Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

Vol.1 No.1, (2020 January)

Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

Vol.1 No.1, (2020 January)

2020

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

2020 January
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.

© 2020 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

Daya Edirisinghe, BAHons, MA, PhD, DLit, Emeritus Professor

Raj Somadeva, BAHons, MPhil, PhD, Senior Professor in Archaeology- Postgraduate Institute of Archaeology, University of Kelaniya.

Kolitha Bhanu Dissanayake, Visharada of Music, BFA, MMus, Professor in Music- University of the Visual & Performing Arts.

Chiltas Dayawansa, BFA, PGDip, MMus, Senior Lecturer- University of the Visual & Performing Arts, Dean-Faculty of Music, University of the Visual & Performing Arts.

Editor-in-Chief - Ranjith Fernando BFA, PGDip, MA, Associate Professor in Music-University of the Visual & Performing Arts

Coordinating Editor- D. Chanaka Peiris, Vadya Visharada, BMusHons, MPhil, Senior Lecturer- University of the Visual & Performing Arts, Head-C. de S. Kulathilake Archival & Research Unit, University of the Visual & Performing Arts

Editorial Board

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

Iranga Samindani Weerakkodi, Visharada of Music, BFA, PGDip, MA, PhD, Senior Lecturer-University of the Visual & Performing Arts.

Niluka D. Thilakarathne, BAHons, MA, MSc, Scientific Assistant-University of the Visual & Performing Arts

English Copy Editor - Kamani Samarasinghe, BSc, PGDIT, MSc, MPhil, Senior Lecturer-University of the Visual & Performing Arts.

Page Layout - D. Chanaka Peiris

Cover Design - Thamaj Studios

Print - Millenium Graphics

Table of Content

The Concept of *Laya* in North Indian Music 1-11
D. Chanaka Peiris

Semiological Approach in Ritual Communication on *Sanni* Masks 12-26
Niluka D. Thilakarathne

"World Music" as Popular Culture 27- 38
Gisa Jähnichen

Study of Sri Lankan Music and Indian Connection During the Kōṭṭē Period (1412-1597) 39-55
Nishshanka Aberathne

A Comparative Study of the Alphabet of Sri Lankan Sign Language and Abhinayadarpana 56-68
Palika Samanthi Garusinghe

Music in Ediriweera Sarachchandr's *Siṅhabāhu* 69-82
Sanjaya Kumara Jayalath

The Historical Background of Manipūri Dance 83-95
Dhanushka Washeera Salgamuwa

The Difference Between the Ordinary and Extra Ordinary Performance in Classical Music 96-112
E. M. I. Edirisooriya

Art of *At Raban* in Harispattuwa 113-122
Mahendra Hemantha kumara Fernando

Through the Barriers of a Musical Journey to Wisdom 123-133
Thushara Rathnayake

Contributers

D.Chanaka Peiris

Vadya Visharad, BMusHons, MPhil, Senior Lecturer(Gr.1)-Department of North Indian Music, University of the Visual and Performing Arts.

Niluka D. Thilakarathne

BAHons, MA, MSc, Scientific Assistant- University of the Visual and Performing Arts.

Gisa Jähnichen

Dr. Professor of Musicology, Shanghai Conservatory of Music

Nissanka Abearathne

BPAHons, MAHons, Phd, Demonstrator -Department of South Indian Music, University of the Visual and Performing Arts.

Palika Samanthi Garusinghe

Visharadh in Kathak, BFA, MA, MPhil, Phd Senior Lecturer (Gr.I)- Department of Indian And Asian Dance, University of the Visual and Performing Arts.

Sanjaya Kumara Jayalath

Vadya Visharad, BA, PGDip, Visiting Instructor - Department of Drama, Oriental Ballet & Contemporary Dance, University of the Visual and Performiong Arts, Visiting Lecturer- Department of Language & Cultural, University of Sri Jayawardhanapura.

Dhanushka Washeera Salgamuwa

BPA, MA, Senior Lecturer (Gr. II)-Department of Sabaragamuwa Dance, University of the Visual and Performing Arts

E. M. I. Edirisooriya

BFA, PGDip, MMus, Senior Lecturer (Gr.1)- Department of North Indian Music, University of the Visual and Performing Arts.

Mahendra Hemantha Kumara Fernando

BPA, MMus, Lecturer-Department of North Indian Music, University of the Visual & Performiong Arts.

Thushara Rathnayake

Vadya Visharad, BMus, MMus, DMus, Senior Lecturer(Gr.1)-Department of North Indian Music, University of the Visual & Performing Arts.

The Concept of *Laya* in North Indian Music

D. Chanaka Peiris

Abstract

The rest (*virāma*) followed by kriyā is *laya*. The three steps of *laya* used in ancient times have been changed to three ranges of *laya*. Due to the current use of comparing the *laya* concept to the speed, setting aside the explanation of *laya* in ancient times, it is difficult to understand not only the *laya* but also the real nature of the *mātrā*. The aims of this research comprise a comparative study between the *laya* concept connected with *mātrā* presented by ancient Indian scholars with the aid of *kriyā and kalā* and the *laya* connecting with the speed in modern times and also highlighting the difference between *laya* used in Indian Music and Tempo used in Western Music. The qualitative study methodology was followed in this research. By reference to the original Sanskrit texts as the primary source, and by observing musical concerts based on Indian and Western traditions, data were collected. The results of the research were presented by the comparative analysis of data. *Kalā* is used to denote the average duration of *kriyā* based on the unit called *mātrā*. The *laya* may vary when it is connected with mārga theory only. Instead of the *laya* concept connected with *mātrā* or a time duration used in one syllable which was presented by the ancient Indian authorities, the use of the present-day *laya* in a manner consistent with the Tempo used in Western music has served to change the *laya* concept used in ancient times.

Keywords: kalā, kriyā, laya, mārga, mātrā.

Introduction

The concept of *laya* is one of the dominant concepts in Indian music. The *Saṅgītaratnākara* says (Śārṅgadēva, 13 c. CE/1947) that *'śrutirmātā layah pitā'* means the mother and the father of music are *śruti* and *laya*.

The word *laya* is regularly associated with the word *tāl* in Indian

Submitted on 5 May 2019
Revised on 25 July 2019
Accepted on 28 July 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 1-11pp
dchanakapeiris@gmail.com

tradition and therefore sometimes difficult to understand one concept without the help of the other. In the early stage of the evolution of music in India, the concept of *tāl* was defined differently than it is today. Although in the present-day, the *laya* is considered as the spirit of Indian music, in the early stage, there seems to have been no use of *laya* in Indian music. The *laya* is a very important aspect in the formation of the present-day *tāl*. But there was no use of *laya* in the ancient *tāl* which was quite different from the modern *tāl* concept.

In modern Indian music, although such varieties of *laya i.e., vilamba, madhya, druta* as well as *ativilamba and atidruta* are in use, there is no placement of them in the permanent planes as described by early Indian authorities. Therefore, the three steps of the *laya* i.e., *vilamba, madhya, druta* described by ancient authorities are converted into three ranges of the *laya* in the present-day Indian music.

At present, it is difficult to understand not only the *laya* but also the real nature of the *mātrā,* due to the current use of comparing the *laya* concept and the speed of setting aside the explanation of *laya* which has been so clearly explained by the ancient authorities in India.

The aims of this research comprise a comparative study between *laya* concept connected with *mātrā* or the time duration covered in uttering one syllable as explained by the ancient Indian authorities with the aid of *kriyā* & *kalā* and the *laya* concept used in modern Indian music based on the speed and also highlighting the difference between ***laya*** in Indian Music and **tempo** in Western music, which are nowadays treated as equal.

In this research, the qualitative study methodology was followed. By studying the original Sanskrit texts like *Nāṭyaśāstra, Saṅgītaratnākara* as the primary sources, and books containing the results of important research documented by the Indian and Sri Lankan experts as secondary sources and also by listening to musical concerts based on Indian and Western traditions data were collected, and the results of the research are presented by the comparative analysis of the data.

Tāl

In the field of Indian and Sri Lankan music *tāl* has a special place. Although the word ***tāla*** linked with the Indian music tradition, the concept of *tāl* itself has descended from ancient times, which has been called by many different names the world over. In whatever way the concept of *tāl* is described by ancient authorities, the main point that can be raised is that *tāl* is another aspect of the representation of time. There is a mutual relationship between the *tāl* and the time. *Tāl* is always associated with time. *Tāl* no longer exists when the time is removed from it.

Converting the linear time for a psychological cycle causes the formation of *tāl*. That is, repeating the same phenomenon over and over again causes the birth of the *tāl.* Simply put, the *tāl* is the time. But there is a difference between these two. That is, the time is not split, but the *tāl* is split. Basically, *tāl* is a time marked by division by *kriyā*. Time and *kriyā* are two fundamental factors which are responsible for the formation of *tāl.* Without time or *kriyā, tāl* does not exist. By combining time and *kriyā,* the third factor that affects the generation of the *tāl,* measurement, is formed. Because of this, *Śārṅgadēva(*13 c. CE/1947) says that, when measuring time by *kriyā*, then *tāl* is generated. Combination of ***kāla*** (time), ***kriyā*** (action) and ***māna*** (measurement) cause to generate *tāl.* Without any of these three factors, there can be no *tāl.* The practical use of *tāl* is to repeat the time, which is fragmented by *kriyā.*

The word ***tāl*** comes from the root ***√tala*** which means the bottom, plane. *Gīta* (singing), *vādya* (drumming) and *nṛtta* (dancing) are based on one phenomenon and this phenomenon is called *tāl* (Śārṅgadēva, 13 c. CE/1947). Abhinavagupta says that the word ***tāl*** comes from the root ***√tala*** which means the palm (Abhinavabhāratī, Nāṭyaśāstra Vol-iv.167,1.15). It seems that Abhinavagupta has come to this opinion since the palm is the key to generating *tāl.*

Kriyā

Kriyā can be conceived as the hand movements which divide time into smaller duration to illustrate a *tāl.* According to this deep

explanation, Śārṅgadēva (13 c. CE/1947) speaks of *kriyā* as being of the measure of *laghu* etc. According to *Bharatamuni* (2 c. CE/1956), the average duration of *kriyā* is represented by *kalā. Kalā* is described by three-time limits, called ***laghu, guru, pluta***. These three-time limits are based on a unit called *mātrā*(Śārṅgadēva, 13 c. CE/1947). Thus, it is clear that the time duration of *kriyā* based on *mātrā.*

Kalā, in general, means a part of a whole. *Kalā* can be conceived as the time, which is divided by *kriyā. Kalā* is used to denote the average duration of *kriyā*. The duration of *kriyā* varies in those cases. It is based on a time limit triplet called *laghu, guru* and *pluta*. Basically, *laghu* is one *mātrā, guru* is two *mātrās* and *pluta* is three *mātrās. laghu* of one *mātrā* is one *kalā; guru* of two *mātrās* is one *kalā* and *pluta* of three *mātrās* is also one *kalā*. Thus, *mātrā* can be considered as a unit of measurement and *kalā* can be considered as a standard time interval.

Mārga

The important concept, *mārga,* related to the duration of *kriyā* is mentioned in the primary sources like the *Nāṭyaśāstra* and the *Saṅgītaratnākara*. *Mārga* is an aspect of *tāla daśa prāna* (ten attributes of *tāl)* which is rather complex and difficult to understand. Although time durations of *laghu*(short), *guru*(long)and *pluta*(prolonged) are considered as one *mātrā,* two *mātrās* and three *mātrās* respectively, they vary according to the *mārga* they associate.

Mārga literally means a way or path. It may be understood as the entire period of a *tāl*. The duration of each *kriyā* depends on the total duration or *mārga.* Śārṅgadēva *(*13 c. CE/1947) speaks of four *mārgas, dhruva, citra, vartika* and *dakṣiṇa*. *Dhruva mārga* is the shortest *mārga. Citra mārga* is double the duration of *dhruva mārga, vārtika mārga* is double the duration of *citra mārga* and *dakṣiṇa mārga* is double the duration of *vārtika mārga*. The actual duration of *kriyā* may vary per the *laghu, guru* and *pluta*. *Kalā* denotes the average duration of *kriyā.* The actual duration of the *kriyā* equal to the average duration only in the *dhruva mārga* where all *kriyā* have the uniform duration of one *mātrā.*

Although Śārṅgadēva mentions four *mārga,* Bharatamuni (2 c. CE/1956) mentions only three *mārga,* i.e., *citra, vṛtti* and *dakṣiṇa*. He does not count *dhruva* among the *mārga.* It may be due to the reason that the form of *dhruva mārga* has a peculiar structure and an uncertain place. But *Śārṅgadēva* considers *dhruva* as the first *mārga* and Dattila too says that the *dhruva mārga* is the basic *mārga*.

According to the *mārga* theory, how the *kalā* changes are shown as follows,

citra mārga	*laghu 01 mātrā* *guru 02 mātrās* *pluta 03 mātrās*
vṛtti(vārtika) mārga	*laghu 02 mātrās* *guru 04 mātrās* *pluta 06 matras*
dakṣiṇa mārga	*laghu 04 mātrās* *guru 08 mātrās* *pluta 12 mātrās*

In *citra mārga, laghu* is the value of one *mātrā, guru* the value of two *mātrās* and *pluta* the value of three *mātrās.* In the *vārtika* and *dakṣiṇa mārga, laghu* is the value of two and four *mātrās, guru* the value of four and eight *mātrās* and *pluta* the value of six and twelve *mātrās* respectively.

Though in *dhruva mārga, kriyā* is of the measure of *laghu, guru* and *pluta,* they all are equal in value and are called *ēkarasaguruprastāra'.* In *dhruva mārga, kalā* is the value of five *laghu akṣara* or one *mātrā.*

Laya **as used in Indian Music**

Śārṅgadēva*(*13 c. CE/1947) says that the rest *(virāma)* followed by *kriyā* or the duration in between two *kriyā* is *laya*. In Indian music, the common factor of *tāla* and *kāla* (time) is used as *laya.* The concept of *laya* is in *tāla* as well as *kāla.* When removing the *laya* from *tāla* or *kāla* there is no longer *tāla* or *kāla.* Indeed the *laya* which is used in music is part of nature.

The word ***laya*** comes from the root ***√lin*** to cling, adhere. That means in every time, the rest follows or clings to each *kriyā.* The *kriyā* is the cause of rest, when the rest is zero there is no *kriyā.* There can be no *kriyā* without rest.

It was shown previously that dividing the time by *kriyā* cause the generation of *tāl.* Out of the three factors, *kāla* (time), *kriyā*(action) and *māna*(measurement), when there is no *kriyā* there is no *māna* and then there is no *tāl.* According to this, it is clear that when the rest is followed by *kriyā* is zero, it is impossible to generate the *tāl.* Thus, it can be said that the *laya* is necessary to generate *tāl.*

Bharatamuni (2c. CE/1956) says that laya is derived from *kalā.* We have pointed out earlier that *kalā* is an interval which is divided by *kriyā.* Thus, it is clear that both mean the same thing, though Bharatamuni and Śārṅgadēva described laya in two different ways.

Wherever there is *kriyā,* there is *laya* in it. We have pointed out earlier that *kalā* can be considered as the duration of *kriyā.* When considering the time duration of *kriyā* as *kalā* and the rest of *kriyā* as *laya, kriyā* and *laya* seem to be two words used for the same thing. But an in-depth study of this will make it evident that *kalā* and *laya* are not words with the same meaning. *Kalā* is used to measure the size of the *kriyā* and *laya* reflects its flowing nature. Thus, *kalā* indicates the standard duration of *kriyā* and *laya* indicates its flowing nature. Abhinavagupta (vol iv, 153,1.9) says that *kalā* does not get its real form without *laya.*

According to the definition of *laya,* the basic argument that can be built is that the *laya* can be changed by changing the time duration followed by *kriyā,* or the time duration in between two *kriyā.* Bharatamuni (2c. CE/1956) says that according to the duration of *kalā,* the *laya* is of three types, i.e., *vilamba, madhya* and *druta* and Śārṅgadēva *(*13c CE /1947) says that according to the time duration of *kriyā,* the three *laya,* that is, *vilamba, madhya* and *druta* are formed. The *vilamba laya* depicts the slow mode, the *madhya laya* the medium mode and the *druta laya* the fast mode of the *laya.*

The average duration of *kriyā,* i.e. *kalā,* is installed on a unit called *mātrā.* According to Bharatamuni (2 c CE /1956), the duration of a *mātrā* consists of five *nimēṣa* and according to Śāṛṅgadēva,(13 c CE /1947) it is the time taken to pronounce five syllables. The changing of the duration cannot be judged in terms of *mātrā.* Bharatamuni says that, according to the three *mārga, kalā* is three types. *Kalā* is of two *mātrā* in *citra mārga,* four *mātrā* in *vrtti mārga* and eight *mātrā* in *dakṣina mārga* (Baratamuni, 2 c. CE/1956, xxxi.3,4). When deciding the duration of *kriyā* the concept of *mārga* is important.

The *mārga* plays a leading role in the creation of the three *laya,* i.e. *vilamba, madhya* and *druta. vilamba laya* is derived from *dakṣiṇa mārga, madhya* from *vrtti* and *druta* from *citra.* The system of changing the duration of *kalā,* according to the *mārga* theory, has been explained early. In *citra mārga, laghu* is the value of one *mātrā, guru* the value of two *mātrās* and *pluta* the value of three *mātrās.* In *vārtika* and *dakṣiṇa mārga, laghu* is the value of two *mātrās* and four *mātrās, guru* the value of four *mātrās* and eight *mātrās, pluta* the value of six *mātrās* and twelve *mātrās* respectively. Since the duration of *kriya* increases from one *mārga* to another, the *laya* will also increase accordingly.

In his definition of *laya,* Śāṛṅgadēva (13 c. CE/1947, V.45-46) says that there may be other possible varieties of *laya* in addition to the three *laya.* Specially besides the change of *mārga,* the feeling of slowness, medium and quickness of pace rise to many modes of *laya.* This sets aside the *laya* establishment system in proportion to the duration of the *kalā.* Although in the 2nd century CE when defining the *laya,* Bharatamuni described only three *laya* based on *mārga* theory, it has changed by the time of Śārṅgadēva (i.e. the 13th century CE).

Although the three main varieties of *laya*, i.e., *vilamba, madhya* and *druta*, and other varieties beyond that such as *ativilamba* and *atidruta* are used in modern Indian music in practice, they were not permanently positioned as in ancient times. Especially, instead of the three *laya* based on *mārga*, the slowness, medium and quickness which are characteristics of *laya* as described by Śārṅgadēva, are seen in use in modern times. Instead of changing the time interval between *kriyā* on the *mātrā* based

basis, in modern music, there is a method of producing a variety of *laya* by changing it subtly. At present, this seems to be due to the non-adherence to the standard of pronunciation of the five *laghu akṣara* (lower case syllables) or five *nimēṣa*(Time of the blink of an eye) for one *mātrā.* Because of this, the three steps of the *laya*, in ancient times, have been changed into three ranges such as *vilamba, madya* and *druta.*

According to the ancient *mārga* theory, the *madhya-laya* is generated by *vārtika mārga.* In *vārtika mārga, kalā* is duration of four *mātrās* according to which *madya-laya* has the duration taken for the pronunciation of twenty *laghu akṣara.* But at present, the nature of the *madya-laya* is not as slow as this. It is, according to the modern usage, of one *mātrā,* i.e. duration of pronouncing the time of five *laghu akṣara*. At present, the three types of *laya* that are *vilamba, madhya* and *druta,* have been displaced forward along the timeline.

Table 1

Six types of mārga

mārga	*mātrās*
dakṣiṇa	8
vārtika	4
citra	2
citratara	1
citratama	½
aticitratam	¼

Herein, ***citratara mārga*** is considered as the ***madhya laya***. The *mārga* above that generates the varieties of *vilamba laya* that is *vilamba, ativilamba* and *atiativilamba-laya* and *mārga* below that generates the varieties of *druta-laya* that is *atidruta-laya* and *atiatidruta-laya.*

In accordance with the above six types of *mārga,* different varieties of *laya* can be generated as follows. One *akṣara* is represented by the symbol '**0**'.

Table 2
Different varieties of laya according to the six types of mārga

mātra / *mārga*	1	2	3	4	5	6	7	8	*Laya*
dakṣiṇa mārga	0	-	-	-	-	-	-	-	*Atiativilamba-laya*
Vārtika mārga	0	-	-	-	0	-	-	-	*Ativilamba-laya*
Citra marga	0	-	0	-	0	-	0	-	*Vilamba-laya*
Citratara mārga	0	0	0	0	0	0	0	0	*Madhya-laya*
Citratama mārga	00	00	00	00	00	00	00	00	*Drut-laya*
Aticitratam mārga	0000	0000	0000	0000	0000	0000	0000	0000	*Atidrut-laya*

The following three points can be considered as factors that have caused the transformation of the ancient *laya* concept.

1 Invasion of *Mōgals*

2. The inspiration of western music

3. Likening *laya* to speed

In western music, the time that is taken to play a music piece is depicted by **tempo**. The amount of tempo is determined by the number of beats per minute (bpm). By increasing or decreasing beats per minute, the tempo also increases or decreases correspondingly. Because of the ability to change the number of beats generated per minute, the tempo can also be changed subtly. But in Indian music, the size of *kalā* can be changed only by changing the number of *mātrā* applied in *kalā* and the time limit of *mātrā* cannot be changed. According to Bharatamuni (2 c. CE/1956), *mātrā* is duration of five *nimēṣa* and according to Śārṅgadēva (13 c. CE /1947), it is duration of the pronunciation of five *laghu akṣara.* lthough this duration varies little from person to person, it is generally a permanent one. According to the Indian explanation of *laya*, it is clear that it is impossible to change the *laya* in a way that can change the **tempo** in Western music.

In the analysis of *laya,* at present, it is often used to describe as '*laya is* the speed in *tāla'* and '*laya* is the speed in music.' Here, we must examine the suitability of connecting the *laya* with speed.

The scientific interpretation of speed is that it is the distance travelled within a unit of time. When explaining speed, there should be time, and also a travelled distance. For more explanation, where there is speed, there is also a movement of something. When the travelled distance is zero, speed is also zero. But in the *laya* concept, though there is time, there is no travelled distance. Neither the **time** nor the ***tāla,*** nor the **music**, anything like this cannot travel. Therefore, it is clear that when explaining *laya* in terms of speed, it does not provide real meaning.

Laya connects with time. So we can make an argument that

there can be no changeability in the *laya,* which connects with time. But, although there is no decreasing or increasing in the time, there is decreasing or increasing in the *laya,* when it is connected with *mārga* theory. When *laya* does not connect with the *mārga,* there can be no increasing or decreasing.

References

පීරිස්, ඩී. ආර්. (2013). *සම්භාවය තාල දීපනී* (3 වන මුද්‍රණය). කොළඹ: සූර්ය ප්‍රකාශන.

Bharatamuni. (1956). *The Nāṭyaśāstra* (Vol. II). (M. Ghōse, Trans.). Calcutta: (Original work published ca. 200 CE).

Damōdara, C. (1952). *Saṅgita Darpana of Catura Damōdara.* (K. V. Śāstrī, Ed.). S.Gopalan. (Original work published 16th c. CE).

Marāte, M.B. (1991). *Tāla Vādyaśāstra.* Gwaliyar: Śarmā pustak Sadan.

Śārṅgadēva.(1943). *The Saṅgītaratnākara of Śārṅgadēva* (Vol. III). (S. S. Śāstrī, Ed.). Adyar Library Press. (Original work published 13th c. CE).

Śrīvāstav, G. C. (2010) *Tāl Paricaya* (Part 3). Ilahabad: Ruby Prakaśan.

Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

Semiological Approach in Ritual Communication on *Sanni Masks*

Niluka D. Thilakarathne

Abstract

Semiotics, semiotic studies, or semiology is the study of sign processes, or signification and communication. It includes the study of how meaning is constructed and understood through symbols. Most of the folk ritual performances in Sri Lanka utilize diverse of signs through the contents of the actors including costumes, ornaments and masks. How the meaning constructed in masks used in those ritual in *daha aṭa sanniya* is the problem of this study. The objective is to identify the Semiology in ritual communication on masks used and are being using in rituals in Sri Lanka.The sample of the analysis was the low country dance ritual masks of the ritual performance called *daha aṭa sanniya* . 30 educators of traditional dance and audiences of *daha aṭa sanniya* were interviewed. Visual excitement by signs embodied in the masks convey messages of cultural values and concepts in the society. The size of a mask has been decided based on the character's personality. The manner in which facial expressions are displayed is influenced by number of factors including social , emotionals, expression of personality and physiological and such are focused to make relief on, pain, tiredness, physical variables and facial reflexes such as sneezing, nasal membrane irritation, pupillary dilation to pain, joy closure to tap, yawning and laughter

Keywords: colors in mask, cultural values and concepts, ritual communication, semiology,

Introduction

Semiotics accounts for everything that can be seen or be interpreted as a sign. Our surrounding in the society is full of signs which convey meanings of different magnitudes (Eco 1979; Leeds-Hurwitz 1993; Panuti & Zoest 1996; Chandler, 2002). The idea of

Submitted on 12 Juny 2019
Revised on 2 November 2019
Accepted on 4 November 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 12-26 pp
niluka.t@vpa.ac.lk

semiotics was initially discussed by Charles Peirce (1839-1914) and Ferdinand de Saussure (1857-1913). Currently it has been widely referenced in number of other disciplines, for example, philosophy and linguistic, arts & literature, music, theatre, movies and text analysis, advertising, anthropology, psychology, archeology, architecture, and communication.

Sri Lanka has a long-standing inheritance of adopting semiotics in ritual performances among the rural communities. It seems that such a social act meant for sharing common beliefs as mode of communication (Carey, 1992). The major tool utilized by the traditional performers to broadcast their intended message to convey is the use of masks in diverse range of meanings which are embedded in the system of folk beliefs. Most of such are associated with fertility rites, curing sickness. *Kōlam* and *tovil* (Devil Dance) tradition still exist in the country which full of actors, exorcists, masks, music and dance could be cited for a bold example. *Daha aṭa sanniya*, one of the major rituals perform in the low country, which is the main focus of this paper could be considered as the climax of the semiotic use in Sri Lankan folk dance. *Daha aṭa sanni* performers have made a wide spectrum of masks in order to inter-mingle powers of harmful spirits with the common social experiences (Wingert, 2019). In the Sri Lankan context, the belief on magical powers related to various deities and demons goes back to the pre-Buddhist era (Samarasekara, 1995). However no evidence exists to show the continuum of the existence of folk rituals that are comparable with the present day exorcist rituals since that period.

Literature

In ritual view, communication is linked to terms such as sharing, participation, association, fellowship, and the possession of a common faith**.** And this view of communication is directed not toward the extension of messages in space but toward the maintenance of society in time; not the act of imparting information but the representation of shared beliefs (Carey, 2009).

The rituals in related to the dancing can be found under three traditions (*uḍaraṭa, pahataraṭa, sabaragamu*) in Sri Lanka. Most of them are considered as social gatherings with the possession of a common faith. ***Daha aṭa sanniya*** also one of them that wear elaborate masks. Researchers like Raymond Firth (1967), Clifford Geertz (1957, 1973), Max Gluckman (1954) mentioned that ritual communication focus on symbolic meaning and the relation of beliefs, cosmologies, and ritual practice in the classic works.

According to the literature semiotic is considered as a study of sign process. The usages of signs have been a vital role in the phenomenon of ritual communication. The theory of semiotic or semiology introduced by Roland Barthe (1964), the theory assists to understand cultural and social conventions by the meaning constructed and understanding the signs

Sanni Yakuma

The word ***sanni*** represents a particular disease. According to the Sanshiptha Watha Roga Chikithsa Sangrahaya(Kolambage, 2003) the word *sanni* derived from *janni* in Tamil. *Janni* stand for *mōha* (unconsciousness) is a symptom of Typhoid. *Sanni* is a developed stage in Typhoid (*sannipāta una*) which unites Bilious, Rheumatic and phlegm (*vā, pit, sem tridōṣa sannipāta vīma*) (Kaviraj, 2003). In *Pāli* English dictionary described that *sannipāta*: *sannipātika* is a union, coincident, union of the humors of the body (David, & Stede, 1959). The *Buddha* preached about cause of sickness and diseases which are originating from an imbalance of bilious (*pita*), wind(*vāta*) and phlegm (*kapha*) in *girimānanda sutta* (Mendis et al., 2012).

පිත්තසමුට්ඨානා ආබාධා සෙම්හසමුට්ඨානා ආබාධා වාතසමුට්ඨානා ආබාධා සන්නිපාතිකා ආබාධා... (ගිරිමානන්ද සූත්‍රය)

In *daha aṭa sanniya* has been considered that the inhibition of each disease is a curse of a demon or a spirit. In the ritual, those responsible demons are depicted by a mask which is a semiotic representation of the disease referred to the *sanni yakuma* (*daha aṭa sanniya*) is one of the adequately studied exorcism rituals in Sri Lanka that address to 18

diseases (Mark, 2006). Occasionally the full complement of 18 possible disease demons are represented in *daha aṭa sanniya* (18 diseases) ritual.

Kalu yakā (black demon), *rīri yakā* (blood demon), *mahasōnā, sūniyam yakā* and *abhimāna yakā* are the main representational demons appeared in the masks used in *daha aṭa sanniya* along with other personified masks. In fact, these ceremonies are social gatherings and constitute inseparable elements affecting the mental makeup. Each *sanni* is said to be responsible for causing somatic physical disorders (Wijesekara,1987). The *daha aṭa sanniya* is held to protect from drought, plague, diarrhea, and epidemics in villages. These rituals are full of semiotics in different contexts such as psychology, sociology etc. In the process of ritual communication, semiological approach in masks in the *daha aṭa sanniya* is considered here.

1. *Bhūta Sanni* - spirit related
2. *Abhūta Sanni* - non-spirit related
3. *Amukku Sanni* - vomiting bouts
4. *Vädi Sanni* - lumps
5. *Vāta Sanni* - wind humor or rheumatic
6. *Bihiri Sanni* - deaf
7. *Maru Sanni* - death
8. *Kana Sanni* - blind
9. *Pit Sanni* - bilious
10. *Golu Sanni* - dumb
11. *Murtu Sanni* - faint
12. *Demala Sanni* - unconscious (craziness)
13. *Gulma Sanni* - worms
14. *Kora Sanni* - lame
15. *Ginijal Sanni* - great fire or flame
16. *Sītala(Pissu) Sanni* - insanity
17. *Nāga Sanni* - venom
18. *Dēva Sanni* - epidemic

Research Problem and Objectives

Most of the folk ritual performances in Sri Lanka utilize diverse of signs through the contents of the actors including costumes, ornaments and masks. The myriad composition of such, poses a question of their 'meanings'. This article attempts to explain the semiotic underpinnings of those rituals during the performances of *daha aṭa sanniya* ritual in Sri Lanka.

And this paper is derived in to find out the colors used in masks as signs and to determine the cultural values communicated through semiotics in masks. Further, this research will help to find out the personification of masks to have a better understanding about the character as the objectives.

Methodology

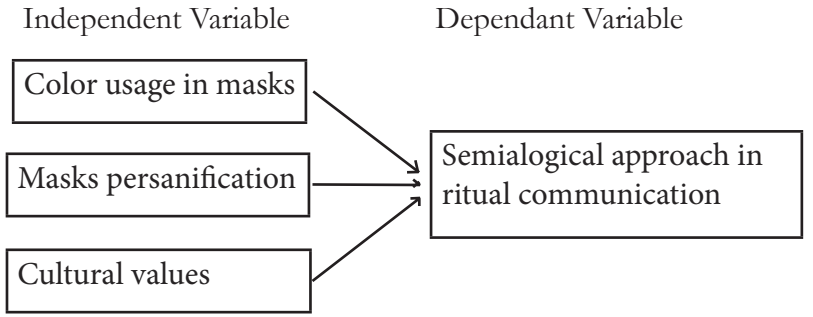
Qualitative research approach conduct of direct observations and interviews were the strategy of the data collection that exemplifies the literately survey including the ethnographic records kept by folk artists and either previous research, journals, web, books and etc., have been used in the research as secondary data.

Conceptual Frame Work

Conceptual frame work has been developed under two variables of independent and dependent according to the methodology.

Figure 1

Conceptual frame work



Data analyzing

Color as semiotics in *sanni* masks

Table 1

Red in Complexion

Sanni name	Representation symptoms
ginijal (Great fire or flame)	Boils and Skin diseases
gedi (Lumps)	Mälēria and other high fevers
golu (Dumbness)	Lameness and paralysis
kora (Lameness)	Delirium and Dumbness, paralysis,
maru (Death)	cold hand, phlegm

In the literature of ritual on *daha aṭa sanni* clearly explained in condition of each personality of *sanni* such as below mentioned.

සන්ධිවල ම ගිණිජල ඇවිදින් දැයි
බෙල්ලෙන් උඩකර කර කර එන් දැයි
රෑ වූ තිස් පැය නිදි බෝ වන් දැයි
කීරම් සන්නිය ඉන් දැකගන් දැයි (සමරසේකර, 1995)

Lameness, paralysis, sleepiness, joint pain are the features of *kora sanniya* (Lameness) explained above. And the folk artists are making masks according the description of ritual literature.

Table 2

Yellow in Complexion

Sanni name	Representation symptoms
vāta (Rheumatic)	Vomiting, diarrhea ,loose motion
dēva (Epidemic desease)	Epidemic disease (e.g. chicken pox)
gulma (Worms)	Rashes in the body, Stomach ache
pit (Bious)	Food poisoning, mental illness
demala (Unconscious)	Malnutrition, unconscious, headache, joint paining.

According to the masks in yellow complexion masks shows growing pale. The *dēva sanniya* (Epidemic disease) is wearing a crown and it is seems to be a beautiful face mask because ***dēva*** stand for

Deity. The teeth stand to make the mask terrible

බඩ ඕ ගාමින් වැටී පෙරළෙන්නේ
රුජාව ගනිමින් කැවිලි නොකන්නේ
පිළිහුඩු පැණිරස මස් ඉල්ලන්නේ
ගුල්ම සන්නි ලෙඩ මින් දැනගන්නේ (සමරසේකර,1995)

The worm (*gulma*) cause stomachache and it is the main symptom of this *sanni*. Vomiting and food aversion are the other symptoms that folk artist try to emboss on the mask. The mouth is its special feature(Wijesekara,1989).

Table 3

Green in complexion

*Sanni n*ame	Representation symptoms
Kana (Blind)	Urine infection, sleepiness, blindness, biliousness, headache
Nāga (Venom)	Burning sensation, redressing eyes, diarrhea , reduce consciousness, increase temperature
Amukku	Bile, reduce appetite, vomiting, dystonic movement
Pissu	Altered Behavior, Fever, Purpuric Rash

Stomach diseases associated with vomiting are distinguished from those associated with parasitic worms. The mask that represents vomiting diseases usually has a green complexion (de Silva, 2006).

Personification of Masks

Nandadeva (1989) explained that the masks derives from painting the head and body which is desire to personate beauty and enhancing the look. In Roman theatrical play's actors used mask such as the wooden or clay ones which visually indicated which roles they were taking on, together with the rest of their costume or 'disguise'. It is related to the term per-sonare, which means 'to sound through' where the mask becomes something that is spoken through and which allows one individual (the masked actor) to impersonate another individual, to play their role or character and to speak and act in their name (Niels, 2020).

Figure 2

Roman Masks, Comic and Tragic:Parton 1877



(V.D. Niels, 2020)

Table 4

Description of sanni masks

Dmon(*Sanniya*)	Literal translation	Associated conditions
Amukku	Vomiting bouts	Vomiting & stomach diseases
Abhūta	Non-spirit related	Not spirit related insanity
Bhūta	Spirit related	Spirit related insanity
Bihiri	Deaf	Deafness
Dēva	Divine	Wpidemic diseases
Gedi	Lumps	Boils and skin diseases
Ginijal	Great fir or flame	Malaria and high fevers
Golu	Dumb	Dumbness
Gulma	Worms(especially hookwarm)	Parasitic worms and stomach diseases
Jala	Water or diarrhoea	Cholera and chills
Kana	Blind	Blindness
Kora	Lame	Lameness and paralysis
Maru	Death	Delirium and death
Nāga	Snake(especially Cobra)	Bad dreams about snakes
Pissu	Insanity	Temporary insanity
Pit	Bilious	Bilious diseases
Slesmā	Phlegm	Phlegma and epilepsy
Vāta	Wind humour or rheumatic	Flatulence and rheumatism

(Bailey & Silva, 2006).

According to the above *sanni* masks mentioned in Table :VI vary from each other by the size.

E.g: *Ginijal sanniya* : Height 13", Width 17", Depth 5.5"
Pissu sanniya : Height 7", Width 5", Depth 2.5"

Personification by Eyes

Figure 3

Gulma sanniya : Worm infestation, diarrhea, nausea, unexplained weight loss, abdominal pain, rashes in the body.



(විජෙසූරිය, 1999, පි. 44).

Figure 4

Dēva sanniya : Epidemic disease (e.g: chicken pox)



(විජෙසූරිය, 1999, පි. 43)

Figure 5

Kana sanniya : Blindness, headache, urine infection, sleepiness



(විජෙසූරිය, 1999, පි. 45)

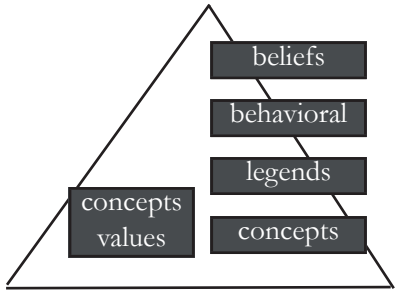
The eyes are the most important part in the face that governs the expressions. Eyes represent the symptoms of disease in related to each *sanni*. *Dēva sanniya* represents the epidemic disease. But that face is carved beautifully even if it is a disease. According to the traditional knowledge epidemic diseases are caused by gods and the name *dēva* stand for god. Furthermore their faces are very beautiful as consider as traditional. Hence the folk artists embodied a crown, beautiful eyes, and eye shadow like a god.

Cultural Values

Culture is a fuzzy set of attitudes, beliefs, behavioral conventions and basic assumptions and values that are shared by a group of people, and that influence each member's behavior and each member's interpretations of the meaning of other people's behavior(Oatey, 2000).

Figure 6

The frame work of cultural values



Each *sanni* demons have a legend behind. Based on that stories the artist try to express the features by the masks.

Figure 7

Bihiri sanniya(deaf)



(විජේසූරිය, 1999, පි. 46)

According to the *bihiri sanniya* there clearly groove a snake on it. The social believes of the snakes which forced the folk artists to embodied a snake on *bihiri sanniya* mask as it is a deaf animal. Manning (1923) explained that snakes are deaf and some rattlesnakes exhibited consistent responses to airborne stimuli.

