ක්ලයිමැක්ටික් ආකෘතිය (Climactic Structure) භාව විශෝධනය (Catharsis) සඳහා ඇතිකරන බලපෑම

(ඊඩිපස් රජ නාට්‍ය ඇසුරින්)

අනුරාධ සුබසිංහ

The theory of Catharsis promulgated by Aristotle in 3rd century BC has been an area of controversy. According to Aristotle, the concept of Catharsis is the sine qua non of all tragic drama. There has been a lot of discussion among scholars and critics regarding the emotions of pity and fear and their impact on theatre audiences. Some of these interpretations deviate from Aristotle's original concept.

In this research paper, my attempt is to open a discussion with regard to this controversial concept. Aristotle's own concept forms the basis of my discussion.

Tragic Drama makes use of many different approaches to highlight and enhance the sentiment of pity and fear. Aristotle's own opinion is that the best way to develop this sentiment of pity and fear was through the structure of the drama. My investigation will primarily focus on this structural aspect.

What this research tries to prove or demonstrate is that the structure of the drama not only creates

---

© අනුරාධ සුභසිංහ

සංස්. ආචාර්ය පූජ්‍ය මීමුරේ ගුණානන්ද හිමි, මහාචාර්ය ඊශා හේවාබෝවල, මහාචාර්ය සුසන්ත මහලල්පත, ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්ය ප්‍රියංකර රත්නායක

මානවශාස්ත්‍ර පීඨ ශාස්ත්‍රීය සංග්‍රහය, 19 කලාපය, 2012/13, මානවශාස්ත්‍ර පීඨය, කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලය

> the elements of pity and fear but also enhances and highlights these very same feelings. The most suitable dramatic structure to develop this sentiment is what we may call the “Climactic Structure"

සොෆොක්ලීස්

ශෝකෝත්පාදක *(Tragedy)* නම් සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සාහිත්‍ය ශානරය එහි ඉහළට ම ඔසවා තැබූ අද්විතීය භාවිතයන් තුනක් අතීත ග්‍රීක ශිෂ්ටාචාරයෙන් අපට හමුවෙයි. ඒ පිළිවෙළින් ඊස්කිලස්, සොෆොක්ලීස් හා යුරිපිඩීස්ගේ භාවිතයන් ය. මේ අතරින් දෙවැන්නා වන සොෆොක්ලීස්ගේ නාට්‍ය රචනාවන් සම්බන්ධයෙන් වූ භාවිතය, සෙසු නාට්‍යකරුවන් දෙදෙනාගේ භාවිතයන් හා සංසන්දනය කරන විට පසුකාලීන නාට්‍ය රචනාවන් සම්බන්ධයෙන් බරපතල ලෙස ආනුභාව සැපයූ බවක් දක්නට ලැබේ.

සොෆොක්ලීස් වනාහි ඇතන්ස් නුවර කර්මාන්ත ව්‍යාපාරිකයෙකු වූ ධනවත් සොෆිලස්ගේ පුත්‍රයාය.[1] හෙතෙම සුප්‍රසිද්ධ දියෝනීසස් දෙවියන් උදෙසා වාර්ෂිකව ඇතන්ස් රාජ්‍යයේ සංවිධානයෙන් ඉදිරිපත් වූ නාට්‍ය උළෙල සඳහා නාට්‍ය රචනා කොට රඟ දැක්වී ය. ලේඛනවල සඳහන් පරිදි සොෆොක්ලීස් විසින් නාට්‍ය කෘති 123කට[2] අධික ප්‍රමාණයක් රචනා කොට ඇති අතර ඒ අතරින් ඔහුගේ කෘති 18ක් සඳහා ප්‍රථම ස්ථානය හිමි විය.[3] එහෙත් දැනට ශේෂව පවතින්නේ ශෝකෝත්පාදක කෘති 7කුත් හා එක් සැටුර නාට්‍යයකුත් පමණි.[4]

සොෆොක්ලීස් වනාහි ඊස්කිලස්ගේ මෙන් ම යුරිපිඩීස්ගේ ද සමකාලීනයෙකු විය. ඔහු ඊස්කිලස් විසින් නළුවන් දෙදෙනෙකු භාවිතය මගින් ගොඩනැංවූ ග්‍රීක ශෝකෝත්පාදකයේ නාට්‍යමය අවස්ථාව තවත් නළුවෙකු එක්කිරීමෙන්[5] සංකීර්ණව, වඩාත් නාටකීය ගුණයෙන් අනූන කොට ගත්තේය. එමෙන් ම හෙතෙම එතෙක් 12ක් ලෙස පැවති ශෝකෝත්පාදකයේ ගායන වෘන්දය 15 තෙක් වැඩි කළේය.[6] සොෆොක්ලීස් හා යුරිපිඩීස් සම්බන්ධයෙන් ප්‍රසිද්ධ කියමනක් නම් යුරිපිඩීස් 'මිනිසුන්ගේ හැටි මේ යැයි'' පෙන්වූ අතර සොෆොක්ලීස් 'ඔවුන් මෙසේ විය යුත්තාහ' යනු වශයෙන් අදහස්

දුරූ බවයි.[7] මෙම දෙදෙනාගේ කෘති අධ්‍යයනයේ දී මෙම අදහසේ නිරවද්‍යතාව අවබෝධ වෙයි. සොෆොක්ලීස් සිය සමස්ත රචනා භාවිතය ම මීට දායක කර ගත්තේ ය. අපගේ මෙම අධ්‍යයනයේ කේන්ද්‍රීය කරුණක් වන සොෆොක්ලීස් තමන් විසින් භාවිතයට ගත් ප්‍රධානම නාට්‍යමය ආකෘතිය (ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය) පිළිබඳ වෙනස් ප්‍රවේශයකින් අප එළඹෙන මෙම අධ්‍යයනයේ අවසන් නිගමන මෙම කියමන සනාථ කිරීම උදෙසා යෝග්‍ය උදාහරණයක් ලෙස පෙනී යනු ඇත.

ශෝකෝත්පාදකයේ අරමුණ සහ අපේක්ෂාව
භාව විශෝධන සංකල්පය

ශෝකෝත්පාදක පඨිතය හෝ රංගය හෝ සමගින් ඒකාත්මවන ප්‍රේක්ෂකයාගේ වින්දනීය මනස අන්තයෙහි භුක්ති විඳින තත්ත්වය වටහා ගැනීමට තැත් කරන ඇරිස්ටෝටල් පඬිතුමා ශෝකෝත්පාදකයට ම පමණක් සුවිශේෂ වූත්, උත්කෘෂ්ට වූත් එම සෞන්දර්යාත්මක වින්දන ක්ෂේත්‍රය ''භාව විශෝධනය'' ලෙස නම් කරයි. **කාව්‍යශාස්ත්‍ර** කෘතියෙහි ශෝකෝත්පාදකය සහ එහි අංග ලක්ෂණ පිළිබඳ දීර්ඝ විස්තරයක් සපයන ඇරිස්ටෝටල් එය මෙසේ නිර්වචනය කරයි.

> ''ශෝකෝත්පාදකය නම් කාරුණ්‍ය සහ භය මුල් කරගෙන අපේක්ෂිත භාව විශෝධන තත්ත්වය සිද්ධ කරන්නා වූ නිර්මාණයකි'' යනුවෙනි.[8]

ඉහත නිර්වචනය, භාව විශෝධන සංකල්පය පිළිබඳ ව පූර්ණ වූත් නිරවුල් වූත් අවබෝධයක් ඇතිකර ගැනීමට ප්‍රමාණවත් නොවූ නමුත් එමගින් ශෝකෝත්පාදකයත්, භාව විශෝධන සංකල්පයත් අතර පවතින සබඳතාව පිළිබඳ ව නිවැරදි නිරීක්ෂණයකට එළැඹීමට තරම් ප්‍රමාණවත් ය. මේ අනුව ඇරිස්ටෝටල් විසින් වඩාත් යෝග්‍ය යැයි සැලකූ ෂඩාංගයන්ගෙන් පරිපූර්ණත්වයට පත්වන ශෝකෝත්පාදකයෙහි පරම අපේක්ෂාවත්, එහි අරමුණත් නම් ප්‍රේක්ෂක මනසෙහි මෙම භාව විශෝධන තත්ත්වය බලපැවැත්වීමයි.

සැබැවින් ම භාව විශෝධනය යනු කුමක් ද? ඇරිස්ටෝටල් මෙය ''භාව හිතකර තත්ත්වයක් වෙත පරිවර්තනය කිරීම''[9] යනුවෙන්

විග්‍රහ කරයි. තව දුරටත් මෙම අදහස විස්තාරණය කරගත හොත් මෙමගින් සිදුකෙරෙන්නේ භාව ප්‍රබෝධනය මගින් භාවමය සමනය සහ සහනය සිද්ධ කිරීමයි.[10] සමාජයක් තුළ වෙසෙන මිනිසා දෛනිකව මුහුණ දෙන, අත්විඳින තත්ත්වයන් ඍජුව ම බලපෑම් කරන්නේ ඔහුගේ භාවයන්ටය. පොදු සමාජය විෂයෙහි ඔහුගේ (කේවල පුද්ගලයාගේ) එම භාවයන් ඇතැම් විට ප්‍රකෝපකාරී ලෙස මුදාහැරිය හැක. නැතහොත් සාමකාමී විය හැක. මෙතැන දී ඇතිවන ගැටලුව නම් ඒවා ප්‍රකෝපකාරී ස්වරූපයෙන් මුදා හැරුණහොත් ඇතිවන තත්ත්වයයි. අවශ්‍යයෙන්ම භාව විශෝධන සංකල්පය තුළ සංගෘහීත අර්ථය නම් සමාජමය පරිපීඩනයන්ට ගොදුරුව පුද්ගලයා අත්විඳින අත්දැකීම් මගින් මෙහෙයවන ඔහුගේ භාව ශෝකභරිත සංතුෂ්ටි සැපයීම මගින් ලිහිල් කොට පිටාර යැවීමයි. නැතහොත් සමනය කිරීමයි.

