Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

Vol. 2 No.1, (2023 June)

Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

Vol. 2 No.1, (2023 June)

2023
C. de S. Kulathilake Archival & Research Unit
Faculty of Music
University of the Visual & Performing Arts
Colombo 7

2023 June
Journal of the C. de S. Kulathilake Archival and Research (JCDSKAR) is a biannual research journal published by the C. de S. Kulathilake Archival and Research Unit of the Faculty of Music of the University of the Visual & Performing Arts, Sri Lanka. The objective of the publication is to disseminate knowledge of national and international research conducted by erudite scholars in the disciplines of Music, Dance and Visual Arts.

Editorial Policy - This journal accepts research and reviews articles, obituary notices, scientific findings of the erudite scholars in the field written on Music, Dance and Visual Arts. All correspondence regarding the journal articles should be sent to the Coordinating Editor. The double-blind peer-review process is used to review journal articles. The editorial board of the journal reserves the rights to request authors to revise their manuscripts according to the comments made by the reviewers. The editorial board of the journal reserves the rights to refuse the publication of an article.

Diacritics used in this journal according to the Epigraphia Zeylanica Vol. 1 edited by Don Martino De Zilva Wickremasinghe in 1912.

The authorship of the articles herein rests with the respective authors and is not the responsibility of the editorial board or the publisher.

© 2023 All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means, electronic, photocopying or otherwise, without permission in writing from the respective author except for the use of brief quotations in a book review.

This journal is an intellectual property of the C. de S. Kulathilake Archival & Research Unit of the Faculty of Music

ISSN 2783 8617

Advisory Board

Senior Professor Raj Somadeva

Emeritus Professor Gamini Dela Bandara

Professor Kolitha Bhanu Dissanayake

Associate Professor Ranjith Fernando

Professor Saman Panapitiya - Dean / Faculty of Music

Editor-in-Chief - D. Chanaka Peiris, MPhil, BMusHons, Vadya Visharada, Senior Lecturer University of the Visual and Performing Arts.

Coordinating Editor - Niluka D. Thilakarathne, MSc, MA, BAHons, Scientific Assistant- C. de S. Kulathilake Archival and Research Unit, Faculty of Music, University of the Visual and Performing Arts.

Editorial Board

Anura Rathnasekara, PhD, MMus, BFA, Senior Lecturer - University of the Visual and Performing Arts.

Iranga Samindani Weerakkody, PhD, MPhil, MA, PGDip, BFA, Visharada of Music, Professor - University of the Visual and Performing Arts, Director- C. de S. Kulathilake Archival and Research Unit, University of the Visual and Performing Arts.

Chiltas Dayawansa, MMus, PGDip, BFA, Senior Lecturer - University of the Visual and Performing Arts,

English Copy Editor - Sumudu Embogama, PhD, MA, BASpecial, Senior Lecturer University of the Visual and Performing Arts.

Page Layout - D. Chanaka Peiris

Cover Design - Thamaj Studios

Table of Content

Materials, Tunings and Performances: A Survey of Chinese Bowed Zithers in the 21st Century 1 - 18

Xiong Manyu

BTS (Bulletproof Boy Scouts) as a part of South Korea's Cultural Diplomacy and Soft Power Strategy 19 - 52

R.M.C. S. Ranasinghe

The Use of Aspirated Syllables of Sri Lankan and Indian Drums 53 - 71

Hemantha Manohari Randunuge

Non-verbal Communication in Ancient Sri Lankan Society 72 - 88

M. Nandana Wijenama

Sri Lankan Femininity Reflected in its Folklore 89 -120

Wimalsiri Munasinghe

Contributers

Xiong Manyu

M Phil, BFA.

R.M.C. S. Ranasinghe

BPA, MA, Visiting Lecturer - University of the Visual and Performing Arts.

Hemantha Manohari Randunuge

MPhil, BFA, Sangeeth Visharada, National Music and Dance-Final, Accompanist - Department of North Indian Music, University of the Visual and Performing Arts.

M. Nandana Wijenama

BFA, Vadya Vishara, Accompanist - Department of North Indian Music, University of the Visual and Performing Arts

Wimalsiri Munasinghe

PhD, Mphil, MA, BPA, Senior Lecturer - Department of History and Theory of Dance and Drama, University of the Visual and Performing Arts.

Materials, Tunings and Performances: A Survey of Chinese Bowed Zithers in the 21st Century

Xiong Manyu

Abstract

In China, if the variety of bowed lutes is rather little known, bowed zithers are fewer but also remarkably widespread. As one of the earliest bowed zithers in ancient China, Ya zheng [轧筝] was recorded in the Old History of the Tang Dynasty [旧唐书] (completed 945 CE) and Yue shu (Treatise on Music) [乐书] (completed 1140 CE), which gradually faded out of use since the Qing Dynasty. Yet similar instruments are still popular in traditional music today, including Cuo qin [挫琴] in Shandong, Ya qin [轧琴] in Hebei, Wenzhenqin [文枕琴] in Putian, Ya zheng in Jinjiang, the seven-string zither of the Zhuang people and so on. This paper combines synchronic fieldwork with former research to classify and compare the materials, constructions and performances of existing bowed zithers, or in other words, Ya zheng-liked instruments in China. From my perspective, Ya zheng not only symbolizes the transition from struck to bowed, but also creates new meanings in different contexts and collides with different cultural ecology to create new expressions.

Keywords: Chinese bowed zithers; Ya zheng; Tube zithers; Board zithers.

Introduction

The Ya zheng (ya: “rolling”; zheng: “zither”) is a Chinese bowed instrument. It is a traditional zither similar to the Guzheng (a chinese seven-string zither) but bowed by scraping with a sorghum stem dusted with resin, a horsehair bow, or a piece of forsythia wood (sometimes Ya zheng can be plucked). Some contemporary players prefer to use an actual horsehair bow rather than a stick, believing the sound to be smoother.

Submitted on 10 March 2023
Revised on 02 May 2023
Accepted on 18 May 2023
JCDSKAR, 2(1) 2023 June, 1-18 pp
421069615@qq.com

The instrument is placed in a transverse/longitudinal position on the arms or in a transverse position on the floor supported on its bowed end by a stand. When it is placed on the floor, the player sits on the floor behind it and moves the bow over the strings to the right of the bridges while the left hand varies pitch and vibrato by pressing the strings on the other side of the bridges. Characteristically the tone of the Ya zheng is raspy, and its melodies are highly inflected and expressive.

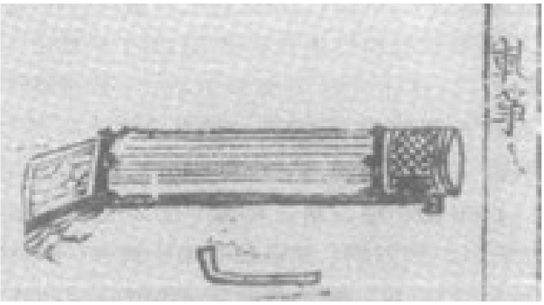
The Historical literature of Ya zheng

As one of the earliest bowed zithers in ancient China, Ya zheng was popular in the Tang Dynasty (618–907). The first record of Chinese bowed zither Ya zheng appeared in the Jiu Tangshu (Old History of the Tang Dynasty, completed 945 CE), "The Ya zheng is made to creak with a slip of bamboo, moistened at its tip" [唐有轧筝，以竹片润其端而轧之，因取名焉]. In the Tang Dynasty, Ya zheng was played with lubricating bamboo pieces bowing it. It earned its name "Ya zheng" as "Ya" in Chinese, means the movement of bowing the instrument.

An early illustration of the Ya zheng appears in Chen Yang [陈旸]'s Yue shu (Treatise on Music) of 1104, showing a long zither with a slightly convex soundboard, approximately nine strings, and an L-shaped playing implement. Ya zheng was also referred to as qin (a different character from the seven-string scholar's zither) from the Song to the Ming Dynasties.

Figure 1

Illustration from the Yueshu of Chen Yang



cited in Chen Yang, Yueshu (Treatise on Music) .1104. Music Graph Theory. Folk Part. Eight Tones Volume.

The 13th-century encyclopedia Shilin Guangji［事林广记］(Comprehensive Record of the Forest of Affairs) states that the instrument had seven strings, each with a movable bridge underneath. Da Qing Huidiantu［大清会典图］(Illustrations for the Compendium of Administrative Laws of Qing, 1899) describes the Ya zheng as having ten strings played with a straight wooden stick.

Iconography depicting the Ya zheng performing court banquet music and accompanying sung poetry suggests the instrument grew in popularity in the central plain from the 12th century onwards. By the 14th century the seven-string Ya zheng had been exported to Korea, where it is still played, while a source from 1607 states that the instrument was played in Mongolian music. Since the Qing Dynasty, Ya zheng gradually faded out of use in China.

Ya zheng-liked instruments are now found in regional folk ensembles in Shanxi, Shandong, Fujian and Hebei provinces, often under different names, such as Wenzhenqin, Waqin and so on. In 1953, a kind of bowed zither, the

Wenzhenqin (also called pillow zither), was found among the accompaniment instruments of the Wenshiyin［文十音］ensemble in Hanjiang Town, Putian City, Fujian Province, and in 1957, the Cuo Qin, an accompaniment instrument for the Bangzi opera［梆子戏］and folk songs, was discovered in the first musical performance in Qingzhou City, Shandong Province, and in 1988, the Ya Qin (also called rolling qin), an accompaniment instrument for the Henan Dadiao［河南大调］, was discovered in Yuanmen Village, Maigang City, Henan Province. Although these instruments were found in different regions and their forms differed, they all had one common feature: they could be bowed and struck and the forms and playing methods of these instruments corroborated with that of the Ya zheng recorded in ancient documents.

Previous Research

In China, if the variety of bowed lutes is rather little known, bowed zithers are fewer but also remarkably widespread. Following the Zhongguo Yueqi Tujian［中国乐器图鉴] (Chinese Musical Instrument Illustration), Chinese Scholar Xiang Yang［项阳］devotes chapter four of his book Zhongguo Gongxian Yueqi Shi［中国弓弦乐器史］(History of Chinese bowed string instruments) to bowed zithers. As one of the earliest bowed zithers in ancient China, the most impressive features of Ya zheng are its unique playing method (struck or bowed the strings with bamboo pieces) and its similar shape to the Guzheng. Previous research of the Ya zheng often focuses on these aspects.

There are studies in the 1980-90's focusing on the investigation of bowed zithers' historical provenance and discussing the supposed origins of all bowed instruments. In early history, the Zhu［筑］(ancient five-string instrument in China) was a struck zither, long predating bowed lutes, as Laurence Picken noted in his "Early Chinese friction-chordophones"(1965). R,epresentative research

is that of the scholar Xiang Yang, who asserts that the Ya Zheng is an early stage in the development of Chinese bowed string instruments. According to Xiang Yang's research, the Ya Zheng and Zhu, which were musical instruments of the pre-Qin Dynasty that produced sound by striking, have the same origin, so they are both called the "Zhu family of musical instruments", a unique Chinese family of bowed string instruments that struck and bowed strings "(Xiang Yang 1999).

On the other hand, in the classification of traditional Chinese musical instruments, besides the Bayin Feileifa［八音分类法］(eight categories of Chinese musical instruments), another common traditional classification is to classify traditional Chinese folk instruments as blown, struck, plucked and bowed instruments according to the method they are played. The emergence of the bowed zither is considered to mark the development and transition from the struck instrument to the bowed instrument in China, and it is the ancestor of all kinds of bowed instruments (Zhou Wuyan1992; Xiang Yang 1999).

In the 2000's, there was a shift towards fieldwork on such instruments in various regions as well as an increase of case studies in organology. During the past five years, comparative studies on bowed zithers emerged that mainly compared their ecology within the framework of the historical lineages of bowed instruments. A fixed way of understanding more about Ya zheng is being constructed among a new generation of scholars: the Ya zheng is a transitional instrument from struck instrument to the plucked instrument.

In general, the studies on Ya zheng in China can be divided into two main types. Many of scholars focus on the origin and development of bowed zithers, while others, based on fieldwork and case studies in organology, discuss the existing circumstances of Ya zheng through in-depth case studies. It is rare to compare the similarities and differences of the Chinese bowed zithers

from the macro perspective. Therefore, this research combines synchronic fieldwork with former research to classify and compare the materials, tunings and performances of existing bowed zithers, or in other words, Ya zheng-liked instruments in China.

Outlines of Existing Bowed Zithers in China

1. The Geographical Distribution Map

According to the panel members' fieldwork and former research, I drew a geographical distribution map of existing bowed zithers in China.

Figure 2

A map of existing bowed zithers in China. Created by the author.

Bowed zithers in Chinese folk traditions have alternative regional names. From the map, we can note that the bowed zithers are distributed in nine provinces and 13 regions of China, involving 13 music genres. From the north to the south of China, they are Ya zheng in Hebei province, Waqin in Beijing city, Yaqin in Hebei province, Cuo qin & Foqin in Shandong province, Ajaeng of Korean people, Ya zheng in Henan province, Wenzhenqin in Fujian province, Ce and Zhutongqin in Yunan province, TongDeng in Guangxi province, and Zhengni of Zhuang people.

According to the classification system of Hornbostel and Sachs, a zither is a 'simple chordophone' given the number 31, among which the bowed zithers in China and East Asia can be divided into two categories. One is tube zither, which is mainly distributed in southern and southwestern China and the regions bordering East and Southeast Asian countries. The other type is board zither, which is the major type of Chinese bowed zither and is distributed in the north and south of China. Zithers of this kind, which give the number 314.122, all have box-shaped resonator boxes.

2. Tube Zithers

In China, there are two types of tube zithers, both whole-tube zithers and half-tube zithers. The whole-tube zithers include Tongdeng in Guangxi province and Zhutongqin in Yunnan province. Zhutongqin are widely popular among Dai, Jino, Hani people in the southern region of Yunnan province. Constructed from tubular sections of bamboo, the multiple strings are usually raised up from the bamboo surface itself and struck with a stick. The number of strings often ranged from one to five and the two-strings form the most common one. In many ethnic groups in Yunnan province, Zhutongqin is just a toy for children, so it is very arbitrary, with no relative pitch requirements.

However, among the Jingpo people, it has become a kind of magic instrument for the religious "Dong Musa" to recite prayers while playing. Among the Wa people in Ximeng County, a tongue-shaped resonant reed is added to each string, which not only increases the volume but also makes the tone softer, and is also used to accompany the blowing of "reed horns" in addition to accompanying folk songs. The other whole-tube zither is Tongdeng in Guangxi province. It is also made of bamboo.The name of this instrument is derived from the transliteration of the sound "dom deg" .

Figure 3

Yunnan Zhutongqin

cited in Wu Xueyuan. (2009). Yunnan Ethnic Musical Instruments Catalogue. Yunnan: Yunnan Fine Arts Press, 185.

The representative half-tube zither is the seven-string zither (chengyin) of the Zhuang people. The seven-string zithers are shorter than Ya zheng in north of China, with seven strings and soundboards ranging from slightly convex to a 180-degree half circle. Supported with the left hand on the bottom of the instrument, the end rests against the performer's shoulder or chest while being bowed with a long horse-hair bow.

3. Board Zithers

In the board zithers, according to the string course, I distinguish between a single course and a double course. The double course instruments are mainly distributed in northern areas such as Hebei and Shandong province, and can be found in Heibei Shifan［河北十番］ensemble ,Beijing Miyun Wuyin Drums［北京密云大鼓］and other music genres. Single course instruments are mainly distributed in Henan, Fujian, Guangxi, Yunnan province and other southern regions, and can be found in Putian Wenshiyin, Jinjiang Shifan［晋江十番］ensemble and other music genres.

In the second level of classification, due to the diversity of the string structure of the instrument, I took the "way to tension the strings" as an important parameter and divided the board zither into two categories: cotton cord and tuning peg. Furthermore, I distinguished the types of tuning peg.

In the Wu'an of Henan Province, there is a folk saying, "It's easy to play Ya zheng, but hard to fix the strings", the way to tension the strings reflects the local people's understanding and wisdom of the instrument. The cotton cord and tuning peg used for yazhang also affect its performance in different places.

In the single course of board zither, Korean Ajeang as well as the Yaqin in Hebei Wu'an city are mainly used to fix the string with a cotton cord. The tensioning way of Yaqin in Wu'an is to tie one end of the string and trip it into the hole. The other end uses a cotton cord to tighten the string so that it is close to the set pitch, and then tie the extra string to the upper part of the body as decoration.

Figure 4 &5

Hebei Wu'an Ya Qin & Korean people Ajaeng

Cited in Xiao Mei, Rong Hongzeng and Huang Yanfang. (2003). The musical arts of ancient China. Hong Kong: The University of Hong Kong Museum of Fine Arts, 113.

The ajaeng, having its origins in Tang Dynasty China, was derived from the Chinese Ya zheng, which was introduced to Korea during the Goryeo Dynasty. Since the second half of the 20th century, various improved ajaengs have been made and used to play various ranges. Ajaeng's body is about 102 cm long and 25 cm wide and is made of paulownia wood. The ajaeng's strings, made of twisted silk, are supported by separate movable bridges. The bow with which it is played, some 40 cm long, is fashioned from a peeled forsythia branch that has been hardened with pine resin.

Ajaeng refers to this cotton cord as "ran wei［染尾］(dyed tail) "; The "ran wei" is tied between two thick string holes at the end of the zither. Because most of the strings of the ajaeng are made of silk, the tension by the cotton cord is enough to tie them. This also forms the throaty sound of the Ya zheng. In the past in Wu'an of Henan Province, the Ya zheng is mainly used to play with the Erxian and the Tu pipa. The Erxian has a sharp sound, while the Tu pipa has a

dull sound. The Ya zheng "glues" them together, making the band sound more harmonious.

The same instrument ensemble also appeared in Hebei province. In the video collection of the late Qing dynasty, "The Chinese Video Record of Lalibe", we saw the use of the Ya zheng with a double course, and the ensemble of soprano instruments such as the Jinghu [京胡] and bass instruments such as the pipa. Firmin Laribe was a French military officer active in Beijing around the years 1904 and 1910. His archive encompasses over four hundred gelatin silver prints, notebooks, and albums amongst other documents.

In addition to the cotton cord, another important way to fix the strings is to use the peg. Different from the metal pegs used in Yangqin and Guzheng, almost all the existing bowed zithers use wooden pegs with various positions.

About the Ya zheng with a double course, the position of the peg is relatively single and almost outside the body of the zither. In this paper, I will focus more on Ya zheng with a single course. According to the position of the peg, I divide it into four categories.

The first one, "the peg on the body of zither", is represented by Ya zheng in Henan Wugang city and Fuqin in Shanxi Hejin city. The tension way of the Ya zheng in Wugang is similar to the sixteen-strings Guzheng in the Qing dynasty. The peg is V-shaped. Fuqin in Hejin has two rows of strings at the end of the zither, each row with six pegs, and the strings are tied in a staggered manner.

Figure 6

Wugang Ya Zheng in Henan Province

Cited in Han Zhimin. (2012). A Report on the Musical Culture of the Guo's Ya Zheng. Henan Province, master's thesis of Henan Normal University, 29.

If we search for information about the Ya zheng in Henan Province, we will see a keypoint: living fossil of musical instrument. This instrument is described as "a sound from 1500 years ago". According to Guo Jiuzhou [郭九州], an inheritor of intangible cultural heritage, the Ya zheng in Henan province has its origins in his ancestors' journey. They pleaded their way from Shanxi Province to Yuanmen Village, Wugang City carrying the Ya Zheng, seeking refuge from the late Ming and early Qing dynasties'wars. Free from the warring life, Guo's musical family attended temple fairs and participated in fixed performances. They performed ancient legends, myths, classical stories of emperors and sages, and folk tales. The identity and status of the Guo family musicians changed, and they were respected by the locals.

At present, Guo's family is considered to comprise of local professional folk musicians who are which is responsible for the promotion of local music culture. Out of the awareness of their identity as a folk music family and the protection of "intangible cultural heritage", the Ya zheng, which has been

passed down to Henan province, the archaeological province of China and the cultural center of the Central Plains, has maintained its almost unchanged form and style of playing. Therefore, Guo's Ya zheng has been promoted as a "living fossil" to this day.

The second category is "the peg hidden under the body of zither". The peg of Putian Zhentouqin [枕头琴] is similar to the fuqin in Shanxi province. It also fixes the peg on a specific board, but the Zhentouqin hides it under the board, making the surface of the zither cleaner. This is also similar to the Ya zheng in many historical images.

Figure 7

Putian Zhengtouqin

Photo by author.

Zhentouqin in Putian city, has a very rich historical resource. In the old days, the Wenshiyin ensemble had a set of rules and regulations, and masters only accepted rich children with good looks and intelligence as apprentices, and people had to wear the costumes of ancient musicians. Furthermore, this instrument retains the name "qin" [秦] from the instrument in the Song dynasty, and the word "zhen" is also similar to the pronunciation of "qin". Since Chen Yang, the author of the Song dynasty's "Treatise of Music", which has a detailed account of the Ya zheng, was a native of Fujian province, the Ya zheng was played in Fujian province before 1103 A.D. at the latest.

The third category , "the peg open to the side", is “Xiaguqin”［虾姑琴］(shrimp zither) in Xiaoxia village, Jinjiang city, which is a recreation of Ya zheng in the local context. There are five pegs on each side like the legs of a "shrimp". The village of Xiaoxia is located near the sea, and with the natural advantage of a many fields by the sea and the vast land, the people of Xiaoxia have actively developed agriculture and fishery, making Xiaoxia village famous as the "town of fish" in Dongshi city. The local people, in connection with their eating habits, call this instrument the shrimp zither. The shape of the peg like a shrimp has also won the favor of the local people.Another reason for peg fixing on the side is that in the past, in Jinjiang, this instrument was played mostly while walking, and if there is any deviation, it can be adjusted in time.

Figure 8

Jinjiang Xiagu Qin

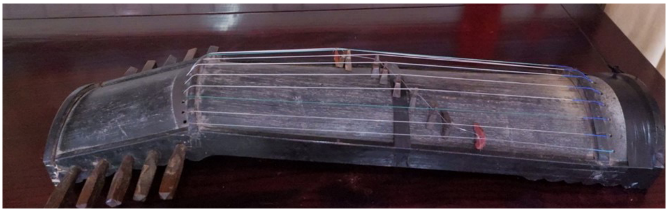


Photo by author.

The fourth category is "the peg in the box". Taking Putian’s improved Wenzhenqin as an example, the change of the peg position has witnessed the development of the reformed instrument. In Putian city, Wenzhenqin was derived from aforementioned Zhentouqin. The reform of the zhentouqin began in the 1980s, and first from the name: Huang Wendong and Huang Fu'an, Putian city culture museum researchers, combined the name of "WenShiyin" ensemble and "zhentouqin", named this new instrument "Wenzhenqin".

Like the history of the reform of Guzheng, the peg is also placed in a specially cut box to avoid interference with the performer's vision. It not only protects the peg and the peg board, but also reduces the oxidation caused by air and water, effectively prolonging its life, and this plays a certain role in beautifying the appearance of the zither. At the same time, the pegs of this instrument have also changed into metal pegs, because of the reform, the strings have changed from silk to steel, and all metal pegs can produce greater tension. It also makes the zither sound louder and cleaner. This instrument has gradually become used professionally.

In the 1990s, Huang Fu'an, Li Shangqing and other Putian performers and composers composed more than a dozen works with a modern flavor using this instrument. They have also included large orchestra concertos like "Sea-Goddess" and so on. The key words around the instrument have become Maizhou woman [湄洲女], ode to Mazu [妈祖颂], homesickness [思乡情] and other words with the style of the topic of the times. In addition, Huang Fu’an has also written a set of teaching textbooks for the Wenzhenqin, imitating the modern college teaching style.

It can be said that this instrument, from the details of the pegs to the modern playing style to the whole chain of the instrument's ecology, had undergone a very significant transformation. A new context has been created for the Wenzhenqin. In this context,the Wenzhenqin has also gained some social recognition and popularity.

Although Zhentouqin once developed and grew in Putian's local area based on Wenshiyin ensemble, with the disappearance of Wenshiyin, the

instrument also changed with the times. On the one hand, it is the identity of the reformer and the researcher that has made the reformation of the instrument radical, but on the other hand, the reformation of the instrument is also the most prominent among the contemporary changes of the Ya zheng in China. The reform momentum is also inseparable from the overall tolerant environment and cultural atmosphere of the coastal region, and the fate of the instrument is constantly changing its direction through the interaction with people and the changes of the times.

At the same time, the playing method of this instrument is also an interesting topic. In the board zither, most instruments can be bowed or struck. However, some players in certain regions prefer to strike them, such as Fuqin in Shanxi province & Cuo qin in Shandong province, locally referred to as Daqin from the name, Da, means the movement of striking the strings, which shows the performance habits. Some regions prefer to bow, such as Bowed Yatga, Wenzhenqin in Putian city.

Different playing methods reflect different regional preferences for Ya zheng. The Ya zheng which is bowed "glues" the band together, making the band sound more harmonious, such as the aforementioned Ya zheng in Wu'an, Hebei Province. The Ya zheng which is struck emphasize the graininess of the instrument itself.

The improved Wenzhenqin combines the playing skills of erhu, guzheng, pipa and other musical instruments, which can be played by bowing or plucking. In my interview with Huang Fu'an, I was impressed by the phrase "Free your left hand!". Huang Fu’an was a former erhu player in Putian city,

so he borrowed a lot of techniques from the erhu, such as hua yin (slides), rou xian (vibrato), and huan ba (changing positions), as well as the plucking and overtones of the guzheng technique.

Conclusions

In general, Ya zheng has been developed in China and East Asia in a rich variety of ways. If we go deeper into each case, we can feel the multi-layered connection between the instrument and people, social environment, and cultural ecology. The instrument was used in court, aristocratic, and folk music, as well as in contemporary classical music and film scores at present.

From my perspective, before doing this research, I only knew that bowed zither Ya zheng is a musical instrument that belonged to history. However, after my fieldwork and research, I found that this musical instrument shows great adaptability in different cultural contexts and ecology, it also highlights the flexibility and inclusiveness of a musical instrument. Ya zheng not only symbolizes the transition from striking to bowing, but also creates new meanings in different contexts and collides with different cultural ecologies to create new expressions.

References

Picken, Laurence. (1965). Early Chinese Friction-chordophones. *The Galpin Society Journal* vol.18 pp82-89. https://doi.org/10.2307/841979

Stephen, Jones. (2021). Bowed zithers 1: Korea and China. *Stephen Jones blog* (https://stephenjones.blog/2021/10/29/bowed-zithers-1) (1/2/2023)

Yang, Xiang. (1999). *Zhongguo Gongxian Yueqishi* [History of Chinese bowed string instruments]. Beijing: International Culture Publishing House.

Zhou, Wuyan. (1992). Zhongguo Xianyueqi Yuanliushutan [The origin of string instruments in China]. *Journal of Nanjing Arts College* (Music and Performance Edition), Journal 03:19-23.

BTS (Bulletproof Boy Scouts) as a part of South Korea's Cultural Diplomacy and Soft Power Strategy

R.M.C. S. Ranasinghe

Abstract

Today, K-pop culture, which is also known as the "Korean Wave" or "Hallyu" has become a global phenomenon throughout the world. Its presence has expanded to television dramas, movies, fashion, food, popular music (K-pop), video games, tourism, and language. The main focus of this paper is to examine one of the main essences of the Korean Wave; Korean Pop music and idol culture and its impact on the world. This research focuses on exploring the relationships between the spread of Korean pop music and social and political alterations from a global point of view. Using the popularity and influence of BTS, this research brings out the cultural diplomacy approaches related to non-state actors within the advancement of cross-cultural relations. Therefore, cultural diplomacy helps a state to acknowledge the foreign states which helps to stimulate mutual understanding. Music can be taken as a powerful tool for self-expression, social activism, and public diplomacy.

Keywords : BTS, Contemporary Music, Cultural Diplomacy, Korean Wave

Introduction

Well known Russian composer Igor Stravinsky once said, "the profound meaning of music and its essential aim…is to produce a communication, a union of man with his fellow man and with the Supreme Being" (Fromm, 1956). This describes how music diplomacy can be used to harmonize international relations. The order of international affairs has considerably changed to the

Submitted on 13 March 2023
Revised on 19 May 2023
Accepted on 22 May 2023
JCDSKAR, 2(1) 2023 June, 19-52 pp
chath.ran92@gmail.com

multipolar system today from the bipolar system of the Cold War structure. The realists argue that "international relations are dominated by power and national state interests are not as applicable anymore" (Nuechterlein, 1976). Cooperation among states through soft power has become more effective in promoting intercultural dialogues between states. Therefore, this research is focused on BTS, a seven-member South Korean boy band – Bangtan Sonyeondan in Korean or Bulletproof Boy Scouts in English – that became an unprecedented international sensation since their debut in 2013.

The research focuses the applicable literature and approaches of international relations theories which can be used for foreign policy and intercultural change, when considering soft power, globalization, non-state actors, cultural diplomacy and interdependency. The modern evolution and practical use of BTS are critically examined for the purpose of discovering foreign policy implications for South Korean diplomatic directives.

Problem Statement

Diplomatic power, political power, cultural power, harnessing music as a tool to influence cultural power has been done before and can be done again by BTS to enhance the cultural diplomacy and soft power strategy of South Korea.

Research Question

- Why is cultural diplomacy considered a tool of soft power?
- Why has BTS become a global phenomenon despite the presence of other pop groups?
- How can musical diplomacy improve international understanding?

- How can K-pop culture contribute to cross border interaction and intercultural communication?
- What is the role of K-pop music in transforming conflicts into peace?

