The Journal of Archaeology and Heritage Studies (JAHS) 9 (I) 2022: 41-56 pp

The Journal of
ARCHAEOLOGY & HERITAGE STUDIES

Journal Home page http://fssh.rjt.ac.lk/index.php/jahs/

Research Paper

An iconographic study of the Kareikkar Ammeiyar sculpture of the Polonnaruwa period

C.P. Dharmasri

Lecturer, Department of Sculpture, Faculty of Visual Art, University of Visual and Preforming Art, Colombo 07, Sri Lanka. caprasannaart@gmail.com

ABSTRACT

The main source of this research paper is Kareikkar Ammeiyar sculpture exhibited in Polonnaruwa Archaeological Museum. With a very deformed female body, she is depicted in a posture of singing something while holding a tambourine. Most of the bronze sculptures of Hindu women of this era are built with full bodies. But the research problem here is to find out what caused the creation of this sculpture with a completely different deformed, fallen body, and what visual elements were used in the creation of this sculpture. Also, archaeologists have presented various ideas and suggestions about this sculpture, but there has been no formal study from the perspective of art history. Building a sculpture has its own principles. The purpose of this is to analyse this sculpture using the principles of rhythm, balance, proportion, use of space, gaze and scale, There, the figurative research method is used on the sculpture. Also, what are the contemporary social and political relationships that led to the creation of the statue have also been studied. This sculpture illustrates how the creator of a work of art has the freedom to visualize and recreate a religious story using a three-dimensional model. Taken as a whole, its depictions represent the Shiva veneration traditions of 11th century Sri Lanka. The sculpture exhibited in the Polonnaruwa Museum is used as the primary source for data collection. Books, magazines, newspapers and research articles have been studied as secondary sources.

ARTICLE INFO

Article history:
Received 05 March 2023
Accepted 28 June 2023
Available online 29 December 2023

Keywords: Kareikkar Ammeiyar, Polonnaruwa, bronze sculpture, composition, iconography.

පොළොන්නරු යුගයට අයත් කාරෙක්කාල් අමෙයාර් මූර්තිය පිළිබඳ රූපාර්ථවේදී අධ්‍යයනයක්

1. හැඳින්වීම

පොළොන්නරුව අංක 5 දරන ශිව දේවාලයෙන් කළ කැණීම්වලින් හමුවී දැනට පොළොන්නරුව කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කර ඇති සෙන්ටි මීටර් 28 ක් උස් වූ ලෝකඩ ප්‍රතිමාව ඉතා විරූපී කාන්තාවකගේ ස්වරූපය දක්වන්නකි. එය හින්දු ආගමික සජ්ඣායනාවක් සහ තාලම්පොට වාදනය කරන ක්‍රියාකාරකම් දෙකක් සමඟ මූර්තිය නිරූපනය කරයි.

ජනප්‍රිය මාධ්‍යයක් ලෙස ලෝකඩ මාධ්‍ය උපයෝගී කර ගත් පොළොන්නරුවේ මූර්ති කලාව අතර මෙම මූර්ති කැපී පෙනෙන්නේ එහි ඇති විරූපී ස්වභාවය නිසාමය. ක්‍රි.ව 12- 13 අතර කාලයේ කර ඇති මෙම මූර්තියේ කාරෙක්කාල් අමෙයාර්ගේ රූපය බව උඩුකුඹුර නිවැරදි ලෙස නිගමනය කරයි. ප්‍රතිමාව ශිව-ශක්තිය සම්ප්‍රදාය විදහාපායි. ශිව දෙවියන්ගේ බැතිමතෙකු

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

ලෙස පෙන්නුම් කරන ඇය කවියෙකු හා ශාන්තුවරයෙකු ලෙස පෙනී සිටින බව හින්දු ආගමේ සඳහන් වේ. අනුරාධපුර යුගයේ හමුවන බෞද්ධ හා හින්දු ලෝකඩ ප්‍රතිමා සමග පොළොන්නරුවේ හින්දු ප්‍රතිමාවන්ගේ ආකෘතික ලක්ෂණ මෙන්ම තාක්ෂණික වශයෙන් සමානකම් හා අසමානකම් දක්නට ලැබේ. උදාහරණයක් වශයෙන් අනුරාධපුර යුගයට අයත් කොළඹ කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කර ඇති අර්ධනාරීනටේශ්වර ප්‍රතිමාවේ මුහුණේ ස්වභාවය එම යුගයේ හමුවන බෝධිසත්ව රූප වලට සමාන කමක් දක්වයි. නමුත් පොළොන්නරු යුගයට අයත් හින්දු ලෝකඩ ප්‍රතිමා වල ස්වභාවය දකුණු ඉන්දීය හින්දු මූර්ති වලට වඩා සමානකමක් දක්වයි. ඒ සඳහා රටෙහි දේශපාලන පසුබිම බලපා ඇති බව කිවයුතුයි. බෞද්ධ ආගම ප්‍රමුඛ කොටගෙන බිහිවන අනුරාධපුර රාජධානිය ස්වදේශීය රාජ්‍ය තන්ත්‍රයෙන් ගිලිහී එය හින්දු ආගම ප්‍රමුඛ කොටගෙන බිහි වූ දක්ෂිණ භාරතයේ යටත් රාජධානියක් බවට පත්විය. මෙම දේශපාලන යාන්ත්‍රනයේ සිදු වූ බලපරාක්‍රමයන් හේතුකොට, පොළොන්නරුව ප්‍රමුඛ වූ දක්ෂිණ භාරතීය රාජ්‍යත්වය හා සමාජ, දේශපාලනික පරිවර්තනය කලාවට සෘජු ලෙස බලපෑවේ ය. දේව මණ්ඩලයේ දේව ගණයට අයත් නොවන ශාන්තුවරිය වන ඇය ශිව දෙවියන්ගේ යටත් භක්තිකයෙකු ලෙස පෙනී සිටි. හින්දු දේව මණ්ඩලයේ පහළ ස්ථානයක සිටින ඇයව මූර්තිය ලෙසට ශ්‍රී ලංකාව වැනි දූපත් රටක හමුවීම ගැන ඉතිහාසය සොයා බැලීම මෙම රචනාව ගොඩනැගීමට ඉවහල් විය. සිත් ඇදගන්නා සුලු කලාත්මක ස්භාවයෙන් උසස් වූ මෙම ප්‍රතිමා ප්‍රධාන කතා වස්තු බීජය කුමක් ද යන්න සොයා බැලීම සිදු කර ඇත. එමෙන්ම එම පුරාවිද්‍යාත්මක වටිනාකමින් යුත් මෙම ප්‍රතිමාවේ කලාත්මක සංරචන ක්‍රමවේදය පිළිබඳව ගැඹුරින් සාකච්ඡාවේ. තවද මෙම ලිපියේහි ප්‍රතිමාව ගොඩනැගූ අවදි සමාජ දේශපාලන බලවේගයන්ට සාපේක්ෂව අවබෝධකර ගැනීම සහ එම නිර්මාණය මෙරට හින්දු මූර්ති කලාවේ වැදගත් කලාත්මක ලක්ෂණ සහිතව බිහිවූ වූවක් යන්න විමසා බැලීමයි.

2. ක්‍රමවේදය

මෙම රචනයේ න්‍යායාත්මක සන්දර්භය ගොඩනැගෙන මූලික තර්කයක් වන්නේ කලා කෘතියක් නිෂ්පාදනය වනාහි හුදකලා ක්‍රියාකාරකමක් නොව එම කලාකෘතිය නිර්මාණය කරන සුවිශේෂී මොහොත හා සම්බන්ධ සමාජ-දේශපාලනික, සංස්කෘතික ගතිකයන් හා සම්බන්ධ පුළුල් ක්‍රියාවලියක් යන්නයි. මේ සම්බන්ධයෙන් මෙම ශාස්ත්‍රඥයන් ප්‍රදේශයන් ගණනාවකින් කළ පර්යේෂණ රැසකි. නිදසුනක් ලෙස රොබට් ඇට්කින්ස් පෙන්වා දෙන්නේ කිසියම් කලා ප්‍රකාශනයක ඇති ශෛලිය පවා එම කෘතිය ගොඩනගන සුවිශේෂ මොහොතේ සංස්කෘතික හා දේශපාලනික සන්දර්භ සමග අවශ්‍යයෙන් ම සම්බන්ධ ඇති බවයි (Atkins 1997:180-181). එම පදනමෙන් සැලකීමේදී කාරෛක්කාල් අම්මෙයාර්ගේ ප්‍රතිමාව අධ්‍යනයේ දී තත් අවධියේ සක්‍රියව පැවති සමාජ, දේශපාලනික, සංස්කෘතික ආදීය මගහැර යා නොහැක. එමෙන්ම හින්දු සමාජ සන්දර්භය ගොඩනැගීමේ දී ඉවහල් වූ දාර්ශනික පද්ධතිය ඇසුරෙන් කාරෛක්කාල් අම්මෙයාර් මූර්තියෙහි ස්වභාවයන් හඳුනාගත හැකි ශානරයක් වන රූපාර්ථවේදී පර්යෙෂණ ක්‍රමවේදය යොදා ගැනේ. එම ක්‍රමවේදය යටතේ කලා කෘතියක ඇති සංකේත, රූපක, තේමා, ආකෘතිය, ආදියෙහි ඓතිහාසික පැවත්ම සහ කාලය හරහා ඒවා වෙනස් වූ ආකාරය අධ්‍යනය මගින් කලා ඉතිහාස කථනය අධ්‍යනය සිදු වේ.

3. ප්‍රතිඵල හා සාකච්ඡාව

3.1 පොළොන්නරු අවධියට අයත් හින්දු රාජ්‍ය පාලන සමයේ සමාජ-දේශපාලනික පසුබිම

කලා කෘතිවල අර්ථය සහ පැවැත්ම, ඒවා බිහි කළ සමාජ දේශපාලනික තත්ත්වය, පැවති මතවාද හා දෘෂ්ටිවාද සමග අවියෝජනීය සබඳතාවක් පවතියි. මේ නිසා පොළොන්නරු යුගයේ බිහිවූ ලෝකඩ මූර්ති කලාවටද සමාජ දේශපාලන මතවාද හා දෘෂ්ටිවාදයන් බලපා ඇති බව කිව හැකි ය. අතීත ශ්‍රී ලාංකේය සමාජ දේශපාලන පෙරළි සිදුවීමට, ඉන්දියන් අර්ධද්වීපයට ආසන්න දූපතක් වීම යන භූගෝලීය පිහිටීම ප්‍රබල සාධකයක් වන්නට ඇත. එවන් භූගෝලීය පසුබිමක් ශ්‍රී ලංකාව ජනාවාස වීම සඳහා ප්‍රබල දායකත්වයක් සැපයූ අතර, පසු කලෙක රාජධානියක් වශයෙන් අනුරාධපුර රාජධානිය වසර එක්දහස් පන්සියයක් පමණ කාලපරාසයක් පැවතීම උක්ත තත්ත්වය ප්‍රත්‍යක්ෂ කරවයි.