විවිධ ප්‍රවේශයන් යටතේ මෙම භාව විශෝධනය යන පදය විසින් ගොනු කරගත් අර්ථ පැහැදිලි කරගැනීම යථෝක්ත අදහසෙහි හැඟවුම අවබෝධ කර ගැනීම සඳහා වන යෝග්‍යතම ප්‍රවේශයයි.

කථාසිස්කරණය යන පදය 'පිරිසිදු කිරීම' යන අරුත් දෙන ග්‍රීක භාෂාවේ 'කතයිරෝ' නම් ධාතුවෙන් නිපන්නකි.[11] ඇතැම් උගතුන් විසින් මෙම කථාසිස්කරණය යන පදය ඇරිස්ටෝටල් විසින් වෛද්‍ය විද්‍යාවෙන් ණයට ගත්තක් සේ සලකනු ලබයි. එහි සත්‍ය අසත්‍යතාව කෙසේ වුව වෛද්‍ය විද්‍යාවේ දී රෝග සඳහා ප්‍රතිකාර කිරීමේ දී භාවිත කෙරෙන 'විරේචනය' යන යෙදුමේ කාරක, කථාසිස්කරණය නැතහොත් භාව විශෝධනය යන පදයෙන් ඉදිරිපත් වන අදහස් සමග සමගාමී වන බවක් දැකිය හැක.

භෞතික මිනිස් ශරීරය රෝගී වූ විට වෛද්‍යවරුන් විසින් අනුමත බෙහෙත් වට්ටෝරුවක් ශරීරගත කරනු ලැබේ. රෝගියාගේ මානසික තත්ත්වයන් අසමතුලිත වූ විට ද තත්ත්වය මෙසේ ම වෙයි. එමෙන් ම ඇතැම් විට මෙවැනි අවස්ථාවක භෞතික ප්‍රතිකාරයන්ට අමතරව රෝගියාගේ අසමතුලිත භාවයන් යළි තුලිත තත්ත්වයට පත්කිරීම සඳහා විවිධ ප්‍රවේශයන් අනුගමනය කරමින් කටයුතු කෙරේ. යක්ෂාවේෂයන් මෙන් ම වා, පිත්, සෙම් ආදි ශරීරයේ විවිධ රසායනික

තත්ත්වයන් සම්බන්ධයෙන් ද වන රෝගී තත්ත්වයන් සම්බන්ධයෙන් අතීත ලාංකේය ගැමි ආතුරයා විෂයෙහි පැවැත්වූ යාතුකර්ම හා ශාන්තිකර්ම මීට කදිම නිදසුනකි. මින් අසමතුලිත රසායනික තත්ත්වයන් නැවත සමතුලිත තත්ත්වයට පත්කෙරේ යැයි ඔවුහු විශ්වාස කළහ. පහත උපුටනය දෙස බලන්න. මෙය **දේශපාලන විද්‍යාව** (Politics) නම් කෘතියෙහි එක්තැනක භාව විශෝධනය සම්බන්ධයෙන් ඇරිස්ටෝටල් පඩිතුමා දක්වන අදහසයි. මෙම අදහස ඔහු විසින් සංගීත විෂය ආශ්‍රයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලබන බව අප සිහිතබා ගත යුතු ය. එසේ වුව කාව්‍ය සහ නාට්‍ය සම්බන්ධයෙන් ද එම අදහස ඒ ආකාරයෙන් ම උපයෝගී කොට ගත හැකිය.

> ‘‘ඇතැම් පුද්ගලයන් කෙරෙහි ප්‍රබල ලෙස බලපාන භාව අඩු වැඩි ප්‍රමාණයෙන් සියලු දෙනා කෙරෙහි ම දක්නට ලැබේ. උදාහරණ වශයෙන් කරුණාව සහ භය ද, එසේ ම ප්‍රහර්ෂය නම් භාවය ද කෙරෙහි ඇතැම් අය තුළ විශේෂ නැඹුරුවක් පවතී. පුද්ගලයා උන්මාද අවස්ථාවකට එළැඹෙන ආගමික සංගීතයන්ගේ සහ ගීතයන්ගේ බලපෑම නිසා ඔහු බෙහෙත් දීමෙන් මෝචනය කරනු ලැබූ කලක මෙන් නිශ්චල වන්නේය. කාරුණ්‍යයට සහ භයට නැඹුරු පුද්ගලයන් මෙන් ම සාමාන්‍යයෙන් භාවාත්මක පුද්ගලයෝ ද වෙනත් අයද එලෙසින් ම නිශ්චල වෙති’’[12]

වෛද්‍ය විද්‍යාශ්‍රිත ව ගෙනෙන අරුත් මෙන් ම ආගමික විෂයයෙන් යෙදෙන ඇතැම් පාරිභාෂිතයන් ද කථාසිස්කරණය යන වචනයේ අරුත් හා සමීප වන තත්ත්වයක් පෙන්නුම් කෙරේ. මිනිස් සිතුවිලි ‘පාරිශුද්ධ’ තත්ත්වයකට පත්කිරීම යනුවෙන් වන ආගමික අපේක්ෂාවන් හඟවන්නේ ද මීට සමාන අදහසකි. විශේෂයෙන් ම මිනිසා තමා විෂයෙහිත් තමන් අවට වෙසෙන අනෙකා විෂයෙහිත් ව්‍යවසනකාරී හෝ ප්‍රකෝපකාරී ක්‍රියාවන් වෙත එළැඹීමට ඉඩක් නොලැබෙන පරිදි ඔහුගේ භාව කළමනාකරණය කරගැනීමට උපකාරී වීමය.

මේ නම් භාව විශෝධනයේ අර්ථයත් ස්වභාවයත් වන්නේ ය. වඩා වැදගත් කාරණාව නම් ශෝකෝත්පාදක නාටකය විසින් මෙම කථාසිස්කරණ තත්ත්වය ජනිත කරනු ලබන ආකාරය වටහා ගැනීමය.

භාව විශෝධනය යනු ශෝකාත්ම සිදුවීම දැකීමෙන් හා ඒ වෙත ඒකාත්ම වීමෙන් ප්‍රේක්ෂකයා අත්විඳින තත්ත්වයයි. මෙය රංගයෙහි පවත්නා දෙයක් නොව ශෝකාත්ම සිද්ධිය සමග ඒකාත්ම වූ සහෘදයා විෂයෙහි රංගය විසින් ඇති කරන තත්ත්වයකි.[13]

තමන් විසින් සිය පියා ඝාතනය කොට මව හා විවාහ වී සිටිනා බව ඊඩිපස් (ඊඩිපස් නාට්‍ය) අවබෝධ කර ගැනීමත්, තමන්ට එරෙහිව ගොඩනැගුණු කූටෝපායන්ගෙන් අපේක්ෂා භංගත්වයට පත් හැම්ලට්ගේ කම්පනයත්, (හැම්ලට් නාට්‍ය) සමාජීය ජීවියෙකු ලෙස තම භූමිකාවන්ට අනන්‍යතා සැපයූ සියල්ලන්ම පාහේ මරු වැළඳ ගැනීම සිය රාජකීය අභිමානයෙන් කෙළවර බවට පත් වූ විට නිස්සාරත්වයේ ව්‍යාධිය භුක්ති විඳින ක්‍රෙයොන්ගේ අධ්‍යාත්මයේ දෙදරා යාමත් (**ඇන්ටිගනී** නාට්‍යය) යනු අදාළ ක්‍රියාවන්ගේ වර්ධනයේ උපරිම තලයන් ය.

