6

රූපවාහිනී මාධ්‍යය සහ ටෙලිනාට්‍ය රංගනය

මහාචාර්ය සේන නානායක්කාර

වෙසක් පොහොය දිනයේ කරන සැරසිලි සහිත පොල් අතු සෙවිලි කළ නිවසක් ඉදිරිපිට වෙසක් පහනක් ද පෙනෙන්නට තිබේ. නිවස තුළින් මිනිසෙක් (බේලිං) පැමිණ වම්පස බලා කෑගසමින් ඉදිරියට එයි.

බේලිං - ඒයි මොකක්ද උඹ ඔය කරන්නේ? වැටට එහෙම අත තියන්න එපා. උඹට කී වතාවක් කියල තියෙනව ද මගේ කොස් ගහ අල්ලල වැට ගහන්න එපා කියල?

ඔහු එද්දී වැට අයිනේ එය ගලවමින් සිටින මිනිසෙකු (සාපිං) රූප රාමුවෙහි පෙනේ.

සාපිං - උඹේ කොස්ගහ? කවද ඉඳල ද මේක උඹට වුණේ?

රණ්ඩුව ඇවිලෙයි. සාපිංගේ බිරිඳත්, බේලිංගේ බිරිඳගේ මවත් කලබලයෙන් එතැනට එති.

බේලිං - මගෙ කොස් ගහ තමයි. වැටට අත තියල තිබුණොත් බලාගෙනයි.

සාපිං - උඹ ඕනෑ එකක් කරපං මෙන්න මම වැට ගලෝනවා.

සාපිං වැට ගලවද්දී බේලිං ඔහුට පයින් ගසා ගෙට දුවගොස් පොල්ලක් රැගෙන එයි. කළබලය දරුණු වෙයි." [1]

මේ, ශ්‍රී ලංකාවට රූපවාහිනිය හඳුන්වාදුන් මුල් කාල පරිච්ඡේදයේ අපේ රටට ජාත්‍යන්තර ජයග්‍රහණයක් ලබාදෙන්නට හැකි වූ ඒකාංගික ටෙලි නාට්‍යයකින් උපුටාගත් මතක හිටින කොටසක්. ඒ, පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'කඩඉම' ටෙලි නාට්‍යයෙන්.

අද මෙය මා විසින් උපුටාගනු ලැබුවේ දෙවන වතාවට යි. පළමු වතාව නම් 1985 දෙසැම්බර් මස 'දිවයින' පුවත්පතට ලියූ ටෙලිනාටක විචාරයක් සඳහා ය. එවක කලාව පිළිබඳ බොහෝ උනන්දුව ඇති විද්‍යාර්ථියෙකු ලෙස 'කඩඉම' මා දුටු හැටි ලියන්නට මෙකී සංවාද උපයෝගී කොට ගැනිණි. එහෙත්, ඒ මෙතරම් නිවැරැදිව නොවේ. නමුත්, අද මම එය 'කඩඉම' මුද්‍රිත ග්‍රන්ථයෙන් පිටපත් කොට ගතිමි.

මෙහි ප්‍රවේශය සඳහා මේ සංවාද ඛණ්ඩය හෝ උපුටනය අදාළ වන්නේ කෙසේද? පළමුවෙන් මා එය පැහැදිලි කළ යුතු යි. මෙහි ප්‍රධාන භූමිකා නිරූපණවලට දායකත්වය දැක්වූ ශිල්පීන් දෙදෙනා ම අද වන විට අප අතර නැත. ඒ විවිධ කලා මාධ්‍යයන්හි මතක සටහන් අපට ඉතිරි කර ගිය එච්.ඒ. පෙරේරා හා ග්‍රැන්විල් රොද්‍රිගු යන සහෘදයින් ය. එච්.ඒ. 'බේලිං' ලෙසත්, ග්‍රැනා 'සාපිං' ලෙසත් එහි රඟපෑහ. (සාපිංගේ බිරිඳ ලෙස ලංකා රාජිණී ගුණසේකරත්, බේලිංගේ මව ලෙස දෙනවක හාමිනේත් රඟපෑවා ය). එහි දී එච්.ඒ. හා ග්‍රැන්විල් සැබැවින් ම බේලිං හා සාපිං වූ අයුරු අදත් අපේ මතකය තුළ ජීවමානව පවතී.

'තමන්ට කිසිදු අයිතියක් නැති පොළොවක වාසස්ථාන සාදාගෙන ජීවත්වන එකම පංති මට්ටමක මිනිසුන් දෙදෙනෙකි. ඔවුන්ගේ කඩඉම වෙන්කර ගැනීමේ දී ඉබේ පැළවුණු කොස් ගසක අයිතියක් පිළිබඳව ඔවුන් දෙදෙනා අතර ඇතිවන කලහයකින් එකෙකුගේ (බේලිංගේ) බිරිඳ මියයයි. එතැන් සිට බේලිං අනෙකා (සාපිං) කෙරෙහි ඇඩි වෛරයෙන් පසුවෙයි.

අවුරුදු පහක් සිර දඬුවම් විඳ ගමට පැමිණෙන සාපිංගෙන් පළිගැනීම සඳහා නිරන්තර සිතිවිල්ලෙන් පසුවන බේලිං එම පළිගැනීමේ චේතනාවේ හේතුවෙන් ම පියවරෙන් පියවර විනාශයට ළඟාවෙයි. වෛරය හේතුවෙන් මානසික වශයෙන් ද පීඩා විඳි මේ මිනිසුන් දෙදෙනාගේ දරුවෝ ද වෛරය නිසා ම පීඩා විඳිති. මෙම කතාව කෙළවර වන්නේ එකෙකුගේ සිත තුළ අනෙකා කෙරෙහි කාරුණික සිතුවිල්ලක් සහ සිදුවූ විනාශය පිළිබඳව පසුතැවිල්ලක් ඇතිවුණු අවස්ථාවේ දී ය." [2]

ඒ වසරේදී ම බල්ගේරියාවේ පවත්වනු ලැබූ 'ස්වර්ණ මංජුසා' ජාත්‍යන්තර රූපවාහිනී නිර්මාණ උළෙලේ දී නව රූපවාහිනී සේවාවකින් ඉදිරිපත් කරන ලද විශිෂ්ට නිර්මාණයට පිදෙන විශේෂ සම්මානය 'කඩඉම' ට පිරිනැමුණි. සැබැවින්ම මෙය එවක අපට ආශ්චර්යවත් පුවතක් නොවුණේ, ඒ වන විටත් එකී නිර්මාණය අප හදවතින් හඳුනාගෙන සිටි බැවිනි.

අන්තර්ගතයට හා නිර්මාණයේ ආකෘතිකමය ස්වරූපයන්ට අනුරූප වන පරිදි ස්වකීය භූමිකාවන් නිරූපණයෙහි ලා ඔවුන් සතුව තිබූ නිර්මාණශීලීත්වයත්, අධ්‍යක්ෂවරයා සිය පරිකල්පනය තුළ ගොඩනැගූ සිද්ධිමය සම්බන්ධතාවන්හි එකමිතික සමෝධානයත් හේතු කොටගෙන මෙම විශිෂ්ට ජයග්‍රහණය 'කඩඉම'ට ලැබෙන්නට ඇතැයි යන්න අපගේ විශ්වාසය යි.

දෘශ්‍ය මාධ්‍ය තුළ රූපණය එතරම් ම ප්‍රබල ය. සාර්ථක නිරූපණ කාර්යයකින් තොරව එහි නිර්මාණ සඵලත්වයක් අපේක්ෂා කළ නොහැකි ය. චිත්‍රපටය, ටෙලිනාට්‍ය හෝ වේදිකා නාට්‍යය හෝ වෙනත් රංගන සම්බන්ධතාවක දී එකී ශිල්පීන් තුළ පවත්නා නිර්මාණශීලීත්වය මත එහි අර්ථ සිද්ධිය රඳා පවතී. නළු, රංගන ශිල්පී, රූපක, රූපණවේදී, රංගධර හෝ රංගවේදී යන නාමමාත්‍රයන් ඔවුන් විෂයයෙහි ලා විවිධ ස්වභාවයන්ට අනුකූලව භාවිත වේ.

රූපණයේ හෝ රඟපෑමේ මුල් ස්වරූපය කෙබන්දක් විය හැකි ද? එහි ඓතිහාසික ක්‍රම විකාශය කවර තොරතුරුවලින්

සමන්විත ද? නූතන ටෙලි නාට්‍යයට, වේදිකා නාට්‍යයට හෝ චිත්‍රපටයට එන්නට ප්‍රථම මානව වංශකතාව තුළ 'රූපණය හෝ රඟපෑම' යන මිනිස් ක්‍රියාවලින් සමාරම්භ වූයේ කෙසේ ද? සමාජ සන්නිවේදනාත්මක ඓතිහාසික විමසුමක දී මෙකී කරුණු පොදුජන අවධානයට මුලින් ම යොමු කළ යුතුව ඇත. චිත්‍රපටයට, ටෙලිනාට්‍යයට හෝ නූතන විද්‍යුත් මාධ්‍යයට පෙර, නාට්‍යය යන්න ක්‍රිස්තු පූර්වයෙහි පටන් මානව ක්‍රියාවලියක් ලෙස පැනනැගී තිබුණු බව පෙනේ. එය දීර්ඝ කතා පුවතකි. නමුත්, මෙහි දී එය වඩාත් සංක්ෂිප්තව නිවැරැදිව හා පැහැදිලිව ඉදිරිපත් කළ යුතු බැවින් මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලතුන් විසින් කරන ලද සටහනක් ඒ සඳහා උචිත ම විග්‍රහයක් ලෙස උපුටා දක්වමි.