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

අනුරාධපුර රාජධානියට පළමුවර ආක්‍රමණය සිදු වන්නේ ක්‍රි.ව. 1215 දී එහි බලය පිහිටුවා ගෙන සිටි කාලිංග මාඝ මලය අර්ධද්වීපයේ සිට දිවයිනට ආක්‍රමණ එල්ල කළ චන්ද්‍රභානු රජ හා එකල දකුණු ඉන්දියාවේ අධිරාජ්‍යයක් පිහිටුවා සිටි පාණ්ඩ්‍යවරු විසිනි. මෙම ආක්‍රමණ හේතුවෙන් අනුරාධපුර රාජධානිය ක්‍රමයෙන් පරිහානියට ලක්වු අතර එම පරිහානියේ කූටප්‍රාප්තවූයේ චෝල ආක්‍රමණික පළමු වන රාජේන්ද්‍ර අධිරාජ්‍යයා විසින් ක්‍රි.ව. 1017 දී පමණ රජරට යටත් කර ගනු ලැබීමෙනි. එසේ යටත් කර ගනු ලැබූ ප්‍රදේශය චෝල අධිරාජ්‍යයේ ප්‍රාන්තයක් බවට පත් වූ අතර එය " චුම්මුඩිගෝළා මණ්ඩලම්" යනුවෙන් නම් කෙරිණි "මුම්මුඩිශෝල " යන රාජරාජ අධිරාජ්‍යයා දරූ විරුදා නාමයකි. එක්දහස් පන්සීයක් තරම් වූ කාල පරාසයක් තුළ දිවයිනේ අගනුවර වශයෙන් පැවති අනුරාධපුර අත් හැර පොළොන්නරු ස්වකීය අගනුවර කර ගත් චෝලයෝ එය "ජනනාථමංගලම් " යනුවෙන් නම් කළහ (ලියනගමගේ 1995: 19). මෙසේ ඔවුන් එය රාජධානිය බවට පත් කිරීමට එහි භූගෝලිය හා දේශපාලන කාරණා ප්‍රබල හේතුවක් වශයෙන් හැඳින්විය හැක.

පාලන තන්ත්‍රයේ මූලස්ථානය වූ පොළොන්නරුව චෝල පාලනය බොහෝදුරට යුද්ධමය ස්වරූපයක් ගත් බව සිතිය හැකි ය. පාලනය මෙහෙයවන ලද්දේ චෝල අධිරාජ්‍යයා විසින් පත් කරනු ලැබූ දිවයිනට එවන ලද සෙන්පතියකු විසිනි. ඉහළ නිලතලවලට චෝළ නිලධාරින් ම පත් කරනු ලැබූ බව සිතීම සාධාරණ ය. එසේම ආක්‍රමණවල දී කවර අනර්ථයක් සිදු වුවත් ඉන් ඉක්බිතිව දේශීය සම්පත් විනාශ කරීම චෝල ප්‍රතිපත්තියේ අංශයක් වී යැයි සිතිය නොහැක්කේ ඒ සම්පත් ස්වකීය රටේ ප්‍රයෝජනය සදහා යොදා ගැනිමේ අවස්ථාව ඔවුනට විවෘතව පැවති බැවිනි. චෝල අගනුවර වූ තඤ්ජවුර්ත් (තැන්පෝර්) පිහිටි ප්‍රකට දේවාලයක නඩත්තුව සඳහා රාජරාජ අධිරාජයා දිවයිනේ ගම්වර කිහිපයක ආදායම වෙන් කළ බව ඔහුගේ විසිනව වන රාජ්‍ය වර්ෂයට (ක්‍රි.ව. 1014) අයත් ලේඛනයක සදහන් වී තිබීම එසේ සිතිමට අනුබල දෙයි (ලියනගමගේ 1995: 19).

මේ වන විට චෝල ආක්‍රමණවල අරමුණ හුදෙක් වස්තුව කොල්ලකෑම නොව දිවයින යටත් කර ගැනීමේ අභිප්‍රාය දක්වා වර්ධනය වී තිබීම ද ඒ අදහස ශක්තිමත් කරන්නකි. ආක්‍රමණවල දී පැවති විනාශකාරී ස්වභාවය කල්යත්ම තරමක් සමනය වී යැයි කිව හැකි වුවද දේශීය ජනතාවගේ අභිවෘද්ධිය කෙරෙහි ඔවුහු සැලකිල්මත් වුවායැ යි සිතිය හැකි ය. තව ද ද්‍රවිඩ සේනාංකවලට අමතරව වරින් වර මෙරටට ආ වෙළඳුන් ද සමඟ වු සම්බන්ධකම් පිළිබඳ සාධක දක්නට ලැබේ.

යටත්විජිත රාජ්‍ය වශයෙන් පැවති ලංකාවේ එවකට රාජ්‍ය අනුග්‍රහය සහිත ආගම හින්දු බවට පත් වූ අතර චෝලයන්ගේ ශිව ආගමික වතාවත් ඉටු කර ගැනීම සදහා ඔවුන් විසින් කෝවිල් තනවන ලදි. එම ගොඩනැගිලි ඉදි වූයේ ද්‍රවිඩ ගොඩනැගිලි කලාවට අනුකූලවය. ද්‍රවිඩ වාස්තුවිද්‍යාව සත්වැනි ශතවර්ෂයේ දී පල්ලව රාජධානියෙන් ආරම්භව ශතවර්ෂ හතරක කාලයක් තුළ වර්ධනය වී ලංකාව සොළී ආක්‍රමණයට යටත් වන කාලයේ දී ඇති උත්කර්ෂවත් තත්ත්වයකට පත් වී තිබුණි. සොළී රාජධානියේ අගනුවර වු ටැන්පෝරයෙහි ඉදි වී ඇති රාජරපේශ්වර කෝවිල තරම් ශ්‍රේෂ්ඨ නිර්මාණයක් බිහි කිරීමට, ලංකාව වැනි යටත් ප්‍රදේශයක දී වෙහෙස දැරීමට ඔවුන්ට අවශ්‍ය නොවි ය. සොළී වංශීන් බලය මෙරට පිහිටුවා නොබෝ කලකින් ම ඔවුන් විසින් ඉදි කරන ලද ශිව දේවාලය ප්‍රමාණයෙන් කුඩා වූවත් ඔවුන්ගේ උසස් කලා කෞශල්‍යයට හොඳ උදාහරණයක් වශයෙන් සැලකිය හැකි ය.

අංක 5 දරන ශිව දේවලයන් ගෙන් හමු වු කාරෙක්කාල් අමෛයාර්ගේ ප්‍රතිමාව ශ්‍රී ලාංකේය කලා ඉතිහාසයට නව මානයක් එක් කරන ලදී. මන්දයත් අනුරාධපුර යුගයේ මහායාන සම්ප්‍රදායට අයත් නිර්මණය වූ බෞද්ධ ලෝකඩ මූර්ති කලාවට වඩා වෙනස් මානයක් තුළ නිර්මාණය වීමයි. එය බෞද්ධ හා හින්දු ආගමික කලාවන්ගේ මිශ්‍රවීම නිසා නව කලා ධාරාවක ආරම්භය නිසා ය. එය හුදෙක් සමාජ දේශපාලන කාරණාවක් මත සිදු වූ බව විග්‍රහ කළ හැකි ය. යටත් විජිත රාජ්‍යක් වශයෙන් පැවතිම නිසා කලා ආභාසයන්ගේ මිශ්‍රවීම ද, පසුව පළමුවන විජයබාහු රජු දකුණු ප්‍රදේශය ආක්‍රමණිකයන්ගෙන් නිදහක් කරගත් පසුව ද බෞද්ධ කලාව හින්දු ආභාසය දක්නට ලැබීමෙන් ප්‍රකට වේ.

3.2 කාරෙක්කර් අමෙයියාර්ගේ පුරාණෝක්තිය

දකුණු ඉන්දීයාවේ නාගපට්ටම් නම් වෙරළබඩ නගරයේ ධනවත් වෙළෙඳ පවුලකට දාව දියණිය ලෙස

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

කාරෙක්කර් අමේයියාර් උපත ලැබූ අතර ඇගේ මුල් නම පුනීතාවතී ලෙස නම් කරන ලදී. ඇය වාසනාවේ දේවතාවිය වන ලක්ෂ්මිගේ අවතාරයක් ලෙස පෙනී සිටින රූමත් යුවතියකි. ඇය ජීවිතයේ ආරම්භයේ සිටම එනම්, ඇය ළදරුවෙකු අවදියේ සිට, ඇවිදීමට හා කතා කිරීමට හැකි වූ වහාම ශිව නමස්කාර කළා ය. ඇගේ පියා ඇයට සෙනෙහස සහ භෞතික සැප සම්පත් ලබා දුන්නේ ය. පුනීතාවතී වැඩිවියට පත් වූ විට ඇගේ පවුලේ අය සුදුසු පවුලකින් විවහයක් සෙවීමට පටන් ගත්හ. ඇය නාගපට්ටිනම් නගරයේ ධනවත් වෙළෙන්දෙකු වූ පරමදත්තන් සමඟ මහා උත්සවයකින් විවාහ වූවා ය. පුනීතාවතී එකම දරුවා වූ බැවින් පරමදත්තන් පොළඹවා ගත්තේ පුනීතවතීගේ පියා නැවත නාගපාට්යම්වලට රැගෙන නොගොස් තමාට යාබදව ඉදිකරන ලද නිවසක වාසය කරන ලෙසයි. පුනීතාවතී විශ්වාසවන්ත බිරිඳක් වූ අතර ඉතා සැලකිල්ලෙන් නිවස නඩත්තු කළා ය. ඇය දිගින් දිගටම ශිව දෙවියන්ගේ පාද මෙනෙහි කරමින් දැඩි නමස්කාරකයෙකු බවට පත් වූවා ය. ඇය තම දොරකඩට පැමිණි ශෛව බැතිමතුන්ට ආහාර, ඇඳුම් පැළඳුම් සහ සුබෝපභෝගී භාණ්ඩ පවා ලබා දුන්නා ය. ගෘහ පරිසරය තුළ සහයෝගය නිසා සමෘද්ධිමත් විය. දිනක් පරමතත්තට පාරිභොගිකයෙකුගෙන් අඹ ගෙඩි දෙකක් ලැබුනු අතර, ඔහු විසින් දහවල් ආහාරය සඳහා පුනීතාවතී ලබාදුන්නේ ය. නමුත් ඔහුන් දිවා ආහාරය සඳහා ආපසු නිවසට යාමට පෙර, කුසගින්නෙන් පෙළෙන ශෛව ශුද්ධ මිනිසෙකු දානය සඳහා දොරකඩට පැමිණියේ ය. තවම ව්‍යංජනය සූදානම් නැති නිසා පුනීටාවතී බත් සමඟ අඹ ගෙඩියක් ඔහුට දුන්නා ය. ඇගේ සැමියා නිවසට පැමිණි පසු ඉතිරි අඹ ගෙඩියත් සමඟ ඇය ඔහුට කෑම දුන්නා ය. පරමතත්තයා අඹ ගෙඩිය රසවත් යැයි සිතා අනෙකා ඉල්ලා සිටියේ ය. කනස්සල්ලට පත් පුනීතාවතී කුස්සියට ගොස් තම ශිව දෙවියන් ගැන සිතුවා ය. ඔහුගේ කරුණාවෙන් තවත් අඹ ගෙඩියක් දර්ශනය වූ අතර, පුනීතාවතී තම ස්වාමිපුරුෂයාට එය ලබාදුන්නේ ය. මෙය පළමු එකට වඩා ඉතා රසවත් වූ අතර, ඇගේ සැමියාට සැකයක් ඇති වූ අතර, ඇය එය ලබා ගත්තේ කොහෙන්ද කියා ඔහුගේ බිරිඳගෙන් විමසුවේ ය. යහපත් භාර්යාවක් ලෙස තම සැමියාට නිශ්ශබ්දව හෝ බොරු කීම නොකළ යුතු බව දැන සිටින ඇය සත්‍යය පැවසුවා ය. ඔහු ඇගේ කතාව සැක කළ අතර, ඔහු ඉදිරියේ සිටි නැවතත් දේවියගෙන් එම හාස්කම කරන ලෙස ඉල්ලා සිටියේ ය. එහි ප්‍රතිඵලයක් ලෙස ඇගේ අත්ලෙහි තවත් අඹ ගෙඩියක් දිස් වූ අතර එය ද ඇය තම සැමියාට දුන්නේ ය. ඔහු ගෙඩිය අතට ගත් වහාම එය අතුරුදහන් විය. ශිව දෙවියන් කෙරෙහි පුනිතාවතිගේ භක්තියේ විභවය සහ වැදගත්කම ඔහු සැබවින්ම වටහා ගත්තේ මේ අවස්ථාවේදී ය. ඒ නිසා මේ කාන්තාව සමඟ අඹුසැමියන් ලෙස තවදුරටත් ජීවත්වීම මහා පාපයක් බව හැඟුණු ඔහු උපන් ගම අතහැර පලා යාමට තීරණය කළේ ය. ඔහු නැවකට භාණ්ඩ පටවාගෙන පාණ්ඩ්‍යන් නගරයට යාත්‍රා කර එහි පදිංචි වී වෙළඳ ගැහැණු ළමයෙකු සමඟ විවාහ විය. ඔහුගේ දෙවන බිරිඳට දියණියක් සිටි අතර ඔවුන් ඇයට පරමදත්තන්ගේ පළමු බිරිඳගේ නමින් පුනීතාවතී යන නම තැබීය.