Research Objectives

- To examine the importance of cultural diplomacy as a tool of peace-building for South Korea
- To analyze how non-state actors can help South Korea to build friendship with other nations
- To explore the importance of music diplomacy in modern society
- To explore how K-pop act as a soft power tool to enhance the international relations and economy of South Korea

Literature Review

According to the Oxford English Dictionary, "Diplomacy is the management of international relations by negotiation; the method by which these relations are adjusted and managed by ambassadors and envoys; the business or art of the diplomats" (Simpson & Weiner, 1989) and it describes the soft power as 'a way of dealing with other countries that involves using economic and cultural influence to persuade them to do things, rather than military powers" (Simpson & Weiner, 1989).

Joseph Nye describes Cultural Diplomacy as mainly connected with soft power. He mentioned that "culture' is one of three main sources of a nation's soft power; culture, political values, and foreign policies with internationally consented credibility and moral authority" (Nye, 2008).

Former United Nations Secretary General Kodiak Annan highlighted the appropriate collaboration between the multilateral cultural diplomacy, promotion of cross- cultural education, and cultural relations which are necessary for international cooperation and intercultural dialogue (Annan, 2003).

Jessica describes how music plays an important role in international relations as the universal language. "Music entailed power, emotions, and an uplifting moral force. Properly studied and performed, music could improve humanity and serve as an international language" (Gienow-Hecht, 2009). Had Jiang Cho discusses how the Korean Wave helped South Korea to rise after the Asian Financial Crisis in 1997, and how the Korean Wave escalated throughout the world, becoming a movement used for economic gain and cultural pride, providing many topics for discussions (Cho, 2005).

McDonald and Dr. Louise Diamond found Multi-track diplomacy, a system of approaching peace through a conceptual way to view the process of international peace making, as a living system. It breaks down the stereotypes and other barriers to peace by providing conflicting groups with the skills for doing what? (McDonald, 2012).

The above literature review shows the effectiveness of cultural diplomacy to widen local influences globally and how it influences citizens, governments and organizations

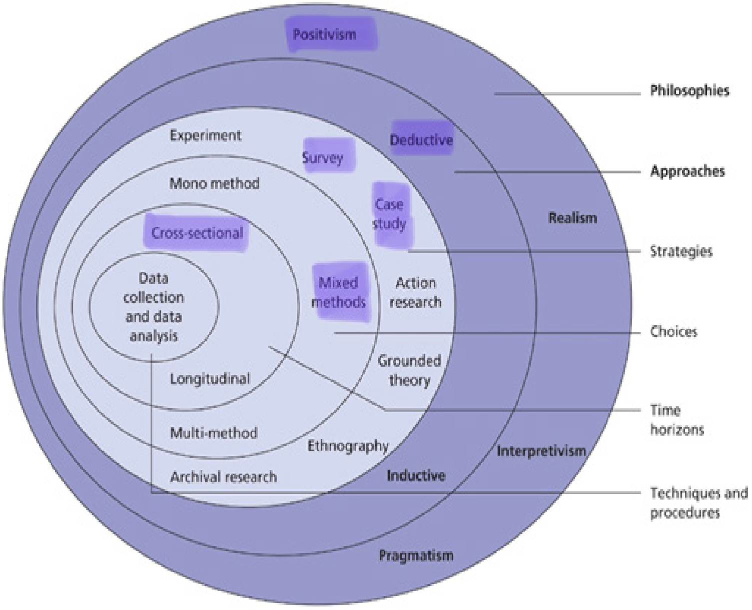
Methodology

This research uses both quantitative and qualitative methods. A combination of primary data such as a questionnaire and the literature **review as the**

secondary data source are used to address the main research objectives. The Research Onion Models in Figure 01 outlines the procedure of the research.

Figure 1

Research onion of this research



Analysis and Discussion

Data Analysis

The population of the study consisted of a group of 186 random people from all over the world. There was no age limit or nationality criteria when selecting the sample. The diversity of the members in the group was intended to demonstrate how music is effective to influence people breaking linguistic and

cultural barriers to connect with each other. The Systematic Technique has been used as the sample technique. The study used both the quantitative and qualitative approaches. This research used Tableau statistical tools to analyze the data.

The following is the map of the data distribution among countries. According to the survey, the map shows (see Figure 2) that most of the samples are from the South Asian Region, as the questionnaire has been distributed through local channels.

Figure 2

Data distribution map

Results of the research shows how K-pop has connected people from many continents of the world, despite the differences in the language they speak or the regions where they live. Further, this survey shows how the public opinion of South Korea has turned from negative to positive among the world

population. Positive impressions of the people have increased after listening to K-pop.

Table 1

The change of opinion about the South Korea after listening to K-pop

The opinion about South Korea before listening to K-pop		The opinion about South Korea after listening to K-pop	
Respond	As %	Respond	Improvemen
Negative	1.61%	Negative Neutral Positive	0% 33.33% 66.73%
Neutral	52.15%	Negative Neutral Positive	0% 37.11% 62.89%
Positive	45.69%	Positive	100% 0% 0%

Evidently, people are also trying to absorb Korean culture and traditions which are regarded as the most important factors contributing to the positive perceptions of South Korea. Question no 20 focuses on how K-pop is influential and how people try to adapt to Korean culture. Based on the responses to this question, 71.89% of the respondents have already started following Korean culture. This shows how South Korea's musical diplomacy works as their soft power which helps its economy and foreign diplomacy. According to Table 02, cultural attraction is not limited to K-pop music, it also leads to other industries as well. It shows how K-dramas, cuisine, K-movies, and cultural programmes have also become attractive because of its music.

Table 2

Korean cultural attractions because of K-pop

Other Korean cultural attractions because of K-pop	%
K-dramas because of K-pop	27.5%
Korean food because of K-pop	20.7%
K-movies because of K-pop	17.6%
Korean Cultural programmes because of K-pop	16.5%
Documentaries about South Korea	11.8%
Other	5.8%

According to the survey, 0.54% of the people speak Korean as their native language and 99.46% did not know Korean at first. Due to their interest in Korean culture, they have improved their language proficiency as follows (see Table 03).

Table 3

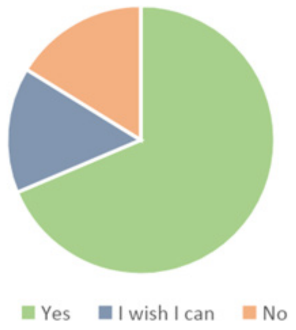
Korean Language proficiency

Korean language proficiency	as%
I can understand Korean	20.0%
I can read and write Korean	13.0%
I can talk in Korean, I can understand Korean	5.4%
I can read and write Korean, I can talk in Korean, I can understand Korean	4.3%
I can talk in Korean	3.2%
I can read and write Korean, I can understand Korean	2.7%
I can read and write Korean, I can talk in Korean	2.2%

As seen in the following chart (see Figure 03), K-pop listeners are interacting with other Korean fans. Some of them are already interacting while others like to communicate with them whenever it is possible. This shows how people with the same interests like to get together and it is possible to convey any message through them.

Figure 3

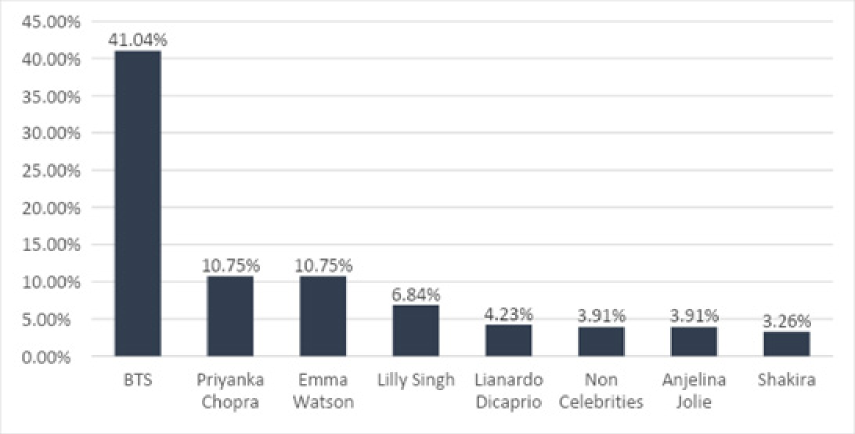
The response for "Do you interact about K-pop with the People from other countries about K-pop?"



The United Nation Organization is considered as the world's only true universal global organization. It is an intergovernmental organization founded in 1945 after World War II to maintain worldwide peace, facilitate international security, international law and social equality. Today it has 193 member states. In 2019, BTS got the chance to address the 73rd General Assembly for the first time because the UN has recognized them as ambassadors of youth, who can speak their hearts. In this survey, it shows that most of the research population are of a young age and most of them only remembered BTS's UN message despite other messages from famous figures who addressed the UN General Assembly.

Figure 4

Listening to UN speeches of famous figures.



The above findings convey BTS as an influential medium that reinforces the moral, ethical and spiritual value of people to promote any kind of message and direct people towards the same goal such as conflict resolution and promoting peace.

Rise of BTS

The K-pop group BTS, which is Bangtan Sonyeondan, literally meaning "Bulletproof Boy Scouts", consists of seven members. The group debuted in 2013 under Big Hit Entertainment founded by Bang Si-Hyuk in 2005, which was a small agency at that time (Kim, 2010).Now, it is the biggest entertainment agency in South Korea due to his marketing strategies through BTS ((Moon, 2016)). They wanted to form a hip-hop group at the beginning. Since the group does not come from a large record company, they faced many obstacles with Bang Si-Hyuk but later attended important award ceremonies such as the Billboard Music Awards and Grammy Awards.

Table 4

Details of BTS members

Name	Stage name	Year of Birth	Role
Kim Namjoon	RM	1994	Leader/ rapper, songwriter and record producer
Kim Seokjin	Jin	1992	singer, songwriter
Min Yoongi	SUGA	1993	rapper, songwriter and record producer
Jung Hoseok	J-Hope	1994	rapper, songwriter, dancer, and record producer.
Park Jimin	Jimin	1995	singer, songwriter, and dancer.
Kim Taehyung	V	1995	singer, songwriter, and actor
Jeon Jeong-guk	Jongkook	1997	Main singer and songwriter

The group is influenced by a wide variety of musical genres. Their lyrics mostly focus on personal and social themes; mental health, troubles of youth and growing up, loss, self-love and individualism. These themes have major appeal to the audience. Their works also reflect literature and psychological concepts in the contemporary world.

Figure 5

BTS at 73rd United Nations General Assembly (Unicef 2019)

Source: google.com

In 2017, BTS introduced their music to the US mainstream market and was able to break several sales records and become the first South Korean group that received the Recording Industry Association of America certification for their single “Mic Drop”. The band is the first South Korean band to top the Billboard 200 and has since replicated that placement with four other records, in addition to being among the top ranked in the main music markets in the world. They are the first K-pop group to reach number one on the Billboard Global 200 and US Billboard Hot 100 with a Grammy nomination for their single “Dynamite” which they composed during the COVID 19 pandemic to encourage the world to overcome this crisis. Their follow-up releases “Savage Love” “Life Goes On” “Butter”, and “Permission to Dance” made BTS the fastest act to accumulate five US number-one singles since Michael Jackson. BTS also holds 26 Guinness World Records (BBC, 2018).

BTS has the best-selling records in South Korea, with over 20 million physical records being sold. In 2020, they were the first Asian non-English speaking artists based on the number of worldwide sales according to the IFPI Global Recording Artist of the Year. They have helped revitalize both the global music industry and the South Korean economy, indirectly contributing over 5.5 trillion won (0.3%) to the annual GDP through concerts and endorsement deals (Patrick, 2017). On 24 October 2018, the President of South Korea awarded them the Order of Cultural Merit for collaborating in the dissemination of Korean culture across the world and they became the youngest ever recipients to receive such an award (Kelley, 2018). In 2020, for the contribution made to the promotion of international relations between South Korea and the United States, BTS were awarded the James A. Van Fleet Award.

They are the Top Touring Artists of the Billboard 2010s, and able to sell out the Wembly Stadium in London and the Rose Bowl Stadium in the US (Love Yourself World Tour in 2019) (Yoon, 2019).They featured in Time's international cover as the "Next Generation Leaders", and also appeared on the magazine's lists of the 25 most influential people on the internet (2017–2019) and the 100 most influential people in the world in 2019.

The group's various achievements include nine Billboard Music Awards, six American Music Awards, twenty four Golden Disk Awards and it was nominated for a Grammy and a Brit Award (Park & Kim, 2020). Despite their busy music schedules, the members of BTS also partnered with UNICEF to promote the Love Myself anti-violence campaign, and addressed the UN 73rd and 75th General Assemblies. South Korean President Moon Jae-in appointed BTS as a "Special Presidential Envoy for Future Generations and Culture." This appointment is a part of public diplomacy that seeks to broaden diplomatic horizons by gathering diplomatic capabilities (YAn, 2021). They made history once again by performing their new song "Permission to Dance" at the 76th United Nations General Assembly by becoming the first K-pop artists to perform at UNGA. The song is remarkable as it is a collaboration between the great musicians Ed Sheeran and BTS. The song insists that anyone can dance and they have used sign language for the choreography to make it meaningful to the auditory challenged people as well. BTS member Jeon Jongkook performed the official FIFA World Cup song this year.

They had their first U.S concert for free, publishing their own concert in streets without knowing English and had only 150 audiences in 2014 and now there is only 0.01% chance of meeting them in a street or of being able to

purchase a ticket for one of their concerts as they are selling millions of tickets over one night due to their popularity. They are breaking their own records due to their official fan club which they called ARMY.

BTS and Intercultural Communication

This section attempts to answer the research question: "How can Korean pop culture contribute to cross border interaction for intercultural communication?”

(i) Visualization of K pop as a global phenomenon

In order to appeal to the international audience in K-pop, they use short and catchy English song titles, and also a few English words in the chorus. These short English titles can be remembered even by a child. Take BTS’s song “Mic Drop”, for instance, which was produced after their winning of BBMA.They used the title “Mic Drop” after the significant moment of the mic dropping of Barack Obama when he left the white house. K-pop also likes to interact with their fans during songs which helps fans to interact with their idols without drowning out the idols with singing and random yelling. They officially upload fan chants to their songs while launching a new song. Figure 15 is an example of the use of English terms and fan chants in BTS’s song “Mic Drop” using pink colour from their official fan chant website. (btsfanchants.com)

It shows fans starting the song with the music before BTS starts. The use of catchy and interesting melodies which are always accompanied by synchronized matching dance movements with easy steps is notable. Even though international fans cannot understand the Korean language, their simple and elegant dance moves are easy for them to imitate and have fun. For

example, the "horse riding dance" in "Gangnam Style" was also imitated by popular figures such as Madonna, Britney Spears, Chris Gayle, Neymar and Novak Djokovic. This proves that besides singing and dancing, visuals are also very important.

Figure 6

BTS song "Mic Drop" lyrics

(00:05~)
KIM NAMJOON! KIM SEOKJIN! MIN YOONGI! JUNG HOSEOK!
PARK JIMIN! KIM TAEHYUNG! JEON JUNGKOOK! BTS!

KIM NAMJON! KIM SEOKJIN! MIN YOONGI! JUNG HOSEOK!
PARK JIMIN! KIM TAEHYUNG! JEON JUNGKOOK! BTS!

Yeah nuga nae sujeo deoreopdae
I don't care maikeu jabeum
Geumsujeo yeoreot pae
Beoreokhae jal mot igeun geosdeul Seutekki yeoreo gae
Geodeuphaeseo ssibeojulge seutaui jeonyeoge
World Business (bang bang) haeksim
Seoboe 1sunwi (clap clap) maejin
Manhji anhji i class gachil mankkik
Joheun hyanggie akchwin banchik
Mic mic bungee

Mic mic bungee
Bright light jeonjin
Manghal geo gatassgessjiman I'm fine sorry
Mianhae Billboard
Mianhae worldwide
Adeuri neom jalnagaseo mianhae eomma
Daesinhaejwo niga moshan hyodo
Uri konseoteu jeoldae eopseo podo
I do it I do it
neon maseopsneun ratattouille
Hok baega apeudamyeon gosohae
Sue it

Did you see my bag (bag)
Did you see my bag (bag)
Teuropideullo baegi gadeukhae (gadeukhae)
How you think bout that (that)
How you think bout that (that)

Almost every K-pop group has its own fan club made up of K-pop fans who are called Kpoppers or K-pop stans. The fandom names are not just words, they carry special meaning and some fandoms are popular as the idol group. The announcement of the fandom name is an exciting event. The fandom of BTS is called their fans ARMY, the meaning is "Adorable Representative M.C for Youth.

Another feature of K-pop is the invention of the fan lighting stick.to replace the regular glow sticks or phone lights fan used when attending a K-pop concert. These lights have unique names representing the fandom group and unique styles according to the group. For example, BTS's lighting stick known as "ARMY BOMB". These lighting sticks lighten the concerts and they invent newer editions from time to time.

Figure 7

BTS Concert with Lighting Sticks

K-pop producers always create groups with handsome and beautiful idols; they produce colorful, extravagant and vivid music videos and albums with their photos, stickers and posters, unlike other music albums. K-pop artists use several concepts of the same song in different performances. BTS has used several concepts of costumes and hairstyles to attract audiences (see Figure 7)

Figure 8

Screenshots of BTS performing their hit song "Dynamite" in several events using several concepts. (Big Hit Entertainment 2020)

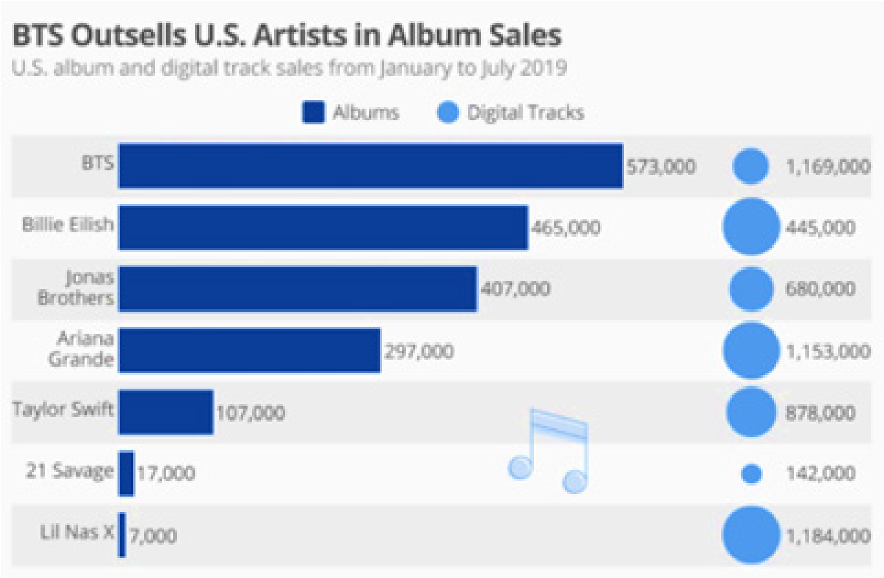
Note: First picture is BTS at Grammy, second picture is they are at iHeartRadio, third picture is at MTV Video Music Awards and Final is at BBMA

Figure 08 shows how they use several concepts to approach the audience. The K-pop industry has managed to balance and appeal to both traditional Asian markets as well as more open-minded Western markets. It can be noted

that BTS is able to outsell U.S artists in album sales (Vultaggio, 2019).

Figure 9

U.S album and digital track sales from January to July in 2019



Source: Nielsen Music

Therefore, by using such strategies, BTS is attracting non speaking Korean audiences to enjoy their music. This shows how the K-pop industry is carefully designed and arranged to create their export-oriented entertainment product in order to appeal to the global audience. BTS received Billboard Music Awards for Top Social Artists consecutively for the 5th time from 2017, which was first won by Justin Bieber from 2011 to 2016. This is one of the three awards selected from global online fan voting results which also includes fan interactions with streaming and social engagements. BTS was able to win the award over most popular nominated artists such as Ariana Grande, Taylor Swift, and Rihanna

(ii) Social media and transnational cultural distribution, online K-pop circulation

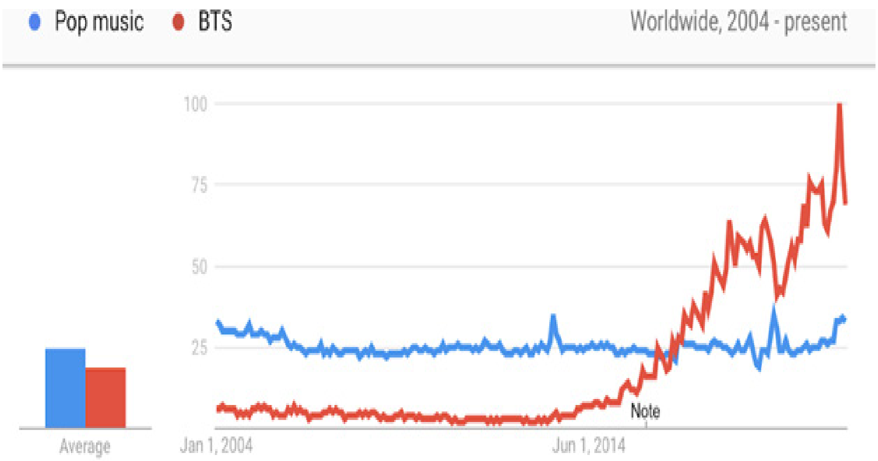
Google trends, YouTube and Twitter were used to detect and measure the extent of recognition for the brand "K-pop" which can evaluate the transition of BTS from within South Korea to the global phenomenon. Data was gathered quantitatively.

Google Trends

Google trend is one of the most popular search engines to measure and compare the popularity of search terms and trends. After the arrival of BTS in 2014 the number of records grew day by day. The huge rise of BTS can clearly be observed in Figure 10.

Figure 10

Comparison of search interest of "BTS" vs "Pop music" over time



Source: google trends

To assess the extent of the group's popularity and awareness levels of BTS, a comparison was made between the group and other leading musicians in the same industry. The selection of "One Direction" and "Maroon 5" was done as the all English pop boy groups from UK and USA are on the leading edge in the music world.

Figure 11

Comparison of three boy bands in worldwide

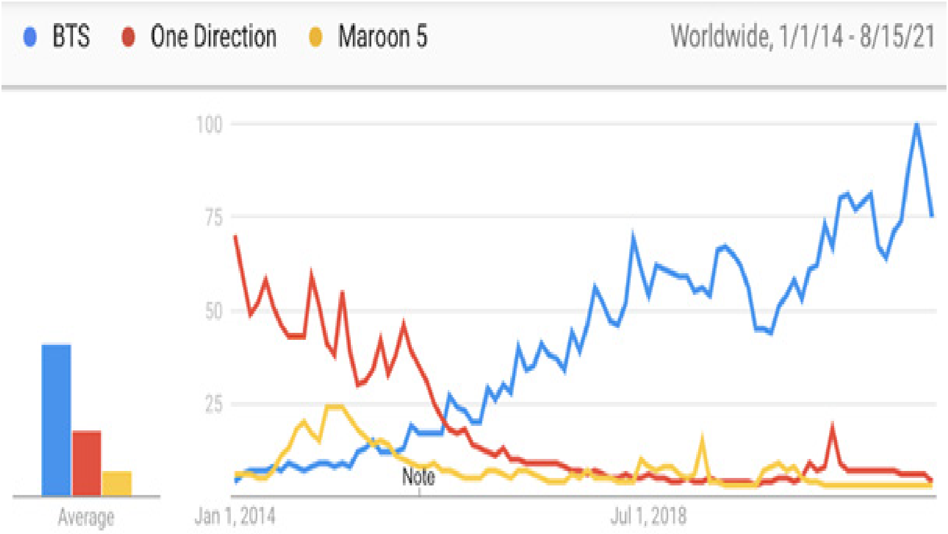


Figure 11 shows that One Direction is very popular in terms of search interest against the two other groups at the beginning of 2014 before the emergence of BTS. However, the gap between BTS and other boy groups has been decreasing over time. It suggests that BTS is rising as a global phenomenon.

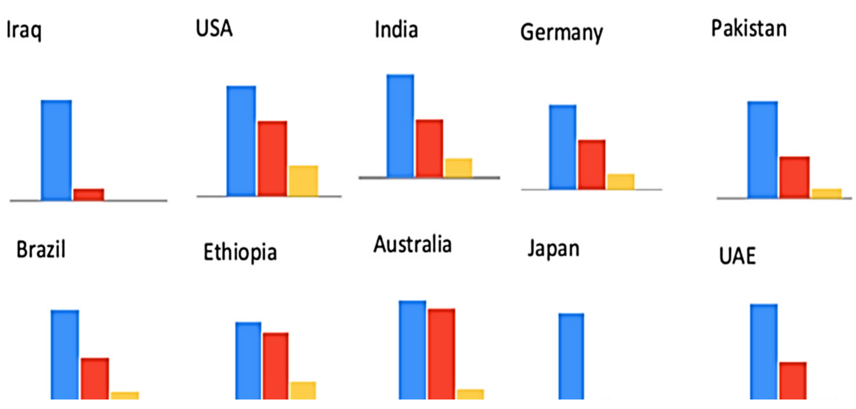
In Figure 12, BTS enjoys the highest search interest level on average in every country, which proves their popularity in the global market. One

Direction and Maroon 5 are not even close to BTS. This implies that BTS in spite of being foreign artists have achieved higher levels of awareness compared to the domestic artists in the USA and Europe. Hence, YouTube data provides meaningful insight to how these singers' music is circulating globally and the development of the popularity of K-pop in terms of music and video consumption.

The graphs below summarize the results comparing three bands in selective countries in various regions in the world. In most regions, BTS is comparatively more noticeable than the other two bands. However, One Direction makes its presence in Asia. In contrast, Maroon 5 is barely known in Asia.

Figure 12

Comparison of the search interest of BTS, One Direction, and Maroon 5 respectively in selective countries since 2014 to present (Google Trends, 2021) between countries.



Source : google trends

In conclusion, The K-pop boy group BTS surpasses international big names such as "One Direction" and "Maroon 5" in terms of their popularity. It is clear that they are known and noticed in different parts of the world while being able to enjoy varying degrees of popularity in Asia, America, Australia, Europe and the Middle East which proves the increasing acceptance and popularity of BTS acts outside their own country.

YouTube

YouTube plays a catalyzing role as the main channel in relation to how other nations approach BTS. It is also a platform to share fan-generated videos such as cover dance, and interacting with one another leading to an online fan community that facilitates the circulation of K-pop content and contribute to the global spread of BTS.

Table 4 indicates the most viewed YouTube music videos in 24 hours. K-pop groups BTS and Blackpink have more than one video in the list.

Table 4

The number of worldwide views accumulated in the video's first 24 hours.

Rank	Title	Artist	Country	Views (millions)	Released date
1	Butter	BTS	South Korea	105.2	21.05.2020
2	Dynamite	BTS	South Korea	101.2	21.08.2020
3	How you like that	Blackpink	South Korea	86.3	26.06.2020

4	Ice cream	Blackpink ft Selena Gomez	South Korea and USA	79	28.08.2020
5	Boy with love	BTS ft Halsey)	South Korea and USA	74.6	12.04.2019
6	Permission to dance	BTS	South Kore	72.3	06.07.2021
7	Life goes on	BTS BTS	South Korev	71.6	20.11.2020
8	Me	Taylor Swift ft Brendon Urie	USA	65.2	26.042019
9	Lovesick girls	Blackpink	South Korea	61.4	02.10.2020
10	Kill this love	Blackpink	South Korea	56.7	04/04/2019
9	Lovesick girls	Blackpink	South Korea	61.4	02.10.2020
10	Kill this love	Blackpink	South Korea	56.7	04.04.2019

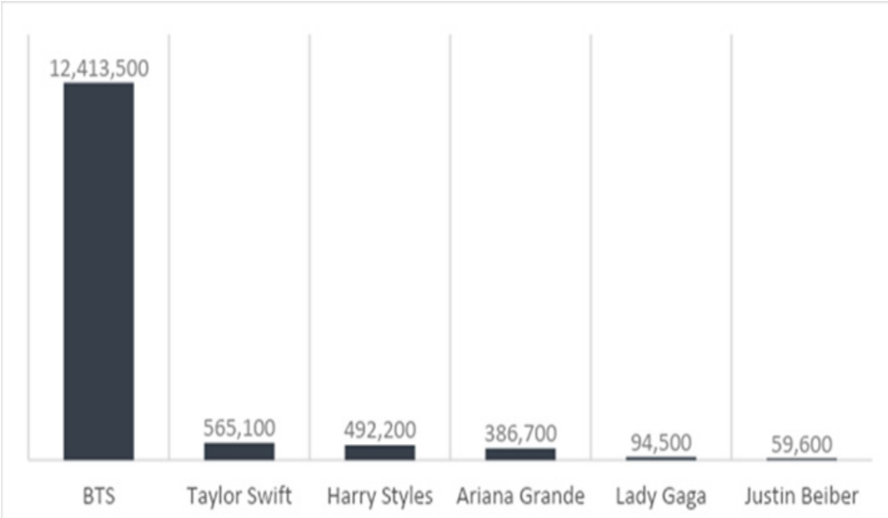
Twitter

Twitter is a social networking service where users post and interact through messages. Tweets can upload up to 140 characters and it helps to broadcast messages all over the world.

BTS has an unrivaled twitter fan base of 22 million followers despite popular artists such as Taylor Swift, Harry Styles, Ariana Grande, Lady Gaga and Justin Bieber having large fan bases. There is a huge gap of about 11 million followers. This is all thanks to the BTS fan base,i.e., ARMY.