මෙකී සිදුවීම් සිය දෑස් පනාපිට තබා, කථාන්දරයේ උදාර නායක නායිකාවන් විඳවන විට ප්‍රේක්ෂකයා එකී සිදුවීම්හි පවත්නා සාර්වත්‍රික වූත් සර්ව භෞමික වූත් ස්වාභාවය වටහා ගනී. එනම්, ඕනෑ ම දේශයක, යුගයක වේවා, පෘථග්ජන සිතැත්තන් ඕනෑම විටෙක මෙවැනි කුරිරු අත්දැකීමකට ගොදුරු බවට පත්වීමේ නැඹුරුවක් පවතින බවයි. මෙවිට තමාත් අනෙකාත් ලෝකයේ මෙම විපරීත ස්වභාවය ඉදිරියේ දී සමාන ශක්තීන්ගෙන් යුක්ත පුද්ගලයන් යැයි හැඟී යයි. සමස්ත මානව ප්‍රජාව විෂයෙහි ම ඔවුන්ගේ සානුකම්පිත වීම හට ගැනෙන්නේනේ මෙවිට ය. එසේ වූ විට නිතැතින් ම ශෝකෝත්පාදක සිද්ධිය නරඹන ප්‍රේක්ෂකයාගේ සිතිවිලි පොදු මනුෂ්‍යයා පිළිබඳව ම විෂය වුණු නිශ්චිත සදාචාරාත්මක ප්‍රවේශයකින් ප්‍රබෝධමත් කෙරේ. එය නම් භාව විශෝධනයයි. ශෝකෝත්පාදකය විසින් ප්‍රේක්ෂකයා විෂයෙහි භාව විශෝධන තත්ත්වය ගොඩනංවන්නේ මේ ආකාරයෙනි. එනම් ශෝක භරිත සිදුවීම හා ඔහුගේ අධ්‍යාත්මය 'ස්වත්මීකාරය' කිරීමෙනි.

කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි ශෝකෝත්පාදක රචකයාට දුක්මුසු අවස්ථා ගොඩනැංවීමේ උචිත ක්‍රම පිළිබඳ උපදෙස් දෙන තැන ඇරිස්ටෝටල් ''ශෝකෝත්පාදක රචකයා වෙත පැවරී ඇති කාර්යය නම් අනුකරණය

මගින් භය සහ කාරුණ්‍යය හා සම්බන්ධ වන්නා වූ ආස්වාද ජනිත කිරීමය.''[14] යනුවෙන් සඳහන් කරයි. මෙම ආස්වාදය අවශ්‍යයෙන් ම කතාසිස්කරණය නැතහොත් භව විශෝධනය බව පැහැදිලි ය. මේ වූ සුවිශේෂ වූ ආස්වාදය ජනිත කිරීම සඳහා ශෝකෝත්පාදකය, ඉස්මතු කොට තීව්‍ර කළ යුතු භියත් කාරුණ්‍යයත් යන ද්වි භාවයන්, අදාළ සංවේදනාවන් ඇති වූ විට ප්‍රේක්ෂක සිත තුළ හැසිරෙන ආකාරය පිළිබඳ කරුණු පැහැදිලි කරන ඇරිස්ටෝටල් මෙසේ පවසයි.

> ''කාරුණ්‍ය පිළිබඳ හැඟීම් පහළ වනුයේ දුර්භාග්‍යකට පත් නොවූ මනා පුද්ගලයෙකු එවන් තත්ත්වයට පත්වන කල්හිය. භය මිශ්‍ර හැඟීම් පහළ වනුයේ සාමාන්‍ය ගති පැවතුම් ඇති අප වැන්නන් දුර්භාග්‍යකට පත්වන කල්හිය. මෙසේ නොමැති කල්හි අප තුළ කාරුණ්‍ය හෝ භය හෝ ඇති නො වේ''[15]

ඉහත නිර්වචනයේ ඇරිස්ටෝටල්ගේ තීරණාත්මක ප්‍රකාශය වන මෙසේ නොමැති කල්හි අප තුළ කාරුණ්‍ය හෝ භය හෝ ඇති නොවේ යන ප්‍රකාශය තරමක් සාකච්ඡාවට බඳුන් කළ යුතු කරුණකි.

ඊට පෙර භිය සහ කාරුණ්‍ය නම් භාව ජනිත වීම සම්බන්ධයෙන් ඇරිස්ටෝටල් දැරූ මත පිළිබඳ වන අපගේ අවබෝධය පරිපූර්ණ කරගැනීම සඳහා මේ සම්බන්ධයෙන් ඔහුගේ **අලංකාර ශාස්ත්‍රය** (Rhetorics) නම් කෘතියෙහි වන අදහස පිළිබඳව ද අවධානය යොමු කිරීම වටී.

> ''කාරුණ්‍ය නම් බිහිසුණු හෝ වේදනාකාරී හෝ යම් ව්‍යවසනයක් එය නොසිදුව මනා පුද්ගලයකුට සිදුවුණු දැකීමෙන් අප තුළ ඇතිවන හැඟීමය. මෙවැනි අයකුට එවැන්නක් සිද්ධ වන කල්හි එය අපටම හෝ අප හා සම්බන්ධ අයෙකුට සිදුවන දෙයක් සේ අපට හැඟී යනු ඇත. කරුණා සහගත හැඟීම් ඇතිවීමට නම් පැහැදිලි ලෙස ම ඒ ව්‍යවසනය තමාට හෝ තමා සමීප අයෙකුට හෝ සිදුවන දෙයක් සේ සැලකීම අවශ්‍යය''[16]

ශ්‍රේෂ්ඨ කතා නායකයා හෝ නායිකාව විසින් ශෝකභරිත සිද්ධිය භුක්තිවිඳින විට ප්‍රේක්ෂකයාට තම ආත්මය ද ඊට ඈඳා ගනිමින්

කල්පනා ඇතිකර ගැනීමට ඕනෑ තරම් ඉඩකඩ ඇත. එහෙත් එය අනිවාර්යය හා අවසාන හැඟීම ම වන බව පිළිබඳ ඉඟි යථෝක්ත උපුටනයේ අවසන් වාක්‍යයෙන් ගම්‍යාර්ථ වෙයි.

මේ ආකාරයෙන් ශෝකයෙන් ඇලළී මුසපත් වෙමින් ශෝකභරිත සිද්ධිය නරඹමින් ඒ වෙත ඒකාත්ම වන වින්දනීය මනස අවිඥානික ව හෝ එකී සිද්ධිය සමග තම ආත්මය නැතහොත් යටත් පිරිසෙයින් තමන් හා සමීපව වෙසෙන සහෘදයෙකු හෝ එකී ව්‍යවසනයට හෝ ඊට සමීප නැතහොත් ඊටත් වඩා බිහිසුණු හෝ තත්ත්වයකට මුහුණ දීමට ඉඩක් නොමැත්තේ නම් අප තුළ කාරුණ්‍ය මුසු හැඟීම්, කුරිරු අත්දැකීමෙන් පීඩිත වීරවරයා හෝ වීරවරිය විෂයෙහි හෝ ඇති නොවන බව පිළිගැනීම එක්තරා මුග්ධ අදහසකි.

භිය නම් භාවය කේන්ද්‍රකොටගෙන කාරුණ්‍ය ජනිත වන බව පැවසීම මෙම භාවයට මෙන්ම එය ධාරණය කොටගෙන සිටින චෛතසිකයටත් කරනු ලබන එක්තරා නිගරුවකි. ඊඩිපස් හෝ ඇන්ටිගනී හෝ හැම්ලට් කුමරුන් මත හෝ එකපිට එක පතිත ව්‍යවසනයන් අපට කිසිසේත් සමීප නොවන බව දැනි දැනී වුව ඔවුන් විෂයෙහි කාරුණ්‍ය මුසු හැඟීම් නොඅඩුව අප තුළ ජනිත වේ. සත්‍ය වශයෙන් ම එය සිද්ධ වන්නේ ඔවුන්ගේ ක්‍රියාකාරීත්වයෙහි පවත්නා උදාර සහ උත්තම ස්වභාවයන් පෙනෙන විටදී ය. සිය මවත්, බිරියත් වූ තැනැත්තියගේ ඇඳිවතින් ගලවා ගත් කටුවකින් ඇණ සියතින් ම දෙනෙත් අඳකොට ගෙන රටින් පිටව යන ඊඩිපස් නම් තීබයේ ස්වෛරී රජු පිළිබඳ ව අප තුළ කාරුණ්‍ය ඇතිවීමේ මූලික එළැඹුම ඇති වන්නේ අදාළ කථා වින්‍යාසයෙහි පළමු උපඛ්‍යානයෙහි එන පළමු අවස්ථාවේ දී ම ය. ඇන්ටිගනී හෝ ෆිලොක්ටිටීස් හෝ ක්‍රියොන් හෝ පිළිබඳ වුව තත්ත්වය මෙසේම ය. ඔවුහු සැම විටම පොදු යහපත පැතූහ. නැතහොත් තම හෘදය සාක්ෂ්‍යය එකඟ යැයි පෙන්වා දුන් අදහසට අනුව ක්‍රියා කළෝය. භිය නම් භාවය පිළිබඳ තත්ත්වය ද මේ ආකාරයෙන් ම හඳුනාගත හැක. කථා නායකයා හෝ නායිකාව හෝ 'පමණට වඩා වේදනාකාරී තත්ත්වයන් භුක්ති විඳිනු දැකීමෙන්' ඇතිවන හැඟීමක් ලෙස මෙම භවයේ ක්‍රියාකාරී ස්වභාවය පිළිබඳ අදහසකට එළැඹිය හැක. ආචාර්ය සිංගල් මේ පිළිබඳ ඉදිරිපත් කරනු ලබන අදහස නම් ''ඒ අවස්ථාව

තවත් උග්‍ර විය යුතු නැත'' වැනි හැඟීමක් භය නම් භාවය සම්බන්ධයෙන් ප්‍රේක්ෂකයා තුළ ඇති වන බවයි.[17]

මෙම භාව දෙක හට ගැනීමේ හේතුකාරක පිළිබඳ ඇරිස්ටෝටල් පඬිතුමාගේ එළැඹුම පිළිගත හැක්කේ යම් ඌනපූරණයක් සහිත ව බව පෙනේ. ශෝකාත්ම සිද්ධිය නරඹන ප්‍රේක්ෂකයාට එහි කථා නායකයා හෝ නායිකාව පත්වන කටුක ව්‍යවසනයන් වෙත කොයි කවර මොහොතක හෝ ඕනෑම පෘථග්ජන මිනිසෙකුට ද මුහුණ දීමට සිදුවීමට ඉඩකඩ ඇති බව හැඟී යාම අප තුළ භිය හෝ කාරුණ්‍ය ජනිත වීමට බලපානු ලැබේ යැයි සිතීම සාධාරණ වුව මෙම කරුණ කාරුණ්‍ය ජනිත වීමේ අනිවාර්යය වූත්, එකම වූත් පදනම වන බව පැවසීම නම් කිසිසේත් අනුමත කළ නොහැක.