'ප්‍රකෘති නියාමය අවබෝධ කොටගැනීමේ අසමත්කම නිසා පෞරාණික මිනිසුන් තුළ මිථ්‍යා විශ්වාස ඇතිවිය. ඔවුහු ස්වභාවික වස්තු දෙවියන් ලෙසින් පරිකල්පනය කළහ. මෙසේ වූ කල සූර්යයා දෙවියෙකි. උෂ්ණය හා ආලෝකය ඔහුගේ බලමහිමය යි. මහපොළොව මිහිකත නම් දෙවඟන ය. වර්ෂාව සඳ අරුණෝදය යනාදිය ද දෙවිවරු ය. ඉන්ද්‍රයා වර්ෂාවට අධිපති දෙවියා ය. ඔහු කිපුණු කල්හි වජ්‍රායුධය සරඹ කරයි. සෙණ හා විදුලිය එහි ප්‍රභවය යි. මේ අයුරින් ස්වභාවික සිදුවීම් දේවකැරුම් යැයි සලකන ලදි. පැරැන්නෝ යටකී අයුරින් ස්වභාවික වස්තුන්ට සචේතනික වූ දේවත්වය ආරෝපණය කළාහු ය. එම දෙවිවරුන් කෝප වූ කල්හි ඉඩෝර, ගංවතුර, දුර්භික්ෂ, වසංගත ආදිය ඇතිවේ. ඒවා වැළැක්වීමට යාග හෝම පවත්වන ලදි. යාග හෝමවල දී එම දෙවිවරුන්ට පුද දී ගුණ ගයා ඔවුන්ගේ සිත් දිනාගන්නා ලදි. තමා අවට අදෘශ්‍යමාන භූත ලෝකයක් ද ඇතැයි පැරැණි මිනිස්සු සිතූහ. ගස්, ගල්, කඳු, පර්වත, ඇළ දොළ, ගංගා යනාදියට අධිගෘහිත වූ දෙවියන් හා මළගිය ප්‍රාණකාරයෝ වෙති.

මෙසේ ස්වභාවධර්මයේ අංගයන්ට දේවත්වය ද, භූතත්වය ද ආරෝපණය කළ ආදි මිනිසා ඔවුන් කෙරෙහි සදා භයින් කල් යැවී ය. ඔවුහු මෙලොව වැස්සන්ට කිපෙති. දිෂ්ටි හෙළති. ආවේශ වෙති. එවිට මෙලොව වැස්සෝ ලෙඩ වෙති.

මළගිය ප්‍රාණකාරයෝ තම පෙර වාසස්ථානවලට ඇලුම් කරති. තමන්ගෙන් පැවැත එන්නන්ට ප්‍රේම ද, ද්‍රෝහ ද කරති. ඔවුන්ට ආරූඪ වන්නට මාන බලති. මෙහෙයින් මිනිස්සු ලෙඩ වෙති.

තතු මෙසේ හෙයින් භූතයන් පුදා සතුටු කොට දුරු කිරීම යෙහෙකි. මේ සඳහා යකැදුරන් හෙවත් කට්ටඬි පහළ වෙති. භූතයන් ගැන තතු දන්නෝ ඔවුහු ය. දෙවියන් ගැන තතු දන්නාහු නම් කපුවෝ ය. මිනිසුන්ට ආපදා පැමිණි විට කපුවෝ හා යකැදුරෝ දෙවියන් හා භූතයන් වෙත ගොස් තේවා කරති. මෙම තේවාවල දී ඔවුහු වෙස් මුහුණු පැළඳ භූතාදීන්ගේ වෙස් ගනිති. එසේ වෙස්ගෙන අනුකරණ ක්‍රියාවන්හි යෙදෙති.’ [3]

මහාචාර්ය ගම්ලතුන් දක්වන පරිදි, රූපණය හෝ රංගනය කෙරෙහි අනන්‍ය සමාරෝපය ද, ව්‍යාජය හා අනුකරණය ද එමගින් පිළිබිඹු කෙරිණි.

පෞරාණික ග්‍රීක නාට්‍යයේ සමාරම්භය සඳහා එකී සමාජ ක්‍රියාවලිය පසුබිම් විය. මධ්‍යසාරයට, කෙතට හා ගොයමට මෙන් ම පොදු වශයෙන් සශ්‍රීකත්වය ද අධිගෘහිත දෙවියන් ලෙස සැලකූ දියෝනිසස් ඇදහිල්ල තුළින් මෙය අනුකරණ ක්‍රියාවලියක් ලෙස සමාජය තුළ ව්‍යාප්ත විය.[4] ඒ අනුව විවිධ ඇඳුම් ආයිත්තම් හා වෙස් මුහුණු පැළැඳ, විවිධ සංකේත දෝතින් දරාගෙන, විවිධ ක්‍රියාවලීන් අනුකරණය කරමින් මිනිසා යෙදුණු අභිචාර විධීන් පසුකාලීන නාට්‍ය සාම්ප්‍රදායක් දක්වා විකාශනය වන්නට වූ බව ඓතිහාසික මූලාශ්‍රවලින් හෙළිවෙයි. මේ අනුව ක්‍රි.පූ. 534 දී ග්‍රීසියේ ඇතැන්ස් නුවරින් බිහිවූ ‘තෙස්පිස්’ නැමැත්තා ලෝකය හඳුනාගත් (සාධක සහිත) පළමු නාට්‍යකරුවා ලෙස නම් කෙරෙයි. පසුකාලීන නළු පරපුර ‘තෙස්පියන්වරු’ ලෙස නම් කෙරෙන්නේ එබැවින් විය හැකි යැයි මතයක් පවතී. [5]

කේන්ද්‍රීය ප්‍රස්තුතයෙහි ලා ප්‍රවේශවීමට අප තවත් වැදගත් ම කරුණු කිහිපයක් නිරවුල් කරගත යුතුව ඇත. ක්‍රිස්තු පූර්වයෙහි පටන් විකාශනය වෙමින් පැවත ආ රූපණය හෙවත් රඟපෑම නූතන විද්‍යාව හා තාක්ෂණය සමග එක් වූයේ කෙසේ ද යන්න යි.

1824 දී බ්‍රිතාන්‍ය ශල්‍ය වෛද්‍ය විශේෂඥයින්ගේ රාජකීය සංගමය ඉදිරියෙහි දේශනයක් කරමින් පීටර් මාක් රොජේ හඳුන්වාදුන් දෘෂ්ටියේ අඛණ්ඩතාව (Persistence of Vision) හා ෆයි ප්‍රපංචය (Phi Phenomenon) සංකල්පයන් එහි මූලිකතම පසුබිම විය.[6] එතැන් සිට එමිල් රෙනෝ, ලුවි ඩැගියුරේ, එඩ්වඩ් මුයේබ්‍රිජ්, තෝමස් අල්වා එඩිසන්, ලුමියර් සහෝදරයෝ, ජෝර්ජ් මේලියේ, ඩේවිඩ් වෝක් ග්‍රිෆිත්, එඩ්වින් එස්. පෝටර් ආදීන් දක්වා[7] ඉතිහාසයක් කියැවේ. නිශ්චල ඡායාරූපය හරහා චලන රූපය ගොඩනැගුනේ ඔවුන්ගේ සාමූහික පරිශ්‍රමයෙනි.

1922 දී පමණ ස්කොට්ලන්ත ජාතික ජෝන් ලොගී බෙයාර්ඩ් ලෝකයට හඳුන්වාදුන් රූපවාහිනිය, පසුකාලීනව ලෝක ප්‍රජාව අතර ව්‍යාප්ත වූ ප්‍රබලතම ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය ප්‍රකාශන මාධ්‍ය බවට පත්විය. රූපය හා ශබ්දය අතර ඇති සම්බන්ධතාව හේතුවෙන් චිත්‍රපටය හා රූපවාහිනිය අතර ගොඩනැගෙන ඥාතීත්වය එහි නිර්මාණාත්මක පාර්ශවයෙහිලා ද දැක්වෙයි. නමුත්, රූපවාහිනිය ක්‍රියාත්මක වනුයේ චිත්‍රපටයට වඩා වෙනස් විද්‍යාත්මක ගමන් පරිපථයක් තුළ යි. 'දුර සිට එන රූප' යන අරුත් සහිත 'Television' මගින් රූප හා ශබ්ද හසුකර ගැනීමේ ශක්‍යතාව අතිශය ප්‍රබල ය. චල හෝ අචල චිත්‍ර සහ ශබ්ද විද්‍යුත් සංඥා මාර්ගයෙන් විසුරුවා හැරීම මෙයින් සිදුකෙරේ. චිත්‍ර සමූහයක් හෝ පිළිවෙළින් රූපරාමු ලෙස සකස් කළ ආලෝක ධාරා (Light Rays) විද්‍යුත් අනුවලට (Electronic Impulses) පරිවර්තනය කොට පසුව ප්‍රබල විද්‍යුත් චුම්බක ගුවන්විදුලි තරංග (Electro Magnetic Radio Waves) බවට පත් කොට විසුරුවා හැරීම යි. මේවා යළිත් රූපවාහිනී ඇන්ටෙනාවක් මගින් ලබාගෙන යන්ත්‍රය තුළ දී ඉලෙක්ට්‍රෝන ධාරා (Electron Beams) බවට පත්වී තිරය මත දිස්වෙයි.