Figure 13

Top six Twitter fan base of artists



Over the past decade, Korean pop has established itself as a global movement, thanks to bands like BTS that have driven the web crazy by breaking all records. BTS have won more than 250 music competitions out of 359 nominations worldwide, and the video for the hit "Butter" generated the highest number of views in 24 hours of any other in YouTube history. In short, K-pop has just begun to get serious, and promises to still hold many surprises.

The above analysis used various parameters to measure and assess the international brand awareness and popularity of BTS which all point in the same direction. BTS's worldwide popularity has increased significantly during the last decade. It is obvious that K-pop's recognition is spreading outside and not just within its domestic market due to their marketing strategy to attract the international community.

BTS as a multilateral catalyst

(i) Influence of BTS in world politics

On June 13th in 2021, all over the world, the BTS army celebrated eight years since the formation of the K- Pop group, a recording project that first hit Korea and then the whole world, becoming a legendary group, which then pioneered the perpetuation of Korean culture across the globe. However, in some cases, their success has annoyed some people like Kim Jong-un, the North Korean leader. His comments on the influence of South Korean culture, which has taken root in the media control in its region in recent years, have aroused reactions from all over the web, impressed by the phrase: "K-Pop is a vicious cancer, to be eradicated" (Hun, 2021).

BTS was invited by the Blue House to join with the President at the South Korea and France summit meeting which was held in France in 2018. The group performed at the cultural event which was attended by French and South Korean government officials. French president Emmanuel Macron tweeted asking what French citizens would buy if they had 300 Euros to spend on cultural products and events, he retweeted three comments in response to his initial inquiry which said they would buy BTS tickets.

In 2019, BTS were able to tour around the world with four mega concerts with the help of the governments of the United States, Canada, Netherlands, United Kingdom, Germany, France, Japan, Singapore, Hong Kong, Taiwan and Thailand. They also released summer packages, a reality show in New Zealand, Dubai, Monaco, Sweden and Norway. In 2020, they had to cancel their tour due to COVID 19 and as a replacement they had an online concert.

There were 993,000 viewers from 191 states. BTS is not the only world tour from the South Korean K-pop industry.

In 2022, they also met the United States' President Joe Biden to discuss the issues which are faced by Asians who live in the US.

This reflects the popularity and influence of BTS so much so that some global leaders are taking precautions to prevent their citizens from becoming fans because they are afraid that they will lose their control over the people. Some leaders take them as an example of being instrumental in connecting the different nations in the world and for improving international understanding.

(ii) **K-pop as a non-state actor to promote peace**

BTS top the 'Global Sustainable Future Leader' according to UN's Sustainable Development Goals while BTS's fan club "ARMY" were recognized as the 'Top Rank Sustainable Global Group'. BTS's influence has led them to address the 73rd United Nations General Assembly in 2019. It was the first time in many decades that a group of young musicians had the opportunity to address the UNGA and they are non-native English speakers. The six minute speech became academic material and was talked about in many newspapers. It can be divided into five themes: childhood, pain, music, equality and the realization of self-love.

Again in 2020, BTS was able to speak at the 75th United Nations General Assembly when all members were able to speak in their native language during the awareness of COVID 19 pandemic. "Life goes on. Let's live on" (UNICEF, BTS heartfelt message to young people at UNGA, 2020), which insists that whatever happens in the world, people have to be cautious, and live with it,

because life goes on. All members got a chance to speak this time and some of them talked in Korean.

In 2022, at the 76th United Nations General assembly for the Sustainable Development Goals, BTS represented the youth as the Special Envoy for the Future Generation and Culture and they talked about how SGD helps globally and locally in civil society. The SGDs strike the balance between today's generation and tomorrow's generation in order to achieve equal benefits for all. They also shared stories of youth and how they hope for a brighter future. The President introduced them as 'artists most loved by the world' and the Grammy nominated song "Permission to Dance" was performed at the event with over 1 million viewers turning into UN's YouTube live stream. They encouraged the world by saying 'If we believe in possibilities and hope, even when the unexpected happens we won't lose our way, but discover new one"

All these words and actions explain the importance of cultural diplomacy as a tool of peace building. Even the United Nations Organization which mainly focuses on world peace uses BTS as a non-state actor to bridge the world and promote peace.

(iii) How South Korean government involve BTS as a soft power

On the 15th of October 2020, BTS's company Big Hit Entertainment sent ripples through the South Korean stock exchange with its initial public offering, the country's largest in three years. BTS fans and institutional investors such as Black Rock and Singapore's sovereign wealth fund GIC were part of the ARMY that fueled Big Hit's debut, which jumped by as much as 160% valuing the agency at 8.4 billion dollars at its peak (Lee, 2021). Even though Big Hit's share price eventually dropped, this high profile listing which was more than

a thousand times oversubscribed by institutional investors, demonstrated the global influence of South Korea's burgeoning entertainment industry.

The Korean pop music industry began to emulate the film industry. The abolishment of the censorship system in 1996 and the popularity of early K-pop icons laid the groundwork for today's K-pop industry. Today, the Korean cultural industry has become a multi-billion dollar industry. In 2020, BTS's single "Dynamite" was estimated to contribute 1.4 billion dollars to Korea's economy and created 8000 new job opportunities. This sector has driven profits in many industries including tourism. BTS's three-day concert in Seoul in 2019 brought in about 187,000 tourists, raking in over 790 million dollars for the economy. Tourists have been attracted to South Korea recently to visit movies and music video locations and also to taste its food.

The former speaker of the National Assembly of Korea, Moon Hee-sang said that "BTS is doing most of our work" attributing his overseas trip to the credit of BTS to promote sales diplomacy. President Moon Jae-In also stated that BTS has pioneered innovative business models that communicate directly with fans and BTS was selected as a recipient for a 'Letter of Appreciation' by the Ministry of Culture, Sports and Tourism for their contribution showing the world the beauty of Korea through their music. BTS also became the youngest ever artists to obtain the "Order of Culture Merit " which is usually given to artists with more than 15 years of notable achievements. They were able to receive the honor only five years after debuting due to their contribution to Korean culture. On the 21st of July in 2021, President Moon Jae-In appointed BTS as Special Presidential Envoy for Future Generations and Culture which will represent South Korea at various international events, Such as the 26th

United Nations General Assembly

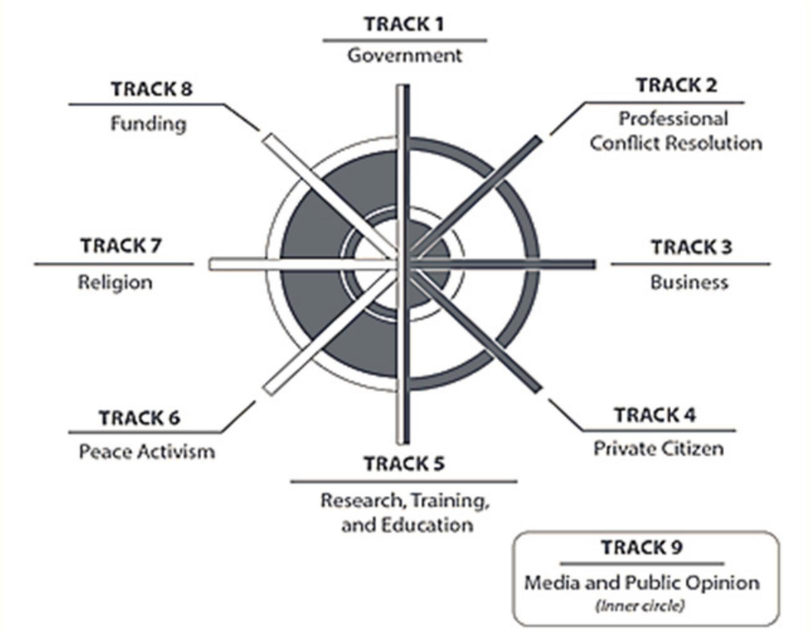
The government's support for these industries is a strategy to gain soft power; a country's ability to build international influence through its **culture.**

(iv) Multi-track diplomacy and South Korean Soft Power

McDonald and Dr. Diamond recognized the relationship between the various tracks by redesigning the diagram and placing the tracks in an interconnected circle. They identified nine tracks, which are all interconnected and need each other's contribution to sustain and it becomes more powerful when they link together to promote peace (McDonald, 2012).

Figure 14

Multi-track Diplomacy



Multi-track diplomacy helps to explain how BTS help South Korea to promote peace through music diplomacy and soft power.

Track 1 – Peacemaking through Diplomacy.

Any government's main responsibility is to create official diplomacy, policymaking, and peace building. So the South Korean government also lauded the peacekeeping process using hard power and soft power, but recently the government has understood that using BTS as a soft power is a more powerful and harmless method.

Track 2 – Peacemaking through Conflict Resolution.

The professional nongovernmental organizations help states to analyze, prevent, resolve, and manage international conflicts using non-state actors. South Korea uses K-pop to reach the United Nations through the K-pop group BTS to promote peace.

Track 3 – Peacemaking through Commerce.

Support peacemaking through the provision of international economic opportunities and understanding. BTS brings dollars to the country through its exports and is greatly involved in the rise of the Korean economy.

Track 4 –Private Citizen's involvement for peacemaking.

Personal involvement of citizens is essential for peace making. They use citizen diplomacy, exchange programs, private voluntary organizations, nongovernmental organizations, and special interest groups. BTS belongs to this special interest group which came to light through private agencies and still belongs to them.

Track 5 –Peacemaking through Learning.

This is connected with research centers, training programs to improve skills like conflict resolution, mediation and negotiation, as well as educating from kindergarten to PhD students to cover several aspects of cross-cultural peace studies and conflict resolution. It is notable that foreigners are trying to learn Korean because they are attracted to Korean language programs, songs, dramas and cuisine. This leads to research, training and educating cultural values from childhood.

TTrack 6 – Peacemaking through Advocacy.

This focuses on peace and environmental activism like humanitarianism and advocacy of special interest groups concerning specific state policies. BTS always talks about human rights and is even supported in "Black Lives Matter" protests and LGBTQ to promote equality.

Track 7 – Peacemaking through religion.

Peace making through beliefs and promoting peace among religious communities and directing them for non-violence activities and bridge the world. South Korea's main religions are Christianity, Buddhism and Islam, but 56.1% of the country's citizens do not have a religion. They respect the diverse interests of people.

Track 8 –Peacemaking through Providing Resources.

Funding and support for activities undertaken by the other tracks. Government financially supports the Korean wave by funding and also ARMY (BTS fandom) raises funds for various occasions and charity purposes.

Track 9 –Peacemaking through Communication and Media.

Realm of the opinion expressed by the print media, social media and mass media. There is no media restrictions in South Korea. It helps them to communicate and reach a global level by distributing their culture. If one accepts their culture and traditions it leads to a peaceful place (John & McDonald, 2012).

South Korea uses this multi-track system which requires all tracks to eventually work together to build a peace process that will last to maintain their international relations. This is because of the rise of the global economy which has been attributed to the influence of their soft power. They take greater efforts to link their traditional roots and pop culture with the active support of the government in promoting its cultural heritage. Soft power greatly boosts a country's economy and empowers diplomatic ties with other states.

Conclusion

It is clear that cultural diplomacy is an important means for peace building as a soft power. Non-state actors help to build bridges around the world and the transition of Korean pop music from within South Korea to the global phenomenon influences modern society. Though these songs are in Korean language, language does not matter when the music is there and musical diplomacy improves international understanding. Also, K-pop culture contributes to cross border interaction and intercultural communication which transforms conflict into peace. Increasing a country's soft power can greatly boost its economy and empower diplomatic ties with other nations.

Further, K-pop is just one of the soft powers that can be identified with the current trends in the world. As per the findings, global leaders can change their propagandas using these innovative ways to build world peace by moving out of their conventional political frameworks.

References

Annan, K. (2003). *The importance of Music to Mankind.* New York City: United Nations Headquarters.

BBC. (2018, 10 28). BTS beats Harry Styles's Twitter record. From BBC.com: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45284261

Cho, H. J. (2005). *Korean Wave as a Sign of Global Shift*. Yonsei: University of Yonsei.

Fromm, Eric. (1956). *The Art of Loving. Harper & Row*, New York.

Gienow-Hecht, J. C. (2009). *Sound Diplomacy; Music and Emootions in Transatlantic Relations.* Chicago: University of Chicago Press.

Hun, C. S. (2021, June 11). Kim Jong Un says K-pop is a 'Viscous cancer' in war on culture. From www.independent.co.uk: https://www.independent.co.uk/asia/east-asia/kim-jong-un-k-pop-vicious-cancer-b1864039.html

Kelley, C. (2018, 10 27). As torchbearers of Hallyu's legacy, BTS recieved the Order of Cultural Merit. From www.forbes.com: https://www.forbes.com/sites/caitlinkelley/2018/10/27/bts-order-of-cultural-merit

Kim, J. (2010). Analyzing the reasons for the global popularity of BTS. *Journal of International Bussiness and Economy*.

McDonald, J. W. (2012). The Institute of Multi-track Diplomacy. *Journal of Conflictology*.

Moon, H. C. (2016). *The strategy for Korea's economic success*. New York: Oxford Press.

Nuechterlein, D. E. (1976). National Interests and Foreign Policy: A Conceptual Framework for Analysis and Decision-Making. *British Journal of International Studies.*

Nye, J. (2008). *Public Diplomacy and Soft Power*. California: Sage Publications.

Park, J., & Kim, Y. Y. (2020). Analysing the reasons for the global popularity of BTS: Anew approach from a bussiness perspective. *Journal of International Bussiness and Economy*.

Patrick, M. W. (2017). The Success of K-Pop : How Big and Why So Fast?. *Asian Journal of Social Sciences*.

Simpson, E. S., & Weiner, J. A. (1989). *The Oxford Encyclpedia English Dictionary.* Oxford: Clarendon.

Vultaggio. (2019, 12 3). BTS outsells U.S artists in album sales. From www.statista.com:https://www.statista.com/chart/20170/bts-outsells-american-artists-album-sales/

YAn, L. R. (2021, 7 21). BTS was appointed as South Korea's special presidential envoy for culture. From www.straittimes.com: https://www.straitstimes.com/life/entertainment/bts-appointed-as-south-koreas-special-presidential-envoy-for-culture

Yoon, Y. K. (2019). Analysis of the Global Fandom and Success Factors of BTS. *Journal of the Korean Entertainment Industry.*

The Use of Aspirated Syllables of Sri Lankan and Indian Drums

Hemantha Manohari Randunuge

Abstract

The Nātyaśāstra marked the first reference to *akṣara* (syllables) in the ancient history of the East, mentioning 16 syllables played on *avanaddha vādya* (membranophones) such as *Tripuṣkara, Dardara*, and *Paṇava*, commonly used in theatre music. *Mahaprāṇa akṣara* (aspirated syllables) and *alpaprāṇa akṣara* (unaspirated syllables), initially used for Mridanga in dramas were later used for speech and writing. The difference in the sound of *mahaprāṇa* or *alpaprāṇa* is not felt strongly when playing those *akṣara*. Notably, *mahaprāṇa akṣaras* were not employed in instruments like Mridangam and local drums in later periods. This research aims to investigate the factors influencing the usage of *akṣara* for different types of words that emerged after the *Nātyaśāstra* period. By examining phonetic meanings, recognizing peculiarities, and studying suffixed letters, a clearer understanding of the reasons that influenced it can be obtained. Employing a mixed research approach, encompassing qualitative and quantitative analyses of terms used in local and Indian percussion instruments, the observations reveal that the *mahaprāṇa akṣara* used is based on the combination of sounds found in *miśra akṣara* utilized in membranophones like Pakhāvaj and Tablā. The research further highlights that, in current practices, *alpaprāṇa akṣara* is the most commonly used in local and Indian membranophones, with *mahaprāṇa* akṣara primarily found in the sounds of *miśra akṣara* of Pakhāvaj and Tablā.

Keywords : avanaddha, Nātyaśastraya*, akṣara, mahaprāṇa, alpaprāṇa*

Introduction

Early humans used various vocalizations and sounds to convey their innermost thoughts to others and attempted to understand one another through these means. As a results of these efforts to express one's thoughts and emotions such as sadness, fear and happiness, arts like music and dance

Submitted on 01 March 2023
Revised on 11 May 2023
Accepted on 22 JMay 2023
JCDSKAR, 2(1) 2023 June, 53 -71pp
manoharirandunuge@gmail.com

emerged.

Among the earliest musical instruments crafted by humans, membranophones (*avanaddha vādya*) hold a fundamental place. The term 'avanaddha' refers to instruments covered by a membrane. Alongside these instruments, the languages associated with them also came into use. *Akṣara* was employed for several reasons, including facilitating the use of these instruments, teaching others, and identifying specific instruments. The main objective of this study was to investigate why the *mahaprāṇa akṣara*, used in both speech and writing, is employed in playing membranophones. As humans slowly evolved, they developed various vocalizations and sounds to convey their innermost thoughts to others and tried to understand one another through these resulting sounds. Arts such as music and dance emerged as a means of expressing emotions like sadness, fear, and happiness.

The evolution of sound production in humankind can be divided into four eras:

1. The basic stage of sound production was the era in which sounds were produced without any external materials. Primitive humans engaged in rhythmic activities by producing sounds through grunting, palm-to-palm clapping, hand-to-chest beating, stomach beating, tapping feet on the ground, and similar methods.

2. The next period involved the production of various sounds using materials such as wood pieces, stone flakes, seed-filled pods, and hollow bamboo, and tree trunks as supports. Sounds during this early era might not have been robust or sustainable.

3. The era in which animal skin was used on hollow surfaces to produce sounds, systematically employing various materials. This is known as the creative acoustic stage.

4. The fourth period is the era of networking. This period marks the era of musical instruments like percussion, and membranophones. By this time, humans had grasped the concept of "*tāla*," the rhythmic time cycle.

In addition to gestures, language serves as the medium for conveying feelings generated in the human mind, empowered by the senses and intellect. Gradually, the medium of transmitting thoughts through rising sounds using various objects evolved into a powerful social art. When developing this art further, symbols known as *akṣara* were used to represent the group of sounds produced by these objects.

The objective of this study was to investigate how the *akṣara* are used in the context of *avanaddha vādya* in India and Sri Lanka from the 2nd century onwards in terms of the *mahaprāṇa akṣara* in speech and writing. The research utilizes Indian Mridang, Pakhāvaj, and Tablā as the selected musical instruments, along with *gäṭa beraya, yak beraya*, and *daula*, which are associated with local dance. The study draws on both local and foreign literature sources to explore this subject comprehensively.

When musical instruments belonging to diverse traditions were crafted in various countries, a language and writing practice emerged to facilitate their use and transmission. In the early days, although specific terminologies unique to drumming were not employed, a similar vocabulary was utilized to articulate the acoustic nuances that accompanied the instruments' performances. By

doing so, those engaged in playing these instruments memorized and practiced the techniques, leading to the dissemination of the art of playing these instruments.

The indigenous languages pertinent to this research, prevalent in India and Sri Lanka, have undergone various transformations over time. Following the migration of the Aryans to India around 1500 BC, their dispersion across the subcontinent occurred. Linguists have classified the languages utilized by the Indo-Aryans as follows (Sumanasara Thero, 2007:p. 56):-

1. The Ancient Indus Arya Age, which spans from 1500-600 AD, encompasses a rich array of cultural and literary achievements. It includes the Vedic literature, *Brahmins, Aranyakas, Upaniśads*, the epics of *Rāmāyanaya* and *Mahābhārata*, Panini's grammar, and Patanjali's literary works, among others.

2. The period spans from 600 BC to the Medieval Indu Aryan period, dating back to 1000 AD. Notable literary works from this era encompass Ashoka inscriptions, *hīnayāna pāli* textbooks, *jain* literature, and Prākrita language literature such as Māgadhī, Ardhamāgadhī, Shauraseni, Mahārā- śtra, and others.

3. The period from 1000 AD to the present is known as the modern Indian Arya age. It spans from the origin of the modern Prākrit or Apabraṃśa language, as written by the 11th-century poet Hēmachandra, to the literature in languages like Hindi, Vaṁga, Urdu, Ässāmese, Bengāli, Gujarāṭi, and others that exist in present-day India.

Brahminical civilization evolved through the transmission of Vedic

practices and the use of Sanskrit as its language (Keith, 1965; 7). Sanskrit served not only as a language for grammar, phonology, nakṣastra, phonetics, etymology, etc., but also as the language of science. Moreover, the language found in the Buddhist scriptures was also the same as Sanskrit. Prākrit, the language used in Ashoka's inscriptions, also played a significant role. Grammarians like Panini and Patanjali have provided various terms in their works while commenting on languages.

The influence of Sanskrit on various fields like politics, archery, music, and architecture can be observed since the Brahmins were well-versed in these sciences (Keith, 1965; 10). The language of the Ṛg Vēda era underwent certain pronunciation changes as it evolved through later saṁhitā and Brahminical texts, eventually leading to its migration into secular culture. In some regions, pronunciations and linguistic fusions occurred. For instance, the word '*duhita*' is sometimes pronounced as '*dhita*', which bears resemblance to the *pāli* sound '*dhita*' (Keith, 1965; 3, 7).

After the migration of the Aryans, including Vijaya, in the 6th century BC, the Āryan languages they used in North India also found usage in the country upon their settlement on this island known as *Sihaladīpa*.

In Sinhala, there are four distinct eras. (Sumanasara thero, 2007;71). That is;

1. Sinhala Prākrit Phase – 2nd/3rd century BC- up to 4th/5th AD.
2. Sinhala Archaic Period – 5th to 8th century AD.
3. Sinhala Middle Ages – From the 8th century to the middle 13th century AD
4. Sinhala Modern Period - From the 13th century to the present day.

During the Sinhala Prākrit period, *mahaprāṇa akṣara* was not employed. Instead, words with varying pronunciations, such as *saṁaga-saga, Bhikku-biku, caturdiśā-catudiśa, dhammarakkhita-damarakita* (found in inscriptions like Mihintalē , Situlpavva, Vessagiriya), were utilized.

The Sinhala language which was nourished by languages such as Pāli and Sansrit has been slowly shaped since the Middle Ages to correspond to the current language usage. The use of *mahaprāṇa aṣara* is very common in Sri Lanka during the Middle Ages. The sounds like ඛ ඨ ඪ ඵ ඝ which are produced by a great svasa (a big breath) are called *mahaprāṇa*. Sounds like ක, ග, ද, න, ප, බ, ම made with a slight breath are called *alpaprāṇa*.

During the Sinhala Sanskrit period, there were letterts used to represent the basic phonetic system, including අ, ඉ, උ, එ, ඔ, ක, ග, ච, ජ, ඤ, ට, ඩ, ණ, ත, ද, න, ප, බ, ම, ය, ර, ල, ව, ශ/ස, හ, ළ and ල

The Tamil writing system started approximately seven centuries after the Sinhala writing system. Commentaries such as Tamil Tolkappiyam mention characters අ ආ ඉ ඊ ඓ ඔ ඕ ඖ අඃ ක (ඛ) ච ද ට ණ ප ම ය ර ල ළ ල ව න (Sumanasara Thero,2007;60).

From the Anurādhapura era, Indian scholars intervened in certain affairs in Sri Lanka, and their influence was strongly felt during the Polonnaru, Dambadeni, and Kōttē eras. Some argue that *mahaprāṇa akṣara* was not found in the Sinhala language in its early period because of its influence by the dravidian language (Sumanasara Thero, 2007; 63). There are assertions that these *mahaprāṇa akṣara* are absent in the Carnatic Rhythmic system, which is popular among the dravidian people. However, it is also evident that

mahaprāṇa akṣara were rarely used in the Prākrit and Purāna eras. Information suggests that the Sinhala Alphabet is not a legacy from the dravidian language but rather an evolution of the *brāhmī* alphabet, in use before the birth of Christ. Some words present in the current Sinhala language were added during the Sinhala Mmiddle Ages. Sinhala has been enriched by Pāli and Sanskrit since the medieval period. Taking these facts into account, it can be concluded that the use of *mahaprāṇa* is not a unique feature of the Sinhala language in its early stages.

The earliest information regarding the musical instruments depicted in Indian history is found in connection with the Rig Veda period. During this period, there were items like *vanaspati*, which were made from a tree trunk with holes on both sides, *bhūmi dundubhī*, which was covered with skin over a hole in the earth, and the drum of the Gods, *dundubhī* (Marasinghe, 2014; 184). The concept of rhythm was recognized by people during the Vedic era. By around the 2nd century, at the time of the compilation of Nātyaśastra, *tāla* had evolved into a fully developed concept. The oldest classification of musical instruments can be found in Nātyaśastra, composed in the 2nd century AD. In it, musical instruments (*ātodyā*) are categorized as '*tata,*' '*avanaddha,*' '*suṣira,*' and '*ghana*' (Marasinghe, 2014; 1)

At the time of the composition of Nātyaśastra, various accessories used for Indian dramas are mentioned, including *Mridanga, Dardara,* and *Paṇava* (Marasinghe, 2014; viii). Among them, the *Mridanga* known as *Tripuṣkara* is a musical instrument with three faces named *āṁkika, ūrdhvaka,* and *āliṁgya,* which are spread out from a large earthen pot. The other instruments mentioned are a two-faced drum with a wooden body known as *paṇava*, a two-

faced *uḍäkkiya*-like drum with a wooden body, and a product called *dardara,* which is shaped like a large pot and similar to the Sri Lankan *bummäḍiya*

After people began playing membranophones, they started using syllables and symbols that were pronounced similarly to common phonetic sounds, and these were attributed to different instruments. Some of these syllables and symbols lacked semantic meaning and only conveyed phonetic flavour.

In the ancient *puṣkara* shown in Nātyaśāstra 16 syllables (*akṣara* or *varna*) are seen (Marasinghe,2014;188). That is; ක ඛ, ග ඝ, ත ථ, ද ධ, ට ඨ, ඩ ඪ, ම ර ල ව. The *akṣara* born from the right face of the drum are ක ට ඪ ත ථ ර. The *akṣara* born from the left face of the drum are ඝ, ම, හ. The *akṣara* born from the *urdva* face are ග, ද. The *akṣaras* born from *aliṁgya* are ඛ, ඨ, ඩ, ධ and ල. There are many *mahaprāṇa akṣara* formed by the combination of vowels and consonants. That is ඛ, ඛෙ, ඛෝ, ඝ, ඝි, ඝු, ඝො, ඨ, ඨා, ඨී, ඨො, ඨම්, ථ, ථා, ථී, ථෛ, ධ, ධා, ධි, ධෙ, ධම්, ඝ, ධ්‍ර, ද්ධං, ද්ධා.

Sanskrit remained dominant in India until the emergence of a new literary language introduced by the Mohammedan invaders in the 13th century (Keith, 1965; 10). In certain styles that emerged after the Mohammedan invasion, a combination of Sanskrit and Persian languages was used, leading to the use of mixed terms. Musical instruments like Pakhāvaj and Tablā utilize *miśra akṣara* (combined syllables). It is believed that after the Mūgal influence, Indian music evolved into two separate systems, Northern and Southern.

According to the sounds experimentally organized by the Mūgals, new practices were formed, leading to the creation of new types of *rāga, tāla, tēka,*

and Instruments, among others, in North Indian music. The Mridanga, for instance, was used in South Indian music, while its counterpart in North India, with some variations and Persian influences, came to be known as Pakhāvaj in that music system. Unique playing styles were also developed for these instruments, taking on a different form from their original structure.

The Mridanga was the main accompaniment of *Drupad* singing, which was popular in medieval times. It is widely believed that Mridanga was introduced as Pakhāvaj around the 15th century. Currently, Pakhāvaj is known as Mridanga in North India and Mridangam in South India. There are notable differences between the North and South Mridanga(m) in certain akṣaras, sounds, and playing styles (Kiriwaththuduwa, 2016; 11). It is also noteworthy that in North India, Mridangaya is used as Pakhāvaj, where *mahaprāṇa akṣaras* are utilized in both speech and writing, whereas in South India, these *akṣaras* are not in use.

Later, instruments like the Tablā were created to fulfill the requirement for an instrument that produced a soft sound suitable for singing styles like *khyāl* and *tarāanā*. The production of the Tablā was also inspired by instruments that produced a more solemn sound, such as the Pakhāvaj. According to Indian beliefs, drumming has its origins in the divine, attributed to the great Brahma. It seems that the history of the Tablā is not so far back, but there is no such attribution for instruments such as Tablā, although verses were used to attribute a deity to the drum.

The relationship between sound and speech differs from the relationship between *akṣara* or varna in writing. It is observed that the *mahaprāṇa akṣara* used in writing are pronounced with *alpaprāṇa akṣara* in normal pronunciation.

However, when it comes to *avanaddha pada*, pronounced during the playing of musical instruments, such as "ඡන්ද-චන්ද," "ඛණිජ-කනිජ," "ඝන-ගන," "ඡායා-චායා," they are pronounced with great vigor. The sound produced during the playing of these instruments takes on a distinct and dynamic form, showcasing the unique and expressive nature of *avanaddha pada.*

The correspondence between sounds and letters is divided into two parts. That is,

1. Simple letters – letters representing only one sound -(අ ඉ එ ඔ)
2. Compound letters – two or more sounds represented by a letter

(ක්+අ = කා, ක්+ඊ = කී)

In the history of Sri Lankan pottery, inspirations from India are commonly seen. The practice of *avanaddha vādya*, associated with Buddhism, gained prominence during the Dutugemunu kingdom period (161-137 BC) with the influence of the *tēvākāraka* group, who were among the 18 caste people that arrived after the *śrī maha bōdhiya* was brought to Sri Lanka.