Findings

According to the findings 18 disease are thought to be caused by demons of spirits of Bilious, Rheumatic and phlegm (*vā, pit, sem*). According to the *bihiri sanni* masks they are indicate a cobra on it. Traditionally believe Cobra as deaf animal. They used this kind of non-verbal signs and symbols in the masks to exaggerate the symptoms of the related disease. Convey the concepts of *bhūta Cikitsā* in *Aṣtānga Āurvēdaya*. This *sanni* masks helps to create innovative thinking and uplift the communication literacy in society by using colors, symbols and concepts embedded in masks. It reveals that the legends behind *sanni* characters are a blend of Hindu cosmology and Buddhism.

According to the signifier mask's colors and symbols are signified by people based on the culture and Wijesekara (1987) described this as conventional use of colors may have prevailed among the Sinhalese. There was also an idealism associated with colors in masks.

Table 5

Mask's idealism associated with colors

White	gods, goddesses celestial beings, plumage
Yellow	supernatural beings, golden faces of gods, faces of disease, demons
Red	demons, Blood thirsty men, Devils, Warriors
Green	demons, group of *sanni* devils
Black	evil, devil

Most of the educators try to understand the meanings of a sign by following with literature. Hence mind excitement happening on folk people rather than educators. In first sight of a *sanni* demon the audience get scared at them but in few minutes the audience sharing ideas with him friendly. which help to better understand of a character

and most important part of that process is somatic of a mask. Because all the masks have been made according to the character personality (Symptoms of the disease) described by the literature.

Conclusion

This ceremony depends on the stimulus and response theory (as the oldest theory) which described by the great communication specialists. According to that internal and external stimulus have been in the *daha aṭa sanni* masks. The range of colors have been used in masks like red, green, yellow, black. Those colors convey the message of fear, pale, danger, and suffering.

The masks help to evaluate the color according to the Chroma. The data analyzing shows that people perceive colors in two forms, cool and warm according to the disease.

Table 6

Color spectrum of sanni masks and Symptoms

Color complex of *sanni* Masks	Representation Symptoms
Red in complexion	boils and skin diseases, mälēria and other high fevers, lameness and paralysis, delirium and dumbness, paralysis, cold hand, phlegm
Yellow in complexion	vomiting/ diarrhea /loose motion, epidemic disease (eg: chicken pox), rashes in the body, stomachache, food poisoning, mental illness, malnutrition, unconscious, headache, joint paining
Green in complexion	biliousness , headache, stomachache, urine infection, sleepiness, delirium

It will trigger an arousal reaction with biological changes according to the color. According to the self learning and how he/she nurture, person will attribute different meanings and evaluate the color in three forms such as aesthetic, appropriate or value and this will create a negative or positive evaluation about the object, sign or anything associated with color.The folk beliefs embodied somatic in the masks such as *bihiri sanni* masks to expose the symptoms.

These three ways of communication processes (group communication, interpersonal and intra personal communication) arise with the audience and the actor. The appearance of a character arouses intrapersonal communication in an audient with struggling fear, curiosity, social concept and values. There are some masks that couldn't identify the differences (*vāta* and *pita*) of each other, if not described by the lyrics which cause semantic barrier in communication process. But most of the colors used in the masks indicate the symptoms in advance by eyes, mouth and colors used. The feedback comes from the audience as a part of exorcism.

Gangwer (2009) mentioned that effectiveness of visual data. The brain process is 90% of visual information gathered in to the brain. There are only 10% on other senses information in the brain process. On that scenario visual communication as semiotics is the most important part in communication process that what concern in this research on masks.

References

අමරසේකර, ටී. (2002). *දහ අට සන්නිය යාග විධි විමර්ෂණය.* කර්තෘ ප්‍රකාශන.

ඇතුගල, ඒ. (2008). *සංනිවේදන සිද්ධාන්ත : න්‍යාය, ආකෘති සහ සංකල්ප.* කර්තෘ ප්‍රකාශන.

කෝට්ටගොඩ, ජේ. (2014), *සන්නි යකුම සහ සමාජ සන්නිවේදනය.* බොරලැස්ගමුව: ජේ. කේ. පබ්ලිකේෂන්.

කොළඹගේ, බී. කේ. (2003). *සංක්ෂිප්ත වාත රෝග චිකිත්සා සංග්‍රහය: සරසවි ආයුර්වේද ග්‍රන්ථ මාලා අංක-1.* මල්වාන: සරසවි ආයුර්වේද විද්‍යාලය.

දිසානායක, ඩබ්. (2009). *මානව සංනිවේදනය*. කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රංජන්, ඩී., වීරසිංහ, ටී., හෙට්ටිආරච්චි, ආර්. (2012). *සංඥාර්ථවේදී සන්නිවේදන ප්‍රවේශය: ජනමාධ්‍යවේදය*. කොළඹ: ශ්‍රීපාලි මණ්ඩපය.

විජෙසූරිය, බී. (1999). *සාම්ප්‍රදායික සිංහල වෙස්මුහුණු*. කර්තෘ ප්‍රකාශන.

සමරසේකර, එස්. (1995). *තොවිල්*. කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

Bailey, M. S., & Silva, H. J. (2006). Sri Lankan sanni masks: An ancient classification of Disease. *BMJ 333*. https://www. researchgate.net/publication/6614174

Basso, E., & Senft, G. (2009). *Ritual Communication*. New York: Routledge.

Bruce, K.(1975). Entraining demon: Comedy, interaction and meaning in a Sinhalese ritual. *Modern Ceylon Studies, 6*(1)

Carey, J. W. (2009). A cultural approach to communication: Communication as culture. *Essays on Media and Society*, (Revised ed.). Ne w York: Routledge.

Chih, H.(2014). A cross-cultural analysis of symbolic meanings of color. *Chang Gung Journal of Humanities and Social Sciences*. Chang Gung University.

David, T. W. R. S., & William, S. (1959). *The Pali Text Society's Pali English Dictionary*. London: Pali Text Society Luzac.

Halina, S., & Andreas, T. (2014). The semiotic perspectives of peirce and saussure: A brief comparative study. *Procedia - Social and Behavioral Sciences 155*. University of Malaysia.

Kolenda, N. (2016). *The Psychology of Color*. Kolenda Entertainment LLC.

Mendis D.S.K., Karunananda, A.S., & Samarathunga, U. (2012). Girimananda Sutta: Holistic approach for development of commonsense knowledge system in clinical psychology. *Proceedings of the National Conference on Practical Buddhist Studies*. University of Kelaniya.

Menzel, B.(2009). The occult revival in Russia today and its impact on literature. *The Harriman Review*, *17*(1). Columbia University.

Wijesekara,N. (1987). *Deities and Demons, Magic and Masks*, Part 1&2. Colombo: M. D. Gunasena & company.

Young, B. A.(2003). Snake bioacoustics: Toward a richer understanding of the behavioral ecology of Snakes. *The Quarterly Review of Biology. 78*(3), 303-325.https://www.jstor.org/table/10.1086/377052.

."World Music" as Popular Culture

Gisa Jähnichen

Abstract

This paper aims to clarify the term 'World Music' from different perspectives such as the academic, the educational and the perspective of the popular music market. Investigating a few examples recently presented during the largest World Music fair WOMEX and set into relation with terms used locally in a cross-functional context, some suggestions will be made to provoke further discussion in the field of music practice and transmission. The UNESCO Global Alliance for Cultural Diversity points out that WOMEX is "The most important international professional market of World Music of every kind. This international fair brings together professionals from the worlds of folk, roots, ethnic and traditional music…" Knowing that World Music is primarily an item created for global business, processes and transformations take place that should not be neglected academically. How much the world contains World Music? Whose world? Which music? Under the banner of World Music, ethnic labelling and global promotion structures replace often an individual appropriation of musical products that might be of high potential in music education. Focusing on this possibility, the discursive presentation is based on live observations, interviews and most recent literature.

Keywords: commodification, globalization, music market, reification, world music

Introduction

World Music is associated with many functions and attributes that reach from "the ultimate form of budget holiday" to "a luxury for liberal elites" or an "undownloadable experience" (Lovas, 2010). Firstly, these associations are made to include or to exclude audiences. Secondly, they evaluate social functions and place the addressees into a space of technocratic northern industrialism. 'World' seems to be related to exotic, nicely underdeveloped communities in mostly tropical zones. Music from that world comes along for little money if taken as it is; or it is exclusively expensive, if refined and brought into a 'civilised'

Submitted on 10 October 2018
Revised on 7 July 2019
Accepted on 15 July 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 27-38 pp
gisajaehnichen@web.de

context' (Erlmann, 1996, p. 55). In popular definitions of World, Music negative-characteristics prevail such as non-western, non-mainstream, non-commercial, or attributes of distinction such as indigenous, local or ethnic. All of them are self-promoting slogans that do not inform about social and historical conditions or individual motivations in the process of World Music-making. The idealising classification as contemporary tradition is misleading as well considering the fact that all music has once been contemporary. Hence, the terminological mix with traditions is rather a kind of wordplay than a serious attempt to classify creative efforts in appropriating sound elements that are unfamiliar to one's own culture.

World Music is also a teaching subject at universities and music colleges. The perception of World Music in this context does unfortunately not differ much from the abovementioned stereotypes. It might be seen as music that can be started at any time without major preparation. It serves for relaxation and therapeutic enlightenment and nurtures often biased views on exotic cultures if taught without affording the time to deepen the students' knowledge of cultural processes that shape the music they exemplarily listen to. In this context, instruments, voice characters, languages, genres, become geographically or racially labelled items that may simplify a categorisation of recent music practice. Questions of cultural and historical developments, individuality and diversity of interactions remain fairly unknown. The literature on World Music that emerged in the last decades tries to help in this matter (Miller & Sahrirari, 2009, Titon, Fujie & Locke, 2009). These 'all-round' crash courses are offered due to the fact that World Music is increasingly taught in a rather basic and regarding knowledge on diversities and differentiation patterns often less qualified way lacking some knowledge of actual ethnomusicologcial findings. Miller and Sahriari (2009: xiii) may calm down the discussion saying:

"Even though music is not a "universal language" — indeed, each musical system must be studied according to its own merits and principles—it[World Music] means by which students can enter into and experience other cultures." Thus, World Music seen from the

perspective of music education provides some important tools that should not be ignored through hypersensitive principles. One of it is the derivation of a musical discussion culture that opposes cultural conditioning in a pseudo-patriotic, nationalist or another self-idealising environment (Walcott, 2009 & Vaugeois, 2009). The danger of such development becomes obvious when observing recent scholarly output from Asian regions in which colonial times and economic struggles culminate in instrumentalising the humanities for political justifications. Though the directions that the discussion takes up cannot always be foreseen — it can drift into iconic creations of selected local models in support of localism or nationalism (Sarkissian, 2000, von Klimó & Rolf, 2006). The fact that these issues are discussed is of high importance (Frith, 1997)

The following thoughts may add to the academic discourse though not in the linear way in which "World Music" is often perceived, for example in the idealising view of Nidel (2005, p.1), who says: "I believe that music is an undervalued commodity, one that can be an important force in the quest for greater understanding among cultures around the world. The future of the media will involve the dynamic mixing of cultures as people grow closer through all forms of communication. Music is the one form of communication that is devoid of prejudice, a language without borders that speaks to us all as equals most profoundly."

Though not agreeable in most details, Nidel gives an important hint: Looking at music as a commodity. World music should be first considered to be one of many purposely labelled items of popular music, thus part of popular culture in the frame of "the music business" (Peacock, 1993) or "the music industry" (ibid.). Popular culture in general, however, is related to the specific development of the society to which it refers. In this context, we have to generally ask: What do we not name with the term World Music? What do we hide with this term?

Reification of Musical Performances

Seen from the philosophical viewpoint of anthropology, popular culture, of which World Music is a part, exists independent from

its terminological construction in manifold tangible and intangible appearances. Shape and functionality of popular culture depends essentially on the degree of commodification in a respective society (DeNora, 2003; Marshall, 2011).

The special feature of music in that context is that music is something you do rather than you have. Music exists like dance and theatre as performance, as an intangible being, something bodiless in an embodied movement. It is therefore hard to be seen as a tangible item for it becomes evident only through action.

Though sound as such consisting of oscillating air molecules can be explained materially, the process of structuring still remains intangible and depends on the excitation method and the shaping of continuity that unavoidably needs a time, a place and a subjective agent in a social setting.

However, to become 'popular', music requires a tangible shape. Without being a 'thing', music cannot be operationalised (Roberts, 1992). Thus the reification of music, which can be realised through any kind of music notation for reproduction, audiovisual recordings on a carrier, or a long term contract with an orchestra or a soloist, is an essential precondition of creating popular music. The society, therefore, must be in a state, in which the reification of music is technically possible and, more importantly, economically necessary.

Uprooting

Another basic condition for popular music is the overall tendency to become independent from place and time of its reproduction. Only after the objectified music detaches from its primary activity of production, it can be distributed throughout a wide region, even globally. Through this aimed-at distribution, original contexts cannot be recreated, which makes the music products mobile and easily adaptable. To prevent the danger of a complete indifference with which people cannot identify, contexts are re-constructed and delivered as attributive supplements. These supplements come as incorporated sound references (Musib, 2011), which follow stereotyped associations,

or in shape of attached stories and labels such as Goa-Trance, French Pop, Iranian Pop, Hongkong Cantonese Pop, Austropop, Europop, Italo disco, Viet hip-hop (Nguyen Thuy Tien, 2011).

The sound references often shrink to the appearance of symbolic instrumental arrangements, musical structures and schemes or their electronically produced simulations. To come straight to the point, KerstanMackness said to LemezLovas at the WOMEX in Copenhagen 2010 that

"The whole point of World Music is that it is something from somewhere else" (Lovas, 2010, p.85).

In the reality of the popular music business, references "from somewhere else" are only important as an attribute of the product, as a help to interpret the arbitrariness through a code of individual classification similar to a brand name or a colour batch. The variety of genres represented in endless lists of popular music trends conceals the fact that these music products are functionally quite equal.

Creating Choices

However, the distribution of music as products enables us to have a choice. One can appropriate the products and finally own them as representative images of intangible culture. This option requires the mentioned functional similarity. Therefore, the structure of the products should not lead to confusion with functionally different categories of cultural appearances. On the other hand, a bogus competition between even very similar orientations goes on. Who doesn't remember the legendary question "Beatles" or "Stones"? This question re-interprets individuality that got lost in the course of production and the randomness of the products' distribution. However, the choice must be a real choice unlimited through financial or ideological restrictions. Any limitation of choice distorts connotations and adds product components that are not based on musical contents. One example might be the artificial restriction of music due to political or ideological reasons which may lead to an increasing wish to consume the forbidden products regardless of their musical qualities.

Musical Abstraction

Forcibly, popular music must base in its central musical elements on a set of production principles which are already successfully implemented and de facto 'universalised' over a wider area. This feature of popular music is a precondition for the comparability of musical products and the essential idea of musical choice. The process of structural universalisation can be observed in historically slowly grown European or North American megacities and their suburbs as well as in fast booming Asian and African urban agglomerations such as Shanghai, Hongkong, Bombay, Jakarta, Cape Town, Accra, Addis Ababa or Cairo. In these fast-emerging cultural centres, the speed of universalisation is unequally high (Jähnichen, 2011, pp. 218–243) due to modern communication tools. However, the set of production principles used may differ from area to area. For example, in the vast area of Arab culture, has to follow at least in parts the classical Arab tradition of musical structures that base on tone rows with specific intervals. Harmonic progressions and bass lines, to which some of us are used, do not work in the same way. On the other side, popular music in this area is mostly rhythmically far more demanding than any other mainstream timeline. However, what sounds to European ears exotically is in the area of primary distribution – in this case the Arab cultural area - already a universalised and abstract product made of many rather indifferent elements in terms of musical dialects that can be easily reinterpreted by many people of a huge region.

Universalisation

Considering popular music being simple and musically less challenging might be an incorrect approach to its discussion. Perceived simplicity can be seen as the result of accommodating average needs, of summarizing musical expectations and calculating the reduction of meanings. Yet, it is not simplicity. It is the art to fill a subsequent vacuum resulting from the uprooting of musical meanings with a substance that is for many people agreeable (Wicke, 2008). The agreeable filling can be achieved through experienced music forms that lost their connotation (Negus, 1992) with time and place such as electronically produced

sound carpets created from various globalised classical genres.

In Europe, the process of universalisation went on quite slowly through standardising of notation, musical instruments, especially orchestra instruments (Seares, 2010), constructed diatonic tuning, the formal professionalization of musicianship and the step-by-step introduction of recording techniques. Thus, more and more audiences from various social layers and with different cultural background could be activated to take part as consumers in the music market. In other parts of the world, this transformation process speeded up in the last few decades owing to low-cost mass media and cultural mobility. We can observe the development of a parallel culture mirroring the global music market such as Persian hip hop, Japanese animation music, or Chinese Hardrock, not to mention all forms of pop music under different local names. Looking at these examples, one might forget that a popular music market existed already for a long time in Asian cultures evolving from local entertainment music and grown in urban context such as urban music theatre in China and the Philippines (Xu 2005: 95), or the early Indian record industry distributing ghazal and other local entertainment music (Morcom, 2007, p. 182). These forms of popular music are nowadays seen as "authentic" (Shepherd, 1977, pp. 169, 173) adds to the global music market, although all of us may know that they have been already products of universalisation within the region.

Orientalism and Commodification of Secret Reserves

In the course of popular music expansion from the most industrialised places of the world, a counter-current grew with prominent pop musicians who tried to convert some of the supposedly authentic sound colours into their concept of popular music (Said, 1978 &1993). In academic discussion, this process is called 'orientalism' (Wyrwich, 2007). The essence of music styles did not change through these experiments, but with them, a global search for 'strange sound' started that could cause curiosity among the consumers and increase the number of choices in the music market. The re-discovery of pre-universalised European music was a part of that search (Negra, 2010).

At the end of the 20th century, fast emerging economies in Asia

and South America developed their popular music concepts on the one hand in support of national or ethnic cultures on the other hand as participants of the global music market.

In these areas we experience the merging of 'colourised performance styles' in the frame of conservative popular music as described above with directly exposed music practices that are coming from communities that were just recently discovered as a source of inspiration. This process changed above all the musical perceptions and value systems in the originating communities. The transformation of local music practice into the aesthetics of authorised works can be seen as a strong intervention into cultural concepts of many communities. However, the transformation will take place as a subsequent result of the global market expansion and is willingly intended by all actively involved parties (regardless of our agreement with that process).

So, we have to do with very different classes of World Music, one that hides its global model-like production principles with sounds and effects 'from somewhere else'; and another one that is just recently transformed into something very close to the global model and proudly presented as the "more authentic world". Between these two poles, a vast number of enthusiasts acts with a more or less conscious understanding of the subsequent commodification that changes existing musical diversity into a completely different complex of refined diversities within a global music market (Toynbee & Farida, 2010; Philip, 2003).

In the first case, the musical 'enrichment' compensates for the loss of space and time attributes to the homeless products of popular music. In the second case, the strange sound that comes from a specific place and is made by certain musicians is modified to a formal shape of a global product and thus, unspecifically offered as a "secret reserve' of the music market. Additional instrumentation, arrangements and other external attributes may help to transform these products into something 'from somewhere else'. In both cases, musicians act performatively in roles that cover more than they reveal (Thobani, 2007).

Hence they become part of the endless list of popular music genres, which express an increasing spectrum that is offered to arbitrary consumers all over the world.

Therefore, the musical appearance we may call World Music consists of not more or less "world" than any other popular music product. The appropriation of these products as sound carriers, event tickets or video files realises only through a subjective re-definition based on musical experiences an intangible value. The definition of this value can be quite different from initial intentions in the creative process.

A few examples collected during the last year WOMEX in Copenhagen may illustrate this point, they show how easily one can put musical products in boxes according to its sounding appearance made of some set pieces from regional traditions. That proves, too, how powerful musical communication can be used to create or to construct cultural concepts.

Outlook

One final question will always remain: Under which conditions the view of 'World Music' as part of popular culture promises the survival or even the sustainability of cultural ideas, not to forget progress in gaining knowledge?

While teaching 'World Music' in an educational way of thinking, we should consider the background of popular music instead of transmitting an image of purely attractive sound embedded into rather shallow context icons.

If we want to make students understand in a holistic way how various music productions in the world develop and what get lost and what is re-defined during a long way of history we should strive for professional instruction and practical experience rather than for cheap solutions that make any knowledge on music or sound an item for search machines.

A first step can be academic communication on what World Music means from various perspectives and how to get from these

'views through the gaze of academia and performance practice' to a creative understanding of musical worlds. Renaming university courses does not yet change their essence. Also, the use of music instead of music is not yet the final destination. Though this plural indicates the acceptance of diversity in all aspects of music cultures, it still makes them being static and historically immobile entities. The main problem seems to be rather the understanding of 'worlds' than the understanding of music. That music is diverse and manifold in its appearances is not a mystery anymore. How about accepting that we have to deal with many worlds with escalating intersections among each other? These worlds need to be understood in course of and with the means of musical communication.

Another point is the still delayed networking with other disciplines of performing arts that could immensely contribute to this communication.

Notes

[1]Since 1860, the merging of local theatre styles and the simplification and stylisation of roles and of musical expressions lead to a mass production of urban operas, especially the Beijing opera. Similar processes can be observed during the establishment of musicals and operettas with singularised scenes and numbers such as Zarzuela in the Philippines, Saigonese Cai-luong-theatre or Malayan Bangsawan.

References

Bohlman, P. V. (2002). *World Music – A Very Short Introduction.* New York: Oxford University Press.

Erlmann, V. (1996). *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa.* Chicago: University of Chicago Press.

Frith, S. (1997). *Performing Rites: On the Value of Popular Music.* Cambridge: Harvard University Press.

Frith, S. ed. (1989). *World Music, Politics and Social Change.* Papers from the International Association for the Study of Popular Music. Manchester: Manchester University Press.

Jähnichen, G. (2011). *Studies on Musical Diversity – Methodological Approaches.* Serdang: UPM Press.

Lovas, L. (2010). *Not Just Aid You Can Dance to: A Call for a New World Music.* 10) WOMEX – The World Music Expo. Guidebook. Copenhagen: WOMEX: 82-85.

Marshall, L. (2011). The Sociology of Popular Music, Interdisciplinarity and Aesthetic Autonomy. *The British Journal of Sociology 2011, 62*(1): 154-174.

Miller, T. E. & Andrew, C. S. (2009). *World Music: A Global Journey*. New York: Routledge.

Morcom, A. (2007). *Hindi Film Songs and the Cinema.* Aldershot: Ashgate.

Musib, A. F. (2011). Sound Print as an Identification Tool. *Music and Memory* – UPM Book Series on Music Research IV.Serdang: UPM Press, pp. 159-172

Negra, D. (2010). Urban Space, Luxury, Retailing and the New Irishness. *Cultural Studies, 24*(6): 836 - 853.

Negus, K. (1992). *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry.* London: Edward Arnold.

Nguyen T. T. (2011)."Vietnamese Hiphop in a Dialogue with the Past."*Film-Session 14J (Audiovisual Material) of the 41st World Conference of the International Council for Traditional Music.* St. Johns: *Memorial University* of Newfoundlan.

Nidel, R. O. (2005). *World Music: The Basics*. New York: Routledge.

Peacock, A. (1993). *Paying the Piper: Culture, Music, and Money.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Philip, S. (2003). Birth of a Nation: Performative Constructions of National Identity in Three Malaysian Plays. *Tirai Pangung,* 6: 38-60.

Roberts, M. (1992). "World Music" and the Global Cultural Economy. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies2* (2): 229-242.

Rutten, P. (1994). Lokale Musik und der internationale Markplatz. *PopScriptum 2, ForschungszentrumPopuläreMusik der Humboldt-Universitätzu Berlin*: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_rutten.htm, last retrieved 5 May, 2011.

Said, E. W. (1978). *Orientalism.* New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism.* New York: Vintage Books.

Sarkissian, M. (2000). *D'Albuquerque's Children.Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement.* Chicago: Chicago University Press.

Seares, M. (2011). The Composer and the Subscriber: A Case Study from the 18th Century. *Early Music, 39* (1): 65-78.

Shepherd, J., Phil V. & Graham V. (1977). *Whose Music? A Sociology of Musical Languages.* New York: Transaction Books.

Taylor, T. D. (1997). *Global Pop: World Music, World Markets.* New York: Routledge.

Thobani, S. (2007). *Exalted Subjects: Studies in the Making of Race and Nation in Canada.* Toronto: University of Toronto Press.

Tia DeNora (2003). Music Sociology: Getting the Music into the Action. *British Journal of Music Education, 20* (2): 165–177.

Titon, J. T., Linda F., David L. et al. (2009). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 5th Edition. . Belmont: Schirmer CENCAGE Learning.

Toynbee, J. & Farida, V. (2010). World Music at the World Service, 1942-2008. *Media, Culture and Society, 32*(4): 547–564.

Vaugeois, L. (2009). Music as a Practice of Social Justice. *Exploring social justice: How Music Education Might Matter.* Edited by E. Gould, J. Countryman, C. Morton & L. Stewart Rose. Toronto: Canadian Music Educators' Association/L'Associationcanadienne des musicienséducateurs: 2-22.

Von Klimó, Árpád und Malte Rolf, eds. (2006). *Rausch und Diktatur. Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitärenSystemen.* Frankfurt a.M.: Campus.

Walcott, R. W. (2009). Multicultural and Creole Contemporaries: Postcolonial Artists and Postcolonial Cities. *Postcolonial Challenges in Education*. Edited by R. Coloma. New York: Peter Lang: 161-177.

Wicke, P. (2008). Das Sonische in der Musik. *PopScriptum 10. Schriftenreiheherausgegebenvom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universitätzu Berlin:* http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/Wicke.htm. last retrieved 5 May, 2011.

Xu, Chengbei (2005). *An Afternoon Tea of Beijing Opera Tidbits.* Shanghai: Shanghai Press and Publishing Development Company.

Study of Sri Lankan Music and Indian Connection During the Kōṭṭē Period (1412-1597)

Nishshanka Aberathne

Abstract

The main objective of this research has been to make a study of Sri Lankan music and Indian connections during the Kōṭṭē period that extended from the reign of *Parākramabāhu VI* (1412-1467) to King *Dharmapāla* (1551-1597) under whom the kingdom of *Kōṭṭē* was a protectorate of Portugal. Whether there were any activities in the field of fine arts such as music during the Kōṭṭē period, and if so, was there any Indian impact on them has been the main problem addressed in this research. If there were any Indian connections, of what nature would they have been also a problem encountered in this research. This study has been mainly based on literary sources. The Sinhala classics such as *Sälalihiṇi Sandēśaya*, *Parevi Sandēśaya, Pärakumbā Sirita, Kōkila Sandēśaya,* and *Kāvyaśēkharaya* are considered the best products of the Kōṭṭē period. These literary works provide sufficient information to enable us to form an idea about the nature of the fine arts such as music that were prevalent during this period. It has also been revealed that even Buddhist monks gained proficiency in these arts. There was a *kavikāra-maḍuva* consisting of learned mean attached to the royal court of King *Parākramabāhu VI*. Parallel to this period, the basic foundation for the creation of a new tradition of classical music (i.e., Karnatic Music) was being laid down in South India. Prince *Sapumal* who assisted King *Parākramabāhu VI* by defeating King *Ārya Cakravarti* and became the ruler of Northern Sri Lanka was a South Indian. The facts that Prince *Sapumal* who contributed to the unification of Sri Lanka erected the *Nallūr Kōvil* in Jaffna for the Hindus, brought down the queens of *Ārya Cakravarti* to the kingdom of Kōṭṭē and succeeded King *Parākramabāhu VI* as King *Bhuvanekabāhu VI* show that the influence of South Indians including Prince *Sapumal* on the affairs of the royal court had been strongly felt. This research was able to confirm that the South Indians who exercised an influence on the royal court inserted certain classical traits of their Karnatic music into the court music of the Kingdom of Kōṭṭē and after. But we should bear in mind that during the period between 1412 and 1597 A.C., the features

Submitted on 25 May 2019
Revised on 08 October 2019
Accepted on 21 October 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 39-55pp
nishshanka.abeyrathna@gmail.com

that distinguished Karnatic music from North Indian music were only taking shape. It is, therefore, difficult to confirm that a perfect tradition of Karnatic music based on theories of classical music clearly had a strong impact on the court music of the kingdom of Kōṭṭē.

Keywords : Karnatic music, Kōṭṭē period, King Parākramabāhu VI, Nallūr Kovil, Prince Sapumal, *sandeśa* poems

සංක්ෂිප්තය

සවැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ රාජ්‍ය කාලයේ (ක්‍රි.ව.1412-1467) සිට ධර්මපාල රජු ගේ රාජ්‍ය කාලය (ක්‍රි.ව.1551-1597) දක්වා වූ කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) රචිත සැළලිහිණි සන්දේශය, පරෙවි සන්දේශය, පැරකුම්බා සිරිත, කෝකිල සන්දේශය, කාව්‍යශේඛරය ආදි සාහිත්‍ය කෘතීන්හි කෝට්ටේ යුගයේ ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය පිළිබඳ තොරතුරු අන්තර්ගත වේ. තද් යුගයේ සාහිත්‍ය කෘති මගින් ශ්‍රී ලංකාවේ පැවැති සංගීත ආදි ලලිත කලාවන්හි ස්වභාවය අවබෝධ කරගත හැකි ය. කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය සහ දක්ෂිණ භාරතීය සබඳතා පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීම මෙම පර්යේෂණයේ මූලික අරමුණ ය. සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය ඇසුරෙන් මෙම අධ්‍යයනය සිදු කෙරේ. කෝට්ටේ යුගයේ භික්ෂූන් වහන්සේලා ද ලලිතකලා ක්‍රියාකාරකම්හි ප්‍රවීණත්වයක් දැක්වූ බව එම යුගයේ සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය මගින් පැහැදිලි වේ. වියතුන් ගෙන් සමන්විත කවිකාරමඩුවක් 6 වැනි පැරකුම්බා රජු ගේ රාජසභාවේ පැවැතිණි. එම යුගයට සමගාමී ව දකුණු ඉන්දියාවේ දී ශාස්ත්‍රීය සංගීත සම්ප්‍රදාය (කර්ණාටක සංගීතය) බිහි වීමට අවැසි මූලික පදනම සකස් විය. කෝට්ටේ යුගයේ 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජුට සහාය වෙමින් ආර්ය චක්‍රවර්ති පරාජය කොට උතුරේ රජ වූ සපුමල් කුමාරයා දකුණු ඉන්දියාවෙන් පැමිණි අයෙකි. ශ්‍රී ලංකාව එක් සේසත් කිරීමට දායක වූ සපුමල් කුමාරයා හින්දු භක්තිකයින් උදෙසා යාපනයේ නල්ලූර් කෝවිල සෑදීම, ආර්ය චක්‍රවර්ති ගේ බිසෝවරුන් කෝට්ටේ රාජධානියට රැගෙන ඒම සහ 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ මරණින් පසු ව 6 වැනි බුවනෙකබාහු ලෙස කෝට්ටේ රජධානියෙහි රජ වීම ආදි කරුණු විමසීමෙන් කෝට්ටේ රාජධානි කාලයෙහි දී සපුමල් කුමාරයා ඇතුළු දකුණු ඉන්දීයයන් ගේ බලපෑම ප්‍රබල ලෙස ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභා කටයුතු සඳහා ලැබුණු බව පැහැදිලි වෙයි. ඒ අනුව, ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභා කටයුතු සඳහා බලපෑම් කළ දකුණු ඉන්දීය ද්‍රවිඩ ජාතිකයින් ඔවුන් ගේ ද්‍රවිඩ සාහිත්‍යයේ සහ කර්ණාටක සංගීතයෙහි ඇතැම් ශාස්ත්‍රීය කරුණු ශ්‍රී ලාංකේය රාජ සභා සංගීත කණ්ඩායමට එකතු කළ බව මෙම පර්යේෂණයෙන් තහවුරු විය. ක්‍රි.ව.1412 සිට ක්‍රි.ව.1597 දක්වා වූ කාලය වන විට දක්ෂිණ භාරතීය ශාස්ත්‍රීය සංගීතය, උත්තර භාරතීය සංගීතයෙන් වෙන් කොට හඳුනාගැනීමේ මූලික ලක්ෂණ බිහි වූවා පමණි. එහෙයින්, කර්ණාටක සංගීත සම්ප්‍රදායට අදාළ ශාස්ත්‍රීය සංගීත සිද්ධාන්තයන් මත ගොඩනැගුණු පරිපූර්ණ කර්ණාටක ශාස්ත්‍රීය සංගීත සම්ප්‍රදායයක් කෝට්ටේ යුගයේ දී ශ්‍රී ලංකාවට බලපෑයේ යැ යි දැක්විය නො හැකි ය.

ප්‍රමුඛ පද: කෝට්ටේ යුගය, නල්ලූර් කෝවිල, 6වැනි පැරකුම්බා රජතුමා, සන්දේශ කාව්‍ය, සපුමල් කුමාරයා

හැඳින්වීම

අනුරාධපුර, පොළොන්නරු යුගවල සිට ම ශ්‍රී ලංකාව සහ දකුණු භාරතය අතර සංස්කෘතික සබඳතා පැවැතිණි. පොළොන්නරු යුගයේ දී දකුණු භාරතීය සබඳතා ප්‍රබල වූ බවත් ශ්‍රී ලංකාවට කර්ණාටක සංගීතයේ බලපෑම ලැබුණු බව සහ මහ පැරකුම්බා රජු ගේ රූපවතී බිසව සංගීත හා නැටුම් කලාවන් ප්‍රගුණ කළ බවත් විශ්වාස කෙරේ. එහෙත් කර්ණාටක ශාස්ත්‍රීය සංගීතයේ උපත සිදු වූ කාලය සහ පොළොන්නරු යුගයට අයත් වන කාලය අතර ඇති පරතරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කිරීමෙන් පැහැදිලි වනුයේ පොළොන්නරු යුගයේ දී ශ්‍රී ලංකාවට දකුණු භාරතීය කර්ණාටක සංගීතයේ බලපෑමක් සිදු විය නො හැකි බව ය. එහෙත් දකුණු ඉන්දියාවේ දී කර්ණාටක සංගීතය බිහි වීමෙන් පසු ව ශ්‍රී ලංකාවට කර්ණාටක සංගීතයේ බලපෑම සිදු වූ බව මෙහි ලා අවධාරණය කළ යුතු ය. කෙසේ වෙතත් මෙම පර්යේෂණයේ දී අවධානය යොමු කෙරෙණුයේ කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය සහ දකුණු භාරතීය සබඳතා පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමට ය.

කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) දකුණු භාරතීය සබඳතා

කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) දකුණු භාරතීය සබඳතා පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී සවැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ රාජ්‍ය කාලයේ (ක්‍රි.ව.1412-1467) සිට හත්වැනි බුවනෙකබාහු රජු ගේ මුනුබුරු ධර්මපාල රජු ගේ රාජ්‍ය කාලය (ක්‍රි.ව.1551-1597) දක්වා කෝට්ටේ යුගයට (ක්‍රි.ව.1412-1597) අයත්වන බවත්(සුරවීර, 1997, පි. 119), තද් යුගයේ දී ගායන, වාදන හා නර්තන ආදි ලලිතකලාංගයවල දියුණුවක් සිදු වූ බවත් පැහැදිලි වෙයි.

කෝට්ටේ යුගයට සමගාමී ව පැවැති දකුණු භාරතීය විජයනගර් අධිරාජ්‍ය සමයේ පටන් ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභා කවිකාරමඩුව කෙරෙහි කර්ණාටක සංගීතඥයින් ගේ දායකත්වය ලැබුණු බවත් විජයනගර් අධිරාජ්‍යයේ කවිකාරමඩුවේ දී අෂ්ටදිග්ගජ කවි ගායනා කළ බවත් මෙම පර්යේෂණයේ දී අනාවරණය විය. අසිරිමත් ඉන්දියාව කෘතියේ බෂාම් (1962, පි.98) සඳහන් කරන පරිදි විජයනගර් නමැති ස්වාධීන හින්දු රාජ්‍යය පිහිටුවන ලද්දේ ක්‍රි.ව.1336 දී ය. එහෙත් ඇතැම් දකුණු ඉන්දීය ඉතිහාසඥයින්ට අනුව විජයනගර් අධිරාජ්‍යයේ ආරම්භක වර්ෂය ගැන විවිධ මතවාද පවතියි. කෙසේ වෙතත් විජයනගර් අධිරාජ්‍යය පිහිටුවීම හින්දු බැතිමතුන්ට මහත් අස්වැසිල්ලක් විය. විජයනගර් අධිරාජ්‍ය සමය තෙලුගු සාහිත්‍යයේ ස්වර්ණමය යුගය වේ.

ක්‍රි.ව.16 වැනි සියවසේ ආරම්භයේ සිට විජයනගර් අධිරාජ්‍යයේ රජකම් කළ ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජතුමා (ක්‍රි.ව.1509-1529) ගේ කවිකාරමඩුවේ අෂ්ටදිග්ගජ කවි ගායනා කැරිණි (රූපසටහන-01). ''දිග්ගජ'' යන්නෙන්

අලි ඇතුන් අදහස් කෙරේ. අලි ඇතුන් සේ විශාල කවි ගායනයන් හෙවත් ඉතා දීර්ඝ කවි ගායනා අෂ්ටදිග්ගජ කවි ලෙස හැඳින්වේ. අලි-ඇතුන් ගේ දිසාවන් අටක් යන්න ද අෂ්ට+දිග්+ගජ යන්නෙන් අදහස් කෙරේ. විජයනගර් අධිරාජ්‍යයේ ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජු ගේ කවිකාරමඩුවේ සේවය කළ තේනාලිරාමක්‍රිෂ්ණ යනු අෂ්ටදිග්ගජ කාව්‍යක්කාරයෙකි. තේනාලිරාමක්‍රිෂ්ණ ගේ ඡායාරූපයක් අංක 02 රූපසටහනේ දැක්වේ.

විජයනගර් අධිරාජ්‍යයට අයත් කාලයෙන් (ක්‍රි.ව.1336-1646) ක්‍රි.ව.1336-1565 දක්වා කාලය තෙලුගු[1] සාහිත්‍යයේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස සැලකේ. ක්‍රි.ව.16 වැනි සියවසේ දී ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජතුමා(ක්‍රි.ව.1509-1529) විජයනගර් අධිරාජ්‍යය පාලනය කළ අතර එම කාලයේ දී රාජ සභාවේ භාවිත වූ රාජ්‍ය භාෂාව වූයේ තෙලුගු භාෂාව යි. එවක් පටන් තෙලුගු සාහිත්‍යයේ, තෙලුගු ජාතික කර්ණාටක සංගීතඥයින් ගේ සහ තෙලුගු රජවරුන් ගේ රාජ සභා සංගීතයෙහි බලපෑම ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභා කවිකාරමඩුවට ලැබුණු බව ඓතිහාසික තොරතුරු මගින් අනාවරණය වෙයි. කෝට්ටේ යුගයයෙන් ආරම්භ වූ දක්ෂිණ භාරතීය තෙලුගු රජවරුන් ගේ රාජසභා කවිකාරමඩුවේ බලපෑම මහනුවර යුගය තෙක් ම පැවැති බව දෙ වන රාජසිංහ රජු ගේ කවිකාරමඩුවේ (රූපසටහන-03) තොරතුරු සහ ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජතුමා ගේ කවිකාරමඩුවේ (රූපසටහන-01) තොරතුරු තුලනාත්මක ව අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි වේ.

ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජතුමා (ක්‍රි.ව.1509-1529) ගේ තෙලුගු භාෂිත රාජසභා කවිකාරමඩුවේ බලපෑම, කලම්බකම් ආදි ද්‍රවිඩ සාහිත්‍ය කෘති පරිශීලනය සහ 6 වන පරාක්‍රමබාහු රජතුමා රාජ්‍ය පාලනය සඳහා තෙලුගු කුමාරවරුන් ගේ සහාය ලබාගැනීම මගින් පැහැදිලි වනුයේ කෝට්ටේ රාජධානි සමයට සමගාමී ව පැවැති විජයනගර් අධිරාජ්‍යයේ අරම්භයේ සිට ම ශ්‍රී ලංකාව සහ විජයනගර් අධිරාජ්‍යය අතර සබඳතා පැවති බව ය.

කෝට්ටේ යුගයේ (ක්‍රි.ව.1412-1597) ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය

කෝට්ටේ යුගයට (ක්‍රි.ව.1412-1597) අයත් ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය පිළිබඳ අධ්‍යයනය කිරීමේ දී තද් යුගයේ ගායන වාදන හා නර්තන යන සංගීතාංගවල දියුණුවක් සිදු වූ බව සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය මගින් පැහැදිලි වේ. භාරතීය සංගීතය පිළිබඳ ක්‍රි.ව.13 වැනි සියවසේ රචිත සංගීතරත්නාකර නමැති කෘතියේ සඳහන් පරිදි සංගීතය යනු ගායනය, වාදනය සහ නෘත්‍ය යන අංග තුනෙහි ම එකතුවකි. ක්‍රි.ව.15-16 සියවස්වලට අදාළ මෙම අධ්‍යයනයේ දි සංගීතරත්නාකර කෘතියේ සඳහන් සංගීතය පිළිබඳ නිර්වචනය කෙරෙහි විශේෂ අවධානය යොමු කැරිණි.

[1] තෙළිඟු ලෙස ශ්‍රී ලාංකේය ජන ව්‍යවහාරයේ සහ ඇතැම් සාහිත්‍ය කෘතිවල සඳහන් භාෂා නාමයේ නිවැරදි වහර තෙලුගු වන හෙයින් මෙම ලිපියෙහි තෙලුගු යන්න ම යොදා ඇත.

කෝට්ටේ යුගයේ භික්ෂූන් වහන්සේලා ද ලලිතකලා ක්‍රියාකාරකම්හි ප්‍රවීණත්වයක් දැක්වූ බව එම යුගයේ සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවල දැක්වේ. කෝට්ටේ යුගයේ දී සිංහල සාහිත්‍යයට සන්දේශ කාව්‍ය රාශියක් දායාද වූ අතර හංස සන්දේශයෙහි දැක්වෙන පරිදි කෝට්ටේ යුගයේ දී කාව්‍ය-නාට්‍ය ආදී ශාස්ත්‍ර ඉගැන්වූ පිරිවෙනක් ලෙස කැරගල පද්මාවතී පිරිවෙන ප්‍රකට ය.

''අසේ සදෙස පරසිඳු පොරණ පඬිවර
විසේසයෙන් පැවසූ නොයෙක මනහර
දොසේ දුරලමින් සඳ වියරණ ලකර
ඇසේ කියනු විසිතුරු කව් නළු සතර''

(හංස සන්දේශය, 1966:182)

රඟ බිම, රඟ මඬල ආදී වශයෙන් වූ ප්‍රාසංගික වේදිකාව පිළිබඳ යෙදුම් කෝට්ටේ යුගයේ දී භාවිත වූ බව හංස සන්දේශයේ එන කවි මගින් පැහැදිලි වේ.

''රඟන රඟ එ රඟ බිම සොඳුරු විදුලිය
රඟන රඟ වැන්න ගන කුලෙහි විදුලිය''(හංස සන්දේශය,1966:112)

''එරඟ මඩල සරතස දියෙනි තෙත් කාට
තරඟ උලැඟි ගොස ගත් සයුරක් ලෙස ට''(හංස සන්දේශය,1966:113)

සැළලිහිණි සන්දේශයෙහි ද රඟමඩල යන පදය භාවිත වී ඇති අතර එහි දී දේවාල නැටුම් පිළිබඳ ව ද සඳහන් වේ.

''නිලා දිගු නුවන් රසඳුන් තනා ඇ ඳ
බලා සිටු රඟන රඟමඩල කල්බ ඳ ''(සැළලිහිණි සන්දේශය,1990:73)

පරෙවි සන්දේශයෙහි දී නළඟන රැඟුම් පිළිබඳ වර්ණනා කරන අවස්ථා ද හමු වේ.

''සුලකුළු මෙවන් නළු නළඟන කැන් සරඟ
බල රඟමඩල පරෙවිඳු සඳ පැහැ සරඟ''

(පරෙවි සන්දේශය,1967:167)

ඉහත සඳහන් සන්දේශ කාව්‍ය මගින් කියැවෙන තොරතුරු අනුව කෝට්ටේ යුගයේ දී සංගීත ක්‍රියාකාරකම් පැවැති බව ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. එහෙත් උක්ත සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය කිසිවකින් දකුණු ඉන්දීය කර්ණාටක ශාස්ත්‍රීය සංගීත සම්ප්‍රදායයෙහි බලපෑමක් පිළිබඳ ව හෝ එකී සංගීත සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ කිසිදු තොරතුරක් හෝ හමු නො වේ.

කෝට්ටේ යුගයේ ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය කෙරෙහි දක්ෂිණ භාරතීය බලපෑම

කෝට්ටේ යුගයේ ඇතැම් සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රයවල දක්ෂිණ භාරතීය සංගීත ආදි සංස්කෘතිකාංගවල බලපෑම පිළිබඳ තොරතුරු සඳහන් නොවුණ ද කෝකිල සන්දේශය, පැරකුම්බා සිරිත ආදි සාහිත්‍ය මූලාශ්‍රය විමර්ශනය මගින් තද් යුගයේ ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය කෙරෙහි දක්ෂිණ භාරතීය බලපෑම පැහැදිලි වේ. කෝට්ටේ යුගයේ රාජ්‍ය විචාළ 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමා ගේ කවිකාරමඩුව පිළිබඳ කියැවෙන අවස්ථාවක් කෝකිල සන්දේශයෙහි සඳහන් වේ.

''සොඳ එළු දෙමළ මාගද සකු බස පසි ඳු
සෙද මියු රසින් නොසැකෙවි කිවියෙහි පුරු දු
ඔද ගුණ ගිහිනි නම් කුල යුත් මහ කිවි ඳු
වැඳ වැඳ කියති නොමඳව කවි බැඳ විරි ඳු''

(කෝකිල සන්දේශය, 1962:155)

සිංහල, දෙමළ, සංස්කෘත හා මගධ භාෂා ප්‍රගුණ කළ කාව්‍යකරණයෙහි දක්ෂ කවීන් විරුද කවි ප්‍රබන්ධ කොට ගායනා කළ ආකාරය කෝකිල සන්දේශයේ එන ඉහත සඳහන් කවියෙන් නිරූපණය කෙරේ. කෝකිල සන්දේශයෙහි 155 වැනි කවිය අනුව ශ්‍රී ලාංකේය රාජසභාවන්හි කාව්‍ය ප්‍රබන්ධකරණය සඳහා සංස්කෘත හා දෙමළ භාෂාවන් භාවිත වූ උතුරු ඉන්දියාවේ සහ දකුණු ඉන්දියාවෙහි බලපෑමක් සිදු වී ඇත.

සිංහල ප්‍රශස්ති කාව්‍ය අතර වර්තමානයෙහි දක්නට ලැබෙන පැරණිතම ප්‍රශස්ති කාව්‍යය වනුයේ පැරකුම්බා සිරිත ය. කෝට්ටේ යුගයේ රචිත පැරකුම්බා සිරිත ලලිතකලාව පිළිබඳ සාධක රාශියක් සැපයෙන මූලාශ්‍රයකි. සය වන පැරකුම්බා රජු ගේ රාජසභාවේ කවිකාරමඩුවක් පැවැති බව දක්නට ලැබෙන අතර රාජසභා කවීන් ගායනා කළ කවිවල එකතුවක් ලෙස පැරකුම්බා සිරිත හැඳින්විය හැකි ය. ඇතැමුන් දක්වනුයේ පැරකුම්බා සිරිතේ එන කවි බොහෝවක් කවිකාරමඩුවක දී කියැවුණු බව ය (වික්‍රමසිංහ,1964, පි. 234). එසේ ම, තවත් අයකු ගේ(ඉහළගම, 2015, පි.36) අදහස වන්නේ එහි සියලු ම කවි ගායනය සඳහා ම රචිත බව ය.

''දකුතු මෙ නිරිඳු නුවන් ලත් පල ලැබෙයි සිතුවොත් දුක් ඇරේ
නුමුතු රසබස් ඇසුව දෙලොවැමැ සැපැත් පැමිණෙයි අරතරේ
දිමුතු යස තෙද නුවණ ගුණ කිව කැමැති යම් දෙය සඳු කෙරේ
අමුතු බැඳි පද කියමි එබැවින් අසවු වියතුනි සබතුරේ''

(පැරකුම්බා සිරිත, 2003:99)

දෙමළ බසින් විරුදු කවි සඳහා යෙදුණේ විරින්දු යනු ය. ඒ අනුව පැරකුම්බා සිරිත් කවියා ද විරුදු කවි යෙදූ සේ ය. වියතුනි සබතුරේ යන්නෙන් රජවාසලේ කවිකාර මඩුවේ වියත්තු ගැනෙති (වික්‍රමසිංහ, 2003). එහි අරුත අලුත් බැඳුම් යන්න ය. අමුතු බැඳි පද කියන්නේ කවිකාර මඩුවේ කාව්‍යක්කාරයින් ය. එයින් පැහැදිලි වනුයේ වියතුන් ගෙන් සමන්විත කවිකාරමඩුවක් 6 වැනි පැරකුම්බා රජු ගේ රාජසභාවේ පැවැති බව ය. 6 වැනි පැරකුම්බා රජු ගේ රාජ්‍ය කාලය වනුයේ ක්‍රි.ව.1412-1467 දක්වා වූ කාලය (සුරවීර, 1976) යි. එම යුගයට සමගාමී ව දකුණු ඉන්දියානු ශාස්ත්‍රීය සංගීත සම්ප්‍රදාය (කර්ණාටක සංගීතය) දකුණු ඉන්දියාවෙහි බිහි වීමට මූලික පදනම වැටී තිබුණි. ඉහත සඳහන් සියලු කරුණු මගින් පැහැදිලි වනුයේ විද්වතුන් විසින් රචනා කොට ගායනා කරන ලද කවි පැරකුම්බා සිරිතෙහි අන්තර්ගත බවත්, වියතුන් විසින් එකී කවි කර්ණාටක ශාස්ත්‍රීය සංගීතාංග අනුසාරයෙන් ගායනා කළ බවත් ය. තව ද පැරකුම්බා සිරිත සහ කෝකිල සන්දේශය මගින් කෝට්ටේ යුගයේ ශ්‍රී ලාංකේය සංගීතය කෙරෙහි දක්ෂිණ භාරතීය බලපෑම තහවුරු කෙරෙන බවත් කිව යුතු ය.

එහෙත් ක්‍රි.ව.15 වැනි සියවසේ දී දකුණු ඉන්දියානු ශාස්ත්‍රීය සංගීත සම්ප්‍රදාය හෙවත් කර්ණාටක සංගීතය බිහි වීමට මූලික පදනම වැටී තිබුණ ද කර්ණාටක සංගීතයෙහි ක්‍රමවත් ශාස්ත්‍රීය භාවිතයක් ව්‍යවහාරයට පැමිණියේ ක්‍රි.ව.16 වැනි සියවසේ මුල් කාලයේ සිට ය. එවන් තත්ත්වයක් මත 6 වැනි පැරකුම්බා රජු ගේ රාජ සභාවේ කවිකාරමඩුවට ක්‍රමවත් වූ කර්ණාටක සංගීතයේ ආභාසය ලැබී ඇති බව තීරණය කිරීම ඉතාම අසීරු කටයුත්තකි.

දක්ෂිණ භාරතීය ද්‍රවිඩ සාහිත්‍යයෙන් ලද ආභාසය

කෝට්ටේ යුගයේ දී ශ්‍රී ලංකාවේ සිංහල ප්‍රශස්ති සහ ඒ ආශ්‍රිත සංගීත භාවිතය ඉතා දියුණු තත්ත්වයක පැවැතිණි. සංස්කෘත, තෙලුගු, දෙමළ වැනි භාෂා සාහිත්‍යයන් ගේ ආභාසය ලැබීම එකී දියුණුවට බලපෑ ප්‍රබල හේතුවක් වන්නට ඇතැ යි විශ්වාස කෙරේ. කෝට්ටේ යුගයේ සාහිත්‍ය කෘතීන්හි විරහ, යුධ, කීර්ති, ප්‍රතාප වැනි වර්ණනා දෙස බැලීමේ දී දක්ෂිණ භාරතීය කලම්බකම් නම් සාහිත්‍යයේ ආභාසය ලැබී ඇති බව පැහැදිලි වේ. විශේෂයෙන් ම කෝට්ටේ යුගයේ රචිත පැරකුම්බා සිරිත නමැති ප්‍රශස්ති කාව්‍ය කෙරෙහි කලම්බකම් සාහිත්‍යයේ බලපෑම ලැබුණු බව පැහැදිලි වේ.

කලම්බකම් යන්නෙන් මිශ්‍රණය නැතහොත් සංයෝගය යන අර්ථය දනවයි. විවිධ ආකාරයේ කාව්‍ය ප්‍රයෝග සහ විරිත්වලින් බැඳුනු කවි අන්තර්ගත කාව්‍ය සංග්‍රහය කලම්බකම් කාව්‍ය සංග්‍රහයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. කවියක අවසන් වචනය ඊළඟ කවියේ ආරම්භයට භාවිත කිරීම

ද කලම්බකම් නමින් හැඳින්වේ (නන්දිකලම්බකම්, 1955). දක්ෂිණ භාරතීය ද්‍රවිඩ කිවිවරයන් විසින් විරචිත දේව ස්තෝත්‍ර ද කලම්භකම් ලෙස හඳුන්වයි. එය 'කරම්භක' යන සංස්කෘත නාමයේ ම පර්යාය නාමයක් ලෙස ද හැඳින්විය හැකි ය. පීටර් සිල්වා දක්වන පරිදි උත්තර භාරතයේ බිහි වූ ප්‍රශස්ති දක්ෂිණ භාරතයට පැමිණි බවත් 'විරින්දු' යන නම ඔවුන් ඒ සඳහා භාවිත කළ බවත් 'කදම්බ' යන පදය අනුව තනාගත් 'කලම්බක' යන තවත් නමක් එයට වූ බවත් කිව හැකි ය (ජිනානන්ද හිමි, 1964).

කලම්බකම්හි කාව්‍ය කෘතීවල දක්නට ලැබෙන විශේෂ ලක්ෂණය වන්නේ කාව්‍ය නායකයා ගේ ගුණ අතිශයෝක්තියෙන් වර්ණනා කිරීමයි. මේ සඳහා නොයෙක් දෙවිවරුන්, රජවරුන් ප්‍රස්තුත කරගෙන ඇත. නන්දිකලම්බකම්, මධුරෙකලම්බකම්, කාසීකලම්බකම්, කයිලෙකලම්බකම්, තිරුවරංගකලම්බකම්, කච්චික් කලම්බකම් ආදි වශයෙන් දක්ෂිණ භාරතීය කලම්බකම් කාව්‍ය කෘති බොහෝවක් දැකිය හැකි ය. කලම්බකම් කාව්‍ය මල් මාලාවක ආකාරයට අන්ද්‍රාදි ශෛලියෙන් රචනා කළ යුතු බවට ද සම්මතයක් පවතී. නන්දිවර්මන් රජු පිළිබඳ තොරතුරු ඇතුළත් නන්දිකලම්බකම් නමැති කාව්‍ය කෘතිය ක්‍රි.ව. 9 වැනි සියවසෙහි රචනා වූවක් බවත්, කලම්බකම් සාහිත්‍යයේ හමු වන ප්‍රථම සහ විශිෂ්ට කෘතිය ලෙසත් සැලකේ. කතෘ අඥාත ය. මෙම කෘතිය නන්දිවර්මන් රජු ගේ සහෝදරයෙකු විසින් රචිත බවට ද විශ්වාසයක් පවතියි. මධුරෙ කලම්බකම් නමින් හැඳින්වෙනුයේ ක්‍රි.ව. 12 වැනි සියවසේ දී ශිව දෙවියන් පිළිබඳ ව ලියන ලද කෘතියක් වන අතර එහි මධුරෙ නම් නගරය ගොඩ නගන ලද ආකාරය පිළිබඳ තොරතුරු ද අන්තර්ගත ය. එය මධුරෙ ප්‍රදේශ සාහිත්‍ය නමින් ද හැඳින්වේ. එකී කාව්‍ය කෘතිය පසු ව භාවිතයේ පහසුව උදෙසා මධුරෙ කලම්බකම් යනුවෙන් හැඳින්විණි.

කලම්බකම් නම් ද්‍රවිඩ කාව්‍ය සාහිත්‍ය සහ කෝට්ටේ යුගයේ ප්‍රශස්ති අතර ඇති සමානතා පිළිබඳ ව විමසීමේ දී අම්මානෙ නමැති කාව්‍ය ප්‍රයෝගය පිළිබඳ ව අවධානය යොමු වේ. ශ්‍රී ලංකාවේ ප්‍රථම ප්‍රශස්ති කාව්‍ය ලෙස සැලැකෙන පැරකුම්බා සිරිත තුණුරුවන් ගුණ නමස්කාර කරමින් ආරම්භ කර ඇති අතර පසු ව ලියැවුණු ප්‍රශස්ති කාව්‍ය හින්දු දෙවියන් ගේ ගුණ ගායනා කරමින් ආරම්භ කෙරේ. නරේන්ද්‍රසිංහ වර්ණනාවෙහි ගණදෙවි ආශිර්වාදය පතමින් කාව්‍ය ආරම්භ කර ඇත.

''පද්මාරූඪවිධිඃ ත්‍රිවික්‍රම සිවඃ ත්‍රිදසාධිපාත්‍රධ යඃ
සෙනානි ගජ වත්‍රා කර්ක සයලරුද්‍රනීවා ශී සව රං
එතෙන ජර්ජර විත්ත පුරිනදයා කුර්වන්තු ආයුඃශ්‍රීයඃ
වීරෝදාර නරේන්ද්‍රසිංහ නූපතීර ඤන්ත සංවත්සරං''

(සේදරමන්, 1970, පි.92)

නන්දිකලම්බකම්හි ප්‍රථම පද්‍යය ද ගණදෙවි ආශිර්වාදය පතන්නකි.

''මුම්මයි පුවනම් මුලුතීන්ද්‍ර - මුදල්වි යෝඩුම් විඩයිපාහන්
අම්මෙමෙ තුරුහ මුත්තම් එන - අලයිප්ප ආංගේ සිරිදහන්ඩ
තම්මින් මුත්තම් කොල නෝක්කි - චැට්ට්‍රේ නහයික්කම් වේලමුහන්
චම්මෙමෙ මුලරි මැලර්තාල් අම් - චෙන්නෙන මිසයිත් පුනෙවාමේ''

නන්දිකලම්බකම් කාව්‍ය කෘතියේ ආරම්භයේ සිට දොළොස් වැනි කවිය තෙක් ගණ දෙවියන්, ශිව දෙවියන්, පාර්වතී දේවිය, විෂ්ණු දෙවියන් ඇතුළු හින්දු ආගමික දෙවිවරු වර්ණනා කර ඇත. සිංහල ප්‍රශස්තිවල ද එම ලක්ෂණය දැකිය හැකි ය.

නන්දිකලම්බකම් සහ අනෙකුත් කලම්බකම් කාව්‍ය සාහිත්‍ය කෘතීන්හි එළිසම ලක්ෂණය අන්තර්ගත ය. දකුණු ඉන්දීය කලම්බකම් නම් ද්‍රවිඩ සාහිත්‍යයේ බලපෑම නිසා සිංහල කාව්‍ය එළිසම වී යැ යි ද විශ්වාස කෙරේ.

කාව්‍ය නායකයා වෙත පණිවිඩ යැවීමේ දූත කාර්යය කලම්බකම්හි සහ සිංහල ප්‍රශස්තිහි දැකිය හැකි ලක්ෂණයකි.

''මාට්ටාදේ ඉත්තනෙ නාල් මාල් නන්දිවාන් වැරයිතෝල්
පාට්ටාදේ මැල්ලෙයර් කෝන් පැරියානෙ පැරුච්චුවඩු
කාට්ටාදේ කැයිදැයි පොලිලුලවුම් කාවිරිනිර්
ආට්ටාදේ වැයි තෙන්නෙ ඇයිරමුම් වෛදීරේ''

(නන්දිකලම්බකම්, 1955)

(මම කොතෙක් ආයාචනය කළත් පර්වතය වන් නන්දිවර්මන් ගේ උරහිසෙහි පහස නොලදිමි. ඔහුට ප්‍රශංසා කිරීමටවත් මට අවසර නොදුන්නේ ය. ඔහු පෙරහැරේ එනවිට ඇතා ගේ පා සළකුණවත් දකින්නට මට අවසර නොදුන්නේ ය. ඔහු ගේ සුවඳ ඇති තාලෙල මල් (වැටකේ මල්) වත්ත අසළින් ගළා යන කාවේරි ගංගාවෙන් ස්නානය කර මගේ සිතෙහි දැවෙන්නාවූ ගින්දර නිවාගැනීමට හෝ අවස්ථාව නොදුන්නේ ය. යෙහෙළියනි, මගේ සිතේ ගින්දර නිවාගැනීමට අවස්ථාව නොදී නූල් බඳිමින්, කොහොඹ අත්තෙන් පවන් සළමින්, ඵල රහිත ක්‍රියාවන් කරමින් මගේ සිතේ දුක නැති කරන්න උත්සාහ ගන්නේ ඇයි? මම කීකලක සුවයක් ලබම් ද?)

පැරකුම්බා සිරිත (1970:24) එය මෙසේ ප්‍රකාශ කරයි.

''බන්දා මින්දද මද අරවින්දා සරලා සර යානේ
මන්දා නිල තුරඟට නැගෙමින්දා වියොවග නං වානේ
චන්දා නල ලෙස විය නෙත නින්දා නොලදිමි තනි යානේ
කැන්දා වරෙ පැරකුම් නරනින්දා සකි සඳ සඳ පානේ''

කවියක මුල් පෙළිය අවසන් වන අක්ෂරය හෝ වචනය ඊළඟ පේළියෙහි ආරම්භයට යොදාගැනීමේ ආන්ද්‍රාදි ශෛලිය කලම්බකම් කාව්‍ය සාහිත්‍යයේ දක්නට ලැබෙන ලක්ෂණයකි. එම ලක්ෂණය සිංහල ප්‍රශස්ති කාව්‍යයන්හි ද දැකිය හැකි ය.

''තරිඳු ගුණයෙන් ගැඹරින් කිරිඳු
කිරිඳු බලයෙන් දිරියෙන් ගිරිඳු
ගිරිඳු නුවණින් විකුමෙන් සිරිඳු
සිරිඳු දින පැරකුම් නිරිඳු'' (සේදරමන්, 1970, පි. 8)

කෝට්ටේ යුගයෙන් පසු ව මෙරට බිහි වූ ප්‍රශස්ති කාව්‍ය බොහෝ විට අර්ථ රසයෙන් හීන ශබ්ද රසයට පමණක් මුල්තැන දුන් බව මහනුවර යුගයේ ඇතැම් කාව්‍ය කෘති අධ්‍යයනයෙන් පැහැදිලි වේ. මහනුවර යුගයේ දී සිංහල ප්‍රශස්ති තුළ ද්‍රවිඩ වචන භාවිතය අධික වීම ද එයට හේතු විය හැකි ය.

කෙසේ වෙතත් ඉහත සඳහන් තොරතුරු අනුව කෝට්ටේ යුගයේ සිංහල ප්‍රශස්ති කාව්‍ය සාහිත්‍යයේ පෝෂණය උදෙසා ද්‍රවිඩ කලම්බකම් කාව්‍ය සාහිත්‍යයේ බලපෑම ලැබුණු බව පැහැදිලි වේ. ඒ අනුව ද්‍රවිඩ සාහිත්‍යානුගත සංගීතයක බලපෑම සිංහල ප්‍රශස්තියට ලැබුණු බවත්, එහෙයින් ගායනය උදෙසා රචිත ප්‍රශස්ති රාජසභාවේ දී ගායනා කොට ප්‍රාසංගික ව ඉදිරිපත් කිරීමේ දී දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක සංගීත ලක්ෂණ අනුගමනය කළ බවත් පිළිගැනීම සහේතුක ය.

හයවැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමා දකුණු ඉන්දීය සපුමල් කුමාරයා ගේ සහාය ලබාගැනීම

වසර 200කට පසුව උතුරේ ද්‍රවිඩ පාලනය පරාජය කොට ඒකීය ස්වෛරී රාජ්‍යයක් ගොඩ නැගීමේ ගෞරවය හිමි වී ඇත්තේ කෝට්ටේ රජකම් කළ හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමාට සහ සපුමල් කුමාරයාට ය. වසර 200කට අධික කාලයක් ශ්‍රී ලංකාව ඒකීය රාජ්‍යයක් නොවූ අතර උතුරුකරයේ පාලනය විදේශීය බලපෑම්වලට යටත් ව පැවැතිණි. කෝට්ටේ රාජධානියේ භාරකාරත්වය හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු භාරගන්නා විට ද එම තත්ත්වය එසේ ම විය. එනම් ඒ වන විට ද උතුරුකරයේ පාලනය ගෙන ගියේ ආර්ය චක්‍රවර්ති නම් වූ පාලකයෙකි. එම පාලකයා

පරාජය කර ඒකීය ස්වෛරී රාජ්‍යයක් ගොඩනැගීමේ ගෞරවය හිමි වී ඇත්තේ කෝට්ටේ රජකම් කළ හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමාට සහ සපුමල් කුමාරයාට ය.

දකුණු ඉන්දීය විජයනගර් රාජ්‍යයේ රජවරුන් ගේ සහාය ශ්‍රී ලංකාවේ උතුරුකරයේ පාලනය ගෙන ගිය ආර්ය චක්‍රවර්ති රජුට හිමි විය. තව ද ආර්ය චක්‍රවර්ති ගේ හමුදාවේ කර්ණාටක භටයන් සේවය කිරීමෙන් පැහැදිලි වනුයේ ශ්‍රී ලංකාවේ රජුට මෙන් ම ප්‍රාදේශීය රජවරුන්ට ද දකුණු ඉන්දීය සෙබළුන් සේවය කොට ඇති බව යි. දකුණු ඉන්දියාවෙන් පැමිණි හමුදාවට ජාවක කෝට්ටේ හෙවත් අලිමංකඩ අයිති ව තිබී ඇති බව කෝකිල සන්දේශයේ එන කවියකින් ද නිරූපණය කෙරේ.

''ජාවක සමග පැරකුම් නිරිඳුගෙ විපුල
ඒවක පැමිණි සපුමල් කුමරිඳු පබල
තේවක ගුණැති කණ්ණඩියෙන් බිඳ තුමුල
ජාවක කෝට්ටේ දැකයන් මග අසල''

(කෝකිල සන්දේශය, 1962)

ඒ අනුව සපුමල් කුමාරයා ජාවක කෝට්ටෙන් ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණියේ ද යන්න විමසුම් කටයුතු ය. කෝට්ටේ යුගයේ ලියැවී ඇති ඇතැම් ග්‍රන්ථවල සපුමල් කුමරු හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ පුතකු ලෙස සඳහන් කර ඇත. සුරවීර දක්වා ඇති රාජ නාමාවලි සන්සන්දනය මගින් පැහැදිලි වනුයේ ද හය වැනි බුවනෙකබාහු රජු හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ පුත් කුමාරයා බව යි (සුරවීර, 1976, පි. 105,120). එහෙත් නන්දන ධර්මරත්න (2015) සඳහන් කරනුයේ සපුමල් කුමරු හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ මරණින් පසු හය වැනි බුවනෙකබාහු නමින් කෝට්ටේ රජු බවට පත් වූ බව ය. එසේ වුව ද හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගෙන් පසු ව ඔහු ගේ මුනුබුරු දෙ වන ජයබාහු ලෙස රජ වූ බවත් ඉන් අනතුරු ව හය වැනි පරාක්‍රමබාහු ගේ පුත් හය වැනි බුවනෙකබාහු රජු ලෙස රජ වූ බවත් රාජාවලියේ (1976: 119) සඳහන් වේ.

එහෙත් සපුමල් කුමාරයා හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ පුතකු නොවන බව පෘතුගීසි වාර්තා හා ඓතිහාසික මූලාශ්‍රය අනුව පැහැදිලි වේ. පෘතුගීසි වාර්තා සහ ඓතිහාසික මූලාශ්‍රයට අනුව සපුමල් කුමාරයා ගේ චරිතාපදානය මෙසේ ය.

''හය වැනි පරාක්‍රමබාහු රජ සමයේ දකුණු ඉන්දියාවේ ඉදිරි වෙරළින් යම්කිසි පුද්ගලයකු කෝට්ටේ රාජධානිය තෙක් පැමිණියේ ය. ඉදිරි වෙරළ යනු මලබාරය බව ඉතිහාසඥ මතය වේ. එසේ රජු හමුවට පැමිණි පුද්ගලයා ගේ නම පණික්කල් නම් වූයේ ය. ඔහු උසස් රාජ වංශයකට අයත් ක්‍රියාශීලී

අයෙකු වූයේ ය. ඔහු ගේ දක්ෂතාව නිසා ම රජතුමා ඔහුට මාළිගාවේ තනතුරක් දී රදළ කුල කතක් සරණපාවා දී ඇත.'' (ධර්මරත්න, 2015)

ඉහත සඳහන් ප්‍රකාශයට අනුව පණික්කල් යනුවෙන් හඳුන්වා ඇත්තේ සපුමල් කුමාරයා විය හැකි ය. 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු හා සපුමල් කුමරු විසින් උතුරුකරයේ රජකම් කළ ආර්යචක්‍රවර්ති පරාජය කරනු ලැබූ අතර සපුමල් කුමරු උතුරුකරය අත්පත් කරගෙන ආර්ය චක්‍රවර්තීන් ගේ සේනාවත් රැගෙන කෝට්ටේ රාජධානියේ රජු වෙත ගමන් කර ඇති ආකාරය සැළලිහිණි සන්දේශයේ (සේනානායක, 1990) සඳහන් වනුයේ පහත පරිදි ය.

''නිල තුරඟට නැගෙමින් රිවි දෙවි කිරණ
දුලකර සෙසත් මිණි බරණ කිරණින
බළ පිරිසෙන් හිමි යාපා පටුන් ගෙන
බල සේනානායක සපු කුමරු එන''

ආර්යචක්‍රවර්ති ගේ මරණින් හෝ පලායාමෙන් අනතුරු ව උතුරුකරයේ නව පාලකයා ලෙස සපුමල් කුමරු පත් කළේ 6 වැනිපැරකුම්බා රජ ය. පසුමල් කුමරු උතුරේ පාලනය ගෙන ගිය කාලයේ දී යාපනයේ නල්ලූර් කෝවිල සාදා හින්දු ජනයාට වන්දනාමාන කිරීමට අවස්ථාව ලබාදුන්නේ ය. වර්තමානයේ දී ද නල්ලූර් කෝවිලෙහි ස්තෝත්‍ර ගයන විට සපුමල් කුමරු සිහිපත් කෙරේ.

6 වැනි බුවනෙකබාහු රජු (ක්‍රි.ව.1470-1478) ලෙස රාජ්‍යත්වය හෙබ වූ සපුමල් කුමාරයා සහ ඉන් පසු ව කෝට්ටේ රාජධානියෙහි රජකම් කළ සියලු ම රජවරු පන්දර් නමින් හැඳින්වූ බව කුතෝ ගේ ලියවිලි අනුව පැහැදිලි වේ. ඒ අනුව බුවනෙකබාඹ පන්දර්, කඉපුර පන්දර්, ජවිර ප්‍රකුරමබගො පන්දර්, ධුම ප්‍රකුර මබගො, බොළුනෙගබො පන්දර්, දුමබෙල්ල හෙවත් දොන් ජුවං පෙරිය පන්දර් ආදි වශයෙන් කෝට්ටේ යුගයේ රජවරු හැඳින්වේ, එහෙත් 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු සහ ඔහු ගේ මුණුබුරු (ජයබාහු) සඳහා පන්දර් යන නාමය යෙදූ බව කුතෝ ගේ ලියවිලිවල ද සඳහන් නො වේ. එහි දී එම දෙදෙනා හැඳින්වෙනුයේ මහප්‍රකුර මබගො සහ ජවිරා යනුවෙනි (සුරවීර, 1976). එයින් පැහැදිලි වනුයේ 6 වැනි බුවනෙකබාහු රාජ්‍ය කාලය හා ඉන් පසු කාලයේ දී ශ්‍රී ලංකාවට දකුණු ඉන්දීය බලපෑම ප්‍රබල ලෙස ලැබුණු බව ය. පන්දර් යන්න දකුණු ඉන්දීය ද්‍රවිඩ භාෂා නාමයකි. විජයනගර් අධිරාජ්‍ය සමයේ ද භාවිත වූ බව දකුණු ඉන්දීය ඉතිහාසඥයන් ගේ මතය යි. ඒ අනුව කෝට්ටේ යුගයේ දී ශ්‍රී ලංකාවේ ද පන්දර් නමැති ද්‍රවිඩ භාෂා නාමය භාවිත වූ බව දක්වීම සහේතුක ය.

නිගමනය

6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජතුමා ගේ කාලයේ දී (ක්‍රි.ව.1412-1467) ශ්‍රී ලංකාවේ උතුරේ රජකම් කළ ආර්යචක්‍රවර්තිට දකුණු ඉන්දීය රජවරුන් ගේ සහාය හිමි වීමත්, දකුණු ඉන්දියාවෙන් පැමිණි සපුමල් කුමාරයා 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජුට සහාය වෙමින් ආර්ය චක්‍රවර්ති පරාජය කොට උතුරේ රජ වීම සහ හින්දු භක්තිකයින් උදෙසා යාපනයේ නල්ලූර් කෝවිල සෑදීමත්, ආර්යචක්‍රවර්ති ගේ බිසෝවරුන් කෝට්ටේ රාජධානියට රැගෙන ඒම සහ 6 වැනි පරාක්‍රමබාහු රජු ගේ මරණින් පසු ව 6 වැනි බුවනෙකබාහු ලෙස කෝට්ටේ රජධානියෙහි රජ වීම ආදි කරුණු විමසීමෙන් පැහැදිලි වනුයේ කෝට්ටේ රාජධානි කාලයෙහි දී සපුමල් කුමාරයා ඇතුළු දකුණු ඉන්දීය තෙලුගු, කණ්ණඩ, මලයාලම් සහ දෙමළ ආදි ද්‍රවිඩ ජාතිකයින් ගේ බලපෑම ප්‍රබල ලෙස ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභාවේ කටයුතු සඳහා බලපෑ බව ය. ඒ අනුව ශ්‍රී ලංකාවේ රාජසභාවේ කටයුතු සඳහා බලපෑම් කළ දකුණු ඉන්දීය ද්‍රවිඩ ජාතිකයින් විසින් ඔවුන් ගේ කර්ණාටක සංගීතයෙහි ඇතැම් ශාස්ත්‍රීය කරුණු ශ්‍රී ලාංකේය රාජ සභා සංගීත කණ්ඩායමට එකතු කළ බව තහවුරු වෙයි.

කෙසේ වෙතත් දකුණු ඉන්දියානු ශාස්ත්‍රීය සංගීතය අනෙකුත් සංගීත සම්ප්‍රදායයන් ගෙන් වෙන්කොට හඳුනාගැනීමේ පැහැදිලි සාධක ලැබෙන ක්‍රි.ව.16 වැනි සියවසේ සිට ම ශ්‍රී ලාංකේය රාජ සභා සංගීතයට දක්ෂිණ භාරතීය කර්ණාටක සංගීතඥයින් ගේ දායකත්වය ලැබුණු බව පැහැදිලි වේ. චෝළ, වඩුග, ආඬි ආදී නම්වලින් හැඳින්වුණු එවක තෙලුගු ජාතිකයින් ශ්‍රී ලංකාවේ රාජ සභාවට සෘජු ලෙස ම බලපෑම් කිරීමට තරම් ප්‍රබල විය. එවන් පුද්ගලයින් අතින් ඔවුන් ගේ දේශයෙහි සංගීතය වන කර්ණාටක සංගීතයේ රස භාව ශ්‍රී ලාංකේය රාජ සභා සංගීත කණ්ඩායමට මුහු කළ බව විශ්වාස කළ හැකි ය. එසේ නොමැති වුවහොත් ඔවුන් ගේ පෞද්ගලික රසවින්දනය උදෙසා හෝ දකුණු ඉන්දීය කර්ණාටක සංගීතය ඇසුරු කරන්නට ඇත. එහෙයින් කෝට්ටේ යුගයේ සංගීතය ආදි ලලිත කලාංග කෙරෙහි දක්ෂිණ භාරතයේ බලපෑම ඉතා ප්‍රබල ලෙස ම ලැබුණු බව නිගමනය කළ හැකි ය. කෝට්ටේ යුගයේ ශ්‍රී ලාංකේය සංගීත ඉතිහාසය පිළිබඳ තවදුරටත් විමර්ශණ සිදු කිරීම කාලීන අවශ්‍යතාවක් බව ද කිව යුතු ය.

රූපසටහන 1

ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජු ගේ කවිකාරමඩුව (විජයනගර් අධිරාජ්‍යය)



සටහන. විජයනගර් අධිරාජ්‍යයට අයත් ක්‍රි.ව. 1336-1565 කාලය තෙලුගු සාහිත්‍යයේ ස්වර්ණමය යුගය ලෙස සැලැකේ.

