Journal of Visual & Performing Arts Research

Volume 2 Number 1

FACULTY OF GRADUATE STUDIES
UNIVERSITY OF THE VISUAL AND PERFORMING ARTS, SRI LANKA
UVPA

ISSN 2651-0286

Journal of **Visual** & **Performing Arts** Research

Faculty of Graduate Studies

Volume 2 Number 1 - 2019

JOURNAL AIM AND SCOPE

FGS Journal of Visual and Performing Arts Research is an annual research journal published by the Faculty of Graduate Studies, University of the Visual and Performing Arts, Colombo, Sri Lanka. This is a peer reviewed journal which aims to contribute to visual and performing arts and performance studies. The Journal of Visual and Performing Arts was first published in 2018 and the Faculty of Graduate Studies has taken a decision to incorporate Sinhala language articles for the 2019 edition with the intention of promoting research conducted in native languages. The journal therefore welcomes papers in both English and Sinhala medium with high quality research output in visual and performing arts. Further, this journal accepts papers related to social sciences and humanities as a way of integrating interdisciplinary research in visual and performing arts.

CONTACT

Editor, Journal of Visual and Performing Arts Research
Faculty of Graduate Studies
University of the Visual and Performing Arts
21, Albert Crescent, Colombo 07, Sri Lanka
E-mail: fgs.vapa@gmail.com
https://vpa.ac.lk

Printed and bound in Sri Lanka by Neo Graphic PLT

Cover Design and Page Layout: Nalinda Seneviratne

Cover Photo: Actor Amila Sandaruwan performs at the 'Performance Factory' inauguration at the annual students' theatre festival, Faculty of Dance and Drama, University of the Visual and Performing Arts, Colombo 2016. Copyright: Dept. of Drama Oriental Ballet and Contemporary Dance.

CHIEF EDITOR

Prof. Saumya Liyanage

EDITORIAL ASSISTANCE

Samal Vimukthi Hemachandra
Natasha Hillary
Dr Achala Abeykoon

EDITORIAL BOARD

Dr Indika Ferdinando
Dr Chinthaka Prageeth Meddegoda
Dr Priyantha Udagedara

ADVISORY BOARD

Senior Prof. Sarath Chandrajeewa
– UVPA Colombo

Prof. Cheryl McFarren
– Denison University, USA

Prof. Sandra Mathern-Smith
– Denison University, USA

Prof. Harshana Rambukwella
– PGIE, Open University, Colombo

Prof. Julie Holledge
– Flinders University, Australia

Prof. Rustom Bharucha
– Jawaharlal Nehru University,
New Delhi, India

Dr. Rob Conkie
– La Trobe University, Australia

Dr. Rachel Sweeney
– Liverpool Hope University UK

JOURNAL ADMINISTRATION

A.A.S. Priyadarshanee
– Assistant Registrar, UVPA

M. I. L. Dilsan
L.G. H.P. Jayasinghe
B.G.G.P. Wijesinghe

Editor's Note

It is my pleasure to introduce the second edition of the Journal of Visual and Performing Arts Research published annually by the Faculty of Graduate Studies, University of the Visual and Performing Arts, Colombo. This journal aims to establish a research and publication culture in diverse fields of creative arts and performance studies that have been enriched through cutting edge research. This edition encapsulates papers written in English and also in Sinhala medium allowing authors to publish their research works in native languages. In this volume, papers ranging from theatre studies, fashion design, visual studies to dance historiography and film studies have been included for better and wider readership. Authors representing UVPA Colombo, local universities and also international institutions have contributed to enrich the collection of papers included in this publication. As the chief editor of this journal, I am grateful for the founding editor of the Journal and the first Dean of the Faculty of Graduate Studies, Senior Prof. Sarath Chandrajeewa who initiated this journal in 2018 to enhance the quality research culture at UVPA Colombo. Finally I would like to thank the editorial assistants and the FGS administration team who have been working hard throughout this year to achieve difficult goals.

SAUMYA LIYANAGE
University of the Visual and Performing Arts - Sri Lanka

Contents

5-12 Historicizing the Presentation of Sri Lankan Dancers in Colonial Exhibitions
SUDESH MANTILLAKE

13-23 Gamelan Serdang and Gamelan Shanghai: Creative Dealing with Non-Appropriation and Academic Categorizations in Asia
GISA JÄHNICHEN

25-35 Silence as 'Weapon': Listening to 'Silent' Characters in Sri Lankan Cinema
PRIYANTHA FONSEKA

37-49 Sri Lankan String Instruments and their National Presentation: The Case of the "*Ravanhatta*"
CHINTHAKA PRAGEETH MEDDEGODA

51-73 යටත්විජිත ශ්‍රී ලාංකේය වාර්තා ඡායාරූපවල නිරූපිත ස්වදේශික දේහය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් (ක්‍රි.ව. 1843-1948)
දුලාරී ගයත්‍රිකා සූරියබණ්ඩාර

75-88 Vivienne Westwood and her Fashion Mantra
W. ADIKARAM and A.T.P WICKRAMASINGHE

89-101 Re-Shaping National Culture: Sean-nós Dance in Twenty-First Century Ireland
BRIDGET RYAN

103-127 සබරගමු කලවාන නර්තන රංග ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කි වාදන කලාව පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්
හර්ෂණ මධුෂංක විතාරණ

129-139 Beyond Shakespeare's Globe: Women Playwrights of Golden Age Spain
HARLEY ERDMAN

SUDESH MANTILLAKE
University of Peradeniya - Sri Lanka

Historicizing the Presentation of Sri Lankan Dancers in Colonial Exhibitions

ABSTRACT

Presentations of Sri Lankan dance abroad have been glorified often. In post-independent Sri Lanka, dance has been used to showcase the Sri Lankan national identity, particularly Sinhala identity. However, as I demonstrate in this article the presentation of Sri Lankan dancers abroad has a colonial legacy connected with colonial exhibitions. Therefore, my aim is to historicize how Sri Lankan dancers, particularly Kandyan dancers, were presented in colonial exhibitions and how dancers responded to their experience. In this study I mainly analyze archival documents, photographs. And to interpret the dance found in materials, I use my embodied knowledge I gained as a Sri Lankan dance practitioner for more than thirty years. I demonstrate the ways Sri Lankan dancers, who only performed in ritual spaces, were dislocated to entertainment spaces, and the ways they were displayed with wild animals in colonial exhibitions. The article also shows how dancers were inspired by colonial exhibitions and created dance movements that embody the characteristics of wild animals such as elephants and monkeys. Finally, the article demonstrates the ways Sri Lankan dancers covertly resisted the colonial order in colonial exhibitions.

KEYWORDS

Colonial exhibitions,
Sri Lankan dancers,
Kandyan dancers,
Performing with animals

In January 2016, I choreographed myself to embody the trunk movements of an elephant in a movement theatre piece titled *My Devil Dance*, in which I embodied a Sri Lankan dancer who was brought to a European zoological garden labeling him as "devil dancer." At one point during the piece, the sound of an elephant filled the theatre, and the dancer was on the floor shaking and shivering. Thus, *My Devil Dance* is a research-based experimental performance.

In the winter of 2013, while I was doing my graduate studies at University of Maryland, USA, I did a historiographic analysis on the transportation of Sri Lankan dancers to Europe titling them as "Sinhalese devil dancers" to exhibit in "zoological gardens." One night, after reading a historical note which described the suffering of so-called "Sinhalese devil dancers" that had gone through in the cold European winter, I was walking from the library to my student house in College Park, Maryland. Although I was wearing all the proper winter clothes, still I felt the freezing cold. That is when I got the inspiration for *My Devil Dance*. My body was shivering. I could not but re-live in those dancers' bodies through my feelings of pins and needles in my body. My memories of European winters[1] intensified my experience. I could have been among those dancers who suffered in the cold a hundred-and-forty years ago. Although I do not come from a traditional dance family, from my fathers' side I am a relative of the famous *Udekki* dance family of Kandy.

In this article, my aim is to historicize how Sri Lankan dancers, particularly Kandyan dancers, were presented in colonial exhibitions and how dancers responded to their experience. In this study I mainly analyze archival documents, photographs. And to interpret the dance found in materials, I use my embodied knowledge I gained as a Sri Lankan dancer from the practice for more than thirty years. I will demonstrate the ways Sri Lankan dancers, who only performed in ritual spaces, were dislocated to entertainment spaces, and the ways they were displayed with wild animals. The article also shows how dancers were inspired by colonial exhibitions and created dance movements that embody the characteristics of wild animals such as elephants and monkeys. Finally, the article demonstrates the ways Sri Lankan dancers covertly resisted the colonial order in colonial exhibitions.

1. I was able to visit the United Kingdom, Germany, and France during my two-year masters degree studies in Switzerland. These are three countries where "Sinhalese devil dancers" were exhibited in zoological gardens and in colonial exhibitions.

DANCERS FROM RITUAL SPACES TO ENTERTAINMENT SPACES

During the British colonial rule, the performers who only performed in rituals were dislocated from their ritual spaces to perform in entertainment spaces. As per the recodes found so far, following are the oldest two photographs of Kandyan *ves* dancers.[2]

2. I discuss about these two photographs in detail in my PhD dissertation (Mantillake Madamperum Arachchilage, 2018) submitted to University of Maryland, USA.

Figure 1: “Religious dancers at the Bo tree ceremonies,” The British Library, Photographer Joseph Lawton, 1870/71 (Lawton 1870)

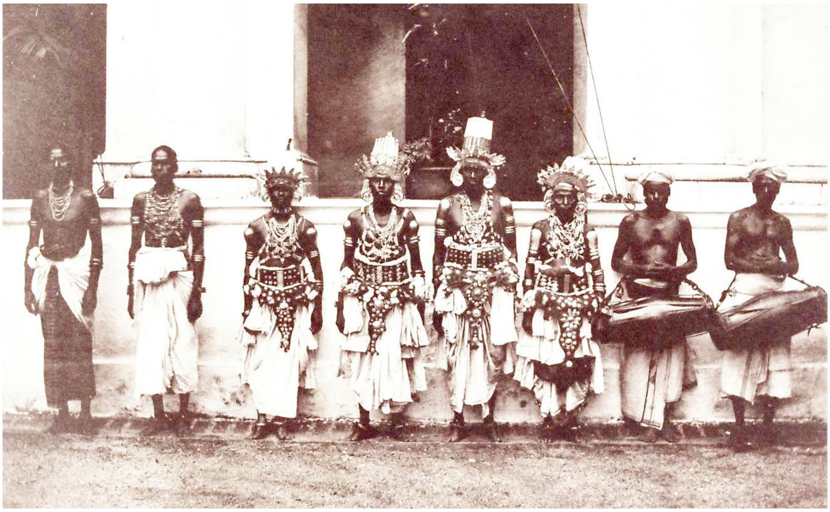


Figure 2: Four ves dancers, two other dancers, and two drummers (described as devil dancers) who performed in the special procession for the Prince of Wales in Kandy. The Royal Archives, Windsor (Bourne 1875).

These *ves* dancers were not considered entertainers before the British colonial period. However, in 1875 the arrival of Queen Victoria's first son His Royal Highness the Prince of Wales, Prince Albert Edward, to Kandy marked a significant turning point in Sri Lankan dance history. Colonial officer Governor William Gregory, and the Kandyan aristocrat, Kuda Banda Dunuvila, the Diyawadana Nilame, organized a special procession for the Prince on 2nd December 1875. While Fig. 2 shows the photograph of dancers who performed for the prince, Fig. 3 shows the procession with the elephant in the background. The elephants in the procession was a major attraction for the royal Prince and according to the Sinhala newspaper, *Satyalankaraya* of December 10, 1875, the Prince expressed his happiness to take the most obedient elephant to England (Matharage 2006: 150).

Figure 3: An image published in The Graphic shows how a Kandyan aristocrat explains to the Prince while the ves dancers perform in front of him. Group of elephants are also in the background ("The Prince of Wales in Ceylon," 1876)

TRANSPORTING DANCERS TO COLONIAL EXHIBITIONS

The special procession put together for the Prince of Wales became an exhibition model for European colonial exhibitions to showcase Sri Lankan dancers and wild animals such as elephants. Carl Hagenbeck (1844-1913), and his two brothers John Hagenbeck (1866-1940), and Gustav Hagenbeck (1869-1947) (the Hagenbecks hereafter), transported Sri Lankan dancers and animals for colonial exhibitions. Carl Hagenbeck was a German animal trader, trainer and showman (Poignant 2004: 115).

He used the procession organized for the Prince of Wales as a marketing strategy for his shows. One of the main catch phrases in his London exhibition poster in 1886 was the Great Perahera Procession, "the same as shown before His Royal Highness the Prince of Wales in Kandy, on his last visit to Ceylon."[3] To entertain curious colonial audiences, the Hagenbecks, displayed Sri Lankan performers together with animals in colonial exhibitions.

3. See the poster in *Vintage Posters of Ceylon* (Saparamadu 2011: 6)

Figure 4: Displaying Sri Lankans with wild animals. An illustration from Hagenbeck's Sinhalese Caravan, Germany in 1884 (Radauer 2017).

For example, Hagenbecks, in his poster for Sri Lankan exhibitions, use terms such as "monkey performers" (Saparamadu 2011: 6). One of the questions posed in such posters is that who were these monkey performers? Were they real monkeys? Or Were they real people performed as monkeys? As depicted in an illustration of Hagenbecks' exhibition (Fig. 4), we can infer that those "monkey performers" were real people who embody the characteristics of monkeys. However, we also have evidence to prove that Hagenbecks exhibited real monkeys in his exhibition too. Regardless, this is indicative of how the Hagenbecks displayed Sri Lankan performers alongside wild animals to entertain European audiences.

INSPIRATION FROM EXHIBITIONS

It is true that Europeans tried to establish their superiority over the colonized, when they displayed Sri Lankans with wild animals, putting both the Sri Lankan natives and the wild animals into a lower category

than the Europeans. However, the intimacy between animals and humans presented in colonial exhibitions inspired Sri Lankan *ves* dancers to create movements that embody the characteristics of wild animal such as elephant in a repertoire called *vannamas*. *Vannamas* are a set of oral singing repertoire believed to have been composed in the eighteenth century in the Kandyan Kingdom. The lyrics were written for each meter and specific musical tune. In the pre-colonial period the purpose of the *vannama* was to praise the kings and royal dignitaries (Sannasgala 1964: 295).

By the early twentieth century the embodiment of animal characteristics in *vannamas* became popular among *ves* dancers, who were originally ritual priests. The British dance critic Beryl De Zoete in the mid-1930s witnessed that *ves* dancers embodied animals such as elephants, snakes and monkeys in *vannamas* (De Zoete 1957). However, there is no evidence to suggest that Kandyan *ves* dancers performed *vannama*s in pre-colonial times; specifically, that they have not embodied animals in *vannama*s before colonial exhibitions. Therefore, I argue that the inspiration for *ves* dancers to embody animal movement in *vannamas* came from their experience in colonial exhibitions. This shows that, even with difficult situations, Sri Lankan dancers have creatively responded to their experience in exhibitions.

RESISTING THE COLONIAL ORDER

Sri Lankan dancers pushed the limits of the commercial role given to them by the colonial exhibition organizers, therefore, dancers disrupted the colonial order. Sometimes, colonial resistance is not visible publicly. In contrast to publicly visible resistance, political scientist and anthropologist James C. Scott introduces a new way of understanding the resistance of subordinate groups, which he defines as "hidden transcripts" (Scott, 1990). He describes the hidden forms of resistance of oppressed people in his books *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (1985) and *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts* (1990). I assert that Sri Lankan performers' resistance to colonialism should be understood as a form of hidden resistance or hidden transcript.

Exhibition organizers assigned Sri Lankan dancers to sell their own photographs and postcards to the visitors (Aldrich 2014: 98). This was a smart marketing strategy of the exhibition organizers. On the one hand organizers made money by selling pictures. And on the other hand, those pictures and postcards gave publicity to that particular exhibition. However, we find evidence that dancers not only sold the postcards given by the organizers, but also sold re-rolled cigarettes. According to De Zoete, Kandyan *ves* dancers collected the cigarette butts they found on the exhibition ground, re-rolled them as new cigarettes, and sold them

(De Zoete 1957: 65). Dancers rather being passive victims of colonial masters, they used the agency given to them to "sell" postcards to sell re-rolled cigarettes. According to Scott, every "subordinate group creates, out of its ordeal, a 'hidden transcript' that represents a critique of power spoken behind the back of the dominant" (1990: xii). Therefore, dancers' act of re-rolling and selling cigarettes should be understood as a hidden transcript, therefore a hidden resistance.

CONCLUDING REMARKS

Various historical encounters had helped the Kandyan *ves* dance to arrive the place that it has achieved today. Lack of historical studies on dance had created a lacuna that provided space for various myths to emerge about the continuous history of Kandyan *ves* dance. These myths about Kandyan *ves* dance sometimes have inspired violence among Sinhala and Tamil nationalist groups. Therefore, historicization of the presentation of Kandyan *ves* dance in colonial exhibitions is important as it deconstructs the myths about the dance.

REFERENCES

Aldrich, R., 2014. *Cultural Encounters and Homoeroticism in Sri Lanka: Sex and Serendipity*. New York : Routledge.

Bourne, S., 1875. *India 1875-1876, Volume Two: Ceylon to Pondicherry: Nineteenth-Century Photographs from the Royal Archives*, Windsor.

De Zoete, B., 1957. *Dance and Magic Drama in Ceylon*. London: Faber and Faber.

Lawton, J., Photographer. "[Religious dancers at the Bo tree ceremonies]". Photograph. 1870. From the British Library, London.

Mantillake Madamperum Arachchilage, S., 2018. Colonial Choreography: Staging Sri Lankan Dancers Under British Colonial Rule From The 1870s – 1930s (Ph.D.). Maryland: University of Maryland.

Matharage, P., 2006. *Adhirajya kumaravarunge Lankavanam vu kelibima*. Punchi Borella: Wijesuriya Pataka Padanama.

Poignant, R., 2004. *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*. London: Yale University Press.

Radauer, C., 2017. Human Zoos. URL http://www.humanzoos.net (accessed 9.3.17).

Sannasgala, P.B., 1964. *Simhala Sahitya Vamsaya*. Colombo: Lake House.

Saparamadu, A., 2011. *Vintage Posters of Ceylon*. Colombo: W.L.H. Skeen.

Scott, J.C., 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. London: Yale University Press.

Scott, J.C., 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. London: Yale University Press.

The Prince of Wales in Ceylon, 1876. The Graphic 13, 27-33 supplement.

GISA JÄHNICHEN
Shanghai Conservatory of Music - China

Gamelan Serdang and Gamelan Shanghai: Creative Dealing with Non-Appropriation and Academic Categorizations in Asia

ABSTRACT

Gamelan playing is widely practised all over the world. However, the teaching and learning process mostly involves a strict adherence to originating cultures. This includes the imagined importance of having an Indonesian Gamelan instructor as well as some basic gamelan pieces that can be found in a number of world music text books.

Having had the opportunity to observe a large gamelan festival on Bali and attend some classes there, it is also apparent that each small gamelan community plays their own repertoire with only a few joint pieces that can combine different sets since tunings differ as well as aesthetic views. I demonstrate that what applies to Bali is also true for Java and the rest of Southeast Asia. My discussion will refer to my experience of teaching gamelan playing at a large Malaysian University's Music Department and at the Shanghai Conservatory of Music.

This short paper is about my challenging experiences on the suggested hybridity and appropriation that may take place in gamelan playing with audiences from the academic world and beyond. I will present musical construction principles, analyze the input of different knowledge sources

KEYWORDS

Appropriation, musical instruments, Gamelan playing, Contemporary music, China

to the repertoires played and will discuss their impact on the musicians. Conceptually, I argue with the philosopher Wolfgang Welsch and the anthropologist Jean-Loup Amselle against a simplified understanding of hybridity that requires a clearly defined originating culture.

INTRODUCTION

Non-Appropriation is something that we have yet to explore. Knowing that national identities are mainly political constructions, and that ethnic origins are merely a simplification of reflected local resources which were never clear cut owned by any group of people, social scientists have to be aware of the danger they suggest in order to categorize cultural achievements.

Gamelan playing, as far as it is seen from the informed audience and the arts academia, might be associated with such a categorization that puts it into the physical space of present-day Indonesia, specifically Java and Bali.

There is a specific Wikipedia entry called gamelan outside Indonesia[1] listing the following outside-areas: Australia and New Zealand, Catalonia, Mexico, The Netherlands, Poland, Portugal, United States and Canada, United Kingdom, and Ireland. Of course, this is not complete, will some academicians say, yet it is also entirely questionable since many Asian spots are completely left out such as Malaysia, Singapore, China along with Hong Kong and Taiwan, Japan, and Thailand. But the main mistake is to point out an ownership in a general sense of local culture placed in Indonesia.

1. https://en.wikipedia.org/wiki/Gamelan_outside_Indonesia. Last visited 24 November, 2019.

Though it is right of having a place in the history of its development, gamelan playing is seemingly important to the construction of the Indonesian cultural domain. However, it would be far from right to keep it there and speaking about gamelan "outside" with the meaning of not being "inside" this very culture as if the physical place of the object in its earlier times decides about the way of use by humans.

To make it more understandable, for example, the piano as it is today is by no means a Western musical instrument. No serious Western musician would ever claim having been betrayed by others for the sake of appropriating the piano, or the violin, or the classical guitar or whatever other musical instrument comes to mind. Yet there are still studies under way analyzing local playing techniques and making old fashioned sense out of the current situation, which is that the piano is much more often used and played outside the West.

Figure 1: Photo courtesy by Giulia Iacolutti (giuliaiacolutti.com) - www.indraswara.org, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68112452.

There is written online about the Cambridge Gamelan:

Figure 2: The Cambridge gamelan as described on the University website linked to the Cambridge Gamelan Society. Photo: open access (Cambridge Gamelan Society).

"Gamelan is the term used to describe various types of tuned percussion ensemble played throughout Indonesia. The instruments in the Cambridge gamelan are from the island of Java. This ensemble includes tuned bronze gongs, gong-chimes, metallophones, drums, a bamboo flute and a bowed string instrument. No two gamelans are tuned exactly alike; each ensemble is unique and is often given a name. The Cambridge gamelan is called Gamelan Duta Laras ('Ambassador of Harmony').

A complete Javanese court-style gamelan, such as that based at the Faculty of Music, actually comprises two sets of instruments in two different tuning systems: sléndro (a five-tone scale) and pélog (a seven-tone scale)."[2]

By emphasizing the Indonesian belonging within the gamelan or any gamelan, the gamelan as an object or a group of objects is taken hostage by the cultural interpreter. This paper is to explain why this is a general problem of current research and to illustrate this statement with two examples.

EXAMPLE 1: GAMELAN SERDANG

The campus of a large Malaysian state University is located in a town on the Southern fringe of Kuala Lumpur. The name of this town is Serdang. The campus is called "The Campus Serdang". The entire campus is situated in a former rubber plantation which was not effective anymore and sold to an investor who founded a college for agriculture in 1957. Later, in the 1970s, it became a state university and had even a music department since 1990s. There, I started working in this campus from 2007 and I found elements of two different gamelan sets tkept in the music department's storage room. They were said to be gifts from Indonesian institutions. I cleaned them up and arranged the single keys and gongs to a simple slendro set, which I taught students as a practical extension in their world music class. Since most of my students were Chinese descendants who were not familiar with Malay traditions, in which gamelan playing of the court ensembles had a certain place, I re-arranged simple melodic phrases for the students to play creatively with improvising patterns and in the way gamelan playing is organized through experience in circles of even-lengthy bars. These bars could be of any meter. On the other hand, drumming traditions were incorporated as fundamental parts, thus giving a time guidance through this and ease the access to thinking in a multi-body-instrumental way. I described the difficulties to set up this gamelan class in an article (2009) about the gamelan Serdang, as we called it. Over the semesters, we organized concerts and recording sessions, invited workshop trainers, and analysed Gamelan playing in Malaysia and abroad.

In 2014, the gamelan was stolen and had to be replaced by the older

2. There, the activity is further explained: Cambridge Gamelan is an ensemble that plays traditional and contemporary Javanese gamelan music. Our group meets regularly at the Faculty of Music, West Road, Cambridge. Our sessions typically run on Tuesday evenings during University terms. New members are always welcome, so do come and join us, but check first with Robert Campion for further details. We regularly give performances in and around Cambridge (see our 'Concert History'). Our Music Director is Robert Campion, a member of Southbank Gamelan Players, Ensemble-in-Residence at Southbank Centre, London. Social events include pub trips on Tuesday evenings after the class, as well as parties and/or barbecues every term.

set which limited structural possibilities, yet this did not stop us playing the instrument.

In 2015, the gamelan playing was of such a high priority that learning gamelan was equalled playing any instrument in the department's orchestra. Students had a choice of playing gamelan or orchestra. In this very year, a joint examination was planned. For this purpose, a joint piece of music had to be practiced. We had to fit into a seminar evening about music therapy and we decided for the motto of a "scarecrow", which is telling the story of a scary being that is successively occupied by crows and finally overcome. The little stories around each piece helped to explain musical features and strengthen the memory of the students. Story-bound interpretations have a long tradition in any type of gamelan playing (Sumarsam 2015, Tenzer 2000).

Figure 3: Book cover of the collected repertoire for "Gamelan Serdang". Photo by the author.

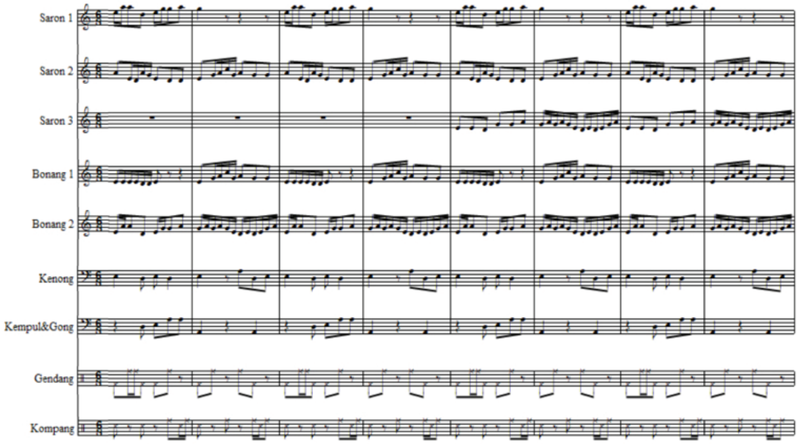


Figure 4: gamelan part from bar 25 to 33 of "Scarecrow" for gamelan and orchestra, 2015, by the author, for a final exam of bachelor-of-music-students at Universiti Putra Malaysia.

On an earlier occasion, at the ICTM World Conference in St Johns, one of our teaching booklets with the title Gamelan Serdang – 10 Pieces (2010), was presented at a book table to the participants. My Malaysian colleagues had a short look and scolded me for faking gamelan playing since Serdang is also a place near Medan on Sumatra which was never known for gamelan playing. In first sight, my academic colleagues were excited then they dropped it with a face as if gamelan playing was offended an entire ethnic culture. The similarity in the name was the reason for making those trace seekers upset yet the music pieces described inside may have passed their critical screening. This small incident made me think. But I did not stop working on a repertoire for the truly existing gamelan Serdang. The question I started to chew on was: What makes us taking historical roots as local thus physically chain sound objects? What cultural claims justify that certain musical instruments can only be played by certain people in a certain way? (Jähnichen 2011). Gamelan playing must become widely an entertainment free of any ritual or social qualification, I thought. This thought, however, was not yet right at that time in Malaysia. Gamelan playing, so it seemed, was owned by the Malay world and only trainers coming from there or have been trained there have had the right to teach and to create. Even the famous ensemble Rhythm in Bronze, which was an innovative gamelan ensemble of that time situated in Kuala Lumpur being played by mainly Non-Malay descendants was often challenged in this way (May-Yong 2011). UiTM situated in Shah Alam even organized annual competitions between gamelan groups in order to revive the Malay arts. Those who were not Malay groups were only allowed under strict rules of adhering to a historically imagined

classical repertoire of Javanese slendro repertoire. So, I went to China in 2016 and started gamelan playing again at Shanghai Conservatory of Music.

EXAMPLE 2: GAMELAN SHANGHAI

The gamelan double set in Shanghai is rarely played at all. In order to make the students experience a continuous challenge and at the same time to provide a relaxation from heavy study pressure, I tried to introduce very simple melodic lines embedded in a less demanding rhythmic flow. I had to fight with at least 2 problems: The aversion against physical involvement in musical expressions; the perception of wasted time during gamelan class since all other types of repertoires seemed to be more complex and more important.

There was no problem in learning strange concepts and musical behaviour in the sense of following a sign system. There was also no problem in following musical rules that went beyond their familiarity.

In other words, it would have been easy just to let them learn the basic framework of any Javanese gamelan piece. However, the goal was not just learning to sound like a musical ensemble strange to the ingrained mixture of Western classical and its derivatives in their own culture such as Chinese pop and contemporary interpretations of Chinese music traditions. The goal was to relearn music production from inside out while overcoming competitive patterns of musicianship. This is what a gamelan ensemble embraces as an object producing sound out of the imagination of many individuals. While a piano substituting an orchestra (Klavierauszug) summarises those interpretations in two or four hands, the gamelan type of music production is depending on the ability of musical thinking beyond one's own body's borders. And the satisfaction comes from the feeling to fit in, to be in the right place, to move along. Insofar, a gamelan set that is placed outside the quest for ritualized cultural actions as well as a piano placed outside its cultural climate are just tools which can be used by anyone and therefore, the instrumentalized feeling of belonging is ethically questionable.

In the beginning, I was told to exactly teach Javanese traditional pieces. However, after reading the most recommended academic writings on gamelan playing and listening to talks about it and to so called original performances, it became evident that it di did not require any specific necessary repertoire as a basic knowledge except playing techniques and names of instruments, basic structures and counting beats. . This type of teaching is coming automatically along with any type of repertoire. Students will be fluent in it after a short semester without having to learn each phenomenon by heart or without having to do any theory exam. Alex Dea, an American colleague with Javanese cultural background once

introduced a very good metaphor for playing gamelan and warned us as "Not too much theory" while just flowing with the traffic and the ideas between departure and arrival point (Dea 2014). I took this metaphor to Shanghai and was excited to see how it worked.

In the last few semesters, we realized a number of very interesting projects which gradually moved away from the Javanese context, yet following the flow and structural principles of performances. One of it was the performance of some scenes from the Dandaka forest with dancers acting as Rama, Ravana, Sita, flowers, trees, and some others (Jähnichen 2018). Another project is a musical suite serving poems from the Dream of the Red Chamber. Yet another project was dedicated to illustrate animals in Chinese legends.

Figure 5: DVD-Cover of the video production on "Dream of the Red Chamber" for Romantic Gamelan Shanghai. Design by the author made of pictures taken by the author.

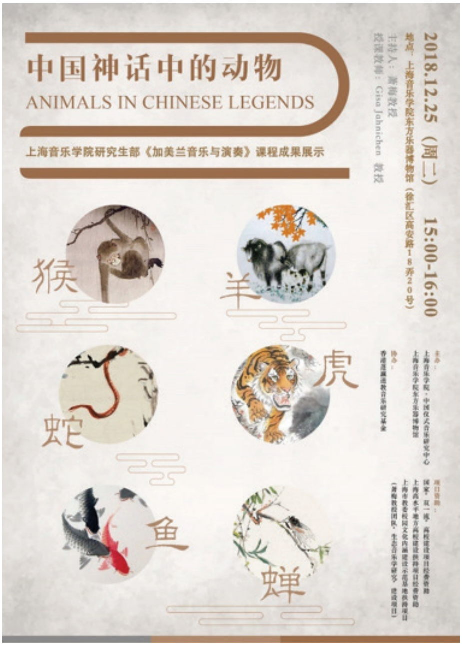


Figure 6: Poster of the performance: Animals in Chinese Legends, composed by the author. [Monkey, Sheep, Snake, Tiger, Fish, Cicada].

DISCUSSION ON NON-APPROPRIATION AND ACADEMIC CATEGORIZATIONS WITHIN ASIA

Gamelan playing is an action involving people who want to make use of the set's sound properties and create a joint musical event, either for themselves, such as in Dandakaranya in Shanghai, or for others to watch such as in Dream of the Red Chamber. Animals in Chinese Legends, a suite of six pieces interpreting the musicians' imagination of those legends and animals, is a continuation of playing gamelan in another local, social, and cultural context.

I wish that serious creativity will be further undisturbed by inconsistent claims of over-reacting pioneers fighting against neo-colonial appropriation or against global dissemination of musical objects.

As Welsch (2017) suggested, there are no stand-alone cultures in any real world and as Giannattasio questions the existence of single cultural ownership of anything, cultural appropriation and colonial exploitation cannot be a valid point in this regard and in this time of merging societies. Social structures, based on global communicative patterns and a codified understanding of cultural markets, consumer behavior, and balancing behavior (Dale & Heine 2008, Prohl & Graf 2015) are more mobile than ever and borders between any type of entity are constructions that are easily permeated in reality.

Getting back to the piano-metaphor, if all what is said about gamelan playing were to be applied to the piano, which originates in the cultural core area of Europe the story of piano playing would appear ridiculous. While gamelan playing is seen as an expanding phenomenon for various reasons (Jähnichen 2018) those who are supposedly living in the originating culture, do not mind to know about extended repertoires or different approaches to playing the orchestra of gong sets. In 2018, a largely promoted competition of gamelan playing outside Indonesia took place in Solo, Central Java. Participants tried to keep closely to the imagined classical gamelan tradition, which is, at least in essential parts a historically late achievement constructed through combining court repertoire with aesthetics of urban, complex entertainment on a professional stage level (Sumarsam 2015). Only few participants, among them the video contribution of gamelan Shanghai, offered another complex way of understanding gamelan playing. However, the principle of "not being bothered" by others' playing is an appropriation as well, this time from the opposite side. It is completely non-colonial and rather a reflection of colonized appropriation since it follows scholarly suggestions of ethnic belongings, constructed borders, and regions enshrining of cultural expressions.

According to recent observations, gamelan playing – wherever it happens in the world – should be freed from any kind of boundaries. It is everyone's personal decision to play it or not to. The object itself does not insist on local connectivity (so doesn't any piano and 80% of pianos are produced outside Europe).

The example of gamelan playing in urban and academic Malaysian or Chinese context shows that appropriation and non-appropriation are of the same nature. The difference is whether it is violating or supporting humanity. This might be a hopeful beginning to see cultural identities.

REFERENCES

Becker, Judith. 1983. One Perspective on Gamelan in America. *Asian Music, 15 (1)*: 81-89.

Cambridge Gamelan Society. Accessible via http://www.cambridgegamelan.org.uk/.

Dea, Alex (2014). Jamming: How Traffic and Javanese Gamelan Improvisation Music Works. Presentation at the 3rd Symposium of the ICTM Study Group PASEA, Denpasar, Monday 16 June, 2014. Unpublished manuscript.

Gamelan Outside Indonesia. Public entry into Wikipedia, accessible via en.wikipedia.org/wiki/Gamelan_outside_Indonesia. Last visited 24 November, 2019.

Giannattasio, Francesco. 2017. Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: An Introduction. *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Ed. by Francesco Giannattasio & Giovanni Giuriati. Udine: NOTA: 10-29.

Jähnichen Gisa. 2018. Dandakaranya in Shanghai: A Transcultural Discussion of City-Zen. *Journal of Urban Culture Research,* 16: 106-121.

—. 2012. How Much "World" Is World Music? *Essays on World Music and its Preservation.* Edited by Loo Fung Chiat, Loo Fung Ying, Mohd Nasir Hashim. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing: 71–83.

—. 2011. Constructions of the Musical "West" in Asian Cultures. *Musical Thoughts in the Globalised Century.* Edited by Fung Ying Loo, Mohd Nasir Hashim, Fung Chiat Loo. Saarbrücken: VDM: 1-25.

—. 2010. Re-Designing the Role of Phalak and Phalam in Modern Lao Ramayana. *Wacana Seni, Journal of Arts Discourse 6.* Ed. by Tan Sooi Beng. Penang. USM Press: 1-42.

—. 2009. Report on an Experiment with the Gamelan Serdang. *Studia Instrumentorum Musica Popularis 1* (New Series). Ed. By Gisa Jähnichen. Münster: MV-Wissenschaft: 91-108.

Jarrar, Randa, "Why I can't stand white belly dancers" (March 4, 2014 11:59pm UTC. *SALON tv*) accessible via: *https://www.salon.com/2014/03/04/why_i_cant_stand_white_belly_dancers/,* last accessed May 21st, 2018.

Mexican Gamelan Group shown on www.indraswara.org, CC BY-SA 4.0, accessible via: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=68112452.

Prohl, Inken and Tim Graf. 2015. Global Zen Buddhism—Looking at the Popular and Material Cultures of Zen", *Journal of Global Buddhism,* 16: 33-36.

Sumarsam. 2015. *Javanese Gamelan and the West.* Rochester: University of Rochester Press.

Tenzer, Michael. 2000. *Gamelan Gong Kebyar.* Chicago: University of Chicago Press.

Welsch, Wolfgang. 2017. Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Ed. by Francesco Giannattasio & Giovanni Giuriati. Udine: NOTA: 30-49.

Wright, Dale S. and Steven Heine. 2008. *Zen Ritual: Studies of Zen Buddhist Theory in Practice.* New York: Oxford University Press.

Yong, Christine Yun-May. 2009-2014. Continuous personal exchange. Kuala Lumpur: Private notes.

PRIYANTHA FONSEKA
University of Peradeniya - Sri Lanka

Silence as 'Weapon': Listening to 'Silent' Characters in Sri Lankan Cinema

ABSTRACT

This paper explores the characteristic silence that dominates the new wave of Sri Lankan cinema, in the course of an example of a leading female character of a art-house film, after 1990 in a socio-cultural approach. The central concern is to discuss the phenomenon of silence in relation to Sri Lanka's social, political and cultural history and contemporary trends in national cinema. This paper is based on in-depth study on the characters in the films, their expressions of silence and the whole concept of silence. The silence in the film/leading female role selected for this study reflects the forces of Sinhala-Buddhist nationalism that trigger the civil war, youth unrest, social and systemic imbalance in the socio-political landscape of Sri Lanka. The arguments are validated by relevant characters, the visual texts, narrative and the socio-cultural setting of the film discussed.

KEYWORDS

Silence,
Sri Lankan cinema,
Civil war,
Sinhala Buddhist nationalism

INTRODUCTION

There are many manifestations of silence in the post-1990 cinema. The rural landscape with dried up wasteland, empty little huts with the sparsest of furniture, mansions where silence and darkness reign, buildings destroyed in the war, the city marked by dark and silent spaces,

little houses with discoloured walls, an atmosphere bereft of hope where nothing happens, form the mutely eloquent setting of many of these films. Above all the loudest silence comes from the characters who appear in them. It becomes apparent that there are unknown reasons for the silence of the characters which at first glance may simply seem like a deliberate refraining from angry words or perhaps due to not having a chance or reason to open one's mouth.

This article discusses the remarkably silent character, the Tamil girl, in one of the most controversial films in recent Sri Lankan history, *Me Mage Sandayi* (This is My Moon).The shots and scenes of cinematic creations will be examined with a specific focus on the socio-cultural indicators of the silence. Their theoretical implications will also be drawn out. For the purpose of a more meaningful discussion other audio-visual creations in the narratives too will be included, where necessary.

The primary examination relates to identifying how silence makes a meaningful entry into the theoretical forms of the subject of socio-cultural silence. Especially in the face of the indestructible socio-political formations of Sinhala-Buddhist nationalism and the hegemony of hierarchy of power, it seems that the characters who appear as subject citizens or the ruled under extremist forces, use silence as a defense mechanism. Accordingly, based on the theoretical frameworks suggested by Covarrubias & Windchief, and Glenn, an attempt is made to approach these character-bound silences that become the 'language' as well as the safe-zone of the powerless. This analysis addresses the question of how silence is responded to by those who encounter it in parallel to how a verbal expression receives its listener's verbal or physical response.

This discussion will make a few suggestions about silences in the Sinhala cinema of the 1990s. First, it would suggest that the character-bound silence is a silence proposed by the socio-cultural context of the characters, to which silence becomes a useful device. Actively using silence as a shield, some of these characters hide themselves from the hegemonic power asserted by Sinhala-Buddhist Nationalism and its political manifestations. In conclusion, I will suggest how silence becomes an 'active-resistive-response', in which silence is not only a defensive shield, but a weapon of aggression too.

This article has two parts. The first presents an introduction to reading 'silent' characters and discusses the selection of the main character. The second part takes us through a detailed discussion how the Tamil girl in Asoka Handagama's film *This is My Moon* adopts and employs a complex strategy of silence in the face of myriad obstacles she has to face.

READING SILENT CHARACTERS

In analysing the Tamil girl without a name in *This is My Moon*. Her

engagement in silence is caused by the losses and dilemmas she experiences. She loses the reference to her 'identity'. For her, silence is a tool to come to terms with the loss of her identity due to factors beyond her control such as state power and contestations for it in a context of war and the breakdown of self confidence in individuals caused by such struggles. Faced with it, she adopts silence as a defensive shield and an evasive technique to save her from the outside world.

She provides agency to issues related to the relationship between Sinhala and Tamil communities as well as of gender relationships. She directly engages the outcomes of the armed conflict, which was the key outlet of the Sinhala Buddhist hegemonic power. Finally, most themes present in other cinematic narratives associating silence, such as loss or dispossession of identity or voice and marginalisation are subtly meshed into the text and narrative style of this character; thereby becoming a rich site for theoretical and analytic explorations.

The Tamil girl in *This is My Moon* is denied her voice as well as identity because she loses contact with her language, culture, religion and family. The war had killed her people and her life. Even when she is in a no-war zone, she has no need to engage with any communications, as it implies existence.