මුළුමනින් ම විද්‍යාව හා තාක්ෂණය පදනම් කොටගත් රූපවාහිනී මාධ්‍යය තුළ වඩාත් ජන අවධානයට ලක් කෙරෙන වැඩසටහන් අතරින් විනෝදාස්වාද සම්පාදනයෙහි ලා ප්‍රමුඛත්වය ලබනුයේ ටෙලිනාට්‍ය, චිත්‍රපට හා සංගීතමය වැඩසටහන් බව පෙනේ. ඒවා හුදු රසාස්වාදය අගය කරන සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂක

ජනතාවගේ දෛනික අපේක්ෂාවන් බවට පත්ව තිබෙන බවට සනාථ කළ තොරතුරු ඇත. චලන චිත්‍රය ඇතුළත් රූපයත්, කලාව, සෞන්දර්ය හා සාහිත්‍යයත් ඇතුළත් චිත්‍රපටය මෙන් ම ටෙලිනාට්‍යය ද මෙහි දී පෙන්වන සාම්‍යය අපගේ අවධානයට ලක්විය යුතු ය. 1928 දී පමණ අමෙරිකාවේ නිෂ්පාදිත ප්‍රථම ගුවන්විදුලි නාට්‍යය වූ 'Amons Andy' පසුව රූපවාහිනියටත් නිෂ්පාදනය කෙරිණි. පසුකාලීනව සබන් වෙළඳාම උදෙසා සකස් කරන ලද කතා පුවත් සහිත නාට්‍යමය විචිත්‍රාංග හෙවත් 'සෝප් ඔපෙරා' (Soap Opera) ජනතාව අතර ප්‍රචලිත විය. එය අද අප නරඹන ටෙලිනාට්‍යයේ මුල් ස්වරූපය යි. නමුත්, මේ ලිපියෙහි අරමුණ වනුයේ එහි රංගන පාර්ශවය පිළිබඳ සරල අදහස් දැක්වීමකි.

රූපවාහිනී මාධ්‍යය තුළ සිදුකෙරෙන රංගනය හෝ රූපණ කාර්යය පිළිබඳ විමසීමෙහිලා, එහි සෙසු ආනුෂාංගික වටපිටාවන් සැලකිල්ලට ගත යුතු යැයි සිතමි. රූපවාහිනියේ මාධ්‍යමය ප්‍රබලතා, දුබලතා මෙන් ම සීමාවන් ද ඊට අයත් ය. එමෙන් ම වේදිකාව හා චිත්‍රපටයෙහි ලා එකී මාධ්‍ය දක්වන වෙනස්කම් හා මාධ්‍යමය පරස්පරතාවන් ද සැලකිල්ලට ගත යුතු යි.

ඒ අනුව, රූපවාහිනිය වූ කලී යථාරූපයේ සුළුකරණයකි. එසේ නොවේ නම්, මිනිස් පිළිබිඹුව එක්තරා විශාල ප්‍රමාණයකින් කුඩා කිරීමකි. එබැවින් එය තාත්වික ජීවිතයෙහි සුළුකරණය කරන ලද ආකෘතියක් වෙයි. නමුත්, මෙය නිර්මාණය කෙරෙනුයේ ප්‍රබල ඉලෙක්ට්‍රෝන ප්‍රතිරූප සමුදායකින් හා ශබ්ද මාලාවකිනි. මේ සියලු ප්‍රතිරූප හා ශබ්ද විවිධාකාර සංඥාවන් නියෝජනය කරයි. ඒ මගින් සංකේතානුසාරී අර්ථ සම්පාදනය කෙරේ. ඒ අනුව රූපවාහිනී තිරය මත පතිත වන සකලවිධ රූප පද්ධතීන් විසින් ප්‍රතිනිර්මාණය කෙරෙනු ලබන සංවේදනයන් මිනිස් සිතට ගෙන එන්නේ කිසියම් අරුතකි. එය වඩාත් ප්‍රබල සන්නිවේදන කාරකයක් ලෙස සැලකිය යුතු යි. ඉන් වහනය වෙන සියලු සංදේශ වැදගත් වන්නේ එබැවිනි. එය ඉෂ්ට හෝ අනිෂ්ට විය හැකි ය. එනම්, එහි සමාජ බලපෑම යහපත් හෝ අයහපත් විය හැකි ය. සැබැවින්ම,

අප සාකච්ඡාවට ලක්කරන ටෙලි නාට්‍යයකින් නම් මේ කවර හෝ බලපෑමක් සමාජය වෙත කෙරෙනු ඇති බව අවධාරණය කළ යුතු ය.

ප්‍රංශ ජාතික පී. චිම්පගන් 1971 සිට කරන ලද පර්යේෂණ ගණනාවකට අනුව, 'රූපවාහිනිය නොමැතිව නවීන සමාජවලට හිතන්නට නොහැකි වී ඇති බව' පෙන්වා දෙන බවත් කියැවේ. එයින් තවදුරටත් අවධාරණය කෙරෙනුයේ කාර්යක්ෂම හා නිර්මාණශීලී මිනිස් චින්තනය මේ මගින් මොට කරන බවත්, ඔවුන් රූපවාහිනිය මඟින් ගල්ගුහා ජීවිතයකට හුරු කරන බවත් ය. මේ අසුබවාදී අදහස තවදුරටත් සනාථ කෙරෙනුයේ චිම්ප්ගන් විසින් මහා විද්‍යාඥ එඩ්වඩ් ටේලර් උපුටා දක්වමින් කෙරෙන මීළඟ ප්‍රකාශය තුළිනි. එනම්, "මම අමෙරිකාවට ආදරෙයි. නමුත් දෙකක් විනාශ වෙනව නම් කැමතියි. එකක් මාෆියා සංවිධානය. අනෙක රූපවාහිනිය" [8]

සැබැවින් ම මීට පක්ෂ හෝ විපක්ෂ මතවාදයන් බෙහෙවින් තිබෙන්නට පුළුවන. එහෙත්, පුද්ගල අත්දැකීම් ක්ෂේත්‍රයන්හි විවිධතා හා වෙනත් හේතු කාරණා කරණකොටගෙන එය එසේ වීම සාධාරණ ය. නමුත්, කතා කලාවක රසය විඳින්නට ලොල් බවක් දැක්වීම මානව වර්ගයා සතු සමාජ ගුණාංගයකි. එය වෙනත් මාධ්‍යයකට වඩා ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය මාධ්‍යයෙන් විඳගන්නට ලැබීම ඔවුන් සතු ආත්මීය අපේක්ෂාවක් තරමට ම අද රූපවාහිනී නාට්‍ය කෙරෙහි ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය ඇඩි වී ඇත. ඒ සඳහා පසුබිම් වන සමාජ ආර්ථික හා සංස්කෘතිකමය කාරණා ද එමට ය. කෙසේ වුවත්, රූපවාහිනී මාධ්‍යයෙහි රංගනය නම් විෂය ක්ෂේත්‍රයට දැන් අපි පිවිසෙමු.

"රඟපෑමට සත්‍ය එකතු කිරීම සඳහා මා කරන්නේ මිනිස් ප්‍රජාව ගැන ඉගෙනීම යි. මිනිසා සතු මනෝවිද්‍යාව ඉගෙනීම, මනුෂ්‍ය ස්වභාවය, මිනිසුන්ගේ හැසිරීම් යනාදිය මට නිතර චිත්තාකර්ෂනීය බවක් ඇති කරයි. නළු නිළියෝ නිතර ජීවිතය නිරීක්ෂණය කළ යුතු යැයි මම ඇඩිව කල්පනා කරමි. පැත්තකට වී මුළු දවස ම මිනිසුන් එහාට මෙහාට යන හැටි බලා සිටීමට

මම කැමැත්තෙමි. එයින් මට බොහෝ දේ ඉගෙන ගැනීමට හැකි බැවිනි." [9]

ලෝකයේ ශ්‍රේෂ්ඨතම රංගධරයෙකු වන මාලන් බ්‍රැන්ඩෝ විසින් කරන ලද එකී ප්‍රකාශය තුළ නළුවෙකු හෝ රංගවේදියෙකු කොතරම් ජීවිතය අධ්‍යයනය කළ යුතු ද? යන්නත්, එසේ කිරීම ස්වකීය රංග කාර්ය උදෙසා කෙබඳු පිටුබලයක් සපයන්නේ ද? යන්නත් හොඳින් පැහැදිලි කරනු ඇත.

දක්ෂ රංගන ශිල්පියෙකු හෝ ශිල්පිණියෙක යනු සැබැවින් ම ජීවිතය විනිවිද දකින්නා වූ සියුම් නිරීක්ෂණ ශක්තියක් සහිත මනුෂ්‍යයෙකි. ඔහු හෝ ඇය පිරිමියෙකු හෝ ගැහැනියක විය හැකි ය. පොදු මනුෂ්‍ය චින්තාවන් සහිත සියුම් ජීවිත පරිඥානය ක්‍රියාවේ යොදවන්නටත්, එය රූපණය කෙරෙහි ලා සුනිසි ලෙස භාවිත කරන්නටත් ඔහුට හැකියාව ඇත. දෛනික ජීවිතයේ දී තමන් දුටු හෝ නොදුටු මිනිස් ස්වරූපයක් හෝ ගති සොබාවක් යථාරූපීව අනුකරණය කිරීමෙහි ලා ඔහු දක්වන ශක්‍යතාව සුවිශේෂ ය. සිය අධ්‍යක්ෂවරයා, තිර රචකයා හෝ පිටපත් රචකයා ලබාදෙන සංඥාවන් ඔස්සේ ඇට, මස්, ලේ නහර සහිත සජීවී චරිත ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම ඔහුට පැවරෙන ප්‍රබලතම අභියෝගය වෙයි.

මේ සඳහා ඔහු පුරුදු පුහුණු විය යුතු ය. එය අත්‍යන්තයෙන් පැවතිය යුතු අභ්‍යාසයක් ද විය හැකි ය. එකී සතතාභ්‍යාසය විසින් ස්වකීය ශක්‍යතා මුවහත් කෙරෙනු ඇත. මෙකී කාරණය සනාථ කරනු සඳහා විසි වන සියවසේ ලොව පහළ වූ ශ්‍රේෂ්ඨතම රංගවේදියා ලෙස විරුදාවලිය ලත් සර් ලෝරන්ස් ඔලිවියර්ගේ ප්‍රකාශයක් උපුටා දක්වනු කැමැත්තෙමි.