රූපසටහන 2

තේනාලි රාමක්‍රිෂ්ණ



සටහන. ක්‍රිෂ්ණදේවරාය රජු ගේ කවිකාරමඩුවේ කාව්‍යක්කාරයෙකි. දකුණු ඉන්දීය තෙලුගු විශ්වවිද්‍යාලයේ ආචාර්ය චේනු ගෝපාලාචාරි ලබාදුන් ජායාරූපයකි.

රූපසටහන 3

දෙ වන රාජසිංහ රජතුමා ගේ කවිකාරමඩුව



සටහන. දෙ වන රාජසිංහ රජු ගේ කවිකාරමඩුවේ කවි ගායනා කරන අවස්ථාවකි. මහ ඇමති තුමා 'රජසිහ සිරිත' නම් වූ ප්‍රශස්තිය රජතුමාට පිළිගන්වන අතර උෆවේ කුඩා මොහොට්ටාල, බින්තැන්නේ ස්වාමිහු ද ජායාරූපයේ සිටිති. ඇම්. සාර්ලිස් ගේ චිත්‍රයකි. චාර්ලිස් කරුණාතිලක ක්‍රි.ව. 1916 දී එළිදැක්වූ ග්‍රන්ථයකින් උධෘත ඉහත චිත්‍රය ක්‍රි.ව. 1966 සාහිත්‍ය දින විශේෂ කලාපයෙහි අන්තර්ගත ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අබේරත්න, එන්. (2009). තෙලුගු භාෂාව සහ කර්ණාටක සංගීතය. *මියැසි සුබස 02.* කොළඹ: සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය.

අභයගුණරත්න, ඩී. ජී.(සංස්.). (1944). *පැරකුම්බා සිරිත.* ලංකාභිනව විශ්‍රැත.

ඉලංගසිංහ, එම්. (2005). *මධ්‍යකාලීන ලංකාවේ ආගම.* කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ඉහළගම, එස්. (2015). *කවිකාරමඩුව.* කොළඹ: සුරස පොත්.

කරුණාතිලක, ඇම්. ඩී. ඩී. (සංස්.). (1953). *ශෘංගාරාලංකාරය.* කෑගල්ල: විද්‍යාකල්ප.

කරුණාතිලක, සී. (සංස්.). (1916). *රජසිහ සිරිත-1.* කෑගල්ල: විද්‍යාකල්ප මුද්‍රණාලය.

කරුණාතිලක, සී. (සංස්.). (1918). *රජසිහ සිරිත-11.* කෑගල්ල: විද්‍යාකල්ප මුද්‍රණාලය.

කුමාරස්වාමි, ඒ. කේ. (1962). *මධ්‍යකාලීන සිංහල කලා.* (එච්. එම්. සෝමරත්න, පරි.). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු පිළිබඳදෙපාර්තමේන්තුව.

කුමාරස්වාමි, ඒ. කේ. (1993), *ඉන්දියාවේ සහ ශ්‍රී ලංකාවේ කලා හා ශිල්ප* (එච්. එම්. සෝමරත්න, සිංහල පරි.). කොළඹ: ජාතික කෞතුකාගාර දෙපාර්තමේන්තුව.

කුලතිලක, සී. ද එස්. (2007). *ලංකාවේ සංගීත සම්භවය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ගුණවර්ධන, වී. ඩී. ඇෆ්. (සංස්.). (2009). *කෝකිල සන්දේශ.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

තිලකසිරි, එස්. (සංස්.). (2011). *පැරකුම්බාසිරිත.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ද සිල්වා. (සංස්.) .(1938). *මහාබෝධි නාරායණ චරිතය.* කොළඹ

ප්‍රේරා, පී. එස්. (සංස්.). (2009) *සැවුල් සන්දේශය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

රෝහණධීර, එම්. (සංස්.). (1966). *පැරකුම්බා සිරිත* (සාහිත්‍යය-1966 සාහිත්‍ය දින විශේෂ කලාපය). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

වික්‍රමසිංහ, කේ. ඩී. පී. (1964). *කෝට්ටේ යුගයේ සිංහල සාහිත්‍යය.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

වික්‍රමසිංහ, කේ. ඩී. පී. (සංස්.). (1970). *පැරකුම්බාසිරිත.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

වික්‍රමසිංහ, කේ. ඩී. පී. (සංස්.). (1966) *හංස සන්දේශය.* කොළඹ: එම්. ඩී ගුණසේන සහ සමාගම.

සැබිහෙළ, ඒ. අයි. (සංස්.). (1967). *පරෙවි සන්දේශය: පරෙවි සඳෙස් පහදනය.* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සුරවීර, ඒ. වී. (සංස්.). (1997). *රාජාවලිය.* කොළඹ: අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.

සේදරමන් ජේ. ඊ. (1970). *ප්‍රශස්ති කාව්‍ය රසය,* කොළඹ: එම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

සේනානායක, ජී. එස්. බී. (සංස්.). (1990). *සැළලිහිණි සන්දේශය.* කොළඹ: ප්‍රදීප.

හේමචන්ද්‍ර, ආර්. (සංස්.). (1964). *ලංකා ඉතිහාසය.* විද්‍යාලංකාර විශ්වවිද්‍යාලයේ පර්යේෂණ අංශය.

Abeyrathna, N. (2013). *Practical Of South Indian Music*. Colombo: R. M. Publications.

Abeyrathna, N. (2015). Indeeya Sangeethaye Swara Bhavithaye Telugu Mudrava[Paper presentation]. In *8th Reserch Conference*, (p. 19). Royal Asiatic Society of Sri Lanka

Appasamy, J. (1980). *Tanjavur Painting of the Maratha Period*. New Delhi: Abhinav Publication.

Basham, A. L .(1962). *The Wonder that was India*. London: Sigwick and Jackson.

Batuvantudave, R. (Ed.). (1957). *The Mahavansa* (First Thirty six Chapters). Colombo: Ratnakara book depot.

Bhagyalakshmi, S. (1990). *Lakshanagranthas in Music*. India: CBH publications.

Coomaraswamy, A. K. (1979). *Mediaeval Sinhalese Art*. Colombo: State Printing Corporation.

Mendis, G. C .(1932). *The Early History of Ceylon*. Delhi: Asian Educational Services.

Mukund, S. (1989). *Sangeetha Laalithya Lahiri*. Bangalore: Padmapriya Mukund.

Nagar, R. S. (Ed.). (1981). *Natyasastra*. New Delhi: Parimal

Obeysekara, D. (1999). *Outlines of Ceylon History*. Delhi: Asian Educational Services.

Paranavithana, S. (Ed.). (1959). *History of Ceylon* (Vol. I, Part I). Colombo: Ceylon University Press.

Paranavithana, S. (Ed.). (1970). *Inscription of Ceylon* (Vol. I). Colombo: Department of Archaelogy.

Purushottaman, E. N. (1975). *Tyagopanishat*. Hyderabad: Telugu University.

Rao, Chalapati (1990). *Sankara*. Hyderabad: Telugu University.

Rohanadeera, M. (1998). *History of Upcountry*. Battaramulla

Wickramasingha, D. M.(Ed.). (1912). *Epigraphi Zeylanica* (Vols. 1-4). London: Oxford University Press.

Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

A Comparative Study of the Alphabet of Sri Lankan Sign Language and Abhinayadarpana

Palika Samanthi Garusinghe

Abstract

The objective of this study is to critically evaluate the interrelationship between the Sri Lankan alphabet of sign language and the hand sign language used in the book of *Abhinayadarpana*, and to highlight the benefits of this study to hearing-impaired people. This study is based on the information collected from written and non-written resources, meeting with hearing-impaired people and observing their communication using sign language. The preliminary survey confirmed that there is a similarity of the hand-signs observed in this study to the hand-signs used in *Abhinayadarpana*, and the alphabet of sign language. In the alphabet of hand sign language, the meaning of the sign is highlighted; however, the hand signs depicted in *Abhinayadarpana*, highlights both the meaning and the feeling. This is due to the usage of "vinayoga" of hand signs in *Abhinayadarpana* and the use of one hand to depict the meaning of various expressions. In "vinayoga", the meaning of one word, not of a letter, is shown using one hand sign. According to this study, the hand-signs in *Abhinayadarpana* of *Nandhikeshwara* has a close relationship with the lives of hearing-impaired children, and they seemed to use these signs in non-verbal communication in their day-to-day activities. Therefore, this study confirmed that, letting hearing-impaired children to learn the hand-signs and "vinayaga" of *Abhinayadarpana*, will make them successful in their education, and will let them to be integrated into the society as the persons with good sense.

Keywords : *Abhinayadarpana*, hand signs, hearing-impaired, *vinayōga*

සංක්ෂිප්තය

ශ්‍රී ලාංකේය සංඥා භාෂා හෝඩියේ සඳහන් අක්ෂර මාලාවේ හා අභිනයදර්පණ කෘතියේ භාවිත හස්ත මුද්‍රා පිළිබඳ තුලනාත්මක ව අධ්‍යයනය කිරීමෙන් එහි ඇති සහ-සම්බන්ධතා පෙන්වාදී එමගින් ශ්‍රව්‍යාබාධිත පුද්ගලයන්ට ලැබෙන ප්‍රයෝජන මතුකරලීම මෙම අධ්‍යයනයේ අරමුණ ය. එහි දී ලිඛිත හා අලිඛිත මූලාශ්‍රය පරිශීලනය කරමින්, ශ්‍රව්‍යාබාධිත පුද්ගලයින් හමු වී සන්නිවේදනය සඳහා භාවිත විවිධ මුද්‍රා නිරීක්ෂණය

Submitted on 10 May 2019
Revised on 9 September 2019
Accepted on 15 September 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 56-68 pp
palikasg@yahoo.com

කළෙමු. පූර්වෝක්ත ගවේෂණය මගින් ලබාගත් තොරතුරු හා උක්ත කෘති දෙකෙහි සඳහන් හස්ත මුද්‍රා අතර සම්බන්ධතා පවතින බව තහවුරු වේ. අභිනයදර්පනයේ හස්ත මුද්‍රා, සංඥා භාෂා හෝඩියේ දී බහුල ව භාවිත කෙරෙන බව එහි අන්තර්ගත රූප මගින් දැක්වෙයි. සංඥා භාෂා හෝඩියේ හස්ත මුද්‍රා අර්ථය ජනනය වීමක් සිදු කෙරෙන නමුත් අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රා මගින් අර්ථය හා රසය යන කරුණු දෙක ම සංවර්ධනය කෙරේ. මෙයට හේතුව වනුයේ අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රාවන් ගේ විනයෝග භාවිතය යි. එනම් එක් හස්තයක් භාවිත කරමින් විවිධ ක්‍රියාවන් අර්ථ ගැන්වීම යි. එහි දී එක අක්ෂරයකට නොව වචනයකින් ප්‍රකාශිත අර්ථය එක් හස්ත මුද්‍රාවකින් නිරූපණය වෙයි. නන්දිකේෂ්වරයන් ගේ අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රා ශ්‍රව්‍යාබාධිත දරුවන්ට සමීප සම්බන්ධතාවක් ඇති බවත්, ඒවා ඔවුන් එදිනෙදා ජීවිතයේ දී ශාරීරික ක්‍රියාකාරකම් සමඟ අවාචික සන්නිවේදනය සඳහා භාවිත කෙරෙන බවත් මෙම අධ්‍යයනයේ දී නිරීක්ෂණය විය. එබැවින් අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රාවන් ගේ ක්‍රියාකාරකම් හෙවත් විනයෝග ද ඒ හා සමාන ව ම සිදු කෙරෙන හෙයින් ශ්‍රව්‍යාබාධිත දරුවන්ට අභිනය දර්පණයේ හස්ත මුද්‍රා හා එහි විනයෝග අධ්‍යයනය කගිරීමට සැලැස්වීමෙන් ඔවුන් ගේ අධ්‍යාපනය වඩාත් සාර්ථක වී, රසඥතාවෙන් හෙබි පුද්ගලයන් ලෙසින් සමාජගත වීමට ඉමහත් පිටිවහලක් වන බව මෙම අධ්‍යයනයෙන් පසක් වෙයි.

ප්‍රමුඛ පද : අර්ථ හා රස ජනනය, අභිනයදර්පණ, ශ්‍රව්‍යාබාධිත, හස්ත මුද්‍රා

හැඳින්වීම

අතීතයේ සිට ම මිනිසා සිය එදිනෙදා කටයුතුවල දී හස්ත මුද්‍රා භාවිතයෙන් එකිනෙකා අතර අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම සිදු වී ඇති බැව් ඉතිහාසය පිරික්සීමේ දී පසක් වෙයි. භාෂා භාවිතයක් නොමැති අවධියේ ප්‍රාථමික ජනයා ද හස්ත මුද්‍රා භාවිත කර ඇති අතර සතුන් දඩයම් කිරීමේ දී තම සතුට ප්‍රකාශ කිරීමටත්, තම වර්ගයා අතර අදහස් ප්‍රකාශනයේ දී ද සංඥා භාවිත කර ඇති බැව් සිතිය හැකි ය (Benerji, 1985,p.31). ඒ සඳහා ඉතිහාසගත ලිඛිත මූලාශ්‍රයක් ලෙස උම්මග්ග ජාතකය නිදසුන් සපයයි. මහෝෂධ පඬිතුමා අමරාවතී දේවියගෙන් විවාහක, අවිවාහක බව ප්‍රශ්න කරනුයේ සන්නිවේදන උපක්‍රමයක් ලෙස තම හස්තය මිට මොළවා ගැනීමෙන් හා දිග හැරීමෙන් ය. අමරා දේවිය හා මහෝෂධ පඬිතුමා හස්ත මුද්‍රා භාවිතයෙන් සන්නිවේදනය කළ අයුරු උම්මග්ග ජාතකයේ පහත සඳහන් අයුරින් දැක්වෙයි.

> ''ඉක්බිත්තෙන් මහ බෝසතාණන් වහන්සේ, ඉදින් මෝ නුවණැති වී නම් හස්ත මුද්‍රාවෙන් විචාළා දැන ගන්නීය'යි සිතා දුර ම සිට ඇඟිලි හකුළුවා මිට කළ සේක. ඒ අමරාදේවීත් විචාරන්නේය'යි දැන අත් විදාලූ හ.''

බුදුරජාණන් වහන්සේ බෝධිසත්ව කාලයේ පෙරුම් පුරමින් සිටි

සමයේ එක් ආත්ම භවයක මහෞෂධ පඬිතුමා වශයෙන් ඉපිද සිටි කල අමරා දේවිය සමඟ හස්ත මඟින් සිදු කළ සංනිවේදනය පූර්වෝක්ත සඳහනින් දැක්වෙයි (වනරත්න, 2001,පි. 41). අනුරාධපුර යුගයේ වළගම්බා රජ සමයේ මාතලේ අලුවිහාරයේ දී ථෙරවාදී හතර වන ධර්ම සංගායනාවේ දී ත්‍රිපිටකය ග්‍රන්ථාරූඩ විය (බුද්ධදත්ත හිමි, 1959, 33,පි.174-181). එහි දී පාලි භාෂාවෙන් ජාතක කතා ලිය වී ඇති අතර එය කුරුණෑගල යුගයේ හතර වන පරාක්‍රමබාහු රජ සමයේ දී සිංහල භාෂාවට පරිවර්තනය කිරීමේ දී විස්තරාත්මක ව රචනා විය. මේ අනුව විමසා බලන කල මෙම කෘති රචනා වූ යුගයේ සමකාලීන ජන සමාජයේ හස්ත මුද්‍රා භාවිතය පිළිබඳ ප්‍රථම වරට ලිඛිත සාක්ෂියක් ලෙස පෙන්වාදිය හැකි ය.

වත්මන් ලෝකයේ විවිධ රටවල විවිධාකාර ව ඊට ආවේණික ව එදිනෙදා ජන සමාජයේ දී ද හස්ත මුද්‍රා භාවිත කෙරේ. එනම් තුන් වන සියවසේ ලියැවුණු නාට්‍යශාස්ත්‍රය හැරුණුකොට අභිනයදර්පණය, අභිනයචන්ද්‍රිකා, විෂ්ණු ධර්මෝත්තර පුරාණය, සංගීතරත්නාකරය, නෘත්‍ය රත්න කෝෂා, මනසොල්ලාස, හස්තමුක්තාවලී, හස්ත ලක්ෂණ දීපිකා, සංගීතෝපානිශද් සරෝදය යන විවිධ කෘති මඟින් අප මාතෘකාවට බඳුන් වූ හස්ත මුද්‍රා පිළිබඳ ව යම් යම් වෙනස්කම්වලින් යුක්ත කරුණු සඳහන් වේ. ඒ අතුරින් භරතනාට්‍යම්හි ආංගික අභිනය සඳහා ප්‍රධාන වශයෙන් නන්දිකේශ්වරයන් ගේ අභිනයදර්පණය කෘතිය භාවිත කෙරේ. එහි දී අසංයුත හා සංයුත හස්ත පිළිබඳ ව මෙන් ම ඥාති සබඳතා, දේවතා, නවග්‍රහ, දසාවතාර හස්ත වර්ගීකරණය දැක්වේ (පතිරණ, 2003, පි.45-86). එහි සඳහන් හස්ත මුද්‍රා ශ්‍රී ලාංකේය ජන සමාජයේ එදිනෙදා සුලභ ව භාවිත කෙරේ. රථවාහන පොලිස් කොස්තාපල්වරයෙකු රථවාහන ධාවනය හැසිරවීම සඳහා කුඩා නලාවක් (විසිලයක්) හා හස්තය මඟින් පදිකයින්ට හා රියදුරන්ට සංඥා දක්වමින් අණ කිරීමක් සිදු කෙරෙනු දක්නට ලැබේ. එමඟින් රස ජනනය කිරීමක් නොවුන ද අර්ථාත්මක අණ කිරීමක් හැඟවෙයි. මෙහි දී අභිනයදර්පණයේ පතාක හස්තය (පතිරණ, 2003, පි. 80) නිරන්තරයෙන් භාවිත කෙරෙනු දක්නට ලැබෙනුයේ රථවාහනවලට ''යනු හා නවතිනු'' යනුවෙන් හස්තය පෙන්වීමෙනි.

තවත් විටෙක සමාජය ඉදිරියේ පෙම්වතියන් අතර භාවිත රහස් සංඥා සඳහා ද අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රා භාවිත කෙරෙන බව පෙන්වාදිය හැකි ය. එහි දී පෙම්වතා පෙම්වතියගෙන් හාදුවක් ඉල්ලා සිටිනුයේ දබර ඇඟිල්ල තම දෙතොල්වල රඳවාගනිමිනි. මෙහි දී අභිනයදර්පණයේ සඳහන් **සූචි** (පතිරණ, 2003, පි. 81) යනුවෙන් හැඳින්වෙන හස්ත මුද්‍රා භාවිත කෙරේ. එපමණක් ද නො ව, ඔවුන් දුරකථන ඇමතුමක් ගන්නා අයුරු ද අවාචික සංනිවේදනයෙන් පෙන්වන අවස්ථා ද පවතියි. මෘග ශීර්ෂ යනුවෙන් අභිනයදර්පණයේ හැඳින්වෙන මෙම හස්ත මුද්‍රාව නිර්මාණය

වනුයේ මාපට ඇඟිල්ල හා සුළැඟිල්ල දිගු කොට තබා අනෙක් ඇඟිලි තුන එකතුවන සේ අත්ල දෙසට නැමීමෙනි. මෙම හස්ත මුද්‍රාව **මෘගශීර්ෂ** (පතිරණ, 2003, පි. 81) නමින් අභිනයදර්පණයේ හැඳින්වෙන මුද්‍රාව හා සාම්‍යයක් දක්නට ලැබේ.

නිතර සමාජයේ භාවිත හස්ත මුද්‍රා තිහක් නූතන ජංගම දුරකථනවල ස්ථාපිත කොට ඇත. මේවා ද කෙටි පණිවිඩ යැවීම සඳහා යොදාගැනේ. එහි දී අභිනයදර්පණයේ සඳහන් ශිඛර, හම්සාස්‍ය, මෘග ශීර්ෂ, අංජලී, පතාක මුෂ්ටි, සුචි, කර්තරීමුඛ යනාදී හස්ත මුද්‍රා (පතිරණ, 2003, පි. 80-83) නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය.

පාසල් ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් ද, කුඩා දරුවන් ද සිය ශරීර කෘත්‍ය ඉටු කරගැනීමට යාමට ගුරුවරයා ගෙන් හෝ වැඩිහිටියන් ගෙන් අවසර ඉල්ලනුයේ හස්තයේ සුළැඟිල්ල පමණක් දිගු කර අනෙක් ඇඟිලි මිට මොළවාගනිමිනි. එහි දී ද බාන හස්තය මගින් අවාචික සංනිවේදනයක් සිදු කෙරේ. එසේ ම කුඩා දරුවන්ට කෝපය සිත්හි ඇති වූ විට මාපට ඇඟිල්ල පමණක් දිගු කොට තැබෙන සේ ඉතිරි ඇඟිලි මිට මොළවාගෙන එම මාපට ඇඟිල්ල පොළොව දෙසට හරවා තැබීමෙන් කෝපය මතු කර දක්වයි. මෙහි දී අභිනයදර්පණයේ ශිඛර මුද්‍රාව (පතිරණ, 2003, පි. 81) පහතට හරවා දක්වමින් අර්ථය ප්‍රකාශ කරයි.

එමෙන් ම තවත් කෙනෙකු සමඟ තරහ බව හැඟවීමටත් අභිනයදර්පණයේ **සුචි හස්ත** මුද්‍රාව බොහෝ කුඩා දරුවෝ භාවිත කරති. මෙහි දී දෑතෙහි දබර ඇඟිලි පමණක් දිගු කොට අනෙක් ඇඟිලි මිට මොළවාතබාගෙන දික් කළ දබර ඇඟිලි එකිනෙකට කැපී යන සේ දෙපසට ඇදීමෙන් මිතුරා හෝ මිතුරිය සමඟ අමනාප යැ යි සංනිවේදනය කෙරේ. අභිනයදර්පණය මෙම මුද්‍රාව සංයුත හෙවත් දැත උපයෝගිතාවෙන් සිදු කෙරන හස්ත මුද්‍රාවක් වන **පාශ** (පතිරණ, 2003, පි. 84) යනුවෙන් හැඳින්වෙයි.

ඒ හැරුණුවිට පෞද්ගලික බස්රථ ධාවනය කරන්නන් අතර ද විවිධ හස්ත මුද්‍රා භාවිතයක් පවතියි. මෙහි දී තවත් බසයක් ඉදිරියෙන් ළඟ ළඟ ම ගමන් ගන්නා බව පැවසීමට හස්ත මුද්‍රා භාවිතයෙන් අනෙක් රියදුරාට සංනිවේදනය කෙරේ. මිනිසා ගේ ශාරීරික සුවතාව සඳහා වර්තමානයේ දී බහුල ව සිදු කෙරෙන යෝගා ව්‍යායාම සඳහා ද හස්ත මුද්‍රා භාවිත කෙරේ (Naragatti, 2019, p. 1).

ගණිත ගුරුවරු සිය ඉගැන්වීම් ක්‍රියාවලිය සාර්ථක කරගැනීම සඳහා භාවිත කරන ඉගැන්වීම් ක්‍රමවේද අතර ශරීර භාෂාව මගින් සිදු කරන අදහස් ප්‍රකාශනය හා මුද්‍රා භාවිතය අන්තර්ගතය (Andra, 2009, p. 1). එහි දී සංඛ්‍යා ප්‍රදර්ශනය කිරීමේ දී හස්තයේ ඇඟිලි භාවිතයෙන් සංනිවේදනය

සිදු කෙරේ.

ලක්දිව ජනයා අතර ආවේනික වෙනත් හස්ත මුද්‍රා ද ශ්‍රී ලාංකේය ජනයා අතර භාවිත කෙරෙන බව ශ්‍රී ලංකා සංඥා භාෂා හෝඩි පිරික්සීමේ දී දක්නට ලැබේ (කුරුකුලසූරිය, 2011, පි. 1-13).

අප ගේ අධ්‍යයන ක්ෂේත්‍රයට නතු වූ අභිනයදර්පණයේ පෙන්වාදෙන හස්ත මුද්‍රා හා ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල සහ දෙමළ භාෂා සංඥා හෝඩිවල භාවිත හස්ත මුද්‍රා තුලනාත්මක අධ්‍යයනයක් කොට එමඟින් ශ්‍රව්‍යාබාධිත දරුවන්ට ලැබෙන ප්‍රයෝජන පිළිබඳ ව විග්‍රහ කිරීම මෙහි අරමුණ යි.

එමෙන් ම සිංහල හා දෙමළ සංඥා භාෂා හෝඩිවල අක්ෂර සඳහා භාවිත හස්ත මුද්‍රා සහ අභිනයදර්පණයේ හස්ත මුද්‍රා කොතෙක් සහසම්බන්ධතා දක්වන්නේ ද යි විග්‍රහ කිරීම මෙහි තවත් අරමුණක් වෙයි. මේ පිළිබඳ විමසාබැලීමට පෙර හස්ත මුද්‍රා යන්න නිර්වචනය කිරීම වැදගත් වෙයි. හස්ත මුද්‍රා නිර්වචනය පිළිබඳ ව විමසීමේ දී එය සංස්කෘත භාෂාව හා සම්බන්ධතා ඇති බැව් පසක් වේ. එනම් හස්ත මුද්‍රා යනුවෙන් අර්ථ දෙකක් පිළිබඳ ව ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂයෙහි (සෝරත හිමි, 1963, පි. 549-595) දැක්වේ. වලංගුභාවය දක්වන ඇඟිලි සළකුණු ලෙස ද, අත්වලින් හැඟවෙන සංඥාව හෙවත් සන්නිවේදනය ලෙස ද එම කෘතිය කරුණු දක්වයි.

මුද්‍රා යන්න පර්සියානු වචනයක් වන මුහාර් යන වචනයෙන් බිහි වූ බවත්, මුද්‍රා යන්නෙන් ශරීරයේ තිබෙන අංගයන් ගේ චලන එක් සංස්කෘත වචනයකින් දක්වන බවත්, එය මුද්‍රා යන්නෙන් හඳුන්වන බවත් ප්‍රොජේෂ් බැනර්ජි වැඩි දුරටත් කරුණු දක්වයි. එමෙන් ම මුද්‍රාව යන්න සංඥාව ලෙස ද හඳුන්වයි(Benerji, 1985, p. 32).

එහෙත් මුහාර් යනු අරාබි වචනයක් බවත්, එයින් ලේඛකයා, ලියන පුද්ගලයා, අකුර, අක්ෂරය, නීතිය සම්බන්ධයෙන් කටයුතු කරන දැනුවත් කරන්නා යනුවෙන් හඳුන්වන බවත් ඇතැම් ශබ්දකෝෂකරුවෝ පෙන්වාදෙති (මුස්තාෆා, 2001, පි. 643).

මුද්‍රාව යන වචනයෙහි නිවැරදි මූලාරම්භයක් දී ඇත්තේ සංස්කෘත පෙළපොත්වලිනි. එහි දී චින්හා (Chinhā) යන්න අතේ ඇඟිලි නිවැරදි ව ස්ථානගත කිරීමක් වන අතර ඒවා ආගමික පුද පූජාවල දී වන්දනාමානය සඳහා යොදාගෙන ඇති බවත් පැහැදිලි වේ (Benerji, 1985, p.30).

අදහස් ප්‍රකාශනයට වචන භාවිත නොවන කල්හි අංග චලනය ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් නර්තනයට සම්බන්ධ කොට ගැනිණි. අංග චලනය ප්‍රකාශන චලනයක් වශයෙන් යොදාගැනීමේ දී හස්ත මුද්‍රා බෙහෙවින් ඉවහල් වූ බව භාරතීය නර්තන ශෛලීන් අධ්‍යයනයෙන්

පැහැදිලි වෙයි.

භාරතීය නර්තනයේ විකාශනය පිළිබඳ සෙවීමේ දී ආගමික ස්වරූපය පදනම් කරගැනිණි. ආගමික දේවාලවල බැතිමතුන් හට ආගමික කතා පුවත් විස්තර කරදීමේ දී මෙම හස්ත මුද්‍රා භාවිත වූ බව පෙනේ. මුහුණෙන් ප්‍රකාශ වන අදහස සමඟ හස්තය මඟින් සිදු කෙරෙන මුද්‍රාව ද මෙහි දී විශේෂ වෙයි. එබැවින් මෙම සංඥා හස්ත මුද්‍රා යනුවෙන් නිර්වචනය වූ බව පෙන්වාදිය හැකි ය.

ශ්‍රවණ හැකියාව ඉතා දුර්වල එමෙන් ම සම්පූර්ණයෙන් ම බිහිරි සිසුන් හට කුඩා අවධියේ සිට ම තම දෙමව්පියන් හා හිත මිතුරන් සමඟ සංනිවේදනය කිරීම සඳහා අධ්‍යාපනඥයන් විසින් දෘශ්‍ය ඉගෙනුම් ක්‍රමවේද හඳුන්වාදෙමින් විවිධ කෘති සම්පාදනය කර ඇත. එහි දී සිංහල, ඉංග්‍රීසි, දෙමළ හෝඩි අක්ෂර, වර්ණ, සත්ත්වයන්, දෙවිවරු, පළතුරු, ඇඳුම් පැලඳුම්, සංඛ්‍යා ක්‍රම, විශේෂ පද, රටවල් යනාදි පරිහරණය කෙරෙන සියලු ම භාණ්ඩ හා එදිනෙදා කාලවකවානු යනාදිය මෙම හස්ත මුද්‍රා හෙවත් හස්ත සංකේත මඟින් ගෙනහැර දැක්වෙයි. ශ්‍රවණ ශක්තිය නොමැති සිසුවා සමාජයේ කොන් කිරීම වළක්වා මෙම සංඥා භාවිතයෙන් ඔවුනට අධ්‍යාපනය ලබා දී උසස් තත්ත්වයකට ගෙන ඒම සහ සමාජයේ අනෙක් අය හා සමාන ව රටට දැයට වැඩදායි පිරිසක් බිහි කිරීමට මෙම හස්ත මුද්‍රා හෙවත් සංඥා මහත් පිටිවහලක් වන බැව් මෙහි දී පෙන්වාදිය හැකි ය.

භරතනාට්‍යම් සඳහා භරතමුනි ගේ නාට්‍යශාස්ත්‍රය (මාරසිංහ, 2004, පි. 26-46) හා නන්දිකේශ්වර ගේ අභිනයදර්පණය මඟින් හඳුන්වාදෙන හස්ත මුද්‍රා මෙන් ම, ලොව වෙසෙන ශ්‍රවණ හැකියාව දුර්වල දරුවන්ට කුඩා අවධියෙහි සිට ම සංනිවේදනය කිරීම සඳහා හස්ත මුද්‍රා මඟින් දෘශ්‍ය ඉගෙනුම් ක්‍රමවේදයක් අධ්‍යාපනඥයින් විසින් 1966 ආරම්භ කරන ලදි (හෙට්ටිආරච්චි, 2009, පි. 3). එදිනෙදා ජීවිතය හා සම්බන්ධ සිද්ධීන් හා සංකල්ප සියල්ලක් ම ප්‍රකාශ කිරීමට සමත් සංඥා කෝෂය හෙවත් සංඥා භාෂාවක් ශ්‍රවණාබාධිත පිරිස අතර භාෂාවක් ලෙස භාවිත කෙරිණි. මෙම භාෂා රටින් රටට වෙනස්වන බැවින් ඒ ඒ රටේ භාවිත භාෂාව කතා කරන ආකාරය අනුව සංඥා භාෂාව භාවිත කෙරෙයි.

ශ්‍රී ලංකා සංඥා භාෂා කෘතිවල සඳහන් සිංහල හා දෙමළ හෝඩිවල අක්ෂර දෙස විමසිල්ලෙන් බැලීමේ දී බහුල ව දක්නට ලැබෙනුයේ හස්ත මුද්‍රා ය. එහි දී සිංහල හෝඩි අක්ෂරයන්හි ස්වර (හෙට්ටිආරච්චි, 2009:5) හා ව්‍යංජන (හෙට්ටිආරච්චි,2009,පි.6) සැකසෙනුයේ එක් හස්තයකිනි. එක් අතකින් දක්වන මුද්‍රා අසංයුත හස්ත මුද්‍රා යනුවෙන් අභිනයදර්පණ කෘතියේ සඳහන් වේ (පතිරණ, 2003, පි. 45).

අභිනයදර්පණයේ සංයුත හස්ත මුද්‍රා යනුවෙන් හැඳින්වෙන මුද්‍රා නිර්මාණය කෙරෙනුයේ දෑත උපයෝගි කරගෙන ය (පතිරණ, 2003, පි.45). දෙමළ හෝඩියේ දී දෑත උපයෝගී කොටගෙන ස්වර හා ව්‍යඤ්ජන දැක්වීමෙන් අක්ෂර නිර්මාණය කෙරේ. එබැවින් හස්ත දෙකෙහි ම සම්බන්ධතාවෙන් සිදු කෙරෙන හස්ත මුද්‍රා අභිනයදර්පණයේ සංයුත හස්ත මුද්‍රා නමින් හැඳින්වුව ද ඒවා ද්‍රවිඩ සංඥා හෝඩියේ හස්ත සංඥා සමඟ සම්බන්ධතාවලින් යුක්ත බව කිව නො හැකි ය. සංඥා භාෂා හෝඩියේ වමෙන් පතාක හස්තයත් දකුණු හස්තයෙන් සූචි මුද්‍රාවත් වෙනත් විවිධ මුද්‍රා භාවිතයෙන් දෙමළ අක්ෂර සංනිවේදනය කිරීමේ සංඥා ඊට නිදර්ශන සපයයි (හෙට්ටිආරච්චි, 2009, පි. 90-92).

විවිධ රටවල භාවිත සංඥා වර්ග එකිනෙකට වෙනස් වේ. එමෙන් ම ශ්‍රී ලංකාවේ භාවිත සිංහල හා ද්‍රවිඩ භාෂාවන්ට අනුව ශ්‍රී ලාංකේය සංඥා භාෂාවක් භාවිතයේ පවතී. මෙහි දී ලිවීම භාෂාවේ ලේඛනය අනුව සිදු වුව ද ප්‍රකාශ කිරීමේ දී සංඥා භාෂාව භාවිත කෙරේ. එබැවින් බොහෝ විට සංඥා භාෂාව භාවිත කරනුයේ සංනිවේදන කාර්යය සඳහා පමණකි. මෙම සංඥා භාෂාව හේතුකොට ගෙන ශ්‍රවණ ශක්තිය නොමැති පිරිස් හට ශ්‍රී ලංකාවට ම ආවේනික වූ එම අනන්‍යතා ලක්ෂණවලින් යුක්ත ව බිහි වූ සංඥා භාෂා ක්‍රමය හේතුකොට ගෙන ශ්‍රවණ ශක්තිය නොමැති පිරිස් සමාජයෙන් කොන් කිරීම වළක්වා අධ්‍යාපනය ලබා දී සමාජයට වැඩදායී පුද්ගලයන් බවට පත්වීමට ඉඩ ප්‍රස්ථාව සැලසෙයි. ශ්‍රී ලාංකේය සිංහල හෝඩි අක්ෂර සඳහන් සංඥා භාෂා කෘති උපයෝගී කරගනිමින් සිංහල ශ්‍රව්‍යාබාධිත ජනතාව හට ලිවීමට හා සන්නිවේදනය කිරීමට වත්මනෙහි අවකාශය ලැබී ඇත. එම සිංහල අක්ෂර හෝඩිය හා සංනිවේදනය කිරීම උගන්වනුයේ හස්ත මුද්‍රා භාවිතයෙනි. මෙම සිංහල හෝඩි අක්ෂර දෙස විමසිල්ලෙන් බැලූ කල බහුල ව දක්නට ලැබෙනුයේ එක් හස්තයක් පමණක් උපයෝගි කරගෙන දක්වන අක්ෂර ය (කුරුකුලසූරිය, 2011, පි. 12). එහි දී ස්වර සහ ව්‍යඤ්ජන අක්ෂර දෙක ම වෙන වෙන ම එක් හස්තයක් පමණක් යොදාගනිමින් පෙන්නුම් කෙරේ. මෙහි විශේෂත්වය වනුයේ අක්ෂරයක් දැක්වීමට ස්වර සහ ව්‍යඤ්ජනයෙහි එකතුව මුද්‍රා මඟින් පෙන්විය යුතු වීම ය. එහි දී නිදසුන් ලෙස 'ක' අක්ෂරය සෑදීමේ දී දකුණතින් භාවිත පතාක හස්තයත්, දකුණතින් ව්‍යඤ්ජනයට අදාළ අභිනයදර්පණයට අයත් කර්තරීමුඛ හස්තයත් යන දෙකේ එකතුවෙන් 'ක' අක්ෂරය නිර්මාණය කෙරේ (හෙට්ටිආරච්චි, 2009, පි. 7). මේ අයුරින් මූලික අක්ෂර හැරුණුකොට අනෙකුත් සෑම අක්ෂරයක් ම දැක්වීමේ දී හස්තය මුද්‍රා දෙකක් උපයෝගී කරගන්නා බව දක්නට ලැබේ. ඒ බැව් පහත සඳහන් රූප සටහනෙන් ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ (හෙට්ටිආරච්චි, 2009, පි. 7).

රූපය 01

එක් හස්තයක් පමණක් යොදාගනිමින් 'ක' අක්ෂරය පෙන්නුම් කෙරෙන සංයුත හස්ත මුද්‍රා



ක් + අ = ක

මේ අනුව අභිනයදර්පණයේ දැක්වෙන අසංයුත හස්ත හෙවත් එක් අතක් භාවිත කරමින් සිදු කරන මුද්‍රා බහුල ව දක්නට ලැබෙනුයේ සංඥා භාෂා සිංහල හෝඩියේ සඳහන් වන මූලික අක්ෂර ම බව කිව යුතු ය. නමුත් ෂ, ෂෘ, ඔෘ, අං, අඃ, ඤ්, ඕ යනාදී අක්ෂර පමණක් එක ම හස්තය දෙආකාරයකට හසුරවමින් සංඥා භාෂා අක්ෂර හෝඩියේ දක්වා ඇත (කුරුකුලසූරිය, 2011, පි. 12). එපමණක් ද නො ව එම අක්ෂර මාලාවේ ඬ, ඥ අක්ෂරයන්ට මෙතෙක් මුද්‍රා ඉදිරිපත් කොට නොමැත (කුරුකුලසූරිය, 2011,පි. 12). ඒ සඳහා ඉහත අක්ෂර දෙකට හස්ත මුද්‍රා දෙකක් නිර්මාණය කර දැක්වීම විචාරශීලි අධ්‍යයනය මඟින් පහත අයුරින් ඉදිරිපත් කළ හැක.