In the Thupavaṁsa (Piyarathana Thero, 1946), which is believed to have been composed during the Polonnaruva era or Dambadeni era, there is a classification of goods called '*pancatūrya,*' and within this classification, the *avanaddha vādya* set holds a special place. In contemporary times, among the musical instruments used in Sri Lanka, drums like *gäṭa beraya, daula, tammättama,* and *maddalaya* hold a significant and special position in the cultural and musical heritage of the country.

The classical dance of Sinhala theater art have been based on different ideas, such as y*akkänuma, asna,* and *āvänduma*, which are evident in

kohombāyakkaṁkāriya. The main instrument used for these dances is the *gäṭa beraya*, also known as the upcountry drum. The *avanaddha vādya* used for various dances and *śāntikarma*, specific to each region, differ in their composition and style. For instance, *yak beraya* is mainly used for low-country dance, while *daula* is used for Sabaragamu dance,

The fundamental *akṣara* used in Sri Lankan drums are based on four basic *akṣara* (*bījākṣara*), namely තත්, ජිත්, තොං, and නත්. In addition to these, there are other *akṣara* known as *garbhākṣara*, which include තං, ට, ග, ද, ඩ, හ, රි, කි, ට, ගා, ගො, දො, රො, කුං, රු and කු. Indeed, while the basic form of *bījākṣara* includes තත්, ජිත්, තොං and නත් there are variations in sound production that can be observed when playing these *akṣara* on different drums. The foundational *pada*, employed for learning to play the drums in local drumming, comprises two types of *akṣara*: *bījākṣara* and *garbhākṣara*.

තාන් ජීං ජිං තාන් ජිං ජිං ගත්ත ජිත්ත ගත ජීංතං දෝං දොංජිං ගජිං

Dancers believe that when the Celestial Waves align with the sounds produced by the *gäṭa beraya*, they create a divine attraction. This is why *magul bera vādana* (a kind of drum playing) occurs at the onset of auspicious events. It is believed that through receiving the Celestial Waves, any malevolent influences will dissipate. Sēdaraman (1966;13) remarked that using *magul bera vādana* in accordance with the *iṣṭāniṣṭa gana* is an imitation of the Vedic perspective.

For this purpose, special types of playing called *dēva pada* are used. *Dēva pada* is composed of *guru pada* and *vaṭṭam pada*, which are a standardized set of auspicious compositions

තංජිං තංජිං තකජිං ගත කුදගජිං

Guru padaya - තරිකිට කුං දං කුං දං ජිං ජිං ගජ්ජිං

Vaṭṭam padaya - තකුදං ජිං ජිං තකුතක ජිං ජිං

Attribution of a deity to *bījākṣara* birth is done by fomer artists. Accordingly,

ත කරෝ මේඝ නාදංච

දි කරෝ අශ්ව නාදකං

තොං කරෝ කුංච නාදසය

නං කරෝ සිංහ නාදකං

Attempts have been made to confirm that these sounds are natural sounds. Karunarathna Bandara(2014) quotes an old poem related to *bījākṣara*

තත් කී අකුර මුනිඳුට නමස්කාරෙකි

දිත් කී අකුර දෙවිඳුට නමස්කාරෙකි

තොං කී අකුර ගුරුනට නමස්කාරෙකි

නං කී අකුර සබයට නමස්කාරෙකි

There are poems used separately for each type of *akṣara* (Bandara, 2014; 98, 99). Many factors influence the sound produced by different types of drums, including the nature of the wood, the type of skin used, the style of playing, and the instruments used.

ත බෙරයේ වම්පස මැදට

තොං බෙරයේ වම්පස අයිනට

ජිත් බෙරයේ දකුණු පස මැදට

නං බෙරයේ දකුණුපස අයිනට

All these *akṣara* are played on one side of the drum only, similar to the *śuddha akṣara* played on the Tablā. They are also referred to as *śuddha akṣara*. However, *akṣara* like ර, රෑ, රෑඃ are known as *ūnakṣara* which are played with the combination of other *akṣara*.

As they cannot be produced independently without the support of another phoneme, some people refer to them as composite characters. However, a special feature of these *akṣara is* that after one *akṣara* is played, the other *akṣara* is played sequentially. It is different from playing two *akṣaras* of the Tablā played simultaneously like 'Dhā'.

- *akṣara* "ඊ" is formed by combining the *akṣara* කිටකුදටකුං and playing them sequentially.
- akṣara "රෑං"- It is formed by combining the *akṣara* කිටකුං and playing them sequentially for a long time .
- The long playing of the *akṣara* "ර" and "රෑ" is called *surala*. It is played with the initial "ඊ" figure in practice.

Characters born from the left face of *gäṭa beraya* can also be born from the right face. Characters like කි, තත්, ත, ති. have a special feature wherein after one *akṣara* is played, the other *akṣara* follows. For certain *akṣara*, even if both hands are played simultaneously, they are not considered *miśra akṣara*. Some people refer to *akṣara* that are played in conjunction with another *akṣara* as *ūnakṣara*. *akṣara* like ර, රෑඃ, රෑං are examples of *ūnakṣara*.

Akṣara produced on the left side of *gäṭa bera*ya can also be produced on the right side.It is as follows;

ජිං අක්‍ෂරයට පසු ව තත් දකුණිින්

ග අක්ෂරයට පසු ව තතත් දකුණිින්

කුං අක්ෂරයට පසු ව ත දකුණු ඇසින්

ක අක්ෂරයට පසු ව ත දකුණු ඇසින්

In *peralum saramba* when ත is followed by තා the *akṣara* is played with the right face (තකුදඬ) (Bandara, 2000;98,99).

manner of utterance	manner of playing
කඩ තකු	තකටකු
තරිකිට	තට ගත
තෙහිං	තකුං
තක්රොං	තක්කඩ දොන්
තක්රොං	ජික්කඩ දොං
තහර්ජිත්	තකටකුජිත්
දොහොකඩ	තකුදඬ
තරිකිට දොම්කිට	තකට කුද කුදට
කඩ ජිබ්බඩකුං	කඩජිත් ගත දොං
දොම්කිට කිටදොම්	කුද ගජිංගත දොම්

A drum term called *aḍavva* played according to the above method can be mentioned in the following way.

තාම් දොම්තිගත දොම්කිට කඩතක තරිකිට කිතක දොම්තගත කිත්තක් කුදකුද තාකු ජිත්තගත දොම්කිට තරිකිට කුංදත්තා

These *akṣaras* and verses, which are provided for the *gäṭa beraya*, are also employed similarly in speech and playing for instruments like the *pahataraṭa beraya* and *daula*.

In the history of Sri Lanka information about low-country drums (*yak beraya* or *pahatarața beraya*) can be found after the 18th century. The basic akṣara තද් දිත් ගුං නං දිගතං is the fundamental *akṣara* played in the Low Country drum (Bandara,2005;63,64). However, it is not possible to produce the *akṣara* "ජිත්" with the *yak beraya*. There are slight differences in the usage of *yak beraya* based on certain traditions, such as Raigam, Matara, and Ahangama. In the Sabaragamu tradition, fundamental *akṣara* are played as තත් දිත්(ජිත්) තොං ජෙං (Kumaratunga,2018;96). When playing the *yak beraya* and *daula*, *akṣaras* are also produced by hitting one side of the instrument while simultaneously pressing the other side. In the context of *maddalaya* used in *nādagam* tradition, *akṣara* like දිකුම් තාකු දොම්, තකුම තරිකිට are played. The fundamental *akṣara* used in mridangam playing in Southern India are indeed based on the syllables තත්, ජිත්, තොං, නන්. When playing the mridangam, the syllables තා, දිත්, ගුම්/දොම්, නම් are used.

In Tablā and Pakhāvaj, two types of syllables based on the manner of playing, known as '*śuddha*' and '*miśra*,' and two other types named, '*kulā*' and '*band*,' which are based on the sound production are used. A special feature observed here is that, apart from a few *Mahaprāṇa akṣara* like "ධුම" සෙ", all other *śuddha akṣara* are considered *alpaprāṇa*. The *miśra akṣara* are produced by playing two ś*udda akṣara* simultaneously.

e.g. තා + ගෙ =ධා, තිං + ගෙ = ධිං, ති+ගෙ = ධි

It is also special that the දිං *akṣara* of Pakhāvaj is played as a *śuddha akṣara*. The solemn sound when the ධා akṣara is played on the Pakhāvaj is different from the sound produced when the ධා is played on the Tablā. In certain styles of Tablā playing like Benares and Lucknow, the rising sound when the 'ධා' is

played does not appear in *gurukula* in Delhi.

It is also noteworthy that the "දිං" of Pakhāvaj is played as a *śuddha akṣara*. The solemn sound produced when the "ධා" is played on the Pakhāvaj is distinct from the sound produced when the "ධා" is played on the Tablā. In certain styles of Tablā playing, such as Benares and Lucknow, the open sound when "ධා" is played is not found in the Delhi style.

In both instruments, all rising misrs *akṣara* are pronounced as *mahaprāṇa*; however, neither *mahaprāṇa* nor *alpaprāṇa* is actually heard during the playing of the *akṣaras*. In this context, the *alpaprāṇa akṣara* represent characters from human language that symbolize the sound of the drum, but they do not fully replicate the actual sound of the drum. Rather, they serve as a relative expression. The study of drumming has established that drum sounds can be effectively identified using human language characters for educational purposes.

Kandyan dance and Bharata Nāṭyam or Kathak dance serve as an illustrative examples of the differences between Indian and Sri Lankan vocabulary. In Kandyan dance, the feet land on the ground smoothly, while in Bharathanatyam or Kathak dance, the feet firmly touch the ground. This difference is evident in the practice of the respective dance forms. Moreover, in Kathak dance, *mahaprāṇa akṣaras* are extensively used in the verses played, whereas in Kandyan dance, when the Kandyan drum is employed, all the verses played are in *alpaprāṇa akṣara*.

The term "*tāla*" can evoke a rhythm that conveys both heavy and light elements. This aspect is also noticeable in the word "Drum," where both

compounding and disjunction occur during the performance of a certain rhythm by clapping.

Using *mahaprāṇa akṣaras* in rhythmic figures ensures a sound balance. It allows for a strong and energetic start and facilitates a seamless transition when returning from the last syllable to the first syllable. This might explain why *mahaprāṇa akṣaras* are commonly used as the basic syllables in many Thalas.

Having the syllables associated with the rhythmic form is essential to maintain its vibrancy. These *mahaprāṇa akṣara* also play a significant role in dividing many Tablā bols like *qāidā, gat, rēlā,* into two parts. Furthermore, they are capable of delivering distinct sounds that are closely tied to the specific *tāla* during both teaching and absorption. This theory reflects the fundamental factors that influence the formation of a rhythm pattern: the Transitive (also known as heavy or bass) and the Intransitive (light or sharp) aspects.

These *mahaprāṇa akṣara* are essential for delivering the distinctive sounds that are closely linked to the specific Thala during both teaching and absorption of the rhythm. They reflect the fundamental elements that influence the formation of a rhythm pattern, namely the Transitive (also known as heavy or bass) and the Intransitive (light or sharp) aspects.

In this research conducted with Indian and Sri Lankan membranophones, it was observed that the *akṣara* used for playing the membranophones are represented by two syllables in speaking and writing. Presently, *mahaprāṇa akṣara* are used as *miśra akṣara*, which are exclusively used in Tablā and Pakhāvaj. In conclusion, the akṣara used in Tablā and Pakhāvaj can be classified

into *śuddha* and *miśra akṣara* as well as *kulā* and *band akṣara* based on the manner of playing and sound respectively, while a separate classification can be made for *mahaprāṇa* and *alpaprāṇa akṣara* used in speech and writing only.

References

කිරිවත්තුඩුව, කරුණාරත්න. (2016). *පඛාවජ් වාදන කලාව සහ තාල ශාස්ත්‍රය.* කොළඹ: සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය.

කුමාරතුංග, සමන්. (2018). *සබරගමු දවුල.* කොළඹ: සූරිය ප්‍රකාශන.

ගොඩකුඹුර, චාර්ල්ස්. (1963). *කොහොඹකංකාරිය.* කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

දිසානායක, ජේ. බී. (2018). *නිවැරදි සිංහලය.* නුගේගොඩ: සුමිත ප්‍රකාශන.

දිසානායක, ජේ. බී. (2021). *බසක මහිම.* නුගේගොඩ: සුමිත ප්‍රකාශන.

පියරතන හිමි, මකුළුදූවේ (සංස්.). (1946). *ථූපවංසය.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

පීරිස්, ඩී. ආර්. (1995). *සම්භාව්‍ය තාල දීපනී.* කොළඹ: සූරිය ප්‍රකාශන.

බණ්ඩාර, කරුණාරත්න. (2000). *උඩරට බෙර වාදන කලාව.* කර්තෘ ප්‍රකාශන.

බණ්ඩාර, කරුණාරත්න. (2005). *පහතරට බෙර වාදන සම්ප්‍රදාය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

භරතමුනි. (2014). *භරතමුනිප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍රය.* (වෝල්ටර් මාරසිංහ පරි.) කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රණතුංග, විජේරත්න. (2003). *තබ්ලාව.* කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රෝලින්ග්සන්. (1959). *භාරතීය සංස්කෘතික ඉතිහාසය.* (පරවහැර ප්‍රඥානන්ද හිමි සහ ඩී. ඒ. වෙදගේ, පරි.) කොළඹ: අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්ත්මේන්තුව.

සුමනදාස, කේ. ඩී. පී. (2007). *උඩරට පාරම්පරික නර්තන හා වාදන පරම්පරා.* කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සුමනසාර හිමි, තිඹිරිවැව. (2007). *සිංහල භාෂාවේ ව්‍යාකරණ.* කොළඹ: විජේසූරිය ග්‍රන්ථ කේන්ද්‍රය.

සේදරමන්, ජේ. ඊ. (1966). *උඩරට තාල ශාස්ත්‍රය.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සේදරමන්, ජේ. ඊ. (1967). *බලි යාග විචාරය නොහොත් ලංකාවේ බලි උපත.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

Keith, Beridale. (1965). *Sanskrutha Sahithya Ithihasaya*. (G.S.B.Senanayake, Trans.). Colombo: M.D.Gunasena & Co.Ltd.

Kippen, James. (1988). *The Tablā of Lucknow: A Cultural Analysis of a Musical Tradition.* Cambrige: Cambrige University Press.

Miśra, Chhotela. (2007). *Playing Techniques of Tablā-Banaras Gharana.* New Delhi:Kanishka Publishers.

Midgley, R. (1976). *Musical Instruments of the World" An Illustrated Encyclopedia with more than 4000 original drawings.* the Diagram Group.

Sankaran, Trichy. (1994). *The Rhythmic principles & practice of South Indian Drumming.* Toronto: Lalith Publishers .

Non-verbal Communication in Ancient Sri Lankan Society

M. Nandana Wijenama

Abstract

Sri Lankan society is rooted in collectivism emphasizing communal values and traditions. In the past, rural inhabitants lived authentically, embracing a simple lifestyle closely tied to their cultural heritage. In these rural areas, where agriculture played a central role, people utilized non-verbal communication methods, such as gestures and body language, in conjunction with verbal communication to share ideas and maintain their tight-knit communities. The research problem examines how symbolic non-verbal communication methods were used meaningfully and effectively in ancient agricultural society. The purpose of this study is to unveil the meanings represented by the symbolic communication methods employed in ancient agricultural society. Utilizing the qualitative research method, a conclusion is derived through the examination of literary sources, field visits to historical farming colonies, and the analysis of information gathered from local villagers. The foundation of village law was rooted in non-verbal communication, holding a more potent and prevalent role than verbal communication within the ancient village society. This form of communication was carried out with great meaning and creativity.

Keywords: Sri Lankan society, collectivism, non-verbal communication, symbolic communication methods, agricultural society

Submitted on 22 April 2023
Revised on 25 May 2023
Accepted on 27 May 2023
JCDSKAR, 2(1) 2023 June, 72-88 pp
nandana.w@vpa.ac.lk

පැරණි ශ්‍රී ලාංකේය ජන සමාජයේ භාවිත අවාචික සංනිවේදනය

එම්. නන්දන විජේනාම

සංක්ෂිප්තය

ශ්‍රී ලාංකේය ජන ජීවිතය සාමූහිකත්වය පදනම් කර-ගත්තකි. සාම්ප්‍රදායික ජීවන රටාවකට උරුමකම් කී පැරණි සිංහලයා උපතේ සිට මරණය තෙක් ම ගත කළ ජීවිතය මුළුමනින් ම එක ම රිද්මයකට පෙළ ගැසුණු අව්‍යාජ වූවකි. කෘෂිකාර්මික ජීවන රටාවකට හුරු පුරුදු වී සිටි ගැමියා අන්‍යයන් හා අදහස් හුවමාරු කිරීම සඳහා වාචික සංනිවේදන ක්‍රමයට අමතර ව විවිධ සංකේත ඇසුරු කර-ගනිමින් සිදු කළ අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම ද භාවිත කළේ ය. පැරණි කෘෂිකාර්මික සමාජය තුළ සංකේතාත්මක අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම අර්ථාන්විත ව සහ ඵලදායී ව භාවිත වූයේ කෙසේ ද යන්න පර්යේෂණයේ ගැටලුව යි. පැරණි කෘෂිකාර්මික සමාජයේ භාවිත සංකේතාත්මක සංනිවේදන ක්‍රමවලින් නිරූපණය වන අරුත් මතු කර-ගැනීම මෙම අධ්‍යයනයේ අරමුණ ය. ගුණාත්මක පර්යේෂණ ක්‍රමය අනුව සාහිත්‍යාගත මූලාශ්‍රය අධ්‍යයනය කිරීමෙන් සහ පැරණි ගොවි ජනපදවල සංචාරය කොට එම ගැමි ජනතාවගෙන් ලබා-ගත් තොරතුරු විශ්ලේෂණය කිරීමෙන් අවසාන නිගමනයට එළඹෙයි. ගැමි නීතිය සැකසී තිබුණේ අවාචික සංනිවේදනය පදනම් ව ය. පැරණි ගැමි සමාජය තුළ වාචික සංනිවේදනයට වඩා අවාචික සංනිවේදනය ඉතාමත් ප්‍රබල ව හා පුළුල් ව පැවති අතර එය ඉතාමත් අර්ථාන්විත ව සහ නිර්මාණාත්මක ව සිදු කොට ඇත.

ප්‍රමුඛ පද: ලාංකේය ජන සමාජය, සාමූහිකත්වය, අවාචික සංනිවේදනය, සංකේතාත්මක සංනිවේදන ක්‍රම, කෘෂිකාර්මික සමාජය

හැඳින්වීම

දෙපාර්ශවයක් හෝ පාර්ශවයන් කීපයක් අතර සිදු කෙරෙන අදහස් හුවමාරුව සංනිවේදනය ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. සංනිවේදනයේ දී සිදු වන්නේ ආකල්ප පෞද්ගලික ව හෝ පොදු වශයෙන් බෙදා-ගැනීමකි (විජේතුංග, 1989). මෙය අතිශය පුළුල් ක්‍රියාවලියකි. යම් ජන කොට්ඨාශයක් තුළ සිදු වන සංනිවේදනයෙහි ප්‍රබලතාව රැඳී-පවතින්නේ එම ජන කොට්ඨාශය තුළ සිටින සාමාජිකයින් අනුව ය. එය සංනිවේදනයේ ස්වභාවය යි. මානව සම්බන්ධතා ඇති කර-ගැනීම සඳහා පසුබිම සැකසෙන්නේ එමගිනි (Berlo, 1960, p.xi). භෂාව

මාධ්‍ය කොට-ගෙන වාචික ව සිදු කෙරෙන සංනිවේදනය **වාචික සංනිවේදනය** වශයෙනුත්, සංඥා හා සංකේත උපයෝගී කර-ගනිමින් සිදු කෙරෙන සංනිවේදනය **අවාචික සංනිවේදනය** වශයෙනුත් සරල ව නිර්වචනය කළ හැකි ය.

පැරණි සිංහල ගැමියා අදහස් හුවමාරු කර-ගැනීම හා තොරතුරු සංනිවේදනය කිරීම සඳහා විද්‍යුත් මාධ්‍ය භාවිත නොකළ ද, යම් යම් කරුණු පිළිබඳ දැනුම් දීම සඳහා ප්‍රබල සංනිවේදනය ක්‍රමයක් අනුගමනය කළ හ. අවාචික ව නමුත් සංකේතාත්මක ව සිදු කළ මෙම සංනිවේදන ක්‍රමය මඩ ගොවිතැනේ දී හා ගොඩ ගොවිතැනේ දී මෙන් ම ගෘහාශ්‍රිත කටයුතුවල දී ද සංනිවේදන ක්‍රමයක් ලෙස භාවිත කොට ඇත. අතීතයේ පැවති සංනිවේදන ක්‍රමයක් වුව ද අදටත් විවිධ සමාජ කොට්ඨාශවල මෙම අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම භාවිතයේ පවතියි. පැරණි කෘෂිකාර්මික සමාජය තුළ අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම අර්ථාන්විත ව සහ ඵලදායී ව භාවිත කළේ ද යන්න පිළිබඳ සොයා-බැලෙන මෙම අධ්‍යයනයෙන් සංකේතාත්මක ව සිදු කළ සංනිවේදන ක්‍රම පිළිබඳ ව හා ඒවායේ නිරූපිත අරුත් මතු කර-ගැනීම අරමුණු කර-ගැනේ.

පැරණි ගැමි සංනිවේදනය

අද්‍යතන සමාජයේ මුද්‍රණ හා විද්‍යුත් තාක්ෂණය අනුසාරයෙන් අතිශය දියුණු සහ සංකීර්ණ සංනිවේදන මාධ්‍ය භාවිතයට ගැනුණ ද සාම්ප්‍රදායික ජන සමාජයෙහි සංනිවේදන අවශ්‍යතා සපුරා-ගැනුණේ අතිශය සරල එහෙත් සංනිවේදන ශක්‍යතාවෙන් ඉහළ අවාචික සංනිවේදන ක්‍රමෝපායයන් අනුගමනය කරමිනි (Ihalagama, 2019). අවාචික සංනිවේදනය හුදෙක් අතීතයට පමණක් සීමාවූවක් නො වේ. දියුණු තාක්ෂණික මාධ්‍ය මගින් වර්තමානයේ සිදු කෙරෙන සංනිවේදන කාර්යයන්හි දී පවා ශාරීරික භාෂාව උපයෝගී කර-ගැනෙන්නේ අවාචික සංඥා හා සංකේත ක්‍රමවල ඇති සංනිවේදන හැකියාවේ ප්‍රබලතාව නිසා ය.

පැරණි සංනිවේදනය ක්‍රම අතර ජනප්‍රිය වී ඇත්තේ කට කථාව, ඔිපාදූප, කවි කොළය, කැලෑ පත්තර, අඬ බෙර, ආදී දේවල් ය. පැරණි ගැමි සමාජයේ ප්‍රධාන වගාව වී ගොවිතැන යි. ගොවිතැන් කටයුතුවල දී සියලු දෙනා ම පොදු හැඟීමකින් යුතු ව කටයුතු කිරීම ගොවි සමාජයේ දක්නට ලැබුණු සිරිතකි. වී වැපිරීම, පැල සිටුවීම, වල් නෙළීම, ගොයම් කැපීම, පෑගීම, සී සෑම, පෝරු ගෑම, වැනි කාර්යයන් තනි පුද්ගලයෙකුට කළ නොහැකි ය.

වී ගොවිතැන හා සම්බන්ධ සංනිවේදන අවස්ථා කිහිපයක් පැරණි ගැමි සමාජයේ දක්නට ලැබේ. නෙළුමේ දී නෙළුම් ගී ගායනයත්, කුඹුර සැකසීමේ දී අඬහැර පෑමත්, කොළ මැඩීමේ දී කමත් ගී ගායනයත් ඒ පිළිබඳ සමාජය දැනුවත් කිරීමේ සංනිවේදන මාධ්‍ය ලෙස භාවිත කර ඇත.

හේන් ගොවිතැන ද පැරණි ජන සමාජයේ ගොවිතැන් ක්‍රමයකි. හේන් කොටා, බීජ වපුරා, ඒවා රැක-ගැනීමට ගොවියා ඉමහත් වෙහෙස මහන්සියක් ගනී. සිය භෝග සතුන්ගෙන් ආරක්‍ෂා කර-ගැනීමට හේනේ පැලක් තනා එහි වාසය කරයි. මෙහි දී පැල් ගී ගායනා කරමින් අනෙක් ගොවීන් සමග අදහස් සංනිවේදනය කර-ගනී. අතීතයේ දී ගැමියා ගොවිකම හැරුණු විට තවත් කර්මාන්තවල යෙදුණි. පතල් කර්මාන්තය ඉන් එකකි. දෝනාවේ සිට පිටත සිටින්නා සමග අදහස් හුවමාරු කර-ගත්තේ පතල් ගී ගායනය කිරීමෙනි.

අතීතයේ පොහොය දිනය ද සංනිවේදනය අවස්ථාවකි. පන්සල් යාම, තෙරුවන් සරණ යාම, බණ ඇසීම, පෙරහැර කිරීම, කඨින පිංකම, පොහොය මුල් කොට සිදු වේ. ගැමියාට පුන් පොහෝ දිනය සංනිවේදනය වූයේ පූර්ණ චන්ද්‍රයා මගිනි.

පැරණි සමාජයේ "පිලේ පැදුර" හොඳ සංනිවේදන මධ්‍යස්ථානයකි. ගැමි නිවසේ ඉස්තෝප්පු කොටසේ ඉඳ ගැනීමට හැකි පරිදි සාදන ලද කොට බිත්තිය "පිල" වේ. බිත්තිය උඩට පැදුරක් එලයි. විට හෙප්පුව මෙතැන ප්‍රධානතම අංගයකි. ගම්මුන් පැමිණ මෙතැනට වී අල්ලාප සල්ලාපයේ යෙදේ.

අම්බලම පැරණි ගැමි සමාජයේ තවත් හොඳ සංනිවේදන මධ්‍යස්ථානයකි. මෙය විඩාව නිවා-ගැනීමේ සහ නවාතැන් ගැනීමේ මධ්‍යස්ථානයකි. ගමේ ඇත්තන් පමණක් නො ව රටේ නොයෙක් දෙසින් අමුත්තෝ ද මෙතැනට පැමිණෙති. ගමේ පමණක් නො ව රටේ තොරතුරු ද මෙතැනින් සංනිවේදනය වෙයි. පෙර රජ දවස රජු පිළිබඳ වර්ණනා ද ගැමියා වෙත ලැබෙන්නට සැලැස්වූයේ ද අම්බලම ඇසුරෙහි ය (සියාතු, සම්මුඛ සාකච්ඡා. 2006.05.20). **කඩ පිල, කෝපි කඬේ**, සහ **හන්දියේ කඬේ** ද පැරැණි ගැමියා ගේ සංනිවේදන මධ්‍යස්ථාන විය. තේ බීමට හෝ කෝපි බීමට කඩයට ගොඩ වන ගැමියෝ විවිධ වූ දේ කථා කරති; පුවත් පත් බලති. මෙහි දී කට කතා ද හුවමාරු වෙයි. පාරේ බෝක්කුව හා මාර ගස තරුණයින් ගේ සංනිවේදන මධ්‍යස්ථාන යි.

පැරණි ගැමි සමාජය තුළ කටකතා, ඕපාදූප, කසුකුසු ආදි සංනිවේදනය ක්‍රම ප්‍රධාන වෙයි. (ආරියරත්න, 1998) කටකතා මගින් විවිධ ආරංචි පැතිර යයි. පැරැණි සමාජයෙහි කටකතා යනු ක්ෂණික සංනිවේදනය මාධ්‍යයකි. මෙය ප්‍රතික්ෂේප කළ හැක්කක් නො වේ. නිසි ලෙස යොදා-ගැනීම අදට ද වැඩදායක වෙයි. ඕපාදූප යනු නොවටිනා කතා ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. අනුන් ගේ දෙයක් උපහාසයෙන් කතා කිරීම මෙහි දී සිදු වේ. පැරණි ගැමියා මෙය අනර්ථයක් ලෙස සැලකුවේ ය (බණ්ඩාර, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2009.08.12). නමුත් නූතන ජනමාධ්‍යයේ මෙය අත්‍යවශ්‍ය ම අංගයක් වී ඇත. කසුකුසු යනු කනින් කනට මුමුණා කීම යි. මෙය ද පැරණි ගැමි සමාජයේ කාන්තාවන් අතර ප්‍රචලිත ව පැවති එහෙත් ගැමි සමාජය ප්‍රතික්ෂේප කළ සංනිවේදනය මාධ්‍යයකි. මෙය සංනිවේදන මාධ්‍යයක් සේ ම කුමන්ත්‍රණයක අරම්භය බව ගැමියෝ විශ්වාස කළ හ.

පන්සල ද අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම බහුල ව ම භාවිත කළ ස්ථානයකි. පන්සලේ අවාචික සංනිවේදනය සිදු කළ ප්‍රධාන උපකරණය සාන්ඨාරය යි. වනාන්තර අභිමුඛ ව පවත්වා-ගෙන යන සේනාසනවල සංනිවේදන කාර්යය සිදු කර ඇත්තේ දඬු බෙරය මූලික කර-ගෙන ය. මෙම ක්‍රමය කුරුණෑගල ප්‍රදේශයේ ආරණ්‍ය සේනාසනවල දැක-ගත හැකි ය (ආරියරත්න, 1998).