තම ස්වාමිපුරුෂයා අතුරුදහන් වීම නිසා කලකිරුණු පුනීතාවති තම සැමියා සොයා ගියාය. අවසානයේ ඇය පාණ්ඩ්‍ය රාජධානියට පැමිණියා ය. පරමදත්තන්ට ඇගේ පැමිණීම ගැන ආරංචි වී තම දෙවන බිරිඳ සහ දරුවා සමඟ ඇය හමුවීමට ගියේ ය. ඔහු පුනීතාවතිගේ දෙපා මුල වැටී ඇයව බිරිඳක් ලෙස නොව දේවතාවියක් ලෙස සලකන බව හෙළි කළේ ය. මෙම අවස්ථාවේදී, පුනීතාවති ශිව දෙවියන්ගෙන් අයැද සිටියේ ඇයගේ ශාරීරික සුන්දරත්වය අහිමි කර ඇයට යක්ෂ ස්වරූපයක් ලබා දෙන ලෙසයි. ඇගේ යාඥාවට පිළිතුරු ලැබුණු අතර ඇගේ සිරුර කෙට්ටු ගැහැණු ළමයෙකු බවට පරිවර්තනය විය. පුරාවෘත්තයට අනුව, පසුව ඇය ශිව දෙවියන්ගේ වාසස්ථානය වන කෛලාස කන්දට වන්දනාවේ ගියා ය. වන්දනාවේ අවසාන වටයේදී ඇය පයින් ඇවිදීම අතහැර හිස මතින් ගමන් කළා ය (Craddock 2016:7-10).

3.3 පොළොන්නරු කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කර ඇති කාරෙක්කර් අමේයියාර් මූර්තියෙහි ස්ථානගත අවකාශය

පොළොන්නරු යුගයේ මූර්ති සියල්ලක්ම පාහේ ආගමික ස්වරූපයක් ගනී. නැතහොත් මේවා ආගමික පුද පූජා සඳහා භාවිත කරන ලද දේවල් ය. නිර්මාණකරුවා පැවිදි පක්ෂයේ උපදෙස් අනුව හින්දු ආගමික නීති රීතීන්ට යටත්ව සිය නිර්මාණයෙහි යෙදුණත් ඇතැම් විට තම ශිල්පීය ඥානය සමඟ නිර්මාණය ගොඩනැගුණු බවක් පෙනී යයි. මෙම

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

යුගයේ මූර්ති ශිල්පියා තනිවම මූර්ති ගොඩනැගීම සිදු නොකළේ ය. මන්ද මූර්ති නිරන්තරයෙන් ගෘහනිර්මාණය සමඟ බැඳී පවතින නිසා ය. එසේ නම් වර්තමානයේ මූර්ති ගොඩනැගීම සහ පොළොන්නරු යුගයේ අතර වෙනසක් ඇත. මෙම මූර්තිය හමුවන්නේ පොළොන්නරුවේ අංක 5 දරන ශිව දේවාලයේ 1960 දී කළ කැණීමක දී ය.

රූපය 1-2. තිරුපුගලූර් කොවිල, නාගපට්නම් දිස්ත්‍රිකය, ඉන්දියාව (10 වැනි සියවස)

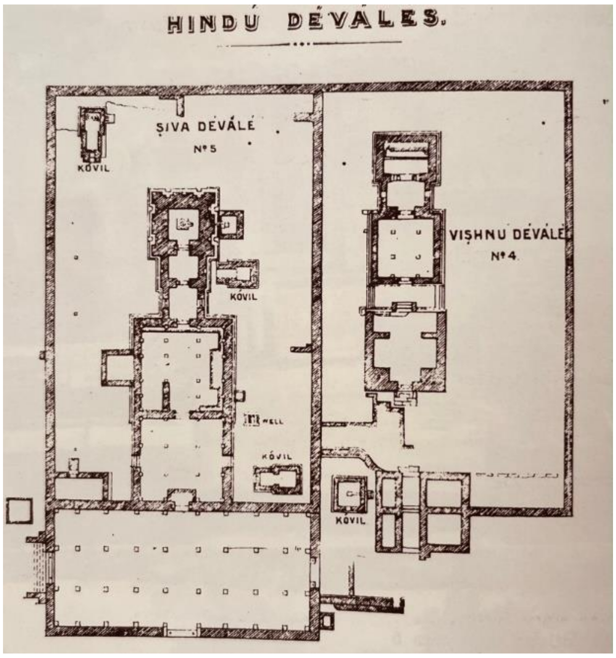
ප්‍රතිමාව හමුවීමට පෙර 1908 දී කළ පුරාවිද්‍යා කැණීම්වල දී විශාල ප්‍රමාණයක ශෛලමය මූර්ති හා ලෝකඩ මූර්ති හමු වී ඇත. ලෝකඩ ප්‍රතිමා අතර නටරාජා ඉරියව්වෙන් නිර්මිත ශිව ගේ නර්තන විලාසය

රූපය 3-4, ගංගා කොන්ද කොවිල, අරියාර් දිස්ත්‍රිකය, ඉන්දියාව (11 වැනි සියවස)

ඉදිරිපත් වන ප්‍රතිමා දෙකක් සහ ඔහුගේ භාර්යාව වූ පාර්වතී පිළිරුවක් ද වෙයි (සෙනෙවිරත්න, 219). ඉහත ප්‍රකාශයට අනුව පෙනී යන කාරණාවක් වනුයේ මෙම ප්‍රතිමාව අංක පහ (05) දේවාලය ඇතුළත වෙනත් මූර්ති සමඟ තිබූ බව තහවුරු වේ. මෙයින් ගම්‍ය වන කාරණාව වන්නේ ප්‍රතිමාව තේරුම් ගැනීමක් නම් අනෙක මූර්ති ස්ථානගත අවකාශය තේරුම් ගැනීමට අවශ්‍ය බවයි.

මූර්තිය අතීතයේදී ශිව දේවාලයේ අභ්‍යන්තරයේ ස්ථානගතව ඇත. හින්දු ප්‍රතිමා දේවාල අභ්‍යන්තරය ස්ථානගත කරන විට දේව ගණයට අයත් ප්‍රධාන ප්‍රතිමාවන් ඉහළ හෝ මධ්‍යයේ ස්ථාන ගතකිරීමේ අවකාශමය සම්ප්‍රදායක් ඇත. ඒ අනුව කැනීම් වල හමුවන ශිව නටරාජා ප්‍රතිමාවන් හා පාර්වතී ප්‍රතිමාව සමඟ සම අසුන් ව ස්ථානගත වීමේ බැහැරව ඊට පහළින් ප්‍රතිමාව ස්ථානගත ඇති බව විශ්වාස කළ හැකිය. මන්ද යක්ෂ ගණයට අයත් ප්‍රතිමා සෑම විටම ස්ථානගත වන්නේ පහළ ස්ථානයේ වීමයි. ඒ බව තහවුරු වන කදිම නිදසුනක් චෝල යුගයට අයත් දකුණු ඉන්දියාවේ තමිල්නාඩු ප්‍රන්තයේ ශිව දේවාල කිහිපයක කාරෙක්කාල් අමෛයාර්ගේ ප්‍රතිමා සියල්ල පහළින් ස්ථානගත ඇති බවට නිරීක්ෂණය වේ (ඉහත රූපය 1-2 හා 3-4 සටහනව ඇති අකාරයට). මේ අනුව

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk



රූපය 4, පොළොන්නරු අංක පහ ශිව දේවාලය බිම් සැලැස්ම, පොළොන්නරු යුගය

තේරුම් ගත හැකි කාරණා වන්නේ මෙම මූර්තිය අනෙකුත් මූර්ති සමග අවකාශමය වශයෙන් පහළ ස්ථානයක ස්ථානගත වීම පිළිබඳ දළ අදහසක් ගත හැකි ය. මූර්තිය තේරුම් ගැනීමට ශිව දේවාලය ගෘහ නිර්මාණය තේරුම් ගැනීම වැදගත් ය. (රූපය 3) ඉහත දැක්වෙන්නේ ශිව දේවාලයේ සැලැස්මයි. එම සැලැස්මට අනුව ලෝකඩ ප්‍රතිමා අභ්‍යන්තරය කිසියම් තැනක ස්ථානගත ව ඇති බව හැඟවේ. හින්දු දේවාලයේ ඇතුළත දිව්‍ය විමාන පිහිටා ඇත. ඒවායේ දේවත්වයේ බලයට සාපේක්ෂව මූර්ති ඉහළ හෝ පහළ වශයෙන් විමානවල තැන්පත්ව පවතින්නට ඇත. එවැනි මූර්ති ස්ථානගත කිරීමේ මොහොත ගැන කල්පනා කරන විට ඒවායේ අවකාශය දේව පූජාවන් සමග සම්මිශ්‍රව බැඳී පවතින්නට ඇත. මූර්තියට පළදන දේවාභරණ, විශේෂ වර්ගයේ ඇඳුම් පැළඳුම්, සුවඳ දුම්, විවිධ වර්ගයේ යාතිකා, යාග-හෝම වැනි විචිත්‍රවත් සංස්කෘතික අංශයන් මිශ්‍රව මූර්තිය අවකාශය ගොඩනැගෙන්නට ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකි ය. දේවාලයේ ඇතුළත අඩු ආලෝකය සහිත ය. පහන් ආලෝකය පමණක් මූර්තියට ලැබෙන්නට ඇතැයි විශ්වාස කළ හැකි ය.

මෙම ප්‍රතිමාව (රූපය 5) හිඳ ඉරියව්වෙන් සිටින ශරීරය කොටස වෙනම වාත්තු කර ඇති අතර ඇය හිඳගෙන සිටින අසුන් හෙවත් පීඨිකාව දැනට දැකගත නොහැක.