"රඟපෑම පිළිබඳ වෘත්තීය මට්ටම ඇතිවන්නේ උට්ඨාන වීර්යය, කැපවීම, අධිෂ්ඨාන ශක්තිය සමග තමාගේ ප්‍රායෝගික පුහුණුව සියුම් අන්දමින් දියුණු තියුණු කර ගනිමින් යථාර්ථමය රංගනයක යෙදීමට නිති උත්සාහ කිරීමෙනි. උසස් ප්‍රබල රඟපෑමක් ඉදිරිපත් කිරීමට කෙනෙකු තුළ මහා පරිමාණයේ නිර්මාණාත්මක

හැකියාවක් තිබිය යුතු ය. එය පුහුණුව හා අභ්‍යාස මගින් දියුණු කරගත හැකි ය. අසමසම නළුවෙකු හෝ නිළියක වීමට නම් රංග කුසලතා වර්ධනය කරගත යුතු යි. ඒ සඳහා වෙහෙසීමත්, ඕනෑ ම කායික මානසික ස්වභාවයක පතුළට ම කිඳා බැසීමට තරම් දැඩි ආත්ම ශක්තිය වර්ධනය කරගැනීමත් අත්‍යවශ්‍ය වන්නේ ය." [10]

තවත් විටෙක චිත්‍රපටය හෝ ටෙලිනාට්‍යය වූ කලී සපුරා අධ්‍යක්ෂවරයාගේ කාර්යයක් ලෙස ද ගිනිය හැකි ය. නළුවරණයේ (Casting) සිට හෝ අදාළ දර්ශනතල නිරීක්ෂණයේ (Location selection) සිට පූර්ව ප්‍රදර්ශන දැන්වීම දක්වා ඔහුගේ සුපිරි අධීක්ෂණය පැවතිය යුතු යි. එබැවින්, ඔහු එහි බලලත් අඥාදායකයා වෙයි. බොහෝ සාර්ථක නළු නිළියන් නිර්මාණය කරනුයේ හෝ නොකරනුයේ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ හැකියාවේ ප්‍රමාණය මත බව සමහරෙක් කියනුයේ එබැවිනි. 'නළුවා වූ කලී නිර්මාණ අධ්‍යක්ෂගේ අතේ මැවෙන මැටි පිඩක්' බව පුඩොව්කින් කියන්නේ ය. එහි එක්තරා සත්‍යතාවක් ඇත. විටෙක එය එසේ වන්නට හෝ නොවන්නට පුළුවන.

දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරු නළුකම ගැන කිසිවක් නොදන්නා අය යොදා උසස් නිර්මාණ බිහිකර ඇති බවට නිදර්ශන අපමණ ය. රොබර්ට් ප්ලැහාර්ටි (Robert Plaharty) කිසිවක් නොදත් ඇස්කිමෝවරයකු යොදාගෙන ඉතා උසස් චිත්‍රපටයක් නිර්මාණය කළේ ය. විටෝරියෝ ඩී සිකා අධ්‍යක්ෂණය කළ Bicycle Thief (බයිසිකල් හොරා) නැමැති විශිෂ්ට චිත්‍රපටයේ ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කළේ කලාවට කිසිසේත් සම්බන්ධයක් නැති සාමාන්‍ය කම්කරුවෙකි. මීරා නායර්ගේ 'සලාම් බොම්බේ' චිත්‍රපටයේ ප්‍රධාන චරිතයක් වූ ක්‍රිෂ්ණා මළපොතේ අකුරක් නොදන්නා වීදි දරුවෙකි. වී.අයි. පුඩොව්කින්ගේ 'අම්මා' චිත්‍රපටයේ අම්මා ද එවැන්නියකි. සත්‍යජිත් රායි, අඩූර් ගෝපාල් ක්‍රිෂ්ණන්, මනිරත්නම් ආදී ප්‍රකට අධ්‍යක්ෂවරුන් ද මේ සඳහා ලෝක පූජිත බව අපගේ හැඟීම යි. කෘතහස්ත රංගධරයකු වූ ජැක් නිකල්සන් එය තහවුරු කරනුයේ මේ අයුරිනි.

'රඟපාන විට නළුවා අධ්‍යක්ෂකගේ මෙවලමක් බවට පත්වෙයි. එනම්, එය අධ්‍යක්ෂකගේ දර්ශනය මත බිහිවන මාධ්‍යයක් බැවිනි. විවිධ අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ රඟපෑමට අවස්ථාව සැලසීම නළුවෙකුට තම රඟපෑමේ හැකියාව වඩාත් ප්‍රබල කිරීමට ලැබෙන මහඟු දායාදයක් හැටියට මම සලකමි. විවිධ දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ රඟපෑමෙන් නළුවාගේ හැකියාව වඩාත් දීප්තිමත් වෙයි.'[11]

රූපවාහිනිය අපට ලැබී මේ වන විට දසක තුනහමාරක් ගෙවී ගොසිනි. ගෙවුණු තිස්පස් වසරක කාලය තුළ එය ප්‍රබල ජනමාධ්‍යයක් ලෙස ලබා අති ජන ආකර්ෂණය සුළු පටු නොවේ. ප්‍රචාරය කොට ඇති නාට්‍යමය වැඩසටහන් ද ගණනින් සුවිශාල ය. ඒකාංගික හා ප්‍රාසංගික (කොටස් වශයෙන් ප්‍රචාරය වන මාලා නාටක) ලෙස විකාශය කෙරෙන මේවා, අද වන විට සුලබව ම දැකිය හැකි අජීවී අප්‍රාණික චරිත බහුල, බොළඳ කතන්දර හා හිස් සංවාද සහිත මෙගා නාට්‍ය විශේෂයක් දක්වා පැතිර ගොස් ඇති බව පෙනේ.

ශ්‍රී ලාංකේය රූපවාහිනී ඉතිහාසයේ ප්‍රථම වරට ප්‍රචාරය වූ ටෙලිනාට්‍යය වනුයේ ඩී.බී. සුරනිමල විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද 'සඳමාලිගේ කථාව' යි.[12] 1982 ජනවාරි 05 වන දින ප්‍රථම වරට ප්‍රචාරය වූ එයින් පසුව බොහෝ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙරිණි. මුල් කාලයේ දී සිංහල වේදිකා නාට්‍යයන් ද බහුල ව රූපවාහිනී නිෂ්පාදනයන් ලෙස සකස්කොට විකාශය කෙරුණු අතර, හුණුවටයේ කථාව, වැනීසියේ වෙළෙන්දා, පරාස්ස, වහලක් නැති ගෙයක්, කළුවරේ ජරමරේ, පෝරිසාදයා, කරදිය, පරස්තාව, බෙරහඬ, දෙපානෝ, කැලණිපාලම, මනමේ, සිංහබාහු, කුවේණි, ජනේලය, රත්තරං, වෙල්ලවැහුම්, පුත්‍ර සමාගම, අංගාරා ගඟ ගලාබසී වැනි නාට්‍ය ඒ අතර වූ කිහිපයක් විය. ධම්ම ජාගොඩ, දයානන්ද ගුණවර්ධන, ලූෂන් බුලත්සිංහල, බන්දුල විතානගේ, පරාක්‍රම නිරිඇල්ල, යූ ආරියවිමල්, බර්ට්‍රම් නිහාල් හා ඩොනල්ඩ් කරුණාරත්න ආදීන් එහි නිෂ්පාදකයෝ වූහ.

ලාංකේය රූපවාහිනියේ විකාශිත පළමු ප්‍රාසංගික නාට්‍ය වනුයේ ඩී.බී. නිහාල්සිංහගේ 'දිමුතුමුතු' ය. කොටස් 26 කින්

සමන්විත වූ එය 1984 ජනවාරි 04 වෙනිදා සිට ප්‍රචාරය විය.[13] පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'ලාහිරු දහසක්' දෙවැන්න යි. රූපවාහිනී සංස්ථාව විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද ප්‍රථම ප්‍රාසංගික නාට්‍යය මෙය වෙයි. කොටස් 13 ක් වූ එය ඊට දින 3 කට පසු එනම්, 1984 ජනවාරි 07 වෙනිදා සිට විකාශය වෙන්නට පටන් ගැනිණි. එතැන් පටන් අද දක්වා විකාශය කෙරෙන ටෙලිනාට්‍ය ප්‍රමාණය සංඛ්‍යාවෙන් ඉහළ ය.

අප නරඹන මේ සිය ගණනක් ටෙලිනාටක තුළ සැරිසරනුයේ විවිධ චරිත ය. ඒවා ගැහැනු, පිරිමි, ළමා හෝ බාල, තරුණ, මහලු ආදී වශයෙන් පොදු වර්ගීකරණයකට ද ගිනිය හැකි ය. නමුත්, ඒ ඒ කතා පුවත හා අන්තර්ගත සිද්ධි දාමයකට අනුව ඒවායෙහි ගති සොබාවන් විවිධාකාර මෙන් ම විෂමාකාර ද වෙයි. ඒ එකිනෙක චරිතයන්ට අනන්‍ය වූ ගති ලක්ෂණයන් එකිනෙකට වෙනස් වෙනවා මෙන් ම ඒවා ප්‍රතිනිර්මාණය කරනු ලබන නළු නිළි ශක්‍යතාවන් ද අඩුවැඩි වශයෙන් වෙනස් වන බව පෙනේ. නමුත්, සමහර නළු නිළියෝ ස්වකීය භූමිකාව සැබෑ ලෙස ජීවත් කරවති. 'කඩඉම' නාට්‍යයේ සාපිං ලෙස රඟ පෑ ග්‍රැන්විල් රුද්‍රිගු මෙන් ම බේලිං ලෙස රඟපෑ එච්.ඒ. පෙරේරාත් මෙම ලිපියේ ප්‍රවේශ නිදර්ශනයට උපුටා ගත්තේ එබැවිනි.