කෙසේ වුව මෙම පර්යේෂණයෙහි කේන්ද්‍රීය එළැඹුම වෙනත් මාතෘකාවක් වන හෙයින් මෙම අදහස් පිළිබඳ දීර්ඝ සාකච්ඡාවක යෙදීමට තරම් මෙය අවස්ථාවෙක් නො වේ. ශෝකෝත්පාදකයෙහි අරමුණත්, අපේක්ෂාවත් වන භාව විශෝධන තත්ත්වය, එහි ස්වභාවය සහ මෙම තත්ත්වය ජනිත කිරීමේ නිත්‍ය වූත් අත්‍යවශ්‍ය වූත් අංග පිළිබඳ (භිය, කාරුණ්‍ය යන භාව) පැහැදිලි හා නිරවුල් අවබෝධයක් ඇතිකර ගැනීම මෙතැන වන මූලික ම අභිප්‍රාය වන්නේ ය. මෙම සටහන ඒ සඳහා ප්‍රමාණවත් යැයි සිතමු.

නාට්‍ය රචනාවක ආකෘතිය

නාට්‍ය රචනාවක ආකෘතිකමය පාර්ශ්වය යන්නෙන් අදහස් කරන්නේ කුමක් ද? යන ගැටලුවට පිළිතුරු සපයා ගැනීමට මත්තෙන් යම් නාට්‍ය රචනාවක 'කථා වින්‍යාසය' යන්නෙන් අදහස් වන්නේ කුමක් ද යන්න පැහැදිලි කරගත යුතු ය.

අපරදිග හා පෙරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් සම්බන්ධයෙන් ප්‍රාථමිකම නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්ද්වය පිළිවෙළින් ග්‍රීක හා සංස්කෘත නාට්‍යය කලාවන් සම්බන්ධයෙන් වූ විචාර ප්‍රවාද විසින් අනුමත කරන ඒ ඒ සම්ප්‍රදායට අයත් නාට්‍යයන්හි අංග හා ප්‍රත්‍යාංග පිළිබඳ ව විග්‍රහ කරන තැන්වල කථා වින්‍යාසය (Plot) මූලික කොට සැලකිණ.

''සිද්ධි ගැළපීමේ අනුපිළිවෙළ කථා වින්‍යාසයයි''[18] යනුවෙන් කථා වින්‍යාසය යනු කුමක් ද යන පැනයට පිළිතුරු සපයන ඇරිස්ටෝටල්, නාට්‍යයක කථා වින්‍යාසයෙහි වැදගත්කම පිළිබඳව ඒකාන්ත ස්ථාවරත්වයක් අනුගමනය කළේය. මිනිසා හෝ ඔහුගේ ගති ස්වභාවයන් පිළිබඳ යොමු නොවී ඔහුගේ ක්‍රියාකාරිත්වය අනුකරණය කිරීම ශෝකෝත්පාදකයට උචිත කාර්යභාරය වන නිසා චරිත නිරූපණය හෝ වෙනයම් ඕනෑම කාර්යයක් අභිභවා කථා වින්‍යාසය ම ප්‍රමුඛ විය යුතුය යන මතය හේතු දක්වමින් තහවුරු කළේ ය.[19] **කාව්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි** සිය මතය පළ කරන ඇරිස්ටෝටල් මෙසේ පවසයි.

> ''මේ සවැදෑරුමේ අංග අතුරින් සිද්ධි ගැළපීමේ පිළිවෙළ හෙවත් කථා වින්‍යාසය ප්‍රමුඛස්ථානය ගනී. මක් නිසා ද යත් ශෝකෝත්පාදකය වූ කලී මිනිසා පිළිබඳ ව නොව මිනිසාගේ ක්‍රියාවන්ගේ ද, ජීවිතයේ ද, එසේම මිනිසාගේ ප්‍රීතිජනක හා ශෝකජනක අවස්ථාවන්ගේ ද අනුකරණයක් වන හෙයිනි.''[20]

මෙම කාරණාව සම්බන්ධයෙන් භරත ඇරිස්ටෝටල් තරම්ම දැඩි ස්වරූපයක් අනුගමනය නොකළ ද කථා වින්‍යාසය අවශ්‍යයෙන් ම නාට්‍ය රචනයක මුඛ්‍යම ලක්ෂණයක් බව නම් පිළිගත්තේ ය. හෙතෙම එය මෙසේ පැහැදිලි කරයි. ''කථා වින්‍යාසය නම් නාට්‍යයේ ශරීරයයි''[21] යනුවෙනි. මෙසේ කථා වින්‍යාසය පිළිබඳ ව අර්ථ විවරණ සපයන භරත පසුව එහි ස්වභාවය පැහැදිලි කරයි. **බීජ, බිංදු, පතාක, ප්‍රකරි හා කාර්ය**[22] ලෙස භරත දකින කතා වින්‍යාසයෙහි මූලික ස්වභාවය භරතගේ පසුකාලීන විචාරකයෙකු වූ ධනංජය පඬිතුමා විසින් එහි ගොඩනැංවීමේ රටාව පිළිබඳ විධිමත් විග්‍රහයක් ඉදිරිපත් කරයි.

කථා නායකයා සහ නායිකාව ඔවුනොවුන් වෙත අරමුණු හෙළිදරව් කර ගැනීම නම් වන **ආරම්භක** අවස්ථාවත්, එතැන් පටන් එකිනෙකා දිනාගැනීම සඳහා කඩිමුඩියේ දරන උත්සාහය ක්‍රියාත්මක කෙරෙන **යත්න** අවස්ථාවත්, එකී උත්සාහය ව්‍යර්ථ වූ විට වඩා සැලසුම් සහගත ව අරමුණු වෙත එළැඹීම සිදුවන හා ඊට ප්‍රති - නායක හෝ නායිකා

හෝ චරිත විසින් අනිවාර්යය බාධක එල්ල වන **ප්‍රාප්ත්‍යාශා** අවස්ථාව හා පසුව බාධක ක්‍රමයෙන් මගහැරී යන **නියතාප්ති** අවස්ථාවත් අන්තයේ සියලු බාධක බිඳ දෙදෙනාගේ එකතුවීම සිදුවන **ඵලාගම** අවස්ථාවත් ලෙස ඔහු එය ප්‍රභේද කොට දක්වයි.[23]

ඉහත දෙපාර්ශ්වය විසින් ම කථා වින්‍යාසයකින් අපේක්ෂා කළ මූලික ගුණයන් නම් පරිසමාප්තිය, පරිපූර්ණත්වය, ඒකීය භාවය පිළිබඳ කරුණු ය. ඕනෑම කතා වින්‍යාසයක් නිශ්චිත ආරම්භයකින් යුක්ත විය යුතු අතර මධ්‍ය අවස්ථාවකට පැමිණ නිශ්චිත අවසානයකින් අවසන් විය යුතු ය. මේවා ඕනෑම කථා වින්‍යාසයක් සම්බන්ධයෙන් වලංගු පොදු කරුණු ය.

නූතන බටහිර විචාරකයින් විසින් කථා වින්‍යාසයක් සකස් විය යුතු පිළිවෙළ ආකාර 05ක් යටතේ හඳුනාගෙන ඇත. ඇරිස්ටෝටල්ගේ පැරණි විග්‍රහයන් මත පදනම් වෙමින් ඉදිරිපත් වන කථා වින්‍යාසයක මෙම අවස්ථාවන් නම් ආරම්භක සිද්ධිය, ක්‍රියාකාරිත්ව ආරෝහණය, උච්චාවස්ථාව, නිරාකරණය සහ සමාප්තිය[24] නම් වන්නේ ය. අප සිහි තබාගත යුතු වැදගත්ම කාරණාව නම් 'සිද්ධි ගැළපීම්' අවස්ථාවන් සේ මේ දී ඇති උපදෙස් යම් නිශ්චිත පැහැදිලි ආස්ථානයක සිට ඕනෑම අවස්ථාවක උල්ලංඝනය කළ හැකි බවයි. එනම් සිද්ධි ගැළපීමේ පිළිවෙළ මීට වඩා වෙනස් ස්වරූප ගත හැකි බවයි. බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ **හුණුවටයේ කතාව** හෝ බෙකට්ගේ **ගොඩෝ එනකං** නාට්‍යවල වින්‍යාස උදාහරණ ලෙස ඉදිරිපත් කළ හැක.