පැරණි ගැමි සමාජය තුළ සංකේත භාවිත කරමින් සිදු වූ සංනිවේදන ක්‍රියාවලියේ දී ඔවුන් විවිධ සංකේත ඇසුරෙහි නිරූපණය කළ අරුත තියුණු වූවකි. සංකේතාත්මක සංනිවේදනයේ දී එයින් නිරූපණය වන අරුත් වටහා-ගැනීමට දෙපාර්ශවය ම ඒ පිළිබඳ මනා වැටහීමකින් සිටිය යුතු ය. ගැමියා ඒ පිළිබඳ අවබෝධය ලබා-ගත්තේ පොතපතින් නො ව සමාජ අනුභූති ඔස්සේ ය. අතීතයේ පැවති අවාචික සංනිවේදන අවස්ථා පහත ආකාරයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකි ය.

වේවැල් ඇරීම

හෙන් ගොවිතැන් ක්‍රමය අනුව කැළයේ තනි ව එක් අයෙකු පමණක් හේනක් කිරීම සම්ප්‍රදාය නො වේ. සමූහයක් ලෙස එකට එකතු වී එක ළඟ හේන් වැඩි ප්‍රමාණයක් සාදයි. ඉන් පසු හේනේ වගා කර ඒවා සතුන්ගෙන් ආරක්ෂා කර-ගැනීමට පැල් රැකීම අරම්භ කරයි. හේන් ගොවිතැනේ දී පැල් රැකීම විශේෂ වූ අංගයකි. වේවැල් ඇරීම සාමූහික බව පෙන්නුම් කිරීමට යොදා-ගත් තවත් එක් සංනිවේදනය උපක්‍රමයකි. මෙය පැල් රැකීමේ දී අනෙකුත් හේන්වල සිටින ගොවීන් අතර තමන් නොනිඳා-සිටින බව දැන්වීමට යොදන උපක්‍රමයකි. මෙම ක්‍රමය නැගෙනහිර පළාතේ දෙමළ ගොවීන් අතර පැවති එක්තරා ක්‍රමයක් බව වැව් ගම් පත්තුවේ පැරැණි ගැමියෝ කියති (කහඳගමගේ 1995). ඔවුන් ගේ මෙම ක්‍රමය පහත සඳහන් අයුරින් පැහැදිලි කළ හැකි ය. මෙම ක්‍රියාව ආරම්භ කරන්නේ රාත්‍රි කාලයේ පරිසරයේ නිහැඬියාවත්, රාත්‍රි සතුන් ගේ ගමනාරම්භයත් සමග ය.

ගොවියා මෙය වේවැල වැඩම වීම ලෙස හඳුන්වයි. පළමු පැලේ ගොවියා විසින් ළඟ ම ඇති පැලේ ගොවියාට වේවැල ගෙන ගොස් ලබා-දෙයි. වේවැල දෙවෙනි පැලේ ගොවියාට දුන් බව අනෙක් පැල්වල ගොවීන්ට දැන්වීම සඳහා "මම අසවලාට වේවැල දුන්නා" යැ යි හඬ නගා පවසයි. මෙසේ පැලෙන් පැලට වේවැල වඩමවයි. ඉහත ආකාරයෙන් ම මධ්‍යම රාත්‍රිය වන විට "මිණි ගෙඩිය" වඩමවයි. එය ද පැලෙන් පැලට යවයි. අළුයම වන විට "හුළු එළියක්" යැවීම සිදු

කරයි. එය ද පැල් තනා ඇති යාය වටේ ම ගොස් පළමුවැන්නා ගේ පැලට එන විට හිරු එළිය වැටීමට ආසන්න වේ. එක් පැලක ගොවියෙක් වේවැල හෝ මිණි ගෙඩිය හෝ හුළු එළිය හෝ රැගෙන එන විට අනෙක් පැලේ ගොවියා පෙර මගට පැමිණ එය බාර-ගත යුතු ය. මේවා බාර-ගැනීමට ගොවියෙක් පෙර මගට ආවේ නැති නම් ඔහුට නින්ද ගොස් ඇති බව සංකේතවත් වේ. එවිට එම පැල ළඟ නොනැවතී අනෙක් පැල ළඟට යයි. එසේ ගොස් ඊළඟට තුන්වැන්නාට දුන් බව අනෙක් අයට දැන්වීමට හඬ නගයි. පැල් රකින ගොවියන් ගේ පෙළ ගැස්ම සියලු දෙනා දන්නා නිසා අසවල් ගොවියාට නින්ද ගොස් ඇති බව සියලු දෙනාට සංනිවේදනය වෙයි.

සත්ත්ව රූප ඇටවීම

පොල් පිතිවල මුල කොටසින් කැපූ කුරුලු රූප කෝටුවල ගසා සවි කිරීම පහත රට ප්‍රදේශයේ කුඹුරුවල දැකිය හැකි ය. එසේ ම පොල් ලෙලි ආදියෙන් කැපූ කුරුල්ලන් සවි කිරීම තුන් කෝරළය පුරා කුඹුරුවල දැකිය හැකි ක්‍රියාවකි (කහඳගමගේ 1995). පුවක් කොළ උපයෝගී කර-ගෙන විශාල කුරුලු රූප වර්ග සාදා ගොයමේ අටවන අතර කුඹුර තුළ ගොක් කොළ ඇද හාවා ගේ කන් ලෙස දිස් වන පරිදි සකස් කරයි. මෙසේ කරන්නේ වපුරන ලද බීජ කුරුල්ලන් ගෙන් ආරක්‍ෂා කර-ගැනීමටයි (අප්පුහාමි,සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2005. 01. 03). මෙහි දක්නට ඇත්තේ ද නිර්මාණාත්මක අවාචික සංනිවේදනයකි.

පඹයන් බැඳීම

පඹයන් බැඳීම ආදි ගොවි සිරිතකි. කෙත විනාශ කරනු පිණිස පැමිණෙන සතුන් බිය වැද්දීම සඳහා මිනිස් රුවට සමාන ව සිදු කෙරෙන නිර්මාණය **පඹයා** ලෙස හැඳින්වෙයි. කෙත ආරක්ෂා කිරීම පිණිස කෙතේ සිටුවනු ලබන පඹයා පිළිබඳ විස්තරයක් "සයංජාත මාලය" නම් කාව්‍යයෙහි අඩංගු වෙයි (සියාතු, සම්මුඛ සාකච්ඡා. 2006.05.20).

තැන් තැන් වල කෙත වටකර වාපූ
මින් සූකරයෝ එන මග දකපූ
ඉන් බිය සේ අය ලෙසටම ගහපූ
තැන් තැන් වල පඹයන් සිටවාපූ

"පනවා කණු පිට පඹයෝ සදතී"යනුවෙන් ගොයම් මාලයෙන් ද පඹයින් බැඳීම ගැන කියැ වේ. කෙතේ සිටින පඹයා දකින සත්තු බිය වී පලා යති. එසේ වන්නේ පඹයා ද මිනිසෙකු ලෙස සතුනට සංනිවේදනය වීම නිසා ය. පැරණි සමාජයේ ගොවියා පීඩනයට ලක් කළ උසස් නිල දරුවන් උපහාසයට සහ අපහාසයට ලක් කරමින් අහිංසක විරෝධයක් පෑමට ද පඹයා වැනි සංකේත භාවිත කොට ඇත. මේ සඳහා ඇතැම් තැනක පඹයාට "ටයි කෝට්" අන්දවා යම්කිසි නිලධාරියෙක් ලෙස හැඩ ගන්වා කුඹුරේ සිටවයි (සියාතු, සම්මුඛ සාකච්ඡා. 2006.05.20).

උසස් යැ යි සම්මත පැරණි සමාජයේ සමහර කාන්තාවෝ කොණ්ඩය කැපීම, කොට ගවුම ඇඳීම, කිමෝනා ඇඳීම ආදිය සිදු කළ හ. පැරණි ජන සමාජය මෙය පිළිගත්තේ නැත. එයට විරෝධය ලෙස ඒ අයුරින් සකස් කරන ලද කාන්තා පඹයින් කෙතට රැකවල් ලා සිටුවා ඇත. පැරණි ගැමියා මේ අයුරින් අවාචික සංනිවේදනයයෙන් ගොවි බිම් රැක-ගත්තා සේ ම තම සමාජයට ද යම් කිසි හොඳ පණිවිඩයක් සංනිවේදනය කළේ ය.

අප්පිඩි ලෑල්ල බැඳීම

වගාවට හානි පමුණුවන සතුන් පලවා-හැරීම සඳහා යොදන ලද උපක්‍රමයක් ලෙස "අප්පිඩි ලෑල්ල" හඳුන්වා දිය හැකි ය. මෙම අප්පිඩි ලෑල්ලේ ශබ්දය සතුන්ට සංනිවේදනය වීමෙන් එයට බිය වී සත්තු පැන දුවති. මෙය සෑදීම සඳහා උණ ගසක් භාවිත කෙරෙයි. පුරුක් හතරක් දිගට උණ කොට කැබැල්ලක් ගෙන එහි මුල පුරුක උල් කර ගැනේ. අග පුරුක් දෙක අඩක් වන සේ පලයි. දෙවෙනි පුරුකට සම්බන්ධ වූ පැලූ කොටසේ ඝණකම අඩු කරයි. උල් කළ කොටස

බිම සිටුවයි. එහි ඉහළ කොටසේ හිලක් විද ලණුවක් දමා එය පැලට යා කරයි. ලණුව අදින විට සිහින් පතුර උඩට විත් ලණුව අතහරින විට එය අනෙක් පතුරේ වදී. එවිට අත්පුඩි ගසනවා සේ ශබ්දයක් නැගේ. මෙය සතුන්ට සංනිවේදනය වන්නේ මිනිසා ගේ ක්‍රියාවක් ලෙසට යි. එවිට සත්තු පැන දුවති.

හූව

මිනිස් භාෂාව සුවිශේෂ වූ සංනිවේදනය මාධ්‍යයකි. මිනිස් භාෂාවේ සීමිත ශබ්ද ප්‍රමාණයකින් අර්ථ ගණනාවක් ගෙන දෙන ලෙස සකස් වී ඇත. මිනිසා විසින් නිකුත් කරන ශබ්දවලින් අදහස් කරන්නේ කුමක් ද යන්න තීරණය කරනු ලබන්නේ පවතින සමාජ සම්ප්‍රදාය මගිනි. මිනිසා නිකුත් කරන ශබ්ද පමණක් කොතරම් අර්ථ සම්පන්න ව සංනිවේදන ක්‍රියාවලිය සඳහා යොදා-ගත්තා ද යි "හූව" පමණක් අධ්‍යයනය කිරීමෙන් වටහා-ගත හැකි ය. හූ හඬ විවිධාකාර වූ අර්ථ ගෙන දෙන අයුරින් ගෙන තම අරමුණු මුදුන් පමුණුවා-ගැනීම සඳහා යොදා-ගෙන ඇත. යම් කෙනෙකු සිටින තැන දැන ගැනීමට, වන සතුන් බිය කිරීමට, අනුන්ට හිංසා කිරීමට, සමාජ විරෝධය දක්වන සංකේතයක් ලෙස ට ද, විනෝදය සඳහා ද හූව භාවිත කෙරෙයි (සියාතු, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2006.05.20).

දඩයම් යුගයේ සිට හූව ගැමි ජනතාව ගේ ප්‍රධාන සංනිවේදනය මාධ්‍යයක් විය. ගැමියා ඇසෙන හූවේ ධ්වනිය අනුව සහ හැඩය අනුව එයින් සංකේතවත් වන්නේ කුමක් ද යන්න තේරුම් ගනී. හූ හඬෙහි සාම්ප්‍රදායික ක්‍රමයක් ඇත. යමෙක් ඇමතීමට නඟන හූවත්, අනතුරක් දැක්වීමට නගන හූවත් අතර ධ්වනියෙහි වෙනසක් ඇත. හූ හඬෙහි අඩු වැඩි බවත්, හඬ නඟන අයුරුත් අනුව එයින් සංනිවේදනය කරන්නේ කුමක් ද යන්න ගැමියා වටහා-ගනී. ගම ගෙදර පොල් අතු බැදීම සංනිවේදනය කරන්නේ ද හූ හඬ දීමෙනි. ගොවිතැන් කරන විට අත්තමට ගොවියන් ගෙන්වා-ගැනීමට භාවිත කරන්නේ ද හූ හඬයි. පැල් රැකීමේ දී තමන් පැලට පැමිණ ඇති බව අනෙක් ගොවීන්ට දැන්වීමට ද හූ හඬ භාවිත කර ඇත.

අතු හං නැමීම

වනයේ තැනින් තැන ගස්වල කොළ අතු කඩා බිමට නමා තැබීමේ සංනිවේදන ක්‍රමයක් ද අතීතයේ දී භාවිත විය. මෙය අතු හං නැමීම ලෙස හැඳින්වුණ අතර තමන් වනයේ ගමන් කළ බවට අන් අයට සංනිවේදනය කිරීම මෙහි අරමුණ විය. මෙම සංකේතයෙන් මී වද, වටිනා දෑව කොටස්, දඩයම් කළ සතකු ගේ සිරුර, තිබෙන ඉසව්ව දැනුම් දීම සේ ම, ඒවායේ අයිතිය පෙර අතු හං නමාපු අයට බව ද සංනිවේදනය කෙරෙයි. එවිට අතු හං නැමූ අයට අයුක්තියක් නොකරයි. ගැමියා තමන් ගමන් ගත් මාර්ගය අන් අයට දැන්වීමටත්, තමාට ආ මග අඳුනා-ගැනීමටත් තැනින් තැන ඇති ගස්වල අතු බිමට කඩා-දමයි. එසේ ම විශාල ගස්වල තම අත ඇති පිහියෙන් දිශාව පෙන්වීමට ඊ තල සංකේතය යොදයි. තණ පිට්ටනියක නම් උස තණ පඳුරු එකට බැඳ, තමා යන දිශාවට නවා-තබයි. මෙවැනි සංකේතයන් තැබීමට බැරි තැන්වල ගලක් මත ගලක් තබා හෝ ගල මත තව ගලකින් ඊ තල ඇඳ හෝ මග සලකුණු තබයි (ඇතුගල, 1998).

බොල් වීනා තැබීම

සාමාජීය සත්ත්වයකු වන මිනිසාට සමාජ සම්බන්ධතාවලින් තොර ව ජීවත් විය නො හැකි ය. එවැනි සමාජ සම්බන්ධතා අපේක්ෂා කරන්නේ නම් සමාජය සඳහා ඔහු විසින් ඉටු කළ යුතු යුතුකම් සහ වගකීම් කොටසක් ඇත. ඔහු මෙන් ම සමාජය ද ආරක්ෂා විය යුතු ය. ඒ යුතුකම පැරැණි මිනිසා අකුරට ම පිළිපැද්ද බව ඔවුන් සතු සංනිවේදනය ක්‍රමවලින් මනාව පසක් වෙයි. වනයේ ගමන් කිරීමේ දී හෝ රාත්‍රි කාලයේ දී යම් තැනක සර්පයෙකු දුටුවේ නම් හෝ පාඩුවේ සිටීම ගැමියා ගේ පුරුද්ද නො වේ. එය අන් අයට දැන්වීමේ වගකීමට ඔහු බැඳී සිටී. ඒ සඳහා ඔවුන් භාවිත කරන සංනිවේදනය ක්‍රමය" බොල් වීනා තැබීම" ලෙස හඳුන්වයි. මෙහි දී සිදු වන්නේ බොල් වීනා කොළ කඩා ගෙනවිත් බෝලයක් මෙන් සාදා අවශ්‍ය තැන තබා ඒ මත ගලක් තැබීම යි. මෙය දකින ගැමියා ඒ අසල සර්පයෙකු ගැවසෙන බව දැන ගනියි. කිසිවිට ගැමියා තමා මුහුණ

දුන් අනතුර තවත් ගැමියෙකුට සිදු වන්නට දුන්නේ නැත. තමන් මුහුණ දුන් අනතුර අන්‍යයන්ට දැන්වීම තම වගකීමක් බව පැරැණි ගැමියෝ කල්පනා කළ හ. මෙම අවාචික සංනිවේදන ක්‍රමය වන්නි පළාත්වල සහ නුවර කලාවියේ සමහර ප්‍රදේශවල වර්තමානයේ දී ද භාවිත කරයි (බණ්ඩාර, සම්මුඛ සාකච්ඡා,2009.08.12).

කොළ අතු එල්ලීම

පැපොල, සරම්ප, කම්මුල්ගාය බෝ වන රෝග වේ. මෙය පැතිර ගියහොත් වසංගත රෝග තත්ත්වයට පත් වේ. පැරැන්නන් මෙම රෝග දෙවියන් ගේ රෝග ලෙස හැඳින්වීය. බෝ වන රෝග මිනිසාට ඇති වන්නේ දෙවියන් ගේ කෝප වීම නිසා බව පැරැණි ගැමියෝ සිතූ හ. නිවසක මෙවන් රෝගී තත්ත්වයක් ඇති නම් කඩුල්ලේ අඹ කොළ අත්තක් හෝ කොහොඹ කොළ අත්තක් එල්ලයි. හෙළ වෛද්‍ය ක්‍රමයට අනුව මෙම අඹ සහ කොහොඹ විෂ වර්ග විනාශ කරයි. ඇතැම් පළාත්වල මේ සඳහා ගොක් රැහැනක් අදිය; ඇතැම් ප්‍රදේශවල කඩුල්ලේ කනු දෙකින් එකක හරක් හිස් කබලක් තබයි. පැරැණි ජන සමාජයේ මිනිසා ඉතාමත් ප්‍රබල සංකේත භාවිත කරන්නෙකු විය. මෙවැනි අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම භාවිත කරමින් ලෙඩ දුකින් අනෙක් ගැමියා ගලවා-ගැනීම ඉතා හොඳ ගති පැවැත්මකි.

වසංගත වැටිය

පුරාණ ගමියාට ගවයා සම්පතකි. කරත්තය බැඳීමට, බඩු ප්‍රවාහනයට, ගොවිතැන් කටයුතුවලට, කිරි ලබා-ගැනීමට, ගවයා යොදා-ගනී. ගැමියා ගවයාට හොඳින් සලකයි. ගවයාට මුඛ රෝග හා කුර රෝග සෑදෙයි. මෙය පැතිර යන වසංගත රෝගී තත්ත්වයකි. ගොවියාට වැදගත් වන්නේ තමා ගේ හෝ ගමේ හරකුන් පමණක් නො වේ. පිට ගම්වල ගවයන් කෙරෙහි ද අනුකම්පා දක්වයි. **ඒ අත්තම් ක්‍රමය*** නිසා යි. මෙම වසංගත රෝගී තත්ත්වය ගමෙන් පිටතට යා නොදී ගවයන් රැක-ගැනීම තමා ගේ වගකීමක් ලෙස ඔවුහු සිතූ හ. ඒ සඳහා

* අත්තම-ප්‍රතිඋපකාර වශයෙන් කරන වැඩ (සංක්ෂිප්ත සිංහල ශබ්දකෝෂය)

සුදුසු ම උපක්‍රමය නම් තම ගමේ හරකුන් සමග අහළ ගම්වල හරකුන් මුහු වීම වැලැක්වීමට අහළ ගම්වල ගොවියන්ට ඒ පිළිබඳ ව දැනුම් දීම යි. ඒ සඳහා ඔවුහු **වසංගත වැටිය කෙටීම** නමින් අවාචික සංනිවේදන ක්‍රමයක් භාවිත කරති. ගමට ඇතුළු වන ප්‍රධාන මාර්ගය හරහා අතු රිකිලි කඩා-දමා, පාර අහුරා, කනු සිටුවා, ඒ මත හරක් හිසක් සවි කරයි. මෙය දකින පිට ගම්වල වැසියෝ ඔවුන් ගේ හරක් එම ගමට යා නොදී රැක-ගනිති. මෙම සංනිවේදන ක්‍රමය කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කයේ මහව ප්‍රදේශයේ අද ද දක්නට ඇත.

බුලත් දීම

ගම්බද ව පවතින බුලත් දීමෙන් කෙරෙන ආරාධනය ද පෙර සිට පැවත එන අවාචික සංනිවේදනය ක්‍රමයකි. බුලත් කොළයේ නැට්ට බුලත් ගන්නා දෙසට තබා බුලත් දීම මංගල උත්සවයක් සඳහා ආරාධනයකි. බුලත් කොළයේ වලිගය බුලත් ගන්නා දෙසට හරවා-දීම අවමංගල්‍යයක් සඳහා කෙරෙන ආරාධනයකි (බණ්ඩාර, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2009.08.12). මෙම සංනිවේදන ක්‍රමය තලාව ප්‍රදේශයේ දැක-ගත හැකි ය.

බෝල බැඳීම

ගැමි නීතිය සැකසී තිබුණේ ද, ගමේ ප්‍රධානීන් විසින් ගැමියාට නියෝග දෙන ලද්දේ ද අවාචික සංනිවේදනය මගිනි. බෝල බැඳීම ගැමි සමාජයේ තිබූ තහනම් නියෝගයකි. වැවේ මාළු අල්ලා ආහාරයට ගැනීම සහ වෙළඳාම් කිරීම ගැමියා ගේ තවත් ජීවනෝපාය මාර්ගයකි. වැවේ වතුර සිඳී යන කාලයේ දී වෙල් විදානේ විසින් වැවේ මාළු ඇල්ලීම තහනම් කිරීමට වැව් කණ්ඩියේ කෝටුවක් සිටුවා ඒ මත බූ හනස්සක් බඳී. එය **බෝල බැඳීම** නමින් ව්‍යවහාර කෙරෙයි. එසේ ම කුඹුරේ පන් නෙළීම හා වැව් කණ්ඩියේ තණ කොළ කැපීම තහනම් කිරීමට ද මෙම බෝල බැඳීම සිදු කෙරෙයි. මේ සඳහා බූ හනස්සක් ම බඳින්නේ තහනම කඩ කලොත් නින්දා අපහාස විඳින්නට සිදු වන බව ගැමියාට සංනිවේදනය කිරීමට යි.

වල් ඇල්ලීම

වල් ඇල්ලීම ද කෙනෙකු ගේ අයිතිය ප්‍රකාශ කරන සංනිවේදනයකි. හේනක් කෙටීම සඳහා හෝ යම් කිසි අවශ්‍යතාවක් නිසා හෝ මූකලානක්, නව දූල්ලක්, ලන්දක්, කොටා එළි පෙහෙළි කරන්නට අදහස් කරන ගැමියා හා හා පුරා කියා තමන් කැමති ඉසව්වේ වල් අත්තක් කපා බිම හෙළයි. එය දුටු කිසිවකු ඒ ඉසව්වේ වල් කොටන්නට ඉදිරිපත් නො වේ. ගම්බද ව වාසය කරන ගැමියා ජීවනෝපාය ලෙස කළේ මඩ ගොවිතැන හෝ ගොඩ ගොවිතැන යි. මඩ ගොවිතැන සඳහා යොදා-ගත් කුඹුර ප්‍රවේණි කුඹුරක් හෝ අඳ කුඹුරක් විය හැකි ය. එහෙත් ගොඩ ගොවිතැන හා සම්බන්ධ ඉඩම රජය සතු දේපලකි. හේන් කෙටීමට ප්‍රථම ගොවියන් හේනට නම නියම කිරීම ද වල් ඇල්ලීම ලෙස නම් කර ඇත.

සොකඩ එල්ලීම

සොකඩය ද පැරණි ගැමියා ගේ අවාචික සංනිවේදන සංකේතයකි. 19 වන සියවස අග භාගය වන තෙක් ගමේ හැම පදිංචි කරුවකුට ම ගව පට්ටිය බැගින් තිබිණ. ගවයන් බැද්දට ගොස් ආහාර සොයා-ගැනීමක් එ දවස සිදු විය. ගොවියාට තම ගවයන් තෝරා-බේරා-ගැනීමට අත්‍යවශ්‍යයෙන් ම වුවමනා විය. එම නිසා තමතමන් ගේ ගවයින් ගේ කරේ සොකඩය බැගින් එල්ලයි. මෙය ලීවලින් සාදා-ගත්තකි. මාසයෙන් මාසය ලී වර්ග මාරු කරන බැවින් එක් එක් ගව පට්ටියෙන් නැගෙන නාදය එකෙ'කින් වෙනස් ය (සියාතු, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2006.5.20).

කුළු පේ කිරීම

ගැමියාට යම් යම් අවස්ථාවල දී යම් හේතු මත ස්වකීය පෞද්ගලික අවශ්‍යතා සෙසු අයගෙන් සඟවා-ගන්නට සිදු වේ. එවිට ඒ බව සමාජයේ සෙසු අයට ශිෂ්ට සම්පන්න ලෙස දැනුම් දිය යුතු ය. මේ සඳහා උපයෝගී කර-ගන්නා

අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම රාශියක් ගැමියා සතු වේ. "**කුළු පේ කිරීම**" එවැන්නකි. ඉරගල වැටෙන්නට ප්‍රථම ගැමියා හේනට යයි. ඔහුට ගම බිරිය සමග අඹු සැමියන් ලෙස හැසිරීමට සිදු වන්නේ ද දිවා කාලයේ දී ය (ඇඳගම 2003). ගැමි පැල්පතේ කාමර කිහිපයක් නොමැත. ඇත්තේ එක කාමරයකි. දොර ද තාවකාලික ව සකසා ඇත. ගෙදරට පැමිණෙන්නෙකුට මේ මොහොත ගෙදර සිටින ගැමියා අඹු සැමියන් ලෙස හැසිරෙන අවස්ථාව බව දැන්වීම සඳහා දොරකඩ කුල්ල අටවා-තබයි (මානෑව 2001). මෙය **කුළු පේ කිරීම** ලෙස හැඳින්වෙයි.

අමුඩ පේ කිරීම

උඩ රට ප්‍රදේශයේ ඇතැම් තැන්වල "**එක ගෙයි කෑම**" තවමත් සිදු වෙයි. මෙම සිරිත ඇති වීමට හේතු ගණනාවක් තිබේ. ප්‍රධාන ම හේතුව දේපල බෙදී-යාම වැලැක්වීම යි. දෙවැනි කරුණ ලෙස සැලකිය හැක්කේ සිංහල රාජ්‍ය සමයේ පැවති වැඩ වසම් ක්‍රමය යි. වැඩ වසම් ක්‍රමයේ දී රජු ගේ නියමය පරිදි වැව් බැඳීමට, වෙහෙර විහාර තැනීමට, යුද්ධ සඳහා, ඔවුන් අනිවාර්යයෙන් ම සහභාගී විය යුතු ය. එවිට තම පවුල බලා-ගැනීමට තවත් පුරුෂයකු අවශ්‍ය විය. එම අවශ්‍යතාව නිසා ද මෙම සිරිත ඇති විය. එක ගෙයි කෑම විවාහ ක්‍රමයේ දී ගෙදර සිටින සහෝදරයින් සියලු දෙනා ම වෙනුවෙන් වැඩිමහල් සහෝදරයා ස්ත්‍රියක් සරණ පාවා ගනී. අනෙක් සහෝදරයින් ද අයියා ගේ බිරිඳ ලෙස සැලකීම සම්ප්‍රදාය යි. නමුත් උඩරට සම්ප්‍රදාය අනුව සියලු ම සහෝදරයන්ට මෙමෙ ස්ත්‍රිය බිරිඳ වෙයි. කිසියම් සහෝදරයෙකුට යම් දිනක රාත්‍රියේ එම ස්ත්‍රිය සමග සහවාසයේ යෙදීමට අවශ්‍ය නම් තම අමුඩය එම ස්ත්‍රිය සිටින කාමරයේ දොර උඩ තැබිය යුතු යි (පීරිස් 1964). එයින් අනෙක් සහෝදරයෝ එම සංකේතයේ අරුත හඳුනා-ගෙන ඔහුට එම අවස්ථාව ලබා දෙති. මෙය **අමුඩ පේ කිරීම** නම් වේ. යම් කිසි පිරිමියෙක් අඳින අමුඩය ස්ත්‍රියක් විසින් හෝදනවා දුටුවොත් ඉන් හැඟෙන්නේ එම ගැහැනිය එම පුරුෂයා සමග ලිංගික සම්බන්ධතා පවත්වන බවයි (බණ්ඩාර, සම්මුඛසාකච්ඡා,2009.08.12)

පැදුර

ලිංගික සම්බන්ධකම් ගැන කථා කරන විට **පැදුර** ද ඉතාම වැදගත් සංකේතයකි (රත්නපාල 1995). උඩරට බින්න විවාහ ක්‍රමයට අනුව ස්ත්‍රියට අවශ්‍ය නම් විවාහය අවසන් කිරීමට අවස්ථාව ඇත. එවිට ස්ත්‍රිය කළ යුත්තේ නිදන පැදුර මිදුලට විසි කිරීම යි. නිවසට එන සැමියා මෙය දුටු විට විවාහය අවසන් බව දැන ගනී. ඒ අවසරයෙන් ම ඔහු ගෙදරින් පිට ව යයි.

කෝඩුවා වැල

පැරැණි ජන සමාජයේ අඹුසැමි සබඳතා, ලිංගිකත්වය, විවෘත ව කතා කළේ නැත. එය ලැජ්ජා සහගත කාර්යයක් බව සිතූ හ. එවැනි කරුණු පිළිබඳ ව කථා කර ඇත්තේ සංඥා හා සංකේත භාවිත කරමිනි. එක් වචනයක් හෝ නොපවසා තම සිතැගි විරුද්ධ ලිංගිකයනට පල කිරීමේ හැකියාව අවාචික සංනිවේදනය ක්‍රමවල අන්තර් ගත විය.