ආදරය, කරුණාව, දයාව හා මෛත්‍රිය මෙන් ම කෝපය, ක්‍රෝධය, ඊර්ෂ්‍යාව හා නොඉවසීම ද ඒ සිත් තුළ උතුරා ගලයි. ඔවුන් අපට ආගන්තුක නොවේ. එකී විශ්වසනීයත්වය තුළින් ම ඔවුහු ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනාගන්නට සමත් වූහ. තිර රචනයක් තුළ අඩංගුව තිබූ අජීවී කරුණු සජීවී මනෝභාව සහිත සන්නිවේදනාර්ථයන් බවට පත් කළහ. හුදෙක් තෘෂ්ණාව කරණකොටගෙන උපන් වෛරීය චේතනාව විසින් මිනිස් ජීවිත පරිහානිය හෝ විනාශය කරා පමුණුවන බව කියාපාන තේමාවකට යෝග්‍ය පුහුදුන් මිනිස් ගති ලක්ෂණයන් අව්‍යාජවත්, යථාරූපීවත් ප්‍රකට කරන්නට ඔවුන් ගත් උත්සාහය අතිශය සාර්ථක ය. එබඳු මිනිසුන්ට උරුම පොදු ලක්ෂණ පිළිබඳ ඔවුන් තුළ වූ අවබෝධය ඉන් හෙළිදරව් කෙරිණි. ඊටත් වඩා සතර අභිනය පාදක කොටගෙන

එය ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ ශක්‍යතාව වැදගත් ය. පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශය ගැන අපේ අවධානය යොමු කරමු.

'උසස් නළුවන් වී ඇත්තේ කැමරාව ඉදිරිපිට ස්වභාවිකව ජීවත්වන අය ය. නළුකම අනුකරණයට වඩා යමක් කිරීමක් බව සැබෑ ය. නළුවෙකු සිඟන්නෙකු මෙන් රඟපාන විට ඔහු නිකම් සිඟන්නෙකු අනුකරණය නොකරයි. ඔහු මුළු හිඟන වර්ගයේ ප්‍රතිමූර්තියක් ලෙස පෙනී සිටිය යුතු ය. එහෙත්, එය සිදුවන්නේ නළුවාගේ හදවතින් ම ඔහු සිඟන්නෙකු වූ විට ය. එහි දී කිසිදු ව්‍යාජත්වයක් නොපෙනේ. පෝල් මිනී, චාර්ල්ස් ලෝටන් හා බෙටී ඩේවිස් වැනි නළු නිළියන් එතරම් දක්ෂ ඔවුන්ගේ හැම රඟපෑමක ම ඇති ස්වාභාවිකත්වය නිසා ය.'[15]

එයින් අදහස් කරනුයේ කැමරාව ඉදිරියේ රඟන නළුවා හෝ නිළිය සපුරා ආත්මීය ලෙස ස්වකීය භූමිකාව සඳහා සමාරෝප විය යුතු බව යි. ටෙලිනාට්‍යය යනු වේදිකාව හෝ චිත්‍රපටය ද නොවේ. එනම්, එය ජීවිතයේ විශාලකරණයක් හෝ අතිශයෝක්තියක් නොවිය යුතු ය. ලාංකේය රූපවාහිනී නාටක තුළ අප අත්දැක ඇති බොහෝ චරිත අතිශයෝක්තියෙන් පිරුණු කෘත්‍රිම ඒවා බව අමුතුවෙන් කිවයුතු නොවේ. කැමරාව ඉදිරියෙහි වේදිකා රඟපෑම් කරන විට එහි ව්‍යාජත්වය මතුවී පෙනේ. සමහර විචාරකයින් එබඳු නළුවන් හඳුන්වා දී ඇත්තේ 'නොපෙනෙන බාධාවක් සමග ආයාසයෙන් සටන් කරන මිනිසකු' ලෙස යි.

එසේ නොවේ නම් අදාළ අර්ථ සන්නිවේදනයෙන් තොර අජීවී බොල් රඟපෑම් ද බහුලව දැකිය හැකි ය. විටෙක එය හඳුනාගැනීම දුෂ්කර ය. පොදු විනිශ්චයකට හසුකරගැනීම ඊටත් වඩා අතිශයින් දුෂ්කර ය. මන්දයත්, ප්‍රේක්ෂක අවබෝධය වූ කලී සාපේක්ෂ වූවක් බැවිනි. කෙනෙක් සාර්ථක යැයි හිතන රංගනයක් තවෙකෙකුට අසාර්ථක යැයි හිතෙන්නට පුළුවන. මේ සත්‍ය සංවාදයකි. මඳක් අවධානය යොමු කරන්න.

"පුහ්... අන්න බලාගන්නවා පට්ට රගපෑම් කියන එව්ව..."

"මොනවද ඒකෙ බලාගන්ඩ තියෙන්නෙ? කිසි දෙයක් නෑ.

මට නම් පේන්නෙ හරියට ම මළ මිනියක් වාගෙ... බලාගත්තු අතේ බලාගෙන"

"ඒ කිව්වෙ...?"

"ඇයි පේන්නැද්ද? හරියට කසාය බීපු ගොළුවො වාගෙ. එහාට මෙහාට වැනෙනව විතරනෙ. රඟපානව කියන්නෙ ඕකටද?"

"එහෙම කතා කරන්ඩ එපා. මිනිහ කප් ගහපු නළුවෙක්නෙ. බලනවකො රිලැක්ස් ඇටි කරන හැටි. ගානක් වත් නෑ වගේ..."

"ඒකනං හරි..."

"ඇයි...?"

"ඇයි කියල අහන්නෙ...? මිනිහ වත් දන්නැතිව ඇති මිනිහ කරන්නෙ මොනවද කියල..."

ප්‍රථම ප්‍රාසංගික ටෙලි වෘත්තාන්තයෙහි එන 'ජයසේන' හා 'නන්දා' අධිෂ්ඨානශීලී තරුණ පරම්පරාව නියෝජනය කරයි. ඇඩි කාර්යශූරත්වයත්, කැපකිරීමත් විසින් දුප්පත්කම දුරලා ජීවිතය සමෘද්ධිමත් කරගත හැකි බව 'ජයසේන' සිය චරිතය තුළින් ඉස්මතු කර පෙන්වයි. මෙය ඩී.බී. නිහාල්සිංහයන්ගේ කථා තේමාවක් හා අධ්‍යක්ෂණයක් බැවින් එහි සාර්ථකත්වයේ පූර්ණ උරුමක්කාරයා ඔහු ය. නමුත්, ජයසේන ලෙස අමරසිරි කලංසූරියත්, නන්දා ලෙස දේවිකා මිහිරාණිත් කළ සාර්ථක රංගනය නොවන්නට 'දිමුතුමුතු' ටෙලිනාට්‍යය එතරම් ජන ප්‍රසාදයට ලක්නොවනු ඇතැයි යන්න අපගේ පෞද්ගලික විශ්වාසය යි. දුප්පත්කම නිසා සිය අනාගතය කෙරෙහි එල්ලවන අභියෝග ජයගන්නට ජයසේන දරන උත්සාහයත්, සියල්ල උපේක්ෂාවෙන් විඳ දරාගනිමින් ඔවුන්ගේ එක්වීම ඉටුවෙන තුරු බලා සිටින නන්දාගේ ඉවසීමත් අපට අමතක නැත. අධ්‍යක්ෂවරයාගේ සංඥාවට හා විධානයට කටයුතු කළ ද ඔවුන්ට ආවේණික නිර්මාණ කෞශල්‍ය විසින් එකී චරිත ජීවමාන පසුතලයකට කැඳවන්නට ඔවුන් සමත් වූ බව කිව යුතු ය. එහෙත්, මුල්කාලීන ටෙලිනාට්‍ය තුළ සිනමාත්මක ලක්ෂණ බෙහෙවින් පැතිර තිබූ බව අවධාරණය කළ යුත්තකි.

එක මවකගෙ දරුවෝ, (ලූෂන් බුලත්සිංහල), මිහිකතගෙ දරුවෝ (ධම්ම ජාගොඩ), රටගිය ඇත්තෝ (ජී.ඩී.එල්. පෙරේරා), රන් කහවනු (ටයිටස් තොටවත්ත), අත්ත බිඳෙයි (බන්දුල විතානගේ), රේඛා (ඩී.බී. නිහාල්සිංහ) සිහින නිම්නය (තිලක් ගුණවර්ධන) ආදී ප්‍රාසංගික නාට්‍ය ඉන් අනතුරුව විකාශය කෙරිණි. මෙයින් 'ලාහිරු දහසක්' හා 'එක මවකගෙ දරුවෝ' යන නාට්‍ය ඒවායේ කථා තේමාවන් හා වස්තු විෂයයන් විසින් යම්තාක් දුරට සමාජය ආක්‍රමණය කළ බවක් පෙනේ.

1985 මාර්තු 16 සිට 1885 ජූලි 13 දක්වා කොටස් 18 කින් සමන්විතව විකාශය වූ ධම්ම ජාගොඩ ගේ 'පළිඟු මැණිකේ'[16] ටෙලිනාට්‍යය මීළඟට අපට සුවිශේෂ වෙයි. අප ආරක්ෂා කරගත යුතු දේශීයත්වය කෙරෙහි නාගරීකරණයෙහි අනිටු බලපෑම හා සංස්කෘතිකමය සෝදාපාළුව හෙළිදරව් කෙරෙන මෙහි 'සූරසේන' (ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්) ලාංකේය ටෙලිනාට්‍යය ක්ෂේත්‍රයේ සුවිශේෂ චරිතයක් වූවාට සැක නැත. ගැමි හැදියාව තුළ ගොඩනැගුණු ඔහු නගරයට ගොස් යළි ගමට එන්නේ විදේශිකයෙක් ගමට එන පරිද්දෙනි. ඒ, ගම ද දූෂණය කරන්නට තරම් ඇවැසි මෙවලම් ද සිතුම් පැතුම් ද සිරිත් විරිත් හා නොහැදියාවන් ද සමගිනි. ගුරුන්නාන්සේ (රෝහණ බැද්දගේ) ගමේ පාරම්පරික නියෝජනය යි. පළිඟු (මැණිකේ අත්තනායක) ගුරුන්නාන්සේගේ බිරිඳ ය. මෙකී ප්‍රධාන භූමිකාවන් හා සෙසු චරිත මෙහි කේන්ද්‍රීය කථා වස්තුව සමග දැඩි ලෙස සමපාත වනුයේ එහි රූපණ සඵලතාව නිසාවෙන් ම ය. ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස් 'සූරසේන' ලෙස කරන රංගනය ප්‍රසාද ජනක ය. එය එක්තරා අත්‍යවශ්‍ය අතිශයෝක්තියක් සහිත, ආධ්‍යාත්මික හිස් බවක් පෙන්නුම් කරන, විකෘතිකර ලෙස වෙනස් වෙමින් පවත්නා සමකාලීන ගැමි තරුණ පරපුරේ නියෝජනයකි.

