රූපවාහිනී මාධ්‍යය රූපණාවේදය හා ටෙලිනාට්‍ය රංගනය

ආචාර්ය සේන නානායක්කාර

වෙසක් පොහොය දිනයේ කරන සැරසිලි සහිත පොල් අතු සෙවිලි කළ නිවෙසක් 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 තියෙනවද මගේ කොස් ගහ අල්ලල වැට ගහන්න එපා කියල?

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

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

ඔවුන්ගේ රණ්ඩුව ඇවිළෙයි. සාපිංගේ බිරිඳත්, බේලිංගේ බිරිඳ සහ මවත් කලබලයෙන් එතැනට එති.

බේලිං - මගේ කොස්ගහ තමයි. වැටට අත තියල තිබුණොත් බලාගෙනයි.

සාපිං - උඹ ඕනෑ එකක් කරපන් මෙන්න මම වැට ගලෝනවා.

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

මේ, ශ්‍රී ලංකාවේ රූපවාහිනිය හඳුන්වා දුන් මුල් කාල පරිච්ඡේදයේ අපේ රටට ජාත්‍යන්තර ජයග්‍රහණයක් ලබා දෙන්නට හැකි වූ ඒකාංගික ටෙලි නාට්‍යයකින් උපුටාගත් මතක හිටින කොටසක්. ඒ, පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'කඩඉම' ටෙලි නාට්‍යයෙන්.

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

මගේ ලිපියෙහි ප්‍රවේශය සඳහා මේ සංවාද ඛණ්ඩය හෝ උපුටනය අදාළ වන්නේ කෙසේ ද? පළමුවෙන් මා එය පැහැදිලි කළ යුතුයි. මෙහි ප්‍රධාන භූමිකා නිරූපණවලට දායකත්වය දැක් වූ ශිල්පීන් දෙදෙනා ම අද වන විට අප අතර නැත. ඒ, විවිධ කලා මාධ්‍යයන්හි මතක සටහන් අපට ඉතිරිකර ගිය එච්.ඒ. පෙරේරා හා ග්‍රැන්විල් රොද්‍රිගු යන සහෘදයින් ය. එච්. ඒ., 'බෙලිං' ලෙසත්, ග්‍රැනා 'සාපිං' ලෙසත් එහි රඟපෑහ. (සාපිංගේ බිරිඳ ලෙස ලංකා රාජිණී ගුණසේකරත්, බෙලිංගේ මව ලෙස දෙනවක හාමිනේත් මෙහි රඟපෑහ) එහි එච්.ඒ. හා ග්‍රැන්විල් සැබැවින් ම බෙලිං හා සාපිං වූ අයුරු අදත් අපේ මතකය තුළ ජීවමාන ව පවතී.

"තමන්ට කිසිදු අයිතියක් නැති පොළොවක වාසස්ථාන සාදාගෙන ජීවත්වන එක ම පන්ති මට්ටමක මිනිසුන් දෙදෙනෙකි. ඔවුන්ගේ කඩඉම වෙන්කර ගැනීමේ දී ඉබේ පැළවුණු කොස් ගසක අයිතියක් පිළිබඳ ව ඔවුන් දෙදෙනා අතර ඇතිවන කලහයකින් එකෙකුගේ (බෙලිංගේ) බිරිඳ මියයයි. එතැන් සිට බෙලිං අනෙකා (සාපිං) කෙරෙහි දැඩි වෛරයෙන් පසුවෙයි. අවුරුදු පහක් සිර දඬුවම් විඳ ගමට පැමිණෙන සාපිංගෙන් පළිගැනීම සඳහා නිරන්තර සිතිවිල්ලෙන් පසුවන බෙලිං එම පළි ගැනීමේ චේතනාවේ හේතුවෙන් ම පියවරෙන් පියවර විනාශයට ළඟාවෙයි. වෛරය හේතුවෙන් මානසික වශයෙන් ද පීඩා විඳී. මේ මිනිසුන් දෙදෙනාගේ දරුවෝ ද වෛරය නිසා ම පීඩා විඳිති. මෙම කතාව කෙළවර වන්නේ එකෙකුගේ සිත තුළ අනෙකා කෙරෙහි කාරුණික සිතුවිල්ලක් සහ සිදු වූ විනාශය පිළිබඳ ව පසුතැවිල්ලක් ඇතිවුණු අවස්ථාවේ දී ය."[2]

ඒ වසරේ දී 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. සැබැවින් ම මෙය එවක අපට ආශ්චර්යවත් පුවතක් නොවුණේ, ඒ වන විටත් එකී නිර්මාණය අප හදවතින් හඳුනාගෙන සිටි බැවිනි.

අන්තර්ගතයට හා නිර්මාණයේ ආකෘතිමය ස්වරූපයන්ට අනුරූප වන පරිදි ස්වකීය භූමිකාවන් නිරූපණයෙහි ලා ඔවුන් සතු ව තිබූ නිර්මාණශීලීත්වයත් අධ්‍යක්ෂවරයා සිය පරිකල්පනය තුළ ගොඩ නැඟූ සිද්ධිමය සම්බන්ධතාවන්හි ඒකමිතික සමෝධානයත් හේතු කොටගෙන මෙම විශිෂ්ට ජයග්‍රහණය 'කඩඉම'ට ලැබෙන්නට ඇතැයි යන්න මගේ විශ්වාසයයි.

දෘශ්‍ය මාධ්‍ය තුළ රූපණය එතරම් ම ප්‍රබල ය. සාර්ථක නිරූපණ කාර්යයකින් තොර ව එහි නිර්මාණ සපලත්වයක් අපේක්ෂා කළ නොහැකි ය. චිත්‍රපටය, ටෙලිනාට්‍යය හෝ වේදිකා නාට්‍යය හෝ වෙනත් රංග සම්බන්ධතාවක දී එකී ශිල්පීන් තුළ පවත්නා නිර්මාණශීලීත්වය මත එහි අර්ථ සිද්ධිය රඳා පවතී. නළු, රංගන ශිල්පී, රූපක, රූපණවේදී, රංගධර හෝ රංගවේදී යන නාමමාත්‍රයන් ඔවුන් විෂයයෙහිලා භාවිත වේ.

