වනුයේ දාර්ශනිකයන් තමාගේ ජීවිතය පුරා ම මරණයට මුහුණ දීමට සූදානම් බවයි. ඊඩිපස් රජු ද කම්පාව හමුවේ මරණයට මුහුණ දීමට සූදානම් වේ. එතරම් කාලයක් තමා බලාපොරොත්තුව සිටි දෙයට මුහුණ දීමට ඔවුන් පසුබට වේ නම් එය හාස්‍යයට කරුණකි. සත්‍යය අවබෝධ කරගත් පසු ඊඩිපස් ද තම ඉරණමට යටත් වේ.

ශෝකාන්තය පිළිබඳ විවිධ විග්‍රහයන්ට ඊඩිපස් නාට්‍ය අනුකූල වන්නා සේ මිනිසා හා ඔහුගේ සිතෙහි ක්‍රියාකාරිත්වය පිළිබඳ විවිධ විශ්ලේෂණයන් සඳහා පදනමක් ලෙස ද ඊඩිපස් නාට්‍ය නිදර්ශනාත්මක කෘතියක් ලෙස භාවිත කෙරේ. නූතන මනෝ විශ්ලේෂණ වාදයේ දී සිග්මන් ප්‍රොයිඩ් නම් මනෝ විද්‍යාඥයා තම මනෝ විද්‍යාත්මක විග්‍රහයන්වල දී ඊඩිපස් සංකීර්ණය නම් විශ්ලේෂණයක් ඉදිරිපත් කරයි. ඊට ම ප්‍රතිවිරුද්ධ ආකල්පයක් "ඉලෙක්ට්‍රා" සංකීර්ණ නමින් විස්තර කරයි. මෙම ද්විත්ව විශ්ලේෂණයන් ග්‍රීක නාට්‍ය යුගලයක් වූ ඊඩිපස් හා ඉලෙක්ට්‍රා නම් ශෝකාන්ත යන නාට්‍ය කේන්ද්‍ර කොට ගනියි" මෙහි දී අලුත උපන් බිළිඳා තමාගේ ආදරය හා දයාව පෙන්වීමටත්, අවිඥානක හෝ සවිඥානක කාමුක මනඃකල්පිත ප්‍රකාශ කිරීමටත් බාහිර වස්තු සොයයි. වැඩිහිටියන් හා දෙමව්පියන් සමඟ ඇති සම්බන්ධකම්වල දී මේ අවධියේ හට ගන්නා ශෘංගාරාත්මක ලැදිකම්වල ඡායාවක් දක්නට ලැබේ. ප්‍රොයිඩ් මීට ඊඩිපස් සංකීර්ණ යන නම් යෙදුවේ ය. පසු කලෙක මනෝවිශ්ලේෂණ වාදය නව වාදයකින් මදක් වෙනස් විය. එනම්, කාමුක ලැදිකම් හා ආත්මාරක්ෂාව මෙන් ම බලපාන ස්වසාන ආවේග හට ගන්නා බවයි." (**දර්ශනවාදය**, 67 පි.) කාමුක ලැදියාව හා ආත්මරක්ෂක ආවේග (පීතෘ ඝාතනයේ දී) ස්වසාන අවේග (ඇස් අන්ධ කොට ගැනීම) ඊඩිපස් නාට්‍යයේ මූලික ලක්ෂණයකි. "ඊඩිපස් සංකීර්ණය" යන අදහස පසු කලෙක දී විවිධ වෙනස් වීම් හා ප්‍රතික්ෂේප කිරීම්වලට මුහුණ දුන්නත් මෙම අදහස ඊඩිපස් නාට්‍ය මූලික කොටගෙන සිදු වූ විග්‍රහයකි.