ඊට ම අනන්‍ය සාධාරණ කථාබහ, ගමන්බිමන්, ඇඳුම්පැළඳුම් හා චර්යාවන් ද ඔහු අව්‍යාජව මෙන්ම තාත්විකව ද පිළිබිඹු කරයි. 'පට් පට් සම්තිං' යන්න උද්ධෘතයක් ලෙස සමාජය තුළ කිඳා බසින්නට වූයේ මේ රංගනයෙහි පැවැති සාර්ථකත්වය

හේතුවෙනි. ගමේ කොලු ගැටවුන්ට සිගරට් පොවන්නටත්, උන්ගේ ඕනෑ එපාකම් ඉදිරියේ බොරු උජාරුකම් මවාපාන්නටත්, ගුරුන්නාන්සේගේ 'වෙස්මුහුණු' සුද්දන්ට විකුණා මුදල් ගරන්නටත්, පන්සලේ බණමඩුවේ අනවශ්‍ය ජාවාරම් කරන්නටත්, එපමණක් නොවේ, අනුන්ගේ ගෑනුන්ට බොරු සෝබන පෙන්නා රවට්ටා මනමාලකම් පාන්නටත් ඔහු රුසියෙකි.

අධ්‍යක්ෂවරයාගේ විධානයටත් ඔබ්බෙන් ඔහුගේ රූපණ හැකියාව ඉස්මතු වන්නට ඇතැයි යන්න අපගේ හැඟීම යි. ආංගික, වාචික, ආහාර්ය හා සාත්වික ආදී සතර අභිනයෙන් උපරිම ඵල නෙළන්නට මෙහි දී ඔහුට හැකිවූ බවක් පෙනේ. කිසියම් සමීප රූපයක් තුළින් කුළුගැන්වෙන සාත්වික රංගනය අතිශය සාර්ථක විය. බොරු සෝබනය සහ ව්‍යාජය සහිත මුහුණෙහි වෑහෙන මජරකම මුළුමහත් නිර්මාණය පුරා ම අවශ්‍ය අවස්ථාවන්හි දී ඉස්මතු වී පෙනිණි. එකී ව්‍යාජය තුළ මැවෙන උපහාසය හා සිහින් හාස්‍යය විසින් ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය ඔහු වෙත කැඳවනු ලැබිණි. ඔහුගේ දෙබස් උච්චාරණය තුළ පැවැති ධ්වනි ශක්තිය හා අනුකර්ශන බලය ද සාර්ථක නිරූපණ කාර්යයෙහි ලා මහත් ජවයක් වූ බව පෙනේ.

ටෙලිනාට්‍යය වූ කලී සාමූහික ප්‍රයත්නයක ඵලයකි. එබඳු සමූහික කාර්යයක දී (Collective task) නළුකම පමණක් සලකා බැලිය හැකි ද? රංගන කාර්යය තුළින් සෙසු කලාත්මක පාර්ශවයන් ඔසවා තබන්නට හෝ ඒවා පහත් කොට සඟවා තබන්නටත් නළුවාට හැකියාව ඇත. එහි අනෙක් පස ද එසේ ම ය. එහි දී වෙනත් අනපේක්ෂිත බාධකවල ග්‍රහණයට නළුවා ගොදුරු වෙයි. එනම්, අනෙක් සියලු පාර්ශවයන්හි සාර්ථක මැදිහත්වීමකින් තොරව රූපණයේ සාර්ථකත්වයක් පෙන්නුම් කිරීම ද දුෂ්කර බව යි. තිරරචනය, කැමරාව, ආලෝකකරණය, අංගරචනය, කලා අධ්‍යක්ෂණය, සංගීතය, සංස්කරණය හා අධ්‍යක්ෂණය ආදී සකලවිධ පාර්ශවයන් එකී රංගනයට අදාළ වන පරිදි සහාය විය යුතු ය. අප දන්නා ලාංකේය ටෙලිනාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළ නම් මෙකී තත්වය සම්බන්ධයෙන් දැකිය හැක්කේ බෙහෙවින් දුබලතා සහිත බවකි.

කතා පුවත් හෙවත් වෘත්තාන්තමය ලක්ෂණය මුල් කොටගත් ටෙලිනාට්‍යයක ප්‍රධානතම ප්‍රකාශන මෙවලම නළු නිළියන් වෙයි. කතා පුවත විකාශනයෙහි ලා ඔවුන් විසින් දෙබස් හා සංවාද හසුරුවනු ලබයි. අප බහුලව දකින ටෙලිනාට්‍යවල නළු නිළියන්ගේ අඟපසඟ සුන්දර ය. පියකරු ය. කඩවසම් හෝ දේහධාරී ය. නමුත්, දෙබස් උච්ඡාරණයේ දී හෝ ව්‍යවහාරයේ දී ඒවා පෞරුෂත්වයෙන් හීන ය. අදාළ සන්නිවේදනාර්ථ තහවුරු නොකරයි. ලෝක පූජිත නළුවෙකු වන චාලි චැප්ලින් හා ෆෙයාර් බෑන්ක්ස්, වැලෙන්ටිනෝ හා පීක්ෆෝඩ් ආදීන් දැවැන්තයින් වූයේ නිහඬ චිත්‍රපට යුගයේ කිසිදු දෙබසක් හෝ සංවාදයක් නැතිව ය. නූතන ටෙලිනාට්‍යවල භාවිත වාචිකාභිනය හා සෙසු භෞතිකමය තාක්ෂණ පහසුකම් ඔවුනට තිබිණි නම් තත්වය කෙබඳු විය හැකි ද?

ඉන්පසුව, 1985 නොවැම්බර් 02 සිට 1986 පෙබරවාරි 15 දක්වා කොටස් 16 කින් විකාශය වූ පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'යශෝරාවය'[17] තුළින් සිංහල ටෙලිනාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ චරිතාංග නාමාවලිය අතරට තවත් සුවිශේෂ භූමිකාවන් කිහිපයක් එක් කෙරිණි. ඒ, මිස්ට වීරසේකර, සුදුහාමිනේ හා බලදේව යි. නාගරික මධ්‍යම පාංතික පවුලක් තුළ විවිධ චරිත අතර පවත්වන සම්බන්ධතාවන් හා සංකීර්ණ සමාජ ගට්ටනයන් මැනැවින් නිරූපණය වූ මෙහි, මිස්ට වීරසේකර, සුදු හාමිනේ හා බලදේව ලෙස පිළිවෙළින් ජී.ඩබ්ලිව්. සුරේන්ද්‍ර, අයිරාංගනී සේරසිංහ හා ලකී ඩයස් චරිත නිරූපණය කළහ. අතිශයෝක්තියෙන් බැහැර වූ වඩාත් තාත්විකවාදී රීතියක සිට නාගරික අධ්‍යාත්මයේ හිස් බව හෙළිදරව් කළ මෙම නාට්‍යය ලාංකේය ප්‍රේක්ෂක ජනයා අතර ප්‍රචලිත වන්නට, මෙකී සුවිශේෂ චරිතාංග නිරූපණයන් තුළ ප්‍රකට කෙරුණු අපූර්ව ප්‍රතිභාන්විත රංගන ස්වරූපයන් බෙහෙවින් දායක වූ බව අපගේ හැඟීමයි. ඔවුන් අපට ආගන්තුකයින් නොවීය. එනිසාම අප අත්දැකීම් ක්ෂේත්‍රය තුළ සුවිශේෂ සලකුණු සටහන් කරන්නට තරම් ඔවුන්ගේ නිරූපණ කාර්යය සාර්ථක වී තිබිණි.

ප්‍රවීණ ලේඛක කේ. ජයතිලකයන්ගේ නවකථාව ඇසුරෙන් සෝමවීර සේනානායක තිරරචනය ලියූ 'චරිත තුනක්' තිලක් ගුණවර්ධනගේ අධ්‍යක්ෂණයකි. රදාවාන, කන්නිමහර ගම් ප්‍රදේශය පාදක කොටගත් කථා වස්තුවකින් හෙළිදරව් කෙරෙන අපූරු භූමිකා ත්‍රිත්වයක් එයින් ප්‍රතිනිර්මාණය කෙරිණි. ඉසා, සනා සහ රන්ජිත් යන එක ම පවුලේ සොහොයුරන් තුළ වූ මානුෂික විවිධතා හා විෂමතා වඩාත් සුනිසිව එමගින් විදාරණය කෙරිණි. සුමින්ද සිරිසේන ඉසා ලෙසත්, ජයසේකර අපොන්සු සනා ලෙසත්, වසන්ත කොටුවැල්ල රන්ජිත් ලෙසත් ඉදිරිපත් කළ රංග කාර්යය අදත් අප මතකය හැර නොයයි. තිර රචනය තුළ සංකේතවත් වූ අප්‍රාණික සංඥාවන් කෙරෙහි ප්‍රාණවත් බවත්, ජීවයත් මුසු කරවන්නට සමත් වූයේ ඇට මස් ලේ නහර සහිත සැබෑ මිනිසුන් විෂයයෙහි ලා අනන්‍ය චර්යාත්මක සුවිශේෂතා පිළිබඳව ඔවුන් තුළ පැවැති ගැඹුරු අවබෝධයේ මහිමයෙන් විය හැකි ය.