රූපණයේ හෝ රඟපෑමේ මුල් ස්වරූපය කෙබන්දක් විය හැකි ද? එහි ඓතිහාසික ක්‍රම විකාශය කවර තොරතුරුවලින් සමන්විත ද? නූතන ටෙලිනාට්‍යයට, වේදිකා නාට්‍යයට හෝ චිත්‍රපටයට එන්නට මානව වංශකතාව තුළ 'රූපණය හෝ රඟපෑම' යන මිනිස් ක්‍රියාවලින් සමාරම්භ වූයේ කෙසේ ද? සමාජ සන්නිවේදනාත්මක ඓතිහාසික විමසුමක දී මෙකී කරුණු අප ජන අවධානයට මුලින් ම යොමු කළ යුතු ව ඇත. චිත්‍රපටයට, ටෙලිනාට්‍යයට හෝ නූතන විද්‍යුත් මාධ්‍යයට පෙර, නාට්‍යය යන්න ක්‍රිස්තු පූර්වයෙහි පටන් මානව ක්‍රියාවලියක් ලෙස පැන නැඟී තිබුණු බව පෙනේ. එය දීර්ඝ කතා පුවතකි. නමුත්, මෙහි දී එය වඩාත් සංක්ෂිප්ත ව හා පැහැදිලි ව ඉදිරිපත් කළ යුතු බැවින් ඒ සඳහා උචිත ම විග්‍රහයක් උපුටා දක්වමි.

"ප්‍රකෘති නියාමය අවබෝධ කොට ගැනීමේ අසමත්කම නිසා පෞරාණික මිනිසුන් තුළ මිථ්‍යා විශ්වාස ඇතිවිය. ඔවුහු ස්වාභාවික වස්තු දෙවියන් ලෙසින් පරිකල්පනය කළහ. මෙසේ සූර්යයා දෙවියෙකි. උෂ්ණය හා ආලෝකය ඔහුගේ බලමහිමයයි. මහපොළොව මිහිකත නම් දෙවඟන ය. වර්ෂාව සඳ අරුණෝද යනාදිය දෙවිවරු ය. ඉන්ද්‍රයා වර්ෂාවට අධිපති දෙවියා ය. ඔහු කිපුණු කල්හි වජ්‍රායුධය සරඹ කරයි. සෙණ හා විදුලිය එහි ප්‍රභවයයි. මේ අයුරින් ස්වාභාවික සිදුවීම් දේවකැරුම් යැයි සලකන ලදි. පැරැන්නෝ යටකී අයුරින් ස්වාභාවික වස්තූන්ට සචේතනික වූ දේවත්වය ආරෝපණය කළාහු ය. එම දෙවිවරුන් කෝප වූ කල්හි ඉඩෝර, ගංවතුර, දුර්භික්ෂ, වසංගත ආදිය ඇති වේ. ඒවා වැළැක්වීමට යාගහෝම පවත්වන ලදි. යාග හෝමවල දී එම දෙවිවරුන්ට පුද දී ගුණ ගයා ඔවුන්ගේ සිත් දිනා ගන්නා 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 ස්වභාව ධර්මයේ අංගයන්ට දේවත්වය ද භූතත්වය ද ආරෝපණය කළ ආදි මිනිසා ඔවුන් කෙරෙහි සදා භයින් කල් යැවී ය. ඔවුහු මෙලොව වැස්සනට 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 ලෙඩවෙති.

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 දන්නාහු නම් කපුවෝ ය. මිනිසුන්ට ආපදා පැමිණි විට කපුවෝ හා යකැදුරෝ දෙවියන් හා භූතයන් වෙත ගොස් තේවා කරති. මෙම තේවාවල දී ඔවුහු 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 එයින් පිළිබිඹු කෙරිණි.

පෞරාණික ග්‍රීක නාට්‍යයේ සමාරම්භය සඳහා එකී සමාජ ක්‍රියාවලිය පසුබිම් විය. මධ්‍යසාරයට, කෙතට හා ගොයමට මෙන් ම පොදු වශයෙන් සශ්‍රීකත්වයට 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 පැළඳ, විවිධ සංකේත දෝතින් දරාගෙන, විවිධ ක්‍රියාවලීන් අනුකරණය කරමින් මිනිසා යෙදුණු අභිචාර විධීන් පසුකාලීන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් දක්වා විකාශනය වන්නට වූ බව ඓතිහාසික මූලාශ්‍රවලින් හෙළිවෙයි. මේ අනුව ක්‍රි.පූ. 534 දී ග්‍රීසියේ ඇතැන්ස්

නුවරින් බිහිවූ 'තෙස්පිස්' නමැත්තා ලෝකය හඳුනාගත් (සාධක සහිත) පළමු නාට්‍යකරුවා ලෙස නම් කෙරෙයි. පසු කාලීන නළු පරපුර 'තෙස්පියන්වරු' ලෙස නම් කෙරෙන්නේ එබැවින් විය හැකි යැයි මතයක් පවතී.[5]

කේන්ද්‍රීය ප්‍රස්තුතයෙහි ලා ප්‍රවේශ වීමට අප තවත් වැදගත් ම කරුණු කිහිපයක් නිරවුල් කරගත යුතු ව ඇත. ක්‍රිස්තු පූර්වයෙහි පටන් විකාශනය වෙමින් පැවත ආ රූපණය හෙවත් රඟපෑම නූතන විද්‍යාව හා තාක්ෂණය සමග එක් වූයේ කෙසේ ද යන්නයි. 1824 දී බ්‍රිතාන්‍ය ශල්‍ය වෛද්‍ය විශේෂඥයින්ගේ රාජකීය සංගමය ඉදිරියෙහි දේශනයක් කරමින් පීටර් මාක් රොජේ හඳුන්වා දුන් දෘෂ්ටියේ අඛණ්ඩතාව (Persistence of Vision) හා ෆයි ප්‍රපංචය (Phi Phenomenon) සංකල්පයන් එහි මූලිකතම පසුබිම විය.[6] එතැන් සිට එමිල් රෙනෝ, ලුවී ඩැගියුරේ, එඩ්වඩ් මයේබ්‍රිජ්, තෝමස් අල්වා එඩිසන්, ලූමියර් සහෝදරයෝ, ජෝර්ජ් මෙලියේ, ඩේවිඩ් වෝක් ග්‍රිෆිත්, එඩ්වින් එස්. පෝටර් ආදීන් දක්වා[7] ඉතිහාසයක් කියැවේ. නිශ්චල ඡායරූපය හරහා චලන රූපය ගොඩනැඟුණේ ඔවුන්ගේ සාමූහික පරිශ්‍රමයෙනි.