රූපය 5. කාරෛක්කාල් අමෛයාර් ප්‍රතිමාව, ක්‍රි.ව. 11 වැනි සියවස, ලෝකඩ මාධ්‍යය, පොළොන්නරු යුගය

රූපය 6. ශිව නටරාජා, හිටි පීඨිකාව එසවීම සඳහා යොදා ගන්නා වළලු, ක්‍රි.ව. 11, ලෝකඩ, පොළොන්නරු යුගය

අනිවාර්යයෙන්ම පීඨිකාව මත ප්‍රතිමාව ස්ථානගතව ඇති බව සිතිය හැකි ය. එවැනි පීඨිකාවක් මත මෙම මූර්තිය ස්ථානගත කර ඇති බවට උපකල්පනයක යෙදුණොත්

මෙය පෙරහැර අවස්ථාවල අනිවාර්යෙන් භාවිත වන්නට ඇත. එවැනි උපකල්පනයකට ඒමට හැකි සාධකයක් ලෙස හැඳින්විය හැක්කේ මෙම ප්‍රතිමාව හමුවන අංක 5 ශිව දේවාලයේ නටරාජා, ශිව-පාර්වතී, මූර්තිවල පීඨිකාවල ඔසවා යාමට යොදා ගන්නා වළලු දක්නට ඇත. (රූපය 5 මූර්තියේ රූප සටහනව ඇති අකාරයට) එවැනි තාක්ෂණික කාරණාවලින් ගම්‍ය වන්නේ පොළොන්නරු අවධියේ දී මෙම ප්‍රතිමාව ද උසස් වන්දනාවට පාත්‍ර වී ඇති අතරම පෙරහැර වැනි සංස්කෘතික කාරණාවන් සඳහා ද යොදා ගෙන ඇති බවක් හැඟවෙයි. එවැනි සංස්කෘතික කාරණාවක් එම අවධියේ සිදු වන්නට දේශපාලන මැදිහත්වීම ප්‍රබල ව දක්නට ලැබීම ගැන සාධක මෙම මූර්තිය මගින් ඔප්පු කළ හැකි ය.

3.4. කලා කෘතිය වචනයෙන් විස්තර කිරීම

ඉහත රූප දෙක තේරුම් ගැනීමට උත්සාහ කරමු. එහි රූපාර්ථවේදී ක්‍රම අධ්‍යයන මගින් මූර්තියේ ඉතිහාස කථනය ගෙතීම සිදු කරයි. පළමු කලා කෘතිය වචනයෙන් විස්තර කරතොත්, මෙහි දෘශ්‍ය වන්නේ සිහින් ශරීරයක් සහිත කාන්තා රුවක් වාඩිවී සිටින ඉරියව්වකි. ඇගේ දණහිස කෙලින් නමාගෙන පාදය බිම තබාගෙන සිටී. ඇගේ වම් පාදයේ ශරීරයට සමීප වන අතර, පාදය බිම ද සමාන්තරව ස්ථානගත කර ඇත. ඇගේ ඉඟටියෙන් පහළ කොටස කෙටි රෙදි කඩකින් ආවරණය කර ඇත. එමෙන්ම උඩුකය නිරුවත් වන අතර පයෝද්‍ර වැහැරුණු දිගටි ස්වභාවයක් ගනී. ගෙලෙහි එක් පබළු මාලයක් පැළඳ සිටී. තවද දකුණු අතෙහි වැලමිටට උඩින් එවැනිම පබළුවලින් සැරසුණු අත් පළඳනාවක් දක්නට ලැබේ. ඇගේ මැණික්කටු දෙකෙහි අලංකාර නොවූ සරල වළලු දෙකක් දක්නට ලැබේ. නළලට උඩින් පෙති හතක මල් පහකින් හිස සරසා ඇත. ඇගේ හිස කෙස් ඉතා කෙටි වන අතර එය හරි මැදින් දෙකට බෙදා හැඩතල හයක් බැගින් හැඩතල දොළහකින් සමන්විත වේ. කණෙහි විශාල ආභරණයක් යොදා ගෙන ඇත. මුහුණෙහි ඉරියව්ව ගැන ප්‍රකාශකරන විට විශාල විවෘත ඇස් සමග ඇස්බැම් ඉහළට එසවූ බව පෙන්නුම් කරයි. ඒ සමගම නළලේ රැලි කිහිපයක් ද වේ. විශාල ඍජු නාසයක් ඇයට හිමිවේ. මුඛය විවෘතව පෙන්නුම් කරන අතර කම්බුල් රැලි තුනක් සහිතව දක්වා ඇත. අතේ ඇඟිලි ඉතා රිද්මයානුකූලව තාලම්පොට අත දරාගෙන සිටින ආකාරයක් පෙන්නුම් කරයි.

ඉහත විස්තර වූ ආකාරයට මූර්තිය වචනයෙන් විස්තර වූ පසු එහි සෑම හැඩයක් තුළ ජනිත වන සංඥාව පිළිබඳ ගැඹුරු අධ්‍යයනය කිරීමට හැකියාවක් පවතී. මේ අනුව මූර්ති සමස්ත කෘතිය ගොඩ නැංවීමට හේතු කරුණු පිළිබඳ අවබෝධයක් ලබාගත හැකි ය.

රූපය 7. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් ප්‍රතිමාව, ක්‍රි.ව. 11 වැනි සියවස, ලොකඩ මාධ්‍යය, පොළොන්නරු යුගය

3.5. අවධාරණය

මෙම මූර්තියේ දෙස බලන්නෙකුට අවධාරණයෙන් ඇතිවන ප්‍රධාන හැඩය වන්නේ ඇගේ කෙසඟ ශරීර යයි. පසුව මුහුණ, ඇය අත දරා සිටින තාලම්පොට,

රූපය 8. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් ප්‍රතිමාව, ක්‍රි.ව. 11 වැනි සියවස, ලොකඩ මාධ්‍යය, පොළොන්නරු යුගය

විද්වතුන් කිහිප දෙනෙක් ඒකමතික තීරණයකට පැමිණ ඇත. එනම් ශිව දෙවියන්ට කැප වූ කාරෙක්කාල් අමෙයාර් නමින් ය. එම චරිතයේ පුරාවෘතය ඉහතදී සාකච්ඡා කොට ඇත. ඇගේ පුරාවෘත්තයට අනුව

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

කාන්තාවක් වශයෙන් ශිව දෙවියන්ට කැප වූ උග්‍ර තාපස සහ කැප කිරීම පිළිබඳ ශෛව කවියන් වීර කාව්‍යයක් නිර්මාණය කළේය. ක්‍රි.ව. 1-5 සියවසේ දී ඇය ගත කළ ගෘහ ජීවිතය සහ කෛලාස කූටයේ ගතකළ ජීවිතය ගැන විචිත්‍රවත් කවි සාහිත්‍යයක් ගොඩ නැගී ඇත. ඒවා එවක සමකාලීන සමාජයේ ආචාරධර්ම, ගුණධර්ම, ආදරය, කැපකිරීම හා දේශපාලනය ආර්ථික ගැටලු පිළිබඳ සඳහන් කොට ඇත. ඇගේ ශරීරයේ ඇට සැකිල්ලක් බවට පත් වූයේ සර්වබලධාරී ශිව දෙවියන්ගේ කළ ඉල්ලීම මතයි. ස්වාමියාගෙන් වෙන්ව යාම නිසා අත්විඳින චිත්තවේගී දුක, විරහව නිසා ශිව දෙවියන්ට තම ජීවිතය කැප කොට තම සුන්දර ශරීර ස්වභාවය අත්හැරීම පරිත්‍යාගයක් ලෙස ඇය සලකයි. භක්තිවන්තයන් තමා සම්පූර්ණයෙන්ම දෙවියන් ගේ අනුකම්පාවට පත් කරන මාර්ගය භගවත්ගීතාවේ ඊශ්වරවාදය මෙසේ විස්තර කරයි.

තොප ගේ මනස මා තුළට කා වද්දන. මාගේ භක්තිය වනු. මා ඉදිරියේ වැතිර නමස්කාර කරනු. තොප මා අභ්‍යන්තරයට වුව ද, ආවා ද කම් නැත. මම මා ගේ සමාගම තොපට පොරොන්දු වෙමි. මම තොපට ආදරේ කරමි. සියලු ධර්මයෙන් අත හැර දමා සරණ පතා මා වෙත පමණක් එනු. දුක නොවුණු, මම තොප සියලු දුකින් මුදුවන්නෙමි (රාධාකෘෂ්ණන් 2013: 489).

භක්තිකයා මුළුමනින් ම පරමාදර්ශයට කැප වූ විට වේදනාව පිළිබඳ අන්ධ තීව්‍රතාව නැත්තේ ය. එය වනාහි දැන් විහිදා කෙරෙන කැප වීමකි; එහි දී වේදනාව නැති වී ඒ තැන ජීවයට අයත් වේ. එවිට මනසෙහි පාලක රාගය බවට පත් වන්නේ දෙවියන් ය. භක්තිකයා තම අභිමතාර්ථය ළඟා කර ගෙන අමරණීය තත්ත්වය පැමිණ තෘප්තිය ලබන්නේ ය. හේ කිසිත් ආශා කරයි. දුක් නො වෙයි. ආධ්‍යාත්මයට සම වැඳුණු හේ ප්‍රීතියෙන් සහ සාමයෙන් පිපුණා වෙයි. ගීතාවේ ඉගැන්වෙන පරිදි භක්තිය යනු දෙවියන් කෙරෙහි විශ්වාස කිරීම ය. ඔහුට ප්‍රේම කිරීම ය. ඔහුගේ සේවයට කැප වීම ය. ඔහු ඇතුළු වීමයි එය එහිම පරීක්ෂක වන්නේ ය (රාධාකෘෂ්ණන් 2013: 490).

ඉහත ප්‍රකාශයේ "තොප මා අභ්‍යන්තරයට වුව ද ආවට කම් නැත" යනුවෙන් සඳහන් කොට ඇත. භගවත් ගීතාවේ මෙම කියමනට අනුව කාරෛක්කාල් අමෛයාර් ශරීරය සාරය දෙවියන්ට කැප කිරීමට ගන්නා උත්සාහය මූර්තිය මගින් නිරූපනය කරයි. එහිදී මූර්ති ශිල්පියා පුරාණෝක්ති හි සඳහන් ආකාරයට කාරෛක්කාල් අමෛයාර් චරිතය ස්වභාවය දෘශ්‍ය මාධ්‍යයට ගැනීමට විවිධ හැඩතල සහ රූපක යොදා ගෙන ඇත. මෙම අවධියේ දී හින්දු ලෝකඩ ප්‍රතිමා ශරීර ලක්ෂණ ගැන සඳහන් කරන විට එම ශරීර ඉතා පිරිපුන්, වටකුරු සහ පුෂ්ටිමත් බව දක්නට ලැබේ. ඒ දකුණු ආසියානු කලාපයේ එම යුගයේ ස්ත්‍රී රූපය පිළිබඳව ශෘංගාරාත්මක පරමාදර්ශ ශරීර යයි. එහෙම පරමාදර්ශී ශරීරයට හාත්පසින් විරුද්ධ රූපයක් මෙම මූර්තිය මගින් නිරූපණය කර ඇත. ශෘංගාරාත්මක ස්ත්‍රී රූපය වෙනුවට අවලස්සන විරූපී ශරීරය වැහැරුණු ස්වභාවය මූර්තියෙන් බාහිර ස්වභාවයෙන් හඳුනාගත හැකි ය. නමුත් මිනිස් ශරීරයේ අභ්‍යන්තර ව්‍යුහාත්මක ස්වභාවය පිළිබඳ අඩු දැනුමක් ඇති බව මූර්තිය මගින් ප්‍රකට කරයි. උරහිසේ සිට අත සවිවන ස්ථානය, වැලමිට, දණහිස් නැමෙන ස්ථානය, ගොඩනැගීමේදී ප්‍රාථමික ශිල්පීය ඥානය භාවිත කර ඇත. ශරීරය කෘෂ වුව ද මුහුණේ ඇස් යට ගිලී නොමැත. ඒ වෙනුවට ඉදිරියට නෙරා ඇත. ඒ තුළ අති තියුණු බැල්මක් (Gaze) ගොඩනගා ඇත. මුහුණ පිරිපුන් වූ ස්වභාවයක් ගනී.