වගුව 01

ඬ, ඥ අක්ෂර සඳහා නිර්මාණය කළ හස්ත මුද්‍රා

ව්‍යඤ්ජන	ඬ	හම්සාස්‍ය	ඬ් ශබ්දය බින්දුවෙන් සංකේතවත් වන ආකාරයට අනෙක් ඇඟිලිත්‍රය ඉහළට එසවන සේ තැබීම.
	ඥ	බාන හස්තයෙහි සුලැඟිල්ල හැකිලවීම	නාසික්‍ය ශබ්දයක් ගෙන දෙන බැවින් ඤ් සඳහා භාවිත හස්තය ම ඥ සඳහා ද භාවිත කර සුලැඟිල්ල චලනය කිරීම සුදුසු බව උපකල්පනය කළෙමු.

රූපය 02

ඬ, ඥ අක්ෂර සඳහා නිර්මාණය කළ හස්ත මුද්‍රා



ඥ ඬ

පූර්වෝක්ත සංඥා නිර්මාණ සිදු කිරීම හේතු වශයෙන් පහත සඳහන් කරුණු පෙන්වාදිය හැකි ය. සිංහල සංඥා හෝඩි අක්ෂරවල විශේෂත්වය වනුයේ එක ම හස්ත මුද්‍රාව විවිධ අක්ෂර කියා පෑමට භාවිත කිරීම යි. එහි දී නියමිත මුද්‍රාව රඳවාගනිමින් විවිධාකාර ව චලනය කිරීම හෝ හැසිරවීම මඟින් විවිධ අක්ෂර නිර්මාණය කෙරේ. නිදසුන් ලෙස 'ද්' ව්‍යංජනය සඳහා භාවිත අභිනයදර්පණයෙහි සඳහන් සුචි මුද්‍රාව ම '**ඩි**' යන ව්‍යඤ්ජනය පෙන්වීමේ දී මැණික් කටුව චලනය කිරීම හේතු කොටගෙන එක ම මුද්‍රාවෙන් අක්ෂර දෙකක් විදහා පාන බව පෙන්වා දිය හැකි ය. එමෙන් ම 'ඒ' ස්වරය නන්දිකේෂ්වර ගේ හස්ත මුද්‍රා අනුව සංකේතවත් වන්නේ සුචි මුද්‍රාවල දබරැඟිල්ල පමණක් ඉහළට චලනය කරන අයුරු ද 'ඓ' යන ස්වරය මැණික් කටුව චලනය කිරීමෙන් ද වෙනස් ව දක්වයි. මේ අයුරින් 'ං' අක්ෂරය සඳහා යොදාගන්නා හස්ත මුද්‍රාව ම එසේ ම තිබිය දී දබර ඇඟිල්ල හා මාපට ඇඟිල්ල එසේ ම තිබිය දී ඉතිරි ඇඟිලිත්‍රය ඉහළට විහිදුවමින් 'ඕ' අක්ෂරය නිර්මාණය කිරීම වඩාත් සුදුසු බව පෙන්වාදිය හැකි ය. එය පූර්වෝක්ත 'ං' අක්ෂරය හා සමාන ව චලනය කිරීමට ශ්‍රව්‍යාබාධිත දරුවන්ට වඩාත් පහසුවනු ඇත. ඒ අයුරින් ම 'ඤ්' අක්ෂරය පෙන්වන බාන හස්තය ම සුළැඟිල්ල පහළට හා ඉහළට චලනය කරමින් 'ඥ' අක්ෂරය දැක්වීමට භාවිත කිරීම වඩාත් සුදුසු බව මෙහි දී පෙන්වා දිය හැක. එම සංඥාව ශ්‍රව්‍යාබාධිත දරුවන්ට පහසු වනුයේ නාසික්‍ය ශබ්දයක් සඳහා භාවිත හුරු මුද්‍රාව ම ඉහළට හා පහළට පමණක් චලනය කිරීමට සිදු වන බැවිනි.

මේ හැරුණු විට ද්‍රවිඩ ශ්‍රවණාබාධිත පිරිස් හට හෝඩි අත් පොතෙහි දෙමළ අක්ෂර ඉගැන්වීමේ දී දැත ම උපයෝගී කරගෙන අක්ෂර නිර්මාණය වී ඇති බව පෙනේ. එහි දැක්වෙන පරිදි වම් හස්තයේ ඇඟිලි පහ විහිදුවා තැබෙන අතර දකුණු අතින් සුචි, තාම්‍රචූඩ, මුෂ්ටි, ඌර්ණනාභ, ත්‍රිශූලය, බාන, කපිත්ත, පතාක, මෘග ශීර්ෂ, චන්ද්‍ර කලා, කර්තරීමුඛ, මුකුල, හම්ස පක්ෂක, ත්‍රිලිංග, මුෂ්ටි, මෘගශීර්ෂ යනාදී අභිනයදර්පණයෙහි අසංයුත හස්ත භාවිත කරමින් සංඥා භාෂාවේ දෙමළ අක්ෂර බහුල ව පෙන්නුම් කෙරේ.

මේ අනුව බැලීමේ දී සංඥා භාෂාව, දෙමළ අක්ෂර හෝඩියේ හස්ත මුද්‍රා පෙන්වීමේ දී ස්වර බහුල ව අඩංගු වන්නේ වම් හස්තයෙහි ය. දකුණු අතෙහි සුචි මුද්‍රාවෙන් ස්වර පිහිටන ස්ථානය පෙන්වාදෙයි. නිදසුන් වශයෙන් මහපට ඇඟිල්ලේ තුඩ දකුණතෙහි අභිනයදර්පණයේ සඳහන් සුචි මුද්‍රාවෙන් ස්පර්ශ කිරීමෙන් **ආනා** (ප) නොහොත් දෙමළ හෝඩියෙහි **අ** යන්න දිස් වේ (හෙට්ටිආරච්චි, 2009, පි. 90). පතාක හස්තයේ ඇඟිලි විහිදුවමින් සුචි මුද්‍රාවෙන් යුත් දබරඟිල්ල උපයෝගි කොටගෙන මාපට

ඇඟිල්ල පහළට නැමීමෙන්, එනම් මාපටැඟිල්ල අල්ලෙහි මධ්‍යයට සම්බන්ධ වන සේ ස්ථානගත කර සම්බන්ධ කිරීමෙන් **ආවන්නා** (ඒ) දිස්වෙයි. මේ අයුරින් මාපටැඟිල්ල සිට සුළැඟිල්ල දක්වා අනුපිළිවෙලින් ඇඟිලිවල අග සහ මුලට දබරැඟිල්ලට ස්ථානගත කිරීම හා නැමීමෙන් පිහිටීම වෙනස් කරමින් දෙමළ හෝඩියේ ස්වර සංකේතවත් කෙරේ. ඒ බැව් පහත සඳහන් අයුරින් ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

රූපය 03

දෙමළ හෝඩියේ ස්වර සංකේත



පතාක හස්තයේ ඇඟිලි පහ විහිදුවමින් දිස්වෙන හස්තය ලංකාවට ආවේනික වූ හස්ත මුද්‍රාවක් සේ සැලකිය හැකි ය. එවැනි මුද්‍රාවක් කිසිදු තැනෙක අභිනයදර්පණයේ සඳහන් නො වේ. නමුත් පහතරට ශාන්තිකර්මයක් වන 'රටයකුම' ශාන්තිකර්මයෙහි එන නානුමුරයේ දී මෙම හස්තය භාවිත කරමින් වරලසෙහි අවුල් කඩන ස්වභාවය ඉදිරිපත් වේ. එමෙන් ම එම හස්ත මුද්‍රාව ම බෙන්තර සම්ප්‍රදායයේ දහඅට සන්නිය නැමැති ශාන්තිකර්මයේ ද ලිච්ඡවි උපත් කවි ගෙන හැර දැක්වීමේ දී යාග ඇදුරා විසින් 'සූරිය රැස් විද කිලුටක් සෑදී' යන කවි පදයෙහි අර්ථය භාව අභිනය මගින් දක්වනු ලැබීමේ දී ද භාවිත කරනුයේ ඇඟිලි විහිද වූ එකී හස්ත මුද්‍රාව ම ය. සිංහල පහතරට නර්තනයේ අන්තර්ගත ශාන්තිකර්ම ක්ෂේත්‍රයේ මෙවැනි හස්ත මුද්‍රා හැරුණුකොට අභිනයදර්පනයේ සඳහන් හස්ත මුද්‍රා ද භාවිත කෙරේ (කෝට්ටගොඩ, 2001, පි. 2-5).

උක්ත කරුණු විමසාබැලීමේ දී සංඥා භාෂාවෙහි සිංහල, දෙමළ අක්ෂර, ගණිතය, නාම පද, ක්‍රියා පද, විශේෂණ පද, වරනැගීම් විභක්ති යනාදී ව්‍යාකරණ සංනිවේදනය කිරීමේ දී සිරුරේ කොටස් ද භාවිත කෙරේ (හෙට්ටිආරච්චි, 2009). හිස, ඇඟිලි, අත්, ඇස් සහ මුඛය යනාදී අංග මුහුණේ ඉරියව් මඟින් ද හස්ත මුද්‍රාව හා එහි චලනය හා ස්ථානගත කිරීම අනුව ද සංනිවේදනය කෙරේ. මෙම ලක්ෂණය ම භාරතීය නර්තනයේ දී මෙන් ම ශ්‍රී ලංකාවේ පහතරට නර්තනයේ දී සුලභ ව දක්නට ලැබේ.

හස්ත මුද්‍රා මඟින් භාව ප්‍රකාශනය කිරීමේ දී ඉහත සඳහන් සියලු ම අංග උපයෝගී කරගැනේ. එනම් ආංගික අභිනය සඳහා භාවිත අංග,

ප්‍රත්‍යාංග හා උපාංග යන සිරුරේ කොටස් තුන ම භාව ප්‍රකාශනය සඳහා යොදාගැනේ. විශේෂයෙන් ම හස්ත මුද්‍රා භාවිතයේ දී සංඥා භාෂාවෙහි සඳහන් පරිදි දෘෂ්ටි, ශීර්ෂ සහ මුහුණේ සියලු අවයව මෙන් ම හස්ත මුද්‍රා සංකේතවත් කිරීමේ දී විවිධ අරුත් පෙන්වීම හෙවත් විනයෝග පෙන්වීම වෙනස් ව සිදු කිරීම මෙන් ම සංඥා භාෂාවේ දී හස්ත මුද්‍රා විවිධාකාර ව ස්ථානගත කිරීමේ දී හා චලනය කරවීමෙන් වෙනස් අරුත් හා වෙනස් අක්ෂර නිර්මාණය කිරීමට භාවිත කෙරෙන අවස්ථා ද නැත්තේ නොවේ. නමුදු සිංහල හා දෙමළ සංඥා භාෂාවෙහි සඳහන් හස්ත මුද්‍රාවල අභිනයදර්පණයෙහි සඳහන් නොවන හස්ත මුද්‍රා ද භාවිතයේ පවතියි. ඒ බැව්, එනම් ලක්දිවට පමණක් ආවේණික ව භාවිතයේ පවතින හස්ත මුද්‍රා ද ඇති බව ඉහතින් සඳහන් කළෙමු. දෙමළ සංඥා භාෂා අක්ෂර මාලාව දැතින් ම සිදු කෙරුණ ද, එක් මුද්‍රාවක් හෝ අභිනයදර්පණයෙහි සඳහන් සංයුක්ත හස්ත හා සමානකම් නොදක්වයි. නමුත් එම හස්ත ස්වාධීන ව අවධානය යොමුකර බලන කල පෙනෙනුයේ දකුණතින් භාවිත කෙරෙන හස්ත මුද්‍රා පමණක් අභිනයදර්පණයේ අසංයුත හස්ත මුද්‍රාවලට සමානකම් විදහා දක්වන බව යි. එමෙන් ම නර්තකයා සතු සංනිවේදන ක්‍රියාවලිය හා ශ්‍රවණාබාධිත පුද්ගලයා සතු සංනිවේදන ක්‍රියාවලිය බොහෝදුරට සමාන බැව් පෙනේ. මේ බැව් පහත දැක්වෙන වගුව මගින් සාරාංශ ගතකොට තිබීමෙන් ප්‍රත්‍යක්ෂ වෙයි.

මෙම හෝඩි පොත්වල අක්ෂර විමසාබැලීමේ දී අභිනයදර්පණයේ සඳහන් හස්ත මුද්‍රා වශයෙන් හැඳින්වෙන පතාක, ඌර්ණනාභ, තාම්රචූඩ, චන්ද්‍රකලා, අර්ධ සූචි, මුෂ්ටි, සූචි, මුකුල, කර්තරීමුඛ, හම්සපක්ෂ, කපිත්ථ, හම්සාස්‍ය, චතුර, මෘග ශීර්ෂ, ත්‍රිශූල, බාන යනාදී හස්ත 16ක් ම ඒ අයුරින් ම භාවිත කෙරේ.

එබැවින් නර්තකයා වාචික අභිනයෙන් තොර ව දක්වන හස්ත මුද්‍රා සහිත ඉදිරිපත් කිරීම් සාමාන්‍ය ප්‍රේක්ෂක ජනතාවට වඩා ශ්‍රවණාබාධිත ප්‍රේක්ෂකයාට වටහාගත හැකි බවත්, රසාස්වාදයක් ලැබිය හැකි බවත් මෙනයින් පෙන්වා දිය හැකි ය. එපමණක් ද නොව නන්දිකේෂ්වර ගේ අභිනයදර්පණයේ සඳහන් හස්ත මුද්‍රාවලට අමතර ව ශ්‍රී ලංකාවට අනන්‍ය වූ හස්ත මුද්‍රා කිහිපයක් සිංහල සංඥා හෝඩි භාෂාව සඳහා නිර්මාණය වී ඇති බව ද මෙම අධ්‍යයනයෙන් තහවුරු වේ.

වගුව 02

හස්ත මුද්‍රා විස්තර

	සිංහල සංඥා භාෂා හෝඩියේ සඳහන් හස්ත මුද්‍රා	අභිනයදර්පණයේ සඳහන් හස්ත මුද්‍රා	අභිනයදර්පණයෙහි සඳහන් නොවන හස්ත මුද්‍රා
ස්වර	උ	පතාක	
	අ, අං, අඃ	මුකුල	
	ආ, ඔ	ඌර්ණ නාභ	
	ඇ, ඈ	තාම්රචූඩ	
	ඊ	නාග බන්ධ	
	ඔ	මුෂ්ටි	
	ඒ, ඓ	සූචි	
ව්‍යඤ්ජන	ල්	චන්ද්‍ර කලා	
	ජ්, ච්	තාම්රචූඩ	
	ෂ්		✓
	ච්	ත්‍රිශූල	
	ඒ		✓
	ඥ		✓
	ඝ, ද්, ධ	සූචි	
	ෆ්		✓
	ක්, බ්, ඟ, හ්	කර්තරී මුඛ	
	ග්, ඟ්	අර්ධ සූචි	
	ඡ්, ඣ්, ඤ්	භාන හස්ත	
	ට්, ඨ්	කපිත්ත	
	ත්, ථ්		✓
	න්, ණ්	අර්ධ මුෂ්ටි	
	ඳ්		✓
	බ්, භ්		✓

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

කුරුකුලසූරිය, එස්. (2011). *ශ්‍රී ලංකා සංඥා භාෂා වැඩ පොත.* කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

කෝට්ටගොඩ, ජේ. (2001). *දේශීය නර්තනයේ ඇතුළත් සන්නිවේදන ලක්ෂණ.* බොරලැස්ගමුව: ජේ. කේ. පබ්ලිකේෂන්ස්.

පතිරණ, එස්. (සංස්.). (2003). *අභිනයදර්පණ.* නුගේගොඩ: ජේ. ඇන්ඩ් ජේ. මුද්‍රණාලය

බුද්ධදත්ත හිමි, පී. (1959). *උභතපූරණසහිතො මහාවංසෝ.* කොළඹ: ඇම්. ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

මහාවංශය(සිංහල පරිවර්තනය). (2006). දෙහිවල: බෞද්ධ සංස්කෘතික මධ්‍යස්ථානය

මාරසිංහ, ඩබ්. (පරි.). (2004). *භරතමුණි ප්‍රණීත නාට්‍යශාස්ත්‍ර* (ද්විතීය භාගය). කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ

මුස්තාෆා, එම්. (සංස්.). (2001). *අරාබි උර්දු ශබ්ද කෝෂය.* ලක්නවු: සච්චිදා නන්ද පාඨක ප්‍රකාශක

වනරත්න, ආර්. (සංස්.). (2001). *ලීනාර්ථ වර්ණනා සහිත උම්මග්ග ජාතකය.* කොළඹ: සමයවර්ධන පොත ප්‍රකාශකයෝ.

සෝරත හිමි, වී. (1963). *ශ්‍රී සුමංගල ශබ්ද කෝෂය.* කොළඹ: ප්‍රේමසිරි අභයවික්‍රම ප්‍රකාශන

හෙට්ටිආරච්චි, එන්. (2009). *සංඥා භාෂාව පිළිබඳ වාග් විද්‍යාත්මක විමර්ශනය*, කුරුණෑගල: අනුර ප්‍රින්ටර්ස්

Andra, C. (2009). Guestures and styles of communication. *Lyon France.* http://ife.ens-lyon.fr/publications/editionelectronique/cerme6/wg10-04-andra.pdf

Benerji, P. (1985). *Art of Indian Dancing.* New Delhi: Sterling Publishers.

Naragatti, S. (2019). *Yoga for health and wellness.* ResearchGate. https://www. researchgate.net/publication/334508457_YOGA_FOR_HEALTH_AND_WELLNESS

Music in Ediriweera Sarachchandr's *Siṅhabāhu*

Sanjaya Kumara Jayalath

Abstract

Ediriweera Sarachchandra created Manamē in 1956 using the *nādagam* tradition. In a similar manner to Manamē he produced *Siṅhabāhu* in 1961, a play which also employed elements from the *nādagam* tradition. In *Siṅhabāhu*, one can witness several characteristics of the *nādagam* tradition such as the nādagam context, rāgas, tānam, targa, and rhythmic steps. As a result of this musical value, the innovative music in *Siṅhabāhu* managed to bring about a new trend in theatre music. *Siṅhabāhu*, unlike Manamē, was able to contribute an array of musical creations to theatre music because it was created by surpassing *siṅdu rāga* and *nādagam* music. This innovative use of music was instrumental in enriching and developing Sri Lankan theatre music. Here, the influence of other musical traditions as well as Sarachchandra's efforts to enrich the music in his creation under different music directors became successful. *Siṅhabāhu* illustrates a genre of theatre music that is created through an amalgamation of different musical traditions such as *nādagam* music, *rāgadhāri* music, folk music, and *nrutya* music. Hence, the purpose of this study is to engage in an analytical study of the music that is used in *Siṅhabāhu*. I explore the following research question: is the music in *Siṅhabāhu* created by surpassing *nādagam* music? Qualitative and quantitative data were collected through reading primary and secondary material related to the subject area, conducting interviews with specialists in the field, engaging in discussions with *maddala* players, studying the *maddala* rhythm system, and watching *Siṅhabāhu* and studying its music in-depth. The following are the conclusions that I draw from this research: the music used in *Siṅhabāhu* has been able to present profound tragic experiences, though *nādagam* music was used in *Siṅhabāhu*, the play in its application of *nādagam* music surpassed this specific tradition, a theatre music that is intricately connected to *Siṅhabāhu* and its music has been created, the ability of contemporary artists to use *nādagam* music as an ideal to their musical practices, the maddala tradition has survived because it was an integral part of *Siṅhabāhu*.

Keywords : harmony, *maddalaya*, *nādagam* music, *nādagam* rhythm system, *sindu rāga*, theatre music

Submitted on 15 May 2019
Revised on 21 October 2019
Accepted on 23 October 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 69-82 pp
sanjaya85drama@gmail.com

සංක්ෂිප්තය

1956 වර්ෂයේ දී සරච්චන්ද්‍ර විසින් මනමේ නාට්‍යය නාඩගම් සම්ප්‍රදාය ගුරු කොට ගනිමින් නිර්මාණය කරන ලදී. 1961 වර්ෂයේ සිංහබාහු නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරන්නේ ද මනමේ නාට්‍යය මෙන් ම නාඩගම් සම්ප්‍රදායට අනුගත ව ය. නාඩගම් සන්දර්භය, සින්දු රාග, තානම්, තර්ග, ගමන් තාල පද වැනි නාඩගම් අංග ලක්ෂණ සිංහබාහු නාට්‍යයේ ද දැක ගත හැකි ය. මෙම සංගීත ගුණය හේතුවෙන් ම නාට්‍ය සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ නව නැඹුමක් ඇති කිරීමට සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතයට හැකි විය. මනමේ නාට්‍යයේ නොවූ විරූ සංගීතමය නිර්මාණ රාශියක් නාට්‍ය සංගීත ක්ෂේත්‍රයට දායාද කිරීමට සිංහබාහු නාට්‍ය මගින් හැකි වූයේ එහි සින්දු රාග නාඩගම් සංගීතය සමතික්‍රමණය කරමින් නිර්මාණය කර ඇති බැවින් ය. මෙයින් ශ්‍රී ලාංකේය නාට්‍ය සංගීතය පෝෂණය කිරීමට මෙන් ම ඉදිරි විකාශනයට ද මනා පිටිවහලක් විය. සරච්චන්ද්‍ර විවිධ වූ සම්ප්‍රදායන් ගේ ආභාසය ලබමින් විවිධ සංගීත අධ්‍යක්ෂවරු යටතේ තම නාට්‍යවල සංගීතය පෝෂණය කරගැනීමට ගත් ප්‍රයත්නය ප්‍රතිඵලදායක විය. නාඩගම් සංගීතය, රාගධාරී සංගීතය, ගැමි සංගීතය, නූර්ති සංගීතය, ආදි එකිනෙකට වෙනස් වූ සංගීත සම්ප්‍රදාය ඇසුරු කර-ගනිමින් නිමැවුණු රංග පරම සංගීතයක් සිංහබාහු නාට්‍යයේ විද්‍යමාන වේ. සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය, නාඩගම් සංගීතය සමතික්‍රමණය කොට නිර්මාණය වී තිබේ ද යන පර්යේෂණ ගැටලුව මෙහි ලා විස්තාරණය කෙරේ. ඒ අනුව සිංහබාහු නාට්‍යයේ උපයුක්ත සංගීතය සහ එහි භාවිතය පිළිබඳ ව විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක නියැලීම මෙහි මූලික අරමුණ යි. ගුණාත්මක හා ප්‍රමාණාත්මක දත්ත රැස් කිරීමේ දී විෂයානුබද්ධ ග්‍රන්ථ පරිශීලනය, විෂයානුබද්ධ ප්‍රවීණයන් හමු වී කරුණු සාකච්ඡා කිරීම, මද්දල තාල පද්ධතිය අධ්‍යයනය කිරීම, සිංහබාහු නාට්‍ය නැරඹීම සහ එහි සංගීතය අධ්‍යයනය කිරීම මෙහි පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය යි. මෙම පර්යේෂණ ලිපියෙන් පෙන්වාදෙන නිගමන හා යෝජනා ලෙස ගැඹුරු බෙදාන්ත අත්දැකීමක් කලාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීමට සිංහබාහු සංගීතයට හැකි වීම, නාඩගම් සංගීතයේ ඇති සින්දු රාග යොදාගත්ත ද සිංහබාහු නාට්‍ය සඳහා ඒවා යොදාගැනීමේ දී නාඩගම් සංගීතය සමතික්‍රමණය කර ඇති බව, සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතයට නාට්‍යයට අවියෝජනීය ලෙස බද්ධ වූ නාටකීය හා රංගපරම සංගීතයකින් නිර්මාණය වී ඇති බව, අද්‍යතන නිර්මාණකරුවන්ට නාඩගම් සංගීත නිර්මාණය පිළිබඳ පූර්වාදර්ශයක් ලෙස ගුරු කොට ගැනීමට ඇති හැකියාව, මද්දල තාල පද්ධතිය සහ මද්දල වාදනය සිංහබාහු නාට්‍යයට ඇතුළත් වීම හේතුවෙන් එම සම්ප්‍රදාය නොනැසී පැවතීම ආදිය තහවුරු කරවාලයි.

ප්‍රමුඛ පද: නාඩගම් තාල පද්ධතිය, මද්දලය, රංග පරම, සින්දු රාග, ප්‍රසංවාද

හැඳින්වීම

ශ්‍රී ලාංකේය විදග්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ආරම්භ වන්නේ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ගේ පර්යේෂණවල ප්‍රතිඵලයක් ලෙස 1956 වර්ෂයේ නිෂ්පාදිත මනමේ නාටකයෙනි. අනතුරු ව නිර්මිත සිංහබාහු මේ සම්ප්‍රදායේ නිෂ්පාදිත විශ්මිත වෑයමකි. (විජේසූරිය, 1997, පි. 134)

ගැඹුරු බෙදාත්මක අද්දැකීමක් කලාත්මක ව ඉදිරිපත් කිරීමට සරච්චන්ද්‍රයන් සිංහබාහු නාට්‍යය සඳහා සුසංයෝගී, රංග පරම වූ, නාටකීය සංගීතයක් යොදාගනී. සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය, නාඩගම් සංගීතය සමතික්‍රමණය කොට නිර්මාණය වී තිබේ ද යන පර්යේෂණ ගැටලුව මෙහි ලා විස්තෘත කෙරේ. මෙම අධ්‍යයනයේ අරමුණ වන්නේ සරච්චන්ද්‍ර ගේ සිංහබාහු නාට්‍ය නිර්මාණයෙහි උපයුක්ත සංගීතය සහ එහි භාවිතය පිළිබඳ ව කරුණු ගෙනහැර දැක්වීමයි.

සරච්චන්ද්‍ර ගේ සිංහබාහු නාට්‍යයෙහි උපයුක්ත සංගීතය සහ එහි භාවිතය පිළිබඳ ව කරුණු ගෙන හැර දැක්වීමේ දී 1952 වර්ෂයේ දී වේදිකාගත වූ පබාවතී නාට්‍යයට පෙර හා පසු ව සරච්චන්ද්‍ර විසින් නිර්මාණය කරන ලද සියලු ම නාට්‍ය කොටස් තුනකට දැක්විය හැකි ය.

1. ගීත නාට්‍ය
2. ගීතාංග නාට්‍ය
3. තාත්වික නාට්‍ය (විජේසූරිය, 1997, පි. 50)

සරච්චන්ද්‍ර ගේ නාට්‍ය නිර්මාණවල සංගීතය උපයුක්ත වී ඇත්තේ මෙම ගීත නාට්‍ය සහ ගීතාංග නාට්‍යයවල ය. ඔහු විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද ගීත නාට්‍ය සහ ගීතාංග නාට්‍ය කිහිපයකි.

I. ගීත නාට්‍ය	II. ගීතාංග නාට්‍ය
■ මනමේ	■ පබාවතී
■ පේමතො ජායතී සොකො	■ රත්තරන්
■ එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා	■ කදාවළලු
■ සිංහබාහු	■ හස්තිකාන්ත මන්තරේ
■ ගොම්මන් කෙකණිය	■ වෙල්ල වැහුම්
■ ඈ නුවන් ලැබුවා	■ ඒකට මට හිනා හිනා
■ ලෝමහංස	■ මහාසාර
	■ වෙස්සන්තර
	■ බවකඩතුරාව

(විජේසූරිය, 1997, පි. 1)

මෙම දෘශ්‍ය කාව්‍ය සඳහා සංගීතය නිර්මාණය කරගැනීමේ දී සරච්චන්ද්‍ර විවිධ වූ සම්ප්‍රදායන් ගේ ආභාසය ලැබීමත්, විවිධ සංගීත අධ්‍යක්ෂවරු යටතේ එම නිර්මාණාවලිය පෝෂණය කරගැනීමත් දැක ගත හැකි අතර නාඩගම් සංගීතය, රාගධාරී සංගීතය, ජන සංගීතය ආදි

වශයෙන් එකිනෙකට වෙනස් වූ සංගීත සම්ප්‍රදායන් ගේ ආභාසය ලබාගනිමින් නාට්‍යයේ සංගීතය නිමවා ඇති බැව් එකී නිර්මාණ විමර්ශනයෙන් තහවුරු වේ.

සිංහබාහු නාට්‍යයේ දැකගත හැකි කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක් නම්, භාව ගීතමය (Lyrical) ගුණය යි. භාව ගීතමය ගුණය යනුවෙන් අදහස් කරනුයේ, කාව්‍ය සහ සංගීත යන කලාවන්හි සුසංයෝගයෙන් උපදනා කාව්‍ය සංගීතමය ගති ස්වභාවය යි. භාව ගීතමය ගුණය කරණකොටගෙන සංගීත ක්ෂේත්‍රයේ නව නැම්මක් ඇති කිරීමට සිංහබාහු සංගීතයට හැකි විය. (අරවින්ද, 2011, පි. 78)

1961 වර්ෂයේ සිංබාහු නිෂ්පාදනය වන්නේ මනමේ නාට්‍යය මෙන් ම නාඩගම් සම්ප්‍රදායට අනුගත ව ය. නාට්‍යය සන්දර්භය, සින්දු රාග, තානම්, ගමන් තාල පද වැනි නාඩගම් අංග ලක්ෂණ සිංහබාහු නාට්‍යයේ ද දැකගත හැකි ය. විශේෂයෙන් මනමේ නාට්‍යයේ නොවූ විරූ නිර්මාණ රාශියක් සංගීත ක්ෂේත්‍රයට දායාද කිරීමට සිංහබාහු නාට්‍යයෙන් හැකි වූයේ මෙහි සින්දුරාග නාඩගම් සංගීතය සමතික්‍රමණය කොට ඇති බැවිනි. එය ශ්‍රී ලාංකේය වේදිකා නාට්‍යය සංගීතය පෝෂණය කිරීමට මෙන් ම ඉදිරි විකාශනයට ද මනා පිටිවහලක් විය.

සිංහබාහු නාට්‍යය පුරා දිවෙන සංගීතය විමර්ශනය කිරීමේ දී පැහැදිලි වන තවත් කරුණක් නම්, දේශජ උරුවක් සහිත සංගීත නාද රටා ඇසුරු කරගැනීම යි. එය මෙහි සුවිශේෂත්වයට බලපෑම් කරන තවත් සාධකයකි.

සරච්චන්ද්‍ර විසින් සිංහබාහු නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරනු ලබන අතරතුර දී මුහුණ දුන් බරපතළ ම ප්‍රශ්නය වී ඇත්තේ තම සිතැඟි කියාපෑමට, ස්වීය ගැඹුරු බෙදාත්මක අත්දැකීම කලාත්මක ගැඹුරකින් සහ පොහොසත් දෘෂ්ටියකින් යුතු ව ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට තරම් සමත්කම් දක්වන නාඩගම් තනු සොයාගැනීම උගහට වීම යි. මේ වන විට ගුණසිංහ ගුරුනාන්සේ අභාවයට පත්ව ඇති නිසා ඔහු ගේ පුත්‍ර වූ නෝමන් ගුණසිංහ සතු වූ තනු සිංහබාහු නාට්‍යයට නොසැහුණු බව කියැවේ. (සරච්චන්ද්‍ර, 1997, පි. 187,188)

ඊට විකල්ප වශයෙන් සින්දු රාගවලින් තුනෙන් පංගුවක් පමණ සංගීතවේදී එච්.එච්. බණ්ඩාර විසින් නිර්මාණය කරන ලදි. (සරච්චන්ද්‍ර, 2012) එහි දී වූව ද දේශජ උරුවෙන් පිටතට නොයා නාඩගම් සින්දු රාග, නුර්ති ගීත, ජන ගීත ආදි වශයෙන් නිමවා සුසංයෝජනය කරන ලද බව සිංහබාහු නාට්‍යයේ ගීත ඇසුරෙන් පෙන්වාදිය හැකි ය.

මෙහි දී යොදාගත් නාඩගම් ගීත සහ සිංහබාහු නාට්‍යයේ ඒ ඇසුරින් නිර්මිත ගීත පහත සඳහන් ලෙස වෙන් කොට හඳුනාගත හැකි ය.

නාඩගම	නාඩගම් ගීතය	සිංහබාහු ගීතය
ඉයුජින්	යහනත අතුළ මල්	බුදුතුල් ගුණැති සමිඳුනේ
වෙස්සන්තර	පින්සරු ධීරා	දස දෙස ඉන්ද්‍රා
වෙස්සන්තර	කිමද අනේ	ඇසට නැතේ
චූලනී	ආසා වඩන කොමලංගනියේ	මෙන් කමලේ

මේ අයුරින් නාඩගම් සින්දු රාග තුළින් උත්තේජනයක් ලබමින් එකී සින්දු රාග කෙබඳු ලෙසකින් සිංහබාහු ගීත නිර්මාණය කිරීම සඳහා භාවිත කොට ගත්තේ ද යන කාරණය විමසා බැලීම වැදගත් ය.

''මෙන් කමලේ දෙන රැව් මිහිලොල්'' යන ගීතය ගේහසිත ප්‍රේමය උතුරා යන රචනාවකි. ඒ සඳහා යොදාගෙන ඇත්තේ චූලනී නාඩගමේ ''ආසා වඩන කොමලංගනියේ'' යන සින්දු රාගයේ තනුව ය.

ආසා වඩන කොමලංගනියේ
දැස දැක ම සිත ප්‍රීති වියේ
රාගේ ලෙසට දෙදෙනගෙ සුපසන්
දෝසෙ කෙළෙද නිරිඳුට පවසන්

මෙකී ගීතය චූලනී නාඩගමේ ගායනා වන්නේ 6/8 නැතිනම් නාඩගම් තාල පද්ධතියේ තංගපාට තාලයට අනුව ය.

තංගපාට තාලය - සින්දු තාලය - 6/8

1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
තක්	-	ජෙ	ඟ	ජෙ	ඟ	ජෙ	ග	ටි	ජෙ	ඟ	ං

එසේ වුව ද සරච්චන්ද්‍ර මෙම තනුව ම මෙන් කමලේ ගීතයට යොදාගෙන ඇත්තේ එහි තාලය 4-3 වශයෙන් මාත්‍රා බෙදෙන **වඩිමුඩි** තාලයට ය. වඩිමුඩි තාලය නාඩගම් තාල පද්ධතියේ දී වැයෙන තාලයකි. මෙහි සුවිශේෂී බව වන්නේ 4-3 වශයෙන් මාත්‍රා බෙදීම යි. කර්ණාටක තාල පද්ධතියේ එන චතුරස්‍ර ජාති ඣම්පායි තාලයට සමාන බවක් ඇත. මෙකී ලයමානය වෙනස් වීමෙන් ම නාටකීය අවස්ථාව මතු කිරීම හැකි වීම නිසා එහි රංග පරම බව අපේක්ෂිත අයුරින් ඉටු වී ඇති අයුරු ප්‍රත්‍යක්ෂ වේ.

වඩිමුඩි තාලය - සින්දු තාලය - 7/8

1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3
තක්	-	කුං	-	ත	ක	ට	දික්	-	කුං	-	තා	-	-

''මෙන් කමලේ දෙන රැව් මිහිලොල්'' ගීතයේ ස්වර ප්‍රස්තාරයේත්, ඒ සඳහා පාදකකොට ගත් ''ආසා වඩන කොමලංගනියේ'' නාඩගම් ගීතයේ ස්වර ප්‍රස්තාරයත් කොටසක් පමණක් යම් අවබෝධයක් ලබාගනු වස් පහත දක්වා ඇත.

<u>මෙන් කමලේ දෙන</u> - **වඩිමුඩි තාලය** C^m 7/8

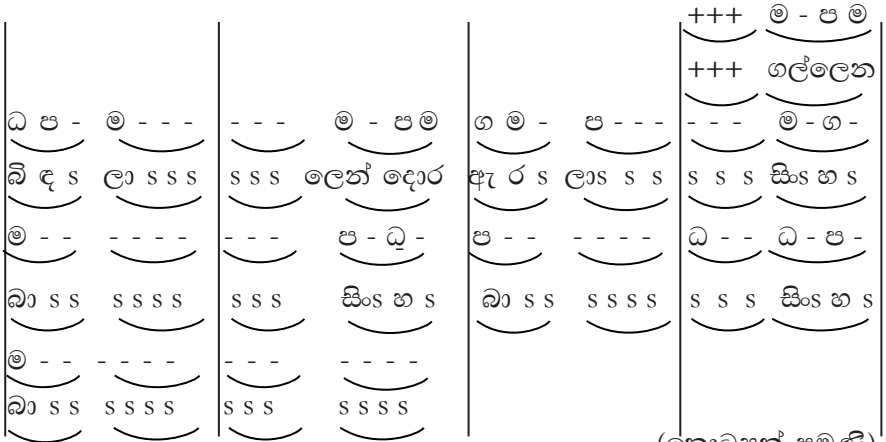
ස - -	ස - ස -	ස - -	ස - ස -	ස - -	ස - රි -	ස නි -	- - - -
මෙන්ස	කස මස	ලේ ස ස	දෙ ස නස	රැව් ස	මි ස හි ස	ලොල්ස	සසසස
ස - -	ග - ම -	ප ධ -	ප - ම -	ග රි -	ග - රි -	ස - -	- - - -
මු දා ස	තෙ ස පස	ලි න් ස	ර ස ද ස	නා ස ස	හැ ස ම ස	ක ල් ස	සසසස
ස - -	ප - ප -	ප - -	ප - ම -	ම ප -	ප - ම -	ප -නි	ධනිධප
පෙම්ස	බ ස රි ස	යේ ස ස	නු ස ඹ ස	දු න් ස	මෙ ස ව ස	ද න් ස	සසසස
+ + +	ම් -ම් ම්	ම් - -	ම් - රි -	රි ම් -	ප - ධ -	ප - -	- - - -
+ + +	දොම්නස	ප හ ස	ක ස ර ස	ව යි ස	සි ත් ස ස	ත න් ස	සසසස

ආසා වඩන කොමලංගනියේ - **තංගපාට තාලය** C^m 6/8

ප - ප - ස -	ස - ස - ස -	ස - ස - රි -	නි - - - - -
ආ ස සා ස ව ස	ඩ න ස කොම ස	ලංස ග ස නි ස	යේ ස ස ස ස ස
ස - ග - ම -	ප ධ - ප ම -	ග රි - ග රි -	ස - - - - -
දෑ ස සා ස දෑ ස	ක ම ස සි ත ස	ප්‍රී ස ති ස වි ස	යේ ස ස ස ස ස
ස - ස ප ප -	ප - - ප ම -	ම ප - ප ම -	ප - නි ධ - -
රා ස ගේ ස ලෙ ස	ස ට ස දෙ දෙ ස	න ගේ ස සු ප ස	සන් ස- ස ස ස
ම් - ම් - ම් ම්	ම් ම් - ම් ම් -	රි ම - ප ධ -	ප - - - - -
දෝ ස සේ ස කෙ ස	ලෙ ස ස නි රි ස	ඳු ට ස ප ව ස	සන් ස ස ස ස

නාඩගම් සංගීතයේ පැවති හරය සහ රසය උකහාගනිමින් එය වඩාත් නාටකීය, රංග පරම මෙන් ම වස්තු බීජය පෝෂණය කරන්නක ලෙස යොදාගැනීම සිංහබාහු නාට්‍යයේ භාවිත සංගීතයේ තවත් සුවිශේෂීතාවකි. මෙම අදහස සනාථ වන්නේ සිංහබාහු නාට්‍යයේ අතිශය ජනප්‍රිය මෙන් ම භාවාතිශය ගීතය වන ගල්ලෙන බිඳලා ගීතය විමසා බැලීමෙනි.