SILENCE AS A DEFENSIVE SHIELD

The Broken Palmyrah, as an analytical treatment of the ethnic war, elaborates the views of the Tamil people leaving the horrors of the war zone and going to the interior of the region to save their lives. One such view is as follows:

We could no longer face the plight we were in. We decided to leave in the direction of the interior of the land…We left behind in their homes the old people who were too feeble to travel. (Hoole et al 2006: 33)

The opening scene of *This is My Moon* is in a medium close- up. It is a night during the civil war and we see a soldier inside a small bunker. Dressed in a camouflage uniform and carrying a machine gun in his hand, he listens to the stuttering gunfire outside. He dusts off the sand that falls on his body as the land shakes under the burst of fire. In the long shot that follows we see two other soldiers standing on either side of the seated soldier. In the still frame we see them running away from the bunker and we hear the soldier whistling and hooting in glee as he stands up and shouts and shoots at random with no target in sight. Seated in the bunker again he wipes the dust off his body and gets ready to whistle when in the midst of gunfire he hears wailing and weeping outside. He aims his gun again and what he sees at once is a young Tamil woman jumping into the bunker to escape the war. She is shivering in fright. The soldier points his gun towards her. She removes her gold chain from her

neck and offers it to the soldier with a plea that he does not shoot her. He still does not lower his gun. The woman raises her long skirt and covers her head with it laying bare the lower part of her body. A series of medium and long shots shows the soldier's eyes focus on the woman's legs and her pubic region in a close-up. There is also a close-up of the woman's covered face. The scene ends with the soldier putting down his gun and covering his face in a shiver. The woman is standing on the right in a static medium long shot. An extreme long shot shows arid land with a few palmyrah trees against the blue of the sky amid mournful sounds of wailing and weeping amidst gunfire that drowns the sound of the woman's fear-filled shivering. Mellow notes are heard on a violin.

We see the soldier and the Tamil girl, the two principal characters, as the narrative unfolds.[1] We do not know their names and until the final sequences the Tamil girl does not speak. In the extract from *The Broken Palmyrah* above there is no indication of its exact setting except that its anonymous character steps out to go South. In the film there is nothing said about the nameless Tamil girl except that she has come into the bunker to escape the war; her identity (her face) is denied her. The bunker is a construct of the Southern political authority, a symbol of power. The Sinhalese soldier reflects the entirety of the phenomenon of Sinhala Buddhist nationalism, the Southern political authority and the South. In the face of it all, the Tamil girl without a name, nameless, and without a face, faceless, and without language, dumb, has only her genitals, her sex, to define her femininity.

This is my moon, which begins with the above episode, is a surrealistic film based on the country's civil war. Just as the soldier and the Tamil girl have no name, no other character has a name; the village too has no name.

A day or two after the opening episode the soldier who has been in the bunker with the Tamil girl deserts the army and makes his way to his village. The girl follows him to the village. The village is symbolic. On the side of the approach road to it is a small boutique. Its owner sells cigarettes and chewing gum to the village youths. The soldier's mother and father are squatting opposite their half- built house gazing vacantly. His younger sister is a school girl. Two school boys (the soldier's sweetheart's brother and another boy) seek her love. She prefers the soldier's sweetheart's brother who likes to join the army. The soldier's sweetheart is appalled that the soldier has returned to the village with a Tamil girl but she is more appalled that he has deserted the army. The soldier's elder brother is a bookie; he has not paid off his only customer the bet he has won. The middle-aged monk of the temple spends his time helping those who have lost their sons in the war to come to terms with their loss by preaching to them about the impermanence of life and bestowing the blessings of the Triple Gem on those youths who join the army. In the disconnected

1. A few critics of the film had identified the soldier's character as Samitha. See Abeysekara (2001: 04-05). However, this name is not used in the film. Besides, the first name Samitha, does not reveal any particular information about the character apart from the fact that he's a Sinhalese male. Among the Sinhalese, it is one's family name gives an indication of his or her caste or other information.

fragmentary narrative the soldier tries to cultivate the parched land in an unforgiving war with nature during which he is arrested by the army and taken away. The Tamil girl speaks to nobody except to the middle-aged monk to whom she says a few words in Tamil once in a way. The soldier's sweetheart's brother joins the army. As the film ends, on one journey back to his village on leave as usual the soldier sees the dead body of his sweetheart's brother. His sister and sweetheart weep. The Tamil girl elopes with the monk of temple. In the place of the first monk the bookmaker brother has begun a life of a monk in the temple.

On behalf of the nameless characters of Handagama's creation of a nameless village and the happenings there, Lester James Peiris, whose epoch-making film *Rekhawa* is set against a village called '*Siriyala*', joins the discourse to question the action of a leading state bank that provided funds for Handagama's film and of the National Film Corporation that questioned Handagama's creation:

It is my belief that a film director should have the right to create a film according to his vision. Everything in this film is what is publicized on television and in the newspapers everyday as news. Why doesn't the film-maker have the right to recreate such news? (Seneviratne 2013: 405).

Peiris's creation of Siriyala in1956 can be considered as belonging to the end of the colonial era. It is a village peopled by characters with names and identities. Forty years later Peiris himself approves of Handagama's film without names.

Accordingly, Sinhala-Buddhist nationalism silences other narratives and creates the Sri Lanka of the decade of the nineties. There people's self-identity is replaced by the specific roles they have to play: for the Sinhalese youths. the war; for the mother and father, wife and loved one, the death in battle of husband or lover and compensation payments; for the monk, sermonizing on the inevitability of death and invoking the blessings of the Triple Gem on the young men who go to war. Within five decades the narrative of the nationalism that was gradually developedmarginalizes the Tamil girl and gives her no role in this space. Nevertheless, *This is my Moon* positions that non-existent role in the aggregation of the hegemonic era of Sinhala Buddhism.

For a long time after arriving in the village the Tamil girl in the film does not speak with anybody. The film maker shows in sequence how she arrives in the village and meets the village folks. In the static frames of the film, she meets the boutique-keeper, the soldier's sweetheart's brother, the man who comes to the bookie to place a bet, the soldier's mother and father, his sister, the monk of the temple, the bookmaker brother and the soldier's sweetheart. In all these meetings, her early responses are devoid of verbal utterances, avoiding looking anybody in the face, scowling, listening in silence, going away without listening; and something or other happens.

Throughout the film we see the position of the Tamil girl in relation to the war which was the creation of a long-drawn-out process of imposing Sinhala Buddhist nationalism upon her native habitat. In this regard the monk who is the representative of Sinhala Buddhism is of prime importance. The soldier, the Sinhala woman and man and the Northern manifestation of the war as a creation of Sinhala Buddhist nationalism is an inescapable cyclic phenomenon in which the Sinhalese village is caught up. This village stands against the Tamil girl. She at first hides from the power of these animate and inanimate structures, using silence as her shield.

The silence that is pointed to is in part connected to the inner mind and in part to the interrelations with the other. The theoretical examination of silence leads to the phenomenon of socio-cultural silence because, as Bruneau explains, it is related to prior elements of socio-cultural silence (Bruneau1973: 36). The inner mind of the Tamil girl is the space containing the post-memories and the traumatic experiences of the civil war; it is a cultural warehouse. The person she meets and the village she goes to are symptoms of the Sinhala Buddhist nationalism that contributes to the construction of the crises of that space.

In the middle of the film when the Tamil girl and the soldier endeavour to till the parched land we see several touching marks of her lost identity. The scene begins with a distant shot of the soldier struggling to cut down the *mana* grass that has grown tall well above his shoulders. The entire surroundings are wrapped in the heat of the scorching sun. Dressed in a pair of knee-length khaki trousers and vest of his army uniform and his back to the camera, he cuts down the clumps of *mana* grass. The Tamil girl is standing in the foreground to the left of the frame and looking ahead. For the first time we see her wearing a T-shirt of the soldier's camouflage uniform. Her normal dress is a skirt and a black shawl over her right shoulder. In the second shot of the mid close up of the girl's left profile the background is nothing but dead dark brown stunted trees and lifeless creepers. There is greenery only far away in the distance. In a moment, the soldier is seated on the ground and what he sees is the girl striking a mammoty with all her might into the stubborn earth. In a shot-reverse-shot he gazes in awe at her physical strength.

The soldier gets up, takes the mammoty from the girl and digs the earth. He turns his head and sees the girl squatting on the ground. Keeping the mammoty aside, he breaks the silence that has prevailed so far. He speaks:

"There is a girl I love. Can't you understand?
I did not bring you here. You came behind me…
I could have shot you dead. But I didn't.
That is not because I love you. But just…"

The shots of the two characters that were up until then distant shots now change into mid close-ups showing the girl's face. We can see clearly now the upper part of her body covered in a camouflage T-shirt. She looks the soldier in the eye in an angry frown. Seated on the ground, he murmurs:

'Just…"

She walks ahead slowly, saying nothing. As the soldier cuts down the shrub again he asks her as if in response to the angry emotions of her silent face:

"Why? Can't a man think like that?
We shoot not because we are angry.
We refrain from shooting not because we love. Just...
Only just…Just like the wind…"

After this decisive statement we hear the girl screaming in pain. The soldier turns back and sees the girl clutching a thorny shrub from among the parched shrubs and inflicting pain on herself. The soldier comes from the left into the middle close-up and tells the girl who is staring at him, groaning in pain:

"I thought you were dumb...
Come on, speak. Speak up..."

Laughing, he orders the girl as he squeezes tight her hands that are clutching the thorny branch. She screams in pain.

"Come on, speak… Speak up…
Speak in a language you know…"

She does not speak; she only screams in pain. He embraces her, kisses her wildly, rolls her down on the rocky ground and makes love. In this scene we only see, as before, her face covered with her skirt.

Speech requires language. The "Sinhala Only" Bill of 1956 that made Sinhala the official language drives a wedge between the Sinhalese and Tamils. What language does a Tamil girl who only knows Tamil come across in the Sinhala zone? This question was not discussed until the decades of the nineties in film. With the silence of the Tamil girl in Handagama's film, silence comes into use as a response to the power of the Sinhala language; language communication goes out of use. *This is my moon*'s Tamil girl does not speak in "the language she knows". The language she knows, namely, Tamil, is thrown into limbo by the soldier who is bound to uphold the power of the Sinhala Buddhist state. Communication is not born merely out of an order to use the "national language".

With the advent of the war she begins to lose her identity. She does not speak her language but ironically, as it were, the camouflage uniform that covers her upper body signals how it goes against her identity; it is the uniform of the army of the state. In the first round, within the bunker that camouflage uniform inflicted the power of sex on her body. Now notwithstanding that it covers her body, the power of sex, it is clear, is let loose on her in a security zone embedded in it. The camouflage uniform does not appear as protection to her[2]. It covers her and the shawl covers her face laying bare only her sexuality.

The camouflage dress and her space do not give her protection but raises questions.To that space belongs the power to examine her body by removing her clothes to signify her Tamil identity.

On one hand, by stripping the woman naked, the authorities are trying to ascertain that she is not a suicide bomber who would normally wear a vest or belt of explosives beneath her clothing. On the other hand, at a semiotic level, the act of disrobing a woman who is thought to be a Tamil Tiger suggests that her body would offer a straightforward answer to the soldier's search in the form of evidence to support their assumption that she is Tamil (Jayasena 2010: 122).

This excerpt from Nalin Jayasena's writings shows that the Tamil girl is denied her sexuality. It is a show of political power which violates her. Although in the above scene she does not use language, the thorny branch that she clutches with her fingers until she bleeds marks her only satisfaction. For the girl who lies prostrate on the scorched earth the masculinity of the man who enters her by force is not satisfaction. She uses the only thing left of her identity, namely, her feminine sexuality, to save her life in a transaction of silence.

"This is my Moon uses female sexuality as a weapon or a lure to preserve the desiring self. When the Tamil women jumps into the bunker of a Sinhalese soldier, who is confused whether or not he must pull the trigger, finally relinquishes the feigned military spirit, as he is wooed by the helpless self-surrender of the Tamil girl, who literally invites him to rape her in exchange of her life." (Gosh n.d.)

It is in the second half of the film that the answer that the Tamil girl formulates in the secrecy of her silence comes alive in two ways. Using her mother tongue and her body aggressively and powerfully, she goes into action before the offending symbols of those responsible for and guilty of the inventory of her dispossessions. Also, she begins to use in a pleasant manner the language and actions that she encounters in her present zones and the human compassion concealed within her traumatic experiences and her loss of mother, father and sister.

The Tamil girl's silence and the religious and state symbols of Sinhala-Buddhist nationalism -the monk and the soldier- that she constructed in

2. Chammika Jayawardena's 'Camouflage Landscapes', as well as Ravibandu VIdyapathi's 'Linga as Link' performance opens a discourse on the role of camouflage vis-à-vis the society (like Thenuwara's Barrealism) and the Tamil community in particular. For more details see Perera (2012 and 2008).

the face of her personal mental pain are important for understanding the decisions she made in the time she spent behind her shield of silence and the discourses that broke that silence.

The monk is the semiotic representation in the film of Sinhala-Buddhism. At the beginning of the film the monk sermonizes on the need to continue the war that created Sinhala nationalism. He preaches that the soldier who deserted the army should surrender, that the pregnant widows of the dead soldiers should give birth to sons and that the dead soldiers should not be mourned -in tune with the tenets of Sinhala Buddhism and the *Mahavamsa*. Accordingly, the Tamil girl who came to the village with the Sinhalese soldier "should go back to where she belongs without sinning." The leading stance of Sinhala nationalism was that Tamils had no right to a homeland here. Then, what is the land she belongs to? If the land that she belongs to is where she started life, it is the war that destroyed its culture and surroundings. The refugee camp is what the government of the South proposed for the Tamils who lost the land where they lived when the war ended. At one point in the film the monk tells the soldier:

"Take her to a refugee camp…
In this Sansaric journey we are all refugees…
They have refugee camps. We have temples!"

The refugee camp is the territory of those who have lost their identity. The Sinhalese soldier tells the Tamil girl that "*a refugee camp is a place where women and men sleep in one heap. They become pregnant in no time.*" It is stressful for the monk in this dilemma to remain silent. The Tamil girl refrains from worshipping the monk and falls silent.

The Tamil girl gives up her defence-in-silence against the monk, when she suddenly narrates in her mother tongue, Tamil, many incidents from legendary and sacred texts Ramayana and Bhagavadgita, where she quotes a speech of God Krishna to Arjun.

> Be in peace in pleasure and pain, and gain and in loss, in victory or in the loss of a battle. Prepare for war with peace in thy soul. In this war there is no sin (song 2.38, Bhagavadgita)

This quotation from Bhagavadgita braces her shield of silence. The Buddhist monk, a definitive symbol of Sinhala Buddhist hegemony, remains incapable of starting a dialogue with the Tamil girl's remnants of speech and short comments. If silence is her shied in the fight against the monk, sexuality, her last bit of self-identity, is her sword.

"Why didn't you come to the Devale (temple)"
"I have nothing to ask from God"
"It's very cold here in the Temple."

The Buddhist monk who awaits the Tamil girl to come to the worship of the Hindu Gods housed in the Buddhist temple premises, loses to her sexuality being employed as a weapon. When the monk decides to disrobe, the silence of the Tamil girl achieves her second triumphs over the Sinhala-Buddhist ideology, as the soldier too had already been overcome.

"The female lead in '*This is my Moon' shows love through hatred*" (Handagama 2001: 11). The soldier is confused at this love expressed through hatred which blends with the girl's silence. Not only the soldier, but the military police officers, who come in search of the soldier to arrest him, are baffled when the Tamil girl, after her long silence marked with sharp short verbal responses. The girl confronts the military police officers to shield the soldier running away from the Army. Her response: "*I followed the Uniform. Sun, Rain, darkness, light - nothing matters. Only my life; If you spare my life; do anything you like*" is as equally strong as action, when she marks, (reminding us of the Hindu wedding rituals)a*pottu*on the forehead of the officer, who was looking for the soldier at the Hindu temple premises. Her silence, random utterances and deeds, become powerful weapons that render the masochist Sinhala Army powerless.

After her long-observed silence, she firmly announces "I am not going to the camp!" By this time, both soldier and the monk, Sinhala nationalism's key symbols, have been defeated by her silence. Her silence triumphs. This reminds us of a parallel observation by Silvia Montiglio's with regard to Greek drama (2000): 'But in the world of killing action, where heroes fight and compete with one another to assert themselves, silence is experienced as a form of violence'.

CONCLUSION

In the war time, no young Tamil woman could go from one end to the other end of the country without being questioned or stopped by many a check points and camouflage uniformed soldiers (Jayasena 2010, p.121) *This is my Moon*, in this context, is a film, that tries to create a cinematic reality out of real-life unrealities. They raise questions that otherwise are impossible to ask within the Sinhala Buddhist nationalist realm of power alienating a young Tamil girl and an old Sinhala villager.

The young woman in *This is my Moon* finds refuge in silence, until she recovers from her trauma and gathers some mental remnants of her lost family and culture, and till she draw together a response to the Sinhala-Buddhist nationalism's symbolic statements of power.

This character engages in a struggle to defeat an unbeatable and huge machinery of symbolic state power, which threatens her identity or cultural milieu. The walled castle within which she shinesher armour is silence. First, silence is a safe site for her. In silence, she finds the

necessary time to regroup and recollect her next courses of action. She remains in'muteness' until she starts speaking in Tamil with the monk. She comes back to verbal communication, only when she has re-gathered her armour in the safe haven of silence. On the one hand, it shields the proposer of silence from the authoritative power and its ideology, against which she chooses to fight. On the other hand, silence creates a space for the proponent to regroup his/her actions and responses. As a result, silence empowers the weak.

REFERENCE

Abeysekera, S., 2001. 'Imaging the War in the Sinhala Cinema of the 1990's'. In *Cinesith*, R. Crusz (ed.). Colombo: Asian Film Centre, pp. 4-13.

Bhagavad-gita.org, 2009.The Bhagavadgita in English. [online] Available at: [Accessed 14 Sep. 2013].

Bruneau, T., 1973. 'Communicative silences: forms and functions'. *Journal of Communication*, 23(1), pp.17--46.

Gosh, P., n.d. Ethnography of desire. [Online] Available at: [Accessed 31 March 2014].

Handagama, A., 2001. My cinema. Thrimaana, (2), p.11.[In Sinhalese]

Hoole, R., Somasundaram, D., Sritharan, and Thiranagama, R., 1992. *Broken Palmyra*. 2nd ed. Colombo: Sarvodaya Vishwalekha.

Jayasena, N., 2010. 'Where have all the Tamils gone?: Ethnicity and the body in the films of Prasanna Vithanage'. *Quarterly review of film and video*, 27(2), pp.121-- 132.

Montiglio, S., 2000. *Silence in the land of logos*. Princeton: Princeton University Press.

Perera, Sasanka., 2008. *Drushya Kala Adyana*. Colombo: Social Scientists Association.

Perera, Sasanka., 2012. *Artists Remember, Artists Narrate: Memory and Representation in Sri Lankan Visual Arts*, Colombo: Colombo Institute for the Advanced Study of Society and Culture.

Senaviratne, H., 2013. Adyathana cinemawe yudawadaya ha jathiwadaya asuren upan drushtiwadee agaadaya. Chithrapata,[Ideological catastrophe caused by militarism and nationalism in contemporary cinema.], pp. 33-49.

CHINTHAKA PRAGEETH MEDDEGODA
University of the Visual and Performing Arts - Sri Lanka

Sri Lankan String Instruments and their National Presentation: The Case of the '*Ravanhatta*'

ABSTRACT

As a mainstream Buddhist country since 300 BC Sri Lankan clergy did for a long time period not permit string instruments as Buddhist sources said listening or playing vina (lute) may cause rebirth and hinder the way to Nirvana. Nevertheless, Hindu philosophy does promote string instruments through pictures and statues of gods and goddesses. It is interesting to look at how musical instruments were categorized in Hindu and Buddhist cultures of India and Sri Lanka throughout the history until today as the guiding role of educated clergymen decreased and the globalized Internet offers other musical instruments being used or modified for many previously unknown purposes. This research aims at a historical analysis of musical instruments used in Sri Lanka seen through different perspectives such as political, religious, or mythological views. The way how they are currently presented in mostly non-institutional internet sources is included. The value system that promotes string instruments as a sign of musical development forms the background of reflections in Internet applications dealing with musical instruments. One example is the promotion of the *ravanhatta*, a bowed spike fiddle, which is inaccurately presented as the "first violin" of the world. Through interviews with music teachers and people who provide

KEYWORDS

Knowledge cultures,
Online resources,
Musical instruments,
Sri Lanka,
Ravanhatta,

Internet services, the phenomenon of this multi-layered problem can be clearly addressed. In result, an alternative view on musical instruments used in Sri Lankan culture will be provided.[1]

INTRODUCTION

Ethnomusicology has a reputation of being an engaged discipline that deals with ethical issues, equality among people's cultures, their rights, and their participation in the distribution of wealth in the human world. This engagement is subject to dynamic changes embedded in and expressed through discourses on the quality of its knowledge contribution.

This paper will be dedicated to the many issues coming with online contributions introducing or explaining a specific musical instrument, the *ravanhatta*[2]. The discussion aims at showing alternatives to a self-infecting practice of re-colonizing academic writing, particularly in terms of methodology, without limiting the use of internet sources, on the contrary, through making progressively use of it.

BACKGROUND

Sri Lanka is a mainstream Buddhist country since 300 BC, according to some historical sources. Referring to the oral tradition and cannons of Theravada Buddhism, the Buddhist clergy did not permit string instruments, as listening or playing the *vina* (lute) may cause rebirth and hinder the way to Nirvana. Nevertheless, Hindu philosophy does promote string instruments through pictures and statues of gods and goddesses. It is interesting to look at what are the musical instruments and how they were categorized in Hindu and Buddhist cultures in India and Sri Lanka as the guiding role of educated clergymen decreased and the globalised internet offers manifold other or new musical instruments being used or modified for many previously unknown purposes.

This paper delivers a brief analysis of musical instruments historically used in Sri Lanka and seen through different perspectives such as political, religious, or mythological views on musical instruments and how they are currently presented in mostly non-institutional Internet sources. String instruments in general play an important role insofar as they are widely propagated as a symbol of musical development. The value system shaping the background of this idea is also reflected in Internet applications dealing with musical instruments. One example is the promotion of the *ravanhatta*, a bowed spike fiddle, which is supposedly the 'first violin' of the world.

Through discussions with music teachers and people who provide Internet services, the phenomenon of this multi-layered problem involving various colonizing systems from early history up to modern globalizing and anthropocentric universalism can be clearly addressed.

1. Large parts of this article were first published with Música em Contexto, 12 (1): 21-33. It resulted from a panel discussion at the Beijing Forum in 2018.

2. The term ravanhatta can be separated as ravan hatta or ravana hatta carrying the same meaning.

In result, alternative views on musical instruments used in Sri Lankan culture and their widely accessible online representation will be made understandable.

In Hindu religious and philosophical views, singing and playing instruments hold a very important place in many ways. In the *Bhakti marga*[3] of Hinduism, dedication of everything to God and ultimate attainment of God by the devotee is the highest form of *moksha*[4] (Hubele, 2008: 18-19). The depictions of musical instruments with deities and related stories found in religious texts and practices imply the importance of music instruments to the people of Hindu culture in many aspects. For example, the singing, playing and dancing to the God is treated as a means to generate love and passion for God.

3. Approach to salvation by way of ardent devotion to a deity.

4. Freedom from rebirth

Various art forms of Hindu god portrayals such as sculptures, paintings, reliefs, and engravings contain music instruments held by the deities symbolizing Hindu religious and philosophical example Goddess Saraswati is the divine patroness of Arts and Eloquence and she holds an Indian lute, *vina*, symbolizing art in general (Figure 1). Lord Shiva, 'the destroyer', holds a *damaru* (a drum) which is played during the cosmic dissolution. The god Vishnu holds a conch and his incarnation Vishnu plays a flute.

All dance forms within the Buddhist cultural framework in Sri Lanka are based on drumming, and therefore percussive music plays an important role in the musical tradition of Sri Lanka. In the reign of King Valagamba (103 BC), the Mahayana Buddhist practices included the *panchaturya* (five types of musical instruments) orchestra which has not been well-regarded in Theravada Buddhist practices. The first reference about *panchaturya* is available in the "Vansatthappakasini" (7th century) commentary on Mahavamsa.

The Mahavamsa (6th century AD) is a chronicle written in Pali that seems to provide the very first reference about turya vadana (playing of musical instruments) in Sri Lankan history. It says that on the day king Vijaya reached Sri Lanka in 543 BC there was a marriage ceremony along with instrumental music and singing. It also mentions that singing and dance were included in the occasion of a rite held for the sake of the two demon deities (Chittaraja and Kalavela), with the patronage of King Pandukabhaya[5]. This information is related to non-Buddhist practices before the arrival of Buddhism in Sri Lanka. Another reference to music is found in the Samantapasadika, which is a commentary on the Vinaya Pitaka by a monk (Buddhaghosha, Takagusu & Nagai, 1930) and refers to the Talavachara turya vadana group sponsored by king Devanam Piyatissa (250 BC to 210 BC) for the purpose of stimulating the warriors during military activities and make public salutations to the administrative power.

5. According to the Mahāvamsa, the king Pandukabhaya lived during the 5th century BC

A prose mentioned the categorization of the five as *atata*, *vitata*,

atatavitata, *susira* and *ghana*. According to this classification *atata* means a drum with one head made of skin; *vitata* means a drum with two skin heads; *atatavitata* means an instrument with strings and skin heads; *susira* means wind instruments and *ghana* means metallic instruments such as cymbals, which produce sound by striking their two parts against another.

In spite of such a way of Pali prose, the oral tradition of traditional music and dance in Sri Lanka emphasizes a different explanation about these five terms as follows:

- *Atata* means an instrument which is played by hands. For example, drums like *panabera* (*yak bera*), *patahabera*, *dakki*, *udakki*, *raban* and *bummadi*;
- *Vitata* means an instrument which is played with a stick, such as *tammattam* and *dandubera*;
- *Vitataatata* (not *atatavitata*) which means an instrument played by hand and with a stick, such as *dawla* and *maha dawla* (a cylindrical drum);
- *Ghana* is a metallic instrument, such as a *thalampata*, *taliya*, *panteruwa, atminiya*, *kaitalam*, *ghantha*;
- *Susira* means wind instruments such as *horanawa* (oboe), *hakgediya* (conch). Flute, *kombu*, *dalahan*, *vaskulal.*

The Sri Lankan oral tradition of music doesn't show any particular category in which string instruments can be included. Theravada Buddhism condemned Indian *vina* (lute) as an instrument which increases desire and filth in the mind and obstacles to acquire Nirvana. The Buddhist literature 'Samantapasadika' describes *vina* (lute) as a lust-provoking instrument (Takagusu & Nagai 1930). As a whole, the Theravada concept does not encourage sensual arts like singing, playing and dancing. The Buddhist clergy, which constituted the main literati of the country, declined to allow the performance of music and dance in general, which were treated as activities to be shunned by the monks and even by the devout laymen. Buddhism has no codification of any data pertaining to music and dancing in its worship. Even the chanting of Buddhist Sutras should strictly be nonmusical, and such steps were considered necessary to maintain the purity of Buddhist discipline and orthodoxy of the temple. The *vina* was considered as the main musical instrument in India and the term *vina* was used to signify the whole chordophone family. For this reason, the Buddhist clergy in Sri Lanka might not have accepted to accommodate the *vina* or any string instrument as an instrument of *panchaturya*.

Figure 1 (a and b): Left -Goddess Saraswati, Hindu Temple at Village Lele, Katmandu Valley, Nepal, playing a string instrument. Right -This statue of Krishna playing the flute can be found on Kathmandu's Pachali Ghat, along the Bagmati River. (Photos courtesy of Paul Smit and Mick Palarczyk, open source.[6]

1	Bharatamuni's Natya Shastra (200 AD) instruments are categorized into four groups	• Tat – string • Avanaddha – membrane • Ghana – solid • Susira – wind
2	Some musicologists in India have divided musical instruments into three classes	• Tata • Vitata • Tatavitata
3	Sangeet Damodar (15th century)	• Tata • Sushira • Avanaddha • Ghana
4	Narada (Sangeeth Makaranda, 9th century)	• Nail • Blow • Skin • Metal • Body
5	Narada (Sangeeth Makaranda, 9th century)	• Leather • String • Solid
6	Sangeeth Sudhakar by Haripala	• Sushira • Tata • Vitata • Ghana
7	.... By Kohala	• Sushira • Ghana • Charma • Tantri
8	Panchaturya classification mentioned in Mahāvaṃsa (5th Century AD) in Sri Lanka	• Atata – one skin headed drum • Vitata – two skin headed drum • Atata-vitata – skin headed and stringed instrument • Sushira – Wind instruments • Ghana – Metallic instruments
9	Panchaturya classification in Sri Lankan oral tradition (initiated among upcountry musicians) in Sri Lanka	• Atata – Drums played by hands • Vitata – Drums played by a stick • Vitatata – Drums played by one hand and a stick • Ghana – Metalic instruments • Sushira – Wind instruments

6. Open source material: https://paulsmit.smugmug.com/Features/Asia/Kathmandu-Valley-sculptures/ Last retrieved 19 June, 2019.

Figure 2: Overview on academic and common classifications of musical instruments used in Sri Lanka (compilation by the author).

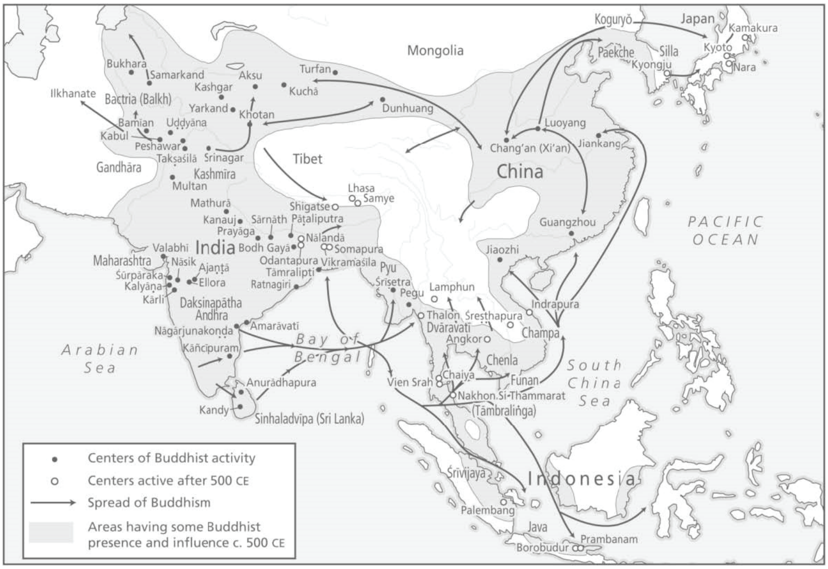


Figure 3: Map showing ways of spreading Buddhism in Asia.[7]

7. According to Sen, Tansen (2015). The spread of Buddhism. In B. Kedar & M. Wiesner-Hanks (Eds.), The Cambridge World History (The Cambridge World History, pp. 447-480). Cambridge: Cambridge University Press.

Kulathilaka (1991) stated that Theravada Buddhist canons have largely influenced music preferences of Sri Lanka. The music is considered as lust provoking mean of entertainment and therefore Buddhist clergy avoided music practices and preached laymen to avoid such practices as much as they can. With the gradual influence of Mahayanist in Sri Lanka, the Buddhist authority gave license for lavish festivities and ceremonies as part of the rituals, and was therefore favorable to the life-style of the kings. This was succeeded by the privilege to the kings to stabilize their political position. Sanskrit, being the language of Mahayanism, received scholarly status even in Buddhist monasteries, where Bhikkhus themselves indulged in Mahayanic festivals. Sri Lankan authors plucked up rudimentary forms from Indian musical texts to make their literature attractive, and due to their Sanskrit learning, they had contact with the Indian literature. Accordingly, we can guess that this classification of instruments was borrowed by Sri Lankan authors from Sanskrit musical texts in India, and it was gradually developed by professional musicians according to the musical instruments which were available and permitted in the Sri Lankan society. One can infer that instrumental music, which was already present in Sri Lankan rituals and various ceremonies before and after the advent of Buddhism, has been categorized by the native scholars or learned musicians, who adapted the indological system to

make it easy to classify every instrument into five units. It is assumable that the 5th categorization (Figure 2) is rather a localized way which has been developed through practicing musicians who knew better about the music instruments used in Sri Lanka and how they were played.

Herath and Gajaweera (2015: 274) finds that murals in Buddhist temples in Sri Lanka are important source to find out some aspects of unwritten history of art and culture in Sri Lanka. They observe that only the local music instruments were depicted on the murals that were built before 19 century and the later depictions includes Western music instruments which includes stringed music instruments as well.

Figure 4: The author demonstrating a *ravanhatta* constructed by lecturers at the University of Visual and Performing Arts, Colombo. (Photo courtesy of Gisa Jähnichen, 2018).

According to Bor (1986: 43), the first reference for the *ravanahasta* can be found in Paumachariyu (880 AD) authored by Svayambhudeva who mentions that Ravana has created an instrument that is called in *apabramsa* as *ravanhattaya* to please the Naga king Dharanendra. However, there is no further description found in that book about *ravanhatta*. Bor (1986) has done a comprehensive study on Sarangi, and he included his survey on *ravanhatta* with a few references in Indic literature. According to him, Ramabhadrambha (early 17th century) mentions that the *ravanhatta* is played for classical music by female musicians in the court of Tanjore despite many Sanskrit authors (Vemabhupala Charitam, 1910)

have devalued this instrument considering it as folk and beggars' music instrument. For the first time, Nanyadeva has mentioned *ravanhatta* as a musical bow and it were confirmed by Bartholomaeus Siegenbalg (1711) in his chapter about the music of Malabar. Bor (1986: 45) quotes Pierre Sonnerat (1782) who says, based on legends:

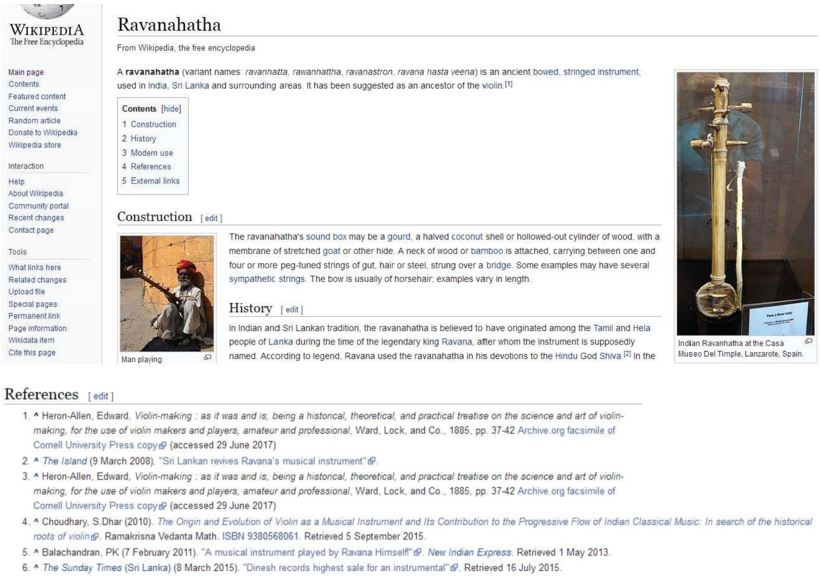
> the Pandarons (Pandaram), a type of monk of which there are many, play to accompany themselves on a kind of violin called ravanastron. It was given this name because the giant Ravanen king of the island of Ceylon, invented it nearly five thousand years ago.

However, there is no reference which says that the *ravanhatta*, which was played by Ravana, was a bowed instrument and what repertoire was played.

DISCUSSION

There are a few websites providing some information on musical instruments emphasizing their belonging to the people living in Sri Lanka. The first reference on a music instrument that belongs to Sri Lanka is the ravanhatta which is mentioned in the Ramayana, the epic story supposedly written by Valmiki. Among the average population, the ravanhatta is considered to be the first violin and said to be played by Ravana, the mythological king who lived in Sri Lanka. It is not entirely clear when the Ramayana was actually written, by whom and where was the Lanka island that is mentioned there. Some of writings include historical information in order to prove that the ravanhatta is the oldest violin and its origin is Sri Lanka and Ravana's use. Nevertheless, why it is important to say so and why some Sri Lankan citizens are proud to showcase this idea on internet platforms is not yet discussed. The most influenced and influential online source about ravanhatta is Wikipedia.org which displays the physical structure, history and modern use of ravanhatta. The references given in Wikipedia have become the core online literature in this case by providing authority for the statements regarding origin and cultural belonging. Most prominently Edward Heron-Allen's book published in 1885 is referred which mentions ravanhatta as the ancestor of the violin. One of the Wikipedian authors of the entry about the ravanhatta ironically mentions that "Arab traders brought the ravanastron from India to the Near East, where it provided the basic model for the Arab rebab" though Heron-Allen writes it just opposite "some authors has supposed that Ravanastron was introduced into India by Mohammedans; if this had been the case it would be most likely bear some resemblance to the Arabian and Persian instruments …" (Heron-Allen 1885: 39). Heron-Allen uses three written sources for gathering information i.e. Engle (1874), Sonnerat (1782), and Fetis (1869).

In 2013, a Sri Lankan newspaper titled *Sunday Times*[8] released an article titled "Sri Lanka's Ravanahatha is the World's First Violin" which is also available online. This article is widely copied in a number of websites which are mostly nationally relevant. The sentence "Sir Christopher Ondaatje investigated the origin of the Violin and discovers it all started in Sri Lanka" is widely used to attract general public and to show up the historical legacy to Sri Lankans and prominently to the non-Sri Lankans. It is Dinesh Subasinghe who promoted ravanhatta in Sri Lanka by appearing in TV programs and Sri Lankan and Indian newspapers. According to the newspaper article in *Indian Express*[9], Dinesh Subasinghe introduced the *ravanhatta* to the former Sri Lankan president Mahinda Rajapaksa. Subsequently, the president has offered him a scholarship to study music at the A. R. Rahman's KM Music Conservatory in Chennai, India. Subasinghe has gained his popularity in Sri Lanka through all these internet sources, television and radio channels, and newspaper articles after releasing a music album of instrumental pieces of popular songs played on the *ravanhatta*.



WIKIPEDIA
The Free Encyclopedia

Main page
Contents
Featured content
Current events
Random article
Donate to Wikipedia
Wikipedia store

Interaction
Help
About Wikipedia
Community portal
Recent changes
Contact page

Tools
What links here
Related changes
Upload file
Special pages
Permanent link
Page information
Wikidata item
Cite this page

Ravanahatha

From Wikipedia, the free encyclopedia

A **ravanahatha** (variant names: *ravanhatta, rawanhattha, ravanastron, ravana hasta veena*) is an ancient bowed, stringed instrument, used in India, Sri Lanka and surrounding areas. It has been suggested as an ancestor of the violin.[1]

Contents [hide]
1 Construction
2 History
3 Modern use
4 References
5 External links

Construction [edit]

Man playing

The ravanahatha's sound box may be a gourd, a halved coconut shell or hollowed-out cylinder of wood, with a membrane of stretched goat or other hide. A neck of wood or bamboo is attached, carrying between one and four or more peg-tuned strings of gut, hair or steel, strung over a bridge. Some examples may have several sympathetic strings. The bow is usually of horsehair; examples vary in length.

History [edit]

In Indian and Sri Lankan tradition, the ravanahatha is believed to have originated among the Tamil and Hela people of Lanka during the time of the legendary king Ravana, after whom the instrument is supposedly named. According to legend, Ravana used the ravanahatha in his devotions to the Hindu God Shiva.[2] In the

Indian Ravanhatha at the Casa Museo Del Timple, Lanzarote, Spain.

References [edit]

1. ^ Heron-Allen, Edward, *Violin-making : as it was and is, being a historical, theoretical, and practical treatise on the science and art of violin-making, for the use of violin makers and players, amateur and professional*, Ward, Lock, and Co., 1885, pp. 37-42 Archive.org facsimile of Cornell University Press copy (accessed 29 June 2017)
2. ^ *The Island* (9 March 2008). "Sri Lankan revives Ravana's musical instrument".
3. ^ Heron-Allen, Edward, *Violin-making : as it was and is, being a historical, theoretical, and practical treatise on the science and art of violin-making, for the use of violin makers and players, amateur and professional*, Ward, Lock, and Co., 1885, pp. 37-42 Archive.org facsimile of Cornell University Press copy (accessed 29 June 2017)
4. ^ Choudhary, S.Dhar (2010). *The Origin and Evolution of Violin as a Musical Instrument and Its Contribution to the Progressive Flow of Indian Classical Music: In search of the historical roots of violin*. Ramakrisna Vedanta Math. ISBN 9380568061. Retrieved 5 September 2015.
5. ^ Balachandran, PK (7 February 2011). "A musical instrument played by Ravana Himself!". *New Indian Express*. Retrieved 1 May 2013.
6. ^ *The Sunday Times* (Sri Lanka) (8 March 2015). "Dinesh records highest sale for an instrumental". Retrieved 16 July 2015.

Figure 5: Essential view of the Wikipedia page on Ravanahatha [*ravanhatta*].

8. Published in June 02, 2013. Available at <http://www.sundaytimes.lk/130602/plus/sri¬lankas-ravanahatha-is-the-worlds-first-violin46908.html>, accessed December 02, 2018.

9. Published in February 07, 2011. Available at <http://www.newindianexpress.com/entertainment/tamil/2011/feb/07/a-musical-instrumentplayed-by-ravana-himself-225517.html>, accessed December 02, 2018.