කෙසේ වුව නාට්‍ය රචකයා ස්වකීය අරමුණ ඉෂ්ට කර ගැනීමේ අපේක්ෂාවෙන් කථාන්දරයක වන සිද්ධි මාලාව සිය අභිමතය පරිදි ගළපා සකස් කර ගැනීමේ ප්‍රතිඵලය නම් කථා වින්‍යාසය යයි යනුවෙන් මෙය පැහැදිලි කරගත හැක.[25] මේ අනුව කථා වින්‍යාසයක වන, එකිනෙක ගැළපීමට අපේක්ෂිත සිද්ධි සමුදාය ගළපා ඉදිරිපත් කරන රටාව, ආකාරය, නැතහොත් මෙම සිදුවීම් පෙළ ඉදිරිපත් කරන ක්‍රමවේදය එහි ආකෘතිමය පාර්ශ්වය ලෙස හඳුනාගත හැක. එනම් රචකයාගේ අපේක්ෂිත අරමුණ ප්‍රකට කර ගැනීමට අවශ්‍ය පරිදි නාට්‍යමය රචනාවේ අමුද්‍රව්‍ය එක් සංගත භාවයකට සංවිධානය කර ගැනීමේ ක්‍රමවේදය වන බවයි.[26]

විශ්ව නාට්‍ය කලාව දෙස පොදුවේ බලන විට නාට්‍යය රචනාවක වන සිද්ධි සමුදාය ඉදිරිපත් වන පිළිවෙළ, රටාව නැතහොත් ආකෘතිය, ප්‍රධාන ආකාර 03ක් යටතේ හඳුනාගත හැක. එනම් ක්ලයිමැටික් (Climatic), එපිසොඩික් (Episodic), සහ සිටුඑෂනල් (Situational) යන ත්‍රිවිධාකාර රටාවන් ය.[27]

ක්ලයිමැක්ටික් ආකෘතිය

මෙම නාට්‍යමය ආකෘතිය විශේෂයෙන් ම බටහිර සම්භාව්‍ය නාට්‍ය රචනාවන්හි මුල් වරට හඳුනාගත හැකි ය.[28] අතීත ග්‍රීක ශෝකෝත්පාදක රචනාව, ස්වකීය ආවේණික විශිෂ්ට ශිල්පීය කෞශල්‍යයෙන් අනූන ව සාපේක්ෂ ව එකිනෙකාගෙන් වෙනස් ව ගොඩනැංවූ, විශිෂ්ට නාට්‍ය රචක ත්‍රිමූර්තියේ දෙවැනි නියෝජිතයා වන සොෆොක්ලීස් සිය රචනාවන් සම්පාදනයේ දී මෙම ආකෘතිය විෂයෙහි විශේෂ නැඹුරුවක් පෙන්නුම් කළේය. ඔහුගේ ඊඩිපස්, ඇන්ටිගනී, ෆිලොක්ටිටීස් වැනි රචනාවන් මෙම ආකෘතිය සම්බන්ධයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි **පරමාදර්ශී** නිදසුන් ය. ලිඛිත ව සපයාගත හැකි සාක්ෂ්‍ය අනුව තහවුරු කළහොත් මෙම ආකෘතිය මුල්වරට හඳුන්වාදීමේ ගෞරවය හිමිවන්නේ සොෆොක්ලීස්ට ය.

සම්භාවනාවට පත් බටහිර යථාර්ථවාදී (Realism) නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට ප්‍රවේශය සැපයූ හෙන්රික් ඉබ්සන්, ඇන්ටන් චෙකොෆ් ආදී වූ නාට්‍ය රචකයින් මෙම නාට්‍යමය ආකෘතිය අනුගමනය කළ නූතන කතුවරුන් ය. මෙම ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය අනුගමනය කරමින් ඉබ්සන් රචනා කළ නාට්‍ය අතර '**අවතාර**' (Gost) හා '**බෝනික්කි ගෙදර**' (A Doll's House) යන නාට්‍ය ප්‍රමුඛ වේ.

එමෙන් ම ඇන්ටන් චෙකොෆ් තමන් විසින් '**චෙරිවත්ත**' (The Chery Orchard) ලෙස නම් කළ චෙකොෆ්ගේ රචනාවන්හි අග්‍රඵලය ලෙස විචාරකයින් විසින් පිළිගනු ලබන නාට්‍ය රචනාවේ දී සිද්ධි ගොඩනැංවීම සඳහා භාවිත කළේ ද මෙම ක්ලයිමැටික් ආකෘතියයි.

මෙම නාට්‍යමය ආකෘතියේ ලක්ෂණ, ස්වභාවය සහ සිද්ධිදාමය දිගහැරෙන රටාව පිළිබඳ විමසන විට දක්නට ලැබෙන සුවිශේෂ ම ලක්ෂණය නම් 'කාලය' නමැති සාධකය රේඛීය ව ගමන් කිරීමයි.[29]

එනම්, ආරම්භක සිද්ධිය සමග ඇරඹෙන නාට්‍යමය ක්‍රියාදාමය ක්‍රියාකාරී ව විකාශනය කිරීමේ දී කාලය අවසන් අවස්ථාව වෙත ඍජුව රේඛීය ව ගමන් කරනවා විනා ආපසු හැරවීමක් හෝ අවසානයේ අපේක්ෂිත කේන්ද්‍රීය එළඹුමෙන් අවශේෂ ප්‍රවේශ වෙත හෝ ගමන් නොකරයි. එමෙන් ම සිදුවීම් පෙළ අනාවරණය කර ගැනීම සඳහා උපයෝගී කාල පරාසය ඉතා සීමිත එකකි.[30] විදේශගත ව සිට ඔස්වල්ඩ්ගේ ආපසු පැමිණීමෙන් ගතවන එක් දිනක සන්ධ්‍යා භාගයේ ඇරඹෙන **'අවතාර'** නාට්‍යය ඇල්වින් මහතාගේ නමින් පවත්වාගෙන යනු ලබන අනාථ නිවෙස ගිනිබත් කොට අනාවරණය විය යුතු සියල්ල අනාවරණය කොට 'ඔස්වල්ඩ්' පිළිබඳ ඇල්වින් මහත්මියගේ තීරණාත්මක තීන්දුවෙන් පසු, පසු දින අලුයම හිරු උදාවත් සමග අවසන් කෙරේ.

පාදයේ වූ දරුණු තුවාලයකින් දුක්විඳිමින් ලෙම්නෝස් දූපතෙහි තනි වූ ෆිලොක්ටීටීස් අත වූ හෙරක්ලීස්ට අයත් දුන්න සොරා ගැනීමට නෙයොප්ටොලමාස් මාර්ගයෙන් උපක්‍රම යොදන ඔඩිසියස් දූපතට පැමිණ ගතවන පළමු දින රාත්‍රිය එළැඹීමට ද මත්තෙන් සියල්ල සිදු වී හමාර කෙරේ.

මෙතැන දී සිදුවීම් පෙළ එකිනෙක හා සම්බන්ධ වන්නේ අවශ්‍යයෙන් ම හේතුඵල තර්කයකට අනුකූලව ය. ඒ අනුව මෙම ආකෘතියෙහි හඳුනාගත හැකි ලක්ෂණයක් නම් එක් මූලික ධාරණාවක්, ගැටලුවක් ක්‍රමික ව එක් එක් අංක හෝ උපාඛ්‍යානයන් අවසන වර්ධනීය අවධින් සහිත ව ගමන් කර ක්ෂණික වූ පූර්ණ විසඳුමකින් කෙලවර වීම ය.[31]

ස්වභාවයෙන් ම මෙම ආකෘතිය යටතේ ගොඩනැංවූ පෙළක් වෙත සාවධාන වූ විට ප්‍රේක්ෂක මනස ද කේන්ද්‍රීය මාර්ගයෙහි ම අනන්තය තෙක් ම ගමන් කරයි. මෙම තත්ත්වය මෙම ආකෘතිය සෙසු නාට්‍ය අකෘතීන්ගෙන් වෙනස් කරන සුවිශේෂ ම ලක්ෂණයයි. එමෙන් ම මෙම ආකෘතියට යටත් ව ප්‍රතිනිර්මාණය කෙරෙන අවස්ථා සහ සිද්ධි ක්‍රියාත්මක කෙරෙන චරිත ක්‍රියාකාරීත්වය මූලික අභිප්‍රායට යටත් ව සීමා කෙරේ.[32] උදාහරණ ලෙස ලායුස්ගේ මිනීමරුවා සෙවීමට දරන උත්සාහය තීව්‍ර නොකරන කිසිවක් ඊඩිපස් නාට්‍යයෙහි ඊඩිපස් හෝ වෙනත් කිසිදු පාත්‍රයෙක් හෝ විසින් සිදු නොකරයි.