මෙම යුගයෙහි ස්ත්‍රී හින්දු ලෝකඩ මූර්තිවල පියයුරු අතිශයින් ශෘංගාරාත්මක වාටකුරු පිරුණු ස්වභාවයක් ගනී. නමුත් මෙම මූර්තිය නිර්මාණය කිරීමේදී මූර්ති ශිල්පියා එම ශෘංගාරාත්මක සාරය අහෝසි කොට ගොඩනගා ඇත. පියයුරු වැහැරුණු, තියුණු දිගටි ස්වභාවයක් ගනී. එම ස්වභාවය නිසාම භයානක හැඟීමක් ජනිත කරවයි. මෙම විරූපී සියලු ස්වභාවයන් ඇය ශිව දෙවියන් කෙරෙහි ඇති භක්තිය ආදරේ නිසා බව කියාපායි. ඇය ඇගේ මුළු ශරීරයම ශිව දෙවියන්ට කැප කර උත්තරීතර මෝක්ෂය මාර්ගය ලබා ගැනීමට උත්සාහ කරන බව මූර්ති මගින් නිරූපණය කිරීමට උත්සාහ ගෙන ඇත.

මූර්ති ප්‍රධාන කාර්යයන් දෙකක් සිදු කරයි. එනම් ඇගේ මුව විවෘත කොට තැබීමෙන් යම් ගායනාවක් සිදුකරන බවයි. තව ද අතැඟිලිවල තාලම්පොට දරා සිටීමෙන් ඇය එය වාදන වාදනය කරන බවක් ඇඟවෙයි. ඇගේ පුරාණෝක්ති කතාවෙහි සඳහන් වන ආකාරයට ශිව දෙවියන් වෙනුවෙන් කෛලාස කූටයේහි කවි ගායනා කරන මොහොත ග්‍රහණය කොට ගෙන මූර්ති ගොඩනගා ඇත. කවි ගායනා කිරීම හින්දු දහමේ

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

සඳහන් වන්නේ දෙවියන්ට කරන ලද පූජාවක් ලෙසයි. භගවත්ගීතාවේ මෙසේ සඳහන් වේ.

බාහිර පරිත්‍යාගය අභ්‍යන්තර ආධ්‍යාත්මයෙහි සංකේතයකි. පූජා විවිධ වූ කලී ආත්ම දමනය හා ආත්ම පරිත්‍යාගය දියුණු කිරීමට ගනු ලබන ප්‍රයත්න වේ. නිම පූජාව නම් ඉන්ද්‍රිය පිනවීමේ පරිත්‍යාග කිරීමයි (රාධාකෘෂ්ණන්,498,2013)

ඉහත ප්‍රකාශයෙන් ආත්ම දමනය හා ආත්ම පරිත්‍යාගය සඳහා ඉන්ද්‍රියන් පිනවීම පූජාවක් ලෙස කාරෛක්කාල් අම්මෙයාර් තාලම්පොට වාදනය කිරීම හා ගීත ගායනය කරන බව හැඟී යයි. ඇගේ හැඟීම් බර ගායනා විලාසය ශ්‍රම ශක්ති පූජාවක් ලෙස ශිව දෙවියන් සතුටු කිරීම මෙන් තමා මෝක්ෂයට පත්වන බව මූර්තිය මගින් නිරූපණය වේ. එවැනි නිරූපණ විලාශය දේවාලයට එන බැතිමතාට ශිව දෙවියන් කෙරෙහි ඇතිවන ආත්ම පරිත්‍යාගය දැනවීමට ගන්නා උත්සාහයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. එමෙන්ම මෙම මූර්තියේ ක්‍රි. ව 12-13 සියවසේ භාවිත වූ සංගීත භාණ්ඩවල ස්වරූපය හා උපයෝගීතාව පිළිබඳ පූර්ණ අවබෝධයක් ලබා ගැනීමට කදිම නිදසුනක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය.

රූපය 9. තාලම්පොට රිද්මය හා චලනය

එසේම මූර්ති සංරචන මූලධර්මයන්ගේ ප්‍රධාන සංරචන ක්‍රමවේදයක් ලෙස චලනය හැඳින්විය හැකි ය. චලනය නම් හැඟීම ප්‍රකාශ වන අවස්ථාවක් වශයෙනි ඇය අත දරා සිටින තාලම්පොට වැයීම නම් කාරණාව හඳුනාගත හැකි ය. (රූපය 9) ඇගේ දිගු අතැඟිලි භාවිත කරමින් තාලම්පොට වාදනය කිරීමට ගන්නා උත්සාහය තුළින් චලනය සිදුවන බව මූර්තිය නරඹන්නා හට හැඟීමක් ඇති කරවයි.

රූපය 10, අලංකාරවත් මල් සැරසිල්ල

මෙම මූර්ති කාල නිර්ණයට සමගාමීව ඉන්දියාවේ හමුවන කාරෛක්කාල් අම්මෙයාර් ප්‍රතිමා වල දක්නට නොලැබෙන විශේෂ සැරසිල්ල දක්නට ලැබේ (රූපය 10). එනම් නලල හා හිසක් අතර ඇති මල් සැරසිල්ලයි. ශිව දෙවියන් ගේ බලවත් ඉල්ලීම මත තම පිරිපුන් ශරීරය ඉතා අප්‍රසන්න ඇටසැකිල්ලක් බවට පරිවර්තනය වුවත් ඇගේ හිස මල් සැරසිල්ලකින් අලංකාරව තැබීමට ශිල්පියා උත්සාහ ගෙන ඇත. කලා ඉතිහාසය තුළ මල් හිසෙහි ගවසාගෙන ඉන්නේ දිව්‍ය අප්සරාවන් පමණයි. ඉතා අවලස්සන වූ ඇගේ ශරීරයේ හිසේහි මල් ගැවසීම තුළින් පරම පූජනීය බව සහ දේවත්වයක් පෙන්වීමට උත්සහ ගෙන ඇත. හිස මල්වලින් අලංකාර කිරීම මෙම මූර්ති විශේෂ ලක්ෂණයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. තවද ඇගේ හිසකෙස් හරි මැදින් දෙකට බෙදී ගිනිදැල් ආකාරයෙන් කොටස් දොළහක් සහිත හිසකෙස් මනාව පීරා ඇති ස්වභාවයක් ගනී. එසේම කෙටි කෙස් හැඩපලු සය බැගින් දෙපසට බෙදී ගොස් ඇත. ඒ මූර්තියේ සමමිතික සම්බන්ධතාව රැක ගැනීමට ගන්නා උත්සාහයක් ලෙස හැඳින්විය හැකිය. එය මූර්ති නිර්මාණය වූ තත්කාලීන සමාජ අවධියෙ හිසකෙස් මෝස්තර පිළිබඳ යම් අදහසක් ගැනීමට හැකියාවක් තිබේ.

3.6. හැඩය. (form)

A B C

රූපය 11. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් මූර්තියේ සංවෘත හැඩ ඊතල මගින් පෙන්වා ඇත

මූර්ති සංරචනයේ දී අවකාශය තවත් වැදගත් සිද්ධාන්තයකි. මූර්ති යෙහි අවකාශය භාවිතය පිළිබඳ කොටස් දෙකකට වර්ග කොට දැක්විය හැකි ය. එනම් මූර්ති විසින් ගොඩනගන අවකාශය හා මූර්තිය වටා ගොඩනැගෙන අවකාශය වශයෙනි. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් මූර්තිය විසින් ගොඩනඟන අවකාශය ගැන විස්තර කිරීමේදී විවෘත හැඩ (Open form) අවකාශයෙන් බැහැරව සංවෘත හැඩ (Colsed form) අවකාශය භාවිතාවක් දක්නට ලැබේ. (රූපය 11) මූර්තියේ මුහුණ තාලම්පොට දිශාවට යොමු වෙයි. අත්දෙක තාලම්පොට ඇතුළත දිශාවට යොමුවේ. දකුණු පාදයෙහි දණහිස ශරීරය ඇතුළට යොමුව ඇත. මේ ආකාරයෙන් මූර්ති සියලුම හැඩයන් දිශානුගතව ඇත්තේ මූර්ති ඇතුළට ය. එම කාරණාව සරලව ඉහත රූප සටහනේ දක්වා ඇත. එනම් මූර්ති ගොඩනගන අවකාශය සංවෘත හැඩ (Colsed form) භාවයක් දක්නට ලැබේ (ඉහත A,B,C රූප සටහනේ ඊතලවලින් දක්වා ඇති අකාරයට). එම සංවෘත හැඩ මූර්තියේ ප්‍රධාන ක්‍රියාදාමය වන තාලම්පොටන් නැගෙන ශබ්ද පූජාවට අවධානය යොමු කරයි.

3.7. සමබරතාව

මූර්තියක දී සමබර යනු සමතුලිතතාව පිළිබඳ මානසික හැඟීමකි. වෙනස් ආකාරයකින් කිව හොත් සංරචනයක සමතුලිතතාව පිළිබඳ දැනෙන දෘශ්‍යමය හැඟීම සමබර ලෙසින් අදහස් කෙරේ. මෙම දෘශ්‍යමය හැඟීම මුදුන් පත් කර ගැනීම සඳහා මූලික වශයෙන් ස්වරූපයන් එසේත් නැතිනම් හැඩතලයන් දෘශ්‍ය කලා කෘතියේ මධ්‍ය අක්ෂය වටා ස්ථානගත කළ යුතුය. ප්‍රධාන වශයෙන් සමබර ආකාර දෙකකි. ඒ සමමිතික සහ අසමමිතික වශයෙනි. චිත්‍රයක හෝ මූර්තියක හරි මැදින් රේඛාවකින් යෙදූ විට දෙපැත්ත සමාන ලෙස වේ නම් එය සමමිතිකය. එසේ නොවන විට එය අසමමිතික වේ. මේවා පරිසරයේ අති න්‍යාය මත ක්‍රියාත්මක වන තත්ත්වයක් ලෙස ද හඳුනාගත හැකි ය.