ඊඩිපස් රජු ශෝකාන්තයට මුහුණ දෙන්නේත්, අවසන මිය යන්නේත් තම වරද අවබෝධ කරගත් අයෙකු ලෙසිනි. ජොන් ගස්නර් **නාට්‍ය නිෂ්පාදනය** කෘතියේ මෙම අවබෝධය "පූර්ණ අවබෝධය" ලෙසින් විස්තර කරයි. මේ අවබෝධය (පූර්ණ) ප්‍රේක්ෂකයෝ ද අත්පත් කර ගනිති. "දුඛාන්ත නාට්‍යක දී ප්‍රේක්ෂකයා අත්විඳින කාරුණ්‍ය සහ භය පිළිබඳ දැක්වෙන පූර්ණ අවබෝධය මනෝවෘත්තින්ගේ හා අවබෝධයේ සුසංගත ස්වභාවයක් වේ. පූර්ණ අවබෝධය දුඃඛාන්ත නාට්‍යයක අනිවාර්යය අංගයකි. ඊඩිපස් නාට්‍යයේ ඊඩිපස් චරිතය ද ඔහුගේ ඛේදවාචකය ද දකින ප්‍රේක්ෂකයා ද අත්පත් කර ගනුයේ පූර්ණ අවබෝධයයි. මනුෂ්‍යයා පිළිබඳ ඛේදවාචකයේ දී ශේක්ෂ්පියර් හැම්ලට්හි දක්වන මේ අදහස ඊඩිපස් චරිතය අවබෝධ කරගැනීමක් උදෙසා ද වැදගත් වේ. හැම්ලට්ගේ ආත්ම භාෂණයකට ශේක්ෂ්පියර් ඇතුළත් කරන මෙම විග්‍රහය ඛේදවාචකයක් පිළිබඳ සියුම් හා ගැඹුරු විග්‍රහයකි. "බොහෝ මිනිසුන් තුළ අපට දක්නට ලැබෙනවා නොයෙක් ආකාර දෝෂ දුර්වලකම්, සමහර විට මිනිසුන් දැනීමක් හෝ වගකීමක් නොමැති ව ඒවාට පුද්ගලයාට දොස් පැවරිය නො හැකිය. සමහරක් පුරුද්දෙන් ඇබ්බැහි නොවන ගති සිරිත්, ඉතින්. විචාරශීලී බුද්ධියෙහි පාලනය කඩාගෙන, ගුණ ධර්ම මැඩගෙන ප්‍රබල ව නැගීගත් මේ වගේ ස්වභාවික සහජ දෝෂයන් නිසා කෙනෙකුගේ චරිතයේ සියලු යහගුණ දූෂිත ව වැසී යා හැක." (**හැම්ලට්**, 32 පි. - කේ. ඩී. ලියනගේ) ඊඩිපස් ද, හැම්ලට් ද, ලියර් රජු ද මුහුණ දෙන ඉරණම එය නො වේ ද? හැම්ලට් කරන මෙම විග්‍රහය එක් අතකින් ඊඩිපස් නාටකය පිළිබඳ ගැඹුරු විචාරයක් වැනි ය. "මේ වගේ කෙනෙකු තුළ පිහිටා තියෙන උතුම් ගුණදම් පවා, ඒවා අමෘතය වගේ අත්‍යන්ත නිර්මල වුවත්, සංඛ්‍යාවෙන් කොයි තරම් විශාල වුවත් සහජයේ හෝ දුර්භාග්‍යයේ බලපෑමකින් ඇතිවන එක ම දෝෂයකින් ඒ සියල්ල කෙලෙසී, වැනසී, යටපත් වී අර දෝෂයෙහි ම තත්ත්වයට වැටී ලෝකයාගේ ඇසට සම්පූර්ණ පුද්ගලයා ම දුෂ්ටයෙකු ලෙස පෙනී යා හැකියි.... එක ම දුර්භාග්‍යයකට මිනිසාගේ සියලු උත්කෘෂ්ට ගුණ පිරිහෙලා ඔහු ලෝකයාගේ නින්දාවටත් අපකීර්තියටත් පත් කළ හැකිය.'' (**හැම්ලට්**, 32 පි., කේ. සී. ලියනගේ)

ඛේදාන්තය (ඛේදවාචකය ශෝකාන්තය) හෝ ඉරණම යන වචන විග්‍රහ කරන විට ඊට හොඳ ම පරමාදර්ශී වචනය "ඊඩිපස්" යන වචනයයි. දුක් විඳීම, වේදනාව, මරණය පිළිබඳ සංකේතාත්මක වචනයක් ප්‍රකාශනයක්, අර්ථයක් ඇති සේ එය හැඳින්විය හැක. මිනිසෙකුට මුහුණ දිය හැකි අසීරු ම ඛේදවාචී තත්ත්වයට ඊඩිපස් මුහුණ දෙයි. පීතෘ ඝාතනය හා මව සමඟ විවාහ වීම සහ රමණයේ යෙදීම, දරුවන් ලැබීම (තමාට දාව) මිනිසෙක් නොදැන හෝ පත්විය හැකි අසීරු ම මෙන් අභාග්‍ය සම්පන්න තත්ත්වය පිළිබඳ ඊට වඩා පරමාදර්ශයක් නොමැත. බෞද්ධ දර්ශනයේ වුව ආනන්තරීය පාපකර්මය සේ විග්‍රහ වනුයේ මේ

තත්ත්වයයි. සත්‍යාවබෝධය හා ඥානය පිළිබඳ සිත් තබාගෙන එය විග්‍රහ කළ ද කර්ම පල පිළිබඳ බෞද්ධ ඉගැන්වීම් සහිත ජාතක කතාවක් සේ අර්ථකථනය කිරීමට තරම් ඊඩිපස් නාට්‍යය මිනිසා හා මරණය (ඛේදවාචකය) පිළිබඳ සංකේතයක් වේ. මෙම විග්‍රහයට අනුව ඊඩිපස් පූර්ණ ශෝකාන්තයක් වනුයේ විවිධ පරිපූර්ණ විශ්ලේෂණ තත්ත්වයන් ඉන් ප්‍රකට කෙරෙන බැවිනි. එක් අතකින් ශෝකාන්තයක් ලෙස ද, අනෙක් අතින් නාට්‍යයක් ලෙස ද එය පූර්ණ වේ. චරිතයක් ලෙස ඊඩිපස් ගමන් කරනුයේ පූර්ණ අවබෝධය වෙතටය. එහි ආකෘතිය ද අන්තර්ගතය ද නාට්‍යයක ආකෘතිය හා අන්තර්ගතය පිළිබඳ පූර්ණ තත්ත්වයක් ප්‍රකාශ කරයි. ග්‍රීක ශෝකාන්තයේ මුදුන් මල්කඩ ලෙස එය සැලකෙනුයේත්, විවිධ මිනිස් සබඳතා, සමාජ, දේශපාලන, ආර්ථික, සමාජීය තත්ත්වයන් හමුවේ මෙම කෘතිය විවිධ අර්ථකථනවලට ලක්වීමට ඉඩ ලැබෙනුයේත් මේ පූර්ණ ශෝකාන්ත නාට්‍යයේ ගුණය හේතු කොටගෙන ය.