1922 දී පමණ ස්කොට්ලන්ත ජාතික ජෝන් ලොගී බෙයාර්ඩ් ලෝකයට හඳුන්වා දුන් රූපවාහිනිය පසුකාලීන ව ලෝක ප්‍රජාව අතර ව්‍යාප්ත වූ ප්‍රබලතම ශ්‍රව්‍ය දෘශ්‍ය ප්‍රකාශන මාධ්‍යය බවට පත් විය. රූපය හා ශබ්දය අතර, ඇති සම්බන්ධතාව හේතුවෙන් චිත්‍රපටය හා රූපවාහිනිය අතර ගොඩ නැගෙන ඥාතීත්වය එහි නිර්මාණාත්මක පාර්ශ්වයෙහිලා ද දැක්වෙයි. නමුත්, රූපවාහිනිය ක්‍රියාත්මක වනුයේ චිත්‍රපටයට වඩා වෙනස් විද්‍යාත්මක ගමන් පරිපථයක් තුළයි. 'දුරසිට එන රූප' යන අරුත් සහිත 'Tele-vision' මගින් රූප හා ශබ්ද හසුකර ගැනීමේ ශක්‍යතාව අතිශය ප්‍රබල ය. චල හෝ අචල චිත්‍ර සහ ශබ්ද විද්‍යුත් සංඥා මාර්ගයෙන් විසුරුවා හැරීම මෙයින් සිදු කෙරේ. චිත්‍ර සමූහයක් හෝ පිළිවෙළින් රූපරාමු ලෙස සකස් කළ ආලෝකධාරා (light rays) විද්‍යුත් අනු (relectronic impulses) වලට පරිවර්තනය කොට පසුව ප්‍රබල විද්‍යුත් චුම්බක ගුවන්විදුලි තරංග (electro magnetic radio wavess) බවට පත්කොට විසුරුවා හැරීමයි. මේවා යළිත් රූපවාහිනී ඇන්ටෙනාවක් මගින් ලබා ගෙන යන්ත්‍රය තුළ දී ඉලෙක්ට්‍රෝන ධාරා (electron beams) බවට පත් වී තිරය තුළ 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 පත් ව තිබූ බවට ඓතිහාසික තොරතුරු ඇත. චලන චිත්‍රය ඇතුළත් රූපයත් කලාව, සෞන්දර්ය හා සාහිත්‍යයත් අතුළත් චිත්‍රපටය මෙන් ම ටෙලිනාට්‍යය ද මෙහි දී පෙන්වන සාම්‍යය අපගේ අවධානයට ගත යුතු ව ඇත. 1928 දී පමණ ඇමෙරිකාවේ නිෂ්පාදිත ප්‍රථම ගුවන් විදුලි නාට්‍ය වූ "Amons'N Andy" පසු ව රූපවාහිනියටත් නිෂ්පාදනය කෙරිණි. පසුකාලීන ව සබන් වෙළෙඳාම උදෙසා සකස්කරන ලද කතා පුවත් සහිත නාට්‍යමය විචිත්‍රාංග හෙවත් 'සෝප් ඔපෙරා' (Soap Opera) ජනතාව අතර ප්‍රචලිත විය. එය අද අප නරඹන ටෙලිනාට්‍යයේ මුල් ස්වරූපයයි. නමුත් මේ ලිපියෙහි අරමුණ වනුයේ එහි රංගන පාර්ශ්වය පිළිබඳ අදහස් දැක්වීමකි.

රූපවාහිනී මාධ්‍යය තුළ සිදුකෙරන රංගනය හෝ රූපණ කාර්යය පිළිබඳ විමසීමෙහි ලා, එහි සෙසු ආනුෂංගික වටපිටාවන් සැලකිල්ලට ගතයුතු 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 යුතුයි.

ඒ අනුව, රූපවාහිනිය වූ කලී යථාරූපයේ සුළුකරණයකි. එසේ නොවේ නම්, මිනිස් පිළිබිඹුව එක්තරා විශාල ප්‍රමාණයකින් කුඩා කිරීමකි. එබැවින් එය තාත්ත්වික 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 කරනු ලබයි. ඒවා මගින් සංකේතානුසාරී අර්ථ සම්පාදනය කෙරේ. ඒ අනුව රූපවාහිනී තිරය මත පතිත වන සකලවිධ රූප පද්ධතීන් විසින් ප්‍රතිනිර්මාණය කෙරෙන සංවේදනයන් මිනිස් සිතට ගෙන එන්නේ කිසි යම් අරුතකි. එය වඩාත් ප්‍රබල සන්නිවේදන කාරකයක් ලෙස සැලකිය යුතුයි. ඉන් වහනය කෙරෙන සියලු සන්දේශ වැදගත් වන්නේ එබැවිනි. එය ඉෂ්ට හෝ අනිෂ්ට විය හැකි ය. එනම්, එහි සමාජ බලපෑම යහපත් හෝ අයහපත් විය හැකි ය. සැබැවින් ම, අප සාකච්ඡාවට ලක් කරන ටෙලිනාට්‍යයකින් නම් මේ කවර හෝ බලපෑමක් සමාජය වෙතත් කෙරෙනු ඇති බව අවධාරණය කළ යුතුය.

ප්‍රංශ ජාතික පී. චිම්ප්ගන් 1971 සිට කරන ලද පර්යේෂණ ගණනාවකට අනුව, "රූපවාහිනී නොමැති ව නවීන සමාජවලට හිතන්නට නොහැකි වී ඇති බව" පෙන්වා දෙන බවක් කියැවේ. එයින් තවදුරටත් අවධාරණය කෙරෙනුයේ කාර්යක්ෂම හා නිර්මාණශීලී මිනිස් චින්තනය මේ මගින් මොට කරන බවත්, ඔවුන් රූපවාහිනිය මගින් ගල්ගුහා ජීවිතයකට හුරු කරන බවත් ය. මේ අසුබවාදී අදහස තවදුටත් සනාථ කෙරෙනුයේ චිම්ප්ගන් විසින් මහා විද්‍යාඥ එඩ්වඩ් ටේලර් උපුටා දක්වමින් කෙරෙන මීළඟ ප්‍රකාශය තුළිනි. එනම්, "මම ඇමෙරිකාවට 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 අත්දැකීමේ ක්ෂේත්‍රයන්හි විවිධතා හා වෙනත් හේතු කාරණා කරණකොට ගෙන 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 දැඩි ව 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 ඉගෙනීමයි. මිනිසා සතු මනෝ විද්‍යාව ඉගෙනීම, මනුෂ්‍ය ස්වභාවය, මිනිසුන්ගේ හැසිරීම යනාදිය මට නිතර චිත්තාකර්ෂණීය බවක් ඇති කරයි. නළු-නිළියන් නිතර ජීවිතය නිරීක්ෂණය කළ යුතු යැයි මම දැඩි ව 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 රංගධරයකු වන මාලන් බ්‍රැන්ඩෝ විසින් කරන ලද එකී ප්‍රකාශය තුළ නළුවකු හෝ රංගවේදියකු කොතරම් ජීවිතය අධ්‍යයනය කළ යුතු ද යන්නත්, එසේ කිරීම ස්වකීය රංග කාර්යය උදෙසා කෙබඳු පිටුබලයක් සපයන්නේ ද යන්නත් හොඳින් පැහැදිලි කරනු ඇත.