රූපය 12. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් මූර්තියෙහි සමබරතාව පවත්වාගෙන ඇති ආකාරය

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

මූර්තිය විසින් ගොඩනගන සමබරතාවය කුමක්ද යන්න සොයා බැලීමට නම් මූර්තියේ ප්‍රධාන මුහුණත කෝණයෙන් සිරස් අතට මධ්‍යයේ සරල රේඛාවක් යෙදුවොත් එහි අසමබරතාවයන් දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව මෙය අසමබරතාවන් යුක්ත සංරචනයක් ලෙස හැඳින්විය හැක. අසමබරතාවය හඳුනා ගැනීමට නම් සමබරතාව කුමක් ද යන්න සොයා බැලීම කළ යුතුයි. ඒ අනුව හොඳින් සමබර කළ කුමන ආකාරයේ කලා කෘතියක් වුව ද ගෙන දෙනු ලබන්නේ ප්‍රසාදජනක හැඟීමකි. සංතෘප්ත අදහස් ය. අසමබර මූර්තියක් දැකීමේ දී සිදුවන්නේ අතෘප්තිකර අපහසු සහ බාධා සහිත හැඟීමකි. එබඳු හැඟීම් සිය කලා කෘතියේ අදහස ලෙස යොදා ගන්නා නිර්මාණකරුවෝ සමබරතාවට එරෙහිව නිර්මාණකරණයේ යෙදීමට තැත් කරයි. මෙම මූර්තියේ අසමබරතාවට ලක් වන ප්‍රධාන හැඩය වන්නේ දකුණු පස ඇති ඉහළට ඔසවාගෙන සිටින පදයයි. එම පදය නිසා වෙන් මූර්තියේ සමස්ථ සමබරතාවය ගිලිහී ගොස් ඇත. (රූපය 12) මෙහිදී නිර්මාණකරුවා මූර්තිය සමබරතාවය රැක ගැනීමට උපක්‍රමශීලිව වම් පැත්තට බරව මූර්තිය ගොඩනගා ඇත. එහිදී දකුණු අත වම් අතට වඩා පහතින් දෘශ්‍ය වන ආකාරයට නිර්මාණය කර ඇත. එහිදී දකුණු පදය එස වූ හැඩය වම් අතෙන් පහත් වූ හැඩය මගින් මූර්තියේ යම්තාක් දුරකට සමබරතාව රැක ගැනීමට උත්සාහ කර ඇත. එය කලා කෘතියේ අදහසේ උපායයක් වීමේදී එසැණින් දැනෙන අසමබරතාව නව්‍ය ප්‍රබෝධයන් සංවේදනාවන් ආදිය උත්පාදනයට සමත් වෙයි. එහෙත් අවසානයේ දී එබඳු උත්සාහයන් ද අවසන් වන්නේ කිසියම් ආකාරයක උපායශීලී සමබරතාවක් ළඟා කර දෙමිනි. මන්ද යත් මානවයා විඳීමට දරද්දී සමබරතාව මානසික අවශ්‍යතාවක් වෙයි. නැත්නම් රසිකයා හිස සහ ශරීරය හරවමින් සමබරතාවක් කෘතියේට බාහිරව තමන් වෙතින් ලබා දී එම රූපමය හෝ නිර්-රූපමය අදහස විඳීමට උත්සහ දරයි.

සමමිතික සමබරතාව යොදා ගන්නේ විධිමත්භාවය, පිළිවෙල, සහේතුකත්වය ස්ථීරත්වය/ නිත්‍යතාව ආදී ධර්මතා විදහා පෑමටය (තේනුවර, 2013: 20).

බොහෝ විට උසස් ගණයට අයත් බුදු පිළිම, දේව පිළිම නිර්මාණය කිරීම සඳහා සමමිතික සමබරතාව යොදා ගනී. හින්දු දහමේ උසස් ගණයට අයත් ශිව-පාර්වතී, සූර්ය, අප්පර්ස්වාමි යන මූර්ති ගොඩනැගීමේ දී බොහෝවිට සමමිතික සමබරතාව යොදා ගෙන ඇත. එම සමබරතාව යොදා ගැනීමෙන් මූර්තියෙන් විධිමත්භාවය, පිළිවෙල සහිත ස්ථිරත්වය වැනි ධර්මතා පෙන්වීම සඳහා ගන්නා උත්සාහයන් ලෙස කලා ඉතිහාසය මගින් ඔප්පු වේ.

අසමමිතික සමබර සංරචනයක් විවිධත්වයෙන් දෘශ්‍යමය උනන්දුවෙන්/ කුතුහලයෙන් සහ සජීවී බවින් වැඩි ය. සක්‍රීය ය (තේනුවර, 2013: 20).

මෙම මූර්තිය ද අසමබර සමමිතික භාවය නිසා බලන්න හට දෘශ්‍යමය උනන්දුවක් ඇතිවෙයි. මූර්තියේ හැඩතලවල ඇති විෂමතාව නිසා ඒ තුළ කුතුහලයක් ජනිත වේ. මූර්තියේ මුහුණ, ඇස්, විශේෂ ශරීර ලක්ෂණ ආදියත්, මූර්තියේ චලනය හැඟවෙන තාලම්පොට වැයීම නම් ක්‍රියාව නිසා මූර්තියේ සක්‍රියතාව භාවයකට ජනිත වන බවක් පෙනී යයි.

3.8. සමඅනුපාතය

මෙය සූත්‍රමය උපක්‍රමයක් ලෙස හැඳින්විය හැක. සමඅනුපාතය රඳා පවතින්නේ කෘතියෙහි අඩංගු කරනු ලබන සියලුම දෘශ්‍ය මූලිකාංගයන් නිසි අයුරින් හැසිරවීම මගිනි. විශේෂයෙන්ම වර්ණ තානමය ගුණයන් හැඩ පෘෂ්ඨ ස්වභාවයන් ආදියෙන් එමෙන්ම මෙම දෘශ්‍ය මූලිකාංග මගින් බලන්නාගේ ඇස හැසිරවිය හැක. එනම්, ඇසට කෘතියේ යම් යම් ස්ථාන මූලිකව බලන්නට සැලැස්වීමෙනි. මෙහිදි එම ස්ථාන විසින් වෘත්තාකාර, ත්‍රිකෝණාකාර හෝ කිසියම් දිශාවකට යොමු කෙරෙන ආකාරයට විවිධ වූ ආකෘති උපයෝගි කර ගත හැකි ය. එම ආකෘතිකවාදි ව්‍යුහය කළ සූත්‍රගත අනුපාතයන්ගේ බණ්ඩනය කිරීම දෘශ්‍ය කලාවේදී තවත් උපක්‍රමයක් ලෙස හැඳින්විය හැකි ය. සම්මතයන් ලෙස ගැනෙන සූත්‍ර ක්‍රමයක් මූර්ති තේමාව හෝ අවශ්‍යතාවය මත බණ්ඩනය කිරීමෙන් මූර්තියට නැවුම් වූ අලංකාරයක් ලබා ගැනීමට එමගින් හැකියාවක් ඇත (රූපය 13). සමඅනුපාතය යන දෘශ්‍ය මූලිකාංගය ලෙස ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතික භාවිතය කණ්ඩනය කළ අවස්ථාවක් ලෙස කාරෙක්කාල් අමෛයාර් ප්‍රතිමාව හඳුනාගත හැකි ය. වම් කකුල දණහිස ළඟින් ලවා හරස් අතටද දකුණු කකුල දණහිස උඩට සිටින සේ සිරස් අතට ද තබා ගෙන උක්කුටිකයෙන් හිඳ ගෙන සිටීමයි. එම නිසා මූර්තිය බලන්නාගේ ඇස තුළ නළලේ මධ්‍යය හා වම් පාදයේ

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

කෙළවර විහිදුණු රේඛාව ගොඩනැගුනත් දකුණු පාදය එසවීම නිසාවීම ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතික කණ්ඩනය වී ඇත. (රූපය බලන්න) සමඅනුපාතයක් දක්නට ඇත.

රූපය 13. මූර්ති ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතිය ඛණ්ඩනය කිරීම

මූර්තියේ ඉදිරිපස පෙනුම (Front view) සමඅනුපාතික ත්‍රිකෝණ ආකෘති බැහැර වුව ද පැති පෙනුම (Side view) ඉතා පැහැදිලිව ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතියක් මත ගොඩනැගීමට සමත් ව ඇත. එසේම ඉදිරිපස පෙනුම උප ත්‍රිකෝණ හැඩ දෙකක් දක්නට ලැබේ (ඉහත A රූපය බලන්න). ඒ අත් හා උරහිස් අතර ඇඳෙන ත්‍රිකෝණාකාර හැඩය (ඉහත B රූපය බලන්න. තව ද මූර්තියේ ළැම කොටසේ පියයුරු දෙකෙහි ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතියක් ද ගොඩනැගී ඇත (ඉහත C රූපය බලන්න). සමස්ත මූර්තිය හැඩ හැඩ ත්‍රිකෝණාකාර සමානුපාතික භාවිතයක් දක්නට ලැබේ. මෙසේ ත්‍රිකොණාකාර ආකෘතිකවාදි අවකාශයක් ඇස තුළ නිර්මාණය වීම තුළින් බලය පිළිබසංකේතමය වටිනාකමක් ගොඩනැගේ. හින්දු ධර්මය ත්‍රිත්ව පිළිබඳ සඳහන් කරතොත් ත්‍රි මූර්තිය, ත්‍රිශූලය, හින්දු දේවාල හැඩයන් සියල්ල ත්‍රිකෝණාකාර අවකාශයක් තුළ සම්පිඩණය කර ඇත. එම නිසා මෙම මූර්තියේ ගොඩනැගීමේ දී වඩාත් ත්‍රිකෝණාකාර හැඩය මත ගොඩනැගීම මූර්තියෙන් බලය පිළිබඳ සංකේතවත් වන කිව හැකි ය.

3.9. බැල්ම (Gaze)

මුහුණේ හැඟීම් ප්‍රකාශය ගැන සඳහන් කරන විට දෘශ්‍ය කලාවේ භාවිත වන බැල්ම (Gaze) ඉතාම වැදගත් වේ. (රූපය 17) ගොඩනගා ඇති බැල්ම විශාල දුරකට විහිදා බැලීමක් සිදු නොකරයි. ඉතාම කෙටි දුර දෙස ඇස යොමුවන ආකාරයක් පෙන්නුම් කරයි. එනම් තාලම්පොට දෙසට ඇස යොමුවන ආකාරයක් ඇඟ වේ. එමගින් ප්‍රකට වන කාරණාව වන්නේ ශිව දෙවියන් වෙනුවෙන් තමා ආත්ම පරිත්‍යාගයෙන් කරන ශබ්ද පූජාවට තමාගේ දැඩි අවධානය යොමු කර ඇති බවක් පෙන්වයි. මූර්තියේ මුහුණ ඇති ප්‍රකාශන ගුණය අතර වීර රසය සහ භයානක රසය උද්දීපනය කරයි. එවැනි රසය ප්‍රකට කිරීමට මුහුණ හැඩතලවල ඇති තියුණු බව ගොඩනගා ඇත. තරමක විශාල තියුණු නාසයක් ඇයට හිමිව ඇත. ඇයගේ ඇස් ඉදිරියට නෙරා ඇති අතර ඇස් බැම් ඉහළටය ගොස් ඇත. ඉහළට නෙරා ඇති ඇස් නිසාම එහි භයානක රසය තීව්‍ර කිරීමට සමත්ව ඇත. මුව විවෘත වීම නිසා කම්මුල් දෙකේ රැලි හයකින් දිස්වේ. ඇගේ මුව විවෘත වන අතර දිව මතක් ද පෙන්වා ඇත. උඩු සහ යටි දත් ඇඳි ද දෙකේ දත් සාමාන්‍ය පිහිටන ආකාරයට වඩා වෙනස් අපිළිවෙලක් පෙන්වා ඇත.