විවාහක ස්ත්‍රිය තම ස්වාමි පුරුෂයාට වචනයෙන් කිව නොහැකි ලිංගික කාරණාව අවාචික ව සංනිවේදනය කරයි. තමා ස්නානය සඳහා භාවිත කරන දිය රෙද්ද වැලේ වනන අයුරින් සහ වැලේ වනන ස්ථානය අනුව ස්වාමි පුරුෂයා කරුණු තේරුම් ගනී. ගැමි ගෙදර ස්වාමි පුරුෂයා ගේ රෙදි වනන වැල 'කෝඩුවා වැල' නම් විය (මානෑව 2001). ස්ත්‍රිය මෙම වැලේ රෙදි වනන්නේ නැත. කෝඩුවා වැලේ ස්ත්‍රිය දිය රෙද්ද වනා ඇත්නම් එයින් ස්වාමි පුරුෂයාට හැඟවෙන්නේ ඇයට මාසික ඔසප් වීම සිදු වී ඇති බව යි.

කිලි වැල

උපත, මල්වර වීම, ඔසප් වීම, මරණය යන අවස්ථා කිලි සහිත අවධි ලෙස පුරාණ ගැමියා හඳුන්වයි. **කිලි වැල** නමින් රෙදි වනන වැලක් ද ගැමි ගෙදර පිටුපස තිබී ඇත. ස්ත්‍රීන් හැර වෙන කිසිවෙක් මෙහි රෙදි වනන්නේ නැත. ගම

බිරිය ගේ රෙදි මෙහි වනා ඇත්නම් පුරුෂයා එයින් තේරුම් ගන්නේ ඇය ගේ මාසික ඔසප් වීම සිදු ව ඇති බවයි (දළුපොත, 2009).

මුරුංගා හොද්ද

ගැහැනියට සිංහල සහ හින්දු සංස්කෘතියේ දී තමන් ගේ අවශ්‍යතා පුරුෂයා ඉදිරියේ හෝ හෙළි කිරීමට අවස්ථාවක් නැති තරම් ය. ගැහැණියට එදින රාත්‍රියේ තම පුරුෂයා සමග ලිංගික ව එක් වීමට අවශ්‍ය නම් එය පුරුෂයාට හැඟවීමට අවාචික සංනිවේදන ක්‍රමය භාවිත කරයි. එදින රාත්‍රියේ ආහාරයට මුරුංගා හොද්දක් සාදා පුරුෂයා ගේ පිඟානේ තැන් දෙකකට මුරුංගා හොදි බෙදයි. එවිට පුරුෂයා ඇය ගේ අවශ්‍යතාව තේරුම් ගනී. මෙය යාපනය ප්‍රදේශයේ ඇති සංනිවේද ක්‍රමයකි (සෝමදේව, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2019).

මේ ආකාරයට දීර්ඝ ව පැවසිය යුතු පණිවිඩයක් එක් සංකේතයක් පමණක් භාවිත කොට වඩාත් අරුත්බර ව හා ශිෂ්ට ආකාරයෙන් පැවසීමට පැරණි සමාජයේ පැවති හැකියාව ඔවුන් ගේ සංනිවේදන හැකියාව සහ නිර්මාණශීලී ගුණය මොනවට විදහා පාන්නක් ලෙස දැකිය හැකි ය.

නිගමනය

පුරාණ ගැමි සමාජය තුළ අවාචික සංනිවේදනය ඉතාමත් ම දියුණු අයුරින් යොදා-ගෙන ඇති බව මොනවට පැහැදිලි වෙයි. පරම්පරා දැනුමෙන් ආ සවිඥානිකත්වය පැරණි ජන සමාජය තුළ ප්‍රබල ව පැවතිණ. ඔවුන් ගැමි විනය ඉතා ශිෂ්ට අයුරින් පවත්වා-ගෙන ගොස් ඇත. පැරණි ගැමියා තුළ පැවති සහයෝගය සහ එකමුතු වී වැඩ කිරීමේ හැකියාව ද මෙම අවාචික, සංකේතාත්මක සංනිවේදන ක්‍රම මගින් පිළිබිඹු වෙයි. ලිංගික කටයුතුවලට, සාමාජීය කටයුතුවලට, ආගමික කටයුතුවලට මෙන් ම ගැමි නීතිය සඳහා ද අවාචික සංනිවේදනය භාවිත විය. විවිධ සංකේත ඇසුරු කර-ගනිමින් පැරණි ගැමි සමාජය තුළ පැවති

අවාචික සංනිවේදන ක්‍රම අර්ථාන්විත ව, වඩාත් නිර්මාණාත්මක ව, මෙන් ම ශිෂ්ට සම්පන්න ලෙස භාවිතයේ පැවති බව මෙම අධ්‍යයනයෙන් තහවුරු විය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අමරසේකර, ඩී. (1996). *ජන කවිය හා ගැමි සමාජය.* ආරිය ප්‍රකාශකයෝ

ආරියපාල, එම්. (1991). *ජන ජීවිතය හා ජනශ්‍රැතිය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ

ඇතුගල, ආරියරත්න. (1998). *සංජානනය හා සංනිවේදනය.* කොළඹ: ඇම්. ඩී . ගුණසේන සහ සමාගම

ඇඳගම, පණ්ඩුල. (2003). *හෙළ මග විසිතුරු.* කොළඹ: කොමර්ෂල් බැංකුව

කහඳගමගේ, පී. (1995). *කෙතක මහිම (කෙම් පහන්).* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ

මහේන්ද්‍ර, එස්. (1983). *සංනිවේදනයක්ෂේත්‍රය හා ජන සංනිවේදනය.* කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම

මානැව, කේ. බී. (2001). *නුවරකලාවියේ ජනවහර*, කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයො

රත්නපාල, නන්දසේන. (1995). *ජනශ්‍රැති විද්‍යාව.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ

විජේතුංග, රත්න. (1989). *හෙළ වහර හා සංනිවේදනය*, නුගේගොඩ: කොලිටි මුද්‍රණාලය.

අබේසිරිවර්ධන, ආනන්ද. (2007). *සංක්ෂිප්ත සිංහල ශබ්දකෝෂය.* කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව

Ihalagama,Swarna, (2019 May). *Significance of Traditional Non-verbal Communication: Pattans in Sri Lanka.*

Sri Lankan Femininity Reflected in its Folklore

Wimalasiri Munasinghe

Abstract

Folklore serves as a significant source for studying and comprehending the culture, civilization, and history of a country. Traditionally, folklore was regarded as evidence that reflected the past customs and practices of the people. However, it has now been affirmed that folklore provides a rich wealth of knowledge in literary, cultural, and anthropological fields. In the scientific study of any society, the formal examination of its folklore holds great importance. Folklore has emerged not merely due to the individual needs of a single person but as a response to social needs. Consequently, folklore is an area of study that offers insights not only into the past and present but also into the future. One notable aspect of folklore is folk poetry, which holds a prominent place in Sinhalese culture with its long-standing legacy. Therefore, pinpointing to a specific origin for folk poetry becomes challenging. The objective of this research is to explore and analyse how Sri Lankan femininity is depicted in folklore. Specifically, the research problem addresses the question of how Sri Lankan femininity is reflected in folk poetry. This research collected information from both primary and secondary sources to illustrate the portrayal of women in folklore. Historically, folk poetry was sung to alleviate the fatigue, weariness, and anxieties of villagers during their daily tasks. It served as a method of communication to express the thoughts conceived in one's mind to others. Women are frequently depicted in these folk poems, accompanying individuals from birth until death, assuming various roles and characters. The findings firmly establish that folk poetry effectively captures the essence of Sri Lankan femininity.

Keywords: Communication, Folklore, Folk poet, Folk poetry, Women

---

Submitted on 10 March 2023
Revised on 18 May 2023
Accepted on 25 May 2023
JCDSKAR, 2(1) 2023 June, 89-121 pp
mawimal.m@gmail.com

ජනශ්‍රැතියෙන් පිළිබිඹුවන ලාංකේය ස්ත්‍රීත්වය.

විමල්සිරි මුණසිංහ

සංක්ෂිප්තය

දේශයක සංස්කෘතිය, සභ්‍යත්වය හා ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කිරීමෙහි ලා ජනශ්‍රැතිය මුඛ්‍ය මූලාශ්‍රයකි. එක් අවධියක දී ජනශ්‍රැතිය ජනතාව ගේ අතීත සිරිත් හා පැවතුම් පිළිබිඹු කෙරෙන සාක්ෂි වශයෙන් සැලකිණ. එහෙත් ජනශ්‍රැතිය මගින් සාහිත්‍යය, සංස්කෘතික හා මානව විද්‍යාත්මක ක්ෂේත්‍රයන්ට පුළුල් දැනුම් සම්භාරයක් ලබා-දෙන බව වර්තමානයේ දී තහවුරු වී ඇත. කිසියම් සමාජයක් පිළිබඳ විද්‍යාත්මක හැදෑරීමක දී ඒ සමාජය සතු ජනශ්‍රැති පිළිබඳ විධිමත් අධ්‍යයනය වැදගත් වේ. එක් පුද්ගලයකු ගේ උවමනාවක් නිසා නො ව සමාජයීය අවශ්‍යතාවක් නිසා ජනශ්‍රැති ඇති වී තිබේ. ඒ නිසා ජනශ්‍රැතිය යනු අතීතය වර්තමානය පිළිබඳ පමණක් නො ව අනාගතය පිළිබඳව ද යම් අවබෝධයක් ලද හැකි විෂය ක්ෂේත්‍රයකි. ජනශ්‍රැතියෙන් පිළිබිඹු වන ශ්‍රී ලාංකේය ස්ත්‍රීත්වය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීම, මෙම පර්යේෂණයේ අරමුණ යි. ශ්‍රී ලාංකේය ස්ත්‍රීත්වය පිළිබඳ ජන කවියේ පිළිබිඹුව කෙබඳු ද යන්න පර්යේෂණ ගැටලුව ය. ප්‍රාථමික මූලාශ්‍රය හා ද්විතීයික මූලාශ්‍රය ඇසුරින් ලබා-ගත් තොරතුරු විශ්ලේෂණය කිරීමෙන් අවසාන නිගමනයට එළඹිණි. එදිනෙදා කාර්යයන්හි නිරත වීමේ දී ඇති වන වෙහෙස, මහන්සිය සහ කාන්සිය දුරු කර-ගැනීම සඳහා අතීත ගැමියා විසින් ගයන ලද ජන කවිය හුදෙක් තම සිතෙහි උපන් සිතුවිලි අන්‍යයන්ට ප්‍රකාශ කිරීමට යොදා-ගත් සංනිවේදන ක්‍රමයකි. ජන කවි අතර, අතිශය සුලබ ව කාන්තාව පිළිබඳ සඳහන් වී ඇත. ඉපදුන මොහොතේ සිට මරණය දක්වා ම පුද්ගලයෙකුට විවිධ වූ කාන්තා චරිත හමු වේ. ජනශ්‍රැතියෙන් ඔවුන් ප්‍රතීයමාන වන අතර ශ්‍රී ලාංකේය ස්ත්‍රීත්වය ජන කවියෙන් මෙනවට පිළිබිඹු වන බව මෙම අධ්‍යයනයෙන් තහවුරු වේ.

ප්‍රමුඛ පද: ජනකවිය, කාන්තාව, ජනකවියා, ජනශ්‍රැතිය, සංනිවේදනය

හැඳින්වීම

දේශයක සංස්කෘතිය සභ්‍යත්වය හා ඉතිහාසය අධ්‍යයනය කිරීමෙහි ලා ජනශ්‍රැතිය මුඛ්‍ය මූලාශ්‍රයකි. එක් අවධියක දී ජනශ්‍රැතිය ජනතාව ගේ අතීත සිරිත් හා පැවතුම් පිළිබිඹු කෙරෙන සාක්ෂි වශයෙන් සැලකිණ. ජනශ්‍රැතිය අතීතය මෙන් ම වර්තමානය පිළිබඳ නොයෙක් තොරතුරු පසක් කරයි. ජනශ්‍රැතිය, සමාජය හා එහි සාමාජිකයන් ගේ ඓතිහාසික ප්‍රභව හා තත්ත්ව නිරන්තරයෙන් සිහිපත් කරවයි. මිනිසා අතර මෙන් ම සමාජයීය ඒකකයක් වශයෙන් ඔවුන්

ගේ චර්යාවන්, පරිසරය හා ඔවුන් අතර පවතින මනා සම්බන්ධතාව විවරණය කරමින් ඔවුන් මුහුණ දෙන අභියෝග ජනශ්‍රැතියේ එක සේ අන්තර්ගත වී ඇත. එමෙන් ම සංස්කෘතියේ මූලික හරය ද එහි සුරක්ෂිත ව ඇත. ජනශ්‍රැතිය කාලය සමඟ වෙනස් නොවන්නක් නො වේ. එය තුළ ම ඊට ආවේණික ගතිකත්වයක් පවතින අතර, සමාජයේ ගතිකත්වය හා උපස්ථම්භනය එහි වෙනස විද්‍යමාන කරයි.

කිසියම් සමාජයක් පිළිබඳ විද්‍යාත්මක හැදෑරීමක දී ඒ සමාජය සතු ජනශ්‍රැති පිළිබඳ විධිමත් අධ්‍යයනය වැදගත් වේ. එක් පුද්ගලයකු ගේ උවමනාවක් නිසා නො ව සමාජයීය අවශ්‍යතාවක් නිසා ජනශ්‍රැති ඇති වී තිබේ. ඒ නිසා ජනශ්‍රැතිය යනු අතීතය වර්තමානය පිළිබඳ පමණක් නො ව අනාගතය පිළිබඳ ව ද යම් අවබෝධයක් ලද හැකි විෂය ක්ෂේත්‍රයකි. ජනකවි යනු ජනශ්‍රැතියේ එක් අංගයකි. සිංහල සංස්කෘතියේ ප්‍රමුඛ අංගයක් වන ජන කවියේ පුරාවෘත්තය ඉතා දීර්ඝ වූවකි. එහි පිළිබඳ ව නියත වශයෙන් පැවසිය නො හැකි ය. ජන කවියට ඉතිහාසයක් නොමැත. එයට ඇත්තේ වයසක් පමණි. එහෙත් වයස ද මෙපමණ යැ යි කිව නො හැකි ය. අද්‍යතනයේ කතාන්තර කීම හෝ ජන ගී ගායනය වෙනුවට මිනිසුන් බොහෝ දුරට පෙළඹී ඇත්තේ සුහුරු දුරකථනය වෙත ය. ඒ හේතුවෙන් සංස්කෘතියේ කේන්ද්‍රීය භාවය ඇති කිරීමෙහි ලා ජනශ්‍රැතියේ කාර්යභාරය ගිලිහී යමින් පවතී. එබැවින් පවත්නා ජනශ්‍රැතිකාංග වර්ග කිරීම හා ප්‍රකාශයට පත් කිරීම අත්‍යවශ්‍ය ව ඇත. එය ජනශ්‍රැතියට නව ජීවයක් නොලබා-දුන්න ද, එහි උරුමය ආරක්ෂා කර-ගැනීමෙහි ලා උපකාරී වේ. ප්‍රාථමික ශිෂ්ටාචාරයේ මිනිසා තොරතුරු හුවමාරු කළේ ජන වහර ඇසුරෙණි. එහි දීර්ඝකාලීන විකාශනයකින් පසු ඔවුහු ලේඛක වහර ඇසුරු කර-ගත් හ. මිනිසා ගේ හැඟීම් හා ඥානය බෙදා-හැරීමේ මාධ්‍යය ජනවහර වූ නිසා ම සිරිත් විරිත්, ගති පැවතුම්, කලා ශිල්ප ආදී හැම අංශයක් ම ජනවහරින් පෝෂණය විය. මෙම දැනුම ඉදිරි පරම්පරාවට සංජානනය වන්නේ ජනශ්‍රැතිය මගිනි. ජනකවිය සාමූහික එකතුවක ස්වරූපයකි. එක් පුද්ගලයෙකුගෙන් කවියක් අසන සහෘදයෙක් එය තමාට ඇසුන පරිදි වෙනස්

කිරීමෙන් හෝ තවත් කොටස් එක් කිරීමෙන් නැවත ගායනා-කරයි. මේ නිසා නිශ්චිත ආරම්භයක් හෝ ක්‍රමානුකූල ව, පරම්පරාවෙන් පරම්පරාවට ගලා ආ ස්වරූපයක් ජනකවියේ දැකිය නො හැකි ය. මේ නිසා ම නිශ්චිත කර්තෘත්වයක් ජනකවියට නැත. ජන කවියා ස්වාධීන පුද්ගලයෙකි. සම්භාව්‍ය කවි රචකයා මෙන් සම්මත කාව්‍ය ලක්ෂණයන්හි බැඳී නොසිටින ඔහු, ඉන් බැහැර ව තමාට ම ආවේණික වූ ස්වරූපයකින් හැඟීම් ප්‍රකාශ කොට ඇත. ස්වාධීන පුද්ගලයකු වන ඔහු තම සිතැඟි නිදහස් ව ප්‍රකාශ කරයි. ඒ නිසා ම ජනකවිය සරල සුගම ශෛලියක් ගන්නේ ය. ඒ ඒ ජන කවිවල අන්තර්ගත ලක්ෂණ අනුව ඒවායේ වියත් බව මෙන් ම ප්‍රාථමික ස්වරූපය ද ප්‍රතීයමාන වේ.

ජනසාහිත්‍යයේ දී ජනකවියට ප්‍රධාන තැනක් හිමිවන්නේ වින්දනයක් වන රසය භාවමය ආස්වාදයක් වන නිසා මෙන් ම ගද්‍යයට ප්‍රථම පද්‍යය බිහි වී මිනිසාට එහි හුරුපුරුදුකම තිබීම ද නිසා ය. ජනකවිය ගැමි ජනතාව ගේ ඓන්ද්‍රීය අවයවයක් සේ ක්‍රියාත්මක වීම රසය ආත්මය කොට කවිය නිපදවීම පමණක් ම නො ව, ජනකතාවට නොහැකි ශක්‍යතාවක් ජනකවියට තිබීම සහ පද්‍යය උස් හඬින් රිද්මයානුකූල ව ගායනා කළ හැකි වීම මෙන් ම, බිය හා හුදකලා බව තුනී වීමේ ශක්තියක් එහි ගැබ් ව තිබීම නිසා ය. ඇතැම් විට කරත්ත කවි ආදිය හුදෙකලා ව ම ගයනු අසන්නට ලැබේ. මෙසේ එදා පොදු ජනයා තම සිතැඟි කාර්යයන් එක් ව නොපැකිළ ව විවේචනය කළ අතර, ඒ සඳහා ප්‍රමුඛ මාධ්‍යය ලෙස යොදා-ගත්තේ ද ජනකවිය යි.

ජනකවියේ සහ ජනසාහිත්‍යයේ අගය ජී. බී. සේනානායක (1965) සිය ''විචාර ප්‍රවේශය'' නමැති කෘතියේ දී මෙසේ සඳහන් කරයි. ''උගතුන් ගේ කාව්‍යයන්හි අව්‍යාජත්වය හිඟ වුව ද ජන කාව්‍යයෙහි එය හිඟ නො වේ, උගතුන් ප්‍රිය කරන මුවදෙව්දාවත, සසදාවත, කව්සිළුමිණ වැනි කාව්‍ය කළ කවීන් ජීවිතයෙහි සුන්දරත්වය කියන ලකුණු ජන කවීන් ගේ නිර්මාණයන්හි හිඟ නො වේ. ඔවුහු උගත් කවි මෙන් ගතානුගතික ලෙස සුන්දර යැ යි සම්මත

දෙය සොයමින් වර්ණනයට තැත් නොකළ හ. ඔවුහු තමන් ගේ පරිසරයෙහි වූ ගහකොළ, ගංගා හෝ ආදියෙහි සෞන්දර්ය දැක එයින් ප්‍රමෝදයට පත් වූ හ. ජීවිතයෙහි සෞන්දර්ය ඔවුන් ගේ රචනයන්හි දැකිය හැක්කේ ඔවුන් තමන් ගේ ඒ ප්‍රමෝදය කාව්‍යයට තනා ප්‍රකාශ කළ හෙයිනි.''

මේ අන්දමට අපට දළ වශයෙන් **ජනකවිය** හා **ජනජීවිතය** සීමා කර-ගත හැකි වේ. ජනකවියේ තේමාව ජනජීවිතය යි. බොහෝ විට එදිනෙදා ජීවිතයේ කිසියම් කරුණක් ජනකවියට වස්තු විෂය විය. එය ජනකවියේ පොදු ලක්ෂණයකි. අතිශය දුෂ්කර ජීවිතයක් ගත කළ ගැමියා බිය, සන්ත්‍රාසය, ආදරය, වෛරය, ක්‍රෝධය, ද්වේශය, සෙනෙහස, අපේක්ෂාව, විශ්වාසය, සොම්නස හා දොම්නස ආදී මනෝභාව සම්මිශ්‍රණයෙන් තමා තුළ මතු වූ හැඟීම් නිරායාසයෙන් ම මුවින් ගිලිහීමට ඉඩ හළේය. මේ නිසා ජනකවියේ නිර්ව්‍යාජ ගුණය විසල් ය. තමා ජීවත් වූ පරිසරය සීමා වූ නිසා ම පරිසරය තුළ පැවති සියල්ල ඔහ ගේ අවධානයට ලක් විය. එහෙයින්, සමාජ සම්බන්ධතා පොදු ගැමි චින්තනය වටිනාකම්, ආකල්පයට උචිත සංයමයෙන් හා සරල බවින් ඉදිරිපත් කිරීමට ගැමියා සමත් වූයේ පරිසරයට මෙන් ම ජීවින්ට ද දැක්වූ ප්‍රේමණීය චින්තාව නිසා ය. ජනකවියේ විෂය ක්ෂේත්‍රය ඉතා පුළුල් ය. එයින් ගැමි සමාජයේ පවත්නා සිරිත්-විරිත්, චර්යාධර්ම, සිතුම්-පැතුම් හෙළිදරව් වන අතර, පොදු වශයෙන් සමස්ත භෞතික පරිසරය ද චිත්‍රණය වේ.

ජන කවියෙන් පිළිබිඹු වන ශ්‍රී ලාංකේය කාන්තාව

ගැමි ජීවිතයේ නොයෙකුත් අවස්ථා අළලා ගැමියන් විසින් ම නිර්මාණය කරන ලද කවි ලෙස හැඳින්වෙන ජන කවි බොහොවකට ස්ත්‍රී චරිත වස්තුවිෂය වූ බව ඒවා විශ්ලේෂණය කිරීමේ දී දැකිය හැකි ය. ලිඛිත මෙන් ම අලිඛිත වශයෙන් ද ඒවා වෙන්කොට හඳුනා-ගත හැකි ය. මුඛ පරම්පරාගත ව පැවත එමින් ලිඛිත සාහිත්‍යයට එක් වූ **යශෝදරාවත, වෙස්සන්තර ජාතක කාව්‍ය** ආදිය ස්ත්‍රී චරිත ප්‍රධාන කොට-ගත් ජන කාව්‍ය ග්‍රන්ථයෝ වෙති. ශ්‍රී ලාංකීය සමාජ

සන්දර්භය තුළ කාන්තාව දියණියක, සොයුරියක, බිරිඳක, මවක වශයෙන් අනන්‍ය වූ භූමිකා රඟ දක්වයි. තව ද කාන්තාව පෙම්වතිය හෝ වෛශ්‍යාව වශයෙන් ද ජීවත් වූවා ය. ඒ සෑම භූමිකාවක ම සිටින කාන්තාව ජනගීතය තුළින් හඳුනා-ගත හැකි ය. දේශීය සම්ප්‍රදාය තුළ කාන්තාව හා ජනකවිය අතර, වූ සබඳතාව සමාජයීය, ආර්ථික, දේශපාලනික හා ආගමික වශයෙන් හඳුනා-ගත හැකි ය. ස්වයංපෝෂිත ආර්ථික රටාවක් තිබූ අතීත ශ්‍රී ලාංකීය සමාජ සන්දර්භය තුළ කාන්තාව ආර්ථිකය ශක්තිමත් කිරීමට කටයුතු කළ ආකාරය මෙහෙ ගී මඟින් නිරූපණය වන අවස්ථා අපට හඳුනා-ගත හැකි ය.

ජන කවියා තම අව්‍යාජ කවීත්වය විදහා දැක්වූයේ මහා පාණ්ඩිත්‍යයක් ඇති ව නො වේ. ඒ කවි බොහෝවක් ගැමි ලිය විෂය කොට-ගත් ඒවා ය. තම එදිනෙදා අත්දැකීම් හැඟීම් යනාදිය මුසු ව, ගැමියාට විවිධ වූ අයුරින් ජීවිතයේ දී හමුවන්නා වූ කාන්තා චරිත පාදක ව ඔවුහු ජනකවි ගායනා කළ හ. කාව්‍ය වර්ණනාවේ එන කාන්තාව නිරන්තරයෙන් සියුමැලි, සුකුමාල තැනැත්තියක වුවත්, සැබෑ ජීවිතයේ දී කාන්තාවක ගේ ජීවිතය එතරම් ම සුන්දර වූවක් නො වේ. උපතේ සිට මරණය දක්වා ම ගැහැනියට අනේකවිධ දුක්ඛ දෝමනස්සයන්ට මෙන් ම අභියෝගයන්ට ද මුහුණ දීමට සිදු වේ. සමාජයේ ඇතැම් පිරිමින්ට කාන්තාව යනු තම අතකොලුවකි; නොමැතිනම් මුදලට හුවමාරු වන වෙළඳ භාණ්ඩයකි. එය අතීතයේ සිට අද දක්වා ම කාන්තාවට මුහුණ දීමට සිදු වන ප්‍රබල අභියෝගයකි.

ගැහැනිය නා දල්ලක් මෙන් සියුමැලි විය යුතු ය. එහෙත් ඇය නාඳුනන ස්පර්ශයකට හසු වූ නිදිකුම්බාවක් සිය පත්‍ර හකුලා-ගන්නා පරිද්දෙන් නාඳුනන ස්පර්ශයන් ප්‍රතික්ෂේප කළ යුතු ය. ඒ සඳහා වන ධෛර්යය ගැහැනියකට අත්‍යවශ්‍යයෙන් ම පැවතිය යුත්තකි. ගැහැනිය වූ කලී සිය ජීවිතය තුළ විවිධ චරිත නිරූපණය කරන්නියකි. සුකුමාල පෙම්වතිය ගේ සිට පවුලක ජීවන බර සියතට ගැනීමට තරම් ඇය සතු ව පවතින්නේ අන් කිසිවෙකුටත් හිමි නො වූ

ඉමහත් ධෛර්යයකි. ස්වභාවයෙන් ම ශෘංගාරාත්මක හැඟීම් දනවන කාන්තාව සිය රුහිරු සහ දහඩිය තම පවුල වෙනුවෙන් වගුරන ආකාරය ද ජනකවිවල යටි පෙළ අරුත් විවරණය කිරීමේ දී දැකිය හැකි වේ. එහෙත් ජන කවියා එහි දී ද කාන්තාව සතු සුන්දරත්වය තුළින් මතුවන ශෘංගාරාත්මක හැඟීම් දනවෙන පරිද්දෙන් කවිය පබදින්නට සමත් ව ඇත.

ප්‍රේමය / රාගය සහ කාන්තාව

සමාජයක සහජීවනය පවත්වා-ගැනීම උදෙසා ඒ ඒ සමාජවල ජීවත් වන මිනිසා ඔවුනොවුනට ප්‍රේම කළ යුතු ය. එය සමාජ මට්ටමකට හෝ තරාතිරමකට සීමා නො වේ. ඒ අතරින් ද ස්ත්‍රී-පුරුෂ ප්‍රේමය විශේෂ වැදගත් කමක් උසුලයි. ජන කවියා ද මෙකී ප්‍රේමය මහත් ඉහළින් වර්ණනා කොට තිබේ. ජනකවි බොහෝවක් ම මෙකී ප්‍රේමය හා රාගය පසුබිම් කර-ගෙන නිර්මාණ වී ඇත. ජනයා තම සිතෙහි උපන් සිතුවිලි ප්‍රකාශනයට ගැයූ මෙම ජන කවි තුළ ප්‍රේමය, රාගය වැනි තම සිත් තුළ උපදින්නා වූ සිතුවිලි කවියට නැඟුනේ නිසර්ගයෙනි. තම සිත් ගත් තරුණිය කෙරෙහි උපන් ප්‍රේමය ඇය වෙත නොවළහා පැවසීමට අතීත ගැමියෝ මෙම ජන කවිය උපයෝගී කර-ගත් හ. මෙම ප්‍රේමණීය සහ රාගික කවි බොහෝවක් නිර්මාණය වූයේ යෞවන කාන්තාව, එසේත් නැතිනම් තරුණිය වස්තු විෂය කර-ගෙන ය. ප්‍රේමය පැවසීමට මෙන් ම ප්‍රේමය අහිමි වීමේ දුක පැවසීමට ද පැරැන්නන් මෙම ජනකවිය උපයෝග කර-ගෙන ඇත.