දක්ෂ රංගන ශිල්පියකු හෝ ශිල්පිනියක යනු සැබැවින් ම ජීවිතය විනිවිද දකින්නා වූ සියුම් නිරීක්ෂණ ශක්තියක් සහිත මනුෂ්‍යයෙකි. ඔහු හෝ ඇය පිරිමියකු 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 යථාරූපී ව අනුකරණය කිරීමෙහි ලා ඔහු දක්වන ශක්‍යතාව

සුවිශේෂ ය. සිය අධ්‍යක්ෂවරයා, තිර රචකයා හෝ පිටපත් රචකයා ලබා දෙන සංඥාවන් ඔස්සේ ඇට මස් ලේ නහර සහිත සජීවී චරිත ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීම ඔහුට පැවරෙන ප්‍රබලතම අභියෝගය වෙයි.

මේ සඳහා ඔහු පුරුදු පුහුණු වියයුතු ය. එය අත්‍යන්තයෙන් පැවතිය යුතු අභ්‍යාසයක් ද විය හැකි ය. එකී සතතාභ්‍යාසය විසින් ස්වකීය ශක්‍යතා මුවහත් කෙරෙනු ඇත. මෙකී කාරණය සනාථ කරනු සඳහා විසිවන සියවසේ ලොව පහළ වූ ශ්‍රේෂ්ඨතම රංගවේදියා ලෙස විරුදාලිය 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 කරගනිමින් යථාර්ථමය රංගනයක යෙදීමට නිති උත්සාහ කිරීමෙනි. උසස් ප්‍රබල රඟපෑමක් ඉදිරිපත් කිරීමට කෙනෙකු තුළ මහා පරිමාණයේ නිර්මාණාත්මක හැකියාවක් තිබිය යුතු ය. එය පුහුණුව හා අභ්‍යාස තුළින් දියුණු කරගත හැකියි. අසමසම නළුවකු හෝ නිළියක වීමට නම් රංග කුසලතා වර්ධනය කරගත යුතුයි. ඒ සඳහා වෙහෙසීමත් ඕනෑ ම කායික මානසික ස්වභාවයක පතුළ ට ම කිඳා බැසීමට තරම් ඇඩි ආත්ම ශක්තිය වර්ධනය කරගැනීමත් අත්‍යවශ්‍ය වන්නේ ය."[10]

තවත් විටෙක ගත් කල චිත්‍රපටය හෝ ටෙලිනාට්‍යය වූ කලි සපුරා අධ්‍යක්ෂවරයාගේ කාර්යයක් ලෙස ද ගිනිය හැකි ය. නළුවරණයේ (casting) සිට හෝ දර්ශනතල නිරීක්ෂණයේ (location selection) සිට පූර්ව ප්‍රදර්ශන දැක්වීම දක්වා ඔහුගේ සුපිරි අධීක්ෂණ ය පැවැතිය යුතුයි. එබැවින් ම ඔහු එහි බලලත් ආඥාදායකයා වෙයි. බොහෝ සාර්ථක නළු-නිළියන් නිර්මාණ කරනුයේ හෝ නොකරනුයේ අධ්‍යක්ෂවරයාගේ හැකියාවේ ප්‍රමාණය මත බව සමහරෙක් කියනුයේ එබැවිනි. "නළුවා වූ කලි නිර්මාණ අධ්‍යක්ෂගේ අතේ මැවෙන මැටි පිඬක්" බව පුඩොව්කින් කියන්නේ ය. එහි එක්තරා සත්‍යතාවක් ඇත. විටෙක එය එසේ වන්නට හෝ නොවන්නට පුළුවන. දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරුන් 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 කෙළේ ය. විටෝරියෝ ඩී. සිකා අධ්‍යක්ෂණය කළ A Bicycle Thief (බයිසිකල් හොරා) නමැති විශිෂ්ට චිත්‍රපටයේ ප්‍රධාන චරිතය නිරූපණය කළේ කලාවට කිසිසේත් සම්බන්ධකමක් නැති සාමාන්‍ය කම්කරුවෙකි. මීරා නායර්ගේ 'සලාම් බොම්බේ' චිත්‍රපටයේ ප්‍රධාන චරිතයක් වූ ක්‍රිෂ්ණා මළපොතේ අකුරක් නොදන්නා වීථි දරුවෙකි. වී.අයි. පුඩොව්කින්ගේ 'අම්මා' චිත්‍රපටයේ අම්මා ද එවැන්නියකි. සත්‍යජිත් රායි, අදූර් ගෝපාල් ක්‍රිෂ්ණන්, මනිරත්නම් ආදී ප්‍රකට අධ්‍යක්ෂවරුන් ද මේ සඳහා ලෝක පූජිත බව මගේ හැඟීමයි. කෘතහස්ත රංගධරයකු වූ ජැක් නිකල්සන් එය තහවුරු කරනුයේ මේ අයුරිනි.

"රඟපාන විට නළුවා අධ්‍යක්ෂගේ මෙවලම බවට පත් වෙයි. එනම් එය අධ්‍යක්ෂගේ දර්ශනය මත බිහිවන මාධ්‍යයක් බැවිනි. විවිධ අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ රඟපෑමට අවස්ථාව සැලසීම නළුවකුට තම රඟපෑමේ හැකියාව වඩාත් ප්‍රබල කිරීමට ලැබෙන මහගු දායාදයක් හැටියට මම සලකමි. විවිධ දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරුන් යටතේ රඟපෑමෙන් නළුවාගේ හැකියාව වඩාත් දීප්තිමත් වෙයි."[11]

රූපවාහිනිය අපට ලැබී මේ වන විට දශක තුනක් ගෙවී ගොසිනි. ගෙවුණු තිස් වසරක කාලය තුළ එය ප්‍රබල ජනමාධ්‍යයක් ලෙස ලබා ඇති ජන ආකර්ෂණය සුළුපටු නොවේ. විකාශය කොට ඇති නාට්‍යමය වැඩසටහන් ද ගණනින් සුවිශාල ය. ඒකාංගික හා ප්‍රාසංගික (කොටස් වශයෙන් විකාශය වන මාලා නාටක) ලෙස විකාශය කෙරෙන මේවා, අද වන විට සුලබ ව දැකිය හැකි බොළඳ කතාන්දර හා හිස් සංවාද සහිත මෙගා නාට්‍ය විශේෂයක් දක්වා පැතිර ගොස් ඇති බව පෙනේ.