A B C

රූපය 14. කාරෙක්කාල් අමෙයාර් මූර්තිය විසින් ගොඩනඟන වෙනත් ත්‍රිකෝණාකාර ආකෘතීන්

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

දත් වහල්ල මධ්‍යයට වන්නට හරි මැදින් දතක් පෙන්වීමට උත්සාහ ගෙන ඇති අතර දත් අතර පරතරයක් දක්නට ලැබේ. ඒ අනුව ඉහත සඳහන් කළ ආකාරයේ මුහුණේ ඉරියව් හා භාව ප්‍රකාශන ගුණය තුළ වීර රසය සහ භයානක රසය පෙන්වීමට මූර්ති ශිල්පියා උත්සාහ ගෙන ඇත.

රූපය 15. මූර්ති බැල්ම තාලම්පොට වෙත යොමු වී ඇති ආකාරය

3.10. සුසංගත බව

සුසංගත බව යනු ප්‍රධාන දෘශ්‍ය සංරචන මූලධර්මයකි. සුසංගත බව යනු යම් සංරචන මූලධර්ම වල ඇති අත්‍යවශ්‍ය අංගෝපාංග අතර පවතින සමතාව හෝ ඒකගත්වයයි. එනම් ඒවා එකකට එකක් අයිති බව පෙනෙන අතර, ලද අවස්ථාවෙන් ප්‍රයෝජන ගැනීමකට වඩා යම් දෘශ්‍යමය සම්බන්ධතාවකින් ඒවා එකිනෙක එකතු වී ඇති බවක් පෙනේ. එම අදහසට යොදන තවත් යෙදුමක් වනුයේ සුසංයෝගයයි (Harmony). විවිධ අංග සුසංයෝගාත්මක නොවී ඒවා එකක් අනෙකෙන් වෙන්ව හෝ සම්බන්ධතාවක් නැතිව පවතින විට සම්මත රටාව කැඩී බිඳී ගොස් ඒකීය භාවය නැතිව යා හැකි ය. එය චිත්‍රයෙහි ද්විමාන ව දැනෙන අතර, මූර්තියේදී ත්‍රිමාණ අවකාශයක හැඩ ගැලපීමකි. මූර්තියේ දි හැඩ රචනා කිරීම අංශක 360° ක ක්‍රියාත්මක වේ. මූර්තියක් යම් මාධ්‍යයක් මගින් ගොඩනැගීමේ දි එහි ඇති හිස් අත්පත් කරගන්නා අවකාශය ධන (+) ලෙස ගොඩනැගේ, එහිදි ධන අවකාශයේ පරිබාහිර ඇති හිස් අවකාශය ඍන (-) අවකාශය ලෙස ක්‍රියාත්ක වේ. මෙම ධන හා ඍන අවකාශය යම් මාධ්‍යයකින් මනාව රචනාවක් වු විට මනාව සුසංගත වු විට උසස් නිර්මාණයක් බිහි වේ (රූපය 15-17). මෙහි දි මෙහි ධන අවකාශය තනිව ක්‍රියාත්මක නොවේ ඊට අනිවාර්යෙම ඍන අවකාශ (පහත රූප සටහනේ රතු පාටින් වර්ණ කළ අවකාශ) තිබි යුතුමයි.

16 රූප සටහනේ දක්වා ඇති ආකාරයට මූර්තියේ ගොඩනගා ඇති ලෝකඩ මාධ්‍ය ධන (+) අවකාශය ලෙස සැලකිය හැකිය. එමෙන්ම මූර්ති තේමාවට අනුව එම මාධ්‍යයෙන් ගොඩනැගෙන හැඩතල මත ඍණ (-) අවකාශය ගොඩනැගේ. එම ධන හා ඍණ අවකාශයන් ගේ හැසිරීම මත මූර්තියේ රිද්මය, සමබරතාව පරිමාණ යන මූලිකාංග මනාව සුසංගතවීම මත මූර්තිය කලාත්මක බව තීරණය වේ.

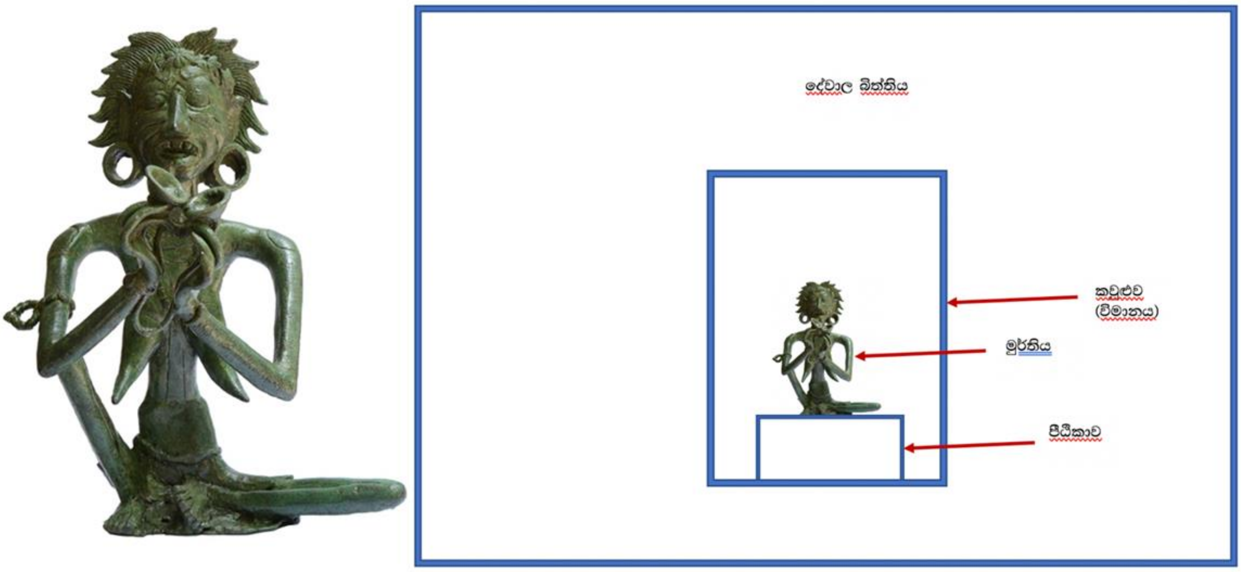
මෙහි දි සඳහන් කළ යුතුම කාරණාව වන්නේ මෙම ප්‍රතිමා නූතන අර්ථකථනයෙන් ගත් කල කලා කෘති වශයෙන් නිර්මාණය නොවු මූර්ති වේ. ඒවා අතීතයේ දි කලාගාර අවකාශ තුළ තිබූ මූර්ති ද නොවේ. ඒවා ආගමික උපයෝගිතා මත වන්දනයට ප්‍රස්තුත වූ නිර්මාණයන් වේ. ඒවා දේවාලයේ පුද සත්කාර සහිතව දේවාල ඇතුළත හෝ පිටත ස්ථානගත කළ මූර්ති වේ. (රූපය 17) දේවාලයක බිත්ති කවුළුවක් හෙවත් විමානයක් ඇතුළත මෙම මූර්තිය ස්ථානගතව තිබෙන්නට ඇතැයි උපකල්පනය මත නිර්මාණය වූ දළ රූපසටහනක් ඉහත දැක්වේ. එහිදී මූර්තිය නරඹන්නෙකුට මූර්තිය අංශක 360 ක කෝණයක් මත පිහිටා නැරඹිය නොහැකිය. මන්ද මූර්ති පිටුපසින් බිත්තිය තිබීම නිසා ය. එම නිසා මූර්තිය අංශක 180 ක කෝණයක පමණක් පිහිටා නැරඹීමට හැකියාවක් පවතී. මේ හේතුව නිසා මූර්ති ශිල්පියා මූර්තියේ ඉදිරිපස සහ දෙපස හැඩයන් ගොඩනැගීමට අවධානයක් යොමු කර ඇත. නමුත් මූර්තියේ පිටුපස කිසිදු හැඩයක් දක්නට ලැබේ. පිටුපස කිසිදු හැඩයක් නොමැති නිසාම මෙය විමානයක බිත්තියක් මත ස්ථානගත ව ඇති බව උපකල්පනය කළ හැකි ය.

3.11 ප්‍රතිමාණය.

බටහිර චිත්‍ර කලාවේ Proportion යන්නත් පෙරදිග චිත්‍ර කලාවේ ප්‍රමාණ යන්ටත් අර්ථ වශයෙන් සමානය.

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

රූපය 16. මූර්තියේ ඝන අවකාශය ලෝකඩ මාධ්‍ය ලෙසත් රතු පාටින් පාට කර ඇති ඍණ අවකාශය ලෙස සැලකූ විට



රූපය 17. දේවාලයක බිත්ති කවුළුවක් හෙවත් විමානයක් ඇතුළත මෙම මූර්තිය ස්ථානගවීම

චිත්‍රවිද්‍යා, වාස්තුවිද්‍යා දෙකටම ප්‍රමාණ අත්‍යවශ්‍ය විෂයයකි. ගෘහයක හෝ මූර්තියක (විශේෂයෙන්ම මානව හෝ මානව සුරූපී) සංමිතිය (Symmetey) මූලික අවශ්‍යතාවක් වු අතර ගණිතමය වටිනාකමකට සමානුපාතිකව මුළු ශරීරයේම අවයවවලත් මිනුම් ප්‍රමාණය නියම වෙයි. එසේ තනනු ලබන මූර්තියක් හෝ ගෘහයක් සෞන්දර්යයෙන් යුක්ත වන බව පිළිගෙන තිබේ (වික්‍රමගමගේ, 1977: 5).

ඉන්දියානු ප්‍රතිමා ප්‍රමාණ මූලධර්ම තාල ක්‍රමයට යටතේ සංග්‍රහ කර ඇත. මුහුණ අඟල් 12 කින් යුක්ත සේ සලකා එම මිනුම් තාල නමින් හඳුන්වා තිබේ.

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk

ප්‍රතිමා ප්‍රමාණවල දී යොදාගන්නා අඩිගුල (සිංහල අඟල්) දෙහාඩිගුල හෙවත් දෙහලබ්ධාගුල වශයෙන් සලකනු ලැබේ. එය සමානුපාතික අගයෙන් යුක්ත බැවින් එසේ සැලකිය යුතුය. එවැනි අඟල් ප්‍රමාණය ප්‍රතිමාවේ මුළු උසට සමානුපාතිකව ලැබේ. තැනීමට යන ප්‍රතිමාවේ මුළු උස තාල ක්‍රමය යටතේ නියමිත අඟලේ කොටස්වලට බෙදා ගැනීමෙන් දෙහාඩිගුල ලැබේ. නිදසුනක් වශයෙන් දසතාද ප්‍රතිමාවෙන් අඟල් ප්‍රතිමාවේ අඟල ලබා ගන්නේ මෙසේය (වික්‍රමගමගේ, 1977: 5).

$$\frac{1}{12 \times 10}$$

මානව, උත්තරමානව, දේව හා සත්ත්ව ප්‍රතිමා සියල්ලේම තාල ක්‍රමය අනුව විග්‍රහ කරනු ලැබේ. එම නවතාලවලට අයත් වන ප්‍රතිමා වශයෙන් රාක්ෂ, අසුර, යක්ෂ, අප්සරා, අෂ්ඨමූර්ති වශයෙන් හැඳින්විය හැකිය. දකුණු ඉන්දියානු ශිල්ප ශාස්ත්‍රයට අනුව කාරෛක්කාල් අමෛයාර්ප්‍රතිමාව අයත් වන්නේ යක්ෂ ඝනයටයි. අසිරිමත් ඉන්දියාව නම් ග්‍රන්ථයේ බෂාම් විසින් කාරෛක්කාල් අමෛයාර්නම් මූර්තිය බියකරු නපුරු දළ සහිත කටින් එල්ලෙන රුධිරය වර්ණය දිවත් සහිත හිස් කබලකින් කළ මාලය සහිත බියකරු මැහැලිය වශයෙන් හඳුන්වයි. ඒ අනුව මෙම මූර්තිය යක්ෂ ගණයට අයත් යැයි සිතිය හැකිය. ඒ අනුව කාරෛක්කාල් අමෛයාර් මූර්තිය අයත් නවතාල 12 ៖ 9 = අඟල් 108 ලෙස ගණනය වේ. බෂාම් පවසන අකාරයට අමෛයාර්ගේ මූර්තිය අයත් වන යක්ෂ ගණයට ය. එහිදී යක්ෂ ගණයට ප්‍රතිමා නවතාල කොටස් තුනකට බෙදා ඇත්ත. ඒ උත්තම, මධ්‍යම හා අධම යනුවෙන් තෙවැදෑරුම් වේ. ඒ අනුව යක්ෂ ගණයට අයත් මූර්ති නවතාලවල අදම කොටසටයි. ඒ කොටස නවතාල - 12 ៖ 9 -4 = අඟල් 104 වශයෙන් ග්‍රන්ථවල සඳහන් වේ.