43

නිගණ්ඨනාතපුත්ත සහ ජෛන ආත්මවාදය

මහාචාර්ය ආනන්ද විජේරත්න

නිගණ්ඨනාතපුත්ත බුදුරජාණන් වහන්සේගේ සමකාලීනයෙකු වන අතර පාර්ශවනාථයන්ගෙන් පසු ව නිගණ්ඨයන්ගේ ශාස්තෘවරයා බවට පත් වූ විසිහතරවන තීර්ථංකරයා වෙයි. ජෛන ග්‍රන්ථයනට අනුව මෙතුමා ඥාත්‍රික පෙළපතට අයත් වූ බැවින් ඥාත්‍රිකපුත්‍ර හෙවත් නාතපුත්ත යනුවෙන් ද, සිය මවගේ කුස පිළිසිඳගත් දිනයේ සිට දෙමාපියන්ගේ ධනය හා යසස වර්ධනය වූ බැවින් එතුමාට දෙමාපියන් විසින් තබන ලද වර්ධමාන යන නමින් ද[1] විදේහ රාජ්‍යයෙහි උපත ලබා තිස් වසරක පමණ කාලයක් එහි ජීවත් වූ බැවින් සහ විදේහදත්තා බිසවගේ පුත්‍රයා වූ බැවින් විදේහ[2] යන නමින් ද හඳුන්වන ලද බව පතපොතෙහි සඳහන් වෙයි. මෙතුමා මහාවීර යන නමින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. නාතපුත්තයනට "මහාවීර" යන නම දෙවියන් විසින් තබන ලද්දක් බව කල්ප සූත්‍රයෙහි දැක්වේ. මහාවීරයන් දෙවශයෙන් හා ආදරයෙන් තොර වූ බැවින් (devoid of love and hate) ඔහු ශ්‍රමණ යන නමින් හඳුන්වන පද බවට ද අදහසක් ජෛන ආචාරාංග සූත්‍රයේ සඳහන් ය.[3]

ජෛන මූලග්‍රන්ථයනට අනුව නිගණ්ඨනාතපුත්ත හෙවත් වර්ධමාන මහාවීරයන්ගේ පියා ලෙස සැලකෙනුයේ තුණ්ඩපුර හෙවත් කුණ්ඩග්‍රාමයේ පාලකයා වූ කාශ්‍යප ගොත්‍රික ක්ෂත්‍රියයෙකු වූ සිද්ධාර්ථ රජතුමාය. ජෛන මූලග්‍රන්ථයෙහි සඳහන් වන පරිදි කුණ්ඩ ග්‍රාමය විශාල පුරවරයක් වූවා පමණක් නොව සිදධාර්ථ රජතුමා ධනවත් පාලකයෙක් විය.[4] එසේ වෙතත් සිදධාර්ථ ක්ෂත්‍රිය වංශිකයෙකු වුව ද බලවත් පාලකයෙකු ව සිටි බව තහවුරු කිරීමට ප්‍රමාණවත් නිදසුන් සොයා ගැනීමට අපහසු බව විද්වතුන්ගේ අදහසයි.[5] කුණ්ඩ ග්‍රාමය විදේහ රාජ්‍යයෙහි පිහිටි නගරයක් විය හැකි බවත් නාථපුත්තයන්ගේ පියා එහි විසූ ක්ෂත්‍රිය රදළයෙකු වන්නට ඇති බවත් මේ පිළිබඳ ව තව දුරටත් අදහස් ඉදිරිපත් කරන උගතුන්ගේ අදහස වී ඇත.[6] බෞදධ ග්‍රන්ථයන්හි නාටිකා නාදිකායන නම්වලින් හඳුන්වනු ලබනුයේ මහාවීරයන්ගේ ජන්ම භූමිය ලෙස ජෛන ග්‍රන්ථයන්හි සඳහන් කුන්ද පුරය විය හැකි බවත් මහාවීරයන් ඥාත්‍රික වංශයට අයත් වූ බැවින් ඔවුන් ජීවත් වූ ප්‍රදේශ බෞද්ධ ග්‍රන්ථයන්හි නාටිකා-නාදිකා යන නම්වලින් හඳුන්වන්නට ඇති බවත්