ශ්‍රී ලාංකේය රූපවාහිනී ඉතිහාසයේ ප්‍රථමවරට විකාශය වූ ටෙලිනාට්‍ය වනුයේ ඩී.බී සුරනිමල විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද 'සඳමාලිගේ කථාව'යි.[12] 1982 ජනවාරි 05 වන දින ප්‍රථමවරට විකාශය වූ එයින් පසු ව බොහෝ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙරිණි. මුල්කාලයේ දී සිංහල වේදිකා නාට්‍යයන් ද බහුල ව රූපවාහිනී නිෂ්පාදනයන් ලෙස සකස්කොට විකාශය කෙරුණු අතර, සසර, හුණුවටයේ කථාව, වැනීසියේ වෙළෙන්දා, පරාස්ස, වහලක් නැති ගෙයක්, කළුවරේ ජරමරේ, පෝරිසාදයා, කරදිය, පරස්තාව, බෙරහඬ, දෙපානෝ, කැලණි පාලම, 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 පළමු ප්‍රාසංගික නාට්‍ය වනුයේ ඩී.බී. නිහාල්සිංහගේ 'දිමුතුමුතු' ය. කොටස් 26 කින් සමන්විත වූ එය 1984 ජනවාරි 04 වෙනිදා සිට විකාශය විය.[13] පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'ලාහිරු දහසක්' දෙවැන්නයි. කොටස් 13 ක් වූ එය ඊට දින 3 කට පසු එනම්, ජනවාරි 07 වෙනිදා සිට විකාශය වෙන්නට පටන් ගැනිණි. එතැන් පටන් අද දක්වා විකාශය කෙරෙන ටෙලිනාටක ප්‍රමාණය සංඛ්‍යාවෙන් ඉහළ ය.

අප නරඹන මේ සිය ගණනක් ටෙලිනාටක තුළ සැරිසරනුයේ විවිධ චරිත ය. ඒවා ගැහැනු, පිරිමි, ළමා ආදී වශයෙන් පොදු වර්ගීකරණයකට ගිනිය හැකි ය. නමුත්, ඒ ඒ කතා පුවත හා අන්තර්ගත සිද්ධිදාමයකට අනුව ඒවායෙහි ගති සොබාවන් විවිධාකාර මෙන් ම විෂමාකාර ද වෙයි. ඒ එකිනෙක චරිතයන්ට අනන්‍ය වූ ගති ලක්ෂණ එකිනෙකට වෙනස් වෙනවා මෙන් ම ඒවා ප්‍රතිනිර්මාණය කරනු ලබන නළු නිළි ශක්‍යතාවන් අඩු වැඩි 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 උපුටාගත්තේ එබැවිනි. ඔවුන් අපට ආගන්තුක නොවේ. විශ්වසනීයත්වය තුළින් ම ඔවුහු ප්‍රේක්ෂක අවධානය දිනාගන්නට සමත් වූහ. හුදෙක් තෘෂ්ණාව කරණකොටගෙන උපන් වෛරීය චේතනාව විසින් මිනිස් ජීවිත පරිහානිය හෝ විනාශය කරා පමුණුවන බව කියාපාන තේමාවකට යෝග්‍ය පුහුදුන් මිනිස් ගති ලක්ෂණයන් අව්‍යාජ වත්, යථාරූපී වත් ප්‍රකට කරන්නට ඔවුන් ගත් උත්සාහය අතිශය සාර්ථක ය. එබඳු මිනිසුන්ට උරුම පොදු ලක්ෂණ පිළිබඳ ඔවුන් තුළ වූ අවබෝධය ඉන් හෙළිදරව් කෙරිණි. ඊටත් වඩා එය ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමේ ශක්‍යතාව වැදගත් ය. පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශය ගැන අපේ අවධානය යොමු කරමු.

"උසස් නළුවන් වී ඇත්තේ කැමරාව ඉදිරිපිට ස්වාභාවික ව ජීවත්වන අය ය. නළුකම අනුකරණයට වඩා යමක් කිරීමක් බව සැබෑ ය. නළුවකු සිඟන්නකු මෙන් රඟපාන විට ඔහු නිකම් සිඟන්නකු අනුකරණය නොකරයි. ඔහු මුළු හිඟන වර්ගයේ ප්‍රතිමූර්තියක් ලෙස පෙනී සිටිය යුතු ය. එහෙත් එය සිදු වන්නේ නළුවාගේ හදවතින් ම ඔහු සිඟන්නකු වූ විට ය. එහි දී කිසිදු ව්‍යාජත්වයක් නොපෙනේ. පොල් මුනී, 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 වියයුතු බවයි. ටෙලි නාට්‍යය යනු වේදිකාව හෝ චිත්‍රපටය ද නොවේ. එනම්, එය ජීවිතයේ විශාලකරණයක් හෝ අතිශයෝක්තියක් නොවිය යුතු ය. ලාංකීය 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 එය හඳුන්වා දී ඇත්තේ නොපෙනෙන බාධාවක් සමග ආයාසයෙන් සටන් කරන මිනිසකු ලෙසයි.

ප්‍රථම ප්‍රාසංගික ටෙලි වෘත්තාන්තයෙහි එන 'ජයසේන' හා 'නන්දා' අධිෂ්ඨානශීලී තරුණ පරම්පරාව නියෝජනය කරති. දැඩි කාර්යශූරත්වයත්, කැපකිරීමත් විසින් දුප්පත්කම දුරලා ජීවිතය සමෘද්ධිමත් කරගත හැකි බව 'ජයසේන' සිය චරිතය තුළින් ඉස්මතු කර පෙන්වයි. මෙය ඩී.බී. නිහාල් සිංහයන්ගේ කථා තේමාවක් හා අධ්‍යක්ෂණයක් බැවින් එහි සාර්ථකත්වයේ පූර්ණ උරුමක්කාරයා ඔහු ය. නමුත්, ජයසේන ලෙස අමරසිරි කලංසූරියත්, නන්දා ලෙස දේවිකා මිහිරාණිත් කළ සාර්ථක රංගනය නොවන්නට 'දිමුතු මුතු' ටෙලිනාට්‍යය එතරම් ජන ප්‍රසාදයට ලක්නොවනු ඇතැයි යන්න මගේ පෞද්ගලික විශ්වාසයයි. දුප්පත්කම නිසා සිය අනාගතය කෙරෙහි එල්ලවෙන 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 ඔවුනට ආවේණික නිර්මාණ කෞශල්‍යය 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.