ගල්ලෙන බිඳලා වඩිමුඩි තාලය F 7/8



(කොටසක් පමණි)

මෙම ගීතය සිංහබාහු නාට්‍යයේ එන භාවාත්මක ම ගීතය යි. සිය අඹුදරුවන් හැර දා ගොස් ඇති බව සිංහයා දැන ගන්නා එම උද්වේගකර අවස්ථාව අතිශයින් ම තීව්‍ර කිරීමට ඉවහල් වන්නා වූ මෙම සංගීත රචනාව සමස්ත නාඩගම් ගීත සාහිත්‍යයේ ම විශිෂ්ටතම නිර්මාණය බවට කිසිදු විවාදයක් නැත.

ගල්ලෙන බිඳලා යන ගීතයේ සංගීත රචනාව සංගීතවේදී එච්.එච්. බණ්ඩාර ගේ විශිෂ්ටතම සංගීත රචනාවකි. නියමිත රටාවකට, නැතිනම් රිද්මයකට නොලියවුණු මෙම රචනාවට තනුවක් නිර්මාණය කිරීමේ අභියෝගය අතිශය සාර්ථක ව ජයගෙන ඇති අයුරු ගීතය විමසීමෙන් තහවුරු වේ. අගාරම් ලක්ෂණ, උරුට්ටු ලක්ෂණ, තාල රහිත ගායනා ආදි වූ නාඩගම් සංගීතයෙහි දැකගත හැකි බොහෝ අංග ලක්ෂණ මෙම ගීතය තුළ දැක ගත හැකි ය. විශේෂයෙන් බුවනෙකබාහු සහ සිංහවල්ලී යන නාඩගම්වල ඇතුළත් සින්දු රාග බොහෝවක ආශ්‍රේය නාද රටා සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය නිර්මාණය කිරීම සඳහා එච්.එච්. බණ්ඩාර තෝරාගෙන ඇති අතර ඒවා ද යෝග්‍ය පරිදි නවීකරණය කරමින් වෙනස් කරමින් ස්වතන්ත්‍ර තනු නිර්මාණය කර ඇති බව නාට්‍යයේ ගීත විමසීමෙන් පෙනී යයි.

සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීත භාවිතය පිළිබඳ ව විමසීමේ දී නාඩගම් තාල පද්ධතිය හා මද්දල වාදනය නාට්‍යයට එන්ද්‍රීය ලෙස බද්ධ වී ඇති අතර චරිත, චරිතවල මනෝභාව, අවස්ථා හා සිද්ධි තීව්‍ර කිරීම සඳහා මද්දලය ප්‍රධාන කොට ගනිමින් මෙහි සංගීතය භාවිත කොට ඇති බව විද්‍යමාන වේ.

පුරුදු පරිදි වනයෙන් සොයා ගෙන නෙක් ගොදුරු
මිඟිදා එයි සතොසින් නොදැන වූ දේ නපුරු
දැක ගල පසෙක වැටී ලෙන හිස්ව තිබූ අයුරු
දැඩි සොවින් ගොස නගයි වනපෙත කර දැදුරු(සරච්චන්ද්‍ර,2012,පි.32)

මෙම පොතේ ඉන්නිසයෙන් පසු සිංහයා වේදිකාවට පිවිසෙන්නේ කඩිනම් පසන් තාලයට ය. ලෙන හිස් ව ඇති බව දකින සිංහයාගේ නර්තනය වින්‍යාස ගත කර ඇත්තේ වඩිමුඩි තාලයට ය. එමගින් ගල්ලෙන බිඳලා ගීතයට පෙර එකී නාටයෝචිත අවස්ථාව තීව්‍ර කිරීමට හැකියාව ලැබී ඇත.

කඩිනම් පසන් තාලය ළ (වැඩි තාලය)

1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
දි	කු	ං	ත	ත	රි	කි	ට	දි	කු	ං	ත	ත	රි	කි	ට

වඩිමුඩි තාලය

1	2	3	4	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3		
ජෙ	ං	කි	ට	ත	ං	කි	ත	ං	කි	ට	ත	ං	කි	(අඩු තාලය)	
දි	කු	මි	ට	දි	කු	ම	දි	කු	මි	ට	තා	-	-	(වැඩි තාලය)	

සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය තුළ හුදෙක් ම නාඩගම් ගී තනුවල ජානමය ලක්ෂණ පමණක් අඩංගු නැත. සරච්චන්ද්‍ර ගේ පර්යේෂණ ක්‍රියාන්විතය තුළ තමා උපයාගත් සකලවිධ ඥාන සම්භාරය ඉතාමත් ප්‍රවේසමෙන් ඖචිත්‍යයෙන් යුතු ව ගළපා ඇති බවක් පෙනේ. සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය ඒ තුළින් උත්කෘෂ්ටත්වයට නැංවෙයි.

සුප්පාදේවිය ගයන ''වගුරට නරනිඳු'' ගීතයේ තනුව දකුණු පළාතේ ප්‍රකට දරුනැළවිලි ගීයක තනුවක් ඇසුරින් නිර්මිත ය.

''රූබර රජපුත නිදියන්නේ
නාඬා කිරි බී සැතපෙන්නේ'' (ජේ. අරවින්ද, සම්මුඛ සාකච්චාව, 2018 අගෝස්තු 31)

රූබර රජ පුත - F 4/4

ස ම ම ග	ම ප ප ධ	ම - ම ග	රි ග ස -
රූ s බ ර	ර ජ පු ත	නි දි යන්	නේ s s s
ස රි රි ස	රි ප ප ධ	ම ග රි ග	ම - - -
නා s ඩා s	කි රි බී s	සැතපෙන්	නේ s s s

ඇලඩින් සහ පුදුම පහන නුර්තියේ ''මා සිත් සේ ආලයෙන් මනා''යන තනුව ඇසුරින් ''රාජ කුමරියෝ පළඳිති රන් මිණි බරණා'' යන ගීතය ප්‍රබන්ධ කර ඇති අතර ''නොකරන් මා පුතුනේ මේ සටනා'' යන ගීතය හලාවත ධීවර ගම්මානයක දී සරච්චන්ද්‍රයන් සොයාගත් තනුවක් ඇසුරින් නිර්මාණය කර ඇත.(ජේ. අරවින්ද, සම්මුඛ සාකච්චාව, 2018 අගෝස්තු 31)

මා සිත් සේ ආලයෙන් මනා - C 7/8

			+ + + සුරී
			+ + + මා s
ග ග ග	ග - - රි	ස රි ග	ගුරිසු - - ස
සිත් සේ	ආ s s ල	යෙන් ම	නා ss s s ව
ග ග ග	ප ප ප ම්	ප - -	- - - ප්‍රධ
සන් නෙ	කොයි s දි	නේ ss	s s s රූ s
නි - නි	නි නි නි ධ	ප - ම්	ප - - ගුග
ශ්‍රී s ඨ	දු ල් s කු	මා s ර	යා ss ඇත්
ග - රි	ග - ප ම්	ප - -	- - - -
වේ s වි	දෝ s s අ	නේ s s	s s s s

(කොටසක් පමණි)

රාජ කුමරියෝ පළඳිති - **තිර්ලානා තාලය** C 3/4

ස රි ග	ග ග -	රි - ග	රි ස නි
රා s ජ	කු ම රි	යෝ s ප	ළ දි ති
ස ග රි	ග ප ම	ප - -	ගුපරිගුසරි
ර න් මි	ණි බ ර	ණා s s	ss ss ss
ස රි ග	ග ග -	රි - ග	රි ස නි
සි නි දු	ව ස් ත්‍ර	හැ ඳ ලා	s ර න්
ස ග රි	ග ප ම්	ප - -	සුරිගුමපධ
මි රි වැ	ඩි ස ඟ	ලා s s	ss ss ss

සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය නවීකරණය කිරීමේ කාර්යභාරය පැවරී තිබුණේ ජයන්ත අරවින්දට ය. ජයන්ත අරවින්ද ඒ පිළිබඳ ව සිය මතකය මෙසේ අවදි කරයි.

"සිංහබාහු ඇතුළු සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍යවල සංගීතයේ ව්‍යාප්ත නවීකරණ ක්‍රියාවලිය ආරම්භ කිරීමට සරච්චන්ද්‍ර කල්පනා කළේ ය. පසු කාලයේ සිංහබාහු නාට්‍යයේ නාඩගම් ගී තනුත්, බණ්ඩාර ගේ ස්වතන්ත්‍ර ගී තනුත්, අනියම් මූලාශ්‍රයවලින් එකතු වූ තනුත් අතර කිසියම් පරස්පර නොගැළපීමක් දකින එතුමා එම ගීත ස්ට්‍රීම් ලයින් (Stream line) සමතුලිත කිරීමේ කාර්ය පැවරුයේ මා වෙත ය. මේ කාර්ය ඉටු කරමින් සිංහබාහු ගීත රාශියක ගී තනු වෙනස් කර මවිසින් නව තනු ආදේශ කරන ලදී." (ජේ. අරවින්ද, සම්මුඛ සාකච්චාව, 2018 අගෝස්තු 31)

නිර්මාණ කාර්යයෙහි නිර්මාණාත්මක වටිනාකම රඳාපවතින්නේ මූලාශ්‍රය කෙතරම් දුරට නිර්මාණයට අදාළ කරගත්තා ද යන කරුණ මත නො වේ. එය කෙතරම් දුරට ප්‍රතිනිර්මාණය කර නවතාවකට, පෙර නොවූ විරූ, නොඇසූ විරූ දෙයක් බවට පත්කළා ද යන කරුණ මත ය. සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය ඒ අංශයෙන් ද සුවිශේෂී ප්‍රතිභාවක් ප්‍රතීයමාන කරයි.

මුල් නිෂ්පාදනයේ දී **පොතේ ඉන්නිසය, පූර්ණ විරිඳුව** ගායනා කර ඇත්තේ මනමේ නාට්‍යයේ පරිදි ය. මනමේ නාට්‍යයේ එකී ගායනා කෙරෙන්නේ නාඩගම් සම්ප්‍රදායට අනුගත ව වුවත් විශාරද ජයන්ත අරවින්ද ගේ මෙකී නවීකරණයත් සමඟ මෙම පොතේ ඉන්නිසවල ගායනා විලාස සහ පූර්ණ විරිඳුවේ ගායනා විලාස වෙනස් විය. මෙහි දී නාඩගම් ගායන රටාවෙන් බැහැර ව ඒ ඒ වෘත්ත සඳහා වෙනස් වූ තනු නිර්මාණය කර ඇති බැව් එකී තනු විමර්ශනයෙන් පසක් වේ.

සසර බියවැද ගොර බිරම් මුල් තනුව මනමේ නාට්‍යයේ පූර්ණ විරිඳුව පරිදි :

සසර බිය වැද (මුල් ගායනය)

ප - ප ප-ප- ප - ප ප ප - - - ප ධ නි - - - ධ ප ධ - - ප - - - -
සසර බියවැද ගොරබිමේ‍s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s

ම - ම ම ම ම ම - - - - ග ග ම - - - - - ධපධනි - - - ධ - ප - ම - ග - -
සවි ස ත නිතියෙන් s s පෙළනා s s s s s ss ss s s s s s s s s s s s

ග - ග ග - ග - ම - ම ම ම - ම - - - - ග රි ග - - රි - - ස - - - -
ප ව ර අ මා s ඹ සු ස ද හ ම්‍s s s s s s s s ss ss s s s s s s

ස ස - මමම ප - - - - ග - ගග - ග - - - රිස නි - නිස රිග - රි - -ස - -
දොවසනසනා s s s sඅටියෙනා s s s s s ss s s ss ss s s s s s s s

ජයන්ත අරවින්ද විසින් නිර්මාණය කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර තනු රචනාව :
සසර බිය වැද (පූර්ණ විරිඳුව)

ස ස රි ග ග ග ම ප - ප ප ssssස - ස රි ග ග ම ප - ප ප - - - -
ස ස ර බි ය ව ැ ද ගොරබිමේssssස ව් ස තනිතියෙන් පෙළෙමිනාss

- - - ප ධ නි - - - ධ - - ප - - - - - - ස ස රි ග ග - ම ම ම ම ම - -
s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s ප ව ර අ ම ා s ඔසු සදහම් ss

ස ස රි ග ම ප ප - - - ම ම ම ග - - - - රි ග රි ග ම ප - - - - ම - - ග - - -
දොවාsසනසනාsssඅටියෙනාs s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s s

වේදිකා නාට්‍යයක ගීත ගායනාවල දී නළු නිළියෝ ශ්‍රැති ස්වරය මත පිහිටා කටහඬ පරාසයෙන් ගීත ගායනා කළ යුත්තා හ. නමුත් යම් යම් අවස්ථාවන්හි දී ශ්‍රැති ස්වරයෙන් බැහැර ව ගීත ගායන ආරම්භ වන අවස්ථා සිංහබාහු නාට්‍යයේ දැකගත හැකි වූ බැවින් ඊට පිළියමක් වශයෙන් ගීතයට පෙර කෙටි ආමුඛ සංගීත ඛණ්ඩ (Introduction) එක් කිරීම විශාරද ජයන්ත අරවින්ද අතින් සිදු විය. එම ආමුඛ සංගීත ඛණ්ඩ මඟින් නළු නිළියන්ට ස්වර මත පිහිටා ගායනය කිරීමට ද, භාවාතිශය හැඟීම් මත පිහිටා රංගනය කිරීමට ද මනා පිටිවහලක් විය.

සිංහබාහු නාට්‍යයේ එන ගීත කිහිපයක ආමුඛ සංගීත ඛණ්ඩ පහත දැක්වෙයි.

වඟුරට නරනිඳු - වඩිමුඩි තාලය F 7/8

|ස++ ප - ධ + | ප ධ ස් නි - ධ + | ප - - ම ග රි ග | ම - - - - - |

තැනු තැන්වල ම - පසන් තාලය C^m 4/4

| නි ස ග ම | පධ නිරි පම ග- | පධ නිස් නිධ ප- | ගම පම ගරි ස- |

සිංහබාහු නාට්‍යයේ ගද්‍ය සංවාද රටා මුලින් ගයා ඇත්තේ කතෝලික ඔරසන් ගායනා වැනි ගායනා රටාවකට සමාන ව ය. මෙය මනමේ නාට්‍යයෙහි ද දැක ගත හැකි ය. ඒ ඒ අවස්ථාවට, චරිතයට සහ ගීතාර්ථයට උචිත පරිදි පුළුල් වූ ස්වර පරාසයක පිහිටා ගායන රටා නිර්මාණය කිරීමක් ගීත නිර්මාණ නවීකරණයේ දී දැක ගත හැකි ය. ජයන්ත අරවින්ද විසින් ස්වර රචනය කරන ලද ''මෙන් කමලේ'' ගීතයට පෙර සුප්පා දේවිය ගයන ගද්‍ය සංවාද රටාව විමසීමෙන් මෙය වඩාත් තහවුරුකොට ගත හැකි ය.

හිමි සඳුනි

ධ ධ - - ප ම ම - - - ග - ග ග ග ග - - ස ම ම ම ම ම - - - - -
හි මි ss ස ඳු නි ssss සිත ට කි සි ඳු බි යක් නොග නු මැ නෙ වි ss s s s

ධ ධ - - - ප ධ ප ම ම ම ම ම-ම ම ම ම ග ග ග ග-ග ග ග ග ග ග ග --
ඔ බ්බෙ ssss මේ ss ද රු දෙ දෙ දෙ නා ද ම ම ද ඔ බ තු මා කෙ රෙ හි නොඅ ඩු වූ ss s

ග - ග ග ග ග - - ස ම ම - ම ම - ම - ම ම ම - - - ම ධ - - ප ධ ප ම ම -
භ ක්ති යෙන් හා ss s ස් නේ ss හ යෙන් ss වෙ සෙ මු ss s යොවුන් ss වි යට පැ මිණ

ම - ම - ම - - ග - ග ග ග ස - ස ම - ම - ම - - - ධ ධ - - ප ධ ප ම ම ම ම -
සි ටින් නා ss වූ ss ඔ බ මෙන් ම ල ද ා ss ර ගු ණ යෙන් හා ss කා ss ය ss බ ල යෙ න් ද

ම - ම - ම ම ම - - - ග ග ග - ග - ස ම ම - ම - - - ග - ග ග - ග ග - -
ස ම්ප න් න වූ ss ss ඔ බ ගේ ss මේ ss ss දෙ ටු පු ත්‍ර යා ss ss ඇ තැ ම්වි ට මෙ සේ ss

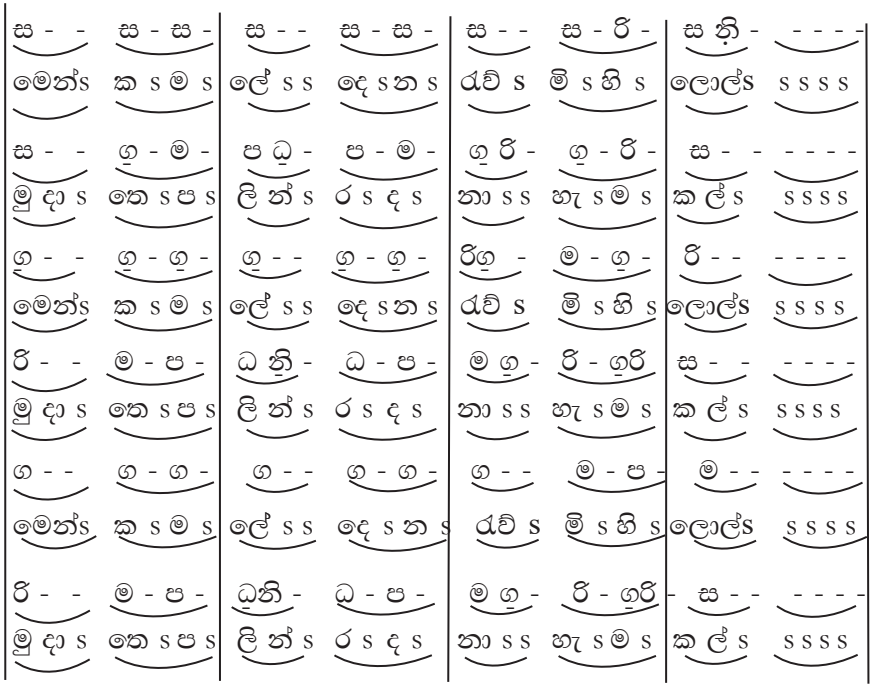
ස ම - ම ම ම ම - - - - ස - ස ස - ස ම - ම ම - ම - ම - - - - ධ ධ - ප ම -
දෙ ඩ ස න න මු ත් ss ss ඔ හු ඔ බ ට ආ ss ද ර ය ඇ ත් තේ ය ss ss බි ය ss සං කා ss

ග - ග ග ග ග ග ග - ග ස ම - ම ම ම ම ම ම - - - -
ප හ ක ර ග ත ම නා ss ය දේ ss ව යි නි ss s s s s s s s

සිංහබාහු නාට්‍යයේ දැක ගත හැකි තවත් සංගීත භාවිතයක් වන්නේ ප්‍රතිධ්වනි සංගීත රටාව යි. මෙය ඉන්දුනීසියානු **ගමිලාන්** සංගීතයේ කැපී පෙනෙන අංග ලක්ෂණයකි. මීට පෙර සරච්චන්ද්‍ර සිය **පේමතෝ ජායතී සෝකෝ** නාට්‍යයට මෙකී සංගීත රටාව භාවිතකොට ඇත. මෙය බටහිර සංගීතයේ (Harmony)හෙවත් ප්‍රසංවාදී සංගීත ලක්ෂණය නො වන බව කිව යුතු ය. සිංහබාහු නාට්‍යය සඳහා ජයන්ත අරවින්ද විසින් මෙම ප්‍රතිධ්වනි සංගීත රටාව භාවිත කොටගනිමින් නිර්මාණ සිදුකොට ඇත. ''මෙන් කමලේ දෙන රැව් මිහිලොල්'' යන ගීතයේ භාව ගීතමය ලක්ෂණ වර්ධනය කරමින් ප්‍රතිධ්වනි තනුව වේදිකාව මත ගැයෙන විට ප්‍රේක්ෂකයා තුළ පරිකල්පනීය ආස්වාදයක් උපදවාලීමට සමත් වේ.

''මෙන් කමලේ දෙන රැව් මිහිලොල්'' ගීතයේ ප්‍රතිධ්වනි තනුව පහත දැක්වෙයි.

මෙන් කමලේ දෙන - **වඩිමුඩි තාලය** C^m 7/8



සිංහබාහු නාට්‍යයට පාදක කොටගන්නා ලද සම්ප්‍රදායික ගී තනු සහ අවශේෂ මූලාශ්‍රය ඉහත සඳහන් කළ අතර එච්.එච්. බණ්ඩාර සහ ජයන්ත අරවින්ද විසින් නිර්මාණය කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර තනු රචනා පහත දැක්වෙයි.

එච්. එච්. බණ්ඩාර විසින් නිර්මාණය කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර තනු රචනා

ගල්ලෙන බිඳලා

කිම්ද මෑණියනි
කිම්ද පුතණුව
සිත නොම සැනසේ
වාත වේගෙන්
නොකරන් මා පුතුනේ
වටලා සක්වල
තවත් නරයෙක්ද මේ
ගම රට වනසන
ආදර වදනින්
කිමද සැරය

ජයන්ත අරවින්ද විසින් නිර්මාණය කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර තනු රචනා

සසර බිය වැද ගොර බිමේ
රදවා දූ පුතුන් හා
වියෝවින් වියරු වැටුණු
ලෙසේම වෙමිමම/දයාබර ව සිත සතතින් මුදු වුව
දයාබර හිමියනි උතුම්
සඟවන්ට තතු බැරිය පුතු ගෙන්
වනයෙන් පැමිනුණු
මන්ද අහිංසක
දන නට හද දෙන්නා මෙසේ
කෙලෙසුනිය මිගිදා ගේ (ජයන්ත අරවින්ද, සම්මුඛ සාකච්චාව 2018.08.31)

නාඩගම් ගී තනු සහ එච්.එච්. බණ්ඩාර සහ ජයන්ත අරවින්ද විසින් නිර්මාණය කරන ලද ස්වතන්ත්‍ර තනු මෙන් ම නවීකරණය කරන ලද යම් යම් තනු මඟින් ද සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය පෝෂණය වී ඇති බැව් මෙයින් පෙනී යයි.

භාව ගීතමය ගුණය, දේශජ උපරුවක් සහිත නාද රටා ඇසුරු කිරීම, ප්‍රතිනිර්මිත ගී තනු භාවිතය, හුදෙක් ම නාඩගම් සංගීතයට ම සීමා නොවී වෙනත් සංගීත මූලාශ්‍රයවලින් ලද ආභාසය, ආමුඛ සංගීත ඛණ්ඩ භාවිතය, සාම්ප්‍රදායික ගී තනු ඇසුරෙන් නිමවාගත් ස්වතන්ත්‍ර තනු රචනාවන් ගේ සුපරීපූර්ණ වීම යන සාධක හේතුවෙන් සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය සුවිශේෂී තැනක් හිමි කරගන්නා බව පැහැදිලි ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අරවින්ද, ජේ. (2011) *සිංහබාහු නාට්‍යයේ සංගීතය: සිංහබාහු සම්ප්‍රශංසා.* ඒ. රණවීර, ටී. කාරියවසම් (සංස්.). කොළඹ: එස්.ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

විජේසූරිය, එස්. (1997) *සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍යය දෘෂ්ටිය.* කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

සරච්චන්ද්‍ර, ඊ. (1997) *පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ* (දෙ වන මුද්‍රණය). කොළඹ: සීමාසහිත සරසවි පොත්හල.

සරච්චන්ද්‍ර, ඊ. (2012) *සිංහබාහු නාටකය.* කොළඹ: කාර්තෘ ප්‍රකාශන,

The Historical Background of Manipūri Dance

Dhanushka Washeera Salgamuwa

Abstract

Manipur state is an area where a small ethnic group living in the bordering India and Myanmār. The state of Manipur has an area of 8500 square miles. The territory is a fertile valley approximately thirty-six miles north and eighteen miles south. Politically, Myanmār is the eastern border of the Manipur State. In addition, the state of Manipur is bordered by Assam in the north and Nāgaland in the west and Mizōrām in the south. The *Maitei* people of Manipur can be identified as a special community. About two-thirds of the state of Manipūr, with a population of less than one million, comprises *Maitai* people. They are distinguished from the *nāga* and *kukī* tribal people, who are classed as "scheduled tribes by the Indian constitution". The language and culture of these communities is very advanced. The people of Manipur have always been people with a simple and minimal life. They have rich lore of legend and mythology and this includes many stories which reflect the people's love for dance and music. Song and dance are inevitably woven into the lifestyle of the people of Manipur. It is believed that the creator has given music and dance to the people of Manipur. Manipuri dance is a dance form based on the devotion of Lord *Krishnā.*

Keywords: *Maitei*, Manipūri*, Krishnā*, tribal, legends

Introduction

Vaishnava religion with all its rituals and perhaps it is still in Manipur that all the families follow them minutely with utter devotion. A major ritual that went into their lives while absorbing the Vaishnava faith was the manipuri dance.

Manipuri dance is a dance which is born in Northern India with the influence of the god Kriṣḥṇa. The Manipūr has always been simple

Submitted on 1 Jun 2019
Revised on 29 August 2019
Accepted on 21 September 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 83-95 pp
dw.salgamuwa@gmail.com

and intensely devoted to making people content to live in a world of their own. They have a rich of legends and mythologies. The Manipuri dance based on Hinduism and Gods. Manipuri dance includes various kinds of *Saṇkīrtana* (Ceremonial) with the effectiveness of Gods. Manipur has a maitei tradition. Maitei traditions themselves trace the settlement of the land back to the first century. The Manipur state chronicle, the Cheitharol Kumbaba, dates the reign of the first king Pakhangba, at 33 A.D., while the early parts of the chronicle are legendary in style. There seems to be no good reason to doubt that some groups of the maitei at least occupied valley Carly on in the Christian era.

So certainly there was a bulk of Vedic people from the north-west of India who had entered the Manipur Valley in the pre-Christian era. If we talk of the story in respect of the āryan population, their migration, settlements and cultural penetration and the development of the political institutions in the Manipur Valley, there is a little source of information about this. Ancient temples like the *Viṣhṇu* temple of Bishnupur, Gōvindaji temple in Imphal, the Kohima stone, old palaces and other related buildings and structures provide us with little more historical information. G. E. Geraini in his work, Researches on Ptolemy's Geography indicated the establishment of and indo-vedic state by the Bishnupriya Manipuris in the remote period in Manipur. He states, "From the Brahmaputra and Manipur to the Tonkin gulf we can trace a continuous string of petty states ruled by those scions of the *kṣatryo* race, using the Sanskrit or pail language in official document s and inscriptions, buildings, temples and monuments of old Hindu style and employing brahmin priests at the propitiatory ceremonies connected with the court, and the state."

The state of Manipur has through the ages evolved and preserved its distinct traditions of art and culture. Including a variety of dances and related rituals, which collectively go under the name of Manipuri dance. Dance and music verily run in the blood of the Manipuri people and it is rare, indeed, to find in Manipur who cannot dance or sing.

Methodology

We can see a similar system of customs and offers based on faiths, myths and beliefs in sociological context and Manipur state of India. But today, due to modernization and globalization, these cultural systems are going tohave been limited. The modern society is not observing these myths and belief as much as their ancestors. Besides, it is very rare to see more cultural functions. But the majority of these have not been seen decades ago. Therefore we think, we need some process of a system to protect these great ancient valuable cultures related to these above mentioned cultural backgrounds.

This research is based on qualitative data analysis research methodology and critical method will be used to analyze the data. The primary resources are

interviews

observation
questionnaire

Secondary resources are

Literature
Magazine
Publications
Videos

Literature review

The documented history of Manipur begins with the reign of *Maitei* king of Ningtouja clan Nongda Leiren Pakhangba (dragon king/ god) (r. 33 – 154 AD), who unified the seven clans of *maitei* society. Introduction of the Vaishnavism school of Hinduism brought about significant changes in the history of the state. Manipur's early history in setting forth in the Cheitaron Kumbaba, a chronicle of royal events which claims to record events from the foundation of the ruling dynasty in 33 C.E. Since ancient times, the *maitei* people have lived in the valleys of Manipur alongside the *nāgas* and *kukīs* in the hills. *Maitei Pangal* people were given a settlement in the valleys during the reign of Meidingu Khagemba in the year 1606, and since then they are also living along with the *maitei* people.

For many years the scholars in this part of India were in search of an authority on the distinctive classical heritage of *manipūri* dance. They had to move from treatise to treatise and their eyes are still hungry. Books after books were taken up and then kept aside – Bharathamuni's *Nātyaśāstra* (written in about 200 CE), Nandikishore's *Abhinayadarpana* (written between 500 CE and 1300 CE; after Dr Manamohon Ghosh) *Saṅgītaratnākar* of Śarṅgadēva (sometime in the 15th Century) *Saṅgītadamōdara* by Subhaṅkara (15th Century CE), *Saṅgīt Sarsamgraha* of Ghanaśyām Dās (18th Century CE) These books, mostly the vaisnavic ones, give much light but cannot illumine completely. The *Nātyaśāstra* tradition is paramount and finds expression with slight alterations here and there. Even such a great scholar as Panditraj Atombapu Śarmam takes chali for chari and made a brave attempt to interpret the classical manipuri dance from the standpoint of *Nātyaśāstra* tradition by making copious references to such works as *Nātyaśāstra* and *Abhinayadarpana*. No dance tradition of India can claim, of course, complete freedom from *Nātyaśāstra*; but the soul of the peculiar distinctive Manipuri tradition (*paramparā*) was not to be found in any of the classical treatises.

Sanamahi Laikan recorded the events surrounding Sanskritisation which paved the way for "*Maiteileipak*" or "*Kangleibak*" to become *Manipūr*. Many other *Maiteileipak* place names in the *Manipūri* language (*Meiteilon*) were also changed to Sanskrit. The Hinduised word ***gōtra*** was introduced for the Seven *yek/salais* of *Meiteis*. Between 1717 and 1737, the Sanskrit in 1768 with help of Ahom king Rajeshwar and went on to rule for more than 30 years, signing a treaty with East India Company in 1762. His reign was a landmark in the history of *Meeteileipak*. *Parvās* were written by ***Angom gōpi*** (1710-1780), the renowned scholar and poet at the court of Pamheiba. The king and all the *Maiteis* were converted as *Kśatrīya* by relating to ***Mahābhārata's Manipūr***. Pamheiba's forty-year reign marked the zenith of *Maiteileipak* in all aspects – religious reform, military conquest, cultural and literary achievements and sound economics. He issued several coins during his reign engraved with his different names: 'Manipūreśwar', 'Mekeleśwar', Garibaniwaza. He abdicated the throne in favour of his son Chit Sai

(1748-52) in 1748 and was then driven out to Chachar by his brother Bharat Sai in 1752. Gouraśyām (1753-58) ousted Bharat Sāi in 1753 and ascended the throne. In 1758, the Burmese king Alaungpaya invaded *Meeteileipak*.

In 1759, Gouraśyām gave up the throne in favour of his brother Bhagayachandra who restored normalcy in the kingdom and tried to regain the lost glory of *Maiteileipak*/*Kangleipak*. In 1764, the new Burmese king Hsinbyushin invaded Manipur again through the *Kabaw* Valley. The *maitei* force was defeated at Tamu and the king fled to the Ahom kingdom in Assam. He regained the throne of Kangleipak in 1768 with help of Ahom king Rajeshwar and went onto rule for more than 30 years, signing a treaty with East India Company in 1762. His reign was a landmark in the history of *Maiteileipak* for the propagation of Chaitanya's School of Vaishnavism. Afterwards, *Maiteileipak* came more under the influence of Bengali language and literature. Bhagayacandra earned the title of "*Rajarshi*" as a king who had become a royal sage.

According to Cheitaro Kumpaba, in February 1776, the King went to *Kainā* Hill in search of the jackfruit tree. Four images of *Kriśṇa* were then carved from jackfruit wood. The ritual installation of *Śri Gōvindajee* was performed at the Rashmondal of Langthabal palace in 1780. The *Maiteis* worshipped God through dance as performed in the *Lai Haraobā* (Merry Making of God). As revealed in the dream, and with the help of his daughter Princess *Bimbabati* known as *Shijā Laioibi* who was symbolically married and dedicated her life to *Śri Govindajee*, composed the *Rasa līla*. Meidingu *Chingtangkhomba* dedicated three forms of *rasa līla* to *Kriśṇa Kunja Ras, Maha Ras* and *Basanta Ras*.

Publicity is not a strong point with the *Manipuri* people. Things are often kept concealed, sometimes forever. Vast heaps of ancient manuscripts are consigned either to flames or water, lest they might be defiled by impure hands or feet. One such manuscript was luckily rescued and brought to Bombay by *Guru Bipin Singh* some years back.

It was from the house of late *Śri Roopa Vir Chandra*, a Royal priest of the *Maharaja Chandrakirti* of *Manipūr* (1851 A.D.). Little did the *guru*

realize that he was carrying with him a diamond far away from *Manipūr*. The manuscript was then deciphered at Bombay by a *Bengāli* scholar of Sanskrit who was highly impressed by the standard of original Sanskrit writing in the old *Bengāli* scripts. The leaves made of ancient *Meitei* paper with the size 13" × 5 3/(4@) " and 10 lines a page, numbered about 170.

Manipūri culture has its myths and legends embodying specific social memories. *Manipūri* dance – as the name suggests, originated in *Manipūr*, the northeastern state of India – a paradise on earth when nature has been extra generous in her beauty. Love of art and beauty is inherent in the people of this land from time immemorial. The people of *Manipūr* are well- known for their high cultural sense. They are very religious minded exclusively attached to *Śri Kriśṇa* and *Śri Rādhikā*, who are always in their thought. And it is difficult to find a *Manipūri* girl who cannot sing or dance. Not only girls but boys too excel in art and culture. Dancing as a profession for a few classes of people is unknown to simple people. Every *Manipūri* can dance without additional effort and considerable time.

From the beginning of history of *Manipūri* dance, music and religion were inseparably interlinked. This is true of the hill people as much as of the plain people. It is stated that the indigenous people of this valley were the dance-expert *Gāndharva*'s, mentioned in the epic *Rāmāyana* and *Mahābhārata*.

The naming of the area as *Manipūr*, for instance, is associated positively with the legendary Chitrangada episode in which the great *Pāndava Arjuna* is killed by his son *Bābruvahan* and later infused with life. This event is mentioned in the *Bhaviśya*. Parna, a work of the thirteenth century, and might refer to the *Manipūr Chakra* (wheel) of *kundalini yōga* in the Tantric legend about a valley which was submerged in water and was made dry with the *triśula* (trident) of Lord Shiva

The *aswamēdha parva* of *Mahābhārata* refers to the defeat of *Pāndava*'s at *Manipūr* and the identification of *Babhrubahana*, the son of *Arjuna* and *Chitrangoda*, the soul daughter of the *Gāndharva* king *Chitrabahana*. *Babhrubahana*, the legendary king of *Manipūr* played

a vital role in the formation of the existing professional caste and races of *Manipūr*. The dance pattern in *Manipūr* must have a link with the *Gāndharva*'s culture, which is mythological believed to excel over all other dance forms. Among the classical categories, ***Ras Leela*** , a highly evolved dance drama, choreographed on *Vaiśnav Padavali*'s, is the highest expression of artistic genius, devotion and excellence of the Manipuris.

According to another myth, *Śiva* acted as a sentinel on the mountain top while *Krśna* secretly danced the *Ras-Līla* with the *Gōpīs* (milkmaids). Modern researches concerning the identity of *Śiva* indicate that he was possibly a Mongoloid god of the *Himālayas*.

His other name *Chinachar*, and possibly refers to the *Trantracāra* is another form of the name areas of chin or mahachin, attached to the *Himālayas*. *Manipūri* dance is not one but many or more appropriately one in the many. Each artistic form, be it Maibi, Nata Sankritana, Manohorsai, Dhop Pala or even Martial Arts has its own "*Guru Pranalika*" (genealogy of teachers) right from the great kings who not only patronized but also participated in it at the level of the masses. ***Nata Sankritana*** found its supreme expression during the reign of king Chandrakirti (1850- 1886 A.D.), from which time there has been a steady decline under the impact of British colonialism and modernization.

Most of the great gurus having their distinctive styles (*gharāna*) of singing, drumming and dancing have now passed away. The so-called trinity of contemporary *Manipūr rasa-līla* gurus such as Amudon Sharma, Amubi Singh and Atomba Singh associated with the reawakening of *rasa-leela* in India and abroad in the post-independence period is no more. The two great Duhar Cholom gurus of ***Nata Sankritana***, viz; Oja Thangjam Chaoba and Maibam Ibungohal and the great *Pung gurus* like Dhojo, Koireng, Partho, Leirenjao etc. noted singers like Gulapi, Ibeton Kshtri Tombi and Herachandra of the contemporary period have passed away. A few outstanding Nata Shankriti (vocal) *gurus* like Abhiram Shaba and Kalidaman, both nearing 100 years, still survive and are singing, to the amazement of many.

Rabindranath Tagore

Rabindranat Tagore, the world post, was a great patron of the manipuri dance and culture. He also deserves an honourable place in the style and regarded as the "pioneer of manipuri dance and culture". It was he who popularized the style with its high zenith among the people of the world. The world poet was fascinated with the lovely and charming *Manipūri rasa-leela* at Machhimpur*, a Biśṇupriya Manipūri* locality in the modern Sylhet District in Bangladesh in 1920. He immediately decided to open a new department of manipuri dance in his *Śāntinikētan* in Calcutta. Consequently, he invited Guru Senarik Singha Rajkumar, - a native of *Kalijar* downtown *Silchar* of Assam and Guru Nileshwar Mukharjee of Kamlganj thana of undivided Sylhet district. Tagore composed a dance drama with *lāsya* (feminine) movements based on manipuri dance and a highly creative composition emerged. Centres of manipuri dance were established at Ahmadabād, Calcutta and Shillong. Tagore's admiration of this dance from aroused great interest in it. In the 1930s, impresario Haren Ghosh toured the country with a troop of manipuri dancers. For the first time, the whole of India was exposed to the beauty and intricacies of manipuri dance. It created a new awareness in India of this rich and varied heritage.