Figure 6: Subasinghe with former President Rajapaksa discussing the meaning of the instrument for the culture of Sri Lanka.[10]

10. Published at the Sunday Times newspaper in March 08, 2015. Available at <http://www.sundaytimes.lk/150308/magazine/dinesh-records-highest-sale-for-an-instrumental-139029.html>, accessed December 02, 2018.

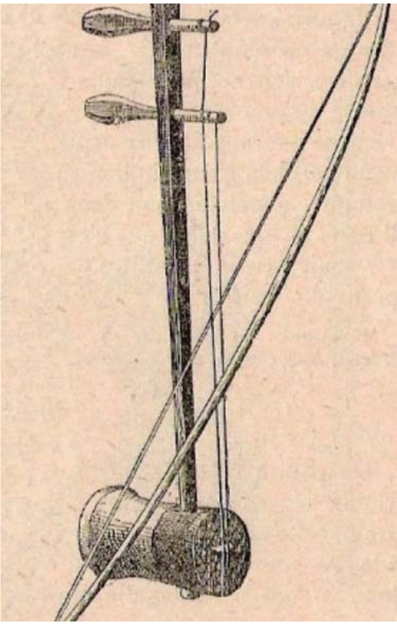


Figure 7: Illustration of the article by Pezarkar (2017).[11]

11. Available at <https://www.livehistoryindia.com/snapshorthistories / 2017/12/20/ ravanhatta- --of-bardsvillains>, accessed December 02, 2018.

His music records were widely sold and, by March 2015 as a newspaper article mentions, "Dinesh Subasinghe has set a record by creating the highest selling instrumental music compact disc (CD) titled 'Rawan Naada' in Sri Lanka".

The recent web article "ravanhatta of bards and villains" written by Leora Pezarkar (2017) is a compilation of previous information available online. It provides incomplete bibliographical information to justify the statements. The website is about stories in India as if the author attempts to persuade the readers that *ravanhatta* is rather Indian than Sri Lankan by simply mentioning "However, there is no historical record of such an instrument ever existing in Sri Lanka". Most of the text is about the stories of *ravanhatta* in an Indian context.

Now, considering all the misinformation, speculation, and twisting with conservative colonial classification systems coming from India and the some Western sources, the questions remaining in order to evaluate any online content regarding this topic are:

- What is said about instrumental music in Sri Lanka?
- What is said about the origin of the instrument in question?
- How is this claim supported?
- Is the visual support convincing?
- What is the main goal to have put this information in the context of any digital platform?

CONCLUSION

The main reason for inventing a history and a cultural belonging is a questionable national pride in specific achievements. The colonial period in Sri Lanka ended long time ago, however, the way how cultural features of powerful colonizers were admired and appropriated among the upper layers of the society has still an impact on dealing with a limited awareness for regional culture and nationhood.

The perception of the *ravanhatta* is a good example to show the difficulties that come with an introvert understanding of the culture within a modern nation. The following scheme on Figure 8 can illustrate the ways of thinking.

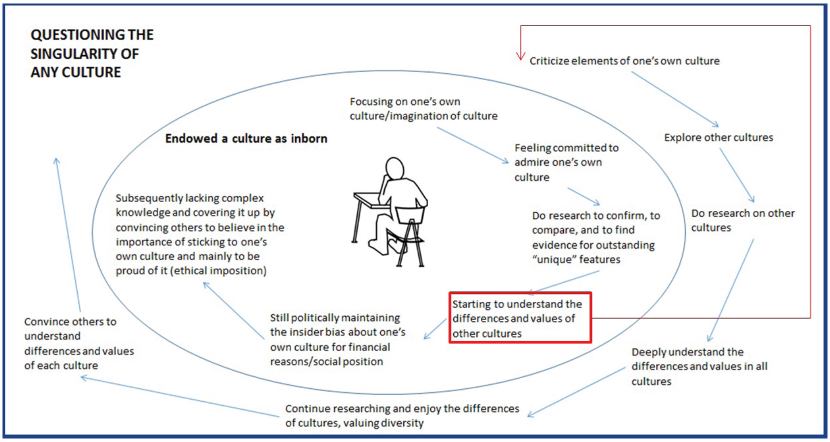


Figure 8: Scheme of perpetuating reasons for cultural nationalism and the subsequent impact on educational goals within humanities.

In the end, when the turning point of understanding differences becomes productive, the singularity of cultures must be questioned. If all cultural achievements are a result of giving them meaning in different ways, the single origin must be finally limited to some very few elements within an entity. This applies on big nations as well as on small musical instruments. To say it simpler, a pure culture that creates out itself novelties may not really exist since it is always the sum of all activities in the geographical space and the time given. The popularity of the *ravanhatta* in Sri Lanka is a novelty though the instrument might have been known from various occasions either in India, Persia, or the Middle East, yet it is not a discovery of any origin. The example of the *ravanhatta* shows the necessity of dynamic meanings within a large region and, in contrast, the effect of misinformation through short sighted policy making. In this context the following questions have to be raised:

We have to explain why true facts are not popular compared to the made-up stories and why scholars are obviously not "grounded" enough in order to reach out and to present research outcomes in a convincing way.

Also, what can be suggested in order to make a difference in the future by increasingly using digital media?

So far, digital media work for misinformation or perpetuation of nationalistic and also for progressive goals. On the one hand, they help to re-produce colonial thinking and self-colonizing life patterns. On the other hand, they also become evidences for these issues, so that they will be discussed as here in this paper. The future has to use digital media on a higher level of understanding and scholars have to be among the first in revealing the true technological forces of those media for the benefit of a better distribution of knowledge. Therefore, there is no end of thinking in a larger vision.

REFERENCES

Asiatic Society of Bengal. 1799. *Asiatic researches or transactions of the Society instituted in Bengal, for inquiring into the history and antiquities, the arts, sciences, and literature, of Asia* 3. Asiatic Society of Bengal. J. Sewel.

Bor, Joep. 1986. "The Voice of the Sarangi: An Illustrated History of Bowing in India". *National Centre for the Performing Arts Quarterly Journal* 15 (3, 4), Bombay. Bulletin of the Madras Museum. 1956. Vol. 4. New Series.

Engel, C. 1874. *Catalogue of Musical Instruments in the South Kensington*

Museum. London.

Fetis, F. J. 1869. *Histoire Generale de la Musique*. Paris: Firmin Didot frères, fils et cie.

Herath, Uthpala, and Anusha Gajaweera. 2015. "Violin Reflects the Impact: A Music Iconological Study through the 19th and 20th Century Buddhist Temple Murals in Sri Lanka Under the British Colonialism". In *International Conference on Interdisciplinary Research and Development*, 272–80. Chiangmai, Thailand.

Heron-Allen, Edward. 1885. *Violin-making: as it was and is, being a historical, theoretical, and practical treatise on the science and art of violin-making, for the use of violin makers and players, amateur and professional*. London: Ward, Lock, and Co.

Hubele, Michelle. 2007. "Lessons on Devotion: A Convergence of Christian and Hindu Religiosity". *Boston College Undergraduate Research Journal* 4 (1): 16–26.

Jered, Patrick. 2015. *Finding the Demon's Fiddle*. Tranquebar: Tranquebar Press.

Mahanama.1912. *Mahavamsa: the great chronicle of Ceylon*. Translated by Wilhelm Geiger e Mabel Haynes Bode. London: Pali Text Society by Oxford University.

Pezarkar, Leora. 2017. "Ravanhatta - Of Bards & Villains". *Live History India* (blog). December 20, 2017. https://www.livehistoryindia.com/snapshort¬histories/2017/12/20/ravanhatta---of-bards¬villains. Acessed December 8, 2018.

Sen, Tansen. 2015. "The Spread of Buddhism." In *The Cambridge World History*, edited by B. Kedar and M. Wiesner-Hanks, 447–80. Cambridge: Cambridge University Press.

Sonnerat, Pierre. 1782. *Voyages Aux Indes et a La Chine*. Paris.

Svayambhudeva. 2018. The Life of Padma. Translated by Eva De Clercq. *Murty Classical Library of India* 17. Cambridge: Harvard University Press.

Swami Prajnanananda. 1981. *A Historical Study of Indian Music*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Buddhaghosa. 1930. Samantapsāsādikā: Buddhaghosa's Commentary on the Vinaya Pitaka. Edited by Takagusu J. and Makoto Nagai. *Pali Text Society* 3. London: Pali Text Society.

Bāna, Vāmana Bhatta. 1910. Vemabhupala Charitam. *Sri Vani Vilas Sanskrit Series*. Sri Vani Vilas Press.

එස්. එම්. දුලාරී ගයත්‍රිකා සූරියබණ්ඩාර
සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය - ශ්‍රී ලංකාව

යටත්විජිත ශ්‍රී ලාංකේය වාර්තා ඡායාරූපවල නිරූපිත ස්වදේශික දේහය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් (ක්‍රි.ව. 1843-1948)

සංක්ෂේපය

ස්වදේශිකයා අරමුණු කරගත් ඡායාරූප ශ්‍රී ලාංකාවේ බ්‍රිතාන්‍ය යටත්විජිත යුගයේ සමාජ දේශපාලනික පසුබිම, කතිකාවත් සහ අධිපති මතවාද අධ්‍යයනයේ දී ඉතා වැදගත් දෘශ්‍ය මූලාශ්‍රයකි. මෙම ඡායාරූපවල එකල ලංකාවේ ජීවත් වූ සිංහලයින් ඇතුළු විවිධ ස්වදේශික ජන කණ්ඩායම් පිළිබඳව සැලකිය යුතු දෘශ්‍යමය දත්ත ප්‍රමාණයක් අන්තර්ගත වේ. ඒ අනුව මෙම පර්යේෂණයේ කේන්ද්‍රීය අවධානය යොමු වූයේ ක්‍රි.ව 1843 සිට 1948 දක්වා කාලය තුළ ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිත ඡායාරූපයේ ස්වදේශික දේහය නිරූපණය වූයේ කෙසේද? සහ එම නිරූපණයන්ගෙන් මතුවන යටත්විජිත කතිකාවත් සහ එයින් ඇඟවෙන යටත්විජිතකාරක බල පද්ධතීන් කවරේද? යන්න අධ්‍යයනය කිරීමයි. මෙම ප්‍රධාන ගැටළුවෙන් පැන නඟින ද්විතීක ගැටළු ලෙස; යටත්විජිත ඡායාරූපකරණයේ අරමුණු මොනවාද?; ස්වදේශික දේහය ඡායාරූපයට අරමුණු කර ගැනීමේ සුවිශේෂතා කවරේද?; එකී ස්වදේශිකයන් කවර සමාජ ස්ථර නියෝජනය කරන්නේද?; සහ ස්වදේශික ශරීරය නිරූපණ විෂයේ බලපෑ සමාජ-දේශපාලනික ගතිකයන් මොනවාද? යන උප ගැටළු කෙරෙහි ද මෙම අධ්‍යයනයේ දී අවධානය යොමු විය. ක්‍රි.ව 1843 - 1948 කාල පරිච්ඡේදය තුළ ස්වදේශිකයන්

ප්‍රමුඛ පද

ස්වදේශික දේහය, බ්‍රිතාන්‍ය යටත්විජිත යුගය, අනෙකා, ප්‍රාචීනවාදය, යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටිය

අරමුණු කරගනිමින් නිමවුණු යටත්විජිත ඡායාරූප 100ක නියැදියක් ආශ්‍රයෙන් මෙම පර්යේෂණය සිදු කරන ලදි. අධ්‍යයනයට යටත් දෘශ්‍යමය කියැවීම් සඳහා මූලිකවම භාවිතා වූයේ පශ්චාත් යටත්විජිතවාදී න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශයයි. එමෙන්ම යටත්විජිත ඡායාරූපය තුළ ස්වදේශික දේහයේ හැසිරවීම ඔස්සේ පිළිබිඹුවන යටත්විජිතවාදී අභිමථාර්ථ හා සංකේතාර්ථ අවබෝධ කර ගැනීම සඳහා සංඥාර්ථවේදී හා පශ්චාත් ව්‍යුහවාදී න්‍යායාත්මක ප්‍රවේශ ද වැදගත් විය. එහි දී ඡායාරූප තුළ ස්වදේශික ශරීරයේ ස්ථානගත වීම, ඉරියව් නිරූපණය, වස්ත්‍රාභරණ දැක්වීම, පසුබිම් සංරචනය යනාදී දෘශ්‍ය කේතයන් පිළිබඳව අවධානය යොමු කරන ලදි. එසේම 'අනෙකා', ප්‍රාචීනවාදය, නිර්-ප්‍රභූ, බලය සහ කුලය යන සංකල්පීය තත්ත්වයන්ගේ බලපෑම පිළිබඳව ද විමර්ෂණයට ලක්වියග අධ්‍යයන ප්‍රතිඵල අනුව බහුතරයක් ඡායාරූපවල ස්වදේශික දේහය පහත් නොදියුණු යන යුරෝ-කේන්ද්‍රීය මතවාදය තුළ ස්ථානගත කර තිබෙන අතර ඇතැම් ඡායාරූප තුළ ස්වදේශික ශරීරය යුරෝපීයාගෙන් වෙනස් 'අපූර්ව' යන ප්‍රාචීනවාදී ඇඟවුම් පිළිඹිබු කිරීම සඳහා අරමුණු කර තිබෙන බව නිගමනය කළ හැකිය.

හැඳින්වීම

යටත්විජිතකරණයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස විදේශීය ඡායාරූප ශිල්පීන් රැසක් ශ්‍රී ලංකාවට පැමිණ ස්වදේශික භූමිය හා යටත්වැසියන් පිළිබඳව දෘශ්‍යමය තොරතුරු වාර්තා කර තිබේ. මෙම දෘශ්‍යමය වාර්තා විජිතවාදීන්ගේ අවශ්‍යතාවයක ප්‍රතිඵලයකි. මුල් කාලීනව දළ සටහන් (Sketchs), ඇඳීම් (Drawings) සහ සිතුවම් (Painting) යන ක්‍රමවේද භාවිතයෙන් යට කී වාර්තාකරණයන් සිදු විය. බ්‍රිතාන්‍ය යටත්විජිත යුගයේ දී මෙම දෘශ්‍ය වාර්තාකරණයන් වඩාත් විශ්වාසනීයත්වයෙන් යුතුව ග්‍රහණය කර ගැනීමට හැකි වන පරිදි ඡායාරූපයේ ආගමනය සිදු විය.

ලක්දිව ඡායාරූප ශිල්ප ඉතිහාසයට අදාළ පළමු දත්තය හමුවන්නේ ක්‍රි.ව. 1843 දී පළමුවරට බ්‍රිතාන්‍ය ජාතික වතු පාලකයෙකු තම පෞද්ගලික අවශ්‍යතාවය පරිදි පෙට්ටි කැමරාවක් මෙරටට ගෙන ඒමත් සමඟ ය (ගුණසේකර 2012: 170). ක්‍රි.ව. 1844 වන විට කොළඹ කොටුව බේලි වීදියේ ආරම්භ කරන ලද මෙරට පළමුවන චිත්‍රාගාරය පිළිබඳව සාක්ෂි පවතී (ගුණසේකර 2014: 170). එයින් වර්ෂ කිහිපයකට පසුව මෙරට ජීවත් වූ උසස් පාන්තික නිලධාරීන් අත කැමරාව ප්‍රචලිත වන්නට විය. වතු පාලකවරු, සිවිල් නිලධාරීන්, වෛද්‍යවරුන් ඒ අතරින් ප්‍රමුඛ ය. මුල් කාලීනව වෘත්තීයමය කැමරා ශිල්පීන් යටත්විජිත ඡායාරූපකරණ ක්ෂේත්‍රය තුළ හඳුනාගත නො හැකි වූ අතර යට කී වෘත්තිකයන් අතින් ඡායාරූප නිර්මාණ කාර්යය සිදු විය. කොළඹ කේන්ද්‍රීයව බිහි වූ චිත්‍රාගාර පහසුකම් එයින් පරිබාහිරව යාපනය, මහනුවර, නුවර එළිය, ගාල්ල ආදී ප්‍රදේශ තුළට ද ක්‍රමයෙන් ව්‍යාප්ත විය. ඒ අනුව, යටත්විජිත ශ්‍රී ලංකාව තුළ වෘත්තීමය

ඡායාරූප ශිල්පීන්ගේ ස්ථාවරත්වයත්, චිත්‍රාගාර ව්‍යාපාරයේ ක්‍රමානුකූල සංවර්ධනයත් සිදු විය. මෙම ශිල්පීන්ගේ ප්‍රධාන තේමා බවට පත්වූයේ යටත්විජිත ජන සමාජය, ස්වදේශික භූමිය, පුරාවිද්‍යාත්මක ස්මාරක, අලි ඇතුන් දඩයම් කිරීමේ අවස්ථා, ස්වදේශික වැසියන් සහිත විවිධ අභිචාර විධීන් ආශ්‍රිත සිදුවීම් ය. ඒ අතර ස්වදේශික මානවයා අරමුණු කරගත් ඡායාරූප නිර්මාණය සුවිශේෂී වේ. 'අනෙකා' නිරූපිත මුල්ම ඡායාරූප නිර්මාණ කාර්යය 19වැනි සියවස දෙවන භාගයේ දී මානව විද්‍යාඥයින්ගේ ප්‍රමුඛත්වයෙන් සිදු විය (Bruce 2010: 3). අනෙකාගේ පෞද්ගලික නිරුවත නාභිගත කිරීමේ මූලික අරමුණ වූයේ ඔවුන් යුරෝපීයාගෙන් වෙනස් බව ඉස්මතු කර පෙන්වීමයි. මෙම ඡායාරූප නිර්මාණ කාර්යයේ දී අනෙකාගේ යටත්වැසිභාවය හා පහත් බව අවධාරණයට ලක් කෙරිනි (Bruce 2010: 3). ක්‍රි.ව. 1869 දී ටී. ඩබ්ලිව්. හොක්ස්ලිගේ ඉල්ලීමකට අනුව යටත්විජිත රාජ්‍ය පාලකයන් තම පාලන ප්‍රදේශය තුළ සිටින ස්වදේශිකයන්ගේ නිරුවත් ඡායාරූප ලිපිගොනු සකසා තිබේ (Levine 2008: 189). මේ අනුව පැහැදිලිවන කරුණක් නම්, යටත්විජිත යුගයේ නිර්මිත ඡායාරූප හුදු ඓතිහාසික අහම්බයක් නොවන බවයි. අධිරාජ්‍යයේ ඉල්ලීම පරිදි යටත්විජිත ස්වදේශිකයන්ගේ ඡායාරූප ලබා ගැනීමේ ඇරඹුමෙන් පසු කලාගාර පහසුකම් නිර්මාණය කරන ලදි (Gardon 2007: 10). බ්‍රිතාන්‍ය යටත්විජිත බවට පත් වූ සෑම රටකම පාහේ ඡායාරූප නිර්මාණකරණය සිදු වූ බව මේ අනුව පැහැදිලි ය. ආසියානු, අප්‍රිකානු, ලතින් ඇමරිකානු හා ඕස්ට්‍රලේශියානු කලාපවල සියවස් පහකට අධික කාලයක් මුළුල්ලේ මුදා හරිනු ලැබූ මෙම අධිරාජ්‍යවාදයේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස මෙම යටත්විජිත ඡායාරූප නිර්මාණය විය.

යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටිය හා යටත්විජිත වැසියා

යටත්විජිතවාදී කතිකාව තුළ යටත්විජිත කාරකයා විසින් යටත්වැසියන් තේරුම්ගත් සහ ඔවුන්ව විග්‍රහ කළ ආකාරය පිළිබඳව මෙහි දී විමසා බැලේ. යටත්විජිතවාදීන් වෙනුවෙන් මුල් කාලීනව යටත්විජිත වැසියන් පිළිබඳව විස්තර විග්‍රහ ඉදිරිපත් කිරීමේ කාර්යභාරය ඉටුකරන ලද්දේ මෙම රටවල් තුළ සංචාරය කළ මිශනාරීන්, වෙළෙන්ඳන්, මුහුදු කොල්ලකරුවන්, හමුදා නිලධාරීන් වැනි අය විසින් සටහන් කරන ලද, උත්කර්ෂයට නංවන ලද දින සටහන් සහ අනෙකුත් සංචාරක වාර්තා මඟිනි (පතිරගේ 2005: 84). ඉන් පසුව මෙම කාර්යභාරය යටත් ප්‍රදේශ පාලනය කිරීමට පැමිණි සිවිල් නිලධාරීන් සහ අනෙකුත් විජිතවාදී බුද්ධිමතුන් අතින් සිදු විය. මෙම කුමන පාර්ශවයක් පිළිබඳව සලකා බැලුව ද ඔවුන් මෙම යටත් වැසියන් දෙස බලන ලද්දේ පටු, ආන්තිකවාදී දෘෂ්ටි කෝණයකිනි (පතිරගේ 2005: 84). එම දෘෂ්ටි කෝණය 'යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටිය'

වශයෙන් හැඳින්වේ. එනම්, යුරෝපීය ආකල්ප හා සංස්කෘතික දෘෂ්ටි මුල් කොට ගනිමින් ලෝකයේ අනෙක් කලාප දෙස බැලීම සහ ඒවා ඇඟ යුම් කිරීමේ පිළිවෙතයි (පතිරගේ 2005: 114). එම දෘෂ්ටිකෝණයට අනුව යුරෝපීයයා ශිෂ්ටසම්පන්න, බුද්ධිමත්, තාර්කික, දියුණු, ඉදිරිගාමී දැක්මක් සහිත පුද්ගලයන් ලෙස අර්ථවත් කෙරෙන අතර යටත්වැසියාව දුටුවේ ඊට ප්‍රතිපක්ෂවය. එනම්, අශිෂ්ට, ම්ලේච්ඡ, වනචාරී, හැඟීම්බර, නොදියුණු, පසුගාමී ජන කණ්ඩායමක් වශයෙනි. ඒ අනුව, මෙම දෘෂ්ටිවාදය මඟින් තහවුරු කරන ලද්දේ තම විජිතවාදී ආකල්පය සාධාරණීකරණය කිරීමේ අවශ්‍යතාවයයි (පතිරගේ 2005: 84). එනම්, මෙම ප්‍රජාව ශිෂ්ට සම්පන්න, බුද්ධිමත්, තාර්කික ප්‍රජාවක් කිරීමේ හැකියාව ඇත්තේ තමන්ට බව පැවසීමට ය. මෙම පටු වර්ගවාදී දෘෂ්ටිය මඟින් යටත්විජිත හාම්පුතුන්ගේ විශිෂ්ටත්වයත් යටත්වැසියාගේ පහත් බවත් තහවුරු කරන ලදි.

> සිංහලයා ස්වාභාවයෙන්ම කම්මැලි ජාතියකි. යන්තම් ඔහේ උපන්නාට වැනෙනවා විනා වැඩ කිරීමට නම් ඔවුහු එතරම් රුචියක් නො දක්වති. ඔවුහු විලි වසාගන්නට වස්ත්‍රත්, කන්නට බොන්නට ආහාර-පානත් අඳුරේ සිටින්නට බැරි නිසා පහන් දල්වා ගන්නට තෙලුත් සපයා ගනිති. ඒ ඔවුන් හට හොඳටම ප්‍රමාණවත් ය (නොක්ස් 1998: 122).

රොබට් නොක්ස්ගේ එදා හෙළදිව කෘතියෙන් උපුටාගත් පූර්වෝක්ත උදෘතයෙන් විස්තර කෙරෙනුයේ තත්කාලීන සිංහලයාගේ ජීවන ස්වාභාවයයි. නොක්ස්ට අනුව සිංහලයා යනු කම්මැලි, පසුගාමී සත්ත්ව කොට්ඨාශයකි. සිංහලයින් දෛනික පැවැත්මට අත්‍යවශ මූලික කරුණු ඉටු කර ගැනීමට පමණක් උත්සාහ දරණ බව වැඩි දුරටත් ඔහු අවධාරණයට ලක් කරයි.

> සාමාන්‍ය මිනිසුන්ගේ අදහස් ගතවන පැයක කාලය තුළ සිදුවන සිදුවීම්වලින් ඔබ්බට යන බවක් නො පෙනේ. එමෙන්ම ඔවුහු අතීතය පිළිබඳව නො සිතනවාක් මෙන්ම අනාගතය පිළිබඳව ද අපරීක්ෂාකාරී වෙත්. ඔවුන්ගේ ජීවිත පහසු කම්මැලි ස්වාභාවයකින් ගෙවී යන අතර, හුදු සත්ත්ව ලෝකයට වඩා ඉහළ මට්ටමකින් පවතින්නේ මඳ වශයෙනි (ජේම්ස් කෝර්ඩිනර්- උපුටා ගැනීම පතිරගේ 2005: 85).

> ජීවිතය මුළුල්ලේම මන්දගාමී ලෙස බඩගාගෙන යන පණුවාගේ එකම අභිප්‍රාය වන්නේ උගේ ආහාර පරිභෝජනය කිරීම සඳහා පැගී මියයාමෙන් වැළකී සිටීමයි. එම පණුවා කෙට්ටු කම්මැළි සහ ක්‍රියාශීලීත්වයෙන් තොර ලාංකිකයා තරම්ම උතුම් වූවෙකි. ඔහුගේ සහචරයන් වන අලියා ගම් ඌරා යන සත්තු ඔවුන්ට වඩා බෙහෙවින් ඉදිරිගාමී වෙත් (එඩ්වර්ඩ් සලිවන්ස්- උපුටා ගැනීම පතිරගේ 2005: 86).

කෝඩිනර් සහ සලිවන්ස්ගේ පූර්වෝක්ත උදෘත මඟින් ස්වදේශිකයන්ගේ චර්යාවන් හාස්‍යයට නංවා තිබේ. ශ්‍රී ලාංකිකයින්ගේ ශරීර ස්වභාවය කෙට්ටු පණුවෙකුට සමාන කර දක්වන සලිවන්ස් ස්වදේශිකයාගේ ක්‍රියාශීලීත්වයෙන් තොර බව 'උතුම්' යන පදය භාවිතයෙන් හාස්‍යයට නංවා තිබේ. ඔවුන්ට අනුව මනුෂ්‍ය ජීවිතය අතිශය කාර්ය බහුල විය යුතු ය. අනාගතය පිළිබඳව උපකල්පනය කොට ආරක්ෂණය උදෙසා බව භෝග රැස් කළ යුතු ය. මෙම දෘෂ්ටිය 18 හා 19 වන ශතවර්ෂවල යුරෝපය පුරා මතු වූ පුනරුදවාදී මතවාදයේ එක් සෙවණැල්ලකි (පතිරගේ 2005ඃ 85). කෝඩිනර් වැන්නවුන් වටහා නො ගත් යථාර්තය නම්, කිසියම් ප්‍රජාවකගේ ලෝක දෘෂ්ටිය පූර්වයේ සඳහන් කළ පරිදි එම ප්‍රජාවගේ ආර්ථික, ආගමික හා සාමාජීය පැවැත්ම සමඟ බද්දව පවතින්නක් බවයි (පතිරගේ 2005ඃ 85). මේ අනුව පැහැදිලිවන ප්‍රධානතම කරුණක් නම් සෑමවිටකම යටත්විජිත කාරකයා ස්වකීය සංස්කෘතික මිනුම් දඬු ඇසුරින් 'අනෙකා' සාධනය කර ඇති බවත් එමඟින් අනෙකා සමාජ ආන්තීකරණයට ලක්කර ඇති බවත් ය. විජිතවාදීන්ගේ මෙම මතවාදීමය පසුබිම යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටිය වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටිය අනුව යටත්විජිත වශයෙන් පවතින නො දියුණු රටවල් ප්‍රගමනය සඳහා තල්ලු කළ යුතුය. යටත්විජිත බවට පත් වූ රටවල් වෙත පැමිණි හාම්පුතුන් හා මිෂනාරීන් සිදු කළ ප්‍රකාශයක්වන "අප පැමිණියේ නුඹලා ශිෂ්ට කිරීමටයි" යන්නෙන් අර්ථවත් වන්නේ එයයි. යටත්විජිතකරණයේ ප්‍රතිඵලයක් වූ මිෂනාරි අධ්‍යාපනය, බාලදක්ෂ ව්‍යාපාර ප්‍රචලිත කරවීම, 'අනෙකා' ශිෂ්ට කිරීමේ යුරෝපීය උත්සාහයන්ගේ ප්‍රතිඵල වශයෙන් පෙන්වාදිය හැකි ය.

යටත්විජිතවාදින් විසින් ගොඩනංවනු ලැබූ මෙම කතිකාව විශ්ලේෂණය කිරීම සඳහා එඩ්වඩ් සයීඩ් විසින් හඳුන්වා දෙනු ලැබූ ප්‍රාචීනවාදය (Orientalism) නැමති සංකල්පීය ප්‍රවේශය මෙම සාකච්ඡාවෙහි ලා සුවිශේෂී වේ. බටහිර කලාපය තුළ සම්පාදනය වී බෙදා හැරෙන ප්‍රාචීනවාදය පිළිබඳ සංකල්පය විසින් හැමවිටම ඉටු වූයේ පළමුවන ලෝකය දිදුලන මාධ්‍යය හැටියටත් අනෙකුත් හැමෙකක්ම එහි පරිවාරය හැටියටත් ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමකි (පෙරේරා 1993ඃ 28). ප්‍රාචීනවාදය යනු, 'බටහිර වැසියා' පෙරදිග පිළිබඳව ඥාණනය කරනු ලැබූ පිළිවෙළකි. එනම් පෙරදිග වැසියාගේ ජීවන ශෛලී, ලෝක දෘෂ්ටි සහ ලෝක සම්මත පිළිබඳව කරනු ලැබූ ලේඛනගත කිරීමක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. වඩාත් වැදගත් දෙය නම් මෙම ලේඛනගත කිරීම අතිශයින් මානවවංශ කේන්ද්‍රීය විමයි. එනම් බටහිර දෘෂ්ටි කෝණයට අනුව පෙරදිග වැසියා මාන ගත කිරිමයි (පතිරගේ 2005ඃ 95). ප්‍රාචීනවාදී සංකල්පය හරහා යුරෝපීය දැනුම් පද්ධති මඟින් 'අනෙකා' ගොඩනැංවීමත් ඒ මඟින් පෙරදිග වැසියා මත හෙළන තම බලය සුජාත කිරීමේ යුරෝ-කේන්ද්‍රීය උත්සාහයත් නිරීක්ෂණය කළ හැකි ය. ඒ අනුව, බටහිර ප්‍රාචීනත්වය පිළිබඳ කතිකාව තුළ පෙරදිග

වැසියා අශිෂ්ට, ම්ලේච්ඡ, නො දියුණු, පසුගාමී ආදී සියලු දුර්ගුණයන්ගෙන් යුක්ත පුද්ගලයෙක්වන අතර ඔවුන්ව ශිෂ්ට සම්පන්න කිරීමේ, දියුණු කිරීමේ ක්‍රියාවලිය සඳහා දේව බලය ඇත්තේ බටහිරයාට බව අවධාරණය කෙරේ. බටහිර කලාප තුළ සම්පාදනය වී ව්‍යාප්ත වූ මෙම ප්‍රාචීනවාදය නැමති සංකල්පය විසින් සෑම විටකම ඉටු වූයේ පළමුවන ලෝකය දිදුලන මාධ්‍ය ලෙසත් අනෙකුත් ප්‍රදේශ එහි පරිවාරය ලෙසටත් ප්‍රක්ෂේපණය කිරීමයි (පෙරේරා 1993: 28).

යටත්විජිත සුදු ශරීරයට සාපේක්ෂව 'අනෙකා' නිරූපණය

අනෙකා (The Other) යනු, විජිතවාදීන් විසින් යටත්විජිත වැසියා හැඳින්වීම සඳහා භාවිතා කරනු ලබන විශේෂණ පදයකි. 'යටත්' යන්නෙන් අවනත වූ, කීකරු වූ, සුවච වූ සහ යමෙකුගේ බලය පිළිගත්තා වූ යන අදහස් ගම්‍ය වන අතර 'යටත් වැසියා' යන්නෙන් කිසියම් රාජ්‍යයකට අවනතභාවය ප්‍රකාශ කළ, යටත්ව ජීවත්වන්නා යන අදහස මුක්ත වේ. මෙම අනෙකා ගොඩනැඟීම තුළ ඇත්තේ ද්විත්ව ප්‍රතිපක්ෂය (Binary Opposition) පිළිබඳ අදහසකි (පතිරගේ 2005: 86- 87). ද්විත්ව ප්‍රතිපක්ෂය යනු, ලෝකය දෙකට කඩා විග්‍රහ කිරීමේ පිළිවෙතයි. නිදසුන් ලෙස කළු-සුදු, හොඳ-නරක, විදග්ධ-මුග්ධ, ස්ත්‍රී-පුරුෂ, උස්-පහත් ආදී වශයෙනි. මෙම විග්‍රහය තුළ අත්තුක්කංසනවාදී සහ පරවම්භනවාදී පිළිවෙතක් අන්තර්ගත වේ (පතිරගේ 2005: 87). එනම්, සෑම තැනකදීම 'මා' ශ්‍රේෂ්ඨවන අතර, 'අනෙකා' තමාට වඩා පහත් තැනක ස්ථානගත කිරීමයි. මෙය ධ්‍රැවීලිගත කිරීමකි. මෙම අර්ථකතනයට අනුව විමසා බැලීමේ දී යුරෝපීයා තම ස්ථානය කේන්ද්‍රය ලෙසත්, යුරෝපයට පරිබාහිර අනෙකුත් සමාජ පරිවාරය ලෙසත් සිතියම්ගත කරයි. මෙම කේන්ද්‍රය හා පරිවාරය අතර වෙනස පදනම් වන්නේ ඔවුන්ගේ ශිෂ්ටත්වය පිළිබඳ විග්‍රහය මතයි. ඒ අනුව සැලකීමේ දී කේන්ද්‍රය ශිෂ්ට වන අතර පරිවාරය අශිෂ්ට වේ (පතිරගේ 2005: 87). එනම්, යටත්විජිත කාරකයා ශිෂ්ට වන අතර යටත්වැසියා අශිෂ්ට වේ. කේන්ද්‍රය බුද්ධිමත් හා තාර්කික වන අතර, පරිවාරය, මුග්ධ හා හැඟීම් බර වේ. මෙහි දී යුරෝපීයා නිරන්තරයෙන්ම විශිෂ්ටත්වයට පත්වන අතර පරිවාරය විශිෂ්ටත්වය යදින්නෝ වෙති (පතිරගේ 2005: 87). යටත්විජිතවාදීන් විසින් පරිවාරය සූරාකෑම පිණිස තමන්ට ඇති අයිතිය සුජාතභාවයට පත් කරනු ලැබුවේ මෙම ද්විත්ව ප්‍රතිපක්ෂය මත පදනම් වෙමිනි. මෙම මතයට අනුව පරිවාරයේ සිටින අශිෂ්ටයන් ශිෂ්ට කළ හැක්කේ කේන්ද්‍රයට පමණි. මේ අනුව, කේන්ද්‍රය අනිවාර්යයෙන්ම උසස් බවට පැමිණේ. මෙම මතවාදය හරහා අනෙකා වහල් භාවයට පමුණුවන අතර ශ්‍රම සූරා කෑම හා එම රටවල සම්පත් කොල්ලකෑම සිදු කරන ලදි. එබැවින් මෙය අතිශය ම්ලේච්ඡ පිළිවෙතක් ලෙස හඳුනාගත හැකිය.

මෙකී සන්ධර්භයන් සුජාත භාවයට පත් කිරීමේ මතවාදීමය ප්‍රවිශ්ටය යටත්විජිතවාදය වශයෙන් හැඳින්වේ. ඒ අනුව සැලකීමේ දී 'අනෙකා' යනු යටත්විජිතවාදී මතවාදයේ ප්‍රතිඵලයකි. ස්වදේශිකයා නිරූපිත ඡායාරූප වනාහී එහි නිර්මිතයන් වශයෙන් හඳුනාගත හැකිය.

යටත්විජිත කාරකයාගේ සේවයට කැපවී සිටින ස්වදේශිකයන් දැක්වෙන ඡායාරූප නියැඳියක් ආශ්‍රයෙන් අනෙකා අරමුණු කරගත් යටත්විජිතවාදී මතවාදය අධ්‍යයනය කළ හැකිය. ඒ අනුව දේශීය ප්‍රවාහන මාදිලීන්, දඬයම් දර්ශන සහ කම්කරුවන් ආශ්‍රිත ක්‍රියාකාරකම් දැක්වෙන අවස්ථාවන් කිහිපයක් වෙත අවධානය යොමු කරන ලදි. මෙහි දී යටත්විජිත කාරකයාගේ බලය විද්‍යමාන කිරීම උදෙසා ස්වදේශික දේහයේ පිහිටුවීම සිදු කරන ලද්දේ කෙසේ ද? යන්න විමසා බැලීම වැදගත් වේ. ශ්‍රී ලාංකේය යටත්විජිත යුගයේ දී ඉතා සුලභව භාවිතා වූ ප්‍රවාහන මාදිලීන් වශයෙන් දෝලා, රික්ෂෝ, තිරික්කල්, බක්කි කරත්ත හා ගැල් කරත්ත හඳුනාගත හැකිය (රූපය 1, රූපය 2). තිරික්කල් හා ගැල් කරත්ත හැරුණු විට ඉහත සඳහන් සියළුම ප්‍රවාහන මාධ්‍යයන් හැසිරවීම සඳහා මිනිස් ශ්‍රමය අනිවාර්ය සාධකයකි. පූර්වෝක්ත ඡායාරූප නියැඳිය අධ්‍යයනයේ දී පර්යේෂකයා විසින් හඳුනාගත් පොදු කරුණක් වන්නේ යට කී ප්‍රවාහන මාධ්‍ය හැසිරවීමට අවැසි ශ්‍රමය සපයන්නාගේ භූමිකාව ස්වදේශිකයා සතු වීමත් අදාළ රථයේ නැගී ගමන් ගනිමින් සිටින්නාගේ භූමිකාව විදේශිකයා සතු වීමත් ය.

රූපය 1 - Catamarans on Shore, Date Unknown, Skeen & Co.

ප්‍රභූ චරිතය ස්වදේශිකයන්ගේ කර මතින් ගමන් ගැනීම හරහා ස්වදේශිකයන් යටත්විජිත කාරකයන්ගේ සේවයට කැපවී සිටින බව සංකේතවත් කිරීම

රූපය 1 හි දැක්වෙන්නේ දෝලාවකින් රැගෙන යන විදේශික ප්‍රභූ ස්ත්‍රියකි. ඡායාරූපයේ ප්‍රධානතම දෘශ්‍ය අරමුණ වනුයේ දෝලාවේ නැගි ස්ත්‍රිය යි. ද්විතීක දෘශ්‍ය අරමුණු වශයෙන් පිළිවෙළින් ඇය නැගී සිටින දෝලාව සහ එය දරා සිටින ස්වදේශිකයන් හඳුනාගත හැකි ය. ස්ත්‍රී ශරීරය ප්‍රමුඛත්වයට පත් වනුයේ ඇය ඡායාරූප රාමුවේ මධ්‍යයේ ස්ථානගත වූ බැවිනි. ස්වදේශිකයන් දරා සිටින දෝලාවේ තිරස් ආධාරකය හේතුවෙන් ස්ත්‍රී චරිතය ස්ථානගත වූ අවකාශය නරඹන්නාගේ සෘජු අවධානයට ලක් වේ. ස්ත්‍රිය පාර්ශවදර්ශීව නිරූපණය වේ. උඩු කය සිරුරේ සෘජු බව, ඇඳුම් විලාසිතා සහ ශරීර වර්ණ යන කරුණු හේතුවෙන් ඇගේ අභිනය තුළින් ප්‍රභූ භාවයන් නිරීක්ෂණය වේ. ප්‍රභූන් යනු, සමාජයේ මතවාදීමය ආධිපත්‍ය හිමි පිරිසකි. පතිරගේට අනුව ප්‍රභූන් යනු, තම හඬ අන් අයට ශ්‍රවනය කරවීමට හැකි පුද්ගලයා ය; මෙම හඬ සමාජයේ අනු ස්ථර විසින් බලායනිත සහ පිළිගැනීමක් ලැබුණු හඬක් වේ (2005: 90). එනම්, යම් සමාජ සන්ධර්භයක් තුළ පුද්ගලයෙකුට තමාව නියෝජනය කිරීමට ඇති හැකියාවත්, එම නියෝජනය කිරීම හරහා තමාගේ මෙන්ම අනෙකාගේ පැවැත්ම ද තහවුරු කිරීමට තමාට හැකි ශක්‍යතාවත් ප්‍රභූවරයෙක් සතු සුවිශේෂී ශක්‍යතා වේ. ඒ අනුව සමාජය තුළ තමාව නියෝජනය කිරීමට අවකාශයක් නොමැති, එසේ අවස්ථාවක් ලැබුණ ද තම හඬ බලායනයෙහි හැකියාවක් නොමැති පුද්ගලයා නිර්-ප්‍රභූන් වශයෙන් හැඳින් වේ (පතිරගේ 2005: 90-91). එබැවින් දෝලාව මත සුව පහසුව අසුන් ගත් මෙම ස්ත්‍රී අභිනය ප්‍රභූත්වයේ සූචකයකි. දෝලාව දරා සිටින ස්වදේශික පුරුෂයින් ද පාර්ශවදර්ශීව නිරූපණය කෙරුණ ද ඔවුන්ගේ ශාරීරික පිහිටීමේ ත්‍රිබංග ලීලාව සහ හිසෙහි පිහිටීම හේතුවෙන් ස්ත්‍රී ස්වභාවයන් තිව්‍ර කෙරේ. එම අභිනයන් දෝලාවේ බර දරා සිටීමේ වෙහෙස පිළිබඳ නිරූපිතයන් වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. ඔවුන්ගේ ඇඳුම් විලාසිතාවන්හි විකෘති ස්වරූපය, අපිළිවෙළ බව සහ ශරීර වර්ණයේ අඳුරු බව මඟින් ස්වදේශිකයාගේ අශිෂ්ටත්වය ඉස්මතු කරවන අතර එය නිර්ප්‍රභූත්වයේ සංකේතයකි. එමඟින් ස්ත්‍රියගේ ප්‍රභූ භාවය තවදුරටත් තහවුරු කෙරේ. ඉදිරියේ සිටින ස්වදේශික පුරුෂයා යට කී සමාජ ස්ථර දෙක අතර මැදි පුද්ගලයෙකි. රාජකාරීමය වශයෙන් බටහිර ජාතිකයින්ට ගැතිකම් කළ දේශිය අතරමැදි පැලැන්තියක් මෙවකට බිහිවී තිබිණි. 'බුර්ෂුවා' වශයෙන් හඳුන්වනු ලැබූ ඔවුන්ගේ බාහිර පෙනුම, චර්යා හා ආකල්ප මෙරට සමාජයට යම් ආගන්තුක භාවයක් පෙන්නුම් කරන ලදි. ස්වදේශීය හා විදේශීය දෙමුහුම්කරණයෙන් නිර්මිත ඇඳුම් විලාසිතාවකින් සැරසී සිටින ඔහු කැමරාවට සෘජුව මුහුණ ලා සිටියි. ඔහුගේ ඇඳුම් විලාසිතාව පිළිබඳව සැලකීමේ දී සෙසු ස්වදේශිකයන්ට සාපේක්ෂව උසස් භාවයක් විශද කළ ද ස්ත්‍රියගේ ප්‍රභූත්වයට අභියෝග කිරීමේ හැකියාවක් නොමැති අතර ඔහුගේ අභිනය මඟින් විදේශික ගැතිභාවයන් ප්‍රදර්ෂණය කෙරේ.