ඉන් පසු ළා හිරු දහසක් (පරාක්‍රම නිරිඇල්ල),එක මවකගේ දරුවෝ (ලූෂන් බුලත්සිංහල), රටගිය ඇත්තෝ (ජී.ඩී.එල්. පෙරේරා), රන් කහවනු (ටයිටස් තොටවත්ත), රේඛා (ඩී.බී නිහාල්සිංහ) ආදී ප්‍රාසංගික නාට්‍ය විකාශය කෙරිණි. මෙයින් 'ළා හිරු දහසක්' හා 'එක මවකගේ දරුවෝ' යන නාට්‍ය ඒවායේ කථා තේමාවන් හා වස්තු විෂයයන් විසින් යම්තාක් දුරට සමාජය ආක්‍රමණය කළ බවක් පෙනේ. 1985 මාර්තු 16 සිට 1985 ජූලි 13 දක්වා කොටස් 18 කින් සමන්විත ව විකාශය වූ ධම්ම ජාගොඩ ගේ 'පළිඟු මැණිකේ'[16] ටෙලිනාට්‍යය මීළඟට අපට සුවිශේෂ වෙයි.

අප ආරක්ෂා කරගත යුතු දේශීයත්වය කෙරෙහි නාගරීකරණයේ අනිටු බලපෑම හා සංස්කෘතිකමය සෝදාපාලුව හෙළිදරව් කෙරෙන මෙහි 'සූරසේන' (ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්) ලාංකීය ටෙලිනාට්‍ය 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. ගුරුන්නාන්සෙ (රෝහණ බැද්දගේ) ගමේ පාරම්පරික නියෝජනයයි. පළිඟු මැණිකේ (මැණිකේ අත්තනායක) ගුරුන්නාන්සේගේ බිරිඳ ය. මේ 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 ප්‍රසාදජනක ය. එය එක්තරා අත්‍යවශ්‍ය අතිශයෝක්තියක් සහිත, ආධ්‍යාත්මික හිස්බවක් පෙන්නුම් කරන, වෙනස් වෙමින් පවත්නා නූතන ගැමි තරුණ පරපුරේ නියෝජනයකි.

ඊට ම අනන්‍ය සාධාරණ කථාබහ, ගමන් බිමන්, ඇඳුම් පැළඳුම් හා චර්යාවන් ද ඔහු අව්‍යාජ ව මෙන් ම තාත්ත්වික ව ද පිළිබිඹු කරයි. 'පට් පට් සම්තිං' යන්න උද්ධෘතයක් ලෙස සමාජය තුළ කිඳාබසින්නට වූයේ මේ රංගනයෙහි පැවැති සාර්ථකත්වය හේතුවෙනි. ගමේ කොලු ගැටවුන්ට සිගරට් පොවන්නටත්, උන්ගේ ඕනෑ එපාකම් ඉදිරියේ බොරු උජාරුකම් මවාපාන්නටත්, ගුරුන්නාන්සේගේ 'වෙස් මුහුණු' සුද්දන්ට විකුණා මුදල් ගරන්නටත්, පන්සලේ බණමඩුවේ අනවශ්‍ය ජාවාරම් කරන්නටත්, එපමණක් නොවේ අනුන්ගේ ගෑනුන්ට බොරු ශෝබන පෙන්නා රවට්ටා මනමාලකම් පාන්නටත් ඔහු රුසියෙකි.

අධ්‍යක්ෂවරයාගේ විධානයටත් ඔබ්බෙන් ඔහුගේ රූපණ හැකියාව ඉස්මතු වන්නට ඇතැයි යන්න මගේ හැඟීමයි. ආංගික, වාචික ආහාර්ය හා සාත්වික ආදී සතර අභිනයෙන් උපරිම ඵල නෙළන්නට මෙහි දී ඔහුට හැකි වූ බවක් පෙනේ. කිසි යම් සමීප රූපයක් තුළින් කුළුගැන්වෙන සාත්වික රංගනය අතිශය සාර්ථක විය. බොරු ශෝබනය සහ ව්‍යාජය සහිත මුහුණෙහි වැහෙන මජරකම මුළු මහත් 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 අනුකර්ෂණ බලය ද ඔහුට මහත් ජවයක් වූ බව පෙනේ.

රංගන කාර්යය විසින් සෙසු කලාත්මක පාර්ශ්වයන් ඔසවා තබන්නට හෝ ඒවා පහත් කොට සඟවා තබන්නටත් නළුවාට හැකියාව ඇත. නමුත්, එහි දී තවත් සුවිශේෂ සීමාවකට කොටුවීමට නළුවාට සිදුවෙයි. එනම්, අනෙක් සියලු පාර්ශ්වයන් හි සාර්ථක මැදිහත් වීමකින් තොර ව රූපණයේ සාර්ථකත්වයක් ද පෙන්නුම් කළ නොහැකි බවයි. එනම් තිර රචනය, කැමරාව, ආලෝකකරණය, අංගරචනය, කලා අධ්‍යක්ෂණය, සංගීතය, සංස්කරණය හා අධ්‍යක්ෂණය ආදී සකලවිධ පාර්ශ්වයන් එකී රංගනයට අදාළවන පරිදි සහය විය යුතු ය. අප දන්නා ලාංකීය ටෙලිනාට්‍ය ක්ෂේත්‍රය තුළ නම් මෙකී තත්ත්වය සම්බන්ධයෙන් දැකිය හැක්කේ බෙහෙවින් දුබල බවකි.

කතා පුවත් හෙවත් වෘත්තාන්තමය ලක්ෂණය මුල්කොටගත් ටෙලිනාට්‍යයක ප්‍රධානතම ප්‍රකාශන මෙවලම නළු-නිළියන් වෙයි. කතාපුවත විකාශනයෙහි ලා ඔවුන් විසින් දෙබස් හා සංවාද හසුරුවනු ලබයි. අප බහුල ව දකින ටෙලිනාට්‍යවල නළු-නිළියන්ගේ අඟ පසඟ සුන්දර ය. පියකරු ය. කඩවසම් හෝ දේහධාරී ය. නමුත්, දෙබස් උච්චාරණයේ දී හෝ ව්‍යවහාරයේ දී ඒවා පෞරුෂත්වයෙන් හීන ය. ලෝක පූජිත නළුවන් වන චාලි චැප්ලින්, ෆෙයාර් බැන්ක්ස් හා වැලෙන්ටිනෝ ආදීන් දැවැන්තයින් වූයේ නිහඬ චිත්‍රපට යුගයේ කිසිදු දෙබසක් හෝ සංවාදයක් නැති ව ය. නූතන ටෙලිනාට්‍යවල භාවිත වාචිකාභිනය හා සෙසු භෞතිකමය තාක්ෂණ පහසුකම් ඔවුනට තිබිණි නම් තත්ත්වය කෙබඳු විය හැකි ද?