Their great gurus were closely associated with this new era. They were Guru Amubi Singh, Guru Amudon Sharma who was attached to the royal palace in Manipur and *guru* Atomba who taught at *Śāntinikētan*, Calcutta and Shillong.

Guru Amubi Singh

The oldest of the three, *guru* Amubi Singh was responsible for the modern pattern of various items on the stage, based on the authenticity of the tradition. He made a continuous attempt to enrich the expressional content of manipuri dances by composing a few dance dramas and solo pieces. Whatever may be the tempo and rhythmic variations imposed by the need of the composition, the *guru* struggled to project an image of subdued eloquence in such a manner that the discerning audience did not take it as something creative and innovative. An associate of Uday Sankar in his Almorah period, *guru* Amubi would

attract the attention of eminent dance scholars like Kapila Vatsyayan, an artiste also in her own right, *guru* Amubi's pioneering effort has been continued by subsequent gurus and artistes like Tarunkumar, Mahavir, Rajkumar Singhajit (of Triveni Kalā Sangam, New Delhi), Devajani Chaliha (of Rabindra Bhāratī University, Calcutta), *Bābu Singh* (of Jawaharlal Nēhru Manipur Dance Academy) and a few others.

Guru Amudon Sharma

Guru Amudon Sharmā represented a royal palace tradition as he was associated with annual performance at the Gōvindaji temple. He left a few great disciples like Oja Lokeshwor of whom special mention may be made of. Kumari Savita Mehta of Bombay has done considerable work for the preservation and enrichment of classical manipuri dance, by establishing a school (Parimal Academy) and keeping in touch with the gurus and the people of Manipur over the decades.

Guru Atomba

Guru Atomba was a great traditionalist, to the point of orthodoxy. He was not prepared to make any compromise with the accepted style of movements and never facetted any deviation. He was for about 15 years with poet Rabindranāt in *Śāntinikētan* and dared to call all the *Manipūri* (hastas) *bhakti mudrās*, in response to a query from Tagore. His tradition was continued by Oja Paka in Manipur and by Prahlad Dās of Calcutta and Rītā Dēvi of the United States at the moment. He is still remembered for his *nitya ras līla* and *gostha lila* with a touch of authenticity and purity at the time.

Guru Bipin Singh

Guru Bipin Singh hails from Chachar, an adjacent district of Manipur. Right from his childhood, he had intensive and specialized training in the art of manipuri dancing from various gurus who were residing in Manipūr and the surrounding districts like Chachar, Sylhet and Tripura. Each one of these gurus has been specializing in one particular aspect of manipuri dance, hence, he has been able to study and assimilate the various aspects of manipuri dancing. Sri Sarachand Sharma the well-known Dance scholar and writer said "since the day I have known him I have never seen him taking interest in any other

thing or work except researching the Classical art of manipuri dancing. In short, I can affirm that there is not a single great guru in manipuri dance, Music and Mridanga whom 'guru Bipin Singh' has not met or from whom he has not learnt or collected something".

Since the last 40 years, he has made ceaseless efforts to preserve, perpetuate and propagate the art of manipuri dancing in its pristine purity which deserve to be considered as a major creative contribution to the cultural renaissance of Manipur. He was a manipuri dance teacher and director in Madam Menakals troupes. He was also associated with the renowned Ramgopal for some time. He has toured all over India and Europe, In Europe, he has given lecture – cum – demonstration, which was highly acclaimed and appreciated by the art lovers. From 1941 to almost 1960 he had been residing in Bombay. During the sixties, he had been spending most of his time in Imphal for study and research in manipuri dancing.

His genius for creative and innovative dance compositions has given him a rightful place among the choreographers and has fully blossomed in various dances – dramas like "Bhagwān Buddha, Jayasomnath, Mirabai, Arapali, Renakdēvi, Narsinghmehta, Ushā, Nartan Arcārana, Rajnartaki, Geet Govinda, Chaitanya Mahaprabhu, and Bhanusingher Padavali" etc, which has been directed for different organizations. They proved the potentialities and the capacities for utilizing manipuri dance technique for effective expression of dance – dramas. Most of his dance – drama was produced in collaboration with the well – known disciples, the Jhaverl sisters

Due to his deep study and research in the field of manipuri dancing, he has been continuously establishing a significant co-relation between the available ancient texts of Indian dancing and Vaishnavite Shastras and the existing form of the art of manipuri dancing. His scholastic ability has helped him to classify analyses, systematize and codify the various aspects of manipuri dancing and has enabled him to create fundamental and universal principles and disciplines which offer to the dancer, and artistic insight and the key to the understanding of the subtleties and the complexities of the art manipuri dancing.

He composed various items, emphasizing each classical element in a stylized way, bringing out its beauty to the fullest, keeping true to its original form and spirit. *Maharas, Vasantaras, Nityaras Ulukhalras, Gosthaleela* etc. he has presented in the ***mandapa*** of Manipur and all over India and abroad and were highly appreciated by the press, scholars and the *gurus*. He gates a new direction to this.

Dance-dramas and choreographed them keeping within the traditional framework and utilizing the traditional compositions of the gurus. From within this dance-dramas, he chose the Solo pieces and re-choreographed them for the stage thereby making them total and complete. He is a pioneer in introducing Solo Dance performances in manipuri dancing. His compositions have been presented in the Solo dance festival held in Imphal by the Manipur State *Kalā* Academy. Prof. E. Nīlakante Singh, well known scholar and critic in Manipur has rightly pointed out guru Bipin Singh's effort to extend the horizon of the classical heritage of manipuri dance is a significant landmark. Rich rhythmic patterns and intricate talas have been incorporated in his compositions and he has been able to add a new dimension to Manipur the press, the scholars and the *gurus* of Manipur have profusely appreciated his creative contribution in the different aspects of manipuri dance.

Many of his disciples have become accomplished dancers, teachers, and scholars; teaching is different institutions in India. The six years systematic course devised by him is being taught at these institutions. In 1972, in collaboration with his well – known disciples Jhaveri Sisters and Kalavati Devi, he founded Manipuri Nartanālaya in Bombay, Calcutta and Manipur to channelize his manifold activities in the field of teaching creative productions, performances, research and publications.

Guru Bipin Singh was very actively associated with a traditional dance institute ***Sri Govindji Nartanālaya*** established under the patronage of the *maharājā* of Manipur who is the traditional authority of manipuri religion, art, culture, and society.

To acknowledge and appreciated *guru* Bipin Singh's contribution in the field of manipuri dancing, the *maharājā* of Manipur conferred on *guru* Bipin Singh, the highest award of a title *nartanācāry* in 1959. Nevertheless, he was awarded so many awards in India and Abroad as well.

Conclusion/suggestions

In India behaviours of the people, customs, myths, faiths and beliefs, language features and physical elements have adjusted according to identical inherent specifications these communities. Also, all aesthetic events and functions have evaluated according to inherent specifications of these regions. Majority of the cultural and political values are different from each other

The reason for that is these communities live in their regions for years. They don't go for other states without any special reason. They adjusted to their grassroots livelihood deeply. That's why their inherent cultural values have not been shared with other communities.

Therefore, the external values or influences were not linked with each other. The main feature of the Manipur is respecting to nature. Majority of the people in Manipur state are Mongolians. Today also, we can see a rural environment in Manipur. Not only ancient time but also today there can be seen cultural festivals as there is a rural environment in their region. People of Manipur give prime to the myths and beliefs all the time

They consider deities as their soul. From birth to death, they begin their all auspicious occasions after worship to deities *Rādhā* and *Krśnā* is the main god and goddess in Manipuri. In addition, there are numerous groups of deities in Manipur. They are named in various names. We can see there are many Ceremonial Dances perform by the Manipuri people to worship these deities. Among these, Laiharoba festival and *Ras-Līla* festival are the leading. As well as they connect festivals also to all the occasions of their lives.

References

Nartanam. (2008). *A quarterly Journal of Indian dance* (Vol. viii-No.1)

Singh, C. L. (1970). *The Boundaries of Manipu*r. Pan Manipuri Youth League.

Singh, I. (1963). *Leirennrunmayuri: An introduction to Manipuri*. Manipuri sahitya parishad India.

Singh, N. E. (1964). *Govinda Sangeet Leela Vialsa*

Singh, N. *History of the development of Manipuri dance*, G. M. Sarma on behalf of Kuchipudi Kala Kendra.

Journal of C. de S. Kulathilake Archival and Research

The Difference Between the Ordinary and Extra Ordinary Performance in Classical Music

E.M.I. Edirisoorya

Abstract

As a subject that is most abundant among the civilized nations, music can be cited. On this basis, music is known as a universal language. But, if there is no frequent and regular dedication towards music education among the disciples who study music, creative artists or musicians would not be able to produced to create or perform music. The research problem is; why is there a scarce of dedicated individuals among classical music disciples? In order to enhance their rare talent , steps are to be taken and they should be given feedback and encouraged as there are a lot out of a few who are gifted , and they should be protected. Even though the normal citizen is not aware of the dedication and the effort a musician put into his work, he still enjoys music. Dedication of a musician is not only based on physical aspects as well. Out of the two major divisions of classical and light music, classical music will be the main concern for the research, and the born talent in music, the enthusiasm towards music, a proper guidance and the dedication given by the student are main four points which can be highlighted. Undergraduates who study music for the degree will be the participants of the survey. The data collected from the answers of the participants will be analyzed and outcomes will be displayed. The main concern will be the dedication of the learner of music whereas six qualities will be taken into consideration in the questionnaire. Be it western classical or Eastern classical, the six qualities will be common to all the disciples. The quality of one's musical performance will increase with the number of the qualities he possesses out of the six.

Keywords : Devotion, Discipline, Hardship, Loyalty, Sincerity

Introduction

What is music?

Apparently music takes an intangible form of a combination of physical sounds organized melodiously to create structures of beauty and emotional fulfillment. Although it appears that the inner spirit of

Submitted on 03 June 2019
Revised on 26 October 2019
Accepted on 28 October 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 96-112 pp
Indrani.c@vpa.ac.lk

music is sound, a systematized assembly buildup of audible sensations emerging from the wavering, from the air a succession of sound waves which poses as the fundamental materialistic truth at the core of music. But what is the meaning of music? Infinity and linearity are not appropriate to generate beauty of emotional pleasure, hence the bare facts about its physical occurrence contradict the very purpose of music. Sound, therefore, though it determines the outer appearance of music, cannot be the reality behind it. Behind the material coverage of music, there has to be an in depth meaning concealed beneath. *Rabindranath Tagore* (Tagore, 1995) a greatest poet of all times has uttered the following words regarding the spirituality of music

"Let us suppose that the man from the moon comes to the earth and listens to some music in a gramophone. He seeks for the origin of the delight produced in his mind. The facts before him are a cabinet made of wood and a revolving disk producing sound; but the one thing which is neither seen nor can be explained is the truth of the music, which his personality must immediately acknowledge. As a personal message it is neither in the wood, nor in the disk nor in the sound of the notes. The facts of the gramophone make us aware of the laws of sound, but the music gives us personal companionship ."

Of course music as a physical reality that needs its materialistic aspects originated in order to appear as everyone sees it, but the technical source of the sound and the source beyond, which is the metaphysical source of the music are two different things. The significance of musical attractiveness lies in the inherent cohesion of music- spiritual oneness which allows the musical reality lies in its challenge to limit the of physical sounds and to expand its grounds into the infinite bounds of the universe.

What is the underlying basis of the spirituality of music?

If we want to identify the meaning of music, we have to go beyond the act of the musical performance, for the musical performance in its concrete appearance is nothing but an exposition of musical sounds, hence of perishable finitude. Sounds, melodies, notes, strings, emerge

and disappear into the unknown spears of the infinite giving way to the dark veil of silence. But even if this performance of music merely vanishes into thin air, the effort and the dedication of the performer cannot be compared to any materialistic aspect in music as said above. A talented musician along with his born talent, must endure many adversities before he comes in front of an audience to perform: and behind his successful performance lies a series of failures, breakdowns, worries, disappointments and labor in relevance to learning and practicing.

Born Talent in Music

The rhythmic talent in babies can be identified at very early ages, so can their tonal ability. Students who depict these talents at early stages of life as babies, are the ones who when introduced to music, can reach a very higher level of competence in music. However, researches have shown that for someone to learn music, the born talent is not necessary because the theory behind it and regular thorough practice have seemed to be enough for someone to learn music well. Nevertheless, this is difficult to prove otherwise since instruments like the piano and guitar can be mastered with constant practice and sight reading because the learner does not have to find the note (pitch) unlike in instruments such as violin and other instruments from the string family. So how can one explain a learner's true talent without thorough research on talent on pitch? This should be proved by conducting many other researches in depth.

Enthusiasm in Music

As a result of the great zeal that a student shows towards music, he rarely notices the difficulties even though he may face many throughout his journey of learning music, and he by himself searches for proficient teachers, and respect the words and guidance of them. While enjoying music from the soul, this enthusiastic student engages in daily practice to achieve the benchmark. And also he becomes strong enough to face challenges in real life with the help of his deep knowledge in music. Some students don't even know why they have chosen music as a subject. First, the student is the one to be favorably

affected by the growing spirituality he gains through music. The next step will be affecting the society in a positive way from this serene music one produces. Since this is the case, the teacher should make sure to encourage students and arouse enthusiasm in them towards classical music.

The time duration one allocates for practicing music and achieving targets should be increased. Through this, the roaming mind of the learner which is naturally bound to deviate, will be tamed and he will learn to concentrate. This will enhance his spirituality. When compared with the past, in the present day there is an ample of extra unnecessary influences on the young mind which is an obstacle to one's practice of spirituality. And with these needless external influences such as cyber sources, narcotics, and so many other social issues, the mind of the young is more likely to have a negative impact. Not to mention that through this, it's the entire society being affected secondarily

A Proper Guidance

Even if there is an ample of teachers everywhere, the student attempts to find the best one out of those. And the student develops an intuitive through observing the characteristics of the teacher which he later uses as a hint at choosing his proper tutor. And the student concentrates on the advices and examples given from the teacher for the student's life. In the Indian tradition, whenever the student mentions his teacher, he would touch his right ear in honor to his teacher. And if an Indian student confronts his teacher, he would always greet him by touching teacher's feet. And the Indian student is not allowed to perform on stage until being approved by his teacher. Indian students consider their teacher as God almighty or Brahma.

Research Problem

In the classroom scenario, when the music teacher teaches all the students equally, taking equal time and effort for all through the same syllabus, why don't all the students end up being a proficient musician? And why is there a clear distinction among them in aspects of ordinary and extra-ordinary in their performances?

Hypothesis

By possessing the six qualities, music disciples can achieve higher standard of their classical music performances and make it extraordinary while increasing the spirituality.

Importance of the Research.

The University of the Visual and Performing Arts has been individually advancing up to date as an independent University. It is the goal of the staff and the students to gradually upgrade the quality of the degree program and the output, but the results prove otherwise, seeing that the performance in the faculty of music has deteriorated into low rate of satisfactory performances given by students. This may have occurred based on many issues but this research concentrates only on the six qualities in a student and how they affect his performance while being under the guidance of a teacher.

Methodology

A questionnaire was distributed among randomly selected 40 students of the final year who had performed their stage performances in 2018 for the degree course BPA (Hons) (Bachelor of Performing Arts) music in the University of the Visual and Performing Arts, and the collected data were analyzed and displayed in a table and a corresponding pie chart. The questionnaire was prepared by concerning the six qualities of a performer which were identified by the researcher from teaching for years. With the answer of the first question can be revealed the devotion towards the subject, likewise discipline with the second answer, exceeding the hardships with the third, loyalty with the fourth, sincerity with the fifth and surrender with the sixth.

1. The six qualities of the performer: a lot that correlates the development of spirituality

The dedicated students will use the maximum time of his day for productive practicing. They listen to music, and even exceed ten hours for practicing. So behind the successful disciple, lie six qualities affiliated to the subject and the teacher. Since the subject of music

is abstract the student majorly depends on the teacher, some subject components may arise questions in students but in the meantime, with practice and experience those questions are more likely to be answered by time. Thus, music is not only a physical aspect but also a spiritual thing. So with the increase of this spirituality the students possess along with the six qualities, the extraordinary talent comes to the surface.

1.1 Devotion

Music is a spiritual aspect. According to the Indian belief, music is a thing that was given to man by God. Therefore, people consider it a divine cause and learn in likewise. Even the teaching process takes place with a great spirituality. A goddess named Sarasvati is considered as the goddess in music. Daily, pujas are offered to this goddess and they practice and learn. People believe that the goddess can hear the music they play or sing. And believe that they are blessed when the gods can hear. Therefore, they practice on a daily basis. Even one does not believe in a god that belongs to music, there are people who do not believe this: people except for most Indians. So these people have a believe in themselves, a sort of devotion they show to themselves. This belief is very helpful in improving the subject and keeping a peaceful mind. Moreover, *guru* or teacher, as many of the world know as the master is a spiritual character or preceptor. Indians believe that teacher to be the representation of divinity. Specially to learn classical music the student's choice of the teacher is very important. Devotion-piety is the complete surrendering of the student towards teacher as well as the subject. As the teacher ideally should respond to the effort of the disciple and love him almost as his own child. So devotion towards the teacher and the subject is an essentiality regarding learning classical music in any discipline.

1.2 Discipline

The whole subject is a discipline. There are prominent three words relevant to classical music learning in India, g*uru*-teacher, *vinaya*-discipline and *sādhanā*-practice It is of two aspects. First the discipline the disciple shows to the teacher and the discipline he shows to the subject. The discipline towards the teacher stems from the roots of the

belief of the student that the teacher is proficient in his knowledge, theoretical and practical, and that the teacher is an all-rounder. That is not something the teacher does on purpose, but something that happens by time. The student accepts equally, praise or scolding at his points of learning and practice. Talent, willingness to practice, sincerity on practices faithfully on the subject components are essential qualities of the obedient students these all belong to discipline in learning classical music. Secondly the student is disciplined as he respects the subject rules. Even if the student practices and gains proficiency by individual means, the student cannot go on stage without the utmost assistance of his teacher or his team. Therefore, the discipline of working with others is a very vital thing in this area. This does not only serve the wellbeing of the individual or the subject but also society. Teamwork is a social friendly activity. It is apparent that thorough the learning of classical music, a person who is social friendly can be the outcome.

1.3 Exceeding hardships

To learn itself music is to face challenges and go forward with so many difficulties. The adversities that come across the path of a music disciple are a lot. From the moment since the beginner attempts to hold the musical instrument, everything is difficult. Maintaining correct posture, training to hold the instrument, are tiring for the brain. So if these hardships are not faced valiantly, a musician can never be born. Great musicians who are recognized in the world recall their past and the hardships.

In the biography of the renown Tabla player *Zakir Hussain* states "At seventeen Hussain went on forty-day self-imposed retreat known as a chilla, where a musician practices in isolation until a state is reached in which the music and musician become one" https://en.wikiquote.org/wiki/Zakir_Hussain_(musician)

Eminent violinist Yehudi Menuhin wrote in his autobiography, Unfinished Journey, 'I groped all over the fingerboard like a blind mouse… I played the violin without prepared for violin playing" https://www.allmusic.com/artist/yehudi-menuhin-mn0000790691/biography

But only by facing these challenges and overcoming them made these musicians. Truthfully, this is something that does not reach the knowledge of the audience or the listener. This a victory in the spirituality. The Musician and sometimes the family members can understand this situation, but this is more likely to be buried with the musician himself. This particular significant part of the musician should be appreciated by the appreciators, teachers and the entire society in the researcher's sense. Unfortunately, it is not something that is exposed to the society although there is an ample of musicians who entertain the society through their immense dedication throughout their lives. This should be considered deeply since most of the individuals chase the physical achievements by financial basis but this particular artist spends their whole wealth as well as spirituality to fulfill the deep spiritual gap of the so called tired society. As music learning or performing music is not a marketing investment as it was sustained even in early societies. To produce a capable music performer, one should start learning in his/her early ages. And it should be continuously in touch with the subject as well as the practices. Not only time but even the spiritual concentration and dedication with the ultimate patience are some things that the true musician has to sacrifice. Actually it's a very long process, and everybody in society doesn't possess this particular skill/ talent and the capacity gained by the born talent as well. Music does not only address the physical part of the world but also the serene spiritual part of the hearts.

1.4 Loyalty

1.4.1 Loyalty towards the teacher
1.4.2 Loyalty towards the subject

1.4.1 Loyalty towards the teacher.

The loyalty towards the teacher mainly relies on his teaching methods and the capacity he holds in the subject components. Keeping a constant update about the subject and being alert upon its developments is mandatory as a teacher. If not, the students' enthusiasm and the keen interest in it will eventually decline and therefore objectives of the learner will take more than long to be fulfilled or maybe sometimes

they will drop the subject. Not to mention that even the teacher will also become somewhat abandoned by the students. The teacher and his teaching must always be able to gain the trust of the students and their targets should be achieved day by day. In other words, the students must feel that there is a progress in themselves which they can witness on a regular basis since music is a performing skill which grows continuously throughout the process of proper teaching and learning. Therefore, the loyalty towards teacher is a very vital cause concerning music education.

In the Indian culture, the teacher is considered the almighty god called *Mahā Brahma*.* Through teaching and guiding, one can earn a respect and trust in the hearts of the students. World renowned late Sitarist Maestro Ravishanker says "the ideal disciple feels love, adoration, reverence and even fear towards his *guru*"(Shankar, 1968, p11) . Since unlike in the past, the communication system has developed by now, one can easily confirm the accuracy of details and facts through Online resources in an instant although its accuracy cannot be guaranteed all the time. Nevertheless, what makes a real teacher is his own methodologies and experience through which he advances his own reputation. Thus, this reputation that the teacher builds for himself is an immense aid for the students to increase their loyalty towards their teacher. This loyalty is also what helps the students to achieve their targets with the full blessings of the teacher. In the research, it could be identified that this loyalty of the students is the main point which matters for their confidence in what they do. However, the fact that teachers should be fully honest to the subject components as well as their teaching methodologies is to be considered vital in the process of gaining trust and loyalty of the students.

1.4.2 Loyalty towards the subject

As there are no short methods or quick tricks to conquer

**Guru Brahmā*
Guru Viṣṇu
Guru Dēvō
Mahēṣvarā….. (Teacher is the almighty *Mahā Brahma* or God *Viṣṇu*) In Hindu's belief the teacher is one who is above all and is equal to God. Any Inidan artist concerns this stanza very highly(Shankar R., 1968, p. 11).

the proficiency in music, one should be fully honest to the subject: especially in the part of the continuous practices. This kind of loyalty is not meant for demonstrating in front of anyone but for the benefit of one's own heart regarding his dedication, devotion and patience until achieving the intended target in the field of music: maybe as a teacher, composer, performer, a singer or a player. Anyway this quality of a student is for the profit of the individual itself. No one can compel the learner to follow this either by force or by bribing since it depends on the learner's hopes and targets. Finally, the teacher is the person who can learn about this loyalty of his student through his performance and it is not something that can be concealed from the teacher or the subject. The students should be aware of his loyalty towards the subject if he wishes to become a professional performer in the field of music. Considering a scenario, in an occasion where the teacher has assigned an exercise for the students (maybe a vocal or finger exercise) the student should not skip practicing it and mislead the teacher. Similarly the techniques that the teacher introduces for the practice should not be evaded by the student in search for quick methods and ways to achieve the target quickly (which fails due to the lack of practice). This kind of loyalty can be seen within the honest learner and he knows how much his loyalty is worth. So eventually one can notice the improvement of the subject through this loyalty towards the subject and teacher.

1.5 Sincerity

This quality of a music learner is firstly identified by the teacher. This is an abstract identification that is gained by the students through displaying his way of speech and actions in front of the teacher. However, these kinds of qualities are highly considered in Oriental countries like India. According to many beliefs in Indian societies one can be judged in many ways. I.e. External appearance, way of behaving when confronting the teacher, sitting postures in front of the teacher, walking, speaking and many more kinds of sciences are considered when judging a disciple. Anyway, a music student of any culture should pay attention to the sincerity he shows the teacher and to the teaching in order to keep a healthy rapport with the teacher as mentioned initially, music cannot be performed alone. Hence it's

a team work. First of all, the student's concern must be the sincerity he shows towards the teacher and the learning and then be sincere to the team who accompanies him or sings, plays beside him in his performances. We should build up sincerity in the heart of the teacher first as a believable person and so forth among others.

1.6 Surrender

As a beginner in the very early ages one would not overcome the teacher. But undergraduates or adult learners are most unlikely to be reluctant to question the teacher at all the unnecessary points. This should not be done in front of the teacher, as some of the subject components are indescribable at the initial stages. It takes time to understand and to clarify the point to the students at the very beginning. Maintaining patience and engaging with the practice methods is a must at this stage of the music learner. This type of surrendering is what is intended in music learning. For a student to understand the vast capacity of the subject no matter how talented the pupil is, it takes time and the process may comprise of continuous assessments and constant inspection of the teacher. So this type of surrender helps the learner gain the real guidance and the blessings of the teacher. In the Eastern music culture, this is aspect of surrendering is highly considered compared with the Western music culture. Unnecessary questioned directed at the teacher might make him feel uneasy and may lose confidence in his method of teaching. It may result in a adversity and the teacher may be hindered in his way of teaching which may then cause leaks in concentration of the progress of the students. So the sixth quality compels the students to trust the teaching of the teacher and maintain patience until he feels an improvement. Unlike any other subject, music is not a subject based on physical aspects although it has by now a theoretical approach to it. So believing the teacher is a crucial part of the subject to achieve the targets. This kind or surrender does not mean keeping quiet and abiding by anything the teacher says but questioning at unnecessary points which the students cannot comprehend at their level of understanding will not help to solve the problem as the process of acquiring music takes a student a considerable time to prove that he has reached a certain level.

Table 01

Data analysis of student

1= Devotion 2 = Discipline 3 = Hardships 4 = Loyalty 5 = Sincerity 6 = Surrender							GPA = Grade Point Average A+ = 4.00 B = 3.00 C- = 1.70 E = 0.00 A = 4.00 B - = 2.70 D+ =1.30 A - = 3.70 C+ = 2.30 D =1.00 B+ = 3.30 C = 2.00 D - = 0.70										
Student number (year2018	Six Qualities (x = possesses the quality, o = does not possess the quality)						Allocated Grade * = satisfactory grades with optimal six qualities. # = dissatisfactory grades with minimum six qualities.										
	1	2	3	4	5	6	A+	A	A-	B+	B	B-	C+	C	C-	D+	D	D-	E
1	X	X	X	X	X	X		*											
2	X	X	X	X	X	X		*											
3	X	X	X	X	X	X				*									
4	X	X	X	X	X	X		*											
5	X	X	X	X	X	O		*											
6	X	X	X	X	X	X			*										
7	O	O	X	O	O	O									#				
8	O	X	X	X	O	O								#					
9	O	X	O	X	O	O								#					
10	O	X	X	X	X	X							#						

11	O	O	O	O	X	O																	#
12	X	X	X	O	X	O																#	
13	X	X	X	X	X	O			⋆														
14	O	X	X	X	X	O				#													
15	O	X	X	X	X	O				#													
16	X	X	O	X	X	X	⋆																
17	X	X	X	O	X	O																#	
18	X	X	X	O	X	O															#		
19	O	O	X	O	X	O														#			
20	o	X	O	X	X	O				#													
21	X	O	O	X	O	O														#			
22	X	X	X	X	X	X	⋆																
23	X	X	X	X	X	X		⋆															
24	X	O	O	O	X	X														#			
25	X	X	O	O	O	O													#				
26	X	X	X	X	X	O			⋆														
27	X	X	X	X	O	X												#					
28	O	O	O	X	X	O														#			
29	X	O	O	O	X	O															#		
30	O	O	X	O	X	X																#	

1= Devotion 2 = Discipline 3 = Hardships 4 = Loyalty 5 = Sincerity 6 = Surrender	GPA = Grade Point Average A+ = 4.00 B = 3.00 C- = 1.70 E = 0.00 A = 4.00 B- = 2.70 D+ =1.30 A - = 3.70 C+ = 2.30 D = 1.00 B+ = 3.30 C = 2.00 D - = 0.70

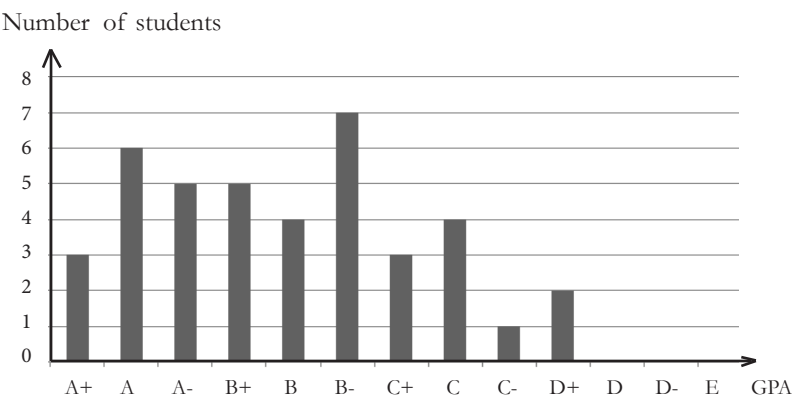
Student number (year2018	Six Qualities (x = possesses the quality, o = does not possess the quality)						Allocated Grade * = satisfactory grades with optimal six qualities. # = dissatisfactory grades with minimum six qualities.											
	1	2	3	4	5	6	A+	A	A-	B+	B	B-	C+	C	C-	D+	D	D-	E
31	X	X	X	X	X	X		*											
32	O	O	O	X	O	O										#			
33	O	O	O	X	O	X								#					
34	X	O	O	O	O	X						#							
35	X	O	O	X	X	O				#									
36	O	X	X	X	X	X			*										
37	X	X	X	X	X	X	*												
38	O	X	X	O	O	O						#							
39	X	X	X	X	X	X			*										
40	X	X	X	X	X	X	*												

Out of 40 students, 16 had obtained satisfactory grades they are indicated by the (*) mark and it is 40% as a percentage. The good achievers possessed a majority of the six qualities. 4 to 6. Others were indicated by the (#) mark and they are possessing 2 to 3 qualities out of six. That means good qualities deserves the extra ordinary results. It proves that music is a subject that develops with the six qualities of a learner which is growing simultaneously with music. And in the questionnaire the extra ordinary talented students had mentioned that the teacher-student rapport is essential for their achievement. while others had neglected it and had followed their own ways.

Through the data analysis it is not intended to predict that these particular students developed these qualities over the short time duration of their university stay but to say that these students had positive attitudes and these qualities even before they entered the university. Any way these type of attitudes highly affects the improvement of one's musical skills as well as enhances the spirituality which directly correlates with the social wellbeing too. It could be revealed through the answers and according to the awareness of researcher the holder of the satisfactory results also possesses the characters which are very peaceful and social friendly in the academic activities as well as in the other interactions with any one means with the society.

Figure 01

Data analysis chart



Conclusion

One thing which was revealed through the analyzed data was that the students who underwent this experiment were actually unaware of the qualities they had or had not. Thus, it is the duty ofthe teacher to educate the student of these six qualities and motivate them by showing them theresults, and it is the duty of the student, to enrich their music lives by employing these six qualities in order to achieve a level that they thought they never could. The below conclusions can be drawn through the research.

- Music is not a subject that is based only on materialism.
- Music directly addresses the spirituality of a person.
- These six qualities that the research was based on, can be identified as the spiritual qualities of the artist.
- Both the sectors –materialism and spirituality can be seen in a well-balanced manner in the true musician who possesses these qualities who uses them in order to achieve the higher performances in classical music.
- These six qualities are applicable to anyone in any education sector, not only music and they can uplift their spiritual realm even in studies.

Other than the six qualities above mentioned nothing is special for the artist other than his possession of the born talent, real guidance and correct practice habits as well as a target to achieve. And the students should believe these good six qualities that they help them to upgrade their performances in music and enhance their spirituality more over help them to live in peace and harmony in the society as one of the social healthy member.

Although music is a subject that belongs to all civilized humans, the task of maintaining it a forever appreciated subject is in the hands of the teacher and student. Then only the quality music and the musician can be unveiled before the audience. Since, teaching and learning with the concern of these six qualities is a must to the present world.

However, if one thinks music only as a marketing business, it is a total misunderstanding of him and the others. Quality and spirituality are in bond with classical music performance and it makes the musician reach a level of divinity with a state of meditation and utmost concentration.

References

Colin, L., & Stowell Robin, S. (1999). *The Historical Performance of Music.* New York: Cambridge University Press.

Deva, B.C. (2002). *Indian music.* New Delhi: Indian Council for Cultural Relations.

https://en.wikiquote.org/wiki/Zakir_Hussain_(musician) retrieved on 24.04.2019

https://www.allmusic.com/artist/yehudi-menuhin-mn0000790691/ biography retrieved on 24.04.2019

Lalitha, M. (2004). *Violin Techniques in Western and South Indian Classical Music : A Comparative Study.* New Delhi: Sandeep Prakashan

Shankar R. (1968). *My music My life.* Delhi: Vikas Publications.

Tagore R. (1995). *Creative Unity*. New Delhi: Macmillan India Ltd

Thielemann, S. (2001). *The Spirituality of Music.* New Delhi: A. P. H Publishing Corporation ,

Webb, P. (2007). *Exploring the Networked World of Popular Music. New York:* Routledge.

Art of *At Raban* in Harispattuwa

Mahendra Hemantha Kumara Fernando

Abstract

There are many different generations which belongs to upcountry dancing traditions in kandy district. Malagammana, Tittapadgala, Amunugama, Ihalawela, Doragamuwa, Kahalla, Hapugoda are some of the famous generations among it. *kaṇkāri bali śānti karma* belongs to dancing traditions and *gāṭabera, dawula, tammāṭṭama, udäkki*, are included mainly for drumming style etc. The people who are attached to *daladā māligāwa* and *perahära* which is called *panikkiyawarun* and dancers are still giving there heartfull of gratitude to these works. Another special event which is common in upcountry is *at raban kalāwa* (flat drums). This is a very attractive skill to watch. But It is not an easy dance because they have to perform with the drums carefully. This performing art gives entertaining and playful skills which is adorable. Some of the special things are *raban kavi gāyanā, raban pada, raban nätīma, raban karakävīma, peralum pada, tahaṇchi* etc. when I started my research I got to know one of the generation in udarata *Hārispattuwa baṭugoḍa* generation and Sir A.G.F Sriyanandha lives in *mullēgama ambatänna* village are mainly involved to this fabulous art continuously. Art of *at raban* dancing culture is a famous dancing type in kandy district. How much these dancers protected this art in a well-mannered way which is comparing with their past historical valuables? Referring information from the library books, Interviews, submitting information about my practical knowledge is a solution for above matter. Art of *at raban* dancing culture in Hārispattuwa, kändy is still famous among the people. But later on, it became commercialized and lost traditional academic techniques which is comparing to past generations. According to the research findingsour *at raban* art doesn't gives a professional value as past years due to changes with new generations.

Keywords : *at rabāna,* Acedemic, Generations, Quality

Submitted on 25 May 2019
Revised on 4 November 2019
Accepted on 7 November
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 113-122 pp
mahendrahkumara@gmail.com

සංක්ෂිප්තය

උඩරට නර්තන කලාවේ යෙදී සිටින ප්‍රධාන පරම්පරා කිහිපයක් මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ ජීවත් වේ. මාලගම්මන, තිත්තපජ්ජල, අමුණුගම, දොරගමුව, ඉහළවෙල, හපුගොඩ, කහල්ල වැනි පරම්පරා ඉතා ප්‍රසිද්ධියක් උසුලයි. නර්තනය හා සම්බන්ධ කංකාරි, බලි, ශාන්තිකර්ම හා ගැටබෙර, දවුල්, තම්මැට්ටම්, උඩැක්කි වශයෙන් ප්‍රධාන බෙරවාදන ගුරුකුල විශේෂ වේ. ශ්‍රී දළදා මාළිගාවේ දෛනික පුදපූජා හා පෙරහැර කරවන ප්‍රධාන පනික්කියවරුන් හා නර්තන ශිල්පීන් මෙම පරම්පරා තුළ වර්තමානය වන විට ද දැකගත හැකි ය. එමෙන් ම උඩරට අත් රබන් කලාවට ද විශේෂ තැනක් හිමි වේ. මෙහි අන්තර්ගත ශාස්ත්‍රීය භාවිතය, සිත්ගන්නාසුළු බව හා අවදානම් බව ම මෙම කලාව සමාජ ගෞරවාදරයට පාත්‍ර වීමට හේතු වේ. රබන් කවි ගායනා, රබන් පද, රබන් නැටීම, රබන් කරකැවීම, පෙරලුම් පද, තහංචි ආදී විශේෂ අවස්ථාවන්ගෙන් පෝෂණය වී ඇති බැවින් මෙය රබන් සෙල්ලම ලෙසින් ද හඳුන්වනු ලැබේ. මේ සම්බන්ධ ව විමර්ශනය කිරීමේ දී හාරිස්පත්තුවේ බටුගොඩ පරම්පරාව හා මුල්ලේගම අඹතැන්න ග්‍රාමයේ පදිංචි එ.ජී.එෆ්. ශ්‍රියානන්ද ශාස්ත්‍රීය ගුණාංගවලින් යුතු ව රබන් කලාවෙහි නිරතවූවන් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. වර්තමානය වන විට ද අත් රබන් කලාව රඟ දැක්වූව ද අත් රබන් කලාවේ ශාස්ත්‍රීය ගුණාංග ආරක්ෂා වී ඇත් ද යන්න ගැටලුව වේ. වර්තමානය වනවිට කෙමෙන් අභාවයට යන හාරිස්පත්තුවේ අත් රබන් සෙල්ලමෙහි ශාස්ත්‍රීය ගුණාංග මතු කර දැක්වීම පර්යේෂණ අරමුණ ය. මෙම අධ්‍යයනය සිදු කිරීමේ දී පුස්තකාල පරිශීලනය, සම්මුඛ සාකච්ඡා මගින් දත්ත එක් රැස් කර ඇත. හාරිස්පත්තුවේ අත් රබන් කලාව වර්තමානයේ දී ද භාවිත වූව ද එහි ශාස්ත්‍රීය ගුණාංග අභාවයට පත්වී ඇති බවත්, මේ නිසා ම පරම්පරික රබන් ශිල්පීන් ගෙන් පසු මෙම කලාවෙහි ශාස්ත්‍රීය ගුණාංග ගිලිහියන බවත් නිරීක්ෂණය විය.