රූපය 2 - Rickshaws, Date Unknown, Scowen & Co.
ස්වදේශිකයන් වෙත හිමිව ඇති භූමිකාව මඟින් යටත්විජිතකාරකයන්ගේ සේවයට කැපවී සිටින බව සංකේතවත් කිරීම

රූපය 2 හි දැක්වෙන්නේ සාමූහික රික්ෂෝ කිහිපයකි. මෙහි ද ස්වදේශිකයා රථය පදවන්නාගේ භූමිකාව නියෝජනය කරන අතර එහි නැඟී ගමන් කරමින් සිටිනුයේ යටත්විජිතකාරක පක්ෂයයි. විදේශිකයන් රථයට නැඟී අසුන්ගෙන සිටීමේ විවිධ අභිනයන් මඟින් ප්‍රභූත්වය තීව්‍ර කෙරේ. ඔවුන් නැඟී සිටින රථය පදවන ස්වදේශිකයින්ගේ අභිනයන් මඟින් යටහත්-පහත් බව හා විදේශිකයාගේ සේවයට කැපවී සිටින්නේය යන අදහස සූචනය කෙරේ. එය නිදර්ශිත සෑම ඡායාරූපයකටම පොදු වූ ලක්ෂණයකි. 'රථය පදවන්නා' යන අදහස මොටර් රථයකට ආදේශ කළහොත්, එම භූමිකාව නියෝජනය කරන්නා බලය සහිත පුද්ගලයා වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. මන්දයත් මෝටර් රථය හැසිරවීමේ පූර්ණ බලය හිමිවන්නේ එය පදවන්නාට වන බැවිනි. නමුත් ඉහත ඡායාරූපවල රථය පදවන්නා වශයෙන් හඳුනාගත් භූමිකාව නියෝජනය කරන්නා එම රථය හැසිරවීමේ පූර්ණ බලය හිමි තැනැත්තා නොවේ. ඔහු එම රථය චලනය වීමට හෝ ඉදිරියට ඇදගෙන යාමට අවැසි ශ්‍රමය ලබා දෙන්නා පමණි. එම රථය පාලනය වන්නේ එහි නැඟී සිටින විදේශිකයාගේ අවශ්‍යතාවයන්ට අනුරූපීව ය. ශරීර ඉරියව් නිරූපණය, ශරීර ස්ථානගතවීමේ අවකාශය, ඇඳුම් පැළඳුම්හි ස්වරූපය, ශරීර වර්ණය යනාදී සියලුම කරුණු

පිළිබඳව සලකා බැලීමේ දී ප්‍රමුඛත්වයට පත්වනුයේ යටත්විජිත කාරකයා මිස ස්වදේශිකයන් නොවේ. මෙහි සිටින ස්වදේශිකයින් සියලුදෙනාගේ උඩුකය නිරුවත්ය. එම ස්වදේශිකයන් පෙර බිමෙහි ස්ථානගත වෙමින් ඉදිරි පෙළ නියෝජනය කළ ද පිටුපසින් සිටින විදේශිකයින් ප්‍රමුඛත්වයට පත් වනුයේ ඔවුහු ඇඳි වස්ත්‍රයන්ගේ දීප්තිමත් සුදු පැහැති වර්ණය හේතුවෙනි. ඊට සාපේක්ෂව ස්වදේශිකයාගේ අඳුරු පැහැ නිරුවත් උඩුකය අනෙකා ගොඩනැඟීම පිළිබඳව ද්විත්ව ප්‍රතිපක්ෂය පිළිබඳ යටත්විජිතවාදී මතවාදය තහවුරු කරවීමේ කේතයකි. රික්සෝ ආසනයේ ඇඳි මත දෑත් පිහිටවුන ලද ස්වරූපය හා ඍජු, අහංකාර, උඩඟු සහගත බැල්ම මඟින් යටත්විජිතකාරක පක්ෂය සතු බලය පිළිබඳව ඇඟවුම් තීව්‍ර කෙරේ. ඊට සාපේක්ෂව ස්වදේශිකයාගේ ශරීර ඉරියව් මඟින් වෙහෙස පිළිබඳ හැඟීම් අවධාරණය වේ. රූපයේ දක්වෙන සියලුම චරිත මඟින් නියෝජනය වන්නේ පුරුෂයන් ය. නමුත් ස්ත්‍රී පුරුෂ සමාජභාවය තුළ පුරුෂයා කෙරෙන් අපේක්ෂිත ප්‍රබලත්වය, ජවය, ශක්තිය, අධිපති භාවය යනාදී කරුණු විශද වන්නේ රික්ෂෝවේ නැගී අසුන්ගත් විදේශිකයන් වෙතින් පමණි. ස්වදේශික පුරුෂයන් කෙරෙන් නිරීක්ෂණය වනුයේ ස්ත්‍රීත්වය පිළිඹිබු කරවන ලක්ෂණ පමණි. එනම්, යටහත්-පහත්, දුර්වල, බෙලහීන භාවයන් පමණි. ඡායාරූපයේ වම් හා දකුණු කෙළවර සිටින ස්වදේශික පුරුෂයන්ගේ ත්‍රිබංග ඉරියව් මඟින් ඉස්මතු වූ ශරීරයේ 'S' හැඩති ආකෘතිය මඟින් ස්ත්‍රී ස්වභාවය අවධාරණය කෙරේ. යටත්විජිත කතිකාවේ දකුණු ආසියානු පුරුෂ ශරීරය වනාහී උත්සාහයෙන් හා උනන්දුවෙන් තොර විඩාවට පත් ස්වරූපයෙන් ගොඩ නැංවී ඇති දෙයකි (ශනාතනන් 2008: 80). එම යුරෝ කේන්ද්‍රීය මතවාදයෙහි ලා සැලකීමේ දී විඩාපත්ව සිටින පුරුෂයන්ගේ ආංගික අභිනය නිරූපණයන් මඟින් සූචනය කෙරෙනුයේ ස්ත්‍රීත්වයකි. 'S' හැඩති ශාරීරික පිහිටුවීමේ ස්වරූපය මඟින් යට කී ස්ත්‍රී භාවයන් තීව්‍ර වේ.

බ්‍රිතාන්‍ය යටත්විජිත යුගයේ දී මෙරට භාවිතා කරන ලද භාණ්ඩ ප්‍රවාහන මාදිලියක් වූ ගැල් කරත්තයක් ආශ්‍රිත දර්ශනයක් අංක 3 ඡායාරූපයේ දැක්වේ. මෙහි මානව රූප හයකි. ඒ අතර ස්වදේශිකයින් පස්දෙනෙක් සහ එක් විදේශිකයෙක් වේ. යටත්විජිත කාරක පක්ෂය නියෝජනය කරනු ලබන මෙම විදේශික චරිතය ඡායාරූපය තුළ වඩාත් ඉදිරිගාමී පාර්ශවයේ නිරූපණයකි. ඔහු සෙසු ස්වදේශික චරිතවලට සාපේක්ෂව පෙරබිමෙහි සිටියි. සැහැල්ලු ඉරියව් නිරූපණයකින් සිටින එම විදේශිකයා ඉදිරියෙහිවන ට්‍රංකා පෙට්ටියක් මත එක් පාදයක් තබා, අනෙක් පාදයට ශරීර බර යොමු කොට සිටගෙන සිටි යි. ඔහුගේ වමත ඉනෙහි රුවා සිටින අතර දකුණතේ කෙවිටකි. මෙම සමස්ථ අභිනය මඟින් අවධාරණය වී පෙනෙනුයේ බලය පිළිබඳව සංඥාවන් ය. ඉන්දියානු මහරාජා ආලේඛ්‍ය සිතුවම්හි දක්වෙන අභිනය පිහිටුවීමට සමාන ඔහුගේ ඉරියව් නිරූපණයන් ඔස්සේ

රූපය 3 - Near Kathali Tank with Natives, 1897, Photographer Unknown

විදේශික චරිතය ඡායාරූපයේ මධ්‍යයට නාභිගත කිරීම හා ප්‍රභූත්වය විශදවන අභිනය සංරචනයන් නිරූපණයයි එමඟින් සෙසු සුවදේශිකයන්ගෙන් විදේශික චරිතය ප්‍රමුඛත්වයට පත් වේ ඊට සාපේක්ෂව ස්වදේශිකයන් කෙරෙන් ගැති භාවය ප්‍රදර්ශනය වේ

පිළිබිඹු කෙරෙනුයේ ප්‍රභූත්වයකි. විදේශික ශරීර නිරූපණය හා සැසඳීමේ දී ස්වදේශික ශරීර කෙරෙන් ක්‍රියාශීලීත්වයෙන් තොර වූ යටහත්පහත් භාවයන් විශද කරවයි. එම ස්වදේශික ශරීර ස්ථානගතවී

ඇත්තේ ඉහත කී විදේශික චරිතයට පසුගාමීව ය. කරත්තය බැඳි ගොනුන් අසළ සිටින ස්වදේශික චරිතය සහ පසු පෙළේ සිටින ස්වදේශික චරිත මඟින් එකී යටහත්පහත් බව අවධාරණයට ලක් වේ. පිටුපසට කර බැඳි දෑත්හි පිහිටීම, කඳ මලු පිට දැරීම සහ ඔවුන්ගේ බැල්ම මඟින් යටත්වැසි අනන්‍යතාවයන් සෘජු ලෙස ප්‍රකාශයට පත් කෙරේ. ස්වදේශිකයා යුරෝපීයාගේ යටත් වැසියෙකි; නැතහොත් යුරෝපීයාගේ සුව පහසුව වෙනුවෙන් කැපවී සිටින්නෙකු යන්න එමඟින් අවධාරණය කෙරේ. විදේශිකයාට ආසන්නයෙන් සිටින ස්වදේශිකයා ද තම එක් අතක් ඉනෙහි රුවා විදේශික චරිතයට සමාන වූ අභිනයක් යටතේ සිටිය ද පහළට යොමු වූ හිසෙහි පිහිටීම සහ අනෙක් අතෙන් කරත්තයේ රෝදයට වාරු වී සිටීම හේතුවෙන් ඔහු කෙරෙන් ද සෙසු ස්වදේශික චරිතවලට පොදු වූ යටත්වැසි අනන්‍යතාවයන් විශද කරවයි. මෙම අභිනය මඟින්

වෙහෙස යන්න තීව්‍ර කෙරේ. නමුත් යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටියට අනුව, ඔහුගේ නිරූපණය හරහා යටත්විජිත වැසියා ස්වාභාවයෙන්ම අප්‍රාණික හා උදාසීන ජන කණ්ඩායමක් යන්න ඉස්මතු කෙරෙන බව හඳුනාගත හැකි යනේ. කරත්තය සහ එහි බැඳි ගවයින්ගේ කෘශ වූ කායික විකෘතිතා මඟින් උත්කර්ෂවත් කෙරෙනුයේ ස්වදේශිකයන්ගේ නො දියුණු බව හා දරිද්‍රභාවයයි. ඡායාරූපයේ පෙරබිමෙහි දැක්වෙන ට්‍රන්ක පෙට්ටි සහ කඳ මලු ආදිය ගැලට පැටවීමට හෝ ගැලෙන් බාගත් ඒවායි. ඒ කුමක් වුව ද එම ක්‍රියාව සිදු කළ පාර්ෂවය වී ඇත්තේ ස්වදේශිකයන් බව ඔවුන්ගේ ඉරියව් නිරූපණයන් මඟින් තහවුරු කෙරේ. පසු පෙළේ සිටින ස්වදේශිකයින් දෙදෙනා මඟින් එම දාස භාවය අවධාරණයට ලක් කෙරේ. ඔවුන් යටත්විජිත කාරකයාගේ සේවයට සැදී පැහැදී සිටි යි. එමෙන්ම ඔහුගේ නායකත්වය පිළිගැනීමට සූදානමෙන් පසු වේ. දෑත් පිටුපසට කර බැඳ සිටින ස්වදේශික දේහය මඟින් අදාළ ප්‍රකාශයන් තීව්‍ර කෙරේ. ඔහු ගැල හසුරුවන්නායි. නමුත් කෙවිට ඇත්තේ යුරෝපීයා සතුව ය. යටත්වැසියා පාලනය කිරීමට තමා සතු බලය පිළිබඳව එනයින් ව්‍යංගවත් කෙරේ. බලය යනු, තවත් කෙනෙකුගේ චර්යාවට බලපෑම් දැක්වීමේ හැකියාව වශයෙන් නිර්වචනය කළ හැකි ය (ආරියදාස 2004: 9). එබැවින් යට කී විදේශික අභිනය නිරූපණයන් මඟින් ස්වදේශික දේහය පාලනය කිරීමට ඔහුට ඇති හැකියාව උත්කර්ෂයට නංවා තිබේ.

මෙම ඡායාරූප සංරචන බහුතරයක් තුළ යටත්විජිත කාරකයා සහ යටත්විජිත වැසියා අතර සම්බන්ධය ගොඩ නගා ඇත්තේ ස්වාමි-සේවක පදනමේ පිහිටමිනි. එනම්, යටත්විජිත ප්‍රභූන් සඳහා සේවය සපයන පිරිසක් වශයෙන් ස්වදේශිකයන් නිරූපණය කෙරේ. මෙම අදහස වඩාත් තීව්‍ර කරවන ඡායාරූපමය තේමාවක් වශයෙන් දඩයම් දර්ශන දැක්වෙන අවස්ථා සුවිශේෂී වේ (රූපය 4). දඩයම නිරූපිත අවස්ථාවන් අතර අලි ඇතුන් ආදී සතුන් වීර වික්‍රමාන්විත අයුරින් මරා දැමීමේ දර්ශන සුලභව තේමා වී තිබෙන බව අධ්‍යයනය කළ හැකි ය. අලියා යුරෝපයේ විරල සතෙකු වූ හෙයින් එම දැවැන්තයින් යුරෝපීයන් විසින් වික්‍රමාන්විත අයුරින් මරා දැමීම බෙහෙවින් ජනප්‍රිය මාතෘකාවක් විය. රූපය 4 ඡායාරූපයට අරමුණ වී ඇත්තේ පසෙකින් මැරී වැටී සිටින දැවැන්තයා ඝාතනය කළ විදේශිකයා සහ ඔහුගේ සහායක පිරිසයි. පිරිස අතර විදේශකියන් තිදෙනෙකි. ඔවුන් අවි දරා සිටිති. ඒ අතර එක් ස්වදේශිකයෙකි. ඔහු නිරායුධය. විදේශිකයින් කෙරෙන් වීර වික්‍රමාන්විත භාවයන් නිරූපණය වේ. මෙම පිරිස මියගිය අලියාගේ ශරීරය මතට නැඟ හෝ ඊට වාරු වී සිටිනයුරු නිරීක්ෂණය කළ හැකිය. විදේශිකයන්ට සාපේක්ෂව ස්වදේශිකයන්ගේ ස්ථානගත වීම පිළිබඳව විමසා බැලීමේ දී යටත්විජිත කාරක පක්ෂයේ බලය ඉස්මතු කර පෙන්වීමේ අපේක්ෂාවන් හඳුනාගත හැකි ය. ඒ අනුව, විදේශිකයන් මියගිය දැවැන්තයාගේ ශරීරයේ උදරය, කඳ, ගාත්‍රාදිය මත වැතිරී සිටිය දී

රූපය 4 - Franz Ferdinand and Friends with one of the elephants he killed in Kalawela, Ceylon, in January 1893, Photographer Unknown

විදේශික චරිතයේ ඉරියව් නිරූපණයන් මඟින් වීරත්වය ප්‍රදර්ශනය කෙරෙන අතර ස්වදේශික චරිතයේ ඉරියව් නිරූපණයන් මෙන්ම ස්ථානගතවීම අනුව යටහත්-පහත් භාවය නිරූපණය කෙරේ

ස්වදේශිකයා එම දඩයක්කාරයාගේ පාදාන්තයේ වාඩි වී සිටියි. ඔහු අසුන්ගත් ඉරියව් තුළ වුව ද බිය, යටහත්-පහත් භාවය හා පක්ෂපාතීත්වයන් හඳුනාගත හැකි ය. ඊට සාපේක්ෂව විදේශික සිරුරේ ඉරියව් අධ්‍යයනයේ දී ඉතා නිදහස් හා වික්‍රමාන්විත අභිනයන් නිරීක්ෂණය වේ. නිදසුන් ලෙස ඡායාරූපයේ වම් කෙළවර සිටින විදේශිකයාගේ ඉරියව් නිරූපණයන් පෙන්වාදිය හැකිය. මෙම ඡායාරූපයෙහි දැක්වෙන පරිදි වඩාත් ඉදිරිගාමී, දක්ෂ පුද්ගලයා වන්නේ යටත්විජිත කාරකයා ය. ඒ නිසා යටත්විජිත වැසියා ඔහු ආදර්ශයට ගත යුතු ය යන්න මෙමඟින් අවධාරණය කෙරේ. මෙහි නිරූපිත ස්වදේශිකයා කිසිදු වික්‍රමාන්විත භූමිකාවක් රඟ නොපායි; යුරෝපීයාගේ යටහත් පහත් සේවකයෙකු ලෙස පමණක් පෙනී සිටියි. දඩයම් දර්ශන දැක්වෙන යටත්විජිත සිතුවම් නිරීක්ෂණයේ දී වීරත්වයට පත්වීමේ විජිතවාදී රුචිකත්වයන් මැනවින් හඳුනාගත හැකි වේ (රූපය 5). මෙහි විදේශීකයන් වීර වික්‍රමාන්විත ලෙස අවි දරා නුදුරෙහි සිටින තම ඉලක්කය වෙතට අරමුණ ගනිමින් සිටිනයුරු දැක්වේ. ඊට සාපේක්ෂව ස්වදේශිකයන්ගේ අභිනයන් හුදු සිටගන සිටීමකට සීමා කොට ඇත.

රූපය 5 - Stalking elephants- bilile- 6th May, Count Emanuel Andrasy (1853)
වික්‍රමාන්විත විදේශකියින් සහ ක්‍රියාශීලීත්වයෙන් තොර වූ ස්වදේශිකයින්ගේ නිරූපණය

අංක 5 ඡායාරූප තුළ දක්වෙනුයේ වැවිලි ආර්ථික බෝග ආශ්‍රිතව විවිධ වෘතීමය භූමිකාවන්හි නිරත වූ ස්වදේශිකයන් ය. මෙම ඡායාරූපය මඟින් නිරූපණය කෙරෙනුයේ තේ වතුවල උඩු වගාවක් වශයෙන් ව්‍යාප්ත කළ සිංකෝනා වගාව ආශ්‍රිතව ක්‍රියාකාරකම්හි නිරතව සිටින කම්කරුවන් පිරිසක් හා වැවිලිකරුවන් දෙදෙනෙකි. ස්වදේශිකයන් ස්වකීය වෘත්තීමය ක්‍රියාකාරකම්හි නිරතව සිටින අතර විදේශිකයින් විසින් එම කම්කරුවන් නිරීක්ෂණයට ලක්කරමින් සිටියි. ස්වදේශික චරිත හා සැසඳීමේ දී විදේශිකයන්ගේ අභිනය සංරචනයන් මඟින් ස්වකීය බලය හා අධිපති භාවය තීව්‍ර කෙරේ. 'බලය' යනු, අභිප්‍රායාත්මක හිමිකමක් (Intended Effect) හෙවත් අවශ්‍යදේ ලබා ගැනීම සඳහා ඇති හැකියාවයි (ආරියදාස 2004: 293). බලය යන්න විවරණය කිරීමේ දී මූලික අර්ථ තල දෙකක් දක්විය හැකි ය. ඉන් පළමු වැන්න කිසියම් අභිමතාර්ථයක් මුදුන්පත් කර ගැනීම සඳහා කිසියම් පුද්ගලයෙකු තුළ ඇති ශක්තියයි. දෙවැන්න කිසියම් පුද්ගලයෙකු හෝ වස්තුවක් හෝ තමාට අභිමත පරිදි පාලනය කිරීමට ඇති ශක්තියයි (දිසානායක 2010: 257). යටත්විජිත කාරකයා ස්වකීය අභිමථාර්ථ මුදුන්පත් කර ගැනීමේදී ස්වදේශිකයා මතට බලය යොදවනු ලැබුයේ මෙම දෙවැනි අරමුණ මූලික කර ගනිමිනි. මැක්ස් වෙබර් දක්වන පරිදි බලය යනුවෙන් අර්ථවත් වන්නේ සමාජයේ සෙසු අයගේ ජීවිත කෙරෙහි බලපාන තීරණ ගැනීමේ කිසියම් පුද්ගලයෙකු සතු හැකියාවයි (සිල්වා

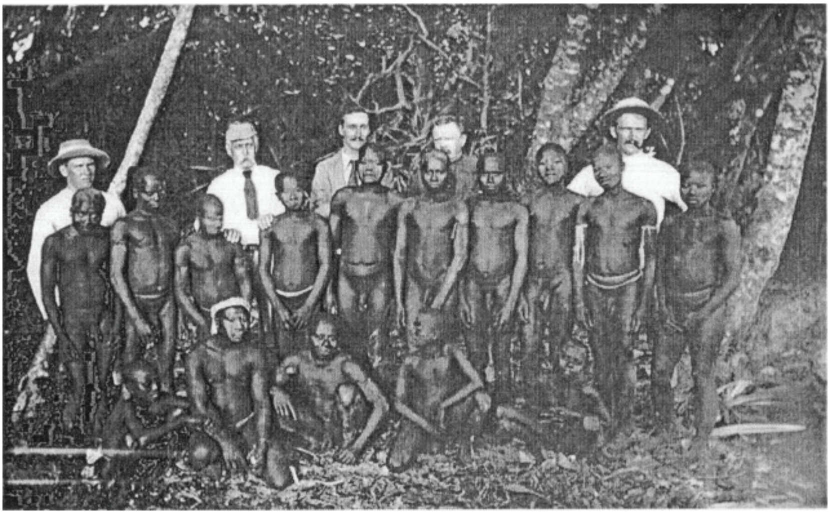
1997: 9). වෙබර් බලය නිර්වචනය කරන ලද්දේ කෙනෙකුගේ අභිමතයට අනුව අන් අයගේ චර්යාව මෙහෙය වීමට ඇති හැකියාව යනුවෙනි. ඒ අනුව මෙහි සිටින විදේශිකයින්ගේ දෙඅත් පිටුපසට කර බැද සිටීමේ හෝ ඉනට ගෙන සිටීමේ ඉරියව් මඟින් අනෙකා පාලනය කිරීමට තමාට ඇති හැකියාව ප්‍රදර්ශනය කෙරේ. එමගින් අණදීමක් හෝ විධාන දීමක් පිළිබඳ අදහස සූචනය වේ. වෘත්තීය ක්ෂේත්‍ර වාර්තාකරණයන්ට අමතරව වතු කම්කරුවන් හා වැවිලිකරුවන් එක්ව ගත් සමූහ ඡායාරූප පිළිබඳව මෙම ප්‍රවර්ගය යටතේ වැදගත් වේ. ඉහත සාකච්ඡා කළ ඡායාරූපය තුළ ද සාමූහික පිරිස් අධ්‍යයනය කළ හැකි මුත් ඔවුහු වෘත්තීමය ක්‍රියාකාරකම් හි නිමග්නව සිටිනයුරු නිරීක්ෂණය විය (රූපය 5 හා 6 සසඳන්න).

රූපය 6 - Workers Pruning Cinchona Tree in Tea Estate, Date Unknown, W. L. H. Skeen Co.
වතු කම්කරුවන් වෘත්තීයමය ක්‍රියාතාරකම් සිදු කරමින් සිටින අතර විදේශිකයන් අධීක්ෂණය කරමින් සිටී විදේශිකයන් කෙරෙන් අණ දීම සංකේතවත්වන අතර ස්වදේශිකයන් ඔවුන්ගේ අණට කීකරු වූ ස්වරූපයන් නිරීක්ෂණය වේ

නමුත් මෙම ඡායාරූප තුළ පසුබිම් සංරචනයන් වෘත්තීයමය භූමිකාවන් හා සම්බන්ධ වුව ද ඡායාරූපයේ නිරූපිත පුද්ගලයන් අදාළ ඡායාරූපය ගනු ලැබූ අවස්ථාවේ දී ඊට පෙනීසිටීම සඳහා පෙර සූදානමක් සහිතව සිටින බව අධ්‍යයනය කළ හැකි ය (රූපය 6). ස්වදේශික වෘත්තිකයින් හා වතු වැවිලිකරුවෙක් මෙහි දී හඳුනාගනු ලැබේ. මෙහි ප්‍රධානතම දෘශ්‍ය අරමුණ වී ඇත්තේ ස්වදේශික වතු කම්කරුවන් ය. විදේශික චරිතය

ස්ථානගත කිරීමේ දී එම කම්කරුවන්ට පිටුපසින් දැක්වීම සුවිශේෂී ලක්ෂණයක් වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. යටත්විජිත ඡායාරූප අධ්‍යයනය කරන ලද ලෙවින්ට අනුව, මෙවැනි ස්ථානගත වීම් මඟින් විජිතවාදීන් හා විජිතවාසීන් අතර ඇති අසමානතා ඉස්මතු කර පෙන්වීම අරමුණු කර තිබේ (2008: 198-199). ඒ අනුව, නිරුවත් බව හා වස්ත්‍ර සහිත බවේ ඇති වෙනස, දේශීයත්වය සහ යටත්වැසියන්ගේ විවිධත්වය හා උස අනුමාන වශයෙන් පැහැදිලි කිරීමේ ප්‍රයත්නයන් හඳුනාගත හැකි බව ඔහුගේ අදහසයි. E. H. මැන්ස්ගේ යුරෝපීය යටත්වැසියන් සමූහයක් සමඟ ගත් ඡායාරූපය තුළ විදේශික සිරුරේ ස්ථානගතවීම පිළිබඳව අර්ථ දක්වමින් ලෙවින් මෙම මතය ගෙනහැර දක්වයි (රූපය 7). ලෙවින්ස්ගේ අර්ථදැක්වීම හා සැසඳීමේ දී පූර්වෝක්ත නිදර්ශිත ඡායාරූපය තුළ විදේශික සිරුරේ ස්ථානගතවීම මඟින් විදේශීය බලය හා යටත්වැසියන්ගේ අවනත භාවය, ශාරීරික වෙනස්කම්, ඇඳුම් පැළඳුම්හි විවිධත්වයන් වැනි කරුණු පිළිබඳව වාර්තා කිරීමේ උත්සාහයන් නිරීක්ෂණය වේ. විදේශික සිරුරේ ස්ථානගතවීම මඟින් ස්වදේශික ශරීරයට සාපේක්ෂව විදේශික ශරීරයේ උස පරිමාණය හා ශරීර ප්‍රමාණය පිළිබඳව පැහැදිලි අවබෝධයක් ලැබිය හැකි වේ.

රූපය 7 - Planter-Estate Workers, Date Unknown, Photographer Unknown
විදේශික දේහය ස්වදේශිකයන්ට පිටපුසින් ස්ථානගත වුව ද උඩින් වැඩි බැවින් එම චරිතය ප්‍රමුඛත්වයට පත්ව ඇත



රූපය 8 - E.H.Man, Eropeans with a group of Onges, Little Andaman, 1880s
විදේශිකයන්ගේ ස්ථානගත වීම් මඟින් විජිතවාදීන් හා විජිතවාසීන් අතර ඇති අසමානතා ඉස්මතු කර පෙන්වීම අරමුණු කෙරේ. ඒ අනුව, නිරුවත් බව හා වස්ත්‍ර සහිත බවේ ඇති වෙනස, දේශීයත්වය සහ යටත්වැසියන්ගේ විවිධත්වය හා උස අනුමාන වශයෙන් පැහැදිලි කිරීමේ ප්‍රයත්නයන් හඳුනාගත හැකි ය.

රූපය 8 ඡායාරූපයේ ස්වදේශිකයන්ට පිටුපසින් ඉදි කරන ලද අට්ටාලයක් මත නැගී, වාඩි වී සිටින විදේශික වැවිලිකරුවන්ගේ ස්ථානගත වීම මඟින් බලය පිළිබඳව ප්‍රබල ප්‍රතිරූපක ගොඩනැගී ඇත. ඔවුන් ඡායාරූපයේ ඇස් මට්ටමෙන් ඉහළ පිහිටි අවකාශයක ස්ථානගත වීම හේතුවෙන් ප්‍රබලත්වයට පත්වේ. ඔවුන්ගේ සෘජු බැල්ම හා කම්කරුවන්ගේ හිස් මදක් පහතට නැඹුරු වීම යන කරුණු හේතුවෙන් විදේශිකයන්ගේ අධිකාරී බලය තීව්‍ර කෙරෙන අතර ස්වදේශිකයන්ගේ යටහත්-පහත් අවනත භාවය තහවුරු කෙරේ. ඒ අනුව ස්වදේශිකයන්ගේ හිසට ඉහළින් විදේශිකයන් සහිත අට්ටාලය පිහිටුවීමෙන් ද ස්වදේශිකයා පරයා නැගී සිටින විදේශික බලයේ ප්‍රබලත්වය සංකේතවත් කෙරේ.

යුරෝ-කේන්ද්‍රීය බල අධිකාරය, ප්‍රාචීනවාදී මතවාදය සහ ස්වදේශික දේහය

මුවර්ට අනුව, අධිරාජ්‍යය ගොඩනගන්නන්ගේ ප්‍රතිමූර්තිය වන්නේ උස් වූ, පළල් උර ඇති, ළා දුඹුරු පැහැති හිසකෙස් සහ නිල් පැහැති ඇස් ඇති වීරයෙකි (ද සිල්වා 2005: 175). මේ අනුව, වික්ටෝරියානු පිරිමිකමේ මූලික ගති ලක්ෂණ ලෙස සිරුර, ශරීරය මූර්තිමත් කිරීමේ ආකාරය, ශාරීරික ප්‍රයුක්තිය, නිර්භීතත්වය සහ වික්‍රමාන්විත බව යනාදී සාධක කෙරෙහි සුවිශේෂී අවධානයක් යොමුවී ඇත. ඊට සාපේක්ෂව විජිතවාදීන් විසින්

විජිතවාසී මානව දේහය පිළිබඳව ප්‍රතිරූප ගොඩනගන ලද්දේ එයින් ප්‍රතිපක්ෂ ආකෘතියකිනි. බහුතරයක් ඡායාරූප තුළ ස්වදේශික ශරීරය පිහිටුවා ඇත්තේ බොහෝවිට නො වැදගත් චරිතයක් හෝ යුරෝපීයාගේ යටත් වැසියෙකු බවට නැතහොත් යුරෝපීයාගේ සුව පහසුව වෙනුවෙන් කැපවී සිටින්නෙකු වශයෙනි (රූපය 1, 2).

රූපය 9 - Estate Workers, 1886, Photographer Unknown
සමූහ ඡායාරූපය තුළ විදේශිකයන් ඉහළින් ස්ථානගත වීම මඟින් ඔවුන් වෙතට ප්‍රමුඛ අවධානයක් යොමුවන අතර එනයින් යටත්විජිතකාරකයින්ගේ බල අධිකාරීත්වයන් විශද වේ.

ඇතැම් අවස්ථාවල භූමි දර්ශනය තුළ ස්වදේශික දේහය ස්ථානගත කර ඇත්තේ බෙහෙවින් අලස, මන්දෝත්සාහී ජන කොටසක්ය යන දෘෂ්ටියෙන් යුතුව ය. මානව සිරුර ස්ථානගත කිරීමේ දී එහි පරිමාණය ඉතා කුඩාවන අතර පසුබිම සඳහා විශාල අවධානයක් යොමු කර ඇත. පුරාවිද්‍යා ස්මාරක සහිත ඡායාරූප නිදසුන් වේ (රූපය 9). මෙම ඡායාරූපය තුළ ස්වදේශික සිරුර භාවිතා කර ඇත්තේ නටඹුන් වූ පුරාවස්තුන්ගේ විශාලත්වය මැනීමේ පරිමාණයක් වශයෙනි. මෙම ස්වදේශිකයාගේ ඉරියව් නිරූපණය කෙරෙන් බෙලහීනත්වය ප්‍රදර්ශනය වේ. ඒ අනුව, සාමාන්‍ය පුරුෂ සිරුරක පවතින පෞරුෂමය ලක්ෂණ මෙනයින් නිරීක්ෂණය නොවේ. ස්වයං උනන්දුවෙන් තොර, යටහත් පහත්, පුරුෂත්වයෙන් තොර, ස්ත්‍රී ස්වාභාවයෙන් යුතු චරිත ලක්ෂණ මෙම ඡායාරූපවල පොදු අනන්‍යතාවයන් වශයෙන් හඳුනාගත හැකි ය.

සමස්ථයක් ලෙස සැලකීමේ දී ස්වදේශිකයන්ගේ මුහුණු රූප රාමුවේ ඉදිරියට යොමු නොවී වම් පසට, දකුණු පසට හෝ පිටුපසට යොමු කිරීම තුළින් පුරුෂ පෞරුෂත්වය සැඟවීමටත් ස්ත්‍රී ලක්ෂණ අනාවරණය කිරීමටත් ශිල්පියා උත්සුක වී ඇත (රූපය 2). මුහුණ ඉදිරියට යොමුව ඇති පුරුෂ සිරුරුවල පවා දෙනෙත් පහළට හෝ ඉවතට යොමුව තිබේ. පුරුෂයෙක් සතු ජවය, තාරුණ්‍ය, පෞරුෂත්වය ආදී ලක්ෂණ ඉස්මතු නොකොට මනෝ ව්‍යාධියකින් පෙළන, බෙලහීන පුරුෂයින් ලෙස ඔවුන් හුවා දැක්වීමේ ශිල්පීය අවශ්‍යතාවය පූර්වෝක්ත නිදර්ශන ඇසුරින් තීව්‍ර කෙරේ. තත්කාලීන විදේශික පුරුෂ ආකෘති සමඟ සැසඳීමේ දී පූර්වෝක්ත නිදර්ශන ඔස්සේ ස්වදේශික පුරුෂත්වය සැඟවීමට ගත් උත්සාහයන් අධ්‍යයනය කළ හැකි ය.

මානව රූප අතර හමුවන විදේශික චරිත, ස්වදේශික දේහයට සාපේක්ෂව තරමක් විශාලව මෙන්ම ඉදිරිගාමී ලෙස සංරචනය කර තිබේ. සංඛ්‍යාත්මකව සැලකීමේ දී මෙම බහුතරයක් ඡායාරූප තුළ යටත්විජිත ස්වදේශික මානව නිරූපණයන් බහුල වුව ද ඔවුන්ගේ අභිනය පිහිටවීම් මඟින් නිරීක්ෂණය වනුයේ නිර්ප්‍රභූ භාවයකි. එනම් පහත්, අධම, මර්ධනයට ලක් වූ යන්න ප්‍රකට කෙරේ. අන්තෝනියෝ ග්‍රාම්ස්චිට අනුව, නිර්ප්‍රභූ යනු පාලක පන්තියේ ආධිපත්‍යයට නතු වන්නා ය (පතිරගේ 2005). ඒ අනුව, මෙහි පාලක පන්තිය නිරූපණය කෙරෙන දෘශ්‍ය ක්ෂේත්‍රය වනුයේ යට කී යටත්විජිත කාරකයා ය. මෙම ඡායාරූපය තුළ යටත්විජිත කාරක පක්ෂයේ නියෝජනය එක් චරිතයකට පමණක් සීමා වුව ද ඔහුගේ ඉරියව් මඟින් ස්වකීය ප්‍රභූ භාවය තහවුරු කර තිබේ (රූපය 3). ඇතැම් ඡායාරූප මඟින් නිරූපණය කෙරෙනුයේ කැමරා ශිල්පියාගේ විධානයට අනුව නතර කරන ලද ක්‍රියාකාරකම් සමූහයක එකතුවක් වුව ද ස්වදේශික ශරීරවල ඉරියව් හුදෙක් සාමාන්‍ය සිටගෙන සිටීමකට පමණක් සීමා කර තිබේ. ඊට සාපේක්ෂව යටත්විජිත කාරකයාගේ ප්‍රාණ පූර්ණ ඉරියව් නිරූපණයන් මඟින් ඔහුගේ අධිපතිභාවය සහ ස්වදේශිකයන්ගේ අප්‍රාණිකත්වය ඉස්මතු කර පෙන්වා තිබේ.

ශරීර ඉරියව් නිරූපණය මෙන්ම කායිකත්වය නිරූපණය මඟින් ද ප්‍රභූත්වය හිමිව ඇත්තේ යටත්විජිත කාරක පක්ෂය වෙතට ය. ඒ අනුව, දුඹුරු හම සහිත ස්වදේශික ශරීර අතර ඇති සුදු පැහැති කොකේෂියානු ශරීර ලක්ෂණ විශද කරවන පුද්ගල රූප සඳහා ඡායාරූපයේ කේන්ද්‍රීය අවධානයක් හිමිව ඇති බව නිරීක්ෂණය විය. එම විදේශික චරිතවල ස්ථානගත වීම අනුව ද සෙසු ස්වදේශික චරිතවල යටහත් පහත්, බෙලහීනත්වය අවධාරණයට ලක් කෙරේ. ඡායාරූපය මධ්‍ය ලක්ෂය නරඹන්නාගේ ඍජු අවධානයට ලක් වේ. ඇතැම් ඡායාරූපවල මධ්‍ය චරිතය වී ඇත්තේ යටත්විජිත කාරකයා ය (රූපය 1, 3, 4). එහි දී

ඡායාරූපයේ සමමිතික තිරස් හා සිරස් අක්ෂ ඡේදනය වන මධ්‍ය ලක්ෂය මත විදේශික ශරීරය නාබිගත කෙරේ. ඡායාරූපයේ මධ්‍යගත චරිතය ඍජුව නෙත ගැටීම හරහා ඔහු කෙරෙන් ප්‍රකාශිත බලය හා ප්‍රභුත්වය ආදී සංඥාවන් ද ඍජුව නරඹන්නා වෙතට ආමන්ත්‍රණය කරන අතර සෙසු පාත්‍ර වර්ගියෝ අවශේෂ ප්‍රාණීන් බවට පත් කෙරේ. ඉහත රූපවල දැක්වෙන පරිදි යටත්විජිත කාරකයා නියෝජනය කරන විදේශිකයන්ගේ හිස ඇස්මට්ටමේ පිහිටන අතර ස්වදේශිකයන්ගේ හිස ඇස්මට්ටමෙන් මදක් පහළටවන සේ පිහිටුවා තිබේ. විදේශික චරිත ඡායාරූපයේ දකුණු හෝ වම් අර්ධයටවන සේ පිහිටන අවස්ථාවන්හි දී එම චරිතය සෙසු ස්වදේශිකයන්ගෙන් වෙන්කොට දැක්වීමේ අරමුණින් අදාළ චරිතය ඉහළින් ස්ථානගත කිරීම හෝ ඉරියව් මඟින් අනෙකාගෙන් වෙනස් අභිනයන් සහිතව දැක්වීම හෝ ඇඳුම් පැළඳුම් මඟින් ප්‍රභුත්වය සංකේතවත් කිරීමට උත්සුක වී ඇත. නොඑසේනම් අනෙකාගේ ක්‍රියාකාරීත්වය හේතුවෙන් ප්‍රභුත්වය අත්පත් කොටගෙන තිබේ. රික්සෝ කරතත් දැක්වෙන ඡායාරූප නිදසුන් ලෙස දැක්විය හැකි ය. එම සෑම ස්ථානගත කිරීමක් හරහා ඡායාරූපය තුළ ස්වදේශික චරිත ද්විතීක අරමුණක් බවට පත්ව ඇත.