ඉන් පසුව, 1985 නොවැම්බර් 02 සිට 1986 පෙබරවාරි 15 දක්වා කොටස් 16 කින් විකාශය වූ පරාක්‍රම නිරිඇල්ලගේ 'යශෝරාවය'[17] තුළින් සිංහල ටෙලි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ චරිතාංග නාමාවලි අතරට තවත් සුවිශේෂ භූමිකාවන් කිහිපයක් එක් කෙරිණි. ඒ මිස්ටර් වීරසේකර, සුදුහාමිනේ හා බලදේවයි. නාගරික මධ්‍යම පාන්තික පවුලක් තුළ විවිධ චරිත අතර පවත්වන සම්බන්ධතාවන් හා සංකීර්ණ සමාජ සට්ටනයන් මැනවින් නිරූපණය වූ මෙහි මිස්ටර් වීරසේකර, සුදුහාමිනේ 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 ලාංකීය ප්‍රේක්ෂක ජනයා අතර ප්‍රචලිත වූයේ මෙකී සුවිශේෂ චරිතාංගයන් තුළ ප්‍රකට කෙරුණු අපූර්ව රංගන ස්වරූපයන් නිසාවෙන් බව මම හඟිමි. ඔවුන් අපට ආගන්තුකයින් නොවේ. එහෙත් , අප අත්දැකීම් ක්ෂේත්‍රය තුළ සුවිශේෂ සලකුණු සටහන් කරන්නට තරම් ඔවුන්ගේ නිරූපණ කාර්යය සාර්ථක වී තිබිණි.

ඉන් පසුව, තාරාදේවී (ලූෂන් බුලත්සිංහල), බුමුතුරුණු (බන්ධුල විතානගේ), ඇල්ල ළඟ වලව්ව, කඩුල්ල (ධර්මසේන පතිරාජ), අඹයාළුවෝ (සුදත් දේවප්‍රිය), වෙද හාමිනේ, දඩබස්නාමානය (ජයන්ත චන්ද්‍රසිරි), දුන්හිඳ අද්දර, දියකැට පහණ (අශෝක හඳගම), ඉසිවර අසපුව, ඉංගම්මාරුව (විමලරත්න අධිකාරී), බෝගල සවුන්දිරිස් (දයාරත්න රටගෙදර), සඳ අමාවකයි, ඉමදිය මංකඩ (ප්‍රසන්න ජයකොඩි),

දණ්ඩේලූ ගිනි (සුදත් මහදිවුල්වැව), ඇසළ කළුවර (ජැක්සන් ඇන්තනී), ජීවිතය සුන්දරයි, තක්සලාව (ආනන්ද අබේනායක), ඉසුරු යෝගය (සුසිරන් ද සිල්වා) ඇතුළු තවත් නාට්‍ය කිහිපයක සුවිශේෂ භූමිකා රංගන කිහිපයක් විය. ශිල්පීය ධර්මතා විෂයයෙහි මීටත් වඩා සාර්ථක වූත්, ජනප්‍රියත්වයෙහි ලා මීටත් වඩා ප්‍රේක්ෂක ප්‍රසාදයට පාත්‍ර වූත් චරිත රංගන සහිත නාට්‍යයන් බොහෝමයක් විකාශය වන්නට ඇත. නමුත්, ඒ සියල්ල ක්ෂණයෙකින් සිහියට නොඑන බැවින්, මෙහි සඳහන් කරනුයේ ඒ අතරින් කිහිපයක් පමණක් බව අවධාරණය කරනු කැමැත්තෙමි. ඒ අතර ම මෙම නාට්‍ය නාමාවලිය තුළ ඉඳහිට විශිෂ්ට චරිත රංගනයක් දක්නට හැකි වුව ද ඒ සියලු නාට්‍ය සමස්තයක් වශයෙන් ගත් කල විශිෂ්ට ගණයෙහි ලා සැලකිය නොහැකි ය.

මෙකී නොකී නාට්‍යයන් තුළ නිරූපිත භූමිකාවන් හා අද දවසේ විකාශනය වන ටෙලි නාට්‍යයන්හි භූමිකාවන් අතර අප දකින වෙනස කුමක් ද? අද දේශීය රූපවාහිනී නාලිකාවන් දෛනික ව විකාශය කරන ටෙලිනාට්‍ය ගණන හතළිහකට ආසන්න ය. ඒවායේ නිරූපණය කෙරෙන චරිත හා ඒ ඒ රංගනයන් තුළින් අපගේ ජීවන අර්ථ සිද්ධිය සඳහා ලබා දෙන පිටුබලය කුමක් ද යන්න පිළිබඳ සොයා බැලීමත් එක් අතකට හාස්‍යජනක නිෂ්ඵල වෑයමකි. මන්දයත්, කිසිදු ජීවයක් නැති ව එහා මෙහා වැනෙන, හිස් බෙලෙක්ක වැනි පරඬැල් චරිතවලින් උකහාගත හැකි යමක් නැති බැවිනි. බොරුව, වංචාව හෝ ව්‍යාජයට ද යථාරූපී සජීවී රංගනයක් තුළ පණ ලබා දිය හැකි ය. නමුත් අද අප බොහෝ විට දකින ටෙලිනාට්‍යයන් හි වීරත්වය, තාරුණ්‍යය හෝ යුක්තිය සාධාරණත්වය ආදී සමාජ අනන්‍යතා තවදුරටත් හාස්‍යයට ලක්වෙන අන්දමේ රංගනයන් තුළින් ප්‍රබෝධයක් ලැබිය නොහැකි ය. මේ පිළිබඳ ව වඩාත් යෝග්‍ය වූ උපුටනයක් ඉදිරිපත් කරමින් මෙම කෙටි සටහන හමාර කරන්නට අදහස් කරමි.