තාරාදේවි (ලූෂන් බුලත්සිංහල), බුමුතුරුණු, අසල්වැසියෝ (බන්දුල විතානගේ), කුමාරිහාමි, (තිලක් ගුණවර්ධන), ඇල්ල ළඟ වලව්ව, කඩුල්ල (ධර්මසේන පතිරාජ), අඹයාළුවෝ (සුදත් දේවප්‍රිය), වෙදහාමිනේ, දඬුබස්නාමානය (ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි), දුන්හිඳ අද්දර, දියකැට පහණ (අශෝක හඳගම), ඉසිවර අසපුව, ඉංගම්මාරුව, ගජමන්නෝනා (විමලරත්න අධිකාරී), බෝගල සවුන්දිරිස්, දෑකැති මුවහත (දයාරත්න රටගෙදර), මවකගේ ගීතය (සුදත් සේනාරත්න), සඳ අමාවකයි, (ප්‍රසන්න ජයකොඩි), දණ්ඩේලූ ගිනි (සුදත් මහදිවුල්වැව), සිත්තර ගුරුන්නාන්සේ (ආරියරත්න ඇතුගල), දඩබිම, කඩවර, ගම්පෙරළිය (බර්ට්‍රම් නිහාල්), දූ දරුවෝ, නෑදෑයෝ (නාලන් මෙන්ඩිස්), ස්වයංජාත, කළුවර ගෙදර (සුදත් රෝහණ), ඇසල කළුවර (ජැක්සන් ඇන්තනී), කන්දෙගෙ දර, ජීවිතයට ඉඩදෙන්න, තක්සලාව (ආනන්ද අබේනායක), ඉසුරු යෝගය, එකට ගැටුම (සුසිරන් ද සිල්වා) හත්පණ (ශ්‍රීමතී ලියනගේ) ඇතුළු තවත් නාට්‍ය කිහිපයක ම සුවිශේෂ භූමිකා රංගන කිහිපයක් විය.

ශිල්පීය ධර්මතා විෂයයෙහි මීටත් වඩා සාර්ථක වූත්, ජනප්‍රියත්වයෙහි ලා මීටත් වඩා ප්‍රේක්ෂක ප්‍රසාදයට පාත්‍ර වූත් රංගන ශක්‍යතා සහිත නාට්‍යය බොහොමයක් විකාශය වන්නට ඇත. ඒ සියල්ල අතුරින් මෙහි සඳහන් කරනුයේ කිහිපයක් පමණක් බව සටහන් කරන අතර, අප නැරඹූ මෑතකාලීන නිර්මාණ මේ සඳහා අවධානයට නොගත් බව අවධාරණය කරනු කැමැත්තෙමි. ඒ අතර ම මෙම නාට්‍ය නාමාවලිය තුළ විශිෂ්ට චරිත රංගනයක් දක්නට වුවද, ඒ සියලු නාට්‍ය සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල විශිෂ්ට ගනයෙහි ලා සැලකිය නොහැකි බව ද සටහන් කළ යුතු ය.

දක්ෂ වේදිකා නළුවෙකු හෝ චිත්‍රපට නළුවෙක් බොහෝ විට ටෙලිනාට්‍ය මාධ්‍ය තුළ ප්‍රතිභාසම්පන්න ශක්‍යතා ප්‍රකට කරයි. එසේ නොවන අවස්ථා ද අපි අත්දැකීමෙන් දනිමු. වේදිකාව, ටෙලිනාට්‍ය හා සිනමාව යන ත්‍රිත්වයේ මාධ්‍ය තාක්ෂණ සුවිශේෂතා පිළිබඳ අවබෝධය මෙහි දී වඩාත් වැදගත් වෙයි. ඒ සඳහා නළුවා සිය අවධානය යොමු කළ යුතු කරුණු රාශියකි. කැමරා කෝණය හා දුර පරතරය, රූපරාමුවේ පරිමිතිය හා ශාරීරික චලන අවකාශය, ක්‍රියාකාරී රිද්මය, චරිත සිද්ධි හා අවස්ථා නිරූපණයට අදාළ රංගන සූක්ෂ්මාත්මතාව (ප්‍රකාශනයේ අතිශය සියුම් බව) හඬ පාලනය හා දෙබස් උච්චාරණයේ ලයමානය මතු නොව, රංගභූමිය, ප්‍රේක්ෂකයා හා ඔහු ජීවත් වන සමාජ පරිසරය සහ ඒ හා බැඳුණු සකලවිධ ලෝක සොබාවන් ද ඊට අයත් ය. ඒ පිළිබඳ යථාර්ථවත් දැනුමක් ඔහු තුළ තිබිය යුතු ය. සමානුපාතය පිළිබඳ අවබෝධය යනුවෙන් හැඳින්වෙන්නේ එය යි. වඩාත් සුසංවේදී කැමරාවක් ඉදිරිපිට දී නිර්මාණ අන්තර්ගතය විසින් ඉල්ලා සිටින අර්ථසම්පන්න රූපාවලිය උදෙසා නළුවාට සිය දායකත්වය පිරිනැමිය හැක්කේ එවිට ය. ඒ අනුව සාර්ථක නළුවෙකු සඳහා වඩවා ගත යුතු අවබෝධය පංචවිධ වෙයි. ඒවා නම්,

1. අභිරූපක අවබෝධය (Mimic Sense)
2. රංග භූමිය පිළිබඳ අවබෝධය (Stage Sense)

3. ප්‍රේක්ෂකයා පිළිබඳ අවබෝධය (Sense of Audiance)
4. රිද්මය හා තානය පිළිබඳ අවබෝධය (Sense of Rythm and Tone)
5. සමානුපාතය පිළිබඳ අවබෝධය (Sense of Propotion) යනුවෙනි.

එකී විෂයානුකූල න්‍යායයන්ට හා ශිල්ප ධර්මතාවලට අනුව ස්වකීය රංග කාර්යයේ දී රූපමාධ්‍ය අවබෝධ කොටගත් රංගන ශිල්පීහු රාශියක් අපට සිටිති. උක්ත නිදර්ශන නාමයන්ට අමතරව දිනයෙකින් සිහියට නැගෙන මහේන්ද්‍ර පෙරේරා, හේමසිරි ලියනගේ, සිරිල් වික්‍රමගේ, දයා අල්විස්, කමල් අද්දරආරච්චි, ජයලාල් රෝහණ, ජනක් ප්‍රේමලාල්, ට්‍රිලීෂියා ගුණවර්ධන, ජයනි සේනානායක, චාන්දනී සෙනෙවිරත්න, දුලීකා මාරපන, නිල්මිණි තෙන්නකෝන්, මාදිනී මල්වත්තගේ, මල්කාන්ති ජයසිංහ ඉන් කිහිප දෙනෙකි. තමන්ට පැවරුණු භූමිකාව පිළිබඳ නිශ්චිත විෂයාවබෝධයක් සහිතව ප්‍රතිභාව පළකොට ඇති එබඳු ශිල්පීන් හා ඒ ඒ ප්‍රතිභාන්විත නිරූපණයන් පිළිබඳ විශ්ලේෂණාත්මක සටහන් ඉදිරිපත් කිරීම ගැඹුරු පර්යේෂණයකට අදාළ කාර්යයකි. එබැවින් මේ සංක්ෂිප්ත සටහන තුළ එකී විස්තරාත්මක හඳුන්වාදීම් හෝ නාමික පෙළගැස්වීම් සඳහා අවකාශ නොතැබීම ඔවුන් වෙත දක්වන අගෞරවයක් කොට නොසැලකෙන බව අවධාරණය කරමි.

මෙකී නොකී නාට්‍යයන් තුළ නිරූපිත භූමිකාවන් සහ අද දවසේ විකාශය වන ටෙලි නාට්‍යයන්හි භූමිකාවන් අතර අප දකින වෙනස කුමක් ද? අද දේශීය රූපවාහිනී නාලිකාවලින් දෛනිකව විකාශය කෙරෙමින් පවත්නා ටෙලිනාට්‍ය සංඛ්‍යාත්මක වශයෙන් ගත් කල සුවිශාල ය. ඒවායේ නිරූපණය කෙරෙන චරිත හා ඒ ඒ රංගනයන් තුළින් අපගේ ජීවන අර්ථ සිද්ධිය සඳහා ලබාදෙන පිටුබලය කුමක් ද? යන්න පිළිබඳ සොයාබැලීමත් එක් අතකට හාස්‍යජනක නිෂ්ඵල වෑයමකි. මන්දයත්, කිසිදු ජීවයක් නැතිව එහා මෙහා වැනෙන, හිස් බෙලෙක්ක වැනි පරඬැල් චරිතවලින්

උකහාගත හැකි යමක් නැති බැවිනි. එහි තේමාව, කථා වින්‍යාසය හෝ වෙනත් ශිල්ප ධර්මතා පසෙකින් තබමු. එහෙත්, බොරුව, වංචාව හෝ ව්‍යාජයට ද යථාරූපී සජීවී රංගනයක් තුළ පණ ලබාදිය හැකි ය. 'සාර්ථක රංගනයක් තුළින් පඹයෙකු වුව ජීවමාන කරවිය හැකිය' යන්න නිරූපණ ක්ෂේත්‍රය තුළ ප්‍රමුඛ සුභාෂිතයක් වන්නේ ඒ අනුව ය. නමුත්, අද අපි බොහෝ විට දකින ටෙලිනාටකයන්හි වීරත්වය, තාරුණ්‍යය හෝ යුක්තිය, සාධාරණත්වය ආදී සමාජ අනන්‍යතා වැඩිදුරටත් හාස්‍යයට ලක්වෙන අන්දමේ රංගනයන් තුළින් ප්‍රබෝධයක් ලැබිය නොහැකි ය. මේ පිළිබඳව වඩාත් යෝග්‍ය වූ උපුටනයක් ඉදිරිපත් කරමින් මෙම සටහන හමාර කරන්නට අදහස් කරමි.