එපිසොඩික් ආකෘතිය

මෙම නාට්‍ය ආකෘතිය මධ්‍යකාලීන නාට්‍ය රචනාවන් තුළ හඳුනාගත හැක. එමෙන් ම මහාකවි විලියම් ෂේක්ෂ්පියර්, එඩ්වඩ් බොන්ඩ් ආදී රචකයෝ සිය ඇතැම් රචනාවන් මෙම ආකෘතියට අනුව ගොඩනැංවූහ.[33] සම්මත සාම්ප්‍රදායික ප්‍රධාන ධාරාවට වෙනස් ව යමින් ප්‍රති-නාටකීය (Anti-theatrical) ලක්ෂණ සහි ව ස්වකීය නාට්‍ය රචනා කලාව ගොඩනැංවූ අභියෝගාත්මක දේශපාලනික නාට්‍යකරුවා වන බර්ටෝල් බ්‍රෙෂ්ට් වනාහි මෙම ආකෘතිය වර්ධනය කළ ප්‍රමුඛ නාට්‍යකරුවා ය.

ක්ලයිමැටික් ආකෘතියේ දී මෙන් මෙම ආකෘතියේ දී කාලය රේඛීය ව ගමන් නො කරයි. මූලික ධාරණාවට අවශේෂ අවස්ථා හා සිද්ධි ගොඩනැංවීමේ අවකාශ මෙම ආකෘතිය සතුව ඇත. එනම් කථාංග සහිත ව කතා වින්‍යාසය සකස් කර ගැනීමයි. උදාහරණ ලෙස ෂේක්ෂ්පියර් **හැම්ලට්** නාට්‍යයේ කථා වස්තුව ගොඩනැංවීමේ දී හැම්ලට්ගේ මූලික අභිප්‍රාය පිළිබඳ තත්ත්වය වර්ධනය කිරීම සඳහා ඍජුව දායක නොවන යහපත් හැසිරීම් පිළිබඳ පොලෝනියස් විසින් ලෙයාර්ටස්ට උපදෙස් දෙන අවස්ථාව ඉදිරිපත් කළ හැක.

එමෙන් ම මෙම ආකෘතිය භාවිතයට ගැනීමේ දී චරිත ප්‍රබල ලෙස සීමා කිරීම් අවශ්‍ය නැත.[34] සිද්ධි සඳහා ගතවන කාලය පුළුල් පරාසයකින් යුක්තව ආවරණය කෙරෙන අතර අවකාශ ගණනක අවස්ථා ගණනක් පිළිබඳ සිදුවීම් අනාවරණය කෙරේ.[35] අවතාරය මුල් වරට දර්ශනය වීමෙන් ඇරඹෙන **හැම්ලට්** නාට්‍යයේ සිද්ධිදාමය වර්ෂ කිහිපයක් පුරා පැතිරෙන අතර අවකාශ ගණනක දීර්ඝ කාලයක් තුළ සිදුවන සිදුවීම් අඩංගු කොටගනී.

මෙම නාට්‍යයමය ආකෘතියෙහි ස්වභාවය වටහා ගැනීමට යෝග්‍යතම ප්‍රවේශය ලෙස බ්‍රෙෂ්ට්ගේ **හුණුවටයේ කතාව** අධ්‍යයනය කිරීම ප්‍රයෝජනවත් වේ. **හුණුවටයේ කතාවෙහි** බ්‍රෙෂ්ට් ක්‍රමිකව වර්ධනය කෙරෙන එක් මූලික ධාරණාවක් වෙනුවට එකිනෙකට අසම්බන්ධිත කතාංග තුනක් ඉදිරිපත් කෙරේ. එක් නිශ්චිත ගොවිබිමක අයිතිය පිළිබඳව සෝවියට් ගොවීන් පිරිසක් අතර තරග විමසුමක් නාට්‍ය ආරම්භයේ ඉදිරිපත් කෙරේ. අදාළ තීන්දුව පිළිබඳ

ඡන්ද විමසුමට පෙර ඔවුහු ගෘෂා (දරුවා රැකබලා ගත් මව) සහ මයිකල් නම් කුඩා දරුවකු පිළිබඳ කතාව ඉදිරිපත් කරති. අනතුරුව දක්වෙන්නේ සෙබළුන් විසින් විනිශ්චය තනතුර සඳහා පත් කළ අසඩක් පිළිබඳ කතාන්දරය යි. බ්‍රෙෂ්ට් මේ සියල්ල එකිනෙක සම්බන්ධ කරන්නේ හුණුවටයක තබා අයිතිකරුවන් දෙදෙනාට එකිනෙකා පරයා දරුවා දිනාගන්නා ලෙස ආරාධනා කොට, අසඩක් දෙන දරුවාගේ අයිතිය පිළිබඳ නඩු තීන්දුවත් සමගය. අසඩක් දරුවා රැ කබලා ගත් මවට, (ගෘෂාට) දරුවා පිළිබඳ ඇගේ මෘදු සැලකිල්ල පිළිබඳ සලකා, අයත් විය යුතු බව තීරණය කරයි. නාට්‍යයේ සදාචාරාත්මක ප්‍රවේශය ඉදිරිපත් කෙරෙන්නේ මෙම සිදුවීමත් සමග ය. එනම් දරුවාත්, ගොවි බිමත් වඩා සුදුස්සාට උරුම විය යුතු බවයි.

සිටුළුෂනල් ආකෘතිය

අසම්මතවාදී නාට්‍ය රචකයින් විශේෂයෙන්ම සැමුවෙල් බෙකට්, ඉයුජින් අයනෙස්කෝ ආදීන්ගේ නාට්‍ය රචනාවන්හි මෙම ආකෘතිය හඳුනාගත හැක.

මෙම ආකෘතියේ දී කතා වින්‍යාසයක් එනම් ක්‍රමිකව පෙළගැස්වූ සිද්ධි පෙළක විකාශනයක් හෝ වර්ධනයක් හෝ ඉදිරිපත් නො කෙරේ.[36] ඒ වෙනුවට යම්කිසි 'අවස්ථාවක්' ප්‍රතිනිර්මාණය කෙරේ. උදාහරණ ලෙස **ගොඩෝ එනකල් (Waiting for godot)** නාට්‍යයෙහි පුද්ගලයන් දෙදෙනෙකු කිසිදින නොආ සහ නොඑන පුද්ගලයකුගේ පැමිණීම අපේක්ෂාවෙන් කාලය ගත කිරීම පෙන්වා දිය හැකි ය.

නාට්‍ය ශිල්පියා, ආරම්භක අවස්ථාවෙන් සිදුවීම් හෙළිදරව් කර ආතතිය වර්ධනය කර නැවත මුල් අවස්ථාවට පැමිණ කෙළවර කරයි. කාලය ගත වුවත් සිදුවීම එක තැනමය. මෙය චක්‍රාකාරයෙන් සිදුවන බවක් පෙන්නුම් කෙරේ.

මෙම ආකෘතිය යටතේ මේ ආකාරයෙන් ගොඩනංවන 'අවස්ථාව'තුළ මිනිස් ජීවිතයේ මූලික ස්වභාවයන් හඟවන තානයන් හඳුනාගත හැක. උදාහරණ ලෙස දහවල, රාත්‍රිය, පිපාසය, කුසගින්න ආදී ලෙස.[37] මෙතැන දක්නට ලැබෙන මූලික ලක්ෂණයක් නම්

මෙම 'අවස්ථාව' කාලය ගතවීමෙන් නොවෙනස් ව චක්‍රාකාරයෙන් ගමන් කිරීමයි.[38]

විග්‍රහය, සමාලෝචනය සහ නිගමන

ඉහතින් හඳුනාගත් පරිදි මෙම ක්ලයිමැටික් ආකෘතියට යටත් ව ගොඩනංවන නාට්‍ය රචනාවක පවත්නා සුවිශේෂ ම ලක්ෂණය වන්නේ සිද්ධි සම්බන්ධයෙන් වන සමස්තයේ ඒකීයභාවයයි. එනම් සිදුවීම් හා අවස්ථා මූලික ප්‍රස්තුතයට අදාළ නොවී කඩින් කඩ බෙදී යාම් සහිතව ගොඩනගා නොමැත. මින් අප අදහස් කරන්නේ මෙම ආකෘතිය භාවිතයේ දී රචකයා තමන් විසින් ඉෂ්ටාර්ථ, තේමාව ඉස්මතු කිරීම සඳහා කතා වින්‍යාසයේ දී භාවිත කරන සෑම සිදුවීමක් ම මගින් ඊට අනිවාර්ය උත්තේජන සපයන බවයි.

එසේ වූ විට නාට්‍යයේ සිද්ධි දාමය විසින් මතු කරන ප්‍රේක්ෂක ආතතිය අතිශයින් ම ප්‍රබල වේ. එකී ප්‍රබලතාව වැඩි වීම හා එහි කෙළවර ප්‍රේක්ෂක මනස රචකයාට අවශ්‍ය අවසාන සුපැහැදිලි නිශ්චිත ප්‍රතිඵලයක් වෙත දැඩිව යොමු කරවීමට හැක. අතුරු කතා මාලා සහිත වින්‍යාසයක් මගින් මෙම ක්‍රියාදාමය සිදු කළ නොහැක. සිදුකළ හැකි වුවත් එය එතරම්ම ප්‍රබල විය නො හැකි ය. එනම් ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය මත ගොඩනංවන කතා වින්‍යාසය වනාහි ප්‍රේක්ෂක මනස රචකයා ඔහුට අවශ්‍ය නිශ්චිත එල්ලය වෙත යොමු කරවන අදෘශ්‍යමාන හස්තයකට සමාන කොට දැක්විය හැකිය.