"හරවත් ආදර්ශයන්ගෙන් මෙහෙයවෙනු ලැබූ ඒ ඒ චරිතවලට ඔබින පෞද්ගලික ගුණාංග මත ගොඩනැගූ ටෙලිනාට්‍ය චරිත මගින් තරුණ ප්‍රේක්ෂකයා ප්‍රබෝධවත් කිරීමට මෙන් ම ආදර්ශ සැපයීමට ද පුළුවන. නමුත්, අපගේ ටෙලිනාට්‍ය චරිත බොහෝවිට 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 ටෙලිනාට්‍ය ඉතිහාසයේ මුලසිට මේ මොහොත දක්වා වලංගු වන්නකි. ඔහු තවදුරටත් අවධාරණය කරනුයේ "සහේතුක තාර්කික බුද්ධිය යටපත් කෙරෙන තරමට භාවයන් අනවශ්‍ය ලෙස උද්දීපනය කර ඇති බවත්, ප්‍රශ්න විසැඳෙන්නේ ප්‍රේක්ෂකයාට බුද්ධිගෝචර වන අකාරයට වඩා ඔහුගේ පටු හැඟීම් තෘප්තිමත් කරවන ආකාරයට බවත් ය."[19]

සත්‍යයකි. මෙය ඍජු ව ම නාට්‍යයේ අධ්‍යක්ෂවරයාට එල්ල කළ යුතු චෝදනාවකි. ඔහු විසින් මෙහෙයවනු ලබන චරිත, සියලු ක්‍රියාකාරිත්වයෙහි යෙදෙන්නේ ඔහුගේ විධානයන්ට අනුගත ව ය. කඩුල්ල ටෙලි නාට්‍යයෙහි කුරුතේරිස් (ජැක්සන් ඇන්තනී) සිනාසෙන්නේ, කෝපවෙන්නේ, ඇනුම් අරින්නේ හෝ ප්‍රබෝධයෙන් එහා මෙහා ඇවිදින්නේ පතිරාජගේ විධානයට ය. බෝගල සවුන්දිරිස් හි සවුන්දිරිස් (ශ්‍රියන්ත මෙන්ඩිස්) අයුක්තියට හා අසාධාරණයට එරෙහි වනුයේ රටගෙදර පනවන සීමාවන්ට අනුව ය. ඒවා ඒ ඒ නාට්‍යයෙහි තිර පිටපතට අනුගත ව සිදු විය යුතු අන්තර්ගතමය ඉල්ලා සිටීම් ලෙස දැක්වේ.

එහෙත්, හොඳ තිර පිටපතක් සහිත දක්ෂ අධ්‍යක්ෂවරයෙකු ආශ්‍රයෙහි රඟපාන නළුවකු ස්වයං ව වඩවාගත යුතු නිර්මාණ සාධක තෙවැදෑරුම් වෙයි. එනම්, සිරුර, මනස හා කටහඬ යනු ඒවා ය. ආංගික, සාත්වික හා ආහාර්ය යන ත්‍රිවිධ අභිනයන් සිරුර හා සම්බන්ධ වෙයි. සිරුරෙහි චලනය ඇතුළු හැසිරීම් හා ඉඟි බිඟි ආදිය ඊට අයත් ය. මනසට අයත්වන්නේ විඥ්ඥාණයට හා යටි සිතට අදාළ සිතිවිලි, තීරණ, ස්මරණයන් ආදී හැඟීම් සමුදායකි. තුන්වැන්න කටහඬ ය. හඬ පාලනයෙහි දී අවධානය යොමු කළ යුතු රිද්මය, ලය, උච්චාරණය ආදිය ඊට අයත් ය. එය වාචික අභිනයට අදාළ ය. මේ සියල්ල පිළිබඳ නිර්මාණශීලී විවේක බුද්ධියෙන් අධ්‍යයනය කිරීම කෘතහස්ත රූපණවේදියකු හෝ රංගධරයකු අතින් ඉටුවිය යුත්තකි. එබඳු ශාස්ත්‍රීය ප්‍රතිෂ්ඨාවක් සහිත රූපණවේදයක් හදාළ අයෙක් උතුම් තෙස්පියන් වරයකු හෙවත් දක්ෂ නළුවකු වනු නිසැක ය. එහෙත්, මේ කිසිත් නොදන්නා අය මුළු ජීවිත කාලය තුළ ම නළුකමක නිරත වන බව මහා කවි ෂේක්ස්පියර් පවසයි.

"මුළු මහත් ලෝකය ම එක ම රඟ මඬලකි.

සියලු පිරිමින් හා ගැහැනුන් එහි රඟන නළු-නිළියෝ වෙති."

මූලාශ්‍ර සටහන්

1. තිරිඇල්ල, පරාක්‍රම (1986) 'කඩඉම' මුද්‍රිත ටෙලිනාට්‍ය පිටපත, පියවි පොත් ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, I පිටු
2. තිරිඇල්ල, පරාක්‍රම (1986) 'කඩඉම' මුද්‍රිත ටෙලිනාට්‍ය පිටපත, පියවි පොත් ප්‍රකාශකයෝ, නුගේගොඩ, XI පිටු
3. ගම්ලත්, සුචරිත (1989) බටහිර නාට්‍යය හා රංගකලාව, එස්. ගොඩගේ සහෝදයෝ, කොළඹ 10, 15-16 පිටු
4. ගම්ලත්, සුචරිත (1989) බටහිර නාට්‍යය හා රංගකලාව, එස්. ගොඩගේ සහෝදයෝ, කොළඹ 10, 16-17 පිටු
5. ගම්ලත්, සුචරිත (1989) බටහිර නාට්‍යය හා රංගකලාව, එස්. ගොඩගේ සහෝදයෝ, කොළඹ 10, 17 පිටු
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 පිටු
9. ජයතිලක, අමරනාත් (1995) රඟපෑම, සර්වෝදය ප්‍රකාශන, රත්මලාන. XII පිටුව
10. ජයතිලක, අමරනාත් (1995) රඟපෑම, සර්වෝදය ප්‍රකාශන, රත්මලාන. 9 පිටුව
11. ජයතිලක, අමරනාත් (1995) රඟපෑම, සර්වෝදය ප්‍රකාශන, රත්මලාන. 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 (ද්විතීය මුද්‍රණය), ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම, කොළඹ.
16. Local Programme Register (1988) Sri Lanka Rupawahini Corporation, Colombo 07.
17. Local Programme Register, Ibid
18. තොටවත්ත, ටයිටස් (1994 ජූනි - රූපවාහිනී සඟරාව, ළමාවියෙන් අකලට මහලු වූ අපේ ටෙලිනාට්‍යය (ලිපිය), ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී සංස්ථාව, කොළඹ 07. 41 පිටුව
19. තොටවත්ත, ටයිටස් (1994 ජූනි - රූපවාහිනී සඟරාව, ළමාවියෙන් අකලට මහලු වූ අපේ ටෙලිනාට්‍යය (ලිපිය), ශ්‍රී ලංකා රූපවාහිනී සංස්ථාව, කොළඹ 07. 40 පිටුව