ඉහත ගණනය කිරීමට අනුව බැලූ බැල්මට නවතාලයේ අධම ගණයට අයත් යයි නිගමනය කළ හැකිය. ඒ නියම ආකාරයෙන් ගණනය කිරීමට නම් මූර්තිය භෞතිකව අලළා ගණනය කළ යුතුය. නමුත් එවැනි පහසුකමක් නොමැත. නවතාලයේ පහළම තාලය ගණයට එනම් අධම තාලයෙන් ගොඩනැගීමට හේතුව නම් එම චරිතයේ ස්වභාවය වඩාත් විකෘති කර පෙන්වීමට උත්සාහයක් විය හැක. මුහුණ ඇති තාලය විශාලව ඇතත් ශරීරය අතපයේ දිගටි ස්වභාවය නිසා නවතාලේ අධම තාලයට හානියකින් තොරව නිර්මාණය කර ඇති බවක් පෙනී යයි.

5. සමාලෝචනය

ශ්‍රී ලාංකීය කලා ඉතිහාසයේ විරූපී භාවය නිරූපණය වන මූර්ති අතළොස්ස අතර වඩාත් කැපී පේන මූර්තිය ලෙස මෙය හැඳින්විය හැකි ය. යටත්විජිත පොළොන්නරු අවධියේ දකුණු ඉන්දියානු හින්දු ආගම ප්‍රමුඛ කොට ගෙන ශිව ඇදහිලි සංස්කෘතික සාරය මෙම මූර්ති නිරූපණය වේ. මෙම අවධියේ මූර්තියක පැවැත්ම තීරණය වූයේ ගෘහනිර්මාණය මතය. එසේම එම සියලු නිර්මාණය බිහි වූයේ ආගමික හා දේශපාලන බල අධිකාරියේ උපයෝගීතා සඳහා ම පමණයි. සාමාන්‍ය ජන සමාජයේ ජීවත් වූ කාන්තාවක් ශිව වන්දනා කිරීම නිසා පූජනීය තත්ත්වයට පත් වූ බව දකුණු ඉන්දියානු සාහිත්‍යයේ සඳහන් වේ. එම පුරාණ සාහිත්‍ය ඇසුරු කරමින් බිහිවූ මෙම ලෝකඩ ප්‍රතිමාව පසුව දේවාලයේ ඇතුළත වන්දනා මානයට පාත්‍ර විය. සාහිත්‍ය කතාවේ වැදගත්ම මොහොත මෙහි නිරූපණය කිරීමට මූර්ති ශිල්පියා සමත් ව ඇත. නූතන මූර්ති කලාවේ යොදා ගන්නා දෘශ්‍ය මූලිකාංග අතීතයේදී ද මූර්ති ශිල්පීන් උපයෝගී කොට ගෙන ඇති බව මෙම මූර්තිය විශ්ලේෂණයෙන් තහවුරු වේ. සමබරතාව සමානුපාතය, අවකාශ භාවිතය සහ බැල්ම යන දෘශ්‍ය සිද්ධාන්ත මූර්ති ගොඩනැගීමට යොදා ගෙන ඇත. මෙම මූර්තියේ ප්‍රබල මූලිකාංග ලෙස හඳුනාගත හැකි වූයේ අවධාරණය, සමබරතාව හා සමානුපාත යන යන ඒවාය. එම මූලිකාංග රූපාර්ථවේදී පර්යේෂණ ක්‍රමවේදය තුළ ගැඹුරු විශ්ලේෂණ කිරීමේදී මූර්ති ඉතා කලාත්මක හා නිවැරදි ප්‍රතිමා ප්‍රමාණ විද්‍යාවට අනුව මූර්ති ශිල්පියා ගොඩනගා ඇති බවක් පෙනී යයි. විශේෂයෙන් සමානුපාතික මූලිකාංග යෙදී මූර්ති ශිල්පියා මූර්තිය ත්‍රිකෝණාකාර ප්‍රධාන ආකෘතිය බණ්ඩනය කර ඇති අතරම, මූර්තියේ අනෙකුත් හැඩ ත්‍රිකෝණාකාර අවකාශය තුළ ගොඩනැගීමට උත්සාහ ගෙන ඇත. හින්දු දෘශ්‍ය කලාවේ භාවිත වන ත්‍රිකෝණාකාර හැඩය බලය පිළිබඳව හැඟුමක් ලබාදේ. එසේම සමබරතාවේදී මූර්තියේ අසමමිතික සමබර සංරචනයක් ගොඩනගා ඇත. එමගින් මූර්තියට අවශ්‍ය

දෘශ්‍යමය උනන්දුව, කුතුහලය සහ සජීවී බව ප්‍රකට කරයි. තවද හින්දු ප්‍රතිමා ප්‍රමාණ විද්‍යාවේ යොදා ගන්නා තාල ක්‍රමවේදය වන නවතාලයේ අධම තාලය මූර්තියට යොදා ගැනීමෙන් චරිත අවශ්‍ය වන දෘශ්‍යමය අලංකාරය ගෙන ඒමට සමත් ව ඇත. මූර්තියේ හැඩතල සංකේත භාවිතාව තුළ පොළොන්නරු යුගයේ එකොළොස් වන සියවසේ බිහි වූ සංගීතය හා සංගීත භාණ්ඩ පිළිබඳව හා හින්දු ආගමේ සංස්කෘතික හා සමාජ දේශපාලන මොහොත පිළිබඳව යම් අවබෝධයක් ලබාගැනීමට හැකියාවක් පවතින බව ප්‍රකාශ කළ යුතුය.

6. ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ

- ඉලංගසිංහ, මංගල, (2007) *ඉන්දියාවේ ඉතිහාසය*, කොළඹ, බත්තරමුල්ල අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.
- එඩ්මන්ඩ්, කේ.බී.ඒ, (1999) *අභිරහස් විශ්වය*, කොළඹ 10, එස් ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
- ගමගේ, ජේ. නිමල්, (2001) *දේව සංකල්ප*, කොළඹ 10, එස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයේ.
- ධර්මකීර්ති, ශ්‍රී නිවන්දම, (2009) බුදුසමය හා දෙවියෝ, බත්තරමුල්ල: අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.
- දේවසිරි, එන්. රංජිත්, (2019) *ලංකාවේ ඉතිහාසය දෘෂ්ටිවාද විචාරයක්.* කොළඹ: ඇම්.ඩී ගුණසේන මුද්‍රණකරුවෝ (පුද්ගලික) සමාගම.
- ජයවර්ධන, ආර්. ජී. ඩී, (2014) *දකුණු ආසියාවේ බෞද්ධ කලාවේ සංකේත.* වරකාපොළ : ආර්ය ප්‍රකාශකයෝ.
- තේනුවර, චන්ද්‍රගුප්ත, (2013) රාවය Balance (සමබර), කොළඹ රාවේ ප්‍රකාශකයෝ.
- පතිරණ, සේනාරත්න, (2003) *නන්දිකේශ්වරයන්ගේ අභියස දර්පණ,* නුගේගොඩ ජෝ. ඇන්ඩ්. ජේ. ප්‍රින්ටර්ස්.
- පෙරේරා, රංජිත්, (2009) දෘශ්‍ය කලා අධ්‍යායන, කොළඹ 05, සමාජ විද්‍යාඥයින්ගේ සංගමය.
- මුදියන්සේ, එන්, (1987) *ලංකාවේ ද්‍රවිඩ සිහිවටන*, කොළඹ 10, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
- වික්‍රමගේ, චන්ද්‍රා, (1977) *ප්‍රතිමා මූලධර්ම*, කොළඹ 12, සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුව.
- විජයසේකර, නන්දදේව, (1990) *මූර්ති කලාව (සමරු කලාපය)*, කොළඹ, පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.
- ලියනගමගේ, අමරදාස, (1995) *ශ්‍රීලංකාවේ ඉතිහාසය (දෙවනකොටස)*, බත්තරමුල්ල, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.
- බෝපෙආරච්චි, ඔස්මන්, (2020) ශ්‍රී ලංකාවේ මූර්ති කලාවේ පදනම, පාදුක්කා පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව.
- බෂාම්, ඒ. ඇල්, (2012) *අසිරිමත් ඉන්දියාව*, කොළඹ, අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.
- වත්තල, ශරත්, (1986) *කලාව සහ ශිල්ප ශාස්ත්‍ර*, කොළඹ, අම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම.
- වික්‍රමසිංහ, මර්ටින්, (2007) *පුරාණ සිංහල ස්ත්‍රීගේ ඇඳුම.* රාජගිරිය: සී/ස සරස සමාගම.
- විරසිංහ, ජගත්, (2004) Art Lab, රාජගිරිය, Art Lab සංවිධානය.
- ලක්දුසිංහ, නිමල්, (2019) *ශ්‍රී ලංකාවේ පැරණි හින්දු ප්‍රතිමා*, කොළඹ, මධ්‍යම සංස්කෘතික අරමුදල.
- රාධාකෘෂ්ණන්, (2012) *ඉන්දියන් දර්ශනය (1 කාණ්ඩය)*, කොළඹ අධ්‍යාපන ප්‍රකාශන දෙපාර්තමේන්තුව.
- සෝමතිලක, එම් සහ හේරත් එම්.එම්.බී.ආර්, (2004) *අනුමෝදනා*, කොළඹ 10, ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ.
- Atkins, Robert (1997) *Art Speak*, A Guide to Contemporary Ideas, Abbeville Press.
- BONER, ALICE (1962) *Principles of composition in hindu sculture*, Delhi, motilal banar sidass publishers pvt ltd.
- Craddck, Elaine (2016) Siva's Demon Devotee (Karaikkal Ammaiyar), Delhi, Munshiram Manoharlal Mublishers pvt.ltd.
- Chadrajeewa, Sarath (2019) *Emaciated Female playing the Cymbals: A study of an ancient Hindu bronze figurine in Polonnaruwa*, Sri Lanka, Colombo, Neo Graphics.

JAHS © Department of Archaeology and Heritage Management, Faculty of Social Sciences and Humanities, Rajarata University of Sri Lanka. jahs@ssh.rjt.ac.lk