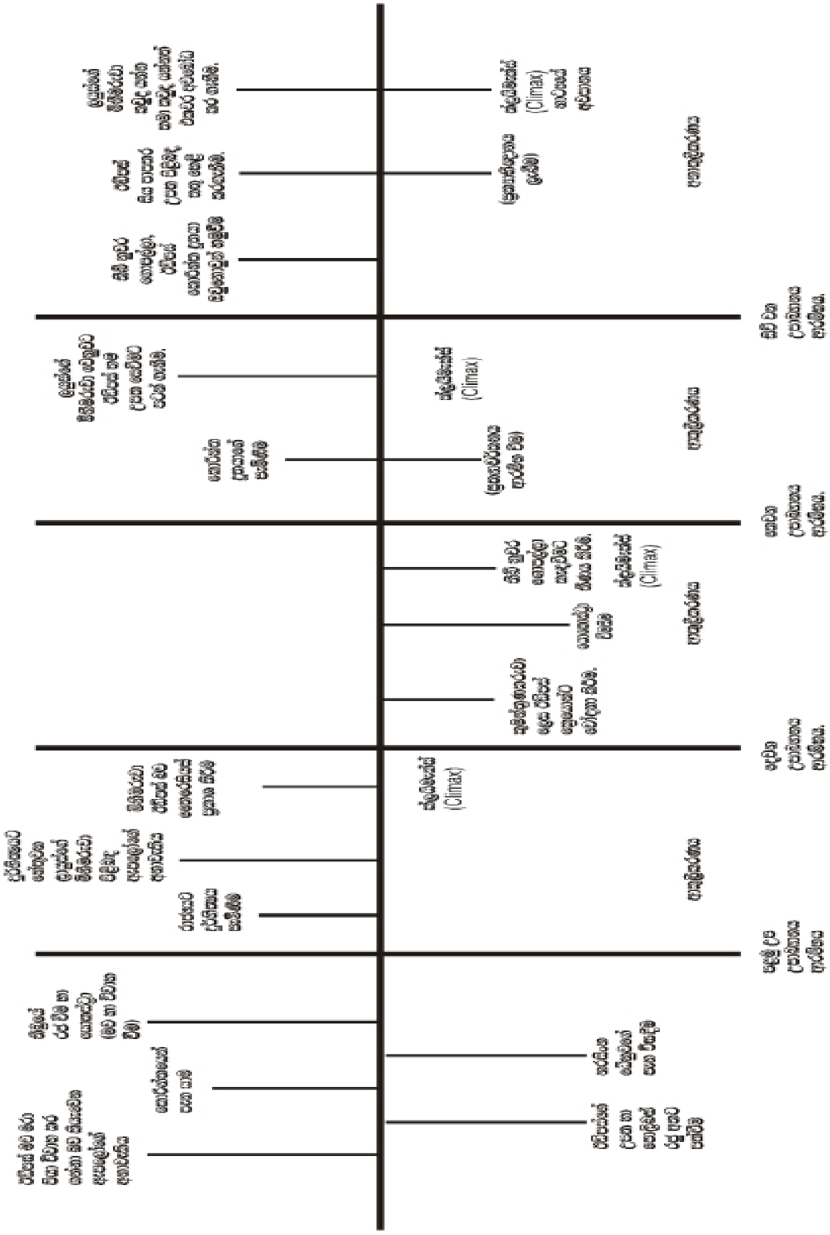
බරපතල කාර්ය සාධනයක්[39] සහිත සංකීර්ණ කතා වින්‍යාසයක් පිළිවෙළින් ප්‍රත්‍යාවර්තනය (Reversal) වී අනතුරුව ඇති කෙරෙන ප්‍රත්‍යාභිඥානයට (Recognition) පසු ප්‍රේක්ෂක මනස අපේක්ෂිත භාව විශෝධන තත්ත්වයකට පත් කොට සමනය කිරීමේ ශක්‍යතාවක් පවතින බව ඇරිස්ටෝටල් ප්‍රකාශ කරයි. සත්‍ය වශයෙන්ම බරපතල කාර්ය සාධනයක් තිබුණා වුව ද එපමණින්ම ඊට භාව විශෝධන තත්ත්වයක් සිද්ධ කළ හැකිද? මෙතැනදී ඉදිරිපත් වන අපගේ අදහස වන්නේ **එකී බරපතල කාර්ය සාධනය ප්‍රේක්ෂක නැතහොත් නැරඹුම් මනසට කරනු ලබන අඛණ්ඩ නොහොත් නොගිලිහෙන ආතතිය විසින් අවසානයේ, මෙම භාව විශෝධන තත්ත්වය සිද්ධ කෙරෙන බවය.** හේතුව කෘතිය අතරමැද, උදාහරණ වශයෙන් උපාඛ්‍යානයක්

අතරතුර හෝ අවසන හෝ ප්‍රේක්ෂක මනසක මූලික එල්ලය වෙනත් දිශානතියක් හෝ දිශානතීන් වෙත යොමු වුව හොත් ප්‍රේක්ෂක මනස අනිවාර්යයෙන්ම නැවත මූලික දහරාවට ප්‍රවිෂ්ට වන්නේ තරමක් විවේකීවය. ඉන් ඇති කරන ප්‍රතිඵලය කෘතිය රස විඳීම අවසානයේ සිද්ධ කෙරෙන ප්‍රේක්ෂක මනස භුක්ති විඳින උත්කෘෂ්ට භාව විශෝධනය ගොඩනංවන අනිවාර්යය අවශ්‍යතාව ලෙස පිළිගැනෙන කාරුණ්‍ය සහ භිය යන ද්වි භාවයන්ගේ තීව්‍ර භාවය සැහැල්ලු වී තිබීමය.

පඨිතය හෝ රංගය (විශේෂයෙන්ම රංගය) හෝ සමග ඒකාත්ම වන ප්‍රේක්ෂක මනස නියත යථාර්ථය අවබෝධ කොට ගන්නේ භිය සහ කාරුණ්‍ය නම් වන භාවයන් (පොදුවේ සමස්ත මානව ප්‍රජාවම සම්බන්ධයෙන්) දැනී තීව්‍ර කෙරෙන විටෙකදී ය. එම නිසා ප්‍රේක්ෂකයාත් ඔහුගේ වින්දනීය මනසත් රචකයාගේ පරම අපේක්ෂාව සහිත සුවිශේෂ වූ වින්දන ක්ෂේත්‍රය වෙත එක එල්ලේ තීව්‍රතාවකින් අත්නොහළ රසයකින් ගෙන ගොස් තැබීමට නම් එකී තත්ත්වය සිද්ධ කිරීමට අනිවාර්යයෙන්ම අත්‍යවශ්‍ය අංගය වන ආකෘතිය අතිශය වැදගත් ය.

යම් නිශ්චිත කාල රාමුවක් තුළ කුළුගැන්වුණු අඛණ්ඩ, **භාවයන්** සමගින් ඊඩිපස් හෝ ඇන්ටිගනි හෝ ෆිලොක්ටිටීස් හෝ භුක්ති විඳින අත්දැකීම් සමුදායේ කටුකබව එක් එක් උපාඛ්‍යානය අවසානයේ තව තවත් තීව්‍ර කිරීම විසින් මිස ඔවුන් පිළිබඳව අසීමිත කාරුණ්‍යයක් හා ඒ ආශ්‍රයෙන් ගොඩනැගෙන සමස්ත මානව ප්‍රජාවම එනම්, ඔවුන්ගේ අධ්‍යාත්මයන් හා ඒවායේ ශක්‍යතා සම්බන්ධයෙන් ගැඹුරු සංවේදනාවකුත් අප තුළ ඇති නො වේ.

ඊඩිපස් රජ නාට්‍යයේ භාවිත වන ක්ලයිමැක්ටික් ආකෘතිය
(Climactic Structure)



ඉහත රූප සටහන අනුව **ඊඩිපස්** නාට්‍යයේ කථා වින්‍යාසයෙහි දිග හැරුම එහි කේන්ද්‍රීය මූලික තේමාව වෙත එනම්, මිනිසෙකු තමන් විශ්වාස කරන තම හර්ද සාක්ෂ්‍යයට අනුව උතුම් යයි සලකන අරමුණක් සම්බන්ධයෙන් කළ අපරිමිත කැප කිරීම්, අවසන එහිම ප්‍රතිඵලයක් ලෙස අපේක්ෂිත අරමුණ සඵල කරගන්නවා වෙනුවට තමන් පිළිබඳවම තක්සේරුවක් ලබාගැනීම වූ කලි, අවශ්‍යයෙන් ම ප්‍රත්‍යාභිඥානය ලැබීමකි. මෙම වචනය ඇරිස්ටෝටල් **කාව්‍ය ශාස්ත්‍ර** ***(Poetics)*** කෘතියේ නොදන්නා බවේ සිට දන්නා බවට පැමිණීම නැතහොත් අඥානභාවයේ සිට ඥානභාවයට පැමිණීම යනු වශයෙන් විග්‍රහ කොට ඇත.[40] එකී විග්‍රහය ඍජුවම ඊඩිපස් ඔහුගේ පාපතර උපත පිළිබඳ හොඳින් සවිඥානික වීම හාම බැඳී පවතී. මේ වූ කලි එක්තරා ක්‍රියාදාම හෙළිදරව්වකි. එහෙත් ප්‍රත්‍යාභිඥානය වනාහි අන්තයේ දෘශ්‍යමාන, රහසක් සේ පෙනෙන යමක් හෝ නැතහොත් නොදන්නා තොරතුරක් හෙළිදරව් කරගන්නවා යන තත්ත්වයන්ගෙන් බොහෝ සෙයින් ඔබ්බට යන්නක් බව අපගේ විශ්වාසයයි. පෘථග්ජන මානසිකත්වයක් ඇති අප කවුරුත් පාහේ, ස්වභාව ධර්මය විසින්ම පමණක් නියාමන සපයා ඇති පෘථග්ජන මනසට දැනෙන, පෙනෙන දෙයින් ඔබ්බට ගිය විශ්වීය වූ පොදු මනුෂ්‍යයා විෂයෙහි බලපවත්වන ධර්මතාවන් පෘථග්ජන මනස වටහා ගන්නා නැතහොත් ඊට වටහාගත හැකි බොහෝ දේ මිථ්‍යාවට (තමා පිළිබඳ වුව) වඩාත් සමීපය.