ඇඳුම් පැළඳුම් නිරූපණය මඟින් ද වඩාත් සුවිශේෂී වී ඇත්තේ යටත්විජිත කාරක පක්ෂයයි. ඡායාරූපවල නිරූපිත විදේශකියන් සියල්ලන්ම පාහේ උඩුකය සඳහා කමිසයක් සහ කබායක් (coat) ද යටිකය සඳහා දිගු කලිසමක් ද හිස තොප්පි ද පාද සඳහා බූට් සපත්තු ද පැළඳ සිටි යි. ස්වදේශික පුරුෂයින්ගේ ඇඳුම් විලාසිතාව වී ඇත්තේ උඩුකය නිරුවත්ව හෝ කමිසයක් සහ යටිකය සඳහා සරමකි. ඇතැම් අවස්ථාවන්හි දී එක් උරයක රෙදිකඩක් රුවාගෙන සිටි යි. ස්වදේශික ඇඳුම්හි පවතින යට කී විවිධත්වයන් ඉස්මතු කර පෙන්වීම හරහා ස්වදේශිකයා, යුරෝපීයාගෙන් වෙනස් වූ අරුම පුදුම, ප්‍රාථමික ජන කණ්ඩායමක් බවත්, ශිෂ්ඨකරණය කළ යුතු, නො දියුණු ග්‍රාම්‍ය ස්වභාවයත් නිරූපණය කෙරේ. එම එළඹවීම් වඩාත් තීව්‍ර කෙරෙනුයේ ස්වදේශික සිරුරු අතරට යටත්විජිත කාරකයාගේ දෘශ්‍ය රූපයක් ස්ථානගත කිරීම මඟිනි.

බටහිර යුරෝපීය අධිරාජ්‍ය ව්‍යාප්තිය තුළ ස්ත්‍රී හා පුරුෂ අස්මීයත්වයක් නිර්මාණය කිරීමේ දී ශරීරය, එහි ඇඳුම් සහ බාහිර හැසිරීම් ප්‍රධාන තේමාවක් ලෙස ඉස්මතු වේ (ද සිල්වා 2005: 178). ඉහත විමර්ශනයට ලක්කළ ඡායාරූප නියැඳිය, යුරෝ-කේන්ද්‍රීය දෘෂ්ටියට අනුව ඇඳුම් නොමැති බව හෝ ඇඳුම් අවම බව ප්‍රාථමික ලක්ෂණයක් වශයෙන් කේතගත කෙරේ. ප්‍රාථමික යනු, ස්වාභාවික තත්ත්වයකි; පාසල් නො ගිය ආත්ම විශ්වාසයක් නොමැති ලැජ්ජාව, දේපල හිඟකම හා නිරුවත්බව හැර කිසිවක් හොඳින් නො පෙන්වීමයි (Levine 2008: 192). බ්‍රිතාන්‍ය අධිරාජ්‍ය ව්‍යාප්ත කාලයේ දී බොහෝ යටත්විජිත ප්‍රබන්ධවලට අනුව,

ස්වදේශිකයන් නිතර අඩ නිරුවතින් හැර වෙනතකින් නොසිටි බව පෙන්වා දේ (Levine 2008: 192). නැවියන්, ගවේෂකයින් හා 17වන සියවසේ මිශනාරිවරුන් විවේචනය කළේ ඇඳුම් හිඟ ස්වදේශිකයන්ගේ ලැජ්ජාව ද මඳ බවයි. මේ අනුව සැලකීමේ දී පැහැදිලි වන ප්‍රස්තුතයක් නම් සෑම අවස්ථාවකදීම විජිතවාදීන් විසින් විජිතවාසී ප්‍රජාව හඳුන්වා දී ඇත්තේ ස්වකීයාගෙන් පහත් වූවෙකු වශයෙන් බවයි.

නිගමනය

මෙම අධ්‍යයන කාර්යය ශ්‍රී ලාංකේය ඡායාරූප ශිල්පයේ පළමුවන සියවස ඉක්මවන තරම් කාලයක් (ක්‍රි.ව. 1843- 1948) පුරා එහි චර්යා විමර්ශනය කරනු ලැබූවකි. ඡායාරූප ශිල්පයේ සම්ප්‍රාප්තිය අධිරාජ්‍යවාදී දේශපාලනික අවශ්‍යතාවයක් මත සිදු විය. කැමරාව මෙරටට රැගෙන ආවේත්, තත්කාලීනව ඒ ආශ්‍රිත ක්‍රියාකාරකම් සිදු කිරීමේ නියැළී සිටියේත් යටත්විජිත ශ්‍රී ලාංකේය බ්‍රිතාන්‍ය පාලකයින් සහ ඔවුන්ගේ නියෝජිතයන් වශයෙන් මෙහි පෙනී සිටි රාජ්‍ය නිලධාරීන් හා වැවිලි කර්මාන්තයේ නියුතු විදේශිකයන් ය. මේ අනුව, ඉතා පැහැදිලි ලෙස පෙනී යන කරුණක් වන්නේ ලක්දිව මුල්කාලීන ඡායාරූප ව්‍යවහාරය මුලුමනින්ම මෙරට වාසය කළ හා සංචාරය කළ බ්‍රිතාන්‍යයන්ට සීමා වූ බවයි. ඡායාරූප ශිල්පය මෙරට ජන සමාජයේ පංතිමය වරප්‍රසාදයක් විය. එමඟින් ස්වදේශික ජන සමාජයට කිසිදු මෙහෙවරක් සිදු නොවූ අතර, මෙරට පාලකයන් හා ඔවුන්ගේ නියෝජිතයන් අතර සම්බන්ධීකරණය උදෙසා ප්‍රධාන වශයෙන් ක්‍රියාත්මක වී ඇත.

අධ්‍යයන ප්‍රතිඵල අනුව, පහත සඳහන් නිරීක්ෂණයන් හඳුනාගත හැකි විය. ස්වදේශිකයන් ඡායාරූප ශිල්ප ක්ෂේත්‍රයේ කිසියම් හෝ ආධිපත්‍යයක් දැරීමට සමත්වී ඇත්තේ 1900න් පසුවය. 19 වැනි සියවසේ දී ස්වදේශිකයන්ගෙන් සිදු වී ඇත්තේ අන්‍යයින්ගේ අවශ්‍යතාව හා බලකිරීම හෝ නො දැනුවත්ව හෝ ඡායාරූපවලට පෙනී සිටීම පමණි. බහුතරයක් ඡායාරූපවල ස්වදේශික දේහය පහත් නො දියුණු යන යුරෝ-කේන්ද්‍රීය මතවාදය තුළ ස්ථානගත කර තිබිණි. ඇතැම් ඡායාරූප තුළ ස්වදේශික දේහය යටත්විජිතවාදීන්ගේ ශාරීරික සැකැස්මෙන් වෙනස්වන අතර ඇඳුම් පැළඳුම් භාවිතය මඟින් අපූර්ව, විවිධ යන ප්‍රාචීනවාදී ඇඟවීම් පිළිඹිබු කිරීම සඳහා අරමුණු කර තිබේ. එමෙන්ම යටත්විජිතවාදී මිනිස් ශ්‍රමය ආර්ථික ප්‍රතිලාභ ලැබිය හැකි ප්‍රවේශයක් වශයෙන් පෙන්වා දී ඇත. ස්වදේශික ඡායාරූප විමර්ශනයේ දී නග්නත්වය ප්‍රතිදෘශ්‍යකරණය මඟින් විජිතවාදීන්ගේ මූලික අපේක්ෂාව වූයේ තමා යටත්කරගත් භූමියේ වෙසෙන මිනිසුන්ගේ අශිෂ්ටත්වය ඉස්මතු කර පෙන්වීමයි. එමඟින් යුරෝපීයා හෙවත් යටත්විජිතවාදියාට ලෝකය දැකීමේ තිබූ ඌන දෘෂ්ටියත්

ඒ මත පදනම් වූ දේශපාලනික රුචිකත්වයක් මැනවින් විශද වේ. මේ අනුව, යටත්විජිත ස්වදේශික දේහය, යටත්විජිතවාදී බල දේශපාලනික ව්‍යාපෘතියේ ප්‍රචාරක හා වාර්තාකරණ මාධ්‍ය වශයෙන් පෙනී සිට ඇති බව පැහැදිලිවන අතර එමගින් ස්වකීය බලය සහ අධිකාරය ව්‍යංගවත් කිරීමේ අරමුණින් ස්වකීය ආස්ථානය මත සැලසුම්කරණය වූ බව නිගමනය කළ හැකි ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

ආරියදාස, කීර්ති. 2004. *දේශපාලන විද්‍යාව: න්‍යාය, සංකල්ප, මතවාද.* පන්නිපිටිය: කතෘ ප්‍රකාශන

ගුණසේකර, උදිත. 2012. *ශ්‍රී ලාංකේය ඡායාරූප වංශය: සෙලුයිලොයිඩ් පටලයේ රැඳුණු ලාංකේය උරුමය පිළිබඳ විමසා බැලීමක්.* නුගේගොඩ: සරසවි ප්‍රකාශකයෝ.

ඩන්කන්, කැරල් (පරිවර්තනය: අනෝලී පෙරේරා). 2008. "විසිවන සියවස මුල් යුගයේ පෙරටුගාමී චිත්‍ර තුළ පිළිබිඹුවන පුරුෂත්වය හා අධිපතීත්වය", *Art Leb: කලාව සහ උරුමය පිළිබඳ ප්‍රකාශන මාලාව*, පස්වන සහ හයවන වෙළුම. පිටකෝට්ටේ තීර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ එකතුව.

ද සිල්වා, ජනී. 2005. "සිංහල කතිකාව තුළ වික්ටෝරියානු පිරිමිකම සහ පුරුෂත්වය පිළිබඳ දේශීය කේත", *පයිීත*, තෙවන වෙළුම. කොළඹ: සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වූ කොළඹ ආයතනය.

දිසානායක, විමල්. 2010. *නව විචාර සංකල්ප.* බොරලැස්ගමුව: විසිදුණු ප්‍රකාශකයෝ.

නොක්ස්, රොබට්. 2001. *එදා හෙළදිව.* කොළඹ: එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

පතිරගේ, ජගත් බණ්ඩාර. 2005. "පශ්චාත් යටත්විජිතවාදී කතිකාවට ප්‍රවේශයක්", *පයිීත*, තෙවන වෙළුම. කොළඹ: සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වූ කොළඹ ආයතනය.

පෙරේරා, රංජිත්. 1993. නිර්ප්‍රභු පර්යාවලෝකය: මානසිකත්වය යටත්විජිතහරණයකට කිරීමේ ලා උපාය මාර්ගයකි". *ප්‍රවාද*, 5වන කලාපය. කොළඹ: සමාජ සංස්කෘතික තීව්‍ර අධ්‍යයනය සඳහා වූ කොළඹ ආයතනය.

ශනාතනන්, ටී (පරිවර්තනය: සාමිනාදන් විමල්). 2008. "අනෙකාව තියුණු අවලෝකනයකට ලක් කිරීම: ලයනල් වෙන්ඩ්ට් සහ ඩේවිඩ් පෙයින්ටර්ගේ චිත්‍රවල පුරුෂ ශරීරය", *Art Lab: කලාව සහ උරුමය පිළිබඳ ප්‍රකාශන මාලාව*, පස්වන සහ හයවන වෙළුම. පිටකෝට්ටේ තීර්ථ ජාත්‍යන්තර කලාකරුවන්ගේ එකතුව.

හෙට්ටිආරච්චි, ඩී. ඊ. 1967. ඇඳුම, *සිංහල විශ්වකෝෂය 3වැනි කාණ්ඩය.* කොළඹ: සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව.

Bruce, Janine. 2010. "Representations of 'The Other' in Colonial Photography" , Image and Imagining the Pacific. [Online]. Available at: <https://mail.gogle.com/mail/#inbox/15824901b0ee3d5?projector=1> [Accessed 13 November 2016].

Gardon, Sophie. 2007. "Photography in Inda", Asia's Colonial Photographies. [Online].Available at:<https://iias.asia/sites/default/fils/IIASNL44_1011.pdf>[Accessed 13 November 2016].

Levine, Philippa. 2007. *States of undress Nakedness and the Colonial Imagination*. [Online]. Available at: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19069002> [Accessed 13 November 2016].

W. ADIKARAM and A.T.P WICKRAMASINGHE
University of Moratuwa - Sri Lanka

Vivienne Westwood and her Fashion Mantra

ABSTRACT

The street styles; a form of fashion which stormed the streets from the 50s is known to be a form of anti-fashion due to unstable socio-economic fluctuations created due to the governing body of England. These street styles continuously influenced designers worldwide. Vivienne Westwood was a leading designer in introducing street style influenced fashion to the fashion world. Hence this research aims to find the street style tribes, which influenced the brand Vivienne Westwood and how the style tribes influenced the brand in the process of designing. The ideology, which leads these street styles to process different tastes in fashion, was iconic. The attitudes and behaviors, which show unique, styling is to be researched through this research study while analysing the fashion brand of Vivienne Westwood during 1970s to 1980s, as this era was the most influential era of her designs from street styles. A qualitative approach was used for this research and end of the research study examined how and why the brand Vivienne Westwood was highly influenced by the street style tribes of her design philosophy during the 70s.

KEYWORDS

Street Style, Fashion, Vivienne Westwood, 1970s, Anti-fashion

INTRODUCTION

Street style is known to be a personalized identity held by people in the society with different ideologies. The teenagers of the adolescent years who embrace new visionaries share different mindsets than the ordinary adults and represent the attitudes in the form of fashion get together to form ‘cliques’; a small group of people with similar attitudes, burning desires and hatred to the contemporary socio-political events. This scenario originally emerged during the 1950s, in the streets of London. These so-called ‘cliques’ or ‘gangs’ showed unique clothing and styling between each other cliques. They may have different identities as the leather jacket for bikers, drainpipe jeans for teddy boys and metal studs for punks. These gangs were known as style tribes and this was an emerging youth culture during that era. These groups called as subcultural groups and vigorously inspired designers worldwide and their style pieces walk on the ramp in a more trickled up version. Those garments are essential pair-ups even today.

Work of Westwood drives every designer towards innovation, bringing the pride of a nation to a different platform. Vivienne Westwood is a British designer who was a teacher turned to a designer. During 1970 Vivienne Westwood with her partner Malcolm McLaren started their shop “SEX” which sold PVC (Polyvinyl chloride), chains and rubber wear. She mostly drew inspirations from street style fashions and she tends to be wearing clothes influencing street styles. This study is important to provoke the strength of street styles into the fashion world and how those styles nourished styling of clothes not only those times but also current fashion trends. Furthermore, this research empowers the contemporary designers’ approach inspired by street-style tribes. The duration 1970 to 1980 was the most influential era, which the brand Vivienne Westwood directly showed her influences from street styles. After 1980, Westwood was focusing on a new direction.

PROBLEM IDENTIFICATION

The general economic stagnation that existed during the ’70s, the political hatred drove Vivienne Westwood towards adapting the iconic way of protesting which was common on the streets of London, by the teenagers. These inspirations lead to innovate inspirational design philosophy. This research is an approach to analyze the analogy between the street styles and the brand Vivienne Westwood during that time and individuality in her designs, which were inspired from the general social, political and economic situations.

The research study was mainly focused on the subcultures existed during the ’70s to ’80s on the streets of London, which have influenced the brand Vivienne Westwood and how the influence of those subcultural

groups has been manifested along the designs and styling of the brand. Furthermore, how and why Vivienne Westwood was inspired by street fashion on her designs during the 70s to 80s are studied comprehensively through this research study.

SCOPE AND LIMITATIONS

There are diverse numbers of brands, which are inspired by street styles around the world. The brand Vivienne Westwood was a pioneer designer who started styling the designer wear due to the influences of style tribes. As stated by Krell (1997) Westwood gave a new look to the fashion world by inspiring sub-subcultural groups. Therefore, the brand Vivienne Westwood was selected as a designer level brand to investigate the street style influences.

Since the brand is an international designer level brand and is located in London UK, the exposure to the primary data was limited. The exposure to all the designs of the Westwood during 1970-1980 was challenging due to the lack of visuals published in the media and books at that time. Therefore, the research study was focused on what the researcher could be able to find from her available atmosphere.

AIMS AND OBJECTIVES

This research is conducted to examine the effects of the street style fashion on the brand Vivienne Westwood from 1970 to 1980. Two major objectives are defined in the research as;

- Examine major style tribes which affected the brand Vivienne Westwood during 1970 -1980
- Analyse and investigate the street style influences the brand Vivienne Westwood

LITERATURE REVIEW

The street styles, which originated on the streets of London during the 1970s and 1980s, were having authentic and significant reasons behind. In the early 1970s, the citizens of London were despondent about the social and the economic situation of the country. The middle-class people and the teenagers of the country were launching a battle against these causes. People with an identical mindset gathered on the streets and were forming so-called gangs where every person is dressed up in a unique style, which is identical to that specific gang. These gangs are known as street style tribes and their major stage was streets.

STREET STYLE TRIBES WHICH INSPIRED VIVIENNE WESTWOOD

Teddy Boys

The 'Teddy Boys', T.E.D.s; known to be Edwardian drape society was one such street style tribe which dominated the streets during the 1950s in the UK. The bespoke tailors; Savile Row introduced teddy boys, where most of the styling resembled the Edwardian era fashion. TEDs were wearing the jacket and trousers with bootlace ties. According to Polhemus, 'The jackets in this style were single-breasted, long, fitted and often featured velvet trim on the collar or cuff. They were worn with narrow trousers and fancy brocade waistcoats' (Polhemus 1994: 33). The velvet trims and the double-breasted jackets were an affront to the upper class as most of them from the lower class. Hebdige describes that 'TED's shamelessly fabricated aesthetic an aggressive combination of sartorial exotica (suede shoes, velvet, and moleskin collars and bootlace) (1979: 51).

Bikers

When TEDs were showing more of a classy look, the bikers were parading a stubborn and a grunge look. The soldier that was experiencing post-war effects were riding bikes on the streets of London. As Polhemus (1994) explains, the motorbike was the replacement for these soldier's wartime motors. These bikers were highlighted due to their detailed leather jacket, which is an immortal fashion piece even today.

Rockers

Through the shadows of rock and roll and bikers, during the early 1960's an additional yet a novel leather-based style tribe was born; named as rockers. Extremely rebellious from inside to out, rockers were known to be devotees of rock and roll. As explained by Polhemus (1994), the rockers were wearing black leather jackets, trimmed with rows of metal studs and hand-painted badges. The use of metal chains was very common in rockers. He further states that 'The Rockers' visual iconography of studs, painted insignia, chains, and razor-sharp winkle pickers was intended to leave no one in doubt that the spirit of hard-hitting rock 'n' roll was alive and kicking' (Polhemus 1994: 57).

Hippies

War was one major event in the history of mankind, which inspired many of style tribes. Just as bikers, hippies were another post-war by-product. They were a style tribe influenced by the Asian world. According to Polhemus (1994), they were embracing a unique form of fashion, which emphasized needle embroidery and fringing. The patchwork flares, shawls,

and beads were their key styling elements. With a smile on their faces and long and braided hair, they were obliged to spread love and peace.

Punks

The complete opposite of hippies; punk was more of a stubborn and a dictatorial movement. Steel (2015) describes punk as leftover hippies. As Polhemus (1994) explains, ‘the punk was born as a result of continuous loathing to the existing cultural remnants. They were an all-too evocative expression of the economic stagnation and rising unemployment of Margaret Thatcher’s Britain (Clancy 1996: 172).

Punk clothing was iconic than any other style tribe ever existed. They expressed a wave of anger, a rebel; straight in their clothing. This stigma was argued by Steele as, ‘punks created a deliberately aggressive, confrontational style, using the visual accoutrements of sadomasochism’ (1997: 287). Further, Clancy stated that:

> Visually the torn ragbags of black leather, grubby t-shirts, faded denim with DMs and chains take second place to the extraordinary treatment of the hair. The scalp was often shaved except for a “Mohican”-style ridge running from brow to nape. This ridge would be bleached, dyed a bright rainbow colour, and then gelled into a rigid fan that both startled and shocked the casual observer. (1996: 172).

Punk is known as a rebellious tone of fashion. Hannon further claims about punk as, “It’s an anti-authority, independent, tricky, unsentimental, dirty, quick and a guiltless classification” (2009: 3).

THE BRAND VIVIENNE WESTWOOD

The growing punk movement, which was roaming on the streets of London, was a direct inspiration for the designer Vivienne Westwood to open the shop ‘SEX’. Polhemus explained that “The proto-punks lost no time in adapting it as their meeting place and ‘SEX’ quickly became a focus for a rare, truly alternative subculture.” (Polhemus 1994: 90). Introducing underwear as outerwear, where bras were worn over dresses, she started a new lead focusing a new input. Vivienne Westwood together with Malcolm McLaren trailed inspirations from street styles. Krell (1997) explained that Malcolm McLaren and Vivienne Westwood have loved 50’s. Due to the limitations in teddy boys, during 1972, they changed the mood of the brand and renamed the shop as ‘too fast to live- too young to die’ and have started selling leather chains and zips which were direct inspirations of black urban culture and rock music.

According to Krell (1997) the zips, chains, slogan printed t-shirts, bondage suits were benefiting the budding punk movement. They sold t-shirts with holes, badges and anarchy sign, rubber negligees, rubber stockings and ripped fishnets (Krell 1997) show that Vivienne herself was a punk muse with dark lipstick, pale skin, mini kilts, platinum blonde spiked hair, and bondage boots. In 1981, Westwood together with Malcolm McLaren show pieced a collection aiming high culture; known to be as ‘pirates’ which was inspired by 17th and 18th-century portraits. This was giving a different approach to the brand and for Westwood herself.

METHODOLOGY

The qualitative research method was selected as the most suitable method of data collection. The original Westwood designs were the major source of the primary resource. Primary data which were photographs of Westwood’s designs during 1970-1980 were selected based on the influences on the designer’s garments by the different street styles underlining the basic style elements such as colour, detailing, texture, trims and value additions.

The main source of secondary data was books as well as e-journals, databases and related websites were incorporated throughout the research. The visual data was collected from the museum websites such as the Victoria and Albert Museum and the British fashion council. Initially, the data about the different street style tribes that existed during different time-lapses were affected by the brand Vivienne Westwood were collected. The garments, which show direct influences of street style tribes resembling fashion sense, styling and value additions from 1970 to 1980, were selected and analyzed thoroughly. Each design was analyzed and compared with the street style fashion using three major demarcations; design elements (line, form, texture, and colour), design principles (proportion, harmony, balance, contrast, and repetition) and design theories (trickle-up, trickle-down and trickle-cross). The collected data were analyzed undergrounded theory and logically examined to meet the final conclusion of how and why brand Vivienne Westwood inspired street-styles during the 70s and 80s for her creations.

DATA ANALYSIS

The brand Vivienne Westwood’s fashion outfits, which were influenced from street style fashion during the 1970s to 1980s discussing comprehensively, to evaluate the design elements and principles as well as theories, which associated from high street fashion subcultures.

Bondage Suit (1967)

Punk itself was a stubborn, dictatorial and a severe movement. Bondage is often referred with punk. Further, it is moreover described as enslavement, captivity, subjugation, and confinement.

This bondage suit consists of a long sleeve jacket, which is a straight jacket and loses fitted, with a stand-up collar. The dressy jacket is a styling feature of teddy boys. As described by Clancy (1996), the frock-coat length jacket was a significant style feature of teddy boys. This emphasizes the idea of street style effects on Vivienne Westwood's designs. The jacket consists of one pouch pocket with a button-down flap (Ireland 1987).

Figure 1. Bondage suite by Vivienne Westwood and Malcolm McLaren 1976, England. (Clancy, 1996, p. 58)

Figure 2. The dressy jacket of Teddy boys (Clancy, 1996, p. 58)

Figure 3. Classic leather motorcycle jacket, early 1960 (Polhemus, 1994, p. 22)

The flaps attached over the jacket horizontally remind the remnants of biker's jacket. Moreover, these flaps strengthen the bondage appeal of the suit by giving glimpses of restriction. The shoulder epaulettes on the jacket and the metal zipper shifted from the centre front towards the right-side seam are major styling of the biker's jacket. The jacket consists of metal grommets and metal buckles. The metal was a fundamental phenomenon in punk clothing. As contended by Krell (1997) the chains and zips were the main part of punk clothing. The use of metal studs and grommets is seen in other designs of Westwood's such as the Gene Vincent 'SEX' skirt. Furthermore, the repeatedly used metal trims highlight the design principle of repetition.

The trouser is known as the bondage trousers, which Vivienne Westwood was most fascinated about. As cited by Jones and Mair, 2012, Westwood describes as follows. "I'll mention also that in my career, I've

done three special trousers, which I think are just the greatest; bondage trousers, pirate trousers, alien trousers" (Jones and Mair 2012: 519). The trouser consists of medium fit with flaps at the knee area. As mentioned by Vivienne Westwood, "The trouser mix references to army combat gear; motorcyclist's leather and fetishwear and features a zippered seam under the crotch. A removable 'bum flap' and 'hobble strap' that restrict movement." (V&A, Vivienne Westwood, n.d.). The bum flap is a removable material that hangs from the waist to cover the rear end. Hobble strap is the strap used between the two legs of the trousers. The use of the metal zipper and the straps in the trouser shows influences from the punks.

The material used is genuine leather, which also was the major material of the biker's jacket. As Polhemus (1994) explained, black leather is a decent material even in high fashion. The colour usage of the suit by Vivienne Westwood is ironic as black gives an ominous appeal for the garments. This exposes how the oppression and the hatred to the society, which was shown by punks, have evidently influenced Westwood in her designs during the 70s and 80s to embark the grunge the society had with the current political and economic situation at that time.

T-Shirt; 'Seditionaries' (1977)

The Vivienne Westwood and her partner Malcolm McLaren shows torn and frayed appearance through their most unique piece of T-shirt. The frayed appearance is one major feature in punk clothing. The ripped and frayed guise of the clothes showed the complete opposite of the decent fashion, which emphasizes the idea of anti-fashion.

The use of metal trims is seen in this garment as well. The use of safety pin to attach the lower ripped area of the garment is potent the effect of punk on Westwood's clothing. As described by Polhemus (1994), wearing safety pins was one condition to qualify as a proto-punk stereotype. The graphics printed on the garment with phrases such as "God save the queen" and "she isn't no human being" expresses the political hatred existed between the commoners and the Queen's regiment. The graphic of the queen with a peaceful smile and expensive jewellery ironically convey the class stratification and the miniature weight fell on the queen's shoulders due to continued economic stagnation. According to Vivienne Westwood, 'the repetition of slogan revealed there's no future for the country and the lost hope of a settled future and a balanced economy' (V&A, Vivienne Westwood, n.d.).

Figure 4. Seditionaries' garment by Vivienne Westwood (V&A, Vivienne Westwood, n.d.)

Placing a safety pin through the lips of the queen resembled and highlights the abhorrence of punk against the queen attitudes. As explained by Krell (1997) the pop group or 'sex pistols' who were the greatest muses of Vivienne Westwood's designs presented a song themed, 'God save the queen', where its leading singer 'Johnny Rotten' wore a safety pin through his ears. As the facts gathered above it can be argued that safety pins from punk styles have been used by the brand of Vivienne Westwood to showcase the anger of society with the queen's attitudes through her clothes.

Gene Vincent Leather 'Sex' Skirt (1974)

The skirt created by Vivienne Westwood and Malcolm McLaren is a short skirt with a front zipper. The skirt is recognized as a mini skirt. As described by Krell (1997), Westwood herself was designing and wearing the leather miniskirts. Hence the Gene Vincent leather skirt has many metal trim details such as metal chains, studs, zippers, key chains and islets resembling Rockers.

The studs, chains, keyrings and the zips which are used in the skirt are a clear influence of the style tribe; rockers. As explained by Polhemus (1994), the icon of rockers fashion was studs and chains. The pyramid-shaped metal studs used in the skirt are of dull gold and gunmetal colours. They

Figure 5. Gene Vincent Leather 'SEX' skirt by Vivien Westwood and Malcolm MacLaren (Google Art Camera)

Figure 6. Rockers Jacket Embroidery Detail (Polhemus, 1994:57)

are commonly used around the front zipper area, around the embroidery patch, and along the hem. A separate panel of leather is attached to the front panel of the skirt, which is of undefined shape, and the metal studs are planted around the leather patch. The embroidery patch used in the skirt is another characteristic in rocker's jackets. The studs marked around the embroidery patches are evidently seen in rocker's clothing as well. The skirt is composed of a fringing detail at the side seams of the skirt. The fringing is a styling detail popularized with hippies. Since hippies were highly influenced by the ethnic styling, embroideries and the fringing were common features of them and Vivienne Westwood had influenced those details and created this skirt.

The skirt is composed of black leather, which is a high influence of biker's leather jacket. This is a repeating fact in every garment of Westwood's fashion. The use of leather is also an after effect of punk together with rockers. The contrasting colours used in the embroidery patch like red, white and yellow add focus to the skirt and also highlights the use of the design principle of contrast.

Anarchy Shirt (1976)

Figure 7. Anarchy shirt by Vivienne Westwood (Vivienne Westwood, shirt, British, The Mte, n.d.)

This anarchy shirt designed by Vivienne Westwood and Malcolm McLaren and this is a long-sleeved shirt with shirt collar and cuffs. As explained by Krell (1997) techniques such as bleaching and appliqueing are used in this shirt and it's composed of cotton material with buttons for fastening. The shirt seems to be having a very loose fit giving space to the wearer. Design principles such as repetition and contrast are clearly seen in this design. As stated by Krell (1997), this shirt is bleached and distressed to look old. The vertical lines are repeated in this shirt, which is composed of two colours, and the cuffs are followed by the horizontal arrangement of the stripes. The contrast colours such as red, green, orange and black are used in the shirt at different placements. Red colour belt printed with 'CHAOS' is seen in the hand focusing the sleeve. The red colour is used at the upper front panel and the collar, shading the vertical lines. The shirt is shaded with green colour at the opposite upper front panel and both green and red colours meet at the button stand, highlighting contrastive colour usage of Vivienne Westwood.

The black rectangular shape is appliqued on the shirt is spread along the right sleeve, printed with different slogans. Further, the sleeves of the shirt are trimmed and no longer up to the level of the wrist. This style came from the Teddy boys' shirts as an influence. The orange applique is placed vertically with wording in contrast white colour. A portrait of Karl Marx is appliqued to the shirt expressing Westwood's belief of Karl Marx's philosophy. Karl Mark's theory of communism was a necessary change to the existed capitalism in England, which simultaneously interprets Westwood's hatred to the political model. This was evidently seen in the 'Seditionaries' t-shirt done by Westwood, with a safety pin through the queen's lips. Consecutively repeated different aspects of criticizing the existed queen's regime exemplify the Westwood's need for

changing the system similar to subcultural attitude. The slogans used in the shirt are "dangerously close to love", "we are not afraid of ruins and chaos" and "only anarchists are pretty" (Krell 1997: 12) resembled the proofs of the above argument.

The anarchy shirt resembles the unstable socio-political and economic situation in which there is no proper structure as well as organization and control, especially in society because there is no effective and powerful government (McIntosh 2013: 33). The punk subculture group was a beginner of the battle 'NO-FUTURE', due to the unbalanced economy in the country. Simultaneously, the anarchy symbol was a common artefact in the punk's clothing. The punk replaced the subcultural order with anarchy in the United Kingdom (Polhemus 1996: 59). This shows the influences of punk clothing and punk's point of view on Westwood's designing. The slogan 'TRY SUBVERSION' is printed on the sleeve of the shirt is described as an act of trying to destroy or damage an established system or government (McIntosh 2013: 33). This potent the ideology behind Westwood's designing and this highlights the effects of punk subculture on Westwood's designing.

"No Future" Sweater (1976)

The political frustration, which was continuously functioning in Westwood's mindset, drew her to design exquisite masterpieces such as 'NO-FUTURE' sweater. Composed of cotton and silk; the torn and frayed appearance of the sweater resembles the 'SEDITIONARIES' t-shirt by Westwood. The torn and frayed manner in clothing is a key styling feature in punk's clothing. According to Mendes and Haye, 'in 1976 Westwood and McLaren created their infamous 'punkature', consisting of ripped t-shirts, bondage trousers, safety pins…" (1999: 238).

Figure 8. No Future Sweater Vivienne Westwood 1976 (Vivienne Westwood, Sweater, British, The Met n.d)

By using contrasting colours such as red and black, Westwood highlights the contrastive principle of designing. The red skull with crossed two bones depicts the danger, the crisis and the insecurity of the unsatisfied future. The same motif can be seen in the jackets of the rocker's and this demonstrates the influence of rockers on Westwood s' designing. The black wording of 'NO-FUTURE' quilted on the skull draws the focus. The black colour could be an influence from punk fashion. As described by Polhemus (1994), black colour is the identity of punk, and it reflects the idea of 'protesting'. The use of ring metal trims is seen in the sleeves of the sweater. This was seen in the 'SEDITIONARIES' t-shirt as well. The techniques such as appliqueing and printing are used in the sweater. Moreover, it consists of a loose fit with a frayed hem in the sleeves and the bodice.

CONCLUSION

Westwood together with Malcolm McLaren was designing masterpieces, which were clear influences of the street styles. This study reveals that the street style tribes existed in London have inspired Westwood in the process of designing. The unique styling features of the subcultural gangs are very commonly engaged in the designs of Vivienne Westwood in early1970 to 1980. The specific styling details, elements, principles, fabrics, and trims used by the subcultural groups are employed in Westwood's designs. Hence the opinion of subcultural groups, which they presented through their clothing, was evident in Westwood's designs. Further, the political situation of a country could be represented through a collection of designs proved by Vivienne Westwood by her fashion philosophy. This research encourages promising creators to yield the street style fashion and explore Westwood's philosophy of fashion mantra and the uniqueness of her creations.

REFERENCE

Black, S. 2013. *The Sustainable Fashion Handbook* (1 edition). New York; London: Thames & Hudson.

Callan, G. O., and Glover, C. 2008. *The Thames & Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers* (Second edition). London: Thames & Hudson.

Clancy, D. 1996. *Costume Since 1945: Couture, Street Style and Anti-Fashion*. New York: Drama Pub.

Cosgrave, B. 2001. *The Complete History of Costume & Fashion: From Ancient Egypt to the Present Day* (Reprint edition). New York: Checkmark Books.

Gan, S. 1997. *Visionaires Fashion 2000* (1st edition). New York: Universe.

Hannon, S. M. 2009. *Punks: A Guide to an American Subculture* (1st edition). Santa Barbara, Calif: Greenwood.

Haye, A. de la. 1997. *The Cutting Edge: 50 Years of British Fashion, 1947-1997* (1st American ed edition). Woodstock: Overlook Books.

Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen Publishing Ltd.

Jones, T., and Mair, A. (ed.). 2012. *Fashion Now!* Köln: TASCHEN.

Krell, G. 1997. *Vivienne Westwood* (MEMOIRE DE LA MODE edition). Paris, France: Assouline.

Luvaas, B., & Eicher, J. B. 2016. *Street Style: An Ethnography of Fashion Blogging*. London; New York: Bloomsbury Academic.

McIntosh, C. (ed.). 2013. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary with CD-ROM* (4 edition). Cambridge: Cambridge University Press.

Mendes, V., and Haye, A. de la. 1999. *20th Century Fashion*. London; New York: Thames & Hudson.

Piaggi, A. 1998. *Anna Piaggi's Fashion Algebra: D.P. in Vogue*. New York: Thames & Hudson.

Polhemus, T. 1994. *Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk*. New York: Thames & Hudson.

Polhemus, T. 1996. *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*. New York: Thames & Hudson.

Steele, V. 1997. Anti-Fashion: The 1970s. *Fashion Theory*, *1*(3), 279–295. https://doi.org/10.2752/136270497779640134

V&A, Vivienne Westwood: punk, new romantic and beyond. n.d. Retrieved October 13, 2018, from https://www.vam.ac.uk/articles/vivienne-westwood-punk-new-romantic-and-beyond

Vivienne Westwood, Official Website. n.d. Retrieved October 25, 2018, from https://www.viviennewestwood.com/en/

BRIDGET RYAN
Denison University - USA

Re-Shaping National Culture: Sean-nós Dance in Twenty-First Century Ireland[1]

1. Taken from Ryan's undergraduate International Studies thesis, which was presented on December 6, 2018 and submitted to Denison University, Ohio, United States of America.

ABSTRACT

In this paper, I examine the factors that lead to a revival of marginalized practices of national culture in the age of globalization. Previous scholarship suggests that globalization's dynamism has the ability to affect common methods used to shape national culture, leading to a resurgence of historically marginalized practices. Focusing on sean-nós dance in twenty-first century Ireland, I draw on literature that analyzes forms of Irish dance, while interweaving ethnographic research to demonstrate why the revival of sean-nós dance in the twenty first century occurred. I trace the histories of the two main dance forms in Ireland, step dance, an invented, "traditional" dance form, and sean-nós dance, the "old-style" dance. I reveal that the revival and increasing legitimization of sean-nós dance in Ireland is predicated on the continued globalization and commodification of step dance, in addition to the inclusive performance context and movements of sean-nós dance that have remained embedded in Ireland's culture. While this research shows that globalization and the actual movements within marginalized, embodied performances of national culture can contribute to their revival in the twenty-first century, many other contributing social, historical, and economic factors need to be considered.

KEYWORDS

National culture, Globalization, Sean-nós dance, Step dance, Ireland

INTRODUCTION

Existing scholarship claims that commonly used methods for producing national culture include invented traditions, everyday actions and behaviors, and romanticizing of the rural as the 'authentic'. Because of globalization, practices of national culture are continually re-embedded and re-circulated within a nation (Edensor 2002: 33). While many studies consider the reconfiguration of national culture in a globalized world, few studies include embodied culture, such as dance, in the discussion of globalization and national culture reconfiguration. Nor are the movements and the performance contexts within dance forms considered as potentially significant factors that influence how we think about the way culture functions at different levels within a nation today. My present study seeks to address these disparities.

This study examines the revival of sean-nós dance[2] in Ireland by providing a history of dance in Ireland and then tracking the evolution of sean-nós dance alongside the invented tradition of step dancing. I identify key embodied and performative differences between the two dance forms. I include ethnographic research, drawing on interviews that I conducted, as well as my personal, embodied experiences of step dance and sean-nós dance from studying dance in Ireland from January 2018 to May 2018. I argue that the revival of sean-nós dance is partly due to the embodied differences between sean-nós dance and step dance. It is also predicated on the globalization of step dance, as step dance functions less as a marker of national culture than it used to. Meanwhile, sean-nós dance, which historically precedes the invention of step dancing, has remained representative of an 'authentic' Irishness at a local and regional level. Sean-nós dance provides space for individual expression and freedom within an inclusive, communal context, which adds to the appeal of the dance form in the twenty-first century.

2. Sean-nós dance, which literally translates to 'old-style dance', has historically existed in rural areas in Ireland and has been associated with the past and unsophisticated ways of being, especially during the turn of the twentieth century when Irish step dancing was invented as tradition.

The objective of this paper is to demonstrate one way that local performances of national culture can regain momentum when popular performances of national culture experience the effects of globalization. I address the significance of embodied practices of national culture and the inherent ability of movement to reinvent, create, and express culture. This paper suggests the need to consider the movements in embodied practices of national culture as a key factor in successfully shaping them to serve as such. This research can function as a basis for beginning to understand why and how national culture is formed in an increasingly globalized world.

LITERATURE REVIEW

I situate my research within existing literature about commonly

used methods for constructing national culture - invented traditions, everyday behaviors and activities, and the romanticization of the rural - and globalization's effects on those processes. I address embodied performances of national culture by discussing the relationship between bodily movement and culture, as particularly displayed through dance.

Invented Traditions

Hobsbawm and Ranger assert that traditions, which inherently claim to be situated in history, are often invented in the relatively recent past to "inoculate certain values and norms… which automatically imply continuity with the past" (1983: 1). Hohmann (2010: 146) builds off this, clarifying conditions that lead to traditions being invented. These conditions include brutal social change, the emergence of a new elite, and a new power that seeks to impose its own legitimacy and order. The invention of tradition frequently occurs under those conditions, especially if they weaken previous social patterns or if old traditions do not sufficiently adapt. The arts are particularly susceptible to invention as tradition, as nations look to 'humanistic things' when creating cultural nationalism in times of social change (Brown 1985: 237).

The Everyday

There has been increasing emphasis on the impact of everyday behaviors and activities in relation to the shaping of national culture. As culture shifts with time, place, and other similar factors, it is thus "constantly in a process of becoming, of emerging out of the dynamism of popular culture and everyday life whereby people make and remake connections between the local and the national" (Edensor 2002: vii). İnaç and Ünal (1991: 230) similarly assert that national culture is always in a process of becoming, as well. It combines historical struggles and daily experiences. Edensor (2002: 74) elaborates that other embodied, everyday practices, such as traditional ceremonies, dance, and parades, inscribe identity and culture into the body, thus enabling them to be used to shape national culture. Skey and Antonsich also say that "feelings of national belonging emerge in moments of bodily encounters" (2017: 179-181) and that bodies rework national cultures through everyday performances of popularized, national activities, such as dance or sport.

DESIRE FOR THE 'AUTHENTIC' THROUGH THE RURAL

Rural areas of a nation can also be the source of inspiration for national culture. Edensor suggests that when mentioning the name of a nation, there is often a particular rural landscape that comes to mind, generally with people performing certain actions. These rural landscapes are

"loaded with symbolic values and stand for national virtues" (Edensor 2002: 39-40). Kaufmann and Zimmer contribute their concept of the 'nationalism of nature', whereby a nation "imprints its culture onto a particular landscape, rendering it familiar" (1998: 503). This ultimately leads to people desiring a sort of manufactured 'authenticity' of the nation, which is deeply embedded within a social and historical framework (İnaç and Ünal 2013: 224). The Swiss Alps provide an example of this, as they were constructed as a natural place for the emergence of a "pure, simple, honest, and liberty-loving character" (Kaufmann and Zimmer 1998: 491) in the eighteenth-century and still hold great significance for people in Switzerland today. The rural provides other motifs for national culture besides landscapes, as well. Food, leisure activities, and literature found in rural locations can also manufacture a sense of the 'authentic'. This constructed sense of what is 'authentic' to the nation is continually re-circulated through popular culture (Edensor 2002: 40).