ප්‍රේමය

කවියා භාෂාව උපයෝගී කොට-ගෙන තම නිර්මාණය ඉදිරිපත් කරයි. එම නිර්මාණයට පාදක වන්නේ අනුභූතිය යි. භාෂාව උසස් අයුරින් හසුරුවා-ගනිමින් රස නිෂ්පත්තියෙන් වින්දනයත්, වින්දනයෙන් පරමානන්දයත්, පරමානන්දයෙන් ප්‍රඥාවත් යන පියවර කරා සහෘදයා රැගෙන යන ප්‍රවාහය වන්නේ මෙම අපූර්ව ලෙස නිර්මාණය කර ඉදිරිපත් කෙරෙන අනුභූතී යි. සම්භාව්‍ය කාව්‍යයන් මගින් අප බලාපොරොත්තු වන, මෙම ඉෂ්ටාර්ථය, ගැමි හදවතේ උපන් සියුම් අනුභූති

තමා ජීවත් වන පරිසරයෙන් පෝෂිත වූ ගැමි වහරෙන් ඔපවත් කොට, සහෘදයා තුළ රසයත්, සුවයත්, නැණසත් අවධි කරන්නට ද ජනකවිය එක සේ සමත් වෙයි. එමෙන් ම අද්‍යතනයේ ද ක්‍රියාවාචී ශබ්ද පාවිච්චි කරමින්, එක ම ගෙදර කාමර දෙකක වෙසෙන පෙම්වතාගේත්, පෙම්වතියගේත් අන්තර්පුද්ගල සංනිවේදනය සංයමයෙන් යුක්ත ව යොදා-ගනිමින් නිර්මාණය වූ පහත ජනකවිය ආදරයේ උන්මාදය සහිත ශෘංගාරයක් උද්දීපනය කරයි.

පීරන්නේ වරල යන්න ද   පන්සලට
තෝරන්නෙ වළලු දෙන්න ද   සල්පිලට
කාරන්නෙ එන්න හිතිල ද මං   ලඟට
නෑ දෙන්නෙ දුකක් රන් කඳ යන්   ගමට (වීරසුන්දර, 2014, පි.50)

ඉතාමත් සංයමයෙන් යුක්ත ව ගැමි සංස්කෘතියක් තුළ පැවති හික්මීම හා චර්යාවන්ගෙන් යුක්ත ව, තමා ගේ තීව්‍ර ආදරය ප්‍රකාශ කරන්නේ ”නෑ දෙන්නෙ දුකක් රන් කඳ යන් ගමට” යනුවෙන් පැවසීමෙනි. ප්‍රේමය තේමා කර-ගත් ජන කවි පහත දැක්වේ.

වැව් ඉස්මත්තේ හේනක් කොටලා   යසට
වපුරා කුරක්කන් පැසෙනා විට   රුවට
අටු කොටු වපුරලා අග හිඟ   නොවන්නට
කැන්දා එමි නගෝ නුඹ මාගේ   පැලට (අමරසේකර, 1996, පි.83)

කැකුළු තනේ දුටු දා සිට බැඳුණු   සෙනේ
මකුළු වනේ තොපිවත් සිලිඳු දැල්   ගෙනේ
බමරිඳු නේ තොපිවත් රොනට ගිය තැනේ
මුගුණු මල් රේණු පුසුබයි කැකුළු   තනේ   (වීරසුන්දර, 2014, පි.84)

වනන්තරේ වන සපුමල් පිපීයන්
නිරන්තරේ තිලි වැස්සට තෙමීයන්
පුංචි බඳට පෙති ගෝමර ඉසීයන්
ටිකිරි මැණිකෙ මට හීනෙන් පෙනීයන් (වීරසුන්දර, 2014, පි.88)

ආවෙමි ළඳේ නුඹ දැක ගන්නට සිතිලා
උන්නෙමි ළඳේ වන පඳුරක මුවා වෙලා
දුක්වෙමි ළඳේ දැකගන්නට බැරි වෙලා
යන්නෙමි ළඳේ නුඹ ගිය මග සුසුම් ලලා (දේවමුල්ල, 2002, පි.15)

පුන් සඳේ වුවනවත් නුඹෙ සැමදා ම
රන් බඳේ ඉහුණු ගෝමර පෙති සේ ම
මන් ළඳේ මෙදුක් ඉවසන්නේ කෝම
යන් ළඳේ රටක කාටත් නොකියාම (දේවමුල්ල, 2002, පි.15)

එරිලා මඩේ ඉඳගෙන කරන වද වදේ
තෙමිලා නෙරිය ලෙළදෙති නුඹ ගෙ තුනු ඉගේ
වැටිලා අව්ව සැරබෝය වෙල මැදේ
නැමිලා ලඳේ නොකපන් නුඹෙ කොන්ද රිදේ (සිරිපාල, 2002, පි.134,)

ඉර බලා උනෙමි ඉර ගල වැටෙන තුරා
සඳ බලා උනෙමි සඳ ගල වැටෙන තුරා
මග බලා උනෙමි මල් පොකුරු වැටෙන තුරා

මග බලා උනෙමි මගෙ මැණිකෙ එන තුරා (ලොකුහේවා, 1996, පි.187, කවිය.17)

මා යනකොට වැට මුල්ලේ කපද් දැයි
මා දැකලා දාඩිය පිහ දමද් දැයි
කැකිරි හිනාවෙන් මා දෙස බලද් දැයි
එක හැටි මැණික මගෙ පැලදෙස බලද් දැයි (ලොකුහේවා, 1996, පි.193, කවිය.5)

උඩු අත්තේ පිපුනිය මල බෝරු වෙලා
ගෙඩි නැත්තේ සැම මලට බාල වෙලා
බැඳි ඔස්සේ යන්නේ බමරු කෙල කෙලා
නිඳි නැත්තේ සුදු මැණිකා මතක් වෙලා (ගුණසෝම, 1999, පි.28)

පොතුවිල සිට පානම දෙසැරයක් එනවා
ආවට මොකද ඇඳ උඩ ඉඳලා යනවා
මාමට බයේ මම මොහොකුත් නොකියනවා
හිරේට යතත් නෑනේ නුඹ ගෙනි නවා (ගුණසෝම, 1999, පි.32)

ඇල්ලේ වලල්ලේ ඇල්ලේ සිටින්නේ
ඇල්ලේ වතුර නා මා දෙස බලන්නේ
බෙල්ලෙන් පහළ පෙති ගෝමර ඉසෙන්නේ
කයියෙන් තුරන් වී ළඳුනේ වරෙන්නේ (ගුණසෝම, 1999, පි.36)

අහසට එළිය අහසේ තරු පිපුනාම
මූණට පිරිය පෙති ගෝමර ඉසුනාම
ළඳට පිරිය නුඹ නිතර ම දුටුවාම
ළිඳට වත් ඇවිත් නුඹ මා දුටුවාම (ගුණසෝම, 1999, පි.38)

පීරන්නේ වරල යන්ට ද පන්සලට
තෝරන්නේ වළලු දෙන්ට ද පින්කමට
කාරන්නේ එන්ට සිතිල ද මා ළඟට
නෑ දෙන්නේ යමං රන්කඳ අපෙ ගමට (ගුණසෝම, 1999, පි.39)

ඔබත් ඔතන ඉපනැල්ලේ කර වෙනවා
මමත් මෙතන ඉපනැල්ලේ කර වෙනවා
ඉසේ තිබුණ ලෙන්සුව සුළඟට යනවා
පීඩා බෝයි ළඳුනේ හෙවනට එනවා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.53, කවිය.240)

පැලේ පැදුර වැස්සට තෙමී තෙමී යේ
වෙලේ ගොයම් සුළඟට වැනි වැනී යේ
කණේ තෝඩු අව්වට දිලි දිලී යේ
කොටේ ළිඳට එනවද සුදු කුමාරි යේ (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.76, කවිය.340)

ඔයේ නම් වතුර යන්නේ ගලා ගෙන
ළිඳේ නම් වතුර එන්නේ වුනා ගෙන
කළේ නම් වතුර බොන්නේ පුරා ගෙන
මගේ නම් ළඳේ ඉන්නේ වඩා ගෙන (බණ්ඩා,සිල්වා, (2002), පි.76, කවිය.343)

අඳුරු කැලේ වල් සිමයේ ඉන්න කොට
නොදුරු කෙනෙක් සිවුපද එවනුව මෙ මට
කිඳුරු හඬක් මෙනි ලස්සන ඇසෙන කොට
සොඳුරු (මගෙ) මැණිකෙ එනවද දැක සැනසෙන්ට (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.75, කවිය.350)

එළිවෙනකොට කිරි දෝගෙන ගෙට එනවා
රෑ වෙනකොට ගවයෝ බැඳ ගෙන එනවා
බඳේ තියෙන ගෝමර ටික දිලි සෙනවා
කිරි මැණිකා නිසා මගෙ ජීවිත දෙනවා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.76, කවිය.356)

අඳින අඳින සේලේ රැලි ගෙතීයන්
බඳින බඳින කොණ්ඩේ මල් ගෙතීයන්
සිහින් බඳට පෙති ගෝමර ඉසීයන්
බංඩර මැණික මට හීනෙන් පෙනීයන් (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.77, කවිය.359)

ඉර මුසු මුසු ඉර මුසු මුසු ය වාරුන්
සඳ මුසු මුසු සඳ මුසු මුසු ය වාරුන්
කරක තැල්ල කාවින් කොණ්ඩ වාරුන්
අර යන පුංචි මැණිකා එංග වාරුන් (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.77, කවිය.360)

රන්කඳ ළැමද පුන්සඳ මඬලක් වාගේ
වෙන්කර දැම්මට හතුරෝ වැඩිය මගේ
තද කර කුසේ ඇවිළෙන ගිනි වැඩිය මගේ
රහසේ බැඳි උඹට ආලය වැඩිය මගේ (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.77, කවිය.362)

දෑත සොඳයි බත් උයවා ගෙන කන්ට
මුහුණ සොඳයි දහවල් බල බල ඉන්ට
දෙපය සොඳයි කඩිසර ගමනින් යන්ට
මගෙ ලිය සොඳයි සබයක සිටුවා ගන්ට (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.78, කවිය.368)

පහළ මංකඩින් එනවා පෙනෙන්නා

පුල්ලි පුල්ලි ඉර හොස්සට වැටෙන්නා

සල්ලි සල්ලි ඇඟ ගෝමර ඉසෙන්නා

උක්කු මැණිකෙ දුටුවම ගිනි නිවෙන්නා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.85, කවිය.423)

රාගය

ඉණ රැළි රැළි ඉණ රැළි රැළි බුරුලි නගේ

ඉස පොකුරැළි ඉස පොකුරැළි අවුලි නගේ

මුහුණේ තිබුණ හැඩහුරුකම අඩු ය නගේ

නෙළුම් මලට පිනි ඉස්සේ කව්ද නගේ (වීරසුන්දර, 2014, පි.56)

හීන් මැණිකෙ ඉඳලා ගිය කඩුල්ලේ

සීන් කෙන්ද මල් පිපුණයි ඇසිල්ලේ

බාන් වෙලා රෑ තුන්යම මුලුල්ලේ

නිදිනම් හොඳයි මැණිකෙගෙ රස තුරුල්ලේ (ලොකුහේවා, 1999, පි.30)

කුකුළු වනේ හඬලන්නේ එළිවෙන්ට

මකුළු වනේ දැල් ලන්නේ බිජු ලන්ට

බඹ රජුනේ රොන් ගන්නේ පැණි ලන්ට

කැකුළු තනේ රඟ දෙන්නේ අල්ලන්ට (ලොකුහේවා, 1999, පි.31)

බල බලා ළඳුනි නුඹ කොහි යනවාද

ගල ගලා කඳුළු බිම වැහි වහිනවද

මල නෙළා දෙන්න නුඹෙ සිත සැනසේද

රස උරා බොන්න නුඹ ළඳ එනවාද (ලොකුහේවා, 1999, පි.33)

නැනා නුඹත් මා වාගෙද හොරකමට
උඹට වැඩිය මගෙ සොරකම් පළමු සිට
වෙනයම් කෙනෙක් පැවොත් සෙනෙහසක් මට
පාන මුකුළු මදිවෙද රති සැප කුමට (ලොකුහේවා, 1999, පි.33)

ගෝන හමෙත් වන තවුසන් සැතපෙනවා
මූන මලෙත් රන් බඹරා දඟලනවා
පාන නැතත් ගෙයි මැණිකක් බබලනවා
නැනෙ මටත් බත් තියපන් මම එනවා (ජයනෙත්ති, 2001, පි.73

අකුල උඩ නොවෙද මඩු මල පිපෙන්නේ
රැකුල උඩ නොවෙද රස මී බඳින්නේ
මකුළු දැල නොවෙද සුළඟට වැනෙන්නේ
කැකුළු මල නොවෙද මට නං ඔබින්නේ (ජයනෙත්ති, 2001, පි.74)

මතන කැලේ ගිනි වැදිලා උන්නා ය
දෙතන තුළේ නිදි අපතේ යන්නා ය
කොතන ගියත් නුඹ සිහිපත් වෙන්නා ය
කුමන ළඳේ මෙදුකින් පණ යන්නා ය (ජයනෙත්ති, 2001, පි.79)

එගොඩ ගොඩේ මං දෙවටේ යන කලට
තෝඩු දෙකක් පෙනේ පොල වටේ පිට
කැකුළු තනේ හිර නොකරන් පොල් ගසට
කකුල රිදෙයි හිම්හිට බැහැපන් බිමට (ගුණසෝම, 2015, පි.236)

අඳුරු තියෙන තැන අලියා ලගින් නේ
පඳුරු තල තලයි ඌ ගමනේ යන් නේ
කිඳුරු නාදයෙන් පැටියන් රකින් නේ
මදුරු මල් සුවඳ තන එන ළඳුන් නේ (ලොකුහේවා, 1996, පි.187)

කුංචාලියන් ගේ තන කැකුළු දුටුවිට
කංසා බීපු මත් ගතියක් මගෙ ඇඟට
වංචාමාන දුන්නොත් සිතු ලසට
සංකා වෙමි ළඳේ හිස සිට දෙ පතුලට (ගුණසෝම, 1999, පි.32)

දොඩම් විතර ලැම පීදී එන කලට
බැලුම් බෝය රතු පිරිමින් දකින කොට
පුළුන් රැලක බර නැත පුරුදු වෙන කොට
ඉඩක් ටිකක් දෙනව ද පැදුරු කොන කට (ගුණසෝම, 1999, පි.34)

ඇති නමුත් වරද තමුසෙගෙ මා නමට
දිය නමුත් පිහිට වෙයි පුලුවන් දුරට
ගලක්වත් පැලෙයි මටවන් සෝ දුකට
විකුණතොත් ගනිමි පියයුරු දෙක රුපියලකට (ගුණසෝම, 1999, පි.61)

කුරක්කන් රුසිරු රුසිරු කුරු දෙතනේ
මලක්කන් සේම ඇවිදින් තිබෙයි තනේ
නරක්කන් මෙහෙම නොකියන් මට ළඳුනේ
කුරක්කන් තදින් නොකොටන් වැටෙයි තනේ (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.51, කවිය.225)

කරලේ පැහුණු සේ මයි මල් බොල් නැතිව
වරලේ උනා බැන්දයි ඔහු ඇද නැතිව
පුරබලේ සොඳයි යාමට බය නැතිව
කරුවලේ වරෙන් සුරතල් මා සිහිව (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.78, කවිය.371)

ඉඳ මරගල ඉඳ මරගල ළඳේයා

එදා දුන්නු දළු බුලතේ රසේයා

කපුරු ලා බුලත් කෑ කට මෙසේයා

ඇවිත් යන්න වර ළඳ මම පැලේයා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.78, කවිය.372)

සඳේ ලප ලෙසින් අප දනසැර ඉන්ට

කඳේ පිපුණ මල සේ සෙනෙහේ වෙන්ට

ඇඳේ ඉඳන් ආදර බස් තෙපලන්ට

ළඳේ මෙනුඹ කිය මට දවසක එන්ට (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.89, කවිය.439)

හිතට වත් පුරුදු අපි දෙන්නයි ළමයා

නෙතට වත් නින්ද නැත රෑ තුන් යමයා

බඳට වත් අතක් දැම්මොත් සිත සැනයා

පැලට වත් ඇවිත් මම දැකපන් ළමයා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.79, කවිය.373)

තන වට මට ඇද්ද ගනරන් කුඹු සරිය

ඉණ වට රතු රෙද්ද ඇඳ නොතබා නෙරිය

මන වඩවන ලද්ද යව්වන කත මරිය

වෙන කතකුට ඇද්ද මම තිට ඇති පිරිය (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.81, කවිය.389)

අහිමි ප්‍රේමය

කුරක්නක් කපයි අඹරයි අපේ එකී

හැළිය මුවාවේ ඉඳගෙන බෙදන එකී

තලප ටික කන්ට හොඳි ටික නොදෙන එකී

ඊයේ පලච්චයි මගේ ළඟ උන්නු එකී (ලොකුහේවා, 1996, පි.192, කවිය.2)

පාන් වැටිය සේ ඇවිලෙන කුසේ යට
ජේන් නෝනේ නුඹ ගැන හරි දුකේ මට
නාන්නට එනවා නම් ළිඳ ළඟට
හීන්හාමි අත එවපන් ලියුම මට (ගුණසෝම, 1999, පි.32)

රිදී නැන්දේ නුඹ දස අත දිලිසෙනවා
බැඳි කොණ්ඩේ රණ ගිරවෙක් පැණි බොනවා
නිසි නින්දේ ලොව හැමටම මන දෙනවා
රිදී නැන්දේ මුර ඇරුණම මම එනවා (වීරසුන්දර, 2014, පි.95)

නීල කොබෙයි ඉඳගෙන ගී ගයන්නේ
පහළ පාළු ගසක දිවි ගෙවන්නේ
බාල කාලේ මගෙ සිහියට නැගෙන්නේ
ඇයිද ළඳේ නුඹ පිටු දකින්නේ (ගුණසෝම, 1999, පි.35)

දෑත පුරා රන් වළලුත් දැම්ම රගේ
ඇඟිලි පුරා මුදු ස්වරන් කරපු රගේ
කන් දෙක පුරා මිණි බරණත් එල්ලු රගේ
යනවද ළඳේ මට නොකියා වෙන දීගේ (ගුණසෝම, 1999, පි.37)

වරකට දෙන වදන් වරකට වලකිනවා
නුඹ මට පොරණ කීබස් දැන් සිහිවෙනවා
නුඹ මට කරපු හොඳ සැම සුළඟට යනවා
එලොවට පව් නැද්ද ළඳ මට දුක දෙනවා (ගුණසෝම, 1999, පි.37)

සිත් නැළවියේ නුඹ හීනෙන් පෙනේ මට
නෙත් වල ගියේ තාමත් උණු කඳුල කැට
අත හැර ගියේ මගෙ ජාතියෙ පෙර පවට
රත්තරං ලියේ බැහැ නුඹ නො දකින්ට (ගුණසෝම, 1999, පි.52)

ඉරට ඉඳුල් ඉරමුදුනෙන් ගිරව් ගියා
සඳට ඉඳුල් සඳමුදුනෙන් රාහු ගියා
මලට ඉඳුල් මල් මුදුනෙන් බඹරු ගියා
අපට ඉඳුල් රන් එතනා දීග ගියා (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.85, කවිය.416

අසම්මත ප්‍රේමය

සමහරු විවාහක වුව ද අන් ස්ත්‍රීන් ඇසුරු කිරීමත් සොර අඹුවක් තබාගැනීමත් සිදු වේ. එම සිරිත කවියා මෙසේ ඉදිරිපත් කරයි.

අල්ලාගෙන නෙරිය අතකින් කින්ද නගේ
වසාගෙන දෙතන සළුපොට කින්ද නගේ
හිමියෙක් නැති ගමන් යන්නේ කින්ද නගේ
අම්බලමේ පොඩියක් නවතින්න නගේ (අමරසේකර, 1996, පි.80)

එසේ ම මෙම ඉල්ලීමට පිළිතුරක් සපයන කාන්තාව තමාට සැමියෙකු සිටින බැවින් අන් හිමි නොපතන බවත්, බාල මස්සිනා පස්සෙන් එන නිසා තමන්ට තනියක් නැති බවත් කියයි.

අල්ලාගෙන නෙරිය මඬ තැවරෙන හින්දා
වසාගෙන දෙතන බිලිඳුගෙ කිරි හන්දා
බාල මස්සිනා පස්සෙන් එන හන්දා
යන්නම් අයියණ්ඩි මගේ ගම රට දුර හන්දා (ගුණසෝම,1999, පි.37)

දුර බැහැරක ගොස් බඩු පොදි භාර දී නැවත සැහැල්ලුවෙන් ගමට යන කරත්තකරු, අම්බලමේ බංකුව මත සිටින ළඳක දකියි. ඇගේ පිට දිගට වැහෙන ගෝමර රන් සළුවක් මෙනි. ඇය දැකීමෙන් ඔහු තුළ ශෘංගාර ජනක කවි සිතුවිල්ලක් පහළ වෙයි. ''මමත් තනිකඩ දිවියක් ගෙවන නාඹර තරුණයෙක්,

ඉතින් අප දෙදෙනා ගේ එක්වීම සඳහා මා නුසුදුසු වන්නේ කෙසේ ද? චන්ද්‍රයා ඈත අහසේ සිට අපට (පෙම්වතුන්ට) කරන මේ ආරාධනය ඉවත ලන්නේ කෙසේ ද?'' ඔවුන් දෙදෙනා සම්භෝගයෙන් සැනසුණු අයුරුත් එකිනෙකා වෙන්වීමෙන් පසු කරත්තකරු පිටත් වන විට හඳ මුදුනේ බව දැක්වීම මඟින් එකිනෙකා විඳි ප්‍රීති ප්‍රමෝදයේ සටහන් තවමත් සිත්හි පවතින බවත් ව්‍යංග්‍යයෙන් කියයි.

අම්බලන් පෝරු මත සිටිනා ළඳුනේ
රන්සලින් ලෙසට ගෝමර පිට දිලුනේ
මං බොලන් එහෙම දේකට නැත අඟුනේ
පන්තිලෙන් පිටත් වෙනකොට හඳ මුදුනේ (අමරසේකර,1996)

හේනේ පැලට ගිය ගොවියාට මහත් අකරතැබ්බයක් සිදු වේ. ඔහු කිසියම් හේතුවකට පැලෙන් ඉවත් ව ගියේ ය. මුළු රැයක් ම තමා සිත් ගත් ළඳක හා වාසය කොට, වයිතාලේ නැවත පැල වෙත පැමිණි ගොවියාට, දෙවියන් සිහිවුණි. පැලේ පැදුර හොරු අරගෙන ගොස් ය. හැන්දෑයාමේ පැලට ගෙනා පැදුර නැතිව නැවත ගෙදර යන්නේ කෙසේ ද? තමා රාත්‍රියේ ගිය තහනම් ගමන් බිරිඳ දතහොත් නිවස එක ම කල කෝලාහලයක් වනු ඇත. ඉතින් දෙවියනේ අනේ මගේ පැදුර දෙන්න. ඔහු හොරෙකු නො වේ. මා මේ විපතින් අත් මුදවා-දෙන මගේ නෑයෙක් වන්නේ ය. ගැමි සංස්කෘතියේ පවතින සමහර අංගයන් ජන කවියා දැඩි සංයමයෙන් හා ව්‍යංග්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරන ආකාරය ඉතා මනරම් ය. මේ තත්ත්වය හොඳින් වටහා-ගත් ගැමි ළඳ, සැමියා ගේ පැල් රැකීම ගැන සඳහන් කරන මෙම ජන කවිය අව්‍යාජ ව, සියලු කරුණු සක් සුදක් සේ පැහැදිලි කරයි.

අනේ දෙවියනේ මට වුන වියෝයා
පැලේ පැදුර හොරු අරගෙන ගියෝයා
ගෙදර ගිය කලට අඬ දබර බෝයා
පැදුර දුන් කෙනෙක් මගෙ නෑ සියෝයා

අපේ පිරිමි පැල් යනවා කියාලා
පැලට ගොසින් ගිනි මොළවා තියාලා
රෑට අවුත් අගු ගොමුවල රැක ඉඳලා
උදේට එති පැල් ලැග්ගා කියාලා (තිලකරත්න, 1971, පි.111)

ගැමි ජන ජීවිතයේ අස්සක් මුල්ලක් නෑර ම, තම අණසක යෙද වූ ජන කවියා දුක්ඛ දෝමනස්සයන් මෙන් ම ප්‍රීති ප්‍රමෝදයන් ද, ප්‍රබලතා සහ දුබලතා ද, එක සේ හෙළි පෙහෙළි කරන්නට තරම් අව්‍යාජ වීම ජන කවියේ නිර්මාණ පරාසය තවත් පුළුල් කරන්නකි.

අවස්ථා නිරූපණය අතින් ද, ජන කවියා ඉතා ප්‍රබල ස්ථානයක සිටින බව පහත සඳහන් ජන කවිය මොනවට කියා පායි.

මිණි මිණි පොදේ ගන අඳුරේ කන මදුරූ
බල්ලෙක් ඉඳ බුරයි ඌගේ ගති නපුරූ
කෙල්ලෙක් ඉඳන් දොර නාරියි ඇගෙ වියරූ
මල්ලක් කදුරු කන්නෙමි විගස දොර හරූ (පතිරණ, 1987, පි.233)

ගත දැවෙන සීතලත්, පුංචි වැහි පොදත්, උණුසුම් වීමට එන්නට මට කරන ඇරයුමයි. සීත අඳුර රාගයේ මිත්‍රයා ය. එහෙත් මදුරුවන් ගේ විත ශරීරයට දුක් දෙයි. එපමණක් නො ව හොර රහසේ ම මේ පැමිණි ගමනට බල්ලෙක් හතුරුකම් කරයි. මෙසේ තරුණයෙකු අයාලේ ගිය ගමනක් ඉතා උචිත අවස්ථා නිරූපණයකින් කවියා අප වෙත ඉදිරිපත් කරන මනෝ චිත්‍රය විසිතුරු ය. ප්‍රේමයත්, රාගයත්, තහනම් ආදරයත්, ඊට උචිත බස් වහරින් හා අවස්ථා නිරූපණයෙන් වෙන් වෙන් ව කවියා ඉදිරිපත් කරන ආකාරය, ජනකවියේ නිර්මාණාත්මක පක්ෂය විමසීමේ දී අප ගේ සැලකිල්ලට බඳුන් විය යුතු ය. ආවේගයක් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී ජන කවියා ගැමි සංස්කෘතියේ සැබෑ ස්වරූපය හා වහර කදිමට යොදා-ගනියි.

අනුන් කතේ මම දුක් ගන්නේ කුමට
අනුන් අතේ ඇති විදුලිය සිහි දැනට
උසුලා ගන්ට බැරි දුක්දෙන්නේ කුමට
වරෙන් ළඳේ වෙන්වී නුඹ මා නමට (ගුණසෝම, 1999, පි.37)

අඬ අඬා ළඳුනි නුඹ කොහි යනවාද
ගල ගලා කඳුළු බිම වා සිඳවාද
මල නෙලාදෙන්ට සිත සැන සෙනවාද
දොඩ දොඩා ඉන්ට දවසක එනවාද (ගුණසෝම, 1999, පි.38)

කුකුලු හඩා වට එළිවෙන්නා එතනා
මුකුළු සිනාවට එළියෙන් පාන සිනා
කැකුළු මල වට බඹරුන් ඇදෙන ලෙසිනා
ඉතිං මෙමට යන්නට දොර ඇරපන් එතනා (ගුණසෝම, (1999), පි.34)

මුතු මැණිකා කාටත් හොඳ ගුණ කාරි
වැස්ස පින්න නොතකා රති කෙළි කාරි
විස්ස පිරුණත් කොල්ලෙක් අත නාරි
පස්ස නුඹේ යකඩෙන් තැනුවද බාරි (ගුණසෝම, (1999), පි.60)

වියේ වියේ ඔබ කොතනින් ගෙනා වියේ
කනබවැවේ ගල මුදුනෙන් ගෙනා වියේ
මගෙ නෑනා මා සමඟයි දීග ගියේ
එනවද ළඳේ මා සමගින් මූද දියේ (බණ්ඩා,සිල්වා, 2002, පි.78, කවිය.367)

විවාහය (නෑනා මස්සිනා)

සිංහල කුල කාන්තාවක නම් ඇය පතිව්‍රතා ධර්මය රැකිය යුතු ය. **පත්තිනි දේවිය** වන්දනා කරන, පතිවත රකින අය වර්තමාන සාමාජයේ ද දක්නට ලැබේ. සමාජය එවැනි කතුන් උසස් තත්ත්වයේ ලා සලකයි.

පින්වත් උතුම් ගුණවත් ස්වාමි බාරිට
අන් හිමියන් පිළිකුල් ගැරඬින් ලෙසට
තම හිමි දෙව්ලොවේ සුර කුමරකු ලෙසට
පතිවත රකියි බාරිය ස්වාමි මෙලෙසට (තිලකරත්න, 1971, පි.116)

සිංහල සමාජයේ විවාහය කෙරෙහි බලපෑ ඥාති සම්බන්ධතා සැලකිල්ලට ගත් කල නෑ වාසිය කෙරෙහි ප්‍රමුඛතාව හිමි විය. නෑ වාසිය විමසා-බැලීමේ දී විවාහයට ඉතා සුදුසු ලෙස සලකන ලද්දේ නැන්දා ගේ දුව වන නෑනා විවාහ කර-ගැනීම ය. ඊට බලපෑ සමාජ හා ආර්ථික හේතු සාධක විමසා-බැලීමේ දී සිංහල සමාජය කුල පදනමක් මත සංවිධානය වී පැවතීමත්, කුල මගින් උරුම වූ රැකියා වෘත්තීන් පරම්පරාගත ව පවත්වා-ගෙන යාමේ අවශ්‍යතා මත විවාහයේ දී මේ සම්බන්ධතාව සැලකූ බව විද්‍යමාන වන කරුණකි. කවර නෑනා මස්සිනා කෙනෙකු වුව ද සමාන කුලයකට අයත් වන බැවින් කුලයෙන් උරුම වූ භාණ්ඩ නිෂ්පාදනය හෝ සේවාව අඛණ්ඩ ව පවත්වා-ගෙන යාමට මේ විවාහ ක්‍රමයෙන් ඉඩ සැලසිණ.