'හරවත් ආදර්ශයන්ගෙන් මෙහෙයවනු ලැබූ ඒ ඒ චරිතවලට ඔබින පෞද්ගලික ගුණාංග මත ගොඩනැගු ටෙලිනාට්‍ය චරිත මගින් තරුණ ප්‍රේක්ෂකයා ප්‍රබෝධවත් කිරීමට මෙන් ම ආදර්ශ සැපයීමට ද පුළුවන. නමුත්, අපගේ ටෙලිනාට්‍ය චරිත බොහෝ විට අභව්‍ය ය. ඉතා පොදු ය. නැතහොත් ආත්මාර්ථකාමී ය. හොඳ පෙනුම, හොඳ වස්ත්‍රාභරණ, බොරු දේශාභිමානය, පළිගැනීමේ ආශාව වැනි බාහිර සාධක මත අපගේ ටෙලිනාට්‍ය ගොඩනැගී ඇත. මෙවැනි පහත් පොදු දේ නිසා අපගේ ටෙලිනාට්‍යයක චරිත ඇසුරු කිරීමෙන් ආධ්‍යාත්මික සුවයක් විඳිය හැක්කේ කලාතුරකිනි.'[18]

රූපවාහිනී මාධ්‍ය පිළිබඳ විද්වත් ප්‍රමාණිකයකු වූ ටයිටස් තොටවත්තයන්ගේ උක්ත විග්‍රහය අපගේ ටෙලිනාට්‍යය ඉතිහාසයේ මුල සිට මේ මොහොත දක්වා වලංගු වන්නකි. ඔහු තවදුරටත් අවධාරණය කරනුයේ 'සහේතුක තාර්කික බුද්ධිය යටපත් කෙරෙන තරමට භාවයන් අනවශ්‍ය ලෙස උද්දීපනය කර ඇති බවත්, ප්‍රශ්න විසඳෙන්නේ ප්‍රේක්ෂකයාට බුද්ධිගෝචර වන ආකාරයකට වඩා ඔහුගේ පටු හැඟීම් තෘප්තිමත් කරවන ආකාරයට බවත් ය.'[19]

සත්‍යයකි. මෙය ඍජුව ම නාට්‍යයේ අධ්‍යක්‍ෂවරයාට එල්ල කළ යුතු චෝදනාවකි. ඔහු විසින් මෙහෙයවනු ලබන චරිත, සියලු ක්‍රියාකාරිත්වයෙහි යෙදෙන්නේ ඔහුගේ විධානයන්ට අනුගතව ය. රූපණ කාර්යයෙහි ලා නළුවා සතු ප්‍රතිභාව විදාරණය කරනුයේ ඊට අදාළව ය. සියල්ල අවබෝධයෙන් සිදුකෙරෙන්නේ නම් නළුවා සතු විය යුතු ස්වීයත්වයට හෝ රංගන ප්‍රතිභාවට එයින් කිසිදු බාධාවක් එල්ල නොවනු ඇත. සාර්ථක රංගවේදියා වූ කලී අධ්‍යක්‍ෂවරයාගේ නිර්මාණාත්මක පරිකල්පනය තවදුරටත් තහවුරු කරන්නෙක් වන්නේ ඒ අනුව ය.

කඩුල්ල ටෙලි නාට්‍යයෙහි කුරුතේරිස් (ජැක්සන් ඇන්තනී) සිනාසෙන්නේ, කෝපවෙන්නේ, ඇනුම් අරින්නේ හෝ පපුව පුම්බාගත් අභිමානයෙන් යුතුව ප්‍රබෝධයෙන් එහා මෙහා ඇවිදින්නේ පතිරාජගේ විධානයට අනුව ය. බෝගල සවුන්දිරිස් නාට්‍යයේ සවුන්දිරිස් (ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්) අයුක්තියට හා අසාධාරණයට එරෙහි වනුයේත්, අරගල කරනුයේත් රටගෙදර පනවන සීමාවට අනුව ය. ගජමන් නෝනා නාට්‍යයේ පත්තායමේ ලේකම් හා ගජමන් නෝනා (ජයලත් මනෝරත්න හා වසන්ති චතුරානි) එක්ව කවි ගී ගයමින් පෙම් කරනුයේ අධිකාරීගේ සොඳුරු ආඥාදායකත්වයට යටත්ව ය. ඒ සියල්ල නිර්මාණ වින්‍යාසයට අදාළ ය. අර්ථසම්පන්න ය. යථාර්ථවත් ය. තාත්වික ය. නිර්මාණය හා සාධාරණ තදනුබද්ධ බවක් තහවුරු කරයි. ඒවා ඒ ඒ නාට්‍යයෙහි තිර පිටපතට අනුගතව සිදුවිය යුතු අන්තර්ගතමය ඉල්ලා සිටීම් ලෙස දැක්වේ.

තමා වෙත පැවරුණු භූමිකාව කෙරෙහි අනන්‍ය විය යුතු චරිතාංග ලක්ෂණ හෝ පුද්ගල සුවිශේෂතා කවරේද යන්න මෙහි දී වැදගත් ය. හුදෙක් බාහිර ස්වරූපයන්ට වඩා අභ්‍යන්තරයෙන් ඊට කේන්ද්‍ර වූ ආධ්‍යාත්මික විවිධතා පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ යුතු ය. 'රූපණවේදය' හැදෑරීම වැදගත් වනුයේ එබැවිනි. 'වේදයක්' යනු 'විද්‍යාවකි.' එය ගැඹුරු තාක්‍ෂණික ශික්ෂණයක් සහිත කලා කාර්යයක් ලෙස සැලකෙනුයේ එවිට ය. එසේ නොවන්නට,

එය හුදු අනුකරණයක් හෝ වෙනත් විකෘතියක් වීම වැළැක්විය නොහැකි ය.

එහෙත් හොඳ තිරපිටපතක් සහිත දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරයෙකු ආශ්‍රයෙහි රඟපාන නළුවෙකු ස්වයංව වඩවාගත යුතු නිර්මාණ සාධක තෙවැදෑරුම් වෙයි. එනම් සිරුර, මනස හා කටහඬ යනු ඒවා ය. ආංගික හා සාත්වික යන ද්විවිධ අභිනයන් සිරුර හා සම්බන්ධ වේ. ඉනුදු සිරුරෙහි චලනය ඇතුළු හැසිරීම් හා ඉරියව් රටා ආදිය ඊට අයත් ය. එය ආංගික අභිනයයි. සාත්වික අභිනය මුහුණේ හැඟීම් හා ඉංගිතිවලින් විද්‍යමාන වෙයි. මනසට අයත් වන්නේ විඥාණයට හා යටිසිතට අදාළ සිතුවිලි, තීරණ, ස්මරණයන් ආදී හැඟීම් සමුදායකි. තුන්වැන්න කටහඬ ය. හඬ පාලනයේ දී අවධානය යොමු කළ යුතු රිද්මය, ළය, ධ්වනිය, අනුකර්ෂණය හා උච්චාරණය ආදිය ද ඊට අයත් ය. එය වාචික අභිනයට අදාළ ය.

මේ සියල්ල පිළිබඳ විවේක බුද්ධියෙන් වඩාත් ගැඹුරින් අධ්‍යයනය කිරීම කෘතහස්ත රූපණවේදියෙකු හෝ රංගධරයෙකු අතින් ඉටුවිය යුත්තකි. සැබෑ රූපණය හට ගැනෙන්නේ ඒ අනුව ය. එබඳු ශාස්ත්‍රීය ප්‍රතිෂ්ටාවක් සහිත රූපණවේදයක් හදාළ අයෙක් උතුම් තෙස්පියන්වරයකු හෙවත් දක්ෂ නළුවකු වනු නිසැක ය. සැබෑ ‘රංගධරයා’ හෙවත් ‘රංගවේදියා’ යනු ඔහු ය. සෙසු මාධ්‍යයන්හි රූපණ කාර්යයන්ට මෙන් ම ටෙලිනාට්‍ය රංගනයට ද එය එක සේ පොදු ධර්මතාවකි.

මූලාශ්‍ර සටහන්

1. නිරිඇල්ල, පරාක්‍රම (1986) ‘කඩඉම’ මුද්‍රිත ටෙලිනාට්‍ය පිටපත, පියවි පොත් ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, 1 පිටුව
2. නිරිඇල්ල, පරාක්‍රම, එම, xi පිටුව
3. ගම්ලත්, සුචරිත (1989) බටහිර නාට්‍ය හා රංගකලාව, එස්. ගොඩගේ සහෝදරයෝ, කොළඹ 10, 15-16 පිටු
4. ගම්ලත්, සුචරිත, එම, 16-17 පිටු
5. ගම්ලත්, සුචරිත, එම, 17 පිටුව
6. Dominick, Joshep. R (1990) The Dynamics of Mass Communication, (Chapter II), Mc Graw Hill, USA, 241-242 pp

7. Dominick, Joshep. R, Ibid, 240-247 pp
8. ඇතුගල, ආරියරත්න (1990) සමීපරූප, විශ්වකලා පොතක්, කොළඹ 10, 19 පිටුව
9. ජයතිලක, අමරනාත් (1995) රඟපෑම, සර්වෝදය ප්‍රකාශන, රත්මලාන, xii පිටුව
10. ජයතිලක, අමරනාත්, එම, 9 පිටුව
11. ජයතිලක, අමරනාත්, එම, 59 පිටුව
12. Local Programme Register (1988) Sri Lanka Rupawahini Corporation, Colombo 07
13. Local Programme Register, Ibid
14. Local Programme Register, Ibid
15. දොඩම්පෙගම, බෙනඩික්ට් (1966) චිත්‍රපට රසාස්වාදනය, ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ. 47 පිටුව
16. Local Programme Register (1988) Sri Lanka Rupavahini Corporation, Colombo 07
17. Local Programme Register, Ibid
18. තොටවත්ත, ටයිටස් (1994 ජූනි-රූපවාහිනී සඟරාව, ළමා වියෙන් අකලට මහලු වූ අපේ ටෙලි නාට්‍යය (ලිපිය), ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී සංස්ථාව, කොළඹ 07, 41 පිටුව
19. තොටවත්ත, ටයිටස්, එම, 40 පිටුව