Effects of Globalization

The aforementioned common methods historically used to shape national culture can help understand that process in the twenty-first century, as well, as "far from being a relic of the nineteenth century, the cultural component of nationalist ideology has not lost its relevance" (Harris 2009: 28). However, with the emergence of globalization, national culture has become more dynamic and transitional; there is a constant reconstitution and re-embedding of it in the present day (Brown 1985: 240, Edensor 2002: 33). It is through this that there is space for the revival of folk culture. It is becoming increasingly common for traditional or vernacular cultural elements that have been historically dismissed by elitist culture to be 'reconstructed' as alternative kinds of national culture (Edensor 2002:. 4).

The state of flux that defines national culture due to globalization allows for the meshing of the past and present to re-invent traditions. Hannerz supports this with his peripheral corruption scenario, in which peripheral culture, consisting of the activities and traditions that exist outside of mainstream culture, "takes its time reshaping metropolitan culture to its own specifications" (1991: 124). Hannerz (1991) also contributes that cultural competence is increasingly derived from involvement with local forms of life and that globalization is one of the main sources for new movements to arise in contemporary times. Thus, both local life and globalization are factors that enable his peripheral corruption scenario to occur.

National Culture as an Embodied Practice

There are also scholars that have addressed the idea of embodied performances as a way to communicate forms of culture to others. Barbour suggests that embodiment recognizes conditions of history and culture and that movement can be identified as "the originating ground of our sense-making" (2011: 88-89), which contributes to the way that national culture presents itself and how people perceive it in relation to themselves. More explicitly, through movement and dancing, people bear culture (Thomas 2003: 78). Similarly, Dyke and Archettie (2003: 15-17) suggest that dance combines the body, social practices, and cultural imagination in a way that creates a sense of togetherness and allows people to reflect on issues, which then helps shape society and reformulate national cultures. Barbour (2011: 92-93) reaffirms this by stating that dance allows people to look at their relationship to the world, and it expresses national culture and individual identities in a new way. In this way, the significance of embodied practices in shaping national culture becomes evident.

Most studies emphasize one of the previously discussed methods for creating national culture when analyzing a specific nation and its history. Other studies display ways that embodied performances work within a nation to create a sense of common culture. My study displays how globalization affects processes of shaping national culture, specifically in twenty-first century Ireland. I argue it is necessary to study the bodily movements and kinaesthetic frameworks to understand how national culture is shaped through physical practices. I analyze the revival of sean-nós dance to demonstrate the importance of studying movement, in relation to bodies, culture, and society, to fully understand how embodied practices help shape and reinvent national culture.

METHODOLOGY

For my case study, I track the history of dance in Ireland and identify key ways that dance aids in the shaping of national culture through analyzing primary and secondary sources on dance in Ireland and general Irish history. I specifically look at the revival of sean-nós dance in the twenty-first century. By placing an analysis of sean-nós next to an analysis of step dancing, the other main dance form in Ireland, I am able to recognize major factors that contribute to the revival of sean-nós.

I draw on five interviews that I conducted with students studying Irish dance at the University of Limerick. I use material from courses I took while studying at the University of Limerick from January to May, 2018, which include an Irish history course, a Gaelic-Irish language course that was split between learning the language and contextualizing its role within Irish society, a percussive dance class where I learned some sean-nós

dance, an introductory course to Irish traditional music and dance, and an Irish step dance repertoire class. I also rely on my embodied experiences of sean-nós dance and Irish step dance to support my analysis.

THE REVIVAL OF SEAN-NÓS DANCE IN IRELAND

The past three centuries have been a time of constant change throughout Ireland, which can be seen through a parallel analysis of Irish society and Irish dance. Ireland was still under the control of the British in the 1700-1800s, a time when dancing masters[3] were popular throughout Ireland. The type of dance that dancing masters often taught was intimate and close to the ground. One was said to be a good dancer if they could "dance within six square inches or on a dinner plate" (Foley 2001: 41). Regional styles emerged, and particularly the Connemara[4] style became characterized by its low to the floor steps, improvisational qualities, and relaxed upper body. It was heavily embedded in Irish folk culture and built a sense of community. Everyone was invited to dance, especially at ceilis[5]. This style became known as sean-nós dance. However, it wasn't until around the 1940s that the term 'sean-nós' was used, but 'sean-nós' cannot be reduced to one definition. It simultaneously means the performance style, the performance context, the social function, and the repertoire; all of it contributes to the meaning of sean-nós (Henigan 1991).

Nevertheless, when the Potato Famine hit Ireland in the mid-1840s, there was a decline in Irish dance, as many people emigrated or died. Post-famine, people were forward-looking, and sean-nós dance became associated with an old way of life. There were also growing tensions between the Irish and the British; by the end of the nineteenth century, Irish people had a strong desire for a culture distinct from that of the British. The result of this was the Gaelic Revival. Political leaders of the time argued for a need to revive and re-invent Irish culture in everyday life to counter the anglicization of the country. The first feiseanna[6], or Irish arts festival, was held in 1898, but sean-nós was eliminated from it, due to its improvisational quality. Collections of dance books published in the early 1900s continued to shape perceptions of what Irish dance was supposed to be (Foley 2013: 137). The aim was to formalize and standardize Irish dance. "In its re-configuration and institutionalization of a particular dance aesthetic, An Coimisiún[7] constructed and projected a unified image of Ireland through the medium of step dance" (Phelan 2014: 147), which was then embodied by the dancers. Largely, the spontaneity and gaiety of dance gatherings were replaced by pre-determined dance repertoire. Some dance masters, however, ignored An Coimisiún's efforts and retained their own unique repertoires in rural villages, particularly in Connemara (Phelan 2014: 51-52). Known as Gaeltachts[8], these areas are where sean-nós continued to survive.

3. Male figures who travelled around to different, often rural, areas to teach, create, and notate dances. They were first popular in Britain but quickly spread to Ireland and influenced dance there.
4. A region on the West coast of Ireland
5. Evening house gatherings that included traditional music, song, dance, and drinking and often continued until dawn (Phelan 2014: 88)
6. Now referred to as a feis, or Irish dance competition
7. The Commission, an organization responsible for creating a standard system of Irish dance, music, and competitions, created in the 1920s
8. Regions of the country where the Gaelic-Irish language is recognized as the dominant, vernacular language

THE GLOBALIZATION OF IRISH STEP DANCE

EVOLUTION IN THE TWENTIETH-CENTURY

I suggest that the performance context of sean-nós dance, the contrasting evolutions of sean-nós dance and step dance, and the stark differences in kinaesthetic embodiment of those two dance forms are the main contributing factors to the revival of sean-nós dance in twenty-first century Ireland. Sean-nós dance is a growing practice of performative local culture, while step dance continues to experience the effects of globalization.

The popularity of Irish step dance and step dance competitions grew throughout the twentieth century. The national perception of an Irish step dancer was a young female with curly hair, a fancy costume, and high, athletic movements (Foley 2001: 36). Developments in dance shoes, particularly the hard shoes, allowed for the evolution and invention of dance steps. Step dance started drawing on other dance forms, as well. Taking from ballet, dancers began incorporating higher jumps and kicks into their performances, which contrasted the former tradition of using low levelled movements (Foley 2013: 39, Phelan 2014: 94). Stages became larger, which resulted in more travelling movements, another divergence from the way dance had been.

Riverdance

On April 30, 1994, in the midst of the Celtic Tiger[9], a seven-minute performance called Riverdance took place at The Eurovision Song Contest, whose transnational television audience of three hundred million people thrust a simplified image of Irish step dance into the world of popular culture. This performance, which later became a full-length production and combined dance, music, lighting, costumes and technology, put Irish dance on the global map. The theatrical manner of Riverdance made it accessible for large audiences and 'contributed to what is currently a global homogenization of the representation of Irish step dance' and Irish national culture, in general (Foley 2001: 40).

9. An economic boom lasting for about 15 years, caused by increased consumption and outward investment. Ireland became increasingly secular, entrepreneurial, and economically competitive.

Commodification of Step Dance

A result of the Riverdance phenomenon was Irish dance schools doubling in size. In fact, while at the University of Limerick in the spring of 2018, I conducted a series of interviews with students studying Irish dance. Student two (personal communication, spring 2018) stated in her interview that her mom put her in Irish step dance so that she "could be just like Riverdance" (2018). Student four (personal communication, spring 2018) stressed the Riverdance-era's influence on Irish dancers by saying, "I suppose everyone's dream is Riverdance". Masero (2010: 14)

further demonstrates the effect of Riverdance, saying that the growth in Irish step dance was so extreme that the 1999 All-Ireland dancing championship lasted for seven days, as opposed to in 1930, when it was only two days long. People around the world bought into the popularity of Riverdance and wanted to participate in its glamour, thus expanding and commodifying Irish step dance.

Adding to the commodification of Irish step dance are vendors and costumes. At competitions and commercial performances like Riverdance and Lord of the Dance, vendors sell all sorts of souvenirs. For dancers, a sturdy pair of hard shoes can cost upwards of £200, or around $227. A state-of-the-art costume generally costs between £400 to £800, and then there are costs for accessories, such as embroidered tiaras, dress covers, wigs, and headbands (Brennan 1995: 157). Because multiple dancers compete on stage at the same time, costuming may draw a judge's attention to that dancer. All of this is done in part to "meet the changing demands of Irish step dancers within the more affluent, modern and globalized Celtic Tiger Ireland" (Foley 2013: 185). However, it is the same commodification of Irish step dance that has served as a catalyst for the emergence of marginal dance practices (Foley 2001: 34). Those who do not have the financial means to spend thousands of dollars cannot as easily participate in competitive step dance culture, adding to the appeal of alternative dance practices. With this, space has been created for sean-nós dance to regain momentum in the twenty-first century.

INSTITUTIONALIZATION OF SEAN-NÓS DANCE

The revival of sean-nós dance is also due to its institutionalization that began in the mid-twentieth century. In the 1960s during the Gaeltacht Civil Rights Movement, where people protested insufficient representation of sean-nós in the annual An tOireachtas[10], sean-nós song, dance, and music has been gaining more attention. In 1975, the Oireachtas in Cois Fharraige was held in Connemara, rather than Dublin, which had been the normal location (Brennan 1999: 140-141). In the 1970s sean-nós dance competitions were introduced to the country. However, they remain locally based and lack the bureaucratic features the Irish Dancing Commission put in place for step dance competitions. For instance, competitors often do not submit their names until the last minute, so the element of spontaneity, inherent in sean-nós, is retained. Following the competition, it is common for all participants and any audience members to dance together (Brennan 1999: 136-140). Advertisements for sean-nós dance competitions are written mostly in the Irish language, thus resisting the effects of globalization and remaining a local performance of Irish national culture (Wulff 2007: 21). This proves to be an effective method, as well. Liam Maolaodha, director of Oireachtas na Gaeilge[11], mentioned

10. A mixture of social events and arts competitions held annually in Dublin

11. Ireland's oldest arts festival

that the number of young dancers participating in sean-nós dance has been increasing since the beginning of the twenty first century (Muiri 2001). The groundedness of sean-nós dance competitions in local culture is one aspect of the performance context contributing to its current revival.

The legitimization and institutionalization of sean-nós dance has occurred in other ways, as well. Sean-nós dance classes are now offered, whereas, people used to teach themselves by watching other dancers perform (Wulff 2007: 127). Additionally, within the past two years, sean-nós dance has been introduced into the University of Limerick Irish dance program, another tangible piece of evidence of the sean-nós revival.

DIFFERENCES BETWEEN SEAN-NÓS DANCE AND STEP DANCE

Since sean-nós dance is the main performance of national culture that has regained momentum in the post-Riverdance era, it is important to analyze its movements to more comprehensively understand its revival. Jordan interviewed a well-known dance prodigy from County Clare by the name of O'Dea who claims that the main appeal of sean-nós dance is that it is 'natural', whereas, "modern dancers are almost like athletes, and once you reach 40 or 45 years of age, you can't do it anymore" (1998: 3). One of the core aspects of sean-nós is its ability to bring individuals of all ages together. Wulff (2002: 128) discusses how at an informal sean-nós dance competition in a pub in the small village of Carraroe, the competitor's ages ranged from 10 years-old to 50 years-old, and it was the man in his 50s who ended up winning. With competitive step dancing, once dancers turn 25 years old, they are no longer allowed to compete. Additionally, I participated in a sean-nós dance workshop while in Limerick, and the man who taught it was easily in his late 70s. His age legitimized his skill; students had immense respect for him and the steps he was teaching. Sean-nós dance is also more gender inclusive, whereas step dance continues to be a female dominated dance form. My step dance professor at the University of Limerick (personal communication, spring 2018) made several comments to me about how male dancers have to embody a hyper-masculinity if they want to be even remotely successful when competing against females in step dance. There are more possibilities for gender expression and age variance with sean-nós dance than with step dance, allowing for a sense of togetherness across differences - another contributing factor to its current revival.

O'Connor (2013: 84) supports this by arguing that community is cultivated through the social context and kinaesthetics of sean-nós dance. For some, the motive to dance sean-nós is for the craic[12], which student one (personal communication, spring 2018) agreed with during her interview. Student one and student three (personal communication,

12. Irish vernacular for 'fun'

spring 2018) emphasized that sean-nós dance is about enjoyment, and step dance has become extreme and tends to focus on technique and a certain bodily standard. Not only that, but the informal environments in which sean-nós dance takes place serve as social levelers (O'Connor 2013: 85-86). Social class, gender, religion, socioeconomic status, and all other dividing differences are disregarded, and only the dance and music matter. In fact, 'sean-nós dancing will get people here on a kind of 'communal high" (Brennan 1999: 142).

Embodied Differences

While studying in Ireland, I experienced drastic differences between sean-nós dance and hardshoe step dance through personal embodiment of the dance forms. Step dance involves being stiff and upright. My step dance professor (personal communication, spring 2018) would constantly tell me to stick my chest out more, keep my legs straight while landing a jump, and turn my feet out past what is comfortable. One of the first days of class, he told me that if I wasn't in pain, then I wasn't doing it correctly. However, the unnatural bodily standard of step dance can be quite dangerous and make dancers more prone to injury. The footwork is also quite intricate in hardshoe step dancing; the jumps should be high and the legs should be flexible. Student five (personal communication, spring 2018) stated in her interview with me that when competing in hardshoe step dance, she focuses on being strong and powerful. Step dancing involves pushing the physical boundaries of the body and trying to outdo other dancers and oneself. Step dance continues to be for those who are very physically-abled.

Conversely, in my sean-nós dance class, I felt relief from letting my upper body relax and my knees bend, allowing myself to breathe, and letting my body respond naturally to what my feet were doing. I found this dance style easier to embody. In sean-nós dance, the feet remain close to the ground; there are no physically demanding jumps. Unlike with step dance, I felt no pressure to conform to a certain body standard or shape. Another defining characteristic of sean-nós dance is improvisation, which contributes to a feeling of individuality in the dance form. Not only is this dance form deeply rooted in Irish culture and history, but it simultaneously promotes individual expression within a community context. Nowadays, people are becoming more concerned with individual identity and having space to explore that identity. Sean-nós dance allows for that, but in a supportive and inclusive setting, which adds to its increasing ability to serve as a performance of national culture.

Music differences

Traditional Irish music plays a significant role in Irish culture, arguably more so than Irish dance, and is thus important to consider when contrasting step dance with sean-nós dance. The music in sean-nós is intrinsically linked to the dancing; the dancer and musicians compose together as the performance unfolds. While sean-nós dance is performed to live music, competitive step dancing uses recorded music. Student two (personal communication, spring 2018) found that using recorded music, along with the evolution of the steps, was sacrificing too much integrity of step dance.

As footwork in step dancing has evolved and become more intricate, the music has had to become slower to accommodate for the dancers. The dance prodigy O'Dea contributes that competitive step dancers do not know the history behind the music or their steps anymore because of the extreme evolution in the era of globalization (Jordan 1998: 2). Four out of five students (personal communication, spring 2018) interviewed mentioned that dancing to live music adds a sense of liveliness and appeal to any form of Irish dance, but especially sean-nós dance . When it comes to sean-nós dance, Wulff goes as far to say that the music helps do the dancing. She quotes Paraic Hopkins, a previous winner of the Carraroe Sean-nós Competition, "When you see somebody who enjoys [sean-nós]... it is the music that is holding him up!" (Wulff 2007: 20).

CONCLUSION

I conclude that the qualities inherent to sean-nós dance - the emphasis on individual expression, inclusivity and community, and the connection to music - contribute to its revival in the twenty first century. The movements and kinaesthetic frameworks in sean-nós dance also exemplify how the physical movements of performed national culture can significantly lend to its ability to serve as such. The revival of sean-nós dance in twenty-first century Ireland is also predicated on the globalization of step dance. Nowadays, Irish step dance is a hyper-athletic, global commodity, much less focused on performing Irish national culture, which was the original reason for its invention during the Gaelic Revival. Thus, it can be said that the effects of globalization on invented traditions and the dynamic quality of national culture in the present day create space for marginalized, embodied practices of national culture to reemerge. This analysis also demonstrates the need to study both conceptual and kinaesthetic frameworks to better understand the shaping of national culture through physical practices.

REFERENCES

Barbour, K. 2011. *Dancing Across the Page: Narrative and Embodied Ways of Knowing*. Chicago: The University of Chicago Press.

Brennan, H. 1999. *The Story of Irish Dance*. Lanham: Roberts Rinehart Publishers.

Brown, T. 1985. *Ireland: A Social and Cultural History, 1922 to the Present*. New York: Cornell University Press.

Dyck, N. & Archetti, E.P. 2003. *Sport, Dance and Embodied Identities*. Oxford: Berg Publishing.

Edensor, T. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. New York: Berg Publishing.

Foley, C.E. 2001. 'Perceptions of Irish Step Dance: National, Global, and Local', *Dance Research Journal*, vol. 33, no. 1, pp. 34-45.

--- 2013. *Step Dancing in Ireland: Culture and History*. Farnham: Ashgate Publishing.

Hannerz, U. 1991. 'Scenarios for Peripheral Cultures' in AD King (ed.), *Culture, Globalization and the World- System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Harris, E. 2009. 'Ideological Foundations of Nations and Nationalism', *Nationalism: Theories and Cases*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Henigan, J. 1991. 'Sean-nós in Donegal: In search of a definition', Ulster Folklife, no. 37, pp. 97-105.

Hobsbawm, E. & Ranger, T. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hohmann, S. 2010. 'National Identity and Invented Tradition: The Rehabilitation of Traditional Medicine in Post-Soviet Uzbekistan', *The China and Eurasia Forum Quarterly*, vol. 8, no. 3, pp. 129-148.

İnaç, H. & Ünal, F. 2013. 'The Construction of National Identity in Modern Times: Theoretical Perspective', *International Journal of Humanities and Social Science*, vol. 3, no. 11, pp. 223-232.

Jordan, K. 1998. 'Sean Nos Step Dancing - It's A Living Tradition', *The Boston Irish Reporter*, 29 Aug.

Kaufmann, E. & Zimmer, O. 1998. 'In Search of the Authentic Nation: Landscape and National Identity in Canada and Switzerland', *Nations and Nationalism*, vol. 4, no. 4, pp. 483-510.

Masero, A. 2010. 'The Changes in Irish Dance Since Riverdance' Honors thesis. Kentucky: Western Kentucky University.

Muiri, P.O. 2001. 'Dancing as Gaeilge: Sean-nos dancing? It crashes through the language barrier at Ireland's oldest arts festival, Oireachtas

na Gaeilge, writes Pol Muiri, who previews this weekend's events in Dingle' *The Irish Times*, 2 Nov., p. 12.

O'Connor, B. 2013. *The Irish Dancing: Cultural Politics and Identities, 1900-2000*. Cork: Cork University Press.

Phelan, S. 2014. *Dance in Ireland: Steps, Stages and Stories*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Skey, M. & Antonsich, M. 2017. *Everyday Nationhood: Theorising Culture, Identity and Belonging After Banal Nationalism*. London: Palgrave.

Thomas, H. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. London: Palgrave.

Wulff, H. 2007. *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility*. New York: Berghahn Books.

--- 2002. 'Yo-Yo Fieldwork: Mobility and Time in a Multi-Local Study of Dance in Ireland', *Anthropological Journal on European Cultures*, vol. 11, pp. 117-136.

හර්ෂණ මධුෂංක විතාරණ
සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය - ශ්‍රී ලංකාව

සබරගමු කලවාන නර්තන රංග ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කි වාදන කලාව පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්

සංක්ෂේපය

ලංකාවේ ප්‍රධාන නර්තන සම්ප්‍රදායත්‍රයෙහිම අන්තර්ගතව ඇති රංග මෙවලමක් ලෙස 'උඩැක්කිය' වාද්‍ය භාණ්ඩය සඳහන් කළ හැකි ය. මෙය සම්ප්‍රදායත්‍රයෙහි භාවිතයට ගැනෙන්නේ ශාන්තිකර්ම පද්ධතිය මූලික කරගෙන ය. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේත්, උඩරට නර්තන සම්ප්‍රදායේත්, සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේත් කලවාන රංග ශෛලියේ හැර අනෙකුත් ශෛලීන් හී උඩැක්කිය නමින් භාවිතයට ගැනේ. නමුත් කලවාන ශෛලියට ප්‍රවිෂ්ට වනවිට දක්නට ලැබෙන්නේ එය 'ඩැක්කිය' නමිනි. විශේෂ උරපටියක් භාවිතා කරමින් උරහිසෙහි එල්ලාගෙන වාදනය කරනු ලබන මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවේ දී ඉතාමත් කෙටිකාලයක් ඇතුළත වාදනයට සුදුසු පරිදි සකස් කර ගැනීම විශේෂත්වයකි. කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය උඩැක්කියට සාම්‍යත්වයක් දක්වන අතර එය වඩාත් සමීප වී ඇත්තේ පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ උඩැක්කියට ය. පහතරට නර්තන සම්ප්‍රදායේ උඩැක්කියට සාම්‍ය වන නමුත් කලවාන ශෛලියෙහි දී එය ඩැක්කිය වශයෙන් භාවිතයට ගැනීමෙන් පෙනී යන්නේ එය කලවාන සම්ප්‍රදායෙහි සුවිශේෂී වී ඇති බවයි. කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි වාදනය නමින් භාවිතයට ගැනෙන්නේ එහි ශාන්තිකර්ම අතර එන ගී මඩු

ප්‍රමුඛ පද
ඩැක්කිය, සබරගමු, කලවාන, වාදනය

රංගනයෙහි ය. වර්තමානයේ සබරගමු ශාන්තිකර්ම අතරින් ගිලීහී යමින් පවතින ගී මඬු රංගනයේ කෝල්මුර රංගනයන්ගේ ප්‍රධාන වාද්‍ය භාණ්ඩය වනුයේ ඩැක්කිය යි. එම නිසා කලවාන ශෛලියෙහි සුවිශේෂ වාද්‍ය භාණ්ඩයක් ලෙස ද ඩැක්කිය සඳහන් කළ හැකි ය. උඩැක්කියට වඩා යම් ප්‍රමාණයකින් විශාලත්වයකින් යුක්ත වූ ඩැක්කි භාවිතයේ සහ එහි ව්‍යුහාත්මක ආකෘතියේ ද සුවිශේෂත්වයක් දක්නට ලැබේ. එසේම 'ඩැක්කි නර්තන' කලාවක් ද එහි අන්තර්ගත බව ප්‍රත්‍යක්ෂ විය. එනිසා කලවාන ශෛලියේ 'ඩැක්කි වාදන නර්තන කලාව' සබරගමු සම්ප්‍රදායේ අනෙකුත් ශෛලීන්ට සාපේක්ෂව විශේෂත්වයක් ගනු ලැබේ. මෙකී හේතුවෙන් ඒ පිළිබඳව අධ්‍යයනය කර එහි වැදගත්කම විෂයානුගත ප්‍රජාවට හඳුන්වා දීම කාලෝචිත යැයි සඳහන් කළ හැකි ය. ඩැක්කි වාදන කලාව පිළිබඳ කරුණු ඉදිරිපත් කිරීමේ දී ඊට අදාළ ලිඛිත මූලාශ්‍ර අධ්‍යයනය කිරීමත්, අදාළ ශාන්තිකර්මවලට සහභාගී වන ශිල්පීන් සමඟ සම්මුඛ සාකච්ඡා පැවැත්වීමත්, ප්‍රායෝගිකව ශාන්තිකර්ම නැරඹීම හා පාරම්පරික ශිල්පියෙකු වශයෙන් ශාන්තිකර්මවලට සහභාගී වී ලැබූ අත්දැකීම් පාදක කර ගනිමින් මෙම පර්යේෂණය සිදු කෙරිණ.

ඩැක්කි වාදනය හා බැඳි ඓතිහාසික පසුබිම

විවිධ හැඩයන්ගෙන් ප්‍රමාණයන්ගෙන් යුත් බෙර වර්ග රාශියක් ලෝකය පුරා දක්නට ලැබේ. එසේ භාවිතා කරන ලද අවනද්ධ භාණ්ඩයන් අතරට ගැනෙන මැදින් සිහින් ආකාරයෙන් යුත් ඩැක්කියට හිමිවන්නේ සුවිශේෂත්වයකි.

උඩැක්කිය, ඩැක්කිය, ඩැකබෙර, ඪක්ක, ඩමරු, ඩමරුග, බුඩුකේ, උඩුක්කු, එඩැක්ක, ඉඩැක්ක, තිමිලා, හුරුක් යන නම්වලින් සඳහන් බෙර වර්ග සුළු සුළු වෙනස්කම් සහිත ව එක ම බෙර විශේෂයකට අයත් වාද්‍ය භාණ්ඩ වේ. එහෙත් මෙම වර්ගයේ බෙර සියල්ල ම පාහේ ශිව දෙවියාගේ 'ඩමරුව' නැමැති සෙලවුම් බෙරය මුල්කොට ඇති වූ ප්‍රභේදයන් ය. *දළදා සිරිතෙහි* 'ඩමර පදය' 'ඩවුර' වශයෙන් බිඳී ආ බව පණ්ඩිත සෝරත හිමියෝ පවසති (සෝරත 2009).

ඩමරුව නිර්මාණය සම්බන්ධයෙන් මත කිහිපයක් දක්නට ලැබේ. එනම් ශිවගේ තාණ්ඩව නර්තනයන් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පොළොවේ ගැටීම අනුකරණය කරමින් ගනේෂ, ඩමරුව නිර්මාණය කළ බවයි (පීරිස් 2005). තවත් මතයක් වනුයේ ශ්‍රියා කාන්තාවගේ හැඩය අනුගමනය කරමින් ඩමරුව නිර්මාණය වී ඇති බවයි. විශේෂයෙන් ඩමරුව කබලින් රැකෙන යෝගීන්ගේ වාද්‍ය භාණ්ඩයක් බව *කුවේණි අස්න සන්නයෙහි* සඳහන් වේ (ඤාණවිමල හිමි 1960)

උඩැක්කියේ මාතෘ භූමිය භාරත දේශය වුව ද ප්‍රාන්තමය වශයෙන් හා කාලීන වශයෙන් විවිධ නම්වලින් මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය හඳුන්වා ඇත. 'ගාන පටහ' යනු උඩැක්කිය හැඳින්වීම සඳහා යෙදුණු නාමයකි. සිරි

රහල් හිමියන් විසින් ලියන ලද *පංචිකා ප්‍රදීපය* නැමති ග්‍රන්ථයේ සඳහන් කරනුයේ,

"භරත සතරෙහි දසඟුලක් පමණ දිග ඇති මැද සිහින් පසඟුලක් පමණ මුඛ ඇති තන්ත්‍රී බද්ද වූ ගාන පටහ පණ වන මැයි කීනු" යනුවෙනි (රහල් හිමි 1957).

ද්‍රවිඩ භාෂාවේ 'උඩුක්කෙ' යන වචනයට සිංහල භාෂාවේ දී උඩැක්කිය යන්න යොදාගෙන ඇති බවත් එය මැද භාගය සිහින් වූ නිසා ඒ නමින් හැඳින් වූ බවත් සඳහන් කරනු ලබයි (මුදියන්සේ, 1997). මෙසේ උඩැක්කියට සමාන වාද්‍ය භාණ්ඩ රැසක් භාරත ඉතිහාසය පුරා ම දක්නට ලැබෙන අතර මෙම භාණ්ඩ භාවිතා කරන ලද්දේ ඉතාමත් භක්තිපූර්වකව ගීත ගායනා සඳහා ය. දේවාල සංගීතය සඳහා යොදා ගනු ලබන මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩ කර්ණාටක මයිසූර් ප්‍රදේශයේ හඳුන්වනු ලබන්නේ 'ඩමරුගා' නමිනි. 'බුඩු බුඩුකෙ' නමින් හඳුන්වනු ලබන්නේ ඉන්ද්‍රජාලකයින්, විජ්ජාකාරයින් පාවිච්චි කරනු ලබන වාද්‍ය භාණ්ඩ ය. 'උඩුක්කු' හෙවත් 'උඩුක්කෙයි' නමින් හඳුන්වනු ලබන්නා වූ අඩියක් පමණ දිග මෙම ආකෘතියේ ම වාද්‍ය භාණ්ඩ, වීදි ගායකයින් හා ශාස්ත්‍රකරුවන් විසින් භාවිතා කරනු ලැබී ය (කෝට්ටේගොඩ 1998). මෙය ලංකාවේ භාවිතා කරනු ලබන උඩැක්කියට සමාන ය. 'එඩැක්ක' හෙවත් 'ඉඩැක්ක' නමින් භාවිත වාද්‍ය භාණ්ඩයක් කේරළ ප්‍රාන්තයේ දක්නට ලැබේ.

ඩැක්කිය හා උඩැක්කියට සමාන වාද්‍ය භාණ්ඩ රාශියක් මෙරට භාවිතා කර ඇති බව හමුවන සාධක අනුව පැහැදිලි වේ. පටහය 'මහ උඩැක්කිය' නමින් ගුණසේන මහා සිංහල ශබ්දකෝෂයෙහි සඳහන් කරයි (හරිස්චන්ද්‍ර 2005). 'පනාබෙර' යන නාමය ද උඩැක්කිය හැඳින්වීම සඳහා යෙදුණු වචනයක් වන අතර පනාබෙර ගායනයට තාලය සැපයෙන කුඩාබෙර විශේෂයක් බව සිරි රහල් හිමියන් සඳහන් කරනු ලබයි. 'ප්‍රවණ භේරී' යන නාමය ද උඩැක්කිය සඳහා යෙදුණු පර්යාය ශබ්දයක් වේ (විජේවර්ධන 2003). ඩැක්කිය කුඩාබෙර විශේෂයක් බවත් 'දෙණ්ඩිම බෙරය' ලෙස *සුමංගල ශබ්දකෝෂයේ* සඳහන් කරයි (සෝරත හිමි 2009).

මෙසේ භාරතයෙන් මුළු ලෝකය පුරා ම උඩැක්කි ස්වරූපය දරන වාද්‍ය භාණ්ඩ ප්‍රචලිත වී ව්‍යාප්ත විය. එහෙත් ප්‍රමාණයෙන්, නාමයෙන්, වාදන රීතියෙන්, සමාජ සම්බන්ධතාවන්ගෙන් ඒ ඒ රටවල දී වෙනස්කම් වලට භාජනය වී ඇති බව සඳහන් කළ යුතු ය. 'හෝරා ගෝල බෙරය' ලෙස ලෝකය පුරා ප්‍රචලිත මෙම ආකෘතියේ වාද්‍ය භාණ්ඩ ජපානයේ 'සුසුමි' නමින් ද, කොරියාවේ 'චන්කෝ' නමින් ද, තායිලන්තයේ 'බැන්ඩෝ' නමින් ද, පැපුවා නිව්ගිනියාවේ 'කුඳු' නමින් ද දකුණු අප්‍රිකාවේ 'කැලැන්ඩා' නමින් ද හඳුන්වනු ලබයි.

මේ අයුරින් උඩැක්කිය හා සම්බන්ධ විවිධ නාමයන් දක්නට

ලැබෙන අතර මෙරට භාවිතා කරනු ලබන උඩැක්කි, ඩැක්කි යම් යම් වෙනස්කම් අනුව දේශීය ලක්ෂණයන්ට මූලිකත්වය දෙමින් ගොඩනැගී ඇත. මේ අයුරින් ඩැක්කියේ ප්‍රභවය මෙරටට පැමිණ එය වාදන කලාවක් වශයෙන් දියුණුවට පත් විය. විශේෂයෙන් පත්තිනි ඇදහීම මෙරට මුල් බැසගැනීමෙන් පසු පූජාකර්ම බිහිවීමත් සමඟ මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය බහුල වශයෙන් යොදාගත් බව සිතිය හැක. ජෝන් ඩේවිඩ් නැමති විදේශ ජාතිකයා ලංකාවේ සමාජ සංස්ථාවේ ඉතා ජනප්‍රියව පැවති උඩැක්කි වාදන කලාව පිළිබඳ මෙසේ සඳහන් කරයි.

> උඩැක්කි වූ කලි ජනප්‍රියත ම ගෘහ සංගීත භාණ්ඩය යි. හඬ නගා කවි කීම සඳහා ද, ගීතයට අනුව වාදනය කිරීම සඳහා ද මෙය භාවිතා වේ. රාත්‍රී කාලයේ සිංහලයන්ගේ විශේෂයෙන් උසස් පන්තියේ ගෙවල් වලින් මෙහි හඬ බොහෝ විට නික්මෙයි. මොවුන්ගෙන් බොහෝ දෙනෙක් මීට කන් දෙමින් පෑ ගණන් ගත කරති. මෙහි හඬින් නළවනු ලැබුවෝ නිදි දෙව් දුව වැළඳ ගැනීමට පුරුදුව සිටිති. මිහිරි කවි සහ මෘදු උඩැක්කිය තරම් සිත සතපන අන්කිසිවක් නැතැයි (සෝමරත්න 1967).

මෙරට උඩැක්කි වාදන කලාවක් පැවති බවට හමුවන සාධක ඉතාමත් විරල ය. විවිධ කාල වකවානුවල දී හමුවන නොයෙක් සාධක මත උඩැක්කි, ඩැක්කි නමින් හඳුන්වනු ලැබූ වාද්‍ය භාණ්ඩයන් ලක්දිව සමාජයේ භාවිතා වූ බව දක්නට ලැබේ. පුරාවිද්‍යාත්මක සාධක පමණක් නොව ඒ ඒ යුගයන් හි ලියවුණු විවිධ කෘතීන් හී උඩැක්කිය, ඩැක්කිය පිළිබඳව සඳහන් වී තිබීම උඩැක්කි වාදන කලාවක් එකල දියුණු වී තිබූ බවට සාධක වේ.

අනුරාධපුර ලෝවාමහාපාය වාමන රූප අතර උඩැක්කිය දක්වේ (බණ්ඩාර 2009). මෙහි වාමන රූපකම් අතර උඩැක්කිය කරේ එල්ලාගෙන ඇති රූ මෙන් ම උඩැක්කිය බඳ මධ්‍යයේ සිහින් කොටසින් අල්ලා වයන රූපකම් ද වේ. යාපහුවේ දළදා මැදුරේ පියගැට පෙළේ වාමන රූප අතරේද, ක්‍රි.ව 7 වන සියවසට අයත් මැදිරිගිරිය වටදාගැබ කණු හිස් වලදී ද මෙකී උඩැක්කියේ රූපකම් දක්නට ලැබේ.

එමෙන්ම යාපහුව නියම්ගම්පාය, බෙන්තර ගලපාත විහාර, ගඩලාදෙණිය විහාර නියම්ගම්පාය විහාරය, පනාපිටිය අම්බලම මෙන් ම පොළොන්නරු යුගයෙන් සොයාගත් උරහිසින් එල්ලාගත් උඩැක්කි වාදනය කරන ශිල්පියෙකුගේ ගල් කැටයම හා දැදිගම කොටවෙහෙරෙන් සොයාගත් එල්ලෙන ඇත් පහනේ උඩැක්කි වාදන රූකම් ද මෙරට ඩැක්කි, උඩැක්කි භාවිතය පිළිබඳ සාක්ෂි සපයයි.

සිංහල ථූප වංශයේ දී දුටුගැමුණු රජු විසින් කරවන ලද රුවන්වැලි මහා සෑය බඳින ස්ථානයට රජු පැමිණෙන ආකාරය විස්තර කරන අවස්ථාවේ දී විවිධ වූ වාද්‍ය භාණ්ඩ වාදනය කළ බව සඳහන් වේ. ඒ අතර "මිහිගු

බෙර, පටහ ලොහා බෙර, තප්පු තලප්පර, වීරන්දම් ඩැක්කි, උඩැක්කි, තම්මැට, රන රඟ .... " ආදී වශයෙන් සඳහන් වේ (වනරතන 1986).

කාව්‍යශේඛරයෙහි ඩැක්කි, උඩැක්කි නාමය සඳහන්ව ඇත. එහි "ඩැක්කි, උඩැක්කි බෙර මිහිඟු මද්දල" යනුවෙන් සඳහන් වේ (ඤාණවිමල හිමි, 1969).

තිසර සංදේශයෙහි දැදිගම්පුර රාජසභා නැටුම් විස්තරයෙහි,

"තහලම් කළ බෙර තම්මැට පට තත්තිරි ඩමුරු
තබමේ ඩැකබෙර බොම්බිලි වීණා මිණි රුසිරු"

යනුවෙන් සඳහන් වේ (ජයතිලක 1991).

මේ අනුව පසුකාලීනව ලියවුණු සංදේශ කාව්‍යයන්හී ද ඩැක්කි, උඩැක්කි නාමය සඳහන් ව ඇත (අරංගල 1987). *ථූපවංශයෙහි* දක්වන තූර්ය භාණ්ඩ නාමලේඛනයෙහි ඩැක්කි, උඩැක්කි නාමය සඳහන් වේ. මේ අයුරින් ඩැක්කි උඩැක්කි නාමය හමුවන අතර එය දීර්ඝ කාලයක් තිස්සේ මෙරට සමාජයේ ජනප්‍රියව පවතින්නට ඇතැයි සිතිය හැක.

කලවාන ශෛලියෙහි භාවිත ඩැක්කි වාදන කලාව

පූජනීය වාදන භාණ්ඩයක් ලෙස සලකනු ලබන ඩැක්කිය සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවල දී භාවිතයට ගෙන ඇත. නොයෙක් හේතූන් නිසා අභාවයට ගිය කලා ශිල්ප අතර සබරගමු ඩැක්කි වාදන කලාවට හිමි වන්නේ ඉතා වැදගත් ස්ථානයකි. සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ කලවාන, බළන්ගොඩ, රත්නපුර හා බදුල්ල යනුවෙන් ශෛලීන් හතරක් ව්‍යාප්ත වී පවතී. නමුත් මෙම ශෛලීන් අතරින් ඩැක්කිය ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවලදී භාවිතා කරනු ලබන්නේ කලවාන, බළන්ගෙ ාඩ හා බදුල්ල යන ශෛලීන් තුනේ පමණි. මෙම ශෛලීන්ට අමතරව අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ පත්තිනි දේවාලය ආශ්‍රයෙන් පවත්වනු ලබන පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයේ දී ඩැක්කි වාදනය සිදු කිරීම දැක ගත හැකි වේ. බළන්ගොඩ, බදුල්ල යන ශෛලීන් දෙකේ සහ අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය 'උඩැක්කිය' යන නාමයෙන් හඳුන්වනු ලබන අතර කලවාන ශෛලියේ 'ඩැක්කිය' යනුවෙන් හඳුන්වනු ලැබේ. ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවේ දී ඩැක්කි වාදනය සිදු කරනු ලබන අවස්ථා, චාරිත්‍ර විධි හා පවත්වන ශාන්තිකර්ම හා ඩැක්කි ව්‍යුහය අනුව ද ඩැක්කි භාවිතයේ ප්‍රාදේශීය වෙනස්කම් දක්නට ලැබේ.

බළන්ගොඩ, බදුල්ල යන ශෛලීන් දෙකෙහි සහ අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කි ව්‍යුහයේ පොදු සමානත්වයක් දක්නට ලැබේ. උඩරට සම්ප්‍රදායේ භාවිත උඩැක්කි ව්‍යුහය ඉහත ශෛලීන් හි උඩැක්කිය

නිර්මාණයට පාදක වී ඇත. උඩරට භාවිත උඩැක්කි කඳට වඩා විශාලත්වයකින් යුක්ත ව බළන්ගොඩ හා බදුල්ල ශෛලීන් හි උඩැක්කිය නිර්මාණය කරගනු ලබන අතර උඩැක්කිය සඳහා යොදනු ලබන ගැටිය ස්ථිරව ම පිහිටන පරිදි සකසා ගනී.

බළන්ගොඩ ශෛලිය | බදුල්ල ශෛලිය | අටකලන්පන්න ප්‍රදේශය

නමුත් කලවාන ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කි ව්‍යුහය ඉහත සඳහන් උඩැක්කි ව්‍යුහයට වඩා ආකෘතිමය වශයෙන් වෙනස් අයුරකින් නිර්මාණය කර ගනී. ඒ පිළිබඳ මෙම මාතෘකාව විග්‍රහ කිරීමේ දී සාකච්ඡා කරනු ලැබේ.