ස්වභාව ධර්මය විසින් අප විෂයෙහි බල පවත්වන නියාමන ධර්මයන් පෘථග්ජන මනසට හසුකර ගත හැක්කේ ඉතා අල්ප වශයෙනි. සත්‍ය වශයෙන්ම එය මනසට සිදු කළ නොහැකි තරම් ය. ගැඹුරු සාරගර්භ මනුෂ්‍ය සබඳතා ඒවායේ අගය, පුළුල් අර්ථයකින් ගෙන දෛවය පිළිබඳ අදහස වුව වටහාගන්නට තරම් හෝ ශක්තියක් යමෙකුට යම් මොහොතක අත් වේ නම් එය ප්‍රත්‍යාභිඥානය ලෙස කිසිදු පැකිළීමකින් තොරව එක හෙළා ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. එහෙත් අප මතක තබා ගතයුත්තේ එවන් ඥාන ගවේෂණයක් මනුෂ්‍ය අධ්‍යාත්මයකට අත්වන්නේ බොහෝ විට අභාග්‍යයක් හිමි වීමත්, නිෂ්ඵලත්වයක් පෙනෙන විටකදීත්ය. ශෝකෝත්පාදකය සම්බන්ධයෙන් ඊට යෝග්‍යම වචනය නම් 'අසාධාරණ ව්‍යසනයක් සිද්ධ වීම'[41] යනුයි. එනම් නොසිදුව මනා පුද්ගලයෙකුට නොසිදුව

මනා ව්‍යසනයක් අත් වූ කල්හි වන බවයි. ඇරිස්ටෝටල් ශෝකෝත්පාදකයේ නායකයා හෝ නායිකාව මෙසේ අසාධාරණ ව්‍යසන භුක්ති විඳින විට කාරුණ්‍යත් භියත් මුසු හැඟීම් ජනිත වේ යැයි විශ්වාස කළේය. ඇන්ටිගනි, ක්‍රියෝන්, ෆිලොක්ටිටීස් හෝ ඊඩිපස් හෝ අසාධාරණ ව්‍යසන එක පිට එක අත්විඳිති. එමෙන් ම ඒවා එතරම් ම බරපතල යැයි අපට හැඟෙන්නේ ඒවා අප මනස තුළ දිග හැරෙන ස්වභාවයට අනුකූලවය. එනම්, එකී සිදුවීම් ආකෘතිගත කොට ඇති පිළිවෙළට අනුකූලව ය.

එමෙන්ම ඉබ්සන්, චෙකොෆ් ආදී රචකයින්ගේ විශිෂ්ට රචනා කෙරෙහි සොෆොක්ලීස්ගේ මෙම ක්ලයිමැටික් ආකෘතික ලක්ෂණ සෘජුවම බලපෑම් කළේ ය. **බෝනික්කි ගෙදර** *(A Doll's House)* නෝරා මෙන්ම **චෙරිවත්තහි** *(The Cherry Orchard)* හි ආන්යා ද බරපතල ක්‍රියාදාමයන්ට හා අභියෝගයන්ට මුහුණ දීම අවසානයේ මනා ඥානයන්ගෙන් අලුත් වූවෝ වෙති. **චෙරිවත්ත** නාට්‍ය ආන්යා විසින් කියන මෙම වචන දෙස බලන්න.

ආන්යාඃ ''අපි අලුත් චෙරි වත්තක් වවමු''[42]

චෙරිවත්ත නාට්‍යයේ ඉහත අවසානය මනසේ දරා රඟහලෙන් පිටව යන ප්‍රේක්ෂකයාගේ මනස ද සැබැවින් ම ආන්යාගේ තරම් ම පරිවර්තනීය වේ යයි අපට විශ්වාස කළ හැකිය. එනම් ලෝකය යනු කුමක්ද? එහි තමා කවරෙක්ද? මෙන්ම ලෝකය ජය ගැනීමට පුද්ගලයෙකු වශයෙන් අපට ඇති ශක්තිය කුමක්ද? යන්න හොඳින් අවබෝධ කොට ගත හැකි මට්ටමින් ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය විසින් කෘතිය එහි අවසානයට එන විට ප්‍රේක්ෂක මනස ස්වීය මෙහෙයුමකට යොමු කොට ඇත. එනම් යම් නිශ්චිත පැහැදිලි එල්ලයක් වෙත වින්දනීය මනස මෙහෙයවීම සම්බන්ධයෙන් උග්‍ර ශක්‍යතාවක් යථෝක්ත ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය *(Climatic Structure)* සතුව පවතින බව පැහැදිලි ය. ඉහත විග්‍රහයට අනුව අවසාන වශයෙන් අපගේ තර්කය එල්ල වන්නේ මෙම ක්ලයිමැටික් ආකෘතිය භාවිතය මගින් කලා කෘතියකට යම් නිශ්චිත ඓතිහාසික තත්ත්වයක් තුළ සිදුකිරීමට අවශ්‍ය සමාජමය හා පුද්ගල කාර්ය සාධනය ඉතා විශිෂ්ට පරිදි ජයග්‍රහණය කළ හැකි බවයි.

පාදක සටහන්:

1. සිරිවර්ධන, අයිලීන්, **පිලොක්ටීටීස්**, 2004, විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය, කොළඹ, පිටුව. ix
2. මාරසිංහ, වෝල්ටර්, **ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය**, 1995, කර්තෘ ප්‍රකාශන, පිටුව 87
3. එම, පිටුව 87
4. ගම්ලත්, සුචරිත, **බටහිර නාට්‍ය හා රංග කලාව**, 20...., එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පිටුව. 234
5. මාරසිංහ, වෝල්ටර්, **ග්‍රීක නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය**, 1995, කර්තෘ ප්‍රකාශන, පිටුව 89
6. එම, පිටුව 89
7. එම, පිටුව 90
8. Heath, Malcolm, **Aristotle Poetics,** 1996, Penguin Books, P. 10
9. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත**, 2001, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, පිටුව. 56.
10. එම, පිටුව 54
11. එම, පිටුව 52
12. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 2008, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පිටුව. 42
13. රත්නායක, ප්‍රියංකර, **සාහිත්‍ය විශේෂ කලාපය**, 2010, රාජ්‍ය සාහිත්‍ය අනුමණ්ඩලය, කොළඹ, පිටුව 487
14. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 2008, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පිටුව. 41
15. එම, පිටුව 44
16. එම, පිටුව 45
17. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත**, 2001, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, පිටුව. 61
18. Heath, Malcolm, **Aristotle Poetics,** 1996, Penguin Books, P. 11
19. Ibid, P. 12
20. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් කාව්‍ය ශාස්ත්‍රය**, 2008, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පිටුව. 41
21. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත**, 2001, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, පිටුව. 108
22. එම, පිටුව 109, 110
23. එම, පිටුව 108
24. Barranger, Milly.s, **THEATRE a wey of Seeing,** Fifth Edition, 2002, WADSWORTH, P. 132
25. පල්ලියගුරු, චන්ද්‍රසිරි, **යථාර්ථය සහ නිර්මාණය**, 2002, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, පිටුව. 76

26. Barranger, Milly.s, **THEATRE a wey of Seeing,** Fifth Edition, 2002, WADSWORTH, P. 132
27. Ibid, P. 132
28. Ibid, P. 132
29. සුනිල් විජේසිරිවර්ධන සමග සාකච්ඡාව, 2013.12.06
30. Barranger, Milly.s, **THEATRE a wey of Seeing,** Fifth Edition, 2002, WADSWORTH, P. 134
31. Ibid, P. 133
32. Ibid, P. 133
33. Ibid, P. 133
34. Ibid, P. 133
35. Ibid, P. 133, 136
36. Ibid, P. 137
37. Ibid, P. 139
38. Ibid, P. 139
39. Heath, Malcolm, **Aristotle Poetics,** 1996, Penguin Books, P. 18, 19
40. Ibid, P. 18, 19
41. සුරවීර, ඒ.වී., **ඇරිස්ටෝටල් සහ භරත**, 2001, සරසවි ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ,
42. Plays by Chekhov, Rupa.co, New Delhi, 2009, P 282