සිංහල සමාජයේ තරුණයෙකුට විවාහ කර ගත හැකි හොඳ ම තැනැත්තිය වූයේ නැන්දා ගේ දුව වූ නෑනා ය.

සාගතේ මොට ද මිනිහෙක් සතෙක් නැති
මාවතේ මොට ද ගමනට ඉඩක් නැති
රාමතේ මොට ද මග පෙරලුමක් නැති
ජීවිතයේ මොට ද නෑනා කෙනෙක් නැති (තිලකරත්න, 1971, පි.107)

වැසි දිය අයිති ගං හෝ ඇල　　සමුදුරට යි
මල් පැණි අයිති වට ගුමු දෙන　　බමරාට යි
මීරා අයිති කිතුලේ කල　　වැද්දාට යි
නෑනා අයිති කාට ද　　මස්සිනාට යි (අමරසේකර, 1996, පි.111)

මෙබඳු ජනකවි පාරම්පරික අයිතිවාසිකම ප්‍රකට කරයි. නෑනා-මස්සිනා විවාහය ඉපැරණි ඉන්දියානු සංස්ථාවකි. සිද්ධාර්ථ කුමාරු ගේ පවුල වූ ශාක්‍යයන් සහ යසෝදරා ගේ පවුල වූ කෝලීය වංශිකයන් අතර පරම්පරා ගණනාවක් මුළුල්ලේ ආවාහ විවාහ සිදු වුණි. මෙම නෑකමට යෙදෙන ඇවැස්ස (සංස්කෘතඃ අවශ්‍ය) යන වචනයෙහි තේරුම වූ අවශ්‍ය යන පදයෙන් පැහැදිලි වන්නේ යමෙකුට ඇවැස්ස නෑනා හෝ මස්සිනා විවාහ කර-ගැනීමට ඇති අවසරය පමණක් නො ව එසේ කිරීමට ද හෙතෙම බැඳී-සිටින බවත් ය. පිටස්තර කෙනෙකු සමඟ ස්ත්‍රියක විවාහ වන විට එම මනාලයා ඇගේ ඇවැස්ස මස්සිනාට බුලත් අතක් දී අවසර ලබා-ගැනීමේ (කඩුලු බුලත්) සිරිත් මෙහි පැවැතියේ ද පෙර කී දෘඪ සම්බන්ධතාව හේතුවෙනි.

නාග ලොවේ වෙද බුලත්　　උපන්නේ
ගසේ ගිහින් වද බුලත්　　කඩන්නේ
ඇවැස්ස මස්සිනා මමයි　　බොලන්නේ
කඩුලු බුලත් ටික දීලයි　　යන්නේ (ඩයස්, 2009, පි.383)

ව්‍යාභිචාරය

කාම සම්භෝගය මිනිස් ප්‍රජාව ගේ පැවැත්ම සඳහා අවශ්‍ය සාධනීය සම්මතයකි. මූලික මිනිස් අවශ්‍යතාවක් මෙන් ම ශික්ෂාකාමී සමාජයක පැවැත්මට අදාල කාම රතිය පැරැන්නන් විසින් සලකනු ලැබූයේ සම්පතක් ලෙසට ය. යුවතියක ගේ හාව භාව ලීලා සහිත ලාලිත්‍යයෙන් යමෙකු ගේ මනසෙහි සසල බවක් නො වේ නම් එක්කෝ ඔහු භාවනා යෝගියෙකු, නැතිනම් සිවුපාවෙකු

සැලකිණ. ස්ත්‍රී පුරුෂ කාමරතිය පිළිබඳ කෙරෙන සම්භාවනාවක් මතු සඳහන් ශ්ලෝකයෙන් ප්‍රකාශිත ය.

''සුභාෂිතෙන ගීතෙන - යුවතීනාංච ලීලයා
මනො න හිද්‍යතෙ යස්‍ය - ස යෝගීහවාථවා පශුං''

අසම්මතය වන්නේ අයෝග්‍ය කාමය යි. අයෝග්‍ය කාමය ඒ ඒ සමාජ සංස්කෘතීන් විසින් සීමා පමුණුවා වෙන් කොට-ගනු ලැබේ. පොදු නීතියට හෝ සමාජ සම්මතයට අනුව නොගැළපෙන කාමය අසම්මතය වශයෙන් සලකනු ලැබේ. සිංහල සංස්කෘතියෙහි කාමාස්වාදය පිළිබඳ පොදු සම්මත ගණනාවක් පවතී (ඩයස්, 2009). ඒ ජාති, කුල, ගෝත්‍ර හා වයස් සීමා ආදී වශයෙනි. අතීතයේ දී ජාති, කුල, ගෝත්‍ර හා වයස් සීමා බාධා වශයෙන් පැවතිය ද අද්‍යතනයේ එය එතරම් සැලකිල්ලට භාජනය නො වේ. කුලගෝත්‍ර ප්‍රශ්නය ඉස්මතු වීමෙන් දුටුගැමුණු පුත් සාලිය කුමරුට රාජ්‍යය අහිමි විය. පිරිහුණු මහල්ලා තරුණියක සරණපාවා නොගත යුතු බව පරාභව සූත්‍රයේ කියැවේ.

''අතීත යොබ්බනො පොසො - ආනේති තිම්බරුත්ථිනිං
තස්සා ඉස්සා න සුපති - තං පරාභවතෝ මුඛං''

එබඳු විවාහ විසක් ශරීරගත කර-ගැනීමක් බඳු යැ යි ඍෂි භාෂිතයෙහි; වෘද්ධස්‍ය තරුණී විෂම් යනුවෙන් කියැවේ. මහප්පා, බාප්පා ආදීන් ගේ දියණියන් විවාහ කර-ගැනීමට කිසි ඉඩක් සිංහල සමාජයෙහි නොලැබිණි. නීති නිඝණ්ඩුවේ එබඳු විවාහයන් හඳුන්වා ඇත්තේ අවචාරිත්‍ර සරණය වශයෙනි. එසේ ම ජාති ජාති භින්නක සරණය වශයෙන් ද හඳුන්වා ඇත. මෙබඳු විවාහයකින් උපන් දරුවන් අවජාතක දරුවන් ලෙස අර්ථ ගන්වා ඇත.

නෑනා මස්සිනා සම්බන්ධතාව හැරුණු කොට ජාති කුල ගෝත්‍ර විමසමින් සමාන තරාතිරමේ තරුණයෙකුට දියණියක විවාහ කර-දීම ද සිංහල සමාජයේ අඛණ්ඩ ව පැවත ආ සිරිතකි. මේ සම්මතය බිඳ හෙළුව ද අසම්මතයා අතුරෙන්

ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතා විශේෂ කොට දැක්විය හැකි ය. ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතා යන්නෙන් තහනම් හෝ ලේ නෑයින් අතර ඇති වන ලිංගික සම්බන්ධතා අදහස් කෙරේ. මේ පිළිබඳ තොරතුරු හඳුනා-ගැනීමේ දී මුඛ්‍ය මූලාශ්‍රය වන්නේ ජනශ්‍රැතිය යි. සමාජ නියම බිඳහෙළන මෙබඳු සම්බන්ධතා පිළිබඳ ව සිංහල සමාජයේ පැවැති නොකැමැත්ත ඔවුන් ගේ මුවින් ගිලිහුණු අප්‍රකට ජන කවි ඇසුරින් හඳුනා-ගත හැකි ය. මේවා අප්‍රකට ව පවතින්නේ ද ඒ පිළිබඳ සිංහල සමාජය දක්වන පිළිකුල හා බිය හේතුවෙනි. නෑනා මස්සිනා බඳු සමාජ සම්මත ප්‍රේම සම්බන්ධතා පිළිබඳ දක්වන ආකල්පය හේතු කොට-ගෙන එකී ජන නිර්මාණ මුඛ පරම්පරාගත ව ජනප්‍රිය වුවත් ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතා එසේ මුළු මහත් සමාජය පුරා මුඛ පරම්පරාගත ව ජනප්‍රිය ව නො පවතී (ඩයස්, 2009).

එක් අප්‍රකට ජනකවියකු විසින් පීතෘ දුහිතෘ ලිංගික සම්බන්ධතාවක් මෙසේ අනාවරණය කෙරේ. පිලේ නම් වූ ඔහු ඉනි කැපීමට කැළයට ගියේ සිය දියණිය සමඟ ය. එහි අවසන් ප්‍රතිඵලය වූයේ ඔහුට දාව ඇගේ කුසේ දරුවකු පිළිසිඳ ගැනීම ය. මේ සිදුවීමෙන් සිය පවුලට වන අවනම්බුව මකාලීමට ඔහු කළේ ඇය මරිස නම් වූ තැනැත්තෙකුට විවාහ කර-දීම ය. පද්‍යයේ දෙ වන පේළියේ දැක්වෙන උපමාවෙන් එම ක්‍රියාව වසා ලිය නොහැක්කක් ලෙස තදබල දෝෂදර්ශනයට ලක් කෙරේ. මේ සිදු වීම හේතු කොට-ගෙන කවියා තමන් හා ඔවුන් අතර පැවති නෑකම ද කෙළවර වූ බව අවධාරණය කරයි. මෙයින් ඇඟවෙන කරුණ වන්නේ මෙබඳු තැනැත්තන් සමග සමාජ සම්බන්ධතා පැවැත්වීමට සිංහල සමාජයේ කිසිවකුත් ප්‍රියමනාප නොවූ බව යි.

කැලේ ඉනි කැපීමේ ගොස් දූව   බඩ කර
ගලේ පැහැරූ බළලෙක් ගූ වසන   යුර
කුලේ වසන්නට මරිසට දුන් එ   හැර
පිලේ උඹලාපෙ නෑකම් දුරින්   දුර (ඩයස්, 2009, පි.385)

සමාජ සාරධර්මයන්ට පටහැනි අසම්මත චර්යාවන් වුව ද ජනතාව වෙත ද ගෙන-යන කලාත්මක වාහකයා ලෙස ජනකවිය හැඳින්විය හැකි ය. ජුගුප්සාජනක සිද්ධීන් වුව ද සමාජයට පණිවුඩයක් ගෙන-ඒමේ අරමුණින් ජන කවිය මෙසේ ජනතාවට ඉදිරිපත් කොට ඇත. එක්තරා ජනකවියක කියවෙන ලෙසින් කිතුලානේ දර ඇති බව මව පවසයි. එහෙත් එහි දර නැති බව දියණිය කියයි. ඒ කිසියම් අදහසක් සිතේ ඇති ව ය. අම්මා ඇගේ වදන් නාසා දර සෙවීම සඳහා කිතුලානට යයි. පියාත් දුවත් ගෙදර තනිවෙති. එහි දී රාග චේතනා හට ගත් පියා දියණිය ගේ අතින් අල්ලයි. ඇය වහා මවට මේ සිද්ධිය සත්තක සිද්ධියක් ලෙස දන්වා සිටී. කළ යුතු කිසිවක් නැත්තෙන් බීපු කිරිවල පව් අරවා-දෙන ලෙස මවගෙන් ඇයැද සිටී.

කිතුලානේ දර තියෙතෙයි කිවු අම්මා
කිතුලානේ දර නැතිද ලු මගෙ අම්මා
සත්තක පියා අත ඇල්ලුවයි අම්මා
බීපු කිරේ පව් ඇරපන් මගෙ අම්මා (ඩයස්, 2009, පි.389)

මතු සඳහන් කවියෙන් කියවෙන්නේ ද ඉහත කී පද්‍යයෙහි දක්වන ලද අර්ථයට සමාන වූ අදහසකි.

කාත් නැති අපට ඕවා හරිද අනේ
මාත් අරන් මගෙ දුව ගත්ත හිමියනේ
ඈත් තමුසෙට දුව නොවෙද දෙවියනේ
ආත්තත් අරන් පළ යන්න ගජමනේ (කවි සඟරාව, 1996, පි.20)

හියු නෙවිල් කවි එකතුවේ එන කිරි මැණිකේට කියු කවි, සහෝදර සහෝදරියන් අතර, වූ ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතාවක් අනාවරණය කරයි.

ගිරි දේවිය ගේ විත්තිය ද මෙබඳු ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතාවක් පළ කරයි. එය භාරතීය සමාජයෙහි සිදු වූවක් ලෙස දැක්වෙතත්, සිංහල සමාජයේ ශාන්තිකර්ම

හා බැඳී ව්‍යාප්ත ව පවතී. සිංහල සමාජයේ එසේ ව්‍යාප්ත වූයේ ද සමාජයට කිසියම් මගපෙන්වීමකට බව සැලකිය හැකි වේ. දන්ත පුරයෙහි හංසවතී දේවිය දියණියක ප්‍රසූත කළා ය. නැකැත් වේලා බැලූ කල සිය සොහොයුරාට පෙම් බඳින බව අනාවරණය වූයෙන් එය වැළැක්වීම සඳහා බිං ගෙයක් තනවා එහි කිරි මව්වරුන් පන්සියයක් දෙනා සමග ඇය රඳවනු ලැබී ය. ඕ වැඩිවියට පත්වීමත් සමඟ කාමයෙහි ලොල් වූවා ය.

කොයියම් දේ වත් සිදුවන කාරී
අයියත් එක කුස උපන් කුමාරි
දෙයියන්ටත් බැරි නවතනු කාරි
අයියට කල් බැඳ සිටිති කුමාරි (තිලකරත්න, 1971, පි.110)

සිය සොහොයුරාට පෙම් බඳින බව අනාවරණය වූයේ එය වැළැක්වීම සඳහා බිං ගෙයක් තනවා එහි කිරි මව්වරුන් පන්සියයක් දෙනා සමග ඇය රඳවනු ලැබී ය. වැඩිවියට පත්වීමත් සමඟ කාමයෙහි ලොල් වූවා ය.

කල් පසු වී සොළොසට ද පිරිච්චී
මල් මද ගිරි ළද මල්වර වෙච්චී
අල්ප සිතක් මොකවත් නොලැබිච්චී
ලොල්වී කාමෙට සිත ලොල් වෙච්චී (ඩයස්, 2009, පි.386)

වානු බැරිය සිත ළද ගිරි දෙවිට
දේනු හංස පැටි පෙම නුරාවට
පේනු වෙලා එනවා සිත කාමෙට
ගෑනු කිව්ව ගතුවෙන් ද කුමරුට (ඩයස්, 2009, පි.388)

රජක ස්ත්‍රිය අතින් නගා සිටින තැන අසා ගත් කල අසාදත් දළ කුමරු ඇය කරා ගොස් කායික ව එක් විණ. අවසානයේ ඈ සොහොයුරා හා එක්වීමේ වරද වටහා-ගෙන සිය දිවි නසා-ගත්තා ය. අනතුරු ව ඈ ගිරි දේවිය බවට පත් වූවා

ය. සහෝදර සහෝදරියන් අතර ඇති වන ලිංගික සම්බන්ධතා තහනම් කිරීමට ඇති කළා වූ සිරිත්-විරිත් හා සම්බන්ධ යාතු කර්ම බොහෝ සමාජවල දක්නට ලැබේ. දැරිවියක වැඩිවිය පත්වීම හා සම්බන්ධ දෝෂ දූරීකරණයට **කොටහළු යාගය** පැවැත්වීම සිංහල සමාජයේ සිරිත විය. එහි දී ගයන කව්වල ගිරි දේවිය පිළිබඳ පුවත ඇතුළත් ය. ජන කවියා සිදු කළේ තමන් විසින් ඉටු කළ යුතු සමාජ කාර්ය භාරය යි. කාලාන්තරයක් තිස්සේ මුල් බැස-ගත් සමාජ සාරධර්ම කිසිවෙකු උල්ලංඝනය කළේ වී නම්, වහා එම සිදු වීම සමාජගත කොට ඊට එරෙහි මතවාදයක් ඉදිරිපත් කිරීම මෙන් ම, ඉදිරි පරපුරට හඳුන්වා-දීම ද ඔහු තම වගකීම වශයෙන් අර්ථ ගන්වා ඇති බව මින් මනාව හැඟී යන කරුණකි. ඒ අනුව දුරාතීතයේ සිට පැවැත එන ව්‍යාභිචාරී සම්බන්ධතා හා බැඳුණු ජන කවි සිංහල සමාජයට මඟ පෙන්වූ සමාජ චාරිත්‍ර-වාරිත්‍ර හා සාරධර්ම පිළිබඳ පැවැත්ම තහවුරු කළ අගනා සමාජයීය වටිනාකම්වලින් යුතු නිර්මාණ විශේෂයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. කිසියම් සිදු වීමක, අනුභූතියේ ඇති මතුපිට අර්ථය ඉක්මවා සැඟවුණු අරුතක් සහිත ව තම නිර්මාණ බිහි කිරීමට ජන කවියා තුළ ද සහජ කුශලතාවක් ඇත.

සමාලෝචනය

ජන කවියා යනු එම සාමාන්‍ය මිනිසා අතර, යම් විශේෂත්වයකින් හෙබි අයෙකු ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. මෙම කවියා ගේ සහ සාමාන්‍ය මිනිසා ගේ ඇති එක ම වෙනස්කම නම් කවියා සාමාන්‍ය මිනිසාට වඩා සැණයකින් බාහිර ලෝකයෙහි හැඟීම් අවබෝධ කර-ගැනීම ය. කුණාටුවත්, සූර්යෝදයත්, ඍතු විපර්යාසයත්, වියෝගයත්, සම්ප්‍රයෝගයත්, බලාපොරොත්තුවත්, ආශාවත්, ආදරයත්, දුකත්, සැපත්, කනගාටුවත් යන සෑම දෙයෙහි ම නියම තත්ත්වය සෙසු සියලු දෙනාට ම ප්‍රථම ද, පහසුවෙන් ද අවබෝධ කර-ගෙන තිබෙනුයේ ජන කවියා බව පෙනේ. කවියා ගේ පරමාර්ථය ඒ හැඟීම් සෙසු අයට ද පහසුවෙන් අවබෝධ කර-වීමට නම් කවියා ගේ භාෂාවෙහිත්, සාමාන්‍ය මිනිසා ගේ භාෂාවෙහිත් වෙනසක් නො තිබිය යුතු ය. කවියා තමා වැනි කවීන්ට ම කවි

නිර්මාණ කරන්නෙක් නො වේ. ඔහු කවි ඉදිරිපත් කරන්නේ සමාජයට ය (මීමන, 1963, පි.43).

විදග්ධ සාහිත්‍යයට බලපෑම් ඇති කළ පොදු ජන සාහිත්‍යයේ ප්‍රභේද කිහිපයක් පවතී. එනම් ජනකතා, ජනප්‍රවාද, ප්‍රස්තාව පිරුළු ජන කවි ආදිය යි. මෙයින් ජනකවිය තරම් පොදු ජනයා ගේ හද වැළඳගත් වෙනත් ආකෘතියක් නැති තරම් ය. සෑම තරාතිරමක ම සමාජ ස්ථරයන් තුළ ජනකවියෙන් ලත් ආස්වාදනීය සුබය රැඳී ඇත. මේ අනුව ගැමි සමාජයේ ජන රිද්මය තීව්‍ර අන්දමින් පිළිබිඹු කිරීමේ ලා ජනකවිය සතු ශක්‍යතාව ඉතා ඉහළ ය. ජනතාව අතරින් පෝෂණය වී ඔවුන් ගේ ජීවන රටාවත්, සංවේදීතාවත් සරල ආකෘතියකින් නැවත ඔවුන්ට හිමි කර-දෙන ජනකවියට ඇතැම් ප්‍රබුද්ධ කවියේ පවා නොමැති රස ජනනය කිරීමේ ශක්‍යතාවක් හිමි ය. එසේ වන්නේ පුද්ගල මනස තුළ ම නිරායාසයෙන් ගලා-එන හැඟීම් රසවත් ව ඉදිරිපත් කිරීමත්, එය ඒ අයුරින් ම ස්මරණය කිරීමට හැකි වීමත්, කාව්‍යය ප්‍රකාශනයේ දී ජනිත වන ධ්වනිය හා වාච්‍යාර්ථ අබිබවා ඉස්මතුවන අර්ථ උද්දීපනය හේතුවෙන් රසාස්වාදනය ඉපදවීමත් නිසා ය.

කවි උස් හඬින් ගායනා කළ හැකි ය. බිය, හුදෙකලා බව හා සාංකාව දුරු කර-ගැනීමේ ශක්තියක් එහි ඇති බැවින් ජන කවිය තීව්‍ර ය. සෑම ජනකවියකට ම ආරක්ෂකයා වූයේ ගැමි සමාජය යි. මෙසේ පැවත ආ පොදු ජන සාහිත්‍ය ප්‍රධාන කොටස් දෙකකට බෙදා දැක්විය හැකි ය. එනම්, ජනකවි හා ජනකතා වශයෙනි. මේ අනුව බලන කල ජනකවි, පද්‍ය මුහුණුවරකින් ද, ජනකතා ගද්‍ය මුහුණුවරකින් ද යන දෙයාකාරයෙන් උපත ලබා ඇති බව පෙනී යයි. මෙයින් ජනකවිය ජනකතාවට වඩා පාඨකයා ගේ සිත් සතන් පුබුදු කරවනසුලු ය. පුද්ගල මනස තුළට අනුත්සාහක ව ගලා-එන හැඟීම් සමුදාය රසවත් ව ඉදිරිපත් කිරීම, එය ඒ අයුරින් ස්මරණය කිරීමට හැකි වීම, කවිය ප්‍රකාශ කිරීමේ දී ජනිත වන ධ්වනිය හා වාච්‍යාර්ථය ඉක්මවා පිළිබිඹුවන අර්ථ උද්දීපනය වීම නිසා රසයක් උපදී (ඔරුමාන්කුලම, 1990, පි.10).

ග්‍රාමීය සංගීතය සෑම රටක ම පොදු ජනතාව ගේ සහජ උරුමයකි. ගැමි ගී ගැයීමෙහි හා ඇසීමෙහි ආශාව ඔවුන් තුළ නිසගයෙන් හා සතතින් ම වේ. ඔහු ජීවත්වන සමාජයේ ඕනෑ එපාකම් උඩ ගොඩනැගුණු කලාවක් හෙයින් ලොව ඇති සෑම සංගීතයකට ම වඩා ඔහුට ඔහු ගේ පාරම්පරික ගීය අගනේ ය. ග්‍රාමීය සංගීතය ගැමියා සේ අව්‍යාජ ය; මිශ්‍රිත ආටෝපයන්ගෙන් තොර ය. එසේ ම එය ගැමි සමාජයට ම පොදු ය (මකුලොලුව, 2000, පි. 114). ගැමි ගීයක හෝ ගැමි සංගීතයක දැකිය හැකි ලක්ෂණ කිහිපයකි.

- මුඛ පරම්පරාගත ව පැවතීම
- නිර්මාපකයා හෝ රචකයා නිර්නාමික වීම
- එදිනෙදා ජීවිතයේ කිසියම් කරුණක් වස්තු විෂය කර-ගැනීම
- නිර්මාණය කළ කවි නො ව, නිර්මාණය වූ කවි වීම
- නිර්ව්‍යාජ බව
- සංයමයකින් යුතු වීම
- සංක්ෂිප්ත බව
- කිසියම් කාර්යයකට අදාළ වීම
- පොදු ජනයා විසින් සාමුහික ව පිළි ගැනීම
- පොදු ජනයා ගේ සිතුම් පැතුම්, ඇදහිලි, ජනකතා, ඓතිහාසික සිදුවීම්, ජීවන වෘත්තීන් ජීවිතය පිළිබඳ අත්දැකීම් විශ්වාස ආදි කරුණු ගැමි ගීවලට ප්‍රස්තුත වීම.
- සෞන්දර්යය උද්දීපනය කරවීම
- හිතකර තම වටපිටාවෙන් ගත් උපමා යෙදීම
- අවස්ථා නිරූපණයේ බුහුටි බව

ඉතිහාසයේ ආරම්භ යුගයේ සිට හුවමාරු සංස්කෘතියකට අනුගත වූ මානවයා විවිධ සංක්‍රමණවල දී භාණ්ඩ හුවමාරු කර-ගත්තේ ය. යුදායුධ, වස්ත්‍රාභරණ පමණක් නො ව භාර්යාවන් ද හුවමාරු කර-ගැනීමට පෙලඹිණි. ජන ජීවිතයේ තොරතුරු නිර්ව්‍යාජයෙන්, සංයමයකින් යුතු ව, අවස්ථා නිරූපණය බුහුටි බව හෙළි කරන සාහිත්‍යාංගයක් ලෙස රාගික හා ව්‍යාභිචාරික තේමා කවි සුවිශේෂී ය. සිංහල ගායන ක්ෂේත්‍රය පෝෂණය ඇත්තේ සිංහල ගැමි ජනයා ගේ උපතේ සිට මරණය දක්වා විසිර පවතින ජීවන ක්‍රියාවලිය ඇසුරු කරමිනි. ශ්‍රී ලාංකේය ජන සමාජයෙන් බිහි වූ නිර්නාමික කලා නිර්මාණ විශේෂයක් ලෙස ඒවා සුවිශේෂ ය. විවිධ ක්ෂේත්‍ර පුරා පැතිර පවතින ප්‍රේමය, රාගය හා ව්‍යභිචාර ජන ගීත ශ්‍රී ලාංකික අනන්‍යතාව හෙළිකරන කැටපතක් ලෙස අගය කළ යුතු ය. ගැමියා ජීවත් වන සමාජයේ ඕනෑ එපාකම් මත ගොඩනැගී ඇති කලාවක් වන හෙයින් එය සෑම සමාජයකට ම පොදු ය;. එමෙන් ම අව්‍යාජ ය. එහෙයින් පාරම්පරික දායාදයක් ලෙස උරුම වූ එකී ජන ගීත මුඛ පරම්පරාගත ව යළි උරුම කර-වීම පොදු අවශ්‍යතාවකි.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අමරසේකර, දයා. (1996). *ජන කවිය සහ ගැමි සමාජය.* ආර්ය ප්‍රකාශකයෝ.

ඔරුමාන්කුලමේ, සී. (1996). *නුවරකලාවියේ ජන කවි විමර්ශන හා ස්ථාවරය.* ප්‍රතිකඩ ප්‍රකාශකයෝ

ගුණසේකර, බන්දුසේන. (2007). *ජනකවි සාහිත්‍ය විචාර ලිපි සරණිය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගුණසෝම, ගුණසේකර. (1999). *පානම් පත්තුවේ ජනකවි.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

චන්දන, බී.(සංස්.) (1995). *පන්සිය පනස් ජාතක පොත් වහන්සේ,* කොළඹ: බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය

ඩයස්, හර්සන්. (2003). *ජන සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදාය.* වැල්ලම්පිටිය: චතුර මුද්‍රණාලය,

ඩයස්, හර්සන්. (2004). *මහනුවර මාතර ජනකවි සාහිත්‍යය.* කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ඩයස්, හර්සන් (සංස්.). (2009), *සංස්තුති.* කොළඹ: ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

තිලකරත්න, මිණිවන් පී. (1971). *ජන කවිය හා සිංහල සංස්කෘතික ලක්ෂණ.* ළපානී මුද්‍රණ ශිල්පී ප්‍රකාශකයෝ

ද සිල්වා, ඩබ්ලිව්. ආතර්. හා මලලසේකර, ගුණපාල. (2009). *සිංහල ජනසම්මත කාව්‍ය.* කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

දේවමුල්ල, උපාලි. (2002). *සිංහල ජන කවි ,ජනක්‍රී හා වන්නම්.* නුගේගොඩ: සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ

පරණවිතාන, රෝහිණී. (1990). හියූ නෙවිල් රැස් කළ ජන ගී පිළිබඳ අධ්‍යනයක්. *ජන ගී මිහිර.* කොළඹ: සංස්කෘතික අමාත්‍යාංශය

ප්‍රේමතිලක, මීමන. (1963). *නවීන පද්‍ය රචනා -02.* කොළඹ: ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම

ලොකුහේවා, සඳරුවන්. (1996). *බින්තැන්නේ ඇත්තෝ.* වැල්ලම්පිටිය: චතුර මුද්‍රණාලය.

ලොකුහේවා, සඳරුවන්. (1999). *බැද්දේ ජනකවි,* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

වීරක්කොඩි, ඉරංගා සමින්දනී. (2013). *නැළවිලි ගීයෙන් නිරූපිත සිංහල ජනශ්‍රැතිය,* ජයම්හිර නිර්මාණ.

වීරක්කොඩි, ඉරංගා සමින්දනී. (2017). *ජන සංගීත විමර්ශන.* ජනම්හිර නිර්මාණ.

සිරිපාල, නෝමන්. (2002). *ගොවිගෙදර ජන කවි.* කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ,

සිරිසේන, කොත්මලේ. (2011). *සිංහල ජන කවි.* නුගේගොඩ: සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ

සුනිල්, එල්. බණ්ඩාර. (2012). *ජන කවිය හා සමාජ තොරතුරු,* නැණිල පබ්ලිකේෂන්

සේනාරත්න, පී.ඇම්. (2010). *ශ්‍රී ලංකාවේ ජනකවි.* නුගේගොඩ: සී/ස සරසවි ප්‍රකාශකයෝ

හෙට්ටිගේ, එන්. අමරසිරි. (1995). *ජන කවියේ ධීවර ලකුණ,* කර්තෘ ප්‍රකාශන

විජේතුංග, එච්. (සංස්.). (1996), *නීති නිගන්ඩුව*