බොල්තුඹේ සමන් දේවාලයේ පැවැත් වූ පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයේ දක්නට ලැබූ ආකාරයට බළන්ගොඩ ශෛලියේ ඇඳුරන් විසින් මල වැඩමවීම, හාතා යක්කම, අඹ විදමන, දේවාභරණ විදීය වටා වැඩම කරවීම, ගී කියමන් සඳහා උඩැක්කිය වාදනය කරනු ලැබීය. බදුල්ල ශෛලියේ වැල්පැලදුම ශාන්තිකර්මයේ දී උඩැක්කිය ගායනාවන් සඳහා භාවිතා කරනු ලබනු ලබන බව ස්ටැන්ලි ශානික රුවන් පතිරණ ඇදුරුතුමා සමග කළ සාකච්ඡාවේ දී අනාවරණය විය. අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ බුංගිරිය පත්තිනි දේවාලයේ පැවති පහන්මඩු ශාන්තිකර්මයේ ගී කියමන් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහාත් දේවාභරණ වැඩමවන අවස්ථාවේ ඩැක්කිය භාවිතා කරනු ලැබීය.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ කලවාන නර්තන ශෛලියේ ඇදුරන් මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය හඳුන්වනු ලබන්නේ "ඩැක්කිය" යන නාමයෙනි. කලවාන ශෛලියේ ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ මූලික ස්ථානයක් ඩැක්කි වාදනයට හිමි ව තිබේ. දාන මඩුව, ගම්මඩුව, දෙවොල් මඩුව, ගිනි මඩුව, පහන් මඩුව යන රංගන වෙන් වෙන් වශයෙන් පැවතිය ද මෙම රංගන සියල්ලෙහි ම චාරිත්‍ර විධි මෙම ගී මඩු රංගනයේ අන්තර්ගත වේ. ගී මඩු රංගනය අංග සම්පූර්ණ වීමට දාන මඩුව, දෙවොල් මඩුව, ගම් මඩුව, ගිනි මඩුව, පහන් මඩුව යන මඩු සියල්ලෙහි චාරිත්‍ර විධි අන්තර්ගත විය

යුතු ය. දින හතක් පුරාවට පවත්වනු ලබන ගී මඬු ශාන්තිකර්මයේ විශේෂ ස්ථානයක් කෝල්මුර ගායනාවන්ට හිමි වේ. මෙම ගායනාවන් සඳහා වාදනයට යොදාගනු ලබන්නේ ඩැක්කියයි. සබරගමු සම්ප්‍රදායේ භාවිත ඩැක්කිය පිළිබඳ හමුවන සාධක විරල වුවත් කලවාන දඹේමඩ පරම්පරාව සතුව පවත්නා 'මහමඬුපුරය' නැමැති පුස්කොළ අත්පිටපත ගී මඬුවේ ඩැක්කි භාවිතය පිළිබඳ තොරතුරු සපයයි.

උර පොටේ මුදි සිවිදු දලු සිටි ලකු පොටේ රැදි දෙවි දුරන්
බරකොතේ ඇන ලණු තනා සොද සවරිලා ගනු ඒ පියන්
වරපොටේ දා මලසේ සොද අත් පොටේ රැදි දෙවි දුරන්
නිලතුරේ රැදි මෙදිවියන්ගෙන් ඒ ඩැක්කිය ගෙන මුදුන්

ඩැක්කි උපත් කතා

ලෝකයේ බිහි වූ සියලුම අවනද්ධ භාණ්ඩයන් බිහිවීමෙහි ලා යම් උපත් කතාවක් දක්නට ලැබේ. එය යම් දේව කතාවක් හෝ මිත්‍යා කතාවක් හෝ යම් ආගමික පසුබිමක් මුල් කරගනිමින් බිහි වී ඇත. මෙරට භාවිත කරනු ලබන සියලුම වාද්‍ය භාණ්ඩයන් බෞද්ධ ආගමික මුහුණුවරකින් යුක්ත ව මෙරට දේශීය සංස්කෘතියට ගැලපෙන අයුරින් ගොඩනැගී ඇත. ඩැක්කියේ නිර්මාණය පිළිබඳව ඩැක්කි ජන සාහිත්‍යයේ සඳහන් වනුයේ බෝධි සත්වයන්ගේ බුද්ධත්වය වෙනුවෙන් වාදනය කිරීම සඳහා නිර්මාණය වූ බව යි.

ඉද විදු රසුන් පිට බුදු රැස් කඳ මේ තුන්ලොව විහිදු
බුදුන් බුදුවන මගුලට ඒ බුදු මගුලට අවු සැම දෙවිදු
ස්වර්ණ දෙවියෝ සිට ලා සුදු රත් නිල් සිරියල් මෙබදු
වාද තෝරා ගැසිය සිව්සැට ඒ සැදු ඩැක්කිය වන්නී දෙවිදු

ඩැක්කි චූර්ණිකාවේ ද මේ පිළිබඳව සඳහන් වේ.

නමෝ සත් සෙත් දෙන් සුගත් නෙත් සිත් කර මරුමන් බින්ද වූ සෙයින් කවුරුනී කමල ශ්‍රී නේත්‍රාධාර වූ මහාබ්‍රහ්ම රාජයෝ දුන් රන් කකුළු බෙරේද, උමයංගනාවෝ වැසෙන්නාවූ කුන්දනම් තාලමද, උප්පැන්නෙන් ගෙන පටන් විශ්වකර්ම දිව්‍ය පුත්‍රයා රංවිදුරෙන් කර නමා දොළොස් අඟුල් බාගයක් උස රැගෙන්නාවූ කඳ දුන් කන්ද කුමාරයෝ ද, ගැටිවැල දුන් රාහු අසුරේන්ද්‍රයෝ ද, සම් ඇස් දුන් දල කුමාරයෝ ද, ලනුව

දුන් නාතේස්වරයෝ ද, සිව්වියත් උරපොටදුන් සුරගුරු ද, කයිලාසන සක්‍ර දිව්‍ය රාජයෝ වැසෙන්නාවු කුන්දනම් තාලමද, ගණදෙවියෝ දුන් වලලු දෙකද මෙසේ දසඅවතාරයකින් බබුළු බුබුළුවාගත් ඩැක්කිය පළමුව බුදුවරුන්ගේ බුදු මගුලට ගෙන්වා දළකුමරුවන්ගේ වම්උරේ දරාගෙන......

යනුවෙන් සඳහන් වේ.

මේ අයුරින් ඩැක්කිය නිර්මාණය වීම පිළිබඳ උපත් ගායනා වල සඳහන් වන අතර ඩැක්කියේ ව්‍යුහය ද එනම් යොදා ගන්නා ලද මෙවලම් ආදිය පිළිබඳව උපත් ගායනාවල සඳහන් වී ඇත. ඩැක්කියේ කොටස් නිර්මාණය කරදුන් දෙවිවරුන් මෙන් ම ඒ සඳහා අධිගෘහිත දෙවිවරුන් පවා ඩැක්කි උපත් ගායනාවන් හි සඳහන් වී තිබේ.

'ගජ දළින් ඉරු	වා	දුන් දෙවි	අසන්නේ
කියතකින් ඇණ වගුරු	වා	මන්කි පද	අසන්නේ
ලියවා රුසිරු	වා	වරද දුර	ලන්නේ
කඳක් දුන්නේ කන්ද කුමරු	වා	නාථ දෙවියන් ලනුව	දුන්නේ
අටිය වඩමින්	ඉදු	බුදිනා මෙන	ඉදුරා
තුටිය වඩමින්	උරනිදු	බුදිනා මෙන් තෙද	පැතිරා
ඇති වරදක්	විදු	එදැන ගත	වැතිරා
ගැටිය ලාගති රාහු	අසුරිඳු	බඳින උරපොට දුනි	සුරගුරා
බුදු මගුලට	එදා	රත්තරනින්	රතා
රුස් වු දේව	සමුදා	තබමින් එරන්	නියතා
දළ කුමරිඳු	එදා	වලලු දෙක	පැවතා
එසක් සම් දෙක දුන්නු	සාදා	එදා දුන්නේ ගණ	දේවතා
පද රසය	වින්දේ	පත්තිනියන්	රැගෙන
රෝ දුක් දුරැර	සින්දේ	තම ළඟට	කැඳවාගෙන
විස්කම්	දෙවින්දේ	සුභ	ආවඩාගෙන
ගිගිරි තාලම් පටය	දුන්නේ	ඩැක්කිය එවිට	පාවාගෙන

කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි ව්‍යුහය

කලවාන ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කිය නිර්මාණය කිරීමේ දී ඒ සඳහා ගසක්

තෝරා ගැනීමේ සිට ඩැක්කිය නිර්මාණය කිරීම දක්වා චාරිත්‍ර විධි රාශියක් දක්නට ලැබේ. ඒ පිළිබඳ ඩැක්කි සාහිත්‍යයේ සඳහන් වනුයේ,

සතරවරම් දෙවි දක   විගසින්නේ
රුසිරු මිල්ලයක් දක   විගසින්නේ
සත් දවසක් ගස පේ   කරවන්නේ
විස්ම කර්මයා එහි   ගෙන්වන්නේ

යනුවෙනි. අදාළ වත්පිළිවෙත් සිදු කිරීමෙන් පසු සුබ වේලාවෙන් වෘක්ෂය කපාගනු ලැබේ. මෙසේ වෘක්ෂය කපාගැනීමෙන් පසු ඩැක්කිය සකස් කිරීම සඳහා කඳ, කොටස් කළයුතු ප්‍රමාණය ඩැක්කි ජන සාහිත්‍යයේ සඳහන් වේ.

එදාම අළුයම මිල්ල   කපාලා
එදාම ඒ කඳ දිග ගෙන   මැනලා
දොලසඟුලක් කඳ දිග ගෙන   මැනලා
පසඟුලකට කඳ පා ගති   මැනලා

ඒ අනුව ඩැක්කිය නිර්මාණය කිරීම සඳහා තද දැව වර්ගයක් යොදාගෙන සකස්කර ගනී. ඩැක්කි කඳෙහි දිග ප්‍රමාණය 'අඟල් දොළසකි'. ඩැක්කි ඇසෙහි විෂ්කම්භය ලෙස සඳහන් වනුයේ 'අඟල් පහකි'. උඩරට හා පහතරට උඩැක්කියට වඩා මදක් විශාල ය. සම්මත

ඩැක්කි කඳ

ඩැක්කියේ ආකෘතියට අනුව සකස් කරගත් කඳෙහි ගෙල ඩැක්කියේ ඇස ප්‍රමාණයට වඩා සිහින්ව සකසා ගනී.

ගැටිය නිර්මාණය කිරීමේ දී ඒ සඳහා වේවැල් යොදාගනු ලබයි. වේවැල් පලා හොඳින් සමතලා වෙනතුරු හොඳින් සැස සකස් කරගත් පතුරු හතක් සකසාගෙන එය එකක් මත එකක් එලා කුඩා ඇණ මගින් එකට යා කරනු ලබයි. මේ පිළිබඳව ඩැක්කි සාහිත්‍යයේ සඳහන් වනුයේ,

ගැටිය ගෙන සත්පොට
ඇණ සය ගසා එක්කොට
සත්යොදුන් සියයකට
මවාලා දුනි විස්ණු දෙවිඳුට

යනුවෙනි. අනතුරුව වේවැල් වෘත්තාකාර හැඩයකට නවා කෙලවර දෙක අල්ලා එකිනෙකට සම්බන්ධ කොට ඇණ ගසා වෘත්තාකාර රවුමක් නිර්මාණය කරගනී. 'ගැටිවැල' ලෙස හඳුන්වනු ලබන්නේ එකී වෘත්තාකාර රවුම යි. මෙකී වළල්ල ඩැක්කියේ මුහුණතට පහසුවෙන් බැස්සවිය හැකි ආකාරයෙන් ද ඩැක්කි මුහුණතට වඩා අඟලක් පමණ පිටතට නෙරා සිටින්නට සකස් කළ යුතු ය.

සම සහිත ගැටිවළල්ල

ලණුව යෙදූ ගැටිවළලු දෙක

ජලයේ පොඟවාගත් බෙර සිවිය ගැටි වළල්ල මත එලා රැලි නොසිටන සේ ඇද යටි පැත්තෙන් සිර කරනු ලැබේ. අනතුරුව හොඳින් නැමෙන සුළු වේවැල් පටක් ගැටියෙහි යටි පැත්තට සිර කරනු ලබන්නේ සම ගැටි වළල්ලෙන් ගලවා ගන්නට ය. ඩැක්කි ඇස වාදනය නොකරන අවස්ථාවලදී ලිහිල් කොට තැබීම හෝ ගලවා තැබීමට හැකිවන පරිදි සකස් කිරීම මෙම ඩැක්කියේ සුවිශේෂී ලක්ෂණයකි. වේවැල් ගැටිය මත සවිකළ ඩැක්කි තට්ටුව ඩැක්කි කඳට සම්බන්ධ කරනු ලබන්නේ සිහින් නූලකිනි. එක් ඩැක්කි තට්ටුවකට සිදුරු අටක් විදිනු ලබයි. මෙකී සිදුරු කුඩාවට විදගත යුතු අතර සමාන දුරකින් සකසා ගත යුතු ය. තට්ටු දෙකේ ම මෙසේ සිදුරු විද ගැනීමෙන් පසුව ඒ සිදුරු අතරින් කතිර හැඩයට නූල් යොදා තට්ටු දෙක ඩැක්කි කඳට සවිකර ගනු ලැබේ.

උරපටිය සහිත ඩැක්කිය

ගිගිරි වළලු

ඩැක්කිය වාදනය කරනු ලබන්නේ කරේ එල්ලාගෙන ය. කරේ එල්ලා ගැනීම සඳහා භාවිතා කරනු ලබන පටිය හඳුන්වනු ලබන්නේ 'උරපටිය' යනුවෙනි. ඩැක්කිය සඳහා යොදාගනු ලබන උරපටියේ දිග ප්‍රමාණය 'සිව්වියතක්' ලෙස සඳහන් වේ. මේ පිළිබඳව *ඩැක්කි චූර්ණිකාවේ*,

> ... කඳ දුන් කන්දකුමාරයෝ ද, ලනුව දුන් නාථදේවේන්ද්‍රයෝ ද, සිව්වියත් උරපොටදුන් සුරගුරුද, ගණදෙවියෝ දුන් වළලු දෙක ද මෙසේ දස අවතාරයකින් බබුළු බුබුළුවාගත් ඩැක්කිය...

යනුවෙන් සඳහන් වේ.

ඩැක්කි වාදන ක්‍රම

අනෙකුත් දේශීය උඩැක්කි වාදනයන් හි මෙන් ම කලවාන ඩැක්කි වාදනයට ඊට පොදු වූ වාදන විලාසයක් දක්නට ලැබේ. මෙම ඩැක්කිය ගායනාවන්ට අදාළව වාදනය කිරීම සඳහා යොදාගෙන ඇති බව පෙනේ. ඩැක්කි වාදනයේ දී මූලික බීජාක්ෂර හතරක් වෙයි. එනම් තකු, දිකු ,තොං, නං වේ. ඒ පිළිබඳව ඩැක්කි සාහිත්‍යයේ ද සඳහන් වේ. ඩැක්කි චූර්ණිකාවේ සඳහන් වනුයේ,

> ... පළමුව බුදුවරුන්ගේ බුදුමගුලට ගෙන්වා දළකුමරුවන්ගේ වම්උරේ දරාගෙන තකු, දිකු ,තොං,නං යන පදයක් ගැසූ ඩැක්කිය අදත් මෙම රංග මණ්ඩපයට ගෙන ආ වීනම් මේ ආතුරයන්හට සුභ වැඩක් සුභ සිද්ධියක් වේවා...

යනුවෙනි.

මෙසේ මූලික බීජාක්ෂර වාදනය කිරීමේ දී වාදනය කරනු ලබන විලාසය ඩැක්කි වාදනයේ දී වැදගත් වේ.

'තකු' අක්ෂරය

"ත" අක්ෂරය

සබරගමු ඩැක්කි වාදනයේ දී ' තකු ' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ 'ත' අක්ෂරය වෙනමත් 'කු' අක්ෂරය වෙනමත් ගෙන එකට වාදනය කිරීමෙනි. 'ත' අක්ෂරය වාදනය කිරීමේ දී දකුණතෙහි මහපොට ඇඟිල්ල හැර ඉතිරි ඇඟිලි හතර ම ඩැක්කි ඇසෙහි මධ්‍යයට මදක් ඉහලට වදින ලෙස ගැසිය යුතු ය. මෙහිදී සුලැඟිල්ල, මැදැඟිල්ල හා වෙදැඟිල්ල නිසි ආකාරයට ඩැක්කි මුහුණතට වැදීමෙන් දබර ඇඟිල්ල යන්තමින් ඩැක්කි ඇසෙහි හමට ස්පර්ෂ වීමත්, ඇඟිලි ස්පර්ශ වීමත් සමඟ අත ඉවතට ගැනීම සමගින් හඬ විවෘත වීම මගින් 'ත' අක්ෂරය උපදී. මෙහිදී වම් අත මගින් තට්ටුව බුරුල් කිරීම සිදු වේ.

'කු' අක්ෂරය

'කු' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ දකුණු අතෙහි දබරැඟිල්ල උපයෝගි කොට ඩැක්කි ඇසෙහි මධ්‍යයට මදක් පහළ කොටසට ගැසීම මගිනි. මෙහිදී වම් අත මගින් වර තද කිරීමෙන් 'කු' අක්ෂරය නිපදවා ගනු ලැබේ.

'දිකු' අක්ෂරය

'දිකු' අක්ෂරය වාදනය කිරීමේදී 'දි' අක්ෂරය සහ 'කු' අක්ෂරය වෙන ම වාදනය කරනු ලැබේ. 'දි' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ මාපට ඇඟිල්ල හා දබර ඇඟිල්ල හැර ඉතිරි ඇඟිලි තුන ම ඩැක්කි ඇසෙහි ඉහළ කොටසට ගැසීම මගින් 'දි' අක්ෂරය උපදවා ගනු ලබයි. මැදැඟිල්ල හා වෙදැඟිල්ල ඩැක්කි ඇසට හොඳින් ස්පර්ශ වේ. මෙහිදී 'තත් ' අක්ෂරය මෙන් අත හමට වැදීමෙන් පසු අත ඉවතට නොයන අතර ඩැක්කි ඇසට හඬ විවර වන්නට අත ඉවතට නොගනී. මෙහිදී වම් අත උපයෝගී කර ගනිමින් වර බුරුල් කිරීමක් සිදු වේ. 'කු' අක්ෂරය වාදනය කිරීමේ දී ඉහත

'කු' අක්ෂරය වාදනය කළ අයුරින් වාදනය කරනු ලැබේ. මෙම අක්ෂර දෙක එකට වාදනය කිරීමෙන් 'දිකු' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබයි.

'තොං' අක්ෂරය

'තොං' අක්ෂරය වාදනයේ දී දබර ඇඟිල්ල උපයෝගී කොට ඩැක්කියේ පහළ කොටසට අත යන සේ ගසන අතර ඩැක්කි ඇසට අත යනවාත් සමඟ ම වර බුරුල් කිරීම සිදු කරනු ලැබේ.

'නං' අක්ෂරය

'නං' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ සුලැඟිල්ල, මැදැඟිල්ල හා වෙදැඟිල්ල උපයෝගී කොට ගනිමින් වම් අතින් වර තද කිරීම මගින් ඩැක්කි ඇසෙහි උඩ කොටසෙහි වදින්නට සැලැස්වීමෙන් 'නං' අක්ෂරය උපදවා ගනු ලැබේ.

මූලික බීජාක්ෂර වාදනයට අමතරව ඩැක්කිය මගින් ගර්භාක්ෂර වාදනය කරනු ලබයි. ජිං, කි, ට, ක, කු, ග ආදී අක්ෂර වාදනය කරනු ලබයි. මෙම ඩැක්කි වාදනයේ දී ක, ග අක්ෂර ඩැක්කියේ ඉහළ කොටසටත් ජිං, ට, කු, ක අක්ෂර ඩැක්කියේ පහළ කොටසටත් අතැඟිලි වදින්නට සැලැස්වීමෙන් එකී අක්ෂරවලට අදාල ධ්වනිය උපදවා ගැනීමට කටයුතු කරයි. ' ජිං ' අක්ෂරය වාදනය කිරීමේ දී දබර ඇඟිල්ල යොදා ගනිමින් වමතින් වර තද කිරීමෙන් ඩැක්කි ඇසෙහි පහළට ගැසීම මගින් හඬ උපදවා ගනී. 'ක' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ ඉහත සඳහන් කළ ආකාරයට ම දබර ඇඟිල්ල යොදා ගනිමින් ඩැක්කි ඇසෙහි පහළ කොටසට ගැසීමෙනි. මෙහිදී ඩැක්කියේ වර බුරුල් කරනු ලැබේ.

'ට' අක්ෂරය වාදනය කරනු ලබන්නේ ද දඹර ඇඟිල්ල යොදා ගනිමින් වර බුරුල් කරමින් ඇසේ පහළ කොටසට ගැසීමෙනි.

මේ අයුරින් මූලික ගර්භාක්ෂර වාදනය කරනු ලැබේ. ගර්භාක්ෂර යොදා ගනිමින් සරඹ අභ්‍යාස කිහිපයක් වාදනය කරනු ලබයි.

1. තරිකිට
2. දිරිකිට
3. තරිකිට දිරිකිට
4. තත් තරිකිට
5. දිත් දිත් දිරිකිට
6. කිට ජෙං
7. තක්කිට කිට ජෙං
8. දික්කිට කිට ජෙං

මේ ආදි වශයෙන් සරඹ ප්‍රගුණ කළ යුතු ය. එමෙන්ම ගර්භාක්ෂර යොදා ගනිමින් වාදනය කරනු ලබන සරඹ ද දක්නට ලැබේ.

1. දොංත තකට
2. ජිං කිට තත් තත් කිටිතක
3. දොං තත් තත් කිටිතක
4. ජිංත ගතා දොං
5. කුදත් තක්කිට තකට ජිම්කිට

ආදී සරඹයන් වාදනය කරනු ලබයි. එක් එක් වාදකයාගේ දක්ෂතාව අනුව විවිධ තාල අනුව පද වාදනය කරමින් ශිල්පය ප්‍රගුණ කරනු ලැබේ. මෙසේ පද කොටස් වාදනය කිරීමේ දී ගායනයේ අර්ථාන්විතභාවය හා මිහිරිතාව මෙන් ම ගායනයට හානියක් නොවන පරිදි ඩැක්කිය වාදනය කළ යුතු ය. වර තද කිරීම හා බුරුල් කිරීම මගින් නියමිත අක්ෂර උත්පාදනය කිරීම මෙකී වාදන කලාව ප්‍රගුණ කිරීම මගින් ලබාගත යුතු දෙයකි. එක් එක් තාලයන්ට අදාළ අලංකාර පද වාදනය කිරීම වාදන ශිල්පියාගේ දක්ෂතාව මත සිදුවන්නකි.

කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය භාවිත අවස්ථා

කලවාන නර්තන ශෛලියේ ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ මඩු බැසීමෙන් ආරම්භ වූ දෙවන අදියරේ පූජාකර්මයේ දී දේව කෝල් පාඩුව නොහොත් දෙමළ කෝල්පාඩුව, මුදුන් තාලය, හත් පද පෙළපාලිය, යහන්දැක්ම,

හීන්තාලම නටා අවසන් වීමෙන් පසු පත්තිනි තොරණ ඉදිරිපිට පැදුරක් එලා ඒ මත පිරුවටයක් එලා, ඒ පිට ඩැක්කි සියල්ල තබා කෙටි යක්කමක් ආරම්භ කරයි. කපු මහතා හා වාදකයා අතර ඇතිවන දෙබසක් ආශ්‍රයෙන් ඩැක්කිය හඳුන්වා දීමට සලස්වයි.

කපු මහත්තයා ඃ ගුරුන්නාන්සේ

වාදකයා ඃ ඔව්

කපු මහත්තයා ඃ මොකද්ද මේ හුබහක් වගේ තියෙන්නේ

වාදකයා ඃ අම්මප ඔව්. මේක හුබහක් තමා.

කපු මහත්තයා ඃ මේකේ නයි එහෙමත් ඇති බාගදා. කියමින් ඇඟිල්ලෙන් ඇන බලයි.

වාදකයා ඃ හා හා අල්ලන්න එපා. (කපු මහතා පස්සට පනියි. එවිට තවත් ශිල්පියෙකු පැමිණ,) මොකක් උනත් ළඟට යන්න එපා. බෝම්බයක් ද දන්නේ නැනේ

කපු මහත්තයා ඃ අම්මප ඔව් එහෙනම් පොලීසියටවත් කියමු.

වාදකයා ඃ නෑ නෑ මට පෙන්නේ මේක හුඹහක් තමයි (මෙසේ වාද විවාද කර ගනියි)

කපු මහත්තයා ඃ මොකක් උනත් කමක් නෑ. කෝටුවකින් අපි මේක කාල් ගාලා බලමු.

වාදකයා ඃ කාල් ගාන්න කැඳ හැලියක් ද මේක. (බලමු කියා කපු මහතා කෝටුවක් ගෙන රෙදි පටක් අයින් කරන්නට සැරසෙයි.)

ශිල්පියෙක් ඃ හා හා නයා නයා (කපු මහතා පස්සට පනියි. කපු මහතා නැවත කෝටුවෙන් අවුස්සා ඩැක්කි හා ගිගිරි වළලු පාදා ගනියි.)

කපු මහත්තයා ඃ දෙයියෝ සාක්කි

වාදකයා ඃ තට්ටු පිට තට්ටු

ශිල්පියෙක් ඃ (හොඳින් සෝදිසි කර බලයි.) මොනවද තව පොල් වළලු වාගේ ජාතියකුත් තියනවා. (මේ අවස්ථාවේ සියළු දෙනා එබී බලති.)

වාදකයා ඃ ඇහි බැම දෙකකුත් තියනවා. මෙතන තියෙන්නේ පොල් වළලුයි, හකුරුයි.

කපු මහත්තයා ඃ (අතට ගනිමින් තට්ටු කරමින් විපරම් කර බලයි.)
මේ පොල් වළලු නෙමෙයි. මේ තමයි ඩැක්කිය. මේ තියෙන්නේ ගිගිරි වළලු. මේ තියෙන්නේ තාලම්පට.

මේ අයුරින් යක්කම අවසානයේ ඩැක්කිය අතට ගනු ලබන්නා වූ නර්තන ශිල්පීන් ඩැක්කි උපත චූර්ණිකා ආදිය ගායනා කිරීම සිදු කරනු ලබයි. මේ අතරතුර ඩැක්කියේ කොටස් එකිනෙකට සම්බන්ධ කර ගනී.

කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය භාවිතා කරනු ලබන අවස්ථාවක් වනුයේ හාතා යක්කම නමින් හඳුන්වනු ලබන නාට්‍යයමය අවස්ථාව සඳහා ය. එනම් හාතා යක්කම නමින් හඳුන්වනු ලබන්නා වූ නාට්‍යයමය අවස්ථාව ඉදිරිපත් කිරීමට පෙර හාතා යක්කමට අදාල කවි ගායනා ඩැක්කිය වයමින් ඉදිරිපත් කිරීම සිදුකරනු ලබයි. හාතා යක්කම නම් අවස්ථාව මගින් ඉදිරිපත් කරනු ලබන්නේ මඩු පුරාවෘත්තය යි. සේරමාන් රජුට වැළඳුණු හිස රුජාව සුව කිරීම පිණිස විවිධාකාර ප්‍රතිකර්ම කළ ද සුවයක් නොලැබීමේ කතා පුවත මෙහිදී ගෙනහැර දක්වයි. අවසානයේ මේ සඳහා මඩු ශාන්තිකර්මයක් කළ යුතු බවත් ඒ සඳහා මඩු භූමිය සැකසීම හා මඩුව තනන ආකාරය පිළිබඳ කවි යක්කමේ ගායනාවන් මගින් ඉදිරිපත් කෙරේ. කවි ගායනා ඉදිරිපත් කිරීමෙන් පසුව හාතා යක්කම නමින් හඳුන්වනු ලබන නාට්‍යමය සංවාදය ඉදිරිපත් කරයි.

කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි භාවිතා කරන අවස්ථාවක් වනුයේ පාවඩ නර්තනය යි. ගී මඩු ශාන්තිකර්මයෙහි 'පාවාඩය' නර්තනයට විශේෂ ස්ථානයක් හිමි වේ. පාවාඩ නර්තනය ශාන්තිකර්මයන්ගේ මූලික අංගයක් වී තිබූ බව මහමඩුපුරය පුස්කොළ අත්පිටපතෙහි සඳහන් ගායනා මගින් තහවුරු වේ.

දියත පුරතර නිරිඳු මැතිගෙන සෙනඟ සේ සිව් රඟ විත්
නියත මැතියෙන් සොඳුරු අත තැබූ මෙහැම යක් දෙසු මඟුල් දුරන්
නියතයෙන් සොඳ සොඳුරු යක් දෙසු කියා මේ කවි කෝල් මුරයෙන්
කියන ඒ පාවාඩයේ සිට ගසා ඩැක්කිය පුරුදු සුරලත්

විශේෂයෙන් ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවේ දී 'පාවාඩය' පෙළපාලි අවස්ථාවක් ලෙස භාවිතා කරනු ලබයි. 'කපු නැටුම' යනුවෙන් හඳුන්වන ලබන පාවාඩ නැටුම අතීතයේ දී ප්‍රධාන කපු මහතාට අයත් කාර්යයක් වේ. පාවාඩය නැටීමේ චාරිත්‍ර විධි අවස්ථාව හලං වඩමවා ඇති ප්‍රධාන පත්තිනි තොරණ ඉදිරිපිට සුදු පිරුවටයක් එලා ඩැක්කි ගසමින් අදාළ ගායනා සිදු කරමින් ප්‍රධාන කපු මහතා විසින් ම නටනු ලබයි. මෙහිදී කලවාන සම්ප්‍රදායේදී පාවාඩ නැටුම සඳහා ප්‍රථමයෙන් ශ්ලෝක ගායනා

කර කෙටි අඩු කෝල් පදයක් නටනු ලැබේ. පසුව පියවිල්ලට ගොඩවීම සඳහා අවසර ලබා ගැනීමට කවි ගායනා කරයි.

ගිනි පත්තිනි දෙවියන් නේ
ගිනිජළ වට විහිදෙන් නේ
මේ මැත්දුන් රැක දෙන් නේ
පාවඩ අවසර දෙන් නේ

කවි ගායනයෙන් පසු පාවාඩ ශ්ලෝකය ගායනා කරනු ලබයි.

සව් සිරින් පිරි ත්‍රිලෝක නාදයෙන් සුගත් ත්‍රි තුන් ලොවට අදීඩබානු බල පෑ තේජසින් ඔද බිඳ ජයගත් ශ්‍රී ලංකාවට සුගත් මුණිදුගේ නමෝ මුනි සරණය, සව් සිරින් පිරි අනේක ආශ්චර්යයෙන් අසිදිස වූ තුන් ලොවට අදීඩබානු තේජසින් පෑ රුවන්ගිරි මුචලින්දයන් වැනි බද්‍ර කටකයෙන් සදිශ්‍ර වූ අප තිලෝගුරු සම්‍යක් සම්බුද්ධ සර්වඥ රාජෝත්තමයන් වහන්සේ තුදුස්රියන් වජ්‍රාසනාරූඪව වැඩ ඉඳගෙන නීලය, පීතය, ලෝහිත ඕදාත, මාන් ජේඨාප්‍රභාමේෂ්වරයයි යන සවනක් ගන බුද්ධ රැස්මින් මාලාවක් දස දිසාන්ත්‍රයට විහිදුවමින්...

මෙසේ පාවාඩ ශ්ලෝකය අවසානයේ අඩුකෝල් පදය නටා පියවිල්ලට නගිනු ලැබේ. පාවඩයේ සිට ඩැක්කිය ගසමින් මුල් මාත්‍රයට අනුව කවි ගායනා කරනු ලැබේ.

එදා ඒ කාවේරි ගඟ බැස යන්ට බැරි තද වතුර සින්ද්‍ර
එවිට පත්තිනි තෙද විකුම් පා දමුව අත තිබු එනර මුද්ද්‍ර
එවිට දිය කඳ දෙකට බෙදමින් නැගි සුදු වැලි ඉවුරු බින්ද්‍ර
එවිට මන මේකලා ඇවිදින් අතුල පියවිලි පිටට නැග්ගා

මෙසේ කවි ගායනා කර එම මාත්‍රයට අදාළ අඩව් නැටීම සිදු කරනු ලබන අතර පසුව පාවඩයේ සිට පහත කවි ගායනා කරනු ලබයි.

පළමු මෙ කප බඹ උපතෙහි පිරි ජලය එක ලෙසිනේ
බලනු නෙත්ති ඇති නැති සැටි සැම දෙවිඳු රැස් වෙමිනේ
ලවමි නෙලුම් භූමය ගෙන බ්‍රහ්ම රාජ සිට එතනේ
මැවූ නෙලුම් ජල මතුපිට දේව චින්තනෙන් එදිනේ

කවි ගායනයෙන් පසු අත් වැදුම් සහිත නමස්කාර පද කොටසක් ඉදිරිපත් කරනු ලබන අතර පද කොටස හමාර වීමත් සමග පාවාඩයෙන් බැසීම සඳහා කවි ගායනා කරනු ලබයි.

පාවාගෙන මිණි සළඹ ත්
පාවාඩය පිට සිටිය ත්
මේ යාග කල යහප ත්
පාවාඩයෙන් බිමට බසි ත්

පාවඩයෙන් බැසීමට අවසර කවි ගායනයෙන් පසු අඩු කෝල් පදය නටා පාවාඩයෙන් බිමට බැසීමෙන් පසු පාවාඩ නර්තනය අවසන් වේ.

ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ රඟ දක්වන කෝල්මුර ගණනින් තිස් පහක් වේ. මෙම කෝල්මුර එකිනෙකට සම්බන්ධ වූ ප්‍රවෘත්ති තුනකින් සමන්විත වේ. ඉන් ප්‍රධාන කතා පුවත වන්නේ පත්තිනි පාළඟ කතා පුවත වේ. දෙවැන්න වුයේ පඬි රජුගේ කතා පුවත වන අතර තෙවැන්න වුයේ කරිකාලන් නැමති සොලී රජුගේ කතා පුවත යි. මෙම ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ ප්‍රායෝගිකව යෙදෙන විට මුලික වන්නේ මෙම පත්තිනි පාළඟ කතා පුවත යි. පත්තිනියගේ අරමුණ, විවාහය, පාළඟ දුරාචාරයට යොමු වීම, ධන විනාශය, සළඹ විකිනීමට යෑම, පඬි රජුගේ උදහසට ලක්වීම, පාළඟ මැරවීම, , පාළඟ ඉපැද්දීම, මදුරාපුර ගිනිබත් කිරීම හා සුවපත් කිරීම, මදුරුමාල පත්තිනි උපත ආදිය එකිනෙකට සම්බන්ධ කතාවලින් මෙම පන්තිස්කෝල්මුර සමන්විත වේ. විශේෂයෙන් මෙම පන්තිස්කෝල්මුර නාට්‍යානුසාරී රංගන අවස්ථා වේ. දින හතක් පුරා පවත්වනු ලබන ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ කෝල්මුර තිස්පහ ම රඟ දක්වනු ලබයි. කලවාන නර්තන ශෛලියේ භාවිත දඹේමඩ පරම්පරාව සතු පන්තිස් කෝල්මුර පහත දැක්වේ.

යහන් සැහැල්ල	කැටකිරිල්ලියගේ විත්තිය
විසිතුරු කතාව	කටුස්සාගේ විත්තිය
පාඩි නළුව	දරකැටියාගේ විත්තිය
අඩ නළුව	හාවාගේ විත්තිය
දන් කඨිනය	මැඩියාගේ විත්තිය
පහන් ගැඹුර	කොබෙයියාගේ විත්තිය
පතහෙ කතාව	ගමන් වලි නඩය
සොලීපුර සාගතය	පඬිපුර ගිනි ගැසීම
මඩු විස්තරය	සත් පත්තිනි කතාව
විත්ති බැඳීම	පාළඟ මැරීම
අවවාද විත්තිය	ඉපැද්දීම
එළදෙන විත්තිය	අඹ විදමන

කන්නුරන් කතාව	පත්තිනි වැලපීම
සළඹ විකිනීම	මහා දෙවොල් බාගේ
පඬිපුර ගිනි ගැසීම	සළඹ සොරාගෙ කතාව
බාදා වලි නඩය	අංකොට හටන
පත්තිනි කයීනය	කුඩා දෙවොල් බාගේ
ගජබා කතාව	

පන්තිස්කෝල්මුර රඟදක්වන අවස්ථාවේ වාදනය කරනු ලබන්නේ ඩැක්කිය වේ. නර්තන ශිල්පීන් ගායනාවන්ට අනුකූල වන අයුරින් ඩැක්කි පද වාදනය කරනු ලැබේ.

දොංත තකට
ජිංත ගතා කුද
කුදක් තක්කිට තකට ජිමිතක

ආදී ඩැක්කි පද බහුල වශයෙන් යොදා ගැනීම දක්නට ලැබෙන අතර අදාළ කවියට අනුව ඩැක්කි පද අලංකාර සහිතව වාදනය කිරීම ඒ ඒ නර්තන ශිල්පියාගේ දක්ෂතාව අනුව සිදුවන්නකි.

කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි භාවිත පරම්පරා

කලවාන නර්තන ශෛලියේ ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවලදී ඩැක්කිය භාවිතා කරනු ලබන්නේ ඉතාමත් සීමිත පරම්පරා කිහිපයක පමණි. විශේෂයෙන් මෙම ඩැක්කි වාදනය කිරීම සඳහා ප්‍රධාන වගකීම පැවරී තිබුණේ ප්‍රධාන කපු මහතා ඇතුළු ගී ඇදුරන් හා ගී අඟනුන් වෙතට ය. ගී කියමන් ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා ගී ඇදුරන් සහ ගී අඟනුන් සහභාගී වන අතර ඔවුන් අත්වැල් ගායනයෙන් සහ තාලම්පට වාදනයෙන් සහය වේ. ඩැක්කි සැරසිල්ල පුස්කොළ ග්‍රන්ථයේ ඩැක්කි වාදනය ගී ඇදුරන් මුල්කර ගනිමින් සිදුකර ඇති බව දක්වේ.

උඩැක්කිලා	තර
එබිසෝ පදිය	ඉදිරිකොට
ගී ඇදුරු	මුල් කොට
දේවගණ සොබවන්	ආතුර

යනුවෙනි.

මඩුපුර ගායනාවන් හී

සෙත් මුලිනි ඉදුරා
උවදුරු පඩුරු උදුරා
ගී කියන ඇදුරා
සිතත් දෙවියන්සේම ඇදුරා

විශේෂයෙන් මෙම ඩැක්කි වාදනය සඳහා ගී ඇදුරන් හා ගී අඟනුන් තෝරා ගැනීම අදාළ විශේෂ දේහ ලක්ෂණ රාශියක් මහමඬුපුරය පුස්කොළ අත්පිටපතෙහි සඳහන් වේ.

පිනුත් නොකළ මව්පියන් නොදන වැඩුණු නොකී කරුත්
දනත් සිගන කුෂ්ට දුෂ්ට කනුත් කබුන් කුදුන් කොරුත්
නනුත් දොඩන නිසරුවෙනුත් නොවන තිකන් නුගුන හොරුත්
දනත් රඟට නොගනිතිලු තැපලි කැවුම් කබලු හොරුත්

කටදත් බොල්ලෑ නලදත් කෙටි කන් ඉසකෙස් පුපුරැටි
අඩනෙත් දල අඩලොට තන පිහිගු පිරුණු තන රැකුලැටි
ලෙඩපත් දියවැඩියා කුස පිළිකා බට ගැට අවුගැටි
වැඩ සෙත් සලසන් පත්තිනි කමට නොගනු කතුන් මෙසැටි

මේ අයුරින් ශාන්තිකර්ම සඳහා ගී ඇදුරන් හා ගී අඟනුන් තෝරා ගැනීමට අදාළ දේහ ලක්ෂණ රාශියක් අන්තර්ගත වේ. විශේෂයෙන් මෙම ඩැක්කි වාදනය කිරීම මූලිකත්වය ගනු ලබන්නේ ප්‍රධාන කපු මහතා ය. ඒ සඳහා හළං ඉහේ තබා ඇති එම පරම්පරාවේ ප්‍රධානියා ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවේ මූලිකත්වය ගනු ලබයි. කපු මහතා බාහිර වශයෙන් උභයකුල පාරිශුද්ධ මනා රූ සපුවකින් යුත් භක්තිමත් තැනැත්තෙකු විය යුතු අතර අභ්‍යන්තරික වශයෙන් සියලු පූජා රටා සහිත ගී පන්ති ගායනය, ශාස්ත්‍රීය සියලු නැටුම් අංග පුරුදු පුහුණු විය යුතු ය. විශේෂයෙන් කපු මහතෙකු විසින් පිළිපැදිය යුතු චාරිත්‍ර විධි රාශියක් දක්නට ලැබේ. කපුමහතෙකු මුළු ජීවිත කාලය පුරා ම කිළිකුණුවලින් ආරක්ෂා විය යුතු ය. අවම වශයෙන් තම මව්පියන්ගේ හෝ දූ දරුවන්ගේ අවමංගල්‍යට පවා සහභාගී නොවිය යුතු ය. කපු ඇදුරෙකුට විවාහ වීමට තහනමක් නොමැත. එහෙත් කෙම්මුර දින හා මඬු තෝත්‍ර දින ගෙයින් පිට වී පේ වී සිටිය යුතු බව දඹේමඩ පරපුරේ පුස්කොළ අත්පිටපතක පරපුරට පමණක් දැනගැනීමට ලියා දක්වා ඇත. මේ ආදී වශයෙන් චාරිත්‍ර විධි රාශියක් දක්නට ලැබේ. කපු මහතෙකු

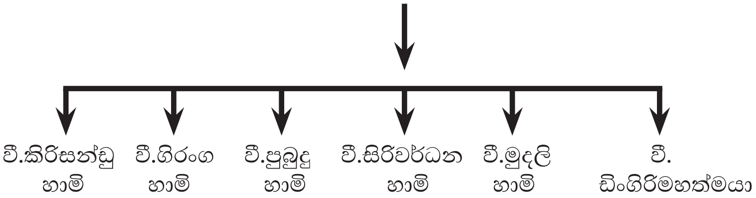
වීමේ අවස්ථාව උදාවනුයේ ගොවිකුලයේ අයෙකුට පමණකි. ඒ සඳහා ගොවිකුලයේ අයෙකු වියයුතු බව මඩමඬුපුරය පුස්කොළ අත්පිටපතේ සඳහන් වේ.