ප්‍රමුඛ පද : පරම්පරා, ශාස්ත්‍රීය, අත් රබාන, ශිල්පීන්, ශිල්පීය ගුණාංග

හැඳින්වීම

රබාන ලෝකයේ විවිධ රටවල භාවිත වන අවනද්ධ භාණ්ඩයක් ලෙස හඳුනාගත හැකි ය. මලයාසියාවේ **රෙබන්** ලෙසත්, බුරුමයේ **රෙමාන** ලෙසත්, තායිලන්තයේ **රම්මාන** ලෙසත්, අරාබියේ **රබාබ්** ලෙසත් මෙම භාණ්ඩය හැඳින්වෙයි. සිංහල ඉංග්‍රීසි අකාරාදිය (1924, පි. 530) සඳහන් කරන පරිදි රබාන Tambourine, Timbrel ලෙස අරුත් පහදයි. ජනශ්‍රැති ශබ්ද කෝෂය (ලියනගේ, 2000) රබාන (ජන) පංචතූර්ය භාණ්ඩවලින් එකක් ලෙස දක්වයි. ආතත ගනයට අයත් මෙය එකැස් බෙර විශේෂයක් සේ සැලකේ.

පළමු විජයබා රජ සමයේ මලයාසියාව සිට මෙරට දකුණු පළාතටත් (මාතර, හක්මන, අපරැක්ක, දෙයියන්දර, නාකුලුගමුව, මහහිල්ල, තංගල්ල) පසු ව උඩරට ප්‍රදේශයටත් අත් රබාන ව්‍යාප්ත විය.

එකැස් බෙරය යනු මහනුවර දිස්ත්‍රික්කයේ ප්‍රධාන අවනද්ධ භාණ්ඩයක්

වශයෙන් හඳුන්වාදිය හැකි ය. බංකු රබාන හා විරිදු රබාන, සමාජගත වුව ද පාරම්පරික චාරිත්‍ර පෙළක් අන්තර්ගත වී ඇත්තේ අත් රබානට ය. අත් රබන් කලාව හා සම්බන්ධ පරම්පරා කිහිපයක් ලෙස අතරගල්ල මැණික් හින්නේ රන්හොටී ප්‍රේමතිලක හා බටුගොඩ උක්කුවාගේ පරම්පරා මෙන් ම අඹතැන්නේ ශ්‍රියානන්ද වැදගත් වේ. මහනුවර හාරිස්පතුහුවේ පදිංචි බටුගොඩ පරම්පරාව හා අඹතන්නේ ශ්‍රියානන්ද මෙම කලාවේ ශාස්ත්‍රීය ශිල්පීන් ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය. මොවුහු රබන් කවි, රබන් පද, රබන් කරකැවීම, රබන් නැටීම යන ශාස්ත්‍රීය කරුණුවලින් පෝෂණය වූ ඇත්තෝ වෙති. වර්තමානය වන විට තරුණ ශිල්පීහු මෙම කලාවෙහි නිරත වූව ද ඔවුන් ගේ ශාස්ත්‍රීය දැනුම පිළිබඳ ගැටලුවක් ඇත. තම මූල්‍යමය අවශ්‍යතා මෙන් ම මෙම ශාස්ත්‍රය ඉගෙනීමට ඇති උනන්දුව නොමැති වීම හා පරම්පරාගත තරුණ ශිල්පීන් වෙනත් රැකියාවන්හි නිරත වීම රබන් කලාව හීන වීමට හේතු වේ.

සිතියම 01
හාරිස්පත්තුව



ඉතිහාසය

රබන් උපත පළමු විජයබා රජු ගේ කාලයේ ඇති වූ බව සඳහන් වේ. විජයබා රජු ගේ බිසව වූ තිලෝකසුන්දරිය මලයාසියාවේ සූර්යනාරායන ගේ දියණිය වේ. විජයබා රජු ගේ විවහා මංගල උත්සවයේ දී මලයාසියානු රබන් ශිල්පීන් රඟ දැක්වූ බව සඳහන් වේ.

පළමු ව මෙකල තුළ - විජයබා නිරිඳු රජ කල
විවහා බදිනා කල - රබන් නෙර්ථය ලකටවිය මුල(කුලතිලක, 1991)

මහනුවර ඇම්බැක්කේ දේවාලය(ක්‍රි.ව.1357-1374), යපහුවේ ගල්කැටයම් (ක්‍රි.ව.1273-284), දෙවුන්දර සහ අම්බුලුගල විහාරයේ (16 වන සියවස) උළුවහු සහ මුල්කිරිගල කෙසෙල් වත්තේ පැරණි තොටගමුව විහාරය (ක්‍රි.ව. 1408-1491) යන ස්ථානයන්හි රබන් වයමින් නර්තනයේ යෙදෙන පිරිමි සහ කාන්තාවන් ගේ රූප කැටයම් කොට ඇත. මෙරට රබන් කලාවේ නිරීක්ෂණය කළ හැකි ඇතැම් ග්‍රාමීය, එහෙත් ශාස්ත්‍රීය ලක්ෂණ දේශීය ප්‍රභවයකින් යුක්ත වන බව පෙන්වාදිය හැකි ය.

උපත් ගායනාවල ඊශ්වර දෙවියන් සිහිනෙන් දුටු නිමිත්තට අනුව රබාන මෙළොවට හඳුන්වා දුන් බව සඳහන් වෙයි.

ඉසුරුමත් යහනේ - දැකලා එරන් සිහිනේ
නැගිට උදයෙන් - ගොසින් පොරවක් රැගෙනෙ පවනේ

වාදනය සම්බන්ධ කවි ගායනය සහ නැටුම් ආදී අංග සියල්ල වර්ධනය වී ඇත්තේ රබන් සෙල්ලමට ය. රබන් සෙල්ලමේ ආරම්භය දකුණු පළාතේ හත්අට දෙනෙකුගෙන් යුත් කණ්ඩායමක් විසින් පවත්වන ලද බවට මූලාශ්‍රය හමු වේ. පැරණි කලාකරුවෝ මාතර, හක්මන, දෙයින්දර, නාකුලුගමුව, අපරැක්ක, මහහිල්ල, තංගල්ල, ගාල්ල සහ හොරණ ප්‍රදේශවල රබන් සෙල්ලමේ නිරත වූහ. නාකුලුගමුවේ දොන් අන්ද්‍රියස් ප්‍රන්සිස්කු, කෙසෙල්හේනාවේ විලියම් විජේමාන්න සහ ආරියපාල විජේමාන්න යන සොහොයුරන් දෙදෙනා පැරණි රබන් ශිල්පීන් ය. තම පියා මහනුවර අතරගල්ල මැණික්හින්නේ රන්හොටී ප්‍රේමතිලක දක්ෂ රබන් ශිල්පියෙකු බව අරුණ ශාන්ත පවසයි. රබන් කවි ගැයීමට මෙන් ම රබන් කරකැවීමටත් දක්ෂ හිරිකඩුවේ රන්මොහොට්ටිගේ ප්‍රේමතිලක පවසන පරිදි රබන් ශිල්පය ගාල්ලෙන් පැවතගෙන එයි.

ගාල්ලෙ රට පළමු රබන් සෙල්ලම තිබූ ණේ

රබන් සෙල්ලම උඩරට ප්‍රදේශවලට ගෙනයන ලද්දේ හාරිස්පත්තුවේ කපුකොටුව විසින් බව රබන් ශිල්පී ප්‍රේමතිලක ගේ රබන් කවිවල සඳහන් වේ.

පසන් ගුණැති කපුකොටුවේ නැමති ගුරු විසින්
සතර කෝරළේ සිටගෙන ඉගෙන සීරුවෙන්
දූල්වලයි උඩරට මෙය පළමු උපන්නේ (කුලතිලක, 1991)

අත් රබාන හා එහි ව්‍යුහය

ග්‍රාමීය වශයෙන් බංකු රබානට මුල්පෙළේ ගෞරවාදරයක් හිමි වනවා මෙන් ම අත් රබාන ශිල්පක්‍රමවලින් පොහොසත් ජන ක්‍රීඩාවක් ලෙස විශේෂ ජනාදරයට පත්වේ. නර්තනයෙහි යෙදෙන ශිල්පියෙකු විසින් නිසි අයුරින් නිසි ප්‍රමිතියකට සකස් කොටගන්නා ලද අත් රබාන විශේෂ අවස්ථාවක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. මෙම රබාන සැකසීමේ කාර්යය ඉතා අපහසු වන්නේ රබානක වූ නිසි ගුණාංග අනිවාර්යෙන් ම තිබිය යුතු නිසා ම ය. අත් රබාන සැකසීම ඉතා වන්දනීයවූත්, ගෞරවන්විතවූත් කර්තව්‍යක් ලෙස හඳුන්වාදිය හැකි ය. කවි ගායනා, රබන් පද වැයීම, රබන් කරකැවීම යන ප්‍රධාන අවස්ථා නිරූපණය උදෙසා රබානේ ගුණාත්මක බව ඉවහල් වේ. රබන් සෙල්ලම ඉතා අවදානම් ක්‍රීඩාවක් ලෙස හඳුන්වනු ලබන්නේ ද මේ හේතුවෙනි. නිසි සමබරතාවකින් නොවූ අත් රබානක් ගිලිහී ගියහොත් ශිල්පියා ගේ ශරීරයට හානි කළ හැකි ය. මෙහි දී රබන් ශිල්පියා නිසි ප්‍රමිතියකට අත් රබානක් සකසාගනී. උසස් ප්‍රමිතියකින් යුත් රබානක් නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී පහත දැක්වෙන අංග කෙරෙහි සැලකිලිමත් විය යුතු ය.

1. රබාන සාදනු ලබන ලී වර්ගය
2. රබාන් වට්ටුවේ (වලයියා) ප්‍රමාණය
3. රබාන සඳහා යොදන හම් වර්ගය
4. රබානෙහි බර හා නිසි සමබරතාව

ලී වර්ගය

වට්ටුව සකස් කරගැනීම සඳහා ලී වර්ගය තෝරාගැනීම ඉතා වැදගත් කරුණකි. රබානෙහි ප්‍රමිතිය රදාපවතින්නේ යොදාගනු ලබන ලී වර්ගය මත ය. කරකැවීම සඳහා සුදුසු ම ලී වර්ගය ලෙස ශිල්පීන් යොදාගනුයේ **රුක්අත්තන** හා **ගන්සූරිය** වේ. පසු ව **වැටමිණ, කොස්** වැනි ලී ද භාවිත කෙරෙයි. රුක්අත්තන හා ගන්සූරිය දැවයෙන් තැනූ රබන් මිලෙන් ද අධික ය.

සුබ මොහොතක් බලමි න - පොරොවක් රැගෙන ගිය වන
රුකක් දැක වන්ද න - මුලින් සිද හෙලුවාය විග සින

දෙවිතුම එ විස්කම් - වෙතටගෙනගොස් එ සදුන්
අගුල් විසි හතරින් - රෝදවටකර කවය ගසමින්

අත් රබාන සැකසීම සඳහා රුක්අත්තන හා ගන්සූරිය දැවය තෝරා ගැනෙනුයේ අභ්‍යන්තරයෙහි ඇති ස්වාභාවික වයිරම පිහිටීම රබන් වට්ටුව (වලයිය) සෑදීමට ඉතා යෝග්‍ය නිසා ය. එමෙන් ම දැව වටරවුමෙහි ඇති සමාන්තර ඝනත්වය රබානෙහි සමබරතාව පවත්වාගැනීමට ඉවහල්වේ.

රබානෙහි බර

අත් රබානෙහි තවත් වැදගත් ලක්ෂණයක් ලෙස රබානෙහි බර ඉතා වැදගත් වේ. රුක්අත්තන සහ ගන්සූරිය ඉතා ශක්තිමත් මෙන් ම දැව කඳ සවිස්තර වයෝමයකින් යුත් දැව ලෙස පිළිගැනෙයි. රබානක් ලියවීමේ දී 350g-450g අතර බරකින් යුක්ත ව සැකසීම දක්නට ලැබේ. එම බරින් යුතු රබන් ශිල්ප ක්‍රමය ඉතා හොඳින් සිදු කිරීමටත්, අවදානම පහ කිරීමටත් ඉවහල් වේ.

හම් වර්ගය (වෙළුම)

වටකුරු කොස්කොටයක්ගෙන කපති රබන් රෝදේ
මළ එළුවෙක් හම ගසලා ගසති රබන් රෝදේ

මේ සඳහා එළු හම සහ තුනී හරක් හම භාවිත වුව ද එළු හම ඉතා යෝග්‍ය වේ. එය රබානෙහි බර අඩු කරගැනීමටත්, කරකැවීමේ දී ඇඟිලිවල පහසුවටත්, නාදමය ගුණය රැකගැනීමටත් ඉවහල් වේ.

රබානෙහි ප්‍රමාණය

කරකැවීම සඳහා ගැනෙන රබන්වල ප්‍රමාණ කිහිපයක් දැකිය හැකි ය. රබන් ශිල්පියෙකු ප්‍රධාන වශයෙන් රබන් කට්ටලය කොටස් දෙකකට බෙදා දක්වයි. එම කොටස් දෙකෙහි, ප්‍රමාණ දෙකකින් යුත් රබන් දැකිය හැකි ය.

අඟල් 9, $9^1/_2$, 10, රබන්

මෙම රබන් භාවිත කෙරෙන්නේ අතේ කරකැවීම සඳහා එනම්, ප්‍රධාන වශයෙන් ඇඟිලි තුඩුවලින් කරකවමින් දස්කම් පෙන්නවීම සඳහා ය. ශිල්පියෙකු සතු ව අවම වශයෙන් මෙවැනි රබන් දෙකක් තිබීම දැකිය හැකි ය. මෙම රබන්වලින් උඩට විසි කර ඇල්ලීම, බඹර කරකැවීම, වේවැලෙහි සමබරතාව රැකගනිමින් සිදු කෙරෙයි.

ඉරවට කැරකෙන ගිරවකු සේමයි අතවට යන සැටි බලන් සකී
සඳමෙන් කැරකෙන විමනක් සේමයි අහසට යන සැටි බලන් සකී
මලින් මලට යන ඔබරෙකු සේමයි හරබ කරන සැටි බලන් සකි
කෝල නොවී සබ මැදට වැදිලා රාග කියනසැටි බලන් සකි
වේවැල රැගෙනා මුනපිට රබාන තබනා
රැකල දිලෙනා සඳමෙන් වට කැර කෙමිනා

අඟල් 8 හෝ 9 රබන්

මෙම රබන්වල විෂ්කම්භය කුඩා වන නිසා මෙහි බර ප්‍රමාණය ද අඩු වේ. මෙම රබන් වැඩිපුර භාවිත කෙරෙන්නේ රබන් කිහිපයක් එකවර

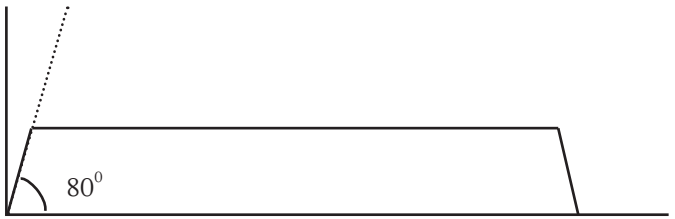
පොකුරමත තබා දස්කම් පෙන්වන අවස්ථාවේ දී ය(ශ්‍රියානන්ද, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2017 ජනවාරි 25).

අත් රබානෙහි ආකෘතිය

කරකැවීමට ගන්නා රබානක් අනෙකුත් රබානකට වඩා වෙනස් මුහුණුවරක් ගන්නා බව ප්‍රවීණ බෙර වාදන ශිල්පියකු වන පිළිමතලාව නානුඔයේ ගුණදාස පවසයි. සාමාන්‍ය විරිදු රබානක සිරස් ආකෘතියකට අනුව එය අංශක 70 - 80 ක ආනතියකින් වට්ටුව සකසාගනී. ඒ සඳහා නියමිත වූ ආනතියක් සඳහන් නොවන අතර නියමිත බරක් ද නැත. අත් රබාන යනු ශිල්පක්‍රම බොහෝවකින් යුත් කලා අංගයකි. කරකැවීමට ගන්නා රබානක සිරස් ආනතිය අංශක 45-55 අතර ප්‍රමාණයකින් යුක්ත වේ. මෙම ප්‍රමාණය රබානක් කරකැවීමේ දී අවට වාතය හරහා ගැටෙමින් එය කරකැවීමට පහසු කරයි (ඩබ්.ඩී.ඩබ්.ජී. වේගිරිය, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2018 මාර්තු 02).

රූපය 01

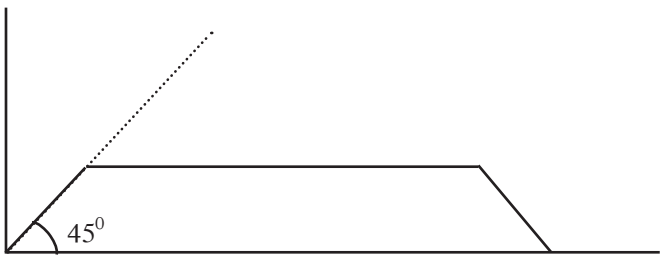
සාමාන්‍ය විරිදු රබානේ සිරස් ආකෘතිය



සාමාන්‍ය විරිදු රබාන සිරස් ආකෘතිය මෙසේ දැක්විය හැකි ය. මෙම විරිදු රබාන කරකැවීම අපහසු වේ.

රූපය 02

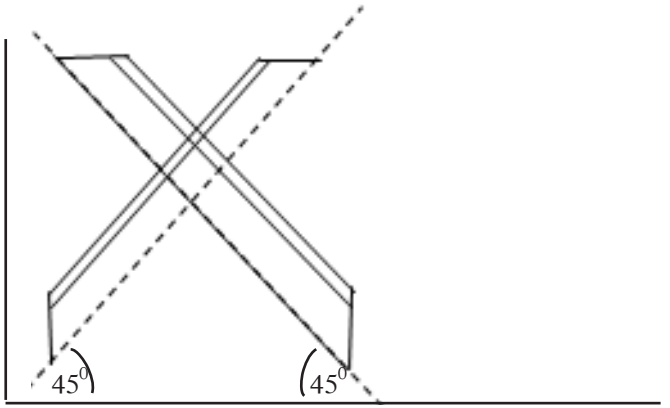
කරකැවීමට ගන්නා රබානක හැඩය



කරකැවීමට ගන්නා රබානක හැඩය අංශක 45 කි.

රූපය 03

රබන් ශිල්ප ක්‍රමයක් වන බඹරා ගැසීමේ දී රබාන ගමන් කරන අංශක 45^0 කෝණය



(ශ්‍රියානන්ද, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2017 ජනවාරි 25).

ශ්‍රියානන්ද මහතා

හාරිස්පත්තුව මුල්ලේගම අඹතැන්න ග්‍රාමයේ පදිංචි ශ්‍රියානන්ද මහතා විශ්‍රාමික පාසැල් ගුරුවරයකි. ඔහු කුඩා කල සිට ම නර්තනය, චිත්‍ර කලාව සහ සංගීතය පිළිබඳ ව මහත් ඇල්මක් දැක්වී ය; පවුල් පසුබිමෙහි කිසිවකු කලා කටයුතු කෙරෙහි නැඹුරුවක් නොදැක්වුව ද තම දැඩි කමැත්ත නිසා ම උඩරට නැටුම් කලාව හා අත් රබන් සෙල්ලමෙහි දක්ෂයෙකු විය.

හැත්තෑපස් වියේ පසු වන ඔහු පවසන ආකාරයට රබන් සෙල්ලම යනු ඉතා අවදානම් වූ ක්‍රීඩාවකි. රබන් කවි, රබන් පද, රබන් නැටීම, රබන් කැරකවීම යන විශේෂතා නිසා ම රබන් සෙල්ලමේ විනෝදකාමී බවත් අවදානාත්මක බව මෙන් ම ශාස්ත්‍රීය බවත් දක්නට ලැබේ.

ශ්‍රියානන්ද මහතා රබන් කලාව ඉගෙනීම සඳහා එවකට රබන් කලාවට ප්‍රසිද්ධ බටුගොඩ උක්කුවා ගුරුතුමා වෙත ගිය ද, නිසි ලෙස මෙම ශාස්ත්‍රය නොලැබුණ හෙයින් තම උත්සාහයෙන් රබන් කලාව පුරුදු-පුහුණු විය. ඔහු විසින් දෙඅතෙහි රබන් කැරකවීම, ඔබරා ගැසීම, වේවැලෙහි රබාන කැරකවීම, රබන් පොකුර භාවිතය ප්‍රගුණ කරන ලදී. ඉන්පසු රොඩී කුලේ උපන් **එසදා** නම් ගුරුමාතාව යටතේ ශිල්ප ශාස්ත්‍රය හදාරමින් රබන්පද වාදනය, රබන්කවි ගායනා හා රබන්පෙරලුම්පද යන ශාස්ත්‍රීය අංගවල භාවිතය ප්‍රගුණ කරන ලදී. ඔහු විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද රබන්පෙරලුම්

පදයක් හා ස්වර්ණමාලී කවි ගායනයක් පහත දැක්වෙයි.

පෙරලුම් පදය - සුළු තනිතිත

|ත ක දොං | මි කි ට | ත ක දොං | මි කි ට |

තකදොමිකිට වයන පදය රබාන අත කැරකෙන විට
තකුදතකට නටන පදය රබාන අතවට යන විට
තකුදතකට ගත් රබාන අහසට පිඹිනා හැම විට
තකුදතකට රාග කියමි මිහිකත් අවසර නැටුමට

ස්වර්ණමාලී කවි

ස්වර්ණමාලියේ නම් දෙවගන වෙයි මගෙ ණාමය
ස්වර්ණරුවින් දිලිසෙනරන් තෙලබු විමානය
ස්වර්ණලාපු භරනපැළඳ සිටින විලාසය
ස්වර්ණ රුවින් දිළිහෙන සිරි යව්වන රූපය

මෙම කවි ගායනාවල නාදමාලා ද ජන ආකෘතිය මෙන් ම ප්‍රශස්ති ලක්ෂණ ද පෙන්නුම් කරන ඉතා ආකර්ශනීය හා මිහිරි නාදමාලාවලින් පෝෂණය වී ඇති බව දක්නට ඇත.

|+ නි̇ ස | රි̇ ග̣ රිස | රිග̣ රි | ග̣ රි̇ සනි̇ |

|+ නි̇ ස | රි̇ රිග̣ ම | ග̣රි ග̣රි̇ | ග̣ම ග̣ රි̇ |

රබන් නැටීමට ද හපනෙකු වන මොහු රබානෙන් අලංකාර ලෙස විවිධ පද වයමින් නර්තනය ඉදිරිපත් කරයි. රබන් පෙරලුම්පද හා රබන් අවදානම් නැටීමෙන් ද රබන් සෙල්ලමෙහි ශාස්ත්‍රීය බව මොනවට පැහැදිලි වේ. විවිධ රටවලට ගොස් තම හැකියාවන් පෙන්නුම් කළ ඔහු වතිකානයේ ජුවාන් පාප්තුමා විසින් තම දස්කම්වලට ආශිර්වාද කිරීම නිරන්තරයෙන් සිහිපත් කරයි.

තම පුතුන් විසින් අත් රබන් කලාව ශාස්ත්‍රානුකූල ව ඉගෙන ගනු ලැබුව ද වර්තමානය වනවිට ඔවුන් විවිධ රැකියාවල නිරත වන බැවින් පූර්ණ ලෙස අත් රබන් කලාවෙන් ඈත්වී ඇති බව ශ්‍රියානන්ද මහතා පවසයි (ශ්‍රියානන්ද, සම්මුඛ සාකච්ඡා, 2017 ජනවාරි 25).

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

කුලතිලක, සි. ද එස්. (1991). *ජනසංගීත සිද්ධාන්ත* (2 වන සංස්.). කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

දිසානායක, එම්. කේ. (1999). *රබන් සුරල් හා සමාජය*. කොළඹ: එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

ලියනගේ, එස්. (2000). *ජනශ්‍රැති ශබ්ද කෝෂය*. සිරිලිය.

Carter, C. (1924). *Sinhala English Dictionary*. Asian Educational Service.

Through the Barriers of a Musical Journey to Wisdom

Thushara Rathnayake

Astract

The scope of Indian classical music entirely differs from others as a practical oriented subject which cannot be transferred with literacy. The subject originates from feelings and expands towards experience, practice and creativity with knowledge which is an approach to a kind of wisdom. The modern trend in Sri Lanka is barely misguiding the music student towards commercialization through many anonymous ways which converts all aesthetical values in to marketable values. The objective of this lifelong revive research article is to expose the unseen reality and the miseries of a hard learning violinist at the experiential level which will guide a student towards the right path of effort without discouragement. Since guidance or influence of fake or unqualified personal can ruin a student's life, it is utmost important to acknowledge which may be very helpful in distinguishing between the fruitful and fruitless effort. As an output of this article a student can be awaken to walk through with awareness, in the path of music towards wisdom avoiding disappointment through the barriers and misguidance. It will guide a student violinist, step by step with possible experiences not only at the knowledgeable level, not only at the intellectual level but as an approach to the experiential level.

Keyords: Awareness, Commercialization, Experience, Practice, Wisdom

Introduction

There are lots of students who learn Indian music on violin but how many of them might become musicians? Truly not much as a matter of fact. Others might probably give up within a couple of years or just keep on playing something just to manage with their exams. This is a true fact seen in Sri Lanka since a violin is such a critical instrument for anybody to master. The teacher might have obviously

Submitted on 6 March 2019
Revised on 10 August 2019
Accepted on 21 August 2019
JCDSKAR, 1(1) 2020 January, 123-133 pp
thushra1967@gmail.com

been asking the student to practice every day but perhaps that student is never been taught how to get started and how to get things going on or what are the burdens and boundaries of the path.

It won't be the same fortune for anybody since we all differ from person to person. Yet someone might be skillful, courageous and hardworking while the others are not. The musical skills is something which we bring from our past lives. All what a person has to do is to develop what he or she has brought from the past. (Reincarnation as explained by the Buddha) If it would not happen in time those remaining of the past might possibly be erased off like a fax print. However, the basic reason is that most of them do not know how to practice, how much to practice, where to practice or when to practice. Nor they even sometimes know whether they should practice or not. They do not know how to start, continue, maintain or manage. Some might take it as simple as studying a poem or a dialog. Some people believe that music can be learned within several years just targeting to a series of exams. It will literally work out but everybody should realize that being a musician is something far beyond.

Your certificate might stand on your wardrobe for the entire life and won't serve anybody. All what's worth is your practical skills. Being popular nowadays has become an art of being a musician as some believe, but it is fake. Music as a profession simply does not mean being famous which might sound rather silly. The modern young generation lacks in knowledge of distinguishing between the good and the bad qualities of music since they are not being exposed to descent standards. Since the commercialization is keeping under controlled of the whole culture, the people are being misguided for their lifestyles which causes them to end up in disaster. In the meantime the musicians get inspired only for name, fame and money. No quality of resources will be preserved for the future generation. (The commercialization and rapid change of attitudes has drastically effected the quality of aesthetics in Sri Lanka)

On the other hand the students are totally helpless in finding a good teacher simply because the proper identity is not given by the social attitude. As a result they are not being guided to follow the

correct path, facing the reality. Since not being guided what the concept of Indian music is, most of them take it as similar to jazz or pop hence concern only about getting a booming tone and loudness. Rarely one might realize what the soothing mellow tone which can speak to human emotions. Improper guidance of bowing a violin is another common issue found among local violinists. (As far as bowing with stiff arms, uplifting elbows, rough and vigorous movements is not recommended for Indian music.)

Amplifying a violin correctly is another hard issue for a violinist hence one might go out for various options in order to come out of this problem. This attempt might again end up by corrupting the values and concept of music.

All and all every musician including the violinists have a responsibility to preserve musical values to the future generation.

You may be become part and partial of these experiences.

Perhaps you are a victim of the hard situation detailed in this article and may be somebody who were held up with your music since childhood where practicing became a daily exercise. As a result of sitting for long hours you might have learned to withstand the pain and at last you could enjoy it. Getting up after several hours of practice sweating all over the body just gave you a wonderful feeling. You might be a hard practicing guy for decades and achieved good results in your exams with no hesitation at all. Perhaps you never faced a music exam with difficulty or never had to practice specially for an exam because practicing was a part of your daily routine. Perhaps you never had second division passed for any of your music exams and your teacher was always proud of you. May be the only difficulties you faced were the objections what you got from those who got irritated by the sound of your violin at home. May be you had a lot of clashes if you were living in a hostel with your batch mates living next door.

Perhaps when you were selected to a University in this country (Sri Lanka) where your dreams of being a good performer aroused. May be your habit of practicing went on and on and you used to practice over 10 hours per day as a habit which brought you amazing

results. Perhaps you could still remember your friends residing in the hostel becoming impressed to see the way you work. May be some of them approached you and gave you special nicknames. May be they commented you as damn hard working person and some used to stop near your doorsteps and listen to your music. May be you hated this because you always wanted yourself to be a special character of your own. Perhaps some of your neighbors wanted to learn from you while some were burning in jealousy since you were unable to be a regular member of their society. Some might have got irritated with your practice and wanted to chaise you away from your residence. Perhaps there were nobody to help you and you had to look after yourself and your health. Going to market, cooking, washing, cleaning and even helping others to keep things going on might have been the part of your tough life. The roads might have had always been bumpy and the journey might have been painful but there was no option other than proceeding. May be you are one of those who had such experience and who suffered a lot, devoting your life for music or somebody who was not even lucky enough to feel it.

How you should practice

As some people use to say, "You should have your practice to practice". This is the experience you have by sitting for long hours without feeling lazy, bored or pain, numbness in a freezing cold winter or in a hot summer which can boil your brains regardless of all the other duties and responsibilities in front of you.

Always give a challenge to thy self. Your practice and your self-challenge will be your first mighty god. Think of playing something at double speed of what you are playing right now maintaining the clarity. You will definitely be challenging yourself. It might not work out simply because you didn't have enough practice yet, but remember that you are bound to improve if you are stepping forward, as a law of nature. Gradually the others around you might realize your ability. Here you are, guiding thyself. Thy self will always keep boosting your courage. Who else in this world can help you? Nobody except you. ("Attahi Attano Naatho" as taught by Lord Buddha) Your teacher can show you the path to follow but you are the person who has to walk

through. If you don't it is not your teacher's responsibility.

As a rule if you keep the first step then you will be qualified for the next but if you didn't keep the previous there will be no next. (There is no future without a past) You will never realize where you have reached by right now but the day you realize it will be the day you feel how much you have lost by keeping out of practice.

Therefore keep on proceeding. Bee mindful and patient. Be where you are right now while you are working. Be sure that you are not in the past or future or perhaps in your imagination in a virtual world of floating creativity. Learn how to be in the present. This is how your work converts to be a meditation which takes you towards the goal of success. ("Samatha Bhaavana" or Learning to live at the present) Once when you are concentrating on your work properly the path towards wisdom will be open to you. (The path of "Dhamma" or the law of nature taught by Lord Buddha).

The most powerful method of learning music is to listening audio recordings and live performances of your favorite artistes. Keeping yourself impressed on qualities of professional musicians can be your powerful resources of boosting and polishing your abilities. This will carry you for a faraway distance with your imagination. You might perhaps imitate those professionals for some time and that will naturally boost your desire to keep up with more enjoyable practice. Sharing your knowledge or teaching might add another important part to your carrier as well. (According to the methodologies of being a successful teacher).

Amplifying your concert

A public concert reminds you the topic of amplifying your instrument. (Amplifying a musical concert properly is a major issue since it can affect the sound which itself is the most important part) The options are endless but you have to find out what suits best to express your feelings. This is not a single task of your sound operator but you yourself will be the best sound operator of your choice. The acoustic background of your performance matters a lot to give the correct balanced reflection to your ears. The first of all, is the electronic ear, or the microphone.

Figure 1

A condenser microphone ideal for a violin.



The purpose of all the pre-amplifiers amplifiers and speakers will be useless without a suitable microphone which does the same purpose of your ear which is the most related organ of your body with music. (The vibrations picked up from the eardrum is carried to your brain via the physical structure as electrical signals. Deformation or any damage on the eardrum will never pick up the sound vibrations correctly and the rest of the hearing system will respond according to what the eardrum has picked up.) This is something which all the sound operators should realize. Improper method of microphone application can end up with disaster even though you have the best instrument in the whole world in your studio or you are the best player in the world. It will result similar to a damaged or corrupted ear. It can end up either with a loud feedback, very low sound or a much distorted sound. The musician will be totally disturbed on the stage and might lost the balance needed to perform necessary dynamics to express inner feelings. (Like a clipping sound, the eardrums might get jammed.)

Fgure 2

A waveform with cliped edges in both positive and negative ends.



Usually, your instrument becomes part and partial of your mind when you are performing and it should be obedient with your music. Once when your instrument sounds according to your command then your performance can express your feelings. Only when you feel good with your music, will you be able to please your audience because the audience become part and partial of your music. (Similarly, unless you have a hundred you won't feel good to give one for a beggar) The reaction of your audience might further boost your mental energy and perhaps you might come up with something extraordinary.

Now this is true only as long as you hear your instrument properly. The incorrect microphone or the incorrect method of use can destroy your music. The music which you developed and built up by practicing for decades can be busted within a few minutes by an incorrect microphone or a stupid sound operator. As a matter of fact let's see what usually happens.

Figure 3

A condenser mic with a goose neck which can be adjusted according to the taste if artiste.



Violins are usually not properly being picked up by a dynamic microphones, unlike a voice, Tabla or a Sitar. All what the sound operator has to do is increasing the gain of the mic which will obviously end up with a gradually rising noise of feedback. The next option is a condenser mic which is usually over sensitive hence will pick up all the possible noises including the sound of your breath and the touching of fingerboard as well even while the mic is placed a few feet away. When things so happen, the next requirement will be to make a compromise between filtering out the sound of violin and rejecting the noise. The

next most convenient option for the sound operator will be sticking a piezo mic on the top board. That's where the problem begins.

Figure 4

A piezo contact mic which picks up all the unwanted harmonics and the vibration of the top board.



The real acoustic sound we hear from a violin is just a few inches away from the f-holes. The final sound production of a violin is supposed to be coming out from there. Once when you stick a piezo mic to the body of a violin you will be picking the raw woody vibrating sound of the top board. It is absolutely louder than a signal picked up from any other mic but is very rough and is filled up with lots of unnecessary harmonics which are noises indeed. The only advantage of these microphones is that the gain can be increased easily without being interfered by feedback. Now, your silly sound operator might say, wonderful! That is awesome sound. For him, he is a winner and as long as a dumb audience is sitting there who would not feel the emotional part of music. Therefore if you want to feel your music, just don't give it to their hand.

Body and the mind.

As your health is concerned you should be both physically and mentally good enough to be with courage. No aches and pains should be interfering which creates aversion in the mind which might end up with darkness. Patience and persistence is the other most important and no instant results can be expected on the path of true music. Nobody

in this world can be a musician in a couple of months. Not even within 3 or five years. As a matter of fact some says that continuous long hours of practice for around 10 to 12 years can make a person to be an ordinary performer. The professionals are obviously those who goes for intensive practice for decades, 8 to 10 hours per day. (As a common saying among classical musicians in India). The more they concentrate on their music the more they benefit. On the other hand the more they keep on held up with their music they lose their society. That's why the most grate musician ends up with an unhappy family life as usual but that is entirely another topic to talk with.

Concentration

While you practice, keep your back straight. Never forget that you might come to a middle age one day. Try to sit in your accurate posture as long as you can without changing, which might turn out the situation to be more painful. (According to the Law of impermanence taught by Lord Buddha) (Throwing stones to a bee hive will be dangerous than walking by the side of it.) Try to practice continuously for longer periods rather than getting up intermittently for snack breaks or pain release. Doing so will take away your concentration and reduce efficiency. At the same time you will never get used to sit for a long time. Learn to concentrate or focus on what you are doing as long as you are doing it. Once you finish, just finish it rather than finishing it for an infinitive number of times mentally. All the external sound and visions or even flowing thoughts can be hazardous to the path of your success hence take care. Don't practice outside or in public. That is not recommended for a beginner. (A small plant has to be protected from all the external dangers though nothing can effect once it grows up to be a huge tree.) If you want to remember a pre-written notation, do not study it like a dialog and attempt to play. Just play it with your violin until it gets digested.

Bowing

Keep both of your hands relaxed while you are playing. Don't lift your elbow and hold the bow with a stiffened arm. Keep it down and be sure that your bow is moving across the string without zigzagging

and watch out for a falling bow. Use the full range of bow, both when you are tuning and playing. Make the maximum use of the given 29 inches of length. (The habit of playing with half or quarter of the full length will not give out the optimum level of sound and will reduce the smoothness and stability of what you are playing.) Do not press the bow against the strings and keep it a smooth and bounce less flow. Do not increase or decrease the speed of the bow movement while moving from the bottom end to the top end of the bow without awareness. The command of your bow has as much as over 70% importance in proper sound production therefore give it a chance. (Playing a violin without considering the command of the bow will be similar to rowing a boat without releasing the rope.) Your final production can turn out to be fruitless.

When should you?

What can be the best time to practice? Somebody might ask. The answer is "Night time". This is quite true but may be is different to another person. Most of the musicians prefer to practice until late night or early in the morning. Morning can be fine if you feel fresher then. Late night becomes best because it is quieter and the air becomes cool which helps you to hear your instrument better. Thicker the air, faster the sound will travel and you might feel the difference during the night. Never keep the mid-day or afternoon for this when it is hot and sweaty. Thin and dry air might not produce an atmosphere for good sound production hence will dissolve your hearing.

Conclusion

Negative influences from your society to your music can be hazarders. Especially to your child schooling these days might get a bad influence from the society. Since there is no popularity to classical music, somebody might give a bad influence saying that your music is useless. This can be great danger for your musically talented child's carrier. What really matters is not anything wrong with the music but the general attitude. The opinion and knowledge of the school teachers has a powerful effect to encourage a child. The government's involvement is very essential but unfortunately there is no more intelligent ruling

party existing in this country (Sri Lanka) to do so. A government of a country has a vase influence on the public opinion. Media is the super power among them. The media can either give the best or the worst to the public. It can even change or completely manipulate the public opinion on what is good or bad. (According to the currently existing situation in Sri Lanka) It can convert a whole country in to a hell or heaven in attitudes. Therefore, to keep up with your practice you will have to stay away from this backward running attitudes of the culture. The fame and the name has got nothing to do with the quality of your music. The commercial media can create fame but there is no media who can create an artiste. Those artists who are just for the name will not last long and they are the people who come out like monsoon frogs and vanish when the sun rises.

As a negative aspect laying during late night can however effect badly on your health therefore don't forget that you haven't taken your lunch or dinner in time. Go for it but don't take heavy meals which might pull your back to be lethargic.