සත්ගුණයෙන්	රුවතිමනා
දුටුවන් සිතතුට	කරනා
සොඳ ගොවිකුලයෙන්	සොබනා
ගී ඇදුරෙකු	ගෙන්නමිනා

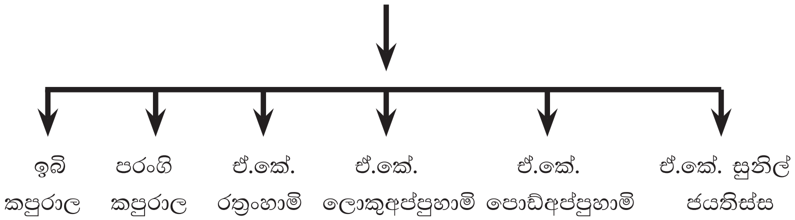
මදහසවන් බැවින්	මියුරු
නද කොවුලන් සදිසි	මියුරු
සොඳ ගොවිකුලයෙන්	වැඩකරු
ලඳ අඟනන් රැගෙන	සොඳුරු

කලවාන ශෛලියේ ශාන්තිකර්ම අවස්ථාවල දී ඩැක්කිය වාදනය සඳහා යොදාගනු ලබන්නේ දඹේමඩ පරම්පරාවේ සහ අරුක්ගොඩ පරම්පරාවේ පමණකි. ඒ පිළිබඳ තොරතුරු පහත දැක්වේ.

කොළොන්න දඹේමඩ කපු පරපුර



අරුක්ගොඩ කපු පරපුර



බළන්ගොඩ, බදුල්ල, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ උඩැක්කිය හා කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය අතර ඇති සමවිසමතා.

බළන්ගොඩ, බදුල්ල, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ ඩැක්කිය භාවිතය හා කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි භාවිතය අඩු වැඩි වශයෙන් යොදා ගැනීම

දක්නට ලැබේ. බදුල්ල, බළන්ගොඩ ශෛලියේ හා අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ 'උඩැක්කිය' යනුවෙන් මෙම වාද්‍ය භාණ්ඩය හඳුන්වනු ලබන අතර කලවාන ශෛලියේ 'ඩැක්කිය' යන නාමයෙන් හඳුන්වනු ලැබේ.

බදුල්ල, බළන්ගොඩ යන ශෛලීන් දෙකෙහි සහ අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කියේ දිග සඳහන් වනුයේ 'වියතක්' වශයෙනි. බදුල්ල හා බළන්ගොඩ ශෛලීන් දෙකෙහි ඩැක්කි කඳ කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි කඳට වඩා විශාලත්වයෙන් යුක්තව සකසා ගනී. කලවාන ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කියේ උස ප්‍රමාණය ලෙස සඳහන් වනුයේ 'දොලොසඟුලක්' වශයෙනි. අනෙකුත් ශෛලීන්ට සාපේක්ෂව කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි කඳ දිගින් යුක්ත වීම විශේෂත්වයකි.

බදුල්ල හා බළන්ගොඩ ශෛලියේ ඩැක්කි කටෙහි සාම්ප්‍රදායිකව යෙදෙන විෂ්කම්භය වනුයේ අඟල් 'සයකි'. අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කියේ විෂ්කම්භය වනුයේ අඟල් 'පහකි'. නමුදු කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කියේ කටෙහි විෂ්කම්භය වනුයේ 'පසඟුලක්' වශයෙනි. මෙසේ ඩැක්කිය ලියවා ගැනීමේ දී මැද කොටස කුඩාවටත් දෙපස කොටස තරමක් ලොකුවන සේ සකස් කර ගැනීම ශෛලීන් සියල්ලට ම පොදු වූවකි. බදුල්ල සහ බළන්ගොඩ ශෛලියේ ඩැක්කියේ ගෙල කොටස සකස් කිරීම උඩරට උඩැක්කිය සකසා ගන්නා ආකාරයට සමාන ය. නමුත් කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කියේ ඇති විශේෂත්වය වනුයේ මධ්‍යය කොටස (ගෙල) සිහින් වන අතර ම මැදින් දිගටි ස්වරූපයක් දැරීම යි.

බදුල්ල, බළන්ගොඩ හා අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කියෙහි දෙපස ගැටිදෙක නිර්මාණය කරනු ලබන්නේ ස්ථිරව ම පිහිටන පරිදි ය. වලයම නමින් ශක්තිමත් වළලු දෙකකින් යුක්ත වන අතර සම් ගැටියෙහි ඇලවීමක් සිදු කරයි. ගැටිවළල්ලෙහි සිදුරු සයක් විදිනු ලබන අතර කතිර හැඩයට ලණු යොදනු ලබයි. නමුත් කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කියේ ගැටි දෙක සකස් කරනු ලබන්නේ වාදනයට අවශ්‍ය අවස්ථාවේ දී ඩැක්කියේ කොටස් වශයෙන් ගලවා තබා සකසා ගැනීමට හැකිවන පරිදි ය. වේවැල් සත් පටක් එකට සිටින සේ ඇණ ගසා ගැටිවළල්ල සකසා ගනී. ගැටිවළල්ලෙහි විදුම් අටක් යොදනු ලබන අතර සම සහිත ගැටි වළල්ල ඩැක්කි කඳට සවි කිරීමේදී දවුල් ඇසක සිටින මෙන් ගැටිය පිටතට සිටින්නට යොදා ඇති අතර දවුලට ලණුව යොදන අයුරින් ඩැක්කිය සඳහා ලණු යොදා ගැටි දෙක තද කරනු ලැබේ.

බදුල්ල, බළන්ගොඩ හා අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කියේ ධ්වනිය නියමිත ආකාරයට පාලනය කිරීම සඳහා උඩැක්කි පටිය(සවරම) යොදාගනු ලබන අතර 'කණ්ණි' නමින් හඳුන්වන අස්ලොමක් එක් පැත්තක ඇසක් හරහට යොදා තිබේ. එමගින් අනෙක් ඇසට ගැසූ විට අස්ලොම් ඇති ඇසින් මධුර ධ්වනියක් නිකුත් වේ.

නමුදු කලවාන ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කියේ තට්ටු තද කිරීමටත්, බුරුල් කිරීමටත්, සිදු කරනු ලබන්නේ දෙපස කතිර ලෙස යොදා ගනු ලබන ලණු මගිනි. ඩැක්කියේ ලණු හොඳින් තද වන ලෙස ඇද ගනු ලබන අතර පසුව කඳ මැදින් ලණු පොටවල් කිහිපයක් රවුමට එතීමක් සිදු කරනු ලැබේ. එමගින් ඩැක්කියේ තට්ටු හොඳින් තද වීමක් සිදු වන අතර එමගින් හඬ උස් පහත් කිරීමටත් විවිධ ශබ්ද මාධුර්යය ඇති කර ගැනීමටත් හැකියාව ලැබේ.

බදුල්ල, බළන්ගොඩ, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත ඩැක්කියට සාපේක්ෂව කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කි වාදනයේ ඇති විශේෂත්වයක් වනුයේ ඩැක්කිය උරයෙහි එල්ලා වාදනය කිරීම යි. එය 'උර පටිය' ලෙස හඳුන්වනු ලැබේ.

බදුල්ල, බළන්ගොඩ, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ භාවිත උඩැක්කිය වාදනයේ දී ස්ථිරව ම පිහිටන වාද්‍ය භාණ්ඩයක් වේ. නමුත් කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය වාදනය නොවන අවස්ථාවේ දී කොටස් ගලවා වෙන් වෙන් වශයෙන් තිබී වාදනය කරන අවස්ථාවේ දී එය එකිනෙකට සම්බන්ධ කොට සකස් කර ගනී. කලවාන ශෛලියේ ගී මඩු ශාන්තිකර්මයේ ඩැක්කිය යක්කමෙන් හඳුන්වා දී ඩැක්කි උපත ගායනා කරන අවස්ථාවේ දී ඩැක්කියේ කොටස් එකිනෙකට සම්බන්ධ කර ගනී.

ඩැක්කි වාදනයේ දී ගිගිරි වළලු භාවිත කිරීම කලවාන ශෛලියට ම පොදු වූ ලක්ෂණයක් ලෙස සඳහන් කළ හැකි ය. කලවාන ශෛලියේ ඩැක්කිය කපු පත්තිනි කෙනෙකු හෝ ප්‍රධාන ගී ඇදුරෙකු වාදනය කිරීම හා ගී අඟනුන්(ශිල්පිනියන්) ඩැක්කි වාදනයේ දී සහභාගී වීම මෙම කලවාන ශෛලියේ ගී මඩු රංගනයේ දක්නට ලැබෙන විශේෂත්වයකි.

සමාලෝචනය

බාහිර හැඩය, ප්‍රමාණය, වාදන රීතියෙන් වෙනස් වු ලෝකය පුරා ව්‍යාප්තව පවතින උඩැක්කි ස්වරූපය දරන වාද්‍ය භාණ්ඩ සියල්ල ශිව දෙවියාගේ ඩමරුව ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය වී ඇත. භක්තිපූර්වක ගීත සඳහා යොදාගෙන ඇති මෙවැනි වාද්‍ය භාණ්ඩ කර්ණාටක, තමිල්නාඩුව, කේරලය වැනි ප්‍රදේශවල ඉන්ද්‍රජාලකයින්, විජ්ජාකාරයින් හා වීදි ගායකයන්, සාස්තර කරුවන් විවිධ ගායනය සඳහා මෙන්ම දේවාල කෝවිල් ආශ්‍රිත භක්ති ගායනා සඳහා යොදාගැනීමෙන් පෙනී යන්නේ ගායනය සඳහා ම මෙම භාණ්ඩ භාවිතා කර ඇති බව යි. ලංකාවේ භාවිතා කරන ඩැක්කි, උඩැක්කි නමින් හඳුන්වනු ලබන වාද්‍ය භාණ්ඩ ගායනය සඳහා යොදාගෙන ඇත.

සබරගමු නර්තන සම්ප්‍රදායේ පවත්නා බදුල්ල, බළන්ගොඩ, කලවාන යන ශෛලීන් හා, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ උඩැක්කි භාවිතය අඩු වශයෙන් දක්නට ලැබෙන අතර හුදෙක් ම ගායනය සඳහා භාවිතා කර

ඇති බව පෙනේ. උඩැක්කි ව්‍යුහයේ පොදු සමානත්වයක් බදුල්ල, බළන්ගොඩ, අටකලන්පන්න ප්‍රදේශයේ උඩැක්කි වාදනයේ දක්නට ලැබෙන අතර උඩරට භාවිත උඩැක්කි ව්‍යුහයට සමාන ය. නමුත් කලවාන ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කිය ප්‍රමාණයෙන්, නිර්මාණයෙන්, වාදන ක්‍රමයන්ගෙන්, රංගනයට සහභාගී වන ශිල්පීන් ශිල්පිනියන් හා සාම්ප්‍රදායික ගායනය හ රංගන අවස්ථාවන්ගෙන් ඉහත ශෛලීන්ගෙන් පැහැදිලිව හඳුනාගත හැකි ඩැක්කි වාදන කලාවක් කලවාන ශෛලියේ දක්නට ලැබෙන බවත් කලවාන ශෛලියට ම ආවේනික වාද්‍ය භාණ්ඩයක් බවත් කිව යුතු ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

අරංගල, රත්නසිරි. 1987. *ථූපවංශය.* කොළඹ: ප්‍රදීප ප්‍රකාශකයෝ.

කෝට්ටෙගොඩ, ජයසේන. 1998. 'දේශීය තූර්ය භාණ්ඩ වල භාරතීය සබඳතාවය හා රුහුණේ වාදන ගුරුකුල වල පැතිර යෑම'. *සංඛ,* බෙර පිළිබඳ විශේෂ කලාපය: කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

ජයතිලක, කේ. 1991. *විමර්ශන සහිත තිසර සංදේශය.*

ඤාණවිමල, කිරිඇල්ලේ. 1960. *කුවේනි සිහබා දඹදෙනි අස්න.*

ඤාණවිමල හිමි, කිරිඇල්ලෙ. (1969). *කාව්‍යශේඛරය.* කොළඹ10: සී.ස.ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.

පීරිස්, චානක. 2005. ශ්‍රී ලාංකීය හා භාරතීය අවනද්‍ය භාණ්ඩ සම්බන්ද ආගමික විශ්වාස. *කලා සඟරාව,* 61,62 කලාපය: කොළඹ: ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලය.

බණ්ඩාර, කරුණාරත්න. 2009. 'අභාවයට යන ශ්‍රී ලාංකීය උඩැක්කි වාදන කලාව'. මුදියන්සේ දිසානායක (සංස්). (2009). *සෞන්දර්ය කලා විමර්ශන 04.* කොළඹ: සෞන්දර්ය කලා විශ්වවිද්‍යාලය. පිටු 76 - 101.

රහල් හිමි, සිරි. 1957. *පංචිකා ප්‍රදීපය.* කොළඹ: ඇම්.ඩී.ගුණසේන.

වනරතන රංජිත්, 1986. *සිංහල ථූපවංශය* .කොළඹ: සමයවර්ධන පොත් ප්‍රකාශක.

විජේවර්ධන, සරත්. 2003. *උඩැක්කි නැටුමේ පරිහානිය.* නර්තන චින්තා: කොළඹ: සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව.

සෝමරත්න, එච්.ඇම්. 1967. *ඩේවි දුටු ලංකාව.* බොරලැස්ගමුව: විසිදුනු ප්‍රකාශන.

සෝරත හිමි, වැලිවිටියේ. 2009. *ශ්‍රී සුමංගල ශබ්දකෝෂය (ප්‍රථම භාගය* . කොළඹ: ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.

හරිස්චන්ද්‍ර, විජයතුංග. 2005. *ගුණසේන මහ සිංහල ශබ්ද කෝෂය,* කොළඹ: ඇම්.ඩී. ගුණසේන.

නිරීක්ෂණ

2017.12.27 වන දින එම්.කේ. පුංචිබණ්ඩාර ඇදුරුතුමාගේ මූලිකත්වයෙන් බොල්තුඹේ සමන් දේවාලයේ පවත්වන ලද පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය.

2018.03.20 වන දින කලවාන අරුක්ගොඩ පත්තිනි දේවාලයේ සුනිල් ජයතිස්ස කපු මහතාගේ ප්‍රධානත්වයෙන් පවත්වන ලද පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය.

2018.03.23 වන දින කහවත්ත බුංගිරිය පත්තිනි දේවාලයේ උඩුවල්වල ආරච්චිගේ සිරිවර්ධන කපු මහතාගේ මූලිකත්වයෙන් පවත්වන ලද පහන්මඩු ශාන්තිකර්මය.

HARLEY ERDMAN,
University of Massachusetts at Amherst - USA

Beyond Shakespeare's Globe: Women Playwrights of Golden Age Spain

I speak to you today just after the world has finished celebrating a big theatre anniversary. April 23, 2016. The date marked the 400th anniversary of the death of William Shakespeare. Thousands of articles about the writer appeared in print and online around the world. For a few weeks, Shakespeare was on the front page of many American newspapers, and the home page of many websites. There were over 70 celebrations and festivals organized around the world, as well as a website, (shakespeareanniversary.org) dedicated just to this commemoration.

I am not sure what the case is in Sri Lanka, but this celebration reflects what is true in the USA: the exponential growth of the "Shakespeare Industry." Each year sees the publication of dozens of books about Shakespeare, hundreds of articles, hundreds upon hundreds of Shakespeare productions, and the founding of new Shakespeare festivals. The Shakespeare Theatre Association lists over 120 officially registered professional Shakespeare theatres[1]. But these are just the big ones: this large number does not many smaller, amateur or community festivals. It seems like every city in America has a Shakespeare festival. I live in a small town in western Massachusetts, and it has one every summer. The situation is the same at universities in the USA. Many university theatre

1. http://www.stahome.org/

departments produce a Shakespeare play every single year. It can fairly be said that, in the USA, this one playwright, William Shakespeare, now has come to stand in for nearly the entirety of world's theater classical tradition, increasingly to the exclusion of all else.

There are politics behind this, of course: the nature of history and power. We can understand why Shakespeare, a writer once known mostly only in England, suddenly emerged as the "world's greatest playwright" in the 19th century, at exactly the same time that Britain was reaching its peak as a colonial and imperial power. But though the sun has set on that empire, Shakespeare's sun keeps rising and rising, as market forces, consumerism, and western capitalism propel that sun to a new zenith. Shakespeare is a brand. He is the globe's "universal playwright."

As a translator, adapter, and playwright, I find the ever-increasing hegemony of Shakespeare today troubling. To renew itself, to be relevant, theatre needs encounters with others. It needs new voices. New perspectives. And that means not just new voices writers from present but new voices from other places and other times. Otherwise we end up running on a treadmill, exhausted. The narrowing of interest in classic theatre to a "Shakespeare" monoculture is an impoverishment of possibilities, that goes against the spirit of discovery, of sharing, of borrowing, adaptation, transformation, assimilation, and curiosity, that is at the heart of what we do in theatre. Theatre is about collaboration, multiplicity, diversity, not the romantic worship of individual genius (another product of the 19th century).

There are serious ethical problems too, when it comes to theatre training. An average Shakespeare play has roles for 15 to 25 men and 3 or 4 women. But it's not just quantity. The men's roles are also qualitatively

superior to the women's. 60% of my theatre students in the USA are women. Where are the opportunities for them, when we do Shakespeare every year? Does equity only come to them through cross-gender casting, playing male roles? Is this fair? What are we perpetuating?

Forgive my long introduction, but this is the frustration that motivates my talk today, which is about another genre of classical theatre. It is far less known today around the world, but worth knowing about, I believe. That is the theatre of early modern Spain and Latin America. At roughly the same time as Shakespeare, Spain had a vibrant professional theater. Thousands and thousands of plays were written and produced during this *Siglo de Oro*, or Golden Age (literally, "Golden century), from about 1580 to 1680. Over a thousand of these plays survive today. They were performed in courtyards known as *corrales*, that had some rough characteristics that we would recognize from Shakespeare's theatre. There were celebrated playwrights, most famously Lope de Vega, who was reputed to have written over two thousand plays. Some of Lope's plays even survive in manuscript – his own handwriting, something not true of Shakespeare.

But one big factor distinguishes Spanish Golden Age theatre from Shakespeare's theatre: the substantial presence of women. First, there were the bodies of women on stage: there were female performers: actresses. In Shakespeare's England, women were not allowed on stage. All female roles were played by boy apprentices, trainees, a factor that had a negative impact on the quantity and quality of their roles. In Lope de Vega's Spain, not only were female roles played by women, but these women were often famous, the leading lights of their companies: superstars. We know the names of some of these actresses today. The most famous of these, María Calderon, "la Calderona," was a lover of King Felipe IV, and even fathered a son to the king, which he came to acknowledge. The celebrity of these actresses led playwrights to write powerful, commanding roles for women. The result is we have hundreds of surviving plays built for smart resourceful, complex female characters. Certain character types appear again and again, like the *mujer esquiva* and *mujer varonil.* There is even one famous play by Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, where women lead a social uprising against a brutal feudal overlord. We find shadows and aspects of these character types in Shakespeare, but with much less vibrancy and frequency.

Women also were an important component of theatre audiences. All unaccompanied women were required to sit in a special part of the *corral* nicknamed the *cazuela*. It got that nickname because of its reputation as a flashpoint, a hot spot, a place where things were always simmering, boiling over. It was the loudest part of the theater. Note: the women sitting in the *cazuela* had arguably the best seats in the entire corral: dead center, directly facing the stage, on the first gallery level, with the best

sightlines in the house. It's a great irony: segregating so many women audience members into one section might have concentrated their impact and position. They became a collective force that had to be reckoned with, written for, spoken to, confronted.

Women also were active as managers of these companies. One recent study found the names of 76 women who were managers of theater companies. Almost all of these were actresses who took over companies from their husbands when they became widows.

Finally, there was one last place where women were active, something unprecedented in Shakespeare's theater or any other European theater of the period, even until the mid-20th century. I'm talking about the presence of women as playwrights. Recent research has identified the names of 21 women who wrote plays between 1500 and 1750 with 83 known titles.[2] Some of these 83 plays are lost, but many have survived, and have been recently rediscovered. Just in the past 20 years or so some of them have started to be published in Spanish, so we now are starting to have a "canon" of available plays. Even more recently, a few of them have been translated into English. And a very small handful of these have been brought to the stage. For the most part, though, they remain little known to Spanish readers and audiences, and virtually unknown to readers and audiences in the rest of the world.

2. For a table of such writing, see the introduction to my anthology, Women Playwrights of Early Modern Spain (Romero-Diaz & Vollendorf 2016)

Why are these plays so little known? There are many reasons. One is the Shakespeare factor. His ever-increasing rise to prominence over the last 200 years has crowded out, so much else, including all Spanish theater. [Remember that Spain's empire was at its peak in the mid-16th century, and that empire crumbled in the 1600s, in the face of Dutch and English rivals: as Spain declined, so did its cultural influence, and

its dramatic legacy.] But there's a more important reason, I think. These women wrote plays that were often challenging in subject matter. They defy many stereotypes of what was 'feminine', then and then. They are exist in the margins in terms of form and style: they are non-normative plays. In spite of the fact that there women as actors, women as managers, and women as important audience members in the Spanish public theaters, women as playwrights was one place where the line was drawn. Bodies of women could be on stage or in the seats, but the ideas of women as writers and dramatists were not welcome. All the women playwrights, without exception, ended up writing in "alternative" spaces, for alternative situations, under alternative circumstances, to alternative audiences. They wrote from the margins. Their work body of work constitutes an alternative tradition outside that requires imagination to read, translate, and stage. No wonder they have been marginalized over the last four hundred years: First, as Spanish language writers in a world dominated by English and Shakespeare; and second, as women writing in a world dominated by men.

I have been able to identify three major alternative venues or performance spaces – performance circumstances, really -- that account for all the plays written by these women. One of these are convents. The Catholic Church's Counter-Reformation of the 16th century mandated the founding of numerous religious orders and convents as a way of combatting the Protestant heresy that was spreading across Europe. These convents offered women rigorous education not just in theology but math, literature, languages, and the arts. A significant minority of young women in Spain and its Latin American colonies took vows and entered convents in this period, and most of them were not just avoiding disgrace or scandal. Convents offered education, protection, security, community, and freedom from the tyranny of an unwanted husband or controlling father. You could pursue reading and writing in a convent. You could achieve a position of power and authority in a convent by becoming, over time, part of a convent's administration: a prioress, a prelate, or one of her many other leadership roles. Nor were all convents places of self-denial. Some were quite luxurious, where nuns had personal libraries, two-story apartments, even private servants and cooks. But the one restriction convents almost always imposed was cloistering. That is, once they took their vows, the nuns had little or no opportunity to venture out in the larger world for visits – not even for the funerals of loved ones. This factor, too, made convents places with their own intense internal cultures, that spawned a number of important writers.

For example, the most famous woman writer of the 17th century was a nun, Sor Juana Inés de la Cruz. She was to a poor humble family in a village outside of Mexico City, the capital of New Spain. She was such a child

genius [prodigy] that, at the age of 12, she was sent to live with the vice-Roy and his wife in Mexico City; she soon became renowned for her beauty, brilliance, and wit. At the age of 16, she took vows, entered a convent. For over twenty years, she wrote and published poetry, essays, and a few plays until a new bishop arrived in Mexico who decided to crack down on nun's secular education. Sor Juana challenged him through a famous letter that defended secular education and the arts as being in the service of god. The bishop and archbishop denounced her "waywardness" and all the books in her private library were confiscated; she ended up signing a document that renounced her interest in all these things. She died just a few years later.[3]

The most important interesting for me of a nun who wrote plays is Sor Marcela de San Felix[4]. She had extraordinary background. Her father was Spain's most famous playwright, Lope de Vega, and her mother was one of Spain's most famous actresses, Micaela de Luján. (Though I should point out: Lope was married to another woman at this point: Marcela was his illegitimate daughter.) Despite being illegitimate, Marcela spent most of her youth in Lope's house in Madrid, living with her father, step sisters and step mother. At age sixteen, she took vows as a nun, to live in the convent of San Ildelfonso, right around the corner from her house. Lope visited her every day for virtually the rest of his life. Sor Marcela never left this convent for the rest of her long life. She went on to hold many influential positions there, including head teacher. Three times, the other nuns elected her prelate, or head of the convent. She also at times worked in the canteen, as "keeper of hens."

3. There is a large body of literature available on Sor Juana Inés de la Cruz, led most famously by Octavio Paz's Sor Juna, o las trampas de la fe. Mexico: Fondo Fondo de Cultura Económica, 1995. The best English translation of her renowned comedy, Los empeños de una casa, is House of Desires (Boyle 2005)

4. For more on Sor Marcela, see my aforementioned Women Playwrights, as well as Arenal & de Rivers (1988). Also available on line: <www.intratext.com/IXT/ESL0014>

Sor Marcela's convent was particularly famous for theater. Every time there was a special occasion, the nuns put on performances: Christmas, Easter, all the major Christian holidays, every time a new nun was admitted to the convent and took her vows, every time royal dignitaries or religious officials visited the convent – there was an original performance. The nuns wrote, acted, designed, and produced these plays. And Sor Marcela, from what we can tell, was often lead writer and lead performer.

14 plays by Sor Marcela survive. There are types of plays, all written for these special occasions or celebrations. 8 of them are *loas*, or comic prologues that came before the main play. Most of the *loas* are monologues, solo pieces. In most of them, Sor Marcela comes out dressed as a man: usually, a hungry, demanding, angry, arrogant wandering scholar who has shown up at the convent and wants food and service from the nuns. These monologues are very funny: these hungry scholars go on and on, raving, complaining, shouting about how terrible the nuns are, to the point of the absurdity. The *loas* are also full of everyday detail of convent life: how bad the food is, how drafty the kitchen is, how poor the budget is, how there's not enough money to make ends meet, how tiring the duties are, how hard it is to be celibate. Sor Marcela uses the *loa* to critique living conditions in the convent and all the things that plague the nuns, while also poking fun at herself.

The *loas* were prologues to *coloquios*, longer allegorical plays with a more serious religious message. In these, the nuns play characters such as Faith, Truth, Deception, etc. They also have a strong social message. In one, a nasty, belligerent] character named "Mindless Zeal" shows up at a convent and harasses three nuns named "Soul, Peace, and Sincerity." He insists they are not being fierce enough in their religion; he accuses them of being too compassionate and forgiving. True Christian faith, he says, tolerates no moderation. True Christian faith, he says, means stamping out all signs of religious weakness, with violence and force. Mindless Zeal flirts with Soul, Peace and Sincerity, cajoles them, accuses them, plays them off against each other, attempts to divide and conquer them, searches for their individual weaknesses. The three sisters realize they have to stand together to turn him away; he is too strong to be faced alone. When they refuse to give in to him, he flies into a violent rage and tries to assault them. Terrified, the sisters barely manage to get him out the door, but, as the play ends, he swears he will be back for his revenge. As you can probably tell from my description, Sor Marcela's play is a powerful statement in support of less dogmatic, more compassionate, more humble faith that flies in the face of Spanish colonial policy in the 17th century, and it strategically uses gender to make that point.

Another alternative space for women playwrights were for private gatherings. In this case, we're talking about a very elite group. Formal

education at this time was denied to women. Women were not allowed to enter universities. Hence the appeal of convents for many women. But if you were wealthy and privileged, and didn't want to enter a convent, there were opportunities for informal education, which often consisted of sessions where women came together in private homes to study, read, write, and sometimes even perform their plays for each other. Some of these "private" or "domestic" plays have survived. These plays tend to be very literary; full of allusions, wordplay, puns, citations. They often make extensive reference to classical literature and mythology.

One of the most memorable of these "private" women playwrights is Feliciana Enríquez de Guzmán[5]. She was from Seville, Spain, the largest and wealthiest city in the Spanish empire. We know very little about her, not even when she was born or died. Otherwise, just a few biographical facts survive: she married a husband much older than she was, and that after he died, she got remarried just a few weeks later.

5. For more on Feliciana Enríquez de Guzmán, see my aforementioned Women Playwrights, as well as Teatro de mujeres del Barroco, (Felicidad and Doménech 1994).

Four plays by Feliciana survive – or technically six, since the comic interludes have two parts. The comic interludes are, to me, the most interesting. My favorite example is called *The Moldy Graces*. This play takes place at a street at midnight. We are under the balcony of *The Moldy Graces*, a parody of mythology's three graces. Six suitors show up under the balcony to woe the sisters. They are grotesque, deformed, ridiculous, and seem to be very drunk. Arguing over the sisters, the six suitors curse each other out and beat each other up. The noise wakes up the three sisters, who emerge on the balcony. They are also grotesque and hideous. Their father, Bacchus, declares a competition to see which three of the suitors are worthy of his daughters. The suitors wrestle, joust, and recite obscene. When it's over, the three sisters start fighting with each other because they each refuse to settle for just one suitor. Each one of them wants to marry all six! Amazingly, Father Bacchus, after a long speech on purity, chastity, and the noble institution of marriage, agrees to this. Everyone starts singing, the wine gets passed around, and at the play's end eighteen weddings are celebrated: 6 x 3, a complete turning upside down of the ideals of sexual chastity and personal honor expected of noble young women in 17th century Spain. It is a world where desire rules.

Finally, the third and last alternative space that seemed to be open to women playwrights is not so much a "space" as a "genre." This is the "stage effect' play, known as *comedia de tramoya*. It is the one alternative space that falls under the umbrella of professional theater. *Comedias de tramoya* were popular in Seville in the 1630s and 1640s. They are a category of plays that call for extensive special stage effects and spectacle. From what we understand. the *corrales* were modified with ways of creating these effects, which included flying through the air, magical transformations, and sudden appearances and disappearances. According to one observer at

the time, these plays were particularly popular with women and children.

This brings us to Ana Caro. We don't know much about her, except that she, like Enriquez, was from Seville. She was mentioned in a number of sources at the time as an important and famous writer. She is the only woman playwright from the time whose plays were published in anthologies alongside works by male playwrights. She is the only woman playwright of the time whose works seemed to be performed in the *corrales*. She can be called the only "professional" woman playwright — the only woman playwright who is on documented record as having been paid for her plays: there are records from the city of Seville that she was commissioned to write plays special festivals. Put it all together, and we have the example of a woman playwright who seemed to have broken out of the margins.[6]

6. For more on Ana Caro, see my aforementioned Women Playwrights, as well as Ana Caro: El Conde Partinuplés (Luna 1993)./

Ana Caro's *Count Partinuplés* is a classic stage effect play. It is a retelling of an old French legend, and also a version of the old myth of Cupid and Psyche. The play is about the fictional female emperor of Constantinople, Rosaura. At the beginning of the play, Rosaura is being pressured by her advisors to marry one of the suitors they want her to. The matter is urgent: her subjects are threatening a violent uprising if she does not. Threatened, Rosaura tries to buy time. We soon discover Rosaura doesn't like the unappealing suitors being offered her. She is scared of losing her kingdom by marrying someone who would usurp it, and so she wants a husband worthy of total trust. So she gets her cousin, Aldora, a sorceress, to find her the most loyal and faithful man in the entire world. Aldora conjures up an image of Count Partinuplés of France. Using a series of magic spells, Rosaura lures the Count to a magic castle, where she puts him through a series of extreme tests of loyalty. All the way, she does not allow him to see her; she uses Aldora's magic to remain invisible to him, like a ghost, even when they have sex together repeatedly in the magic castle. This is the final test: will be still love her even if he can never see the face of this woman he is sleeping with? She raises the stake for this test by conjuring up a lighted candle for the Count top use, while she pretends to sleep. The Count can't resist this final test. Her uses it to light her face. Furious, Rosaura pretends to wake and banishes him to France – only to repent and have him return to him in a magic cloud, just in time for him to beat the other suitors in a tournament she has arranged.

As you can tell, this play is like a strange fairy tale, with has a lot of spectacle and stage effects: it calls for people to be turned into wild beasts, to fly through the air. It has a magic ship, a magic castle, and a magic dinner with plates that appear and disappear. Its climax involves a joust on horseback.

It is also a play that turns upside down many of the tropes associated with classic storytelling. Here the women pursues the man. She is active,

he is passive. Here the man becomes the object of the woman's gaze. She is the observer, and he is the observed. And here, "witchcraft," something women in 17th century Europe were being persecuted and executed for, is shown to be a force for positive things. *Count Partinuplés* also has an ironic disturbing underlying message; that even the most powerful woman in the world needs "magic" to achieve what she wants. The deck is stacked against her.

I've given you a sample of some of these plays by women. So far, only a handful of these plays have been produced for the stage, or translated. You can see, I think, why these plays are relevant today. But you can also see why they are challenging, unusual. They don't follow the forms we're familiar with. They come from other traditions. They're not the classic theater that we seem to know. How do you stage religious allegories, comic prologues by nuns, crazy interludes with obscure mythological characters. How do you do stage effect plays? The very margins that gave birth to them in the 1600s are exactly what marginalize them today.

I'm going to finish up by very briefly pointing out two projects that I've been working on. One of them is translation some of these plays: my anthology of 10 plays for the first time ever in English will be coming out later this year. It has a total of 10 plays: 5 short plays by Sor Marcela, 4 comic interludes by Feliciana Enriquez, and the entirety of *Count Partinuplés* by Ana Caro. I have also created one stage adaptation based on these translations: a play called *Suitors*, which premiered at the University of Massachusetts in 2013, directed by Kara-Lynn Vaeni. It weaves together Caro's *Count Partinuplés* with Enríquez' *Moldy Graces*.

This question of translation and adaptation brings me back to Shakespeare. Shakespeare didn't create his own stories, at least in 37 of 38 instances. He was an adapter. His discovery, which was also the discovery of all the other playwrights of his time in England, was a way to take other stories, old stories, recently translated stories from other countries, and adapt them, reinterpret them, reinvent them, transform them. By assimilating the work of others' into the language of his times, he also expanded English theater and the English language itself. To quote Rudolf Pannwitz, cited in Walter Benjamin's famous essay "The Task of the Translator," a translator must "expand and deepen his language by means of the foreign language." (Benjamin 1996: 262). Something familiar to us – our own language, our own ways of telling stories – is made strange through the process of translation and adaptation.

Our times call for expansion beyond Shakespeare. We know to go beyond the familiar into the strange. These women writers I'm passionate about are just one example. It may be we don't need to do classic theater anymore at all – that's another debate – but if we do, if there's any value to looking at texts from the past and bringing them into the present, I

ask that we look beyond Shakespeare's globe to a wide globe around us. Thank you very much.

REFERENCES

Arenal, Electa, and Georgina Sabat de Rivers, eds. 1988. *Obra Completa: Coloquios Espirituales, Loas y Otros Poemas*. Barcelona: PPU.

Benjamin, Walter. 1996. *Walter Benjamin: Selected Writings*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Vol. 1. Cambridge: Belknap Press.

Boyle, Catherine, trans. 2005. *House of Desires*. London: Oberon Books.

González Santamera, Felicidad, and Fernando Doménech, eds. 1994. *Teatro de Mujeres Del Barroco*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.

Luna, Lola, ed. 1993. *Ana Caro: El Conde Partinuplés*. Reichenberger: Kassel.

Romero-Diaz, Nieves, and Lisa Vollendorf, eds. 2016. *Women Playwrights of Early Modern Spain*. Translated by Harley Erdman. Arizona: Tempe.

Note for Contributors

TITLE OF THE PAPER
The title of the paper should be printed in Times New Roman (TNR) point 14 Bold.

SUBTITLES
The sub title (if any) should be printed in TNR 12 point Bold.

CONTENT
The content of the paper should be printed in TNR 12 point.

AUTHOR'S DETAILS
Clearly indicate the given name(s) and family name(s) of each author and check that all names are accurately spelled. Provide the full postal address of each affiliation, and, the Email address of each author.

SHORT BIO OF THE AUTHOR
Authors should send a 100 words short bio along with their papers

CORRESPONDING AUTHOR
Clearly indicate who will handle correspondence at all stages of refereeing and publication, also post-publication. Ensure that the e-mail address is given and that contact details are kept up to date by the corresponding author

CORRESPONDING ADDRESS
The main corresponding address should be indicated

EMAIL
The Author's corresponding email address should be given clearly

INSTITUTIONAL AFFILIATION
Provide author's institutional affiliation if you are working at an educational institute or a university

ABSTRACT
A concise and factual abstract is required (maximum 250 words) in TNR 11 point. The abstract should state briefly the purpose of the research, the principal results and major conclusions. Since an abstract is often presented separately from the article, it must be able to stand alone. For this reason, references should be avoided, but if essential, then cite the author(s) and year(s). Also, non-standard or uncommon

abbreviations should be avoided, but if essential they must be defined at their first mention in the abstract itself.

KEYWORDS

Minimum of 3 and maximum of 5 keywords should be given.

WORD LIMIT OF THE PAPER

FGS Journal word limit for a single paper is 4500 – 5000 without footnotes and bibliography.

SUB HEADINGS

Sub headings can be used but they should indicate in TNR 12 point bold

FOOTNOTES

TNR 10 point should be applied for footnotes.

FIGURES (PHOTOGRAPH/DRAWINGS/MAPS/ DRAFTS)

Figures (photographs, drawings, maps, drafts) can be inserted when necessary in the text. In the case of an image taken by a photographer, due credits of the person's name should be mentioned. Tables and other illustrations of content supporting images must include proper in-text references if applicable. Poor quality images will not be entertained in the body of the paper. (Maximum 5 to10 visuals will be the limit).

TITLES OF PHOTOS AND GRAPHS

All the figures should be numbered numerically (e.g. Figure 1, Figure 2) and the author needs to provide details of drafts and images under each figure. In-text reference FGS journal use Harvard referencing style. Therefore, in in-text referencing, the author-date style should be used.

BIBLIOGRAPHY

Harvard Referencing style has to be used in NTR Point 11

ACKNOWLEDGEMENT

Collate acknowledgements in a separate section at the end of the article before the bibliography. List here those institutions and individuals who provided help during the research (e.g., providing language help, writing assistance or proof reading the article, etc.). The maximum word limit is 100 words.

PEER REVIEW

This journal operates a double-blind review process. All contributions will be initially assessed by the editor for suitability for the journal. Papers deemed suitable are then sent to an independent expert reviewer to assess the scientific quality of the paper. The Editor is responsible for the final decision regarding acceptance or rejection of articles. The Editor's decision is the final.

SENDING YOUR PAPER

Please do not send the PDF version of the paper unless otherwise asked. Papers with images should be sent in a separate folder and should be numbered in the following with the author's name (e.g. weerasinghe.figure 1.jpeg / de silva. figure 2. jpeg etc.) More details for Sinhala paper guidelines can be obtained from the FGS, UVPA Colombo or on the FGS website.

Journal of **Visual** & **Performing Arts** Research

Volume 2 Number 1

Articles

5-12 Historicizing the Presentation of Sri Lankan Dancers in Colonial Exhibitions
SUDESH MANTILLAKE

13-23 Gamelan Serdang and Gamelan Shanghai: Creative Dealing with Non-Appropriation and Academic Categorizations in Asia
GISA JÄHNICHEN

25-35 Silence as 'Weapon': Listening to 'Silent' Characters in Sri Lankan Cinema
PRIYANTHA FONSEKA

37-49 Sri Lankan String Instruments and their National Presentation: The Case of the "Ravanhatta"
CHINTHAKA PRAGEETH MEDDEGODA

51-73 යටත්විජිත ශ්‍රී ලාංකේය වාර්තා ඡායාරූපවල නිරූපිත ස්වදේශික දේහය පිළිබඳ අධ්‍යයනයක් (ක්‍රි.ව. 1843-1948)
එස්. එම්. දුලාරී ගයත්‍රිකා සූරියබණ්ඩාර

75-88 Vivienne Westwood and her Fashion Mantra
W. ADIKARAM and A.T.P. WICKRAMASINGHE

89-101 Re-Shaping National Culture: Sean-nós Dance in Twenty-First Century Ireland
BRIDGET RYAN

103-127 සබරගමු කලවාන නර්තන රංග ශෛලියේ භාවිත ඩැක්කි වාදන කලාව පිළිබඳ විමර්ශනාත්මක අධ්‍යයනයක්
හර්ෂණ මධුෂංක විතාරණ

129-139 Beyond Shakespeare's Globe: Women Playwrights of Golden Age Spain
HARLEY ERDMAN

Rs. 800

ISSN 2651-0286

FACULTY OF GRADUATE STUDIES
University of the Visual & Performing Arts, Sri lanka
https://vpa.ac.lk/faculty-of-graduate-studies